

האוניברסיטה העברית  
סדרת ספרים מיסודו של ס.ש. פרי

---

עזרא פליישר

# היוצרות

בהתהוותם והתפתחותם

ירושלים תשמ"ד  
הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית

הספר יוצא לאור בסיוע  
קרן הזכרון לתרבות יהודית  
וקרן ישראל מזן

©

כל הזכויות שמורות  
להוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס  
האוניברסיטה העברית  
ירושלים תשמ"ד

מסת"ב 2-520-223-965 ISBN

נדפס בישראל

סדר: יעל קפלן, ירושלים  
לוחות: ארט פלוס, ירושלים  
דפוס: "אחזה", ירושלים

## התוכן

ט	פתח דבר
1	מבוא
	התפילה 2; נוסחי קבע ופיוט בתפילות החובה 11; שירת הקודש העברית בראשיתה 16
31	חלק ראשון: היוצר בראשיתו קטעי יוצר קדם-קלאסיים 33
87	חלק שני: היוצר הקלאסי היוצר במורשתם הספרותית של הפייטנים הקלאסיים 89; מרכיבי מערכות היוצר לשבתות ולחגים, מיקומם ושמותיהם 149; סגולות יסוד במבנה מערכות היוצר: התארכות גוף היוצר והזולת 172; הועד מתי 177; שרשרות הפסוקים 180; תבניות הקבע בהתהוותן; פריחת היוצר במאות ה'ט'-י' 186; גוף היוצר 199; לתולדות התבנית 201; מידות, היקף, קישוטי תבנית 212; הסיימות המקראיות 215; סיומות שאינן מן המקרא; פתיחות מקראיות 219; מחרוזות הקדוש 220; תכנים 228; לשונות מעבר 229; גופי היוצר לשבתות הפורענות 231; הסילוק 245; האופן 252; המאורה והאהבה 268; הזולת 280; הזולת המקהלתי 294; לשונות מעבר 304; תכנים 306; הפיוטים שלאחר הזולת 308; היוצר לימות החול 336; הרכבי מערכות יוצאי דופן בתקופת היוצר הקלאסי 351
365	חלק שלישי: התפתחויות מאוחרות ביוצר המזרחי מבוא 367; המצדד 369; המרבע 383; תבנית ה'מחרוזות ופזמון' במרכיבי היוצר 392; מערכות כלאים 440; מערכות היוצר של ר' דוסא 454; תנודות במיקום מרכיבי היוצר בתפילה; שקיעת היוצר המזרחי 462
473	חלק רביעי: היוצר הספרדי מבוא 475; מעמד היוצר בספרד 486; גוף היוצר 494; (הסילוק ו)ה' אופן 511; המאורות והאהבות 523; הזולת 546; המי כמכה 575; הגאולה 592

חלק חמישי: היוצר המרכז־אירופי 605

מבוא 607 ; מעמד היוצר באירופה המרכזית 618 ; (המצדר ו)גוף היו־  
צר 627 ; חידושי תבניות בגוף היוצר 636 ; נושאים בגוף היוצר 656 ;  
האופן 660 ; המאורה והאהבה 673 ; הזולת 684 ; תכנים בזולת המרכז־  
אירופי 696 ; הפיוטים שלאחר הזולת 699

נספחים 709

נספח א : יוצרות לר' יוסף בירבי ניסן משה קריתים 711 ; נספח ב :  
מערכת יוצר (לפרשת בלק) לדוסא 730

מפתחות 741

מפתח הביבליוגראפיה 743 ; מפתח הקיצורים 752 ; מפתח כתבי  
היד 753 ; מפתח כללי 760 ; רשימת השירים 774 ; מפתח השירים 779



## פתח דבר

חקר שירת הקודש העברית בימי הביניים הגיע בימינו לשלב שבו כנראה אי אפשר לו עוד בלא עבודות סיכום שיעצבו את הישגיו ויציבו ציוני דרך ומסגרות להמשך התפתחותו. החומר העצום שנצטבר ב'מחסני' המחקר, בזכות ממצאי הגניזה הקהירית ובזכות עמלם המבורך והמפרך של מאות חכמים שעסקו במקצוע הזה למן ראשית ראשיתה של חכמת ישראל באירופה, מחייב, מעצם הווייתו הכמותית המדהימה, מאמץ של עיבוד והסקת מסקנות. ספר זה, המציג את קורות אחד מסוגי הפיוט הקלאסיים מראשיתן, לאורך כל תקופות קיומה של הפייטנות ובכל מרכזי היצירה שלה, נועד להיות עבודה ראשונה מסוג זה.

קורות היוצר נתפשות בחיבור הזה כהוויה אורגאנית, שהיווצרותה ודגמי דפוסיה הראשונים היו בשעתם פועל יוצא טבעי והכרחי כמעט של חיי הרוח של עם ישראל בארץ ישראל הקדומה, ושהתפתחותה, על כל גילויי גלגוליה הכרונולוגיים והגיאוגרפיים, היתה אף היא טבעית והכרחית כמעט. החיבור בא לתאר את ההיסטוריה של הסוג כשרשרת ארוכה ומוצקת, שכל אחת מחוליותיה יוצאת מקודמתה, כשזו, כלומר קודמתה, נעולה על עקבותיה בעוצמה שאינה ניתנת לפירוק. החיבור בא לבדוק את אופיה ואת שיעורה של השרשרת, את מהות החוליות המרכיבות אותה, את נקודות המגע שבין חוליותיה ואת מהות הכוחות שחייבו את הווייתה הנפרדת של כל חוליה וחוליה.

כדי לפתוח את הספר לפני כל קורא משכיל, אפילו אינו איש מקצוע, עשה המחבר מאמצים גדולים להשתית את דינויו על מצע אינפורמאטיבי רחב ומפורט. אף על פי כן אי אפשר היה למחבר שלא ייכנס באחדות מן ההערות ולעתים אפילו בפנים הספר למיני בירורים וסוגיות עיון שמצריכים ידיעה מקצועית רחבה יותר. למתקשים בהבנת פסקות אלה מיעץ המחבר להיעזר בהצצה בספרו 'שירת הקודש העברית בימי הביניים' (הוצאת כתר, ירושלים תשל"ה) אשר בו נמסרות ידיעות בסיסיות ברוב סוגיות חקר הפיוט. כדי להקל את הקריאה בספר הובלט אופיים המשני או המחקרי-הספציפי של קטעים מסוג זה על ידי הדפסה באות קטנה יותר. הקורא המעוניין ברצף הדיון ובהבנה קלה יותר של מהלכו ידלג על פסקות אלה, ואולי יחזור אליהן בשלב אחר של הקריאה. הואיל והספר הוא ראשון בסוגו אי אפשר היה להעמידו על תכני-עצמו בלבד, וגם חבל היה לעשותו ככול בקיצוניות גמורה אל נושאו. דומיו מכאן ואילך יוכלו להיות, בזכותו, מגובשים וממוקדים יותר.

מכשול כרוני בקידום חקר הפיוט הוא מיעוטן הצורב של מהדורות מהימנות, בין מונוגראפיות ובין אנתולוגיות, של שירי הגניזה. חיבור זה, שמבקש לעקוב אחרי תופעות תבניתיות בהתהוותן ובהתפתחותן, נצרך לסך גדול של הדגמות כדי לעשות את טיעוניו התיאורטיים ממשות הנראית לעין, אילו ניתנו לנו מהדורות טובות של פיוטים. מן הגניזה ומחוצה לה, ניתן היה כודאי להסתפק בפחות קטעי־שיר מדגימים. מכל מקום שום שיר כמעט לא הובא בספר שלא לצורך הדגמת עניין איזה שהוא. ממילא הובאו כאן גם שירים שערכם האמנותי הטהור לא היה מצדיק את פרסומם. מובן שבמקומות שבהם ניתן היה הדבר בחר המחבר להדגים את דבריו על פי שירים בעלי רמה ספרותית גבוהה, אבל בחלק מן המקרים לא היה הדבר בגדר האפשר. תקוות המחבר היא שהקורא לא יטעה לעצב את דעתו על ערכה האמנותי של שירת הקודש שלנו על פי דוגמאות אלה. הטכסטים שהגיעו אלינו מימי הביניים מרובי פנים הם ורמתם אינה שווה. בתוך ים גדול כזה של חומר אי אפשר שלא יימצאו ליד הפנינים גם הרפש והטיט. בכל אופן, כדי להבליט את הצד הפניני של השירה הזאת הרשה המחבר לעצמו פעם או פעמיים לסטות מעניינו ולנתח טכסטים אחדים ניתוח ספרותי טהור. קטעים אלה ניתנים באות זעירה, ומי שאינו מעוניין בהם ידלג עליהם אל המשכם.

קטעי השיר המובאים בספר ניתנים (לפחות באשר לחלקי החיבור הראשונים) על פי כל המקורות שעמדו לרשות המחבר, בעיבוד מדעי, כנהוג, תוך העתקה מדויקת ככל האפשר של מקור אחד בפנים, וציון מלא של שינויי הנוסח על פי המקורות המקבילים. הניקוד הוא בכל המקרים של המחבר. הביאור הנוסף על השירים בא לסייע לקורא להבין את הדוגמאות כפשוטם ולאפשר לו ליהנות מן השירים כדרך הנאתו של קורא משכיל מיצירות ספרות. בביאור ביקש המחבר להשיג את הבלתי אפשרי, כלומר לעשותו גם ממצה, גם בהיר, וגם קצר. אמת, לא תמיד טרח להעלות את כל המקורות התנ"כיים שנרמזים בשירים השונים, אבל השתדל עד כמה שהשיגה ידו להתחקות אחרי הרמזים (הגלויים לפחות) של דברי השירים לעניינים שבספרות התלמודית. המחבר יודע שבנקודה הזאת לא השיג את השלמות ואף לא התקרב אליה, אבל בהתחשב במעמד הפונקציונאלי של הקטעים בספר לא ראה לעצמו בזה חובה גמורה. לפיכך גם לא הקפיד להביא את השירים בהיקפם המלא. משירים לא מעטים, ובעיקר מאלה שנוסחם השלם מצוי במהדורות שכיחות, לא הובאו אלא קטע, כשיעור מה שנראה הכרחי להדגמת העניין הנדון. אילו הובאו כל השירים במלואם היה הספר גדל מעבר לכל שיעור מתקבל על הדעת.

המחבר מקווה שהתופעות הרלבנטיות הנוגעות לנושא שהספר מוקדש לחקר מתוארות בחיבור הזה בהיקפן המלא, במיצויין ובאיוון נאות. הוא ער כמובן לעובדה שעדיין רב החומר הפייטני הגנוז שלא נבדק ושללא נחקר, הן בגניית קהיר והן בכתבי היד שמחוץ לגניזה, ושעל כן אי אפשר

שחיבור כזה יהיה בחינת סוף פסוק גמור בנושא הנדון בו. אבל הוא נוטה לחשוב שהחומר שייחסף מכאן ואילך לא ישנה את התמונה המוצגת בספר בשום פניה עיקרית או עקרונית. לכל היותר יימצאו שירים שידגימו איזה עניינים באופן מוצלח יותר, או יסייגו איזו הכללה שנוסחה בחופזה, או יעמידו לשיר זה או אחר נוסח מלא או נכון יותר. אבל אפשר שממצאים חדשים יאירו את עינינו להבין בצורה טובה יותר או אחרת תופעות מסוימות מאלו שנדונות בספר: לתגליות הללו מצפה המחבר בכליון עיניים כי מן הצד הזה לעולם אין במחקר סוף פסוק. המחבר עצמו רואה ברוב ההסברים שהוא מעלה להבנת התופעות הנסקרות על ידו הצעות בלבד; הן פתוחות לעיון נוסף ולבקורת. ספר מסוג זה דיו שהוא שואל את השאלות הנכונות. הרי מעטות בתחום מדעי הרוח השאלות שהמחקר השכיל להשיב עליהן תשובה סופית.

המחבר מעודד מן העובדה שלמן השלמת כתיבת החיבור הזה בשבט תשמ"א ועד לכתיבת דברים אלה במנחם-אב תשמ"ג לא גילה המחקר השוטף שום דבר שהיה ראוי לבוא בספר הזה ולא בא בו. אבל תקופת הזמן שבין שני התאריכים קפחה את שלמות הספר מצד הציונים הביבליוגרפיים, כי לא תמיד ניתן היה להוסיף בזה את שנתחדש בינתיים. האפאראט הביבליוגרפי טוען אפוא טענת שלמות — יחסית לפחות — רק עד למועד מסירת הספר לדפוס בתאריך הנ"ל. לפחות חלק מן החסרים שאפשר שיתמיהו את הקורא במדור זה יימצא קשור בפער הזמנים הנזכר.

\*

העניינים הכלולים בספר הזה, אף על פי שהם מתפרשים גם על פני תקופות מאוחרות יחסית של תולדות הפיוט, סומכים בראש וראשונה על מה שנלמד על אופייה של שירת הקודש העברית מפיוטי גניזת קהיר. גם אילו ידענו על הפיוט הספרדי והאיטלקי-אשכנזי פי שבעה ממה שאנו יודעים — לא היינו יכולים להעמיד תיאוריה נכונה של מהות הפיוט בלי אוצרות הגניזה. קטעי הגניזה לא זו בלבד שאיפשרו לנו להכיר את היצירה העברית של תקופתם-הם, אלא מסרו לידנו מפתח להבנת עצם מהותה של השירה הפייטנית. גם ספר זה, כפי שהוא לפנינו, הוא פועל יוצא של עיונו המתמשך של המחבר בפיוטי הגניזה, עיון שנחמקם ברובו במפעל לחקר השירה והפיוט שנוסד ביוזמתו בשנת תשכ"ז על ידי האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים. רוב קטעי הגניזה הנזכרים בספר נתגלגלו לידי המחבר תוך כדי ריכוז עבודות המפעל הזה. החומר שעובד במפעל בא כולו מן המכון לתצלומי כתבי יד עבריים שליד בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים; למכונניו, למנהליו ולצוות עובדיו המסור והאדיב של מוסד נפלא זה חב המחבר תודה שאינה בכדי שתיפרע. המחבר חב תודה גם לכל

הספריות ובעלי האוספים שכתבי היד שהשתמש בהם שמורים בגנוזהם, על הרשות הנדיבה שהעניקו לו לפרסם את הטכסטים המובאים בחיבור זה. תודה מקרב לב חב המחבר להוצאת הספרים ע"ש י"ל מאגנס שליד האוניברסיטה העברית בירושלים ולקרן ס"ש פרי על שנטלו על עצמם חלק מכריע מן ההוצאות הגדולות שהרפסת ספר זה היתה כרוכה בהן. המחבר מבקש להודות למר בן-ציון יהושע, מנהל הוצאת מאגנס, שריכוז את עבודות הייצור של הספר הזה באהבה, באדיבות ובמיומנות מקצועית, ולגברת יעל קפלן שטיפלה בכל השלבים הטכניים המסובכים מאוד של סידור הספר, עימודו ועיצובו, בעדינות, בטוב-טעם, במומחיות ובאורך רוח מופתיים. יופיו החיצון של הספר הוא הישגם הבלעדי; גדולה מזו מה שהשיגו בנועם ובאצילות שהקרינו על התהליך הקשה של התקנת הספר מראשיתו עד אחריתו.

המחבר חב תודה גדולה לד"ר שולמית אליצור מן החוג לספרות עברית של האוניברסיטה העברית בירושלים על אשר עברה על ההגהה הראשונה של החיבור הזה והעירה לו הרבה עשרות הערות נבונות ונכונות. על פיהן תוקן נוסח הספר בהרבה מקומות וסולקו מכשולים מלפני הקוראים. על ניקוד השירים עבר פעם נוספת ד"ר עידו אבינרי; המחבר מודה גם לו על חריצותו ודייקנותו.

\*

עם השלמת חיבורו כורע המחבר ומשתחוה ומודה, בהכרת טובה שאין לה גבול, למי שהקימו מעפר וקרבו לשכון חצריו, על כל תגמולוהי עליו ועל חסדיו אשר עמו מעולם, שזיכהו להחל ולגמור ונתן לו כוח לעשות חיל. כל עצמותיו תאמרנה תהילתו.

ירושלים

מנחם-אב תשמ"ג

## מבוא

חיבור זה, הבא לדון במוצאו והתפתחותו של אחד מסוגי הפיוט הקדומים, היוצר, פטור על צד האמת מלעסוק בבעיה הסבוכה של היווצרות שירת הקודש העברית בכלל, ובסך בעיות המשנה המסתעפות ממנה.<sup>1</sup> 'פטור' זה חל גם על הדיון בהגדרה הנכונה של הצירוף 'שירת הקודש' ובהתוויית הקו הדק המפריד בין הפיוט לשירה שאיננה פיוט. אין זה דבר של מה בכך להיות בן חורין מלתת את הדעת לסוגיות עיון שההתמודדות אתן מחייבת פלישה למחוזן הבלתי נעים של ההשערות. אבל אי אפשר שנצא לדרך בלא להעיף מבט, ולו חטוף, על הנוף שמאחורי נקודת מוצאנו ושמסביבה. מבט זה, מלבד שהוא הכרחי לקביעתם של קניי-מידה נכונים בעיון שלפנינו, גם יקל מעלינו, ולו מעט, את קשיי ההסתגלות לתנאי ה'קרקע' של התיב שבו נעבור, ויעזור לנו להתמצא בשטח, לפעמים, בפחות מאמץ.

לצורך הסוגיה שלפנינו אנו מגדירים כשירת קודש כל יצירה, שניכר בה, בניסוחיה ובצורתה, מאמץ של עיצוב שירי, ושנועדה, במקורה, להכלל, בתפקיד ברור ומסוים, באחת מתפילות ישראל. ההגדרה תוחמת למושג מקום צר במתכוון. היא באה להוציא מכלל דיון חיבורים הנכללים בתפילה או המנסחים תפילות, אבל שאין מאמץ של יפוי פיוטי ניכר בלשונם ובצורתם, והיא מפקיעה מן העיון יצירות שירה שלא נועדו במקורן במפורש להשתלב בתפילות הקבע והחובה הרשמיות, אף על פי שנקלטו בהן לימים. אמת, היצירות הנכללות בעיוננו דומות לפעמים מאוד, ולפעמים מאוד מאוד, לאלה שהוצאו מכלל עיון, אבל הגבול בין שני מיני היצירות, משתי הבחינות שהוזכרו, מטושטש במקרים מועטים בלבד.<sup>2</sup>

הדגש בהגדרה הזאת הוא על הקשר ההדוק, האורגאני, בין שירת הקודש לבין התפילה. שום הבנה נכונה במהותה של הפייטנות אינה בגדר האפשר בלא מודעות מתמדת לקשר הזה. הואיל וכך, ראוי שנקדים לעיוננו בתולדות היוצר עיון מועט, כשיעור מה שיספיק לענייננו, בנושא התפילה.

1 על הנושא הזה עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 47 ואילך. עיין גם הנ"ל, התפקיד הליטורגי, 42 ואילך, ובספרות הרשומה שם.

2 אמנם, כל מרכיבי ההגדרה שבפנים צריכים הם עצמם הגדרה. על מה שנתפש כאן כ'מאמץ של עיצוב שירי' ידובר להלן בפירוט מה. על יעורר הראשון של פיסקות שירה העולות מן התפילה ניתן ללמוד בדרך כלל מתוכנן. לא מעט קטעי תפילה, המנוסחים בלשונות של שיר, נזכרים במקורותינו הקדומים כתפילות יחיד. קדמותם ויופיים הביאום עד מהרה אל תפילות הקבע של רוב העדות. נוסחי התפילה הקבועים שבסידורים שלנו כבר יש בהם קטעי פיוט מובהקים, והם ניכרים בצורה בולטת ברקמת הפרוזה של התפילות שמסביב. עיין על כך להלן.

## התפילה

תפילות הקבע והחובה שבהן מדובר בהגדרה דלעיל הן תפילות החובה והקבע של הציבור; שירת הקודש מכוונת אפוא למעמדים הליטורגיים שבהם נערכת התפילה במשותף, בנוכחות עשרה מבוגרים לפחות, ובדרך המיוחדת לתפילת הרבים.<sup>3</sup>

תפילות החובה והקבע שלוש הן בימות החול: תפילת הערבית, תפילת השחרית ותפילת המנחה.<sup>4</sup> בשבתות, בראשי חודשים ובחגים (כולל ימי חול המועד) מתווספת על אלה תפילת חובה רביעית, המוסף, הנאמרת אחרי תפילת השחרית. בימי כיפור מצטרפת אל כל אלה תפילה חמישית, הנעילה; היא נאמרת אחרי המנחה, בסמוך לשקיעת החמה.

גרעינה של כל תפילה ב'תפילה' בה"א הידיעה, היא הנקראת גם 'עמידה', וגם, בלשון העם, 'שמונה עשרה'. העמידה עשויה צרור של ברכות שמספרן משתנה לפי הימים שבהם היא יעודה להיאמר. בימות החול יש בה, לפי המנהגות שבימינו, תשע עשרה ברכות (מנהגם של בני ארץ ישראל הכיר בעמידה י"ח ברכות בלבד).<sup>5</sup> בימות השבת והחג, וכן בכל תפילות המוסף – שבע.<sup>6</sup> עמידת המוסף של ראש השנה היא של תשע ברכות, וזו העמידה האחת

3 על סדרי התפילה ברכים עיין עוד להלן בסוף פרק זה. עיין גם אלבוגן-היינמן, התפילה בישראל, 177 ואילך ובספרות הרשומה שם. ב'תקופת הגניזה' ועוד קודם לכן נקראת הפייטנות 'חזאנה' (צורה משוערבת של המלה העברית 'חזנות'), על שום שהפיוטים נאמרו מפי החזן בלבד באוזני הציבור. עיין על כך צונץ, הפיוט, 60; אלבוגן-היינמן, התפילה בישראל, 213 ואילך; י' דוידסון, מחזור ניני, 44, 46; ש"ד גויטיין, חברה ים תיכונית, ב, 159, סידור רס"ג, עמ' רנא, רפט. המונח מציין קטעי פייטנות גם בכמה רשימות ספרים שעלו מן הגניזה, וכן הוא בא, באותו מובן, בדברי המומר סמואל אבן יחיא אלמגריבי בספרו אפחאם אליהוד, מהד' מ' פרלמן, *PAJR*, 32 (1964), 56. רב שרירא מכנה את הפיוטים 'אלף ביתא דחזנותא' בתשובה מפורסמת שלו, עיין ל' גינצבורג, גנוי שכטר, ב, 511.

4 בכתבי היד הפייטניים שבגניזה נקראת תפילת המעריב תמיד 'מעריב' סתם. תפילת השחר נקראת לעתים גם 'תמיד', ולפעמים גם 'יוצר' על שום הברכה הראשונה שלפני קריאת שמע; עיין על כך להלן.

5 מכאן השם 'שמונה עשרה' שנשאר קבוע לעמידה גם לאחר שנתוספה עליה הברכה התשע עשרה. על השם הבלתי-מתאים כבר תמהים בתלמוד הבבלי. הברכה התשע עשרה היא ברכת 'מצמיח קרן ישועה' ('את צמח דויד'), שלא נתכללה כברכה בפני עצמה בנוסחי ארץ ישראל, אלא צורפה אל הברכה שלפניה ('אלהי דויד וכוונה ירושלים'). הפיוטים הארץ-ישראליים המעטרים עמידות של חול ('קרובות י"ח') אין בהם לעולם תיקון פיוטי לברכה הזאת.

6 שתים עשרה (או שלוש עשרה) הברכות האמצעיות, שעניינן בקשות שונות, נשמטות

והיחידה שהיקפה כך.<sup>7</sup> פיוטי היוצר שהם עיקר ענייננו בחיבור זה אינם נוגעים לעמידות ולפיוט אנו פטורים מדיון מפורט יותר באופיין ובהרכבן. כל התפילות, כפי שאמרנו, גרעינן בעמידה, אבל לא כל התפילות גרעינן היחיד בעמידה.<sup>8</sup> תפילות הערבית והשחרית יש להן מרכז נוסף, בעקרון: בלתי תלוי, והוא קריאת שמע. מצוות קריאת שמע היא מן התורה, ומן הצד הזה מעמדה נכבד יותר משל העמידה, שחובת אמירתה אינה נזכרת בתורה. מצוות קריאת שמע מתמצית באמירתן של שלושה קטעים מן התורה, אחד שתחילתו 'שמע ישראל יי אלהינו יי אחד' (דב' ו:ד-ט), אחד שתחילתו 'והיה אם שמוע תשמעו' (שם יא:יג-כא) ואחד שתחילתו 'ויאמר יי אל משה לאמר דבר אל בני ישראל ועשו להם ציצית' (כמ' לט:לז-מא). שלושת הפרקים האלה צריכים להיאמר כלשונם וכצורתם בכל יום פעמים, בערב ובבוקר, בין בחול, בין בשבתות ובין בחגים. אין קשר עקרוני בין אמירת שמע לבין העמידה. צירופה של קריאת שמע של ערבית לעמידת הערבית ושל שחרית לעמידת השחרית הוא פרי תהליך טבעי וקדום מאוד, אבל לא מחוייב המציאות.

מימי קדם, וכבר בתקופת המשנה כן, הוקפה קריאת שמע בצרור של ברכות שעשאוה חטיבה בפני עצמה והעניקו לה צביון של תפילה. בשחרית צייתה ההלכה לומר שתי ברכות לפני קריאת שמע וברכה אחת לאחריה, ואילו בערבית — שתיים לפניו ושתיים לאחריה.<sup>9</sup>

מה היא, בהקשר של מעמדי תפילה — הברכה? הברכה שבתפילה היא אמירה המנסחת שבח לקב"ה או הודאה לו או תפילה אליו. פתיחתה במלים 'ברוך אתה יי', והשלמתה במשפט שאף הוא פתיחתו כן, וסופו במלים ספורות שמעמידות על ייחודה של הברכה; מלים אלו

מעמידות השבת והחג וכן מכל עמידות המוסף, כדי לא להעסיק את המתפללים בימים הללו בעסקי חולין. במקום הברכות המושמטות נאמרת בעמידות אלו ברכה אחת, חגיגית, הנקראת 'קדושת היום'.

7 הברכות המתוספות לכבוד התקיעות בשופר הן שלוש ('מלכיות', 'זכרונות' ו'שופרות'), אבל הראשונה מהן נכללת בברכת 'קדושת היום'. על כל הנושאים הללו עיין אלכוגן-היינמן, לפי המפתח.

8 מצד ההלכה הקדומה אמירת העמידה בערבית אינה חובה אלא רשות. אבל כנראה מוקדם מאוד נקבעה ה'רשות' הזאת כחובה גמורה. מעמדה המחייב-פחות של עמידת הערבית מובלט בתפילת הרכים בכך ששליח הציבור אינו חוזר עליה בקול, וגם בכך שלפני אמירתה בלחש, על ידי היחידים, נאמר קדיש. אבל בתקופת הפייטנות הקלאסית נכתבו הרכה קרובות ('שבעתות') גם לעמידות של ערבית. סביר לומר שבמקומות שבהם צמח המנהג הזה היתה חזרת ש"ץ על עמידות אלו נהוגה גם לפני כן, ורמזים לכך באים גם בתלמודים. על קדמות המנהג לומר עמידות בערבית עיין ג' אלון, תולדות היהודים בתקופת המשנה והתלמוד, א, ירושלים תשכ"א, 166 ואילך; הנ"ל, מחקרים בתולדות ישראל, א, ירושלים תשכ"ו, 284 ואילך.

9 משנה ברכות א:ד: 'בשחר מברך שתיים לפניו (לפני ק"ש) ואחת לאחריה, ובערב שתיים לפניו ושתיים לאחריה, אחת ארוכה ואחת קצרה'. פירוש סופה של הפיסקה ('אחת ארוכה ואחת קצרה') מעורפל ושנוי במחלוקת. עיין ל' גינצבורג, גנזי שכתר, ב, 519 ואילך.

מתחלפות מברכה לברכה והן נקראות 'חתימה'. אין ברכה שלמה בלא הסיום הסטיריאוטיפי הזה, אבל הרכה ברכות-תפילה אין פתיחתן ב'ברוך': לפי ההלכה, 'ברכה הסמוכה לחברתה' אינה צריכה לפתוח ב'ברוך', ואכן כך הוא בתפילות החובה והקבע ברוב המקומות שבהם עשויה התפילה מערכות של ברכות הקשורות זו בזו.<sup>10</sup>

תוכנן של הברכות נקבע על פי חתימתן. החתימה היא גרעינה המוצק של הברכה. נוסחה נקבע על פי רוב בדיוקנות מחייבת בהלכה הקדומה. גופה של הברכה, כלומר הקטע הבא לפני החתימה, מקדים לה מבוא, מספר במשמעויותיה, מציין את מרכיביה, מרחיב את עניינה: חלק זה פחות מחייב ופחות מוצק. הוא ניתן לניסוחים שונים לפי אופיים של הימים או מועדי התפילות, וכן גם להרחבות מסוגים שונים. לעתים הוא מתרחק, אם מעט ואם הרבה, מנושא החתימה הבאה בסוף. אין ההלכה אוסרת סטיות מן הסוג הזה, אבל היא מחייבת לחזור מהן אל נושא החתימה קודם לחתימה, כדי שהברכה תשמור על בניינה ההגיוני.

נוסח חתימת הברכות קבוע איתן בנופה של התפילה, כפי שנאמר: החכמים ביקשו להנהיג בו אחידות מחייבת. אמת, לא תמיד הצליחו בזה, ורבות הן החתימות שידועות לנו בניסוחים מתחלפים; אבל השינויים בנקודה הזאת אינם לא רבים ולא מופלגים. בחלק מן הברכות היה הבדל בין החתימות שנאמרו בקהילות ארץ ישראל לבין אלו שנאמרו בבבל. בקהילות אחדות נהגו לומר חלק מן החתימות כמנהג בני ארץ ישראל וחלק מהן כמנהג בבל, והמבוכה במחקר בנקודה הזאת רבה.<sup>11</sup>

הברכות שנקבעו להיאמר סביב קריאת שמע ערבית ושחרית תאומות הן בעיקרן. הברכה הראשונה 'שלפניה' באה לקלס את הקב"ה על סדרי הטבע הקבועים, על מחזור הזמנים ועל הסדר המוצק של חליפות יום ולילה; חתימת הברכה הזאת בערבית היא 'ברוך אתה יי המעריב ערבים' ובשחרית — 'יוצר המאורות'. הברכה השנייה, הצמודה אל קריאת שמע, מדברת בבחירת עם ישראל ובחוקים שניתנו לו על ידי הקב"ה באהבה, לעסוק בהם, ללמוד אותם ולקיימם. בערבית מסתיימת הברכה הזאת ב'ברוך אתה יי אוהב עמו ישראל', ואילו בשחרית ב'הבחר בעמו ישראל באהבה' (או: 'הבחר בעמו ישראל').<sup>12</sup> או, כמו בערבית: 'אוהב [את] עמו ישראל'.<sup>13</sup> הברכה שלאחר קריאת שמע

10 הברכה שלאחר קריאת שמע היתה צריכה, עקרונית, לפתוח ב'ברוך'. כי אין היא סמוכה לברכה אחרת. בתוספתא ברכות א:ט מוצאת הברכה הזאת במפורש מן הכלל: 'כל הברכות כולם פותח בהן בברוך חוץ מן הברכה הסמוכה לקריאת שמע וברכה הסמוכה לברכה אחרת'.

11 לדעת חוקרים בימינו אין לומר בוודאות בנוסחאות החתימה של רוב הברכות איוז מהן ארץ ישראלית ואיוז מהן בבלי. יי היינמן הצביע על כך שכל נוסחי הברכות מקורם הראשון בארץ ישראל היה, אלא שבתחילה הילכו בארץ ישראל נוסחים שונים, ומהם נבחר, לעתים, נוסח אחד בארץ ישראל, ונוסח אחר, ארץ ישראלי אף הוא, בבבל. עיין יי היינמן, התפילה בתקופת התנאים, 46 ואילך. עיין על כך גם נ' וידר, 'לפתרון סתומה אחת בירושלמי', תרביץ, מג (תשל"ד), 46 ואילך, ועיין ע' פליישר, מנהגי הקריאה, 25, הערה 3. נוסחי הברכה ניתנים להלן לפי המצוי ברוב כתבי היד.

12 עיין למשל S. Schechter, Genizah Specimens, JQR, OS, 10 (1897/98), 655. יי מאן, קטעי הגניזה, 398. כך הוא גם נוסח סידור רס"ג, עמ' יד.

13 מאן, קטעי הגניזה, 294, 295. מטבעות החיתום השונים מופיעים, ברמז או בלשונם המלאה, לעתים קרובות בשולי הפיוטים המועתקים בקטעי הגניזה. כל הנוסחים מיוצגים בהם בשפע.



מדברת בגאולה הראשונה שנגאלו ישראל, שהיא דוגמה לכל הגאולות שלאחר מכאן. ברכה זו זכתה יותר מחברותיה להיות נתחמת בנושאים במקורותינו הקדומים. לבד מהזכרת צירוף הפתיחה של הברכה ('אמת ויציב') על ידי חכמים ראשונים<sup>14</sup>, ניתנות כבר בתלמוד הירושלמי הנחיות מפורשות בתוכן הברכה, ונמנים בו כמה איזכורי־חובה: 'ציאת מצרים, מלכות ה', קריעת ים סוף ומכת בכורות.<sup>15</sup> מסתבר שהיה חשש שנושא הברכה יופנה לעניין הגאולה העתידה, ושעיקר כוונתה, הזכרת 'ציאת מצרים, ייטשטש בה. אפשר שלכן גם נקבע, כנראה מוקדם מאוד, שבתוך הברכה הזאת ייאמרו שני פסוקים משירת הים, אחד שיש בו קילוס לבורא, מושיעם של ישראל: 'מי כמכה באלים יי מי כמכה נאדר בקדש נורא תהלות עושה פלא' (שם' טו:יא), ואחד שיש בו הזכרת מלכותו הנצחית של ה': 'יי ימלוך לעולם ועד' (שם, פסוק יח).<sup>16</sup> הפסוק הראשון כוון כנראה להבטיח הזכרת 'ציאת מצרים וקריעת ים סוף בגוף הברכה, ואילו השני נועד להזכיר את מלכות ה', כמצוות ההלכה הקדומה. לפי הנראה מנוסחאות הקבע המזרחיים שהגיעו אלינו מן הגניזה, הפסוק השני משירת הים לא נאמר תמיד כלשונו במקרא, אלא, לפי מנהג הרבה קהילות, בנוסח המשולש שבו הוא מופיע גם במקומות אחרים בתפילה: 'יי מֶלֶךְ יי מֶלֶךְ יי ימלוך לעולם ועד'.<sup>17</sup> החתימה הבאה בסוף הברכה זהה בערבית ובשחרית: 'ברוך אתה יי גאל ישראל' בנוסח בבל, ולפי נוסח בני ארץ ישראל: 'צור ישראל וגואלו' או 'מֶלֶךְ צור ישראל וגואלו'.<sup>18</sup> ברכה זו היא יחידה אחרי קריאת שמע של שחרית; בערבית באה אחריה עוד אחת, שחתימתה 'ברוך אתה יי שומר עמו ישראל לעד' (לפי נוסח בבל), או (לפי נוסח א''): 'הפורש סוכת שלום עלינו ועל כל עמו ישראל ועל ירושלים'. נוסח זה של החתימה נתקבל במנהג המאוחר בתפילות הערבית של שבתות ומועדים.

כל הברכות שמסביב לקריאת שמע אין פתיחתן ב'ברוך' חוץ מן הברכה הראשונה. בערבית — אין פתיחת הברכה הראשונה משפט בפני עצמו, אבל

14 משנה ברכות ב:ב: תוספתא ברכות ג:ר: 'אין אומרים דברים אחר אמת ויציב, אבל אומר דברים אחר תפלה' וכו'. עיין גם משנה תמיד ח:א. ועיין להלן, 159, הערה 42.

15 ירוש' ברכות פ"א ה"ה, ג ע"ד: 'הקורא את שמע בבוקר צריך להזכיר יציאת מצרים באמת ויציב. רבי אומר צריך להזכיר בה מלכות. אחרים אומרים צריך להזכיר בה קריעת ים סוף ומכת בכורות. ר' יהושע בן לוי אומר צריך להזכיר את כולן, וצריך לומר 'צור ישראל וגואלו'.

16 על קדמות הפסוקים הללו במקום הזה עיין גם י' היינמן, 'קדושה ו"מלכות" של קריאת שמע וקדושה דעמידה', שי להימן, ספר היוכל לא"מ הברמן, ירושלים תשל"ז, 107 ואילך.

17 פיסקה זו אינה מותחמת בחדות מספקת ברוב הנוסחים הקדומים שהגיעו אלינו מן הגניזה. היא נתרחבה לפניה בתוספת כמה מלים, שבראשן בא הצירוף 'יי מלכנו'. עיין על כך להלן. בנוסחים אחרים (עיין למשל הנדפס מן הגניזה בידי מאן, קטעי גניזה, 295, קטע 5: ג"א בסידור רס"ג עמ' לח: ש' אסף, מסדר התפילה, 117) אין הפסוק בא כלל, ועניין המלכות נזכר על פי הצירוף 'יי מלכנו' בלבד. עיין גם להלן, 46 (פיוט ג) ו-161.

18 נוסח חתימה זו נזכר כבר בירושלמי הג"ל הערה 15. על גלגולי נוסח זה עיין נ' וידר,

בשחרית יש לה מעין מעמד עצמאי, והיא מתנסחת במשפט ארוך יחסית: 'ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם יוצר אור ובורא חושך עושה שלום ובורא את הכל'. בחלק ממנהגי המזרח, בעיקר בארץ ישראל, צורף אל הפתיחה הזאת משפט נוסף שאף הוא נחשב, משום מה, חלק מפתחת הברכה: 'אור עולם יוצר חיים אורות מאופל אמר ויהי'. גוף הברכה נשתלשל משם ואילך.<sup>19</sup>

כפי שנאמר לעיל, כל אחד מישראל חייב לקרוא שמע ולומר את הברכות שמסביב לה ערבית ושחרית, אפילו הוא שרוי בכיתו ביחידות. גם באמירת העמידות הוא חייב מכל מקום, גם אם אין בית כנסת סמוך למקומו. אבל מי שאינו יודע להתפלל אין לו ברירה אלא להצטרף לתפילה בציבור, זו שנערכת בבית הכנסת, במעמד עשרה מישראל לפחות, כדי להיות מוצא ידי חובתו בתפילת שליח הציבור. אך גם מי שיועד להתפלל לבד, רצוי שיתפלל עם הציבור, כי 'ברוב עם הדרת מלך' (מש' יד: כו) ותפילתן של ציבור אינה חוזרת לעולם ריקם' (דברים רבה ב:ז).<sup>20</sup> התפילה בציבור גם שלימה יותר, ונכללים בה קטעים ועשיות שאינם בתפילת היחיד.

בימי קדם היתה נהוגה דרך מיוחדת בקריאת שמע בציבור,<sup>21</sup> אבל שינוי חשוב מזה נשתנתה תפילת השחר שנאמרה בציבור, על ידי שילובה של ה'קדושה' בברכה הראשונה שלפני קריאת שמע, היא ברכת המאורות. הקדושה היא פיסקת תפילה, שמקורה, כנראה, בחוג בעלי הסוד הקדומים ('יורדי המרכבה'). עיקרה בתיאור שירת המלאכים הסובבים את כסא הכבוד והמהללים את הקב"ה דבר יום ביומו.<sup>22</sup> שירה זו מתוארת בכתבי הקודש

פרקים בתולדות התפילה והברכות, סיני, עז (תשל"ה), עמ' קיח ואילך.

19 מעמדה של פיסקה זו בתפילת השחרית לא נבדק עדיין כל צרכו, ואין אנו יודעים לפי שעה מה מוצאה ומה היה היקף שימושה. הופעתה בכתבי היד של נוסחאות התפילה הארץ ישראליות איננה קבועה לגמרי; אפשר שנהוג היה להוסיפה ברוב המקומות בשבתות בלבד, כפי שנקבע לימים במנהג בני איטליה. גם היקף הפיסקה וגם נוסחה מופלאים; חוקרים ראשונים (צונץ, תולדות הפיוט, 28) שיערו שהשורה אינה אלא שריד מפיוט אלפביתי שלם שנתחבר בידי יוסי בן יוסי, אבל אין להשערה הזאת שום תימוך. ספק גדול אם אכן טור בודד של פיוט ארוך לפנינו; מרובים למדי טורים מסוג זה בתפילות הקבע, ועל פי רוב אין הם מקוטעים (עיין על כך להלן). על הקטע עיין גם א' מירסקי, פיוטי יוסי בן יוסי, 77 ואילך. יש להתפלא על הכללת הטור בין פיוטי הוודאיים של יוסי בן יוסי במהדורה זו (עמ' 23).

20 על שבחי התפילה בציבור בפי חז"ל עיין אלבוגן-היינימן, התפילה בישראל, 196 ואילך.

21 דרך זו בקריאת שמע נקראה 'פריסה על שמע'; עיין עליה ע' פליישר, הפורס על שמע, 133, ובספרות הרשומה שם.

22 על הקדושה כבר נכתבה ספרות שלמה, עיין עליה אלבוגן-היינימן, התפילה בישראל, 47 ואילך ובעיקר שם, 52. כידוע, הקדושה ('sanctus') זכתה למעמד מכובד ביותר גם במיסה הנוצרית. על קדמותה עיין גם היינימן, התפילה בתקופת התנאים, 145; מ' וינפלד, 'עקבות של קדושת יוצר ופסוקי דמרה במגילות קומראן ובספר בן סירא', תרביץ, מה (תשל"ו), 15 ואילך. איזכור מעורפל, אבל חד משמעי לעצם קיומה של הקדושה בתפילה, בא גם בספרות התלמודית. עיין יי היינימן, התפילה בתקופת התנאים, שם.

בחזיונות ישעיה ויחזקאל, ולשונה מובאת מפיהם בשני פסוקים, שהם יסודה של הקדושה: 'קדוש קדוש קדוש יי צבאות מלוא כל הארץ כבודו' (יש' ו:ג), ו'ברוך כבוד יי ממקומו' (יח' ג:יב). נראה שמימים קדומים מאוד מקובל היה להזכיר בברכה הראשונה שלפני קריאת שמע של שחרית ובברכה השלישית של העמידה את שירת המלאכים במרום; בברכת יוצר המאורות ('קדושה דיוצר') – כדי לצרף אל סיפור גבורות האל ב'מעשה בראשית' את תהלת עוזו על פי 'מעשה מרכבה', ובעמידה ('קדושה דעמידה') – כדי להקיש את שירת המלאכים בשמים אל שירתם-תפילתם של ישראל עלי אדמות. בשתי הקדושות הובאו הפסוקים הנזכרים במלואם וכצורתם.<sup>23</sup>

הפיסקה, המספרת בנושא שחכמים הזהירו שלא לעסוק בו ברכים, לא נתקבלה בתפילות הקבע והחובה בלא היסוס. בכל אופן, שילובה בתפילה לא היה בכל מקום ובכל התקופות נפוץ במידה שווה. בהרבה מקומות, ולאורך זמן רב, היתה אמירת שתי הקדושות אסורה ליחיד. אמירת קדושת היוצר הותרה לימים גם ליחיד, לפי שאין בה אלא תיאור בלבד של העולמות העליונים. קדושת העמידה נותרה בכל הדורות קשורה לתפילה בציבור: אמירתה לא הותרה מעולם ליחיד.

בימי ראשית התגבשותם של דפוסי הפיוט לא נאמרה הקדושה, גם בברכת המאורות, אלא בציבור. ולא עוד אלא שבארץ ישראל, עריסתה של שירת הקדוש שלנו, היא נאמרה בשבתות ובימים טובים בלבד. היא לא נאמרה אפילו בימות החול המצויינים, בראשי חודשים, בימי חול המועד, בחנוכה, בפורים ובימות הצום. בקהילות לא מעטות נהגו שלא לומר קדושה דיוצר כלל, אפילו בשבתות ובחגים.<sup>24</sup> גם קדושת העמידה נאמרה לעתים רחוקות בלבד (אם כי תכופות יותר מקדושת היוצר). ובעמידות של שחרית בלבד. יצאו מכלל זה עמידות מוספי ראשי השנים וכל עמידות ימי הכיפורים (חוץ מעמידת המעריב) שגם בהן נאמרו קדושות.

גרעינה של קדושת היוצר בשני הפסוקים שהוזכרו לעיל. מובן שאלה לא הובאו בתפילה תלושים ומבודדים, אלא כשהם מוקפים פסקאות מכוא ומעבר, בראשם, בתוכם ובסופם. גם שני הפסוקים משירת הים שולבו בדרך דומה בברכת הגאולה. התפילה היא לעולם יצירה ספרותית, וגם כשהיא מתנסחת בחסכוניות ובפשטות, היא מהוקצעת ומאוזנת בסגנונה.

23 בקדושת העמידה נוספו על שני המקראות הללו עוד כמה פסוקים, לאו דוקא קשורים בנושא הקדושה: בארץ ישראל הוסיפו אחרי פסוקי הקדושה עצמה שני פסוקים מקריאת שמע, את הראשון ('שמע ישראל' וכו') ואת האחרון ('להיות לכם לאלהים') אני יי אלהיכם'. חכמי בבל התנגדו להכללת פסוקים אלה בקדושה. בכל המנהגים מובא אחרי שני פסוקי הקדושה הראשונים (או, כנ"ל, אחרי פסוקי קריאת שמע) הפסוק 'מלוך יי לעולם אלהיך ציון לדור ודור הללויה' (תה' קמו:ז). פסוק זה נועד לשמש מעבר לברכת 'האל הקדוש', היא הברכה השלישית של העמידה, שהקדושה נכללה בה. בארץ ישראל באו במקום הזה כמה מקראות מעבר: הפסוק 'מלוך יי לעולם' היה האחרון שבהם. על עניינים אלה עיין ע' פליישר, לתפוצת הקדושות. 266 ואילך, ועיין גם להלן.

תפילת הציבור יתירה על תפילת היחיד גם בכך שבה בלבד משתלבות קריאות החובה בתורה ובנביאים.<sup>25</sup> תפילות ישראל, ובפרט תפילות הציבור, הרבה פנים להן, ופן חשוב בהן הוא הלימוד. המתפלל בציבור בשבתות, בימים טובים, בימות החול המצויינים ואפילו באחדים מימות החול הרגילים, שומע במסגרת התפילה קריאת פסקה מן התורה (בלשוננו: 'הפרשה'). בימים החשובים יותר, בשבתות, במועדים ובימות צום, הוא שומע גם קריאת פסקה מקבילה מאחד מספרי הנביאים (בלשוננו: 'ההפטרה'; במקורות קדומים, לעתים קרובות, בארמית: 'אשלמתא'). הקריאות הן משני מינים. יש קריאות סדירות ויש קריאות מיוחדות. הקריאות הסדירות מעבירות את המתפלל על חמשת חומשי התורה ב'מנות' שבועיות, שבוע שבוע ופסקתו המסויימת, לפי סדר החומשים. מועדים וימים מצויינים יש להם פסקות-קריאה חריגות, חגיגות. הקריאות, בין הסדירות ובין החריגות, מטביעות חותם בולט ומפורש על ה'ימים' שלהן, ומקומן בתפילת הציבור נכבד ומרכזי.

בסדר הקריאות הרגילות נחלקו בני ארץ ישראל הקדומים מבני בבל. בני בבל חילקו את החומשים לחמישים וכמה פרשות, וכיוונו את מחזור הקריאות להסתיים כל שנה, כיום שני של שמיני עצרת, הוא יום 'שמחת תורה'. בני ארץ ישראל חילקו את התורה לסדרים קצרים הרבה יותר, וסיימו את קריאת החומשים לערך אחת לשלוש שנים ומחצה, במועדים לא קבועים.<sup>26</sup> הבדלים ניכרים היו בין בני ארץ ישראל ובבל גם בקריאה בנביאים. גם בקריאות החגיגות, הן בתורה והן בנביאים, היו הבדלים ניכרים בין בני ארץ ישראל ובני בבל.<sup>27</sup>

25 עיין על כך אלבוגן-היינמן, התפילה בישראל, 117 ואילך, 131 ואילך, וכן בספרות הרשומה שם.

26 בימינו נהוגים סדרי הקריאה של בני בבל בכל העדות: ככולן מסתיימת הקריאה בחומשים מדי שנה, בשמיני עצרת (בחו"ל: כיום טוב שני של חג זה). שיטה זו, שמקורה ביחס של הערכה מופלגת למעמד הקריאות בתפילה, נתקבלה מוקדם למדי גם בארץ ישראל בקהילות שונות. עיין על כך ע' פליישר, מנהגי הקריאה, 25 ואילך. אבל השיטה התלת-שנתית התקיימה זמן רב בקהילות אחדות בארץ ישראל ובקהילות של בני ארץ ישראל בחו"ל, והיא עוד נזכרת במאה ה"ג על ידי ר' אברהם בן הרמב"ם. על שיטת הקריאה התלת-שנתית נכתבה ספרות ענפה; עיין עליה בחומר שנלקט בספרו המונומנטאלי של י' מאן, הקריאה במקרא, א-ב, ובספרות המדעית הרשומה על ידי אלבוגן-היינמן, התפילה בישראל, 117. חלוקת התורה על פי המחזור התלת-שנתי לא היתה אחידה, וידועות לנו בה כמה שיטות. טבלה סינופטית של החשובות שבהן התקין י' יואל, "כתר" משנת ה'אלפים ועשרים לבה"ע", קרי ספר, לח (תשכ"ג), 130 ואילך. על החומר הנדפס שם יש להוסיף את מה שהעלה נ' פריד במאמרו "לוח ה"סדרים" של המחזור השלשי לספר במדבר, תגים, בני ברק, חורף תשכ"ט, 60 ואילך; עיין גם ע' פליישר, 'קרובות י"ח על סדרי הקריאה התלת-שנתית', סיני, סה (תשכ"ט) עמ' רפא; הנ"ל, פמוני האנונימוס, 33 ואילך.

27 עיין על כך מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, קמט ואילך; ע' פליישר, עשר תעשר, 116 ואילך; הנ"ל, מנהגי הקריאה, 25 ואילך.

זיקה עזה קיימת בין נושאי מערכות הפיוט לבין קריאות הימים בתורה ובבנאים. לפיכך עלינו לציין בלוח הקריאות הרגילות של שבתות השנה כמה פרטים יוצאי-דופן. הקריאות הסדירות בתורה ובבנאים נפסקות כל אימת שיום טוב חל להיות בשבת. אפילו שבתות חול המועד (בפסח וסוכות) אין קוראים בהן את הפרשות הסדירות, אלא מחליפים אותן בפסקות חג. בארץ ישראל הקדומה היו מפסיקים את הקריאות השוטפות גם בראשי חדשים שחלו בשבת וגם בשבתות חנוכה. לפי מנהגי בבל לא הפסיקו בשבתות אלו, אלא הוסיפו בהן את הפסקות החגיגיות על הפרשות הסדירות של השבתות, והפטירו הפטרה חגיגית. מלבד צירופים מקריים מסוג זה עומדות בלוח השנה העברי, במקומות קבועים, כמה שבתות, שצביון המיוחד תלוי בקרבן אל מועדים בעלי חשיבות דתית מיוחדת. ארבע שבתות בין ראש חודש אדר וראש חודש ניסן מיוחדות לעניינים קבועים מידי שנה: השבת שלפני ר"ח אדר (בשנים המעוברות: אדר שני) או זו שהיא עצמה ר"ח אדר, היא 'שבת שקלים' (או 'פרשת שקלים'), השבת שלפני פורים היא 'שבת זכור', זו שאחרי פורים היא 'שבת פרה', וזו שלפני ר"ח ניסן או שהיא בעצמה ר"ח ניסן היא 'שבת החודש'. בשבתות אלו הפסיקו בארץ ישראל הקדומה את הקריאות השוטפות בסדרים ובהפטרותיהם, וקראו והפטירו פסקאות מיוחדות;<sup>28</sup> בבבל נהגו שלא להפסיק, אלא להוסיף את הפסקאות המיוחדות על הפרשות הסדירות, ולהפטיר בהפטרות המיוחדות. שלוש השבתות שבין י"ז בתמוז ותשעה באב צויידו בהפטרות מיוחדות של תוכחה ואבל ('תלת דפורענותא'), ונתכנו בארץ ישראל על פי התחלות הפטרותיהן: 'שבת דברי' (יר' א:א), 'שבת שמעו' (שם ב:ד) ו'שבת איכה' (יש' א:כא). כנגד זה זכו שבע השבתות שבין תשעה באב לראש השנה להפטרות מיוחדות של נחמה ('שבעא דנחמתא'), ואף הן נתכנו על פי הפטרותיהן: 'שבת נחמו' (יש' מ:א), 'שבת ותאמר ציון' (יש' מט:יד), 'שבת ענייה' (יש' נד:יא), 'שבת אנכי' (יש' נא:יב), 'רני עקרה' (שם נד:א), 'קומי אורי' (שם ס:א), ו'שוש איש' (שם סא:י). להפטרה מיוחדת, בלתי תלויה בפרשה או בסדר, זכתה גם השבת שבין ראש השנה ויום כיפור. אף היא נתכנתה על פי הפטרתה: 'שבת שובה' (הוש' יד:ב).<sup>29</sup>

איך נתבצעה התפילה ברכים בימי קדם? הנתונים שהגיעו לידינו בעניין זה מעטים מאוד. לפי המקורות הקדומים היתה התפילה בבית הכנסת נתונה כל

28 בשבת שקלים: שמ' ל:יא-טז; בשבת זכור: דב' כה:יז-יט; בשבת פרה: במדבר יט:א-כב; בשבת חודש שמ' יב:א-כ. בהפטרות שהוצמדו לקריאות הללו היו שינויי מנהג בין קהילות ארץ ישראל לקהילות בבל: עיין אלכוגן-היינמן. התפילה בישראל, 123.

29 בכמה קהילות היה נהוג לומר בשבת שלפני יום כיפור הפטרה אחרת, 'דרשו יי בהמצאו' (יש' נה:ו ואילך). רשימה מפורטת של ההפטרות הנהוגות בשיטה השנתית עיין בנספח של נ' פריד לאנציקלופדיה התלמודית כרך י, 'ירושלים תשכ"ב, עמ' תשג ואילך. לוח הפטרות תלת-שנתיות עיין בנספח למהדורה השנייה של ספרו של מאן שנזכר לעיל בהערה 26.

כולה, במעמד הרבים, בידי החזן. הוא אמר את התפילות בקול — הקהל שתק, הקשיב, ויצא בכך ידי חובתו. אבל קשה להניח שגם יודעי־תפילה שבקהל הסתפקו בשתיקה ובהקשבה; בהרכה מקומות הונהג בוודאי שהיחידים ילוו את תפילת החזן במלמול, אלא שדרך זו לא היתה נוחה, הן מפני שנתערבבו בה שתי דרכי־תפילה מנוגדות, והן מפני שקולות היחידים שהצטרפו לקול החזן הפריעו בוודאי לתפילה. יש להניח שכרוב המקומות נקבע שיחידים יודעי תפילה יסיימו תפילתם, בין בביתם ובין בבית הכנסת, קודם שהתחיל החזן את תפילת הרבים. בדרך זו נפתרו שתי הבעיות: היחיד אמר תפילתו מכל מקום, ואילו לחזן ניתן לסדר אמירותיו באין מפריע. בין כך ובין כך לא נשאר הציבור במצב של הקשבה סבילה לאורך כל התפילה. הוא הצטרף אל תפילת החזן אחרי הברכות באמירת 'אמן', ואמר עם החזן את קריאת שמע על שלושת פרקיה, מלה במלה ואות באות, מלבד הפסוק הראשון שהופנה אל אוזניו כקריאה של החזן.<sup>30</sup> ועוד קרא הציבור בקול, יחד עם החזן, את פסוקי הקבע ששולבו בברכות, כפי שצויין לעיל: את שני פסוקי קדושת היוצר בברכה הראשונה שלפני קריאת שמע (בימים שבהם נאמרה קדושת היוצר), ואת שני הפסוקים משירת הים שבברכת הגאולה.<sup>31</sup>

קטעי היוצר שחיבורנו בא לדון בהם נועדו לפייט את שלוש הברכות שמסביב לקריאת שמע של שחרית. במרכז הַחֲלָקָה שעליה 'הופקד' היוצר עומדת אפוא קריאת שמע. הקטעים המקיפים את קריאת שמע של שחרית יש בהם, בימות החול, חמש תחנות קבועות: שתי ברכות לפני קריאת שמע, ברכה אחת אחרי קריאת שמע ובתוכה שני פסוקים קבועים משירת הים. בתפילת הציבור בשבתות ובחגים מתוספות על אלו שתי תחנות קבועות גם בברכה הראשונה, הלא הם שני פסוקי קדושת היוצר. מכוחם מגיע מספר התחנות הקבועות של קריאת שמע וברכותיה, בשבתות ובחגים, לשבע.

30 עיין לעיל, הערה 21. גם לפי סידור רס"ג, עמ' לו, נאמר פסוק ראשון של קריאת שמע במעמד הרבים מפי החזן בלבד, עיין שם בשינויי הנוסח.

31 העובדה שהפסוקים הקבועים נאמרו מפי הציבור במקלה מוכחת למעלה מכל ספק מפיוטי היוצר, כפי שיוסבר להלן. לפי ההגיון לא היה מן הדין שפסוקי קדושת היוצר ייאמרו מפי הקהל, שהרי אין שם אלא סיפור דברים בעלמא. המנהג, המתואר בפירוט חדי־משמעי בסידור רס"ג, עמ' לו, נשתרש כנראה בהשפעת קדושת העמידה ששם יש הגיון עמוק באמירת הפסוקים על ידי הקהל. לגבי העמידה מובא המנהג כבר בתוספתא ברכות א:ח: 'ר' יהודה היה עונה עם המברך: קדוש קדוש קדוש יי צבאות מלא כל הארץ כבודו וברוך כבוד יי ממקומו. כל אלו היה ר' יהודה אומר עם המברך.'

## נוסחי קבע ופיוט בתפילות החובה

הברכות שמסביב לקריאת שמע מנוסחות במנהגי התפילה המאוחרים בדייקנות גמורה, מנהג מנהג ונוסחו. אין בין המנהגים השונים הבדל באשר לתחנות הקבועות שנימנו לעיל, אבל יש ביניהם הבדלים בניסוח גופי הברכות. ההבדלים הללו אינם גדולים. במשך הדורות, ובעיקר למן המצאת הדפוס ושכלול אמצעי התחבורה החדשים, ניטשטשו קוי היחוד שהפרידו שנים ארוכות בין עדות ישראל, ונוסחי התפילה נתגבשו בגושי־מנהגות גדולים. גם בין אלה אין פעורה תהום. פסיקות חוזרות ונשנות של חכמי הלכה גדולים, שנתקבלו על בני רוב העדות והשפיעו על מנהגותיהם, קירבו את נוסחי התפילה אלה אל אלה.

הפתעה נפלה במחקר כשהתחילו עולים מגניזת קהיר נוסחי התפילה של בני המזרח הקדומים, ובעיקר נוסחי התפילה של בני ארץ ישראל.<sup>1</sup> נוסחים אלה, לא זו בלבד שנמצאו שונים, הרבה יותר מן הצפוי, מן הנוסחים שנודעו קודם לכן מסידורי העדות השונות, אלא שהם נמצאו שונים גם זה מזה במידה מופלגת. הממצאים הללו הוכיחו שהתפילות בימי קדם, ובפרט בקהילות ארץ ישראל, היו הרבה פחות נוקשות ממה ששוער על פי מנהגי התפילה המאוחרים ועל פי התיחסותם של חכמי ימי הביניים אל התפילה, מסתבר שחכמי ארץ ישראל הקדומים לא ביקשו לחייב את כל המחוזות ואת כל בתי הכנסיות להתפלל בנוסח אחד. די היה להם באחידות, המוחלטת כמעט, של התחנות הקבועות של התפילה. שונה היתה בזה עמדתם של חכמי בבל בתקופת הגאונים הראשונים: הם ביקשו לראות את כל ישראל מתפללים תפילה וזה לגמרי, והשקיעו מרץ רב בקביעתם המחייבת גם של נוסחי גופי הברכות.<sup>2</sup> לימים גברה ידם של חכמי בבל, ומנהגי התפילה של כל העדות נקבעו, אם במידה רבה ואם לחלוטין, על פיהם. גמיותם של נוסחי התפילה הארצי־ישראליים נשתכחה מן הלב; זכרה הרחוק והמפתיע עלה לפני החוקרים מממצאי הגניזה. ואולם אין צריך לחשוב שבקהילות ארץ ישראל לא נקבעו לתפילות נוסחים מוצקים כלל, או שהרשות היתה נתונה בהן לחזנים לשנות נוסחים אלה מזמן

1 למרבה הצער אין עדיין בידנו קורפוס מלא של נוסחי תפילה מן הגניזה. טכסטים מעניינים הנוגעים לסוגיה זו נדפסו בידי חכמים שונים, עיין רשימתם אצל אלבוגן-היינמן, התפילה בישראל, עמ' טו.

2 על מוצקותם הבלתי ניתנת לשינוי של נוסחאות הקבע עומד בתוקף רב פירקין בן באבוי. באיגרתו המפורסמת שקטעים ממנה נדפסו בידי ל' גינצבורג, גנוזי שכתור, ב, 544 ואילך. פירקין בן באבוי, תלמיד תלמידו של רב יהודאי גאון, פעל בסוף המאה השמינית או ראשית התשיעית. הערכה מקיפה של תעודה זו עיין ש' שפיגל, 'לפרשת הפולמוס של פירקין בן באבוי', ספר היוכל לכבוד צבי וולפסון, ירושלים תשכ"ה, עמ' רמז ואילך, ושם ציונים לחולדות הטכסט ופרסומיו והספרות שנכתבה עליו.

לזמן כטוב בעיניהם. בוודאי אין לחשוב שתפילות החובה הושארו פנויות לאילתורים חוזרים ונשנים של שליחי ציבור מקומיים.<sup>3</sup> תפילות ישראל הוכנסו מראשיתן למסגרות עקרוניות מחייבות, ומאז ומתמיד היה מעקב מדוקדק וקפדני אחרי נוסחיהן. כמה וכמה פסקאות בספרות התלמודית הקדומה פוסלות נוסחי תפילה שונים; הן מעידות עדות חריפה על קיומם בפי העם של מטבעות תפילה שגורים שקשה היה לעקורם. תפילת ציבור גם אינה יכולה להתנסח בשרירותיות, כל פעם מחדש, בלי לקפח את כוח המשיכה שלה ואת עוצמת השפעתה החינוכית. כל שכן תפילה שמתנסחת בלשון שאיננה לשון דיבור ושאישי אינו אמור לדעת אותה על בוריה. כלום על תפילה מאולתרת, המשתנה תמיד בניסוחה, יתאמן עם-הארץ להתפלל, בשעת הצורך, גם שלא בציבור? סביר אם כן להניח שבכל מקום ובכל תקופה שימשו נוסחים קבועים את תפילות החובה, ועל אלו חזרו דרך קבע, כלשונם וכצורתם. מן הצד הזה לא היה הבדל מהותי בין מצבה של התפילה בארץ ישראל לבין מצבה בבבל; ההבדל בין שני האזורים היה גדול, ואולי גדול מאוד, ביחסם של חכמים ומתפללים אל נוסחי התפילה הקבועים הללו: כי בעוד שיחסם של חכמי בבל בתחום הזה היה של הערצה גדולה ושל חומרה יתירה, לא כך היה יחסם של חכמי ארץ ישראל. הם ראו את הגיוון בנוסחים (הקבועים) של התפילה בעין יפה או לפחות סלחנית, ולא ביקשו לאחד את לשונות התפילה בעל כורחם. התיחסות עקרונית זו של בני ארץ ישראל הקדומים אל התפילה פתחה פתח להתהוותה של שירת הקודש, ואיפשרה את השתלטותה על תפילות החובה של הציבור.<sup>4</sup> כי בני ארץ ישראל, כיוצא בחכמיהם, לא ראו בנוסחי התפילות אמירות מקודשות, שהחזרה המדויקת עליהן היא חובה גמורה. הם ידעו שהנוסחים הקבועים שלהם לא בהכרח הם הנוסחים הקבועים של אחיהם במקומות אחרים, וידעו שאין בזה שום פגם. משבאו אפוא לבתי כנסיותיהם לומר תפילתם בציבור לא ביקשו לשמוע שוב, מפי החזן, את הנוסחים שכבר נאמרו על פיהם בו ביום ועל פי רוב גם בו במקום ביחידות, אלא התיירו לו, ולימים אף תבעו ממנו, לומר תפילה אחרת, מקיפה יותר ומנוסחת בסגנון גבוה ובצורות שירה מפותחות, אשר תהנה אותם הנאה ספרותית, ותחדש להם חידושי לימוד חריפים. נוסחי הקבע שנועדו ליחידים היו קצרים ופשוטים: הם חוברו בכוונה בחסכוניות יתר, כדי לאפשר אפילו לפחות שבישראל ללמוד ולזכורם בעל פה. חזרה על הנוסחים הללו כולם, כלשונם ממש, במסגרתה של התפילה בציבור, כל שכן בשבתות ובימים הטובים, נראתה בעיני בני ארץ ישראל הקדומים דבר מיותר ומשמים. שירת הקודש נועדה להציל מן השממון הזה: היא באה לעצב את תפילת הציבור, כלומר את גופי הברכות בתפילת

3 על אופיים הנזיל של נוסחי תפילות הקבע, ועל תפקיד האיתור בעיצובן החזרו, עומד בהדגשה רבה, לדעתי מופרות, י' היינמן, התפילה בתקופת התנאים, 29 ואילך.

4 על תהליך זה עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 47 ואילך. ועיין גם הנ"ל, התפקיד הליטורגי, 42 ואילך.



הציבור, בנוסח חדש, לפי חוקי צורה חדשים, בהרחבה גדולה ומתוך כוונות ספרותיות-אסתטיות ברורות וחד-משמעיות.

תהליך זה תחם לנוסחאות הקבע מצד אחד ולפיוט מצד שני תחומי מחיה נפרדים. נוסחאות הקבע נותרו קצרים ופשוטים, נוחים לקליטה ולזכרון, בעוד הנוסחאות הפיוטיות התפתחו והלכו, כדרך התפתחותן של יצירות ספרות בכלל. התפילה המפוייטת לא נועדה להוציא את הציבור ידי חובת תפילה באמת: ידי חובתם יצאו המתפללים בנוסחים הקבועים של מקומם וזמנם. החזן יכול היה אפוא להפליג בתפילתו (המפוייטת) למרחקים גדולים, ולומר דברים שונים בהרבה ממה שנאמר בנוסח הקבוע. הוא היה חייב רק לכוון את דבריו כנגד התחנות הקבועות של התפילה שאותה פייט, ולכלול אותן בהם. הוא היה חייב גם להעביר אליהן בסופי הקטעים, בדרך הגיונית ומהוקצעת.<sup>5</sup> רצונם של המתפללים לשמוע במעמד הציבורי נוסח תפילה שונה מן הנוסח הקבוע, לא רק הצמיח את הפייטנות, אלא גם קבע את סוגיה. היצירות הפיוטיות נבדלות אלו מאלו לא בתוכנן או בצורותיהן, אלא ביעדן: סוגיהן נקבעים על פי המשימה שנועדו למלא בתפילה. יצירות שבאות לפייט את העמידות לחור, ויצירות הבאות לפייט את הברכות שמסביב לקריאת שמע לחור. הראשונות נקראות 'קרובות',<sup>6</sup> והאחרונות 'יוצרות' (בלשון המחקר בימינו: 'מערכות יוצר')<sup>7</sup> אם הן יעודות לתפילת השחרית, ו'מעריב' אם הן

5 גישתם העקרונית של בני בבל לתפילה ולנוסחיה לא היה בה כדי לאפשר את התהוותה של שירת הקודש, בהיקף ובדרך שבהם נהוותה בארץ ישראל. התפילה ה'בבלית' לא יכלה לתת דריסת רגל במעמדי התפילה הקבועים לניסוחים מפוייטים ומתחדשים, כדי לא לערער את קדושתן ושלמותן של התפילות כפי שנתנסחו בידי חכמים. היא יכלה 'לסבול' שילובם של קטעי פיוט בתפילות הציבור בהזדמנויות מיוחדות, או לשם עיטורם של טכסים מיוחדים. בלתי קשורים בתפילות הקבע ובנוסחאותיהן, כגון של אזהרות בשבועות, של הושענות בסוכות, של סליחות בימות הצום או של סדרי עבודה בימי הכיפורים. אמנם יש לשער שגם סוגים אלה לא היו נוצרים בבבל, ובכל אופן לא בעיצובים פיוטיים מפותחים: קליטתם בתפילה הבבלית היא בלי ספק תוצאה של השפעה ארץ-ישראלית. התפילה הבבלית גם התיחסה אל קטעי הפיוט שקלטתה כאילו הם נוסחות קבע, מקודשים ובלתי ניתנים לשינוי, כיוצא בתפילות עצמן. בארץ ישראל נותרו הפיוטים, אף על פי שנתפשו כתחליפים לתפילות החובה, יסוד נזיל בתפילה, והנטייה היתה להחליפם בתדירות גדולה ככל האפשר.

6 הקרובות נבדלות אלו מאלו על פי סוגי העמידות שהן באות לפייט. קרובה המפייטת עמידה רגילה של חול נקראת 'קרובת י"ח'; זו שמפייטת עמידת חול שיש בה קדושה (כלומר עמידת שחרית של ראש חודש, של חול המועד או של חנוכה) נקראת 'קרובת שחרית'; זו שמפייטת עמידה של שבע ברכות שאין בה קדושה (כלומר עמידת מוסף לראש חודש או חול המועד, או עמידת ערבית, מוסף [או מנחה] של שבתות וימים טובים). נקראת 'שבעתא', וזו שמפייטת עמידה של שבע ברכות שיש בה קדושה (כלומר עמידת שחרית של שבת או חג, עמידת שחרית ומוסף של ראש השנה או עמידת שחרית, מוסף, מנחה ונעילה של יום כיפור) נקראת 'קדושתא'. המונח 'קדושתת י"ח' איננו במקורות הקדומים והוא חידוש של המחקר בימינו. על הקרובות לסוגיהן עיין ע' פליישר, שירת הקודש, לפי המפתח.

7 במקורות הקדומים שבכתבי היד אין מונח מיוחד לציון מערכת הפיוטים שמעטרת את

מכוונות לתפילת הערבית. הסוגים האלה הם המרכזיים והיחידים-כמעט בשירת הקודש הקדומה, שהרי הם מכסים את מלוא שטחן של כל תפילות הרבים. שאר סוגי הפיוט, הבאים לשמש טכסי דת אחרים, הם משניים, ועל פי רוב גם מאוחרים.<sup>8</sup>

הקרובות, מערכות היוצר ופיוטי המעריב, הם, בעקרון, סוגים קומפוזיציוניים. כלומר אין הם קטעי שירה בודדים, אלא מערכות של קטעי שירה, שכל קטע בהן נועד למלא תפקיד אחר. סגולה זו מתחייבת מאופיה המורכב של התפילה, שהרי העמידה, למשל, איננה גוש טכסטים אחד אלא מערכת של שמונה עשר או של שבעה קטעים עצמאיים; התפילה המתפייטת ביוצר או במעריב גם היא אינה אחידה, אלא היא עשויה חמשה, ששה (המעריב), או שבעה מרכיבים. בתקופת הפיוט הקדום לא עלה על הדעת שחזן יפייט ברכה אחת ממערכת של ברכות רבות, ואת האחרות לא יפייט: כי איזו מן הברכות יעדיף? ומה טעם ייגרע חלקן של השאר? לפי הנראה משרידי היצירות הקדומות שבידנו — חזנים קדומים לא התפשרו בנקודה הזאת; אם החליטו (ה'החלטה' היתה כמובן לא שלהם אישית אלא של קהלם) לומר תפילה מפוייטת — אמרו אותה כולה פיוט, ואם החליטו שלא לומר תפילה מפוייטת אמרו אותה כולה נוסח קבע.

אבל הכלל הזה היה כלל שבעקרון, והעקרון שבו לא בהכרח נתפש כחייב גמור. סוף כל סוף לא כל הקהילות ולא כל השעות היו שוות. במקרים מסויימים, בימים מסויימים ובמקומות מסויימים אפשר שחזנים התספקו בעיבודה הישירי של תחנה קבועה אחת, או של שתיים, או של שלוש בלבד, ואילו את שאר חלקי התפילה שבו לומר בנוסח הקבע.<sup>9</sup> דרך זו לא היתה נוחה

הברכות שמסביב לקריאת שמע. מלבד המונח 'יוצר' המציין גם את המרכיב הראשון של המערכת הזאת. במחקר המודרני נתחדש לפיכך הצירוף 'מערכת יוצר', לסמן את כלל הקטעים הבאים לפייט חלקה זו בתפילת השחר. הקטע הראשון במערכת נקרא במחקר 'גוף היוצר'. ועיין עוד להלן.

8 יוצאת מן הכלל הזה ברכת המזון, שאף היא נחשבה, בעיקר בסופן של סעודות מצווה חגיגיות, מעין תפילת רבים, ופוייטה, כבר בימי קדם, כדוגמת העמידות והברכות שמסביב לקריאת שמע. עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 247 ואילך. ברכות המזון המפוייטות קראות בכתבי היד של הגניזה 'ברכה' סתם. הרבה סוגים פייטניים עלו לראשונה כסוגי משנה של הקרובות, כגון הסליחות. הקינות לתשעה באב, פיוטי עושה השלום, ההרטים למיניהם, התקיעות וסדרי העבודה לימי הכיפורים. התפתחות מאוחרת בלבד העניקה להם עצמאות ועיצבה אותם כסוגים בפני עצמם. טכסי הדת הפרטיים, כגון חתונות, טכסי קבורה ובריתות מילה, זכו אף הם, בלא ספק, לעיטורי שירה, אבל זאת בוודאי מכוחה של מסורת קדומה, חילונית במהותה ובלתי תלויה. אין קשר גנטי בין סוגי הפיוט העיקריים לבין סוגי השירה הללו. על כל הסוגים הנזכרים כאן ראה פרטים אצל ע' פליישר, שירת הקודש, על פי המפתח.

9 בדרך זו עוצבו, כנראה כבר בתקופה קדומה מאוד, הקדושתאות. כמעט כל הקדושתאות שבידנו מפייטות מן העמידה שהן באות לעטר רק את שתי הברכות הראשונות ואת הקדושה שבברכה השלישית. אחרי הקדושה נאמרה העמידה מפי החזן בנוסח הקבע. אבל לא כך היה הסוג בראשית ראשיתו; עיין על כך ע' פליישר, בעיות יסוד בקדושתא,

וגם לא יפה, כי נתערבבו בה קטעי אמירה בעלי סגולות צורה ולשון שונות ורחוקות, אבל לא תמיד ובכל מקום היתה אולי רגישות גמורה לזה. ואולם בשום מקום, בתקופות הקדומות, לא עלה על הדעת לשלב בתפילת הרבים, באותה ברכה ממש, נוסח קבע ופיוט. הפיוט בא תמיד במקום נוסח הקבע ולעולם לא כתוספת לו. ברוב המקרים, לפחות באשר למערכת היוצר, נכתבו היצירות כדי להפקיע מפי החזן את כל נוסחאות הקבע, למעט חתימת הברכות והפסוקים הקבועים שבתוכן.<sup>10</sup>

מבחינה עקרונית נועדה התפילה המפוייטת להתחלף בכל הזדמנות בתפילה מפוייטת אחרת, שונה ממנה. כי הפייטנות נוצרה לא רק כדי להבדיל בין נוסח התפילה שבפי היחידים לבין נוסח התפילה שבפי החזן, אלא גם כדי לגוון את התפילה שבפי החזן לעתים קרובות. אבל יעוד זה לא נתקיים בוודאי הלכה למעשה אלא בתקופת הגאות של היצירה הפייטנית, ובמקומות מעטים ומרכזיים בלבד. הוא בוודאי לא נתקיים בתפילות החול, כי אפילו חזן פורה ומוכשר מאוד לא יתכן שידע לחבר יום יום מערכות פיוט כמספר תפילות החובה. יש לשער שהתפילה המפוייטת היתה מתחלפת בהרבה מקומות, לסירוגין, עם התפילה בנוסח הקבע. מערכות פיוט נתחברו בוודאי בעיקר לכבוד החגים הגדולים או השבתות. גם בימים הללו היתה בלא ספק קביעות מסויימת ברוב המקומות, ואותן מערכות פיוט שבו ונאמרו מדי פעם בפעם, בסירוג מסויים. במקומות שבהם לא פעל פייטן מקומי מוכשר ופורה אפשר שהוענקה בדיעבד קביעות מוחלטת פחות-אדיותר למערכות פיוט מסויימות. אבל בקהילות ארץ ישראל היתה תמיד נכונות עקרונית להחליף את אלה באחרות. תכיפות ההתחלפות היתה תלויה, כמובן, בתנאי המקום והזמן.<sup>11</sup>

444 ואילך. ההתפתחות כרוכה בהתרחבותה המופלגת של הקדושתא בחלקה האחרון. התופעה עולה גם מסוגי קרובה אחרים המתרחבים באחד ממרכיביהם.

10 על תנודות בהפעלתו המוחלטת של הכלל הזה עיין עוד להלן.

11 על חיפושי חזנים אחרי פיוטים חדשים כדי לגוון בהם את סדרי תפילותיהם אנו שומעים דברים מעניינים בתקופת הגניזה. עיין ש"ד גויטיין, סדרי חינוך, עמ' צח ואילך; הנ"ל, 'כתבי גניזה מן התקופה הממלוכית', תרביץ, מא (תשל"ב), 68; הנ"ל, חברה ים תיכונית, ב, 221. במכתב פרטי מיום 22 במרץ 1977 מציין פרופ' גויטיין שמצא עוד שני מכתבים 'ביחס לחילופי אקאויל (=פיוטים), סליחות, קינות, שו"ת וכיו"ב בין יהודה בן אהרן אלעמאני ו"פאר החזנים ועוזם" אבו אלמגד מאיר בן יצן'. במכתב אחר אלי מיום 28 בפברואר 1977 מעיר פרופ' גויטיין שבכ"י אדלר 1822 דף 53 מסופר על חזן מאלכסנדריה ששולח אל החזן אבו סהל (באלול שנת 1212) אל בירת מצרים 'וצראת לראש השנה (=יוצרות לראש השנה) שאולי קיבלם מצרפת, ומאשר קבלת 'ארהאט' (=רהטים, סוג של פיוטים) ששלח לו אבו סהל'.

## שירת הקודש העברית בראשיתה

שירת הקודש העברית כפי שהוגדרה לעיל בראשית דברינו לא היתה התהוות חדשה בנופה של תרבות ישראל, אלא הטייה של השירה העברית הקדומה לכיוון חדש ולמילוי צרכים חדשים.<sup>1</sup> כשנקראה השירה העברית לשרת את צרכי התפילה, כבר היו מאחוריה מאות שנות פריחה והתפתחות. אמת, משירת השנים הראשונות שלאחר החורבן הגיע אלינו חומר מועט, אבל אין ללמוד מזה בהכרח שהתקופה היתה נעורה משירה או שהיצירה בה היתה דלה בשטח הזה. הספרות התלמודית, שאצרה בקרבה את יצירת השנים ההן, קלטה בדרך הטבע מעט חומר שירי, כי השירה היתה רחוקה ממרכזי ההתעניינות של חז"ל. אבל גם כך חדרו לתלמודים ולספרות המדרשית הקדומה לא מעט קטעי שירה, והם עדות מספקת ומשכנעת על קיומה של פעילות יוצרת בתחום הזה גם בעת ההיא.<sup>2</sup>

קטעי השירה המובאים בתלמוד מלמדים דברים מלאי עניין על מצבה של השירה בימי חז"ל. כמוכּן, הלימוד איננו חד־משמעי, לא רק מפני שהחומר מועט, אלא גם מפני שאין בטחון בו שהוא ייצוגי.<sup>3</sup> מכל מקום מסתבר שהשירה זנחה בתקופת התלמודים במידה רבה את הדוגמה התנכית, וסיגלה לעצמה צורות ייצור חדשות, נמוכות יותר. מצד לשונה — היא התרחקה, אם מעט ואם הרבה, מאוצר המלים והצורות המקראי ונפתחה ליסודות לשון מאוחרים יותר. היא ויתרה, אם מעט ואם כליל, על עקרון התקבולת המקראית, ועיצבה לעצמה דרכי קיצוב חדשות, מלאכותיות, אך גם מדויקות יותר. רוב השירים שהגיעו אלינו בתלמודים קצובים לפי שיטה הטעמתית פשוטה, שיטה המקצה לכל טור של שיר מספר קבוע של מלים בעלות הטעמה עיקרית, עם שהיא מאפשרת משחק גמיש של צירופים והבלעות במלות העזר, היחס והקישור

- 1 על הניצנים הראשונים של שירת הקודש עיין ח' שירמן, השירה והדראמה, א, 16 ואילך, ושם רישום של כתבי יד הקדומים ביותר שנשתמרו בהם שרידי פיוטים. תיארוכם של שרידים אלה אמנם מפוקפק, אבל אין כל ספק בקדמות המצאים.
- 2 על קטעי השירה שנכללו בספרות התלמודית עיין א' מירסקי, 'השירה העברית בתקופת התלמוד', ירושלים, שנתון לדברי ספרות והגות, ב (תשכ"ז), 161 ואילך.
- 3 חומר רב יחסית ממה שבא אלינו משירת התקופה הזאת שייך לסוג ההספדים. עיין על כך גם: E. Feldman, On the Rabbinic Lament, *JQR*, 63 (1972/73) 51ff. חומר רב מסוג זה. אין להעלות על הדעת שבתקופת התלמוד נתחברו יותר הספדים משירי חתונה למשל. רוב החומר הנמצא לפנינו בתלמודים הוא בעל אופי יחסית, ובכל אופן אין הוא נראה מיצג את היצירה המשכילית, שהיתה, אולי, שונה בסגולותיה. ראה למשל השימוש בתקבולת המקראית בכמה טכסטים קדומים שיצאו מחוגי תלמידי החכמים, כגון הקטע 'עולמך תראה בחיך' (ברכות יג ע"א; בראדי-ווינר, מבחר השירה העברית, עמ' ז), או התפילה 'אלהי נצור לשוני מרע', תפילתו של מר בריה דרבינא (ברכות יז ע"א; בראדי-ווינר, שם).

שבטור, ובמלים הפחות חשובות או החד-הברתיות הבאות בו.<sup>4</sup> השיטה ממשיכה, בעיקרון, את דרכי הקיצוב המקראי, אבל אין היא נזקקת עוד, לחיזוקה, לתקבולות. היא גם קדנית ומחמירה יותר. שיטת קיצוב קרובה לזו נהוגה בשירתם הקדומה של השומרונים, אבל אין היא עולה עוד, בעת הזאת, בשום שירה אחרת במזרח.<sup>5</sup> צד שווה בין שירת המקרא ושירת התקופה התלמודית הוא העדר החרוז; בשתי התקופות באים בשירה משחקי מלים וחידודי לשון, ולעתים, במקרה, גם חרזים. אבל אלה נקראים רק ליפות את לשונות השיר ולא גם לווסת את מהלכו.<sup>6</sup>

השירים שהגיעו אלינו מן התלמודים אינם מסודרים באלפביתים. אבל יש לנו עדות קדומה שמספרת על מנהגם של משוררים גם בתקופה הזאת להעמיד יצירותיהם בסדרים אלפביתיים;<sup>7</sup> קטעי השירה שבאו לידינו ממקורות חז"ל קצרים מאוד, ואולי על כן אין להם ארגון אקרוסטיכוני. אבל השימוש באקרוסטיכונים לא הומצא על ידי משוררי תקופת התלמוד; הוא מצוי גם בתנ"ך, והמשוררים המאוחרים, במידה שהשתמשו בו, ירשו אותו מאבותיהם. מחוץ לשינויים שצוינו זה עתה באוצר המלים והצורות, שונה השירה בתקופת התלמוד משירת התקופות שלפני כן באופן בולט גם באקלימה ובתנועות הילוכה. השירה בתקופת חז"ל חריפה יותר, מתוחכמת יותר, מצועצעת יותר בארגונה הפנימי, חידתית ומפתיעה יותר במבעה. אין בה עוד לא השגב, לא העמקת ולא החסכוניות הסגפנית כמעט של שירת המקרא.

4 עיין על כך ע' פליישר, דרכי השקילה, 70 ואילך.

5 עיין הטכסטים שנדפסו ביד ד' בן-חיים, עברית נוסח שומרון. השירים השומרונים מקבילים בחלקם, מצד הזמן, לשירים שבתלמוד. שאר תרבויות השירה של התקופה, היוונית, הרומית ואף הסורית המזרחית, שוקלות בעת הזאת את שירתן לפי שיטות משוכללות יותר, כמותיות (היוונית והרומית) או הברתיות (הסורית). השירה הכנסייתית הביזנטית עתידה לפתח, במאה השישית בערך, שיטת שקילה סבוכה במיוחד, גם כן הברתית-טונית בעיקרה. חוקי הצורה של השירה העברית בתקופת התלמודים חלים גם על קטעי השירה הארמיים, הקדומים מאוד בחלקם, שהגיעו לידינו; עיין עליהם י' היינמן, פיוטי התרגום, 352 ואילך. שיטת שקילה קרובה לזו עולה בשירה הלאטינית המערבית החל מן המאה השביעית לערך. עיין במאמרי הנ"ל בהערה 4, 80 ואילך. צד זה משותף לשירה העברית ולתרבויות השירה של המזרח עד למאה השישית לערך. במאה הזאת עולה החרוז בשירה העברית כגורם צורני קבוע ומארגן. שירת העולם (לבד מן השירה הערבית) נשארת בלתי מחורזת בחלקה הגדול עד מאוחר הרבה יותר.

7 קהלת רבה י"ד: 'הדין פייטנא כד עבד אלפא ביתא, זמנין מחסל לה זוימן דלית מיחסל לה' וכו'. וכן בכמה מקבילות. ובקהלת רבה ז'ח: 'אלין אמרין מזמורין ואלין אלפביתין' וכו'. השימוש באקרוסטיכון אלפביתי בשירים ידוע בתקופת התלמוד גם אצל השומרונים וכן גם בשירה הסורית, היוונית והרומית. על השימוש באקרוסטיכון עיין גם ש' ליברמן, 'יוונית ויוונית בארץ ישראל, ירושלים תשכ"ג, עמ' 210. על האקרוסטיכונים בשירה היוונית עיין ק' קרומבאכר, הספרות הביזנטית, 698 ואילך. בשירים הארמיים שהגיעו אלינו מן התרגומים ומחוצה להם (עיין י' היינמן, פיוטי התרגום הנ"ל), יש שימוש קבוע באקרוסטיכון אלפביתי. חלק מן הקטעים הללו אפשר שנכתבו בתקופת התלמוד, אם כי אין זכר להם במקורותינו הקדומים.

השירה משתעשעת מעתה יותר בדקויות משהיא יורדת לעומק. לא הרעיון המובע בה מרשים, אלא הדרך שבו הוא מתנסח מפתיע. השירה תדלה להיות אמונות של הבעה. היא מתחילה להיות אמונות של צורות ומלים. אמת, פסקות השירה המובאות בתלמודים מועטות, והסגולות שציינו רמוזות בהן יותר משהן בולטות. אבל ניתוח צמוד אי אפשר שיתעלם מהופעתן. הן מבשרות התגבשות של מטרות חדשות לשירה, והיערכות חדשה של היצירה לקראת מטרות אלו.

שירת הקודש בראשיתה היא המשכה של שירת החולין הזאת. אין היא נבדלת ממנה אלא בכך שבעוד זו משמשת צרכים של חול — היא באה לשמש את התפילה.<sup>8</sup> מצד הצורות, אוצר המלים וסגולות הסגנון שתייהן היינו הך. אין לשירת הקודש בראשיתה כלי הבעה מלבד אלה שהכינה למענה שירת החול שקדמה לה. רק עם עליית כוחה והתפשטותה היא רוכשת אמצעים חדשים לעצמה. על אמצעים אלה היא שומרת בקפדנות, עד מאוחר מאוד יחסית.<sup>9</sup> נסקור כעת את החשובים והשכיחים שבאמצעים הללו כדי להקל עלינו את העיון בדוגמאות השיר שיובאו להלן.<sup>10</sup>

שירת הקודש בראשיתה עושה שימוש שוטף באקרוסטיכון האלפביתי, בעיקר בחיבורים הארוכים יותר. היא אינה מכירה עדיין את ה'חתימה', כלומר את המנהג, שנעשה קבוע בתקופה מאוחרת יותר, שהיא הפייטן חותם שמו באקרוסטיכון, בראשי הטורים או המחרוזות.<sup>11</sup> מצד צורתיה היא חסכונית

8 צריך לציין שהגבול במקום הזה בין חול לקודש דק ועמום. סוף כל סוף במובן מסויים רוב השירים שבאו אלינו מתקופת התלמוד קשורים, אם במישרין ואם בעקיפין, בטכסים דתיים. אבל לפי מה שהוגדר לעיל — אנו רואים כשירת קודש רק יצירות שירה שנכתבו באופן ברור ומלכתחילה כדי להכלל באחת מתפילות החובה והקבע, וקטעים כאלה אין בחומר הזה. אמנם כמה שירי תפילה אישיים של חכמי התלמוד חדרו לימים לספרי התפילה שלנו, אבל אלה לא לשם כך נתחברו ולפיכך אין הם באים בחשבון לענייננו.

9 בעצם, עד המאה העשירית בראשיתה. חידושים מופלגים בפואטיקה של שירת הקודש, שלא בקו המקובל עליה מאז ומתמיד, חידש רב סעדיה גאון ביצירתו. בעקבות חידושים אלה נשתנו פניה של שירת הקודש העברית בספרד תכלית השינוי. על רס"ג וחידושי עיין עוד להלן.

10 על כל הנושאים הללו ימצא המעיין פרטים בספרי שירת הקודש, לפי המפתח, ובספרות המובאת שם.

11 פרט זה יש בו עניין רב, כי בשירת אומות העולם בארצות המזרח מופיעות החתימות בתקופה מוקדמת הרבה יותר. בשירה הרומית והיוונית נזכרות חתימות בזמנים עתיקים, ואצל השומרונים והסורים אפשר למצוא שימוש בחתימות החל מן המאה הרביעית. בשירה הביזנטית עולות החתימות בראשית השישית. כשיתנו חתם לראשונה כנראה יניי (עיין עליו להלן) שפעל אולי באמצע המאה הששית. אבל ממטבעות החתימה העבריים ניכר שהשימוש לא הושפע משירת הסביבה (הנוצרית), אלא הוא צמיחה פנימית ובלתי תלויה. אי אפשר לדעת מה גרם להתהוות המנהג. אולי קשור הדבר בפריחתה של היצירה הפייטנית, אשר בעקבותיה הופקעו הפיוטים מאופיים החד-פעמי ונעשו ראויים לשימושים חוזרים. לדעת החוקרים השימוש בחתימה בשירת הקודש הנוצרית אפשר שנתפשט במיוחד בשל האיסור שהטיל הקונציליום ב-Laodikea (שנת 370) על השימוש בהמנונות של מחברים לאידועים.

מאוד. קיצובה צנוע אבל לא תמיד פשוט. לצד דפוסי משקל קצרים, שנקראים לעצב טורים של שתיים או של שלוש מלים מוטעמות, מכירה הפייטנות הקדומה גם דפוסי משקל סבוכים יותר, שמעמידים טורים ארוכים, של שלוש צלעיות דו־הטעמיות כנ"ל, או של ארבע צלעיות כאלו. הטור הארוך, המורכב מארבע צלעיות של שתי הטעמות כבדות, הוא הנכבד מכל דפוסי הקיצוב הקדומים: קטעי הפיוט החשובים במיוחד נטבעים בחותמו של דפוס זה.<sup>12</sup> הטור הזה נקרא במחקר 'הטור המרובע' (צירוף בלתי מוצלח, אגב), ולפי שרוב פיוטיו הוודאיים של יוסי בן יוסי (ושמא כולם) עשויים במשקל זה, הוא נקרא לעתים גם 'המשקל של יוסי בן יוסי', או 'המרובע של יוסי בן יוסי'. הצלעיות בטור הארוך מובדלות אלו מאלו על ידי ציזורה ('פסק'); היא חדה וכוללת בין הצלעית השנייה לשלישית, אבל היא פחות בולטת, ולפעמים אף מטושטשת לגמרי, בין השנייה והשלישית ובין השלישית והרביעית.<sup>13</sup>

הפייטנות הקדומה, בראשיתה, אינה מכירה את החרוז. אבל לפחות אחת הקומפוזיציות הגדולות של יוסי בן יוסי, סדרת התקיעות שלו, מביאה בסופי טוריה, בכל אחד משלושת קטעיה, מלה קבועה, שניתן לראות בה מעין חרוז.<sup>14</sup> אמת, אין כאן חרוז אמיתי, אלא מעין רפרין זעיר, שנועד לקבוע, מכוחה של חזרה כפולה ומכופלת, מושג מסויים בתודעת המתפלל. אבל אי אפשר שהמחבר וקהלו לא נתנו דעתם גם לתוספת־הנוי הצלילי שזכה בה השיר בדרך זו. השימוש בטכניקה הזאת מועט ביצירתו של יוסי בן יוסי, אבל מתקופת הפיוט הבלתי מחורז הגיעו לידנו כמה שירים הבנויים בדרך זו. קשה לדעת אם יש לתופעה משמעות כרונולוגית, כלומר אם צריך לומר שהשירים הבנויים בדרך הזאת מאוחרים לשירים שאין בהם לא חרוז ולא שום קישוט דומה לחרוז. אף על פי שנהוג להניח שיוסי בן יוסי נועל את תקופת הפייטנים עלומי־השם, אין הנחה זו סומכת על שום הוכחה מדעית בעלת משקל.

בכמה פיוטים מתקופת השירה הבלתי מחורזת מצאנו שימוש ב'מלות קבע'.<sup>15</sup> מלת הקבע (והיא לעתים צירוף של שתיים שלוש מלים) היא מעין ה'חרוז' של יוסי בן יוסי, אלא שאין היא באה בסופי הטורים אלא במקום אחר בהם: בראשם או באמצעם. ברוב המקרים גם מלת הקבע היא מלת מפתח והיא מביעה במפורש או ברמז מושג חשוב לחג או למעמד שהפיוט נוצר לכבודו.

12 על שיטת השקילה בפייטנות הקדומה עיין בנזכר לעיל בהערה 4. על שימוש בדפוסי שקילה מתחלפים בפיוטים קדומים מאוד עיין ע' פליישר, לקדמוניות הקדושתא: הנ"ל, לקדמוניות הטל, 110 ואילך.

13 פיוטי יוסי בן יוסי קובצו לאחרונה בידי א' מירסקי, פיוטי יוסי בן יוסי, דברים על השקילה של יוסי בן יוסי עיין שם במבוא, 47.

14 עיין בנדפס כנ"ל בידי א' מירסקי, 87 ואילך. שיטת בינוי דומה באה בקטע נוסף שנתיחס מספק ליוסי בן יוסי, שם 242. דוגמאות נוספות מטיפוס זה עיין גם להלן פיוטים [יא], [יב] ו[יג].

15 שימוש במילות קבע בא כבר בשניים מפיוטי יוסי בן יוסי (מהד' מירסקי, 207 ו-215). עיין עוד להלן פיוט [ב]. דוגמה של צירוף קבע עיין גם ע' פליישר, פיוטי המעריב, עמ' קל.

במקרים אלה יש למלת הקבע תפקיד בעיצוב הרעיוני של השיר והיא מעין ציר שמסביבו נרקמת היצירה. אבל לעתים מלת הקבע היא סתמית ואין היא מוסיפה מאומה לצד הרעיוני של הפיוט. במקרים אלה יש לה תפקיד מווסת ביצירה: היא מחייבת את המשורר לבנות את טורי השיר או את מחרוזותיו בצורה קבועה מסויימת. האחידות הנוצרת כך, והיא תמוכה במובלט בחזרה המתמדת על מלת הקבע, מוסיפה לשיר משקל ויופי, אם כי היא גם מעכבת, כמובן, את פיתוח רעיונותיו.

הטורים הארוכים של משקלי השירה המורכבים, הואיל ואינם נתחמים בסופם על ידי חרוזים, מאפשרים את השימוש ב'שרשור'. השרשור מקשר בין שתי יחידות של שיר, טורים או מחרוזות, על ידי הצבת המלה המסיימת את היחידה האחת גם בראש השנייה. מכוח שימוש זה נראים טורי השיר או מחרוזותיו כמין שרשרת ארוכה שחוליותיה קשורות אלו באלו בהידוק גמור.<sup>16</sup> לעתים מופיע השרשור לא באופן קבוע במקומות קבועים, ואין לו תפקיד של ייפוי, אלא הוא בא לקשור אל גופם של פיוטים, בסופם או באמצעם, מחרוזות חריגות. לעתים הוא נקרא לחבר כך שני קטעים נפרדים של אותה יצירה. לשרשור מסוג זה נוהגים לקרוא 'שרשור מקשר'.

מדי פעם בפעם מחליטים הפייטנים, ובתוכם גם מן הקדומים מאוד, לבסס את שירתם על פיסקה מן המקרא. הפיסקה הנבחרת להתפייט היא, כמובן, בעלת חשיבות מיוחדת למעמד החגיגי הנתון. כך יכול פייטן, למשל, לעבד את פסוקי שירת הים בפיוט ליום שביעי של פסח ('יום ויושע'), או את פסוקי עשרת הדיברות בפיוט של שבועות. במקרים אלה הוא יעמיד בראשי הטורים או המחרוזות את צירופי הפתיחה או את מלות הפתיחה של הפסוקים לפי הסדר שבו הם באים במקרא בפרק שבחר לעבד. צירופי פתיחה אלה נקראים 'פתיחות מקראיות'.<sup>17</sup> לעתים אין הפייטן מפייט אלא פסוק אחד, שהוא מפרקו למלותיו או לצירופיו בראשי הטורים או המחרוזות; הפסוק הבנוי כך בראשי יחידות השיר נקרא 'פסוק מסגרת'.<sup>18</sup>

השיטה המעמידה קטעי פסוקים בראשי יחידות השיר ניתנת, כמובן, גם לשימוש הפוך, כלומר שהפסוקים המתפייטים יבואו לא בראשי היחידות אלא בסופן. במקרים אלה עומד לפנינו שימוש ב'סיומות מקראיות'. בפייטנות

16 השיטה אינה מצויה בפיוטי יוסי בן יוסי שהגיעו לידנו, אבל היא נהוגה הרבה ברהיטים שבקדושתאות ינני (עיין עליו להלן). מן התקופה שלפני השימוש בחרוז הגיעו אלינו גם סדרי עבודה הבנויים בצורה זו, עיין למשל י"מ אלבוגן, עיונים, 157 ואילך, ו-R. Edelman, *Zur Frühgeschichte des Mahzor*, Stuttgart 1934, חלק עברי, עמ' 275.154 כה. קטעים מתקיעתא קדומה עשויה בצורה זו שמורים בגניזה (ט"ז ס"ח 275.154 ו-276.6).

17 דוגמה מפוארת של שימוש בפתיחות מקרא עיין במאמרי לקדמוניות הטל, 119. הפיוט מביא את כל הפתיחות של תהלים קיט. דוגמאות נוספות עיין להלן, פיוטים [יא], [טז] ו[יז].

18 השימוש בדרך זו נדיר בפייטנות הבלתי מחזורת. דוגמה של פיוט כזה עיין להלן פיוט [יח].



הבלתי מחורזות, שכמעט אינה מכירה מבנים סטרופיים מגובשים – השימוש בדרך הזאת קשה ונדיר.<sup>19</sup> אבל הוא מתרבה ואף נעשה שכיח מאוד בפייטנות המאוחרת יותר, המחורזות. הפתיחות המקראיות מביאות בראשי יחידות השיר לעולם ובהכרח פסוקים רצופים מפרק מסויים מן המקרא. הסיומות המקראיות לא בהכרח מובאות ממקום אחד. הכל תלוי כאן ברצון הפייטן; ברצונו הוא מביא פסוקים מלוקטים לפי מה שנוח לו, וברצונו הוא לוקחם ברצף או בדילוגים מפרק מסויים. הוא יכול ל'ארגן' את הסיומות גם לפי עקרון אחר, רעיוני למשל, או טכני, כגון לפי איזו מלה, חשובה או לא, הבאה בכולן, בראשן או בתוכם. לעתים רחוקות מאוד מצאנו בראשי היחידות או בסופן, בתור פתיחות או סיומות, טכסטים שאינם מן המקרא, על פי רוב קטעי תפילה.<sup>20</sup> לפי מה שנראה מן הממצאים שבידנו כרוכה אבחנה של זמן בשימוש בסיומות המקראיות: לא זו בלבד שאין שימוש זה נהוג בפיוט הבלתי מחורז, אלא שגם ראשוני הפייטנים ידועי השם לא גרסוהו משום מה.<sup>21</sup> כל שאר קישוטי התבנית שסקרנו עד כה מופיעים ביצירות הפיוט של כל התקופות.

כבר צויין לעיל שבימי קדם נאמרו הפיוטים בתפילת הציבור רק מפי החזן, שהיה, על פי רוב, גם מחבר הפיוטים שקרא. ברוב המקרים לא הכיר הציבור קודם לכן את הפיוטים שנאמרו באוזניו, ופגישתו הראשונה אתם היתה, לעתים, גם האחרונה.<sup>22</sup> אבל לא על נקלה ניתן היה להחזיק את הציבור במשך כל התפילה בדממה גמורה. בעיקר היה הדבר קשה כנראה בימות הצום והתשובה, בימים הנוראים ובימות החג הגדולים. בימים הללו, ימים של מתח דתי מעוצם, נמשכה התפילה המפוייטת שעות רבות, והציבור היה כמה לתת ביטוי, ולו מצומצם, לרגשותיו. מוקדם מאוד קבעו הפייטנים בחלק מפיוטיהם תפקידי אמירה גם לקהל. השתתפות הקהל באמירת הפיוטים תלויה היתה בסוגי הפיוט, במנהגי המקומות וברמת ההשכלה של המתפללים. בחלק מן הסוגים

19 דוגמה מהוססת לשימוש זה עיין במאמרי הנ"ל בהערה 15, עמ' קלב. הטורים מביאים בצלעית הרביעית שלהם את מלות הפתיחה של עשרת הדיברות.

20 על דוגמאות (מאוחרות) מטיפוס זה עיין להלן עמ' 219 ו-289. עיין גם ע' פליישר, יני חזן, עמ' קצו ואילך; הנ"ל, חדשות בנושא המשמרות, 279 ואילך. עיין גם ש' וידר, פיוטים לימות החול, 85 (=מ' ולנשטיין, סיני מה [תשי"ט], עמ' שה ואילך).

21 הקדום מבין הפייטנים המשתמשים בקישוט זה הוא כנראה ר' שמעון בירבי מגס, שפעל כנראה זמן מה אחרי יוני (עיין עליו להלן). אבל אצל ר' שמעון כבר באות הסיומות, לעתים, בארגון רעיוני מתוחכם למדי. דוגמה דומה, קדומה מאוד ומוחסת ליוסי בן יוסי (אם כי היא מחורזת) עיין ע' פליישר, מחזורי פיוט, 48. הסיומות מסודרות לפי אלפבית, ומסתיימות כולן בתיבת יי'.

22 עדות יפה על מצב זה נמסרת לנו במגילת אחימעץ, שנכתבה באמצע המאה ה"א בדרום איטליה. עיין ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 16: רבי אחימעץ, המבקר בארץ ישראל בסוף המאה התשיעית, מתכבד על ידי 'החברים וראש הישיבה / לעמוד לפני התיבה / ולעשות התפילה בחיבה' בעשרת ימי התשובה. סליחה של ר' סילנו שהוא קורא מעוררת התרגשות רבה בשל תוכנה; החכמים מתעניינים בזהות הפייטן. אבל שיעור חד-פעמיות של הפיוט בימי הקדם הרחוקים לא היה אחד בכל מקום. עיין לעיל, 15.

הוסיפו הקהל מלה או צירוף של שתי מלים לכל שורה או מחרוזת של פיוט:<sup>23</sup> אמירות חוזרות ונשנות מסוג זה נקראות 'עניות'.<sup>24</sup> בקצת מקומות (או תקופות) ובסוגי פיוט מסויימים נרחבה הענייה כדי טור שלם (לפעמים פסוק או חלק ממנו) שאף הוא הוצמד לכל טור או יחידה של שיר. אמירה חוזרת מסוג זה נקראת 'רפזון'.<sup>25</sup> לפעמים באים בפיוטים קטעי ביניים מקיפים, לעתים זהים באורכם ובתבניתם למחרוזות גופי השירים, אך לעתים ארוכים או קצרים מהן; קטעים אלה נקראים מחרוזות-ביניים או קטעי ביניים. בכתבי היד הקדומים הם נקראים 'פזמון'.<sup>26</sup> מחרוזות הביניים ניכרות בכך שהן קוטעות את השטף הישר של האקרוסטיכון האלפביתי של הפיוטים שבהם הן מופיעות, ולפעמים גם בכך שקישוטי התבנית הבאים בגוף השירים נשמטים מהן. בפייטנות המאוחרת יותר מקובל שהפייטן חותם את שמו ב'פזמון'.

מחרוזות הביניים לעתים הן רפריניות, כלומר הן חוזרות כהווייתן כמה פעמים בשיר. אבל לעתים הן מתחלפות, בין עם כל הופעה ובין לסירוגין. מחרוזות הביניים המתחלפות עם כל הופעה קשורות (על פי רוב) אל המחרוזות שלפניהן בשרשור מקשר. הפזמונים יש שהם מופיעים לראשונה בראש הפיוטים (מחרוזות כאלו נקראות 'מחרוזות פתיחה' והן על פי רוב רפריניות), ויש שהם מופיעים לראשונה בגוף השיר; הכל כמנהג המקומות וכרצון הפייטנים, וביותר: כמקובל בכל סוג וסוג.<sup>27</sup>

23 יש לשער שבהרבה מקומות נהגו הציבור לומר עם החזן את מלות הקבע שהופיעו בפיוטים. בוודאי נהגו כך ברהיטים שבקדושתאות הקדומות, שבהם השימוש במלות קבע שכח מאוד.

24 השימוש בעניות היה בוודאי תכופ בסליחות הקדומות ובפיוטי ההושענא. אבל אין ספק שהיו עניות גם בשאר סוגי הפיוט. עיין למשל ע' פליישר, לקדמוניות הטל הנ"ל, 120-128. בפיוט הנדפס שם באות לסירוגין ארבע עניות: 'בטללי ברכה', 'בטללי רצון', 'בטללי נדבה', ו'בטללי ישועה'. בקדושתאות ינני באות עניות קבועות בקטע השני של פיוטי הקדושה (פיוט ט<sup>2</sup>): 'זהוה במקומו'. על השימוש בעניות עיין גם ע' פליישר, מבנים מעין-אזוריים, 194 ואילך.

25 ההבדל בין הענייה והרפרין הוא דק, כמובן. עיקרו בכך שהענייה קצרה מאוד ועל פי רוב אינה עצמאית מצד משמעה, אלא היא צריכה להצטרף למה שלפניה, מה שאין כן הרפרין. שימוש קבוע ברפרינים היה נכראה בקדושתאות הקדומות, בחלק הרהיטים. כותרות הרהיטים שימשו, כמוכח מהרבה כתבי יד מן הגניזה, כפרינים, והיו אמורות לחזור אחרי כל טור של שיר או אחרי כל מחרוזת.

26 על מקור המונח עיין ע' פליישר, מונחים בפייטנות, 189 ואילך. השימוש במחרוזות ביניים מצוי כבר בפייטנות הבלתי מחוזרות, עיין למשל ע' פליישר, לקדמוניות הקדושתא, 400, 401. שתי מחרוזות ביניים מתחלפות לסירוגין באות גם באחת מסליחותיו של יוסי בן יוסי, עיין א' מירסקי, פיוטי יוסי בן יוסי, 113 ואילך.

27 גם שירת הקודש השומרנית וגם זו הנוצרית, הסורית, הרומית והביזנטית נהגות שימוש בעניות. ברפרינים ובמחרוזות ביניים. באופן קבוע מופיעים רפרינים בסופי המחרוזות ב'מדרשה' וב'עוניתה' הסורית, וכן גם בקונטקיון הביזנטיני. הקונטקיון מביא בראשו גם סטרופת פתיחה מקיפה, ה'פרואימיון' או 'קוקוליון'; היא שימשה בלי ספק כרפרין; עיין על כך במאמרי הנ"ל בראש הערה 26. וכן הוא גם ב'עוניתה' הסורית.

התפתחותן של מחרוזות הביניים, קביעות הופעתן בסוגי הפיוט הגדולים ונטייתן לקפח את אופיין הרפריני מוכיחות שעלייתן והשימוש בהן קשורים בהתארגנותן של מקהלות בבתי הכנסיות המזרחיים הקדומים.<sup>28</sup> אכן, קל לתאר ציבור מלומד פחות או יותר משתתף בקריאת פיוטים בעניות וברפרינים קצרים. אבל אי אפשר לשער שום ציבור שר מחרוזות ביניים מקיפות ומתחלפות, כתובות בעברית פייטנית קשה וסתומה, בלא הכנה מראש ובלא נוסח כתוב ביד. קל וחומר בתקופה שבה מובאים הפיוטים לפני הקהל כהפתעה, להשמעה חד-פעמית. סביר לומר שבכל המקומות שבהם נתעצבו תבניות פיוט שחיכו שילובן של מחרוזות ביניים מתחלפות — שימשו מקהלות מיומנות, ושברוב המקומות הללו גם נקראו הפיוטים שעוצבו כך, הלכה למעשה, בהחלפת קולות, על ידי חזן ומקהלה.<sup>29</sup> מובן שהמשכילים מבין הנוכחים או אלה מהם שהכירו את הפיוטים מהקראה קודמת וכן גם החזן עצמו צירפו את קולם לקול המקהלה. הגבול בין קול המקהלה וקול הקהל היה ברוב המקומות וברוב הזמנים מטושטש.

אימות שייכותן של עניות ומחרוזות ביניים לפיוטים שבהם הן מופיעות בכתבי היד היא מלאכה קשה המצריכה זהירות רבה. הרבה פיוטים שנכתבו במקורם ל'סולן' בלבד, עובדו בידי חזנים או פייטנים מאוחרים לביצוע בהחלפת קולות. אבל גם התהליך ההפוך היה שכיח: פיוטים שנכתבו תחילה לחזן ומקהלה הועתקו, במקומות שבהם לא שימשו מקהלות, בהשמטת מחרוזות הביניים. אם נזכור שמחרוזות הביניים נושאות בהרבה פיוטים את חתימות הפייטנים, נבין איזה תסבוכות נוצרו מכוח תהליכים אלו. חוסר התואם בנקודה הזאת בין העתקות שונות של אותו פיוט מכיך לעתים קרובות.

הופעת החרוזה בשירה העברית היא בודאי המהפכה הגדולה ביותר שנתחוללה בה מעולם.<sup>30</sup> על נסיבות עלייתה בשירה העברית אין אנו יודעים מאומה. אבל מאופייה בראשיתה ברור שהיא התהוות פנימית ומקורית, ולא שאילה מתרבות זרה. על צד האמת, אין לשירה העברית, בתקופה שבה היא 'ממציאה' את החרוז, ממי ללמוד לחרוז. כל תרבויות השירה שבקרבתה, השומרנית, הסורית והביזנטית, בלתי מחורזות בעת הזאת, והן גם עתידות להשאר כך ימים רבים.<sup>31</sup> רק שירת הכנסייה הלאטינית נהגה שימוש בחרוזים

28 עיין ע' פליישר, היסודות המקהליים, עמ' יח ואילך, ושם עמ' מה ואילך. על חברי מקהלה ('משוררים') במצרים בתקופת הגניזה עיין ש"ד גייטלין, חברה יסתיכונית, ב, 224.

29 מובן שאין הדברים מוחלטים בנקודה זו, בייחוד כאשר לאפשרות השנייה. בכל מקום ניתן היה לקרוא פיוטים מקהליים גם בלא מקהלה. ה'מקהלות' הקדומות לא תמיד היו גדולות; לעתים לא מנו יותר משניים או שלושה משוררים.

30 על ראשית החרוזה ועל אופייה בפייטנות הקדומה עיין במאמרו הקלאסי של ב' הרושובסקי, חרוזי העברי, 721 ואילך, ועיין גם ע' פליישר, בחינות בעליית החרוז, 226 ואילך.

31 מן המסורת הקבועה של השירה השומרנית הקדומה וגם זו המאוחרת יותר נראה ברור שהחרוזה לא היתה ידועה בשירה הזאת בראשיתה. אם כן שני הפיוטים המחורזים המובאים אצל ז' בן-חיים, עברית נוסח שומרון, 89 ו-122, והמיוחסים לעמרם דרה (בן

קודם לשירה העברית, אבל גם היא לא במזרח. אף היא לא קיבלה את החריזה כגורם מארגן עד מאוחר מאוד, ועד המאה ה"א נדירים בה השירים המחזוריים למלוא אורכם.<sup>32</sup>

עלייתה של החריזה היתה הדרגתית בשירה העברית, כמו בכל תרבויות השירה, ויש בידנו כעת כמה וכמה טכסטים פייטניים מחזוריים למחצה, לשליש ולרביע.<sup>33</sup> אבל נצחון החרוז העברי היה מהיר מאוד ומוחלט. נראה שבאמצע המאה השישית כבר נתונה הפייטנות ברובה בסימן שלטונו, ואין יוצרים בה עוד טכסטים בלתי מחזוריים, אלא בסוגי פיוט מיוחדים.<sup>34</sup>

החריזה ארגנה את השירה העברית במבנים סטרופיים מגובשים.<sup>35</sup> היא עיצבה למחרוזות צורה והיקף, ותחמה את גבולותיהן בקפדנות. עד מאוחר

המאה הרביעית), על כרחנו אינם שלו. עיין שם גם דברי המהדיר, 14 ואילך. השירה הסורית נזקקת לחרוז מאוחר מאוד. בהשפעת השירה הערבית. עיין א' באומשטארק, הספרות הנוצרית, 98. גם השירה הביזנטית אינה מכירה חריזה קבועה עד מאוחר מאוד. היא מעתיקה אותה מן השירה הלאטינית; עיין ק' קרומבאכר, הספרות הביזנטית, 700 ואילך.

על החרוז בשירה הלאטינית עיין למשל דאג נורברג, מבוא לשירה הרומית, 38 ואילך. 32 אהבה גדולה לחרוז ניכרת בימי הביניים הקדומים דווקא בשירה הלאטינית של אירלנד; רוב הדוגמאות הלאטיניות הקדומות המביאות חרוז עקבי הן משם. ההמנונות מן הטיפוס שעיצב אמברוסיוס אינס מחזוריים, או מביאים חרוזים מקריים. החרוז הלאטיני הקדום שונה גם באופיו מן החרוז העברי בראשיתו: הוא סומך על אסונאנסים פשוטים, כלומר על תואם מזערי של תנועה אחת בהברה האחרונה של המלים החוזרות, בעוד החרוז העברי הקדום הוא קונסונאנטי במהותו, ותובע תואם של לפחות שני עיצורים, ולעתים אף שלושה, במלים החוזרות. לבד מן התואם בתנועה הבאה בהברה האחרונה. אמנם, הטכסט הלאטיני הקדום ביותר המביא חרוז עקבי לחלוטין, המזמור המפורסם של אוגוסטינוס בגנות הדונאטיסטים, נכתב (בצפון אפריקה המערבית) בסוף המאה הרביעית, אם כן, לפי חישובנו, לפני עלייתה בכלל של הפייטנות העברית (הבלתי מחוזות!), אבל לשלטון מוחלט על השירה הגיע החרוז הלאטיני במאה ה"א בלבד. רק השירה הערבית הכירה את החריזה כנראה מראשיתה, אבל החרוז העברי הופיע בארץ ישראל בלי ספק לפני כיבושה של הארץ בידי הערבים.

עיין למשל ע' פליישר, פיוטי המערב; הנ"ל, לקדמוניות הקדושתא; הנ"ל, לקדמוניות הטל. עיין גם להלן. 33

השתלטותה המוחלטת של החריזה על שירת הקודש העברית היא בוודאי הסיבה 34 המכרעת להעלמן המוחלט כמעט של היצירות שנכתבו בתקופת הפייטנות הבלתי מחוזות. בימי קדם לא הועתקו פיוטים אלא למילוי צרכים מידיים. עם השתלטות החרוז על השירה יצאו הפיוטים הבלתי מחוזיים מכלל שימוש וממילא שוב לא הועתקו כלל. מעט הפיוטים הבלתי מחוזיים שהגיעו אלינו נשתמרו אפוא או בדרך מקרה או בדרך נס: לפעמים בהעתקות קדומות ביותר שנתגלגלו לגניזה, ולפעמים בזכות קליטתם בתקופה קדומה מאוד בסדר התפילות של איזו קהילה (מטיפוס בבלי) שלא נהגה להחליף פיוטים. הסוגים שבהם נקבע הנוהג להמשיך לכתוב פיוטים בלתי מחוזיים הם בעיקר סדרי העבודה והסליחות. בשני הסוגים נקבע המנהג משום כבוד ויוקרתן של כמה דוגמאות קדומות, שנכתבו בלא חרוזים.

העובדה הזאת איננה מובנת מעצמה כלל וכלל. בכל תרבויות השירה הקדומות, כולל 35 התרבויות הקלאסיות, נתעצבו מבנים סטרופיים, לפעמים מקיפים ומורכבים מאוד, בלתי

מאוד נשמר לסטרופה העברית אופי חד-חרוזי עקרוני; המחרוזות פתוחה לכל סוגי הקישוטים הנהוגים בשירה, ומשעה שהיא נחרזת היא פתוחה להם ביתר שאת, אבל אין היא מתגוננת, אלא במקרים יוצאים מן הכלל, מצד חריזתה.<sup>36</sup> השירה המחרוזת ברובה סטרופית, כלומר היא עשויה מחרוזות מחרוזות. אמנם פה ושם נכתבים גם קטעי שירה בחרוז אחיד, אבל מספרם איננו רב, והם באים באופן קבוע רק בסוגים או בסוגי-משנה מסויימים. ואין פלא בדבר, כי המלה העברית אינה נחרזת על נקלה, ותביעות החרוז הפייטני בראשיתו היו מופלגות. בשיר הסטרופי שוררת סימטריה גמורה בין המחרוזות, לא רק מצד היקפן ומקצבן, אלא גם מצד קישוטי השירה הבאים בהן. אמת, הסימטריה הזאת לא תמיד היא פשוטה; יש שהיא כפולה ויש שניכרות סטיות ממנה. אבל הסימטריה היא הכלל; היוצאים מן הכלל טעונים הסבר.<sup>37</sup>

העיצוב הסטרופי שנתאפשר בשירת הקודש העברית מכוח החריזה, הביא להתהוותן של תבניות הקבע בסוגי הפיוט השונים.<sup>38</sup> נקודה זו חשובה במיוחד להבנת אופיה וסגולותיה של הפייטנות, והיא המפתח לכל עיון מדעי בסוגיה שלפנינו. כבר הובלטה לעיל העובדה ששירת הקודש באה לשרת את תפילת הרבים ואת תפילת הרבים בלבד. עובדה זו הטילה על הפייטנות כמה חובות, ובתוכן גם חובת קביעות מסויימת. אמת, שירת הקודש נועדה לגוון את התפילה ולהכניס בה יסוד של תנועה מתמדת, אבל היא לא יכלה להיות חופשית לגמרי, בלי להביך בצורה חמורה את המתפללים ובלי לפגוע כך בעצם זכות קיומה. היא גם נקראה בראשיתה לעצב בעיקר סוגים קומפוזיציוניים, ומרכיבי סוגים כאלה תלויים ומותנים בהכרח אלה באלה, הן מצד היקפם היחסי והן מצד עיצובם הסטרופי; אי אפשר לעשותם לא ארוכים ולא קצרים במידה שווה, וגם אי אפשר לבנותם באותו דגם של מחרוזות. מכל הטעמים

מחורזים. החרוז חדר אל המבנים הללו לאחר זמן, בלי לשחק שום תפקיד בתיחומם. בשירה העברית אין הדבר כך. רק אצל ינאי, הקדום מבין פייטני התקופה הקלאסית, בפיוטי ג' ו-ה של קדושתאותיו, יש בזה, לפעמים, חוסר קביעות. המבנים הסטרופיים בקטעים הללו הם דו-חרוזיים, אבל החרוז בהם איננו תמיד מדגם אא, אלא לעתים מתוסף על זה חרוז פנימי, המחלק את המחרוזות למבנים מדגם אאאא, או אאא, או אאבב. לעתים אין המחרוזות כאן מחרוזות כלל, או שחריזתן היא מדגם אאבב. התופעה עולה לעתים רחוקות בכמה מפיוטי ג' ו-ה קיליריים הבנויים כחיקוי לקטעים המקבילים של ינאי.

36 עיין ע' פליישר, מבנים מעין אזוריים. עיין גם להלן, פיוטים [יד], [כז].

37 סימטריה מוחלטת מאפיינת את המבנים הסטרופיים (הבלתי מחורזים) גם בשירת הקודש הנוצרית, הסורית הביזנטית והלאטינית. נראה שהתופעה קשורה, במידה מסויימת לפחות, בזיקת הטכסטים אל המנגינות, הפשוטות בדרך כלל, שבהן הושרו. תופעה שונה מזו עולה לעתים מן השירה השומרונית הקדומה, והיא צריכה עיון. על סטיות (קבועות) מחוקי הסימטריה במבנים הסטרופיים בפיוט, עיין ע' פליישר, העיצוב התבניתי; הנ"ל, האופי הפרוודי.

38 עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 63 ואילך.

הללו וכן מטעמים אחרים,<sup>39</sup> נתעצבו לסוגי הפיוט הקדומים תבניות בסיסיות מיוחדות, שעל פיהן נתחייבו להם, ולכל אחד ממרכיביהם, היקף קבוע או מועדף, דגם סטרופי קבוע או מועדף, אופי פרוזודי קבוע או מועדף ומערכות קישוטים קבועים או מועדפים.

תבניות הקבע נתגבשו כפי שנאמר לעיל בתקופת הפייטנות המחזורית, הקלאסית. למן התקופה הזאת הן עומדות איתנות ומצקות בכל הסוגים החשובים, וכל התפתחות משמעותית בשירת הקודש העברית חלה בהן או בזיקה אליהן.

שיעור קביעותן של תבניות הקבע אינו אחיד כמובן. בסוגים השונים וגם במרכיבי כל סוג יש שטחים מוצקים יותר ומוצקים פחות. לאחדים מסוגי המשנה נקבעו על פי מסורות שונות תבניות אלטרנאטיוויות. מרכיבים מסוימים בסוגי הפיוט הגדולים נשארו בלי עיצוב קבוע: 'תבנית' הקבועה היא העדר תבנית קבועה. גם סוגי פיוט לא־קלאסיים, מאוחרים יותר, ובתוכם כאלה שנתחדשו באירופה, נתעצבו על פי רוב בתבניות קבועות.<sup>40</sup>

39 בין ה'טעמים האחרים' הללו יש למנות בוודאי את זיקת הפיוט למוסיקה. קטעי הפיוט לא דוקלמו אלא פוזמו או הושרו במנגינות מפותחות פחות או יותר. הניגונים נתחבבו בוודאי על הקהל, וקשה היה להנהיג אחרים במקומם. פייטנים שבאו ליצור פיוטים חדשים חייבים היו להתאים את מבנה חיבוריהם למנגינות המוכרות. המנהג לשיר פיוטים חדשים על פי מנגינות מפורסמות של פיוטים אחרים, בולט ממנהגם של המעתיקים לציין בראשי הפיוטים את ה'לחן' שלהם: הלחן מציין את התחלת הפיוט שמנגינתו נועדה לשמש גם את הפיוט המועתק בהמשך הכותרת. השוואה בין הפיוטים והלחנים שלהם מראה תמיד קרבה גדולה בתבנית ובמקצב. מעניין לציין שהמנהג להביא בראשי הפיוטים את ציון לחניהם מאוחר אצלנו, והוא אופייני בעיקר לכתבי היד המאוחרים של תקופת הגניזה. אין ציוני לחן בהעתקות קדומות, נאין ציוני לחן בכלל בראשי המרכיבים העיקריים של הסוגים הקומפוזיציוניים הגדולים. קשה להסביר את התופעה: היא קשורה בוודאי בהתפתחות מאוחרת יחסית של הצד המוסיקאלי של התפילה היהודית. התפתחות זו אפשר שעוככה זמן רב על ידי פריחתה של הפייטנות הקלאסית, פריחה שהעדיפה את המלים על המנגינות. בשירה המזרחית הנוצרית, הסורית והביזנטית, מצינים את לחן הפיוטים בתקופות קדומות ביותר.

גורם נוסף, חשוב ביותר בעיצובן של תבניות קבע בפייטנות, הוא החיקוי. מלאכת הפייטנות נפוצה בדרך של חיקויים מתמידים. הפייטנים יצרו כמעט תמיד על פי דוגמאות שעמדו לפניהם, והקפידו לשמור על פרטי תבניותיהן של אלה בדקדוק מפליא לעתים. הופעתן של תבניות הקבע בסוגי הפיוט אינה תופעה מיוחדת לשירת הקודש העברית. אדרבה, תופעות דומות עולות גם משירת הקודש של הנוצרים: המדרשה, המימרה, הסוגית והעונתית הסוריים — כולם מתאפיינים בתבניות מיוחדות. כיוצא בזה שלושות הסוגים העיקריים של שירת הכנסייה הביזנטית, הקונטקון, הקנון, והטרופאריון. בשירה הלאטינית מעוצבות כל הסקנציות בצורות דומות, והמנוניו של אמברוסיוס קבעו דפוס למאות המנונות דומים. התופעה בולטת במיוחד ב-tropes, שהם תוספות פייטניות לנוסח הקבע של המיסה המערבית. התפתחות הז'אנר הזה מעלה צדדי דמיון מפתיעים עם התפתחות הפייטנות שלנו. ה-tropes מתחלקים לסוגי משנה לפי מיקומם במיסה, וכל סוג מתייחד בתבניות קבועות פחות או יותר. עיין על השירה הזאת F. J. E. Raby, *A History of Christian Latin Poetry*, Oxford 1966<sup>2</sup> p. 219 ff. Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge, les Tropes*,

מעניין במיוחד קו התפתחותה של שירת הקודש מצד תכניה. אין שום ספק בכך שבראשיתה ניסחה הפייטנות נושאים ותכנים מעין אלה שניסחו לשונות הקבע של התפילה על פי דרכם, שהרי הפייטנות היתה תפילה גמורה, וכל החובות שחלו על התפילה בנוסחה הקבוע חלו גם עליה. אלא שבנקודה הזאת לא היתה על שירת הקודש חובה מוחלטת, שהרי היא נאמרה במקום שבו כבר נאמרו התפילות בנוסחן הקבוע בשלמותן, מפי היחידים. החזרה המדויקת על אותם תכנים עצמם לא רק שלא היתה הכרח גמור, אלא שהיא היתה, אולי, גם מיותרת ומשעממת במידת מה. קל וחומר משעה שהיצירה הפייטנית נתרחבה ונתפשטה ונעשתה מציאות קבועה ותכופה: בנסחה דברי שבחות סתמיים או דברי הודאה ובקשה שגורים, היא חזרה לא רק על מה שנאמר במקביל לה בנוסחאות הקבע, אלא גם על מה שאמרה היא עצמה בימים אחרים. מוקדם מאוד יצאה הפייטנות ממעגל נושאים הראשוני והצר, והתחילה תרה אחרי תכנים חדשים. העובדה שהיא נקראה ברוב המקרים, בראשיתה לפחות, לפייט תפילות של ימים מצוינים, סייעה לה בזה: היא התחילה לספר בשבחם של הימים שלכבודם נכתבה, לתאר את חשיבותם, לפרט את הלכותיהם ומנהגותיהם ולהסביר את רקעם ההיסטורי והרעיוני. בדרך הטבע נזקק הפייטן ביצירתו לפיסקאות החגיגיות מן התורה ומן הנביאים שנועדו להקרא בימים הנתונים, שהרי גם אלה נבחרו מפני שהתאימו לחגים וספרו בענייניהם. כשהתחילו הפייטנים ליצור גם בשביל שבתות רגילות שלא נמצא להן שום ציון. לא היתה להם ברירה אלא לספר בנושאים שבהם נמצאה כל שבת כדלה מחברותיה: בנושאי קריאותיה בתורה ובנביאים. מובן שהפייטן דאג להרחיב את סיפור עניינה של הפרשה, ולהוסיף עליו חומרים מאגדות חז"ל בתלמודים ובמדרשות. הפיוטים נעשו כך, לעתים, כמיני מדרשות מפוייטים על פיסקאות מקרא. אבל גם במקרים קיצוניים ביותר לא נעשתה הפייטנות דיאקטית במוחלט. המעקב אחרי השיטות שבעזרתן השכילו פייטנים גדולים להפוך מדרשי חז"ל, ולעתים אף הלכות יבשות, לשירה ולתפילה, מאיר את עוצמת כשרונם באור יקרות.

כבר צויין לעיל שאין אנו יודעים אימתי בדיוק 'נולדה' שירת הקודש העברית. בנקודה הזאת קיים ועומד ויכוח נוקב במחקר. לא ניכנס כעת לסובכו של ויכוח זה, שהוא בלתי משמעותי לעיוננו המיוחד.<sup>41</sup> 'שירת הקודש' כפי שהוגדרה בראשית דברינו אי אפשר, כך נראה, להקדימה לראשית המאה החמישית, ונראה גם שלאחריה מזה אי אפשר הרבה.<sup>42</sup> הפייטנות התפתחה

Paris 1886. Jaques Chailley, *L'école musicale de Saint Martial de Limoges*, Paris 1960, p. 193 ff. וכן גם דאג נורברג, מבוא לשירה הרומית, 161 ואילך. גם קישוטי תבנית האופייניים לפייטנות שלנו מיוצגים בשפע בשירה הזאת. דוגמאות רבות של טרופי לוקטו ב-*Analecta Hymnica* כרכים 47 ו-49.

41 על הנושא והספרות השייכת לעניין עיין ע' פליישר, התפקיד הליטורגי, 42 ואילך.  
42 לבד מכל מערכת הטיעונים המובאת במאמרי הנזכר בהערה הקודמת, נראית לי מכריעה העובדה שאין הפייטנות נזכרת, אפילו ברמז, בתלמוד הירושלמי. אילו היתה הפייטנות

מראשיתה ועד סוף המאה ה"א לערך בהמשכיות רצופה מצד אופיה בארצות המזרח, תחילה בארץ ישראל ואחר כך בשאר מרכזים שבסביבתה. למן המאה ה"א, אף על פי שהיא ממשיכה להתקיים גם במזרח — היא מאבדת את עצמיותה ונערכת מחדש, ברובה המכריע, לפי דגמי היצירה של הפייטנות הספרדית. התקופה שלמן ראשית הפייטנות ועד למאה ה"א נחלקת לשלוש תקופות משנה.<sup>43</sup> הראשונה היא זו של הפייטנות הבלתי מחורזות; היא קרויה גם תקופת הפייטנים עלומי השם וגם תקופת הפייטנות הקדם-קלאסית. היא נמשכת עד אמצע המאה הששית לערך. פייטן אחד בלבד שפעל בתקופה הזאת ידוע לנו בשמו, והוא יוסי בן יוסי. שאר המשוררים לא נשתמר זכרם.

הפייטנות הקלאסית, זו שתחילתה עם המצאת החרוז באמצע המאה הששית לערך, נמשכת עד המחצית השנייה של המאה השמינית. זוהי תקופת הפריחה וההתפתחות החשובה ביותר של שירת הקודש. גדולי הפייטנים הקדומים, ינאי, הדוטה, שמעון בירבי מגס, אלעזר בירבי קליר, יוסף בירבי ניסן משה קריתים, יהושע הכהן ופינחס הכהן חיו ופעלו בתקופה הזאת.

פיוטי ינאי הגיעו אלינו, לבד מקדושתא אחת בודדת שנקלעה למחזורי קהילות מרכז אירופה, מן הגניזה בלבד. תהייה על מיהותו נתעוררה מוקדם יחסית עקב איזכור סתום של שמו בתשובה של רבינו גרשם מאור הגולה המובאת בשבלי הלקט, יג ע"א. דחיפה לחיפושים אחרי פיוטיו בגניזה נתן ר' דודסון בספרו *Mahzor Yannai* שהופיע בנייריוק בשנת 1919. רשימה ממצה של המקורות הקדומים המזכירים את ינאי עיין שם במבוא, עמ' 43 ואילך. שרידי פיוטיו של ינאי נתלקטו מן הגניזה בידו האמונה של מ' זולאי, חוקרם הדגול של פיוטי הגניזה, שהקדיש לפייטן מאמר קלאסי: מחקרי ינאי, ידיעות המכון, ב (תרצ"ו), עמ' רטז ואילך. מחקרים נוספים של זולאי בפייטנותו של ינאי הם: 'רבים של הפייטנים', התקופה, כח (תרצ"ו), עמ' 378 ואילך, רעיוני לשון בפיוטי ינאי, ידיעות המכון, ו (תש"ו), עמ' קסא ואילך. בתרח"ץ הוציא זולאי לאור את מהדורת פיוטי ינאי. מהדורה זו היא עד היום יסוד לכל עיון בפיוטי ינאי. פיוטים נוספים משל ינאי הוציא זולאי עצמו קצת שנים אחר כך, במזכרת עמנואל (ספר הזכרון לעמנואל לעף), בודפשט תש"ז, 147 ואילך. פיוטים נוספים של ינאי הדפיס שלמה וידר מאוסף קויפמן בספר היוכל לכבוד ב' היר, בודפשט תש"א, חלק עברי עמ' 32 ואילך. עוד פיוטים משל ינאי הדפיסו: י' מאן, הקריאה במקרא, א, חלק עברי, עמ' פג, י' סונה, *HUCA*, יח (1944), עמ' 199 ואילך; A. Diez-Macho, ככתב העת *Sefarad*, טו (1955), 324-340, ועיין ש' שפיגל שם, 314-323; 'יהלום, לשוננו, לא (תשכ"ז), 213 ואילך; צ"מ רבינוביץ, ספר הזכרון לב' דה-פריס, תל אביב תשכ"ט, 199 ואילך; הנ"ל, תרביץ, לח (תשכ"ט), 384 ואילך; ע' פליישר, סיני, סד (תשכ"ט), 176 ואילך (עיין ספר היוכל לכבוד דב סדן, ירושלים תשל"ז, 279 ואילך. מקור

קיימת קיום של ממש בימים שבהם נערך הירושלמי, אי אפשר, לדעתי, שלא היתה נזכרת שם. הירושלמי נערך, כידוע, בסוף המאה הרביעית לערך. העדר האיזכור של הפייטנות בתלמוד הבבלי פחות מפתיע, כי הפייטנות בראשיתה ממקמת באופן בלעדי בארץ ישראל. אולם גם שתיקת הבבלי מתמיהה למדי. הזכרת המונח 'פייטן' בקצת מדרשות, גם קדומים, אינה משמעותית די הצורך, כי איננו יודעים מה מכווון בו בעת ההיא. בכל אופן אי אפשר לאחר את ראשית הפייטנות הרבה מן התאריך הנקוב בפנים, כי גם כך המרחב הכרונולוגי הפנוי להתפתחויות הנרמזות לנו בסוגי הפיוט הקדום מועט מדי. על הפרוידואציה של תולדות הפייטנות עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 10 ואילך.



הטכסט הנדפס שם הוא ט"ש, סדרת הנוספות 116.255: צ"מ רבינוביץ, דברי הקונגרס העולמי הרביעי למדעי היהדות, ב (תשכ"ט), 49 ואילך; הנ"ל, ספר היובל לכבוד ח' שירמן, ירושלים תש"ל, 347 ואילך; הנ"ל, ספר ברוך קורצווייל, רמת גן, תשל"ה, 275 ואילך; הנ"ל, ש' להימן (ספר היובל לכבוד א"מ הברמן), ירושלים תשל"ז, 275 ואילך; ג' אלוני, *HUCA*, מז (1976), עמ' כה (מיחסו לשלמה אבן גבירול?). קטעים נוספים משרידי פיוטי ניני עזרם טמזים בקטעי הגניזה. צ"מ רבינוביץ מכין מהדורה מלאה ומפורשת של פיוטי ניני שתפורסם ע"י מוסד ביאליק. למחקר ניני חשובים מאמריהם של ש' ליברמן, 'חזנות ניני', סיני ד (תרצ"ט), עמ' רכא ואילך וח' שירמן, השירה והדרמה, א, 41 ואילך. אוסף פכסימילים מפיוטי ניני בגניזה הוציא י' יהלום. קטעי הגניזה של פיוטי ניני, ירושלים תשל"ח, ושם מבוא מקיף. על מקורותיו של ניני בספרות חז"ל עיין צ"מ רבינוביץ, הלכה ואגדה בפיוטי ניני, תל אביב תשכ"ח.

הדוטה הוא המסתורי מבין כל הפייטנים הקדומים ששם הגיע לידנו. שמו אינו נזכר בשום מקור חיצוני ולפי שעה לא מצאנו ממורשתו אלא קטעים מתוך סדרה של עשרים וארבע קדושתאות מקיפות שכתב לזכר כ"ד משמרות הכהונה. שרידי סדרה זו הגיעו לידנו מן הגניזה בכתב יד אחד ויחיד, מפואר ביותר, שדפים וקרעי דפים ממנו נתגלגלו לאוספי גניזה שונים. הטכסטים טרם זכו למהדורה מדעית מקובצת. רובם נדפסו כנספח לספרו של Paul Kahle, *Die Masoreten des Westens*, Stuttgart 1927. שרידים נוספים פרסם מ' זולאי, ידיעות המכון, ה, עמ' קיא ואילך. מאז פרסומו של זולאי לא נתגלה מכתב היד הזה אלא שבר של דף, באוסף ט"ש ס"ח 249.12, אבל תוכנו טרם פורסם. הניקוד הארץ ישראלי של כתב היד המכיל את פיוטי הדוטה נחקר בידי י' יהלום, לשוננו, לד (תשל"ו), 26 ואילך. אין להחליף פייטן זה עם הפייטן חדוטה בירבי אברהם, שהיה כנראה איטלקי וחי בראשית המאה התשיעית, עיין עליו ע' פליישר, חדוטה בירבי אברהם, עמ' ז ואילך.

פיוטי שמעון בירבי מגם תוארו לראשונה על ידי מ' זולאי, במחקרי ניני שלו, ידיעות המכון, ב, רכא ואילך ושם קדושתא אחת שלו לדוגמה. קדושתא נוספת שלו פרסם ח' שירמן, שירים חדשים, 5 ואילך. ידיעות על פייטנותיו של ר' שמעון עיין ע' פליישר, פזמוני האנונימוס, 20 ואילך, 330 ואילך. מהדורה של פיוטי שמעון בירבי מגם עומדת להופיע בעריכת י' יהלום, בהוצאת האקדמיה הלאומית למדעים.

אלעזר בירבי קלירי היה גדול פייטניו הקדומים ואחד מגדולי המשוררים שקמו לנו מעולם. היקף יצירתו היה עצום במקורו; גם השיירים שנותרו ממנו מונים הרבה מאות קטעים. למרבה הצער אין עדיין מהדורה של פיוטי בידנו. כמה קומפוזיציות משלו נקלטו במחזורי מרכז אירופה והמעין ימצא אותן כעת במהדורתו המצויינת של ד' גורלשמידט, מחזור לימים הנוראים א-ב, ירושלים תשל"ל, מחזור לסוכות שמיני עצרת ושמיחת תורה, ירושלים תשמ"א, וכן סדר הקינות לתשעה באב, ירושלים תשכ"ח (עיין שם במבוא עמ' ט ואילך). קומפוזיציות מקיפות של הקלירי מן הגניזה הדפסתי במקורות הבאים: תרביץ, לו (תשכ"ז), 122 ואילך, 137 ואילך; שם 350 ואילך; סיני, סב (תשכ"ח), עמ' כח ואילך, עמ' לג ואילך, עמ' לח ואילך, עמ' קמד ואילך, עמ' קנה ואילך; שם, סג (תשכ"ח), עמ' לו ואילך; תרביץ, לח (תשכ"ט), 264; הספרות, ב (תשל"ו), 208, 213, 211, 215, 216, 224, 230, 231 ואילך; תרביץ, לט (תשל"ו), 25; הספרות, ג (תשל"א), 572 ואילך; *HUCA*, מה (1974), עמ' א ואילך (חלק עברי). פיוטים קליריים עיין גם פ' פראנקל, תפארת שיבה (ספר היובל לצונץ), ברלין תרמ"ד, 201 ואילך; י' מרקוס, גנזי שירה ופיוט, 11 ואילך (השווה לענייני היחס בקורות של מ' זולאי על ספר זה, קרית ספר, י [תרצ"ג-צ"ד], 480 ואילך); א' שייבר, גנזי קויפמן, א, בודפשט תש"ט, 4 ואילך; הנ"ל *HUCA*, כג, חלק ב (1950/51), 355 ואילך; א"מ הברמן, תרביץ, יד (תשט"ו), 59 ואילך; G.J. Ormann, in: A. Murtonen, *Materials for a Non-Masoretic Hebrew*; Grammar, Helsinki 1958, עמ' א-כג בחלק העברי; ש' ברנשטיין, סורא, ד (תשכ"ד), 482 ואילך; ח' שירמן, הקרב בין בהמות ולויתן, דברי האקדמיה הלאומית למדעים, ג (תשכ"ח), חוברת 3; ש' אליצור, קובץ על יד, י (כ), ירושלים תשמ"ב, 30 ואילך. על הקלירי עיין אלבוגן-היינמן, התפילה בישראל, 233 ואילך (החומר צריך עידכון ותיקונים רבים); ע'

פליישר, עניינים קיליריים, 296 ואילך. עיין גם ערך Kalir באנציקלופדיה יודאיקה הגרמנית, כרך ט (1932), עמ' 816; הערך כתוב בידי ש' שפיגל, ושם ביבליוגרפיה ממצה על הפייטן. עיין גם ע' פליישר, לוח המועדים.

על ר' יוסף בירבי ניסן משוה קריתים (היא נוה שבבעבר הירדן המזרחי) עיין מ' זולאי, ידיעות המכון, ה, עמ' קנח ואילך, וח' שירמן, שירים חדשים, 9 ואילך. עיין עליו גם להלן עמ' 118. יהושע הכהן נזכר על ידי סעדיה גאון, יחד עם יוסי בן יוסי, ינאי, הקילירי ופינחס הכהן בן הפייטנים הראשונים. על פיוטים משלו בגניזה העיר לראשונה מ' זולאי, ידיעות המכון, ה, עמ' קנח ואילך. פיוטים נוספים משלו פרסמתי בתרביץ, לו (תשכ"ז), 143 (הפיוט הוא ליהושע הכהן [חתום שם בטורים 43-44: 'הכהן'] ולא ליהושע הלוי כפי שנדפס שם בטעות); שם, 146, ושם, 357.

פינחס הכהן בירבי יעקב מכפרא שליך טבריה חי אחרי שנת 748. עיין עליו מ' זולאי, ידיעות המכון, ה, עמ' קכא ואילך. זמנו נחבר על פי מחקריו של מ' מרגליות, ידיעות החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה, ח (תש"א), 97; תרביץ, כט (תש"ך), 339 ואילך. פיוטים משלו נדפסו ע"י א' מרמורשטיין, הצפה לחכמת ישראל, ה (תרפ"א), 225 ואילך; שם, ו (תרפ"ב), 51 ואילך; מ' זולאי, ידיעות המכון, א, 150 ואילך; הנ"ל, ידיעות המכון, ה, קכא ואילך; הנ"ל, סיני כה (תש"ט), לג ואילך; ירושלים, ספר פרס (תשי"ג), נא ואילך; א' שייבר, JQR, 52 (1951/52), 213 ואילך; הנ"ל ספר הזכרון ל' גולדציהר, בודפשט תשי"ח, 55 ואילך; ע' פליישר, סיני, נט (תשכ"ו), עמ' רטו ואילך, עמ' רכא ואילך, עמ' רכה; סיני, סא (תשכ"ז), עמ' לו ואילך; סיני, סו (תש"ל) עמ' רמא ואילך; ספר דב סדן, ירושלים תשל"ז, 263 ואילך. סיכום הידיעות על הפייטן ושירתו עיין ע' פליישר, פייטני טבריה הקדומים, ספר טבריה בעריכת עודד אבישר, הוצאת כתר, ירושלים תשל"ג, 368 ואילך.

למן סוף המאה השמינית לערך מתחילה תקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת, הידועה גם כתקופת הפייטנות הבתר-קלאסית. היא נמשכת עד כניעתה של הפייטנות המזרחית להשפעה הספרדית, הזורמת למזרח מסוף המאה העשירית. בתקופה הזאת נפוצה שירת הקודש הרבה, ומצד הכמות לפחות זוהי, כנראה, התקופה העשירה ביותר בתולדות הפיוט. לצד מרכז היצירה של ארץ ישראל, עריסתה של הפייטנות, עולים מרכזי יצירה חדשים בסוריה, בבבל, במצרים ובצפון אפריקה בכלל. מספר הפייטנים הפועלים כעת מגיע בוודאי להרבה מאות. טיב היצירה אינו תמיד מן המשובחים, אבל עם הפייטנים הפועלים כעת נמנים גם כמה מן המשוררים הגדולים ביותר שידעה הפייטנות, כגון רב סעדיה גאון ורבי שמואל השלישי בירבי הושענא (עיין עליהם להלן). זוהי התקופה שבה חלה גם עיקר פריחתו של היוצר, הסוג שלו מוקדש החיבור שלפנינו.

אירופה היהודית מעמידה במקביל לתקופה הזאת שתי אסכולות בו-זמניות. זו האיטלקית-אשכנזית עולה באמצע המאה התשיעית לערך והיא, מצד הזמן, הסתעפות ישירה מתקופת הפייטנות הקלאסית. האסכולה הספרדית עולה באמצע המאה העשירית והיא טבועה בראשיתה בחותמה של הפייטנות המזרחית המאוחרת. שתי האסכולות מתקיימות עד סמוך לעת החדשה; זו הספרדית מתפשטת על פני תבל רבה, וכובשת, מוקדם מאוד, את מרכזי היצירה שבאפריקה ואסיה. היא משפיעה השפעה עזה על הפייטנות האיטלקית ועל מרכזי היצירה שבדרום-מזרח אירופה, ובמידה מועטת יותר גם על האסכולה האשכנזית.

## קטעי יוצר קדם-קלאסיים

שלבי ההתפתחות הראשונים של שירת הקודש העברית לוטים בערפל. אין אנו יודעים מאומה לא רק על מועד הופעתה בכלל, אלא גם לא על סדר הופעת סוגיה השונים. אבל אם נכונה השערתנו בדבר התהליכים שהביאו להיווצרותה, ואם אכן נוצר הפיוט כדי להכניס גיוון ושינוי תכופים ככל האפשר בתפילת הציבור, צריך לומר שסוגי הקרובה הופיעו ונתעצבו קודם שנתהוו כל שאר הסוגים.<sup>1</sup> אל היצירה השוטפת בסוג היוצר הגיעה הפייטנות בוודאי בתקופה מאוחרת יותר, כי מעמדן של קריאת שמע והברכות שמסכיבה בתפילת הציבור נתאשש מאוחר יחסית, וזמן רב לא היה שיוויון גמור מן הצד הזה בינן לבין העמידה.<sup>2</sup> התפתחות סוגי הקרובה גם עיכבה בלא ספק את התפתחות היוצר, כי התפילה בציבור לא יכלה לשאת, אם לא בקושי רב, את שתי מערכות הפיוט זו ליד זו. היקפה המונומנטאלי של הקדושתא, ושאיפתה (בעיקר בימות החג) להתרחב בהפלגה, מעידים עליה שנתהוותה והתפתחה בשטח פנוי, כלומר כשהיא עומדת לבדה, בעוד כל חלקי התפילה לבד מן העמידה נאמרים בלשונות קבע מצומצמות וחסכוניות.<sup>3</sup>

- 1 תהליכי ההתגבשות וההתארגנות של תפילות ישראל אינם ניתנים לשחזור על פי שורת ההגיון בלי לקחת בחשבון את הצרכים השונים, את הנטיות המנוגדות ואת המזגים הסותרים שתפילת הרבים היתה צריכה להתחשב בהם. מצד ההגיון הבסיסי ראוי היה שתפילות הימים החשובים ביותר יתפייטו תחילה ורק אחר כך תפילות שאר הימים. אבל מצד אחר, מידת הליאות מנוסחות הקבע היתה מועטת דווקא בימים הללו, שתפילותיהם עוצבו בניסוחים מיוחדים. קרוב אפוא לראות את הפייטנות בראשיתה מתהווה לפי צרכי השעה, ביצירות לעת מצוא. אם כן, המאורעות שהזיקו את הקהילות לתפילה מפוייט לא היו בהכרח מאורעות בעלי חשיבות דתית. שונים מזה היו בוודאי פני הדברים בתקופה מאוחרת יותר, כשהתפילה המפוייטת נתמסדה, ונוצרה קביעות מסויימת בהופעתה. בשלב זה פוייטו בצורה שוטפת בעיקר עמידות השחרית של ימות החג הגדולים. בשלב מאוחר יותר פוייטו בצורה דומה עמידות המוסף של הימים הללו, ולאחר מיכן עמידות השחרית והמוסף של שבתות מצויינות ושבתות רגילות. רק אחר כך התחילו מפייטים עמידות שחרית של ימות חול מצויינים וכן הלאה. הדברים תוארו כאן, כמובן, בצורה סכימאטית, וברור שהתהליכים לא היו מסודרים וישרים במציאות.
- 2 כך אנו לומדים מן העובדה שבתקופת התלמוד לא ירד החזן לפני התיבה אלא בשביל לומר את העמידה. את הברכות שמסכיב לקריאת שמע אמרו לעתים קרובות בערבוביה, איש במקומו ובשעתו, למורת רוחם של חכמים. לימים הונהג שיאה אחד מן המתפללים מקריא את הברכות באזני המתפללים, ועדיין כשהוא יושב במקומו ואינו יורד לפני התיבה. עיין על כך ע' פליישר, הפורס על שמע, 133 ואילך.
- 3 אין זאת אומרת, כמובן, שאי אפשר היה בשום מקום ובשום שעה לומר גם יוצרות וגם קדושתאות וגם שבעות יחד, שהרי הכל היה תלוי בזה ברצון החזנים והמתפללים. בימי כיפור למשל לא היתה שום סיבה לקצר בפיוטים, כי ממילא שהו העם רוב היום בבתי הכנסיות. אבל יש לשער שכרוב המקומות הקפידו הפרנסים שלא להכביד על הציבור יתר על המידה.

אבל אשר לעצם הופעת היוצר — אין שום אפשרות לאחר אותה להופעת אף אחד מסוגי הפיוט הקדומים הידועים לנו. ואף על פי שמצד ההגיון צריך לומר שהיה זמן שבו כבר היו קרובות ועדיין לא היו יוצרות — מצד התעודות שבידנו אי אפשר להוכיח הנחה זו בשום אופן. כי יש בידנו סך לא מבוטל של מערכות יוצר, שנכתבו, לפי כל הסימנים, בתקופת הפייטנות הקדם-קלאסית. מספרן איננו רב, אבל אין הוא נופל הרבה ממספר הקדושתאות הקדם-קלאסיות שבאו לידנו.<sup>4</sup>

יוצרות קדם-קלאסיות אלה חשובים במיוחד לא רק מפני שהם מביאים לפנינו את השלב הראשון והקדום ביותר של התפתחות הסוג, אלא גם מפני שהם מעמידים אותנו על מוקדם ומאוחר בעיצוב תבניותיו. שהרי תבניות הקבע הסופיות של כל סוגי הפיוט נתעצבו, כפי שכבר צויין, בתקופת הפייטנות הקלאסית, המחורזות. הדוגמאות הקדם-קלאסיות של הסוגים מצביעות על פרטי מבנה וסגולות צורה ארכאיים, שהפייטנות הקלאסית קיבלתם מורשה מן התקופה שקדמה לה. פרטי מבנה וסגולות צורה אלה מלמדים לעתים תורה שלימה על תכונות תשתית של היצירה הפייטנית בכלל.

כבר צויין לעיל שקריאת שמע והברכות שמסביב לה מעמידות בימות החול חמש תחנות קבועות, ובימות השבת והחג, בעקרון, שבע. התפילה הקבועה, המעמידה את גופי הברכות המקדימים מבואות לתחנות הללו, עשויה אפוא אף היא חמשה או שבעה קטעים. הרכב דומה צפוי גם לתפילה המפוייטת, שהרי היא ותפילת הקבע שותפות מלאות הן בתחנות הקבועות הנפקדות על ידן. אין בין נוסח הקבע של התפילה לבין הנוסח המפוייט שלה אלא שזה קבוע ומנוסח בפרוזה, בעוד שזה מתחלף (עקרונית) ולשונו לשון שירה.

מערכת יוצר של חול<sup>5</sup> קדומה מאוד נתפרסמה לפני למעלה מארבעים שנה מכ"י אוכספורד 2738/4, דף 28 ע"א, בידי מ' זולאי. הנה לשונה:

- 4 מובן שאין למספר האבסולוטי של היוצרות הקדם-קלאסיות שהגיעו לידנו שום חשיבות. כבר צויין לעיל ששרידי היצירות הקדומות הללו נשתמרו לנו במקרה בלבד, ואין למקרה ערך סטטיסטי. רוב היצירות האלה נתחברו כנראה זעיר פה זעיר שם לצרכי קהילות שביקשו להעמיד את כל תפילות הציבור שלהן בלשונות שיר. העובדה שכל מערכות היוצר הקדם קלאסיות שהגיעו לידנו (כולל אלו שנתחברו לימות חג חשובים) קצרות יחסית, מעידה על מחבריהן שחשו עצמם בסוג הזה במקום צר. שאלה אחרת היא לשם מה הועתקו הפיוטים הללו בתקופת הגניזה. נראה שאחדים מהם שימשו נוסחי קבע ליחידים, עיין להלן בפנים. אחרים הועברו לשמש כפיוטים לימות החול, ליד מערכות מאוחרות יותר, מחורזות, שאף הן נוסחו בקיצור. ונראה שבכל התקופות היו מקומות שבהם היתה איזו זיקה נפשית מיוחדת ליצירות קדומות בעלות אופי ארכאי.
- 5 לפי שאין בה קדושה. אבל אין בטחון מוחלט בכך שהמערכת נכתבה מעיקרה ליום חול, כי כבר אנו יודעים (ועיין עוד להלן עמ' 349) שהיו קהילות בארץ ישראל שבהן לא נאמרה קדושה דיוצר גם בשבתות ובימות החג. לפי ההקשר בכתב היד שימש היוצר באמת כפיוט של חול: לפניו בא בכה"י סיום של קרובת י"ח ולאחריו התחלה של קרובה דומה. הפיוט נדפס בידי מ' זולאי, יוצרות לימות החול, עמ' יב.

- [א] 1 אל יי / ניאר לנו / מאור צדק / לציון תצמיח  
ב>רוך יוצר המאורות<
- 2 באהבתך יי אלהינו / תרחם עלינו / מכל צרה ויגון / תמלט  
נפשונו
- ב>רוך< אוהב <עמו ישראל>
- 3 על מחץ בכורים / ועל קריעת פלג / ועל יציאת נוף / שוררוד  
עמוסים
- בגילה וג
- 4 עושה פלא / עשה לנו פלא / כעשותך פלא / בין גלי ים  
זה צור יש>ענו<
- 5 לעולם ועד / דברך אמת / מדבר ליהושיע / ולך הישועה  
ב>רוך< צור ישראל וגואלו

כרגיל כמעט בכל קטעי הגניזה — אין הפיוט מובא בהקשרו הליטורגי המלא. פתיחת הברכה הראשונה (ב>רוך אתה יי אלהינו מלך העולם יוצר אור ובורא חושך עושה שלום ובורא את הכל, ואולי גם 'אור עולם' וכו'), וכן התחנות הקבועות, אינן מועתקות במלואן, אלא רק נרמזות: הטכסט נועד להיקרא מפי חזן שהכיר את הלשונות הללו על בוריין וידע להוסיפן מלבו. אבל ציון מועט להן הובא, כדי להזכיר לו לשלבן במקומותיהן.

הרמזים לתחנות הקבועות אינם של הפייטן הקדום, כמובן, אלא של המעתיק המאוחר. מן העובדה שציון הברכה השנייה היא 'ב>רוך< אוהב' כפי שהיה מקובל בעיקר בארץ ישראל, ולא 'הבוחר בעמו ישראל באהבה' כפי שנקבע בבבל, וכן מהעובדה שציון הברכה האחרונה הוא 'צור ישראל וגואלו' כנוסח בני ארץ ישראל, ולא 'גאל ישראל' כנוסח בני בבל, אין ללמוד על המחבר שהיה בן ארץ ישראל, אלא רק על המעתיק ששימש, כנראה, קהילה כזאת. אבל ממה

- 6 בכתב היד נוספה כאן הפיסקה 'בעבור שמך הגדול ובעבור אבותינו שבטחו בך'. פיסקה זו אינה שייכת, כמובן, לפיוט, והיא צורפה לפיוט מנוסח הקבע של גוף הברכה. אין ספק שהיא תוספת המעתיק. על תופעה דומה עיין גם להלן, עמ' 46.
- 7 כך בכתב היד. ואין ספק שצ"ל מדבר להושיע, על פי יש' סג: א: מדבר בצדקה, רב להושיע.
- 8 צריך לזכור שגם לימוד זה אינו חד-משמעי. מעתיקים קדומים העתיקו לעתים קרובות את הטכסטים שלפניהם בצורה אוטומאטית, וחששו לשנות מהם כלום. כך מוסברת העובדה המביכה, אך השכיחה מאוד, שלעתים קרובות נמצאים לנו באותו כתב יד ובהעתקתו של אותו סופר, בסופי קטעי פיוט — נוסחים שונים של אותה ברכה. רק חזן שהעתיק פיוטים

שנאמר בטור הראשון של השיר 'מאור צדק' לציון תצמיח' משתמע בהחלט שהפייטן (ולא המעתיק) כבר הכיר נוסח קבע שבו נתנסחה במקום הזה תפילה לקב"ה שיאיר אורו על ציון.<sup>9</sup> זה הכלל: כל הנאמר בלשון הפיוט מלמד על הפייטן ומנהג מקומו וזמנו, ואילו כל הנרמז בכתב היד מחוץ לפיוט מעיד על המעתיק בלבד. לעתים קרובות מאוד עולות מן הפיוטים ומן ההערות המצורפות אליהם עדויות סותרות.

דרך הרימוז לשלוש הברכות שבמערכת שלפנינו שונה בכתב היד מדרך הרימוז לפסוקים הקבועים הבאים בתוך הברכה השלישית. הרמז לברכות ישר,<sup>10</sup> ונוסח הברכות עצמן מצויין בכתב היד. לא כן הדבר במקומות שבהם נועד הפיוט להעביר לפסוקים; הפסוקים עצמם ('מי כמכה באלים יי' ויי' ימלוך לעולם ועד') אינם נזכרים בהערות המעתיק (אם כי הם נרמזים בפסקאות הפיוט שלאחריהם, הקשורים בהם בשרשור: 'מי כמכה באלים יי' ... נורא תהילות עושה פלא' — 'עושה פלא עשה לנו פלא' וכו'); 'יי ימלוך לעולם ועד' — 'לעולם ועד דברך אמת' וכו'). רמזי המעתיק: 'בגילה וג' וזה צור יש' <ענו> 'מכוונים לגשר קטן מנוסח הקבע שכוון להשתרע כאן בין הפיוט לפסוק. לשונו המלאה של הראשון היא 'בגילה ברנה בשמחה רבה [ואמרו כולם], ושל השני: 'זה צור ישענו פצו פה ואמרו'. שתי הפסקאות ידועות לנו מנוסחי קבע (ארץ ישראלים) שעלו מן הגניזה.<sup>11</sup>

הנהוג הזה קבוע בכל קטעי הגניזה המביאים יוצרות (ופיוטי מעריב), אם כי הגשרים הנרמזים אינם זהים תמיד. יש שנרמזים כאן צירופים מנוסחאות קבע ידועים ויש שנרמזים גשרים קבועים, שנתנסחו והונהגו במקומות שונים במיוחד כשביל נקודות מעבר אלו. אבל לעולם אין מעבר ישיר מן הפיוט אל פסוקי הקבע שבברכות, לא אל פסוקי שירת הים בברכת הגאולה ולא אל פסוקי הקדושה בברכת המאורות. התופעה חוזרת גם בקטעים המפייטים, בקרובות, את פסוקי קדושת העמידה ('פיוט ט'): גם שם נרמזים בשולי הפיוטים גשרי-מעבר קבועים.

בעצמו, ולצרכים מידיים, דאג בוודאי לאחד את הנוסחים ולהתאימם למקובל במקומו. מנהג המעתיקים להצמיד את תחנות הקבע, כלשונן וכנוסחן במקורותיהם, אל קטעי הפיוט שהעתיקו, העביר, כידוע, כמה פסקאות תפילה וחתומות ברכה ארץ ישראליות לאירופה, יחד עם הפיוטים. עיין על כך להלן עמ' 154.

9 עקבות של נוסחות קבע קדומים עולים לעתים קרובות למדי מקטעי הפיוט שנועדו להחליפם. הפיסקה 'אור חדש על ציון תאיר ונזכה כולנו מהרה לאורו' מצויה בנוסחי התפילה האשכנזיים; רב סעדיה גאון התנגד בתוקף לאמירתה. כידוע, עיין י"מ אלבוגן, עיונים; 23; נ' וידר, *Saadia Studies*, מאנצ'סטר 1943, 254 ואילך; הנ"ל, 'פרקים בתולדות התפילה והברכות', סיני, עז (תשל"ה), עמ' קטז ואילך, ובספרות הרשומה שם. נראה שפיוטנו מביא את העדות העקיפה הקדומה ביותר למציאות הפיסקה בנוסח הקבע.

10 אמנם גם דרך רימוז זו יוצאת דופן, כפי שיבואר להלן. בדרך כלל באה במקומות הללו שלשלת פסוקים קצרה, והיא הקושרת בין הפיוט לברכה היעודה לבוא אחריו.

11 עיין דרך משל בנדפס על ידי ש' שכתר, *JQR*, OS, 10, 656; י' מאן, קטעי הגניזה, 294; 295. על גשרים אחרים במקומות הללו עיין עוד להלן. שתי הפסקאות הללו עברו, צמודים לפיוטי מעריב, אל מנהג אשכנז, והם מחליפים שם את נוסחאות הקבע הרגילות בשעת אמירת פיוטי מעריב (לעיל הערה 8). עיין עוד בדוגמה הבאה.

התופעה קשורה במנהג שכבר הוזכר לעיל: הפסוקים שבכרכת הגאולה וכן אלה שבקדושה לא נאמרו מפי החזן באוזני הציבור, אלא מפי הציבור, במקהלה. מנהג זה קל היה להפעילו בתפילה הקבועה, כי הקהל היה רגיל אל נוסחות הקבע וידע יפה אימתי עליו להצטרף לתפילת החזן. אבל כשהתפילה נאמרה בנוסח מפויט ובלתי ידוע, חד-פעמי עקרונית, לא היה הדבר בכדי שיתבצע על נקלה. הגשר הקבוע שהוצמד אל הפיוט במקומות הללו שימש כמין אות לציבור לומר את הפסוקים. טבעי הדבר שהגשרים נתלשו בעיקר מנוסחאות הקבע, כי אלה היו ידועים ביותר לציבור. אבל ציבור מיומן יכול היה לקלוט את האות גם מגשר שנתחבר במיוחד לצורך זה, אם רק נעשה שגור. לשון חתימת הברכות נמצאת רמוזה בקטעי הפיוט המפייטים אותן; עניין 'יוצר המאורות' במלות 'ויאר' ו'מאור' שבטור הראשון, עניין 'אוהב עמו ישראל' במלת 'באהבתך' שבראש הטור השני, ועניין 'צור ישראל וגואלו' במלות 'להושיע' ו'הישועה' שבטור האחרון. הרמיזות הללו הן חובה גמורה על פי ההלכה, הקובעת שעל המתפלל לומר דברים 'מעין החתימה' בסמוך לחתימה. בדרך כלל הקפידו הפייטנים לומר לשון-ממש מעין לשון החתימות בסוף קטעי פיוטיהם, אבל לעתים קרובות הפקיעו לשונות אלו ממשמען הרגיל והעניקו להן משמעויות מושאלות. גם בפיוט שלנו אין 'מאור צדק' אור ממש. גם 'ויאר לנו' אינו אלא אור של חסד ושל רצון. השימוש במלה נרדפת לצורך המעבר, כעין מה שמצאנו בכרכה השלישית של הפיוט שלפנינו 'שועה' לעניין גאולה — נדיר יותר.<sup>12</sup>

האופי הפייטני של היצירה ניכר לעין וכמעט שאינו צריך הבלטה. המקצב המרובע של השיר מדוקדק, דבר שיש בו, אולי, עדות על נכונות הנוסח כפי שהוא לפנינו. אין הטכסט מסודר באקרוסטיכון, אבל אין תמיהה בזה, כי היקפו מצומצם וממילא אי אפשר היה להוציא עליו אלפבית שלם. השימוש בחתימה (שימוש יעיל במיוחד בשיירים קצרים) ודאי לא היה נהוג עדיין בימי הפייטן. הטכסט אינו מחזור, אבל ניכרים בו מאמצי פיו צורניים גם מעבר למקצב, כגון האליטראציה, המכוונת בלי ספק, בטור הראשון ('צדק' לציון תצמיח) או החזרה על מלת 'פלא' בסופי הצלעיות בטור הרביעי, בשימוש הנושק את גבול החרוז. בטור הזה חוזרת גם המלה הראשונה בכל צלעית ('עושה' / 'עשה' / 'כעשותך'); שיחזור הצלעית הרביעית ממשחק המלים הזה מכיוון בוודאי גם הוא: ההפתעה שבשבירת הציפיה שכבר נתחזקה בשומע בשלוש הצלעיות הראשונות של הטור, מקנה לצלעית הרביעית, הפנויה, משקל יתר. משחק דומה, אם כי פחות בולט, בא גם בסוף השיר: 'מדבר ליהושיע' / 'ולך הישועה'. גם הלשון מסולתת, וברירת המלים קפדנית ומתוחכמת. כמה קישוטים, צנועים אבל מובחרים, מיפס את הטכסט והם ראויים להבלטה, כגון השיבוץ 'אל יי ויאר לנו' בראש השיר, שיבוץ

12 אבל עיין גם להלן, פיוט [כ], ט' 40; [כב], 12. על מלות המעבר אל הברכות ועל משמעותן עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 60 ואילך, ושם על פי המפתח (לפי 'מעין החתימה'). עיין גם צונץ, הפיוט, 66; זולאי, פיוטים בבליים, 66; ע' פליישר, 'לנוסח ברכת העבודה', סיני, ס (תשכ"ז), עמ' רסט ואילך.

13 תהלים קיח: כז. 'השיבוץ' הוא קישוט של סגנון שכיח מאוד בפייטנות לדורותיה. עיקרו בכך שהפייטן משלב בדבריו עצמו קטע מתוך פסוק כלשונו או כלשונו כמעט. על השיבוץ

טעון, המביא אל היצירה אורה של חג ושגב; כיוצא בו הצירוף המקראי 'מדבר ליהושע' (על פי יש' סג:א) בסוף הפיוט. הסמיכות המטאפורית<sup>14</sup> 'מאור צדק', המצטרפת אל האמירה המטאפורית שבראש השיר ('אל יי ויאר לנו'), מעבירה את המשפט (אבל גם את הכרחה שבסופו) למישור של סמלים מופשטים. מפותח ביותר ופייטני במובהק הוא גם השימוש בכינויים<sup>15</sup> בטור השלישי: המלים 'פלג' (על פי היוונית:  $\pi \acute{\epsilon} \lambda \alpha \gamma \omicron \varsigma$  = ים), 'נוף' (=מצרים) ו'עמוסים' (=ישראל) מעמידות לפני המעיין חידות קטנות. הן באות לסמל מושגים פשוטים ונפוצים, בדרך מיוחדת ובלתי פשוטה, דרך שמחייבת מאמץ מחשבתי וידיעות. אכן, גם מי שאינו תלמיד חכם יכול להעלות על הדעת שהמכוון במלת 'פלג' בהקשר הנתון הוא ים סוף. אבל רק מי שידע מקרא יבין כי 'נוף' הוא מצרים ו'עמוסים' הם ישראל. פיענוח החידות האלה, לאחר ההפתעה שבצעם הופעתן, אמור לגרום הנאה לשומעים. בתוך כך לא נעלמה מעינינו העובדה שהפייטן השכיל לשלב בטור המקושט הזה גם את הנושאים שההלכה חייבה את הזכרתם בכרכה הזאת: מכת בכורות, קריעת ים סוף וציאת מצרים. גם הצירוף 'עושה פלא' בטור 4 הוא כינוי; אבל הדרך שבה הופק, דרך הפריפראזה, היא פחות חידתית. כנגד זה היא מאפשרת את משחק המלים המשולש הדרוש לפייטן בטור הזה. צירוף זה עולה, בדרך השרשר, מסוף הפסוק הקבוע הבא לפניו, אבל בעוד שבפסוק אין 'עושה פלא' אלא תואר לה', בקטע הפיוט, החזור לכאורה על הצירוף כהווייתו, אין הוא תואר אלא שם. המעתק הפתאומי במשמעות הצירוף חייב מעקב צמוד ומאמץ מעוצם של הקשבה.

החיבור הקטן הזה הוא טיפוסי למדי למהלכה של הפייטנות בראשיתה, ויש בו מסימני ההיכר של שירת הפייטנים. השנינות והחריפות בניסוח ובמבחר המלים משחקות תפקיד ראשון במעלה. התנועה היא של פכחון גמור, של איוון מבוגר, של חסכון באמצעי הביטוי, של תמצות. ההנאה המופקת היא אינטלקטואלית בראש וראשונה, כמעט צוננת.

כפי שנראה מן הפיוט שלפנינו — היוצר נתפש בראשיתו כסוג פשוט, כלומר כסוג קומפוזיציוני שכל מרכיביו צמודים לתחנות קבועות ושאינן בו קטעי הרחבה תלויים באויר.<sup>16</sup> אופי זה נשמר עקרונית לסוג גם בפייטנות

עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 103 ואילך; דן פגיס, חידוש ומסורת, 70 ואילך. הפסוק הנזכר בא 'הלל' — צרור של מזמורי תהלים הנאמרים בראשי חודשים (במנהג קהילות בבל), בימות החנוכה ובשלוש הרגלים.

14 הסמיכות המטאפורית' מצרפת שני שמות עצם, שאחד מהם בא במשמעו הרגיל (במקרה שלנו 'צדק') והוא בדרך כלל שם עצם מופשט, ואחד בא במשמע מושאל (במקרה שלנו

'אור') והוא בדרך כלל שם עצם מוחשי. עיין על כך, דן פגיס, שירת החול, 64 ואילך.

15 הכינוי בא לציין מושג שכיח ונפוץ בקונטקסט הספרותי הנתון במלה או בצירוף בלתי רגילים. השימוש בכינויים נפוץ ביותר בשירת הקודש לדורותיה, והוא קישוט עיקרי ומרכזי בה. נושאי היסוד של הפייטנות, כגון ה', ישראל, אומות העולם, עבודה זרה, אויביהם של ישראל, אבות האומה, אתני הטבע וכדומה אינם מתפרשים בשמותיהם הרגילים אלא באיזה כינוי, כגון במלה נרדפת נדירה, או בלשון מושאלת, או בדרך ההגדרה (הפריפראזה), או בציון אחת מתכונותיהם המיוחדות, אם מדובר באדם, במאורע ייצוגי מקורות חייו, או, וכך לעתים קרובות מאוד, על פי מה שנאמר על המושג ההוא במקרא או על ידי חז"ל. עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 104 ואילך. במקרה שלנו 'פלג' הוא שם נרדף לים, 'נוף' הוא כינוי למצרים על פי יש' יג: 'נאולו שרי צוען נשאו שרי נוף', וכד', ו'עמוסים' הוא כינוי לישראל על פי יש' מו: ג: ('שמעו אלי בית יעקב וכו') העמוסים מני בטן הנשואים מני רחס'). שני הכינויים האחרונים נפוצים מאוד בפיוט. שונה מזה, כידוע, מצבם של רוב סוגי הקרובה, ובעיקר מצבה של הקדושתא, המתרחבת



המאוחרת יותר, אם כי לא תמיד בקפדנות מוחלטת. הדוגמה שהובאה כאן היא גם סימטרית לחלוטין. כלומר כל מרכיביה תואמים בהיקפם ואין ביניהם הבדל משום בחינה שהיא. בנקודה זו ייקבע נוהג אחר בסוג, כפי שנראה להלן.

היקף נרחב ועיבוד פיוטי מפותח יותר ניתנו למערכת יוצר לתשעה באב, המועתקת בכ"י לנינגרד, אוסף אנטונין 112: 17

[ב]

יוצר תשעה באב

אִיכָה / בְּמַחְשָׁכִים הוֹשֵׁכָה לְמַחְכֵי אוֹר  
נָא אוֹר שׁוֹאֵף זָרַח לָהּ בְּמַרְפֵּא בְּכִנְפֶיהָ

ככ>תוב> זורחה לכם יראי שמי >שמש צדקה ומרפא בכנפיה> (מל' ג: כ)

ב>רוך< יוצר <המאורות>

כָּכָה תִּכְבֶּה / מְרוֹב תִּכְּ>לואות  
נָא בְּאַהֲבָה תֹאמַר לָהּ וּמִמְכוּתֶיהָ תִּרְפְּאֶיהָ

ככ>כתוב> כי אעלה ארוכה לך וממכותיך ארפאך נאם יי

כי נידחה קראו לך ציון היא דורש אין לה (יר' ל: יז)

ב>רוך הבוחר בעמו ישראל<

זולתך

5

גָּלְתָה יְהוּדָה / מְרוֹב עֲבוּדָה

נָא גְדוֹר פִּירְצָהּ כִּי גָדַל כְּאִיכָה

דָּרְכֵי צִיּוֹן / שָׁכְתוּ מְעוֹכֵר

נָא דְרוֹשׁ דְּגִילָה כְּפַעְמֵי רְגִילָה

ביאור:

1 במחשכים הושבתה: על פי אי' ג: 1. במחשכים הושיבני כמתי עולם. למחכי אור: כינוי לישראל. 2 אור שואף וכו': אור שמש הזרח לה. הלשון על פי קה' א: ה. זורח השמש ובא השמש ואל מקומו שואף זורח הוא שם. במרפא בכנפיה: בשמש של רפואה; על פי הפסוק שבסמוך (מל' ג: כ). 3 ת>ח>לואות: ככה"י: תלואות. ואולי צ"ל: תלואות. 4 תאמר לה: דברי ניהומים. 8 דגילה וכו': נראה שצ"ל: דגולה. כלומר את ישראל. המפוארת (דגולה) בפעמי רגליה, כלומר בקיום מצוות העלייה לרגל. ורגילה במקום

סמוך לראשה ומביאה בזה אחר זה לעתים עשרות פיוטים שונים, שאינם סומכים על שום תחנת קבע.

17 צילום ממנו שמור במכון שוקן למדעי היהדות בירושלים.

- 10 נא היו צריה / כרודפים על ים  
הצמיח ישועה כגאולת ים
- נא ויצא / מציון חרש ומסגר  
ויזכור לה הים סוגר
- נא זכרה ירושלים / את ימי מרדיה  
זכור שירה אשר שרה על ים
- 15 נא חטא חטאה / כחומה ניפרצה  
חשוק, חומה עשיתה מימי ים
- נא טומאתה בשוליה / וטומאו טהורים  
טרוף מטמאיה וטהר טפיה
- 20 ידו פרש צר / <... ..>  
<נא> יזכור לה שבועת ימינו
- נא כל עמה נאנחים / צגו בחוסר כל  
כבוש כעסך ולצריה תרונה כוסך
- נא לא אליכם / שמחו באור יופי  
להם מסוך כוס אשר שתיתי
- 25 ממרום / שלחתה אש במקום אש  
מאמר פיה היה לה חומת אש
- ניסקד עול פשעי / נישברה פתח

ביאור:

ירגליה' או כיו"ב לשם משחק המלים עם 'דגולה'. ואולי הוא שיבוש. / 10 כגאולת ים: כישועה שהיתה להם על הים. האיזכור התכוף של קריעת ים סוף ויציאת מצרים קשור במעמד הקטע במערכת. / 11 חרש ומסגר: כל נכבד וחשוב (מל"ב כד:יד ועוד). / 12 ויזכור: בלחץ האקרוסטיכון: במקום 'יזכור'. הים סוגר: את הניסים שעשית להם כשהים סגר עליהם (השווה שמ' יד:ג). / 16 נא חשוק וכו': נראה לי לפרש: נא חשוק וחבב אותה, אתה שעשית את מימי הים בקריעת ים סוף כחומה מימינם ומשמאלם (שמ' יד:כב) ולפי זה צ"ל: עשיתה. / 19 ידו וכו': הטור חסר צלעית אחת: היא הושמטה בידי המעתיק. / 20 שבועת ימינו: הבטחתו. וימינו' מכוון כנגד יד הצר שבטור הקודם. / 21 צגו: כמו הוצגו, בלשון הפייטנים. / 22 כוסך: כוס הפורענות שלך. מלבד המשחק באלטרציה (כל ... לל ... לבוש לְעֶסֶךְ ... לְוֶסֶךְ) יש כאן גם משחק מלים בין 'כעסך' ל'כוסך'. / 23 שמחו: אומות העולם. באור יופי: כשאתם שרויים בהוד ופאר, אבל הלשון מגומגמת. / 24 מסוך וכו': השווה למשל א' ד:כא: שישי ושמחי בת אדום וכו' גם עליך תעבר כוס וכו'. / 25 במקום אש: כינוי לבית המקדש. / 26 מאמר: כמו: כמאמר פך. כלומר: כהבטחתך. היה לה וכו': על פי זכ' ב:ט. / 27 נישברה: שחרר את ישראל.

נָא	נָשׁוּר פֶּתַח נִפְתַּח בְּיוֹמַיִם	
נָא	סִילָה כָּל אַבְרִי / וְסָעְרוּ אַבְרִי סְכוֹת אַמְרִי וְסוֹכֵר מוֹנִי	30
נָא	עַל אֱלֹה / הוֹרִידוּ דְמַעוֹת עֵינִי עֲצוֹר מַעֲנִי וְהֵאִירָה עֵינִי	
נָא	פָּרְסָה / בְּיָדֶיהָ לְמַלְכִּי פָּרַס פָּרוֹס עֲנֵנְךָ לִי, מְלוֹן סוֹכֶתְךָ	
נָא	צָדִיק / אַתָּה וְעוֹשֶׂה צְדָקוֹת צָדִיק מְרוֹם סַחֲתָה בְּהָ יְלִין צָדֵק	35
נָא	קְרוּאִי / זְקִינִי וְחִיזְרִתִּי נְבִיאִי קְרָאָה שֵׁם חֲדָשׁ וְחֲדָשׁ יִשְׁעֵינוּ	
נָא	רָאָה / כִּי רָאִיתִי בְּעֵינַי עוֹבְרֵי פֶלֶג רוֹמְמוֹתֶיךָ נוֹעִם כְּשָׁרוֹ עַל יָם	40
	עַל ז' אַתְּ <	
נָא	שְׁמַעוּ / וְשִׁמְחוּ אֻמִּים בְּשִׁירָה שְׁמַעָה כְּקוֹל עוֹלָל וְיוֹנֵק	
	זֶה	
	תְּבוֹא / רַעְתֶּם וְתִשְׁמִיעַ תּוֹאֲלֶתֶם	

ביאור:

28 נשור: נראה. פתח וכו': פתחי קברינו נפתחים ליומיים. כלומר: תחיית המתים. על פי הוש' ו:ב: יחינו מיומים ביום השלישי יקימנו ונחיה לפניו. / 30 סכות: הסכת, שמע. וסוכר: צ"ל כנראה: וסכור, כלומר סתום פיות. מוני: אויבי המייסרים אותי. / 33 פרסה בידיה: בתחינה. / 34 מלון סוכתך: כמו: על מלון סוכתך, והוא כינוי לבית המקדש. ואפשר שצ"ל: פרוס עננך למלון סוכתך. / 36 מרום: מן השמים. סחתה: את זו שאמרת עליה 'צדק ילין בה', והיא ירושלים (יש' א:כא). / 37 קרואי: משובש, וצ"ל לפי הפסוק: קראתי. וחיזרתי: חיפשתי אותם, כדי לשאול אותם מתי הקץ. / 38 קראה: כמו: קרא לה. לציון. שם חדש: על פי יש' סב:ב: וקורא לך שם חדש אשר פיי יקבנו. / 39 עוברי פלג: עוברי הים. מלת 'פלג' שימשה במשמעות זו גם בפיוט הקודם. / 40 רוממותיך: בכתב היד כתוב 'רוממתיך', ואות ו' נוספת אחרי המ' השנייה בין השיטין. כשרו: כישראל ששרו את שירת הים ואמרו מי כמכה באלים יי וכו'. / 41 בשירה: בשירת הים. / 42 שמעה: הקשב לתפילות ישראל. כקול עולל ויונק: כמו לקול התינוקות שאף הם אמרו שירה על הים. הטור מיוסד על האגדה בירוש' סוטה ה:ו. כ' ע"ג ובמקבילות: רבי יוסי הגלילי אומר בשעה שהיו אבותינו בים היה מוטל עולל על ברכה של אמו ותינוק יונק משדי אמו וכיון שראו את השכינה וכו' אף הן פתחו את פיהן בשירה ובשבח ואמרו זה אלי ואנוהו. / 43 תואלתם: צ"ל כנראה תאלתם, מלשון תתן להם מגנת לב תאלתך

## נא תיתום תלאותינו ותחיש גאולתינו

ככ>תוב> ובא לציון גואל (יש' נט:כ) ונ>אמר> גואלינו יי צבאות  
<שמו קדוש ישראל> (שם מז:ד)

ב>רוך> צור <ישראל וגואלו>

ביאור:

להם (אי' ג:סה); והוא לשון אלה וקללה. / 44 תיתום: תשים קץ.

מבחינת המבנה הכללי אין חילוק בין יוצר זה לבין הפיוט שהובא לפניו; שניהם עשויים, כדין יוצרות החול, חמשה קטעים; אלא שהחיבור שלפנינו מקיף ומקושט מקודמו, ויש בו כמה סממני תבנית שמעידים על מאמץ מעוצם של ייפוי. כך למשל הפתיחות המקראיות (מאיכה א:א ואילך), מילת הקבע 'נא' הבאה באמצע הטורים,<sup>18</sup> והאקרוסטיכון האלפביתי הכפול (האלפבית הראשון הוא של הפתיחות המקראיות [האלפביתיות] מאיכה א; האלפבית השני מסודר, כיות, אחרי מלת הקבע). הקומפוזיציה גם מנוסחת בלשון פייטנית עשירה, כבדה יותר וטעונה יותר מן השיר הקודם.<sup>19</sup> אבל טורי השיר עשויים במשקל המרובע של יוסי בן יוסי בדיוק כטורי השיר ההוא (הטורים נדפסו בשתי שורות לטור, כדי להבליט את תבנית השיר).

כמה מן הסימנים שהעלינו מפיוט [א] נמצאים מקויימים גם ביוצר שלפנינו. הקטעים הסמוכים לברכות מביאים גם כאן לשונות מעין החתימות: 'אור' בקטע הראשון, 'באהבה' בקטע השני ו'גאולתנו' בקטע האחרון. המעבר אל הפסוקים הקבועים שבברכת הגאולה נעשה גם כאן באמצעות קטעים לא-פייטניים הרשומים בכתב היד, אלא שהראשון מהם, 'על ז'את', שונה ממה שמצאנו בשיר הקודם. ההבדל אינו גדול. הפיסקה הנרמזת כך לקוחה גם היא מנוסח הקבע של התפילה; היא מצויה ברוב הנוסחים הארץ ישראלים שהגיעו לידנו מן הגניזה, והיא באה גם בנוסחים הנהוגים בימינו. לשונה המלאה

18 השימוש בפתיחות המקראיות ובמלות הקבע מסייע בידי הפייטן לבנות את טורי הקומפוזיציה בדפוס אחד. מחציתו של כל טור, הפותחת בלשונות ממגילת איכה, מתנה את צורותיהם של ישראל, בין בעת החורבן ובין בגולה, ואילו מחציתו השנייה, הפותחת במלת הקבע 'נא', מנסחת תפילה לקב"ה להציל את ישראל, לשפר את מצבם, או להפירע מאומות העולם. שני חלקי הטורים קשורים ומהודקים באמנות גדולה, על ידי אליטראציות ומשחקי מלים.

19 אין ללמוד מזה בהכרח שהפיוט מאוחר מצד הזמן מן הקטע שהובא לפניו. ההבדל ברמה בין שתי היצירות אפשר שנובע מכך שאחד מהם נועד ליום חול רגיל והשני ליום בעל חשיבות דתית גדולה. ואפשר שהדבר תלוי בכשרונם של הפייטנים או במה שנדרש מהם למעשה בקהילותיהם.

בקטעים מן הגניזה היא: 'על זאת שיכחו אהובים לאל, ונתנו ידידים שיר וזמרה למלך רם ונישא חי וקיים משפיל גאים, אמרו כולם בשמחה רבה'.<sup>20</sup> אין בטחון שהפייטן כיוון את הקטע להעביר לפיסקה זו דווקא, ולשון סיומו אינו נראה מעיד כך. כאמור, אין לצפות בהכרח לתואם מלא בין מנהג הפייטן, הקדום מאוד במקרה שלנו, לבין מנהג המעתיק, המאוחר ממנו במאות שנים. כנגד זה תואם המעבר המסומן בסוף הקטע הרביעי את שמצאנו ביוצר הקודם, כי מלת 'זה' הרומזת לו היא פתיחת המשפט 'זה צור ישענו' שמצאנוהו נרמז גם שם. אבל מן הפיוט שלפנינו עולים כמה פרטי-מבנה מיוחדים, שלא מצאנום בדוגמה הקודמת. הבולט מכולם הוא העדר הסימטריה במרכיבי החיבור, כלומר העובדה שהקטע השלישי חורג מן הסימטריה הבסיסית של הקומפוזיציה. ארבעת קטעי היצירה האחרים שווים בהיקפם; כל אחד מהם עשוי טור מרובע אחד. אבל הקטע השלישי ארוך מהם פי כמה. קטע זה גם מתכנה בכתב היד בשם מיוחד; 'זולתך'.<sup>21</sup> דבר נוסף המיחד את הקומפוזיציה נוגע לנקודת המעבר שבין קטעי הפיוט הסמוכים לברכות והברכות עצמן. ביוצר הקודם, המעבר מלשון הפיוט אל הברכה היה ישר, ואילו כאן מובאים בין קטעי השיר והברכות פסוקים, לכאורה כדי ל'הוכיח' שיש לנאמר בקטעים אסמכתא במקרא. הקשר הרעיוני בין פסקות הפיוט לפסוקים שלאחריהן חזק, והתיבה 'ככתוב' הבאה לפני הפסוקים מוצדקת מן הצד הזה. מספר הפסוקים בנקודות הללו אינו אחיד: בסוף הקטע הראשון בא פסוק אחד, וכן גם בסוף הקטע השני. אבל לפני ברכת הגאולה באים שני פסוקים וביניהם מלת מעבר: 'ונאמר'. גם אופי הפסוקים וזיקתם אל הברכות אינו אחיד לגמרי: הפסוקים שבסוף הקטע הראשון והאחרון יש בהם לשונות מעין הברכה. אבל אין הדבר כן בפסוק המוכא בסוף הקטע השני.<sup>22</sup>

שתי התכונות שצינו זה עתה, ההתרחבות היחסית של הקטע המכוון לעטר את הפסוק 'מי כמכה באלים יי', והופעתם של פסוקי מקרא בסופי הקטעים האמורים להסתיים בברכות, קבועות ביוצר לדורותיו, והם מן המאפיינים המופלאים של הסוג. על שתיהן נתהוה להלן בפירוט.

שרידים מתוך מערכות יוצר קדם-קלאסיות הגיעו לידנו, בעקיפין, בנוסחאות קבע של מנהגות תפילה שונים. התופעה כשלעצמה מעניינת, וראויה לעיון מיוחד. אנו זוכרים מדברינו לעיל שבימי ראשית פריחתה של שירת הקודש נתקיימו בכתי הכנסיות זה ליד זה שני נוסחי תפילה. אחד מהם בפרוזה פשוטה בפי היחידים, והשני מהם, בלשון שירה בפי החזן. שני הנוסחים היו פרושים ומובדלים זה מזה לא רק בסגולות הלשון שלהם, אלא גם ביעדם;

20 עיין י' מאן, קטעי הגניזה, 295.

21 עיין על כך בהמשך, 159.

22 על תופעה זו עיין להלן, 181, הערה 25.

הגבול ביניהם היה חד ושמור היטב. אף על פי כן אי אפשר היה למציאות הכפולה הזאת שתתקיים ימים רבים בלא שתיווצר איזו זיקה בין שני מרכיביה. סביר להניח שבעיקר היחידים חשו שלא בנוח בנוסחים הפשוטים-מדי שבפיהם. כמעט בדרך הטבע חדרו פיסקות מסוימות, נאות במיוחד, מן התפילה המפוייטת אל תפילתם, בין כדי להחליפה מכל וכל, ובין כדי להעשירה בתוספות קצרות, שרירות.

התהליך היה נוח שיתרחש בעיקר במקומות שבהם, כפי שכבר תואר לעיל,<sup>23</sup> נוצרה איזו קביעות בתפילה המפוייטת. הנוסח שנאמר מפי החזן במקומות הללו דבר יום ביומו או לעתים קרובות, נקלט בתודעת המתפללים, ויכול היה להתקבל בקלות יחסית, כולו או חלקו, בתפילתם. וביותר נתאפשר הדבר בתקופת הפייטנות הבלתי מחורזת, כי בתקופה הזאת הפער הצורני בין לשון הפרווה ולשון השירה היה פחות בולט. 'בליעתן' של פיסקות שירה ברקמת נוסחי הקבע יכלה להיעשות כמעט בהיסח הדעת.<sup>24</sup>

תהליך קליטתן של פיסקות מן התפילה המפוייטת בנוסח הקבע וזרו גם על ידי רצון המתפללים לגוון את הנוסחות שבפיהם לפי הימים והמעמדים הליטורגיים השונים: ארבע עמידות השבת, דרך משל, היו בתחילה בלא ספק זהות לחלוטין בניסוחן, גם אשר לברכתן הרביעית, היא ברכת קדושת היום. אבל בשלב מסויים נתעורר רצונם של מתפללים משכילים, לומר נוסח מתחלף (אף הוא קבוע, כמובן) של גוף הברכה הזאת בכל אחת מעמידות השבת. רצון דומה נתעורר בוודאי גם באשר לגופי הברכות שמסביב לקריאת שמע בשבתות ובחגים; גם אלה ראוי היה להבדילם מן הנוסחים המקבילים של ימות החול. את הגיוון המיוחל ניתן היה להשיג בשלב הזה בין על ידי ניסוח חוזר בלשון של פרוזה, של התפילות, ובין על ידי קבלת איזו תפילה מפוייטת, מתאימה ושגורה, כנוסח קבוע. ואפשר היה כמובן לקבל לצורך זה גם פיסקות אחדות מאיזו תפילה מפוייטת, להוסיף אותן על הנוסחים השגורים, ולהרחיב אותם בהן.<sup>25</sup>

23 השווה עמ' 15.

24 השאיפה להביא אל התפילה ניסוחים מסולתים ככל האפשר ולא להסתפק בלשון מועטת וצנועה היא מובנת מאליה, והיא מן הגורמים הפעילים בהתפתחות שירת הקודש לדורותיה. מובן שגם בנקודה הזאת פעלו נטיות סותרות ומגמות מנוגדות. מצד אחד היה רצון להצמד בתפילת היחידים אל מטבעות קדומים ורגילים, הן משום יוקרת קדמותם והן משום ההרגל והשגרה, שהם יסודות עזים בתפילות החובה. גם האינטרס החינוכי דיבר בנקודה הזאת בזכות השמרנות. נגדה דיבר הרגש הדתי של 'הקריבהו נא לפתחך', והרצון להביא לפני ה' את המעולה והמשוכלל ביותר לפי תנאי המקום והזמן. ההכרעות היו שונות, לכאן או לכאן, בהתאם לרצונותיהם המתחלפים של הקהילות ושל פרנסיהן. אבל באופן כללי הכריעה בכל את הכף לצד השמרנות, בעור ארץ ישראל — לצד ההפוך. ואולם הכוחות המנוצחים בשני המקומות לא פסקו מלכרסם בשלמות נצחונם של המנצחים. בבבל הם הביאו אל התפילה, למרות הכל, סך לא קטן של פיוטים, ואילו בארץ ישראל הם פעלו לריסון הדינאמיקה, הפרוזה בעקרון, של התפתחות היצירה הפייטנית. התהליך המתואר כאן אינו נוגע כלל לפייטנות כמוסד. הוא תחום במחולט בשטח

עקבות התהליך הזה גלויים בכמה מקומות בנוסחות הקבע שלנו; המודעות לקיומם חשובה להבנת התפתחותן של תפילות ישראל בכלל.<sup>26</sup> אבל בסוגיה שלפנינו חשוב התהליך שבעתיים, כי הוא שימר לנו שרידים של יצירות קדומים, ובתוך כך גם עדות קדומה לפעילות ענפה למדי בסוג בתקופת הפייטנות הקדם קלאסית.

עד היכן הגיעה גמישותם של מנהגות ארץ ישראל בניסוחן החוזר של תפילות הקבע בעקבות התהליך הזה יוכיח הממצא הבא: בעמ' 35 לעיל הבאנו מערכת יוצר מפוייטת ליום חול, שאופיה הפייטני המקורי נראה מבואר למעלה מכל פקוק. מסתבר שעיבוד של מערכת זו נתקבל בשלב מסוים, בקהילה מסויימת, כנוסח קבע (ליחידים!) לתפילת ערבית, והוא אף נדפס כנוסח קבע ארץ ישראלי קדום לפני למעלה משבעים שנה.<sup>27</sup> מובן שאי אפשר היה להעביר את המערכת כלשונה לתפילת המעריב, ועל כל פנים אי אפשר היה להשאיר בעינו ובמקומו את טורה הראשון, שבא לפייט את ברכת 'יוצר המאורות'. ואכן, פיסקה זו הוחלפה באחרת, מתאימה יותר. אבל שאר הקטעים נותרו כניסוחם ביוצר. העיבוד בא בדף שחציו העליון ניטל; הוא שמור באוסף חברת כ"ח בפאריס, וסימנו שם כעת IV.A.1. וזה לשון מה שנותר ממנו:

התפתחותן של תפילות הקבע. התפילה המפוייטת המשיכה תוך כדי כך להתפתח, להתגוון ולהתארגן על פי דרכה ובהתאם לצרכיה שלה. התפילות המפוייטות שהתקבלו, בחלקן או כולן, כנוסחות קבע, יצאו עד מהרה מן השימוש בתפילת הציבור ומקומן נתפש על ידי קומפוזיציות אחרות, חדשות ומפותחות יותר. בפי היחידים הן נעשו תפילות קבע לכל דבר; ניסוחן קפא והתקדש, ומקורן נשתכח עד מהרה. 'תיקונים', הוספות והשמטות שטשטשו חשיקל את מקצבן ואופיין הפייטני נתעמעמו. התופעה צויינה גם בידי מאן. קטעי הגניזה, 313.

26 כידוע, אכן זכו עמידות השבת לניסוחים מתחלפים בברכה האמצעית שלהן. ברוב גופי ברכה אלה ניכרת השפעה פייטנית ברורה ואפשר שמקור מקצתם בשבעות קדומות. על מקורה הפייטני של פיסקת 'ישמח משה' בעמידת השחרית שלשבתות העמיד א' מירסקי, 'סוד קרובה', סיני, נז (תשכ"ה), עמ' קצו ואילך. כימי הביניים היתה התנגדות נמרצת לאמירתה של פיסקה זו; עיין נ' וידר, "ישמח משה" — התנגדות וסניגוריה, מחקרים באגדה, תרגומים ותפילות ישראל לזכר יוסף היינמן, ירושלים תשמ"א, עמ' עה ואילך. תהליך דומה עבר על פיסקה מתוך שבעתא לשבת ור"ח של הפייטן האיטלקי זכדיה: אף היא נתקבלה כנוסח קבע של ברכה רביעית בעמידה של מוסף בראשי חדשים באילו הקהילות ארץ ישראליות, השווה י' מאן, קטעי הגניזה, 335. הברכה הרביעית בעמידת המנחה בשבתות מובאת בסידור רס"ג בשני נוסחים אלטרנאטיביים; במחזור טורין, הוא סדר חיבור ברכות האיטלקי, צויין אחד מהם ('אתה אחד') ליחידים, והשני ('הנח לנו') לחזן; וזכר לימים שבהם היו תפילות שונות בבית הכנסת בפי היחידים ובפי החזן. בסידור רס"ג מובאים, כידוע, נוסחים שונים לברכות שמסביב לקריאת שמע של ערבית, לחול, ללילי שבתות ולמוצאי שבת. הנוסח המיועד למוצאי שבת הוא פיוט גמור, אבל גם הנוסח של לילי שבתות הוא בלא ספק ממקור פייטני. גאוני בבל התנגדו בצורה נמרצת לאמירת נוסחים אלה, ועמדו בתוקף על כך שלא יהיה שום הבדל בין גופי הברכות של ימות החול לשאר גופי ברכות של ערבית. על קטעי פיוט שנקלטו בסידורים שלנו ביוצר של שבת עיין להלן. על אופיים הפייטני של קטעי תפילה קבועים עיין גם א' מירסקי, 'השירה העברית בתקופת התלמוד', ירושלים, שנתון לדברי ספרות והגות, ב, תשכ"ז, 174 ואילך.

27 על ידי ישראל לוי, REJ- 53 (1907), 234.

[ג]

צלוח מעריב (תפילת מעריב)

יקול (=אמר): ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם

1 המעריב ערבים בעתם / ומביא לילות בזמניהם  
מונה מספר לכוכבים לכולם שמות יקרא

ברוך אתה יי המעריב ערבים

2 באהבה יי אלהינו / תרחם עלינו / מכל צרה ויגון / תמלט את נפשנו

[למענך] ולמען אבותינו הצדיקים  
[שכטחו] כך<sup>28</sup>

ברוך אתה יי אוהב [.....]

3 — — — —

4 [עושה פלא] / עשה [לנו] פלא / בעשותך פלא / בין [גלי] פלג

לכן ברצון ענו ואמרו

יי מלכינו

5 לעולם ועד / דרךך אל אמת / ולך הישועה / להושיענו

ברוך אתה יי גאל ישראל

6 נשככה בשלום / ונקיצה בשלום / ופחד כלילות / אל ימשול בנו

ברוך אתה יי הפורס סוכת שלום

עלינו ועל עמו ישראל מנחם ציון

ובונה ירושלים אמן

ביאור:

2. נוסח ברכת האהבה אינו שלם בכתב היד מחמת החסר שכלה גם את הפיסקה השלישית. אין לדעת איך צויינה במקום הזה קריאת שמע, אבל נראה שלשונה לא הובאה במלואה. ק"ש אינה מועתקת במלואה בטכסטים ליטורגיים קדומים אלא במקרים נדירים ביותר. נוסח קטע 3 היה בוודאי זהה עם הנוסח הבא ביוצר (פיוט [א] לעיל): 'על מחץ בכורים / וקריעת פלג / ועל יציאת נוף / שוררוך עמוסים' / 4. [עושה פלא]: ההשלמה על פי המקבילה ביוצר. בעשותך: לפני כן כתב המעתיק 'בין' וסימן קו למחיקה. וצ"ל בלא ספק 'כעשותך', כמו במקבילה. [גלי]: המלה היתה עדיין בכתב היד בשעה שתוכנו נדפס בידי לוי 53, REJ, הנזכר, אבל היא נמחקה בינתיים ואינה נראית עוד בכה"י. לכן ברצון ענו ואמרו: נוסח זה ידוע לנו מתפילות ערבית ארץ ישראליות, השווה מאן, קטעי הגניזה, 308, וכן ע' פליישר, פיוטי המעריב, עמ' קלא, קלד. / 5 ולך הישועה וכו': הנוסח מקוצר. במקבילה לעיל: 'מדבר ליהושע / ולך הישועה'.

28 מעניין הדבר שפיסקה זו נצמדת לטור 2 גם בנוסח היוצר (עיין לעיל, הערה 6). אבל ה'טלאי' כאן ארוך יותר, ונוסחו קרוב עוד יותר לנוסחי הקבע הידועים לנו.



אין ספק בכך שהקטע הועתק לתפילת יחידים. יעידו על כך הנוסח השלם של הברכות והפסוקים הקבועים, וכן ההערה הערבית: "יקול" = יאמר. ההערה באה כמה פעמים גם בקטע מתוך פיסת התחנונים של תפילת השחרית, המועתק בכתב היד קודם למעריב. טור 1 שבא להחליף את הקטע המכוון ליוצר המאורות במקבילה — נוסח על ידי המעבד בתקבולת מקראית; חלקו השני הוא פסוק כצורתו (תה' קמז:ד). בטור 4 'תיקן' המעבד את הצלעית האחרונה, מ'בין [גל] יס' ל'בין [גל] פלג' כנראה כדי להתאימה ל'חרור' שמצא בשלוש הצלעיות שלפני כן. אבל יותר משתיקן קלקל. כל שכן אם ניקח בחשבון שהכינוי 'פלג' בא גם בטור 3 שחסר מכתב היד ('על מחץ בכורים / וקריעת פלג' וכו').

עקבות ההטלאה ניכרים יפה בטור 5 שפתיחתו בצירוף 'לעולם ועד'. פתיחה זו באה משום רצונו של המחבר לקשור את הקטע בשרשרת לסוף הפסוק הקבוע שנועד לכוא, לפי מנהגו, לפני כן ('יי מלוך לעולם ועד'). אבל במנהג מקומו של המעתיק או המעבד לא אמרו כאן את הפסוק, אלא רק את הצירוף 'יי מלכינו'. השרשר נקטע אפוא, וכוונת הפייטן נשתבשה. נוסחו של קטע 6 הוא פייטני מובהק, אבל אין הוא של המעבד: הוא בא כלשונו גם בנוסחים נוספים, שונים לחלוטין משלנו, של תפילות ערבית ארץ ישראליות, שנדפסו מן הגניזה.<sup>29</sup> נוסחי הברכות הבאות בכתב היד מיציגים מנהג 'מעורב', ארץ ישראלי ביסודו: ברכת הגאולה באה בנוסח המקובל ככבלי 'גאל ישראל', ולא '[מלך] צור ישראל וגואלו', ואולם הברכה השנייה שלאחר קריאת שמע ארץ ישראלית מובהקת. כפי שכבר צויין לעיל אין התופעה נדירה בקטעי הגניזה שבידנו, בעיקר במאוחרים שבהם.

קטע שלם מתוך יוצר מפויט קדום נשתמר בנוסחאות הקבע שלנו לשחרית של שבת, הלא הוא הפיוט 'אל אדון על כל המעשים'. איש לא פקפק מעולם במקורו הפייטני של הקטע הזה:<sup>30</sup> הוא עשוי אלפבית מלא והוא קצוב במשקל המרובע של יוסי בן יוסי. העובדה שבסופו בא רמז מפורש לקדושת היוצר מוכיחה בעליל שהוא כוון לתפילת הרבים, לשבת. אמת, אין לומר בוודאות שהשיר נתלש ממערכת שלמה של יוצר קדם-קלאסי.<sup>31</sup> אבל מותר להניח, שבתקופה הקדומה מאוד שבה נתחבר הקטע לא היה נהוג לפייט לתפילת הרבים תחנונות בודדות מן הברכות של קריאת שמע. אם כן אין לפנינו, לפי הנראה, אלא מרכיב ראשון של מערכת שלמה, קדומה ביותר, שלא נשתמרה במלואה.

גם הקטע המתחיל ב'אל אשר שבת', הבא בנוסחאות שלנו בגוף הברכה הראשונה שלפני קריאת שמע של שחרית בשבתות, איננו, בעצם, אלא פיסקה מתוך מערכת יוצר קדומה. ואף על פי שנוסחו נתרחב ונשתבש קמעה במנהג המאוחר, לשונו הקדום מגלה בצורה ברורה את קיצובו המקורי המדוקדק:<sup>32</sup>

29 יי מאן, קטעי הגניזה, 308, 324. ניסוח מורחב של הקטע בא בערבית למוצאי שבת, בסידור רס"ג עמ' קכד.

30 עיין עליו אלבוגן, עינים, 24. הקשר בין 'אל ברוך גדל דעה' ל'אל אדון' איננו ישר ואין שום סיבה לראות את השני פיתוח של הראשון.

31 על הרכב מערכת היוצר בפייטנות הקדומה עיין להלן.

32 הנוסח מובא על פי סידור רס"ג עמ' קכא, שהוא עודף על הניסוחים שבסידורים שלנו בטור אחד. אין ספק שהטור אותנטי, כי גם במקבילות המובאות להלן חמישה טורים מרובעים. התארכות שתי הצלעיות בטור הראשון: 'ביום השביעי התעלה / וישב על כסא כבוד' אין בה פגיעה במשקל, כי הצירופים 'ביום-השביעי' ו'כסא-כבוד' אינם אלא תעמיה אחת. בסוף הטור האחרון מובאת פתיחת מזמור היום, גם פה וגם במקבילות.

[ד] אֶל אֲשֶׁר-שָׁכַח / מִכָּל הַמַּעֲשִׂים / בְּיוֹם-הַשְּׂבִיעִי הַחֲעֵלָה / וַיֵּשֶׁב עַל כְּסֵא כְבוֹדוֹ

תַּפְאֶרֶת עֲטָה / לְיוֹם הַמְּנוּחָה / וְעוֹנֵג קָרָא / לְיוֹם הַשָּׁבָת  
זֶה שָׁבַח / לְיוֹם הַשְּׂבִיעִי / שָׁבוּ שָׁבַח אֶל / מִכָּל מַעֲשָׂיו  
וַצִּנָּה וַשְּׁכַחְתּוּ עִמּוֹ / כָּל דְּגָלֵי יַעֲקֹב / וַעֲשׂוּ בּוֹ מְנוּחָה / וְקָרְאוּ לוֹ עוֹנֵג  
לְיוֹם הַשְּׂבִיעִי / מִשְׁבַּח וְאוֹמֵר / מִזְמוֹר שִׁיר / לְיוֹם הַשָּׁבָת

לפני למעלה משבעים שנה כבר העיר י"מ אלבוגן שכדוגמת פיוט זה נתחברו קטעים גם לשאר ימות השבוע. שריד מועט ממה שחובר מסדרה זו ליום החמישי פרסם מכתב יד שמצא בגניזה.<sup>33</sup> אבל בכתב היד הזה (מספרו כעת ט"ש 8 H 9/2) בא יותר ממה שפורסם שם. ההעתקה המביאה את הקטע הותקנה בשביל קהילה של חו"ל (פרסית, כמוכח מן הכותרות שבסמוך), והיא מכילה גם 'אופן' ליום חמישי, וגם 'גוף יוצר' ליום השישי. וזה לשון הקטע:

[ה] — — — —

1 [...] דָּגִים וְעוֹפּוֹת / וְגַם תַּנִּינִים  
הוֹצִיא [...]נִים/ מִכֶּטֶן אֶרֶץ / וְהִמְלִיטָה בְּהֵמוֹת / רְמוּשִׁים חַיִּוֹת  
אֵילוּ מַעֲשֵׂה / יוֹם הַחֲמִשִּׁי / שָׁבוּ נִכְרָאוּ / שְׂרָצֵי יָמִים  
לְיוֹם הַחֲמִישִׁי / מִשְׁבַּח וְאוֹמֵר / הִרְנִינוּ לְאֱלֹהִים עוֹזְנֵנוּ / הִרְעִינוּ  
לְאֱלֹהֵי יַעֲקֹב

לפיכך יברכו לאל חי כל יצוריו שבח וגדולה ותפארת יתנו  
לאל בורא שרצי ימים ורמשי חלד תתברך ג

אופן

5 בְּרוּרֵי שְׁפָה / יְצוּרֵי שְׁלֵהֶבֶת / לְקוֹנֵם יְבִיעוֹ/ שִׁיר וְתוֹשָׁבְחוֹת

גם הם בהנשאים לעמדת

ביאור:

2 חיות: אולי צ"ל: וחיות. 3 שרצי ימים: הדגים. 4 הרנינו וכו': תה' פא:ב, והוא שיר של יום חמישי. תתברך ג': רומז למעבר לקדושת היוצר, על פי נוסח הקבע. עיין כיוצא בזה גם בסוף הקטע הסמוך. אופן: על המונח עיין להלן. 5 ברורי שפה: המלאכים. גם הם בהנשאים: מלות מעבר אל הפסוק השני של הקדושה. עיין גם באופן שבסמוך. הלשון

צלעיות אלה אינן נשקלות, כמוכן. 'לאל' (במקום 'אל' המקורי) בסידורים שלנו הוא תיקון מאוחר.

33 י"מ אלבוגן, עיונים, 24. הסדר האלפביתי של הפיסקות עמום. נראה שהקטעים הראשונים העמידו אלפבית מא' עד ו', בעוד טורים 4 ו-5 התחילו בצירופים קבועים: 'אילו מעשה' / יום פלוני' ו'יום פלוני' / משבח ואומר. אבל בפיוט של שבת האלפבית משובש. אין בטחון שהקטעים נתחברו בידי פייטן אחד ובהעלם אחד: אפשר שתחילה נתחבר הקטע לשבת, ועל פיו נתחברו לאחר זמן קטעי שאר הימים.

יוצר רוז יאדינא (=יוצר יום שישי)

- 6 אַל אָשר / אין חקר לתבונתו / בְּשִׁישִׁי כָל / פּוֹעֵל מְלָאכְתּוֹ  
גּוֹלֵם עֶפֶר / רִיקָם בְּצֵל[מִן] / [...] אִיבֵר אֲדָמָה  
הִדְרוּ הַמְשִׁיל / אֹתוֹ לָלֶדֶת / וְקִבַּע בְּרִכּוֹת / <...> וּבְעֶזְרוֹ  
אַלֶּה מַעֲשֵׂה / יוֹם הַשִּׁישִׁי / כִּי בּוֹ כָּלוֹ / מַעֲשֵׂה בְּרֵאשִׁית  
10 יוֹם הַשִּׁישִׁי / מְשַׁבֵּת וְאוֹמֵר / יֵי מֶלֶךְ / גְּאוֹת לְבָשׁ

לבש יי עז התאזר אף תכון תבל כל תמוט. לפיכך יברכו לאל צופה ראשית  
ואחרית, תתברך יי אלהינו לעד ג

ביאור:

על פי יח' א: כ: והאופנים ינשאו לעומתם. הרמז לא שגור, אבל הוא מצוי בסוף אופנים גם  
בכתבי יד אחרים. 6 כל: כילה. ואפשר שהמעתיק השמיט תיבה, וצ"ל: 'בששית כילה/  
כל פועל מלאכתו' או כיו"ב. 7 גולם עפר: את האדם. איבר אדמה: הפיענוח מפוקפק.  
8 הדרו המשיל: הלשון עילגת. ואולי צ"ל: הדרו, המשילו או כיו"ב. <...> ובעזרו:  
נראה שהמעתיק השמיט תיבה, וצ"ל מעין: 'בו ובעזרו'. ובעזרו: ובאשתו ('עזר כנגדו')  
— בר' ב: יח. 10 יי מלך וכו': תה' צג: א: שיר של יום שישי. תתברך ... לעד: כך הוא  
נוסח הקבע של מנהג פרס: תתברך יי אלהינו לעד בשמים ממעל ועל הארץ מתחת וכו'.  
השווה ש' טל, נוסח התפילה של יהודי פרס, ירושלים תשמ"א, 56.

בכ"י אדלר 2876, דף 38, נמצא דף נוסף מאותו כתב היד, ובו פיסקאות  
כיוצא בהנ"ל לימי ב' וג'. וזה מה שיש לפנינו שם:

[ר]

- 1 [...] וברוך יאמר

אמת

- 2 אַז בְּיוֹם הַשְּׁנִי / הִבְדִּילָתָהּ בֵּין מֵיִם / כֵּן תִּבְדִּילֶנּוּ / מִשְׁאוֹן מֵיִם כְּבָדִים  
בְּשִׁנֵּי גְדֻרָתָהּ / בֵּין מֵיִם לְמֵיִם / גְּדוֹר פְּרָצְתִּינוּ / בְּעִבְרֵינוּ כְּמֵיִם  
תִּכָּה מַעֲנִינוּ אַחַת / וְבִל תִּשְׁנֶה לָמוֹ / כְּמוֹ הַכִּיתָהּ / בְּכוֹרֶיהָ בְּצוּעַן  
5 שִׁיר נְשׂוֹרֵר לָךְ / עוֹבְרֵי פֶלֶג / בְּשִׁמְחָה <רְבָה> / עַל זֹאת שִׁבְחוּ

ביאור

1 וברוך יאמר: סוף האופן. תחילתו היתה בדף שלפני כן שאינו לפנינו לפי שעה. אמת:  
זולת ('זולתך'): עיין להלן בפנים. 2 ביום השני: של מעשה בראשית. משאון: מהמון. מיִם  
כבדים: מיִם רבים: ר"ל מן הפורענויות. 3 גדור פרצתינו: עיין גם לעיל פיוט [ב] טור 6:  
גדור פירצה. כמים: בצרות. 4 תכה וכו': על פי שמ"א כו: ח: אכנו נא וכו' פעם אחת ולא  
אשנה לו. בצוען: במצרים (במ' יג: כב ועוד). 5 עוברי וכו': אולי צ"ל: כעוברי. פלג: ים:  
עיין גם לעיל פיוט [א] 4: פיוט [ב], 59. בשמחה רבה על זאת שבחו: מנוסח הקבע.  
לשונות המעבר כלולים כאן בשיר, ועל כן אין בסוף הקטע רמז אליהם. מלת <רבה> אינה

יוצר סי שמבד (= יוצר שלישי בשבת)

אֵל אֲשֶׁר בִּמְעֻלָּה וּמִטָּה / הוֹדִיעַ פְּלֹאֲיוֹ / בַּיּוֹם הַשְּׁלִישִׁי כָּא /  
מְזוֹנוֹת יִצְוִרֵי  
גְבוּל שֵׁם וְלִמּוּל יָם / חֶלֶק מַעֲיָנוֹת / דְּרָכֵי יָמִים / וּמִיָּמֵי נְהוֹת  
הַצִּמִּיחַ מֵאֶרֶץ / מִיָּנִי דָשָׁא עֶשֶׁב / וְעֵץ מְזִרֵעַ זֶרַע / וּמִגֵּד כָּל אֶכְל  
[אֵילֹו מַעֲשֶׂה / יוֹם הַשְּׁלִישִׁי / כִּי בּוֹא נִכְרָאוֹ / [מְזוֹנוֹת] לְכָל חֵי  
10 יוֹם הַשְּׁלִישִׁי / מִשְׁבַּח וְאוֹמֵר / אֱלֹהִים נֹצֵב בַּעֲדַת אֵל / בְּקֶרֶב  
אֱלֹהִים יִשְׁפּוּט

לפיכך יפארו לאל חי כל יצוריו שבח וגדולה ותפארת יתנו  
לאל בורא מזונות לכל חי. תתברך יי אלהינו לעד וגו'

אופן

11 מְשֻׁלְשִׁי קְדוּשָׁה / בְּשָׁלוֹשׁ כְּתוּת / יַנְעִימוּ זְמִירוֹת / וַיְבִיעוּ הוֹדָאוֹת

גם הם בהתנשאים לעומתן

אמת

אֲזַ בַּיּוֹם הַשְּׁלִישִׁי / קָרִים הַקְּנוּתָהּ / וְהוֹכֵן לְהַכְחִיד / רָכַב צֹר וְשְׁלִישִׁי  
הַלְבַּשְׁתָּהּ מִקְּנֶה / נְהוֹרֹת אוֹיֵב / כִּי לֹא הִקְשִׁיב [אֶמְרִיד] /  
פַּעַצְ[מִי]ם שְׁלוֹשׁ

14 שְׁלִישִׁים פְּקַדְתָּהּ / בִּי[...]

ביאור:

בכתב היד, והשלמתי על פי נוסח הקבע ועל פי הנדרש למקצב השיר. / 6. 7 גבול שם וכו': אין כאן פגיעה במשקל כי הצירוף 'גבול-  
השווה גם להלן. פיוט [י]. / 6. 7 גבול שם וכו': אין כאן פגיעה במשקל כי הצירוף 'גבול-  
שם' נשקל כהטעמה אחת: פעלים ומושאים ישירים מצטרפים לעתים קרובות להטעמה  
אחת, כל שכן אם אחד מהם חד-הברתי. / 10 אלהים נצב וכו': תה' פב: א והוא שיר של  
יום שלישי. / 11 משלשי קדושה: המלאכים. בשלוש כתות: כנגד שלוש פעמים  
קדוש. / 12 אז ביום וכו': כל טור נסתיים בקטע הזה בחיבה משורש 'שלש', רמז ליום  
שלישי שהפיוט נתחבר לכבודו. אמת: על המונח עיין להלן. קרים: כינוי למים. והוכן:  
ונועד. רכב צר ושלישיו: על פי שמ' יד: 13 הלבשתה: כך בכה"ל, ונ"ל שצ"ל  
הובשתה, על פי תה' עד: טו: אתה הובשת נהרות איתן. והלשון מושאלת: הכית את  
המצרים על כי סרבו להיענות לך. / 14 שלישים: את קציני פרעה. פקדתה: הענשת.

לפי הנראה נועדה ההעתקה לצרכי תפילת הציבור בקהילה שבה נהגו לומר  
קדושת יוצר בימות החול.<sup>34</sup> מכל 'מערכת' הובאו בה שלושה קטעים לכל

34 העובדה שהקטעים נועדו לתפילת הציבור נראית מוכחת מן האופי הקטוע של ההעתקה  
בכתב היד. אילו נועדה ההעתקה ליחיד היו באים בה כל חלקי התפילה (או רובם) כסדרם  
ובמלואם. מן העובדה שהפיוט פוקד את הקדושה אין ללמוד דבר מוחלט, כי ההעתקה  
הותקנה בשביל קהילה של חו"ל, ואפשר שבתקופת המעתיק כבר הותרה אמירת קדושת

היותר,<sup>35</sup> הראשון — לעטר את קדושת היוצר ('גוף היוצר'), השני — לגשור בין הפסוק הראשון והשני בקדושה ('אופן'), והחמישי להקדים מבוא, אחרי קריאת שמע, לפסוק 'מי כמכה באלים יי' ('אמת' או 'זולת'). כל שאר חלקי התפילה נאמרו אפוא בנוסחם הקבוע.<sup>36</sup>

הקטעים החסרים מן המערכות איננו יודעים מה היה היקפם וכיצד נראו. ככל אופן ברור שבמקורן לא היו המערכות סימטריות; גופי היוצר והזולתות היו ארוכים בהן פי כמה מן האופנים. סביר לומר שהקטעים שאינם לפנינו היו קצרים, ובוודאי דומים היו בהיקפם לאופנים.

דוגמה יפה ומלאה לחדירת קטעים פייטניים לנוסחות קבע עולה לפנינו מכ"י ט"ש Misc. 24/137. כתב היד מביא נוסח של תפילת שחרית, בזה הלשון:<sup>37</sup>

- [1] ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם יוצר אור  
ובורא חשך עושה שלום ובורא את הכל
- 1 אֲשֶׁר בָּרוּךְ חֶקְמָה / גְּדוּלָּה דָּרָשׁ / הִכִּין וְהִתְקִין / זִיו חֲמַתוֹ  
טַפְחָה יְמִינוֹ / כּוֹכְבֵי לְבָנָה / מְאֹר גִּירוֹ / סֶךְ עוֹלָמוֹ  
פּוֹעֲלֵי צֶדֶק / קְרוֹבֵי רַחֲמָיו / שִׁיר תְּשַׁבְּחוֹת / שׁוֹרְרוֹ לְמַלְכָּם  
ככתוב קומי אורי כי בא אורך וכבוד יי עליך זרח (יש' ס:א)
- ברוך אתה יי יוצר המאורות

היוצר ליחידים. מדברי פירקוי בן באבוי (ל' גינצבורג, גנוי שכטר, ב. 554) ידוע לנו שבני בבל עשו מחלוקת בארץ ישראל כדי להנהיג אמירה תכופה של קדושות. ואם בארץ ישראל כך, קל וחומר בפרס.

35 אבל ליום החמישי לא הובאו אלא שני קטעים בלבד, גוף היוצר והאופן. התופעה המופלאה הזאת (שהרי אנו עוסקים באותו כתב יד עצמו והמערכות הועתקו בו ברצף) איננה בבל ייראה בקטעי הגניזה. קשה מאוד להבין את פשרה. רק ההנחה שהחזן היה שליט מוחלט על הרכב התפילה המפוייטת יכולה להביא לה הסבר־מה. עיין גם לעיל, הערה 8.

36 כך, כמובן, במנהג מקומו של המעתיק. אבל אי אפשר להניח שמחבר הקטעים פייט לכל יום שלושה קטעים בלבד, והשאיר ארבע תחנונות ליטורגיות בלא תיקון פיוטי. גם התופעה שצויינה בהערה הקודמת מראה שהחזן (או המעתיק) התיחס בשירות לב אל ההרכב המקורי של הקומפוזיציות. אמנם הרכב משולש כזה ידוע לנו ממערכת היוצר המרכז אירופית. על הסיבות שהביאו להתהוותו עיין להלן, 619 ואילך.

37 הטכסט נתפרסם על ידי מאן, קטעי הגניזה, 323, כנראה על פי כתב יד זה. ישראל לוי פרסם חלק ממנו (עד המלים 'גפן ממצרים'), על פי כ"י שהיה שמור באוסף כ"ח בפאריס, ב-REI, 53 (1907), 241. הנוסח שם כמעט זהה, מלבד הפיסקה 'אור עולם אוצר חיים' הבאה שם אחרי הברכה, ומלבד השינויים הבאים: סד (במקום 'סך'); ואולי הוא ט"ד; צדקו (במקום 'צדק'), ומוסיף בסוף: 'שיר תשבחות ננעים לו עת ישמיע לציון קומי אורי ככתוב' וכו'. השינוי בסוף הקטע בא כדי לקשור את הפיוט אל הפסוק שלאחריו.

2 גִּפְן מִמְצָרִים / הָעֵלָה אֱלֹהֵינוּ / נִיגְרַשׁ גּוֹיִים / וַיִּטֶּעַה  
מִים מְסִינִי / הִשְׁקָה אוֹתָם / וַנּוֹזְלִים מְחוֹרֵב

ברוך אתה יי אוהב את ישראל אמן

שמע אמת ויציב כולוהו אלי (=עד) ואין עוד אלהים זולתך

3 יוֹדְעִים בְּנִים / כּוֹחַ אֲבִיהֶם / עַל כֵּן מְצַפִּים / לִישׁוּעָתוֹ  
כּוֹחוֹ הַיּוֹדֵעַ / בְּתוֹךְ אֲרֶץ מְצָרִים / פָּרַע מָהֵם / בְּעֶשֶׂר מִכּוֹת

ועל זאת שיבחו אהובים לאל ונתנו שיר וזמרה למלך רם ונישא חי וקיים  
משפיל גאים אמרו כולם בגילה ברנה בשמחה רבה

מי כמכה באלים יי מי כמכה נאדר בקודש  
נורא תהלות עושה פלא

4 מִי כִמּוֹךְ [וּמִי] יַעֲשֶׂה כַּמַּעֲשִׂיךָ מַגְדִּיל יִשׁוּעָה וְעוֹשֶׂה נִפְלְאוֹת זֶה צוֹר  
וְאֵין דּוּמָה לָךְ  
זֶה צוֹר יִשְׁעֵנוּ פָּצוּ פִּה וְאָמְרוּ

יי מלכינו מלך חי וקים שמך עלינו יי מלך יי מלך  
יי ימלוך לעולם ועד

5 רַגְלֵי מְבֹשֵׁר / עַל הָרִים תִּדְלַגְנָה / וַיֹּאמֶר לְצִיּוֹן / מְלֶךְ אֱלֹהֶינוּ  
ברוך אתה יי צור ישראל וגואלו

הפעם עומד לפנינו שיעור קומה מלא של תפילה. המערכת היא, לכאורה, של חול. לפי שאין היא נזקקת לקדושת היוצר, אבל בהעתקה שלפנינו היא שימשה כתפילה של שבת, כמוכח מהערת המעתיק הבאה בסוף הטכסט: 'תם יצלי שבע ברכות אלתי היא צלוח אלסבת כמא כתבנא' (=אחר כך יתפלל שבע ברכות שהן תפילת השבת כמו שכתבנו). גם משאר חלקי כתב היד ברור שמדובר בתפילה של שבת. מכאן שההעתקה הותקנה לצרכי יחידים, ואם כן היא מכילה 'נוסח קבע'. יעוד זה של כתב היד מוכח לא רק מהעדר הקדושה, אלא גם מסימנים פנימיים אחרים, כגון הבאת התפילה בלשונה המלאה כמעט, כולל תחנות הקבע (למעט קריאת שמע ותפילת 'אמת ויציב' המועתקים לעתים רחוקות בלבד במלואם), ומפתיחת ההעתקה בלשון הברכה הראשונה עצמה, בלא הפתיחה האופיינית לתפילת הרבים 'ברכו את יי המבורך'.

אבל התפילה אינה עשויה עור אחד. הקטע הראשון, הבנוי ב'אלפבית תיבות', כלומר באקרוסטיכון הנזקק לכל מלה ומלה שבטכסט, מכוון להישקל במשקל המרובע הידוע לנו מכמה יצירות פיוט שכבר עלו לפנינו. אם כן הוא פיוט גמור מכל הבחינות. הקטע השני גם הוא פייטני בלי ספק, אם כי מקצב טורו השני אינו מדויק. אבל אין הוא מצטרף לשום אקרוסטיכון אלפביתי הבא



אז ישיר פצו אבות על נבך

(פיוט [יא], עמ' 56)

כ"י אוכספורד 2720/6, דף 23 ע"א

יבא שותתים. מיכאל צאדורה צאד' בקודש  
 ונצ'ין בקיר קודש קולם כולם זה מה  
 צעורה ימנץ בביטוי שלשה לארץ מללל בכתב  
 נכנפי רוח בים לעצמה צחיה בחקדך ליסדו  
 עוזך ואורך שלחנה לחות צדיים כל שלח אורך  
 ואמרוך המה יצחו יביאני אל הר קדש ואל  
 מיוצותך ב יוצר שמש עמש ואחותם ועי  
 משכך אהבה להגדלה בטרם כל משכני אח  
 רוצה הביאני אלן הדרין צגלה ועשמה ב  
 ונכירה דודך מין משרים אהבון ב  
 אמת אז ענהלו בלחד מלכי  
 על שמש תלואך אשר עשיה בים תמול  
 חנה להדמילם במבן עד עבוד נחל ארץ  
 ים תביאנו להר קדש מקום מצותה  
 מקום חוששת ים י ימלך במלכות ב  
 אונה ונללל ידיים בים כיבא בים  
 בחר רוכב עב קל צערו בים  
 בחר בחרים אברו

'אז ישיר פצו אבות על נבך'

(פיוט [יא], עמ' 56)

כ"י אוכספורד 2720/6, דף 23 ע"ב



בסמוך. אין ספק גם במקורו הפייטני של הקטע השלישי: שני טוריו הקצובים (אותיות י-כ) נראים תלולים מסדר אלפביתי של פיוט ארוך יותר. הגשר הבא בסוף הקטע הזה ידוע לנו מנוסחות הקבע של ימינו: הוא בא גם לעיל בפיוט [ב]. הקטע הרביעי הוא היחיד המביא נוסח של פרוזה בלבד; התחנה הליטורגית שלאחריו מורחבת, כפי שהיא לעתים קרובות בכתבי יד מן הגניזה. אבל הקטע החמישי והאחרון שוב פיוט: הטור 'רגלי מבשר', אף על פי שאין בו לכאורה לשונות מעבר חד-משמעיים,<sup>38</sup> מופיע בנקודת המעבר שבין הפסוק 'י ימלך לעולם ועד' וברכת הגאולה גם בכתבי יד אחרים. בהקשרים לא פייטניים.<sup>39</sup> ב'נוסח הקבע' של כתב היד שלנו נכללו אפוא קטעים מתוך (לפחות) שלוש מערכות יוצר פייטניות!

'שלוש' ולא ארבע — מפני מה שעלינו להוסיף כהערה צדדית בעניין הקטע השני של המערכת' שלפנינו. 'גפן ממזרים' וכו'. פיסקה זו אין שום ספק במקורה הפייטני. כאמור. מעידים על כך קיצוצה ולשונוה הרוויה בכינויים.<sup>40</sup> רחוק להעלות על הדעת שהיא נועדה מעיקרה להעמיד נוסח קבע לברכת האהבה. אכן, דרכה אל התפילה הקבועה אינה ברורה די הצורך. טורה השני, 'מים מסיני השקה אותם' וכו' בא כלשונו ממש. בשיר עברי קדום ומופלא (תחילתו 'אתה נטעת גפן שוריקה'), שעלה מן הגניזה, ושעד היום איננו יודעים מה היה 'יעודו המקורי'.<sup>41</sup> בשיר הזה בא הטור בהקשר אקרוסטיכוני אותנטי, כאות מ"ם באלפבית שוטף, ונראה לכאורה כי משם הוצא אל התפילה. אבל אין בטחון גמור בכך.<sup>42</sup> בין כך ובין כך — הפיסקה שימשה כנוסח קבע לברכת האהבה בלא מעט קהילות ארץ ישראליות קדומות, והיא מועתקת או נרמזת בסך נכבד של העתקות מן הגניזה.<sup>43</sup>

- 38 לפי שאין בו לשון של גאולה אלא לשון של מלכות. והוא נראה מכוון יותר ל"י ימלך לעולם ועד". אבל בנוסח תפילה קדומים אין תמיד הקפדה גמורה על לשונות מעבר. במקור הפייטני הראשון של הקטע, המעבר אל ברכת הגאולה נועד להיעשות דרך שרשרת פסוקים (עיין להלן, 180 ואילך). ואם כן ניתן היה ביתר קלות לשחרר את הקטע הפיוטי מחובת לשונות המעבר.
- 39 עיין למשל "מאן, קטעי הגניזה, 320 (על פי כ"ט ש"ס 6H8/2). ועיין גם להלן, 361. פיוט [קה], ט' 29.
- 40 'הגפן' היא כינוי לישראל. הטור וכן הכינוי מבוססים על הפסוק בתה' פ:ט: גפן ממזרים תסיע, תגרש גוים ותטעה. ה'מים' הם כינוי לתורה.
- 41 השיר נתפרסם בידו מ' זולאי, תחילה בעתון הארץ כו באב תרצ"ט (11.8.1939), ומשם במבחר השבעים (ירושלים תשי"ב), סימן 1. על שילוב הטור 'מים מסיני' וכו' (אגב, בטור שלאחר מין מובאת בשיר ברמז גם תחילת הפיסקה: 'סוכת עננו פרש עליה / עת אשר גפן ממזרים תסיע') בתפילת היוצר העיר זולאי בפרסומיו הנ"ל. אף הוא העיר שבכתב היד שממנו העתיק את הפיוט (המוזיאון הבריטי, Or. 5777 O, 41) מצויין הקטע 'כאמת', כלומר כזולת. מצד תוכן השיר לא מן הנמנע שזה היה באמת יעודו הראשון.
- 42 זולאי מעיר שם שאפשר שהטור (וכן הטור שלאחריו, שהובא בהערה הקודמת) הם תוספת מאוחרת לשיר, אולי על פי התפילה. אם כן צריך לומר שקודם לתפילה היה פיוט שנתגלגל לתפילה שנתגלגלה לשיר. ואין הדבר רחוק. השיר 'אתה נטעת' ידוע גם בעיבוד מאוחר חתום בידי משה בן אשר (עיין ב' קלאר, תרביץ טו [תש"ד], 43). עיין על כך אצל זולאי, במבחר השבעים הנ"ל שם. נוסח זה של השיר נדפס על ידי פ' קאהלה, גניזת קהיר, 82 ואילך.
- 43 עיין למשל אצל מאן, קטעי הגניזה, 295, וכן כ"ט ש"ס H3/30; אוכספורד 2700, 2715/1.

הקטע 'אשר ברוב חכמה', שראינוהו פותח באלפבית תיבות את היוצר שהובא זה עתה, יש לו כמה אחים בנוסחאות קבע שונים, ידועים ולא ידועים. אחות תאומה לו היא הפיסקה הבאה, העשויה באלפבית הפוך (תשר"ק), והמשמשת בכמה נוסחאות קבע ארץ ישראליות כפתיחה לפסוק 'מי כמכה באלים יי', עתים לבדה, ועתים יחד עם (ואחרי) 'אמת ויציב':<sup>44</sup>

[ח] תְּשׁוּעָה שְׁלֵמָה / רָאוּ קְדוֹשִׁים / צָהֲלוּ פְדוּיִים / עָל שְׁוֹנְאֵיהֶם  
נִזְרָא מִיָּהָר / לְנַעַר פּוֹשִׁים / יַחַד טִיכָעַם / חִילָם זָעַם  
וּמִלֵּט הַמּוֹנִי / דְּגָלֵי גְאוּלִּים / בְּיָם אָמְרוּ / בְּנִים שִׁיָּהָ

ועל זאת שיבחו אהובים וכו'

קטע כזה, בתפקיד דומה, עיין גם להלן, בקונטסט מאוחר יותר (פיוט [קה], טור 21 ואילך).

דומה לאלו הפיסקה הפייטנית 'אל ברוך' שחדרה אל נוסחי הקבע שלנו, ושנאמרת בכל המנהגות שבימינו, כימות החול, לפני קדושת היוצר. אמנם, קיצובה משובש קמעה בסידורים, אבל בנוסחה הקדום, המובא בסידור רב סעדיה גאון, היא שקולה כהלכה:<sup>45</sup>

[ט] אֵל בְּרוּךְ / גְּדוֹל דָּעָה / הִתְקִין וְפָעַל / זֹהָר חֲמָה  
טוֹב יָצַר / כְּבוֹד לְשֵׁמוֹ / מְאֹרֹת נֶתַן / סְכִיבוֹת עֲזוֹ  
פְּנוֹת צְבָאוֹת־קְדוֹשִׁים / רוֹמְמֵי שְׂדֵי / תְּמִיד יִסְפְּרוּ / לְאֵל קְדוֹשָׁתוֹ

הגאון ייחד את הפיסקה לתפילת הרבים,<sup>46</sup> ורשם בצידה נוסחה אלטרנטיבית, אף היא עשויה בצורה זו:

2730/7, ט"ש ס"ח 277.213. בכ"קמברג' 15/9 Or. 1080, בדף שמובאים בו עניינים הקשורים לתפילה מובעת התנגדות נמרצת לאמירת הפיסקה: '...מצינו בחשובות שאליות המתפלל קרובות בחול ובימים טובים אם אומ' מעין כל ברכה וברכה מקצת ממה שתיקנו מאה ועשרים זקנים ומהם כמה נביאים בכל ברכה וברכה שלתפלה מותר לענות אחריהם ברכו וקדוש (=וקדושה) ושפיר דמי [...] [ואם] אומ' פייט אחר שאין בו מקצת ממה שתיקנו [...] בכל ברכה וברכה אין עונין אחריהן, וכן לפרוש (=לפרוס) על שמע אם אומ' בשחרית יוצר אור ובורא חשך ומסיים בפייט שלהם ואומ' אהבת עולם או אהבה רבה, ובערבית גולל אור מפני חשך וח[שך] מפני אור ואמת ויציב שחרית ואמת ואמונה ערבית מותר לע[ננות] אחריהם ולצאת ידי חובתו בהם. אבל דברים אחרים כגון [גפן] ממצרים תסיע וכיוצא באלו אין יוצא בהן ידי חובתו. הקטע נדפס על ידי ב"מ לוין, גנוי קדם, ג (חיפה תרפ"ה), 43-44 (=אוצר הגאונים, ברכות, חיפה תרפ"ח, חלק התשובות, 71). ועיין ש' אברמסון, 'לתולדות ה"סידור"', סיני, פא (תשל"ז), עמ' רו ואילך, ושם הערה 11, ועמ' רו, הערה 1.

44 עיין אצל י' מאן, קטעי הגניזה, עמ' 294, 295, וכן כ"י ט"ש 8H/2; 6H/2 וט"ש ס"ח 115.37. בכ"י ט"ש K27/57 בא הקטע מיד אחרי 'אשר ברוב חכמה' וגפן מצרים' הבאים בפיוט [ז].

45 סידור רס"ג, עמ' לו.

46 מפני הרמז הכלול בסוף הפיסקה לקדושת היוצר: 'פיוט צבאות קדושים ... תמיד יספרו לאל קדושתו'. במידה מסויימת אפשר לראות פיסקה זו כאחות תאומה ל'אשר ברוב

[י] אֵל אֲדיר בְּמָרוֹם / בְּמַעֲלָה מוֹשְׁבוֹ / גָּדוֹל וְגִבּוֹר / דִּין דּוֹרוֹת  
הוֹדִיעַ גְּבוּרָתוֹ / וְעוֹשֶׂה נִפְלְאוֹת / זָךְ וְנָקִי / חוֹמֵל עַל עֲמוּסִים  
טָהוֹר וְקָדוֹשׁ / יָחִיד בְּמַעֲשָׁיו / כָּח גְּבוּרָתוֹ / לֹא נוֹכַל לְסַפֵּר  
מַעֲשֵׂי יָדָיו / נֶאֱמָנִים מְכַל מַעַשׂ / סוֹמֵךְ יָדָיִם / עוֹנֶה עֲשׂוּקִים  
פוֹדֶה צָדִיקִים / צוֹפֶה כָּל בְּמַטָּה / קָרוֹב לְקוֹרְאָיו / רַחוּם לְאוֹהֲבָיו  
שְׁמוֹ יִתְגַּדֵּל / בְּמַעֲלָה וּבְמַטָּה / תְּהִלּוֹת עֲזוֹ / נִשִּׁיר לְפָנָיו

מאמץ בעל הקטע להעמיד את השיר במרובעים גלוי לעין. כל הקטעים הללו נלקחו בלא ספק ממערכות יוצר קדומות. פסקות דומות, פייטניות אף הן, חדרו, כמפורסם, גם לפינות אחרות של תפילות הקבע.<sup>47</sup> אמת, הדוגמאות הללו מלמדות אך מעט על צורות היוצר הקדום ועל סגולות התבנית שלו. אולם הן מוכיחות, כפי שאמרנו, שגם קודם לתקופת הפייטנות הקלאסית נתחברו מערכות יוצר רבות. רובן לא נשתמרו בהרכבן המקורי, אבל יש לנו זכר עקיף של קיומן, ובתוך כך גם עדות לנוכחות קבועה ויציבה של הסוג בנופה של היצירה הפייטנית הקדם-קלאסית.

תרומה חשובה לידיעותינו בקדמוניות היוצר באה לנו בזכות כתב יד אחד מן הגניזה, ששתי חטיבות ממנה שמורות עכשיו בשתי ספריות שונות: אחת (6 דפים) בספריית בודלי שבאוקספורד (2720/9), והשנייה בלינינגרד, באוסף אנטונין 113.<sup>48</sup> על דפים אלה ועל חשיבותם לחקר תבניות היוצר העיר מ' זולאי בשעתו,<sup>49</sup> אבל מן הטכסטים עצמם לא נדפס עד עכשיו אלא מעט. הדפים מכילים יוצרות ופיוטי מעריב להזדמנויות שונות, לשבתות מצויינות ולחגים.<sup>50</sup>

47 חכמה גדולה דרש' הנ"ל בסימן [ד], אלא שבזה האחרון אין רמז לקדושה. מפורסמת מכולם הפיסקה 'חיקנת שבת רצית קרבנותיה' העשויה בתשר"ק תיבות, ומשמשת פתיחה לברכה הרביעית בעמידת מוספי שבתות במנהגות שלנו, וכבר היא באה בסדר רב עמרם גאון ובסידור רס"ג. פיסקה דומה לזו באה במנהגי ארץ ישראל אחדים כברכה רביעית של מוספי שבתות וראשי חודשים; היא מועתקת דרך משל בכ"י אוקספורד 2700 בתוך שבעתה לשבת וראש חודש, ותחילתה 'אות בְּשִׁבְעֵי גִידֶלֶת דְּבִיקָךְ'. קטע העשוי בצורה זוה ('אותות בְּזִנְת גִּילֶת רְדִים') משמש ברכה רביעית בעמידת מוסף של ראש חודש שחל להיות בחול בכ"י אוקספורד 2731/2. ברכה רביעית של מוסף יום שביעי של פסח העשויה במבנה זהה פירסם מ' זולאי על פי כ"י אוקספורד 2741/1 (פיוט יניי, עמ' שסו). בסידור רס"ג באה פיסקה מטיפוס זה בתפילת ערבית של לילי שבתות מיד אחרי קריאת שמע, ותחילתה 'אמת אמונתך בשביעי קיימת'; היא נתקבלה, כמפורסם, בנוסחי הקבע של קהילות איטליה. בשיטה דומה מתפייטות כמה ברכות קדומות. פסקות-פיוט משולבות בהרבה נוסחי קבע, כמפורסם, ולא צויינו כאן אלא אלה שנבנו באלפבית חיבות. גם מאלה יש בוודאי יותר ממה שהובא כאן. צילום ממנו במכון שוקן לחקר היהדות, בירושלים.

48 מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קמו.

49 פיוטי מעריב מכתבי יד אלה פרסמתי במאמרי פיוטי המעריב, עמ' קל ואילך. המעריבים הבאים בכתב היד כולם שלמים בלא שום חסרון, בעוד מערכות היוצר רובן מקוטעות. ועיין עוד להלן. סדר הדפים בכתב יד אוקספורד נשתבש, והנכון הוא: 25, 26, 27, 22, 23, 24. בין דף 26 ל-27 חסר כנראה דף אחד, וכן כנראה גם בין דף 27 ל-22. סדר

לא כל היוצרות המועתקים כאן קדומים מאוד; יש בתוכם גם מערכות מחורזות, מאוחרות יותר, אבל אף הן יוצאות דופן.<sup>51</sup> לצד אלה באים בכתב היד כמה יוצרות שלפי כל הסימנים הם מן הקדומים ביותר שהגיעו לידנו מעולם. למרכה הצער גם כאן לא נשתמרו רוב המערכות בהיקפן המלא, ולא תמיד ניתן לקבוע מה היתה צורתן המקורית. אבל גם כך, הידיעות הנקלטות מהן בסוגיה שאנו דנים בה מופלגות בחשיבותן.

כאמור, כל המערכות שבכה"י מערכות של שבת וחג הן, ולפיכך הן מכוונות להקיף גם את קדושת היוצר. גם מן הצד הזה יש בהן גם חשיבות וגם חידוש, כי רוב הקטעים שדנו בהם עד כה לא פקדו את הקדושה.

היוצר היחיד הבא בכה"י בהיקפו המלא הוא לשביעי של פסח. משום שלמותו נביא אותו ראשון.<sup>52</sup>

יוצר ויהי בשלח

[יא]

אָז יִשִּׁיר פָּצוּ / אָבוֹת עַל נֶכֶד / בְּשׁוֹרֶם קְבוּד מֶלֶךְ / נִלְחָם עַל יָם  
בְּעֵז וְזִמְרָת / יוֹנָקִים הָאֲדִירוּ / לְפָרֶס אֹרֹז / וּכִסּוּד שׁוֹרְשֵׁי יָם  
יְיִ אִישׁ מִלְחָמָה / חֲנִית צַר קִיצָץ / עֲגָלוֹת שָׁרָף בָּאֵשׁ / וּמִדָּד בְּשׁוּעָלוֹ יָם

ביאור:

הפיוט מיוסד על פתיחות מקראיות משירת הים (שמ' טו:א ואילך). ואין בו לכאורה אלפבית. אבל המערכת מקיפה 22 שורות. כמספר האותיות. כותרת: ויהי בשלח: קריאת יום שביעי של פסח (שמ' יג:יז); החג קרוי כאן על שם הפרשה הנקראת בו. 1. נבך: כינוי לים. על פי איוב לח:טז. בשורם: בראותם. 2. יונקים: עיין לעיל פיוט [ב]. 42. לפרס וכו': להקב"ה. והכינוי על פי איוב לו:ל. הן פרש עליו אורו ושרשי הים כסה. ולפי זה צ"ל 'וכיסה' במקום וכיסוד. 3. חנית וכו': על פיתה' מו: קשת ישבר וקצץ חנית עגלות

הפיוטים בכ"י אוכספורד הוא כדלהלן: 1. 'יוצר זכור את אשר אשר עשה לך עמלק' (דף 25. ע"א-ע"ב); 2. 'יוצר דפרה' (26 ע"א); 3. 'פקודים יוצר החודש' (26 ע"ב; כנראה לא הושלם); 4. '[...] שבת [...]'] (דף 27 ע"א) ועיין עוד להלן; 5. 'ערב בליל שימורים' (27 ע"ב); 6. 'יוצר פסח' (בשתי השורות האחרונות של דף 27 ע"ב); 7. המשך מיוצר של פסח, כנראה של סימן 6, אבל בין שני הדפים חסר דף (22 ע"א-ע"ב); 8. 'ערב ויהי בשלח' (22 ע"ב-23 ע"א); 9. 'יוצר ויהי בשלח' (23 ע"א-24 ע"א); 10. 'ערב שבועות' (24 ע"א-ע"ב); 11. 'יוצר שבועות' (24 ע"ב, נקטע באמצע גוף היוצר). בכ"י אנטונין באה בראש דף 1 שורה אחרונה (לברכת הגאולה) מתוך מערכת שאין לדעת את יעודה (אולי לשבועות ואולי ליום כיפור). אחר כך בא 'ערב סוכות', היוצר שלנו לסוכות (פיוט [ב]). אחר כך 'פקודים ערב שמיני', ואחר כך 'פקודים שמיני' (פיוט [ג] שלנו). פיוט זה נקטע בסוף הדף ואי אפשר לדעת אם היה לו המשך בדף שלאחריו. אבל לא נראה כן. עיין עליהן להלן, עמ' 66 ואילך.

51 את הפיוט פרסמתי במאמרי לתפוצת הקדושות, 267. בהעתקתי בפרסום הקודם חלו כמה שיבושים מפני הצילום הגרוע שהיה ברשותי אותה שעה. הטכסט בפנים ניתן, כעת על פי צילום ברומייד משוכלל. העובדה שהפיוט מיוסד על פתיחות מקראיות משירת הים הצילתו, כנראה, מתהליך הקיצוץ שעבר על שאר המערכות שבכתב היד.

- 5 מְרַכְבֹּת פְּרָעָה / וְחִיל שְׁלִישׁוֹ / כִּיסָה עֲלֵיהֶם / חִיל שִׁפְעַת יָם  
תְּהוֹמֹת יָרֵדוּ / שְׁעִטָּה סוּסִיוֹ / וְהוֹלְכָהּ בְּתוֹחַתִּית / מְשׁוּלֵי כָחֹל יָם  
יְמִינָךְ יִי / [...] עוֹשֶׂה חֵיל / רֶכֶב עִיזוֹ וְחִייל / טִיבְעָתָה כָּלֵב יָם  
[וּבְרוּחַ] גָּאוֹנֶךְ / גָּאוֹן צַר הִשְׁפִּלְתָּהּ / וְהִינּוּדָךְ גָּאוֹלִיךְ / עַל גְּלִי יָם  
וּבְרוּחַ אֶפֶיךָ / וּרֵם מִים עָבַר / וְנִיתְמַחוּ בְּגַעְרֶךְ / חֵיל מְשַׁבְּרֵי יָם  
אָמַר אוֹיֵב / לְרֹדּוֹף תְּמוֹנֵינוּ / וּמִבְקֵשׁ נִירְדָּף / הִדְפּוּ לְתוֹף יָם  
10 [נִשְׁפָּתָה בְּרוּחְךָ] / צוּרֵרֵי עֶמֶךְ / וּר[...ע]וֹלָה / צָבָא שׁוֹתָחֵי יָם  
מִי כְמוֹךְ נֶאֱדָרְתָּהּ / אֲדִיר בְּקוֹדֶשׁ / וְנַעֲרִיץ בְּסוֹד קוֹדֶשׁ / קוֹלָם קָקוֹל יָם

זה מזה

נְטִיתָה יְמִינָךְ / בְּכִישׁוֹי שְׁבוּעָה לְאַרְץ / מִסְתַּלְסֵל בְּכִרּוֹב / בְּכַנְפֵי רוּחַ  
בִּיָּם

לעומתם

נְחִיתָה בְּחֶסֶדְךָ / לִיסְדוֹ עוֹזְךָ / וְאוֹרְךָ שְׁלַחְתָּהּ / לְנַחֲתָה גְזִי יָם

כַּכְּ<תּוֹב> שֶׁלַח אוֹרֶךְ וְאִמִּיתֶךָ הֵמָּה יִנְחוּנִי יְבִיאֹנִי  
אֵל הָרַקְדֶּשֶׁךְ וְאֵל מִשְׁכַּנּוֹתֶיךָ (תה' מג:ג)

ב>רוך< יוצר

שְׁמַעוּ עָמִים / נֶאֱחָזְזֹתֶם רַעְדָה / מִשְׁכִּיךְ אֶהְבֶּה / לְהַגְזִתָּה בְּתוֹף יָם

ביאור:

יִשְׂרוּן בֶּאֱשׁ. וּמִדָּד וְכו': עַל פִּי יִשׁ' מִרִּב: מִי מִדָּד בִּשְׁעֵלוֹ מִיָּם. 4 / שִׁפְעַת יָם: עַל פִּי אוֹיֵב  
לֶחֶד וְכו': וּשְׁפַעַת מִיָּם תִּכְסֹךְ. 5 / שְׁעִטָּה: הַדְרַכָּה בִּשְׁעִטָּה. אֲבָל הַפִּיעֵנוּחַ מִפּוֹקֶפֶק,  
וּלְפִי הַנִּיקוּד צִירִךְ הִיָּה לְבֹא 'שִׁיעִטָּה'. מְשׁוּלֵי כָחֹלִים: אֶת יִשְׂרָאֵל. 8 / וּרֵם: כִּךְ בִּכְה"י.  
וְצ"ל וּרֵם. עַל פִּי חֵב' גִּי: וּרֵם מִיָּם עָבַר. וְנִיתְמַחוּ: הַפִּיעֵנוּחַ מִפּוֹקֶפֶק; וּר"ל: נִמְחַקוּ. חֵיל:  
אוֹלִי בְּמִקּוֹם: בַּחֵיל. 9 / וּמִבְקֵשׁ נִירְדָּף: הַקְּב"ה (קֶה' ג' טו). 10 / שׁוֹתָחֵי: אֵין בִּירֵד לִפְרֹשׁ  
חִיבָה זֶה וְנִרְאָה שֶׁהִיא שִׁיבוּשׁ. 11 / אֲדִיר: הַסּוֹפֵר כֶּתֶב תַּחִּילָה נֶאֱדָר. טִשְׁטֵשׁ אֶת הַנִּי וְתִלָּה  
י' לְמַעַלָּה מֵאוֹת ד'. וְנַעֲרִיץ וְכו': וְנִקְדִּישׁ אוֹתָךְ בְּדַעַה אֶחָת (בְּסוֹד) עִם הַמִּלְאכִּים  
'קוֹדֶשׁ' שְׁקוֹלָם קָקוֹל הֵיכָן. אֲבָל אֶפְשֶׁר שִׁישׁ לְתַקֵּן 'וְנַעֲרִיץ'. כִּיאוֹת לְקוֹדֶשֶׁת הַיּוֹצֵר.  
הַתִּיאורִית בְּעִיקְרָהּ. קוֹלָם קָקוֹל יָם: עֵינֵי יח' א: כֹּד. זֶה מִזֶּה: מִלּוֹת הַפְּתִיחָה שֶׁל גִּשְׁר הַקֶּבֶע  
שֶׁהַעֲבִיר לִפְסוֹק הָרֵאשׁוֹן שֶׁל קְדוּשַׁת הַיּוֹצֵר: זֶה מִזֶּה מִקְבָּלִים וְאוֹמְרִים. כִּךְ הוּא בִּכְמָה  
כְּתוּב יד. וְכֵן הוּא בְּסִידוֹר רס"ג עמ' לו. וְעֵינֵי לְהֵלֶן. בִּפְנִים. 12 / שְׁבוּעָה: כְּתוּב 'שְׁבוּעָה'  
וְאוֹת ו' תְּלוּיָה עַל הַב'. בְּכִישׁוֹי שְׁבוּעָה: כְּנִרְאָה: בְּשִׁבְלִי לְקִיָּם שְׁבוּעָתְךָ בְּאֵרֶן. מִסְתַּלְסֵל:  
כְּתוּב 'מִסְתַּלְסֵל' וְת' תְּלוּיָה עַל הַס'. כְּלוֹמֵר: מִשׁוּבַח בְּמַעוֹפּוֹ עַל כְּרֹב. בְּכַנְפֵי רוּחַ: עַל פִּי  
תה' יח' יא: וְיִרְכֵּב עַל כְּרֹב וְיַעַף וְיֵדָא עַל כַּנְפֵי רוּחַ. לְעוֹמָתָם: פְּתִיחָה לְנוֹסַח מַעְבָּר אֶל  
הַפְּסוֹק הַשֵּׁנִי שֶׁל הַקְדוּשָׁה: עֵינֵי לְהֵלֶן. בִּפְנִים. 13 / לִיסְדוֹ: אוֹלִי צִיל: לִיסְד. וְאוֹלִי רִיל:  
לִיסְד לוֹ. לִישְׂרָאֵל. עוֹזְךָ: אֶת בֵּית הַמִּקְדָּשׁ. גְּזִי יָם: אֶת יִשְׂרָאֵל. 14 / מִשְׁכִּיךְ אֶהְבֶּה: כְּנִרְאָה  
כִּינוֹי לִישְׂרָאֵל עַל פִּי הַפְּסוֹק שֶׁבְּסִמּוֹךְ. אוֹלִי צִיל: מִשְׁכִּיךְ. לִפְנֵי הַחִיבָה 'אֶהְבֶּה' כְּתוּב  
הַסּוֹפֵר אִיזוֹ אוֹת. וּמִחֵק בְּכַתֵּם דִּיו. לְהַגְזִתָּה: לְפִי הַנִּיקוּד שֶׁבְּפְנִים: לְהַעֲבִירָה. אֲבָל הַכְּתִיב  
הַחֲסֵר מְשׁוּנָה. וּבְכַה"י אֶפְשֶׁר שִׁישׁ ר' תְּלוּיָה עַל הַג'. וּלְפִי זֶה אוֹלִי צִיל: יְלָה גִּזְרָתָהּ. אֲבָל



מצד ארכה ומהלכה החגיגי דומה המערכת שלפנינו ליוצר לתשעה באב שהובא לעיל (פיוט [ב]), אלא שזו מערכת של חג, ולפיכך מפוייטים בה גם שני פסוקי הקדושה שלא נפקדו שם. שתי המערכות דומות זו לזו גם בכך שבשתייהן יש שימוש בפתחות מקראיות, אלא שביוצר לתשעה באב באה גם מלת קבע, ובקישוט זה אין שימוש כאן. כנגד זה יש במערכת שלנו מעין 'חרוז', כי כל הטורים הבאים בה מסתיימים במלת 'ים' (מלה משמעותית ביותר ל'יום ויושע' — היום שבו נבקע ים סוף בגאולת מצרים). השיטה נהוגה כבר אצל יוסי בן יוסי, כפי שכבר צויין לעיל, ואין הכרח לראות בהופעתה סימן של איחור. המערכת שלמה כמעט. פגם אחד בלבד יש בהרכבה, והוא שלא מצאנו בה ציון של הסופר לתחנת הקבע השישית, כלומר לפסוק יי' ימלוך לעולם ועד'. אין להעלות על הדעת שבמקום הפייטן או במקום המעתיק לא היתה התחנה הזאת קיימת כלל, ונראה שיש ליחס את החסרון לשיבוש של הסופר.<sup>53</sup> כתב היד, אגב, מועתק בצורה מרושלת למדי ויש בו שגיאות למכביר. גם אורכו המופלג של טור 21 נראה מעיד על נוסח שנשתבש. יש לומר אפוא שהוא הוא שכוון לפייט את הפסוק הנזכר אלא שהמעתיק דילג על הציון.<sup>54</sup>

כל המרכיבים במערכת שלפנינו עשויים טורים מרובעים, ואין הם נבדלים זה מזה בתבניותיהם. אבל הם נבדלים זה מזה בהיקפם: הקטע הראשון והחמישי ('גוף היוצר' וה'זולת') ארוכים פי כמה מכל שאר הקטעים. התופעה כבר עלתה לפנינו לעיל, בפיוט [ב], באשר לזולת, ונרמזה לנו גם בפיוט [ה] ו[ו] כאשר לשני המרכיבים. היא תעלה לפנינו גם מן הדוגמאות הבאות. שאר המרכיבים אחידים בהיקפם: כל אחד מהם עשוי טור מרובע אחד. גם בנקודה הזאת דומה המערכת למה שמצאנו בפיוט [ב] לעיל.

דומה בשתי המערכות גם דרך המעבר אל התחנות הקבועות. בשתי המערכות מובאות הברכות במפורש, בצינונים חד-משמעיים, בסופי הקטעים המפייטים אותן. הפסוקים הקבועים אינם רמזים בידי המעתיק; המעברים אליהם מתבצעים דרך גשר של מלים ספורות מנוסח הקבע. אבל הפסוקים נרמזים, במלות מעבר ברורות, בגוף הטורים שלפניהם.<sup>55</sup>

53 במקום אחר בכתב יד אוכספורד (דף 22 ע"א), בא הציון לתחנה הזאת, כיאות, בסוף יוצר לפסח. הוא בא באופן קבוע גם בכל פיוטי המעריב שבכה"י. העובדה שיש כאן שני טורים מרובעים (לכאורה) לעיטורה של ברכת הגאולה מעידה גם היא שהנוסח משוּבש, כי כל המרכיבים הקטנים אין בהם אלא טור אחד.

54 אבל צריך לומר שאין בגוף הטור, כפי שהוא לפנינו, רמז לתחנה הקרובה, וזאת אף על פי שבשאר הטורים הסמוכים לתחנות הקבועות אין רמזים מסוג זה חסרים. לפי זה יש אולי לשער שהטור משוּבש מאוד, ושמשום כך נשמט גם לשון המעבר שהיה בו בנוסח המקורי. קשה להעלות על הדעת שהפיסקה היתה עשויה שני טורים, ושטור 21 הוא מיוזג משוּבש של שני הטורים, כי כפי שראינו, אין במרכיבים הקטנים שבמערכת אלא טור אחד בלבד.

55 כך לפני הקדושה: 'אדיר בקודש' / ונעריץ בסוד קודש (=המלאכים) / קולם כקול ים'. ובמעבר לפסוק השני של הקדושה: 'מסתלסל בכרוב'. המעבר לפסוק הראשון משירת הים אינו ברור מחמת הליקוי בט' 20. המעבר ל'י' ימלוך' משוּבש כפי שצויין.

תופעה נוספת שכבר ראינוה לעיל בפיוט [ב] עולה מן הנקודות שבהן מעבירים מרכיבי המערכת אל הברכות. המעבר אינו ישיר: בין הפיוטים לברכות חוצצים מקראות, הנצמדים אל המרכיבים שלפניהם בתיבת 'ככתוב'. תוכן הפסוקים נרמז בקטעים שלפניהם, והפסוקים עצמם יש בהם לשונות מעין הברכות שלאחריהם. תיבות מעין הברכות באות גם בקטעי השיר שלפני הפסוקים, ספק מפני הברכות שבסמוך, ספק מפני הרצון לרמוז לפסוקים הבאים אחריהם.

מעניין הדבר שאין במערכת שלנו, מצד תוכנה, שום התייחסות אל תפילת היוצר. הפייטן מעביר בה את שירת הים, והוא דבק אל נושאהו בנאמנות גדולה. אפילו כשהוא מתקרב אל הברכה האחרונה, ברכת הגאולה, אין הוא עוזב את לשון הקילוסין ואינו נוקט לשון תפילה. הקשר בין מרכיבי המערכת לתחנות המתפייטות על ידם מועט ביותר. הפייטן רומז אליהן בתיבה אחת או במלים ספורות, אבל גם הן אינן חורגות מנושא היצירה. זיקת הפיוט אל שירת הים פנימית ואינה, בעוד זיקתו אל התחנות המתפייטות רופפת ועקיפה. התופעה מפתיעה למדי בשלב הזה, הקדום כל כך, של התפתחות הפיוט בכלל.

מלבד מערכת זו באות בכתב היד הנזכר, בחטיבה השמורה באוסף אנטונין 113, עוד שתי מערכות יוצר שדמיוןן אל הקומפוזיציה שהבאנו זה עתה בולט ביותר, אחת מהן לסוכות<sup>56</sup> ואחת מהן לשמיני עצרת. שתיהן קטועות: מתוך שבעת הקטעים שהיו בהן אין הן מביאות אלא ארבעה; שתיהן נפסקות אחרי ברכת האהבה.<sup>57</sup> אבל שתיהן אין ספק שהיו שלמות במקורן, כי שתיהן מביאות אקרוסטיכונים אלפביתיים לא שלמים; קטעי הפיוט החסרים בכתב היד השלימו בוודאי, במקור, את הא"ב עד סופו.<sup>58</sup> בפיוט לסוכות עוד העתיק הסופר את כותרת הזולת: 'אמת', אבל את הפיוט לא העתיק, אולי מפני שכבר היה חסר בכה"י שעל פיו עבד, או מפני איזו סיבה אחרת.

מעניין הדבר שהמערכת לסוכות מסודרת בדיוק כמערכת ליום ויושע שהובאה לעיל: בשתיהן מקיף המרכיב הראשון 11 טורים בדיוק;<sup>59</sup> התופעה

56 פורסמה על ידי במאמרי לתפוצת הקדושות, 268. על החלק הראשון של החיבור (טורים 1-11), שנקלט במחזורי איטליה, עיין צונץ, תולדות הפיוט, 70.

57 כפי שכבר צויין לעיל, רוב המערכות הבאות בכה"י קטועות: אבל היו בהעתקה הזאת גם מערכות שלמות, כמשתמע מן המערכת לויושע ומן המערכת לפסח שהתחלתה וסופה נותרו בידנו. גם בראש החטיבה שבאוסף לינינגרד בא סופו של יוצר שהועתק משלם. היוצר לשבועות אין לדעת אם הועתק שלם או נקטע. קשה לדעת מה היה המנהג הממשי במקום המעתיק ובזמנו. אפשר שהיה בזה הבדל בין שבתות מצויינות לחגים: בשבתות מצויינות (זכור, פרה והחודש) אולי אמרו גופי יוצר בלבד, ואילו בחגים אמרו יותר מזה, ולעתים מערכות שלמות. אין לדעת מה טעם הובאו היוצרות לפסח בשלמותם ואילו היוצרות לסוכות וש"ע רק עד אחרי ברכת האהבה. על התופעה עיין גם לעיל, הערה 35.

58 אמנם יש גם מערכות פיוט המביאות אלפביתים מקוטעים מלכתחילה. הרבה שבעות בנויות אל אותיות א-ז בלבד, והרבה קרובות י"ח על אותיות א-צ. קצת ברכות מזון מפויטות מביאות אלפביתים עד אות ג. במעריבים שפרסמתי מתוך כה"י הנידון כאן באים אלפביתים עד אות ח. אבל כאן לא רק האלפביתים קטועים אלא גם המערכות.

59 אף על פי שהראשונה, זו של יום שביעי של פסח, אין בה אקרוסטיכון כלל. החלוקה



אינה נטולת משמעות, ויתכן שהיא מעידה על שני החיבורים שנכתבו בידי פייטן אחד. והנה שתי המערכות המתפרסמות להלן דומות זו לזו בתכלית הדיוק מצד תוכנן: בשתייהן מספר הפייטן במעשה בראשית, יום יום ופעלו, עם שהוא קושר בכל טור את מעשי הבריאה בענייני החג. גם תופעה זו אינה נטולת משמעות, מה גם שהדרכים שבהן נקשרים בשני היוצרות שני הנושאים זה לזה דומות או קרובות מאוד. אפשר אפוא להניח, במידה סבירה של בטחון, ששלושת החיבורים נכתבו בידי פייטן אחד.

גם מצד הקיצוב דומות המערכות דלהלן לזו שכבר הובאה לעיל: שוב עולים לפנינו טוריו המלכותיים של יוסי בן יוסי בשטפס הרחב והקולח. גם מצד ה'חרוז' דומות הקומפוזיציות זו לזו, אלא שהשלישית משוכללת מכולן: הטורים מסתיימים בה לסירוגין בשתי מלים קבועות: 'שבעה' — כנגד שבעת ימי חג הסוכות שחלפו, ו'שמונה' (או 'שמיני') כנגד שמיני עצרת שהפייטן נתחבר לכבודו.<sup>60</sup> הסירוג במילות ה'חרוז' מעיד עדות יפה על התייחסות הפייטן לאמצעי שהשתמש בו: ברור שהקישוט לא היה בעיניו קישוט של צליל אלא קישוט של רעיון. חשוב היה בעיניו שהשומעים יבינו את המסומל בשתי מלות-הקבע שבסופי טוריו, ולא שיתרשמו מן הצליל שנקבע שם מכוחן. אין כאן אפוא חרוזים, אלא מלות קבע.

הבדל של מה בכך עולה מן הסדר שבו מאורגנות הצלעיות בפיוט לסוכות מצד האקרוסטיכון. אותיות הא"ב באות כאן בראשי כל הצלעיות; האלפבית מרובע אפוא. שתי הקומפוזיציות האחרות מועטות יותר מן הבחינה הזאת. בראשונה לא מצאנו אלפבית כלל, אבל מצאנו בה תמורת זאת פתיחות מקראיות, ואילו באחרונה האלפבית פשוט וישר; היא מתוחכמת יותר, כנגד זה, ב'חרוז'.

והנה שתי המערכות כלשונן:

[יב] פקודים סוכות בוקר

אומץ קצות דרךך / ואין מי יבין / אימצתה מתוחי כאוהל / איהלתה פסוקה

ביאור:

הפיוט מובא עד ט' 11 כיוצר ליום שני של סוכות במחזורי איטליה (א. 1879). כותרת: פקודים ... בוקר: המונח 'פקודים' אינו בא בשום מקום מלבד בכתב היד הזה. משמעו כנראה: פיוט. מיד אחרי הפיוט הזה בא בכתב היד 'פקודים ערב שמיני', כלומר פיוט למעריב של שמיני עצרת (ראה פליישר, פיוטי המעריב, עמ' קלג) ועיין עוד להלן פיוט [יז]. 1 אומץ וכו': אפילו עוצמת קצת מעשיך ומידותיך. ואין: צ"ל: אין, כמוכח מן

הסימטריה של האלפבית העברי בפייטנות הקלאסית היא באות ל' (לא באות כ'), כמו לפנינו. בחלק השני של האלפבית נכפלות אותיות ש"ת כדי ששני החלקים יהיו שווים (12 כנגד 12 טורים).

60 'חרוזים' מסורגים מסוג זה באים לעתים בקדושתאות יוני, ברהיטים, דוגמה מאוחרת לשיטה. ברהיט מקדושתא קילירית לחתן, עיין בספרי שירת הקודש, 161.

- בהלל אַנְצָחָה / בחילה אַסְלַדָּה / בעוז וְשִׁיר אַגְדָּלָה / בְּשִׁיבְתִּי בְּסוּכָה  
 גִּנְזָתָה אֶפִּילָה / גִּילִיתָה אוֹרָה / גִּיה לִנְתִּיב רָגַל / גְּרִי סוּכָה  
 דַּצְתָּה לְהַתּוּוֹיךָ בְּמִים / דִּהֲרַתָּה רָקִיעַ / דִּיבְרַתָּה לְהַזְהִיר כְּרָקִיעַ / דְּרִי  
 סוּכָה  
 5 הִקְנִיתָה קָרִים / הִדְשָׁאתָה שִׁיחִים / הִמִּימִם לְקָרוֹת / הִדְרַת סוּכָה  
 וְעֲשִׂיתָה אוֹרִים / וּמוֹשְׁלִים בְּיוֹם וּבַלֵּילָה / וְהֵם לְאוֹתוֹת וּמוֹעֲדִים /  
 וּלְיִשׁוּב סוּכָה  
 זָחַל תְּנִינִים / זָמְמָתָה וּבִאֲרָתָה / זוֹהָרִים לְהַסְעִיד / זוֹכְדֵי סוּכָה  
 חֵית אֶרֶץ עֲשִׂיתָה / חוֹתֵם יִצּוֹר טִבְעָתָה / חֲדָרֵי גֶן רַעֲנָנָה / חוֹפְפָתָה  
 כְּסוּכָה  
 טִיבְעָתָה מִלֵּהָב / טַפְסָרֵי יִרְאָה / טוֹהַר הָדָר כְּסֹא / טְלוּלִים כְּסוּכָה  
 10 יִרְאָה לָהֶם / יִשְׁרָה רָגְלָם / יוֹפִיִית כְּנַפֵּימוֹ / יִסּוּכְכוּ כְּסוּכָה  
 כָּאֲחַת יַעֲוֹשׁוּ / כְּקוֹרְאִים לֹא לָלוּ / כְּתָר תַּת לְקָדוֹשׁ / כִּי סִבִּיבּוֹ סוּכָה

זה מזה

- 12 לְכַתֵּם יִלְכוּ / לּוֹבְשֵׁי כְּנָפִיִּים / לִנְגֹּד אוֹפָנִים / לָחֵן בָּמוֹ יִכְתִּירוּ

לעומ>תם<

- 13 מְנוּגָה נְגִידִיד / מְלוֹנֵךְ יְבִהִיק / מְאוֹרֵךְ בְּהִיָּה / מְקוֹם נִפְל סוּכָה

ביאור:

האלפבית. מתחיל באוהל: את השמים (יש' מ:כב). איהלתה: את השמים. 2 בחילה  
 אסלדך: על פי איוב ו:י. 3 גיה: אור. לנתיב וכו': להאיר דרך לרגליהם של ישראל (יגרי  
 סוכה). 4 דצתה: שמחת. להתווין: לחלק. דהרתה: אפשר שיש לגרוס דיהרתה כל'  
 גידלת, רוממת (מ' זולאי, עיוני לשון בפיזי יני, ידיעות המכון, ו, עמ' קפא). אבל אפשר  
 שעדיף לגרוס: דהרת רקיע. ובמחזורי איטליה כמו בפנים. להזהיר כרקיע: עיין דנ' יב:ג.  
 דרי סוכה: ישראל. 5 קרים: מים. המימם: ודאי משוכש; ונ"ל שצ"ל: המהם, כלומר  
 הלא מהם, מן הדשאים והשיחים, לסוכך הדרת סוכה. ובמחזורי איטליה: הם הם. 6  
 לישוב סוכה: ולקבוע מועד ישיבת סוכה. 7 זחל תנינים: תנינים אימתניים. זממתה:  
 חשבתה. ובאריתה: ואמרת; כלומר: בראת במאמר. זוהרים: צדיקים (דנ' יב:ג הנ"ל).  
 להסעיד: להאכילם בסעודה שלעתיד לבוא. זוכדי: תואר לזוהרים, אלה שנחלו מצוות  
 סוכה. 8 יצור: של אדם הראשון. גן רעננה: גן העדן שאדה"ר נשתכן בו. 9 טיבעתה:  
 יצרת, עיצבת. והוא מזכיר את המלאכים כאן (אף על פי שהמלאכים נבראו ביום השני)  
 לקראת המעבר אל קדושת היוצר. מילהב: מאש. טפסרי יראה: מלאכים (יר' נא:כו ועוד).  
 טוהר וכו': הם מכוסים ('טלולים') על ידי כיסא הכבוד שעליהם — כסוכה. 10 יראה  
 להם: יח' א:יח. ישרה רגלם: שם, שם ז. יופיית: יפי'. 11 יעושו: יתקבצו. כקוראים:  
 כשהם קוראים זה אל זה. כי סביביו סוכה: על פי ש"ב כב:יב ור"ל: כי הוא יפרוש סוכתו  
 על סביבותיו. ובמחזורי איטליה חסרה הצלעית והטור מסתיים: כתר דת סוכה. זה מזה:  
 רומז למעבר אל הפסוק הראשון שלקדושה. עיין סימן [יא], 12. 12 לכתם: כמו: בלכתם.  
 עיין יח' א:כא: בלכתם ילכו ובעמדם יעמדו. לובשי כנפיים: המלאכים. לחן במו: לקב"ה  
 החונה בהם בכבודו. 13 מנוגה נגידיד: מאור מלאכיה הנשאים. אבל נראה שצ"ל מנוגה

ככ>תוב< ביום ההוא אקים את סוכת דויד הנופלת  
וגדרתי את פרציהן והריסותיו אקים ובניתי  
כימי עולם (עמ' ט:יא) ונאמר> ועליך יזרח  
<י וכוברו עליך יראה> (יש' ס:ב)

ב>רוך< יוצר

14 נא באברתך / נצחים תסוככינו / נשאך באהב / שערי נותרה פסוקה

ככ>תוב< ויהי בשלם סוכו ומעונתו בציון  
(תה' עו:ג) ונאמר> ואהבת עולם אהבתיך על כן  
משכתיך חסד (יר' לא:ב)

ב>רוך< אוהב

אמת

— — — — —

פקודים שמיני

[יג]

אוהל כדוק נטיתה / ואדר מנו עטיתה / חגותינו הלל / כל ימי שיבעה  
בחכמה ריקעתה / רקיע בתוך מים / טרם שואלנו מים / ברגל יום  
שמיני

גערתה ונוזלים / יהוסללו לצר / ויפיתה פני חלד / שוכן שבעה  
דוהר מאור לבנה / וחמה היבהקתה / להגיה צעד רגל / נוצרי שמיני  
הדר תנינים / גדולים יצרתה / לענג חית עם / חוגגי שבעה  
וממים הישרעתה / שרץ ועוף כנף / והיפלתה למינם / שרצים שמונה  
זה שתה כפף / על הדר יציר כף / טרם כפופיך בכפות / פארוך שבעה

ביאור:

נגדך, על פי שמ"ב כב:יג, ור"ל מן האור שלפניך, מלונך: בית מקדשך, מקום גיפל סוכה:  
על מקום בית המקדש, 14 באברתך: אולי צ"ל: באברת, נשאך וכו': על ידי שתנשא  
למעלה באהבה, שערי: הפיענוח הפוקפק, נותרה כסוכה: ציון (יש' א:ח).

[יג] 1 אוהל וכו': השמים (יש' מ: כב), אדר: עוצמה, ואולי: שלמה (תה' קד: ב), חגותינו:  
כדי שנתנוג באמירת הלל, 2 טרם וכו': ר"ל כנראה: קודם שנצטרכו הבריות למים —  
דאגת לאצור גשמים בשמים, 3 גערתה: ציווית 'קוור המים', ונוזלים: והמים, יהוסללו  
וכו': הועברו למקום צר, כלומר לימים, ואולי מוטב לגרוס: הוסללו, והוא מלשון דרך  
ומסילה, שוכן שבעה: כינוי לקב"ה, 4 דוהר: עיין פיוט [יב], ביאור לטור 4, להגיה:  
להאיר, נוצרי שמיני: ישראל, שמלים בניהם ביום השמיני להולדתם, 5 חית: נשמת, 6  
שרצים שמונה: הם שמונת השרצים הנמנים בוי' יא:כט, ל (משנה שבת יד:א), 7 שתה  
כפף: על פי תה' קלט:ה, אחור וקדם צאתני ותשת עלי כפוכה, והפסוק נדרש על אדם  
הראשון בבר' ח:א ובמקבילות, הדר יציר-כף: אדם הראשון שנברא על ידי הקב"ה.

חוסן מעלה ומטה / סדרתה בכוח חיל / טרם מחיל שבעה / לכונו לחיל  
שמיני  
טהורי ערבות / עטויי שש שש / קדושה יביעו / לחן מרום שבעה

זה מזה

10 יחד כרוב וגלגל / ואופני הוד / כנף ישיקו / מול חיות קודש

לעומתם>

כקדם תיפתח / אכן שבעה עינים / כטוב לעינים / ואור שבועתיים

ככ>תוב> והיה אור הלבנה כאור החמה ואור  
החמה יהיה שבעתים (יש' ל:כו)

ב>רוך< יוצר

לבחורה משישים / והיסגלתה משמונים / הורשתה אהב / מזוקק שבועתיים

ככ>תוב> אימרות יי אמרות טהורות כסף צרוף  
בעליל לארץ מזוקק שבעתיים (תה' יב:ז)

ב>רוך< אוהב

ביאור:

כפופיך: ישראל הכנועים לך. בכפות: בלולבים. שבעה: שבעת ימי החג. / 8 מחיל  
שבעה: מיו"ט של סוכות. לכונו: הלכנו. והלשון על פי תה' פר:ח. / 9 טהורי ערבות:  
המלאכים. עטויי שש שש: העוטים שש כנפים (יש' ו:ב). לחן: לחונה. מרום שבעה:  
למעלה משבעה רקיעים. / 10 כרוב וגלגל: על פי יח' י:ב. בוא על בינות לגלגל אל תחת  
לכרוב. / 11 אבן שבעה עיניים: על פי זכ' ג:ט. ולפי זה צ"ל אולי תפתח (פ"ה פתוחה).  
ור"ל: תקיים בנו נבואות של נחמה. כטוב לעינים: כאור המתוק (קה' יא:ז). ואור  
שבעתיים: על פי הפסוק שבסמוך, ביש' ל:כו. / 12 לבחורה משישים: לישראל. על פי  
שה"ש ו:ח: שישים המה מלכות ושמונים פלגשים. ואולי צ"ל: לבחורתה משישים, או  
להפך: וסגולה משמונים. אהב: כאן כינוי לתורה. מזוקק שבעתיים: על פי הפסוק  
שבסמוך.

גם בפיוטים הללו בולט העדר הסימטריה בין מרכיבי המערכות: הקטע  
הראשון בשתי הקומפוזיציות ארוך פי כמה מן הקטעים שלאחריו. אין ספק  
שאותה אסימטריה אפיינה גם את חלקי המערכת החסרים; גם באלה היה  
הזולת בוודאי ארוך יותר מן המרכיבים שלאחריו. גם שאר הסמנים שכבר  
ציננום בפיוט לויזשע ובפיוט [ב] לעיל מופיעים בחיבורים שלפנינו: הרמזים  
לגשרי הקבע לפני הפסוקים הקבועים ניצבים במקומם, וכן גם המקראות  
בנקודות המעבר אל הברכות. מספרם, אגב, אינו אחיד בשתי המערכות:  
במערכת לסוכות באות לפני שתי הברכות שניים שניים פסוקים, אחד מעניינו  
של החג ואחד מעניין הברכות, ואילו בזו שלשמיני עצרת אין אלא פסוק אחד

לפני כל ברכה, ובו עניינים מעין הברכות. בשתי המערכות באות לשונות מעין הברכות גם בגוף קטעי-הפיוט שלפני המקראות, והוא הדין בקטעי הפיוט שלפני הפסוקים הקבועים.<sup>61</sup>

שלושת הפיוטים האחרונים הביאו לפנינו את הטור המרובע של יוסי בן יוסי בצורתו ה'מחורזת', הידועה לנו, כנזכר לעיל, מכמה יצירות נכבדות של יוסי בן יוסי עצמו. אמת, המלה הקבועה שבאה לסיים את טורי השירים לא הוצבה במקומה כדי ליפות את היצירה מבחינה צלילית. אבל מאוחר יותר, לאחר שהונהג בשירה העברית השימוש בחרוז, וביותר בתקופת המעבר מן הזמנים שטרם הכירו חרוז לזמנים שחייבו את השימוש הקבוע בו, לא מעטים ראו בה חרוז לכל דבר. יש לזכור שהשירה העברית ראתה עד מאוחר מאוד, בעצם עד תקופת ספרד, בחזרה על מלה זהה בסופי טורים רצופים חרוז גמור, וזאת גם בימים שבהם העיקר חוקים כבדים, כמעט בלתי אפשריים, על העושים חרוזים 'אמיתיים' ביצירתם.<sup>62</sup> החזרה על מלה קבועה בסופי המרובעים לא היתה בוודאי פחותה בעיני המשוררים מן השימוש המאוחר בשיטה זו בהקשר מחורז. סביר לומר שבסוגי הפיוט הנכבדים יצאו המשוררים אל מלאכת החריזה מן הדגם הזה, ה'מחורז' כביכול, של המרובעים.<sup>63</sup> הם שכללו את המרובעים הללו בין על ידי הצבת חרוזים 'אמיתיים' בסופי כל הצלעיות, בהפכם את הטור

61 הרמזים חד משמעיים לחלוטין בשתי המערכות. עד כדי כך שניתן להעלות על הדעת שהמחבר התכוון להעביר מן הפיוטים ישירות אל פסוקי הקדושה. באמת אנו יודעים אם המנהג להעביר אל פסוקי הקבע שבברכות שמסביב לקריאת שמע באמצעות גשרי קבע קדום כל כך. אבל הוא מנהגם של כל כתבי היד שבידנו; ועיין על כך להלן.

62 התופעה מעניינת וראויה להבלטה, כי כמעט שאין לה דוגמה בשירה המחורזת של אומות העולם. רק בשירת הכנסייה הלאטינית נזכר הנהגה כתופעה שולית אצל חלק מן המשוררים. אבל גם אצל אלה אין על פי רוב חזרה מדויקת על אותה מילה אלא דרך משל חריזה בין פעל לבין צורות מרכבות שלו (כגון: *abstulit / contulit / pretulit*). מעין מה שציין זולאי אצל ינאי, במחקרי ינאי, עמ' רמא. דרך זו נהוגה לעתים רחוקות גם בשירה בשפות הלאומיות של מערב אירופה בימי הביניים. עיין על כל זה דאג נורברג, מבוא לשירה הרומית, 49.

63 אמנם ניתן להניח שקטעי הפיוט שנחרזו בשלב הראשון לא היו מן הסוגים הנכבדים, כי חידושי צורה מהפכניים בשירת הקודש דרכם לחדור תחילה אל אזורי השוליים בעוד המרכז מוגן בדרך כלל משינויים מהירים מדוי על ידי המסורת. עיין על כך ע' פליישר, לקדמוניות הקדושתא, 392 ואילך. את חדירת החרוז לאזורים המכוזים של היצירה הפייטנית אין לראות בהכרח כהמשך ישיר של כיבושי החריזה בסוגי הפיוט המשניים. גם בנורמות החריזה קיים הבדל ברור בין החלקות הנכבדות של הקומפוזיציות הגדולות לבין הקטעים הפריפריים שלהן. בכל אופן נראה שלמן הרגע שהחרוז נתקבל עקרונית כקישוט קבוע בשירה, ומלות הקבע שנמצאו בסופי מרובעים נתפשו כחרוזים — כבר נראה המרובע ה'מחורז' בדרך זו ארוך מכדי שישתפק ב'חרוז' שבא בסופו. הציזורות החדות בגופי הטורים הזמינו חרוזים נוספים. בין זהים לחרוז הסופי ובין שונים ממנו. כל ציזורה מזמינה חרוז, והיא גם נחרזת במקדם או במאוחר; וכך הוא בכל תרבויות השירה. על נורמות החריזה בפיוט הקדום עיין ב' הרושובסקי, חרוז העבר.

המרובע לסטרופה מרובעת.<sup>64</sup> ובין על ידי הצבת חרוזי ביניים (מתחלפים) בסופי שלוש הצלעיות הראשונות של הטורים, תוך השארת המלה הקבועה, המסיימת, בסוף הצלעית הרביעית. דרך אחרונה זו היתה נוחה, מפני שהיא לא חייבה את פירוק הטור המרובע ולא טשטשה את דמות דיוקנו. אבל מצד אחר היה בה קושי גדול, לפי שמערכת החרוזים שנוצרה מכוחה היתה אסימטרית ובלתי הגיונית: היא צירפה ביחידת שיר אחת שני חרוזים, אחד בשלוש הצלעיות הראשונות של היחידה ואחד בצלעית הרביעית, והקנתה לשני החרוזים הללו אופי לא שווה: לחרוז הצלעיות הראשונות אופי מתחלף ולחרוז הצלעית הרביעית אופי קבוע.<sup>65</sup>

כמעט אין צורך לומר שהפייטנות המחורזת, הממוסדת, הלכה בדרך הראשונה, הטבעית וההגיונית יותר. אבל משוררים מעטים, ובעיקר קודם שנקבעה הדרך הראשונה כדרכה הרשמית של השירה, בחרו בדרך השנייה, וזאת בעיקר כל אימת שבאו ליצור את פיוטיהם המחורזים לפי מופת קדום שמצאוהו עשוי טורים מרובעים, בלתי מחורזים, עם מלות סיום קבועות בסופם.<sup>66</sup> בתקופת הביניים הקצרה הזאת היו גם משוררים שלא הקפידו לבצע את מלאכת החירוז מְשֻלָם, ועם שטרחו לשים חרוזים בסופי הצלעיות ככל שיכלו, השאירו חלק מהן בלא חרוזים.

מערכות היצור שהבאנו זה עתה לא מצאנו בהן חרוזים, לבד ממלות הקבע שהוצבו בסופי הטורים. בגופי הטורים, אף על פי שהציזוורת בולטות בהן בצורה חדה, לא ניכר שום מאמץ להעמיד חרוזים. אבל המערכות הללו, או אחרות דומות להן, שימשו דוגמה לפייטן מאוחר יותר, שכבר ביקש לראות את השיר שחיבר מחורז, אם כי עדיין קשור אל הדגם הבלתי מחורז, שעל פיו יצר.

64 אמנם — סטרופה מרובעת בעלת טורים קצרים למדי. בדרך הטבע הורחבו הצלעיות שנעשו טורים, יותר ויותר. זיקתה של המחורזת המרובעת (המחורזות) אל הטור המרובע הבלתי מחורז ניטשטשה בדרך זו. טורים מרובעים מובהקים מחורזים בחרוזים פנימיים באים באקראי בפיוטי המעריב שפרסמתי במאמרי פיוטי המעריב, עמ' קל ואילך.

65 על דגם זה של חריזה ועל הבעיות הכרוכות בהופעתו עיין ע' פליישר, מבנים מעין אזוריים, 200 ואילך; הנ"ל, תרומות עבריות, 830 ואילך. התהליך חוזר לימים בתקופת ספרד, במשקלים הטטראמטריים, הארוכים יתר על המידה לטעם המשוררים העבריים. אלא שבספרד מדובר בחרוזים 'אמיתיים' גם בסופי הבתים, ולא במלים קבועות הבאות במקום החרוז.

66 כך עשה, כמפורסם, גם אלעזר בירבי קיליר כשבא לפייט את התקיעות שלו לפי הדגם של יוסי בן יוסי, וזאת בתקופה מאוחרת לזו שאנו עומדים בה. על זיקת התקיעות של הקילירי לאלו של יוסי בן יוסי כבר העירו חכמים ראשונים. אין ספק שצורת התקיעות הקיליריות מתפרשת רק על פי התהליך שתואר בפנים. הקילירי חש כמוכח בקושי שבתבנית שיצר, ובחלקים האחרונים של שלושת פיוטי התקיעות חרוז בכל טור ארבעה חרוזים זהים (כולל הצלעית האחרונה) והעמיד את מלת הקבע (שבאה בקטעים האחרים כ'חרוז' בסופי הטורים) כענייה. השווה ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים ב, 238; 251; 265 (תקיעות יוסי בן יוסי), כנגד 233, 245, 259 (התקיעות הקיליריות), והשווה לזה את הנדפס במבוא שם, עמ' מו.

פייטן כזה חיבר את היוצר לפרשת פרה המועתק בכ"י אוכספורד 2720/9 הנזכר, דף 26. זה מה שנותר ממנו:

[יד] יוצר דפּרה

אָדון טַהֲרִיתִינוּ / בָּאֻזב מְטַהֲרֵנוּ / מַעֲבִיר טוֹמָאֲתִינוּ / בְּטַהֲרַת פָּרָה  
בְּרָא שָׁמַיִם / גָּעַר בָּמַיִם / מַחֲטֵאִינוּ בָּמַיִם / בְּאֶפֶר פָּרָה

זְרוּק עֲלֵינוּ מִים טְהוֹרִים  
וּמְטוֹמָאֲתֵינוּ טַהֲרֵנוּ בְּטַהֲרַת פָּרָה

5 גְּדוֹל וְנוֹרָא / מַגִּיב אֹרֶחַ / לְעַמּוֹ הוֹרָה / בְּטַהֲרַת פָּרָה  
דְּכָרוּ לְעוֹלָמִים / חֵי עוֹלָמִים / וְלֹא חָק לְעַמִּים / מַצֵּנַת פָּרָה

זְרוּק

הוּא אֵין כְּמוֹהוּ / וְסַח לְעַמּוֹ מִי כְּמוֹךְ / מְקַדְּשִׁים כְּעָרְכוֹ / בְּקִידוֹשׁ פָּרָה  
וּמִי יַעֲשֶׂה כְּמַעֲשָׂיו / לְמֵאֹד גְּדֻלוֹ לְמַעֲשָׂיו / וּפְלִיאָה הִיא מַחוּסָיו / עֲשִׂית  
פָּרָה

זְרוּק

זוֹהַר אֲדָמָה / [מ]אֹר לְכִנָּה וְחִמָּה / וּלְבָרָא כַחֲמָה / הָאִיר בְּאוֹר פָּרָה  
10 [חֲסִין בְּכוּחוֹ / וּמוֹשֵׁל בְּרוּחוֹ / נִגִּיד שְׁבִיחוֹ / בְּחוֹקוֹת פָּרָה

[זְרוּק]

[ט...] כָּל בְּהֶמָּה / [...] לֹא ע[...]. תַּה / וּמַכּוּלָם לְטַהֲרָם / בְּחַר פָּרָה  
[י... ..] / כָּל פְּרִי מְגֵדִים / וּמַגְבִּיָּה וּמַשְׁפִּיל / [...] פָּרָה

זְרוּק

כָּל טִיהָרִי מַעֲלָה / [.....] / לְהַקְדִּישׁ לְטַהֲרַ / מִתִּיבְצִבִּים כְּשַׁחַר

ביאור:

1 אדון טהרתינו: כינוי לקב"ה, מטהרם של ישראל. באזוב וכו': עיין תה"נא: ט: תחטאני באזוב ואטהר. 2 גער במים: ציווה להם 'יקוּר', עיין גם לעיל פיוט [יג]. 3 / 3 זרוק וכו': על פי יח' לו:כה. 5 בטהרת: עדיף: טהרת. 6 חק: חקק. 7 וסח וכו': ואמר. והשווה דב' לג:כט: אשרך ישראל מי כמוך עם נושע ביי. מקדשים: שב אל 'עמו'. כערכו: כראוי לו. ואולי צ"ל 'מוקדשים כערכו'. בקידוש: הסופר כתב תחילה 'בקודש', והוסיף ו' אחרי הדלית'. בין השיטין. 8 גדלו למעשיו: אולי מוטב לגרוס 'גדלו מעשיו' בג' קמוצה. ופליאה היא וכו': כי אין איש מבין טעם מצוות פרה. מחוסיו: מישראל. 9 זוהר וכו': האדמה מוארת מכוח המאורות, ואילו ישראל באור המצוות. ולברא כחמה: צ"ל ולברא כחמה. והוא כינוי לישראל (שה"ש ו:י). 10 שביחו: שיבוש במקום: שיבחו. 13 טיהרי: במקום: טהורי מעלה, והם המלאכים. לטהר: מנוקד כך בכה"י, ור"ל לקב"ה. כשחר: אולי מוטב: בשחר.

גם מערכת זאת היתה שלימה במקורה. מעיד על כך שוב האקרוסטיכון הנקטע בשורה שבה נסתיימו גם גופי היוצר של הפיוטים [יא] ו[יב] לעיל. לפי זה נראה שבטור כ' אנו בסוף גוף היוצר, אף על פי שהסופר לא ציין, כהרגלו, רמז לגשר הקבע שנועד להעביר מכאן לקדושת היוצר (בכתב היד הזה תמיד: 'זה מזה'). לשונות מעבר ברורים אל הקדושה ניכרים בטור זה אף על פי שהוא לקוי: 'כל טהורי מעלה ... להקדיש לטהור' וכו'. גם העובדה שאין בסוף טור כ' חזרה על מלת הקבע 'פרה' מוכיחה שסוף של מרכיב לפנינו. חריגה דומה באה גם לעיל בפיוט [יב] (ט' 12) בסוף האופן, ובפיוט [יג] (טורים 10-12) בסופי שלושת המרכיבים שלאחר גוף היוצר. נראה שהמעתיק עבד על פי מקור לקוי, שלא מצא בו לא את הרמז לגשר המעבר הקבוע לקדושה, ואולי גם לא את המשך המערכת, כי על כן השאיר בכתב היד, לאחר השלמת הקטע כפי שהוא לפנינו, שלוש שורות פנויות. קרוב לומר שקיווה למצוא מקור שלם יותר לפיוט, ולהשלים על פיו את נוסח העתקתו.

הפיוט מחורז ברובו המכריע, ובחרוזים חד משמעיים, אבל עדיין פייטן קדום מאוד לפנינו. כי מלבד שאין הוא מכיר את נורמות החריזה הפייטניות, הוא גם השאיר בחיבורו לפחות טור אחד (7) בלתי מחורז לגמרי. גם טורים 11-13, אף על פי שהם לקויים הרבה, נראה שלא חורזו בחרוזי ביניים. אם כן אנו בתקופת המעבר מן הפיוט הבלתי מחורז אל המחורז, בטרם השתלט החרוז במוחלט על היצירה הפייטנית.

הצד המעניין ביותר בפיוט שלפנינו הוא, כמובן, הופעת מחרוזות הביניים אחרי טור 2. באף אחד מן הפיוטים שהבאנו עד כה לא מצאנו יסודות־מבנה חריגים, וברור היה מהם שנועדו להקרא בקול אחד, הוא קול החזן. המצב הנרמז בפיוט הזה (והוא עולה גם מקטעים אחרים שבכתב היד, כפי שנראה להלן) מפתיע בתקופה קדומה כל כך, אבל אין בו שום ספק: אכן, יוצר זה נועד להקרא בהשתתפות תכופה למדי של הציבור. הממצא חשוב ביותר, כי יש בו בשורה קדומה מאוד לתופעה שתיעשה קבועה לחלוטין בגוף היוצר הקלאסי. שאלה היא, כמובן, אם הרפרין אותנטי, דהיינו אם הוא מוצב במקומו על פי רצון הפייטן או משום מנהג (אולי מאוחר הרבה יותר) של המעתיק הזה או של אלה שקדמו לו. לא נוכל להשיב על השאלה הזאת תשובה מוחלטת. אבל אין סיבה לשלול 'על הסף' את האפשרות שאכן טורי הביניים אותנטיים, כי נוסח הרפרין פשוט בתכלית והוא כמעט פסוק כצורתו ביחזקאל לוֹ כה: 'וזרקתי עליכם מים טהורים וטהרתם מכל טומאותיכם'. הצירוף 'בטהר פרה' הבא בסוף הרפרין אפשר שהוא תוספת מאוחרת של חזן או של מעתיק, שביקש לגאול את טורי הביניים מזרותם ורצה להטביע עליהם את חותמה של הקומפוזיציה. אם כן, אין ספק שטורי הביניים מופלגים בקדמותם, וממילא יש להניח שאף שילובם בפיוט נעשה בתקופה קדומה מאוד.

מפתיע הוא שטורי הביניים מופיעים אחרי כל שתי שורות של שיר דווקא. קיינו מצפים להופעתם אחרי כל שורה, כי רפרין, משעה שישנו בשיר, שואף להופיע בו לעתים תכופות ככל האפשר. כדאי שנציין כבר עכשיו, שרוב קטעי



היוצר המביאים רפרוינים בכתב היד שלפנינו (על צד האמת: כולם חסר אחד) מציבים אותם אחרי כל שתי יחידות של שיר, בדיוק כמה שמצוי לפנינו. קשה, כמובן, להסביר את התופעה. אפשר שהדבר נתחייב מן המנגינה שבה פוזם הפיוט, שאי-אפשר היה, או לא-ראוי היה, שתופסק באמצע על ידי טורי הביניים. ואפשר שהפייטן או החזן ביקש שיינתן זמן לפיוט להיקרא בלא הפסקות תכופות מדי. אבל אפשר שכתודעתם של משוררים קדומים נתפשו שני טורים מרובעים רצופים כיחידה שירית אחת, מקיפה יותר,<sup>67</sup> ואם כן בדין הוצב הרפרין אחרי כל טור שני. ועוד אפשר שהפייטן ביקש להפקיע את מלות הסיום הקבועות של הטורים מזרותם וכדירותם על ידי צירופם של שני טורים מרובעים יחד: מכוח הצירוף עוצבה יחידה אסימטרית מדגם אאב (ב = מלת הסיום הקבועה) כיחידה סימטרית מדגם אאבגגב. בכל אופן הממצא מעניין ביותר גם מן הצד הזה.<sup>68</sup>

קטע מעניין להפליא הוא הבא בדף 27 ע"א בחטיבת כתב היד השמורה באוכספורד. הוא מעניין מצד יעודו, לא פחות מאשר מצד תבניתו ותוכנו. למרבה הצער כותרת הפיוט אינה קריאה. מן המלים שהיו בה ניתן לפענח מלה אחת ויחידה: שבת. לפני תיבה זו נראה כתוב כמו 'אומר' (בקושי רב ניתן לקרוא, אולי, גם 'יוצר'). ואפשר שגם לפני המילה הזאת היתה איזו תיבה שנמחקה כמעט כליל. אחרי מלת 'שבת' נראים שרידי אותיות של מלה נוספת שנמחקה. אבל מיקומו של הפיוט בכתב היד מעיד עליו שאין הוא שיר לשבת סתם, כי לפניו מסתיים היוצר לפרשת החודש ומיד אחריו בא מעריב ללילה ראשון של פסח ('ערב כליל שימורים'): לפי זה צריך לומר שהיוצר נועד או ל'שבת חמישית', כלומר לשבת שלאחר פרשת החודש, היא השבת הראשונה שלאחר ראש חודש ניסן, או לשבת שלאחריה שהיא לפי מנהגנו שבת הגדול. אחת מן השבתות הללו, אף על פי שאין היא נמנית במנהג הממוסד על השבתות המצוינות, היתה נחגגת בכל זאת, בכמה קהילות ארץ ישראליות קדומות, כשבת מצויינת, עם קריאות מיוחדות בתורה ובנביאים.<sup>69</sup> גם תוכן הפיוט,

67 על התארגנויות 'סטרופיות' בפייטנות הבלתי מחוזות עיין להלן, 202, הערות 9-11.

68 בנוף היוצר הקלאסי באה, כידוע, מחרוזת ביניים, ריפרינית או מתחלפת. אחרי כל סטרופה שלישית, על פשר התופעה עיין להלן, ספק אם אפשר להזיקה לממצא שלפנינו. על פי דגם היוצר הנידון בפנים אפשר שעיבד ר' פינחס הכהן את גוף היוצר שלו לפרשת פרה (להלן, פיוט [כו]).

69 ציון עקיף של 'שבת חמישית' זו (חמישית אחרי ארבע הפרשות) בא כבר במשנה מגילה ג:ד, כפי שהראה ר' מאיר איש שלום במהדורתו לפסיקתא רבתי. ראש פוסקא טז, עיין נ' פריד, הפטרות אלטרנאטיוויות, עמ' קלב, שבת הגדול שלנו היא כרוב השנים השבת השישית. קדושתא גדולה של הקולירי המיועדת לאחת משתי השבתות הללו, והיא מבוססת על קריאה בפרשת 'ראה ראתי' (שמ' ג:ז) באה בכ"י אוכספורד 2714/9 דף 54 ע"א ואלך, ובתוכה עשירייה כנראה של יניי (עיין מ' זולאי מחקרי יניי, עמ' שלג, ופיוטי יניי עמ' שנח), מכ"י ט"ש 6H5/1 עולה שבקצת קהילות קראו בשבת זו בפרשת 'עוד נגע אחד' (שמ' יא:א ואלך) והפטירו בחגי ב:ו (עוד אחת מעט היא) ואלך.

שכמעט אין בו דבר מלבד קטעי מקרא 'אביביים' משיר השירים, נראה מעיד על יעודו זה. הריהו לפנינו:

- [טו] [....] שבת [....]
- אֲבָקְשָׁה וְאֶסּוּבְכָה לְדוּדִי בְּשִׁחִים  
בְּאִישׁוֹת נּוֹפֶת רִיחַ כְּתַפּוּחִים  
גִּינַת אֲגוּז יִרְדְּתִי לְרַעוֹת בְּגָנִים
- וְנוּעַם זֶה לָזֶה  
קְדוּשֵׁי מַעְלָה עִים דְּרִי מָטָה  
מְפָאָרִים קְדוּשָׁתוֹ תָּמִיד  
אוֹמְרִים קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ <קְדוֹשׁ>
- דוּמָה דוּדִי לְצָכִי עַל הָרִי בְּשָׁמִים  
הַשְׁמַעֲנִי אֶת קוֹלְךָ הַיָּפָה בְּנָשִׁים  
וְדִיגְלוּ עָלַי אֲהַבָּה בְּמַעֲיָן גָּנִים
- וְנוּעַם זֶה לָזֶה
- זֶה דוּדִי חָה רְעִי נִיֻּצֵּב בְּגָנִים  
חִיכּוֹ מִמַּתְקִים וְכוּלּוֹ מִחֻמְדִּים  
טִירַת כֶּסֶף הַנְּעֻמוֹ לְעוֹפֵר הָאֵיִלִּים
- וְנוּעַם זֶה לָזֶה
- יָבוֹא דוּדִי לְגָנוֹ וְיֵאכֹל פְּרִי מִגְדִּיו  
כְּתָם פֶּז רֵאשׁוֹ [קְ]וֹצוֹתָיו תִּלְתְּלִים  
לְגָנוֹ יִרְדַּ לְפָקוֹד כְּרָמוֹ
- וְנוּעַם זֶה לָזֶה

ביאור:

מועתק עד ט' 13 גם בכ"י ט"ש 8 H5 (=א). 1 אבקשה וכו': שיעור הטור: אסובכה ואבקשה לדודי בשחקים. והוא על פי שה"ש ג.ב. ולפי הפסוק היה ראוי לכאורה: בשוקים. ואמנם כך הוא בכ"י א. והוא קשור למלת 'לדודי', כל': לקב"ה. 2 באישיות וכו': נראה ששני הטורים קשורים זה בזה: באישיות ... ירדתי לגינת אגוז וכו'. והוא על פי שה"ש ב.ה: שם ויא: שם ו.ב. ריח: וריחו א. 4 ונועם: כמו: ובנועם. 8 דומה וכו': על פי שה"ש ח.יד. 9 השמיעני וכו': שם ב.יד. את: חסר א. היפה בנשים: שה"ש א.ח ועוד. 10 ודיגלו וכו': שם ב.ד. במעין גנים: שם ד. טו. ובכ"י א במקום זה: וחכמתי ברחבה. 11 זה דודי: שם ה. טז. ניצב בגנים: בכ"י א: בנות ירושלים. 12 חכו וכו': שם ה. טז. 13 טירת כסף: שה"ש ח.ט. הנעמו: איני יודע לפרש נוסח זה. ונוסח כ"י א: טירת כסף הנעים על אילת אהבים, והוא פשוט. לעופר וכו': שה"ש ב.ט ועוד. יבוא וכו': שם ד.טז. 15 כתם וכו': שם ה.יא. 16 לגנו ירד: שם ו.ב. 17 מדלג וכו': שם ב.ח.

מִדְלָג וּמִקְפֵּץ עַל הַהָרִים  
נִפְשִׁי יֵצֵאָה בְּדַבְרוֹ כִּי כֹלּוֹ נָעִים  
סִמְכוֹנִי בְּאִשִּׁשׁוֹת רַפְדוֹנִי בְּתַפְסוּחִים

וּנֹעֵם זֶה לָזֶה

20 [עֵינָיו] כִּיּוֹנִים עַל אֶפִּיקֵי נְחָלִים  
פִּתְחֵי לִי אַחֲוֹתִי [...] [...]  
צֵאִי לָךְ בְּעֵיקְבִי הַצֵּאֵן כִּי נָסוּ הַצֵּלְלִים

[וּנֹעֵם זֶה לָזֶה]

קִרְבִּינוֹ תִּישֶׁר [...] [...] [...]  
[... [... ] בֵּין שְׂדֵי יֵלִין  
25 שׁוֹבֵי שׁוֹבֵי הַשְּׁוֹלְמִית תִּסְתֵּר [...] [...]

וּנֹעֵם זֶה

ביאור:

18 נִפְשִׁי וכו': שם ה:ו. / 19 סִמְכוֹנִי וכו': שם ב:ה. / 20 [עֵינָיו] וכו': שם ה:יב. /  
21 פִּתְחֵי לִי וכו': שם ה:ב. / 22 צֵאִי לָךְ וכו': שם א:ח. כי נסור וכו': שם ב:יז. / 23 קִרְבִּינוֹ  
וכו': פיענוח סטרופה זו מפוקפק והאקרוסטיכון שלה אינו מתישב נכונה. אפשר שכה"י  
משובש. / 24 בֵּין שְׂדֵי יֵלִין: שה"ש א:יג. / 25 שׁוֹבֵי וכו': שם ז:א. תִּסְתֵּר: איני יודע  
להלום מילה זו.

שלא כבדוגמאות הקודמות כאן עומד לפנינו קטע עצמאי, מיוסד על א"ב  
שלם. אין אנו יודעים אם הוא חלק מקומפוזיציה גדולה יותר שפקדה גם את  
שאר נקודות הקבע של תפילת היוצר, אבל באמת כמעט שאין כאן פיוט כלל,  
אלא צרור של מקראות וצירופי מקראות משיר השירים. תרומת ה'פייטן'  
בעיצוב ה'פיוט' נתמצתה בהעמדת האקרוסטיכון ובקיצוב הטורים. לראשונה  
אין לפנינו מרובעים, אלא טורים עצמאיים, מגובשים, נטולי ציזורות, של ארבע  
הטעמות. הקטע מדבר אפוא בשמה של מסורת פייטנית שונה מזו שעל פיה  
עוצבו הקטעים שדנו בהם עד כה. סביר לומר שהיא מאוחרת יותר, אבל קשה  
מאוד להעריך בכמה.

גם על מעמד החרוז בתקופת מחבר הפיוט קשה ללמוד דבר ברור מן השיר.  
בשלוש המחזורות הראשונות מסתיימים כל הטורים ב'אים ומעמידים מעין  
חרוז דקדוקי, דל מאוד ורחוק מאוד מן הנחשב חרוז בפייטנות הקדומה,  
המחזורות. האם נתכוון הפייטן לחרוז? בכל אופן, הוא נתיאש מזה עד מהרה, כי  
את הסטרופה הרביעית השאיר בלי 'חרוז'. אפשר ששב ל'חרוז' בחלק מן  
הסטרופות שלאחר מיכן.<sup>70</sup>

70 ובאותו חרוז דקדוקי. וכך נראה מט' 20, שבו שינה הפייטן 'על אפיקי נחלים' במקום 'על  
אפיקי מים' שבמקרא.

עניין רב לנו במחרוזות הביניים הכתובה אחרי הסטרופה הראשונה של הפיוט והנרמזת אחרי כל סטרופה. אמת, הספקות שליוונו בניתוח מחרוזות הביניים שעלתה מן היוצר לפרשת פרה (סימן [יד] לעיל) אשר לשייכותה המקורית לפיוט, עולים גם כאן. אבל מה שאמרנו שם בעניין זה צריך שייאמר גם פה: מחרוזות הביניים שלפנינו, בניסוחה הכושל והמשונה, קדומה בלא ספק, ואי אפשר כמעט להעלות על הדעת שהיא צורפה לפיוט בידי מעבד מאוחר. התופעה המשונה של הצבת מחרוזות הביניים אחרי כל מחרוזת שנייה איננה כאן, ובדרך הטבע כמעט, כי סך המחרוזות מועט והטורים ארוכים; גם אילו ביקש המעתיק לדלל את הופעת מחרוזות הביניים לא היה הדבר מצליח בידו. עיקר חשיבות מחרוזות הביניים בפיוט הזה הוא באופיה ובתוכנה, השונים הרבה מאופיה ותוכנה של מחרוזות הביניים בפיוט [יד]. כי שם באה מחרוזת ביניים ניאוטראלית, קשורה בנושא היוצר עצמו, ואילו כאן קשורה מחרוזת הביניים כל כולה בקדושה: קדושת היוצר מתבשרת ביוצר הזה שש פעמים! לפיכך גם אין בסוף הפיוט לשונות מעבר אל הקדושה: תפקיד המעבר אל קדושת היוצר ניתן למחרוזות הביניים, שנועדה ממילא לסיים את הפיוט אחרי מחרוזתו האחרונה. ונשים לב לעובדה שהמצב שונה בפיוט [יד]. שם, הואיל ובמחרוזות הביניים לא בא רמז לקדושה, 'נאלץ' הפייטן לסיים את המרכיב בטור מגוף הפיוט, ובו לשונות מפורשים של מעבר. מחרוזות הביניים הרפרזיט באה שם בפעם האחרונה קודם לטור הסיום הזה, ולא לאחריו.

מופלא למדי שדווקא פיוט זה, כמעט לבדו מכל היוצרות הקדומים הבאים בכתב היד, נשתמר זכרו בגניזה, ולפי הנראה היה נפוץ למדי בשעתו. בכ"י אוקספורד 2712/5 מובאת התחלתו ('אבקשה ואסובכה') כלחן (כלומר: כמנגינת מופת) לאופן של פסח שתחילתו 'שומרי החומות שרתי מלחשים' (חתום: 'שמריה הכהן חזק'). בפיוט הזה מצויינת מחרוזת הביניים של פיוטנו ('ונועם זה לזה') כפררין. אמנם, יש לפיוט שם רפרין נוסף משלו ('לכבודו יתנו ה'מון כל יצורים / וְנוֹצִים את שמו מפארים / תמיד אומרים קדוש קדוש קדוש') אבל שילוב מחרוזת הביניים של פיוטנו כתוספת (בהעתקה חד פעמית, אחרי המחרוזת הראשונה של הפיוט) מעידה על נוכחותו המעשית בשטח, לא רק מצד מנגינתו, אלא גם מצד לשונו גופא. טורים 13-1 של פיוטנו באים גם בכ"י ט"ז 8H5. כשהם משמשים אופן לפסח. הקטע בא שם בצמוד אחרי 'אופן אחר ל[ג]אן פיומי ז"ל' שתחילתו 'דעה על עב קל' (נדרס על פי כתב יד זה על ידי מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' עח). אבל בכ"י מוצרי VIII.354 באים טורים א-ו של פיוטנו בתוך סילוק מקדושתא ליום ויושע, בתור 'דחט' (כך בכתרת! 'דחט' = פיוט מילואים); בסופו באים שם טורי מעבר לקדושת העמידה ואחר כך פיוט ט' של ייני 'כל ימי חיינו גאולת צוען וניסיה' וכו', שנדרס בידי מ' זולאי, פיוטי ייני, עמ' פז.

גלגולו האחרון של הפיוט בא בכ"י קמברידג' Misc. 20/55. אף כאן באים רק 9 טורים ראשונים ממנו, הפעם כיצור לפסח. לפניו בא היוצר 'שיר השירים אדרו בקהלכם' לר' סכן (עייין ע' פליישר, פיוטיר' סכן, 23), ואחריו שרידים מן הזולת 'תחת פעלו צוענים' הנדרס להלן, 560.

מהופעת מחרוזת הביניים גם בפיוט הזה ניתן ללמוד, שהמנהג לומר יוצרות בהשתתפות הציבור היה נפוץ למדי בימי קדם, אם כי לא היה כללי. הנחה זו מתאשרת מן העיון בשאר גופי היוצר הבאים בכתב היד שלפנינו. אמת, החומר הנוסף לקוי מאוד והוא אף מחורז בחלקו, כפי שאמרנו, ואם כן מאוחר ברובו

לתקופה שאנו עומדים בה. אבל כל הקטעים, בלא יוצא מן הכלל (כולל המחורזים) עשויים לפי תבניות שאינן ידועות לנו כלל מתולדות היוצר, ואם כן או שהם עצמם קדומים במופלג או שהם בנויים לפי מסורת קדומה ביותר. מכאן גם חשיבותם. בכל הגופים הללו מופיעות מחרוזות ביניים רפרוניות, ובכל המקרים — אחת לשתי מחרוזות, כדרך שמצאנו בפיוט [יד]. מבין כל הקטעים הללו — היוצר לשבועות הוא היחיד שאינו מביא חרוזים כלל, אלא שהוא נקטע מיד לאחר מחרוזתו השביעית, יחד עם כתב היד. אין לדעת מה היה היקף הפיוט במקורו. אבל לפי שיש בו תיאור של מעשי בראשית, והמחרוזת השישית כבר נמצאת דנה במעשי היום הרביעי,<sup>71</sup> יש לשער שהקטע נגמר עד מהרה, ובאמצע הא"ב. המערכת נמשכה אפוא מגוף היוצר ואילך, והביאה את כל מרכיבי היוצר עד סופם, ועד סוף הא"ב. נביא את מה שנותר מן הפיוט בכתב היד (אוכספורד 2720/9, דף 24 ע"ב).

# יוצר שבועות

[טז]

אַרְק וְדוֹק נְטִיתָהּ / וּבְזֶרֶת תִּכְנְתָהּ

טֶרֶם רִידָתְךָ לְסִינִי / גּוֹעֲשׁוּ וּמִטָּטוּ

בְּבִטּוֹתְךָ אֹמְרִי / יְהִי אֹרֶךְ יְיָ

טֶרֶם פּוֹצֵץְךָ בְּסִינִי / דֵּת תּוֹרָה אֹרֶךְ

אֲזַעַל הָרִי סִינִי אֹרֶךְ חַיִּים

5

וְאֹרֶךְ מִצְנֶה וְתוֹרָה

לֹא יָמוּשׁ סֵפֶר הַתּוֹרָה

תּוֹרַת יְיָ תְּמִימָה

גְּדוּדִים לֹאִין חֶקֶר / שְׁמִתָּה שְׂבִיבִין

טֶרֶם [...] רְדוּ / בְּמִתֵּן דֵּת

10

דְּרִכָּתָה בְּמוֹת אֶרֶץ / [...] [...]

ביאור:

1 אַרְק: אדמה בלשון הפייטנים (על פי יר' י:יא). וְדוֹק: ושמים; על פי יש' מ:כב: הנוטה כדוק שמים. וּבְזֶרֶת תִּכְנְתָהּ: על פי יש' שם:יב: 3 בְּבִטּוֹתְךָ וכו': כשביטית מאמר יְהִי אֹרֶךְ נְתִיחוֹהָ הָאֹרֶךְ. 4 טֶרֶם וכו': קודם שאמרת ('פוצץ') בסיני דברי תורתך. תורה אור: הצירוף על פי מש' ו:כג: 5 אֲזַעַל וכו': חסר הפעל במשפט הזה, ואפשר שההשלמה אינה נכונה. 6 וְאֹרֶךְ וכו': על פי הנ"ל במש' ו:כג: 7 לֹא יָמוּשׁ וכו': יהושע א:ח: 8 תּוֹרַת וכו': תה' יט:ח: 9 גְּדוּדִים וכו': שיעור הטור: ניצוצות אש ('שביבין') בלא מספר עשית לך לגדודי מלאכים. 10 טֶרֶם [...]: יש להשלים: שרפים או כיו"ב. 11 דְּרִכָּתָה וכו': על פי מ' א: ועוד. 12 [טֶרֶם] וכו': שיעור הטור: טֶרֶם או בהיגלותך, ארץ יראה ושקטה

71 אבל המחרוזות השביעית נראית שבה ועוסקת במעשי היום השלישי. ואפשר שהפיוט לא היה מסודר מן הצד הזה בתכלית הדיוק.

[טֶרֶם] יִרְאֶה אֶרֶץ / וְשָׁקְטָה אֶז בְּהִיגְלוֹתָךְ

[אז על]

[... ...] אֶדְמָה / עַל רְחִיפַת מַיִם

<טֶרֶם> נָטְפוּ מַיִם / [... ...] לַמַּיִם

15 וְהִיעַן [מִדְתָּה] מְאוּרוֹת / לְמוֹעֲדִים [וְשָׁנִים]

[טֶרֶם] הוֹגִי לְקַחְךָ / הַ[אֲדִירָה] בְּאוֹר נֹגְהָ

אז על

זרעו [... ...] / מְלֵאָתָה [...]

<טָרָם> מְלֵאָה אֶרֶץ תְּהִילֹת הוֹדְךָ

ביאור:

(על פי תה' עו:ט.) / 13 על רחיפת מים: כנראה: על הרוח; על פי ברא' א:ב. / 14 טרם נטפו מים: על פי תה' סח:ט והפסוק מדבר במתן תורה. / 16 הוגי לקחך: ישראל לומדי תורתך.

הפיוט כתוב בטורים מרובעים; השימוש במלת הקבע באמצע הטור חייב את הדפסת הטורים בשתי שורות. מצד בינויו הוא קרוב מאוד לפיוט [ב] לעיל; גם מצד התוכן כך, כי בכל טור משולבים אף כאן שני עניינים: עניין מעשי בראשית בראש הטור, ועניין מתן התורה בסופו. וכבר ראינו עניינים ממעשי בראשית מעסיקים את הפייטנים גם בפיוטים [יב] ו[יג] לעיל. מחרוזות הביניים הבאה בפיוטנו דומה הן באשר למיקומה והן באשר לאופיה (אבל לא גם באשר להיקפה) לזו שמצאנו בפיוט [יד]. המחרוזות ניאוטראלית, ויש לשער שלא ממנה נעשה המעבר אל קדושת היוצר. הוא נעשה בוודאי או על פי טור נוסף כמו בפיוט [יד], או באמצעות מחרוזות ביניים נוספת, כפי שנמצא עוד מעט.

בצורה דומה למדי בנוי היוצר לפרשת החודש (כ"י אוכספורד הנ"ל דף 26 ע"א) אלא שהוא מחורז כולו, וסופו מטושטש ללא תקנה:

[יז] פְּקוּדִים יוֹצֵר הַחֹדֶשׁ

אֲשֶׁר אֶמְוַנְתָּךְ אוֹר לְבָקָרִים חֲדָשִׁים

חֹדֶשׁ זֶה שֶׁתָּ רֹאשׁ לְחֲדָשִׁים עַד לֹא

ביאור:

1 אשר וכו': על פי אי' ג:כג: חדשים לבקרים רבה אמונתך. ור"ל אשר אמונתך האירה אוֹר, חדשים לבקרים. אבל הכתיב 'שת' בטור הבא דומז לניסוח בגוף שלישי, ואם כן ראוי לגרוס 'אמונתו' / 2 עד לא: כמו: 'טרם' בפיוט [טז]. והוא שגור בלשון הפייטנים. חודש זה: ניסן. שת: קבעת. ונראה שצ"ל שת בנסתר, בש' קמוצה. / 3 כל: את כל הברואים. ממישנים: וראי משובש ונראה שצ"ל משנים. וכך ניקדתי בפנים. כל' אינם ממרים את פי

בְּאוֹר יָסֵד כָּל וּפְיוֹ לֹא מִמִּישָׁנִים  
חֲקָקָם לְיָמִים <וְשָׁנִים> עַד לֹא

5 לֶךְ לְחֹדֶשׁ לָנוּ אוֹר יִשְׁוּעָה  
וְלָנוּ לְחֹדֶשׁ לֶךְ וְזָמֵר קְדוּשָׁתוֹ  
כְּמִקְדִּישִׁים וּמִחֻדָּשִׁים וְאוֹמְרִים  
<קְדוּשׁ> <קְדוּשׁ> <קְדוּשׁ>

10 גּוֹרֵל סוּד חֻדָּשִׁים בְּעִתּוֹ מֵאִיר  
אֵיתָן מִמִּזְרַח הָאִיר <עַד> <לְאֵל>

דְּרָךְ אוֹר אֶחָד לְחֹדֶשׁ לְכָבוֹ  
<עַד> <לְאֵל> נִיבְחָן וְנֶאֱמָן לְכָבוֹ

לֶךְ לְחֹדֶשׁ [ש]

הִיקָשִׁיב וְנוֹעַם עֲוֹנָה יְדוּעַ תִּדְעַ  
<עַד> <לְאֵל> אֲזֹר רֵאשׁוֹן לְכָנִיּוֹ נוֹדַע

15 וּמַעֲמִיק מַחֲשָׁבוֹת [דִּילֵג קֶץ שָׁנִים  
<עַד> <לְאֵל> צַפְנָם דָּת אוֹר חֻדָּשׁ [יָם] וְשָׁנִים

לֶךְ

וְנָח אוֹר כְּנִיצָב אֹמֵר [...] <עַד> <לְאֵל>  
חֻדָּשׁ גְּאוּלָּה מִמְּכוֹנוֹ

ביאור:

י" / 4 חקקם: שב אל 'כל' בטור הקודם. לימים ושנים: לדורותם. מלת 'ושנים' אינה בכה"י והשלמתי על פי החרוז והעניין. 6 קדושתו: נראה שצ"ל: קדושה. 7 כמקדישים וכו': כמלאכים. 9 גורל וכו': קשה להלום את מלות הטור. והכוונה: סדר החדשים היה קבוע בעיתו גם קודם עד שלא נולד אברהם אבינו. ונראה שהפייטן הביא מלת 'גורל' כמשמעות חוק קבוע, מנת-חלק. 10 איתן: כינוי פייטני לאברהם אבינו. והלשון על פי יש' מא:ב: מי העיר ממזרח, והוא נדרש על אברהם, ולפי זה צ"ל 'העיר'. והפייטן מדבר באברהם ובברית בין הבתרים גם בהמשך, כנגד שיעבוד מצרים, שהרי פרשת החודש עיקר עניינה בבשורת חג הפסח הקרב. 11 דרך וכו': איני יודע להלום טור זה וספק אם ניקודו נכון. בכה"י אפשר שכתוב 'יחודש' ולא 'לחודש'. ונראה לי פירוש הטור: אור יום ראשון לחודש (ניסן) דרך לעיני אברהם, עד שלא נתנסה ונמצא נאמן. ור"ל שהכיר את בוראו על פי התבוננות באיתני הטבע בנעוריו. ולפי זה 'לכבר' בטור 11 בא במקום: לבבתי. כלומר לבבת עיני. 12 ונאמן וכו': נח' ט:ח. 13 היקשיב: הנושא: אברהם. ונועם: דברים נעימים. עונה: אם הקריאה נכונה, הריהו כמו: נעה, והכוונה נתבשר לו בברית בין הבתרים. ידוע תדע: בר' טו:יג. 14 עד לא וכו': קודם עד שלא ניתנו מצוות לישראל. 15 ומעמיק מחשבות: כינוי לקב"ה. דילג וכו': קיצר את שיעבוד מצרים מארבע מאות שנים שנאמרו בברית בין הבתרים לרד"ו שנים. והדברים מיוסדים על הדרשה בשהש"ר ב:ה (על הפסוק 'מדלג על ההרים') ובמקבילות. 16 עד לא צפנם: נראה לי: קודם שצפן הקב"ה לישראל דת סוד העיבור.

חֹדֶשׁ [יָהּ] פְּחָסָדִים גָּבֵר

20 <ד> <א> פֶּץ גּוֹאֵל [...] ... ..]

מכאן ועד סוף הדף באות בכה"י עוד ארבע שורות לערך, אבל הטכסט מחוק כמעט לגמרי ואין לפענח ממנו אלא מלים בודדות. אין לדעת אם הקטע הגיע לסיומו בשורות הללו או שמא נמשך על דף נוסף שחסר מכתב היד. בכל אופן אין ספק שהפיוט עוצב לפי הדגם של פיוט [טז] או על פי פיוט אחר שהיה עשוי כמוהו. אופיה של מחרוזת הביניים כאן היא כאופיה של זו הבאה בפיוט [טו]; היא מדברת בקדושה ומבשרת את בואה מראשית הפיוט, אבל החזרה המשולשת על מלה משורש 'חדש' מזכירה בה גם את עניין הפיוט. המעבר אל הקדושה בסוף הקטע נעשה בוודאי ממנה.

מעניין ביותר מבנהו של היוצר לשבת זכור הבא בכ"י אוכספורד הנ"ל, בדף 25 ע"א. הקטע הזה מקיף א"ב שלם והוא עומד לפנינו בשלמותו, אבל חלקים חשובים ממנו מחוקים בכתב היד לגמרי. היוצר נוסד על פסוק מסגרת (אסתר א:ב), וכך לשונו:

[יח] יוצר זכור אשר עשה לך עמלק

בַּיָּמִים אֲדִירִים / אֶתָּא אֹר אֲבִירִים  
בְּהִידְרָשׁ בְּרִית הוֹרִם / נִבְקַע פֶּשַׁח אֹרִים

הֵהֱם גִּלְגָּלִי צָבָא אֹר / בְּמָרוּצִים בְּרָבָה  
דַּת בְּצֶאֱת לִי וּשׁוֹל / בְּה זָרַח נוֹגְהוֹת וְקִירָבָה

5 זָכַר צְדִיקִים לְבָרָבָה

וְזָכַר רְשָׁעִים יִמְחוּ מִסֵּפֶר חַיִּים

כְּשֶׁבֶת הָעוֹלָם בָּאוֹר / מִזֶּאת עוֹלָם יִשְׁכָּה בָאוֹר

ביאור:

לשון הפיוט מעורפל, ויש לחשוש שמא השתבש. 1 בימים אדירים: נראה לפי ההקשר שהכוונה למעשה בראשית. אבל הצירוף משונה. אתא אור אבירים: כנראה ר"ל: נוצר אור גדול. 2 בהידרש וכו': כך גם כשפקד ה'. ברית הורם: את הכרית שכרת עם אבותיהם של ישראל. נבקע וכו': על פי יש' נח:ח. 3 ההם וכו': איני יודע להלום טור זה. אפשר שהוא בא להסביר את 'אור אבירים' שברא יי, ור"ל: אור זה שברא הקב"ה במעשי בראשית בא מגלגלים של צבאות אור המתרוצצים בתבל רבה. הסופר כתב תחילה 'צב' ותלה אל"ף למעלה מן השורה. 4 דת וכו': גם טור זה קשה. הצירוף 'לי ושו'ל' אינו מובן כלל ואפשר שהוא שיבוש. במלת 'שו'ל' נראה שהסופר ציין נקודות למעלה מן הו' הראשונה ולמטה ממנה, אולי לשם מחיקה. ונ"ל ש'לי ושו'ל' הוא שיבוש וצ"ל: לישראל (עיין גם השיבוש בט' 7) ואם כן ר"ל: כשניתנה דת להשמיד את ישראל (אס' ג:טו). בה: בשושן הבירה. זרח נוגהות: הזרית הקב"ה אור של הצלה וישועה. וקירבה: אולי: את הישועה. והלשון מגומגם. 5 זכר וכו': מש' י:ז. 6 ימחו וכו': תה' סט:כט. 7 מִזֶּאת



וְזָרַח בַּחוּשָׁף אֹר / לְיִשְׁרָאֵל אֲשֶׁר צָפֵן אֹר

הַמֶּלֶךְ זָכַר דֶּרֶךְ אֹר / מְזַרִיחַ קֶרֶן כֶּכָּה אֹר  
חִילָץ חֲלָצִיו מֵאוֹפֶל / וַיִּשְׁרֵם כְּלִי כוֹשֵׁן[ל]

10

זכר

טַפְּשׁ מֵאוֹר / כִּי לֹא הִכִּיר לְעוֹטָה אֹר  
יִיעַ[.]. בְּמַחֲשָׁף וְלֹא [...] / יִצוֹר מִפֶּר הוֹצִיא לְאוֹר

[על] [כ]ל גִּבֵּר וְגָדַל / [מ]גְּדִיל יִשׁוּעוֹת לְעֵם גָּאֵל  
[לאור]רוֹ הִלְכוּ עֲנוּיִם / אֲשֶׁר פָּנְיוֹ מִתְּאוּמִּים

זכר

15 כֶּסֶא [...] מִיתְנַשֵּׂא וְנָהָר מוֹשֵׁף אִישׁ הוֹד  
[...] אֲשֶׁר מַעַן [...] מֵאוֹר חֵן [...] [...]

[מלכותו] שָׂרְפִים הִסְלִידוּ [...] בַּעֲטָרַת [...] [...]  
[...] זְרִיחַת אֹר [...] לְמַסְלָלִי [...]

זכר

20 אֲשֶׁר פָּאָרוֹ מְעוֹטָר [...] לֵאמֹר [...] שִׁישִׁים [...] [...]  
צָגִים מְעוֹפְפִים בְּכִנָּף / בְּצִיגַת אֹר עִם נְשׂוּאֵי כִנָּף

בְּשׁוּשָׁן קִדְרוֹת בּוֹהֶקָה / חֲשָׁכָה מַעֲם עֵת רְחֻקָּה  
רָצוּ וְשׁוּב שָׁאָגוּ שִׁיר / קְדוּשַׁת אֵל לְמַעְבִּיר לְשׁוֹת

זכר

ביאור:

עולם: ודאי שיבוש, ונ"ל שצ"ל: מי זאת עולה, כל ישראל (שה"ש ג:ו.) / 8 וזרח וכו':  
שיעור הטור: וזרח בחושך אור אשר צפן לישראל / 9 המלך: הקב"ה. זכר וכו': זכר דרכה  
של ישועה (הלשון על פי איוב לח:יט, שם: כד). מזריח וכו': נראה לי תואר של 'מלך'  
שבצלעות הראשונה. ככה אור: נראה לי שיכול מלים במקום אור שככה. ואולי הוא  
שיבוש וצ"ל 'כוכבי' במקום 'ככה' / 10 חלציו: נ"ל קיצור מיוצאי חלציו, כלומר את  
ישראל. וישרם: הולכים בדרך הישר / 11 לעוטה אור: לקב"ה (תה' קד:כ.) / 12 יצור  
וכו': איני יודע לפרש. על הרי"ש של מלת 'מפר' נראית כמין יו"ד, ואפשר לפי זה שצ"ל  
מפיר או מפ. ואולי הוא לשון לעג: בן תמותה ('יצור') ביקש להפיר ('מפיר') את רצון ה'  
שהוציאו לאור, או שכרא את האור. אבל הלשון קשה / 13 על כל וכו': כינוי לקב"ה.  
מגדיל ישועות: גם כן כינוי לקב"ה (תה' יח:נא.) / 14 ענוים: ישראל / 15 מן[...]: לפי  
שרידי האותיות אולי יש להשלים 'מאור' ונהר מושך וכו': נראה לי על פי דנ' ז:י. נהר די  
נור נגד ונפק וכו' / 20 צגים: עומדים. מעופפים בכנף: מלאכים (יש' ו:ב). בציגת אור:  
בעמידה של זוהר. עם נשואי כנף: עם ישראל שהקב"ה נשאם על כנפי נשרים (שם)  
יט:ד.) / 21 קדרות: חשכה של פורענות. בוהקה: הוארה. 22 רצו ושוב: המלאכים (יח'

# הבירה שנסתה באור נאון על כל ניקדשת אדיר תלתלי נכונני עלי אור / פאָרו ניוהר חן באור

זכר

25 דהרות עם קודש  
ואופני קוֹדֶשׁ  
בתוך הדרת קודש  
נועם משלשים בקוֹדֶשׁ

זה [מזה]

ביאור:

א: יד. לשות: כנראה משובש ואיני יודע להלום. / 23 הבירה: את שושן הבירה. שנסתה: אזרת. היקפת. על כל: נראה לי שיש לחקן: על כן. / 24 תלתלי: המוני. תלי תלים. נכונני עלי אור: נ"ל כינוי לישראל על פי מש' ד: יח: ואורח צדיקים כאור נוגה הולך ואור עד נכון היום. ניוהר: מלשון זוהר. חן: שוכן. ור"ל: הקב"ה. / 25 דהרות: גדולי (מ' זולאי, ידיעות המכון, ו, קפא).

המבנה היסודי של הפיוט אינו ברור לגמרי. נראה כי להבנתו עלינו לשער שהפייטן ביקש לחקות את הטור המרובע של יוסי בן יוסי. כל 'מחרוזות' כפי שסודרה לעיל בדפוס נתפשה אפוא אצלו כמין 'טור' מרובע אחד. דבר זה אנו לומדים מהצבת המלים מפסוק המסגרת בראש כל יחידה כזאת, ומהצבת מחרוזות הביניים הרפרינית אחרי כל שתי יחידות כאלו. אמנם הטור המרובע נתארך כאן ביותר, ובאחדות מן המחרוזות כמעט שאין מקצבו ניכר. עיוות זה של הטור קשור כנראה ברצון הפייטן להעמיד חרוזים בפיוטו: הטור המרובע במקצבו המקובל תבע ממנו חרוזים תכופים מדי ודבר זה כנראה קשה היה עליו לבצעו. בכלל נהג הפייטן בתהליך ה'החרוזה' חירות לא מועטת. אפשר שהשאיר מחרוזות אחדות בלי שום חרוז (במחרוזות הלקריות אין עקבות לחרוזים), ובכל אופן לא ראה חובה לחרוז את היחידות בחרוז אחד, אלא שינה בזה לפי מה שנודמן לו. לפעמים העמיד את המחרוזות בחרוז מלא מדגם אאאא, אבל לעתים קרובות הציב בכל מחרוזות שתי מערכות חרוז סימטריות, מדגם אאבב (פעם אחת, טורים 23-24, כנראה גם תאא). דרך חריזה זו, שהיא התחלתית בלי ספק, עולה לפנינו לעתים קרובות למדיי ב'עשיריות' המפורסמות של ינאי.<sup>72</sup> גם נורמות החריזה של הפייטן ראשוניות כנראה. תכופות הוא חוזר במלה זהה, בעיקר במלת 'אור' שהיא נאה לחרוז בה כאן, בכרכת המאורות, אבל לעתים, ולצד חרוזים מושלמים ויפים, הוא חוזר גם בחרוזים לא-תקניים, כגון 'אופל' – 'כושל' (10), או 'גדל' – 'גאל' (13). קשה להכריע אם מחרוזות הביניים הבאה בפיוט נתחברה למענו או שמא צורפה אליו לאחר זמן. היא אינה מחורזת, אף על פי שהפיוט שבו היא מופיעה

72 עיין מ' זולאי, מחקרי ינאי, עמ' רלה.

מתורו לכאורה כולו. אבל עלינו לזכור שוב שבימי קדם אי אפשר היה לשלב בפיוטים מחרוזות ביניים מפותחות, מחרוזות, ואפשר בהחלט שגם פייטן שחרז את פיוטו שילב בו מחרוזות ביניים פשוטה, שלימודה בעל פה והחזרה עליה לא עוררו קשיים. בדרך הצבת מחרוזות הביניים בפיוט באה לפנינו שיטה מורכבת, שהיא צירוף של שני השימושים שפגשנום בנפרד בשאר הקטעים שבכתב יד זה. בגוף הפיוט נעה כאן מחרוזות ביניים רפרנית, שעניינה בנושא הפיוט, והוא צירוף פשוט של שני פסוקי מקרא ידועים (מש' י: ז ותה' סט: כט). היא באה אחת לשתי מחרוזות אף על פי שהפיוט אינו מתחלק יפה בדרך זו. אפשר שמלכתחילה נועד הפיוט להסתיים בטור 24, שיש בו לשונות מעבר אל הקדושה, כדרך שמצאנו לעיל בפיוט [יד], אבל בכתב היד באה אחרי טור זה מחרוזות ביניים נוספת, שמדברת כולה בקדושה. מחרוזות דומות מצד תוכן מצאנו לעיל בפיוטים [טו] ו[יז]. קודם למחרוזות זו ציין המעתיק חזרה על מחרוזות הביניים הרפרנית, אבל הציון בלא ספק מיותר. מחרוזות הסיום לא כוונה להתוסף על הרפרין, אלא להחליפו. ראוי שנציין כאן את המעבר הכפול (בעצם: המשולש) הבא בהעתקה שלפנינו מן הפיוט אל תחת הקבע: הציון לגשר הקבע 'זה מזה' נראה מיותר, כי מחרוזות הסיום יש בה לשונות מעבר ברורים, ואפשר אם כן שמנהגו של הפייטן היה לעבור מן הפיוט אל הקדושה ישירות. אבל במקום המעתיק ובזמנו לא כך היה נהוג: המעבר אל הקדושה נעשה אפוא על פי הגשר הקבוע, גם שלא לצורך.

ברוב הדוגמאות שבדקנו עד כה, עמדו לפנינו או מערכות יוצר שלמות או קטעים של מערכות שהווייתן הראשונה השלמה ניכרה בהן בעליל. הקטעים שבאו בדד היו לעולם גופי יוצר; לשאר מרכיבי היוצר לא מצאנו ייצוג עצמאי, או עצמאי לכאורה, בחומר שבא לידנו. לפיכך חשוב ומעניין הממצא הבא, שנתגלה כמעט במקרה. בכ"י אוכספורד 1100, אחד מן הנוסחים של מחזור ויטרי, בדף 113 ע"ב, מועתק הקטע הבא. בתוך חטיבת פיוטים למוצאי שבת (!):<sup>73</sup>

[יט] אַמֶּת יְרוּשָׁלַיִם / בְּמַהְרָה בְּיָמֵינוּ תִּבְנֶה / וְתָשִׁיב בָּנִים / לְנוּה  
אֲבוֹתֵם  
בְּחֶרֶב וּפְלֹ / כָּל הָעֲרִילִים / וְכָל הָאֲלִילִים / יִמְחוּ מִן הָאָרֶץ

ביאור:

בכ"י אדלר 414 מועתקים מן הפיוט טורים 1-13 (=א). בראש הפיוט כתוב שם 'לחן' <אירס גן דודי' ובסופו: ועל שפת הים. שרידים מן הטורים הראשונים באים גם בכ"י אוכספורד 2845/3, ושם כתוב בראש הפיוט 'זולתיך'. 1 במהרה: ליתא א' / 2 הערילים:

73 הפיוט צויין בידי צונץ, תולדות הפיוט, 87. בין הפיוטים האנונימיים הקדומים, בלא ספק על פי כתב היד הנזכר בפנים, שהוא לפי שעה המקור האירופי היחיד שלו הידוע לנו. מופלא שצונץ, שרשם את תחילת הפיוט ואת סופו, הלך בסיווגו שולל אחרי מיקומו בכתב היד.

- גדולים היו / מעשיו > אלהינו / אשר שמע בקול אלהיו / בהר  
הכרמל
- דברי ישעיהו / כבשו עונות / מה נאוו על ההרים / רגלי מבשר  
השיב יחזקאל / ואמר לסין / את ובניך / לא תשלי עוד  
5 ופתח ירמיהו / את פיו בחזון / וארמון על / משפטו ישב  
זעק בניבו / נאמר <....> / אלקה ואשובה / אל מקומי  
חכמות ומוסר ושלום / בישר יואל / ומעין מבית / יי יצא  
טובות רבות / ראה עמוס / וירשו עמי / את שארית אדום  
יעוף כנשר / חזון עובדיה > / ולא יהיה שריד / לבית עשו  
10 כי פי יי / דבר למיכה / דברת ואמרת / אני יי מלככם  
לזעקת יונה / היטיתה אונך / כששמעת תפילתו / ממעי הדגה  
מפי קדוש / בישר נחום / ועיניתיך / ולא אענך עוד  
ניבא חבקוק / ועמד בשער / אם יתמהמה / חכה לו  
15 סח צפניהו / להעלות ידי / לשום שונאיי / למדבר שממה  
ענה חגי / ואמר לעמו / וגם אני אתכם / נאום יי  
פנה שלמה / לדרך את ישך > אל / בהכינו / בית המקדש  
צדקות רבות / עשה דוד / ועל ידי צדקה / הושיע את ישראל >  
קרא מלאכי / ליראי אלהינו / לתת להם / ספר זכרון  
רועה נאמן / היה דניאל / על כן נגלו לו / רזי עולם  
20 שירה שמענו / מפי משה / תהילה ועוז / מפי אהרן  
בתופים ובמחולות / שוררה מרים / היא ונערותיה / על שפת הים

ביאור:

הגוים א. וכל האלילים: והאלילים א. / 3 אשר שמע: ששמע א. / 4 מה נאוו וכו': יש' נב: / 5 לסין: צ"ל: לציון. וכן הוא במקבילה. את ובניך: רומז כנראה ליח' לו: יד: וגוייך לא תשכלי (כתיב: תכשלי) עוד. ובמקבילה: ואת בניך לא תשכלי עוד. / 6 ופתח: במקבילה: ופתח. וארמון וכו': יר' ל: יח. ובמקבילה: ונבנתה עיר על תלה וארמון על משפטו ישב. / 7 זעק וכו': טור זה משובש. ובמקבילה: זכה (הנכון: זעק) הושע ואמר בלבו. אלכה וכו': ע"פ הוש' ה: טו. ונוסח המקבילה: אלכה ואשובה אל אישי הראשון (הוש' ב: טו). / 8 חכמות וכו': מעתיק כ"י אוכספורד דילג על שורה. ההשלמה בסוגרים המרובעים על פי א. אבל שם: חכמה ומוסר וכו'. ומעין וכו': יואל ד: יח. / 9 ראה: אמר א. וירשו: על פי עמוס ט: יב: למען יירשו את שארית אדום. ובכ"י א: ירשו עמי וכו'. / 10 חזון: ורוח מוסיף א. ולא וכו': עוב' יח. ובמקבילה: לא יהיה שריד לבית עשו כי פי יי דבר. הצירוף 'כי פי יי דבר' אפשר שנשתרשב בנוסח הפנים בראש ט' 11. ועל כן הוקדם בנוסח זה מיכה ליונה. שלא כסדר הספרים בתרי עשר. בכ"י א אכן בא כאן טור שמדבר ביונה. אבל הוא מועתק בגליון: 'כל נבואת יונה / חשיב הלב / וינחם אלהים על הרעה / אשר דבר לעשות להם'. אחר כך בא בכ"י א: 'מיכה המורשתי / עימו דיברתה / ואמרתה אני / יי מלככם'. ואחר כך שוב ט' 12 שלנו שמדבר ביונה. קשה לנחש מה היה כאן הנוסח המקורי. / 11 אני יי מלככם: לא מצאתי פסוק כזה במיכה. אבל כך הוא גם במקבילה. / 12 כששמעת: ושמעת א. כאן סוף כ"י א. / 13 ועיניתיך וכו': נחום א: יב. ובפסוק: לא אענך עוד. / 14 אם יתמהמה וכו': חב' ב: ג. / 15 להעלות: לרומם. ידידי: את ישראל. לשום וכו': השווה צפ' ב: ט. / 16 וגם אני וכו': חגי א: יג. ושם רק: אני אתכם נאם יי. / 19 ספר זכרון: השווה מל' ג: טז. / 22 בתופים וכו': שם: טו: כ. ואלך.

אין ספק בקדמותו המופלגת של פיוט זה: הוא עשוי למלוא ארכו טורים בלתי מחוזרים, בנוסח יוסי בן יוסי. גם אין ספק כלל שלא נועד להיות זמר למוצאי שבת: שילובו בכתב היד בין הזמירות למוצאי שבת קשור בוודאי בהזכרתו של אליהו הנביא ב'ט'.<sup>73</sup> לעומת זאת חושפים תחילת הפיוט ('אמת' — עיין להלן, 159 ואילך) וסופו ('על שפת הים') את יעודו המקורי: אין ספק שהקטע הוא זולת קדם־קלאסי שנותר לפליטה בדרך נס בכתב יד מאוחר. באמת, שרידים ממנו באים גם בכ"י מן הגניזה השמור בארכספורד 2845/3, ושם כתוב בראשו 'זולתיך'; הוא נשתמר בצורה מקוטעת גם בכ"י אדלר 414, וגם שם שימש זולת.<sup>74</sup>

הפיוט בנוי לפי שיטת 'נושאי הקבע':<sup>75</sup> הפייטן הולך ומונה בשירו, אמנם בסדר משונה,<sup>76</sup> את נביאי ישראל וקצת מן המלכים, כשהוא מצטט מספריהם נבואות נחמה או מספר בשבחם ובשבח מעשיהם. רק בסוף הפיוט הוא חוזר במפתיע לדבר במשה ואהרן ומרים ובשירתם על הים, כדי לסיים בעניין שהוא מעין התחנה שנועדה להתפייט בשיר. המרחק בין תוכן הפיוט לבין מה שהיה ראוי לבוא בו מצד תפקידו מופלג ביותר, אבל גם הפיוטים האחרים שלמדנו להכיר לעיל לא היו תמיד קרובים יותר אל הנצרך לפי יעודם.

אין לדעת, כמובן, אם הפיוט נתחבר מעיקרו כעיסור יחיד לתפילת היוצר, ולמרות היקפו הנרחב ותוכנו העצמאי קרוב לומר את ההיפך. גם אין לדעת בבטחון לאיזו הזדמנות נתחבר, אם כי סביר להניח שנועד לאחת משבתות הנחמה. בכל אופן יש בפיוט תוספת חשובה למעט שהצלחנו ללמוד עד כה על מערכת היוצר ועל אופיה בתקופת הפייטנות הקדם־קלאסית.

\*

נסכם כעת את הממצאים שעלו לפנינו מן הטכסטים שהובאו לעיל. אף על פי שהחומר אינו מרובה מצד כמותו, ניתן בכל אופן לומר שיש בו עדות על פעילות יוצרת מקיפה למדי בסוג היוצר בתקופת הפייטנות הקדם־קלאסית. אמנם הטכסטים עצמם מציגים את הסוג בתקופה הזאת כמשני ובעלי חשיבות מצומצמת, שהרי לא לחינם רוב הקטעים, כולל אלה המכוונים לימות חג

74 עיין בכיאות. בכתב יד זה בא אחרי פיוטנו מי כמכה שתחילתו 'מי כמכה עושה גדולות' (חתום 'עמרם') ועוד מי כמכה שתחילתו 'שית ללבנו תנחומים' (חתום 'שלמה'). אחר כך בא יי מלכנו ארוך. תחילתו 'אנחתכם אעבר / ועל לבכם אדבר' ובו שלושה רפרזים לסירוגין: 'נחמו נחמו עמי', 'ואיך אנחם' ו'אנכי אנכי הוא מנחמכם'. בהקשר הזה בא הפיוט כזולת לשבת נחמו.

75 עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 110 ואילך.

76 רשימת גדולי האומה פותחת, בלא סיבה סבירה, באלהו. בנביאים הגדולים מחליף הפייטן את הסדר המקובל ומקדים את יחזקאל לירמיה. בתרי עשר הוא מקדים את מיכה ליונה ומשמיט את זכריה. קודם למלאכי הוא מזכיר את שלמה ואחר כך (!) את דוד. את דניאל הוא מזכיר אחרי מלאכי, וקורא לו 'דועה נאמן'. כינוי מקובל למשה רבינו. אין הסבר לבלבול הזה, אבל יש כיוצא בו בפייטנות. הן הקדומה והן המאוחרת.

חשובים, צנועים מאוד בהיקפם.<sup>77</sup> קטעים עצמאיים, מיסודים על אלפביתם שלמים, מעטים מאוד בחומר שלפנינו (פיוטים [טו]; [יח]; [יט]), ואלה מעולם לא מצאנום בהקשרים קומפוזיציוניים: אפשר שבמקרים אלה לא פייטו המשרורים את כל התחנות הנותרות. ואפילו עשו זאת – בוודאי לא האריכו בהן יותר מדי.

בהרבה מקרים מצאנו את האופי הקומפוזיציוני של הסוג מוצק ומקויים. אמנם, כתיבי היד לא הביאו לפנינו מערכות שלמות אלא במקרים מעטים (פיוטים [א]; [ב]; [יא]). אבל עיון קפדני במערכות המקוטעות הראה שרובן היו שלמות במקורן. כמה קטעים בלבד הותירו אותנו בנקודה הזאת במבוכה, ונראה מהם שאין לשלול מעיקרא את האפשרות שגם בתקופה הקדם קלאסית ניתן היה להעמיד לעיטורה של תפילת שבת או חג מרכיב בודד, ואולי גם לקט של מרכיבים בודדים. אבל קשה להעלות על הדעת שניתן היה לפייט תחנה קבועה איזו שהיא בלא לפייט קודם לכן את קדושת היוצר.<sup>78</sup> מערכות יוצר לימות החול נכתבו כנראה תמיד שלמות.

בכל המערכות שנבדקו, בין השלמות ובין המקוטעות, הופיע היוצר כסוג פשוט, והרכבו נמצא תואם במדויק ובלא סטיות את מבנה החלקה הליטורגית שהוא בא לפייט. מעולם לא נמצאו לנו בשום קומפוזיציה קדם-קלאסית קטעי הרחבה תלושים, כשם שלא מצאנו מעולם תחנה ליטורגית קבועה שנתפייטה בשני קטעי פיוט או יותר.

מתוך כל הפיוטים שבדקנו עד כה אחד בלבד (פיוט [א]) העמיד לפנינו מערכת סימטרית, שבה נמצאו כל המרכיבים שווים בהיקפם. בכל שאר המערכות (להוציא את הקטועות או החסרות שמהן לא ניתן ללמוד דבר) מצאנו סטיות בולטות בנקודה הזאת. שני קטעים במערכות השבת והחג נמצאו מורחבים תמיד: הראשון (גוף היוצר) והחמישי (הזולת). את הזולת מצאנו מורחב גם ביוצרות החול, שאין בהם גופי יוצר. שאר קטעי המערכות, בין של מערכות השבת והחג ובין של מערכות החול, נמצאו שווים בהיקפם. היקף זה, אגב, נמצא בכל המקרים מינימאלי: יחידת שיר אחת למרכיב.<sup>79</sup>

77 השווה כנגד זה את הממדים המונומנטאליים של הקדושתא הקדם-קלאסית לשבועות (פליישר, לקדמוניות הקדושתא, 339 ואילך), ואת אלו של שבעת הטל הקדומה (הנ"ל, לקדמוניות הטל, 110 ואילך). שנרפסו מן הגניזה. גם פיוטי העבודה של יוסי בן יוסי וכן גם התקיעות שלו מקיפים מאוד.

78 אבל אפשר שכך היה מצבו של פיוט [יט], שהוא לכאורה זולת בודד. בהעדפת גוף היוצר על פני שאר מרכיבי היוצר ובהעמדתו, לפעמים, אולי כפיוט יחיד במערכת הברכות שמסביב לקריאת שמע, נטלו הפייטנים הקדומים דוגמה מן הקדושתא. גם הקדושתא, לפחות בהיקפה הקלאסי, מפיית את הקדושה בלבד, ובהכרח, כמובן, גם את קטעי העמידה שלפני הקדושה: כל שאר ברכות העמידה נאמרו אחריה בלשונן הקבועה. עיין על כל זה עוד להלן.

79 גם פרט זה, והוא מקויים ביוצר עד מאוחר מאוד, מעיד על האופי הקומפוזיציוני המקורי של הסוג. כי המנהג לצמצם בהכרח היקפם של קטעי פיוט מסוימים בסוג קומפוזיציוני מעיד על רצונם של הפייטנים קובעי המנהג להתחשב בקטעי פיוט אחרים שבקרב

טבעי הדבר, אבל ראוי בכל זאת להבלטה, שנקודות המגע בין מרכיבי הקומפוזיציות והתחנות הליטורגיות שלהם נמצאו כמעט תמיד מעובדות ומלוטשות בהקפדה.<sup>80</sup> לשונות מעין התחנות הליטורגיות, בין ברכות ובין פסוקי קבע, עלו לפנינו כמעט תמיד בטורי הסיום של המרכיבים, ברורים וחד-משמעיים לחלוטין.<sup>81</sup> וזאת, אף על פי שברוב המקרים לא מצאנו את קטעי הפיוט מעבירים ישירות אל התחנות הליטורגיות שלאחריהן. מעולם לא מצאנו כך (על פי השימוש המיוצג בכתבי היד, כמובן) בקטעים שנועדו לפייט את הפסוקים הליטורגיים: אחרי כל הקטעים הללו מצאנו בכתבי היד ציונים לגשרי-קבע שנקראו להעביר מן הקטעים אל התחנות שנתפייטו על ידם. ועל פי רוב לא מצאנו כך גם בקטעים שנועדו לפייט את הברכות עצמן: אחרי הקטעים הללו מצאנו לרוב פסוק או שרשרת פסוקים בתפקיד דומה. המקראות שמצאנום משמשים מעבר אל הברכות הביאו על פי רוב, ולפחות האחרון שבהם, לשונות מעין החתימות. אבל יש לציין שהופעת הפסוקים לפני הברכות נמצאה פחות כללית וקבועה מהופעת גשרי הקבע לפני הפסוקים הליטורגיים.<sup>82</sup>

כל הפיוטים שנבדקו על ידינו, להוציא אחד (סימן [טו] לעיל),<sup>83</sup> נתחברו בטורים מרובעים, או במקצבים דמויי-מרובעים. לא מצאנו הבדלי מקצב בין המרכיבים. הטור ביוצר הקדום הוא לפי זה מרובע-צלעיות, מעין מה שעולה לפנינו בתקופה הזאת גם משאר סוגי הפיוט החשובים. אבל מצאנו גוף יוצר אחד, הוא פיוט [טו] שהוצא לעיל מן הכלל, שעיצבו שונה לגמרי, וטוריו בנויים במחרוזות משולשות. מצאנו עוד גוף יוצר אחד (פיוט [יז]) שטוריו

מקום. משמע שקטעים כאלה אכן היו באופן קבוע בקרבת מקום. המנהג נתגבש אפוא בלא ספק בתקופה שבה הכלל היה להעמיד מערכות יוצר שלמות.

80 הדבר טבעי מפני שלא יעלה על הדעת להצמיד קטעי פיוט לברכה או לפסוק קבוע מסוים. בלי לדאוג שיהיה מעבר הגיוני ומהוקצע ביניהם. לפיכך באים בסופי הקטעים עניינים מעין התחנות שלאחריהן מכל מקום, גם כשאין התחנות הללו ברכות. הקטעים שנועדו לפייט ברכות נמצאו חייבים בזה ביתר שאת. על פי ההלכה הקובעת שהמתפלל צריך לומר דברים מעין החתימות בסמוך לחתימות.

81 היוצאים מן הכלל היו מעטים מאוד. כך למשל איננו יודעים איך היה המעבר המקורי אל קדושת היוצר בפיוטים [ד]-[ו] דלעיל. בסופי הקטעים אין שם לשונות מעבר ברורות, ובמנהג הנרמז בכתבי היד, והוא גם המנהג של ימינו כאשר לפיוט [ד], בא אחרי הפיוט גשר ארוך של לשונות קבע. קשה להעלות על הדעת שכך היה המנהג הקדום. בזולת היחיד שנשתמר בידינו במערכות הללו [ז] באת לשונות מעבר מפורשות. נקודות המעבר מטושטשות לכאורה גם בקטע [י] העשוי בא"ב תיבות. אבל פסיקה זו לא נמצאה לנו אלא כשהיא משוקעת בתוך נוסחות קבע, ואיננו יודעים מה היתה דמותה בהקשר פייטני. ועיין עוד להלן.

82 המקראות חסרים בנקודות המעבר אל הברכות בפיוטים [א]; [ג]. בפיוט [ז] הם חסרים מן המעבר אל ברכות האהבה והגאולה, אבל ישנם בסמוך לברכת המאורות. על התופעה ועל פשרה עיין להלן.

83 פיוט [ג], שהוא עיבוד של פיוט [א], אינו בא בחשבון לצורך זה.

המרובעים במקורם נחרזו במכנים דו־טוריים. פיוט אחד נוסף [יח], שאף הוא נשקל כנראה במקורו בטורים מרובעים, נמצא מחרוז בחלקו גם כן באופן זה. מערכות וקטעים נטולי חרוז לחלוטין מצאנו יחסית לא מעט (פיוטים [א]; [ב]; [ד]-[ו]; [ז]; [ח]-[י]; [טז]; [יט]). כמה חיבורים מרובעים ([יא]; [יב]; [יג]; ועקרונית גם [יד]) עוצבו בדומה לתקיעות של יוסי בן יוסי עם מלות־קבע דמויות־חרוזים בסופי טוריהם. הרבה קטעים נמצאו מביאים חרוזים, אם מעט ואם הרבה (פיוטים [יד]-[יח]).

ברבים מגופי היוצר שנבדקו לעיל נמצאו משולבות מחרוזות ביניים שנועדו בלי ספק להיאמר, בשעת קריאת הקטעים על ידי החזן, מפי הקהל. המחרוזות לא צויינו בשם מיוחד בכתב היד,<sup>84</sup> אבל הופעתן נמצאה בולטת הן מצד זרותן לאלפבית של גוף הפיוטים והן מצד מקצבן, לשונן ותוכנן החרגים. בכל המקרים הופיעו המחרוזות לראשונה אחרי הטור השני של הפיוטים, והן צוינו כרפרנים אחרי כל גוש של שני טורים (או מחרוזות). פיוט אחד בלבד ([טו]) הביא את מחרוזות הביניים שלו אחרי המחרוזות הראשונה; הוא גם צינה כרפרין אחרי כל סטרופה וסטרופה.<sup>85</sup> בכל המקרים נראתה מחרוזות הביניים פשוטה יותר בניסוחה מגוף הפיוט, ולעתים לא היו בה אלא לשונות מקרא או צירופי לשון פשוטים בתכלית. בכמה קטעי פיוט מחורזים לגמרי או כמעט לגמרי, מצאנו מחרוזות ביניים בלתי מחורזות. שייכותן האוטנטית של סטרופות הביניים לפיוטים שבהם מצאנון לא נתאששה בשום מקום במוחלט. אבל הוכחות פנימיות כבדות משקל נמצאו מעידות לפחות על קדמותן המופלגת שלהן עצמן, וכן על קדמות התהליך שהביאן אל הפיוטים שבהם נמצאו.

שני סוגים שונים של מחרוזות ביניים עלו לפנינו. אחדות מהן (פיוטים [יד]; [טז]; [יח]) נמצאו מכוונות לתוכן הפיוטים שאותן נועדו לשמש, ואילו אחרות נמצאו בדולות מתוכן הפיוטים, ומדברות באופן בלעדי או כמעט בלעדי<sup>86</sup> בקדושה. אלו האחרונות מצאנון מסתיימות במלות הפתיחה של קדושת היוצר: 'קדוש קדוש קדוש'. באחד הפיוטים ([יח]) מצאנו שתי מחרוזות ביניים, אחת של הפיוט, והיא נועדה, לפי ציון המעתיק, לבוא כרפרין לאורך השיר, ואחת של הקדושה, שהוצבה כמחרוזת סיום לקטע כולו. אמת, אופיו האוטנטי גם של ההרכב הזה לא נתברר למעלה מכל ספק.

84 בתקופה הקלאסית של הגניזה נהוג לציין קטעי ביניים מסוג זה בשם 'פזמון' (או בקיצור: פז) כפי שכבר צוין לעיל. הואיל וכל הקטעים הנדונים כאן באים מטמוס אחד, אין ללמוד מן התופעה מאומה על הכרונולוגיה של השימוש במונח 'פזמון'. השם מופיע, אגב, גם בהעתיקות שנראות קדומות יותר מכתב היד שאנו דנים בו.

85 אבל היחידות המעמידות פיוט זה מקיפות הרבה יותר מן היחידות הבסיסיות של הפיוטים המרובעים. בכל מחרוזות תלת־טורית בפיוט הנדון באות 12 מלים מוטעמות. בטור מרובע אחד אין אלא שמונה.

86 אנו מסייגים את ההכללה בגלל מחרוזות הביניים של היוצר לפרשת החדש [יז] שאף על פי שהיא מדברת במפורש בקדושה, היא מביאה רמז גם לעניין הפיוט.



מצד קישוטי השיר מצאנו את הפיוטים עשירים למדי, אם כי לא בהגזמה. קטעים מעטים בלבד הושארו בידי מחבריהם בלא שום קישוט כלל. בקטעים הקדומים ביותר לפי הנראה, מצאנו שימושים מצועצעים באקרוסטיכון האלפביתי: מרכיבים שלמים עוצבו באלפבית תיבות, עם שהם מכונים גם להשקל כמרוכבים לכל דבר. בקטעים אחרים ([יא]-[יג]) מצאנו, בהקשרים בלתי מחורזים, מלות קבע בסופי הטורים, כלומר מיני חרוזים קדם-חרוזיים. באחד מן הקטעים הללו ([יג]) מצאנו שתי מלות קבע באות בסופי הטורים לסירוגין. פתיחות מקראיות מצאנו בשני קטעים ([ב]; [יא]), ובקטע אחד ([יח]), אמנם מחורז ברובו, מצאנו פסוק מסגרת. מלות קבע באמצע הטורים מצאנו גם כן בכמה קטעים (פיוטים [ב]; [טז]; [יז]). בפיוט אחד [יט] מצאנו שימוש בנושאי קבע. כמעט כל קישוטי התבנית הידועים לנו מיוצגים אפוא ביוצרות הקדומים שסקרנו לעיל, להוציא את הסיומת המקראית, שהופעתה מאוחרת בפייטנות בכלל, והיא קשורה בהתגבשותם של הדגמים הסטרופיים בשירה המחורזת.

מצד התכנים ניתן לחלק את החומר שנסקר לשלוש קבוצות. צמידות גמורה לענייני התפילה מצאנו בעיקר באותם קטעי יוצרות שנשתקעו לימים בסידורים ובמחזורים, ובדרך הטבע כך, לא רק מפני שקטעים אלה קדומים מאוד, אלא גם מפני שאילמלא תוכנם המתאים לא היו מתקבלים כתפילות קבע. חשוב לציין את קיומם של החיבורים הללו, כי הם מביאים לפנינו עדות על צבינה של הפייטנות הקדומה בשעת זינוקה אל הוייתה העצמאית. בשעה זו (עדיין) היא היתה תפילה לכל דבר, ולא היתה שונה מנוסחי הקבע אלא בסגנונה ובצורתה. דבקות גדולה לענייני התפילה ניכרה בכל הקומפוזיציות באופנים ובזולות. בקבוצה שנייה של חיבורים (המכילה כמובן רק גופי יוצר) מספרים הפייטנים במעשה בראשית ומתארים את הבריאה מיום ליום. נושא זה שייך כמובן לעניינה של ברכת המאורות, אבל הטיפול בו בפיוטים שנדונו מורחב ו'פייטני'. שלא כנוסחי הקבע אין המשוררים מזכירים ביוצרות את מעשי ה' בבריאה בדרך אגב, וכיסוד בלבד לשבח ולהלל, כשעיקר הדגש מושם על עניין האור ובריאתו, אלא הם עושים את סיפור הבריאה עיקר, ומפרטים בו פירוטים באיזון אפי שלו, עד שעניין האור נמצא מטושטש בו בדרך כלל. מכל מקום אין כאן התרחקות גדולה מן המסגרות המחייבות של נושאי התפילה. גם ביוצרות הגדולים המוקדשים לשבתות מצוינות ולחגים,<sup>87</sup> בולט המאמץ להיצמד אל נושא הבריאה, לעתים אפילו תוך ויתור על הדגשת חשיבות הימים שהחיבורים נכתבו לכבודם. נראה ברור מן הקומפוזיציות הללו שהפייטנות ראתה את הסיפור במעשי היצירה כנושא פחות או יותר מחייב בגוף היוצר.<sup>88</sup>

87 השווה לעניין זה בעיקר את תכנם של גופי היוצר [יב]; [יג]; [יד]; [טז]; [יז]. בפיוט [יח] ניכר מאמץ להתרכז בנושא האור, ולשלב, לפעמים על מחיר הזרימה הטבעית של רעיונות הפיוט, בסיפור נס פורים.

88 מסורת קדומה זו, שהפייטנות המזרחית הקלאסית מוותרת עליה עד מהרה, שבה לתחייה בשירת האסכולה המרכז אירופית, כפי שנראה להלן (עמ' 657).

מעטים הפיוטים שלא מצאנו בהם שום התייחסות, או התייחסות מועטת ומעומעמת בלבד, אל ענייני התפילה, ודבר זה ודאי אופייני לפייטנות בראשיתה. מופלא למדי שבקבוצה הזאת אנו מוצאים, לא רק את המערכות השלמות לט' באב (פיוט [ב]) וליום טוב שביעי של פסח ([יא]), אלא גם את גוף היוצר לשבת ה'חמישית' שאין ציונה נחשב כלל (פיוט [טו]). אמת, פיוט זה מופלא מכמה בחינות ואפשר שטרם הגענו עד חקרו.

כמעט באף אחד מן החיבורים שסקרנו לעיל לא מצאנו התייחסות אל קריאות הימים בתורה ובנביאים. יוצא מן הכלל הזה היוצר לשביעי של פסח (פיוט [יא]) המיוסד על התחלות פסוקים משירת הים שהיא עיקר קריאת היום.<sup>89</sup> בולט בנקודה הזאת מצבו של היוצר לשבת זכור (פיוט [יח]): הפיוט אמנם צויין בכותרתו על פי קריאת היום כ'יוצר זכור אשר עשה לך עמלק', אבל הפייטן ייסדו דווקא על פסוק ממגילת אסתר. גם ביוצרות לחגים הגדולים, כגון שבועות וסוכות ושמיני עצרת לא מצאנו את קריאת הימים נזכרת או נרמזת. אף כאן מאשרים הממצאים את מה שניתן היה לשער גם בלעדיהם על פי השכל הישר, למרות המציאות הקבועה, ההפוכה מזאת, המיוצגת ביוצר הקלאסי. זיקת הפיוטים אל אגדות חז"ל מועטת ביותר; מלבד מקומות מעטים, אין במהלך הקטעים שום שאיבה משמעותית מתורות חז"ל. בולט בזה מצבם של הפיוטים [ד]-[ו] המספרים בפירוט מסויים בבריאת העולם: הסיפור בא בהם על פי המקרא בלבד. גם במקומות שבהם שגור ביותר, בפייטנות המאוחרת, להזכיר אגדות חז"ל מפורסמות, כגון בריאת המלאכים, המוות ואשה של גיהנם ביום השני או בריאת גן עדן ביום השלישי, אין סטייה מן הסיפור המקראי. וכן הוא גם ברוב שאר היוצרות שדנים במעשי הבריאה. אבל אין הקטעים 'נקיים' לגמרי מדרשות ואגדות, ואין פלא בדבר, שהרי הם נוצרו בעצם תקופת גאות תפוצתה של האגדה. פייטנים ומתפללים כאחד מעורים היו בחומר האגדי ולא ראו סיבה להבדל ממנו ביודעין. אבל זיקה מודעת, מעמיקה ובולטת, לחומר הזה עדיין אין בפייטנות בתקופה הזאת.

89 אבל אין היא תחילת קריאת היום, לפי שהקריאה מתחילה בויהי בשלח (שמ' יד: א). מעניין שבכותרת מצויין הפיוט כ'יוצר ויהי בשלח'; אם כן בזמן הסופר נקראו השבתות והחגים על פי הקריאות. אין צריך לחשוב שהפיוט נועד לשבת פרשת בשלח שהרי הוא מובא בכתב היד מיד אחרי היוצר לפסח ולפני מעריב של שבועות.

חלק שני

היוצר הקלאסי



## היוצר במורשתם הספרותית של הפייטנים הקלאסיים

עם ראשית התקופה הקלאסית של שירת הקודש העברית חלה כנראה ירידה בתפוצת היוצר. ואין פלא בדבר, כי בתקופת הפייטנות הקדם-קלאסית, הבלתי מחורזת, אף סוג מסוגי הפיוט לא היה נפוץ באמת; עיטורי פיוט נכתבו בימים ההם בעיקר לעת מצוא, ועדיין לא היו מנהג ושיטה קבועים בתפילה המפוייטת. מי שעיטר בשבת זו את העמידה, יכול היה לעטר בשבת שלאחריה את הברכות שמסביב לקריאת שמע, וחוזר חלילה. אבל לאחר המצאת החרוז, לכשהתחילה התפילה המפוייטת להתמסד, והמנהג לומר תפילות מסוג זה נעשה קבוע בהרבה קהילות, קבע המנהג גם איזו חלקה בתפילה תתפייט ואיזו חלקה לא, והברירה בנקודה הזאת ניטלה מידי החזן. בשלב הזה בחר המנהג בדרך הטבע לקשט בראש ובראשונה את העמידה, וכבר דחה בזה את היוצר לקרן זווית.<sup>1</sup> ראינו שגם קודם לימיהם של ראשוני פייטנינו הקלאסיים כבר נתחברו לפעמים מערכות יוצר שלמות ומקיפות. אבל בעזבונו של יוסי בן יוסי, של ניני, של הדותה ושל שמעון הכהן בירבי מגס, ראשוני פייטנינו ידועי השם, אין לנו פיוטי יוצר כלל. כולם הורישו לנו קרובות בלבד, ובעיקר קדושתאות.<sup>2</sup> אל מחוץ למחוז הקרובה הגיח יוסי בן יוסי בלבד: הוא לכאורה האחד והיחיד שחבר גם סליחות,<sup>3</sup> ואף ברכת מזון מפוייטת אחת.<sup>4</sup> שאר הפייטנים הראשונים לא כתבו אולי מאומה, לבד מקרובות.<sup>5</sup>

1 בנקודה הזאת אין שום חשיבות לשאלה האם בשעה שעוצבו סוגי הפיוט עדיין היתה העמידה לבדה מזוהה כתפילת הרבים, או שמא כבר צורפו אליה קטעי תפילה אחרים, כגון הברכות שמסביב לק"ש שחרית וערבית, התחנונים, וכן כל כיוצא בזה. באמת נראה שבשעה ששירת הקודש מתעצבת בסוגיה העיקריים כבר עומדות קריאת שמע וברכותיה כחטיבות אורגניות בתפילת הרבים. אבל נחיתותן ההיסטורית לעומת העמידה מקיימת בתפילת הרבים עד היום, ואין ספק שבימי קדם היא היתה בולטת עוד יותר.

2 בעזבונו הפייטני של ניני יש סך מסוים של שבעות. קטע מקדושתת י"ח לחול המועד פסח שהיא אולי שלו עיין מ' זולאי, פיוטי ניני, עמ' 58. קרובת י"ד שלו לתשעה באב עיין ע' פליישר, ניני החזן, עמ' קעו ואילך; הג"ל, חדשות בנושא המשמרות, 279 ואילך. קטע מתוך שבעתא לערבית של יו"כ הגיע אלינו גם מידי ר' שמעון בירבי מגס.

3 אמנם הסליחות אינן חורגות מסוגי הקרובה, בוודאי לא בימי יוסי בן יוסי. סליחות תלושות מקרובות י"ח (לימות צום) או מקדושתאות של יום כיפור נתחברו רק בתקופות מאוחרות הרבה יותר, ולפי הנראה תחילה בכבל בלבד. בארץ ישראל הקדומה ספק אם נאמרו בכלל סליחות במעמדים ליטורגיים מיוחדים.

4 נדפסה על ידי ע' פליישר, התפקיד הליטורגי, 45, הערה 9.

5 מהדוּתה לא נותרו בידינו, כנזכר לעיל, אלא שרידים מן הסדרה הגדולה של כ"ד קדושתאותיו לזכר המשמרות. יש לנו פיוטים מכל הסוגים (גם קטעי יוצר) מאת חדותא (בירבי אברהם), אבל פייטן זה מאוחר הרבה לר' הדותה, וחי אולי באיטליה. כפי שכבר צויין לעיל.

בימי ינאי ובמקומו כבר נאמרו קדושתאות מקיפות לא רק בכל החגים, אלא גם בכל שבת ושבת, וכך היה בלא ספק המנהג גם במקומם ובזמנם של הדותה ושל שמעון בירבי מגס.<sup>6</sup> קשה לשער שבבתי הכנסיות של פייטנים אלה אמרו גם מערכות יוצר, ובכל אופן אי אפשר שאמרו יוצרות מדי שבת. אבל אין צריך לחשוב שהיוצר חדל בשל כך להתקיים. כי המנהגים המיוצגים ביצירותיהם של ינאי, הדותה ור' שמעון ודאי לא היו קבועים ומקובלים בכל בתי הכנסיות. מתקבל על הדעת שבבתי כנסיות לא מעטים, אולי בעיקר פריפריים, נשארה תפילת הרבים גם בימיהם פנויה לתנועה מסוימת. במקומות רבים לא אמרו פיוטים כלל, בשום הזדמנות, מלבד, אולי, בימות החג הגדולים. במקומות אחדים, או באותם מקומות ממש, התמיד בוודאי המנהג הקדם-קלאסי לומר תפילות מפויטות מידי פעם בפעם, לעת מצוא. בקצת קהילות, ובפרט בימות החג הגדולים, נאמרו אולי גם יוצרות וגם קרובות. בכל המקומות הללו המשיך היוצר להתקיים כסוג פעיל, גם אם לא דווקא נפוץ ומרכזי. במקומות אלה גם נתעצבו, בתקופה הזאת, תבניותיו הקלאסיות.

אפשר, כמובן, להניח, שבין מערכות היוצר עלומות השם המרובות מאוד שהגיעו אלינו מן הגניזה, וכן גם בין אלו שמצאנון חתומות בידי פייטנים בלתי מזוהים, יש גם חיבורים שנכתבו בימי ינאי או הדותה או שמעון הכהן. העובדה שאין אנו יכולים לעמוד על קדמותן של יצירות אלו אפשר שאינה צריכה להתמיה. כי באותם ימים קדומים הסוג עדיין לא היה מפותח די צרכו, ומיעוט העשייה בו בוודאי מנע את היווצרותן של סגולות הצורה והסגנון המאפשרות בדרך כלל אבחנות כרונולוגיות בטכסטים פייטניים. יש לזכור גם כן שפייטנים קדומים כתבו לעתים בכמה סגנונות, לאו דווקא לפי מה שהתאים להם או לקהלם, אלא גם לפי מה שקבע המנהג כרצוי ומתאים לסוגים שבהם שלחו את ידם. סוגים בעלי מעמד משני זכו מן הצד הזה לפחות תשומת לב.<sup>7</sup> ממילא טבעי הוא שסימני ההיכר המעידים בדרך כלל על קדמותן של יצירות לא יהיו בולטים באלה די הצורך.

6 קדושתאות הדותה נועדו להיאמר שבת שבת, לפי מה שראוי היה למשמרות שחתלפו בעבודת בית המקדש. ודאי שבימים טובים שחלו להיות בשבתות (ובשבתות חול המועד) דילגו על קדושת המשמרות, ואמרו במקומן קדושתאות של חג. שמעון בירבי מגס. כמזהר בניי, כתב מחזור שלם של קדושתאות לשבתות השנה על פי שיטת הקריאה של בני א"י. קדושתאות לכל השבתות לפי שיטת הקריאה התלת-שנתית חיבר גם הפייטן יהודה, שקרובותיו נותרו בידנו בעיבודים 'בבליים' בלבד. עיין ע' פליישר, מנהגי הקריאה, 28 ואילך. בין קטעי הגניזה יש עוד קדושתאות קדומות לסדרים, מקצתן, כגון זו הנדפסת בין פיוטי ינאי עמ' נט ואילך, אולי קדם-ינאיות. אבל אי אפשר לדעת אם נתלוש ממחזורים שלמים לכל השבתות.

7 דבר זה יש לזכור בבואנו לסקור בהכללה את סגולות השירה העולות מיצירתם של פייטנים ראשונים. כמעט אצל כל הפייטנים שיצרו בכמה סוגים מורגש פער מתמיה ברמת היצירות ובסגנון. אבל יצירתם של ינאי, של שמעון הכהן ושל הדותה אחידה לחלוטין מן הצד הזה, כי היא אחידה גם מצד הסוגים הבאים בה. גם מבחינת השאיבה ממקורות חז"ל נבדלים סוגי הפיוט אלה מאלה, ואין שום אפשרות לבסס על קריטריון זה אבחנות כרונולוגיות. כפי שמנסה א' מירסקי (עיין א' מירסקי, גדר פיוט, 109 ואילך).

נותרה בעינה גם האפשרות שבין המערכות האנונימיות שהגיעו לידינו יש גם פיוטים בלתי חתומים של ינאי וחבריו עצמם. אכן, המנהג לחתום פיוטים בשמות המחברים לא נשתרש מיד ובכל המקומות ולא נתקבל כחוק מחייב בכל הסוגים. לרוב הפייטנים היו בזה מנהגות משלהם, וגם בעניין הזה היו שהבדילו בין סוג לסוג. בתקופת הפייטנות הקלאסית ניתנו אוטונומיות נרחבות מאוד לסוגי הפיוט, והמחיצות שהפרידו בין סוג לסוג מצד מה שהונהג בכל אחד מהם כרמה הרצויה, בטיב הסגנון, בסוגי הקישוט המועדפים, בתכנים, ובשיעור ההזדקקות אל תורות חז"ל, היו גבוהות ואטומות להפליא. ינאי דרך משל חתם את כל הקדושתאות שלו,<sup>8</sup> אבל מעולם לא מצאנו שבעתא חתומה בשמו. ואולם לא מעטות השבעות המיוחסות לו בכתבי יד קדומים, בכותרות חד-משמעיות. אין זה אפוא מן הנמנע, שינאי, וכן גם שאר פייטנים קדומים, אכן כתבו גם יוצרות, אלא שלא דאגו לציין בהם את שמם. אבל קריאה נכונה במפת המנהגות המיוצגים במורשתם הספרותית של פייטנינו הראשונים נראית מחייבת לומר שההנחות הללו אינן סבירות. בכל אופן אין הן יכולות לחול על הרבה יצירות.

במבוכה גדולה אנו שרויים משאנו יורדים מיצירתם של הפייטנים הנזכרים לבדוק מן הבחינה הזאת את יצירתו של ר' אלעזר בירבי קיליר, הגדול והחשוב שבין פייטנינו הקדומים. ר' אלעזר בירבי קיליר הותר לנו מורשה פייטנית עצומה בממדיה. בסידורים ובמחזורים, בכתבי יד קדומים ובקטעי הגניזה, מצויים הרבה מאות פיוטים ודאיים משלו. גם אם נאמר שלא כל מה שחיבר הגיע לידינו, לא נוכל לטעון ביחס לקורפוס כזה שאין הרכבו ייצוגי. השאלה האם יש במורשתו של הקילירי פיוטי יוצר או לא, היא בעלת חשיבות מכרעת לתולדות הסוג.<sup>9</sup>

ראוי שנציין שמסורת קדומה במחקר מיחסת לאלעזר בירבי קיליר סך מסוים של יוצרות הבאים בסידורים ובמחזורים של קהילות מרכז אירופה. היוצרות לארבע הפרשות, המופיעים בסידורי איטליה ואשכנז, יוחסו לקילירי.

8 פעם אחת בלבד בכל קומפוזיציה, ותמיד במקום קבוע. ינאי חתם את שמו בלבד. בלי שום תוספת. אבל בקרובת ה"ח שלו לתשעה באב (לעיל הערה 2) חתם, בארבע החטיבות האחרונות, בכל מחזורות ובמטבע ארוך: "ינאי חזן". אלעזר בירבי קיליר חתם בכל אחת מקדושתאותיו לפחות פעם אחת "אלעזר בירבי קיליר" או "קיליר", אבל כמעט מעולם לא חתם כך בשבעות שלו. מלבד בשבעות הטל והגשם. גם לשאר הפייטנים היו מנהגי חתימה מיוחדים לסוגי הפיוט השונים.

9 הסוגיה חשובה במיוחד מפני שיש לנו בנוגע לר' אלעזר בירבי קיליר כרונולוגיה פחות או יותר מוסכמת במחקר, ואין מי שמאחרו לראשית המאה השביעית. מציאותם הוודאית של יוצרות במורשתו עשויה אפוא לאשר את קיומו של הסוג בתקופת הפייטנות הקלאסית, ולמלא, ולו חלקית, את הפער הנפער בנקודה הזאת בתולדות הסוג. משום העדר היוצרות במורשת שלושת פייטנינו הראשונים, השתתפותו של הקילירי בעיצוב התבנית הקלאסית של היוצר, בעיקר של גוף היוצר, עשויה להסביר בה פרטים חשובים, כפי שנראה להלן.

אמנם בהיסוס, על ידי שד"ל, אף על פי שאין בהם שום חתימה;<sup>10</sup> שד"ל וצונץ ייחסו לקילירי גם את היוצר לר"ה הבא במחזורי מרכז אירופה, וכן את הסילוק, את האופן ואת הזולת שלאחריו.<sup>11</sup> גם מערכת זו אינה חתומה. שד"ל ייחס לקילירי גם את היוצר האנונימי לסוכות המשמש במחזורי איטליה, אשכנז וביזנץ (רומניא).<sup>12</sup> ואולם ייחסים אלה לא נמצאו להם תימוכין מכתבי היד או מן המקורות שבגניזה, ואין לסמוך עליהם. אמנם, אפשר שהמערכות, והן נראות קדומות באמת, באו לאירופה מן המזרח, ואולי מארץ ישראל, אבל אין שום סיבה ליחסן לקילירי דווקא.<sup>13</sup> השאלה אם הקילירי אכן חיבר יוצרות צריכה אפוא תשובה ממקום אחר.

נאמר מיד שיש לנו בין פיוטי הגניזה עשרות מערכות יוצר, לכל שבתות השנה, לכל שבתות הפורענות והנחמה ולארבע הפרשות.<sup>14</sup> שמחברן חתם בהן את השם 'אלעזר בירבי קילר' (ביוצרות לארבע הפרשות: אלעזר קילר, בלי 'בירבי' וביוצרות לשבתות הנחמה 'אלעזר' בלבד), אלא שמערכות אלו לא זו בלבד שאינן משיבות תשובה לשאלה ששאלנו, אלא אף מסבכות את התשובה עליה שבעתים. כי למרות החתימות הברורות לכאורה שבהן, אין ודאות ברורה בכך שהן אכן קיליריות.

על מציאות הפיוטים הללו בגניזה העיר לראשונה מ' זולאי,<sup>15</sup> והוא גם העלה לראשונה פקפוקים בדבר זיהוי מחברם עם ר' אלעזר בירבי קיליר הקדמון. עיקר הקושי בקבלת הזיהוי היה נעוץ בכך שהמערכות הנזכרות, המיועדות לכל שבתות השנה, נמצאו מיוסדות על שיטת הקריאה החד-שנתית של התורה, כלומר על שיטתם של בני בבל. אבל הקילירי הוחזק בן ארץ ישראל, לא רק על

- 10 עיין שד"ל-גולדשמידט, מחזור רומא, 47 ואילך. צונץ פקפק בצדקת היחס (תולדות הפיוט, 60); הוא מביא את ארבעת היוצרות בין הפיוטים עלומי השם, שם, 69. אבל עיין להלן, 178. הערה 17. ועיין עוד להלן, 210 ו-643 ואילך. הקטעים מיוחסים לקילירי בכמה כתבי יד אשכנזיים. כנראה על פי הקדושתאות הקיליריות שלאחריהם.
- 11 עיין שד"ל-גולדשמידט, מחזור רומא, 58; צונץ, תולדות הפיוט, 52. יש מקום להניח שהקטעים מיוחסים לקילירי באיזה כתב יד שהיה לפני שד"ל וצונץ.
- 12 שד"ל-גולדשמידט, מחזור רומא, 74. פיוט זה נדפס מחדש, לכאורה בלא סיבה, מעזבונו של ש' ברנשטיין, סורא, ד (תשכ"ד), 510 ואילך.
- 13 גופי היוצר לארבע הפרשות אפשר ששימשו דוגמה לפייטני איטליה כבואם לעצב מחדש את מבנה גוף היוצר שלהם. עיין להלן, 643 ואילך.
- 14 מדובר בשלוש סדרות נפרדות של קומפוזיציות, שכל אחת מהן מביאה סימנים משלה. מערכות היוצר לשבתות הרגילות חתומות בגופי היוצר שלהן, בארבע מחזורות הביניים, 'אלעזר', 'בירבי', 'קילר' ו'חזק'. גופי היוצר לשבתות הפורענות עשויים סטרופות מרובעות; אף הם חתומים בנוסח זה במחזורות הקדוש שלהם. במחזורות הביניים של גופי היוצר לארבע הפרשות חתום 'אלעזר' בלבד; במאורות חתום שם שוב 'אלעזר' ו'באהבות' 'קיליר', כמצוין בפנים. בפיוטי ה'יי מלכנו' חתום שוב 'אלעזר', לעתים 'אלעזר חזק'. על הפיוטים עיין כעת שולמית אליצור, אלעזר בירבי קילר, הדברים שבפנים סומכים על הקורפוס שרוכז בדיסרטאציה הזאת.
- 15 בבקורתו ל' מרקוס, גנזי שירה ופיוט. עיין מ' זולאי, בקורת מרקוס, 482 ואילך.



פי מוסכמה כמעט אכסיומאטית של המחקר המודרני, אלא גם על פי עדויות רבות וחד-משמעיות העולות מפיוטיו הוודאיים.<sup>16</sup> מ' זולאי חזר כמה פעמים על פקפקיו בנקודה הזאת, והניח בוודאות גוברת והולכת ששני פייטנים כאן, בני תקופות שונות ואולי אף בני מקומות שונים: הקילירי הקדום לחוד וחקיינו המאוחר לחוד;<sup>17</sup> אלא שלא הספיק לדון בנושא במרוכז, תוך פרישה רחבה של מערכת נימוקים מתאימה. הדיון בנושא היה קשה כל השנים, מפני שמיוצרות ר' אלעזר בירבי קילר הטמונים בגניזה לא נתפרסם עד קרוב לימינו כמעט דבר.<sup>18</sup> עלינו לציין מיד שאי אפשר להעלות על הדעת, שפיוטי ר' אלעזר לשבתות ה'בבליות' נכתבו תחילה, במקורם, לפי השיטה התלת-שנתית של בני ארץ ישראל, ורק לאחר זמן עובדו לפי המנהג הבבלי.<sup>19</sup> כי בסדרת היוצרות של בן קילר המכוננת לשבתות הפורענות, נרמזות, בסיומות המקראיות שבסופי המחרוזות, לא רק ההפטרות המיוחדות שלשבתות הללו אלא גם הפרשות (הבבליות!) שאליהן הן יעודות להצטרף.<sup>20</sup> ברור אפוא שהפייטן אכן 'בבלי' היה בשיטת הקריאה שלו, וסמי מכאן כל אפשרות של עיבוד. הסתירה בין מה שנמצא נרמז ביחס לסדרי הקריאה השוטפים בתורה במערכות היוצר של אלעזר בירבי קילר לבין אופיים הארץ-ישראלי המובהק

16 הכוונה למשל לקדושתאות שלו ליום ראשון של פסח, המעידות על קריאה בפרשת 'שור או כשב' (וי' כב:כו) כמנהג בני א"י, ולא ב'משכו וקח' (שמי' יב:כא) כפי שנקבע בבבל; להפטרות הארץ ישראליות המובהקות הנרמזות בקדושתאות שלו לארבע הפרשות (על שתי התופעות הללו העמיד לראשונה מ' זולאי, פיוטים בבליים, 63, 13); לקריאה ב'עשר תעשר' בשבתות חול המועד פסח וסוכות, הנרמזת בכמה מפיוטיו (עיין ע' פליישר, עשר תעשר, 118 ואילך); למנהג הבא בשבעתא שלו ללילה ראשון של שבועות שחל להיות אחרי השבת לשלב את פיסקת ההבדלה בברכת ההודאה (ע' פליישר, שבעתות הבדלה, 350), וכן בחתימות הברכה הארץ ישראליות המובהקות המשולבות לשם קישוט בכמה מחיבוריו.

17 עיין לעיל הערה 15; עיין גם מ' זולאי, רבם של הפייטנים, 384; הנ"ל, מחקרי יוני, עמ' רכא; הנ"ל, הערות לפיוטי קליר, 36; הנ"ל, פיוטי חדותא, 28; הנ"ל, בין כתלי המכון, 110.

18 קטעי היוצר היחידים שנדפסו עד כה מסדרת היוצרות לפרשות הרגילות של אלעזר בן קילר עיין י' מרקוס, גנזי שירה ופיוט, 41-42. מערכת מן הסדרה לארבע הפרשות עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 233 ואילך. עיין גם להלן, 95. הערה 27. על יוצרות ר' אלעזר בירבי קילר עיין להלן, 195.

19 עיבורים מסוג זה אינם נדירים בפיוטי הגניזה. עיין ע' פליישר, פזמוני האנונימוס, 24 ואילך; הנ"ל שירת הקודש, 292 ואילך; הנ"ל מנהגי הקריאה, 28 ואילך. תהליכי עיבוד מסוג זה עברו גם על קדושתאות יוני ושמועון בירבי מגס וכן גם על קדושתאותיו של יהודה (לעיל הערה 6).

20 לפי השיטה התלת-שנתית לא היה שום קשר אפשרי בין הסדרים הרגילים ובין ההפטרות המיוחדות, כי הסדרים נקראו במחזוריות של שלוש שנים ומחצה בעוד ההפטרות המיוחדות נקראו מחדש, במועדים קבועים, כל שנה. בשיטה השנתית יש קשר קבוע בין הפרשות ואחדות מן ההפטרות המיוחדות.

של פיוטי הקילירי הציקה לרבים במחקר, ואילמלא היא, אפשר שגם זולאי לא היה מעלה על דעתו את סברתו הנועזת. והנה דווקא חריפותה של סתירה זו נתבטלה בנתיים, כי כעת אנו בטוחים שהקילירי הקדמון אכן 'בבלי' היה בסדרי הקריאות השבתיות השוטפות שלו.<sup>21</sup> עובדה זו אינה מוציאה אותו כלל מחזקת היותו בן ארץ ישראל מובהק, כי כעת אנו יודעים גם זאת, שהרבה קהילות ארץ ישראליות, הן בארץ והן בחוצה לארץ, נהגו לקרוא בתורה מדי שבת פרשות 'בבליות', בעוד הן שומרות בקפדנות על מנהגותיהן הארץ ישראליות המובהקים בקריאות החגים ובשאר פרטי התפילה.<sup>22</sup> באמת, אף על פי שיש בידנו מאות פיוטים ודאיים משל הקילירי הקדמון, עובדה היא שאין בידנו עד כה שום יצירה ודאית משלו לשבת רגילה.<sup>23</sup> ההנחה שמנהגי הקריאה השוטפים שלו היו תלת-שנתיים היתה השערה בלבד, הגיונית — אבל בלתי מתועדת.

אבל העובדה שמצד המנהג אין מניעה ליחס את היוצרות החתומים אלעזר בירבי קילר לקילירי הקדמון, אינה הופכת את היחס לודאיים. אדרבה, גם לאחר ביטולה של הסתירה הפורמאלית הנזכרת, עומד לפנינו כתמיהה גדולה הפער בין רמתם הספרותית של הפיוטים הבאים בשני הקורפוסים. כי אין שום דמיון בזה בין 'בן קיליר' לבן קילר', וקשה להעלות על הדעת שמי שכתב קדושתאות מפוארות, שבעות מופלאות ביופיו, ושלל יצירות אחרות טבועות בחותמה של עוצמה לשונית מדהימה, חד-פעמית, כתב מערכות יוצר שפופות ודלילות, שאחדות מהן עומדות, מצד רמתן, בתחתית סולם הדרגות בפייטנות הקלאסית, ושכמעט אין דוגמה לרופסותן בפייטנות המזרחית בכלל. וקיימת גם בעיית מטבעות החיתום בשני גושי הטכסטים. כי לשונות החתימה הבאות בפיוטי הקילירי הוודאיים מצד אחד ובמערכות היוצר לפרשות השבועיות מצד אחר, אף על פי שהן קרובות זו לזו — אינן זהות: באלה אנו מוצאים כמעט תמיד 'קילר' או 'קיליר',<sup>24</sup> בעוד שבאלה תמיד 'קילר'. שני נוסחות החתימה חוזרים

21 דבר זה נתברר כעת מפיוט ודאי של הקילירי שבו נזכר חג 'שמחת תורה', ברשימת חגים החלים בלוח השנה, אחרי הזכרת שמיני עצרת: עיין ע' פליישר, לוח המועדים.

22 עיין על כך בפירוט ע' פליישר, מנהגי הקריאה, 25 ואילך.

23 הכוונה לפיוט שיהא מיוסד או נזקק לקריאה בתורה. יש בידנו כמה שבעות לשבתות סתם, שהן אולי לקילירי, אבל אי אפשר ללמוד מהן מאומה על מנהגות הקריאה של מחברן. ההעדר התמוה הזה כבר צויין בידי ש' שפיגל, אלעזר בירבי אבון, עמ' רעו. התמיהה גדולה במיוחד לפי שהקילירי היה בלא ספק מאוחר ליניי ולשמעון בירבי מגס, ואם כן המנהג לומר מערכות פיוט בשבתות פשוטות כבר נמצא ממוסד קודם לימינו. ואין להעלות על הדעת שבמקומו של הקילירי אמרו בשבתות הרגילות קדושתאות משל יניי או משל שמעון הכהן, אפילו בעיבודים בכליים, כי אילו נאמרו — היה הקילירי בוודאי מחליפן בקדושתאות משלו. צריך אפוא לומר שבמקומו של הקילירי לא נהגו לומר פיוטים כלל בשבתות הרגילות, והתפילה נערכה בהן בנוסחה הקבוע.

24 מטבעות החיתום של הקילירי לא נרשמו עדיין כולם ועד שאין מהדורה מהימנה של פיוטיו בידנו אי אפשר לומר בזה דברים ברורים. ש' שפיגל, אלעזר בירבי אבון, עמ' רעה מעיר שהחתימה 'בירבי קילר' (ביו"ד לפני הלמ"ד) באה גם בקרובות ודאיות של

עשרות פעמים ואי אפשר לתלות את השוני בשיבושי נוסח או בטעות מקרית. אמת, בסדרת היוצרות לארבע הפרשות החתימה שונה: בגופי היוצר חתום שם 'אלעזר' בלבד, ואילו במאורות ובאהבות חתום 'אלעזר קליר'; אבל גם כאן שונה מטבע החיתום מן המצוי בפיוטים הוודאיים של הקילירי, שהרי באחרונים לא מצאנו מעולם 'אלעזר קליר' בלי 'בירבי'. שינויים אלה בדרכי החתימה אפשר שמראים שוב ששני פייטנים כאן, ושהשני, אף על פי ששמו היה קרוב לשם הראשון לא נקרא בשמו המדויק.<sup>25</sup>

ויש עוד נקודה שראוי להצביע עליה: ר' אלעזר בירבי קליר הגדול מוחזק פייטן קדום וכן התקופה הביזנטית. במאות פיוטיו הוודאיים לא מצאנו עד כה איזכור ברור של הערבים, דבר שקשה להעלותו על הדעת אילו חי ופעל תחת שלטון ערבי.<sup>26</sup> והנה בפיוטי 'אלעזר קליר' ו'אלעזר בירבי קליר' נזכרים הערבים כמה פעמים, גם אם לא תמיד באיזכור ברור לחלוטין.<sup>27</sup> ונראה מזה

הקילירי. באמת באה החתימה הזאת בפיוט ה של קדושתא לשבת וחנוכה וראש חדש בכ"י ט"ש H15/89 (תחילתו, 'אותות שלשה היום נשתלשו', בכ"י ט"ש ס"ח 159. 276), שכמעט אי אפשר לפקפק שהיא קילירית. 'אלעזר בירבי קליר' חתום גם בהושענא אחת בכ"י ט"ש ס"ח 119. 26; גם פיוט זה אפשר שהוא לקילירי הקדמון. מטבע החיתום היה (ולצידו גם 'אלעזר בירבי קליר') מופיע, בחתימות כפולות ומכופלות, בקדושתא לשבועות, משונה ביותר, שנראית כמעין פארודיה של קדושתא קלאסית, בכ"י אוכספורד 2847/5 (חלקה הראשון בט"ש ס"ח 243. 19). קומפוזיציה זו קשה מאוד ליחסה לקילירי. אבל אין לממצאים הללו חשיבות גדולה, כי הלא אין ספק ש'קיליר' ו'קילירי' או 'קליר' אותו השם הם, ומי שחתם 'קיליר', בין שכן היה שם אביו ובין שביקש לחקות את החתימות הקיליריות, לא המציא את הצורה מעצמו. השאלה היא האם ניתן לשער שהקילירי עצמו, גם אם חתם פעם או פעמיים 'קיליר' בקדושתאותיו, החליט לחתום כך, ורק כך, למעלה מחמישים פעמים ביוצרותיו.

25 מובן שהתופעה מתמיהה ומופלאה בין כך ובין כך, וקשה מאוד להסבירה. השם 'קיליר' או 'קליר' אינו מופיע, כידוע, בשום מקום בתולדות ישראל, ועדיין לא באנו אל חקרו מכל וכל. אפשר שעלינו להניח ששני יוסף בן שמעון כאן, ושאלעזר בירבי קליר היה אולי צאצא מאוחר ממשפחת אלעזר בירבי קליר, שהרי אין זה מן הנמנע ששני השמות, גם אלעזר וגם קיליר, חזרו במשך הדורות פעמים רבות במשפחה. אם כן אפשר שעלינו לפרש את החתימה 'אלעזר קליר' במערכות שלארבע הפרשות כחתימת אב (אלעזר) את שם בנו (קליר). כדרך שמצאנו אצל כמה פייטנים מאוחרים. אנו עומדים כאן בפני אחת החידות הסתומות ביותר בקורות הפיוט, ועיין עוד ע' פליישר, עניינים קיליריים, 284. 26 אמנם גם בעניין זה אי אפשר לומר דבר מבורר בלא מהדורה מדעית מהימנה של פיוטי הקילירי, עיין על כל זה ע' פליישר, עניינים קיליריים הנ"ל, 296 ואילך; הנ"ל, לוח המועדים, 256 ואילך.

27 בצורה חד-משמעית נזכרים הערבים בזולת לשבת שקלים 'או שש מאות', בסדרת מערכות היוצר החתומות 'אלעזר קליר'. בכ"י אוכספורד 2714/9 דף 35, ב:

אָדָּה < עֲלֵיהֶם יַעֲמִידוּ וַיִּפּוֹל שֶׁר אֲדוֹם וַיִּשְׁמַע אֶל  
פַּעַם עֲשִׂירִית יִמְנֵם שְׁבָרָם לְהַתְעֵל  
צוּר וַיִּקְדֵּם וְכָל צָרֵיהֶם יַעֲלֵל  
וַעֲלוּ מִן הָאָרֶץ כִּי גָדוֹל יוֹם יוֹרְעָל

בהכרח שהיה מאוחר לקילירי הקדמון וכבר בן התקופה שלאחר הכיבוש הערבי.

קושי אחר בקבלת ההנחה שמערכות היוצר לפרשות השבועיות ולשבחות המצויינות נכתבו בידי הקילירי נובע מן ההגיון העקום שנראה משתמע מהן לגבי פעילותו של הפייטן בסוג היוצר בכלל. כי ממצאותם של יוצרות קיליריים לכל שבחות השנה מתחייב היה קל וחומר לחגים הגדולים. גם אם נאמר שעיקר עיטורם של חגים בימי הקילירי בקדושתאות היה — עדיין קשה מאוד להניח שמי שכתב מערכות יוצר לשבחות הפשוטות וחתם בכולן את שמו המפורש, לא חיבר שום מערכת דומה לשום חג.<sup>28</sup> והנה עובדה היא שאין בידנו יוצרות קיליריים ודאיים כמעט לאף אחד מן החגים ומה שיש בידנו מזה, מלבד שהוא מופקפק, גם אינו מצטרף לחשבון ראוי לשמו.

כן הוא גם ביי מלכנו לפרשת פרה לפי נוסחו בכ"י אוכספורד 2721/2 דף 30 ע"ב:

יי מלכנו > לאלעזר f 5

אִךְ נִטְהַר וְנִנְחַנּוּ מִטּוֹנָפִים בְּטוֹמָאֵת עֲרִלִים  
לְבִטְנוּ בְּמַלְכוּת אָדוֹם וְיִשְׁמְעָאִלִים  
עוֹדֶם בְּנוּ מִסְתוּלִלִים  
אֱלֹה אֹכְלֵי חֲזִירִים וְאֱלֹה אֹכְלֵי גְמִלִים  
מִקֶּם טְהָרִינוּ וְהוֹשִׁיעֵנו אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל [...]

בכה"י בא הפיוט כיי מלכנו לפרשת אחרי מות. בהקשרו המקורי מועתק הקטע בכ"י אוכספורד 2714/9, ושם באה בט' 3 השלמת החתימה: 'עולפנו זרזיים בעמים מתבוללים'; בט' 4 מלת 'חזירים' אינה בפיענוח, אבל היא היתה שם בלא ספק, וט' 5 חסר כולו. מכל מקום המלים הרומזות לערבים באות בשני הנוסחים. גם בסוף המערכת לפרשת זכור (כ"י 2714/9 הנ"ל, להלן, פיוט [לח]) נזכרים הערבים ('רדפנו אהלי אדום וישמעאלים שללנו לחלק'). אבל שם נזכרים בהמשך גם שאר עמים מתה' פג: זואילך, אם כן אפשר שאין ללמוד מזה דבר. הערבים נזכרים גם באהבה של 'אלעזר בירבי קיליר' לפרשת השכם, בכ"י אוכספורד 2732/1:

יְחִישׁ פְּדוּתֵינוּ אִיוֹם וְנוֹרָא  
וְיִגְאָלֵינוּ מִיַּד קֶרֶן זַעֲרִיָּה  
וּמִיַּד יִשְׁמְעֵלִים (!) וּמִיַּד אָדוֹם רְשָׁעָה גְמוּרָה  
יִשְׁלַח בָּם חֲרוֹן אַפּוֹ עֲבָרָה וְנִעַם וְצָרָה

אבל כאן אפשר לטעון שהמלה נוספה על ידי מעתיק מאוחר. אמנם בכ"י אחר (ט"ש ש"ס ח 149.20) בא נוסח אחר של הפיוט הזה, ואין שם איזכור של אומות העולם כלל. איזכורים דומים יש עוד בשני מקומות בפיוטי 'בירבי קיליר', אבל גם בהם אפשר לטעון שהם נוספו לאחר זמן, אם כי אין תוספות כאלו באות בפיוטים בדרך כלל. עיין גם מ' זולאי, בקורת מרקוס, 483, הערה 11.

28 בנקודה הזאת חשוב ההיקש עם השבחות המצויינות, שהקילירי כתב למענן קדושתאות מקיפות ויש בשבילן גם יוצרות בין פיוטי 'אלעזר קיליר'. מערכות התפילה של החגים ראיות היו לכאורה לטיפול דומה. על יוצרות קיליריים לימות חג עיין עוד להלן.

ועדיין לא כלו כל התמיהות. כי מן המפורסמות היא שר' אלעזר בירבי קיליר היה מורם של כל הפייטנים הקלאסיים וכמעט שאין חידוש ביצירתו שלא נעשה נושא לחיקוי. מעתה, אילו אכן חיבר הקילירי מחזור שלם של מערכות יוצר לפרשות השבועיות ולשבחות המצוינות של השנה היה הדבר משמש בלא ספק מקור השראה לפייטנים שלאחר ימיו. אבל עובדה היא שאין הדבר כן: דווקא בנקודה הזאת נשאר 'הקילירי', עד מאוחר, כמעט בודד במועדו. הסוג נשאר מועט במורשתם של הפייטנים הקדומים כפי שנראה להלן.<sup>29</sup> נראה אפוא שהמשוררים הקלאסיים לא הכירו את מחזור היוצרות של אלעזר בירבי קיליר. אין הטענות הללו יכולות להכריע, כמובן, בדילמה הניצבת לפנינו. כדי שנכריע בה סופית אפשר שלא יספיק אפילו פרסומם המקביל של שני הקורפוסים, של הקילירי מצד אחד ושל הקילירי מצד שני. כי הבעיה סבוכה ומסובכת מצדדים רבים ואפשר שאין היא ניתנת לפתרון כלל על פי הנתונים שהגיעו לידינו. אבל דינו בספקות הללו כדי להחזיר את השאלה ששאלנו בראשית דברינו למקומה: האם חיבר ר' אלעזר בירבי קיליר הקדמון יוצרות בכלל?

ובכן, התשובה היא חיובית, אם כי, צריך לומר, מהוססת למדי. מסתבר שפיוטי יוצר שאין ספק שהם של הקילירי מועטים להפליא, ואין ביניהם כנראה אפילו מערכת אחת שלמה של שבת או חג.

שני יוצרות של חול שחתימת הקילירי חד־משמעית בהם הגיעו אלינו מן הגניזה. שניהם לימות חול מצויינים: אחד מהם לראש חודש ניסן,<sup>30</sup> והשני להושענא רבה. שניהם באים בהעתקות בודדות. היוצר לראש חודש ניסן מועתק בכ"י ט"ש ס"ח 275.171a, וכך לשונו:

[כ] יוצר לחדש ניסן דף אלעזר

אֶהוּכִיד אֵימָצְתָּה לְנוֹסָסָן  
עֲזָרָה וּמַעֲזָרָה וּמְנוֹסָסָן  
וְרַעַם פְּדִיתָה בְּחוֹדֶשׁ נִסָּן

ביאור:

נדפס ע"י ע' פליישר, ראש חדש ניסן, עמ' קכו. 1 אימצתה: חזוקת. לנוססן: להרים ניסם. על פי תה"ס ט: נתתה ליראיד נס להתנוסס. 2 ומנוסס: לפי החרוז יש לגרוס: ומנוססן.

29 היחיד מבין פייטנינו הקדומים שכתב יוצרות לשבחות הרגילות. ועל פי סדרי הקריאה התלת־שנתיים, היה ר' יוסף בירבי ניסן משהו קריתם: עיין עליו להלן. אבל אין לנו ממחזורו אלא גופי יוצר בלבד, ואם אכן לא כתב אלא גופי יוצר, הרי מהלכו בזה שונה מן המצוי אצל 'בירבי קיליר'.

30 ראש חודש ניסן נחוג בארץ ישראל הקדומה בעסק גדול, יותר מראשי שאר החדשים. על טכסי התפילה המיוחדים לר"ח ניסן עיין ע' פליישר, ראש ראשי חדשים, 265 ואילך; הנ"ל, חקרי שירה, 29 ואילך; הנ"ל, ראש חודש ניסן, עמ' קיא ואילך.

רָאשׁוֹן לְצִיּוֹן הִנֵּה הִנֵּם תְּחַדֵּשׁ בְּבִנְיָן בֵּית מְשׁוֹשָׁן

כַּכְּתוּב > רָאשׁוֹן לְצִיּוֹן וְג' (יֵשׁ' מֵא: כז) לַעֲוֹשָׁה וְג' (תה' קלו: ז)

בְּרוּךְ יוֹצֵר >

5 [בְּ]עֲשׂוֹתְךָ פְּלִאֲנִים [לְקַהֵּל קְדוֹשִׁים  
רְצוֹנְךָ יַעֲ[שׁ]וּ צֵאן קֶדְ[שִׁים]  
בְּנִיִּסָּן רֹאשׁ לְתַדְשִׁים  
יְ[עֲמוּ]ד זֶרְ[עֲנוּ] וְשְׁמִינוּ כְּשָׁמִים הַתְּדַשְׁנִים]

[כַּכְּתוּב כִּי כֹאשָׁר] הַשְׁמִים הַחֲדָשִׁים (יֵשׁ' סו: כב) וְנִ >אִמְרֵךְ > כִּי יַעֲקֹב  
בָּחַר לֹו יֵה (תה' קלה: ד:)]

בְּרוּךְ הַבּוֹחֵר >

אִמֵּת

10 קָרַעְתָּה יָם לְגִזְרִים  
לְהַטְבִּיעַ בּוֹ הַמַּיִם זָרִים  
יְדִידֶיךָ בְּנִיִּסָּן גְּאֻלְתָּה מַיִד [אֲרוּרִים]  
רָגַן וְזָמַר מְשׁוֹרְרִים  
כָּעַל מִכַּת בְּנִכּוֹרִים וְקָרִיעַת גִּזְרִים

בְּגִילָה

15 [...] לִי בְּלַחֲשׁוֹן  
רוֹחֲשֵׁי שְׂכָחְךָ [...] [...]  
יָרַח נִיִּסָּן חֲדָשׁ רַ[אשׁוֹן]  
[...] יוֹ[דוּךָ] בְּפֶה וְלִשׁוֹן

זֶה >צוֹר <

20 [...] פְּדִיתָם בְּחֲדָשׁ הַזֶּה  
[...] וְרִצּוֹנְךָ אֵלֵי זֶה  
בֶּן עוֹד [...] [...]  
[...] אִמְרֵךְ הִנֵּה אֱלֹהֵי[נוּ זֶה]

— — —

ביאור:

4 ראשון וכו': על פי הפסוק שבסמוך. בית משושן: בית מקדשם. 6 / צאן קדשים: ישראל (יח' לו: לח). 21 / [...] אמר וכו': על פי יש' כה: ט: ואמר ביום ההוא הנה אלהינו זה וכו'. סוף הקטע חסר. כאן בא בוודאי המקרא הנ"ל ביש' כה: ט, ואולי גם הפסוק 'גואלנו יי צבאות' וכו', וסימן הברכה.

חתימת הפייטן בפיוט חד־משמעות. אמנם, בנוסח שלפנינו חסרה היו"ד הראשונה מתיבת 'בירבי', אבל מלבד שמצאנו כמה פעמים חתימות קיליריות בלא יו"ד ראשונה בתיבה זו,<sup>31</sup> גם אפשר שהנוסח משובש; ושיש לגרוס, דרך משל 'יעשו רצונך'. אף נראה שבמחרוזות שלאחר ה'אמת' (ט' 14-21) היה המשך לחתימת הפייטן, ובו, כמו שמצאנו ברבות מחתימותיו, ציון עירו: 'מקריט ספר'. קצת אותיות מצירוף זה ניכרות גם משרידי הקטעים שבכתב היד.<sup>32</sup>

היוצר להושענא רבה הגיע אלינו מכתב יד שנתפזר קרעים קרעים. תחילתו באה בכ"י ט"ש ס"ח 101.32 בדף של נייר שפינתו הימנית העליונה נתלשה ונתגלגלה לסדרת הנוספות של אוסף ט"ש (A.S.), סימן 33.115.38 המשך היוצר (מט' 32) בא בכ"י ווסטמינסטר קולג', ליטורגיקה, א, סימן 21, בראש קדושת י"ח מפוארת של הקילירי להושענא רבה שתחילתה 'הושענא אל אמונה'.<sup>34</sup> וזה לשון היוצר:

[כא] יוצר להושענא [...]

[הושענא      אָדיר וְנָאור  
וְהוֹשִׁיעָה נָא      אִיִּים [בּוֹרָא צַר נָאור  
אֶל עוֹטָה כְּשֶׁלְמָה [אור  
אֶת חֲשָׁכֵינוּ הָאֵר [הוֹצִיאָנוּ לְאֹר

<בורך>

ביאור:

המלים בסוגריים מרובעים (ט' 1-6) — על פי כ"י ט"ש סדרת הנוספות 2.115.38. צר ואור: ירח ושמש (יש' ה:ל). 3 עוטה וכו': תה' קד:ב. 6 יונים וכו': כינוי לישראל (יש'

31 או בהעלאת היו"ד מתוך פנים הטורים ולא מראשיהם. 'ברבי' בלא יו"ד לכאורה עיין למשל בנדפס על ידי אלבוגן, עיוני קליר, 415, 419.  
32 השלם מעין:

[מִמְרוֹם שְׁמַעְתָּ לִּי בְּלִחְשׁוֹן  
רוֹחֲשֵׁי שְׂבָחְךָ [.....]  
יָרַח נִסָּן חוֹדֶשׁ רִאשׁוֹן  
[תְּמִימִים יוֹ]דוּךָ בְּפֶה וְלִשׁוֹן  
זֶה צוּר  
[סְגוּלִים] פְּדִיתָם בְּחֹדֶשׁ הַזֶּה  
[ר'... ]ו רְצוֹנְךָ אֵלֵינוּ  
[כֵּן עוֹד [.....]  
[וְ]אָמַר הִנֵּה אֵלֵינוּ [זֶה]

על קריט ספר עירו של הקילירי עיין ע' פליישר, עניינים קיליריים.

33 קרע זה נתגלה בידי ד"ר ש' אליצור.

34 נתפרסמה על ידי במאמרי מכנים מעין אזוריים, 219.

5	[הושענא והושיעה נא והצליחה נא לעורר אהבתנו בגלל אבות	למען ו' למען אבות ינונים אל אר' בות להג' מצוות [ער] בות
---	---	---

ב>רוך< הבוחר

אמת

10	הושענא והושיעה נא והצליחה נא	ענייה סוערה לכנס נידויה ל' בית הבחירה עגונה ופזורה לכל תהי גולה וסורה עדת נאנה ושחורה לנועדה למקום מה נורא
15		ענייה להאירה בישועה באורה
20	הושענא והושיעה נא והצליחה נא	זרייה בארבע לקבצה מכל הר וגבע זכות שלשה למבע וחסד אימהות ארבע להפע זמורות גפן לקבע בצבי ארץ הגליה לרבע זכר ברכות לשבע זר ועבד לטבע
25	הושענא והושיעה נא	רטושה נטושה ביד זרים לכנסינו מכל עברים רמוסה בכף חזירים נידושה ברגלי חיות יערים

ביאור:

ס:ח). ויש לגרוס 'ליונים', כמתחייב מן האקרוסטיכון. / 9 ענייה סוערה: ישראל (יש' נד:יא). / 12 גולה וסורה: יש' מט:כא. / 13 נאנה וכו': ישראל (שה"ש א:ה). / 14 לוועדה: להועידה, לזמנה. למקום וכו': לבית המקדש (בר' כח:יז). / 17 בארבע: בד' כנפות הארץ. / 18 לקבצה: הסופר כתב 'לקבץ' והוסיף ה', בלי לתקן. למבע: כנראה כמו: להביע. והוא גם 'להבע' בט' 20. / 21 זמורות גפן: כינוי לישראל (על פי תה' פ:ט ואילך). / 22 בצבי ארץ: בארץ ישראל (יח' כ:ו ועוד). דגליה: מתנחליה. לרבע: להרכיב, להושיב. / 23 זכר: מתנת. / 24 זר ועבד: אויביהם של ישראל. ו'עבד': בא בפייטנות המאוחרת יותר ככינוי לישמעאל (על שום שהיה בן להגר שפחת שרה): עיין צונץ, הפיוט, 447. וכאן הוא אולי כינוי למצרים (בן חם: בר' י:ו). ואפשר שהוא בא כאן להזכיר יציאת מצרים, כיאה לזולת. / 25 רטושה וכו': ישראל. / 27 חזירים: כינוי לאדום (צונץ,







והַצֵּל יַחְהָ נָא רָכָה וְעֲנוּגָה לְהוֹצִיאָהּ בְּכוֹשׁ [רִים]  
כְּמַמְצְרִים רֹאשָׁה לְהָרִים  
וּכְעַל מַכַּת בְּכוֹרִים / וּקְרִיעַת גְּזָרִים  
תְּשׁוּרָר לָךְ שִׁירִים

30

בגילה ברנה בש>מחה רבה<

מי כמכה

הוֹשַׁעְנָא בָּרָה בְּחוּרָה בְּחַמְלָתָךְ  
וְהוֹשִׁיעָה נָא יָפָה קְרוֹאָה סְגוּלָתָךְ  
וְהַצֵּל יַחְהָ נָא רִגְלִיָּה בְּשִׁבְחַתְהִילָתָךְ  
בְּנוֹעַם חֵיד מְמַלְכֶּת [...] י גְּדוּלָתָךְ

35

כזה צור יש>ענו<

יי מל>כנו<

הוֹשַׁעְנָא קָהֵל בְּחוּרִים מַעֲמָמִים  
וְהוֹשִׁיעָה נָא לְקוֹחִים מְקָרֵב עֲנָמִים  
וְהַצֵּל יַחְהָ נָא יָדִידִים שְׂמֵךְ מְרוֹמָמִים  
רַחֲמֶיךָ לְעוֹרֵר לְהוֹשִׁיעַ תְּשׁוּעַת עוֹלָמִים

40

ככ>תוב< ישראל נושע ביי תשו>עת עולמים> (יש' מה: יז)

ב>רוך< גאל

ביאור:

הפיוט, 442) / 28 חיות יערים: ג"כ אדום, על פי יכרסמנה חזיר מיער (תה' פ: יד), והלשון על פי איוב לט: טו: וחית השדה תדושיה. / 29 רכה וענוגה: ישראל (דב' כח: נו), להוציא בכושרים: על פי תה' סח: ז: מוציא אסירים בכושרות. / 31 וכעל מכת וכו': עיין גם לעיל פיוט [כ] 13 / 33 ברה: כינוי לישראל על פי שה"ש ו: ט: ועוד. / 36 בנועם חיד: בקול ערב, כזה צור ישענו: שיעורו: כמו אלה שפצו פה ואמרו 'זה צור' וכו', כל' כיוצאי מצרים. / 38 ענמים: מצרים (בר' י: יג).

שני יוצרות החול הללו הם לפי שעה היחידים מסוגם שהגיעו לידנו עם חתימה מפורשת של הקילירי. עקרונית ראוי היה שנלמד מהם קל וחומר, כי פשוט להניח שמי שפייט יוצר לראש חודש ניסן פייט יוצר גם לפסח, ומי שפייט להושענא רבה פייט גם לסוכות ולשמיני עצרת, ואין צריך לומר — לימים הנוראים.<sup>35</sup> אבל, כפי שכבר נאמר לעיל, אין בידנו מערכות יוצר לשום חג עם חתימה קילירית חד-משמעית.

35 אמנם הקל וחומר אינו מאושש כל צרכו, כי, כפי שכבר אמרנו, נדירותן של מערכות היוצר בתכניות התפילה של בתי הכנסיות הקדומים אפשר שהיא קשורה בשכיחותן המקבילה של הקרובות, ובעיקר של הקדושתאות. מעתה יתכן שיותר קל היה לשלב יוצר

ומה שיש בידנו בזה הריהו גוף יוצר לשכועות, צנוע בהיקפו ובמהלכו, שחתימתו במחרוזות הביניים (עיין עליהן להלן) 'אלעזר חזק', וגופו חתום עוד, לאחר סוף האלפבית: 'הודיה'.<sup>36</sup> השם (או התואר) 'הודיה' הבא בסמוך ל'אלעזר' הוא, בידוע, סימן היכר מובהק ליצירות הקיליריות.<sup>37</sup> הפיוט נמצא מועתק בכ"י ט"ש H15/75 וזה לשונו:

[כב] חורן

אָבִי סוֹכּוֹ עָלָה אֶצֶל מַעֲוֵלָם מַחֲשָׁה  
בְּשֵׁשֶׁה בְּשָׁלִישִׁי עָרַב כְּאֶשֶׁה  
נִירָד מֶשֶׁה

גְּבוּהָ עַל כָּל גְּבוּהִים  
דַּת הַנְּחִיל לְכַמְהִים  
נִידְבַּר אֱלֹהִים

5

הַתְּחִיל וְקֵרָא בְּמַחְנֵי  
וְשִׁנִּים עֶשֶׂר מִל נִדְרֵי הַמוֹנִי  
כִּנֶּם אֲנֹכִי יִי

ביאור:

הפיוט מיוסד על המקראות בשמ' יט: כה ואילך. המחרוזות שהביאה בראש טוריה את האותיות ק"ר והיתה מיוסדת על הפסוק 'לא תגנוב' נשמטה מכתב היד. טורים 1-12 באים גם בכ"י ט"ש H3/104 (כ"י א). כותרת: חורן: שגור בכתבי היד שבגניזה, ור"ל: אחר. 1 אבי סוכו: אחד משמותיו של משה (וי"ר א: ג). מעולם מחשה: כינוי לקב"ה (על פי יש' מב: יד). מלת 'מעולם' חסרה בכ"י א. 2 בששה בשלישי: בו' בסיון, יום מתן תורה. ערב כאשה: נרצה לפני המקום כקרבו. 4 גבוה: כינוי לקב"ה. 5 לכמהים: לישראל. 7 ושנים עשר וכו': מיוסד על האגדה המובאת במכילתא מסכתא דבחודש ראש פרשה ב (מהד' האראוויטץ-רבינ, עמ' 207): ואבא אתכם אלי וכו' שהיו ישראל נרתעין לאחוריהם שנים עשר מיל. ומלת 'מיל' הושמטה מכה"י והושלמה בגליון על ידי הסופר עצמו.

של חול, בעל היקף קטן, לעתים קטן יותר מנוסח הקבע המקביל, בתכנית התפילה של אחר מימות החול המצויינים, כגון ראש חודש או חול המועד, מלשלב מערכת יוצר מקיפה בתכנית התפילה, העמוסה ממילא לעיפה, של יום חג. כל שכן אם נזכור שבימות החול המצויינים לא נאמרו קדושתאות גדולות אלא רק קדושתות י"ח בעלות היקף מצומצם הרבה יותר. אבל באשר לימות החג החשובים, ובעיקר באשר לימי הכיפורים, נראה הקל וחומר תופש מכל מקום.

36 הקטע מצוי לפנינו בכתב יד יחיד ואין בטחון בנכונות נוסחו. השם 'אלעזר' חתום במחרוזות הביניים בדרך משונה: אלע במחרוזת הראשונה (ט' 10-12) ויזר' בשנייה (ט' 22-23). מחרוזות הביניים השלישית והרביעית (ט' 34-36; 43-45) אינן חתומות לכאורה, וזה דבר שאי אפשר. אבל במחרוזות הביניים השלישית ניכרות עוד אותיות 'הו' (ט' 34), שהן תחילת השם 'הודיה', וקרוב מאוד שאותיות השם באו בהמשך במחרוזות הביניים הרביעית, אלא שנוסחה נשתבש. במחרוזת הביניים האחרונה חתום 'חזק'. מחרוזת ק"ר נפלה מן ההעתקה.

37 עיין על כך ע' פליישר, עניינים קיליריים, 289 ואילך.

- 10 פז>מון< יי / אָפּוּד לְבוּשִׁים עֲשֶׂרָה  
הַנְחִילִי דְּבָרוֹת עֲשֶׂרָה  
עַל יְדֵי קְרָאֵי בְּשֵׁמוֹת עֲשֶׂרָה ק>דוש<

זְרוּתִים הָטָה וְסִינֵי הִירִים  
חָקַק שְׁנֵי לְדַבָּרִים  
לֹא יִהְיֶה לָךְ אֱלֹהִים אַחֲרִים 15

טָהוּר מִשְׁמֵי מַעוֹנִי  
יָדַע לְזַרַע אֵיתָנִי  
לֹא תִשָּׂא אֶת שֵׁם יי  
כּוֹבֵעַ יִשְׁוּעָה בְּרָאשׁוֹ  
לִימָד לָעַם מִקְדִּישׁוֹ 20  
זְכוּר אֶת יוֹם הַשָּׁבָת לְקַדְּשׁוֹ

- פז>מון< לָקַדְשׁוֹ / זֶר וְנָזֵר וּמִרְגִּיעָה  
רְגֹעַ בּוֹ מִכָּל רְגִיעָה  
סָח רוֹכֵב שְׁבָעָה ק>דוש<

מִכָּל אֲשֶׁר תּוּכַל בְּנַעֲמִיד  
נָם לְכַפֵּר אֲשֶׁמִּיד  
כִּבֵּד אֶת אֶבְיָד <נָא>ת אֶמֶד  
סָרִיג אֲשֶׁר בְּדַמּוֹת צוּר צָחָצַח  
עֲלִיזֵן לָךְ פָּצַח  
לֹא תִרְצָח 30

פְּרִיצַת גִּדְרֵי אֵל תִּשְׁאַף  
צוּר בֶּן אֵל יַחְרָה אֶף  
לֹא תִנָּאף

- פז>מון< תִּנָּאף / הָעוֹבְרָת וְעֵינֶיהָ סוֹקְרִים

ביאור:

9 כנע: כאשר אמר. / 10 אפוד וכו': כינוי לקב"ה על פי שה"ש רבה ד: כא: עשרה לבושים לבש הקב"ה כדי להיפרע מאומות העולם. והוא המדרש שעליו מיוסד היוצר לראש השנה 'מלך אזור גבורה' (מ. 1529) המיוחס לקילירי. בכ"י א נוסח המחרוזת כך: ה' אידרי בכתרים עשרה / ועל ידי קרוי שמות עשרה / הנחילי דברות עשרה> / קדוש. / 12 קראוי וכו': משה רבינו (עיין ביאור לט' 1). / 13 זרותים: שמים (יש' מ:יב). / 17 איתנני: כינוי לאבות. / 19 כובע וכו': על פי יש' נט:יז. / 23 רגיעה: מורא ושבר (מלשון רוגע הים בישיעה נא:טו ועוד). ואולי צ"ל: יגיעה. / 24 רוכב שבעה: כינוי לקב"ה. / 28 סריג: נצר, אדם. צחצח: קושט. / 34 תנאף: קרי: לא תנאף. העוברת:

35 היזהיר על מים גבנונים ולחם סתרים  
בעשרת הדברים קדוש

שדי על שבעה חונה  
שימע לעם סביבות הר במענה  
לא תענה

40 תורתי תקיים ללמוד  
תוקף מצותי לעד לעמוד  
לא תחמד

פזמון / לא תחמד / מזמון ופזמון ופזמון  
צוה מושיב יחידים  
45 וכל העם רואים את הקולות ואת הלפידים קדוש

היעיד שנים והוריד שנים להירשה  
וקרא שבעה דר על שבעה בלי להנשה  
ויאמר אל משה

50 דרשו דברי ציר כנתינאו  
יום להם כי לבעבור תתנשאו  
ויאמר משה אל העם אל תיראו

הארץ כעשה בלי לדחוק  
וערפל הדום ארץ הוצע לחוק  
ויעמוד העם מרחוק

פזמון / מרחוק / חנו מפחד כמיהים  
זיהרם קדוש המאיר בגבוהים  
ומשה עלה אל הערפל אש שם  
קדוש קדוש

ביאור:

בשוק. / 35 על מים וכו' כינויים לניאוף, על פי מים גבנונים ימחקו ולחם סתרים ינעם,  
במשלי ט: יז. וצ"ל גבנונים במקום גבנונים. / 37 על שבעה: רקיעים. / 44 מושיב יחידים:  
הקב"ה (תה' סח: ז). / 46 היעיד שנים: את השמים ואת הארץ. על פי ספרי דברים, שו:  
משה רבינו היעיד בישראל שני עדים שהם קימים לעולם. והוריד שנים: שני לוחות  
הברית. להירשה: לקבל רשות, לזכות. / 47 וקרא שבעה: כנראה: והקב"ה (ידר על  
שבעה) קרא שבעה קולות. והוא על פי האגדה שבשמות רבה סוף פרק כח: קול אחד  
(במתן תורה) נחלק לשבעה קולות, ובילקוט שמעוני חלק ב, רמז תש"ט בשם ילמדנו:  
בשבעה קולות נתנה תורה. בלי להנשה: בלי להשכח. / 49 דרשו וכו' ביקשו את דברי  
משה ('ציר'), מפני שפחדו מקול ה'. / 50 יום: אמר. כי לבעבור תתנשאו: על פי שמ' כ: כ  
שעליו מיוסדת המחרוזת: אל תיראו כי לבעבור נסות אתכם בא האלהים, והמכילתא על  
הפסוק (עמ' 237): בשביל לגדל אתכם בין האומות. / 52 הארץ וכו': איני יודע לפרש שני  
טורים אלה. / 55 כמיהים: ישראל. / 56 זיהרם: האיר פניהם, מלשון זוהר.

חתימת הפיוט אינה פתוחה לשום ערעור, וברור ממנה שהחיבור של הקילירי הוא, אבל היקף היצירה וסגנונה צנועים, ו'טביעת האצבעות' של הפייטן הגדול אינה ניכרת בה. שיטת החתימה הבאה ביוצר אינה שגרתית, לא במה שמובא ממנה במחרוזות הביניים, ולא במה שמובא ממנה בסוף הפיוט עצמו. ואם יש בה עדות לנוהג הקבוע של הקילירי ביוצרותיו משמע שאין לנו עוד גופי יוצר משלו, וכל היוצרות החתומים 'אלעזר' סתם — אינם שלו. אבל אפשר שהקטע יוצא דופן הוא ואין ללמוד ממנו על מכלול יצירת הפייטן בסוג. גוף היוצר שהובא זה עתה קטע בודד הוא, לפחות כפי שהוא לפנינו. בכתב היד שבו הוא מועתק באה אחריו מאורה, כנראה זרה.<sup>38</sup> הממצא אינו מלמד אפוא מאומה על יחס הקילירי לאופי הקומפוזיציוני של היוצר. אבל יש בידנו קטע, גם הוא קילירי בלי ספק, שיש ממנו עדות חד-משמעית בכיוון זה. הקטע מכיל את המרכיבים האחרונים של מערכת יוצר ליום של חג, כנראה לשבועות.<sup>39</sup> היא היתה מיוסדת על פסוקי שיר השירים, ושם הפייטן נמצא חתום בה במלואו בפיוטים שלאחר הזולת. הקטע מועתק בכ"י אוניברסיטת דרופסי בפילדלפיה, וסימנו לפי רשימת הלפר 259. לשון הקטע כך הוא:

[כג] מים אֲדִירִים אֶז בָּקַע לְגִזְרָה  
אֶחָת לְהַעֲבִיר וּפּוֹרְקִיָּה לְשַׁקֵּעַ בְּעֶבְרָה  
אִם עֲרֹכְתִי מִהָלָלוֹ כָּל פֶּה לְהַזְכִּירָה  
אֲנִי זָכְרוֹן רַחֵשׁ אֶחָת מֵאֶלֶף לֹא אֲשִׁיג לְסַפְּרָה

זה צור

5 כָּרָם בְּחֶרְתָּה לָךְ דֶּר מְעוֹנִי  
יָקוֹשׁ הוּא בְּצִהִיּוֹת כֶּכֶף יִידוֹנִי  
פָּרְמִי רָם שְׁתוֹל בְּנֹה יִסְדוֹנִי  
בִּיטוֹי יוֹפִי גִדְלָךְ אֶז אֶפְצִיחַ בְּשִׁינוֹנִי

ביאור:

1 אז: בקריעת ים סוף. לגזרה: לגזור אותו לגזרים. / 2 אחות: את ישראל (שה"ש ח: ח ועוד). ופורקיה: את המעבדים אותה בפרך. לשקע: להטביע. בעברה: בזעם. / 3 אם ערכתי: אילו באתי לערוך. / 4 זכרון וכו': אפילו זכרון דיבור של אחד מאלף לא אצליח לספר. / 5 כרם: כינוי לישראל. דר מעוניי: הקב"ה. / 6 יקוש הוא: מנוגע הוא. בצהיות: בצמא ובבצורת. / 7 רם: רבונו של עולם. בנוה יסדוני: במקום מוסדי, בירושלים. / 8 אפציח: אשורר. מלשון פצח רינה. בשינוני: בדיבורי. / 11 ברה יזמתה: אמרת (עין גם

38 ראשית המאורה 'ממקומו צפה מרכבות קודש להורשי', ואין היא ידועה ממקום אחר.

39 כפי שייראה להלן אין הקטעים מביאים רמז ליום שלמענו נועדו. אבל כתב היד מביאם מועתקים בסוף מערכת יוצר לשבועות, ויש לשער שהיעוד אותנטי, גם אם ההקשר מפורק. עיין בהערה הבאה.

הַיּוֹשֶׁבֶת      קְדוּרָה וְאַמוּלָה  
לְגֵאֲלָה הַפֶּלֶא חֶסְדֶּיךָ נוֹרָא עֲלִילָה  
בְּרַח      יְזַמְתָּה כְּהַרְבוֹתַי עוֹלָה  
רְחוּם עֲתָה שְׁבַתִּי, שׁוֹב וְהוֹשֵׁעַ סְגוּלָה

ככ>תוב> כי כה אמר יי רנו ליעקב שמחה (יר' לא ז: ונא>מר<  
גואלינו יי צבאות שמו (יש' מז:ד)

ב>רוך< גאל

ביאור:

בפיוט [כב], 50). להתרחק / 12 עתה שבתי: הנה חזרתי בתשובה. והושע: לשון מעבר  
אל הגאולה, כמו בפיוט [א], 5.

קטע זה, שהוא קילירי לא רק בחתימתו אלא גם בכל מהלכו, חשוב מאוד  
לענייננו ויש ממנו לימוד לכמה דברים שעוד נשוב לדון בהם. לפי שעה בדין  
שנציין שהפיסקאות הללו נלקחו בלי ספק מקומפוזיציה שנתפייטו בה כל  
פסוקי שיר השירים. הואיל ואין המערכת לפנינו בהרכבה המקורי הוודאי,<sup>40</sup>  
איננו יודעים איך חולקו המקראות כדי לפרנס את כל מרכיביה, וגם לא איך היה  
הרכבה המדויק במקורה. אבל אם נכון הוא שהקטעים נועדו לסיים מערכת של  
שבועות, חג שלכאורה אין לו שום קשר עם מגילת שיר השירים, יש להניח  
שהקילירי פייט יוצרות מטיפוס זה גם לשאר החגים. מערכת יוצר לפסח  
מיוסדת על פסוקי שיר השירים אכן ישנה בידנו, ולפי שהיא קדומה וחתומה  
'אלעזר', כבר הועלתה בה ההשערה שהיא של הקילירי.<sup>41</sup> הקטע שנדפס לעיל

40 בכ"י דרופסי הנ"ל בא לפני הקטעים הללו זולת (פתיחתו 'מי זאת אשר היללה רוכב  
שמים') עשוי במחרוזות מרובעות וא"ב ישר ופשוט. בסופי המחרוזות נזכרים שבעת  
הקולות של תהלים כט. פסוקי שיר השירים מתפייטים כאן ברצף עד פרק ח פסוק ו, שהוא  
בדיוק פסוק אחד לפני 'מים רבים' המתפייט בראש הקטע שלנו. אבל לפני הזולת באות  
מאורה ואהבה (שתיהן משולבות כיאות בעיבוד פסוקי המגילה) חתומות 'שמואל'  
(המאורה) ו'החבר' (האהבה), ונראה שהן לשמואל השלישי. לפנייהן בא סוף של אופן  
מיוסד על עשרת הדיברות: תחילתו בכ"י ט"ש ס"ח 115.97. בכ"י ט"ש ס"ח 276.49 בא  
גוף יוצר לשבועות (תחילתו 'שיר השירים ארנן למוציא לחפשי'). חתום במחרוזות  
הביניים (המתחלפות) שלו 'אלעזר', ואפשר שהוא החלק הראשון של הקומפוזיציה  
הזאת. הוא מסתיים הן באשר לפתיחות המקראיות משיר השירים והן באשר לסיומות  
המקראיות משמות יט: א ואילך בדיוק במקום שבו מתחיל האופן הנ"ל המועתק בכ"י  
דרופסי. אבל בכ"י 115.97 בא לפני האופן הזה סילוק שאיננו יודעים לאן הוא שייך. אם  
כן אין בטחון בנכונות השחזור, וכן אין הסבר להופעת המאורה והאהבה הזרות. על פי  
כ"י ט"ש ס"ח 276.49 מודפס להלן פיוט [מג].

41 תחילת היוצר 'אשירה ואזמרה שמו', והוא מן החיבורים הנפוצים בגניזה. הפיוט נדפס  
בנספח למהדורתו לפיוטי שלמה הבבלי, 371 ואילך. מערכת זו מיוסדת על פסוקי שיר  
השירים בלבד, ואין בה סיומות מקרא מן הקריאה בתורה. המערכת מביאה סילוק אחרי  
גוף היוצר וזולת שמחרוזותיו תלת-טוריות. על יוצר זה יבוא להלן דברים מפורטים. אין  
צריך לחשוב שכל המערכות הקיליריות הללו היו עשויות בדיוק גמור בדפוס אחד.  
קרובות מיוסדות על פתיחות מקראיות משיר השירים יש כבר אצל ניי.



נראה מאשר את ההשערה גם מצדדים אחרים.<sup>42</sup> אם כן אפשר שנסייע לנו לחשוף בדרך זו כמה מערכות גדולות של חג, שאולי הן קיליריות.<sup>43</sup> אבל באף אחת מהן לא מצאנו חתימה חד-משמעית שלו.

קטע אחרון שהגיע לידנו עד עכשיו מפיוטי היוצר של הקילירי הוא זולת, המועתק בכ"ט"ש 8H16/2 בתוך צרור של קטעי יוצר וקדושתא לישבת תקופות', כנראה לשבת שבשכבוע שלפניה חלה אחת מארבע תקופות השנה.<sup>44</sup> קטעי היוצר שמסביב לזולת הזה אין בהם שום סימן שהם לקילירי,<sup>45</sup> אבל הזולת עצמו חתום בפירוש 'אלעזר בירכי קיליר חזק'. הנה לשונו:

אחר

[כד]

אָדָר אָרְבַּע תְּקוּפוֹת  
בְּנוֹעָם אֶהְבֶּה רְצוּפוֹת  
לְחֻשְׁבוֹן שָׁנִים מְקִיפוֹת  
כְּתָנִים וְכָלוֹת בְּחֻפוֹת

עֵיבוֹר הַמַּחְזוֹר נִמְנָה

5

וְעֵיבוֹרִים עֲשֶׂה יוֹסִיפוּ לְהַבִּינָה

ביאור:

הפיוט מדבר בסגולות מחזור כ"ח השנים שבו משלימה השמש סיבוב מלא, וחוזרת למקום שבו התחיל מהלכה בבריאת העולם. הפייטן מונה את חלוקות המשנה של המחזור, לשנים, תקופות, חדשים, שבתות, ימים ושעות. 2 רצופות: שיר ג:י. אבל כאן רצף = אמר: (עיין ש' אברמסון, לשוננו יט, 70). 3 לחשבון וכו': התקופות מווסתות את מהלך שנות החמה ומקשטות את השנים. 5 עיבור המחזור: נראה סמיכות הפוכה במקום 'מחזור העיבור': עיין ט' 11 / 6 ועיבורים וכו': ומוסיפים עשר שנים מעוברות, לפי שבכל מחזור של כ"ח שנים יש עשר שנים מעוברות, הבאות להשוות את חשבון שנת הירח, שלפיו נקבעים החדשים, לחשבון שנת החמה שלפיו מכוונות השנים בלוח שלנו.

42 הקטעים שלאחר הזולת פותחים גם בנזכר בהערה הקודמת בשיר ח:ז ובתיבת 'מים', אם כי אין שם אחרי הזולת אלא שתי מחרוזות מרובעות (ולא שלוש כמו לפנינו).

43 ובתוך זה, אולי, גם היוצר 'מלך אוזר גבורה' לראש השנה, המיוחס במחקר לקילירי (עיין לעיל, עמ' 92). אמנם אין היוצר מיוסד על פסוקים משיר השירים (וגם אין לצפות כלל שיהיה כך ביוצר לימים הנוראים) אבל יש בו, כיוצא במערכת לפסח שהוזכרה לעיל, הערה 41, גוף יוצר וסילוק (הסילוק 'מלך עתיק ימים' בא רק במחזורי איטליה ורומניא) ואולי גם זולת תלת טורי (עיין ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, 55).

44 יעודם המדויק של הפיוטים הללו אינו מבוזר עדיין. בכ"ט"ש H11/47 באה גם בראש הקדושתא הקילירית 'אור חמה ולבנה' (א, 1955) ששימשה כנראה קרובה לשבת וראש חודש, הכותרת: 'קדושת תקופות דר' אלעזר ז"ל'.

45 אבל בין קטעי הקדושתא הבאים בכתב היד יש פיוט הקילירי (תחילתו 'ארבע תקופות, זו בזו תכופות'), ואפשר שכל קטעי הקדושתא שם קיליריים. לפני הזולת המובא בפנים בא זולת אחר, חתום 'יוסף' (עיין עליו להלן עמ' 249). אחרי הזולת באים פיוטי מי כמכה ויי מלכנו אנונימיים. כתב היד מנוקד בניקוד בבלי ספוראדי.

- וְ מִן חֲשׁוֹנוֹ לֹא נִשְׁתַּנָּה  
לִקְצֵן עֲשָׂרִים וּשְׁמוֹנֶה שָׁנָה
- רִיבּוּעַ אַרְבַּע תְּקוּפוֹת  
לְאִילוֹ הַשָּׁנִים מִיפּוֹת 10  
בְּמַחְזֹר הָעִיבוֹר מְתוּקָפוֹת  
עַד תָּכֵל מֵאָה וּשְׁתֵּים עָשָׂר תְּקוּפוֹת
- יְשִׁיבָת עֲגוּלַת יְשִׁישִׁים  
יוֹסִיפוּ עַל אֱלֹהֵי עֲשָׂרָה חֳדָשִׁים  
רוֹחֲשִׁים תִּשְׁעָה וָעֶשְׂרִים וּשְׁלוּשִׁים 15  
עַד מְלֵאת שְׁלֹשִׁים חֳדָשִׁים
- בְּדִיקַת אִילוֹ שְׁכָתוֹת  
לְרִיבּוּעַ חֳדָשִׁים הִיא אוֹתוֹת  
יְחַשְׁבוּ כּוֹרְתֵי כְרִיתוֹת  
עַד אֶלֶף שְׁמֹנֶה עָשָׂר שְׁכָתוֹת 20
- קָץ עִיבוֹרִים עֲשָׂרָה רְשׁוּמִים  
מוֹסִיפִים וּמְשַׁלִּימִים  
יִתְּנוּ לְכָל שָׁנִים שְׁלֹשִׁים יָמִים  
עַד שִׁילּוֹם עֲשָׂרַת אֲלָפִים וּמֵאָתַיִם וָעֶשְׂרִים יָמִים

ביאור:

יוסיפו: מחשבי הלוח. להבינה: להשכיל, כלומר: בחכמה. / 7 חשבונו: של המחזור. /  
8 לקץ וכו': כי לסוף כ"ח שנות המחזור חוזרת החמה להיות בדיוק במקום שבו היתה  
בשעה שנבראה. / 9 ריבוע ארבע תקופות: מיקום ארבע התקופות של כל שנה, והכוונה  
לתקופות תשרי, טבת, ניסן ותמוז. / 11 במחזור וכו': הן, התקופות, קבועות במוצקות,  
בתקופות, במחזור כח השנים. / 12 עד תכל וכו': עד שיושלמו. מאה ושנים עשרה:  
כלומר כ"ח פעמים ארבע תקופות. / 13 ישיבת וכו': שיעורו: חברי הסנהדרין ('ישישים')  
שהיו יושבים בחצי גורן עגולה; והוא לפי שעניין העיבור נקבע על פי החלטת  
הסנהדרין. / 14 על אלה: על השנים הפשוטות הבאות במחזור. עשרה חדשים: הם חדשי  
אדר ב' של עשר השנים המעוברות. / 15 רוחשים: הם קובעים בהכרזה. תשעה ועשרים  
ושלושים: איזה חודש חסר (והוא של כ"ט יום) ואיזה הוא מלא (והוא של שלושים). /  
16 של"ו: הם כ"ח פעמים י"ב חודש. ואינו מביא בחשבון את חדשי העיבור כי כבר  
הזכירם בנפרד בט' / 14. / 17 בדיקת אילו שבתות: כשאתה בא לספור אילו, דהיינו כמה,  
שבתות. / 18 לריבוע וכו': באות ('אותות') בכל מחזור, לפי ארבע שבתות לחודש  
(לריבוע חדשים). ולפי זה נראה שיש לגרוס 'הן' במקום היא. / 19 כורתי וכו': חכמי  
ישראל. / 20 עד אלף שמ"ד: שהם של"ו הנזכרים בטור 16 כפול ארבעה. / 21 קץ:  
חשבון. עיבורים וכו': של עשר השנים המעוברות, הבאות, כדלעיל, בכל מחזור. /  
23 יתנו וכו': מכוח שנות העיבור נראים כל חדשי השנה כאילו הם של שלושים יום  
(בערך). ואין הוא חושב את העודפים למעלה מזה. / 24 עד שילום וכו': עד שבסך הכל  
יהיו בכל מחזור י' אלפים ר"כ ימים, והם כ"ח פעמים 365 ימים, שהם ימות שנת החמה  
(בקירוב). / 25 לחשבון וכו': שיעור הטורים: הימים והלילות שנימנו לעיל מגיעים באשר

- 25 לְחֶשְׁבוֹן שְׁעוֹת  
יָמִים וְלֵילוֹת מְגִיעוֹת  
יִדְקְדְּקוּ מַחְצֵי וּשְׁלִישׁ וְרִבְעֵי רְבוּעוֹת  
עַד מֵאָתִים אֶלֶף וְאַרְבָּעִים וְחֲמִשָּׁה אֶלֶף וּמֵאֹתִים וּשְׁמוֹנִים שְׁעוֹת  
רוֹכֵב שְׁבִיעִי  
30 שְׁנֵי חֲדָשִׁי וְתַקּוּפוֹתָיו רִיבְעִי  
שְׁבַתוֹתָיו וְיָמָיו וְתַקּוּפוֹתָיו יִידְעִי  
עַד יָשׁוּב לְתַחֲלַת לֵילִי רִבְעִי  
חֲדָשׁ לְעֶמֶךְ יְשׁוּעָה וְאוֹרָה  
זְמַן גְּאוּלְתֵּינוּ עוֹרָרָה  
35 לֶעֱזֹרָה תִּמְהַר לְקַבֵּץ פְּזוּרָה  
וְכִיצִיאַת מְצֻרִים וְקִרְיַעַת יָם סוּף נִחְדָּשׁ לָךְ שִׁירָה  
וְנִשְׁיֵר לָךְ

ביאור :

לחשבון השעות שבהם. / 27 ידקדקו וכו' : נראה לי שרוצה לומר : כשמדקדקים בהן (בשעות) בחישוב מדויק. / 28 עד מאתים וכו' : והם י' אלפים ר"כ הנזכרים בטור 24 כפול 24, לפי חשבון של כ"ד שעות ביממה. / 29 רוכב שביעי : הקב"ה, הרוכב למעלה מן הרקיע השביעי. / 30 שני וכו' : כמו : חשבון שני וכו'. ריבועי : מסר לי, החנה אותי בידיעת הדברים האלה. / 31 ותקופותיו : לפי הפירוט בפיט נראה שיש לגרוס כאן 'ושעותיו'. ומילת 'ותקופותיו' הוא אולי שיבוש דיטוגראפי. יידעי : לימדני. / 32 עד ישוב : השמש. לתחילת וכו' : למקומה בתחילת ליל יום רביעי של בריאת העולם, שאז נבראה החמה והחלה במהלכה. ונשיר לך : רומז לנוסח מעבר אל הפסוק הקבוע 'מי כמכה באלים יי' וכו'. עיין על כך להלן עמ' 160.

הפיט הזה יכול לשמש דוגמה, מצד תכניו, לחלק נכבד מיצירות הקילירי. יושם לב לעובדה שאין בקטע לא לשון תחנונים ולא לשון תהילה, מתחילתו ועד סמוך מאוד לסופו. רק המחזות האחרונה, וזו שלפניה, מחזירות את השיר למסגרות הליטורגיות שמתוכן חרג מיד בראשיתו. הפייטן בא להסביר כמה ממרכיבי הלוח העברי, וזאת לפי עניין השבת המיוחדת, 'שבת תקופות' כאמור, שאת תפילתה הוא בא לעטר. אבל לא סודות העיבור מתפייטים בשיר, אלא קצת נתונים, לא משמעותיים ביותר, בנושא הזה : כמה תקופות, חדשים, שבתות, ימים ושעות יש במחזור של כ"ח שנים. אבל המספרים הגדלים והולכים, והנמסרים בדיוקנות קפדנית, יש בהם תהילה לחכמים, בחירי האל, שכל החשבונות הגדולים והמסובכים הללו נהירים להם ככף ידם, ושבת עקיף גם להקב"ה המודד את העתות והשעות והיוזע לדקדק בהן כחות השערה. יתכן, כמובן, שאילו היתה המערכת לפנינו בשלמותה, היה חשבון תכניה מתאזן בצורה פחות מתמיהה.

עד כאן הפיוטים מסוג היוצר שחתימה חד-משמעית של הקילירי מאששת את בעלותו עליהם. ומכאן ואילך — ההשערות בלבד, ה'רכוש' אינו גדול. באמת, מלבד שני היוצרות לימות החול, מערכות שלמות ויפות שכבר יש מהן עדות על קביעותן של תבניות הסוג ובמידה מסוימת גם על שלב מתקדם

בפיתוחן.<sup>46</sup> אין בידינו אלא פירוורים מעטים: גוף יוצר אחד, זולת אחד, וקטע אחד המביא את הפיוטים שלאחר הזולת. אין בידינו לפי שעה לא אופנים משל הקילירי, ולא מאורות ולא אהבות משלו. אבל העובדה שיש לנו קטעים מתחלפים מתוך מערכות יוצר שונות מעידה שהפייטן הכיר את כל המרכיבים בלא ספק.<sup>47</sup> מעידים על כך, כמובן, גם יוצרות החול שלו.

את מיעוט היוצרות במורשתו של הקילירי קשה מאוד להסביר. באמת, אם לא נחזור לקחת בחשבון את מחזור היוצרות לפרשות הבבליות ואת אלו לארבע הפרשות ולשבתות הפורענות שכבר דנו בהם לעיל, או את מערכות היוצר המרובות למדי החתומות 'אלעזר' סתם, או אם לא נשער — השערה רחוקה באמת! — שהקילירי כתב יוצרות ולא חתם בהם את שמו, אין לנו הסבר לתופעה. כי גם המעט שיש לנו בעזבונו נראה מוכיח שהקילירי עיצב את יוצרותיו בתבניות המקובלות, הקלאסיות, ואם כן אין להעלות על הדעת סיבה סבירה להיעלםם או להוצאתם מכלל שימוש. המסקנה המתחייבת מן המצב העובדתי היא אפוא שהקילירי כתב מעט מאוד יוצרות. אמנם אין ספק שכתב יותר יוצרות משיש בידנו, כשם שאין ספק שכתב יותר קדושתאות ושבעות וקניות ממה שהגיענו מכל הסוגים האלה בעזבונו; אבל אין מנוס מן המסקנה שמאמץ גדול של יצירה לא הושקע מצידו בפניה הזאת.

כמובן, יש לקחת בחשבון לעניין זה את הפריחה העצומה של היוצר במאות ה'ט'-י'. בכל סוגי היצירה הקלאסיים — כל מה שנוצר אחרי דור הקילירי הוא פחות, הרבה פחות, ממה שנוצר בימיו ועד ימיו. יצירת הדורות המאוחרים לא יכלה לדחוק כליל את רגלי היצירה הקלאסית או להחליפה ולבוא במקומה בשום סוג. לא כן המצב ביוצר. בתחום הזה שטפה היצירה המאוחרת את כל מה שנוצר קודם ובלעה אל קרבה את החיבורים הקדומים, גם אם לא נשתנו במאומה מן המאוחרים יותר, לא בתבניותיהם ולא ברמתם: אפשר שבין ה'נשטפים' בתהליך הזה היו גם יצירות קיליריות; הן הוחלפו במאוחרות מהן בשימוש הרגיל של בתי הכנסיות ולא הועתקו עוד בדורות שהעתקותיהם הגיעו אלינו באוצרות הגניזה.

46 דבר זה עולה מן המערכת המקיפה מאוד, יחסית, להושענא רבה (פיוט [כא]). בין יוצרות החול המחורזים שהגיעו לידינו, מקצתם מאוחרים בלא ספק מתקופת הקילירי, אין אף אחד שמשווה אליה בהיקפו. יושם לב בעיקר להרכב המסובך של הזולת, ולאוויות החתימה החוזרות בו לסירוגים. גם השימוש הכפול והמכופל במלות קבע מעיד על שלב מאוחר, ובכלל אופן מפותח הרבה, בעיצוב הסוג.

47 העדרם של אופנים, מאורות ואהבות אפשר שהוא מוסבר על פי המסורת הקיימת בסוג עד מאוחר יחסית, שלא לחתום פיוטים אלה. אפשר אפוא שהאופנים והמאורות והאהבות האנונימיים המועתקים במקורות שלנו בסמוך לקטעים החתומים בידי הקילירי שלו הם, אלא שאין בידינו לאשש את יחוסם. אבל לגבי הקטעים שלאחר הזולת אין הדבר כן, כי אלה נחתמים באופן קבוע בפייטנות. הזולת לשבת תקופות, המביא חתימה מפורטת של הפייטן, יוצא דופן הוא במידה מסוימת מן הבחינה הזאת: זולתות מזרחיים מאוחרים יותר אין בהם חתימות בדרך כלל, אלא הם סומכים על חתימות הקטעים שלאחריהם. אבל תופעה דומה עולה גם מן הזולתות של פינחס. עיין להלן בסמוך.

עדות עקיפה, אך חשובה ומעניינת על תולדות היוצר, אנו שומעים מיצירתו של ר' יוסף בירבי ניסן משה קריתים.<sup>48</sup> על רבי יוסף בירבי ניסן אנו יודעים לא הרבה יותר ממה שאנו יודעים על הקילירי. אבל ידוע לנו לפחות, כך נראה, כי היה בן נוח, עיר בעלת ישוב יהודי קדום בעבר הירדן המזרחי, ליד הכינרת.<sup>49</sup> לדעת החוקרים היה ר' יוסף מאוחר לקילירי, אם כי, כנראה, עדיין פייטן קדום מאוד.<sup>50</sup> יצירתו, כפי שהיא לפנינו, אינה מרובה; היא מפורסמת בעיקר בשל הקדושתא ליום שביעי של פסח שתחילתה 'אגמונו שלחף תנין בהתלחלח', שקטעים ממנה הגיעו לידנו בהרבה העתקות מן הגניזה, והם סתומים בלשונם וסגנונם בלא שיעור.<sup>51</sup> מפורסמת פחות היא סדרת גופי היוצר שלו לסדרים התלת-שנתיים, שנחשפה בידי מ' זולאי, ושהיא, כנראה, שריד ממחזור שלם של יוצרות תלת-שנתיים שהקיף במקורו למעלה מ-150 קטעים. מן המחזור הזה אין בידנו לפי שעה אלא אחד עשר גופי יוצר (שניים מהם קטועים), מועתקים כולם בכתב יד אחד, קדום מאוד, שממנו נשתמרו ארבעה דפים, שנים בכ"י ט"ש H13/1, ושניים בכ"י קמברג' Add. 3379. הדפים ממושטשים ברובם ופיענוחם קשה. עד היום לא נדפסו מן הסדרה הזאת אלא שני פיוטים.<sup>52</sup> כאמור, אין לפנינו אלא גופי יוצר בלבד, ואי אפשר לדעת אם כך נראו ה'מערכות' של ר' יוסף גם במקורן, או שמא אין כאן אלא קטעים ממערכות שלמות אשר מרכיביהן האחרים הושמטו. שתי האפשרויות סבירות, אבל לפי שכתב היד המביא את הקטעים קדום מאוד, נראה שהראשונה סבירה יותר. על פשרה של התופעה נעמוד להלן.

מצד התבניות מייצגים הקטעים שבידנו את השלב הקלאסי של היוצר. כל הפיוטים עשויים בדגם שעל פיו עיצב גם הקילירי את היוצר לשבועות שהובא לעיל (פיוט [כב]). מן הצד הזה אין בממצא חידוש. אבל חשוב מאוד מה שמשמע ממנו על תפוצת הסוג בזמנו ובמקומו של הפייטן. כי זאת הפעם הראשונה שאנו שומעים על מחזור שלם של יוצרות לסדרים השבועיים, שהקיף במקורו את כל החומשים, דוגמת מחזורי הקדושתאות המפוארים של יוני, של שמעון הכהן ושל ר' יהודה. אמת, ממדי מחזורו של ר' יוסף בירבי ניסן צנועים יותר, בפרט אם צדקנו בהשערתנו והוא לא הכיל מעיקרו אלא גופי יוצר בלבד, אבל מן הבחינה העקרונית נשתווה מעמדו של היוצר במקום הזה ובשעה הזאת

48 עיין עליו לעיל עמ' 30.

49 הזיהוי הוא, כנזכר לעיל, על פי ש' קליין. במאמרו 'פייטן יהודי מנוה', ידיעות החברה העברית לחקירת ארץ ישראל, ד (תרצ"ז), 76 ואילך.

50 עיין מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קנח. בכל אופן, אם אכן נכונה ההשערה שר' יוסף מאוחר לקילירי, קשה לשייך את ר' יוסף לתקופה הביזנטית, כפי שנרמז בדבריו ח' שירמן, שירים חדשים, 9.

51 קטעים מקדושתא זו עיין אצל מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קסה ואילך.

52 אחד מהם, לסדר ויתן לך האלהים (בר' כז: כח) בידי מ' זולאי, שם, עמ' קסג ואילך, ואחד מהם לסדר בראשית (בר' א: א), בידי ח' שירמן, שירים חדשים, 11 ואילך. כל החומר הבא בכה"י נדפס להלן, בנספח א.

לראשונה עם מעמד הקרובה. אמנם, לא קל להעריך את הממצא, וספק אם יש ללמוד ממנו על ראשית דחיקת רגלי הקדושתא מתפילת השבתות הרגילות בכלל. אפשר שאין כאן אלא תופעה מקומית, אולי אופיינית לקהילה לא גדולה במיוחד, שחזנה פייטנה הסתפק במועט, בין משום שבמקומו ובזמנו לא ביקשו לומר בשבתות רגילות יותר מגופי יוצר, ובין משום שכבר רגילים היו בקהלו לומר בכל שבת קדושתאות משל ינאי או משל שמעון הכהן ולא נותר זמן פנוי לעיטורי פיוט מקיפים לחלקות התפילה האחרות. בין כך ובין כך באה אלינו ממפעלו של ר' יוסף בירבי ניסן, בשורה מוקדמת להתפתחות שעתידה להיות מרכזית בחשיבותה בהווה הפייטנית הבתר-קלאסית.

תמיהה היא שמחזורו של ר' יוסף לא זכה לתפוצה גדולה יותר ושרבבות קטעי הגניזה לא הביאו אלינו ממנו אלא ארבעה דפים בלבד. ואולי עלינו לחזור אל ההסבר שהעלינו לתמיהה היעלם של יוצרות הקילירי, וכאן ביתר הצדקה: אפשר ששפע היוצרות לשבתות הרגילות שנכתבו במאות ה'ט'-י' השכיח מן הלב את חיבוריו הצנועים של ר' יוסף. הם היו בלתי נוחים לשימוש גם מפני שנוסדו על סדרי הקריאה הארץ ישראלים שרוב הקהילות, גם בארץ ישראל, זנחום מוקדם מאוד, ואולי גם מפני שנראו, בעיני דור אחרון, קטועים: בשנות הפריחה של הסוג לא שימשו אלא מערכות יוצר שלמות, וגופי היוצר הבודדים של ר' יוסף, אם אכן כאלה היו, לא יכלו עוד לעורר עניין. אין אנו יודעים אם חיבר ר' יוסף פיוטי יוצר גם להזדמנויות אחרות, לשבתות מצוינות או לחגים. קשה להניח שלא חיבר, אבל מכל זה לא נותר בידינו, כאמור, מאומה.

זכר מועט נותר לנו מפעילותו הפייטנית של ר' יהושע הכהן.<sup>53</sup> אין ספק שבשעתו היה משורר חשוב, ואם כן גם פורה. עובדה היא שרב סעדיה גאון מצאו ראוי להיזכר בין ה'פייטנים הראשונים', ליד שלושת הגדולים 'יוסי בן יוסי, ינאי ואלעזר',<sup>54</sup> ומיד לאחריהם, מה שלא זכו כן הדותה ושמעון הכהן ויוסף בירבי ניסן. בכל אופן — אין יוצרות בין פיוטי ר' יהושע הוודאיים. ספק גדול אם הוא זהה עם הפייטן 'יהושע' שיש לנו ממנו ששה יוצרות לימות החול הרגילים, שעליהם ידובר להלן. ר' יהושע הכהן פייטן ארץ ישראלי היה בלי ספק, וכנראה חזן בקהילה חשובה שעדיין דבקה במסורת הקלאסית שהעדיפה את סוגי הקרובה, ובמיוחד את הקדושתא והשבעתא, על פני שאר סוגי הפיוט.

קצת קטעי יוצר הגיעו אלינו מעזבונו של ר' פינחס הכהן בירבי יעקב מכפרא, אחרון פייטנינו הקלאסיים.<sup>55</sup> ר' פינחס נזכר אף הוא ברשימת ה'פייטנים הראשונים' של רב סעדיה גאון, והיה פייטן גדול ומפורסם. עזבונו הספרותי חשוב ומקיף, וכבר זולאי ראה עשרות פיוטים משלו. גם בגניות החדשות, שלא היו לפני זולאי, נתגלו חיבורים לא מעטים שלו, ומכלול יצירתו

53 עיין עליו לעיל, עמ' 30.

54 עיין ג' אלוני, ספר האגרון, 154.

55 עיין עליו לעיל, שם.

כפי שהיא ב'עין' נראית יצוגית גם מבחינה סטאטיסטית. ובכן, יוצרות יש לנו שוב מעט, ואין ספק לפי זה שבמקום הפייטן ובדורו עדיין משלה הקרובה בכיפה. ואולם קטעי היוצר שיש בידנו מעזבונו חשובים מאוד לתולדות הסוג. ראשית כל עלינו לציין שאין לנו בין פיוטי ר' פינחס אפילו מערכת יוצר שלמה אחת. מה שיש לנו בעזבונו בפינה הזאת מקיף חמישה גופי יוצר ושני זולתות. אין לנו אפוא ממנו אף דוגמא ודאית אחת מן המרכיבים ה'קטנים' של המערכת, לא אופן, לא מאורה, לא אהבה, ולא שום קטע מן הקטעים שלאחר הזולת. קשה מאוד, שוב, לפרש את הממצא בבטחון. כפי שנראה להלן גופי היוצר והזולתות שבפייטנותו של ר' פינחס בנויים לתלפיות; זולתותיו מביאים לפנינו את הדוגמאות הראשונות של אחד משלבי ההתפתחות המאוחרים יחסית של המרכיב. אם כן צריך לומר שיוצרות ר' פינחס כבר יש מאחוריהם מסורת לא קצרת ימים של עשייה. קשה להעלות על הדעת שניתן היה, בימיו ר' פינחס ובמקומו, לכתוב גופי יוצר וזולתות בודדים: מציאות שני הזולתות רומזת למודעות מפורשת מצד הפייטן לאופי הקומפוזיציוני של הסוג.<sup>56</sup> לפיכך נראה שקטעי היוצר של ר' פינחס נתלשו ממערכות שלמות שלו שנתפוררו בשימוש המאוחר, ומרכיביהן ה'קטנים', שלא היו חתומים, נשתקעו. אחד מגופי היוצר של פינחס נדפס לפני כחמישים שנה, בידי מ' זולאי.<sup>57</sup> הוא נמצא בכמה כתבי יד מן הגניזה, על פי רוב במצב קטוע. הקטע מיועד לשבועות, והנה לשונו על פי כ"י ט"ש H3/104:<sup>58</sup>

[כה] יוקאל יום אלסבת (=י"אמר ביום השבת)

יוצר

אָדון פֿנגלֶה מִשְׁמֵי גְבוּהִים  
בִּיאָר לִישָׁע עִם כְּמֵהִים  
נִיד <בֵּר> אֱלֹהִים

ביאור:

כ"י ט"ש H3/104 (= ג): כ"י ט"ש 8H18/12, עד ט' 24 בלבד, בניקוד בבלי (ב): מועתק, עד ט' 12 בלבד, גם בכ"י וסטמינסטר קולג', ליטורגיקה א, 14 (= ג). נזכר עוד פעמיים בכ"י נ. הפיוט מיוסד על סיומות מקראיות (שנעשות פתיחות מקראיות), משמות כ:א ואילך. הסטרופות משורשרות, לבד מן המחרוזות הראשונה שלאחר כל 'פזמון'. 2 לישע עם: להושיע את ישראל. אבל אפשר שהוא משוכש. ובכ"י ב: לעם ישע כמהים.

56 שלא כמצב עזבונו של רבי יוסף בירבי ניסן, שפיוטיו הצדיקו את ההנחה שלא חיבר מאומה מלבד גופי היוצר.

57 עיין מ' זולאי, פיוטים בבליים, 36, שם נדפס היוצר על פי כ"י ט"ש 8H18/12; אבל אין הפיוט בא שם אלא עד ט' 24. בניספח לחיבור הנ"ל, עמ' 85, השלים זולאי את החסר על פי כ"י ט"ש H3/104, ורק על פי כ"י זה זיהה את פינחס כמחבר.

58 על כתב יד זה, שהוא אחד העשירים בקטעי הגניזה שנחשפו, עיין מ' זולאי, מחקרי יניי, עמ' שמו (כ"י 53).

- 5 אֱלֹהִים גִּילָה סוּד לַחֲיִילֶיךָ  
דַּת חֻקִּים וּמִשְׁפָּטִים לַהֲנַחֲלֶיךָ  
אֲנֹכִי יְיָ אֱלֹהֶיךָ
- 10 אֱלֹהֶיךָ הַשְׁמִיעָךְ מִמַּעוֹן אֲדִירִים  
וַיַּעֲזֹר דְּבָרוֹת עֲשָׂה מְבוֹאֲרִים  
לֹא יִהְיֶה לְךָ אֱלֹהִים אֲחֵרִים
- 15 זֹאת לִימְדֶךָ בְּלִי לְהֶאֱשֶׁם  
חִיכְמֶךָ דַּת חוֹק לְהֶרְשֶׁם  
וּפֶן לֹא תִשָּׂא אֶת שֵׁם
- 20 <שֵׁם> טָהוֹר וְקָדוֹשׁ נוֹרָא מִמֶּקְדָּשׁוֹ  
יְהִי הוֹדִיעַ לְעַם קְדוֹשׁוֹ  
זְכוֹר אֶת יוֹם הַשַּׁבָּת לְקָדְשׁוֹ
- <לְקָדְשׁוֹ> כְּתַעֲנוּגוֹ הַזֶּהִיר בְּקִיּוּמֶיךָ  
לְמַעַן יֵאָרִיכוֹן יָמֶיךָ  
כִּבְדֵּךְ אֶת אֲבִיךָ וְאֶת אִמְךָ
- פז>מוֹן אִמְךָ / יָחַד תִּכְבֹּד בְּנַעֲמֹו>ת  
לְמַעַן תִּירֹשׁ שְׁנֵי עוֹלָמוֹת  
וְתִקְדִּישׁ לְאֵל יוֹצֵר נִשְׁמוֹת קְדוֹשׁ

ביאור:

והוא פשוט. ובכ"י ג: ביאר לישעו כמהים. / 4 גילה: גילה לך ב. סוד: סודו ב. לחיילך: לחילך ב. לחליך ג. ור"ל: למחניך, לקהלך. / 5 דת וכו': את התורה. / 8 עשרה: חסר ב. מבוארים: המבוארים בג. / 10 אחרים: מלת השרשור חסרה ב. פעולת: פעלת ב. ור"ל: [אלהים] אחרים, שהם כולם מעשי ידי, לא יהיה לך מבלעדי. / 11 אלוה: אלהים ב. אחר: חסר בשני כתבי היד, והוא מיותר. / 12 ידוע: דע ב. ברא אל שדי: בראתי באל שדי בג. / 13 זאת: כינוי לתורה. והמלה חסרה בכ"י ב, אבל שם צוינה מלת 'שדי' בראש המחרוזת כמלת שרשור. להאשם: להיאשם ב, ור"ל: כדי שלא תיאשם. / 14 חיכמך: כמו: החכימך. חוק: בכ"י ב: חוק חיים, ואולי הוא נכון יותר. להרשם: להרשים ב. ור"ל: להיות נרשם לטובה. / 15 ופן: ואמר הקב"ה. / 16 שם: חסר מכה"י, וכן בכמה מקומות להלן. כ"י נ כתוב בצפיות גדולה ובחסכון הנייר, ולפיכך השמיט המעתיק את ציון מילות השרשור. המלה באה בכ"י ב. וקדוש: חסר ב. נוארה (!) ב. / 17 הודיע: הזהיר ב. / 19 בקיומך: כנראה: כל זמן שאתה קיים. אבל אפשר לפרש גם: בכריתך, כלומר בתורתך, על פי הארמית. / 22 אמך: בכ"י ב: אב ואם> יחיד (!) תכביר, והוא משובש. ולפי נוסח הפנים: אמך יחד (עם אביך) תכבד בנעמיות. / 23 שני עולמות: העולם הזה (אריכות ימים) והעולם הבא, כשכר על קיום המצווה. בכ"י ב: למען תירש



- 25 מעשה אל נקרא דודי צח  
נאור צנה לך בפצח  
תם בצלם לא תרצח  
<לא תרצח> סח להצילך מאף  
עטוף עוז מלכות המוצנף  
נכריה לא תנאף 30
- <לא תנאף> פץ לך למען שנים תגנוב  
צור הרגילך בשיכה לנוב  
שלאחרים לא תגנוב
- פז>מון לא תגנוב / נצור פן תהיה פגנבים  
כי גדולה בושת גנבים 35  
ותעריץ ליושב הכרובים <קדוש>
- — —
- לא תענה שיקור פזבים על ריעך  
ותשבוע מיגיעך  
לא תענה כר>עך
- 40 לא תח>מד> תאנת אוכל אשר לריעך  
במרה שמן נטוב ירעך  
לא תתאנה אש>ת> רע>ך
- וכל העם חזו תוקף גבורות וגדולות  
ושמעו חמורות וקלות  
והם ראים א>ת> הקולות 45
- [פז>מון] יצלצלו וישוררו עזורים סגולים  
פוצחים [רנן] וזמר בהידורים  
כשירת ש>יר> הש>ירים> <לקדוש>

ביאור:

שני חיי עולמות. / 24 ותקדיש וכו': להקדיש ליוצר נשמות ב. / 25 מעשה וכו': אדם, שהוא מעשה האל הנקרא 'דודי צח' (שה"ש ה:י). / 26 נאור: הקב"ה. בפצח: בציווי. / 27 תם וכו': נקי שנברא בצלם. ואולי יש לגרוס: תאום בצלם. כלומר העשוי בצלם כמור. / 28 מאף: מעונש. / 29 עטוף עוז: כינוי לקב"ה העוטה עוז (תה' צג:א). מלכות המוצנף: המוכתר בכתר מלכות (על פי יש' סב:ג: צנוף מלוכה). / 31 תגנוב: תפרה ותרכה, מלשון תנובה. / 32 הרגילך: לימדך. בשיכה לנוב: להיות מניב פירות בעת זקנתך. על פי תה' צב:טו. / 34 נצור: שמור לקיים מצות לא תגנוב. / 37 הפיוט משובש מכאן ואילך, עיין להלן. בפנים, / 40 תאות אוכל: נראה משובש, ואולי יש לגרוס: תאות כל אשר וכו'. / 41 ירעך: ירביצך לרעות. הקב"ה.

סוף הפיוט, בנוסח שלפנינו. לקוי. אמנם לכאורה אין הקטע חסר כלום: הוא מחולק, על ידי מחזרות ביניים מתחלפות, לגושים של שלוש מחזרות, ובסוף הגוש האחרון באה בו מחזרת סיום, כיאות. אבל המעין בפיוט בתשומת לב יגלה שהסדר האקרוסטיכוני שלו נקטע בטור 36, ושמן האלפבית חסרות שם אותיות ק"ר, שהן, יחד עם הסיומת המקראית שבאה אחריהן במקור — מחזרות שלמה אחת.<sup>59</sup> ועוד יגלה שמחזרות הביניים הבאה בסוף הפיוט אינה קשורה אל הסטרופה שלפניה בשרשרת, ככל שאר מחזרות הביניים, ושהיא תתומה 'יוסף', בעוד התתימה העולה ממילות הפתיחה של מחזרות הביניים (אחרי תיבות השרשור) היא 'פינחס' (אות ח' עולה מט' 43). מילות הפתיחה של המחזרות בגוש הסטרופות האחרון גם אינן מתאימות למה שמצאנו בראשית הפיוט: הסטרופה הראשונה של הגוש (ט' 37-39) מביאה פתיחה מקראית, ולא מצאנו פתיחות כאלו בראשי שאר המחזרות הראשונות שלגושים. לעומת זאת — המחזרות האחרות שבגוש האחרון אינן משרשרות. גם המובאות מעשרת הדיברות משוכשות בגוש זה: אחרי שהמשרר פייט בראשית הפיוט את הדיברות על פי נוסחם בשם 'כ:א ואלך, הוא עובר לפתע, בט' 42, לנוסח הדיברות בחומש דברים (דב' ה:יח). ברור שלפנינו 'תיקון' שבא לטשטש את השמטת המחזרות שטוריה התחילו באותיות ק"ר, אבל קשה לשחזר את הנוסח הראשון והמקורי של הפיוט. אפשר שחלק מגוש הסטרופות האחרון עוצב על פי פיוט אחר שהיה אף הוא בנוי על עשרת הדיברות.<sup>60</sup> סטרופת הסיום התתומה 'יוסף' זרה כאן בלא שום ספק.

מבנה גוף היוצר הזה כבר ידוע לנו מפיוט [כב]. מבחינת התבנית כמעט שאין הבדל בין שני הקטעים: שניהם עשויים מחזרות תלת-טוריות שטורן האחרון פסוק; שניהם מביאים את הסיומות המקראיות ברצף, על פי הפרק המתפייט בהם; בשניהם מצאנו, אחת לשלוש מחזרות, סטרופת ביניים חריגה, קשורה אל המחזרות שלפניה בשרשרת ושמוטה מרצף הסיומות המקראיות של גוף השיר. בשני הקטעים מצאנו את מחזרות הביניים מסתיימות במלת 'קדוש', ומביאות את חתימת הפייטנים. קרי תבנית אלה (והם עולים גם מגופי היוצר של ר' יוסף בירבי ניסן שבהם דובר לעיל) טיפוסיים לגופי היוצר הקלאסיים.

ההבדלים שבין שני הפיוטים מעטים ביותר וכמעט שאינם ראויים לציון: גוף היוצר של פינחס 'עולה' על הפיוט הקילירי מצד מערכת קישוטי התבנית הבאה בו בכך שהוא משרשר כמעט כולו (לבד מפתחות הגושים, שאין שרשרת קושרן אל מחזרות הקדוש שלפניהן). אבל זה פרט בלתי חשוב, והוא קשור באהבתו המיוחדת של פינחס לשרשור: סך גודל, יחסית, מחיבוריו משרשר.<sup>61</sup> אגב, המנהג לשרשר את מחזרות גופי היוצר נקוט גם בידי פייטנים אחרים, מאוחרים יותר; אצל אחדים מהם עולה הדבר באופן קבוע.<sup>62</sup>

59 מופלא הדבר שהטורים שפתיחתם בשתי אותיות אלו נשרו גם ביוצר הקילירי לשבועות שהובא לעיל (פיוט [כב]). אבל אין כאן אלא צירוף מקרים משונה.

60 גופי יוצר המיסודים על עשרת הדיברות מצויים בגניזה לעשרות.

61 עיין למשל מ' זולאי, ארץ ישראל ועליית רגלים, עמ' נה ואילך. כמעט כל קדושתאותיו של ר' פינחס מביאות מחזרות משרשרות, אפילו בחולייתן הראשונה, דבר נדיר בפייטנות הקלאסית. גם פיוטי התקיעות שלו, קומפוזיציה רחבת ממדים שטרם נדפסה (עיין מ' זולאי, קרובת חנוכה, 154, סימן 9), משרשרת כולה.

62 עיין להלן, 194 ואילך.

שונה במקצת גם דרך חתימת הפייטנים במחרוזות הביניים בשני הפיוטים. אלעזר-הודיה פיזר את אותיות שמו, צרורות צרורות, במחרוזות הקדוש, בעוד פינחס קבע את אחת בלבד משמו בראש כל מחרוזת ביניים. הקילירי שיבץ חלק ממטבע החיתום של שמו בגוף פיוטו; פינחס לא נהג כך.<sup>63</sup> ההבדלים הללו אינם משמעותיים, כאמור; כיוצא בהם אתה מוצא לעתים קרובות ביצירות שונות של אותו פייטן, כפי שנראה עוד מעט.

גם מצד התכנים קרובים שני הפיוטים זה לזה, ובקצת מקומות הדמיון מפתיע. אף על פי כן אין ודאות שפינחס ראה את יוצרו של הקילירי וחיקה אותו, כי נושא הפיוטים מתחייב מיעודם הליטורגי, ושני הפייטנים הולכים בעיבודו בדרך הסלולה של הפיוט בימיהם. בדרך הזאת אפשר ששני פיוטים ייפגשו בנקודות דמיון מדוקדקות, בלי שתהא שום זיקה ישירה ביניהם.<sup>64</sup>

במורשתו של ר' פינחס הכהן נותר לנו עוד גוף יוצר אחד שלם, לפסח. הנה נוסחו על פי כ"י השמור בספריה העירונית של סטראסבור, סימן 4075/145:

[כו] יוצר לפסח יום ראשון

אור אַרְבַּעָה עֶשֶׂר  
בִּיאֲרָתָה לְלוֹקְחֵי מוֹסֵר  
לִידַע בָּהֶם הַנוֹתֵר וְהַנָּאֶסֶר

מקורות ושינויי נוסח:

נוסח הפנים על פי כ"י סטראסבור 4075/145, מנוקד בניקוד בבלי מלא (=נ); כ"י אוכספורד 2708/1 דף 35 ע"א ואילך (=א); כ"י אדלר 2875 דף 3 ע"א ואילך; עד ט"ו 13 בלבד (=ב). שינויי נוסח: 1 לארבעה א 2 ללוקחת א 3 ליידע להם המתור א ליידעם מותר

ביאור:

כותרת: יוצר פסח ליום ראשון: כתב היד (המנוקד כולו בניקוד בבלי) הועתק בשביל קהילה של חו"ל, והביא בהמשכו, בודאי, יוצר ליום טוב שני של גלויות. 1 אור ארבעה עשר: לשון המשנה בפסחים א:א. 2 ביארתה: אמרת, הסברת. ללוקחי מוסר: לישראל. 3 בהם: בדברי המוסר שלך. ובמקבילה: ליידע להם, כלומר להודיע להם, והוא אולי נכון יותר, הותר: כמו: המתור. ובמקבילות: המתור והנאסר, או מותר

63 אלא אם כן נאמר שהיה המשך לפיוט, ואינו בידנו. כי אם המשיך הפייטן את שירו לאחר סוף הא"ב, בודאי ייסד את הקטע הנוסף על המשך מטבע החיתום או על חזרה עליו.

64 לעולם אי אפשר לקבוע תלותם של שני פיוטים זה בזה על פי תכניהם בלבד. אם לא על פי איזה נושא יוצא דופן המופיע בשניהם. וגם אז יש לחפש תימוכין להשערת התלות בפרטי תבנית משותפים. כשפייטנים קדומים מחקים יצירות משל קודמיהם, לא זו בלבד שאין הם מסתירים את הדבר אלא הם מבליטים אותו ככל שהם יכולים. מלבד שהם מרגישים את קו הדמיון המבניים בין היצירות, הם גם מקפידים לעתים קרובות לנסח את הטור הראשון של חיבורם כך שה'מבין' יבין מיד על פי איזה מופת הוא עשוי. דוגמאות יפות מסוג זה עיין מ' זולאי, מקור וחיקוי, עמ' לב ואילך.

- 5 באור חיים לאור  
יצאו מחושך לאור  
וידעו כי אתה יוצר אור
- גאולים מארץ המורים  
צריכים להזכיר כליל שמורים  
פסח מצה ומורים
- 10 פזמון < פסח יעשו ננצרים  
חדרי סוף הטבעו כל הצרים  
נער כן שונאים וצורים קדוש >
- 15 דודים אשר חמץ אוכלים  
בארבעה עשר אל יהו אוכלים  
ואם נהגו לאכול אוכלים
- הן כל ארבע שעות יאכלו  
וכל חמש יתלו ותחלת שש באור יאכלו  
ותיבים מיתה אם במנחה יאכלו
- והנשאר ישרפו כציונים  
או יזרהו לרות כציונים
- 20

שינויי נוסח:

ונאסר ב 4 החיים אב 6 וידעו ויראו ב 7 גאולי אב / המורים אורים א זרים ב 8 להזהר ב  
9 ומצה ב 10 ננצרים נצורים א נדיבים ב 11 חסידים המתנדבים ב 12 כי הם נאהבים /  
כן עור א / קדוש ותאיר לנו קדוש א מכאן ואילך כל שינויי הנוסח על פי כ"א 17 וכל  
חמש יתלו חסר / ובתחילת / יאכילו 20 יזרו 21 ישליכו 22 לשים 23 זיהר 24 שיעשוהו

ביאור:

ונאסר. 4 באור וכו': על פי איוב לג:ל. 5 מחושך לאור: משיעבוד לגאולה. והנושא:  
'לוקחי מוסר' (ט' 2). 6 יוצר אור: יש' מה: זורמו ללשון הברכה בראשיתה. 7 גאולים  
וכו': כינוי לישראל. המורים: המורדים בה, וכאן הוא כינוי למצרים. ובמקבילות:  
'אורדים', וזרים'. 8 צריכים וכו': על פי המשנה בפסחים י:ה. רבן גמליאל היה אומר  
כל שלא אמר שלשה דברים אלו בפסח וכו' פסח מצה ומרור. 10 ננצרים: ישראל (על פי  
דב' לב:י ועוד). 11 חדרי סוף: במעמקי ים סוף, על משקל 'חדרי מות' (מש' ז:כז) וכו'.  
נוסח סטרופת הביניים לפי המקבילה: פסח יעשו נדיבים / חסידים המתנדבים / כי הם  
נאהבים / קדוש. ואף מחרוזת זו חתומה 'פינחס הכהן'. 13 דודים: כינוי לישראל.  
14 בארבעה עשר וכו': נראה שרומז למנהג מהדרין שלא היו אוכלים חמץ בערב פסח,  
ולא מצאתי זכר לזה במקורות. ואולי הוא למד מן המשנה שהיה מנהג כזה. 16 הן וכו':  
על פי המשנה בפסחים א:ד: אוכלין כל ארבע ותולין כל חמש ושורפין בתחילת שש. 17  
באור יאכלו: ישרפו באש. 18 וחייבים מיתה: כלומר: כרת. במנחה: עיני הסוגיה בירוש'  
פסחים פ"א ה"ד, כז ע"ג. 19 כציונים: כפי שנצטוו. 20 כאיונים: כרצונם. וסומך על  
המשנה פסחים ב:טו: ר' יהודה אומר אין ביעור חמץ אלא שרפה, וחכמים אומרים אף

או יטילוהו לים

זמן מצות שלשים  
הזהרו צאן קדשים  
שיעשו שלוש נשים

25

חמץ בכצק להניפה  
זו עם זו תהא כפופה  
אחת לשה ואחת עורכת ואחת אופה

טפח ותפח בצונן תלטוש  
זהורה ושמורה מלטוש  
ומי אופים תשפוף ותנטוש

30

יראו אם השארה הלשה  
יפקרני חגבים הגבישה  
ישליכוהו ממכאוב לחבשה

כי אם נמצא בה סדק  
ונעצר הסדק בראש הסדק  
אולי ימצא בה צדק

35

שינויי נוסח:

26 תהי 28 ותפח] ותפסח / בצונן 29 ושמורה] תמורה / מלטוש] לטוש בגליון ג  
30 אפיית 31 השארה] הסעירה / לישא 32 וכקרני] וסיעור כקרני / הגבישה] הרבישה  
33 ישליכוהו / מכאוב לחבושה 35 ונעצר] ונתערב סדק / סדק 36 בה] חסר 38 מכתו /

ביאור:

מפרר וזורה לרוח או מטיל לים. / 22 זמן וכו': בזמן שלשים את המצות. / 23 צאן קדשים: ישראל (יח' לו: לח). / 24 שיעשו וכו': על פי משנה פסחים ג:ד: שלוש נשים עוסקות בכצק, אחת לשה אחת עורכת ואחת אופה. / 25 חמץ וכו': כדי לסלק חשש חמץ מן הבצק. / 26 זו זו וכו': תהיינה הנשים קשורות וכפופות זו לזו, ר"ל שתהיינה שלושתן עוסקות בפעולות מתחלפות, ועיין הסוגיה במשנה. / 28 טפח וכו': אם טפח הבצק על ידיה, תשטוף האשה ידה בצוננים, והוא לשון המשנה שם: שם: זה הכלל: תפח תלטוש בצונן, וטפח היינו תפח, וכ"א גורס 'בצונין', והיא גירסת הירושלמי. / 29 זהורה וכו': שתהיה זהירה ונשמרת מלטוש ולעזוב את ההלכה. / 30 ומי אופים וכו': על פי משנה פסחים ב:ח: מי תשמישו של נחתום ישפכו מפני שהם מחמיצין. / 31 השארה: נעשתה שאור, ואולי יש לגרוס 'השאירה': ונוסח כ"א מקביל: הסעירה. הלשה: העיסה שלשים אותה, ונוסח המקבילה: הלישה. / 32 וכקרני וכו': ונעשתה קשה וסדוקה כקרני חגבים, והוא על פי המשנה פסחים ג:ה: שיאור ישרף וכו' איזהו שיאור? כקרני חגבים. / 33 ממכאוב לחבשה: להציל מחטא ('מכאוב'). / 34 כי וכו': מתחסל לנאמר במשנה פסחים שם (ג:ה): סידוק ישרף והאוכל חייב כרת וכו' סידוק שנתערבו סדקיו זה בזה. בה: בלישה (ט' 31). / 35 ונעצר וכו': הוא המכוון במשנה ב' שנתערבו סדקיו זה בזה. ונוסח המקבילה כנוסח המשנה: ונתערב סדק בראש סדק. / 36 אולי וכו': על ידי שיבערה.

לא ילעוס אדם חטים לקצות  
ויתן על המכה בעצות  
מפני שהן מחמיצות

מרסן שלתרנגולים 40  
לא תשרה אשה במעגלים  
במועדי גילים

נתחייב למוסר  
העושה מלאכה בארבעה עשר  
כחוק אשר המסר 45

ספרים וחיטים וכוכסים לועד  
והרצענים גומרים לכתת ולועד  
מפני שהן לכבוד מועד

עולי מצרים אפו משארות  
שלושים יום אכלו צרורות  
להנהיג בהם מצנת דורות 50

פסח מצרים נשתנה

שינויי נוסח:

בעציות 40 מורסין שלתרנגולים 42 כי עירי גלים (!) 44 עושי / בארבעה] בשבעה (!)  
46 וכוכסים] ובסים / ולועד 47 והרצענים / גמר מלאכתם / ולועד 48 לצורך לכיבוד  
49 ממצרים 52 מצוות 53 לשנה] לשושנה 54 לאיזוב / שנשנה] לשנה 55 עושים פסח

ביאור:

ולפי הלשון בנוסחנו נראה שהפייטן מקל בסידוק יותר מבשיאור, ואין הדבר כך בתלמוד.  
לפיכך נראה לי שצ"ל בטור 34 'כן אם', ולפי זה יהיה ענין ט' 33 מוסב גם על הסטרופה  
הזאת. / 37 לא ילעוס וכו': עיין המשנה בפסחים ב: ז: לא ילעוס אדם חיטין ויניח על  
מכתו בפסח מפני שהן מחמיצות. לקצות: לקלפן ולרכך. / 38 בעצות: בתחבולה.  
40 מרסן וכו': על פי המשנה שם: אין שורין את המורסן לתרנגולים אבל חולטים.  
41 במעגלים: אולי: בכלי עגול. / 42 במועדי גילים: בפסח. / 43 נתחייב למוסר:  
לתוכחה. / 45 כחוק וכו': רומז למשנה פסחים ד: א: מקום שנהגו לעשות מלאכה בערבי  
פסחים עד חצות עושין, מקום שנהגו שלא לעשות אין עושין וכו'. / 46 ספרים וכו':  
מכוון למשנה פסחים ד: ו: שלוש אמוניות עושים מלאכה בערבי פסחים עד חצות ואלו  
הן: החיטים והספרים והכוכבים. רבי אומר אף הרצענים. לועד: לקבוע. / 47 גומרים: על  
פי מה שנאמר במשנה שם: רבי מאיר אומר כל מלאכה שהתחיל בה קודם ארבעה עשר  
גומרה בארבעה עשר. לכתת ולועד: לעבוד כדרכם. / 48 לכבוד מועד: השווה ירוש'  
פסחים פ"ד ה"ז, לא ע"א: ולבד דבר שהוא לצורך מועד. וכיוצא בזה בבבלי פסחים נה  
ע"א. / 49 משארות: שמ' יב: לד. / 50 שלושים וכו': על פי המכילתא בשלח, ויסע, פרק א  
(עמ' 159): חררה שנטלו ישראל ממצרים אכלו ממנה שלושים ואחד יום. וכך צ"ל גם  
בפיוט. / 51 כס: במשארות. מצות דורות: לקבוע את חג הפסח לזכר המאורע. / 52 פסח  
וכו': על פי לשון המשנה פסחים ט: ח: מה בין פסח מצרים לפסח דורות, פסח מצרים  
מקחו מבעשור וטעון הזה באגודת אזוב על המשקוף ועל שתי המזוזות. / 53 לשנה:

- בְּעֶשֶׂר מִקְחוֹ לְשִׁנָּה  
בְּעֵץ אֶרֶז וּבְאֶזוֹב נִשְׁנִינָה
- 55 צְנוּעִים בְּפֶסַח יִשְׁכִּילוּ  
וּמְקוֹם אֲשֶׁר נִהְגוּ לֶאֱכֹל צְלִי יֵאָכְלוּ  
וְאִם לֹא נִהְגוּ לֹא יֵאָכְלוּ
- קִבְּעוּ שְׂבָעָה לְדִירוֹתֵיכֶם  
לְבִדּוֹק פֶּסַח בְּאֶהְלֵיכֶם  
שָׂאֵר לֹא יִמָּצֵא בְּכִתְיֵיכֶם
- 60 רְצוֹת פֶּסַח שְׁנֵי בְּנֵחַת  
הִתֵּר לָאָדָם אַחַת  
מִצּוֹת וּפֶת שְׂאֵר לְעֶרֶב כְּאַחַת
- שׁוּמְרֵי פֶסַח כְּזֹאת  
פֶּסַח אַחֲרוֹן יִזְכּוּ לַחֲזוֹת  
לְשִׁמּוֹחַ בְּמוֹעֲדֵי מִי זֹאת
- 65 פֶּסַח [וְכו']

שינויי נוסח:

היכשלו 57 ומקום שנהגו שלא לאכול לא יאכילו 58 קבע / לדירותיכם 60 שאור  
61 רצות / ריצוי / שיני / בנחת / באחת 62 הותר לאדם אחת 63 שאור 65 יזכו פסח אחרון  
לחזות 66 תשמחינו בוועד זאת.

ביאור:

ללמוד את חוקותיה. ונראית יותר גירסת המקבילה 'בעשור מקחו לשושנה'. כלומר  
לישראל. / 54 נשנינה: נראה שיבוש. וגירסת המקבילה כאן: לשננה. / 55 צנועים:  
ישראל. / 56 ובמקום וכו': עיין משנה פסחים ד: ד: מקום שנהגו לאכול צלי בליל פסחים  
אוכלין וכו'. / 58 שבעה: במשך שבעה ימים. / 59 לבדוק וכו': כרוך עם הטור הבא —  
לבדוק שלא ימצא שאור בבית. / 61 רצות וכו': לצאת ידי חובת פסח שני. / 62 הותר:  
הניקוד על פי המקבילה: הותר. לאדם: נראה משובש. וצ"ל כנראה, על פי המקבילה,  
'לאדם אחת' כלומר לישראל. / 63 מצות וכו': על פי המשנה בפסחים ט: ג: והשני (כלומר  
בפסח שני) מצה וחמץ עמו בבית. / 65 פסח אחרון: בביאת המשיח. / 66 לשמוח:  
במקבילה: תשמחינו בוועד זאת: להשלמת הא"ב. מי זאת: ישראל, על פי שה"ש ג:ו.

שוב עומדת לפנינו התבנית שכבר ראינוה לעיל פעמיים (פיוטים [כב]):  
[כה]). אבל אין כאן חזרה מדויקת עליה אלא וואריאנטה שלה. ההבדלים אינם  
גדולים, והם קשורים ברובם באופיה של מחרוזת הביניים. שלא כמו בפיוטים  
הקודמים, שבהם הופיעו מחרוזות ביניים מתחלפות אחרי כל גוש של שלוש  
מחרוזות, אין בפיוט שלפנינו אלא מחרוזות ביניים אחת ויחידה. היא מופיעה  
אחרי המחרוזת השלישית של הפיוט, כמצופה, אבל משם ואילך נע השיר באין  
מפריע, עד סופו. בכתב היד שעל פיו מודפס הקטע בא סימון של המעתיק

(‘פסח’) לאמירה חוזרת, בנוסח זהה, של סטרופת הקדוש האחת הזאת בסוף הפיוט. הממצא איננו בלתי משמעותי, כמובן,<sup>65</sup> אבל הוא קטן בחשיבותו ממה שנראה. כי הכוונה האמיתית של הפייטן (וכנראה גם של המעתיק, אלא שלא טרח לציין את הדבר בכתב ידו) לא היתה כלל שהפיוט ייאמר, למן המחרוזות הרביעית, בהעלם אחד, אלא שמחרוזות הקדוש הראשונה תחזור כלשונה, כרפרין, אחרי כל גוש של שלוש סטרופות. לפיכך גם הקפיד להעמיד לחיבורו 21 מחרוזות בדיוק, מספר המתחלק לקבוצות של שלוש, ושיבש משום כך את האלפבית הסטרופי של השיר.<sup>66</sup> ומה שמצאנו את המעתיק מציין חזרה על מחרוזות הקדוש רק בסוף הפיוט, היא הנותנת: כי בסוף הקטע צפויה היתה מחרוזת הביניים הרפרנית לחזור בפעם האחרונה, כמחרוזת סיום. אופיה הרפרני של מחרוזת הביניים חייב בה שינוי קטן לעומת סטרופות הקדוש שראינון עד כה: היא אינה משורשרת, וגם אינה יכולה להיות, שהרי היא יעודה להתקשר, בלי שלשונה תשתנה, אל סופי גושים שונים. עובדת קיומה של מחרוזת קדוש אחת ויחידה בפיוט חייב את הפייטן לבחור בה גם דרך חיתום שונה מזו שהלך בה בפיוט הקודם. הוא נאלץ לשבץ את כל אותיות שמו במחרוזת הזאת. וראה זה פלא: במקום הצר העמיד מטבע חיתום ארוך יותר משהעמיד במרחב, ‘פינחס הכהן’ כאן, במקום ‘פינחס’ בלבד, שם.

מלבד הפרטים הללו שונה גוף היוצר שלפנינו מקודמיו בכמה נקודות נוספות. הבולטת שבהן — העדרן של סיומות מקראיות: שלושת הטורים של מחרוזות הפיוט — שלושתם של הפייטן הם. נמצאנו למדים שהופעת הסיומת המקראית בגוף היוצר אינה מחוייבת המציאות. ככל קישוטי התבנית הפייטניים, היא מוצעת לפייטן כאפשרות, אבל אין היא כפויה עליו. פיוטנו גם מקיף יותר מקודמיו: בגופים האחרים בא אלפבית של טורים (הוא דילג, כמובן, על הסיומות המקראיות), ואילו כאן בא אלפבית של מחרוזות. הבדלה זו אינה משמעותית, כמובן, כי הפייטן בן חורין הוא להאריך או לקצר כרצונו. הכל תלוי בזה בתנאי מקומו וזמנו, ובגורמים, הפנימיים והחיצוניים, שהוא מבקש להתחשב בהם. במקרה שלפנינו נראה ההיקף מתואם להיקף החומר שהמשורר ביקש לעבד בפיוטו. מן הבחינה הזאת יש יחוד ביוצר הזה, כי הוא בעל אופי לימודי מובהק, ויש בו סיכום, על פי המשנה במסכת פסחים, של אחדות מהלכות הפסח החשובות, כגון דיני אכילת חמץ ושריפת חמץ בערב פסח, דיני אפיית מצה, דיני ערבי פסחים וכדומה. קו זה שר’ פינחס בחר ללכת בו בפיוטו הוא, אגב, גם הסיבה להיעדר סיומות מקראיות ממחרוזותיו, והוא שגרם ללשון הקטע להיות נוטה ללשון ההלכה ולהתרחק בצורה בולטת מן הלשון ה‘רשמית’ של הפייטנות.

65 דיון בתופעות הללו, שהן משותפות לסך גדול של גופי יוצר, עיין להלן, 222 ואילך.

66 הוא שילב לפיכך את אותיות ש”ת במחרוזת אחת. אלא שבנוסח הפנים נשתבשה המחרוזת; הנוסח הנכון נשתמר במקבילה, כפי שצויין בביאור.



פיוטים מסוג זה מעטים בתקופה הקלאסית, גם בסוגי שירה אחרים. אמנם אין דברי תורה חסרים מפיוטי השבתות והחגים הקדומים, ויש שמתפייטים בהם גם דינים והלכות, אבל ברוב המקרים הללו (והם עצמם מיעוט) נעשה הדבר לא בפירוט ובשיטה דידאקטיים, מתוך מגמה למסור אינפורמציה וללמד, אלא במרומו ובהחבא. הדיון גם אינו נעשה בלשון המקורות, אלא אחרי 'תרגום' העניינים ללשון הפייטנים. אבל בפיוט הקדום (וגם בזה המאוחר) אין כללים בלא מקרים שיוצאים מהם. את החריגים אין צריך לפרש כמעשי התמרדות של הפייטנים נגד המוסכמות או כמעשים של שרירות לב מצידם. יותר מזה קשור הדבר ברצונם להתאים עצמם ואת יצירותיהם לסוגי ציבור שונים, לפי מה שנודמן להם לשרת בשלבים שונים של פעילותם כחזנים.

שני הקטעים דלעיל הם גופי היוצר היחידים של פינחס שהגיעו לידינו שלמים. חיבוריו הנוספים שבידנו מקוטעים. אחד מהם, קטע מפיוט לפרשת פרה, יוצא דופן בדרכי חריזתו, והוא מזכיר לנו בזה דוגמה קדומה ביותר שהובאה לעיל (פיוט [נד]). הוא מתפרסם להלן כשמחזורותיו התלת-טוריות מודפסות בשורה אחת כדי להבליט את הדמיון אל הקטע הנ"ל. מקורו בכ"י אוקספורד 2741/5, דף 24 ע"א:

[כז] יוצר לפרה

אֲרַבְעָה דְּבָרִים / בְּסֵתָם מְדוּבָרִים / בְּאֵמִירַת פָּרָה  
כְּמַעֲשֵׂה נִסִּים / הָיוּ נַעֲשִׂים / בְּגִזְרַת פָּרָה  
גַּם לְטַהַר וּלְטַמֵּא / וְנָם מִי יִתֵּן טַהוֹר מִטָּמֵא / <... >

פָּרָה יַעֲשֶׂה נְדִיבִים  
חֶבֶל סֹגֵר הַמַּעֲבִידִים  
כְּגֹאֲלָהּ הֶמּוֹן נֹעָדִים קְדוֹשׁ

דֶּרֶךְ אֵשֶׁת אַח לְאֵחַ נֶאֱסָרָה / וְאֵם אֵין בַּהּ הוֹתָרָה / בְּדֶרֶךְ פָּרָה

ביאור:

1. ארבעה דברים וכו': על פי המאמר בבמ"ר יט: ג ומקבילות: ארבעה דברים יצר הרע משיב עליהם, וכולם כתוב בהן חקת: אשת אח, כלאים, שעיר המשתלח, ופרה אדומה. ונראה לפי המשך הפיוט שהפייטן הביא את ארבעתם בזה אחר זה. בסתם: בצורה סתומה, בלי לתת טעם לדבר. באמירת פרה: ראוי היה 'כאמירת פרה', ר"ל בדומה למצוות פרה. 2 / במעשה ניסים וכו': אינו יודע למה הוא מתכוון. ואולי ר"ל במעשים נפלאים וסתומים. היו נעשים: הוסף: המעשים. 3 / גם לטהר ולטמא: הפרה היתה מטהרת טמאים, אבל העוסקים בה נטמאו. ונס וכו': ועל זה אמר הכתוב: מי יתן וכו' (איוב יד: ד). והפסוק נדרש במעשי פרה בפסיקתא דר"כ, ראש פרשת פרה (מהר' באבער כט ע"ב). הטור האחרון חסר מכתב היד. ולפי הא"ב (עיין בפנים) אפשר שהטור השלישי של מחזורת 2 שייך לכאן. 4 נדיבים: כינוי לישראל. 5 חבל: לשון תפילה. אנה חבל וכו', סוגר וכו': בית כלאם של אומות העולם. 6 נועדים: ישראל המתוועדים עליך. 7 דרך: אולי במשמעות: חוק. דין אשת אח לאח, שהיא אסורה. ועיין ביאור לטור 1. בה:

# הן קל איש לבל יזעם / ואמר מאיזה טעם / בהגיון פרה וסיתרה צפון / עד בא ספון / בויעוד פרה

פוז>מון<

ביאור:

מלה זו כנראה משוכשת כאן. ואולי יש לגרוס: בן. כלומר אם האח מת בלא זרע, שאז חייב אחיו החי ליבם את אלמנתו. בדרך: בגזירה מופלאה, כדרך הפליאה שבמצוות פרה. / 8 לבל יזעם: לבל ייענש. ואמר וכו': איני יודע לפרש את המשך המחרוזת. ולכאורה צ"ל ולא אמר, ר"ל לא הסביר הכתוב טעם למצות ייבום. בהגיון פרה: ראוי היה: כהגיון פרה, כלומר בדומה למצוות פרה. / 9 וסיתרה: המסתורין של מצוות ייבום. צפון: נעלם. ספון: כינוי למשיח. בויעוד פרה: לכשיתוועדו ישראל לאדמתם, ו'פרה' כאן כינוי לישראל, על פי פסיקתא דר"כ הנ"ל שם (מא ע"א): דבר אחר פרה אלו ישראל, דכתיב כפרה סורה סרר ישראל. פוז>מון<: רומז לאמירה חוזרת של מחרוזת הביניים והצורה שכיחה למדי בקטעי הגניזה.

אף על פי שהפיט יוצא דופן בחריזתו, כאמור, ברור שמבנהו הבסיסי הוא כמבנה גופי היוצר הקודמים: המחרוזות תלת-טוריות ומחרוזות הביניים מופיעה במקומה, אחרי המחרוזת השלישית. אבל דגם החריזה במחרוזות (אאב גגב; ב = מלה קבועה; צורת החריזה הזאת נקראת במחקר 'מעין אזורית' על שום דמיונה לצורת החריזה של שירת האיזור העברית בתקופת ספרד)<sup>67</sup> הוא נדיר ביותר, לא רק בגופי היוצר, אלא בכל הפייטנות הקלאסית. כי שירת הקודש הקדומה שמרה בקפדנות על האופי החד-חרוזי של מחרוזותיה, ומספר סטיותיה מזה נער יספרם. במקרה זה, שלא כבמקרהו של היוצר לשבועות שנידון לעיל, סביר להניח שפינחס הושפע מאיזו דוגמה קדומה ויוצאת דופן, בין מן הדוגמה שהבאנו לעיל בסימן [יד], ובין מדוגמה אחרת, דומה.<sup>68</sup> אגב, ר' פינחס ניסה דרכי חריזה מופלאים ומקוריים גם ביצירות אחרות.<sup>69</sup> ראוי לשים לב להיקף המצומצם עד למינימום של טורי המחרוזות בגוף היוצר הזה. הלא כמעט שאין הם טורים כלל, ויותר הם נראים צלעיות של טור

67 עיין בנושא הזה ע' פליישר, מבנים מעין אזוריים, 194 ואילך; הנ"ל, בקורת שטרן, 260 ואילך; הנ"ל, תרומות עבריות, 836 ואילך. על שירת האיזור וצורותיה עיין דן פגיס, חידוש ומסורת, 131 ואילך; ע' פליישר, שירת הקודש, 344 ואילך.

68 לפי שכאן עומדת לפנינו תופעה תבניתית חריגה לחלוטין. אין גופי יוצר עשויים לפי דגם זה ידועים לנו מן המזרח, בודאי לא מן התקופה הזאת; אבל עיין להלן, עמ' 510. הצורה מוכנת ומוסברת יותר בפייטנות הקדם קלאסית או בתקופה שקדמה לעיצובו התבנית (המחייב, כפי שנראה להלן) של גוף היוצר.

69 עיין למשל המבנה המעין אזורי של הקיקלר שלו לשמיני עצרת, אצל מ' זולאי, ארץ ישראל ועליית רגלים, עמ' סא ואילך. קיקלר זה עשוי בדיוק לפי המבנה (המופלא גם הוא) של הקיקלר הקילירי 'אדרת ממלכה' שנותח במאמרי מבנים מעין אזוריים, 203, וחבל שהמקבילה של פינחס לא צויינה שם. קטע בחריזה מצולבת בא בסילוק של פינחס בקדושתא הנזכרת לשמיני עצרת, שם, עמ' ע. פיט בעל חריזה מרכבת ביותר משל פינחס עיין ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רמב ואילך.

אחד ארוך, בעל חרוזים פנימיים. העובדה הזאת מאששת בעקיפין את השערתנו שפינחס הושפע כאן מדוגמה קדם-קלאסית כגון זו של פיוט [יד] לעיל. לא לחינם עולים באוזנינו, מבין קפלי הפיוט הזה, הדי המקצבים המופסקים של הפייטנות הקדם-קלאסית. ואין לתמוה על העובדה שהטורים המרובעים של הדוגמה הקדומה נעשו כאן משולשים, כי שינוי זה כבר נתחייב מן המסורת התבניתית של גוף היוצר בימי ר' פינחס, שלא הכירה עוד אלא דגמים תלת-טוריים. אבל הקיצור המופלג של הטורים קשור בוודאי גם בדרך החריזה המיוחדת שר' פינחס בחר לילך בה בפיוטו. כי ה'חרוז' המעין אזורי 'פרה', אילו הוא בא בסופה של מחרוזת ארוכה, בעלת טורים מקיפים, היה נשכח מלב עד לתשובתו בסוף המחרוזת שלאחרי כן, והדבר היה מכניס יסוד צלילי תלוש ודיס-הארמוני בפיוט. עכשיו שהטורים קצרצרים — החרוז הקבוע של השיר בא על תיקונו מהר, קודם שנתפוגג רושמו.

מחרוזת הביניים של פיוטנו דומה בצבינה לזו של סימן [כו]. היא היתה אמורה לחזור כלשונה אחרי כל גוש של שלוש מחרוזות. היא גם נחתמה, כמקבילתה שם, במטבע ארוך, כשם הפייטן וביחסו 'פינחס הכהן'. אבל שיטת החריזה המעין אזורית איפשרה כאן לפייטן את הבלתי אפשרי: מחרוזת הביניים 'משתרשרת' בכל מקום שהיא מופיעה שם מחדש, אף על פי שהיא רפרנית. כי כל המחרוזות מסתיימות במלת 'פרה', וזוהי גם מילת הפתיחה שלה.

הפיוט היה מיוסד במקורו על אלפבית סטרופי. אם כן, גם מצד היקפו היה דומה לסימן [כו]. אבל הוא מתוחכם יותר מבחינה זאת, כי הסדר האלפביתי שלו קולט לא רק את ראשי המחרוזות, אלא גם את ראשי הטורים (או: הצלעיות) האחרונים שבכל סטרופה, אחרי האות הקבועה 'ב'. קצת דמיון קיים בין שני הפיוטים גם מצד תוכנם, כי גם פיוטנו בעל תוכן לימודי, אבל אין הוא בעל אופי לימודי, וכאן ההבדל בין שני הקטעים גדול. הפיוט לפרה מיוסד על מאמר חז"ל מפורסם, אבל הוא אינו מתפרט בו לפרטיו, אלא רק נרמז בו. מי שאינו מכיר אותו לא יבין את הפיוט וגם לא ילמד את המאמר ממנו. גם הלשון כאן פייטנית מובהקת, ואין בה זכר-לשון מן המקור הדרשני. ושונה בזה, כאמור, הילוכו של היוצר הקודם.

הפיוט, כפי שהוא בא בכתב היד, קטן בהרבה ממה שהיה היקפו המקורי. מתוך 22 המחרוזות (לפחות) שהיו בו, אין בידינו אלא שש. אבל הקטע מועתק כפיוט שלם, ובשימוש שנעשה בו במקום המעתיק ובזמנו איש לא חש בחסרון המשכו וסופו. התופעה נפוצה ביותר בגניזה. מאות גופי יוצר הגיעו אלינו בהיקפים מקוצצים בשיעורים שונים, מהם של גוש אחד, מהם של שנים-שלשה גושים. על התופעה ידובר עוד להלן.<sup>70</sup>

שריד מתוך גוף יוצר של ר' פינחס לשבת אבליים<sup>71</sup> הגיע לידנו מכ"י ט"ז ס"ח 108. 38a; כה"י מביא גוש אחד של שלוש מחרוזות ומחרוזת ביניים אחת:

[כח] אורך הזהרת בַּחֲבַת  
בְּלִי לְנַחֵם אֲבִילִים בְּשֶׁבֶת  
מְזֻמּוֹר שִׁיר לְיוֹם הַשֶּׁבֶת  
הַשֶּׁבֶת גַּעֲיַת אֲנוּנִים לְהַעֲבִיר בְּרָצִיוֹן  
5 נִיאֻמִּים לְהַשְׁמִיעַ בְּצִפְיוֹן  
כִּי נִיחָם יִי צִיוֹן  
גִּילִיתִי נִיחֻמִּים לַעֲם נִגְאָלִים  
וְיִגְוֹן לְהַסִּיר מִגְּאוּלִּים  
לְנַחֵם כָּל אֲבִילִים  
10 אֲבִילִים פָּאָר וְעוֹטְרוֹ מַלְבוּזוֹת  
נִיחֻמִּים לְהַשְׁמִיעַ וּבְנֵי[עַ]מָּךְ לַחֲזוֹת  
חָ[...]. אֲשֶׁרִי אָנוּשׁ יַעֲשֶׂה זֹאת קְדוּשָׁה

ביאור:

מועתק עד ט' 6 גם בכ"י ט"ז ס"ח 111.107 (= א). 1 אורך: כאן כינוי לתורה. הזהרתה: הורחתה. א. בחבת: בחיבה, באהבה. והצורה המשונה בלחץ החרוז. 2 בלי וכו': השווה שבת יב ע"א: אמר רבי חנינא בקושי התירו לנחם אבליים ולבקר חולים בשבת. 3 מזמור וכו': תה' צב: א. 4 השבת וכו': שיעור הטור: השבת ניתנה כדי להעביר בפיוס ('ברציון') אנחת ('געייט') האבליים ('אנונים'). ובכ"י א: 'אבליים' במקום 'אנונים'. 5 ניאומים: ולהשמיע בתקווה ובציפייה כי נחם יי וכו'. ובכ"י א: נחומים. אבל נראה ש'בצפיון' משובש, וצ"ל 'בצפיון', כלומר: בדיבור; מלשון פצו פה. ובכ"י א: בצביון. 6 כי נחם וכו': יש' סא:ב. 10 אבליים: כאן כינוי לישראל. מלבוזות: מלהיות עוד נבזים ומושללים. 12 אשרי וכו': יש' נו:ב.

הקטע מועתק כך, כמות שהוא, על רצועת קלף, שעמוד אחד שלו ריק. הכתב מרושל ביותר ויש חשש שהנוסח אינו מתוקן. ספק דרך משל אם הקטע היה משורשר, כי קשה לראות את המחרוזות השלישית משתרשרת מן השנייה. אבל אפשר שגם נוסחה משובש. גם הא"ב של הפיוט מבולבל; תחילת השיר

71 בתקופת הפייטנות המזרחית נהוג היה להקדיש את התפילות המפויטות של השבתות אשר בשבוע שלפניהן התרחשו מאורעות משפחתיים מיוחדים בקהילה, כגון נישואין או מקרי מות, לציון המאורעות ההם. וכבר ממורשתו של הקילירי הגיעו לידנו קטעים משלוש קדושתאות (לפחות) לחתן (עין ע' פליישר, שירת הקודש, 154; 'מרקוס, גנזי שירה, 64; על השלישית, המפוארת מכולן, עין מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קכח, סימן לב). קדושתא לאבל אין לנו מן הקילירי, אבל יש לנו ממנו קרובת י"ח יפה מאוד לאבל (י' מרקוס, גנזי שירה ופיוט, 49 ואילך). בין פיוטי פינחס יש קטעים מתוך קדושתא לאבל (מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קכח סימן לו): הקטעים נדפסו בידי גבריאל דוידוביץ (Gabriel Dawidowicz) בספרו הנדיר *Liturgische Dichtungen der Juden*, Berlin 1938, בחלק העברי, עמ' א ואילך, על פי כ"י ט"ז H17/1.

לכאורה בא"ב פשוט, אבל המחרוזות השלישית, הפותחת באות ג', נראית רומזת שבהמשך סודר השיר בא"ב סטרופי.

במקורו הביא הפיוט מחרוזות ביניים מתחלפות. דבר זה אנו למדים מן השרשור המצמיד את מחרוזות הקדוש האחת שישנה לפנינו אל הסטרופה שלפניה. וכבר אנו יודעים שמחרוזות קדוש רפרניות אינן משורשות. חתימת הפייטן באה במחרוזות הביניים, בלי ציון היחוס; האות ס' החסרה מן החתימה הועלתה מן הסתם מן המלה הראשונה, הלקויה, של הטור השלישי.<sup>72</sup>

המחרוזות מביאות סימונת מקרא, כדוגמת מה שמצאנו לעיל בפיוטים [כב] ו[כה]. אבל אין כאן סימונת רצופות מפסקה אחת במקרא, כמו שמצאנו שם. הואיל והפיוט מקוצץ, אי אפשר לדעת לפי איזו שיטה הובאו הסימונות. אפשר שלא היתה בהן שום שיטה כלל, אבל אפשר, וכך נראה קרוב לוודאי, שהיה בהן צד של ארגון. לפי הנרמז מגוש הסטרופות שלפנינו יתכן שכל מחרוזת ראשונה הביאה סימנת מעניינה של שבת, וכל מחרוזת שנייה ושלישית — פסוק תנחומים, ליתר דיוק מקרא שבאה בו תיבה משורש 'נחם'. דרכי ארגון כאלה ידועות בפייטנות, וכבר הזכרנו לעיל.<sup>73</sup>

סבך מכל קטעי היוצר שהגיעו לידינו מאת ר' פינחס הוא הקטע הבא, המועתק מצילום של כתב יד שהיה שמור בספריית הקהילה היהודית של ברלין.<sup>74</sup> הצילום שמור כעת במכון שוקן בירושלים; מספרו המקורי היה 152/1. הטכסט הועתק בכה"י ברישול גדול ובניקוד משונה ביותר. הוא מטושטש במקומות הרבה והעתקתו קשה ובלתי בטוחה. זה מה שניתן לפענח ממנו:

— — — — — [כט]

[... ..] לא המש

אֶלָּא יֵשׁ כַּח מְכוּחַ הַשִּׁמֶשׁ

לְכָל אֶחָד וְאֶחָד יֵשׁ חֲלוֹן

לְרוֹץ וְלִישְׁקוֹעַ בְּמִלּוֹן

ביאור:

2 אלא: קשה להלום כפשוטו. ונראה לי שצ"ל: ולה (עין שיבושי כתיב כאלה גם להלן ט'  
17: 'א' שתיים' במקום 'ושתיים' וט' 18: 'ותירא' במקום 'ותירה'). והכוונה ללבנה שאורה  
בא מאור השמש, 3 ולכל אחד ואחד: מן המאורות. יש חלון: ברקיע. השווה שמ"ר  
טו:כב: שס"ה חלונות ברא הקב"ה ברקיע וכו' מאה ושמונים ושלשה (חלונות) במזרח  
ומאה ושמונים ושנים במערב. במלון: למעלה מן התיבה הזאת כתוב בכה"י מעין 'סח'.

72 השלם מעין 'ח[סנ]ם' או כל כיוצא בזה. ר' פינחס חותם לעתים קרובות במקרים כאלה  
בתיבת 'חוסן'. המי"ם הסופית נראית בכתב היד בבירור.

73 עין עמ' 21. ועין גם להלן, 219.

74 עין על פיוט זה תיאורו של זולאי. הפיוט בארץ ישראל. עמ' קכח. סימן לה.

5 רצופנים] בארקיע ומשולשלים בוילון

פז>מון

מתהלכם במרומים  
וכשחק טונו [ ... .. ]  
ומצפינים ומדרימים

10 גי[משלו] לשני איפרכין  
אחד [ ... .. ] בהילוכין  
כן [ ... .. ] בדרכין

סדרם חמיש מיאות בהילך  
שלוש מיאות וחמישים מתהליך  
ליל רביעי לעמוד לפני המלך

פז>מון

15 עונות חמה כאן איום  
שלוש מיאות ושישים וחמישה יום  
א שתים עשרה שעות ליום

פקודה ויתירא על הלכנה בהשמעה

ביאור:

ואני יודע לאן המלה שייכת. / 5 רצופים: משוקעים ומשובצים. בארקיע: כך בכתב היד, ונראה שיש לגרוס: ברקיע. עיין בבבלי חגיגה יב ע"ב: רקיע, שבו חמה ולבנה כוכבים ומזלות. ומשולשלים: מקופלים, מגולגלים. בוילון: הוא הרקיע הראשון. ועיין בחגיגה שם: וילון אינו משמש כלום אלא נכנס שחרית ויוצא ערבית. ופיענוח מלת וילון מסופק. / 6 מתהלכם: כך בכה"ל, ויש לגרוס או 'מתהלכים' או 'מהלכם'. והנושא: השמש והירח. / 7 וכשחק טונו: כך לכאורה בכתב היד, ואין בידי לפרש ואולי צ"ל: וכשחק עינו, ר"ל צבעו כרקיע. / 9 נימשלו וכו': מיוסד על האגדה בבר"ר ו:ו: משל למלך שהיו לו שני אפיטרופין, אחד שולט בעיר ואחד שולט במדינה וכו'. ('אפרכין' בהקשר דומה עיין באופן של שמואל השלישי שהדפיס י' דוידסון בגנזי שכתר, ג, 113). / 12 סדרם: הסופר כתב תחילה 'סרים' ותיקן למעלה מן השורה. חמש וכו': ברקיע שעוביו מהלך חמש מאות שנה (חגיגה יב ע"ב). בהילך: במהלך. / 13 שלוש וכו': אני יודע לפרש מספר זה. / 14 ליל רביעי וכו': להתייב לפני הקב"ה בלילי יום ד' של מעשה בראשית, מוכנים להיבאר. / 15 עונות חמה וכו': ימות שנת החמה. כאן: נראה משובש. ואולי צ"ל: כעץ, כמו שיעץ, קבע. איום: הקב"ה. וזולאי קרא 'היום' אבל גם כך אין תיבת 'אין' נהלמת יפה. / 16 שלוש מאות וכו': הם מספר ימות השנה לפי לוח השמש. / 17 א שתים עשרה נראה שצ"ל ושתיים עשרה. עיין גם לעיל, ביאור לט' 2. ולעניין חלוקת היממה ליי"ב שעות (במקום כ"ד) העיר זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קכח. שהשיטה רמוזה גם במדרש תהלים יז ד: 'שאף על פי שבחר דוד דבר שלושה ימים שהן עושין שלושים ושש שעות'; והוסיף שכבר העיר על זה בער בסידור עבודת ישראל, עמ' 654, בביאורו לסילוק הקילירי לפרשת שקלים. ושיטת הקילירי לעיל פיוט [כד], ט' 25 היתה של כ"ד שעות ליממה. / 18 פקודה: קבועה. ויתירא: צ"ל: ויתירה, כלומר ועודפת. והנושא: שנת החמה. על הלבנה:

מָאָה וּשְׁלוֹשִׁים וְאַחַת שְׁעָה  
שֶׁהֵם אֶחָד עָשָׂר יוֹם חֹסֵר שְׁעָה 20

פֻּאָרוּ שְׁנַיִם עָשָׂר כּוֹכָבִים לְזֶרֶחַ  
יָחַד שִׁשָּׁה מִשְׁשָׁה לְבָרוּחַ  
זֶה שׁוֹקֵיעַ וְזֶה זֹרֵיחַ

נִחְלָקָה הַשְׁעָה לְתַבּוּעַ  
לְאַלְף וּשְׁמוֹנִים חֲלָקִים לְקַבּוּעַ 25  
סְלִילַת כָּל מְאוּרֵי אוֹר בְּעִתֵּיו לְזֵרוּעַ

אחרי הסטרופה הזאת כתב הסופר את המלים 'יתברך אדו' ו'יתברך אדיר' שהן מלות הפתיחה של ה'פזמון' השלישי המועתק בהמשך. מיד אחר כך מועתקים שני 'פזמונות' בכתב אחר, ואחר כך הפזמון השלישי בכתב הראשון:

פִּיעֵנְחָתָה יִצִּירָה נִמְתָּה יְהִי אוֹר  
חֲוִשֶׁף לְגִלוֹת כְּאוֹר  
קֹלָה אֲדִיר וְנָאוֹר קְדוֹשׁ

30 [פז>מון] [כָּדוֹ] לָם הִכִּין נָאוֹר  
בְּמֵאמֶר רָאשׁוֹן בִּיהֶק יְוִפִּי אוֹר  
חֲזֹק זְמַנּוֹ קָבַע לְהַקְדִּישׁ תּוֹרָה אוֹר ק>דוּשׁ

פז>מון] יְתַבְּרַף אֲדִיר וְנָאוֹר  
עֹטָה כְּשִׁלְמָה אוֹר  
35 [קָ... .. בְּ] אֲוֹר ק>דוּשׁ

בהמשך רצוף בא אחר כך יוצר אחר לשבת, תחילתו 'אסלדה בחילה', והוא חתום במחרוזות הקדוש שלו 'ראנ[וב]ן'.

ביאור:

על שנת הלבנה. בהשמעה: בלימוד, כלומר לפי החשבון. / 19-20 מאה וכו': לפי ששנת הלבנה שניד ימים, ח שעות (מכ"ד) ותתעו חלקים, ושנת החמה שס"ה יום, ו שעות (מתוך כ"ד), נמצא ההבדל של י"א ימים פחות שעתיים מכ"ד, שהם שעה אחת לפי החלוקה של ר' פינחס. על אורך שנות החמה והלבנה עיין אצל הרמב"ם ביר החזקה, הלכות קידוש החודש, פ"ו ה"ד, ופ"ט ה"א. / 21 פוארו: נוצרו בהדרגה שנים עשר וכו': י"ב מזלות. / 21 יחד ששה וכו': נראה לי מכוון כנגד חלוקת המזלות (דהיינו החדשים) לימות החמה ולימות הגשמים. לברוח: להיות מובדלים. / 25 לאלף וכו': היא החלוקה המקובלת של השעה לתת"פ חלקים, אבל לפי החישוב של הפייטן היה אורך החלק כפול. / 26 סלילת: מסלול. / 27 פיענחתה: גילית. נמתה: אמרת. / 30 [כנ]לם: אפשר שלפני חיבה זו מועתקת עוד מלה קצרה (י'ה'?). נאור: הקב"ה. / 31 ביהק: הבהיק, האיר. / 32 להקדיש וכו': כדי לבסס בזה את חוקי התורה התלויים בזמן (על פי בר' א' א': והיו לאותות ולמועדים וכו'). / 34 עוטה וכו': תה' קד: ב.

זה כל מה שנשאר בידנו מן הפיוט, בהעתקה האחת והיחידה ממנו שהגיעה אלינו. ברור שהקטע מקוצץ, ולא רק בראשו, שמשם חסרים לנו כנראה לא פחות מעשר מחרוזות, אלא גם בסופו, שהרי אין האלפבית הסטרופי של הפיוט נמשך אלא עד אות פ'. משם דילג המעתיק (או אחד המעתיקים שלפניו) כנראה לסוף הפיוט, והביא את שתי המחרוזות החתומות בשם הפייטן 'פינחס'<sup>75</sup>. אין בטחון גמור שבמקור היו אלו המחרוזות האחרונות ממש. ויותר נראה ההיפך, כי הסטרופה המסיימת את ההעתקה שלנו, גם אם נשער אחריה מחרוזת קדוש אחרונה, אינה נראית מעגלת את נושא השיר לקראת גמר מהוקצע.

העתקתן של שלוש מחרוזות הקדוש, הנחרזות בחרוז זהה ('אור'), והחתומות 'פינחס [ה] כהן ברבי חזק'<sup>76</sup> [יענקב'], בסוף הפיוט, ובהעלם אחד, משונה ביותר וקשה לדעת מה כיוון בזה הסופר. אם הפיוט אכן היה בנוי, כפי שמשתמע מן הקטע, באלפבית סטרופי, ואם הביא במקורו מחרוזות ביניים מתחלפות, הרי היו בו לא פחות משמונה מחרוזות קדוש.<sup>77</sup> אין לדעת איך נשתלבו בנוסח המקורי הזה שלוש המחרוזות המובאות בכתב היד, שהרי הן מעמידות לכאורה מטבע חיתום מלא שקשה לתאר לו תוספת. אפילו נסביר את הופעת שלוש המחרוזות ביחד, בסוף כתב היד, בכך, שהן הושטמו בטעות מגוף הפיוט (שבו מצויין מקום שילוב הפזמונות רק ברמז, במלת 'פזמון' <'), וזאת, אגב, תופעה מצויה בהעתקות קדומות ומאוחרות,<sup>78</sup> הנה אין בידנו לשחזר את דמותן של שאר מחרוזות הקדוש ששרתו את השיר. שמא באו במקור שלוש המחרוזות הללו לסירוגין, בזה אחר זה וחוזר חלילה? עד כה לא מצאנו מקבילה לתופעה הזאת ביוצרות שהגיעו אלינו מן התקופה הקלאסית. אבל אין הדבר רחוק מן ההגיון, ומן הבחינה ההיסטורית הוא אף סביר.<sup>79</sup> בפייטנות הספרדית, המאוחרת לתקופת פעילותו של פינחס במאות שנים, מצוי

75 לפי זה צריך לומר שהפייטן המשיך את הפיוט אחרי תום הא"ב וחתם את שמו לא רק במחרוזות הביניים אלא גם בגוף הפיוט, כדרך שנהג הקילירי בחתימת 'הודיה' לעיל, פיוט [כב]. אין להעלות על הדעת שהפייטן הניח את הא"ב באמצע, ועבר לחתום את שמו, כי אין הפייטנים נוהגים בערכוביה כזאת לעולם, אלא משלימים את הא"ב כסדרו, ומסיימים, או ממשיכים בחתימת שמם כסדרו. העובדה ששתי המחרוזות האחרונות באות כאן שלא במקומן כולטת גם מכך שאין הן מצטרפות בשום אופן אל מה שלפניהן לגוש של שלוש מחרוזות. מה שאין כן הסטרופות האחרות של הפיוט.

76 שילוב מלת הברכה 'חזק' באמצע החתימה מופלא. אבל עיין בדומה לזה בדיוק במעריב לפסח ושבט, ע' פליישר, עניינים קיליריים, 299. החתימה שם: 'נחמן נין לעזר בירכי חזק קליר'.

77 החלוקה המקורית של הפיוט היה לפי זה: אבג/ דהו/ זחט/ יכל/ מנס/ עפצ/ קרש/ תפנ. אבל, כאמור, אפשר שהפיוט לא נסתיים בזה אלא הובא בגוש נוסף של שלוש מחרוזות ובו המשך מטבע החיתום.

78 תופעה דומה צויינה בידי מ' זולאי, בין כתלי המכון, 95; שלוש מחרוזות קדוש מתוך גוף יוצר לוארא לר' יוסף אבן אביתור מועתקות בנפרד, בכתב יד המוזיאון הבריטי Or. 5557 S. 22. התופעה אינה נדירה בגניזה.

79 עיין על כך ע' פליישר, יסודות מקהלתיים, עמ' לד, ולהלן עמ' 222.



הדגם בכמה גופי יוצר.<sup>80</sup> וקצת נראה הדבר כך גם מן הקטע שבידנו, כי אילו באו בפיוט במקורו מחרוזות קדוש מתחלפות, בדין היה שנמצאן משורשרות. ואין עקבות שרשור ניכרים במחרוזות שלפנינו.

לאיזו הזדמנות חיבר פינחס את גוף היוצר הזה? תוכנו, והוא קרוב מאוד לתוכן הזולת של הקילירי שהובא לעיל (פיוט [כד]), אינו מלמדנו הרבה. גם לא ההקשר שבו בא הקטע בכתב היד. זולאי, שהעיר על הפיוט לראשונה,<sup>81</sup> תמה אם אין כאן יוצר לשבת בראשית או לפרשת החודש. אבל קשה לקבל את שתי ההצעות, את האחת מפני שאין הגיון לדרון ביוצר לפרשת בראשית רק במאורות ובהילוכן, ולא גם בשאר מעשי הבריאה, ואת השנייה מפני שאין בפיוט הבלטה מספקת של עניין סדרי החודשים ויציאת מצרים, שהם עיקר עניינה של שבת החודש. קרוב יותר לחשוב שגם הקטע הזה, כמוהו כזולת הקילירי שהובא לעיל, נכתב ל'שבת תקופות', כלומר לשבת שבשכובע שלפניה חלה אחת מארבע תקופות השנה. נראה שהיעוד המיוחד של הפיוט צריך להסביר גם מה טעם אין שימוש בו בסיומות מקראיות. אילו נועד הפיוט לשבת בראשית או לפרשת החודש ספק אם היה הפייטן נמנע מלשלב בו פסוקים מקראיות הימים, כפי שנהג ביוצרו לחג השבועות, וכפי שהיה בוודאי מנהג מקומו וזמנו ברוב גופי היוצר.

אין בידנו לפי שעה גופי יוצר נוספים מאת ר' פינחס. אבל יתכן שבאחד מכתבי היד של הגניזה נשתמרו לנו שרידים מתוך מחזור של יוצרות (או של גופי יוצר) לסדרים התלת-שנתיים של התורה, שנתחבר בידי ר' פינחס. על שרידים אלה העיר לראשונה מ' זולאי בשעתו,<sup>82</sup> והם קובעים ברכה לעצמם בין כך ובין כך, כי אפילו אין הם לפינחס, אין ספק שהם קדומים מאוד. כתב היד המכיל את הקטעים שמור בקמבריג', באוסף ט"ש (10H8/2), ואין בו אלא שני דפים. הוא מביא, בין פיוטים אחרים, גרמים של גופי יוצר לחמשה סדרים מחומש בראשית.<sup>83</sup> מכל יוצר באות כאן שלוש מחרוזות בלבד (אותיות א-ו)

80 עיין להלן. 499 ואילך.

81 על פי תיאור הקטע בידי ח' שירמן. Die poetischen Genizafragmente der juedischen Gemeindebibliothek Berlin, *MGWJ*, 76 (1932), 345.

82 עיין מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קכט.

83 כתב היד נראה שהוא לקט של פיוטים שונים. דף 1 ע"א שלו ריק. ע"ב נראה מביא בחלקו העליון פיוט לעושה השלום. אחר כך בא כנראה יי מלכנו (אי אפשר לדעת לאיזו שבת), תחילתו כנראה 'ידנו עד עפר'; אין תחילתו ניכרת בכה"י. בסוף הפיוט. בדף 2 ע"א, באים פסוקים ואחר כך כנראה סימן הברכה ('ב'רוך' גאל יש'ראל'). מיד אחר כך רשום 'יוצר לוירא', וגופי היוצר באים מכאן ואילך כסדרם. אחרי היוצר האחרון בא הציון 'יי מל'כנו', ומועתק פיוט מסוג זה. הקטע היה שייך, אולי, לסדר 'יי' פקד את שרה' שגוף היוצר שלו מועתק לפני כן. ה'יי מלכנו' מתחיל 'ברכת אב העצמת בזקנותו' ונראה שאינו חתום. שני פיוטי ה'יי מלכנו' ארוכים מן הרגיל, אבל שניהם מתחילים בחרוז אחיד. השערה בדבר התפקיד שמילאו גרמי היוצר הללו עיין ש' אליצור, רמזות לסדרים, 224.

ומחרוזות קדוש אחת. המחרוזות מביאות את הפסוקים הראשונים של הסדרים בסיומותיהן, וכן גם מחרוזת הקדוש, שאף על פי שאין בה המשך לא"ב של הפיוט יש בה המשך רצוף לסיומותיו המקראיות. התופעה טרם עלתה לפנינו בדוגמאות דלעיל, אבל אין היא נדירה בפייטנות המאוחרת יותר. אין כמובן צל של ספק שהקטעים לקוחים מגופי יוצר שנכתבו שלמים במקורם, אבל אין בטחון גמור בכך שאחרי הגופים (השלמים) באו במקור גם שאר מרכיבי המערכות. בנקודה הזאת אנו עומדים במקום שעמדנו בו בסקרנו לעיל את מחזורי יוצרותיו של ר' יוסף בירבי ניסן משה קריתים; המחזור ששרידיו עומדים לפנינו נתחבר בודאי בעקבותיו.<sup>84</sup> בכל אופן ברור שבנוסח המקורי של הגופים באו מחרוזות קדוש מתחלפות (ולא רפרוניות), כי סטרופת הקדוש האחת והיחידה הבאה בכל קטע בכתב היד משורשרת.

ההשערה שהמחזור נתחבר בידי ר' פינחס סומכת על העובדה שבשלושה מתוך חמשת שרידי הגופים שבכתב היד מתחילה סטרופת הקדוש (אחרי מילת השרשור) בתיבה שפתיחתה באות פ'. וכבר ידענו מפיוט [כה] לעיל, שפינחס חתם לפחות פעם גוף יוצר שלו בפיוט אותיות שמו על פני מחרוזות הקדוש. העובדה שהתופעה חוזרת שלוש פעמים מוכיחה שאין כאן מקרה. ולפי שהפיוטים קדומים כנראה, ולפי שאין לנו בין הפייטנים הקדומים איש ששמו מתחיל באות פ', אין זה רחוק להניח שהקטעים אכן מפרי קולמוסו של ר' פינחס הם. אבל בשתיים מתוך חמש הדוגמאות שבכתב היד מתחילה סטרופת הקדוש באות י'. אם כן, אם אנו מבקשים לקיים את ההנחה שהקטעים שפזמוניהם מתחילים באות פ' של פינחס הם, עלינו לומר שאלה שבהם מצאנו את הפזמונות מתחילים באות י' אינם שלו. צריך אפוא להניח שהמחזור, שסדריו באים לכאורה בזה אחר זה, כמצופה, כבר היה מורכב מיצירות שני פייטנים. אבל הקטעים עשויים כולם באותה שיטה בדיוק נמרץ ואופיים ומקצבם שווים, ורק עין בקורתית מאוד אפשר שיכולה להבחין באיזה הבדלים ברמת סגנונם.<sup>85</sup> הואיל וההעתקה מאוחרת יחסית ותוכנה אינו מסודר במיוחד, אפשר לחשוב שבידי הסופר (או בידי סופרים שלפניו) כבר עמד מחזורו של ר' פינחס בחסרון כמה מחלקיו, והוא השלים את החסר בין על פי גופי יוצר שנטל ממחזור (שלם) אחר, ובין על פי גופים שנתחברו במיוחד לצורך זה.<sup>86</sup>

84 אבל אם אמנם נתחבר המחזור הזה, בחלקו לפחות, בידי פינחס, קשה לשער שהכיל רק גופי יוצר.

85 הבדלים כאלה אפשר שישנם. הקטעים שחתיתתם פותחת באות י' מאולצים יותר וחריותם פחות חלקה. אולם אם נכונה ההשערה שהיוצרות נתחברו במיוחד כדי להשלים את החסר במחזורו של ר' פינחס אין תימה שההבדלים בעיצוב הקטעים ובדרך טיפולם בנושאים אינם בולטים.

86 התופעה כשלעצמה אינה מתמיהה כלל ורבות כמותה בקטעי הגניזה. כך ניתן להסביר למשל את הופעתה של קדושתא זרה במחזור קדושתאותיו של ינאי לסדרים התלת-שנתיים (סימן כח בפיוטי ינאי, מהד' זולאי, עמ' נט). התופעה ידועה גם ביוצר: מערכות יוצר הועתקו לעתים, בהתאם למנהגי קצת מקומות, בהשמטת מרכיבים אחדים;

נביא כעת את הקטעים, על פי כ"י ט"ש 10H8/2 הנ"ל, כמו שהם לפנינו:

[ל]

יוצר לוירא

אֵילָף בִּיקוֹר חוֹלִים הַמוֹנִי  
בְּבִקְרוֹ אֵב הַמוֹן כְּהַגְיוֹנִי  
וִירָא אֶל־יוֹ יִי

5 גם כְּהַמְצִיא פִּיתוֹ לַעֲשִׂירִים וְרָשִׁים  
דְּמוּת תְּרַשִּׁישִׁים שֶׁר כְּאֲנָשִׁים  
וַיִּשָּׂא עֲיָנָיו וַיִּרְא <וְהָנָה> שֶׁ־לְשָׁה <אֲנָשִׁים>

הַשִּׁיב לַגְדוֹל שְׁנֶאֱנִיךְ  
וְחִינֵן לוֹ קִנְיִיךְ  
וַיֵּאמֶר <יִי> <אֶם> <נָא> מְצָאֲתִי חָן <בְּעִינֶיךָ>

10 בְּעִינֶיךָ פְּלֹאוֹת תִּרְאָה בְּצֶאֱת מִמֶּפֶתֶן מִים  
וְלִבְנֶיךָ אוֹצִיא מְצוֹר מִים  
תִּמְוֹר יִקַּח נָא מַעַט מִמֶּיִם נֵם קְדוֹשׁ

ביאור:

לסדר בר' יח: א (וירא אליו). 1 אילף: לימד הקב"ה. המוני: את ישראל. 2 אב המון: את אברהם. ועיין הגמרא בסוטה יד ע"א: הקב"ה ביקר חולים דכתיב וירא אליו יי באלוני ממרא: אף אתה בקר חולים. כהגיוני: כמו שכתוב בתורה. 4 גם וכו': בזכות שהיה מכניס אורחים וממציא פיתו לכול. והשווה בר"ר מח: ח: פתח האוהל — פתח טוב פתחת לעוברים ושבים. 5 תרשישים: מלאכים, בלשון הפייטנים. שר: ראה. והשווה בר"ר מח: ט: והנה שלשה אנשים וכו' מיכאל רפאל וגבריאל וכו' אחד נדמה לו בדמות סרקי, ואחד בדמות נוטי ואחד בדמות ערבי. 7 לגדול שנאניך: לגדול שבמלאכים שהופיעו לפניו. עיין בר"ר מח: י: ויאמר אדני וכו' לגדול שבהן אמר, זה מיכאל. 8 וחינן לו: וביקש ממנו, והמשך המשפט בסיומת המקראית. קנייך: אברהם. השווה משנת אבות וי: חמשה קנינים קנה הקב"ה בעולמו וכו' אברהם קנין אחד. 10 פלאות וכו': השווה בר"ר מח: יד: יוקח נא מעט מים וכו' אמר הקב"ה לאברהם אתה אמרת יוקח נא מעט מים, חייך שאני פורע לבניך במדבר ובישוב ולעתיד לבוא וכו'. ממפתן: על פי יח' מז: א: מים יוצאים מתחת מפתן הבית וכו'. 12 נם קדוש: אמר יי.

מעתיקים מאוחרים השלימו את מה שנמצא חסר, ממערכות זרות. וכבר לפני למעלה משבעים שנה הדפיס י"מ אלבוגן, עיונים, 32, הערה 5, קולופון מכ"י אוכספורד 2715/4 בזה הלשון: 'כמלת (נגמרו) יצרות חולות ויי מלכנו ל[שלמה סולמן] סנגארי, והדה (=וואלה) אופנים וכו' ל[ושמואל השלישי] בן הושענא זצ"ל'. והרבה כיצא בזה בגניזה. בדרך זו נוצרו בהעתקות מאוחרות מערכות יוצר שלמות שכל מרכיב בהן נלקח ממערכת אחרת. עיין למשל ע' פליישר, עשר תעשר, 130.

[לא]

יוצר ויבאו

אַרְאִלִּים חֲגוּרִים כְּלִי מִלְחָמָה  
בְּמַהֲרֹת חָגְרוּ אֶף וַחֲיָמָה  
וַיָּבֹאוּ שְׁנֵי הַמְּלָאכִים סְדוּ <מָה>

גִּיבּוּרִים קָשֶׁר כְּשִׁינוּנִי  
דְּרָכֵי דָּוִד תַּפְשׁ כְּהַגְיוֹנִי  
וַיֹּא <מָר> הִנֵּה נָא אֲדֹנִי

5

הוֹרָה מְסַרְבִּין לְקָטָן לְלָמוּד  
וְלֹא לְגִדּוּל לְתָמוּד  
וַיִּפְצֹר בָּם מָאד

מְ <אֲד> פִּרְחָח קָמוּ לְהַצְעִיר

10

וְנִסְכּוּ עַל הַבֵּית לְהַגְעִיר

טָרָם יִשְׁכְּבוּ וְאַנְשֵׁי הָעִיר נָם קְ <דוּש>

ביאור:

לסדר בר' יט: (ויבאו שני המלאכים סדומה בערב). 1. אראלים וכו': המלאכים שנשלחו להפוך את סדום. 2. במהירות: לכאורה נוגד את הנאמר בזה בבר"ר נ:א, שהמלאכים נשתהו בדרך, לפי שהיו מלאכי רחמים וציפו שתילמד זכות על סדום. חגרו: הסופר הוסיף אח"כ 'כלימו' ומחק בהעברת קולמוס. 4. גיבורים: כאן כינוי למלאכים. כשר: כשראה (לוט). כשינוני: כמו שכתוב בתורה. 5. דרכי דוד: מידותיו של אברהם. השווה בר"ר נ:ג: ויעש להם משתה — גידול ביתו של אברהם היה (לוט). כהגיוני: כאמור בתורה. 7. הורה: לימדה תורה: מסרבין וכו': לשון הגמרא בפסחים פו ע"ב. ובבר"ר נ:ז ממאנין בקטן ואין ממאנין בגדול. ושיעור הטור: הורה ללמוד: מסרבין וכו'. ור"ל מתוך שהמלאכים נענו מיד לאברהם אבל סרכו ללוט אתה למד שמסרבין לקטן אבל אין מסרבין לגדול. 8. לתמוד: להתמיד בסירוב עד הסוף. 10. מאד וכו': שיעור הטור: פירחחים (כלומר הבריונים, אנשי סדום) קמו לצער מאד. 11. להגעיר: כנראה: לחטוא.

[לב]

יו <צַר> ויסע

אַחֲרֵי נִקְדָּם וַצִּפּוֹן וַנִּגַּב  
כָּרְאֵת וְכָל הָר וַרְגֵּב  
וַיִּסַּע מִשֵּׁם אֲבֻ <רָהֶם> אֶרְ <צָה> הַנִּגֵּב

גְּרוּעוֹת כְּהֶאֱכִילוּ אֶב רִקִּימָתוֹ  
דִּלַּג לְכָרוּחַ מְרִיחַ רַע זְהוּמָתוֹ  
וַיֹּאמֶר אֲבֻ <רָהֶם> אֶל שְׂ <רָה> אֲשֶׁ <תו>

5

ביאור:

לסדר בר' כ:א (ויסע משם אברהם). 4. גרועות: כינוי לבנות לוט. כהאכילו וכו': לשון ציורית למעשי בנות לוט באביהם. שהאכילו אותו כביכול זרע עצמו ('ריקימתו'). 5. דלג

הַיִּצְהָר מִיּוֹם מֹדֵלָה  
וְנִיחַךְ מִנְּעָעִים יוֹשְׁמֵר וּמַחֲלֵחֵלָה  
וַיָּבֵא אֱלֹהִים אֶל אַבְימֶלֶךְ בַּחֲלוֹם הַלֵּילָה

הַלֵּילָה < יגלה אוֹזֵן אֲנָשִׁים בַּגְּלִילָה  
וּבְמוֹסָדָם יַחַתּוֹם בְּשִׁבְלִיָּה  
וְאַבְימֶלֶךְ לֹא קָרַב אֵלֶיהָ

10

בְּדַבָּר < קְדוּשָׁה >

ביאור:

לברוח: הנושא: אברהם. מריח רע וכו': על פי בר"ר נב:ד: ויסע משם אברהם — פנה מפני ריח רע, שהיו אומרים: לוט בן אחי אברהם בא על שתי בנותיו. / 7 מיום וכו': הפיענוח מפוקפק. ואולי כתוב: מעם, / 8 וניחך: ביתך, אשתך. / 10 בגליליה: הסופר כתב תחילה 'בגיליה' ותלה למד למעלה מן הגימ'ל. ונ"ל שצ"ל: בגליליה, כלומר בגללה, בגלל שרה. / 11 ובמוסדם: וכו': השווה בר' כ"ח: כי עצר ה' בעד כל רחם לבית אבימלך וכו'. בשביליה: כמו: בשבילה, בשביל שרה. / 12 בְּדַבָּר: ההשלמה לפי שיקול הדעת. ואפשר להשלים גם מעין: בְּמֵאמְרֵךְ < קְדוּשָׁה >.

יוֹצֵר < לויי פקד

[לג]

אֲמוּנִים נִתְעַדְנוּ בְּלוֹתָם כְּהִימֵר  
בְּנִים הִנִּיקָה וּפְרָחָה כְּתִמֵּר  
וַיִּפְּקֵד < אֶת > שְׁרָה < פֶּאֶרְשָׁר > אֲמֵר

גַּם קָיָם דְּכָרוֹ וְאוֹתָהּ הִפְרָה  
הָרָאָה קְלִסְטֵרוֹ כְּהוֹדוֹ וְזִימְרָה  
וַתִּהְיֶה נִתְלָדָה < שְׁרָה >

5

זֶמֶן שָׁמוֹ כְּנוֹסָה וְכִימִי יוֹחַמְתּוֹ חֶק  
חֶשְׁבוֹן שְׁנוֹתָיו וְיָמֵי מִלְּתּוֹ הוֹחֵק  
וַיִּקְרָא אֶבְרָהָם < אֶת > שָׁם < בְּנוֹ > אֶשְׂרָה יִלְדָּה < לוֹ >  
שְׁרָה < יִצְחָק >

ביאור:

לסדר בר' א: א: (ויי פקד את שרה). 1 אמונים: אברהם ושרה. נתעדנו: היתה להם עדנה. בלותם כהימר: כשהימר יי בלותם, זקנתם. או: גם לאחר שנתישן בלותם וגרם למרידות. / 2 בנים הניקה: הנושא: שרה. / 5 הראה קלסטרו: דמותו של יצחק. כהודו: של אברהם. השווה ב"מ פז ע"א: מיד נהפך קלסתר פנים של יצחק ונדמה לאברהם. / 7 זימן וכו': המחזרות מיוסדת על האגדה בבר"ר נג:ז ובמקבילות: יצחק וכו' — יו"ד עשרה כנגד עשרת הדיברות, צד"י תשעים 'ואם שרה הבת תשעים תלד' (= 'כימי יוחמתו', כלומר כשנות אמו כשילדה אותו); קר"ף מאה, 'הלכן מאה שנה יולד' (= 'חשבון שנותיו' של אברהם), ח"ת כנגד מילתו (= 'ימי מלתו'). אבל היו"ד לפי הפייטן הוא כנגד עשרת

10 יצחק פקודיך נצר מגינו  
הגיוןך שמר בכל אונן  
וימלל אברהם את. יצחק בנן

ביאור: הנסיונות של אברהם (כנוסה), והוא לפי הנוסח שבתנחומה קורח, יב ופרקי דר"א לב: יו"ד — עשרה נסיונות שנתנסה אברהם אבינו. חק: קבע, חקק. 10 מגינו: כינוי-פנייה אל הקב"ה. 11 הגיוןך: מצוותיך. אונן: כוחו. המעתיק השמיט את מלת 'קדוש'.

[לד] יוצר ויהי אחרי

אחר ההרהור העולה  
באר אל ישרותו לגלה  
ויהי אחר הדברים האלה  
גם בלשון בקשה אכבדך  
דברת להודיע לכל בבודך  
5 ניאמר קח נא את בנך את יחידך  
הקדים כנרצים מייקר  
ולא חס על בנו כהפקר  
וישכם אברהם בבקר

10 בבקר ידיד כהשכים לעניניו  
השקיף באשמורת הבקר על צריו ומוניו  
ביום השלישי נישא אברהם את עיניו  
קדוש

ביאור:

לסדר בר' כב: א (ויהי אחר הדברים האלה). 1 אחר ההרהור: על פי בר"ר נב:ד: אחר הדברים האלה — אחר הרהורי דברים שהיו שם. 2 באר: פירש. לגלה: לגלות. 4 בלשון בקשה: בר"ר נב:ז: אמר לו (הקב"ה) בבקשה ממך. קח נא. 5 דברת: מנוקד כך בכתב היד והתי"ו מסומנת ברפה. וכנראה ר"ל: כדי להודיע. 7 הקדים: לפי שנאמר וישכם. מייקר: כינוי לאברהם. 10 ידיד: אברהם. כהשכים: כמו שהשכים. לעניניו: לקיים המצווה שנצטווה. 11 השקיף וכו': הקב"ה, בשעת יציאת מצרים. השווה מכילתא בשלח, פרשה ה (עמ' 107): ויהי באשמורת הבוקר וכו' בוקרו של אברהם, מנין? שנאמר וישכם אברהם בבוקר. והשווה מחרוזת הקדוש של סימן [ל] (טורים 10-12) ששם לימוד דומה.

לא לראשונה עומדים לפנינו קטעי יוצרות ממחזור שלם של חיבורים לכל שבתות השנה. כיוצא בהם היו גם גופי היוצר של ר' יוסף בירבי ניסן משה קריתים שהוזכרו לעיל,<sup>87</sup> אבל הואיל ואלה לא הודגמו — דחינו את העיון בהם ובאופי היצירות הדומות להם, עד לשלב הזה.

87 עיין עמ' 111 ואילך, ובנספח שבסוף חיבור זה.

גופי היוצר לשבתות ולחגים שנבדקו עד כה יצירות בודדות היו; בבחירת נושאייהם מחבריהם היו בני חורין לעשות כעולה על רוחם. החיבורים יצאו לפיכך ממוקדים בדרך כלל בנושאייהם הטבעיים: יוצרות החג דיברו ברובם בעניינות החג, ויוצרות השבתות — במעשי בראשית ובשבת של שבת. ברוב הדוגמאות, להוציא את אלה שמצאנון עוסקות בענייני הלכה או חשבון הלוח, היה מהלך הפיוטים הימנוני. גם היצירות שנוסדו על עיבוד פרקי מקרא, יותר משפירטו את תוכנם או העמיקו את ההבנה בהם, בנו עליהם קומות של שירה, הרחיבו אותם והעלו אותם לרמות מוגבהות יותר של שבח והלל.

אבל האפשרות לדון שוב ושוב במעשה בראשית בנוסח של הלל והמנון לא היתה פתוחה בפני מי שבא לכתוב יוצרות לכל שבת, קל וחומר אם היה בן ארץ ישראל, ומחזורו המלא חייב היה להכיל חומר לשלוש שנות קריאה ויותר. והואיל והמנהג ליסד גופי יוצר על עיבוד השוטף של מקראות כבר היה קבוע למדי בפייטנות המחורות למן ראשיתה — בדרך הטבע באו המשוררים שביקשו לפייט יוצרות לכל התורה להבדיל בין חיבור לחיבור בנקודה הזאת: הם הקדישו את גופי היוצר לסיפורם מחדש, בלשון של שירה, של מקראות הפתיחה של הפרשות או הסדרים. הדרך אל הפתרון הזה היתה סלולה לפנייהם ממילא גם מצד אחר, שהרי קודם עד שלא עמדו הם בפני הבעיה התימאטית הזאת — כבר עמדו בפניה מחברי הקדושתאות לשבתות השנה, יניי, שמעון הכהן ויהודה, ואף הם פתרוה בדרך זו. אבל בשעה שמחברי הקדושתאות בנו את יצירותיהם על עניינים מן הסדרים, בלא להיצמד, צעד-צעד, למקראות הפתיחה שלהם,<sup>88</sup> הלכו בעלי היוצרות בזה בדרך אחרת, קשה (או שמא קלה?)<sup>89</sup> יותר. הם שיבצו את מקראות הפתיחה של הסדרים כסיומות

- 88 אמנם, גם בקדושתאות נשענים הפייטנים על פסוקי הפתיחה של הסדרים, ולפעמים אף יותר מאשר ביוצרות. כי היוצרות דנים בכל אופן בצרור של פסוקים מראשית הפרשות או הסדרים, ועניינם מתנועע עם המסופר במקרא. לעומת זאת הקדושתאות דנות עקרונתית רק בשני הפסוקים הראשונים של הסדרים (ובפסוק הראשון של ההפטרה) ולא יותר. אבל המקראות המשמשים יסוד לקטעי הקדושתאות אינם בתוך הפיוטים, אלא מחוצה להם. אחריהם (או, ברהיטים, לפנייהם), והפייטן חופשי מהם בכל מהלך יצירתו. ואין הדבר כן בגוף היוצר, שבו כל טור שלישי מן השיר (להוציא, לעתים, את מחרזות הקודש) פסוק. ההבדלה בין 'קל' ל'קשה' בתהליכי העשייה הפייטניים אינה פשוטה. לכאורה, הסיומת המקראית מקשה על הפייטן, כי היא מחייבת למחרזות שלפניה עניין קבוע מראש וחרוז קבוע מראש. רצף הפסוקים במקרא גם מביא את הפייטנים לעתים אל מקומות ופסוקים שבאמת קשה לעשותם שירה. אבל מצד אחר תופסים המקראות שליש מ'שטח' הפיוט, ומוליכים את צעדי המשורר בדרך סלולה מראש. רוב כל קישוטי התבנית, פסוקי המסגרת, מלות הקבע, הסיומות וכד', הנראים מסבכים את חיי הפייטן, מקלים לעתים קרובות את מלאכתו וחוסכים ממנו מאמצים של אמצאה ודמיון. על פי זה ניתן להבין למה עולות הקדושתאות ברמתן הפיוטית בדרך כלל על היוצרות. ולמה צורך צונן (הפיוט, 65) כשהוא רואה את עיקר הכשרון היוצר של הפייטנים הקדומים מתממש בסוגי הקרובה. חזירתן של הסיומות המקראיות אל הקדושתא, בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת, היא אולי אחד הגורמים להדרדרות הסוג.

למחרוזותיהם, ונצמדו בהן כך, ביתר שאת, אל תכניהם. המנהג נקבע לראשונה כנראה במחזור היוצרות של ר' יוסף בירבי ניסן, והוא נשאר קבוע איתן, חוק ולא יעבור, בכל המחזורים כיוצא בו שנכתבו מאז.

דרכם של הפייטנים ב'שכתוב' הסיפורים המקראיים שונה, כמובן, מפייטן לפייטן. יש מחברים שאינם עושים בטכסט המקראי כלום, אלא מוסיפים עליו שני טורים שאין בהם כל מאומה מלבד קצת פאראפראזה ושני חרוזים. אבל יש פייטנים שאינם נוהגים כן, אלא משבצים בתוך טורי-עצמם דברי פרשנות והגות, המרחיבים את עניין המקראות ומאירים בהם אור חדש ולעתים מפתיע. 'אורות' אלה אמנם אינם של הפייטן, אלא נטולים הם אצלו מן האוצר הגדול של ספרות חז"ל. אבל הברירה מתוך האוצר הזה, הכמות הנבחרת והעיבוד המיוחד של החומר הנבחר הם של הפייטן, ושלו בלבד. גם בקטעי היוצר שנבנו בדרך הזאת נזהרו רוב המשוררים שלא להעמיס על פיוטיהם חומר מדרשי יתר על מידת האפשר. הם גם שילבו בדרך כלל קטעי שירה מובהקים במחרוזות הקדוש, או, לעתים, בקטעי הסיום של חיבוריהם. אבל בנקודות הללו נבדלים הפייטנים אלה מאלה במידה רבה, וכל הכללה בהן מחטיאה את המטרה. הקטעים שהבאנו זה עתה יש בהם רקמה מדרשית צפופה, למעלה מן המקובל בסוג, והם מן הצד הזה דוגמה יפה לדרך הילוכה של הפייטנות ה'משכילית'. ברור שהפיוטים הללו לא נכתבו בשביל 'פשוטי העם'. דרך הרימוז אל המדרשות מתוחכם וחסכוני בהם, ואופי העיבוד של החומר אינו לימודי בשום אופן. וכבר פגשנו פיוטים מטיפוס זה בדרך הילוכנו, לעיל.

עד כאן גופי היוצר של פינחס, הבטוחים והמפוקפקים, שנתגלו עד כה.<sup>90</sup> אין כאן חומר רב, אבל הוא מספיק בהחלט כדי ללמדנו שבימי ר' פינחס ובמקומו כבר היה גוף היוצר קבוע ומוצק לגמרי במבנהו, לפחות משתי בחינות אלו: (א) שמחרוזותיו עוצבו תמיד בדגמים תלת-טוריים, ו(ב) ששטף המחרוזות בו נקטע אחרי כל גוש של שלוש סטרופות על ידי 'פזמון', כלומר סטרופת קדוש. מעבר לשני קוים אלה מצאנו בקטעים גיוון לא מועט: המחרוזות סודרו לעתים בא"ב פשוט ולעתים בא"ב סטרופי, לעתים מצאנון מביאות סיומות מקראיות ולעתים לא. אפילו בשיטת החרוזה שלהן מצאנו קטע יוצא דופן (פיוט [כז] לעיל), מעין אזורי. שינויים מצאנו גם במחרוזות הקדוש ובתכיפות התחלפותן, וכן גם בשיטה שבה נחתם בהן שם הפייטן. אבל כל

90 מ' זולאי (ארץ ישראל ועליית רגלים, עמ' נג, הערה 4, סימן ד) מציין, על פי כ"י אוכספורד 2705/10, יוצר לסוכות של ר' פינחס שתחילתו 'אחזו לנו איבי (=אויבי) קהלי'. פיוט זה אינו יוצר אלא כנראה קיקלר מתוך קדושתא לשבועות. בכ"י ט"ש Misc. 10/150 הוא מועתק אחרי פיוט ד של קדושתא, בראשו כתוב 'קיקלר', ולאחריו באים מרכיבים נוספים של קדושתא. גם העובדה שהקטע מפייט פתיחות מקראיות משיר השירים ב:טו ואילך, ולא מראש המגילה, מוכיחה שאין כאן ראשיתה של קומפוזיציה. גם בכ"י אוכספורד הנ"ל בא הקטע (בראשו, במפורש: 'יוצר עמ"י' (= עזרי מעם יי)) כשלאחריו מועתקים קטעי קדושת כלאים, ולא קטעי יוצר.



הפרטים הללו, ככל שלא הבדילו בין קטע לקטע, לא גיוונו את הישטח, אלא מבפנים. המסגרת החיצונית של הפיוטים נשתמרה תמיד בעינה, בלא שום שינוי כלל.

לבד מגופי היוצר שהבאנו בזה אין לנו אצל ר' פינחס, כאמור לעיל, אלא שני זולתות בלבד. אבל אלה שניים, מיצגים תחנה חשובה בהתפתחות הסוג בארצות המזרח. אחד מהם כבר נדפס שלוש פעמים בהקשרים שונים,<sup>91</sup> והוא נדפס כאן ברביעית משום חשיבותו ויופיו, על פי כתב היד היחיד שבו נשתמר: כ"י אוכספורד 2714/8. כך לשונו:

[לה] אמת לפינחס כהן

ל>חן<

אח בנעליכם מכרתם  
בשטמתכם על דמו קמתם  
גדי עזים במרמה שחטתם  
דאגתם לב אביכם וסוד הערמתם

5 פז>מון< אוי לקם מדין חוסף  
אמר להם יוסף

האח חלילה לך מעשות זאת  
ותמהנו כשמענו ממך כזאת  
זקוף עיניך למרום ואל תגלה רזות  
10 חובתינו גרמה על כן באה עלינו הצרה הזאת

כי אדוני בדכרך הממתנו ברעדה  
אמר להם יהודה

טרחתוהו ביד עושי חבלים

ביאור:

כותרת: אמת: זולת. ל>חן<: ציון המעתיק לעצמו (או לחזן): את הפיוט יש לקרוא בניגון. 1 אח: את יוסף. בנעליכם: על פי עמוס ב:ו: על מכרם בכסף צדיק ואביון בעבור נעלים. עיין פרקי דר"א לח: ומכרו אותו לישמעאלים בעשרים כסף וכל אחד ואחד נטל שני כספים לקנות מנעלים ברגליהם שנא' על מכרם בכסף וכו'. והאגדה מובאת כבר בתרגום המיוחס ליונתן לבר' לו: כח. 2 בשטמתכם: במשטימתכם. 3 גדי עזים: עיין בר' לו: לא. 4 דאגתם: כמו: הדאגתם. וסוד הערמתם: התיעצתם לרמותו (על פי תה' פג: ד). 5 מדין חוסף: מן המגלה דינכם. 7 האח: כנראה: קריאת צער. 8 ותמהנו: נחרדנו (עיין תה' מח: ו). 9 רזות: סודות. 10 חובתינו: חטאנו. על כן וכו': בר' מב: כא. ובפסוק: אלינו. 12 להם: הסופר כתב תחילה 'לו' ותיקן 'להם' ואף הוסיף ניקוד. והכוונה: לכל הנזכרים. 13 טרחתוהו: הבאתם עליו סבל. עושי חבלים: כנראה: בעלי תחבולות:

91 עיין מ' זולאי, מקור וחיקר, עמ' לג; ע' פליישר, פייטני טבריה, 372; הנ"ל, שירת הקודש, 241.

- 15 יַעֲצֶתֶם לְשׁוֹם רָגְלוֹ בְּכַבָּלִים  
כְּאֲכָזְרִים מְכֻרְתוֹהוּ לְאֲנָשִׁים מְחַבְּלִים  
לִישְׁמַעְאִלִים בַּעֲבוּר נְעָלִים  
אֹי לָכֶם מִדִּין <חוֹסֶף  
אָמַר לָהֶם יוֹסֶף>  
מִלִּלְנוּ אֵלֶיךָ כְּדֹל וְרֹשׁ  
נִדְנֹנוּ כְּנִמְצָא הִגְבִּיעַ הַנִּדְרֹשׁ  
סוֹדְנוּ אֶל תְּגֹל וְרִיכֶךְ יוֹפְרֹשׁ  
עַל דְּמִינוּ אֶל תַּעֲמֹד כִּי הֵדֶם מִיַּד מַאֲבִידוֹ יוֹדְרֹשׁ  
כִּי אֲדוֹנִי <בְּדַכְרֶךָ הִמַּמְתָּנוּ בְּרַעְדָּה  
אָמַר לָהֶם יְהוּדָה>  
פָּתַר לָכֶם אֶת חֲלוּמוֹ  
צִפִּיתֶם בְּקִנְאֲתְכֶם לְהַחְרִימוֹ  
קָמְתֶם וְהִתְמַכְרְתֶם לְשֹׁפֹךְ אֶת דְּמוֹ  
רְמִיתֶם בְּאֲבִיכֶם בְּזֹאת מִצְאָנוּ וְקָמְתֶם לְנַחֲמוֹ  
אֹי לָכֶם <מִדִּין חוֹסֶף  
אָמַר לָהֶם יוֹסֶף>  
שִׁינְנָתָה לְשׁוֹנֶךָ כְּחֻצִּים לְשֶׁכֶל  
תִּמְהָנוּ מִדְּבָרֶיךָ וְלֹהֲשִׁיב לֹא נוֹכֵל  
פִּנָּה אֶל בּוֹרְאֶיךָ אֶל תִּלָּךְ כִּנּוּ רָכֵל  
נָא כִּי אֲדוֹנִי רִיכָה רִיבְנוּ בְּשֶׁכֶל  
כִּי אֲדוֹנִי <בְּדַכְרֶךָ הִמַּמְתָּנוּ בְּרַעְדָּה  
אָמַר לָהֶם יְהוּדָה>  
חֲוִיבִיכֶם מִיָּתָה מְשׁוֹנָה  
שָׁב דְּרָכּוֹ סִכְרֶתֶם מְשֻׁכֵּנָה  
הָאֵל יִמְחֹל לָכֶם מִשְׁמִי מְעוֹנָה  
כְּוֹלְכֶם בּוֹאוּ אֵלַי גּוֹשְׁנָה

ביאור:

סוחרים ערומים. 15 מחבלים: אכזריים. 16 בעבור נעלים: עיין לעיל ביאור לטור 1.  
17 אֹי וכו': מכאן ואילך אין מחרוזות הביניים מובאות במלואן. אחרי מלות הפתיחה  
שלהם בא הציון: וגר. 19 מִלִּלְנוּ: דיברנו. 20 נִדְנֹנוּ: נענו, זענו, הודעוֹעֵנו. 21 יוֹפְרֹשׁ:  
יורחק מעלינו. 22 מַאֲבִידוֹ: השופך אותו. עיין בר' ט.ה. 25 פָּתַר: סיפר, הסביר.  
26 לְהַחְרִימוֹ: להשמידו. 27 וְהִתְמַכְרְתֶם: מלשון ויתמכרו לעשות הרע (מל"ב יז:יז).  
28 בְּזֹאת מִצְאָנוּ: בר' לו:לב. כלומר במה שאמרתם על כתנת הפסים שלו 'זאת מצאנו  
הכר נא'. וקָמְתֶם לְנַחֲמוֹ: בר' לו:לה. 31 שִׁינְנָתָה: חידדת. 32 תִּמְהָנוּ: נדהמנו, כמו  
לעיל ט' 7. 33 רָכֵל: רכיל. 38 שָׁב: הזקן; כלומר: יעקב. סִכְרֶתֶם: סגרתם. מְשֻׁכֵּנָה:

הֵן לְמַחֲנֵה שְׁלַחְנֵי חוֹסֶף  
נָם אֲנִי אַחִיכֶם יוֹסֶף  
חֹלְחָלוּ כְּשִׁמְעוּ מִלְתּוֹ  
זָעוּ וְנִבְהָלוּ וְלֹא יָכְלוּ לַעֲנוֹתוֹ  
קוֹל נָתַן בְּכָבֶד וּבְכֹחַ לַעֲזוֹמָתוֹ  
וְאַחֲרֵי כֵן דִּבְּרוּ אִיתּוֹ

45

ביאור:

שלא תהיה שכונה שורה עליו. עיין פרקי דר"א הג"ל, לח; ומעין זה בתנחומא וישב, ב./  
41 הן למחיה וכו': בר' מה:ה. / 42 נם: אמר. / 44 ולא יכלו וכו': על פי בר' מה:ג.  
45 ואחרי וכו': בר' מה:טו. ובפסוק: ואחרי כן דברו אחיו אתו.

אף על פי שלא היו לפנינו הרבה זולתות מחורזים, אי אפשר שלא נחשו במשכ"ה הרוח הבלתי רגיל הבא אלינו מן הפיוט הזה. מה שניתן לנו בו הריהו עיצוב דראמאטי של דרשיח המתקיים בין יוסף, המתנכר לאחיו, לבין יהודה, המנסה להציל את אחיו הקטן, אבל גם את עצמו ואת שאר אחיו, ממצב ללא מוצא. עצם הרצון להמחיו סצינה מקראית הוא יוצא דופן במופג בעולמה של הפייטנות הקדומה, שהרי מסגרות הביצוע של הטכסט הפייטני אינן דראמאטיות. אי אפשר להפעיל בהן חילופי קולות של מדברים בעדם; הגיוון היחיד שיתכן בהן הוא, אולי, הגיוון שבהחלפת קול החזן בקול מקהלתו. אבל גיוון זה אינו יכול לעורר, אם לא בדוחק רב, אשליה של דיאלוג.

קשה להעלות על הדעת את הסיבה שהניעה את ר' פינחס לטפל בדרך זו בספור המקראי. אפשר שהושפע בזה מאיזה קטע ליטורגי לא יהודי; בפייטנות הנוצרית, שהיתה מפותחת הרבה יותר מן היהודית בגינוני ההצגה שלה, שכחים הרבה יותר הטכסטים הדראמאטיים בתקופה הזאת.<sup>92</sup> ואפשר שהספור המקראי המופלא, המגיע במעמד הזה לשיאו המתוח קודם לפתרון עלילתו, עורר בו כשרונות נעלמים, כשרונות שעקבותיהם, אגב, ניכרים במידת מה גם ביצירות אחרות שלו.<sup>93</sup> בכל אופן — הקטע נשאר חריג למדי בספרותנו הקדומה, מלבד מה ששימש מופת לסדרה ארוכה למדי של חיקויים צמודים, מאוחרים יותר.<sup>94</sup>

92 כך בעיקר בשירת הכנסייה הסורית, שבה נתעצב סוג פייטני מיוחד, בעל אופי דיאלוגי דראמאטי: ה'סוגיתה'. השווה א' באומשטארק, הספרות הנוצרית, 99. אבל גם בפייטנות הביזנטית שכחים הקטעים הדראמאטיים. בשירת הכנסייה הלאטינית במערב איפשר המבנה הכפול של הסקוונציה (sequentia) עיצוב דיאלוגי בכמה יצירות מפורסמות. לדעת חוקרים צמחו מחזות המסתורין בכנסיות של ימי הביניים מפיוטים דיאלוגיים כאלה. בכנסיות הנוצריות היתה נפוצה מאוד ההקראה האנטיפונית (מפי שתי מקהלות מקבילות) של קטעי התפילה, ושיטת ביצוע זו דרבנה ניסוחים דיאלוגיים גם בתמליל. גם בפיוט הקדום יש כמה דוגמאות של עיצובים דיאלוגיים. הן מרובות באופן מפתיע בפיוטים מסוג 'פטרית משה' ובקטעי השירה הארמיים המשולבים בספרות התרגומים. עיין למשל י' היינמן, פיוטי התרגום, 362; ח' שירמן, בהמות ולויתן, 14, ושם הערה 37, 38; ע' פליישר, פייטני איטליה, 145 ושם הערה 81. בין הקטעים הארמיים יש גם כאלה אשר שמות הדוברים מצויינים בהם בסוף ציטוט דבריהם, בנוסח קרוב למה שלפנינו.

93 השווה למשל ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רמב. הפיוט כבר הוזכר לעיל, והוא דוגמה מפוראת לסוג שירה זה. קטע דיאלוגי מפותח, המתאר את השיחה שבין אברהם ויצחק בלכתם לעקדה, בא במשולש לקדושתא של ר' פינחס לראש השנה, כ"ז ט"ז H8/10.

94 עיין על כך מ' זולאי, מקור וחיקוי, עמ' לג ואילך.

מופלא לא פחות ממעמד-המסגרת של הפיוט — תוכנו של הדיאלוג המשווה. כי לכאורה הוא רחוק מרחק גדול מן הנמסר במקרא. במקרא (בר' מד: טו ואילך) אין יוסף אומר לאחיו, אחרי שהם מוחזרים אליו מדרכם, אלא מלים ספורות והן מתמקדות בעניין הגביע שנמצא באמתחת בנימין:

ויאמר להם יוסף: מה המעשה הזה אשר עשיתם. הלא ידעתם כי נחש ינחש איש אשר כמוני.

ויאמר יהודה: מה נאמר לאדוני מה נדבר ומה נצטרך. האלהים מצא את עון עבדיך. הננו עבדים לאדוני גם אנחנו גם אשר נמצא הגביע בידו.

ויאמר: חלילה לי מעשות זאת. האיש אשר נמצא הגביע בידו הוא יהיה לי עבד ואתם עלו לשלום אל אביכם.

מכאן ואילך מדבר יהודה בלבד. מלותיו הראשונות של יוסף אחרי נאום יהודה הן 'אני יוסף', ובזה נפתח השלב השני והאחרון של הסיפור, והוא מתמשך והולך עד רדת יעקב וכניו למצרים. בפיוט שקולים דברי יוסף בהיקפם כנגד דברי יהודה,<sup>95</sup> ואין הם נוגעים בעניין הגביע כלל. יוסף מזהים את אחיו בסיפור מכירתו, ומטיח כנגדם, בבטחון עז, האשמה אחרי האשמה, תוך שיחזור מפורט של המעשים שאירעו שנים רבות לפני כן. דבריו המאיימים אין בהם העמדת פנים של צדקות מלכותית כמו במקרא, אלא זעם בלבד: בא יום הדין, אבוי לאשמים! מאין יודע יוסף את כל הפרטים הללו?<sup>96</sup> הפייטן והציבור יודעים, כמובן, את האמת; אבל יהודה והאחים שהוא מדבר בשמם אינם יודעים. הם חושבים שמכשף גדול עומד לפניו, והוא 'נחש ינחש' את מצפוני לבם. אין אפוא שום אפשרות להכחיש, ואין שום דרך לחמוק. אובדי עצות הם עומדים בפני מי שקורא את רחשי לבם כקורא באגרת. במקרא — המצב הפוך: יוסף אינו יודע (כביכול) מאומה. המקרה שהוא דן בו הוא שולי, בלתי נחשב, מעשה שבכל יום. נער נתפש בגניבה. חלילה לו להפריז בעונש. אבל האחים יודעים שהאשם האמיתי אינו מי שנתפש, אלא מי שלא נתפש. המשנה לפרעה אינו מבין את הקורה באמת. הם מבינים. העימות האירוני מתחדד בדברי האיום המעורפלים של יוסף. 'אוי לכם מדין חוסף' הוא אומר. אך למי הוא מתכוון? יוסף שבשיר וכן גם הציבור יודעים: יש דיין החושף מעשי רשע גם לאחר שנים, ואוי למי שנפקד ביום פוקדו. אבל האחים תופשים את הדברים, בתמימות, כאיום ישיר. 'חוסף' עלול להיות, לפי הבנתם, יוסף עצמו, שעור מעט ילשין עליהם בכית פרעה ויתבע מהם את דם אחיהם המומת. לפיכך אין הם אומרים ואין הם מדברים ואין הם מצטרקים. הם רק מתחננים שלא יגלה סודם. הריב אינו ריבו שלו, למה יתערב בו? הפחד מפני גילוי הסוד מתנסח בדברי יהודה בכמה מקומות (טורים 7, 9, 21, 33), ובעצם הוא הציור שעליו נסבים דבריו. פרטים בלתי חשובים, המבליטים את תדהמתם הגוברת של האחים למשמע שחזור מעשיהם מפי יוסף, מתוספים על כך (ט' 8, 31-32) והם מחריפים יותר ויותר את הגיחוך שבמצב אשר הם לכודים בו ללא תקנה. שהרי הם מבקשים מן השר הנכרי שלא לעשות בהם מה שהם עשו בלא רתיעה באחיהם (ט' 2: 'בשטמתכם על דמו קמתם'; כנגד ט' 21: 'על דמינו אל תעמד').

95 באמת הם עודפים עליהם. כי על דברי יוסף האחרונים אין לאחים מענה.

96 על עובדה זו, וכן גם על המשחק הדו-משמעי של הפייטן במלת 'חוסף' (עיין להלן בסמוך), העמיד י' דן בניתוח נאה של היצירה הזאת, במאמרו 'בלדה עברית קדומה', מולד, יט (1961), 557 ואילך.

דברי יוסף מוסיפים חימה והם מגיעים לשיאם שנייה אחת לפני ההתוודעות: 'חוייבתם מיתה משונה' הוא אומר, וחורץ את גזר דין-כולם, בהעלם אחד. אך מיד הוא מוסר את דינם לשמים. זהותו האמיתית של ה'חוסף' מתגלה עכשיו: לא יוסף יגלה את הסוד ויפרע מאחיו, אלא ה'חוסף' הגדול והנצחי, שכלכל את הדברים מראש, ושאינו חסוף בעצמו לא לביקורתו של בשר ודם ולא להבנתו. מי שגלוי וידוע לפניו שיוסף לא 'נמכר' אלא נשלח, ולא למות אלא למחיה. והוא אולי 'מחול'. כי 'משמי מעונה' הדברים נשפטים אחרת.

מופלא גם סיום השיר בקיצור דבריו, והוא אולי העדות האמיתית לגדולתו של ר' פינחס כמשורר. כי פייטן בינוני היה מאריך כאן ומפרט ומסביר ומוכיח ומלמד מוסר. אבל ר' פינחס חש כי מכאן ואילך אין מה לומר. הדממה מסתרת על פני שני טורים ארוכים: ארכם מובלט על ידי חריזות פנימיות חזרות (חולחלו... ונבהלו... ולא יכלו...). אחר כך — הבכיה המשחררת, המפיגה את החלחלה והמאחדת במעשה משותף, המעשה המשותף האחד והיחיד שנראה אפשרי בשלב הזה, את שני הצדדים. ואחר כך הרמו המעורפל, המשאיר מקום בלתי מוגבל לדמיון: ואחרי כן דיברו [אחיו] אתו.

בסיום השיר נצמד המשורר הרבה יותר מאשר קודם לכן אל הנאמר במקרא, אם כי במקרא נמהלים דברי ההתגלות של יוסף במלל רב, ובמאמץ גדול יותר מן הצפוי להרגיע את האחים, להפיג את חששותיהם, ולפצות אותם על שעות המתח והחלחלה שבהן נתסרו. המשורר נאמן יותר מן המקרא לדמותו של יוסף כפי שטרח לעצבה. אין כנראה מחילה בלב יוסף, אלא מעין התוודעות פתאומית למסתורין שבקורות חייו. עכשיו שהוא 'יודע שה'חוסף' הוא שעולל את העלילות מראש, והוא שתיכנן את הכל בחכמתו, הוא תמה מה דין האחים בעלילה הזאת. שלא כבמקרא — אין הוא נראה בטוח שיש להם מחילה. אבל ברורה לו המטרה שאליה נמשכו המעשים בהתרחשותם. ומופלא הדבר שהאחים שבשיר נבהלים באמת דווקא כשהם נוכחים לדעת שאין סכנה מידית צפויה להם. הפייטן מדגיש דבר זה בשורות שבהן הוא מתאר את תגובת האחים לדברי ההתגלות המפתיעים של יוסף: 'חולחלו, זעו ונבהלו'. הגילוי מעביר גם אותם אל מעגל המסתורין, והם נוכחים לדעת שמשפטם לא תם, ושהשופט האמיתי אולי קשה יותר מן המדומה. כעת אין עוד מקום לדברים אלא לשתיקה בלבד. ולבכי שאין תכניו מתנסחים במלים.

כאמור, אין במחרות האחרונה שלשיר אלא תמצות עז וחסכוני של מה שנאמר במקרא. אבל צירוף אחד יש כאן שאינו במקרא, והוא הצירוף 'ובכו לעומתו'. במקרא — יוסף בוכה שלוש פעמים: 'ויתן את קולו בבכי' (בר' מה:ב). ושם: 'וישמעו מצרים וישמע בית פרעה'; 'ויפול על צווארי בנימן אחיו ויבך' (שם יד); 'וינשק לכל אחיו ויבך' (שם טו). האחים אינם בוכים. רק בנימן, היחיד מבין האחים שלא השתתף במכירת יוסף רשאי לבכות (פסוק יד): 'ובנימן ככה על צוואריו'. בפיוט בוכים גם האחים לעומת יוסף, כתואם אתו, כאחדות ובאחוה מחודשות. ואחרי כן הם מדברים אתו.

הזולת מופלא מצד מבנהו. נראה שהאופי הדיאלוגי של הקטע קשה היה לו שיתעצב בדגמים הסטרופיים המקובלים של הפייטנות המחזורות. לא לזהות את הדוברים בשיר, מתוך הנחה שהזהות תתגלה ממילא מתוך הדברים, אי אפשר היה. הפייטנות לא נוסתה בטכניקות כאלה. רק מסורת של דראמה או הנחת קיומו של ציבור עשיר מאוד בהשכלתו יכלו לאפשר בימי הביניים שימוש בתחבולות יומרניות מטיפוס זה. תעוזה גדולה ומפתיעה יש בפיוטו של ר' פינחס ממילא, שזהות הדוברים ניתנת בו בסוף דבריהם ולא בראשיתם, כמו במקרא, למשל, או כמקובל תמיד בספרות האגדה. אבל גם לציין את התחלפות הדוברים בתוך המחזורות, דבר שהיה מפיג הרבה את המתח החריף של הדור-שיח, לא רצה הפייטן. לפיכך הוא הוסיף על המחזורות הרגילות של פיוטו

'פזמון', כלומר מחרוזות ביניים דו-טורית, ונתן בתוכה את ציון הנפש הדוברת.<sup>97</sup> אולם גם כאן תחבול תחבולה. כי מחרוזות הביניים יכלה להצמד אל תפקידה ולהכיל באמת רק את הזיהוי הנדרש. היא יכלה אפוא להיות מחוץ לדיאלוג. אבל לא כך תכנן אותה המשורר. אלא את טורה הראשון הצמיד לעניין הדו-שיח, ורק את טורה השני השמיט אל מחוצה לו. בדרך זו הפכה המחרוזת המרובעת, הפשוטה, החד-חרוזית, לסטרופה של ששה טורים, דו-חרוזית, א-סימטרית, ובעלת מתחים פנימיים עזים. מצד החרוזים היא נמצאת מחולקת לשתי קבוצות של 2+4 טורים, אבל מצד העניינים שבה היא מחולקת לשתי קבוצות של 1+5: הטור החמישי שבכל סטרופה שונה בחרוזו מן הטורים שלפניו, אבל הוא שייך אליהם מצד תוכנו; הטור הששי בכל מחרוזת זהה בחרוזו עם הטור שלפניו, אבל הוא מחוצה לו מבחינת מה שנאמר בו. שתי התופעות, גם המבנה הסטרופי הדו-חרוזי והא-סימטרי וגם העדר התואם המובלט בין חלוקת הנאמר במחרוזות לפי החרוזים לבין חלוקתו לפי העניין, נדירות מאוד בפייטנות הקלאסית, והן מעידות על הרמה הגבוהה והבשלה מאוד, שאליה הגיעה שירת הקודש העברית בימי ר' פינחס.

יושם לב גם לעובדה שהזולת, אף על פי שהוא שלם, משוחרר לגמרי מכל זיקה לתפילה. לא רק בתוכנו, שאין בו אפילו אות אחת שאינה צמודה לנושא השיר, אלא אפילו בדרך סימו: אף שם לא טרח הפייטן להציב ולו רק טור מעבר אחד. העובדה שהמחרוזת האחרונה היא של ארבעה טורים, ושאינן אחריה 'פזמון', אפשר שרומזת שפזמון אחרון, עם מלות מעבר, נתלש מסוף השיר. אבל אין בטחון בזה, כמובן. הלכה למעשה בוודאי צורף אל הפיוט בסופו איזה גשר, בין בנוסח של שירה ובין בנוסח של פרוזה. התופעה אינה נדירה בפייטנות הגניזה ועוד ידובר בה להלן, אבל קיטוע מוחלט כל כך של שיר בסופו מפתיע בכל זאת.

לאיזו הזדמנות חיבר ר' פינחס את הזולת הזה? בכתב היד שבו הוא מועתק הוא בא בין קטעי יוצר לפרשת ויגש (בר' מד: יח). שבת ויגש היא שבת רגילה ואין בה שום ציון כלל. ראש הפרשה הזאת הוא גם ראש סדר לפי החלוקה הארץ-ישראלית של התורה, ואם כן אפשר שבמקור השתייך הזולת למחזור יוצרותיו של ר' פינחס לסדרי התורה, אם אכן חיבר ר' פינחס מחזור כזה.

המבנה בעל שש השורות (2+4) הוא, כאמור, מבנה מורכב, שאינו ידוע לפי שעה מן הימים שלפני ר' פינחס. הופעתו הראשונה, לפי התיעוד שבידנו, היא בזולת הזה. אבל אין זאת, כמובן, הופעתו האחרונה. אף על פי שהוא הומצא, כנראה, במיוחד בשביל צורכי הפיוט הזה, כדי להקל על הפייטן את מלאכת עיצובו הדיאלוגי, יופיו המיוחד והנועז ואפשרויות הגיון והפיתוח שנמצאו גלומות בו לא נעלמו מעיני הפייטנים. גם לא מעיני ר' פינחס עצמו, שגם הזולת השני שיש לנו ממנו עשוי בצורה זו.

97 ככל 'פזמון' (וכך מצויינת מחרוזת הביניים בכתב היד בהופעתה הראשונה) נועדו גם קטעי הביניים שבזולת להיאמר מפי מקהלה. עיין על כל זה להלן, 294 ואילך.

זולת שני זה יש לו 'היסטוריה' קטנה. הוא נזכר בכתב יד מוזר וחשוב (ט"ש H3/3) המכיל תכניות של מערכות יוצר לימי חג הסוכות. על התעודה הזאת יבואו להלן דברים מפורטים. בין שאר פיוטים שקריאתם מוצעת בחג, בא גם הציון: 'אחרת דר' פינחס ארחץ כפי בניקיון בדבר סדר'. למעלה מן המלה 'אחרת' כתוב בכתב היד, באותיות זעירות, 'מסדס', כלומר: משושה, בעל ששה (טורים). התעודה נדפסה בשנת 1930 בידי י"מ אלבוגן.<sup>98</sup> כשלושים שנה אחרי כן פרסם א' שייבר את ארבעת המחרוזות הראשונות של הפיוט על פי כ"י קויפמן 149.<sup>99</sup> בינתיים נתלקטו לפיוט מקורות נוספים מן הגניזה, והוא מצוי בידנו כעת בשלמותו. וזה לשונו:

[לו] אַרְחָץ כְּפִי בְּנִקְיוֹן  
בְּדַבְרֵי סֵדֶר סוֹכֶת גִּיא חֲזִיוֹן  
גְּדֻלוֹ וְרוֹמָמוֹ כְּנוֹעַם הַגִּיוֹן  
יוֹשֵׁב בְּסֵתֶר עֲלִיוֹן

5 עֲלִיוֹן פֶּאֶרִי וּמְנוֹסִי  
אוֹמֵר לִי מַחְסִי

דילגתים מבית עבדים ממקוש  
המוליככם במדבר בלי עיקוש  
ולשמו תכרכו וימצא לכם בביקוש  
כי הוא יצילך מפח יקוש

10 יקוש יִסִּיר מֵאֶהֱלָךְ  
בְּאַבְרָתוֹ יִסֵּף לָךְ

ביאור:

מקורות: כ"י קויפמן 149 (ט' 24-1) וכ"י ט"ש A.S. 199 (ט' 24 - סוף), שני חלקים של אותו כ"י (=n); כ"י ט"ש 8H22/16 (ט' 37 - סוף), מחוק ומטושטש ביותר (=א); כ"י ט"ש ס"ח 110.100 (ט' 19-46; =ב). הפיוט מיוסד על פסוקים מתהלים צא: א ואלך. 1 ארחץ וכו': על פי תה' כו:ו. ור"ל: אקיים מצווה חשובה. 2 בדברי: בכך שאני דן ועוסק בפיוטי בענייני החג. וברשימת הפיוטים שבכ"י ט"ש H3/3 הנזכר לעיל בפנים: בדבר. והיינו הך. סדר וכו': בענייני סוכתם של ישראל. גיא חזיון: כינוי לירושלים על פי יש' כב:א,ה, ומטונימיה לישראל. 3 גדלו וכו': פניית הפייטן לציבור או למקהלתו. 4 יושב וכו': את הקב"ה. 7 דילגתים: אין הצורה מחישבת כאן. ונראה שיש לגרוס 'דילגסם', כלומר הציל אתכם. ממקוש: מן פח העבדות שנלכדתם בו. 8 המוליככם וכו': על פי יר' כ:ו. במדבר: כתב תחילה 'מבית עבדים' (שיבוש דיטוגראפי מן הטור הקודם) ותיקן למעלה מן השורה. 9 בביקוש: לכשתבקשו אותו. על פי דב' ד:כט. 11 יקוש:

98 בספר היוכל לכבוד ח' בראדי, *Soncino Blätter*, III, Berlin 1929/30, עמ' 172.  
99 עיין א' שייבר, 'שני פיוטים לסוכות בגנוי קויפמן', ספר הזכרון לפרופ' יצחק יהודה גולציהר, ירושלים תשי"ח, 56.

- זכור סוכת ענני מעלה  
חקרו להודיע לסגולה  
טהרה בהדר ועבות וכפות וערכי נחלה 15  
לא תירא מפחד לילה
- לילה נחיתה בעמוד אש להלך  
מדבר באפל יחלך
- יומם מחורב בסוכה להעניניך  
כאישון בת עין לגונניך 20  
לשמך בקרב מנניך  
יפול מצדך אלך ורכבה מימניך
- מימי נד < חניפים יחביט  
רק בעיניך תביט
- מבין העמים תקבץ עמוסי 25  
נאנך תדשן ותענן ערסי  
סלעי ומצודתי מפלטי ומנוסי  
כי אתה יי מחסי
- מחסי סלסלוהו קהל אום נושעה  
לא תאונה אליך רעה 30
- עמוד ענן בו הנחך וסלסלך  
פארך ביושר נ[בוין] וישר מעגליך  
צינה וסוחירה אמתו להצילך  
כי מלאכיו יצנה לך
- לך המלאכים ישמרו על משכנותיך יביאוך 35  
< על פנים ישאונך >

ביאור:

מוקש / 13 זכור: נראה לי שהפייטן משדל עצמו לעבור לנושא ענני הכבוד, שאף הם היו כסוכה לישראל במדבר / 14 חקרו: עניינו ופרטיו. לסגולה: לישראל / 15 טהרה: כך נראה לי לנקד, והוא כינוי לישראל המצויינים במצוות ארבעת המינים. ערבי נחלה: ערבי נחל, עיין תה' קכד: ד. / 16 לא תירא וכו': המשך הטור הקודם: ישראל הטהורים לא ייראו וכו' / 17 לילה וכו': השווה שמ' יג: כב. / 18 מדבר וכו': להציל את ישראל מפגע רע. / 19 מחורב: מחוס. עיין יש' ד: ה. להעניניך: מתאים יותר: הענינך, כלומר כיסה אותך בענן. / 20 כאישון וכו': על פי תה' יז: ח. / 23 חניפים: רשעים. יחביט: יעניש. / 25 עמוסי: את ישראל (יש' מו: ג). / 26 נאוך: בית מקדשך. / 27 סלעי וכו': על פי תה' יח: ג. / 29 סלסלוהו: שבחוהו. קהל וכו': קהל ישראל (השווה דב' לג: כט: עם נושע ביי). 'ראום' (=אומה) בפיוט כמעט תמיד נקבה. / 31 סלסלך: גידלך. / 32 נ[בוין]: הושלם על פי כ"ב, ונראה לי שהוא כינוי לקב"ה ונושא המשפט: הקב"ה פארך ביושר וגם יישר דרכך. / 33 צינה וכו': על פי תה' צא: ד. / 35 לך: אותך. ביאוך: משובש. והנכון ככ"ב:



קְדוּשְׁתוֹ כָּכָל יוֹם תַּעֲרוֹף  
רִיצַפַּת כְּבוֹד לָךְ יַעֲרוֹף  
שְׁמוֹ אִם תִּכְבֹּד וְלֹא תִשְׁתַּחֲוֶה וְתִכְבֹּד  
עַל שַׁחַל נִפְתָּן תִּדְרוֹף

40

תִּדְרוֹף לְבָבִיר כָּאֵב אֲשֶׁר נָשַׁק  
כִּי בִי חָשַׁק

תְּמִימִי בְּצַדִּיקָתִי אֶסְתִּירָהוּ  
הֵיכְלִי אֶבְנֶה וְשֵׁם אֶטְעֶהוּ  
נִצַּח מִן הַמִּיצַר אֶרְחִיבָהוּ  
יִקְרָאֵנִי וְאֶעֱנֶהוּ

45

וְאֶעֱנֶהוּ כִּי־וְנִרְתִּי יָם סוֹף וְהַעֲבַרְתִּיהוּ  
בִּישׁוּעָתִי יִרְאֶה אוֹרֶךְ יָמִים אֲשַׁבְּעֶהוּ

ביאור:

ויבואנוך. / 36 על כפים וכו': נשמט בכ"י נ, והושלם על פי הפסוק וכ"י ב. / 37 קדושתו: מהללו. ואולי רומז שבימי פינחס ובמקומו כבר אמרו קדושה (בעמידה? ביוצר?) כל יום. ובכ"י א: קדושתך, והוא שיבוש. / 38 ריצפת כבוד: כנראה כמו: מצע כבוד. / 39 תברוך: תכרע. / 41 כביר וכו': הטור מחוק בכ"י נ, והושלם על פי א: בכ"י ב הוא לקוי גם כן: כביר [...] אשר נשק. מלת 'כביר' מאושרת אפוא משלושה מקורות, אף על פי שראוי היה, גם על פי הפסוק וגם על פי העניין, 'כפיר', 'ר'כביר' כאן כינוי לאויביהם של ישראל. כאב אשר נשק: כנראה: כאברהם שחימש ('נשק') את חניכיו להלחם בחמשת המלכים (בר' יד: יד: וירק את חניכיו, ות"י שם: וזיין ית עולמו). / 43 תמימי: כינוי לישראל. בצדקתי: בחסדי. / 44 אטעהו: השווה שם' טו: יד. / 45 מן המיצר: על פי תה' קיח: ה. / 47 ואענהו וכו': נוסח כ"י א משובש: ואענהו כיום [...] והעברתיהו בישועתי / יראה אורך ימים אשביעהו ואראהו בישועתי. ואחר כך כתוב שם: 'ועל שפת ים סוף וגו'.

תבנית הזולת הזה זהה לחלוטין לתבנית הזולת הקודם, אלא שמחרוזות הביניים מתחלפות כאן מסטרופה לסטרופה בעוד ב'אח בנעליכם מכרתם' באו לסירוגין שתי מחרוזות ביניים רפרוניות. מחרוזות הביניים של פיוטנו מתנהגות בדיוק כסטרופות הקדוש המתחלפות של גופי היוצר: הואיל והן מביאות לשון שונה עם כל הופעה, הן קשורות לסטרופות שלפניהן בשרשור. הן גם חתומות בשם הפייטן, בדיוק כמה שמצאנו במחרוזות הקדוש של גופי היוצר. רק מלת 'קדוש' הבאה בסוף מחרוזות הביניים של גופי היוצר אינה מופיעה כאן; מחרוזות הביניים של הזולת אינן מחרוזות קדוש.<sup>100</sup> פרט נוסף שלא מצאנוהו

100 על מלת 'קדוש' שבסופי מחרוזות הביניים בגופי היוצר יבוא דיון מפורט להלן, 207 ואילך.

שגור במחרוזות הקדוש של גופי היוצר הוא שסטרופות הביניים ממשיכות כאן את רצף הסיומות המקראיות המתפייטות בגוף השיר. אך גם לזה מצאנו דוגמה בגופי היוצרות לסדרים שהובאו לעיל (פיוטים [ל]-[לד]).<sup>101</sup>

סטרופות הביניים של הזולת שלנו נבדלות מאלו שבאות בגופי היוצר גם בכך שהן שונות, כלומר קצרות יותר, בהיפך, ממחרוזות השיר עצמו. גם תכיפות הופעתן שונה, כמובן, כי בגופי היוצר מצאנו אחת לשלוש סטרופות, ואילו כאן — אחרי כל סטרופה. הן גם משוקעות ומשולכות בשיר הרבה יותר ממחרוזות הקדוש בגופי היוצר. לפיכך ניתן לראותן מצטרפות אל המחרוזות שלפניהן ומעמידות את מספר טוריהן על ששה. אכן, כך ראה את מחרוזות הזולת הזה מי שכינהו, בכ"י ט"ש H3/3, 'מסדס'. המונח בא לעתים קרובות למדי בגניזה בראשי זולות בנויים בתבנית זו.

\*

עד כאן פיוטי היוצר שניתן לייחסם לפייטני התקופה הקלאסית. אפשר שבין אלפי קטעי הגניזה שטרם מויינו בצורה מדויקת יש עוד קטעים אחדים שנתחברו בידי הפייטנים הללו ונעלמו עד כה מן העין. אבל אין נראה שהתמונה עשויה להשתנות הרבה על פי גילויים חדשים. החומר מועט, כאמור, אבל גם כך אינו כלל וכלל בלתי חשוב. מה גם שאין שום ספק שהתקופה, אפילו בראשיתה, ידעה פעילות רבה יותר בסוג ממה שניתן ללמוד מן השרידים שנסקרו בזה. חיבורי פייטנינו המאוחרים יותר מוכיחים זאת, בעקיפין, בצורה חד-משמעית וברורה. לפיכך גם אין ספק שהתבניות הבסיסיות של מערכת היוצר, כמוהן כתבניות היסוד של כל סוגי הפיוט הגדולים, עוצבו בתקופה הזאת, וממנה באו בירושה לפייטני המאות המאוחרות יותר. מן הדין אפוא שנעיין כעת באופיין של תבניות-תשתית אלו ונתהה על סגולותיהן.

<sup>101</sup> ב'אח בנעליכם מכתם' אין סיומות מקראיות לסטרופות כלל. וכבר צויין לעיל שהשימוש בסיומות מקראיות תלוי ברצון הפייטן. קשה לתאר באיזו דרך ניתן היה להביא סיומות מקראיות בזולת לויגש. פרק צא בתהלים נבחר לשמש יסוד לזולת לסוכות כנראה על שום לשונות המחסה וההגנה הרבים הבאים בו.

## מרכיבי מערכות היוצר לשבתות ולחגים מיקומם ושמותיהם

מתוך מה שכבר נאמר לעיל על יעדם ותפקידם של פיוטי היוצר בתפילה למדנו שבעיקרון צפויים היוצרות לבוא מערכות מערכות, כשכל מרכיב ממרכיביהם מכוון להקדים מבוא של שיר לאחת התחנות הקבועות של הברכות שמסביב לקריאת שמע של שחרית. וכבר ראינו בדוגמאות ששולבו בפרקים הקודמים, גם מערכות יוצר שלמות, וגם קטעי מערכות שהוגדרו וסווגו על פי מקומם במערכות. סביר לומר שבראשית התפתחותו של הסוג היו מערכות היוצר צנועות בהיקפן, ומרכיביהן היו קשורים במהודק אלה באלה הן מצד נושאייהם והן מצד תבניתם. סוגי פיוט קומפוזיציוניים קטנים ידועים לנו בשפע: פיוטי המעריב, השבעות, קרובות הי"ח הרגילות וברכות המזון המפוייטות,<sup>1</sup> כולם סוגים קומפוזיציוניים הם, אבל היקפם אינו עולה לעתים על היקפו הסביר של שיר אחד. לפיכך גם נמצאות חוליותיהם אחוזות זו בזו, כמחרוזותיו של שיר. לעתים קרובות הן בנויות על אלפבית אחד, ויש בהן סגולות תבנית, כגון פסוקי מסגרת או פתיחות מקראיות, המהדקות ומגבשות אותן גיבוש נוסף.<sup>2</sup> יצירות בעלות היקפים כאלה אין סכנת התפוררות אורכת להן וגם אין ספקות באשר ליעד הליטורגי של מרכיביהן. כל זמן שהמרכיבים שומרים על אחידות גמורה בהיקפם ובתבניותיהם (וכך הוא הדבר כמעט תמיד בסוגים הקומפוזיציוניים הקטנים) אין שום צורך לציין בשמות מיוחדים. גם מעתיקים מקצועיים, שעבדו על פי הזמנות של חזנים וצרכנים שונים, והיו מעוניינים לפאר את העתקותיהם ולעשותן נוחות ככל האפשר לשימוש, לא מצאו טעם בזה. הם ציינו על פי רוב את סוג הפיוטים שהעתיקו בשם כולל אחד ויצאו בזה ידי חובתם.<sup>3</sup>

- 1 על כל הסוגים הללו ועל תבניות הקבע שלהם עיין ע' פליישר, שירת הקודש, לפי המפתח.
- 2 בסוגים אלה מצטיינים המרכיבים באחידות גמורה. לפיכך הם קרויים 'סוגים סימטריים'. אמנם גם באלה יש לעתים חריגים מעקרון הסימטריה המוחלטת, אבל אלה מוסברים לעולם על פי חריגים מקבילים בחלקה הליטורגית המתפייטת.
- 3 יש לציין בהבדלה את מיעוטם המופלג של המונחים הטכניים הבאים בכתבי היד הפייטניים שבגניזה. נראה שסוגי הפיוט היו ידועים כימים ההם עד שלא היה טעם וצורך בציונם המפורש. מעתיקים נהגו, אגב, חסכון גדול בעבודתם, ולא כתבו בהעתקותיהם אלא את ההכרחי. העתקות מפוארות, שיש בהן הידור קאליגרפי ודאגה מפורשת לקורא שלעתיד, מעטות ביותר בין קטעי הגניזה הליטורגיים. התופעה קשורה בתחלופה המהירה והתדירה של החומר הפייטני ששולב בתפילות. מעתיקי פיוטים לא העלו על פי רוב על הדעת שהעתקותיהם יתקיימו זמן רב ויעלו לשימוש חוזר פעמים הרבה. רובם ראו בהן העתקות-עראי חפוזות, שלא כדאי להשקיע בהן מאמץ.

לא כך היה מצבו של היוצר עם עיצובו הקלאסי. בדומה לקדושתא, היוצר הופקד על אחת החלקות המרכזיות של החשובה והנכבדת בתפילות החובה, השחרית, והוא נתרחב ונתפתח ונתגוון במשך הזמן הן מצד היקפו הכללי והיקף מרכיביו, והן מצד תבניות היסוד שנתחדו לחלקיו השונים. אבל גם קודם שנתרחבו ממדיו של היוצר היה קושי מסויים בראייתו כחטיבה אחת מגובשת, כי אפילו במצבו העוברי נתפצלו מרכיביו בהכרח לשני חלקים, אחד שעיסר את התחנות שלפני קריאת שמע ואחד שעיסר את התחנות שלאחריה. קריאת שמע עצמה, חטיבת־פילה מרכזית ומקיפה, הפרידה בין שני החלקים באופן חד וקבוע, והבליטה את ראש החלק השני כמעין התחלה חדשה. לפיכך יוחדו שמות נפרדים לרוב מרכיבי מערכת היוצר, לכד מן השם שבו צויינה המערכת כולה. תהליך היווצרות השמות הללו לא בהכרח הוא קדום, וגם לא בהכרח הוא קשור בפעילות הפייטנית היוצרת. השמות גם לא הופיעו בבת אחת, על פי החלטה מודעת של פייטן איזה שהוא. יש להניח שעל פי רוב היו אחראים לתהליך הזה מעתיקים, חובבים או מקצוענים, שביקשו לציין באיזו דרך את התחלות הקטעים במערכות המקיפות והמסובכות שהעתיקו, כדי לאפשר לחזנים להתמצא בהענקותיהם בלא להשתבש. לפיכך גם אין לחפש בשמות אלה הגיון 'משכילי' מאושש וגם לא אחידות עקרונית.

שמות מרכיבי היוצר, וכן גם כל השמות המציינים סוגים או מרכיבי סוגים בפייטנות, אינם מופיעים באופן קבוע ומחוייב המציאות בכתבי היד הקדומים. על צד האמת: על פי רוב אין הם מופיעים. אפילו כתבי היד המאוחרים, האירופיים, שנכתבו, בחלקם לפחות, על פי מסורות־כתיבה מפוארות ומדוקדקות — מקמצים במונחים. גם אין שום שיטה נראית לעין בהבאתן או אי־הבאתן של כותרות־ציון כאלה בכתבי היד, ונראה שהכל היה תלוי בזה ברצון המעתיק. חזנים שהתקינו העתקות־פיוט לעצמם, והרבה העתקות מן הגניזה כאלה הן, לא ציינו על פי רוב את שמות הסוגים, שהרי הם הכירו את התחום על בוריו והתאמצו להשקיע בכתיבה מעט יגע ככל שיכלו. סופרים מקצוענים עשו בזה כנראה קצת יותר. לא תמיד בא השימוש במונחים הטכניים מכון בדקדוק גמור בכתבי היד. טעויות משונות ביותר ידועות לנו בנקודה הזאת. אבל על פי רוב באים השמות כראוי, ובהתחשב בדרכי עבודתם של מעתיקים במזרח ובהעדר מסורות קבועות וממוסדות בעניין הזה, מתמיהים הדיוק והאחידות בפינה הזאת בכתבי היד, יותר משמתמיהות הסטיות והשגיאות שחלות בהם לפעמים.<sup>4</sup>

4 צרת קמצנותם המופלגת של מעתיקים קדומים בציון הנחיות שימוש בכתבי יד ליטורגיים משותפת לנו ולחוקרי שירת הקודש הנוצרית. אמנם, בחקר הפיוט יש תוספת צרה, והיא, שאך מעט מאוד העתקות קדומות של נוסחות קבע הגיעו לידינו. מפתיע בכלל מיעוטן של העתקות ליטורגיות טהורות בגניזה הקדומה. הן מעטות, בלא שום השוואה אפשרית. מן ההעתקות הפייטניות. אבל התופעה אינה רחוקה מן השכל, כי נוסחות הקבע הקדומים היו קצרים ופשוטים, ולא היה איש מישראל שלא ידעם בעל פה.

מערכות היוצר בהיקפן המלא נקראו 'יוצר'. מקור השם, כך נראה, בלשון הפתיחה של הברכה הראשונה, שנאמרה בנוסחה הקבוע בראש כל המערכות, בין של שבתות וימות חג ובין של חול: 'ברוך וכו' יוצר אור ובורא חושך עושה שלום ובורא את הכל'.<sup>5</sup> אין לדעת אימתי נקבע השם הזה לסוג, אבל הוא מופיע בכותרות פיוטים גם בהעתקות עתיקות ביותר. גם העובדה שמעולם לא מצאנו שם אחר לציון הסוג<sup>6</sup> נראית מאששת את ההנחה שהשם קדום מאוד. השם 'יוצר' נתפש כנראה, גם בתקופות מאוחרות יותר, במשמעות כפולה: גם כשם למערכת כולה (ולפעמים שם יחיד לכל מרכיביה) וגם כשם המרכיב הראשון של המערכת, זה שנקרא בפינו לעיל, מטעמים מיתודיים, 'גוף היוצר'. מערכת היוצר לא זכתה מעולם שמרכיביה יצוינו בנקודה הזאת בדקדוק מלא. סדרת המונחים המשמשת את הקדושתא מלאה יותר מן הצד הזה.<sup>7</sup> העדר ההבחנה בכתבי היד ובמקורות בין שתי המשמעויות של המונח חייבנו לייחד למרכיב הראשון שם נפרד. הצירוף 'גוף היוצר' אינו מצוי במקורות והוא חידוש של ימינו; מבחינת המחקר — חידוש הכרחי, אם כי לא מוצלח ביותר.<sup>8</sup> גוף היוצר מופיע, כפי שכבר נרמז למעלה, ביוצרות של שבת ושל חג בלבד, לפי שהוא נועד להקדים מבוא לפסוק הראשון של קדושת היוצר; ביוצרות של חול לא נאמרה קדושה בארץ-ישראל הקדומה.<sup>9</sup> הגוף הופקד על מלוא שטחה של הברכה הראשונה שלפני קריאת-שמע, למן סוף פתיחתה ועד למקום

5 אמירת גוף היוצר התחילה מיד עם סיומה של פתיחת הברכה. בקצת מקומות, אולי בשבתות ובימים טובים בלבד, נתוסף על פתיחת הברכה הטור 'אור עולם אוצר חיים' שעליו דיברנו לעיל (עמ' 6). במקומות מסוימים, אולי בתקופה מאוחרת יותר, התחילו באמירת המרכיב הראשון אחרי המשפט הראשון של הנוסח הקבוע של גוף הברכה 'המאיר לארץ ולדרים עליה ... ובטובו מחדש בכל יום תמיד מעשה בראשית'. במקום הזה נתפלגה תפילת הרבים מתפילת היחידים כדי לפקוד את קדושת היוצר. עיין עוד להלן.

6 החריג היחיד בנקודה הזאת הוא הופעת המונח הסתום 'פקודים' בכ"י אוכספורד 2720/9 ואנטונין 113 בראש כמה גופי יוצר. השווה לעיל פיוט [יב]: 'פקודים סוכות בוקר'; פיוט [יג]: 'פקודים שמיני עצרת'; [יז]: 'פקודים יוצר החודש'. במקומות אחרים בכתב היד (פיוטים [יא]: [יד]: [טז]: [יח]), בא 'יוצר' בלבד. המונח 'פקודים' אינו מופיע עוד, כנראה, בשום מקום בגניזה. אבל בכתב היד הנ"ל מכונים כך גם פיוטי מעריב (עיין ע' פליישר, פיוטי המעריב, עמ' קלג: 'פקודים ערב שמיני'). אם כן אין המונח מצוין יוצרות דווקא, אלא הוא, כנראה, שם נרדף ל'פיוט'.

7 הקדושתא כולה, כלומר הקומפוזיציה על כל חלקיה, מכונה בכתבי היד הקדומים 'קדושה', במאוחרים יותר 'מעמד' ולפעמים גם 'קדושתה'. אבל חטיבתה הראשונה מכונה בשם מיוחד: מגן.

8 המונח 'גוף' מופיע בהעתקות שבגניזה לעתים קרובות למדי לציון את הקטע המורחב הבא בשבעות החג לעיטור הברכה הרביעית; עיין ע' פליישר, שירת הקודש, לפי המפתח. לעתים מזומנות קרויים כך קטעי הרחבה גם בסוגי פיוט אחרים. אפילו זולתות בפיוטי מעריב קרויים בקצת כתבי יד שבגניזה גופים.

9 עיין על כך לעיל עמ' 7.

שילובה של קדושת היוצר. המעבר אל קדושת היוצר, כלומר אל הפסוק הראשון שלקדושה, ניכר יפה בלשון סיומם של הרבה גופי יוצר מורחיים, קדומים ומאוחרים.<sup>10</sup> הוא נרמז גם במלת 'קדוש', המסיימת את כל מחזורות הביניים של גופי היוצר הקלאסיים, ושהיא לפיכך המילה האחרונה של כל הגופים, כפי שיוסבר להלן.<sup>11</sup> אבל לא מעטים גופי היוצר שאין בסיומם לשונות מעבר כלל.<sup>12</sup>

בהרבה מערכות של שבת ושל חג אין גוף היוצר משרת את הפסוק הראשון של קדושת היוצר לבדו, אלא מסונף אליו קטע, שונה ממנו בתכניתו וחופשי יותר בדרך כלל בעיצובו; קטע נוסף זה מכונה בכתבי היד לעתים קרובות 'סילוק', והוא נתפש כהמשך רצוף של גוף היוצר. שם המרכיב לקוח מעולמה של הקדושתא, כפי שיוסבר להלן.<sup>13</sup>

כבר צויין לעיל שהלכה למעשה לא העבירו גופי היוצר אל הקדושה ישירות. בפרקטיקה הליטורגית (של קהילות הגניזה לפחות) סונפו אל סופי הגופים, גם אם נמצאו רומזים לקדושה בטוריהם האחרונים, גשרים קבועים, קצרים, שנועדו לשמש בתפקיד זה. איננו יודעים אם הנוהג קדום, ומן הקביעות שבה מופיעים לשונות מעבר בסופי הגופים נראה שהוא פרי התפתחות מאוחרת. אבל עובדה היא שכל כתבי היד שבידינו מאשרים בצורה חד משמעית את קיומו. אמת, רבים כתבי היד שאין מביאים ציון לגשרי הקבע אחרי הגופים. אבל הואיל והתופעה הזאת שכיחה דווקא בכתבי היד המאוחרים יותר, קשה להעלותה על הדעת שריד של מסורת קדומה. צריך אפוא לומר שגם במקרים הללו הוצמדו אל גופי היוצר גשרי מעבר, אלא שהמעתיקים התרשלו בציונם. הם יכלו להרשות זאת לעצמם דווקא משום שהמנהג היה שגור וידוע לכל.<sup>14</sup> אין אחידות בגשרי הקבע הנרמזים בכתבי היד אחרי גופי היוצר. הנוסחים התפתחו כנראה מן המועט והחסכוני אל המקיף יותר. בגופי היוצר הקדומים שהבאנו לעיל (פיוטים [יא]-[יג], [יח]), מצאנו אחרי הקטעים כרמז לגשר המעבר אל הקדושה את הצירוף 'זה מזה'. הגשר שנרמז כך היה קצר

10 עיין על כך ע' פליישר, לתפוצת הקדושות, 272 ואילך. הראיות המובאות שם מלשונות הסיום של גופי היוצר במערכות לארבע הפרשות של 'אלעזר קליר' (עיין לעיל עמ' 92) לא בהכרח הן ראיות קיליריות. אבל שאר הדוגמאות רלוואנטיות. גם גופי היוצר הקדם-קלאסיים שהובאו בחלק הראשון של חיבור זה מצטרפים כמובן להוכחות.

11 עיין על כך עמ' 207 ואילך.

12 העלמן של מלות המעבר אל הקדושה מטורי הסיום של הגופים היא תופעה מתמיהה ומכיכה. עיין עליה בפירוט להלן, 465 ואילך.

13 עיין עמ' 245 ואילך.

14 מציאות זו גרמה, אגב, גם לכך, שגשרי הקבע צוינו כמעט תמיד רק במלות הפתיחה שלהם. לעתים רחוקות בלבד עשה איזה מעתיק חסד אתנו והביא את לשון הגשר, בהקשר פייטני, במלואו. כפי שנראה להלן, כמה רמזים, מהם שכיחים מאוד, אין לשונם המלאה עולה לעולם בכתבי יד פייטניים, ואין הם מתפענחים אלא על פי כתבי יד ליטורגיים. במקרים אחדים אין בטחון בפיענוח הרמזים עד עצם היום הזה. עיין להלן בפנים.

מאוד ולא הכיל כנראה אלא שתי מלים נוספות: 'מקבלים ואומרים'. לשון זו מסיימת את נוסח הקבע של הפיסקה שלפני הקדושה ב'תפילת השחר לציבור' בסידור רב סעדיה גאון,<sup>15</sup> והיא ידועה לנו גם מנוסחים ארץ ישראלים שבגניזה. היא מופיעה גם בסוף גשרי קבע ארוכים יותר שהיו בשימוש במקומות אחרים או בתקופות מאוחרות יותר.

לעתים קרובות הרבה יותר אנו מוצאים אחרי גופי היוצר את מלת הרמז 'וכלם'. הנוסח המלא של הגשר הנרמז במלה זו בא למשל בכ"י ט"ש 8H21/1: 'וכלם עומדים באימה ושומעים יחד קול דברי אלהים חיים ומלך עולם זה מזה מקבלים ואומרים'.<sup>16</sup> נוסח 'זה מזה מקבלים ואומרים' כלול בפיסקה הזאת במלואו. בקצת מקומות התמיהה כנראה הפתיחה הבלתי מהוקצעת של הנוסח הזה והחלפה באחרת, 'עצמאית' יותר. לשון הגשר הזה נרמז אחרי הרבה גופי יוצר בצירוף 'וכל צבא' או 'וכל צבא מרום'; נוסחו המלא בא למשל בכ"י ט"ש ס"ח 275.124: 'וכל צבא מרום עומדים כאחד ומשמיעים את קולם יחד זה מזה מקדישים (=מקבלים) ואומרים'.<sup>17</sup> נוסח אלטרנאטיבי, 'מתוקן' אף הוא, נרמז לפעמים בצירוף 'אל נערץ' הבא אחרי כמה גופי יוצר מן הגניזה. בנוסח הזה הוקדם לנוסח 'וכלם' מקרא מעין הקדושה. לשונו המלא של הגשר היה, על פי כ"י אוכספורד 2851/3 דף 5 ע"ב וט"ש ס"ח 277.213: 'אל נערץ בסוד קדושים רבה ונורא על כל סביבו, וכולם עומדים באימה וביראה ושומעים קול דברי אלהים חיים ומלך עולם זה מזה מקבלים ואומרים'. לעתים קרובות מאוד מצויין הגשר אל הקדושה בצירוף 'בורא קדושים'. לשונו המלא של גשר זה לא נתגלה עדיין בהקשר פייטני, אבל הוא ידוע לנו גם מנוסחי הקבע של הסידורים שבימינו וגם מהרבה כתבי יד ליטורגיים שבגניזה. קשה לתאר שהגשר היה מקיף בימי קדם כשיעור מה שמשמע מן הנוסחים שבסידורינו. לפי סידור רב סעדיה גאון היה לשונו כך: 'בורא קדושים ישתבח שמך מלכנו יוצר משרתים, ואשר משרתיו עומדים ברום עולם ומשמיעים קולם לעומתן בדברי אלהים חיים ומלך עולם. כלם אהובים וכולם ברורים וכלם מקבלים עליהם עול מלכות שמים זה מזה מקבלים ואומרים קדוש'.<sup>18</sup> בסידור רס"ג באה הפיסקה בצמוד-כמעט להרחבה הפייטנית 'אל ברוך גדול דעה'

15 עיין סידור רב סעדיה גאון, עמ' לו.

16 בנוסח המובא בסידור רס"ג הנ"ל, עמ' לו: 'וכלם מקבלים עליהם על מלכות שמים זה מזה מקבלים ואומרים קדוש'. אבל בכתבי היד בא לעתים 'וכלם עומדים' במקום 'וכלם' סתם, הבא על פי רוב, ונראה מזה שהכוונה לפורמולה שהועתקה בפנים. בכ"י אדלר 3444 (י' מרקוס, גנזי שירה ופיוט, 40) באה אחרי הפורמולה 'אל נערץ' הנזכרת להלן, הפיסקה 'וכלם מנצחים' / לנצח נצחים'. אבל נראה שאין זאת אלא תוספת מחורזת ל'אל נערץ'. מובן שאין להניח שהגשרים הנרמזים אחרי הפיוטים היו זהים תמיד ובכל מקום למה שמצאנו מועתק בכתב יד זה או אחר. אדרבה, אין ספק שהיו בזה חילופי נוסחים ותוספות והשטות לרוב.

17 כיוצא בו גם בכ"י אוכספורד 2715/5 וכן ט"ש 8H13.

18 סידור רס"ג עמ' לו.

שדנו בה לעיל (פיוט [ט]). אפשר לשער שכך היה, אולי בהשמטת כמה צירופים, לשון הפיסקה גם בתפקידה הפייטני. בכל אופן היא הביאה אל התפילה המפוייטת קטע מקיף מן הנוסח הקבוע. היקף הפיסקה אפשר שכבר יש בו רמז לראשית תשובתן של נוסחאות הקבע אל תפילת הציבור, תהליך בעל חשיבות מכרעת בתולדות הסוג, שעליו ידובר להלן.<sup>19</sup>

המרכיב השני של מערכת היוצר לימות השבת והחג שרוי בלבה של קדושת היוצר. יעודו לשמש גשר בין הפסוק הראשון של הקדושה לפסוק השני. אין צריך לומר שגם מרכיב זה חסר מיוצרות החול שאין קדושה נאמרת בהם כלל. המרכיב נקרא 'אופן', ואין אנו יודעים בבירור מה טעם הוא נקרא כך. השערה רווחת היא שהמונח נגזר מלשון הפתיחה של נוסחת הקבע הקצרה המעבירה גם בסידורים שלנו בין שני פסוקי הקדושה: 'והאופנים וחיות הקודש ברעש גדול מתנשאים לעומת שרפים לעומתם משבחים ואומרים'. אבל אין בטחון בכך שהנוסח 'והאופנים' וכו' היה ידוע בסידורי התפילה הקדומים של בני ארץ ישראל בתפילת היוצר, ויש סימנים המעידים על ההפך מזה.

כאן המקום לציין שעל המנהג שהיה נהוג בעולמה של הפייטנות במזרח בדרך קריאתן של מערכות הפיוט, יש בידינו עדות עקיפה מסדרי התפילה של קהילות מרכז אירופה. בני איטליה ואשכנז קיבלו, כפי שיוסבר להלן, את רוב הפיוטים שנכללו בספרי התפילה שלהם מארץ ישראל הקלאסית.<sup>20</sup> החומר הפייטני הזה הגיע לידיהם כמובן מערכות מערכות, כשקטעי הפיוט צמודים בהן אל תחנוניהם הליטורגיות המקוריות, הארץ ישראליות. מנהגם של בני מרכז אירופה בתפילת הקבע נתמסד לימים, כמנהגם של כל בני הגולה, לפי הנוסחים הבבליים, שהיו שונים בהרכב מקומות מאלה שנמצאו דבוקים אל מערכות הפיוטים הארץ ישראליות שנקלטו בספרי תפילותיהם. הנוסחים המקוריים הושמטו ברוב המקרים והפיוטים הוצמדו אל פיסקות התפילה כפי שנוסחו מחדש.<sup>21</sup> אף על פי כן, בפרקטיקה הליטורגית של קהילות מרכז אירופה, ובעיקר של בני אשכנז, נשתמרו פה ושם, כמו בדרך נס, כמה פורמולות קדומות, צמודות אל סופי הפיוטים או אל ראשיהם. התופעה ניכרת למשל בסידורים האיטלקיים בברכת העבודה של העמידה: ברכה זו נתנסחה בתפילת הקבע של בני איטליה לפי המטבע ה'בבלי': 'המחזיר שכניתו לציין'. אבל בימים שבהם נאמרה העמידה בנוסח מפוייט, כגון בעשרה בטבת, בשבעה עשר בתמוז ובתענית ציבור (בתשעה באב אין הקרובה מגיעה עד לברכת העבודה), באה הברכה בנוסחה הארץ ישראלי הקדום: 'שאותך לבדך ביראה נעבוד'.<sup>22</sup> במנהגות אשכנז

19 עיין עמ' 466 ואילך.

20 עיין בעניין זה ע' פליישר, פייטני איטליה, 131 ואילך, וראה להלן, 609 ואילך.

21 התהליך היה מחייב המציאות גם מפני התפקוד השונה של קטעי הפיוט בסדרי התפילה המרכז אירופיים. מערכות פיוט ארץ ישראליות, ששימשו במקומות מוצאן תפילות מפוייטות שלמות, פורקו, ומרכיביהן שולבו בין ביקעי פיסקות-הקבע של התפילות השונות. הם הופקעו כך מחזקת שייכותם לקמפוזיציה אחת. והוצמדו לפעמים לתפילות שונות מאלו שאלוהן כוונו מעיקרם. ממילא נוצר חוסר תואם בין המרכיבים והמקום החדש שנקבעו בו, מצב שדרש תיקון בדרך איזו שהיא. על התופעה עיין גם להלן עמ' 470 ואילך.

22 אבל שאר הברכות נשארו בניסוחן ה'בבלי'. ברכת העבודה יצאה מן הכלל בעניין הזה אולי מפני שהיא לבדה נוסחה במנהגות ארץ ישראל בצורה שונה לחלוטין ממה שהיה



היה מקובל לפתוח את הברכה הראשונה של העמידה בנוסח ארץ ישראל ('...אל עליון קונה [ברחמיו] שמים וארץ') כל אימת שנאמרה קדושתא. כמה לשונות ארץ ישראליות נשארו במנהג אשכנז צמודות לקטעי תפילות-ערבית מפוייטות. כגון המטבע 'מלך צור ישראל וגואלו' בברכת הגאולה (במקום 'גאל ישראל') וגשרי המעבר 'בגילה ברינה בשמחה רבה ואמר כולם' ו'זה צור ישענו פצו פה ואמר' בסוף שני הקטעים שלפני כן. נוסחות הגשרים הללו אינם ידועים בתפילה האשכנזית הקבועה כלל.

שרידים מסוג זה נותרו דבוקים גם לקטעי יוצר באשכנז: אל גופי היוצר, בראשם – הפרומולה 'אור עולם' (ב)אוצר חיים, אל ראשי הזולתות – נוסח ארץ ישראלי מקוצר של תפילת 'אמת ויציב',<sup>23</sup> ואל הגאולות (קטעי פיוט הקרובים אל ברכת הגאולה בסוף התפילה) – הפרומולה 'בגלל אבות חושיע בניס ותביא גאולה לבני בניהם'.<sup>24</sup> אשר לקדושת היוצר – הנוסח הרגיל של מנהגות אשכנז במעבר שבין שני הפסוקים הוא 'והאופנים וחיות הקודש' הנ"ל, אבל כל אימת שנאמר פיוט במקום הזה, הפסקה מושמטת, ובמקומה נאמרת פסקה אחרת, על כרחנו ארץ ישראלית, שתחילתה 'והחיות ישוררו וקרובים יפארו', וזה נוסח שהאופנים נזכרים בו רק ברמז לקראת הסוף: 'פני כל חיה ואופן וקרוב' וכו'.<sup>25</sup> מובן שאין

נהוג בכל. בשאר הברכות היו החתימות הארץ ישראליות אולי פחות מדי בולטות ביחודן. אבל אפשר שבאיטליה הקדומה שונו כל ברכות העמידה בהתאם לנוסח הארץ ישראלי כשנאמרו קרובות: לפחות כך משתמע מקרובת הי"ח לתענית אסתר של ר' יחיאל כירבי אברהם מרומי, אבי ר' נתן בעל הערוך ואיש המאה הי"א, שבטורי הסיום של חטיבותיה מובאות לשונות החתימה של הברכות, ברובן המכריע, לפי נוסח א"י. הקרובה נדפסה על ידי א' לאנדסהוטה, עמודי העבודה<sup>2</sup>, ניו יורק תשכ"ה, עמ' טו, בנספח. באשכנז, עד כמה שידוע לנו, לא שונתה חתימת ברכת העבודה בעמידות המפוייטות, אבל אין לתמוה על כך, כי כל המנהגים הללו אין בהם הגיון והם פרי התפתחויות משונות ובלתי עקביות. במנהגות אשכנז התחלף כנגד זה נוסח ברכת העבודה כנ"ל במוספי חג, לכבוד ברכת הכהנים. תופעה זו קשורה במנהגם של בני אשכנז לומר בעמידות אלו, לפני ברכת הכהנים נוסח קבע שונה, ארץ ישראלי, של גוף ברכת העבודה ('ותערב לפניך תעירתנו וכו' אנא רחום וכו'). עיין על כל זה ע' פליישר, חדשות לנושא המשמרות, 261.

23

עיין להלן, 159.

24

פסקה זו לא נתגלתה עדיין בשום נוסח ארץ ישראלי. אבל היא מופיעה בנוסח הקבע (ממוצא פייטני) של תפילת הערבית למוצאי שבתות שבסידור רס"ג ('בגלל אבות הושעת בניס ותביא גאולה לבני בניהם'; סידור רס"ג עמ' ק), ובנוסח הקבע של תפילת השחר בסידורים האיטלקיים. נוכחותה במזרח מוכחת גם על פי איזכורה (לשלילה) בסדר רב עמרם גאון (מהד' גולדשמידט, עמ' כ; עיין גם מחזור ויטרי, מהד' הורוויץ, צו). סביר לומר שהמנהג האשכנזי לצרף את הפסקה לפיוטי הגאולה הוא איטלקי ולא ארץ ישראלי, כי בארץ ישראל לא בא גשר של נוסח קבע אחרי הגאולה (=היי מלכנו), אלא שרשרת פסוקים. בין כך וכך, אין לחשוב גם בשאר הפסקאות הבאות כאן שהיו בהכרח קבועות בכל המקומות ובכל הזמנים בתפילותיהם של בני ארץ ישראלי. במקומות מרוחקים כאיטליה וכאשכנז גם נוסח חריג ובלתי שכיח שהגיע מארץ ישראל בדרך מקרה יכול היה להתקבל כפורמולה קבועה ומחייבת. גאולות, אגב, נדירות מאוד במחזורי אשכנז. ואין לתמוה על כך שחתימת ברכת הגאולה בשחרית לא הוחלפה באשכנז, בימים שבהם נאמרו גאולות, ל'מלך צור ישראל וגואלו' כמו בתפילות הערבית, כי הגאולות שהונהגו באשכנז לא באו מארץ ישראל: רובן הובאו מספרד ומקצתן מאיטליה או עקב השפעה איטלקית. עיין על כך בסוף החיבור הזה, 704 ואילך.

25

הנוסח המקורי של הפסקה, כך יש לשער, גרס 'וחיות ישוררו', כי גם שאר סוגי המלאכים הנזכרים בהמשך המשפט (והקרובים ... ושרפים ... וארליים) נזכרים בלא יידוע. עיין עוד

ללמוד מכאן שבשום מקום בארץ ישראל ובשום תקופה לא בא בין שני פסוקי קדושת היוצר נוסח שפתח בתיבת 'האופנים'. אבל בטחון גמור אין בזה.

לפיכך נראה יותר שגם השם 'אופן', כיצא במונח 'סילוק' שהוזכר לעיל, שאול ביוצר ממערכת המונחים של הקדושתא. בכתבי היד של הגניזה, קטעי הפיוט המעבדים את פסוקי קדושת העמידה ('פיוטי ט' ט' ט')<sup>26</sup> נקראים לעתים קרובות מאוד 'אופן', 'אופנים',<sup>27</sup> וממקור תלמודי קדם נראה שכך כינו בימי קדם את הקדושה בכלל.<sup>28</sup> הואיל והמונח משותף ליוצר ולקדושתא, סביר יותר, וכמעט הכרחי, לומר, שהוא נקבע לצורך הקדושתא, והועבר משם ליוצר. אמת, מקור המונח סתום גם בקדושתא, כי אין התיבה באה בראש אף אחד מנוסחאות קדושת העמידה הידועים לנו.<sup>29</sup>

גם האופן, כמוהו כגוף היוצר, העביר אל תחנתו הליטורגית בדרך עקיפה, באמצעות גשר קצר וקבוע. הקדום שבגשרים ששימשו במקום הזה הוא כנראה הנרמז ביוצרות הקדם-קלאסיים שהובאו לעיל (פיוטים [יא]-[יג]): 'לעומתם'. התיבה מציינת את סיומה של איזו פיסקת תפילה ששימשה בימי קדם בנוסח הקבע של קדושת היוצר, כגון מה שמובא בכ"י ט"ז H8/7a: 'לכבודו מלא עולם ומשרתיו שואלים אי זה מקום כבודן לעומתם משבחים ואומרים'.<sup>30</sup> הפיסקה באה בכתב היד בקדושת היוצר, אם כי בימינו היא משמשת, בשינוי קל, בקדושת העמידה. רוב נוסחות הקבע של ימינו מעבירים מן הפסוק הראשון

להלן. הנוסח לא נמצא עדיין בקדושות היוצר הארץ ישראליות, אבל אין פלא בדבר כי מעטים מאוד כתבי היד הארץ ישראליים המביאים נוסח קבע של קדושת היוצר. פיסקה שהתחילה במלת 'וחיות' שימשה בימי קדם מעבר בין הפסוק הראשון והפסוק השני גם בקדושת העמידה, ואף נוסח זה לא נשתמר בידינו. עיין ע' פליישר, לנוסח קדושת העמידה, עמ' רכט ואילך. על ניידותן של לשונות קבע מקדושות העמידה לקדושות היוצר ולהפך עיין גם להלן, בפנים.

26 על מרכיבים אלה בקדושתא עיין שירת הקודש, 150.

27 עיין למשל ע' פליישר, לנוסח קדושת העמידה הנ"ל, עמ' רלד; רלה ('אופנים'); הנ"ל, מבנים מעין אזוריים, 221 ('אופן'); הנ"ל מחזורי פיוט, 75 ('אופנים'); ח' שירמן, שירים חדשים, 91 ('אופנייה'), ועוד הרבה בכתבי יד. בכ"י ט"ז ש"ח 275.37 בא לפני אופן של יוצר הציון 'אופן ישיבה', כדי להבדילו מאופן העמידה. באמת, בכ"י אוכספורד 2846/9 בא לפני הפיוט הקילירי הנודע 'אל ברוב עצות תיכן את רוח' (א. 3513) הציון 'אופן עמידה'.

28 ירוש' ברכות פ"ה ה"ג, ט"ז: 'בטיטיי אישתתק באופנייה' (=בטיטיי השתתק באופנים). הפיסקה מדברת, כמוכח מן ההקשר, בקדושת העמידה.

29 העתקות של נוסחות קבע של קדושות עמידה ארץ ישראליות נדירות לא פחות מהעתקות נוסחות קבע של קדושות יוצר. כאמור, אין מקור למונח בנוסחות הקבע הקדומים שהגיעו לידינו, גם אם ברור שכל הנוסחים הזכירו את האופנים בין שאר סוגי המלאכים שאומרים קדושה לפני הקב"ה. קשה לתאר שהמונח עוצב לפי התוכן הכללי של הפיסקה, ויותר נראה שהוא נגזר מראשיתה של נוסחה קבועה שבאה כאן בימי קדם ונשתקעה לימים.

30 הטכסט מודפס אצל אלכוגן-היינמן, התפילה בישראל, 53, ו'להלן, 356.

של קדושת היוצר אל הפסוק השני בפיסקה המסתיימת ב'לעומתם'.<sup>31</sup> המלה באה, אגב, כתיבת-רמז קבועה גם בסוף פיוטי ט' בקדושתאות. במערכת היוצר הקלאסית נדיר יחסית הציון 'לעומתם' בנקודת המעבר שאנו דנים בה. שכיחה יותר מלת הרמז 'והאופנים', היא המלה הפותחת, בנוסחאות הקבע של ימינו, את פיסקת המעבר שבין שני פסוקי קדושת היוצר, כפי שכבר צויין לעיל. אין, כמובן, בטחון, שהפיסקה שכוונה ברמז היתה לזו הידועה לנו מן הסידורים.<sup>32</sup> בכל אופן נראה שבמקומות שבהם הועתקו כתבי היד שרמז זה בא בהם, נהוג היה שלא להשמיט מפני האופן את פיסקת הקבע שהתחילה בתיבה 'והאופנים', אלא לומר אותה אחריו, בשלמותה. התופעה אינה צריכה להתמיה, כי הפיסקה, בכל הנוסחים, קצרה מאוד, ומיקומה באמצע הקדושה ודאי קידש אותה בעיני המתפללים; השמטתה מפני האופן היתה אולי קשה על הציבור. תופעה קרובה לזו ידועה לנו, אשר לקדושת העמידה, מכמה קדושתאות קדומות.<sup>33</sup>

לעתים מזומנות בא אחרי האופנים הציון 'וחיות', או הצירוף 'וחיות הקודש' או 'וחיות הקודש והאופנים'; אף ציונים אלה מכוונים בלא ספק לנוסח קבע ששירת את התפילה הרגילה במקום הזה. הוא ידוע לנו למשל מסידור רס"ג: 'וחיות הקודש עם האופנים ברעש גדול אדיר וחזק ונורא, לעומתן משבחים ואומרים'.<sup>34</sup> במקומות אחדים מצאנו בסופי אופנים את הרמז 'גם הם בהנשאים (נ"א: והנשאים) לעומתם (נ"א: לעומת שרפים לעומתם)'. אין לדעת לאיזה נוסח כוון הרמז, אבל ברור שאף הוא היה כלול בנוסח הקבע של מנהג מזרחי איזה שהוא.<sup>35</sup>

בהעתקות לא מעטות מן הגניזה מופיעות בסופי אופנים מלות רימז שבאות ברגיל בסוף גופי יוצרות, כגון 'בורא קדושים', ובהרבה מקרים 'וכל צבא'.<sup>36</sup> מתוך הערות-מעבר אלו נקלטת ידיעה חשובה על אחד השלבים המעניינים בהתפתחות היוצר המזרחי המאוחר. דברים מפורטים על כך יבואו להלן.<sup>37</sup> הפיוט שנועד 'לכסות' את החלקה הליטורגית שבין סוף קדושת היוצר לכרכה הראשונה שלפני קריאת שמע, נקרא בהרבה כתבי יד 'מאורות', על פי

- 31 על פי המקראות ביחזקאל א:כ, כא: ג:יג; י:יט; יא:כב.
- 32 בהקשר ליטורגי ארץ ישראל (כ"י אוכספורד 2729/4) באה הפיסקה בלשון זו: 'והאופנים ווחיות הקודש וקול רעש גדול אדיר וחזק לעמת שרפים לעמתם'. 'וקול רעש' (לא 'בקול'), על פי יח' ג:יג. אבל עיין גם להלן, 357, הערה 14. נוסח קצר הרבה יותר: והאופנים ינשאו לעומתם לעומתם משבחים.
- 33 עיין על כך במאמרי הנ"ל, לנוסח קדושת העמידה, עמ' רכט ואילך.
- 34 סידור רס"ג עמ' לו. אבל עיין גם לעיל הערה 25.
- 35 עיין לעיל פיוט [ה], ט' 5 ו-11, ובביאור לט' 5 שם.
- 36 עיין למשל בנדרפס על ידי מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קנד; קצד; עיין גם מ"צ וייס, שמואל יזכה, 174; 179 (וכל צבא והאופנים); י' דוידסון, גנוי שכתר, ג, 162; ח' שירמן, שירים חדשים, 51, והרבה עוד בכתבי היד.
- 37 עיין עמ' 463 ואילך.

חתימת הברכה: 'ברוך ... יוצר המאורות'. לשון הרבים, שנראתה בוודאי מוזרה לצינונו של קטע פיוטי בודד, הפריעה כנראה למעתיקים, והם שינו את השם ל'מאורה'. הקטע הזה הוא הפותח את מערכות היוצר לימות החול, כי תפילת היוצר בימות החול, לפי שאין בה קדושה, תחנתה הראשונה בברכת המאורות. אבל מעולם לא מצאנו שה'מאורה' במערכת של חול תכונה בשם. המאורה מסתיימת בברכה, הנאמרת, כפיוט עצמו, מפי החזן. לפיכך אין לשונות של מעבר מנוסחות-הקבע באים אחרי המאורות. אבל בין הפיוט והתחנה המתפייטת בו באה שרשרת של פסוקי מקרא; היא נצמדת אל סוף הפיוט במלת הקשר 'ככתוב', ובין מקרא למקרא בתוכה באה התיבה 'ונאמר'. הפסוקים מביאים בדרך כלל לשונות מעין הברכה, ועל כל פנים האחרון שבהם כך. אין אחידות בהיקף השרשרות, אבל ברוב המקרים אין הן ארוכות. התופעה כבר צוינה בכמה מאורות שהובאו לעיל;<sup>38</sup> על פשרה נתנה להלן.

אחות תאומה למאורה היא האהבה. גם שמה נגזר מחתימת הברכה שנועדה להתפייט בה: 'הבוחר בעמו ישראל באהבה' או 'אוהב את ישראל' או 'אוהב עמו ישראל'.<sup>39</sup> השם מופיע לעתים קרובות למדי בכתבי היד שלגניזה, אבל הוא נדיר יותר משם אחותה, המאורה. אפשר שחלק מן המעתיקים, בתקופה שבה עדיין השתמשו במונח 'מאורות' כדי לציין את המאורה, תפשו את לשון הרבים של המונח כמכונן גם לאהבה, ועל כן שוב לא ציינו אותה בשם. אבל בקצת כתבי יד מן הגניזה אכן מצאנו ציון משותף למאורה ולאהבה: 'ברכות' או 'ברכ'.<sup>40</sup>

דין האהבה כדין המאורה בנקודת המעבר ממנה אל הברכה. אף כאן באים מקראות, הנקשרים אל הפיוט בתיבת 'ככתוב', וזה אל זה בתיבת 'ונאמר'. הפסוק האחרון בשרשרות, אבל לעתים קרובות לא הוא בלבד, מביא לשון מעין הברכה.

המונח הקדום ביותר במערכת המונחים המציינים את מרכיבי היוצר, מלבד המונח 'יוצר' עצמו, הוא הבא לציין את הקטע הראשון שלאחר קריאת שמע. קטע זה שיעודו להקדים מבוא לפסוק 'מי כמכה באלים יי', פותח את החלק השני של מערכת היוצר, ואפשר שעל כן הוא נזקק, יותר מכל המרכיבים האחרים, לשם מיוחד. הוא, אגב, היחיד ממרכיבי היוצר המצויין לעתים קרובות למדי בשם גם במערכות החול וגם בפיוטי המעריב.<sup>41</sup>

38 עיין פיוטים [ב]: [יא]-[יג]: [כ]. אמנם שלשלות הפסוקים חסרו מכמה מערכות של חול. על התופעה ומשמעותה עיין להלן.

39 מעצבי המונח התעלמו לפי זה מאותם נוסחים של הברכה שלא כללו את המלה 'אהבה' כלל, כגון 'הבוחר בעמו ישראל' (סידור רס"ג, עמ' יד).

40 כ"י אוכספורד 2738/2; 2738/4; ט"ש ס"ח 114.87. אבל בכ"ט ש H5/97 בא המונח 'ברכין' לציין השלמת קרובה בקדושתא ליום כיפור.

41 עיין למשל פיוטים [ב] ('זולתך'); [ו] ('אמת', פעמיים); [יא]; [יב]; [כ]; [כא]; [לה] ('אמת'). אשר לפיוטי המעריב עיין למשל בדוגמאות הקדם-קלאסיות שהבאתי במאמרי

בראשית היה נהוג לומר את הקטע מיד אחרי סופה של קריאת שמע, לאחר מלח 'אמת'. כל קטעי הקבע שבאו מכאן ואילך ועד סמוך לפסוק 'מי כמכה' עצמו, כולל הפסקה 'אמת ויציב', נועדו להשמש מפניו. לפיכך נקרא המרכיב לראשונה 'אמת'. את המונח פגשנו בראש כמה דוגמאות שהובאו לעיל, והוא נפוץ מאוד גם בכתבי היד המאוחרים יחסית. הוא משמש גם כמילת פתיחה להרבה פיוטי 'אמת' קלאסיים, ואפילו מאוחרים. לאחר זמן, או במקומות אחרים, לא אמרו את ה'אמת' מיד אחרי קריאת שמע, אלא דחו את אמירתו מפני כבוד הפסקה 'אמת ויציב' שהונהג לומר אותה כלשונה הקבועה גם בתפילה המפוייטת, כמעין המשך של אישור ואישוש לקריאת שמע עצמה. אין אנו יודעים מה טעם חסה הפרקטיקה הליטורגית הקדומה על פסקה זו וניאותה לשלבה גם בתפילה המפוייטת. אבל קרוב הדבר שיוקרת קדמותה עמדה לה בזה, כי מכל הנוסחים הבאים בחלקת תפילה זו היא האחת והיחידה שפתיחתה נזכרת, ובהערצה גדולה, במקורות תלמודיים קדומים.<sup>42</sup> נוסחה במנהגות ארץ ישראל היה קצר יותר מן הנוסח הבא בסידורים שלנו. לשונה היה, לפי הנראה מרוב המקורות, בערך כך:

אמת ויציב ונכון וקיים וישר ונאמן וטוב הדבר הזה עלינו ועל אבותינו על בנינו ועל דורותינו ועל כל דורות זרע ישראל עבדיך על הראשונים ועל האחרונים לעולם ועד חוק ולא יעבור, אמת שאתה הוא יי אלהינו ואלהי אבותינו לעולם ועד אתה הוא מלכנו ומלך אבותינו אתה למען שמך גאלנו כגאלת את אבותינו אמת מעולם הוא שמך ועלינו נקרא באהבה ואין עוד אלהים זולתך.<sup>43</sup>

מיד עם סיומה של פסקה זו נאמר ה'אמת'. אין ספק שהקטע נקרא 'אמת' זמן רב גם לאחר שנותק ממקומו הראשון. אבל במקומות רבים 'עידכנו' המעתיקים את השם וקראו לפיוט לפי מיקומו החדש 'זולתך'. הצורה המוזרה של המונח הביאה לשלב האחרון של עיצובו; ברוב כתבי היד המאוחרים יותר ובכל כתבי היד האירופיים נקרא המרכיב 'זולת'. גם הצורה הזאת, אגב, איננה תכלית ההגיון. אבל, כפי שכבר אמרנו, השמות לא ניתנו על ידי תלמידי חכמים אלא על ידי חזנים ומעתיקים, מאוחרים יחסית ולפעמים לא מלומדים במיוחד, שלא תמיד היו רגישים לדקויות לשוניות.

פיוטי המעריב, עמ' קלא ואילך. אף על פי שהמעריבים עצמם קצרים ביותר כל הזולות (חוץ מן הראשון) מצויינים שם בתיבת 'אמת'. עיין גם מ' זולאי, מערכות, עמ' רי: ריא: ריב: ריג (תמיד: 'זולתך').

42 השווה לעיל, 5, הערה 14. בבבלי ברכות כא ע"א אומר רב יהודה [אמר שמואל]: 'אמת ויציב דאורייתא'. התפילה המפוייטת קלטה גם במקומות אחרים קטעים מסויימים מנוסחות הקבע, בין משום יוקרתם ובין משום טעמים אחרים. עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 55; הנ"ל, התפקיד הליטורגי, 49 ואילך.

43 עיין למשל, בכתב יד של נוסח ארץ ישראל, אצל ש"ז שכטר (1898), JQR, O.S. 10, 656. הלשון זהה כמעט מלה במלה עם נוסח אמת ויציב המקוצר שנקבע להיאמר בקהילות אשכנז לפני אמירת זולתות.

הזולת נועד להעביר בסופו לפסוק-הקבע הראשון של ברכת הגאולה 'מי כמכה באלים יי'. כיוצא בפסוקי הקדושה, גם פסוק זה נועד להיאמר מפי הציבור, לפיכך, כצפוי, אין הוא צמוד לסוף הזולת, אלא הוא בא אחרי גשר קצר וקבוע שנועד לאותת לציבור לפסוק את פסוקו. הרמזים המסומנים בכתבי היד אחרי הזולתות מכונים לגשרים הללו, ולא לפסוק 'מי כמכה' עצמו. במעט הפיוטים שהובאו לעיל כבר הושם לב לריבוי היחסי של מלות רימזו שעלו מאחרי הזולתות. בחלק מן הטכסטים (פיוטים [א], [כ], [כא]) מצאנו בתפקיד הזה את המילה 'בגילה', באחרים (פיוטים [ב], [ז]) מצאנו 'ועל זאת', וכן גם 'ואמרו כולם' ([יא]) ו'ונשיר לך' ([נג]). באחד מנוסחאות פיוט [לן] מצאנו גם 'ועל שפת ים סוף'. אין הסבר לריבוי המופלג הזה של מנהגים, אבל הגיוון פחות מופלג מן הנראה לעין, כי אחדים מן הנוסחים קרובים זה אל זה מאוד. מלות הרמז 'בגילה' ו'ואמרו כולם' נדירות במערכות השבת והחג. הפיסקה המכוונת בהן כבר הובאה לעיל, והיא קצרה ביותר: 'בגילה ברינה בשמחה רבה [ואמרו כולם]'. הצירוף 'ואמרו כולם' הוא אפוא, במקרים שבהם הוא בא, אולי נוסח המעבר כולו.<sup>44</sup> קיצורו הנמרץ של הגשר התאים יפה למערכות החול שהיפך מועט. הנוסח נמצא משמש הרבה גם בפיוטי המעריב.

המקובל אחרי זולתות-השבת-והחג הוא נוסח קצת יותר ארוך, המסתיים בצירופים הנ"ל. הקרוב ביותר אל נוסחאות הקבע הידועים לנו הוא המכוון בצירוף 'ועל זאת'. לשונו המלא של הגשר בא, בהקשר חצי-פייטני, לעיל בפיוט [ז]: 'ועל זאת שבחו אהובים לאל ונתנו שיר וזמרה למלך רם ונישא חי וקיים משפיל גאים אמרו כולם בגילה ברינה בשמחה רבה'. נוסח קצר מזה, אולי קטוע, בא בכ"י ט"ז H8/7a: 'ועל זאת שבחו אהובים לאל ונתנו שיר ושבח לרם ונשא, הוא משפיל גאים, אמרו בשמחה רבה'.<sup>45</sup> הקטע ידוע גם מנוסחי הקבע הארץ ישראלים שעלו מן הגניזה.

הנוסח הנרמז בצירוף 'ועל שפת ים סוף' מובא במלואו למשל בכ"י ט"ז ס"ח 275.124: 'ועל שפת ים סוף (!) ראו עמך גבורתך והואמינו (!) כך ובמשה עבדך, בגילה ברנה ובשמחה'. השכיח מכל לשונות המעבר בכתבי היד של הגניזה הוא הנרמז בצירוף 'ונשיר לך'. נוסחו המלא בא למשל בכ"י אוכספורד 2729/4: 'ונשיר לך שיר כשוררו לך אבותינו על שפת הים (בכ"י אוכספורד 2738/2 גם: ועל מכת בכורים וקריעת גזרים) בגילה ברינה בשמחה רבה'. פתיחת לשון זו אינה ידועה לנו מנוסחות הקבע הרגילים של התפילה בארצות המזרח.

המרכיב השני במערכות השבת והחג נועד לשמש פסקת-מעבר בין שני הפסוקים הקבועים הבאים בברכת הגאולה, כלומר — להקדים מבוא לפסוק

44 אבל יש גם נוסחים שבהם שונה סדר המשפט ל'ואמרו כולם בגילה ברינה בשמחה רבה'. עיין עוד להלן בסמוך.

45 נדפס כנ"ל על ידי אלבוגן-היינמן, התפילה בישראל, 53, ולהלן, 356 ואילך.

השני. כבר נרמז לעיל שבתיחומו ובנוסחו של 'פסוק שני' זה לא היתה אחידות גמורה בארצות המזרח. ברוב התקופות והמקומות שימש כפסוק שני מקרא משירת הים: 'יי ימלוך לעולם ועד'. הפסוק בא כהוייתו המותחמת גם בברכת הגאולה של תפילת הערבית, והוא קבוע איתן בתפילות כל העדות גם בימינו. אבל ממה שנראה מכתבי היד שלגניזה היו מקומות ותקופות שבהם לא בא המקרא כלשונו המקורי ובגפו כתחנה קבועה בתפילת הציבור, אלא כשהוא מורחב קמעה וכולל צירופים שאינם מן המקרא. תיאור דרך אמירתה של הפסקה בתפילת הרבים הגיע אלינו במקרה בכתב יד מן הגניזה (אוכספורד 2714/2), שצילומו פורסם בהקשר אחר לפני למעלה משבעים שנה:<sup>46</sup>

...מוציא אסירים פודה עניים ועונה לעמו בעת שועם אליו ברוך הוא משה ובני ישראל לך ענו שירה בשמחה רבה ואמרו כולם (מתוקן למעלה מן השורה): בגילה ברינה בשמחה רבה ואמרו כולם

וענו צבור

מי כמוך באלים יי מי כמוך נאדר בקדש נורא תהלות עשה פלא

ואומר <של יח> צב>ור<

מפי עוללים ויונקים שירה שמעת על הים (מתוקן): על שפת הים) יחד כלם הודו (מתוקן): כלם בקול אחד הודו) והמליכו ואמרו

וענו <צב>ור<

יי מלכינו מלך אל חי וקים שמך עלינו יי מלך יי מלך יי ימלוך לעולם ועד

ואומר <של יח> צבור<

קיים עלינו יי אלהינו מלכותו וגדלו ותפארתו וכו'

הנוסח המורחב הזה של ה'פסוק השני' בא בהרבה כתבי יד ליטורגיים, ונראה שהשימוש בו היה נפוץ בקהילות המזרח.

בקצת מקומות לא נהגו לומר לא את הנוסח המורחב הזה וגם לא את הפסוק 'יי ימלוך' לבדו, אלא רק את הצירוף הקצר 'יי מלכנו' ותו לא. כך נראה מכמה כתבי יד שהגיעו אלינו מן הגניזה.<sup>47</sup> הבדלי המנהגים בנקודה הזאת מיוצגים יפה בהעתקות השונות של סידור רב סעדיה גאון שנמצאו בגניזה. בנוסח כתב היד העיקרי שעל פיו נדפס הסידור<sup>48</sup> ניתנות הנחיות הגאון ביחס לתפילת הרבים בלשון זו:

46 עיין י"מ אלכוגן, עיונים, 32. בכתב היד באים תיקונים רבים ביד מאוחרת. המתקן ביקש לטשטש גם את ההוראות לקריאת התפילה בציבור, ולפיכך סימן בהעברת קו את הצירוף 'וענו צבור' לפני הפסוק 'מי מלכה באלים יי'. אבל, כמוכח, הנוסח הראשון והקדום עיקר.

47 עיין למשל יי מאן, קטעי הגניזה, 295, קטע 5: ש' אסף, מסדר התפילה, 117.

48 עמ' לח.

ואומר החזן: אמת ויציב עד הסוף  
ועונים הציבור: מי כמכה  
ואומר החזן: מפי עוללים ויונקים  
ועונים הציבור: יי ימלוך לעולם ועד  
ואומר החזן: קיים עלינו

אבל בשני כתבי יד מן הגניזה (אדלר 4036, מן הקטעים החשובים מסידור רס"ג שנמצאו בגניזה, ובכ"י ט"ש H18/20), הנוסח הוא:

.....  
ואומר החזן: מפי עוללים  
ועונים הציבור: יי מלכינו  
ואומר החזן: קיים עלינו (וכו')

אמנם אין לדעת מכאן אם כוונת הנוסח לצירוף 'יי מלכנו' בלבד או לנוסח המורחב יותר שהובא לעיל.

המרכיב המכונן לעטר את התחנה הקבועה הזאת במערכת היוצר נקרא 'מי כמכה'. מעניין הדבר שהצירוף חסר רק לעתים רחוקות מכתבי היד שלגניזה, והוא שכיח הרבה יותר (יחד עם המונח המציין את הקטע האחרון של המערכת) מכל המונחים הבאים בהקשר הזה. אין ספק שבהרבה מאוד מקרים אין הצירוף בא ככותרת לפיוטים, אלא כצירוף-פתיחה של טורם הראשון. העובדה שהרבה פיוטי מי כמכה נמצאו פותחים ב'מי כמכה' הרגילה את המעתיקים להביא את הצירוף בראש כל הקטעים או בראש רובם.

לכאורה נקרא המרכיב על שם התחנה הקבועה שלפניו, ולא על שם זו שהוא בא לפייטה. אבל נראה שלא זה מקור השם. קרוב יותר שהוא ניתן למרכיב על פי לשון הפתיחה של הקטע שבא באחדים מנוסחי הקבע הארץ ישראלים לאחר הפסוק, כלומר מנוסח הפתיחה של הפסקה שהמרכיב נועד להחליפה. את לשונה כבר ראינו לעיל (פיוט [ז]):<sup>49</sup>

מי כמכה באלים יי מי כמכה נאדר בקודש וכו'

מי כמכה ומי יעשה כמעשיך מגדיל ישועות ועושה נפלאות ואין דומה לך  
זה צור ישענו פצו פה ואמרו

על פי נוסח זה תובן גם הופעתו התכופה של הצירוף 'ומי דומה לך' בפיוטי המי כמכה, כפי שיוסבר להלן.<sup>50</sup>

אחרי המי כמכה נרמז שוב גשר קבוע שנועד לקשור את המרכיב אל התחנה שלאחריו. אמת, בקצת מקורות חסר הרמז, ומיד בסוף המי כמכה מצויין שם המרכיב הבא. אבל ברוב כתבי היד אין הדבר כך. המעבר נרמז כמעט תמיד

49 כיוצא בזה: 'מאן, קטעי הגניזה, 294, 323; ש' אסף, מסדר התפילה, 117.

50 עיין עמ' 322 ואילך. בצירוף 'מי כמכה' פתחו כנראה גם נוסחאות קבע אחרים; עיין למשל 'מאן, קטעי הגניזה, 295, קטע 5: 'מי כמכה ממליך כל מלך, כל מלך חולף ונוטל ממלכותו ואתה חי וקיים לבדך זה צור ישענו פצו פה ואמרו'.



בצירוף 'זה צור (ישענו)', (לפעמים רק 'זה'), והמכוון בזה לשון סופה של פיסקת הקבע שהובאה זה עתה: 'זה צור ישענו פצו פה ואמרו'.<sup>51</sup> לעומת הגיוון הרב של צירופי-רמז שמצאנו אחרי הזולתות מפתיעה למדי קביעות הצירוף הזה אחרי פיוטי המי כמכה. כנראה אין בכתבי יד דרכי רימוז שונים ממנו. המרכיב האחרון במערכת היוצר הוא המיועד להקדים מבוא לברכת הגאולה. הקטע קרוי 'יי מלכנו', שוב: לא על שם פתיחת התחנה שלפניו,<sup>52</sup> אלא על פי התחלת פיסקת הקבע שנועדה להדחות מלפניו. פיסקה זו ידועה לנו מכמה נוסחים ארץ ישראלים שבאו אלינו מן הגניזה; לשונה היה מעין 'יי מלכנו' בו ישמח לבנו ותרומ קרננו בישועתו, וכתוב גואלנו יי צבאות שמו' וכו'.<sup>53</sup>

הכותרת 'יי מלכנו' מופיעה כמעט תמיד בראשי הפיוטים בכתבי היד שלגניזה, וכבר ציינו את התופעה גם במי כמכה. סיבת הדבר זהה בשני המקרים: הרבה פייטנים כיוונו לפתוח את פיוטי 'יי מלכנו' שלהם בצירוף 'יי מלכנו', בדומה ללשון נוסח הקבע המקביל. אבל מתוך כמה שרידי רמזים בכתבי היד נראה שבחלק מן המקומות לפחות נתפש הצירוף 'יי מלכנו' בראשי הקטעים לא ככותרת ואף לא כצירוף פתיחה אלא כרמז לאמירתה של פיסקה קבועה שפתחה במלים אלו. לשונה המלאה מובאת בכ"י אוכספורד 2732/1 (דף 75 ע"א) כך:

יי מלכנו / לך קוינו / מהר חיש גאולתנו / אלהי ישענו

העובדה שאמירת הפיסקה היתה שכיחה יותר מן הנראה לעין מוכחת מכך שבאחדים מכתבי היד<sup>54</sup> מצאנו אחרי הציון 'יי מלכנו' (ככותרת) את ההערה 'יגו', והמכוון בזה בלא ספק המשך הפיסקה הנ"ל.

נוכחותה של הפיסקה בהקשר פייטני מאוששת גם מהופעת חלק ממנה כרפרין או כצירוף-קבע בפיוטי יי מלכנו קדומים. כך מצאנו למשל ביי מלכנו שבסוף מערכת יוצר לראש השנה שחל להיות בשבת (חתום 'אלעזר')<sup>55</sup>: בראש כל אחת משלוש המחזרות של הפיוט בא

51 באופן קבוע בא הציון אחרי פיוטי המי כמכה של רב סעדיה גאון. עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קסד: קסט: קפד: קפז: קפט: קצא: קצז: רט.

52 הכוונה לנוסח המורחב של התחנה הליטורגית, כפי שהובא לעיל, בפנים. העובדה שהפיסקה הקבועה שלאחר כך פותחת בצירוף 'יי מלכנו' קשורה כמובן בניסוח המורחב הנ"ל של התחנה עצמה. שיטת בינויה של נוסחת הקבע כאן זהה לשיטת בינויה של נוסחת 'מי כמכה ומי יעשה כמעשיך' וכו'.

53 עיין י' מאן, קטעי הגניזה, 294. הנוסח שכיח למדי בכתבי היד הארץ ישראלים.

54 כגון ט"ש H14/13 (עיין זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קצז) ואדלר 2151 דף 12 ע"ב (זולאי שם, עמ' רט). אין ספק שהתופעה שכיחה הרבה יותר אלא שנעלמה מן העין. היא עולה בכל אופן, ברמז לפחות, מכמה וכמה כתבי יד נוספים. פייטנים מאוחרים יותר, המעמידים פיוטי יי מלכנו ארוכים, בני כמה סטרופות, ומביאים את הצירוף 'יי מלכנו' כרפרין, התכוונו בלי ספק לפורמולה הנ"ל. עיין על כך להלן עמ' 310.

55 נדפס על ידי ש' שפיגל, אלעזר בירבי אבון, עמ' רצ. מראש הפיוט נשמט הציון 'יי מלכנו'.

הצירוף 'י' מלכנו', ואחרי כל אחת מהן, הרפרין: 'ומהר גאלנו / אלהי ישענו', והוא סיום הנוסח שהובא לעיל, בשינוי מועט. רמז לרפרין זה בא גם ביי מלכנו של חדותא בירבי אברהם, שנדפס בידי זולאי לפני כשלושים שנה.<sup>56</sup>

היי מלכנו הוא, כאמור, סיומה של מערכת היוצר. אחריו באה הברכה האחת שלאחר קריאת שמע, ברכת הגאולה. כמעט שאין צריך לומר שכמו במאורות ובאהבות — גם כאן אין הברכה באה בצמוד לפיוטים, אלא בצמוד לשרשרת פסוקים התלויה בסופם. דין שרשרת הפסוקים הזאת כדין מקבילותיה בשאר מרכיבי היוצר המפייטים ברכות. אף בה מביא לפחות הפסוק האחרון, כמצוות ההלכה, לשון מעין הברכה.<sup>57</sup>

אבל לא סיימנו בזה את עיונו בסוגיה שהעלינו לדיון, אלא רק הגענו בה אל נקודתה הקשה, הסבוכה והמערפלת ביותר. פיוטי היי מלכנו, שיעודם הליטורגי מבואר וחלק לכאורה, מתפצלים ברוב המערכות המחרוזות, וכנראה למן תקופה קדומה מאוד, לשני חלקים. חלקם הראשון מוכתר כ'יי מלכנו', ואילו חלקם השני מצויין ברוב כתבי היד שהגיעו אלינו מן הגניזה בכותרת מיוחדת, משונה מאוד בניסוחה: 'ועד מתי'. הצירוף עלה לראשונה במחקר לפני למעלה מחמישים שנה, בפרסום הבכורה של קטעים נכבדים ממחזור היוצרות לפרשות התורה של רבי שמואל השלישי בירבי הושענא.<sup>58</sup> מאז נדפסו פיוטי ועד מתי לרוב, והעיון בקטעי הגניזה הוכיח שהצירוף תכוף בהעתקות לא פחות מן הצירופים 'מי כמכה' ו'יי מלכנו'. אבל בשעה שלל המונחים הבאים במערכת היוצר ניתן לשער את מוצאם ומקורם, הציון 'ועד מתי' אינו כן. ההשערה שהעלה זולאי בשעתו, שהצירוף ניטל, כיוצא בשאר המונחים בהקשר זה, מנוסח תפילה קדום איזה שהוא, לא נתאמתה עד כה;<sup>59</sup> טרם מצאנו, לא בגניזה ולא מחוצה לה, שום נוסח קבוע שהצירוף מופיע בו, ונראה לפי זה שמקורו אינו בתפילה. על הסיבות שהביאו להתפצלותו של היי מלכנו נאמר דברים להלן.<sup>60</sup> כעת אנו תוהים רק על פשרו של השם שניתן למרכיב שנתהווה מכוח התפצלות זו. והואיל ואין בידנו פתרון לבעיית מקור הצירוף, נאמר בו את המשתמע לעניינו מכתבי היד, מתוך תקווה שהחומר ישמש יסוד לעיונים נוספים ומוצלחים יותר בנידון.

נציין קודם כל את העובדה שיש בידנו כעת מערכות יוצר, מהן קדומות, שבהן כבר נמצאים פיוטי היי מלכנו מפוצלים לשני חלקים, אבל חלקם השני (עדיין) אינו נקרא בשם. בפרק הבא נלמד לדעת שמערכת היוצר בתבניתה

56 עיין מ' זולאי, פיוטי חדותא, 32. הצירוף 'כץ ומהר' הבא שם בסוף הסטרופות מכוון בודאי לנוסח מורחב יותר של הפורמולה, מעין 'כץ תושיענו / ומהר גאלנו / אלהי ישענו'.

57 עיין על כך להלן, 335.

58 עיין מ"צ וייס, שמואל יזכה, 156 ואילך. על שמואל השלישי ועל מחזור יוצרותיו לשבתות השנה עיין להלן, 195 ואילך.

59 עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קסד, הערה לטורים כ-כא.

60 עיין בפרק הבא, 177 ואילך.

השגורה מעמידה את המאורות, האהבות, פיוטי המי כמכה והיי מלכנו בתבניות בעלות היקף קטן, על פי רוב של מחרוזות אחת בודדת, של ארבע, חמש או שש שורות. מצד היקפו דין היי מלכנו אפוא, להיות כיוצא במי כמכה שלפניו. אבל במערכות שבהן אנו מדברים באות בפיוטי היי מלכנו שתי מחרוזות, שהן פי שניים מן הנדרש. וכבר ראינו דוגמה לכך בפיוט [כג] לעיל. הובאו שם הפיוטים שלאחר הזולת (כלומר המי כמכה והיי מלכנו) ממערכת יוצר לשבועות של הקילירי: היקף המי כמכה היה של סטרופה אחת מרובעת, ואילו היקף היי מלכנו — של שתיים. הממצא מעיד שתהליך חלוקת היי מלכנו קדם לתהליך שהביא את הצירוף 'ועד מתי' להקשר הזה. פיוטי יי מלכנו כפולי היקף באים בכמה מערכות קדומות ומאוחרות. כך הוא, אגב, גם בכל אחת ממערכות היוצר לארבע הפרשות של 'אלעזר קליר', שכבר דובר בהן לעיל.<sup>61</sup> אבל יש לומר שהתופעה נדירה למדי; ברוב המקרים אכן קרואים שני הקטעים בשמות נפרדים, יי מלכנו וועד מתי.

אבל גם בפיוטי היי מלכנו שאין הציון 'ועד מתי' בא לפני חלקם השני מצאנו לפעמים סימנים שמעידים על נוכחות הצירוף 'ועד מתי' ב'שטח'. כך מצאנו למשל בכ"י אוכספורד 2714/9 דף 34 ע"ב בסוף היוצר לפרשת שקלים ל'אלעזר קליר'.<sup>62</sup>

[לז]

יי מלכנו

אֵיךְ אֶשָּׂא רֹאשׁ וְנִפְלֵה עֲטָרַת רֹאשִׁי  
לְכַדּוֹנֵי צָרִים וְהַחֲרִיבוּ מִקְדָּשִׁי  
עֲזֹנוֹתֵי רַבּוֹ מִשְׁעָרוֹת רֹאשִׁי  
וְעַד מָתִי כִּסְפִי לְמַס אֶשְׁקוֹל וְדָאָכָה נִפְשִׁי

זְכוֹר שׁוֹמְמוֹת צִיּוֹן וְחֲרָבָן יְרוּשָׁלַיִם  
רָם, וְרַחֲמוּמִים אֶסּוּף מִכָּל גְּבוּלִים  
חַיֵּשׁ זְמַן קֶץ יֵשַׁע יְהוּדָה וְאַפְרַיִם  
וְתַן כְּפָרֶם כּוֹשׁ וּסְכָא וּמִצְרִים

5

ככ>תוב> כי אני יי אלהיך קד>וש< יש>ראל> מושיעך נתתי כפרך וגו' (יש' מג: ג) ונ>אמר>  
גואלינו יי צב>אות> (יש' מז: ד)

ב>רוך> צור >ישראל וגואלו>

התופעה חוזרת כמעט בצורה זהה גם ביי מלכנו המפוצל לפרשת זכור של 'אלעזר קליר', המועתק בסמוך לפיוט שהובא זה עתה באותו כ"י אוכספורד 2714/9, דף 35 ע"א. וכך שם לשון הפיוט:

61 השווה עמ' 92 ואילך.

62 אל שני הממצאים הבאים בפיוטי 'אלעזר קליר' הסבה את תשומת לבי ד"ר ש' אליצור.

[לח]

יי מלכינו

אֲשַׁמְתִּינוּ גְדֹלָה עַד לְשָׁמַיִם  
לָכֵן פְּוֹרְנוּ וְנִדְחַפְנוּ בְּכָל גְּבוּלִים  
עַד אֲנָה זְדִים רוֹצִים אוֹתָנוּ בְּכַפְלִים  
וְכֹר יִי לִבְנֵי אָדָם אֶת יוֹם יְרוּשָׁלַיִם

5 וְדַפְנוּ אֶהְיֶה אָדָם וְיִשְׁמַעְאֵלִים שְׁלָנוּ לְחֶלֶק  
מוֹאֵב וְהַגָּרִים גְּבֹל וְעִמּוֹן וְעַמְלֶק  
פְּלֶשֶׁת עִם יוֹשְׁבֵי צוּר כְּאֵשׁ הוֹלֶק  
גַּם אֲשׁוּר עִם בְּנֵי לוּט עָלוּ כִּלְק  
עַד תִּזְכּוֹר בְּרִית תָּם וְעָקִיד וְלִילָה חִילֶק

ככ>תוב> וזכרתי את בריתי יעקוב וג' (וי' כו: מב) >ונאמר< גואלינו (יש' מז:ד)

ב>רוך< צור >ישראל וגואלו<

ביאור:

3 זדים רוצים: בכתב היד נראה כתוב למעלה מן התיבות 'עשר מכות'. בכפלים: על פי יש' מ:ב. 4 >זכור וכו': תה' קלז: 5 >דפנו וכו': הקטע מיוסד על תה' פג: וזאילך. עיין על פיוט זה לעיל עמ' 95 ושם הערה 27. 8 כילק: כארבה. 9 תם: יעקב. ועקוד: יצחק. ולילה חילק: ואברהם (בר' יד:טו).

בפיוט הזה בא הצירוף 'עד אנה' במקום 'ועד מתי', אבל כפי שנראה עוד מעט שני הלשונות מתחלפים וגם מצטרפים לעתים. ראוי לציין, כמובן, שבשני פיוטי היי מלכנו הנוספים שבסדרה זו, לפרשת פרה ולפרשת החודש, אין זכר לצירופים הללו לא בגופי הפיוטים, וגם לא בכותרות.

תופעה קרובה עולה מתוך יי מלכינו לפרשת קדושים לפייטן החותם שלמה סלימן ואולי הוא רב סעדיה גאון.<sup>63</sup> כאן בא הצירוף 'ועד מתי' בראש הקטע, אבל בתוכו באים גם צירופים אחדים היוצאים לעניין הזה. הנה לשון המרכיב על פי כ"י ט"ש ס"ח 132.4:

[לט] וְעַד מְתִי סִחְבוֹנוּ נוֹגֵשׁ מְקוֹדֵשׁ לְרוֹצֵינוּ  
לְאוֹמֵר אֶל תִּגֵּשׁ בִּי כִי קִידְשְׁתִּיךָ נִבְעוּ פְרָצֵינוּ

ביאור:

הפיוט בא גם בכ"י ט"ש ס"ח 110.15 (א=). 1 סחבונו נוגש: בכ"א: סחפנו לוחם. וצ"ל סחבונו. לרוצנו: לרוצץ אותנו. 2 לאומר וכו': על פי יש' סה: האומרים קרב אליך אל

63 תחילת היי מלכנו שלפני הקטע: 'שקעה קדושתנו ומוח טהרנו רפה'. פיוט זה חתום 'שלמה'. הקטע המובא בפנים בא בכ"י ט"ש ס"ח 110.15 בין יוצרות רס"ג, ומיד אחריו בא גוף היוצר לפרשת אמור 'אצילי משחת מורך', שגם הוא של רס"ג (מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קסה). על מנהגו של רס"ג לחתום ביוצרותיו גם 'שלמה' וגם לעתים 'סלימן' ו'סולימן' העיר י' טובי בדיסרטאציה שלו פיוטי רב סעדיה גאון, ירושלים תש"מ. אבל עיין אצל זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קסד, ששם לכאורה פיוטי יי מלכנו וועד מתי אחרים של הגאון לפרשת קדושים.

יום הופיעך מי יחזו אל להקדישנו ולהעריצנו  
מתי מתי ועד אן ואנה ארכו קריצנו  
נהלינו אל הר קודש ונעבדך ושם תרצינו

5

ככתוב: כי בהר קדשי בהר מרום ישראל נאום יי אלהים שם יעבדוני כל בית ישראל כולו בארץ שם ארצם ושם אדרוש את תרומותיכם ואת ראשית משאותיכם בכל קדשיכם (יח' כ: מ) ונאמר: גואלינו וגו' (יש' מז: ד)

בדרוך גואל (!) וג'

ביאור:

תגש בי כי קדשתיך אלה עשן באפי. ור"ל לעיני הרשעים, כלומר אומות העולם נבעו: נתגלו. 3 יום וכו': שיעור הטור: רבוננו של עולם, מי יראה (יחזו) יום הופיעך לקדשנו וכו'. אל: חסר בכ"י א. ולהעריצנו: בכ"י א: להודיצינו. ואולי הוא מלשון דיצה וחדוה. 5 ונעבדך: בכ"י א: נעבדך. גואל: צ"ל: גאל.

מה שנראה לנו בשורה 4 כגיבוב משונה של לשונות שאלה 'מתי מתי ועד אן ואנה' לא בא לפיוט מרצון הפייטן, אלא מפני כורח איזה מנהג שגרס אמירתם של צירופים כאלה במקום הזה. וכאן אנו פוגשים שנית את הצירוף 'ועד ... אנה' שכבר ראינוהו לעיל ביי מלכנו לזכור ל'אלעזר קליר'.

מסתבר שבקצת מקומות נהוג היה לומר בראש פיוטי הועד מתי את הצירוף הזה בתוך פורמולה ארוכה יותר. כך מצאנו למשל בכ"י קופמן 138, ביוצר של שמואל השלישי לפרשת וישב וחנוכה: <sup>64</sup> 'ועד מתי ועד אנה'; ובראש ועד מתי שנדפס בין יוצרות רב סעדיה גאון: <sup>65</sup> 'ועד מתי ועד אנה' כך גם בכ"י ט"ש ס"ח 129.43 בראש ועד מתי לשמואל השלישי, כנראה לאחת משבתות הפורענות:

[מ] ועד מתי ועד מתי ועד אנך

יסכר פי רשעים הדוכרים עלינו נבלה  
זרזים שובב אשר הם מאוסים כנבלה  
כלה סוטנים, השבית שונאים לחבלה  
הראנו ישועה למענך ומלכותך עלינו נקבלה  
והוליד גאולים שארית עם שלחתה כבלה

שלשלת הפסוקים והברכה שבסופה לא נשתמרו בכתב היד, שכולו רק קרע של דף.

64 מ"צ וייס, שמואל יזכה, 185. הקטעים עצמם לקוחים ממערכת היוצר של שמואל השלישי לפרשת בהעלותך וצורפו למערכתו לפרשת וישב לציון בה עניין חנוכה. הקטעים המקוריים לפרשת וישב (תחילתם 'שכנה דומה נפשנו ונדמה נסיונינו לנסיון יוסף' ויצמח צמח יובא הלום) עיין כ"י אוכספורד 2847/4; 2729/2; 2853/7 וכ"י המוזיאון הבריטי Or.5557 F, 60.

65 מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קע. זולאי צירף אל הפורמולה סימן שאלה.

נוכחות הצירוף 'עד אנה' בהקשר שלנו מאושר גם על פי יי מלכנו בעל תבנית חריגה הבא בכתב יד קדום לכאורה (ט"ש H15/100). פיוט זה לא חולק כנראה לשני חלקים,<sup>66</sup> אבל זכר למנהג החלוקה בא בו על פי התחלפותם של שני הצירופים 'יי מלכנו' ו'עד אנה' בראשית המחרוזות. הפיוט משונה, אגב, גם בדרך חתימתו. אין בטחון שהוא שלם לפנינו,<sup>67</sup> ומטבע החיתום שלו פותח לכאורה בטור השני (!) של מחרוזתו השנייה: 'אלעזר חזק אמן'. אבל השם מצטרף לא מראשי המלים הפותחות את הטורים, אלא מראשי המלים שלאחריהן. המלים הראשונות בכל טור פותחות באות א', ואין לכאורה שום שם מצטרף מאותיות המשכן. השיר בנוי לפי משקל התיבות; שלוש מלים לכל טור. הנה לשונו:

[מא]	[עד אנה]	[...] שְׁבֵרָה מְתִינִי אָטוּמִים פִּיּוֹתִינוּ וּלְשׁוֹנוֹתִינוּ
	יְיָ מֶלֶךְ כְּנוֹ	אִיוּיִנוּ הַחֲרִיבוּ שׁוֹסִינוּ אֶסְפּוּ אֲכָלוּ שְׁאִירֵינוּ
5	עֲדָא <אָנָה>	אָרְךָ לְעַד קִיִּצִינוּ אוֹנָנִים עֲגוֹמִים מִמְשַׁכְּנוֹתֵינוּ
	יְיָ מֶלֶךְ כְּנוֹ	אָנוּחִים וְנוּחִים מִמְשִׁיחֵינוּ אֲנִשָּׁה רָעָלָה מִכְּתִינוּ
10	עֲדָא <אָנָה>	אוֹכְלִים חֲרָקִים יִגְיִעִינוּ אֲלִיךָ וְעֵקְנוּ מִלְּטִינוּ

ביאור:

1 [...] שְׁבֵרָה: יש להשלים כנראה 'אנחה' מלשון 'האנח בשברון מתנים' (יח' כא:יא). /  
3 אִיוּיִנוּ: את בית מקדשנו. / 6 אוֹנָנִים: מתאבלים אנו. / 7 אָנוּחִים: נאנחים. ממשחינו:  
ממלכינו ומנהיגינו. / 8 אֲנִשָּׁה: נעשתה אנושה. רעלה: מלשון רעל. / 9 חֲרָקִים: אולי  
במקום חורקים, כלומר השונאים התורקים עלינו שן. ואולי צ"ל: חדקים, כל קוצים,

66 אמנם אין התחלת הפיוט בידנו, ואיננו יודעים מה היה מבנהו המקורי. אבל העובדה ששני צירופי הקבע 'יי מלכנו' ו'עד אנה' באים בו ביחד נראית מוכיחה שהפיוט כיוון לצאת ידי חובת שני הקטעים בפיוט אחד. התפצלות היי מלכנו לשני חלקים אינה חוק מוחלט בפייטנות המזרחית, ולא מעטים הפייטנים שלא בנו כך את סיום מערכותיהם, אלא בחרו ללכת בדרכים אחרות. שעל חלק מהן ידובר להלן בפירוט.  
67 אפשר שאין חסרה מראש הפיוט אלא השלמת הטור; אבל אם כן צריך לומר שהפיוט התחיל בצירוף 'עד אנה', ואין הדבר נראה סביר. גם העובדה שהצירוף 'יי מלכנו' מופיע בראש הקטע שלנו בצורה מקוצרת מעידה שכבר הובא בכתב היד קודם לכן במלואו. אם כן נראה שחסרים לנו מראש השיר לפחות שטרופה דו־טורית אחת וחלק מן השורה הראשונה של השטרופה שבעין.

יְיָ מֶלֶךְ כְּנוֹ > רְצִינוּ קְרוּחָה מְבוֹזְזִינוּ  
אוֹרֵינוּ אֶפֶל וְתוֹאֲרֵינוּ

[עַד אָנָּה] אוֹיְבֵינוּ מִחֶרְפִּים אוֹתָנוּ  
אֲזוֹן נֶאֱקָתִינוּ וְהַרְוִיחֵנוּ

ככ>תוב> פחצו ורננו יחדיו חרבות ירוש>לים> (יש' נב:ט)  
ונא>מר> גואלינו יי צבאות שמו קד>וש> יש>ראל> (יש' מז:ד)

ברוך אתה יי גאל ישראל

ביאור:

הוא כינוי (לא שגור) לאומות העולם (מיכה ז:ד; מש' טו:יט) / 11 קרוחה: שוממה.  
12 ותוארינו: וכן גם תארנו.

על קיומה של הפורמולה 'ועד אנה' כאלטרנאטיבה ל'ועד מתי' יש לנו עדות גם מתקופה מאוחרת יותר. בכתב יד אוכספורד 2710/9 באים שרידים ממערכת יוצר של הפייטן אברהם הכהן בן יצחק, שחי כנראה בראשית המאה ה"א,<sup>68</sup> ובתוכם יי מלכנו ארוך ומחורז בחרוז אחיד, שפתיחתו 'אכלונו חיות ופראים'. אחריו בא קטע נוסף, (אם כן 'ועד מתי'), שפתיחתו 'ועד אנה משכו הזמנים ואנו במהומה'. והנה באותו כתב יד, קודם לכן, בא יי מלכנו ארוך לפרשת נצבים, עשוי לפי אותה שיטה, וחתום גם הוא בידי הפייטן הנ"ל (תחילתו 'יי מלכינו אפסו מנו ששונות'), ואחריו ועד מתי ארוך אף הוא, שתחילתו 'ועד מתי הצורר חגור כלי זין'. שני הצירופים שימשו אפוא את הפייטן בערבוביה.<sup>69</sup> שאלה אחרת היא האם הצירוף 'ועד מתי' הוא לשון פתיחה או כותרת, כלומר — האם הוא עומד בראשי הקטעים על פי רצון הפייטנים או על פי רצון המעתיקים. אין ספק בכך שבהרבה מקרים הוא לשון פתיחה (ליתר דיוק: גם לשון פתיחה), כיוצא ב'מי כמכה' וב'יי מלכנו'. אבל שימושם של הפייטנים אינו אחיד בעניין הזה. לעתים קרובות מתחלף בו מנהגו של אותו פייטן עצמו. רב סעדיה גאון למשל, שהמלים 'ועד מתי' מופיעות באופן קבוע במקומן הנכון בכתבי היד המביאים את יוצרותיו, מתעלם בלי ספק מן הצירוף בפתיחות מעין:

68 אפשר שהוא זהה עם הפייטן אברהם הכהן בן יצחק שכתב יד אוטוגרפי שלו שמור באוסף ט"ש HS/11. הקנטרס מכיל שם פיוטים משלו ומשל כמה פייטנים בני דורו כגון רב האי גאון ורודי בן הנשיא. עיין על כך ע' פליישר, רב האי, א, עמ' קצא ואילך. ספק גדול אם ניתן לזהותו עם הרופא הנכבד אברהם הכהן בן יצחק בן פרש שחי במצרים בימי ר' שלמה בירבי יהודה גאון, עיין עליו י' מאן, היהודים במצרים, לפי המפתח.

69 ראוי לציין שהצירוף 'עד מתי' מופיע באופן קבוע גם בראש פיוט' ד בקדושתאות הפייטן ר' יהודה. עיין מ' זולאי, פיוטים בבליים, 30 ואילך; ע' פליישר, מנהגי הקריאה, 28 ואילך. אין לומר בודאות שיש קשר בין הופעת הצירוף בקדושתאות הללו לבין הופעתו במערכות היוצר. הצירוף 'ועד מתי' מופיע גם באמצע יי מלכנו של חדותא בירבי אברהם בסוף האקרוסטיכון האלפביתי ולפני תחילת החתימה, עיין מ' זולאי, פיוט' חדותא, 32. על הופעת מלת 'מתי' בראש פיוט' יי מלכנו של שלמה סולימן עיין להלן, 310.

ועד מתי

קָדָם בַּעֲלוֹתֵי אֲרֹן רָגְשׁוּ כָּל חֲבִילוֹת וכו' <sup>70</sup>

ועד מתי

או :

שְׁמַעְתִּי שְׁמַעְךָ כִּי לֹאֲלֶךָ דֹּר חֶסֶד אֶתָּה נֹצֵר

לְמֶאֱהָ דֹר לֹא הִגַּעְנוּ, חֶסֶדְךָ מִנּוּ לֹא יַעֲצֹר וכו' <sup>71</sup>

מצד אחר אי אפשר בלא שילוב הצירוף בטורי הפתיחה של קטעים כגון:

וְעַד מְתִי מִתּוֹכֶם לֹא תוֹצִיאֲנוּ וְתִישֹׁר מִסְּלוֹל וכו' <sup>72</sup>

או :

וְעַד מְתִי מִיְהִמָּהֲנוּ וְהִתְאַפְּקֵנוּ? פִּלְטִינוּ מֵאֲרִץ מְרִתִּים <sup>73</sup> וכו'

וכן :

וְעַד מְתִי יִשְׁפּוּט בְּנוֹ אֲרִי נוֹהֵם וכו' <sup>74</sup>

בהרבה מקרים קשה להכריע אם כיוון הפייטן לפתוח את הקטע ב'ועד מתי' או לא, והדברים נראים לכאן ולכאן.

גם שמואל השלישי נראה שהתעלם על פי רוב מן הצירוף, ולא כיוונו כלשון פתיחה לפיוטי הועד מתי שלו. בכל מערכות היוצר שנדפסו עד כה ממנו אין כנראה אף אחת שהכותרת (המופיעה, אגב, תמיד בכתבי היד) משתלבת בטור שלאחריה. היחיד מבין מחברי היוצרות הגדולים שהצירוף משולב באופן קבוע בפיוטי הועד מתי שלו הוא, כנראה, שלמה סולימן אלסנג'ארי. <sup>75</sup> בסוף הרבה מערכות יוצר שלו באים פיוטי היי מלכנו והועד מתי ערוכים במטבע חיתום קבוע; בכל קטע באים חמישה טורים בסדר אקרוסטיכוני כזה: שלמהס / ולימן, והוי"ו שבראש הקטע השני מופקת תמיד מן הצירוף 'ועד מתי'. <sup>76</sup> אפשר שהמנהג הקבוע של שלמה סולימן בנקודה הזאת ייצב את הצירוף ככותרת לכל קטעי הסיום של מערכות היוצר בכתבי היד של תקופת הגניזה. פיוטי שלמה סולימן היו נפוצים מאוד, ויתכן בהחלט שהמעתיקים התרגלו לסמן את המרכיב בשם, גם שלא על דעת המחברים, על פי פיוטיו.

התופעה שבפשרה אנו מתלבטים אפשר אפוא שהיא מצטמצמת, באשר לפן הפייטני שלה, בבעיית פיצול היי מלכנו לשני חלקים; השימוש בצירוף 'ועד

70 עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קסא.

71 שם, עמ' קפז.

72 שם, עמ' קסד.

73 שם, עמ' קפט.

74 שם, עמ' רט.

75 על פייטן זה עיין להלן, עמ' 191 ואילך.

76 עיין למשל ע' פליישר, היוצר הספרדי, 349; ח' שירמן, שירים חדשים, 52 (הקטעים לא סודרו שם כהלכה, ויש להפריד בין היי מלכנו לועד מתי באמצע טור 3. לצלעית הפותחת ב'ועד מתי' יש לצרף, על פי כתב היד, את מלת החרוז 'להוסיף').



מתי' לציון החלק השני של היי מלכנו יתכן שהוא טכני וחזן־פייטני. העובדה שהצירוף נרמז בפיוטי 'אלעזר קליר' בעל היוצרות לארבע פרשות מוכיחה אולי שר' אלעזר זה מאוחר היה לר' שלמה סולימן, ואי אפשר אפוא שהוא זהה עם הקלירי.

מכל מקום, מן הממצאים שבדקנו עולה שהרבה פייטנים במאה העשירית כבר ידעו על קיומו של הצירוף 'ועד מתי' במקום הזה, רמזו אליו לפעמים, ואף השתמשו בו כצירוף פתיחה לקטעי הסיום של מערכותיהם. אבל לעתים קרובות יותר התעלמו ממנו. רובם גם ידעו שהיי מלכנו צריך היקף כפול. רוב המעתיקים ציינו את החלק השני של פיוטי היי מלכנו בשם 'ועד מתי'.

נראה קרוב שבקצת מקומות הוחלף הצירוף 'ועד מתי' בצירוף 'ועד אנה'. השימוש המתחלף בשני הצירופים הביא, בתהליך שגור, לאיחודם בפורמולה ארוכה יותר: 'ועד מתי ועד אנה' או 'ועד מתי ועד מתי ועד אנה'. התהוות הפורמולה הזאת מוכיחה שבהשמעת הפיוטים נהוג היה, בחלק מן הקהילות לפחות, לומר את הכותרות במפורש. הפורמולות הארוכות שימשו מן הסתם במערכות שבהן לא ניתן היה להדביק את הצירוף 'ועד מתי' בשום אופן לטורי הפתיחה של הקטעים.

## סגולות יסוד במבנה מערכות היוצר

קודם שאנו ניגשים לדון בתבניות היסוד של מרכיבי היוצר כפי שעוצבו בתקופת הפייטנות הקלאסית, עלינו לעיין בשתי סגולות תשתית של הסוג, שנתגבשו בו כנראה כבר עם ראשיתו. אחד מהן – התארכותם של גופי היוצר והזולתות ביחס לשאר המרכיבים, ושנייה מהן – הופעתן של שרשרות הפסוקים אחרי המרכיבים הסמוכים לברכות. בדרך הילוכנו נאמר דברים גם על תהליך התפצלות היי מלכנו ועל התהוות הועד מתי.

### התארכות גוף היוצר והזולת

מתוך קטעי היוצר המעטים שבדקנו עד כה כבר ראינו שמערכת היוצר איננה סימטרית לחלוטין.<sup>1</sup> תבניותיהם הקלאסיות של המרכיבים, אף על פי שטרם ראינום מתגבשים למערכת שלמה, היו שונות אלה מאלה, הן בהיקפן והן בעיצובן הסטרופי. אבל אם נתבונן בדוגמאות הקדם-קלאסיות המעטות שבאו לידנו מן הגניזה, כגון בפיוטים [ב], [יא], [יב], [יג] לעיל,<sup>2</sup> נראה שניכרת בהן, מצד מבנה המרכיבים לפחות, סימטריה בסיסית: כולן, בלא יוצא מן הכלל, באו לפנינו עשויות בטורים מרובעים נוסח יוסי בן יוסי. אבל גם במערכות הללו נמצאו גופי היוצר והזולתות ארוכים יותר.

עקרונית, אין התופעה זרה בעולמה של הפייטנות. בכמה סוגים קומפוזיציוניים סימטריים מופיעים לעיתים מרכיבים מסויימים בעיצובים חורגים. קרובה ביותר אל היוצר בנקודה זו היא השבעתא, שהיא סוג סימטרי מובהק, אבל כשהיא באה לעטר עמידה של חג, היא מעצבת את חטיבתה הרביעית, זו המכוונת לברכת קדושת היום, בצורה ובהיקף חריגים.<sup>3</sup> וידועות גם שבעות ששני מרכיבים שלהן, הרביעי והשישי, חריגים: כך הוא המצב בקומפוזיציות המכוונות לעמידות ערבית של ימים טובים שחלו להיות אחרי

1 יוצא מן הכלל הזה פיוט [א] לעיל. קטע זה באמת יוצא דופן: בדוגמאות שעלו לפנינו עד כה נראה שאין לו אח ורע. אבל אין בדוגמה הבודדת הזאת כדי לערער את הכלל. במאות מקרים קיימת סטייה בולטת מן הסימטריה של מרכיבי היוצר בגופי היוצר ובזולתות. ודאי אין לתמוה על כך שבמקרה איזה שהוא, בעיקר במערכת של חול, נתאזנו המרכיבים בסימטריה מוחלטת. אדרבה, מיעוטם המופלג של ממצאים יוצאי דופן בפינה הזאת מופלא יותר, ומעיד על כוחה הגדול של המסורת שחייבה את התארכות הגוף והזולת. אבל גם פיוטים [כ] ו[כא] מעידים עדות דומה, אף על פי שהם מן התקופה הקלאסית. 2 דוגמאות נוספות עיין גם להלן, 341 ואילך. הסימטריה הבסיסית של מרכיבי היוצר בולטת בדרך הטבע יותר כיוצרות החול, שבהם שיעור המרכיבים והקיפם מועט. 3 עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 194 ואילך.

השבת.<sup>4</sup> דומות להן קדושות ה"ח, כלומר קרובות ה"ח המפייטות עמידות חול שיש בהן קדושה: "ז מתוך י"ח מרכיבהן סימטריים, אבל המרכיב השלישי מעוצב בהן בצורה שונה, והיא מקיפה כמה קטעי פיוט.<sup>5</sup> בפורים, בימות הצום ובתשעה באב נשברת גם הסימטריה המוצקת כל כך של קרובות ה"ח הרגילות, כדי לקלוט פיוטי מילואים והרחבה.<sup>6</sup> אמת, המבנה הסימטרי הבסיסי של כל הסוגים האלה ברור וחד משמעי גם בדגמים המורחבים שלהם, מה שאין כן היוצר, שאך מעט נותר בו, בעיצובו הקלאסי, מאופיו הסימטרי הבסיסי. אבל המערכת הקלאסית איננה בת הוכחה, כי ססגוניותה התבניתית כבר היא פרי ערעור איוונה הסימטרי בתקופה הקדם-קלאסית. ואילו אופיין המאוזן של המערכות הקדם קאלסיות ניכר, כאמור, בצורה חד משמעית. והנה כל הסוגים הקומפוזיציוניים הסימטריים המביאים דגמים א-סימטריים מובנים לנו יפה בכפל פניהם. דגמיהם הסימטריים אינם צריכים הסבר, ואילו דגמיהם הא-סימטריים מוסברים בפשטות על פי א-סימטריות ליטורגיות מקבילות. שבעת החג מתרחבת בחטיבתה הרביעית כדי לפייט את המקראות ששולבו בברכת קדושת היום בנוסחי התפילה הארץ ישראלים. שבעת ההבדלה מתרחבת גם בחטיבתה השישית, כדי לציין (או לפייט) את פיסקת ההבדלה הבאה שם בנוסחי הקבע של מנהגי ארץ-ישראל. קדושות ה"ח מבליטות בקטעי ההרחבה שלהן, בחטיבה השלישית, את הקדושה. קרובות ה"ח לפורים, לתעניות ולתשעה באב מתרחבות כדי לציין את יחודם הדתי (אם לא גם את יחודם הליטורגי), של הימים הללו.<sup>7</sup> שאלה היא אם ניתן להסביר את התרחבות גוף היוצר והזולת במערכת היוצר בדרך דומה.

4 עיין שם, 198. דוגמאות של שבעתות הבדלה עיין ע' פליישר, שבעתות הבדלה, 350 ואילך.

5 עיין שירת הקודש הנ"ל, 206 ואילך.

6 עיין שם, 202 ואילך.

7 באמת, מצבן של קרובות ה"ח לפורים ולימות הצום יוצא דופן מן הבחינה הזאת. כי לעמידות המתפייטות בהן יש גם יחוד ליטורגי מובהק: בקרובות הפורים — כאמירת פיסקה 'מעין מאורע' ('על הניסים' או כיו"ב) בברכת ההודאה, ובימות הצום — כאמירת ברכה מיוחדת ('עננו') בין הברכה השביעית והשמינית. אבל בכל כתבי היד שבידנו אין ההרחבות באות בברכות הללו, אלא בברכות אחרות: בקרובות הפורים בברכה השתים עשרה ובקרובות ימות הצום — בברכה הששית. אמנם יש בידנו הוכחות לגבי קרובות הפורים שבקצת מקומות קלטו את ההרחבות בברכת ההודאה (עיין למשל י' מרקוס, גנוי שירה ופיוט, 56) ואפשר שכן היה המנהג הקדום, והוא הוחלף בתקופה מאוחרת, אולי מפני כבודו של הנוסח הקבוע של הפיסקה מעין המאורע, כדי שתיאמר בלשונה ובגפה גם בתפילה המפוייטת (עיין ע' פליישר, התפקיד הליטורגי, 49, ושם, הערה 24). בקרובות הצום לא מצאנו מעולם הרחבות בברכה המיוחדת של ימות הצום, אולי משום אותה הסיבה. אבל בקרובות התשעה באב (לפי המנהג הארץ ישראלי) באו ההרחבות במקום ציונו הליטורגי של היום, בברכה ה"ד, כנגד פיסקת 'רחם' (או 'רחם') ששולבה בברכה הזאת (או שניסחה אותה בנוסח מיוחד) לרגל הצום. בבבל, שגם שם אמרו 'רחם' בברכה ה"ד, אמרו את קטעי ההרחבה גם בתשעה באב בברכה הששית, כמו בכל ימות הצום.

נראים הדברים שהתרחבות גוף היוצר אכן מוסברת יפה על פי התפקיד הליטורגי המוטל עליו. הקדושה, אף על פי שאינה ברכה ולפיכך גם לא חלק מהותי של התפילה, זכתה בימי קדם ליוקרה רבה, והופעתה בתפילת הציבור עשתה רושם עז.<sup>8</sup> היא השפיעה השפעה גדולה על התפילה המפוייטת, ובכל מקום נתעצבו לכבודה קטעי פיוט מיוחדים. לכבודה עוצב הסוג הפייטני הקדום והנכבד ביותר, הקדושתא, בממדים מונומנטאליים ובשיטת בינוי מפוארת בדיקדוקה. לכבודה נתעצבו, בדגמים מורחבים הרבה, גם קדושתות הי"ח, כפי שצויין זה עתה. הופעתה בתפילת היוצר כמעט אי אפשר היה שלא תובלט כלל. להפך, אם נשווה את התיקון הפיוטי שניתן לקדושה בסוגי הקרובה השונים, נתפלא על מיעוט תשומת הלב שלה זכתה ביוצר. כי על דרך האנאלוגיה ראוי היה שיוקדמו לה גם כאן, כיוצא במה שקורה בקדושתא ובקדושתת הי"ח, כמה קטעי שירה עצמאיים. בכל אופן, התארכות גוף היוצר נראית מן הבחינה הזאת סבירה בהחלט, והיא עולה בקנה אחד עם העקרונות הפייטניים המתממשים בסוגים המקבילים.

אבל לגבי הזולת אין הדברים מבוררים. כי לכאורה אין שום סיבה שהפסוק 'מי כמכה באלים' י" המתפייט בזולת יזכה להבלטה יתירה בהשוואה לברכות ולפסוקים הקבועים המופיעים סביבו. ואולם התארכות הזולת בולטת אף יותר מהתארכות גוף היוצר: היא ניכרת לא רק ביוצרות השבתות והחגים, אלא גם במערכות החול ובפיוטי המעריב.

התופעה משונה באמת ואין פֶּשֶׁרָה מבורר עדיין כל צרכו. שני הסברים אפשריים בסוגיה הזאת — אחד שביסוסו ליטורגי ואחד שביסוסו פייטני. את ההסבר הליטורגי ניתן לתלות בהנחיות המיוחדות הניתנות בספרות התלמודית בתוכנה של פיסקת 'אמת ויציב', שהזולת, במקורו, נועד לשמש לה תחליף.<sup>9</sup> כבר הזכרנו לעיל שמקורות תלמודיים קדומים מחייבים את המתפלל להזכיר ב'אמת ויציב' יציאת מצרים, ומלכות, וקריעת ים סוף, ומכת בכורים.<sup>10</sup> והנה התפילה המפוייטת, הן בערבית והן בשחרית, היתה כנראה קצרה מאוד בימי קדם, ומרכיביה לא עברו בדרך כלל את גבול הטור המרובע האחד. אבל רק אמן בחסד יכול היה לדבר במקום מועט כל כך בכל הנושאים הנזכרים. ואפילו הצליח בזה פעם אחת, ספק אם יכול היה להצליח בזה גם שנית ושלישית. לפיכך אפשר שלמן ראשית דרכה של הפייטנות הממוסדת נקבע למרכיב הזה היקף רחב יותר, כשיעור מה שנתחייב מן האילוצים התימאטיים שהטילו עליו חז"ל. ואין לטעון נגד הסבר זה שהלכה למעשה לא מצאנו את הזולתות מדברים בנושאים הנזכרים בתלמוד, אלא יוצאים לעניינים אחרים, שמקצתם

8 עיין לעיל עמ' 6 ואילך.

9 כזכור, בשלב הראשון של עיצוב המערכת, נועד הזולת לבוא מיד אחרי קריאת שמע, במקום פיסקת 'אמת ויציב', לפיכך גם נקרא 'אמת'. רק לאחר זמן הועתק ממקומו אל אחרי 'אמת ויציב', ושמו הוסב ל'זולתך' ולאחר מכן ל'זולת'.

10 עיין לעיל עמ' 5, ושם הערה 15.

אף אין קשר בינם לבין התפילה. כי המציאות הזאת מאוחרת בלא ספק, ולא בה אנו דנים, אלא בשלב הראשון של עיצוב דמות המרכיב. באותו שלב ודאי לא עסק היוצר בשום נושא מלבד נושאי התפילה, והחובות שחלו על נוסחות הקבע של התפילה נתפשו אז בלא ספק כמחייבים גם אותו. מובן שלאחר שכבר נקבע המנהג להאריך בזולת איש לא ניסה לקצרו או לשאול לסיבת היקפו החריג. תופעות פייטניות המוסכרות בנקודת התהוותן אין קיומן המתמשך טעון הסבר. קיום זה מובטח להן לאורך זמן מכוח המסורת ומכוח זיקת החיקוי, שקושרת במשך כל הדורות כל יצירה חדשה אל מופת קדום ממנה. אמנם, בהנחיות התימאטיות שהוזכרו לעיל לא התכוונו חז"ל לפיסקת 'אמת ויציב' גופה, אלא לברכת הגאולה בכללה, וזו מתפייטת בכל אופן בשלושה קטעים נפרדים (הזולת, המי כמכה והיי מלכנו) ובשני פסוקים קבועים, שהם לכאורה שטח מספיק למילוי הדרישות האלה. אבל אין צריך לחשוב שפייטנים ראשונים דקדקו בעניינים מסוג זה והעמיקו בהם כדי להכריע הכרעה מוצדקת מכל הבחינות. גם אין לחשוב שהיהו בין 'אמת ויציב' וברכת הגאולה היה נהיר להם כהכרח. מה גם שהתחנות הליטורגיות חייבו את קטעי הפיוט שלפניהן להתייחס אליהן, ואם כן שטחם לא התפנה לחיובים התימאטיים הנזכרים בתלמוד. ראוי לציין שהסבר זה יפה לכל פיוטי הזולת, בין לאלה שבמערכות השבת והחג, ובין לאלה שבמערכות החול ובין לאלה שבמעריבים. יש להעיר בהקשר הזה שבעיניהם של בעלי תפילה קדומים נתפשה ברכת הגאולה בכלל כ'ברכה ארוכה', אולי לא רק על פי ההנחיות שניתנו בתלמודים בתוכנה, אלא גם על פי פיסקה סתומה במשנה שכבר הזכרנו לעיל, ושנראתה להם מתיחסת לעניין זה. בברכות א, ד נאמר: 'בשחר מברך שתיים לפני (לפני קריאת שמע), ואחת לאחריה, ובערב — שתיים לפני ושתיים לאחריה, אחת ארוכה ואחת קצרה'.<sup>11</sup> פשרה של המשנה אמנם אינו מבורר, אבל נראה שרבים הבינו את לשונה כסיפא כמכוונת לומר, שמתוך שתי הברכות שלאחר קריאת שמע של ערבית — הראשונה, כלומר ברכת הגאולה, היא הארוכה הידועה מתפילת השחר, והשנייה, המתוספת עליה, קצרה ממנה. מכאן למדו שברכת הגאולה חייבת להיות ארוכה מכל מקום, ואפשר שהארכת הזולת, שהוא עיקר ברכת הגאולה, באה לממש חובה זו. העובדה שמתפללים בתקופת הגאונים אכן כך תפשו לפי תומם את פירוש המשנה מוכחת מתשובה מפורסמת של גאון שנשאל על פי המשנה הנ"ל אם יפה נוהגים מי 'שמאריכים בגאולה שלאמת ויציב ואומ' קים עלינו יי אלהינו מלכותו גדלו ותפארתו' וכו'.<sup>12</sup> התשובה מצמצמת את חלות התואר 'ארוכה' לתפילת הערבית: 'כך ראינו שאי אפשר

11 לעיל עמ' 3, ושם הערה 9.

12 עיין ל' גינצבורג, גאונות, ב, 91; ב"מ לוין, אוצר הגאונים, ברכות, חיפה תרפ"ח, חלק התשובות, 28; ל' גינצבורג, גנזי שכתר, ב, 519 ואילך. גינצבורג רואה את פשוטה של לשון המשנה כדרך שפירשו השואלים. לדעתו ברכת הגאולה 'ארוכה' מכל מקום. לפי שהיא אמורה להכיל דיון בנושאים רבים.

לאמר כן משני טעמ' אחד שכך שנינו: בשחר מברך ב' לפניו וא' לאחריו בערב מברך ב' לפניו וב' לאחריו. וכי תימא אחת ארוכה ואחת קצרה — בערב הוא דאמור, אבל באמת ויציב — אחת לאחריו היא, וכיון דאחת היא היאן אפשר לומר אחת ארוכה ואחת קצרה והלא אחת היא'. כאמור, לא התשובה חשובה לענייננו, אלא גישתם הפרשנית של השואלים לפי תומם, והיא מסייעת להנחה שמתפללים קדומים ביקשו לראות את ברכת הגאולה מתארכת ככל האפשר, וראו בזה יישום של הנחייה מתקופת התנאים.

אבל ניתן להעלות על הדעת גם הסבר פייטני פנימי לתופעה, ולראות את הזולת מתארך כמעין מענה מאן להתארכותו של גוף היוצר. כבר הדגשנו לעיל שהשאיפה אל הסימטריה היא אחת הסגולות המוצקות והפעילות ביותר של היצירה הפייטנית.<sup>13</sup> וכבר ראינו שמבנהו העקרוני של היוצר הקדום סימטרי היה, אלא שסימטריה זו נפגמה על ידי תשומת הלב המועדפת שניתנה לגוף היוצר. והנה כבר צויין, שמערכת היוצר מתחלקת לשתי חוליות, שפרקי קריאת שמע חוצצים ביניהן. מעתה, אילו הושארו כל מרכיבי מערכת היוצר בהיקפם המקורי, המצומצם, היתה המערכת נשארת א-סימטרית, כשמרכיבה הראשון מורחב הרבה, ואילו כל שאר המרכיבים שווים זה לזה אבל שונים ממנו. והנה על ידי הארכה מקבילה של פתיחת החלק השני של המערכת ניתן היה ליצור לקומפוזיציה סימטריה גמורה, כפולה. שני חלקים למערכת: פתיחת שניהם בקטע ארוך, והמשך שניהם בשתי קבוצות מקבילות של מרכיבים קטנים. הקטעים הארוכים בנויים זה כנגד זה, וכיוצא בהם הקטנים. אלה ואלה מצטרפים לשלמות מאוזנת ומתואמת בדיוק נמרץ, בסימטריה שקולה ומתוחכמת.

הסבר זה יפה, כמובן, רק למערכות השבת והחג, ואין הוא מפרש את התארכות הזולת גם באותן קומפוזיציות שאין בהן גוף יוצר, כלומר במערכות החול ובמעריכים. אבל אין ספק שעצוב מערכות השבת והחג קדם בזמן לעיצוב הסוגים המקבילים, ומערכות החול והמעריכים אינם אלא בכואה מוקטנת שדהן. בשעה שבאו לעצב את מערכות החול ואת פיוטי המעריב על פי מערכות היוצר לשבתות ולחגים כבר היה מעמדו המועדף של הזולת קבוע ומוצק, ואין פלא שלא עלה על הדעת לצמצם את ממדיו.<sup>14</sup> המודעות לטעם

13 עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 62 ואילך; הנ"ל, העיצוב התבניתי, 248 ואילך. ועיין גם לעיל, 25, ושם הערה 37. כמובן, הסימטריה המוחלטת החולשת על השיר האחד לא היא הסימטריה המוקטנת מהלכן של קומפוזיציות גדולות. באלו מתהווים איזונים עדינים ומורכבים, שרק ראייה מעמיקה מבחינה בהם לפעמים. התהליך המתואר בפנים מתהווה באמת במישור מוגבה יותר, של סימטריה כפולה.

14 אבל באמת יש מערכות חול שהזולת שלהם 'מאריך' במעט מאוד משאר המרכיבים, לפעמים בטור בודד. וכבר ראינו יוצר קדום (פיוט [א] לעיל) מאוזן לחלוטין מן הצד הזה. התופעה תכופה יותר, אם כי עדיין נדירה מאוד, בפיוטי המעריב. מעריב עם זולת סימטרי לשבת הדפוס מאן, 'על פי מחזור טורין, קטעי הגניזה, 321. עוד אחד, לשמיני עצרת, הדפוס א' שייבר על פי כ"י קופמן 170 במאמר Hebraeische Gedichte von Ost

האמיתי לעיצוב החריג של הזולת ודאי לא האריכה ימים רבים, ועד מהרה נתקבלה התופעה כעובדה גמורה ובלתי ניתנת לערעור.

## הועד מתי

על פי ההסבר שהועלה זה עתה אפשר שניתן להבין גם את התפצלות היי מלכנו לשני חלקים ואת התהוות הועד מתי. כפי שכבר צויין לעיל אין לתופעה הסבר ליטורגי בשום אופן, כי אין לברכת הגאולה, המתפייטת במערכת היוצר בשלושה קטעים (הזולת, המי כמכה והיי מלכנו), שום סיבה להתפייט בארבעה. מה גם שהיוצר מצטיין במבנהו ה'פשוט', ואין בו קטעי הרחבה בשום מקום.<sup>15</sup> ואולם, אם מקובלת עלינו ההנחה שמערכת היוצר נתפשה כעשויה שתי חוליות, אחת המכילה קטע ארוך אחד (גוף היוצר) ושלושה קטעים קצרים (האופן, המאורה והאהבה), ואחת המכילה קטע ארוך אחד (הזולת) ורק שני קטעים קטנים (המי כמכה והיי מלכנו) אין פלא בדבר שהפייטנות 'המצאיה' מרכיב שלישי גם לחוליה השנייה, כדי להעמידה כמקבילה סימטרית מדויקת לראשונה. באמת, עם הווצרות הועד מתי נעשו שני חלקי היוצר תואמים במוחלט מצד הרכבם והיקפם. יש לזכור, כמובן, שמרכיבי המערכת היו, בתקופה הקדם-קלאסית, אחידים מכל הבחינות, לבד מן הבחינה הכמותית. התיקון שניתן לסימטריה הקומפוזיציונית על ידי הוספת קטע ליי מלכנו, היה מושלם.

מובן שאין משתמע מזה שהתפצלות היי מלכנו אירעה כבר בתקופת הפייטנות הקדם קלאסית. בכל אופן, אין בידנו ראיה לקדמות מופלגת כל כך של ראשית התהליך. אפשר בהחלט שהדברים התרחשו מאוחר יותר, לאחר שכבר עוצבו תבניות היסוד של מרכיבי היוצר הקלאסיים, והסימטריה הכוללת של מרכיבי המערכות כבר נתבטלה או נתעמעמה. להפך, אפשר שאז נתחדדה עוד יותר רגישותם של פייטנים לסימטריה החבויה של המערכת המפותחת, ונתעורר גם הרצון להדק את המערכת, שנתרחבה ונתגוונה בינתיים בתבניותיה, במעגלים של סימטריה אחרת. באמת, גם במערכת הקלאסית בעיצובה המקובל ניכרת הסימטריה בין שני חלקי הקומפוזיציה, גם אם גופי היוצר והזולתות עוצבו על פי רוב בדגמים סטרופיים שונים (זה בדגמים תלת-טוריים וזה בדגמים מרובע-טוריים).<sup>16</sup> כי המאורות והאהבות דומות, בצורה בולטת, לפיוטים שלאחר הזולת. המרכיב האחד והיחיד שחורג במערכת הקלאסית מן הסימטריה הזאת הוא האופן, שגובש בדרך כלל בהיקף נרחב יותר מאשר

und West, *Acta Orientalia Academiae Hungaricae*, 26 (1972), 383 ff. (=A. Scheiber, *Geniza Studies*, Hildesheim 1981, p. 403).

15 מלבד ה'סילוק' המתוסף על גוף היוצר בסופו. עיין להלן, 245 ואילך.

16 אבל עיין על כך עוד להלן, 231 ואילך, 383 ואילך.

המרכיבים הקטנים. אבל מן הדוגמאות הקדם-קלאסיות אנו יודעים שהאופן, במקורו ההיסטורי הקדום, לא היה גדול יותר מן הקטעים שלאחריו ומן הפיוטים שלאחר הזולת, ואפשר בהחלט שגם עיצובו הקלאסי הראשון היה צנוע, ולא הקיף יותר ממחרוזת מרובעת אחת. גם ה'אופנים' שבקדושתו הי"ח וגם הרבה אופנים של קדושתאות גדולות (פיוטי ט) אין בהם יותר מזה. חשיבותו של המרכיב מצד מיקומו במערכת, היא שהביאה, אולי רק בשלב מאוחר יותר, להתרחבותו היחסית. אבל יתכן שתהליך זה התרחש אחרי שכבר הושלם, או לפחות החל, תהליך התפצלותו של היי מלכנו.

אופנים של סטרופה אחת בלבד אין בידנו מן התקופה הקלאסית, אבל יש בידנו עדות על קיום קדום של דגם כזה למרכיב. במערכות היוצר לארבע הפרשות שנקלטו בסידורי מרכז אירופה, והן קדומות בלא ספק ומקורן כנראה במזרח בתקופה הקלאסית, באים ארבעה אופנים כאלה. הנה אחד מהם, לפרשת שקלים:

[מכ]

כבודו יתרום ויתנשא  
בגוי אשר לפניו מתמידים והוא להם מחסה  
ועל פשיעהם אהבה מכסה  
והכל ירוממוהו כסוככים קטא

והחיות וגו'

בתבנית דומה עשויים גם שאר שלושת האופנים שבמערכות הללו.<sup>17</sup>  
בכ"י ט"ז ס"ח 276.49 מצאנו עוד אופן אחד כזה:<sup>18</sup>

- 17 כפי שצויין לעיל, אין המערכות הללו חתומות, ואף על פי שיוחסו לקילירי במחקר אין בידנו הוכחות לאישוש היחס הזה. אבל צורתם המיוחדת של גופי היוצר, אופיים המשונה של האופנים, ובניינם הבלתי שגרתי של הזולתות מעמידים את המערכות כחטיבות בפני עצמן, ונראים מחזקים את הרשם שהן על כל פנים קדומות מאוד ואולי באמת קיליריות. האופנים (וכן הזולתות) אינם עוד במנהג איטליה הממוסד, אבל, כפי שהודיעני בטובו פרופ' מ"ח שמלצר מבית המדרש לרבנים בניו-יורק, שני המרכיבים מועתקים בסדר חיבור ברכות. אם כן שניהם היו במנהג איטליה הקדום והושמטו בעריכות מאוחרות. המערכות הוחלפו באחרות במחזור רומניא. אופן לשמיני עצרת (תחילתו 'כבודו יגלה על עמותים'), זהה לחלוטין בתבניתו, היה בשימוש בקהילת וורמייז בימי הביניים, עיין כעת: ד' גולדשמידט, מחזור לסוכות, 359.
- 18 כתב היד נזכר לעיל, 106, הערה 40. הוא עשוי שתי חטיבות של שלושה שלושה דפים רצופים. בחטיבה אחת בא גוף היוצר 'שיר השירים' ארנן למוציאי לחופשי' שסטרופות הקדוש המתחלפות בו חתומות 'אלעזר': כאמור, פיוט זה אפשר שהוא המרכיב הראשון של המערכת לשבועות שסופה בפיוט [כג] לעיל. החטיבה השנייה מכילה קטע (אותיות ז-ת, אלפבית סטרופי) מתוך גוף יוצר אחר של שבועות. הקטע מיוסד על עשרת הדיברות ושבעת הקולות שבתהלים כט: סטרופת הקדוש האחת ששימשה את הפיוט אינה לפנינו, ואין לדעת מי בעל השיר. אחר כך בא סילוק, ואחר כך האופן שבפנים. נוסח מורחב יותר של האופן (8 טורים) בא בכ"י ט"ז ש"ס 10H5/1. אבל הנוסח שבפנים נראה אותנטי. אופן של חמשה טורים לשבת חנוכה וראש חודש (תחילתו: 'אהללה צורי בכריעה', חתום 'אברהם') בא בכ"י ט"ז ש"ס 10H8/4, ועוד אחד כיוצא בו, לאלב ('קיצו וירגנו בטללי אורות') בכ"י ט"ז ש"ס 139.195. בוודאי יש עוד אופנים כאלה בקטעי הגניזה שטרם נסקרו.



כבודו שיכן כהיום על הר סיני  
ידע הלכה למשה מסיני  
דברות קשמו מפיו חזרו שנים עשר מיל מסיני  
יחד טמא וטהור מקרא ומשנה... מסיני  
יחדוהו לעומת שרפים בסיני

5

[לעומתם]

ביאור:

3 חזרו וכו': מיוסד על האגדה המובאת בשבת פח ע"ב: כששמעו ישראל את הדיבור יוצא מפי הקב"ה חזרו לאחוריהם י"ב מילין.

אמת, עד עכשיו לא עלו לפנינו אלא מעט אופנים דומים. אבל היא הנותנת, כי האופי החריג של הקטעים מעיד על קדמותם; הקו הסביר בהתפתחות תבניות הפיוט מוביל מן המצומצם אל הרחב ולא להפך. אם אכן היו אופנים כאלה בשימוש במזרח הקלאסי, הרי שההקבלה הסימטרית בין שתי חוליות מערכת היוצר היתה, בשלב מסוים של התפתחות הסוג ולאחר פיצול היי מלכנו — מושלמת.

להתפצלות היי מלכנו אפשר להעלות הסבר נוסף, פייטני אף הוא. כבר דובר לעיל על כוחה של הסימטריה בעיצוב סוגי הפיוט הקומפוזיציוניים. מובן שכוח זה גדול הוא, במיוחד, בגיבושו של השיר הכודר. בשיר הכודר ניתן לראות את הסימטריה כחוק מוחלט שאין ממנו סטייה כלל בפייטנות המזרחית, ושמעטות ממנו הסטיות בשירת הקודש העברית לדורותיה. אבל כבר ראינו תופעות שקראו תיגר על חליתו, בעיקר בסוגים הקומפוזיציוניים המורכבים יותר. כי ככל שקומפוזיציה ארוכה ומורכבת יותר, קשה יותר להביא את כל חלקיה תחת מרותה של סימטריה פשוטה. מתוך עיון בסך גדול של יצירות קומפוזיציוניות קדומות נתברר שהפייטנות הקדומה נטתה להבליט סיומן של יצירות בחריגה מסוימת מדפוסן.<sup>19</sup> החריגה הזאת עומדת כמעט תמיד בסימנה של התרחבות כמותית, אם מועטה ואם רבה קצת יותר. התופעה עצמה עולה מכמה מקומות ומכמה סוגים, ואין ספק בקיומה. אם כי, כמובן, אין בטחון בשיעור תחולתה ובגבולותיה. בכל אופן, כמה תופעות משונות ומביכות בפייטנות הקדומה מתפרשות יפה על פיה,<sup>20</sup> ואפשר שהיווצרות הועד מתי היא אחת מהן. כי יתכן שהצעד הראשון לקראת התפצלות היי מלכנו לשני חלקים לא היה צעד של התפצלות אלא צעד של הארכה. היי מלכנו הוא קטע אחרון בקומפוזיציה ארוכה וסבוכה, ובדין היה שיובלט כקטע סיום. הארכת היי

19 עיין על התופעה ע' פליישר, העיצוב התבניתי, 248 ואילך. התנועה אל הרחבתם של קטעי הסיום ידועה גם מן הריטוריקה הקלאסית.

20 כגון התארכותם המופלגת של הסילוקים בקדושתאות מטיפוס קילירי, התארכותם של פיוטי ט<sup>3</sup> בקדושתאות של יוני, התהוות פיוטי 'עושה השלום' ועוד. עיין ע' פליישר, העיצוב התבניתי הנ"ל, 260 ואילך.

מלכינו אפשר שנתפשה, בשלב מסוים, כהתפצלות לשני מרכיבים; שני החלקים זכו לטיפול נפרד, ולימים אף לשמות נפרדים.

## שרשרות הפסוקים

בעית הופעתן של שרשרות הפסוקים בסופי המאורות, האהבות ופיוטי היי מלכנו (או הועד מתי) אף היא סבוכה ומעורפלת, ואף בה אין בידנו פתרונות חותכים. ואולם, שלא כבמקרים שדנו בהם עד כה, אין הבעיה מיוחדת ליוצר, אלא היא משותפת לכמה סוגי פיוט. שלשלות פסוקים מעין אלה שבאות אחרי מרכיבי היוצר הסמוכים לברכות באות גם בקדושתאות לקראת סוף שלוש החטיבות הראשונות שלהן (המגן, המחיה והמשלש), גם בברכות המזון המפוייטות, כמעבר שבין שלוש החטיבות שלהן לברכות שלאחריהן, וגם אחרי פיוטי הרשות, השלובים בכמה סוגי קרובה קודם להרחבות הגדולות הקלוטות בהן, כגון סדרי העבודה בקדושתאות מוספי יום כיפור וקטעי ההרחבה של שבעתות הטל והגשם. הופעת שרשרות הפסוקים סתומה בכל המקומות הללו ואין ללמוד מאף אחת מהן דבר, לא על סיבת התהוותן ולא על תפקידן.<sup>21</sup> מצד אופיין והתנהגותן דומות שרשרות הפסוקים הנזכרות אלו אל אלו. לפני כולן באה המלה 'ככתוב', ובתוכן, בין פסוק לפסוק, המלה 'ונאמר'. בכולן באים פסוקים מלוקטים, לאו דווקא צמודים לאיזה עניין או נושא.<sup>22</sup> קטעי הפיוט שלפניהן רומזים, בטורם האחרון או בזה שלפניו, לתוכן פסוקן הראשון.

21 על הנושא הזה בכללותו עיין ע' פליישר, שירת הקודש, לפי המפתח ('שרשרת פסוקים'). עיין גם הנ"ל, לקדמוניות הטל, 99 ואילך; הנ"ל, מבנה הקדושתא, 291 ואילך. על הסוגים המנויים בפנים יש להוסיף את פיוטי קידוש ירחים, שאף בהם באות שרשרות פסוקים בסוף, קודם לברכה. עיין על כך ע' פליישר, קידוש ירחים, 337 ואילך. מקראות באים לעתים גם במקומות אחרים בסופי קטעי פיוטים או בתוכם, כגון ב'סדרי פסוקים' שבקדושתאות ימי הכיפורים, ב'גופים' של שבעתות החגים, ב'סדרים' שבשבעתות הטל והגשם, בתקיעות של קדושתאות מוספי ראשי שנים ועוד. כמעט בכל המקרים הללו מופיעים הפסוקים אחד אחד ולא בשרשראות, ויש להופעתם הסבר ליטורגי: פסוקים שהיו בנוסחי הקבע של התפילות נתפשו על ידי הפייטנים שבאו לעבדן כ'פסוקים ליטורגיים', מעין פסוקי הקדושה והפסוקים משירת הים ביוצר; במקום לדחותם יחד עם נוסחאות הקבע שמסביבם, עמדו עליהם ופייטו אותם. עיין על כל זה במקורות שצוינו לעיל.

בפייטנות המאוחרת מופיעים לפעמים מקראות במקומות בלתי צפויים, כגון אחרי מחרוזות של סליחות או בין קטעי סדרי עבודה. ממצאים אלה עדיין מצפים להסבר, והם קשורים כנראה בפיתוח לא תמיד הגיוני של השימוש בסיומות מקראיות, או בהתייחסות מכלילה אל תופעות קדומות דומות, מעין אלו הנדונות בפנים. אבל לעתים קרובות, בעיקר כשהשרשרות קצרות, ממוקדים כל הפסוקים בעניינה של הברכה הקרבה, ומביאים כולם לשונות מעין החתימה. ואולם אין זה תמיד כך, אפילו בשרשרות שאין בהן אלא שני פסוקים.

אבל שאר הפסוקים לא תמיד קשורים אל תוכן הפיוטים.<sup>23</sup> עדיין לא נמצא המפתח להבנת הרכב השרשראות, ונראה שלא היה כזה שום חוק. גם באשר להיקף השרשראות לא היו, כנראה, כללים מחייבים. בדרך כלל נראות אלו שבקדושתאות ארוכות יותר מאלו שבשאר הסוגים.<sup>24</sup>

אבל מצד מיקומן נבדלות שרשרות הפסוקים הבאות בסוגים השונים אלו מאלו. ביוצר ובברכות המזון המפוייטות באות השרשרות בצמוד לברכות, כשהן דבוקות אליהן בלא שום חציצה. בקדושתאות באות השרשראות בסוף פיוטי המגן והמחיה, בסמוך לברכות, אבל לא בצמוד אליהן לגמרי: אחריהן באה סטרופת פיוט אחת נוספת ('סטרופת הסיים'); היא קשורה אל הפסוק שלפניה בשרשור, והיא נצמדת, בסופה, אל הברכה. אבל בסוף המשלשים באות השרשראות שלא במקום ברכה כלל: הברכה השלישית של העמידה ('האל הקדוש') באה רק אחרי תום הקומפוזיציה כולה; בין שרשרת הפסוקים שבסוף המשלש לבין הברכה חוצצים לעתים עשרות קטעי פיוט. הברכה עצמה באה אחרי הקדושה, ואין לפניה לא פיוט ולא שרשרת פסוקים. גם בסופי הרשויות באות שרשרות הפסוקים שלא במקום ברכה.

יש פרט אחד נוסף המבדיל בין שרשרות הפסוקים השונות: אלו מהן הנמצאות צמודות אל הברכות, דרכן להביא בסופן פסוק קבוע פחות או יותר עם לשון מעין הברכה. כך למשל, בסוף שרשרות הפסוקים של המאורות בא כמעט תמיד הפסוק 'קומי אורי כי בא אורך' וכו' ('יש' ס: א), או הפסוק 'לעושה אורים גדולים כי לעולם חסדו' (תה' קלו: ו); בסופי האהבות — 'כי יעקב בחר לו י'ה' וכו' (תה' קלה: ד), או 'אוהב יי' שערי ציון' וכו' (תה' פז: ב), או 'ואהבת את יי' אלהיך ושמרת משמרתו' וכו' (דב' יא: א), ובסוף פיוטי היי מלכנו או הועד מתי — כמעט תמיד 'גואלנו יי' צבאות שמו' וכו' ('יש' מז: ד). אמת, לעתים נמצאים בסופי השרשרות גם פסוקים אחרים מעין הברכות.<sup>25</sup> אבל

23 גם בנקודה הזאת יש הבדלה, ברגיל, בין סוגי הפיוט השונים. בקדושתאות, סוג נכבד וחשוב במיוחד, יש כמעט תמיד קשר, בין ישר ובין עקיף, בין הפסוקים לבין הפיוט שלפניהם. אבל בשאר הסוגים, שבהם קטעי הפיוט קצרים — אין זיקה כזאת מורגשת.

24 אבל גם בקדושתאות, שרשרות הפסוקים שלאחר המשלש נראות קצרות יותר מאשר אלו הבאות אחרי פיוטי המגן והמחיה. בקדושתאות הרגילות לשבתות ולחגים מביאות שרשרות הפסוקים בראשיהן מקרא ראשון (במגן) ושני (במחיה) של קריאות הימים בתורה, ומקרא ראשון של הפטרתם (במשלש). בשאר הסוגים אין ארגון מדויק של הפסוקים. אמנם, גם שרשרות הפסוקים שאחרי המאורות והאהבות מתארכות לפעמים, אבל מקרים כאלה נדירים (עיין למשל כ"י אדלר 2924, דף 7; מאורה ואהבה למילה).

25 בסופי המאורות באים לפעמים פסוקים כמו 'שלח אורך ואמתך' וכו' (תה' מג: ג) או 'לא יהיה לך עוד השמש לאור יומם' ('יש' ס: יט), או 'הוציא כאור צדקך' וכו' (תה' לז: ו). גם אחרי האהבות באים לעתים קרובות למדי מקראות שונים, אצל פייטנים גדולים, כגון רב סעדיה גאון ושמאל השלישי, שכיחים יותר מקראות מפתיעים, מותאמים לעניין הימים שהפיוטים נתחברו לעיתורם. במקרים שבהם אין פסוקים מעין הברכות באים בסוף השרשרות (כגון באהבה בפיוט [ב] לעיל) הנוסחים ודאי משוכשים. אפשר שמעתקים שהורגלו לפסוקי קבע בסופי השרשרות חסכו מעצמם לפעמים את טורח העתקתם.

הנטייה לקבוע פסוק מסויים לצורך זה ניכרת יפה בפייטנות, ובפרט בזו המאוחרת יותר.

בשרשרות הפסוקים הבאות בברכות המזון המפוייטות הקביעות עוד יותר גדולה: <sup>26</sup> בסוף השרשרת הראשונה (לפני ברכת 'הזן את הכל') בא כמעט תמיד הפסוק 'פותח את ידך' וכו' (תה' קמה: טז); בסוף השנייה (לפני ברכת 'על הארץ ועל המזון') הפסוק 'ואכלת ושבעת וברכת' וכו' (דב' ח: י), ובסוף השלישית (לפני 'בונה ירושלים' או 'כיו"ב) הפסוק 'בונה ירושלים' יי נדחי ישראל 'יכנס' (תה' קמז: ב). החריגים מעטים מאוד.

אבל בקדושתאות המצב שונה. בשרשרות הפסוקים של המגן והמחיה, שאינן צמודות לברכות, אין שום קביעות בנקודות הסיום. ואילו בסופי המשלשים, שאין שם ברכה כלל, יש קביעות: כאן השרשרות נגמרות כמעט תמיד בפסוק 'מלוך יי לעולם' וכו' (תה' קמו: י), או 'ואתה קדוש יושב תהילות ישראל' (שם כב: ד) או בשניהם יחד, בסדר זה. והוא הדין ברשויות, שאף הן, כזכור, אינן במקום שיש שם ברכה: אף הן שרשרותיהן מסתיימות כמעט תמיד בפסוק קבוע: 'ברוך אתה יי למדני חוקיך' (תה' קיט: יב).

וכבר הושם לב לעובדה שבכל המקרים כמעט, שרשרות הפסוקים מופיעות סמוך לברכות, בין סמוך אליהן לחלוטין, ובין, כמו שמצאנו בקדושתאות, בסמוך אליהן מאוד. יצאו מן הכלל הזה רק מקריהם של המשלשים בקדושתאות ושל פיוטי הרשות. אבל על צד האמת — אין המשלש חריג מזה מבחינה היסטורית, כי ברור שבשלב קדום ביותר של עיצוב הקרובה כיון המשלש להעביר לברכת האל הקדוש; רק התרחבות הסוג לכבוד הקדושה ניתקה את המשלש מן הברכה שאותה נועד לפייט. אבל במקרה הרשויות אין לנו בסמוך לשום ברכה.

בנקודה הזאת יש לציין בהפתעה את מצבם של השבעות. של קרובות הי"ח ושל המעריבים, שאף הם מרכיבים מפייטים ברכות, אבל לא מצאנו בהם שרשרות פסוקים כלל. המצב במערכות היוצר לימות החול אינו ברור: בקצת מקרים, ובעיקר בהעתקות קדומות, יש שרשרות פסוקים אחרי הקטעים הסמוכים לברכות, וכבר לעיל ראינו מקרים כאלה, <sup>27</sup> אבל ברוב הדוגמאות אין פסוקים, והפיוטים נצמדים אל הברכות שלאחריהם בלא שום חציצה כלל. גם דוגמאות כאלה ראינו לעיל.

מכל האמור מצטיירת תמונה מורכבת ומביכה. התופעה כשלעצמה אחת היא בכל המקרים ואין שום אפשרות לתת לה בכל מקרה פירוש אחר, אבל גם מכנה משותף לכל המקרים אינו בכדי שיתגבש, ואם כן גם הסבר כולל אינו נראה קרוב.

26 אוסף גדול של ברכות מזון מפוייטות עיין אצל א"מ הברמן, ברכות מעין שלוש, עמ' נ ואילך. גם בשאר פיוטי הסוג שנמצאו בסדרות החדשות של הגניזה מקויים הממצא בכל המקרים.

27 פיוטים [ב], [כ]. עיין גם להלן.

נראה שאי אפשר להסביר את התופעה בלי לראות אותה קשורה בקרבת שרשרות הפסוקים אל הברכות. יש לזכור שנקודת המעבר מקטעי הפיוט אל הברכות היא נקודה רגישה מבחינה הלכתית. פייטן הבונה מבואות של שיר לתחנונות ליתורגיות שאינן ברכות בן חורין הוא בעקרון, ואין עליו תביעות ולחצים מצד ההלכה. אמת, גם הוא אינו בן חורין גמור מצד ההגיון שבהקשר הליטורגי שבו הוא נע, ואין הוא יכול להתרחק מנושאי התפילה המתפייטת על ידו אלא עד מרחק מסוים. אבל אפילו הוא מתרחק הרבה – אין יצירתו נפסלת. אך אין הדבר כן כשהוא מתקרב אל הברכות, כי בנקודה זו הוא נבדק בשבע עיניים, ואם אין לשון מעין הברכה בטורי הסיום של פיוטו אין פיוטו כשר. כאן נוח לפייטן להסתייע במקראות, שלשונם ידועה ומוכנס ברור לכל. ההרגל להוסיף לקטעי השירה הסמוכים לברכות מקראות מעין הברכה ביטח את הפייטן מפני כל טעות אפשרית. לפיכך גם הציב ההרגל בנקודות הללו, ברוב המקרים, פסוקים קבועים עם לשונות מעין החתימות;<sup>28</sup> פסוקים שנוסו והוכחו מתאימים, היו נוחים ביותר לתפקיד הזה.

העמדת הפסוקים בנקודות המעבר אל הברכות היתה נוחה גם מפני שלשונם המוכרת לציבור יכלה לשמש אות לברכה הקרבה. הברכה היא נקודת שיא בתפילה, והמתפללים, על כל פנים אלה מהם שלא אמרו תפילת עצמם בין מחוסר בקיאות ובין מסיבה אחרת, היו חייבים להקשיב ללשונה ולומר אחריה 'אמן', כדי לצאת ידי חובה. אילו הוצמדה הברכה ישירות לפיוט עלולה היתה חתימתה ליפול על המתפלל פתאום, בשעה של העדר תשומת לב. הפסוקים שנתכו על אזניו בזה אחר זה בסופי הפיוטים יכלו לעוררו להקשבה דרוכה. הפסוקים גם השלימו בצורה נאה ומעוגלת, במערכת היוצר לפחות, את חטיבות התפילה, והציבו בה גבול ניכר בין פרק לפרק.

וכבר ציינו חוקרים שגם בתפילות הקבע ניכרת הנטייה לסיים את גופי הברכות בפסוקים, ולהעביר מהם אל החתימות.<sup>29</sup> ואף על פי שאין הנטייה מתבצעת בכל מקום הלכה למעשה, ברור שמן הצד הריטורי נאה היה לתפילות שיסתמכו, לקראת סופן, על פסוקי מקרא מתאימים. הפסוקים העניקו להן יוקרה והוסיפו תוקף לבקשות שהתנסחו בהן. מן הצד הפנומנולוגי התופעות זהות, ואפשר שזו הפייטנית נלמדה, על פי קריאה מכלילה, מזו הליטורגית.

28 התהליך פסח על שרשרות הפסוקים של פיוטי המגן והמחיה (או טושטש בהן לאחר זמן), מפני החציצה שנתהוותה בין המקראות והברכות עם הופעתן של סטרופות הסיום. עיין על כך ע' פליישר, מבנה הקדושתא; הנ"ל, בעיות יסוד בקדושתא, 468 ואילך. אבל בסופי המשלשים, ששם לא נתהוו סטרופות סיום, קפאו הפסוקים הקבועים במקומם, למרות ניתוק הקטעים מן הברכה.

29 עיין ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, עמ' כ, הערה 16, ובספרות המובאת שם. גם נוסחי הקבע של הברכות שמסביב לקריאת שמע מביאים בסופם פסוקים במנהג הרבה עדות; כך למשל הפסוק 'לעושה אורים גדולים' בסוף ברכת המאורות והפסוק 'גואלנו יי צבאות שמו' בסוף ברכת הגאולה.

ההסברים שהעלינו יפים לחלק בלבד מן המקרים שבהם מופיעות שרשרות פסוקים בסוגי הפיוט הקדומים. הם יפים למערכת היוצר ולברכות המזון המפוייטות, והם יפים, באופן חלקי לפחות, גם לקדושתאות.<sup>30</sup> אבל אין הם יפים לרשויות, והתופעה שם צריכה הסבר אחר.<sup>31</sup>

אבל אם הסברנו בזה את הופעת שרשרות הפסוקים ברוב המקרים — עדיין לא הסברנו את העדרן ממערכות היוצר לימות החול, מפיוטי המעריב, מן השבעות ומקרובות הי"ח. בנקודה זו יש לזכור שהופעת שרשרות הפסוקים במערכות הפיוט נסתברה לנו לפי הגיון קדום, שהיה יפה לשעתו. אבל הגיון זה התנגש בשאיפתה הטבעית של התפילה המפוייטת להתבצע בצורה אחידה והומוגנית. שרשרות הפסוקים הכניסו יסוד לשוני זר לתפילה והפסיקו את שטפן האחיד של מערכות השיר בצורה צורמת. הן גם סרבלו את התפילה, לכאורה שלא לצורך מובן מאליו. גם בתפילה הקבועה יש תנועה לא מועטת בהופעתם של פסוקים בסמוך לחתימות הברכות: הם מופיעים ומושמים חליפות בנוסחי עדות שונות;<sup>32</sup> סימן שלא תמיד ובכל מקום נתפסה נוכחותם כדבר טבעי ורצוי. באמת, גם במקומות שבהם קבועה שרשרת הפסוקים בנופה של הפייטנות, כגון במערכות היוצר לשבתות ולחגים ובקדושתאות, היא נוטה להצטמק ולהעלם בהעתקות המאוחרות ובדפוסים, בלא ספק משום היותה נטע זר בהקשר הפייטני. וכבר ציינו לעיל שמערכות היוצר של ימות החול ופיוטי המעריב אינם אלא בבואה מוקטנת של מערכות היוצר לשבתות ולחגים, כשם שהשבעות וקרובות הי"ח אינן אלא העתקות מוקטנות של הקדושתאות. בשעה שעוצבו תבניות הקבע של סוגי־משנה אלה הושמטו כל היסודות הבלתי חיוניים מתבניות־המופת והושאר מהן רק המעט ההכרחי; אותה שעה הושמטו, כמעט בדרך הטבע, גם שרשרות הפסוקים מעל יד הברכות. אמנם במערכות היוצר לימות החול עדיין מצאנו אותן לעתים במקומותיהן, וכך הדבר, כאמור, בעיקר בהעתקות הקדומות. גם במקומות שבהם כבר לא מצאנו אותן — נראה לפעמים שהן היו במקור, והושמטו בידי המעתיקים. אפילו מעריב אחד, קדום ביותר, מצאנו, עם פסוקים ליד הברכות.<sup>33</sup> שבעות וקרובות י"ח עם פסוקים בסופי החטיבות טרם מצאנו, אבל בקטעי הגניזה באות לעתים קרובות למדי שרשרות פסוקים בסופן של שבעות, וכן גם אחרי הפיוטים מסוג

30 התהוותן של סטרופות הסיום, החוצצות בקדושתאות בין הפסוקים לברכות. היא בלי ספק תהליך מאוחר יותר. כיוצא בזה גם תהליך הנתקותו של המשלש מברכת האל הקדוש. עיין לעיל הערה 28.

31 נסיונות הסבר לתופעה עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 175.

32 העיר על כך כנ"ל ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, עמ' כ, הערה 16.

33 הכוונה למעריב המובא כנוסח קבע למוצאי שבתות בסידור רס"ג, עמ' כג. אין ספק במוצאו הפייטני של הנוסח. הקטעים עשויים טורים מרובעים מדוקדקים. בסוף כל הקטעים הסמוכים לברכות בא פסוק אחד. בסוף ברכת 'השיכנו', נוספת, אחרי הקטע הפייטני 'נשכבה בחסדך' והפסוק שבסופו, פסקה מנוסח הקבע של ימות החול. היא חוצצת בין הפסוק והברכה.

'עושה השלום'. אפשר שהן זכר לימים שבהם הופיעו שרשרות כיוצא בהן אחרי כל החטיבות.

מקומן של שרשרות הפסוקים במערכות היוצר לשבתות ולחגים קבוע איתן בנופה של הפייטנות המזרחית, למן ראשית ראשיתו של הסוג ולאורך הרבה מאות שנים. אין אחדות בהיקף השרשרות ובאופי הפסוקים הבאים בהן, אבל הן עצמן אינן חסרות לעולם. כאמור, השרשרות נעלמות מכתבי היד המאוחרים והדפוסים, וזה תהליך ידוע גם מסוגי הפיוט האחרים שהחוק הקדום חייב בהם הופעה קבועה של שרשרות פסוקים.

עד כאן הדברים המתיחסים למבנה הטרומי של מערכת היוצר ולסגולותיה ההיסטוריות הקדומות ביותר. מעתה עלינו לבדוק איך נתעצבו תבניות היוצר בתקופת הפייטנות הקלאסית, המחורזת.

## תבניות הקבע בהתהוותן : פריחת היוצר במאות ה'ט'-י'

בדברנו על תבניות קבע של סוגי פיוט שונים, אנו מדברים, כמובן, על פי הרוב, כלומר על אותם דגמים ודפוסי תבנית החוזרים ברוב המקרים בסוגי הפיוט הנבדקים. בשום סוג שהפעילות היוצרת היתה מרובה בו לא נקבע לשום מרכיב דגם אחד ויחיד. לצד הדגם או הדגמים הקבועים יימצאו תמיד פה ושם חריגים ועיצובים יוצאי דופן, אם מעט ואם הרבה. ובהכרח שיהא כך, כי שום חוק לא קבע בזה חיוב גמור לאיש, והתמדת היצירה בדגמים הקבועים היתה תלויה ברצון הפייטנים ובמידת התחשבותם במסורות הסוגים.

צריך לזכור גם כן שדפוסי הקבע של סוגי הפיוט לא נתהוו בבת אחת, וכפי שהם לפנינו כעת הם פרי התפתחויות ממושכות וגיבושים חוזרים ונשנים. בתקופה שבה נתמשך תהליך התארגנותם של סוגי הפיוט הקדומים בתבניותיהם, בוודאי היה קיום סימולטאני לכמה מסורות ודגמי משנה אלטרנאטיביים. מקצת מאלה נזנחו ונשכחו, ומקצת מהן נתמזגו לבסוף בדגמים המרכזיים, הממוסדים. גם שרידי דגמים כאלה אפשר שהגיעו לידנו בין אלפי הטכסטים של הגניזה, והם נראים בעינינו כעת יוצאי דופן ומעוררי תמיהה.

בחקר היוצר עומד לפנינו, בנקודה הזאת, קושי גדול, והוא כבר נרמז בדברינו לעיל. ביוצר, שלא כבסוגי הקרובה, אין בידנו מרחב של זמן כדי למקם בו בנחות שלבי התפתחות כרונולוגיים. התקופה הקלאסית של הפייטנות הביאה אלינו שפע של ממצאים בסוגי הקרובה השונים; הם העמידו למחקר בסיס איתן, שממנו נתאפשרה בדיקה בטוחה של התחנות המאוחרות יותר בהתפתחות הסוג. אבל, כפי שראינו לעיל, מעט מאוד קטעי יוצר הגיעו אלינו מן התקופה הקלאסית, והחומר העומד לרשותנו בזה אינו מספיק בשום אופן כדי לאפיין על פיו את המבנה הקדום של הסוג על כל מרכיביו, קל וחומר כדי לבדוק על פיו, בדרך ההשוואה, את התפתחות הסוג בתקופות מאוחרות יותר. רבות מתבניות הקבע הקלאסיות של היוצר אינן ניתנות להדגמה כלל על פי פיוטים מן התקופה הקלאסית: המבנה הקלאסי של מערכת היוצר מובא לפנינו לראשונה ביצירתם של פייטנים בתר-קלאסיים. והנה גם שלבי ההתפתחות המאוחרים לכאורה של הסוג מיוצגים ביצירת פייטנים מאותה תקופה. אין זה אפוא מן הנמנע, שמה שנראה בעינינו כהתפתחות דיאכרונית, איננה, על צד האמת, אלא מציאות סינכרונית שאת אופיה המגוון יש לפרש על פי אבחנות אחרות, לא בהכרח כרונולוגיות.

ואולם, לאחר כל ההסתייגויות, עדיין מוצקים בידנו כללי היסוד של המציאות הפייטנית בהתפתחותה, כפי שהם נלמדים מעיון צמוד במהלכם של סוגי הפיוט הגדולים במשך הדורות. כללים אלה מלמדים לדעת שבעולמן של



תבניות הקבע — מציאות סינכרונית בלתי אחידה היא כמעט תמיד תוצאה של התפתחות דיאכרונית. נאמנותם של פייטנים ושל קהילות לתבניות פיוטיות קדומות היתה תמיד בלתי אחידה, ומציאות זו סייעה תכופות לתבניות הארכאיות להתקיים זמן רב לאחר שיצאו מן ה'אופנה', והחלפו באחרות, 'מודרניות' יותר. המודעות לאופייה של היצירה הפייטנית בבחינותיה הפנימיות מאפשרת לנו אפוא, למרות הקשיים, לשחזר את דמות דיוקנו של היוצר הקלאסי בבטחון רב. במלאכה זו איננו חייבים אפוא להצטמצם בשום אופן במעט שהגיע אלינו מתקופת הפייטנות הקלאסית, אלא רשאים אנו, בזהירות המתחייבת, להזדקק בה להרבה מאות יצירות נוספות, מתקופת פריחתו הגדולה של היוצר במאות ה'ט'-".

הפריחה הזאת, המעמידה, לאמיתו של דבר, את תקופת הזוהר של היוצר, היא תופעה מעניינת וסתומה למדי. היא קשורה כנראה בהיסט חשוב שנתהווה בעת ההיא ביצירה הפייטנית, ליתר דיוק: במפנה חשוב שחל אז בסדרי התפילה של קהילות המזרח. כידוע, התעניינותה של הפייטנות היוצרת ממוקדת עד לסופה של התקופה הקלאסית בסוגי הקרובה, ובראש וראשונה בקדושתא. שאר הסוגים, והיוצר בכלל זה, אין חשיבותם ניכרת. מצב זה עומד בעינו מאות בשנים, למן ימי יניי ועד ימי פינחס הכהן, ושום דבר מהותי אינו משתנה בו. דחיקת רגלי הקרובה מן הפרקטיקה הליטורגית של בתי הכנסיות, החל מן המאה התשיעית, אינה מוסברת די הצורך על פי מצבו הפנימי של הסוג בעת ההיא. קדושתאותיו המפוארות של פינחס, אחרון פייטנינו הקלאסיים, וכן שאר קרובותיו, מוכיחות שאין בימיו ירידה ברמת היצירה בסוג. התופעה קשורה אפוא בהכרח בגורמים חרץ-פייטניים.

נראה שה'רפורמה' הגדולה בתבניות הליטורגיות השוטפות של קהילות המזרח, שהביאה לפריחתו הפתאומית של היוצר, קשורה ברפורמה לא פחות גדולה שהתחוללה בהן בסדרי קריאותיהן בשבתות. המתבונן בשרידי היצירות הקלאסיות שהגיעו אלינו מן הגניזה נוכח לדעת שפייטנים מעטים בלבד חיברו מחזורי קדושתאות לשבתות הרגילות, ואלה שחיברו מחזורים כאלה, יניי, שמעון הכהן, ויהודה, היו כולם בני ארץ ישראל ובני קהילות בעלות סדרי קריאה תלת-שנתיים.<sup>1</sup> מספרם הקטן של הפייטנים שיצרו מחזורים כאלה נראה מוכיח שהמנהג לעטר שבתות רגילות בעיטורי פיוט מונומנטאליים לא היה

1 על יניי ושמעון בירבי מגס עיין לעיל, 28 ואילך. על הפייטן יהודה עיין מ' זולאי. פיוטים בבליים. על זיקתן המקורית של קדושתאות אלו לסדרים התלת-שנתיים עיין ע' פליישר, מנהגי הקריאה, 28 ואילך. לרשימת המחברים שכתבו קדושתאות לשבתות הרגילות אפשר להוסיף גם את הדותה (לעיל, 29). אלא שקרובותיו (על המשמרות) מיוחדות בנושאן וקשורות כנראה במנהג ייחודי של קהילות מעטות. כיוצא בהן שבעתות המשמרות של ר' פינחס. שבעתות לסדרי הקריאה התלת-שנתיים נכתבו עוד פחות מקדושתאות. עד עתה לא נתגלה אלא מעט מתוך מחזור אחד ויחיד כזה, עיין 'דיידסון, גנזי שכת', ג, 35 ואילך.

נפוץ הרבה מאוד. מצד אחר, תפוצתם הגדולה למדי של פיוטי ינאי בתקופת הגניזה מראה שבקהילות שבהן נהגו בכל זאת לומר קדושתאות בשבתות רגילות לא נזקקו ליצירות חדשות ומתחדשות, אלא הסתפקו בחזרה קבועה, בסירוג תלת-שנתי, על קדושתאות ינאי או על קדושתאות שני חבריו. שיעור תפוצת יצירתם של שניים אלה היה, כידוע, מועט יחסית.

הקהילות שבהן נהגו לומר קדושתאות תלת-שנתיות בכל שבת ושבת לא נותרו זמן רב נאמנות לסדרי הקריאה התלת-שנתיים הקדומים שלהן. כיוצא ברוב המכריע של קהילות ישראל בעולם, אף הן שבו וקיבלו, במקדם או במאוחר, את שיטת הקריאה של בני בבל, והתחילו קוראות פרשות ולא סדרים, ומסיימות את הקריאה בחמשת החומשים מידי שנה, ולא אחת לשלוש שנים ומחצה.<sup>2</sup> המעבר משיטת הקריאה התלת-שנתית לזו השנתית הביא תקנה גדולה לקהילות בסדרי הקריאות שלהן. הוא הנהיג להן בזה משטר נוקשה ומסודר, בנוי בדקדוק גדול, ומכוון למטרות ליטורגיות-חינוכיות נכבדות. הוא גם איחד בזה את מנהגן של קהילות ארץ ישראל עם מנהג שאר הקהילות, ובנה בזה קשר נוסף של אחידות ושיתוף בין הארץ והתפוצות. אבל בתכניות הליטורגיות של הקהילות הכניס המעבר אנדרלמוסיה גמורה. כי הקדושתאות הקדומות, בין של ינאי, בין של שמעון בירבי מגס ובין של יהודה, נוסדו במלוא היקפן על ענייני הסדרים (התלת-שנתיים) ועל ענייני הפטרותיהם; המעבר אל סדרי הקריאה החד-שנתיים עשאן בכת-יד בלתי ראויות לשימוש.

המבוכה והמהומה שנוצרו מכוח התהליך הזה הותירו עקבות ברורים בתולדות הקדושתא. לבטי הקהילות וחזניהן בסוגיה הזאת עולים בחדות מפתיעה מכתבי היד של הגניזה. כמה וכמה נסיונות נעשו כדי להתאים, בצורה זו או אחרת, את הקדושתאות התלת-שנתיות לסדרי הקריאה השנתיים.<sup>3</sup> עיבודים מופרכים ומשונים של יצירות קדומות ממלאים מאות כתבי יד בגניזה — כולם עדויות חותכות למבוכה שאליה נקלעו קהילות ארץ ישראל בנקודת מפנה זו במנהגותיהן, כשהן נקרעות בין נאמנותן הישנה לקדושתאות המפוארות של הפייטנים הקדומים, לבין נאמנותן החדשה לשיטת הקריאה הזרה שאת מרותה קיבלו עליהן.

הבודק את הדרכים שבהן הלכו המחברים בעיבודיהם הנזכרים אינו תמה על כך שאלה לא נתקבלו ברצון. באמת, פתרון אמיתי לבעיה לא היה אלא אחד, ובו לא רצו הקהילות: להניח את קדושתאותיהם התלת-שנתיות של הקדמונים ול'הזמין' מחזורי קדושתאות חדשים, מותאמים לפרשות החד-שנתיות. פתרון

2 על תהליך זה עיין ע' פליישר, מנהגי הקריאה, 25 ואילך.

3 הידועה שבהן היא הווצרותן של קדושתאות הכלאים במאות ה'ט'-י, עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 289 ואילך; הנ"ל, פזמוני האנונימוס, 19 ואילך. בדרך אחרת הלכו מעבדי מחזור הקדושתאות של ר' יהודה, עיין במאמרי הנזכר בהערה הקודמת. שם. שרידי קדושתאותיהם של ינאי ושל שמעון כהן עולים מן הגניזה בהקשרים משונים ביותר, רובם בעקבות עיבודים כושלים מטיפוס זה.

זה היה כרוך כנראה בהחלטה קשה מדי. פיוטי הראשונים נתחבבו ונתקדשו בעיני המתפללים,<sup>4</sup> ואי אפשר היה להחליפם באחרים. ומפני שגם לאמרם כצורתם אי אפשר היה — לא היתה דרך אלא לעבדם. וזו היתה דרך שלא ניתן היה ללכת בה אלא בתנועות משונות.

קרוב לומר שמצב זה הביא את היוצר אל מרכז שדה ראייתם של חזנים ופייטנים, בין כפתרון מידי לדילמה שתוארה לעיל, ובין כפתרון אחרון, אחרי התלבטויות ונסיונות אחרים. הקהילות שנהגו לומר קדושתאות תלת־שנתיות מידי שבת, התחילו אומרות מדי שבת מערכות יוצר חד־שנתיות. ולא מפני שקל היה יותר לפייטנים לחבר מחזורי יוצר לפרשות ממחזורי קדושתאות, כי על צד האמת אין הבדל מהותי בין המאמץ הנדרש לחבר מערכת יוצר שלמה, בנוסח שמואל השלישי או סעדיה גאון. לבין המאמץ הנדרש לחבר קדושתא בנוסח שמעון בירבי מגס או יהודה; אלא מפני שמערכת היוצר החד־שנתית החדשה לא נועדה לבוא במקום הקדושתא הקדומה ורבת־היוקרה, אלא נזקקה לחלקה ליטורגית אחרת, 'פנויה'.

הפתרון הזה, משנמצא, הצעיד קדימה את היצירה הפייטנית בכלל, והניף אותה תנופה חדשה מכל וכל. כי עד שלא עלתה קרנו של היוצר, הפעילות הפייטנית היוצרת הצטמצמה בכלל בעיקר בחיבורים לכבוד החגים. המשוררים נתפנו לכל היותר לעטר, לעת מצוא, גם תפילות של שבתות מצויינות ושל ימות חול מצויינים. אל תפילות השבתות הרגילות הגיעו אך מעט. ואילו משהוחל בחיבורן של מערכות יוצר לשבתות הרגילות נפתח לפני הפייטנות פתח רחב לעשייה חדשה. כי לא זו בלבד שנתבקשו, ובדחיפות, מחזורי יוצרות חדשים לפרשות הרגילות,<sup>5</sup> אלא שנתעורר מכל וכל עניין חדש בסוג, ומשנתעצבו תבניותיו ונקבעו חוקותיו ונתחבבו סגולותיו — נדרשו יוצרות חדשים גם לימות החג, גם לשבתות מצויינות, וגם לכל שאר הימים שתפילותיהם זכו עד אז רק בעיטורי קרובה. עד מהרה נתחבב הסוג על הפייטנים ועל הקהילות ונעשה מרכז ועיקר, בדיוק כפי שהיו עד אז סוגי הקרובה.

4 באמת לא נמצאו בגניזה קטעים משמעותיים ממחזורי קדושתאות לפרשות הבבליות. ויש מקום להניח ששום מחזור שלם כזה לא נתחבר. אמנם יש בגניזה שרידים של קדושתאות לפרשות בבליות מסויימות, אבל מלבד שאין בטחון ברוכן שאינן עיבודים של קרובות תלת־שנתיות, גם אין לראותן חלקים ממחזורים מקיפים, אלא כיצירות לעת מצוא. אבל עיין ש"ד גויטיין, הישוב בא"י, 91, הערה 14, שם מצוטט מכתב שבו מבקש הכותב מנמענו (בראשית המאה הי"א) לשלוח אליו 'הקדושות השבתיות על הפרשיות'. אין ספק שהכוונה לקדושתאות, אבל ספק אם למחזור שלם. כנגד זה יש בגניזה שרידים משני מחזורים (לפחות) של שבעתה לפרשות הבבליות. אפשר שבקצת מקומות הן אמרו בעמידות של שחרית, במקום קדושתאות.

5 יש לזכור, כמובן, שמחזורי היוצרות החדשים לא במהרה זכו להיקבע סופית בתבניות התפילה של הקהילות, ועדיין אפשרית היתה בזה תנועה חופשית במשך זמן רב. שונה היה בזה יחסן של הקהילות, במאה התשיעית למשל, אל קדושתאות יני ור' שמעון.

כבר צוין לעיל שאין ספק שמערכת היוצר עוצבה, על תבניותיה העיקריות, עוד בתקופת הפייטנות הקלאסית. מרכיבים נכבדים ממערכות יוצר (אם כי, אמת, לא כולם) עומדים לפנינו במורשתם של פייטנינו הקלאסיים, והם בנויים לפי חוקי הסוג הידועים לנו גם מתקופת פריחתו הגדולה. אבל קרוב לומר שאחדות מסגולות התבנית הסופיות של המערכת נתעצבו או נשתכללו רק אחר כך, ביצירתם של בעלי היוצרות הגדולים של המאה התשיעית והעשירית. סוף כל סוף תבניות קבע אי אפשר שיתגבשו סופית אלא בעקבות עשייה יוצרת אינטנסיבית.

מאות פייטנים עמלו בתקופת פריחתו של הסוג על כתיבת יוצרות. אבל עיקר המלאכה בקביעת הנתיב המרכזי להתפתחות הסוג נעשתה בידי מספר לא גדול של פייטנים חשובים, שחיברו, לבד מיוצרות להזדמנויות שונות, מחזורים שלמים של מערכות יוצר לכל שבתות השנה. מחברים אלה, שהיו ערים במיוחד לאופיו הקומפוזיציוני של הסוג ושעשייתם בו היתה מרובה וממוקדת, מייצגים, עם כל השינויים הניכרים ביניהם בנקודות מסוימות, מסורת אחת, והיא חופפת בקיום כלליים את זו המיוצגת ביצירתם של הפייטנים הראשונים, אלעזר בירבי קיליר, יוסף בירבי ניסן ופינחס הכהן. במידה גדולה של ודאות אפשר לראות את המסורת הזאת כמסורת הקלאסית של הסוג, כי לא זו בלבד שהיא מובאת לפנינו במורשתם של פייטנים קדומים יחסית וחשובים, אלא שהיא גם נמצאת משוכללת בתואם מופלא והגיוני על פי דרכו, ברוח עקרונות העיצוב והבינוי של הפייטנות הקדומה.<sup>6</sup> לא כן המצב בעיצובים החרגים העולים לפנינו פה ושם ביצירתם של פייטנים אחרים, על פי רוב מאוחרים יותר, שכבר מייצגים עקרונות בינוי ושאפיות אסתטיות מאוחרים, כפי שנראה להלן.<sup>7</sup>

אין אנו יודעים כמה מחזורי יוצרות לחומשים נתחברו בתקופת פריחתו של הסוג ואימתי נתחבר המחזור הראשון לפרשות החד-שניות. מ' זולאי מנה בגניזה שרידים מ'יותר מעשרה' מחזורים כאלה,<sup>8</sup> אבל אין ספק שמספר זה כולל גם יצירות בודדות לפרשות שבועיות מסוימות. אין צריך לחשוב שכל מי שחיבר מערכת יוצר לפרשה אחת, והיא מצויה בידנו, חיבר מערכות דומות לכל הפרשות. פייטנים יצרו לאו דוקא לפי תכנון מקיף, ולעתים נודמן להם לכתוב חיבור בשביל אירוע מיוחד ויוצא דופן, כגון ביקור במקום זר או כדומה. אמת, לא מעטים בגניזה היוצרות האנונימיים לפרשות השבועיות ואפשר שביניהם

6 אני מתכוון בעיקר לאיזון העדין שבין הקטעים הארוכים (גוף היוצר והזולת) לבין הקטעים הקצרים של המערכת, ולגיוון היפה של המבנים הסטרופיים בתבניות הקבע של המרכיבים השונים. שתי התכונות האלו אופייניות גם לקדושתא. הראשונה ניכרת גם במערכות הקדם-קלאסיות השלמות שהובאו לעיל.

7 עיין להלן, 367 ואילך.

8 עיין מ' זולאי, בקורת מרקוס, 483, הערה 10. במאמרים מאוחרים יותר הוא מונה 'כחמישה עשר'.

מסתתרים שרידים ממחזורים שלמים. אבל לתפוצה גדולה ולהעתקות חוזרות ונשנות זכו בתקופת הגניזה יצירותיהם של חמישה מחברים, והם: שלמה סולימן אלסנג'ארי, רב סעדיה גאון, אלעזר בירבי קילר, שמואל בירבי הושענא שהיה חבר בסנהדרין של ארץ ישראל ועלה שם לדרגת 'שלישי', החשובה בדרגות אחרי הגאון ואב בית הדין, ויהודה. על רשימתם של אלה עלינו להוסיף פייטן שיש, והוא יוסף אבן אביתור. יוסף אבן אביתור היה ספרדי על פי מוצאו, אבל חי שנים רבות במזרח; מחזור היוצרות שלו לפרשות נכתב במזרח והוא בעל אופי מזרחי מובהק. מתוך ששת המחזורים הללו זכו לתפוצה גדולה במיוחד חיבוריהם של שלמה סולימן ושל שמואל השלישי. גם פיוטי אלעזר בירבי קילר ויוסף אבן אביתור הועתקו פעמים הרבה. פחות מזה הועתקו יוצרותיו של רב סעדיה גאון ונדירים פיוטיו של יהודה.

מבין המחברים הללו — ידועות לנו בקירוב תקופות פעילותם של שלושה בלבד: של רס"ג, שנולד בשנת 881 ונפטר בשנת 942, של שמואל השלישי שפעל במחצית השנייה של המאה העשירית ונפטר אחרי שנת 1012, כנראה סמוך לשנת 1020<sup>10</sup>, ושל יוסף אבן אביתור שנולד בספרד בשנת 950 בערך, ונפטר במזרח בראשית המאה ה"א, גם הוא אחרי שנת 1012<sup>11</sup>. על שאר הפייטנים שנוקבו בשמות לעיל אין לנו ידיעות מבוססות, והדבר מצער בעיקר באשר לשלמה סולימן, שיצירתו היא אבן פינה לכמה וכמה אבחנות בפייטנות, ולא רק בסוג היוצר. לפי הנראה מהשוואת פרטי התכנית העולים מיצירתו עם הפרטים העולים מיוצרותיו של רב סעדיה גאון נראה שר' שלמה קדם לגאון.<sup>12</sup>

- 9 על פייטנותו של רב סעדיה גאון עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית. עיין גם ח' שירמן, שירים חדשים, 31 ואילך.
- 10 עיין עליו למשל י' מאן, היהודים במצרים, לפי המפתח. ספרות נוספת עליו עיין ח' שירמן, שירים חדשים 63 ואילך. מערכות יוצר שלמות של השלישי כמעט לכל ספר בראשית. עיין מ"צ וייס, שמואל יזכה. מערכות נוספות משלו עיין מ' ואלנשטיין, פיוטים מן הגניזה.
- 11 עיין עליו ח' שירמן, שירים חדשים, 149 ואילך.
- 12 על שלמה סולימן כתב מ' זולאי בכמה ממאמריו, כגון קוריוזים בפיוטי הגניזה, עמ' רצח ואילך; מקור וחיקוי, עמ' מא ואילך; בין כתלי המכון, 100 ואילך. סיכום הידיעות עליו עיין ח' שירמן, שירים חדשים, 46 ואילך. מערכת יוצר שלו (לפרשת יתרו) עיין ע' פליישר, היוצר הספרדי, 347 ואילך. גם זולאי ראה תחילה את שלמה סולימן כבן דורו של הגאון, אלא שביקש לאחר על פי קריאה מוטעית בתשובה שנמצאה בגניזה (כ"י אוקספורד 2859/7) שממנה נראה כאילו ר' שלמה אלסנג'ארי מביא דברים משל רב האי. על צד האמת אין התשובה לר' שלמה, אלא של מחבר אנונימי המתפלפל בפיסקה מתוך סילוק לפסח של שלמה סולימן, ומנסה לישוב את הנאמר שם על פי חכמים שונים, ובתוכם רב האי. וכבר תיקן את הדברים ח' שירמן, בשירים חדשים, 46. הנוסח הנכון של פתיחת התשובה הוא 'ראית פי סילוק אלפסח לר' שלמה אלסנג'ארי יקול פיה' וכו' (= ראיתי בסילוק הפסח של ר' שלמה אלסנג'ארי שאומר בו וכו'). אלא שהמלים 'לר' שלמה אלסנג'ארי' הושמטו ונתלו בידי המעתיק למעלה מן השורה. לפיכך ראה בהן זולאי כותרת לתשובה, ושירמן מלות פתיחה לה.

אם כן צריך לומר שפעל במאה החשיעית, כנראה במחציתה השנייה, אולי לקראת סופה. סימנים ברורים מעידים על זיקתו של ר' שלמה סולימן למנהגות ארץ ישראל,<sup>13</sup> ואף על פי שלפי כינויו נראה שמוצאו היה בבלי, סביר לומר שחי בארץ ישראל או לפחות ששימש קהילה בעלת מסורת ארצישראלית.<sup>14</sup> על אלעזר בירבי קילר כבר אמרנו מלים ספורות לעיל;<sup>15</sup> על פי מה שעולה משיירי ששרדו נראה שאי אפשר לזהות אותו בשום אופן עם אלעזר בירבי קיליר הקדמון, ואם כן צריך לומר שאף הוא חי ופעל בתקופת בעלי היוצרות הגדולים בני המאה ה'ט'-'. אי אפשר לקבוע לו זמן, אבל נראה שפעילותו מאוחרת לימי רס"ג, ויש אם כן לקבעה במאה העשירית, אולי באמצעה. אף ביוצרותיו של אלעזר בירבי קילר מצאה ד"ר אליצור סימנים מובהקים של זיקה למנהגי א"י, וסביר לומר שאף הוא פעל בארץ ישראל או בקהילה של בני ארץ ישראל בחו"ל. על יהודה אין לדעת מאומה, לא מצד זמנו ולא מצד מקומו. ולפי שרק קטעים מעטים יחסית ממחזורו הגיעו לידנו אין אנו יודעים אפילו לשער בו השערה, מלבד שחי ופעל ככל הנראה במאה העשירית, אולי בראשיתה או באמצעה, כנראה בבבל.

שלמה סולימן בן עמר אלסנג'ארי הוא מן הפייטנים הפופולריים ביותר של עולם הגניזה. כבר בשנת תש"ח מנה מ' זולאי קרוב לאלף פיוטים שלו.<sup>16</sup> מספר זה יש בו מן ההגזמה, גם אם הוא כולל סך בלתי מוגדר של פיוטים מסופקים, אבל גם מספר פיוטיו הוודאיים של הפייטן מגיע להרבה מאות. כל סוגי הפיוט הקלאסיים מיוצגים בעזבונו של ר' שלמה סולימן, אך מקום בראש תופשים בו היוצרות שלו לפרשות השבועיות הועתק פעמים רבות והשפיע השפעה עזה על הפייטנות שלאחר ימיו. המערכות הבאות במחזורו שלמות, והן כוללות בדרך כלל גם פיוטי ועד מתי. גופי יוצרותיו מכילים כמעט תמיד ארבעה גושים של שלוש מחרוזות מלוים במחרוזות קדוש.<sup>17</sup> מחרוזות הביניים מתחלפות, ומביאות בראשן, לאחר מלות השרשור, אות אחת אות אחת משמו 'שלמה'.<sup>18</sup> בגופים מעטים נעות מחרוזות

13 כגון שהוא מביא ביוצרות שלו רמזים לסדרים התלת שנתיים (להלן, 218) או כגון שאין הוא רואה את שבתות הפורענות והנחמה חלות בפרשות קבועות (להלן, 235). על השימוש שעשה שלמה סולימן בפיוטי יניי העיר מ' זולאי בנוספות לפיוטי יניי, 148 ואילך, ועייין להלן פיוטים [פה] ו[פח].

14 וכבר שיער זולאי שר' שלמה פעל בארץ ישראל (או במצרים) במאמרו קוריוזים מפיוטי הגניזה, עמ' רצח. ולפי שהוא בן המאה התשיעית, אין לתמוה (ח' שירמן, שירים חדשים, 46) שאין הוא נזכר בתעודות הגניזה.

15 עייין עמ' 92 ואילך. יוצרותיו של ר' אלעזר בירבי קילר הוכנו לדפוס בידי ש' אליצור ויש לקוות כי יופיעו בקרוב.

16 מ' זולאי, בין כתלי המכון, 92.

17 תיאור מחזורי היוצרות בא כאן, וכן גם בהמשך, על פי המצוי בהם בדרך כלל, ואין כוונה למצות בדיוק את שלל המבנים הבאים בהם. במחזורי כל הפייטנים יש פה ושם סטיות מן המקובל בהם על פי הרוב.

18 ביוצרות לחגים חותם שלמה סולימן לעתים גם במחרוזות גוף היוצר, בראשי כל טור שני שבהן (הטורים הראשונים במחרוזות מביאים, כרגיל, אלפכיתים שוטפים; במקרים אלה — אלפכיתים סטרופיים כמובן). נראה לי שאין המנהג נקוט בידי ביוצרות לשבתות הרגילות.

קדוש רפריניות, חתומות בשם הפייטן 'שלמה' או 'סולימן'. גופי היוצר מעבדים את פסוקי הפתיחה של הפרשות, על פי רוב כסדרם, ומביאים בסופם לשונות מעבר ברורות לקדושת היוצר.

האופנים במחזורו של שלמה סולימן עשויים לעתים קרובות שתי מחרזות מרובעות; כל טור בהן מביא שתי אותיות מא"ב שוטף. האקרוסטיכון רץ מא' ועד ע' בלבד. חלק מן האופנים של ר' שלמה עשויים מחרזות תלת-טוריות, ומביאים בשני גושים של שלוש סטרופות אקרוסטיכון אלפביתי מא' עד צ'. בפיוטים הללו בא אחרי המחרזות השלישית פזמון תלת-טורי, והוא עצמו או (לעתים נדירות) פזמון אחר, בא גם בסוף הגוש השני. המאורה והאהבה משלימות את האלפבית של האופן שלפניהן. לעתים נדירות משלים שלמה סולימן את האלפבית באופן וחותם את המאורה והאהבה בשמו: 'שלמה' ו'יוזבה'. המאורות והאהבות מקיפות ארבע שורות בלבד. שרשרת פסוקים קצרה מעבירה מהן אל הברכות שלאחריהן. בזולתות יש לשלמה סולימן שני דרכים: רוב הזולתות שלו לפרשות עשויים מחרזות מרובעות, מיוסדות על מקראות רצופים פחות או יותר מן ההפטרות. הזולתות עשויים אלפביתים ישרים ופשוטים, ואין בהם חתימות. לעתים לא רחוקות מופיעים בין הזולתות חיבורים מסוג מהמסדס.<sup>19</sup> זולתות אחרים של שלמה סולימן עשויים טורים קצרים מאוד המצטרפים למחרזות מקיפות של שבעה או שמונה טורים. אף הן מביאות סיומות מקראיות, אבל בלא זיקה אל ההפטרות: הפסוקים מלוקטים ממקומות שונים במקרא ורומזים על פי רוב לפסוק הפתיחה של הפרשה, או לעניינה. הזולתות מסתיימים אצל שלמה סולימן תמיד בלשונות מעבר ברורות. ראוי לציין שאין בטחון גמור בזולתות בעלי הטורים הקצרים שהם של סולימן.<sup>20</sup> הפיוטים אינם חתומים, ובכתבי יד חשובים הם מיוחסים ל'שלמה' סתם. אבל ההקשר שבו הם מופיעים על פי רוב, והעובדה שאין לנו במורשתו של סולימן זולתות מן הטיפוס הראשון לפרשות שבמערכותיהן מובאים זולתות מן הטיפוס השני מראים ששני הטיפוסים שלו הם.

גם בפיוטים שלאחר הזולת יש לשלמה סולימן כמה דרכים. על פי הרוב בא אחרי הזולת מי כמכה קצר, של ארבעה טורים בלבד, חתום 'שלמה'. הצירוף 'מי כמכה', המועתק תמיד בראש המרכיב, משמש על פי רוב גם פתיחה. אחר כך בא יי מלכנו של חמישה טורים, ואחריו ועד מתי של חמישה טורים גם כן. שניהם חתומים, כפי שכבר צויין לעיל, בהעלם אחד: 'שלמה ס' ביי מלכנו, ו'סולימן' בועד מתי.<sup>21</sup> הצירוף 'ועד מתי' משוקע תמיד, כנזכר, בפיוט. מצד עניינו. בקרים כלליים שומר סולימן על תבניות יוצרותיו גם במערכות החג שלו. אבל הסטיות מהן, שעולות לעתים גם במערכות השבתות, רבות בהן יותר.<sup>22</sup> שלמה סולימן היה משורר טוב, אבל רמת חיבוריו איננה אחידה. סגנונו פשוט, שקוף ונוח, רפוי מדי בהשוואה למקובל בפייטנות הקלאסית. הוא נציג בולט של הפייטנות המזרחית המאוחרת, זו שמביאה ביצירתה רקמת לשון ונושאים מדולדלת, רוויית שאבלונים ונטולת הפתעות. גופי היוצר שלו קלושים במיוחד. מוצלחים יותר מבחינה ספרותית הפיוטים שלאחרי כן. יפים להפליא לעתים המסדסים שלו. מערכות היוצר של סעדיה גאון הן מן ההפתעות הגדולות של חקר הגניזה. הן נכתבו ב'הסתר' ונחתמו ב'פסבדונים',<sup>23</sup> אלמלא כמה מעתיקים דקדקנים שרשמו את הציון 'לגאון'

19 מסדס של שלמה סולימן עיין ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רלה ואילך. ועיין שם הערה 34.

20 על דגם זה עיין להלן, 281 ואילך. עיין גם ע' פליישר, שירת הקודש, 303. ושם פקפקתי בזיהוי המחבר.

21 עיין לעיל, 170.

22 על דרכים אחרות של שלמה סולימן בפיוטים שלאחר הזולת עיין להלן, 310 ואילך.

23 לכל העניין עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קמב ואילך. בסדרה החדשה של אוסף טיילור-שכטר נמצא כתב יד (סימנו 124.30) המכיל יוצר לפרשת מקץ וחנוכה

בראש כמה מהן, ואילמלא עינו החדה של זולאי, אפשר שלא היינו מגלים לעולם מי מחברן האמיתי של המערכות המפוארות הללו. הפיוטים מופלאים עד מאוד בלשונם והם דוגמאות מופלגות לסתימות לשונה של היצירה הפייטנית בכמה מגילוייה. היוצרות חתומים, ממש כיוצרותיו של שלמה סולימן, 'שלמה' יזכה, ואף, כפי שנתברר לאחרונה 'סולימן' או 'שלמה סולימן'.<sup>24</sup> יוצרותיו של הגאון זוכים כעת לעיבוד מדעי על ידי ד"ר י' טובי, ובזכות הקורפוס שנתלקט תחת ידו, לאחר שחלק ממנו פורסם ונחקר בידי מ' זולאי, ניתן להציק, בהתפעלות גדולה, בעולמם הסהרורי כמעט. קרוב מאוד לומר שרב סעדיה גאון (במחקר נהגים לציין את מחברם של היוצרות הללו בשם 'שלמה-רס"ג') חיבר את מערכותיו לשבתות השנה לפי הדוגמה של שלמה סולימן, ואין זה מן הנמנע שאף החתימה שחתם בחיבוריו באה לא על שום שביקש לכבד איזה חזן שכך היה שמו או על שום שרצה להעניק חיי נצח לקרוב או מורע, אלא כרפליקה למה שמצא בדוגמאות שעל פיהן עבד. אפשר אפוא שרס"ג חיבר את היוצרות שלו במקום שבו נהגו לומר יוצרות של שלמה סולימן, ומפני שיוצרות אלו לא הפיקו רצון ממנו, אולי בשל רדידות לשונם וקלישות רקמתם הסגנונית. ולא מפני שביקש להתהדר במעשי ידיו עשה כן, כי אילו זאת ביקש — היה חותם את שמו על יצירותיו, אלא מפני שביקש להראות איך נכתבים פיוטים בלשון צחה, ומה ראוי להביא כתפילה לפני מלך מלכי המלכים. פרטי תבנית רבים כיוצרות הגאון מראים שרס"ג הלך בעקבות שלמה סולימן צעד צעד בכל ענייני המחזור, לבד מן הלשון.

ממחזור יוצרותיו של הגאון אין בידנו חומר רב, ואין פלא בדבר, כי מופלאות לשונם ואטימותם הבלתי-חדירה ודאי תסכלה והבריחה רבים במשך השנים. אדרבה, גם מה שנותר בידנו מן המחזור, ואין הוא מועט כלל, מוכיח שקהילות המזרח הגיעו לרמה גבוהה מאוד בידיעת העברית ובחיבור הפיוט, עד שלא נמנעו להקשיב שעות ארוכות, מדי שבת, לשירה מסוג זה.

יוצרותיו של שלמה רס"ג נכתבו בלא ספק במערכות שלמות; הרכבן היה זהה להרכב מערכותיו של שלמה סולימן. אבל הגאון נהג סלסול יתר בחיבוריו, למעלה ממה שמצא אצל קודמו. גופי היוצר שלו בנויים ארבעה גושים של שלוש שלוש מחרוזות, כמו גופי היוצר של שלמה סולימן, אבל לעתים קרובות למדי מחרוזותיהם קשורות בשרשר. מחרוזות הקדוש שלו תלת-טוריות, מתחלפות ומשורשרות. חתימתן, כחתימת שלמה סולימן — 'שלמה', אות אחת אות אחת בראש ארבע מחרוזות הקדוש, אחרי מלות השרשר. בטורים האחרונים של מחרוזות הקדוש האחרונות באים לעולם טורי מעבר אל קדושת היוצר. הגופים מעבדים את הפסוקים הראשונים של הפרשות, כרגיל.

שני טיפוסים האופנים העולים ממערכותיו של שלמה סולימן מיוצגים גם במערכות הגאון. לעתים מזומנות יש בזה אצל הגאון תחכום תבניתי נוסף, כגון שהוא מקדים למחרוזות מלות קבע. כמה מאופניו עשויים בצורה שלא מצאנוה במקום אחר: כמעט כל מלות האופנים הללו קלוטות באלפבית כפול, לפי סדר אבבא גדרג הווה וכו'. לקטעים שמונה טורים, וחריצתם אחידה.

רוב המאורות והאהבות של הגאון משלימות את האלפביתים של האופנים, בין שהם בא"ב ישר ובין שהם על דרך תשר"ק, על פי המצוי אצל שלמה סולימן. אבל בפרשות אחדות מעמידות המאורות והאהבות אלפבית שוטף משל עצמן והוא עובר ממערכת למערכת; גם זו דרך שלא מצאנוה אצל פייטנים אחרים. סימן היכר מובהק הטיל שלמה-רס"ג במאורות ובאהבות שלו, והוא שהקדים לטור השלישי שלהן תיבה חריגה מעין הפרשה, או מעין הפרשה המיוחדת, כגון 'וארא' לפרשת וארא, 'קהל' לפרשת ויקהל, 'משכן' לפרשת פקודי.

וראש חודש, חתום כמקובל ביוצרות הגאון 'שלמה', ובכותרתו רשום: 'יוצר לרבינו סעדיה אלפיומי זצ"ל'.

24 גילוי זה הוא של ד"ר יוסף טובי. עיין גם לעיל, 166.



'טהרת' לפרשת מצורע, 'איך' לשבת איכה וכדומה. על פי סימן זה ניתן לזהות מאורות ואהבות של הגאון בוודאות ובלא קושי.

הזולתות של הגאון מרובעים ברוכס המכריע. המחרוזות משורשרות לעתים, אך לפעמים יש בראשיתן במקום זה פתיחות מקראיות. סיומותיהן המקראיות (וכן פתיחותיהן, אם ישנן) מיוסדות על הפטרות הימים. המסד, השכיח למדי גם במחזורי של שלמה סולימן, מיוצג בארבעה זולתות לפחות במחזורי של הגאון. בשלשה מהם — בצורה מפותחת ומעניינת להפליא.<sup>25</sup> בסופי הזולתות של הגאון אין לשנות מעבר.

הפיוטים שלאחר הזולתות אצל הגאון זהים בכינויים לאלה המצויים אצל שלמה סולימן על פי הרוב. המי כמכה עשוי ארבעה טורים וחתום 'שלמה'. לעתים רחוקות בלבד יש בו סיום לא"ב שנפתח לפניו (באופן), או פתיחה לא"ב חדש שהמשכו וסופו בועד מתי.<sup>26</sup> פיוטי המי כמכה של הגאון מביאים את הצירוף 'מי כמכה' כלשון פתיחה לטורם הראשון: טורם השלישי פותח באופן קבוע בצירוף מקביל: 'ומי דומה לך'. היי מלכנו והועד מתי עשויים חמישה חמישה טורים, והם חתומים בצורות שונות, לעתים 'שלמה' בלבד, לעתים 'שלמה' ו'יזכה', ולעתים 'שלמה' ו'סולימן' או 'סולימן' בלבד. לעתים חתום היי מלכנו 'שלמה' בעוד הועד מתי מסיים אלפית קטוע שהתחיל באופן או במי כמכה. הקטעים שלאחר הזולת מביאים תמיד, בסופם, לשונות מעבר חד-משמעיים.

מחזור היוצרות של אלעזר בירבי קילר ידוע לנו כעת מן הקורפוס שאספה ד"ר ש' אליצור. המחזור עשוי כמה שכבות, כפי שכבר תואר לעיל.<sup>27</sup> לפי הנראה לא כתב אלעזר בירבי קילר מערכות יוצר שלמות: בחיבוריו לפרשות השבועיות אין אופנים וכן חסרים מהם הפיוטים שלאחר הזולת. אבל במערכות שכתב (כנראה) לשבתות הנחמה יש אופנים: הם כתובים בצורת סטרופה ופזמון, צורה אופיינית לפייטנות המאה העשירית, שעליה יבואו להלן דברים מפורטים.<sup>28</sup> בסדרת היוצרות לארבע הפרשות אין אופנים, אבל יש פיוטים אחרי הזולת; על הקטעים הללו כבר דיברנו בקצרה לעיל.<sup>29</sup> כל גופי היוצר של אלעזר בירבי קילר לבד מאלה שחיבר לפרשות המחבורות ולשבתות הנחמה, משורשרים. מחרוזות הקדוש שלהם מתחלפות ומשורשרות, והחתימה הבאה בהן מפורטת: 'אלעזר' בסטרופת הקדוש הראשונה, 'בירבי' בשנייה, 'קילר' בשלישית ו'חזק' ברביעית.<sup>30</sup> המאורות והאהבות חופשיות ברוכס המכריע מכל סדר אקרוסטיכוני; גם מכאן ראה עקיפה שלא עמדו אופנים לפניו. תופעה זו מיוחדת במינה למדי, בכל אופן אין כדוגמתה במחזורי היוצרות לפרשות השבועיות. גם הזולתות של ד' אלעזר משורשרים. הם עשויים מחרוזות מרובעות, ולסיומותיהם המקראיות אין קשר להפטרות. כפי שהראתה ש' אליצור הן מזכירות ברמז את הסדרים התלת-שנתיים הכלולים בפרשות השבועיות המתפייטות ביוצר. הזולתות של ד' אלעזר מביאים אלפית ישר ופשוט, ומעולם לא מצאנו בהם חתימה. הקטעים שלאחר הזולתות אינם מיוצגים במחזור יוצרותיו.

המפורא מבין מחזורי היוצרות לפרשות השבועיות הוא מחזורו של שמואל השלישי בירבי הורשענא. מחזור זה היה כנראה גם הנפוץ ביותר בתקופת הגניזה, והוא נמצא בידנו כמעט

25 עיין להלן, עמ' 297 ואילך, פיוטים [ע], [עא], ו[עב].

26 על האפשרות שיש בפיוטי המי כמכה של הגאון ייצוג לתבנית ה'סטרופה ופזמון' עיין להלן, 398.

27 עמ' 92.

28 עמ' 392 ואילך.

29 עיין עמ' 165 ואילך.

30 כך רק במערכות לשבתות הרגילות ולשבתות הפורענות. דרך זו בחתימה נקוטה גם בידי ד' יוסף בירבי ניסן משה קרתיים. כפי שהראתה ד"ר ש' אליצור הושפע אלעזר בירבי קילר עמוקות מיוצרות ד' יוסף. בשאר הסדרות, לשבתות המצויינות, לפרשות המחבורות ולשבתות הנחמה, יש לר' אלעזר בירבי קילר דרכי חתימה אחרות.

בשלמותו.<sup>31</sup> יצירתו של השלישי עומדת בסימן השפעת חידושו של רב סעדיה גאון. מערכות היוצר הכלולות במחזורו מצטיינות ברחבות יריעתן ובדחיסות תכניהן — שתי תכונות נדירות למדי במחזורי היוצרות הידועים לנו; שתיהן מסימני ההיכר של האסכולה של רב סעדיה גאון. מערכותיו של ר' שמואל שלמות וכל מרכיבי היוצר המקובלים מופיעים בהן במקומם. גופי היוצר מיוסדים על פסוקי הפתיחה של הפרשות. אין המחזרות שבהם משורשרות, מלבד ביוצרות לשבתות הנחמה. הגופים מביאים סטרופות קדוש מתחלפות, משורשרות. חתימת הפייטן מסודרת בהן בצורה אופיינית: שלוש האותיות הראשונות של השם באות (כל אות פעמיים) בראשי הטורים של שלוש מחזרות הקדוש הראשונות, אות א' של השם באה בראשי הטורים של המחזרות האחרונה של גוש הסטרופות האחרון של הגוף, ואילו הלמ"ד באה בראשי הטורים בסטרופת הקדוש האחרונה. בקצת גופי יוצר חותם השלישי בשיטות אחרות. אין לשונות מעבר בסוף גופי היוצר של שמואל השלישי. על תופעה זו אנו עתידים לתהות להלן.<sup>32</sup>

אופניו של ר' שמואל חוזרים בדרך כלל על שתי הצורות שכבר מצאנו באופני שלמה סוליימן ושלמה-רס"ג. רבים מהם תלת-טוריים, ורבים מהם מביאים מחזרות מרובעות, אבל בלא לדחוס שתיים שתיים אותיות מן האלפבית בטורים. אחדים מאופניו בנויים כתבנית הסטרופות עם פזמון. המאורות והאהבות מרובעות, כרגיל, ומשלמות על פי הרוב את הא"ב, בין הישר ובין ההפוך, של האופנים. סימן ההיכר של מאורות הגאון ואהבותיו אינו בא באף אחת מהן. הזולתות מרובעים ומיוסדים על ההפטרות. כנראה אין הם משורשרים לעולם, אבל לעתים קרובות יש בראשי המחזרות, ולעתים אף בראשי קצת טורים שבתוך המחזרות, פתיחות מקראיות. אחדים מזולתות השלישי עשויים בצורת הקסדס.<sup>33</sup> בסופי הזולתות באים תמיד לשונות מעבר חד-משמעיים. פיוטי המי כמכה מביאים חמישה טורים, טור כנגד כל אות משמו של הפייטן החתום בהם. הצירוף 'מי כמכה' רומז דומה לך' באים באופן קבוע בראשי טורים א' וג' בקטעים הללו. היי מלכנו עשוי כדוגמת המי כמכה, חמשה טורים, חתומים 'שמואל'. הרבה פיוטי ועד מתי בנויים שמונה טורים קצרים, שהם, בעצם, ארבעה טורים רגילים מחולקים על ידי חרוזים לחצאי טורים. בראשי הטורים באה החתימה 'זוכה' (כל אות פעמיים) או 'החבר' (כנ"ל) או שניהם יחד. משנתמנה ר' שמואל רביעי ואחר כך שלישי חדל לבנות את הועד מתי בטורים קצרים, אלא עשא כדוגמת היי מלכנו, וחתם בו את תארו. פיוטי הועד מתי של השלישי מסתיימים כרגיל בלשונות מעבר ובשורשר פסוקים קצרה. מערכות היוצר של השלישי מצטיינות ברמה ספרותית גבוהה. יפים במיוחד מרכיבי היוצר הקטנים, המאורות, האהבות והפיוטים שלאחר הזולת. בחלק מן הקטעים הללו מגיע השלישי לשיאים שמעטים כמותם בשירת ימי הביניים שלנו בכלל.

יהודה הוא, כפי שכבר צויין, המסתורי שבין מחברי היוצרות. הוא מסתורי עד כדי כך שאפילו שמו המדויק אינו מאושש בידנו. מערכות היוצר שלו חתומים בשני שמות: גופי היוצר חתומים במחזרות הקדוש שלהם 'יהודה', וכן לפעמים גם מאורותיו, ואילו פיוטי המי כמכה והיי מלכנו חתומים 'בנימן חזק לך'. אין לדעת מה היחס בין שני השמות, כי מעולם לא מצאנו מחוברים באיזו מילה מסבירה, כגון 'בן' או 'בירבי'. אמנם באחד מכתבי היד של הגניזה מצאנו את הצירוף 'יהודה בירבי בנימן' מופיע בשער של קונטרס המכיל יוצרות משל הפייטן,<sup>34</sup> אבל לא בתור כותרת, ובלא שום הסבר. ספק אפוא אם המעתיק כיוון לומר

31 על התקנת קורפוס חשוב זה לדפוס עובד כעת פרופ' יוסף יהלום.

32 עמ' 465.

33 עיין ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רלז, רלח.

34 כ"י קמברידג' Or. 1080 15/2. בראש העמוד כתוב שם בעל כתב היד: 'אהרן הממחה והחזן בירבי אברהם', ואחר כך, במקומות שונים בעמוד, שמונה (!) פעמים 'יהודה בירבי בנימן'. פעם אחת 'יהודה בירבי בנימן חזק'. בעמוד ב של הדף מתחיל גוף היוצר של

שהפיוטים שבקונטרס נתחברו על ידי פייטן ששמו כך, ואפשר שאין שם אלא פיענוח של שני השמות הבאים במערכות, תוך צירופם זה לזה משיקול הדעת. בכל אופן אין מטבע החיתום במערכות ר' יהודה מטבע רגיל. קשה להניח שר' יהודה חתם בפיוטי המי כמכה שלו את שם אביו בלא לציין עובדה זו, כרגיל, במפורש. כל שכן אם נצרף לשיקולים את המילה 'לך' הבאה אחרי תיבת 'חזק' – אגב, לשון משונה בהקשר הזה מכל וכל – כי מה טעם יוסיף הפייטן על מלת העידוד 'חזק' המכוונת בכל החתימות למחבר עצמו, תיבה שמעבירה את העידוד ממנו אל זולתו. נראה קרוב יותר לומר ש'בנימן' שבסוף המערכות אינו שם אבי הפייטן אלא שמו של מי שהמערכות הוקדשו לו,<sup>35</sup> וזה המכוון בתיבת 'לך' במטבעות החיתום. בנימן זה אפשר שהיה בנו של הפייטן או איש אחר ממקורביו, או שמא חזן שר' יהודה פייט למענו את מערכותיו. אם נאמר ש'בנימן' החתום בסוף המערכות מציין את שם בנו של ר' יהודה נוכל לקיים גם את המשתמע משער הקונטרס הנזכר לעיל המציין את פייטנו בשם 'יהודה בירבי בנימן'. כי אפשר שהבן נקרא על שם סבו. מכל מקום מכלל ספק לא יצאנו בעניין הזה. כדי להבדיל בין ר' יהודה בעל היוצרות לשאר פייטנים בעלי אותו השם שייזכרו להלן, וגם כדי לא להפקיע את השם שכבר הכה שרשים במחקר מחזקתו, נכנה את פייטנו להלן בשם יהודה (בן) בנימן.

יוצרות ר' יהודה יוצאי דופן הם כמכה בחינות. גופי היוצור מביאים אצלו פתיחות מקראיות מן הפרשות, לצד סיומות הבאות מהמשך אותם פסוקים עצמם. שם הפייטן חתום בהם בראשי כל שלושת הטורים של מחזורות הקדוש המתחלפות, אות אחת אות אחת למחזורות קדוש, כל אחת שלוש פעמים.<sup>36</sup> אופנים לא נמצאו במערכותיו של ר' יהודה, ובזה הוא דומה לאלעזר בירבי קילר וגם ליוסף אבן אביתור שבו ידובר להלן. המאורות שלו משתרשרות מן התחנות הליטורגיות שלפניהן, ואם כן פתיחת כולן במלת 'ממקומו'. כך גם האהבות, שפתיחתן ב' 'המאורות'. שתיהן חתומות לפעמים 'יהודה' ולפעמים נראה שאינן חתומות כלל. הזולות עשויות כולם בתרש"ק מדגם תתק פסוק / קקר פסוק וכו'. בראש המחזורות המרובעות שלהם באות פתיחות מקראיות מהפטרות הימים. לזולות של ר' יהודה יש תוספת מיוחדת, היועל זאת; על מרכיב זה נדבר להלן בנפרד.<sup>37</sup> טעמים שלאחר הזולת אין אצל יהודה (בן) בנימן אלא שניים; אין אצלו ועד מתי. המי כמכה פותח חמדי, בשרשור, במלת 'פלא', והוא עשוי חמישה טורים חתומים 'בנימן'. היי מלכנו פותח בצירוף 'לעולם ועד', שוב על דרך השרשור, והוא ארוך יותר מן המקובל. הוא חתום כנזכר לעיל 'חזק לך' (כל אות פעמיים).

יהודה לשבת בראשית: 'בראשית ארג ומתח ופעל בהרץ'.

35 כמה פייטנים חתמו ביצירותיהם שמות לא-להם, ועל פי רוב אין לדעת מי החתומים על ידם. מפורסם מנהגו של ר' אלעזר בירבי קילר לחתום ביצירותיו לצד שמו את המלים 'יהודה' ו'יהודיה' והדעת הרווחת במחקר היא שהמלים מציינות שמות של בני אדם (אבל עיין ע' פליישר, עניינים קיליריים, 292). מלבד רב סעדיה גאון. שגם הוא נהג כך ביוצרותיו כפי שראינו זה עתה, נהג כך, אולי בימי ר' יהודה ממש, רב האי גאון. שרבים מפיוטי חתומים 'אברהם בן יצחק' או 'אברהם', ופיוטים בודדים נוספים שלו חתומים 'פצל בן שלמה', 'עזרה בן מכתאר', 'עמרם', ו'יחזקאל הכהן'. עיין על כך ע' פליישר, רב האי, ב, 246 ואילך. בכ"י ט"ש 8H16/18 בא יוצר המיוחס ככותרו לסהלאן, אבל במחזורות הקדוש שלו חתום 'נחום'. על קדושת י"ח החתומה בחטיבה השלישית שלה 'אלעזר' ובמחזורות האחרונה 'פינחס' ועל אחת החתומה בפיוטי הקדושה 'יוחנן הכהן בירבי' ובמחזורות האחרונה 'אלעזר' עיין ע' פליישר, קדושתאות י"ח, 38 ואילך. המנהג רווח גם בפייטנות המרכז אירופית.

36 הדל"ת והה"א האחרונות חתומות יחד בסטרופת הקדוש האחרונה. גופי היוצור של יהודה (בן) בנימן מופיעים כמעט בכל מקום בהיקפים מקוצצים.

37 עמ' 306.

ממחזור יוצרותיו של ר' יוסף אבן אביתור הגיעו אלינו קטעים נכבדים מן הגניזה.<sup>38</sup> רושם יוצרותיו של שמואל השלישי נכר בקטעים הללו בחריפות, וכן גם רושם יוצרותיו של רב סעדיה גאון. אבל אבן אביתור היה פייטן גדול וחיבוריו מצטיינים במעוף מרשים ובסגנון חריף ומגובש. כמה וכמה סימנים של איחור ניכרים במחזור יוצרותיו של ר' יוסף, ועל חלק מהם יבוא להלן דיון מיוחד.<sup>39</sup> ברוב גופי היוצר שלו באות מחזרות קדוש מתחלפות, אבל לעתים אין בכתבי היד אלא מחזרות קדוש בודדת, רפרינית, בראש הגוף, ומחזרות סיום בסופו. הגופים מסתיימים בטורי מעבר שרומזים לראשית תפילת היוצר (ולא לקדושה!); 'המאיר לארץ ולדרים' או 'מה רבו מעשיך' (י'). בגופי היוצר בעלי מחזרות הקדוש המתחלפות (ואין צריך לומר בגופי היוצר בעלי מחזרות הקדוש הרפריניות) חותם הפייטן את שמו בכל מחזרות קדוש בנפרד: 'יוסף' או 'יהוסף'. באחדים מן הגופים, מחזרות הקדוש גדולות בהרבה מן המחזרות הרגילות שלישיים. לעתים חותם הפייטן את שמו גם במחזרות הגוף, בסוף האלפבית. האופנים חסרים מיוצרותיו של ר' יוסף לשבחות הרגילות. המאורות והאהבות מרובעות, חתומות תמיד שוב בשם הפייטן, כל אחד לחוד: 'יוסף או 'יהוסף'. הזולתות של ר' יוסף אבן אביתור מרובעים ועדיין לא מצאנו בהם כאלה העשויים בצורת המסרס. הם מיוסדים על סיומות מן ההפטרות, ולעתים קרובות מאוד יש בהם גם פתיחות מקראיות בראשי המחזרות, ותכופות גם בראשי הטורים. לעתים קרובות למדי בונה ר' יוסף מלים מתוך קטעי המקרא המפייטים בזולתות גם בתוך הטורים, עד שכמעט אין בהם אלא מעט מלים של הפייטן, בעוד רוב כל גופם צירופי מקרא. הזולתות חתומים אחרי האלפבית ברובם המכריע 'יוסף חזק' או במטבע קרוב לזה. אין בסופם לשונות מעבר, אבל לפעמים מצאנו שם סטרופות סיום מושרשות (חתומות אף הן), המעבירות לפסקת 'עזרת אבותינו אתה הוא מעולם, ולא כמקובל בזולתות הקדומים אל מקום סמוך לפסוק הליטורגי 'מי כמכה באלים יי'. פיוטים שלאחר הזולת אין במערכות יוצרותיו של ר' יוסף לשבחות רגילות, וקרוב לומר שלא כתב כאלה כלל במחזורו. על התופעה ופשרה נתהל להלן.<sup>40</sup>

מחזורי היוצרות לשבחות הרגילות מעמידים את רוב החומר שיעלה לפנינו לדיון בפרקים הבאים, אבל, כמובן, לא את כולו.<sup>41</sup> לכד מהם ניקח בחשבון שפע של מערכות יוצר וקטעי יוצר לפרשות בודדות, לשבחות מצויינות, לצירופי מאורעות שונים, לאירועים שונים מחיי הפרט והציבור.<sup>42</sup> ולחגים, של פייטנים ידועים ומפורסמים ושל פייטנים בלתי ידועים או עלומי שם. על פי החומר הזה נסקור כעת את תבניות הקבע של מרכיבי היוצר בזה אחר זה.

- 38 מערכת שלו לפרשת נח, טיפוסית למדי, עיין מ' זולאי, יוצרות אבן אביתור, 249 ואילך.  
39 עמ' 498 ואילך.  
40 עיין עמ' 308 ואילך.  
41 ראוי להבליט כאן את העובדה שבכ"י אוכספורד 2715/2 מועתקות ברצף מערכות יוצר לכל הפרשות שבחומשים שמות וויקרא. מצב כתב היד הזה גרוע ביותר וקשה לעמוד על אופי הפיוטים. הקטעים נראים קלושים מאוד מבחינת רמתם, ואין להכיר בהם חתימה.  
42 בתקופת הגאות של היצירה הפייטנית בסוג, נתחברו לעתים קרובות מערכות יוצר מיוחדות לצירופי ציונים שחלו בשבת נתונה, כגון לשבת וראש חודש, לשבת וראש חודש וחנוכה, לשבחות חתנים ובריתות מילה, לשבחות אבליים, לפרשות שונות שחלו להיות בראשי חדשים ושזדמנו להיות גם שבחות חתנים וכן לכל כיצא באלה. פייטן מאוחר יחסית, מבורך בן דויד (עיין להלן, פיוט [קלון]) עיטר במיוחד שבחות מרובות ציונים כאלה במערכות יוצר נאות (העירה לי על כך ד"ר ש' אליצור). בגניזה מרובים מאוד גם קטעי היוצר שנתחברו לכבוד אירועים משפחתיים כגון חתונות, בריתות מילה ומקרי אבל, וכבר ראינו יוצר לשבת של אבל שנכתב בידי ר' פינחס הכהן (לעיל, 126 פיוט [כח]; ועיין גם עמ' 125 הערה 71). מערכת יוצר מיוחדת להכתרת ראש גולה פרסם א' שייבר במאמרו 'יוצר לראש גלותא', סיני, לג (תשי"ג), עמ' רלח ואילך. היוצר שהדפיס בספר שז"ר, ירושלים תשל"ג, 618 ואילך, אינו עניין לכאן.

## גוף היוצר

התבנית המקובלת של גוף היוצר בפייטנות הקלאסית, זו הידועה לנו מגופי היוצר של אלעזר בירבי קיליר, יוסף בירבי ניסן ופינחס הכהן שהגיעו לידנו ונתפרסמו בחלקם לעיל (פיוטים [כב]; [כה]; [כו]; [כז]; [כח]; [כט], [ל]-[לד]), אינה התפתחות ישירה וטבעית של תבנית המרכיב בשירה הקדם קלאסית. גוף היוצר הקדם-קלאסי היה עשוי כמעט בכל המקרים טורים מרובעים,<sup>1</sup> וטורים כאלה הפכו בפייטנות המחרוזת כמעט תמיד לסטרופות מרובעות;<sup>2</sup> אם כן סביר היה שנמצא את גוף היוצר הקלאסי מעוצב בדגמים סטרופיים מרובעים. אבל כפי שראינו, אין הדבר כך. גופי היוצר המחרוזים בנויים במחרוזות תלת טוריות, ובתוכן, אחרי כל גוש של שלוש מחרוזות, באים קטעי ביניים חריגים: קטעים אלה מסומנים בהרבה כתבי יד במונח מיוחד: 'פזמון'.<sup>3</sup>

תבנית זו, לא זו בלבד שהיא מפתיעה בהופעתה במקום הזה לאור המסורת הקדם-קלאסית של המרכיב; היא מתמיהה למדי גם כשלעצמה. כי מבנים סטרופיים תלת-טוריים, אף על פי שאינם בלתי-מצויים בנופה של הפייטנות

- 1 השווה לעיל, פיוטים [ד]-[ו]; [יא]-[יד]; [טז]-[יח]. יוצא מן הכלל הזה פיוט [טו] העשוי במחרוזות תלת טוריות ובמשקל פשוט של ארבע הטעמות לטור.
- 2 תהליך זה מסביר את השימוש המועדף, בפייטנות הקדומה, במחרוזות מרובעות טורים, בעיקר בסוגי הפיוט החשובים יותר. עיין על כך ע' פליישר, לקדמוניות הקדושתא, 397. מובן שהצלחת הקצרה, הדו-הטעמתית, של הטור המרובע, התרחבה בפייטנות המחרוזת ונעשתה של שלוש או של ארבע הטעמות, וכבר צויין הדבר לעיל. שימוש במקצבים דו-הטעמתיים נדיר בפייטנות המחרוזת, כי בסוף טור קצר כל כך קשה להצמיד חרוז. אבל הוא מצוי במבנים סטרופיים דו-טוריים המתפצלים לעת מצוא למרובעים, כגון בפיוטי המשלש של ינאי ובעשיריות שלו, וכן בפיוטים שעוצבו כדוגמתם בפייטנות המאוחרת יותר (גם הקילירית). הואיל ובמבנים הללו לא היתה חובה גמורה לחרוז עם כל הטעמה שנייה, אפשר היה להשתמש במקצב הדו-הטעמתי בקלות מסויימת. בטורים דו-הטעמתיים נכתבו לעתים גם רהיטים ופיוטי מילואים שבהם עז במיוחד היסוד הוורטואוזי. הטור הקלאסי לא הגיע לאורך של למעלה מארבע הטעמות, מלבד בפיוטים שנשקלו במשקל התיבות או ברהיטים. עיין על כך ע' פליישר, דרכי השקילה, 78 ואילך.
- 3 עיין לעיל, 22. כאמור, בכתבי היד של הגניזה מציין המונח כל קטע חריג, מקיף יותר, שנועד להיאמר בקול שונה מקול החזן, בין שהוא רפריני ובין שאינו כזה, בין שהוא בא בתחילה בראשית הפיוט ובין שהוא בא לראשונה בתוכו, בין שהוא בא פעמים הרבה ולעתים מזומנות, ובין שהוא נתקע בשיר או מתוסף עליו פעם אחת בלבד. השימוש במונח בתקופת הגניזה נפוץ ורב-גוני מאוד. רק בפייטנות המרכז-אירופית ניכרת נטייה לצמצם את השימוש במונח, ולציין בו רק מחרוזות ביניים הבאות בסליחות. בכתבי היד האירופיים מתכנים 'פזמון' לא רק קטעי הביניים, אלא גם הפיוטים שיש בהם קטעים כאלה. השימוש החופשי במונח גורם לעתים קרובות אי הבנות.

הקלאסית, נדירים בו למדי, וכן גם הדגמים המביאים בדרך קבע מחזרות ביניים: דגמים מסוג זה נדירים במיוחד במרכיבים מרכזיים של סוגים חשובים.<sup>4</sup> אבל יש בדגם שתי סגולות-מבנה מתמיהות עוד יותר. אחת מהן — שמחזרות הביניים השלובות בו אינן מופיעות, כמצופה, אחרי כל סטרופה, אלא דווקא אחרי כל גוש של שלוש סטרופות,<sup>5</sup> והשנייה, שמחזרות הביניים האלה הן מחזרות קדוש, כלומר הן מסתיימות תמיד, בלא שום סיבה לכאורה, במלת 'קדוש'. גם מעמדה של המלה הזאת, אגב, משונה: אין היא שייכת אל המחזרות שלפניה מן הצד הצורני (שהרי היא באה אחרי מלת החרוז המסיימת אותה), אבל היא שייכת אליה באופן מוחלט מצד עניינה.

תבנית זו היא אחת המורכבות והמעניינות שהצמיחה הפייטנות הקלאסית מעולם. היא תבנית מקהלתית מובהקת, וברור שבשעה שבה עוצבה, כבר שימשו מקהלות מאומנות בבתי הכנסיות של ארץ ישראל. דבר זה אנו למדים לא מעצם הופעתן הקבועה של מחזרות הביניים בגוף הדגם, אלא מסימנים מובהקים בצביוןן ובהתפתחותן: סטרופות הביניים שבגופי היוצר אינן עניות קצרות וחסכוניות, אלא יחידות שיר מגובשות ועצמאיות, כתובות לעתים בעברית פייטנית כבדה וסתומה; אין הן באות אחרי כל יחידת שיר, בתכיפות, אלא בסירוג בלתי צפוי של אחת לשלוש מחזרות; ואין הן רפרוניות אלא לעתים: על פי הרוב, וכך הוא בכל אופן בדגם הבשל והמלא של התבנית, הן מתחלפות עם כל הופעה. תכונות אלו לא תתוארנה בקטעי ביניים שיעודם להיאמר על ידי הקהל, כי אין בימי קדם קהל עברי המסוגל לעמוד במשימות

4 עיין על כך ע' פליישר, היסודות המקהליים, עמ' כו ואילך. ועיין גם להלן, בפנים. יסודות מקהליים פולשים ברוב סוגי הפיוט הגדולים תחילה לאזורי השוליים ורק לאט לאט הם חודרים אל הקטעים המרכזיים ורבי היוקרה יותר. כך הוא, אגב, גם בשאר חידושי הצורה בפייטנות. חטיבות הקדושתא הראשונות למשל, אינן 'נכבשות' לתהליכים של מקהול בשום תקופה, ואין צריך לומר שאין הן סובלות שום השתתפות של הקהל בקריאתן. קטעי הפנים של הקדושתאות זוכים, בתקופה מאוחרת יחסית, לעיצוב מקהלתי; בקטעינה השוליים ביותר, כרהיטים — היתה כנראה מאז ומתמיד השתתפות של הקהל. אבל מן הדוגמאות הקדם-קלאסיות של גופי היוצר נראה שהטיפול במערכת היוצר היה מן הבחינה הזאת פחות קפדני. יש בכך, כמובן, עדות לחשיבותו הפחותה יחסית של הסוג בעיני היוצרים הראשונים.

5 אמנם גם בדוגמאות הקדם קלאסיות שהובאו לעיל (פיוטים [יד], [טז]-[יח]) באות מחזרות הביניים לא אחרי כל טור אלא אחרי כל שני טורים, וכבר תמהנו על התופעה לעיל עמ' 69. אבל יש לזכור שהתופעה עולה מכתב יד אחד, ואפשר שהמנהג היה יוצא דופן. יש לזכור עוד שהפיוטים שבהם מצאנו את התופעה כתובים בטורים מרובעים שהיקפם קצר בהרבה מהיקף סטרופה מרובעת או אף משולשת, מחזרות. הבאת מחזרות ביניים (ובפרט ארוכה, כפי שמצאנו באחדות מן הדוגמאות) אחרי כל טור היתה משבשת את מהלך הקריאה ומונעת מעקב נאות אחרי הנאמר בפיוט. על נטייתם של פיוטים בלתי מחזוריים, הכתובים בטורים מרובעים, להצטרף ליסטרופות של שני טורים עיין עוד בסמוך, בפרק זה, ולהלן, בהערה 9.

קריאה קשות ומסובכות כל כך.<sup>6</sup> סוף סוף בימים ההם, איש מלבד החזן-הפייטן לא הכיר את נוסחי הפיוט, והעתקות מלאות מהם לא היו בידי איש מלבדו. גם אם ניתן היה להיעזר בציבור, גם אז, באמירת הפיוטים, באיזו ענייה פשוטה ותכופה או איזה רפרין שגור — אי אפשר היה לתבוע ממנו בשום פנים יותר מזה. לפי דרכנו למדנו שגוף היוצר המחורז מייצג בתבנית-הקבע שלו שלב מאוחר יחסית בהתפתחות הפיוט.<sup>7</sup>

## לתולדות התבנית

הואיל והתבנית מורכבת מאוד, ויש בה, כפי שראינו, כמה סגולות מופלאות, עלינו לסקור את תולדותיה מראשיתן. כי אף על פי שהדגם, בעיצובו הסופי, מאוחר, יש לו שורשים קדומים בפייטנות הקדם-קלאסית, ועל פיהם בלבד יובנו פרטי דפוסי המאוחרים.

הפייטנות הקדם-קלאסית, הבלתי מחורזת, לא הכירה סטרופות במשמעות המקובלת של המונח.<sup>8</sup> היצירה, בין שנתעצבה במשקלים פשוטים ובין שנתעצבה במשקלים מורכבים יותר, זרמה לפי דרכה, בלא שהיא מאורגנת מבחינה רעיונית או צורנית בחלוקות משנה קבועות. ואולם הכלל הזה, המקיים ברוב הפיוטים שנבנו בשורות קצרות ומקצבים פשוטים, אינו חל תמיד על היצירות שבהן נעשה שימוש במשקלים מורכבים, כגון בפיוטים שנכתבו בטורים מרובעים בנוסח יוסי בן יוסי. הטור המרובע, כבר נרמז הדבר לעיל, הוא בעצמו מעין סטרופה מרובעת; המשפט השירי מותחם בו לא פחות משהוא מותחם בדרך כלל בסטרופה המחורזת. אבל לעתים קרובות למדי, ובפרט בקומפוזיציות גדולות, מצאנו את הטורים המרובעים, הבלתי מחורזים,

6 שונה היה בעניין זה מצבה של הכנסייה הנוצרית, שבה ניתן היה להפעיל את הקהל בקלות בכיוצו מתוכם של קטעי שירה. ולא מפני שבאי הכנסיות היו מלומדים יותר מבאי בתי הכנסת, אלא מפני שתפילת הרבים הנוצרית הקבועה (שלא כמיסות, שבהן לא באו עיטורי פיוט עד תקופה מאוחרת מאוד) היתה של נזירים ואנשי כמורה; גיוסם ואימונם של אלה להשתתפות באמירת קטעי תפילה היה פשוט וקל. לפיכך משופעת הפייטנות הנוצרית, בעיקר המזרחית, כמעט למראשיתה. דגמים מקהלתיים מפותחים ומסובכים. הליטורגיה הנוצרית גם לא ידעה, בתפילות הציבור שלה, את המתח שבין תפקיד החזן מצד אחד ושל הציבור מצד שני בקריאת התפילות, ופשוט היה שהתפילה מתבצעת בה בשיתוף הנוכחים כולם.

7 עיין על כך ע' פליישר, היסודות המקהלתיים, עמ' כה ואילך.

8 כנזכר לעיל, התופעה אינה קשורה בהכרח בהעדר השימוש בתחריזים. השירה הקלאסית, היוונית והרומית, מכירה, כמפורסם, דגמים סטרופיים מוצקים ומגובשים להפליא, בלי שהיא מכירה את התחריז. גם הפייטנות הנוצרית, הסורית, היוונית והרומית, טבועה בדגמים סטרופיים, אף על פי שאין היא נוהגת שימוש בתחריזים. לפיכך גם אין קשר מחוייב המציאות בשורות הללו בין הסטרופה והתחריז גם בתקופותיהן המאוחרות, אלא שני היסודות נעים בהן בנפרד; המתחרזת מעוצבת על פי דרכה והתחריז מתארגן בה על פי דרכם.

מתארגנים מצד האקרוסטיכון האלפביתי שלהם ביחידות מקיפות יותר, של שנים-שנים, של ארבעה ארבעה או אף של יותר טורים.<sup>9</sup> אמת, לא תמיד ניתן למצוא בקבוצות-הטורים האלה גם גיבוש רעיוני, ואם כן בחלק מן המקרים אפשר לחשוב שהכפלת האלפבית הוא עניין טכני גרידא, אבל במקרים אחרים ניכרות מאחורי ההתארגנויות הצורניות הללו גם כוונות של ארגון תימאטי מקביל.<sup>10</sup> בקצת הפרזה אפשר אפוא לדבר לפעמים, גם בתקופת הפייטנות הבלתי מחורזת, וגם בפיוטים העשויים לכאורה גוש אחד, על מעין התארגנות סטרופית של הטכסט השירי.<sup>11</sup>

וכבר צויין לעיל שלמרות העובדה שהפייטנות היא, לפי מהותה, חזנות, כלומר היא תחומו וקניינו של שליח הציבור, היא לא השאירה את הקהל במצב של אֵלם גמור על פני כל מרחבה ואורכה.<sup>12</sup> עניות ורפרינים קצרים הם מהויות קבועות בסוגי פיוט מסויימים גם בפייטנות הבלתי מחורזת. אבל העדר גיבושן של יחידות שיר משניות, כלומר של מחזורות, מנע מן השימוש בהם פיתוח ותחכום ראויים לשמם.

רוב הסוגים הנכבדים בפייטנות הבלתי מחורזת עוצבו בטורים מרובעים. אבל ליד הטורים המרובעים היה בפייטנות הקדם קלאסית שימוש תכוף למדי גם בטורים שבהם באו לא ארבע אלא שלוש צלעיות של שתי הטעמות. טורים כאלה עולים לפנינו בחלקי פנים של קדושתאות,<sup>13</sup> וגם, ובעיקר, בתוכחות קדומות. הטור המשולש פחות נפוץ ופחות נכבד מן המרובע; הוא גם פחות

9 פיוטי יוסי בן יוסי הגדולים מאורגנים כולם, מצד האלפביתות שלהם, בקבוצות של כמה טורים. התקיעות — בקבוצות של שנים שנים (עיין א' מירסקי, פיוטי יוסי בן יוסי, 87 ואילך). סדרי העבודה בקבוצות של עשרה עשרה (שם, 122 ואילך), ארבעה ארבעה (172 ואילך) ושניים שניים (199 ואילך). אפילו כמה פיוטים קטנים בנויים בדרכים דומות (שם, 133, 207).

10 הנקודה הזאת צריכה עיון מעמיק בפיוטי יוסי בן יוסי. מירסקי הדפיס את הפיוטים במהדורתו כמעט תמיד בקבוצות של שני טורים, בין שמצא בהם אלפביתים פשוטים ובין כפולים, או מרובעים או כפולי עשרה. שיטה זו אינה מלמדת כמובן כלום.

11 עדות עקיפה להתייחסות כזאת מצד יוסי בן יוסי עצמו אפשר לראות אולי בעובדה שבתקיעות שלו (העשויות אלפבית כפול) הוא מפיט את הפסוקים בשניים שניים טורים (שפתיחתם באותה אות), ולא בטורים בודדים, כפי שניתן היה אולי לצפות. באחד מפיוטיו, 'אמנם אשמינו' (מהד' מירסקי, 113 ואילך), באות שתי מחזורות ביניים (כנראה אותנטיות) לסירוגין: הן מופיעות, לפחות בפרקטיקה המקובלת, אחרי כל טור שני. אבל משמעותית יותר מן הבחינה הזאת היא הדרך שבה הלך הקילירי בעיבוד (המחורז) של תקיעותיו של יוסי בן יוסי. הקילירי חרוז את התקיעות שלו כשהוא שומר על מקצב הטורים של יוסי בן יוסי ועל חרוזו (במלה קבועה) בסופי הטורים, אבל את החרוזים הפנימיים של הטורים החליף אחת לשני טורים בלבד, ולא בכל טור כפי שהיה צפוי. נמצא שגם הקילירי ראה במודל שעל פיו עבד, קבוצות, הבה נאמר סטרופות, של שתיים שורות מרובעות.

12 עיין על כך לעיל, 21 ואילך.

13 עיין למשל, ע' פליישר, לקדמוניות הקדושתא, 401 (פיוטים ב ריג). עיין גם מ' זולאי, פיוטי יוני, עמ' שסו.



נאה ממנו, מפני שאיזונו הפנימי א־סימטרי. אבל אולי דווקא על כן טעמו בו משוררים גדולים טעם של יופי בלתי שגור ויוצא דופן.

בכמה דוגמאות של תוכחות קדומות, קדם קלאסיות, מצאנו את הטורים המשולשים מתארגנים בקבוצות של שלשה שלשה טורים. התארגנות זו מודגשת בשילוש האקרוסטיכון, ובנוסף על כך, לפעמים, גם בהצבתו של רפרין אחרי כל קבוצה של שלוש שורות.<sup>14</sup> הנה דרך משל פתיחתה של תוכחה קדומה כזאת:<sup>15</sup>

[מד]

אִיוֹם וְנוֹרָא צוֹם הָעֶשׂוֹר לְכָל הַיְצוּרִים  
אֵין תְּלוֹת פָּנִים בּוֹשֶׁת לְכָל פָּנִים אַבּוֹת וּבָנִים  
אֲשֶׁר צִדֵּק תַּעֲנֶה אֲמוּנָה תּוֹכִיחַ וְחֻתְמָךְ אֶמֶת  
הַנִּשְׁמָה לָךְ וְהַגּוֹף פֶּעֶלְךָ חוֹסֶה עַל עַמְלֶךְ

5

בְּעֶרְכֶּךָ מִשְׁפֹּט תִּקְרָא לִשְׁמִים לִיתֵן הַנֶּפֶשׁ  
בְּכֵן אֶל הָאָרֶץ תִּקְרָא מִפִּתּוֹת בְּשֶׁר לְהַצְמִיד  
בְּעֵת יִדְרָשׁוּ 'מִי חָטָא לִי' תַּעֲן וְזֶה לְזֶה יוֹכִיחוּ

הַנִּשְׁמָה לָךְ וְהַגּוֹף פֶּעֶלְךָ חוֹסֶה עַל עַמְלֶךְ

10

גּוֹלֶם יַעֲנֶה: בְּהִיּוֹת בִּי הַנֶּפֶשׁ הִיא הַרְשִׁיעֵתָנִי  
גַם הִיתָה לִי כַּמְכָּשׁוֹל עָלֵי אוֹרַח לִפְנֵי עוֹר  
גַּם בְּעוֹפְסָה מְנִי הוֹשִׁלְכֵתִי לְרִמָּה כְּמוֹ אֶבֶן דּוּמָה

הַנִּשְׁמָה לָךְ וְהַגּוֹף פֶּעֶלְךָ חוֹסֶה עַל עַמְלֶךְ

דְּבָרָה הַנֶּפֶשׁ — — —

ביאור:

1 אִיוֹם וְנוֹרָא: תארים ל'צום העשור'. צום העשור: יום הכיפורים. לכל היצורים: לכל בריאה. 2 תְּלוֹת פָּנִים: כמו: לשאת פנים, לקוות. אבּוֹת וּבָנִים: כמו: של גדול וקטן. 3 אֲשֶׁר: כמו: כי. תַּעֲנֶה: תאמר. אֲמוּנָה: כמו: נכונה. 5 תִּקְרָא: תצווה. לִיתֵן: להביא לפניך. 7 יִדְרָשׁוּ: ייחקרו. מִי וְכו': תען (=תאמר): 'מי חטא לי? יוכיחו: יתוכחו. 9 גּוֹלֶם: הגוף. 10 כַּמְכָּשׁוֹל וכו': על פי וי' יט: יד. 11 בעופפה: בהסתלקה.

14 כך הוא גם בקטעים שנזכרו זה עתה על פי הנדפס בידי מ' זולאי, בפיוטי ינאי, עמ' שסו. אף שם בא רפרין אחרי כל טור שלישי. וכך הוא גם בדוגמאות שנדפסו על ידי, לקדמוניות הקדושתא הנ"ל, שם. נטייתם של השירים הכתובים במשולשים להתפצל למחרוזות תלת-טוריות ולהביא רפרנים בין מחרוזת למחרוזת בולטת ביותר, והיא תופעה מעניינת שצריכה עיון. נראה שהיא קשורה בעובדה שעל פי רוב עוצבו בדרך זו קטעי הרחבה (והרי גם התוכחות הקדומות כאלו היו) שמטבע בריאתם נטו להתקטש בעניות וברפרינים. החלוקה התלת-טורית היתה כמובן טבעית לטורים המשולשים, כפי שיוסבר בסמוך.

15 הפיוט קלוט במחזורי איטליה, והיה בשימוש גם במנהגי אשכנז וצרפת הקדומים. עיין ערכו באוצר השירה והפיוט, א. 2673. עיין גם ג' אורמן, הודיו, 24 ואילך, ושם הפיוט בשלמותו.

אין בטחון שהרפרין הבא בשיר אותנטי; והוא גם אינו נראה כך, מפני שהוא מחורז (ואולי הובא לכאן במקום רפרין קדום יותר, בלתי מחורז). אבל העובדה שיש כאן מחרזות תלת טוריות בולטת לא רק על פי האקרוסטיכון המשולש של הפיוט (הנמשך עד סופו), אלא גם על פי מהלכו האידאי. כי רוב הפיוט מביא בדיאלוג רצוף ויכוח בין הגוף והנשמה,<sup>16</sup> ו'הסטרופות' מכילות לסירוגין את תורף דיבורם של המתווכחים. בראשי המחרזות בא ציון מפורש לזהות הדוברים: 'דברה הנפש', 'הבשר יען', 'והנפש תאמר'. ברור אפוא שהפייטן אכן ראה את השיר מתפצל ליחידות של שלוש שורות משולשות.

הנטייה לחלק את השיר הכתוב במשולשים לקבוצות של שלוש שורות מובנת, כי חלוקה זו מבליטה ומבססת את הסימטריה המשולשת של הדגם. יחידה של שלושה טורים שכל אחד מהם מביא שלוש צלעיות, אכן מצטיינת בהרמוניה השקולה המתהווה בה. כל חלוקה אחרת היתה בוודאי הרמונית פחות.

יש בידנו דוגמה קדומה ומפורסמת מאוד של תוכחה משולשת, שאי אפשר לפקפק כלל באותנטיות הרפרין הבא בה והמחלק אותה לסטרופות של שלושה טורים: הרפרין צמוד אל המחרזות שלפניו בשרשור, והוא מחייב מעין רפרין פנימי (בהיקף של צלעית אחת) לכל המחרזות, בסיומן. הנה פתיחת התוכחה הזאת:<sup>17</sup>

[מה] אַתָּה מִבִּין שְׁרָעִפִּי לֵב וְעֲשֹׁתוֹנוֹת אָנוּשׁ  
אָנוּשׁ תּוֹלָעָה מְחוֹלֵל בְּעוֹן וּמִנֵּת אֲחֵרִיתוֹ  
אֲחֵרִיתוֹ לְמִנֵּת וְתִקְנֹתוֹ לְהִכָּל וְאַתָּה חַי לְבָדָךְ

לְבָדָךְ נִקְרָאתָ חֲנוּן וְרַחוּם וּמִרְכָּה סְלִיחָה

5 בְּמָה יִזְכֶּה מַעֲלָלִיו אָנוּשׁ וְכָל מַעֲשָׂיו בִּשְׁת׃  
בִּשְׁת׃ מַפְעָלִיו כִּי כָל יָמָיו רִיק וְגַם בְּהִלָּה  
בְּהִלָּה הֵם וְכָצֵל יִחְלֹפוּ וְאַתָּה חַי לְבָדָךְ

לְבָדָךְ נִקְרָאתָ חֲנוּן וְרַחוּם וּמִרְכָּה סְלִיחָה וְכו'.

16 על פי האגדה המפורסמת על החיגר והסומא שהופקדו על שמירת פרדסו של מלך ומעלו בתפקידם תוך שיתוף פעולה (ו"ר ד: ח; סנהדרין צא ע"ב). האגדה שימשה יסוד להרבה עיבודים פייטניים קדומים ומאוחרים, גם ספרדיים, כולם חיקויים של התוכחה הקדומה שתחילתה נדפסה בפנים. עיין ג' אורמן, הודיו, 11 ואילך. הסטרופה התלת-טורית נשארה קבועה לתוכחה לדורותיה; בספרד היא נשקלה לעתים קרובות במשקל ההברות. בהרבה תוכחות בא הרפרין הנדפס בפנים. בפייטנות הספרדית המאוחרת יותר (מימי שלמה אבן גבירול ואילך) מתעצבת לתוכחה תבנית אלטרנאטיבית. עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 404 ואילך.

17 בראדי-ווינר, מבחר השירה העברית, עמ' יט ואילך.

בתוך המחרוזות התלת טוריות קשורות השורות בשרשור. אבל השרשור נקטע בין סטרופה לסטרופה: סימן נוסף למודעות הפייטן לחלוקה הפנימית של השיר.

פיוטים אלה והדומים להם הם הדגמים שמהם נתפתחו, בתקופת הפייטנות המחרוזת, התבניות התלת-טוריות המקהליות, ובתוכן גם תבנית הקבע של גוף היוצר.<sup>18</sup> השירה המחרוזת ראתה כל טור משולש בלתי מחורז — כסטרופה תלת-טורית מחורזת, וכל סטרופה משולשת, בלתי מחורזת — כגוש של שלוש סטרופות מחורזות. מחרוזת אחת מן הפיוט שהובא זה עתה נראתה אפוא בעיני פייטנים מאוחרים כך:

אֶתָּה מִבֵּין  
שְׁרָעִי לֵב  
וְעֲשֹׁנוֹת אָנוּשׁ

אָנוּשׁ תּוֹלָעָה  
מְחֹלֵל בְּעוֹן  
וּמָוֶת אַחֲרִיתוֹ

אַחֲרִיתוֹ לְמוֹת  
וְתִקְנוֹ לְהֵבֵל  
וְאֶתָּה חַי לְבָדָד

לְבָדָד נִקְרָאָתָּ

חֲנוּן וְרַחֲמוֹס

וּמִרְבָּה סְלִיחָה וְכוּ'

דמיון הדגם הזה לדגם גופי היוצר הקלאסיים אינו דמיון, אלא זהות גמורה. על פי דמיון זה אנו גם מבינים בלא קושי מה טעם מופיעה מחרוזת הביניים בגוף היוצר לא אחרי כל מחרוזת, אלא אחרי כל מחרוזת שלישית: ברור שמבחינה היסטורית באה מחרוזת הביניים כיאות, אחרי כל 'מחרוזת', אלא ש'המחרוזת' הבלתי מחורזת נעשתה בינתיים גוש של שלוש מחרוזות מחורזות. בדרך הילוכנו למדנו שוב מה גדולה היתה השפעת השגרה והמסורת על תהליכי התהוותן של צורות הפיוט. כי סוף סוף עדיין פלא הוא שדי היה בסיבה ההיסטורית הרחוקה הזאת כדי לקבוע לאחת התבניות הנפוצות ורבות היוקרה של הפייטנות הקלאסית מבנה משונה כל כך. הרי הפייטנים שעיצבו את התבנית בתקופת השירה המחרוזת יכלו לטלטל בלא קושי את מחרוזת הביניים

18 העובדה שמחרוזת הביניים נעשתה מקהלית בדגם המאוחר אינה משמעותית. כמובן. אין גבול עקרוני בין קטע ביניים של הציבור לבין קטע ביניים של המקלה. דגמים דומים ואף זהים יכולים להתבצע הלכה למעשה בדרכים שונות בפרקטיקה המקובלת של בתי הכנסיות.

מן המקום שבו נתחייבה הופעתה על פי ההגיון הקדם-קלאסי, למקום שבו נתחייבה הופעתה לפי ההגיון הקלאסי. אבל היא הנותנת, כי ההגיון ההיסטורי הקדום, אפילו אנאכרוני, חשוב ונכבד היה בעיניהם מכדי שיפגעו בו.<sup>19</sup> אבל עדיין לא הסברנו מה טעם עוצבו גופי היוצר בכלל בתבנית הזאת, שהרי כפי שכבר צויין לעיל, אף אחד מגופי היוצר שהגיעו אלינו מתקופת הפייטנות הבלתי מחורזת אינו מבשר למרכיב עיצוב בסטרופות תלת-טוריות. להיפך, כל הדוגמאות, אולי להוציא אחת והיא משונה ויוצאת דופן מכל וכל,<sup>20</sup> מחייבות לו לכאורה עיצוב מרובע.

נראים הדברים שהתבנית אכן אין לידתה במערכת היוצר, ועמידתה בה, האינתנה כל כך, אינה ראשונית. היא שאולה ביוצר מן הקדושתא. כידוע, גם הקדושתא עברה כמה וכמה גלגולים עד שעוצבה, כנראה סמוך לימיו של ר' אלעזר בירבי קיליר, במתכונתה הקבועה, המועדפת. תחילה היו כל מרכיביה מיועדים באופן בלעדי לחזן: רק קטעי ההרחבה והמילואים שבה עוצבו בדפוסים שאיפשרו השתתפות מסוימת של הקהל בקריאתם.<sup>21</sup> בקדושתאות ייני, הדותה ושמעון הכהן בירבי מגס אין עקבות לכוונות מקהול כלל.<sup>22</sup> גם מבנים תלת-טוריים באים ביצירתם של פייטנים אלה לעתים רחוקות בלבד.<sup>23</sup> מאוחר למדי יחסית, כנראה סמוך לימיו של הקילירי, נקבע בקדושתא מקום לפיוט מקהלתי אחד, והוא עוצב בדגם תלת-טורי, זהה לחלוטין לדגם שעל פיו עשוי גוף היוצר. אמת, פיוט מטיפוס זה מופיע גם בקומפוזיציה קדם-קלאסית אחת שהגיעה לידנו במקרה,<sup>24</sup> אבל, כאמור, אין עיצוב מושלם ומוחלט לדגם, וגם לא שימוש ממוסד בו בקדושתא, עד לתקופת הקילירי. כפי

- 19 אבל עיין להלן בסמוך, במצוי בפיוט ו בקדושתאות הקילירי.
- 20 הכוונה לפיוט [טו] לעיל, שמחרוזותיו תלת-טוריות. וכבר הוטל ספק בקדמות הקטע (עמ' 71). בפיוט הזה, אגב, באה מחרוזת הביניים אחרי כל סטרופה, ומן הצד הזה קשה להעמידו דגם-אב לגופי היוצר הקלאסיים.
- 21 אבל השווה למשתמע מן הקדושתא הקדם קלאסית לשבועות, ע' פליישר, לקדמוניות הקדושתא, 400, 401. מחרוזות ביניים באות שם (פעמים) בפיוטים הסמוכים למשלש. ואולם האותנטיות של מחרוזות הביניים שם אינה מאוששת, כפי שצויין שם. אבל נראה קרוב לומר שבקדושתאות ייני, הרהיטים (פיוט ז) נועדו לקריאה בסיוע הקהל. הכתורות שבראשי פיוטים אלה, המצינות, אחרי מלת הפתיחה הקבועה 'ובכן', את הפסוק שעליו נוסדו, שימשו בפרקטיקה הליטורגית כמעט בלא ספק כרפרייזים, והציבור היה חוזר עליהן אחרי כל מחרוזת או טור או קבוצת טורים. סביר לומר שכך היה המנהג גם בפיוט ז בקדושתאות שמעון הכהן.
- 22 אני מתעלם ממחרוזות הביניים הבאות בקטע מקדושתא ליום כיפור של ייני (זולאי, פיוט ייני, עמ' שלא). זו תופעה חד-פעמית אצל ייני ואין לה אלא חשיבות היסטורית.
- 23 בקרובות הדותה באים בעיצוב תלת טורי פיוטי ה, ואילו אצל שמעון הכהן בירבי מגס מעוצבים כך, לעתים, פיוט ז: עיין מ' זולאי, מחקרי ייני, עמ' רכת. המבנים הללו, שאין בהם מחרוזות ביניים כלל, אי אפשר להעלותם על הדעת כדגמי אב למבנים התלת-טוריים המקהלתיים שלנו.
- 24 עיין לעיל הערה 21. ועיין דיון בכך במאמרי לקדמוניות הקדושתא, 397.

שהראתה ש' אליצור, הקילירי מעצב בתבנית הזאת לעתים קרובות את הפיוט החמישי של קדושתאותיו.<sup>25</sup> אמנם, יש לקילירי גם דרכים אחרות בעיצוב המרכיב הזה, אבל הדרך הזאת היתה כנראה מועדפת אצלו, כי בה הלך בקדושתאות הגדולות שלו לימות החג. למן ימות הקילירי בא קטע מטיפוס זה במקום הזה כמעט בכל המקרים; במקורות קדומים ומאוחרים כאחד הוא גם קרוי בשם מיוחד, ממוצא ביוזנטיני כנראה: קיקלר.<sup>26</sup> הקיקלר הזה לתבנית הקבועה של גוף היוצר בכל הפרטים, ללא יוצא מן הכלל; גם בכך, שמחרוזות הביניים שלו הן מחזורות קדוש (מה שאין כן שאר דגמים מקהלתיים ותלת-טוריים, שבהם מעוצבים פיוטים מסוגים שונים, מחוץ לקדושתא). אין ספק כלל שהדגם הקבוע של גוף היוצר הוא בבואה של הקיקלר.<sup>27</sup>

הקשר בין הקיקלר והדגמים התלת-טוריים הקדם-קלאסיים שתוארו לעיל ברור למעלה מכל ספק. אלעזר בירבי קיליר עצמו עדיין ראה לפעמים בקיקלרים שלו את שלוש המחרוזות שבין סטרופת קדוש לסטרופת קדוש כמחרוזות אחת: הוא העמיד לשלושתן, לעתים קרובות למדי, חרוז אחד.<sup>28</sup> בכמה מקדושתאותיו הציב ב'מחרוזות' הללו (כלומר בשלוש המחרוזות שבכל גוש) סימני תבנית, שחוזרים אחת לשלוש מחרוזות בלבד; כלומר אחת לכל 'סטרופה' היסטורית.<sup>29</sup>

מיקומו של הקיקלר בקדושתא מסביר את צירופה של המלה 'קדוש' לסופי מחרוזות הביניים המשולבות בו. הקדושתא באה, כידוע, לפייט עמידות של שבת ושל חג שיש בהן קדושה. על צד האמת, היא מעבדת לא את הקדושה בלבד, אלא גם את הברכות הבאות לפניה, בראש העמידה. שלושת הפיוטים

25 עיין ש' אליצור, 'על מקומו ומבנהו של הקיקלר בקדושתא הקילירית', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ג (תשמ"ג), 140 ואילך. יש לתקן לפי זה מה שכתבתי על מבנה הקדושתא הקילירית בספרי שירת הקודש, 147, ובמקומות אחרים.

26 על מקור השם עיין ע' פליישר, מונחים בפייטנות, 185 ואילך.

27 בכתב יד אחד מן הגניזה (אוכספורד 2712/13) אכן באה בראש גוף יוצר הכותרת 'חרון' (=אחרת) קיקלר יוצר'. אבל ברוב המקרים של המקרים אין הציון 'קיקלר' בא בראש פיוטים מטיפוס זה אלא בקדושתאות בלבד.

28 כך הוא בהרבה קיקלרים קיליריים שנדפסו. לפי מה שהראתה ש' אליצור, כך המצב לעתים קרובות בקיקלרים שאין בסופי מחרוזותיהם סיומות מקראיות. סיומות המקרא מחייבות, כמוכח, התפצלות של מחרוזות הגושים מצד חרוזיהן.

29 השווה למשל בקיקלר המפורסם 'אדרת ממלכה' הבא במחזורי אשכנז בקדושת הקילירי לראש השנה, ונדפס מחדש במאמרי מבנים מעין אזוריים, 203 ואילך. המחרוזות שבכל גוש מחרוזות בחרו אחד, אבל בסופי הגושים באה מלה קבועה חורגת, מעין 'חרון' מעין-אזורי. גם בקיקלרים הבאים בקדושתאות של הקילירי לשבתות הנחמה (כ"י ט"ז 8H18/15 והמוזיאון הבריטי Or. 5557 D, דפים 20-23), באים טורי המחרוזות שבכל גוש בחרו אחד; באחדים מהם מוצבת מלת קבע בראש הטור האחרון (התשיעי) שבכל גוש. תופעות דומות עולות גם מקיקלרים אחרים, אף מאוחרים יותר, כגון הקיקלר של פינחס בקדושת שמיני עצרת שלו, שכבר הוזכרה לעיל. עיין מ' זולאי, ארץ ישראל ועליית רגלים, עמ' סא ואילך.

שבחוליותיה הראשונה (המגן, המחיה והמשלש) משמשים מבואות לברכות הפתיחה של העמידה; המגן והמחיה לשתי הברכות הראשונות, המשלש – לפתיחת הברכה השלישית.<sup>30</sup> למן החוליה הזאת ואילך מתרחבת הקומפוזיציה לקראת הקדושה. מרכיבי הקדושתאות הבאים כאן שונים ומשונים באופיים והרבה דיו נשפכה כדי להסביר את סגולותיהם.<sup>31</sup> אבל אין ספק שרובם כבר טבועים, במידה זו או אחרת, בחותמה של הקדושה המתקרבת. מלת 'קדוש', שהופעתה בסופי מחרוזות הביניים של הקיקלר ושל גופי היוצר היא המסקרנת אותנו, מופיעה למשל גם בסוף פיוט ד;<sup>32</sup> אולי זכר לימים שבהם באה הקדושה מיד אחרי פיוט זה. הקיקלר, הבא צמוד לפיוט ד ואחריו, עומד גם הוא בסימנה של תיבה זו.<sup>33</sup> גם פיוט ו בקדושתאות הקיליריות, שהם תכופים יותר מן הקיקלרים, מביאים סטרופות קדוש, אם כי לא בהקשר מקהלתי מובהק.<sup>34</sup> מכאן

30 על תפקיד המשלש עיין גם לעיל, 180 ואילך.

31 עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 145. על תפקידו של פיוט ד בקדושתא עיין ע' פליישר, לקדמוניות הקדושתא, 396; הנ"ל האופי הפרוודי, 580 ואילך. ועיין גם במקורות הרשומים שם.

32 לעתים בגפה, כגון ברוב כתבי היד המביאים קדושתאות של ייני, ולעתים בסופה של פורמולה ארוכה יותר, כגון 'נורא וקדוש', 'מרום נורא (או 'נורא מרום') וקדוש'. או 'חי וקיים נורא מרום (או מרום נורא) וקדוש'.

33 מחרוזות קדוש באות בקדושתאות הימים הנוראים גם בעסטריוטות, עיין ע' פליישר, תבניות הקבע, עמ' כח ואילך. לסיבת הוספת המלה 'קדוש' על מחרוזות הביניים העלית שם הסבר שונה מזה; נראה לי שאי אפשר לתת לתופעה הסבר פייטני, וההסבר הליטורגי מתקבל יותר על הדעת. אמנם אין העניין מתפרש גם בדרך הזאת עד תומו והוא עדיין צריך עיון מעמיק. כי גם אם נאמר שמלת 'קדוש' מצטרפת אל פיוט ד ואל מחרוזות הקדוש של פיוט ה ו-ו כדי לבשר את התקרבות הקדושה, עדיין לא נוכל להסביר בפשטות מה טעם אין קרבת הקדושה עושה רושם על הרהיטים, או על פיוט ה ו-ו העשויים בדגמים שונים מאלה הנהוגים אצל הקילירי. וכבר אמרנו שגם הקילירי מעצב לעתים קרובות את פיוט ה שלו בלא להזדקק לתבנית הקיקלר, ובמקרים הללו אין מלת קדוש באה בקטעים הללו בשום מקום. אפשר להעלות על הדעת בנקודה הזאת התרחבות הדרגתית של הקדושתא מן המשלש ואילך, ולראות במלת קדוש הבאה בסוף פיוט ד. ה ו-ו, עקבות לטיפוסי קדושתא בעלי היקפים שונים, אבל על תהליך זה אין עדויות מן התעודות שהגיעו לידנו. ראוי לציין שחזרה כפולה ומשולשת על פסוקי הקדושה היתה נכראה מסימני ההיכר של קדושת העמידה בימי קדם. בפיוטי הקדושה של ייני (פיוט ט) בא הפסוק 'קדוש קדוש יי צבאות' וכו' שלוש פעמים כלשוננו המלאה (בפיוט ט'), מלבד שהמלה 'קדוש' חוזרת שם שש פעמים (!) נוספות בראשי הטורים והצלעיות. גם פיוט ט<sup>2</sup> הכילו חזרה משולשת על הפסוק השני של הקדושה 'ברוך כבוד יי ממקומו': הצירוף הקבוע 'והוא ממקומו' המסיים על פי רוב את שלושת הטורים של הקטע, מכון לפרץ 'ברוך כבוד יי ממקומו' שאינו מועתק בכתבי היד (אבל עיין פיוט ייני, עמ' שנג). פיוט ו בקדושתאות הקיליריות בנויים כמעט תמיד (גם כשפיוט ה אינם בצורת קיקלר) בסטרופות תלת-טוריות. גם בקטע הזה באות מחרוזות קדוש (בדרך כלל שתים, לסירוגין), אבל הן מצטרפות לכל מחרוזות, ונראות יותר כרפרנים של הציבור מאשר קטעי מקהלה: לבד מן העובדה שהופעתן תכופה ואופיין הרפרינני קבוע (גם אם באות שתי מחרוזות לסירוגין, שתיהן רפרניות; מעולם לא מצאנו פיוט ו עם מחרוזות ביניים

ואילך אין בקדושתא הסטאנדארדית אלא הרהיטים, שנועדו לאפשר את שיתוף הקהל בקריאת הקומפוזיציות, בעניות וברפרינים קצרים. נראה שבכל המקרים שצוינו, מתוספת תיבת 'קדוש' על קטעי הפיוט כדי לבשר את התקרבות הקדושה, וכדי להכין את הציבור לאמירתה.

מכל קטעי הקדושתא הטבועים בחותמה של הקדושה בדרך זו, הנכבד, המקיף והמפותח ביותר הוא הקיקלר. כי פיוט ד, בקדושתא הקילרית לפחות, עשוי כמין פרוזה מחורזת; הוא קטע קצר שאין צורתו קבועה ומסודרת. פיוט ו אמנם מקיף יותר, אבל גם מיקומו וגם תשומת הדעת שבעיצובו נמוכים משל הקיקלר. והנה מן הדוגמאות הקדם קלאסיות של גופי היוצר ראינו, שכבר בימי ראשית התגבשותו של הסוג ניתן בו פתחון פה לציבור. כמה גופי יוצר שהובאו לעיל כללו מחרוזות ביניים רפריניות, ואחדים מהם (פיוטים [טו]; [יז]; [יח]) הביאו אפילו 'סטרופות קדוש', כלומר מחרוזות ביניים, שתוכנן נמצא ממוקד בקדושה וטורן האחרון הביא את ראשית הקדושה כלשונה ממש. העובדה הזאת, והסטאטוס שהוקנה בינתיים לקיקלר בקדושתא, הקלו את העברת התבנית מן הקדושתא למערכת היוצר. כי סוף סוף גוף היוצר בא אף הוא להכין את הקדושה, ושום הגיון ליטורגי לא חייב הבדל בעניין הזה בין קדושת העמידה לקדושת היוצר. אמת, אי אפשר היה לעטר את קדושת היוצר בסך גדול של קטעי פיוט, כדוגמת מה שעוטר קדושת העמידה בקדושתא, אבל אפשר היה לעטרה בדגם המפותח ביותר שנמצא משמש בקדושתא בתפקיד הזה. העברת תבנית הקיקלר מן הקדושתא אל היוצר היא תופעה מעניינת ונדירה למדי בתולדות הפיוט. תבניות הפיוט מבוצרות בדרך כלל בסוגיהן, והן מתפתחות בהם על פי דרכן, בלא זיקה אל תבניות מקבילות בסוגים אחרים. המעבר בנקודה הזאת נתאפשר בלא ספק רק תודות לתפקיד הליטורגי המשותף שהוטל, לפי הרגשת המעצבים, על שני המרכיבים. אילמלא שימשו שניהם את הקדושה, זה את של העמידה וזה את של היוצר, לא היה התהליך מתרחש כלל. וגוף היוצר היה נמצא לפנינו מעוצב במחרוזות מרובעות, אולי עם סטרופות פתיחה ורפרין, כְּמָה שנראה נרמז מן הדוגמאות הקדם-קלאסיות של המרכיב.

הקיקלר נתפש כתבנית רצויה לגוף היוצר אולי גם מפני שמלת 'קדוש' שנמצאה צמודה לסוף מחרוזות הביניים שבו יכלה לשמש באמת (שלא כמו בקדושתא) בשורה לאמירת הקדושה. שימוש מעין זה במלת 'קדוש' בא במפורש בנוסח הקבע של תפילת הרכים בסידור רב סעדיה גאון (עמ' לו):

...כלם אהובים וכלם ברורים וכלם מקבלים עליהם עול מלכות שמים זה מזה  
מקבלים ואומרים קדוש

ועונים (הציבור):

קדוש קדוש קדוש יי צבאות מלא כל הארץ כבודו

מחלפות). הן לעתים קרובות גם קצרות יותר ממחרוזות השירים, הן בהיקפן (שתי שורות במקום שלוש) והן במקצבן.

ואומר (החזן):

וחיות הקדוש והאופנים ברעש גדול אדיר וחזק ונורא לעומתן משבחים ואומרים

ועונים (הציבור):

ברוך כבוד יי ממקומו וכו'

ואף על פי שבפרקטיקה הליטורגית המיוצגת בכתבי היד שבגניזה אין מלת 'קדוש' המסיימת את מחרוזת הביניים האחרונה של גוף היוצר בחינת אות ישר לציבור לומר פסוק ר' שון של קדושה, אין ללמוד מזה כלל שכך נצטייר המעבר גם בתודעתם של מעצבי התבנית הקדומים. סוף סוף בין תקופתם לתקופת מעתיקי כתבי היד פעור מרחב של הרבה מאות שנים.

יש בידינו גם גופי יוצר שגושי הסטרופות שבהם מביאים חרוז אחיד כדין הקיקלרים הקדומים.<sup>35</sup> כאלה הם גופי היוצר לארבע הפרשות שבמחזורי איטליה ואשכנז, שכבר דובר בהם לעיל.<sup>36</sup> פיוטים אלה מצטיינים גם בקיצור הנמרץ של שורותיהם,<sup>37</sup> והם דומים גם בזה יותר לקיקלרים הקדומים ולדגמי האב הקדם-קלאסיים שלהם, מאשר לגופי היוצר הסטאנדארדיים. באחד מן הגופים הבאים בסדרה זו, ביוצר לפרשת זכור, מופיעה גם מלת קבע בראשי הגושים (ולא בראשי הסטרופות), וזאת עדות נוספת, מלבד החרוז המשותף לכל טורי הגושים, להתייחסות העקרונית של מחבר הפיוט אל שלוש המחרוזות שבכל גוש כאל מחרוזת אחת.<sup>38</sup>

מערכות יוצר אלה עוד יעסיקו אותנו להלן.<sup>39</sup> לכשנתהה על היווצרותם של הדגמים הסטרופיים החדשים של גופי היוצר והזולות בפייטנות המרכז

35 עקרונית צריך היה לראות בתופעה סימן לקדמות מופלגת. אבל אין בטחון בכך שהתייחסות כזאת נכונה. כי הקירבה הבולטת של תבנית גוף היוצר אל תבנית הקיקלר איפשרה, ואולי אף חייבה, התבוננויות והשוואות חוזרות ונשנות בין שני הדגמים. אפשר אפוא שפייטנים שחיברו גופי יוצר עם חרוזים אחידים במחרוזות כל גוש פעלו לא בשמה של מסורת קדומה של היוצר אלא על פי קריאה חוזרת, דקדקנית יותר, בתבנית הקיקלר. אמנם הפעילות היוצרת הענפה בלא שיעור ביוצר המאוחר נראית מעידה על מסורת חיה ומודעת לעצמה בתבניות הסוג. הסבירות שפייטנים מאוחרים חזרו ו'תיקנו' את תבנית היוצר, שכבר נתאזרח ונקבעה במשך הרבה שנים במאות יצירות, על פי דגמי הקיקלר הקדומים אינה רבה. לפי זה, אם אין הפיוטים הנסקרים להלן קדומים מאוד, יתחייב לומר שנתחברו במקום שהמסורת הקבועה של תבנית היוצר לא היתה ידועה לפרטיה. כלומר באירופה.

36 עיין עמ' 91 ואילך.

37 אמנם משקל הטורים הוא של שלוש הטעמות, אבל אין ניכר בהם שימוש מודע בדרכי ההבלעה והציפוף המקובלים בשקילה הפייטנית. דרכים שמכוחם בא בטורים תלת-הטעמתיים מטיפוס זה סך הרבה יותר גדול של מלים. בקצת פיסקות מתקרבת שקילת הפיוטים אל משקל התיבות, ובהרבה טורים אין אלא שתי הטעמות.

38 התופעה נדירה גם בקיקלר, כפי שצויין לעיל. בגופי היוצר היא נדירה עוד יותר, אם בכלל יש לה אח.

39 עיין עמ' 643 ואילך.



אירופית, דגמים אשר חלק מהם יתפרשו לנו על פיהן. נביא כאן את פתיחת היוצר הנזכר לפרשת זכור כלשונה:<sup>40</sup>

[מו]	זָכוֹר	אֶת אֲשֶׁר עָשָׂה
		וַיְהִיָּה לְבֹז וּלְמִשְׁשָׁה
		וַיִּגְזְעוּ יַעֲקֹר בְּכַעֲסָהּ
5		בִּיטָה וַחֲטָאוּ אֶל תִּשְׁאָ
		כִּי קִהְלָךְ עָסָה
		בְּכָל צָרָה וַדְרִיסָה
		גַּם בָּךְ לֹא חָסָה
		וּבְעֻזּוֹת הַדְּלִיל עָמוּסָה
		בְּתוֹךְ אֲבָן מַעֲמָסָה
10		אִתָּה זֹכֵר נִשְׁכָּחִים
		זָכֹר אִם לָךְ מִשְׁבָּחִים
		וּקְדוּשָׁה לְפָנֶיךָ מִפְּצִיחִים
		קְדוּשָׁה
	זָכוֹר	דְּבוּרוֹ עֲתָק בְּכָל עֶרֶךְ
		לְחֻמוֹקֵי יֶרֶךְ
15		לְדִירוֹרֵי מִפְּרֶךְ
		הַקָּדִים וַיֵּצֵא בְּדֶרֶךְ
		לְזִנְבֵי כָל בְּרֶךְ
		לְדוּשׁ בִּגְיוֹנוֹת וּלְהַדְרֶךְ

ביאור:

1 את אשר עשה: הוסף: עמלק: על פי המקרא שממנו ואילך קריאת היום בתורה (דב' כה:יז) / 2 לבז ולמששה: על פי מל"ב כא:יד / 3 וגזעו: וצאצאיו. בכעיסה: בזעם / 4 ביטה: במקום: הביטה, כדרך הפייטנים / 5 עסה: רמס, מעך / 6 בכל וכו': כמו: בכל מיני / 7 גם כך לא חסה: על פי הפסוק בדב' כה:יז הנ"ל: ולא ירא אלהים. ולדברי הפייטן הוא מוסב על עמלק / 8 הדליל: דילל, העני, רישש. עמוסה: את ישראל (על פי יש' מו:ג: 'העמוסים מני בטן') / 9 בתוך אבן מעמסה: המשך הכינוי שבטור הקודם: ישראל שעתידים לשכון בירושלים. ו'אבן מעמסה' כינוי לירושלים על פי זכריה יב:ג: / 10 מפצחים: מלשון פצחי רינה / 11 דבורו: את שדיבורו. עתק: בלע. בכל ערך: בכל מקום שעורך דברו שם / 12 לחמוקי ירך: לישראל (שה"ש ז:ב) / 13 לדרורי מפרך: למשחררים מעבדות / 14 הקדים וכו': על שם 'אשר קרך בדרך' בדברים כה: יח הנ"ל / 15 לזנב: על פי הפסוק הנ"ל: ויזנב כך כל הנחשלים אחריו. ור"ל: להכשיל כל רגל / 17

40 הפיוט הועתק ונדפס הרבה פעמים בסידורי מרכז אירופה. עיין באוצר השירה והפיוט ז. 112. הנוסח המובא בפנים הוא על פי כ"י בית המדרש לרבנים בניו-יורק סימן 1757. שהועתק בשנת 1468.

וּכְבוֹדָךְ צֵץ מִחֶרֶף  
בְּכָל רֶחֶב וּבְאֶרֶץ  
עֲמֹךְ בְּטוֹבְךָ לְהֶאֱרֹךְ

אַתָּה זֹכֵר נִשְׁכָּחִים  
זֵכֶר אִם לָךְ מִשְׁכָּחִים  
וּקְדָשָׁה לָךְ מִפְּצִיחִים  
קְדוֹשׁ וְכוּ'

ביאור:

ולהדריך: כמו: ולדרוך. לרמוס. / 19 צץ: הציץ. מחרף: מן החרכים, כלומר מן השמים.  
על פי שה"ש ב:ט: מציץ מן החרכים. / 20 בכל רוחב ואורך: כל: בכל מקום.  
21 להארך: מלשון ארוכה ומרפא (יש' נח:ח), כלומר: לרפא. / 22 אתה וכו': הרפרין  
אינו מסומן בדרך כלל במקורות המרכז אירופיים.

בעיקרון שייך לדגם הזה גם גוף היוצר של ר' פינחס לפרשת פרה (לעיל פיוט  
[כנ]). בקטע הזה בולטת אוירת הדוגמאות הקדם-קלאסיות ביתר שאת, כי  
באמת אין שם בכל גוש אלא שלושה טורים בלבד, הם שלוש השורות  
המסתיימות במלת הקבע 'פרה'. החרוזים הבאים בסופי הצלעיות, ושהופכים  
את הטור המשולש למחרוזת תלת-טורית, אינם, בעיני הפייטן, אלא חרוזים  
פנימיים גרידה. בקטע הזה שמור לצלעיות גם קצבן הדו-הטעמתי המקורי.<sup>41</sup>  
אבל היוצרות הבנויים בדרך זאת מעטים, וראוי לזכור שגוף היוצר היחיד  
שנותר לנו בעזבונו של הקילירי אינו מחורז כך. גם שאר גופי היוצר שהגיעו  
לידנו מעזבון הפייטנים שפעלו בתקופה הקלאסית נראים מנותקים מן הדגם  
הקדום של הקיקלר.

## מידות, היקף, קישוטי תבנית

ביוצרות הקדומים אין אורך הטורים עובר את גבול שלוש ההטעמות, שהוא  
כמעט הגבול התחתון במקצבי הפיוט המחורז.<sup>42</sup> בנקודה הזאת שמור ביוצר  
זכר למקור הקדם קלאסי של המרכיב, שלב שבו לא היה הטור אלא צלעית אחת,  
דו-הטעמתית. מובן ששלוש ההטעמות שבטורי גוף היוצר אינן שלוש מלים  
אלא על פי רוב יותר מזה. אפשרויות הצירוף העומדות לרשות הפייטן על פי  
חוקי השקילה ההטעמתית הקדומה מנוצלות ביוצר בדרך כלל במיומנות.  
בהרבה גופי יוצר גם אין הקפדה גמורה על חוקי השקילה.<sup>43</sup> אבל בגופי היוצר

41 על גופי יוצר נוספים המביאים מלים קבועות בסופי מחרוזותיהם עיין להלן, 510.

42 עיין על כך ע' פליישר, דרכי השקילה, 78 ואילך. טורים של שלוש הטעמות באים ברוב  
הקטעים העיקריים של קדושתאות יניי, הדותה ושמעון בירבי מגס.

43 התופעה קשורה, כנראה, באופי הסיפורי-דרשני של המרכיב. אבל בהרבה דוגמאות  
קדומות נראית הקפדה גמורה בנקודה זאת.

הקדומים אין היקף רחב לטורים. התופעה ראויה להדגשה, כי היא מסבירה, במידה מסויימת לפחות, את דלילותם היחסית של גופי היוצר המזרחיים מבחינת תכניהם. בנקודה זו עוד ניגע להלן.<sup>44</sup>

היקף הגופים משתנה על פי רצון הפייטנים ואורך נשימתם. אין בנקודה הזאת שום נוהג שניתן להעמידו ככלל. גוף היוצר אינו קצר והוא מקיף כמעט תמיד אלפבית אחד שלם. אבל גם 'אלפבית אחד' אינו שיעור קבוע, כי הוא יכול להיות טורי או סטרופי, הוא יכול להכיל את כל שורות השיר או לדלג על טורי הסיום של המחרוזות, אם הם סיומות מקראיות למשל. האלפבית העברי, על כ"ב אותיותיו, לא היה נוח משום צד לגוף היוצר, שחייב היה להבנות במחרוזות תלת-טוריות ולהתחלק לגושים של שלוש מחרוזות. אלפבית פשוט ושוטף העמיד בו שמונה מחרוזות, שהן שלושה גושים פחות מחרוזות; אלפבית סטרופי העמיד בו כ"ב מחרוזות, שהן שבעה גושים ועוד מחרוזות אחת; אלפבית של שתי אותיות למחרוזות (בדילוג על הסיומות המקראיות) העמיד בו שלושה גושים ועוד שתי סטרופות. בין כך ובין כך היה הפייטן צריך לעשות מעשה כדי להתאים את חובות המבנה של המרכיב האלפבית. הפייטנים הלכו בזה בדרכים שונות: מקצת מן הדרכים הללו כבר עלו לפנינו מגופי היוצר שהובאו לעיל. יש שצופפו את האקרוסטיכון לקראת סופי הפיוטים והכניסו את האותיות העודפות בתוך מחרוזתן (או טוריהן) של האותיות הקודמות להן, ויש שדיללו — וכפלו או שלשו את האות האחרונה (או את האותיות האחרונות) של האלפבית. פייטנים שהעמידו שיריהם באלפבית סטרופי, הציבו לעתים קרובות את האות ת' (היא האות הכ"ב, העודפת) בראש מחרוזת הקדוש האחרונה של פיוטיהם.<sup>45</sup> מעטים הפייטנים שיישרו את ההדורים האקרוסטיכוניים על ידי חתימת שמם או על ידי השלמת חתימותיהם בסוף האלפבית, אבל גם כאלה היו, ויוצרו של אלעזר-הודיה שהובא לעיל (פיוט [כב]) יוכיח. גם פינחס הכהן עשה כן לפחות באחד מגופי היוצר שלו (פיוט [כט]). בדרך כלל לא חתמו הפייטנים את שמם במחרוזות גופי היוצר, אלא בסטרופות הקדוש בלבד. בתקופת הפייטנות המזרחית לא מצאנו גופי יוצר מסודרים על שמות מחבריהם בלבד.<sup>46</sup> בנקודה הזאת נבדל גוף היוצר מן הקיקלר הקילירי, הבנוי כמעט תמיד על חתימת שמו.<sup>47</sup>

יש עניין מסוים בעובדה שבגופי היוצר המזרחיים לעולם אין משחקי אלפביתים, כפי שמצאנו בהרבה סוגי שירה אחרים. האקרוסטיכון האלפביתי

44 עיין להלן, 228 ואילך. גם בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת רבים גופי היוצר שטוריהם קצרים. רק הפייטנים השייכים לאסכולה של רב סעדיה גאון פרצו באופן שיטתי את גבולות הטור בגופי היוצר והעמידו לו ממדים מקיפים במיוחד.

45 עיין להלן בסמוך, עמ' 223.

46 התופעה מצויה לעומת זאת בפייטנות המאוחרת, בעיקר הספרדית.

47 אבל לא כך מנהגם של הרבה פייטנים בתר-קיליריים, המעמידים את מחרוזות הקיקלרים על אקרוסטיכון אלפביתי וחותמים שמותיהם במחרוזות הקדוש.

של גוף היוצר כמעט תמיד ישר, ואין בו אפילו סדר תשר"ק, כל שכן סדרים אחרים כגון א"ת ב"ש, א"ל ב"ם או כיוצא בזה. התחכום היחיד בנקודה הזאת, ואף הוא נדיר למדי, הוא בהכפלת אותיות האקרוסטיכון בראש שלוש שורות (או בראש שתיים, במקרים שבהם הטור השלישי פסוק). יש לזכור שבסוגי פיוט קדומים ורבי יוקרה, וכן גם במרכיבים נכבדים יותר של סוגי פיוט קומפוזיציוניים, מעטים בדרך כלל משחקי הצורה.

גוף היוצר הקדום אינו משופע בקישוטי תבנית; גם בנקודה זו דומה מעמדו אל מעמד המרכיבים הנכבדים של סוגי הפיוט הגדולים. באופן קבוע מתקשטות מחרוזות גופי היוצר בסיומות מקראיות בלבד. גם קישוטים אחרים באים בהן לעת מצוא אבל שכיחותם אינה מרובה. התופעה יש בה כדי להתמיה, כי בגופי היוצר הקדם-קלאסיים שהובאו לעיל מצאנו שפע יחסי של קישוטי תבנית, בוודאי יותר מן המצוי בדרך כלל בשאר פיוטי התקופה ההיא: פתיחות מקראיות (פיוט [יא]), מלות קבע (פיוטים [ב]; [טז]; [יז]) ואפילו פסוק מסגרת ([יח]). ביוצרות הקלאסיים שהובאו לעיל לא מצאנו מכל הקישוטים הללו אף אחד. באמת, אין בגופי היוצר הקדומים אלא שימוש נדיר יחסית במלות קבע;<sup>48</sup> עוד פחות מזה שכיח השימוש בפסוקי מסגרת. נפוץ למדי בגופי היוצר המזרחיים, כקדומים כמאוחרים, השרשור המקשט,<sup>49</sup> וכבר לעיל ראינו גוף יוצר של פינחס (פיוט [כה]) משורשר. בגופי היוצר העשויים בדרך זו אין השרשור נאחז אלא במחרוזות השייכות לאותו הגוש; פתיחות הגושים אינן קשורות אל מחרוזות הקדוש שלפניהן (על מקרים מעטים היוצאים מן הכלל הזה עיין להלן, 457). מלבד הערך הקישוטי של השרשור, והוא בוודאי העיקר בו, אפשר שיש בשימוש בו גם איזה נסיון קדום לאחד מחדש את שלוש סטרופות

48 השווה לעיל פיוט [מו]. לעתים קרובות למדי באות מלות קבע בראשי המחרוזות של גופי יוצרות לראשי שנים, כגון 'מלך' או 'כיו"ב. מנהג זה אפשר שנשתרש על פי גוף היוצר (הקילירי?) 'מלך' אזור גבורה' שהיה נפוץ ביותר במזרח ונאמר גם בימינו במנהגות מרכז אירופה. לעתים מזומנות יש שימוש, כמובן, גם במלות קבע אחרות, על פי רוב לציון היום או המאורע שהפיוט נתחבר לכבודו. מלות הקבע מופיעות בראשי המחרוזות או בראש הטור השני שבכל מחרוזת. לעתים רחוקות מופיעה מלת קבע (או צירוף קבוע) בתוך הטור השני של כל סטרופה. שימוש במלות קבע בא לעתים קרובות למדי ביוצרות לשכתות מצוינות, כגון שבתות הפורענות והנחמות: ביוצרות כאלו מביאים הפייטנים מלת קבע לסימן ייחודה של השבת. בעוד המחרוזות עצמן מביאות סיומות מן הפרשה השוטפת, עיין דרך משל במובא על ידי מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קצג, קצו, רג, ולהלן, 232. כך בא לפעמים גם בגופי יוצר יוצאי דופן הבנויים על נושא טרומי מורכב יותר שהפייטן מבקש לפתח למרכיבו. תופעות כאלו אינן חזיון נפרץ בפייטנות הקדומה, אבל הן מתרבות בפייטנות המאוחרת יותר.

49 על ההבדל בין השרשור המקשר והשרשור הקישוטי עמדנו לעיל, עמ' 20. גופי יוצר משורשרים באים בכל מערכות היוצר של אלעזר בירבי קילר, ולעתים מזומנות גם ביוצרותיו של רב סעדיה גאון כפי שצויין לעיל, 194. כן הוא גם בגופי היוצר של הפייטן המאוחר מבורך בן דוד. גם פייטנים מאוחרים אחרים בונים גופי יוצרותיהם לעתים בדרך זו.

הגוש האחד למעין 'מחרוזות' אחת, גם לאחר שכבר נתפקקה אחדותן על ידי החריזה הנפרדת של כל מחרוזת.<sup>50</sup> מלות השרשור אינן קלוטות באלפבית השוטף של המחרוזות, וכך מטבע הדברים, כי הטורים האחרונים של המחרוזות, המעמידים את תיבתם האחרונה כמלת פתיחה למחרוזות שלאחריהם, הם לעתים קרובות מאוד פסוקים, ואלה סדרם מתחייב מן הפרק המקראי המתפייט בשיר. בכל אופן אפשר שיש גם בזה זכר לראייה קדומה של השרשור הזה כשרשור מקשר, ולא רק כשרשור של קישוט. שרשורים קלוטים באלפבית של השירים אין, כך נראה, בפייטנות המזרחית כמעט כלל. מיעוט הקישוטים בגופי היוצר אולי אינו ממסורת היוצר; אפשר שהוא קשור יותר במסורת הקיקלר, כי הקיקלר בקדושתא הקלאסית אינו מתקשט אלא מעט מאוד. אבל שרשור הסטרופות, שהוא כאמור, בן בית תכוף למדי בגוף היוצר, נדיר מאוד בקיקלר הקלאסי.<sup>51</sup>

### הסיומות המקראיות

עניין גדול בגופי היוצר הוא השימוש בסיומות מקראיות.<sup>52</sup> כאמור, אין להניח שהתבנית עוצבה מלכתחילה מתוך כוונה לעשות בה שימוש בסיומות מקראיות. וכבר ראינו לעיל שר' פינחס בנה לפחות שלושה מגופי היוצר שלו (פיוטים [כו]; [כז]; [כט] לעיל) בלא זיקה למקראות, אם כי גם בין מעט היוצרות של פייטניו הקדומים מצאנו בגופים רבים מצב הפוך. גם עדויות רחוקות יותר, הנקלטות ממצבה של הפייטנות באיטליה בראשיתה, נראות מוכיחות שהשיטה להביא בסופי מחרוזות גופי היוצר סיומות מקראיות לא היתה כללית, ואולי אף לא מועדפת, עד סוף המאה השמינית.<sup>53</sup> ואולם בפייטנות המזרחית המאוחרת יותר נראה השימוש קבוע כמעט לחלוטין. מעט

50 במעשה השרשור של המחרוזות בגופי היוצר אפשר להעלות על הדעת גם כוונה פייטנית להשוות את מעמדן של מחרוזות הגופים למעמד מחרוזות הביניים (המשורשרות). לפי זה בא השרשור בין מחרוזות למחרוזות אולי גם כדי לטשטש את חריגה הבולטת מדי של מחרוזות הביניים בסופי הגושים. נראה שמעולם לא מצאנו, בפייטנות המזרחית לפחות, שרשור של מחרוזות בגופי יוצר שבהם באה מחרוזת ביניים רפרנית (שהיא, תמיד, לא משורשרת). אין זאת אומרת בהכרח שבמקרים הללו הופקעה מחרוזת הביניים ממעמדה כקטע מקהלתי. אלא ששוק הסימטריה הופעל בהם כדי להשליט אחידות גמורה בשטחו של המרכיב. בניגוד להגיון הפנימי של מבנהו.

51 בין כך ובין כך נוטה גוף היוצר להתקשט יותר מן הקיקלר, ואין כוונת הדברים בפנים אלא להצביע על כך שאכן, אופיו של גוף היוצר המחורז מנותק מאופיים של הקטעים הקדם-קלאסיים של גוף היוצר. ואולם גוף היוצר, אף על פי שצמיחתו מן הקיקלר, איננו קיקלר, והתפתחותו, למן שעת הקבעות במערכת היוצר, עצמאית.

52 על השימוש בהן עיין לעיל, 20 ואילך.

53 עיין על כך להלן, 631. ועיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 152 ואילך. מצבם של גופי היוצר הקדם קלאסיים איננו משמעותי לעניין זה, כי בתקופה ההיא עדיין לא נהגו פייטנים שימוש בסיומות מקראיות כלל.

גופי יוצר מאוחרים מעוצבים בדרך אחרת. התהליך ניכר, אגב, גם בהתפתחות הקיקלר: בהרבה קיקלרים קדומים אין סיומות מקראיות, אבל ברוב המאוחרים יש. קשה להסביר את התופעה, אבל נראה שהיא קשורה במידה מסוימת, ובאופן פאראדוכסאלי כמעט, בתהליך ניוונה של היצירה הפיוטית בתקופה הבתר קלאסית. וכבר ציינו לעיל<sup>54</sup> שהשימוש בסיומות מקראיות – יותר משהגביל את צעדי הפייטן, הריץ אותם בדרך סלולה אל מחוץ-חפץ תימאטי מובטח. השיטה היתה אפוא נוחה לפייטן, והוא אכן בחר בה בהעדפה מפורשת, בעיקר בתקופה שבה רבצו על כתפיו חובות-יצירה רבות בלי גבול. לעתים רחוקות בלבד באות בגופי היוצר, בתקופת התנופה של היצירה הפייטנית המזרחית, סיומות מקראיות מלוקטות בלא שום משטר. על פי רוב מארגנים הפייטנים את הסיומות לפי איזו שיטה המשליטה עליהן מרות. לעתים מזומנות מאורגנים הפסוקים מן הצד הרעיוני, ואף זאת, כמובן, על פי אבחנה פורמאלית: בפיוטים המסודרים בדרך זו מובאים בסופי המחרוזות פסוקים שבכל אחד מהם מופיעה מלה משורש מסויים. המלה, כמובן, בעלת חשיבות מיוחדת למועד שהפיוט מתחבר לכבודו. השיטה עצמה קדומה מאוד, וכבר היא באה בחלק מקדושתאותיו של ר' שמעון בירבי מגס,<sup>55</sup> ראשון הפייטנים (כנראה) שהשתמש בסיומות מקראיות באופן מודע. אבל נוכחותה של השיטה בגופי היוצר אינה מרובה. בקיקלר אין היא באה כנראה כמעט לעולם.

אל השימוש בסיומות מקראיות מצורף לעתים שימוש במלות קבע. במקרים אלה מובאים בסופי המחרוזות פסוקים שתחילתם במלה זהה. מלה זו לעתים יש לה משקל מיוחד לעניין היום או לנושא הפיוט, אך לעתים אין שימושה אלא קישוטי בלבד. השיטה נהוגה מעט בגוף היוצר הקדום; היא שכיחה יותר בפייטנות המזרחית המאוחרת. פסוקים שמסתיימים במלה קבועה אין בסופי המחרוזות בגוף היוצר המזרחי, שהרי אילו באו פסוקים מסוג זה כסיומות מקראיות – היה האופי החד-חרוזי של הסטרופה מתערער, וסגולה זו של המחרוזות שמורה בקפדנות בפייטנות המזרחית.<sup>56</sup> גוף היוצר של פינחס לפרשת פרה שהובא לעיל (פיוט [כז]), שהתופעה עולה ממנו בלא קשר לשימוש בסיומות מקראיות, הוא יוצא דופן לחלוטין.

ברוב המקרים של המקרים מפייטנים גופי יוצר קטעי מקרא מקיפים יותר, ומביאים בסופי מחרוזותיהם את התחלות הפסוקים (או את סופם, או קטעים מהם) ברצף, על פי סדרם במקרא. דרך זו מועדפת בהפלגה על פני כל שאר דרכי הארגון של הסיומות המקראיות בגוף היוצר, והיא נעשית אופיינית, וכמעט מחייבת, בתקופת מחברי היוצרות הגדולים במאה העשירית. הדרך שבה הגיע גוף היוצר אל השיטה הזאת פשוטה וטבעית. גוף היוצר נועד להיות

54 עיין לעיל, עמ' 137, והערה 89.

55 עיין מ' זולאי, מחקרי יוני, עמ' רל; י' יהלום, שמעון בירבי מגס, בדפוס.

56 אבל עיין להלן, 510, הערה 46.

מרכיב מקיף, וככל המרכיבים הגדולים בסוגי הפיוט הקלאסיים, ובפרט ככל המרכיבים שתוכנם לא נמצא מתחייב מסוגם, הוא העמיד בפני הפייטן בעיות תימאטיות קשות. צריך לזכור שוב ושוב את משא החובות שהיה מוטל על כתפי הפייטן, כדי להבין באיזו מצוקה היה שרוי כל אימת שנדרש לחבר מערכות פיוט חדשות. באמת, לרוב סוגי הפיוט שהמסורת קבעה להם היקף רחב נבחרו עד מהרה נושאים קבועים. נושאים אלה, שהפיוטים דשו בהם חזור ודוש במשך מאות בשנים, ודאי לא עוררו עניין רב. אבל הם איפשרו לפייטנים להשתחרר מעול בחירת הנושאים ולהתרכז בצדדים הלשוניים הסגנוניים של יצירתם. בגוף היוצר היתה הנטייה הראשונה לקבוע נושא חובה, כפי שראינו לעיל,<sup>57</sup> אבל 'התפוצצות' היצירה בסוג במאות ה'ט'-י' חייבה בו גיוון תימאטי רב יותר. או אז, כך נראה, נשתלט המנהג להביא בסופי מחרוזות גופי היוצר סיומות מקראיות רצופות. מובן שהפייטנים בחרו ליסד את יצירותיהם על קטעי מקרא מתאימים, כגון על מזמורי תהלים או על פרקי־חומש מענייני הימים שלמענם יצרו. שיטה זו מיושמת כבר ביצירות קדומות מאוד.<sup>58</sup> כאמור, אין היא בגדר חובה גמורה, אם כי היא נוכחת, בפייטנות המאוחרת לפחות, ברוב המקרים.

בקביעות כמעט מוחלטת באה השיטה במחזורי היוצרות לשבחות הרגילות, וכבר ראינו לעיל את יוצרותיו של ר' יוסף בירבי ניסן הקדמון, ואת המיוחסים לפינחס, מתארגנים בדרך זו.<sup>59</sup> גוף יוצר הבא במחזור יוצרות לכל שבחות השנה מעבד את פרשת השבת או את סדרה. אין חריג בנקודה הזאת למן 'מי ר' יוסף בירבי ניסן'. על התופעה כבר עמדנו לעיל והסברנו את מקורה. השיטה נתפשטה עד מהרה וכבשה גם את יוצרות החג: אף בהם, לעתים קרובות מאוד, מתפייטות והולכות פיסקות הפתיחה של הקריאות.

כפי שכבר צויין, המנהג זהה, עקרונית, למנהג שכבר נמצא קבוע, בתקופת עיצובו הקלאסי של היוצר, בקדושתאות. גם הקדושתאות הקלאסיות, בין אלו של שבחות ובין אלו של חגים, מעוגנות מצד תוכנן בקריאות הימים: הפסוקים הראשונים של הקריאות ניצבים באופן קבוע בראש שלשלות הפסוקים שבסוף פיוטי המגן, המחיה והמשלש, ועל פי רוב גם בראשי הרהיטים. דבר פשוט היה לפייטנים לעשות ביוצר כדוגמת מה שהיה נהוג לעשות בקדושתא. וכבר ראינו אותם מתיחסים אל היוצר כאילו הוא קדושתא זוטא גם במה שהעבירו אליו את הקיקלר. התיחסות זו עתידה להסביר גם תופעות אחרות בתבניות היוצר.<sup>60</sup>

57 עיין עמ' 85.

58 השווה לעיל, פיוטים (כב), [כה]. בדרך זו עשויים, עקרונית, גם היוצרות הקדם קלאסיים [ב], [יא]. אלא שהפסוקים הרצופים באים שם כפתיחות מקראיות ולא כסיומות. התקופה הקדם־קלאסית לא הכירה, כזכור, את הסיומת המקראית.

59 לעיל עמ' 136 ואילך, ופיוטים [ל]-[לד].

60 כבר צויין לעיל כי הדמיון בין היוצר והקדושתא בנקודה הזאת הוא עקרוני בלבד. כי הלכה למעשה מעטים מאוד מחברי קדושתאות קדומים שמעבירים באופן שוטף קטעים

פייטן הבונה גוף יוצר על פסוקי פתיחה של פרשת שבת או חג אינו חייב להביא את הפסוקים ברצף מדוקדק לאורך השיר כולו. המקובל בזה, כמובן, לפייט התחלות פרשות והתחלות פסוקים. אבל אם הפרשה מכילה קטעים בעלי חשיבות יתירה שהפייטן מבקש להזכיר, הוא רשאי לדלג מפסוקי ההתחלה של הפרשה אל הקטע האחר או אל הקטעים האחרים. אף הוא יכול להביא בסופי המחרוזות, או בסופי מחרוזות זו או אחרת, לא את התחלת הפסוק אלא את אמצעו או את סופו. אף הוא רשאי לצרף אל הסיומות המקראיות, בראשן, מלה או כמה מלות קשר משל עצמו. אבל לא מצאנו שיהא פייטן פותח את גוף היוצר בעיבוד פסוקים מאמצע הסדר או הפרשה.

כפי שהראתה ש' אליצור,<sup>61</sup> לא מעט פייטנים שכתבו מחזורי יוצרות לפרשות השבועיות (הבבליות), נהגו לפייט בגופי יוצרותיהם, בכל גוש וגוש בנפרד או החל מן הגוש השלישי, את קטעי הפתיחה של הסדרים התלת שנתיים שנמצאו כלולים בפרשה החד-שנתית הנתונה. תופעה זו מעניינת מפני שני טעמים. טעם אחד — מפני שהיא מקשרת את היצירה הפייטנית המאוחרת יחסית, גם את זו המעוגנת במנהגי הקריאה החד-שנתיים, ה'בבליים', עם המנהג הארץ ישראלי, ומוכיחה שהפייטנות נשארה לאורך כל תקופת קיומה במזרח קשורה בטבורה אל מקורה הארץ ישראלי; וטעם שני — מפני שהיא מעמידה על נקודת-קרב נוספת בין היוצר והקדושתא. כי למן ראשית המאה התשיעית לערך עומדות לפנינו בין ממצאי הגניזה סך גדול של 'קדושתאות כלאים' בניות בדרך זו.<sup>62</sup> לכאורה הן מיוסדות על פרשות בבליות, אבל קטעי הפנים שלהן מורכבים מגדמי-פיוטים קדומים שנכתבו במקורם לסדרים התלת שנתיים הכלולים בפרשה. החומר השייך לסדרים בא בקדושתאות הללו קבוצות קבוצות, כשכותרת מיוחדת (הפותחת בתיבת 'ובכן' ונמשכת במלות הפתיחה של הסדר) מציינת את שייכותו לסדר המסויים. אמת, הקדושתאות הללו לא נכתבו כך מלכתחילה ואין הן אלא מלאכת הטלאה של חזנים מאוחרים שביקשו לאפשר שימוש בקטעי קדושתא קלאסיים, תלת שנתיים, גם בקהילות 'חד-שניות', בעוד גופי היוצר שאנו מדברים בהם — כך יצאו מלפני מחבריהם. אבל אין ספק שבעלי היוצרות למדו ללכת בדרך הזאת

מקריאות הימים באיזה חלק מחיבוריהם. עניין הפרשות או הסדרים נידון בקדושתאות בדרכים שונות, אבל הפסוקים עצמם אינם מובאים בהן בדרך כלל בסופי המחרוזות. אפילו שמעון ברבי מגס, שכבר מביא בכמה מקדושתאותיו קטעים (פיוטי ז) עם סיומות מקראיות, אינו מביא פסוקים מן הסדר שלמענו הוא מפייט, אלא הוא מלקט אותם לפי הנצרך לו, בדרך כלל לפי איזה עקרון תימאטי. רק הפייטן המאוחר יחסית יהודה, שפיוטיו נדפסו בידי מ' זולאי, פיוטים בבליים, דן בפסוקי הסדרים לפי סדרם ומביא אותם כסיומות בפיוטיו של קדושתאותיו. אבל זאת תופעה מאוחרת, ואפשר שהיא כבר מושפעת מן המתרחש בגוף היוצר.

61 עיין ש' אליצור, רמזות לסדרים, 211 ואילך.

62 עיין על כך ע' פליישר, פזמוני האנונימוס, 25, הערה 45; הנ"ל שירת הקודש, 290 ואילך. הצירוף 'קדושתאות כלאים' הוא של מ' זולאי.



מקדושתאות הכלאים הללו, ועל פיהן בנו יצירותיהם. קדושתאות הכלאים השפיעו על היוצר המאוחר גם בנקודות אחרות, כפי שנראה להלן. פייטנים שחיברו יצירות לימים שבהם נזדמנו כמה ציונים, כגון ימים טובים שחלו להיות בשבת, שבתות שחלו להיות בראשי חודשים, שבתות חנוכה, שבתות חתנים וכן כל כיצא כזה, ארגנו לעתים קרובות את הסיומות המקראיות של גופי היוצר במערכות כפולות או משולשות; הם הציבו בסופי המחרוזות, לסירוגין, פסוקים מענייני המאורעות השונים, כגון סיומת אחת מעניינה של שבת, אחת מענייני הפרשה ואחת מענייני ראש חודש וחזור חלילה. ביצירות שיוסדו על הפרשות הבבליות נבנו בדרך זו לעתים קרובות למדי גופי היוצר לשבתות הפורענות והנחמה. במקרים רבים אורגנו הפסוקים למערכותיהם על פי תוכנם, ליתר דיוק על פי איזו מלת מפתח הבאה בהם; כך נבנה, כנראה, היוצר לאבל של ר' פינחס (לעיל פיוט [כח]).

### סיומות שאינן מן המקרא; פתיחות מקראיות

לעתים רחוקות מצאנו שפייטנים מעמידים בסופי מחרוזות גופי היוצר שלהם סיומות שאינן מן המקרא אלא מנוסחי תפילה ידועים. מבחינה טכנית אין הבדל בין שני השימושים, אבל הופעת לשונות תפילה במקומות שנתיחדו בפייטנות הקדומה לקטעי מקרא מעידה עדות חשובה על התקדשותן של תפילות הקבע בעיני מתפללים ופייטנים מאוחרים. מובן שאין להעלות על הדעת תופעה זו בתקופת הפייטנות הקלאסית, שכל מהותה בהתרחקותה של תפילת הרבים מנוסחות התפילה הקבועים. אבל גם בשביל תקופות מאוחרות יותר היא משונה ומעניינת.<sup>63</sup>

63 גופי יוצר כאלה עיין למשל בכ"י ט"ש 8H14 ('אפאר לאל עולם'), שבו מיוסדות המחרוזות על מלות תפילת 'ברוך שאמר'; כ"י ט"ש 22/151 Misc. ('שיר השירים אפציה להמוני') שבו כל מחרוזות ראשונה של כל גוש מביאה סיומת מתה' קלה; ג' ואלך, כל מחרוזות שנייה — פיסקה מתפילת 'על הניסים' (של חנוכה), וכל מחרוזות שלישית סיומת מפרשת מקץ. לפי סדר המקראות בחומש; וכ"י ט"ש 8H19/10 ('אבוננה במקצת יצירת רקועה') המיוסד על מלות 'אל ברוך גדל דעה' (לעיל, פיוט [ט]). יוצר של סהלאן בר אברהם, המיוסד על נוסח הפתיחה של ברכת היוצר עיין להלן. פיוט [קכה]. ציטוט טכסטים שאינם מקראיים בתפקידי קישוט בסופי מחרוזות נדיר גם בשאר סוגים, אבל אין הוא חזוין מופלא. בדרך זו עשויות למשל כל הרשויות (הספרדיות) לתפילת 'ברוך שאמר' (עיצב את הסוג ר' יוסף אבן אביתור; עיין שירת הקודש, 396 ואילך). רשות לקדיש (שלפני ברכו) מיוסדת על מלות הקדיש עיין ע' פליישר, רב הא"י, א. עמ' קצה ואילך (לר' אברהם הכהן בן יצחק); אחרת כיצא בה (לעיל בן חלפון) עיין בכ"י מוצרי VIII.126, ועוד כיו"ב (ליצחק) בכ"י ט"ש ס"ח 113.1. על זולחות המיוסדים על מלות תפילת 'אמת ויציב' עיין להלן, 289. הערה 19. סליחה מיוסדת על חתימות ברכות העמידה הדפיס א' מרמרשטיין ב-QR, סדרה חדשה, 15 (1924/25). 411 ואילך (ואין זאת קרובה כפי ששיער; ובוודאי לא נוסח קבע של עמידת-צום); כיצא בה (סליחה או גוף יוצר) עיין כ"י מוצרי VIII.73 בדרך זו בנוי גם הרהיט 'אהלך בקול רם' (א. 1506)

פתיחות מקראיות נדירות יחסית בגופי היוצר. אבל לא מעט גופים לשלוש הרגלים, ומהם קדומים, מיוסדים על פתיחות מקראיות ממגילת שיר השירים. הקטעים הקיליריים שנדפסו לעיל בסימן [כג] נותרו בידנו ממערכת שהיתה עשויה בדרך זו. קטעים נוספים ממערכת דומות, אחדות מהן אולי אף הן קיליריות אבל מקצת מהן מאוחרות הרבה יותר, הגיעו אלינו מן הגניזה.<sup>64</sup> ברבות מהן באות בסופי המחרוזות סיומות מקראיות מקריאות הימים. בצורה דומה בנויים גם כמה יוצרות לשבתות המצויינות, לשבתות הנחמה בעיקר. פתיחות מקרא מן הפרשות באות באופן קבוע במחזור היוצרות לפרשות השבועיות שחיבר יהודה (בן) בנימן.<sup>65</sup> התופעה עולה לעתים מזומנות גם מיצירותיהם של פייטנים אחרים. במקרים שבהם מביאים הפייטנים פתיחות מקראיות מקריאות הימים בראשי המחרוזות — הם מביאים בסופן בדרך כלל את המשך הפסוקים, מצירוף הפתיחה שלהם והלאה, או, לפעמים, את סופם. לעתים רחוקות בלבד מובאת בסוף המחרוזת ראשית הפסוק שלאחר כך.

### מחרוזות הקדוש

סימן ההיכר המובהק של גוף היוצר הוא מחרוזת הקדוש: מתקופת הפייטנות הקלאסית ועד לעלייתה של השירה העברית באירופה, ומלבד מקרים יוצאי דופן<sup>66</sup> או של מסורות משובשות, אין גוף יוצר בלא מחרוזת קדוש. ברוב כתבי היד שבגניזה מצויינת הופעתה במפורש בהערת המעתיק: 'פזמון', או בקיצור: 'פז', או 'פז'.<sup>67</sup> ההערה חסרה לעתים רחוקות בלבד. היא חוזרת בקביעות, במקום הנאות, גם אם ה'פזמון' נועד להיות רפרייז.<sup>68</sup> היא מצויינת כל פעם

המיוחס ברגיל לקילירי. על טכסטים ידועים שאינם לא מקרא ולא תפילה ושבים כסיומות למחרוזות שיר עיין מ' זולאי, פיוטי חדותא, 32 ואילך (השווה הנ"ל, הערות לפיוטי קליר, 37): צ' מלאכי, רשימת סדרי עבודה ליום הכיפורים בפיוט המיוחס ליוסי (בן יוסי), תרביץ, מב (תשל"ג), 329 ואילך, והשווה ע' פליישר, 'הערות לפיוט' אכרעה ואברכה' המיוחס ל'יוסי', שם, מה (תשל"ו), 334. על פורמולות כאלו המשמשות במקום פתיחות מקראיות (או פסוקי מסגרת) עיין ע' פליישר, יניי חזן, עמ' קפב, ושם הערה 28: ש' וידר, פיוטים לחול, 85 ואילך. הממצאים מתרבים והולכים, בכל הסוגים, בפייטנות האירופית, כתוצאה מהתרחקותה של היצירה הפייטנית מן המסורות הקלאסיות של סוגיה ובעיקר בעקבות התקדשותם המופלגת של נוסחות הקבע של התפילה בעיני משוררים וצרכני שירה מאוחרים.

64 עיין להלן, 246.

65 עיין לעיל, 196 ואילך.

66 עיין להלן, 231 ואילך, 383 ואילך, 404 ואילך.

67 המלה מופיעה לעתים בצורה משוערבת 'פזמאן'. התעתיק 'פזמון' הוא אולי בהשפעת הארמית. אפשר שהוא קרוב יותר אל המקור היווני של המלה: 'פרוזומיון' (ע' פליישר, מונחים בפייטנות, 191).

68 גם במקרים האלה חסר הציון, בכתבי היד של הגניזה, רק לעתים רחוקות מאוד. ראה מקרה כזה לעיל פיוט [כז]. ההשמטה היא של המעתיקים; אין להעלות על הדעת שמחברי גופים סברו שאפשר לגוף בלא חזרה רפרייז על פזמונו. הוכחה לכך יש לראות

מחדש, גם בראשי קטעי הביניים המתחלפים.<sup>69</sup> דייקנותם של מעתיקים קדומים ומאוחרים בעניין זה מפתיעה למדי, והיא עדות למוקצותה של המסורת בנקודה הזאת.

חדירתם של יסודות מקהלתיים לתבניות הקבע של סוגי הפיוט מציינת שלב מעניין ורב חשיבות בהתפתחותה של היצירה הפייטנית בכלל,<sup>70</sup> ואף למותר להדגיש שאין התופעה בלעדית לגוף היוצר.<sup>71</sup> אדרבה, קודם שעוצבה תבנית הקיקלר כתבנית יסוד לגוף היוצר, כבר עוצבו דגמים מקהלתיים לכמה וכמה סוגי פיוט נכבדים. וצריך היה לתמוה אילמלא היה כך, כי קהילה שהעסיקה מקהלה מאומנת ודאי לא ביקשה להגביל את פעילותה, אלא, להפך, להרחיבה.<sup>72</sup>

עיון במבנים המקהלתיים העומדים לפנינו בכל סוגי הפיוט הקדומים מראה שהתפתחותם ידעה, בכל המקרים, שלבים דומים. אין ספק שגם קודם לכינון של מקהלות בקהילות המזרח נעזרו חזנים בציבור בכיצוע חלקים מסויימים מתפילתם. קטעי הביניים המקהלתיים היו, כחלקם לפחות, בשלב הראשון – רפרינים של קהל המתפללים. התרחבותם של אלה ורצונן של קהילות קדומות לפאר וליפות את תפילתן הרבה ככל האפשר, העלו על הדעת לראשונה את הרעיון להחליף את קול הציבור, שהיה בודאי לפעמים צורם ותמיד בלתי מהימן – בקולה של מקהלה מאומנת. הגבול בין הציבור ומקהלתו בכיצוע קטעי הביניים (המקהלתיים) נשאר תמיד מטושטש. אף על פי שנקל לתת סימני היכר בעניות של הציבור מצד אחד ובקטעי המקהלה מצד שני, אין חלותם של סימנים אלה חד-משמעית ומחייבת באשר לפרקטיקה של התפילה עצמה. אבל נקודה זו אינה עניין לחקר הפיוט אלא לחקר מנהגי התפילה הקדומים.

כל קטעי הביניים המביאים, בעיצובם הסופי, עדויות פנימיות בולטות וחד משמעיות על אופיים המקהלתי, אינם מביאים עדויות כאלו בשלב הראשון של התגבשותם. בראשיתם, גם קטעי הביניים המקהלתיים מצומצמים בהיקפם, פשוטים בניסוחם, תכופים ככל האפשר בהופעתם, והעיקר: רפריניים. ניתן לשער שבהופיעם לראשונה נאמרו גם הם מפי החזן. חזרתם הקבועה היא שהזמינה, עם הופעתם השנייה או השלישית, את הצטרפות הציבור לקריאה, תחילה בלחישת מהוססת בוודאי, ואחר כך בבטחון ובמלאות גוברים. גם

בעובדה שמחרוזות כל גופי היוצר השלמים שבידנו מתחלקות בדיוק לקבוצות של שלוש.

69 התופעה קשורה בעובדה שמחרוזות הביניים חוזרות בגופים במקומות בלתי צפויים. כלומר לא אחרי כל מחרוזת, כפי שקורה בכל מקום. שגרת הקריאה היתה מטעה בזה את החזן או את המשוררים בלא ציון מיוחד.

70 עיין גם לעיל, עמ' 23 ואילך.

71 על הנושא בכללותו עיין ע' פליישר, היסודות המקהלתיים.

72 בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת זכו התבניות המקהלתייות לתפוצה עצומה ברוב סוגי הפיוט, עד שכמעט לא נותרה חלקה פנויה מהן. השווה במאמרי הנזכר בהערה הקודמת, עמ' לז ואילך. המציאות הזאת השתנתה מן הקצה אל הקצה הן בספרד והן באירופה המרכזית.

במקומות שבהם פעלה מקהלה מיומנת לא היתה בוודאי שום אפשרות למנוע את הצטרפות הציבור לפיזום קטעי הביניים (הרפרייזים), ובוודאי גם לא היתה כוונה כזאת. אבל התפתחותן של התבניות המקהלתיות הקשתה על הצטרפות זו יותר ויותר. עד מהרה התרחבו קטעי הביניים ונעשו שווים, או כמעט שווים, למחרוזות הרגילות של גופי השירים. ניסוחם נעשה ככד ואופיים הרפרייז נתקפח. נקודה אחרונה זו היא, כמובן מכרעת באפיונם של קטעי הביניים כקטעי מקהלה. כי אי אפשר להעלות על הדעת כיוון כזה בהתפתחותם של יסודות הביניים שנועדו בכוונה מפורשת לציבור. רק במקומות שבהם כבר פעלה מקהלה שאפשר היה למסור לידיה תפקידי ביצוע מסובכים, ניתן היה למסד הופעתם של קטעי ביניים מתחלפים.

ברוב הסוגים שבהם עולים דגמי-קבע מקהלתיים, והקיקלר בכלל זה, ניכרים בנקודה הזאת שלושה שלבי התפתחות. תחילה נע בשיר 'פזמון' אחד רפרייז. בשלב מאוחר יותר באים בתוך השיר לסירוגין שני קטעי ביניים, שניהם רפרייזים, לפי התור. בשלב מאוחר יותר מתחלף לשון קטעי הביניים מהופעה להופעה. השלבים קשורים, כמובן, בשלבי התפתחותן של המקהלות בקהילות המזרח, לפי מה שניתן היה לסמוך על מיומנותן במילוי תפקידן. אין ספק ששלושת השלבים הנזכרים הם שלבים כרונולוגיים דיאכרוניים, אבל שלושתם נתקיימו לבסוף קיום סינכרוני ברוב סוגי הפיוט. כי גם לאחר זמן. לא כל המקומות ולא כל המקהלות היו שווים, ועדיין נוח היה לפעמים שלא להפקיד בידי מקהלה מקומית, אפילו היתה קיימת, תפקידים כבדים מדי. כל שכן במקומות שבהם לא פעלה מקהלה כלל, וגם מקומות כאלה היו, כמובן. אמנם, גם בקהילות כאלה אי אפשר היה לחזן שיחבר גוף יוצר בלא פזמון כלל: דגמי הקבע של הסוג היו חובה עליו בין כך ובין כך. אבל עדיין יכול היה לבחור מבין התבניות המקהלתיות שבעין את זו שאופיה המקהלתי בלט פחות.

כבר הודגש לעיל שתבנית גוף היוצר עוצבה מחוץ ליוצר, והובאה אל מקומה לאחר שכבר עברו עליה גלגולי לידתה והתפתחותה במקום אחר. בגופי היוצר אין יצוג לשלב שבו משמשים שני קטעי ביניים רפרייזים לסירוגין. ורק בגוף היוצר של פינחס לשבת תקופות (לעיל פיוט [כט]) אפשר שנרמז לנו שימוש קרוב לזה: בגוף היוצר הוא יתכן שנעו, במבנהו המקורי, שלוש מחרוזות קדוש. אכן, בקצת סוגי פיוט מגיע העיצוב המקהלתי משלב התפתחותו השני אל השלישי והסופי דרך שלב ביניים מטיפוס זה. שתי מחרוזות ביניים באות גם בגוף היוצר לפרשת פרה (המיוחס לקלירי) הקלות במנהגי מרכז אירופה. אבל פיוט זה אין אנו בטוחים לגמרי במקורו.

בגוף היוצר קיימים אפוא, מן הבחינה הזאת, שני דגמים בלבד. אחד שבו נעה מחרוזת קדוש אחת רפרייזית, ואחד שבו באות מחרוזות קדוש מתחלפות. לפי הנראה משרידי היצירות שנותרו בידנו מן התקופה הקלאסית, ראשית היוצר דווקא בדגם המשוכלל ביותר של התבנית. גוף היוצר היחיד של אלעזר בירבי קליר, וכן גם כל גופי היוצר של יוסף בירבי ניסן משה קריתים בנויים בתבנית הזאת. גוף היוצר הקדום מביא אפוא לפנינו את התבנית הבשלה

והמשוכללת ביותר של הקיקלר. גופי היוצר שבהם נעה מחרוזת קדוש רפרניית אחת אינם אלא בכואה מוקטנת ופשוטה של הדגם השגור.<sup>73</sup> מן הצד הזה יש לציין בגופי היוצר שתי סגולות מיוחדות. ראשונה מהן, שגופי היוצר בעלי מחרוזות הביניים הרפרנייות מביאים ברובם, לבד ממחרוזת הקדוש הרפרניית שלהם, מחרוזת קדוש אחרונה, שונה ממנה, בסופם. תופעה זו, שאיננה בשאר הדגמים המקהליים הידועים לנו ואף לא בקיקלר, קשורה כנראה בעובדה שגוף היוצר נקרא להכיל בסופו (כלומר במחרוזת הקדוש האחרונה שלו) רמז לקדושת היוצר. במחרוזת הקדוש הרפרניית לא תמיד ניתן היה לשלב רמז כזה, בלא שתיעשה בלתי מתאימה לתפקידה השוטף. הדבר היה קשה בוודאי במיוחד באותם גופי יוצר שסיפרו בענייני הפרשות, אבל גם ביצירות אחרות לא תמיד ניתן היה להעניק למחרוזת הרפרניית גם אופי של מחרוזת סיום. הדגם אפשר שנתהווה עוד קודם שעוצבה לגוף היוצר תבנית הקיקלר, שהרי כבר ראינוהו נרמז במחרוזות הביניים של גוף יוצר קדם-קלאסי (פיוט [יח] לעיל).<sup>74</sup>

תכונה שנייה מיוחדת לגוף היוצר (אבל היא משותפת לה, לקיקלר, ולשאר הדגמים התלת-טוריים המקהליים), היא, שמחרוזות הקדוש שבו זהות על פי רוב בהיקפן למחרוזות הרגילות, כלומר שהן תלת-טוריות כמותן. קטעי הביניים המשתלבים בדגמי הפיוט המקהליים שונים בדרך כלל מן המחרוזות שמסביבם. ומטבע הדברים כך, כי יסודות חריגים נוטים להיות בולטים באופים החריג בכל סגולותיהם, ואולי בראש וראשונה בהיקפם. התופעה השונה, העולה מגוף היוצר, מן הקיקלר ומשאר הדגמים התלת-טוריים המקהליים, היא, כמובן, פרי 'טעות אופטית'. היא מתמיהה רק בתוקף ההנחה (המוטעית) שלפני מחרוזת הביניים התלת-טורית באות שלוש מחרוזות תלת-טוריות, שוות לה בהיקפן. אבל באמת אין הדבר כך, כי מן הבחינה ההיסטורית, ואולי

73 התפתחות גוף היוצר הפוכה אפוא, מן הצד הזה, להתפתחות הקיקלר. ואין לתמוה על התופעה, כי שתי התבניות מוקמו בשני מקומות שונים ונועדו למלא תפקידים ליטורגיים שונים. 'גורלם' נתחלף בהכרח בהתאם לתפקידיהם המתחלפים. הקיקלר נשאר חלק מקומפוזיציה גדולה ורבת יוקרה, ולפיכך נשתמר בו, גם בפייטנות המאוחרת (כולל בזו המרכז אירופית) אופיו המקהלי המפואר. היוצר נע בחלקה ליטורגית פחות חשובה ונקרא לעטר גם תפילות של שבתות רגילות. לפיכך תבניתו הותאמה להקשרים ליטורגיים 'נמוכים' יותר. תפוצתו העצומה של היוצר הביאה את הגוף גם למקומות שבהם לא התקיימו מקהלות כלל: במקומות אלה קשה היה להיצמד לתבנית המקורית, המלאה קטעי מקהלה מתחלפים של המרכיב, ונוח היה הרבה יותר השימוש באלטרנאטיבה הפחות מפוארת. קדושתאות עם קיקלרים באו, בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת, כמעט רק בתכניות הליטורגיות של ימות החג הגדולים, ונאמרו מן הסתם בכתי כנסת גדולים ומרכזיים בלבד.

74 במידה מסויימת ניתן להשוות את המתרחש בדגמים הללו למה שקורה בשבעות המקהליות שמחרוזת המשנה שלהן רפרנית. המחרוזות עצמן חוזרות לאורך השבעות כלשונן, אבל טורן האחרון משתנה כל פעם, בהתאם לברכות הבאות אחריו.

מוטב לומר: הקדם-היסטורית, אין מחרוזות הביניים תלת-טורית כלל, אלא חד-טורית, ומה שבא לפניה איננו גוש של שלוש סטרופות תלת-טוריות, אלא מחרוזת תלת-טורית אחת. סטרופת הביניים של גוף היוצר קצרה אפוא כדי שליש מן ה'מחרוזות' (האמיתיות) של הפיוטים שבהם היא באה.

אמנם, גם ביוצרות קדומים יש שסטרופת הקדוש מתארכת קמעה, כדי טור אחד. בלא מעט יוצרות הנכתבים בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת, נמצא האזיון שלכאורה בין היקף מחרוזות הביניים להיקף סטרופות גופי היוצר מעורער לגמרי. בגופי יוצר של ר' יוסף אבן אביתור למשל, באים לפעמים 'פזמונים' מקיפים, שמספר הטורים שבהם (אין הוא שווה בהכרח בכל הפזמונות שבאותו הגוף) שקול כנגד מספר הטורים בשתי סטרופות רגילות, ולפעמים אף עולה על מספר זה.<sup>75</sup> גם פייטנים מזרחיים מאוחרים אחרים הרחיבו לפעמים את מחרוזות הביניים של גופי יוצרותיהם.<sup>76</sup> התופעה קשורה בהתרחבות מקומן של המקהלות בתפילת הרבים בארצות המזרח במאות ה'י"-א, התרחבות שיש לנו עליה עדויות רבות גם ממקומות אחרים. בהרחבת הפזמונות שבגופי היוצר אפשר שניכרת גם השפעה עקיפה של תבנית ה'מחרוזות ופזמון' שרושמה ניכר גם בפניות אחרות ביוצר המאוחר, כפי שיוסבר להלן.<sup>77</sup>

מחרוזת הקדוש של גוף היוצר שונה מכל הבחינות מן המחרוזות שמסביבה. אין היא מצטרפת לאלפבית שלהן ואין היא ממשיכה (ברוב המקרים) בעניינן. סיומות מקראיות שבאות בהן אין להן (לפי הרוב) המשך בה. וביתור, היא נבדלת מהן בצורה חדה ובוטלת במלת 'קדוש' הבאה אחריה. אכן, הקטע המקהלתי לכן הוא קיים: להכניס יסוד חריג, מעורר, מפתיע ומתוחכם בהרצאה המונוטונית של הפיוטים. אילמלא היה שונה מן המחרוזות שמסביבו לא היה בו צורך כלל.

אמת, קצת פייטנים, ובתוכם גם פייטנים חשובים, לא נזהרו תמיד להבדיל את מחרוזות הקדוש משאר הסטרופות שבגופי יוצרותיהם בפרט זה או אחר. בעיקר קשה היה עליהם להשמיט את מחרוזות הקדוש מסיפור ענייני הגופים

75 עיין לדוגמה בגוף היוצר לפרשת נח שהדפיס מ' זולאי, יוצרות אבן אביתור, 249 ואילך. מחרוזות הביניים מביאות שם ששה ששה טורים, לבד מן האחרונה המביאה ארבעה בלבד. הטכסט נדפס על פי כ"י אוטוגרפי של הפייטן. התופעה חוזרת בהרבה בגופי יוצר של אבן אביתור, בעיקר ביוצרותיו לחומש בראשית. עיין גם ע' פליישר, פייטני איטליה, 151; ועיין גם להלן, 414.

76 עיין דרך משל בגוף היוצר לפרשת יתרו שהדפיס מ' זולאי, בהאסכולה הפייטנית, עמ' קעא. שני הפזמונות הראשונים שם הם של חמישה טורים, השלישי של 8 טורים. השיר חתום 'שלמה החזן יזכה', וזולאי חכך בדעתו אם אין הוא לרב סעדיה גאון. לדעתי אי אפשר ליחס את הפיוט לרס"ג בשום אופן, ויש להניח שהוא לר' שלמה בן יהודה גאון, שפעל במחצית הראשונה של המאה ה'י"א, וכבר הושפע, אולי, מפייטנותו של ר' יוסף אבן אביתור.

77 על תבנית זו עיין להלן, 392 ואילך.

במערכות שנכתבו על פי הקריאות,<sup>78</sup> ומרצף הסיומות המקראיות של גוף הפיוטים. אבל גם במקרים הללו דאגו להבליט את אופיין החריג של מחרוזות הקדוש בפרטים אחרים, ובדרך כלל גם העניקו להן תוכן מכליל ולירי. ברוב המקרים אין סיומות מקראיות בסופי מחרוזות הקדוש כלל. וזו בדיק הנקודה שבה בולט אופיה החריג של סטרופת הקדוש במיוחד, כי ההפך מזה נהוג, באופן קבוע לא פחות, במחרוזות העיקריות של גופי היוצר. מקובל למדי גם המנהג ההפוך: בגופי יוצר שאין בהם שימוש בסיומות מקראיות — באות לעתים קרובות סיומות מקראיות דווקא במחרוזות הקדוש.<sup>79</sup> במקרים שבהם מביאים הפייטנים סיומות מקראיות גם בסופי סטרופות הקדוש, הם מקפידים בדרך כלל להביאם ממקום אחר, כדי שלא יהיה בהם המשך לרצף הסיומות של גופי השירים. יוצא מן הכלל הזה שמואל השלישי שביצורתיו ממשכות מחרוזות הביניים בדרך כלל את רצף הסיומות המקראיות של הפיוטים. אמת, גם פייטנים אחרים, אף קדומים ממנו, נהגו כך לפעמים.

בפיוט המזרחי אין על פי הרוב קישוטי תבנית למחרוזות הקדוש, גם בפיוטים שבהם מעוטרת המחרוזות של גוף היוצר בסימנים כאלה. אבל בפייטנות האירופית יש לעתים קישוטים כאלה במחרוזות הקדוש, והם אף מצטרפים לפעמים למערכת מקבילה, מעומתת עם מערכת סימני התבנית של גוף השירים.

ברגיל, חותמים הפייטנים את שמותיהם במחרוזות הקדוש. מקום זה נמצא יפה במיוחד לחתימות משתי סיבות: אחת מהן — מפני שהוא מקום ה'הפקר': מחרוזות הקדוש אינה כלולה באלפבית של הפיוט וגם אינה מעמידה, כמוכן, מערכת אלפביתית מקבילה. הפייטנות אינה אוהבת יסודות שירה בלתי מאורגנים, ואם הם מזדמנים בה, משום מסורות קדומות או התפתחויות חריגות, עד מהרה היא עושה בהם מעשה של ארגון.<sup>80</sup> השנייה מהן — מפני

78 זה המצב גם בגוף היוצר היחיד של הקילירי שישנו בידנו לפי שעה (פיוט [ככ]). במחרוזות הקדוש הראשונות אין המשך לסיומות המקראיות הבאות ברצף במחרוזות השיר, מה שאין כן בשתי מחרוזות הקדוש האחרונות. רשמה של הקריאה ניכר, אגב, גם בסטרופות הקדוש הראשונות.

79 עיין למשל מ' זולאי, פיוטי חדותא, 32 ואילך. ביוצר זה (לסוכות) אין סיומות מקראיות למחרוזות הגוף, אבל שש מחרוזות הקדוש הראשונות מביאות בסופן סיומות מפרשת בראשית: 'זיהי ערב ויהי בוקר יום אחד', 'יום שני', 'יום שלישי וכו'. עיין בדומה לזה בפייטנות המרכז אירופית, להלן, 635. סיומות המקרא של מחרוזות הקדוש מתארגנות לעתים לפי עקרון איזה שהוא ביוצרות לשבחות מצוינות. עיין להלן, 233.

80 תהליך דומה עבר על מחרוזות הסיום שבסופי פיוטי המגן והמחיה בקדושתאות. גם אלה נועדו לבוא בלא זיקה באלפבית של החטיבות, עם שהן קשורות בשרשור (רק בראשן, כמוכן) אל שלשלות הפסוקים שלפניהן. עד מהרה ניכרים מאמצי הפייטנים, גם הקדומים מאוד, להשליט עליהן איזה סדר אקרוסטיכוני: הדותה כופל בראשי הטורים, בדרך האליטראציה, את אותיות הפתיחה של מלת השרשור, ויוסף בירכי ניסן משלב את הטורים באקרוסטיכון של החטיבות. כבר הקילירי, באחדות מקדושתאותיו, בעיקר ה'לא־תקניות' (למוסף ומנחה של יום כיפור למשל) נוהג כך, ואף חותם לפעמים בראשי הטורים את

שמחרוזות הקדוש נאמרות מפי המקהלה, ונאה לפייטן, ודרך של צניעות, שיהיו אותיות שמו מצטרפות מקטע שלא הוא אומר. התופעה חוזרת, כמובן, גם בתבניות המקהלות של שאר סוגי הפיוט: רובן חתומות, אם בכלל, בקטעי הביניים שלהן.<sup>81</sup> אבל יותר מאשר בכל סוגי הפיוט קבוע המנהג בגוף היוצר. גם כאן, כך נראה, מיצג גוף היוצר מתחילתו את הקיקלר המאוחר, ולמרבח המזל כך, כי בזכות הנוהג הזה נמצאים רוב גופי היוצר שבידנו (כמובן לא כולם) חתומים בידי מחבריהם.

את חתימתם שרכבו הפייטנים במחרוזות הקדוש איש על פי דרכו. הדרכים שונות היו, אבל רוב הפייטנים קבעו בזה, אם כי לא בהכרח תמיד, כל אחד שיטה משלו. מחרוזות הקדוש הרפריניות חתומות, כמובן, בשם המלא של הפייטן, על פי רוב במטבע קצר, הנזקק בכל זאת, כמעט תמיד, גם לראשי מלים שבתוך המחרוזות. במחרוזות הקדוש המתחלפות משתנים דרכי הפייטנים. יש שחתמו במטבע ארוך, ושילבו קטע מחתימתם בכל מחרוזת קדוש; כאמור, כך נהג יוסף בירבי ניסן בכל יוצרותיו, שחתם במחרוזת הקדוש הראשונה 'יוסף', בשנייה 'בירבי' בשלישית 'ניסן' וברביעית 'חזק'. כך בדיוק נהג גם אלעזר בירבי קילר בגופי יוצרותיו. יש שחתמו במטבע קצר, פיזרו אותיות שמם על פני התחלות מחרוזות הקדוש, אות למחרוזות.<sup>82</sup> ובמקרה הצורך השלימו חתימתם במחרוזות הסיום של גופי השירים. והיו בזה גם שיטות אחרות. שיטות החתימה המיוחדות של הפייטנים בגופי היוצר מסייעות לעתים קרובות לחוקר ליחס בבטחון קטעי יוצר לקויים למחבריהם.

מחרוזות קדוש מתחלפות קשורות אל גוש הסטרופות שלפניהן בשרשור. נקודה זו חשובה ביותר לתולדות המרכיב בהתפתחותו, ועוד נשוב לדון בה בהמשך. שרשור הקטע המקהלתי המתחלף הוא חוק קבוע בפייטנות הקלאסית בכלל הסוגים.<sup>83</sup> שרשור זה בא בשביל לקשור את הקטע החריג אל הפיוט שאלי הוא בא להצטרף, וכדי לסמן בעת ובעונה אחת דבר והיפוכו: גם את שייכות הקטע החריג לשיר שכתבו הוא בא, וגם את ניתוקו ממנו. כאמור, השרשור

שמו. הפייטנים המאוחרים, ובפרט הספרדים, חתומים בסטרופות הסיום הללו באופן קבוע את שמותיהם, בדרך כלל במטבע ארוך, הנזקק כמעט לכל התיבות. נטייה דומה ניכרת בפייטנות הקדומה גם בפיוטי ד ובסילוקים שבקדושתאות, אשר המסורת הקלאסית קבעה להם תבנית חסרת אקרוסטיכון. שמעון בירבי מגס מביא בפיוטי ד שלו חצי אלפבית (עד אות ל') ובסילוק — א"ב או חתימה. גם פינחס מביא אלפביתים בכמה מסילוקיו.

81 על מצב דומה בזולחות המקהליים עיין להלן, 295. זהו המצב גם בתבנית המחרוזות עם פזמון שעליה ידובר להלן, 396. בסליחות בעלות סטרופות פתיחה ורפרין התופעה נפוצה מאוד.

82 כך למשל פינחס, לעיל, פיוט [כה]. שיטת החתימה של הקילירי בפיוט [כב] לעיל יוצאת דופן למדי, אם כי גם היא לא לגמרי בלתי-מצויה.

83 התופעה בולטת במיוחד בשבעות המקהליות ובקרוכות ה"ח הגדולות. היא קבועה כמובן גם בקיקלר הקלאסי ובשאר תבניות דומות.



המקשר משמש בתפקידים דומים גם במקומות אחרים בפייטנות, ועוד ידובר בו להלן.<sup>84</sup> בגוף היוצר הוא משמש גם אות למקהלה לפצוח בשיר, דבר נחוץ במיוחד, לפי שטרופת הקדוש יעודה להשתלב בפיוטים במקומות בלתי שגורתיים. אמת, תפקיד זה איננו עיקר לשרשור במקום הזה; בגופי היוצר שבהם מחרוזות הקדוש רפרונית, ואין שם שרשור, אין שום נסיון להטיל את התפקיד על גורם תבניתי אחר. כמעט אין צריך לומר שמלות השרשור שבראש סטרופות הקדוש אינן מכוונות להשתלב במטבע החיתום של הפייטנים. החתימה קולטת את ראשית התיבה הראשונה שלאחר מלת השרשור, וכפי שכבר נאמר לעיל, היא נזקקת לעתים גם לראשי תיבות אחרות במחרוזות. מלת 'קדוש' הבאה בסוף מחרוזות הביניים בגוף היוצר,<sup>85</sup> עוררה לפעמים קשיים לפייטנים שביקשו לקיים בה את שתי תכונותיה הסותרות, אחת — שתהיה מחוץ לסטרופה מצד החרוז, ושנייה — שתהיה בתוך הסטרופה מצד החוכן. המשימה הזאת היתה קשה כאן יותר מאשר בקיקלר ומאשר בשאר הפיוטים בעלי מחרוזות הקדוש, מפני האופי התימאטי המיוחד של גוף היוצר. בפיוט המנוני, שמהלכו האידיאי נתון כולו ביד הפייטן, אפשר לכוון את מחרוזות הביניים כך שמלת 'קדוש' תצטרף אליהן, בסופן, בצורה חלקה ומהוקצעת. אבל קשה הדבר בקטע בעל אופי סיפורי, שגם מחרוזות הביניים שבו משועבדת לעתים, אם גם במישור לירי מוגבה יותר, לתכניו. לפיכך התירו הפייטנים לעצמם בגוף היוצר, ל'הדביק' את מלת 'קדוש' לסוף מחרוזות הביניים בעזרת אות שימוש או תיבת־גשר או צירוף נוסף, בהתאם לנדרש לעניין. הרבה מחרוזות קדוש מסתיימות בצירופים מעין 'לקדוש', 'לך קדוש', 'במאמר קדוש' או 'בציווי קדוש', 'סגולי קדוש', 'נם (=אמר) קדוש', 'בעוז קדוש' וכיוצא בזה. ביוצרותיו של רב סעדיה גאון מצאנו לעתים גשרים ארוכים במיוחד, כגון במחרוזת הקדוש השלישית ביוצר לפרשת וזא (כ"י ט"ש ס"ח 125.59):

...כָּל עֶפְרָה הָאֶרֶץ הִיא כָּנִים  
כִּי לֹא יָשׁוּב דְּבָר <קדוש>

או בסוף היוצר לפרשת שמיני:<sup>86</sup>

לֵכָן כְּאֵילִי זֵיעַ קְדוּשָׁה אֶקִּיר  
וְאֶבִּיעַ לָךְ <קדוש>

84 השווה עוד 294, ו-304 להלן. שרשור דומה מקשר את מחרוזות הסיום של הקדושתאות שבהן דיברנו לעיל. הערה 80, אל שלשלות הפסוקים שלפניהן. דומה לכך המתרחש במחרוזות המעבר של ה'דיברין' בקדושתאות לשבועות, בסדרות הרהיטים המיוסדות על פסוקי שירת הים בקדושתאות לויושע, במחרוזות המעבר שלקניות, ובשאר מקומות. עיין ע' פליישר, שירת הקדוש, לפי המפתח ('שרשור מקשר').

85 על מקורה ותפקידה דובר לעיל, 207.

86 מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קנג.

או ביוצר לפרשת תזריע, שבו משלימות מלות הגשר המעבירות אל תיבת 'קדוש', שיבוץ מקראי שהוא עיקר הטור האחרון של מחרוזת הביניים<sup>87</sup>:

עֲלֶיהָ מִפִּיל אֲנִי תַחֲנַת נַחֲלַת  
פִּי כִתְרוֹנִי בְּנֵי עֶדָה וּבְנֵי מַחֲלַת  
נַחֲכָלִי בְּנַעֲמִיךָ אֶף נַחֲלַת  
שְׁפָרָה לִי בְךָ <קְדוֹשׁ>

ביאור:

1 תחנת נחלת: כנראה: תחינה שפופה, כשל חולה. וצורת הסמיכות שלא לצורך, מסימני לשונו של הגאון. 2 בני עדה ובני מחלת: כינויים לאומות העולם (בר' לו:ב; שם כח:ט). 3 וחבלי וכו': על פי תה' טז: חבלים נפלו לי בנעמים אף נחלת שפרה עלי. בדומה לכך, בקצת מקומות גם אצל שמואל השלישי ופייטנים אחרים.

### תכנים

קשה לדבר בהכללה על תכניהם של גופי היוצר. הואיל ורוב גופי היוצר שהגיעו אלינו מן המזרח מיוסדים על פיסקות קריאה של שבתות ושל חגים, ניתן לומר שגופי היוצר משועבדים בתוכם לנושאי הקריאות, ועניינם משתנה בהתאם לפיסקאות המתפייטות בהם. במחזורים הגדולים המכוונים לפרשות השבועיות מספרים הפייטנים מחדש את החומש, ליתר דיוק את קטעי הפתיחה של פרשותיו. השטח העומד לרשות הפייטן במחרוזות גוף היוצר איננו גדול: שתי שורות, בדרך כלל של שלוש מלים מוטעמות כל אחת, אינן מקום רב. הן מציעות מעט אפשרויות לבאר, להסב תשומת לב, להוסיף מדרשי אגדה, לבנות רעיונות מקוריים. הצורך להזיז את הפיוט במהירות מסיומת לסיומת לא הטיב עם הפייטנים ורק אלה מהם שפרצו, בעקבות רב סעדיה גאון, את הגבולות הצרים של הטור הפייטני התלת-הטעמתי, הצליחו לומר דברים כבדי משקל בגוף היוצר. שאר הפייטנים הסתפקו ברובם ב'תרגום' ענייני המקראות לעברית פייטנית, איש כמידת יכולתו וכשרונו. מובן שגם במעט הזה לא היו כל הפייטנים שווים וגם לא כל היצירות של אותו פייטן שוות. הרבה היה תלוי בזה ברוח ששרתה על הפייטן בשעת חיבור הגוף, ויותר מזה אפילו — בפרשה שאותה בא לפייט.

נקודות אור בגופי היוצר הן בדרך כלל מחרוזות הביניים. סטרופת הקדוש נתפשה כמעין אתנחתא במהלכו האפי-הומילטי של גוף היוצר, כמעין 'אָרְיָה' אחרי רציטאטיב ארוך, באופירה. במחרוזת הקדוש היה הפייטן משוחרר בדרך כלל מעולה של הסיומת המקראית ועמדו לרשותו שלושה טורים פנויים מכל חובה. בסופם, כמעין מטרה מוגבהת, עמדה מלת 'קדוש', אשר אליה אל-על היה חייב לכוון את מהלך המחרוזת. בהרבה גופי יוצר עומדת מחרוזת הקדוש

(בעיקר זו המתחלפת עם כל הופעה) כמעין אינטרמצו לירי, מובדל מסביבתו גם ברמתו השירית. היא מסכמת, לפעמים, בקצרה, את הדברים שנאמרו בגוש הסטרופות שלפניה על העבר הרחוק, ומדגישה את המשתמע מזה להווה ולעתיד. היא מביעה לעתים גם איזו עמדה מיוחדת של הפייטן, דהיינו של חז"ל, ביחס לתכנים שבגוף, ומטלטלת את היצירה ממקומה הדרשני אל הרינה ואל התפילה.

## לשונות מעבר

כפי שתואר לעיל, גוף היוצר נועד להעביר אל קדושת היוצר, ובדין היה לפיכך שנמצא בסופו, כלומר בטור האחרון של מחרוזת הקדוש האחרונה שלו, רמז לקדושה. באמת, בהרבה גופי יוצר באות לשונות מעבר ברורות. באופן קבוע באות לשונות מעבר כאלו בסוף גופי היוצר של יוסף בירבי ניסן, בסוף גופי היוצר לארבע הפרשות החתומים 'אלעזר קליר', בסוף עשרות גופי יוצר של שלמה סולימן אלסנג'ארי ובסוף גופי היוצר של רב סעדיה גאון.<sup>88</sup> מופלא הוא, לאור עובדות אלו, מצבם של כמה וכמה גופי יוצר קדומים ומאוחרים, שסופם ניאוטראלי לחלוטין ואין בהם שום רמז לשום מעבר. לקבוצת גופי היוצר האלה שייכים, למרבה הפלא, גם מעט גופי היוצר שהגיעו אלינו שלמים מן התקופה הקלאסית, יוצרו היחיד של הקילירי (פיוט [כב] לעיל) ושני יוצרותיו השלמים של פינחס (פיוטים [כה] ו[כו]).<sup>89</sup> כן הוא גם בכל גופי היוצר של פייטן גדול כשמואל השלישי בירבי הושענא ובכל יוצרותיו של אלעזר בירבי קילר, וכן הוא בסך לא קטן של גופי יוצר מכל התקופות שהגיעו אלינו מן הגניזה.<sup>90</sup> קשה מאוד להסביר את התופעה. כי גם אם נאמר שהפייטנים ויתרו על הכללת לשונות מעבר בסופי פיוטיהם מפני שידעו שממילא צפוי גשר־קבע לבוא בין סופם לבין הקדושה, עדיין לא הסברנו בזה דבר, כי גם במקרה זה מן הדין היה שנמצא בסופי הגופים לשונות מעבר, אם לא אל הקדושה — לפחות אל גשרי הקבע, ואין לשונות כאלה ניכרים בסופי היוצרות הנדונים.<sup>91</sup> מבין כל גשרי

88 על המצב ביוצר הקדום עיין ע' פליישר, לתפוצת הקדושות, 270 ואילך. והשווה שם, 274, הערה 63.

89 אבל השווה כנגד זה לשונות המעבר החד משמעיים בסופי גופי היוצר הקדם קלאסיים שהגיעו אלינו (פיוטים [יא], [יב], [יג], [טו], [ז], [יח]).

90 בגופי יוצר של פייטנים מאוחרים יותר, מראשית המאה ה"א, באים בסופי גופי היוצר לשונות מעבר אל 'המאיר לארץ', כלומר אל פתיחת הברכה הראשונה שלפני קריאת שמע. פייטנים מרכז אירופיים מעבירים בסופי הגופים לפיסקות־קבע אחרות. על התופעה עיין להלן, 470. מכל מקום יש מזה ראייה שפייטנים, גם מאוחרים, ידעו שיש להביא בסופי גופים לשונות מעבר.

91 השווה לזה את המתרחש בסופי אופנים וזולתות רבים, שסיומם מביא לשונות מעבר לא אל התחנות הליטורגיות שהם מיועדים לעטר, אלא אל גשרי הקבע שנועדו להעביר אליהן (עיין להלן, 304). באופן קבוע עולה התופעה גם מדרכי הסיום של פיוט ט' וט'<sup>2</sup>

המעבר הידועים לנו על פי קטעי הגניזה, אחד בלבד, הנוסח הפותח במלים 'בורא קדושים' (עיין לעיל, 153). נראה מקיף ועצמאי די הצורך כדי להעלותו על הדעת מצטרף אל פיוט שלפניו בלא שהוא נרמז בסופו, או על פי הנרמז אליו ממלת 'קדוש' בלבד ('קדוש, בורא קדושים, ישתבח שמך מלכנו יוצר משרתים' וכו'). אבל קשה לראות גשר זה מצטרף, על דעת הפייטנים, ליצירות קדומות כגון של הקילירי ור' פינחס.

והנה לגבי אחדים מן היוצרות הקדומים ניתן אולי להעלות על הדעת שמחבריהם כתבום מלכתחילה על מנת שיעבירו אל הקדושה לא ישירות, אלא באמצעות סילוקים. ידוע לנו שהמנהג הזה אכן קיים היה בפייטנות הקלאסית, ולהלן ידובר בו בפירוט.<sup>92</sup> ידוע לנו גם כן שהמנהג המזרחי המאוחר לא גרס בדרך כלל אמירת סילוקים אחרי גופי היוצר, ויתכן אפוא שהסילוקים שצורפו במקור אל גופי היוצר הקלאסיים נשרו, והשאירו, בנושרם, את גופי היוצר תלויים באויר, בלא שום זיקה אל שום תחנה ליטורגית. כאשר ליוצרות המאוחרים ניתן לחשוב, כמובן, שמחבריהם כיוונום שיהיו מלווים בגשרי קבע עצמאיים כגון 'בורא קדושים' שהוזכר זה עתה, אם כי, צריך לומר, ההנחה אינה עולה בקנה אחד עם רוחה של היצירה הפייטנית המזרחית, אפילו המאוחרת מאוד. מה גם שבהרבה גופי יוצר מאוחרים, ובתוכם רוב יוצרותיו של שמואל השלישי, לא זו בלבד שלא מצאנו את הציון 'בורא קדושים' (או כל כיוצא בזה) אחרי הגופים, אלא שלא מצאנו שם, על פי רוב, שום ציון כלל. תופעה זו מפליאה באמת, ואולי יש לה צד של הסבר מהתפתחות מאוחרת יחסית של מנהגי התפילה המזרחיים בהצבת קטעי היוצר בתפילת הציבור, מנהג הנרמז מכמה כתבי יד מן הגניזה אך עדיין איננו בטוחים לגמרי במשמעותו. על התפתחות זו יבואו להלן דברים מפורטים.<sup>93</sup>

בקדושתאות: גם שם נרמזים כמעט תמיד גשרי המעבר הקבועים ('לעומתם' ו'פעמים') ולא פסוקי הקדושה עצמם.

92 עיין לעיל 152, ולהלן, 245 ואילך.

93 עיין 465 ואילך.

## גופי היוצר לשבתות הפורענות

שלטון תבנית הקיקלר בגוף היוצר המזרחי הוא כמעט מוחלט. החריגים הידועים לנו בנקודה זו נער יספרם. על פי רוב אין הם אלא תופעות שוליות שמקורן בשיבושים או במסורות רופסות של קהילות נידחות וקטנות.<sup>1</sup> בהרבה מקרים אין הם מעשי פייטנים, אלא סטיות של הפרקטיקה הליטורגית, שהביאה אל היוצר, לפעמים, פיוטים שנכתבו מלכתחילה ליעדים אחרים. טלטולי יצירות מסוג לסוג בשימוש הליטורגי השוטף של בתי הכנסיות אינם חזיון נדיר במזרח.<sup>2</sup> נדירות התופעה בחלקה הזאת מעידה עדות עזה על מודעותם של פייטנים וחזנים, במשך כל השנים, לאופי הרשמי והמחייב של תבנית גוף היוצר.

לפיכך בולט שבעתיים במוזרותו העיצוב החריג של גופי היוצר לשלוש השבתות שבין שבעה עשר בתמוז ותשעה באב, שבת דברי, שבת שמעו ושבת איכה. גופי היוצר לשבתות אלו אינם מעוצבים בתבנית הקיקלר; הם עשויים מחרוזות מרובעות, מאסיביות. לעתים קרובות באות בהן מחרוזות ביניים, לפעמים גדולות יותר ממחרוזות השירים עצמם.<sup>3</sup> תכיפות הופעתן שונה מן

- 1 על אחדים מן החריגים הללו עיין להלן, 351 ואילך.
- 2 על מקרים מסוג זה העיר זולאי במאמרו נוספות לפיוטי ינאי, 148 ואילך, ושם דוגמה למגן ומחיה של ינאי שעובדו בידי שלמה סולימן לפיוטי מי כמוכה ויי מלכנו. עיין על כך גם להלן פיוטים [פה] ו[פח]. על מקרה דומה עיין ע' פליישר, ראש חודש ניסן, עמ' קכו. התופעה נפוצה למדי.
- 3 גופי יוצר מטיפוס זה נדפסו עד כה מעט. סדרה ארוכה של פיוטים לשבתות הפורענות ובתוכה גם גופי יוצר, פורסמה בידי י' דוידסון, גנזי שכטר, ג, 152 ואילך, אבל הסידור הגראפי של הפיוטים שם מבולבל ומביך. גופי יוצר באים שם, 152 ('איכה אבל חיל וחומה'), עם מחרוזות ביניים מרובעות מתחלפות אחרי כל סטרופה, ושם, 153 ('איכה אבלו קהלן[תיכס]'), שתי מחרוזות בלבד ואחר כך סימון למחרוזת ביניים. הפיוט המסומן שם בכותרתו כ'אופן' ('איכה שניתי לשון קינות') הוא כנראה גם כן גוף יוצר. בעמ' 157, הקטע הלקרי (סימן 8) הוא פתיחת היוצר 'שמעו אלי אבירי לב' של שלמה סולימן, שעליו ידובר להלן (פיוט [מז]). היוצר לשמעו ואלה מסעי הנדפס שם אחר כך ('שמעו אמרי דת נפש משיבת') מצוייד במחרוזות ביניים רפרזיות (חזומה 'יהודה'); היא היתה יעודה לחזור אחרי כל מחרוזת. שם, 159 בא יוצר קלאסי לשבת מסעי ('ארבעים ושתים מסעות'), שהיא, לפי הלוח ה'בבלי', תמיד שבת של פורענות; זו דוגמה נדירה של יוצר לשבת פורענות שנתחבר בתבנית הקיקלר. הקטע חתום במחרוזות הקדוש שלו 'מניר' ואין ספק שהוא פייטן מאוחר (מעביר בסוף הפיוט להמאיר לארץ', עיין שם, עמ' 160). המסומן בעמ' 160 כ'אופן [לר'] אלעזר' אינו (עד עמ' 161 ט' 34) אלא גוף היוצר לשמעו ולמטות מסעי של אלעזר בירבי קילר. הקטע המתחיל בט' 35 שם ('תחת אשר לא שמעתי לתוכחות ננאמו') אי אפשר לדעת מה הוא; אולי הוא קטע מאופן שנדבק אל סוף אופן אחר (עמ' 162, ט' 51 ואילך) שנועד לשמש לו פזמון. יוצרות נוספים לשבתות הפורענות

המקובל: לעתים הן משתרבות אחרי כל מחרוזות (במקרים אלה הן של ארבעה טורים בלבד והן רפריניות על פי רוב); לעתים קרובות יותר הן מופיעות אחרי כל מחרוזות שנייה, אך לעתים — אחרי כל שלישית. בחלק מן ההעתקות אין סימן למחרוזות ביניים כלל.<sup>4</sup> לעתים מועתקים הפיוטים ברצף, ורק בסופם באה פתאום מחרוזת ביניים אחת, ספק על פי רצון המחבר, ספק על פי רצון מעתיקים או חזנים מאוחרים.<sup>5</sup> מחרוזות הביניים רפריניות לעתים קרובות, אך יש שהן מתחלפות עם כל הופעה.<sup>6</sup> מכל מקום גם במקרים אלה אין הן משורשרות. הן חתומות בדרך כלל בידי המחברים. ביוצרותיהם של פייטנים נכבדים, כגון שמואל השלישי וכגון אלעזר בירבי קילר — מחרוזות הביניים (המתחלפות) הן מחרוזות קדוש בלא ספק.<sup>7</sup> אבל ביוצרות רבים הבנויים בדרך זו אין 'קדוש' בסוף מחרוזות הביניים. בחלק מן היוצרות אין, כזכור, מחרוזות ביניים כלל.

בגופי היוצר העשויים בדרך זאת יש כמעט תמיד התיחסות מסורגת לפרשה (הבבליה) השוטפת של השבת הנתונה,<sup>8</sup> ולהפטרות המיוחדת: מחרוזת אחת בגוף מדברת בקריאת היום בתורה ומביאה על פי רוב פסוק ממנה בסופה,

- ע"ן סידור רס"ג עמ' שפב ואילך (לרס"ג); מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קצג ואילך ('איכה אומן נוהל עדרים'; יוצר זה אינו לרב סעדיה אלא לסהלאן בר אברהם; סטרופת ביניים חתומה בשמו שנשרה מן המקור שממנו הדפיס זולאי את הקטע, באה בכ"ט ש"ס"ח 132.22); ח' שירמן, שירים חדשים, 66 (לשמואל השלישי).
- 4 המסורת בעניין הזה היתה כנראה רופסת ברוב המקומות, שלא כמצב בגוף היוצר הקלאסי, שבו כמעט שלא מצאנו שיבושים מעולם. לעתים יש הבדלים בנקודה הזאת בין העתקה להעתקה באותו פיוט. קצת מחרוזות ביניים המופיעות ביוצרות האלה נראות מחרוזות ייודות, לא אותנטיות, כגון אלו הבאות בגנוי שכתר, ג, 152 הנ"ל (אחדות מהן ידועות כפזמונים של קינות), או כגון המסומנת ('מי יתן', ברמו בלבד!) שם, 153.
- 5 כך בכ"י מוצרי IV, 271, ביוצר של סהלאן לדברי ופינחס (אצולי לחלק על מאסכם כהן). בנוכח ממנו לעיל בסוף הערה 3 באה מחרוזת הביניים אחרי המחרוזת השנייה של הפיוט. על דגמי יוצר משונים של סהלאן ע"ן להלן, פיוט [קכה].
- 6 כך הוא במובא לעיל מגנוי שכתר, ג, 152 (ספק אם סטרופות הביניים אותנטיות שם), בסדרות יוצרותיהם של שמואל השלישי ואלעזר בירבי קילר, ובעוד כמה יוצרות בודדים. ברוב גופי היוצר העשויים כדגם זה באות סטרופות ביניים רפריניות בתכיפות מתחלפת.
- 7 ע"ן בגנוי שכתר, ג, הנ"ל, 161, וח' שירמן, שירים חדשים, 66, ושם בסופי מחרוזות הביניים קרי 'ציר קדוש' ו'חכמי קדוש'. כך הוא בכל יוצרות השלישי לשבתות הפורענות, ע"ן גם להלן, פיוט [מט]. בקצת כתבי יד המביאים יוצרות של אלעזר בירבי קילר נשמטה מלת 'קדוש' מסופי מחרוזות הביניים. אבל אין ספק שהיא היתה שם במקור.
- 8 בלות ה'בבלי' הפרשות הללו קבועות כמעט לחלוטין: שבת איכה חלה תמיד בפרשת דברים, שבת שמעו חלה או בפרשת מסעי או בפרשות מטות-מסעי מחבורות. שבת דברי חלה או בפרשת מטות, או, בשנים שבהן באות פרשות מטות ומסעי מחבורות, בפרשת פינחס. לפי המנהג הארץ ישראלי הקדום לא היתה בזה כמובן שום קביעות, כי הסדרים חזרו למקומותיהם לא מדי שנה אלא מדי ג' שנים ומחצה לערך.

ומחרוזות אחת מדברת בהפטרה ומביאה בסופה סיומת שרומזת לה.<sup>9</sup> פסוקי ההפטרה אינם מובאים בסופי המחרוזות לפי סדרם; במקומם באות בדרך כלל סיומות מקראיות שמלת הפתיחה של ההפטרה הנתונה ('דברי', 'שמעו' או 'איכה') ניצבת בראשן כמלת קבע. באחדים מן המקרים באים פסוקי הפתיחה של ההפטרות בראשי המחרוזות כפסוקי מסגרת. בקצת יוצרות הקדישו הפייטנים את מחרוזות הגופים לדיון בפרשות בלבד, והסתפקו בציון יעודם המיוחד של השירים כמלת קבע מתאימה. במקרים אחרים מוקדו הפיוטים בענייני ההפטרות, בלא התיחסות לפרשות. גם מחרוזות הביניים מסתיימות ברוב המקרים במקראות מעין ההפטרות. ביוצרות שבהם מוצבות מחרוזות הביניים אחרי כל שתי סטרופות נוצר במקרים אלה סירוג סימטרי של מקראות מן הפרשות וההפטרות.

גופי יוצר מטיפוס זה שימשו בתכניות הפייטניות של שבתות הפורענות ברוב המכריע של קהילות המזרח בתקופת הגניזה. יוצרות רגילים, קלאסיים, שנועדו לשבתות אלו מעטים מאוד, אבל בתוכם עומדים גם חיבורים משל ר' שלמה סולימן.<sup>10</sup> אלעזר בירבי קילר חיבר שתי סדרות של מערכות יוצר לשבתות אלו: אחת קלאסית, צמודה לפרשות בלבד ובלא שום התייחסות להפטרות המיוחדות, ואחת, במחרוזות מרובעות עם מחרוזות ביניים מתחלפות, תוך התייחסות מקבילה לפרשות ולהפטרותיהן.<sup>11</sup> מעט היוצרות הקלאסיים הנוספים שנכתבו לשבתות הפורענות מאוחרים כנראה מאוד ואפשר שלא נכתבו במזרח.<sup>12</sup>

מופלא למדי חוסר האחידות הניכר בדגמי היוצר הללו בנוכחותן, או, לחליפין, בהעדרן, של מחרוזות הביניים. בכל מה שראינו לעיל בדרכי התארגנותן של צורות השיר למדנו, שלפי הכלל, דגמי השיר מתעצבים במסגרות מחייבות ואין בהם חופש תנועה בפרטים מהותיים כגון אלה. קרוב לומר שהתופעה קשורה במנהגים שונים שנהגו הקהילות במזרח בהפעלת מקהלותיהן בשבתות הפורענות. בקצת קהילות נהוג היה כנראה להשבית את

9 מוכן שאין בזה קביעות מוחלטת, לא כעיקרון ולא כביצוע. היוצר המובא בגניזת שכת, ג, 157 מחולק לקבוצות של שלוש סטרופות, אחת מדברת בעניין שבת בכלל (בלא סיומת מקראית), אחת בעניין הפרשה (מסעי), ואחת בעניין ההפטרה (פסוקים שתחילתם ב'שמעו').

10 כ"ז אוכספורד 2719/3, ושם יוצרות קלאסיים (בלא שום רמז להפטרות הפורעניות, גם לא בזולחות) לפרשות פניחס, מסעי ודברים. מערכת היוצר למטות חסרה. בהמשך באות באותו כתב יד גם מערכות יוצר של סולימן לפרשות שבתות הנחמה, בלא שום ציון להפטרות שלהן.

11 קטע מתוך היוצר לשמעו ומטות מסעי נדפס כנ"ל בגניזת שכת, ג, 160. כפי שהעירה לי ש' אליצור, היוצר הזה בא בכתבי יד אחרים כ'עיבוד' לשמעו ומטות בלבד, ושם מופיעה מחרוזת הקדוש אחת לשתי סטרופות, ולא אחת לשלוש, כבנדרס.

12 כגון יוצרו של מניר הנ"ל, לשבת מסעי, גניזת שכת, ג, 159. כמוכח מן המעבר ל'המאיר לארץ', וגם מן העובדה שמלת השרשור הבאה בראשי מחרוזות הקדוש משולבת (שלוש פעמים!) בחתמתו.

המקהלות בשבתות אלו לאות אבל;<sup>13</sup> בקהילות שכך היה מנהגן הועדפו בדרך הטבע גופי יוצר בלא מחרוזות ביניים. בקהילות אחרות, שבהן ביקשו להפעיל את הציבור במקום המקהלה הדוממת צירפו ליוצרות מחרוזות ביניים רפרנייות שהוצבו אחרי כל מחרוזות.<sup>14</sup> מחרוזות ביניים אלו, לפי שבאו ביוצרות חריגים, לא קיקלריים, לא עוצבו כמחרוזות קדוש וגם לא הוקפד על היקפן שיהיה זהה להיקפן מחרוזות השיר הרגילות. הפייטנים נהגו בהן מנהג של חירות על פי מה שנראה להם מתחייב מן ההגיון השגור של הדגמים, ולא על פי מה שמתחייב לכאורה מן ההשוואה לגופי היוצר הרגילים. במקומות אחרים שימשו המקהלות כרגיל גם בשבתות הפורענות, ובמקומות הללו הוחזר למחרוזות הביניים אופיין המקהלתי המובהק: הן הורחבו מעבר לממדי המחרוזות הרגילות והוצבו בסירוג לא שגור, אחרי כל סטרופה שנייה או שלישית. הן גם שבו ונעשו מחרוזות קדוש. אבל גם במקרים הללו לא הושווה מעמדם למעמד אחיותיהן שבקיקלרים: אף על פי שנוסחן הוחלף עם כל הופעה, לא הוצמדו אל שלפניהן בשרשור.

מה טעם באות מחרוזות הביניים ביוצרות שלשבתות הפורענות בסירוג בלתי קבוע? לפי הנראה, ההגיון המקורי חייב את הופעתן אחרי כל מחרוזות, וביחוד כך במקומות שבהם הן נאמרו מפי הציבור. מחרוזות הביניים המקהליות, בעיקר לאחר שהיקפן נתרחב, נוח היה יותר להציבן אחת לשתי מחרוזות, כדי שלא להפסיק לעתים קרובות מדי – ולזמן ממושך – את השטף הרגיל של אמירת גופי הפיוטים. סירוג זה היה נוח במיוחד גם לפי שמחרוזות השירים עצמן באו ברגיל מחולקות לקבוצות של שתיים מצד עניינן, סטרופה אחת לפרשה וסטרופה אחת להפטרה; סטרופות הביניים שנצטרפו לכל קבוצת מחרוזות כזאת הבליטה יפה את המבנה האידיאלי הפנימי של השירים. ביוצרות שנכתבו בשביל שבתות שמעו ומטות-מסעי מחוברות עוצבו המחרוזות בקבוצות של שלוש: מחרוזות אחת להפטרה, אחת לפרשת מטות ואחת לפרשת מסעי. ביוצרות הללו הוצבו מחרוזות הביניים אחרי כל סטרופה שלישית.<sup>15</sup> בסך הכל לא נקבע חוק מחייב בנקודה הזאת, והמשוררים או

13 אין הנחה זו מתערערת ממה שידוע לנו על פעילותן של מקהלות כתשעה באב גופו על פי העיצוב המקהלתי המפואר של רוב קרובות הייח' לתשעה באב (כולל כל הקרובות הקיליריות). כי בשבתות שלפני תשעה באב הועם זיוה של התפילה בהשוואה לתפילת שאר השבתות, בעוד יום תשעה באב עצמו ראוי היה שיובלט כמעמד ליטורגי מרשים ככל האפשר.

14 גם ההגיון הפנימי של התפתחות הדברים נראה מעיד שהדגם שלא היו בו קטעי ביניים נתעצב לראשונה, וכל הדגמים האחרים רק אחר כך. כי קיומן של מחרוזות הביניים בגופי היוצר הוא דבר קבוע, ואילו עוצבו גם היוצרות לשבתות הפורענות מלכתחילה עם מחרוזות ביניים, קל וחומר עם מחרוזות קדוש, לא היתה הפייטנות המאוחרת משמיטה אותן בשום אופן. הדרך ההפוכה מסתברת הרבה יותר.

15 אמנם יש בידנו, כנ"ל בהערה 9, יוצר שנועד לשבת שמעו ופרשת מסעי (חתום במחרוזת הביניים שלו 'יהודה') שחלוקתו התימאטית בכל זאת משולשת (סטרופה אחת מדברת



המעתיקים, מתוך שהתמונה לא היתה ברורה להם בדוגמאות שהכירו, עשו בזה כטוב בעיניהם.

קשה מאוד לומר מה טעם זנחו הפייטנים את התבנית הרגילה והמקובלת של גוף היוצר בשבתות הפורענות דווקא, ומה טעם עיצבו לשבתות הללו יוצרות בעלי תבנית מיוחדת כאשר עיצבו. עובדה היא שלא עשו כן לכבוד שום שבת ושום חג: התבנית קבועה במזרח באופן בלעדי לשבתות הפורענות, ולא מצאנוה משמשת בשום הזדמנות אחרת. קשה אפוא לתת לתופעה הסבר ליטורגי. אין להעלות על הדעת שהחידוש קשור באיזו דרך לדגמים הקדם-קלאסיים, ה'מרובעים' של גוף היוצר,<sup>16</sup> אף על פי שהוא תואם בהחלט את המתבשר על פיהם, הן מצד היקף המחרוזות, והן מצד הופעת מחרוזות הביניים אחת לשתי סטרופות. כי בין שני גושי הטכסטים חוצץ פער של זמן שאי אפשר לגשור עליו בשום אופן. גם אין להסביר בדרך הזאת מה טעם נתיחד החידוש לשבתות הפורענות דווקא. ההסבר היחיד שניתן להעלותו על הדעת בעניין זה הוא הסבר 'חזוני': אפשר שבקצת קהילות מזרחיות נהגו לומר את פיוטי שבתות הפורענות בניגונים מיוחדים, ואלה חייבו לשירים היערכות סטרופית שונה, רבת ממדים יותר. המבנה הסטרופי המקיף היה נוח לפייטנים בשבתות אלו גם מפני שאיפשר להם לפרוש לשיריהם יריעה תימאטית נרחבת יותר. בשבתות הפורענות היו הפייטנים משופעים בנושאים, וההזדמנות לומר לקהל דברי תוכחה וכיבושין בלא להיות מעוכבים על ידי המבנה הצר מדי של המחרוזות התלת-טורית היתה רצויה להם. היוצרות לשבתות הפורענות אכן מצטיינים בדרך כלל ברמה ספרותית גבוהה יותר, בהשוואה לסטאנדארדים המקובלים בגופי היוצר לשבתות הרגילות. אם אכן צודקת השערתנו בדבר ההסבר החזוני של התופעה משתמע מזה שהשלב המיוצג בה בהתפתחות היוצר מאוחר. כי קשה לתאר השפעה כזאת של הלחן על תבניות הפיוט בימי קדם. מסגנון הפיוטים הקדומים, מסתימות לשונם ומעמקות ענייניהם נראה שהניגון שבהם הושרו ברגיל לא היה מפותח במיוחד. גם רופסותו היחסית של הדגם, והתנועה החופשית שמתחוללת בו בכמה פרטי תבנית, מעידים, אגב, על איחורו. לפי הידוע לנו עד כה, הפייטן הקדום ביותר שעיצב גוף יוצר בעל תבנית חריגה לאחת משבתות הפורענות היה ר' שלמה סולימן אלסנג'ארי. לעיל כבר צויינה העובדה שבמחזור היוצרות של ר' שלמה לפרשות התורה אין ציון מיוחד להפטרות הפורענות. יוצרותיו המוקדשים לפרשות הקשורות לפי המנהג החד-שנתי בהפטרות הפורענות, עשויים בתבנית המקובלת, והם ממוקדים בענייני הפרשות בלבד, בלא שום התייחסות להפטרותיהן.<sup>17</sup> אבל

בעניין שבת סתם, בעוד שתי הסטרופות שלאחר מיכן בעניין הפרשה והפטרות המיוחדת: עיין גנזי שכתר, ג, 157. אבל מחרוזות הביניים מצויינת בשיר אחרי כל סטרופה, ומספר המחרוזות אינו מתחלק בשלוש. בחלוקה תימאטית כזאת חיבר את יוצרותיו לשבתות הפורענות גם מבוך בן דויד.

16 עיין עליהם לעיל, 67.

17 כבר נרמז לעיל שמצב דומה עולה ממחזור יוצרותיו של ר' אלעזר בירב קילר לפרשות

נותר בידינו שריד של יוצר לשבת שמעו המיוחס בכותרתו 'לסנגארי' ואין ספק שהכוונה בזה לשלמה סולימן. פיוט זה מדבר כולו בעניין ההפטרה ואינו קשור בשום פרשה. הוא יוצא דופן מצד מבנהו, ואין הוא דומה לא לגופי היוצר הרגילים וגם לא לאלה שנועדו, לאחר זמן, לשבתות הפורענות. המחרוזות עשויות בו שבעה טורים, ובראש כל טור ששי בהן בא צירוף קבע: 'עד לא'. הפיוט מיוסד על פסוק המסגרת 'שמעו דבר יי בית יעקב' וכו' (יר' ב:א), שהוא מקרא ראשון של הפטרת השבת. היוצר מביא מחרוזות ביניים אחת אחרי מחרוזתו הראשונה;<sup>18</sup> היא מצויינת בכתבי היד שוב, אחרי כל מחרוזת.

קטע מן השיר הזה נתפרסם לפני שנים רבות בגנזי שכטר, ג, 157 (טורים 18-5). בכ"י ט"ש ס"ח 96.61 הוא מועתק מראשיתו ועד סוף ט' 25, ושם בא, בכותרת, גם יחוסו לר' שלמה. מטור 5 ועד ט' 29 מועתק השיר גם בכ"י ס"ח 135.92. המשך כתב היד הזה שמור באוסף ט"ש ס"ח 275.54; שם בא השיר מט' 30 עד סופו, אלא שנוסחו מקוצץ: מעתיק הפיוט השמיט ממנו את השלמת האלפבית מאות סמ"ך ואילך, ודילג משם הישר אל מחרוזת הסיום. במחרוזת זו, המביאה מעבר ברור אל הקדושה, נותרה לנו שארית של חתימה ('יזכה'; תוספת שגורה בחתימות ר' שלמה סולימן), לפי זה סביר שתחילת המחרוזת, ובה ראשית מטבע החיתום, נפלה. הנה מה שנותר בידינו מן הפיוט:

[מז] יוצר שמעו לסנגארי

שְׁמַעו אֵלֵי אֲבִירֵי לֵב  
שִׁימוּ דְּבָרֵי עַל לֵב  
בִּינוּ נָא עֲרְלֵי לֵב  
אֲנִי יְיָ חוֹקֵר לֵב  
גּוֹלוּ מִכֶּם עֲרֵלֹת לֵב  
עַד לֹא תִצְעֲקוּ מִכָּאָב לֵב  
אֵל שְׁמוּעָה כִּי כָּאָה וְנָמַס כָּל לֵב

ביאור:

מטור 7 (כ"י באה') ועד ט' 32 ('בוכיה') בא הפיוט גם בכ"י ט"ש ס"ח 138.100 (אלו שהם אולי שלו, ובהם רמז לפרשות ולהפטרות המיוחדות כאחד). לפשר התופעה עיין ע' פליישר, לוח המועדים, 246 ואילך.

השבועיות: גם שם אין במערכות הקשורות לפי הלוח הבבלי להפטרות הפורענות והנחמה שום רמז לשום הפטרה (אבל יש לנו, כזכור, מחזורי יוצרות מיוחדים לשבתות אלו שהם אולי שלו, ובהם רמז לפרשות ולהפטרות המיוחדות כאחד). לפשר התופעה עיין ע' פליישר, לוח המועדים, 246 ואילך.

18 כמובן, אפשר לפקפק בשייכות מחרוזת הביניים לשיר, אם כי היא באה בכלל ההעתקות שהגיעו לידינו ממנו, ולשון הפתיחה של טורה השני ('עד לא') מזכירה את צירוף הקבע הבא בסטרופות העיקריות. אם נכונה השערתנו שהדגם עוצב לראשונה בלא מחרוזות ביניים כלל צריך לומר שפיוטו של ר' שלמה מציג כבר שלב מפותח יותר בהתפתחותו.

- הטו אֲזַנְכֶם לַתּוֹכַחַת מְגוּלָה  
עַד לֹא יִחָרֵב בֵּית הַתְּפִילָה  
וְלֹא שָׁמְעוּ וְהָלְכוּ בְּגוּלָה  
וְשָׁמְעוּ בְּכֹה תִכְבֶּה בְּלִילָה 10
- דָּבָר יִי דוֹכְבוּ בְּקָרֵב  
וְאַל יִפְגְּשְׁכֶם דּוֹב אֹרֵב  
הִזְהָרוּ נָא בְּאַמְרֵי חוֹרֵב  
וְלֹא תֵרְאוּ חָרֵב 15
- הִסִּירוּ עֲשָׂתָנֹת קָרֵב  
תִּילִילוּ בּוֹקֵר וְעָרֵב  
עַד לֹא  
עַל עַם יִי וְעַל בֵּית יִשְׂרָאֵל כִּי נָפְלוּ בַּחֲרֵב  
פְּזוּמָּוֹן < הַטוּ
- בֵּית יַעֲקֹב זָכְרוּ נְסוּחֵי  
וְאַל תִּשְׁטוּ מְרִיחֵי  
חֻקֹּת שְׁבוּיֹת דָּת פְּעֻנוּחֵי  
אֲשֶׁר שְׁלַחְתִּי בְּרוּחֵי  
טַעֲמוּ וִרְאוּ כִי טוֹבָה הִיא  
תִּקְוֹנֵנוּ הִגָּה נְהִי  
עַל הָהָרִים אֲשֶׁא בְּכִי נִנְהִי 20
- פְּזוּמָּוֹן < הַטוּ וְגֹ
- יְוֹשְׁבֵי יְרוּשָׁלַיִם וְכָל  
יִשְׂרָאֵל דֶּרֶךְ מְסִילִים  
כִּי מֵאֶרֶץ מִרְתִּים  
יָבוֹאִינוּ בְּנִיזְלֵי מַיִם  
לָכֹה אֵלֵי וְהַטוּ אֲזַנְיָם  
עַד לֹא תִשְׁמְעוּ בְּמַחֲוֹלַת מַחְנֵימַם 30

ביאור:

וכו': יח' כא:יב. / 8 מגולה: (מש' כז:ה) / 11 בכה תבכה וכו': איכה  
א:ב. / 12 בקרב: בלבבכם. / 13 דוב אורב: האויב הבא להשמידכם (איכה  
ג:י). / 14 הזהירו: הזכירו. באמרי: אמרי. באמרי חורב: במצוות התורה. / 15 תראו  
חרב: תיראו מחרב. ב. / 16 קרב: לב. / 18 על עם יי' וכו': ש"ב א:יב. / 19 נסוחי:  
משובש. וגירסת המקבילות: דת נכוחי. / 20 מריחי: משובש, וצ"ל כגירסת המקבילות:  
מארחי. / 21 חוקות וכו': שיעור הטור: חוקות תורת שגיליתי ופיענחתי לכם. והתורה  
נקראת 'שבויה' על פי תה' סח:ט: עלית למרום שבית שבי, הנדרש באגדה על משה רבינו  
ועל מתן תורה. / 23 מכאן חרוז הסטרופה יוצא דופן. / 23 טעמו וראו: על פי תה' לד:ט. /  
25 על ההרים וכו': יר' ט:ט. / 28 ארץ מרחים: מכבל (יר' נ:כא). / 29 בניזלי מים: בשטף  
גדול. ובכ"י ב: יבוא צר כנחלי מים. / 31 במחולת מחנים: בתוך ישראל (שה"ש ז:א).

עַל אֱלֹהִים אֲנִי בֹכֶיָה עֵינִי עֵינִי יוֹרְדָה מִיָּם

פזמון

מְשַׁפְּחֹת מְצֵא חֵן בְּצִיָּה  
מֵאֲמָרֵי שְׁמָעוּ בְּרָצִיָּה  
נֶאֱמָרֵי הַקְּשִׁיבוּ בְּהִגִּיָּה 35  
וְאַל תִּהְיוּ לְשִׁמָּה וּשְׂאִיָּה  
שִׁימוּ לְבַבְכֶּם לְתוֹכַחַת יִרְמְיָה  
עַד לֹא תִקְוֶנוּ בְּהַר הַמּוֹרִיָּה  
עַל שְׂדֵה חֲמֵד עַל גֶּפֶן פּוֹרְיָה

עַד וְזָכֹר אֶהְבֵּת יְדִידִים 40  
וְיִלְוֶנָה הָרֶסֶת בֵּית חִימוּדִים  
וְיִקְבֹּץ לְתוֹכֹו עִם שְׂדוּדִים  
וְיִזְעַרְץ וְיִקְדֹּשׁ מוֹשִׁיב יְחִידִים

ביאור:

ובכ"י ב: עד לא תשמע מחולת מחנים / 32 על אלה וכו': איכה א: טז / 33 מצא חן וכו':  
ישראל (יר' לא: א) / 34 ברצייה: ברצון / 35 נאמי: דיבורי. בהגיה: בהגיון. בתשומת  
לב / 38 בהר המוריה: בירושלים / 39 על וכו': יש' לב: יב. ובמקרא: שדי / 43 מושיב  
יחידים: הקב"ה (תה' סח: ז).

אל הדפוס המרובע הביא את הדגם, לפי הנראה, רב סעדיה גאון. גוף היוצר  
לשבתות הפורענות שנותרו בידינו בין פיוטיו, אם אכן נשתמר בצורתו המקורית,  
נתחבר בלא מחרוזות ביניים. הסטרופות המרובעות של השיר סופן בסיומות  
מקראיות הפותחות לסירוגין במלים 'דברי' 'שמעו' ו'איכה'. הפיוט לא היה  
כלול במחזור יוצרותיו של הגאון לפרשות השבועיות, כי מלבד שלשונו  
פשוטה יותר מלשון הגאון במחזורו הגדול, ומלבד שהוא חתום בסופו 'סעדיה'  
ולא 'שלמה' כנהוג ביוצרות לשבתות הרגילות, גם אין הוא מיועד במפורש  
לשבת אחת משבתות הפורענות, אלא הוא מכונן להיות ראוי לכל אחת מהן.  
ממחזור הגאון לשבתות הרגילות לא נותרו בידינו גופי יוצר לפרשות המקבילות  
להפטרות הפורענות, לא לפרשת פינחס, לא לפרשות מטעות ומסעי, וגם לא  
לפרשת דברים.<sup>19</sup>

יוצרו של הגאון לשבתות הפורענות הגיע אלינו בהעתקה אחת ויחידה  
שנתגלתה בגניזה. הוא מודפס להלן על פי פרסומו הראשון בנספח לסידור

19 אבל יש לנו ממנו גופי יוצרות לשבתות הנחמה, עם ציון להפטרות המיוחדות. כיאות:  
עין מ' זולאי. האסכולה הפייטנית, עמ' קצו ואילך. כבר ציינו לעיל שהיוצר לדברים  
ואיכה 'איכה' אומן נוהל עדרים' (זולאי, שם, עמ' קצג) הוא לסהלאן בן אברהם. ויוחס  
לגאון בטעות. השווה לעיל, סוף הערה 3.

רס"ג (עמ' שפב), לפי כ"י הספרייה האוניברסיטאית של קמברידג' סימן Or. 1080 7/2 עד ט' 35, ומשם ואילך על פי המשך כה"י באוסף ט"ש H4/23:

[מח] יוצר גאון

אז בבטוח על תוהו  
בני אומרי זה אלי ואנוהו  
געו קשמעו תוכחות ונהו  
דברי ירמיהו בן חלקיהו

5 דרוש לא דרשו אביר יעקב  
השם להם למישור עקוב  
ובחרי אף לחים ליקוב  
שמעו דבר יי בית יעקב

10 זאת לחוזים כלא האזינה  
חמס פנן בני יחת וזינה  
טוביו תמהו על עדת מי מנה  
איכה היתה לזונה

15 יהירי בכל וכל כשדים  
כילו ממנו כל מחמדים  
לבעבור לא שמענו נחמדים  
דברי עמוס אשר היה בנוקדים

20 מרוב חמלתו על קהלו  
נביאים ארבעים ושמונה שלח לו  
סטו ונס להרים קולו  
שמעו שמוע ברוגז קולו

ביאור:

1 אז וכו': כשחטאו (יש' נט:ד.) 2 בני וכו': ישראל, בניהם של יוצאי מצרים שאמרו על הים 'זה אלי ואנוהו' (שמ' טו:ב.) 3 געו: פרצו בבכי. כשמעו: כאשר שמעו, כדרך הפייטנים. ונהו: מלשון נהי נהייה. 4 דברי וכו': יר' א:א. 5 אביר יעקב: את ה' (בר' מט:כד ועוד.) 6 השם וכו': העושה להם נסים שונים (על פי יש' מ:ד.) 7 לחים ליקוב: לביישם ולהענישם. הלשון על פי איוב מ:כו. ובחוח תקוב לחיו. 8 שמעו וכו': יר' ב:ד. 9 זאת: כמו: אומה זאת, ישראל. לחוזים: לנביאים המוכיחים אותה. 10 חמס: הנושא: הקב"ה (על פי איכה ב:ו.) ויחמוס כגן שכו). בני יחת וזינה: את בני ישראל. 'יחת' וזינא' נזכרים בין הלויים שנתפקדו בימי דויד (דהי"א כג:י.). דרכו של רס"ג בפיוטיו להביא שמות נידחים מן המקרא ככינויים לישראל ולאומות העולם. 11 טוביו: הצדיקים שבהם. עדת מי מנה: ישראל (על פי במ' כג:י. מי מנה עפר יעקב.) 15 נחמדים: יורד לטור הבא: את דברי הנביא הנחמדים. 16 דברי עמוס וכו': עמוס א:א. 18 ארבעים ושמונה: על פי מגילה יד ע"א: ארבעים ושמונה נביאים ושבע נביאות נתנבאו להם לישראל. 19 ונס: ואמר. 20 שמעו וכו': איוב לו:ב. 21 דת המעוז: כינוי

- עַל לֹא שְׁמַרְתִּי דֵּת הַמְעוֹז  
פָּרִץ גְּדִירוֹתִי וַיִּתְּנֵנִי לַלְעוֹז  
צָרִים שְׁמָמוּ אֹהֲלִי עוֹז  
אֵיכָה נִשְׁבַּר מִטָּה עוֹז
- 25 קִימְשׁוֹנִים בְּאַרְחִי שֶׁת מַעֲקָה  
רִיעֲלִי וְעַל שְׂרָשֵׁי רִגְלִי נִתְחַקָּה  
שָׁכֹחַ בְּשִׁכְחִי דֵּת חוֹקֵי  
דְּבָרֵי אֲגוּר בֶּן יִקְהָ
- 30 תִּבְעֶרֶת אֵשׁ מִמְרוֹם שְׁלַח בִּי  
סִגְנִי וּמַלְכִּי כִּלְהָ וְגַם הַחֲרִיבִי  
עַל כֵּן דָּוָה לִבִּי בְּקִרְבִּי  
שְׁמָעוּ נָא כָּל הָעַמִּים וְרֹא וּמִכְאוּבִי
- 35 דְּפוּק דְּלִתֵּינוּ בְּרוּחַ צוּעָה  
יְהִי [מִ]תִּי תַחֲנִיתֵינוּ תִשָּׁעָה  
הֲדוּף צָרֵינוּ כִּפֹּךְ רֵץ נִבְעָה  
וְנִקְדִּישֶׁף בְּהִיאֲמַר אֵיכָה תִרְעָה
- בורא קדושים

ביאור:

לתורה. // 22 ללעוז: כנראה במשמעות 'לעז' בלשון חכמים, לקלס ולשנינה. // 23 אהלי עוז: את מבצריהם של ישראל. // 24 איכה וכו': יר' מח' יז. // 25 קימשונים וכו': ה' גדר את דרכי בקוצים. מלשון 'הנני שך את דרכך בסירים' בהושע ב: ח. // 26 ריעלי: הרעיל חיי. ועל וכו': והקפיד ודקדק להעניש אותי על כל מעשי. והתמונה על פי איוב יג: כז: על שרשי רגלי תתחקה. // 27 חוקי: המלה 'יורדת לטור הבא: דת חוקי דברי אגור וכו'. // 28 דברי וכו': מ' ל: א. לפי הפירוש המסורתי 'אגור בן יקה' הוא המלך שלמה, אבל כאן הוא כינוי לחכמים. // 32 שמעו וכו': איכה א: יח. // 33 דפוק דלתינו: לשון תפילה אל הקב"ה: הופע נא עלינו. ברוח צועה: ברוח של גבורה. על פי יש' סג: א: צועה ברוב כוחו. // 34 תשעה: תפנה. // 35 כפרץ נבעה: כפרצה הנבקעת בחומה; על פי יש' ל: יג: כפרץ נופל נבעה בחומה נשגבה. // 36 בהיאמר: בעת הגאולה. איכה וכו': שה"ש א: ז. ור"ל: לכשיתגלה לנו מקום שכינתך.

בקצה האחר של שלבי התפתחות הדגם עומד גוף היוצר לפרשת דברים ושבת איכה של ר' שמואל השלישי, המובא להלן, על פי כ"י ט"ז H16/7. הפיט הוא מן הנפוצים מסוגו בגניזה, והוא מועתק מלכד בכתב היד הנוכר, בחמשה כתיבי יד נוספים. מחרוזותיו מביאות לסירוגין סיומות מקראיות שפתיחתן במלת 'איכה' ופסוקים רצופים מפרשת דברים. מחרוזות הביניים הן מחרוזות קדוש מובהקות, והן מסתיימות גם כן בפסוקים שתחילתם במלת 'איכה'. בראשי טוריהן באה חתימה מפורטת של הפייטן 'שמואל החבר בירבי הושענא'; מכאן שהפיט נכתב אחרי הסמכתו של ר' שמואל כחבר בסנהדרי

ארץ ישראל, אך לפני שנתמנה רביעי ואחר כך שלישי בחבורה.<sup>20</sup> הפיוט נכתב אפוא בשליש האחרון של המאה העשירית לערך. היקף מחרוזות הקדוש בשיר אינו אחיד, והוא מתואם למילות מטבע החיתום: הראשונה והשלישית הן של שש שורות, השנייה של חמש והאחרונה של שבע. התופעה מצויה גם בשאר פיוטי שמואל השלישי לשבתות הפורענות<sup>21</sup> וגם ביוצרותיו של אלעזר בירבי קילר לשבתות אלו.

[מט] אלה הדברים ואיכה

איכה אִי בֵּית חֲמֵדָה שׁוֹדֵד  
בּוֹעֲרִים עָנּוּ עָלָיו הִידֵד  
גָּאֹן רִבְתִּי עִם נֹדֵד  
איכה יִשְׁכָּה כָּדֵד

דָּלְלָה עַל שְׁנֵי שָׁכְרִים 5  
הוֹאֲפָה צוֹקוֹת מְכָל עֲבָרִים  
הִיגְדֵל שָׁכְרָה כְּמַפּוֹסֶגֶת אֲבָרִים  
בְּנִנְחָה אֵלֶּה הַדְּבָרִים

שׁוֹט שׁוֹטֵף בְּעֶבְרוֹ לְהִיזוֹת

מקורות ושינויי נוסח:

כ"י ט"ז 8H16/7 (נוסח הפנים = ג); כ"י ט"ז 8H17/18 (עד ט' 14 בלבד, מחוק ביותר).  
א = כ"י ט"ז H14/46 ('לשלישי א' = ב); כ"י אוכספורד 2710/6 דף 54 ע"ב (עד ט')  
ג = 41; כ"י ט"ז Misc. 24/97 (=ד); כ"י ט"ז ס"ח 131.9i (עד ט' 26 =ה). שינויי  
נוסח: 1 אין] איורי אבג 6 האפפה ג הופפה ה 9 בראש השורה: פז<מון> ב / להרוות בג

ביאור:

1 אוי: כינוי לבית המקדש. על פי תה' קלב:יד: פה אשב כי אותה וכדומה. והשגור בפיוטים 'איווי', וכן הוא גם כאן בכמה מקבילות. 2 בוערים: כאן כינוי לאומות העולם. ענו וכו': שמחו על חורבנו. 3 רבתי עם: כינוי לירושלים על פי איכה א:א. נודד: נעקר ממקומו. 4 איכה וכו': איכה א:א. 5 דללה: נתרששה. והנושא: 'רבתי עם' בט' 3. שני שברים: שני חורבנות. 6 הוּאֲפָה: מלשון אפפוני חבלי מות (תה' קטז:ב) ועוד. 7 כמפוסגת אברים: כגזורת אברים. 'ויבחר אותם בתוך' (בר' טו:י) תרגם המיוחס ליונתן: ופסג יתהון במציעא. 8 אלה הדברים: את מצוות התורה (דב' א:א). 9 שוט

20 פיוט אחר לר' שמואל בן הושענא שנתחבר בתקופה ההיא עיין גם להלן. 264. סימן [נה].  
עיין גם לעיל. 195. לפי הידוע לנו, בשנת 1001 כבר שימש ר' שמואל כרביעי ואין לדעת מתי נתמנה למעמד זה: ב' 1004 כבר היה שלישי בחבורה. על מידע זה אני חב תודה ל ידידי פרופ' מ' גיל.

21 עיין למשל ח' שירמן, שירים חדשים, 66. גוף היוצר שם, לפרשת פינחס והפטרת דברי, אינו שלם, ואין בו אלא שתי מחרוזות קדוש המוצבות אחרי כל סטרופה שנייה: הראשונה היא של שש שורות והשנייה של חמש, כמו המובא אצלנו בפנים. קטע נוסף של שתי מחרוזות מן הפיוט הזה בא בכ"י ט"ז 8H16/7: מחרוזת הביניים שלאחריהן היא, כמצופה, של שש שורות.

- 10 מֶרְמֶס נַעֲשִׂית עוֹנָה עֲזוֹת  
וְיַעֲלִלֶה בְּרָאוֹנוֹה וּבִשְׁנֵי־הַתְּבוֹת  
אֲכֻזִּים דּוֹרְכֵי קֶשֶׁת וְיוֹרֵי שְׁחוֹזוֹת  
לֹפֶד בֵּית תֹּר וְנַחֲרָשָׁה עִיר פְּרֻזוֹת  
אֵיכָה נִהְיָתָה הָרַעָה הַזֹּאת בְּעַם קְדוֹשׁ
- 15 זִיו כְּבוֹד נִסְתַּלַּק מֵאַפְרִיזוֹן  
חֶרֶב וְשִׁמְשׁ גִּיא חֲזִיזוֹן  
טוֹלְטָלָה שְׁרָתִי וְהוֹשְׁמָה לְכָלִּיזוֹן  
אֵיכָה יַעֲיֵי>ב> בָּאָפוֹ אֶת בֵּית צִיזוֹן
- 20 יָדוֹ פָּרַשׁ צָר וִידִידִים הִנְעִיר  
כְּשֶׁלַח יָד בְּמִקְדָּשָׁם וְאֵשׁ בּוֹ הִבְעִיר  
לֵץ וְחִירָף וְגִידָף לְמַסִּיעַם עַד קָרַשׁ הָעִיר  
אֶחָד עֶשֶׂר יוֹם מִחוּרָב דֶּרֶךְ הַר שְׁעִיר
- 25 הִלִּילוּ וְסִפְדוּ וּשְׂאוּ קִינָה  
חֲלָף כִּי נִהָרְסָה קְרִית חָנָה  
בְּמַדִּינוֹת הַרְשָׁמָה מְשַׁל וּשְׁנֵינָה  
רִבְתִּי עִם הָיְתָה כְּאַלְמָנָה  
אֵיכָה הָיְתָה לְזוֹנָה קְרִיָּה נֶאֱמָנָה עִיר קְדוֹשׁ
- מִמְרִים וּמִכְעִיסִים וְזוֹנָחִים טוֹב  
נִזְנָחָה נִפְשָׁם מִשְׁלוֹם וּמִטוֹב  
סִפְד נַחֲרַט עֲלֵיהֶם לִקְטוֹב
- 30

12 ויורה בג 13 ביתר ג 14 בעם בעיר ד 20 כשלוח ד / יד אש ד / למסיעם למסעם גד לממעם ה / 21 קדש כמקדש ב / העיר כעיר ה 23 הה ליום אילל בנפשנענהה 25 למשל ב 27 עיר קרית ב 30 ספר ? בג 33 וביטלו ד ובטלו ג 34 בעבר הירדן / הישנה ד 36 בראש

ביאור:

שוטף: מטה הפורענות. על פי יש' כח:טו: שוט שוטף כי יעבור. להירות: צ"ל להירות, כגירסת המקבילות. ור"ל: להעניש. להחליש. למוטט. / 10 מרמס וכו': ישראל (עונה עזות) נעשתה מרמס. / 11 בראשונה וכו': בשני החרבנות. / 12 שחוזות: לשון קצרה במקום: חניתות שחוזות או כיו"ב. / 13 לוכד וכו': שתי פורעניות נוספות, לבד משני החרבנות, שחלו בתשעה באב, על פי המשנה בתענית ד:ו. עיר פרוזת: כינוי לירושלים על פי זכריה ב:ח: פרוזת תשב ירושלים. / 14 איכה וכו': שופ' כ:ג. / 15 מאפריז: מבית המקדש. / 16 גיא חזיון: כינוי לירושלים (יש' כב:א). / 17 שרתי: כינוי לירושלים על פי איכה א:א. / 18 איכה יעיי>ב> וכו': איכה ב:א. / 19 הנעיר: כמו ניער, השליך. / 21 לץ: לעג. למסיעם וכו': לקב"ה שהסיעם במדבר. והוא על פי דב' א:ב: אחד עשר יום מחורב דרך הר שעיר עד קדש ברנע. / 24 חלף: מפני. קרית חנה: כינוי לירושלים על פי יש' כט:א. / 26 רבתי עם: ירושלים (איכה א:א). / 27 איכה וכו': יש' א:א. / 28 וזונחים טוב: ועוזבים את דרך ה'. / 29 זונחה וכו': על פי איכה ג:יז: ותזנח משלום נפשי. / 30 ספד: במקבילות אולי כתוב 'ספר'. 'ספר נחרט' — כמו: נגזרה גזירה. לקטוב: להשימד. מלשון



איכה יועם הִזָּהב יִשְׁנָה הַכֶּתֶם הַטוֹב

עבור כי שינו דת הודם נשתנה  
פחזו וקטלה עדות נאמנה  
צופה נאמן בעבר מצוותיה השנה  
יהי בארבעי> שנה

35

בְּנֵי צִיּוֹן נָצַר מִטַּע נוֹצָר  
יָקְרִים הַמְשִׁיתִים עַל עֶפֶר בָּצָר  
רוֹטְשׁוּ וְעוֹלְפוּ כְּתוֹא מִכְמָר בַּפֶּצֶר  
בְּחֻצוֹת לֹא נָכְרוּ מִמְחֵלָה וְקוֹצֵר  
יְדִידִים הַמְסוּלָּאִים בְּפוֹ בְּלִי קוֹצֵר

40

איכה נחשבו לנכלי חרש מעש>ה ידי יוצר קדוש

קָרָאם זֶה וְלֹא עָנוּ  
יָחֲקוּ לָכֵן וְלֹא נִחְנְנוּ  
שָׁמַעַם עַתָּה אֲשֶׁר מָאֵנוּ  
איכה תאמרו חכמים אנחנו

45

תָּעוּ וְתַעֲתְעוּ בְּסִרְחוֹן  
בֵּין טוֹב לָרַע טָפְשׁוּ מִלִּבָּחֹן  
שָׁכְחוּ תוֹכַחַת מוֹכִיחָם בַּפֶּצֶחֹן  
אַחֲרֵי הַכּוֹתוּ אֶת סִיחוֹן

הֲלֹא עַל אֵלֶּה קָצַף אֵיוִם וְנוֹרָא  
יִפְוֹרְרִם וַיִּגְלֶם גְּלִיּוֹת עֲשָׂרָה

50

השורה: פז>מון< בגד / מטעי ד 38 מפצר ב 39 וקצר ד 43 לא בד 44 שימעם ד / מיאנו

ביאור:

קטב מרירי (דב' לב:כד) / 31 איכה וכו': איכה ד:א / 32 שינו דת: עברו על מצוות ה' / 33 פחזו: חטאו. עדות נאמנה: כינוי לתורה על פיתה' יט:ח. / 34 צופה נאמן: משה רבינו. בעבר: בעבר הירדן. השנה: לימד. והוא על פי דב' א:ה: בעבר הירדן [...] הואיל משה באר את התורה הזאת. / 35 ויהי וכו': דב' א:ג. / 36 נצר מטע נוצר: שהם נצר מטעו של ה' (יש' ס:כא) / 37 המשיתים וכו': המפונקים. והלשון על פי איוב כב:כד: ושית על עפר בצר. / 38 ועולפו וכו': על פי יש' נא:כ: בניך עולפו [...] כתוא מכמר. בפצר: בלחץ. מלשון הפצרה. / 39 בחצות: וכו': על פי איכה ד:ח. וקוצר: ואפיסת כוחות. / 40 המסולאים בפז: על פי איכה ד:ב. בלי קוצר: בלי חסרון. בלי קוצר יד. / 41 איכה וכו': איכה שם:שם. / 42 זה: הקב"ה. על פי זה אלי ואנוהו' או זהה אלהינו זה' וכדומה. / 43 ולא נחננו: ולא חנן אותם ה' / 44 שמעם: השמיעם. עת אשר מאנו: בשעה שסירבו להיענות, את דברי התוכחה שבסוף המחרוזת. / 45 איכה תאמרו וכו': יר' ח:ח. / 46 בסרחון: בחטא. / 47 טפשו: סכלו. מלבחון: מלהבדיל. / 48 מוכיחם: של משה רבינו שדיבר אתם תוכחות. בפצחון: בדיבור מפורש, בפציחת פה. / 49 אחרי וכו': דב' א:ד. / 51 גליות עשרה: עיין בבית המדרש של ילינק, ב. 122

שְׁמוֹנָה בְּחֶרֶן רֹאשׁוֹן בְּעֶבְרָה  
עוֹד שְׁתֵּים בְּחֶרֶן שִׁנִּי לְגֶרֶה  
נָהִי לָכֵן הֶרְבּוּ תְּמוּרָה שִׁיָּה  
אֲמָרוּ בְּלֵב נִשְׁכַּר וּבְנֶפֶשׁ מָרָה

55

אִיכָה נִשְׁכַּר מִטָּה עוֹז מְקַל תַּפְאָרָה לְעַם קְדוֹשׁ

ד 50 בראש השורה: פז>מון< ב 53 לגררה בד 55 חסר כל הטור ד 56 לעם מעם ד  
בגזירת ב .

ביאור:

ועוד: עשר גליות גלו ישראל, ד' ע"י סנחריב וד' ע"י נבוכדנאצר (=בחורבן ראשון), אחת  
על ידי אספסינוס ואחת ע"י אנדרינוס (=חורבן שני). בעברה: בזעם. / 53 לגררה: לסחוב  
אותם מחוץ לארץ ישראל. ובמקבילות: לגררה, כל' לפצח ולהשמיד. / 54 תמור:  
במקום. / 56 איכה וכו': יר' מח: יז.

## הסילוק

כתבי יד מן הגניזה מביאים לעתים קרובות למדי בין גוף היוצר והתחנה הליטורגית שלאחריו, הקדושה, קטע הנקרא בכתרתו: 'סילוק' (=סיום).<sup>1</sup> אין לקטע תבנית קבע: לעתים הוא מעוצב במעין פרוזה מחורזת, בלא אקרוסטיכון ובלא חריזה מסודרת (או בחריזה אחידה), אבל על פי הרוב יש לו עיצוב סטרופי מגובש איזה שהוא: לפעמים הוא בנוי מחרוזות מרובעות ולפעמים במבנים אחרים, אבל שונים תמיד, ובהבלטה, מן המבנה התלת-טורי של הגופים עצמם. לעתים הוא עשוי כמה פיסקאות, קשורות זו בזו בשרשרור. מעולם לא מצאנו בו סטרופות ביניים, אבל לפעמים באים בו קישוטי תבנית: אף הם שונים תמיד, לפחות בהיערכותם, מאלה הבאים (אם בכלל) בגופים שלפניהם. לפי הרוב בא בסופי הקטעים מעבר אל קדושת היוצר, כמעט תמיד מפורש וגלוי יותר מן המעבר הדק והמרומוז הבא בדרך כלל בסופי הגופים. הסילוק ידוע לנו מעולמה של הקדושתא. בשם זה נקראים שם הקטעים המסיימים את החוליה השלישית של הקומפוזיציות, והמיועדים להעביר אל קדושת העמידה. ביוצר בא הסילוק בתפקיד זהה, כדי לשוות לקדושת היוצר מעמד דומה למעמד אחותה שבעמידה, ולו בקירוב: מה בעמידה עומדים כמה וכמה קטעי פיוט לשרת את הקדושה, אף ביוצר כך. וכבר ציינו לעיל שמצד ההגיון הליטורגי ראוי היה באמת שקדושת היוצר תעוטר בהרחבה מסויימת, בהשוואה לתחנות הליטורגיות שלאחריה. שילוב הסילוק במערכת היוצר הוא אפוא תיקון של 'מענות' היסטורי שמקורו כנראה במעמדה הנמוך יותר של מערכת היוצר בתקופת הפייטנות הקדומה, מעמד שמנע את התרחבותה מעבר למינימום ההכרחי.<sup>2</sup>

כמעט שאין ספק שהופעת הסילוק ביוצר אינה אורגאנית לסוג. מעידים על כך היוצרות הקדם-קלאסיים שהגיעו לידנו ונתפרסמו לעיל: באף אחד מהם לא מצאנו שום דבר הדומה לסילוק. עדות דומה עולה מיצירתם של בעלי היוצרות הגדולים של המאות הט'-י' וממחזורי היוצרות שלהם לפרשות השבועיות: באף אחד מהם לא מצאנו סילוקים בדרך קבע. גם גופי היוצר של יוסף בירבי ניסן משה קריתים כונו להעביר אל קדושת היוצר בלא תיוכם של סילוקים. אבל יש בידנו, וכבר צויין הדבר לעיל, שרידים נכבדים מכמה מערכות יוצר קדומות ומפוארות לחגים, שיש בהן סילוקים. יוצרות אלה חתומים בחלקם

1 לעתים רחוקות גם 'סלוקה' (כך, לעתים, גם בקדושתאות). עיין למשל מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קיט. לעניין הסילוק ביוצר עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 222: הנ"ל, לתפוצת הקדושות, 270: הנ"ל רב הא"י א. עמ' קצב ואילך.

2 עיין לעיל, 174.

'אלעזר', וההשערה שהם של הקילירי נראית קרובה מאוד. הצד השווה במערכות הללו הוא שהן מפייטות, בסיומות ופתיחות מקראיות רצופות, את התחלות הפסוקים של מגילת שיר השירים.<sup>3</sup> עובדה זו מסבירה גם את הופעת הסילוקים בהן, כי פסוקי המגילה רבים מדי, ואי אפשר להזדקק לכולם במערכת שמתכונתה רגילה, אפילו מותחים את מרכיביה עד קצה גבול האפשר.<sup>4</sup>

יתכן שפיוטים אלה, או אחרים דומים להם, הם המקור הראשון למנהג לשלב סילוקים במערכות היוצר: אפשר שמלכתחילה לא בא הסילוק בשביל לחלוק כבוד לקדושת היוצר, אלא בשביל לפתור בעיה טכנית פנימית ביוצרות חג מסוג זה. ודאי, הרעיון להרחיב את מערכות היוצר אחרי הגוף דווקא ולא במקום אחר בא מן הקדושתא.<sup>5</sup> אבל הפתרון אפשר שלא כוון מראשיתו לחדש חידוש במערכות היוצר בכלל, אלא רק באלו מהן שנועדו להיבנות בדרך זו. פייטנים מאוחרים יותר כבר נקטו שיטה זו, כמובן, גם שלא לצורך, ואין פלא בדבר, כי יצירות הקדמונים, ובפרט יצירות הקילירי, היו מופת לאחרונים מכל מקום, ולא כל מי שעבד, דרך משל, על פי מערכת חג קדומה שכללה סילוק הבין בהכרח שקטע זה אינו מחוייב המציאות במערכת, ושאפשר, ואף רצוי, לדלג עליו, אם אין בו צורך מצד הכלכלה הפנימית של השיר.<sup>6</sup> אבל אין לשלול,

3 עיין למשל ע' פליישר, שלמה הבבלי, 371. מתוך מערכת כזאת הגיעו לידנו גם פיוטי המי כמכה והיי מלכנו הקיליריים שנדפסו לעיל, סימן [כג]. אין ספק כלל שגם במערכת שממנה שרדו הקטעים בא סילוק אחרי גוף היוצר. הגיעו אלינו (כ"י ט"ז ש"ח 108.22) שרידים מתוך מערכת יוצר נוספת כזאת, חתומה 'אלעזר', שנוסדה על סיומות ופתיחות ממגילת אסתר, אבל לא היה שם עיבוד של כל המגילה. המנהג ליסד קרובות על פתיחות משיר השירים קדום מאוד, וכבר הוא בא אצל ינאי (עיין מ' זולאי, פיוטי ינאי, עמ' רסח-רפב). המנהג נהוג גם אצל פייטנים מאוחרים יותר (עיין למשל ע' פליישר, בעיות יסוד בקדושתא, 454 ואילך), והרעיון לבנות מערכות יוצר בדרך זו הוא המשך של חיקוי למסורת הזאת.

4 עיין במערכת היוצר לפסח שהוזכרה בהערה הקודמת, שלמה הבבלי, 371 ואילך: גוף היוצר מביא שם אלפבית סטרופי (אות תי"ו בראש שלוש מחזרות!), וכן גם הזולת. אף על פי כן נאלץ הפייטן לדחוס פתיחות מ-58 (!) פסוקים בראשי הטורים של הסילוק ושל האופן (שניהם אלפביתיים ובשניהם יש עודפייטורים).

5 נקודה זו מקרבת שוב את שני הסוגים הגדולים של הפייטנות הקדומה זה אל זה. וכבר ציינו לעיל נקודות קרבה אחרות, כגון מעבר הקיקלר מן הקדושתא אל היוצר והזדקקות קצת פייטנים בגופי היוצר שלהם לראשי הסדרים הארץ ישראלים שנמצאו כלולים בפרשנות שלמען פייטו. על נקודות קרבה נוספות בין שני הסוגים נעמוד להלן.

6 אפשר כמובן שגם פייטנים קדומים, ואולי אף הקילירי, הוסיפו סילוקים לחלק ממערכות היוצר שלהם, גם אם לא בנו אותן על פסוקי שיר השירים, כל אימת שביקשו לפרשו להן יריעה רחבה יותר. גוף היוצר לראש השנה 'מלך אזור גבורה', הבא במחזורי איטליה ורומניא בצמוד לסילוק 'מלך עתיק ימים', אינו מיוסד על מקראות כלל. כפי שכבר ציינו לעיל (עמ' 92) הקטעים מיוחסים במחקר לקילירי. גם במקרה זה בנוי גוף היוצר על אלפבית סטרופי. ברם יש לציין שאין בטחון גמור בשייכות שני הקטעים זה לזה. מחזרות הבנים (הפרפרינית) של הגוף, והיא באה גם כמחזרות סיום, יש בה מעבר מפורש לקדושת

כמובן, גם את האפשרות שהסילוק הוכנס למערכת היוצר בשלב מסוים של התפתחות הסוג, כדי לקרב את הרכבה, ביתר שאת וביתר הבלטה, אל המצוי בקדושתא.

את שיעור תפוצת הסילוקים במערכות היוצר בתקופת הפריחה של הסוג במזרח קשה לאמוד על פי ממצאי הגניזה. מן הבחינה הסטטיסטית היבשה אין התופעה שכיחה מאוד, והיא שגורה במערכות של חג יותר משהיא שכיחה במערכות של שבתות רגילות או מצויינות. אבל אין לדעת כמה מגופי היוצר הקדומים והמאוחרים שהגיעו לידנו בלא לשונות מעבר בסופם נכתבו בעיקרם עם סילוקים, ונותרו לבסוף בלעדיהם, עקב מנהגות תפילה מאוחרים שלא גרסו אמירת סילוקים ביוצר. הקשר בין שני הקטעים לא היה הדוק, לא מצד העניין ולא מצד הצורה, וניתן היה להפריד בין הדברים בלי קושי.<sup>7</sup> האהבה לסילוקים מורגשת יותר בפייטנות המרכז אירופית, האיטלקית-אשכנזית; גם עובדה זו, ועוד נדבר עליה להלן,<sup>8</sup> מוכיחה שהופעת הסילוק קדומה בכל אופן, שהרי יש בה עדות שפייטני איטליה הראשונים כבר אחזו בידם קומפוזיציות מזרחיות מסוג זה וחקיקו אותן.

אבל גם במזרח נכתבו לא מעט יוצרות עם סילוקים, בעיקר בסוף המאה העשירית ובמחצית הראשונה של המאה ה"א. כלומר בסוף תקופת פריחתו של הסוג. בתקופה זו, לפחות שני פייטנים שהעמידו יוצרות לפרשות שבועיות (ואולי: לכל הפרשות השבועיות), כללו במערכותיהם באופן קבוע סילוקים. אחד מהם, דוסא, פעל לפי הנראה בסוף המאה העשירית וראשית ה"א בסוריה; עליו ועל השלב בהתפתחות היוצר המיוצג ביצירתו נדבר להלן בפירוט.<sup>9</sup> השני, כלף בר סעיד, חי אולי במצרים, סביב אמצע המאה ה"א.<sup>10</sup> כלף בר סעיד היה משורר מצויין; יצירתו טבועה כחותם השפעתו של רב סעדיה גאון והיא נושאת אופי ניו-קלאסיציסטי מובהק. קטעי יוצר מעטים בלבד נותרו בידנו ממנו: זולת לויגש, מערכת שלמה, מפוארת, לפרשת ויחי,<sup>11</sup> ושרידים ממערכות שלו לפרשות שמות ווארא.<sup>12</sup> אין בטחון, כאמור, לא בדוסא ולא בכלף בר סעיד, שחיברו מחזורי יוצרות לכל הפרשות, אבל אין ספק

היוצר, ולפי זה אין הגוף נראה זקוק לסילוק. הסילוק גם חסר ממחזורי אשכנז, בעוד הגוף ישנו.

7 כך קרה דרך משל ליוצר לראש השנה שהוזכר זה עתה, אם אכן היה צמוד במקורו לסילוק הבא אחריו במחזורי איטליה ורומניאה. מצד אחר מצאנו גם סילוקים בודדים, בלתי צמודים לגופי יוצר, מועתקים בכתבי יד, כנראה לשימושים שבאקראי. מהעתקות כאלה הגיעו לידנו סילוקיהם של אברהם הכהן בן יצחק (ע' פליישר, רב האי, א, עמ' קצג) ושל חדווא בירבי אברהם (מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קיט).

8 עיין עמ' 653 ואילך.

9 עיין עמ' 454 ואילך.

10 עיין עליו מ' זולאי, מקור וחקיקי, עמ' לו; ע' פליישר, ענייני פיוט ושירה, 198.

11 כ"י ט"ז 8H17/15.

12 כ"י ט"ז ש"ח 275.39.

ששניהם ראו בסילוק מרכיב קבוע ומחוייב המציאות של המערכת. ראייה זו, אם אמנם מיצגים הממצאים שבידנו את המצב לאשורו, יוצאת דופן היא בפייטנות המזרחית.

כפי שצויין לעיל, הרבה סילוקים שהגיעו לידנו כבר נתקפחו מאופיים ה'סילוקי' ואין עוד דמיון צורני ביניהם לבין הסילוקים שבקדושתאות. רובם מביאים אלפביתים וחתימות מסודרים ולא מעטים מהם עשויים במבנים סטרופיים קבועים; מוצקותם של אלה יש שהיא מתערערת לקראת סופי הקטעים, שם הם נעשים 'סילוקיים' פחות או יותר. אחדים מהם מעבירים לא אל קדושת היוצר, אלא דווקא אל פיסקת 'המאיר לארץ ולדרים עליה'<sup>13</sup> תופעה זו מציינת כמובן שלב מאוחר ומנוון בהתפתחות הפייטנות המזרחית, ולהלן נדון בה בפירוט.<sup>14</sup>

נביא כאן להדגמה את הסילוק של כלף בר סעיד לפרשת ויחי, על פי כ"י ט"ז 8H17/15. גם שאר סילוקיו של כלף נבנו בצורה דומה, כמוכח מן השרידים שנותרו ממערכות יוצרותיו לשמות ולוארא.

#### סלוק

[ג] עַמִּד אַבִּיךָ לַפְּצוֹת בְּרֶפֶת חִילִיו  
בִּיָּאֵר הֶקֶץ שְׁסֶתֶם, סוּדֵי סְלוּלִיו  
גִּאָה נִגְלָה וְהַדְמִים מְלוּלִיו  
דָּבָר 'לְמִי תַעֲבֹדוּ?' לִילְדִיו וְעוֹלָלִיו,  
הַשִּׁיבוֹהוּ: 'שְׁמַע יִשְׂרָאֵל! יְיָ אֱלֹהֵינוּ — נֶאֱנַחֲנוּ קֶהְלִיו'  
וְהוּא נָם: 'כְּרוּף שֵׁם כְּבוֹד סְלִסּוּלִיו'  
זָכַר רְאוּבֵן בְּרֹאשׁ, כִּי רֹאשׁ שְׁמִיחַת גִּילִיו,  
חֲסִנוּ בְּמַלְכוּת וּכְהוֹנָה עַד הַבְּאִישׁ מַפְעָלִיו

ביאור:

גוף היוצר הבא לפני הסילוק הסתיים בבר' מח: טז ('המלאך הגואל אותי'). 1 עמד: מלת שירשור הקושרת את הסילוק לסוף גוף היוצר שלפניו. ור"ל: קם יעקב לברך את בניו. ומלת 'אביך' משונה כאן, ואינה מתפרשת גם על פי גוף היוצר. והסביר: אב. לפצות: לומר. חיליו: בניו. 2 ביאר: ביקש לגלות. הקץ שסתם: את קץ הפלאות שסתם הקב"ה. סודי סלוליו: כנראה במקום: סלולי סודותיו, בסמיכות הפוכה, כלומר דרכיו המסתוריים של הקב"ה. והכל על פי האגדה בבר"ר צח: ב: מלמד שבא (יעקב) לגלות להם את הקץ, ונתכסה ממנו. 3 גאה: הקב"ה. והדמים: והשתיק. על פי המשך האגדה שם: כך יעקב אבינו תלה עיניו וראה שכינה עומדת על גביו וכו'. 4 דבר וכו': שיעור הטור: דיבר לילדיו ועולליו: למי תעבדו? והוא על פי המדרש בבר"ר צח: ג ובמקבילות: בשעה שהיה יעקב אבינו נפטר מן העולם קרא לשנים עשר בניו. אמר להם: שמעו, אל ישראל שבשמים אביכם? [...] אמרו לו: שמע ישראל אבינו [...] אף הוא פרש בשפתיו ואמר: ברוך שם כבוד מלכותו לעולם ועד. 6 סלסוליו: תהלתו. 8 חסנו וכו': ראוי היה

13 כך בנדפס על ידי, רב האייר, א, עמ' קצג, מתוך כתב יד אוטוגרפי של המחבר, ר' אברהם בן יצחק, שחי במחצית הראשונה של המאה ה"א. עיין על כך גם להלן, 471, הערה 19.

14 עמ' 466 ואילך.

- טעם פחו כמים לדמותו כנשפך נִתְרוֹקְנוּ כִּילִי  
 יען עֲלֵה מִשְׁכֵּב גֶּרֶם חִלּוּלִי 10
- כֵּן שִׁמְעוֹן וְלִי בְּכָל חֶמֶס הֶעֱצִימוּ זִיחוּלוֹ  
 לְהִיּוֹת אֲחִים לְדִינָה, וְיוֹסֵף לֹא חָסוּ עָלָיו,  
 מְכַרְהוּ כְּמוֹ הֶרְגוּהוּ, כִּי שְׁמוּהוּ בֵּיד גּוֹעֲלִי  
 נֶעֱקַר מִנּוֹה הוֹרוֹ וּמִכּוֹן אֹהֲלִי  
 סָח אֲרוּר אָפֶס וְעִבְרָתָם, לְחַלְקָם וּלְהַפִּיצָם בְּחִבְלֵי 15  
 עֲנָה לִיהוּדָה שְׂיֻדוּהוּ אָחִיו וְכִלּוּלִי  
 פּוֹצְחִים אַחֲרָיו אָמֵן בְּעֶרְכוֹ הִילּוּלִי  
 צוּרְתּוֹ כְּאַרְיֵה כִּי רַבּוֹ קִטִּילִי  
 קְצִינּוֹת וּמַלְכוּת לֹא תִסּוּר וּמַחּוּקֵק מִבֵּין רִגְלִי  
 רוֹשֶׁם עַד יְבוֹא מִשָּׁה, מַדְמִים יָם וְגִלְיֹ, 20  
 שְׁפוּר אוֹסְרֵי לִגְפָן, הוּא דּוֹיד מִיֶּסֶד זְבוּלִי  
 תַּת לְסוֹרֶקָה בְּנֵי אֲתוֹנוֹ הוּא שְׁלֵמָה וְדוֹרוֹ הַמוֹשְׁלִי  
 חִכְלִילִי עֵינִים מִיָּין וְלָכֵן שְׁנִים מַחְלָב  
 זְבוּלוֹן לַחוֹף יָמִים מְדוּרוֹ עֲבוּר אִישׁ חַיּוּנִי  
 יִישְׁכֵּר הוֹשִׁיב בֵּין הַמְשַׁפְּתִים, מְכִירֵי שִׁפוּר גִּנְי 25

ביאור:

להתחזק ולירש כהונה ומלכות, אלא שחטא באשת אביו ונתקפת. עיין בר"ר צח:ד: הבכורה היתה שלך והכהונה היתה שלך, ועכשיו שחטאת ניתנה הבכורה ליוסף, והכהונה ללוי והמלוכה ליהודה. 9 טעם: אמר, פחו כמים: בר' מט:ד: לדמותו וכו': דרשה זו מובאת בתנחומא ויחי, ט: מהו כמים — אדם יש בידו קיתון של מים ונשפך אין משייר בו כלום. 10 יען עלה וכו': בר' מט:ד: כי עלית משכבי אביך אז חיללת וכו'. 11 כן: במידה דומה. בכלי חמס: בר' מט:ה: העצימו: הגבירו. זיחוליו: מוראו ופחדו. השווה בר' לד:ל ואילך. 12 להיות: משום היותם, כלומר משום מעשי דינה. השווה תנחומא ויחי, ט: התחיל (יעקב) קורא לשמעון וללוי אחים, אחי דינה ולא אחי יוסף שהם מכרוהו. 13 גועליו: שונאיו. 14 נעקר: ניטלטל יוסף. 15 סח: לפיכך אמר יעקב. ארוור וכו': בר' מט:ז: בחבלי: בנחלתו. 16 שידוהו: על פי הפסוק בבר' מט:ח: יהודה אתה יודוך אחיך. וכלוליו: והסובכים אותו. 17 פוצחים אחריו אמן: מודים לו. בערכו הילוליו: בתפילתו. לא מצאתי לזה מקור ישיר. 18 צורתו כאריה: על פי המקרא בבר' מט:ט: גור אריה יהודה. קטיליו: הרוגיו. 19 קצינות: שררה. והוא על פי הפסוק בבר' מט:י: 20 משה: במקרא נאמר עד כי יבוא שילה, והוא על פי המדרש (בר"ר צח:ח) המשיח. וביאת משה מסמלת כאן את אחרית הימים, והוא על פי המדרש (ספרי דברים, שנד) שלפיו עתיד משה לבוא בראש ישראל בימות המשיח. מדמים וכו': שקרע את הים. 21 שפור: כנראה כמו: מבורך. אוסרי לגפן: בר' מט:יא: הוא דויד: וכו': לא מצאתי מקור לזה. אבל במדרש הגדול לפסוק: דבר אחר אוסרי לגפן עירה רמז למשכן שעשה משה במדבר [...] ולשרקה בני אתונו — רמז למקדש שעשה שלמה. 22 המושליו: כנראה: שריו: או: המושלים לו. 23 חכלילי וכו': בר' מט:יב: 24 זבולון וכו': שם מט:יג: מדורו: משכנו, ישיבתו. עבור איש חיוני: בשביל יונה הנביא, שהיה, הוא או אמו, משבט זבולון (בר"ר צח:יא). 25 בין המשפתיים: בר' מט:יד: שיפור גנני: יפי שירותי, כל דברי תורת, עיין ספרי דברים, שנד: מלמד ששבטו של יששכר משתבח בתורה וכו'.

פֹּנָה לַמְנוּחָה כִּי טוֹב הַקְרִיאָה בְּעִנְיִי  
 הֲלֹא דָן יָדִין עֲמוֹ כְּאֶחָד מִדִּינִי  
 חֲקֹקוּ כְנָחַשׁ עַל דֶּרֶךְ לְהַשִּׁיךְ מַעֲנִי  
 זְרִיזוּ כְשֶׁפִּיפּוֹן לְהַחֲרִיד אַרְבַּע פִּינִי  
 נֹאק זָכְרִינִי נָא נִקְמָה מִשְׁתִּי עֵינִי  
 לִישׁוּעַתְךָ קוֹיָתִי יִי

30

יָגוֹד גְּד עֲקִיבוֹ אַחֵר כָּל טַפְסֵר  
 יִזְכֶּה אֲשֶׁר לְהַתְעַדֵּן וְטוֹב לֹא יִחְסֹר  
 כְּאֵילָה הוֹמָשָׁל נִפְתָּלִי קוֹרָא עֲנִינִי מוֹסֵר  
 הֲלֹא נִקְרָא פּוֹרֵת, כִּי אַחֲרֵי רִשְׁעָה לֹא סָר  
 חֲשָׁבוּ לְסַטְמוֹ בְּעַלִּי חֵץ נִימְרֹוהוּ כְּמִיּוֹסֵר  
 יִזְכֶּה וַתִּשָּׁב בְּאֵיתָן קֶשְׁתּוֹ מִיַּד אֱלֹהֵה כָּל בֶּשֶׁר  
 לְשָׁבוּ מֵאֵל אֲבִיךָ וַיַּעֲזֹרְךָ וּבִנְעָמוֹ תִּבְּוֹשֶׁר  
 בְּנִימִין זָאב יִטְרֹף כְּלֵא הַפֶּר אֶסֶר  
 בְּבִקֵּר מְקָרִיב וְלַעֲרֹב חֶלֶק כָּל יוֹמֶסֶר  
 כָּל אֵלֶּה שִׁכְטֵי יִשְׂרָאֵל שְׁנִים עָשָׂר

35

40

שְׁנִים עָשָׂר כְּנֻגִים יְהוּדָה וְאַפְרַיִם  
 לְבֹבִיִּים חֲשׁוּבִים כְּנִגְהֵי מְאוּרִים  
 פְּרָקִם צוּרִם עַת צִהְרִים

ביאור:

26 פונה וכו': בוחה. למנוחה כי טוב: על פי המקרא בבר' מט: טו: וירא מנוחה כי טוב, ומדרש רבה על זה: זו התורה ('הקריאה בעניני'). / 27 דן וכו': בר' מט: טז: / 28 חקקו: כתבו בברכתו. להשיך: לנשוך. מעני: אויבי. / 29 זריזו כשפיפון: שמשון, שהיה משבט דן. להחריד: לזעזע. ארבע פיני: פינות מקדש דגון. / 30 נואק: זועק. זכריני נא וכו': שופ' טז: כח. והשווה תנחומא ויחי, יב: כנחש נקמן כך שמשון, ואנקמה נקם אחת משתי עיני בבר' מט: יט. טפסר: שר. ואיני מבין טור זה. ובמדרש הגדול לפסוק: כל גדוד שיבוא עליו — הוא יגוד עקיבך. / 33 זכה אשר וכו': שם, מט: כ. / 34 כאילה וכו': שם: כא. קורא וכו': על פי הפסוק: הנותן אמרי שפר. / 35 הלא וכו': על פי הפסוק שם: כב. כי וכו': לא מצאתי לזה מקור, אבל במדרש הגדול לפסוק: מאי בן פורת? שורש פורה וכו', שכן הצדיקים משולין באילנות. / 36 חשבו וכו': על פי הפסוק שם: כג: וימרוהו ורובו וישטמוהו בעלי חצים. ותשב באיתן קשתו [...] מידי אביר יעקב וכו'. / 38 קשבו: השמיעו. מאל אביך וכו': כך בפסוק, בר' מט: כה. / 39 בנימן: בר' מט: כז. כלא: הואיל ולא. אסר: שבועת נאמנות. ונראה שרומז לנאמר במדרש רבה: כולם (השבטים) הייתם שותפים במכירתו של יוסף אבל בנימין שלא נשתתף במכירתו של יוסף — 'ההר חמד אלהים לשבתו'. כלומר בחלקו נבנה המקדש. / 40 בבוקר וכו': על פי המקרא שם: בבוקר יאכל עד ולערב יחלק שלל. אבל הלשון קשה. ונראה רומז לעבודת הקרבנות בבית המקדש שנבנה בחלקו של בנימן. / 41 כל אלה וכו': בר' מט: כח. / 42 כנויים: מכונים. / 43 לבוביים: חביבים. חשובים: דומים. כנגהי מאורים: כנוגה המאורות, כלומר כ"ב המזלות. והריבוי הזוגי לצורך החרוז, והוא מצוי בפייטנות. / 44 פרקם: הושיעם. עת



חִי בֶן יַחֲזִן שִׁירֵי שִׁירִים  
 זֹכְרֵי בָּזוּ שִׁבְתָּ וַיְחִי יַעֲקֹב בְּאַרְצָא מִצְרַיִם  
 קָדוֹשָׁה לְהַקְדִּישׁ <דִּישׁ> בְּהִידוּרִים  
 כְּקוֹרְאֵי זֶה אֶל זֶה מוֹל נִין אֲתוּי נְהַרִים  
 זֶה מִזֶּה וְגַ

ביאור:

צהרים: בשעת צהרים, בחצי היום, שעת יציאת מצרים (ספרי דברים, שלז.) / 45 חי: הקב"ה. יחזן: יחונן. שירי שירים: את שארית הפליטה, את ישראל. / 47 בהידורים: בהידור. / 48 כקוראי זה אל זה: כמלאכים: יש' ו:ג. מול נין וכו': מול דמות דיוקנו של יעקב, נינו של אברהם שבא מארם נהרים, החקוק בכסא הכבוד (בר"ר סח:יח). כלומר: מול כסא הכבוד.

## האופן

האופן שייך, בעקרון, לסדרת המרכיבים הקטנים של מערכת היוצר, וכבר תהינו לעיל אם לא היה היקפו הראשון, בשלב הקדום ביותר של התפתחות היוצר הקלאסי, כהיקף שאר המרכיבים הקטנים, כלומר של מחזרות בודדת, מרובעת, אחת.<sup>1</sup> אבל הלכה למעשה ניתן לאופן, בעיצוב הסופי של המערכת הקלאסית, היקף גדול יותר, אם במעט ואם בהרכה. עובדה זו קשורה בלא ספק בתפקיד הליטורגי החשוב במיוחד שהוטל על האופן: לעטר את הנקודה הרגישה ביותר של החלקה הזאת בתפילת הציבור, את קדושת היוצר. על חשיבות קדושת היוצר כבר דובר לעיל;<sup>2</sup> היא מובלטת הרבה, בעקרון, גם בגוף היוצר, שהרי בזכותה עוצבו לגוף היקף רחב מאוד ותבנית בעלת אופי מיוחד. אבל גוף היוצר מקדים את הקדושה ומשמש לה מבוא, בעוד האופן עומד בלב לב. תשומת הלב של מתפללים וחזנים ראויה היתה שתתמקד בנקודה הזאת ביתר שאת. ואולם, מיקומו של האופן היה לא רק חשוב ונכבד אלא גם עדין. אם לשפוט על פי המתרחש בקדושתא — נראה שעטורה של הקדושה עצמה בקטעי פיוט נתפש כביעתי כבר בתקופת ראשוני הפייטנים.<sup>3</sup> אמת, הקדושתא כולה, על היקפה המונומנטאלי לעתים, ועל המבנה הקפדני והמדוקדק של הרכבה, לא עוצבה אלא לכבוד הקדושה. אבל כבר פייטנים קדומים מאוד נרתעו מלפייט בה את פסוקי הקדושה גופה; הם בנו להם מבוא מפואר, לפי מיטב חוקי הסוג, שכללו אותו בתשומת דעת ובאהבה, האריכו בו לעתים בהפלגה גדולה, אבל עיכבו את מהלך שירתם עם סופו, ואת הקדושה עצמה לא פייטו.<sup>4</sup> אמנם, לא כל הפייטנים נהגו כך, ולעתים מצאנו בזה, ביצירתם של אותם הפייטנים עצמם, דבר והיפוכו: חלק מיצירותיהם בא לידנו בלא פיוטי קדושה, ואילו בחלק אחר

1 עיין לעיל, 178 ואילך.

2 עיין לעיל, 174.

3 על דרך עיטורם של פסוקי הקדושה בעמידה עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 150 ואילך 207-ו ואילך.

4 במקרים שבהם נסתיימו הקדושתאות עם המעבר אל הפסוק הראשון של קדושת העמידה, נאמרו בין פסוקי הקדושה גופה נוסחות הקבע של התפילה. הרתיעה מלהחליף קטעים אלה בקטעי פיוט היא מופלאה לכאורה, כי הפייטנות לא היססה להחליף גופי ברכות קדומים ומקודשים, והלא הקדושה אינה ברכה, וגם קדמותה אינה עולה על קדמות נוסחות הקבע של גופי ברכות העמידה. אין ספק שהתופעה קשורה בהתקדשותם של לשונות הקדושה כגוש אחד, כפסוקים כנוסחות המעבר שביניהם. התיחסות של הערצה מופלגת גם מצד ראשוני הפייטנים לנוסחי הקבע שהעבירו ביניהם בין פסוק לפסוק בקדושת העמידה ניכרת גם בעובדה שאחדים מהם הציבו בראש קטעי הפיוט שהועידו להחליף את הנוסחאות הללו ('פיוטי ט') את מלות הפתיחה שלהם. עיין על כך ע' פליישר, לנוסח קדושת העמידה.

מהן מצאנו את הקדושה נפקדת בעיטורי פיוט מיוחדים.<sup>5</sup> עדיין לא באנו אל חקר התופעה הזאת, ואין אנו יודעים לפרשה אל נכון. אבל כמעט שאין ספק שהמסורות השונות העולות ממנהגיהם של הפייטנים השונים קשורות בחדרה שבה התייחסו אל הפיסקה הזאת בתפילה. יראת הכבוד בפני הקדושה היתה בלא ספק נחלת כולם, אבל היא התבטאה, באשר לשילובם של קטעי פיוט בין פסוקיה, בדרכים מתחלפות ואף סותרות.<sup>6</sup>

קדושת היוצר היתה אולי פחות נערצת על המתפללים הקדומים מקדושת העמידה, כי סוף סוף היא כוונה להיות תיאורית בלבד. המלאכים ושירתם לא נזכרו ביוצר כדי להעמיד כנגדם, בהקבלה אפשרית, את ישראל ואת תפילתם, אלא כדי להעשיר בהזכרתם, בפרט מופלא ומלהיב, את תיאור מסכת גדולת ה' בבריאת העולם. האופי התיאורי של הקטע דרבן את החזנים להכליל את הנושא ולהשתתף לידו שהות ארוכה יותר. אבל מצד אחר, האנאלוגיה עם קדושת העמידה הפריעה למתפללים בנקודה הזאת במידה ניכרת. קהילות לא מעטות נראה שהעדיפו להמנע בכלל מאמירת אופנים, כדרך שנמנעו מלשלב פיוטי קדושה בקדושתאות. המנהג שלא לומר פיוטים בתוך קדושת היוצר, אלא להסתפק בנקודת המעבר שבין שני פסוקי הקדושה בנוסח הקבע הקצר והתמציתי, השפיע כנראה מוקדם למדי גם על הפייטנות היוצרת. כבר ציינו לעיל שבמחזורי היוצרות של רבי אלעזר בירבי קילר לשבתות הרגילות,<sup>7</sup> וכן במחזוריהם של רבי יהודה (בן) בנימן ור' יוסף אבן אביתור<sup>8</sup> אין אופנים כלל.

5 כך המצב. כידוע, ביצירתו של אלעזר בירבי קילר, אצל שאר הפייטנים המצב חד-משמעי יותר. יניי פייט כנראה תמיד גם את פסוקי הקדושה, ואילו הדותה ושמעון בירבי מגס כנראה לעולם לא. מצב מעורב עולה גם מיצירתו של ר' פינחס.

6 ההיסוס בדבר הטיפול הנכון בפיסקה הזאת הביא בוודאי גם להעדר האחידות בדרך עיצובם של פיוטי הקדושה עצמה, גם במקומות שבהם שולבו פיוטים כאלה בקדושתאות. מנהגותיהם של הפייטנים שונים כאן זה מזה יותר ממה שמצאנו שינויים ביניהם בשאר חלקי הקדושתא. יש מהם שמאריכים ויש מהם שמקצרים. גם מספר פיוטי הקדושה אינו אחיד: אמנם על פי רוב הם שלושה, אבל רבות הקומפוזיציות שבהן מופיעים ארבעה פיוטי ט. גם המנהגים השונים בתכיפות אמירת הקדושה (עיין ע' פליישר, לתפוצת הקדושות) מקורם במבוכה שאפיינה את התייחסות הקהילות לעניין הזה.

7 אבל במערכות היוצר שכתב (כנראה) פייטן זה לשבתות הנחמה יש אופנים (להלן עמ' 414). אמנם מערכות אלו אין בהן חתימה חד-משמעית של הפייטן ואין בטחון מוחלט בכך שהן שלו. אבל צריך לחשוב בנקודה זו גם על האפשרות שבימי הפייטן עצמו חלו שינויים במנהגי מקומו. לעתים לא רחוקות אנו מוצאים ביצירתו של אותו הפייטן ייצוג חד משמעי למנהגי תפילה סותרים. מנהגות התפילה של קהילות קדומות נשתנו לעתים קרובות במפתיע, עקב השפעות חיצוניות או פסקי דין שונים. שינויים כאלה יכלו לחייב היערכויות חדשות ביצירת הפייטנים המקומיים.

8 אבל יש לנו אופנים בודדים ביצירתו של יוסף אבן אביתור. עיין להלן. פיוטים [קמדר] ו[קמה]. אף כאן צריך לומר שהפייטן יצר בשביל קהילות שונות לפי מנהגותיהן. ידוע לנו שאבן אביתור נדד הרבה ופגש בדרכו בלי ספק מנהגי תפילה שונים.

נראה שהפייטנים הללו כבר התאימו עצמם בנקודה הזאת למנהג מקומם וזמנם. במקומות אחרים, לא מעטים כלל, גרמה ההערכה לנוסח המעבר הקבוע שבתוך קדושת היוצר לכך, שהוא ייאמר בשלמותו גם במסגרת התפילה המפוייטת, אחרי האופנים. התופעה עולה מהרבה כתבי יד של הגניזה, וכבר צוינה לעיל.

הטיפול במרכיב הזה במערכת היוצר היה אפוא מהוסס מראשיתו. הפייטנים נהגו בו מידות שונות ומנהגים שונים. מבין כל מרכיבי היוצר הקבועים — האופן הוא היחיד שלא נתעצבו לו, אפילו בתקופת הפריחה של הסוג במזרח, לא היקף ולא תבנית מועדפים. קטעי הגניזה מביאים לנו בזה שפע מבין של צורות ותבניות.

ברוב המערכות שהגיעו אלינו מתקופת הזוהר של הסוג במזרח נפתח באופן אלפבית חדש, בין ישר ובין הפוך. אופנים מיוחדים על חתימת הפייטנים נדירים מאוד בעת הזאת;<sup>9</sup> הם מתרבים והולכים לקראת סוף המאה העשירית וראשית המאה האחת-עשרה, עם ראשית התפוררות מערכת היוצר במזרח. לעתים רחוקות באה חתימת הפייטנים באופן אחרי (או בצד) האלפבית. רוב האופנים שנתחברו במערכות יוצר שלמות אינם חתומים.

תופעה זו אינה צריכה להתמיהנו. כי בתקופת הפריחה של היוצר נתפשה המערכת כולה כיצירה אחת. המרכיבים לא נחשבו קטעים עצמאיים שסכנת הינתקות וניידות אורבת להם. מערכת היוצר נחתמה בידי הפייטן בגוף היוצר, וחתימה זו אמורה היתה לחול על כל המרכיבים, מה גם שחתימתו יעודה היתה לחזור (בדרך כלל) פעם אחת נוספת, בסוף המערכת. האופנים לא נחתמו ברובם גם מפני שרוב הפייטנים לא הוציאו עליהם אלפבית שלם, אלא כללו באקרוסטיכון שלהם גם את שני המרכיבים שלאחרי כן, את המאורה ואת האהבה.<sup>10</sup> האלפבית של האופן נועד אפוא לעתים קרובות להקטע סמוך לסופו; שילובה של חתימה במקום כזה לא היה נוח.

המנהג, הנפוץ מאוד בפייטנות המזרחית, להעמיד את האופן על אלפבית מקוטע משונה הוא, ואף הוא מוכיח באיזו מידה של בטחון תפשו הקדמונים את מרכיבי היוצר כשייכים ליחידה אחת.<sup>11</sup> לפי הנראה אין המנהג קשור באופיו של האופן, אלא הוא בא לתקן תיקון חשוב במבנה המאורות והאהבות. שני מרכיבים אלה, משום ההיקף המצומצם שנקבע להם כפי שנראה עוד מעט, העמידו את הפייטנות בפני בעיות ארגון קשות: להוציא עליהם אלפבית חדש

9 אבל יש דוגמאות בודדות לכך אצל שלמה סולימן. גם רס"ג חתם אופן אחד שלו (לפסח) 'דויד חזק' (מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' עח).

10 רס"ג השהה לעתים את השלמת הא"ב של אופניו עד לפיוטי המי כמכה, בעוד הוא מעמיד אלפבית נפרד, שוטף, למאורות ולאהבות של כמה וכמה מערכות רצופות. אבל זה מנהג יוצא דופן.

11 המנהג להעמיד מרכיבים שונים של קומפוזיציה אחת על אלפבית אחד הוא כמובן מנהג קדום ונפוץ, וכבר הוזכר לעיל.

אי אפשר היה מפני היקפם המועט, לחתום בהם אי אפשר היה כי כבר הוצבו חתימות בראשי המערכות ובסופן,<sup>12</sup> ולהשאיר אותן פנויות מכל סידור אלפביתי קשה היה בתקופה שבה כבר לא נותרו פיסקאות כאלו כמעט בשום מקום בפייטנות. הברירה היחידה שנותרה היתה להביא את המאורה ואת האהבה תחת כנפי האלפבית של האופן. הוא הדבר שעשו, כאמור, רוב הפייטנים הגדולים. מעטים הלכו בזה בדרכים אחרות, כפי שייראה להלן.

האופנים הקדומים עוצבו בהעדפה בסטרופות מרובעות. ההעדפה סבירה גם על רקע היוצרות הקדם־קלאסיים שהגיעו לידנו, שבהם נבנו כל המרכיבים בטורים מרובעים, אבל אין לחשוב שהעיצוב הזה, אף אם הוא שכיח, קשור במסורת תבניתית קדומה כל כך. סוף סוף לאחר שגוף היוצר הופקע מכל זיקה אל הדגמים הקדומים של הסוג, אין לצפות לנאמנות מודעת וגדולה לדגמים הללו מצד שאר המרכיבים. קרוב יותר לומר שהסטרופה המרובעת נתפשה כמתאימה לאופן, לפי שהיא איזונה, בדרך הגיוון, את רושם המבנים התלת־טוריים המקלהתיים של גוף היוצר. אפשר שגם המאורה והאהבה, המרובעות אף הן, השפיעו בכיוון הזה: התואם בזה בין שלושת המרכיבים נתפש בוודאי רצוני, לאחר ששלושתם נכללו ממילא באקרוסטיכון אחד.

היקף האופן המרובע נע בדרך כלל בין שתי מחרוזות לארבע. נראה שלראשונה ביקשו הפייטנים לקצר באופנים, כדי שלא לנפח יותר מדי את המערכות, או כדי שלא להיות אנוסים להאריך במעשה מרכבה.<sup>13</sup> הם צופפו לפיכך לעתים קרובות את האלפבית של האופנים, ושילבו בכל טור מהם שתי אותיות. בדרך זו הועמד האופן על שתי סטרופות מרובעות, ועל אקרוסטיכון שרץ מא' עד ע' (או מת' עד ז', בתשר"ק). שלמה סולימן עיצב כנראה את הדגם הזה, והוא מופיע בהרבה אופנים במחזור היוצרות שלו לפרשות השבועיות. הנה לדוגמה האופן לפרשת צו, על פי כ"י ט"ש 10H6/3 ואוכספורד 2721/2 דף 23 ע"א:

[נא] אֵילִי קֹדֶשׁ בְּאֵשׁ יוֹקְדִים  
גִּזְעִים כְּנֶגֶד דְּלֹתוֹת שׁוֹקְדִים  
הוֹלְכִים וְחוֹזְרִים וְכוֹרְעִים וּמוֹדִים  
זוֹהֲרִים מְזִיו הוֹצֵב לַפִּידִים

ביאור:

1 אילי קודש: המלאכים / 2 גזעים: אומרים קדושה. כנגד וכו': כנגד ישראל השוקדים בתפילתם על שערי השמים. / 4 חוצב לפידים: כינוי לקב"ה על פית'ה' כט:ג. קול יי חוצב להבות אש. ור"ל: המלאכים זוהרים מזיו השכינה. ובכ"י אוכספורד: חוצב

12 פתרון זה נתאפשר כמובן בלא קשיים בפייטנות המאוחרת, כי זו אהבה להיחתם פעמים רבות. יוסף אבן אביתור, דרך משל, חותם שמו פעמיים במקום הזה, במאורות לחוד ובאהבות לחוד (להלן פיוטים [סג], [סד]).

13 דברים קשים נגד הדיון במעשי מרכבה בפייטנות מטיח פרקוי בן באבוי, באגרתו המפורסמת, עיין ל' גינצבורג, גנוי שכטר, ב, 546.

5

טיכוס מזבח יוסד במעלה  
כנגד מזבח ללהב ועולה  
מכונו בכול נותן להועילה  
סגולים המסלדים עוז בחילה

והאופנים

ביאור:

מיוקרים / 5 טיכוס: סדר. במעלה: בשמים. הכוונה לבית המקדש שלמעלה, הבנוי ברקיע הרביעי (חגיגה יב ע"ב). / 6 כנגד וכו': כנגד בית מקדש של מטה. ובכ"י אוקספורד: כנגד מזבח להב פעולה. / 7-8 מכונו וכו': את מקום המזבח שלמעלה קבע ברקיע הרביעי, הנקרא זבול, כדי להועיל לישראל ('סגולים') וכו'. והוא על פי האגדה הנ"ל בחגיגה יב ע"ב. נותן: בכ"י אוקספורד: נתן. / 8 סגולים: מלשון עם סגולה. המסלדים ... בחילה: המהללים במורא (איוב ו:י).

בעקבות שלמה סולימן הלך גם רב סעדיה גאון בכמה מאופניו, כגון בקטע הבא ממערכתו לאותה הפרשה (כ"י ט"ש ס"ח 110.15):

אופן

[נב]

אֲצִים בְּאִמָּה בְּדָבִיר הַנֶּעַד  
גִּדּוּל אֶצֶל עֶקֶב דָּרְכוֹ בְּצַעַד  
הַמְקַטְרִי עוֹלוֹת וּמִנְחוֹת בְּלִי מַעַד  
זְמוּנִים כְּמִלְאָכִים חֵיל נֶרְעַד

5

טֹבְלִים בְּנֶהְרֵי יְקִידַת בּוֹעֶרֶת  
כְּסוּת אֵשׁ לְכֶנֶה לּוֹכְשִׁים כְּאֶדְרֶת  
מִמְתִּיקִים שִׁפְתָם נִכְוָה וְנִכְרֶת  
סֵלָה עַל מִשְׁמְרוֹתָם עוֹמְדִים לְשֶׁרֶת

לעומתם

ביאור:

מועתק גם בכ"י ט"ש ס"ח 110.106, ושם כתוב בראשו 'גאון ז"ל' (=א) 1 אצים באימה וכו': הכהנים המשרתים. בדביר הועד: בהיכל ההתועדות, בבית המקדש. / 2 גודל: כמו אגודל. גודל אצל עקב: ביראת כבוד. / 3 המקטירי: במקום: המקטירים, צורה אופיינית לפייטנות הגאון. בלי מעד: בלי כשלון. כיאות. / 4 זמונים וכו': שיעור הטור: הם אחוזים ('זמונים') חיל ורעד כמלאכים. / 5 טובלים וכו': כנגדם המלאכים בשמים טובלים בנהר דינור. יקידת בוערת: במקום: יקידה (=אש) בוערת, והסמיכות שלא לצורך (על דרך תה' טז:ו: אף נחלת שפרה עלי) מסימני ההיכר של לשון הגאון. / 6 כסות אש לבנה: מלבוש של אש טהורה. / 7 ממתיקים שפתם: מכוונים דברי הנעימות של שירתם (על פי מש' טז:כא). ובכ"י א כנראה: ממתקי. / 8 סלה: לנצח.

שלמה סולימן, ובעקבותיו גם שלמה הרס"ג, נהגו בדגם הזה לעתים סלסול מה, כגון שצופפו את שתי אותיות האלפבית שבכל טור שיהיו באות בזו אחר זו ולא בשני חלקי הטור, או כגון שיהיו שתי המחרוזות המרובעות הבנויות כך חורזות

בחרו אחיד.<sup>14</sup> בקצת אופנים כפל רב סעדיה גאון את שתי אותיות האלפבית שבכל טור פנים ואחור, וחזר את הסטרופות בחרו כפול אחיד, כגון באופן הבא, לפרשת חוקת (ט"ז סדרת הנוספות 120.192):

[נג]

אָפּוּדִי בָּדִים	בְּפִלְדוֹת אָחוּדִים
גָּחְלוֹת רָוִדִים	הָהָרוֹת גָּדוּדִים
הֶלְהָבוֹת וְהֶלְפִידִים	וְהָדָר הָוִדִים
זֹעֲפִים חָרִידִים	חִיבּוֹל יָיִדִים
טָהֳרַת יָיִדִים	יָאִיצוּ [טוֹרֶ]דִים
כְּתוּרִים לְמוֹדִים	לְיָדֵי כְּבִידִים
מָאן [...] נֹעֲדִים	נְ[גִינוֹתָם] מְחַמְדִים
שָׁרְפִים עֹמְדִים	עוֹרְצִים סוֹלְדִים

5

### וחיות

ביאור:

אפודי בדים: מכאן ועד סוף ט' 3 כינויים למלאכים. עטופי (מלשון אפוד) בדים (יח' ט: ב) ואחוזים בלהבות אש ('פלדות'; נחום ב:ד.) 2 גחלות: שלהבות. דודים: כשל תנורים בוערים. דהרות גדודים: סמיכות הפוכה במקום: גדודי דוהר. 'דוהר' — פאר (זולאי, ידיעות המכון, ו, עמ' קפא.) 3 הדר הודים: סמיכות של נרדפות, מפוארים בהוד. 4 / זועפים וכו': הם מלאכי חבלה וזעף לחבל ולהעניש זדים. 5 טהרת וכו': כנגד זה הם אצים ונטרדים להביא טהרה לישראל ('ידידים'). 6 / כתורים: כנראה: יאיצו כתרים לישראל שמודים ליי. ליד כבדים: סמיכות הפוכה במקום: לכבדי ידיים, כל לישראל רפי הידיים. 7 מאן [...] אולי יש להשלים: מאריכים. 8 עורצים: כמו: מעריצים. סולדים: מסלדים, מהללים (איוב ו:י).

כבר אצל שלמה סולמן, אבל בעיקר אצל שלמה-רס"ג, באים אופנים מרובעים מקיפים יותר, שאותיות האלפבית שלהם מסודרות כיאות, בראש כל טור.<sup>15</sup> אופנים אלה מביאים ארבע סטרופות מרובעות, ואלפבית עד נ' (מ' ונ') בראש שני טורים כל אחת). לפי דגם זה בנה גם שמואל השלישי את אופניו המרובעים. היקף גדול כזה אופייני לאופנים שאין בהם דיון במעשי מרכבה אלא המשך בסיפור ענייני הפרשות.

האופנים המרובעים חשופים ברוב המקרים מכל קישוט של תבנית. המחרוזות אינן מביאות לא סיומות מקראיות, לא פתיחות מקרא ולא פסוקי מסגרת. גם מן הצד הזה נועד האופן להיבדל מגופי היוצר, שאם כי אף הם אינם

14 השווה למשל האופן של שלמה-רס"ג לפרשת שמיני, מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קנד. הפיוט מיוסד שם על אלפבית מדגם א"ל ב"מ. השווה גם שם, עמ' קצח, לשבת נחמו.

15 השווה למשל אצל שלמה-רס"ג, האסכולה הפייטנית הנ"ל, עמ' קעה. ויש לחלק שם את הפיוט למחרוזות מרובעות.

מצטיינים בריבוי קישוטים — מכל מקום סיומות מקראיות יש בהם במקרים רבים מאוד. רק אצל סעדיה גאון מצאנו גם בדגם הזה לפעמים איזה סלסול: בחלק מאופניו הוא מקדים למחרוזות מלת קבע, שבאה לסמל את הפרשה שהקטע משוכן במערכתה. שיטה זו נהוגה אצל הגאון גם במאורות ובאהבות, כפי שנראה להלן. פייטנים אחרים לא הלכו בזה, כנראה, בעקבותיו. האופנים שנבנו לפי דגם זה נועדו להיאמר מפי החזן בלבד. המקהלה, ששותפה בהרצאת גופי היוצר בסטרופות הביניים, הושבתה בשעת אמירתם. קהילות שאהבו לגוון את המבנים הסטרופיים של מרכיבי מערכות ה' צר ככל האפשר, וכן אלו שמקהלותיהן לא היו מיומנות יתר על המידה או שלא הפעילו מקהלות בכלל, העדיפו בוודאי טיפוס זה של אופן. אבל היו מקומות שבהם הילך מבנה הקיקלר קסם על הציבור, וכן גם המקהלה בזמרתה. בקהילות הללו נתעצב טיפוס אחר של אופן, שהוא, בעצם, בכואה מוקטנת של הקיקלר. אופנים מסוג זה עשויים מחרוזות תלת-טוריות, ואחרי כל מחרוזת שלישית בהם באה סטרופת ביניים. בהרבה כתבי יד חשובים מסומנות מחרוזות הביניים הללו, כדין אחיותיהן שבגוף היוצר, 'פזמון'. האלפבית קטוע גם בדגם הזה: אין הוא מגיע אלא עד אות צ' בלבד (או, לפעמים, עד נ'), והוא קולט לעולם את כל ראשי הטורים. גם בטיפוס זה של אופן אין לעולם סיומות מקראיות. אם כן, אין באופנים הללו אלא שני גושים של שלוש מחרוזות. הדגם מופיע לראשונה, כנראה, בפייטנותו של שלמה סולימן, והוא שכיח למדי במערכתיו. הוא נתקבל באהדה גם ביצירתם של פייטנים שלאחריו: הדגם מצוי אצל רס"ג ושכיח אצל שמואל השלישי. גם פייטנים אחרים עיצבו אופנים בדרך זו. אצל שלמה סולימן בלבד (כנראה) מצאנו לפעמים גם באופנים הללו שתי מחרוזות ביניים מתחלפות קשורות אל המחרוזות שלפניהן בשרשור. אבל גם אצלו מרובים הרבה יותר האופנים ה'קיקלריים' המביאים סטרופת ביניים אחת פעמיים, פעם אחרי מחרוזתם השלישית, ופעם בסופם. באופנים הללו, והם, כאמור הרוב המכריע, אין סטרופת הביניים קשורה (כמובן) אל מה שלפניה בשרשור. מחרוזות הביניים שלאופנים אינן מחרוזות קדוש וגם אינו דין שיהיו, שהרי האופנים נאמרים כבר בתוך הקדושה ואין הם צריכים לבשר אותה. כך המצב באמת ברוב המכריע של המקרים. אבל במערכות היוצר של שלמה סולימן מצאנו, אמנם לעתים רחוקות מאוד, גם אופנים עם סטרופות קדוש. קרוב לומר שהדבר קשור בשגגת מעתיקים, שרגילים היו, בהעתיקם מערכות יוצר, להוסיף את התיבה 'קדוש' על מחרוזות הביניים של הפיוטים התלת-טוריים. באמת, האופנים הקיקלריים דומים כדי כך לגופי היוצר, שפלגיה היא שהמעתיקים לא שגו בנקודה הזאת יותר. מחרוזות הביניים שבאופנים פנויות כמעט תמיד מכל חובה של אקרוסטיכון. לעתים רחוקות מאוד הן מביאות חתימות.<sup>16</sup>

16 כך אצל שלמה סולימן במקרים ספורים: כך גם אצל שמואל השלישי באופן שלו לוירא (מ"צ וייס, שמואל יזכה, 159).



האופנים התלת־טוריים שונים מגופי היוצר, על פי הרוב, במקצבם, כי טוריהם בדרך כלל קצרים יותר, ולעתים קרובות אין בכל אחד מהם אלא שתי מלים מוטעמות בלבד.<sup>17</sup> מקצב חפוז זה התאים במיוחד לנושאים הקבועים של האופנים. כי מקום הקטע, בין שני פסוקי הקדושה, חייב כאן דיון במעשה מרכבה, וזה טופוס שהדיון בו היה מסוכן ומגרה כאחד. הסגנון המתוח, החרוזים התכופים, והדיבור הרומזני, האליפטי, סייעו לפייטנים להמחיש את קדושת המעמד ואת אופיו המתוח והנשגב, בלי להסתכן בדברנות יתר. הנה למשל האופן של שלמה סולימן במערכת היוצר שלו לפרשת מצורע, על פי כתב יד אוכספורד 2712/2, דף 27 ע"א:

- [נד] אַרְאֵלִי טְהוּרִים  
בְּקִדּוּשָׁה מְטֻהָרִים  
גֵּאוֹן יַעֲקֹב מְטוּהָרִים  
דּוּדִים מְטֻמָּאָה לְטָהוֹר  
הַמְבְדִּילִים בֵּין טָמֵא לְטָהוֹר 5  
וּמַעֲרִיצִים לְקָדוֹשׁ וְטָהוֹר  
זָכִים בְּטָהֳרָה  
חָשִׁים מְהֵרָה  
טְמֵאִים לְטָהֳרָה  
10 פֶּזֶם מוֹן < יִשְׁתַּלְחוּ בְּטוֹהַר  
טִינוּף לְטָהַר  
קִדּוּשָׁה לְמַהֵר  
יחד נקדשים  
כָּלֶם קְדוּשִׁים  
לְקָדוֹשׁ מְקַדִּישִׁים 15  
מְטַהָרִים בְּקִדּוּשָׁה  
נַעֲרֵץ בְּסוֹד קְדוּשָׁה  
סוֹכְבִים לְהַקְדִּישָׁה

ביאור:

1 אראלי: כמו: אראלים; מלאכים. / 3 גאון יעקב: כנראה: בידי גאון יעקב, כלומר בידו הקב"ה הם ניטהרים בעצמם. / 4 דודים: את ישראל. / 5 המבדילים וכו': כינויי תואר ל'דודים' שבטור הקודם. / 17 נערץ וכו': ואת הקב"ה (תהי' פט:ח).

17 יוצאים מן הכלל הזה האופנים התלת־טוריים של שמואל השלישי, שטוריהם ארוכים יותר. שמואל השלישי נהג להמשיך באופניו בסיפור ענייני הפרשות, ולפיכך הוא נזקק בהם לשורות רחבות יותר. בכל אופן, גם אצלו קצרות שורות האופנים בצורה ניכרת משורות גופי היוצר.

עונים יחד קדוש  
פאר למלך הקדוש  
צובאים להקדיש לקדוש

20

פז > מון < ישתלחו בטוהר  
טינוף לטהר  
קדושה למהר

ראוי לשים לב לאמנות שבה השכיל הפייטן לשזור רמזים לפרשת היום (העוסקת בדיני טומאה וטהרה) בפיט הזה, בלא להמשיך למעשה את העיון בקריאה. המלאכים, שבהם בלבד מדבר הקטע, מתוארים, לאור נושאי הפרשה, כמופקדים על שמירת טהרתם של ישראל. חרוזי הגוש הראשון של האופן מיוסדים על מלים משורש 'טהר' (וכן גם חרוזי מחרוזת הביניים) — רמז לנושא הפרשה, בעוד חרוזי הגוש השני מיוסדים על מלים משורש 'קדש' — רמז לתפקיד הליטורגי של המרכיב.

בעקרון, גם דגם זה של האופן חשוף מכל עיטור של תבנית. אבל רב סעדיה גאון, שביקש לעשות סימן לפיוטיו למעלה ממה שמצא אצל קודמיו (בעיקר למעלה ממה שמצא אצל שלמה סולימן), נהג גם בזה סלסול מועט: הוא הקדים לפעמים למחרוזות אופניו שעיצב בדרך זו (וכן גם למחרוזות הביניים שלהם) מלות קבע מעין הפרשה.<sup>18</sup>

אופנים בנויים בצורות דמויות-קיקלר מרובים יחסית בתקופת הזוהר של היוצר במזרח. החיבה שנודעה לתבנית מאת הפייטנים קשורה בוודאי ביוקרת תבניתו של גוף היוצר, ובהרגשה שהשימוש בתבנית הזאת באופנים מעניק יתר-גיבוש למערכת כולה. הקהילות גם ששו להפעיל את מקהלתן המאומנת פעם נוספת; במקומות שבהם פעלו מקהלות, היתה נטייה מובנת מאליה לתת להן פתחון פה לעתים קרובות ככל האפשר. מצד אחד עוררה החזרה על התבנית איזו תחושת שיעמום. לכן, בקצת מקרים, עוצבו לאופנים מבנים מקהלתיים לא קיקלריים. שמואל השלישי עצמו, שרבים מאופניו עשויים כמיני גופי יוצר זעירים, סטה מן הדגם במערכותיו לשבחות הנחמה. אמנם הוא חיבר גם את אופני המערכות הללו במחרוזות תלת-טוריות, אבל את מחרוזות הביניים (שתיים המתלפות לסירוגין)<sup>19</sup> צירף לכל סטרופה וסטרופה. הנה למשל האופן שלו לפרשת עקב והפטרת ותאמר ציון, על פי כ"י ט"ש : 8H22/16

18 עיין למשל באופן לפרשת ויקרא (מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קפא), וכן באופן לפרשת שופטים (שם, עמ' רד).

19 העובדה הזאת ראויה להבלטה מיוחדת. כנזכר לעיל, ברוב התבניות המקהלתיות הידועות לנו בקורות שירת הקודש העברית, קיים, בין השלב ההתחלתי שבו נעה מחרוזת ביניים אחת, רפרינית, בשיר, לבין השלב האחרון שבו מופיעות בשיר מחרוזות ביניים מתחלפות — שלב אמצעי, שבו נעות בשיר שתי מחרוזות ביניים (לפעמים: שלוש) רפריניות לסירוגין. עיין על כך ע' פליישר, היסודות המקהלתיים, עמ' לב ואילך. שלב זה חסר לנו ברוב מרכיבי היוצר, לפי שדגמיהם המקהלתיים באו אליהם בדרך כלל לאחר

## אופן ללשלישי

אִיּוֹמָתִי, אִיךְ אֶשְׁכַּחךָ לְהַשְׁמִימָךְ  
בְּכַפִּים הֵן חֲקוּתִי רִישׁוֹמָךְ  
גְּדוּדִים נוֹשְׂאֵי כֶסֶאִי כְנִיתִים בְּשִׁמְךָ

פז>מח< ציון מאוסת בונים  
שום אשימנה לראש פינים  
להלל לסלסל כאופנים

דְּהַרְתִּי אַרְבַּע גָּאִים בְּכֶסֶךְ, לַעֲוֹדָם  
הוֹד פְּנִיָּהֶם פָּנִי אָדָם מוֹקֶדֶם  
וְהַמוֹנִיךְ נִקְבְּתִי שֵׁם אָדָם

פז>מון< קיצי בידך וקיציך בדי  
הללי, שבחי, יחדי  
וכאופני זמר סלדי

זִמְנָתִי עוֹד בְּכֶסֶא פָּאָרִי  
חִיּוֹת — פְּנִיָּהֶם פָּנִי אָרִי  
טַפְסֶרֶיךָ גּוֹר אֲרִיָּה בְּהַתְּאִירִי

ביאור:

הפיוט מופיע גם בכ"י אוכספורד 2853/2 (=ב) וגם בכ"י ט"ש ס"ח 38a.39. איומתי: כינוי לישראל (שה"ש ו:ד,י). / 2 בכפים וכו': על פי יש' מט:טז: הן על כפים חקוּתִיךְ. / 3 גדודים וכו': את החיות הנושאות את כסאי קראתי בשמות שבהם קראתי גם לך. / 4 מאוסת בונים וכו': על פי תה' קיח:כב. ובכ"י ב בטעות: מאוסת בנים. / 5 אשימנה: בכ"י ב: אשימה. / 6 להלל וכו': כדי שתהיה מהללת ומפארת כמלאכים. / 7 דהרתי: פיארתי (מ' וולאי, ידיעות המכון, ו, עמ' קפא). גאים: כינוי לחיות. בכס: בכסא הכבוד. וכ"י ב: בכסא. לעודדם: לחזקם. / 8 הוד וכו': על פי יח' א:ה: וזה מראהן דמות אדם להנה. מוקדם: כנראה: בראש וראשונה. / 9 שם אדם: בכ"י ב: צאן אדם, והוא רומז ליח' לד:לא. / 10 קיצי בידך: המשך דברי הקב"ה: הקץ שקבעתי לגאולתך בידך, כי אילו את עושה תשובה מיד את נגאלת. / 11 שבחי: בכ"י ב: הודי. יחדי: אמרי את ייחודי. / 12 וכאופני זמר: בכ"י ב: וכאופנים, זמר. סלדי: רוממי. / 13 זימנתי: סידרתי, קבעתי. / 14 פניהם פני ארי: השווה יח' א:י: ופני אריה אל הימין לארבעתם. ובכ"י ב: פניהם כמו ארי. / 15 טפסריך: שריך. גור אריה: על שום גור

שכבר נשתכללו במקום אחר. כאמור לעיל, 222, אין לנו (כמעט) גופי יוצר בעלי שתי מחרוזות קדוש מתחלפות (אבל עיין להלן, 500). מציאות הדגם באופניו של השלישי ממלאת אפוא חסר בנקודה הזאת. אגב, לפי שיטה זו בנה השלישי גם אופן לשבת חתנים ('אחות לנו תובל לרקמות', כ"י אוכספורד 2848/13; 2732/1; ט"ש H10/95). זולת בנוי כך עיין להלן (פיוט [עד], לשלמה סולימן).

ציון >מאוסת בונים  
שום אַשימְנָה לראש פינים  
להלל לסלסל כאופנים>

20 יעדתי במרום מראשון לקשור  
קרובים פניהם פני שור לאשור  
לנסיכך קראתי בכור שור

קיצו >בידך וקיצך בידו  
הללי, שבחי, יחדו  
וכאופני זמר סלדי>

25 מאין קופצים צגים ביושר  
מלאכים דמיונם פני נשר לאשר  
ומתיך יעלו אבר כנשר

ציון >מאוסת בונים  
שום אַשימְנָה לראש פינים  
להלל לסלסל כאופנים>

30 נאות ארבע פנים בכס חקוקים  
לעד קבעתים ברום חזקים  
וכהם אעמיד בנך חשוקים

35 קיצו >בידך וקיצך בידו  
הללי, שבחי, יחדו  
וכאופני זמר סלדי>

ביאור:

אריה יהודה' (בר' ט:ט). בהתאירי: בתארי אותם. / 19 במרום מראשון: בכסא כבודי (יר')  
יזיב: כסא כבוד מרום מראשון. / 20 פני שור: על פי יח' א:י. לאשור: כמו: לאשור,  
לחזק. / 21 לנסיכך: כ"י ב: לנסיכך. בכור שור: דב' לג:יז. / 25 מאין קופצים: בלי  
קפיצים, על פי ירוש' ברכות א א: מלאכים אין להם קפיצין (כנראה: פרקים ברגליהם). /  
26 פני נשר: יח' א:י. לאשר: כמו לעיל, ט' 20. / 27 ומתיך: אנשיך. יעלו אבר: יש' מ:לא.  
ובכ"י ב: יעלו אבר ויחושו כנשר. / 31 נאות: יפות. / 32 ברום חזקים: השמים (איוב  
לז:יח). / 33 חשוקים: כ"י ב: החשוקים.

באופן אחר של ר' שמואל השלישי, כנראה לשבת וראש חודש, שאף הוא  
נתחבר בצורה זו, נעות שלוש מחרוזות ביניים לסירוגין.<sup>20</sup> פייטנים אחרים

20 עיין 'דוידסון, גנזי שכטר, ג, 113. תחילת האופן 'שני המאורות הגדולים'. סידורו  
הגרפי של השיר שם מכיך. בסוף המערכת המובאת שם, באה התחלה של זולת בצורת  
מסדס ('ארמון על משפטו אבצר'), המיוסד על יח' מ:א ואילך.

## צירפו למחרוזות אופניהם (ולפעמים לסופי הטורים) עניות או רפרינים קצרים.

האופן של שמואל השלישי המובא להלן הוא ממצא יקר, שחשיבותו חורגת אל מעבר למסגרת שדינונו מהלך בה. פיוט זה נקלע לידנו בהעתקה גרועה בכ"ט ש"ס 137.2DD, בתוך קטעים ממערכת יוצר של ר' שמואל לפרשת במדבר. לפני הקטעים באים שם חלקים (מאות ל') מגוף היוצר, ולאחריו באות מאורה ואהבה של השלישי לפרש זו (חתומות 'שמואל' ו'החבר'). האופן כמות שהוא עשוי כמין מסדס: <sup>21</sup> מחרוזותיו המרובעות, החד-חרוזיות, מלוות שני טורים שחרום שונה. אבל, שלא כמו בזולותות מטיפוס זה שראינו לעיל, אין הטורים מסומנים כאן כפזמונות, ואף על פי שהם מתחלפים ממחרוזות למחרוזות אין הם קשורים אל שלפניהם בשרשרת. באמת אין הם מתנהגים כקטעי ביניים גם מצד תוכנם, אלא כחלקים אמיתיים, משלימים, של המחרוזות שלפניהם: הנושאים הבאים באלו אין להם פתרון אלא בהם בלבד. נמצא הפיוט בנוי בעצם במחרוזות של שש שורות, המביאות כל אחת שני חרוזים, בהיערכות א-סימטרית. למרבה הפלא, רוב הסטרופות (להוציא שלוש מחרוזות שמביאות ברצף את מלות הפסוק הראשון של הקדושה: ט' 26-40) חוזרות בחלקן האחרון בחרוז אחד ו'דו',<sup>22</sup> אם כן הפיוט הוא, מצד דרכי החריזה שלו, שיר איזור מובהק, כנראה חיקוי לאיזה מושח עברי, על כרחנו ספרדי, שנתגלגל למזרח ליד הפיוטן.<sup>23</sup>

הממצא חשוב ביותר, לפי שהוא מביא לפנינו את העדות הקדומה ביותר לקיומו של שיר האיזור בספרותנו. הואיל והפיוט חתום 'שמואל החבר' (פעמיים: פעם בראשי הסטרופות ופעם בראשי ה'אזורים') ברור ממנו שהוא נכתב לכל המאוחר בשליש האחרון של המאה העשירית, קודם שעלה ר' שמואל לדרגת רביעי ואחר כך לדרגת שלישי בהירארכיה של מנהדרי ארץ ישראל.<sup>24</sup> זו תקופה שאין בה עדיין זכר מתועד לשירי האיזור העבריים בספרד עצמה.<sup>25</sup> על פי הנראה מפיוטנו אכן נכתבו שירי איזור עבריים קודם לתקופה הזאת, על כרחנו סמוך מאוד לראשית עלייתה של שירת החול שלנו בספרד. הנה הפיוט כלשונו:

- 21 על התבנית הזאת עיין לעיל, 145 ולהלן 294.
- 22 נראה שהפיוטן כיוון את החרוז הקבוע כנגד טור הסיום של השיר ('מלא כל הארץ כבוד'), אבל באמצע החליט להביא גם את לשונות הפתיחה של הפסוק הזה, ועזב לשם כך את החרוז האחיד. חוקי הדגם לא היו אפוא מוצקים בידיו במיוחד.
- 23 כי אחרת אין שום דרך להסביר מה טעם קבע הפיוטן לחלקי הסיום של הסטרופות חרוז אחיד. מעולם לא מצאנו כך בעשרות המסדסים שבידנו, מלבד במקרה אחד שסביר לומר שכבר הוא מושפע מן המושח (ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רלט).
- 24 כפי שכבר צויין לעיל, 241. לפי התעודות שבידנו שימש ר' שמואל כבר בשנת 1001 רביעי בחבורה, ואין לדעת כמה זמן שהה כמעמד זה. שלוש שנים לאחר מכן, בשנת 1004, כבר היה שלישי.
- 25 לפי הידוע לנו עד כה, ראשון המשוררים בספרד שחיבר מושחאת היה שמואל הנגיד, שנולד בשנת 993, אבל סימנים עקיפים לקיומם של מושחאת עבריים יש בידנו מתקופה קדומה קצת יותר, אולי כבר בעזבונו של ר' יצחק אבן מר שאול: עיין ע' פליישר, יצחק בר לוי, ב, 441; הנ"ל, רב הא"י, ב, 266. הממצא חשוב, בעקיפין, גם לשחזור תולדות המושח בספרות הערבית, כי אף על פי שלפי המסורת הערבית כבר נכתבו מושחאת ערביים בראשית המאה העשירית, ואולי כבר בסוף המאה התשיעית, אין בידנו שירי איזור ערביים שנכתבו קודם לסוף המאה העשירית. המסורת הערבית עצמה מעידה שהמושח לא עוצב סופית אלא במאה העשירית. הממצאים העבריים מקדימים אפוא לא במעט את תאריך גיבושו של הדגם אצל הערבים. עיין על כל זה ע' פליישר, 'בחינות בתהליך עלייתו והתקבלותו של המושח (שיר האיזור) בשירה העברית של ימי הביניים', מלאת, א (תשמ"ג), 165 ואילך. האופן של ר' שמואל השלישי נדפס שם, 188 ואילך.

[נו]	[...או]פן
	[שנאני נוג]נים וצבא עליונים [מפארי]ם ומרננים לשוכן מעונים
5	[ס]ילודו כי אפס בלעדו
	[מחלים] ארבעה בפנים ארבעה [מול] דגלים ארבעה להודו על ארבעה
10	[מליכו] כבודו כסה שמם הודו
	[נתי]ק שרפים לח ויבש שורפים כרגע עפים אלפי אלפים
15	ייעדו ייחודו אדון הוא לבדו
	אדירי תרשישין עירין וקדישין שבח ורחשים לנערץ בקדושים
20	יאפרו ייעדו מי יערוף נגדו
	לחטי זיקים טסים כבדקים וזמר מפיקים לשוכן שח[קים]
25	[ילכבו כבודו] מה יקר חס[דו]
	[המוני]..... עונים וממ[ליכים]

ביאור:

ההשלמות בסוגריים על פי כ"י אוכספורד 14, Ms. heb. g. דף 17 (העיר לי על המקבילה ד"ר י' יהלום). 5 [...סילודו: יש להשלים מעין 'נשמיעו ס]ילודו'. סילודו: הילולו. אפס: אין. 6 [מחילים] ארבעה: מאת ארבעה חיות. 7 בפנים ארבעה: על פי יח' א:ה-9 להודו וכו': לקב"ה המשכין הודו על ארבע החיות. 10 כסה: המעתיק כתב תחילה 'כסא' ותיקן למעלה מן השורה. והוא פסוק בחב' ג:ג. 11 [ותי]ק: איני יודע לפרש. ואולי צ"ל: ותיקי, כלומר: הגדולים שבהם. 12 לח ויבש וכו': השווה מה שנאמר ביומא כא ע"ב על אש המערכת: ואוכלת לחין ויבשין. 15 יועדו: כמו: יעידו. 16 תרשישין: כינוי למלאכים (דנ' י:ו). 17 עירין וקדישין: גם כן כינויים למלאכים (שם ד:י). 19 לנערץ: המעתיק כתב תחילה 'לנקדש' וסימן למחיקה. 20 יאפרו: המעתיק כתב תחילה 'פארו' ותיקן למעלה מן השורה, ואיני יודע מה הכוונה במלה זו. ואולי צ"ל: 'אפרו'. ובכ"י המקביל מחוק. ייעדו: כמו: שליחותו. יערוך: ידמה. 21 לוהטי זיקים: כמו: זיקים לוהטים, בסמיכות הפוכה. 25 מה יקר וכו':

30	[וּבְעֵז מִתְמַיְכִים] לְמַמְלִיךְ מְלָכִים יִחְלְלוּ בְּ[מִגְמָר] וְקָרָא זֶה אֶל זֶה וְאָמַר
35	חִיְלִי אֶרְנָאִים] עוֹרְכֵי סִלְסוּלִים חִיְלִים חִיְלִים לְדֶר שְׁמֵי זְבוּלִים יִחְלְלוּ לְגִדּוּשׁ <קְדוּשׁ> <קְדוּשׁ> <קְדוּשׁ>
40	בְּרוּרֵי גִדּוּדִים צָגִים עוֹמְדִים רוֹחְשֵׁי סִילוּדִים לְנוֹצֵר חֲסָדִים יִבְעִיעוּ נוֹרְאוֹת יִי צָכָאוֹת
45	רִבְבוֹת אוֹפְנִים יִדְיָהִם דְּפוּנִים לְכָל צֵד פּוּנִים לְבוֹחֶן צְפוּנִים יִרְהוּ מִפְחָדוֹ מְלֵא כָּל הָאָרֶץ כְּבוֹדוֹ

## והאופנים

ביאור:

על פי תה' לו:ח. / 35 ייחלו: מנוקד כך בכתב היד. לגדוש: לשבח בהפלגה גדושה. ובמקבילה: לדרוש. / 36 ברורי גדודים: במקום: גדודים ברורים, כל' טהורים. / 42 ידיהם: המעתיק כתב תחילה 'מראות' ותיקן בגליון. ובמקבילה: מראהים. דפונים: מוסתרים (מתחת לכנפיהם). / 44 לבוחן צפונים: לקב"ה הרואה נסתרות. / 45 ירהו: ייראו.

דגמי האופן שנסקרו כאן אינם, כמובן, אלא חלק מן הדגמים העולים בפינה הזאת מכתבי היד של הגניזה. מגוונות במיוחד תבניות האופנים במערכות החגים, אבל גם באופנים של שכתות רגילות ומיוחדות יש דוגמאות רבות לתבניות שלא תוארו כאן.

נאמנות האופנים ליעודם הליטורגי חזקה במיוחד, ומבחינה זאת עולה המרכיב על רוב שותפיו במערכת היוצר. נדירים האופנים שאין לשונות מעבר חד־משמעיות בסופם. אמנם, לא תמיד ברור מה המכוון בלשונות מעבר אלו. כבר ראינו לעיל שהלכה למעשה לא נצמדו האופנים אל הפסוק השני של קדושת היוצר ישירות, אלא אל גשר־קבע קצר שהוקדם לו. בקצת אופנים כווננו לשונות המעבר במפורש אל גשר קבע מסויים שלשונו ניכרת מהם ברורות. אבל ברוב המקרים אין הנקודה שקופה כל צרכה. באופנים לא מעטים נראה שהפייטנים נתעלמו מגשרי הקבע וכיוונו את פיוטיהם לפסוק השני שלקדושה באופן ישיר.

גם מצד התוכן דבקים האופנים בנאמנות גדולה בתפקידם. מיקומם הרגיש בתוך פיסקה שעוררה סערת רגשות עזה בלב המתפללים הקדומים חייבם

להתמקד בנושאם הליטורגי. אבל גם הדיון המרוכז מדי במעשה מרכבה מסוכן היה ובלתי רצוי. חכמים הזהירו בפני הפגיעה במסתורין של התורות הללו, והגורמים שהסתייגו מן התפילה המפוייטת בכלל ארכו לנכשלים בנקודה הזאת. לפיכך אין אנו מוצאים באופנים המזרחיים בדרך כלל אלא אמירות נשגבות, כמעט אכסטאטיות, שרומזות-כמו לעניינים שבסוד, מלהטות את המחשבה, מגרות את הדמיון, אבל אינן מפרשות מאומה. אפילו החומר המקראי הנוגע לעניין, והוא הלא היה ידוע לכל, אינו מובא אלא לעתים רחוקות, קל וחומר דברי חז"ל בעניינים אלה, שאף הם היו ידועים וגלויים לכל. רק לעתים רחוקות אפשר למצוא באופן מזרחי אפילו מעין מה שעולה מפיוטו הבא של שלמה סולימן (לפרשת שמיני; כ"י אוכספורד 2721/2 דף 24 ע"ב וט"ש 10H6/4 [עד ט' 15]):

- [נד] אֵילִי מַעֲלָה  
בְּסִילוּד, בְּחִילָה  
גּוֹעִים בְּתִהֲלָה  
דְּמִיּוֹן מִכָּאֵל הוֹעֲטָה  
הַכֶּהֶן בְּמִטָּה 5  
וּדְמוּתוֹ מְלוֹהֲטָה  
זֶה וְגַם זֶה  
חֲבָרִים זֶה עִם זֶה  
טַעֲמָם שׁוֹפְכִים עַל עִם זֶה  
וְכֵהֶן מַעֲלָה בָּאוֹת 10  
כִּכְהֵן מִטָּה לְהִרְאוֹת  
כְּמִלֶּאךָ יִי צְבָאוֹת  
יִבְיְעוּ רַחֲיִשָּׁה  
כְּאַחַד לְהַקְדִּישָׁה  
לְנַעֲרָץ בְּקִדּוּשָׁה 15

ביאור:

1 אֵילִי מַעֲלָה: המלאכים. 2 בְּסִילוּד בְּחִילָה: בתהילה ובמורא (איוב ו:1) / 3 גּוֹעִים: צועקים. 4 דְּמִיּוֹן וכו': שיעורו: הכהן המשרת בבית המקדש שלמטה עוצב בדמותו של מיכאל המלאך, שהוא כהן גדול בבית המקדש שלמעלה. על פי הבבלי בחגיגה יב ע"ב: זבול (הרקיע הרביעי), שבו ירושלים ובית המקדש, ומזבח בנוי, ומיכאל השר הגדול עומד ומקריב עליו קרבן. ודמיון הכהן למלאך על פי מל' ב:ז: כי שפתי כהן ישמרו דעת [...] כי מלאך יי צבאות הוא. 8 זה עם זה: מיכאל השר והכהן במטה. 9 טַעֲמָם: תפילתם. עם זה: ישראל. 10 וְכֵהֶן מַעֲלָה וכו': על פי הפסוק הנ"ל במל' ב:ז: באות: במופת, בדיוק, בעליל. אבל הנוסח בכ"י ט"ש: "ויבחנו במטה באות / ככהן מעלה להראות". והוא פשוט יותר. 15 לְנַעֲרָץ בְּקִדּוּשָׁה: לקדוש ברוך הוא (תה' פט:ח).



מיכאל וגבריאל  
נותנים שבח לאל  
סלסול, כבני ישראל

עז מנצחים  
פה פותחים  
צפצוף פוצחים

20

<וכהן מעלה באות  
ככהן מטה להראות  
כמלאך יי צבאות>

ביאור:

ובמקבילה בכ"י ט"ש: לנערץ בסוד קדושה. / 16 מיכאל וגבריאל: שני המלאכים נזכרים  
בתנ"ך. והכוונה ששני המלאכים (וכן כל השאר) משבחים לקב"ה כמו ישראל. / 21  
צפצוף: שירה.

יוצא דופן למדי מן הבחינה הזאת הוא שמואל השלישי, שאופניו, אף על פי  
שיש גם בהם רמזים למעשה מרכבה ולשאר עניינים הנהוגים באופנים בדרך  
כלל, ממשיכים על פי הרוב לפתח נושאים הקרובים לענייני הפרשה. תופעה זו  
אפשר שהיא קשורה בשינויים שנתחוללו בתקופתו ובמקומו בדרך שילובם של  
מרכיבי היוצר בתפילה. בתופעה זו נדון להלן בפירוט.

## המאורה והאהבה

כפי שראינו זה עתה, נותרו האופנים, גם במערכת הקלאסית, במצב של רפיון מסויים מצד תבניתם. לא כן המאורות והאהבות. בתקופת הפריחה של הסוג ולאורך דורות רבים הן מופיעות לפנינו מעוצבות, עקרונית, בדפוס קבוע ומוצק.<sup>1</sup> שני המרכיבים עשויים בדגם זהה: הם מביאים כל אחד מחרוזת מרובעת אחת, לא פחות ולא יותר. היקף מצומצם זה מקוים בשני המרכיבים במאות מערכות יוצר, והוא נשמר להם בהקפדה, ברוב המקרים, גם בתקופת השקיעה של הפייטנות המזרחית. עקבות הדפוס ניכרים גם בפיוט הספרדי, כפי שיתואר להלן.

קשה לדעת בוודאות מה טעם גובשו המאורות והאהבות בדפוס זה ומה טעם לא נמצא היקפן מתרחב בפייטנות המזרחית. אפשר שהתופעה קשורה שוב בזיקה — שכבר ראינוה משפיעה השפעה עזה על עיצובם התבניתי של מרכיבי היוצר — בין היוצר והקדושתא. הסטרופה המרובעת האחת היא, כידוע, גם מבנה הקבע של מחרוזות הסיום הבאות בקדושתאות, בסוף פיוטי המגן והמחיה.<sup>2</sup> היקף זה, אף על פי שכנראה אינו מקורי במוחלט (מחרוזות הסיום של ינאי עשויות, כידוע, שלושה טורים בלבד), קבוע בפייטנות הקלאסית, ולמן ימיו של אלעזר בירבי קיליר ואילך אין סטייה ממנו כלל.<sup>3</sup> סביר לומר, שמעצבי מערכת היוצר המחרוזת תפשו את המאורה ואת האהבה כמיני 'מחרוזות סיום', ועל כן העמידו על ההיקף המקובל למרכיבים אלה בקדושתאות. תפישה זו אפשר ששימשה למאורה ולאהבה, במשך הדורות, תריס מפני 'תיקונים' והרחבות של חדשנים בעלי יוזמה.<sup>4</sup>

אבל אפשר שהתופעה קשורה בגורם נוסף. יש לזכור שבמערכת היוצר עומדות המאורה והאהבה בסמוך ובצמוד לשתי הברכות שלפני קריאת שמע. על סיומם של גופי ברכות ועל לשונות המעבר שלהם אל החתימות, חלה,

1 על היוצאים מן הכלל עיין להלן, 351 ואילך.

2 על מחרוזות הסיום בקדושתאות ('פיוטי א', ב') עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 142 ואילך. כידוע, אין עדיין הסבר משכנע להופעתן בקדושתאות. השערה בעניין זה עיין ע' פליישר, בעיות יסוד בקדושתא, 468 ואילך.

3 ההיקף המרובע של סטרופת הסיום מתעצב למעשה זמן רב לפני פעילותו של הקילירי. מחוץ לינאי לא מצאנו מי שהעמיד בזה היקף שונה באופן קבוע. מחרוזות הסיום של הדותה ושל שמעון הכהן בירבי מגס, שניהם קודמים בזמן לקילירי, הן כבר מרובעות. בכתבי היד שלגניזה כמעט שאין סטייה מן ההיקף הזה. לעתים רחוקות בלבד מתרחבת מחרוזת הסיום בכמה טורים.

4 מחרוזות הסיום של הקדושתאות עומדות על היקפן המרובע גם בפייטנות האירופית, הספרדית והמרכז-אירופית כאחד. בספרד הן נשקלות לעתים במשקל ההברות, אבל אינן מתרחבות לעולם.

כזכור, חובה חמורה: לפי ההלכה חוייב המתפלל לומר בסמוך לברכות דבר מעין הברכות.<sup>5</sup> מכאן, כמובן, גם אזהרה שלא לומר שם דברים שאינם מעין החתימה. והנה אילו היו פיוטי המאורה והאהבה ארוכים, קשה היה שלא להרחיק את תוכנם מענייני הברכות. היקפם המצומצם אפשר אפוא שהועדף, ולימים נשמר, כמעין סייג מפני סכנת הפגיעה בדרישות ההלכה בנקודה הזאת.<sup>6</sup> הופעתן של המאורות והאהבות במערכות היוצר תכופה וקבועה בפייטנות המזרחית. גם מערכות שאין בהן אופנים למשל, מביאות מאורות ואהבות בלא יוצא מן הכלל.<sup>7</sup> ובדין, שהרי עיקר תפקידם של קטעי הפיוט במערכות הקלאסיות הוא לעטר את הברכות; התחנות הליטורגיות שאינן ברכות חשובות מן הבחינה הזאת פחות.<sup>8</sup>

היקפן המועט של המאורות והאהבות גרם צרות רבות לפייטנים שביקשו להסדיר להן אקרוסטיכון. בעיה דומה עמדה גם בפני מעצבי הקדושתא, כאשר למחרוזות הסיום של המגן והמחיה, ואף שם נלכטו בזה הפייטנים לא מעט. כבר צויין לעיל,<sup>9</sup> שבשביל לפתור בעיה זו ביוצר, הרבה פייטנים העמידו את האופנים על אקרוסטיכונים קטועים, ושילבו את המאורות ואת האהבות באלפביתים, הישרים או ההפוכים (או המסודרים בדרך אחרת), של האופנים. מעשה השילוב נעשה בדרכים מתחלפות, לפי רצון הפייטנים: לפעמים כללו באלפבית (של האופן) את כל שמנות הטורים של המאורה והאהבה; במקרים אלה סיימו את האופנים באות נ', או בתשר"ק, באות ט'. לפעמים כללו בא"ב רק שלושה טורים ראשונים של המאורה והאהבה, ושחררו מן האקרוסטיכון את הטורים האחרונים של שני הקטעים; במקרים אלה סיימו את האופנים באות ע', או, בתשר"ק, באות ז'. לפעמים כללו בא"ב רק כל טור ראשון ושלישי במאורה ובאהבה, ובמקרים אלה סיימו את האופנים באות צ', או, בתשר"ק, בה'. אין בנקודה הזאת אחידות ביצירתם של הפייטנים, ואותם פייטנים עצמם נוהגים לעתים בדרך זו ולעתים בדרך אחרת.

רב סעדיה גאון סטה מן השיטה הזאת באחדות ממערכותיו. אף על פי שלא שינה את היקף האופנים והשאירם בנויים על אלפביתים קטועים, לא תמיד המשיך את האקרוסטיכונים שלהם במאורות ובאהבות, אלא לפעמים העמיד לאלו אלפבית רצוף לעצמן. לאורך כמה וכמה

5 עיין על כך לעיל, 183 ואילך.

6 אין זאת אומרת, כמובן, שהמרכיבים נשארו נאמנים מצד תכנם, לענייני הברכות. כוונת ה'מחוקקים' לא בוצעה תמיד הלכה למעשה. היצירה הפייטנית התפתחה בנקודות הללו על פי דרכה, בלי לשעות בהכרח אל ההלכה.

7 כך הוא ביוצרותיהם של אלעזר בירבי קילר, יהודה (בן) בנימין ויוסף אבן אביתור, שאין בהם אופנים, אבל מאורות ואהבות יש. מובן שאין הנוכחות הזאת מוחלטת בכתבי היד שלגניזה.

8 שונה היתה בזה דעתה של הפייטנות המרכז אירופית, שהתעלמה כמעט כליל מן המאורות והאהבות. עיין על כך להלן, 619 ואילך.

9 עמ' 254 ואילך.

מערכות, עם שהוא מציב בכל מאורה ואהבה שתיים שתיים אותיות רצופות בראש טורי א' ו-ג'. הגאון התחיל בעיצוב אלפביתי זה של מאורותיו ואהבותיו במערכתו לפרשת דברים, וסיים כזה בפרשת כי תצא.<sup>10</sup> אבל במערכות האחרות שלו נהג כשאר הפייטנים, וכלל את המאורות והאהבות באלפבית של האופנים.

במבוכה גדולה היו שרויים בעניין הזה הפייטנים שלא שילבו אופנים במערכותיהם כלל, או אלה שהוציאו על אופניהם אלפביתים שלמים.<sup>11</sup> אחדים מהם השאירו את המאורות והאהבות בלא שום תיקון אקרוסטיכוני; כך נהג למשל אלעזר בירבי קילר במערכות היוצר שלו לפרשות הרגילות.<sup>12</sup> אחרים התחילו חותמים את שמותיהם במאורות ובאהבות, בדרך כלל במטבע ארוך יותר שפיצלוהו בין שני המרכיבים. כבר שלמה סולימן נהג כך באחדות ממערכותיו, בעיקר במערכות החגים; אבל גם במערכות השבת שלו מצאנו כך לפעמים.<sup>13</sup> בדרך זו הלך באופן קבוע גם ר' יוסף אבן אביתור,<sup>14</sup> ולעתים מזומנות גם שמואל השלישי, במערכותיו לשבתות מצויינות ולחגים. תהליך דומה עבר גם על מחרוזות הסיום של פיוטי המגן והמחיה בקדושתאות, כפי שכבר צויין לעיל.<sup>15</sup>

ההשוואה אל המתרחש במחרוזות הסיום של הקדושתאות הביאה כנראה חלק מן הפייטנים לקשור את המאורות והאהבות, גם אם חתומות, אל שלפניהן, בשרשור. המנהג מאוחר כנראה, ולא מצאנוהו עד עתה קבוע אלא אצל דוסא (עיין להלן) ויהודה (בן) בנימן: אצל שניהם מתחילות כל המאורות במלת 'מקומו', וכל האהבות — דבר מוזר באמת — במלת 'המאורות'.<sup>16</sup> לפעמים נהגו כך כנראה גם פייטנים אחרים.

המאורות והאהבות מרכיבים קצרים הם, ואין הם בכדי שיתקשטו בסממני תבנית. רק סעדיה גאון שינה בזה ממנהג הכלל והציב בראשי טורי ג' במאורותיו ובאהבותיו מלה חריגה מעין הפרשה. במאורות ובאהבות של מערכות שבתות הנחמה שלו הציב במקום הזה את מלות הפתיחה של ההפטרות המיוחדות: 'נחמו', 'אנכי' וכדומה.<sup>17</sup> בדרך זו עיטר רס"ג, כזכור,

10 עיין בעניין זה מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קמה. נראה שהגאון נהג כך גם בשאר הפרשות שבספר דברים כי המאורה והאהבה שלו לפרשת האזינו סימן מ-נ וס-ע.

11 מקרים כאלה באים לעתים קרובות במערכות של חג, שבהן, משום חשיבות הימים, נהגו קצת פייטנים אריכות גם במרכיבים הקטנים.

12 אבל במערכותיו לשבתות הנחמה חתם ברוב המקרים 'אלעזר' בפיוזר אותיות החתימה בשני המרכיבים. במאורות ובאהבות של המערכות לארבע הפרשות (אכן אין בטחון גמור שגם הן שלו), הוא חתם 'אלעזר' במאורות ו'קליר' באהבות, כפי שכבר צויין לעיל.

13 במקרים אלה באה אצלו על פי הרוב במאורה החתימה 'שלמה' ובאהבה — 'זוכה'. עיין גם להלן, פיוטים [סג], [סד].

14 השווה עמ' 225, הערה 80.

15 בהרבה מקרים אין במאורות ובאהבות העשויות כך חתימות כלל, וגם בכך הן דומות למחרוזות הסיום שבקדושתאות הקדומות.

17 ספק אם נהג כך גם במערכותיו לשבתות הפורענות. למרבה הצער אין בידינו לפי שעה

לפעמים, גם את אופניו.<sup>18</sup> פייטנים שייסדו מערכות יוצר לחגים על מגילת שיר השירים, כשהם מביאים ברצף את פתיחות פסוקי המגילה בראשי הטורים או בסופי המחרוזות, שילבו בסדר הזה, בדרך הטבע, גם את המאורות והאהבות. המאורות והאהבות אינן מעבירות ישירות אל התחנות הליטורגיות שלאחריהן. על מלאכה זו מופקדות, כפי שכבר הוסבר לעיל, שרשרות פסוקים קצרות הקשורות אל שולי המרכיבים במלת 'ככתוב' והמעבירות בתוכן מפסוק לפסוק במלת הקשר 'ונאמר'.<sup>19</sup> מלת 'ככתוב', הקושרת את הפיוט אל המקרא הראשון שבשרשרת, מחייבת, כמובן, זיקת-תוכן בין השניים. בעלי היוצרות הגדולים הסתפקו בקיומה של זיקה זו ולא העמידו לפיוטים עצמם סיומות מקראיות.<sup>20</sup> אבל בפייטנות המאוחרת יותר, ובזו השולית, רבות המאורות והאהבות המביאות בסופן סיומות מקראיות. סיומות אלו עצמן מובאות אחר כך במלואן, עם מלת 'ככתוב' בראשן, בראש שרשרות הפסוקים. התופעה מזוהה לכאורה, אבל אין היא פוגעת באיכות הפיוטים. כי הסיומות שבסופי הפיוטים אינן פסוקים שלמים, והשלמתן בשרשרת הפסוקים מעגלת את עניין השיר בלי לעורר בהכרח רושם של חזרה מיותרת. פייטנים מוכשרים יותר הקפידו ליטול את הסיומות לא מראשי הפסוקים אלא מהמשכם או סופם: הבאת המקרא מתחילתו בראש שרשרת הפסוקים טשטשה במקרים אלה את המוזרות שבשימוש הכפול בפסוק.<sup>21</sup>

הואיל והמעבר מן הפיוטים אל הברכה נעשה באמצעות שרשרת הפסוקים, בדין היה שנמצא את המאורות והאהבות עצמן משוחררות בסופן מהבאת לשונות מעין הברכה. סוף סוף סיומי הפיוטים רחוקים עדיין, אם מעט ואם

אלא שרידים מועטים ממערכות הגאון לשבתות אלו ואין להחליט על פיהם בוודאות מה היה בזה מנהגו. במאורות לשבת איכה שנותרו בידנו באה לפני השורה השלישית המלה 'איך' ולא 'איכה' (מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קצג).

18 עמ' 258.

19 בכתבי היד של הגניזה שגור למדי למצוא אחרי המאורות והאהבות פסוק אחד בלבד. קשה לדעת אם הרכיבים כאלה אותנטיים, ונראה שעל פי רוב אין הדבר כך. מעתיקים לא נהגו זהירות במקומות אלו, והשמיטו לעתים את הפסוקים הקבועים הבאים ברגיל בסופי השרשרות. כל אימת שעולות לפנינו שרשרות פסוקים שאין בסופן פסוקים מעין הברכות יש לשער שכוונת המעתיקים היתה להוסיף על הפסוקים המועתקים את הפסוק הקבוע. אבל במקרים שבהם באים אחרי הקטעים פסוקים בודדים מעין הברכות. אין לשלול את האפשרות שהקטעים חוברו כך מלכתחילה.

20 עיין בדוגמאות המובאות להלן, פיוטים [נז]-[סב].

21 במצב דומה נמצאת הפייטנות המזרחית המאוחרת בחטיבות הראשונות של הקדושתאות. בהרבה מקרים מביאות חטיבות אלו סיומות מקראיות, ובמחרוזותיהן האחרונות אלו מעבירות אל שרשרות הפסוקים שלאחריהן. אגב, מעניין הדבר שתהליך קרוב מאוד למתואר בפנים במאורות ובאהבות עבר בקדושתאות על מחרוזות הסיום. בפייטנות הקלאסית כמעט שאין ידועים מקרים שבהם נגמרות סטרופות הסיום הללו בסיומות מקרא. אבל בפייטנות המזרחית המאוחרת התופעה שכחה למדי. היא כמעט כללית בפייטנות הספרדית.

הרבה, מן הברכות, ומצד ההלכה די היה בהבאת פסוק מעין הברכה בסמוך לברכה. באמת יש בין מאות פיוטי המאורה והאהבה שבגניזה לא מעט קטעים שאין בסופם לשונות מעין הברכה, ובתוכם גם כאלה שמזכירים את ענייני הברכות בראשיתם או באמצעם. כך הוא, למשל, כמעט בכל המאורות והאהבות שהגיעו לידנו ממחזור יוצרותיו של אלעזר בירבי קילר לשבתות הרגילות, וכך הוא, אמנם לעתים רחוקות יותר, גם בחיבוריהם של כמה פייטנים אחרים, שוליים ואנונימיים על פי רוב. אבל הכלל הגדול במאורות ובאהבות הוא שהן מציבות בסופן, או בסמוך לסופן, לשונות מעין הברכה. באופן קבוע באים לשונות כאלה במחזוריהם של שלמה סולימן, של רב סעדיה גאון, של שמואל השלישי ושל יוסף אבן אביתור, וכך הוא גם במאות פיוטים נוספים מסוג זה, לשבתות ולחגים. ההקפדה המכוונת והמדוקדקת בעניין זה מפתיעה למדי, וקשה להסבירה. אפשר שעלינו לחפש שוב את פשרה בקדושתא. כי סטרופות הסיום בפיוטי המגן והמחיה בקדושתא, לפי שאין אחריהן שרשרות פסוקים אלא הן צמודות ישירות אל הברכות שלאחריהן, מביאות תמיד ובהכרח לשונות מעין הברכות. נקודה זו באופיין אפשר שגררה אחריה עיצוב מקביל במאורות ובאהבות.

אם אכן נכונה השערה זו, הרי ניתן להסביר על פיה ביתר שאת את אופיין של שרשרות הפסוקים במאורות ובאהבות בכלל. כי הנוהג להביא עניינים מעין הברכות בסופי הפיוטים חייב להעמיד כבר בראש שרשרות הפסוקים מקרא מעין הברכה, ומכאן ואילך כבר קשה היה לסטות לעניינים אחרים. אכן, שרשרות הפסוקים שלאחר המאורות והאהבות קצרות בדרך כלל והומוגניות הרבה יותר ממה שמצאנו במקומות המקבילים בשאר סוגי הפיוט. לעתים לא רחוקות הן עומדות על מקרא אחד בלבד, לפעמים על שניים, כשהשני הוא המקרא הקבוע, המובא קודם לברכות, כמקובל. אבל גם אם השרשרות ארוכות יותר, אין בהן, על פי רוב, אלא פסוקים מעין הברכות. מן הכלל הזה יוצאים רק אותם פיוטי מאורה ואהבה שאין בהם התייחסות כלל אל עניין הברכות. רבים מאלה מביאים בראש שרשרת הפסוקים שלהם מקראות ניאוטראליים, או פסוקים הקשורים אל ענייני הפרשות. אחר כך באים פסוקים ממקומות שונים, ולבסוף הפסוק הקבוע הבא בסופי השרשרות קודם לברכה.<sup>22</sup>

חלק מן הפייטנים שקדו להציב בראש שרשרות הפסוקים של המאורות והאהבות מקראות שנמצא בהם רמז גם לענייני הפרשות וגם לעניין הברכות. וכבר מצאנו כך לעיל (פיוטים [יב], [יז]), בפייטנות הבלתי מחורזות. כך נהג למשל גם שלמה סולימן, במאורה שלו לפרשת ויקרא (כ"י אוספורד 2721/2 דף 22 ע"א):

22 אבל בקצת כתבי יד באות שרשרות פסוקים ארוכות ואף ארוכות מאוד אחרי המאורות והאהבות. אין לדעת אם ההרכבים הללו אותנטיים, ואם כן — מה הביא את המחברים להאריך בלא מידה בנקודות הללו.

[נח]

קְדוּשׁ נֹרָא וְאִיּוֹם  
הוּא הָיָה גַם מִיּוֹם  
רָם מְרָאשׁוֹן יוֹם  
קָרָא לְאוֹר יוֹם

ככ>תוב> ויקרא אלהים לא>ור< יום <ולחשך קרא לילה> (בר' א:ה)

ביאור:

הקטעים מועתקים גם בכ"י ט"ש 28/120. Misc. 2 גם מיום: במשמעות: מאז ומתמיד;  
על פי יש' מג:ג: גם מיום אני הוא ואין מידי מציל, אפעל ומי ישיבנה. 3/ מראשון יום:  
מיום ראשון של מעשה בראשית.

מלת 'ויקרא' שבראש הפסוק רומזת לפרשת השבוע ('ויקרא'), בעוד מלת  
'אור' — לברכה שבסמוך.<sup>23</sup> ובאהבה שלאחר מיכן, שם:

שְׂדֵי שׁוֹכֵן שְׁמִי שְׁמִים  
אֶל אֶתָּה גֵר בְּשְׁמִי שְׁמִים  
תִּזְכּוֹר לְמַחֲלֵת מַחֲנִים  
לְקָרָא בְּאֶזְנֵי יְרוּשָׁלַיִם

ככ>תוב> הלוך וקראתה <באזני ירושלם לאמר כה אמר יי זכרתי לך חסד

נעורייך אהבת כלולתיך לכתך אחרי במדבר בארץ לא זרועה><sup>24</sup>

(יר' ב:ב)

כ>רוך> הבוחר

התופעה כמעט כללית בפיוטי המאורה והאהבה במחזור הגדול של רב  
סעדיה גאון לפרשות השבוע. ברירת הפסוקים כאן מפתיעה ומעוררת התפעלות  
לעתים קרובות. הנה דרך משל המאורה והאהבה שלו לפרשת צו, על פי כ"י  
ט"ש ס"ח 110.15:

[נט]

פָּגַעְתָּ אֶת שְׁשׁ וְנִתְשָׂאָתָה  
צִדְקוֹתֶיךָ יִזְכְּרוּ אֲשֶׁר עָשִׂיתָ  
עוֹלָת קְטוֹרֶת רָצָה מֵעַם הַחֲסִיתָה

ביאור:

מועתק גם בכ"י ט"ש ס"ח 110.106 (=ב). 1 פגעתה את שש: על פי יש' סד:ד: פגעת את  
שש ועושה צדק בדרכיך יזכרוך. ור"ל: קדמת בברכה וחסד ('פגעתה') את ישראל  
השמחים בך ובמצותיך ('את שש') ונתנשאת ונתרוממת בכך. 2 צדקותיך וכו': על פי  
המשך הפסוק שם: ועושה צדק בדרכיך יזכרוך. 3 עולת קטורת: עולת ניחוח. החסיתה:

<sup>23</sup> אין לדעת אם מעתיק כתב היד הסתפק במקרא האחד הזה, וכיוון הלכה למעשה להעביר  
ממנו את הברכה (עיין לעיל, הערה 19). אפשר שגם כאן הניח המעתיק שהחזן יוסיף את  
הפסוק הקבוע הבא ברגיל בסופי השרשרות קודם לברכות.

<sup>24</sup> במקרה זה אין לשון מעין הברכה בסוף האהבה. היא מתוספת על פי הפסוק בלבד,  
כשהיא מופקת מהמשכו.

## וזם לגלות למפגיעים אור אשר כיסיתה

ככ>תוב> על כפים כסה אור ויצו עליה במפגיע (איוב לו: לב) >ונאמר<  
קומי >אורי כי בא אורך וכבוד יי עליך זרח< (יש' ס: א)

ברוך יוצר

ביאור:

שהסתרת בצילך. / 4 וזם: ואמור. אבל בכ"י ב: וצו, והוא פשוט; כלומר: גלה להם  
למתפללים אליך (למפגיעים) את אור שבעת הימים שכיסית.

[ס] רֹקַח מְרַקַחַת מְשֻׁלָּהָב  
שְׁעָה מַעַם נֶאֱהָב  
עוֹלָת תְּמִיד מְשֻׁלִּיכִי יֵהָב  
הָאוֹהֲבִים מְצוֹתֶיךָ מִפֹּז וּמִזָּהָב

ככ>תוב> על כן אהבתי מצוותיך מזהב ומפז (תה' קיט: קכז)

ברוך הבוחר

ביאור:

1 רוקח מרקחת: קטורת (שמ' ל: כה). משולהב: המועלה בלהב. / 2 למשליכי יהב: מן  
המחכים והמקרים לך (תה' נה: כג).

מלת 'ויצו' בפסוק שלאחר המאורה ומלת 'מצותיך' בפסוק שלאחר האהבה  
רומזות לפרשה: צו. מלת 'אור' ומלת 'אהבתי' רומזות בשני הפסוקים לברכות.  
כך נוהג רב סעדיה גאון גם בשאר פרשות. בפרשת שמיני, שבה מסופר על  
ירידת כבוד יי על המשכן בחנוכתו, בא למשל אחרי המאורה הפסוק: והנה  
כבוד אלהי ישראל בא מדרך הקדים וקולו כקול מים רבים והארץ האירה  
מכבודו (יח' מג: ב);<sup>25</sup> אחרי המאורה לפרשת פקודי, המספרת בפקודי  
המשכן, בא הפסוק: שלח אורך ואמתך המה ינחוני יביאוני אל הר קדשך ואל  
משכנותיך (תה' מג: ג), ואילו בסוף האהבה באותה פרשה: יי אהבתי מעון  
ביתך ומקום משכן כבודך (תה' כו: יח);<sup>26</sup> אחרי המאורה לפרשת בחוקותי: כה  
אמר יי נותן שמש לאור יומם חקת ירח וכוכבים לאור לילה (יר' לא: לד),  
ובסוף האהבה: ואשא כפי אל מצותיך אשר אהבתי ואשיחה בחוקיך (תה'  
קיט: מח).<sup>27</sup> ועוד. התופעה מעידה על תשומת דעתו הנחרצת של הגאון לנקודה  
הזאת ביוצרותיו. יש כיוצא בזה גם בפיוטי שמואל השלישי.

המאורות והאהבות ראויות היו לדבר בענייני הברכות בלבד, שהרי על כן,  
בין השאר, עוצבה להן תבנית קבע מצומצמת. גם מצד ההלכה הפסוקה בדין  
היה, כאמור, שנמצאן עוסקות בענייני הברכות שלאחריהן. אבל הלכה למעשה

25 עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קנה.

26 שם, עמ' קעט. מלת 'משכן' היא גם מלת הקבע במאורה ובאהבה בפרשה זו.

27 כ"י קמברייג' ט"ז ש"ח 275.48.



אין הדבר כן ברוב המקרים. במחזורים הגדולים משוכה השפעת הפרשות גם על המאורות והאהבות, אם מעט ואם הרבה. מיקומם של הקטעים בסוף החוליה הראשונה שלמערכת גירה את הפייטנים לערוך בהם סיכום ביניים לירי, מוגבה בסגנונו, של עניינות הפרשה וסיפוריה, ולנסח, על פי האמור בפרשה, תפילה לבוא ל'האיר' פניו אל עמו ולחדש 'אהבתו' אליו. ענייני האור והאהבה שצריכים היו להזכר כאן על פי ההלכה מופקעים בהרבה מקרים ממשמעם הרגיל והם מועברים למישורים מטאפוריים. מן הברכה על לשעבר מוזזים המושגים אל התפילה לעתיד, ומכוחה מוקנות גם למטבעות הברכה שבסופי הקטעים משמעויות לוואי מטאפוריות.

לא כל הפייטנים טיפלו במאורות ובאהבות באותה מידה של תשומת לב. שלמה סולימן למשל הקדיש להן אך מעט מכוחות היצירה שלו. מאורותיו ואהבותיו קלושות, ובדרך כלל הן יפות פחות מאופניו. רופסות מכולן המאורות והאהבות של אלעזר בירבי קילר; הוא, כזכור, מן המעטים שגם לא השליט משטר אקרוסטיכוני מסודר על הקטעים הללו. מאורותיו ואהבותיו כתובות ברישול גדול, והן עלובות מגופי יוצרותיו. כמוהו נהגו לא מעט פייטנים אנונימיים וידועי שם, כנראה מאוחרים ממנו.

הראשון שגילה את האפשרויות הפיוטיות הגלומות במאורות ובאהבות, הן מפאת התמצות שנתחייב מהיקפן והן מפאת מיקומן בתפילה ובמערכת היה רב סעדיה גאון. מאורותיו ואהבותיו מצטיינות בשכלול גדול וביופי נדיר, למרות לשונן הקשה. יפים להפליא פיוטי המאורה והאהבה של שמואל השלישי; שום פייטן מזרחי לא השיג במרכיבים אלה הישגים אמנותיים מרשימים ממנו. מהלכו של שמואל השלישי בקטעים הללו מלכותי. בטוריו הארוכים, המתחלקים על ידי ציזורות חדות לעתים לשנים ולעתים לשלושה קטעים, עוברים ענייני הפרשות תהליך של עידון דק, ומשמעותם מתרחבת עד קצה גבול האפשר. הנה למשל המאורה והאהבה שלו לפרשת ויחי, פרשה המספרת בפטירתו מן העולם של יעקב אבינו (כ"י אוכספורד 2716/6):<sup>28</sup>

[סא] חבואי בור, נקוקי סעיף, אטורי באר

ביאור:

הקטעים מביאים בראשם את 8 האותיות האחרונות של א"ב הפוך (תשר"ק). שהן סיום האקרוסטיכון האלפביתי שהתחיל באופן. 1. חבואי בור וכו': כל הצירופים שבטור הזה ושבטור הבא מסמלים את המתים, שהמאורה מנסחת תפילה לתחייתם. חבואי בור: המוסתרים בקברות. נקוקי סעיף: הטמונים בנקיקי הסלעים (יש' זוט) ובסעיפי הצורים (יש' נז'ה ועוד). אטורי באר: בלועי בורות הקברים (תה' סט:טז: עד תאטר עלי באר

<sup>28</sup> המאורה נדפסה לראשונה על ידי מ' זולאי, בעתון הארץ כא חשון ת"ש (3.11.1939) ואחר כך במבחר השבעים, סימן 24. עיין גם מ' ואלנשטיין, פיוטים מן הגניזה, 33 ואילך. על פי כ"י אוכספורד 2716/6. מועתק גם בכ"י ט"ז א6/24 (עד הטור השני של האהבה); שרידים גם בכ"י מוצרי IV.180.

זרובי עצם, צפודי עור, בלויי שאר  
ויתוק פקח קוח קרא לאסורים ותנומם הנאר  
הקסיסם בטל אורות, הקיצם לרנן ולפאר

ככ>תוב> יחיו מתוך <נבלתי יקומון הקיצו ורננו שוכבי עפר כי טל אורות טלך  
וארץ רפאים תפיל> (יש' כו:יט) ונ>אמר> לעושה <אורים גדולים כי לעולם  
חסדו> (תה' קלו:ז)

ב>רוך יוצר>

ביאור:

[=בור] (פיה) 2 / זרובי: מיובשי (איוב ו:יז): בעת יזורכו נצמתו) 3 / ויתוק: עצמת. והיא  
מילת מילואים שכיחה בפייטנות בטורים שהא"ב מחייב בהם פתיחה באות וי"ו. פקח  
קוח: חירות (יש' סא:א). וכאן ר"ל: תחייה. לאסורים: בכה"י: לאסרם. והתיקון הוא של  
מ' זולאי במובא ממנו בהערה 28 על פי הפסוק הנ"ל ביש' סא:א. ובכ"י מקביל: לאספם,  
ואולי הוא הנכון. ותנומם: כמו: ותנומתם. הנאר: כמו: נער, הרחק מעליהם (איכה ב:ז),  
תה' פט:מ) 4 / הרסיסם: הזל עליהם. בטל אורות: על פי הפסוק שבסמוך, ויש בו צירוף  
של עניין הפרשה (יחיו' מתיך), ושל עניין הברכה (טל אורות).

[סב] דכא תשב אנוש ותשוב תחון ותחנן  
גרמים תדבק, גידים תמתח, וגנון תגנון  
בשר תעלה, וקעור תקרים גנון יגון  
אהובך יפרח כשושנה יך שרשיו כלבנון

ככ>תוב> אהיה כטל לישראל יפרח כשושנה ויך שרשיו כלבנון (הוש' יד:ו)

ב>רוך הבוחר>

ביאור:

1 דכא וכו': הלשון על פי תה' צ:ג: תשב אנוש עד דכא ותאמר שובו בני אדם. וכאן ר"ל:  
תביא עליהם מות. תחון: מלשון חן. ותחנן: מלשון חנון ורחום. וכאן הכוונה: תשוב  
להחיותם. 2 / גרמים: עצמות. 3 / בשר תעלה וכו': על פי יח' לו:ח. בנון יגון: לכשיבוא  
המשית. 'ינון' = המשית, על פי סנהדרין צח ע"ב: מה שמו [של המשית] ... ינון שמו  
וכו', שנאמר לפני שמש ינון שמו (תה' עב:יז). 8 אהובך: ישראל. יפרח וכו': על פי  
הפסוק שבסמוך.

שני הקטעים אופייניים לפייטנותו של ר' שמואל השלישי במיטבה. הטורים הארוכים,  
הקצובים בהקפדה, הלשון המפוארת, המרשימה בכובדה, הרעיון המתפתח לאט אבל המפתיע  
בכל שלבי גילוי, החלוקה הזהירה של החומר האידיאלי בשיר, החריזה הקשה, המשוכללת,  
משתתפים באיזון וירטואוזי ברושם העז שהשיר משאיר על השומע עם סיומו. במאורה באים  
שני הטורים הראשונים במעין סטאקאטו מאיים, מסייט. ציזורות פתאומיות מפרידות בכל אחד  
מהם בין שלושה שלושה צירופים מקבילים האומרים מות. המתח המאקאברי, העולה מצירוף  
לצירוף, משאיר את השומע בסוף הטור השני, שהוא מחצית השיר, תלוי ועומד, בציפייה  
מפחידה להמשך המסר לבוא. בטור הראשון נתפשים המתים בצירופים מטונימיים, על פי  
מיקומם הנצחי-לאחורה. שלושת הכינויים לקבר: 'בור', 'סעיף', 'באר', מעמיקים בשומע את

תחושת הקביעות הבלתי־ניתנת לערעור של מצב ה'חבואים', הכלואים בעל כורחם בקברותיהם, נקוקים בסעפי־קבורתם. אין כוח בעולם שיוציאם לחופשי. אבל המות מושלם הוא לא רק על פי הדלתות והבריחים הנועלים בפני החבואים את היציאה. הם עצמם כבר אינם מזמן. מן הלשון המטונימית המרשימה אבל המעודנת קמעה של טור 1, יורד המשורר בטור השני אל הריאלי המוחלט. הגופות התפוררו ורקבו. פירוט מרכיבי הגוף כל אחד בנפרד ממחיש את פירוק ההוייה האורגנית לגרמיה נטולי החיים: העצמות לחדר, העור לחדר, הבשר לחדר — הכל עפר ואפר. ועדיין אין השומע יודע מה. בתנועה וירטואוזית, עדיין מתמשכת, הופכת רשימת הכינויים הארוכה למושא של תפילה. לא בראשית הטור, כי בראשיתו עדיין נמשך המסתורין. רק הפעל 'קרא' מעמיד על אופיו של המשפט האין־סופי כמעט: המתים, שקיומם הפיזי נמחק כליל, שאין הקורא זוכר אלא את בשרם הבלה ועצמותיהם המתפוררות, נעשים לפתע אסורים<sup>29</sup> הכמהים לדרור, ישנים המצפים לשחר, מהירות חיות שכוח פלאים יערים עוד מעט לתנועה. מבחר המלים המשונה של ראשית טור ג, 'ויתוק פקח קוח קרא' בא כנראה להשמיע לאוזניים את שיקוק השלדים בקברות: עצם קרבה אל עצמה, שנת העולמים מתפוגגת. השחר עולה, טל ואור יורדים עוד מעט על פני הישנים. הם נעורים כרינה, לפאר למה שהעלם מקברותיהם. תנועת טורים 2 ו-3 איטית יותר, מאוזנת יותר. הציוורה האחת הבאה בהם בסמוך לאמצעם משרה אורה של הרמוניה סימטרית, כשל שידול שקול ובטוח, על לשון התפילה המתנסחת. במיומנות אופיינית משרבב המשורר בטור הרביעי את עניין האור על פי הפסוק המובא אחרי הקטע. פסוק זה מדבר לפי המסורת הפרשנית של חז"ל בתחיית המתים. ברור שה'אור' במקרא ובשיר אינו האור הנראה לעינים אלא אור מטאפורי, חזק וגדול ומופלא שבעתים מאור היום. גם 'יוצר המאורות' שלבכרה נתפש מיד בסמוך עטוף בהלת המסתורין של האור המוטלל הזה. מיני אור רבים נראים כעת לעיני המתפלל. יוצר כולם האל, ועל יצירת כולם הוא מתבכר.

מה שנוסח במאורה כתפילה נאמר באהבה כחיווי מוחלט, כמעט כהצהרה אידיאולוגית. המופלא שבמעשה התחייה נעשה מסתורין של מהות הכורא, כי הוא העושה דבר והיפוכו כאין יודע למה: הוא משיב אדם עד דכא והוא אלוי ברחמים רבים לחון אותו ולרחמו.<sup>30</sup> הטור הראשון של האהבה מאוזן, שבור לשניים בציוורה חדה המבליטה את שני פניו ההפוכים של הממית והמחיה. הוא תואם במהלכו את שני הטורים האחרונים של המאורה. מכאן ואילך מקבילים שני הטורים הנוספים של האהבה לשני הטורים הראשונים של המאורה. כשם שהראשונים דיברו כמות, בקיצוב משולש, מתוח, בפירוט ריאלי מזוויע, כך מדברים האחרונים, באותה צורה ובאותה דרך — בתחייה. מרכיבי הגוף המפוררים מתרעננים ומתאחים, העצמות נדבקות, הגידים נמתחים, הבשר נרקם, העור נקדם, ועל ההתהוות המחודשת, הניסית, הזאת, מנצחת ירו המגנה של הכורא. מן החרירות הריאלית של הבשר והדם החי עולה השיר לבסוף אל המטאפורה הממחשה יופי רענן, צעיר ועז: החיים החדשים משולים ביופיים התוסס לשושנה. אבל שרשיהם החדשים לא ייעקרו עוד לעולם. ראוי היה שנאמר מלה גם על עצם נושאם של הקטעים כאן. שהרי מותו של יעקב אבינו במצרים, זקן ושבע ימים, לא בהכרח היה צריך לעורר את הפייטן לדון בנושא המות בכלל

29 ההזכרה הנוספת של המתים כאן מטשטשת קמעה את רושם כינוייהם בשני הטורים הראשונים. על כן נראה שעדיפה במקום הזה גירסת המקבילה: 'ויתוק פקח קוח קרא לאספם, ותניום הנאר'. על ידי כך נשאר המשפט תלוי בשרשרת הכינויים שבשני הטורים הראשונים.

30 יש כאן שינוי מהותי בלשון המקרא המשובץ בטור. בפסוק (תה' צ:ג) נאמר: תשב אנוש עד דכא ותאמר שוב בני אדם' כל' הקב"ה מביא את האדם עד דכא ומצפה ממנו לשוב אליו. בפיוט — האל 'חוזר בתשובה', לחון ולרחם על הרוגיו.

(אגב, הוא דן בו גם באופן).<sup>31</sup> אבל זו דרכו של ר' שמואל השלישי במרכיבים הקצרים של מערכתיו, שהוא פורש בהם לעניין הגדון בפרשה יריעה עיונית כמעט, והוא דן בו, לאחר הדיון הפרשני בגוף היוצר, דיון רחב ככל האפשר. וגם מבחר המלים ראוי היה לעיון צמוד, וכן גם השימוש המיומן והמפתיע בצירופים המקראיים, אלא שיריעתנו קצרה מהשתרע. רוב פיוטי המאורה והאהבה של השלישי מצטיינים, כאמור, ביופי נדיר.

מודעות חריפה למיקומן של המאורות והאהבות במערכות היוצר מגלה ר' יוסף אבן אביתור. במחזור היוצרות שלו לפרשות השבועיות יש למאורות ולאהבות לעתים קרובות תפקיד של סיכום. הואיל ובמערכתיו אין אופנים, באות המאורות והאהבות שלו צמודות אל גופי היוצר המספרים בענייני הפרשות. ולפי שהזולתות שלו כבר מספרים בענייני ההפטרות — בדין נקראות המאורות והאהבות להעמיד סיום לענייני הפרשה. אכן, בהרבה מקרים הן מזכירות את המאורעות שסופרו בגופי היוצרות, ובונות עליהם ועל פיהם תפילה לעתיד לבוא. כך למשל במערכת לפרשת וישב (כ"י אוכספורד 2712/31 דף 165 ע"ב):

מאורות

[סג]

יֹסֵף זֶה אֶזְכְּרָה אֶת מְקָרָה בְּכוֹר שׁוֹר  
וְיֹסֵף פְּתוּרָנִי שֶׁהוֹצֵאתָ לְאוֹר וְתִישׁוּר  
כֵּן תִּקֵּים אִמְרָתְךָ לְשֶׁאֲרִית אֲגֻדָּת הַמְּכָשׁוֹר  
אֲשִׁים מִחֶשֶׁךְ לַפְּנִיָּהם לֹא־זֹר וּמַעֲקָשִׁים לְמִישׁוֹר<sup>32</sup>

ככ>תוב> והולכתי עורים <בדרך לא ידעו בנתיבות לא ידעו אדריכם, אשים מחשך לפניהם לאור ומעקשים למישור אלה הדברים עשיתם ולא עזבתם> (יש' מב: טז) ונ>אמר> לעושה <אורים גדולים כי לעולם חסדו> (תה' קלו: ז)

בר>וך< יוצר

ביאור:

הפיוטים מועתקים גם בכ"י ט"ש ס"ח 110.16 וט"ש 8H17/4. כותרת: מאורות: משמש גם לאהבה (עיין לעיל, 157). 1 אזכרה: ר"ל זכרתי, ביוצר, בכור שור: יוסף (רב' לג: ז). 2 וסודי פתרוניו: סמיכות הפוכה, במקום: ופתרון סודותיו, כלומר ופיענוח סתרי עלילותיו. ותישר ישור: השימוש במקור המוחלט לחיזוק הפועל, מסימני הסגנון המובהקים של האסכולה של רב סעדיה גאון (עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' לג). השימוש נפוץ ביותר בפיוטי אבן אביתור. 3 לשאריית וכו': לשאריית קהל הכשרים, כלומר לשאריית ישראל. וההבטחה הנרמזת מובאת בט' 4.

31 עיין מ' ואלנשטיין, פיוטים מן הגניזה, 33.

32 שים לב לסיומת המקראית הבאה בגמר המאורה. והוא הדין בסוף האהבה (ט' 8). כך מנהגו של ר' יוסף אבן אביתור בכל מאורותיו ואהבותיו.

[סד] יוֹם זֶה אֶזְכְּרָה צִדְקַת צִדִּיק וְאַהֲבָתוֹ לְאֵל מְחֹלְלוֹ  
וְכִי סָבַל פְּלִילִית מִשְׁפָּטָיו עַד עָנּוּ כַּכָּל רִגְלוֹ  
וְאַשְׁאֵלָה עֲזָרְתוֹ עַל אַהֲבָתוֹ וְיִרְאַתוֹ, כְּמִצַּנֵּת מְלוּלוֹ  
לְאַהֲבָה אֶת יְיָ אֱלֹהֵיךָ לְשִׁמְעַ בְּקוֹלוֹ

ככ>תוב< לאהבה את יי אלהיך >לשמוע בקולו ולדבקה בו כי הוא חייך ואורך  
ימך לשבת על האדמה אשר נשבע יי לאבותיך לאברהם ליצחק וליעקב לתת  
להם< (דב' ל:כ) ונ>אמר< כי יעקב >בחר לו יה ישראל לסגולתו< (תה' קלה:ד)

בר>וך< הבוחר

ביאור:

1 צדיק: יוסף. / 2 פלילית משפטיו: סמיכות נרדפות, ור"ל: גזר דינו של הקב"ה. עד עינו  
וכו': על פי תה' קה:יח. / 3 עזרתו וכו': שיעזור לנו לאהוב אותו ולירא מפניו כפי שצוינו.  
והמצווה מובאת בטור הבא, על פי הפסוק שבסמוך. ובפסוק נזכר עניין הפרשה ('לשבת')  
ליד עניין הברכה ('לאהבה').

רבות מן המאורות והאהבות של ר' יוסף אבן אביתור עשויות בדרך  
דומה.<sup>33</sup>

33 עיין למשל הנדפס על ידי מ' זולאי, יוצרות אבן אביתור, 251 ואילך.

## הזולת

החוליה השנייה של מערכת היוצר פותחת בזולת, המרכיב השני בגודלו אחרי גוף היוצר. ברוב מערכות היוצר השלמות שבידנו, הזולתות בנויים במחרוזות מרובעות, מאסיביות. דגם זה מועדף בהחלט בזולת; הוא גם, כנראה, הקדום בסוג, שהרי ראיונהו נרמז במערכות הקדם-קלאסיות הלא מחרוזות, ומצאנוהו מיוצג בפייטנות הקלאסית אצל אלעזר בירבי קיליר ואצל פינחס.<sup>1</sup> סביר להניח שהזולת הקדום מאוד הביא את ארבעת טורי מחרוזותיו משל הפייטן, כמו שמצאנו בזולת היחיד של הקילירי שהגיע לידנו. אבל מוקדם מאוד כנראה, הונהג להביא במחרוזות הזולת סיומות מקראיות, כדרך שהונהג הדבר בגוף היוצר.<sup>2</sup> מנהג זה כבר נמצא מיוצג אצל פינחס, כפי שראינו לעיל.

הנוהג, הנפוץ מאוד אף הוא, ליסד את מחרוזות הזולת על סיומות מקרא רצופות מהפטרות הימים אפשר שאינו קדום מאוד, ויתכן שהוא קשור בעלייתם ובתפוצתם של מחזורי היוצרות לפרשות השבועיות. אבל המנהג מיוצג הרבה מאוד גם במערכות החגים. אין ספק שגם בנקודה הזאת עומדים לפנינו עקבות השפעתה של הקדושתא על מערכת היוצר. כי כפי שהראה מ' זולאי בשעתו,<sup>3</sup> רוב הקדושתאות רומזות אף הן, במשלשים שלהן ('פיוטי ג'), להפטרות הימים שלכבודם נוסדו; שרשרות הפסוקים הבאות אחרי קטעים אלה פותחות על פי הרוב בפסוק הראשון של הקריאה בנביא. אמת, בקדושתאות אין טיפול מפורט בענייני ההפטרות, והאיזכור הבא בסופי המשלשים או בגופם מועט ומרומז, בעוד במערכות היוצר שקול הטיפול בענייני ההפטרות בזולתות כנגד הטיפול בענייני הפרשות בגופי היוצר. אבל אין בעובדה זו כדי לטשטש את מקורו הראשון של הנוהג. הפיתוח הנרחב יותר שניתן לנושאי ההפטרות בזולת קשור בוודאי במנהג שכבר נשתרש קודם לכן להביא בסוף מחרוזות הזולתות סיומות מקראיות סתם. החלפתן של אלו במקראות מן ההפטרה איזנה את חשבונן הפנימי של המערכות בין קריאות הימים בתורה ובנביא, והציעה לפייטנים נושאים יפים לדון בהם. והרי גם הטיפול בענייני הפרשות נרחב יותר בגופי היוצר מאשר בקדושתאות.

אמנם, גם בזולתות שבהם בא דיון צמוד בענייני ההפטרות אין הדיון בזה תמיד בלעדי. פייטנים גדולים התאמצו להעמיד בזולתות שילוב בין ענייני הפרשות וההפטרות: את המחרוזות ייסדו, ברגיל, על סיומות מקראיות מן ההפטרות, אבל בגופי המחרוזות דנו בענייני ההפטרות לאור ענייני הפרשות.

1 עיין לעיל עמ' 107 ואילך. פיוטי הזולת של אלעזר בירבי קיליר ופינחס עיין לעיל. פיוטים [כד]. [לוי]-[לז].

2 על התופעה בגוף היוצר עיין לעיל, 215 ואילך.

3 עיין מ' זולאי, פיוטים בבליים, 12 ואילך.

העובדה שהפרשות וההפטרות קשורות בענייניהן לפי הרוב, הקלה עליהם את המלאכה.<sup>4</sup>

לא כל הפייטנים הקדישו את הזולתות להפטרות. מבין הפייטנים שחיברו מחזורי יוצרות לפרשות השבועיות, אלעזר בירבי קילר התעלם בזולתות שלו באופן קבוע מן ההפטרות. כפי שהראתה ש' אליצור רומזות הסיומות המקראיות הבאות בזולתות של ר' אלעזר בירבי קילר לסדרים הארץ ישראלים הכלולים בפרשות ('בבליות') שהמערכות נוסדו עליהן. מנהג זה מיוחד במינו הוא בנופה של הפייטנות, ולא מצאנו לה מקבילה.<sup>5</sup> אבל יש זולתות רבים, בעיקר של חגים, המביאים סיומות מקראיות סתמיות.

ר' שלמה סולימן, הקדום מבין המחברים שקטעים חשובים ממחזור היוצרות שחיבר לפרשות השבועיות נותרו בידנו, בנה את רוב זולתותיו במחרוזות מרובעות, משועבדות לענייני ההפטרות. בנקודה הזאת שימשו פיוטיו מופת לרוב המכריע של מחברי היוצרות שבאו אחריו. אבל הוא עצמו סטה מדרך זו לעתים קרובות למדי. בכמה ממערכותיו לשבתות הרגילות עשויים הזולתות סטרופות של שבעה (או שמונה) טורים קצרים מסודרים לפי אלפבית ישר ופשוט; בזולתות אלה הטיל ר' שלמה בסוף המחרוזות סיומות מעין ענייני הפרשות.<sup>6</sup> הנה דרך משל הזולת שלו לפרשת משפטים, על פי כתב יד אוכספורד 2721/2, דף 13 ע"א:

אמת<sup>7</sup>

[סה]

אֶשְׁרֵי שׁוֹמְרֵי מִשְׁפָּט  
בְּדֶרֶךְ צְדָקָה וּמִשְׁפָּט  
גָּאֹל עַמּוֹ מִיּוֹם הַמִּשְׁפָּט  
דִּינוֹ לְבִקֵּר מִשְׁפָּט

ביאור:

4 דינו וכו': נראה לי פתיחת משפט חדש ופנייה בדרך אגב אל ישראל. והלשון על פי ר'

4 עיין דרך משל טיפולו המשולב של שלמה סולימן בענייני הפרשה וההפטרה, בזולת שלו לפרשת נח, ע' פליישר, שירת האיוור, עמ' רלה.

5 עיין ש' אליצור, אלעזר בירבי קילר, 80 ואילך. התופעה מקבילה למנהג שנהגו פייטנים אחרים, וכבר שלמה סולימן, להביא בגופי היוצר קטעי פתיחה מן הסדרים הארץ ישראלים שנמצאו כלולים בפרשות הבבליות שעליהן יסדו את מערכותיהם. הממצא מאשר את זיקתו של אלעזר בירבי קילר למנהגות ארץ ישראל, כפי שכבר צויין לעיל.

6 לבד מסוף המחרוזות האחרונה, ששם בא רמז לתחנה הליטורגית היעודה לבוא אחרי הזולת, ואין שם פסוק. הרמז לעניין הפרשות נעשה בסיומות בדרך כלל מכוח מלת מפתח, וזה או קרובה אל אחת ממלות הפתיחה של הפרשה. אבל לעתים רומז הפייטן לנושאה הכללי של הפרשה. זולתות כאלה של שלמה סולימן באים בכתבי היד אוכספורד 2721/2; 2719/3; 2710/9; 2848/10; ט"ש H15/99; 10H6/4. ועוד.

7 ספק כותרת ספק מלת פתיחה לפיוט. בהרבה זולתות מטיפוס זה באה מלה זו בראש הקטעים. אבל התיבה שלאחריה פותחת תמיד באל"ף.

5 הִיָּה לָנוּ מַחְסֵה בַּמֶּשׁׁפֶּט <  
<וְהַצִּלְנוּ אֱלֹהֵי הַמֶּשׁׁפֶּט>  
<אוֹהֵב צִדְקָה וּמֶשׁׁפֶּט>

זְכוּר הַמוֹנִי  
חֲלָצִים מִיַּד מַעֲנִי  
טָהָר בֵּית מַעֲוִנִי 10  
יָפָה בְּנִינִי  
כִּמְאֹז לִשְׂכֹּן בְּמַחְנִי  
לְמַלְךָ בַּעֲדִנִי  
כִּי אֱלֹהֵי מֶשׁׁפֶּט יִי

15 מֶלֶךְ יוֹשֵׁב עַל כִּסֵּא מֶשׁׁפֶּט  
נִגְדֹו יִשִּׁים אֲמַת וּמֶשׁׁפֶּט <  
שִׁיחֲנו תִּרְצָה לְהַצִּילָנוּ בַּמֶּשׁׁפֶּט <  
עֲנֵה לָנוּ בַּמֶּשׁׁפֶּט <  
פְּדִינוּ מִמֶּשׁׁפֶּט <  
צִדְקִינוּ וְזִכְרֵנוּ בַּמֶּשׁׁפֶּט < 20  
כְּנִמְתָּה אֲשֶׁרִי שׁוֹמְרֵי מֶשׁׁפֶּט

קִבְּצִינוּ מִן פִּינוֹת  
רוֹמְמִינוּ מִשְׁפֵּל מִשְׁכָּנוֹת  
שׁוֹכְבֵינוּ לְאַרְצֵינוּ בְּרִיגוֹשׁ הַמוֹנוֹת  
תְּפַדִּינוּ מַעֲמִים וּלְשׁוֹנוֹת 25  
וְנִשְׁוֹרְךָ כְּעַל יָם בְּרִנְנוֹת

כא:יב. 7 / אוהב וכו': תה' לג:ה. 10 / בית מעוני: את בית המקדש. 13 / בעדני: מנוקד כך  
בכה"י, והוא כנראה במקום: בזמני, בימי. 14 / כי אלהי וכו': יש' ל:יח. 17 / שיחנו:  
תפילתנו. 21 / אשרי וכו': תה' קו:ג. 22 / מ': כך בכתב היד, במקום: מארבע.

המחרוזת האחרונה קצרה מקודמותיה. התופעה מצויה גם בזולתות  
אחרים של שלמה סולימן העשויים בדרך זו.  
היופי המיוחד של המקצב המהיר מצטרף לפעמים, בזולתות הללו,  
ליופי רעיוני מפתיע, כגון בזולת הבא, לפרשת תזריע (כ"ט ט"ז 10H6/4):

[סו] אמת

אוֹדֶךְ קוֹנִי  
בוֹרְאֵי וּמְכוֹנֵנִי  
גְלִיתָה פְּתִיחַת אֲזִנִּי

ביאור:

מועתק גם בכ"י אוכספורד 2721/2, דף 26 ע"א (ב). 2 / ומכני ב. 3 / פתיחת: חסר ב.



- 5  
דַּלְקָתָהּ אֹרֶךְ עֵינִי  
הֵיכְנָתָהּ לְשׁוֹנִי  
וּפְתַחְתָּהּ מִעֵינִי  
הִלָּא כְחֶלֶב תִּתִּיכֵנִי וְכַגְבִּינָה תִקְפִּיאֵנִי
- 10  
זִרְזָתָה גְרוֹנִי  
חִסְנָתָה עֲטִינִי  
טַפְסָתָה מִעֵינִי  
יִפִּיתָה סְפוּנִי  
כִּלְלָתָה תְּכוּנִי  
לְהִלָּךְ אֲדוֹנִי  
עוֹר וּבָשָׂר תִּלְבִּישֵׁנִי  
וּבַעֲצָמוֹת וְגִידִים תְּשׁוּכְכֵנִי
- 15  
מִלֵּאָתָה מוֹלְדִי  
נִהְרָתָה הוֹדִי  
שִׁבְעָתָנִי צִידִי  
עֵינוֹג שְׂדֵי דָדִי  
פִּלְסָתָה צִעְדִי  
צִרְתָּה כִּידִי
- 20  
חַיִּים וְחֶסֶד עֲשִׂיתָ עִמָּדִי
- 25  
קִימָתָה בְּזִרְחִי  
רִבְעִי וְאַרְחִי  
שְׁאַנְנָתָה בְּנוֹחִי  
וּפְקַדְתָּךְ שְׁמֶרָה רִיחִי
- תְּהִיָּה צִלִּי  
מִלְכִּי וְאֵלִי  
וְאַשׁוּרְךָ בְּהִילוּלִי  
אֱלֹהִים יְיָ חִילִי

ביאור:

4 דלקתה: כמו: הדלקת. / 6 מעני: דיבורי. / 7 הלא וכו': איוב י"ג. הפסוקים שבסופי המחרוזות ממשיכים מכאן ואילך ברצף. / 8 זרזתה: כנראה משובש; ובמקבילה: זרזתה. / 10 טפסתה: סידרת, יפית. מעיני: כמו 'עטיני' בטור הקודם. ובכ"ז ב: מעני. / 11 ספוני: קרביי. / 12 כללתה: כמו יפית בטור הקודם. ובכ"ז ב כלילת. תכוני: תכוני. ובמקבילה: תכוני. / 13 להללך: בכ"ז ב: לרוימך. / 14 עור וכו': איוב י' יא. / 15 מולדי: ירחי לידתי. / 16 נהרתה: הארת. הודי: בכ"ז ב בטעות: דודי. / 18 עינוג: כמו: בעינוג. שדי דדי: דדי שדי אמי. / 19 פלסתה: ישרת. / 20 צרתה וכו': צררת בידי כמתנה את החיים ואת החסד וכו'. / 21 חיים וכו': איוב י' יא. / 22 בזרחי: בהיוולדי. / 23 רבעי וארחי: דרכי (תה) קלט:ג. / 24 שאננתה: הרגעת. / 25 ופקדתך וכו': איוב י' יב. / 26 נוסח המקבילה: תהיה צלי / מלכי ואל / ואשורך [הלולין] / בשירת קהלי / כעל ים אלי.

חלוקת האלפבית זהה בזולת הזה לחלוקתו בפיוט הקודם, וכן הוא ברוב הזולתות של שלמה סולימן העשויים במחרוזות של שבעה טורים. בפיוט שלפנינו פיצל המשורר את המחרוזות האחרונה לשני קטעים, כדי לאפשר לעצמו להביא סיומת מקראית נוספת (ט' 25) שנאתה לו חשובה מצד עניינה. אילו בנה את השיר כמו שבנה את קודמו, לא היה מקום לסיומת זו.

כדוגמה לזולתות בעלי מחרוזות של שמונה טורים (מספרם מועט יותר) נביא את הקטע לפרשת ויקהל, המספרת בראשה בענייני שבת (כ"י אוכספורד 2721/2, דף 20 ע"א):

[20] שלמה אמת

אַל מַעְבִּיר אֶנְחָה  
 בְּיוֹם מְנוּחָה  
 גְּדָלוּ נַפְצִיחָה  
 דּוּחְקִינוּ לְהִנְיָחָה  
 הַשְׁכֵּת עוֹנֵג וְהִנְחָה 5  
 וְיוֹם מַעוֹט שִׁיחָה  
 זְמִירוֹתָיו בּוֹ לְשׁוֹחָה  
 בְּרוּךְ יְיָ אֲשֶׁר <נָתַן> מְנוּחָה  
 חֶק יוֹם שְׁכֵת  
 טִיבַע לְבַל יוֹשְׁכֵת 10  
 יוֹמוֹ יִכְבֵּד כְּמִשְׁכֵּת  
 כִּי בּוֹ נִפְשׁ וְשְׁכֵת  
 לְיוֹם כָּלוּ שְׁכֵת  
 מַצָּנָתוֹ לֹא תוֹשְׁכֵת  
 נוֹצְרִיו יוֹנְצָרוּ כְּכֵת 15  
 וְשִׁמְרוּ כְּנִי יִשְׂרָאֵל <אֶת> הַשְׁכֵּת  
 סְעוֹדַת יוֹם מְנוּחָתְךָ  
 עֲנִגְתָּהּ קָהֳלֶיךָ  
 פּוֹעֵל תְּהִלָּתְךָ

ביאור:

3 נפציחה: נשיר. 4 דוחקינו וכו': כדי שיניח לנו מדוחק חיינו. 5 הנחה: מנוחה. 6 ויום מעוט שיחה: יום שבו ראוי למעט בשיחה כדי להתפנות לשוחח זמירות לה'. ומלת 'מעוט' מנוקדת כך בכה"י. 8 ברוך וכו': מל"א ח:נו. 10 טיבע: קבע ה'. לבל יושבת: על מנת שלא ייבטל לנצח. 11 כמשיבת: כחוקת התורה, או כמו את התורה (תה' יט:ח). 12 נפש וכו': שמ' לא:יז. 13 ליום וכו': אפילו באחרית הימים. 14 מצותו: של יום השבת. 15 נוצריו: שומרי השבת. ככבת: ככבת ענינו של הקב"ה. 16 ושמרו וכו': שמ' לא:טז. 17 סעודת: מנוקד כך בכה"י. והוא כמו: בסעודת. 19 פועל תהלתך: את ישראל

20 צל משכן דירתך  
קהלם כביתך  
רוממם בְּחַמְלָתְךָ  
שֶׁלֶם לָהֶם שָׂכָר עֲבוֹדָתְךָ  
תְּבִיאֵמוּ וְתִטְעֲמוּ בְּהֵר נַחְלָתְךָ

ביאור:

שהם מעשה תהלה שלך. / 20 צל וכו': כמו: אל צל משכן דירתך. כלומר אל בית המקדש. / 24 תביאמו וכו': שמ' טו: יז.

חלוקת האלפבית שונה כאן, כמובן. שני טיפוסים הזולתות חוזרים אצל שלמה סולימן. לעתים בשינויים קטנים, בכמה וכמה מערכות. הדגם לא זכה לחיקוי במזרח,<sup>8</sup> ואין לדעת אם הוא חידושו של שלמה סולימן אם לאו. אבל דומה לו מאוד דגם הזולתות לארבע הפרשות הקלוטים בסידורי אשכנז (ואיטליה), והמיוחדים על פי מסורת קדומה במחקר לאלעזר בירבי קיליר. הנה למשל הזולת לפרשת שקלים:

[סח] אֶתָּה אֶחֱבֶתָ עִמָּךְ  
בְּעִבּוּרֶם רִדְתָּ מִמְּרוֹמָךְ  
גִּזְרָתָ לָהֶם יוֹמָךְ  
דִּבְקָתָם בְּאֵהָב לְשִׁמָּךְ  
הֵם נַחֲלָתְךָ וְעִמָּךְ  
וּמִתְמִידִים לְרֹמְמָךְ  
זְכוֹר בְּרִית נֶאֱמָךְ  
חֲמוּל וְקָרֵב לָהֶם יוֹמָךְ  
טוֹב נִמְתָּ לְאֲדִירִים  
יִשְׁקָלוּ כֶּסֶף כְּפוּרִים  
כֶּסֶף עוֹן מְכַפְּרִים  
לְעַד יִהְיוּ מְשֻׁמְרִים  
מִנֶּנְן מַעוֹת עֲשִׂירִים  
נִתְיַנֵּת עֲנִיִּים וְעֲשִׂירִים

ביאור:

2 רדת: ירדת. / 3 גזרת וכו': בקעת לפניהם את ים סוף. / 8 יומך: יום הגאולה. הוא יום ה'. / 9 טוב: כינוי לקב"ה. נמת: אמרת. לאדירים: לישראל. / 10 ישקלו: יתנו שקל. כפורים: לכפר על נפשותיהם. / 11 כופר: שיהא כופר להם. מכפרים: הריבוי שב אל 'כפורים' שבטור הקודם. / 13 מעות עשירים: עשירים גרה, שהם במקרא שקל שלם (שמ' ל: יג; ושם בתרגום: עשרין מעין). / 14 עניים ועשירים: על שום שמ' ל: טו: העשיר לא

8 אבל בכתב יד אוסטרופורס 2715/2 שכבר הוזכר לעיל, בתוך מערכות יוצר (בלתי קריאות) לפרשות השנה, באים, כנראה, גם זולתות של שבעה או שמונה טורים. על טיבן של מערכות אלו אי אפשר לעמוד על פי כתב יד זה.

15 סְמִיכַת כָּל הַנְּסָפִים  
עוֹלָצִים בְּכָל עֲבָרִים

פְּקוּדֵיהֶם וּשְׁמוֹתָם  
צָבָאָם וְרִבְבוֹתָם  
קוֹמָם בְּמַחֲנוֹתָם  
רָם הַשּׁוֹכֵן אִתָּם  
שְׁבֻטֵי שְׁאֲרֵיהֶם  
תְּהִי תִקְנָה לְאַחֲרֵיהֶם  
תִּפְּזֵן לְבִרְכָתָם  
פְּקָרִיעַת יָם סוּף וְכַמְכַת בְּכוֹרִים  
שׁוֹנְאֵיהֶם לְהַכּוֹתָם

ביאור:

ירבה והדל לא ימעט. / 15 סמיכת: עזרת. הנספרים: ישראל העוברים על הפקודים. /  
16 עולצים: שיהו ששים ושמים. / 17 פקדיהם: את פקודיהם של ישראל. / 20 רם וכו':  
נושא המשפט: רבוננו של עולם, קומם במחנותם את פקודיהם וכו'.

גם שאר הזולתות ה'מרכז-אירופיים' לארבע הפרשות עשויים בדרך זו. הקטעים שונים מן המצוי אצל שלמה סולימן בזולתות מטיפוס זה רק בכך, שכאן אין למחרוזות סיומות מקראיות, בעוד בזולתות של שלמה סולימן יש. פרט זה אפשר שיש בו חזיון להשערה שהקטעים קיליריים הם.<sup>9</sup> כי מלבד שראינו שאין הקילירי משתמש בסיומות מקראיות בזולת היחיד שלו שנותר בידינו,<sup>10</sup> הנה השימוש בסיומות מקראיות הוא בלא ספק סימן של איחור יחסי. לפי זה ניתן אולי לחשוב שר' שלמה עיצב את הזולתות שלו לפי איזו מסורת פייטנית קדומה שיצאה מן השימוש עם היקבע המנהג להעמיד את הזולתות על פסוקים מהפטרות הימים. אבל אין בטחון בהנחה הזאת, כי אילו היא נכונה — ראוי היה שנמצא את הדגם מיוצג, ולו מעט, גם ביצירתם של משוררים אחרים במזרח, ולפי שעה לא עלו זולתות כאלה משום מקום. הדגם יזכה לתפוצה בפייטנות האיטלקית והמרכז אירופית, ועל כך ידובר להלן.<sup>11</sup>

אבל אפשר שזולתותיו יוצא-הדופן של ר' שלמה אינם אלא עיצוב מחודש של הדגמים הסטרופיים המרובעים של הזולתות, על ידי חלוקת כל טור ארוך שלהם לשתי שורות קצרות.<sup>12</sup> ר' שלמה אפשר שהלך בדרך זו בחלק מן

9 על ייחוסם של קטעי היוצר הללו בא דיון לעיל, 210. צריך להדגיש שאין בטחון מוחלט במוצאם המזרחי של הזולתות האלה; עובדה היא שטרם עלו לפנינו אפילו פעם אחת מכתבי היד הקדומים של הגניזה. אבל דבר זה עצמו אפשר שהוא קשור בצורתם הבלתי שכיחה: משעה שהצורה המרובעת נקבעה כמועדת בזולת המזרחי אפשר שלא היה עוד טעם בהעתקת זולתות שנתחברו לפי מסורת אחרת. גם הזולתות של שלמה סולימן העשויים בדרך הזאת נדירים למדי בהעתקות הגניזה.

10 לעיל, פיוט [כד].

11 עמ' 685 ואילך.

12 ההבדלה בין שני טיפוסי הזולתות של שלמה סולימן העשויים בדגם זה, אפשר שהיא

הזולתות שלו כדי לגוון בכך עוד יותר את ההרכב הסטרופי של המערכות. אחרי המבנה התלת-טורי של גוף היוצר והמבנים המרובעים (על פי הרוב) של האופנים, המאורות והאהבות, אולי לא רצה לבנות קטע מרובע נוסף. אבל אפשר שהדבר תלוי בהעדר רצונו לדון בזולתות הללו בענייני ההפטרות. בין מפני שעניינן לא נראה לו מתאים להתפייט, ובין משום איזו סיבה אחרת. נדירים, אבל מצויים בכל זאת, זולתות מזרחיים תלת-טוריים. אין הם באים כנראה לעולם במחזורים הגדולים לפרשות השבועיות, אבל יש מהם לעתים במערכות של חג. זולתות אלה יוצאי דופן הם וצביונם מוסבר בדרך כלל על פי עקרונות הבינוי המיוחדים של המערכות שבהן הם באים, כגון שהן מיוסדות על פתיחות מקראיות רצופות ממגילת שיר השירים או כל כיוצא בזה.<sup>13</sup> מבנים סטרופיים אחרים (כגון של חמישה טורים למחרוזת) נדירים עוד יותר בזולתות.

הזולתות הסטנדארדיים, המרובעים, עשויים בדרך כלל טורים מלאים וארוכים, והמחרוזות שלהם כבדות בדרך כלל.<sup>14</sup> הם נוטים לאריכות, והאקרוסטיכון האלפביתי שלהם, בין ישר ובין הפוך, שלם כמעט תמיד.<sup>15</sup> גם אם הוא פשוט — הוא מעמיד לזולת (בדלגו על הסימונות המקראיות, כמובן) שמונה סטרופות. אבל לעתים לא רחוקות בונים הפייטנים את הזולתות על

קשורה בסטאטוס שהפייטן החליט להעניק לסיומת המקראית. בזולתות שמחרוזותיהם מביאות שבעה טורים — באה הסיומת במקום טור שלם (= שתי צלעיות), ואילו בזולתות שמחרוזותיהם ארוכות יותר היא באה במקום טור אחד בלבד. אגב, במחרוזות בעלות דגם זהה העמיד שלמה סולימן גם את סדר העבודה הגדול שלו 'אזורה גבורה', אשר חלקים ממנו נדפסו בידי י"מ אלבוגן, עיונים, 176 ואילך.

13 עיין למשל במערכת היוצר לפסח של אלעזר (בירבי קיליר?) 'אשירה ואזמרה שמו' שכבר נידונה לעיל (ע' פליישר, שלמה הבבלי, 375 ואילך). זולת קדום בעל סטרופות תלת-טוריות מלוות רפרנים חד-טוריים עיין ש' שפיגל, אלעזר בירבי אבן, עמ' רפח. בדרך דומה עשוי גם הזולת של שמואל השלישי לפרשת וזאת הברכה 'אז ממעי הורתי' (א"מ הברמן, עתרת רננים, 213), שהוא חיקוי לזולת 'אז מבטן אמי' של שלמה סולימן העשוי בצורה זהה (כ"י ט"ז ס"ח 92.62; אוכספורד 2745/12. קמברידג' ט"ז ש 24.166 (Misc.)). זולתות במבנים תלת-טוריים עיין גם מ' זולאי, מבחר השבועים, סימן 12 ('אומר אביעה / במינים ארבעה'; נדפס תחילה בעתון הארץ יט בתשרי תש"ב, 10.10.1941), ע' פליישר, עשר תעשר, 133 ('עשר ישע אמונת מעשר', ליצחק הכהן). עיין גם ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, 55 ('מלך אמיץ ואיום', מיוחס לקילירי); על פיוט זה עיין גם להלן, 618 הערה 3, 691.

14 יוצאים מן הכלל הזה הזולתות של אלעזר בירבי קילר לפרשות השבועיות, שמקצבם קליל יחסית, וטוריהם קצרים. אבל גם הזולתות שלו כבדים יותר מגופי יוצרותיו ושאר מרכיבי מערכתיו.

15 באחד מן הזולתות שלו (לפרשת נשוא; עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קפו), הריץ רב סעדיה גאות את האלפבית עד אות צד"י בלבד, והשלימו אחר כך במי כמכה. זולתות מעטים מביאים אלפבית צפוף, של שתיים שתיים אותיות לטור. זולת כזה ('אז מרוב אהבה') בא אצל שלמה סולימן במערכתו לפרשת אמור (כ"י אוכספורד 2721/2 דף 32 ע"א). ועיין עוד להלן, הערה 45.

אלפביתים מקיפים יותר, מדגם אאב גגד, או תתש ררק<sup>16</sup> וכו', או על אפלבית סטרופי, ופיוטיהם מתארכים בהתאם לכך. בדרך כלל אין פייטני המזרח חותמים את שמם בזולתות, אם לא לעתים רחוקות. אפילו פייטנים שלא כתבו (כנראה) פיוטי מי כמכה ויי מלכנו, כגון אלעזר בירבי קילר, לא חתמו בזולתות. יוצא מן הכלל הזה ר' יוסף אבן אביתור שחתם בכלל כמעט כל דבר שכתב; בסופי הזולתות שלו שכיחות למדי החתימות. פייטנים שהוסיפו על הזולתות שלהם סטרופות מעבר (עיין עליהן בסמוך) חתמו לעתים את שמותיהם במחרוזות אלו. אחדים מן הפייטנים תחכמו את האקרוסטיכונים בזולתות ושילבו בראשי הטורים, לסירוגין, אותיות מחתימת שמם באותיות האלפבית. אבל מקרים כאלה נדירים, אפשר לומר: נדירים מאוד, בפייטנות המזרחית. בכל הנקודות הללו אין אחידות בזולת המזרחי; המשווררים נהגו בהן איש לפי ראות עיניו.

ראוי להזכיר מחדש את העובדה כי המחרוזות המרובעת היא, בעצם, הדגם הסטאנדארדי של הסטרופה הפייטנית, כפי שהיא הדגם הסטאנדארדי של השירה הסטרופית בכלל. העדפתה בזולתות הוא מעשה טבעי שאינו צריך הסבר. הפך הדברים במרכיבים שבעיצובם המסורתי מועדף דגם אחר; על אלה יש לתהות. הסטרופה המרובעת קבועה כדגם מועדף גם בקדושתא ברוב חוליותיה וחטיבותיה, וכך גם בשאר סוגי הקרובה ובפיוטי המעריב. אין צריך לומר שהדגם מועדף בצורה כוללת גם בקטעי המילואים של סוגי הפיוט המורחבים, כגון בסליחות ובקינות לתשעה באב. אמת, בכל הסוגים הללו יש נוכחות מסויימת גם לקטעים העשויים גוש אחד, בלא חלוקה סטרופית, וגם לדגמים סטרופיים אחרים, קטנים יותר בהיקפם או גדולים יותר. אבל נוכחות זו רק מאשרת את הכלל. השירה הפייטנית חוזרת תמיד, בנאמנות גדולה, אל הדגמים המרובעים.

כאמור, התופעה איננה מיוחדת לשירה הפייטנית, וגם אין היא בלעדית לשירה העברית. היא ניכרת ברוב תרבויות השירה הידועות. קרוב לומר שהדבר שמשך את השירה אל הדפוס המרובע היא הסימטריה המושלמת של היקפו. אכן, אם נתעלם מן הסטרופה הדו-טורית, שהיא גם היא סימטרית בתכלית אבל היא קצרה להיות נוחה וגם פשוטה ושקופה מכדי לגרות — הסטרופה המרובעת היא ההרמונית מכל צורות השיר האפשריות. היא גם הנוחה ביותר מצד היקפה, לפי שאין בה לא הקיצור המציק של הדגמים הקטנים ממנה וגם לא האריכות המלאה של הדגמים הארוכים יותר.

כפי שכבר צויין, סביר לומר שהזולת הקדום לא נתקשט באופן שגור בקישוטי תבנית פייטניים. הדוגמה הקלאסית הקדומה ביותר שיש בידנו מן המרכיב, הזולת לשבת תקופות לקילירי (פיוט [כד] לעיל) חשוף מכל קישוט. שפע של זולתות כאלה הגיעו אלינו גם מתקופות מאוחרות יותר. גם הזולת המרכזי אירופי מנוע בהרבה מקרים מקישוטי תבנית. אבל התרבות הפעילות היוצרת

16 בדרך זו בנויים כל הזולתות של יהודה (בן) בנימן ודוסא.

בסוג במאות התשיעית והעשירית, ובפרט המנהג, שהכה שרשים בודאי בהרבה בתי כנסיות קדומים. לומר מערכות יוצר מקיפות מדי שבת, הביא עד מהרה את מערכות הקישוט הפייטניות גם אל הזולת.

הנפוצה מכל קישוטי התבנית בזולת היא, כמובן, הסימט המקראית, וזאת משום הנוהג שנשתגר בפייטנות, כנראה במאה התשיעית, לייסד את מחרוזות הזולתות על מקראות מהפטרות הימים. אבל הזולתות צמודים פחות אל רצף הפסוקים המקראיים המשוקעים בסיומותיהם מגופי היוצר. אמנם, בהרבה מקרים מביאים הפייטנים בסופי המחרוזות את התחלות הפסוקים של ההפטרות ברצף מסודר. אבל לעתים קרובות הם גם מרשים לעצמם לסטות מן הדרך הטוב ולדלג על מקרא זה או אחר, או אף להשמיט פיסקה מן הפרק המתפייט בשרים. לעתים הם מביאים באקראי לא את ראשית המקראות אלא את המשכם או סופם.<sup>17</sup> ומדי פעם בפעם אין הם עוברים כלל מפסוק לפסוק אלא מביאים את הפסוקים הראשונים של ההפטרה מלה במלה בסוף כמה וכמה סטרופות. לעתים הם מביאים בסוף הזולת פסוק זר, שאינו מן ההפטרה כלל, ולעתים הם מצרפים בעיבוד ההפטרות את ראשיתן ואת סופן ומשמיטים את אמצען. פייטנים חשו עצמם בני חורין בעניין הזה לעשות כרצונם.

בתקופת השקיעה של הפייטנות המזרחית היו פייטנים שהמירו לפעמים את הסימט המקראיות בזולתות בסיומות שאולות מקטעי תפילה מסויימים. כבר ציינו את המנהג לעיל בגוף היוצר.<sup>18</sup> וראינו בו עדות להתקדשותם של נוסחות הקבע בעיני מתפללים ופייטנים כאחד. מקובל למדי היה למשל, ליסד זולתות על 'סיומות' מתפילת 'אמת ויציב', תפילה רבת יוקרה וקדומה מאוד, שעליה כבר דובר לעיל.<sup>19</sup>

הסימט המקראית תופשת ברגיל את כל היקף הטור האחרון של מחרוזת הזולת. כשרונו של הפייטן מתגלה במלוא עוזו כשהוא מצליח לכוון את מהלך הסטרופות, מצד עניינן וסגנונן והרעיונות המתנסחים בהן, לקראת הסימט. הקטע המקראי בא אפוא פתוך ומשוקע בדברי הפייטן, וכמו בהסח הדעת. אבל לעתים קרובות למדי לא שילבו הפייטנים את הסימט בצורה חלקה, בין שלא הצליחו בכך ובין מטעמים אחרים. והקדימו להן בראשן כמה מלות גשר. גם בגופי היוצר נהגו לעתים כך, כפי שכבר צויין לעיל.<sup>20</sup> לעתים קרובות למדי נהג

17 התופעה מצויה גם בגוף היוצר (לעיל, 219). אבל היא נדירה שם הרבה יותר.

18 עמ' 219 הנ"ל ואילך.

19 עמ' 159. ועיין גם לעיל, 219. הערה 63. זולתות מסוג זה באים דרך משל בכ"י קמברידג' ט"ש 6F1 ('שמע ישראל אמרי דת מקויים', עם פתיחות מקראיות מפסוקי קריאת שמע); המוזיאון הבריטי Or. 5557 G 39 ('אתה מושל בגאות הים'), וכן ט"ש ס"ח 275.124 ('בראשית ברא אומר המסויים', רק התחלה). בכ"י המוזיאון הבריטי N 5557 Or. 29 בא זולת (תחילתו 'אשר יצר לאדם עזר') מיוסד על ברכות החתנים. פיוט זה אפשר שנחבר בספרד. על התופעה במרכז אירופה עיין להלן, 687. הערה 19.

20 עמ' 218.

כך רב סעדיה גאון בזולתותיו.<sup>21</sup> בזולת שלו לפרשת חוקת (כ"י ט"ש סדרת הנוספות 120.192) הפליא לעשות בזה: הוא בנה את הפיוט במעין 'פסוק מסגרת' הפוך: את מחזורות הזולת סיים בדברי עצמו, אבל בסוף טוריהן האחרונים הציב, לפי הסדר, את המלים 'פרה אדומה תמימה אשר אין בה מום אשר לא עלה עליה עול' (במ' יט:ב). את שלוש המלים הראשונות הציב מלה מלה בסוף שלוש הסטרופות הראשונות, ואילו את המלים האחרונות הציב בסוף שתי המחזורות הנותרות. את הזולת סיים בטור שבסופו הביא את המקרא 'וזרקתי עליכם מים טהורים' (יח' לו:כה), ראש הפטרתם של בני ארץ ישראל בשבת פרה.<sup>22</sup>

כבר סעדיה גאון העמיד בזולתות שלו, לבד מסיימות מקראיות, גם פתיחות מקרא.<sup>23</sup> הפתיחות מוצבות בראשי הסטרופות, ומאפשרות עיבוד נוח של תוכן המשכן בגופי המחזורות. כסיימות לסטרופות מובאים במקרים אלה סופי אותם פסוקים עצמם. המנהג נתקבל על דעת כמה פייטנים, והוא מסיימי ההיכר של הזולתות של ר' יהודה (בן) בנימן: מחזורות כל הזולתות שלו (הם עשויים א"ב הפוך מדגם תתק ררש) מתחילות בפתיחות מקראיות לפי רצפן בהפטרות הימים. סופי הפתיחות מובאים אחר כך, בקצה המחזורות, כסיימות.<sup>24</sup> כך נהג גם ר' דוסא. גם שמואל השלישי בנה הרבה מזולתותיו בדרך זו.

הרצון להביא בזולתות פסוקים רבים ככל האפשר דחף כמה פייטנים מאוחרים יותר להציב פתיחות מקראיות לא רק בראשי המחזורות אלא גם בראשי הטורים, כולם או מקצתם. בדרך זו שועבדו הפיוטים עוד יותר לקטעי המקרא שנדונו בהם.<sup>25</sup> אצל ר' יוסף אבן אביתור, שחיבב ביותר שיטה זו, משוקעות מלות הפסוקים (בדרך כלל רק החל בסטרופה השנייה או השלישית של הזולת) לא רק בראשי הטורים אלא גם בגופם. חלק מן הזולתות שלו נראים לפיכך כמיני הפטרות מחזורות. הנה דרך משל הזולת שלו לפרשת מצורע<sup>26</sup> על פי כ"י ט"ש 8H18/11. הקטעים הלקוחים מן המקרא מודגשים בהדפסה:

21 עיין מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קנז, טור צ; קנט, ט' קו; שם ט' קי; קס, ט' קיד; קסג, ט' ח; קעח, ט' כד ועוד.

22 תוספתא מגילה ד:ג. על פיוט אשכנזי העשוי בדרך זו עיין להלן, 667. הערה 28.

23 עיין למשל מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קנו; רו. עוד זולתות משלו מטיפוס זה באים בכתבי היד של הגניזה.

24 קטע אחרון (אותיות ר"א) מתוך זולת של יהודה (בן) בנימן לראש השנה הדפים י' מרקוס, גנוי שירה ופיוט, 39. את הקטע הזה הדפיס שנית נ' אלוני, 'מקורות חדשים ל"שמואל בוך" ו"מלכים בוך"', באר שבע, א, ירושלים תשל"ג, 110.

25 זולתות מסוג זה עיין למשל אצל י' דוידסון, גנוי שכטר, 123 (במסדר); 155 (ה'פזמון' שתחילתו 'ישבתי וקוננתי בנאמי' החתום 'יוסף' אינו שייך לפיוט; הוא מופיע למשל גם ביוצר לשבת איכה ליהודה הלוי, ח' שירמן, 'עשרה שירים חדשים ליהודה הלוי', מחקרי ספרות מוגשים לשמעון הלפין, ירושלים תשל"ג, 235, ט' 21 ואילך); 164.

26 הפרק שהזולת בנוי עליו (אמנם החל במל"ב ד:מב ואילך) משמש כרגיל הפטרה לפרשת תזריע. אבל לפי מנהג מעתיק כתב היד, ואולי גם לפי מנהג מקומו של ר' יוסף אבן אביתור היו הפטרות תזריע ומצורע הפך מן המקובל ברוכ המקומות; הפטרת מצורע



אֶל חוֹלֶף וּמִסְגִּיר וּמִקְהִיל בְּהִיגִינִי  
 בְּלַעֲדֵי מִי יִנְגַע וּמִי יִרְפָּא בְּעוֹז גְּאוּנִי  
 גְּבוּרֹתָיו מִיֵּי קֶדֶם אֶזְכְּרָה בְּקֶרֶב הַמּוֹנִי  
 בְּעֵנִי וְנַעֲמָן שׁוֹר צָבָא מֶלֶךְ אֲרָם הִיָּה אִישׁ גָּדוֹל לִפְנֵי אֲדוֹנָיו

5 הָגוֹל בְּגִזְרוֹ גִּזְרֵי דִין אֵין מְשִׁימוֹ מְקוֹרַע  
 הָלֵא בְּהַעֲנִיקוֹ יִתְרוֹן אָפֶס מְשִׁיתוֹ מְגוֹרַע  
 וְגַם בְּמַחְצוֹ נַעֲמָן נוֹתֵר מִיּוֹסֵר מְפוֹרַע  
 וְהָאִישׁ גִּבּוֹר חֵיל מְצוֹרַע

10 וְאַרְם זֵי יֵצְאוּ גְדוּדִים נִישְׁבוּ נַעֲרָה מִקְרִית אֶרֶיָּאֵל  
 וְתֹאמַר חֵיתוּל נִגַע אֲדוֹנִי בִיד הַנְּכִיָּא אִם יוֹאֵל  
 וַיִּבְא טְרוּף לַחֹם לְבִיתוֹ וַתִּשְׁמָעָה דְּכָרִים הָאֵל  
 וַיֹּאמֶר מֶלֶךְ אֲרָם לֶךְ בֹּא וְאַשְׁלַחָה סֶפֶר אֶל מֶלֶךְ יִשְׂרָאֵל  
 וַיִּבְא יוֹם הַהוּא נַעֲמָן וַיִּבְא מִכְסָּפוֹ וּמִזְהָבוֹ

ביאור:

הפיוט נדפס החל מטור 12 על פי כ"י מן הגניזה השמור באוסף פרייר בוואשינגטון על ידי R. Gottheil & W.H. Worrell, *Fragments from the Cairo Genizah in the Freer Collection*, London 1927. עמ' 172 ואילך. קטע זה פורסם מחדש בידי נ' אלוני, 'מקורות חדשים ל"שמאל בוך" ול"מלכים בוך"', באר שבע, א, תשל"ג, 111 ואילך. הערכת הקטע על ידי אלוני שם מוטעית מכל וכל. שבע השורות הראשונות של הפיוט מועתקות גם בכ"י ט"ש ס"ח 277.34 ושם פתיחת השיר: אין זולתו חולף וכו'. כותרת: זאת תהיה: השלם: תורת המצורע. 1 חולף וכו': על פי איוב יא': אם יחלוק ויסגר ויקהיל ומי ישיבנו. ור"ל: העושה כל שברצונו. בהגיגיו: במאמרו. 2 בעוז גאוני: בעוצמת גאותו וכוחו. 3 אזכרה וכו': הפייטן החזן הוא האומר כך, בהכינו עצמו לספר את דברי שירו. 4 ונעמן וכו': מל"ב ה:א. 5 דגול: הקב"ה. אין משימו מקורע: אינו מבטלו. 6 בהעניקו יתרון: בתתו שכר. אפס וכו': אינו גורע ממנו. אינו מחליפו בעונש. 7 במחצו: במחליאו. מפורע: פרוע לשמצה במחלתו. 8 והאיש וכו': מל"ב ה:א. סוף הפסוק. ובמקרא: והאיש היה וכו'. 9 וארם: ראש פסוק ב בפרק. זו: כאשר. מקרית אריאל: מירושלים (יש' כט:א). אבל בפסוק: מארץ ישראל. 10 ותאמר: שם, ראש פסוק ג. חיתול: רפואת. ביד הנכביא: ביד אלישע. אם יואל: אם ירצה לפנות אליו. 11 ויבא: מל"ב ה:ד. טרוף לחום: המצורע, שנאכל בשרו מחמת המחלה. ותשמעה: ותשמיע הנערה לגבירתה (השווה שם:ג. ותאמר אל גברתה). 12 ויאמר וכו': מל"ב שם:ה. 13 ויבוא: אין זו פתיחה מן המקרא, אבל שימושה כאילו היא פתיחה. והמקרא (ה:ו):

החלה במלכים ב ה:א בהשמטת שני פסוקים מן הרגיל בפרשת תזריע. היפוך זה ידוע גם בקצת מנהגות צרפת בימי הביניים, והוא מובא בסידור טרוייש, פרנקפורט ע/נ מיין תרס"ה, 12, ובספר המחכים לר' נתן ב"ר יהודה, מהד' פריימן, 47. אבל בכ"י ט"ש ס"ח 277.34 מובא הזולת כמועד לפרשת תזריע, כרגיל. זולת אחר של אבן אביתור העשוי בדך זו עיין ח' שירמן, שירים חדשים, 63 (לפרשת וישלח).

וַיְהִי כִּקְרֹא מֶלֶךְ וַיִּקְרַע בְּגָדָיו בְּדָאָבו  
 15 וַיְהִי לָעֵת שְׁמוֹעַ אֱלֹשֶׁעַ וַיִּשְׁלַח לוֹ לֵאמֹר עֲדֵי יָבוֹא  
 וַיָּבֹא נַעֲמָן בְּסוּסָיו וּבָרָכָבוֹ

וַיִּשְׁלַח מָוִלוֹ רֹד וְטָבוֹל בִּפְרָדָן וְאַלְהִי יְהִי לָךְ לְמַחֲסָה  
 וַיִּקְצֹף נַעֲמָן וַיִּנְאֹץ וַיַּרְחֹב אֶת פִּיהוּ בְּמַפְצָה  
 הֲלֹא נִהְרֹת דְּמָשֶׁק טֹבִים מִנִּי, כִּם אֲנִסָּה  
 20 וַיֹּאמְרוּ לוֹ עֲבָדֶיךָ אֲדוֹנֵי דָבָר גָּדוֹל הַנְּבִיא דְבָר אֱלִיָּה הֲלֹא תַעֲשֶׂה

וַיֵּלֶךְ סָחוֹף וַיִּטְבֹּל וַיִּקַּח לְנַפְשׁוֹ טֹב לָקַח  
 וַיֵּשֶׁב עַד אִישׁ הָאֱלֹהִים וַיִּוְדֶה וַיְהַלֵּל בְּפִקָּח  
 פָּנָע בּוֹ לְקַחַת זָהָב וְכֶסֶף וְכָל מִקָּח  
 וַיֹּאמֶר חַי יְיָ אֲשֶׁר עֲמַדְתִּי לְפָנָיו אִם אֶקַּח

25 וַיֹּאמֶר צַעֲקֵתִי: קָרְבִּינִי בְּמִשְׁאֵת אֲדָמָה בְּמֶרֶץ  
 רְצוֹנִי שׁוֹב מַעֲתָה לְשׁוֹכֵן שְׁמִי עֶרֶץ  
 תַּחֲבוּלוֹת מְאֹד אֲרָכָה בְּהַשְׁתַּחֲוִייתִי לְפָנָיו בְּתֶרֶץ  
 [וַיֹּאמֶר לוֹ לָךְ לְשָׁלוֹם וַיֵּלֶךְ מֵאֲתָוֹ כְּכֶרֶת אֶרֶץ]

פּוֹתָח בְּיוֹבָא' שְׁבַהמֶשֶׁךְ הַטּוֹר. וְאוֹלִי צ"ל: וַיָּבֹא יוֹם הַהוּא נַעֲמָן מִכְסָּפוֹ וּמִזַּהָבוֹ. / 14  
 וַיְהִי: שֵׁם: ז. וּבִפְסוּק: וַיְהִי כִּקְרֹא מֶלֶךְ יִשְׂרָאֵל אֶת הַסֵּפֶר וכו'. בְּדָאָבו: בְּחֶרְדָּתוֹ. / 15 וַיְהִי:  
 שֵׁם: ח. עֲדֵי: אֲלִי. / 16 וַיָּבֹא: שֵׁם: ט. / 17 וַיִּשְׁלַח: שֵׁם: י. מוֹלוֹ: אֲלִיוֹ. / 18 וַיִּקְצֹף:  
 שֵׁם: יא. בְּמַפְצָה: כִּךְ בְּכַהֲנִי, בְּחֶרְיוֹז 'סְפֶרְדִּית' צ"ס. אֲבָל בְּמִקְבִּילָה שְׂבֹאסוֹף פְּרִיר:  
 בְּמַפְסָה, וְהוּא מִלְשׁוֹן 'פֶּשֶׁה הַנֶּגַע', מִקְבִּיל לְיוֹרְחָב. / 19 הֲלֹא וכו': שֵׁם: יב. כִּם אֲנִסָּה:  
 מוֹטָב לִי לְנִסּוֹת לְטָבוֹל בָּהֶם וְלַהֲיִטְהֵר. / 20 וַיֹּאמְרוּ וכו': שֵׁם: יג. אֲבָל נוֹסַח הַמִּקְרָא אַרוּךְ  
 יוֹתֵר וְנִתְקַצֵּר אוֹלִי בִידֵי הַפִּיטָן עֲצָמוֹ. בְּמִקְבִּילָה בֵּא הַפְּסוּק שֵׁלֶם. / 21 וַיֵּלֶךְ: כִּךְ בְּשֵׁנִי  
 כְּתָבִי הִיד, אֲבָל בְּמִקְרָא: 'וִירֵד' (שֵׁם: יד). וְנִרְאָה שֶׁהוּא הַנִּכּוֹן. סָחוֹף: הַמְנוּגָע. מִלְשׁוֹן  
 סָחוּפִים הֵם, מְדוּלְדָּלִים הֵם. וַיִּקַּח וכו': וַיִּלְמַד לָקַח. / 22 וַיֵּשֶׁב: שֵׁם: טו. בְּפִקָּח:  
 בְּפִקְחוֹת. / 24 וַיֹּאמֶר וכו': שֵׁם: טז. / 25 וַיֹּאמֶר: שֵׁם: יז. צַעֲקֵתִי: בְּקִשְׁתִּי. קְרַבְיִנִי: תָּנָן לִי.  
 בְּמִשְׁאֵת אֲדָמָה: בְּמִקְרָא: מִשָּׂא צִמְד פְּרָדִים אֲדָמָה. בְּמֶרֶץ: בְּמַהֲרִית נִמְרָצָה. 'מֶרֶץ' הִיא  
 מִלַּת מִלּוּאִים שִׁכִּיחָה אֲצֵל אֲבָן אֲבִיתוֹר. / 26 רְצוֹנִי וכו': כִּי רְצוֹנִי לַחֲזוֹר מַעֲתָה בְּתִשְׁבָּה  
 וְלַעֲבוֹד רַק אֶת ה'. שׁוֹכֵן שְׁמִי עֶרֶץ: הַשׁוֹכֵן בְּשֵׁמִים הַמוֹצִיקִים מֵעַל. / 27 תַּחֲבוּלוֹת וכו':  
 אַעֲשֶׂה תַּחֲבוּלוֹת רַבּוֹת כְּדִי לֹא לְהַשְׁתַּחֲוֹת לֵאלֹהִים, וְהוּא עַל פִּי הַפְּסוּק שֵׁם: יח. בְּתֶרֶץ:  
 בְּרִצּוֹן, בְּרִצּוֹי וּתְפִילָּה. / 28 וַיֹּאמֶר וכו': כַּהֲנִי נִגְמַר לִפְנֵי הַטּוֹר, וְהוּא מוֹשֵׁלֵם עַל פִּי  
 הַמִּקְבִּילָה.

הַאֲלַפְבִּית פְּשוּט וַיִּשְׂר, אֲלֵא שְׁבַטוֹרִים שְׁבַרָאשֶׁם בֵּאָה פִּתִּיחָה מִקְרָאִית הוּא  
 קוֹלֵט אֶת רֹאשׁ הַתִּיבָה שְׁלֹאחֲרִיה. בְּטוֹר 19 כִּפֵּל הַפִּיטָן אֶת הָאוֹת נו"ן וצפף  
 כִּנְגַד זֶה חֲמֵשׁ אוֹתִיּוֹת אַחֲרוֹנוֹת שֶׁל הַאֲלַפְבִּית בְּמַחְרוֹזוֹת הָאֲחֵרוֹנוֹת. אִי-סְדֵרִים  
 מִסּוּג זֶה שְׁכִיחִים בְּפִיטֵי ר' יוֹסֵף אֲבָן אֲבִיתוֹר.

בְּזוֹלָתוֹת שֶׁל שְׁבַתוֹת מְצוּיִנוֹת וּשְׁל חֲגִים יֵשׁ שֶׁהַפְּתִיחוֹת וְהַסִּיּוּמוֹת  
 מִתְפַּצְלוֹת לִשְׁתֵּי מַעֲרֻכוֹת: בְּרֹאשֵׁי הַטּוֹרִים בָּאִים לְמִשְׁל רֹאשֵׁי פְסוּקֵי הַהִפְטָרָה,

ואילו בסופי הסטרופות — פסוקים רצופים מפרק אחר, או מקראות מלוקטים לפי איזה עקרון טכני או פורמאלי. לעתים באות המערכות בסדר הפוך.<sup>27</sup> דוגמאות לשימושים מתוחכמים כאלה עולות בעיקר מן הפייטנות המאוחרת יותר. הפליא לעשות בזה ר' יוסף אבן אביתור בזולתות החג שלו.

שכיח למדי בזולתות השימוש בשרשור. סטרופות משורשרות באות באופן קבוע בזולתות שבמחזור היוצרות לפרשות השבועיות לר' אלעזר בירכי קילר וכן גם במערכות היוצר לארבע הפרשות של 'אלעזר קליר'. השימוש מצוי לעתים מזומנות גם במחזורים של שלמה־רס"ג ושל ר' שמואל השלישי. גם פייטנים אחרים שרשרו את הזולתות שלהם לפעמים, ביצירותיהם לשבתות ולחגים. השרשור מצוי גם בגוף היוצר כפי שצויין לעיל.<sup>28</sup> ואין לראות לשימוש בו בזולת סיבה פנימית מיוחדת. השרשור מעורר תחושה של גיבוש מוצק בקטעים המתקשטים בו; פיוטים סטרופיים מקיפים נוח להם בהבלטת מוצקות כזאת, בפרט שהיא נעדרת לעתים קרובות מתוכנם. בקטעי שירה שמחרוזותיהם מביאות סיומות מקראיות יש לשימוש בשרשור תוספת חן, שהרי מלות השרשור הבאות בראשי הסטרופות הן, במקרים אלה, גם מעין פתיחות מקראיות. אמת, אין כאן פתיחה מקראית ממש, כי מלת השרשור הבאה כאן אינה, במקורה, ראש פסוק, אבל מוצאה המקראי בודאי לא נעלם מעיני איש. יכולתו של הפייטן לחתום מחרוזות ולפתוח את שלאחריה באותה תיבה, כשהתיבה עצמה כפוייה עליו בשני המקומות, עוררה בודאי מידה של התפעלות. באמת, במקרים רבים המשימה לא היתה קלה כלל, כי מלה שהיא נוחה לסיים בה טור, קל וחומר סטרופה, לא תמיד היא נוחה לפתוח בה סטרופה. אבל הפייטנים המיומנים לא חיפשו את הנוחות, אלא להפך. תפארת היתה להם מהצגת יכולתם להעמיד יצירות אמנות ממצבים של דחק.

שאר קישוטי התכנית נדירים בזולתות. במערכות החגים מתקשטים פיוטי הזולת לעתים במלות קבע. במחזורים הגדולים לפרשות השבועיות נדיר הקישוט, אבל גם בהם הוא מצוי לפעמים.<sup>29</sup> הפייטנים הפליאו לעתים לעשות בזולתותיהם בשימוש משולב של כמה וכמה מיני קישוט, כגון שהעמידו במחרוזותיהם גם פתיחות מקראיות, גם סיומות מקרא (לעתים מאורגנות לפי איזה עקרון מתוחכם), גם שרשור וגם מלות קבע. הזולתות, הואיל ומחרוזותיהם היו ארוכות יותר, הציעו לפייטנים יותר מקום למשחקים כאלה מאשר גופי היוצר. אבל מסורת המרכיב היתה של הסתפקות במועט, ורוב

27 בדרך זו עשוי המסדס ליושע בנדרס בידי ר' דוידסון, גנוי שכטר, ג, 123. הטורים פותחים במקראות מן התורה (שמ' יד: ואלך) ואילו הסיומות הן מן ההפסדה (ש' ה: ואלך).

28 עמ' 214.

29 עיין למשל במסדס הנאה של שלמה סולימן לפרשת נח, ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רלה ואלך. וכן להלן בזולת שלו לפרשת בהר, פיוט [עד].

החומר שהגיע לידנו מתקופת הפיוט המזרחי מוכיח שהמשוררים שמרו בדרך כלל אמונים למסורת זו.

## הזולת המקהלתי

הזולתות שתכונותיהם נסקרו זה עתה נועדו להשמע מפי החזן, בקריאה חדר-קולית. בשעת אמירתם היתה אפוא המקהלה — אם היתה כזאת במקום — דוממת, כיוצא בדיממתה בשעת אמירת האופנים הרגילים, המאורות והאהבות. אבל במקומות שבהם פירנסו הקהילות מקהלות מיומנות, קשה היה לקיים מצב שבו נידון הקטע השני בגודלו במערכת היוצר להישאר נחלת קולו הבודד של שליח הציבור. לתיקון מצב זה עיצבה הפייטנות המזרחית תבנית מיוחדת, שהיא אולי המתוחכמת והיפה ביותר מכל מה שהמציאה ביוצר: את תבנית המסדס, היא תבנית הזולתות המקהלתיות.<sup>30</sup>

לפי הנראה עוצבה התבנית לראשונה על ידי ר' פינחס הכהן, כי עד כמה שידוע לנו עד עכשיו — היא מופיעה לראשונה בזולת המופלא שלו לפרשת ויגש (לעיל, פיוט [לה]). אפשר שר' פינחס המציא את התבנית במיוחד בשביל הפיוט הזה, כי מבנהו הפנימי, כפי שתוכנן בידי הפייטן, נמצא מסתייע בו, אם כי אין הוא מחייבו. אפשר אפוא שמלכתחילה ראה ר' פינחס בתבנית חידוש חד-פעמי. אבל ר' פינחס עצמו קלט כנראה עד מהרה את האפשרויות של חידושו: הזולת השני שלו שהגיע לידנו (לעיל, פיוט [לו]), כבר מביא את התבנית בצורתה המשוכללת והמלאה, כשהיא מנותקת מתוכן השיר; מעתה אין היא באה אלא כדי להפעיל בזולת את קול המקהלה, לצד קולו של שליח הציבור.

הדפוס המקהלתי של הזולת עוצב אפוא בתהליך רצוני, ששום מסורת היסטורית לא העיקה עליו. הדגם טבעי, וההגיון הפנימי של תכנונו שקוף ומאוזן. עקרון המקהול סומך בו על שילובן של מחרוזות ביניים קצרות, דו-טוריות ומתחלפות, בין הסטרופות המרובעות של הפיוטים. כדרך כל מחרוזות הביניים המקהלתיות המתחלפות, גם אלו שלזולת קשורות אל שלפניהן בשרשרון.<sup>31</sup> מן הצד הזה הן דומות לפזמונות המתחלפים של גופי היוצר. אבל בשעה שבגוף היוצר המזרחי אין מחרוזות ביניים מתחלפות לא-משורשרות — מצויות מחרוזות כאלו פה ושם בזולתות המקהלתיות.<sup>32</sup> אבל התופעה נדירה גם בזולת. מבין כל הפייטנים שכתבו פיוטים מסוג זה במחזורי היוצרות שלהם

30 על דגם זה של זולתות עיין ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רכג ואילך, ושם דוגמאות רבות של פיוטים כאלה.

31 עיין על כך בפירוט לעיל, 226 ואילך.

32 עיין למשל בזולת לנח שהוזכר לעיל בהערה 29. זולת מקהלתי לא משורשר עיין גם ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רלא. כל שאר הזולתות המובאים שם מצויידים במחרוזות ביניים משורשרות.

לפרשות השבועיות רק רב סעדיה גאון שיחרר באופן קבוע את מחרוזות הביניים של זולתותיו המקהליים מחובת שרשור.

מנהג קבוע הוא אצל הפייטנים שחיברו זולתות מקהליים לחתום במחרוזות הביניים, אחרי מלות השרשור, אות אחת אות אחת משמם. וכבר ראינו לעיל (פיוט [לן]) שגם ר' פינחס נהג כך. המנהג יוצא דופן במרכיב, כי הזולתות הרגילים אינם חתומים בדרך כלל. הסטייה קשורה בוודאי במנהג שנהגו פייטנים בכלל לחתום שמותיהם בקטעים שנועדו למקהלה. נוהג זה מקוים בכל דגמי הפיוט המקהליים, בקיקלרים, בשבעות, בקרובות הי"ח המקהליות ובגופי היוצר. רק באופנים אין הוא מקוים בדרך כלל, כנראה משום קרבת המרכיב לגוף היוצר החתום. גם מן המנהג הזה סטה רב סעדיה גאון: הוא לא חתם שמו במחרוזות הביניים של המסדסים שלו, אלא כלל את טורן הראשון באלפבית השוטף של הפיוטים. גם שמואל השלישי, אף על פי שלא קלט את טורי מחרוזות הביניים באלפביתים השוטפים של זולתותיו המקהליים לא חתם בהן את שמו בדרך כלל.

מחרוזות הביניים של הזולת המקהלית, בין משורשרת ובין בלתי משורשרת, צמודה אל המחרוזות המרובעת שלפניה. אף על פי שהיא מחרוזת בפני עצמה, בעלת חרוז משלה וסיומת מקראית משלה היא נראתה גם בעיני הקדמונים מצטרפת אל מחרוזת-ארבעת-הטורים שלפניה, כאילו היא מעמידה אתה גם יחד מחרוזת אחת, של ששה טורים ושתי מערכות חרוז. על כן גם נקראת התבנית בלא מעט כתבי יד מן הגניזה 'מסדס' – משושה. צריך לציין בהשתאות את ההתייחסות הזאת של קדמונינו אל הדגם. כי העובדה שהעלו על הדעת את האפשרות שמחרוזות של פיוט תכיל ששה טורים, שמהם ארבעה נחרזים בחרוז אחד ושניים בחרוז אחר, היא תכלית הפליאה. לכל אורכה ורוחבה של הפייטנות המזרחית כמעט שאין דגמים סטרופיים דו-חרוזיים א-סימטריים.<sup>33</sup>

מחרוזות הביניים בלולות מן המחרוזות העיקריות של הזולתות המקהליים בכמה פרטי תבנית, כפי שמתחייב ממעמדן. הן קצרות מהן, כאמור, בהיקפן. ואין הן כלולות (מלבד במסדסים של רס"ג) במערכת האקרוסטיכונית של גופי הפיוטים. אבל ברוב המקרים יש בהן המשך לסיומות המקראיות של המחרוזות העיקריות. בדרך זו בא בזולת המקהלית עיבוד מקיף יותר של פרקי המקרא שהקטעים מיוסדים עליהם (בד"כ פרקי ההפטרות), מאשר בזולת הרגיל. תכיפותן של הסיומות המקראיות, והופעתן במרחקי זמן לא-שווים, הן מסגולות היופי המיוחדות של המסדס. כיוצא בזה הסירוג הא-סימטרי של מערכות החרוזים המתחלפות. מן הצד הזה מזכיר הדגם באופן ברור את מה שצפוי להיות מאוחר יותר ה'מנשח' הערבי הספרדי, ומקבילתו העברית, שירת האיזור, מן הצורות האהובות והיפות של השירה העברית בספרד ומן הדגמים

33 על דגמים סטרופיים דו-חרוזיים קדומים עיין ע' פליישר, מבנים מעין אזוריים; הנ"ל, שירת האיזור; הנ"ל, בקורת שטרן; הנ"ל תרומות עבריות, 836 ואילך.

הנפוצים של שירתנו בכלל החל מן המאה הי"א. אין ספק שהמסדס סייע למִשָּׁח להתקבל בשירה העברית בכלל ובשירת הקודש בפרט, למרות מוצאו הנמוך ויוקרתו המועטת בעיני הערבים עצמם.

התפוצה הגדולה יחסית שלה זכה המסדס במזרח,<sup>34</sup> קשורה במידה לא מועטת בהתרחבות מקומן של המקהלות בטכסי התפילה במאות ה'ט'-י', התרחבות שעליה עוד נשמע להלן. אבל יש בה עדות, עקיפה לפחות, גם להתרופפות מסויימת בדבקותה של היצירה הפייטנית המזרחית בעקרונות הבינוי הקלאסיים של דגמיה הסטרופיים. ההתלהבות שליוותה את תפוצתו של המסדס מוכיחה שהפייטנות המזרחית המאוחרת עיפה במקצת מן הסימטריה ההרמונית, המאוזנת והכבדה יתר על המידה, של המבנים הקלאסיים, וכבר נראה נפשה לאיזה שינוי. לאות זו, במחוז הורתה וגידולה של השירה הפייטנית עצמה, עתידה להסביר את מהירות תפוצתן של הצורות הספרדיות גם בארצות המזרח, מראשית המאה הי"א.

אופיו החדשני של המסדס אינו מתמצה בסגולות החרוזה המיוחדות שלו. שילובה התכוף של המקהלה בקריאת השירים השרה עליהם אירה של קלילות ונועם עממי. רוב המשוררים הרגישו שהדגם מחייב הנורות מן הטונים הפרשניים-הדרשניים הכבדים, והזקקות להילוך לירי רגיש ומעורר. באמת, רוב פיוטי-הדגם שהגיעו לידנו מצטיינים בשקיפות סגנונם. אפילו שמואל השלישי, שמרכיבי מערכתיו מופלגים ברחבות טוריהם, ושהזולתות שלו נודעים בדחיסות עיניניהם, קיצץ את טורי המסדסים שלו והקנה להם גמישות וקלילות מפתיעות.

היחיד מבין הפייטנים הגדולים שהתעלם מן האופי המיוחד של הדגם, אף על פי שקיבל אותו באהדה מסויימת, היה רב סעדיה גאון. ארבעת המסדסים שנותרו לנו במחזור היוצרות שלו לפרשות,<sup>35</sup> כבדים מבחינת לשונם ומבנה טוריהם לא פחות משאר זולתותיו. אבל המתח שנתהווה כך בין העיצוב הסטרופי-הסגנוני וה'מודרני' של הקטעים ובין הרצינות הקלאסית של אקלים-הסוג, לא נעלם מעיני הגאון; מתח זה הוליד כמה מחידושי הצורה הנועזים שלו. במסדס לפרשת ויקרא למשל, הניח הגאון לסטרופות העיקריות של הפיוט להתנהג כדרך, אבל את מחרוזות הביניים חילק בציוורות לשני חלקים והעמיד במקום הציוורות חרוזים, שונים מאלה הבאים בסופי הטורים. מחרוזות הביניים מביאות אפוא חרוז מסורג מדגם אבאב; תופעה נדירה ביותר בעת הזאת!<sup>36</sup> הנה ראשית המסדס הזה על פי כ"י אדלר 3448, דף 10 ואילך:

34 מספר פיוטי המסדס הידועים לי עולה על 50. מספרם הכולל בקטעי הגניזה שטרם נרשמו בוודאי עולה על 100.

35 אף אחד מהם, חוץ מן המסומן להלן, הערה 37, לא ראה עדיין אור. הזולתות נחשפו במפעל לחקר השירה והפיוט שליד האקדמיה הישראלית למדעים והוכנו לדפוס בקורפוס של יוצרות הגאון על ידי ד"ר יוסף טובי. אחד מהם בלבד, הזולת לפרשת ויסעו מקדש (אשר המתברך בן שדי: כ"י ט"ש ס"נ 120.192) הוא מסדס רגיל.

36 חריזה מטופס זה מופיעה לראשונה בשירתנו באופן מכוון בפייטנותו של רב סעדיה גאון

זולתך אומלל מאלוה, הובישו צורפיו וחרפרו  
ובלעדי עמך אפס לאום חתו רוזניו [...]פרו  
בוז ואוזל ורבי עוז למה אשאירם וחקי [?]פרו  
עם זו יצרתי לי תהלתי יספרו

5 גתר וגמר וכל אח יעקב / איך עת כם פגעתה  
ולא אותי קראת יעקב / כי יגעת

דרכמוני פניניך ללא קצה זבדתי  
ואלף אלפים ומאתים מעטה משיך בדתני  
הגיגת ניבי ערכה לך ונמתה הן כל יקר רבדתני  
10 ואלה לא הבאת לי [שה] עלותיך וזבחיך לא כיבדתי

ביאור:

1 זולתך: מלת שרשור מפיסקת התפילה 'אמת ויציב' הנאמרת לפני הזולת. משוררים קדומים פותחים לעתים קרובות את הזולתות שלהם במלת השרשור 'אמת' (לעיל, 159). והגאון הולך כאן באותה דרך — לפי מנהג מקומו. השימוש אינו ידוע בפייטנות הגניזה, אבל הוא מופיע לעתים מזומנות בפייטנות האשכנזית. זולתך וכו': אומלל הוא מי שמאמין באלוה זולתך. הובישו: בושו ונכלמו. צורפיו: של כל אלוה אחר. והלשון על פי יר' י:יד: הוביש כל צורף מפסל. 2 / ובלעדי עמך: וכך גם אין אומה מלבד עמך. חתו וכו': הושפלו גדולי כל העמים ונכנעו. והלשון על פי משי' יד: כח: באפס לאום מחתת רוזן. 3 / בוז ואוזל: שמות של אומות במקרא (בר' כב:כא: שם י:כז). ורבי עוז: וגדולי אדום (שם י:כג). למה אשאירם וכו': מה טעם, אומר הקב"ה, שאחוס עליהם לקיימם, והרי הם מפרים חוקי. 4 / עם זו וכו': ואולם ישראל אינם כן וכו'. והפסוק ביש' מג: כא הוא תחילת הפטרת ויקרא. 5 / גתר וגומר: שמות אומות (בר' י:כג: שם י:ב). וכל אח: וכן גם כל הקרוב יותר. יעקב: ירמה. והלשון על פי יר' ט:ג: כי כל אח עקוב יעקב. איך וכו': איך אתה סומך עליהם לבקש עזרתם ('פגעת' — לשון תפילה). 6 / ולא וכו': במקום שתקרא אלי שאעזורך (יש' מג:כב). 7 / דרכמוני וכו': דברי ישראל אל הקב"ה: אוצרותיך וברכתך. 'דרכמן' — מטבע זהב (עז' ב:סט). זבדתי: הקנית לי, הענקת לי. 8 / ואלף וכו': כנראה: וסך עצום (של פעמים) מעטה משיך: בגדי משי ופאר שלך. בדתני: חידוש של הפייטן מלשון 'מדרו בד ומכנסי בד', כל: הלבשתני. 9 / הגיגת ניבי: הגיון דיבורי. ונמתה וכו': ואמרת לי: אכן, כל מיני כבוד ויקר נתת לי. רבדתני: מלשון מרבדים רבדתי ערשי (מש' ז:טז). 10 / ואלה וכו': יש' מג:כב. כלומר: וקרבתות לא הבאת לי הרבה.

עצמו, בשני סדרי העבודה שלו הידועים לנו (סידור רס"ג, עמ' רפ ואילך; תט ואילך). בדרך זו חרו הגאון גם פיוט שלו מסוג החטאנו (סידור רס"ג, עמ' תט: ד') גולדשמיט, מחקר תפילה ופיוט, 370). אין ספק שההמצאה קשורה בשימוש המודע הנעשה בפייטנות של הגאון בציוורות. הציוורה 'מזמינה' חרוז, בין חרוז זה לחרוז המשמש את המחרוזת, ובין חרוז שונה ממנו. במקרה האחרון מתהוות מערכות חרוז מסורגות מדגם אבאב. בשירת העמים מופיעים מבנים מטיפוס זה, כידוע, בראשית המאה ה"ב בלבד.

וּמִשֵּׁשׁ נֶחָצִי אִם תַּעֲלֶה מִנְחָה / וּתִיחַד בְּזֵרוֹחַ וּיְכַבֹּא לִבָּהּ  
לֹא הָעֶבְדִּיתִי בְּמִנְחָה / וְלֹא הוֹגַעְתִּי בְּלִבָּהּ וְכו'.

ביאור:

11 ומשש וכו': אבל אם תתפלל אלי תפילת מנחה בשש שעות וחצי (היא שעת תפילת מנחה). ותיחד וכו': ותיחד את שמי בקריאת שמע בוקר וערב. 12 לא העבדתך וכו': כבר פוטר אני אותך מחובת קרבנות, כי התפילות חשובות יותר. במסדס אחר שלו, לפרשת בחוקתי, פיצל הגאון את הטורים גם בסטרופות העיקריות, אבל לא שינה בסופי הצלעיות מחרוזי הטורים, לא במחרוזות המרובעות ולא בסטרופות הביניים הדו-טוריות.<sup>37</sup> הנה המחרוזות הראשונה של הפיוט הזה, על פי כ"י ט"ש ס"ח 275.48:

[עא] אֲתִיקִי פְּנִימִי וְחִיצוֹנִי / בְּכֹנְנִי מִפְּרָצוֹנִי  
סָגַן מְלוּכָה בְּהַקְצִינִי / הוּא עֲדִינוּ הָעֲצִנִי  
בְּחֻבְקִי בְּרִינָה בְּחֻצִּי / סֶפֶר דָּת מְלֻצִּי  
כֹּה אָמַר יְיָ אֱלֹהִים הַנְּנִי אֲנִי / וְדַרְשָׁתִּי אֶת צֹאנִי

5 גֵּשׁ וְהִיָּה אֲדִירו / לְהוֹדוּ וְלִהְדֹּרו  
פִּי אֲזַרְדּוּ וְאֶעְדֶּר / בְּבִקְרַת רוּעָה עֲדֶר וְכו'.

ביאור:

1 אֲתִיקִי וכו': דבר הקב"ה (השווה ט' 4): בבנותי מחדש ('בכונני') את בית המקדש ('אֲתִיקִי פְּנִימִי וְחִיצוֹנִי') מן החורבן שגרמתי לו ('מפרצוני'). אֲתִיקִי פְּנִימִי וְחִיצוֹנִי: על פי יח' מב: ג. 2 / סגן וכו': בהמליכי ('בהקציני', לשון קצין) את המיועד למלכות ('סגן מלוכה'), הוא דויד המלך ('עדינו העצני' נזכר בש"ב כג: ח, ולפי דרשת חז"ל במועד קטן טז ע"ב הוא דויד; ור"ל: המשיח). 3 בחבקי וכו': בשעה שאחבק בשירה ובשמחה בחיקי ('בכצני') את ספר הדת הנמלץ שלי, כלומר את ספר התורה — או אז — כה אמר יי, הנני אני וכו'. 4 / הנני אני וכו': יח' לד: יא. ובמקרא: כי כה אמר ה'. כאן היתה התחלת ההפטרה לפרשת בחוקתי במקום הגאון ובזמנו, ואין המנהג ידוע ממקום אחר. בקצת קהילות נהגו להפטיר בשבת בחוקתי החל ביח' לד: א, כלומר מראש הפרק. 5 / גש: יגש המשיח. והיה אדירו: וימלוך עליו. 6 / כי אזרדו ואעדור: כי אטפל בו באהבה. 'אזרדו' אלקט את זרדיו להשביחם ולנקותם (שבת יב: ב). כבקרת וכו': יח' לד: יב.

הפליא לעשות הגאון במסדס שלו לפרשת האזינו. כאן פיצל את הטורים הארוכים מאוד של המחרוזות העיקריות (לבד מן הטור הרביעי שהיא סיומת מקראית) לארבע צלעיות, חרז שלוש ראשונות מהן בחרוז המתחלף מטור לטור ואת הרביעית בחרוז אחר, קבוע לכל סטרופה. הטורים נעשו כך כמיני מרובעים מטיפוס ספרדי, קודם שהדגם עלה בספרד בכלל. את מחרוזות הביניים פיצל לפי שיטה אחרת: את טורן הראשון חילק לארבע צלעיות וחרז את כולן באותו חרוז; את טורן השני חילק לשלוש צלעיות בלבד,<sup>38</sup> והמשיך בהן את חרוז הצלעיות שלפני כן. מערכת החרוזים של הסטרופות העיקריות היא אם כן

37 קטע מהמשך זולת זה פרסם י' מרקוס, גנוי שירה ופיוט, 116, על פי כ"י אדלר 1629, דף 47. הסידור הגראפי של הפיוט שם מוטעה לחלוטין.

38 זאת כדי להביא בסוף מחרוזות הביניים סיומת מקראית, כמתחייב הצלעיות האחרונות במבנה זה הן של מלה אחת בלבד, ואין בהן כדי להכיל סיומת.



אאאב / גגגב / דדדב / פסוק חורזו בחרוז ב, ואילו מערכת החרוזים של הסטרופה המשנית היא מדגם: הההה / הההה / פסוק החורזו בחרוז ה. הנה פתיחת המסדס הזה על פי כ"י ט"ש ס"ח 92.75:

[עב] איש מנגן / עליו להגן / שמש ומגן / בעליות  
נכבא באומן / להעביר שמן / מעול וחומן / להרזות  
בחרב ובפרפה / ילידי הרפה / והיו לחרפה / וללזות  
נידבר דויד ליי את דברי השירה הזאת

5 גלתה דעי / בנתה לרעי / נא הושיעי / בשיוועי  
חש רועי / כהכה מרעי / ויאמר יי סלעי / וכו'.

ביאור:

1 איש מנגן: דויד המלך. עליו להגן: כדי לגרום שיגן עליו. שמש ומגן: כינוי לה' (תה' פד:יב: כי שמש ומגן יי צבאות). בעליות: בשמחה ובטוב לב. 2 ויבוא וכו': בא באומן לב להעביר והמת-הרשע ('שמן') ולהשמיד ('להרוות') רשעים ועושקים ('מעול וחומן') — תה' עא:ד. 3 בחרב: כמו הרג בחרב. ובערפה: ובערפת ראש. ילידי הרפה: את גלית ואחיו בני הרפה (ש"ב כא:כב). והיו: נראה שצ"ל: היו. וללזות: וללעג. — או אז דיבר דויד ליי וכו'. 4 וידבר דוד וכו': ש"ב כב:א. 5 גלתה: גלית, ידעת. והם דברי דויד. דעי: מחשבותי. בנתה: הבנת. לרעי: להרהורי לבי (תה' קלט:ב). בשיוועי: בתפילתי. 6 חש רועי: מיהר דויד. כהכה מרעי: לאחר שהכה את הרשעים. כלומר את גילת ואת אחיו — ויאמר יי סלעי: ש"ב כב:ב.

איש מבין תלמידי הגאון לא הלך בעקבותיו בחידושים הללו. ולא מפני שהדגמים היו מופלאים מהם, כי משעה שדגמים סטרופיים מתחדשים מופקעת מופלאותם, אלא מפני שכולם חשו שהמסדס אינו סובל טורי שיר ארוכים, אפילו מפוצלים. שמואל השלישי לבדו שאל מן הגאון את דגם הזולת שלו לפרשת האזינו, אבל עשה בו שימוש (פעמיים) בזולתות רגילים, לא במסדסים.<sup>39</sup>

39 בדרך זו בנוי הזולת של ר' שמואל השלישי לפרשת ויחי (תחילתו, בעקבות פיוטו של הגאון: 'איש משורר / שחר מעורר / צדק בורר / ותמימות') שנתפרסם בידי מ' ואלנשטיין, פיוטים מן הגניזה, 34 ואילך. כך בנה השלישי גם את הזולת שלו לפרשת ויקהל (תחילתו 'וישלח אגור / הוד חגור'), המועתק בכ"י המוזיאון הבריטי Or. 5557 G, 7. בחרוז מסורג בנה זולת לשבת תקופות (לעיל, 107) פייטן בשם יוסף. זולת זה מביא גם אלפבית מצופף, ולפי שהוא קצר ויוצא דופן מכמה בחינות נביאנו כאן, על פי כ"י ט"ש 8HI6/2:

זולת ל<חן> אור הזריחה

אָרוֹעַ תּוֹסִיף / בְּרַחֲמִים נְחִינָה  
גוי נָכַל לְהַשְׁסִיף / דּוֹכֵר עֵתֶק עַל יוֹנָה  
הוד זָרוּעַ תַּחֲסִיף / וְחִפְדָּה בְּאִמּוֹנָה  
שׁוֹמְרֵי חַג הָאֵסִיף / תְּקוּפַת הַשָּׁנָה

זָכוֹר נָא בְּרַחֲמִים / חוֹשְׁבֵי עֵיבוֹר בְּבִינָה  
טַהַר מִכְתָּמִּים / יוֹדְעֵי עֲשׂוֹת נְכוֹנָה

תפוצתו הרבה יחסית של דגם המסדס והאהבה שבה התייחסו אליו הפייטנים הגנו על התבנית מפני פגיעה או שינוי בסגולות הצורה המיוחדות שלה. במקרים מועטים בלבד, ושוב בעיקר בפייטנות המזרחית המאוחרת, מופיעות באקראי דוגמאות של זולתות מקהליים מפותחים יותר, מעבר למה שעוצב במסדס. בדוגמה דלהלן למשל, נצמדות מחרוזות ביניים מקיפות, של חמישה טורים, לכל מחרוזת מרובעת. הזולת נועד ליום שביעי של פסח ('יום ויושע') והוא מיוסד על אגדה ידועה המובאת במכילתא, מסכתא דשירה (עמ' 116 ואילך) ובמקבילות, על עשר שירות שיש בעולם, שתשע מהן נאמרו בעבר ואחת מהן עתידה להיאמר באחרית הימים. המחרוזות העיקריות מספרות באירועים שהשירות השונות נאמרו לכבודם, ואילו מחרוזות הביניים מציינות את הציפייה לשיר האחרון, שיושר בביאת המשיח. תחילת הזולת הזה נתפרסמה בידי 'דודסון בגנזי שכטר, ג, 128, על פי כ"י דרופסי 253 וכ"י מוצרי P.220. בשני המקורות מובא הפיוט בצורה מקוצרת, כשאין בו אלא שלוש סטרופות בלבד (א-ג). שתי סטרופות נוספות מן הפיוט באות בכ"י אוכספורד 2737/D :

אמת

[עג]

אַתָּה אֲזִינָה בְּגִבּוֹרָה  
בְּרֵאתָ עוֹלָמְךָ בְּאִמְרָה  
אֵב מְרֹאשׁ שְׁמֶךָ פְּאֶרָה  
וְלִשְׁבַּת חֵידֶשׁ שִׁירָה

ביאור:

1 אורת: כמו: נתאזרת. / 3 אב: אדם הראשון. לפי המכילתא הנ"ל והמדרשות המקבילות נאמרה השירה הראשונה על ידי ישראל בשעת קרבן פסח. וכמו בפיוט שלפנינו בתרגום לפסוק ראשון של שה"ש: עיין א' אפשטיין, ממזרח וממערב, א (תרנ"ד), 85 ואילך. פארה: כמו: פאר. / 4 ולשבת: על פי המובא בתרגום הנ"ל: שירתא קמיתא אמר אדם בזמן ראשתבק ליה חובתיה ואתא יומא דשבתא ואגן עלוי (= שירה ראשונה אמר אדם כשנסלח לו חטאו ובאה השבת והגנה עליו). / 6 בעונג: ביופי; ואולי רומז לשבת.

כלה כל קמים / להרויח שושנה  
כנייה לתקופת הימים / נטהר חנה

קומם מאננים / רם קדוש ונוֹרָא  
שכח את עניינים / תהלתך לְבָאָרָה  
אֲדִינִי חֶשְׁבֹּן מְסוּיִם / סִפְרָעַל לְמוֹ לְהִדְרָה  
וקציל קריעת ים / ישוררו לך שירה

סטרופה אחת (אותיות מ"צ) נפלה מן הפיוט. הפיוט 'אור הזריחה' המשמש לחן לשיר הוא זולת לשבת, והוא מועתק בכ"י ט"ש H.10/20. זולת עשוי בצורה דומה (תחילתו 'אהובתך תפריחה' / וישעה להצמיח) בא בכ"י אוכספורד 2710/9, במערכת יוצר לניצבים ושוש אשיש. לאברהם בן יצחק הכהן. על פייטן זה (בן ראשית המאה ה"א) עיין ע' פליישר, רב האי, א, עמ' קצא ואילך.

פז>מון< שירה ראשונה / אדם התקינה  
בעונג מתוקנה / ולעתיד לכוונה  
יבאו ציון ברנה

בטתה משמך  
שמעת אנקת עמך  
בזכרך ברית רחומך  
קרעת להם ימך

פז>מון< שירה שנייה / שוררה שלישיה  
<... ..> / ולעתיד ברציה  
ירושלים הבנויה וכו'

ביאור:

לכוננה: להכין אותה. / 7 יבאו וכו': יש' לה י. ושם: ובאו. / 8 בטתה: הסתכלת, הבטת. /  
10 רחומך: אהובך, האבות. / 12 שלישיה: ישראל (יש' יט: כד). / 13 ברציה: באהבה  
וברצון. נראה שהצלעית הראשונה של הטור נפלה. אבל היא חסרה גם בכתב היד  
המקביל. / 14 ירושלים הבנויה: תה' קכב: ג.

הדגם שעוצב על ידי ר' פינחס לצורך הזולת שלו לפרשת ויגש וכו שתי  
מחרוזות ביניים מתחלפות לסירוגין נשאר בודד במועדו. איש לא בנה זולתות  
כאלה להזדמנויות אחרות. אבל, כפי שהראה מ' זולאי בשעתו,<sup>40</sup> לא מעט  
פייטנים הוקסמו מפיוטו של ר' פינחס ובנו על פיו את הזולתות שלהם לאותה  
הפרשה. אחדים אף חידשו בדגם חידושי תבנית זעירים, כגון שלמה סולימן.  
שקיצר את סטרופות הביניים לטור אחד, וציין בהן רק את שמות הדוברים:  
'אמר לו יהודה' ו'אמר להם יוסף'. אבל משהו מזכר הזולת של ר' פינחס לויגש  
ומהשפעתו נשתמר באיזה עיצובים יוצאי דופן של זולתות קדומים, שצצים  
ועולים לפעמים מן הגניזה. כך למשל הזולת הבא של שלמה סולימן לפרשת  
בהר, שהוא מעין פשרה בין הדגם המקובל, המרובע, של הזולת הסטאנדארדי,  
לבין העיבוד המקהלתי שהוצע לדגם על ידי פינחס בזולת שלו לויגש.  
המחרוזות העיקריות של הפיוט הזה הן דו־טוריות, ואין הן מביאות סיומות  
מקראיות; בשוליהן נעות לסירוגין שתי מחרוזות ביניים ריפריניות, אף הן דו־  
טוריות. לקראת סוף הפיוט נשמטים הריפרינים, כי לשון התוכחה שלהם אינו  
מתאים לתפילת הגאולה המתנסחת שם. הפיוט יוצא דופן בתבניתו וצביונו  
בנופה של הפייטנות המזרחית, אך יש בו עניין מצד מה שמשתמע ממנו הן  
להתפתחות הדפוסים המקהלתיים בפייטנות בכלל,<sup>41</sup> והן לאופי הזולת במרכז  
אירופה.<sup>42</sup> הנה הפיוט כלשונו בכ"י אוכספורד 2721/2 דף 34 ע"א:

40 עיין מ' זולאי, מקור וחקיו, עמ' לב ואילך.

41 עיין לעיל 260, הערה 19. ע' פליישר, היסודות המקהלתיים, עמ' לו.

42 עיין על כך להלן, 696 ואילך.

שלמה אמת

[ער']

- אֶרְצֵנוּ שְׁכָחְנוּ דְּבַר שְׁמָטָה  
כִּי בְּשָׁבִיעִית לְאַבְיוֹנִים לֹא נִשְׁמָטָה
- עַל כֵּן אֲדַמְתִּינוּ (זָרִים) אוֹכְלִים זָרִים  
וְשָׁמָּה כְּמִהְפַּכַת זָרִים
- גַּם תַּחַת דְּרוֹר לַחֲרֹב נִקְרִינוּ 5  
כִּי דְרוֹר לְעַבְדִּים לֹא קָרָאנוּ
- עַל כֵּן בְּעָלוֹנוּ אֲדוֹנִים מַעֲבִידִים  
וּמִשְׁלוּ כֵּנוּ עַבְדִּים
- הָאֶרֶץ נִשְׁמָה וְנִהְרָסוּ הַשְּׂתוֹת  
כִּי וַיַּעֲזֹב בְּתִינוּ מִכְרָנוּ לְצִמִּיתוֹת 10
- עַל כֵּן אֲדַמְּתֵנוּ אוֹכְלִים זָרִים  
וְשָׁמָּה כְּמִהְפַּכַת זָרִים>
- זַעֲמוֹנוּ וְעֵינוֹנוּ בְּגִי הָאָמָה  
כִּי חִירוֹת לֹא הִמָּצְאָנוּ לְאָמָה
- עַל כֵּן בְּעָלוֹנוּ <אֲדוֹנִים מַעֲבִידִים 15  
וּמִשְׁלוּ כֵּנוּ עַבְדִּים>
- טוֹב זְרוּעֵינוּ לְאַחֲרִים רִיגְשָׁנוּ  
כִּי יִבּוּלֵינוּ בְּשָׁבִיעִית לֹא נִטְשָׁנוּ
- עַל כֵּן אֲדַמְּתֵנוּ אוֹכְלִים זָרִים  
וְשָׁמָּה כְּמִהְפַּכַת זָרִים> 20
- כְּנַעֲנִים מְכָרוֹנוּ לְבְּנֵי הַיִּנָּנִים  
כִּי לְיֹבֵל שְׁבִיעִית עַבְדֵּינוּ מְעוֹנִים

ביאור:

שינויי נוסח על פי כ"י ט"ו 13H5/4 (=ב; עד טור 27). 1 שכחנו: שיכחנו ב. דבר שמיטה: השמיטה ב. והוא על פי דב' טו:ב. / 3 אדמתינו וכו': על פי יש' א:ז. אדמתכם לנגדכם זרים אוכלים אותה ושמימה כמהפכת זרים. ומלת 'זרים' הראשונה כנראה גרר מלשון המקרא. וליתא בכ"י ב. / 4 ושמימה וכו': יש' שם:שם. 5 תחת: חסר ב. נקרינו: נדדנו. / 7 בעלונו אדונים: הצירוף על פי יש' כו:יג. ובכ"י ב. ולנו מעבדים. / 8 ומשלו וכו': על פי אי' ה:ח. / 9 ונהרסו השתות: תה' יא:ג. / 10 ויעזב וכו': כי את בתינו המיועדים לנו מכרנו לצמיתות. והלשון על פי יר' כה:כג. / 13 זעמונו וכו': נוסח כ"י ב. זעמונו אויבנו ועינונו בני אמה. בני האמה: הישמעאלים. / 14 לאמה: לשפחות. / 17 ריגשנו: נתנו בהתרגשות ובמורא. / 18 יבולינו בשביעית: יבולם בשבתות ב. / 21 כנענים: נעמים (?) ב. לבני היונים: יואל ד:ו. / 22 שביעית: שבתות ב. עבדינו:

על כן בע' > לוננו אֲדוֹנִים מַעֲבִידִים  
וּמְשָׁלוּ כְּנוּ עֲבָדִים <

מֵאֶכָּל כְּרָמֵנוּ הָאוֹכֵל הַשְּׁחִית  
כִּי עֲנֵבִי נִזְיָרְנוּ קִטְפָנוּ בְּשִׁבְעִית 25

על כן אֲדֹ > מִתְּנוּ אוֹכְלִים זָרִים  
וּשְׁמָמָה כְּמִהֶפַכַת זָרִים <

סֹדֶר עֲבוּרִים לֹא הֶעֱנַקְנוּ  
כִּי עֶבֶד וְאָמָה מִלֵּהֲדָרִים רַחֲקָנוּ 30

על כן בע' > לוננו אֲדוֹנִים מַעֲבִידִים  
וּמְשָׁלוּ כְּנוּ עֲבָדִים <

פָּרִי סְפִיחָנוּ בַשָּׂדֶה קִצְרָנוּ  
כִּי צִמּוּקִים בְּכֶרְמֵנוּ כִּצְרָנוּ

על כן אֲדֹ > מִתְּנוּ אוֹכְלִים זָרִים  
וּשְׁמָמָה כְּמִהֶפַכַת זָרִים < 35

קָרָא לָנוּ כְּמִמְצִרִים דָּרוֹר  
כִּי רוּחָנוּ קִצְרָה לְמָרוֹר

שִׁיר שְׁפָתֵינוּ כְּעַל יָם יִשְׁכַּחוּנָךְ  
כִּי תִמְנוּ בְּגִזְרוֹת וּבְכָל זֹאת לֹא שִׁכְחוּנָךְ 40

(וְאִם בְּעֲלוֹנֵי אֲדוֹנִים זוֹלָתְךָ  
לְבַד כִּךְ נִזְכִּיר שְׁמֶךָ)

ביאור:

עבדים ב. / 26 ענבי נזירנו: וי' כה: ה: ואת ענבי נזיריך לא תבצור, והפסוק נאמר בהלכות שמיטה. ובכ"י ב: כי נזיר ענבי נזירינו; והוא הנכון לפי האלפבית. / 29 סדר עבורים: הפיענוח מפוקפק. עבורים: תבואות, מלשון ויאכלו מעבור הארץ (יהושע ה:יא), ור"ל: לא זכינו לקצור תבואתנו. / 30 מהלדירים: מלקרא להם דרוור. / 33 פרי וכו': כנראה מרעב. / 34 צמוקים: ענבי שביעית מיובשים. / 41 ואם וכו': נראה לי כי מחרוזת זו אינה שייכת עוד לפיוט, והיא נוספה על ידי חזן מאוחר, להשלמת הסטרופה האחרונה. המעבר האותנטי אל 'מי כמכה' ניכר בט' 39.

חריגים נוספים מסוג זה עולים לפעמים, זעיר פה זעיר שם, לפני המעיין בפיוטי הגניזה. לעתים צורפו אל מחרוזותיהם של זולתות שעוצבו מלכתחילה במחרוזות מרובעות רגילות, קטעי מקהלה רפריניים, זרים. עיבודים מסוג זה ידועים בעיקר ממערכות כלאים (עיין עליהם בסמוך, 440 ואילך). בפרט באלה מהן שנועדו לעטר תפילות של שבתות פורענות או נחמה. בתקופת הפיוט

המזרחי המאוחר השתלטה שירת המקהלה על רוב חלקי התפילה המפוייטת, והרצון לתת לה אפשרות להשמע היה עז.

## לשונות מעבר

בנקודות המעבר שבין הזולת והתחנה הליטורגית שלאחריו, שונים דרכי הפייטנים אלא מאלה. הראשונים הציבו כאן לשונות מעבר מובהקים, שבהם רמזו בדרך כלל לגשרי הקבע שנאמרו בימיהם לפני התחנה הליטורגית. כך נהגו בקביעות גם שלמה סולימן ושמאל השלישי. אלעזר בירבי קילר השאיר את הזולתות שבמחזור יוצרותיו לפרשות השבועיות בלא לשונות מעבר, אבל 'אלעזר קליר', בעל המערכות לארבע הפרשות, העמיד בסופי הזולתות לשונות מעבר ברורים. בסופי הזולתות של שאר הפייטנים שחיברו מחזורי יוצרות לפרשות השבועיות, כולל שלמה-רס"ג, אין בדרך כלל לשונות מעבר.<sup>43</sup> אבל רבים מאוד הזולתות שמחוץ למחזורים הגדולים המביאים לשונות מעבר בסופם.<sup>44</sup> בימי ר' יוסף אבן אביתור ובמקומו כבר נתלש הזולת מעל יד הפסוק 'מי כמכה באלים י'; בסופי הזולתות שלו אנו מוצאים לעתים קרובות למדי מעברים אל תפילת 'עזרת אבותינו', אשר לפניה הוצב הזולת על פי ההיערכות המאוחרת של קטעי היוצר בתפילה. על תופעה זו ידובר להלן בפירוט.<sup>45</sup> חלק מן הפייטנים, ובעיקר המואחרים יותר, הציבו בסופי הזולתות שלהם לא לשונות מעבר, אלא מחרוזות מעבר מיוחדות. מחרוזות אלו מביאות לשונות סיום כלליים, בלתי תלויים בתוכן הפיוטים שלפניהן, והן מסתיימות בטורי מעבר ברורים. לעתים קרובות הן מנותקות מן האלפביתים של גופי הפיוטים, חפוזות יותר במקצבן, ומביאות, בקצת מקרים, חתימות. לפעמים הן קשורות אל גופי הזולתות שלפניהן בשרשור.<sup>46</sup> מחרוזות מעבר מטיפוס זה (הבלתי משורשרות שבהן, כמובן), נעו לעתים ממקומן, והוצמדו, בפרקטיקה הליטורגית של הקהילות, לסופי זולתות שונים.

יוצא דופן בהקשר הזה המנהג שנהג ר' יהודה (בן) בנימן במערכות היוצר שלו. כבר ראינו לעיל שגם הזולתות שלו עשויים בדרך מיוחדת, שכמעט אין דומה לה בפייטנות. זולתות אלה מובאים לעתים קרובות בהעתקות מעורבות, יחד עם זולתות של פייטנים אחרים (במיוחד עם זולתות של ר' שלמה סולימן).<sup>47</sup> כשהם מסתיימים בלא לשונות מעבר. אבל בהעתקות (המעטות,

43 עיין על כך לעיל, 195.

44 ביניהם גם זולתות איטלקיים ואשכנזיים; עיין להלן, 621.

45 עיין 466 ואילך.

46 סטרופות מעבר משורשרות מטיפוס זה מסיימות לעתים קרובות למדי את זולתותיו של ר' שמאל השלישי. התופעה שכיחה גם אצל יוסף אבן אביתור. מחרוזות מעבר כאלו באות לעתים גם בסופי מרכיבי יוצר אחרים. עיין דוגמה לכך בסוף מי כמכה, להלן, פיוט [קיש].

47 בטומוס רב-היקף שחלקים נכבדים ממנו הגיעו לאוסף אוכספורד (כ"י 2721/2) ולאוסף טיילור שכתר בקמברידג' (כ"י ט"ש H15/99), מועתקים במשולב קטעי יוצר של יהודה

למרבח הצער) שבהן מובאים פיוטי ר' יהודה בהרכבים מקוריים, באות בסופי הזולתות שלו מחרוזות מעבר מרובעות, תלושות מן האלפבית של הזולתות ובלתי חתומות; סימן ההיכר שלהן הוא פתיחתן הקבועה בצירוף 'ועל זאת'.<sup>48</sup> צירוף זה ידוע לנו מנוסחאות הקבע של ברכת הגאולה במזרח, והוא מופיע גם בסידורים שבימינו. הוא גם שימש, בהרבה מקרים, בסופי זולתות, רמז (וצירוף פתיחה) לגשר קבוע שהעביר מן הזולתות אל הפסוק 'מי כמכה באלים יי', כפי שראינו לעיל.<sup>49</sup> מנהגו של ר' יהודה אפשר לפרשו בשני דרכים. אפשר להניח שבימיו ובמקומו, כמו בימי ר' יוסף אבן אביתור ובמקומו, כבר נותק הזולת מתחנת הקבע שבאה בסופו לפי החוק, ונלחץ אל הבקע שבין סוף תפילת 'אמת ויציב' וראשית תפילת 'עזרת אבותינו'. פסקת הפיוט שתחילתה 'ועל זאת' אפשר שבאה לעטר את תחנת הקבע בראשה עיטור מועט, לאחר שנשארה פנויה מעיטור של פיוט עם העתקת הזולת למקומו החדש.<sup>50</sup> אבל נגד הנחה זו מדבר סיומו של גוף הזולת: אילו היה הזולת עצמו מכונן להעביר אל תפילת 'עזרת אבותינו' ראוי היה שנמצא בסופו לשונות מעבר לתפילה זו, מעין מה שאנו מוצאים בסוף זולתות של ר' יוסף אבן אביתור, ואין מעברים כאלה בסוף הזולתות של ר' יהודה. כתבי היד המביאים קטעי 'ועל זאת' אינם מציינים גם לפנייהם, בסופי הזולתות, שום ציון, אלא ממשיכים מן הזולת אל ה'ועל זאת' ישירות, אמנם — בדרך כלל — אחרי רווח מועט. לפיכך סביר יותר לומר שר' יהודה ראה ב'ועל זאת' מחרוזת מעבר ל'מי כמכה', בדומה למה שמצא אולי בסופי הזולתות שעל פיהם עבד, או, והסבר זה נראה סביר עוד יותר, — מעין תחליף לגשר הקבע שהעביר ברגיל, בימיו ובמקומו, מן הזולתות אל הפסוק 'מי כמכה', ושהתחיל (אף הוא) בצירוף 'ועל זאת'. לפי זה אין הקטעים אלא מיני 'גשרי מעבר' מחרוזים, שהופקעו מקביעותם. בכתבי היד באים בסוף ה'ועל זאת' לשונות מעבר ברורים, ולאחריהם — הציון 'בגילה' שרומז לנוסח מעבר קצר מאוד, ששימושו בפייטנות במאות ה'ט'-י', ביוצר, כבר היה נדיר.<sup>51</sup> השימוש הקבוע בציון זה בסוף פיוטי ה'ועל זאת' מוכיח גם הוא שהקטע נתפש (על ידי המעתיקים לפחות) כמעין מעבר מפויט, שפטר את הזולת מחובת גשרי הקבע הרגילים, לבד מן המינימום ההכרחי. בין כך ובין כך אין הנוהג כולו יוצא מחזקת מופלאותו, ולפי שאין לו אח ורע בשירה הפייטנית לדורותיה, הוא מופלא שבעתיים.

(בן) בנימן ושל שלמה סולימן, מפרשת משפטים לפרשת נשוא ומפרשת קרח לפינחס.  
48 ברוב המקרים הידועים לנו עד כאן בא אחרי הצירוף 'ועל זאת' המלה 'שיבחו' (או 'שיבחת'), בהשפעת לשון הקבע שהצירוף נלקח ממנו (עיין להלן בסמוך): 'ועל זאת שיבחו אהובים' וכו'.

49 עמ' 160.

50 כך ביקשתי לפרש את התופעה בספרי שירת הקודש, 314 ואילך.

51 עיין לעיל, 160.

קטעי ה'ועל זאת' מדברים בדרך כלל ביציאת מצרים ובקריעת ים סוף בלבד, אבל לעתים ניכר בהם רושמה של הפרשה שבמערכתה הם שלובים. כגון ב'ועל זאת' שבסוף הזולת לפרשת בלק (ט"ז ש"ח 275.147):

וְעַל זֹאת שִׁיבְחוּךָ זָרַע נִינִי הַמְּלוּכָה  
כְּנַהֲפָכָה לְמוֹ קָלָהּ לְכַרְכָּה  
נִשְׁאוּ קוֹל מִי כְּמִכָּה  
מִנְעַר וְעַד זֶקֶן אוֹתָךְ לְהַמְלִיכָה  
בגילה

## תכנים

בפייטנות המזרחית זכה הזולת בדרך כלל לתשומת לב רבה מצד המשוררים. סגולות השירה של המרכיב עולות בדרך כלל על אלו של גופי היוצר; בחלק מן המערכות מעמיד הזולת את נקודת השיא של הקומפוזיציה כולה. עדיפותו על פני גוף היוצר קשורה כנראה בשתי עובדות. האחת — שהזולת מקיף יותר במחרוזותיו מגוף היוצר. הדגם המרובע, המאסיבי, של הזולת, הציע לפייטן ארוך-הנשימה שטח רחב להתגדר בו. הפייטנים המזרחיים גם היו מצויים ורגילים אצל המבנים מרובעי-הטורים. 'נשימתם' היוצרת היתה 'תפורה' להיקף זה, ואף על פי שגם מחרוזות הזולת הקצו רבע משטחם לסיומת המקראית, הנה הטורים שלפני כן הציעו בכל זאת (קל וחומר אם נתארכו) מקום מספיק לומר דברי שירה. והסיבה השניה — שהזולתות נוסדו על פרקי מקרא שיריים, שהתאימו כמעט תמיד, ולפעמים התאימו מאוד, לעיבודים מחוררים. ההפטרות עצמן, שעליהן נוסדו הזולתות, נבחרו בתבונה ובקפדה מספרי הנביאים. מסימות המקרא שבסוף מחרוזות הזולתות הצטרפו לעתים פרקי תוכחה ונבואות נחמה מופלאים ביופים. הודם המכונף של אלה חייב גם את הפחות שבפייטנים למאמץ מעוצם, לבל ייראו דבריו עלובים מדי בהשוואה לפסוקים שבאו אתם-גם-יחד בסופי המחרוזות. הדבר שהיה למכשול למשוררים בגוף היוצר, הוא שסייע להם בזולת. בגופי היוצר באו בסופי המחרוזות על פי הרוב דברי פרוזה, סיפוריים במקרה הטוב, ולעתים קרובות למדי — ענייני דין ומשפט וקרבנות וטומאה וטהרה וכל כיוצא בזה, נושאים שאפילו משוררים גדולים נלאו מלטפל בהם ברמות של שיר. חלף הדברים בזולתות: הסיומות המקראיות הובילו את המשוררים, חוץ ממקרים בודדים, אל מחרוזות השירה, ודובכו את לשונם לדבר צחות.

הועילה לפייטנים בנקודה הזאת, בדרך הפראדוקס, גם דלותם של דברי האגדה שניתלו בספרי הנביאים. בגוף היוצר נגרר הפייטן לעתים קרובות גם בעל כורחו אחרי מדרשים מפורסמים שכמו נצמדו בתודעתו, וכן גם בתודעת קהליו, אל הפסוקים שאותם פייט. אצל שמואל השלישי למשל, אבל כך כבר אצל רב סעדיה גאון, נקראים גופי היוצר לעתים קרובות מאוד לא כשירים, אלא



כמיני פירושים או מדרשים מחורזים למקראות. לא כן הזולתות. ברכים מהם לא היה הפייטן מוצא דברי אגדה ודרוש אפילו חיפש. לפיכך בן חורין היה לשיר, ואף מוכרח היה, כי 'תחליף' טבעי לשירתו לא מצא. פיוטי הזולת של בעלי היוצרות הגדולים נקראים לעתים בפרקי נבואה ממש. באחדים מן הזולתות של שמואל השלישי ושל יוסף אבן אביתור כמעט שאין הבדל של רמה וסגנון בין גופי המחרוזות לסיומות שבסופיהן. בשבתות שבהן העמידו ההפטרות פרקי עלילה מספרי הנביאים הראשונים, בא בזולתות פיתוח אפי מעניין ורחב של הסיפורים המקראיים — דוגמאות נדירות של שירה סיפורית בנופה הלירי של השירה העברית הקדומה. בכמה מן הזולתות המקהלתיים השכילו הפייטנים הגדולים לעצב לדברי הנבואה שבפרקי ההפטרות מסגרות שירה מפתיעות ביופיהן: הופעתם הצפופה של קטעי המקרא במחרוזות המשושות הגבירה את האווירה התנ"כית של הקטעים והעמידה את היצירות בסימן שגבה והודה. קיצור הטורים והרצון לא להתרחק הרבה, מצד אוצר המלים והסגנון, מלשון הסיומות, פינו מן השירים את הגודש המעיק של לשון הפייטנים, וקירבו את סגנונם לסגנון התנ"ך. צחות לשונם של כמה מפיוטי המסדס מזכירה את שקיפותן הבדולחית של היצירות הספרדיות המאוחרות יותר. גם מן הצד הזה, לבד מצדי הצורה, מבשרות יצירות אלו במיטבן את עלייתה הקרובה של הפייטנות הספרדית.

## הפיוטים שלאחר הזולת

קטעי הפיוט המסיימים את מערכת היוצר מיועדים, כפי שראינו לעיל, לתת תיקון שירי לשתי התחנות הליטורגיות האחרונות של התפילה בחלקה זו, לפסוק 'י'מלוך לעולם ועד' או למקבילותיו האלטרנאטיויות,<sup>1</sup> ולברכה האחת שלאחר קריאת שמע של שחרית: ברכת הגאולה. סך הקטעים הנחוצים להשלמת המערכת הוא אפוא שניים, אבל כבר ראינו לעיל שבנקודה הזאת סוטה המערכת הקלאסית, לפי הרוב, ממה שמתחייב, והיא מתרחבת בקטע פיוטי אחד נוסף, שלושת הקטעים הבאים כאן הם, לפי הסדר, המי כמכה, היי מלכנו והועד מתי.<sup>2</sup>

מפליאה למדי העובדה שיש בידנו מחזורי יוצרות שקטעי הפיוט שלאחר הזולת חסרים מהם באופן קבוע. כמעט אין ספק בדבר שר' אלעזר בירבי קילר ור' יוסף אבן אביתור סיימו את מערכות היוצר שבמחזוריהם הגדולים לשבתות הרגילות עם הזולת, ולא פייטו קטעים כנגד שתי התחנות הליטורגיות שלאחריו. אמת, ממחזורי שני הפייטנים חסרים גם האופנים, אבל בעוד שיש לנו הסבר מתקבל על הדעת להעדר האופנים, וכבר נדון הנושא הזה לעיל,<sup>3</sup> אין הדבר כן באשר לקטעים שלאחר הזולת. כי שום סיבה, ליטורגית או הלכתית או אחרת, אינה מחייבת את סיום המערכת בלי מתן תיקון פיוטי לתחנות האחרונות שלתפילה, מה גם שתחנות אלה, דווקא הן, ראויות היו במיוחד, מצד ענייני, להעמיד עליהן דברי שיר. המצב מתמיה במיוחד מפני שברור לחלוטין שעצם קיומם של סוגי הפיוט הנדונים, המי כמכה והיי מלכנו, לא נעלם מעיני ר' יוסף אבן אביתור לפחות, כי בין פיוטיו הרבים יש גם קטעים מסוגים אלה,<sup>4</sup> אם גם לא מצאנום כלולים במחזורי הגדול לפרשות השבועיות. וגם בר' אלעזר בירבי קילר אולי ניתן לומר כך, אם נניח שהמערכות לארבע הפרשות החתומות 'אלעזר קליר' שלו הן, כי אלו יש בהן, כפי שראינו לעיל, גם פיוטי מי כמכה וגם פיוטי יי מלכנו (כפולים!).

אכן, הפליאה פליאה, ואין לה פתרון חד־משמעי. רק מתוך מה שראינו את כפל פני הפייטנים הללו בסוגיה הזאת ניתן לחשוב שאין התופעה תלויה בעקרון, אלא בהיערכותה של הפרקטיקה הליטורגית, במקומותיהם ובזמנם, בתפילת השבתות הרגילות. אפשר שבחלק מן הקהילות נראו הקטעים שלאחר הזולת שייכים לתכניות־התפילה של הימים המצויינים, של השבתות המיוחדות

1 עיין לעיל, 5.

2 עיין לעיל, 160 ואילך.

3 עיין עמ' 252 ואילך.

4 עיין בנושא זה להלן, 331, 578 ואילך, 593 ואילך.

ושל החגים; שבתות רגילות קושטו במערכות של ארבעה קטעים בלבד. בימי הפייטנים הנזכרים ובמקומם סיימו אפוא את הברכה שלאחר קריאת שמע של שחרית, החל מן הפסוק מי כמכה באלים יי, בנוסח הקבוע. גשר קצר של מלים ספורות העביר, כנראה, אל הפסוק יי ימלוך וכו' וגשר נוסף, חסכוני וקצר אף הוא, העביר אחר כך אל הברכה. נוסחות הקבע הללו לא בהכרח פגעו באקלים המפוייט, האחיד, של תפילת הרבים. סוף כל סוף פסוקים ונוסחי קבע קצרים שולבו ממילא בתפילה המפוייטת, וקריאת שמע עצמה חצצה אף היא, בנוסחה הפרוזאית הבולט והרחב, בין פרקי השירה שבה. תוספת מה של טכסטים מסוג זה לא יכלה להפריע הרבה, אפילו לאוזן המעודנת ביותר.<sup>5</sup>

המרכיבים שלאחר הזולת, במערכות שבהן הם מופיעים, והן הרוב המכריע, קצרים בדרך כלל, והיקפם מקביל פחות או יותר להיקף המאורות והאהבות. היקף מצומצם זה נראה מתחייב גם ממערכות היוצר הקדם-קלאסיות המעטות שהגיעו לידנו,<sup>6</sup> וכן מן המסורת הקדומה של הפייטנות הקלאסית, כפי שהיא משתקפת מן הקטע הבודד הנוגע לעניין הזה, שהגיע אלינו מפייטנותו של הקילירי.<sup>7</sup> כך נראה מתחייב גם על פי ההגיון הפנימי של מבנה המערכת, שספק אם יכלה לשאת, בדגם הסטאנדארדי שלה, מרכיבים מקיפים נוספים, לבד מגוף היוצר והזולת.

הצירוף 'בדרך כלל' בא להוציא מן הכלל חלק מסויים מן היצירה הפייטנית המזרחית. ברכת הגאולה המתעטרת במרכיבים הנדונים, אף על פי שלפי ההלכה היא קרואה להתיחס לגאולת מצרים בלבד, עוררה בלב הפייטנים והציבור התרגשות רבה, יותר מאשר התחנות שלפני כן. בקצת מקומות גם נוסח הקבע האריך כאן יתר על המידה, כפי שכבר ראינו לעיל.<sup>8</sup> קשה היה לפייטנים להצטמצם בנקודה הזאת ולומר את אשר עם לבם בטורים ספורים. ואף על פי שלחצה של המסורת היה עז במקום הזה, עזה עוד יותר היתה תשוקתם לשפוך את לבם ולסיים את מערכתם במיצוי עשיר ומלא של רעיונותיהם ורגשותיהם. בלא מעט מערכות יוצר, ובעיקר באלו שנתחברו

5 שאלה סבוכה היא אם יש לראות בתופעה סימן של איחור או לא. אצל אבן אביתור אפשר שכך הוא. כי הוא מייצג תקופה (ואולי אף מקום), שבה כבר עמדה מערכת היוצר בסימן אבדן אופיה הקומפוזיציוני. אבל אלעזר בירבי קילר נראה שאי אפשר לאחורו לשמואל השלישי וגם אי אפשר להפקיעו מחזקת היותו בן המזרח. מצב העניינים במערכותיו צריך אפוא הסבר אחר. אפשר שצריך להניח שר' אלעזר בירבי קילר פעל בקהילה קטנה יחסית שבניה הסתפקו במועט ולא ביקשו לפאר את תפילות השבתות הרגילות בהפלגה גדולה. גם העדר תשומת דעתו של ר' אלעזר לעיבוד נקודות המעבר מפיוטיו אל התחנות הליטורגיות שלאחריהם אפשר שהוא מתפרש בדרך זו. אגב, במצב דומה למצב מערכותיהם של ר' אלעזר בירבי קילר ור' יוסף אבן אביתור בנקודה הזאת נמצאות גם מערכותיו של דוסא: אף הן, אף על פי שיש בהן כמה וכמה מרכיבים עודפים, שאין כיוצא בהם במערכות הרגילות, המסתיימות עם הזולת. על המערכות הללו עיין להלן, 454.

6 עיין לעיל, 82.

7 לעיל, פיוט [כג].

8 עמ' 175 ואילך.

לכבוד ימים חשובים במיוחד, מעוצבים המרכיבים שלאחר הזולת, כולם או אחד מהם, בהיקפים רחבים.

המסורת הקדומה חייבה לא רק היקף מצומצם, כדי סטרופה אחת, מרובעת על פי הרוב, לקטעים שלאחר הזולת; היא חייבה כפי הנראה גם את הכפלת היי מלכנו, כלומר את השלמתו בקטע שנקרא לימים הועד מתי.<sup>9</sup> אבל בתחילת תקופת פריחתו של היוצר במזרח, במאה התשיעית, היו בזה לפייטנים היסוסים לא מעטים. היסוסים אלה, כפי שהם מתבטאים בעיקר ביצירתו של ר' שלמה סולימן, מעמידים פרק מרתק בתולדות שירת הקודש, ומלמדים לימוד חשוב על דרכי עבודתם של פייטניו הקדומים.

העיון בקטעי הגניזה מראה שר' שלמה סולימן הלך בטיפולו בקטעי הפיוט שלאחר הזולת בשלושה דרכים, שהם, לפי הנראה, שלושה שלבים כרונולוגיים ביצירתו. ברבות ממערכות היוצר שלו לפרשות השבועיות אין ועד מתי, ופיוטי המי כמכה והיי מלכנו מעוצבים בתבניות מקיפות יחסית: שני הקטעים מעמידים יחד אלפבית אחד (המי כמכה א-ל; היי מלכנו מ-ת),<sup>10</sup> ושניהם עשויים שלוש שלוש מחרוזות מרובעות, בלי סיומות מקראיות. בשני הקטעים פותחות המחרוזות בצירופים קבועים: מחרוזות המי כמכה בצירוף 'מי כמכה' ומחרוזות היי מלכנו בצירוף 'יי מלכנו'. על כל פנים כך משתמע מרוב כתבי היד המביאים קטעים מסוג זה. אבל נראה שמעתיקים לא מעטים תפשו את הצירופים לא כלשונית פתיחה למחרוזות אלא כעניות קצרות שיש לומר אותן אחריהן. בקצת מקומות אף כוונו העניות להתארך קמעה, מעבר לצירופי פתיחה אלו.<sup>11</sup>

הקטעים עצמם עומדים בסימן עניינן של הפרשות, אם כי אין בהם דיון ממש בעניינות אלה. המי כמכה הוא בעל אופי הימנוני, כמתחייב ממיקומו הליטורגי, היי מלכנו מרעיד נימים מינוריות יותר, ומנסח, בלשון תחנונים, תפילה לגאולה קרובה. רבים מן המקרים, אבל לא בכולם, מתחיל היי מלכנו (שפתיחתו, על פי האקרוסטיכון תמיד באות מ') במלת 'מתי', ונראה לפי זה שר' שלמה סולימן כבר ידע, גם בשלב הזה, שמלה זו, היא עצמה או צירוף

9 דיון בנקודה הזאת עיין לעיל, 164 ואילך.

10 חלוקת אלפבית אחד בין שני מרכיבים (ואף יותר) של קומפוזיציה אחת, היא תופעה שכיחה בפייטנות. בהרכה קדושתאות מעמידים שני המרכיבים הראשונים אלפבית אחד; בקדושתאות ר' הדוהת מתחלק אלפבית אחד בין ארבעה קטעי פיוט שונים (ומדלג על קטע). בקרובות ר' שמעון בירבי מגס מתחלקים, לבד מפיוטי א ו-ב כנ"ל, פיוטי ד ו-ה באלפבית אחד. התופעה מצויה גם בשאר סוגים קומפוזיציוניים. בספרי שירת הקודש, 305, לא זיהיתי את 'שלמה' בעל הקטעים הנדונים בפנים עם ר' שלמה סולימן, אבל אין ספק בזיהוי הזה, כפי שיוכח בפנים.

11 עיין למשל בפיוט [פד], ששם בא אחרי הצירופים הציין "וגז"; הענייה שכוונה שם היתה בוודאי מעין 'מי כמכה ואין כמוך' או 'מי כמכה ואין כמוך, ומי דומה לך ואין דומה לך'. כמצוי הרבה בכתבי יד מאוחרים יותר (להלן, 323), ויי מלכנו לך קיונו' או כיוצא בזה (לעיל, 163). אפשר שבקהילות שונות היו בזה מנהגים שונים.

שלה ('ועד מתי' או כיו"ב), ראויה לבוא במקום הזה, אלא שלא ראה בכך חובה גמורה.

הנה למשל פיוטי המי כמכה והיי מלכנו של ר' שלמה סולימן לפרשת צו, על פי כ"י אוכספורד 2721/2, דף 24 ע"א:

[עה] מי כמ>כה<

אֵילֶפְתָּנוּ זֹאת הַתּוֹרָה  
כֶּה נְשִׁיג שְׁמָחָה יְתִירָה  
גִּילָה וְצִהָלָה לְרֹאשֵׁנוּ כְּתוּרָה  
דְּרוּשָׁה בְּכֶמָה פָּנִים פְּתוּרָה

מי כמ>כה<

5 העולה והמנחה צויתה כם להעלותינו  
והחטאת והאשם לחטאות אשמותינו  
זכחי שלמים להרבנות שלומינו  
חק מלואים למלאות כטובה ימינו

מי כמ>כה<

10 טרם נקרא אתה תענינו  
יודע יצרינו ומכפר חובותינו  
כימי צאתינו מארץ מענינו  
להמליכך כמאז מלוד עלינו

ביאור:

ההזדקקות אל עניין הקרבנות באה בפיוטים על פי הפרשה, המדברת בקרבנות. 1 אילפתנו: לימדתנו. 3 כתורה: עטורה. 4 דרושה: התורה נדרשת ונפתרת (מתפרשת) בכמה פנים. 5 העולה וכו': במחרוזת הזאת מביא הפייטן משחקי מלים המבליטים את השכר הצפוי לישראל בזכות הקרבנות: בזכות העולה הם מתעלים, בזכות החטאת והאשם הם מתחטאים ומיטהרים מאשמותיהם, בזכות השלמים מתרבה שלומם, ובזכות חוק המילואים יתמלאו שנותיהם בטובה. כל הקרבנות הללו נדונים בפרשה. 11 מארץ מענינו: ממצרים (מי' ז: טו). 12 להמליכך וכו': שיעור הטורים: מלוד עלינו כדי שאנו נמליכך כמלפנים. וכאן מעבר אל יי ימלוד לעולם ועד, שנאמר בשירת הים, בשעת קריעת ים סוף.

[עו] יי מל>כנו<

מְתִי תְרַצָּה מִיְּדִינוּ עֲלֵה וּמְנַחָה  
נָא כִי גִדְלָה כְּלָבִינוּ אֲנַחָה  
סוֹגְרָנוּ מְגוּי אֶל גּוֹי בְּלִי הִנָּחָה  
עוֹד בְּגִלּוּתֵינוּ לֹא מְצֹאנוּ מְנוּחָה

יי מל>כנו<

פָּנָה נָא לְצַדִּיקֵנוּ  
צוּר כִּי אַתָּה מְצַדִּיקֵנוּ  
קִרְבָּן אִם אֵין לְהַצְדִּיקֵנוּ  
רָם בְּרַחֲמֶיךָ אַתָּה חֲפֹץ לְצַדִּיקֵנוּ

י' מל'כנו

10

שָׁמַע תְּפִלַּת עַם קְדוֹשְׁךָ  
שׁוֹמְמִים עַל חֲרָבֶן מִקְדָּשְׁךָ  
תִּשְׁקִיף מִמַּעוֹן קְדָשְׁךָ  
תִּבְיָאֵנוּ לְהֵר קְדָשְׁךָ

ככ>תוב> והביאותים אל הר קדשי וג' (יש' נו:ז)  
<ברוך גאל>

11 תשקיף וכו': על פי דב' כו:טו. / 12 תביאנו וכו': על פי הפסוק שבסמוך, יש' נו:ז.

במערכות אחדות של שלמה סולימן באים אחרי הזולת פיוטי מי כמוכה ויי  
מלכנו קצרים, כל אחד של סטרופה מרובעת אחת, חתומה 'שלמה'. גם  
במערכות אלו אין ועד מתי. אבל עיון מדויק בטכסטים מראה שקטעים קצרים  
אלה אינם פיוטים עצמאיים, אלא הם על פי הרוב, ואולי תמיד, עיבוד של  
סטרופות מסויימות מפיוטי המי כמוכה והיי מלכנו הארוכים שעוצבו לפי הדגם  
שתואר זה עתה. באמת, בהעתיקה אחרת של מערכת היוצר של ר' שלמה סולימן  
לפרשת צו הנ"ל (כ"י ט"ש 10H6/4) מובאים במקום המי כמוכה והיי מלכנו  
הארוכים דלעיל שני הקטעים דלהלן:

[עז] מִי כָמָּה <כָּה> שׁוֹמֵעַ עֲתִירָה  
לָנוּ אֶלְפֶּתָה זֹאת הַתּוֹרָה  
מִהֵר הוֹצִיאֵנוּ מִחֲשֶׁכָה לְאוֹרָה  
הַעוֹד נִמְלִיכְךָ כְּבִין גְּזֵרֵי הַמַּעֲבָרָה  
זֶה צוּר

4 העוד: כמו: הלא עוד. המעברה: המעבר, כלומר: בין גזרי ים סוף.

י' מל'כנו

[עח]

שׁוֹמֵעַ תְּפִלַּת עַם קְדוֹשְׁךָ  
לְכוּנָה לָנוּ מִקְדָּשְׁךָ  
לְמַעַן קְדָשְׁךָ תִּכְבֹּד מִקְדִּישְׁךָ  
תִּבְיָאֵם לְהֵר קְדָשְׁךָ וּתְשַׁמַּחַם בְּבֵית תְּפִלַּתְךָ<sup>12</sup>

12 נראה לי למחוק את שלוש המלים האחרונות, שהועתקו כנראה על פי גרר מלשון הכתוב:  
כך מתחייב גם על פי החרוז וגם על פי המשקל.

כְּכָתוּב וְהִבִּיאוּתִים אֶל הָרָקְדִישׁ וּשְׂמֵחִים בְּבֵית תַּפְלִית עוֹלוֹתֵיהֶם  
וּבְחִיָּהם לְרִצּוֹן עַל מִזְבְּחֵי כִי – תִּי בֵּית תַּפְלָה יִקְרָא לְכָל הָעַמִּים  
(יִשְׁׁנו: ז) וְנֶאֱמָר <גּוֹאֲלָנוּ (יִשְׁׁ מִז: ד)>  
<בְּרוּךְ גָּאֹל>

הֵי מַלְכָנוּ בְּנוֹסַח הַזֶּה הוּא עֵיבוֹד צְמוּד שֶׁל הַמַּחְרֹזוֹת הָאֲחֵרוֹנָה שֶׁל פִּיּוֹט [עו] (ט' 9-12). אֲבָל גַּם הַמִּי כִּמְכָה אִינוֹ אֵלָּא עֵיבוֹד, אֲמֵנָם רְחוֹק קִצֵּת יוֹתֵר, שֶׁל הַסְטְרוֹפָה הָרִאשׁוֹנָה שֶׁל פִּיּוֹט [עָה] (ט' 1-4).<sup>13</sup> מוֹפְלָא הוּא שֶׁבְּכַתֵּב יֵד נּוֹסֵף מִן הַגְּנִיזָה, כִּי ט"ו 10H6/3, בֶּא נּוֹסַח שְׁלִישִׁי שֶׁל הַקְטָעִים הַלָּלוּ אֵף הוּא בְּמַעֲרַכַת יוֹצֵר לְפִרְשֵׁת צו. בְּנוֹסַח הַזֶּה, שֶׁגַּם הוּא תְּלוּי בַּסְטְרוֹפּוֹת הַנִּלְשָׁן שֶׁל פִּיּוֹטִים [עָה]-[עו] אֲבָל גַּם בְּעֵיבוֹדָן בְּפִיּוֹטִים [עָה]-[עו],<sup>14</sup> בֶּאֱהָ בִּי מַלְכָנוּ חֲתִימַת הַפִּיּוֹט בְּמַטְבַּע שׁוֹנֶה: 'סוֹלֵי' מן.

[עט] מִי כְּמוֹךְ

שְׂדֵי שְׂרָה עֲמָה נְהוֹרָא  
רְאִישֵׁינוּ תַעֲשֶׂה חֶסֶד וְתַפְאָרָה  
מְהֵרָה הוֹצִיאֵנוּ מִחֲשָׁכָה לְאוֹרָה  
הָעֵת נְמַלִּיכְךָ כְּבֵן גִּזְרֵי הַמַּעֲבָרָה

[פ] יִי מַלְכָנוּ

סְכוֹת שִׁיחַ עִם קְדוֹשִׁיךָ  
וְקוֹמָם נְפִילַת מִקְדָּשִׁיךָ  
לְהִבְיָאֵנוּ בְּחֻצְרוֹת קְדוֹשִׁיךָ<sup>15</sup>  
מְלָכֵינוּ חוֹס עַל דּוֹרְשִׁיךָ  
נּוֹרָא אֱלֹהִים מִמִּקְדָּשִׁיךָ

כְּכָתוּב <נּוֹרָא אֱלֹהִים מִמִּקְדָּשִׁיךָ (תִּה' סח: לו)<sup>16</sup>>

13 תְּלוּתוֹ שֶׁל הַנּוֹסַח הַזֶּה שֶׁל הַמִּי כִּמְכָה בְּנוֹסַח הָאֲרוּךְ, נִיכְרַת בַּעֲלִיל מַלְשׁוֹן ט' 2: 'לֵנו אֵילְפַתָּה זֹאת הַתּוֹרָה'; הַשּׁוּוֹה לְטוֹר הַפְּתִיחָה שֶׁל הַמִּי כִּמְכָה הָאֲרוּךְ: 'אֵילְפַתָּנוּ זֹאת הַתּוֹרָה'.

14 הַדְּמִיּוֹן בּוֹלֵט בַּחֲרוּז (רָךְ) הַמְּשַׁמֵּשׁ אֶת הַמִּי כִּמְכָה הַקָּצֵר וְאֵת הַמַּחְרֹזוֹת הָרִאשׁוֹנָה שֶׁל פִּיּוֹט [עָה], וּבְשִׁימוֹשׁ הַדּוּמָה בְּתַמּוֹנַת הַתּוֹרָה הָעוֹטֶרֶת אֶת רֹאשׁוֹ שֶׁל יִשְׂרָאֵל, בְּפִיּוֹט [עָה] ט' 3: 'גִּילָה וְצִהֲלָה לְרֹאשֵׁנוּ כְּתוֹרָה' וּבְמִי כִּמְכָה שֶׁלֵּנוּ בִּט' 2: 'לְרֹאשֵׁנוּ תַעֲשֶׂה חֶסֶד וְתַפְאָרָה'. עֲשִׂיַת חֶסֶד וְתַפְאָרָה לְרֹאשׁ מִשְׁהוּ אִינוֹ דִּיבּוּר חֶלֶק וְנִיכְרַת בּוֹזֵה הַשְּׁפַעַת הַקְטָע הָאֲרוּךְ שֶׁשֶׁם הַנִּסּוּחַ סְבִיר יוֹתֵר. הַדְּמִיּוֹן בֵּין שְׁנֵי הַנּוֹסַחִים הַקָּצֵרִים בְּרוּר לְחִלּוּטֵין מִן הַזֹּהוּת הַמוֹחֲלָט כְּמַעַט שֶׁל טוֹרִים 2 ו־3.

15 סְבִיר לְהִנִּיחַ שֶׁבְּמִקּוֹם הַזֶּה נִשְׁמַט טוֹר כְּנֶגֶד אוֹת יו"ד שֶׁבְּחֲתִימַת הַפִּיּוֹט, וְכֶנֶגֶד ט' 3 שֶׁל פִּיּוֹט [עָה]: 'מִמַּעוֹן קְדָשְׁךָ תִּבְרַךְ מִקְדִּישִׁיךָ' (אוֹלִי: 'יָהּ מִמַּעוֹן קְדָשְׁךָ' וְכו'). גַּם לִשׁוֹן הַקְטָע דּוֹרֵשׁ כֵּאֵן הַשְּׁלָמָה.

16 מַעֲנִיין בִּיּוֹתֵר שִׁינוֹי הַסִּיּוֹם שֶׁל הָעֵיבוֹד הַזֶּה, בְּהַשְׁוִיָּאָה לְשְׁנֵי הַקְטָעִים הַמְּקַבְּלִים. הַחֲלַפַת הַטוֹר הָאֲחֵרוֹן חִיבָה תְּנוּעָה גַּם בַּפְּסוּק שְׂבָא אַחֲרֵי הַפִּיּוֹט.

ונא <מר> גואלינו <יי צבאות שמו> (יש' מז:ד)

<ברוך גאל>

אין ספק שכל העיבודים הללו נעשו בידי שלמה סולימן עצמו, כי מעבד אחר לא היה מקפיד בשום אופן להציב, בנוסחים מעובדים, את שם המחבר חתום בראשי הטורים. אמת, אין בטחון בכך שהנוסח הארוך קדם לקצרים, אבל כך נראה, כי אילו קדמו הנוסחים הקצרים לארוך לא היה הפייטן טורח לשלב את טוריהם המעטים של הנוסחים הללו בקטעים הארוכים שחיבר, שהרי אלה דרשו ממנו ממילא מאמץ מעוצם של יצירה. התאמת המחרוזות הקצרות לאקרוסטיכון של הקטעים הארוכים ולעניינם היתה בוודאי מלאכה סבוכה וקשה יותר מאשר חיבורן של שתי מחרוזות חדשות.<sup>17</sup>

התופעה איננה בודדת, והבחינה הזאת ביצירתו של ר' שלמה סולימן מופלאה באמת. נביא עוד דוגמה. במערכת היוצר של ר' שלמה לפרשת שמיני מובאים בכ"י אוכספורד 2721/2 דף 25 ע"א פיוטי המי כמכה והיי מלכנו דלהלן:

מי כמ <כה>

[פא]

אומר ועושה גזור ומקים  
כל מאמרך החשוקים  
גזירתך נעשים בדוק וארקים  
דברך יוצאים ולא שבים ריקים<sup>18</sup>

מי כמ <כה>

— — — — —

טוען עולם ברחמים  
ידע ימי תמ' ימים  
כובש עונות למצולות ימים  
לכני מליציו על ימים

5

ביאור:

2 החשוקים: האהובים. / 3 בדוק ובארקים: בשמים (יש' מ:כב) ובארץ (יר' י:יא). / 5 טוען: נושא. / 8 לבני וכו': לישראל שהם בני יוצאי מצרים ששרו שירה על הים.

17 מנהגם של פייטנים קדומים לעבד בעצמם קטעי שירה שכתבו, בין כדי להתאימם למנהגים מתחלפים ובין כדי להקל על עצמם את מעשה היצירה, ולעתים גם מטעמים אחרים, ידוע לנו כבר בתקופת הפיוט הקדום. על דוגמה קילירית מעניינת ביותר עיין ע' פליישר, קרובה חמישית, עמ' לה ואילך.

18 המחרוזת השנייה (אותיות ה-ח) של הפיוט חסרה בכתב היד. המעתיק הרגיש בחסרון והשאיר בכה"י מקום פנוי כשיעור שתי שורות להשלמת החסר.



[פב]

י' מל' <כנו>

מְתִי תַעֲבִיר אֶף וְחֻמָּה  
נִצַּח מְאוֹם בְּרָה כְּחֻמָּה  
סַעֲרַת חֻמָּה הוֹצִיא בְּאִימָה  
עַל רֹאשׁ אוֹיְבִים תַּחֲלִיל לְהַמָּה

י' מל' <כנו>

5

פֶּקֶד בְּרִית כְּהֵנָת עוֹלָם  
צִנִּיף מַלְכוּת לָהֶם תְּכַלִּילֵם  
קָיִים שְׂבוּעַת אָבוֹת עֲלֵם  
רָאָה וְאַל תִּפְרַר בְּרִיתְךָ אֶשְׁרֵךְ מֵעוֹלָם

י' מל' <כנו>

10

שִׁית אוֹיְבֵינוּ שְׂרַפְתָּ אֵשׁ  
וְלָשִׁים בֵּית יַעֲקֹב אֵשׁ  
תִּגְלָה עַל עֲזֻרְתְּךָ בְּאֵשׁ  
וְלַהוֹשִׁיעָה תִּהְיֶה לָּהּ חוֹמַת אֵשׁ

כך <תוב ואני אהיה לה נאם י' חומת אש סביב (זכ' ב: ט)

ברוך גאל

ביאור:

2 אום ברה כחמה: ישראל. / 3 סערת חמה: על פיר' כג: יט ועוד. / 10 בית יעקב וכו': עב' יח. / 11 עזרתך: בית מקדשך. אבל נראה שצ"ל: עירך, כמו בפיוט המובא בסמוך. / 12 תהיה לה וכו': זכ' ב: ט. המעתיק דילג על ציון שרשרת הפסוקים והברכה.

אבל באותו כתב יד עצמו, לפני הנוסח הזה,<sup>19</sup> מובאות המקבילות הקצרות של שני הפיוטים, בלשון זו:

[פג]

מִי כִמְכָּה שׁוֹכֵן שְׁחָקִים  
לָנוּ שְׂבוּעַתְךָ תָּקִים  
מֵאֲמָרְךָ נַעֲשִׂים בְּגִיא וְאֲרָקִים  
הַמִּלֵּךְ הַמוֹנֵךְ הַצּוֹעֵקִים

ביאור:

3 בְּגִיא: בוודאי טעות, כי גיא וארקים הם אותו דבר. וצ"ל כמו במקבילה הארוכה 'בדוק'. / 4 המונך הצועקים: ישראל.

19 מובן שאין שום חשיבות לסדר הבאת הקטעים בכתב היד, ואין ללמוד מכאן בשום אופן שהנוסח הקצר קדם לארוך. אלא אולי זאת, שהאלטרנאטיווה הקצרה היתה סבירה יותר בעיני המעתיק המאוחר, וקרובה יותר למנהגו.

י' מל'כנו

5 שית אוֹיֹכְנו שְׁרִיפֹת אֶשׁ  
לְהִקִּים מֵאֶמְרֶךָ וְהָיָה בֵּית יַעֲקֹב אֶשׁ  
מִהָרָה לְבָנוֹת עֵירֶךָ הַשְׁרוּפָה בְּאֶשׁ  
הָיָה לָהּ חֹמֶת אֶשׁ

ככ'תוב' ואני אהיה להם נאם י' וג' (זכ' ב:ט)

גם כאן הופק המי כמכה הקצר מן המחרוזות הראשונה של המי כמכה הארוך, והיי מלכנו — מן הסטרופה האחרונה של מקבילתו הארוכה. הנוסח הקצר של שני המרכיבים בא לבדו בהעתקה אחרת של המערכת, בכ"י ט"ש<sup>20</sup>. 10H6/4 הנוסח הקצר חתום אף כאן בדקדוק מוחלט בשם הפייטן. הזיקה הצמודה בין הנוסחים הארוכים למקבילותיהם הקצרות בעיבודי הפיוטים של ר' שלמה סולימן מוכחת גם מן המקרה הבא. בכ"י ט"ש ס"ח 126.48 מועתק מי כמכה ארוך של שלמה סולימן לפרשת ויקרא בנוסח זה:

[פד] אֶל קוֹרָא הַדּוֹרוֹת  
בְּרֵאתָה עוֹלָם בְּעֶשְׂרָה מְאֻמְרוֹת  
גִּידְלָתָה בֶּן בִּיתָךְ לְהוֹרוֹת  
דִּיבּוֹר עֶשְׂרָה שְׁמוֹת לְהַקְרוֹת  
מי כמ'כה' וג'

5 הַקּוֹרָא וְאֵין מְבֹטֵל  
וְהַמְקָרִיב וְאֵין מְטֻלֵּל  
זְכָרְךָ עַל כָּל לְנֻטֵּל  
חֲסִידִים הַקּוֹרָאִים בְּשִׁמְךָ לְהַתְנַטֵּל  
מי כמ'כה' וג'

10 טְהוֹר הַקּוֹרָא בְּצִדְקָה  
יְדִידִים הַקּוֹרָאִים אֵילֵי הַצִּדְקָה  
כַּעֲת קָרְאתָם גּוֹי צִדְקָה  
לְהַמְלִיכָהּ דּוֹבֵר צִדְקָה

ביאור:

1 קורא הדורות: יש' מא ד' / 2 בעשרה מאמרות: על פי המשנה אבות ה:א / 3 בן ביתך: את משה רבינו. להורות: ללמד את ישראל. / 4 דיבור: כמו: עשירה: וכו': בכך שנקרא בעשרה שמות (וי"ר א:ג). ואולי: להקרא לפניך בעשרה לשונות של נבואה (בר"ד

20 שינויי הנוסח במי כמכה: 3 מאמך בדוק ושחקים — וכאן שיבוש הפוך ממה שמצאנו במקבילה הקצרה הקודמת, ששם נאמר 'גיא וארקים'. 'שחקים' כאן שיבוש דיטוגראפי מן הטור הראשון. 4 המליכוך המונח הצועקים. שינויי נוסח ביי מלכנו: 7 מלט עירך כי נשרפה באש.

מד:ו, עמ' 429) / 7 לנטל: לנשא / 8 הקוראים: נראה לי שצ"ל: קוראים. להתנטל: להתנשא על ידי תשבחתך. / 10 אילי הצדק: יש' סא:ג. / 12 דובר צדק: יש' מה:יט.

הפיוט מועתק גם בכ"י אוכספורד 2721/2 דף 22 ע"ב, אלא שבמקום הסטרופה השלישית (האותנטית) שלו, מובא שם עיבורה החתום:

שְׁדֵי הַקּוֹרָא בְּצֶדֶק  
לְיָדֵידִים קְרוֹאֵי צֶדֶק  
מֵעַת קְרֵאתָם נִתְּתָה לָהֶם צֶדֶק  
הַמְלָכוֹךְ קוֹרָא בְּצֶדֶק.

על תופעה מוזרה ביותר בהקשר זה העיר מ' זולאי לפני למעלה משלושים וחמש שנים.<sup>21</sup> בכ"י אוכספורד 2721/2 שממנו צוטט לעיל פעמים הרבה, בדף 36 ע"א, מועתקים פיוטי מי כמכה ויי מלכנו ארוכים של שלמה סולימן לפרשת בחוקותי; שניהם, כפי שהראה זולאי, אינם אלא עיבוד עדין ומתוחכם של שני קטעי קדושתא של ינאי: המי כמכה הוא עיבוד של פיוט א (המגן) מקרובת ינאי לוי' כה:לה (וכי ימוך אחיך; פיוטי ינאי, עמ' קע), והיי מלכנו — של פיוט ב (המחיה) מקרובת ינאי לוי' כה:יד (וכי תמכרו ממכר; פיוטי ינאי, עמ' קסז). שני הסדרים הארץ ישראליים כלולים לא בפרשת בחוקותי, אלא בפרשת בהר הבבלית.<sup>22</sup> נביא כאן, בעקבות זולאי, את היי מלכנו של שלמה סולימן כנגד הקטע מינאי ששימש לו יסוד:

[פה]	יי מלכנו	ינאי (עמ' קסז)
מִסְפָּר אֵין לְשִׁנּוּתִיךְ	מִסְפָּר אֵין לְשִׁנּוּתִיךְ	מִסְפָּר אֵין לְשִׁנּוּתִיךְ
נִצַּח נִצָּחִים יְשִׁיבְתִּיךְ	נִצַּח נִצָּחִים יְשִׁיבְתִּיךְ	נִצַּח נִצָּחִים יְשִׁיבְתִּיךְ
שְׁמַת לֶאֱרֶץ בְּמִצְוֹתֶיךְ	שְׁמַת לֶאֱרֶץ בְּמִצְוֹתֶיךְ	שְׁמַת לֶאֱרֶץ בְּמִצְוֹתֶיךְ
עַל יָם לְרִצְוֹתֶךְ	עַל יָם לְרִצְוֹתֶךְ	עַל יָם לְרִצְוֹתֶיךְ
יי מל<כנו>		

ביאור:

2 ישיבתך: במקבילה של ינאי: שיבותיך. אבל כאן ר"ל: שכינתך. / 3 שמת לארץ: יש להוסיף כנראה: 'דרור'; עיין להלן בסמוך. / 4 על ים וכי: כנראה כדי שישאל ירצון על

21 עיין מ' זולאי, נוספות לפיוטי ינאי, 148 ואילך.

22 אין זה מן הנמנע כלל שהמי כמכה והיי מלכנו של סולימן כוונו גם הם לפרשת בהר ולא לבחוקותי. כך נראה לא רק על פי מקורם, שהוא בקטעי קדושתא של פרשת בהר, אלא גם על פי תוכנם. גם מה שייאמר להלן בסמוך מטה את הכף לחשוב כך. אגב, זיקתו של שלמה סולימן לפיוטי ינאי מעניינת ביותר, והיא מוכיחה, גם לבד ממה שנאמר לעיל על גופי יוצרותיו (עמ' 192), קרבה משמעותית של שירתו אל הפייטנות הארץ ישראלית. שלמה סולימן הוא עדיין, כזכור, בחינת בעיה פתוחה במחקר, לפחות מבחינת מקומו. זיקתו אל הפייטנות הארץ ישראלית מקרבת את ההשערה ששימש קהילה של בני ארץ ישראל. בין בארץ בין בחו"ל.

5 פקוד אַחוּזת עולם  
צְמִיתוֹת לְכָל תְּהִי בְּעוֹלָם  
קוֹמְמִיּוֹת הַעֲלִינוּ בְּבִנְיָן אוֹלָם  
רְצוּיִיךְ יִנְחֵלוּ לְעוֹלָם

י י מל <כנו>

10 שְׁנִים וְיָמִים יִסְפְּרוּ  
נֶשֶׁף וְשָׁחַר אֵלֶיךָ יִסְבְּרוּ  
תָּמּוּ בְּגִזְרוֹת וּבְאַנְחוֹת נִשְׁכְּרוּ  
תְּחִישׁ לְקִנּוּתָם כִּי חָנַם נִמְכְּרוּ

ביאור:

היום. 5 אחוזות עולם: כאן כינוי לישראל. 6 צמיתות: כנראה כדי שלא יושמדו ויצמתו מן העולם. 7 / אולם: בית המקדש. 8 / רצוייך: ישראל. 9 שנים וימים: סטרופה זו שונה ממקבילתה אצל ינאי, אבל זולאי הצביע על מקורה במשולש לקרובת ינאי לאותו הסדר (וי' כה:יד): ימים ידברו / ושנים יספרו / ועיני כל אליך יסברו.

גם במקרה זה מובאים בכתב היד לפני הקטעים האלה — מי כמכה ויי מלכנו קצרים, בלשון זו:

[פו] שְׁמֹר לָנוּ כְּרִית אֲשֶׁר בְּרָתָהּ  
לְחֻקֹּת שָׁמַיִם וְאָרֶץ אֲשֶׁר עָשִׂיתָ  
מַצּוֹת וְחֻקִּים שְׁמֵאֵשׁ חֲצַבְתָּ  
הַמְּלִיכוֹךְ עִם אֲשֶׁר פָּדִיתָ

י י מל <כנו>

[פז] שְׁמַע טוֹב תִּשְׁמָעֵנוּ נוֹרָא וְאִיּוֹם  
לְיִשׁוּעָה הַמִּתְבַּשֶּׁרֶת מִיּוֹם אֶל יוֹם  
מִבְּטָח אֲשֶׁר הִבְטַחְתָּנוּ נוֹרָא וְאִיּוֹם  
הַנִּי שוֹלַח אֵלֶיךָ לִפְנֵי בּוֹא יוֹם

ככ <תוב> הנה אנכי ש<ולח> לכם את אל<יה> הנ<ביא> וְג' (מל' ג: כג)

פיוטים אלה אינם עיבוד של המי כמכה והיי מלכנו הארוכים של פרשת בחוקתי. היי מלכנו הארוך לפרשת בחוקותי (שהוא, כאמור, עיבוד מפיוט של ינאי לסדר מפרשת בהר) — עובד על ידי הפייטן ליי מלכנו לפרשת בהר.<sup>23</sup> פיוט זה (כ"י אוכספורד 2721/2 דף 34 ע"א) מביא שתי סטרופות (כלומר: גם ועד מתי, אלא שאין הוא מצויין בשמו בכתב היד), בזה הלשון:

23 עובדה זו מחזקת את ההשערה שהועלתה בהערה הקודמת. אין מתחייב מזה, כמובן,

[פח] יי מל<כנו> (לבהר) יי מל<כנו> (לבחקותי)

סוף אין לשנותיך      מספר אין לשנותיך  
 וְעַד מְלִכּוּתִיךָ      נצח נצחים ישיבתיך  
 לְאַרְצֵנוּ שְׁמָתָה דְּרוּר בְּמַצּוֹתֶיךָ      שְׁמָתָה לְאַרְץ בְּמַצּוֹתֶיךָ  
 יִשְׁעֵינוּ חֵישׁ בְּחַמְלָתֶיךָ      על ים לרצותיך

יי מל<כנו>      יי מל<כנו>

5 מֶהֱרָ פְּקוּד אַחַזְתָּ עוֹלָם      פְּקוּד אַחַזְתָּ עוֹלָם  
 נָא צְמִיתוֹת לְכָל תְּהִי לְעוֹלָם      צְמִיתוֹת לְכָל תְּהִי כְּעוֹלָם  
 כִּי תָמוּ בְּאַנְחוֹת עִם קְנוּיִם מֵעוֹלָם      קוֹמְמִיּוֹת הָעֲלִינוּ בְּבִנְיָן אוֹלָם  
 תָּבִיא מוֹשִׁיעַם וְגוֹאֲלָם      רְצִיּוֹךְ יִנְחֲלוּ לְעוֹלָם

קטעי הקדושתא של ייני עובדו אפוא על ידי שלמה סולימן פעמיים, פעם אחת ליי מלכנו ארוך לבחוקותי ופעם ליי מלכנו ולועד מתי לפרשת בהר<sup>24</sup> התופעה מיוחדת במינה בתולדות הפיוט.

בשלב האחרון הלך ר' שלמה סולימן בדרך אחרת. הוא העמיד אחרי הזולתות שלשה קטעי פיוט: ראשון מהם המי כמכה — של ארבעה טורים חתומים 'שלמה', שני מהם היי מלכנו — של חמישה טורים חתומים 'שלמה ושלשי מהם הועד מתי — של חמשה טורים גם כן, בהמשך החתימה: 'ולימן'. פיוטי ועד מתי אלה פותחים כולם בצירוף 'ועד מתי', והוא המעמיד להם את האות ו' הדרושה לחתימתם.<sup>25</sup>

לומר שר' שלמה סולימן עיבד תמיד את פיוטיו הארוכים לקצרים במסגרת אותה מערכת, אבל סביר לומר שהיה קל לו לעשות כן, מפני צמידות הפיוטים, בשתי הוואריאנטות, אל ענייני הפרשות. הואיל ואין בידנו לפי שעה מהדורה מתוקנת של יוצרות שלמה סולימן איננו יכולים לאמוד את היקף עשייתו של הפייטן בנקודה הזאת. המי כמכה לפרשת בהר (תחילתו 'מי כמכה שוכן מעלות') הוא, כנראה, קטע עצמאי, ואינו עיבוד של המי כמכה הארוך לבחוקותי.

24 פיוטי המי כמכה והיי מלכנו הארוכים של שלמה סולימן הפריעו, אגב, גם למעתיקים וחזנים מאוחרים, שהיו אמונים על הדגמים הקצרים יותר של המרכיבים הללו. חלק מהם עיבדו את פיוטיו כדי להתאימם למנהגם. כך מצאנו למשל את היי מלכנו הארוך של ר' שלמה לפרשת תצוה ('מתי תעיר עינינו', כ"י אוכספורד 2721/2 דף 16 ע"ב) מועתק כמעט כלשוננו כיי מלכנו קצר (של שתי סטרופות) וועד מתי קצר (של סטרופה אחת) בכ"י אחר (אוכספורד 2715/4). קרוב לזה מה שמצאנו בפיוטי המי כמכה והיי מלכנו שלו לפרשת תזריע: בכ"י אוכספורד 2721/2 באים שני הקטעים בנוסחם הארוך, ואילו במקבילה, בכ"י ט"ש 10H6/4, מועתקות המחרוזות הראשונות של שני הקטעים, כמי כמכה ויי מלכנו קצרים, בלא שום שינוי.

25 סידור שונה של אותיות החתימה בפיוטים הללו בא לעתים רחוקות בלבד. אגב, גם הצירוף 'יי מלכנו' נועד אצל ר' שלמה סולימן להצטרף על פי הרוב כפתיחה לפיוטי היי מלכנו, כמובח מעניין הפיוטים וממקצבם. אבל העדר מהדורה מתוקנת של פיוטי ר' שלמה מונע את אפשרות הכללה בעניין זה.

במערכות שבהן הלך ר' שלמה בדרך זו נראה שלא השתמש לא בפיוטי המי כמכה והיי מלכנו הארוכים שלו, וגם לא בעיבודיהם הקצרים, אלא בנה פיוטים אחרים, חדשים. אבל, כמובן, אי אפשר לומר דבר זה בבטחון גמור כל זמן שאין בידנו מהדורה בקורתית של יוצרות ר' שלמה. יש סימנים, אמנם לא רבים, המעידים ששלב זה בפייטנותו של ר' שלמה היה האחרון. כגון שבמערכת שלו לפרשת ויגש (כ"י אוכספורד 2714/8) עדיין עומד המי כמכה על היקף של שלוש סטרופות (אותיות א-ל כנ"ל), אבל היי מלכנו והועד מתי שלאחריו כבר עשויים חמש חמש שורות.<sup>26</sup> או כגון שבמערכת לפרשת ויקהל (כ"י אוכספורד 2721/2 הנ"ל, דף 20 ע"א) באים מי כמכה ויי מלכנו ארוכים, אבל בכ"י אחר (אוכספורד 2715/4) באים באותה מערכת פיוטי יי מלכנו וועד מתי של חמש חמש שורות.<sup>27</sup> בין כך ובין כך שמורים לנו פיוטים מטיפוס זה בהרבה מערכות יוצר של שלמה סולימן. מצד רמתם — עולים הקטעים הללו על מקבילותיהם, ובשכלולם ניכרת תשומת דעת שאינה בולטת לא בקטעים הארוכים ולא באלטרנאטיבות הקצרות שלהם שנדונו לעיל. גם עובדה זאת נראית מוכיחה שהשלב שאנו דנים בו היווה סוף פסוק בפעילותו של ר' שלמה סולימן בנקודה הזאת, כי אילו פתח את מהלכו בשלב הזה לא היה בוודאי משנה מדרכו, ובכל אופן היה מקפיד לשמור בשכבות המאוחרות יותר של יצירתו על הרמה שהשיג בראשית דרכו. נדגים את השיטה הזאת בקטעים מן המערכת לפרשת פקודי, על פי כ"י אוכספורד 2721/2, דף 21 ע"ב:

[פט] מי כמכּה <כה> שְׁפִי דָר בְּמְרוֹמִים

לְשִׁבְתָּךְ כּוֹנֵנֶתָ הַדּוֹמִים

מְלִכֹתְךָ מְלָכִית קָל עוֹלָמִים <מים>

הַמְּלִיכוֹ עוֹבְרֵי בֵין גְּזֵרֵי יָמִים

[צ] יי מלכנו <כנו>

5 שְׁכָלָל כְּמֶאֱז זָבֹול מְקַדְשָׁךְ

לְשִׁכְנָן בּוֹ עִם קְדוּשָׁךְ

מְתִי תַחֲשׁוֹף זָרוֹעַ קְדָשָׁךְ

26 כלומר שכבר החליף את היי מלכנו הארוך בקטעי היי מלכנו והועד מתי הקצרים, אבל לא החליף (הפייטן עצמו או המעתיק) את המי כמכה הארוך בקצר. אמנם גם בנקודה הזאת חסרה לנו מהדורה בקורתית של פיוטי ר' שלמה סולימן כדי לומר דברים מבוררים, בפרט באשר ליחס שבין פיוטי המי כמכה הקצרים בשתי השכבות האחרונות של עיצוב המרכיבים.

27 אין פיוט מי כמכה מובא קודם לכן בכתב היד. אפשר, כנרמז בהערה הקודמת, שבשלב האחרון של עיצוב המערכות לא שינה ר' שלמה אלא את פיוטי היי מלכנו הקצרים לפיוטי יי מלכנו וועד מתי של חמש שורות, ואילו את פיוטי המי כמכה השאיר בנוסחם (הקצר) הקודם.

הַתְּגָרוֹת בְּעַם מַחְרִיבֵי מִקְדָּשְׁךָ  
שָׁרְפוּ וְטָמְאוּ אֶת הַיֵּכָל קִדְשְׁךָ

10

וְעַד מָתִי יִהְיֶה מִקְדָּשְׁךָ מְשֻׁמֵּם  
כָּל עוֹבֵר וְשֹׁב עָלָיו לְהִשָּׁתָּוֶמֶם  
רִיעוּתָיו חֲדָשׁ וּמִשְׁכָּנוֹתָיו קוֹמֵם  
מִזְבְּחָתָיו תְּכוֹנֵן וְעַלְיוֹתָיו תוֹמֵם  
נָוֶה אֲרָמוֹנְךָ עַל מְכוֹנוֹ תְּרוֹמֵם  
כַּכְּתוּב <כֹּה אָמַר יְיָ הִנְנִי שֹׁב וְג' (יר' ל: יח)>  
<בְּרוּךְ גָּאֵל>

ביאור:

2 הדומים: את הארץ (יש' סו: א.) / 3 מלכותך וכו': תה' קמה יג: / 9 וטמאו וכו': תה' עט: א. / 13 תומם: כך בכה"י, ואולי הוא מלשון שלמות ותום.

בהרבה ממערכותיו של ר' שלמה סולימן מגיעים קטעים אלה, ובעיקר היי מלכנו והועד מתי, לרמה ניכרת של יופי.<sup>28</sup> הפייטנות המאוחרת לר' שלמה סולימן בחרה מבין האלטרנאטיבות שהציע את זו האחרונה, והיא נעשתה מועדפת במוחלט במאה העשירית. נראה שהברירה נעשתה על ידי רב סעדיה גאון, שבנה בדרך הזאת את פיוטי המי כמכה, היי מלכנו והועד מתי שלו, בלא ספק בעקבות ר' שלמה סולימן. אמת, יתכן שרב סעדיה גאון קבע את הכרעתו בזה לא רק על פי שיקולים אסתטיים אלא גם על פי מסורות קדומות שהיו בידיו ושהשפיעו בוודאי גם על שלמה סולימן בשעתו.<sup>29</sup> אבל עקבות הדוגמה של ר' שלמה ניכרים יפה בפיוטי הגאון, בעיקר במה שנוגע להיקף פיוטי היי מלכנו והועד מתי: מרכיבים אלה, במחזור יוצרותיו של הגאון לפרשות השבועיות, עומדים תמיד על חמישה חמישה טורים, ולכאורה בלא שום סיבה, כי אין הגאון חותם בקטעים הללו בדרך כלל אלא 'שלמה' או 'שלמה יזכה' בלבד. כמעט אין ספק שהדבר קשור בהשפעת מערכות היוצר של שלמה סולימן, שבהן יש להיקף הזה סיבה פשוטה והגיונית.<sup>30</sup>

28 פיוטים שלאחר הזולת משל ר' שלמה סולימן עיין עוד אצל מ' זולאי, הארץ, 9.5.1947 (יי מלכנו וועד מתי לבשלח ולאחרי-מות); ח' שירמן, שירים חדשים, 52 (הנ"ל, לפרשת ויגש; הסדר הגאופי משובש שם); ע' פליישר, היוצר הספרדי, 349 (מי כמכה יי מלכנו וועד מתי ליתרו).

29 מסורת זו מיוצגת, כזכור, בפייטנותו של ר' אלעזר בירבי קליר, כפי שראינו לעיל, 105, פיוט [כג]. היא המסורת המיוצגת גם ביוצרות לארבע הפרשות של 'אלעזר קליר', אבל אפשר שמערכות אלו נכתבו אחרי ימיו של ר' שלמה סולימן.

30 לפי שהוא חותם בהם במטבע המחייב היקף זה. נקודה זו סייעה הרבה לקבוע שזמנו של שלמה סולימן קדם לזמנו של רב סעדיה גאון. יש לשים לב לעובדה שבפיוטי היי מלכנו הקצרים, שעוצבו כההליכי עיבוד על פי הדגם הארוך של המרכיבים שלאחר הזולת, אין אלא ארבעה טורים לכל פיוט, כפי שמתחייב מן החתימה 'שלמה'. מכאן שלא היתה בידו ר' שלמה סולימן מסורת תבניתית שחייבה הארכה של היי מלכנו לחמשה טורים. היא הנותנת: כי בפני רב סעדיה כבר היתה דוגמה כזאת. זו של ר' שלמה סולימן.

בחירתו של הגאון הורישה כאמור את הדגם לשאר הפייטנים. העיצובים האלטרנאטיביים של שלמה סולימן לא נתקבלו על ידי הפייטנות המאוחרת לו כמעט כלל.<sup>31</sup> מובן שחיקויו של הגאון, גם בנקודה הזאת, לא היה חיקוי עיוור. וכבר הצבענו לעיל על כמה פרטים שבהם סוטים פיוטיו במקום הזה, לפעמים, מן המצוי אצל שלמה סולימן.<sup>32</sup> פיוטי המי כמכה של רב סעדיה מביאים ברובם חתימה נפרדת שלו, 'שלמה', ועומדים על פי הרוב על היקף של ארבעה טורים. אבל לעתים משלים הגאון בפיוטי המי כמכה (אותיות ק-ת או צ-ת) את האלפביתים הקטועים של אופניו.<sup>33</sup> אף הוא מביא ברוב פיוטי המי כמכה שלו בראש טורם השלישי את הצירוף 'ומי דומה לך', והוא מקביל לצירוף-הפתיחה של הקטעים הבא בראשם (גם) ככותרת: 'מי כמכה'. כך למשל במי כמכה שלו לפרשת וארא, שנדפס בשעתו בידי מ' זולאי, על פי כ"י אדלר 2161 דף 32:

מי כמכה

[צא]

שְׁחָקִים פּוֹחֲדִים מִמֶּךָ וְאַרְץ לֹא תִכְלֶךָ  
 לִוְדִים הַכִּיתָה וְגִיפְרָתָה חִיִּילֶךָ  
 וּמִי דוֹמָה לָךְ מוֹלֶיךָ בְּיָד רָמָה עִם פְּדִיתָה בְּגִדְלֶיךָ  
 הַמְשַׁכִּימִים עַל יָם בְּשִׁיר לְהִלְלֶיךָ

זה צור

ביאור:

מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קסט. 2 לוידים: את המצרים (בר') י: יג: ומצרים ילד את לוידים).

31 אבל יש עדויות על כך שפייטני המזרח המאוחרים הכירו אלטרנאטיוות אלו. בכ"י ט"ש Misc. 24/97 למשל באים קטעים ממערכת היוצר של שמואל השלישי לשבת איכה: המי כמכה עשוי 4 מחרוזות של ארבעה טורים מיוסדות על פתיחות מקראיות מאיכה ה (התחלת הפיוט: 'זכור שאון צרים יום צבאו'), אלא שהטורים מיוסדים שם על חתימה של הפייטן ולא על חצי אלפבית. אחר כך באים שם פיוטי יי מלכנו וועד מתי רגילים, כמקובל אצל השלישי. שם וכן בכ"י ט"ש 137.3c בא יי מלכנו אלפביתי ארוך של השלישי לשבת דברי (תחילתו 'אום בחרת ממלכות ששים'; שרידים ממנו גם בכ"י אוכספורד 2852/4 וכ"י מוצרי 78.v), אבל המי כמכה שלפניו קצר, כרגיל אצל הפייטן. יתכן שקטעים ארוכים אלה מושפעים מדרכו הראשונה של ר' שלמה סולימן בפיוטי המי כמכה והיי מלכנו שלו. גם במערכתיו של מכוך בן דויד באים פיוטי מי כמכה ארוכים, סטרופיים. מדרכו השנייה של שלמה סולימן בעיצוב הקטעים הושפע בעקרון אולי גם יהודה (בן) בנימן. פיוטי מי כמכה ויי מלכנו קצרים (בלא ועד מתי) באים לעתים מזומנות גם במערכותיהם של פייטנים אחרים.

32 לעיל, 258, 270 ואילך.

33 במקרים אלה מסודרות המאורות והאהבות באקרוסטיכון נפרד משל עצמן, כאמור לעיל. 269. במערכות אחדות פותח הגאון במי כמכה אלפבית חדש והוא משלימו בועד מתי; עיין למשל מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קס. פעם אחת (במערכת לפרשת נשוא) העמיד הגאון את המי כמכה על השלמת האלפבית של הזולת. על דרכי עיצוב נוספים של הגאון בפיוטי המי כמכה עיין עוד להלן, 398 ואילך.



שני הצירופים 'מי כמכה' ו'ומי דומה לך' שאולים כנראה מפיסקת הקבע של תפילת השחרית שהיתה אמורה להידחות מפני הפיוט.<sup>34</sup> בלשון של שאלה ריטורית מופיעים שני הצירופים גם בנוסח הקבע של ברכת הגבורות בעמידה, לפחות בחלק מן המנהגים הקדומים, כולל הנוסח המוכב בסידור רב סעדיה גאון (עמ' יח):

מי כמוך בעל גבורות  
ומי דומה לך ממית ומחיה

השימוש בצירוף 'ומי דומה לך' בפיוטי המי כמכה כבר מופיע באחדים מפיוטי שלמה סולימן.<sup>35</sup> בעקבות הקבעות בפייטנותו של רב סעדיה הוא נתקבל עד מהרה, וזכה לתפוצה גדולה וממושכת. תפוצתו היתה כללית כל כך, עד שלא תמיד ניתן להחליט בוודאות אם ציון הצירוף בא בפיוטים על פי רצון הפייטנים, או שמא נוסף מיוזמת המעתיקים בשגרת עבודתם. אכן, בחלק ניכר מן המקרים אין הצירוף נצמד יפה אל הטור שבראשו הוא בא.

כך הוא המצב בפיוטי המי כמכה של ר' שמואל השלישי. שמואל השלישי הרחיב את היקף המי כמכה הסטאנדארדי שלו והעמידו על חמישה טורים, כדי לחתום בנוחות את שמו בעל חמש האותיות. הצירוף 'ומי דומה לך' בא בפיוטיו, כרגיל, בראש הטור השלישי, טור שפותח תמיד ב'וי' החיבור. הקשר בין מלות הפתיחה של הטורים הללו לבין המשכן מאולץ לעתים עד מאוד. 'תכן שר' שמואל עצמו לא כיוון את הצירוף לראש השורה השלישית, אלא כמעין מענה, לסוף השורה השנייה. אכן, כך הוא בכמה העתקות. אין זה מן הנמנע שגם פייטנים אחרים כיוונו כך.

בפיוטי היי מלכנו והועד מתי הלך הגאון, כאמור, בעקבות ר' שלמה סולימן, ולעתים מצאנוהו אפילו חותם את הקטעים כחתימת ר' שלמה: 'שלמה' (ביי מלכנו) ו'סולימן' בועד מתי. אבל על פי רוב באות כאן נוסחות חתימה אחרות, כגון 'שלמה' או 'סולימן' בפזיזות אותיות השם על פני שני המרכיבים, או 'שלמה' ביי מלכנו ו'יזכה' או שוב 'שלמה' בועד מתי, וכן כל כיוצא בזה.<sup>36</sup> הצירוף 'ועד מתי' הכלול תמיד בטור הפתיחה של המרכיב אצל שלמה סולימן

34 עיין לעיל, 162.

35 כך למשל במערכותיו לפרשת נח ולך לך (כ"י אוכספורד 2712/12, מוצרי VIII.130, וט"ש ס"ח 139.65). במערכות אלו עשויים הפיוטים מחרוזות דריוטיות ששורותיהן פותחות לסירוגין בצירופים 'מי כמכה' ו'ומי דומה לך'. אחרי כל מחרוזת בא הרפרין 'אין כמוך ואין דומה לך'. התופעה נדירה מאוד במחזור היוצרות של שלמה סולימן.

36 בסידור אותיות החתימה בפיוטי היי מלכנו והועד מתי ניכרת מבוכה גדולה אצל הגאון ונראה בעליל שלא הצליח להסתדר עם החתימה הקצרה 'שלמה' במקום הזה. אמנם לעתים קרובות למדי הוא חותם ביי מלכנו 'שלמה', ו'בועד מתי 'יזכה', תוך שהוא משאיר בשני המרכיבים טור אחרון חופשי מן האקרוסטיכון. במקרים מסויימים הוא מביא חתימה רק ביי מלכנו, בעוד בועד מתי הוא משלים את האלפבית החדש שפתח במי כמכה; עיין לעיל הערה 33. גם במקרים הללו משאיר הגאון לועד מתי חמש אותיות, כנגד חמשת הטורים.

תלוי על פי הרוב ככותרת של המעתיקים בראש הועד מתי של הגאון. רק לעתים רחוקות ניתן לצרפו באופן טבעי כלשון פתיחה לפיוטים.<sup>37</sup> גם שמואל השלישי העמיד את היי מלכנו על חמישה טורים, בעקבות הגאון, אבל גם בהתאם למה שנצרך לו לחתימת שמו 'שמואל'. בפיוטי הועד מתי הוא חותם לעתים קרובות מאוד 'זכה', או 'החבר', או 'החבר זוכה' ולפעמים גם 'בן הושענא'. ביצירותיו המאוחרות יותר הוא מוסיף כאן את תארו: 'הרביעי' או 'השלישי'. במחזור הגדול לפרשות השבועיות עיצב השלישי את פיוטי הועד מתי שלו בדרך כלל בשמונה טורים קצרים, והציב בראשם, על פי הרוב, כל אות מאותיות המלים 'זכה' או 'החבר' — פעמים.<sup>38</sup> הקצב החפוז של הקטעים הללו סוטה במידה גלויה, אבל בלא ספק מכוונת, מן המהלך האיטי והרחב מאוד של כל מרכיבי מערכותיו. אף אחד מן הפייטנים המאוחרים לא למד מר' שמואל לילך בדרך הזאת וקשה לדעת מה טעם בחר בה הוא עצמו. אמנם, מן הצד הגנטי אין בדגם הזה אלא מימוש מחורז — וטבעי ככלות הכל — של הציזורה המופיעה באופן קבוע בכל מרכיבי מערכותיו של השלישי, על פי הרוב באמצע הטורים. אבל ברגיל אין הציזורות של השלישי מקבלות חרוזים,<sup>39</sup> חוץ מכאן, והשפעת החרוזים במקום הזה על האקלים הכללי של המרכיב עזה במיוחד. אפשר שהתופעה קשורה בצד המוסיקאלי של קריאת מערכות היוצר בימי השלישי ובמקומו, אבל אולי נהיה קרובים יותר לאמת אם נשער שר' שמואל ביקש לסיים את מערכותיו באוירה של הקלה מסוימת, הן מצד העניין (שהרי בפיוטי הועד מתי מתנסחת על פי הרוב תפילה לגאולה קרובה) והן מצד המקצב, והוא בדיוק מה שקורה במערכות בזכות ציפוף החרוזים ופיצול הטורים בקטעי הועד מתי. במקרים שבהם עיצב השלישי את הועד מתי בטורים רגילים, בלא חרוזים תכופים, העמיד את הקטעים לרוב על חמישה טורים, לפי הדוגמה של הגאון ושל מי שקדם לו, ר' שלמה סולימן.<sup>40</sup> נדגים את מהלכו של השלישי בנקודה הזאת בקטעים מתוך מערכתו לחי שרה, על פי כ"י ט"ש H15/24:

[צב] מי כמוכה לשלישי א' לאבל

שֶׁלְטוֹנָךְ בְּכָל יוֹמָה תַּעֲשֶׂה לְךָ מִי יֵאמֶר  
מִשׁוֹה עֶבֶד לְאֶדוֹן בְּמִסְךָ כּוֹס הַמֶּר וּמִי דוֹמָה לְךָ

37 עיין גם לעיל, 169.

38 זאת, כמובן, במקרים שבהם באה בראשי הטורים מלה אחת בלבד, 'זוכה' או 'החבר' או כיו"ב. לעתים, כמו בדוגמה המובאת להלן, אין הדבר כך, ואותיות החתימה אינן נכפלות.

39 אמנם לעתים מזומנות מתחרזות הציזורות של שמואל השלישי גם במרכיבים אחרים, כגון כמה שצויין לעיל, 299, בזולחות, וכגון מה שהודגם במאורות ובאהבות אצל ע' פליישר, היוצר הספרדי, 350.

40 עיין לעיל, פיוט [מ].

ומחיל פחדך כל בשר סמור יסמר  
אשרי הנשמר, כי עת נפגע לכל נגמר,  
לכן כל נפש תהללך, השם לים משמר

5

יי מלכנו

שׁוֹנוֹ לְמִיתִי אֲשֶׁמְנִים וְנַפְשִׁינוּ בְּחַיֵּינוּ נִקְטָה  
מִרְגּוֹעַ לֹא מִצָּאֵנוּ, וּבְשׁוֹרֵנוּ בּוֹגְדִים נִתְקַוְטָה  
וְחַיֵּינוּ תְּלוּאִים לָנוּ וְרוּחֵינוּ לֹא שֶׁקָּטָה  
אֶת לֵב נִדְכָּאֵינוּ חַיָּה, נִדְחִינוּ לְלִקְטָה  
לְחַיּוֹתֵינוּ דְּמָה כְּעַב טַל, הָאוֹמֵר אֲכִיטָה וְאֶשְׁקָטָה !

10

ועד מתי

הַסְּבֹאִים בְּכֹס תַרְעִילִם      חֶזֶק וְחֶקֶף עוֹלָם  
בְּלוּעִים בְּשִׁישׁ וְעִילִם      רְעוּעָם מִמֶּךָ לֹא נַעֲלָם  
יִגְדְּעוּ בְּרִיחֵי מְנוּעֹלָם      זֹעֲמִיָּהֶם יִקְצְרוּ עוֹנוֹלָם  
כִּהְדִּיחַךְ צַחַן מַעֲלָם      הֶקֶץ יִקְצֹצוּ לְחַיֵּי עוֹלָם

ככ>תוב> ורבים משיני אדמת עפר (דנ' יב: ב) ונא>מר> גואלינו

<יי צבאות> (יש' מז: ד)

ב>רוך> גאל

ביאור:

בכתב היד שימשו הקטעים במערכת לאבל, אבל בכ"י קויפמן 138 הם באים במערכת לחיי שרה, ושם מקומם. הקטעים נדפסו על ידי מ"צ וייס, שמואל יזכה, 167 ואילך (=ב). שרידים גם בכ"י ווסטמינסטר קולג', א, 107. את היי מלכנו פרסם מ' זולאי בלוח הארץ, תשי"ג, 5.

1 ומה תעשה וכו': שיעור הדברים: ומי יאמר לך מה תעשה (על פי קה' ח: ד). 2 במסך וכו': במציגת כוס המות לכולם. בכ"י ב: במסוך. ומי דומה לך: מועתק כך, בסוף השורה, במקור. 3 ומחיל פחדך: סמיכות נרדפות: כל' מאימתך. 4 הנשמר: בכ"י אולי: הנשמה, אבל אין לזה מובן, ובכ"י ב: הנשמר. כיעת ופגע: על פי קה' ט: יא. נגמר: נגזר. 5 השם וכו': איוב ז: יב. 6 למיתי אשמנים: למתים הטמונים בקברותיהם. ונפשנו וכו': על פי איוב י: יא. ור"ל: קצה נפשנו בחיינו. 7 ובשורנו וכו': על פי תה' קיט: קנח: ראיתי בוגדים ואתקוטטה. ובנדפס על פי ב: נתקוטטה. 8 וחיינו תלואים וכו': על פי דב' כח: סו. 9 נדכאינו: בכ"י ב: נדכאים. ללקטה: בכ"י ב: לקטה, והוא נאה יותר. 10 לחיותינו: להחיותינו ב. כעב: בנדפס על פי ב: כאב, ואולי הוא טעות הדפוס. והצירוף 'עב-טל' על פי יש' יח: ד: כעב טל בחוס קציר. האומר וכו': כינוי פנייה אל הקב"ה, על פי יש' יח: ד: הנ"ל. 11 הסבואים וכו': ישראל השתים את כוס התרעלה, המיוסרים (יש' נא: יז ועוד). 12 בלועים וכו': גם כן כינוי לישראל. בשישך: בבבל (יר' כה: כו: נא: מא). רערועם: ערעורם, התמוטטותם. (מ' זולאי, מאזנים, טז, 219) ובנדפס על פי ב: רעד דגם, והוא שיבוש. 13 יקצרו עוולם: יבואו על עונשם (השווה מש' כב: ח: זורע עולה יקצור און). 14 כהדיחך: כטהרך. צחן מעלם: סרחון חטאם. הקץ וכו': יקומו לתחייה (על פי דנ' יב: ב המובא בסמוך).

כבר נרמז לעיל שבעיצובם של הקטעים שלאחר הזולת עומדת פייטנותו של ר' יהודה (בן) בנימן כתופעה יוצאת דופן. ר' יהודה לא כתב פיוטי ועד מתי, ואין לו אחרי הזולת אלא שני קטעים בלבד, המי כמכה והיי מלכנו. שני המרכיבים מעוצבים בדפוסים קבועים ומיוחדים.<sup>41</sup> ר' יהודה אהב את השרשור המקשר, ובכל המקומות שבהם ניתן היה – קשר את מרכיבי מערכותיו בשרשור אל התחנות הליטורגיות שלפניהם. לעיל כבר הצבענו על יד שכל מאורותיו פותחות בתיבת 'ממקומו', וכל אהבותיו – בתיבת 'המאורות'. הזולתות של ר' יהודה אינם משורשרים,<sup>42</sup> לפי שפתיחת מחרוזותיהם בלשונות מקרא. אבל המרכיבים שלאחר הזולת משורשרים שניהם. פיוטי המי כמכה פותחים בתיבת 'פלא', שהיא התיבה האחרונה של הפסוק הליטורגי המתפייט בזולת ('מי כמכה באלים יי ... נורא תהלות עושה פלא'), ופיוטי היי מלכנו פותחים בצירוף 'לעולם ועד', על פי הפסוק הליטורגי העומד לפני המרכיב ('יי ימלוך לעולם ועד').<sup>43</sup> הקטעים שונים זה מזה בהיקפם. המי כמכה עשוי לעולם חמישה טורים, לפי מספר אותיות השם 'בנימן' החתום תמיד במרכיבים האלה במערכותיו של ר' יהודה.<sup>44</sup> היי מלכנו, הפותח תמיד בצירוף 'לעולם ועד', עשוי 10 טורים חד-חרוזיים, שחתימתם הקבועה היא 'חזק לך' (כל אות פעמיים). כבר צויין לעיל שמטבע החיתום הזה מופלא מכל וכל, והוא יוצא דופן ומשונה אף יותר ממבנה הקטע. התיבה 'לך' כתוספת ל'חזק' לא צויינה מעולם במחקר, ואין לדעת מה פשרה במטבע הזה.

פיוטי המי כמכה והיי מלכנו של יהודה מזכירים לעתים ברמזים דקים את ענייני הפרשות שבמערכותיהן הם באים,<sup>45</sup> והם מצטיינים לעתים קרובות

41 יוצרות משל ר' יהודה הגיעו לידנו לעתים רחוקות בלבד בהקשר מקורי. בכתבי היד המביאים דרך משל מערכות יוצר מעורבות של שלמה סולימן ושל יהודה אין מועתקים אחרי הזולתות אלא פיוטי המי כמכה, והיי מלכנו (והועד מתי) של סולימן. פיוטי מי כמכה ויי מלכנו של ר' יהודה באים בכ"י אוכספורד 2849/19; אוכספורד 2850/2; ט"ש ס"ח 124.10b, ט"ש ס"ח 275.147 ועוד.

42 אף על פי שזה המרכיב היחיד שבראשו באה מלת שרשור ('אמת') לעתים קרובות גם ביצירתם של פייטנים אחרים (לעיל, 159).

43 אין ללמוד מכאן שכך היתה התחנה הליטורגית הזאת כולה, בזמנו ובמקומו של הפייטן, אלא רק זאת, שכך היה סופה. עיין לעניין זה לעיל, 161. בשרשור דומה בנה את פיוטי המי כמכה והיי מלכנו הקצרים שלו (4 טורים כל אחד) ר' חדותא בירבי אברהם, במערכת יוצר לסוכות, עיין מ' זולאי, פיוטי חדותא, 37. חדותא פעל אולי באיטליה, סביב שנת 833, עיין ע' פליישר, חדותא בירבי אברהם, עמ' ז ואילך. התופעה מצויה גם בכמה מערכות יוצר אנונימיות.

44 על חתימה זו עיין לעיל, 196. אין צריך לחשוב שהעיצוב המחומש של המי כמכה קשור בהיענות למקובל במרכיב הזה בפייטנות בכלל, כי אילו היתה היענות כזאת אצל ר' יהודה בחלק הזה של מערכותיו, היא היתה ניכרת גם בהמשך. ואין הדבר כך, כפי שיצוין בסמוך.

45 אבל במי כמכה לפרשת תרומה (כ"י ט"ש ס"ח 277.232) הוא נראה ממשיך דוקא בעניין ההפטר. אל נושא הפרשה הוא שב אחר כך, ביי מלכנו. המי כמכה לפרשת בלק (ט"ש

ביופיים. הנה דרך משל פיוטי המי כמכה והיי מלכנו של ר' יהודה לפרשת ויחי, אשר מסופם ניתן ללמוד, אולי, שר' יהודה ישב בבבל.<sup>46</sup> מקור הקטעים בכ"י אוקספורד 2850/2:

[צג]

מי כמכה

פלא בעשותך לאחיו לשוכביהם  
נעו יחדו כי מת אביהם  
יסרם פורת ודיבר על ליבהם  
מילל 'אל תיראו' והסיר עוצביהם  
נורא היגלה ויהיו שובים לשוכביהם

5

ז<ה> צור<

לעולם נעד

חוסיד אל תיבזה  
חוקרים לאמר הנה אלהינו זה  
זכור שבועת אב נראיתה לו במחזה  
זרעו תפדה מיד גוי מבזה  
קדם אהבת איש הלזה  
קהלו להושיע מיד שעיר זה  
לבדך דרוך פונה כמאמר חוזה  
להופיע בצדקת נם מה נורא המקום הזה

10

ביאור:

1 לאחיו: לאחי יוסף שבו מדובר בפרשה, ובוודאי דובר בו גם בועל זאת שלפני הקטע, אלא שקטע זה מחוק לגמרי בכה"י. לשוכביהם: להשיב נפשם, להרגיעם. / 2 נעו: נודעו. כי מת אביהם: השווה בר' נ:טו: ויראו אחי יוסף כי מת אביהם. / 3 פורת: יוסף (בר' מט:כב). ודיבר על ליבהם: במקום ודיבר על לבבם. השווה בר' נ:יט: / 4 מילל: אמר. אל תיראו: שם נ:יט: כא. / 5 ויהיו: אחי יוסף, כלומר שבטי ישראל. שובים לשוכביהם: על פי יש' יד:ב. / 6 חוסיד: את ישראל. / 7 חוקרים: המלה משונה כאן, ור"ל: משתדלים, מתאמצים. הנה וכו': יש' כה:ט. / 8 שבועת אב וכו': השבועה שנשבעת לאברהם במחזה (בר' טו:א). / 9 קדם: העלה לפניך. איש הלזה: יצחק (בר' כד:סה). / 10 קהלו: שער זה. / 11 שער זה: אדם זה. / 12 לבדך וכו': יש' סג:ג, והנבואה נאמרת שם באדום. כמאמר חוזה: כדברי הנביא. ובכתב היד כתוב אולי 'במאמר' / 13 בצדקת: בזכות. נם וכו': יעקב

ס"ח 147.275) ניאטראלי בתוכנו. כנגד זה יש מענייני הפרשה ב'ועל זאת' שלפניו וביי מלכנו שלאחריו. נראה שאין חוק קבוע לגמרי למהלכו של ר' יהודה בנושאי המרכיבים הללו.

46 עיין בפיוט דלהלן, ט' 15. אינפורמאציה זו חשובה, כמובן, מאוד, ואפשר שיש בה הסבר לסטיות מן הנורמה הארץ ישראלית באחדות מתבניות יצירותיו. אמנם, בט' 11 מדבר הפייטן ב'שעיר זה', ר"ל באדום, והוא הנרמז גם בט' 12 על פי הפסוק המובא שם (עיין בביאור לשיר). אבל אין בזה סתירה, כי 'אדום' הוא כינוי לכל הגויים המשעבדים את ישראל בארצותיהם, והוא כולל, בפייטנות המאוחרת, בדרך השגרה, גם את הערבים.

כַּעַת מִלֵּל לְאַחִיו וְהַעֲלִיתֶם אֶת עֲצָמוֹתַי מִזֶּה  
כֵּן תִּגְאֲלִינוּ מִכָּבֶּל וְיִשְׁעַךְ נִחְזָה

15

&lt;ברוך גאל&gt;

ביאור:

(בר' כח:יז) / 14 כעת מילל: כמו שאמר (יוסף) לאחיו. והעליתם וכו': בר' נ:כה.

\*

דפוסי התבנית שסקרנום בזה אינם, כמובן, אלא חלק מן הדגמים המופיעים במרכיבים הללו בתקופת הפריחה הגדולה של היוצר במזרח. אמת, הם מופיעים על פי הרוב, וניתן לומר ששאר המבנים העולים מדי פעם בהקשר זה אינם אלא מקרים יוצאי דופן, אבל גם הם אינם מעטים. כי מלבד התנועה הטבעית של דגמי היצירה בכל מרחב מערכות היוצר, תנועה שמביאה גיוון מסויים במפת התבניות של כל המרכיבים אם מעט ואם הרבה, היה הדפוס הרשמי של הפיוטים שלאחר הזולת צר מדי, והמשוררים חשו שאין הוא מספיק בשביל לומר בו את אשר עם לבם. ומה פלא בדבר. הלא הקטעים עומדים בסיומן של מערכות פיוט ארוכות וסבוכות, שבעיצוב מרכיביהן נדרשו המשוררים להשקיע הרבה מאמץ, הרבה סבלנות והרבה השראה. גם אילמלא מיקומם זליטורגי המיוחד וגם אילמלא הנושאים המלהיבים שנתחייבו מזה — היו הקטעים ראויים לעיבוד מועדף. קל וחומר עכשיו שהברכה הקרובה חייבה להזכיר דווקא בקטעים האלה את הגאולות שבעבר, ואפשר היה לתנות בהם את יסורי ההווה, וניתן היה להתפלל בהם לישועה שלעתיד לבוא. כל המשוררים עשו מאמץ גדול לעבד את הפיוטים הללו באופן שיהא בהם ביטוי נאות להתרגשות שעוררו נושאים אלה בהם ובקהלם. המי כמכה, היי מלכנו והועד מתי, ובפרט שני האחרונים, הם כמעט בכל המקרים שיאי הקומפוזיציות, ומהלכם הפיוטי מכונף יותר, במידה זו או אחרת, משל שאר המרכיבים. אמנם, במחזורים הגדולים לפרשות הרגילות, אבל גם במערכות המיוחדות לשבתות מצויינות ולחגים, שבו המשוררים במרכיבים הללו לדון בנושאי הקריאה בתורה, אבל זאת הפעם לא בדיון צמוד ומדוקדק, כפוף אל סיומות מקראיות כפויות, אלא ברימוז רחוק ומוגבה, שכבר נכללו בו, בתודעת השומעים, כל הלימודים וכל הלקחים וכל הדרשות שנאמרו בקטעי הפיוט שלפני כן. הצורך להזיק את תיאור שבחו של מקום במי כמכה, את תיאור סבלות ההווה ביי מלכנו ואת צקון־הלחש לגאולה העתידה בועד מתי לענייני הקריאה העמיד את הפייטנים לעתים קרובות בפני בעיות קשות. המעולים שבהם יצאו מן ההתמודדות הזאת כשירים על העליונה. ההיקף המצומצם של המרכיבים לא הצר את צעדיהם. אולי להפך. פיוטי היי מלכנו והועד מתי של שלמה רס"ג ושל שמואל השלישי מופלאים לעתים קרובות ביפויים, ומקצת מהם ספק אם יש כרמתם בפייטנות המזרחית לדורותיה. אבל גם המשוררים הגדולים חשו לעתים כי צר להם המקום בדפוסים הרגילים של המרכיבים והרחיבו את מסגרותיהם. לא תמיד כדי שיאמרו יותר ממה שיכלו לומר ממילא

גם במסגרות הרגילות, אלא, לפעמים לפחות, כדי לתת ציון מובלט לימות חג חשובים במיוחד. וכבר ר' שלמה סולימן עשה כך במערכת שכתב ליום כיפור, שבה עיצב את היי מלכנו ואת הועד מתי<sup>47</sup> בשש סטרופות של חמשה טורים כל אחת. הוא חתם בפיוט את שמו, 'סולימן', כל אות חמש פעמים: בסופי המחרוזות הציב סימונות מקראיות, אבל גם אותן — דבר בלתי מקובל בפייטנות המזרחית — שיעבד לאקרוסטיכון של השיר. לכאורה אין שני הטקעים אלא פיוט אחד, יי מלכנו, אבל המחרוזות השנייה של החיבור פותחת בצירוף 'ועד מתי', כיאות. בדרך ההפלגה אפשר לומר שר' שלמה לא הרחיב את היי מלכנו, אלא את הועד מתי בלבד. רצונו של ר' שלמה להשאר נאמן לדגם הרגיל של המרכיבים ניכר ממה שהעמיד את מחרוזות הפיוט על חמשה חמשה טורים, היקף לא טבעי ובלתי נחוץ, אבל קבוע בפיוטי היי מלכנו והועד מתי הפשוטים שלו. הנה הפיוט על פי כ"י ט"ש H15/37:

יי מלכנו

[צד]

סִבְרָנוּ וְתוֹחַלְתֵּינוּ עֵינֵינוּ תְּלוּיֹת לָךְ  
שִׁים עֵינֶיךָ כְּנוּ וְאַל נֶאֱבֹד לְמוֹלֶךְ  
סָבֹל נָא אֲבוּדֵינוּ לְהַסְתּוֹפֶךְ בְּצִילֶךָ  
סִפְרַעַל לְקַבְּצֵינוּ כְּבִטְחוֹן מִלּוּלֶךָ:  
שְׂאִי סָבִיב עֵינֶיךָ וְרֵאֵי כָּלם נִקְבְּצוּ כְּאוֹ לָךְ

5

וְעַד מֵתִי קִיצֵינוּ רְחֵם וְאַרְךְ  
וּבְאַרְצוֹת הַגּוֹיִים הֵינֵנוּ בְּפָרְךָ  
וְנִיגַשׁ חוֹרֵשׁ בְּקוֹצֶר וְדוֹרֶךְ  
וּמִן הַיּוֹם הַזֶּה נַחֲלֵתֵינוּ בְּרַךְ

ביאור:

הפיוט מובא בשלמותו גם בכ"י קויפמן 66 (=ב); שרידים מן הפיוט מועתקים גם בכ"י קויפמן 8. החל מט' 10 בא הפיוט גם בכ"י המוזיאון הבריטי Or. 5557E דף 27 (=ג), ומטור 9 ('ברך') גם בכ"י אוכספורד 2745/3 (=ד). מסורת שני כתבי היד האחרונים הללו זהה כמעט לגמרי עם מסורתו של כ"י ב. שבעת הטורים הראשונים של השיר באים גם בכ"י ט"ש ס"ח 109.113, וקטע ממנו גם בכ"י ט"ש ס"ח 125.29. 1 סברנו ותוחלתנו: כינוי פנייה לקב"ה. 3 סבול: כמו: שא. 4 ספרעל: כינוי לירושלים (זכ"ב:ב). והכתיב במילה אחת שכיח בהקשרים פייטניים בגניזה. ור"ל: לספרעל. 4 כבטחון מילולך: כהבטחתך. 5 שאי וכו': יש' מט: יח. 6 וארך: כך גם במקבילה, למרות הפגיעה בחרוז. ואפשר היה לתקן 'רחק ויארך'. אבל חריזת סגול ופתח אינה נדירה בפיוטים המזרחיים. 7 ובארצות וכו': בכ"י ב: ובארצות הגויים עבדים משלו בנו בפרך. 8 וניגש וכו': על פי עמ' ט:ג, וכבר הוא תפילה לעתיד לבוא. 9 טור זה נשמט מכ"י ב. והוא על פי חגי

47 על המי כמכה שלו ליום כפור עיין להלן, 428 ואילך.

- 10 ואמר סלו סלו פנו דרך  
לשאל געו חיינו ורוחנו קצרה  
לכדונו צרינו כאשה מצירה  
לך קיינו עונה בעת צרה  
לאשר הבטח[תנו] רוחינו נצרה  
לא תקום פעמים צרה 15
- יום צרה וצוקה באויבנו יגדול  
יום חשך נאפלה ממנו יחדול  
יום ענן וערפל המון לאמים ידול  
יום אשר תנצור לגוי גדול  
יעמד מיכאל השר הגדול 20
- מתי אדון אנחה תסר  
מנוחה תתן לאסורים באוסר  
מארץ תעקר מלכיות עשר  
מזה ומזה זה לזה נתפטר  
מה נאוו על ההרים רגלי מבשר! 25
- נראף עין בעין בשוכך ברחמים  
נה קדשך תכונן בהר מרומים  
נכון יהיה הר בית יי בראש ההרים הרמים  
נשוא תנשא עם מעוטי עמים  
נושעים ביי תשועת עולמים 30
- כך>תוב< ישראל נושע ביי תשועת עולמים לא תבושו ולא תכלמו עד עולמי עד (יש'  
מה: יז) >נאמר< גואלנו יי צבאות שמו קדוש ישראל (יש' מז: ד)  
<ברוך> גאל ישראל

ביאור:

ב: יט. / 10 ואמר וכו': יש' נז: יד. / 11 געו: הגיעו. / 12 לכדונו וכו': בכ"י גד: לכדונו  
צרים והיינו כאשה מצירה, כך היתה כנראה גם גירסת כ"י ב אלא שאי אפשר לפענחה  
בוודאות. ובנוסף הפנים עדיף לגרוס: לכדונו צירים כאשה מצירה. / 13 קיינו: קראנו  
בג. / 14 לאשר וכו': שיעור הטור: רוחנו נצרה, ושמרה את מה שהבטחנו, וההבטחה  
מובאת בטור הבא. אבל בכ"י בגד: לאשר הבטחנו רוחינו נעצרה, ואולי הוא נכון יותר  
על פי מש' כה: כח: איש אשר אין מעצר לרוחו. / 15 לא תקום וכו': נחום א: ט. /  
16 באויבנו: בכ"י בגד נוסף: עתה. / 18 המון: שאון בגד. לאומים: בו מוסיף ד. ידול:  
מל' דלות ועוני. / 19 תנצור: תשמור. בכ"י ב: תצור. לגוי גדול: לישראל (דב' ד: ז). /  
20 יעמד וכו': דנ' יב: א. / 22 מנוחה וכו': נוסח כ"י בד: מתי לאומים תאסור במאסר. /  
23 מארץ וכו': נוסח כ"י בד: מתי תעקר מלכיות עשר. מלכיות עשר: לא מצאתי מקור  
למספר זה. / 24 מזה ומזה: מכל מקום. / 25 מה נאוו וכו': יש' נב: ז. / 27 נזה וכו': כ"י  
בגד: נזה קדשך לקבץ לתוכו רחומים. / 28 נכון וכו': על פי יש' ב: ב. ונוסח כ"י בגד: נכון  
יהיה באחרית הימים. / 29 נשוא וכו': במקבילות: נשוא ינשאו בו מעוטי עמים. ו'מעוטי  
עמים' כינוי לישראל. / 30 נושעים וכו': יש' מה: יז.



פייטן בבלי חשוב בן המאה העשירית, ר' יוסף אלברדאני, חיקה את הפיוט הזה של ר' שלמה סולימן בדויקנות גדולה, ביי מלכנו שלו ליום הכפורים.<sup>48</sup> בכיוון דומה פיתח את המרכיב ר' יוסף אבן אביתור, אולי אף הוא על פי הפיוט שהובא לעיל מעזבונו של ר' שלמה סולימן. אבן אביתור סיים ברגיל את מערכות היוצר שלו עם הזולת, ולא חיבר פיוטי מי כמכה ויי מלכנו. אבל מחוץ למערכות שבמחזורו מצאנו כמה פיוטי מי כמכה ויי מלכנו שחיבר להזדמנויות שונות, כולם מקיפים הרבה יותר מן הדגמים המקובלים של מרכיבים אלה.

48 יוסף אלברדאני פעל בבגדאד, כנראה באמצע המאה העשירית. עיין עליו להלן, 375 הערה 17. הפיוט המכוון עומד לפנינו בהעתקה אחת בלבד, בכ"י קויפמן 8, וכך לשונו:

אחרת

- ישענו לישעך תלויות עינינו  
ישנאל עמך קראנו כי תענינו  
יום אשר כחרתה בו לענינו  
יקים נאמך קנאמתה מלחנו  
יבוקש את עון ישכאל <נא ינו> 5
- ועד מתי מבלי רועה צאן תפוצינה  
ואין מבקש ודורש לקבצינה  
ואתה אמרתה בנך להרביצינה  
ואת אשמת ישראל להרחיצינה  
ואת חטאת יהודה ולא תמצאנה 10
- שכרך הרבה נקשב במחזה  
שה לעולה אמר איזה  
סולם חז לבריתם תחזה  
סליחה תת לגזעם כתתך חוזה  
סלח נא לעון העם הזה 15
- פקדונים יזכר לסניך בעזונות אל לכשול  
פדם מכף אויב אשר בם ימשול  
פרחי גפן ענבים לכשול  
פצתה להיות עמכם במי אשוכים וקנחשול  
פנו דרך הרימו מכשול 20
- בדרכי רוחך נחה קהל המוני  
בדשתיך אל תרחק ממני  
[...] קובל ברינון לרחמני  
כנאמתך אנכי אנכי הוא מוחה פשעךך <מעני>

ככ>תוב> אנכי אנכי הוא מחה פשעךך למעני (יש' מג: כה) ונאמר  
גואלנו יי צבאות (יש' מז: ד) קיים עלינו יי אלהינו

ב>רוך< גאל ישראל

בטור 4 צ"ל כנראה לחננו. בט' 14: כתתך לחוזה, או כחיך חוזה. טור 19 כנראה משוכב וקשה להלמו.

אריכות הקטעים וכן הקשר מקצתם בכתבי היד נראים רומזים שהפיוטים, לפחות חלקם, נכתבו כחיבורים בודדים, לא על מנת שיכללו במערכות יוצר שלמות, והם מיצגים אם כן מציאות מאוחדת, שבה כבר הופקעו קטעי היוצר מהקשרם הקומפוזיציוני. מופלא באופיו, אבל גם טיפוסי במידה מסויימת, הוא היי מלכנו דלהלן שהגיע לידנו בעצם כתיבת ידו של ר' יוסף אבן אביתור, על דף בודד, השמור כעת בארכיון (סימן 2741/12, דף 37). הקטע ארוך במיוחד, מחורזו בחרוז אחד, וחתום בראשי הטורים: 'הוסף רבי יצחק מארדי'<sup>49</sup> יצח בתורה'. טור 14 פותח בצירוף 'ועד מתי'; מלת 'מתי' שבצירוף נכללת במטבע החיתום, אבל מלת 'ועד' אינה כלולה, והיא גם מועתקת מחוץ לשורה. הפיוט מלא משחקי-מלים וחרוזים, ואורך טוריו מופלג. בכמה מקומות בשיר (טורים 20, 22) נרמזות זיקות מעניינות של הפייטן אל מסורות ארץ ישראליות. מתוך שהקטע נשמר בהעתקה אוטוגראפית בגניזה, סביר לומר שנתחבר במצרים, אולי בפסטאט עצמה. הנה לשונו:

כשם יי העוזר

[צה]

יד וימין פשחתי פוצמתי פוצפצתי [...]תי והן פציתי פערתי את פי  
הגות פגעתי פגשי פרעי פלגי פצעי פלחי, פני מפליא פתורי טרפי  
ופועה תשעים ותשע פעיות על מפקד צעף פארי וצניף ימי חרפי  
סופק כף אל כף עלי פיק פליליתי ופשיון פשעי וקשיון ורפי  
5 פחד נפחת ופח הקיפוני עד כלות פזי פארתי פניני כיפי וישפי  
בצפיתי אצפה אל חרף והנה טרף מדי יומי ביומי ונשפי בנשפי  
רדון מרודף מפאה לפאה ומפינה לפינה בחמת רוחי וזעפי ונשפי וקצפי  
בשטף אף נחשוף נחשפתי מפריי וננפי סעיפי וטרפי

ביאור:

1 יד וימין: כמו: שמאל וימין, בכל מקום. והצירוף שגור במשמעות זו אצל אבן אביתור. השווה תה' פט: יד: תעוז ירך תרום ימין (ראב"ע: תעוז שמאלך תרום ימין). פושחתי ... פוצפצתי: לשונות דיכוי ופורענות. והן וכו': והנה באתי לפתוח פי. 2 / הגות וכו': לתנות. פגשי: לשון פגיעה (הוש' יג: ח: אפגשם כרב שכול). פרעי: מלשון בפרוע פרעות. פלגי: היותו מבותר ומפולג. פלחי: מה שפלחו חרבות האויב את גופי. פתורי טרפי: נראה לי סמיכות הפוכה במקום טרפי פתורי. ו'פתורה' בארמית — שולחן, ור"ל: לפני ה' המפליא מאכל שולחני. 3 / ופועה וכו': והריני בוכה בכייה מרה. תשעים ותשע פעיות נזכרות בוי"ר כז: ד: מק' פעיות שאשה פועה בשעה שיושבת על משכר צ"ט למיתה וכו'. על מפקד: על חסרון. ימי חרפי: נעורי. 4 / על פיק פליליתי: על חטאותי. מלשון שגו ברואה פקו פליליה (יש' כח: ז). ופשיון: והתפשטות (וי' יג: ה ועוד). 5 / פחד וכו': השווה יש' כד: יז: פחד ופחת ופח וכו'. פזי: זהבי. פארתי: הפיענוח מפקפק. כיפי: מרגליתי. השווה כבא בתרא נב ע"א: הני כיפי דמרתא (רש"י: עגילים). וישפי: ואבני החן שלי. מלשון תרשיש שהם וישפה. 6 / חרף: תרופה. 7 / וזעפי: למעלה מן התיבה כתב הפייטן 'ושפסי', מלשון וישסף שמואל את אגג (ש"א טו: לג). 8 / סעיפי וטרפי: בדי וענפי.

49 ר' יוסף אבן אביתור נולד בעיר מרידה שבדרום ספרד, אבל חי בקורדובה קודם שגלה למזרח. בכמה וכמה פיוטים הוא מכנה עצמו על שם עירו 'מארדי'.

- יֹם יוֹם בַּמִּפְעָה פִּי אֶצְפָּצָף. וְאֵין פּוֹצֵחַ פְּזוּרִי מִבְּרַחֵי גַם אֲגִפִּי  
 10 יִוְקֶדְתִּי בָּאֵשׁ פֶּלֶד וְלִפִּיד וְקָהוּ רִשְׁפֵּי אֲשֵׁפִי וְכָבוּ רִשְׁפֵּי רִצְפִּי  
 צָפוּ פִּלְגֵי מַיִם עַל מִפְרָקְתִּי וְנִפְוֶץ פֶּתַע פֶּתָאֵם כָּל מַעֲשֵׂה תִקְפִּי  
 חֲלָפָה צִפִּירְתִּי וְרַחֲפָה רִפִּידְתִּי וְהֵן תִּתְעַטֵּף עָלַי נִשְׁמַת אֱלֹהִים בָּאֲפִי  
 קוֹל בֶּת צִיּוֹן תִּתְנַפַּח, תִּפְרֹשׁ כְּפִיָּהּ הִיא עַל גִּפִּי שִׁקְפִי סִיפִי רִצְפִּי וּמִרְצוּפִי  
 וְעַד מִתִּי אֶצְעַק חֲמַס אֱלֹהִים פֶּשַׁע, עוֹבְדֵי הָאֲשֵׁפִי הַכֹּשֵׁפִי הָאֲסוּפִי  
 15 אֲשֶׁר שָׁלְלוּ מַעֲלִי וְרַעֲיָלִי קַעֲלִי וְכוּזוּ מִחֲמַדִּי מִרְבְּדִי זְהִבִּי וְכֹסֶפִי  
 רִצְצוּ קִיצְצוּ נִיפְצוּ פִיִּצְצוּ סִפִּיתִי, פִּרְחִי עוֹלָלִי וְטָפִי  
 דִּיקָאוּ הִנִּיאוּ אָפָאוּ הִלָּאוּ שִׁשְׂאוּ שְׁאוֹן רִבְבוּתִי גַם גְּאוֹן אֲלִפִּי  
 יִרְדְּתִי לַמַּדְרָגָה הַתַּחְתּוֹנָה וְנֶאֱסַף נִגְהִי וְקוֹבֶץ פְּאֵרֹר צוּרְתִי צִלְמִי  
 וּפְרָצוּפִי  
 יִכְמְרוּ נָא רַחֲמֶיךָ עַל תּוֹתֶרֶת הַזֹּרְחִי וְהַפְרָצִי וְעַל פְּלִיטַת מוֹפִי וְחוּפִי שְׁמַעֲנִי  
 וְיִשְׁפִּי  
 20 צְדָקוֹתֶיךָ יִצְלָצְלוּ מִחֲבֵרוֹת עֵיתִלִּי עֲזִיזָלִי אֲרַבְלִי כְּבוֹלִי לְמוֹל מִשְׁמֵרוֹת בִּלְגִי  
 וְחוּפִי  
 לוֹיִים יִחְדְּשׁוּ שְׁמֹנֶה וְאַרְבָּעִים וּמֵאָה טְעוּנִי שֶׁלֹּשׁ עָלִי חֲלִילִי וְחוּפִי  
 חוּקֵי פְרָשִׁיּוֹת שְׁבַע וּשְׁלָשִׁים וּמֵאָה אֶלְמֵד בְּבוֹר שְׁעִיפִי וְנִקְיוֹן שְׁרַעֲפִי  
 בְּהִשְׁכִּיחַ דְּבָרֵי אוֹיְלִים וּפְתִשְׁגֶּן עוֹיְלִים לְשׁוֹן סוֹרֵסִי גַם לְשׁוֹן פִּנְיָסִי

ביאור:

9 במפצה פי: כפיתחת פי: אצפצף: אתפלל. פוצה: פודה וגואל. מברחי גם אגפי: ארמוני. על פי יח' יז: כא: כל מברחיו בכל אגפיו. 10 יוקדתי: נשרפת. באש פלד: השווה נחום ב: ד: באש פלדות. רשפי אשפי: חיצו אשפת. מלשון רשפי קשת. בתה: ענד: רשפי רצפי: ניצוצות גחלתי. 11 מעשה תקפי: השווה אס' י: ב. 12 צפירתי: תפארתי (יש' כח: ה). ורחפה: ונתפוקקה: על פי יר' כג: ט: רחפו כל עצמותי. רפידתי: יצונו (שה"ש ג: ג: רפידתו זהב). והן וכו': יונה ב: ח. 13 גפי: מלשון על גפי מרומי קרת (מש' ט: ג). שקפי: משקופי. רצפי: רצפתי. ומרצופי: ומרצפותי (מ"ב טז: יז). 14 האשפי הכשפי: הקוסם והמכשף (דנ' ב: ב: ולאשפים ולמכשפים). האסופי: הממזה. ונראה ששלושת הכינויים מכוונים לנוצרי. 15 רעילי: מלשון רעלה (יש' ג: יט). קעילי: אהלי (עירובין סג ע"ב: הישן בקעילה). 17 אפאו: פיזרו. מלשון אמרתי אפאיהם (דב' לב: כו). ששאו: טלטלו. מלשון ושובבתיך וששאתיך (יח' לט: ב). והפייטן כתב תחילה 'ששאו' וסימן עיגול על האל"ף הראשונה לאות מחיקה. 18 פארו: מלשון וכל פנים קבצו פארו ביזאל ב: ונחום ב: יא, שהספרדים פירשוהו מלשון פאר. 19 תותרת: שארית. הזרחי והפרצי: בני שבט יהודה (בר' מו: יב ועוד). מופי וחופי: בני בנימן (בר' מו: כא). שמעי וישפי: גם כן בני בנימן (בר' מו: כא, דהר"א ח: טז, כא). 20 יצלצלו: ישירו. מחברות: קבוצות, משמרות. עיתלי וכו': כינויים למשמרות הכהונה. עיתלו הוא מקום מושבו של משמר שעורים: [כפר] עזיאל — של משמר אביה, ארבל — של ישוע, ככול — של שכניה. בלגה וחופה הם שמות של משמרות כהונה (דהר"א כד: יג, יד). 21 שמונה וארבעים ומאה: נראה שהוא רומז למספר פרקי ספר תהלים, אבל אין המספר הזה במקורות. קמו מזמורים נזכרים במסכת סופרים טז: ח (מהד' היגער 292). טעוני שלש: איני יודע לפרש. 22 פרשיות וכו': נראה רומז לחלוקת התורה על פי המנהג התלת-שנתי, אבל המספר קלו אינו ידוע בהקשר זה. ונראה לי שהוא פליטת קולמוס של הפייטן במקום שבע וששים ומאה. בבור שעפי: בנקיון מחשבותיי. 23 דברי אוילים:

תלבישני בגדי ישע כאז מאז בהטעינך על קמי אימתי ואכפי  
 25 ולא ילבשו עוד אדרת שער למען כחש פרוש שכמי פרוש כיזי פרוש נכפי  
 רוממונתך ירננו עשרת השבטים מציצי כרמי ובעלי ערי ניצי ועצי וגיי  
 ספי

ביום ההוא איחדך בכל לב במפרש כפי ומשא עפעפי  
 בעת תקים נאמך: ונתתי את נקמתי באדום ביד עמי ישראל ועשו באדום  
 כאפי

ככ<תוב> ונתתי נקמתי באדום וג'

הפיענוח מפוקפק. ופתשגן: ומאמר (אס' ג' יד ועוד). עוילים: רשעים (איוב טז:יא). לשון  
 סורסי: השווה בבא קמא פג ע"א: בארץ ישראל לשון סורסי למה. וכאן הוא כינוי ללשון  
 אר"ה. פ[.ספי]: הפיענוח מפוקפק ואיני יודע להלוס חיבה זו. ואולי כתוב פוטפי או  
 פוספי / 24 תלבישני וכו': על פי יש' סא:י. כאז מאז: כמקדם. ואכפי: ושלטוני (איוב  
 ג:ז). / 25 ולא ילבשו וכו': על פי זכ' ג:ד. פרוש שכמי וכו': כינויים לצבועים  
 ומתחסדים. השווה ירוש' ברכות טז, יג ע"ב ובמקבילות: שבעה פרושים הם פרוש שכמי  
 ופרוש ניקפי ופרוש קיזאי וכו'. ובאבות דר"נ ג"א. פרק לו: פרוש נכפאי. ואת הכתיב  
 'כיזי' לא מצאתי. / 26 עשרת השבטים: שעתידים לחזור מעבר לסמבטיון. ובעלי וכו':  
 מכאן עד סוף השורה הפיענוח מפוקפק. / 28 ונתתי וכו': יח' כה:יד.

בדרך זו, אם כי פחות מצועצעת ובטורים קצת פחות ארוכים הלך אבן  
 אביתור בשני פיוטי יי מלכנו נוספים שלו לפחות.<sup>50</sup> פייטנים מן המזרח, בני  
 המאה ה"א חיקו אותו בדייקנות.<sup>51</sup>

50 אחד מהם (תחילתו) ירח וחצר קדרו לי וגם כוכבי נשפי יומי וגם לילי) כלול במערכת  
 יוצר מופלאה מאוד מצד צורתה, שלא הכילה כנראה אלא גוף, וזלת ויי מלכנו. מן היי  
 מלכנו (כתוב בראשו יי מלכנו לך קיינו) לא נותרו בידנו אלא שלוש שורות בלבד, בכ"י  
 ט"ש 8H18/4. חלקים מגוף היוצר ישנם בידינו בעצם כתיבת יד הפייטן. היי מלכנו השני,  
 תחילתו ימים על ימים גדל יגוני וארך מצוקי, מועתק בכ"י ט"ש 10H8/4, גם הוא על  
 עמוד בודד, במנותק מהקשרו; גם הפיוט הזה חתום 'יהוסף ברבי יצחק מארדי יחני'ה'  
 והוא מחורז בחרוז אחיד, אבל אין בו ציון לועד מתי. במבנים אחרים עיצב ר' יוסף אבן  
 אביתור את היי מלכנו שלו לפרשת זכור ולשבת איכה: עיין עליהם להלן. 593 ואלך.  
 51 לפחות שלושה פיוטי יי מלכנו חיבר בצורה זו (כולל משחקי המלים!) ר' שמואל בן  
 יצחק הספרדי, שהיה אולי בנו של ר' יצחק בר שמואל הספרדי המכונה כנוי, שפעל  
 במצרים בסוף המאה ה"א וראשית ה"ב (כ"י ט"ש K25/32 וט"ש ס"ח 119.52), ואחד  
 בדומה לכך חיבר ר' עלי החבר, פייטן פורה ומעניין, אף הוא מצרי, וכן המאה ה"א (כ"י  
 ט"ש ס"ח 128.21). אביא את הפיוט הזה כאן משום היקפו המצומצם ומהלכו הטיפוסי:

עֵינִי עֹלְלָה עֵל עֹצֵם עֲצָבִי עֹנִי  
 לֹא לִמְדִיתִי לְהִיטֵב לִכֵּן לְחַצְנִי עֹנִי  
 יְדֹ [...] יָקָד יָצַת יָבֵעַר עֲשִׂתוֹנִי  
 הִלְהִיב הַלֵּב הַכְּאִיב הַדְּאִיגִי הִהֲרַחֵק שְׂשׁוֹנִי  
 חֲשֵׁב חֲמִית חֲרָחֹר חֲרַק חֲלַלְקוֹת לִשְׁטָנִי  
 פִּילָה בְּשָׂרִי בָּנָה בִּזְבוּלִי בְּהִיכְלִי בְּאַרְמוֹנִי  
 רֹעֵצִי רָבּוּ רֹעֵצִי רָדְפוּ רִיחָקוֹנִי מִמְּכוֹנִי  
 וְעַד מִתִּי וְחָרְפוּ וְגָדְפוּ וְשָׁאֲפוּ וְיָהָדוּ וְהָרְסוּ בְּגִינִי  
 וְזָרְנוּ וְזָרְנִי וְזָנִי וְזָמְנוּ וְזָמְרִי תַחֲקֵמוֹנִי

5

משוררים אחרים עיצבו את הקטעים שלאחר הזולת בהיקפים שונים, בחרו אחד או במבנים סטרופיים מרובעים. באלה האחרונים שילבו לפעמים, בין המחרוזות, רפרנים, מעין אלה שראינו לעיל בפיוטי המי כמכה והיי מלכנו הארוכים של ר' שלמה סולימן: 'מי כמכה' או 'מי כמכה ואין כמכה', או 'מי כמכה ואין דומה לך' וכל כיוצא בזה. פייטנים אחרים השתמשו בצירופים נוספים, על פי הרוב גם כן שאולים מנוסחות הקבע שהיו נהוגים במקומותיהם ובזמנם בפסקה הזאת.<sup>52</sup>

הפיוטים שלאחר הזולת מצטיינים בשכלול בולט של טורי המעבר שבסופם. לעתים רחוקות מאוד נמצא בזה פגם בפיוט זה או אחר. רק במי כמכה נהגו הפייטנים לפעמים לקולא, ויש מהם שוויתרו על הצבת מלות מעבר ברורות בסופם; אבל גם באלה התופעה נדירה. בסמוך לברכה המסיימת את המערכת מופיעה, כמחוייב, שרשרת פסוקים. לעתים אין גם בה אלא פסוק אחד בלבד,<sup>53</sup> הוא הפסוק 'גואלנו יי צבאות שמו קדוש ישראל' (יש' מז:ד), אבל פעמים הרבה באים לפני מקרא זה פסוק אחד או שניים נוספים. לפעמים מסתיימת השרשרת בפסוק אחר. על פי הרוב — כל הפסוקים שבשרשרות יש בהם לשונות גאולה, אבל גם כלל זה יש יוצאים ממנו. לעיל הובאו כמה וכמה פיוטי יי מלכנו וועד מתי, והתופעה ניתנת לבדיקה נוחה על פיהם. גם בסוף הקטעים הסמוכים לשרשרות יש, כרגיל, לשונות מעין הברכה. בעניין הזה גדולה הקביעות, אפילו יותר מאשר במאורות ובאהבות. ברכת הגאולה נועלת את מערכת היוצר על כל מרכיביה.

10  
כֹּהֵן קָלִיל קָלִיל כְּסֵלִי כְּהִנִּי מְבִינִי  
הַשִּׁיכָה הַיְטִיכָה הַקְשִׁיכָה הַרְחִיכָה וְשׁוּכָה לְחִנִּי  
חֲקֹנִי חֲקֹנִי חֲשִׁקִנִּי חֲשִׁקִנִּי חֲשִׁקִנִּי חֲשִׁקִנִּי חֲשִׁקִנִּי חֲשִׁקִנִּי  
זָכֹר זֹאת זֹעֵם, זָמוֹס זָרוֹם וּמִיָּד פִּלְטִנִּי  
קָרְאֲתִיךָ קִשְׁכֶּתִנִּי קוֹמֶמֶתִנִּי קְבִלִנִּי שְׁעִינִי

ככ>תוב> קראתי שמך יי (איכה ג:נה) וכת>וב> קולי שמעת (שם שם:נו)  
וכת>וב> [— — — — —]

הכתב דהוי ביותר ופיענוח כמה מקומות מפוקפק. מי כמה ארוך בחרו אחד לפייטן יהושע בירבי כלפה (בן המאה ה"א כנראה) עיין ע' פליישר, קומפוזיציות קיליריות. עמ' לו.

52 עיין למשל ש' שפיגל, אלעזר בירבי אבון, עמ' רצ ואילך. מערכת היוצר (לראש השנה ושבת) המובאת שם יוצאת דופן מכמה בחינות. המי כמכה (ארבעה טורים). ממשך (מאות ט' ואילך) אלפבית שהתחיל במאורה ובאהבה; היי מלכנו עשוי 4 סטרופות מרובעות (השלישית חסרה טור אחד, והאחרונה היא של 6 שורות). הצירוף יי מלכנו נועד כנראה לבוא כצירוף פתיחה למחרוזות (הוא שמוט מראש הסטרופה הראשונה והאחרונה). ובין המחרוזות בא גם הרפרין 'ומהר גאלנו אלהי ישענו', הלקוח מנוסח הקבע של התפילה במקום הזה. צירופים מסוג זה ('מלכנו ומלך אבותינו') כצירוף פתיחה וכן תושיענו ומהר לגאלנו' כרפרין) שימשו כנראה גם את חדותא בירבי אברהם ביי מלכנו שפורסם בידי מ' זולאי, פיוטי חדותא, 32. עיין גם לעיל הערה 43.

53 על שלשלות הפסוקים ביוצר עיין לעיל, 180 ואילך.

## היוצר לימות החול

מערכות היוצר כפי שתוארו לעיל מיוחדות לימים שבהם נכללה קדושת היוצר בתפילת השחר לפי מנהגם של בני ארץ ישראל. קדושת היוצר נפקדת במערכות הללו בשני מרכיבים חשובים, בגוף היוצר, שנועד להקדים מבוא לפסוק הראשון שלקדושה, ובאופן, שנועד להעביר בתוך הקדושה, מן הפסוק הראשון אל השני.

וכבר צוין לעיל שבקהילות ארץ ישראל הקדומות לא נטו להרכבות באמירת הקדושה, לא בעמידה ולא ביוצר.<sup>1</sup> בקדושת היוצר נהגו מידה של חסכון אף יותר משנהגו בקדושת העמידה, כי לא זו בלבד שמעולם לא אמרו קדושה ביוצר בימים שבהם לא אמרו קדושה בעמידה, אלא שאפילו קצת ימים שבהם נאמרה קדושה בעמידה — קדושה ביוצר לא נאמרה בהם. לפי הנראה מן התיעוד שבידנו, רוב קהילות ארץ ישראל אמרו קדושה ביוצר רק בשבתות ובימות החג המלאים, ואילו בימות החול, כולל ימות החול המצויינים כגון ימות חול המועד, ימות ראשי חודשים וחנוכה, ואין צריך לומר ימות הצום ופורים וט"ו בשבט או כל כיוצא בזה, לא אמרו.<sup>2</sup>

חלק מימות החול המצויינים שהוזכרו זה עתה ימים חשובים הם, וכבר בתקופת הפייטנות הקדומה מצאנו למקצתם עיטורי פיוט. לכבוד חלק מהם, כגון ימות תשעה באב, נתחברו מאות פיוטים. גם לכבוד הימים החשובים פחות, כגון ימי חול המועד, ימי ראשי חודשים וימי חנוכה נתחברו פיוטים לרוב, ובתקופת הגאות של היצירה הפייטנית הקלאסית רבים היו הפייטנים שנתנו דעתם לימים הללו לעטרם. אבל, בהתאם למסורת תקופתם — התעניינותם נתמקדה בעמידה בלבד, ואל היוצר על פי הרוב לא שעו.<sup>3</sup>

1 עיין לעיל, 7. בנושא הזה בכלל עיין ע' פליישר, לתפוצת הקדושות.

2 בכל העניין הזה נאמנות עלינו העדויות הפייטניות. כפי שהובאו במאמרי הנזכר בהערה הקודמת. על מקרים יוצאים מן הכלל עיין עוד להלן. כתבי היד הליטורגיים שעלו מן הגניזה אינם נותנים תמונה מבוררת די הצורך של המצב, לפי שאין עדיין בידנו קריטריונים מוסכמים להבדיל בהם בין אלה המיצגים את מנהג ארץ ישראל לבין אלה המיצגים את מנהג בבל או מנהגות מעורבים. ועוד שאין אנו יודעים ברוכס אם נועדו לתפילת הרבים או לתפילת היחידים, כי בתפילת היחידים לא התירו לומר קדושה ביוצר ברוב המקומות כמזרח. כשם שאין מתירים ליחיד, גם בימינו, לומר קדושה בעמידה. באמת, לפי הנראה, רוב כתבי היד מן הגניזה המביאים נוסחאות קבע בלבד נועדו לשימושם של יחידים, ואם כן העדר הקדושה מהם אינו מלמד כלום. בדרך כלל נדירים מאוד בגניזה כתבי היד הליטורגיים שיש בהם קדושת היוצר, דבר שהטעה חכמים גדולים לחשוב שבארץ ישראל הקדומה לא אמרו קדושה ביוצר כלל.

3 קרובות קדומות לימות חול מצויינים, אפילו ימים שלא אמרו בהם קדושה כגון ימות

אמנם — על פי הרוב בלבד. כי בדברינו לעיל ראינו שכבר בתקופת הפייטנות הבלתי מחורזות נתחברו גם יוצרות לימות חול. מערכת יוצר נאה מאוד לתשעה באב הגיעה לידנו מן התקופה ההיא, וכבר נדפסה לעיל.<sup>4</sup> מן התקופה ההיא באו אלינו גם מערכת יוצר אחת ליום חול רגיל, וגם כמה קטעי יוצר ממערכות שלא נשתמרו בשלמותן.<sup>5</sup> שתי מערכות של חול, אחת קטנה לראש חודש ניסן ואחת מקיפה, מרשימה ביופיה, להושענא רבה, הגיעו לידנו ממורשתו של ר' אלעזר בירבי קיליר ואף הן כבר הובאו למעלה.<sup>6</sup> בכתב יד קדום מאוד מן הגניזה, כ"י ט"ש 6H16, הכתוב על פאפירוס והמכיל שרידי קומפוזיציות גדולות משל ר' יוסף בירבי ניסן משובה קריתים, נמצאים שיירים מסדרות של יוצרות חול (מחורזים) לחנוכה ולחול המועד סוכות. כל השרידים הללו מעידים על עשייה ענפה למדי של יוצרים קדומים מאוד בתחום הזה. אבל נראה שהדוגמאות הללו, למרות ריכוזן היחסי, אין בהן כדי להוכיח שמקובל היה בתקופת הפייטנות הקלאסית, קל וחומר הקדם קלאסית, לעטר דרך קבע את הברכות שמסביב לקריאת שמע בתפילת השחרית של ימות החול. כי אי אפשר להניח שחלקה זו בתפילה נתעטרה בעיטורי פיוט עד שלא נקבע המנהג לעטר דרך קבע את החלקה המקבילה בתפילות ימות החג והשבתות, וכבר ראינו לעיל שמנהג אחרון זה לא נקבע בקהילות ארץ ישראל אלא באיחור. לפיכך יש לראות ביצירות שהוזכרו חיבורים יוצאי דופן במקצת, מעין פיוטים לעת מצוא, אשר יותר משהם מעידים על מנהג נפוץ, הם מעידים על יוזמות מיוחדות של יוצרים, לרגל איזה אירועים יוצאי דופן בחייהם או בחיי קהלם. על צד האמת, היוצר לימות החול אינו סוג בפני עצמו, אלא כבואה מוקטנת של המערכת הגדולה של השבתות ושל החגים.<sup>7</sup> דבר זה עולה בכירור

הצום ופורים, יש בידנו, כמפורסם, בשפע גדול. וכבר הקילירי השאיר אחריו חמש קרובות גדולות לתשעה באב ושתיים לפורים. גם קדושתאות י"ח, כלומר קרובות י"ח לימים שאמרו בהם קדושה בעמידה, יש לנו בשפע כמורשתם של פייטנים קלאסיים. והקילירי בראשם. סדרות של קדושתאות י"ח לראשי חדרשים ולחנוכה עיין ע' פליישר, קדושתאות י"ח, 25 ואילך, ושם דיון מפורט בסוג ובתפוצתו. גם קרובות י"ח רגילות לימות החול הפשוטים הגיעו אלינו מן הגניזה בשפע יחסי. מספרן גדול יותר ממספר יוצרות החול.

4 עמ' 39, פיוט [ב].

5 דיון בשרידים הללו עיין לעיל, 47 ואילך. בחלק מן הקטעים שם אין לדעם אם נועדו לשבתות או לימות חול. אבל בחלקם אין ספק שנתחברו לעיטורם של ימות חול פשוטים.

6 פיוטים [כ] ו-[כא].

7 בנקודה זו נגענו לעיל, 184. בדיוננו בשלשלות הפסוקים שבסוף קטעי היוצר הסמוכים לברכות. בדרך דומה עוצבו, כפי שכבר צויין לעיל, השבעות וקרובות ה"ח — כדוגמאות מוקטנות של הקדושתאות, ופיוטי המעריב — כדוגמאות מוקטנות של מערכות היוצר. עקרונות הבינוי של המעריב זהים, אגב, לחלוטין, עם עקרונות הבינוי של יוצרות ימות החול, עיין על כך ע' פליישר, פיוטי המעריב. ההבדל היחיד בין שני הסוגים הוא בכך שבעוד יוצרות חול נכתבו מעט — זכה המעריב לתפוצה גדולה בפייטנות המרכז אירופית, ומה גם לפיתוח נרחב ומדוקדק יותר. טיפוסית לגמרי העובדה שגם בפיוטי המעריב החיחס הפיתוח המאוחר כמעט רק לזולת.

מהתבוננות בסגולות הצורה של יוצרות החול. כי לכאורה יכלו הפייטנים להרחיב את היקפה של מערכת החול ככל שחפצו, ויכלו גם לגוון את תבניותיה באין מפריע; שום חוק לא אסר על פייטן קדום לבנות דרך משל מאורה של חול בתבנית הקיקלר או אהבה של חול במחרוזות מרובעות, בדומה לזולותות במערכות השבת והחג. שום חוק — מלבד חוקתה החמורה של המסורת, שהטילה על מערכת החול את הגבולות שגבלה לדוגמה שעל פיה עוצבה, כלומר למערכת הגדולה של השבתות ושל ימות החג. לפיכך אין המרכיבים הקטנים של יוצרות החול מתעצבים לעולם בתבניות ובדגמים שונים מאלה שמתחייבים להם על פי מקבילותיהם, ולפיכך גם אין בין מרכיבי יוצרות החול שום קטע רחב יותר, מלבד הזולת. תלות זו, והיא מעניינת להפליא מצד מה שמתשמע ממנה לאופיה של הפייטנות בכלל, קפתה על יוצרות החול היקף מצומצם יחסית, והיקף זה מנע מהם תפוצה ופיתוח ראויים לשמם. יוצרות חול נכתבו כנראה מעט בכל התקופות, והמנהג לומר פיוטים כאלה אפילו בימים מצויינים, קל וחומר בימות חול רגילים, לא נתפשט הרבה.

אבל אין זאת אומרת שהסוג היה נדיר מאוד או שעצם העשייה בו היה מקרי או שולי לגמרי. בין קטעי הגניזה נותרו בידנו שרידים לא מעטים של יוצרות חול; אחדים לימות חול רגילים,<sup>8</sup> ורבים למדי לכל מיני ימות חול מצויינים, לראשי חודשים, לימות החנוכה, לחול המועד פסח וסוכות, לפורים, לט"ו באב, לתשעה באב, לז"ז בתמוז, לעשרה בטבת, לתעניות ציבור סתם ולתעניות מיוחדות.<sup>9</sup> רוב יוצרות החול כנראה אינם קדומים במיוחד, ויש מהם שנתחברו בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת. אמת, לא מעט יוצרות של חול מעוררים רושם של קדמות, בפשטות סגנונם ובינויים, אבל ברוב המקרים הרושם מוטעה. מהלכן הצנוע של היצירות קשור באופיו המשני והטפל של הסוג ובמדיו המצומצמים.

תבנית מערכות החול אחידה, וכל הדוגמאות מסוג זה שהגיעו לידנו עשויות עור אחד. מערכת החול בנויה חמישה מרכיבים שניתן לכנותם על פי מקבילותיהם במערכות השבת והחג: המאורה, האהבה, הזולת, המי כמכה והיי מלכנו. אבל מעולם לא מצאנו בכתבי היד שמרכיבי מערכות החול יכוננו

8 יוצרות לימות חול רגילים עיין מ' זולאי, יוצרות לימות החול, עמ' יא ואילך; ש' אברמסון, קרובות לתת, 64, ולעיל פיוט [א]. ועיין עוד להלן.

9 יוצרות לראשי חודשים עיין א' מרמרשטיין, קידושי ירחים, 51; ש' יודר, פיוטים לימות החול, 82; מ' זולאי, בין כותלי המכון, 117 ואילך, ולעיל פיוט [ב]. יוצרות חול לחנוכה עיין ע' פלישר, לתפוצת הקדושות, 279 ואילך. יוצרות לחוה"מ פסח וסוכות עיין הנ"ל, שם, 276 ואילך, ועיין גם לעיל, 99 פיוט [כא]. יוצר לפורים עיין מ' זולאי, יהודה בר הלל, 138. יוצר לט"ו באב עיין מ' זולאי, יוצרות לימות החול, עמ' כ. יוצרות לימות הצום: לתשעה באב — לעיל 39, פיוט [ב]; לצום הרעש — מ' זולאי, פיוטים למאורעות, עמ' קנו. יוצרות חול לשאר תעניות שמורים בכתבי יד: לתענית ציבור סתם: ט"ש Misc. 10/32; לז"ז בתמוז: ט"ש H15/117, H14/96; לעשרה בטבת: ט"ש ס"ח 109.8 ומוצרי VIII.185.2. כמה וכמה יוצרות חול נוספים, לאירועים שונים, ידועים מכתבי הגניזה.



בשמות, מלבד הזולת, המצויין בהרבה מקרים על ידי המעתיקים, כמוהו כמקבילתו במערכות הגדולות, 'זולת' או 'אמת'. גם הציונים 'מי כמכה' ו'יי מלכנו', שאינם חסרים אלא לעתים רחוקות בלבד בהעתקות הגונות של מערכות החגים והשבתות, אינם באים בהעתקות של מערכות חול.

הדפוס הבסיסי של מרכיבי מערכות החול הוא המחרוזות המרובעות. ברוב היוצרות לחול עשויים כל הקטעים, להוציא הזולת, מחרוזות מרובעות אחת. אמנם, הדגם הזה אינו היחיד למרכיבי הסוג. לעתים מצאנו פחות מזה: שניים שניים טורים למרכיב, ולעתים (רחוקות מאוד) מצאנו קצת יותר מזה: חמשה. אבל — וזאת הנקודה העיקרית — מעולם לא מצאנו בשום מרכיב (להוציא, כמובן, הזולת) יותר ממחרוזות אחת.

בעיצוב הזולת במערכות החול שונים דרכי הפייטנים. בשום יוצר של חול שהגיע עד כה לידנו בצורתו המקורית לא מצאנו זולת הדומה בהיקפו לשאר המרכיבים; לעולם הוא גדול יותר. ברוב המקרים הוא עשוי גוש אחד, ואין בו אלא תוספת של כמה שורות לעומת שאר המרכיבים. אבל ביוצרות מקיפים יותר יש שהזולת מתפלג לשתי מחרוזות (בדרך כלל של יותר מארבעה טורים כל אחת) ולעתים רחוקות — לכמה מחרוזות, מרובעות או לא.<sup>10</sup>

מרכיבי יוצרות החול מסודרים באקרוסטיכון אחד, על פי רוב אלפביתי. אין הזולת חורג מזה בשום מערכת שנתגלתה עד כה, אלא הוא מסודר, למרות היקפו החריג, יחד עם שאר המרכיבים, באותו אקרוסטיכון. כאמור, הסדר הוא על פי רוב אלפביתי (בדרך כלל א"ב ישר, ורק לעתים רחוקות מאוד תשר"ק),<sup>11</sup> והוא שלם. הארכת הזולת איפשרה לפייטנים להשלים את הא"ב למרות היקפן המצומצם של המערכות, ולעתים אף לפנות את המחרוזות האחרונות (לפעמים גם את זו שלפניה) לחתימה קצרה. אבל יש בידנו גם מערכות שהאלפבית שלהן קטוע.<sup>12</sup> היקפן המצומצם של היצירות שיכנע כנראה גם פייטנים קדומים למדי לסדר את קטעי יוצרות החול, לעתים, על חתימת שמם בלבד, אף על פי שהפייטנות הקדומה לא נטתה לנהוג כך בשאר סוגים.

10 גם במקרים אלה מורגשת הנטייה לחרוז את המרכיב, על מחרוזותיו, בחרוז אחד. בכ"י קמברג' Or. 1080 16/6 בא יוצר לפורים (תחילתו 'ומאמר אל אמן רום ותחת להקים'), חתום בסופו 'שלמה החבר': הזולת הבא בו עשוי ארבע מחרוזות מרובעות מקיפות, מובדלות זו מזו על ידי מלות פסוק המסגרת, אבל ארבעתן חרוזות בחרוז אחד. זולת זה הוא, אגב, המקיף ביותר שראיתי מעולם ביוצר של חול, לבד מן הזולת הבא לעיל. פיוט [כא]. ביוצר הקילירי להושענא רבה. לפי המקובל במחקר זהה הפיטן החתום 'שלמה החבר' עם ר' שלמה בירבי יהודה גאון. שנפטר בארץ ישראל בשנת 1051. מעניין הדבר שלמרות העובדה שיוצרות החול עוצבו על פי מערכות השבת והחג כך, שמרכיביהם הקטנים הם חיקוי גמור למרכיבים הקטנים המקבילים של המערכות הגדולות — לא עוצב הזולת בדיוק לפי מקבילתו הגדולה. התופעה קשורה כנראה ברצונם של הפייטנים שלא להרחיב את מערכות החול יותר מדי.

11 יוצר הבנוי בתשר"ק עיין מ' זולאי, 'יוצרות לימות החול, עמ' טז.

12 עיין להלן, פיוט [קב].

יוצרות החול מתקשטים לעתים קרובות למדי בפסוקי מסגרת, במלות קבע, ובמקרים בודדים גם בפתיחות מקראיות.<sup>13</sup> בעניין זה הם דומים לסוגי הפיוט הקומפוזיציוניים בכלל, ובמיוחד למעריכים, לשבעות ולקרובות הי"ח. הזולתות כלולים תמיד במערכת הקישוטים של היצירות, למרות היקפם ותבניתם הסוטים, כשם שהם כלולים באקרוסטיכונים שלהן. פסוקי המסגרת ומלות הקבע נבחרים, כמו תמיד, כך, שיהיו להם משקל ומשמעות לעניינו של הפיוט. קטעי יוצרות החול מסתיימים לעתים רחוקות בלבד בסיומות מקראיות ואלו אף פעם אינן 'מאורגנות'. הן מותאמות, כנצרך, לתחנות הליטורגיות שלאחריהן. לא מעטים יוצרות החול שאין להם עיטורי תבנית כלל.

כבר צויין לעיל שלפי הנראה מרכיבי יוצרות החול הסמוכים לברכות, כלומר הראשון, השני והאחרון, כווננו להיות מלווים בשרשרת פסוקים קצרה, כדין מקבילותיהם במערכות השבת והחג.<sup>14</sup> אכן, בהעתקות קדומות (גם של פיוטים לא קדומים במיוחד) באות השרשרות במקומן. היקפן, מבחורן ואופיין דומים לשל אלו הבאות במערכות הגדולות. גם כאשר לפסוקי הקבע הבאים ברגיל בסופי השרשרות דין יוצרות החול כדין יוצרות השבת והחג. אבל בהעתקות רבות אין שרשרות פסוקים, ספק מחמת שלא נתחברו כלל בידי הפייטנים ספק מחמת שהושמטו בידי המעתיקים. כבר ציינו את העובדה שגם בשאר סוגים נשרו השרשרות ממקומותיהן במוקדם או במאוחר. יוצרות החול שכווננו להיות מיניאטוראליים ושהיחס אליהם מצד הפייטנים ומצד המעתיקים היה של זלזול-מה איבדו את שרשרותיהם מוקדם מאוד, זמן רב קודם שאיבדו יוצרות השבת והחג. במצב דומה, ואף גרוע יותר, נמצאים פיוטי המעריב שבידנו, כפי שכבר הוסבר לעיל. בנשירת שרשרות הפסוקים אפשר שסייעה העובדה שביוצרות החול הפריעו המקראות יותר מאשר במערכות השבת והחג: הופעתן התכופה מאוד, בסוף שלושה מתוך חמישה מרכיבים, ואורכן היחסי בהשוואה לגופי הפיוטים, עוררו יותר תמיהה ואי רצון מאשר ביוצרות השבתות והחגים, אשר בהם באו השרשרות בריחוק מקום זו מזו, כשהן מגומדות בשולי פיוטים מקיפים יחסית.

יוצרות החול לא הציעו לפייטנים מקום רב להתגדר בו. החיבורים שנועדו לימות החול הרגילים דנים בדרך כלל בריכוז מתומצת במעשי בראשית, בעוד הקומפוזיציות שכווננו לימות החול המצויינים מדברים, שוב, בהכרח, בתמצות, בימים ובציונם המיוחד. במקרים נדירים בלבד יש לקומפוזיציות מסוג זה ערך ספרותי אמיתי, ואף זאת בדרך כלל רק אם הורחבו זולותיהן מעבר למקובל, כגון היוצר הקדום לתשעה באב או יוצרו המפואר של הקילירי להושענא רבה

13 מלות קבע בראשי מחרוזות בסדרת יוצרות לימות חול רגילים עיין מ' זולאי, יוצרות לימות החול, עמ' יד ואילך. פסוקי מסגרת באים ביוצרות החול לעתים קרובות יותר, ואפשר לומר ששיטת בנין זו היא המועדפת ביוצרות החול. פתיחות מקראיות ביוצר של חול עיין לעיל, פיוט [ב]. לא ראיתי עוד דוגמה מטיפוס זה.

14 לעיל, 180 ואילך.

שהובאו לעיל (פיוטים [ב] ו-[כא]). שניהם בפירוש יוצאי דופן בנוף השפוף קמעה של הדגם הזה.

כאמור, מעטים היוצרות שנתחברו לעיטורם של ימות החול הרגילים. אבל נותרו לנו בגניזה שרידים של כמה סדרות של יוצרות חול לכל אחד מימות השבוע.<sup>15</sup> אחת מן הסדרות הללו נתלקטה לידנו בשלמותה כמעט, והיא מעניינת הן בשל יופיים היחסי של מרכיביה, והן משום שהיא נמצאת חתומה בכל אחת מן היוצרות שבה בשם מחברה, 'יהושע' (על פי רוב כל אות פעמיים והאות ו' חמש פעמים). יהושע זה אין לדעת בבטחון מי הוא, אבל אפשר שניתן לזהותו עם אחד מפייטניו הקדומים, ר' יהושע הכהן, שכמה שרידים יפים מיצירתו הגיעו לידנו.<sup>16</sup> היוצרות שבסדרה מיוסדים, לפי הסדר, על פסוקי הפתיחה של מזמורי הימים, והם מדברים בפתיחתם במעשי הבריאה שבכל יום ויום. ראוי לשים לב לאמנות שבה יצא הפייטן, במקום הצר שעמד לרשותו, ידי כל חובותיו — הן באשר לפסוקי המסגרת, הן באשר לדיון במעשי הבריאה והן באשר למעברים אל התחנות הליטורגיות המתפייטות בכל מרכיב. הסדרה נמצאת מועתקת כולה בכ"י ט"ש 13H1/2, אבל מצב כתב יד זה לקוי והוא טעון השלמה על פי העתקות אחרות שנמצאו בגניזה. הנה היוצרות לפי סדרם:

[ליום ראשון]

[צו]

חורן

לִי יִ' אֲדִירו כָּל פֶּה וְלִשׁוֹן  
יוֹם יָאִיר לָנוּ כְּאוֹר יוֹם רֵאשׁוֹן

ב'רוך' יו'צר

הָאֶרֶץ וּמְלוֹאָהּ הֵכִין בְּיַד אֶחָת  
הַמְעוֹרָר אֶהֱב לְהוֹגִים בְּתוֹרָה אֶחָת

ב'רוך' אוהב

ביאור:

נדפס על ידי מ' זולאי, יוצרות לימות החול, עמ' יד, על פי כ"י ט"ש 10H9/9. שרידים מן הפיוט גם בכ"י ט"ש 13H1/2, ושם הכותרת מחוקה. קטעים מן הפיוט גם בכ"י ט"ש K27/57, ונדפס משם על ידי י' מאן, קטעי הגניזה, 294, ועיין עוד להלן בפנים. מיוסד על הפסוק הראשון של שיר היום, תה' כד. כותרת: חורן: אחר, בארמית. 1 יאדירו: ישבחו, מלשון אדיר וחזק, 2 יום וכו': בימות המשיח, כשה' יאיר את עולמו באור שברא ביום הראשון וגנזו לצדיקים לעתיד לבוא (בר"ר יח: ב ועוד). 3 ביד אחת: רומז ליש' מח: יג וכתובות ה ע"א (זולאי). אבל בכתב היד המקביל: בכת אחת, ואולי הוא הנכון. 4 אהב:

15 עיין מ' זולאי, יוצרות לימות החול, עמ' יא ואילך.

16 עיין עליו לעיל, 30.

5 תבֵּל וְדָרְיָהּ לְאַחַד וּשְׁמוֹ אֶחָד

נִיף בְּכוּרֵי חָם יָחַד

וְלָקַח לוֹ גּוֹי אֶחָד

וְהָעֶבְרִים בָּיָם אֶחָד

וְשׁוֹרְרוּ פֶּה אֶחָד

בגילה

10 וַיֹּשְׁבֵי שְׂדֵים הֵנִיחוּ שְׂדֵי אֲמוֹנִתִּים]

וּשְׂפָחוּ לְמַלְכָּם בַּחֵיף נַעֲמָתָם

זה צור

כָּה עוֹד תּוֹפִיעַ לְעוֹרֵר יְשִׁינִים

עַת תִּגְאֹל אַחֲרוֹנִים כְּגֹאֲלָתָה רִאשׁוֹנִים

ב>רוך< מלך צור

ביאור:

אהבה, שגור בלשון הפייטנים. / 5 לאחר וכו': להקב"ה. / 6 ויך: והכה. חם: כינוי למצרים. / 10 ויושבי שדים וכו': מיוסד על הדרשה בסוטה ל ע"ב ובמקבילות: תינוק יונק משדי אמו כיוון שראו את השכינה וכו' ותינוק שמט דד מפיו ואמרו זה אלי ואנוהו. והדרשה מובאת גם במיוחס ליונתן לשם' טו: ב (זולאי). / 11 ושכחו: צריך למחוק את הו"ו, להשלמת החתימה הכפולה. ונראה שכך הוא במקבילה. בחיך נעמתם: סמיכות הפוכה במקום בנעמת (= בנעימת) חיכם.

יום שני

[צז]

גְּדוֹל יִצְרֹר אֹר לְאִישׁוֹנִי

כְּנִם וְהִבְהִיק יוֹם שְׁנִי

ב>רוך< א>תה< יי >יוצר המאורות<

יִי הָאִיר בְּמֵאִירַת עֵינָיִים

לְהִגִּים בְּאִהְבָּה בְּדַת לִוְחֹת שְׁנִים

ב>רוך< א>תה< יי הבחר

ביאור:

מקור השיר בכ"י ט"ש 13H1/2. שרידים ממנו גם בכ"י ט"ש K27/57 (= כ"י ב). מיוסד על הפסוק השני של שיר יום ב', תה' מח. 1 גדול: הקב"ה. אור לאישוני: אור לעיני. והזכיר כאן בריאת האור מפני הברכה. / 2 כנס: כשאמר. וכ"י ב מוסיף כאן: יהי רקיע. ונראה שהוא הנכון. והבהיק: והאיר; והוא לשון מעבר אל הברכה. / 3 במאירת עינים: בתורה (תה' יט:ט). והוא מעניין הברכה. / 4 להגים: צ"ל: הוגים, להשלמת החתימה הכפולה. וכך הוא בכ"י ב. ור"ל: לישראל. לשון הברכה בכ"י ב: אוהב את ישראל, כנוסח

5 ומְהוֹלֵל מֵאֵד וְשִׁנִּי אֵין לוֹ  
בִּיךְ בְּכוּרֵי חֶם בְּחִילוֹ  
וְהוֹצִיא מִפֶּרֶךְ קֶהֱלוֹ  
וְהַעֲרִים יָם וְהַתְּלִילוֹ  
וּבְעֶבְרָם שׁוֹרְרוֹ לוֹ  
בגילה

10 בַּעִיר אֱלֹהֵינוּ שְׁמוֹ נִפְאָר  
שִׁיר כְּשִׁבְחוֹהוּ יוֹנְקִים וְהִלְבִּישׁוּהוּ פָאָר  
זֶה צוּר

הַר קָדְשׁוֹ עֲמוֹ יִבְעוֹל  
עוֹד יוֹסִיף שְׁנִית קְדוֹ וַיִּגְאֵל  
בְּרוּךְ צוּר <יִשְׂרָאֵל וּגּוֹאֲלוֹ>  
ביאור:

א"י. 9 / והערים וכו': ועשה את הים ערימה וחל. / 10 בעיר אלהינו: בירושלים. / 11 שיר וכו': שיעורו: כמו ששיבחוהו בשיר יונקים וכו'. / 12 הר קדשו: כמו: את הר קדשו. יבעול: ינחל. / 13 יוסיף וכו': יש' יא:יא.

[צח] יום שלישי

אֱלֹהִים יְאִיר לָנוּ בְּנֵין שְׁלִישִׁי  
יִבְשֶׁת כְּהֹאִיר וְהִקְנָה מִים בְּשְׁלִישִׁי  
בְּרוּךְ יוֹצֵר

נִיֶּצֶב הֵינּוּ כְּהוֹגֵי דַת שְׁלִישִׁים  
הָאֱהוּבִים כְּאֲבוֹת הַמְּשֻׁלָּשִׁים

בְּרוּךְ הַ<בּוֹחֵר>

בַּעֲדַת אֵל וְעַדּוֹ שְׁלֹשָׁה רַעִים  
וְהוֹכּוֹ אוֹנֵי מְרָעִים  
וְהוֹדְדּוּ מִפֶּרֶךְ רִיעִים  
וּבְעֶבְרָם בֵּין קְרָעִים

ביאור:

מקור השיר בכ"י ט"ש 13H1/2. שרידים ממנו גם בכ"י ט"ש K27/57 (=ב). מיוסד על הפסוק השני של שיר היום, תה' פב. 1 בנין שלישי: בית המקדש השלישי, בביאת המשוח. / 2 כהאיר: כמו שגילה. והוא גם מעבר לברכת המאורות. / 2 דת שלישים: התורה (מש' כב:כ: הלא כתבתי לך שלישים). / 4 כאבות וכו': כשלושת האבות. / 5 בעדת אל וכו': בקרב ישראל נועדו לפעול. שלשה רעים: משה אהרן ומרים. ואולי צ"ל: רועים. / 6 אוני: בכורי (תה' קה:לו). מרעים: רשעים, מצרים. / 7 והודדו: ונקרא

שֹׁרְרוּ לְמַלְכָּם בְּקוֹל מְרָעִים

בגילה

10 בְּקֶרֶב שִׁיתְלִי שְׁלִישִׁיה הוּמְלָךְ מְלָךְ  
שְׁדֵי כְּשָׁרוּ לְפָגִימוֹ הוּלָךְ

ז>ה< צור

אַלְהִים יִשְׁפֹּט עָרִיץ, מְשָׁלִיש לְכָלוּ  
עַם זֶה לְגָאֵל כְּמִשְׁלָשִׁים עַד כָּלוּ

ב>רוך< צור

ביאור:

דרור. ריעים: ישראל. / 9 שוררו: כ"י ב: ושוררו, וכך נכון. / 10 שיתלי שלשיה: זרע שלוש האבות, ישראל. / 11 שדי וכו': כשראו ('כשרו') את הקב"ה הולך לפניהם בקריעת ים סוף. / 12 ישפוט עריץ: ידין את הרשע. משליש לכלו: להשמירו מהיות שליש ושלט. ככ"י ב: כשלוש, וכוונתו כנראה לשלוש המלכויות שכלו, והרביעית ('עריץ') שעתידיה לכלות. / 13 כמשלשים עד כלו: כמו שנגאל ממצרים שבאו עליהם עם כל רכבם ושלישים על כולו (שמ' יד: ז). וצ"ל: על כלו, כמו במקרא.

יום רביעי

[צט]

אֵל יְהִי אֹר עוֹלָם לְמִסְפַּר רְבָעִי  
יְהִי מְאֻרֹּת כְּנֶה וְהָאִיר יוֹם רְבִיעִי

ב>רוך<

נְקֻמֹּת הָעֵת יִנְקַם מִמְּלָכוֹת רְבִיעִית כְּאֶשֶׁר לְאַבְרָהָם נִשְׁפַּע  
וַיַּעֲזֹר אֶתְּכָת כְּנִי אִמָּהוּת אֲרָבַע

ב>רוך<

5 [י] ... ..  
[נה] קָה אוֹנִי מְפָרִיכִי  
כְּרוּב [ ... .. ]  
דָּכִי [ ... .. ]

ביאור:

פיוט זה אי אפשר לשחזרו בשלמותו. שני קטעיו הראשונים מובאים לפי הסדר בכ"י 13H1/2, אבל מיד אחריהם בא היוצר ליום ה. את מה שדילג המעתיק כאן השלים בתחתית הדף אבל הוא קרוע שם ללא תקנה. קרע מראשית הפיוט בא גם בכ"י ט"ש ס"ח 123.151, ושרידים מעטים ממנו גם בכ"י ט"ש K27/57 (= ב). הפיוט היה מיוסד על הפסוק הראשון של מזמור היום, תהלים צד. 1 אל וכו': יהי ה' אור עולם לישראל. מספר רובע = ישראל, על פי כמ' כג: י: ומספר את רובע ישראל. / 2 כנה: כיטא (לשון כינוי); אבל אפשר שצ"ל: 'קנס', כמו שאמר. / 3 העת וכו': כאשר. / 4 בני אמהות ארבע: בכ"י ב: בני מספר רובע. / 6 מפריכי: המצרים שהעבירוני בפרך.

שֹׁרְרוּ לֹאֵל נָתַן בֵּינָם דְּרָכֵי

[בגין]לה

10 אל נקמות שָׁרוּ יוֹנָקִים וְהִנִּיחוּ דְדִימוֹ  
וּשְׁפָתֵיהֶם הִמְלִיכוּהוּ [...] יְדִימוֹ

זה צור

הוֹפִיעַ עוֹד צָרִים לְהַכּוֹת  
עַם זֶה [...] [...]

ב>רוך< צור

ביאור:

9 נתן וכו': על פי יש' מג:טז. / 10 והניחו: הפיענוח מפוקפק. ולפירוש עיין פיוט ליום ראשון, ט' 10.

[ק]

יום חמישי

הִרְנִינוּ יְדִידִים לְהַשְׁרִיץ בְּחֻמֵּי מֵיִם  
וְזָרַח וַיֵּאִיר זֶה שֶׁעַר הַשָּׁמַיִם

ב>רוך<

לְאֱלֹהִים עֲזִינוּ הָאֲמִירוֹהוּ בְּקֶרֶן נֶאֱמַשׁ  
הַמַּעֲוָר אֶהָב לְהוֹגִים בְּדַת חוֹמָשׁ

ב>רוך<

5 [הריענו] וְהִזְכִּירוּ לְמַכּוֹת בְּחָס הַיִּשִּׁית

נֶנֶךְ בְּעֶשְׂרִית שְׁהִיא בְּחֻמֵּי שִׁית

בְּכוֹרֵי נוֹף נִוְחָנִי חֻמֵּי שִׁית,

וְעַם מִפְּרֶךְ הַמִּשִּׁית

וְשֹׁרְרוּ לֹאֵל דְּרָךְ בֵּינָם הַיִּשִּׁית

בגילה

ביאור:

מקור הפיוט בכ"י ט"ש 13H1/2. החל מטור 3 ('עוזניו') גם בכ"י ט"ש 10H2/3 (=ב).  
1 ידידים: כינוי פנייה לישראל או לקהל. להשריץ: למי שהשריץ. כל' לקב"ה. / 2 זרח:  
כנראה צ"ל יָרַח. זה שער השמים: כינוי לבית המקדש (בר' כח:יז). / 3 ואמש: וערב. /  
4 בדת חומש: בתורה המחולקת לחמשה חומשים. / 5 והזכירו: הפיענוח מפוקפק. בחס:  
במצרים. השית: שם. / 6 בעשירית: במכה העשירית. כחמישית: כמכה החמישית שהיתה  
מכת דבר. / 7 בכורי נוף: את בכורי מצרים ('נוף' — יש' יט:יג ועוד). נותני חמישית:  
חואר למצרים, על פי בר' מז:כו. / 8 ועם: ואת ישראל. המשית: משה, דלה. על פי מן

10 לאלהי שחַק היסרו יונְקִי חֲמוּשִׁים  
שְׁדֵיָהֶם הִנִּיחוּ וּלְהַמְלִיכוֹ מְחִישִׁים

זֹה <צור>

יעֲקֹב עֲבָדְךָ עֲשִׂיתָ לוֹ נְסִים חֲמֹשֶׁה  
עַדְתִּי תִגָּאֵל גְּאוּלָּה מְחֲמֶשֶׁה

בְּרוּךְ <צור>

ביאור:

המים משיחיהו (שמ' ב:י), בהשרשת התי"ו / 10 היסרו: כנראה משובש ואולי צ"ל: הידרו. חמושים: ישראל (שמ' יג:יח) / 11 שדיהם: שדי אמותם. הניחו: עיין ביאור לפיט [צו], ט' 10. בכ"י ב: כהניחו. מחישים: חשים, ממהרים / 12 יעקב: ליעקב. נסים חמשה: בצאתו מבאר שבע. הדרשה מובאת בתרגום יונתן לבר' כח:י: חמשה ניסין אתעבידו לאבונן ליעקב בזמנא דנפק מבאר שבע וכו' / 13 מחומשה: נראה לי מלשון וחמושים עלו בני ישראל, בשמות יג:יח, שתרגומו: ומזרין. ור"ל: גאולה מהירה וקרובה.

יום שישי

[קא]

יִי מֶלֶךְ יְצוֹר כְּצֹר בְּשִׁשִּׁי  
יִדְעוּ בְּמֵאוֹרוֹת לְהָאִיר עֲשִׂשִׁי

בְּרוּךְ <

גֵּאוּת לְבָשׁ הָדוֹר בְּלִבוֹשׁוֹ  
הַנִּכּוֹן כְּחֹלֶת אֶהְבֶּה בְּעֶרְכִּי שִׁשָּׁה בְּחַפְשׁוֹ

בְּרוּךְ <אֶתה> יי

5 לְבָשׁ יִי וְיַעֲדֵר גְּבוּרָה  
נִיף בְּכוּרֵי חָם בְּעֶבְרָה

ביאור:

מקור הפיוט בכ"י ט"ש 13H1/2, אבל סופו שם מטושטש וקרוע. הפיוט בא בשלמותו בכ"י ט"ש 10H2/3 (= ב) ומשם פרסמו ש' אברמסון בתרביץ, טו (תשי"ד), 64. מיוסד על הפסוק הראשון של שיר היום, תהלים צג. ולפי שהפסוק ארוך שילב הפייטן מלים ממנו גם בט' 1.8 יצור וכו': כשברא את אדם הראשון ביום השישי. 2 / ידעו: וככ"י ב: יידעו. במאורות: ההשלמה על פי כ"י ב. עששי: מלשון עששה מכעס עיני (תה' ו:ח), כלומר: עוורוני. 3 הדור בלבושו: הקב"ה. 4 הנכון וכו': בכ"י ב: היא לחולת וכו'. ור"ל: הקיים בתוך ישראל, בשחררו אותו. ר'חולת אהבה: כינוי לישראל על פי שה"ש ב:ה, וכן גם 'עורכי ששה', על פי וי' כד:ו. 5 ויעוד גבורה: תפקיד של עז. 6 בעברה:



וְהַדְרִיר אוֹם [נְשׂוּאֵי אֶבְרָה]  
וְעוֹז נְתַאֲזָר בְּעַם נִיבְרָא  
בְּשִׁירָה אֲשֶׁר בֵּינָם נִידְבְּרָה

בגילה

10 אף תכון תכל שִׁבְחוּ בְּעוֹז נִמְלֵל  
שְׁמוֹ כְּהַמְכִּלִּיּוֹ יוֹנִיק וְעוֹלֵל

זה צור

[בַּל תִּמּוּט עֲזָרָה לְהַצִּיל מִצָּרוֹת שֶׁשׁ]  
עֲזוֹר וּגְאוּל כְּמֵאֵז בְּנֵי שֶׁשׁ

בִּירוֹן < צור

ביאור:

בזעם. / 7 והדריר: ושחרר. עם נשואי אברה: ישראל (על פי דב' לב:יא). / 12 הושלם על  
פי כ"י ב. מצרות שש: השווה איוב ה: יט. / 13 בני שש: ישראל שהם בני שש אמהות.

סדרת פיוטים זו נועדה כנראה להיאמר יום יום, מדי שבוע, ולהיעשות כמין  
נוסח קבע של החזן, כנגד נוסחאות הקבע הרגילים של הקהל. מופלא הוא  
שבמנהג המיוצג באחד מכתבי היד של הגניזה (ט"ש K27/57) הוכר הנוסח  
המפוייט לששת ימות השבוע גם כנוסח (קבע!) ליחידים, שכן בכותרת  
שבראש הסדרה שם כתוב: "יוצר ליום ראשון לרבים וליחיד";<sup>17</sup> בהמשך  
מועתקים שם היוצרות שלנו כסדרם, עד היוצר ליום ד, ושם נפסק כתב היד. על  
חזירתם של קטעי פיוט לתפילת היחידים דיברנו לעיל וכבר ראינו שם יוצר  
קדום שנעשה מעריב.<sup>18</sup> אבל התופעה שלפנינו מפתיעה יותר, מפני שהיא  
מביאה אל פי היחידים תפילה מפוייטת מחורזת, מאוחרת יחסית.  
כיוצא בסדרת היוצרות של ר' יהושע, בחיקוי מדוייק של כל פרטיו, כולל  
פסוקי המסגרת ודרכי החתימה, בנה סדרת יוצרות לימות השבוע גם פייטן בשם  
יוסף, אלא שמסדרה זו לא נותרה בידנו אלא המערכת ליום ראשון.<sup>19</sup> אבל הדגם  
שימש גם פייטנים אחרים. בכ"י קויפמן 38 עומד לפנינו יוצר כזה ליום חול  
סתם, בנוי על המקרא בתהלים קמה: ב. הוא מביא אלפבית קטוע, מא' עד י':

17 מובא על ידי י' מאן, קטעי הגניזה, 294. ושם טעות בהעתקת הכותרת: "יוצר ליום ראשון  
וליחיד", וצ"ל: לרבים וליחיד.

18 עיין לעיל, פיוטים [א] ו-[ג].

19 עיין מ' זולאי, יוצרות לימות החול, עמ' יג. הפיוט חתום "יוסף חזק". אמנם אין בטחון  
גמור בכך שר' יוסף היה מאוחר לר' יהושע, אבל כך נראה על פי סגנונו המנופח יותר. גם  
העובדה שהזולת של ר' יוסף ארוך יותר מאשר המקובל אצל ר' יהושע (אמנם רק בטור  
אחד, מעיד כך. אין להעלות על הדעת שר' יוסף פייט ליום ראשון בלבד, ולא גם לשאר  
הימים.

[קב]

בְּכָל יוֹם אֵיחָדךָ אֲדִיר [וְנָ] אֹר  
כִּי נָר מְצֻנָה וְתוֹרָה אֹר

ב'רוך' יוצר המ'אורות

אֵהְלִיךְ בְּמִקְהֵלוֹת [יְדִי]ךָ  
בְּאַהֲבָה לְהַגִּיד בְּבוֹקֶר מִסְדִּיךָ

ב'רוך' הבוחר

אמת

5

נֶאֱהָלָה גְדוֹל שְׁמְךָ  
דָּרְךָ בֵּינָם בְּשִׁמְךָ  
הוֹצֵאתָ בְּיָד רַמָּה לְעַמְּךָ  
וּפְרָעָה וַחֲלוּ בְּהִזְעִימְךָ  
זְמִירוֹת חוֹרִים בְּקֶרְעֶךָ לְמוֹ יָמְךָ

בגילה בר'נה' בש'מחה

10

שְׁמְךָ טְכוּסִים יֵאֲדִירוּהוּ  
זֶה אֱלִי וְאַנְהוּ

זה צור ישעינו פצו פה ואמרו

לְעוֹלָם נָעַד יַעַשׂ עִמָּנוּ לְטוֹבָה אוֹת  
גּוֹאֲלֵנוּ יְיָ צְבָאוֹת

ב'רוך' מלך צור ישראל

ביאור:

2 כי נר וכו': מש' ו:כג. / 3 אהלליך: צ"ל לפי הפסוק: אברכך. / 4 להגיד וכו': תה' צב:ג. / 7 הוצאתה: צ"ל הוצאתה. לעמך: את עמך. / 8 בהזעימך: בהענישך. / 9 חורים: בני חורין, המשוחררים. / 10 טכוסים: המעוטרים; ישראל. / 11 זה אלי וכו': שמ' טו:ב. / 12 יעש עמנו וכו': על פי תה' פו:ז. / 13 גואלנו וכו': יש' מז:ד.

סדרות יוצרות החול לימות השבוע שהזכרנו לעיל אינן הסדרות היחידות שנתחברו במזרח. כיוצא בהן נתחברו יוצרות גם לכל אחד מימות החנוכה וחול המועד של סוכות; שרידים מסדרות אלו הגיעו לידנו מן הגניזה.<sup>20</sup> סדרת יוצרות של חול לראשי חודשים, לפי ימות השבוע שבהם נודמן להם לחול, היתה גם כן בשימוש בארץ ישראל, ואף ממנה יש בידנו כמה קטעים.<sup>21</sup> אמנם אין בידנו לפי

20 כבר צויין שבכ"י ט"ש 6H16, הכתוב על פאפירוס, באים שרידים מיוצרות של חול לחנוכה ולחזה"מ סוכות. גם בכ"י ט"ש ס"ח 125.21d בא יוצר ליום ד' של חזה"מ סוכות (תחילתו 'אל בינה הגיגנו'). לאחריו בא שריד מיוצר ליום ה' של חזה"מ.

21 עיין על כך מ' זולאי, בין כתלי המכון, 117 ואילך. קטעים מסדרה זו מועתקים בידי הפייטן ישועה בירבי נתן מעזה, שחי ויצר בראשית המאה ה"א. בקטעים הסמוכים

שעה עדויות על סדרה כזאת לחוה"מ פסח, אף על פי שיש בידנו יוצרות של חול בודדים לימים אלה, אבל יש לשער שגם סדרות כאלו היו, ואולי עוד יתגלו לפנינו ביום מן הימים.

\*

מעניין הדבר שמערכות של חמישה מרכיבים באות בגניזה לעתים — אמנם רחוקות — גם בשביל לעטר תפילות שחרית של שבתות וימים טובים מלאים, ימים שבהם, לפי הידוע לנו על פי מאות יוצרות, נהגו לומר קדושה של יוצר גם בקהילות ארץ ישראל.<sup>22</sup> מערכות אלו אינן שונות במאומה ממערכות החול הרגילות; אין הן לא מקיפות יותר ולא מפוארות יותר מהן, ואין להן שום יחוד כלל, לבד מעובדת יעודן הליטורגי, המשתמע מתוכנן בביזור. בחלק מן המקרים אין מערכות אלו מגיעות אפילו להיקף הממוצע של מערכות החול הפשוטות, אלא הן קטנות וצנועות אף יותר.<sup>23</sup> התופעה מלמדת שבקצת קהילות ארץ ישראל לא נהגו לומר קדושה ביוצר בכלל, אפילו לא בשבתות ובחגים.<sup>24</sup> ואין צריך לתמוה על החפץ יתר על המידה, כי משעה שקם ערער על הכללתה של הקדושה ביוצר ברוב ימות השנה — טבעי הדבר שהי שערערו על המנהג מכל וכל. הנוהג שלא לומר קדושה ביוצר בכלל לא היה נפוץ, ויש לראותו כשיטה יוצאת דופן של מחמירים קיצוניים.

לברכות באות כאן, כנצרך, שרשרות פסוקים. מן היוצר לראש חודש שחל ביום שני שהדפוס זולאי שם, בא בכתב היד (אוכספורד 2706/8) קטע נוסף מראשו (מט ז ואילך). הפיוט חתום 'בירבי' בלבד, בלא שום שם נוסף. מעניין שעדיין לא מצאנו זכר לסדרת יוצרות לראשי חודשים לפי חדשי השנה.

עין בעניין זה ע' פליישר, לתפוצת הקדושות, 282 ואילך.

23 מערכת כזאת לשבת הדפוס ש' אסף, מסדר התפילה, 125, על פי כ"י ט"ש H5/192; אסף ראה את הטקסט כנוסח קבע, אבל באמת הוא פיוט נאה, בני לפי דגם יוצרות החול. במאמרי לתפוצת הקדושות, 283, פרסמתי יוצר ליום ויושע (שביעי של פסח) העשוי כך, והזכרתי דוגמה נוספת. מערכת לשבת העשויה כמערכות החול באה גם בכ"י ט"ש ס"ח 235.69 (כתוב בראשה 'יוצר שבת'); הזכרתי במאמרי 'הערות לפיוט אכרעה ואברכה המיוחס ל"יוסי"', תרביץ, מה (תשל"ו), 333, ועיין שם פכסימילה של כתב היד. יוצר כזה לשבת ומועד בא גם בכ"י ט"ש ס"ח 111.256, ויוצר כיוצא בו, לשבועות, בכ"י ט"ש ס"ח 93.56, אלא שמערכת זו נראה שהיא תערובת של קטעים מלוקטים ולא נכתבה מלכתחילה כהווייתה בכתב היד. בכ"י קמברג' Or. 1080 3/5 באה מערכת יוצר של חול לסוכות, ולפי הכותרת נראה שכוונה ליום ראשון של חג, אבל אפשר שנכתבה לחול המועד (קטעי יוצר זה קשורים לתחנות שלפניהם בשרשור, והזולת פותח במלת 'ישראל', נמצא שהוא משתרש לא מסוף קריאת שמע אלא מסוף ברכת האהבה). דוגמאות נוספות מסוג זה מסתתרות בלא ספק גם בכתבי יד אחרים.

24 אפשר אמנם להעלות על הדעת שהמערכות הנדונות נכתבו בשביל לשמש את היחידים בערכם תפילות קודם להתחלת תפילת הציבור. אבל אין הדבר נראה, כי קשה להניח שהרצון לגוון גם את תפילת היחידים בשבתות ובחגים היה עז די הצורך כדי להשפיע על הפייטנות היוצרות. חלק נכבד מן היוצרות הנדונות בפנים (אם כי בפירוש לא כולם) באו אלינו בהעתקות פייטניות מובהקות, כלומר בלא להביא במלואן את הברכות ואת התחנות הליטורגיות אחרי פיסקות הפיוט. קשה לתאר שהעתקות מסוג זה נועדו לשימושם של יחידים.

ראוי לציין שעדיין לא מצאנו דוגמה הפוכה, כלומר מערכת יוצר ליום חול הפוקדת את קדושת היוצר בעיטורי פיוט, לבד ממה שהבאנו בפתח דברינו לעיל, פיוט [ה]. מעניין הדבר שהדוגמה ההיא קדומה לכאורה מאוד ואין לשער בה כלל שאינה אותנטית. ונראה שמה שעומד לפנינו שם הוא צירוף נדיר של סגולות שאפיין איזו קהילה בחוץ לארץ, שמצד סדרי תפילתה היתה נתונה להשפעה בבלית עזה ולפיכך נהגה לומר קדושה ביוצר אפילו בימות החול, אבל מצד טכסי תפילת־הרבים שלה ייצגה את המסורת הארץ ישראלית במיצויה הקיצוני ולפיכך נהגה לומר תפילות מפוייטות אפילו בימות החול. צירוף כזה של דבר והיפוכו אולי בהכרח קדום הוא. בתקופות מאוחרות יותר הכריעו רוב הקהילות, ואולי כולן, לכאן או לכאן, ונהגו או לפי שיטת בני ארץ ישראל או לפי שיטת בני בבל בכל ענייני התפילה העקרוניים.

## הרכבי מערכות יוצאי דופן בתקופת היוצר הקלאסי

בראשית דברינו על היוצר ועל דפוסי מרכיביו כפי שעוצבו בתקופת הפריחה של הסוג במאות ה'ט'-י' כבר הזהרנו מפני ההכללה בהערכת ה'מקובל' וה'רגיל' בסוגיה זו. אף על פי שהרוב המכריע של החומר שהגיע לידנו מן הגניזה ומחוצה לה מעיד עדות חד־משמעית על עדיפותן המוחלטת — הן מצד האיכות והן מצד הכמות — של מערכות היוצר שעוצבו בתבניות שנסקרו לעיל, הנה לא לעתים רחוקות כל כך עולות מן הגניזה גם עדויות סותרות. כל המרכיבים של מערכת היוצר עוצבו לפעמים גם בדרכים אחרות מאלו שצויינו. סוף סוף שום חוק לא קבע בזה חיוב גמור לאיש, והמסורות הפייטניות, למרות מוצקותן המופלאה, לא בהכרח נחשבו מחייבות בכל מקום ובעיני כל פייטן.<sup>1</sup> בהערכת הממצאים הנראים מכחישים את ההנחות שהנחנו יש תמיד לקחת בחשבון את המציאות הליטורגית המוחשית שבה נתחברו ועוצבו היצירות במזרח, את רפיון הקשרים בין הקהילות, את הביקוש הגדול והמתמיד ליצירות חדשות, ואחרון אחרון — את העדר התמצאותם של חרונים, ששימשו בקהילות קטנות ונידחות, במסורת העשייה הפייטנית. החובה להביא לבית הכנסת מערכות פיוט חדשים לבקרים הכריחה את החזנים לטלטל לעתים יצירות שנתחברו בשעתן ובמקומן לצורך מסויים — למלא צרכים ליטורגיים אחרים.<sup>2</sup> אבל בדין הוא שנוכח גם את העובדה שהגיוון במנהגי התפילה

1 ראוי לציין שאפילו פייטנים גדולים, שאי אפשר לפקפק כלל בנאמנותם לתבניות המקובלות של היוצר, סטו לעתים מן הדרך, והשתמשו במכנים לא מקובלים ויוצאי דופן באחדות ממערכותיהם. אפילו שמואל השלישי, שהיה בעניין הזה מן העקבים ביותר, נהג כך לפעמים. במחזורי הגדול לפרשות השבועיות עומד למשל גוף היוצר לפרשת תרומה (כ"י ט"ז ס"ח 275.162; 135.58; 276.8 ו-114.81) במבנה יוצא דופן לחלוטין. אמנם המחרוזות תלת־טוריות גם בו, אבל אין בהן שימוש בסימנות מקראיות. לעומת זאת באות בהן שתי מלות קבע, אחת ('ובגוף') בראש כל טור שני, ואחת ('ובעולם') בראש כל טור שלישי (כך החל מגוש הסטרופות השני; בגוש הראשון באה מלת הקבע 'תרומה' בראש כל טור שני). אין בגוף מחרוזות קדוש, מלבד אחת, בראש הפיוט, אחרי המחרוזות השלישית; מחרוזות זאת חתומה 'שמואל החבר'. בגוף היוצר בא היקש בין מעשי המשכן, בריאת העולם ומבנה גוף האדם, על פי אגדה נפוצה שעובדה גם בידי רס"ג (השווה כעת י"א וידה, 'חומר אנדירבני ופילוסופי ב"הקדמות' החכם הקראי ר' שמואל המוגרבי', קובץ על יד, ט [יט], ירושלים תש"מ, 335 ואילך). גם אצל פייטנים אחרים באות לעתים סטיות מסוג זה. אין הסבר מכליל לתופעות הללו. הן קשורות בוודאי באירועים (אישיים או ציבוריים) שאי אפשר עוד לשחזרם כיום אופן. לפעמים תלוי הדבר בתוכן הפיוטים ובתבנית הפנימית שלהם.

2 מקרים מסוג זה כבר הודגמו לעיל. 45 ואילך (פיוטים [א] ו-[ג]). ושם מערכת יוצר קדם־קלאסית שהועברה לשמש מעריב. עיין גם 317 ואילך, קטעים מקדושתא של יניי שנעשו קטעי יוצר בעיבודו של ר' שלמה סולימן. על שבעתא שנעשתה מעריב עיין ע' פליישר,

הקדומים היה רב בקהילות המזרח במאות ה'ט'-י', ושה'מזרח' עצמו היה מרחב עצום של שטח. מה שנתפש בלתי אפשרי במרכזי היצירה הפייטניים הגדולים אפשר שנתקבל באהדה במקומות אחרים מרוחקים יותר. זכות קיום עקרונית בהיתר היתה קיימת מכל מקום לכל תבניות הפיוט. דפוסי צורה חריגים אפשר שהותרו לשימוש חד-פעמי או נדיר, אולי כקוריוזים, גם במקומות מרכזיים. ויש לזכור את העובדה שאין בידנו שום קריטריון מוחלט לקבוע פנים חד-משמעיים לפייטנות ה'ממוסדת' בתקופה הזאת. שהרי אנו ניזונים ממקור שסגולת היסוד של מהותו הם אי-הסדר והמקריות. הגניזה לא סיפקה לנו 'מחזורים' או 'סידורים' מגובשים, כלומר חומר מבורר וערוך, מאושר על ידי גוף סמכותי איזה שהוא. בשביל להגיע אל הגניזה ולהישמר שם די היה למסמך שיהא כתוב באותיות עבריות; באופן פראדוקסאלי ככל שמשמך היה בלתי חשוב יותר סיכוייו להגיע לידינו היו רבים יותר. כי טכסטים (גם פייטניים) חשובים שימשו את בעליהם זמן רב עד שנתבלו כליל בידי המשתמשים בהם. כשנזרקו לגניזה כבר היו על פי רוב בלתי קריאים לגמרי. אבל טכסטים בלתי חשובים, ובתוכם גם פיוטים יוצאי דופן למשל, שניתן היה להשתמש בהם פעם אחת בשעת הדחק, אבל בשום אופן לא פעם נוספת, יכלו להגיע אל הגניזה סמוך למועד העתקתם, ולהשתמר שם ברורים וקריאים כביום העתקתם. אין להתפלא אפוא על קצת כתבי היד המביאים לפנינו יוצרות בהרכבים משונים ובדפוסי צורה יוצאי דופן. אדרבה, תמיהה גדולה היא אחידותו המופלאה של רוב החומר, לפי שאחידות זו לא נתהוותה על פי איזה פסק הלכה, או על פי איזה לימוד ושינון, או על פי איזה הכרח. היא צמחה מעצם אופיה ומהותה של היצירה הפיוטית, והיא מלמדת עליה לימוד עקרוני בעל חשיבות מכרעת.

אמנם גם הסטיות מן 'התקן' משמעותיות וצריכות עיון. לעתים הן מגלות לנו לא רק יוזמות פייטניות מעניינות ובעלות תנופה, אלא גם מקורות סמויים להתפתחויות מאוחרות יותר.<sup>3</sup> כי כשם שלא היה שום דפוס מחייב למרכיבי היוצר, כך גם לא היה שום סייג לתפוצת היצירות. הואיל והיצירה הפייטנית נפוצה בדרך של חיקויים, תלויה היתה התפתחותה לעתים קרובות במקרה העיור. פייטנים יכלו לחקות גם דוגמאות יוצאות דופן ורחוקות, שנודמנו לידיהם במקרה, ולהעמיד בכך המשך מאוחר ורחוק לנסינות-נפל חד-פעמיים, או לרגמים קדמונים שכבר יצאו מן האופנה בפייטנות היוצרת הרשמית. אבל לעתים מגלים נסינות סוטים מסוג זה גם את נקודות התורפה של התבניות הממוסדות, ומראים לנו מה הציק בהן לפייטנים ואיזה פרט בהן ביקשו לפתח ובאילו כיוונים.

סיווגם של המקרים הסוטים הוא כמובן מלאכה קשה. בחלק מן המרכיבים אין הסטיות סטיות פשוטות, אלא הם דגמים אלטרנאטיביים לדפוסים המרכזיים של מרכיב זה או אחר, או התפתחויות מאוחרות שלהם. על התופעות

ראש חודש ניסן, עמ' קכז. התופעה טרם נבדקה די הצורך כדי לאמוד את היקפה, אבל אין ספק שהיתה נפוצה למדי.

3 עיין על כך עוד להלן 562 ואילך, 613 ואילך.

הללו ידובר להלן בנפרד. אבל יש שהן תופעות חד-פעמיות לחלוטין שאופייין משונה ביותר. כבר בפתח דברינו לעיל ראינו 'מערכת יוצר' מופלאה שניתוח מדויק של הרכבה העלה שהיא מעשה הטלאה של קטעים ממקומות שונים.<sup>4</sup> אבל אותה מערכת קדומה היתה, וכל מרכיביה נתחברו בתקופת הפייטנות הבלתי מחורזות, קודם לראשית עיצובם התבניתית הקלאסי של מרכיבי היוצר. מסתבר שלהרכבים משונים כאלה היו מהלכים גם בתקופות מאוחרות יותר, ויש שנכללו בהם גם קטעי שירה מחורזים. הנה דרך משל מערכת יוצר כזאת, המועתקת בהקשר בכלי דווקא,<sup>5</sup> בכ"י ט"ש 8H23/9.

[קג] ברכו את יי המבורך לעולם ועד

ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם יוצר אור ובורא חשך עשה שלום ובורא את הכל

אֵל אֲשֶׁר שָׁכַת בְּיוֹם הַשְּׁבִיעִי מִכָּל מְלָאכָה

נִיֻּשְׁבוֹת בּוֹ מִכָּל עֲשִׂיָּה נִיָּנְפֶשׁ בּוֹ מִכָּל עֲבוֹדָה

נִיֻּכְרָהוּ נִיֻּקְדָּשׁוּ מִכָּל הַיָּמִים

הַיּוֹתוֹ מְנוּחָה לְשׁוֹמְרָיו וְעֹנֵג לַמַּתְעַנְּגִים בּוֹ

קָאֵמֹר זֶה הַיּוֹם עָשָׂה יְיָ וְג' (תה' קיח: כד)

לְעוֹשֶׂה אוֹרִים וְג' (תה' קלו: ז)

5

בְּרוּךְ < אֲתָה > יי יוצר המאורות

אֲתָה בְּחֶרֶת בְּיוֹם הַזֶּה מִכָּל יָמִים

וּבְיִשְׂרָאֵל עַמְּךָ מִכָּל הָעַמִּים

וְהַנְחִלְתָּם שְׁבִיעִי זֶה לְעוֹלָמֵי עוֹלָמִים

וְאֶהְבֶּתָ אוֹתָם וְהוֹצַאתָם מִבֵּין עַמִּים

10

ביאור:

7 ביום הזה: ביום השבת. / 9 שביעי זה: את השבת. / 10 ענמים: מצרים (בר' י: יג).

4 עיין לעיל, פיוט [י].

5 כתב היד אינו מעורר רושם של קדמות גדולה, והוא מנוקד בניקוד טברניני. לפני הקטע המודפס בפנים בא שם נוסח ארוך של תפילת 'נשמת', עם סטיות קטנות בלבד מן הרגיל בימינו. נוסח הברכה שבסופה הוא: 'ברוך וכו' מלך גדול בתושבחות אל ההודאות אדון כל המעשים הבחור בשירי זמרה מלך חי העולמים'. אחר כך כתוב: 'שירה ויושע יי ביום ההוא ובעדה (= ואחריו) והיה יי למלך וגו'. שירת הים באה אחרי ברכת השיר גם בסידור רס"ג עמ' לד, וכך היה נהוג בהרכבה קהילות בתקופת הגניזה. לאחר היוצר כתוב: 'יי שפתי אלי (= עד) זוכר חסדי אבות ורצה והנחיל לבניהם שבת למנוחה למען שמו באהבה מלך מושיע ומגן וכו'. פתיחת העמידה היא בכלית מובהקת. גם חתימת ברכת הגאולה בפנים בכלית. ברכת האהבה 'הבחור בעמו ישראל אמן' הוא כנוסח רב סעדיה גאון (סידור רס"ג, עמ' יד).

וְהַמְטַרְתָּהּ עֲלֵיהֶם מֶאֱכָלֶם שְׂשֵׁת יָמִים  
וַיּוֹם הַשְּׁבִיעִי יִנּוּחוּ עֲבֵי מְרוֹמִים  
וְשָׁבְתוּ זָרַע תְּמִימִים

באהבה ושמחה, ליחדך ולהללך ולהאבה את שמך  
ב>רוך< א>תה< יי הבוחר בעמו ישראל אמן

קרית שמע אמת ויציב אלי (=עד) ואין לנו  
עוד אלהים זולתך

15 אֶמֶת אֵין לָנוּ בְּלִעְדֶּיךָ  
גְּדוּלַת רִבְכֶּיךָ הוֹדַעַת וְיִתְיָיךָ  
זְכוֹר מְנוּחַת חֲסִידְךָ  
טָרֶף יִרְאִיךָ כְּהַמְטַרְתָּה לִידִידְךָ  
מְזֻמּוֹר שִׁיר נָמוּ נְשׁוּאֶיךָ  
שְׁמָחוּ כָךְ עֲבָדֶיךָ  
20 פִּיאָרוּ צְבָאֶיךָ / קִידְשׁוּ שַׁבַּת קְרוּאֶיךָ  
רָנָה וְצִהְלָה לִיחְדֶּיךָ  
תָּתֶה מְצוֹת וְחֻקִּים וְתוֹרָה צוֹיְתָה לִידִידְךָ  
בְּיַד מֹשֶׁה עֲבָדְךָ

בגילה ברנה בשמחה רבה מי כמוך באלים יי

25 מְלֻכּוּתְךָ מְלָכוֹת כָּל עוֹלָמִים  
וְעַמְּךָ בְּחֵרֶת מְכָל הָעַמִּים  
וַיּוֹם זֶה מְבַחֵר מְכָל יָמִים

זה צור ישעינו פצו ואמרו

יי מלכינו מלך אבותינו יי מלך יי מלך יי ימלוך  
לעולם ועד

יי מלכנו

עַמְּךָ מְקִימֵי שַׁבַּת כּוֹלֵם  
קִטְנָם וּגְדוֹלָם  
אוֹת הִיא לְעוֹלָם  
וְאַתָּה הוּא גּוֹאֵלֵם 30

ב>רוך< א>תה< יי גאל ישראל

ביאור:

11 מאכלם: את המן. 12 עבי מרומים: מלהמטיר את המן. 17 טרף יראיך: מאכל  
צדיקיך. 18 נשואיך: ישראל (יש' מו:ג). 29 אות וכו': שם' לא יז.



לכאורה נועדה המערכת, מצד כוונת מעתיקה, לתפילת הרבים, כי אחרת לא היה טעם בהעתקת פתיחת התפילה האופיינית למעמד הרבים: 'ברכו את יי המבורך (לעולם ועד)'.<sup>6</sup> אבל מצד אחר — העדר הקדושה והבאת הברכות ורוב התחנות הליטורגיות בלשונן המלאה כמעט, נראים מעידים על ההפך מזה.<sup>7</sup> האם אפשר ליישב סתירה מוחלטת כל כך בטכסט ליטורגי? אם לא נניח שעומדת לפנינו תופעה יוצאת דופן לחלוטין נראה שיתחייב לומר שהטכסט אכן הועתק לשימושם של יחידים, והפתיחה הבאה בראשו אינה מכיוונת, אלא היא פתיחה סתמית לתפילה, וצ"ל 'ברוך יי המבורך לעולם ועד'. אם כן צריך לומר שבמנהג מקומו של המעתיק כבר היה מקובל שבשחרית של שבת ייאמר בפי הציבור נוסח מיוחד של גופי הברכות שמסביב לקריאת שמע, נוסח שונה ממה שנאמר בימות החול.<sup>8</sup> דבר זה אפשר שאין בו פליאה גדולה אפילו בקהילה בבליית.<sup>9</sup> אבל פליאה גדולה היא שנוסח שונה זה כבר מחורז הוא בחלקיו העיקריים.<sup>10</sup> אמת, אין המערכת אחידה בזה. ברכת המאורות מנוסחת בפרוזה נשגבת, בלתי שקולה, לא פייטנית, שנראית מושפעת במידת מה מן הפיוט 'אל אשר שבת מכל המעשים' (פיוט [ד] לעיל). ה'אהבה' לעומת זאת מחורזת כולה והיא נראית כמין פאראפראזה של ברכת קדושת היום בעמידות החגים. הקטע הוא פייטני מובהק, וכך מוכח לא רק מן החרוז, אלא גם מן הסגנון; אבל אקרוסטיכון אין כאן. אי אפשר לומר בוודאות שהפיסקה נתחברה 'לשמה', כי אין בה מיסמני האהבות הפייטניות, ולשוניות המעבר הבאים

6 אמנם הסיום 'לעולם ועד' הוא מעניית הציבור במנהגות הממוסדים. אבל בוודאי היו קהילות שבהן דאגו לשוויון נוסח ההזמנה של החזן עם נוסח תשובת הקהל. בעניית הציבור על הזמנת החזן ב'ברכו' היו, כידוע, מנהגות שונים, עיין למשל דברי ל' גינצבורג, גנזי שכת, א, 235 ואילך.

7 אם כי קריאת שמע ופיסקת אמת ויציב אינן מועתקות. עיין בעניין זה גם להלן, בסמוך. העדר הקדושה משמעותי שבעתיים בהתחשב בהקשר הבבלי של הטכסט. בקהילות בכל אזור קדושה ביוצר גם בימות החול, כל שכן בשבת. אבל היחידים לא אמרו קדושה ביוצר כלל גם לפי מנהגות בכל.

8 על כרחנו כך בין בתפילת היחידים ובין בתפילת הרבים. אלא שבתפילת הרבים היה שלח ציבור מוסיף את קדושת היוצר. כל זאת אם תפילת הרבים נאמרה בנוסחה הקבוע. במקרה שהחזן אמר תפילה מפויטת הרי נכללו לו התחנות הליטורגיות במערכת הפיוטית שאמר. צריך לומר שאין ההסבר מכסה את הממצא אלא בדוחק, אבל כל הסבר אחר נראה רחוק עוד יותר. על תופעות מעין אלו עיין גם לעיל, 349, הערה 24.

9 רב סעדיה גאון מביא, כידוע, נוסחאות קבע מיוחדים לתפילות הערבית של לילי שבתות ומוצאי שבתות. לתפילת השחר אין הוא מביא לשבתות אלא פסקאות תוספת בלתי מחייבות. אבל אין זה רחוק לומר שהיו מקומות שבהם שימשו נוסחאות מיוחדות של שבת גם בשחרית. גם במנהגות האירופיים שונה לפחות פתיחת הברכה הראשונה שלפני קריאת שמע בשבתות מפתיחתה בימות החול ('הכל יודוך' וכו') במקום 'המאיר לארץ'. אבל צריך לומר שמנהג אחרון זה, אם היה קיים במזרח בקצת מקומות, לא נרשם ואולי גם לא נתמסד עד מאוחר. עיין על כך להלן, 623 ואילך.

10 כל שכן אם נזכור את ההקשר הבבלי של הטכסט, כי בני בכל לא אהדו את הפיוטים. ועיין עוד להלן.

בסופה, שמכוחם היא נעשית מתאימה למיקומה הליטורגי, אינם ממנה. כמעט הפך הדברים ב'זולת'. הקטע הזה עשוי כמו באלפבית תיבות (אות שי"ן חסרה לכאורה), אבל הוא גם מחורז.<sup>11</sup> מצד אחר — אין שום דמיון בינו לבין הזולתות הפייטניים הרגילים, לא של שבתות ולא של ימות החול. לא כן המי כמכה והיי מלכנו, שנראים עשויים דווקא בהתאם למסורת הקלאסית של המרכיבים הללו במערכות השבת.<sup>12</sup> נמצא המערכת כולה מין בשאינו מינו, ונראה קרוב לומר שהיא 'מעשה מרכבה' של חזן או פרנס מקומי שביקש לתת בידי קהלו נוסח יוצא דופן של תפילת שבת.

משונה גם נוסח של יוצר לראש השנה שעלה לפנינו מכתב יד ט"ש H8/7a,<sup>13</sup> הפעם בהקשר ארץ-ישראלי מובהק.<sup>14</sup> הנה לשונו:

[קד] ברוך יי המבורך לעולם ועד

ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם יוצר אור ובורא  
חשך עשה שלום ובורא את הכל אור עולם אוצר חיים  
אורות מאופל אמר ויהי

יְתִבְרַךְ מֶלֶךְ מַלְכֵי הַמַּלְכִּים  
הַנִּצְרָץ וְהַנִּקְדָּשׁ בְּצִבְאוֹת מַלְאָכִים  
לֶךְ מְרוֹמָמִים וּמִמְלִיכִים לְמֶלֶךְ וְקָדוֹשׁ

וכולם עומדים וגז' מקבלים ואומרים

ק<דוש> ק<דוש> ק<דוש> וג'

כבודו מלא עולם ומשרתיו שואלים אי זה מקום כבודו  
לעומתם משבחים ואומרים

ברוך כבוד יי ממקומו

ונ>אמר< קומי אורי כי בא אורך וכבוד יי עליך זרח (יש' ס: א)

ברוך אתה יי יוצר המא<וורות>

ונא>מר< אני אוהבי אהב ומשחרי ימצאוני (מש' ח: יז)

11 על פיוטים מסוג זה עיין לעיל, 51 ואילך.

12 ה'מי כמכה' שב אל חרוז ה'אהבה', ונראה גם קרוב אליה מאוד מצד התוכן; אולי נתלש ממנה. אמנם אין במי כמכה אלא שלושה טורים, ואם כן רק בדוחק ניתן לראות בו מי כמכה רגיל, אבל אפשר שהושמטה שם שורה רביעית, שהכילה, אולי, גם מלות מעבר. הן חסרות בנוסח שלפנינו.

13 פתיחת הנוסח נדפסה בהקשר אחר בידי י' היינימן, עיין אלבוגן-היינימן, התפלה בישראל, 53.

14 השווה הטור 'אור עולם' וכו' אחרי פתיחת הברכה הראשונה, נוסח ברכת האהבה 'אוהב את ישראל' ונוסח ברכת הגאולה 'צור ישראל <וגואלו>', שאינם מתישבים עם מה שהיה

ברוך אתה יי אוהב את ישׂראל <אמן

שמע ישׂראל > אמת ויציב ונכון וגו' ועל זאת  
שבחו אהובים לאל ונתנו שיר ושבח לאל רם ונשא הוא  
משפיל גאים אמרו בשמחה רבה

מי כמוך וגו'

יי מלכינו וגו'

ו>נאמר < גואלנו יי צבא >אות < (יש' מז:ד)

ב>רוך < א>תה < יי צור ישׂראל >

נוסח זה מדהים בקיצורו ובתמצותו, וכמעט שאי אפשר לפרשו אלא כמיועד להינתן לידי היחיד המתפלל במעמד הרבים, במקום שהתפילה עצמה אמורה להתנהל בנוסח מפוייט. חלקו של המתפלל כאן ממועט למינימום; כתב היד כמעט שאינו מטיל עליו חובות אמירה, אלא רק מלמדו דרך להשתלב בתפילת החזן. 'גופי' ברכות המאורות, האהבה והגאולה אינם קיימים כלל: מה שנותר מהם — הרי אלה כנראה פסוקי הקבע שבאו מפי החזן בסמוך לברכות, אחרי המאורה, האהבה והגאולה המפוייטות.<sup>15</sup> לבד מקריאת שמע ופיסקת אמת ויציב הנזכרות ברמז,<sup>16</sup> מובאים בכתב היד (לפני פסוקי הקדושה ובתוכם, וכן

נהוג בקהילות בכל. אבל אופיו החריג והארץ-ישראלי של הנוסח בולט פי כמה במובא בכתב היד לפני היוצר. וכך ההנחיות שם לתפילת השחר של ראש השנה: 'תפלת בקר ראש השנה. אתה הוא יי לבדך וגו' מלכותך מלכות וגו' יהי יי אלהינו עמנו וגו' ולא לנו יי לא לנו וגו' חי יי וברוך צורי יי יגמר בעדי יי שמעתה תפילתי יי עזי ומגני אודה יי בכל לבי לדוד מזמור ליי הארץ אלי (= עד) מבקשי פניך יעקב סלה העת יאמר הנה מבשר וגו' ויעמוד ויברך וגו' הלמתי תעשה פלא אם רפאים יקומו יודוך סלה סלה לך נפאר כי אתה יחיד ולך שנית נכתיר בטל ב <רוך > מחיה המתים כתר קדושתך יתנו המוני מעלה עם קבוצי מטה יחד ישלשו לך <כ>תוב > וקרא זה אל זה וגו' כבודו יביעו בחיך נעמתם (עיין לעיל, 342, פיוט [צו' ט' 11] והאופנים ינשאו לעומתם לעומתם משבחים ברוך כבוד יי ממקומו ממקומו שוכן שמים ישקיף ברחמין על עם מיחדים בכל יום פעמים פעמים > יס > שמע ישראל וגו' אחד יחיד לעין כל בריות יאמר לציון אלהיך ימלוך ימלוך יי לעולם וגו' הללויה כי טוב יי זמרו לשמו כי נעים ב <רוך > א >תה < יי האל הקדוש אשרי יושבי ביתך וגו' אשרי העם שככה לו וגו' תהלה לדוד ארוממך אלהי המלך וגו' אלי (= עד) כל הנשמה תהלל יה הללויה זכר רחמין יי וחסדיך וגו' איה חסדיך הראשונים יי וגו' זכר יי חרפת עבדך וגו' אשר חרפו וגו' אלהים אל תשב וגו' ברוך יי לעולם אמן ואמן נהללך עזרנו וגו' ויושע יי וגו' אלי (= עד) והיה יי למלך על כל הארץ וגו' קומו ברכו וגו' אתה הוא יי לבדך וגו' רוממו יי אלהינו וגו' רוממו יי אלהינו וגו' גדלו ליי אתי וגו' לדוד מזמור ליי הארץ וגו' מזמור לדוד הבו ליי בני אלים וגו'.

15 צריך לומר שהם הועתקו כאן לא מפני שנחשבו גופי הברכות, אלא בשביל לתת למתפלל בציבור אפשרות לדעת אימתי נאמרות הברכות.

16 גם כאן אין העתקה של קריאת שמע גופה ושל פיסקת אמת ויציב; עיין לעיל הערה 7

לפני הפסוק 'מי כמכה באלים יי') גשרי הקבע שנועדו להעביר אל התחנות הליטורגיות שאינן ברכות.<sup>17</sup> הפיוטים שהחזן היה אמור לקרוא קודם לגשרים הללו לא הועתקו, ולפי שיטתנו בצדק, כי אלה הקטעים המשתנים של התכנית הליטורגית, ואין ליחיד חלק בהם.<sup>18</sup>

אבל בהקשר זה מופלא עניינו של הקטע המחזורי 'יתברך מלך מלכי המלכים' וכו', הבא בכתב היד כאילו במקום גוף היוצר, קודם לגשר המעבר אל הקדושה. כי קטע זה אי אפשר לפקפק באופייו הפייטני, והופעתו בכתב יד המיועד לכאורה ליחידים מפתיעה ביותר.<sup>19</sup> והנה מצד היקפו ומבנהו נראה שאין הקטע אלא סטרופת קדוש של גוף יוצר קלאסי, ויתכן שהוא סטרופת הקדוש האחרונה של גוף היוצר שנהוג היה לומר, על כוורתו: באופן קבוע, במקום המעתיק ובזמנו, או סטרופת הקדוש הרפרנית שהיתה משמשת את גוף היוצר ההוא, ואשר, בהעדר מקהלה, נקבעה להיאמר מפי הציבור.<sup>20</sup> אם נכונה הנחתנו בדבר אופי הנוסח, הרי יש במסמך עניין גם מצד מה שמשמע ממנו על דרך שילובם של היחידים בתפילה המפוייטת של הרבים.<sup>21</sup>

תעודה דומה בזרזתה שמורה בכ"י אוכספורד 2721/13, בקונטרס מאוחר יחסית המכיל הוראות ונוסחי תפילה משונים ליום כיפור. הממצא מופלא מפני

והלח הערה 26. במקרה זה לא היה צורך בהעתקה מלאה של הפסקאות, שהרי אלו נאמרו מפי החזן באזני הציבור.

17 'יכולם עומדים וג' מקבלים ואומרים' לפני פסוק ראשון של הקדושה: 'כבודו מלא עולם' וכו', בין שני הפסוקים, ויעל זאת שבחו אהובים' וכו' לפני 'מי כמכה באלים יי'. מופלא כמובן שהגשר אל הפסוק הראשון של הקדושה מובא בראשי פרקים בלבד, בעוד שני הגשרים האחרים — במלואם. מופלא עוד יותר העדר כל ציון בין שתי התחנות הקבועות שבברכת הגאולה. אם אין כאן טעות של השמטה צריך לומר שבין שני הפסוקים לא היה נהוג במקום המעתיק לומר פיוט ואם כן צפוי היה שהחזן יאמר שם את נוסח הקבע שהיה ידוע ליחידים ממילא.

18 העובדה שהפיסקה שבין שני פסוקי הקדושה היא, כנראה, פיסקת המעבר הקבועה שהיתה נאמרת לפי מנהג כתב היד בין שתי התחנות הללו, והיא מובאת כאן בשלמותה, אינה אומרת בהכרח שבמקום המעתיק ובזמנו לא אמרו אופנים. כי כבר ראינו לעיל (157) ואילך) שבהרבה מקומות השאירו את הפיסקה הזאת בעינה ובשלמותה גם בתפילה המפוייטת. ואין לתמוה על הבאת הקטע במלואו בכתב היד (מה שאין כן הפיסקה שבין 'מי כמכה' ו'יי מלכו'), כי היחידים לא היו מצויים כל כך אצל נוסחי הקבע של הקדושה. מובן שאי אפשר להעלות על הדעת שהפיסקה שימשה נוסח קבע ליחידים, שהרי מלבד 19 שאין נוסחות קבע בכתב היד כלל, להוציא רמזי דברים ופיסקות מעבר — הפיסקה מכוונת במפורש לקדושה, וזו בודאי לא נועדה להיאמר אלא בציבור.

20 לפי זה אפשר שיש להשמיט מסוף הטור את התיבה 'למלך', שאינה נהלמת גם מבחינת התחביר, ולגרוס בסוף השורה 'קדוש'. אפשר שכונת המעתיק היתה לתת בידי המתפלל את נוסח סטרופת הקדוש (הרפרנית) של גוף היוצר שהיה אמור להישמע מפי החזן, כדי לאפשר לו להצטרף אל שירת המקהלה.

21 זאת, כמובן, אם ניתחנו נכונה את משמעותו. לפני היוצר באים בכתב היד סוף של מעריב מפוייט, בנוי לפי המתכונת הרגילה של פיוטי הסוג, וראשי פרקים מעמידת ערבית, בנוסח קבע בעל אופי ארץ ישראלי מובהק, אחרי היוצר בא שוב ציון (בראשי עניינים בלבד) לעמידת השחרית.

שמצאנו בו תערובת של נוסחאות קבע ופיוט, ומשום שהנוסח המובא בו אין בו קדושה ואף לא זכר לה. מצד אחר — גם קטעי הפיוט המובאים בו יוצאי דופן לגמרי בתבניתם, וכמעט שאין להם אח בתולדות הפיוט המזרחי. גם נוסח זה בא בהקשר ארץ-ישראלי מובהק.<sup>22</sup> הנהו לפנינו:

[קה] יקול (יאמר) יוצר

ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם [יוצר] אור ובורא חשך  
עשה שלום ובורא את הכל

המאיר לארץ ולדרין עליה המחדש בכל יום תמיד מעשה בראשית  
מה רבו מעשיך יי כלם בחכמה עשיתה מלאה הארץ קנייך

עֲדִיךָ יָבֹאוּ כָּל בְּשֵׁר  
אֵל אֱלֹהֵי הַרוּחוֹת לְכָל בְּשֵׁר  
מִזְגִּינוּ לְפָנֶיךָ אֵל יִחְסֵר  
תִּמְצָא לָנוּ וְדַפְּיֵינוּ יוֹסֵר

5 עֲרַךְ תַּחֲנוּגֵינוּ לְפָנֶיךָ יַעֲרֹב  
מִפִּי צִעִיר וּבִינוּנִי נִרְבֵּ  
עֵינֵינוּ נִפְשֵׁינוּ כְּרַעַב וּכְצָמָא וּכְשָׂרֵב

10 אֱלִיךָ כָּל יוֹצֵר יִצְרָח  
מִנְהִיג גִּלְגָּל חֲמָה מִמְזָרָח  
זָכוֹר צְדָקָת אָבוֹת וְלַחֲתָם תִּפְרָח

ברוך אתה יי יוצר המאורות

הַמְאִיר וְרוֹת יִצְרָתָהּ אֵל עֲלִיוֹן  
לְפַעֲנָם כָּל סְתוּר וְחִבּוּן  
[... .. ח. יציון]  
קִרְיַת מֶלֶךְ רַב בְּרִיצִיוֹן

ביאור:

1 עֲדִיךָ וכו': על פיתח' סה: ג. / 2 אל אלהי וכו': במ' כז: טז. / 3 מזגינו וכו': על פי שה"ש ז: ג. ורוצה לומר: אל ימעטו לפניך זכויותינו, אר: דמעויותינו. / 4 דופיינו: חטאותינו. / 5 ערך: מערכת. / 8 יצרח: יצעק בתפילה. / 10 ולחתם: אולי כמו: וזרעם. כלומר: ישראל. אולי הכוונה: וליחתם של ישראל תפרח. והוא מלשון לא נס לחה (דב' לד: ז). / 12 לפענצ: מכוח האור. חביון: סתר. / 14 קרית וכו': ירושלים על פי תהלים מח: ג. /

22 כך משמע על פי ראשי הפרקים לפסוקי דזמרה המועתקים קודם ליוצר ('ויקול [= ויאמר] יהי כבוד יי לעולם וג' הדוד ליי קראו בשמו וג' שיר המעלות ממעמקים וג' לדוד ברכי נפשי את יי וג' ויושע יי ביום ההוא וג') ומברכת הגאולה 'צור ישראל וגואלו'. גם נוסח הפתיחה של העמידה הבאה אחרי היוצר ארץ ישראלי במובהק: 'ברוך וכו' האל הגדול הגבור והנורא אל עליון קונה שמים וארץ מגנינו ומגן אבותינו מבטחנו בכל דור ודור ברוך וכו'.

15

הַן נַחֲלֶתֶךָ דּוֹרְשִׁים לָךְ בְּתָאֵב  
בְּנֶפֶשׁ שׁוֹקִיקָה בְּדָאֵב  
רָצָה שִׁיחֶם, בְּשָׂרָם יְשׁוּעוֹת, וְיִשְׁיִשׁוּ בְּמַעֲיָנִי שְׂאֵב

20

שִׁינִית תִּבְחַר וּתִקְרַב  
סִגְלַת הָעַמִּים תִּרְבֵּרֵב  
בָּצוּם הָעָשׂוֹר וְיִדְוִיִּם הָעֶרֶב

אהבת עולם אהבתנו יי אלהינו חמלה גדולה יתירה חמלת עלינו מלכינו בעבור אבותינו שבטחו בך ותלמדינו חוקי חיים כן תחנינו אבינו הרחמן רחם עלינו תן בלבינו לשמוע להבין וללמד וללמד לשמור ולעשות את כל דברי תלמוד תורתך באהבה והאר עינינו בתורתך ודבק לבינו במצותיך ומלוך עלינו למען שמך בך בטחנו לא נבוש בשמך [...] לא] נכלם ולא נכשל עד עולמי [...] ...]מלכינו אתה בשמך נגילה ונשמחה בישועתך רחמיך אל יעזבונו נצח סלה כי בנו בחרתה מכל עם ולשון וקירבתנו לשמך הגדול והקדוש באהבה. גלה מלכותך עלינו והאר פני משיחך ותרים קרנינו ותשמח לבינו ותוציא לאור צדקינו

ברוך אתה יי הבוחר בעמו ישראל

שמע ישראל יי אלהינו יי אחד

ואהבת אמת ויציב

25

אֲמַת אֱמוּנָה / בִּיעֲקֹב בְּחֶרֶת / גּוֹיִם גִּרְשֶׁת / יוֹדִים דְּרִשֶׁת  
הוֹד הַלְבֶּשֶׁת / וְאוֹיְבִים הִכְנַעְתָּה / זֵדִים זַעֲמַתָּה / חֲסִידִים טִיהַרְתָּ  
יְדִיד רְאוּבֵן / כְּלִיל יוֹפִי שִׁמְעוֹן / לְוִיִּית לְוִי / מַעֲזַן אֶרְיָה יְהוּדָה  
נֵר יִשְׁשַׁכָּר / שְׂמִיחַת זְבוּלוֹן / עוֹז מִטָּה דָן / פְּדוּת נִפְתָּלִי  
צוּר גְּדוּדֵי דָן / קְדוּשַׁת אֲשֵׁר / רוֹמְמוֹת יוֹסֵף / [ש..... בְּנִימָן]  
תְּהִלָּה וְתַפְאֶרֶת / לְמַנְשֵׁה וְאַפְרַיִם / כִּי לְכֻלָּם שְׂמַתָּה / יִם־סוּף קֶרְעִים

ועל זאת שבחו אהובים לאל ונתנו שיר וזמרה למלך רם ונשא חי וקיים

משפיל גאים ענו כלם בשמחה רבה

ביאור:

15 נחלתך: ישראל. בתאב: ברצון. 16 בדאב: בדאבון לב. 17 וישישו וכו': על פי יש' יב:ג: ושאתם מים בששון ממעיני הישועה. ושיעור הטור: וישישו בשאיבת מעיינות. ומלת 'הישועה' כבר היא באה בפיט קודם לכן, בצירוף 'בשרם ישועות'/. 19 סגלת העמים: את ישראל (שמ' יט:ה ועוד). תרברב: תגדל ותחזק. 20 בצום העשור: כיום הכפורים. 23 ידיד ראובן: כאן, וכן גם בהמשך, צירופי־כינוי לה'. והטורים משמשים נושא לכל הפיט. 25 גדודי־דן: צ"ל: גדודי גד.

מי כמכה באלים יי מי כמכה נאדר בקדש נורא תהלות עושה פלא

מֶלֶךְ גָּדוֹל / עַל יָם גָּדוֹל / עֲשֵׂה גְדוּלוֹת / בְּיַד הַגְּדוֹלָה  
גָּדְלוֹ גּוֹי גָּדוֹל / גּוֹדֵל כְּבוֹד מַלְכוּתוֹ / עֲנֵנוּ וְאֶמְרוּ / זֶה צוֹר יִשְׁעֵינוּ

פצו פה ואמרו

יי מלכנו ומלך אבותינו חי וקיים שמך עלינו  
יי מלך יי מלך יי מלך לעולם ועד

רְגְלֵי מְבַשֵּׁר / עַל הַהָרִים תְּדַלְגְנָה / אוֹמְרֵי לְצִיּוֹן / מֶלֶךְ אֱלֹהֵינוּ

וכתוב גאלינו יי צבאות שמו קדוש ישראל

ברוך אתה יי צור ישראל וגואלו

ושוב עלינו לשער שהמעתיק כיוון את הקונטרס לשימושם של יחידים.<sup>23</sup> הנחה זו מתחייבת מהעדר הקדושה, כי אין לשער שהיתה מעולם קהילה בתקופה מאוחרת.<sup>24</sup> שלא אמרו בה קדושת היוצר בתפילת הציבור בימי כיפור. אבל העובדה נרמזת גם בכך שאין בראש התפילה הפתיחה החזנית 'ברכו את יי המבורך'.<sup>25</sup> וגם בכך שהתחנות הליטורגיות, החל מפתיחת הברכה הראשונה ועד לפסוק הליטורגי האחרון, מועתקות כולן בשלמותן.<sup>26</sup>

ההנחה שהטכסט מכון לתפילתם של יחידים מסבירה מה טעם באים בהעתקה נוסחות קבע רבים כל כך; בעצם הם מועתקים בו כמעט כולם, כי ממה שהקצו הסידורים במזרח לתפילת היחידים (אפילו ליום כיפור) אין חסרה כאן אלא תפילת 'עזרת אבותינו' (או תפילה מקבילה לה) בלבד. אבל ידוע לנו מממצאים אחרים, שהיו מקומות שבהם לא אמרו פיסקה זאת כלל, אלא צירפו את הפסוק 'מי כמכה' לסוף פיסקת 'אמת ויציב'.<sup>27</sup> נוסח הקבע של ברכת המאורות כמובא כאן נראה אמנם קצר, אבל רב סעדיה גאון בסידורו (עמ' יג) חייב את היחיד בפחות מזה. אם נכונים דברינו, הרי שוב עומד לפנינו נסיון

23 אבל אחרי נוסח העמידה באים שם 'תחנונים', ובתוכם סך גדול של סליחות קדומות (בחלקן ידועות), ואחרי כל אחת מהן 'אל מלך', כלומר ציון לאמירת יי"ג המידות. שילובם של קטעים כאלה בקונטרס שנועד ליחידים מופלא למדי. כאמור, אין הממצאים יוצאים מחזקת זרות.

24 איחור ההעתקה מוכח מאופיים של קטעי הפיוט הכלולים במערכת, וגם מכתב היד שהוא על נייר ואין כתיבתו נראית קדומה. הקונטרס מועתק בדקדוק גדול ובהידור.

25 אם כי צריך לומר שאין זאת הוכחה גמורה. כידוע אין הפיסקה מופיעה כמעט לעולם בראש כתבי יד פייטניים (אף על פי שהם מיועדים במובהק לתפילת הציבור), והיא חסרה לעתים קרובות למדי גם מהעתיקות של נוסחות קבע. וכבר תמה על כך י' מאן, קטעי גניזה, 285, ועיין גם ל' גינצבורג, גנוי שכטר, א, 234.

26 אמנם קריאת שמע ואמת ויציב אינם מועתקים גם כאן; וכבר ראינו שכן הוא גם בתעודות שהובאו למעלה. עיין הערות 7 ו-16 לעיל.

27 עיין למשל בטכסט הקדום מאוד שהדפיס ש' אסף, מסדר התפילה, 166.

לגוון בדברי פיוט קצרים את תפילת היחידים, מעין מה שכבר ראינו לעיל כמה פעמים. אבל הדרך שבה נעשתה המלאכה כאן משונה, כי הפיוטים, שעד כה מצאנום לעולם מחליפים את נוסחאות הקבע, מובאים כאן כמיני תוספות להם.<sup>28</sup> בחלק הראשון של התפילה סידר העורך שני פיוטים קצרים, אחד לברכת המאורות ואחד לברכת האהבה; את הראשון הצמיד לסוף נוסח הקבע, ואילו את השני הציב לפניו. שני קטעי הפיוט אינם ידועים לנו ממקור אחר. לכאורה, מלבד העובדה שהקטע השני מתחיל במלת 'המאורות' אין דבר המעיד שקטעי יוצר לפנינו, ואפשר לומר שמי שסידר את התפילה בצורה הזאת הביא לכאן קטעי שירה ניאוטראליים ועשה אותם קטעי יוצר,<sup>29</sup> או שחיבר את הקטעים במיוחד להקשר הזה, בלי שום התייחסות אל התבניות ה'רשמיות' של מרכיבי היוצר האמיתיים.<sup>30</sup> בכל אופן — קטעי הפיוט משונים ביותר: בשני הקטעים באה קודם מחרוזת אחת מרובעת ואחר כך שתי מחרוזות תלת-טוריות. אי אפשר להניח שהתואם מקרי, אבל גם אין שום דרך לנחש למה בנויים הקטעים דווקא באופן זה. אין במסורות הידועות של הפייטנות שום תבנית כזאת.

מופלא אולי עוד יותר מצב הקטעים בחלק השני של התפילה. ה'זולת'<sup>31</sup> תחילתו מחרוזת לכאורה, אבל מקצבו, האלפבית התכוף שלו (א"ב תיבות, שתי תיבות לאות, בשני הטורים הראשונים) והמשכו הבילתי מחורז מעידים שהחרוז מקרי, מעין החרוזים הדקדוקיים הבאים לפעמים גם בנוסחות הקבע שבסידורים שלנו. קרוב לומר שה'זולת' נלקח לכאן מאיזה יוצר קדם-קלאסי, מעין היוצרות הקדם-קלאסיים שחלקים מהם הבאנו וניתחנו לעיל, בראשית דברינו.

גם ה'מי כמכה', אף על פי שמקצבו לקוי במקצת,<sup>32</sup> נראה שנלקח מאיזו מערכת יוצר קדומה. ה'יי מלכנו' 'רגלי מבשר' וכו' כבר מוכר לנו מקטע קדום

28 נוסח הפרווה של האהבה קרוב אף הוא מאוד לנוסח ה'רס"ג בסידור, עמ' ד, אבל יש בו קצת תוספות והרחבות בסוף. שיטת השילוב של נוסחות קבע ופיוט, כפי שהיא באה בטכסט הזה, זהה בעקרון (אשר למחצית הראשונה של המערכת) לזו שהונהגה לימים בקהילות אירופה באמירת היוצרות; עיין עוד להלן. אבל שם שולבו בתפילה קטעי יוצר אותנטיים ואילו כאן לא.

29 אבל רמז דק לברכת המאורות יש בקטע הראשון ט' 9: מנהיג גלגל חמה ממזרח. העדר ההתייחסות אל המסורות הפייטניות בולט גם בעובדה שה'מאורה' המפוייטת מסתיימת בלא שרשרת פסוקים. ה'אהבה' צמודה בסופה אל נוסח קבע, והעדר שרשרת הפסוקים שם מתמיה פחות. בברכת הגאולה בא יי מלכינו רגיל, ולפיכך גם שרשרת הפסוקים ישנה שם.

31 העובדה שפתיחתו 'אמת אמונה' (שהוא צירוף הפתיחה של פיסקת הקבע המקבילה בתפילת הערבית) מופלאה למדי. היא קשורה כמובן בעובדה שהזולת מיוסד על אלפבית תיבות בראשיתו, והפייטן נזקק כאן לשתי אותיות א'. אגב 'אמת אמונה' (ולא 'אמונה') הוא גם נוסח סידור רס"ג בתפילת הערב, כרוב מקורותיו. העובדה שהפיוט פותח ב'אמת' נראית רומזת שמלכתחילה כוון להיאמר מיד אחרי קריאת שמע, ולא אחרי פיסקת אמת ויציב.

32 הטור השני חסר צלעית אחת (אחרונה). המלים 'זה צור ישענו' שצורפו לטור להשלמת



שהדפסנו לעיל (פיוט [2] פיסקה 5); טור זה, אף על פי שאין ספק במקורו הפייטני חדר לשמש בכמה נוסחאות קבע קדומות, ארץ ישראליות, ומצאנוהו בהקשרים שונים.<sup>33</sup> קשה לדעת אם יש זיקה בין ה'מי כמכה' וה'יי מלכנו' המובאים כאן, כלומר אם שניהם השתייכו במקורם לאותה המערכת. מכל מקום אפשר ששניהם הובאו על ידי מסדר התפילה כנוסחות קבע, כלומר שבימיו כך נאמרה התפילה בפיסקאות הללו כל הימים. אבל לגבי הזולת קשה לומר זאת. בכל אופן — תהום פעורה בין קטעי הפיוט שבחלק הראשון של היוצר לבין אלה שבחלק השני. בעוד ה'מאורה' וה'אהבה' מדברות בשמה של מציאות־שירה מחורזת ומאוחרת — מקור הקטעים שבחלק השני בקדם־היסטוריה של השירה הפייטנית בכלל. ובכן, גם כך ניתן היה לומר במזרח, ועוד בימים הנוראים, את הברכות שמסביב לקריאת שמע!

הדוגמאות שהבאנו כאן בוודאי אינן היחידות שניתן־היה להעלות בהקשר זה מן הגניזה, אבל די בהן כדי להמחיש את העובדה שפני היוצר המזרחי, ובכל אופן פני תפילת היוצר המזרחית, לא היו קפואים לגמרי, למרות רצונם של רוב הפייטנים להעמידם כך. על אף מוצקות הקשה של התבניות הקלאסיות, ולמרות התמדת היצירה בהן במשך שנים רבות ובמקומות רבים — היו גם מקומות וזמנים שחמקו משלטונן. התנועה בשוליים הפריעה אך מעט למהלכה הגדול והבטוח של היצירה הפייטנית בנתיבות התפתחותה. יותר היא מפריעה לנו בגיבושה הנכון של תמונת המצב בשטח הזה בתקופת הפריחה הגדולה של הסוג בארצות המזרח.

המשקל ספק שייכות לטור ספק כבר שייכות לפיסקת המעבר. בכל אופן 'ענו ואמרו' שייך לפיוט, כי אחרת יש בזה כפל שלא לצורך לפצו פה ואמר.

33 עיין לעיל, 53, ושם דיון בעניין זה.

## מבוא

מערכת היוצר כפי שתוארה בדברינו לעיל, עומדת בעינה, מגובשת ואיתנה, במאות קטעים שהגיעו אלינו מן הגניזה. במשך שנים רבות, למן ימי ראשית פריחת היוצר ועד התמוטטות עצמיותה של השירה העברית במזרח בהשפעת חידושי האסכולה הספרדית, עשרות ומאות פייטנים חיברו יוצרות כאלה, בלא לסטות מן המקובל והנהוג בסוג ימין ושמאל. אבל כבר הזהרנו לעיל מפני ההכללה המופרזת בסוגיה הזאת. כי היצירה בסוג היתה מרובה ועשירה מכדי שיהיה ניתן להחזיקה צמודה לחלוטין אל המסגרות התבניות שעיצבו הקדמונים. היצירה הפייטנית היתה מהות חיה ותוססת במאות ההן, ומהויות חיות ותוססות, אפילו שמרניות מטבען וזהירות במהלכן, אי אפשר שתשקוטנה על שמריהן ימים רבים, בלא תנועה ובלא חידוש. וכבר ציינו לעיל שפייטנים וחזנים התעלמו לפעמים מכל וכל מחוקי הסוג, בשביל להעמיד יצירות־שירה חריגות לגמרי כ'יצירות'. איש לא תבע אותם על כך לדין, כי לא היה דין בעניין זה, מלבד דין הקהל. ואילו הקהל יכול היה, בעקרון, להתיחס באדישות גמורה אל ה'נהוג', ואף לחייב בהתלהבות סטייה מרדנית ממנו.

אבל לבד מן החריגים המרדניים, יש בחומר שהגיע אלינו מן הימים ההם עדויות למכביר על התפתחויות פנימיות, טבעיות, שנתחוללו בתבניות מרכיבי היוצר, כתוצאה מן הפריחה העצומה שידע הסוג מן המאה התשיעית ואילך. שינויים אלה לא באו בדרך כלל לפוצץ את התבניות המקובלות של מרכיבי היוצר או להחליף אותן כליל, אלא כווננו על פי הרוב לתקן בהן תיקון מועט או לרענן את פניהן במידה מסויימת. לעתים רחוקות בלבד נעשה בהם נסיון להעמיד, לצד התבניות המקובלות, תבניות־משנה אלטרנאטיוויות, בלתי מחייבות, מתאימות יותר לטעם הדורות המאוחרים ונוחות יותר לסדרי תפילה שאף הם נשתנו בקהילות המזרח בימים ההם.

כמה כוחות פעלו בהנעת התפתחותה של מערכת היוצר בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת. עובר לכל דבר, כמובן, פעל בזה הרצון הטבעי של הפייטנים לחדש, לשנות, להיות מקוריים, ולא להשתעבד כליל לדוגמאות הקדומות. כוח זה, שהוא מהותי לכל פעילות יוצרת, ודאי קיים היה גם ביצירה הפייטנית הקדומה, אם כי דרכי מימושו הלכה למעשה היו פחות בולטות ונועזות. הוא ניכר גם במעט שנאמר בעניין הזה בדברינו עד כה. כי לא לחינם מצאנו בתוך האחדות העקרונית המופלאה של הנוף הפייטני בסוג, את כל המשוררים החשובים מתיחדים בפרטי עשייה משלהם. ובין שהדבר נתבטא בהעדפת תבנית זו או אחרת, בשימוש יוצא דופן בקישוט מסויים או בכל עניין אחר, הנה כולם דאגו להשאיר 'טביעת אצבעות' משלהם על יצירתם גם לבד ממה שהקפידו לחתום עליהן את שמם. גם בתוך יצירתם התאמצו הפייטנים,

ככל שניתן היה, לא לדרוך במקום, אלא לנוע מתבנית לתבנית, משיטה לשיטה, מקישוט לקישוט, כדי לא להשתעמם וכדי לא לשעמם את הקהל. תנועה זו, שקירבה לעתים גם את המשוררים ה'ממושמצים' ביותר אל קו הגבול שבין השינוי המקובל לחידוש, העבירה אחדים מהם, לפעמים, אל מעבר לגבול. חידוש שנתחדש בדרך זו, משעה שגובש ונתעצב — נעשה עד מהרה נושא לחיקוי, כאפשרות אלטרנאטיבית, מתקבלת על הדעת; גבולות ה'רגיל' וה'מקובל' הורחבו בדרך זו, אם מעט ואם הרבה.

תפקיד חשוב בפיתוחן של תבניות היוצר מילאה גם הרחבת מקומן ומשקלן של המקהלות בבתי הכנסיות שלמזרח במאות ה'–י"א. אמת, גם התבניות הקלאסיות של היוצר הקצו מקום נכבד למדי למקהלה כרוכ מרכיבי המערכת. אבל נראה שמה שניתן למקהלה במסגרות הקדומות, הקלאסיות, לא הספיק: הקהילות ביקשו לשמוע את קולה יותר ויותר, תכופות ככל האפשר ובקטעים ארוכים ככל האפשר. בנקודה הזאת השפיע על היוצר בלא ספק גם מה שהתרחש בימים ההם בקדושתא: בקדושתא המאוחרת נישא קולה של המקהלה ברמה, ובחלקים חשובים ממנה הוא נשמע כמעט באופן בלעדי. מערכת היוצר לא יכלה לפגר הרבה אחרי אחותה הבכירה, והיא אכן הלכה בעקבותיה. כפי שנראה להלן — חלק מחידושי היוצר המאוחר טבועים בחותמם של חידושים שהורתם ולידתם בקרובה.

סדרי התפילה, שהלכו ונשתנו עם הזמן, השפיעו על הפייטנות היוצרת גם בדרכים אחרות. כפי שנראה להלן — צמאונן של הקהילות לשמוע דברי פיוט לא ידע גבול. היו מקומות, ולא מעטים כנראה, במזרח, שבהם נקראו באוזני הציבור כמעמד ליטורגי אחד כמויות עצומות של טכסטים פיוטיים. באקלים הזה נראו המרכיבים הקטנים של מערכת היוצר מקופחים בלא סיבה. האיוון העדין שנוצר במערכת הקדומה על ידי שילובם המתוחכם של מרכיבים ארוכים וקצרים בקומפוזיציה אחת שוב לא עניין את הבריות. חזנים ופייטנים פיצחו את המערכת על ידי הרחבה ניכרת של המרכיבים הקטנים. הדרך שבה נתבצעו שינויים אלה מעניינת במיוחד, מפני שהיא מעידה שוב ושוב על היחס הדו-ערכי של פייטנים מחדשים אל המסורות המיושנות שכנגדן קמו. 'בגידותיהם' מלוות כמעט תמיד רגשי חרטה, וחדשנותם הקיצונית טבועה לא אחת בחותמה של נאמנות סמויה לתבניות הנזנחות.

כל הכוחות הללו פעלו כמובן במשותף, ולא תמיד ניתן להבחין בחידושים שנוצרו בתקופה הזאת איזה מן הכוחות הפעיל אותם באמת. אבל החידושים עצמם, כמות שהם לפנינו בקטעי הגניזה, מלבד העניין שיש בהם כשהם לעצמם, מעידים עדות מופלאה על חיותה של היצירה הפייטנית במזרח במאות ה'–י"א, ועל נסיונותיה ויכולתה להתאים עצמה למציאויות הליטורגיות המתחלפות, ולטעם המתחלף של צרכניה.

## המצדד

גוף היוצר הקלאסי — פתיחתו בגוש מחרוזותיו הראשון. נושאו, בין שהם ענייני הפרשות ובין שהם עניינים אחרים, נדונים בו משם ואילך, לפי רצף המחרוזות כסדרן. בעיצובו המקובל — גוף היוצר הוא קטע מקהלתי, אבל המקהלה אינה פותחת לומר בו את חלקה אלא מאוחר יחסית, אחרי המחרוזות השלישית.<sup>1</sup> תכונה זו של קטעי הביניים בגוף היוצר מופיעה כבר, כפי שצויין לעיל, קודם לעיצובו הקלאסי והמחורז של המרכיב.<sup>2</sup> גם בדוגמאות הדור קוליות המעטות ששרדו בידינו מתקופת הפייטנות הקדם-קלאסית (פיוטים [יד]-[יח] לעיל), באות מחרוזות הביניים לראשונה בתוך הפיוטים ולא בראשם.

בתקופת הפריחה הגדולה של היוצר שינו פייטנים חדשנים את מצב הדברים בנקודה הזאת: הם הקדימו לגופי היוצר קטעי פתיחה קצרים. התחלות גופי היוצר הוזזו בדרך זו ממקומן הרגיל, מסוף פתיחת הברכה הראשונה שלפני קריאת שמע, והוצבו בשולי שירי-פתיחה אלה. הפתיחות עצמן מצויינות בכתבי היד של הגניזה בשמות שונים. ברוב המקרים הן מכונות במונח ערבי: 'מצדד' (= פתיחה); מונח זה, למרות זרותו, הגיע גם לאירופה והיה בשימוש — אמנם מועט — עד מאוחר מאוד.<sup>3</sup> בהרבה כתבי יד מתכנים הקטעים בשם 'רשות'. מונח זה הושאל אל היוצר כנראה מעולמה של הקרובה, שהכיר, כבר בתקופת הפייטנות הקלאסית, רשויות, כגון אלו שהוצבו לפני סדרי העבודה ליום כפור או אלו שהועמדו בשבעות הטל והגשם לפני חטיבות ההרחבה שלהן בברכה השנייה.<sup>4</sup> בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת הוצבו רשויות

1 תכונה זו, אגב, טיפוסית לדגמי הפיוט המקהלתיים אשר הקול השני המשולב בהם קול מאומן הוא. קטעי פיוט המבקשים הצטרפות של הקהל בהשמעתם מעמידים את פיסקות הביניים על פי הרוב בראשם, כדי לתרגל את הקהל באמירתן. דגם מסוג זה הוא ה'פזמון' בפיוטי הסליחות. מחרוזות הביניים של ה'פזמונים' הן תמיד גם מחרוזות פתיחה.

2 עיין לעיל, 68.

3 הוא מופיע באופן קבוע בראשי הקטעים שפותחים גדמי-גופי-יוצר במחזור חזיונים המפורסם: עיין על כך ש' ברנשטיין, פיוטי המצדד, 144 ואילך. במאמר זה נדפסים כמה מצדדים משל יוסף אלברדאני ופייטנים אחרים. דברי המבוא למאמר מוטעים שם לחלוטין. על מחזור חזיונים עיין ד' גולדשמידט, מחקרי תפילה ופיוט, 222 ואילך. המונח מופיע לעתים לא רחוקות גם במחזורים מאוחרים מצפון אפריקה. על פיוטי המצדד עיין גם מ' זולאי, מקור וחיקוי, עמ' מד ואילך; ע' פליישר, שירת הקודש, 306.

4 אמנם קדמות השימוש במונח 'רשות' לא נתלכנה עדיין. מכל מקום המונח מופיע גם בכתבי יד קדומים מאוד של הגניזה, ואין ספק שכבר היה שגור בשעה שחורש המצדד. אין ספק כלל שהמונח לא נחדש כדי לציין בו את המצדד, כי, כפי שיוסבר להלן, אין הוא מתאים לזה כלל.

גם לפני הקדושתאות הגדולות של ימות החג.<sup>5</sup> מיקומם של פיוטי המצדד בראשי מערכות היוצר הזכיר למעתיקים את מיקום הרשויות בסוגי הפיוט האחרים, ועל פי זה כינו גם את המצדדים בשם זה. המונח 'רשות' עבר כידוע גם לספרד ושימש ציון לכמה וכמה סוגי פיוטי־פתיחה שנתחדשו שם. השימוש הנפוץ והמתחלף במונח בפייטנות הספרדית השפיע בוודאי גם הוא על מעתיקים מאוחרים יותר בהעדפת המונח העברי על פני הערבי. בלא מעט כתבי יד מכונים המצדדים בשם עוד יותר משונה: 'ויהי'. שם זה בא למצדד כנראה משום הנוהג שהתפשט הרבה בין המחברים לפתוח את הפיוטים הללו בתיבה 'ויהי' בדרך השרשור, על פי פתיחת ברכת 'יוצר אור' שסופה בתיבה זו ('אור עולם אוצר חיים אורות מאופל אמר ויהי').<sup>6</sup> בלא מעט כתבי יד מצויינים הקטעים, כנראה גם כן על פי נוהג זה, בשם 'שלשול', שהוא המונח המקובל בתקופת הגניזה למה שאנו מכנים שרשור. מבין כל השמות הללו נראה דווקא המונח הערבי מכון ביותר, מפני שהוא מציין תכונה שהיא אופיינית לכל פיוטי הסוג, בעוד כל השאר מבליטים קוי אופי שמקצתם חסרים בכלל במצדדים, ומקצתם מופיעים באחדים מהם בלבד.

המצדד הרגיל הוא קטע קצר, שהיקפו נע בין ארבע לחמש עשרה שורות, מחורזות בחרוז אחיד וחתומות על פי הרוב בשם מחברן. במקרים מעטים בלבד, ובדרך כלל רק אצל פייטנים מאוחרים, יש למצדד היקף גדול יותר. הצד השווה, והמופלא, בכל המצדדים שהגיעו לידנו בהעתיקות קדומות ומתקונות הוא, שהם מסתיימים במלה 'קדוש'. מלה זו מצטרפת אל הקטע מצד עניינו, אבל חורגת ממנו ולחוץ מצד מסגרתו הצורנית.<sup>7</sup>

המלה 'קדוש', שלכאורה אין לה שום צידוק במקום הזה, מעידה עדות חד־משמעית על תהליך הולדתו של המרכיב. מסתבר שמחדשי הסוג לא ביקשו (או בכל אופן לא ראו עצמם בני חורין) להוסיף מרכיב על מרכיבי מערכת היוצר, אלא ביקשו רק לשנות את דרך פתיחתו של גוף היוצר, באופן שמחזות הקדוש הראשונה שלו תופיע לא בתוכו, אחרי גוש הסטרופות הראשון, אלא בראשו.

5 מנהג זה מאוחר הוא בנופה של הפייטנות. בפיוט הקלאסי אין רשויות לפני הקומפוזיציות הגדולות עצמן, בין שהן קרובות י"ח או שבעות או קדושתאות ובין שהן יוצרות או פיוטי מעריב או ברכות מזון מפויטות. כי קומפוזיציות אלו נחשבו, כמוהן כתפילות עצמן, חובה גמורה, ולא היתה שום סיבה ליטול רשות לומר אותן. פיוטי הרשות הוצבו בימי קדם לפני ההרחבות שבתוך הקומפוזיציות, כי אלו היו רשות ולא חובה. רשות לקדושתא מצאנו כבר אצל שלמה סולימן; אפשר שהתופעה קשורה בהחזרתם של נוסחאות הקבע אל תפילת החזן, חזרה שמכוחה נעשו היצירות הפייטניות שנתוספו אליהם — רשות בלבד.

6 עיין על כך לעיל, 6, ועוד להלן.

7 אמנם יש העתיקות של מצדדים, שמהן חסרה חיתת קדוש המסיימת, עיין למשל הנרפס אצל זולאי, מקור ותיקו, עמ' מה ואילך; אבל אפשר שהתופעה שם קשורה בענייה 'כי הוא אמר ויהי' שצורפה לטורי הפיוטים, אשר בגללה אולי אי אפשר היה להוסיף את התיבה לסופי הקטעים. במחזור חיונים, שעל פיו הדפיס ברנשטיין מצדדים רבים (לעיל, הערה 3), מופיעה מלת קדוש אחרי כל קטע, אבל ברנשטיין השמיט אותה בדפוס.

לפי זה המצדר במקורו איננו אלא מחרוזת קדוש שנעשתה מחרוזת פתיחה; קטע מקהלתי שנעשה פרלוד.<sup>8</sup>

נציין בהבלטה את מידת הזהירות שבה חידשו המחדשים את המצדר. סוף סוף איש לא שלל מהם את הזכות לצרף למערכת היוצר 'רשות' אמיתית, כדרך שצירפו קודם לכן לקדושתאות. אבל אופיו של היוצר כסוג פשוט בעקרון, אשר כל מרכיב ממרכיביו נועד לשרת תחנה ליטורגית מסויימת, ושאינן בה קטעי הרחבה, הכביד עליהם מהלך זה. בעיצוב המצדר כמעין מחרוזת קדוש השיגו המחדשים את מבוקשם משני צדדים: הם גם חידשו את חידושם, וגם שמרו על ההרכב המקורי והמסורתי של מערכת היוצר.

אפשר שהמצדרים הראשונים היו 'מחרוזות קדוש' לא רק מצד מלת 'קדוש' שבאה בסופם, אלא גם מצד היקפם, ר"ל שלא היו בהם אלא שלשה טורים בלבד. במקורות קדומים נשתמרו כמה קטעים כאלה, כגון מה שמופיע בכ"י אוכספורד 2738/4, דף 31 ע"א, בראש יוצר לשבת, בלשון זו:

[קן]                      וְיְהִי דְבָרוֹ  
לְעוֹלָם נֶצֶב מֵאֲמָרוֹ  
גְבוּרֵי כֹחַ עוֹשֶׂה דְבָרוֹ      <קדוש>

הפיוט מופיע גם בכ"י ט"ש ס"ח 113.50, בראש יוצר לשבת דברי מאת שמואל השלישי.

מצדר קצר מסוג זה, אולי נוסח אחר של הקטע שהובא זה עתה, שימש בקהילות צרפת בתפילות ימות החג:

[קז]                      וְיְהִי כָל בְּמֵאֲמָרוֹ  
הַשֵּׁם עֲבִים רְכוּבוֹ וְסִתְרוֹ  
גְבוּרֵי כֹחַ עוֹשִׂים דְבָרוֹ      קדוש

כן מצאנו גם בכ"י אוכספורד 2732/1 דף 55 ע"א, בראש גוף יוצר לאבל:

[קח]                      וְיְהִי הַכֹּל בְּמֵאֲמָר אוֹמִיר וְעוֹשֶׂה  
כָּל אֲשֶׁר חָפֵץ יַעֲשֶׂה  
בְּאֲשֶׁר דָּבָר <מֶלֶךְ> שְׁלֵמוֹן וּמֹכֵן <יֵאמֶר  
לוֹ מֶה> תַּעֲשֶׂה קדוש

8 העמדתו על כך לראשונה במאמרי פיוטי הרשות, 359 ואילך. עיין גם ע' פליישר, שירת הקודש, 306 ואילך. אין זאת אומרת, כמובן, שהמצדר הושר תמיד בפי המקהלה; יתכן שבקצת מקומות אמר החזן את הקטע, וכך נראה גם מדוגמאות אחדות המובאות להלן. אבל המסגרת העקרונית שבתוכה חודש המצדר בראשיתו היתה בוודאי מקהלתית.

9 עיין ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, 44; ב, 99; מחזור לסוכות, 80. גולדשמידט תמה על צורת הפיוט וחשב שמא אין הוא אלא שריד מפיוט עתיק. אבל באמת אין הוא אלא מצדר רגיל, אם כי מצומצם מן המקובל. העובדה שהמלה 'קדוש' נשתמרה בסוף הפיוט גם במנהג צרפת ראויה להבלטה.

וכיוצא בזה גם בכ"י קמברג' Add.3365, בראש מערכת יוצר לפרשת פרה  
לשלמה סולימן:  
[קט] ויהי

תשמרו בו לכם שבתות ומועדים המקודשים  
ותהיו טהורים קדושים ומקדשים  
לא לנערץ בסוד קדושים קדוש

ביאור:

1 בו: אולי צ"ל: כי.

אבל 'מצדר' זה אפשר שלא נתחבר מעיקרו כמצדר, ואולי אין הוא אלא  
מחרוזת קדוש רגילה שהועתקה ממקומה לשמש כמצדר.<sup>10</sup> בשני יוצרות  
שנדפסו לפני זמן רב מצאנו סטרופות קדוש (רפריניות) מועתקות כמיני  
מצדרים בראשי הפיוטים.<sup>11</sup> אבל הממצאים היוצאים לעניין זה מעטים  
ומפוקפקים למדי. סוף סוף, גם אם סביר להניח שבראשית עיצובו של החידוש  
אכן היו בשימוש מצדרים תלת-טוריים, דומים בכל פרטיהם למחרוזות הקדוש  
שעל פיהן נבנו — הם יצאו מכלל שימוש עד מהרה, והוחלפו במצדרים  
מפותחים ומקיפים יותר שנתחברו בשפע גדול בימים שלאחר כך. באמת, כל  
המצדרים טבועים בחותמן של מחרוזות הקדוש, לא רק במלה 'קדוש' הבאה  
בסופם, אלא גם בהיקפם המצומצם על פי הרוב, בחריזתם האחידה, ובחתימה  
המופיעה בראשי טוריהם כמעט בכל המקרים.

קשה לומר אימתי נתחדשו המצדרים. אמת, רוב פיוטי הסוג חתומים, אבל  
מחמת היקפם המועט רוב החתימות הבאות בהם קצרות ועל פי הרוב אין  
ללמוד מהן דברים ברורים. בכל אופן, יש בין מחברי המצדרים גם שמות  
ידועים כגון יוסף אלברדאני ושמואל השלישי ויוסף אבן אביתור. אבל פייטנים  
אלה בני המאות המאוחרות הם, ולא הטלנו ספק בכך שהמצדר כבר היה קיים  
בימיהם. השאלה החשובה לענייננו נוגעת לפייטנים הקדומים יותר, לשלמה  
סולימן ולרב סעדיה גאון, כי מצב יצירתם בנקודה הזאת עשוי ללמדנו על  
מצבה של מערכת היוצר בראשית פריחתו הגדולה של הסוג במאה התשיעית.  
צריך לומר שבעניין זה אין לנו ידיעות מבוררות. הרבה מצדרים חתומים  
'שלמה', 'שלמה חזן', 'שלמה חזק' וכיוצא בזה, ומקצת מהם מועתקים לפעמים

10 כך נראה לכאורה גם על פי הנוסח העילג כלשהו של פתיחת הקטע. המלה 'תשמרו'  
אפשר שהיא מלת שרשור ממה שבא במקור לפני המחרוזת. אפשר שהסטרופה שלפני כן  
הסתיימה בפסוק 'אך את שבתותי תשמרו' (שם' לא:יג) או כיוצא בזה.

11 עיין 'דוידסון, גנזי שכתר, ג, 119; תחילת הפיוט 'כהושעת שחוקים', והוא כנראה ליום  
וישוע. ועיין שם, 195, לראש השנה: סטרופת הקדוש 'שבח תשע תקיעות' ('שלמה')  
מצוינת בראש היוצר כ'רשות'. גם מחרוזת קדוש של סכן ('סלח נא לשופכי תחנון') באה  
בכמה העתקות מן הגניזה (ט"ז ס"ח 103.42; מוצרי VIII.86; VIII.233; ט"ז ש"ח H6/87;  
אוכספורד 2743/4) בראש יוצר ליום כיפור של סולימן ('אתאנו לך ביום ישועה') כמין  
מצדר. ועיין ע' פליישר, פיוטי ר' סכן, 30, 36 סימן [יא].

בראשי יוצרות של שלמה סולימן ושל הגאון. בכתבי יד אוכספורד 2745/12 דף 42 ע"א וקמברג' Misc.24/166 מצאנו אפילו מצדד (לפרשת וזאת הברכה) שחתימתו 'סולימן חזן':

[ק"י]

שלשול

<p>סופר מהיר שיגן הלכה          זייתא ראשי עם בצדק לסככה          למדם חיים מרפא וארוכה          לקרה מפנינים מראש נסוכה          מלאות ארבעים מיתתו כנמסכה          נאמנים העניד זאת הברכה          חזקו זרוע נואם להעריכה          [זכר צדיק לברכה קדוש]</p>	<p>ויהי</p>
--	-------------

5

ביאור:

שינויי נוסח על פי כ"י ט"ז Misc.24/166 (= ב) ושם הכותרת 'רשות לזאת הברכה'.  
 2 ויתא וכו': על פי דב' לג: כא. ור"ל: ויבוא לגונן בצדק על ראשי העם. ובכ"י ב:  
 לסוככה. 3 חיים וכו': כינויים לתורה. וארוכה: ותרופה. 4 יקרה מפנינים: גם כן כינוי  
 לתורה (מש' ג: טו). מראש נסוכה: כנ"ל (מש' ח: כג: מעולם נסכתי מראש). 5 מלאות  
 ארבעים: כאשר מלאו ארבעים שנה מציאת מצרים. כנמסכה: כאשר נגזרה עליו. ובכ"י  
 ב: מיתתו כנמסכה. 6 נאמנים: כמו: לנאמנים. לישראל. העניד: קישט. 7 חזקו  
 וכו': דברי הפייטן: התחזקו לומר ('נואם להעריכה' = לערוך דיבור): זכר צדיק לברכה.  
 בכ"י אוכספורד חסרה שורה זו ומיד באה שם התחלת היוצר. ותוקן על פי כ"י ב.

בשני המקורות בא המצדד קודם ליוצרו של שלמה סולימן לזאת הברכה  
 'אורח זו לענו כנדרכה'.<sup>12</sup> אבל למרות החתימה הברורה לכאורה אין נראה  
 שהפיוט נכתב בידי ר' שלמה סולימן. כי מצד מהלכו הוא ארוך מדי ומפותח  
 מדי, ונראה מיצג שלבים מאוחרים יותר בהתפתחות המצדד. מצדדים בהיקף  
 זהה ובסגנון קרוב מאוד ובשיטת חתימה דומה באים בגניזה לפני כמה מערכות  
 יוצר לפרשות שבועיות, כשחתימתם 'שלמה חזן' או 'שלמה חזק'.<sup>13</sup> קטעים  
 אלה דומים למצדד של 'סולימן חזן' לזאת הברכה בשני פרטים שאי אפשר  
 להעלות על הדעת שהם מקריים: בכך שמלת הפתיחה שלהם, 'ויהי', אינה  
 קשורה באופן טבעי אל טורם הראשון, ובכך, שבסופם בא פסוק שאינו פסוק

12 לפי שעה לא נתגלה היוצר במקורות נוספים, ואין לדעת אם הועתק גם בלא מצדד.

13 למשל בכ"י ט"ז ס"ח 277.208 (לבראשית); בכ"י אוכספורד 2721/11 (לנח); בכ"י  
 ט"ז 10H9/13 (לזכר); בנדפס על ידי דוידסון, גניז שכתר, ג, 143 (ליתר); בכ"י ט"ז  
 ס"ח 109.76a (למשפטים); בכ"י ט"ז 6H6/1 (לאחרי מות ולקדושים) ובכ"י מוצרי  
 1V.110 (להאזינו). על הקטע לשלח לך הנדפס ע"י זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קפט,  
 עיין להלן, הערה 16. בכל המצדדים הללו החתימה היא 'שלמה חזן' או 'שלמה חזק'  
 ואופי הקטעים זהה למתואר בפנים. מלבד אלה באים בכתבי היד המוני מצדדים  
 שחתימתם 'שלמה', סיומם בפסוק הפתיחה של הפרשות ולשונם פשוטה בתכלית.



ראשון של הפרשה (אף על פי שכך הוא ברוב המצדדים שלמן ימיו של יוסף אלברדאני ואילך), אלא שיש בו רמז רחוק לעניין הפרשה, בין בתוכנו ובין באיזו מלה הבאה גם בו וגם בפסוק הפתיחה של הפרשה. כל המצדדים הללו אינם לשלמה סולימן אלא לפייטן אחר, בן המאה הי"א, שלמה אלכופי.<sup>14</sup> דבר זה אנו למדים ממצדדים בעלי תכונות זהות שחתימתם 'אלכופי חזן'.<sup>15</sup> כגון המצדר הבא, לפרשת נשוא (כ"י ט"ש 8H17/10):

רשות נשוא

[קיא]

נִיְהִי אֵל הַכַּל בְּמֵאמֶר נִבְרָאוּ  
לִבְנֵי כָּל בָּשָׂר עֲדֵיו יְבוֹאוּ  
כִּפְסָה שָׁמַיִם הוֹדוּ כִּי נִבְרָאוּ  
וְהֵנִיחַ בְּשֶׁבֶת עִם לִשְׁמוֹ נִקְרָאוּ  
פֶּן לָהֶם: מִשָּׂא מִבְּחִיכֶם לֹא תוֹצִיאוּ  
יִשְׂאוּ שׁוֹעֲרִים שִׁירֹת וַיִּנָּשְׂאוּ  
חֶפֶץ יָרַע נָשָׂא נֶם לָהֶם וַיַּעֲנוּ כִּנְרָאוּ  
שָׂאוּ שְׁעָרִים רָאשֵׁיכֶם וְהִנָּשְׂאוּ <קדוש>

5

ביאור:

1 במאמר: כנראה צ"ל: במאמרו. / 3 כסה וכו': חב' ג. כי נראו: כנראה: משנבראו השמים. / 4 עם וכו': ישראל. / 5 פץ: אמר. משא וכו': על פי יר' יז: כב. / 6 שוערים: שומרי השערים. ואולי: משוררים, בהשפעת הערבית. / 7 חפץ וכו': רוצה יי. זרע נשא: את זרעו של המורס מעם. גם להם: אשר אמר להם, לשוערים. ויענו: ונענו לו. כינראו: מפני שנתיראו ממנו. ומה אמר? שאו שוערים וכו': תה' כד: ז. והטורים מיוסדים כנראה על האגדה בסנהדרין קז ע"ב ובמקבילות: כשעה שבנה שלמה את בית המקדש ביקש להכניס ארון לבית קדשי הקדשים. דבקו שוערים זה בזה וכו' אמר שאו שוערים ראשיכם ולא נענה. כיון שאמר יי אלהים אל תשב פני משיחך וכו' מיד נענה. ופיענוח ט' 7 מפוקפק.

העובדה שר' שלמה סולימן עדיין לא הכיר מצדדים מוכחת גם מכך שיש בינדו עשרות העתקות של יוצרות משלו ואין שום מצדדים לפנייהם, או שיש לפנייהם מצדדים של פייטנים אחרים, מאוחרים יותר. אילו ידע ר' שלמה את הסוג ואילו כתב מצדדים כחלקים מיוצרותיו לא היה דבר כזה בגדר האפשר. נמצא שהסוג מאוחר לשלמה סולימן. הסוג מאוחר גם לרב סעדיה גאון כי גם יוצרותיו שלו מועתקים פעמים הרבה בלי מצדדים כלל ולפעמים עם מצדדים חתומים בידי פייטנים אחרים.

14 דברים מעטים על פייטן זה עיין א"מ הברמן, תולדות הפיוט, א, 129 ואילך. פיוט שלו נדפס (בלא שווהה) על ידי 'דוידסון, גנזי שכתר, ג, 142 ('מה תצעק אומן אומן' — חתום 'אלכופי חזן').

15 השווה כיצא בו ככ"י ט"ש 6H6/1 הנ"ל: 'שלשול אמור אל הכהנים, תחילתו 'וניהי' אמרותיו צרופות ודברותיו כרורות' חתום 'אלכופי...'. באותו כתב יד בא קודם לכן 'שלשול קדושים', תחילתו 'ויהי שמו מקודש בשרפי מרומי', חתום 'שלמה חזן'.

פיוטי המצדר המעטים שנמצאים בראש יוצרות הגאון ושחתימתם 'שלמה' אין בהם שום סימן מסימני ההיכר הבולטים כל כך של סגנון הגאון, ואין ספק שהם מעשי איזה חרזן מאוחר יותר.<sup>16</sup> לפי זה הפייטן הקדום ביותר שיש לנו מצדדים במורשתו ושזמנו ידוע לנו בקירוב הוא ר' יוסף אלברדאני, בן אמצע המאה העשירית ואיש בגדאד, פייטן פורה ומוכשר למדי, ונציג מובהק של הפייטנות המזרחית המאוחרת.<sup>17</sup>

מימיו של ר' יוסף אלברדאני רבו מחברי המצדרים, והסוג נעשה אהוד ומקובל על פייטנים וחרזנים למיניהם. ר' יוסף אלברדאני עצמו חיבר מצדרים לכל שבתות השנה לפי הפרשות, ושפע של קטעים נוספים לשבתות סתם, לשבתות מצוינות ולחגים. מחזור שלם של מצדרים לפרשות השבועיות חיבר גם פייטן בשם יהודה, ספק ר' יהודה (בן) בנימן בעל מחזור היוצרות לשבתות השנה, ספק פייטן אחר. שפע של חתימות סתמיות עולות מפיוטי המצדר שהגיעו אלינו בהעתקות מאוחרות של הגניזה ואין לדעת של מי הן. הרבה מצדרים פותחים, כאמור, במלת 'ויהי'. פתיחה זו נקבעה אצל משוררים רבים, החל מר' יוסף אלברדאני, בצירופים מקיפים קצת יותר כגון: 'ויהי הכל', או 'ויהי הכל במאמר', או 'ויהי אור'. לעתים קרובות למדי פותחים המצדרים בדרך הנ"ל במלה 'יהי', ופעמים בצירוף 'יהי אור'. הפיוטים עצמם מביאים בראשם, בדרך כלל, שבח סתמי להקב"ה, לפעמים תוך ציון גבורתו ביצירת האור (על פי מיקום הקטע בראש ברכת המאוורות) ולעתים תוך ציון מפורט יותר של מעשי בראשית. אחר כך מצויין שבחם של ישראל ושבחה של שבת ושבחה של תורה. לעתים קרובות בא במצדר גם ציון לעובדה שפרשה מן התורה תיקרא (או תתפרש) עוד מעט.<sup>18</sup> ציון זה, החוזר בהרבה מצדרים, בא

16 עיין על כך גם מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קמט, וראה שם הסתייגותו של זולאי בהערות. ועיין גם שם בהמשך עמ' רב. המצדר לשלח לך, שסופו נדפס שם עמ' קפט הוא ליוסף אלברדאני (כ"י ט"ש ס"ח 161.276) תחילתו 'יום זה אקדיש למאיר קידושים'. מעניין שגוף יוצר אחד של הגאון (לבמדבר; זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קפה) פותח, בדרך השרשור, במלה 'ויהי'!

17 יוסף אלברדאני היה אביו של הפייטן יהחזן נחום אלברדאני, שהיה בן גילו ובן מקומו של רב האי גאון. בסוף המאה העשירית כבר היה ר' נחום זה 'המקדם' (= החשוב ביותר) בין חזני בגדאד, כפי שמציין רב האי באגרת לקירואן משנת 1006 (עיין י' מאן, תעודות ומחקרים, א, 122), וכבר היו שלושת בניו, ברוך ינאי ושלמה, משמשים לפניו בחזנות (עיין ש"ז שכתר, סעדיאנה, 66). לפי זה פעל האב, ר' יוסף, בסביבות אמצע המאה העשירית. מוצא המשפחה היה כנראה מברדאן הסמוכה לבגדאד, ועיקר פעילות בניה בבגדאד עצמה. פיוטים משל ר' יוסף אלברדאני פזורים על פני הרבה כתבי יד מן הגניזה. אחדים מהם פורסמו על ידי דידסון, גנזי שכתר, ג, 95 (96 אינו שלו; 106, 'נשאר עינם' הוא לנחום בנו), 116, כנראה 117, 129-130, 151. מעולם לא מצאנוהו חותם את שם אביו. על פיוטיו בכלל עיין ע' פליישר, רב האי, ב, 248 ואילך. פיוט משלו מובא לעיל, 331, הערה 48. פיוטים אחרים שלו עיין להלן, בסמוך.

18 במצדרים רבים מאוד באה המלה 'פרשה', בצירוף זה או אחר, באמצע הקטע, כמעין מלת מפתח. כך הוא, בין השאר, בהרבה מצדרים, פשוטים מאוד בלשונם, שחתימתם 'יוסף' או 'יוסף חזק' או 'יוסף חזן' או כל כיו"ב. הנוהג להשתמש במלה זו כבר היה ידוע ליוסף

כנראה מפני שהקטע כוון לפתוח דיון מפורט בפרשה בגוף היוצר שלאחריו. המצדדים עצמם מסתיימים במקרים רבים מאוד בהבאת פתיחת הפרשה כלשונה.

המלה 'קדוש' הבאה בסוף המצדר לא תמיד נדבכת באופן טבעי אל הטור שלפניה. הרבה פייטנים העמידו לצידה, וכבר לאחר מלת החרוז של הטור האחרון, מלת גשר או צירוף גשר, כדרך שנהגו לפעמים גם בסוף מחרוזות הקדוש של גופי היוצר.<sup>19</sup> לעתים קרובות למדי בא במצדר סיכום קצר ומתומצת של תוכן הפרשה.<sup>20</sup>

בסופי המצדדים באים לפעמים לשונות שנראים רומזים לקדושה, מעין לשונות המעבר שבסופי סילוקים או סופי גופי יוצרות קדומים. נראה שאין לתופעה הזאת קשר אל קדושת היוצר ואל אמירתה בסוף גוף היוצר, אלא היא קשורה במלת 'קדוש' הבאה בסוף המצדדים. נראה שכמה פייטנים קדומים הפריזו בעניין הזה וחיבוריהם נעשו אחר כך דוגמה לפייטנים מאוחרים, עד שהמנהג נפוץ לא מעט. הנה למשל מצדר טיפוסי לשבת וראש חודש, על פי כ"י המוזיאון הבריטי Or. 5557 P דף 51. הפיוט איננו חתום, אבל מאופי וסגנונו נראה שהוא לר' יוסף אלברדאני:

[קיב] רשות לשבת וחודש

וְיִהי אֹר בְּדָבָר נִזְאָא עֲלִילָה  
כָּרָא עוֹלְמוֹ בְּחֻכְמָה מְעוֹלָה  
מְנוּחַת קוֹדֶשׁ הַנְּחִיל עִם סְגוּלָה  
וְסֻדְרֵי פֶרֶשָׁה סְדֵרָה נִדְגָּלָה  
וְעֵינֵן רֹאשׁ חוֹדֶשׁ בְּקֶרֶבֶן עוֹלָה  
וְשֵׁם חֵיבוּרָם לְרִנּוֹחַ וְהַצָּלָה

5

ביאור:

הפיוט מועתק גם בכ"י ט"ש H2/50 (= ב). 3 מנוחת קדוש: בכ"י ב: אות קודש. ור"ל שבת. עם סגולה: לישראל. 4 סדרה: כ"י ב: סדר, כל' נתן, העניק, והוא הנכון. נגדלה: כמו: לנדגלה, לישראל. 6 חיבורם: של שבת וחודש.

אלברדאני, ואם כן נראה שיש ליחס לו את כל המצדדים שמלה זו מופיעה בהם ושחתיתתם 'יוסף'. דבר זה אנו למדים ממצדר לאבל (חתום 'ברדאני'), המועתק בכ"י המוזיאון הבריטי Or. 5557 A, 40, בזה הלשון:

ויהי לאבל

בְּרוּךְ עוֹשֶׂה אוֹרִים גְּדוֹלִים  
יָצָא וְחָקַק לַעֲדַת סְגוּלִים  
יָת יוֹם שְׁבַת לְהַשְׁבִּית פְּעֻלִים  
אֶמְרֵי פֶרֶשָׁה חֲמוּרִים וְקָלִים  
נִזְעַרָם [....] לְהַחְיֹתָם בְּגִילִים  
לְנַחַם כָּל אֲבֵלִים קדוש

19 השווה לעיל. 227 ואילך.

20 דוגמאות לכך עיין להלן, בסמוך.

לְשִׁשׁוֹן לְשִׁמְחָה לְחֻדְנָה וְגִלָּה  
בְּכֹלֶם אֶהְיֶה שִׁיר וְאֶכְפִּילָה  
וְיִזְעַרְזַע וְיִקְדַּשׁ שׁוֹכֵן מַעְלָה <ק>דוּשׁ

רוב המצדרים נועדו כנראה להיות מושרים בפי המקהלה, שהרי על כן עוצב הקטע במתכונת מחרוזות הקודש. לפיכך גם אין לרוב המכריע של דוגמאות-הסוג אופי של נטילת רשות, והפייטן אינו מדבר בהם בשם עצמו כלל. אבל לעתים מזומנות יש גם יוצאים מן הכלל הזה, בעיקר אצל המשוררים המאוחרים יותר, אשר אפשר שכבר ספגו בזה השפעות מצד הרשויות הספרדיות.<sup>21</sup> אבל גם בין המצדרים של ר' יוסף אלברדאני, שהיה בוודאי ממעצבי הסוג הראשונים, יש דוגמאות לכך, כגון בקטע הבא, לפרשת שמיני (כ"י ט"ז ש"ש 8H20/11):<sup>22</sup>

[קיג] ויהי ביום השמיני

יְהִיגָה חֲכִי בְצַפְצוֹף הַגִּינוֹי  
וְבִשְׁוֹרֵי מַעֲוִינֵי — אֶקֻּד לְפָנָיו  
שְׁמוֹחַ אֲשֶׁמַּח כְּמֶלֶךְ תּוֹךְ הַמְּוִנֵי  
פָּנֵי יְאִירוֹן בְּפִירוֹשׁ חֲזִיוִנֵי  
חֻקָּיו אִישׁר נִגְדַּ אֲמוֹנֵי  
זְכָרוֹן חֶקֶת צוֹ אֶת כְּהֵנִי  
נְשִׁמַּח <בָּהֶם בְּמַעֲלֵץ רִנָּנוּ  
וְיִהי בְיוֹם הַשְּׁמִינִי שְׁמִינִי לְשִׁבְעַת יְמֵי מִלְאוֹי מְכָהֵנִי  
קָרָא מִשָּׁה לְאַהֲרֹן וּלְבָנָיו עַל מַאֲמַר קְדוֹשׁ

ביאור:

1. בצפצוף הגינוי: בשירת אמירותיו, כלומר בדברי תורה. / 2. ובשורי: ובראותי. מעוניו: את בית הכנסת ואת הקהל שנאסף בו. / 3. המוניו: בכתב היד כתוב בקיצור 'המ' בלבד. וההשלמה היא לפי העניין והחרוז. / 5. אישר: אסביר למישרים. / 6. חקת: כך צריך לנקד לפי העניין. צו: כמו: אשר ציוה. / 7. נשמח: ההשלמה שלי. אפשר להשלים גם: 'נשיח'. / 8. בהם: ב'חוקות' שבטור הקודם. במעלץ רננו: סמיכות נרדפות, כמו: בשמחת רננו. ואפשר שהפייטן רומז כאן לדרשת חז"ל במגילה י"ב: ויהי ביום השמיני — תניא, אותו יום היה שמחה לקב"ה כיום שנבראו בו שמים וארץ. / 8 ויהי וכו': פסוק ראשון של הפרשה.

21 כך הוא הדבר למשל במצדר של ר' יוסף אבן אביתור לפרשת מקץ וחנוכה, שהוא פיוט מקיף, מסודר בסטרופות מרובעות. קטעים ממנו מועתקים בכ"י ט"ז ש"ס 110.16: אוכספורד 2848/11 דף 5ב; ט"ז ש"ס 8H17/4 ופאריס אוסף כ"י IV.C.433, ועדיין אין הוא בידינו בשלמותו. תחילת הפיוט 'אקחה רשיון אלהים בציגתי במחן שיבתי', והוא מלא לשונות של נטילת רשות.

22 כתב יד זה מכיל מצדרים לפרשות השבועיות בלבד, למן פרשת תולדות עד שמות, ומפקודי ועד אחרי מות. רוב הקטעים, בחלקם יפים ביותר, הם ליוסף אלברדאני, אבל יש שם אחד (למקץ) לנחום (בן יוסף אלברדאני) ואחד (לויחי) לפייטן בשם חיים. חיים זה אפשר שהיה גיסם של בני יוסף אלברדאני, שם אביו היה שלמה והוא שימש דיין

מצדר זה יוצא דופן למדי גם מצד רמתו וסגנונו, ואם נקח בחשבון את העובדה שר' יוסף אלברדאני נמנה עם ראשוני המשוררים שכתבו מצדרים בכלל, צריך לומר ששלב הפתיחה בהתפתחות הסוג היה מוגבה למדי. יש ליוסף אלברדאני עוד כמה מצדרים מקיפים ויפים, כגון הקטע הבא, לפרשת ויגש, באותו כ"י (ט"ש 8H20/11):

ויגש אליו [קיד]

יֹוצֵר מְאוֹרוֹת חֵיזָק תָּם וְנֶכֶד  
וְכֹחַר בְּזֹרַע בְּצֹעֶן בְּרָצֵב  
שִׁיגָב שְׁבָטִים בְּרִדָּתָם לְשִׁבּוֹר בְּרָ  
פֶּשַׁעַם זָכַר אֲחִיהֶם הַנֶּכֶד  
אֱלֹיו אֲרִיהַ רֵץ וְקָם וְדָבַר  
5 קְמוּלוֹ צֶעֶק קְרָאָה מְשֻׁבָּר  
בְּרֹאשֶׁם מְלֶךְ וְלִפְנֵיהֶם עֵבֶר  
רְחֵשׁ תַּחֲנוּנוֹת קְרָאָה שׁוֹר גֶּבֶר  
דְּבָרָיו חֵינֵן וְחִימָה שִׁיבֵר  
10 אֲנִי שְׁמַע נָא כִּי עֲלִיד הַדָּבָר  
נִתְכַּח תַּחֲמוֹתָיִם כְּמוֹ נִתְּךְ אֶבֶר  
יִדְעוּ בְּכוֹר שׁוֹר מְשֻׁבָּה כֶּכֶר  
וַיִּגֶשׁ אֵלָיו יְהוּדָה כְּאִרְיָה מְגֻבֵּר  
בִּי אֲדוֹנִי, יִדְבֵּר נָא עִבְדְּךָ דָּבָר  
בְּרִשׁוֹן קָדוֹשׁ

ביאור:

1 יוצר המאורות: כינוי לקב"ה. תם ונכד: יעקב אבינו. 2 ובחר וכו': ובחר בזרע יוסף שאסף תבואה במצרים. וראוי היה: ובחר בזרעו. בכה"י מנקודת מלת 'בחר' ככינוי, אבל אין הניקוד מתישב יפה מצד העניין. 3 שיגב: רומם. 4 הנבר: הצדיק. כלומר יוסף. אבל נראה שהמלה משובשת כי כבר חרוז הפייטן בתיבה זו בט' 1. 5 אליו: אל האח. אריה: יהודה (בר' מט: ט). 6 משבר: שבר. 7 בראשם: בראש אחיו. והלשון על פי מיכה ב: יג. 8 רחש תחנות: דיבר בלשון תחנונים. שור: יוסף (דב' לג: יז). גבר: שידו על העליונה. 11 נתכה: נרתחה. והלשון על פי יר' מב: יח ועוד. אבר: עופרת. 12 ידעו: הכירו. בכור שור: יוסף (ט' 8).

יוסף אלברדאני לא חתם את שמו המלא על רוב המצדרים שכתב. בפיוטים המיוחסים לו, או הבאים בהעלם אחד עם מצדרים חתומים בשמו המפורש, באים קטעים שחתיתם 'יוסף' או 'יוסף חזן' או 'יוסף חזק' או 'יוסף יוכה', או 'אלברדאני' או 'ברדאני'. ויש בין הקטעים החתומים כך פיוטים בעלי רמה נמוכה ביותר ולשון דלילה ושפופה. וכבר זולאי תמה על התופעה הזאת והעלה על הדעת את האפשרות ששני יוסף (אלברדאני) כאן, לפי שידוע לנו שאחד

בירושלים בימי דניאל בן עזריה. עיין ש"ד גויטיין, הישוב בא"י, 159, הערה 86, ולפי המפתח.

מניני הפייטן נקרא אף הוא יוסף.<sup>23</sup> אבל קשה לשער שיוסף המאוחר חתם בדיוק כחתימת קודמו בלא לתת שום סימן של יחוד בפיוטים שחיבר.<sup>24</sup> יש לומר אפוא, כנראה, שיוסף אלברדאני חיבר מצדרים (ופיוטים בכלל) בכמה סגנונות, וחיבר לעתים אף שני מצדרים לפרשה אחת, ואין צריך לומר — שניים ואף יותר מצדרים לאותו החג. מעניין הדבר, אבל אופייני למדי לתקופה, שמבין שתי הרמות המיוצגות במצדרים של יוסף אלברדאני — דווקא זו הנמוכה יותר נעשתה דוגמה לדורות.

יוסף אלברדאני לא חיבר מחזור יוצרות לפרשות השבועיות. את המצדרים לפרשות פייט אם כן על מנת שיצטרפו למערכות יוצר של אחרים. גם רוב שאר המשוררים שחיברו פיוטי מצדר כיוונו אותם להצטרף למערכות יוצר של זולתם, ולפיכך אנו גם מוצאים אותם בכתבי היד כשהם נודדים באקראי ממערכת למערכת. אבל היו בלא ספק גם פייטנים שכתבו מלכתחילה מערכות יוצר עם מצדרים. אף בין יוצרותיו של יוסף אלברדאני יש כאלה. בין הפייטנים שפייטו מערכות יוצר עם מצדרים יש שניים שאפשר שחיברו יוצרות לכל הפרשות: דוסא וכלף בר סעיד. על שניהם ידובר עוד להלן.<sup>25</sup> לעומת זאת, שני פייטנים גדולים שחיברו מחזורי יוצרות לשבתות הרגילות אחרי ימיו של יוסף אלברדאני, שמואל השלישי ויוסף אבן אביתור, לא צירפו מצדרים למערכותיהם. ואין פליאה גדולה בכך, כי שני הפייטנים קלאסיציסטים היו, ועיצבו את יצירתם על פי הדגמים הקדומים, שבהם לא שימשו מצדרים. אף על פי כן, שניהם חיברו מצדרים לעת מצוא.<sup>26</sup> הסוג האריך ימים רבים והוא מיוצג, אם כי בדוגמאות בודדות, גם בפייטנות הספרדית.

מה טעם חידשו הפייטנים את המצדר ואיזה חסר במערכת הקלאסית ביקשו לתקן על ידו? דחיפה ראשונה אל החידוש אפשר שבא למחברים מן המצב

23 עיין מ' זולאי, מקור וחקיו, עמ' מד. על יוסף ונחום 'בני ר' ינאי ביר' נחום אלברדאני' עיין מאן, *JQR*, ט (1919), 152. ר' יוסף השני, נינו של יוסף אלברדאני אינו מתכנה בתעודה ההיא 'חזן', מה שאין כן סבו, ר' נחום. המתכנה שם כך כמה פעמים.

24 גם קשה לשער שחתם 'אלברדאני' או 'ברדאני' סתם (עיין לעיל הערה 18). בשעה שכמה פייטנים מבני משפחתו פעלו לפניו, גם נחום בן ר' יוסף הראשון לא מצאנוהו חותם בפיוטיו אלא 'נחום' או 'נחום בר יוסף'. ויש לשער שכל מה שחתם 'אלברדאני' או 'ברדאני' לר' יוסף הוא, אמנם לא מן הנמנע הוא שכמה פייטנים ששמו 'יוסף' כתבו מצדרים ולא טרחו לתת סימן מובהק בחתימתם, אבל אין הדבר נראה כך. 'שלשול' לשבת איכה החתום 'אלברדאני' עיין גם גנזי שכתר, ג, 151.

25 על דוסא ועל דרכו בזה עיין להלן, 454 ואילך. מצדר של כלף בר סעיד עיין בסמוך.

26 מצדר של שמואל השלישי, עשוי לפי דוגמה של יוסף אלברדאני, פרסם מ' זולאי, מקור וחקיו, עמ' מז. הוא שימש כפיוט לשבועות, אבל תוכנו ניאוטראלי לחלוטין. מצדר נוסף של השלישי, ארוך ביותר, בא בכ"י ט"ז ס"ח 234.4. בין פיוטי יוסף אבן אביתור בא מצדר מפואר לפרשת בראשית. הוא נתפרסם בידי זולאי, יוצרות אבן אביתור, 245; כמו כן יש בידנו ממנו מצדר לפרשת מקץ וחנוכה שהוזכר לעיל, הערה 21, ועוד התחלה של מצדר לפרשת תולדות (תחילתו 'ויהי הכל במאמר אוגד בכל מיני יצירותיו ארבעה יסודות': כ"י מוצרי 252, IV). אי אפשר לדעת מה ראה הפייטן להוסיף מצדרים דוקא על

שנתהווה בדרכי התפילה של קהילות לא מעטות במזרח (ואולי בחו"ל בעיקר) במאות ה'י"א. מערכות היוצר שעיתרו את תפילות השבתות והחגים בקהילות אלו לא נתחדשו ולא הוחלפו עוד, אלא נקבעו ונאמרו שוב ושוב, מדי שבת ומדי חג, במחזור שנתי ממוסד. בקהילות האלו נאלצו החזנים להיות מבצעים בלבד, דבר שלא ערב לחיכם וגם לא תאם את מעמדם המקצועי המסורתי. בעלי היוזמה שבהם ביקשו לעצמם בקעה להתגדר בה, בלי לשנות ממנהג קהלם ובלי לפגוע בשלמות המערכות שהונהג לאומרן. המצדר סיפק את דחף היצירה שלהם מבלי להעמידם בנסיון קשה מדי. הקטע הקטן והבלתי־יומרי התאים מכל הבחינות, גם ליכולתם וגם למזגם.

החידוש ניזון אולי גם מרצונן של הקהילות לשמוע בגוף היוצר את קול מקהלתן פעם אחת נוספת. בגוף היוצר צפויה היתה המקהלה לשיר מעט, פי שלושה פחות ממה שנפל בזה בחלקו של החזן. הרצון לפתוח את התפילה המפייטת בקול המקהלה, וביותר — בקטע ארוך ומסולסל יחסית, תאם את הנטייה הכללית של קהילות המזרח בתקופה הזאת. ואפשר שהיתה סיבה נוספת, פייטנית, להיווצרות המצדר. כי גוף היוצר, כפי שעוצבו סגולותיו הקבועות, לא הציע לפייטן מקום מספיק לצעדי־פתיחה נאותים. המבנה המצומצם, התלת־טורי, של מחרוזות הגוף, וההכרח להביא פסוק (על פי רוב סתמי, כפסוקי הפתיחה של הפרשות בדרך כלל) מיד, אחרי שני טורים של שיר, הצרו את צעדי המשוררים ואילצום להכנס אל עובי נושאייהם מהר מדי ובלי הכנה מספקת. המצדר תיקן מצב זה והקל על השומעים את החזירה לעניינים הכבדים־לעתים של גוף היוצר. לבסוף אפשר שפעל בכיוון זה גם רצונם של הפייטנים להשוות את מעמד מערכת היוצר אל מעמד הקדושתא (המאוחרת), שקצת זמן קודם לכן נתחדשה בה, כפי שכבר צויין לעיל, הרשות. מכוח המצדר נשתוו שני הסוגים בנקודה הזאת, מן הצד העקרוני לפחות.

ככל סוג שהעשייה בו היתה רבה — גם המצדר פותח מעבר לדגם העקרוני הראשון שבו עוצב. מ' זולאי כבר הדגים על פי קטעי הגניזה טיפוס מורכב של מצדר, שבו מובאת, אחרי כל טור, ענייה קצרה: 'כי הוא אמר ויהי'.<sup>27</sup> המצדרים מטיפוס זה חוזרים כולם בהברה 'יהי', כמתחייב מן הענייה, ויש בהם אריכות מסויימת, בהשוואה למקובל בסוג. אבל דגם זה נתלה בפיוט של יוסף אלברדאני, ואם כן אין לראות בו התפתחות מאוחרת. לעומת זאת ניתן לראות בהתפתחות מאוחרת את האריכות המופלגת של כמה מצדרים שמצאנו בעזבונו של פייטנים מאוחרים, בני סוף המאה העשירית וראשית המאה ה'י"א, כגון מה שנדפס כבר בידי מ' זולאי מעזבונו של ר' יוסף אבן אביתור (לפרשת

מערכתיו לפרשות אלו. לפרשת בראשית חיבר אבן אביתור גם שבעתא; לפרשת תולדות חיבר גם מעריב.

27 מ' זולאי, מקור ותיקוי הנ"ל, עמ' מה ואילך. לשון הענייה בא מנוסח פתיחת הברכה, נוסח המובלט גם בפתיחה הסטיריאוטית של הרבה מצדרים: '(אורות מאופל) אמר ויהי'. 'כי הוא אמר ויהי' הוא מקרא בתהלים לג:ט.

בראשית), או כגון הקטע הבא, ממערכת היוצר של כלף בר סעיד לפרשת ויחי  
(כ"י ט"ש 8H17/15):<sup>28</sup>

[קטו]

רשות ויחי יעקב

- וַיְהִי הַכֹּל בַּמָּאָם <ר> כְּבִיר הַהֲקָדִים לְכָל קְדוּמָה אֱלִפִּים  
לְאֹר זִמְן לִפְקוּחַ בּו עֵינִים  
פֶּץ יְהִי אֹר וְהָהָה תְּהוּמִים  
כָּרָא אֵילָנוֹת לְעֵדֶן עֵמ[... ...]  
5 [...] כּוֹכְבִּים וּמַזְלוֹת וּמְאֹרוֹת שְׁנִים  
[... ...] וְת מִפְּרָחֵי אֲגָפִים  
עֵשׂ בְּשִׁישִׁי אָדָם לְשִׁלּוּחַ בְּכָל יְדִיִּים  
יָדַע יָקָר שְׂבַח לְמִיחָדִי פְעָמִים  
דְּבַר מְצוֹת סְדוּרִים בְּקְדוּמַת יוֹמִים  
10 הַשִּׁיא הַנְחָשׁ וְגֵרֶם תּוֹכְחָתִים  
חֲטָא וְנִגְרַשׁ וּמְעָדוּ בּו מְתַנִּיִּים  
זָרְעוּ נִטְפֵּשׁ כְּהִירַע בְּרַגְלִים  
נְהוּר עָמֵד הַמְּאִיר כְּמֹאֲוִרִים  
יְחִיד צָפְנוּ מְגִזִּירַת יְרִידַת מֵים  
15 זָד דּוּרוֹ וְסָף וְהוֹכָה אַחֲוֹרִים  
כֶּסֶף דּוּר חֲמִישִׁי עֲלוֹת אֶצֶל אֱלִפִּי רְבוּתִים  
הַפִּיצוּ וְהִקְהוּ עַל הַבְּרָכִים וְעַל הַשּׁוֹקִים  
וְנֹרַח אֵב הַמּוֹן מְאָרֶם נְהָרִים  
דָּגוּל הַזְּהִירוּ שׁוּם יְחִידוֹ כְּעֶתוּדֵי דִירִים

ביאור:

הפיוט חתום 'כלף בן ר' ס' עיד החזן יזכה ו'ג'ג' דל בתורה חזק'. לפי זה חסרים שני טורים  
אחרי ש' 18. 1 כביר: הקב"ה. ההקדים: שהקדים. מן הצורות האופייניות של רב סעדיה  
גאון ותלמידיו. קדומה אלפים: את התורה שקדמה אלפים שנה לבריאת העולם (פסחים  
נד ע"א). 3 וְהוּהוּ וכו': הפיענוח מ'פוקפק'; ור"ל: וברא. תהומים: תהומות. הריבוי  
הזוגי כאן ובהרבה מקומות להלן — בלחץ החרוז. 6 מפרחי אגפים: העופות. 7 עש:  
הסופר כתב תחילה: עשבים, וסימן בקו את האותיות המיותרות. 8 ידע: הודיע. למיחדי  
פעמים: לישראל. 9 בקדומת יומים: כמו ב'ט' 1. יומים של הקב"ה אלפים שנה.  
10 השיא: השווה ב'ר' ג'ג'. תוכחתים: פורעניות. 12 נטפש: נענש. כהירע ברגלים:  
מפני שחטא (השווה מ'ו' יח). 13 נהור: כינוי לנח. 14 יחיד: הקב"ה. מגזירת וכו':  
מן המבול. 15 זד: חטא. ונספה. 16 כסף: רצה. דור חמישי: דור הפלגה.  
אלפי רבותים: המלאכים (תה' סח' יח). כל' אל השמים. 18 אב המון: אברהם (בר'  
יד:). 19 שום: לשים. יחידו: את בנו היחיד, את יצחק. כעתודי דירים: כבני הצאן אשר

28 המצדר של יוסף אבן אביתור לפרשת בראשית נזכר לעיל, הערה 26. על כלף בר סעיד ועל  
יוצרותיו עיין גם לעיל, 247 ואילך.



- 20 לַמַּעֲנוֹ הִחִיּהוּ מַחִיּה דְמוּכִי הַדּוּמִים  
בָּנִים הוֹלִיד, רָשַׁע וְעוֹסֵק דְּתוֹתִים  
תַּלְדוֹת הַגְּזִיעוּ מְאִירִים כְּצִהְרִים  
וּבָהֶם מֶלֶךְ וְכֹהֵן וְלוֹי נוֹחֲלֵי זְרוּעַ וּלְחִיִּים  
רְחוּמוֹ הַצֵּעִיר, אָבִי מְנַשֶּׁה וְאֶפְרַיִם,  
25 הַלְמוּהוּ צְרוֹת וְלֹא חֲטָאֵי צְפוּנִים  
חַי הַשְּׁלִיט בְּעוֹז וִיקָר [...]תִּים  
זִיכָּהוּ וַיִּבְאֻ אֶחָיו נִישְׁתַּחֲוּוּ לוֹ אַפִּים  
קִשְׁבָם תּוֹכַחַת לְחִלָּצָם מִגְּזִירַת שָׁמַיִם  
וְנִתְגַּלְגַּל הַדָּבָר עַד גֵּשׁ יְהוּדָה לְעֶרְוֹף קָרְבָּיִם  
30 וְנִקְמְרוּ רַחֲמָיו וְשִׁמְעַת חִזּוּק זְרוּעוֹתָיִם  
וְיָרַד הַצַּדִּיק וְצוּר הָיָה לוֹ כְּחוֹמוֹתָיִם  
יָחִי יַעֲקֹב בְּאֶרֶץ מִצְרַיִם <קְדוּשׁ>

ביאור:

בדיר, כלומר כקרבן. / 20 דמוכי: ארמית: ישני. הדומים: הארץ. ור"ל: מחיה המתים, הקב"ה. / 21 בנים הוליד: יצחק. רשע: עשו. ועוסק וכו': ויעקב. וצ"ל: בדתות, כלומר בשתי תורות, שבכתב ושבעל פה ('יושב אהלים' — בר' כה: כז). / 22 תלדות: בנים. הגזיעו: הוציא מגזעו, הצמיח לו הקב"ה. / 23 מלך: הכוונה ליהודה. וכהן ולוי: כלומר לויים שכהנים עתידים להתמנות מהם. נוחלי זרוע ולחיים: מתנות הכהונה (דב' יח: ג). / 24 רחומו הצעיר: בנו הצעיר האהוב, יוסף. / 25 הלמוהו: יסרוהו. ולא וכו': על לא עול בכפיו. לא נענש בעד חטאיו הצפונים. / 28 קשבם: השמיעם. לחלצם: כדי להצילם מעונש קשה מידי שמים. / 29 קרביים: מלחמות (עם יוסף). / 30 ושימע: והשמיע (יוסף). חזוק זרועות: דברי עידוד. / 31 הצדיק: יעקב. וצור: והקב"ה. כחומות: לעזר.

מצדדים מעוצבים במבנים סטרופיים מעטים מאוד, אבל יש גם כאלה.<sup>29</sup> על מצדר מעוצב במתכונת המחרוזת ופזמון ידובר להלן, בסמוך.<sup>30</sup>

29 כך בנוי המצדר של יוסף אבן אביתור לפרשת מקץ וחנוכה (לעיל הערה 21). בכ"י ט"ש ס"ח 128.15 בא מצדר אנונימי גדול (תחילתו 'יהי הכל. אל אדון על כל יצירה') עשוי שמונה מחרוזות מרובעות.

30 עמ' 403 להלן. פיוט [קבא].

## המרבע

גוף היוצר, כמו שתואר לעיל, הוא, מצד תבניתו, המרכיב המוצק ביותר של מערכת היוצר. המבנה התלת-טורי האופייני שלו, על מחרוזות הקדוש הקוטעות את שטפו בסירוג מדוקדק אחת לשלוש סטרופות, צץ ועולה על כל צעד ושעל לפני המתבונן בקטעי הגניזה. עוד נראה להלן שתבנית זו נשארה מועדפת בגוף היוצר גם בפייטנות האירופית, אם כי היא נדחקה שם קצת ממרכז הזירה. בפייטנות הספרדית היא הונה ונשארה האחת והיחידה. אף על פי כן — שלטונה בתקופת הגניזה איננו מוחלט לגמרי: בכמה וכמה כתבי יד ניתן למצוא גם פיוטים עשויים במבנים סטרופיים מרובעים המשמשים כגוף יוצר. ברוב המכריע של המקרים מצויינים הקטעים הללו בכותרותיהם בשם מיוחד, ערבי: 'מרבע', כלומר: מרובע. במקרים ספורים בא המונח בצירוף רחב יותר: 'יוצר מרבע'.<sup>1</sup>

יוצרות מרבעים נתגלו עד עכשיו כמה עשרות; התופעה אינה נדירה אפוא ואי אפשר להתיחס אליה כאל חריג. גם מצד התפוצה הליטורגית יש היקף לתופעה: הרבה יוצרות מרבעים מכוונים לשבתות רגילות, ומחרוזותיהם מיוסדות על פסוקים מן הפרשות. מרבעים נתחברו גם לעיסרון של שבתות מצויינות וגם למועדים. מבחינה סטאטיסטית — והיא כמובן מקרית, כי היא סומכת על מה שהגיע לגניזה ונתגלה עד כה, עדיף מספר המרבעים שנועדו לשבתות רגילות, ומועט מזה מספר הקטעים שנשתמרו במערכות של חג.<sup>2</sup> המרבעים שהגיעו אלינו מועתקים ברובם בכתבי יד מאוחרים וברישול המאפיין העתקות מאוחרות. רבים מהם, ניתן לומר הרוב הגדול, באים לפנינו בהיקף מקוטע של מחרוזות ספורות (שתיים, שלוש או ארבע), ואלפביתים מקוצצים.<sup>3</sup> כמעט אין ספק שכל הקטעים נתחברו מתחילה שלמים, וצורתם הקטועה היא פרי טיפולם של מעתיקים.<sup>4</sup> רובם גם אינם מופיעים לבדם, אלא

1 דברים מפורטים בנושא זה עיין אצל ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' כט ואילך. שם מעמ' לו ואילך נדפסים רוב המרבעים שנתגלו עד כה. בכתבי היד מופיע המונח תמיד בצורתו הערבית, לעולם לא 'מרובע'. פעם אחת בלבד נמצא: מורבע, בכתוב מלא.

2 עיין על כך בפירוט במאמרי הנ"ל בהערה הקודמת. מעט מאוד מרבעים (שנים בלבד) נתגלו במערכות של שבתות סתם. מלבד המרבעים לפרשות התורה, לפסח, לשבועות ולראש השנה, יש בידנו מרבעים לארבע הפרשות. לשבתות הנחמה, לשבת מילה ולשבת חתנים. לעובדה שלא מצאנו עדיין מרבעים לסוכות אין כמובן משמעות. כנגד זה אפשר שיש חשיבות לעובדה שלא נתגלו עדיין מרבעים ליום כיפור. ימים מקודשים במיוחד נצמדים, כידוע, כנאמנות מרובה, אל דגמי תפילה קדומים.

3 יוצאים מן הכלל הזה המרבעים של דוסא הבאים במערכות יוצר אותנטיים ובהעתקות מפוארות. פיוטים אלה גם נשתמרו כולם בהיקפם המלא, ולהלן ידובר בהם בנפרד (עמ' 454 ואילך).

4 דבר זה אנו אומרים על פי הסברה. כי אלפביתים מקוצצים מלכתחילה אין באים

הם באים, במערכות כלאים, יחד עם (ועל פי רוב בסוף) כמה גופי יוצר קלאסיים. מעולם לא מצאנו עד כה מרבע כגוף יוצר יחיד ואוטנטי במערכת שנשתמרה בהיקפה ובהרכבה המקוריים.<sup>5</sup> גם במקרים, המעטים מאוד, שבהם בא המרבע כגוף יוצר יחיד — אין אחריו מערכת מגובשת, מקורית. מצד דרכי עיטורם אין היוצרות המרבעים שונים מגופי היוצר המקובלים. רובם המכריע (אם כי לא כולם) מביאים סיומות מקראיות, מן הפרשות או ממקומות אחרים,<sup>6</sup> ואך במעטים יש קישוטי תבנית נוספים, בעיקר מילות קבע מתאימות. במרבעים בודדים מצאנו גם פתיחות מקראיות ושרשור.<sup>7</sup> רוב המרבעים פשוטים מאוד גם מצד לשונם וסגנונם, ורמתם הספרותית אינה מרשימה.

כמחצית מן המרבעים שנתגלו עד כה נועדו לקריאה חד-קולית: הקטעים פשוטים, עשויים מחרוזות מרובעות-טורים ואלפבית ישיר ופשוט, כגון הפיוט הבא, שנתקצץ להיקף של שתי מחרוזות, ונמצא שקוע במערכת היוצר של שמואל השלישי לפרשת וישלח (ט"ו ש"ס"ח 93.34):<sup>8</sup>

מרבע

[קטז]

אָרְאִלִּים הוֹרִיד מְרוֹם מְעוֹנָיו  
בְּעֵבֶר לְלוֹנָת הַחֶקֶק בְּכֶסֶף גְּאוֹנָיו  
גֵּר וְזָחַל שָׁמָּה זָזוּ רְעִיּוֹנָיו  
וַיִּשְׁלַח יַעֲקֹב מִלְאָכִים לְפָנָיו

ביאור:

1 אראלים: מלאכים. הוריד: הנושא: הקב"ה. הטור מיוסד על האגדה שבבר"ר עה"ד: וישלח יעקב... רבנן אמרי — מלאכים ממש. 2 חקיק וכו': יעקב, שאיקונן שלו חקיק בכסא הכבוד (בר"ר פב"ב). 3 גר: פחד. וזחל: ורעד. שמא זזו רעיוניו: שמא חטא

בפייטנות אלא מפני ההכרח. אחד המרבעים שפורסמו במאמרי הנ"ל (הערה 1) מופיע בשתי העתקות — בשני היקפים שונים, שניהם מקוצצים. אבל במקרה אחד (בנדפס כנ"ל, עמ' מב, סימן 6) באים לשונות מעבר מפורשים אל הקדושה בסוף סטרופת וי"ו, ואפשר שקטע זה נתחבר מלכתחילה באלפבית מקוטע, אבל אפשר גם כן שאין המחרוזת היא סטרופת וי"ו אותנטית אלא היא המחרוזת האחרונה של הפיוט, שהועתקה ממקומה ושונתה על ידי המעתיק כדי להיות תואמת לא"ב. וכך גם נראה, כי סיפור הפרשה בקטע אינו בא קודם לכן לידי גמר סביר.

5 אמנם, במערכות של דוסא באים המרבעים כחלקים אינטגרליים של מערכות שלמות, אבל אין הם גופי היוצר היחידים במערכות. הם באים לעולם אחרי שני גופי יוצר קלאסיים. עיין להלן, 458.

6 אבל המרבעים של דוסא אין להם סיומות. עיין להלן, שם.

7 עיין בנדפס על ידי, שם (הערה 1), סימנים 22 (לדוסא) ו-27.

8 נדפס על ידי במאמר הנ"ל, עמ' מא, סימן 5. הפיוט מצטיין בסגנון גבוה יחסית.

5 דת כל ירא לפשפש במעשיו  
הפצית בכות ללמד לעמוסיו  
ניצום להשען על פלאי אל וניסיו  
ניצו אותם לאמר כה תאמרון לאדוני לעשו

ביאור:

בהרהור (ברכות ד ע"א: אמר שמא יגרום החטא) / 5 דת: וכו': מנהגו של ירא שמים.  
לפשפש וכו': השווה ברכות ה ע"א: אם רואה אדם שיסורין באים עליו ופשפש במעשיו /  
6 הפצית: דיבר. ללמד וכו': לתת בזה אות לילדיו (יש' מו:ד).

או כגון הקטע הבא לשבת של חתנים, שאף הוא נשתמר בידנו במצב קטוע,  
אבל הפעם אולי לא באשמת המעתיק אלא מחמת קיטוע כתב היד.<sup>9</sup> פיוט זה  
עשיר במלות קבע, והוא חתום בידי ר' שלמה אלכופי, שכבר דנו לעיל דיון קצר  
ביצירתו.<sup>10</sup> מקור הקטע בכ"י אוכספורד 2848/13, דף 73 ע"א, ושם בא לפניו  
זולת לחתן:

[קיו] יוצר מרבע ל>חן< אלהים מלכי

שוש אשיש בשמחת חתן  
בשבת יום מנוחה  
לכבות בו לשמחה  
מלול ישמע ישע להצמחה  
קול ששון וקול שמחה

5 שוש אשיש בשמחת חתן  
בשבת יום מנוחה  
לכבות בו לשמחה  
מלול ישמע ישע להצמחה  
קול ששון וקול שמחה

10 שוש אשיש בשמחת חתן  
בפירוש שבת ביציאות  
עשה — — —

ביאור:

כותרת: 'אלהים מלכי' המשמש לחן (= מגנינה) לפיוט הוא פתיחת יוצר מרבע לשבועות,  
הבא בכ"י אוכספורד 2712/10: עיין ע' פלישר, היוצר המרבע, סימן 1.35. שוש אשיש:  
ציורף זה בראשי הסטרופות רומז למנהג הקדום (נוכר כבר בסידור רס"ג, עיין נ' וידר,  
ספר אסף, 246), להפטיר בשבת חתנים ביש' סא: י. / 3 מלול: דיבור. והוא המובא בסוף  
המחזורות / 4 קול וכו': יר' לג: יא. / 5 כנגד וכו': שהיא שקולה כנגד כל המצוות שבתורה  
(ירוש' ברכות א ה ומקבילות). / 6 כי וכו': יש' סב:ה. / 7 ויעד: יעד. / 9 בפירוש וכו':  
נראה כמו: בעוסקי בהלכות שבת. ורומז למשנה שבת א: א: יציאות השבת שתיים וכו'.

9 אין לדעת, כמובן, אם הפיוט הועתק, בהמשך, בשלמותו, או בצורה קטועה. לפי הנראה  
חתם ר' שלמה כופי את הפיוט במטבע ארוך, כדרכו, והוסיף על שמו את תארו 'החזן'  
ואולי גם כמה לשונות עידוד וברכה.

10 לעיל, 374.

אבל כיוצא במספר המרבעים הפשוטים, לערך, גם מספר המרבעים המפותחים יותר, שיש בראשם מחרוזות פתיחה שנעשות קטעי רפרין אחרי כל מחרוזות ומחרוזות.<sup>11</sup> כך הוא למשל במקרה הבא, במרבע לשבת סתם המועתק בכ"י קמברידג' Add.3364, שוב בהיקף מקוצץ ביותר.<sup>12</sup> מחרוזת-הפתיחה והרפרין חתומה 'עמרם':

יוצר מרבע

[קית]

פזמון <עמוסים מְשִׁבִּים בְּשִׁיחָה  
רוֹחִשִׁים קְשׁוּשׁ וְשִׁמְחָה  
בְּרוּךְ יְיָ לְהַפְצִיחָה  
אֲשֶׁר נָתַן מְנוּחָה

אֶל מוֹשִׁיעַ וְגוֹאֵל  
בִּיטָה לִיקוּתִיאל  
גְּדוּלַת שִׁבְתָּ כְּהוֹאֵל  
בִּינִי וּבִין בְּנֵי יִשְׂרָאֵל

5

פזמון <עמוסים

דָּבָר לְבִינֵי שֶׁר סוֹלֵם  
הִלְכֹת שִׁבְתָּ לְהַשְׁפִּילֵם  
וְשִׁמְחָה בִּינֵי וּבִין כּוֹלֵם  
אוֹת הִיא לְעוֹלֵם

10

פזמון <עמוסים

ביאור:

1 עמוסים: ישראל (יש' מו:ד). / 2 להפציחה: לומר, לשיר. / 3 ברוך וכו': מל"א ח:נו. /  
6 ביטה: אמר. ליקותיאל: למשה. / 7 גדולת וכו': כשהתחיל לספר בשבחה של שבת.  
8 ביני וכו': שמ' לא:יז. / 9 לביני: לצאצאי. שר סולם: יעקב.

הקטע תקוע בכתב היד בין שני יוצרות קלאסיים, אחד של אלעזר לפניו, ואחד של שמואל השלישי (ללך לך) אחריו. מעולם לא מצאנו יוצרות מרבעים בעלי מחרוזות ביניים מתחלפות. אבל במקרים אחדים, מעטים מאוד, יש במרבעים מחרוזות ביניים שאינן מחרוזות פתיחה אלא הן מופיעות לראשונה בתוך השירים, אחרי מחרוזתם הראשונה.<sup>13</sup>

11 אמנם בקצת העתקות אין מחרוזות הפתיחה מצוינות במפורש כרפרינים. אבל אין להעלות על הדעת שהדבר מכוון. גם בהעתקות מערכותיו של דוסא חסר הציון, כנראה מטעמים קאליגראפיים. החסרת הציון לרפרינים היא תופעה שכחה בקטעי הגניזה.  
12 עיין במאמרי הנ"ל (הערה 1), סימן 1.  
13 עיין במאמרי הנ"ל, סימן 22. פיוט זה (למילה) חתום בסופו 'דוסא'. מחרוזת הביניים שלו (אחרי המחרוזת הראשונה) חתומה 'בנימין חזן' (החתימה 'בנימין' מצויה לעיתים

התופעה אינה משמעותית ואין בה כדי להפקיע את מחרוזות הביניים של המרבצים מחזקתן העקרונית כקטעי ביניים של הציבור, ולא של המקלה. העובדה שבמקרים בודדים אין קטעי הביניים באים בראש הפיוט מוכיחה שהיו מקומות, כנראה מעטים, שבהם הושמה מחרוזת הביניים בפי מקלה מאומנת, וזו תופעה שאין להשתומם עליה כלל. אבל העובדה שברוב המקרים אין הדבר כך משמעותית בהחלט: היא מלמדת על אופיו הנמוך והשולי של החידוש, ועל היותו, גם בצורתו המרכבת יותר, משני לתבנית העיקרית, הקלאסית, של גוף היוצר, שהיא תבנית מקלהתית מובהקת.

מחרוזות הביניים של המרבצים אינן מחרוזות קדוש. בדוגמאות מעטות בלבד, בודדות, מצאנו מצב שונה מזה, וזאת תמיד במחרוזות ביניים שהופעתן הראשונה בתוך הפיוטים. יש לשער שמעמדן של מחרוזות ביניים אלו כמחרוזות מקלהתיות הביא אל סופן גם את מלת 'קדוש', בהשפעת מחרוזות הביניים המקלהתיות של גופי היוצר הקלאסיים.<sup>14</sup>

הואיל ורוב המרבצים נשתמרו בידנו במקוטע בלבד, איננו יודעים לומר דבר מבורר על המקום שהועידו להם המחברים בתפילה המפוייטת. אבל ממה שניתן להסיק מן המקרים הבודדים שבהם נותרו המרבצים שלמים, וממה שמשמע מהערות המעתיקים בשולי חלק מן הפיוטים, נראה שהמרבצים כונו, בחלקם לפחות, להעביר בסופם אל קדושת היוצר.<sup>15</sup> גם העובדה שהקטעים מתכנים בהרבה מקרים 'יוצר' מוכיחה שבעיניהם של המעתיקים לא

ביצירות דוסא ובני משפחתו: עיין להלן, 454). ואין היא מצויינת אחר כך כרפרין. וכבר הוצאנו מן הכלל את יצירתו של דוסא לדין מיוחד. דוגמה נוספת עיין שם. סימן 36: יוצר לשבעות, שמחרוזת קדוש (חתומה 'שלמה') באה בו אחרי המחרוזת השנייה, ואינה מצויינת עוד כרפרין.

14 לבד מן המצויין בסוף ההערה הקודמת עלו מן הגניזה עוד שני מרבצים (לשקלים ולזכור) עם סטרופות קדוש הבאות לראשונה בתוך הפיוטים, עיין ע' פליישר, היוצר המרבץ, עמ' הערה 49. תופעה דומה תוארה לעיל, 232, בגופי היוצר לשבתות הפורענות. אף שם באה מלת 'קדוש' בסופי מחרוזות הביניים שאופיין המקלהתי נתגבש סופית. מובן שאין לדקדק בניתוחן של תופעות אלו בשיעור מופרז. מלת קדוש יכלה להתוסף על מחרוזות ביניים של גוף יוצר גם מתוך טעות של שגרה. מעתיקים שהיו מצויים אצל גופי יוצר קלאסיים יכלו לטעות בעניין זה בקלות. בפרט במקרים שבהם באו מחרוזות הביניים בתוך הפיוטים ולא בראשם. הקירבה בין הקטעים הללו למחרוזות הקדוש של גופי היוצר הקלאסיים גדולה מכדי שלא להטעות.

15 עיין במאמרי הנ"ל (הערה 1). עמ' עב ואילך. בסוף סימן 3: שם באה הערת המעתיק: 'בורא קדושים וגו', והוא שגור אחרי גופי יוצר קלאסיים. בסיומן 16 מובאות מתוך מרבץ לבחוקתי שתי המחרוזות הראשונות (א-ו) והאחרונה (חתומה 'יעקב'): 'הטור האחרון במחרוזת הזאת הוא 'וכל צבא מרום עומדים ברום עולם', והוא נוסח, נפוץ מאוד בגניזה של התחלת הגשר אל קדושת היוצר (עיין לעיל, 153). גם בסוף סימן 20 בא טור עם לשונות מעבר חד משמעים: 'ושלוש קדושות מקדישים לאל חי וקים'. אמנם אין הטור בא בסוף המרבץ עצמו אלא בסוף 'פזמון' שצורף אליו (להלן, 457). אבל היא הנותנת, כי הפזמון צורף בוודאי בשביל לשונות המעבר שבסופו. 'וכל צבא מרום' בא כהערת המעתיק גם אחרי סימן 32.

היה הבדל בין המרבע ובין גוף היוצר הקלאסי. והלא גם גופי יוצר אמיתיים וקלאסיים לא תמיד הגיעו אלינו בשלמותם, וגם לא תמיד יש בסופם לשונות מעבר אל הקדושה. ובפרט כך בתקופה המאוחרת, שבה, כנראה, מתחדש ומתעצב המרבע.

אין צריך להתאמץ הרבה כדי להוכיח שהמרבע היא תופעה מאוחרת באופן יחסי. עצם העובדה שהדגם זכה לשם מיוחד, והוא מצויין בראשי הקטעים בהבלטה ובהתמדה, מעידה שמחברים ומעתיקים ידעו שאין היוצר המרבע יוצר פשוט, אלא משונה ויוצא דופן, ושעל כן יש להזהיר מפניו את החזן או את המתפלל. בשם איחור יחסי מדברת גם העובדה שאין בין המחברים החותמים על המרבעים אף פייטן קדום. רוב השמות העולים מן המרבעים הם שמות סתמיים, כגון 'עמרם', 'הליל', 'יעקב', 'מבורך', ומקצת מהם, כגון דוסא ושלמה כופי ידועים לנו כשמות מחברים מן המאה ה"א.<sup>16</sup> עדות נוספת על איחור הדגם יש לראות בעובדה שמעולם לא מצאנו פייטן מעמיד מערכת יוצר שלמה ומגובשת מלכתחילה עם יוצר מרבע בראשה. הרושם הוא שהמרבעים נכתבו, ברובם לפחות, כקטעים בודדים, ולפיכך קל היה לטלטל אותם ממקום למקום ולצרפם למערכות כלאים בעלות הרכבים לא אותנטיים.

לאור הנתונים הללו ספק גדול אם ניתן להעלות על הדעת שהיוצר המרבע נסתעף במקורו מדגמי היוצר הקדם-קלאסיים, המרובעים ביסודם אף הם, שנידונו לעיל, בפתח דברינו.<sup>17</sup> המרחק הגדול בזמן, והעובדה שהשכבה הפייטנית שהצמיחה את הדגם נמוכה לכאורה מאוד, נראים שוללים את האפשרות הזאת מכל וכל. אבל אין זה מן הנמנע שמי שחידש את המרבע נסתייע באיזה חיבור קדמון מסוג זה, כדי להורות היתר לעצמו לערער על התבנית המקובלת של גוף היוצר. שאלה נכבדה היא האם ניתן לראות זיקה בין המרבע לדגמים המרובעים של גופי היוצר לשכתות הפורענות שנידונו לעיל.<sup>18</sup> קרוב לומר שהמעתיקים הקדומים לא הבחינו בזיקה כזאת או ששללו אותה, כי מעולם לא מצאנו גוף יוצר לשכת של פורענות שיתכנה, אפילו בטעות, 'מרבע'. נגד זיקה בין שתי התבניות מדברת גם הדרך שבה מוצבות בהן מחרוזות הביניים: כזכור, ביוצרות לשכתות הפורענות באות מחרוזות הביניים תמיד בתוך הפיוטים, ועל פי הרוב בסירוג של שתיים-שתיים סטרופות, ואילו במרבעים באות מחרוזות הביניים כמעט תמיד כסטרופות פתיחה ורפרין. גם דרך התפתחותן של מחרוזות הביניים שונה בשני הדגמים: ביוצרות לשכתות הפורענות נטו סטרופות הביניים לאבד את אופיין הרפרייז, ואין הדבר כן במרבעים.

16 אבל בפייטנותו של דוסא, שחי בסוף המאה העשירית וראשית האחת-עשרה, כבר נמצא המרבע בשימוש משני קבוע בהחלט, וצריך לפי זה לומר שהדגם נתחדש זמן מסוים לפני זה. יש לשער שהמרבע 'הומצא' באמצע המאה העשירית לכל המאוחר.

17 עמ' 55 ואילך.

18 עמ' 231 ואילך.

נמצאנו למדים שהמרבץ הוא חידוש של הפייטנות המזרחית המאוחרת, ואם יש ליחס משמעות לניתוח דגמי הסוג שהגיעו לידנו — חידוש של חזנים שוליים, לא מצויינים במיוחד, אולי מבני חוץ לארץ. קשה לדעת כמובן מה דרבן את הפייטנים הללו לחדש תבנית אלטרנאטיבית לגוף היוצר. אפשר שהביאם לכך השיעמוס מן התבנית הרגילה, שהיצירה הפייטנית חזרה עליה אלפי פעמים ומיצתה את כל אפשרויותיה. אפשר שפעל כאן הדחף לשווה למערכת היוצר אחידות תבניתית מוחלטת, ולהעמיד את כל מרכיביה על מחרוזות מרובעות.<sup>19</sup> ואפשר שהפריעה לפייטנים ההיערכות המקהלתית של גוף היוצר הרגיל: כי את גוף היוצר הקלאסי אי אפשר היה לבצע בשום פנים בהשתתפות הציבור. רק שתי דרכים היו אפשריות בקריאתו: או דרך של קריאה מפי החזן בלבד, כולל מחרוזות הקדוש (או בהשמטתן), או דרך של קריאה מפי החזן בליווי מקהלה מיומנת. מחרוזות הקדוש הקלאסיות, אפילו רפריניות, אי אפשר היה להפקידן בידי הקהל, כי גם אם ניתן היה ללמד קהל מתפללים לומר מחרוזות תלת-טוריות — אי אפשר היה ללמדו לשלבה בשיר אחת לשלוש סטרופות דווקא. במקומות שבהם לא היתה מקהלה פתר המרבץ את הבעיה בשתי צורותיו: הוא העמיד את הדגם הפשוט שלו לקריאה רגילה של סולן, ואילו את דגמו המצוייד במחרוזות פתיחה ורפרין — לקריאה מסורגת של חזן וציבור.

נראה שפייטנים שחיברו יוצרות מרבעים לא התכוונו מלכתחילה לחבר מערכות שלמות, אלא רק להחליף, במערכות יוצר קיימות, את גוף היוצר הקלאסי — במרבץ. אבל אין ספק שמחדשי הסוג ראו במרבץ גוף יוצר לכל דבר ולא תוספת בלבד לגוף הקלאסי. דבר זה אנו לומדים בבטחון מוחלט מן העובדה שהרבה מרבעים מביאים בסופי מחרוזותיהם סיומות מקראיות רצופות מן הפרשות, וזה נוהג שלא היה מתקיים בסוג אילו נועד מעיקרו להתווסף על גופי יוצר שאותו נוהג עצמו מקויים בהם באופן קבוע. אבל לא ככוונת המחדשים אירע לסוג ברכות הימים. החידוש לא נתקבל בפייטנות הממוסדת ולא הצליח להעמיד בסכנה רצינית את שלטון הדגם הקלאסי של גוף היוצר. הרבה מרבעים, שחזנים החליפו בהם גופי יוצר אותנטיים, יצאו מהר מכלל שימוש ונעלמו. המעטים שנותרו בידנו סופחו אל מערכות כלאים ארוכות, כדי שיהיו נקראים, בהעלם אחד עם גדמי יוצרות נוספים, בפני הקהל ובהשתתפותו, כמנהג קצת מקומות במזרח, במאה ה"א.<sup>20</sup> במערכות הללו הוצבו המרבעים על פי הרוב בסוף סדרת גופי היוצר, כמעט תמיד כשהם מקוטעים ומקוצצים. כאן היו גדמי המרבעים רצויים, כי הם הכניסו גיוון מסויים בנוף האחד מדי של גופי היוצר, ואיפשרו, לפעמים

19 שאיפה זו מנוגדת, כמובן, לזו שהעמידה את מערכת היוצר הקלאסית בהרכב מגוון מצד ההיערכות הסטרופית. אין לתמוה על קיומן של שתי השאיפות הסותרות הללו במקום אחד. כי אהבת האחידות ההרמונית ודחייתה הן שתי פנים לגיטימיות בתכלית של תפישת היופי בכל הדורות.

20 על שלב זה בהתפתחות היוצר עיין להלן, 440 ואילך.



לפחות, את השתתפות הקהל בקריאתם. על התהליך שהביא להוצאות של מערכות כלאים אלו יבואו דברים להלן.

כמעין קוריוז ראוי להזכיר כאן ידיעה שבאה אלינו מתוך תעודה מעניינת מן הגניזה אשר נדפסה לפני קרוב לשמונים שנה בידי ש"ז שטר, <sup>21</sup> על מחזור יוצרות מרובעים לפרשות השבועיות ולשבתות המצוינות, <sup>22</sup> שנתחבר במזרח בידי פייטן בלתי ידוע. ר' משה הכהן בירבי ניסים. על חיבור זה אנו שומעים מאגרת של המחבר השמורה כעת בקמברג' אוסף ט"ש 8H8/1 אל אחד 'רבנא יעקב הלוי'. המכתב אינו כידנו בשלמותו, והוא פותח בהצעת המחבר לקרוא את היוצרות, שדוגמאות מהם הוא מעביר אל הנמען, לא במקומם, אלא קודם לראשית הברכות שמסביב לקריאת שמע ('קודם הקדיש' כדברי הכותב) <sup>23</sup> כדי שלא להפסיק את התפילה. אחר כך ניתנים סימנים בפיוטים: הם מיוסדים על ענייני הפרשות והם בנויים על אלפביתים אשר אחריהם מובאת חתימת שם הפייטן ושם אבותיו. ה'בתים' — כלומר המחרוזות — עשויים 'שלשה חזרים והרביעי הוא פסוק מן התורה או מן המקרא'. להלן מכריז המחבר שאין בפיוטיו — שכבר נשלחו דוגמאות מהם לעכו — מאומה מלבד המצוות המובאות במקורות הקדומים, במשנה, בגמרא, בתוספתא או בירושלמי וכן ב'חיבור' (הכוונה, כפי ששיער המהדיר הראשון, להלכות ר' יצחק אלפסי). הוא מבקש לשמוע את דעת הנמען ושל כל 'חכמי הדור' על פיוטיו, כי אם הדוגמאות המוצעות במכתב ישאו חן בעיניו ובעיניהם, יוסיף וישלח את השאר. המחזור הכיל במקורו לא פחות משישים יוצרות, וכולם היו מוכנים תחת ידי המחבר בעת הכתב אגרתו.

והנה האגרת כלשונה:

...[יאמר] זה קודם הקדיש, ואל יפסיק היוצר, כי הוא אינו מצוה, אלא אם צריך לאמור <sup>24</sup> — יאמר. והוא זכרון מעניין הפרשה, כאשר השיגה ידי בעזרת הבורא. וכל יוצר ויוצר הוא אלפבית מאלף ועד תיו, ועוד אחרי אלפבית שמי ושם אבותי. וכל בית וכית שלשה חזרים והרביעי הוא פסוק מן התורה או מן המקרא. ויען כי עשיתי אותו ודעתי לבורא, <sup>25</sup> גם אני אליכם אישים אקרא, <sup>26</sup> ומהם שלחנו גם בעכו לדעת ישראל הכשרים והקדושים <sup>27</sup> את אשר היה יי לנו. ולא הוספנו ולא גרענו מן מצוות יי הנאמרים במשנה <sup>28</sup> ובגמרא ובתוספתא או בירושלמי ומהם גם בחבור. על כן שלחתי לכבודך רבנא יעקב הלוי, להראותו לחכמי הדור יודעי דת ודין, שמא טעינו, והם ישיבו אלינו <sup>29</sup> בעודנו חיים, פן נהיה לבזו אחרינו. ואם יוכשרו בעיני תרעמים שמעתים וסוכתים <sup>30</sup> אלה אשר באו לראות פניכם — נשלח לכבודכם גם את אחיהם, כי מניינם כולם ששים המה מלכים. <sup>31</sup>

- 21 עיין ש"ז שטר, סעדיאנה, 141 ואילך.
- 22 אולי גם לפרשות מחוברות או גם לחגים, כי בסך הכל היו במחזור, לפי עדות המחבר להלן, 60 קטעים.
- 23 לפי העניין צריך לומר שהכוונה: קודם לקדיש שלפני ברכו. בהרבה מקומות בצפון אפריקה היה מנהג זה נהוג בימי הביניים המאוחרים.
- 24 כנראה ר"ל: אם ירצה לומר.
- 25 כנראה ר"ל: עשיתי אותם לכבוד הבורא, לשם שמים.
- 26 אני פונה אליכם. הלשון על פי מ"ח: ד.
- 27 'והקדושים' תלוי בין השיטין.
- 28 'במשנה' תלוי בין השורות, וכן מלת 'גם' בהמשך.
- 29 כנראה: עלינו. יעירו לנו.
- 30 תרעמים וכר: דה"א ב:נה, ור"ל: חכמים (עיין ספרי, בהעלותך, עח).
- 31 על פי שה"ש ו:ח. ושם: מלכות.

בעמוד כ של הדף באה הכותרת: "יוצר דפרה אדומה למשה הכהן בר ניסים הכהן" ולאחריה שלוש סטרופות ראשונות, מרובעות, של היוצר. בדף נוסף (שהוא כנראה הדף שלפני האחרון של הקונטרס)<sup>32</sup> מועתקות סטרופות ח-ש של היוצר לפרשת החודש. אף יוצר זה עשוי כקודמו במחזורות מרובעות, כמתואר בתוך האגרת. לפי הנראה מן הקטעים שלפנינו לא הכילו הפיוטים מחזורות ביניים,<sup>33</sup> והאלפכית שלהם היה סטרופי. גופי היוצר היו לפי זה ארוכים ביותר. על מרכיבים אחרים של מערכת היוצר אין שומעים דבר, ונראה שלא נכתבו כלל. רמת היוצרות נמוכה מאוד, ואם אלו נשלחו בשביל להציג את המחזור — יש לשער שרמת שאר ה'מלכות' היתה ירודה עוד יותר.

קרוב לומר שר' משה בר ניסים הכהן חי בארץ ישראל, כי על כן שלח תחילה את צירותיו לעכו. 'רבנא יעקב הלוי' ישב אולי במצרים, והמחבר היה מעוניין להפיץ את חיבורו בחוץ לארץ: הסכמת הנמען היתה אמורה כנראה לסייע בזה.

כתב היד אינו נראה מאוחר במיוחד, אבל תוכנו מעיד על איחורו. כי עצם הרעיון לומר קטעי יוצר שלא במקומם מופלא מאוד במזרח, ואי אפשר להעלותו על הדעת אלא מאוחר, מה גם שהוא מובא כנראה לא כהצעת-חידוש של המחבר אלא כמנהג ידוע. העובדה שהמחזור לא הכיל אלא גופי יוצר בלבד, ואלה עוצבו בלא זיקה בולטת אל התבניות הרגילות של גופי היוצר, מעידה אף היא שמדובר בחרוז מאוחר, אולי בן המאה הי"ג. מעידה על כך גם הערתו בדבר מקורותיו: בן ארץ ישראל המציין את הבבלי כ'גמרא' סתם ומוסיף את הירושלמי בסוף מקורותיו, אי אפשר שהוא קדום מאוד. גם הזכרת ה'חבור' בהקשר הזה, מלבד שהיא נותנת בידנו תקרה עליונה לתקופת פעילותו האפשרית של הפייטן (ראשית המאה הי"ב) מוכיחה כך, כי מכל מקום אין לשער שחיבור האלפסי זכה מיד עם היכתבו ליוקרה מספקת כדי שיוציין כמקור בר סמכא, בהעלם אחד עם המשנה והתלמודים. נמצא אפוא שהתופעה אינה נוגעת לענייננו אלא ממרחק, והיא רק אות, מעניין בכל אופן, לפעילות יוצרת מקיפה בתחום היוצר בארץ ישראל, בתקופה מאוחרת יחסית. תוך כדי כך היא מעידה גם על התרחקות היצירה הזאת, בעת ההיא, מן המסורות הקדומות והאוטנטיות של היוצר.

32 הגליון החיצון של הקונטרס, שהכיל את פתיחת האגרת ואת סוף היוצר להחודש נתלש כנראה ואבד. אין זה מן נמנע שחסרים שני גליונות.

33 אבל היוצר לפרה מתחיל במעין כותרת: "ידבר יי אל משה ואל אהרן לאמר" ואולי הוא מסוג הכותרות הבאות בגופי יוצר ספרדיים וביונטיים (עיי' להלן, 499) אבל הואיל והיוצר נקטע מיד, אין לדעת אם שימשו עוד כותרות בפיוט, בהמשכו. ביוצר להחודש, שממנו נותר קטע גדול יותר, אין כותרת.

## תבנית ה'מחרוזות ופזמון' במרכיבי היוצר

דוגמה מעניינת ביותר להשפעת הקדושתא על מערכת היוצר היא עליית תבנית ה'מחרוזות ופזמון' ביוצר. תבנית זו היא, כידוע, מן התבניות המופלאות שנתעצבו לפייטנות המזרחית בשלבי התפתחותה המאוחרים.<sup>1</sup> היא עצמה, במקורה, פרי מיזוג משונה של שני דחפים סותרים המתגלים תכופות בנתיבות התפתחותה של שירת הקודש שלנו: אחד שעניינו בשמירה נאמנה על נכסים ומנהגים קיימים מימי קדם, ושני שעניינו בהפך מזה, בראיית מהותה של הפייטנות בהתחלפות מתמדת, ומהירה ככל האפשר, של יסודותיה וסגולותיה כולם. תבנית המחרוזות ופזמון נהוותה בקדושתא כתוצאה משתי התרחשויות ליטורגיות. האחת — הקבעותן של קדושתאות ינאי או של שמעון בירבי מגס כמיני 'נוסחות קבע' של התפילה המפוייטת בשבתות בקהילות רבות של ארץ ישראל, והשנייה — התגבשותן והתפתחותן של המקהלות באותן הקהילות. קדושתאות ינאי ושמעון בירבי מגס נתחברו, כמפורסם, לקריאה בקול אחד; המקהלה אינה נפקדת בהן כלל.<sup>2</sup> אבל הקהילות ביקשו לקרוא את 'צירותיהם של שני הקדמונים הללו בליווי מקהלתי: פייטנים וחזנים ששימשו בקהילות אלו התחילו מוסיפים על קטעי הפנים של הקומפוזיציות הקדומות<sup>3</sup> פיסקות־שירה קטנות, מיני מחרוזות ביניים מקהלתיות; הן נתכנו, כיאות, פזמונים. הקטעים נכתבו, כמובן, בלשונם ובסגנונם של מחבריהם: שילובם בתוך קטעי הקדושתאות הביא לא רק גיוון בדרכי הקריאה של הקומפוזיציות, אלא גם אקלים אחר, 'מודרני', של שירה, אל התפילה המפוייטת. הפזמונים נועדו למקהלה, ואמורים היו להצטרף לפיוטים שכוונו מלכתחילה שלא לכלול פזמונים. הם לא הוצבו לפיכך, על פי הרוב, כקטעי

1 על תבנית זו הערתי לראשונה במבוא לפזמוני האנונימוס, 19 ואילך. עיין גם ע' פליישר, שירת הקודש, 290 ואילך, 308 ואילך. עיין גם הנ"ל, היסודות המקהלתיים, עמ' לו ואילך.

2 דבר זה משתמע מן העובדה שאין בקדושתאות הפייטנים הללו, בשום חלק מהן, קטעי ביניים משום סוג. קטעים כאלה מופיעים בשפע יחסי בקדושתאות הקיליריות ובאלו שנכתבו לאחר ימיו. אמנם גם בקדושתאות ינאי ושמעון בירבי מגס (ובעיקר באלו של ינאי) היה מקום לשיתוף הציבור בעניות ורפרזים קצרים (בריהיטים), אבל לא כאלה אנו מדברים. על כל העניין הזה עיין ע' פליישר, היסודות המקהלתיים, עמ' כה ואילך, ל ואילך.

3 על פי מה שידוע לנו מפזמוני האנונימוס הוצבו הקטעים המקהלתיים בקדושתאות ר' שמעון החל מפיוט ה בלבד. כך הוא המצב גם בקדושתאות הכלאים, המפותחות הרבה יותר, שהגיעו לידינו מן הגניזה. החטיבות הראשונות של הקדושתאות היו נכבדות ביותר בעיני המתקנים המאוחרים; הם לא העזו לגעת בהן.

ביניים, רפריינים או מתחלפים, בתוך השירים, כמקובל בתבניות המקהלות, אלא צורפו אל הקטעים בסופם, בין פיוט לפיוט.<sup>4</sup> עד לשלב הזה לא נשתנה מאומה בקדושתאות עצמן. הן נשארו עומדות על תילן כתמול שלשום, חוץ משינוי מועט והוא שבחולייתן השלישית שולבו, בין פיוט לפיוט, קטעי שירה אחדים, קטנים וצנועים, כדי לגוון את רקמתן ולתת בקריאתן פתחון פה למבצע נוסף, מלבד החזן.<sup>5</sup> תחילה לא נחתמו הפזמונים בשמות, כי הם היו קטנים ובלתי נחשבים יתר על המידה.<sup>6</sup> לא על הפזמונים היתה תפארתם של הפייטנים בעת ההיא. אבל היחס אליהם נשתנה עם הזמן. הן מצד המתפללים, לפי שהפזמונות הביאו אל הפיוטים הקלאסיים משב רוח רענן של שירה קלה ומובנת, נוחה לקליטה וערבה לאוזן, והן מצד המשוררים, כי לאחר שקדושתאות ינני ושמעון הכהן נקבעו להיאמר כהוייתן מדי שבת — שוב לא היתה להם בקעה להתגדר בה מלבד הפזמונים. בדרך הטבע היתה ראשיתם של הפזמונים מצער ואחריתם שגתה יותר ויותר.<sup>7</sup>

השלב השני בעיצוב התבנית נתחולל בשעה שהקהילות, שנהגו לקרוא את פיוטיהם התלת-שנתיים של שני הקדמונים הנזכרים בליווי פזמונים, קיבלו עליהן את סדרי הקריאה החד-שנתיים של בני בבל.<sup>8</sup> בעקבות תהליך זה נאלצו קהילות רבות לוותר על קריאת קדושתאות ינני ושמעון הכהן בשבתות, לפי שקדושתאות אלו עוצבו לפי המחזור התלת שנתי ודנו בסדרים ובהפטרותיהם לפי שיטה זו. אבל לא מעט קהילות ביקשו לשמור אף במצב הזה על מנהגן.

4 ררכי מקהול מטיפוס זה ידועות גם בשירה הכנסייתית הביזנטית. קטעי שירה קצרים, שנקראו troparia, שולבו, בפרקטיקה הליטורגית של הכנסיות, הן בין מחרוזות הקונטיקיון והן בין חלקי הקנון. עיין Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1971: 239 ואילך. בעניין השימוש בפזמונים היו בודאי חילופי מנהגים בין הקהילות השונות. גם על פי כתבי היד שהגיעו לידינו נראה שהיו מקומות שבהם נתפשו הפזמונות כקטעי ביניים רפריינים לכל דבר, והם שולבו בפיוטים אחרי כל מחרוזת, או אחת לשתי מחרוזות.

5 כפי שמוכח מפזמוני האנונימוס, צורפו לכל קדושתא ארבעה פזמונים: אחד אל סוף הפיוט החמישי, אחד אל אמצע הפיוט השישי ואחד אל סופו, ואחד אל סוף הפיוט השביעי. במקרים שבהם הביאה הקדושתא רהיט נוסף — נתוסף על הקומפוזיציה גם פזמון נוסף. היקפם הממוצע של פזמוני האנונימוס נע בין 4 ל-7 שורות. האנונימוס כיוון את פזמוניו למחזור הקדושתאות של שמעון בירבי מגס, אבל יש לשער שכן נהגו גם בעלי פזמונות אחרים בקדושתאות ינני ושאר פייטנים קדומים.

6 פזמוני האנונימוס אינם חתומים, כידוע, ומזה נראה כי כך היה מקובל בשלב הראשון של התפתחות התהליך. בקדושתאות הכלאים שבגניזה יש שפע של פזמונים לא חתומים. אבל רבים מהם חתומים.

7 את הפזמונים ניתן היה גם להחליף מהזדמנות להזדמנות, דבר שכבר אי אפשר היה לעשותו בקטעי הקדושתאות עצמן. לאחר שגופי הקדושתאות נעשו קבע, נשארו הפזמונים היסוד המתחלף היחיד של התפילה המפוייטת.

8 עיין על כך ע' פליישר, מנהגות הקריאה, 27 ואילך, ועיין גם לעיל 188. כפי שצויין, מעבר זה שדר את מערכות היצירה הפייטנית המזרחית הקדומה כליל, יותר מכל תהליך אחר.

חזניהן ופייטניהן שינסו את מתניהם ועיבדו את מחזורי הקדושתאות התלת שנתיים הקדומים למחזוריים שנתיים, על ידי מיזוגן ופיתוחן של שלוש קדושתאות תלת-שנתיות (בממוצע) לקדושתא חד-שנתית אחת. התוצר הסופי של מעשה העיבוד היה כמובן מעוות למדי. לאחר שנקבעו לקדושתא החדשה, המעובדת, שלוש החטיבות של חוליתה הראשונה, בין על פי מה שנמצא ועובד מן הקדושתאות הקדומות ובין בדרך אחרת — הוצבו בתוך הקדושתא עצמה בזה אחר זה קטעי פנים של שלוש קדושתאות, על הפזמונות שכבר נמצאו מלווים אחדים מהם. הקדושתא המעובדת כך נעשתה כמובן גדולה בלא שיעור, פי שלושה (בממוצע) ממה שהיתה קדושתא תלת שנתית במקורה.<sup>9</sup> או אז התחילו החזנים והפייטנים 'מקצצים בנטיעות', כלומר מקצרים את הקטעים (האותנטיים) של הקדושתאות, ומשאירים מהם גרמי פיוטים בלבד, של אחת, שתיים או שלוש מחרוזות. על הפזמונים לא ויתרו כמובן, כי הם היו חלקם שלהם ב'עסק'. כאמת, לא רק הפייטנים אהבו אותם, אלא גם הקהל, כי מצד סגנונם ובהירות לשונם וחרוזתם התכופה, וכן גם מצד המנגינות שבהן הושרו,<sup>10</sup> — הן התאימו לטעמים יותר מקטעי הפיוט הקדומים, האותנטיים. בסופו של שלב זה נותרו בקדושתאות, לבד משתי קצותיהן, המוני מחרוזות, שיירי פיוטים קדומים, מלוות בקטעי מקהלה קצרים. כך נהוותה תבנית המחרוזות ופזמון.

בכל קטע העשוי כתבנית המחרוזות ופזמון באים אפוא לעולם שני יסודות: בראש עומד גדם של פיוט: מחרוזת אחת, או שתיים-שלוש מחרוזות, דו-טוריות, תלת-טוריות אבל על פי הרוב מרובעות,<sup>11</sup> עם אקרוסטיכון אלפביתי

9 על השלב הזה בהתפתחות העניינים יש בידנו מעט עדויות מאטריאליות ואפשר שהמציאות דילגה עליו על פי הרוב, כלומר שתהליך המקהול הביא בהכרח, ברוב המקרים, גם לקיצוץ חלקי הפנים של הקדושתאות. אבל במקומות מסוימים, גם בתקופת הגניזה, עדיין נהוג היה לקרוא את הפיוטים מלווי הפזמונות בשלמותם. עיין גם להלן, 414, מקרה דומה ביוצר.

10 הפזמונים הושרו, כמובן, במנגינות מפותחות, 'מודרניות', קלות יותר מצד קצבן מאלו שבהן פוזמו קטעי הקדושתאות הקדומות. כאמת, בהרכבה קדושתאות מפזמונות מסוג זה מצויינים בראשי הפזמונים ה'לחנים', כלומר המנגינות, שבהם נועדו להיות מושרים. הלחנים הם התחלות של פיוטים אחרים, אף הם פזמונים על פי רוב, קדומים יותר או פופולאריים יותר. בהרכבה כתבי יד אין בראשי הפזמונים ציון ללחן מסויים אלא רק הציון 'לחן', שהכוונה בו להעיר שהקטע יושר במנגינה מפותחת.

11 פיוטים (ההרטים) של שמעון בירבי מגם בנויים במחרוזות דו-טוריות או תלת-טוריות (עיין מ' זולא, מחקרי יניי, עמ' רל; ועיין שם דוגמה תלת טורית, עמ' רכח). גם פיוטי ה

מקוטע (א, אֶב, אֶד, אֶו וכיו"ב), ולאחריו פזמון, שונה ממנו בצביונו, במקצבו, ובכל תכונות הצורה והתוכן שלו. הפזמון שלם, מחורז בחרוז אחיד, והוא חתום בידי מחברו, או שאין לו סידור אקרוסטיכוני כלל. בקדושתא — שני הקטעים שבתבנית של שני מחברים הם, המחרוזות לקוחות מקדושתאות קדומות, ואילו הפזמונים הם מעשה ידיהם של פייטנים מאוחרים הרבה יותר. תבנית המחרוזות ופזמון היא תבנית מעוותת, היברידית ובלתי טבעית, אבל לפי מה שנראה מממצאי הגניזה, היא נתחבבה ביותר על קהילות המזרח. באמת, אין פלא בדבר, כי מכוח עיבודים מסוג זה פוצצו מסגרותיהן הנוקשות והסטיריאוטיפיות של הקדושתאות, וניתן היה לעשות בהן מעשים משונים, איש על פי רצונותיו ותאבונותיו. בעיקר אפשר היה להרחיב את גבולותיהן עד בלי סוף ולהכניס אל חלקי הפנים שלהן הרבה עשרות, ולפעמים מאות, קטעי שירה קטועים, ולצרף אליהם המוני פזמונים.<sup>12</sup> השיטה, שהיתה לראשונה המצאת־שעה לצורך גדול, הופעלה עד מהרה גם במקומות שבהם לא נצרך הדבר, כגון בקדושתאות לשבתות מצויינות ולחגים. ה'מחרוזות' שניטלו תחילה מקדושתאות ייני ושמעון הכהן בלבד שבו להיות נטולות גם מפיוטיהם של משוררים קדומים אחרים ומכל הבא ליד; הם נתקצצו יותר ויותר עד שכרוב המקרים לא נותרו מהם אלא שתי מחרוזות, ובהרבה מאוד מקרים — אחת בלבד. הפזמונות גדלו תוך כדי כך ונעשו עיקר. הם התרחבו הרבה, אבל לא ויתרו על אופיים הקליל מצד הסגנון והתוכן, ובדרך כלל גם לא על חריזתם האחידה, כיאות לקטעי ביניים מקהלתיים.

לפי הנראה, התהליך הזה החל בקדושתא במאה התשיעית, אולי בראשיתה. אפשר שבאחת מקדושתאותיו של פינחס כבר ניכרת התחלה צנועה שלו.<sup>13</sup> בכל אופן, באמצע המאה התשיעית ולקראת סופה כבר נפוצה השיטה מאוד, והיא נעשית כמעט שלטת עם שקיעתה של הפייטנות המזרחית האותנטית, במאה העשירית והאחת־עשרה.

התבנית, שנתחבבה מאוד בקדושתא ונתפשה כמגלמת את טעם המתפללים, נמצאה עד מהרה גם מעצבת את הטעם הזה על פי דרכה. הקהילות התחילו

של ייני (ה'עשיריות') עשויים, בעקרון, במחרוזות דו־טוריות. ה'פזמונים' שנלוו לקטעים הללו הצטרפו אפוא ל'מחרוזות' דו־טוריות או תלת־טוריות.

12 קדושתאות מסוג זה הן חזיון נפוץ בין קטעי הגניזה, אלא שכתבי היד מביאים בהכרח קטעי־קומפוזיציות בלבד, כי במקורן היו הקומפוזיציות הללו ארוכות מאוד, הרבה יותר ממה שמכילים בדרך כלל קטעי הגניזה שנשתמרו. ולפי שאין הן בעלות ערך ספרותי רב — איש לא טרח מעולם לשחזרן ולפרסמן. לפי שעה נדפסו קטעים רק משתי קדושתאות כלאים כאלה, עיין י' דוידסון, גזי שכתר, ג, 106-53 (לשביעי של פסח), ר' 131-143 (לפרשת בשלח). הראשונה מקיפה ביותר, אף שאינה שלמה. אבל יש בגניזה מקיפות ממנה.

13 עיין מ' זולאי, ארץ ישראל ועליית רגלים, עמ' סט, בסוף פיוט ח. אבל קטע הביניים הבא שם, עמ' סז, בתוך הפיוט, אינו אותנטי, כמוכח מן העובדה שבכתב יד מקביל בא שם פזמון אחר. אפשר להטיל ספק גם באותנטיות של הממצא שהוזכר קודם, כי בשום קדושתא אחרת של ר' פינחס לא מצאנו פזמונות מסוג זה.

לתור אחרי התבנית גם בסוגי פיוט אחרים, כי מעשה שניתן היה לעשות בחשוב ובמקודש שבסוגים הפייטניים ניתן היה לעשותו מקל וחומר בכל סוג אחר. אמת, ביוצר לא היה שום צורך לעצב קטעים במתכונות המחרוזות ופזמון, כי מערכות היוצר נכתבו מלכתחילה למחזור החד-שנתי ותאמו יפה את מנהגות הקהילות המאוחרות. גם המקהלה לא נתקפחה בתבניות-היסוד של מרכיבי היוצר. היא יכלה להשמיע את קולה כמעט בכל קטע, אם מעט ואם הרבה. אך התבנית נתחבבה כמות שהיא, והמתפללים ביקשו לראותה גם ביוצר, מה גם שתבניות היוצר הרגילות, גם המקהלות, הקצו למקהלות מקום משני, לא רק מצד היקף קטעי הביניים, אלא גם מצד זיקתם של אלה אל הפיוטים שבהם שולבו. במתכונות המחרוזות ופזמון ניתן לפזמון מעמד עצמאי, בלתי תלוי לגמרי. מעמד זה הקנה לתבנית אופי של יחוד, שונה מאופיים של הדגמים המקהליים של מרכיבי היוצר הרגילים.<sup>14</sup>

עד מהרה התחילו פייטנים מעצבים מרכיבים ממרכיבי היוצר בתבנית של מחרוזות ופזמונים. מעתה נתפשה התבנית ההיברידית, הדו־יסודית במקורה, כתבנית אחידה ואותנטית. המחרוזות והפזמונים חוברו על פי הרוב בהעלם אחד, בידי אותו הפייטן, ולעתים אף נקשרו זה בזה בשרשרור. רוב הפייטנים לא חשו כלל בזרות המופלגת של הדגם. הם אכן עשו ביוצר מלכתחילה מה שנעשה בקדושתא בדיעבד: סידרו את המחרוזות (על פי הרוב אחת ויחידה) באלפבית מקוטע מלכתחילה (אותיות א־ב; א־ג או א־ד) ובנו את הפזמונות בחתימת שמם. אבל אחדים מהם, ובפרט הגדולים שבהם, ניסו לטשטש את ההבדל שבין שני מרכיבי הדגם. הם העדיפו לעצב את שני המרכיבים באלפבית אחד, שוטף ומשותף, והבדילו בין ה'מחרוזות' לבין הפזמון בחריזה בלבד: ארבעה טורים ראשונים חרוזו בחרוז אחד, ואת כל השאר — בחרוז אחר. אחרים איחדו את שני הקטעים מצד חריזתם — והפרידו ביניהם מצד האקרוסטיכון שלהם.<sup>15</sup> מקצת מהם הרחיבו את החלק הראשון של הדגם והעמידוהו על מחרוזות מקיפה יותר, של ששה ואף שמונה טורים מחורזים

14 אופי זה נתבטא בוודאי גם בביצוע המוסיקאלי של הפזמונות, כפי שכבר צויין לעיל, הערה 10. מנגינת הפזמונות היתה בוודאי שונה באופיה ממנגינת הקטעים המקהליים של מרכיבי היוצר הקלאסיים. עובדה היא שכראשי פזמונות רגילים של גופי יוצר, וכן גם בדאשי שאר קטעים מקהליים שבמערכת היוצר, אין ציון ללחנים. שמרנותה הטבעית של כל מוסיקה דתית ודאי קבעה לקטעו הביניים של מרכיבי היוצר הרגילים מנגינות קדומות, בעוד ה'פזמונים' הושרו במנגינות חדשות.

15 דוגמאות לכך עיין להלן פיוטים [קכג]; [קכח]. לעתים העמידו פייטנים את ה'סטרופות' לא על אלפבית קטוע, כרגיל, אלא חתמו בהן את שמם במטבע קצר: בפזמונים שלאחר כן חתמו פעם נוספת, בחתימות ארוכות יותר. עיין דוגמה לכך בפיוט שנדפס בידי א"מ הברמן בעתון הארץ 30.4.1967: הקטע (תחילתו 'אסירי לודים בנקיון ריחץ') הוא יי מלכנו לפסח; מחרוזתו חתומה 'אלברדאני', ואילו פזמונו, הקשור אל המחרוזות בשרשרור (תחילתו 'קושי לחץ שרי מסים') חתום 'יוסף אלברדאני'. עיין דוגמה כזאת גם להלן, פיוט [קלן]. התופעה עולה גם בספרד (להלן, פיוטים [קסב]; [קע]; [קעו]).

בחרו אחד. ככל שהרחיבו את המחרוזות — הרחיבו כנגדה, וביתר שאת, את הפזמון.

מידת העצמאות שניתנה לפזמון במרכיבי היוצר שעוצבו במתכונת המחרוזות ופזמון היתה גדולה יותר מזו שהוענקה לפזמון בקדושתא. דבר זה מדרך הטבע הוא, כי המחרוזות והפזמונים בקדושתאות מרובים היו, ומספרם עלה לפעמים על מאה; אי אפשר היה להרחיב את הפזמונים בקדושתאות מעבר לגבול מסויים. לא כן ביוצר, בעל המרכיבים המעטים: כאן אפשר היה להרחיב הרבה, וכפי שנראה עוד מעט — אף הורחב. אבל לבד ממה שניתן היה להרחיב — אפשר היה גם לעצב את הפזמון בדרך שונה מן המקובל בקדושתאות. כי להרחיב הרבה קטע מחורז בחרוז אחד קשה היה, אבל אפשר היה לחלק קטע ארוך למחרוזות, ולחרוז כל מחרוזת לחוד. פזמונות בעיצוב סטרופי אינם בנמצא, כנראה, בקדושתאות, אבל ביוצרות יש לא מעט.<sup>16</sup> שלב זה מעיד כמובן על התרחקות הדגם ממקורו ועל טשטוש צביון הפזמון כקטע ביניים מקהלתי.<sup>17</sup> אבל, כפי שאמרנו, הדגם אינו חי עוד ביוצר את חייו הטבעיים, והמסורת שעל פיה נתעצב היא משנית, ועל כן פחות מחייבת. לכלל שיא של זרות הגיע הדגם במקרים אחדים שבהם נפתחו הפזמונות הסטרופיים לקלוט מחרוזות ביניים קצרות, רפרנייות או חד-פעמיות, ספק אותנטיות וספק לא, כלומר מיני פזמון בתוך פזמון.<sup>18</sup> גם מקרים כאלה יש, והם מעמידים את הדגם, המופלא בלאו הכי, בדרגה של מופלאות מופלגת, שכמעט אין למעלה ממנה. באמת, תבנית המחרוזות ופזמון מבליטה, יותר מכל התהוות אחרת בתחום הזה, את דרכי פעילותם של הכוחות האימננטיים שמקדמים את התפתחות צורות השיר בשירת הקודש שלנו, ומלמדת תורה שלמה על נתיבותיה המשונים-לעתים של ההתפתחות הזאת. היא גם מראה באיזו מידה יכולות צורות שתחילתן באונס ושאינן מתעצבות אלא לפתרונן של בעיות שעה, להתחבב, להכות שרשים, להתקיים ולהתפשט גם מחוץ למקומן ומעבר

16 עיין דוגמאות להלן פיוטים [קכד]; [קלד]; [קלה].

17 אפשר כמובן להעלות על הדעת שבשלב מסויים או במקומות מסויים חדל הפזמון, גם בקדושתא וגם ביוצר, להיות קטע מקהלתי הלכה למעשה, ונעשה חלק מקריאת החזן. בין המחרוזות והפזמונים שלאחריהן הבדיל במקרים אלה לא קול המבצע אלא נגינת הביצוע. קרוב הדבר שכן היה המצב בקדושתאות, כי הפזמונות בקרובות הכלאיים רבים כל כך לעתים, עד שקשה להעלות על הדעת שמקהלה יכלה לעמוד במשימת השמעתם. גם מעטים כתבי היד המביאים פזמונים בלבד; רובם מביאים גם את המחרוזות שלפניהם. אמנם ממצא זה אין משמעותו מרובה, כי אין ספק שגם במקרים שבהם נתבצע הפזמון על ידי המקהלה נצטרף החזן אל משורריו בהשמעתו.

18 עיין ע' פליישר, פיוט ר' סכן, 32 ואילך, ושם 10 ואילך. ועיין גם הנ"ל, היוצר המרבע, עמ' סה, סימן 2. יש לשער שבמקומות שבהם נתהוותה צורה זו כבר הופקע הפזמון מאופיו המקהלתי, והושר, במנגינה שונה מן המחרוזות, בידי החזן עצמו. המקהלה גיוונה את קריאת הפזמון בהשמעת מחרוזות הביניים.



לשעתן. כי תבנית המחרוזות ופזמון, למרות זרותה, תאריך ימים הרבה, ועוד נמצא את עקבותיה בפייטנות הספרדית.<sup>19</sup>  
אימתי חדרה תבנית הסטרופות ופזמון אל מערכת היוצר? מכל מה שנבדק עד כה ברור ששלמה סולימן לא הכירה עדיין.<sup>20</sup> אבל אין בטחון מוחלט בזה באשר לפייטנותו של רב סעדיה גאון, ולפי הנראה הוא הראשון, למרות נטיותיו הקלאסיציסטיות המובהקות, שהלך בשיטה זו ביוצרותיו. באמת, במערכתו לפרשת בהעלותך, כפי שהיא מועתקת בכ"י המוזיאון הבריטי Or.5557R, דף 73 ואילך,<sup>21</sup> מובא המי כמכה דלהלן:

[קיט] מי כמ>כה>

שְׁרֵי עֵימִיָּה נְהוּרָה יִשַׁע בְּשׁוֹרָה  
לְעִירָה יִקְבֵּץ עֲדָרָה וְהִלְכוּ גֹזִים לְאוּרָה  
מְלוּכָה כְּעַל יָם תְּנַעֲמִי לְצוּרָה  
הַדּוּרָה — קוּמִי אוּרִי פִי כָּא אוּרָה

5 מי כְּמוֹד עוֹשֶׂה פְּלָאִים?  
וּמִי דוֹמָה לָהּ פּוֹעֵל נוֹרָאִים?  
פְּנִסֵי אוּרָה נְרָאִים / לְיוֹצְאִים וּבָאִים  
צִהְרֵי דָתָךְ נָאִים / בְּתַרְשִׁישׁ מְמוֹלָאִים  
קִישוּרֵי עֲמָךְ נִבְרָאִים / בְּאוּמָן, כְּמוֹ חֲלָאִים

ביאור:

1 שרי וכו': מי שהאור שורה אצלו (דנ' ב: כב); כינוי לקב"ה. והם דברי הפייטן לישראל.  
2 והלכו וכו': יש' ג: 3 מלוכה וכו': כמו על ים סוף תנעמי שיר לצורך להמליכו עליך. 4 הדורה: כינוי לישראל. קומי וכו': יש' ס: א. 7 פנסי אור: המאורות הגדולים והכוכבים. 8 צהרי דתך: אורות תורתך. נאים: יפים. בתרשיש וכו': כאילו הם ממולאים באבני חן (שה"ש ה:יד). 9 קישורי עמך: עדיי עמך, מלשון הפארים והצעדות והקשורים (יש' ג: כ). והכוונה למצוות ומעשים טובים. באומן: באמנות. ביופי. כמו

19 עיין ע' פליישר, ר' יצחק בר לוי, ב, 432 ואילך. ועיין גם להלן, 533, 541, 568, 597.  
20 כלומר: לא השתמש בה במערכות היוצר שלו. אבל מן הבחינה הכרונולוגית צריך לומר ששלמה סולימן כבר הכיר את הדגם ואפשר שהוא עצמו חיבר פזמונות לקדושתאות-כלאים שנאמרו בימיו. בין פזמונות של קדושתאות כלאים יש רבים שחתימתם 'שלמה', ואין זה רחוק שאחדים מהם שלו הם.  
21 נדפס בידי מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קפח. הקטע הראשון של המי כמכה מובא שם באתיות קטנות יותר, ואין לדעת מה הכוונה בכך. כידוע, נדפס החיבור לאחר פטירתו של זולאי, בעריכה לא תמיד אמينة. ההבלטה בדפוס אפשר שהיא של זולאי. עצמו שביקש לציין בזה שהוא מסופק בשייכותו של הקטע למערכת או לרס"ג בכלל. אבל אפשר שההבלטה היא של העורכים, ואין לדעת מה ביקשו לציין בזה.

- 10 רוֹזִינָה כְּמוֹ לְבָאִים / כְּעַד בְּשַׁחַק פְּלִיאִים  
שְׁנִים עֶשֶׂר כְּמוֹצָאִים / שׁוֹטְרִינוּ לֹא לֵאִים  
תָּאִיר אֹר לְנִכָּאִים / מְכַל הַמַּחְבֹּאִים  
שׁוֹכְבֵינוּ בְּאוֹרָה, מְשִׁבִית שׁוֹנָאִים  
תְּזַהֵר רַבִּי מַצְדִּיקִים כְּזוֹהֵר רִקִיעַ וצִבְאִים  
15 וצִבְאִים תְּצַבִּיא / בְּאֶרְמוֹן מַצְבִּי  
לְגִזִּי יָם לְבֹא אֶרֶץ צְבִי

זה צור וג'

ביאור:

זלֵאִים: כמו תכשיטי הוד (שה"ש זב: כמו חללים מעשי ידי אמן). / 10 רוֹזִינָה: שריך.  
לְבָאִים: אריות. כְּעַד וכו': מופלאים כשמש המאירה (תה' פט:לח: כירח יכון עולם ועד  
בשחק נאמן סלה). / 11 שְׁנִים עֶשֶׂר וכו': שיעור הטור: י"ב שוטרינו, כלומר שבטינו, אינם  
מתבטלים מן העולם ('לא לאים'), כמזלות בשמים ('כמוצאים'): על פי יש' מ:כו: שאו  
מרום עיניכם וכו' המוציא במספר צבאם וכו'). / 12 לְנִכָּאִים: לישראל. המַחְבֹּאִים:  
מאוצות פזורים. / 14 תְּזַהֵר וכו': על פי דנ' יב:ג: והמשכילים יזהירו כזהר הרקיע  
ומצדיקי הרבים ככוכבים וכו'. וצבאים: וצבא השמים. / 15 וצבאים: את צבאות ישראל.  
מכאן סטרופה משורשרת המעבירה אל התחנה הליטורגית, עיין על כך לעיל, 304 ואילך.  
בְּאֶרְמוֹן מַצְבִּי: בבית מקדשי. / 16 לְגִזִּי יָם וכו': להביא את ישראל שעברו בים לארץ  
ישראל. ונראה שצ"ל 'להביא' במקום 'לבוא'.

הקטע, כמות שהוא לפנינו בכתב היד, עשוי במובהק במתכונת המחרוזות  
ופזמון. אמת, אין הוא תואם לחלוטין את המקובל בדגם, לפי שהמחרוזות  
מביאה בו חתימה, ואילו הפזמון [המשך של] אלפבית, בעוד כרגיל המצב  
הפוך. אבל במקרה זה אין לתמוה על התופעה, ראשית מפני שאם באמת עומד  
לפנינו צעדו הראשון של הדגם ביוצר אין לצפות שעיצובו יהיה מלא ושלם  
כמקובל, ושנית מפני שאנו עומדים בפני פיוט מסוג המי כמכה, וה'סטרופה',  
כלומר הקטע הראשון של הפיוט, מעוצב כמי כמכה רגיל, קלאסי, כמצוי כמעט  
תמיד בפייטנותו של הגאון. אם החליט רב סעדיה לעצב את המי כמכה הזה  
במתכונת המחרוזות ופזמון אין פלא שביקש להשאיר, גם בדגם המחודש, זכר  
לשיטה שנהג בה בדרך כלל.

השאלה איננה אפוא האם עשוי המי כמכה שלפנינו בדגם המחרוזות ופזמון,  
כי הוא עשוי כך בלא ספק. השאלה היא רק אם ההרכב שלפנינו אותנטי או לא,  
כי לפי שהתופעה חריגה אצל רס"ג ועדיין לא מצאנו מקבילה לה, אפשר  
לפקפק אם שני הקטעים המעמידים את הפיוט משל רס"ג הם. והנה הקטע  
השני, הפזמון, אין ספק בו שהוא של הגאון. כי מלבד שיש בו רמזי לשון  
אופייניים לפייטנותו, הוא גם מביא השלמה של אלפבית (מאות ע' כנראה),  
שנקראה בלא ספק להמשיך אלפבית קטוע שהחל במרכיב אחר של המערכת,<sup>22</sup>

22 בפייטנותו של רב סעדיה גאון (עיין לעיל, 322), ממשיך המי כמכה לעתים את האלפבית

ומנהג זה, גם אם יתכן שנהגו בו גם פייטנים אחרים, טיפוסי לרס"ג. מעתה, אם הקטע השני אכן לגאון הוא — כבר אנו מצויים במקום החריגה מן המקובל אצלו, כי מעולם לא מצאנו ביוצרותיו מי כמכה בנוי בדרך זו.

ספקות אפשר להעלות בעניין יחוסה של ה'מחרוזות' לרס"ג, כי מלבד שאין בה לשונות מובהקים מאוצר המלים המיוחד של הגאון, היא גם נראית נגמרת בהיקצע גמור מצד עניינה ונקודת המעבר שלה: <sup>23</sup> אין היא נראית נזקקת להמשך. אמת, המחרוזת חתומה 'שלמה', כדרך חתימותיו של הגאון בפיוטי המי כמכה שלו בכלל, אך מצד אחר אין כאן סימני ההיכר האחרים המאפיינים את הקטעים הללו אצלו: הצירוף 'מי כמכה' הפותח את הטור הראשון והצירוף 'ומי דומה לך' הבא בראש הטור השלישי. אבל שני הצירופים הללו באים בזה ליד זה בפתיחת הפזמון. ואם כן אי אפשר לשער שהגאון, אילו כתב בעצמו גם 'מחרוזת', היה משלב את הצירופים גם בה. ועוד צריך לומר שאם אכן אין ה'מחרוזת' זקוקה לפזמון, הנה אי אפשר לומר גם את ההפך, כי הפזמון עצמו — תחילתו נראית רחוקה, וקשה לשער לבדו. בין הסטרופה והפזמון יש גם אחדות תימאטית גדולה, כי שניהם עיקר עניינם בנושא האור, כמתאים (אך לא כמתחייב!) לפרשה שהקטע משולב במערכתה: בהעלותך (את הנרות). אבל רק מכוח פתיחת הנושא בדרך הכינוי והמטאפורה ב'מחרוזת' מסתבר הדיון בו במישור ריאלי בפזמון. דרך הפתיחה של הפזמון, על צירופי הקבע שבראשה, גם נעשית שכיחה, אולי בהשפעת רס"ג, בפזמונות של פיוטי מי כמכה מאוחרים יותר. <sup>24</sup> נראה אפוא שאי אפשר לשלול את אותנטיות הקשר בין שני קטעי הפיוט ואם כן גם לא את יחוסם לרב סעדיה גאון.

של האופן, וכך היה המצב בכל המערכות לספר דברים שבהן הובאו המאורות והאהבות בא"ב נפרד משלהן. אבל אין בידנו אופן של הגאון לפרשת בהעלותך, וגם לא מאורה ואהבה. צריך לומר שאין הדבר פשוט בזה לגמרי, כי לפי שעה לא מצאנו אצל רס"ג אופנים שהאלפבית (הישר) שלהם מסתיים באות ס', אלא רק כאלה שמסתיימים או בנ' או בע' או בצ'. אך אפשר לומר שאף כאן הסתיים הא"ב בעי"ן, והטור הראשון של הפזמון 'מי כמכה עושה פלאים' או שאינו נחשב כאלפבית או שהוא כופל את העי"ן שכבר באה באופן. השווה בדומה לזה במערכת לדברים, מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קצו.

23 עיין בט' 3: 'מלוכה כעל ים תנעימי לצורך'. לשון המעבר כאן הוא מעין מה שמצוי בפיוטי המי כמכה של הגאון בכלל. מצד אחר — העובדה שלשון המעבר בא לא בסוף הקטע אלא בטור השלישי שלו אפשר שהיא מוכיחה שלא כוון להעביר ישירות אל התחנה הליטורגית. יש לזכור בהקשר זה שפייטנים, גם קדומים מאוד, נהגו להשאיר לשונות מעבר ברורים בסופי קטעים אשר מבחינה היסטורית היו יעודים להעביר לתחנות ליטורגיות, גם לאחר שניתקו ממקומם הקדום ונעשו פתיחות בלבד לקטעי הרחבה. כך הוא המצב למשל במשלשים בקדושתאות, ובשבעות המורחות.

24 השווה למשל פתיחת הפזמון של יוסף אלברדאני במי כמכה לפסח שנפדס בידי א"מ הברמן, עתרת רננים: 139: 'מי כמוך ידידים געו / ומי דומה לך יחד השימיעו'. וכן בנרדס בספרי שירת הקדוש, 309 (גם כן של יוסף אלברדאני): 'מי כמכה ישעי ואורי / ומי דומה לך היה בעזרי'. ועיין גם להלן פיוטים [קלא], [קלג].

בין פיוטי רס"ג אפשר שמסתתר עוד מי כמכה שעוצב במקורו במחרוזות ופזמון, והוא הפיסקה הקטועה הבאה ביוצר שלו לפרשת שמיני (כ"י אוספורד 2744/6, דף 39 ע"ב) בלשון זו:

[קכ] מי כְּמוֹכָה אֲדִיר בְּסוֹד קְדוּשִׁים  
ומי דוֹמָה לָךְ בְּצִבְאוֹת תְּרִישִׁים  
ומי יָעִיד לָךְ גִּזְעַר יָמִים וַיִּבְשִׁים  
דְּבָרִים שְׁלֹשָׁה אֲשֶׁר הֶאֱפַדְתָּם קְדוּשִׁים

ביאור:

נדפס בידי מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' קס. 4 האפדתם: אולי צ"ל: האפדתה (זולאי), ור"ל: קישטת.

כתב היד נקטע כאן, ולפי שעה לא נתגלה המשכו. מי כמכה זה שונה מן המקובל אצל הגאון בשני דברים, אחד שאינו חתום, אלא פותח א"ב חדש, ואחד שיש בו שלשה צירופי קבע במקום שנים. אבל הוא מוזר אל נכון גם בכך שאין הוא בא לידי גמר בסוף טורו הרביעי. כי אין ספק שהקטע היה ארוך יותר מן המצוי לפנינו: יעיד על כך לא רק הא"ב הנקטע באות ד', אלא גם בשורת ההמשך הנקלטת מטור ד': 'דברים שלשה אשר האפדתם קדושים'; המשך הפיוט פירט בלי ספק את שלושת הדברים הללו. והנה המשך הפיוט, שאינו בידנו, אי אפשר שהיה מעוצב בתבנית זהה עם המחרוזות הזאת: צירופי הקבע שבאים כאן אי אפשר ששימשו גם במחרוזות שלאחר מכן, כי אין צירופי פתיחה שמנסחים שאלות ריטוריות יפים לדיונים של חיווי. ההנחה שהמשך הפיוט היה 'פזמון' מקיף יותר, מחורזו בחריזה אחידה, אינה רחוקה מן השכל. אמת, אפשר להניח שהפיוט היה כתוב בהמשכו במחרוזות מרובעות, אבל אין הדבר נראה, כי אילו הפיוט עשוי כך לכל ארכו ראוי היה שכל מחרוזותיו יהיו זהות עקרונית בכל, כולל השימוש במלות הקבע, וזאת אפשרות שאינה סבירה. ועוד, שהועד מתי הבא בסוף המערכת פותח באות ק', ומביא אם כן השלמה לאלפבית שהחל לפני כן, על כרחנו במי כמכה שלנו: <sup>25</sup> נמצא שהמי כמכה נסתיים באות צ'. ואם נניח שהפייטן סידר את האותיות כסדרן בראשי הטורים, הרי שמספרן מאות ה' ואילך (ארבע עשרה אותיות) אינו מתחלק לקבוצות של ארבע. <sup>26</sup> צריך אפוא לומר שהמשך הפיוט לא עוצב במחרוזות מרובעות, ואם כן כמעט שאין מנוס מן ההנחה שהקטע היה עשוי גוש אחד נטול צירופי קבע, לשון אחר — שההמשך היה פזמון.

25 ואי אפשר שהוא משלים את האופן כי האלפבית של האופן בא על השלמתו במאורה ובהבה; עיין מ' זולאי, שם, עמ' קנד-קנה. גם זולאי מעיר בעמ' קסא, לטור קכט, שהועד מתי משלים את הא"ב של המי כמכה.

26 אלא אם כן נאמר שהגאון צופף את האותיות בסוף הקטע או העמיד שתי אותיות בראש שנים-שנים טורים. שתי האפשרויות אינן, כמובן, מן הנמנעות.

בכל אופן, המנהג לעצב אחדים ממרכיבי היוצר בדגמי סטרופות ופזמונים כבר נמצא קבוע איתן, ובצורות מקיפות ומפותחות, בפייטנותו של ר' יוסף אלברדאני, בסביבות אמצע המאה העשירית, וזה תאריך שבו על כל פנים כבר נמצא הדגם מקובל במערכת היוצר בלא ערעור.<sup>27</sup> למן ימי ר' יוסף אלברדאני ואילך מופיעים מרכיבי יוצר מעוצבים בדרך זו בשפע יחסי, אם כי, צריך לומר, בעיקר בפייטנותם של משוררים קטנים ושוליים יותר, אולי בעיקר מבני חוץ לארץ. דגם המחרוזות ופזמון היה בכלל אהוד בעיקר על בני חו"ל, ויש רגלים להנחה שבתקופת הגניזה הוא היה ידוע כדגם 'עיראקי' (=בבלי). בקצת כתיבי יד אכן מצויינים פיוטים העשויים בצורה זו, בכותרותיהם, בתאור זה.<sup>28</sup> ההנחה מתאשרת גם מחתימות הפייטנים המופיעות על פי הרוכ בפזמונים: רובם אינם ידועים כפייטנים ארץ ישראלים וחלק מהם ידועים כבני חו"ל. אבל גם משוררי ארץ ישראל לא הדירו עצמם הנאה מן הדגם, אם כי השתמשו בו בצנעה. מבין הפייטנים שהעמידו מערכות יוצר לפרשות — רק אלעזר בירבי קילר השתמש כנראה במתכונת זו באופן שוטף, אך לא במחזורו הגדול לפרשות הרגילות, אלא במחזורו המקביל לשבתות הנחמה,<sup>29</sup> שבו חתם (אם אכן הוא שחתם) 'אלעזר' בלבד. במערכות הללו באים האופנים במתכונת של מחרוזות ופזמון: פתיחתם בסטרופה מרובעת (א-ג), והמשכם בפזמון ארוך יותר, מחורזו בחרוז אחיד וחתום 'אלעזר' או 'אלעזר חזק'. לעת מצוא השתמש בדגם זה גם משורר קלאסיציסטי כשמואל השלישי, אבל לא במתכונתו המקורית: הוא לא חתם שמו בפזמון, אלא המשיך בו את הא"ב שפתח במחרוזת. הדגם ניכר אפוא בחיבוריו בכך שמחרוזתו הראשונה נחרזת לחוד והמשכו הארוך לחוד.<sup>30</sup> פיוטים עשויים בדגם זה מופיעים לעתים לא כל כך רחוקות גם אצל פייטנים אחרים.

אילו מרכיבים ממרכיבי היוצר נענו למתכונת המחרוזות ופזמון? העיון בקטעי הגניזה מראה שכל מרכיבי היוצר עוצבו לפעמים בדרך זו, לבד מן הזולת.<sup>31</sup> אבל, כמובן, לא כל המרכיבים היו נוחים באותה מידה להיטבע במתכונת הזאת.

27 זאת אנו לומדים מהיקף יצירתו של ר' יוסף אלברדאני בדגם, ומן האופי המפותח מאוד של המתכונת ביצירתו. עיין דוגמאות להלן. אצל יוסף אלברדאני כבר מעוצבים כמה פזמונות בסטרופות מרובעות (עיין להלן פיוט [קכד]).

28 עיין למשל בנדרס על ידי 'דוידסון, בגנוי שכטר, ג', 170: 'אופן עראקי' לסלמון חזן, בצורת מחרוזות ופזמון. הפזמון מצוייד שם בעניות קצרות, ולפי הנראה מן האלפבית הנקטע באות ה"א — היה ארוך יותר במקורו. 'יוצר עראקי' עשוי במתכונת סטרופה ופזמון עיין ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' 30. עיין גם להלן הערה 37. אבל הציון 'עראקי' בא לפעמים גם בראשי פיוטים שאינם עשויים בדרך זו.

29 עיין על כך לעיל, 195. 30 עיין להלן, 415.

31 בעצם נראה שכוונת המחדשים היתה לעצב, לפעמים, בדגם המחרוזות ופזמונים, רק את המרכיבים הקטנים של מערכת היוצר. בדין היה אפוא שלא נמצא גם גופי יוצר מעוצבים בתבנית זו. באמת, כפי שנראה להלן לא גופי היוצר (הקלאסיים) נתעצבו במתכונת המחרוזות ופזמון אלא, כנראה, היוצרות המרבעים, שקרבתם לדגם היתה רבה ממילא.

הדעת נותנת שמצדדים לא עוצבו במחרוזות ופזמון, שהרי הם עצמם 'פזמונים', ומה טעם יתוספו עליהם מחרוזות? אף על פי כן, והדבר מעיד על שיעור חיובו של הדגם, נראה שמצאנו גם מצדד אחד (לשבת איכה) שעוצב כך, אם מלכתחילה, ואם (וכך נראה) בדיעבד. שני קטעי הדגם בפיוט זה אינם שייכים כנראה זה לזה, אלא צורפו על ידי חזן או מעתיק מאוחר. סדרם 'הפוך': בראש הפיוט בא לכאורה 'פזמון' ארוך (אולי מצדד רגיל במקורו), ובסופו — סטרופה מרובעת אחת, כנראה בלתי חתומה; היא מכונה בכתב יד 'פזמון'. הקטע הראשון של הפיוט חתום 'דויד' [ב] יהודה' אך אין פייטן ששמו כך ידוע לפי שעה ממקום אחר. מקור הקטע בכ"י אוכספורד 2710/6:

[קכא] לחן דברי בן אמוץ

דוֹמֵם יִשְׁכָּה לְאַרְץ עִיר הַמְּלוּכָה  
וְשַׁעְרֶיהָ אֹמְלָלוּ בְּיוֹם מְבוּכָה  
יָדוּ פָּרֶשׁ צָר וְחֶמֶה לֹא שָׁכָכָה  
דָּהְמוּ גְבוּרֶיהָ וְתַפְאֲרֶתָהּ הִשְׁלָכָה  
נָכְתָם עֲוֹנָה לְפָנָיו וּגְזִירָה נִחְתָּכָה 5  
יִזְמָה: הַצָּרִי אֵין בְּגִלְעָד כִּי לֹא עָלְתָה אֲרוּכָה  
הִיתָה כְּאַלְמָנָה מִיַּחֲלָת וְתוֹחֲלָתָה נִמְשָׁכָה  
וְקָדַר עָלֶיהָ הַיּוֹם וְשִׁמְשָׁה חֲשָׁכָה  
דָּבִיר קָדְשָׁה חָרַב וְכָה חֶמֶה נִתְּכָה  
הָלֹא עַל אֵלֶּה יִרְמְיָה בָּכָה וַיִּקְוֶן אִיכָה 10

פז>מון< איכה נלפדה קריה תמודה  
ונותרה שכולה וגלמודה  
ומלכה ענכה פיד צר שדודה  
ויגל את מסף יהודה קדוש

ביאור:

2 ושעריה וכו': על פי יר' יד:ב: ושעריה אומללו קדרו לארץ. / 3 ידו וכו': איכה א:י: /  
4 דהמו: נדהמו. ותפארתה וכו': על פי אי"ב: א: / 5 נכתם וכו': על פי יר' ב:כב: / 6 יזמה:  
אמרה. הצרי וכו': שם ח:כב: / 7 היתה וכו': אי"א: א: / 12 שכולה וכו': יש' מט:כא: /  
14 ויגל וכו': יש' כב:ח.

אחר כך באה מיד פיסקה ראשונה מתוך היוצר לדברים 'אומן הנקרא מעין המתגבר' (נ"א: אומן הנקרא חבר), לשלמה סולימן.

מעטים ביותר מבנים של מחרוזות ופזמון המשמשים גופי יוצר. באמת, קשה היה לעצב גוף יוצר בדרך זו, לא רק מפני המסורת החמורה שחייבה תבנית אחרת למרכיב, אלא גם מפני שמסורת עוד יותר חמורה חייבה כאן קטע מקיף, ודגם המחרוזות ופזמון, גם בשלב התפתחותו האחרון, נשאר קצר יחסית. גם המנהג לדבר בגוף היוצר בפרשת היום מנע הזדקקות למתכונת

המחרוזות ופזמון במקום הזה. לפי שעה לא באה לידנו אלא דוגמה אחת של מחרוזות ופזמון ששימשו בגפם כגוף יוצר. ממצא זה מופלא מכמה בחינות, והוא בא בכתב יד קדום, בהקשר ארץ ישראלי מובהק.<sup>32</sup> מעתיק כה"י (ט"ש 8H21/1) כתב את שם הוי"ה באותיותיו כל פעם, דבר נדיר ביותר בכתבי יד פייטניים, ובכתבי היד של הגניזה בכלל. הטקסט קטוע בראשו, ולפי שיש בו עניין מכמה צדדים נביאנו כאן בשלמותו:

[קכב] אֶסְפֵּר מַעֲשֵׂה הָעוֹלָם וּאֶ...  
בְּשֵׁשֶׁה [נָמִים] הַכֹּל בְּרָא לְהַכִּינָה  
יְיָ בְּחֻמָּה יֶסֶד אֶרֶץ כּוֹנֵן שָׁמַיִם בְּתַבְנוּנָה

- 5 בְּרָא בְּרֵאשׁוֹן עֲשֶׂרָה דְּבָרִים עִם אֶרֶץ וְשָׁמַיִם  
תוֹהוּ וָבוֹהוּ וְחֹשֶׁךְ וְתוֹהוּם וְרוּחַ מְרַחֶפֶת עַל פְּנֵי הַמַּיִם  
וְאוֹר וְאֵשׁ לִפְנֵי רִקְיעַ הַשָּׁמַיִם  
בְּשָׁנִי בָּאָר יְהִי רִקְיעַ בְּתוֹךְ הַמַּיִם  
וְיִהְיֶה מְבָדִיל בֵּין מַיִם לְמַיִם  
גָּזָר בְּשָׁלִישֵׁי יָקוֹו הַמַּיִם  
10 וְתִדְשָׂא הָאֶרֶץ וְעֵץ פְּרִי וְרִעּוֹנִים  
דָּבָר בְּרַבִּיעִי יְהִי מְאוֹרֹת בְּרִקְיעַ הַשָּׁמַיִם  
הַשְּׂרִיץ בְּחִמְשֵׁי נֶפֶשׁ חַיָּה מִן וּמִיָּנִים  
וַיַּעַשׂ אָדָם [בְּצֶלְמוֹ] כְּדִמוּת שָׁנִים  
זָכָר וְנִקְבָּה בְּדַעַת וְנִיב [שֶׁפִּ]תִּים  
15 וַיְכַל בַּיּוֹם הַשְּׁבִיעִי מְלָאכַת אֶרֶץ וְשָׁמַיִם  
[...] שָׁבַת וַיְבָרֶךְ וַיְקַדֵּשׁ יוֹם הַשָּׁבַת מִכָּל יוֹמִים  
עַל כֵּן נֹאמַר אֶתָּה הוּא יְיָ לְבָרֶךְ אֶתָּה עֲשֵׂיתָ אֶת הַשָּׁמַיִם שָׁמַי  
הַשָּׁמַיִם

קדוש

ביאור:

1 וּאֶ...]: אולי צריך להשלים: ואבינה, כלומר ואסביר, או: וארננה. 3 יי בחכמה וכו': משה' ג. יט. / 4 ברא ... עשרה דברים: על פי חגיגה יב ע"א ופדר"א ג. עם ארץ ושמים: כך בפנים, אבל המעתיק ציין מלת 'עם' בקו, לשם מחיקה וציין בוי"ת קטנה על מלת 'ארץ'. נוסח שני הוא אפוא: בארץ ושמים. / 5 תוהו וכו': הוא מונה כאן עשרה דברים, אבל אין רשימתם נהלמת לפי המקורות המפורסמים שבאגדה. / 6 לפני: קודם שנבראו השמים. המעתיק כתב תחילה 'עם' ותיקן למעלה. השמים: הה"א נוספה מתחת לטור. / 7 ביאר: אמר. / 12 ומינים: והרבה מינים. / 14 וניב שפתיים: ומחוננים בכוח הדיבור. / 17 אתה

32 בדף נוסף (לא רצוף) של כתב היד בא נוסח של הברכה הרביעית לעמידת ראש חודש שחל להיות בשבת, והלשון שם ארץ ישראלית מובהקת ('... יום ענוגה תהא לעם שקנית ... אנה אלהינו יעלה ויבוא יגיע וכו' ברוך ... שאותך ביראה נעבד ... ואלתמאם

וכולם עומדים באימה ושומעים יחד קול דברי אלהים חיים ומלך עולם זה מזה  
מקבלים ואומרים

קדוש קדוש קדוש יי צבאות מלא כל הארץ כבודו

והאופנים [וח]יות הקדש וקול [רעש גדול] אדיר וחזק לעומתם לעמת שרפים  
משבחים

ברוך כבוד יי ממקומו

אֶל עוֹטָה כְּשֶׁלְמָה אוֹרָה  
הוא יִרְצָה שְׁבִתוֹתֵינוּ בְּטָהֳרָה

ככתוב קומי אורי כי בא אורך וכבוד יי עליך זרח (יש' ס: א) ונאמר עוטה אור  
כשלמה נטה שמים כיריעה (תה' קד: ב) לעושה אורים גדלים כי לעולם חסדו  
(תה' קלו: ז)

ברוך אתה יי יוצר המאורות

תִּשְׁכַּלֵּל אֶפְרִיזֵן  
תִּבְנֶה חֲבִיזֵן  
תְּחַיֵּשׂ פְּדִיזֵן  
תַּעֲזֹר אֶהֱבֵת צִיזֵן

20

ככתוב אוהב יי שערי ציון מכל משכנות יעקב (תה' פז: ב) ונאמר כי יעקב  
בחר לו יה ישראל לסגולתו (תה' קלה: ד)

ברוך אתה יי הבוחר בעמו ישראל אמן

שמע ישראל [יי] אלהינו יי אחד ואהבת את יי [אלהיך]  
אלתלאת פצול אלי ציצית ואמת ויציב על [הראשונים] אלי זולתיך כמה  
הו מכתוב פי מא תקדם. ויקאל (=שלושת הפרקים עד ציצית ואמת ויציב  
על הראשונים עד זולתיך כמו שהוא כתוב לפני זה. ויאמר)

אלזולת (=הזולת)

אֶתֶן רוֹמְמוֹת / לְבַעַל נְקֻמוֹת  
אֲשֶׁר קָרַע [תְּהוֹמוֹת] / וְעָשׂ מִים חוֹמוֹת

25

ביאור:

הוא וכו': נח' ט: ו. / 20 אפריון: בית המקדש. / 21 חביון: גם כן כינוי לבית המקדש. /  
25 ועש: ועשה. / 26 הדומו: את הארץ. / 27 כנאמו: כהבטחתו.

[=והשלמה] הטוב לך אלי [=עד] עשה השלוש. אחר כך בא נוסח של הברלה, אף הוא  
ארץ ישראלי מובהק.



בְּעִבּוֹר עָמוֹ / הִרְעִישׁ הָדוֹמוֹ  
 יָרַד מִמְּקוֹמוֹ / לְהוֹצִיאֵם [כְּנָאָמוֹ]  
 גְּבוּרוֹת עֲשֶׂה / [... ...]  
 גִּיד[ע] וְשִׁיסַע / כָּל מַכְבִּידֵי מ[שָׂא]

— — — — —

ה'מערכת' כפי שהיא מובאת בכתב היד בוודאי אינה אותנטית,<sup>33</sup> ויש בה כמה זרויות. אבל אי אפשר לפקפק לא בתפקידו של הקטע הראשון שבה, ולא בתבניתו. למרות הכלבול המביך של האקרוסטיכון ברור שיש כאן מתכונת של מחזרות ופזמון. העובדה שהמחזרות תלת-טורית אינה מפליאה, כי כבר צויין

33 כתב היד מפורט מן הרגיל בהענקות פייטניות בהבאת לשונות המעבר ובציון התחנות הליטורגיות עצמן. נראה שההענקת הותקנה ליחיד המתפלל בציבור. המאורה מביאה שני טורים בלבד, ואם אין כאן השמטה של שני טורים נוספים — הרי זו תבנית יוצאת דופן. האהבה 'תשכלל אפריין' באה בהקשר אחר (במערכת לשבת איכה) בכ"י קויפמן 38 (נוסחה שם: תשכלל אפריין / תסיר תִּדְגִיין / תחיש חזיון / תעורר אהבת ציון). הזולת 'אתן רוממות' בא גם בכ"י ט"ש ס"ח 110.20 אבל לפניו שם אהבה אחרת. אחרי הזולת בא שם יי מלכנו רגיל (מי כמכה אין). בכתב יד זה ממשיך הזולת עד אות למ"ד בלבד, אבל מובא כפיוט שלם. לשונו כך:

זולת

אֶתֶן רוֹמְמוֹת / לְבַעַל נְקֻמוֹת  
 אֲשֶׁר קָרַע תְּהוֹמוֹת / וְעַשׂ מִים חוֹמוֹת  
 בְּעִבּוֹר עָמוֹ / הִרְעִישׁ הָדוֹמוֹ  
 יָרַד מִמְּקוֹמוֹ / לְהוֹצִיאֵם <כְּנָאָמוֹ>  
 5 גִּדַע וְשִׁסַע / כָּל מַכְבִּידֵי מֹשֶׁה (!)  
 <... ..>  
 דָּאָה כְּנֶשֶׁר / בְּמַסִּילוֹת יוֹשֶׁר  
 <... ..>  
 [ה... .. / ... ..] יִם פְּתוּדוֹ  
 10 [.. ..] רְקֵדוֹ / וּגְבָעוֹת רִיקָרוֹ  
 וְתַבֵּל עֲשֶׂשֶׂה / גְּעִשֶׂה וְרַעֲשֶׂה  
 עַת כִּי חוֹפְשֶׂה / לְנַחֵל דָּת מוֹרְשֶׂה  
 זָעוּ עֲלִיּוֹנִים / וְרַעֲדוּ תַּחְתּוֹנִים  
 בְּצִאֵת אֵם הַבָּנִים / מִפֶּרֶךְ לְבָנִים  
 15 חֲצִי הַלֵּילָה גְּדֵלָה / בְּנוֹף יִלְלָה  
 וְשׁוֹלְחָה סְגוּלָה / לְחִירוֹת גְּאוּלָה  
 טָמְאִים בַּהֲפָגִישׁוֹ / כִּי יִדְרִים חוֹפְשׁוֹ  
 אַחֲרֵיהֶם רָגָשׁוֹ / וְלֵאמֹר רוֹשְׁשׁוֹ

שבקדושתאות מביא הדגם לעתים קרובות מחרוזות תלת-טוריות.<sup>34</sup> אמת, ביוצר נדיר הדבר, אבל אינו בכל יראה.<sup>35</sup> מעניינת מלת 'קדוש' הבאה בסוף הקטע: היא מאששת את ההנחה שהפיוט הובא לשמש כגוף יוצר; הפייטן (או המעתיק) ידע שגוף היוצר מסתיים במלת 'קדוש' והציב את התיבה במקום הנכון. אף על פי שקדושת היוצר לא נאמרה במקומו ובזמנו אלא לאחר גשר ארוך למדי של נוסח פרוזה. השאלה האם נכתב הקטע במקורו כגוף יוצר, או שמא נכתב מלכתחילה כמצדד או לצורך אחר, נשארת פתוחה. הואיל וכתב היד קדום — נראה שיש ליחס משקל לעדותו.

מקרה זה בודד לפי שעה ולא מצאנו לו אח ורע. הדרך מן הגוף הקלאסי אל מתכונת המחרוזות ופזמון היתה ארוכה ויגעה, ורק במצבים חריגים לגמרי, כגון בדוגמה דלעיל, ניתן היה לעבור אותה. כנגד זה קטן הרבה יותר היה המרחק מן היוצר המרבע אל המחרוזות ופזמון, ונראה שכמה מחברים שביקשו לכתוב יוצרות מרבעים עצבו אותם בדגם זה. המרבע הראשון שנדפס מעולם אכן עשוי בצורה זו: אחרי שלוש סטרופות מרובעות (אותיות א־ו) באים בפיוט הזה שני פזמונות שונים. אבל הרכב הקטע כנראה אינו אותנטי וספק אם חלקיו (אולי לבד מן הפזמון השני שיש בסופו טור מעבר אל הקדושה) נועדו מעיקרם לשמש גוף יוצר.<sup>36</sup> לתפוצה מסויימת זכה פיוט אחר מטיפוס זה, המופיע במערכת כלאים לשבועות (תחילתו 'אז כעץ שתול על יובל אפריח'): כאן באה בראש הפיוט מחרוזת אחת (א־ד), ואחר כך פזמון ארוך (תחילתו 'עורי עורי איומה') עשוי מחרוזות מרובעות וחתום 'עמרם חזן'. טורו האחרון,

גַּה בִּים / כָּל מַכְבִּירֵי עֲדִים  
עַת כִּי חָרְפוּ בְּאִיוּנִים / מוֹל חֵי וְקִיִּם 20  
כֵּן יֵאבְדוּ מַכְעֲסֵיךָ / וְיִשְׁמְחוּ בְּךָ חוֹסֵיךָ  
יֵאָמְרוּ עֲמוּסֵיךָ / מָה רַבּוּ מַעֲשֵׂיךָ  
לִנְקוּם נָקָם / דְּכָרְךָ לֹא יִשׁוּב רִיקָם  
לְהַשִּׁיב אֶל חִיקָם / עַל אֲשֶׁר שָׁמְרוּ חֻקָּם  
וְעַל זֹאת

הברכה בסוף היי מלכנו: ב'רוך' א'תה' יי צור ישראל וגואלו. ולאחר מיכן קולופון: 'זה לישועה בר מבחר החבר חֲזָבָה הִידוע בן קשקוש חֲזָבָה ע', ואין לדעת אם הכוונה לפיוט או (וכך נראה) לקונטרס. על פייטנים בני קשקוש עיין ג' אלוני, 'משירת ספרד ולשונה', סיני, נח (תשכ"ו), עמ' קלד ואילך. בכ"י ט"ש ש"ח 275.194א בא הזולת מט' 11 ועד ט' 20 וכתוב בראשו 'תמאם (=השלמת) זולת אתן רוממות', ושם כמה שינויי נוסח: 11 ותבל געשה ורעשה וגעשה (!) 13 ופחדו תחתונים 15 חצות הלילה נפלה בנוף יללה 16 ולגאולה 18 ובים 10 כל מכבירי קשיים.

לעיל, 394.

עיין בסמוך, 413.

עיין י' דוידסון, גנזי שכטר, ג, 168. ועיין ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' נא סימן 20. הפזמון השני, בנוסח הנדפס בגנזי שכטר אולי חתום 'נישיר', אבל בנוסח אחר שלו (כ"י אוכספורד 2744/7) שלשונו מתוקן הרבה יותר, אין החתימה ניכרת.

'לקדוש יושב תהלות', רומז בבירור ליעודו.<sup>37</sup> באחת מהענקותיו 'זכה' הפזמון להשתלל קטע ביניים לתוכו. תופעה משונה זו, שמביאה פזמון לתוך פזמון עולה, כנזכר לעיל, בכמה מקומות נוספים. ברוב המקרים ניתן להטיל ספק בשייכותו האורגאנית של הפזמון (השני) להרכב.

דוגמה דומה לזו, אבל קרובה יותר לצורה המקורית של המתכונת נביא כאן מפני יופיה. פיוט זה בא בהעתקה מלאה בכ"י אוכספורד D/2737 דף 35 ע"א במערכת כלאיים ליום שביעי של פסח. לפניו באים שם מצדר, קטעים מקוצרים של כמה גופי יוצר קלאסיים ומרבע אחד.<sup>38</sup> אחריו באים כמה אופנים. שרידים מן הפיוט באים גם בכ"י ט"ש ס"ח 275.117 (כנראה במערכת לפרשת החודש), וגם בכ"י ט"ש H11/39 (במערכת יוצר לחתן). הפיוט עשוי שני חלקים, כרגיל. מחרוזתו מביאה א"ב עד ד', ואילו הפזמון — חתימה של הפייטן: 'יחיי חזק'. אבל שני חלקי הפיוט מחרוזים באותו חרוז, סימן שהפייטן חש בתכונות המשוונות של הדגם, וביקש לטשטש את זרותו.<sup>39</sup> כיוצא בזה נהגו, כפי שכבר צויין לעיל, גם פייטנים אחרים, ועוד נראה דוגמאות נוספות לכך להלן.<sup>40</sup> הפיוט מצטיין בחרוזים תכופים ובמשחקי מלים מתוחכמים, ורמתו גבוהה מן המקובל בסוג פיוטים זה. הפייטן יחיי איננו יודעים מי הוא; בגניזה נשתמרו כמה שירים החתומים בשמו:<sup>41</sup>

[קכג] אַתִּי מִלְכָּנוֹן כָּלָה אֶתִּי חֵק אָמוֹן  
בְּאוּרֵי תְרָאֵי אֹר, עֲזוּבָה בְּשִׁמְמוֹן,  
גִּיהֶךְ בְּגִיל אֶצְהִיל כְּפֶלַח הָרִמּוֹן  
דְּבִכְךָ יַעֲרֹב קָקְנָה וְקִנְמוֹן

ביאור:

1 אֶתִּי מִלְכָּנוֹן וכו': שה"ש ד: ח. חק: כך חקק ואמר. אמוֹן: כינוי לקב"ה. 2 באורי וכו': על פי תה' לו: 1/3 גיהך: אורך. כפֶלַח הָרִמּוֹן: על פי שה"ש ד: ג. 4 דבכך: דיבורך.

37 עיין ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' 50. באחד מכתבי היד (ט"ש ס"ח 92.55) מכונה הפיוט 'יוצר עראקי'. עיין לעיל הערה 28. הפיוט, מלבד שהוא נמצא מועתק בארבעה כתבי יד, גם משמש לחן לפיוטים אחרים (עיין להלן פיוט [קכד]: וכן הוא גם בכ"י אוכספורד 2712/10).

38 מרבע זה נדפס במאמרי היוצר המרבע, עמ' 50. נח, סימן 32. בשעת כתיבת המאמר כסבור הייתי שהפיוט הנדפס להלן בפנים מיועד להיות אופן, וכן ציינתי שם, עמ' 50. אבל ברור שאין הדבר כן. מעידה על כך העובדה שרק הפיוט שלאחר הקטע הזה מסומן בכתב היד בכותרת 'אופן'. גם המעבר אל הפסוק הראשון של הקדושה מעיד כך.

39 בכ"י ט"ש H11/39 מועתק הפיוט בהעלם אחד, בלא ציון נפרד לפזמון. סימן שהמעתיק לא חש באופי התבנית.

40 עיין לעיל, 396, ולהלן, 415 ואילך.

41 השווה ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' 50. סימן 35. קינה חתומה 'יחיי' ('יעצו בי גוריי') באה בכ"י אוכספורד 2852/1. קריפמן 36. וט"ש H14/33. שבעתא חתומה כך (כנראה) מועתקת בכ"י המזויאן הבריטי Or. 5557 U דף 41.

- 5 פזמון > ליחיי וְיֹאֲרֵב וַיִּזְרַב וַיִּחַרֵּב אֶדְמוֹן  
חָפָה וַחֲלָפָה וַיִּמְכְּהָ לּוֹ לְטָמוֹן  
וַיִּשְׁאֵף וַיִּזְשֹׁף וַיִּזְרַשֵּׁף בְּרִתְמוֹן  
וַיֹּאסֶר וַיִּמְסֶר וַיִּחַסֶּר מִמוֹן  
חִילִי קָטִיו יֹקֵב וַיִּרְקֵב בְּצִלְמוֹן  
10 זִירוֹ וַנִּזְרוֹ לְהַחְזִירוֹ לְאַרְמוֹן  
קָדְקְדוֹ בְּפִידוֹ יִנִּידוֹ כְּאַגְמוֹן  
וַיִּפֹּת נָעַל תַּעַל לְסָף רָעַל בְּעַצְמוֹן  
וַיֹּאבְדוּ רוּדִים / כְּשִׁלִּיגַת צִלְמוֹן  
וַיִּחַפְּרוּ מוֹרְדִים / בְּבוֹשׁ וַדִּימָמוֹן  
15 וַיִּצְאוּ מְרוּדִים / מִתַּחַת חֶרְמוֹן  
וַיִּהְיוּ רְצוּיִים לְאַחֲרוֹן וְקַדְמוֹן  
וְאֲנִי שִׁיר אֶפְלֵשׁ / כְּעֵט פַּעֲמוֹן יִרְמוֹן  
וְאַאֲגַד בְּגִלְשׁ / כְּצֶאֱן פֶּצֶל עֶרְמוֹן  
וְאַהֲיָה לְאֵל חִלְשׁ / וְלֹא אֶשֶׁב אֶלְמוֹן  
20 וְקַדְוֶשָׁה אֶשְׁלֵשׁ / קוֹלֵם קָקוֹל הֶמוֹן  
לְהַקְדִּישׁ קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ

וכל צבא מרום וג'

בקנה וקנמון: כבשמים טובים (שה"ש ד:יד.) / 5 יוארב: יושם לו מארב ללכדו. ויוזרב: ייושמד (איוב ו:יז). אדמון: אדום. / 6 וחלפה: כנראה: ועניות. מלשון דל וחלך (תהי"ח.) / 7 וישאף: יושמד (איוב ה:ה ועוד). ויורשף: ויישרף. ברתמון: בגחלי רתמים (תהי"ח.) / 9 קטיו: כמידה הנכונה, כראוי. יוקב: יקולל. בצלמון: בצלמות. / 10 זירו וכו': כדי שיוחזרו למקדש (לארמון) ישראל שהם זירו ונזרו של הקב"ה. / 11 קדקדו וכו': יניד ה' קדקדו של אדום כאגמון באסונו ('בפידו'). / 12 ויפת נעל: ואילו כנסת ישראל (שה"ש ז:ב). לסף רעל: לירושלים (זכ"ב:ב). בעצמון: בעוצמה וכוח. / 13 רודים: שים לב לחריזה הפנימית שבט' 13-15. כשליגת צלמון: על פי תהי"ח: סח:טו: בפרש שדי מלכים בה תשלג בצלמון: כלומר כשלג הנמס בחשכה. / 15 מתחת חרמון: מתחת החרם, מן האסון. או: מחרמש, ממלכותם של אומות העולם. / 16 לאחרון וקדמון: לקב"ה. / 17 אפלש: ארחיב. שים לב לחריזה הפנימית המצולבת, מכאן ועד סוף השיר. כעט וכו': ככהן הגדול שעטה בגדי כהונה שהיו מעוטרים בפעמונים ורמונים (שמ"כ:לד); והם דברי כנסת ישראל. / 18 ואאגד: אלוט מפזורי. בגלש: מלשון שגלשו מן הגלעד (שה"ש ז:א). פצל ערמון: של יעקב אבינו (בר' ל:לז). / 19 חלש: גורל, חלק ונחלה. / 20 קולם וכו': שיעור הטור כאן: כקולם קול המון, כלומר כמלאכים (דני' י:ו).

דוגמה קדומה יחסית לשימוש בתבנית המחרוזות ופזמון בתפקיד של גוף יוצר עולה לפנינו מכתב יד אוכספורד 2712/10. בכתב יד זה מועתקת מערכת יוצר מורחבת ביותר ליום שני של שבועות. תחילה בא שם קטע מגוף יוצר קלאסי ליום זה (תחילתו 'אנצחה לנאור ולשמו אסלד', אותיות א-ל; חתום משנה'':)) ; אחר כך עוד גוף יוצר קלאסי, כתוב בראשו 'יוצר אחר לך סהלאן ז' ע' ('אמור אמרתה לחוזה חזיונך'), אף הוא קטוע (א-ל). ואחר כך עוד קטע מגוף

קלאסי ('אנכי אור דוק וחלד') חתום 'יוסף' (אותיות א־ל). שלושת הקטעים מיוסדים על קריאה ב'כל הבכור'. אחר כך בא יוצר מרבע שתחילתו 'אפאר למנחיל תורות', כתוב בראשו 'יוצר מרבע' ומיוסד על אקרוסטיכון עד אות ו', ואחר כך עוד מרבע, תחילתו 'הבכורים היום בהקריבכם' (א־ל).<sup>42</sup> אחר כך בא, בסוף סדרת גופי היוצר, הפיוט דלהלן, העשוי במתכונת המחרוזות ופזמון. אחריו (כותרת: 'אופן') באים שלושה אופנים, מאורה, אהבה וזולת. הפיוט שלנו מביא 'מחרוזת' ארוכה של ששה טורים (א־ו).<sup>43</sup> ופזמון מסודר במחרוזות מרובעות, חתום 'יוסף אל[ב]רדאני'. הקטע, אף על פי שהוא קדום יחסית, מפותח מאוד, הן ב'מחרוזת' והן ב'פזמון'. הפיוט נועד להיות מושר במנגינת הקטע 'אז כעץ שתול' שדובר בו לעיל, והוא מובא כאן, כאמור, על פי כ"י אוכספורד 2712/10:

[קכד]                      ל>חן< אז כעץ

אֶשְׁלַח תְּשֻׁבִי וְעִמּוֹ מְשִׁיחֶךָ  
בֶּן עֶמְרָם כְּשִׁלַּחְתִּי מִנוֹף לְשִׁלַּחֶךָ  
גַּם מִן הַיּוֹם אֶקְבֹּץ נְדִיחֶךָ  
דְּתִי בְּכָל מוֹשֵׁב בְּשִׁנְגַּף לְפָרְחֶיךָ  
הַלּוֹךְ יֵלְכוּ לְאוֹר נוּחֶךָ  
וּמַלְכִים לְנוּגָה זֶרְחֶךָ  
5  
פז>מון< יֵזְכוּ לְיוֹם נַחֲמָה  
יִלְדֵי יוֹנָה תִּמְהָה  
יִוֹרְשֵׁי מְכָל אֻמָּה  
10 תּוֹרַת יִי תִמְיָמָה

ביאור:

1 תשובי: את אליהו, מבשרו של המשיח. / 2 בן עמרם וכו': כמו ששלחתי את משה להוציאך ממצרים ('מנוף'). / 3 מן היום: עיין חגי ב:יט. / 4 דתי וכו': שיעור הטור: בשננג דתי בכל מושב לבניך ('לפרחך'). / 5 הלוך ילכו וכו': על פי יש' ס:ג. והלכו גוים לאורך ומלכים לנוגה זרחך. אפשר שבט' 5 חסרה מלה. נוחך: לאור השורה במקום נוחך. / 8 ילדי וכו': ישראל. / 9 יורשי: היורשים מבין כל האומות — את התורה. מכאן מסתיימות המחרוזות בלשונות רצופים מתה' יט:ח ואילך. / 11 ולהוגה וכו': ולהוגה

42 שני מרבעים אלה נדפסו במאמרי היוצר המרבע, עמ' נט ואילך, סימנים 33 ו-34. באשר לפיוט שלנו כסבור הייתי שהוא אופן, וכך ציינתי שם. אבל אין ספק שהוא גוף יוצר, כמוכח מטור הסיום של הפזמון ומן העובדה שרק אחר כך באה בכתב היד הכותרת 'אופן' ואחר כך 'אופן אחר'. כך טעיתי גם במצויין לעיל בהערה 38. כמו שם, כך גם כאן, הפיוט העשוי במתכונת המחרוזות ופזמון מסיים את סדרת גופי היוצר במערכת המורחבת. על פשר המיקום עיין להלן, 443.

43 היקף מורחב של מחרוזות בא לעתים מזומנות בפיוטי ר' יוסף אלברדאני העשויים במבנה המחרוזות ופזמון. עיין גם להלן, 432 ואילך.

	וּלְהוֹגָה בְּכָל עוֹנָה וּלְשׁוֹמְרָה, הִיא חֲנִינָה וּלְעוֹשָׂה הִיא צָנָה עֲדוֹת יְיָ נֶאֱמָנָה	
15	סוֹפְרִיָּה מוֹכְשָׁרִים סוֹדְרִיָּה מְאֻשָּׁרִים סוֹחְרִיָּה מוֹעֲשָׁרִים פְּקוּדֵי יְיָ יִשְׁרִים	
20	פֶּה קוֹרְאָה מִבְּרִיָּה פּוֹשֶׁטֶת מִנּוּ עֶבְרָה פּוֹרֶשֶׁת עָלֶיו אֶבְרָה יֵרָאֵת יְיָ טְהוֹרָה	
25	אֲשֶׁרִי שׁוֹמְרֵי תוֹרָה לָמוּ גַן עֵדֶן נְטוּרָה מִשְׁנֵנָם בְּכָל טִירָה מִצַּנֵּת יְיָ בָּרָה	
30	רֹדְפֵי צֶדֶק וְאֵמֶת רְנִים דִּינֵי אֵמֶת אֹהֲבֵי חֶסֶד וְאֵמֶת מִשְׁפָּטֵי יְיָ אֵמֶת	
	נָוֶה מִקְדָּשׁ קְדוֹשׁ יֹרֵד לְעַם קְדוֹשׁ וְבוֹ יַעֲנוּ קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ קְדֹ <וְשׁ> קְדֹ <דוֹשׁ>	

ביאור:

בה. / 12 חנינה: חן וחסד. / 13 ולעושה: ולמקיים מצותיה. צנה: מגן. / 17 סוחריה: כל העוסקים בה. מועשרים: מתעשרים. / 19 פה וכו': היא, התורה, מקנה שפה ברורה לפה הקורא בה. / 20 פושטת: מעבירה. מנו: ממנו. עברה: פורענות. / 21 אברה: כנף מגינה של הקב"ה. / 24 נטורה: שמורה. / 25 משננס: ודאי טעות, במקום 'בשננס' (עייין גם ט' 4) הנצרך לחתימה. בלמדם בכל בית ('טירה'). / 31 נוה מקדש: בית המקדש. / 32 ירד: מן השמים. כלומר ייבנה בידי הקב"ה. / 33 ובו: במקדש שייבנה. יענו: הנושא: עם קדוש.

השפעתו העזה של דגם המחרוזות ופזמון על הפייטנות המאוחרת, ורצונם של הפייטנים, תוך כדי היענות לתביעותיו, לצאת גם ידי חובת הנאמנות לתבנית הקלאסית של גוף היוצר, ניכרים בצורה מופלאה בחיבור הבא, שנשאר בידנו ממורשתו הספרותית של ר' סהלאן בר

אברהם, איש ציבור ופייטן מצרי חשוב בן המחצית הראשונה של המאה ה"א.<sup>44</sup> לכאורה יש כאן התחלה של גוף יוצר לקאסי: שלוש מחרוזות תלת-טוריות ופזמון לאחריהן. הרבה גופי יוצר רגילים נותרו בידנו בהעתקות מאוחרות בהיקף כזה. אבל יוצרו של סהלאן לא נתקצץ בידי מעתיקים או חזנים מאוחרים, אלא נכתב מלכתחילה כך, בצורה 'מקצועית' מראש. דבר זה אנו לומדים מן העובדה שאין לקטע אקרוסטיכון אלפביתי (קטוע) אלא חתימה, וזו עומדת לפנינו שלמה, וכן גם מן העובדה שהסיומות שבסופי המחרוזות, המביאות ברצף לשונות מפתחת ברכת המאורות — משלימות את הברכה עד סופה.<sup>45</sup> והנה עד כאן הכל כחוק הקלאסי של גוף היוצר. אבל סהלאן האריך בהפלגה גדולה את מה שנועד להיות מחרוזות ביניים רגילה כביכול, ועשה אותה 'פזמון' מטיפוס הפזמונים הבאים במתכונת המחרוזות ופזמון. לפיכך גם לא הוסיף את המלה 'קדוש' בסוף הקטע: מלה זו באה תמיד בסוף מחרוזות הביניים הרגילות של גופי היוצר הקלאסיים, אבל אין היא באה בסוף פזמונים של קטעים מדגם המחרוזות ופזמון. הפיוט, כמות שהוא לפנינו, הוא, לאמתו של דבר, דוגמה טיפוסית של מחרוזות ופזמון, עם שהוא, בה באותה שעה, גם התחלה של גוף יוצר קלאסי למהדרין!

הפזמון של סהלאן מסתיים בצירוף 'המאיר לארץ', לומר לך שכונתו של הפייטן היתה שגוף היוצר יעביר לא אל קדושת היוצר (או אל מקום סמוך לקדושה), אלא אל ראשית נוסח הקבע של ברכת המאורות ('המאיר לארץ ולדרים עליה'). מכאן שבימי סהלאן ובמנהגו שוב לא בא גוף היוצר במקום נוסח הקבע של ברכת המאורות (עד לקדושה) אלא כעיסור שלו בלבד. אין תמיהה גדולה בממצא הזה, גם משום שסהלאן פייטן מאוחר היה, ומנהג זה כבר מיוצג קודם לימי אצל ר' יוסף אבן אביתור, וגם משום ש' סהלאן 'בבלי' היה, ובקהילות בבליות, במידה שאמרו פיוטים בכלל, ודאי לא השמיטו נוסחות קבע מפניהם.

הפיוט מעניין גם מצד עיצובו המנייריטי: המלים שבכל שורה פותחות בו באותה אות עצמה, לפי מטבע החיתום של הפייטן ('סהלאן המומחה'). הוא מעניין גם מצד סגנונו: סהלאן מושפע עמוקות מפיטנותו של רב סעדיה גאון, והוא היחיד מבין תלמידי הגאון שהצליח לחקות — ברצותו — את לשונו המיוחדת, חיקוי מושלם.<sup>46</sup> והנה הפיוט, על פי כ"י מוצרי IV.105, הוא מצויין בכותרתו, למרבה הפלא, 'מרבע', כנראה בטעות.<sup>47</sup>

44 על פייטן חשוב זה שרוב יצירתו טמונה עדיין בגניזה, עיין ח' שירמן, שירים חדשים, 75 ואילך. ידיעות עליו מפורזות במחקרים העוסקים בקורות היהודים במצרים במאה ה"א, והן מצטרפות לחשבון גדול. סהלאן שימש ראש עדת העראקים בפסטאט והיה חבר ואב בית דין במקום בין השנים 1034-1049, עיין ש"ד גויטיין, חברה יס-ת'כונית, ב, 551. אבל יש בידנו הספד שחיבר על מות שמואל השלישי (שירמן, שם, 77); נמצא שכבר היה פעיל בראשית המאה. סהלאן הוא, בין השאר, גם נמענו של שמואל הנגיד באחד משיירי התהילה היפים שלו ('היום מחר תמישון אהליכם', מהד' דב ירדן, 200). דברי סיכום על פעילותו של סהלאן בר אברהם בענייני ציבור בפוסטאט עיין כעת במאמרה של אלינער ברקת, 'סהלאן בן אברהם', תרביץ, נב (תשמ"ג), 17 ואילך. בראשית דרכו הציוכורית היה ר' סהלאן קשור עם ישיבת ארץ ישראל, שממנה קיבל כמה תארי כבוד.

45 על שימושם של קטעי תפילה במקום מקראות כסיומות למחרוזות גופי יוצר עיין לעיל, 219. התופעה מעידה על איחור (יחסי). אמנם כאן מדובר בפייטן שמנהגו היה בבלי, והסיומות אינן מגוונות של תפילת קבע אלא מלשון פתיחתה של ברכה שנאמרה בין כך ובין כך במלואה, גם בתפילה המפרייטת.

46 דבר זה הטעה גם את מ' זולאי, שיחס לגאון יוצר של סהלאן לשבת איכה. עיין האסכולה הפייטנית, עמ' קצג. וכבר צויין לעיל (עמ' 232) שבכתב יד מקביל בא בפיוט פזמון שחתימתו 'סהלאן'. גם האופן המועתק שם אחר כך, של סהלאן הוא.

47 עיין ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' סה.

[קכה]	אחר מרבע
	סִימָךְ סְנִינִי סָקָר סוֹלֶם הִגָּה הוֹלָמָם. הוֹדָפָם. הוֹלָלָם יִי אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם
5	לְצָרִים לְלִבָּט לִמְ[...]. כּ לְשָׁךְ אָמַר אֲדִיר אֲנִי אֲנִשָּׁךְ יֹצֵר אֹר וּבֹרָא חוֹשֶׁךְ
	[נ.] נֵה נְדָרָן[ש] נָדַע נִשְׁכּוֹל נ[...]. ס נֹעֵד נֹקְלִים נָכוֹל עוֹשֶׂה שְׁלוֹם וּבֹרָא אֶת הַכֹּל
10	הִבָּא הִלּוּל הַיּוֹצֵר הַמַּתְרֵץ מְסַדְרִים מְהַדְרִים מְלִי מַרְץ מְפָאָרִים נְחִיק וְגוֹדֵר פֶּרֶץ לְנִהֵר מוֹצִיא מְרִישׁ מְעָרֵץ חֹזֵק ח[...]. חוֹפֵשׁ חֶרֶץ הַמְּבַדֵּד הוֹלֵם הַמְּבַרֵּר הָרֵץ הָאֵל הַנֶּאֱמָן הַמַּאִיר לְאֶרֶץ
	מִה רַבּוֹ מַעֲשֵׂיךְ וְגו'

ביאור:

1 סימך: תמך הקב"ה. סנסני: בצאצאי. סקר סולם: מי שראה סולם בחלומו, כלומר יעקב אבינו. 2 הגה: כנראה במקום: הוגה, דיכא, העניש. הולמם וכו': את הצר שהכס והדפס והולל אותם ('הוללם', מלשון וקוסמים יהולל, ביש' מד: כה וכדומה). 4 לצרים וכו': ליסר ('ללכט') את הצרים. למ[...]. כ לשך: נראה לי להשלים: למחריב לשך, כלומר את שהחריבו את בית המקדש ('לשך' – על שום הלשכות שבמקדש). 5 אדיר: ה'. אני אנשך: אני אנשוך ואטרוף. 6 יוצר וכו': שהרי כל יכול אני. 7 נ[...]. נה וכו': אולי יש להשלים: נבינה נדרוש. 10 הבא: כנראה: בשביל להביא הילול לה'. המתריך: השופט במישרים (תרגום 'ישר' בדרך כלל: תריך). 11 מסדרים: כמו: אנו מסדרים. מלי מרץ: מלים נמרצות. 12 ותיק וכו': את הקב"ה. וגודר פרץ: יש' נח: יב. 13 מנהיר: מאיר. מוציא: את הכוכבים ממקומותיהם. מרמיש: מעריב. מערץ: מן השמים. ערץ=שמים בלשון הפייטנים. 14 ח[...]. י: יש להשלים כנראה: חביון, מסתור. חרץ: את המסתתר בחריצים ונקיקים. 15 המבדיר: כנראה מלשון בדידות, כלומר: מפריש לרעה. הולם: כנראה כמו בט' 2. המבדיר: המאיר באור ברור. הרץ: מלשון רצון ופיוס.

באותו כתב יד בא אחרי היוצר הזה התחלה של פיוט נוסף שהיה עשוי באותה התבנית בדיוק, אלא שלא נשתמרה ממנו אלא המחזרות הראשונה בלבד.<sup>132</sup> לפי שעה לא מצאנו עוד גופי יוצר מעוצבים בדרך זו אבל קשה להטיל ספק שהיו עוד כאלה, משל סהלאן עצמו ומשל פייטנים אחרים.

דרך טיפולו של סהלאן בסטרופת הקדוש של הקטע שהובא זה עתה, והכוונה הגלויה שמאחוריה, אפשר שנותנות בידינו מפתח להבנתה של תופעה מעניינת העולה מגופי יוצר לא מעטים מסוף המאה העשירית וראשית ה"א. בגופי יוצר שנכתבו כעת הזאת, ובפרט באלה של

48 ע' פליישר, שם. הפיוט מועתק כולו (סופו לקוי) בכ"י ט"ש ס"נ 132.49.



ר' יוסף אבן אביתור, באות לעתים, כפי שהזכרנו לעיל.<sup>49</sup> סטרופות קדוש (מתחלפות), המקיפות לפעמים, במקום שלושת הטורים הרגילים — ששה ואף יותר. גופי יוצר אלה נראים, מכוח התארכות סטרופות הביניים שלהם, כסדרה רצופה של 'סטרופות ופזמונים', שאלפבית אחד ועניין אחד מאחדים אותם כאילו במקרה. אפשר שאכן מודל זה ריחף לפני עיני הפייטנים שהעמידו את גופי יוצרותיהם בדרך זו.<sup>50</sup>

מרביתם יותר מקטעי המחרוזות והפזמון שנועדו לשמש גופי יוצר אלה שכוונו לשרת כאופנים. ולא עוד אלא שבשעה שלא מצאנו גופי יוצר במתכונת זו עומדים בגפם במערכות רגילות לבד ממקרה אחד בודד, יש לנו קטעים בנויים בדרך זו כאופנים יחידים, ואפילו ביצירתו של משורר גדול ושממן כר' שמואל השלישי.<sup>51</sup> גם ביוצרות לשבתות הנחמה החתומים 'אלעזר' ושהם אולי לאלעזר בירבי קילר, באים בקביעות אופנים מטיפוס זה כפי שכבר צויין לעיל.<sup>52</sup> מן האופנים הגיעה אלינו הדוגמה היחידה לפי שעה של מחרוזת ופזמון עם 'מחרוזת' שלמה, בלתי מקוטעת. פיוט זה עומד לפנינו במערכת יוצר מקיפה לראש השנה שחל בשבת, חתומה (בפזמון שבאופן) 'לעזר בירבי', והיא נדפסה לפני למעלה מארבעים שנה.<sup>53</sup> אמנם, יש במערכת הזאת כמה זרורות, וכבר דיברנו באחדות מהן לעיל, אבל מבנה האופן ברור וחד משמעי: תחילתו בקטע ארוך (24 שורות)<sup>54</sup> המביא א"ב שלם וחזרתו אחידה במלת 'שביעי' (לבד מן הטור האחרון המסתיים ב'הרביעי'), והמשכו בקטע ארוך גם כן (12

49 עיין לעיל, 224.

50 העיצוב קשור אולי ברצון הפייטנים לאפשר לעצמם ולמקהלתם לשיר את גופי יוצרותיהם במנגינות שבהן הושרו בדרך כלל קטעי המחרוזות והפזמונים. אבל מעולם לא מצאנו ציוני לחנים בגופי יוצרות שנבנו בדרך זו.

51 עיין להלן, בסמוך.

52 עיין לעיל, 195. בשאר יוצרותיו של אלעזר בירבי קילר אין אופנים כלל. כזכור, גם בסדרת היוצרות לארבע הפרשות החתומה 'אלעזר קליר' (לעיל, 92) אין. האופנים לשבתות הנחמה מביאים כולם מחרוזת אחת (אותיות א-ג) ופזמון קצר למדי, חתום 'אלעזר' ולפעמים 'אלעזר חזק'.

53 בידי ש' שפיגל, אלעזר בירבי אבון, עמ' רפה ואילך. מגוף היוצר השייך למערכת הזאת לא נותרו אלא שתי המחרוזות האחרונות ומחרוזת הקדוש המסיימת. הפיוטים שלאחר הוולת הבאים במערכת הזאת כבר נותרו לעיל, 335. בחתימת הפזמון הנדון בפנים קרא שפיגל גם 'בון' (=אבון), אבל אין בטחון בפיענוח הזה, ומציאותו של פייטן בשם אלעזר בירבי אבון או בירבי בון לא יצאה עדיין מכלל ספק. בכל אופן, בכל הגניזות שנחשפו ומויינו מאז פרסומו של שפיגל לפני יותר מארבעים שנה לא נתגלה שום פיוט חתום בשם זה. אבל הפיוטים המובאים שם כתובים בידי פייטן מעולה שקשה לשער שלא יצר יותר או שכל יצירתו אבדה.

54 נראה שהפייטן כיוון את הקטע להחלק למחרוזות של ארבעה טורים, ולפיכך האריך אחרי סיום האלפבית בשתי שורות נוספות. גם מצד העניין יש אתנחתאות ברורות בסוף כל טור רביעי, אם כי יש סיום קבוע בשיר לכל טור שני (ובאחד לחורש השביעי). שיטה זו של העמדת שירים 'סטרופיים' בחרוז אחיד נהוגה לא מעט בפייטנות המזרחית המאוחרת. החלוקה למחרוזות תלויה אולי במנגינה שבה פוזמו הקטעים, או ברצונם של הפייטנים לקצוב את רעיונותיהם בצורה מאוזנת.

טורים),<sup>55</sup> חתום כנ"ל 'אלעזר בירבי' ומחרוזו בחרוז נפרד (דִּדְך). קטע זה מצויין בכתב היד היחיד המביא את האופן 'פזמון' אבא אופיו בהרכב הנתון ברור גם בלאו הכי. הפזמון שייך לקטע שלפניו בבירור, וקשה להעלות על הדעת שהודבק לפיוט על ידי מעבד מאוחר. ראשית, מפני שאילו עבר הפיוט עיבוד אין ספק שהמעבד היה מקצץ את ה'מחרוזות', כיאות, לסטרופה אחת או שתיים, ושנית, מפני שאין לשונות מעבר כלל בסוף הקטע הראשון, כלומר בסוף ה'מחרוזות'. גם מצד העניין נעוצה תחילת הפזמון בסוף ה'מחרוזות',<sup>56</sup> וכפלי הקדושה של היום, לפי שהוא שבת וראש השנה, מודגש בצורה חדה בשניהם. צריך אפוא לומר שהמערכת נכתבה כהוייתה לפנינו ואם כן נמצאנו למדים שבשעה שנכתבה עדיין נהגו שימוש שוטף, לפחות בקדושתאות, בפיוטים בלתי מקוצצים מלווי פזמונות, או שהיא נכתבה במקום שקדושתאות מסוג זה נתגלגלו לשם במקרה. אין זה מן הנמנע שהיוצר נתחבר מחוץ למקום חיותה של הפייטנות הקלאסית, אולי באירופה.<sup>57</sup> בכל אופן — הממצא מעניין, כי אין לו לפי שעה אח ורע ביוצר. גם בקדושתא אין רבים כיוצא בו.

אופן העשוי בתבנית המחרוזות ופזמון שילב ר' שמואל השלישי במערכת היוצר שלו לפרשת ויחי; אף קטע זה כבר נדפס לפני זמן רב אלא שלא הוערך כראוי.<sup>58</sup> כדרכו בכמה מערכות יוצר — העמיד השלישי את האופן הזה על א"ב הפוך, מת' עד ט'. באקרוסטיכון האלפביתי אין הפרדה בין המחרוזות והפזמון. אבל יש הפרדה כזאת, והיא ברורה וחד־משמעית, בחריזה, כי ארבעת הטורים הראשונים של הפיוט חוזרים בחרוז אחד, ועשר השורות שלאחר מיכן חוזרות בחרוז אחר. גם מצד המקצב שונה הפזמון מן המחרוזות אם כי בהפך מן המקובל בדרך כלל, כי טורי המחרוזות קצרים יותר מטורי הפזמון (5 מלים במחרוזות, 7-6 בפזמון).

הופעת האופן הזה אצל ר' שמואל השלישי (ואין ספק שיש עוד כמוהו בעזבונו) היא עדות מעניינת על תפוצתו ועוצמת השפעתו של דגם המחרוזות ופזמון גם במרכזי היצירה החשובים והאותנטיים של הפייטנות בארץ ישראל. אין ספק שהקהילות אהבו את המתכונת מאוד וביקשו לשמוע קטעים שעוצבו על פיה. לבטיהם של משוררים חשובים בהתמודדות עם זרויות הדגם מבליטים את המתח שבו היו שרויים, כשהיו נדרשים לספק את רציות הקהל, לעתים למרות רצונם.

דוגמה מאלפת לעניין זה יכול לשמש גם האופן הבא, לפרשת ויגש, שהגיע אלינו בכתב יד אוכספורד 2714/8:

55 גם כאן מתחלק מספר הטורים לקבוצות של ארבע, ואם אין מצרפים את האותיות 'בון' לחתימה שוב יש כאן עודף של שלשה טורים למעלה מן הנצרך לפי מטבע החיתום.

56 הקטע הראשון מסתיים בטורים 'תושיענו בהם (בשבת וראש השנה) רוכב שביעי / ואל תזכור עון עד דור רביעי', ואילו הפזמון מתחיל: 'למענך זכור נמתה לו אל תשלח ידך'.

57 לאפשרות הזאת רמזתי במאמרי חדותא בירבי אברהם, עמ' טו, הערה 38.

58 עיין מ' וואלנשטיין, פיוטים מן הגניזה, 33.

[קכו]

אופן ל&gt;חן&lt;

אומץ חשמים ושרפי מרומים  
 באו לשור ריב מונעמים  
 גענית שור ושאגת אריה בניאומים  
 דממה דקה בהתבקרים נואמים

פזמון ל&gt;חן&lt;

5 הוצבו שערות לב אריה בתעצומים  
 ושור נתגבר בקרני ראמים  
 ועו מפחדם המון לאומים  
 חלו וחרדו שרי ענמים  
 טרחם נשאתה צופה נעלמים  
 יקשם להסיר נחמתם להדמים  
 10 כנים להכשיר בצדק רחומים  
 להתקדש בעדתם חשק צור עולמים  
 וכל צבא וגו'

ביאור:

מובא גם בכ"י אוכספורד 2848/9 (=ב). 1 אומץ חשמים: מלאכים חזקים. מרומים: בכ"י ב: מעונים, והוא נגד החרוז. 2 מונעמים: שני הנאהבים והנעמים, כלימר יוסף ויהודה. 3 גענית: שאגת. שור: יוסף (דב' לג:יז). אריה: יהודה (בר' מט:ט). בניאומים: בדיבגרים. ובכ"י ב: בתעצומים. 4 דממה דקה: כמו: בדממה דקה (הצירוף על פי מ"א יט:יב). בהתבקרים: כשהם נבדקים על ידי הקב"ה. אבל בכ"י ב: בהתקרבים. והוא פשוט. 5 הוצבו וכו': סמרו מכסם. שערות לב: השערות שעל החזה. והוא על פי בר"ר צג:ו: בשעה שהיה יהודה מעלה חימה היו שערות לבו בוקעות כליו ויוצאות. 8 חלו: נתחלחלו. ענמים: מצרים. 9 טרחם נשאתה: אתה סבלת את מריבתם. צופה נעלמים: כינוי לקב"ה. 10 יקשם: עוונם. 11 כנים: נראה כינוי לישראל, ואולי הכוונה לבני יעקב. להכשיר: לזכותם. ובכ"י ב: להצדיק. בצדק: בזכות. רחומים: האבות האהובים. וכל צבא וגו': בכ"י ב: וכל צבא מרום וגו' / ק ק ק / והאופנים וגו'.

מבט חטוף בטכסט יגלה שהקטע, אף על פי שהוא מועתק כמחרוזות ופזמון, ואין ספק שגם בוצע כך הלכה למעשה, איננו עשוי בתבנית הזאת. כי שני חלקי הפיוט אינם אלא חלק אחד, ושום דבר, מלבד הערת המעתיק, אינו מעמיד בו חלוקה: לא האקרוסטיכון ולא החרוז. גם לא העניין, אם כי אפשר שיש פסק־מה מצד תוכן השיר אחרי ט' 4. אם כן יש כאן אופן רגיל, שנכתב מעיקרו בחריזה אחידה ובגוש אחד, ושונה בעל כורחו להיות מחרוזות ופזמון. אבל פלא הוא שגם בכ"י מקביל, אוכספורד 2848/9, מחולק הפיוט לשניים באותה צורה ממש, ואחרי ט' 4 בו מסומן כמו לעיל: <פזמון>.

רק כדי להדגים את יופיים הקל והמתנגן של קצת פזמונות המצטרפים למחרוזות באופנים נביא כאן את הקטע דלהלן, מתוך מערכת לפסח שנשמרה

מועתקת בכ"י קמברידג' Add. 3359. הפזמון חתום 'שלמה חזן יזכה', ואין זה רחוק שהוא שלמה אלכופי, שכבר נזכר לעיל כמה פעמים ושהיה פעיל למדי בחיבורם של פזמונים, גם בקדושתאות.<sup>59</sup> הנה הקטע:

[קכז] אופן

אַרְבַּע חַיִּוֹת בָּס יַחַד לְקָשׁוֹר  
בְּרִייתָם דְּמוּת אָדָם אֲרִיָּה וְנֶשֶׁר וְשׁוֹר  
גָּבוֹר וְחֶזֶק מְעוֹלָה עַל כּוֹלָם בְּמִישׁוֹר  
דִּיבְרַת מוֹעֵד וְפֶסַח רִיצָם לְתֶשֶׁר

5 פז>מון< שִׁבְחוּ מְתָנִים

לִיַּחֲדוּ עוֹנִים

מִלִּלּוֹל קְדוּשָׁה מְשַׁנָּנִים

הַמּוֹנִים הַמּוֹנִים

חֲסוֹנִים, הַגּוֹנִים

וְרִיזִים, מְתוֹנִים

10

נִגְנִים נִגְנִים

יִקְרַת הַגִּיּוֹנִים

זוּמָמִים וְרוֹנָנִים

כְּשֶׁרוֹן רָנִים

הוֹגִים רַעֲנָנִים

15

קְדוּשׁ קְדוּשׁ קְדוּשׁ עוֹנִים

וְכִרְוֹף קְבוֹדוֹ יַעֲנוּ כָּל פִּינִים

חַיִּוֹת הַקּוֹדֶשׁ וְהָאוֹפָנִים

והאופנים וחיות

ביאור:

1 וארבע חיות: מכוון לחיות הקודש שבמראה יחזקאל (יח' א:ה). בס וכו': לאחד בהם יחד ארבעה ארבעה פרצופים, והם נזכרים בט' 2. אבל אפשר שתיבת 'בס' משובשת, ואולי צ"ל: בכס. / 2 ברייתם: כמו: בריאתם. / 3 גבור וחזק: הקב"ה. במישור: בצדקתו וישרו. / 4 דיברת: מצוות. ריצם: ריצה ופיס את ישראל. לתשור: לתת להם תשורה. בכתב היד כתוב כאן: פז שבו מותנים וכל צבא מרום וז. הפזמון מועתק בגליון באותה היד. / 5 מתנים: מספרים. והנושא: ישראל. / 7 מילול: דיבור. / 12 יקרת הגיונים: אמירות ('הגיונים') יקרות. / 13 זוממים: אומרים. / 14 כשרון רננים: רננות הגונות וכשרות. / 17 פינים: פינות.

במאורות ובאהבות מופיע דגם המחרוזות ופזמון לעתים רחוקות בלבד. שיעור יציבותו המופלגת של הדגם המקובל בשני המרכיבים הללו כבר הובלט לעיל.<sup>60</sup> מבין כל מרכיבי היוצר רק שניים אלה עומדים לאורך כל תקופת קיומה

59 עיין עמ' 374 ואילך ו-385 ואילך.

60 עיין 268 ואילך.

של הפייטנות המזרחית הגדולה על דגם אחד ויחיד שמעולם לא עוצבה לו אלטרנאטיבה. חדירת מתכונת המחרוזות ופזמון לחלקה המבוצרת הזאת של מערכת היוצר היתה מסובכת גם מפני ששני המרכיבים הם ממילא כמיני 'מחרוזות' ולכאורה די היה להוסיף עליהם פזמונות, כדי שייעשו מחרוזות ופזמונים. אבל המאורות והאהבות לא היו 'מחרוזות' סתם, כי הן, ברגיל, נמצאו מסודרות באלפביתים משלימים, כפופים לאקרוסטיכוני האופנים שלפניהן, או חתומות בשם מחבריהן. שתי השיטות לא היו טבעיות למתכונת המחרוזות ופזמון. המאורות והאהבות גם נמצאו צמודות לשרשרות פסוקים, ואלה לא היה בכדי שיבואו בדגמי המחרוזות ופזמון. כללו של דבר — לא היה נוח למחדשים במקום הזה. טיפולם בחומר היה באמת מהוסס ונבון.

אף על פי כן, אין חסרות דוגמאות לנסיגנות 'חיקון' בדרך זו גם במאורות ובאהבות.<sup>61</sup> ממה שנתלקט לידנו עד עכשיו מן הגניזה עולים בנקודה הזאת כמה דגמים. נראה שפייטנים אחדים אכן הסתפקו לעתים בהצמדת פזמונים משלהם למאורות ולאהבות רגילות שנכתבו על ידי פייטנים קדומים יותר. בדרך זו חזרה מתכונת המחרוזות ופזמון ביוצר להיות, כמקבילתה בקדושתא, חיבור היברידי, דו-חלקי. המעבדים השאירו במקרים הללו את המאורות והאהבות כצורתן, בלא ששמטו מסופן את שרשרות הפסוקים ובלא שנגעו בחתימות מחבריהן.<sup>62</sup> עיבודים מסוג זה באו לידנו גם ממעשי ידיהם של פייטנים ספרדיים קדומים.<sup>63</sup> פייטנים אחרים כתבו בהעלם אחד גם את המחרוזות וגם את הפזמונים, אבל גם אלה עיצבו לעתים את המחרוזות כמאורות ואהבות לכל דבר: הם יסדו אותן לא על אלפביתים קטועים, כמקובל בדגם המחרוזות ופזמון, אלא על חתימת שמם או בשאר דרכים המקובלות במאורות ואהבות, כללו בסופן לשונות מעין הברכה והציבו אחריהן, וקודם לפזמונות, שרשרות פסוקים. דבר שאין צריך לומר הוא, שגם בסופי הפזמונות הציבו שרשרות פסוקים, כיאות. מאורות ואהבות אלו מעמידות אפוא דגם מיוחד ויוצא דופן של מחרוזות ופזמון, דגם המעיד שוב על רצונם של הפייטנים — גם של המחדשים שבהם — לא לפגוע עד כמה שאפשר בתבניות המסורתיות של קטעי השירה שאת פניהם ביקשו לחדש.

ראוי להדגיש שאת הדוגמאות המעטות של מאורות ואהבות מטיפוס זה אנו מעלים כמעט תמיד ממערכות-כלאים מורחבות;<sup>64</sup> הן באות בהן לא כמאורות

61 עיין בעניין זה ע' פליישר, פיוטי המאורה והאהבה, 367 ואילך. במאמר הזה נסקרות בהעלם אחד כמה תופעות בהתפתחותן של המאורות והאהבות בפייטנות המזרחית המאוחרת. עניין המחרוזות ופזמון נדון שם עמ' 379 ואילך. על שאר התופעות הנדונות שם עיין גם להלן.

62 דוגמה לכך עיין במאמרי הנזכר בהערה הקודמת, 380 ואילך, ובעיקר שם, 382: האהבה (הכפולה, עיין להלן, 452) חתומה 'שלמה יזכה', בעוד הפזמון חתום 'עמרם בן מוסא'. כיוצא בזה שם עמ' 385: אחת משתי האהבות (חתומה 'יזכה') באה בצירוף פזמון שחתימתו 'כין בן אברהם'.

63 עיין במאמרי הנ"ל, 390, 392. ועיין עוד להלן, 533 ואילך.

64 עיין עליהן להלן, 440 ואילך.

ואהבות יחידות, אלא יחד עם, ותמיד אחרי, מאורות ואהבות רגילות שאין אחריהן פזמונות.

אבל מאורה ואהבה כאלו באות כמרכיבים יחידים במערכת יוצר לראש השנה בכ"ט"ש Misc. 27/3. כתב יד זה הוא דף מתוך קונטרס או כרך שהכיל פיוטים מסוגים שונים לפייטן דוסא ולפייטנים אחרים מחוגו או מבני משפחתו. על יצירות אלו ידובר להלן בנפרד.<sup>65</sup> המאורה והאהבה באות בכתב היד אחרי אופן שתחילתו לא נשתמרה (חתום: 'יה[ו]שע חבר'); אחרי האהבה בא קטע מזולת (תחילתו 'ותתפלל תמה תהליך'), גם הוא כנראה לדוסא. ה'מחרוזות' בשני הקטעים פותחות בדרך השרשור במלים 'ממקומו' ו'המאורות', כרגיל במרכיבים הללו במערכותיהם של דוסא וביתו. גם השם 'הושע' החתום באופן ובפזמון הראשון הוא מן השמות המופיעים, ליד שמו של דוסא, בפיוטי המשפחה הזאת.<sup>66</sup> מעניין הדבר שבעוד אופי שתי המחרוזות דומה — שונים הפזמונים זה מזה תכלית השינוי: הראשון חתום 'הושע' ואף על פי שיש בו חרוז אחיד (מכוון לכאורה כנגד חרוז ה'מחרוזת') — הוא נקטע על ידי רפרין אחרי כל טור רביעי, בעוד השני אינו חתום כלל והוא בנוי בדרך פשוטה ובסגנון נמוך. גם מקצב שני הפזמונות שונה מאוד. הפזמון באהבה קשור אל שרשרת הפסוקים שבסוף המחרוזות בשרשור, מה שאין כן הפזמון הבא אחרי המאורה. מעניינים גם לשונות המעבר המהוקצעים הבאים בסופי שתי המחרוזות, הכל כאילו אין כוונה כלל להביא אחריהן אלא שרשרות פסוקים וברכות. סוף דבר — אפשר לחשוב בפזמונות (ובפרט בשני) שנוספו על המחרוזות בידי מי שלא חיברן, אבל כוונת המעתיק במה שלפנינו ברורה וחד-משמעית. הנה הקטעים:

[קכח] ממקומו יניח לעמי  
יה יעשה למען שמו וירחמי  
בעוז נאמו על אויבי ירוממי  
וירקה לכם יראי שמי

ככ>תוב< וזרחא לכם יראי שמי שמש צדקה ומרפא בכנפיה ויצאתם  
ופשתם כעגלי מרבק (מל' ג: כ)

5 יימנתי רחומי / יישרתי חתומי  
ייקרתי תמימי / וגם חולם חלומי  
כל הנקרא בשמי / ואל מי תדמי

ביאור:

4 וזרחא וכו': מל' ג: כ; והוא 'עוז נאמו', כל' הבטחתו של ה' הנזכרת בטור 3 / 5 יימנתי: כיוונתי, והוא כמו 'יישרתי' בהמשך. רחומי: את אברהם אוהבי. חתומי: את יצחק שנחתם באות הברית. 6 תמימי וכו': את יעקב. וגם חולם וכו': ואת יוסף. 7 כל הנקרא

65 עיין להלן, 454 ואילך.

66 עיין על כל זה להלן, שם.

הוֹלֵכְתִי עִמִּי / בְּיוֹם קָרְעֵי יָמִי  
הוֹבִשְׁתִּי תְּהוֹמִי / לְהִסְלִיל תְּחוּמִי  
כָּל־לֵךְ הַנִּקְרָא <בְּשִׁמִּי> 10

וְהִיעֲדָתִי בְּנֶאֱמִי / שְׁמִי מְרֹמִי  
וְעַל כֶּסֶד הַדּוּמִי / קִימָתִי קִימִי  
כָּל־לֵךְ הַנִּקְרָא <בְּשִׁמִּי>  
שְׁמוֹתָם בְּרִשׁוּמִי / עֲלִיוֹנִים בְּרֹמִמִי  
וְשֵׁם חוֹתְמִי / עֲלֵיהֶם בְּחֻתְמִי 15  
כָּל־לֵךְ הַנִּקְרָא <בְּשִׁמִּי>

עֲיִדְיָהֶם שִׁלּוּמִי / מְעִידִים, כְּנֶאֱמִי  
לְאִישׁ שֶׁר שְׁלֹמִי / עַד יוֹם קוּמִי

ככ>תוב> אני יי הוא שמי וכבודי לאחר לא אתן ותהלתי לפסילים (יש'  
מב: ח) ונאמר> כל הנקרא בשמי ולכבודי בראתיו יצרתיו אף עשיתיו  
(יש' מג: ז)

ביאור:

בשמי: יש' מג: ז. ואל וכו': על פי יש' מ: כה ועוד. / 9 להסליל: לעשות מסילה. תחומי:  
את התהום שהוא תחומי של הקב"ה. ואולי צ"ל: בתחומי. / 11 בנאמי: כמו: על נאמי.  
על הבטחתי לישראל. / 12 ועל כס הדומי: סמיכות הפוכה במקום: ועל הדום כסאי.  
כלומר על הארץ (יש' סו: א): והארץ הדום רגלי. קיימי: את בריתי (ארמית). /  
14 שמונתם: של ישראל. ברשומי: רשומים לפני. עליונים וכו': כשאתן שכר לראויים  
לכך. / 15 ושם חותמי: סמיכות הפוכה במקום: וחותם שמי. / 17 עדיהם: השמים והארץ  
(ט' 11-12). שילומי: את השלמת הבטחתי. / 18 לאיש וכו': לישעיה (יש' ט: ה). עד יום  
קומי: צפ' ג: ח. וראוי היה שפסוק זה ילכך חכו לי נאם יי ליום קומי לעד' יבוא כמקרא  
ראשון בשרשרת הפסוקים. והפסוק הבא ככה"י 'אני יי הוא שמי' (יש' מב: ח) מכוון  
לדפדוף כל הנקרא בשמי. שאינו מועתק אחרי הסטרופה האחרונה. אין בכתב היד, לא  
כאן ולא בסוף האהבה, ציון לברכה.

הַמְאֹרוֹת יִגְלֶה מִחִבּוֹן  
יוֹשֵׁב בְּסֶטֶר עֲלִיוֹן  
וְיוֹשִׁיעַ עִם עֲנִי וְאֶבְיוֹן  
אוֹהֵב יִי שְׁעָרֵי צִיּוֹן [קכט]

ככ>תוב> אוהב יי שערי ציון מכל משכנות יעקב (תה' פז: ב)  
ונאמר> ליי הישועה על עמך ברכתך ס לה (תה' ג: ט)

סֶלָה יִשְׁמַע שׁוֹעֵת קְהִלִּי  
וַיִּבְנֶה בְּחֶסֶדוֹ דְּבִיר הַיְכָלִי 5

ביאור:

1 מחביון: ממסתרינו. / 2 יושב וכו': כינוי לקב"ה (תה' צא: א).

אֲרַח צִדְקוֹת אֱלֹהִים יַחֲשֹׁב לִי  
וַיִּפְנֶה בְּרַחֲמָיו לְמַהֵר לְגַאֲלִי  
לֶךְ אֶהְלֵל יוֹמִי וְלִילִי  
וְהַעֲנֶה עֲתִידִתִּי וְתִשְׁמַע פִּילּוּלִי  
מִלְכִּי וְצוּרִי יַעֲזֹר חֲסִדּוֹ לִי  
וְיִשְׁמוּ הַגְּדוֹל מִרְחוֹק יִרְאֶה לִּי

10

ככ<כתוב> מרחוק יי נראה לי וג' (יר' לא:ב)

ממערכות מורכבות יש בידנו כמה דוגמאות דומות, אלא שהן באות שם, על שני קטעיהן, אחרי מאורות ואהבות רגילות. גם באלו מקיימים, במחרוזות, קוי האופי המיוחדים את המאורות והאהבות בכלל, כולל שרשרות הפסוקים, ולא תמיד ניתן לקבוע בוודאות שהמחרוזות והפזמונות נכתבו בידי אותו הפייטן. במקרה אחד בלבד עד עכשיו, מצאנו 'מחרוזות ופזמון' אמיתיים במאורה, כלומר: מאורה שבה ה'מחרוזות' מחרוזת ממש והפזמון פזמון ממש.<sup>67</sup> בין המחרוזות והפזמון במאורה הזאת קיים קשר תימאטי חזק וכמעט מובטח ששני הקטעים נכתבו יחד.<sup>68</sup> המחרוזות מביאה אלפבית עד אות כ', אבל היא מכוונת להעמיד ארבעה טורים בלבד: הפייטן פיצל כל טור לארבע צלעיות והציב אות של אקרוסטיכון וחרוז בכל צלעית.<sup>69</sup> מפליא למדי שבפזמון חתום ר' יוסף אלברדאני, מן הראשונים — והנה שוב גם מן הנועזים — שבין הפייטנים שהשתמשו במתכונת המחרוזות ופזמון ביוצר, נמצא שהיה נסיון קדום יחסית להכניס את הדגם כצורתו המובהקת גם למקום הזה, אלא שפייטנים מאוחרים נרתעו מלהמשיך בו. הקטעים נועדו לסוכות, והם באים בכ"י ט"ש H2/51, אחרי מאורה רגילה של סוכות (תחילתו 'תשבו הדורים בעיר המוכללת'):

67 מקרה דומה לזה בא כנראה בכ"י ט"ש H10/64, כמובא במאמרי הנ"ל, עמ' 388, אלא שהטקסט נזרק מאוד ואי אפשר לשחזר בוודאות את צורתו המקורית. מעניין הדבר שגם במקרה המתואר בפנים, אף על פי שאין שרשרת פסוקים בסוף המאורה, יש שם לשונות מעבר ברורים. אין ספק שבהמשך באה שם אהבה שהיתה עשויה באותה הצורה, אלא שזו לא נתקיימה בידנו כנתינתה, ואין לנו ממנה אלא הפזמון בלבד, עיין בהערה הבאה.

68 שני הקטעים גם נזכרים בהעלם אחד ברשימת פיוטים המועתקת בכ"י ט"ש H3/3, שבה ידובר להלן (443) בפירוט, בלשון זו: 'מאורות: ארמון חצירי בנה צורי, פזמוניה (=פזמון) יזהיר (אצלנו: יצהיר) נר דירי מלכיי. עיין גם להלן, בסמוך.

69 העובדה שהפייטן נתכוון להעמיד מחרוזת מרובעת, ושם כן ראה ארבע צלעיות חזרות כמצטרפות לטור אחד, נראית מוכחת מהעדר השוויון באורכן של הצלעיות: כל צלעית רביעית (בשלושת ה'טורים' הראשונים) קצרה יותר מקודמותיה ועומדת על מילה אחת בלבד (בטור הרביעי תופסת הסיומת המקראית 'כי אתה תאיר נר' שתי צלעיות). בדרך זו בדיוק פיצל גם רב סעדיה גאון את טורי המסד שלו לפרשת האזינו (לעיל, פיוט [עב]) וכך הלך בעקבותיו גם שמואל השלישי בזולת שלו לפרשת ויחי, שנדפס אצל מ' וואלנשטיין, פיוטים מן הגניזה, 34. אמנם שניים אלה חרזו את הסטרופות בחריזה מעין-אזורית מטיפוס אאב גגב, ואילו כאן החריזה בטורים היא אאאא אאאא, אבל לעניין הזה אין חשיבות מן הצד שאנו דנים בו. גם העובדה שהטור הרביעי בלבד, במה שלפנינו



[קל] אַרְמוֹן חֲצָרִי / בְּנֵה צוּרִי / גִּלָּה צִירִי / וְהִצְהִירִי  
דִּיעוּף זִהְרִי / הִבְהִיק לִזְכָּרִי / וְקִבֵּץ פְּזוּרִי / וְהִזְהִירִי  
זוֹהַר עֲדָרִי / חֲדָשׁ בְּדִירִי / טָהַר עִירִי / וְהִטְהִירִי  
יֶסֶד דְּבִירִי / יִשְׁעֵי וְאוּרִי / כִּי אֶתָּה תֵּאִיר נָרִי

5 פוֹ<מוֹן> יִצְהִיר נָר דִּירִי מִלְכִּי  
וְלֵאמֹר בְּאוּרוֹ יִזְכִּי  
סֹפֶה יָקִים לְסָכִי  
פֶּלֶל יִישַׁע כְּנִסְכִּי  
אֲוֹרוֹ יֵאִיר בְּדָרְכִי  
10 לְדֶרוֹךְ עַל כְּמַתִּי מִכִּי  
בְּקִיָּם יַחְזִיר לְלִשְׁכִּי  
רֹעִי עֲנוּגִי וְרָכִי  
דּוֹרְשֵׁי דְקָדוּק דֵּת כָּל כִּי  
אֶכְרַע לוֹ שֵׁם עַל בְּרָכִי  
15 גִּצָּח לְאֵל כַּחֲכִי  
יִרְצָה בְּנַעַם רוֹן חֲכִי  
וְגַם לִי יִסְפִּיק כָּל צָרָכִי  
יְיָ אֱלֹהֵי יִגִּיהַ חֲשָׁכִי

[ככ<תוב> כי אתה תאיר נרי יי אלהי יגיה חשכי (תה' יח:כט)  
ברוך יוצר המאורות]

ביאור:

הפזמון מועתק בנוסח זהה לגמרי בכ"י אדלר 2208 דף 1. שרידים מן הפזמון באים גם בכ"י ט"ש ס"ח 134.118. 1. ארמון חצרי: את בית המקדש. צירי: את שליחי. הוא המלך המשיח. והצהירי: והאר פני כאור הצהרים. 2. דיעוף: כיבוש. והזהירי: והאירני. 3. בדירי: בארצי. 4. כי אתה וכו': תה' יח:כט. 5. דירי: דירתי. 6. יזכי: יזכני. 7. לסכי: לסוכני. אבל במקבילה: [...] יקשיב ערכי. 8. כנסכי: בשפכי (תפילה). 11. בקים: תלמידי חכמים, בקאים בתורה. אבל במקבילה: בקי ימדד ללשכי. כלומר ימדוד במידה את מקדשי בהבנותו. 12. רועי: שב אל 'בקים'. ענוגי ורכי: את הענוגים והרכים בישראל. ובמקבילה: רועה עלותי ורכי. 13. כל כי: כנראה: הדורשים בדקדוק כל מלה במקרא. אפילו קטנה כמלת 'כי'. ובמקבילה: דורשה (!) דקדוק דת כל וכו'. 15. כחכי: במקבילה: בחכי. 16. נעם רוֹן חֲכִי: תפילתי. ובמקבילה: ירצה רוֹן נועם חֲכִי. 16. יי אלהי וכו': תה' יח:כט. כאן נפסק כה"י. וההשלמה על פי המקבילה.

עדות של כתב יד אחר, שבו ידובר להלן בנפרד, מאשרת את מציאותה גם של אהבה בנויה בדרך זו.<sup>70</sup> אמנם, גם בהרכב המיוצג בכתב יד זה באו המאורה

כאן, מסתיים בקטע מפסוק, מעידה שאין כאן אלא מתרוות אחת, מפוצלת להרבה צלעיות.

70 בהמשך כה"י H3/3 הנ"ל בהערה 68 (עיין גם להלן, 445): 'אהבה: לדמעת דחוויה ימהר לדחיה. פומוניה: יצהיר זיו עיר גילתו ויושעו מגלותו'. המחרוזות של האהבה (לדמעת דחוויה) המשיכה את האקרוסטיכון שנקטע במחרוזת המאורה באות כ'.

והאהבה הללו בצד מאורה ואהבה רגילות. 'מחרוזות' האהבה לא נשתמרה בידנו, אבל פזמונה מועתק בכתב יד אדלר 2208 וט"ש ס"ח 134.118. אף הוא חתום 'יוסף אלברדאני'.<sup>71</sup>

רבים יותר פיוטי המי כמכה והיי מלכנו שנכנו בתבנית המחרוזות ופזמון. ומוכן הדבר, כי מלבד עניין החידוש הצורני והאפשרויות לגוון מכוחו את המערכת מן הצד המוסיקאלי שפתחו את תיאכון הציבור והפייטנים אל המתכונת החדשה בכל מקום, דחפה כאן אל התבנית החדשה גם המצוקה שחשו בה היוצרים בסופן של הקומפוזיציות הקלאסיות מחמת ההיקף הקטן מדי שנקבע במסורת לפיוטים שלאחר הזולת. ממילא היה המקום צר לפייטנים במבנים הקלאסיים של המי כמכה והיי מלכנו, ורק יוקרת התבניות הקלאסיות מנעה מהם להאריך בהם כרצונם. עכשיו שנוצר דגם אלטרנאטיבי למרבית מרכיבי היוצר, כולל אלה שלא היה כורח לשנות בהם מאומה, לא מעטים עיצבו בו בשמחה את פיוטי הסיום של המערכות.

הפזמונות המסונפים לפיוטי המי כמכה והיי מלכנו העשויים כמחרוזות ופזמון מביאים לפנינו את הדוגמאות הארוכות ביותר של התבנית. פעמים רבות מקיפים הפזמונים הרבה עשרות טורים, ולפעמים הם עומדים על כמה קטעים ארוכים הקשורים אלה באלה בשרשור. במקרים שבהם עוצבו פיוטי המי כמכה והיי מלכנו כסטרופות ופזמון לא נכתבו פיוטי ועד מתי. גם מכאן

71 ככ"י אדלר כתוב בראשו 'ללאהבה ללברדאני'. אחריו מועתק שם פזמון המאורה שהובא בפנים בסמוך. סדר הקטעים בכתב היד הזה הפוך לפי זה. גם ככ"י ט"ש ס"ח 134.118 מועתקים רק פזמונות שני המרכיבים, בלא מחרוזותיהם, אבל אין להעלות על הדעת שיוסף אלברדאני כיוון את הפזמונות לבד לשמש מאורה ואהבה. נוסח פזמון האהבה, לפי ככ"י אדלר 2208, הוא כדלהלן:

#### ללאהבה ללברדאני

נִצְהִיר זִין עִיר גִּילְתוֹ  
וְיוֹשִׁיעָה מְגוּלְתוֹ (!)  
סֶגֶן יֵשִׁיב לְעוֹלָתוֹ  
כֶּסֶף וְעוֹלָתוֹ  
אֶחָד וְאֵין זוֹלָתוֹ  
לְתַחִי יִטְלִיל זִילְתוֹ  
כְּאֶתְכֵתוֹ וּכְחֶמְלָתוֹ  
רְפוּאָה יִתֵּן לְמַחְלָתוֹ  
דְּיוֹחֶקְיוֹ כְּרָאוֹ אֵיילוֹתוֹ  
אֹמֵר לֹז לֹז מִילְתוֹ  
נִבְחַר שְׁבִטִי תָם לְסִגְוֹלָתוֹ  
כִּי יַעֲקֹב בָּחַר לוֹ יְהוָה יִשְׂרָאֵל לְסִגְוֹלָתוֹ

שינוי נוסח לפי ט"ש ס"ח 134.118 : 2 ויושיעו מגולתו. 4 פשעו יכפר. 6 לתחי טל זילתו. 8 ישלח (במקום: יתן). 9 יראה. 10 אומרים. 11-12 [...] לתבונתו / ישראל לסגולתו ככתוב: כי יעקב בחר לו יה ישראל לסגולתו.

ניתן ללמוד כי לפי תפישתם של פייטנים מאוחרים היה הועד מתי חלק מן היי מלכנו.<sup>72</sup>

על פי מנהג שהונהג לראשונה כנראה על ידי רב סעדיה גאון, ונקבע בפייטנותו של יוסף אלברדאני, פותחים הפזמונים במי כמכה בשני טורים הראשונים כמעט תמיד בצירופים 'מי כמוך' ו'מי דומה לך'. צירופים אלה, שהם שכיחים בראשי טורים א' וג' של פיוטי המי כמכה הקלאסיים, המרובעים, נעלמים, כמובן, במקרים אלה, מן ה'מחרוזות'. לסוף הפזמונים הבאים בהרכבים הללו נהגו קצת פייטנים — אף זאת כנראה על פי רס"ג — להוסיף מחרוזות מעבר קצרות, על פי רוב משורשרות.<sup>73</sup>

כדי להראות לאיזה היקף הגיע הדגם במרכיבים הללו בחרנו להביא כאן שני קטעים מופלגים באורכם: אחד מהם מי כמכה ליום ויושע, על פי כ"י אוקספורד D/2737, ושני מהם יי מלכנו לראש השנה, על פי כ"י ט"ש H8/20. המי כמכה מופיע בכמה כתבי יד נוספים<sup>74</sup> ואינו חתום לא במחרוזתו ולא בפזמונו. יש בו פירוט ארוך של עשר המכות ושל מה שאירע את אבותינו במדבר אחרי קריעת ים סוף, כנראה על פי קריאת היום בתורה (פרשת היום בשביעי של פסח מקיפה את שירת הים ומסתיימת רק בשמ' טו:כו). בכתב היד שעל פיו מובא הקטע, באים אחרי הפיוט עוד מחרוזות ופזמון מיניאטוריים. המחרוזות חוזרות כאן בחרוז ים', שהוא גם חרוז המחרוזות בקטע הראשון, והפזמון הקצר חתום 'יוסף'. נראה שקטע זה, אף על פי שאין הוא בא במקבילות, אינו אלא תוספת השלמה למי כמכה: רק אחריו באים בכתב היד ציוני המעבר אל התחנה הליטורגית. אם כך הוא הדבר הרי יש להחיל את החתימה 'יוסף' שבקטע הזה גם על הקטע הראשון, ונמצא הקטעים כולם כתובים בידי ר' יוסף, כנראה: אלברדאני,<sup>75</sup> שהוא סתם 'יוסף' הבא בפזמונות. היי מלכנו עשוי סטרופה מרובעת אחת (א-ג) ופזמון ארוך, עשוי שלשה קטעים משורשרים. הפזמון חתום 'יוסף ברדאני'. הנה הקטעים:

72 עיין לעיל, 339 ואילך. אמנם מעולם לא מצאנו בפיוטי היי מלכנו העשויים בדרך זו איזכור, ולו עקיף, של הועד מתי, כדרך שמצאנו, לעתים קרובות למדי, בחלק מפיוטי היי מלכנו הקדומים, ובתוך זה של שלמה סולימן (עיין לעיל, 165 ואילך). בפיוטי היי מלכנו המעוצבים בדגם הסטרופות ופזמון יש אפוא התעלמות מקיומו של הועד מתי. קשה לדעת מה המסקנה המתחייבת מן התופעה. אין זה מן הנמנע שהקטעים מייצגים מסורת שבה לא הוקצה מקום למרכיב זה במערכות היוצר כלל. אבל אפשר שיש מן ההגזמה במסקנה הזאת. עיין על כל זה לעיל, שם. פיוטי ועד מתי מעוצבים בתבנית המחרוזות ופזמון לא נתגלו עדיין.

73 עיין לעיל פיוט [קוט], דוגמאות לכך עיין גם להלן, פיוטים [קלג], [קלד], [קלה].

74 הקטע הוא מן הנפוצים כגניזה. לבר מכתב היד הנזכר בפנים, הוא מועתק, כולו או מקצתו, בארבעה כתבי יד נוספים.

75 שייכות שני הקטעים זה לזה נראית מסבירה את העדר החתימה בפזמון הראשון. אין זה נהוג שפזמונות, בעיקר מקיפים כל כך, יבואו בלי שום חתימה. אבל יש גם כאלה; עיין למשל בנדפס על ידי א"מ הברמן, עתרת רננים, 139; אף שם מי כמכה לשביעי של פסח, כנראה גם כן ליוסף אלברדאני.

[קלא]

אמר אויב ארדפס אשיגס על ים  
בראותך כי נבהלו בקת להם ים  
גורי ערלים טיבעת בים  
נשפת ברוחך כסמו ים

# פזמון

- 5 מי כמוך דובר מישרים?  
ומי דומה לך משפיל ומרים?  
משפיל צרים ומרים צורים  
בששון ורינה הוציא בחורים  
במכות עשר הנה ארורים  
תחילה בדם, בימים ויאורים  
שניה בצפרדעים למלאת חצרים  
שלישית בכינים לאבר ארורים  
רביעית בערוב בבתים ובשערים  
חמישית בדבר לקלע זרים  
שישית בשחין בשורות ושרים  
שביעית בכרד להפיל שעורים  
שמינית בארבה להכרית צורים  
תשיעית בחשך להחשיך מאורים  
ועלם עשירית במכת בכורים  
ועלו חמושים בנבלים ונכורים  
ואמרו על הים שירות ושרים  
נסעם משה כצאן עדרים  
ויצמא העם כי מימיו מרים  
ויאמרו אל משה המבלי אין קברים  
צעק עניו ללובש הדורים
- 10
- 15
- 20
- 25

ביאור:

הפיוט נמצא גם בכ"י אוכספורד 2729/1 (=א) וחלקים ממנו גם בכ"י ט"ש 275.53 (=ב).  
המחרוזות ושתי השורות הראשונות של הפזמון באות בהעתקה מטושטשת ביותר גם  
בכ"י ט"ש ס"ח 109.55. קטע מן הפזמון בא גם בכ"י ששון 222, רשימת זולאי, קרית  
ספר, כז (תשי"א), 92. 1. אמר וכו': שמי' טו:ט. 2 נבהלו: ישראל. בקת: צ"ל בקעת, וכן  
הוא בכל המקבילות. 3 גורי ערלים: בני הערלים, מצרים. 4 נשפת וכו': שמי' טו:י.  
7 צורים: אולי כינוי לישראל, אבל בכ"י אב: צירים, ר"ל משה ואהרן, שליחי האל.  
9 ארורים: מצרים. 12 ארורים: חזרת מלת החרוז מתמיהה, ובכ"י אב: להפיל צרים,  
ונראה שהוא הנכון. 13 ובשערים: בכ"י ב בטעות: וחצרים. 14 לקלע: ליסר בכף  
הקלע. 16 להפיל שעורים: השוה שמי' ט:לא: והפשתה והשעורה נוכתה. אבל בכ"י ב:  
לאכול הנשאים. 20 חמושים: שמי' יג:ח. ישראל. 21 הים: כ"י ב: ים. 22 נסעם  
וכו': המשך הקריאה בשביעי של פסח בשמי' טו:כב: ויסע משה וכו' ולא מצאו מים.  
23 העם: כ"י ב: שם העם. 24 המבלי וכו': שמי' יד:יא. וכל הטור חסר אב. 25 עניו:

וְהַמְטִיר עֲלֵיהֶם לֶחֶם אֲבִירִים  
וְהוֹצִיא לָהֶם מִים מִצּוּרִים  
וְנָתַן לָהֶם מִשְׁפָּטִים יִשְׂרָאֵל  
וְהִנְחִילָם בְּסִינֵי עֶשְׂרֵת דְּבָרִים  
וְיוֹם הַשַּׁבָּת לִהְיוֹת שׁוֹמְרִים  
וְנִגְלָה עֲלֵיהֶם יוֹצֵר הָרִים  
כְּטִיבֶע בֵּינָם סוּף אוֹיְבִים וְצוּרִים  
צָלְלוּ כְּעוֹפֶרֶת בְּמִים אֲדִירִים

30

אֵין קָדוֹשׁ כִּי לְעַד קָם  
בְּנִים גָּאֵל קִיצֵם כְּסוּיִם  
גָּזַר לָהֶם שְׁנַיִם עֶשֶׂר שְׁבִילִים בֵּינָם  
כּוֹנֵס כְּנֹד מִי הָיָה

35

יָחִילוּ מִים כְּרֶאֱוֹף,  
וְעוֹלָלִים — כְּהִירוֹף —  
סֶלְסוֹל הַכְּתִירוֹף  
פֶּאֶר הַמְּלִיכוֹף  
בְּאֵלִים מִי כְּמִכָּה

40

ביאור:

משה. ובכ"י ב: משה. ללובש הדורים: לה. ובכ"י אב: ללובש הדורים. / 26 לחם אבירים:  
מן (תה' עח:כה). / 28 ונתן להם וכו': על פי שמ' טו:כה: שם שם לו חוק ומשפט וכו'.  
וכל הטור חסר במקבילות. / 32 כטיבע: כאשר טיבע. ובכ"י אב: וטיבע. הפייטן חוזר  
לעניין קריעת ים סוף כדי להעביר לימי כמכה. / 33 צללו וכו': שמ' טו:י, והוא הפסוק  
שלפני ימי כמכה באלים יי' בשירת הים. / 34 אין קדוש וכו': ש"א ב:ב. / 35 כסוים:  
כשנבע. / 36 שנים עשר וכו': על פי האגדה הידועה בפרד"א מב. / 37 כונס וכו': תה'  
לג:ז. / 38 יחילו וכו': על פי תה' עז:יז: ראוך מים יחילו.

[קלב] יי מלכנו

אֲדִיר, מוֹעֲמָךְ מִי לֹא יַעֲרֵץ  
בְּטָ כָּל הַהֲהוּר וְכָל קָרָץ  
גְּמוֹל לְשֵׁלָם — עֵינֶיךָ, בְּמָרָץ,  
הִמָּה מְשׁוֹטְטוֹת בְּכָל הָאֶרֶץ

פז>מון< ל>חן<

יְשׁוּטֵט עֵינַיִם חוֹזוֹת וְלֹא נַחֲזוֹת

5

ביאור:

1 אדיר: רבונו של עולם. יערץ: יפחד. / 2 בט: רואה. קרץ: קריצת עין. / 3 גמול וכו': כדי  
לשלם גמול, עניין משוטטות במרץ בכל הארץ. / 4 המה וכו': זכ' ד:י. / 5 עינים: כמו:

- וּמְבִיט עַד קֶצֶה אֶרֶץ וּמַחֲזוֹת  
סֹוֹקֵר וְחוֹקֵר וּבוֹקֵר רְמִיזוֹת  
פֹּעֵל צְדָקוֹת וּמַעֲגֵל לִיזוֹת  
בְּמִשְׁפֵּט יַעֲמִיד אֶרֶץ לְהַרְזוֹת  
רְאִשֵׁי דְרִיכָה בְּרִשְׁפֵי מְזוֹת 10  
דֹּוֹק נַחֲלֵד מְלֵא וּדְמוֹת אֵין חֲזוֹת  
אִם יִסְתֵּר אִישׁ בְּמִסְתֵּר גְּנוֹזוֹת  
נִפְשׁוּ לְהַחֲבִיא מַעַת רְגֻזוֹת —  
יְחוּשׁ כְּצִיפֵרִים בְּפֶח אַחוֹזוֹת  
אֲשֶׁרִי חוֹסֵי עַל כְּבוֹדָךְ מַלְבּוֹזוֹת 15  
שׁוֹנְאֵי בָּצַע וְדִרְכֵי עֲלִיזוֹת  
כּוֹתְבֵי מַצּוֹת עַל שַׁעַר וּמַזּוֹזוֹת  
בְּסִפֵּר חַיִּים כְּתִבָּם בְּעוֹנֶה הַזֹּאת  
וְקוֹל מִבְּשֵׁר הַשְּׁמִיעִם בַּכְּרוֹזוֹת  
קוֹמוּ וְנַעֲלֶה צִיּוֹן בַּעֲלִיזוֹת 20  
עַלִיזוֹת תַּעֲלֹחַ גִּזַּע חֲפָצִים  
אֲזַרְח בִּידוֹ אֱלִילִים קְצוֹצִים  
וְנַעֲקֵד עַל הַמִּזְבֵּחַ מִמַּעַל לְעֻצִּים  
וְרָאָה מְלֹאכִים בְּסוֹלֶם רָצִים  
וְכָלֵכַל קְבוּצִים בְּאֲדַמַת לוחֲצִים 25  
וְשִׁפֵּט בֵּין שְׁנֵי עֲבָרִים נָצִים  
וְכֹהֵן אֲצַבְעוֹתָיו סֵלֶתוֹת קוֹמְצִים  
וְקִנָּא לֹאֲלֵהִיו וְדָקֵר לְצִים  
וְיִשָּׁר שׁוֹר צָבָא מְקַדִּישִׁים וּמַעֲרִיצִים  
וְאָמַר הַגִּנִּי עֲנֵנִי בִי חֲלוּצִים 30  
וְתִשְׁבִּי עֲנִיתוֹ כְּלֶהֱבִי נִיצוּצִים

ביאור:

בעינים. חזות וכו': ראות ואינן נראות. / 7 ובוקר: ומבקר, בורק. רמיזות: אפילו דברים שברמז. / 8 ומעגל ליזות: אולי מלשון ונלוזים במעגלותם (מש' ב: טו), ר"ל ומישר דרכים נלוזות. / 9 להרזות: להחליש. והוא לשון פורענות. / 11 ברשפי מזות: ברשפי אש. מלשון מזי רעב ולחומי רשף (דב' לב: כד). / 11 דוק ונחלד: שמים וארץ. ודמות וכו': ואין לראות דמותה. המעתיק כתב תחילה 'לא' ותיקן בגליון 'אין'. / 12 במסתר גנוזות: סמיכות נדרפות. / 13 מעת רגוזות: משעה של פורענות. / 14 יחוש: 'מהר'. / 16 עליזות: נ"ל שצ"ל: נלוזות, כי 'עליזות' בא גם להלך. ט' 20. / 17 כותבי וכו': הוסף: אשרי כותבי וכו'. / 20 קומו וכו': יר' לא: ה'. / 21 חפצים: אהובים. / 22 אזרח וכו': אברהם, ששיבר את האלילים. / 23 ונעקד וכו': יצחק. / 24 וראה וכו': יעקב. / 25 וכלכל וכו': ויוסף. / 26 ושפט וכו': ומשה (שמ' ב: יג). / 27 וכהן וכו': ואהרן. / 28 וקנא וכו': ופינחס. / 29 ושר וכו': ויהושע שראה את שר צבא המלאכים המקדישים (יהושע ה: יד). / 30 ואמר וכו': שמואל (שמ"א יב: ג). חלוצים: כינוי לישראל. / 31 ותשבי וכו': ואלהיו הנביא

שליחותו תקרב לקבץ נפוצים  
לגבור פְּרָצִים / ולרפאות מחוצים  
היום רָצִים / אֶל פֶּתַח נֶקֶץ צִים

נֶקֶץ צִים לִפְתָּח רָעִים וְאֲחִים  
צוֹעֲקִים וְצוֹרְחִים / מִיַּד רוֹצְחִים  
כְּשׁוֹשֵׁן מִחוּחִים / לִהְיוֹת לְקוֹחִים  
תִּקַּע בְּשׁוּפָר גָּדוֹל לְנִדְחִים  
וַיָּבֹאוּ לְהֵר הַקָּדָשׁ הָאֲבוּדִים וְהַנִּדְחִים

35

ככ>תוב< והיה ביום ההוא יתקע בשופר גדול ובאו וג' (יש' כז:יג)  
ונא>מר< גואלנו יי צבאות וג' (יש' מז:ד)

ביאור:

שהורדת לו אש מן השמים. 32 שליחותו: כמבשר המשיח. 33 לגבור: אולי צ"ל לגדור. 34 אל פתח: להתפלל לפניך. 37 כשושן וכו': מתפללים להיות לקוחים מן העמים כשושנה מן החוחים (שה"ש ב:ב). 38 תקע וכו': יש' כז:יג.

דוגמה מעניינת, כנראה קדומה, של מי כמכה ליום כיפור שעוצב, על ידי עיבוד, בתבנית של מחרוזות ופזמון באה לידינו מכמה כתבי יד מן הגניזה. פיוט זה מרכב משני יסודות: מעיקרו היה כאן מי כמכה ארוך, עשוי מחרוזות מרובעות מיוסדות על אלפבית שלם. אמת, פיוט מי כמכה כאלה נדירים, אבל אין לתמוה על אורך לא רגיל בפיוט של יום כיפור; פיוט היום הקדוש מפתיעים לעתים קרובות מן הצד הזה. חלק זה מן ההרכב שלפנינו אפשר שהוא לר' שלמה סולימן: הקטע מופיע בשתיים מהעתקותיו לפניי מלכנו של ר' שלמה ליום כפור 'סברינו ותוחלתינו' שנדפס לעיל.<sup>76</sup> ובהעתקה אחת נוספת שלו (ט"ז ס"ח 137.3d) הוא בא אחרי הזולת של שלמה סולימן ליום כיפור 'אם עונינו ענו בנו ענייה'. ר' שלמה חיבר, כזכור, לא מעט פיוט מי כמכה במחרוזות מרובעות מלוות עניות קצרות, מעין אלו הבאות גם כאן בין סטרופה לסטרופה.<sup>77</sup>

בשלב מסוים שיבץ פייטן אחר שני פזמונות בפיוט הזה; אחד מהם אחרי מחרוזתו השנייה ושני מהם אחרי מחרוזתו הרביעית, ובנה כך מי כמכה כפול בתבנית של סטרופות ופזמון. קטעים בנויים כך עולים לפנינו לעתים קרובות למדי בקדושתאות, אבל ביוצרות ספק אם ראינו כמותם. אפשר שבעיבוד המקורי הובא הפיוט גם ממחרוזתו הרביעית ואילך עם פזמון נוסף בסופו. אבל אין המשך לקטע במקורות שבידנו. בכל אופן בסוף הפזמון השני כבר באים לשונות מעבר חד-משמעיים. אין להניח כלל שמי שחיבר את המחרוזות כאן

76 פיוט [צד].

77 עיין לעיל, 311. חיזוק ליחוס תשמש העובדה שאין בידנו מי כמכה ליום כיפור בין פיוטיו של שלמה סולימן. הפיוט 'מי כמוך שומע נאקות' הבא בכ"ז ט"ז H15/37 כמי כמכה ליום כפור (של שלמה סולימן) לפני 'סברנו ותוחלתינו' שלו, אינו אלא המי כמכה שלו לשבת אחרי מות (כ"י אוכספורד 2721/2, דף 30 ע"ב).

הוא הוא שחיבר גם את הפזמונים, כי מלבד שאין שום קשר ענייני בין הקטעים, הנה עדיין עומדות לפנינו, גם לאחר העיבוד, העניות הקצרות שהמחבר ביקש להציב, במחרוזות, בין סטרופה לסטרופה. אין להעלות דבר זה על הדעת אצל מי שמתכוון להעמיד פיוט מדגם המחרוזות ופזמון.

שני הפזמונים מסתיימים בסטרופות מעבר קצרות, משורשרות.<sup>78</sup> אמת, בפזמון הראשון, שאינו מעביר לשום תחנה ליטורגית, אין לתופעה צידוק הגיוני. אבל אפשר שבעל הפזמונות ביקש להעמיד לשני חיבוריו מבנה סימטרי, ועיצב את הראשון לפי מתכונת השני.

הפיוט מצוי לפנינו בשלוש העתקות כמעט שלמות (ט"ש ס"ח 109.113, קויפמן 66 וט"ש ס"ח 137.3d), אבל נוסחו המקורי אינו מבורר לחלוטין. אין למשל בטחון בכך שהמחרוזות התחילו בצירוף 'מי כמכה'. בנוסחי כ"י קמברג' בא הצירוף בראש כל המחרוזות, ואילו בכ"י קויפמן הוא בא בקטע הראשון, אבל איננו בשני. גם נוסח הרפרין הקצר שנועד לבוא בין המחרוזות המרובעות אינו מבורר. בנוסחי כ"י קמברג' הלשון אחיד וקבוע בשני החלקים: 'אין כמוך ואין דומה לך'. אבל בנוסח כ"י קויפמן הלשון מעורבת: בקטע הראשון בא פעמים 'אין כמוך ואין דומה לך' כנ"ל, אבל בקטע השני – פעם 'אין כמוך ואין זולתך' ופעם 'אין כמוך ואין כמעד שידך'. קרוב לומר שמעיקרו של דבר לא נועדו המחרוזות להתחיל בצירוף 'מי כמכה', כי אין פתיחותיהן צריכות אותו כלל וקצבן מופרע מכוחו. גם ספק אם המעבד היה פותח את שני פזמונותיו בצירופים 'מי כמכה' ו'ומי דומה לך' אילו מצא את המחרוזות פותחות כך.

הפיוט מובא כאן על פי כ"י ט"ש ס"ח 109.113 כהווייתו שם. ההשלמות בסוגרים מרובעים הן על פי שני המקורות הנוספים:

[קלג]

מי כמכה

אָדוֹן הַסְּלִיחוֹת אֱלֹהֵי הַרוּחוֹת  
בְּיוֹם כְּפוּר מַאֲזִין שִׁיחוֹת  
גּוֹלָה עֲמוּקוֹת וּמִבְּאֵר פְּעֻנוּחוֹת  
דּוֹרֵשׁ וּמִבֵּין עַל עַם בְּטוּחוֹת  
אֵין כְּמוֹךְ וְאֵין דּוּמָה לָךְ

ביאור:

מקורות נוספים: כ"י קויפמן 66 (=ב); כ"י ט"ש ס"ח 33.108 (מט' 13 ג); ט"ש ס"ח 137.3d (=ד). 3 ומבאר פענוחות: מוציא לאור את הגלויות / 4 על עם: כך גם בכ"י ב



מי כמכה

5 הנוטע אָננים וַיִּוצַר עֵינִים  
 ובורא נִיב שְׁפָתִים  
 זִירוּ יָדִים וחולק רגלים  
 חופש מעים ובוֹחֵן סָרְעָפִים  
 אין כמוך ואין דומה לך  
 כפיפה

10 מי כמכה אֶל רוֹגַע הָיִם  
 ומי דומה לך גּוֹעֵר בָּיִם  
 גְּבוּל שֵׁם לָיִם / מָסַם עַד יָם  
 עַד פֶּה אוֹמֵר לָיִם / ומַחְרִיב לְשׁוֹן יָם  
 וְטִיבַע צָרִים אֶל תּוֹךְ הָיִם  
 וְהוֹצִיא יְדֵי־יָם מִתּוֹךְ הָיִם  
 יָדוּ נָטָה עַל הָיִם 15

הָיִם רָאָה  
 נְבוּאָה כְּנִיבָאָה  
 שִׁירוּ לֵי כִי גָאָה גָאָה

מי כמכה

20 טְהוֹר אֶתָּה וּמְשַׁרְתִּיךְ טְהוֹרִים  
 [נְחִיד] וּמִי־חֵד נְאָדָר בְּאֲדִירִים  
 כּוֹבֵשׁ עֲוֹנוֹת בְּמִצּוֹלוֹת סְתָרִים  
 לְתַפְלַת יִשְׂרָאֵל תִּפְתַּח שְׁעָרִים  
 אין כמוך ואין דומה לך

ביאור:

ואיני יודע להלום. ואולי צ"ל: עלם בטוחות, כלומר תעלומות שכלב. / 6 ובורא וכו': יש' נז: יט. / 7 זירו: כמר: מורז. וחולק: כנראה טעות, ונוסח כ"י בד: וחזק. / 8 סרעפים: מחשבות. והריבוי הזוגי לצורך החרוז. / כותרת: כפיפה: ציון לאופי הלחן: קל (בערבית). עיין לעיל, 394. הערה 10. / 9 רוגע הים: יש' נא: טו. / 12 עד פה וכו': השווה איוב לח: יא. ונוסח כ"י בד: עד פה תבוא אמר לים / משבית שאון ים. ומחריב וכו': על פי יש' נ: נב. ובכ"י ב: ומחריב, והוא על פי יש' יא: טו. / 13-14 בכ"י ב: סדר הטורים הפוך: והוציא [...] מתוך הים / וטיבע זידיים בתוך הים. והוא מתאים יותר. / 15 נטה: כ"י ב: נוטע (!) / 16 הים ראה: יש' להוסיף על פי המקרא: וינס. / 17 נבואה כניבאה: בכ"י גר: נביאה כניבאה — והוא הנכון בלא ספק, והוא יורד לטור הבא. / 18 שירו וכו': שמ' טו: כא, והם דברי מרים הנביאה. / 21 במצולות סתרים: סמיכות הפוכה במקום: בסתרי מצולות. והוא על פי מיכה ז: יט: ותשליך במצולות ים כל חטאתם. הסטרופה מחוקה

מי כמכה

מִלֶּךְ מַרְחֵם וּמַעֲבִיר עוֹן  
נוֹרָא בְּהִסְרֵךְ הַיּוֹם עוֹן  
[שָׂא נָא סִלַּח נָא לְעַם כְּכָד עוֹן] 25  
עוֹבֵר עַל פֶּשַׁע וְנוֹשֵׂא עוֹן  
אֵין כְּמוֹךְ וְאֵין דּוֹמֶה לָךְ

מִי כְמֶכָה אֱלֹהֵי הָרוּחוֹת  
וּמִי דּוֹמֶה לָךְ מְאֻזִּין שִׁיחוֹת  
[מְכַבֵּר] אֲרוּחוֹת / לְהוֹגִי פְצִיחוֹת  
מִיֶּשֶׁר אֲרָחוֹת / לְהוֹלִכִי נִכּוּחוֹת 30  
מְשַׁבֵּיעַ בְּצַחְצָחוֹת / לְשׁוֹכְנֵי צָחִיחוֹת  
בְּיָדֵי הַפְתִּיחוֹת / מְכַלְכֵּל בְּרִנּוּחוֹת  
מְדַחֶה אֲנָחוֹת / מְשׁוֹחֲחִים סְלִיחוֹת  
מַעֲנִיגֵךְ בְּשׁוֹכֵעַ שְׁמָחוֹת / יִשְׁמַחוּךְ שְׁמָחוֹת

35 <שְׁמָחוֹת> הַנְחִיל לְעַם אֱלֹהֵי  
וּמַחְסוֹרֶם תְּמַלֵּא  
נוֹרָא תְהִלּוֹת עוֹשֶׂה פֶּלֶא

זה צור

ביאור:

כמעט לגמרי בכ"ב. 25 שָׂא נָא: המעתיק דילג על הטור הזה. וההשלמה על פי בד. / 26 עוֹבֵר וכו': הטור חסר בכ"ב. כותרת בכ"ד: <לחן> כפיפה. / 29 ארוחות: מזונות. להוגי פציחות: לאומרים שירה לפניו. / 30 ארחות: דרכים. / 31 טור זה בא בכ"ב בסוף הפזמון וכתוב שם 'שוכני' במקום 'לשוכני'. גם בכ"ד 'שוכני' במקום 'לשוכני'. מְשַׁבֵּיעַ בְּצַחְצָחוֹת: על פי יש' נח. יא. צחיחות: מדבריות. / 33 טור זה חסר בכ"ב. מְדַחֶה: דוחה. מעביר. ממשוחחים וכו': מישראל שאומרים סליחות לפניו. ובכ"ד: ממשוחחי. / 34 בְּשׁוֹכֵעַ שְׁמָחוֹת: על פי תה' טז. יא. נוסח כ"ב ב' מט' 30 ואילך: בידו הפתוחות / מכלכל ברוחות / מענג במנוחות / בשוכע שמחות / ומשביע בצחצחות / שוכני צחיצות. והשרשור משוכש שם. בכ"ד הנוסח: 'מענג בשוכע שמחות' ואין יותר. / 34 שמחות וכו': נוסח כ"ד: שמחות הנחל להם ומחסורם תמלא / נורא תהלות עושה פלא.

לפני כחמישים שנה נדפס בין פיוטי רב האיי גאון יי מלכנו מפואר (ליום כיפור) עשוי במתכונת המחרוזות ופזמון. מבנה הקטע לא הוערך כהלכה בידי המהדיר: שני חלקי הפיוט נדפסו כשני פיוטים נפרדים.<sup>79</sup> בראש הפיוט באה שם 'מחרוזת' ארוכה, של שמונה טורים (א-ח) מחורזים בחרוז אחיד, ולאחריה

79 עיין ח' בראדי, רב האיי גאון, עמ' מד ואילך, סימנים יא-יב. ועיין שם דברי המבוא של המהדיר לשני הקטעים. מקור הפיוט שם בכ"ה H5/94, וכתב היד נפסק בטור השלישי של המחרוזת האחרונה. את הטור החסר ואת מחרוזת המעבר שלאחר מיכן השלים א"מ הברמן, 'תשלומי שירה ופיוט', תרביץ, יט (תש"י), 186, על פי כ"י קויפמן 8. על פיוט זה עיין ע' פליישר, רב האיי, ב, 252, וכן: הנ"ל, ספר זכרון לא"מ הברמן (ברפוס).

פזמון עשוי 14 מחרוזות מרובעות משופעות במשחקי מלים וחרוזים פנימיים, וחתומות 'אברהם בן יצחק חזן'. רב האי חתם, כידוע, רבים מפיוטיו בשם ר' אברהם זה ששימש כנראה חזן בבית מדרשו.<sup>80</sup> בסוף הפזמון באה שם מחרוזת מעבר לא משורשת. בפזמון מביא הפייטן, ככל סטרופה, השוואה בין תפארתה של האומה בימי קדם ומצבה הנואש בימינו; ההשוואה נעשית על ידי פירוט עבודת יום הכיפורים במקדש והעמדת פרטים מתאימים לזה ממצוקות ההווה. המעבר מן העבר להווה נעשה בכל מחרוזת על ידי מלת קבע הבאה בראש כל טור שלישי: 'ועתה'. הקטע מרשים ביופיו והוא כולט כזה גם בפייטנותו של רב האי שאינה חסרה נקודות שיא. נביא לדוגמא את 'המחרוזת' שבראש הקטע, ואת שני קצות הפזמון:

[קלד] יי מלכנו דרבינו האי ז"ל

אֵיה אִישִׁי וְאֵיה אִשִּׁי  
בְּכָל שָׁנָה וְשָׁנָה מַעֲוִנִי לְהוֹצִיאִי חֲפָשִׁי  
גּוֹרֵל אֶחָד לְעִשּׂוֹת חֲטָאת בְּמִקְדָּשִׁי  
דְּחִי לְצוּק לְדַחֲוֹת כְּמוֹהוּ עֲנֹשִׁי  
הָאֲדָמִים הָאֲדוּם כְּתוּלַע חוּט חֲטָאִי לְכִישִׁי 5  
וְנִמְסַרְתִּי הֵן לְמוֹת הֵן לְשִׁרְשִׁי  
זְכוּר תִּזְכּוֹר וְתִשּׁוּם עָלִי נִפְשִׁי  
חֵק כְּפוּרִים עַד יִחַדֵּשׁ כְּבוֹדִי וּמְרִים רֹאשִׁי  
פזמון <ל>חן <ישראל> בקולך

אֶת כֹּהֲנֵי לְמִקְדָּשִׁים הָיוּ מְפָרְשִׁים  
וּמוֹסְרִים לוֹ יְשִׁישִׁים לְדָרֶשׁ לְפָנָיו מְדַרְשִׁים 10  
וְעֵתָה קְדָשִׁים מְתַעֲבִים קְדוּשִׁים  
וְרָשִׁים לְרָאשִׁים בְּרִגְלֵיהֶם דָּשִׁים

ביאור:

1 אישי: הכהן הגדול (משנה יומא א: ג). אשי: קרבני. 2 בכל וכו': לכפר מידי שנה על עוונתי. 3 גורל אחד: על פי וי' טז: ח. ור"ל: שעיר אחד לעשות חטאת. 4 דחוי וכו': ואילו את השעיר השני לדחות לצוק, וכמוהו לדחות ממני את עונשי. 5 האדים וכו': ואילו עתה שאין ביהמ"ק קיים חוט חטאי האדים כתולע, לביישני. כלומר חטאתי ואין לי כפרה. ונראה לי שמלת 'אדום' מיותרת. והלשון על פי יש' א: יח. ולענין 'חוט-חטאי' עיין יומא סז ע"א. 6 הן למוות וכו': על פי עד' ז: כו. 7 זכור וכו': איכה ג: כ. 8 כבודי וכו': הקב"ה. 109 את כהני וכו': על פי המשנה ביומא א: א. ג. 1f קדשים: אומות העולם. קדושים: את ישראל. 12 ורשים: נקלים ודלים דשים ברגליהם נכבדים.

80 עיין על כך במאמרי הנזכר בסוף ההערה הקודמת, 248. שמו המלא של ר' אברהם בן יצחק היה אברהם בן יצחק בן מלקטה החזן. עיין א' מארכס, JQR, NS, I (1911) עמ' 104. כתב היד הנזכר שם הוא כ"י אדלר 4009. עיין גם ח' בראדי, רב האי, עמ' מט. ועיין גם לעיל, 197. הערה 35.

- 15 ועתה  
בְּלִיל יִקְרִי בְּרָה עֲסוּקִים בְּהִכְרָה  
בְּרָגֶשׁ לְהֵלֶךְ בְּכִית הַכְחִירָה  
שְׁאוֹן קָמִים עוֹלָה בְּגִבּוּרָה  
שְׁאֲגוּ בְּמָקוֹם שִׁירָה בְּאִמְרָה זָרָה
- 20 ועתה  
זְהוּבִים עוֹד לְכֶשׁ לְקִטּוֹרֶת וּלְנִרוֹת  
וּבְגָדֵי עֲצָמוֹ אַחֲרֵיהֶם וַיֵּצֵא בְּפִאֲרוֹת  
יּוֹצֵאִים מַעֲזָרוֹת בְּפָנִים קְדוּרוֹת  
כִּי נִחַלְת כְּפֻרוֹת נִהְפָּכָה לְזֵרוֹת
- 25 ועתה  
נִפְשׁ הַכֹּל שְׂמִיחָה בְּרִצּוֹן אֱלֹהֵי נֶאֱדָר  
וְעֵשָׂה יוֹם טוֹב מִהֲדָר וְעֵנּוּ לוֹ מֶה נִהְדָּר  
יִגְוִנֵנוּ לְנִגְדָנוּ מִסֻּדָּר וּבְתוֹךְ לִבְנוֹ נִתְדָּר  
כִּי כָל זֶה נִעְדָּר
- כְּכָתוּב > הַשִּׁיבֵנוּ יְיָ אֵלֵינוּ וְנִשׁוּבָה (א' ה: כא) וְנֶאֱמָר > גּוֹאֲלֵינוּ (יש' מז: ד)

ביאור:

13 יקרי ברה: נכבדי ישראל ('ברה' על פי שה"ש ו:י). עסוקים בהברה: מתעסקים במיני עיסוקים כדי שתישמע הברת קולם במקדש. והוא על פי המשנה ביומא א:ל והגמרא ביומא יט ע"ב: מיקרי ירושלים לא היו ישנים כל הלילה כדי שישמע כהן גדול קול הברה. 14 ברגש וכו': על פי תה' נה: טו. 15 שאון וכו': על פי תה' עד: כג. 16 באמרה זרה: בלשון נכריה. 17 זהובים: בגדי זהב. השווה יומא ז:ד. לקטורת וכו': להעלות הקטורת ולהטבת הנרות. 18 בפאירות: בהדר. 20 נחלת כפרות: כינוי לבית המקדש. לזרות: לזרים. על פי איכה ה:ב: נחלתנו נהפכה לזרים. 21 נפש הכל: גם של כהן גדול וגם של ישראל. והוא על פי המשנה ביומא ז:ד. 22 וענו לו: ושרו לפניו 'מה נהדר'. 23 ובתוך לבנו וכו': מכאן ע"פ המשך כתב היד ששימש את המהדיר הראשון. ט"ש ס"ח 2r. 137. ההשלמה פורסמה גם על ידי א"מ הברמן, תרביץ יט. 186. נתדר: נקבע לתמיד. 25 כי גרסה וכו': על פי תה' קיט: כ: גרסה נפשי לתאבה. 26 לנו חשבה: חשוב לנו. החשב לנו. כצאת ידי חובה: ונהיה יוצאים בזה ידי חובת וידוי. 27 תרפא וכו': על פי הוש' יד:ה. המעתיק כתב בראש הטור בטעות 'תרפא ידי חובה'.

'מים רבים נחשב מבנה הפיוט הזה המצאת רב האיי. אבל על צד האמת אין הוא אלא חיקוי מדויק של יי מלכנו לשבת שקלים של יוסף אלברדאני, המועתק בכ"י ט"ש 8H19/12 (נזכר גם בכ"י ט"ש 8H16/12). אמנם הוא חתום 'יוסף החזן' בלבד, אבל המי כמכה שלפניו (תחילתו 'בלעדיך אין שוקל וסופר') חתום: ברדאני. שני הפיוטים דומים, הן בהיקף ה'מחרוזות' (שמונה טורים,

אותיות א־ח), הן בנוסח פתיחתן ('איה אישי ואיה אשי' — 'איה סופרים ואיה שוקלים') והן בדרך בינויין של סטרופות הפזמון. אפילו מלות הקבע הבאות בפזמון כמעט זהות: 'ועתה' אצל רב האיי — 'ועתה' [שקלינו איך נשקול ובטלו ממנו] אצל יוסף אלברדאני. שני הפזמונות דומים גם בהבאת מחרוזת מעבר חריגה בסופם, וגם באופי מקצבה של המחרוזת הזאת. ההבדל היחיד בין שני הקטעים הוא שפזמונו של רב האיי עשוי סטרופות מרובעות בעוד של ר' יוסף — סטרופות תלת־טוריות. אבל הטורים האחרונים של הסטרופות הללו ארוכים בהפלגה ודינם כדין שני טורים. הנה הפיוט על פי כ"י ט"ש 8H19/12:

[קלה] יי מלכנו

אִיה סוֹפְרִים וְאִיה שׁוֹקְלִים  
בְּכָל שָׁנָה וְשָׁנָה מְשַׁמְעִים עַל הַשְּׁקָלִים  
גִּזְבָּרִים וּמְרֹדִים יַחַד בָּה שְׁקוּלִים  
דְּלִים וְעִשְׂרִים שׁוֹעִים וְקָלִים  
הַעֲקֵלְנוּ דְרָכֵינוּ וְהִרְבֵּינוּ עֵיקוּלִים  
וּבְשִׁקוֹל שְׁקָלֵינוּ הֵיינוּ מְקוּלָקָלִים  
זִנְחָנוּ עַל זֹאת וְנִתְּנָנוּ בְּיַד נְכִזִּים וְנָקָלִים  
חָלְפוּ שְׁקָלֵינוּ הַנְּשָׁקָלִים וְהָנָם לְמַס עוֹבֵד נְשָׁקָלִים

פזמון <לחן>

יְדוּעִים שְׁקָל לָךְ כְּבִיאור אַרְוֶה  
יֹפִי תְרוּמָתְךָ וְנִפְדּוֹ מִמֶּכָּה  
וְעֵתָה שְׁקָלֵנוּ אֵיךְ נְשָׁקוֹל וּבְטָלוּ מִמֶּנּוּ תַרְמִי הַלְשָׁכָה  
וְלִתְמִידוֹת תְּמִיד הֵיוּ מְאֻסָּפִים  
וְלִחְסָפֹת מוֹסָף, שְׁקָלִי כְסָפִים  
וְעֵתָה שְׁקָלֵנוּ אֵיךְ נְשָׁקוֹל וּבְטָלוּ מִמֶּנּוּ תְּמִידִין וּמוֹסָפִים

ביאור:

1 איה וכו': על פיש' לג:ח. 2 משמעם: כך, בפיעל, בנוסחים המתוקנים של המשנה; עיין שקלים א:א. 3 גזברים: עשירים, נכבדים. יחד וכו': שקולים זה כנגד זה לעניין שקלים (עיין שם' ל:טו: העשיר לא ירבה והדל לא ימעיט). 6 ובשקול וכו': גם כששקלנו שקלינו לא קיימנו את המצווה כהלכתה. 8 חלפו וכו': נתחלפו השקלים, והם ניתנים כעת למס. הצירוף 'מס עובד' על פי בר' מט:טו ומ"א ט:כא. 10-9 ידועים וכו': אבותינו שנודעו במנהגם לשקול לך תרומתך הנאה כמצוות התורה — נפדו בזכות זאת ממכות ופורעניות. לפי זה צריך לגרוס 'נפדו' במקום 'נפדו'. כביאור: כמאמר, כמצוות. ארוכה: כינוי לתורה (איוב יא:ט). 11 ועתה וכו': כל' איך נקיים עכשיו מצוה זאת וכו': המקדש חרב. תרמי הלשכה: על פי המשנה בשקלים ג:א. 12-13 ולתמידות וכו': השקלים היו נאספים כדי לקנות בהם קרבנות לקיים בזה קביעות ('תמידות') לקרבנות התמיד ולהוסיף עליהם קרבנות מוסף. 14 תמידין ומוספין: כך הוא בכה"י, והחרוז מחייב: תמידים ומוסיפים. מכאן ואילך מציין הפייטן בסופי המחרוזות את הדברים שהיו נלקחים מתרומת הלשכה לפי הסדר המנוי במשנת שקלים ד: א"ב: תמידים ומוספים

15 סְלַעִים תַּפְשׁוּ וְכָתְבוּ סִמְפוּנִים  
סוֹדְרֵי שְׁתֵּי מַעֲרֻכּוֹת עַל הַשּׁוֹלֶחַן בְּפָנִים  
וְעַתָּה <שֶׁקְּלִינוּ> אֵיךְ נִשְׁקוֹל <וּכְטָלוּ> מִמָּנוּ <הַעוֹמֵר וְשְׁתֵּי  
הַלֶּחֶם וְלֶחֶם הַפָּנִים

פְּדִיּוֹן לַחַת לְשֵׁי וּלְבָדֶק בֵּית דִּיבּוֹר  
פְּקָדוֹם בְּרֹאשׁ אֶדָר שְׁרֵי גִזְבוֹר  
20 וְעַתָּה <שֶׁקְּלִינוּ> אֵיךְ נִשְׁקוֹל <וּכְטָלוּ> מִמָּנוּ <קֶרְבָּנוֹת הַצִּיבוֹר

הֵן לְשׁוֹקְלֵי שָׁנָה בְּשָׁנָה לֹא הִבְעִית  
חֶסְרוֹן תְּבוּאָה מִשְׁשִׁית עַד שְׁבִיעִית  
וְעַתָּה <שֶׁקְּלִינוּ> אֵיךְ נִשְׁקוֹל <וּכְטָלוּ> מִמָּנוּ <שׁוֹמְרִים סְפִיחִים  
בְּשְׁבִיעִית

זָכִים כְּסָפָם כְּשֶׁקְּלוּ הָיוּ לְשֵׁם וּלְתַפְאֶרֶת וּלְשִׁאֲרִית  
זְרוּקִים בְּמֵי נְדָה וּמְכֻבָּסִים בְּבוֹרִית  
25 וְעַתָּה <שֶׁקְּלִינוּ> אֵיךְ נִשְׁקוֹל <וּכְטָלוּ> מִמָּנוּ <פָּרָה וְלֶשׁוֹן  
שְׁלֹזְהוּרִית

נִזְרָא עַת תַּפְנָה / וְעַמָּךְ תִּקְנָה  
יבֹו תִּחַנֶּה / כְּנֶאֱמָךְ קוֹנֶה  
מַחֲנֶה מַחֲנֶה / עוֹד תַּעֲבוֹרְנָה הַצֶּאֱן עַל יְדֵי מוֹנֶה

ככתוב: בערי ההר בערי השפילה ובערי הנגב ובארץ בנימין ובסיביר  
ירושלים עוד תעבורנה הצאן על ידי מונה (יר' לג: יג) ונאמר: גואלנו  
(יש' מז: ד)

בארץ גאל

ביאור:

(ונסכיחים), העומר ושתי הלחם ולחם הפנים וכל קרבנות הציבור, שומרי ספיחים  
בשבועית, פרה, שעיר המשתלח ולשון שלזהורית. 15 סלעים תפשו: נטלו שקלים  
וכתבו שוכרים, ולא מצאתי לזה יסוד במקורות. 'סמפון' = שוכר, בא לעתים מזומנות  
בספרות חז"ל, אבל לכאורה לא לעניין שקלים. 16 סודרי וכו': הכהנים העובדים  
במקדש. 'שתי מערכות' — הכוונה לשתי מערכות של לחם הפנים, בפנים: בעזרה. /  
18 פדיון וכו': הממונים על השקלים ('שרי גזבור') היו פוקדים על הציבור, כלומר  
מכריזים בראש חודש אדר לחת (שקלים) לקרבן ('לש') ולבדק הבית. והוא על פי  
המשנה הנ"ל בשקלים א: א. 'בית דיבור' כנראה כינוי לבית המקדש שמשם נשמע דבר  
ה'. 21 הן וכו': את אבותינו שהיו שוקלים שקלים מדי שנה לא הפחיד חסרון התבואה  
לקראת שנת השמיטה. השווה וי' כה: ב. / 23 שומרים ספיחים: לפי המשנה בשקלים  
ד: א, והם המופקדים על הספיחים בשנת השמיטה שלא יאכלום החיות כדי שיוכלו  
להביא מהם עומר ושני הלחם. 25 זרוקים: מטהרים. על פי במ' יט: יג: מי נדה לא זורק  
עליו. ומכובסים בבורית: על פי יר' ב: כב. 27 לשון שלזהורית: על פי המשנה שהוכאה  
לעיל בביאור לט' 14. / 27 גורא: כינוי לקב"ה. 28 כנאמך קונה: כמו שהבטחתנו רבונו  
של עולם. 29 מחנה מחנה: נמשך אל הצלעית הבאה: מחנות מחנות. עוד תעבורנה  
וכו: יר' לג: יג. ובפסוק שבסוף הפיוט השמיט המעתיק את הצירוף 'ובערי יהודה'.

מסתבר שפיוט זה אינו היחיד שנתחבר בידי ר' יוסף אלברדאני בצורה זו. בכ"י ט"ש ס"ח 112.60 מובא פיוט זהה שלו, לשבועות,<sup>81</sup> תחילתו 'איה רועים ואיה עדרים'<sup>82</sup> ותחילת פזמונו 'יסרת בקולך המרעים מים'.<sup>83</sup> המחרוזות בפיוט זה ארוכה קצת יותר (14 טורים, אותיות א"ז כפולות). הפזמון עשוי מחרוזות מרובעות, ומלת הקבע הבאה בראש טורי ג' היא 'ועתה', בדיוק כמו אצל רב האי. אלא שבראש טורי ד' באה כאן מלת קבע נוספת: 'ונמנעת'. הפזמון חתום 'יוסף חזן' בראש טורי א' וב' בכל סטרופה (כל אות פעמיים), ואילו בראש טורי ג', אחרי מלת הקבע, חתום 'ברדאני'. בסוף הפזמון באה גם כאן מחרוזת מעבר.

בכ"י ט"ש H3/5 מועתקת מחרוזת של יי מלכנו נוסף לשבועות, שאף הוא היה עשוי בדרך זו. תחילתה 'איה חכמים ואיה בעלי תבונה', ויש בה בדיוק שמונה טורים חד-חרוזיים (אותיות א"ח). כתב היד נקטע בסוף המחרוזת, והפזמון איננו. אין לדעת אפוא מי פייט את הקטע. כי מלבד ר' יוסף אלברדאני ורב האי — גם פייטנים אחרים בנו פיוטי יי מלכנו בדרך זו: בכ"י ט"ש ס"ח 275.97 בא למשל עוד יי מלכנו כזה לשבועות, תחילת מחרוזתו 'איה לומדים ואיה מלמדים' (שמונה טורים, אותיות א"ח; התחלתו גם בכ"י ט"ש ס"ח 138.39); תחילת הפזמון 'חורב וחרב זה בזה שקולים', והוא עשוי מחרוזות מרובעות. מלת הקבע בראש הטור השלישי היא, כרגיל, 'ועתה'. אפשר שהפזמון חתום 'חסן', אבל הקטע נמשך גם אחרי תום החתימה וספק אם אין הצירוף מקרי. בכ"י ט"ש ס"ח 275.117 באה המחרוזת 'איה סופרים ואיה שוקלים' לאלברדאני, אבל לאחריה פזמון אחר, תחילתו 'עוברים על הפקודים שקלו לשוכן דכה', והוא חתום 'עמרם [חזק]'. הפזמון הוא חיקוי מדויק לגמרי לפזמונו של ר' יוסף. הדגם נתחבב כנראה הרבה, והקטעים שעוצבו על פיו מצטרפים לעדות מרשימה על כוחו של החיקוי ביצירה הפייטנית השוטפת של המאות הי"א-י"ב.

דגם המחרוזת והפזמון ביוצר האריך ימים גם לאחר כלות חיותה של הפייטנות המזרחית, ועוד נראה את עקבותיו בספרד.<sup>84</sup> גם במזרח היתה למתכונת עדנה אף לאחר שכבר נקלטו שם השפעות כבדות-משקל מצד

81 קטעים ממנו באים גם בכ"י ט"ש ס"ח 71.123; מוצרי V.73; ט"ש H3/33. בכל כתיבי היד הללו אין הפיוט שלם. מסטרופת ו' של הפזמון בא הפיוט גם בכ"י ט"ש ס"ח 276.124 ושם באה השלמתו עד סופו.

82 אין ספק שפיוט זה נכתב בידי ר' יוסף אחרי שכתב את פיוטו לשבת שקלים, כי הצירוף הפותח שם את המחרוזת 'איה סופרים ואיה שוקלים' הוא לשון מקרא כמעט ביש' לג' יח (במקרא: איה סופר איה שוקל). בעוד כאן הלשון הוא חיקוי לו, וכך שאר לשונות הפתיחה המקבילות, שכולם מחקים את הפתיחה של המחרוזת לשבת שקלים.

83 התחלה זו ('יסרת בקולך') מצויינת כלחן לפזמון של רב האי שהובא לעיל, בכ"י ט"ש H5/94. מעניין הדבר שפיוטו של רב האי לא נועד להיות מושר על פי המנגינה של פזמון ר' יוסף לשבת שקלים. הפזמון שם עשוי מחרוזות תלת-טוריות, ואפשר שמנגינתו לא התאימה למבנה המרובע של מחרוזות פזמונו של רב האי.

84 להלן: 597, 568, 541, 533.

הפייטנות הספרדית. מבורך בן דויד, פייטן מזרחי בן המאה הי"א כנראה,<sup>85</sup> העמיד יי מלכנו בתבנית המחרוזות ופזמון עם שהוא שוקל את שני קטעי הדגם לפי שיטת השקילה הכמותית הספרדית. במחרוזת העמיד שמונה (!) בתים שקולים במשקל הארוך (פעולים מפועלים פעולים נפעלים עם קצת סטיות),<sup>86</sup> ואילו את הפזמון העמיד על לא פחות מ-18 בתים שקולים במשקל המרובה. בראש המחרוזת חתם את שמו במטבע קצר 'מבורך', ואילו בפזמון<sup>87</sup> חתם במטבע ארוך ומפורט: 'מבורך בן דויד חזק יזכה'. הפיוט נועד לשבת איכה ואנו מביאים את נוסחו כקוריוז, על פי כ"י ט"ש H14/13:

[קלן] יי [מלכנו] לאיכה

מקום בית תפלת ערלים ערערו / ושכן בו קדר ופני קדרו  
בני אב המון גויים בידם נמסרו / ביגון ודיוויון-לב כלו וחסרו  
ועולם הכבירו ונפשם המרירו / ומים עדי נפש וקאו ועברו  
ראה כי רדפוני בקצוי הדומיד / ומבוא שערך בפני סגרו  
כהונה וגם מלכות בעמך השביתו / וראשם הורירו ושקים חגרו  
ולולי חסדיך אשר לאבותינו / והמה לילדיהם בכל עת נשמרו  
אזי ספנו תמנו וחיים בלעונו / בקרעם לנו שן ופיהם פערו  
תרחם ותנחם לעדת עבדיך / ותאמר: עלי לבם לנחם דברו!

ביאור:

מט' 11 עד 24 גם בכ"י ט"ש ס"ח 138.100 (=ב) 1 ערערו: החריכו. 2 בני וכו': בני אברהם, ישראל. 3 ומים וכו': תה' סט.ב. ואפשר שצ"ל: באו ועברו, והיויר נוספה לצורך המשקל. 4 הדומיד: עולמך (יש' סו:א). מבוא: לפי העניין צריך לנקוד ומבוא שערך. אבל הוא נגד המשקל. ור"ל: סגרו בפני שערך מבוא. 8 / ותאמר וכו': שיעור

- 85 עיין לעיל לעיל, 198. וכן 332, הערה 31. מן הפיוט הנדפס להלן נראה שבימי הפייטן היתה ירושלים נתונה עדין בידי הערבים (עיין בית 1 וכן 22). אם כן תקופת פעילותו קדמה לשנת 1099 שהיא שנת כיבושה של ירושלים בידי הצלבנים. אבל אזכורם התכוף גם של בני אדום (להלן, בתים 9, 12) מעיד לכאורה על נוכחות הנוצרים בתחום ראייתו.
- 86 הפייטן היה מצוי יפה אצל שיטת השקילה הכמותית ושקל בבטחון ובמיומנות יחסית. יעיד על כך מיעוט מלות המילואים הבאות לצורך המשקל בלבד (השווה בית 14: ובפשעי מאד נפשי עזומה; 15: גם אין תעודה; 19: ואנחתם מאד רבה עצומה) וכן מיעוט המלים שניקודם משובש מחמת המשקל (בית 8: לעדת עבדיך — לפי המשקל יש לנקד לעדת. בית 23: ילוכושו, מנוקד כך בכה"י, ועוד קצת). אבל בקטע הראשון שמשקלו מרכב נהג הפייטן חירות בירתות הפנימיות והעמיד במקומן, לעתים קרובות למדי, תנועות. אמנם גם פייטנים ספרדיים גדולים נהגו לפעמים כך.
- 87 המעתיק ציין בראשו 'אחר' בטעות, כי אין שם פיוט אחר אלא פזמון בלבד. לפיכך הוא גם מסומן בהמשך 'בסיטה', כדרך שמצאנו בראשי פזמונות כמה פעמים (עיין לעיל הערה 10). העובדה ששני הקטעים קשורים זה בזה כוללת גם מכך שאין אחרי הקטע הראשון שום ציוני מעבר, לא שרשרת פסוקים ולא ברכה, כפי שהיה מתחייב אילו הוא יי מלכנו שלם.



(אחר) בסיטה

- מקומי ירשו משמע ודומה / רעואל ואליופ בן אדומה  
 10 בען.]. לברזל רידדוני / וצרי ליכשו פני כלומה  
 ועלי האריכו מעניתם / והשיחו לנפשי עד אדמה  
 רשעים ריטשו אם על ילדים / ועימם נועדו מזה ושמח  
 כרגע שילחו כאש מכוני / כמו בסדום ובצבויים ואדמה  
 בקטאי וצונוי סר פארי / ובפשעי מאד נפשי עגומה  
 15 נבואה ניטלה גם אין תעודה / והייתי כאלמנה יתומה  
 דרכי מהלוך גדר בגזית / בעובי מהלוך תורה תמימה  
 וערי המהוללות חרבות / ומקדשי כמו מדבר שממה  
 ישישי ירדו עפר והנני / פשוטת גיו מגולה גם ערומה  
 דניי לב בכל מקום המוני / ואנחתם מאד רבה עצומה  
 20 חפצי רע ליום אידי מקנים / הניעמו ותן בהם נקמה  
 זכור אב מל וכן נעקד כנאמך / ושר סולם וקמה לו אלומה  
 קרואי שם גאול מן נין בלי שם / והקדירם כהקדירו איומה  
 ישועה לעמוסיך תמהר / ושש משי ילובשו ורקמה  
 וריויך במקדשך תרפץ / ומתוכו זרה דמים ומרמה  
 25 כבודך נחזה אליו בשוכו / ותתהלל בפי כל הנשמה  
 השיכנו באורך לחזות אור / ויריח יהי אורו כחמה

ככ>תוב> והיה אור הלבנה כאור החמה וג' (יש' ל: כו) >ונאמר< גואלינו וג' (יש' מז: ד)

ב>רוך< גואל (!)

ביאור:

הסוגר: ותאמר: דברו עלי לכם לנחמם. / 9 משמע ודומה: בני ישמעאל (בר' כה: יד).  
 רעואל וכו': בני עשו (בר' לו: ד). והוא מונה את המלכיות שמשלו בא"י, והאדומים כינוי  
 לרומי. ואפשר שהעניין יורד אל שלאחר מיכן והוא מדבר בחורבן הבית. / 10 ליכשו:  
 הלבישו, כדרך הפייטנים. / 11 האריכו וכו': על פי תה' קכט: ג. והשיחו: מלשון שחה  
 לארץ נפשנו. / 12 מזה ושמה: בני עשו (בר' לו: יג ועוד). / 13 מכוני: בית מקדשי.  
 15 ניטלה: נעלית ב. והייתי: נהייתי ב (בטעות). / 16 גדר בגזית: על פי איכה ג: ט. בעובי  
 מהלוך: בעובי מלכת בדרכי התורה. והלשון עילגת. תורה: דרך ב. / 18 גם ערומה:  
 וערומה ב. / 21 ושר סולם: יעקב. וקמה לו אלומה: יוסף. / 22 מן וכו': מבני בלי שם  
 (איוב ל: ח). והקדירם: עיין לעיל בית 1. איומה: ישראל. / 23 לעמוסיך: לישראל (יש'  
 מז: ג). / 24 זרה: הרחק. / 25 אליו: אל מקדשך. / 26 באורך וכו': על פי תה' לו: י.

חיבת הציבור והפייטנים למתכונת המחרוזות ופזמון היתה אם כן רבה  
 במזרח. ואולם, למרות נוכחותו המפורשת של הדגם בגניזה אין להפריז  
 בהערכת היקף ייצוגו. בהשוואה לכמות העצומה של טכסטים פיוטיים  
 במתכונות הקלאסיות שהגיעו לידנו — הרי זו תופעה שולית. אבל היא  
 מעניינת ביותר, מפני שהיא מראה לנו את פניה ה'מהפכניים' של השירה  
 העברית בעת שקיעתה במזרח, ומציגה לפנינו את הנתיבות שבהן ניסתה ללכת

לאחר שכבדו עליה יתר על המידה חרצובות המסורות הקלאסיות. קריאת התיגר הנשמעת מן הדגמים הללו במאה העשירית במזרח מלמדת על ליאותה הגדולה של הפייטנות המזרחית ממסורותיה־שלה, ועל צמאון החידוש שנתעורר בה בעת הזאת. האסכולה הספרדית מתגבשת על רקעה של מציאות זו והיא מוסכרת על פיה במידה מסויימת לפחות, הן באשר לעוצמת תנופתה החדשנית והן באשר לכיווני זרימתה העיקריים.

## מערכות כלאים

מערכת היוצר הקלאסית היא מערכת פונקציונאלית, צמודה במוחלט אל תפקודה המסויים והברור בתפילה. למרות תבניותיה המקיפות והמורכבות – היא מערכת פשוטה, כלומר היא עשויה סדרת פיוטים שכל אחד מהם בא לעטר תחנה ליטורגית אחרת, אשר אליה הוא נצמד ואליה הוא מעביר במפורש.<sup>1</sup> אפשרויות ההרחבה של מערכת היוצר היו מעטות ומוגבלות. אמת, הקהילות, ובפרט אלו מהן שהנהיגו לומר מצדדים ארוכים, ופיוטי מאורות, אהבות, מי כמכה ויי מלכנו במבנים של מחרוזות ופזמון, יכלו להסתפק במערכות היוצר המקובלות. מערכת יוצר רגילה של ר' שמואל השלישי למשל, אף על פי שאין בה שימוש בתחבולות הארכה מאוחרות, שקולה מצד היקפה כנגד קדושתא ממוצעת של יניי, ולפעמים היא אף ארוכה יותר. בהרבה קהילות גם לא היו היוצרות עיטורי הפיוט היחידים בתפילת השחר של השבתות והחגים, אלא הוסיפו עליהם קדושתאות ושבעות. תפילה מפוייטת שנערכה בצורה זו, גם בלא הארכות מופלגות, נמשכה בוודאי כמה שעות. אבל נראה שלא בכל המקומות אמרו הקהילות די במה שניתן להן במסגרות המקובלות של סוגי הפיוט. אהבתן לדברי שיר לא ידעה גבול, וצמאונן לשמוע עוד ועוד פיוטים לא על נקלה נשבר.<sup>2</sup> התופעה ידועה לנו, אגב, גם מן הקדושתא המאוחרת, וכבר רמזנו לזה לעיל: 'קדושתאות הכלאים', שבהן צורפו קטעי שירה קדומים ופזמונים מאוחרים בתבניות של מחרוזות ופזמון, הגיעו גם הן לעתים לממדים מדהימים. אבל מה שניתן היה לעשות על נקלה בסוג קומפוזיציוני מורחב מעיקרו כקדושתא, לא על נקלה ניתן היה לעשות ביוצר. התופעה שאנו באים לתאר כעת לא הובנה ימים רבים כמות. הנה היא: בכתבי היד העולים מן הגניזה אנו מוצאים לעתים קרובות למדי מרכיבי יוצרות, שלמים או מקוטעים, הבאים צרורות צורות בזה אחר זה, כשהם

1 כאמור לעיל, המצב שונה מן הבחינה הזאת בקדושתאות למשל, שבהן באות, בחולייתן השניה והשלישית, צורות של פיוטים שאינם צמודים לשום תחנה ליטורגית, ושרק האחרון שבהם שב להיאחז בשלדה של התפילה המתפייטת. כיוצא בקדושתאות בעניין הזה סוגי קרובה נוספים, כגון הקרובות לימות הצום המתרחבות בברכה השישית כדי לקלוט את הסליחות או קרובות ה"ט"ב הקולטות בברכתן הי"ד את הקינות. מספרן של הסליחות והקינות אינו מוגבל, כי אין הן מפייטות תחנות ליטורגיות, אלא הן באות כהרחבות עצמאיות באחת החטיבות שלקרובה. גם הקרובות לפורים וקדושתאות הי"ח ושבעות הטל והגשם סוגים מורחבים הם. ואין המצב כך בשאר סוגי הפיוט הקלאסיים.

2 על האהבה הזאת מעידה היצירה הפייטנית בתקופת הגניזה בעצם ריבויה המדהים. אבל יש לנו עליה עדויות חיצוניות למכביר. עיין למשל ש"ד גויטיין, חברה ים תיכונית, ב, 219 ואילך; הנ"ל, סדרי חינוך, עמ' צו ואילך; הנ"ל, 'חיי אבותינו לאור כתבי הגניזה', חקרי גניזת קהיר, ת"א תש"ס, 12 ואילך.

מצטרפים למערכות משונות, שכל מרכיב מיוצג בהן בסך גדול של קטעים. הקטעים עצמם באים לפי הסדר ההגיוני, כמתחייב מן המבנה הקבוע של היוצר, אבל מספר המרכיבים מכל סוג כפול ומכופל. ברוב ההענקות באה בין הקטעים הערת מעתיק קצרה: 'אחר' או 'אחרת' או בערבית: 'אכר' או בארמית: 'חורן', ובהמשך, לפעמים, גם שם המחבר שקטע זה או אחר מיוחס לו. ציוני מעבר לתחנות הליטורגיות עולים במקרים רבים רק בסוף סדרות הקטעים השייכים לאותו סוג, ולעתים הם חסרים לגמרי. כנגד זה שכיחים ציוני הסוגים ('יוצר', 'אופן', 'מאורות' וכד') בראשי סדרות הקטעים השייכים לאותו המרכיב.

זמן רב היתה מקובלת הדעה שכתבי יד מסוג זה מביאים לפני החזנים הצעות אלטרנאטיביות, לבחירה: מבין הפיוטים שהועתקו היה החזן אמור לבחור, לפי טעמו, או על פי מחזוריות מסוימת, קטע מכל מדור, גוף יוצר אחד, אופן אחד, מאורה אחת וכו', והשאר היה אמור להשמר להזדמנות ליטורגית אחרת. אבל עיון מדויק יותר בכתבי היד הנדונים מראה שאין ההנחה הזאת נכונה. ראשית כל, אין היא סבירה מצד המצב הריאלי של הרבה העתקות מסוג זה. כי הצעות אלטרנאטיביות לחזן ראוי שיובאו בטומסים גדולים, כתובים בזיהירות ובהידור, ומיועדים לעמוד ימים רבים.<sup>3</sup> אבל רוב כתבי היד שאנו מדברים בהם אינם כאלה, אלא הם נראים, בחלקם לפחות, כמיני רישומים חפזים של מעתיקים לא מקצועיים, המיועדים טכסט לשימוש חד פעמי. ואין ההנחה סבירה גם מצד ארגון החומר בכתבי היד, כי אילו נועדו הקטעים המועתקים להיאמר כמערכות רגילות ופשוטות, בדיון היה שנמצא בהם את המרכיבים באים לפי סדרם ומעמידים מערכות אותנטיות ומגובשות בזו אחר זו. אבל אין המצב כך בכתבי היד. בשביל למצוא יוצר אחד ואחר כך אופן אחד ואחר כך מאורה אחת וכו' צריך היה החזן לפשפש ולדפדף בכרך שבירדו ולדלג מקונטרס לקונטרס — מצב בלתי נסבל בנסיכות שבה היה מצוי בעמדו לפני התיבה. הקטעים המועתקים בכתבי היד הללו גם אינם מצטרפים בדרך כלל למערכות שלמות, אותנטיות, אפילו הם מתארגנים מחדש, והרי אילו היתה כוונת המעתיקים לאפשר לחזן לצרף מן הקטעים השונים מערכת אחת פשוטה, לא היה הגיון פערבוב המוחלט של המרכיבים. סוף סוף צריך היה לאפשר לחזן לומר, אם רצונו בכך, גם מערכת שלמה של פייטן אחד.

ההנחה מופרכת גם מטעם אחר והוא, שברוב כתבי היד המביאים יוצרות כאלה אין המרכיבים הארוכים, גופי היוצר והזולתות, באים שלמים, אלא מקוצצים, אם מעט ואם הרבה. מגופי היוצר באים בדרך כלל הגושים הראשונים עם מחרוזות הקדוש שלאחריהם: לעתים שלושה, לעתים שניים מהם, אך בהרבה מקרים אחד מהם בלבד. גם הזולתות באים מקוצצים על פי

3 כידוע, כך הוא המצב בהרבה מחזורים אירופיים וצפון אפריקאיים מאוחרים יותר, וביחוד בקובצי סליחות וקניות. כוונתם של עורכי קבצים אלה לכנס סך גדול ככל האפשר של פיוטים לבחירה מבוררת מעצם דרך סידור החומר, ועל פי רוב היא גם מתפרשת באר היטב בכתורות או בהערות.

הרוב, כשהם חסרים את חלקם האחרון או האמצעי.<sup>4</sup> אילו היה החזן צריך לומר מתוך מה שהובא לפניו בכתבי היד גוף יוצר אחד וזולת אחד, למה היה המעתיק צריך לעכבו מלומר פיוט שלם?

כל הסימנים הללו מראים שלא זאת היתה כוונת המעתיקים. כתבי היד המביאים קטעי יוצר בהרכבים כאלה מייצגים מנהג שהיה נפוץ על כרחנו לא מעט בתקופת הגניזה, ושלפיו החזן היה אומר לפני קהל לא מערכת יוצר מגובשת ואוטנטית אחת, אלא צרורות של גופי יוצר, של אופנים, של מאורות, של אהבות, של זולתות ושל פיוטי מי כמכה ויי מלכנו בזה אחר זה. הקטעים הבאים באותה ההעתקה נועדו אפוא להיאמר כולם במעמד אחד, לפי סדרם בכתב היד וכמספרם בו.<sup>5</sup> בין קטע לקטע באותו מדור היה החזן אמור להכריז, ככתוב בכתבי היד: 'אחר' או 'אחרת', ולהוסיף לפעמים אח"כ גם את שם הפייטן שאת חיבורו עמד להשמיע. לפני הקטעים שנועדו להיות מושרים במנגינות מפותחות היה מכריז: 'לחן' והיה מציין מן הסתם, לידיעת הציבור, את המנגינה שבה עמד לשיר את הפיוט. וכך היה מגלגל והולך מקטע לקטע, עד שהיה מגיע, בסוף צרורות הקטעים, אל התחנות הליטורגיות השונות, ולבסוף אל האחרונה שבהן, אל הברכה שלפני העמידה. במקומות שבהם נהוג היה לומר את התפילה בצורה זו הושרו אפוא פְּחֻלָּה הליטורגית הזאת הרבה עשרות קטעים, מעין מה שהושר בקדושת כלאים גדולה. כל כך עצום היה שיעור תפוצתה של הספרות הפייטנית בעולמה של יהדות המזרח בתקופת הגניזה!

אין צריך לחשוב שצרורות הפיוטים הובאו בהרכבים הללו בלא משטר, בלא מחשבת ארגון שמלכתחילה, ומכל הבא ליד. אמת, אפשר שגם הרכבים מסוג זה היו; הדברים לא נחקרו עדיין עד תומם ולא עמדנו לפי שעה על עקרונות הבינוי של מערכות הכלאים הללו. בדרך כלל הלא אין המערכות לפנינו בשיעור קומתן המלאה, כי קטעי הגניזה קטנים בדרך כלל מלהכיל את כל המרכיבים שהובאו במקור במערכת כזאת. הטכסטים מועתקים לעתים גם במין רישול שמטעה לחשוב שאכן אין לקטעים סדר פנימי כלל. אבל נראה שלא תמיד כך היה הדבר, כפי שאין הדבר כך גם בקדושתאות הכלאים.<sup>6</sup> וכבר לעיל הצבענו על הדרך המתוחכמת שבה מובאים במערכות הללו הקטעים שבמדור גופי היוצר, שכמעט תמיד באים שם תחילה כמה גופי יוצר קלאסיים (מקוצצים

4 קיצוצים בדרך זו שכיחים במקרים שבהם ביקשו המעבדים לשמור על לשונות המעבר שבאו בסופי הזולתות. בגופי היוצר לא עמדה לפנייהם הבעיה הזאת, כי מלת 'קדוש' שבאה בסוף מחרוזות הביניים סיפקה להם את המעבר הדרוש מכל מקום.

5 כמובן, אין הכוונה לומר שהחזן לא היה רשאי להשמיט קטע זה או אחר בשעת הדחק. יש להניח שרוב החזנים לא עשו זאת, והתעוררות שבסמוך יוכיחו.

6 הסדר בקרובות הכלאים לשבתות הרגילות גלוי לעין למדי. הקטעים מובאים לפי הסדרים, ולפי מקום הקטעים השונים בקרובות שמהן נלקחו. התחלת גושי הטכסטים לפי הסדרים מצויינת בכתורות מיוחדות. אמנם, לעתים עברו הקרובות כמה וכמה עריכות והסדר באחרות מהן נתבלבל.

או לא) ורק אחר כך — מרבע או כמה מרבעים, ורק לבסוף, לעתים, גוף יוצר (בעצם: מרבע) בתבנית של מחרוזות ופזמון.<sup>7</sup> וכך ציינו גם במאורות ובאהבות.<sup>8</sup> נמצא שהיתה מחשבת ארגון בסידור הקטעים, מצד תבניותיהם לפחות, וצריך עיון אם לא פעלו בזה, לפעמים, גם עקרונות אחרים, פנימיים יותר.

בכתב יד ט"ש H3/3 שכבר הוזכר לעיל כמה פעמים, נותרה בידנו עדות מעניינת על המנהג ועל דרכי הפעלתו. הטכסט הבא בכתב היד הזה קטוע, ואין ממנו אלא כדי דף אחד. החיבור שמתוכו נשמט דף זה הכיל במקורו לפחות שני דפים נוספים, ואולי אף יותר. במה שיש לפנינו מובאות שלוש תכניות של יוצרות כלאים לסוכות: אחת מהן, האמצעית, שלמה בידנו, ושתיים מהן חסרות. מן האחת, המובאת לפני התכנית השלמה, נותר הסוף בלבד, ואילו מן השנייה, המובאת אחרי השלמה — ההתחלה בלבד. בראש התכנית השלמה באה כותרת עברית-ערבית של המעתיק בזה הלשון: 'ענין יוצר סוכה נסכה אכרי' כלומר: ענין יוצר סוכה נוסח אחר. לפני התכנית שלאחריה כתוב: 'פהרס סוכה יום ראשון' נסכה ר' נחמיה ריש פירקא בר אברהם בר סהלאן נז' מטאולה', כלומר: רשימה לסוכה יום ראשון. נוסח ר' נחמיה ראש הפרק בר אברהם בר סהלאן נוח נפש. ארוכה'. נחמיה הנזכר הוא אחי הפייטן ר' סהלאן בר אברהם שכבר דיברנו בו לעיל מספר פעמים, וחי אם כן אף הוא במחצית הראשונה של המאה ה"א.<sup>9</sup> בשלוש הרשימות מובאות התחלות פיוטים בלבד, עם ציון סוגיהם ולעתים מחבריהם ולחניהם, לפי סדר המרכיבים במערכת היוצר, אבל כמעט תמיד — כמה מהם מאותו הסוג.<sup>10</sup> אי אפשר להעלות על הדעת שהרשימות מביאות פיוטים לבחירה, כי שלוש הרשימות מכוונות לאותו מועד,<sup>11</sup> ואילו נתכוון מרכיבן להציע שירים לבחירה לא היה צריך לחלק את החומר לשלוש קבוצות. אין ספק אפוא שעומדות לפנינו רשימות של פיוטים שנועדו להצטרף למערכות כלאים, לפי הרכבים שונים. אחת מהן אנו יודעים אפילו מי ערכה, וממה שאנו רואים את שם העורך קרוי עליה אנו למדים שמלאכת ההרכבה לא היתה תמיד מעשה טכני גרידא. נחמיה בר אברהם בר סהלאן היה בן למשפחה מכובדת ביותר, שימש חזן ושוחט בעירו, אבל לא היה

7 השווה לעיל. 407. גופי היוצר שעוצבו במתכונת של מחרוזות ופזמון אפשר שנראו בעיני העורכים דומים לסילוקים, מעין אלו שהוצבו גם במערכות הקלאסיות בסופי גופי היוצר, ולפיכך הקצו להם מקום בסוף מדור גופי היוצרות.

8 לעיל. 418. בזולתות אפשר שהיתה נטייה להביא בין הקטעים מסדס אחד לפחות. עיין גם להלן, בהמשך.

9 עיין לעיל. 412. על נחמיה בר אברהם בר סהלאן עיין אצל י" מאן, היהודים במצרים, א. 97; ב. 101 ואילך.

10 אין לדעת מה היה המצב בתכנית הראשונה, שלא נותרו ממנה אלא שני ערכים בלבד, זולת אחד ופיוט יי מלכנו. מתוך שהמי מכמה חסר ושאינן אחרי הזולת אלא יי מלכנו אחד אולי יש ללמוד שהתכנית הזאת לא היתה ארוכה ומורחבת, על כל פנים בחלקה השני.

11 המערכת הראשונה כוונה לפי הנראה ליום שני של סוכות. כך משתמע מפתחת הזולת 'אז במלך יידיה' וכו', שנראה רומז להפטר בה במל"א ח"ב (ויקהלו אל המלך שלמה וכו'). שהיא הפטרת יום ב' של סוכות גם בימינו.

פייטן פורה.<sup>12</sup> העובדה שרשימת הפיוטים השלישית נקראת על שמו מעידה שמלאכת ההרכבה נתבצעה לעתים על ידי אנשים בעלי סמכות.

מעניין הדבר שרשימת ר' נחמיה מכונה 'ארוכה'; סימן שהיו בשימוש מערכות כלאים מהיקפים שונים. חזן שביקש לומר מערכת קצרה לא השמיט בפשטות קטעים מרשימה ארוכה, אלא בחר בתכנית אחרת, קצרה יותר. המערכת המורחבת, למרות הרכבה השרירותי, נחשבה אפוא יחידה אחת מגובשת; החזן היה צפוי 'לקנות' אותה כמות שהיא או להניח לה. חבל שאין הרשימה של ר' נחמיה בידנו בשלמותה ואין אנו יודעים במה היתה ארוכה ומה היה אורכה.

ברשימה השלמה ציין המעתיק ליד כמה מן הפיוטים 'והו מעאד', כלומר 'והיא חזרה'. הכוונה כנראה לעובדה שפיוטים אלה כבר באו קודם לכן, בהרכבה של רשימה אחרת. קשה לדעת למה צריך היה להזהיר את החזן בעניין זה. אולי כדי שלא ייכשל באמירת אותם פיוטים בזה אחר זה ביום טוב ראשון ושני של חג.

הטכסט כבר נדפס לפני שנים רבות,<sup>13</sup> אבל בצורה לא מדויקת ובשיבושים רבים. הוא גם לא נותח כיאות ולא הוערך מצד מה שמתשמע ממנו לעניינינו. נביא אותו כאן שנית, כלשונו:

- 1 אמת מניר.<sup>14</sup> אז במלוך ידידיה ובנה בית מעונים.
- 2 יי מלכנו. ידידי ודודי איפה פנה

עניין יוצר סוכה נסכה אכרי (=נוסח אחר)

- 3 ויהי.<sup>15</sup> סוכה התקנתה לעמוסים
- 4 אחר. ויהי דורש דמים אחרון וראשון.
- 5 יוצר שבת וסוכה. אל אשר ביום השביעי שבת
- 6 אחר. אדון מרום מראשון. ביאר
- 7 אחר. ולקחתם אגודת כסף בהכסף
- 8 <חן> אבקשה. אשירה נא למאיר עיני והו מעאד (=והיא חזרה)
- 9 <חן> אז כעץ. אב כבא מגלעד והו מעאד
- 10 אופן. אהובים יאדירוך שוכן בסו' והו מעאד
- 11 אחר. אופנים ושרפים בשתים מעופפים
- 12 מאורות. קדש לציר<sup>16</sup> תבואת ראשון

12 ר' נחמיה משך בקולמוס ויש לנו ממנו כמה פיוטים קטנים. אי אפשר להשוות את היקף יצירתו עם של אחיו ר' סהלאן בר אברהם, שהיה גם נכבד ממנו כאיש ציבור.

13 עיין: I. Elbogen, Ein handschriftliches Verzeichnis unbekannter Piutim, *Soncino Blätter*, III, 1929/30, p. 171 ff.

14 פייטן זה, ששמו המלא היה אולי יעקב מניר, הוזכר לעיל, 231. לעניין אחר.

15 כלומר: מצדר.

16 כך בכתב היד, ונראה שצ"ל: לצור.

- 13 אהבה. שבעת ימי החג
  - 14 מאורות. ארמון חצירי בנה צורי
  - 15 פזמוניה. יזהיר נר דירי מלכי
  - 16 אהבה. לדמעת דחיה ימהר לדחיה
  - 17 פזמוניה. יצהיר זיו עיר גילתו ויושיעו מגלותו
  - 18 אמת. תאבתי לדר בהיכלי אש
  - 19 אחרת מסדס<sup>17</sup> דר' פינחס. ארחץ כפי בניקיון. בדבר סדר מעאד
  - 20 אחרת. הושענא אום יפה כתרצה. אחרץ ככלה
  - 21 מי כמוך ל>חן< אז בכל דור. אומן ומי זאת מקוטרת
  - 22 בסיטה ל>חן< מי כמוך ידידים געו.<sup>18</sup> יוצר פלוסים ומי ד>ומה< ל>ך< והכל
  - 23 יי מלכינו ל>חן<.<sup>19</sup> אומרי ערו ערו טאטם מהדום
  - 24 פזמוניה ל>חן<. מתי צור ישראל תתן מציון ישועת ישראל
- פהרס סוכה יום ראשון> נסכה ר' נחמיה ריש פירקא  
בר<sup>20</sup> אברהם בר סהלאן נ<sup>21</sup> מטאולה (=רשימת  
סוכה יום ראשון, נוסח ר' נחמיה וכו'; ארוכה)
- 25 רש>ות<. יוצר יצר בחכמה יצורים. וציוה לעמו תכף כפור'
  - 26 אחר. ויהי הכל מושל בכל עולמים. נוראים מעשיו
  - 27 ויהי [אור] במאמר אל אחרון וראשון
- עיון בתכנית האמצעית מראה שמערכת כלאים ממוצעת<sup>22</sup> של חג הכילה שני מצדדים, חמישה קטעים בתפקיד של גופי יוצר, שני אופנים, שתי מערכות של מאורות ואהבות רצופות (אחת מהן בתכנית של מחרוזות ופזמון), שלשה זולתות, מי כמכה אחד ויי מלכנו אחד — שניהם במתכונת של מחרוזות ופזמון. צריך לומר שגם בהשוואה למה שעולה לפנינו לעתים מקטעי הגניזה אין המערכת הזאת גדולה. מובן שאין אנו יודעים אם הקטעים המצויינים ברשימה נועדו להיאמר שלמים או מקוצצים. ברוב כתבי היד המביאים מערכות כלאים, באים (רוב) גופי היוצר והזולתות במקוטע.
- 17 באותיות זעירות. בין השיטין. למונח הזה עיין לעיל, 145, ושם הערנו על הממצא שלפנינו.
  - 18 תלוי בין השיטין.
  - 19 תלוי בין השיטין.
  - 20 תלוי בין השיטין.
  - 21 נוח נפש. נראה מכאן שכתב היד הועתק בזמן שר' אברהם, אבי נחמיה, היה בין החיים. אבל ידוע שר' אברהם האריך ימים ונפטר בשנת 1030. ר' נחמיה עצמו נפטר לפני שנת 1032.
  - 22 זאת אנו מסיקים מן העובדה שהמערכת של ר' נחמיה המובאת אחר כך מצוינת כארוכה. נמצא שזו שלפניה אינה כזאת.



גם על תכניות הפיוטים אי אפשר לעמוד מן הרשימה, לבד מאלה המצויינים על פזמונותיהם; אלה היו עשויים בלא ספק במתכונת המחרוזות ופזמון. ריבויים בתכנית המוצעת ראוי להלבטה. ממה שמצאנו את שני האופנים שבמערכת (סימנים 10-11) מובאים בהתחלות עצמם בלבד, בלא ציון פזמונותיהם, נמצאנו למדים ששניהם פשוטים היו.<sup>23</sup>

שלושת גופי היוצר הראשונים המצויינים בתכנית (סימנים 5-7) ישנם בידנו ותכניתם קלאסית. שני הנותרים (סימנים 8-9) אינם בידנו. אבל מתוך שמצאנו את שניהם מצויינים בלחניהם יש מקום לשער שלא היו גופי יוצר קלאסיים. הלחן של סימן 9 'אז כעץ שתול' ידוע לנו כלחן של גופי יוצר העשויים בתכנית סטרופות ופזמון וכבר דיברנו בו לעיל.<sup>24</sup> יש ללמוד מכאן שהקטע 'אב כבא מגלעד' היה עשוי במתכונת הזאת. אין לדעת מה היתה צורתו של סימן 8. הלחן 'אבקשה' אפשר שמכוון לפיוט הקדום מאוד 'אבקשה ואסוכבה לדודי בשחקים' שהובא לעיל (עמ' 70, פיוט [טו]), ששימש דפוס ולחן לכמה יצירות מאוחרות מאוד.<sup>25</sup> פיוט זה עשוי מחרוזות תלת טוריות, ואם כן אפשר שגם הקטע המובא ברשימתנו היה בנוי בצורה זו; אם כי לפי המקובל במערכות הכלאים ראוי היה שיבוא כאן מרבע. ויתכן שהלחן מכוון לפיוט אחר, או שמנגינת הפיוט הקדום הותאמה לסטרופות מרובעות.

מעניין סידורן של המאורות והאהבות במערכת. לפי ההגיון, וכן גם לפי מה שנמצא בדרך כלל,<sup>26</sup> בדין היה ששתי המאורות המסומנות במערכת יבואו בזו אחר זו, וכן גם שתי האהבות. אבל לפי המצוי לפנינו — באות המאורות והאהבות בשתי מערכות, מאורה ואהבה רגילות לראשונה ואחר כך מאורה ואהבה במתכונת של סטרופות ופזמון. אפשר שהדבר תלוי בשייכותם המקורית של המרכיבים זה לזה מצד תבניתם ומחבריהם ובהעדר רצונו של העורך להפריד בין הדבקים. המאורה והאהבה הרגילות לא נתגלו לפי שעה, אבל לפי הא"ב שנרמז מהתחלותיהן נראה שנלקחו מאותה המערכת, וגם שני הפיוטים הנוספים, שישנם בידנו,<sup>27</sup> נראים כך. בכל אופן — יש לשער שהחזן לא חתם בברכות אלא בסוף פיוטי המערכת השניה.

שלושת הזולתות הבאים במערכת — אחד מהם (סימן 18) אינו בידנו, אבל שני האחרים ידועים. המסדס של פינחס כבר נדפס לעיל,<sup>28</sup> ועל פי הופעתו במערכת הזאת אפשר לראות מה מגוון היה מבחר הפיוטים שעמד לרשות

23 האופן הראשון ישנו בידנו, והוא בנוי בצורה רגילה. השני לא נתגלה עדין. יש בידנו אופן שתחילתו 'אופנים ושרפים בשמים מעופפים' (אוקספורד 19/2847) אלא שמלבד שהוא לשבת ור"ח ולא לסוכות הוא גם עשוי במתכונת של מחרוזות ופזמון. הפזמון חתום 'יצחק חזן'.

24 עיין עמ' 407, 410.

25 עיין לעיל, 72.

26 עיין עוד להלן, 450 ואילך.

27 עיין לעיל, עמ' 421 ואילך.

28 פיוט [לו].

מלקט החומר. פינחס הכהן פייטן קלאסי היה ושילוב יצירתו במערכת הכלאים ליד יצירות מאוחרות וחדשניות הכנים גוון ארכאי להרכב החדש. מספר הפיוטים שלאחר הזולת מועט. זוהי החלקה היחידה במערכת שאינה מורחבת ושאינה בה אלא פיוט אחד למרכיב. אבל גם המי כמכה וגם היי מלכנו קטעים 'מודרניים' הם ומביאים דוגמאות מקיפות של מחרוזות ופזמון. העובדה שמערכת היוצר, שראויה היתה להקיף, לפי החוק, שבעה או שמונה קטעים, מכילה ברשימה שלפנינו לא פחות מ-22 קטעי פיוט (או, אם נחשב את המחרוזות ופזמוניהן יחד כסימנים בודדים – 18 קטעים) מראים לאיזה היקף יכלה להגיע מערכת יוצר מטיפוס זה. וכבר נרמז לעיל שהיו בשימוש מערכות כלאים ארוכות עוד יותר.

מן הפיוטים הרשומים במערכת השנייה חלק לא הגיע אלינו,<sup>29</sup> אבל חלק אחר בא לידינו בהעתקות שיש להניח שהכילו את כל הפיוטים שברשימה או כמעט את כולם, לפי סדרם כאן. כך למשל, בכתב יד השמור במוזיאון הבריטי (Or. 5557 R, דף 76 ואילך) בא סוף של מצדר שהיה מחורז בחרוז 'סים, וקרוב לוודאי שהוא הוא שתחילתו מסומנת בסימן 3: 'סוכה התקנתה לעמוסים'.<sup>30</sup> מיד אחריו מועתק שם גם של יוצר שתחילתו '[א] אשר בשביעי שבת', והוא סימן 5 ברשימתנו. המצדר השני הבא אצלנו (סימן 4) 'דורש [או: ויהי דורש] דמים אחרון וראשון' לא הועתק בכתב היד, או אולי הועתק לפני המצדר הנמצא בעין. מן היוצר הנ"ל באות בכתב היד שתי סטרופות (א-ד) ומחרוזות שלישית (ה-ו), שנהפכה, בעל כורחה, למחרוזת קדוש. מיד אחר כך בא שם קטע מתוך גוף היוצר שפתיחתו 'אדון מרום מראשון' <sup>31</sup> והוא אצלנו סימן 6. מן הפיוט מובאים בהעתקה שני גושים של שלוש סטרופות, עם ציון כפול של מחרוזת קדוש רפרנית.<sup>32</sup> מיד אחר כך באות שלוש שורות הפתיחה של היוצר 'ולקחתם אגודה אחת בהכסף', שהוא סימן 7 שלנו. נמצא שבקיום כלליים חפף תוכנו של כתב היד הזה את המובא ברשימה שלפנינו. אבל מדור גופי היוצר הקלאסיים היה עשיר יותר בכתב היד הזה, כי בדף נפרד ממנו (כ"י Or. 5557 R, 77: הדף החסר הכיל בוודאי את המשך היוצר 'ולקחתם אגודה אחת בהכסף') בא קטע (שש סטרופות ושתי מחרוזות קדוש) של גוף יוצר נוסף, תחילתו 'חג הסוכות אשלי איביך' שאינו נזכר ברשימתנו.

29 סימנים 4, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 18. גם הקטעים הרשומים ברשימה הראשונה והשלישית לא נתגלו עדיין.

30 טורו האחרון במועתק בכתב היד: 'להעריץ ולהקדיש ברוך עושה ניסים / קדוש'.

31 כתוב בראשו 'אחר ליטון'. על המונח 'ליטון' עיין ע' פליישר, מחקרי פיוט ושירה, 30. הערה 26. פירושו כנראה 'פשוט', מעין פירוש המונח הערבי 'בסיטה' הבא בהקשרים דומים בכתורות פזמונים.

32 פיוט זה היה נפוץ למדי בתקופת הגניזה. קטעים ממנו באים גם בכ"י מוצרי IV. 167, VIII 199/2, וט"ש 22/9 Misc. בנוסח שונה במקצת ('אדיר מרום מראשון') הוא בא גם בכ"י מוצרי VIII 306/1.

היוצר 'ולקחתם אגודה אחת בהכסף' (שש סטרופות ראשונות עם מחרוזות קדוש אחת רפרינית) מובא גם בכ"י ט"ש H2/51; הוא חתום בראש כל טור שני שבכל סטרופה 'סולימן .....'. כתב יד זה הכיל גם הוא, כנראה, קטעים ממערכת הכלאים שלנו. כי בדף נפרד ממנו, אחרי הקטע מן היוצר 'ולקחתם אגודה אחת בהכסף', בא בו האופן 'אהובים יאדירוך שוכן בסוכתם' שהוא סימן 10 שלנו. בדפים החסרים בין היוצר והאופן — כך יש לשער — הועתקו סימנים 8 ו-9, שאינם בידנו.

חטיבת המאורות והאהבות והזולתות איננה בידנו בהרכב דומה למתואר ברשימה. אמנם הגיעו לידנו סימנים 14, 15, ו-17, אבל איננו יודעים מה היה הקשר המקורי בכתבי היד שבהם הועתקו. הזולת 'תאבתי לדר בהיכלי אש' לא נתגלה עדיין; המסדס של פינחס (סימן 19) ידוע לנו מכמה מקורות, אלא שבאף אחד מהם אי אפשר לומר שהובא במערכת כלאים. מסימן 20 ואילך שוב יש בידנו כתבי יד שמעידים על העתקות צמודות לעריכה שלנו. נאמנה במוחלט למובא אצלנו ההעתקה בכ"י המוזיאון הבריטי Or. 5557 I, דף 47: שם מובא הזולת 'הושענא אום יפה כתרצה' (סימן 20) ואחר כך: 'ל'חן' אז בכל דור' ו'אומן ומי זאת מקטורת' (סימן 21 שלנו), ולאחרי (כלי ציון הלחן) הפזמון 'מי כמוכה יוצר פלוסים / ומי דומה לך והכל הוא משים' שהוא סימן 22 שלנו. הפזמון חתום 'יוסף אלברדאני'. בכ"י ט"ש 10H4/12 בא סופה של מערכת בהרכב דומה, אלא שלפני הזולת 'הושענא אום יפה כתרצה' בא שם זולת אחר, תחילתו 'אמרתי עמי הוא ישראל ולא ייאש', והוא חתום בסופו 'יוסף'. אחרי 'הושענא אום יפה כתרצה' (סימן 20 שלנו) באה שם השלמת המערכת עד תומה כמצוי לפנינו, אבל בלא ציון הלחנים: המי כמכה 'אומן ומי זאת מקוטרת' ופזמונו 'מי כמכה יוצר פלוסים', והיי מלכנו 'אומרי ערו ערו טאטא מהדום' (אותיות א-ג) שהוא סימן 23 שלנו. אלא שהפזמון המובא אחר כך תחילתו 'מתי דודי צח ואדום / תתן נקמתך באדום', ולא כמובא לפנינו בסימן 24: 'מתי צור ישראל / תתן מציון ישועת ישראל'. יש להניח שתחילת הפזמון במקורו היתה כמסומן ברשימה, אלא שבהעתקה נשמטה המחרוזת הראשונה. אגב, גם הלחנים המצויים בקטעי המי כמכה בסימנים 21 ו-22 ידועים לנו יפה: 'אז בכל דור' היא לשון פתיחתו של מי כמכה לשבת חנוכה ('אז בכל דור נפלאים מעשיך') והוא מועתק כולו בכ"י המוזיאון הבריטי Or. 5557 P, דף 20. הטור 'מי כמכה ידידים געו' המשמש לחן לסימן 22 הוא טור הפתיחה של פזמון של מי כמכה לפסח; ראשית מחרוזתו 'אז ישיר משה ועם האמרו', והוא נדפס לפני קרוב לעשרים שנה.<sup>33</sup>

וכבר צויין לעיל שאין בידנו הפיוטים שהובאו ברשימת ר' נחמיה ראש הפרק, אבל יש לשער שהמצדר הראשון שהובא שם הוא ליוסף אלברדאני, כי מצדדים עם פתיחות זהות להזדמנויות אחרות, יש בידנו ממעשי ידי הפייטן הזה.<sup>34</sup>

33 בידי א"מ הברמן, עתרת רננים, 139.

34 כגון: 'יוצר יצר בחכמה יצורים / ובתבונה קבע ששה סדרים' לפסח (כ"י אוכספורד

מערכות כלאים מסוג אלו המתומצתות ברשימה שלנו היו בשימוש בהרבה מקומות בארץ ישראל ובחור"ל בתקופת הגניזה. כתבי היד המביאים קטעי פיוט בהרכבים כאלה רבים מאוד, והרושם הוא שחזנים מקומיים צירפו את המערכות איש על פי צרכיו וטעמו, וביחוד – איש על פי טעם קהילתו. אין שום סיבה להתעלם מן העובדה שהתופעה עצמה כבר יש בה עדות להתפוררותן של המסגרות הקלאסיות של היוצר, וגם סימן מובהק לשינוי מהותי בתפישת מעמדו של החזן-הפייטן בניהול תפילת הרבים. מערכת היוצר יוצאת מלפני ה'עורכים' כשידיה על ראשה. בקושי רב אתה עוד מצליח לגלות, בין עשרות הפיוטים הבאים בזה אחר זה בערבוביה משונה, את שלדן הראשון של המערכת; ועד שאתה מגיע אל התחנות הליטורגיות האמיתיות, אתה נלאה לספור טורי מעבר תלויים באויר ו'אזעקות שוא' שמתבדות חיש מהר. גופי היוצר המשתלבים במערכות הללו מקוצצים בלא תקנה, והם משאירים את ענייניהם בלא פתרון; אין איש יודע על פיהם מה ביקשו מחבריהם לומר בהם באמת. החזן, שעד עתה נתבע ממנו לחבר את הפיוטים בעצמו, נעשה עתה ספק פיוטים. כושרו אינו נמדד עוד ביכולתו לפייט, אלא ביכולתו לרכוש ולהשיג פיוטים משל אחרים. היחוס הבא בראש חלק מן הפיוטים בכותרות מעיד שכבוד היה לחזן אם ידע לשים יד על פיוט של משרור חשוב ומפורסם: הוא היה מודיע על כך לקהלו בגאווה, כדרך שאבותיו היו מתגאים בשעתם ביצירות עצמם. בתוך הערבוביה הגדולה של קטעים ממינים שונים היו בוודאי קצת חזנים משלבים גם קטעים משל עצמם, לפי מה שיכלו, אבל עיקר מלאכתם כבר לא היה בכך.

אפשר שכמה מן העורכים, בעיקר אלה מהם שהוסיפו על הפיוטים שליטו נופך משלהם, ניסו לפעמים להצמיד את המרכיבים שבאותו המדור זה לזה, בדרך איזו שהיא. כך מצאנו למשל בפיוטי המאורה והאהבה ששולבו במערכת כלאים לשופטים ואנכי, שתוארה בידי מ' זולאי בשעתו.<sup>35</sup> ההעתקה המביאה את המערכת נתפוררה וחלקיה שמורים כעת בשתי ספריות שונות (כ"י ט"ש 8H16/4 וכ"י אדלר 2151, דפים 11-12); היא מכילה קטעים שבמרכזם עומדת מערכת אותנטית של רב סעדיה גאון לשבת הנזכרת. המערכת, כפי שהיא לפנינו כמעט בשלמותה, הכילה שני מצדרים (אחד לשלמה ואחד ליוסף אלברדאני), חמישה גופי יוצר, כולם קלאסיים: אחד ליוסף, אחד לאלעזר, אחד לעלי (קטוע, אותיות א-נ), אחד למנחם (? קטוע, אותיות א-ל) ואחד לשלמה-רס"ג, שני אופנים שאחד מהם לא הועתק,<sup>36</sup> שלוש מאורות, שלוש אהבות, שלושה זולתות (אחד ליוסף אבן אביתור, אחד חתום 'שלמה' ואחד לא

2712/21, דוידסון י. 2213) או 'יוצר יצר בחכמה יצורים / וחשק ובהר בורע כשרים' לפרשת שופטים (כ"י ט"ש 6H6/12).

35 מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' רב ואילך.

36 המעתיק השאיר מקום פנוי אחרי האופן של שלמה רס"ג וכתב 'אחר'. אבל לא השלים את החסר. עיין זולאי, שם, עמ' רה.

חתום),<sup>37</sup> שלושתם שלמים, ושני פיוטי מי כמכה.<sup>38</sup> אחר כך באים שם יי מלכנו עם ועד מתי קטוע, ואין לדעת אם זה סוף המערכת או שמא היה גם היי מלכנו כפול.

מדור המאורות והאהבות מורכב בכתב היד הזה מפיוטים בעלי מבנה קלאסי בלבד. ראשיתם בקטעים של רב סעדיה גאון והמשכם בשנים שנים קטעים נוספים: אחד מהם ממשיך לכאורה את האקרוסטיכון של הקטע הסעדיאני,<sup>39</sup> בעוד השני קשור אל שרשרת הפסוקים שלפניו בשרשור, וכנראה אינו חתום. הנה הקטעים:<sup>40</sup>

מאורות

[קלז]

פְּנֵה בְּרַחֲמִים אֶל פְּלִיטִינוּ  
וְאֵל נָא תַמְעִיטֵנוּ  
צִנִּיף מְלוּכָה נִמְתָּה לְהַעֲטִינוּ  
וְהוֹצִיא כְאוֹר צִדְקִינוּ וּמִשְׁפָּטֵינוּ  
כַּכְּתוּב > וְהוֹצִיא כְאוֹר צִדְקֵךְ < וְג' (תה' לו:)

אחר

קְדוֹשׁ שׁוֹכֵן רוּמָה

5

ביאור:

3 אנכי: כינוי פניה לה' (על פי שם' כ:ב) והוא רומז כאן לציונה של שבת אנכי. נמתה: אמרת. 4 והוציא וכו': תה' לו:ו. הפסוק מאגד בקרבו, כדרכו של רס"ג פעמים הרבה (לעיל, 273), את עניין הפרשה ('ומשפטיו') ואת עניין האור. 5 רומה: במרום.

37 בזה האחרון שיער זולאי שהוא לרס"ג, אף על פי שאין שם חתימה, לפי שמצא בו טור מ'אשא משל' כלשונו. שני הזולות האחרונים נדפסים אצל זולאי, שם, עמ' רו ואילך. הסידור הגרפי של הטכסטים שם משונה ומביך. באשמת העורכים שלא תמיד ירדו לסוף דעתו של זולאי בסידור השירים. הספר נדפס, כידוע, כעשר שנים אחרי פטירתו.

38 אחד לשלמה לרס"ג הממשיך את הא"ב של האופן, ואחד חתום 'שלמה'.

39 המאורה והאהבה של רס"ג מביאות את האותיות פ"צ וק"ר, לפי האלפבית השוטף של המרכיבים הללו במערכותיו לחומש דברים (עיין לעיל, 269). קטעיו של רס"ג ניכרים גם במלה החורגת הבאה בהם לפני טורי ג. האקרוסטי. וגים ק"ר ושת בקטעי התוספות הראשונים טבעיים כמובן למאורות ולאהבות (לעיל, שם) והרבה מרכיבים מסוג זה (כולל משל ר' שלמה סולימן) מביאים אותיות אלו. אין לומר אפוא שהקטעים הללו נתחברו בכוונה מכוון כדי להצטרף לקטעים של הגאון. כנגד זה מראה השרשור על כוונה מתברר של הקטעים שלאחר מיכן לצרפם אל שלפניהם.

40 עיין מ' זולאי. שם. עמ' רה ואילך. ההרכב התמיה את זולאי שציין שם. הערה 4: 'צורה משונה של מאורה שאיני מכיר דוגמתה'. עיין גם ע' פליישר, פיוטי המאורה והאהבה, 375 ואילך. ושם מובאות דוגמאות נוספות של צירופי מאורות ואהבות קלאסיות, אלא שבאלו אין ניכר מאמץ של 'עריכה'. הפיוטים טרם נתגלו במקורות נוספים.

יֵאִיר בְּאוֹרוֹ לְאִיּוֹמָה  
רָם קָרַב לָהֶם יוֹם נִחְמָה  
הָיִית אֹר הַלְבָּנָה כְּאוֹר הַחֲמָה

ככ>תוב> והיה אור הלב>נה> כאור הח>מה> וְג' (יש' ל:כו.) ונ>אמר<  
אנ>כי> אנ>כי> הוא מנחמכם וְג' (יש' נא:יב) ונ>אמר< והיה יום אחד  
הוא יודע ליי לא יום ולא לילה וְג' >והיה לעת ערב יהיה אור< (זכ' יי:ז)

אֹר לְעֵתִיד יִקְרַב צוּרִי  
וַיִּמְהַר הַחֲשֵׁשׁ סָבְרִי  
וַיִּנְהָר כְּשֶׁמֶשׁ זָהָרִי  
בְּאֶמְרוֹ קוּמִי אוֹרִי

10

ככ>תוב> קומי אורי כי בא אור>ך> וְג' (יש' ס:א) ונ>אמר< לעושה  
אורים גדולים וְג' (תה' קלו:ז)

ב>רוך> יוצר

6 לאיומה: לכנסת ישראל. / 8 היות וכו': על פי הפסוק שבסמוך (יש' ל:כו.) / 9 אור  
לעתיד: כמו: אור שלעתיד.

[קלח]

אהבה

קָשְׁבוּ פְדוּיֶיךָ חֻקוֹת  
שְׁלֵהֶבֶת בְּעֶרְפֶּל חֻקוֹת  
אֲנֹכִי רְעָדוֹ מִשְׁמְעוּ כָּל שׁוֹקֵקוֹת  
וַחֲתִיתֶךָ יֵשְׁבוּ בָּהּ כִּי אֶהְבֶּת צַדִּיקוֹת  
ככ>תוב> כי צדיק יי (תה' יא:ז)

אחר

שְׁדֵי קָרַב לָנוּ קֶץ הַפְּלֹאוֹת  
וַעֲשֵׂה עִמָּנוּ לְטוֹבָה אוֹת  
וַתִּשְׁמַעֵנוּ לְעֵין כָּל בְּפִלְאוֹת  
כִּי מֶלֶךְ יִי צָכָאוֹת

5

ביאור:

1 קשבו: שמעו. פדוייך: ישראל. / 2 שלהבת בערפל: חקוקה כשלהבת בחשכה. / 3 אנכי  
וכו': משמיעת דיבור 'אנכי' רעדו כל [הנפשות] השוקקות. / 4 וחתיתך ישבו בה: תה'  
סח:יא. ור"ל ומחנך, כלומר ישראל ('חיה' = מחנה, השווה ש"ב כג:יג), ישבו בנחת

ככ>תוב> וחפרה הלכנה ובושה החמה וג' (יש' כד:פז) ונ>אמר<  
שופטים ושוטרים תתן לך וג' >ושפטו את העם משפט צדק< (דב'  
טז:יח)

צדק תנישר בו שְבִילִי  
ותכונן לי מַעְגְלִי  
ובְּמִשְׁפַּט תִּסְרֶי עֵיקוּלִי  
ומִרְחוֹק יִי נִרְאֶה לִי

10

ככ>תוב> מרחוק יי נראה לי וג' (יר' לא:ב) ונ>אמר< אוהב יי שערי ציון  
וג' (תה' פז:ב) ונ>אמר< כי יעקב בחר לו יה וג' (תה' קלה:ד)

ב>רוך< הבוחר

ביאור:

בקבלת התורה. כי אהבת צדקות: תה' יא:ז. / 9 צדק וכו': תישר שבילי בצדק. /  
10 מעגלי: דרכי. / 11 עיקולי: חטאי.

ראוי לשים לב לעובדה שהמעתיק ציין 'אחר' רק בראש המאורה והאהבה  
השניות. השלישיות כבר היו בעיניו צמודות אל שלפניהן מכוח השרשור. אין  
ספק שמעשים מסוג זה נעשו גם במקומות אחרים ובמדורות אחרים.<sup>41</sup>  
נסיון גיבוש דומה מצאנו במקרה אחד במדור הזולתות של מערכת כלאים  
לפרשת שקלים. בכ"י ט"ש ס"ח 275.117 באים שרידים מתוך זולת אלפביתי  
לא חתום, שתחילתו 'אבי גדור בחיר בהימשכו'.<sup>42</sup> בסוף הפיוט, ככלות  
האלפבית, באה בכתב היד סטרופת מעבר הכופלת את האות ת' שלוש פעמים  
נוספות, 'בוזה הלשון':

תִּזְכּוֹר שְׁקָלִים וְאוֹתָנוּ תַעֲן  
תִּקְבְּצֵנוּ [כְּנֶאֱמָד] לְאַרְץ כְּנָעַן  
תוֹשִׁיעֵנוּ לְמַעַן וְלִמְעַן  
[עַם] אֲתֵיִי צוֹעֵן

41 השווה גם במאמרי הנזכר בהערה הקודמת, 380, שם מובאות שתי מאורות רצופות  
לשבעות. בסדר אלפביתי שוטף הרץ מאות ד' לט'. קרוב לומר שהיו כאן מלכתחילה  
שלוש מאורות, אלא שהראשונה, שהביאה את ראשית הא"ב (א-ג), נשרה. שני הקטעים  
שבעין פותחים שניהם בצירוף 'יום זה'. על הקטעים הוסיף הפייטן עמרם בן מוסאן פזמון  
ארוך. מיד אחר כך באות שם שתי אהבות רצופות, ראשונה חתומה 'שלמה' והשנייה  
'יוכה', שאף הן נתחברו כנראה בהעלם אחד. גם אחרי הקטעים הללו בא פזמון של עמרם  
בן מוסאן. כפי שכבר צויין לעיל, מערכות הכלאים טרם נחקרו לעומק מצד אמנות  
העריכה שלהן. והעניין כולו עדיין צריך עיון מדוייק. כמעט אין ספק שעיון כזה יגלה  
במקרים רבים את טביעת אצבעותיהם של עורכים קדומים. דוגמת ר' נחמיה בר אברהם.  
42 העתקה נקיה של זולת זה (עד טור נ' בלבד) באה בכ"י ט"ש ס"ח 275.98.

סטרופה זו נועדה לשמש מעבר לזולת נוסף שבא מיד אחרי כן ושתחילתו: 'אתויי לצוען עם במלכם נושעים'. זולת זה הוא כנראה לשלמה סולימן; הוא מובא כזולת לפרשת כי תשא במערכת אותנטית שלו בכ"י אוקספורד 2715/4, והוא מועתק גם בכ"י ט"ש 8H19/12. הקטע היה נפוץ כנראה, כי תחילתו ('אתויי מצוען') מצויינת כלחן בכ"י ט"ש ס"ח 276.67b וכן ט"ש H8/10. פיוט זה הגיע גם לאירופה והיה כלול במחזור חזונים הנודע.<sup>43</sup> אותה מחרוזת מעבר, בנוסח שלם ומלא (שעל פיו הושלם הנוסח לעיל) באה לפני זולת זה גם בכ"י ט"ש 8H19/12, אלא ששם הוצמדה לסוף זולת אחר לשקלים (תחילתו 'אשר תחילה אדון בירכו / בימי יהוידע ביושר בהלכו'). אין ספק שיש בגניזה עוד ממצאים כאלה, אלא שלא עלו לפנינו עדיין. שיטה זו של חיבור פיוטים שונים ידועה בפייטנות, והיא נהוגה בכמה סוגים קדומים.<sup>44</sup> על מחרוזות סיום-ומעבר הנצמדות אל זולתות ומעבירות מהם אל התחנות הליטורגיות שלאחריהם כבר דובר לעיל.<sup>45</sup> רבות מהן בנויות מצד הסדר האלפביתי ככניינה של זו.

התופעה שסקרנוה בפרק זה היא תופעה ליטורגית; חזנית ולא פייטנית. רק במידה שהפרקטיקה הליטורגית השפיעה זעיר פה זעיר שם על קצת מחברים להשתלב בתהליך הרחבתן של המערכות בחיבורים משלהם או בעיצובן של נקודות מעבר, נשקו הממצאים את גבול הפייטנות היוצרת. אכן, יחסי הגומלין בין התפילה והיצירה הפייטנית היו בכל הדורות, לפחות במזרח, חזקים ופורים, ותהליך מעין זה שתואר כאן כמעט שאי אפשר היה שלא יטביע חותם על פעילותם של פייטנים. באמת, כך היה הדבר, כפי שנראה בפרק הבא.

43 דוידסון א. 8878. מנהג זה של 'המערכיים שנתגוררו בסיויליא' כבר נזכר לעיל.

44 באופן קבוע הושמו מחרוזות מעבר מטיפוס זה בין קינה לקינה בקרובות של ט' באב, עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 204. ועיין שם לפי המפתח ('מחרוזות מעבר'). לעתים מזומנות נהגו להציב מחרוזות כאלו גם בין קטעי משנה בפיוטים גדולים, כגון מה שעשה שמואל השלישי בסדר הגדול שלו ליוושע. י' דוידסון, גנזי שכתר, ג. 58 ואילך. השרשור שכיח מאוד במחרוזות מעבר אלו: לרוב הוא כפול, ומכוחו נצמד הגשר גם אל מה שלפניו וגם אל מה שלאחריו, אבל לעתים קרובות אין הוא קשור אלא לצד אחד.

45 עיין 304 ואילך.



## מערכות היוצר של ר' דוסא

הפייטן ר' דוסא הוא דמות יוצאת דופן בפייטנות המזרחית המאוחרת. כבר נודמן לנו לעיל להזכיר את יצירותיו כמה פעמים<sup>1</sup> ואף הספקנו לציין שהמכונה בפינו 'ר' דוסא' אפשר שאיננו איש אחד, אלא כמה אנשים בני משפחה או חבורה אחת. שמו של ר' דוסא נמצא חתום על כמה וכמה פיוטים שנתגלו בגניזה, בתוכם קדושתאות לשבתות רגילות ומצוינות, קדושתאות לחגים, שבעות, פיוטי מעריב ומערכות יוצר. רוב החומר הנושא את חתימתו, אם כי לא כולו, נמצא מועתק בדפים שנשרו מכרך אחד שהכיל, אולי, את כל כתביו וכתבי חבורתו.<sup>2</sup> כך זה הועתק בהידור גדול, בכתיבה קאליגרפית מפוארת, שכמעט אין דומה לה בגניזה הספרותית.<sup>3</sup> כתיבת היד בטומס הזה אופיינית מאוד וניתן להכירה בלא קושי, אבל בעל היד טרם זוהה. אפשר שהקובץ הועתק בידי ר' דוסא עצמו או בידי אחד ממקורביו.

בפיוטי ר' דוסא נמצאות שלוש חתימות נוספות: 'יהושע' (גם 'יהושע החבר', 'יהושע החזן' ו'יהושע אלאדקי'), בנימין ועלי.<sup>4</sup> אין אנו יודעים מה היה היחס בין האנשים הללו ודוסא. קרוב לומר שבני משפחתו היו, אחיו או בניו. אבל אין זה מן הנמנע שהקשר ביניהם היה מסוג אחר, כגון שהיו כולם חזנים באותו בית כנסת. בקרובת י"ח אחת לחתן שנדפסה לפני זמן רב<sup>5</sup> באה החתימה 'דוסא החזן בן יהושע חזק' ואין ספק שהחותם שם הוא ר' דוסא שלנו. אבל מתוך שברוב המקרים באה אצלנו החתימה 'יהושע' ליד שמו של דוסא בהצנע, ובלא ציון סוג היחס שבין שני השמות ניתן אולי להסיק שיהושע החתום בפיוטים שלנו אינו אבי ר' דוסא, אלא אולי בנו שנקרא בשם סבו. עניין זה בוודאי לא יתברר כהלכה לעולם, ויש בו פנים לכאן ולכאן.

1 עיין לעיל, 379, 386. עיין גם ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' עד ואילך; הנ"ל, פיוטי המאורה והאהבה, 397 ואילך. הפייטן נזכר גם על ידי זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קנז. ועיין להלן, הערה 5.

2 שרידים מטומס זה באים למשל בכ"י ט"ש 8H17/1 (10 דפים); אוכספורד 2712/4 (2 דפים); קריפמן 29 (2 דפים); ט"ש 27/3 Misc. (דף אחד); ט"ש ס"ח 101.36 (2 דפים); מוצרי IV.205 (קרע מדף אחד). בוודאי יש עוד.

3 בהידור דומה הועתקו בטומס מפואר וקדום מאוד קדושתאותיו של ניני. אופייני לשני הטומסים שהפיוטים מועתקים בהם במקומות קבועים על כל עמוד, תוך הבלטת התחלות המרכיבים ותבניותיהם.

4 ביוצרות לפרשות השבועיות לא מצאנו עד עכשיו לצד חתימתו של ר' דוסא אלא 'יהושע' בלבד. אבל ביוצרות אחרים מצאנו גם 'בנימין' (לעיל, 386). 'עלי' בא אחרי 'דוסא' בקרובות בלבד. יהושע חתום גם בלבד, בלי דוסא, בפיוטים שונים הבאים בכתב היד הנדון, למשל בשבעות.

5 בידי ש' אברמסון, קרובות לחתן, 57 ואילך. ועיין שם דברי המהדיר במבוא.

קשה לדעת אם נכתבו החיבורים הנושאים את חתימות דוסא וסיעתו על ידי כל החתומים עליהם, איש וחלקו, או שמא ר' דוסא חיברם לבדו וחתם את שמות זולתו משום כבוד. כבר ציינו לעיל שפייטנים לא מעטים נהגו לחתום בפיוטיהם שמות לא להם,<sup>6</sup> בין אותם בלבד ובין אותם לצד שמות-עצמם, ומן הבחינה העקרונית אין במקרה שלפנינו חידוש. אבל בעוד שברוב שאר המקרים נראה מבורר שהחיבורים נכתבו בידי פייטן אחד ויחיד – אין הדבר ברור לגמרי במקרהו של ר' דוסא, מה גם שהחתימות הבאות בקומפוזיציות הגדולות לצד שמו באות לעתים קרובות למדי בספר שיריו של ר' דוסא כחתימות יחידות בפיוטים וקומפוזיציות שונים. אמת, גם בספק הזה אין מקרהו של ר' דוסא בודד.<sup>7</sup> כמעט שאין צריך לומר ששום אבחנה סגנונית אינה תופשת בחומר הנידון: הקטעים מצטיינים מן הבחינה הזאת באחידות גמורה. אבל על צד האמת אין שאלת היחס המדויק של הקטעים הללו חשובה לענייננו. כי אין ספק כלל שיצירותיו המקיפות והמורכבות של ר' דוסא נכתבו, בין על ידו בלבד ובין בשיתוף עם בני חברתו, בהעלם אחד ובמחשבה תחילה. הקומפוזיציות אותנטיות אפוא מצד הרכבן כפי שהן לפנינו, ובשום אופן אינן פרי עיבוד או הטלאה. מעתה כל העולה מהן מלמד לימוד גמור על מצבן ואופיין של המסורות הפייטניות שהיו מקובלות על ר' דוסא וקהלו בשעתם ובמקומם. והרי מסורות אלו הן המעניינות אותנו, ובמה שנוגע למערכת היוצר – הן מופלאות באמת.

חשובה העובדה שעקב צירוף מקרים נדיר ניתן לקבוע לדוסא ולביתו מקום וזמן בקירוב. כאמור, לעתים קרובות עולה מפיוטי ר' דוסא החתימה 'יהושע'. פעם אחת בלבד, בפזמון של אופן לפרשת בלק שיובא להלן במלואו,<sup>8</sup> באה החתימה במטבע ארוך יותר: 'יהושע אלאדקי'. הכינוי המתוסף על שמו של ר' יהושע בחתימתו מציין בלי ספק את מקומו, הוא לטאקיה שבסוריה. מובן שאין צריך לחשוב שר' יהושע פעל בעיר הזאת; רוב האנשים שנקראו על שם עירם לא בעירם נקראו כך, אלא מחוצה לה. אבל יש חשיבות גם לעיר מוצאו

6 עיין לעיל, 197, ובמובא שם בהערה.

7 במצב דומה אנו עומדים, כזכור, במערכות היוצר של ר' יהודה (בן) בנימן; אף באלו חתומים באופן קבוע שני שמות בלא ציון זיקת הקרבה שביניהם. ועיין עוד בעניין זה ע' פליישר, קדושתאות י"ח, 38 ואילך. גם יוצרו המפורסם של ר' שלמה הבבלי לפסח, 'אור ישע מאושרים', חתום בכמה מחלקיו 'מרדכי'; עיין ע' פליישר, שלמה הבבלי, 93 ואילך. מביכה עוד יותר מן הצד הזה פייטנותם של בני זבדה, שקטעים שונים מיצירותיהם חתומים שמות רבים כגון יהודה, יוסה, משה, יעקב בירבי יצחק ואברהם בירבי יהודה. על משפחת פייטנים זו עיין ח' שירמן, שירים חדשים, 87 ואילך, ובספרות המובאת שם. משפחת זבדה היתה אף היא מסוריה. בקדושתא גדולה לשבת חול המועד פסח שפרסם י' דוידסון, על פי סדר חיבור ברכות האיטלקי ב-QR, ס"ח, כא (1931), 266 ואילך מצויינים יוסה ויהודה זבדה כאחים (שם, 269). קרוב לומר שבמקרה זה נתחברו הפיוטים קטעים קטעים, תוך שיתוף פעולה של קבוצת פייטנים קרובי משפחה.

8 כנספח ב. פיוט זה ומשמעות מטבע החיתום שלו צויינו בידי ח' שירמן, שירים חדשים,

של האיש, מה גם שאין חובה לומר שהרחיק משם הרבה. פייטנותם של בני דוסא מעידה, אגב, על קשרים עזים עם המסורות האותנטיות והקדומות של מרכזי היצירה הפייטניים הגדולים בארץ ישראל, וסביר לומר שהיא נוצרה לא רחוק מן המרכזים הללו.

במקרה מצאנו את שמו של 'יהושע אלחזאן (=החזן) בן אלאדקי' נזכר כנמען לאחד משיריו של המשורר עלון בן אברהם, שקטעים מתוך קובץ שירי חול שלו נחשפו בגניזה ונדפסו בידי 'דוידסון וח' שירמן.<sup>9</sup> כפי שמתברר משמות האנשים הנזכרים בשיריו, חי גם עלון בן אברהם בסוריה; סביר אפוא להניח ששני 'יהושע (בן) אלאדקי' אחד הם.<sup>10</sup> כתב היד שמביא את שירו של עלון לר' יהושע, מביא גם התחלה משיר-תשובה של ר' יהושע אליו. נמצא שר' יהושע, נמענו של ר' עלון, שורר שירים, אפילו שירי חול.<sup>11</sup>

זיהוי ר' יהושע אלאדקי עם נמענו של עלון בן אברהם חשוב מפני שאנו יודעים לא רק את מקומו של עלון (בקירוב), אלא גם את זמנו. באחד משיריו מברך עלון את 'חנניה אב הישיבה' שנזדמן לביקור לחלב, ומבקש ממנו עזרה במחלוקת שנתגלעה בינו לבין מתנגדים מקומיים בעניין הכשרתו של שור שנמצא פגם בשחיתתו. אל ר' חנניה זה הפנה עלון שני שירים נוספים. כפי שבייר 'מאן',<sup>12</sup> ר' חנניה הנזכר שימש אב בית דין של סנהדרי ארץ ישראל בראשית המאה ה"א, בסביבות שנת 1000. מעתה ניתן לקבוע גם את זמנו של ר' יהושע אלאדקי פחות או יותר לסוף המאה העשירית או ראשית המאה האחת עשרה. העובדה שאיננו יודעים אם ר' יהושע היה אביר דוסא או בנו או מקורב ממקורביו, משאירה, כמובן, איזה רפיון בקביעת זמנו של ר' דוסא, אבל אין כאן מקום לטעות משמעותית. נמצא שר' דוסא חי ופעל כנראה בסוריה או בארץ ישראל בסוף המאה העשירית וראשית ה"א.<sup>13</sup>

9 על הפרשה הזאת עיין ח' שירמן, שירים חדשים, 53. כפי שלימדני פרופ' ש"ד גויטיין, יש לבטא את השם 'עלון', והוא צורה מוקטנת של עלי.

10 השיר לכבוד 'יהושע אלחזאן בן אלאדקי' נדפס אצל שירמן, שם, 56. שמו של ר' יהושע נזכר במפורש (שוב: 'בן אלאדקי') בטור האחרון של השיר. כך היה מנהגו של עלון בן אברהם, לשבץ את שמות נמעניו בשורה האחרונה של שיריו. שירי החול של עלון מעניינים מכמה בחינות וראויים לעיון ומחקר.

11 עיין שירמן, שם, 56. משירו של יהושע נותרו בכתב היד רק שלושת הטורים הראשונים ויש בהם התחלת חתימה: 'אני .....

12 עיין 'מאן, היהודים במצרים, לפי המפתח.

13 ואם כן אין לזהותו בשום אופן עם (אבו סעד) יהושע בן דוסא איש מצרים, שר' יהודה הלוי ויצחק אבן עזרא הללוהו בשירתם. אבל אפשר שהוא מצאצאי המשפחה שאולי ירדה מסוריה למצרים ונתעשרה שם. דוכרנים של משפחה נכבדת ביותר שהשמות 'דוסא' 'עלי' ו'יהושע' החבר' חוזרים בהם פעמים רבות נתגלו בגניזה ונדפסו בידי 'מאן, היהודים במצרים, ב, 270 ואילך. דוסא <בן יהושע> נזכר גם באגרת כתובה בידי אחי דניאל בן עזריה קרם שנתמנה גאון. עיין ש"ד גויטיין, הישוב בא"י, 150, 153. אפשר שהוא נכד הפייטן.

בין פיוטי ר' דוסא יש שרידים מכמה מערכות יוצר, מהן לפרשות (בבליות) מספר ויקרא ובמדבר (בהר, שלח, קרח, חוקת ובלק), מהן לפרשות של שבתות נחמה (לעקב וותאמר-ציון, ולראה וענייה-סוערה), מהן לשבתות מצוינות (מילה וחתן) ומהן לחגים (סוכות ושבעות). ספק אם אפשר ללמוד ממה שהגיע לידנו שר' דוסא חיבר מחזור שלם של מערכות יוצר לפרשות השבועיות, אבל אין הדבר מן הנמנע. מערכות היוצר של ר' דוסא לשבתות הרגילות ולשבתות הנחמה נבנו בצורה אחידה והועתקו בדרך, בהבלטת הרכבן ותבניותיהן.

בראש מערכות היוצר של ר' דוסא עומדים שני פיוטי פתיחה שונים. הראשון מסומן בשם מיוחד שעדיין לא מצאנוהו בהקשר זה: 'מקדמה'<sup>14</sup>. מרכיב זה נועד, במערכתיו של ר' דוסא, להצמד לסוף פתיחת הברכה הראשונה שלפני קריאת שמע: 'עושה שלום ובורא את הכל', ולפיכך פתיחתו הקבועה, בדרך השרשור, במלים 'את הכל'. המקדמה של ר' דוסא עשויה אלפבית פשוט וישר, המגיע עד אות ל' בלבד.<sup>15</sup> השורות מחוזות בחרוז אחיד והקטע מסתיים במלת 'קדוש'. מרכיב זה אין לו מקבילה במה שראינו עד כה בפייטנות המזרחית והוא הרחבה נועזת של המצטרף. המצטרף עצמו בא במערכות היוצר של דוסא רק כמרכיב שני: אחרי המקדמה בא ציון לאמירת הטור 'אור עולם אוצר חיים אורות מאפל אמר ויהי'<sup>16</sup>, ורק אחר כך בא המצטרף. בכתיב היד שבידנו אין המצטרף מכונה בשם, אבל הוא ניכר מלשון הפתיחה הרגיל שלו: 'ויהי הכל במאמר...'<sup>17</sup>. הקטע ממשיך את הא"ב של המקדמה, מאות מ' עד ת'. אף הוא מחוז בחרוז אחיד, ומסתיים, הפעם כמקובל, במלת 'קדוש'.

אחרי המצטרף באים שני גופי יוצר קלאסיים, שניהם שלמים, ושניהם מיוסדים על פסוקי הפרשה. גוף היוצר הראשון מקושט יותר: מחוזותיו מביאות פתיחות מקראיות בראשן וסיומות מקראיות בסופן. הסיומות נטולות מן הפסוקים שתחילתם באה בראשי המחוזות, מהמשכם או מסופם. מחוזות הקדוש מתחלפות ומשורשרות. החתימה 'דוסא' מצטרפת מפתיחות הטורים במחוזות הקדוש. מחוזות הביניים מביאות פרט תבניתי מעניין: הן מסתיימות בתיבת הפתיחה של המחוזות שלאחריהן. המחוזות שלאחר סטרופות הקדוש משתרשרות אפוא ממחוזות הקדוש, אבל לא בדרך של שרשור רגיל, כי בשרשור הרגיל נקבעת פתיחת היחידה המשתרשרת על פי

14 המונח נמצא בשימוש שוטף בספרד: הוא מציין שם פיוטי פתיחה בסליחות. כגון מקדמה לזכרונות (כלומר לצורות פסוקים שמדברים בעניין הזכרונות וכלולים בסדרי הסליחות), מקדמה למשפטיים וכד'. בשימוש דומה עולה המונח גם בכמה העתקות (מאוחרות) מן הגניזה.

15 יוצאת מן הכלל הזה המקדמה לפרשת ראה וענייה סוערה בכ"ט ש"ח 8H17/1, שהיא עשויה אלפבית שלם. המצטרף שלאחריה חתום 'יהושע חזן'.

16 עיין לעיל, 370. זהו, כזכור, מקומו של המצטרף באופן רגיל. הפיסקה 'אור עולם' וכו' נחשבה משום מה חלק מפתיחת הברכה, ואיש לא שיער שאפשר להקדים לה פיוט.

17 עיין לעיל, 375.

סיומה של היחידה שלפניה, בעוד כאן המצב הפוך: פתיחת המחרות המשתרשרת קבועה על פי רצף הפסוקים במקרא, וסיומה של המחרות המשתרשרת מכון אליה. הואיל והפתיחות המקראיות מתחילות בלשונות שאינן ראויות על פי הרוב לשמש לשונות סיום – מסתיימות מחרוזות הקדוש בגופים הללו לעתים קרובות בדרך משונה ומעוותת. גופי היוצר הללו דומים בכל לגופי היוצר של ר' יהודה (בן) בנימן;<sup>18</sup> להלן נראה נקודות קרבה נוספות בין מרכיבי המערכות של שני הפייטנים האלה.

מיד אחרי היוצר הראשון הזה בא במערכתיו של ר' דוסא עוד גוף יוצר. בכותרתו רשום בדרך כלל 'אחר' או 'יוצר אחר'. אף גוף יוצר זה מיוסד על פסוקי הפתיחה של הפרשה, כמוהו כגוף שלפניו, אלא שכאן אין פתיחות מקראיות, אלא סיומות בלבד. המחרוזות בשני הגופים מיוסדות אם כן על אותם הפסוקים, אבל לא על אותן הסיומות, כי ביוצר הראשון מביאות המחרוזות בסופן את סופי הפסוקים, ואילו בשני הן מביאות את פתיחתם. היוצר השני פשוט אפוא משלפניו והוא גוף קלאסי רגיל, מסודר בא"ב פשוט ומשובץ מחרוזות קדוש מתחלפות ומשורשרות. מחרוזות הקדוש חתומות גם כאן 'דוסא', כדרך חתימת המחרוזות בגוף היוצר הראשון.

אחרי גוף היוצר השני בא מרבע. כמעט בכל המקרים שבהם הגיע קטע זה לידנו הוא נמצא מצויץ בכותרתו במפורש. המרבעים מביאים סטרופת פתיחה חתומה 'דוסא' ואחרי כן מחרוזות מרובעות עם א"ב שוטף ופשוט. בדרך כלל אין סיומות מקראיות למרבעים של דוסא, להוציא מערכתו לפרשת חוקת.<sup>19</sup> מחרוזות הפתיחה של המרבעים אינה מסומנת בהמשך כרפרין, אבל אין להעלותה על הדעת כמחרוזות פתיחה בלבד.<sup>20</sup> מרבעים בעלי סטרופות פתיחה

18 עיין תיאורם לעיל, 196. אצל ר' יהודה (בן) בנימן באים צירופי הפתיחה המקראיים של הגושים (בשלמותם, ולא רק מלת הפתיחה שלהם) בסוף מחרוזות הקדוש, ולפיכך השרשור המתהווה ביוצרותיו בנקודה הזאת חלק וטבעי הרבה יותר מאשר אצל ר' דוסא.

19 עיין ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' מט, סימן 17. המחרוזות מסתיימות כאן בהתחלות פסוקים (אמנם לא רצופים) מאמצע הפרשה, במדבר כ: כב ('ויסעו מקדש') ואילך. שני גופי היוצר שלפני המרבע מביאים סיומות מראשית הפרשה, כרגיל. סיבת הדבר במנהג שהיה נהוג במזרח לחלק את פרשת חוקת בשנים מסויימות לשתי פרשות. 'ויסעו מקדש' הוא אפוא, בקצת שנים, ראש פרשה, והפייטן ביקש לתת ציון לדבר בסטייה שסטה ממנהגו. יוצא דופן במקצת הוא גם המרבע של דוסא לפרשת בהר, לפי שיש בו, בראשי המחרוזות, צירוף קבע 'בהר סיני'; עיין במאמרי הנזכר, סימן 14. במערכת לבהר באות אותן מלות קבע גם בראש טורי הסילוק (עיין להלן, בפנים). סטיות מסוג זה שכיחות בכל מחזורי היוצרות, ואין בהן תמיהה. גם במערכתיו של ר' דוסא היו מהן בוודאי יותר משצויין כאן.

20 אלא אם כן נעלה על הדעת את האפשרות שהפייטן ביקש לראותו מעוצב במתכונת של מחרוזות ופזמון. אבל אין ההנחה נראית סבירה, למרות העובדה שהמנהג ידוע לנו מיוצרות הכלאים, כפי שצויין לעיל (407). מפני שמרבעים מעוצבים במתכונת הסטרופה ופזמון אינם מביאים את חתימת מחבריהם במחרוזות ואת האלפבית שלהם בפזמון אלא להפך. דוסא ובני ביתו הכירו יפה את המתכונת כמוכת מן האופנים שלהם המעוצבים

ורפרין רבים בידנו, ואלה כווננו בלי ספק להיות כמותם. גם המרבעים של ר' דוסא דנים בענייני הפרשות, אף על פי שאין להם סיומות מקראיות, אבל לפי שהם משוחררים מעונשן של הסיומות, ומחרוזותיהם מקיפות יותר — הם דנים בנושאים בצורה קצת יותר חופשית ומכלילה.

ועדיין אין כאן סוף מדור גופי היוצר. כי אחרי המרבע בא במערכותיו של ר' דוסא סילוק (מצויין כך ברוב הפעמים בכתבי היד). הסילוק אצל דוסא הוא פיוט אלפביתי מחורז בחרוז אחיד. מן הצד הזה הרי הוא כמקדמה וכמצדר, אלא שהוא ארוך כשניהם יחד. לסילוק יש אופי של סיכום לירי; הפייטן מנסח בו תפילה לישועתם של ישראל תוך רימוז — רחוק בדרך כלל — לעניין הפרשה. הסילוק מסתיים בלשונות מעבר ברורים אל קדושת היוצר.

מכאן ואילך שבה מערכתו של ר' דוסא להיות מערכת יוצר פשוטה, קלאסית. האופנים שהגיעו לידנו ממערכותיו עשויים ברובם במתכונת של מחרוזות ופזמון. המחרוזות באופנים הללו היא סטרופה מרובעת אחת (אותיות א-ב). כשניים מתוך שלושת פזמוני האופן שהגיעו לידנו במערכות של שבת חתום שמו של ר' יהושע, בשלישי מתחיל הפזמון אלפבית חדש ואינו חתום כלל. המאורות והאהבות במערכות השבת קלאסיות, והן עשויות ארבע ארבע שורות.<sup>21</sup> הן משתרשות מן התחנות הליטורגיות שלפניהן ופותחות אפוא, כמאורות וכאהבות של יהודה (בן) בנימן, ב'ממקומו' ו'המאורות'. הן חתומות, לעתים, שוב 'דוסא', אך לעתים 'יהושע', במה שהגיע אלינו ממערכות השבת — המאורות והאהבות מסתיימות בשרשרות פסוקים ארוכות מן המקובל. פתיחתן של אלו לפי הרוב בפסוקים מן הפרשה או בפסוקים מעין עניין הפרשה. על כן אין בסופי הפיוטים עצמם לשונות מעין הברכה. פסוקים מעין הברכה באים בסופי השרשרות.

אחרי האהבה בא זולת מיוסד על ההפטר. הוא מביא, בדיוק כזולתות של יהודה (בן) בנימן, פתיחות מקרא וסיומות מקרא, ואלפבית הפוך מדגם תת"ק רר"ש וכו'. הזולתות אינם חתומים ובסופם אין לשונות מעבר. המערכות מסתיימות כאן ואין בסופן לא מי כמכה ולא יי מלכנו. בנקודה הזאת דומות מערכות ר' דוסא לאלו של אלעזר בירבי קילר ויוסף אבן אביתור, שאף מערכותיהם לשבתות הרגילות מסתיימות עם הזולת.

ר' דוסא לא היה פייטן גדול. לשון שירתו נוקשה ועילגת, וסתומה במקרים רבים. אולי לפיכך גם לא נדפס עדיין מיצירתו כמעט כלום.<sup>22</sup> אבל לפי שעקרון

בדרך זו. אגב, באופנים מסומן הפזמון כמעט תמיד בהערת המעתיק ('פ'). מה שאין כן במרבעים.

21 אבל נראה שביוצרות החג (או בחלק מהם) הלך דוסא בדרך אחרת. כפי שראינו במאורה ובאהבה שלו לראש השנה שנדפסו לעיל, פיוטים [קבח] ו-[נקט]. השפעת מתכונת המחרוזות והפזמון על ר' דוסא היתה מכל מקום עזה.

22 לבד מן הקרובה שנזכרה לעיל בהערה 5, המרבעים שהדפסתי במאמרי היוצר המרבע, סימנים 14, 17, 18, 21 ו-22 (זה האחרון, למילה, חתום בסטרופת הכיניים 'בנימין חזן' ובסוף 'דוסא'), והמאורה והאהבה שנדפסו לעיל, כנזכר בהערה הקודמת.

הבינוי העולה מערכותיו מעניין ומשונה. נביא בסוף החיבור (נספח ב) מערכת יוצר אחת שלו (לפרשת בלק) שהגיעה אלינו כמעט בשלמותה. מן המערכת הזאת חסר לנו לפי שעה רק המרכיב הראשון. המקדמה; כדי להדגים את דרכו של הפייטן במרכיב הזה נביא שם מקדמה של דוסא לשבת אחרת (שלח לך).

מערכות היוצר של ר' דוסא הן מעין תשובה של הפייטנות הרשמית, הממוסדת, של התקופה, ליוצרות הכלאים. ר' דוסא ביקש להעמיד מעין 'מערכת כלאים' אותנטית, בנויה לתלפיות, מעוצבת במחשבה תחילה ומאורגנת לפי תבנית קבועה ומודעת. במקום גדמי שירה וקטעי פיוט מקוצצים — מובאות כאן יצירות שלמות; במקום סדרות של פיוטים העשויים כתבנית זהה — באים כאן קטעים המצטיינים בגיוון תבניתי עדין ומחושב. צד שווה בין מערכותיו של ר' דוסא למערכות הכלאים הרגילות — שאלו ואלו מורחבות, ושאלו ואלו כוללות פיוטים רבים יותר משביקשה מערכת היוצר הקלאסית להכיל. באלו וכן באלו ניתן סיפוק ל'בולמוס השירה' של קהילות המזרח בעת ההיא. אבל בעוד שבמערכות הכלאים נעשה נסיון לפתור את בולמוס הביקוש בבולמוס של היצע — מעוצב הפתרון במערכותיו של ר' דוסא במידה ניכרת של איפוק.

על צד האמת, ר' דוסא השכיל לשלב את מהלכו בבינוי מערכותיו במהלכה הטבעי של הפייטנות הקלאסית. כי הדמיון בין מערכותיו למערכות הכלאים אינו דמיון מלא. את מערכות הכלאים הרגילות מצאנו מורחבות בכל מרכיבן. בעוד מערכות ר' דוסא מתרחבות רק עד קדושת היוצר, ואילו משם ואילך הן נעשות מערכות קלאסיות פשוטות. היענותו של ר' דוסא לתאוות ההרחבה מתמקדת אפוא בנקודה שבה ההרחבה מותרת עקרונית גם לפי חוקת הפיוט הקדום: בקטעים המשמשים מבוא לקדושה. גם בקדושתא ובקדושת ה"ח מתרחבת החוליה הזאת, ורק החוליה הזאת. ר' דוסא העמיד אפוא את מערכות היוצר שלו כמיני קדושתאות ה"ח שחטיבותיהן מתרחבות לקראת הקדושה ולכבודה, אך שבות להצמד לתחנותיהן הליטורגיות מיד לאחר הקדושה. אמנם, בדרך שבה הרחיב את החלקה שלפני הקדושה חיקה ר' דוסא בקוים כלליים את מה שכבר היה מקובל בימיו במערכות הכלאים, אבל גם בזה תיקן. כי תחת להביא כמה גדמי יוצרות קלאסיים — הביא, כאמור, שנים שלמים, ותחת להביא מרבעים הרבה — הביא מרבע אחד וסילוק אחד. וכדי שהחוליה תהיה מורחבת די הצורך חידש את המקדמה והציבה בראש המערכת, קודם למצדר. קדושת היוצר נתעטרה אפוא במערכותיו של ר' דוסא בששה קטעי פיוט: המקדמה, המצדר, שני גופי יוצר, המרבע והסילוק, שהם, מצד ההיקף כמעט כשמונת הקטעים המקדימים מבוא לקדושת העמידה בקדושתא הקלאסית.

העובדה שאין במערכותיו של ר' דוסא פיוטים אחרי הזולת אינה מפתיעה כל כך, כי כבר ראינו שבהרבה קהילות נהגו לסיים את מערכת היוצר עם הזולת. מסתבר שכך היתה המסורת גם במקומו של ר' דוסא, לפחות כאשר לשכתות

הרגילות. על המסורת הזאת בנה ר' דוסא את מערכותיו המורחבות, ובנקודה הזאת לא שינה.

נאמר עוד מלה אחת על המקדמה. לכאורה אין החידוש ראוי לתשומת לב מיוחדת; הוא לא נתקבל על ידי יוצרים אחרים,<sup>23</sup> וסיבת התהוותו גלויה לעין. ר' דוסא ביקש להרחיב את החלק הזה במערכותיו והוסיף כאן קטע שלא העלה ולא הוריד. הוא ראה את הקטע כמעין מצדר שני, שהרי על כן העמיד את שני הקטעים על אלפבית אחד, ועיצב את שניהם בתכנית זהה. גם את המלה 'קדוש' העמיד בסוף המקדמה רק מפני שביקש להשוות את מעמדה עם מעמד המצדר. אבל מן הבחינה הפנימית יש כאן חידוש חשוב ומהפכני, שר' דוסא אולי לא נתן דעתו עליו, והוא היפך ממהלכו, הקלאסיציסטי בסופו של דבר, בעיצוב מערכותיו. כי לראשונה בתולדות היוצר הוענק במקדמה מעמד של תחנה ליטורגית 'מתפייטת' לטכסט מתפילת הקבע ('אור עולם אוצר חיים' וכו'), שאיננו לא ברכה ולא פסוק. בכל קורות הפייטנות הקדומה לא היה כדבר הזה.<sup>24</sup> אמת, הפיסקה קדומה מאוד, והיא נחשבה מניאז חלק מלשון פתיחת ברכת המאורות. אפשר אפוא שמי שהתיר את המקדמה לא התכוון להתיר כנגדה חידושים דומים במקום אחר. אבל דרכם של חידושים קטנים, אם הם עקרוניים, להתממש עד מהרה גם מחוץ למקום לידתם. הוא שעתיד לקרות גם לחידוש הזה, אם כי, אולי, לא בהשפעת פייטנותו של ר' דוסא, כפי שייראה להלן.<sup>25</sup>

23 אבל ידועה לנו לפחות מקדמה אחת נוספת, לא של ר' דוסא, בכ"י אוכספורד 2732/1 דף 54 ע"א, במערכת כלאים לאבל. תחילתו 'הכל יפארוך אלהי עולם' וכתוב בראשה 'רשות לאביל'. הקטע מכיל 12 טורים חד-חרוזיים ואינו מסתיים ב'קדוש'. אחריו מצויין בכתב היד: אור עולם > אוצר > חיים > אורות > מאופל > אמר ויהי. מיד אחר כך בא המצדר הקצר 'יהי הכל במאמר אומר ועושה' שהובא לעיל, פוט [קח]. ועיין עוד להלן. 627 ואילך.

24 אבל העיקרון שאפשר לפייט פסקות תפילה שאינן לא ברכות ולא פסוקים כבר נתחדש קודם לימיו של ר' דוסא כנראה, בספרד, בפיוטי ה'נשמת' של יוסף אבן אביתור. חידוש זה זכה גם הוא להרחבות ניכרות בפייטנות הספרדית המאוחרת יותר, בפיוטי הרשות השונים, לנשמת, לקדיש ולברכו. ואולם ביוצר, חלקה ליטורגית שתחנותיה נתבצרו במשך מאות שנות יצירה כנקודות יחידות הראויות להתפייט, לא יושם החידוש בספרד, ולא מצאנוהו מתבצע אלא בפייטנות האשכנזית בלבד.

25 עיין 489, הערה 5; 625 ואילך.



# תנודות במיקום מרכיבי היוצר בתפילה

## שקיעת היוצר המזרחי

למרות כל התהפוכות והתנודות שעברו על מערכת היוצר בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת, אופיה הקומפוזיציוני העקרוני לא נפגע פגיעה קשה. אמת, היא לא היתה בסוף התקופה, על פי הרוב, מה שהיתה בתחילתה, והתמורות שעברו עליה ערערו את שיווי המשקל העדין והמתוחכם שבו הצטיין בינויה בתקופת עוזה.<sup>1</sup> מערכות הכלאים טשטשו את פרצופה המקורי כמעט לגמרי ולא הותירו מתפישת הרכבה המקורי אלא שייר וזכר מועטים. גם במחזורי היוצרות הגדולים יש שנתקפחו מרכיביה, כגון באלה מהם שלא הביאו אופנים או באלה מהם שהשמיטו את המרכיבים שלאחר הזולת. תמורות אלו פוררו לאט לאט את המערכת והשכיחו מן הלב את היקפה ואת קומתה המקוריים.

ניתן לשער שבמאה העשירית כבר פעלו במזרח משוררים שכתבו מרכיבי יוצר בודדים, בין כדי להחליף בהם קטעים מקבילים ממערכות יוצר שלמות שנאמרו באופן קבוע במקומותיהם,<sup>2</sup> ובין כמבואות בודדים לתחנה ליטורגית זו או אחרת בחלקת הברכות שמסביב לקריאת שמע. הגניזה מלאה גופי יוצר, אופנים, מאורות וכו' מועתקים בנפרד, וההשערה שאלה נאמרו כך, בלא שנצטרפו לשום מרכיבים אחרים, נראית סבירה למדי.<sup>3</sup>

1 אני מתכוון בעיקר לתחכום העדין שבו נקבעו במסורת הקלאסית היקפם של מרכיבי היוצר. היערכותם של הקטעים הארוכים והקצרים במערכת וסידורם זה ליד זה מעידים על חוש בינוי מרשים, מעין מה שמורגש במבנה הקדושתא, ואולי אף למעלה מזה. האיזון הפנימי המקורי של המערכת נמצא, כמובן, מופר לגמרי בפייטנות המזרחית המאוחרת, לא רק במערכות הכלאים, אלא במידה לא מועטת גם באלה מן המערכות שנעשה בהן שימוש בדגם המחרוזות ופזמון.

2 יש מקום להניח שבהרבה קהילות ארץ ישראליות הונהג לומר בכל שבת, בקביעות, מערכת יוצר מסויימת מאחד המחזורים הגדולים לפרשות, בלא לשנות מזה משנה לשנה. כדבר הזה אירע, כזכור, גם לקדושתאותיהם של ינאי ושל שמעון בירבי מגס, שאף הן נעשו 'תפילות קבע' מפוייטות בהרבה מקומות. חזנים ששירתו קהילות מסוג זה לא נשאר להם מקום פנוי להציג את כשרונם. אמנם הם 'המציאו', כפי שצויין לעיל, את המצדר. אך גם המצדרים נעשו קבע ברוב המקומות, ומכאן ואילך לא יכלו אלא לנסות להחליף מדי פעם בפעם מרכיב זה או אחר במערכות הקבועות. יש להניח שלצורך זה חוברו רבים מן המרכיבים המעוצבים בתבנית המחרוזות ופזמון.

3 כמובן, לעולם לא נוכל לקבוע בוודאות שהקטעים הנזכרים אכן נכתבו מלכתחילה כקטעי פיוט בודדים. תמיד ניתן לומר שאין הם אלא שיירים ממערכות שלמות שתנפוררו. אבל התופעה שכיחה מדי בתעודות הגניזה משנוכל להסביר אותה תמיד בדרך זו. יש בין פייטני הגניזה לא מעטים שאין לנו במורשתם אלא גופי יוצר בלבד; קשה לומר בכלום שכתבו מערכות שלמות, שכל מרכיביהן, מלבד הראשון, אבדו. עיין בעניין זה ע' פליישר, פיוט ר' סכן, 6.

במסגרתן של תמורות אלו נתחולל בכמה מקומות — כנראה במאה העשירית, אולי באמצעה — שינוי מעניין בהיערכותם של מרכיבי היוצר כתפילה. על תופעה זו אנו שומעים לא מפי המשוררים ואף לא מפי יצירותיהם — אלא דווקא מפי מעתיקים אשר בכתיבת ידם הגיעה אלינו תוצרתה הפייטנית של תקופת הגניזה. בדברינו לעיל כבר נסתייע לנו לדון באריכות בהערות הבאות בהעתקות הגניזה, אחרי קטעי הפיוט ומחוצה להם, בשביל לרמוז מה ראוי להיאמר מתפילות הקבע אחרי גמר קטעי השירה. הערות אלו מלמדות לעתים לימוד חשוב על מנהגות לא ידועים, ויש שהן רומזות גם על דברים שנוגעים ליצירה הפייטנית עצמה.

בין ציוני המעתיקים המרובים והמגוונים הבאים אחרי גופי היוצר, שכיח מאוד הצירוף 'וכל צבא'. כבר הזכרנו לעיל צירוף זה (עמ' 153), וצינו שלעתים הוא מופיע בנוסח נרחב קצת יותר כגון: 'וכל צבא וג', או 'וכל צבא מרום' וכדומה. בכמה כתבי יד בא גשר קבוע זה בנוסח מלא, בלשון זו: 'וכל צבא מרום עומדים כאחד ומשמיעים את קולם יחד זה מזה מקבלים ואומרים קדוש קדוש קדוש יי צבאות' וכו'. גם על פי הידוע לנו מנוסחות הקבע של ימינו שייך הקטע לפיסקות התפילה שלפני קדושת היוצר,<sup>4</sup> ואין ספק כלל שכוונת המעתיקים היתה לרמוז בצינו שגוף היוצר המועתק בכתב היד צריך להעביר, כרגיל, דרך גשר זה, לקדושה. אבל בהרבה כתבי יד מתקופת הגניזה מצאנו את הצירוף מובא בעקביות דווקא אחרי האופנים. התופעה ייחידה עד כדי כך שכמעט היא מרובה באופנים מבגופי היוצר, ואי אפשר בשום פנים לחשוב שהיא תוצאה של בלבול. גם אי אפשר להעלות על הדעת שהצירוף בסופי האופנים רומז לפסקה אחרת, וזה בתחילתה אבל שונה בהמשכה, מן הצירוף שבא אחרי גופי היוצר, כי לעתים קרובות למדי בא או נרמז המשך הצירוף גם בסופי אופנים,<sup>5</sup> והוא זהה עם הבא או הנרמז אחרי גופי היוצר. גם הצירוף 'בורא קדושים' הבא לעתים קרובות בסוף גופי היוצר — מופיע לפעמים בסופי אופנים.

יש אפוא להניח שבקצת קהילות במזרח, ועל כרחנו לא במעטות מהן, הונהג להקדים את האופנים לפסוק הראשון של קדושת היוצר ולהשאיר את המעבר שבין הפסוק הראשון שלקדושה לבין פסוקה השני פנוי מפיוט. במקומות שבהם היה נהוג כך, הוצמדו האופנים לגופי היוצר כמיני סילוקים שלהם, או כמיני הרחבות שלהם — קצת בנוסח מערכות הכלאים. אבל התופעה שכיחה דווקא בכתבי יד המביאים מערכות יוצר רגילות, קלאסיות. במערכות הכלאים אין הממצא שגור.

4 הרבה גשרי קבע נלקחו מלשון נוסחות הקבע מלה במלה, או עוצבו על פיהם, כדי לאפשר למתפללים להכירם על נקלה. עיין לעיל, 37.

5 כך למשל בכתבי היד ט"ש 6H7/5; ס"ח 275.24; קמברגי' ווסמינסטר קולג', א, 22; אוכספורד 2848/13; 2744/6 ועוד. לעתים מסומנת בסופי אופנים. אחרי הצירוף, אמירת הקדושה (כך למשל גם במובא לעיל בפנים עמ' 416. בשינויי הנוסח. ועיין גם להלן הערה 9, וכיו"ב בכ"י אוכספורד 2848/13 הנ"ל, וכן בכ"י אוכספורד 2844/9).

לא כל כך קשה להסביר את התופעה. להיפך, מקבילה קרובה לה עולה לפנינו מן הקדושתא הקדומה. גם בקדושתא היתה לפייטנים בעיה עם 'פיוט ט', כלומר עם הקטעים שנועדו לפייט את פסוקי הקדושה עצמה. כי לא זו בלבד שקשה היה למתפללים לתקוע פסקות פיוט מתחלפות בין פסוקי הקדושה, גם קשה היה להם לוותר על נוסחות הקבע שהורגלו לומר שם במעמדים שבהם נערכה התפילה בלא פיוט. אכן, עד מהרה ויתרה הליטורגיה המעשית בנקודות האלה על קטעי הפיוט, כדי לשמור על אחדותה של הפסקה בנוסחה הקבוצה.<sup>6</sup> פייטנים מאוחרים כבר לא כתבו פיוטי ט' כלל או כמעט כלל, בהתאם מנהג מקומותיהם.

מעמדה של הקדושה ביוצר היה פחות רגיש, כמובן, אבל גם הוא היה בעייתי מן הצד הזה. כי המודעות לקדושתם המופלגת של נוסחאות הקבע של הקדושה בעמידה עוררה בהכרח מודעות דומה באשר ללשונות הקבע של קדושת היוצר. משום כבוד לשונות אלה הונהג במקומות רבים שלא להשמיט וגם שלא לקצר את נוסח הקבע שגשר ברגיל בין שני פסוקי הקדושה, אלא לומר אותו בשלמות גם אם נאמר אופן; על מנהג זה יש לנו הרבה עדויות וכבר הזכרנו אותו לעיל. אבל במקומות לא מעטים נתעוררו בכלל ספקות באשר לאמירת פיוטים בתוך קדושת היוצר. בהרבה קהילות שמטו בוודאי את האופן מן המערכת מכל וכל. רבות ההערכות בגניזה שבהן מובאות מערכות יוצר שלמות לכאורה — בלא אופנים, וכבר ראינו שמנהג זה השפיע על הפייטנות היוצרת: פייטנים רבים לא שילבו אופנים במערכותיהם השלמות מלכתחילה, ובתוך אלה — גם פייטנים גדולים שחיברו מחזורי יוצרות לפרשות השבועיות, כגון יהודה (בן) בנימן, אלעזר בירבי קילר ויוסף אבן אביתור. אבל בקהילות שבהן לא רצו לוותר על אמירת האופנים, שינו בפשטות את מקומם: במקום להשאירם בנקודת המעבר שבין שני פסוקי הקדושה — עשאו מבואות לקדושה.<sup>7</sup> לפי מנהג מקומות אלה הורחב אפוא במערכת היוצר הקטע שנועד להכין את הקדושה, והמערכת עצמה חדלה להיות 'פשוטה'. כבר נרמז לעיל שלמעשה לא היתה בזה פגיעה חמורה בעקרונות הבינוי של הקומפוזיציה הפייטנית. לפי דגם הקדושתא — אכן ראוייה היתה הקדושה שתתקשט לפניה בכמה קטעי פיוט, והנטייה להוסיף כאן שירה לכבוד הקדושה כבר נתבטאה בתקופת הפייטנות הקלאסית בסילוק, ובפייטנות המאוחרת — בהרחבה

6 בתופעה הזאת עסקנו גם לעיל, 253. ועיין שם בהערות.

7 יש לשער שמנהג זה נקבע תחילה במקומות שבהם נהגו לומר מידי שבת מערכות יוצר שלמות. קלאסיות. כגון של שלמה סולימן או של סעדיה גאון. הקהילות לא רצו להשמיט את האופנים מן המערכות, ונוח היה להן יותר להזיז את המרכיב ממקומו ולומר אותו במקום אחר, קרוב. הפרקטיקה הליטורגית עשתה כך כמה פעמים גם בסוגי שירה אחרים, כגון שהעבירה את הסליחות ואת הקינות ממקומן בתוך העמידה — אל אחרי העמידה. הוא הדבר שהציע משה בר ניסים לעשות ביוצרותיו, באגרתו, לעיל, 390. והוא הדבר שהונהג הלכה למעשה בהרבה קהילות ספרדיות בפיוטים בכלל, שהקדימו אותם לתפילה, או שהעמידו אותם אחריה.

הניכרת והמועדפת של מדור גופי היוצר במערכות הכלאים. אבל במהלך עצמו היתה תעוזה לא קטנה, כי הוא נתבצע במערכות קלאסיות, והיה בו ערעור מצד הפרקטיקה הליטורגית על תפישת הבינוי הבסיסית של מערכת היוצר. התופעה מעידה על ירידת קרנן של המסורות הפייטניות, וביותר על התמעטות התואם בין הפיוט והתפילה בתקופה הזאת.

שאלה פתוחה היא האם השפיע המנהג על הפייטנות היוצרת, כלומר האם היו פייטנים מזרחיים שכיוונו מלכתחילה את אופניהם לבוא בצמוד לגופי היוצר שלהם, לפני הקדושה. למעשה אין אפשרות בטוחה ללמוד על כוונת הפייטנים בעניין זה אלא במידה שהקפידו להציב לשונות מעבר חד-משמעיים בסוף גופי יוצרותיהם: גופי היוצר המביאים בסופם רמז לקדושה ודאי כווננו לעמוד בצמוד אליה, והאופנים שלאחריהם כווננו בוודאי לבוא בתוך הקדושה, בין פסוק לפסוק. אבל בגופי היוצר שאין בסופם לשונות מעבר, וכפי שראינו אלה רבים מאוד, אי אפשר לומר דבר מוחלט. כי הרמזים הבאים בסופי האופנים לא תמיד ברורים, ולא תמיד ניתן ללמוד מהם אם כווננו אל הפסוק השני שלקדושה או אל הראשון. גם במקרים שבהם הרמז נראה מכוון לפסוק השני אין מזה ראייה הכרחית, כי מלות מעבר מסוימות נעשו לעתים קרובות קבע בסוגי הפיוט, והובאו במקומן מכוח ההרגל גם כשכבר לא התאימו באמת למה שנועד לבוא אחריהן.<sup>8</sup> ההבדל בין שני פסוקי הקדושה גם קטן בין כך ובין כך, וכן גם ההבדל שברימוז אליהם. מכל מקום הרושם הוא שאכן היו פייטנים, גם במזרח, שכבר ראו את המערכת הקלאסית מכוונת להעמיד לפני קדושת היוצר שני קטעי פיוט, את גוף היוצר ואת האופן. עם אלה אפשר שעלינו למנות גם את שמואל השלישי. אכן, מבחינת המעשה הליטורגי היו בוודאי הרבה מקומות שבהם נקראו האופנים במערכותיו לפני הקדושה, אף שהיו בלא ספק גם קהילות שבהן הם נקראו בתוכה. הערות המעתיקים כפולות-פנים בקטעי הגניזה המביאים את אופניו, ולפעמים הן מתחלפות ממערכת למערכת באותו כתב יד עצמו.<sup>9</sup> אבל אולי משמעותית לעניין הזה העובדה שגופי היוצר של

8 על התופעה הזאת בסוגי קרובה שונים עמדתי במאמרי 'לנוסח ברכת העבודה', סיני, ס (תשכ"ז), עמ' רסט ואילך.

9 דוגמה מאלפת עיין בפרסומי של מ"צ וייס, שמואל יזכה, 156 ואילך. במאמר זה מובאות מערכות יוצר של שמואל השלישי לרוב פרשות חומש בראשית; הפרסום מבוסס על כתבי יד אחד (קריפמן 138), אבל הציונים הבאים אחרי האופנים אינם אחידים כלל. למשל: ביוצר לחיי שרה: 'והאופנים'; ביוצר לויצא: 'וכל צבא'; ביוצר לוישלח: 'וכל צבא. והאופנים' (כלומר: אחרי האופן באה הפיסקה המתחילה ב'וכל צבא', אחרי כן אומרים את הפסוק הראשון של הקדושה, ואחר כך — 'והאופנים'). אבל ביוצר לוישב — שוב 'והאופנים' בלבד. וכן הוא גם בכתבי יד אחרים לרוב. הוראות סותרות כאלה מרובות בכתבי היד של הגניזה גם בסוגי פיוט אחרים, והן מביכות לעתים עד בלי די. וכבר צויין הדבר לעיל (35, הערה 8). ראוי להבליט את העובדה שבהרבה אופנים של שמואל השלישי נראית לשון המעבר רומזת לפיסקת 'והאופנים'. אבל אין התופעה כללית, ואין מתחייב מזה לומר בהכרח שכן כוון על ידי השלישי בכל מקום.

השלישי מועתקים כמעט תמיד בלא שום ציון לאחריהם, כאילו באמת לא נועדו להצמד לשום תחנה ליטורגית, אלא לפיוט אחר. הרעיון שר' שמואל השלישי אכן כיוון את אופניו, גם אם לא תמיד הרי במקרים רבים, לבוא לפני הקדושה קוסם גם מפני שעל פיו ניתן להסביר מה טעם אין לעולם שום לשון מעבר בסופי גופי יוצרותיו. אמנם התופעה איננה נדירה בפייטנות המאוחרת, והיא שגורה גם ביצירתם של פייטנים שההסבר הזה אינו תופש לגביהם בשום אופן,<sup>10</sup> אבל שמואל השלישי היה פייטן גדול ותלמיד מובהק של רב סעדיה גאון שהוא עצמו לא חיסר מעולם לשונות מעבר מלוטשות מסופי גופי יוצרותיו: כלום פייטן כמוהו ישאיר את הקטע העיקרי של מערכותיו בלא שום רמז פנימי לשום דבר, לא לתחנה הליטורגית שנועדה להיאמר אחריו ולא, לפחות, לגשר הקבע שאליו כוון להיצמד?

במידה מסוימת ניתן להסביר בדרך זו גם תופעה מוזרה אחרת שכבר הצבענו עליה לעיל בפייטנותו של ר' שמואל: אופניו של השלישי לפרשות השבועיות מעט בהם בדרך כלל העיסוק במלאכים ובפמליה של מעלה; רובם ככולם ממשיכים לדון בענייני הפרשה, ורק לקראת סופם יש בהם הזדקקות מועטת לנושאים המסורתיים של האופן. אפשר שגם ממצא זה מלמד שר' שמואל לא תמיד כיוון את אופניו לבוא בתוך הקדושה אלא לפעמים ביקש שייאמרו קודם לה, ובצמוד לגופי היוצר. לפיכך נוח היה לו לדון באופנים בהמשך, בענייני הפרשות. בכל אופן במנהג הליטורגי עצמו אין ספק כלל; הוא היה שגור, אגב, גם באירופה, כפי שייראה להלן.

\*

למרות הצורות המשונות שלבש היוצר בסוף תקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת, לעולם לא מצאנו, לא את המחברים ולא את החזנים, סוטים בו מתכונת היסוד העיקרית של היצירה הפייטנית הקדומה והיא, שהפיוט, בין קטן ובין גדול, בין בודד ובין מצורף לקומפוזיציה גדולה, בין בנוי לפי התבנית המתחייבת לו על פי המסורות של הסוג ובין בנוי לפי תבנית חריגה — לעולם אינו קישוט לנוסחות הקבע של התפילה אלא תמורה להם. גם יוצרות הכלאים, וגם המרכיבים החריגים למיניהם אי אפשר שכוונו לבוא אלא בשביל לפייט תחנות ליטורגיות מסוימות, כדי להפקיע את הנוסח הקבוע מתפקיד זה. ואם כי מקובל היה לאורך כל התקופה שקטעי היוצר אינם מגיעים ישירות אל תחנותיהם הליטורגיות, אלא הם באים אליהן באמצעות שרשרות פסוקים או גשרי-קבע — חוק גמור היה גם כן ששום דבר מנוסחות הקבע, מלבד התחנות עצמן וגשרי הקבע אליהן, לא ייאמר יחד עם קטעי הפיוט. חוק זה, שהעמיד את

10 כגון אצל אלעזר בירבי קילר, שכנראה לא כתב אופנים כלל במחזורו לשבתות הרגילות, ושאלן בסוף גופי היוצר שלו, על פי הרוב, שום לשון מעבר. אין אנו יודעים איך הסתיימו גופי היוצר של יהודה (בן) בנימן, כי כמעט כל גופי היוצר שלו, הגיעו אלינו מקוצצים.

התפילה המפוייטת ואת זו הקבועה-בנוסחאותיה כשתי רשויות נפרדות, בדולות זו מזו ועוינות זו את זו, מגדיר את עצם מהותה של היצירה הפייטנית הממוסדת בהתהוותה, ומתנה אחר כך את כל שלבי עיצובה והתפתחותה. שום סגולה מסגולתיה של שירת הקודש הקדומה אינה מתפרשת בלא התיחסות אל החוק הזה; מאות בשנים, למן ראשית היצירה הפייטנית במזרח ועד למאה הי"א, לא נתמעטה תחולתו כמלוא הנימה.

אבל במשך הזמן הזה ירדה קרנה של הפייטנות יותר ויותר, וקרנם של נוסחות הקבע עלתה במקביל בלא הפסק. באמת, ההתמודדות בין התפילה המפוייטת לבין זו הקבועה ניטשה למן ראשית עלייתה של שירת הקודש העברית בין כוחות לא שקולים. כי בהוויה הליטורגית, בכל הוויה ליטורגית, כוחו של הקבוע והמוצק עדיף על כוחו של הארעי. הדילמה בין שתי האופציות של דגמי התפילה-בציבור סייטה בוודאי הרבה קהילות במשך השנים, ותמיהה היא איך הצליחו (אם בכלל) להתפשר בהן אלה שנמשכו אל הקסם המבריק של התפילה המפוייטת, עם אלה שביקשו את הבטחון המוצק והקבוע של התפילה הרגילה. בכל אופן נראה שההכרעה בדילמה הזאת נטתה עם הזמן יותר ויותר לצד נוסחות הקבע.<sup>11</sup>

לכיוון נוסחות הקבע דחפה כמובן, גם ההשפעה הקשה של הפסיקה הבבליית, שגם יוקרתה שלה גדלה והלכה, ככל שירדה במקביל יוקרת תורתם של בני ארץ ישראל. בכל התנגדה לפייטנות הגדולה גם בימי עוזה ותפארתה של זו; אהבתה לפיוט ודאי לא היתה בקו עלייה בתקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת. מנהגי התפילה הבבליים שנפסקו בקפידה על ידי גדולי הגאונים חיזקו בוודאי גם בקהילות ארץ ישראל ובעיקר בקהילות בני א"י שבחור"ל, את ידי אלה שביקשו להחזיר את נוסחות הקבע אל פי החזן בכל מחיר ובכל מקום.<sup>12</sup> המתבונן כיצירתם של אחרוני המשוררים בתקופה הזאת גם לא יתמה הרבה על אלה שנתעוררו בהם געגועים על נוסחן החסכוני, הצח והמסולת של תפילות הקבע. מאבקה של הפייטנות הגדולה על שמירת מקומה הבלעדית בתפילת הרבים היה כמעט נטול סיכוי.

11 על המחלוקת בין מחייבי הפייטנות לבין שולליה אנו שומעים הרבה ממקורות קדומים. מפורסמים כמובן דברי מתנגדי הפיוט, אבל לא רק קולם של אלה נשמע. במכתב שנשמר בגניזה ועובד בידי ש"ד גויטיין (חברה ים תיכונית, ב, 160) מבקשים העותרים הגנה מצד השלטונות המוסלמיים נגד חכמים שמנסים לבטל את המנהג לומר פיוטים בתפילה. הפנייה היא מאת קהילה קטנה במצרים, והיא יוזמה של פשוטי העם. בזכותה של הפייטנות מדברים כמובן, בלשון ברורה, גם רבואות הפיוטים שנכתבו במזרח, בתקופת הגניזה ולפניה.

12 עמדה זו לא היתה בה, בעקרון, שלילה גמורה של הפיוט, אלא ביטוי בלבד להערכה גדלה והולכת לנוסחי הקבע. התמימים או המיתממים יכלו לטעון שאין כוונתם להצר את רגלי הפיוט בתפילת הרבים. מובן שההתפתחות ב'שטח' היתה שונה באופן קיצוני. להתקדשותם של נוסחות הקבע תרמה הרבה הקודיפיקציה של הסידור המזרחי (כלומר הבבלי) בידי רב עמרם גאון ואחרי כן בידי רב סעדיה גאון. העיון המדוקדק בנוסחי התפילה, והביקורת הנמתחת בסידורו של הגאון על ניסוחים לא מוצלחים, הפחידו

וכבר בדברינו לעיל הצבענו על כמה תופעות, אופייניות לתקופת הפיוט המזרחי המאוחר, שהעידו על תשובתם הזוחלת של נוסחות הקבע אל תפילת הציבור, ועל צמצום הדרגתי של נוכחות הפיוט בה. יוצרים חשובים השמיטו לעתים קרובות מיצירותיהם, בקביעות גמורה, מרכיב זה או אחר: אחדים מהם את האופן, אחרים מהם את הפיוטים שלאחר הזולת (או: גם אותם). מקצת מהם אפשר שהסתפקו בכתיבת גופי יוצרות בלבד. מובן שכל מקום שנתפנה מפיוט — נתמלא נוסח קבע. תחולת החוק שחייב את החזן לבחור בין שיעור קומה מלא של תפילת פרוזה לבין שיעור קומה מלא של תפילת שיר נצטמצמה אפוא: הבחירה היתה מעתה לא בין תפילה מפוייטת לתפילה שאינה מפוייטת, אלא בין פיסקה מפוייטת לשאינה כזאת. אבל גם בשלב הזה עדיין לא היה לאף אחת מן התחנות אלא מבוא אחד, או של נוסח קבע או של פיוט.

בסקירת התהליך הזה יש לקחת בחשבון, באופן פאראדוכסאלי, גם את ההשפעה שהשפיעו בתי הכנסיות של ארץ ישראל על מנהגי התפילה של בני בבל, בבבל עצמה, ומכל שכן בקהילות הבבליות שבארץ ישראל ובאלו שבסוריה ובמצרים. כי גם קהילות אלו לא היו 'נקיות' לגמרי מן הפיוט. גם המחמירים שבין גאוני בבל התירו, ואף חייבו, לומר פיוטי הרחבה במעמדי תפילה מיוחדים, כגון סליחות בימות הצום והתשובה, הושענות בסוכות, ותקיעות וסדרי עבודה בימים הנוראים.<sup>13</sup> התנגדות עזה היתה מצדם לסוגי הפיוט הקומפוזיציוניים, לפייטנות שכינינו אותה לעיל 'גדולה', כגון לסוגי הקרובה, היוצר פיוטי המעריב, אשר קבלתם אל התפילה חייבה לפי שיטת בני ארץ ישראל את סילוקם המקביל של נוסחות הקבע. אבל גם בהתנגדות הזאת לא התמידו כל הקהילות הבבליות במידה שווה ובכל עת. יש בידנו ידיעות מבוררות על אמירת פיוטים מסוגים קומפוזיציוניים בהרבה קהילות בבליות מובהקות. דינו אם נזכיר בהקשר זה את פעילותו של פייטן פורה ומעניין כיוסף אלברדאני, בבבל. באמצע המאה העשירית: משירתו של ר' יוסף משתמעת נוכחות מוצקת של סוגי פיוט קלאסיים בתפילות השבת והחג של בתי כנסת מרכזיים בבבל.<sup>14</sup> אמת, אין בידנו ידיעות על פייטנים נוספים בעלי שיעור קומה

בוודאי רבים וטובים והרחיעו מפני תנועה נועזת מדי של נוסחי תפילה מפוייטים שנכתבו חרשים לבקרים, לעתים בלחץ גדול של זמן, בידי חזנים בעלי סמכות מפקקת.  
13 פיוטים מסוגים אלה באים, כידוע, בשפע, בסידורו של רס"ג, אף על פי שהיחס העקרוני אל הפיוט בסידור הוא של ביטול וזלזול. על יחסם של גאוני בבל לפיוט עיין גם ל' גינצבורג, גנזי שכתר, כ, 508 ואילך.

14 עיין על כך ע' פליישר, רב האיי, כ, 248 ואילך, ועיין לעיל, 375, הערה 17. באגרת הנזכרת שם מכנה רב האיי את רב יוסף אלברדאני 'החזן הגדול', סביר שר' יוסף פייט לצרכי בית הכנסת המרכזי של בגדאד, ואם כן יצירתו ייצוגית, מצד הסוגים, למציאות הליטורגית של המטרופולין. בין פיוטי אלברדאני יש שפע של פיוטי מצדר, שמהם עדות שבמקומו נאמרו מערכות יוצר מדי שבת, שפע יחסי של פיוטי יוצר. לא מעט קדושתאות ופזמונים לקדושתאות. בשיר תהילה שנכתב לכבוד נכבד בגדאדי בשלהי המאה העשירית, שנדפס על ידי ש"ז שכתר, סעדיאנה, 66, מתואר נחום בנו של ר' יוסף כמי שקורא 'צפייני', כלומר פיוטים משל יניי, על כרחנו קטעי קדושתאות, באוני הציבור.

שפעלו בבבל גופה, אבל כבר ציינו לעיל שר' יהודה (בן) בנימן, בעל מחזור היוצרות לפרשות השבועיות, היה אולי בבלי.<sup>15</sup> ושלמה סולימן אלסנג'ארי, גם אם אין בטחון שפעל בבבל, מכל מקום היה ממוצא בבלי. במאה הי"א פעל בגלילות ההן גם שלמה אלכופי, שכבר הספקנו לדון קצרות בפעלו הפייטני:<sup>16</sup> אף הוא חיבר קטעי קדושתא ויוצר. קשה ביותר להעלות על הדעת שבקהילות שבהן שרתו פייטנים אלה, חלקם במטרופולין של בבל, ביטלו אמירתם של נוסחות קבע בשביל לומר פיוטים תמורתם. בקהילות הללו נוצר אפוא לראשונה המודל ששילב שתי מערכות טכסטים, אחת שירה ואחת פרוזה, תוך התעלמות גמורה מתכונותיהן הסותרות והמנוגדות, למערכת (כפולה) אחת. מודל זה ודאי הוצג כמופת על ידי מתנגדי הפיוט, בקהילות ארץ ישראל.

המחיצה שבין התפילה המפוייטת לתפילה הקבועה נפלה כך עד מהרה גם בקצת קהילות ארץ ישראל. חזנים התחילו כורכים פיוט ונוסח קבע, ומקדימים לתחנות הליטורגיות (תפילה, אולי, לאחדות מהן) שני מבואות, אחד שירה ואחד פרוזה. במיזוג הזה ניתנה כמובן העדפה לנוסחאות הקבע: הם נאמרו בכל מקרה (או ברוב המקרים) כהווייתם וכלשון נתינתם. קטעי הפיוט היו רשות: הם נתוספו או לא נתוספו על לשונות הקבע לפי רצון החזנים או מנהג מקומם. קטעי הפיוט הופקעו אפוא ממעמדם: הם חדלו להיות תפילות ממש, ונעשו קישוט בלבד לנוסחות הקבע. עד מהרה נתקפח גם אופיים הקומפוזיציוני, כי מאחר ששלמות שלדה של התפילה הובטחה ממילא על פי נוסחות הקבע, לא היה שום הכרח, וגם אי אפשר היה כמעט, להביא גם את מערכות הפיוט בשיעור קומתן המלאה.

אין אנו יודעים לא אימתי ולא איפה הגיע התהליך הזה לגמר בישולו, אבל אין ספק שמספר בתי הכנסיות שקיבלו שיטת תפילה זו הלך וגדל במאות הי"א-י"ב. התהליך לא הבשיל, כמובן, בבת אחת בכל חלקי התפילה. תעודות רבות מעידות שבהרבה קהילות, שבהן כבר אמרו נוסחות קבע משלם גם כשהוסיפו עליהם פיוטים, עדיין השמיטו, לעתים השמטה סמלית, קטעי קבע אחדים מפני הפיוטים.<sup>17</sup>

הריפורמה בסדרי התפילה של הקהילות במזרח חייבה כמובן את מרכיבי היוצר לשנות את מקומותיהם ולהנתק לפעמים מן התחנות הליטורגיות שאליהן נועדו להיצמד. ההיערכות החדשה אפשר שלא היתה קבועה בהתחלה, אלא כל חזן צירף כל מרכיב אל נוסח הקבע במקום שרצה, לפניו, לאחריו, או בתוכו. יש לזכור שוב ושוב שתפילת הרבים היתה בידי החזן כחומר ביד היוצר, והוא רשאי היה, עקרונית, לעשות בה ככתוך שלו. אותו חזן עצמו גם רשאי היה לשנות את מיקום המרכיבים ממעמד למעמד, לפי מה שנראה לו, כשם שיכול היה, שוב על פי החלטתו בלבד, לצרף לנוסחות הקבע מבחר מהם, כפי רצונו.

15 לעיל 327.

16 לעיל 374 ואילך, 385 ואילך.

17 מנהג משונה זה מיוצג גם בפייטנות המרכז אירופית, כפי שנראה להלן.



אבל ברבות הימים נוצר גם בזה, כמו בכל הדברים הנוגעים לתפילת הציבור, נוהג שגור, שקבע לקטעי השירה מקומות חדשים בתפילה.

לפי ההיערכות החדשה הועמד גוף היוצר בשבתות ובחגים לפני פיסקת הקבע שנועדה להקדים מכאן לפסוק הראשון של קדושת היוצר, ושורבב אפוא בין נוסח הפתיחה של ברכת המאורות (אחרי 'יוצר אור ובורא חושך עושה שלום ובורא את הכל', ועל פי רוב אחרי הטור הנוסף: 'אור עולם אוצר חיים אורות מאופל אמר ויהי') לבין תחילת גוף הברכה ('המאיר לארץ ולדריס עליה').<sup>18</sup> האופן הוקדם אף הוא לנוסח הקבע, אבל בנקודה הזאת לא נשתנה דבר ברוב הקהילות, כי גם קודם ל'ריפורמה' היה נהוג בדרך כלל לומר את פיסקת הקבע הקצרה שבתוך הקדושה, בשלמותה, אחרי האופנים. המאורות והאהבות הוצבו כנראה דוקא בסוף נוסחות הקבע, קודם לחיתומי הברכות. לזולת נפתח פתח בין סיום תפילת 'אמת ויציב' ('...אין אלהים זולתך') ששם היה מקום תחילתו גם קודם לכן (ברוב המקומות), לבין תחילת פיסקת הקבע שלאחר כך ('עזרת אבותינו אתה הוא מעולם'). הקטעים שלאחר הזולת נראה שנשרו ברוב המקומות שבהם הוחזרו נוסחות הקבע אל התפילות בשלמותם. במקומות שבהם הוסיפו לומר אותם נראה שלא נקבע מנהג אחיד לגמרי. ברוב המקומות הוצב המי כמכה לפני נוסח הקבע והיי מלכנו אחריו, בצמוד לברכת הגאולה. אבל היו בזה גם שיטות אחרות.

ההיערכות החדשה הכניסה כמובן מהומה בעולמה של הפייטנות. בעיקר הנתקת שני המרכיבים העיקריים של המערכת, גוף היוצר והזולת, ממקומם ההיסטורי, היתה קשה על המשוררים. אמנם, הרכה פייטנים סיימו מרכיבים אלה גם מקודם בלא לשונות מעבר כלל, ואם כן ניתן היה להדביקם בלא קושי לכל מקום, כולל מקומם החדש. אבל גופי היוצר והזולתות שהביאו לשונות מעבר בסופם קשה היה לסדרם מחוץ למקומם. ודאי, היו חזנים שהתעלמו מלשונות המעבר שבסופי הפיוטים, ובמקום לומר אחרי הקטעים את שנרמז

18 מעמדה של הפיסקה 'הכל יודוך' הפותחת בימינו את ברכת המאורות בשבתות (במנהגי ספרד: גם בחגים) בכל המנהגים, צריך בדיקה קפדנית. לאמתו של דבר אין היא מתועדת מן היצירה הפייטנית לא במזרח ולא בספרד. גם כתבי היד שלגניזה המביאים נוסחי קבע של תפילות שבת וחג אינם מכירים את הפיסקה עד תקופה מאוחרת יחסית, ונראה שהיא לא היתה נהוגה בקהילות ארץ ישראל כלל. ר' יהודה בר ברזילי, בראשית המאה הי"ב, עדיין מתנגד לאמירתה בספר העתים שלו (עמ' 250). אבל הוא מציין ש'העולם', ברוב המקומות, נהגים לאומרה. אפשר שהפייטנים שהעבירו בסוף גופי יוצרות השבת והחג שלהם ל'המאיר לארץ' ביקשו לראות את פיוטיהם במקום הפיסקה 'הכל יודוך' עד 'המאיר לארץ', אבל אילו כיוונו כך — בדין היה שנמצא גם משוררים, מזרחיים וספרדיים, המעבירים ל'הכל יודוך', ולכאורה אין כאלה כלל. עיין כנגד זה את המתרחש ביוצר האשכנזי, להלן, 623 ואילך.

על אמירת 'אור עולם אוצר חיים' וכו' לפני גוף היוצר אנו שומעים בעקיפין ממנהג אשכנזי, שבו נאמר הטור באופן קבוע קודם לגופי היוצר. לפי מנהג אשכנזי אין הפיסקה נאמרת כלל בתפילה הרגילה.

בסופם — אמרו את שנתחייב מנוהגי התפילה החדשים.<sup>19</sup> חלק מהם השמיט בוודאי את קטעי הסיום של הפיוטים מכל וכל, ויחד אתם — את לשונות המעבר שבסופם. סייעה בידם בזה העובדה שממילא כבר נהוג היה בהרבה מקומות להביא לפני הציבור קטעי פיוט מקוצצים, בלא סיומם, במסגרות מערכות הכלאים. אבל חזנים רגישים, ששירתו קהילות של משכילים, בוודאי התקשו בשני הפתרונות הללו, ונאלצו לוותר על השימוש בפיוטים שסיומם כוון להעביר לקטעי תפילה שהמנהג המאוחר הרחיק את הפיוטים מהם. בנקודה הזאת השפיע המנהג על הפייטנות היוצרת. למן סוף המאה העשירית וראשית הי"א מתועדים לא מעט גופי יוצר וזולתות שיש בסופם לשונות מעבר מפורשים לחלוטין לא אל התחנות הליטורגיות הרגילות, אלא אל נוסחות הקבע שבראשם הוצבו לפי ההיערכות החדשה, דהיינו, בגופי היוצר — אל 'המאיר לארץ', ובזולתות — אל 'עזרת אבותינו'. הקדום מבין הפייטנים שהתופעה עולה מיצירתו במקרים רבים הוא ר' יוסף אבן אביתור. גופי היוצר הבאים במחזור היוצרות שלו לשבתות הרגילות מסתיימים בקביעות בלשונות מעבר לראשית נוסח הקבע של ברכת המאורות ('המאיר לארץ ולדרים' או 'מה רבו מעשיך' יי').<sup>20</sup> הזולתות שבמחזורו אינם מביאים בדרך כלל לשונות מעבר, אבל הרבה זולתות אחרים שלו לשבתות ולחגים, מסתיימים במעבר ל'עזרת אבותינו'.<sup>21</sup> כידוע, ר' יוסף אבן אביתור יליד ספרד היה, ואם כן 'בבלי' מצד נוסח תפילתו; אפשר שגם את המנהג הזה הביא אתו מספרד.<sup>22</sup> בכל אופן, עד מהרה עולה התופעה, באשר לגופי היוצר לפחות, גם ביצירתו של פייטן מרחי מובהק כר' סהלאן בן אברהם.<sup>23</sup> סהלאן בן אברהם שימש, כידוע, ראש לעדת הבבלים שבפוסטטאט; עובדה זו בוודאי אינה נטולת משקל בהערכת פייטנותו גם בנקודה הזאת. התופעה נעשית שגורה בפייטנות המזרחית המאוחרת יותר, וכן גם בפייטנות הספרדית.

\*

- 19 גם המנהג המשונה הזה מיוצג בפרקטיקה הליטורגית של קהילות אשכנז. הפיסקה 'המאיר לארץ' (או 'הכל יודוך') נאמרת בכתבי הכנסיות האשכנזיים באופן קבוע גם אחרי פיוטים שיש בסופם מעבר ברור לקדושה. עיין עוד להלן, 622. מקרה מאלף כיוצא בזה במזרח ציון לעיל, 248. הערה 13, על פי 'ע' פליישר, רב האי, א, עמ' קצג; שם בא בכתב יד אוטוגרפי (!) של פייטן (בבלי כנראה), ר' אברהם (הכהן) בן יצחק, סילוק של יוצר, שמביא לשונות מעבר לקדושה; אבל לאחריו בא הציין 'המאיר לארץ ולדרים'.
- 20 גופי היוצר שמעבירים ל'מה רבו מעשיך' כונו להיאמר לא מיד אחרי 'ובורא הכל' של פתיחת הברכה אלא אחרי המשפט הראשון של נוסח הקבע 'המאיר לארץ ... מעשי בראשית'. הנוהג מתועד בכמה כתבי יד מן הגניזה.
- 21 אמנם יש בין הזולתות של אבן אביתור אחדים שמעבירים אל סמוך לפסוק 'מי כמכה באלים' יי', אבל מספרם זעום. עיין דיון בזה להלן, 570 ואילך.
- 22 אף על פי שאת המחזור שלו לשבתות הרגילות חיבור כנראה במזרח. ראה לדבר שלא נשתמר לו זכר בכתבי יד אירופיים, בעוד הגניזה מביאה ממנו קטעים רבים.
- 23 עיין לעיל, 413. על מעברים ל'המאיר לארץ' הערנו לעיל גם בעמ' 231, הערה 3.

התהליך שתואר לעיל הביא את הפייטנות עד משבר. כי כל זמן שהיא עמדה בתפילה, במקומה ובשעתה, לבדה, מופקדת באופן בלעדי על החלקה הליטורגית שאותה נקראה לעבד, היא היתה כפופה לחוקי עצמה בלבד. היא היתה בת חורין לפתח את סגולותיה, לעצב את תבניותיה, לבחור את נושאה, לממש את הסימטריות הרצויות לה, בינה לבין עצמה, באין מפריע. במקומה ובשעתה היא היתה אפוא שלטת בלעדית על עולמה. עכשיו נעשתה שפחה. נאה, רצויה, אבל לא חיונית. החוקים התחילו נחקקים מחוצה לה ובלא להתחשב בה, והיא נעשתה כפופה להם בעל כורחה. במקום לדאוג לעצמה היא נאלצה מעתה לעקוב אחרי הנתבע ממנה על פי תפקידה החדש.

התהליך סיבך כמובן גם את התפילה. כי מה שנולד מכוחו היה יצור משונה והיברידי. במקומות שבהם הקפידו על שילוב מלא של מרכיבי היוצר בתפילות הקבע עמדה התפילה כמין מפלצת כפולת פנים: כל ברכה וכל תחנה ליטורגית נידונו בה פעמיים, בשתי צורות שונות, פעם בלשון של פרוזה פשוטה, חסכונית, ופעם בלשון של שירה פרחונית ומתוחכמת. קשה היה בוודאי גם כפל הפנים התימאטי שנתהווה בה בדרך זו, כי לפתע עמדו בה בצירוף משונה שתי מערכות נושאים בלתי תלויות זו בזו, אחת של הקטעים הפייטניים ואחת של נוסחי הקבע. המרחק התימאטי בין שתי המערכות היה עצום, לא פחות מן המרחק הצורני. העובדה שמבין שתי המערכות, אחת — זו של נוסח הקבע — היתה עיקר מוצק ומקודש, והשנייה — להפך, מגדירה בדיוק את נקודת הזינוק שממנה החלה שירת הקודש את השלב הבא של התפתחותה.

אבל הפייטנות המזרחית כבר היתה ממילא לאה מכדי שתתחדש. היא היתה לא רק סחוטה עד טיפת לשדה האחרונה מעודף עצום של יצירה במאה העשירית, אלא גם מבוצרת מדי בעמדותיה ההיסטוריות מכדי שתוכל להשלים במודעות מפוכחת עם המציאות החדשה אשר לתוכה נקלעה ולנסות להתמודד אתה. למרבה המזל, עד שלא שקעה שמשו שלה, זרחה שמשו של שתי האסכולות החדשות של הפייטנות האירופית, זו האיטלקית-אשכנזית וזו הספרדית. פני השירה החדשים כבר הלכו ונתעצבו בנוף אחר ובתנאים חברתיים ותרבותיים אחרים, בנסיבות שאיפשרו לה להתאושש לקראת חיים חדשים.

## מבוא

מן הבחינה הכרונולוגית הטהורה צריכים היינו להקדים את הדיון ביוצר האיטלקי והאשכנזי לדיון ביוצר הספרדי. המרכז הראשון ליצירה הפייטנית על אדמתה של אירופה נוסד באיטליה, ולא בספרד, ובעניין זה קדמו יהודי איטליה ליהודי ספרד בכמאה שנים תמימות.<sup>1</sup> אבל רציפות העיון בהתפתחות הסוג מחייבת את היפוך הדברים. כי ראשיתה של הפייטנות הספרדית חופפת את אחריתה של הפייטנות המזרחית האותנטית, ועלייתה של זו ושקיעתה של זו קשורות יחד כשלהבת בגחלת. ספרד הפייטנית נבנית מחורבנה של הפייטנות המזרחית, ונדבכי פלטרניה החרב של זו משוקעים במרצפות פלטרניה של זו. אנו ממשיכים אפוא בעיוננו בקו ישר, ואל הפייטנות האיטלקית-האשכנזית נשוב אחר כך, עם תום הדברים.

החלפת הסדר הכרונולוגי בעניין זה מתחייבת מטעם נוסף והוא, שהפייטנות הספרדית, כמות שנתעצבה במאה העשירית וראשית המאה הי"א, נתיחדה בקווי אופי חדים וברורים, צורניים בראש וראשונה אבל גם לשוניים ותימאטיים, הניכרים על פי הרוב ממבט ראשון. קווי אופי אלה מעמידים את היצירה הפייטנית של אסכולה זו, ברובה, בסימנם של חידושים נועזים, שאך למעטים מהם, ובמעומעם, ניכרות התחלות בנופה של הפייטנות המזרחית הקדם-ספרדית. חידושים אלה נפוצים עד מהרה על פני תבל רבה, ובמהירות מופלאה הם משפיעים על היצירה הפייטנית שבכל מקום. תחילה ניכרים אותותיהם במזרח (וכבר כך במחצית השנייה של המאה העשירית),<sup>2</sup> ותוך זמן-מה גם באיטליה ובאשכנז.<sup>3</sup> למן שלב מסוים, מוקדם למדי, אי אפשר לדון עוד בפייטנות המרכז-אירופית בלא להזדקק לשירת האסכולה הספרדית. טוב אפוא שיהיו ידיעותינו על הספרדים מסייעות לנו בבוא עת להבין בצורה נכונה יותר את מה שמתרחש ומתפתח בפיוט האיטלקי והאשכנזי המאוחר יותר.

1 על הכרונולוגיה של ראשית הפייטנות באיטליה, עיין להלן, 607 ואילך.

2 בדברינו לעיל (עמ' 263) כבר הצבענו על השפעות מצד השירה העברית בספרד על יצירתו של שמואל השלישי, לקראת סוף המאה העשירית. סימנים מובהקים של השפעת שירת החול העברית בספרד ניכרים בשירתו של רב האי גאון, גם כן לקראת סוף המאה העשירית; עיין על כך ע' פליישר, רב האי, ב, 258 ואילך. פיוטים שקולים במשקלים כמותיים באים גם במורשתו של סהלאן בר אברהם איש מצרים, בן המחצית הראשונה של המאה הי"א.

3 עיין כל כך להלן, 605 ואילך.

כמעט שאין צריך לשוב ולהתעכב על תיאור עלייתה של שירתנו בספרד.<sup>4</sup> העובדות ההיסטוריות ידועות לכל, גם אם לא תמיד הן גם מובנות. ספרד נכבשה לפני ערבים בראשית המאה השמינית (711), וכבר היא מאוכלסת בעת ההיא יהודים רבים, שעל טיבם ומנהגותיהם ושיעור השכלתם איננו יודעים מאומה. מגעים בין הקהילות הספרדיות והמרכזים היהודיים שבמזרח (בעיקר עם בבל) נתקשרו בוודאי מיד אחרי הכיבוש; הם נתהדקו עם הזמן יותר ויותר. למן סוף המאה השמינית לערך הם גם מתועדים ברצף בלתי פוסק. אבל חיי הציירה העצמאיים של ספרד היהודית החלו, על פי הנתונים שבידנו, כמאתיים ויותר שנים בלבד אחרי הכיבוש, סביב אמצע המאה העשירית.<sup>5</sup> דממתה של יהדות ספרד בשנים הללו היא מן הפליאות הגדולות של תולדות התרבות היהודית בימי הביניים. אמת, אין אנו בטוחים בכך שהדממה היתה מוחלטת גם באשר לשירת הקודש. כי התעודות המספרות בעליית השירה העברית בספרד מתיחסות במפורש לשירת החול, ואין סיבה לחשוב שהוא הדין בשירת הקודש.<sup>6</sup> להפך, צעדיה הראשונים של שירת הקודש בספרד אינם נראים ראשוניים כלל, והמהירות שבה נתפשטו חידושי האסכולה במזרח אפשר שהיא מעידה על איזו קדם-היסטוריה ספרדית של הפיוט הספרדי.<sup>7</sup> אבל לפי שעה אין בידינו שום ידיעה מתועדת על פעילות פייטנית ספרדית קודם לזריחת שמה

4 עיין בעניין זה ד' פגיס, חידוש ומסורת, בפרקי המבוא. עיין גם ביבליוגרפיה מובחרת שם, מעמ' 394 ואילך. על אופיה של התרבות היהודית בספרד ראויים לעיון מיוחד דבריו של י' ויס, 'תרבות חצרנית ושירה חצרנית' — בירורים להבנת שירת ספרד העברית, ספר הכינוס העולמי למדעי היהדות, א, ירושלים תשי"ב, 396 ואילך. עיין גם במבוא של ח' שירמן לאנתולוגיה שלו השירה בספרד ובפרובאנס. על תולדות היהודים בספרד המוסלמית עיין א' אשתור, קורות היהודים בספרד המוסלמית, איב, ירושלים 1960-1966. על אופייה של האסכולה הפייטנית הספרדית עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 333 ואילך.

5 על קשריה של ספרד עם בבל עיין מ' מרגליות, הלכות הנגיד, ירושלים תשכ"ב, במבוא. החיבור הראשון של חכם ספרדי, הוא, עד כמה שידועותינו מגיעות היום, מלונז המקראי של מנחם בן סרוק, מחברת מנחם, יצא לאור בידי צבי פליפובסקי, לונדון ואדינבורג, 1854. על חיבור זה מתח דונש בן לבראט את בקורתו המפורסמת סביב שנת 960. אגרתו של חסדאי בן שפרוט למלך הכוזרי, שנוסחה על ידי מנחם בן סרוק אשר חיבר גם את שיר הפתיחה שלה, נכתבה בין השנים 956-961.

6 שתי העדויות העיקריות, התואמות בנקודה הזאת, הן של משה אבן עזרא, בכתאב אלמחאצרה ואלמדאכרה שלו (ספר העיונים והדיונים, מהד' ש"א הלקין, ירושלים תשל"ה, 57 ואילך) ושל יהודה אלחריזי בספר תחכמוני שלו (שערים ג ו"ח, מהד' טופרובסקי, עמ' 43, 184).

7 מפליא בעניין זה היקף יצירתו הפייטנית של ר' יוסף אבן אביתור. פייטן זה שייך לדור תלמידי מנחם ודונש, ופעל לפי זה במחצית השנייה של המאה העשירית. אמנם הוא בילה שנים רבות במזרח, אבל ראשית פייטנותו, וגם חלק נכבד ממנה, נוצרו בספרד. מעידים על כך הפיוטים הרבים שלו שנקלטו במנהגות תפילה ספרדיים. החידושים העולים מחלק זה של פייטנותו אינם מתפרשים על נקלה אם לא נניח יצירה מקיפה למדי, קודמת לו, בתחום הזה.

של שירת החול. בכל אופן ראוי שנציין שגם ספרד הערבית דוממת כמאתיים שנה אחרי הכיבוש, ואין היא מתפנה ליצור יצירת עצמה אלא עשרות שנים מעטות קודם לספרד העברית.

מאתיים וחמשים שנות ההתגבשות הנוכחות של יהדות ספרד היו שנים גורליות בתולדות הפיוט. בשנת 711, שנת כיבושה של ספרד בידי הערבים, ספק אם כבר נולד ר' פינחס בן יעקב הכהן מכפרא, אחרון פייטנינו הקלאסיים. בשנת 950 (לערך), שנת כתיבת השיר העברי הראשון בספרד, כבר הלך רב סעדיה גאון לעולמו. במשך הזמן הזה עברה היצירה הפייטנית כבר דרך ארוכה, ולאחר שהלכה ונשתפלה ממרומיה הקלאסיים – כבר נזרקו לחלל עולמה חידושי המהממים של גאון הגאונים.<sup>8</sup> איננו יודעים באיזו מידה היתה ספרד היהודית מעורבת בתהליכים אלה. אבל סביר להניח שהיא היתה כלולה, פאסיווית לפחות, בגיאוגרפיה הכללית של המציאות הפייטנית במאות הח'-י'. במשך השנים הללו זרמו אליה פיוטים מן המזרח, ובכתי הכנסיות שלה אמרו בוודאי פיוטים מעין מה שאמרו בכתי הכנסיות של קירואן ופוסטאט. אפשר שמצד שיעור 'עידכונה' בשלבי התפתחותה של היצירה הפייטנית היא פיגרה מעט אחרי מצרים. אבל בוודאי לא הרבה, כי קשריה עם ערי המזרח היו תכופים וחזקים, ובענייני תפילה ודאי ביקשה להיות לפחות דומה לאחיותיה. הפייטנות הספרדית היוצרת עולה אפוא מקרקעה של הפייטנות הרשמית של זמנה, ודין הוא שתהיה נבדקת לאור העובדה הזאת.

ואולם לעולם לא נבין את הפייטנות הספרדית על פי הרקע המזרחי שלה בלבד. להפך. דווקא העובדה שהאסכולה קשורה בראשיתה בצורה אורגאנית בפייטנות המזרחית, מבליטה את הפליאה שבדמות דיוקנה היחודי. חלק ניכר מסגולותיה המהותיות אינן מסתברות כלל, אלא על פי המציאות התרבותית והחברתית המיוחדת שנתגבשה בקהילות ספרד במאתיים השנים הראשונות של קיומן הסביל. מכוח סגולות אלו נעשתה ספרד היהודית חטיבה אחת בעולמה של יהדות ימי הביניים, מובדלת מכל שהיה ידוע עד אז בנוף החברתי-תרבותי של עם ישראל.

ספרד היהודית נתיחדה משאר קהילות ישראל בימי הביניים בעיקר בחשיבות המרכזית שתפשה בחייה הרוחניים ההשכלה החילונית. התמעטות חשיבותם של לימודי הקודש בחינוך הספרדי הטיפוסי, והשקפת העולם המגוונת. הפלוראליסטית, של נותני ה'טון' בחברת המשכילים המקומיים, שידדו את מערכות החיים הרוחניים של יהודי ארץ זו, והפקיעו אותם מן המהלך המסורתי של התרבות היהודית בימי הביניים. מהפך זה בחיי אבותינו

8 על חלקם של רב סעדיה גאון ושל חידושי בעיצובה של השירה העברית בספרד עמד בהרחבה מ' זולאי בספרו האסכולה הפייטנית, עמ' יט ואילך. אבל יש לזכור שרס"ג פעל יותר כגורם מתסיס ומעורר מאשר כמודל. השירה העברית שעליה חלם רס"ג היתה שונה מאוד מזו שנתהוותה. בסיועו העקיף, בספרד, לעניין חלקו של רס"ג בעיצוב דמותה של יהדות ספרד עיין גם מאמרי 'הרהורים בדבר אופיה של שירת ישראל בספרד', פעמים, ב (1979), 15 ואילך.

בספרד קשור בלא ספק בהתגבשותה בארץ זו, לראשונה ולאחרונה בימי הביניים היהודיים, של שכבת אצולה משכילית, שתפישת עולמה נטבעה מפורשות בחותמה של שכבה חברתית מקבילה זוה, קרי: האצולה הערבית. ודאי, גם במזרח היו יהודים משכילים, בעלי תרבות חילונית ואורח חיים 'ערבי', אבל אלה לא היו מעולם מעצבי סגנון החיים והשקפת העולם של האוכלוסיה היהודית. בספרד, לראשונה בהיסטוריה היהודית של ימי הביניים, הורחקו תלמידי החכמים ממרכזי החברה היהודית ושלטונם על חיי הרוח של הקהילות נתערער. מודל חדש של איש מופת ריחף מעתה לנגד עיניהם של הורים ומחנכים: סגולות יסוד רבות במודל הזה היו חילוניות, ומוצא חלק נכבד מהן היה זר.

בעולם הערכים שבשמשם נשבעו משכילי ספרד היה שמור מקום מרכזי לשירה. לראשונה מאז נחתמו כתבי הקודש זכתה השירה להכרה 'רשמית', כגורם חשוב, חיוני ועצמאי בעולמם של ישראל. התיחסות זו העניקה לשירה כבוד גדול שכיוצא בו לא נפל בחלקה מאז החורבן. אבל היא גם הטילה עליה חובות שמעולם לא ידעה כמותן. בסימנה של התיחסות זו נתהוותה בספרד שירת החול. היא נוצרה מלכתחילה כדי למלא את המקום שהוקצב לשירה בחיי האצולה, לפי הדגם הערבי, שהפליג מאוד, כידוע, בערכה של השירה. היא גם נתעצבה מיד בהתאם לתפקידה, ונטלה על עצמה את כל החומרות, הצורניות, הסגנוניות, הלשוניות והתימאטיות שנתחייבו ממעמדה. שירת החול העברית בספרד לא היתה הסתעפות מאוחרת של השירה העברית הקדם-ספרדית, אלא יותר מזה סניף עברי לשירה הערבית בת זמנה. היא הרחיקה עצמה, ביודעין או בלא יודעין, בכל פרטי מהותה, מסגולותיה של שירת הקודש העברית שקדמה לה. היא בחרה לעצמה צורות חדשות, ערביות, קרי: את השקילה הכמותית,<sup>9</sup> ואת החרוז המברית,<sup>10</sup> ואמצה לעצמה אפילו את צורת המושש המודרנית, הקלילה;<sup>11</sup> היא בחרה לעצמה עברית אחרת ושאפה להעמיד את דבריה בלשון

9 שיטה זו, הידועה בשם 'שיטת היתדות והתנועות', עוצבה בידי דונש בן לבראט על פי שיטת השקילה הכמותית הערבית. יחידות ההיגוי ('ההברות') של השפה נחלקות לפי שיטה זו לשתי מחלקות, ארוכות (כאלו שיש בראשן שוא נע או תנועה חטופה: נקראות גם 'יתדות') וקצרות (כאלו שאין בראשן שוא נע או תנועה חטופה — 'תנועות'). המשקל מקצה לכל טור של שיר סך מסויים, ומקום מסויים בתוך זה, לארוכות ולקצרות. שירי החול הקלאסיים מאורגנים בדפוס משקל קבועים שבהם מכונסים סך מסויים של חטיבות היגוי ('עמודים') במספר קבוע ובסדר קבוע. הם מעמידים טור ארוך ('בית') המתחלק לשני חצאים (כמעט תמיד סימטריים), 'הידלת' וה'סוגר'. עיין על כך זה למשל אצל ד' פגיס, חידוש ומסורת, 108 ואילך.

10 הוא החרוז שאינו משתנה מתחילת השיר ועד סופו, האופייני לשירה הערבית הקלאסית. גם בשירה הקדם-ספרדית יש שימוש בחריזה מטיפוס זה, ובדוגמאות שהובאו לעיל עלו שירים רבים מחוזרים כך. בשירה הקדם-ספרדית נקראת דרך חריזה זו 'חרוז אחיד'.

11 ה'מושש' (רבים: מושחאת) — בעברית 'שיר איזור', הוא צורת שיר ערבית אנדלוסית, ממוצא עממי כנראה. המושחאת מחולקת לסטרופות שבהן מופיעות שתי מערכות חרוז, אחת בראשי הסטרופות, והיא מתחלפת ממחרות למחרות, ואחת בסופן והיא

תנכית, צחה, קפדנית ותובענית בהפלגה; היא אמצה לעצמה נושא חדש: את היחיד על עולמו הפנימי, הלירי, המבודד והמפותל; היא בחרה לעצמה ז'אנרים חדשים, פואטיקה חדשים ואידיאלים אסתיטיים חדשים, ומצאה לעצמה מקום חיות חדש — את ארמנות הנדיבים ומשתאות האצילים כחצרותיהם ובטירותם.<sup>12</sup> בכל המהויות הללו לא נכנס שום מרכיב בעל משקל מן המסורת המפוארת של השירה העברית הקדם-ספרדית, לבד מן המלים העבריות ששירתו (בחלקן) גם את זו וגם את זו, לבד מיסודות המליצה המקראית שבאו לפעמים בשתייהן, ולבד מאיזו מיומנות, מופשטת כמעט, כמעשה השיר, שעברה מן השירה הקדומה אל זו החדשה, שאילמלא היא אפשר ששירת אבותינו בספרד לא היתה נכתבת בכלל עברית.

שירת הקודש ושירת החול בספרד היו אפוא מלכתחילה שתי רשויות נפרדות ובדלות זו מזו מכל הבחינות. אבל הן היו צמודות זו לזו בשתי נקודות חיוניות, שחייבו זיקה קרובה מאוד ביניהן: האחת — ששתייהן נכתבו ברוב המקרים בידי אותם משוררים עצמם,<sup>13</sup> והשנייה — ששתייהן פנו, ברוב המקרים אל אותו קהל עצמו.<sup>14</sup> דיכטומיה מוחלטת בין שני טיפוסים השירה היתה בלתי אפשרית. הסטאנדארדים האסתיטיים שנקבעו לשירת החול תבעו תגובה משירת הקודש: שירה ליטורגית חייבת להיות נאה יותר, או נאה לפחות, כצורתה החילונית, כי לא יובא לפני האלהים שיר שמשכיל בשר ודם בו לו בלבד. שירת הקודש נאלצה אפוא להיערך מחדש לפי תורת השירה החילונית, בעצם: הערבית.

אינה מתחלפת מראשית השיר ועד סופו. המושחאת נשקלים גם הם במשקל היתדות והתנועות. אבל לא בהכרח בדפוסים המקובלים בשירה הקלאסית. עיין על הנושא ד' פגיס, חידוש ומסורת, 131.

12 אמנם בחלק מן הסגולות הללו חבה השירה העברית בספרד חוב חשוב לרב סעדיה גאון, כפי שכבר נרמז לעיל. הוא היה הראשון שפתח אשנבים ביצירה העברית להשפעה הערבית. השפעה זו עומדת ביסוד כמה מחיבוריו החשובים כגון ספרו הפילוסופי האמונות והדעות ומלונו העברי-ערבי, ספר האגרון. הוא גם שהעיר את עיני המשכילים לראות את התנ"ך לא רק כספר דתי אלא גם כאוצר פעיל של דוגמאות לשון ושירה. הוא גם חיבר לראשונה חיבורים חילוניים בצורות שיריות ונתן גושפנקה רשמית, סמכותית ביותר, לכתיבת שירה עברית לא דתית ולא ליטורגית. הוא היה גם הראשון בין המשוררים העברים במזרח שדוכב בפויטיו את שפתי היחיד ונתן דעתו לעולמו הפנימי הייחודי. אבל, כאמור, חידושי היו עקרוניים בעיקר, ניתן לומר: אידיאולוגיים. יישומם בספרד לא היה לפי האידיאלים שלו, אלא לפי האידיאלים החדשים והשקפת העולם החדשה של האצולה היהודית הספרדית.

13 מעטים מאוד המשוררים שכתבו שירי חול בלבד בספרד המוסלמית. קשה למצוא בעניין זה דוגמה נוספת על יצחק אבן כלפון. ביצירת משוררי ספרד הגדולים (להוציא את שמואל הנגיד) יש עדיפות מספרית ברורה ומתמדת לשירת הקודש על פני שירת החול. 14 מובן שבבתי הכנסיות של ספרד התפללו גם אנשים פשוטים; אבל לא על פיהם נקבעו סדרי התפילה, אלא על פי האצילים וראשי הקהל המשכילים. גם פשוטי העם קנו, עם הזמן, השכלה, וטעמם הספרותי נתעדן בזכות האקלים התרבותי הכללי של סביבתם.



ארגונה מחדש של שירת הקודש העברית היה כמובן מלאכה מפרכת, כי הוא נעשה ב'חומר קשה', במסורות קבועות, מוצקות ומקודשות. המלאכה לא יכלה להיעשות בהעלם אחד ובכת אחת, והיא גם לא הושלמה עד מאוחר יחסית. אבל כבר מראשית התקופה ניכרת ביצירת פייטני ספרד טביעת אצבעותיהם של העושים במלאכה הזאת, לעתים במהוסס ובשוליים ולעתים בתנופה חדשנית, נועזת וחצופה. דונש בן לבראט, ראשון משוררי החול העברים בספרד, כבר שוקל שירי קודש במשקלים כמותיים,<sup>15</sup> וכך גם הבאים אחריו; תחילה מעט ואחר כך הרבה. יחד עם השקילה הכמותית חודרת אל הפייטנות גם החריזה המברחת וגם העיצוב הטיפוסי של ה'בית' הערבי; אגב, תכונות אלו היו קלות יותר לקליטה מן השקילה, כי שירת הקודש הקדם ספרדית הכירה צורות כאלו ונבנתה על פיהן לעתים. שלמה אבן גבירול כבר מעמיד שירי קודש עבריים בצורות המנושח ('שירי איזור'), וזה בודאי חידוש נועז, כי המושח נחשב גם אצל הערבים צורה זולה ונמוכת-מוצא. אמת, היא התאימה לרוחה של השירה העברית המסורתית יותר מן הצורה הקלאסית.<sup>16</sup> עם ההיענות לחוקי הצורה החדשים קיבלה הפייטנות הספרדית, תחילה (או לעתים) חלקית ואחר כך יותר ויותר, גם את שאר החוקים שנקבעו לשירת החול, במידה שניתן היה להעבירם לפיוט, כגון את החוקים שחייבו את הלשון הצלולה, התנכית, את ההתייחסות לפרט, את תשומת הלב לעיצוב הריטורי של הטכסט, את ההיבדלות מעולמם של חז"ל ואת הזיקה אל עולמה של ההגות הפילוסופית בת הזמן, וכן כל כיוצא בזה. שירת הקודש בספרד נעשתה אפוא בחלק גדול-החולך שלה שירה גמורה, יצירת ספרות מודעת לעצמה, המבקשת להיראות נאה ומלוטשת לפי הכללים והתקנים שנקבעו לשירה בתקופתה. אמת, בראשית התקופה אין החלק ה'ספרדי' בכלל היצירה הפייטנית בספרד גדול הרבה. במשך כמה דורות מתאזן מעמדו על ידי סך גדול של חיבורי שירה שנראים מתעלמים מן התמורות שנסקרו לעיל, ושמהלכם קרוב יותר למהלכה של השירה העברית המסורתית, הקדם ספרדית. במדור זה מצויים חיבורים רבים, ובתוך זה גם יצירות משל גדולי משוררינו הספרדים, שלמה אבן גבירול, יצחק אבן גיאת, משה אבן עזרא ויהודה הלוי. מצויים בו כמובן גם הרבה שירים של משוררים עלומי שם, קדומים ומאוחרים כאחד. רבים במדור הזה הפיוטים ליום כיפור, וזאת מפני שתי סיבות. האחת — מפני שפיוטי הימים החשובים מאוד מבחינה דתית נוטים בכלל לשמור אמונים למסורות קדומות, אפילו ארכאיות, ולהתנכר לחידושים, ויום הכיפורים הוא,

15 המפורסם מפיוטי דונש הוא הזמר 'דרור יקרא'; הוא שקול במשקל כמותי קלאסי (המרנין), אבל חריזתו סטרופית. שירי קודש שקולים נוספים של דונש בן לבראט עיין נ' אלוני, דונש בן לבראט, שירים, 'ירושלים חש"ז', עמ' ס. וראה לעניין זה ע' פליישר, ענייני פיוט ושירה, 189 ואילך. שיר קודש נוסף לדונש, שקול אף הוא, עיין ע' פליישר, 'חקרי שירה ופיוט', תרביץ, לט (תש"ל), 33 ואילך.

16 על קליטתו של המושח ועל תפוצתו המהירה אפשר שהשפיעו המסדרים הקדם-ספרדיים שבהם דנתו לעיל (294 ואילך). עיין על כך ע' פליישר, שירת האיזור.

כמובן, ראש וראשון מן הצד הזה, ושנייה — מפני שבפיוטי היום הקדוש נשארו פייטני ספרד דבוקים, עד גבול מסויים כמובן, למופת שהציב לפניהם ראשון המשוררים הספרדיים שחיבר 'מעמד' ליום כיפור, ר' יוסף אבן אביתור; מעמדו של ר' יוסף אבן אביתור עוצב ברובו לפי המסורות המזרחיות.<sup>17</sup> אבל יש במדור ההוא גם פיוטים לא מעטים לימים אחרים, לחגים ולשבתות. אין לתמוה הרבה על מציאותן של יצירות מסוג זה בספרד. שהרי לא כל הקהילות, ולא כל הפייטנים, ולא כל השעות חייבו במוחלט היענות לעקרונות הפיוטיים החדשניים של האסכולה הספרדית. מלבד העובדה שבוודאי היו קהילות בספרד, בעיקר בראשית התקופה, שהתנגדו בעקרון לחידושים שנתבצעו בפייטנות בהשפעת שירת החול, ובוודאי היו גם פייטנים כאלה, הנה גם פייטנים וקהילות 'ספרדיים' מובהקים יכלו לסטות לפעמים מדרך, כדי לטעום את הטעם האקזוטי, הארכאי כבר, של שירה עברית מטיפוס אחר. אמנם, צריך לומר שפייטני ספרד שניסו לפייט בנוסח המזרח לא הצליחו בזה תמיד הצלחה מלאה; גם פיוטיהם ה'מזרחיים' כבר יש בהם על פי הרוב ניחוח ספרדי מסויים, בין בדרכי הקיצוב שלהם, בין בדרכי חריזתם ובין במבחר לשונם. הפייטנים ניסו לעתים גם בכונות מכוון לרענן את הצורות הקדומות שהשתמשו בהן, ולהגישן לקהל במהדורות מתוקנות. לעתים קרובות קיצבו את הטורים הבלתי שקולים של יצירתם על ידי שימוש בציזורות, ולעתים קרובות עוד יותר גיוונו בהן את מערכות החרוזים הסטרופיים, על ידי הצבת חרוז קבוע אחד (על פי רוב מלה זהה, בדרך כלל סופה של סימטת מקראית) בסופי המחרוזות. הם גם 'ניקו' את לשון השירים מעודפים בולטים מדי של לשונות פייטניים ובתוך כך גם הקפידו שלא לשאוב שאיכות נועזות יתר על המידה מן התלמודים והמדרשות.<sup>18</sup> אבל מדור השירים בנוסח הקדם-ספרדי אינו גדול ביצירתם של פייטני ספרד המובהקים, והיקפו מצטמצם והולך מדור לדור.

שני הטיפוסים האלה של היצירה הפייטנית, זה המעוצב לפי מיטב חוקיה של שירת החול וזה שניתן לראותו המשך למסורת הפייטנית הקדם-ספרדית, תופשים את שתי קצוות שטחה של שירת הקודש בספרד. בשניהם לא היה לפייטן נוח במיוחד. באחד מהם — לפי שאי אפשר היה להתעלם ממוצאו הזר ולפי שחוקיו הכבדים והנוקשים עיכבו בהכרח את הזרימה החופשית של

17 ה'מעמד' הספרדי ליום כיפור מכיל פיוטים מכל הסוגים, שנועדו להיאמר ביום הקדוש. העובדה שכל פייטני ספרד הגדולים, וכבר שלמה אבן גבירול כך, חיברו את המעמדים שלהם ליום כיפור בעקבות חיבורו של ר' יוסף אבן אביתור מוכיחה כי ר' יוסף כתב את המעמד שלו עוד בהיותו בספרד. נמצא שחידושי הצורה המופיעים בו (ויש כאלה, אם כי מעטים) ספרדיים הם. אמנם חלק הצורות החדשניות גדל והולך במעמדים הספרדיים המאוחרים, אבל אין הוא שקול כנגד החלק הארכאי.

18 חלקן של אגדות חז"ל בפיוטי המשוררים הספרדיים צריך בדיקה זהירה וקפדנית. חומר מועט ומקרי הנוגע לעניין עיין א' מירסקי 'הזיקה שבין שירת ספרד לדרשות חז"ל', סיני, סד (תשכ"ט), עמ' רמז ואילך; הנ"ל, 'דוגמאות מדרש בשירת ספרד', מחקרי ספרות מוגשים לשמעון הלמן, ירושלים תשל"ג, 115 ואילך.

הטכסט השירי, ובשני — לפי שריח של יושן נדף ממנו, ובהרבה מקומות עורר בוודאי תחושת אי־נוחות בקהל. שני הטיפוסים גם השפיעו הדדית זה על זה, וקרבנם זה לזה באותו מקום ובאותו זמן מתנה את חריפות סגולותיהם וטשטשה לאט לאט את הגבולות החדים שביניהם. כך נוצר בספרד טיפוס שלשי של יצירה פייטנית, שאפשר לראותו כממצע בין שתי הקצוות. רוב רובה של הפייטנות הספרדית במיטבה מעוצבת בדגמים השייכים לטיפוס זה.

מצד העקרונות הפואטיים הכלליים קרובה היצירה השייכת למדור הזה הרבה יותר אל המודרני מאשר אל הארכאי. הלשון, הנושאים, עיצוב הטכסט וקישוטו, תשומת הלב לבינוי האידיאי, ההיתר להתבטאות הלירית האישית — כל התכונות הללו מאפיינות את פיוטי המדור הזה רק מעט פחות מאשר את פיוטי המדור ה'ספרדי' המובהק. אבל מצד הצורות יש כאן מעין דרך שלישית. אמנם אף היא קרובה יותר אל המודרני מאשר אל הישן. בשביל פיוטי המדור הזה 'המצאיה' האסכולה הספרדית שיטת שקילה מיוחדת, את שיטת השקילה ההברתית, זו המקצה לכל טור של שיר סך קבוע של הברות דקדוקיות, בלי לשים לב לא לערכן הכמותי ולא לערכן ההטעמתי.<sup>19</sup> שיטה זו גמישה הרבה יותר מאשר השיטה הכמותית והיא נוחה יותר ממנה. מצד אחר — הרי זו שיטת שקילה מדוייקת למדי המטילה על השיר מרות וסדר קפדניים. ראוי לציון שהיווצרותה של שיטת שקילה זו היא לפי שעה חידה סתומה בתולדות שירתנו בימי הביניים, ואין זה רחוק שהיא נתקבלה אצלנו משירת הסביבה הספרדית־הרומאנית, אף על פי ששירה זו אינה מתועדת אלא מתקופה מאוחרת הרבה יותר.<sup>20</sup> בחלקה הזאת של היצירה הפייטנית עיצבו המשוררים הספרדיים גם את הדגמים הסטרופיים המעין־אזוריים, אף הם מחידושיה המקוריים והמופלאים של האסכולה.<sup>21</sup> דגמים אלה קרובים אל צורות המושח אבל אינם זהים אתן. אמנם, המחרוזות מביאות גם בהם, כמו בשירי האיזור, שתי מערכות חרוזים, אחת המתחלפת מסטרופה לסטרופה ואחת שהיא קבועה לאורך כל השיר, אבל בעוד בשיר האיזור עומד החרוז הקבוע בכל מחרוזת בסוף שני טורים לפחות, בשיר המעין־אזורי אין הוא בא אלא בסוף טור אחד בלבד. חרוז בודד זה מכונן כנגד חרוזו של רפרין (של טור אחד, על פי רוב פסוק), שאמור לחזור אחרי כל סטרופה.<sup>22</sup> הרפרין הזה מופיע לראשונה לפי הרוב בראש השיר, בסופה של

19 על שיטה זו עיין בפירוט בספרי שירת הקודש, 349 ואילך.

20 עיין על כך ע' פליישר, 'יצחק בר לוי, א, 285 ואילך; הנ"ל, יצחק בר לוי, ב, 425 ואילך; הנ"ל, תרומות עבריות, 818 ואילך. ההשערה שהשיטה היא רדוקציה של השיטה הכמותית אינה מתקבלת על הדעת, כי מצד הזמן עולות שתי השיטות כמעט בבת אחת, וזו ההברתית עולה לראשונה אצל משוררים שידענו בהם שהתנגדו לקליטתן של השפעות ערביות בשירה העברית, כגון יצחק אבן קפרון ויוסף אבן אביתור.

21 עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 349 ואילך. דגמים אלה דומים מאוד, עקרונית, אל צורות היסוד של הזגל הערבי, אבל הזגל מתועד לראשונה בסוף המאה ה־11 בלבד. עיין על כך ע' פליישר, תרומות עבריות, 846 ואילך.

22 גם קו זה מיחד את השיר המעין אזורי. בשיר האיזור האמיתי אין רפרין, גם אם בקצת

סטרופת פתיחה חד־חרוזית, שהיא בדרך כלל מקיפה פחות מן המחרוזות הרגילות של השיר, ולפעמים אף אינה שקולה, או שהיא שקולה במשקל שונה מגוף השיר. בקצת מקומות נקראה מחרוזת הפתיחה הזאת שנית אחרי כל סטרופה, עם השלמת קריאת הטור הרפריני על ידי הקהל.<sup>23</sup>

הדגמים המעין אזוריים מופיעים בפייטנות הספרדית לראשונה בדור השני ליצירה העברית הספרדית ומן העת ההיא הם שבים להופיע במאות שירים ובהרבה עשרות צורות קיצוב וחרוזה. רוב השירים המעין אזוריים שקולים בשיטת השקילה ההברתית, אבל יש ביניהם גם כאלה (אמנם מעטים) השקולים במשקלים כמותיים, וגם כאלה (קצת יותר) שאינם שקולים כלל.<sup>24</sup> בשירי המדור הזה נתנה הפייטנות הספרדית את מיטבה מכל הבחינות. גם פיוטי יוצר רבים נכתבו בדרך זאת.

\*

חקר הפייטנות הספרדית סבוך וקשה יותר מחקר הפייטנות המזרחית, כי לפייטנות הספרדית אין גניזה. כפי שראינו לעיל, הממצאים ההטרוגניים שבאו אלינו מגניזת קהיר סייעו בידנו לשחזר בדיוקנות, צעד אחר צעד, את מהלך התפתחות הפיוט המזרחי מראשיתו ועד אחריתו. כל שלב בשלבי קורותיו נמצא לנו מודגם ביצירות רבות, והעובדה שהיצירות באו אלינו מן הערכוביה המקרית והבלתי מצונזרת של הגניזה, הבטיחה לממצאים מהימנות ייצוגית גדולה. לא כן ספרד. מראשוני משוררינו שפעלו בספרד כמעט שאין לנו יצירות שירה בכלל, ופיוטים בתוך זה יש לנו עוד פחות. מחיבוריהם של מנחם בן סרוק ודונש בן לבראט,<sup>25</sup> ומחיבורי המשוררים מדור תלמידיהם, יצחק אבן קפרון,

מקומות חזרו לפעמים, שלא על פי כוונת המשוררים, על סטרופות הפתיחה של השירים ('המדריך') אחרי כל מחרוזת.

23 עיצובו של דגם זה קשור בהעדרן של מקהלות בכתיב הכנסת של ספרד (ושל אירופה בכלל). הרפרנים, המתרבים כעת בדגמי השירה הספרדיים, נוטלים את מקומן של סטרופות הביניים המקהלתיות. השכיחות כל כך בתבניות הקדם־ספרדיות. עיין על כך עוד להלן.

24 באותה מידה משמשת השקילה ההברתית דגמים סטרופים רגילים, חד־חרוזיים או דו־חרוזיים סימטריים (כגון בתוכחות הספרדיות). לעתים רחוקות בלבד מעוצבים שירי חול במשקלים הברתיים, ואלה על פי הרוב שירים כמו־ליטורגיים. כגון שירי חתונה והספדים. בין דגמי השירה המעין אזוריים המובהקים לדגמים האזוריים המובהקים יש כמה שלבי ביניים שבהם משמשות תכונות של שני הדגמים בערכוביה. עיין למשל להלן, 520, ושם הערה 18.

25 ממנחם בן סרוק אין בידנו כידוע יצירות שירה, מלבד שיר הפתיחה שלו לאגרתו של חסדאי אבן שפרוט למלך הכוזרי ותזכירו המרגש אל חסדאי מבית הסוהר. שני הטקסטים נדפסו בידי ח' שירמן, השירה בספרד ובפרובאנס, 6 ואילך. מתוך התזכיר הנ"ל ברור שמנחם בן סרוק כתב שירים רבים, גם שירי חול. שני שירי חול נוספים אפשר ליחס בוודאות למנחם: שניהם נדפסו בידי י' דוידסון, גנזי שכתר, ג, 297-298; 'היחוס' המובא שם בראש השירים מוטעה, והוא בא בכתב היד בלא שום שייכות לשירים, בכתובה

יצחק אבן ג'יקטילה<sup>26</sup> ויהודי בן ששת, נותרו בידינו שירים ספורים. אמת, בני דורם של אלה, הצעירים קצת מהם כנראה, יצחק בר לוי אבן מר שאול ויוסף אבן אביתור עשירים יותר מן הצד הזה: יוסף אבן אביתור הותיר לנו, כמפורסם, מורשת עצומה של יצירות פיוט, אבל מידת ספרדיותה של זו מפוקפקת. בעזבונו של שני פייטנים אלה מופיעים לראשונה גם יוצרות. מספרם אצל יצחק אבן מר שאול מועט מאוד,<sup>27</sup> ואילו אצל יוסף אבן אביתור הוא רב מאוד; מצד העניין המחקרי הטהור היינו בוודאי מעדיפים מצב הפוך. בדור שלאחר כך עומד לפנינו עזבונו של יצחק אבן כלפון בלא שום יצוג לשירת הקודש, וכך כמעט, למרבה הפלא, גם עזבונו של ראשון משוררינו הגדולים בספרד — ר' שמואל הנגיד.<sup>28</sup> מפרי עטו של הנגיד הגיעו לידנו קרוב לאלפיים שירי חול, אבל מספר הפיוטים שהגיעו אלינו ממנו אינו עולה על עשרה. וכבר אנו בימיו של שלמה אבן גבירול שיצירתו הפייטנית העצומה מיצגת את שירת הקודש של האסכולה במלאותה ובשלותה, וכמעט גם בשיאה. שלבי הפתיחה של האסכולה אינם מתועדים אם כן כמעט כלל, ומלאכת שחזורם קשה ובלתי בטוחה.

קושי נוסף טמון במצב המטריאלי שבו הגיעו אלינו יצירותיהם של פייטני ספרד. בשעה שאוצרות הגניזה הביאו לפנינו חומר 'חם', ובתוך זה טכסטים מועתקים סמוך לכתיבתם לצורכי שימוש מידים, פיוטי הספרדים הגיעו לידנו במחזורים ערוכים וממוסדים, מאוחרים על פי הרוב מאות בשנים לפייטנים עצמם. מחזורים אלה אינם מיצגים את מנהג זמנם של הפייטנים ואינם מביאים את פיוטיהם בהקשרם המקורי. הם גם אינם מביאים, וזה דבר חמור יותר, את המפה הז'אנרית של יצירת הפייטנים הקדומים כפי שהיתה בשעתה באמת, אלא כפי שנתהוותה לאחר זמן, בהתאם לצרכי המנהגים המאוחרים. למרבה המזל מסייעת לנו לפעמים גם בזה צדקת פרזונה של הגניזה, שקלטה כמה וכמה יצירות ספרדיות, שנדחו בספרד עצמה, בצורתן המקורית.<sup>29</sup>

מאוחרת. העיר על זה לראשונה ש"מ שטרן, בבקורתו על ספרו של א' אשתור, קורות היהודים בספרד המוסלמית, קרית ספר, לו (תשכ"א), 432. אבל שירי קודש שלו לא נשתמרו. שירי דונש בן לבראט לוקטו (כנ"ל, הערה 15) בידי נ' אלוני. תוספות מעטות מפיוטיו שנתגלו בגניזה עיין מ' זולאי, בנספח למאמרו 'שירו של ר' אדונים הלוי מפאס', סיני, כט (תשי"א), עמ' לו ואילך, ובשני מאמריי הנ"ל בהערה 15.

26 יצחק אבן קפרון, חותנו של יצחק אבן כלפון, היה בין מחברי תשובות תלמידי מנחם על השגות דונש נגד מחברתו. יש לנו ממנו שיר אחד, סליחה שקולה במשקל הברתי, שנדפסה בידי בראדי ואלברכט, שער השיר, 7. מיצחק אבן ג'יקטילה נותר לנו פיוט אחד מסוג האזהרות; עיין מ' זולאי, 'אזהרות ר' יצחק אבן ג'יקטילה', תרביץ, כ (תש"ט), 161 ואילך. הפיוט מעיד על בעליו שהיה פייטן בעל שיעור קומה.

27 את עיקר חיבורי ר' יצחק אבן מר שאול פרסם ח' שירמן, במאמרו יצחק בן מר שאול, 507 ואילך. השלמות לקורפוס ודיון מקיף ביצירת הפייטן עיין בשני מאמריי שצויינו לעיל בהערה 20.

28 הסבר לתופעה זו עיין ע' פליישר, רב האיי, ב, 247 ואילך.

29 הרבה פיוטים ספרדיים בעלי חשיבות רבה מאוד לחקר האסכולה הגיעו אלינו מן הגניזה

גם כאשר למהדרות החדשות של יצירות משוררינו הספרדים אנו כמצב קשה. אפילו הטובות שבהן לא הותקנו בשביל לאפשר למעיין גישה נוחה ליצירות לפי סוגיהן ותבניותיהן. בחלק מהן לא נתבררו בדייקנות נאותה בעיות היחס של היצירות, ופיוט הנדפס בקובץ שיריו של משורר לא תמיד אפשר לדעת בו בוודאות שאכן הוא שלו. נקודה זו רגישה במיוחד בסוגיה שאנו עוסקים בה, לפי שמעיקרי ענייננו לקבוע מוקדם ומאוחר בהופעתן של צורות ותכנים, ושיבוש בנקודה הזאת עשוי לכלכל את התמונה ללא תקנה. חסרון כמעט קריטי הוא העדר גמור של מהדורות, ולו ראשוניות, מיצירות השירה של שניים מחשובי פייטני ספרד הראשונים ר' יוסף אבן אביתור ור' יצחק אבן גיאת.<sup>30</sup> אבל גם פיוטיו של ר' משה אבן עזרא כמעט שאינם מקובצים.<sup>31</sup> המהדורות הסטאנדארדיות של פיוטי שלמה אבן גבירול ויהודה הלוי,<sup>32</sup> מלבד שאינן מאורגנות בצורה נוחה, גם אין תיעוד מדעי מינימאלי לקביעת גבולותיהן. שפר בזה במקצת גורלו של ר' אברהם אבן עזרא, שמהדורת פיוטיו הופיעה זה מקרוב.<sup>33</sup> גם מהדורה זו אינה מקלה על המבקש לעיין בפיוטים לפי סוגיהם, ובפיוטי היוצר במיוחד, אבל היא מביאה מספר רב של קטעי שירה חשובים, בסידור מניח את הדעת. מהדורות מדעיות של קורפוסים קטנים יותר של פייטנים פחות נכבדים, מסייעות, כמובן, להשלים את התמונה לעתים בפרטים חשובים.<sup>34</sup>

חשובים לא פחות מן הפיוטים הכלולים במהדורות הללו מאות השירים הספרדיים האנונימיים או שנכתבו בידי משוררים שטרם זוהו. חומר זה עולה בהיקפו על מה שלוקט במהדורות, וכל עיון בפייטנות הספרדית בלא התיחסות אליו נדון לכשלון. חשובים לחקר היוצר הספרדי גם פיוטיהם של המשוררים העבריים שפעלו בפרכאנס החל מאמצע המאה השתים עשרה. משוררים אלה, מלבד שירשו את המסורת הספרדית במיטבה, גם ספגו השפעות מסוימות ממקומות אחרים. ובתוך זה מצפונה של צרפת ומאיטליה, ושבו ליצור בסוגי משנה שנדחו בספרד לקרן זוית. אבל למרבה הצער אין בידנו שום קובץ, אפילו טנטאטיווי, מיצירתם של פייטנים אלה. ככל התחומים הללו מרובה המלאכה המצפה עוד למחקר, ועד שלא תושלם — אין תקווה לשלמות גם בעיון התיאורטי המכליל בסוגיות העומדות לפנינו.

כלבר, ובתוכם כמעט כל שירי הקודש של דונש בן לבראט, הרוב המכריע של פיוטי יצחק אבן מר שאל, חלק הארי מיצירות ר' יוסף אבן אביתור ועוד. גם פייטנים שנמצא להם ייצוג במחזוריים הספרדיים כגון יצחק אבן גיאת ומשה אבן עזרא — יצירתם החשובה באמת מן הבחינה ההיסטורית והמחקרית הגיעה אלינו מאוצרות הגניזה. תרומת הגניזה רבה מאוד גם לחקר שירתם של פייטנים ספרדים אחרים, ובפרט לחקר דיוקנה המקורי של יצירתם בסוגים הקומפוזיציוניים.

רשימת פיוטיהם הנדפסים של שני הפייטנים הללו עיין אצל דוידסון, אוצר השירה והפיוט, לפי מפתח המחברים, והוסף על כך את הרשימות שהתקין ח' שירמן, שירים חדשים, 150, 187. החומר השמור מעובד שניהם בקטעי הגניזה ובכחבי היד מרובה הרבה מאוד על הנדפס.

הלקט שפרסם ש' ברנשטיין, משה אבן עזרא, הוא בלתי מהימן הן מצד יחוס הפיוטים והן מצד נוסחם. גם צורות השירים טושטשו לעתים קרובות במהדורה זו לבלוי היכר.

ד' ירדן, שלמה אבן גבירול; ח' בראדי, יהודה הלוי; ד' ירדן, יהודה הלוי. מהדורה זו טרם הושלמה.

י' לוי, אברהם אבן עזרא. על הכרך הראשון של מהדורה זו עיין ע' פליישר, בקורת ראב"ע.

עיין למשל ד' פגיס, לוי אבן אלחבאן; ח' שירמן, משוררי דור רמב"ע; הנ"ל, שירים חדשים, 149-291.

## מעמד היוצר בספרד

באמצע המאה העשירית, מועד עלייתה של השירה העברית בספרד היתה מערכת היוצר במזרח במיטב כוחה. אותה שעה לערך נדס, כאמו של רב סעדיה גאון (942), ומחזור היוצרות שלו לפרשות השבועיות<sup>1</sup> להקרין השפעה על סביבתו. שמואל השלישי אפשר שאך זה נולד הכנסיות של ארץ ישראל ספק אם כבר הכירו יוצרות כלאים, ואם כבר בהם מכל וכל ראשית הדרדרותו של הסוג. ואף על פי כן, ספרד הפיינית התייחסה אל סגולותיה הקופוזיציוניות של מערכת היוצר כאל דבר שראוי להקפיד על שמירתו. עובדה זאת משתמעת מן הקלות שבה הניציגי האסכולה הראשונים מן המסגרות התבניות המקובלות של היוצר השונים, ובייחוד — מן הדרך שבה עיצבו לאחדים מהם תבניות ספרדיות. שהרי מרכיבי פיוט המיועדים מראש להשתלב בקומפוזיציה מתחייבת בהם, מטבע הדברים, התייחסות אל סביבתם. אי אפשר לעצב היקף ולא תבנית בלי נתינת דעת להקשרם, ובלי שימת לב לאיזון הכיצירה שבה הם יעודים להשתלב. אבל התבניות החדשות, שעוצבו לאחדים מרכיבי היוצר כבר בראשית התקופה, מוכיחות, שהמלאכה בהן בלא התייחסות אל צרכים או אפשרויות קומפוזיציוניים. לכל היוצר הקטנים נקבעו בספרד תבניות עצמאיות ומקיפות, ולאחד מזו כמכה, עוצבה תבנית מקיפה מאוד. אי אפשר כלל להעלות על הדעת כזה במרכיבים המכוונים מראש להכלל במערכת קומפוזיציונית של הרבה.<sup>2</sup> ראוייה לציון העובדה שהעיצוב המונומנטאלי של המי כמו בשירת האסכולה מוקדם מאוד, וכבר יש לנו דוגמה לזה בעזבונו של בר לוי אבן מר שאול, בן הדור השני לפייטני ספרד.<sup>3</sup> נמצא שההתעניינות התכנונית הקומפוזיציונית של מערכת היוצר מאפיינת את תפישת הספרדית מראשיתה ואין היא תוצאה של התפתחות מאוחרת. על פלמדנו שגם שאר חידושי התבנית במרכיבי היוצר המדברים בשם תפאף על פי שאינם מודגמים אלא בתקופה מאוחרת יותר, טבעיים ל הספרדית, וכנראה גם קדומים בה.

1 אמנם עובדה זו לא מנעה מן הקהילות את האפשרות לומר בהזדמנות ליטורגית וכמה פיוטים, ולפעמים 'מערכות' של פיוטי יוצר מטיפוס ספרדי. ספרדיים גדולים כתובייד מביאים לעתים קרובות מאוד כמה וכמה פיוטים מן היוצר — הכל למעמד ליטורגי אחד, כפי שיוסבר להלן. אבל המעשה הליט והתפישה הבסיסית של הפייטנות היוצרת לחוד.

2 עיין ח' שירמן, 'יצחק בן מר שאול', 511, ולכל העניין עיין להלן.

גישה זו של האסכולה אל מערכת היוצר קשורה כנראה בקוי האופי ה'בבליים' של חיי הדת בקהילות ספרד. דומה לזו היתה בוודאי גם גישת הקהילות הבבליות של מצרים ושל המגרב אל הפיוט בכלל ואל היוצר בפרט. קהילות אלו אמנם פתחו את תפילתן לעיטורי שירה, כנראה בהשפעת הקהילות הארץ ישראליות שבקרבתן. אבל לא קיבלו את הפיוט כתמורה לתפילה, ולפיכך גם לא הכירו באופיים הקומפוזיציוני של סוגי הפיוט הגדולים. אלא שהמסורת הפייטנית המזרחית היתה חזקה מדי בקהילות אלו והפעילות היוצרת בהן היתה מועטת מדי, מכדי שיינקטו בהן יוזמות חידוש מסוג אלו שננקטו בספרד.

מצד אחר אין ספק גם בכך שפייטני ספרד הראשונים הכירו מערכות יוצר שלמות וידעו איך כותבים מערכות כאלו במזרח. תעיד על כך לפחות יצירתו של ר' יוסף אבן אביתור, שהיא מלאה יוצרות, ושיש לנו בעזבונו הספרותי כמה וכמה מערכות יוצר, גם אם אין הן שלמות לגמרי, הכתובות לפי החוקים המסורתיים של הסוג. אמת, מחזור היוצרות של אבן אביתור לפרשות השבועיות נכתב בלא ספק במזרח, ועל פי דוגמאות מזרחיות, אבל יש בין יוצרותיו גם כאלה שנכתבו בספרד, ואף באלה יש לעתים כמה וכמה מרכיבים. פייטני ספרד העמידו מערכות יוצר של כמה מרכיבים גם ב'מעמדות' שלהם לימי כיפור, ואף זאת בעקבות אבן אביתור במעמד הגדול שלו ליום הזה. אבל התעודות שבידנו אינן מאפשרות לקבוע בוודאות אם, ומתי, כתבו משוררי ספרד מערכות יוצר שלמות בתכלית, בנוסח פייטני המזרח.

ייתכן שבעניין הזה היתה בספרד, בשלב מסוים במאה ה"א, התפתחות ניאוקלאסיציסטית. הגניזה שמרה לנו שרידים מתוך מערכות יוצר לחגים ולשבחות רגילות ומצויינות, חתומות ביד ר' יצחק אבן גיאת ותלמידו ר' משה אבן עזרא,<sup>3</sup> שניהם מגדולי פייטנינו הספרדיים: שרידים אלה נראים מדברים בשמה של תפישה קומפוזיציונית מפורשת ומקיפה של היוצר. אבל למרבה הצער אין הקטעים מצטרפים לחשבון מסוים, עד שנוכל לומר על פיהם דברים מבוררים. בכל אופן, התופעה — אף אם הוערכה על ידנו כראוי, אינה נראית קבועה בנופה של הפייטנות הספרדית, וספק אם שורשיה נעוצים במציאות

3 על יוצרות אלה עיין להלן, 511. חלק מהם מועתק בערבוביה מצערת בכ"י אוכספורד 2710/6; כתב יד זה תואר בידי זולאי במחקרי ינאי, כ"י 83. עיין גם מ"ח שמלצר, יצירתו של אבן גיאת, 93, ושם ציון לקטעים נוספים מן הטומוס הזה שנתפזרו והגיעו לאוספים שונים. אמנם לא כל קטעי היוצר הבאים בכתב היד הזה של יצחק אבן גיאת הם, והתמונה המצטיירת מן הממצא אינה ברורה. אבל לפחות עד לאהבה ועד בכלל ניתן לשחזר את התפישה הקומפוזיציונית של המערכת. איך (אם בכלל) צורפו לכאן הזולות והפיוטים שלאחר מיכן אי אפשר לדעת על פי מה שהגיע לידנו עד עכשיו. אבל עיין עוד להלן, שם. על פי שרידים אלה שיער זולאי שר' יצחק אבן גיאת חיבר מחזור שלם של יוצרות לפרשות השבועיות, אבל הממצאים אינם מצדיקים השערה מופלגת כזאת. רוב קטעי היוצר של אבן גיאת המובאים בכתב היד הזה הם לחגים ולשבחות המצויינות. יוצרות לשבחות רגילות מאת אבן גיאת אין בידנו לפי שעה אלא לפרשות מקץ ווילך (שניהם בכ"י אוכספורד 2710/6 הנ"ל).



פייטנית ספרדית פעילה. יותר היא נראית חידוש חד-פעמי, שנתהווה, אולי, בהשפעת איזה דוגמאות של מערכות מזרחיות שהגיעו לספרד באקראי בעת ההיא.<sup>4</sup> על הממצא הזה עוד ידובר להלן בפירוט.

לפי מה שנראה מן התעודות שבידנו — מעטים פיוטי היוצר הספרדיים שנכתבו לעיתורן של שבתות רגילות. להוציא את החרגי שציון זה עתה, לא נראה שקהילות ספרד הקדומות נהגו לומר יוצרות, ומערכות יוצר מקל וחומר, מדי שבת בשבתו. לפיכך גם נתפרקה זיקתם של פיוטי היוצר, מצד תכניהם, אל הקריאות השוטפות. אמנם יש בידנו סך לא קטן של מרכיבי יוצר שאין מתוכם עדות למועד שלמענו נתחברו, ובין אלה אפשר שיש קטעים לשבתות סתם. אבל רובם בוודאי נכתבו לכבוד חגים ושבתות מצויינות; גם פיוטים ספרדיים שנחתברו לימים בעלי ציון נכבד לא תמיד מביאים עדות פנימית מפורשת ליעודם. קצת יוצרות של שבת נכתבו בוודאי לכבוד מאורעות מקומיים שנתנו ציון של יחוד חד-פעמי לשבת זו או אחרת. היוצרות, כרוב כל שאר סוגי הפיוט הקלאסיים, נעשו בספרד עיטור לימים המיוחדים. בשבתות רגילות אמרו בספרד בודאי בעיקר פיוטים ספרדיים מובהקים, ממיני הרשויות.

בעקרון הכירו פייטני ספרד את כל מרכיבי היוצר, לבד מן הועד מתי. בעיני משוררי ספרד היה הקטע הזה, כנראה, חלק בלתי נפרד של היי מלכנו, ולא נחשב פיוט בפני עצמו. פייטני ספרד יצרו לעת מצוא בכל אחד מסוגי המשנה של המערכת. הם כתבו מצדדים, גופי יוצר, אופנים, מאורות, אהבות, זולתות, פיוטי מי כמכה ויי מלכנו. לאלה האחרונים קראו בספרד בשם חדש: 'גאולה', על שם ברכת 'גאל ישראל' שאותה נועדו לעטר. הצירוף 'יי מלכנו', המופיע ברוב הנוסחים הקבועים של התפילה במזרח, ושממנו הושאל שם המרכיב, איננו בנוסחי הקבע של תפילה הספרדית; השם המזרחי של הפיוט ודאי התמיה רבים. אף על פי כן, בהרבה מקורות ספרדיים, ואין צריך לומר בקטעי גניזה רבים, קרויות הגאולות הספרדיות בשמן הישן 'יי מלכנו'.

ראוי לציין בהבלטה את העובדה שפייטני ספרד לא חידשו שום סוגי פיוט לעיתור הברכות שמסביב לקריאת שמע. דבקותם בסוגי-המשנה של המערכת, כפי שנקבעו במזרח, והתעלמותם מן האפשרות שנפתחה לפניהם עם שובם של נוסחות הקבע אל תפילת הרבים — לקשט ולעטר בסוגי שירה חדשים פיסקות תפילה לפי בחירתם, מעידה על יוקרתה של המסורת הקלאסית גם בעיניהם ועל הכבוד שחלקו לה לאורך כל השנים. צריך לזכור בהקשר זה שפייטני ספרד לא נמנעו מלחדש סוגי פיוט בחלקות-תפילה אחרות; להפך,

4 בסקירת תולדותיהן של האסכולות האירופיות יש לקחת תמיד בחשבון, לבד מן ההתפתחות האימננטית של האסכולות — גם זרימה מתמדת של השפעות מתחדשות ומתחלפות מן המרכזים שבמזרח. אין ספק שמאות שנים לאחר שנתעצבו חידושי האסכולה הספרדית עדיין זרמו לספרד מדי פעם בפעם פיוטים מן המזרח ובתוכם קטעים קלאסיים ואף קדם-קלאסיים. פיוטים אלא יכלו להתגלגל לידי משורר מקומי ולעורר בו את יצר החיקוי, למרות (או דווקא בשל) זרותם, בעיקר אם נמצאו באמתחתו ובשימוש של אדם חשוב. על האפשרות הזאת באיטליה עיין להלן, 613.

פעילותם החדשנית בתחום הזה היא מסימני ההיכר המובהקים של אסכולתם. רק הרתיעה מלהסיג את הגבולות שהציבו בזה הראשונים מנעה מהם מעשי חידוש בנקודה הזאת.<sup>5</sup> שונה מזה תהיה, למרבה הפלא, דרכם של פייטני אשכנז, כפי שנראה להלן.

אין אנו יודעים מה היה מנהגם של משוררי ספרד בהיקף עיטור הברכות שמסביב לקריאת שמע, ואם היה להם בכלל מנהג קבוע בעניין הזה. יש לשער שבמקרים רבים כתבו יותר מפיוט אחד לאותה הזדמנות, עתים שניים, עתים שלושה ועתים אף יותר. אבל כנראה לא היה בזה סדר, וההחלטה אם להרבות או למעט היתה נתונה בידי הפייטן. המחזוריים הספרדיים, גם הקדומים והחשובים שבהם, מביאים בעניין הזה את מנהגן המאוחר והממוסד של הקהילות. בכתבי היד הגדולים באים בזה אחר זה שפע גדול של פיוטים שונים מכל סוג וסוג לפי הסדר, בערך כדוגמת מה שמצאנו במערכות הכלאים המזרחיות שדיברנו בהן לעיל. לעתים קרובות מיוצגים בסדרות אלו כל סוגי המשנה של מערכת היוצר בלא יוצא מן הכלל (חוץ מן הועד מתי). ברוב המקרים קשה לדעת מה היתה כוונת המעתיקים בכתבי יד אלה, ואיך נתבצעה על פיהם תפילת הרבים הלכה למעשה. קרוב להניח שהפיוטים הוצעו לבחירה, והחזון היה בוחר מהם כרצונו, אם מעט ואם הרבה. אבל אפשר בהחלט שהחזון רשאי היה לומר גם יותר מפיוט אחד מאותו הסוג. שאלה אחרת שאין עליה מענה ברור מרוב כתבי היד הספרדיים היא היכן נאמרו פיוטי היוצר לפי מנהג מקומות המעתיקים: במקומם, כלומר בתוך נוסחות הקבע ובסמוך לתחנות הליטורגיות שאליהן כונו, או בצרור אחד ובלא שום זיקה אל התחנות הליטורגיות — קודם לתפילה או לאחריה, כפי שהונהג הלכה למעשה בהרבה קהילות ספרדיות וצפון אפריקאיות מאוחרות. אבל שאלות אלו אינן מתיחסות לתקופת הפריחה של הפייטנות הספרדית; בתקופה זו בוודאי עדיין היה הקשר שבין הפיוט והתפילה טבעי ומוצק.

בכתבי יד ספרדיים, ובתוך זה גם קטעי גניזה, מתכנים קטעי היוצר המובאים כמין מערכת אחת לעתים מזומנות בשם 'מעמד'.<sup>6</sup> שם זה בא אל היוצר מן

5 בהקשר זה יש לציין חריג אחד. במחזורם של כמה קהילות צפון אפריקה מובא לאחר תפילת 'אל אדון על כל המעשים' בשחרית של יום הכיפורים. קטע פיוטי ארוך יחסית, שפתיחתו 'אל אדון נוצר רוח אדם' (א. 3314), והוא נראה מכוון לעטר את פסקת 'אל אדון' הנ"ל. כידוע, אין למערכת הקלאסית שום מרכיב המכוון לתפילה זו, וגם אי אפשר שיהיה, שהרי אין הוא עצמו אלא פיוט שנעשה נוסח קבע (לעיל, 47), ולא תחנה ליטורגית. אמנם אין לדעת אם הפיוט נכתב מלכתחילה לשימוש זה, או שמא נועד מעיקרו להחליף את הקטע ולבוא במקומו. הקטע מחורז בחרוז אחיד, אבל בסופו באים שני טורים מחורזים בחרוז אחר, המעבירים אל תפילת 'אל אדון'. המנהג לעטר את תפילת 'אל אדון' ידוע בפייטנות האשכנזית (עיין להלן, 625). בכל אופן נראה שהתופעה חריגה, ולפי שעה לא נתגלתה לה מקבילה במחזוריים מטיפוס ספרדי.

6 כך פעמים אחדות בכ"י אוספורד 2710/6 הנ"ל, וכן בכמה כתבי יד ספרדים קדומים שמחוצה לגניזה. כידוע, בהרבה מקורות אשכנזיים מאוחרים מכוונות, להפך, הקדושתאות 'וצרות'.

הקדושתא, שהיא הנקראת — ובצדק — ככתבי יד קדומים ומאוחרים. השימוש הבלתי נכון במונח, גם בכתבי יד קדומים ובעלי יחס, מדגים את רפיון המסורות הפייטניות בספרד. אמנם השימוש במונח מועט. על פי הרוב אין שם כולל למרכיבי היוצר בכתבי היד.

לא אל כל מרכיבי המערכת הישנה נמשכו פייטני ספרד באותה מידה של אהדה, והעדפותיהם בתחום הזה מעניינות. ראשית כל נזנח המצדר, ושורת ההגיון חייבה כך, כי המצדר נועד מעיקרו להקדים מכוא לגוף היוצר, וגוף היוצר עצמו לא היה אהוד על הספרדים, כפי שנראה עוד מעט. גם העובדה שהמסורת המזרחית קבעה למצדר חובת הזדקקות לפרשה השבועית הרחיקה את הספרדים מן הסוג. כי היוצר הספרדי ניתק את קשריו עם הקריאות ובחר לעצמו נושאים אחרים. אף על פי כן, המנהג לומר מצדרים היה ידוע בקצת כתי כנסיות של ספרד ומחזורים קדומים ומאוחרים כמנהג ספרד מביאים מהם לא מעט.<sup>7</sup> אמנם אין לדעת אם כל הפיוטים הללו נתחברו בספרד, ואפשר שחלק מהם הם 'יבוא' מן המזרח. אבל אין ספק שגם פייטנים ספרדים חיברו מצדרים לעתים, ובתוך זה גם פייטנים גדולים כגון ר' יצחק אבן גיאת, ר' משה אבן עזרא ור' יהודה הלוי.<sup>8</sup> במחזורים ספרדיים שבכתבי יד מצאנו בצמוד למצדרים, ולפעמים בהמשכם הישיר בלי שום ציון מפריד של המעתיק, התחלות מקוצצות של גופי יוצר: גוש אחד של שלוש מחרוזות וסטרופת קדוש אחת אחר כך. יש לשער שגדמי פיוט אלה חדרו אל המחזורים יחד עם המצדרים, וכרוב המקומות נחשבו המשך להם.<sup>9</sup> במחזורים הספרדיים נקראים המצדרים (השם מועתק לעתים בשיבוש: 'מצדאר', 'מצדר' וכיו"ב) גם 'דכ'ול', כלומר: כניסה, מכוא. השמות 'מצדר' ו'דכ'ול' באים לעתים בזה ליד זה באותו כתב יד, בלא אבחנה. בכל אופן, פייטני ספרד שחיברו מצדרים לא חידשו במרכיב שום חידוש. להיפך, מבין התכניות האלטרנטיביות שעוצבו למצדר במזרח נבחרו על ידם הפשוטות והאפורות ביותר. נסיונו של אבן אביתור לעצב את המצדר כפיוט עצמאי ומקיף מאוד לא נקלט ביצירת המשוררים שלאחריו.

- 7 כך למשל באופן קבוע במחזור חיוונים המפורסם שכבר נזכר לעיל, 369. הערה 3. מחזור זה היה במקורו בשימושה של קהילה ספרדית שישבה תחילה בסיציליה ואחר כך כנראה בתורכיה או יוון. עיין עליו דבריו המסכמים של ד' גולדשמידט. מחקרי תפילה ופיוט, 222 ואילך. המחזור מכיל פיוטים לשבתות מצויינות ולחגים: סדרת הקטעים המובאת בו מסביב לקריאת שמע פותחת באופן קבוע במצדר. בין המצדרים הללו יש גם קטעים החתומים בידי פייטנים ספרדים. עיין על כך ש' ברנשטיין, פיוט המצדר, 141 ואילך. מצדרים באים כראש סדרות מרכיבי היוצר גם בכ"י פארמה 1192, המכיל כידוע חומר פייטני ספרדי רב. פכסימילה של כתב יד זה נתפרסם בירושלים, הוצאת מקור, תשל"ג.
- 8 עיין בנדפס על ידי ברנשטיין כנ"ל בהערה הקודמת. מצדר של יהודה הלוי לשבת איכה נדפס בידי ח' שירמן, במאמרו 'עשרה שירים חדשים ליהודה הלוי', ספר היובל לכבוד שמעון הלקין, ירושלים תשל"ג, 234, ומשם במהד' ירדן, 547.
- 9 כך הוא באופן קבוע במחזור חיוונים הנזכר לעיל. בכ"י פארמה 1192 מובאים לעתים קרובות כמה מצדרים בזה אחר זה, ולאחריהם גדמי יוצרות. המצדרים וגדמי היוצר מובאים גם כאן לעתים קרובות בהעלם אחד.

לפי מה שנראה מן הקורפוס שנצטרף לידנו מעזבונם של פייטני ספרד לא נודעה מאתם חיבה יתירה לשני המרכיבים המקיפים של מערכת היוצר, לגוף היוצר ולזולת. אמנם יש לסייג קביעה זו בהדגשה, כי אין בטחון בכך שהערכת המצב על פי מה שמצוי לפנינו כעת נכונה לגמרי. באמת יש בידנו מספר לא מבוטל של גופי יוצר וזולתות ספרדיים, אשר מהם משתמע בבירור ששני המרכיבים היו ידועים ונפוצים למדי בספרד, בעיקר בתכניות התפילה של ימות החג החשובים. כבר צויין לעיל שהגיעו אלינו הרבה גופי יוצר וזולתות בעזבונו של ר' יוסף אבן אביתור, ואין ספק בחלק מהם שנתחברו עוד בהיותו בספרד.<sup>10</sup> גם בין פיוטי המעטים של ר' יצחק אבן מר שאול יש זולת אחד.<sup>11</sup> אבל ממעשי המשוררים המאוחרים לשניים אלה אין גופי יוצר וזולתות אלא מעט.

הזנחת שני המרכיבים מובנת מכמה פנים. ראשית כל, מן המפורסמות היא שפייטני ספרד לא נטו חסד לקטעי הפיוט הארוכים והשתדלו לחמוק מהם ככל שיכלו. רתיעה זו קשורה בפואטיקה הרשמית של האסכולה, שחייבה את הליטוש הסגנוני והריטורי הדקדקני של הטכסט. חיוב זה נתישם על נקלה בשיר קצר, אבל קשה היה להפעילו בטכסטים מקיפים. לבד מזאת — קשה היה לפייטני ספרד גם בתכניות הנוקשות והמחייבות של שני המרכיבים הללו. כי לעשות כמתכונתן חס היה להם, ולשנות בהן באופן קיצוני קשה היה גם כן מפני יוקרתן הרבה. אמנם בקצת מקרים עשו פייטני ספרד גם זאת וגם זאת, אבל לקבוע בזה מסמרות לא יכלו. וביותר כנראה הפריעה להם המסורת התימאטית של שני המרכיבים, כי מכל קטעי היוצר אלה היו הקשורים במובהק, לפי המקובל, בפרקי הקריאות של השבתות והחגים. פייטני ספרד ביקשו לשחרר את יצירתם מתכנים מחייבים, וביותר מן הזיקה אל תכנים פרשניים-דרשניים. בספרד לא התיחסו בהערצה גדולה לדרשות חז"ל, ואילו את המקרא הכירו כולם על בוריו; הנושאים המסורתיים של גוף היוצר והזולת יצאו אפוא מן האופנה, ולא קל היה להחליפם באחרים. כללו של דבר — נוח היה לספרדים מכל הבחינות שלא לחבר גופי יוצר וזולתות. ואכן רובם לא חיבור פיוטים מסוג זה אלא לעתים רחוקות.<sup>12</sup>

10 אמנם גם אלה מהם שנתחברו במזרח בודאי כתובים, בחלקם לפחות, לפי מה שהיה הפייטן מורגל לכתוב בספרד. מעניין הדבר שבין פיוטי אבן אביתור ה'אירופיים' כמעט שאין מרכיבי יוצר מלבד דווקא גופי יוצר וזולתות. יש לשער שהפייטן כתב גם קטעים אחרים, אלא שעיצב אותם, כנראה, לפי התכניות המזרחיות, ופיוטים שנכתבו בדרך זו לא נקלטו במחזורים הספרדיים הממוסדים.

11 עיין ע' פליישר, יצחק בר לוי, א, 314 ואילך.

12 הסתייגותה של האסכולה הספרדית מגוף היוצר והזולת ניכרת גם מן המחזורים הספרדיים הגדולים המביאים במדור פיוטי היוצר שפע של קטעים מכל מרכיב ומרכיב. במחזורים אלה ניכרת מגמה להעמיד ייצוג לכל מרכיבי המערכת הקלאסית, בלא יוצא מן הכלל. אבל בעוד שמן הסוגים הקטנים (כולל המי כמכה) מובאים בדרך כלל פיוטים הרבה (לעתים למעלה מעשרה) — מדורי גוף היוצר והזולת עומדים על ייצוג מינימאלי של קטע אחד או שניים.

כנגד זה אהבו פייטני ספרד את כל שאר מרכיבי היוצר אהבה יתירה, וזאת (להוציא המי כמכה שעליו ידובר להן) משום אותן סיבות עצמן שהרחיקו אותם מגוף היוצר והזולת. האופנים, המאורות, האהבות והגאולות היו גם במזרח נקודות האור הליריות של המערכות, ועל פי הרוב — גם נקודות השיא שלהן מן הבחינה הספרותית. היקפם המצומצם, עצמאותם התימאטית העקרונית, מיקומם בתפילה בנקודות מרגשות, קירבו את המרכיבים אל לב המשוררים וצרכני השירה כאחד. אמנם, התבניות שנקבעו למרכיבים הללו במזרח לא היו נוחות כל כך, אבל את האופנים והפיוטים שלאחר הזולת ניתן היה לעצב בתבניות חדשות, ספרדיות, בקלות יחסית, כי גם במערכת המזרחית לא נקבעה להם תבנית אחת, מחייבת בהחלט. ואילו המאורות והאהבות, אף על פי שתבניותיהן במזרח היו מוצקות ומחייבות — הכרח גמור היה לעצבן מחדש מפני היקפן המסורתי המצומצם מדי. היקף זה היה בו הגיון קומפוזיציוני בשעתו, אבל הגיון זה נתבטל עם ביטול אופיה הקומפוזיציוני של המערכת. בספרד נעשו המאורות והאהבות סוגי פיוט עצמאיים, וצריך היה לעצב להם תבנית עצמאית. אמת, בנקודה זו היתה מלאכתם של פייטני ספרד קשה קצת יותר, ולהלן נראה איך נתחכמו לבצעה.

למרבח הצער אין החומר התעודי שהגיע לידינו מראשיתה של תקופת ספרד מספיק כדי לשחזר, ולו במשוער, את שלבי התהליך שגיבש את תבניותיהם המיוחדות של מרכיבי היוצר. נראה קרוב לומר שהמהפכה הגדולה בתחום הזה, זו שסילקה כמעט כליל את עקבותיהן של התבניות המזרחיות מרוב מרכיבי היוצר הקטנים והעמידה במקומן את המבנים הספרדיים המשוכללים, נתחוללה בשליש השני של המאה הי"א. היא מיוצגת במלוא היקפה וזהרה בפייטנותו של ר' שלמה אבן גבירול. כמעט שאין ספק שידו של אבן גבירול היתה ראשונה, ואולי יחידה, במהפכה הזאת, אם כי גם כמעט החומר שנותר בידינו מיצירתם של הפייטנים שפעלו לפניו ניכרת לה בשורה ברורה למדי. ר' שלמה אבן גבירול חידש את פני הפיוט בצורה מוחלטת ומעמיקה יותר מאשר ביוצר. הזוכר את מוצקותם החמורה של הצורות והתכנים המזרחיים במרכיבי היוצר אינו יכול שלא להתפעל מן התעוזה העצומה שבמעשי הרשב"ג בגאולות המופלאות שלו, או באופניו, במאורותיו ובאהבותיו השקולים. בסוגי המשנה הללו מחק הרשב"ג בהינף יד את כל סגולות העשייה המזרחיות שעשרות דורות של משוררים גדולים שימרו בקפדנות ובחרדה את אופיין וצביונן. באמת, רק אישיות חזקה ואמיצה, בעלת תודעת יעוד חריפה וששה אלי קרב כשל רשב"ג יכלה להעז להסתכן במעשה אשר כזה. בהיסטוריה הארוכה של שירת הקודש העברית ספק אם יש משל לתעוזה הזאת.

הססגוניות המדהימה של הדגמים הסטרופיים ושל צורות החריזה והמשקל המשוכללים המאפיינת את הפייטנות הספרדית במרכיבי היוצר הקטנים אינה אלא חיקוי ופיתוח של מה שכבר עוצב ונכבש לשירה בפייטנותו של ר' שלמה אבן גבירול. היצירה בנוסח הקדמונים בסוגי המשנה האלה, במידה שניתן

לשחזרה על פי הממצאים שבידנו, היתה ונשארה בוודאי בשוליים. היא חשובה לנו מפני שהיא מצביעה שוב ושוב על קשריה של ספרד עם המסורת המזרחית הקדומה, ומפני שהיא מקלה עלינו להבין את דרכי גיבושן והתפתחותן של צורות השיר החדשות, הספרדיות.

בחשבון כללי צריך לומר שפיוטי היוצר לא עמדו במרכז התעניינותם של פייטני ספרד. תקופת היוצר<sup>13</sup> חלפה לבלי שוב. פייטני ספרד מיקדו את כוחם בחיבורן של סליחות, וגם בתכניות השבתות והחגים העדיפו את הסוגים שחידשו בעצמם, על פני סוגי הפיוט הקלאסיים, שהעשייה בהם היתה נתונה, למרות הכל, ללחצן של מסורות ונהגים שלא היו לפי טעמם. אף על פי כן, תרומת הפייטנות הספרדית לסוג אינה לא מועטת ולא חסרת עניין. היא חשובה בין השאר גם מפני שהיא מראה לנו איך השכילו משוררים גדולים לעצב מחדש צורות ותבניות ארכאיות לפי פואטיקה חדשה וטעם אסתטי חדש, תוך התמודדות בלתי פוסקת, מתוחה לפעמים עד קצה הגבול, עם תביעות ודחפים סותרים.

13 תקופת הפייטנות המזרחית המאוחרת כונתה כך בידי זולאי בכמה ממחקריו מפני הפריחה הגדולה שידע הסוג בעת ההיא. התקופה הקלאסית נראתה בעיניו ממוקדת בסוגי הקרובה, בעוד האסכולות האירופיות — בסוגי הסליחה. החלוקה נכונה בקיום כלליים.

## גוף היוצר

בגוף היוצר חידשו פייטני ספרד חידושי תבנית מעטים בלבד. כפי שצויין זה עתה, לא היה המרכיב אהוד במיוחד על משוררי ספרד, ולפי שלא הרבו ליצור בו — השאירוהו במתכונתו המזרחית. פייטני ספרד שמרו על התבנית הקיקלרית של גוף היוצר וגם על אופיו המקהלתי העקרוני, אף על פי שהלכה למעשה לא בוצעו הטכסטים בספרד בקולות מתחלפים. לפי הנראה מן התבניות שנתחדשו בספרד לא שימשו מקהלות ברוב בתי הכנסת הספרדיים, והפייטנות היוצרת לא לקחה בחשבון את קול המקהלה בעיצוב דגמי השיר שחידשה. אף על פי כן המשיכו פייטני ספרד ליצור פיוטים מקהלתיים על פי המקובל, כל אימת שיצרו בסוגי השירה המסורתיים. אין ספק בכך שקטעי המקהלה נאמרו בפיוטים אלה בהעלם אחד עם המחרוזות הרגילות של השירים, על ידי החזן. לפי הנראה העדיפו פייטני ספרד בגוף היוצר את הדגם שבו הובאו מעט מחרוזות קדוש, ליתר דיוק שתיים, אחת (שנועדה להיעשות רפריינט) אחרי המחרוזות השלישית של הגוף, ואחת מחרוזת סיום, בסוף הפיוט.<sup>1</sup> דגם זה היה שכיח במאה העשירית גם בארץ ישראל ובמזרח בכלל,<sup>2</sup> והוא התאים לשיטות התפילה הספרדיות יותר מן הדגם המלא של המרכיב. יוסף אבן אביתור עצמו העמיד בדרך זו כמה מגופי יוצרותיו,<sup>3</sup> וכן נהג גם ביוצר הגדול שהעמיד לכבוד יום הכיפורים.<sup>4</sup> גוף-יוצר זה שימש דוגמה, גם בעניין

1 עיין לעיל, 223. לעתים קרובות למדי הושמטו במחזורי ספרד מחרוזות הביניים המתחלפות. ולא הושארו במקומן אלא המחרוזות הראיינה שלאחר הסטרופה השלישית, והמחרוזות האחרונה, המסיימת. העיבוד מורגש יפה בהעתקות. קרוב לוודאי שכל אימת שבא לפנינו גוף יוצר עם סטרופת קדוש יחידה ומשורשת, הביא הגוף במקורו מחרוזות קדוש מתחלפות שהושמטו על ידי מעתיקים. אמנם גם במלת השרשור חיבלו המעתיקים לעתים.

2 עיין ע' פליישר, פיוטי ר' סכן, 7.

3 כולל כמה מהם הבאים במחזור הגדול לפרשות השבועיות. הרושם הוא שהפייטן 'פישט' את מבנה הגופים ככל שהתקדם ביצירתו. גופי היוצר שבחומשים הראשונים מביאים מחרוזות קדוש מתחלפות, והם כתובים בתשומת לב רבה ובניסוח מפואר. פחות מזה טרח אבן אביתור על החומשים האחרונים. מחומש דברים נותרו בידנו שרידי יוצר מעטים בלבד, ואפשר שהפייטן לא השלים את המחזור עד תום. התופעה הנסקרת בפנים קבועה למדי ביוצרות שלו שנקלטו במנהגי הספרדים ושיש להניח שנכתבו בספרד. תחילתו 'יום אילפתני להועיל אל שוכן ערץ'; ראשיתו בכ"י אוכספורד 2743/4 דף 63. ב. המשך כתב היר הזה היה שמור באוסף קטעי הגניזה של בית הכנסת שברחוב טלומצקי בווארשה, סימן מג (צילום ממנו במכון שוקן בירושלים), והמשך המשכו גנוז במזיאון הבריטי, אוסף גאסטר 1437. קטעים מהעתקות אחרות של היוצר הזה באים בכתבי היד דלהלן: ט"ש ס"ח 109.36; 124.1c; ט"ש 9/5 H5; H5/114; מוצרי V.28; V.68; IV.387, וכן ט"ש ס"ח 131.37.

זה, לשאר פייטני ספרד שכתבו מעמדות ליום כיפור, שלמה אבן-גבירול,<sup>5</sup> יצחק אבן גיא,<sup>6</sup> ומשה אבן עזרא.<sup>7</sup>

למרות העובדה שהדגם הזה התאים יפה לדרכי התפילה בספרד, רבים גופי היוצר הספרדיים המביאים מחרוזות קדוש מתחלפות. מחרוזות קדוש אלו קשורות אל טורי הסיום של הגושים שלפניהן, כמקובל, בשרשור. יוצרות כאלו נשארו בידנו גם בעזבונו של ר' יהודה הלוי,<sup>8</sup> ואין ספק שרבים כתבו כמותם. תופעה שכבר צוינה לעיל היא התרחבותן של מחרוזות הקדוש בהרבה גופי יוצר של ר' יוסף אבן אביתור.<sup>9</sup> אמת, אין התופעה כללית בשום אופן אצל אבן אביתור, אבל היא שכיחה מאוד. מידת התרחבותן של סטרופות הקדוש אינה אחידה אצלו; עתים היא רבה ועתים היא כדי תוספת של טור אחד או שניים בלבד. אבל החידוש נקלט בספרד; הוא מיוצג גם בגופי יוצר של ר' יצחק אבן גיא,<sup>10</sup> אס כי אין הוא בא במעט היוצרות של שלמה אבן גבירול ושל ר' יהודה הלוי שישנם בידנו. אמת, התופעה עולה גם במזרח, אבל יש לשער שהדבר כרוך שם בהשפעת גופי יוצרותיו של אבן אביתור: הממצא נדיר מאוד ביצירותיהם של פייטנים שלפניו. במידה מצומצמת יותר ניכרת התופעה גם ביצירתם של פייטני איטליה שקדמו לאבן אביתור, ואין זה מן הנמנע שאבן אביתור עצמו חיקה בזה, אמנם בתנופה גדולה, איזה יצירות איטלקיות שנתגלגלו לידי.<sup>10</sup> מכל מקום, התופעה מעניינת, כי היא מעידה על יוזמת שינוי ספרדית במרכיב הזה כבר בראשיתה של האסכולה.

אין לדעת בבירור מה טעם הרחיק אבן אביתור את היקף מחרוזות הקדוש שלו ומה טעם לא קבע לעצמו בזה משטר מסודר. כבר תמהנו לעיל אם לא ביקש לעצב את גופי היוצר שלו כמיני 'מחרוזות עם פזמונים'. עוד נראה להלן שר' יוסף עצמו, וכן גם שאר פייטנים ספרדיים, הכירו את תבנית המחרוזות

5 יוצר זה נדפס לראשונה על ידי ר' אדלמן, *MGWJ*, עז (1933), 437 ואילך, על פי כתב יד אנטונין 1107, ומשם על ידי ד' ירדן, שלמה אבן גבירול, א, 85 ואילך. תחילת הפיוט 'אלהים אילפת סגולת שבטיך', בהוצאה זו הוסיף המהדיר (ט' 7 שם) את מלת הקבע 'אלהים' גם לראש מחרוזת הקדוש, ואין היא, כמובן, בכתב היד.

6 'אלהי אחפש ימותי למצוא נוהי' (א, 4358).

7 'אלהים אל נורא מאוד ואיום' (א, 4636); עיין ש' ברנשטיין, משה אבן עזרא, עמ' קכז, סימן קכט. סטרופת הקדוש האחרונה עיין שם בהערות לפיוט. יוצרות מדגם זה עיין גם אצל ריה"ל, מהד' ירדן, א, 34 (לראש השנה); שם, 171 (לסוכות).

8 עיין מהד' ירדן הנ"ל, א, 252 (לשבת זכור); השרשור משובש שם, אבל עיין שם ריש עמ' 255 שהשרשור במקומו, והוא מלמד גם על הנוסח המקורי של שאר מחרוזות הקדוש); שם, ב, 548 (לשבת איכה); שם, ג, 731.

9 עיין לעיל, 224.

10 עיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 151 ואילך ושם (159 ואילך) עדויות נוספות על השפעות איטלקיות בפייטנותו של אבן אביתור. על קשרים שבין איטליה וספרד בראשית דרכה של האסכולה הספרדית עיין גם מ' מרגליות, הלכות הנגיד, ירושלים תשכ"ב, 7, ו-22. ועיין גם ש' מורג, 'בין מזרח למערב — לפרשת מסירתה של העברית בימי הביניים', דברי הקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות, ד, ירושלים תש"ס, 152 ואילך.



ופזמון, ואם כי לא יצרו בה הרבה, נתנו לה ייצוג מה בפייטנותם.<sup>11</sup> אבל יתכן שהיו לאבן אביתור בזה מטרות נוספות. כפי שנראה עוד מעט נשאר אבן אביתור נאמן ברוב גופי היוצר שלו למנהג הקדום לבנות את המחרוזות על סיומות מקראיות רצופות. בין מן הפרשה שנועדה להיקרא ביום שלמענו יצר, ובין מפרק אחר איזה שהוא מן התנ"ך. ואף על פי שאבן אביתור הרחיב את שורות גופי יוצרותיו בהשפעת פייטנותו של רב סעדיה גאון, עדיין היה לו המקום צר במחרוזות. סטרופות הקדוש, שאותן שחרר על פי הרוב מרצף הסיומות המקראיות, נעשו בידיו מיני קטעי-ביניים ליריים, שנוח היה לו להאריך בהם. כאמור, התופעה אינה כללית אפילו אצל אבן אביתור, והיא מיוצגת אך מעט אצל הבאים אחריו.

קרוב מאוד לומר שכל פייטני ספרד ראו את הפזמונים שהביאו בגופי היוצרות כמחרוזות קדוש, ממש כפייטני המזרח, שהרי הם לא עיצבו את הדגם אלא חיקו בזה את הדוגמאות שהגיעו לידיהם. אצל אבן אביתור באה מלת 'קדוש' צמודה אל מחרוזות הביניים של גופי היוצר בלא שום יוצא מן הכלל, גם בכתבי היד המאוחרים, ואין צריך לומר בקטעי הגניזה. אבל בכתבי היד האירופיים המאוחרים יותר המלה 'קדוש' חסרה לעתים קרובות למדי מסופי מחרוזות הביניים. אין לומר בוודאות גמורה שהתופעה קשורה ברשלנות המעתיקים, אבל כך נראים הדברים ברוב המקרים.<sup>12</sup>

פייטני ספרד שכתבו גופי יוצר קיימו כמעט כולם את החוק הקדום שלפיו יש להציב בסוף המחרוזות סיומות מקראיות. אך רוב המשוררים לא עיבדו פסוקי מקרא רצופים אלא הביאו או סיומות מקרא מלקטות בלא שום משטר, או סיומות מאורגנות לפי עקרון איזה שהוא, על פי רוב אידיאי.<sup>13</sup> מן הכלל הזה הוציא עצמו ר' יוסף אבן אביתור, שאהב מאוד לפייט קטעי מקרא רצופים ופייט כאלה לא רק בגופי יוצרותיו. אמנם גם אצלו מצאנו, ביוצרות של חג, התרחקות מסוימת מן המנהג לבנות את גופי היוצר על קריאות הימים בתורה:<sup>14</sup> הוא ייסד את יוצרותיו אלה לעתים קרובות על פרקי מקרא שונים, מתאימים לענייני החג. מהלך זה בפייטנות הספרדית מוסבר יפה על פי רצונם של המשוררים להרחיק את יצירתם מן הנושאים שבאו ברגיל בגופי היוצר

11 להלן, 533 ואילך, 541 ואילך, 568 ואילך, 597 ואילך.

12 טורי הסיום של מחרוזות הביניים אינם מחייבים על פי הרוב את סיומם במלת קדוש. המלה נוספת לעתים קרובות על המחרוזות באמצעות איזו מלת גשר שמכוחה נעשית המלה מתאימה למה שלפניה. הערכוביה השולטת בעניין הזה ברוב כתבי היד נראית מוכיחה שהמלה היתה קיימת במקור במקומה, והושמטה תוך כדי העתקה בידי סופרים בלתי מנוסים.

13 יוצאים מן הכלל הזה רק קצת גופי יוצר שנועדו לחגים שהקריאה שלהם היתה נוחה מאוד להתפייט לכבוד האירוע, כגון הקריאה בשירת הים ביום ז' של פסח או הקריאה במתן תורה בחג השבועות.

14 יש לזכור, כמוכן, שאת גופי היוצר שבמחזורי הגדול לשבתות ייסד אבן אביתור על פסוקי הקריאה בתורה ובנביאים. אבל מחזור זה עוצב במזרח, לפי הדגמים הקלאסיים המקובלים.

המזרחיים מכוח המנהג לייסדם על פסקות הקריאה של השבתות והמועדים. פייטני ספרד ביקשו לתת לגופי היוצרות שלהם אופי הימנוני ורצו לנוע בהם באופן חופשי מבחינת הנושאים, ודבר זה לא היה בכדי שיושג בלא שינוי בנקודה הזאת.

התרחקותם של פייטני ספרד מן המנהג לעבד בגופי היוצר את פסקות הקריאה של הימים שהפיוטים נועדו לעטרם אינה קשורה רק בהתרחקותם מעולמם של חז"ל, כי אין להבין על פי הנחה זו בלבד את מצב פייטנותו של אבן אביתור: אבן אביתור עדיין שרוי כל כולו בעולמם של חז"ל ברוב פיוטיו, כולל אלה מהם שחיבר בספרד. המפנה התחייב גם ממעמדה החדש של שירת הקודש בתפילת הרבים. כי כל זמן שהתפילה המפוייטת עמדה לבדה בחלל בית הכנסת — היא יכלה לדון בכל נושא שביקשה, כולל בענייני דרש ופרשנות, בלא להתמיה. אבל משעה שהונהג לצרפה לנוסחות הקבע — הפער בין תכניה לבין תוכן נוסח הקבע נעשה גדול מנשוא. ספרד, שהיתה רגישה במיוחד לעניינים מסוג זה, לא יכלה לעמוד בסתירה הזאת, ולפי שלא יכלה (וגם לא רצתה) לשנות את תוכן נוסחות הקבע — שינתה את תכניה המסורתיים של התפילה המפוייטת, וויתרה על זיקתה הקרובה מדי אל קריאות הימים. ר' יוסף אבן אביתור עדיין העמיד את רוב גופי היוצרות שלו על סדרים אלפביתיים (לעתים אפילו כפולים), אבל גם הוא שילב לעתים קרובות את חתימת שמו, בנוסף על החתימות שחתם במחרוזות הקדוש, במחרוזות הגופים, כתום אותיות הא"ב. מנהג זה נדיר במזרח. אבן אביתור אהב לחתום את שמו בפיוטיו: בגופי היוצר שבהם העמיד מחרוזות קדוש מתחלפות חתם את שמו המלא בכל אחת מהן בנפרד. מנהג זה ירשו ממנו כמעט כל פייטני ספרד. אבל רבים מהם ויתרו בגופי היוצרות מכל וכל על האקרוסטיכונים האלפביתיים והעמידו את המחרוזות על חתימת שמם בלבד. אבן אביתור לא עשה כן מעולם, אבל ר' שלמה אבן גבירול כבר בנה כך את היוצר שלו ליום כיפור. בדרך זו הלכו פייטני ספרד לא משום היוהרה, אלא מפני שביקשו לעצב לעצמם דרך פשוטה לצמצם את היקף פיוטיהם.<sup>15</sup> אבל לא מעטים גופי היוצר הספרדיים המיוסדים על סדרים אלפביתיים, אם כי רובם גם חתומים אחר כך בשם מחבריהם.

כמעט שאין צריך לומר שהפייטנות הספרדית לא הכירה את הסטיות הדקות מן הנורמה המקובלת שהיו נהוגות במזרח בתבנית גופי היוצר. היא לא ידעה דרך משל את מנהגה של הפייטנות המזרחית לעצב בצורה שונה מן המקובל את גופי היוצר של שבתות הפורענות,<sup>16</sup> ולא הכירה את צורת היוצר המרבע.

15 העובדה שרוב הפיוטים הספרדיים מיוסדים על חתימות מחבריהם ולא על אלפביתים קשורה בראש וראשונה בחיבה הספרדית ליצירות־שירה קצרות. מובן שלאחר שנקבע הנהג בראשית דרכה של האסכולה, הוא נשאר קבוע, מכוח ההרגל, גם בפיוטים שמצד היקפם ניתן היה לסדרם באקרוסטיכון אלפביתי.

16 השווה לעניין זה את גוף היוצר לשבת איכה של ריה"ל שהוזכר לעיל לעניין אחר, מהד' ירדן, 548 ואילך, שהוא גוף קלאסי לכל דבר. אבל ח' שירמן פרסם בידיעות המכון, כך

מיני התכנסו שהונהגו בגוף היוצר המזרחי בהתפתחותו היו ונשארו זרים לה ורחוקים ממנה.<sup>17</sup> לעתים בלבד חיפשו פייטני ספרד תחליף להם כִּאֲרָגוֹן התימאטי הפורמאלי של הסיימות המקראיות או בשימוש, מועט ומיקאני, במלות קבע בראשי המחרוזות.<sup>18</sup> הם ויתרו גם על האפשרות (שפייטנותו של רב סעדיה הושיטה אותה להם בקנה) להרחיב את טורי הגופים כדי להכיל חומר פייטני רב, וזאת למרות העובדה שר' יוסף אבן אביתור קיבל את החידוש בהתלהבות ונענה לו ברוב יוצרותיו.<sup>19</sup> גופי היוצר הספרדיים חוזרים בזה אל המתכונת המועטת שהיתה נהוגה ביוצרותיהם של שלמה סולימן ואלעזר בירבי קילר. פייטני ספרד גם לא השקיעו שום מאמץ בשכלול הקיצוב בגופי היוצר שלהם ואין צריך לומר שלא שקלו אותם לא כמשקל ההברתי ולא כמשקל הכמותי.<sup>20</sup> גוף היוצר הספרדי מאשר אפוא את הכלל הפייטני המלמד שסוגי הפיוט שהעשייה בהם מועטת מתנוונים עם הזמן, או, לכל היותר, קופאים על שמריהם. מצבו של גוף היוצר בספרד קרוב יותר אל הניוון מאשר אל הקפאון. אבל ר' יוסף אבן אביתור עדיין ראה את המרכיב בעיניים אחרות, ותקופת יצירתו בו הצמיחה לא רק הישגים מרשימים אלא גם יוזמות חידוש מסויימות שמעידות על חיות המרכיב בראשית דרכה של האסכולה. כבר ציינו לעיל את התייחסותו, הסוטה מן המקובל, של אבן אביתור, למחרוזות הקדוש, ואת נסיונו לעצב להן פרצוף פנים חדש. באחד מגופי היוצר שלו במחזור יוצרותיו לפרשות השבועיות, בגוף לפרשת תצוה, חידש אבן אביתור חידוש מעניין שראוי שנתעכב עליו שעה קלה, אף על פי שכנראה לא חזר עליו עוד, וגם לא הורישו, עד כמה שידוע לנו, לפייטנים שלאחריו, לא במזרח ולא בספרד. בגוף יוצר זה, שהוא לכאורה גוף קלאסי מתחילתו ועד סופו, שרכב אבן אביתור אחרי הפזמון הראשון קטע ביניים עצמאי וארוך (חתום במחרוזות פתיחה שלו

ו, עמ' שכח התחלה של פיוט מיוחס בכותרתו ל'בן ששת', שהוא אולי יוצר לדברים ואיכה עשוי במחרוזות מרובעות. שירמן נטה ליחס את הפיוט לפייטן הספרדי יוסף בן ששת, בן דורו של יהודה הלוי. תחילת הקטע 'אמונים רחצו במי תשובה לב מתגאל', אבל עיין על זה עוד להלן, בסמוך.

17 כך נהגו באופן קבוע בגופי היוצרות שלהם ליום כיפור, לפי הדוגמה שקבע ר' יוסף אבן אביתור. אבן אביתור הציב בראשי מחרוזות היוצר שלו ליום כיפור את מלת הקבע 'יום', וסיים את המחרוזות בפסוקים שתחילתם ב'י'. שלמה אבן גבירול פתח את מחרוזות היוצר שלו ליום כ במלת הקבע 'אלהים', והציב בסופן סיומות עם מלה משורש 'שפט'. יצחק אבן גיאת העמיד בראשי המחרוזות את מלת הקבע 'אלה' וסדר למחרוזות סיומות עם מלת 'יוצר'. משה אבן עזרא פתח את המחרוזות במלת הקבע 'אלהים' (כמו רשב"ג), והציב בסופן סיומות עם תיבה משורש 'חטא'. שאר גופי היוצר הספרדיים צנועים הרבה יותר, בדרך כלל, מן הבחינה הזאת.

19 אמנם בעיקר נהג כך במחזור היוצרות הגדול שלו לפרשות השבועיות, שנתחבר, כזכור, במזרח. בשאר גופי היוצרות שלו אין הטורים ארוכים כל כך.

20 יוצא מן הכלל הזה גוף היוצר 'אבוננה במקצת יצירת רקועה' המועתק בכ"ט ש 8H19/10 שהוא כנראה שקול כמשקל הברתי. הפיוט חתום במחרוזות הקדוש שלו 'יצחק', ובמקום סיומות באות בו פיסקות מן הקטע 'אל ברוך גדול דעה' (לעיל). פיוט [ט]. אין בטחון שהקטע נתחבר בספרד.

'יוסף' ובגופו 'אני יושף מארדי' כלומר איש מרידה). השיר מרחיב את הדיבור על הדלקת המנורה בבית המקדש, שהיא עניין פתיחת פרשת תצווה.<sup>21</sup> בכתב היד המביא את הקטע בשלמותו (אוכספורד 2712/31) הוא מכונה 'פזמין', כלומר פזמון. סטרופת הפתיחה של הפיוט עשויה ארבעה טורים חד-חרוזיים, בעוד גוף הפיוט בנוי מחרוזות תלת-טוריות, חד-חרוזיות אף הן. הטור האחרון של מחרוזת הפתיחה ('לפני יי לזכרון') מועתק בכתב היד בסוף כל מחרוזת כרפרין, אבל חרוזו אינו משפיע על המחרוזות עצמן. ה'פזמון' הוא אפוא 'קדם-ספרדי'.<sup>22</sup> המחרוזות מביאות גם מלות קבע ('שמן זית זך ולא...') בראש טורן השלישי והן מיוסדות על תבנית תימאטית טרומית שבה נעשה שימוש קישוטי בצירופים ממשניות מפורסמות במסכת שבת (ב:א"ב). הפזמון חורג אפוא מגוף הפיוט שכתוכו שולב מכל בחינות התבנית. וביותר הוא חורג מבחינת מקצבו, שהוא חפזו יותר וקל יותר בהרכבה ממקצב המחרוזות שמסביבו. מיד עם סיום הפזמון נפתח גוש המחרוזות השני של גוף היוצר והפיוט נמשך והולך משם כדרכו, כגוף יוצר רגיל. אין ספק בכך שאבן אביתור ביקש לחדש חידוש בגוף יוצר זה ולהפתיע את שומעיו בשילוב קטע עצמאי, במקום בלתי צפוי, בטכסט הקלאסי. החידוש חודש במזרח, כי, כפי שידענו, מחזור היוצרות הזה נכתב בידי אבן אביתור אחרי שעזב את ספרד, אבל השיטה איננה מזרחית כלל, אלא ספרדית במובהק. בהרכבה סוגי פיוט קלאסיים, כגון בקדושתאות ובשבעתות, הצמידו פייטני ספרד 'פזמונים' לקטעים הארכאיים, הסטאנ-דארדיים של הקומפוזיציות.<sup>23</sup> נסיונו של אבן אביתור לעשות כדבר הזה גם ביוצר עולה בקנה אחד עם שיטה זו. כאמור, אין לנו לפי שעה דוגמה נוספת למהלך הזה, לא בין גופי היוצר של אבן אביתור וגם לא בין גופי היוצר של משוררים אחרים, אבל אפשר בהחלט שקטעים מסוג זה נכתבו יותר, אלא שלא הגיעו לידנו. החידוש מעיד בעקיפין גם על תחושת הלאות שנתעוררה, גם במזרח, מן התבניות הסטאנדארדיות הבלתי משתנות של גוף היוצר.

פייטני ספרד חידשו בחלק מגופי היוצר שכתבו חידוש נוסף, אף הוא מעניין וטיפוסי. הוא מופיע לראשונה כנראה ביוצרותיו של ר' יצחק אבן גיאת, או כימי דור אחד לפניו.<sup>24</sup> גופי היוצר הכתובים בשיטה זו אינם שונים בעיקרם מן הגופים הקלאסיים, אבל יש בהם מעין חלוקה פנימית קבועה של נושאים. כל

21 הקטע נדפס, בתלוש מן הגוף, על ידי מ' זולאי, יוצרות אבן אביתור, 246 ואילך.

22 אבל, כמובן, לא לגמרי, כי בפייטנות המזרחית אין מחרוזות הפתיחה שונות בהיקפן (בדרך כלל) ממחרוזות השירים עצמם. גם השימוש המתוחכם קמעה בטור האחרון של מחרוזת הפתיחה בתור רפרין — 'ספרדי' הוא, במידה מסוימת לפחות.

23 על דרכם זו של פייטני ספרד בכמה סוגי פיוט קלאסיים עיין ע' פליישר, רהיטי אבן גבירול; הנ"ל, שירת הקודש, 370 ואילך; 384 ואילך; הנ"ל, יצחק בר לוי, א, 294 ואילך; הנ"ל, יצחק בר לוי, ב, 432 ואילך.

24 עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 386 ואילך; מ"ח שמלצר, יצירתו של אבן גיאת, 92 ואילך. פיוט ראשון מטיפוס זה (לר' אוהב בן מאיר) פרסם ח' שירמן, בידיעות המכון לחקר השירה העברית, ד (תרנ"ז), עמ' רעז ואילך. הוסיף על זה שני פיוטים, לר' ברוך ולר' יצחק גיאת — מ' זולאי, מקור וחקיקו, עמ' מז ואילך.

שלוש סטרופות הבאות באותו גוש נתפשות כחיבורים האלה כקשורות זו בזו, וכמביאות כולן יחד, בציטוט ישיר, את דבריו של דובר איזה שהוא. גוש הסטרופות שלאחרי כן, על שלוש מחרוזותיו, מכיל דברי תשובה או התווכחות של דובר אחר. הגוש השלישי שב להביא דברים מפי הדובר הראשון, וחוזר חלילה. שמות הדוברים מצויינים בקטעי פסוקים, בכותרות קצרות הבאות בראשי הגושים, כגון 'ויאמר יי אל משה' ו'ויבא משה ויקרא לזקני העם' (בגוף יוצר לשבועות), או 'ויאמר יוסף אל פרעה' ו'ויאמר פרעה אל יוסף' (ביוצר לפרשת מקץ), או 'שובו אלי ואשובה אליכם' ו'הננו אתאנו לך כי אתה יי אלהינו' (לראש השנה, בפיוט המובא להלן), וכן כל כיוצא בזה. הכותרות נבדלות מגושי המחרוזות ובאות בראשם, במנותק מהם. לעתים מצטרפים למשא ומתן שלושה דוברים לסירוגין.<sup>25</sup> שתי סטרופות ביניים מוסיפות סיכום על דברי הגושים שלפניהן; הן נעות בגופים לסירוגין, כרפרינים. במקום שמדברות שלוש נפשות יש בפיוטים, בדרך כלל, שלוש מחרוזות ביניים מסכמות. ברוב הפיוטים שמצאנום בנויים בדרך זו מושמטת מלת 'קדוש' מסוף מחרוזות הביניים; קשה לדעת אם משום רצון הפייטנים או משום רשלנות המעתיקים.<sup>26</sup>

מובן מאליו שלא כל גופי היוצר יכלו להיטבע בדפוס הזה, ויש בידנו, כנזכר לעיל, גופי יוצר ספרדיים מובהקים, ובתוכם גם של יצחק אבן גיאת, העשויים בדרך הרגילה. האופי הדיאלוגי שנתחייב לפיוטים מן השימוש בכותרות שבראשי הגושים לא התאים לכל נושא. באמת, רוב גופי היוצר שנכתבו בדרך זו מיוסדים על פרקי מקרא דיאלוגיים, ומעבדים, בהרחבה כמובן, את המשא ומתן המקראי. המחרוזות שבגושים אינן צמודות בדרך כלל לפסוקים שבפרק

25 כך למשל ביוצר לשבועות לר' ברוך שנוזר בהערה הקודמת. הכותרת בראש הגוש הראשון היא 'ויאמר יי אל משה לך אל העם'; בראש הגוש השני: 'ויבא משה ויקרא לזקני העם'. בראש השלישי: 'ויצענו כל העם יחדו ויאמרו אל משה', וחוזר חלילה. בדרך זו היה בנוי כנראה גם יוצר לבלק שקטע ממנו מועתק בכ"י ט"ש ס"ח 130.54: 'שלוש הכותרות המתחלפות כאן הן 'ויאמר בלק אל בלעם'; 'ויאמר בלעם אל בלק', ו'וישא משלו ויאמר'. משונה מאוד היה בינויו של היוצר שחיבר ר' משה אבן עזרא לפרשת קורח, שקטע גדול ממנו מובא בכ"י ט"ש ס"ח 133.1c-d (כתוב בראשו: 'לסדר ויקח קרח לר' משה בן עזרה ז"ל'). בראשי הגושים של יוצר זה באות כותרות מתחלפות שאינן חוזרות עוד, כדלהלן: 'ויאמר קרח אל משה', 'ויאמר משה אל קרח', 'ויאמר קרח אל כל עדתו', 'ויאמר משה אל קרח ואל עדתו', 'ויפול משה על פניו ויאמר אל יי'; ועדיין אין בידנו הפיוט אלא עד מחרוזת מ' שלו ואיננו יודעים איך נמשך הגוף משם ואילך. מופלאה גם חלוקת הפיוט הזה לגושים: הגוש הראשון מכיל, כמקובל, שלוש סטרופות (חתומות 'משה'), אבל שאר הגושים שבכתב היד מכילים כל אחד ארבע סטרופות (עיין בדומה לזה אצל הקלירי, ע' פליישר, שבעות הבדלה, 354). בפיוט נעה מחרוזות קדוש רפרנית אחת, שקולה במשקל ההברות (שש הברות לטור, עיין על כך להלן, בפנים). בדרך משונה זו היה בנוי גוף יוצר ספרדי נוסף לאותה פרשה; קטעים ממנו בכ"י ט"ש ס"ח 130.82, אלא שכאן עומדים הגושים על שלוש סטרופות בלבד, ויש שתי סטרופות ביניים.

26 עיין על כך להלן בסמוך.

הנידון, אלא מביאות סיומות מקראיות מלוקטות, לפי העניין. מפני האופי הדיאלוגי שלהן זכו היצירות הללו גם בשם מיוחד, שבו הן מצויינות בכמה כתבי יד מן הגניזה: 'מגאובה', כלומר 'שירי' מענה'.

השיטה היתה נפוצה למדי בספרד. לבד מכמה קטעים אנונימיים יש בידנו גופי יוצר מסוג זה חתומים בידי ר' יצחק אבן גיאת, ומשה אבן עזרא, וכן בידי פייטנים ספרדיים פחות מפורסמים כגון אוהב בר מאיר וברוך.<sup>27</sup> הואיל וגופי יוצר היו בכלל בשימוש מועט בספרד, וגופי יוצר מן הטיפוס הזה לא היו כנראה מעולם בשימוש ממוסד וקבוע, כל הדוגמאות הקדומות לשיטה הזאת הגיעו לידנו מן הגניזה. הנה דרך משל גוף יוצר כזה, כתוב בידי ר' יצחק אבן גיאת, ומיועד לראש השנה. מקורו בכ"י אוקספורד 2710/6, דף 59 ע"א:

[קלט]

מעמד ראש השנה

שוכו אלי ואשוכה אליכם!

יד דרך תשוכה הוריתי לְכִנִּי

חֲבֵלִם לְשׁוֹם חֲבֵל נֶאֱמָנִי

אם תשוב ישאל נאם יי

5

צְבִי נִחַלֶּת תְּמִי נַעֲמָה לְחַמֵּד

אך נחלת שְׂבִי שְׁפָרָה עַד מָאֵד

אם תשוב ואשיכך לפני תַעֲמֵד

חֲזָקוּ וְאֵל תִּרְפוּ מִלְּבָאֵב וְהִקְרוּ

בְּשַׁעֲרֵי תְּשׁוּבָה פִּתְחוּ וַיִּקְרוּ

יוֹמָם וְלַיְלָה לֹא יִסְגְּרוּ

10

פז >מון< הנה פשוטות יְדִי

לְקַבֵּל תְּשׁוּבַת יְלָדִי

שׁוּבוּ שׁוּבוּ עָדִי

הִנֵּנוּ אֶתְאָנוּ לָךְ כִּי אַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ!

ביאור:

מועתק עד טור 62 גם בכ"י המוזיאון הבריטי Or 5557P, דף 57 (= ב). ושם כתוב בראשון: 'לראש השנה ל>חן< אסתר ומרדכי'; עיין על כך להלן. 1 שוכו אלי וכו': מל' ג: ז: 2 יד דרך: סימן דרך, תמרוך של תשובה. והצירוף על פי ש"א ד: יג: 3 חבלם: גורלם, שכרם. חבל נאמני: כשכר הצפון לצדיקים. 4 אם וכו': יר' ד: א: 5 צבי: תפארת. תמי: צדיק. ובכ"י ב: תומי נעמה למאד. 6 אך וכו': אבל נחלת בעלי התשובה נאה יותר. והלשון על פי תה' טז: 7 אם וכו': יר' טו: יט: 8 והברו: והנקו מעונותיכם. 9 פתחו: מנוקד כך בכה"י, ור"ל: הפתוחים. ויקרו: מלשון לקרות את שְׁעֵי הַבַּיִת (נח' ב: ח). כל: והחזקים. 10 יומם וכו': יש' ס: יא: 13 שוכו וכו': על פי יואל ב: יב: 14 הננו וכו': יר'

27 עיין על כך לעיל. הערה 24.

- 15 קווי מבטח נועם חזיוני  
אוחזי דרך גליתי לפני  
אם ישוב ישיבני יי
- בַּעֲדוֹתֶיךָ דִּבְּקָנוּ וְרָגְלֵינוּ אָצָה  
וְלִמְצוֹא מְקוֹר חַיִּים בְּנֶפֶשׁ חֲפָצָה  
אֲחֲרֶיךָ נְרוּצָה 20
- רָפָא נָגַע חוֹלַת מְשׁוּבָה  
הִפְרָה כְּרִית אֶהְבָּה אֶהֱב נִדְכָּה  
הַשִּׁיבֵנִי וְאֶשׁוּבָה
- פֶּז <מוֹן> אִם פֶּשַׁע הִרְבִּינוּ  
סְלִיחָה אֱוִינוּ 25  
הַשִּׁיבֵנוּ אֲבִינוּ
- שׁוּבוּ אֵלַי וְאֶשׁוּבָה אֲלֵיכֶם !
- יָקְרוּ בְּעֵינֵי בְּעִלֵי תְשׁוּבָה וְאַרְחִיחֶם  
וְשָׁתִי כְּרוּבֵי לִקְבֵּל שְׂבִיחֶם  
וְיָדֵי אָדָם מִתַּחַת לְכִנְפֵיהֶם 30
- הִנֵּה כְּתוּבָה כִּי רַחֲמֵינוּ מִן קִרְבָּתִי לַעֲרוֹב  
מִקְרֹבֵי אֲשֶׁר חֲשַׁקְתִּי לָרֹב  
שְׁלוֹם שְׁלוֹם לְרַחוּק וְלִקְרֹב
- וּמַעוֹלָם אֲמַצְתִּי לָבָם עַת חֲטֵאתֶם  
וְהִקְדַּמְתִּי לְמִזְוָרָם אֲרוּכָתֶם 35  
אֲרָפָא מְשׁוּבָתֶם

ביאור:

ג:כב. / 15 קווי וכו': נראה לי המשך הכותרת: הננו אתאנו ... קווי מבטח וכו' ונעם חזיוני ר"ל: נבואות הנחמה הנעימות. / 16 גליתי: בכ"י ב: גליתי; והוא הנכון. כלומר: אוחזי דרך התשובה. / 17 אם ישוב וכו': ש"ב טו:ח. / 20 אחרין נרוצה: שה"ש א:ד. / 21 חולת משובה: של נגועת החטא, כלומר של ישראל. / 22 הפרה וכו': את זו שהפרה ברית אהבתך — אהוב אהבת חינוס. והלשון על פי הוש' יד:ה. ובכ"י ב: ליתא 'אהבה'. / 23 השיבני וכו': יר' לא:יז. / 25 אוינו: ביקשנו, חפצנו. ובכ"י ב: לבית סליחה אבינו, כלומר חפצנו לבא לבית הכנסת. / 26 השיבנו אבינו: אין זה פסוק: הצירוף שאלו מפתחת ברכת התשובה בעמידה. / 29 ושתי כרובי: ציורית מלאכי. / 30 וידי אדם וכו': יח' א:ח. ובפסוק: כנפיהם. והכוונה לדרשת חז"ל בפסחים קט"ע א: וידי אדם מתחת כנפיהם: ידי כתוב, זה ידו של הקב"ה שפרוסה תחת כנפי החיות כדי לקבל בעלי תשובה. / 31 הנה וכו': ההשלמה על פי כ"י ב. ר"ל: ידוע שאני מקרב בעליתשובה יותר מצדיקים גמורים: והוא על פי מאמר חז"ל בברכות לר ע"ב ובמקבילות: מקום שבעלי תשובה עומדים שם צדיקים אינם עומדים שם. / 32 מקרובי אשר: נשטט בכ"י ב. / 33 שלום שלום וכו': יש' נז:יט. / 34 אמצתי לבם: עורדתי אותם לחזור בתשובה. / 35 למזורם: למכתם. ארוכתם: רפואתם, כלומר: תשובה לחטא. / 36 ארפא וכו': הוש'

פז>מון< הנה פשוטות ידי  
<לקבל תשובת ילדי  
שובו שובו עדי>

40 הננו אתאנו לך כי אתה יי אלהינו !

דוים יען הרמנו קול ופה הרחבנו  
אף חקי שרירות לב עצבנו  
כי עתה שכנו

45 הלא צאן אכדות דמינו בתעתועינו  
יום טענו אל טוב מרעינו  
שובנו אלהי ישענו

גשים לרצותך ותכסנו כלימתנו  
לכודי חטאתינו ושבוני עונותינו  
שובה יי את שכיתנו

50 פז>מון< אם פשע הרבינו  
<סליחה אוינו  
השיבנו אבינו>

שובו אלי ואשובה אליכם !

55 יום רפות יד ומעוד צעד כמיהיך  
ותתהפך תחתך גבהיך  
ושבת עד יי אלהיך

אכן חן תשא פניו בחלותך  
וכי תקדמנו בבואך וצאתך  
ושב יי אלהיך את שבותך

60 תזכה להנות ואכל בשתי שלחני

ביאור :

יד :ה. / 41 דוים : מצטערים ומתסירים אנו. יען וכו' : על שהחצפנו פנים. / 42 חקי : כ"י ב :  
חוק. / 43 כי עתה וכו' : בר' מג.י. / 44 בתעתועינו : בחטאינו. / 45 טענו : היום תטע אותנו  
במרעה הטוב. הסופר כתב תחילה 'טעינו' ותיקן. גם בכ"י ב : טענו. / 46 שובנו וכו' : תה'  
פה :ה. / 47 גשים : אנו נגשים. ותכסנו וכו' : יר' ג :כה. / 49 שובה וכו' : תה' קבו.ד. /  
55 ותתהפך וכו' : וגבהך ישפל : מעלה שלך ייעשה מטה. בכ"י ב : ויתהפך. / 56 ושבת  
וכו' : דב' ד :ל ועוד. / 57 אכן חן תשא : כנראה : קחו עמכם מרגלית טובה, ור"ל : את  
התשובה. פניו : ראוי היה : פניי, אבל גם בכ"י ב : פניו, ואם כן הם דברי הפייטן. /  
58 תקדמנו : ספק כתוב תקדמני. אבל בכ"י ב : תקדמנו. / 59 ושב וכו' : דב' ל :ג. /  
60 בשתי שולחני : בעולם הזה ובעולם הבא. והלשון על פי ברכות ה ע"ב : לא כל אדם



פִּי כִּהְצַנֵּעַ לְכַתֵּךְ לְפָנַי  
אַתָּה תָּשׁוּב וְשִׁמְעֵתָ בְּקוֹל יְיָ

פז'מון' הנה פשוטות ידי  
<לקבל תשובת ילדי  
שובו שובו עדי>

65

הִנֵּנוּ אֲתָאֲנוּ לָךְ כִּי אַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ !

חוֹסֵן תִּנְחוּמֵי שֵׁב חִיָּה תִּתֶּנָּה  
קַיִּים בְּעָמֹד חוֹבֹו לְמוֹלוֹ כָּצָר וְאַרְיָה  
עֶזֶר מִצָּרֵיו תִּתֶּנָּה

זֶרֶה אִף נִחְפָּצִי קִרְבְּתָךְ תִּישַׁע  
וְעַל יָדֵי שְׂבִיָּהֶם תִּקְרַב יֵשַׁע  
וּבָא לְצִיּוֹן גּוֹאֵל וּלְשָׁבִי פֶשַׁע

70

קָרַב זְמַן נִתַּק מוֹסְרוֹת מוֹטוֹתֵינוּ  
וּבִהְעֲלוֹת בְּכַף מֵאֲזָנִים חֲטָאֵתֵינוּ  
תָּשׁוּב תִּרְחַמֵּנוּ תִּכְבּוֹשׁ עֲוֹנוֹתֵינוּ

75

פז'מון' אם פֶשַׁע הִרְבֵּינוּ  
<סְלִיחָה אֵוִינוּ  
הַשִּׁיבֵנוּ אֲבִינוּ>

ביאור:

זוכה לשני שולחנות. / 61 בהצנע לכתך: על פי מיכה ו: ח. / 62 אתה תשוב וכו': דב' ל: ח. /  
ובמקרא: ואתה. / 67 חוסן: עוצמת, ריבוי. שב: של בעל התשובה. / 68 חובו: חטאו. /  
69 עזר וכו': דב' לג: ז. ובמקרא: ועזר. / 70 אף: חרון. / 71 ועל ידי שביהם: בזכות בעלי  
תשובה שבהם. / 72 ובא וכו': יש' נט: כ. / 73 נתק: כמו: ניתוק. / 75 תשוב וכו': מיכה ז: יט.

הפיט פשוט לכאורה וצורתו קרובה מאוד אל מה שהורגלנו לראות במזרח. אבל עין חדה תגלה בו בלא קושי סימני היכר ספרדיים, גם מעבר לכותרות המתחלפות הבאות בראשי הגושים. עצם העמדת הדיאלוג בין הקב"ה לכנסת ישראל בעימות דראמאטי חוזר ונשנה, תוך האנשה גמורה של שני הדוברים ושמידה קפדנית ועקבית כמעט לחלוטין על נוסח של דיבור ישיר של שניהם, הוא עניין ספרדי. מעטים מאוד הפיוטים המזרחיים הבנויים בצורה זו. גם נוסחן המלוטש והמתומצת של שתי מחרוזות הביניים מייצג את האסכולה הספרדית: מחרוזות היוצר אינן שקולות וקיצובן ארכאי, אבל שתי מחרוזות הביניים שקולות כמעט בדיוקנות גמורה במשקל ההברות.<sup>28</sup> הרציטאטיב המארך של הדו־שיח נחתם בהן בצורה חריפה. האופי

28 מחרוזות הביניים הראשונה (טורים 11-13) שקולה בדיוק גמרץ. השנייה (ט' 24-26) לקויה בנוסח הפנים בטור השני. אבל בנוסח המקביל, בכ"י המוזיאון הבריטי P 5557, Or, דף 57, גירסה אחרת: 'לבית סליחה אבינו', והיא מדויקת מצד המשקל (שש הברות לטור).

הספרדי של הקטע בולט גם בשימוש הנועז שעושה הפייטן בסיומות המקראיות. שחלק מהן באות כאן במשמעות שונה לגמרי מזו שנלווית עליהן מהקשרן המקראי. המקראות בטורים 17 ו-43, ובמידה מסוימת גם המקרא שבטור 69, הדהימו בוודאי את המתפללים בפרוש החדש שנתפרשו בפיוט. השימוש החדש הזה בסיומות המקראיות הוא מן ההמצאות המופלאות של הפייטנות הספרדית והוא תוצאה ישירה של הדרך החדשה שבה קראו משכילי ספרד את התנ"ך.<sup>29</sup> מעניין הדבר שהפייטן ביקש לארגן את הסיומות מצד נושאיהן: ברכות מהן באה מלה מפורש 'שוב', השיטה קדומה, כזכור, אבל במקומות שבהם היא מופיעה במזרח היא מתבצעת תמיד במלואה; כאן אין הפייטן מקפיד בזה יתר על המידה. עובדה זו מצביעה על התרופפות מסוימת של חומרות חוקי הצורה המסורתיים בספרד.

החידוש שתיארנוהו בזה נתחדש על ידי פייטני ספרד משום רצונם לעצב לגוף היוצר הישן והמיושן פרצוף פנים שונה מן המקובל. האפשרויות שנפתחו לפני הפייטנים מכוחו היו רבות. הן גם עלו בקנה אחד עם אהדתם לעיצובים דיאלוגיים, אהדה שבאה להם מהשכלתם הפילוסופית, ומן השירה הערבית ושירת החול העברית שבהן נחשבה ה'התווכחות' קישוט 'רשמי'.<sup>30</sup> גם בעולמה של הפייטנות הספרדית נעשה שימוש נפוץ בקישוט הזה. אבל ראוי לציין שמבחינה זאת עומדים לפנינו בשירת הקודש הספרדית דוגמאות נועזות ומפותחות הרבה יותר. שלא כפייטנים הקדומים — פייטני ספרד לא חששו להעמיד בשירתם, בזה ליד זה, דברי שיחה בין נפשות שונות גם בלא לציין במפורש את שם הדוברים.<sup>31</sup> קהל המתפללים הספרדי היה משכיל דיו לעקוב אחרי התרחשויות דיאלוגיות ולהבין את מהלכן גם בלא ציוני-דרך כלל. גם בגופי היוצר שנסקרו זה עתה יכלו הפייטנים לנהוג כך: גם אילו הביאו את דברי המשיחים גוש אחרי גוש בלא ציון הדוברים היו כוונותיהם נתפשות בלא קושי. אבל אילו נהגו כך לא היה גוף היוצר מתחדש תחת ידיהם במאומה, ובכל אופן לא בפניתו החשובה ביותר: בתבניתו. על ידי העמדת הכותרות בראשי הגושים עשו אפוא הפייטנים מעשה שייחד את יצירתם מפורשות, במובדל ממעשיהם של הפייטנים שקדמו להם בזמן. אפשר שגם אופיה הארכאי של תבנית המרכיב, אופי שנמנעו מלשנותו בכיוונים ספרדיים (כגון על ידי שימוש במשקל או בדרכי חריזה חדשניים), שכנעם להתאים את חידושם למהלך הטיפוס של הפייטנות הישנה.

קשה לדעת, כמובן, מאין בא לפייטני ספרד חידוש זה. אפשר בהחלט שהוא פרי המצאת אחד הפייטנים, אולי של ר' יצחק אבן גיאת, שחידש ביוצר כמה חידושי תבנית נוספים כפי שנראה להלן.<sup>32</sup> אבל אין זה מן הנמנע שהרעיון עלה על דעת המחדש על פי תבנית שעוצבה מאות שנים קודם לכן בידי ר' אלעזר בירבי קליר. בקרובת הפורים של הקלירי שתחילתה 'אמתך וחסדך אל

29 אמנם הראשון שנהג מנהג זה בפיוט היה רב סעדיה גאון. אבל פייטני ספרד בלבד קלטו את השיטה ופיתחו אותה בתעווה רבה. פייטני מרכז אירופה (בעיקר האשכנזים) הלכו בזה בעקבותיהם.

30 עיין ד' ילין, תורת השירה הספרדית, ירושלים ת"ש, 310 ואילך.

31 עיין בעניין זה לעיל, 141 ואילך.

32 עיין עמ' 555 ואילך.

תרחק<sup>33</sup>, בא קטע־מילואים מרשים ביופיו שפתיחתו 'אסתר ומרדכי לכם ניתך'. קטע זה עשוי בצורת קיקלר, ושתי מחרוזות ביניים רפריניות נעות בו לסירוגין. החל מגוש המחרוזות השני שבו מתחלפות בראשי הגושים, ממש כמו ביוצרות שלנו, שתי כותרות: 'ויאמר מרדכי להשיב אל אסתר' ו'ותאמר אסתר להשיב אל מרדכי'. הכותרות חריגות ואין הן כלולות במחרוזות שלאחריהן. הפיוט נפוץ ביותר בגניזה<sup>34</sup>, אבל טרם נדפס במהדורה מתוקנת. כדי להבליט את שיעור הקירבה בין הפיוט לבין היוצרות שנדונו כאן נביא את תחילתו על פי כ"ט ש"ש H12/6. מטעמים גראפיים אנו מדפיסים את המחרוזות התלת־טוריות של השיר בשתי שורות של דפוס:

[קמ] אֶסְתֵּר וּמָרְדֳּכַי לָכֶם נִתַּךְ / עַל דְּבָרֵי הַתֶּךְ  
וְחִיכּוּ לִישׁוּעָתְךָ

אִמְרָה אֶסְתֵּר וְנִמָּה / אֲנִי עֲגוּמָה  
מֵאֲכִי וְאִמִּי יְתוּמָה

5 אָף לְזֹאת לְבִי הוֹכָאב / כִּי נִשְׁאַרְנוּ כְּדָאב  
כִּיתוּמִים וְאִין אָב

פז>מון< אֲנִי וְאַתֶּם בְּחִילָה  
לְבָקֶשׁ מְחִילָה  
מִשׁוּמַּע תְּפִילָה

10 וַיֹּאמֶר מָרְדֳּכַי לְהָשִׁיב אֶל אֶסְתֵּר

בְּמוֹת אֲבִיךָ וְאִמְךָ וְאַתָּה נַעֲרָה / הַזֵּהִירוּנִי הַזֶּהֱרָה  
הַזֶּהֱרָה בְּנַחֲלָתִינוּ הַנִּשְׁאָרָה

בַּת לִי לְקַחְתִּיךָ / וּכְכֻנִּי תִשְׁכַּחְתִּיךָ  
וּפְנִימָה הוֹשְׁכַחְתִּיךָ

15 בְּתִי אֶהוּבַת נַפְשִׁי / עֲלִיךָ רַחֲשִׁי  
וְלִמָּה תַחֲרִישִׁי

ביאור:

1 נתך: נמס מחרדה. על דברי התך: מפני הדברים שהגיעו אל שניהם בתיווכו של התך (אס': ד:ה ואילך). 3 ונמה: ואמרה. 5 בדאב: בדאבון לב. 7 בחילה: בחיל ורעדה. 12 בנחלתנו הנשארה: בבתנו, כלומר באסתר. 14 ופנימה: על פי תה' מה: יד: כל כבודה בת מלך פנימה. 15 רחשי: תפילתי. 21 גזירה שווה: כמוני כמוך, שווים אנו

33 א. 6082. הקרובה נדפסה בשלמותה מעזבונו של ש' ברנשטיין, סורא, ד (תשכ"ד), 482 ואילך. ההדפסה שם משובשת ביותר. שריד מן הפיוט נדפס גם על ידי י' מרקוס, גנוי שירה ופיוט, 55 ואילך.

34 מלבד כתב היר שעל פיו נדפסת תחילת הפיוט בפנים באים קטעים מן הטכסט בלא פחות מ־14 כתבי יד נוספים בגניזה.

פז>מון< יְתוּמָה, עַל יְתוּמִים  
שְׁאֵי עֵינֶיךָ לְמְרוּמִים  
אוּלֵי יִמְלֵא רַחֲמִים

20 וַתֹּאמֶר אֶסְתֵּר לְהָשִׁיב אֶל מֶרְדֳּכָי

גְּזִירָה שְׁוֶה / בִּינִי וּבִינֶךָ מִשְׁוֶה  
דְּבַר מָה אֲשִׁיכָה

גִּזַּע מוֹלְדֵי / מֵאֵין הַיּוֹלְדֵי  
נִמְתָּה אֶל תְּגִידֵי

25 גּוֹשׁוּ פָנֶי אֱלֹהִים חַיִּים / וְאַבּוֹאָה כְּעַד נְחוּיִים  
אִם לְמָוֶת אִם לְחַיִּים

אֲנִי וְאַתָּם בְּחִילָה  
<לְבַקֵּשׁ מְחִילָה  
מִשׁוּמַּע תְּפִילָה>

30 וַיֹּאמֶר מֶרְדֳּכָי לְהָשִׁיב אֶל אֶסְתֵּר

דְּעִי כִי גוֹלָה / בְּצָרָה גְדוֹלָה  
בּוֹכָה וּמִי־לִילָה

דְּמִיָּה וְדָמִי / עֲלִיךָ אִם תְּדוּמִי  
כִּנְפֶשֶׁךָ אֶל תְּדָמִי

35 דִּין יֵשׁ עֲלֶיךָ / כִּי כָל קָהֳלֶיךָ  
שׁוֹתֵפִים בְּגִידוֹלֶיךָ

יְתוּמָה עַל יְתוּ>מִים  
שְׁאֵי עֵינֶיךָ לְמְרוּמִים  
אוּלֵי יִמְלֵא רַחֲמִים>

40 וַתֹּאמֶר אֶסְתֵּר לְהָשִׁיב אֶל מֶרְדֳּכָי וְכוּ'

ביאור:

בחרדה. / 22 דבר מה אשיכה: מה אתה מבקש שאעשה ואומר. ואולי צריך לנקד 'דבר' בציווי. / 23 גזע וכו': ר"ל: את עמי ומולדתי ביקשת שלא אגלה, אם כן איך אתערב בדבר הזה. / 25 נחויים: כינוי לישראל שהקב"ה מנחה אותם (השווה שמ' יג:יז). / 26 אם למות וכו': ש"ב טו:כא. / 33 דמיה: של גולת ישראל. אם תדומי: אם תחרישי. / 34 כנפשך וכו': על פי אס' ד:יג. / 35 דין וכו': חובה היא עליך. / 36 בגידולך: בגדולתך, או בחינוכך.

הפיוט היה בשימוש באיטליה הקדומה,<sup>35</sup> ונקלט במחזור רומניאה.<sup>36</sup> אין לנו ידיעות על כך שהגיע לספרד, אבל אין סיבה להניח שלא הגיע. בכ"י המוזיאון הבריטי Or. 5557 P דף 57 מצויינת התחלתו כלחן ליוצר לראש השנה של יצחק גיאת שהובא לעיל; המודעות לזהות שבין שתי התבניות היא קדומה אפוא ומתועדת, אולי היא גם ספרדית. אם אכן הועתק החידוש הספרדי מן הדוגמה הקילירית הרי אפשר להסביר על פי זה בקלות מה טעם לא עוצבו מחרוזות הביניים של היוצרות שנבנו בדרך זו כמחרוזות קדוש. בפיוט של הקילירי אין מחרוזות הביניים מחרוזות קדוש, שהרי הן באות בפיוט מילואים של קרובת חול. מכל מקום — העברת הדגם מקרובת י"ח לגוף היוצר הוא צעד נועז ומעניין.

הדגם לא נשאר מיוחד לפייטנות הספרדית. מחזור רומניאה הממוסד, שהיה נהוג בקהילות היהודיות שבביוזן (יוון, תורכיה וסביבותיהן), מביא לא פחות מארבעה גופי יוצר מקיפים ביותר שנבנו בדרך הזאת. נראה שה'אחראי' להעברת התבנית לארצות הבלקן היה ר' יוסף בר יעקב קלעי, פייטן מעניין ממוצא ספרדי, שהיגר כנראה, הוא בעצמו או הוריו, לתורכיה או ליוון.<sup>37</sup> יצירות לא מעטות של פייטן זה הגיעו לידנו ממחזורי רומניאה, רומי, טריפולי ואפילו מן הגניזה.<sup>38</sup> במחזור רומניאה מובאים שני גופי יוצר דיאלוגיים שלו.

35 עיין ר' דוידסון, סדר חיבור ברכות, 251, סעיף D, סימן 9. ראוי לציין שכותרות פתיחה מעין אלו הנדונות כאן באות גם בראשי המחרוזות של השיר 'ותאמר להן הגפן' לאמתי בן שפטיה, עיין ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 104. ואולי אף זאת בהשפעת פיוטו של הקילירי. אמנם במחזור רומניאה הנדפס נשמט הפיוט, אף על פי שחלקי הקרובה שאליה השתייך נדפסים שם כמעט במלואם. אבל הפיוט בא במחזורי רומניאה וקורפו כתבי יד, עיין ד' גולדשמידט, מחקרי תפילה ופיוט, 140.

36 על יוסף קלעי עיין צונץ, תולדות הפיוט, 339 ואילך, 686 ואילך. ועיין גם בערך שכתב ח' שירמן על הפייטן ב' *Encyclopaedia Judaica*. הפייטן חותם לעתים גם 'כפראן' או 'בן כפראן'. קצת מחברים (עיין א"מ הברמן, עתרת רננים, 227; סליחה משל הפייטן נדפסת שם, 50; עיין גם י"ל ויינברגר, *HUCA*, לט [1968], עמ' יא, ושם פיוט נוסף משלו; עוד פיוט משל ר' יוסף עיין י"ל ויינברגר, פיוטי יוון, 97). מפרשים את השם 'קלעי' כמתיחס לציופוט קלאע שבקרים, אבל רבים יותר יוצאי ספרד הנקראים בשם זה, על פי העיר קלעתאיד שבאראגון, וכבר העיר על כך, בצדק, שירמן במובא ממנו לעיל. משורר בשם רחמים קלעי חי במאה ה"ז במצרים, והוא היה ממשפחת חכמים ספרדית שהיגרו למצרים משלוניקי, עיין מ' ולנשטין, 'המשורר רחמים קלעי, סביבתו וחוגו על פי כ"י שוקן 37', ספר חיים שירמן, 'ירושלים תש"ל, 111 ואילך. גם הכינוי שהוא מוסיף על שמו, 'כפראן', אף על פי שצונץ (תולדות הפיוט, 339) ביקש לפרשו על פי היוונית, נראה שהוא ממוצא ערבי, וכבר העיר על כך מ' שטיינשניידר, *Introduction to the Arabic Literature of the Jews*, *JQR OS*, 11 (1899), עמ' 129. קביעת זמנו של יוסף קלעי למאה ה"ג (על פי צונץ, הפיוט, 251) נראית לי מקדימתו לא מעט לזמנו (עיין גם הערת צונץ, שם, 293). מוצאו מספרד מוכח גם מן העובדה שהוא מביא ביוצרותיו מחרוזות קדוש משורשות, וזה מנהג שאינו ידוע בפייטנות המרכז אירופית, כפי שיצוין להלן. גם העובדה שהדגם הספרדי הנדון בפנים מיוצג בפייטנותו מעידה על כך. ועיין גם בהערה הבאה.

38 על נוכחות פיוטיו במחזור טריפולי העיר צונץ, תולדות הפיוט, 339. אגב אף דבר זה

אחד, לשבת וראש חודש (תחילתו 'מה מתקו טעמי שבת / ומה חלקו נועמי חודש'), מביא התנכחות נחמדה בין שבת וראש חודש. הכותרות הבאות בפיוט בראש גושי המחרוזות הן 'ויען החודש ויאמר לשבת' ו'ויען השבת ויאמר לחודש', ושתי סטרופות ביניים (כלי מלת 'קדוש' בסופן) באות בו, לסירוגין, בסוף כל גוש של שלוש מחרוזות תלת-טוריות.<sup>39</sup> היוצר השני, לשבת זכור, תחילתו 'אגגי עליך בפשטו כילק', והכותרות שבראש גושי המחרוזות שבו הן 'ויאמר המן למלך אחשורוש' ו'ויאמר המלך אחשורוש להמן'. אף כאן באות שתי סטרופות ביניים מתחלפות בתוך השיר, בסופי גושים של שלוש שלוש מחרוזות. מעניין הדבר שבשני היוצרות אין הדיאלוג מתחיל בראשי הפיוטים, אלא רק בהמשכם: ביוצר הראשון הוא נפתח אחרי גוש הסטרופות הראשון, וביוצר השני — אחרי השני.<sup>40</sup> תופעה זו מקרבת עוד יותר את התבנית אל הדוגמה הקילירית, שאף בה, כפי שראינו, אין הדרישי פותח אלא אחרי גוש הסטרופות הראשון. אפשר שר' יוסף קלעי 'ישר' את הדגם הספרדי לפי הדוגמה הקדומה, והלך בעקבותיה בנאמנות גדולה יותר מפייתני ספרד עצמם. שני היוצרות הנוספים מטיפוס זה שנקלטו במחזור רומניאה עשויים בדייקנות גדולה לפי המופת של ר' יוסף קלעי. אחד מהם, לשבת שקלים, תחילתו 'אורח חיים לצדיק מישרים', הוא לפייטן האנאטולי אליה הכהן צ'לבי.<sup>41</sup> ביוצר זה באות בראש השיר ארבע מחרוזות תלת-טוריות (חתומות 'אליה') וסטרופת קדוש לאחריהן, ואחר כך קטע דיאלוגי ארוך.<sup>42</sup> שבו מתחלפות שתי כותרות ('וידבר יי אל משה לאמר' ו'ויאמרו כל אשר דבר יי נעשה ונשמע') בראש גושים של שלוש מחרוזות תלת-טוריות. שתי סטרופות

מעיד על שייכותו לחוג היצירה הספרדית. קטעים משלו נתקבלו גם במחזור הקראים. בגניזה זוהו לפי שעה חמשה פיוטים שלו (כ"י אוכספורד 42.f.100; כ"י ט"ש ס"ח 96.42; ס"ח 110.38; ס"ח 113.14).

39 במחזור רומניאה בא במדור פיוטי שבת וראש חודש גם זולת דיאלוגי: תחילתו 'אמת אומנתי לעמוסים'. הקטע עשוי מחרוזות תלת-טוריות שבסופן באים לסירוגין הרפריזים הקצרים 'אמר שבת לחודש' ו'אמר חודש לשבת'. הקטע מסתיים בטור מעבר לפי מנהג הקדמונים ('ובכל חודש וחודש נשיר לך שיר חדש'). אפשר שגם פיוט זה לר' יוסף קלעי הוא, או שזאת נחבר בעקבות היוצר שלו. על זולתות תלת-טוריים בפייטנות המרכז אירופית עיין להלן, 691 ואילך.

40 במחזור רומניאה בא בין פתיחת היוצר להמשכו הדיאלוגי קטע זר, שתחילתו 'אפיקרון בתוך חלק / אזכור נצח שור בולק', שהוא יוצר לר' יצחק בן יהודה, עשוי בסטרופות מרובעות (דוידסון א. 7131); אבל הקשר שבין שני הקטעים של יוסף קלעי ברור. בראש פתיחת הפיוט מצויין במחזור רומניאה: יוצר לרבי יוסף קלעי, וההמשך הדיאלוגי חתום 'יוסף ברבי יעקב קלעי חזק'.

41 דוידסון א. 2009; צונץ, תולדות הפיוט, 519. על הפייטן עיין אצל צונץ, שם. פיוט משלו עיין י"ל וינברגר, פיוטי יוון, 200. 'צ'לבי' היא מלה טורקית שפירושה: חכם. לפי דעת וינברגר (שם, 25) חי הפייטן במחצית השנייה של המאה ה-11.

42 הקטע מסודר בא"ב סטרופי וחתום אחר כך 'אליה הכהן חזק' בחתימה סטרופית גם כן. הקטע הדיאלוגי עשוי אפוא 33 סטרופות תלת-טוריות.

ביניים מתחלפות, כרגיל, אחרי הגושים.<sup>43</sup> היוצר השני, לחתן, חתום בידו הפייטן שבתי בן מרדכי.<sup>44</sup> תחילת הפיוט ('אדון מקדם תמים פעלו') בגוש של שלוש מחרוזות תלת טוריות המספרות בקיצור נמרץ במעשה בראשית (אותיות א-ו); לאחריו באה סטרופת קדוש (חתומה 'שבתי'), ומיד אחר כך כתוב, בדומה למה שבא ביוצר של ר' יוסף קלעי: 'מה נכספו שעשועי חתן / ומה נחמדו תענוגי כלה'. מכאן ואילך בא דו־שיח בין הקב"ה ('ה'חתן') וכןסת ישראל ('ה'כלה'), בגושים של שלוש שלוש מחרוזות תלת טוריות, שבראשם מתחלפות הכותרות 'ותען הכלה ותאמר לחתן' ו'ויען החתן ויאמר לכלה'. שתי סטרופות ביניים מתחלפות בסופי הגושים.<sup>45</sup> כל הפיוטים הללו ארוכים בהפלגה גדולה, כשיעור גודלם המופלג של גופי היוצר המרכזי-אירופיים; תלותם בדגמים של ר' יוסף קלעי ברורה לגמרי. הדוגמאות הללו, אף על פי שהן מאוחרות, מצטיינות בתנועה דיאלוגית מבוגרת. אין ספק שגם פייטנים אחרים מארצות דרום-מזרח אירופה חיברו גופי־יוצר כאלה.

\*

נראה שפייטני ספרד לא עשו מעשי חידוש נוספים בגוף היוצר. בקצת כתיב יד מן הגניזה באים לעתים רחוקות מאוד גופי יוצר שכל טור שלישי במחרוזותיהן הוא סיומת מקראית שסופה במלה זהה, מעין מה שמצאנו, לפעמים, בפייטנות המזרחית הקלאסית.<sup>46</sup> חידוש זה אמנם הוא על דרך האסכולה הספרדית, והוא בא גם בתבניות אחרות שהמסורת הקדומה חייבה בהם דגמים סטרופיים חד־חרוזיים,<sup>47</sup> אבל אין בטחון בכך שהדוגמאות שנודמנו לידנו אמנם ספרדיות הן. חידושים רבים יותר יעלו לפנינו להלן, בשאר מרכיבי היוצר.

43 ראוי לשים לב לעובדה שבפיוטים הללו באות שלוש סטרופות ביניים: אחת המצטרפת לגוש הפתיחה של הפיוטים, והיא מחרוזת קדוש, ושתיים שנעות לסירוגין אחרי גושי הקטע הדיאלוגי, כנזכר בפנים.

44 עיין עליו אצל צונץ, תולדות הפיוט, 518. באחד מפיוטיו הוא חותם 'שבתי האורג בן מרדכי' (צונץ תולדות הפיוט, 711).

45 חלק שני זה של הפיוט פורסם בידי י"ל וינברגר, פיוטי יוון, 151.

46 עיין למשל בכ"י אוקספורד 2712/29, ששם בא (אחרי זולת, מי כמכה ויי מלכנו וועד מתי של שמואל השלישי) קטע מתוך גוף יוצר לשמחת תורה, שתחילתו 'אהובים ברתם לצוען'; המחרוזות, שאין בהן שימוש בסימומת מקראיות, מסתיימות במלת הקבע 'משה'. במחרוזות הקדוש חתום 'יהודה'. לשון הפיוט נוחה ובהירה, אבל הקטע רווי חומרים אנדיים. בכ"י ווסטמינסטר קולג', ב, 134 בא קטע מיוצר ליום כיפור שהמחרוזות שבו מסתיימות במלת 'יי', ובכ"י ט"ז ס"ח 113.73 מועתק שבר מיוצר (אולי לפרשת ויצא), שכל המחרוזות שבו מסתיימות במלת 'צדיק'. יוצר של פינחס הכהן לפרשת פרה המחורז בדרך זו עיין לעיל, פיוט [כז].

47 עיין בזה להלן, 547 ואילך.

## (הסילוק ו) האופן

קרוב לומר שהפייטנות הספרדית לא הכירה את הסילוק כלל. התופעה אינה מתמיהה ממבט ראשון, שהרי הסילוק נצמד אל גוף היוצר כדי להעביר ממנו אל קדושת היוצר, ותפקיד זה שוב לא היה קיים בספרד: גופי היוצר הספרדיים כווננו, כפי שצויין לעיל, להשאר רחוקים, גם בסופם, מקדושת היוצר. אבל עוד נראה שמצב זה לא הרתיע הרבה פייטנים מרכז-אירופיים להמשיך ולכתוב סילוקים. העדר הסילוק מן היוצר הספרדי מעיד אם כן יותר על מצבה של מערכת היוצר המזרחית המאוחרת, מאשר על תחושה ערה של פייטני ספרד למה שנתחייב מן ההיערכות החדשה של מרכיבי היוצר בתפילה.

אבל מכתב יד אוכספורד 2710/6 עולה לפנינו ממצא מעניין, המעיד על קיומו גם של מהלך הפוך, אם כי שולי, באסכולה הספרדית. כאן מועתק קטע ממה שהיה במקורו כנראה חלק ראשון של מערכת יוצר ספרדית לאחת משבחות הנחמה (כנראה לשבת נחמו). גוף היוצר שעמד בראש המערכת אינו לפנינו, ומה שבא בראש כתב היד הוא ככל הנראה סילוק של יוצר, שאחריו באים ברצף שני אופנים. שני הקטעים הראשונים של חטיבת השירים, הסילוק והאופן הראשון, קשורים זה בזה בשרשור, וכמעט אין ספק שגם הקטע השלישי, כלומר האופן השני, שייך לקומפוזיציה. אופן שני זה נושא את שם הפייטן: 'יצחק', ואין ספק שהכוונה בזה ליצחק אבן גיאת: כתב היד מביא עוד אופנים, דומים בצורתם, אשר חלק מהם נושאים חתימה מלאה של הפייטן: 'יצחק גיאת'. אם אכן קשורים הקטעים הבאים כאן זה בזה, צריך לומר שיצחק אבן גיאת פייט לעתים מערכות יוצר מקיפות בנוסח קלאסי.<sup>1</sup> אמנם בכתב היד אין המשך למערכת, והוא מביא אחר כך פיוטים שונים (רובם גם הם ליצחק אבן גיאת) בערכוביה גדולה,<sup>2</sup> אבל גם אם לא נניח שהמערכת נמשכה בהכרח מן (שני) האופנים ואילך, כמקובל, אי אפשר שלא עמד גוף יוצר לפני הסילוק; נמצא שחלק זה של היוצר כבר עמד על (לפחות) ארבעה קטעי שירה. ואם אכן היה המשך למערכת, כפי שנראה מסתבר מן התנופה הקומפוזיציונית של החלק שלפנינו — הרי נוספו על הקטעים שב'עין' עוד חמשה קטעי שירה לפחות: המאורה, האהבה, הזולת, המי כמכה והגאולה.

- 1 בנוסח קלאסי לא רק מצד אופיים הקומפוזיציוני, אלא גם מצד תפקוד הקטעים במערכת. הסילוק המובא להלן מעביר, כמקובל, לקדושת היוצר, ומשמע מזה שאבן גיאת אכן כיוון להשמיט כנגד הקטע את נוסחות הקבע שלמן תחילת ברכת המאורות ועד לקדושה.
- 2 אחרי האופן השני בא בכתב היד 'רשות', וכך הוא בכתב היד הזה כמה פעמים אחרי האופנים. אחרי הרשויות באים בכתב היד על פי הרוב פיוטי עושה השלום. אין להבין בשום אופן מה עניין הרשויות אחרי האופנים. אין בסופי רשויות אלו (רובן כתובות בצורות מעין-אזוריות) שום רמז לשום תפילה.



נביא תחילה את הקטעים כפי שהם לפנינו בכתב היד הנזכר (אוקספורד 2710/6), וננתח אותם אחר כך בפירוט־מה, כי התופעה המיוצגת בהם, אף על פי שלא מצאנוה מתועדת במקום אחר, אינה נטולת עניין כשהיא לעצמה, וגם אין היא נטולת משמעות להבנת אופיו של היוצר הספרדי:

[קמא]

— — — — —

- [...] יִקְרָא וּפִיָּהּ יִקּוּב / הִנְנִי שֶׁב שְׁבוֹת אֶהְלִי יַעֲקֹב  
 [...] יו אֲרַחֵם וְשָׁלְמוּ יָמֵי אֲבֵלָה / וְנִבְנְתָה הָעִיר עַל תִּילָה  
 [...] הִנְנִי בֹא בִשְׁעָרֶיךָ / זָכַרְתִּי לָךְ חֶסֶד נְעוּרֶיךָ  
 [...] וְרַחֲמֵי בְּקֶרֶךְ מִמַּעַמְקָךְ / חֲנוּן יִחַנֵּךְ לְקוֹל צַעֲקָךְ  
 [...] תְּשׁוּעַת פֹּדֶה וְעֹנֶה / טָרֵם יִקְרָאוּ נָאֲנִי אֶעֱנֶה 5  
 [...] וַיִּכְנַם וְלֹא יִשְׁמַע שְׁאִיָּה / יִשְׁוֹשׁוּם מִדְּבַר וְצִיָּה  
 [...] עֲבָדֵי פֶסֶל [כָּל]־ם יִישְׁמְדוּ / כִּי הִגּוּי וְהַמַּמְלָכָה אֲשֶׁר לֹא יַעֲבֹדוּךָ  
 יֵאָבְדוּ  
 [...] נֹו יָרֵד לְרַעוֹת שׁוֹשְׁנִים וְלִלְקוּט / לְמַעַן צִיּוֹן לֹא אֲחַשֶׁה וְלִמְעַן  
 יִרוּשָׁלַיִם לֹא אֲשָׁקוּט  
 [...] נִוְסָתָם גִּיא הָרִים אֶל אֶצֶל יִגְיַע / מִצִּיּוֹן מִכְּלָל יוֹפִי אֱלֹהִים הוֹפִיעַ 10  
 [...] נִוְסוּ נִוְדוּ מֵאֶרֶץ מְגוּרֹתֵיכֶם / נִחֲמוּ נִחֲמוּ עַמִּי יֵאֱמַר אֱלֹהֵיכֶם  
 [...] כִּיב שְׁמוֹנֶה עָשָׂר אֶלֶף יֵאֻלּוּפוֹה / סוֹבּוּ צִיּוֹן וְהַקִּיפוּהָ  
 [...] עַל הָר נִשְׁפָּה שְׁאוּ נֹס לֹאמֹר לְצִיּוֹן / עַל הָר גְּבוּהָ עָלֶיךָ מִבְּשֶׁרֶת צִיּוֹן  
 [...] [פָּקְדוֹת] אוֹיְבֶיךָ כָּל גִּנָּע וּמַחֲלָה / פָּצַחִי רִנָּה וְצִהְלִי לֹא חָלָה  
 צִדְקוֹתֵיכֶם לֹא יִהְיוּ כְּבֹד עֲדִים / צֹאוּ מִכְּבֹל בְּרָחוּ מִכַּשְׂדִּים  
 [...] קִרְבוּ וַיֵּאֲתִינוּ וְאֵת עֲפָרָה יִחוּנְנוּ / קוֹל צוֹפִיךָ נִשְׁאוּ קוֹל יִחְדּוּ יִרְנְנוּ 15  
 [...] [נָו] שְׁמִים כִּי עָשָׂה יְיָ פִּדְיוֹן / רִנִּי וְשִׁמְחִי בֵּת צִיּוֹן  
 שְׁמְעִי בֵּת וְרֹאֵי וְעַם נִבְרָא יִהְיֶה יָהּ / שְׁשֵׁם עֲלֵנוּ שְׁכָטִים שְׁכָטִי יָהּ  
 תוֹסִיף פְּלִיטוֹ יִהְיֶה הַנִּשְׁאָרָה / תוֹדֶה וְקוֹל זִמְרָה

ביאור

1 הִנְנִי שֶׁב וכו': יר': ל.יח. / 2 ושלמו וכו': על פי יש' ס.כ. ונבנתה וכו': יר': ל.יח. הנ"ל, ושם: עיר. / 3 זכרתי וכו': יר': ב.ב. / 4 חנון וכו': יש': ל.יט. ושם: זעקך. / 5 טרם וכו': יש': סה.כד. / 6 שאייה: לשממה. ישושוים וכו': יש': לה.א. / 7 כי הגוי וכו': יש': ס.יב. / 8 לגו וכו': על פי שה"ש ו.ב. למען וכו': יש': סב.א. / 9 מנוסתם וכו': זכ': יד.ה. ונסתם גיא הרי כי יגיע גיא הרים אל אצל: ור"ל: כשיבוא המשיח. מציון וכו': תה': נ.ב. / 10 נחמו וכו': יש': מ.א. / 11 סביב וכו': על פי יח': מח.לה. יאלופוה: כנראה מלשון אלף; ימנו את מידותיה. סובו וכו': תה': מח.יג. / 12 על הר נשפה: יש': יג.ב. על הר גבוה וכו': שם מ.ט. / 13 פצחי וכו': יש': נד.א. / 14 צדקותיכם וכו': על פי יש': סד.ה. וכבד עדים (=מזוהם) כל צדקותינו. צאו וכו': יש': מח.כ. / 15 קרבו ויאתינו: על פי יש': מא.ה. ואת עפרה וכו': תה': קב.טו. קול וכו': יש': נב.ח. / 16 רנו שמים וכו': יש': מד.כג. רני ושמחי וכו': זכ': ב.יד. / 17 שמעי וכו': תה': מה.יא. ועם נברא וכו': שם קב.יט. ששם וכו': שם

20 זמרה נתן וְשִׁירָה נִשְׁנָן  
וְעוֹד לֹא נִתְּאוּנָן וְקִינָה לֹא נִקְוָנָן

לֹא נִקְוָנָן עוֹד קִינָים  
בְּמוֹשֶׁב חֲכָמִים וְנִבּוֹנִים  
וְעוֹד לֹא נִקְרָא לְמִקְוֵנוֹת וְלְמִקְוֵנֵינוּ  
וְנִשְׁרִיר שִׁיר [...] בְּשֹׁעַר עֲלִיּוֹנִים  
25 וְנִקְדִּישֶׁךָ אֲדוֹן הָאֲדוֹנִים

ביאור:

קכב: ד. 18 / תודה וכו': יש' נא: ג. 23 / ועוד וכו': על פי יר' ט: טז. 24 / בשער עליונים:  
בבית המקדש (דה"ב כז: ג).

[קמב] [או]פן

נִקְדִּישֶׁךָ בְּמִלְאֵכֶי צְבָאוֹת / קְדוֹשׁ בְּאִמּוֹת וּ[מִוֶּרְאוֹת] נִפְלְאוֹת  
קְדוֹשׁ יְיָ צְבָאוֹת

קְדוֹשׁ מְמֻרָמִי וְבוֹלוֹ  
[... ..]  
קְדוֹשׁ יִרְעָם בְּקוֹלוֹ  
5 שְׂרָפִים עוֹמְדִים מִמַּעַל לוֹ

קְדוֹשׁ נוֹרָא וּמְיוֹחַד  
קְדוֹשׁ בְּאֵין שְׁוֹא וְאֵין כַּחַד  
קְדוֹשׁ אוֹמְרִים לוֹ בְּיָחַד  
10 שֵׁשׁ כְּנָפִים שֵׁשׁ כְּנָפִים לְאַחַד

קְדוֹשׁ מְרוֹם מְעוֹנִיו  
קְדוֹשׁ בְּ[... ..] אֲמוֹנִיו  
קְדוֹשׁ בַּעֲדַת נְאֻמָּיו  
בְּשִׁתִּים יְכֶסֶה פָּנָיו

15 קְדוֹשׁ כְּבִיר בְּמַפְעָלָיו  
קְדוֹשׁ אֵין קֶץ לְמַהֲלָלָיו  
קְדוֹשׁ בְּאֶלְפֵי חֲיִילָיו  
בְּשִׁתִּים יְכֶסֶה רַגְלָיו

קְדוֹשׁ עַל עַם דָּל חוֹפֶף

ביאור:

2 קדוש וכו': יש' ו: ג. בסופי הסטרופות באות סיומות מיש' ו: ב-ג ואילך. 5 ירעם  
בקולו: על פי איוב מ: ט ועוד. 8 / שוא: שקר. כחד: העלמה, הכחשה. 19 עם דל:

- 20 קְדוֹשׁ <עַל טוֹב וְרַע יַחֲפֹף  
קְדוֹשׁ <בְּפִי שָׁרָף מְעוֹפֹף  
וּבְשָׁתִים יַעֲוֹפֹף  
קְדוֹשׁ <אוֹמֵר לֹא גָמַר  
קְדוֹשׁ <בְּרִית אֲבוֹת שְׁמֵר  
קְדוֹשׁ <בְּפִי מַחְזִיק מְשֹׁמֵר 25  
וְקָרָא זֶה אֵל זֶה וְאָמַר

ביאור:

ישראל / 20 על טוב וכו': מגן על צדיק ורשע. / 23 אומר לא גמר: על פי תה' עז:ט:  
האפס לנצח חסדו גמר אומר לדור ודור, כלומר לא הפר הבטחתו. / 25 מחזיק משמר:  
המלאכים העומדים על משמרתם.

[קמג] אופן

אֵלֵי שְׁחָקִים / וְשׁוֹכְנֵי אֲרָקִים  
לְנוֹרָא וְקְדוֹשׁ אוֹמְרִים קְדוֹשׁ <קְדוֹשׁ <קְדוֹשׁ <

גמ>אר<

יִרְאֵי אֱלֹהִים נוֹצְרֵי עֲדוּתִי  
אֲרַבַּע בְּכָל יוֹם מְשַׁלְּשִׁים אֶת קְדוּשׁוֹתֵי 5

לנורא

עֲבָאוֹת מְשַׁרְתִּי עוֹשֵׂי דְבָרוֹ  
שׁוֹאֲלִים לֹז לְלֹז אֵיהּ הִדְרוֹ

לנורא

חֲכִינִיּוֹן עֲזוֹ לְהִכָּה תִּלְהַט  
מְלֶאכִי רִחוּת, מְשַׁרְתִּי אֵשׁ לוֹהֵט

לנורא

קוֹל נוֹשׁ[אִים] בְּזִיעַ, פָּחַד וּמוֹרָא 10  
וּבִנְחַת רוּחַ בְּשָׁפָה בְּרוּרָה

לנורא

ביאור:

1 אלי שחקים: המלאכים. שוכני ארקים: שוכני ארץ ('ארק' = ארץ, בלשון הפייטנים, על  
פי יר' י:יא.) / 3 גמ>אר<: פזמון; עיין ע' פליישר; תרביץ מז (תשל"ח), 191 / 5 ארבע:  
ארבע פעמים. והכוונה כנראה לשתי קדושות בעמידה (בשחרית ובמנחה) לקדושת היוצר  
ולקדושה דסידרא שבתפילת ובא לציון גואל. / 8 חביון עוזו: כמו: את חביון עוזו, סביב  
משכנו. / 9 מלאכיו וכו': תה' קד:ד.

מבנה הסילוק אינו יוצא דופן.<sup>3</sup> רבים גם הסילוקים המזרחיים שגופם מאורגן במבנים סטרופיים מסודרים. אמת — דגמים דו־טוריים מעטים יחסית בסילוקים, אבל אין לראות בזה תופעה חריגה. סידור הסיימות המקראיות לפי האלפבית גם הוא תואם את קו הפייטנות המאוחרת; הקדמונים לא שיעברו את הסיימות המקראיות לאלפביתים אלא לעתים רחוקות. גם המעבר מן העיצוב המסודר של הסילוק אל ה'פרוזה המחזורית' בסוף הקטע שכיח בסילוקים המזרחיים וכבר ציינו אותו למעלה.<sup>4</sup> השרשור המקשר את שלושת חלקי הסילוק הוא מעין ארגון־יתר, ובפרט השרשור המקשר את הסילוק עם האופן הראשון.<sup>5</sup> אבל פרטי מבנה כאלה עולים לפעמים גם מן המזרח ויש להניח שאכן גיאת חיקה בהם איזה דוגמה קדומה.

אבל מה שבא אחרי הסילוק מעניין מפני מה שמשמע ממנו לעניין מצבו של האופן בפייטנות הספרדית. בכתב היד הנדון על ידנו כאן, אף על פי שסידור הפיוטים בו אינו עקיב מכל וכל — באים באופן קבוע, לכל הזדמנות, שני אופנים בזה אחר זה. שניהם מצויינים בכתב היד כאותה הדרך: 'אופן'. התופעה משונה כשלעצמה, בפרט בתקופה שבה מערכת היוצר שוב אינה מתפקדת על פי הרוב כמערכת. כל שכן בפיסקה הזאת, שבה נראה שנשתמר בידנו חלק מתוך מערכת יוצר בצורתה המקורית. הבאת האופנים בצמדים אפשר שהיא קשורה במנהגן של קצת קהילות (גם בספרד) לומר במסגרת עיטורי השירה של תפילת היוצר שני אופנים, אחד לפני הקדושה ואחד בתוכה. מנהג זה אפשר שהתפתח ממיזוג מאוחר של שני המנהגות השונים באמירת האופן במזרח, שעל שניהם כבר דיברנו לעיל (154, 463); האחד — לומר את האופנים קודם לקדושה, והשני — לומר אותם בתוכה, בין פסוק לפסוק. יצוגו האותנטי לכאורה של המנהג ביצירתו של משורר ספרדי מתמיה באמת.

אבל במקרה שלפנינו אין ספק שהפייטן עצמו כיוון להציב את שני האופנים לפני הקדושה, שעל כן קשר את האופן הראשון אל סוף הסילוק בשרשור, וסיים את שני האופנים כאחד במלות מעבר ברורות לפסוק הראשון של הקדושה. כוונת הפייטן גלויה במיוחד על פי האופן השני, המסתיים במלים 'בנחת רוח בשפה ברורה', שהן פיסקה ממבוא הקבע של קדושת היוצר בסידורים האירופיים, ושאין להעלות על הדעת אמירתן בתוך הקדושה.<sup>6</sup> נראה

3 על הסילוק במזרח עיין לעיל, 245 ואילך.

4 עיין עמ' 248.

5 אמנם אין כאן שרשור 'אמיתי', כי המלה הפותחת את האופן אינה בדיוק המלה האחרונה של הסילוק. אבל שרשרורים מדולגים מסוג זה ידועים לנו יפה גם מן הפייטנות הקדומה ויש כיצא בזה גם אצל הקילירי. השרשור הזה חשוב לענייננו ביותר כפי שיוסבר להלן, בפנים.

6 מכמה כתבי יד ספרדיים חשובים אכן ידוע לנו שבקהילות ספרד נהוג היה לשלב את האופנים בפיסקת התפילה שלפני הקדושה, בין המלים 'להקדיש ליוצרם בנחת רוח' לבין המשפט 'בשפה ברורה ובנעימה' וכו'. אישוש המנהג בפיוט של יצחק אבן גיאת מעיד על קדמותו המופלגת. התופעה מתועדת גם בכמה וכמה אופנים ספרדיים. רבים מן האופנים המיוחסים לר' אברהם אבן עזרא מסתיימים במלים 'עונים באימה ואומרים

שחלק ניכר מן הפייטנים הספרדיים כיוונו את אופניהם לעמוד לפני הקדושה ולא בתוכה. אמנם, נקודות המעבר שבסופי האופנים הספרדיים אינן תמיד ברורות. אבל ברבות מהן נרמז במפורש מעבר אל הפסוק הראשון של הקדושה, ולא אל השני. מובן שהיו גם פייטנים שכיוונו אחרת.

ראויה להבלטה פשטות בינויים של שני האופנים. מצד התבניות אין באף אחד מהם שום סימן אופייני לאסכולה הספרדית, לא בדרכי החרוזה ולא במשקל. רק סטרופות הפתיחה הבאות בראש שניהם והרפרין הנקטע מהן כדי לנוע בשיר בסופה של כל מחרוזת וכן הקיצוב המתקרב אל המשקל ההברתי של האופן הראשון, מעידים כי קטעים ספרדיים לפנינו. התופעה משתלבת בתמונה הכללית הניאורקלאסית (ואם כן הארכאית) של המערכת כולה.

גם הדגשת מלת 'קדוש' בשני האופנים ראויה להבלטה מסויימת. באופן הראשון באה התיבה כמלת-קבע בראש כל טור (להוציא הסיומות המקראיות)<sup>7</sup> ואילו בשני היא מצטרפת לכל מחרוזת, ברפרין. צמצום האופן בנושאים המתחייבים ממיקומו בתפילה הוא מסימני ההיכר של המרכיב,<sup>8</sup> אבל הדגשתו הפורמאלית של הנושא בצורה העולה משני הקטעים היא שוב אות לניחוח הארכאי שבו ביקש הפייטן לעטוף את המערכת הזאת.<sup>9</sup>

קרוב לומר שמה שנראה כאן מיוחד ליצירה שלפנינו, הוא, לאמיתו של דבר, שייר מאוחר של מסורת ספרדית קדם-גבירולית. בעזבונם של פייטני ספרד הראשונים לא נותרו אופנים כמעט כלל. אפילו במורשתו של יוסף אבן אביתור, שהיא מלאה יוצרות, כמעט שאין אופנים. אבל אופן אחד משלו (לשמחת תורה), שנשתמר במקרה בגניזה, עשוי בצורה קרובה. הנה תחילתו על פי כ"י ט"ש H15/75:

[קמד]

יִשְׂרָאֵל לְמַעַלָּה יַעֲרִיצוֹן וַיֵּאמְרוּן לֵךְ יְיָ הַלְלֵתִי  
וַיִּשְׂרָאֵל לְמַטָּה יִקְדִּישוּן וַיֵּאמְרוּן כָּל־הַתְּשׁוּבָה  
נִפְשֵׁי לְדַכְכָּךְ יִיחַלְתִּי חֲנִי קְדוֹשׁ

ביאור:

הפיוט נדפס במלואו על פי כה"י הנ"ל בידי א' מירסקי, מחקרי ספרות מוגשים לשמעון הלקין, ירושלים תשל"ג, 119. 1. ישרא' אל: המלאכים. 2. כלתה וכו': תה' קיט: פא. סופי כל טור שני מיוסדים על פסוקים רצופים מתהלים קיט: פא ואילך. מערכת היוצר של אבן

ביראה' (עיי' י' לזין, אבן עזרא, 102, 104, 105, 249, וכרך ב' 228) שהן מלות הסיום של נוסח הקבע שלפני הקדושה. אבל יש בין המיוחסים לראב"ע אופנים שלשון המעבר שלהם רומזת לפסוק השני שלקדושה.

7 הסיומות מביאות פסוקים רצופים מיש' ו: ב-ג, והוא דבר מקובל מאוד בפייטנות שבכל הדורות. הן באופנים והן (ובמיוחד כך) בקדושתאות.

8

עיי' לעיל, 265 ואילך.

9 ביחוד כך באופן הראשון. השימוש במלות קבע נדיר בפיוטי היוצר הספרדיים. הוא בא בהעדפה בקטעים שהפייטנים מבקשים לחקות בהם את דרך יצירתם של פייטני המזרח.

יִשְׂרָאֵל אֶל לְמַעַלָּה יוֹדוּ וַיֹּאמְרוּן לָךְ דּוֹמְמָתִי רוֹמְמָנִי חִינִי קְדוֹשׁ  
וַיִּשְׂרָאֵל לְמַטָּה יִסּוּחָחוּן וַיֹּאמְרוּן כָּלוּ עֵינַי לְאִמְרָתְךָ  
מִתִּי תִנְחַמְנִי חִנִּי קְדוֹשׁ  
וכו'

ביאור:

אביתור לשמחת תורה (המשכה בכ"י ט"ז ש"ס 6H7) מביאה סימונות מתה: קיט: יז ואילך, עד פסוק קכח. 3 דוממתי: ייחלתי, ציפיתי.

הקטע מפואר הרבה לעומת שני אופניו של ר' יצחק אבן גיאת שהובאו לעיל, אבל דבר זה אין לתמוה עליו, כי פיוטו של אבן אביתור מיועד לחג חשוב ביותר והוא גם משולב במערכת מקיפה מאוד. כנגד זה קרובים הקטעים זה לזה בשימוש הנדיב הנעשה בהם במלות קבע, ובהדגשה המופלגת שהם מדגישים את עניין הקדושה. ההקבלה הנעשית בפיוטו של אבן אביתור בין המלאכים ('ישרי אל למעלה') ובין ישראל שכיחה יותר בקדושתאות, אבל אין היא נדירה גם באופנים.

שלושה אופנים נוספים נותרו בידנו בין פיוטי ר' יוסף אבן אביתור, אחד מהם לשבועות, אחד מהם לראש השנה ואחד מהם אולי לפסח.<sup>10</sup> שלושם פשוטים עוד יותר. הם עשויים בתבנית זהה, בגוש טורים מוצק, מחורזו בחרוז אחיד. שני האחרונים פותחים במלת 'והאופנים', שהיא מלת הפתיחה של פיסקת הקבע הניצבת בתפילה בין שני פסוקי קדושת היוצר. פיסקה זו נרמזת להיאמר על פי הרוב כלשונה ובשלמותה אחרי האופנים; העמדת מילת הפתיחה שלה בראש האופנים מעידה שכוונת ר' יוסף אבן אביתור היתה להשימטה. אכן, בסוף שני האופנים מצויין בכתבי היד 'לעומתם' ולא 'והאופנים', כמקובל.<sup>11</sup> נביא כאן לדוגמה את האופן לראש השנה, על פי כ"י ט"ז ש"ס H15/39:<sup>12</sup>

10 האופן לשבועות (תחילתו 'יום הר סיני יום אורו עיני') מועתק בעצם כתיבת ידו של ר' יוסף אבן אביתור בכ"י אדלר 3452, דף 8; הוא בא גם בכ"י ט"ז ש"ס 135.137. האופן לפסח תחילתו 'והאופנים ינשאו לעומתם לחדש יום יום רנני'; הוא מועתק בכתב יד לקוי בכ"י וסטמינסטר קולג', ב, 171, ובנוסח מתוקן יותר בכ"י ט"ז ש"ס 27/3; Misc.; אבל בכ"י ט"ז ש"ס 135.139 הוא בא כ"י מלכנו! האופן לראש השנה מובא להלן בסמוך.

11 התופעה משונה למדי בתקופה הזאת. קל וחומר אצל פייטן ספרדי. אבל כפי שכבר נרמז לעיל המנהגות לא היו קבועים בזה ודרכי קריאה קדומים היו נהוגים לעתים גם בתקופות מאוחרות מאוד. הפיוטים הנדונים בפנים נשתמרו בגניזה בלבד, ואפשר שנתחברו בידי אבן אביתור במזרח, אבל תבניות אופניו יוצאות דופן בנוף התקופה במזרח, וקרוב לומר שהן מייצגות שיטה ספרדית. המנהג הפייטני להעמיד בראשי פיוטים מלות פתיחה של תפלות היעדרות להישמט מפניהם הוא מנהג קדום; עיין על כך ע' פליישר, לנוסח קדושת העמידה, עמ' רכט ואילך.

12 לפני האופן בא בכתב היד גוף יוצר שלם של אבן אביתור לראש השנה, תחילתו 'אתיו נדיבי עמים במקהל נאסף', מיוסד על סימונות מקרא רצופות מתהלים פא: א ואילך. אחרי האופן השאיר המעתיק מקום פנוי למאורות ולאהבה, אבל כנראה לא מצא אותן. אחר כך באה בכתב היד התחלת הזולת של אבן אביתור לראש השנה 'אמוני ארץ היועדו לקדם אל מושיענו', מיוסד על סימונות רצופות מתהלים צה: א ואילך.

## [קמה]

## אופן

- וְהָאוֹפָנִים יִחַדּוּ אֲגוּדָה לְעוֹמֶת אֲגוּדָה עוֹרֶכֶת  
 וְכָף רִגְלֵיהֶם יִשְׂרָה בְּהֻצָּנָה לְכַת  
 סְעוּדָה, פְּחוּדָה, דֶּרֶךְ לֹא מְשֻׁרֶכֶת,  
 פָּנֵי הַמֶּלֶךְ הָעֶלְיוֹן כּוֹרֶעַת גַּם בּוֹרֶכֶת  
 בְּהִתְנַשָּׂא הַשִּׁבְעָה הַצְּגִים מִבֵּית לְפָרֹכֶת  
 וְצוּפָה תִּשָּׂא גַם הִיא, מְעַרְכֶת לְמוֹל מְעַרְכֶת,  
 בְּהִתְחַדֵּשׁ גְּזִירָה בְּרֹאשׁ הַשָּׁנָה שְׁנוֹעַ שׁוֹפְכֶת:  
 חֵיד חוֹן וְרַחֵם פְּלִיטַת אֵימָה נִפְרָכֶת  
 יְדוּעָה, גְּדוּעָה, בְּצִינּוּק וְגַם מִהֶפְכֶת  
 צִעֲקָתָה תִּחְשַׁב כְּעוֹלַת מְעַרְכֶת  
 חֲבוּרַת אוֹפֶנֶד וְכִרְתִּי, אֶל נִשְׁגָּב בְּמִמְלָכֶת  
 קוֹרָאָה שִׁילּוּשׁ קְדוּשַׁת בְּלִשׁוֹן נֶאֱרָכֶת  
 חֲלִילָה [חֲלִילָה] וּבִשְׁמֶךְ נִסְרָכֶת  
 קוֹל רַעַשׁ גְּדוֹל מְשַׁמַּעַת גַּם מִכְרָכֶת

## לעומתם

## ביאור:

1 אגודה וכו': נערכים זה לעומת זה באגודות. 2 / וכף רגליהם: עיין יח' א: ז. בהצנע לכת: בהליכתם הצנועה לפני הבורא. 3 / סעודה: נסערת, והוא כינוי לישראל, בכה"י אפשר שכתוב 'סעודה'. דרך לא משרכת: שנמנעת מן החטא (יר' ב: כג.) 5 / השבעה: השווה פרקי דר"א, ד: שבעה מלאכים משרתים לפני ולפנים. והוא 'מבית לפרוכת' שבסמוך. והצירוף על פי שמ' כו: לג ועוד. 6 / רצופה: דיבורה. גם היא: גם ישראל. 7 / שווע: תפילה. 8 / אימה: כינוי לכנסת ישראל (שה' שו: ד, י). נפרכת: שמעבידים אותה בפרך. 9 / ידועה: מיוסרת (שופ' ח: טז). מהפכת: בית כלא (יר' כט: כו ועוד). 10 / צעקתה: תפילתה. מערכת: הערוכה על המזבח. 13 / נסרכת: נקשרת.

מהלכו הצנוע של האופן הספרדי הקדום, שנראה קשור אל אקלימה של הפייטנות המזרחית, נדחה לקרן זוית על ידי חידושי של ר' שלמה אבן גבירול בסוג. אבן גבירול החדיר לאופנים שלו בתעוזה רבה את חידושי הצורה הספרדיים. וכבר במעמד שלו ליום כפור שיבץ אופן שטוריו מביאים חריזה פנימית בדרך המרובעים הספרדיים,<sup>13</sup> עם שהם מצטרפים למחרוזות בנויות

13 ב'מרובעים' הספרדיים (להבדיל מן המרובעים של יוסי בן יוסי, לעיל, 19 ואילך) נחלק הטור (השקול על פי הרוב) לארבע צלעיות שוות. שלוש הראשונות מהן חורזות בדרך כלל זו בזו בחרוז המתחלף בכל טור, בעוד הרביעית חורזת עם הצלעית הרביעית של הטור הבא: חרוז זה נשאר קבוע לאורך כל השיר, או לאורך כל הסטרופה, או, במבנים המעין אזוריים — לאורך כל הסטרופה להוציא את טור האיזור. בשירי החול בא כמעט תמיד חרוז פנימי עקיב בסוף כל אחת משלוש הצלעיות הראשונות שלטורים, אבל במרובעים הפייטניים אין בדרך כלל אלא שני חרוזים פנימיים: הצלעית השלישית אינה מתחרזת, כדי להבליט על ידי כך ביתר שאת את חריפות החרוז הקבוע. טורים מרובעים

בדגם מעין־אזורי מובהק; הוא גם שקל את האופן הזה במשקל ההברות הספרדי. הקיצוב המקוטע, החריזה התכופה, ההתחלפות המהירה של החרוזים הקבועים בשאינם קבועים, וכן הרפרין המופק מפסוק שנקטע במפתיע, משרים על הפיוט אוירה של מתח והמיה, הממחישה־כמו את המולת המלאכים המתכנסים לומר קדושה לפני המקום: <sup>14</sup>

[קמו] - - - - -

שָׁאֲנִים	שָׁאֲנִים	כְּנִיצוּצִים	יִלְהָבוּ
לְהַטִּיחֵם	מַעֲטִיחֵם	כְּעִין קָלֵל	יִצְהָבוּ
מֹול כְּסָא	מִתְנַשָּׂא	בְּקוֹל רֵעַשׁ	יִרְהָבוּ
הֵן בְּמַחְזָה	זֶה אֶל זֶה	לְהַקְדִּישׁ אֶל	יֶאֱהָבוּ

5      הָבוּ לִי בְנֵי אֱלִים, הָבוּ !

לֶךְ חַיִּית	עֲלִיּוֹת	בְּתַחֲתִית כֶּסֶם	הַנֶּקֶבֶע
וְאַרְאִלִּים	וְחַשְׁמַלִּים	אֲזוּרֵי זָיו	הַנֶּצֶבֶע
תְּהַלְתֶּךָ	וְהַלְתֶּךָ	יְהוֹדוֹן מֶ־	חַנּוּת אֲרָבֶע
זֶה יַעֲרִיץ	וְזֶה יַמְרִיץ	לֶךְ זֶמֶר,	וְשִׁיר יַבֵּעַ
בְּנֵי חֵיל	יוֹם וָלֵיל	בְּמִשְׁמַרְתֶּם	נִצְבּוּ —

10      הָבוּ לִי בְנֵי אֱלִים, הָבוּ !      וכו'

ביאור:

על פי ד' ירדן, שלמה אבן גבירול, א. 89. 1 שנאנים: מלאכים (תה' סח:יח). שאננים: השלום קודם זמן אמירת הקדושה. כניצוצים: כמו אש. 2 להטיהם: איש. מעטיהם: הם בגדיהם. כלומר הם עטויים בבגדי אש. קלל: נחושת. 3 מול כסא: מול כסא הכבוד. מתנשא: המרומם. ירהבו: יגאו (יש' ג:ה). 4 במחזה: כשהם ניצבים זה מול זה ורואים זה את זה. זה אל זה: על שום יש' ו:ג. וקרא זה אל זה ואמר. יאהבו: יאבו. ירצו. 5 הבו וכו': תה' כט: א; ושם: הבו ליי בני אלים. הבו ליי כבוד ועוז. 6 לך: הפייטן פונה אל הקב"ה. חיות: מלאכים. והכל על פי מחזה יחזקאל במרכבה, יח' א: א ואלך. עליות: עליונות. בתחתית וכו': מוצבות בתחתית כסא הכבוד, כי החיות והאופנים נושאים כביכול את המרכבה. 7 ואראלים: ומלאכים (יש' לג:ז). וחשמלים: גם כן מין ממני המלאכים על פי יח' א: ד. אזורי וכו': עטופים וחגורים זוהר ססגוני. 8 מחנות ארבע: ארבע כתות של מלאכים עומדים מסביב לכסא הכבוד; על פי המדרשים (עין פרקי דר"א. ד. 9 יעריץ: יקדש (יש' כט:כג). ימריץ: יאמר במרץ.

האופן שהציב אבן אביתור במערכת היוצר שלו ליום כיפור לא הגיע לידנו, אבל אילו הגיע, היינו מעריכים בלי ספק עוד יותר את תנופת החידוש של ר'

כאלה, שקולים על פי רוב במשקל ההברות, נכנסים בפייטנות הספרדית לעתים קרובות למבנים מעין אזוריים. במבנים מטיפוס זה באות בכל מחזרות שלוש מערכות חרוזים: אחת המתחלפת בכל טור, אחת קבועה לכל סטרופה ואחת קבועה לכל השיר.

14      הפיוט נדפס ביד ד' ירדן, שלמה אבן גבירול, 89. שייכות האופן למערכת ליום כיפור מתועדת בכ"י אנטונין 1107.



שלמה אבן גבירול בעיצוב הפיוט הזה.<sup>15</sup> הדגם נתחבב, אגב, הרבה על פייטני ספרד, ורבים האופנים שנטבעו בחותמו. הדגם השפיע גם על פייטני אשכנז, כפי שנראה להלן.

במורשתו הפייטנית של אבן גבירול מצאנו גם אופן שקול לפי העקרון הכמותי.<sup>16</sup> שיר קצר זה הוא דוגמה נאה לאחת מצורות הביניים הממצעות בפיוטי האסכולה הספרדית בין הדגמים המעין-אזוריים לבין הדגמים האזוריים המובהקים: המחרוזות הבאות בשיר הזה (אחרי סטרופת הפתיחה) מביאות חרוזים מתחלפים, מלבד טורן האחרון המביא שני חרוזים קבועים, אחד מהם "צו" ושני מהם מלה קבועה: "י". שני החרוזים מכוונים כנגד חרוזי הטור הראשון של סטרופת הפתיחה, ומעידים בזו שהיתה מכוונת לחזור בשלמותה.<sup>17</sup> כרפרין, אחרי כל מחרוזת. יחידת השיר הנושאת את החרוזים הקבועים בכל סטרופה היא אפוא של שתי צלעיות, כדרך שירי האיזור המובהקים, אבל אין היא שווה בהיקפה ליחידת הפתיחה של השיר כמחוייב במושח. מחרוזת הפתיחה מכוונת לבוא כרפרין בשיר, אף זאת כדרך השירים המעין-אזוריים. גם החרוז במלה זהה ("י") בסופי המחרוזות בא כדרך השירים המעין-אזוריים ולא כדרך שירי האיזור.<sup>18</sup> הנה השיר:

- - - - -	- - - - -	[קמז]
שׁוֹרֵפִי מְעוֹנִי	זֶה לְעַמֶּת זֶה יָרוּצִי	
קְדוֹשׁ יְיָ!	אוֹמְרִים לָךְ קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ	
אֵילִי מְרוֹמִים	שׁוֹאֲלִים אֵיךְ זִיו הוֹדוֹ	
עַם בְּנֵעִימִים	דוֹכְרִים כַּח מַעֲבָדוֹ	

ביאור:

ד' ירדן, שלמה אבן גבירול, ב, 506. 1 מעוני: השמים. / 4 דוכרים: מספרים. מעבדו:

- 15 אמנם בכ"י ט"ז ס"ח 101.63 (המשכו בכ"י ט"ז ס"ח 140.67) נשתמר אופן ליום כיפור ('אז ירעיש האופנים החצובים מאש קודחת'; קטע ממנו גם בכ"י ט"ז ס"ח 131.12) שהוא אולי לאבן אביתור. הפיוט מעוצב בחרוז אחיד, כאופניו של אבן אביתור שתוארו לעיל בסמוך, אבל אין בו חתימה.
- 16 יחוסו של אופן זה לאבן גבירול אינו מבורר די צרכו. הוא נדפס לראשונה על ידי ד' ירדן, סיני, סד (תשכ"ט), עמ' יא, ובעניין יחוסו של השיר עיין שם, סג (תשכ"ח), עמ' רטז. הפיוט נדפס במהדורת ירדן לשירי אבן גבירול, 506.
- 17 ברוב השירים המעין-אזוריים נתלש רק הטור האחרון של סטרופת הפתיחה לשמש רפרין. גם כאן ניתן היה לשער כך, אילמלא התריזה הכפולה של טור האיזור בכל סטרופה. בשירי האיזור המובהקים אין רפרנים כלל.
- 18 מקרה הפוך עיין באופן אחר של אבן גבירול, מהד' ירדן, 478. הפיוט הוא מושח מובהק מצד מבנה המחרוזות וחריזתם, אבל הוא שקול במשקל ההברות. אופן בנוסח ארכאי אצל אבן גבירול עיין שם, 508. הציון 'קדושות' בראש המדור בעמ' 506 מוטעה, וצ"ל 'אופנים'. מספר האופנים ששרדו לנו במורשתו של אבן גבירול מועט. ראוי להזכיר שממה שמצאנו אופן של שמואל השלישי מעוצב כמין שיר איזור (לעיל, 264) קרוב לומר שאופנים כאלה (על כרחנו: שקולים) נכתבו בספרד כבר קודם לימיו של שלמה אבן

5	שוֹתְחִים עֲזוּ וּכְבוֹדוֹ מַעֲיִנִי פִיהֶם יְפוצוּ	אומרים באימים כְּדַבֵּר יי
	זֶה לַעֲמַת זֶה יְרוּצוֹ אומרים לָךְ קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ	שְׂרָפִי מַעֲוִנִי קְדוֹשׁ יי!
10	לִהְיוֹת יְקִירֵי עֶרֶץ נִחְבֹּרֶת שְׂרָפִי תֶרֶץ נַעֲדַת נְאֻמֵּנִי אֶרֶץ עַתָּה עֲנוֹת 'קְדוֹשׁ' יַעֲרִיצוּ	שִׁירָה תִּרְנָן זְמִירָה תִּכְוֹנָן קוֹלָה תִּחַנֵּן בְּגֹאֲזוֹן יי
	זֶה לַעֲמַת זֶה יְרוּצוֹ אומרים לָךְ קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ	שְׂרָפִי מַעֲוִנִי קְדוֹשׁ יי!
15	מִלֵּאכֵי רוּמָה יִגִּידוּ טַפְסָרֵי חֲמָה יִסְהִידוּ מַחֲנוֹת מַחֲנוֹת יַעֲדוּ יַעֲנוּ יַחֲדָיו יִלְיָצוּ	אֶת נִפְלְאוֹתָיו עַל נוֹרְאוֹתָיו עַז מִפְלְאוֹתָיו מַעֲשֵׂה יי
20	זֶה לַעֲמַת זֶה יְרוּצוֹ אומרים לָךְ קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ	שְׂרָפִי מַעֲוִנִי קְדוֹשׁ יי!
	הוֹדֵךְ יַעֲנוּ בְּשִׁירִים פִּלְאָךְ כָּל יוֹם מְזִכִּירִים עֲזָךְ וְשִׁמְךָ מֵאֲמִירִים מִהֲלֵלֶיךָ יַעֲרִיצוּ	זֶרַע קְדוּשִׁים לֹא מַחֲרִישִׁים כָּל הַנִּפְשִׁים יִרְאִי יי
25	זֶה לַעֲמַת זֶה יְרוּצוֹ אומרים לָךְ קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ	שְׂרָפִי מַעֲוִנִי קְדוֹשׁ יי!

ביאור:

מעשיו (איוב לד:כה) / 6 מעיני וכו': על פי משה: טז / 9 יקירי ערץ: נכבדי השמים ('ערץ' = שמים בלשון הפייטנים) / 10 תרץ: יושר בלשון הפייטנים (על פי הארמית) / 11 נאמני ארץ: ישראל / 12 עת וכו': בשעת אמירת 'קדוש' הם מעריצים. בגאון יי: כשגאוותם על הקב"ה / 15 רומה: רום (מיכה ב:ג) / 16 טפסרי חמה: שרי מלאכי החבלה. יסהידו: יעידו (איוב טז:יט) / 18 יליצו: ישירו / 21 זרע קדושים: ישראל / 23 מאמירים: מנשאים. מלשון את יי האמרת היום (דב' כו:יז) / 24 יעריצו: אולי משובש, כי המלה חורות כבר לעיל ט' 12.

גבירול. אלא אם כן נעלה על הדעת ששמואל השלישי העתיק לאופן שלו צורה שמצא בפיט מסוג אחר, דבר שאינו נראה סביר.

דרכיו של אבן גבירול בפיוטים הללו שימשו מופת לפייטני ספרד שלאחריו, שעשו באופניהם כמעשהו. רוב האופנים הספרדיים מעוצבים בצורות ספרדיות מובהקות, חלקם בדגמים ססגוניים של שירי איזור, וחלקם בדגמים מעין־אזוריים. פייטני ספרד הרחיבו גם את היריעה התימאטית של אופניהם ותיארו בהם לא רק את מחנות המלאכים האומרים קדושה לפני המקום במקביל לישראל ואמירת הקדושה על פיהם, אלא גם פרטים במעשה בראשית, בסיבוב הגלגלים ומרוצתם, בכוכבים ובמזלות, שהפילוסופיה של ימי הביניים זיהתה אותם, לעתים, עם המלאכים. ההתבוננות בפלאי היצירה וביסודות הקוסמיים נטלה באופנים הספרדיים יותר ויותר את מקום העיון במעשה מרכבה, וניסוחים הגותיים דחקו בהם את רגלי המסתורין. אבל עניין הקדושה עצמה אינו חסר מן האופנים לעולם, גם אם הוא עטוף במעטה עבה של מטאפורות. שימת דעת מרובה נתונה באופנים הספרדיים ליסודות הצורה: הקצב החפוז והמתוח של הרבה פיוטים וחרזותם התכופה והמתחלפת סייעו למשוררים ליצור סביבם אוירה של התרגשות ושל שגב. לפיכך כמעט שלא מצאנו אופנים ספרדיים כתובים לפי חוקי שירת החול, בדפוסי המשקל הקלאסיים הכבדים ובחריזה מברחת.

## המאורות והאהבות

כפי שראינו לעיל, תבנית המאורות והאהבות במזרח היתה מוצקת וקבועה. בהרבה מאות קטעים שבאו אלינו מן הגניזה, לא מצאנו כמעט סטייה מן המבנה העקרוני של שני המרכיבים: ארבע שורות, מלוות שרשרת פסוקים קצרה. גם בימים שבהם רוב קטעי היוצר שכו להיות מעוצבים במתכונות של מחרוזות ופזמון לא נגעו אלא מעטים בלבד בתבניות הקבע של המאורות והאהבות. וגם כשנגעו בהן — לא שינו אותן, אלא הוסיפו עליהן תוספות, מחוצה להן ומעבר לגבולן.<sup>1</sup>

שני המרכיבים משכו אליהן את לב פייטני ספרד הן מצד מיקומם בתפילה והן מצד אופיים. מצד מיקומם — לפי שנמצאו סמוכים לברכות שעניינן עמד ממילא במרכז הגותם והתעניינותם, ומצד אופיים — לפי שהם היו, גם במזרח, פתוחים לתנועה לירית, משוחררת מנושאי חובה כבדים מדי. באמת: בלתי אפשרית התבנית המסורתית של שני המרכיבים היתה צרה מדי, באמת: בלתי אפשרית כמעט, בתקופה שבה מערכת היוצר כבר התפוררה, ומרכיביה יכלו לבוא, עקרונית, כקישוטי־שירה יחידים בתפילה. החלפת התבניות הקלאסיות של שני המרכיבים האלה באחרות היתה הכרחית.

קרוב להניח שהצעד הראשון שנעשה בספרד לשינוי פני המאורות והאהבות לא כוון לחדש בהן חידושי צורה, אלא לשבור את הצמצום הכפוי של היקפן. בין פיוטי ר' יוסף אבן אביתור, שכתב — אגב — הרבה עשרות מאורות ואהבות לפי מיטב המסורת המזרחית, עלו לפנינו שני קטעים המיצגים כנראה את השלב הזה בתהליך עיצובם מחדש של שני המרכיבים. בשני הקטעים עדיין שמורות כל התכונות הקלאסיות המזרחיות של הסוגים, מלבד אחת: תכונת היקפן המצומצם. אבל עדיין אין כאן הרחבה נועזת של מידותיהן. הקטעים כונו להשתלב במערכת של פסח, והם מועתקים בכ"י ט"ש ס"ח 111.39, כך:

[קמח] מאורות לפסח ראשון

יום ראשון לפסח'י אֶזְכְּרָה יום בְּרִיאַת הַמְּאֹרֹת בְּשֵׁמִי עֶרֶךְ  
נִבְרָא בְּרֵאשׁוֹן וּנְבָקְעוּ בְּרִבְעֵי בְּמֶרֶץ

ביאור:

הקטעים נדפסו בידי ע' פליישר, היוצר הספרדי, 349 ואילך. שני הפיוטים חתומים 'אני יהוסף': הצירוף 'יום ראשון לפסח' הבא גם בראש האהבה נתפש כפתחה קבועה ואינו מצטרף לחתימה. 1 יום ראשון: כמו: ביום ראשון. בשמי ערך: בשמים החזקים. 2 נבראו וכו': המעתיק השמיט את השורה והוסיף אותה בראש הקטע, בין השיטין

1 עיין על כל זה לעיל, 417 ואילך, ר' 450 ואילך.

יֹום הָהוּא הַגְדִּיל הַדּוֹמָה וְהַקִּטִּין הַקּוֹרֵץ קָרָץ  
יֹום הָהוּא שָׁב וְנִתְרַצָּה וְגָדַר לוֹ אֶת הַפָּרֶץ  
סִיִּים זֶה לְבָדּוֹ וְזֶה לְצִבָּא גְדוֹל בְּלִי חֶרֶץ  
פָּעַל וּמִי יֹאמַר מָה תַּפְעַל וְהוּא יִצְרֵם בְּתֶרֶץ  
בְּרָקִיעַ הַשָּׁמַיִם לְהָאִיר עַל הָאָרֶץ

ככ>תובכ ויתן <אתם> אלהים <בר>קיע> הש>מים> וגו' (בר' א:יז)  
ונא>מר< [...] ...]

(אהבה)

יֹום רֵאשׁוֹן לְפִסְחֵי אֶן[זְכָּרָה] יוֹם אֲשֶׁר אוֹהְבֵי שְׁמִי כִּינָה  
נִקְרָאתִי אוֹהֵב וְהוּא אֶהְבֵּנִי מַעַת מְנַעֲמֵי מִנָּה  
יֹום הָעֲנִיקֵנִי מִן וּשְׁלִיו וּבָאָר, וְעוֹיְנִי מִלְּפָנֵי כִּינָה  
יֹום הָהוּא אֶהְבֵּנִי וְעַד כֹּה מִדְתּוֹ לֹא שִׁינָה  
וְסוֹמָךְ וּמְכַלְכֵּל וּמְפָרֵס וּמַעֲטָר רָצוֹן כְּצִנָּה  
סוֹבֵי פְדוּיָה וְחִדְשֵׁי תְהִלָּה וְתִחְנָה  
יִחְרִישׁ בְּאַהֲבָתוֹ יִשִּׁישׁ עָלֶיךָ בְּרִנָּה

ככ>תובכ יי אלהיך <בק>רבך> גב>ור> יוש>יע> יש>יש> <ע>ליך>  
בש>מחה> יח>ריש> בא>הבתו> יגיל <ע>ליך> בר>נה> (צפ' ג:יז)

ביאור:

ובגלילין. ונבקעו: צ"ל: ונקבעו. והטור על פי חגיגה יב ע"א: מלמד שהאור ביום הראשון  
נברא [...] ולא ניתלו [המאורות] עד יום רביעי. / 3 הגדיל וכו' העמיד את השמש כמאור  
גדול, והקטין את הירח שהלשין ('הקורץ קרץ'): על פי חולין ס ע"ב: אמרה הירח לפני  
הקב"ה רבש"ע [...] אפשר לשני מלכים שישתמשו בכתר אחד? אמר לה לכי מיטעי את  
עצמך. / 4 שב: הקב"ה. ונתרצה וכו': ונתפייס לירח ותיקן בו תקנה, והוא על פי בר"ר  
ויד: אמר הקב"ה: הואיל והלבנה הזאת מיעטה עצמה [...], גזור אני עליה בשעה שהיא  
יוצאת שיהו הכוכבים יוצאין עמה וכו'. / 5 סיים: קבע. זה: השמש. בלי חרץ: בלי פגם. /  
6 בתרץ: במישרים.

האהבה מועתקת גם בכ"י ט"ש Misc. 27/3. 8 אוהבי: הקב"ה. / 9 נקראתי 'אוהב':  
הקב"ה קראני אוהבו, על פי מש' ח:יז: אני אוהבי אהב וכו' אותה קיט: קסה: שלום רב  
לאוהבי תורתך וכו' וכו'יב. / 12 ומעטר וכו': על פי תה' ה:יג. / 13 פדויה: ישראל. /  
14 יחריש וכו': צפ' ג:יז.

דרך זו, שיש בה מידה מפורשת של נאמנות לעקרונות התבניתיים הקדם-  
ספרדיים של המרכיבים שימשה לפעמים גם את הפייטנות הספרדית המאוחרת,  
אף לאחר שכבר נתחדשו בה, גם בפיטוי המאורות והאהבות, העיצובים  
הספרדיים הטיפוסיים. אלא שפייטני ספרד המאוחרים יותר תיקנו את התבנית  
לפי דרכם: הם עיצבו לפיוטים היקף רחב, הרבה מעבר למה שנרמז בהתחלה  
הצנועה של יוסף אבן אביתור, ושקלו את טוריהם במשקל הברתי. הקדום מבין  
פייטני המאה ה"א שמצאנו במורשתו פיוטים מטיפוס זה הוא שלמה אבן

גבירול, מי שבפייטנותו מתחדשות גם הצורות הספרדיות המובהקות של המאורות והאהבות. הנה למשל מאורה שלו שנמצאה מועתקת בכ"י השמור במוסקבה, אוסף גינצבורג 197, דף 211 ע"א; היא חתומה בשמו המפורש: 'שלמה הקטן מאלק<sup>2</sup> חזק'.

[קמט]

- שְׁמִשִּׁי עֲלֵה נָא זֹרֶחַ / וְהָאֵר חֲשָׁפִי כִנְרִחַ  
לְמָה תִּהְיֶה כְּאוֹרֶחַ / וְתִדְמָה לְצִבִּי בֹרֶחַ  
מְתִי הִנֵּן פֹּרֶחַ / וּסְמִדֵּר יִתְּנוּ רִיחַ  
הִלְעֵד אֶתְּהָ זֹנֶחַ / שְׂרִידֵי צִפְנֵת פִּעֲנֵחַ  
הִיִּיתִי כְּצֶאֱן מְטִבֵּחַ / זֶה מוֹשֵׁף וְזֶה זֹכֶחַ  
קֶם עָלֵי אֲרֵי מְרַצֵּחַ / וּפְרָא עֲצָמֵי פִצֵּחַ  
טָרְפֵנִי חֲזִיר מְנַפֵּחַ / יִמָּה וְצִפּוֹן מְנַגֵּחַ  
נֹרָא שֶׁחַק מוֹתֵחַ / הַסּוֹגֵר וְאֵין פּוֹתֵחַ  
מְלָכִים עָלֵי הוֹכֵחַ / וְחִלְלֵה הַיּוֹת שׁוֹכֵחַ  
אֲסִירִי מִבּוֹר תִּשְׁלַח / בְּצִדְקַת אֵב יָד שׁוֹלַח  
לְקִדְקֵד עוֹצִית תִּפְלַח / וְשַׁעֲרֵי תִּגְלַח  
קַח בְּנֵי צִפּוֹר וְהַצֵּלַח / וְאֵת הָאֵם לֹא תִשְׁלַח  
יָהּ שׁוֹב עֲלֵמָה יִפֹּת לֵחַ / וְהִנֵּכֶשׁ עוֹד תִּלְחַלַּח  
חֲדַשׁ הֵיכַל וּמִזְבֵּחַ / וְהִקֵּם שְׂרִים לְשִׁבְחַ  
זֶה שִׁיר יְדִידוֹת יִצְחָצַח / וְזֶה יִשִּׁיר לְמַנְצָח  
קָרַן יְנוּן תִּצְמַח / וְהִיִּיתִי אֶף שִׁמַּח

ביאור:

ד' ירדן, שלמה אבן גבירול, 443. הפיוט מועתק בשלמותו גם בכ"י אדלר ס"ח 27.30, ושם כתוב בראשו 'לשלמה הקטן ז"ל' [=א]. 1. שמשי: כינוי לקב"ה. חשכני: את חשכת עולמי. כירח: כלבנה המאירה את חשכת הלילה. 2. לצבי בורח: הכינוי על פי שה"ש ח"ד: 3. מתי וכו': בהשאלה: אימתי תבוא הגאולה. והלשון על פי שה"ש ב:יג. 4. צפנת פענח: יוסף (בר' מא:מה) וכאן כינוי לישראל. 5. מטבח: לטבחה. זה וכו': אומות העולם מייסרות אותו. 6. ארי: כינוי לכבד (יר' ד:ז). ופרא: כינוי לישמעאל (בר' טז:יב). 7. חזיר: כינוי לאדום (תה' פ:יד, ונדרש על אדום). מנפח: מלכה אש של שנאה ופורענות. ובכ"י א: מנבח. ימה וכו': על פי דנ' ח:ד. 8. נורא: כינוי פנייה אל הקב"ה. שחק: שחקים א. הסוגר וכו': על פי יש' כב:כב. 9. מלכים וכו': ייסר בגללי מלכי אומות העולם (הלשון על פי תה' קה:יד). 10. בצדקת וכו': בזכות אברהם שנאמר בו וישלח ידו ויקח את המאכלת (בר' כב:י). כלומר בזכות העקדה. 11. לקדקד: כמו: את קדקוד. עוצית: אדום (איכה ד:כא). שעיר: כינוי לעשו, הוא אדום (בר' כז:יא). והתמנה על פי יש' ז:כ. 12. קח: השב אליך. בני צפור: כינוי לבני ישראל. והתמנה על פי מצות שילוח הקן בדב' כב:ו ואליך: שלח תשלח את האם ואת הבנים תקח לך. ואת האם: היא כנסת ישראל. לא תשלח: אל תגרש אותה. 13. עלמה וכו': כינוי לישראל. ובכ"י א: והשב עלמות יפת ריח. והיבש: ואת בלותם של ישראל תפריח. 14. והקם שירים לנצח א. 15. למנצח: לצחצח א. 16. ינון: המשיח (תה' עב:יז ולפי דרשת חז"ל בפסחים נד ע"א).

2 שלמה אבן גבירול היה, כידוע, יליד מלאגה. שם עירו נמצא מצויין בכמה מחתימות פיוטיו.

אכן גבירול העניק לתבנית מקצב חדש; הוא קיצר את הטורים על ידי שפיצל את השורה הארוכה של אבן אביתור לשניים (דבר שהיה טבעי לעשותו, כי טורי אבן אביתור עצמו כבר הם מחולקים באמצעם, על ידי ציזור), ושקל את הטורים במשקל הברתי של שבע שבע הברות לטור. אבל הוא לא שינה (לכאורה) מצבינה המקורי של התבנית הקלאסית ולא שיווה לפיוט צורה ספרדית. הוא רק האריך את הקטע הרבה למעלה ממה שהיה מקובל במזרח; הואיל ואבן גבירול לא ביקש כנראה להכליל את המרכיב במערכת מקיפה — לא היה הדבר קשה עליו במיוחד.<sup>3</sup>

בגניזה נמצאה עוד מאורה של אבן גבירול עשויה בדיוק בדרך זו. גם כאן באים טורים שקולים (במשקל של שבע הברות לטור) ומחזורים בחרוז אחיד. החתימה חד־משמעית גם במקרה זה ('שלמה בן יהודה מאלק').<sup>4</sup> ואולם, כדי לשבור את המונוטוניות הקשה של הטורים הבאים בזה אחר זה בחרוז בלתי משתנה ובמשקל קבוע, שרבב אבן גבירול בפיוט, אחרי כל ארבעה טורים, פרין החורז בחרוז השיר.<sup>5</sup> הנה פתיחת השיר על פי כ"י ט"ש H11/3:

[קנ] - - - - - / - - - - -

שְׁמוֹנֶת אֲלָפִים יִבְקִיעַ / גִּלְגַּל תַּחַת רִקְיעַ

ביאור:

נדפס בידי ח' שירמן, שירים חדשים, 178, ומשם בין פיוטי שלמה אבן גבירול מהד' ירדן, 481. 1. שמונת וכ': ר"ל: הגלגל שמתחת לרקיע העליון, יבקיע בעד שמונת הגלגלים שמתחתיו. ואינו יודע למה קרא לגלגלים 'אלפים'. ואולי צ"ל: פלכים, שהוא המונח

3 בשני המקורות שצוינו לעיל לשיר אין שרשרת פסוקים בסוף הקטע, ואין לדעת אם ההשמטה היא של הפייטן או של המעתיקים. מכל מקום. סיום הפיוט בקטע של פסוק (דב' טז: טו: 'והיית אך שמח') רומז אולי למעבר אל שרשרת פסוקים במקור, אם כי, כמובן, פייטן ספרדי יכול לגמור פיוט בקטע של פסוק גם בלא שהוא מתכוון להביא אחר כך מקראות כלשונם. העובדה שהפיוט לא זכה כנראה לתפוצה גדולה אינה נטולת משמעות; עיין בהערה הבאה.

4 אבל הפיוט אינו שלם ומן המחרוזות האחרונה שבנמצא חסר לפחות טור אחד. ואולי היתה סטרופה נוספת לפיוט, ובה המשך לנוסח החתימה. אין פלא במיעוט המקורות לקטעים שאנו דנים בהם בפנים, כי בשעה שנערכו מחזורי ספרד כבר לא נטו לשלב בין המאורות והאהבות קטעים בעלי מבנים ארכאיים כאלה. בדרך הטבע נדחו הפיוטים מן השימוש השוטף, ועד מהרה נשתכחו מלב. יוצאים מן הכלל הזה רק פיוט ר' משה אבן עזרא שבהם ידובר בסמוך, לפי שהם נועדו ליום כיפור. בימי כיפור היה דווקא ביקוש מועדף לפיוטים בעלי מבנים קדם־ספרדיים.

5 אגנם אין בטחון מוחלט בהשתייכותו האורגנית של הרפרין לפיוט. המהלך הרעיוני של הפיוט אינו מחייב בהכרח הפסקות בסופי הסטרופות. שתי המאורות קרובות זו לזו מאוד מצד תוכנן — בשתייהן בא מהפך בתנועת השיר כשהמשורר עוזב את לשון הקילויסין התיאורית של תחילת השיר ופונה בלשון תפילה אל הקב"ה. בפיוט הראשון מתחולל המפנה בטור השמיני ('נורא שחק מותח') ואילו בשני — בתשיעי ('דולה שמש ומטביע' וכי'), זאת, אולי, כדי לאפשר (בשני) את חלוקת החומר שלפני כן לשתי סטרופות מרובעות. הדבר עוד טעון עיון.

לילה ויוםם יביע / ותהלות אל יקביע  
מאז יסוב ויפסיע / וגלגל שמש יסיע  
הולך על גב ציע / ואור כוכבים יקציע

והמשכילים יזהירו [פזמר הרקיע]

5

במזרח לכתו יצניע / ובפאת מערב ירגיע  
נגד כס יה יגיע / ושם ישתחנה ויפגיע  
יצא כחתי, יריע / ובטן אדמה יזריע  
הדר לכל ישמיע / וגבורתו יודיע

והמשכילים יזהירו [פזמר הרקיע]

10

ביאור:

המקובל לגלגלים. ולפי הקוסמוגוניה של ימי הביניים, הגלגל התשיעי, הנקרא גם 'הגלגל היומי' מניע את כל שאר הגלגלים שמתחתיו, אשר בהם נמצאים השמש, הירח, כוכבי הלכת והמזלות. / 2 לילה וכו': על פי תה' יט: ב: יום ליום יביע אומר. / 3 מאז: מקדם. ויפסיע: יצעד. / 4 יציע: כינוי לשמים. יקציע: יקצוב ויווסת את אורם. / 5 והמשכילים וכו': דנ' יב: ג. / 6 במזרח: מדבר בשמש. ירגיע: ינוח. / 7 נגד וכו': על פי סנהדרין צא ע"ב: מפני מה שוקעת השמש במערב וכו' — כדי ליתן שלום לקונה. ויפגיע: ויתפלל. / 8 יצא כחתי וכו': על פי תה' יט: ו.

מאורה בצורה דומה באה גם בין פיוטיו של יצחק אבן גיאת. הטורים שקולים גם כאן במשקל של שבע הברות לטור והם חרוזים בחרוז אחיד. הקטע מחולק בעליל ל'סטרופות', שלאחריהן בא רפרין שחרוזו זהה לחרוז השיר: <sup>6</sup>

[קנא]

וְשִׁבְהָ בְּגָנִים צִיץ פֶּרֶחַ / הַנִּיצִי נֶעְצִי לַחֶף

ביאור:

נדפס על ידי א"י כץ, יגל חזון, ירושלים תשכ"ה, 45 (על פי כ"י גינצבורג 55, 198 ע"א). וע"י א"מ הברמן, עתרת רננים, 152 (על פי כ"י קופנהגן 30, דף פו ע"א). 1 יושבה כגנים: ישראל (שה"ש ח: ג). והם דברי הקב"ה. ציץ וכו': שיעור הטור: הנצי ציץ פרח ועצין

כאן מובלטת חלוקת הסטרופות על ידי הפייטן בסידור אותיות חתימתו בראש כל טור חמישי. יחוס הפייט ליצחק אבן גיאת הוא על פי צונץ, תולדות הפייט, 199. השיטה המיוצגת בשני הקטעים שנדונו לאחרונה אינה נדירה מאוד בפייטנות הספרדית הקדומה, והיא פתרון 'שמרני' לבעיית שילובם של הרפרנים מצד חרוזים במחרוזות שלפניהם בעיה שהצורות המעין אזוריות נתנו לה פתרון 'מודרני'. פייטנים שלא רצו להשאיר בפיוטיהם רפרנים תלושים מצד חריזותם, וגם לא רצו לעצב למחרוזות מערכת חרוזים כפולה ואיסימטרית לא היתה להם ברירה אלא זאת: להעמיד לכל טורי השיר, למרות חלוקתם למחרוזות — חרוז אחיד, מתואם לחרוז הרפרין. בדרך זו עשויות למשל שתי סליחות של רב האי גאון (עיי' ניתוח תבניתן אצל ע' פליישר, רב האי, ב, 266). כמה מפיוטי ר' יוסף אבן אביתור עשויים גם כן בדרך זו.



- ושאי מגדף ותפוח / להיות מטעם לפה נחף  
והפיחי בשמי ריח / ריח רקח מרקח  
והעלי שמשך, אור נחף / והאירי פני מזרח  
והלכו גוים לאורך, ומלכים לנגה נחף 5
- צפון העירי ריח / ותימן הביאי נחף  
גולת בונד המון שוחף / התנערי מעפר שוחף  
חי אני אם אשכחך / עד אדיח מדיחך  
קומי נעלי מנוחך / קומי שובי למנוחך
- והלכו גוים לאורך, ומלכים לנגה נחף 10 וכו'

ביאור:

הלחים. / 2 מטעם: מלשון מטעמים. / 3 והפיחי וכו': על פי שה"ש ד: טז. בשמי ריחך:  
את ריחות הבשמים שלך. / 5 והלכו: יש' ס: ג. / 6 צפון וכו': מלשון עורי צפון ובואי  
תימן, בשיר השירים ד: טז. / 7 גולת וכו': פזוריך המצויים בארץ בוז ושוה (בר' כב: כא;  
שם כה: ב). שוחך: בורך. / 9 מנוחך: ממקום ישיבתך. למנוחך: למקום מנוחתך, לארץ  
ישראל.

בצורתו הפשוטה בתכלית, בלא רפרין וחלוקה ל'מחרוזות', מיוצג הדגם גם  
בפייטנותו של ר' יהודה הלוי, במאורה שלו לפרשת זכור שתחילתה 'איומה  
נאווה ושחורה'.<sup>7</sup> הקטע מחורז בחרוז אחיד וטוריו שקולים במשקל של שבע  
הברות לטור. אף כאן באה חתימה מפורשת של המשורר: 'אני יהודה לוי בן  
שמואל הקטן חזק'.

בכמה כתבי יד חשובים (כ"י פאריס 658 דף 149 ע"א, גינצבורג 197 דף  
קפה ע"א, גינצבורג 198, דף 69 ע"א) באה מאורה לשבועות עשויה בדיוק  
בצורה זו. פיוט זה אינו חתום ואין לדעת מי חיברו, אך יש לשער שאין הוא  
מאוחר למאה הי"ב:

[קנב] מאורה

- - - - - / - - - - -

אז מפרך פושע / בצאת עם עני וגוע  
גאנת ים בהבקע / ותנין בקרבו שוקע  
לסיני באתי נוסע / וראש על אויבי מנענע  
ואין עיף ואין יגע / בשבטי, ואין צולע.

ביאור:

1. מפרך פושע: מעבדות מצרים. / 2 גאות וכו': בהבקע גאות הים. ותנין: פרעה, כל'  
מצרים. / 3 מנענע: דרך בוז וביטול (אי' ב: טו). / 4 ואין עיף וכו': מיוסד על המדרשות  
שלפיהם נתרפאו בעלי מומין שבישראל במעמד הר סיני (פסיקתא דר"כ קו ע"ב והרבה

7 מהד' בראדי, ח"ד, 27: מהד' ירדן, 256.

- 5 הוכנתי היות שומע / חנק שופר תוקע  
וקול רם צורים מבקע / וחר סיני מזדעזע  
אנכי חוג רוקע / ואדני אדמה טובע  
אל נא תהי לאל זר משוע / ולא משתחוה וכורע  
לא תשא להשבע / את שמי לשוא כפושע  
10 היה יום שבת קובע / ותנוח ותשתעשע  
כבד הורים בהצנע / והאכל והשקה והשבע  
לא תרצח פן תבלע / נפש צדיק לשסע  
לא תנאף כמשתגע / ויצר הרע הכנע  
לא תגנוב כאיש בוצע / פן תהיה יד קטע  
15 לא תענה שוא, וגדע / עד שקר ויגרע  
לא תחמוד כל הון רע / לכל תהי מוסר פורע  
תוכחת היה גומע / וקנה לך לב שומע  
ואז אורך ישתרע / וכשחר יבקע

ככתוב והמשכילים יזהירו כזהר הרקיע ומצדיקי הרבים ככוכבים לעולם ועד  
(דנ' יב:ג.) ונאמר < לעושה אורים וכו' (תה' קלו:ז)

ביאור:

מקבילות) / 7 אנכי וכו': מכאן מונה הפייטן את עשרת הדיברות. חוג: שמים. 8 / נא:  
המלה מיותרת מצד המשקל, והיא חסרה בכ"י גינצבורג 198 / 14 בוצע: חוטא (תה'  
י:ג.). פן תהיה יד קטע: פן יקטע ירך. ציון דבר זה מופלא כאן כי אין עונשו שלגנב  
בקטיעת יד לפי חוקי התורה, אלא לפי חוקי האיסלם! 15 וגדע: נמשך אל שלאחריו:  
וגדע עד שקר ויתמעטו כאלה מקרבך. 17 גומע: שותה בצמא. הפסוק השני בשרשרת  
הפסוקים — רק בכ"י גינצבורג 198.

בסוף הקטע הזה מצאנו לראשונה גם שרשרת פסוקים, מסוג שרשרות  
הפסוקים שנצמדו במזרח תמיד לסופי המאורות והאהבות. הופעת המקראות  
כאן, בכתבי יד המביאים הרבה עשרות מאורות ואהבות בלא שרשרות פסוקים,  
מחזקת את קשרי הדגם הזה, גם מבחינה זאת, עם המסורת המזרחית, הקדם-  
ספרדית.

צעד ספרדי טיפוסי בפיתוח הדגם עשה ר' משה אבן עזרא, במאורה ובאהבה  
שהציב במעמד יום הכיפורים שלו. שני הקטעים הללו שקולים אף הם במשקל  
ההברות (המאורה מביאה שבע שבע הברות לטור והאהבה חמש חמש), והם  
מתורזים בתורזים בלתי משתנים. אבל כדי לגוון את היסוד הצלילי של

8 קיצור הטורים באהבה בא להבליט את שני החרוזים הקבועים של הפייט לכל יטושטש  
רושמש משום המרחק הגדול־ימדי שבין הופעותיהם המסורגות. משקל השיר לקוי בכמה  
מקומות. בט' 11 חלוקת ההברות אינה 5-5 אלא של 4-6. בצלע השנייה של טורים 2 ו-12  
חסרה הברה ואולי הנוסח נשתבש. בט' 14 יש עודף של הברה בצלע השנייה, וכך הוא  
בכל המקורות. אולי לפי שהצלע הוא פסוק כצורתו. בצלע השנייה של ט' 17 אפשר שיש  
לגרס 'האהבה' לתקנת המשקל. הנוסח המקורי 'תוקן' אולי לפי הפסוק.

הפיוטים הציב רמב"ע לקטעים שניים שניים חרוזים קבועים, מסורגים. שני החרוזים הללו מכוונים כנגד הפסוקים המסיימים את הקטעים; שיטת חריזה זו ידועה בספרד מימי ר' יוסף אבן אביתור, וכבר היתה נהוגה לעת מצוא גם במזרח במחצית השנייה של המאה העשירית ובראשית ה"א. הקטעים חתומים במטבע ארוך בשם הפייטן (המאורה 'אני משה הקטן חזק סלה' והאהבה 'אני משה הקטן חזק לעד'); שניהם נקלטו בכמה מחזורים מצפון אפריקה ומפרובאנס ונמצאים מועתקים בלא מעט כתבי יד. ראוי להבליט את העובדה שגם בסופי פיוטים אלה נשתמרו, גם במחזורים מאוחרים, שרשרות הפסוקים שהוצבו בידי הפייטן בנקודת המעבר שבין הקטעים לברכות: סימן שהמעתיקים היו ערים לאופי הארכאי של תבנית הקטעים. הפיוטים מובאים כאן על פי כ"י פרמה 860, לפי המהדורה הפכסימילית של כתב היד שפורסמה בהוצאת מקור, ירושלים תשל"ג, עמ' 145:

מאורה

[קנג]

- - - - - / - - - - -

אֶעֱמַד בְּמִשְׁמַר מְנַעֲמִי / וְאֶתִּיצֶבֶה עַל מִצֵּפָה  
נִדְּבֹת שְׁפָתֵי וְנֶאֱמָרִי / אֶעְרֹךְ לֹאֵל נֶאֱצֶפָה  
יִזַּל דְּמָעִי, וְעַם דְּמִי / נִמְסַךְ לְכַבֹּת אֶת רִשְׁפִּי  
מוֹקֵד צִלְעֵי וְאֵשׁ עֲצָמִי / אֲשֶׁר יִגְוֶן אוֹתָהּ יִשְׁפָה.  
שְׁחֹתִי כִּי כִחְטָא עֲלֹמִי / קוֹדֵר הִלְכָתִי וְנִכְפָה  
הִסְתַּרְתִּי פָנַי בְּקוֹמִי / מִבְּשָׁתִּי וְרֹאשִׁי אֲחַפָה  
הִרְעוּתִי וּבְגָלָל אֲשָׁמִי / לְכַבִּי הֵן עָלִי עֲלָפָה  
קְדוֹשׁ עֵינֶיךָ גִּלְמִי / רְאוּ, וּמִצְפוּנִי תִצְפָה

5

ביאור:

נדפס בידי ש' ברנשטיין, משה אבן עזרא, סימן קלה עמ' קנו. מקורות נוספים באוצרו של דוידסון א. 7046. 1 מנעמי: כנראה כינוי לתפילה, על פי תה' קמא: ו' (ושמעו אמרי כי נעמ') וכד'. ושיעור הטור לפי זה: אשקוד על תפילתי. ואתיצבה על מצפה: תיאור מטאפורי למעמד החזן הפייטן. 2 נדבות וכו': תפילתי. אערוך וכו': על פי תה' ה:ד: בקר אערוך לך ואצפה. 3 ועם דמי וכו': ודמעי המסוך בדמי מרוב בכי. נמסך: נמוג, נמהל. 4 רשפי מוקד צלעי: את אש הכאב הבערת בלבי, בין צלעותי. ישפה: ידכרך, ימרק. מלשון שופו עצמותיו (איוב לג:כא). 5 קודר הלכתי: על פי תה' מב:י. ונכפה: וכפוי, לחוץ. ונוסח הדפוסים: ונרפה: כלומר: לאה. 6 וראשי אחפה: מלשון בושו והכלמו וחפו ראשם ביר' יד:ג ועוד. 7 עלפה: עיף (יח' לא:טו). 8 קדוש: רבונו של

9 יוסף אבן אביתור פיצל בדרך זו את חריזות קטעי הפתיחה של הקדושתא שלו למוסף יום כיפור (כ"י ט"ש H5/188). בעניין זה הלכו בעקבותיו ר' שלמה אבן גבירול (מהד' ירדן עמ' 204, 208) ויצחק אבן גיאת (י. 2068). משה אבן עזרא הלך בדרך הזאת בכל קרובות יום הכיפורים שלו, לבד מקרובת השחרית. במזרח נחרז כך אחד מפזמוני האנונימוס (מהד' פליישר, 247, סימן תד) וכמה מצדדים לשבתות מצוינות.

- 10 טהר נא כתמי דמי / ורוע מפעלי תנפה  
נאור כסה מערומי / וכאבי רפא תרפא  
חנון על מי אנוס, ומי / אקרא ואין לי להשיב פה  
זכרי יעל ביום צומי / ונס ישעי על הר נשפה  
קרא דרור אל פשע עמי / וכןף מעלו יתרפה  
סליחה טרם בא יומי / מבית ומחוץ תצפה  
15 לא תבא במשפט עמי / פן במשפט אהי נספה  
הואל לבשר ממרומי / האל, וקול ישא צופה:  
וורחה לכם יראי שמי / שמש צדקה ומרפא

ככתוב וזרחה לכם יראי שמים שמש צדקה ומרפא בכנפיה ויצאתם ופשתם  
כעגלי מרבק (מל' ג:כ) ונא<מר> לעושה אורים גדולים  
כי לעולם וגו' (תה' קלו:ז)

ביאור:

עולם. גלמי וכו': על פי תה' קלט:טז: גלמי ראו עיניך, ומצפוני: וסתר: 9 דמי: חטאי.  
11 ואין לי וכו': כמו: ואין לי פה להשיב. 12 זכרי וכו': יעלה נא זכרי לפניך ביום  
הכיפורים. ונס ישעי: וכן נס ישעי יעלה על הר גבוה (יש' יג:ב). 13 וכןף מעלו וכו':  
יחלש כוח החטא. והלשון על פי יח' א:כה: בעמדם תרפינה כנפיהן. והצירוף 'כןף מעלו'  
הוא משחק מלים על משקל 'כןף מעילו' (ש"א טו:כז), ובדפוסים שובש לשון הפיוט  
ל'זכנף מעילו יתרפה' // 14 סליחה וכו': תקיף אותי בסליחתך קודם מותי. והצלעית  
השנייה שימוש מטאפורי בשם' כה:יא. 15 לא תבוא וכו': על פי תה' קמג:ב. נספה:  
בכה"י: נשפה, ותוקן ל'נספה' // 17 וזרחה וכו': מל' ג:כ.

(אהבה)

[קנד]

- - - - / - - - -

אסירי תקנותם / מכלוא מעצבה  
נגופי מפעלותם / בפיחי משוכ<ה>  
ימיהם ופנותם / לא ראו טובה  
מנוגשים אותם / וכוךד מדהבה  
שדדו חמדתם / ורבה העזובה  
5 הלעד חטאתם / בעט ברזל כתובה  
הרף, פי ימותם / עלי ארץ צבא

ביאור:

נדרס בירי ש' ברנשטיין, משה אבן עזרא, סימן קלג עמ' קנד. דוידסון א. 6936. 1 אסירי  
תקותם: ישראל (זכ' ט:יב). והמשך המשפט בט' 6: הלעד חטאתם וכו'. מכלוא מעצבה:  
מבית הכלא של עצבות שיעבודם ('מעצבה' — יש' נ:יא). 2 נגופי מפעלותם וכו': שהם  
פגועים ממעשיהם הרעים ולכודים במלכות חטאם. 4 מדהבה: שיעבוד (יש' יד:ד).  
5 ורבה וכו': על פי יש' ו:יב. 6 חטאתם וכו': יר' ח:א. 7 הרף: הרפה מהם. כי ימותם  
וכו': על פי איוב ז:א: הלא צבא לאנוש על ארץ וכו'. כלומר: ימותיהם ספורים.

- קצים בחיותם / ותמותם ערכה  
 טהר טומאתם / ושבותם שויכה  
 נחם על אדמתם / וציון הטיכה 10  
 חבש עצבותם / ומריכיהם ריכה  
 זכור נא ברית אבותם / באמת וצבא  
 קבל רנתם / וישעם הקשיכה  
 לכה לישועתם / ואל יוסיפו לדאבה  
 ענה נא כי רציתם / ואהלם הרחיקה 15  
 דברי צומותם / לכסאף הקריכה  
 קרא: על עונותם / תכסה אהבה  
 ארפא משובתם / אוהבם נדכה

ככתוב ארפא משובתם אוהבם נדבה כי שב אפי ממנו (הוש' יד:ה) ונאמר  
 כי יעקב בחר לו יה ישראל לסגולתו (תה' קלה:ד)

ב'רוך' א'תה' יי הבוחר בעמו יש'ראל' וכו'

ביאור:

8 ותמותם: במקום ותמותתם. מיתתם. ערכה: נעימה להם. / 12 וצבא: הטור חסר הברה אחת. ובדפוסים: ובצבא, ואולי הוא הנכון. ו'צבא' אולי מלשון צביון. כלומר: ברצון. / 14 לכה לישועתם: על פי תה' פ:ג. ואל וכו': יר' לא:יא. הצלעית ארוכה בהברה אחת למעלה מן הנצרך למשקל. / 16 דברי וכו': הקרב אל כסאך את תפילתם או את דברי צומם. / 17 על ... אהבה: על פי מש' י:יב. / 18 ארפא וכו': הושע יד:ה.

ראוי לשים לב לעובדה שר' משה אבן עזרא, אף על פי שעיצב את שני הפיוטים בתבנית ארכאית, לא ויתר בהם כלל על השימוש באמצעי קישוט 'מורנניים', ספרדיים טהורים. הופעתם של תמונות מאוצר המוטיבים של שירת החול כגון זו של הדמעות המסוכות בדם הבאות לכבות את אש היגון, של צירופים מטאפוריים כגון 'משמר מנעמי' (מאורה ט' 1), 'מוקד צלעי', 'אש עצמי' (שם, 4), 'נס ישעי' (שם, 12), 'כנף מעלר' (שם, 13), 'כלוא מעצבה' (אהבה, 1), 'פחי משובה' (שם, 2), של פסיחות (מאורה ט' 3-4; 11) ושל תחבולות סגנון אחרות מעידים על כך עדות מפורשת. גם השקילה המדוקדקת מגבירה, כמובן, את הניחוח הספרדי העולה מן הקטעים. אף על פי כן אי אפשר לטעות כלל בקשר העז הקושר את הפיוטים אל המסורות הקדם-ספרדיות, ליתר דיוק: אל המסורת הספרדית שנתעצבה על פי התבנית הקלאסית, המזרחית, של המאורה והאהבה.

את דרכו של משה אבן עזרא בפיתוח הדגם חיקה בן דורו ר' דוד אבן בקורה, באהבה אחת שלו. מבין שתי האפשרויות הקטניות המוצעות במאורה ובאהבה של רמב"ע בחר ר' דוד דוקא בזו של המאורה, שהיא בקו המרכזי של הדגם מימי ר' שלמה אבן גבירול. הטורים עשויים אפוא שבע שבע הברות לטור, אבל החריזה מסורגת כשל פיוט [קנג]:<sup>10</sup>

10 ח' שירמן, משוררי דור רמב"ע, ב, עמ' רצד.

[קנה]

לְשׁוֹכֵב יַעֲקֹב אֶל גְּבוּלוֹ / יִשְׁלַח צוֹר מִבְּשׂוֹר אֲמוֹנִים  
דּוֹדֵי יִשְׁקִיף מִזְבוּלוֹ / וַיּוֹפִיעַ מִשְׁמֵי מַעֲוִנִים  
וַיִּפֶן בְּרַחֲמִים אֶל קְהָלוֹ / הַעֲנִיִּים וְהָאֲבִיּוֹנִים  
יוֹסִיף שְׁנֵית קִנּוֹת חֶבְלוֹ / וְכִנֹּת נִטְעֵי נַעֲמָנִים  
דְּלִים מִיַּחֲלֵי טוֹב פָּעֵלוֹ / וְחִזְיוֹנֵי הַנֶּאֱמָנִים  
בְּחֶסְדּוֹ יִשׁוֹכֵב לְהִיכְלוֹ / וּבָאוּ צִיּוֹן בְּרָנִים

5

וכו'

נראה שהמסורת הקדומה הציקה בנקודה הזאת לפייטנים הספרדים אף יותר ממה שמשמע מן המבנים שסקרנום בזה. כי סוף סוף זכרה של התבנית המסורתית של שני המרכיבים יוצא גם במבנים הללו מעומעם למדי, ורק התבוננות רגישה בהתפתחות הסוג, וביותר ההשוואה אל המאורות והאהבות הספרדיות ממש ואל תבניותיהן, יכולות להעלות אותו מעט, מבעד למשקל הספרדי ולמחלצות הקישוטיות הספרדיות. נראה שבראשית התקופה היו פייטנים שלא הסתפקו בזכר המועט הזה, וביקשו להציב בפיוטיהם יד ושם לצורות המזרחיות המסורתיות בצורה מובלטת יותר. ואם לעשות כמעשי המשוררים המזרחיים הקלאסיים ממש לא יכלו, הנה יכלו לעבד לצרכיהם את התבנית האלטרנאטיבית שעוצבה במזרח לרוב מרכיבי היוצר; את תבנית המחרוזות מלוות הפזמון. אמת, התבנית לא הכתה שרשים במזרח במאורה ובאהבה, כפי שראינו לעיל, אבל בכל אופן קיומה מתועד במפורש גם במרכיבים אלה. מאורות ואהבות מטיפוס זה הגיעו כנראה גם לספרד, והעלו על דעת קצת משוררים לעצב מאורות ואהבות משלהם בדרך קרובה, כלומר להצמיד למאורות מטיפוס מזרחי 'פזמונות' ספרדיים מובהקים. אחדים אף הפכו את הסדר המקובל, והקדימו את ה'פזמונות' ל'מחרוזות', כדי שהפיוטים ייראו בסופם כמאורות ואהבות מזרחיות לכל דבר.

מאורה כזאת, במבנה אותנטי לגמרי, נותרה בידנו בין פיוטיו המעטים של ר' יצחק בר לוי אבן מר שאול, מראשוני פייטנינו בספרד ובן דורו של ר' יוסף אבן אביתור. הקטע בא בכ"י ט"ש ס"ח 315.4, בזה הלשון:

[קנו]

וקאל איצא מר יצחק בן לוי

יקאל עלי יוצר

יְחִידָה קְרָאִי / מִמַּעֲוֹן כְּלָאִי

ביאור:

טורים 1-18 ע' פליישר, היוצר הספרדי, 350, על פי כ"י ט"ש ס"ח 22c (a). 125 (= כ"י ב). מסוף ט' 10 — גם בכ"י ט"ש ס"ח 235.28 (ג). שרידים באים גם בכ"י מוצרי IV.193. כותרת: 'ואמר גם כן מר וכו', 'יאמר על יוצר', כלומר על ברכת יוצר המאורות. 1 יחידה: כנוי לכנסת ישראל. ממעון כלאי: מן הגלות. 3 צור מאוייך: האל שאת מקוה לו. צפה:

- עורי וצאי / ממאסרך  
 צור מאניך / צפה ענייך  
 דלה בניך / הכין כתרך  
 חס עליך / צור בועליך 5  
 ולגבולך / השיב עדרך  
 קרא קדושך / מועד חפשיך  
 הרים ראשך / וגם כתרך  
 במשוש חתן / גילך ניתן  
 בברית איתן / חסד הורך 10  
 בחשי גילך / שכחי חליך  
 חלף אכליך / שיר כניך  
 לעד תחיי / כלילת יופיי  
 שמתי עדיי / אדר נזרך  
 ולעיר ציון / ונהה עליון 15  
 ובאפריון / ישים סתרך  
 ישמיע צורי / על הר מורי  
 קומי אורי / כי בא אורך  
 חידה עורי במאמר צורך  
 צללי כנור מחמדי שירך 20  
 חושי לעלות לציון עירך  
 קומי אורי כי בא אורך

ברוך אתה יי יוצר (יוצר) המאורות

ביאור:

ראה / 4 דלה: הרים. בנייך. בנייך. הכין כתרך: בכ"ב באה צלעית זו בסוף ט' 8, וכאן: 'ריפא שברך' והוא הנכון. / 6 ולגבולך: בכ"ב: ולגבולך. / 7 קדושך: אלהיך. ובכ"ב בטעות: לקדשך. / 8 וגם כתרך: נגד המשקל, ונראה שהנוסח כאן משובש: עיין לעיל הערה לט' 4. / 9 במשוש חתן: בשמחה גדולה (הצירוף על פי 'ש' סב: ה). גילך: שמחתך. / 10 בברית: במקבילה: בזכות. איתן: אברהם אבינו. הורך: אביך. חסד הורך: בכ"ג: הכין כתרך (!). / 11 שכחי חליך: בכ"ב: שלחי חילך. / 12 חלף: תמורתך. / 13 תחיי: בכ"ב: תהיי. כלילת: בכ"ג: כלת. / 14 אדר: אדרת, פארך. / 15 ולעיר: במקבילות: ולהרך. / 16 ישים: בכה"ב: אשים, והוא הנכון. / 17 ישמיע: נגד המשקל, אבל כך הוא בשתי המקבילות. ואולי צ"ל: ישמע. / 20 מחמדי בכ"ג: מחמדך. / 22 אחר טור זה: ככ>תוב> קומי אורי וג' ונא' לעו>שה> אור>ים> ג'.

מה שעומד לפנינו כאן הוא, כאמור, מעין סטרופה ופזמון הפוכים. הפיסקה הבאה בראש הקטע עשויה טורים 'מרובעים', טיפוסיים לשירת הקודש הספרדית.<sup>11</sup> הטורים הללו שקולים (ארבע הברות לצלעית) ומחוזרים בחרוז

11 עיין לעיל, 518. אבל כאן באה חריזה פנימית בראש כל הצלעיות. השמטת החרוז

מעין אזורי. כרגיל, ניתן לראות את הקטע גם כאילו הוא עשוי תשע מחרוזות קטנות, מרובעות-טורים. בין כך ובין כך התבנית חורגת מן המקובל במאורה המזרחית, והיא ספרדית מובהקת.<sup>12</sup> אבל קטע זה, שיכול היה לשמש כמאורה ספרדית כשרה למהדרין, איננו בא לבד, אלא אחריו באה מאורה 'אמיתית', קלאסית, מזרחית, עשויה, כרגיל, ארבעה טורים שווי חרוז. גם הקטע הזה חתום 'יצחק', והוא שייך בלי ספק לקטע שלפניו, כמו שנרמז מחרוזו, ובעיקר מלשון פתיחתו ('חידה עורי במאמר צורך') המתיחסת באופן ברור לפתיחת הקטע הקודם ('חידה קראי ... עורי וצאי'). נמצא שבעיני ר' יצחק בר לוי כך נראתה מאורה ספרדית מחודשת: היא ראויה היתה להשאיר את התבנית הקלאסית בעינה, בלא שום שינוי כלל,<sup>13</sup> אבל צריכה היתה להתקשט לפני כן במעין מבוא מורחב, מודרני, ספרדי בצביונו. כמעט אין צריך להוסיף שהמנהג הספרדי המאוחר השמיט את הקטע השני, הארכאי, מן ההרכב: בשני כתבי יד נוספים שיש לנו מן הפיוט הזה, מועתק רק החלק הראשון.<sup>14</sup>

בכתב היד ט"ש ס"ח 315.4 שעל פיו הובאה המאורה, מועתק מיד לאחריה קטע נוסף (כתוב בראשו: 'אחר יקאל איצא' כלומר: [פיוט] אחר, ייאמר גם כן), שתחילתו 'ארוסת קדומים / אהבת עלומים / בחסד וברחמים / לי ארסתיך'. מן הפיוט אין באים שם אלא ארבעה הטורים הראשונים והצלעית הראשונה של הטור החמישי; משם ואילך הותיר הסופר את הגליון חלק ולא המשיך. אבל על פי המבנה והמקצב והתוכן ברור שאין הקטע אלא התחלה של אהבה, אף היא של ר' יצחק אבן מר שאול. אכן, הקטע מועתק בשלמותו, אחרי המאורה

בצלעית השלישית של המרובעים היא פרי תחכום מאוחר יותר; אולי המצאה של שלמה אבן גבירול.

12 אמנם היא חודשה (כנראה) על ידי רב סעדיה גאון (עיין לעיל, 298 ואילך), וכבר היתה בשימוש אצל ר' יוסף אלברדאני (גנזי שכטר, ג, 95). אבל במזרח לא פותח המבנה אלא מעט. בספרד נתפשה הצורה כ'ספרדית' משום קרבתה העקרונית למבנים המעין-אזוריים. מעניין לציין שיש בידנו מאורה ואהבה של שמואל השלישי בנויות מצד חריזותן לפי עקרון זה. הקטעים מביאים, כרגיל, ארבעה ארבעה טורים בלבד, אבל אלה מחולקים לשלוש שלוש צלעיות, בחריזה מדגם אאב גגב וכו'. הקטעים נמצאו תלושים ממערכותיהם ואיננו יודעים לאיזה מועד נכתבו. עיין ע' פליישר, היוצר הספרדי, 350. אין לדעת מה טעם עיצב השלישי לשני הקטעים הללו חריזה חריזה כזאת. אפשר שכבר הושפע בזה מרכזי הפייטנות הספרדית. אבל אפשר שאין כאן אלא מימוש טבעי, בדרך החריזה הפנימית, של הציוורות הבאות באופן קבוע למדי (לעתים שתיים בטור) במאורות ובאהבות שלו.

13 אמנם בכתב היד שעל פיו נדפס הפיוט בפנים אין שרשרת פסוקים בסוף המאורה. אבל אין ספק שהדבר קשור בהעתקה מרושלת. בכ"י מקביל (ט"ש ס"ח 235.28) באה שרשרת הפסוקים במקומה, כיאות. במקבילה נוספת (ט"ש ס"ח 22c, 125 a) הנוכחת להלן בפנים מושמט הקטע השני מן המאורה, וחלקו הראשון, הספרדי, מובא כמאורה שלמה ועצמאית: בסופה באה שרשרת פסוקים כיאות. עיין ע' פליישר, היוצר הספרדי, 350. השווה לכאן את הדרך שבה חידש יוסף אבן אביתור את גוף היוצר, לעיל, 498. והשווה ע' פליישר, יצחק בר לוי, א, 294 ואילך.

14 כ"י ט"ש ס"ח 22c, 125 a) הנ"ל, וכ"י מוצרי IV.193.



'יחידה קראי' בכ"י ט"ש ס"ח 235.28, ושם באה בסופו התחלת האהבה הקלאסית, המרובעת, שהיתה צמודה אליו במקור: 'חקוקה על כפיים...'. מאורה עשויה בצורה זוהה לחלוטין (לאבל?) מועתקת בכתב יד לקוי ביותר השמור באוסף ט"ש ס"ח 242.22. פתיחתה בקטע עשוי מרובעים מטיפוס ספרדי שחרוזו הקבוע ב'רף'. קטע זה חתום, כנראה, 'יצחק', ואין זה רחוק שהוא ר' יצחק בר לוי אבן מר שאול. אחרי הקטע באה מאורה קלאסית, של ארבעה טורים, תחילתה 'אורים גדולים' / [למ]שול ביום ובלילה נתלים'. בסוף הקטע הזה באה שרשרת פסוקים, כיאות. מיד אחר כך באה אהבה שהיתה עשויה גם היא במתכונת זו. תחילת חלקה הראשון 'חשק לבבי' / להלל בניבי / אלהי אבי / וארוממנהו'; הקטע חתום 'חסאן חזן'. כתב היד נקטע לפני סוף הפיוט, אבל אין לפקפק שגם כאן הוצמדה אל הפתיחה אהבה קלאסית, מרובעת טורים.

מעניין הדבר שהקטע 'ארוסת קדומים', הפותח, כנזכר לעיל, את האהבה של ר' יצחק בר לוי, מועתק בשלמותו בכתב יד נוסף, אבל בהרכב שונה, לא אותנטי. בכ"י אוכספורד 2848/13, בתוך מערכת כלאים לחתן, באה מאורה קלאסית קצרה, מרובעת טורים, חתומה, אולי, 'אלעזר' שלשונה כך:

[קנז]  
אֲדוֹן יְכוֹנֵן לְפָנַי וְלִפְנֵי  
לְמַעַן יֵאבֹד שׁוֹטְנֵי וּמַעַנֵי  
עוֹז וּמַעוֹז צְדָקָה יִלְבֹּשׁ הַמוֹנִי  
שׁוֹשׁ אֲשִׁישׁ בֵּי

ככ>תוב> שוש אשיש (יש' סא:י) <sup>15</sup> ונא>מר> כי יבעל בחור (יש' סב:ה)  
ונא>מר> בית והון נחלת אבות ומי אשה משכלת (מש' ט:יד) ונא>מר> מצא  
אשה מצא וגו' (שם יח:כב) ונא>מר> אתי מלבנון כלה (שה"ש ד:ח) ונא>מר>  
אור זרוע לצדיק (תה' צז:יא) ונא>מר> לעשה אורים (תה' קלו:ז)

ב>רוך< יוצר

ביאור:

1 לפנים ולפני: את בית המקדש.

מיד אחר כך מועתקת אהבה, שהיא, לפי הנראה, המשך אותנטי של המאורה; היא מביאה את סוף מטבע החיתום של הפייטן: 'חזק': <sup>16</sup>

[קנז]  
תָּנוּן יִקְבֹּץ נִדְחָה  
אֲרוּעֵה לְהַרְבוֹת יִפְרִיחָה  
לְדוֹשׁ יִצְמִיחַ צִמְח לְהַרְוִיחָה  
כִּי כְאֶרֶץ תּוֹצִיא צִמְחָה

ככתוב כי כארץ תוציא צמחה וכגנה זרועיה תצמיח כן יי אלהים יצמיח צדקה

15 על פסוק זה בהקשר הזה עיין לעיל, 385.

16 עיין על כל זה ע' פליישר, פיוטי המאורה והאהבה, 389.

ותהלה נגד כל הגוים (יש' סא:יא) ונא<מר> יהי מקורך ברוך ושמח מאשת נעורייך  
(מש' ה:יח)

אחר כך מועתקת האהבה של ר' יצחק בן לוי הנזכרת לעיל, כך:

	רהט יקאל עלי אהבה	[קנט]
	פזמ<ון> אַרֹוסַת קְדוּמִים / אַהֹובַת עֲלֹמִים בְּחֶסֶד וּבְרַחֲמִים / לִי אֲרֹסְתִיךָ נִגְהֶךָ הָעֶלֶם / לַעַת חֵשׁ יוֹשֶׁלֶם בְּאַהֲבַת עוֹלָם / כִּי רִיחַמְתִּיךָ יְבוּשׁ וַיַּחֲפִיר / הוֹד זָהָב אֹפִיר	5
ארוסת וגו'	בְּלֶשֶׁם וְנוֹסִיפִיר / וְכִדְכֹד יִסְדְּתִיךָ יְשׁוּעָה תִרְאִי / בְּשִׁמְחָה תִצְאִי אֵל נָא תִירְאִי / כִּי אֲנִי עֲצֻרְתִּיךָ [צִאִי] מִנִּגְע / וּמִכָּל פֶּגַע	
ארוסת וגו'	כִּי בְרָגַע / קִטָּן עֲצֻבְתִּיךָ חֶפֶת שָׁכָן / כְּבוֹדִי אֲשָׁכֵן	10
ארוסת וגו'	בְּקֶרְבֶּךָ, עַל כֵּן / חֶסֶד מְשַׁכְּתִיךָ קֵלָה לְרוּץ / עַל גּוֹי פְּרוּץ	
ארוסת וגו'	כְּמוֹרֵג פְּרוּץ / חֶדֶשׁ שְׁמִתִּיךָ נִצּוּרָה כְּכַבֵּת / שְׁמֶךָ לֹא יוֹשֶׁבֶת	15
ארוסת וגו'	דְּעִי כִּי אַהֲבַת / עוֹלָם אַהֲבְתִּיךָ	

ככתוב מרחוק יי נראה לי ואהבת עולם אהבתיך על כן משכתיך חסד (יר' לא:ב)  
ונא<מר> אוהב יי שערי ציון (תה' פז:ב) ונא<מר>  
כי יעקב בחר לו יה (תה' קלה:ד)

ב<רוך>ך אתה הבוחר

ביאור:

הפיוט מועתק עד ט' 9 ('מנגע') גס בכ"י ט"ש ס"ח 315.4 (=ב). מטור 3 הוא בא גס בכ"י  
ט"ש ס"ח 235.28 (ג). שרידים ממנו באים גס בכ"י מוצרי IV.193. כותרת: רהט (פיוט  
מילואים) ייאמר על האהבה. 1 ארוסת וכו': כינויים לכנסת ישראל. 2 בחסד וכו':  
השווה הוש' ב:בא. 3 העלם: בכ"י ב: ינ[ע]לם: בכ"י ג: הועלם. ור"ל: אורך הגנוז. לעת  
חש: לגאולה המשמשת ובהא. ובכ"י ב: לעת קץ יושלם. ובכ"י ג: לקץ חש יושלם.  
4 כי: בכ"י בג: אני. 5 אופיר: בכ"י ב: ואופיר, והוא נגד המשקל. 6 וספיר וכו': על פי  
יש' נד:יא. 8 נא: חסר בכ"י ב. כי: חסר בכ"י ג. 9 [צאי]: הושלם על פי כ"י בג. 10 כי  
ברגע וכו': יש' נד:ז. והצלע חסרה הברה אחת. 11 חפת שכן וכו': שיעור הטור: חופת  
שכינת-כבודי אשכן בקרבוך, על כן וכו'. 12 על כן וכו': יר' לא:ב. 13 קלה לרוץ: כינוי  
לישראל. על גוי פרוץ: על אומות העולם הרשעות. 14 כמורג וכו': השווה יש' מא:טו.  
ובכ"י ג: למורג. 15 נצורה ככבת: כינוי לישראל (דב' לב:י). 16 כי אהבת וכו': יר'  
לא:ב.

ההרכב במקרה זה איננו אותנטי, כמובן, ואין כאן אלא עיבוד של איזה מעתיק או חזן שביקש להעמיד אהבה מורחבת, במתכונת של מחרזות ופזמון.<sup>17</sup> וצירף לצורך זה אהבה במתכונת קלאסית לקטע ספרדי שעשאו פזמון. ומתוך שידע שאהבה צריכה להסתיים בשרשרת פסוקים, צירף שרשרת כזאת גם לקטע ההרחבה, אף על פי שכבר הביא שרשרת כזאת אחרי הקטע הקלאסי. אבל גם על פי העתקה זו מקויים תפקידו של הפיוט 'ארוסת קדומים' כחלק משני (בין ראשון ובין שני) של אהבה, אם כן כפיסקה שאינה נעשית אהבה אמיתית אלא מכוח קטע במתכונת קלאסית המצטרף אליה. אבל בכ"י מוצרי IV.193 כבר מובא פיוטו של ר' יצחק בר לוי (כנראה) כאהבה עצמאית.

הרכבים מסוג זה היו בשימוש בהרבה קהילות, אולי גם במזרח המאוחר יותר. בכ"י ט"ש H3/104 מועתקת אהבה כזאת בהרכב משולש: תחילתה וסופה באהבות קלאסיות (הראשונה חתומה 'שלמה' והשנייה אינה חתומה) מרובעות טורים, עם שרשרות פסוקים ארוכות אחרי שתיהן, ואמצעה בקטע ספרדי מובהק, עשוי בטורים מרובעים ובחריזה מעין אזורית לפי הדגם של שני פיוטי ר' יצחק בר לוי שהובאו זה עתה. קטע זה תחילתו 'שרק לקבץ / דחויי מרבץ', והוא חתום 'שמואל חזק'.<sup>18</sup>

שיעור חוזקה של האמונה שאין מאורה ואהבה נעשות מאורה ואהבה עד שאין בהרכבן קטע קלאסי, מרובע טורים, מוכח מן הממצא הבא: בכ"י אוכספורד 2710/6 שממנו הובאו לעיל כמה וכמה קטעים, מועתקת אהבה לפרשת דברים ואיכה. תחילתה בקטע סטרופי, בנוי במתכונת ספרדית מובהקת, בדגם מעין אזורי. קטע זה חתום 'יצחק', ולפי שרוב הפיוטים החתומים כך הבאים בכתב היד הזה הם לר' יצחק אבן גיאת סביר לומר שאף פיוט זה שלו הוא. מיד עם סוף הקטע הזה באה אהבה מזרחית קלאסית (כתוב בראשה 'ל', כלומר: לחן) שתחילתה 'תשיב הגמול לאשר ביתך החריבה'. אהבה זו אינה אלא עיבוד של אהבה לפרשת דברים ואיכה לשמואל השלישי. היא מובאת בהקשרה המקורי בכ"י ט"ש H14/61 וט"ש Misc. 24/97.<sup>19</sup> הנה הקטע בשלמותו כפי שהוא לפנינו בכ"י אוכספורד 2710/6 הנ"ל, דף 56 ע"א:

- 17 דוגמאות נוספות להרכבים כאלה עיין לעיל, 418. ההבדל בינו ובין הרגמה שלפנינו היא בכך שה'פזמונות' שם מזרחיים (לפחות לפי צורתם), ואילו כאן בא פזמון ספרדי מובהק.
- 18 הקטעים נדפסו אצל ע' פליישר, פיוטי המאורה והאהבה, 392. אין לדעת מיהו שמואל החתום על הקטע, אבל לא מן הנמנע הוא שהוא שמואל הנגיד. הקטע שקול במשקל הברתי (4 הברות לצלעית. כמו הקטעים של יצחק בר לוי), אבל הסטיות מן המשקל מרובות במקור היחיד של הפיוט הידוע לנו עד כה. כתב היד H3/104 הועתק במזרח, בידי עלי בן יחזקאל כהן, והוא מכיל סך עצום של קטעי פיוט לשבועות. עיין תיאור כתב היד בירי מ' זולאי, מחקרי יניי, עמ' שמו ואילך, כ"י 56.
- 19 נוסחה לפי כ"י ט"ש H14/61: 'תשיב גמול לצרבה בי צריבה / תתן תלעינה (!) להכיל מרבה / תדרוף תשמיר נוצרי איבה / תרפא משובתי תאהבני נדבה'. נוסחם הקשה של שני הטורים הראשונים 'תוקן' בנוסח כ"י אוכספורד 2710/6. הקטע מיוסד על פתיחות מקרא מאיכה ג:סד ואילך. האהבה הזאת והמאורה שלפניה (פתיחתה 'שמעת שאגת שמתני למשיסה') משלימות את הא"ב ואת הפתיחות המקראיות של האופן של ר' שמואל

- וְלִידֵי רוּכָה וְאֶדְמוּנִי / יַחַד סָבִיב הֶקִּיפוּנִי  
 צוֹד צְדוּנִי וְנִלְכְּדוּנִי / צִנְיָה תַּפְאֲרָתִי הַפְּשִׁיטוּנִי  
 חִבְרוּ עָלַי וְרָדְפוּנִי / וּבֵין הַמְּצָרִים הַשִּׁיגוּנִי  
 קָרָאתִי לַמֶּאֱהָבִי רְמוּנִי / תַּחַת אֶהְבְּתִי יִשְׁטַנּוּנִי  
 5 צָלְלוּ אֲזֵנִי מִקּוֹל צוֹרֵר / כִּי הָיִיתִי מוֹרָה וְסוֹרֵר  
 וְלֹא אָבִיתִי לְבִי לְבָרֵר / לְדוֹדִי, אוֹלִי יִשְׁעִי יַעֲזוֹר  
 לָכֵן שָׁעוּ מִנִּי בְּכִי אֶמְרֵר / וְקִינִים אֶשָּׂא תִּמּוֹר קוֹל מְשׁוֹרֵר  
 כִּי אֵחַ שׁוֹטֵם אוֹתִי מֶאֱרֵר / וּבֵין אֶמְתִּי עָלַי יִשְׁתַּרֵּר  
 וְתַכְלִית שְׁנָאָה שְׁנֹאוּנִי  
 10 תַּחַת אֶהְבְּתִי יִשְׁטַנּוּנִי  
 חֲבֻלָּה רוּחִי וְנִנְעָכוּ / יָמִי, לְקִיצִים כִּי אָרְכוּ  
 חֲשֹׁבוֹנוֹת חֲלָפּוֹ הֶלְכוּ / וְשִׁבְרֵי וְתוֹחֲלָתִי נִמְשְׁכוּ  
 לְזֹאת עֵינִי בְּכִי חֲשָׁכוּ / לְאֶבֶל כְּנוּרֵי נֶהֱפְכוּ  
 כִּי קָשֶׁת אוֹיְבִי דָּרְכוּ / וּמִלְחָמָה עָלַי עָרְכוּ  
 15 וְכוֹנְנוּ חֲצֵם יוֹרוּנִי  
 תַּחַת אֶהְבְּתִי יִשְׁטַנּוּנִי  
 קֶצֶרָה נִפְשִׁי בַּלְחֵץ אוֹיְבִי / קֶצֶתִי בַּחֲנִי מְרִיב יָרִיבִי  
 לוֹ שָׁקוֹל יִשְׁקְלוּ עֲצָבִי / מַחֲוֹל יָמִים עֲצָמוּ כְּאֲבִי  
 כִּי נִפְשָׁטִי מִכָּל סָבִיבִי / עֲרוּמָה, אֵף נֶאֱסַפּוּ נְדִיבִי  
 20 וְאִמָּנָם מְרוֹב פִּשְׁעֵי וְחוּבֵי / בְּגָדוֹ אֶהְבֵּי, חֲדָלוּ קְרוּבֵי  
 וּמִיּוֹדְעֵי שִׁכְחוּנִי  
 תַּחַת אֶהְבְּתִי יִשְׁטַנּוּנִי

ביאור:

השיר, לבד ממטרופת הפתיחה, שקול במשקל הכרתי: בכל טור באות 8 הברות; בטורים  
 הנושאים את החרוז המעין אזורי — 7. סטרופת הפתיחה באה גם בכ"י ט"ש ס"ח 89.2.  
 1 רובח: ישמעאל (בר' כא: כ). ואדמוני: ועשו. 2 צניף תפארת: על פי יש' סב: ג.  
 3 ובין המצרים וכו': על פי איכה א: ג. 4 קראתי וכו': אי' א יט. תחת וכו': תה' קט: ד.  
 5 צללו: נתרעדו (מל"ב כא: יב ועוד). מורה וסורר: דב' כא: יח. 6 לברר: לטהר. לדודי:  
 להקב"ה. 7 שעו וכו': יש' כב: ד. 8 אח שוטם: עשו; כלומר העמים הנוצרים. מארר:  
 מקלל. ובין אמתי: צ"ל: וכן, כלומר עמי ערב. ישתרר: ישתלט. 9 ותכלית וכו': תה'  
 קלט: כב. 11 חובלה וכו': על פי איוב יז: א; רוחי חובלה ימי נעוכו. לקצים: מפני  
 הקצים, כלי מפני חשבונות הקץ. 13 לאבל וכו': איוב ל: לא.

השלישי לדברים ואיכה המיוסד על איכה ג; תחילת אופן זה 'אני הגבר אנף בי איום',  
 והוא נפוץ יחסית בגניזה. קטעים ממנו מועתקים בכתבי יד אלה: ט"ש H116/17;  
 H114/61; Misc. 24/97; ס"ח 38a.39; ס"ח 131.9; H14/46. כתב יד אוכספורד 2710/6  
 אף על פי שרובו פייטים ספרדיים, יש בו כמה קטעי שירה מזרחיים ובתוכם גם משל  
 שמואל השלישי.

ל>חן<

תשיב הגמול לאֲשֶׁר בִּיתְךָ הַחֲרִיבָה  
תִּתֶּן תַּאֲלָתֶךָ לְשׁוֹמְהָ חֲרָבָה  
תִּרְדֶּף תִּשְׁמִיד נֹטְרֵי אִיכָה  
תִּרְפָּא מְשׁוּבְחֵי תַאֲהַבְנֵי נִדְכָה

25

ככ>תוב> ארפא משובתם (הוש' יד:ה) ונא>מר> כי יעקב בחר לו יה (תה'  
קלה:ד)

ב>רוך< א>תה> הבוחר

ביאור:

23 הטורים מיוסדים מכאן ואילך על פתיחות מאיכה ג:סד ואילך. / 24 תאלתך: קללתך.  
כאמור, ההרכב איננו אותנטי. אותו כתב יד עצמו מביא גם מאורות ואהבות  
ספרדיות מובהקות, בלא שום תוספות קלאסיות, וברור שבמנהג מקומו של  
המעתיק לא היה שום הכרח להביא מאורות ואהבות כפולות פנים. ההופעות  
הספוראדיות של ההרכבים הנדונים הן בלא ספק שייר של מה שהיה נפוץ  
בשעתו הרבה יותר בספרד, קודם עד שלא עוצבו למאורות ולאהבות תבניותיהן  
המחודשות, וטרם נקבעו להן תבניות אלו כיחידות ומספיקות.  
דרכו של יצחק אבן מר שאול בעיצוב קטעי ההרחבה שנסקרו זה עתה  
שימשה מופת לפייטני ספרד המאוחרים ממנו: אף הם בנו לעתים מאורות  
ואהבות במרובעים ספרדיים. וכבר שלמה אבן גבירול חיקה את הדגם בנאמנות  
גדולה במאורה אחת שלו שפתיחתה בזה הלשון: <sup>20</sup>

[קסא] שׁוֹבֵי כְּתוּלָה / לְנֹה זְבוּלָה  
כְּרֵנָה וְצִהְלָה / אֶקְבֵּץ פְּזוֹרֶךְ  
לְבִשֶׁר נְחֻמָּה / לְשׁוֹמְמָה  
כִּי בְּאֲחֻלָּמָה / אֶכְנֶה דְּבִירֶךְ וכו'

וכך נהגו גם אחרים. <sup>21</sup> אפשר שכולם, או חלק מהם, הוסיפו על הקטעים הללו,  
כדוגמת מה שמצאו אצל ר' יצחק בר לוי, מאורות קלאסיות של ארבעה טורים  
וישרשרת פסוקים, אלא שאלה נשרו עם הזמן. אפשר שגם שאר מאורות ואהבות  
ספרדיות מובהקות לא נכתבו מלכתחילה אלא כמבואות או כהרחבות למאורות  
ואהבות קלאסיות, בלתי שקולות ומרובעות-טורים, שנשרו בהעתקות  
המאוחרות.

20 מהד' ירדן, 480.

21 אהבה בצורה זו לר' דויד בן בקודה עיין ח' שירמן, משוררי דור רמב"ע, ב, עמ' רצה.  
תחילת הפיוט 'דגול בשר' / ערה עצובה: ויש להשלים שם בטור האחרון: 'קומם  
טבועים' / בגלות שקועים / [על כל פשעים תכסה אהבה]. מאורה דומה, חתומה, אולי,  
חסן, עיין א"י כץ, יגל חזון, 60, על פי כ"י גינצבורג 138, עמ' 135. גם בסוף מאורה זו  
באה במקור ישרשרת פסוקים. תחילת הפיוט 'חושה חסין' / יה/לבשר שבויה/סוערה  
עניה/שובי לעירך'.

האפשרות שניתנה לנו לחשוף, בזכות ממצאים ספורים, זיקות סמויות של המאורות והאהבות הספרדיות אל התבניות המסורתיות של המרכיבים הללו, מביאתנו לתהות על פשרו של ממצא נוסף, שאופיו המקורי ניטשטש עקב העתקות רשלניות, מעשי עריכה מאוחרים וההדרות בלתי מדויקות. בכמה מחזורים ספרדיים נכבדים, כגון כ"י קופנהגן 30, דף קיא ע"א, כ"י גינצבורג 197, דף 183 ע"א וכ"י פאריס 658, דף 154 ע"ב, מופיעה מאורה של ר' יהודה הלוי בהרכב משונה כזה:

מאורה — — — — — [קסב]

- - - - - u - - - - -

יָשׁוּב לְאַחֹר צֶל נְטָה בְּעוֹד יוֹמָם  
לְאוֹר, וְהַגְלוֹת סְתוּם אֲשֶׁר עָמָם  
הָיָה נֶר בְּנוֹ יִשִּׁי דִּי מִהִיּוֹת נִדְעָךְ  
כְּנוֹר בְּנֵי לֵוִי רַב מִהִיּוֹת דּוּמָם  
הָאֵל אֲשֶׁר הִגְלָם יִפְקֹד לְהַעֲלוֹתָם  
כֵּן יַעֲשֶׂה נוֹתֵן שְׁמֶשׁ לְאוֹר יוֹמָם

- - - - -

יּוֹמָם וְלַיְלָה אֶהְלֵל לִי  
הָאִיר אוֹר פָּנָיו אֶל עֵבֶר פָּנָי  
הָעֵלָה נְרוֹת אוֹר וַיִּמַּשׁ חוֹשֶׁךְ  
עַת בְּרָקִיעַ קָרַע חֲלוֹנִי  
וַיּוֹאֵל לְתֵת מִהוֹדוֹ עָלַי  
רוּחוֹ כִּי דִבֵּר עַל יַד נְאֻמִּי  
דֶּרֶךְ יַחֲלֵק אוֹר הַדְּרִיכֵנִי  
עַת זָרַח מִשְׁעִיר וּבָא מְסִינִי  
הָעֵת טַעַמְתִּי צוּף דְּבִשׁוֹ שַׁחְתִּי  
בָּאוּ נָא וְרָאוּ כִּי אוֹרוֹ עֵינֵי

ביאור:

הטכסט ניתן על פי כ"י קופנהגן 30, דף קיא ע"א. כותרת: מאורה: בקצת מקורות כתוב בראש הפיוט 'יוצר' והוא בא במדור גופי היוצרות. אבל אין זה אלא שיבוש של מנהגות מאוחרים. 1 צל: מטאפורה של חשכת הגלות שירדה על ישראל (השווה תה' קב:יב): ימי כצל נטוי וכו'). 2 / לאור: כדי שיאור שוב. והגלות וכו': וכדי שיתגלה הדבר הסתום, שהצל עממו. והוא מפרש את הדברים בבית הבא. והלשון על פי יח' כח:ג. 6 / נותן וכו': כינוי לקב"ה. על פי יר' לא:לד. 9 / וימש חושך: הוֹיֵז את החושך ממקומו (הלשון על פי שמ' י:כא). 10 / עת וכו': בשעה שפתח חלוני רקיע: השווה יר' כב: יד. 12 / רוחו וכו': על פי ש"ב כג:ב. נאמני: נביאי הנאמנים. 13 / דרך וכו': הדריכני בדרך האור. והלשון על פי איוב לח:כד: אי זה הדרך יחלק אור. 14 / עת וכו': בשעת מתן תורה (דב' לג:ב). 15 / העת: כאשר. צוף דבשו: מטאפורה לתלמוד תורה. שחתי: אמרתי. לשון ההמשך על

- - - - -  
 לֹא אֶהְיֶה בְּמַעֲקָשִׁים וְאַתָּה  
 אֹרְךָ נְתִיבִי וּבְךָ מְנִתִי וְחֻבְלִי  
 וְעִמְלִי בְּדִתְךָ לִי מְנוּחָה  
 אֶזְכְּרֶה חֶסֶדְךָ וְאַנְשָׁה עִמְלִי  
 וְיַעֲפוּ בּוֹעֲרִים וְנוֹקְשׁוּ חֲשָׁשִׁים  
 וְאֲנִי רַק דִּבְרְךָ נֹר לְרַגְלִי

20

ביאור:

פי ש"א יד: כט. / 17 ואתה וכו': כשאתה מאיר דרכי. תה' קיט: קה. / 18 ובך וכו': על פי  
 תה' טז: ה. / 19 ועמלי וכו': ומה שאני עמל בתורה — זאת היא מנוחתי. / 20 ואנשה:  
 אשכח. / 22 דברך וכו': על פי תה' קיט: קה הנ"ל.

שלושת חלקי הפיוט נבדלים זה מזה באופן ברור. הראשון והשלישי בנויים  
 כמיני שירי חול קלאסיים, שקולים לפי השיטה הכמותית ומחוזרים בחרוז  
 מברית. אבל הם שונים זה מזה בחרוזם, וכן גם במשקלם: הקטע הראשון  
 בנוי במשקל המתפשט המקוצר (מתפעלים נפעל מתפעלים נפעל וכו') בעוד  
 האחרון במשקל הקל (פעלולים מפוללים פעלולים וכו'). הקטע האמצעי עשוי  
 גם הוא כמתכונת הבתים של שירת החול הקלאסית,<sup>22</sup> אבל הוא שקול במשקל  
 הברתי (10 הברות לטור). כמעט שאין ספק ששלושת הקטעים נכתבו בהעלם  
 אחד, והם פיוט אחד, כמובא במחזורים המהימנים. בין הקטע הראשון והשני  
 יש רשרור מקשר, ואילו בין השני והשלישי קיים קשר תימאטי עז. הקטעים גם  
 חתומים במטבע אחד: 'יהודה' בקטע הראשון, ו'יהודה לוי' בשני ובשלישי.  
 אבל הצורה המשולשת של הפיוט משונה ביותר, ואין תמיהה על כך  
 שהדורות המאוחרים הופתעו ממנה. אכן, עד מהרה פורק השיר לגרמיו,<sup>23</sup>

22 זיקת הצורה אל המקובל בשירת החול בולטת מן השימוש שעשה הפייטן ב'בית' הראשון  
 של הקטע ב'תפארת הפתיחה'. הטורים (הנרפסים בפנים בשתי שורות) עשויים בצורה  
 בולטת במבנה הבית השקול, בדלתות ובסוגרים, עם שהחרוז המברית בא בהם בסופי  
 הסוגרים בלבד. אבל ב'בית' הראשון נחרזת גם הדלת, כמקובל בהרבה שירי חול  
 שקולים. השיטה לבנות 'בתים' ספרדיים לא שקולים או שקולים במשקל הברתי אינה  
 נפוצה בספרד, אך גם אינה בכל ייראה. עיין דוגמה נוספת להלן, עמ' 597. פיוט נקעו.  
 בשינויים קלים אפשר לישר את שקילת השיר ל'משקל התנועות' הכמותי (שאין בו  
 שימוש כלל בשאים נעים ובתנועות חטופות). אבל ברגיל באות במשקל התנועות 8  
 תנועות לצלע, וכאן באות 10.

23 וכבר כך בכ"י אוספורד 1971 שהוא אחד מכתבי היד השלמים של הדיואן של ריה"ל.  
 עיין שד"ל, דיואן ר' יהודה הלוי, ליק 1864, עמ' 9, סימן קצג ('ישוב לאחר צל'); עמ'  
 10, סימן רסה ('יומם ולילה הלל ליי') ועמ' 9, סימן קיד ('לא אהלך במחשכים'). אבל  
 עובדה זו אינה משמעותית, כי כתב היד ההוא לא הועתק לצרכים ליטורגיים. באמת אין  
 להעלות על הדעת כלל שעורכי מחזורים צירפו שלושה פיוטים שונים לפיוט אחד. אבל  
 סביר ביותר התהליך ההפוך, לפי שהקטעים שונים זה מזה, ומצד צורתם אין ביניהם קשר  
 מחוייב המציאות.

ושלושת חלקיו החלו לנוע בנפרד בכתבי יד ובעיקר בדפוסים.<sup>24</sup> גם המהדירים המודרניים, כמעט כולם,<sup>25</sup> הלכו בעקבות המפרקים, אף על פי שכבר בשנת 1865 (!) הזהיר שניאור זק"ש מפני השיבוש ולימד לדעת ששלושת הקטעים שייכים זה לזה.<sup>26</sup> ולא נתקרה דעת החוקרים עד שהפקיעו את הקטע השלישי מרשותו של יהודה הלוי וייחסוהו, מפני החתימה 'לוי', לר' לוי אבן אלחבאן.<sup>27</sup> באמת, אילמלא ידענו על קיומה של תבנית המחרוזות ופזמון לא יכולנו בשום פנים ואופן להסביר את מבנהו המשולש של הפיוט הזה. כי איך אפשר שפיוט אחד יהא מורכב כך, משלושה קטעים א-סימטריים בתכלית, בלתי שווים משום צד? אבל עכשיו שאנו יודעים שתבנית מורכבת מעין זו קיימת באוצר הצורות הפייטניות המזרחיות ושהיא היתה ידועה כתבנית פעילה גם בספרד,<sup>28</sup> ברי לנו שאין כאן אלא מאורה שעוצבה בתבנית זו. וכבר ראינו לעיל יי מלכנו שקול במשקל כמותי ומעוצב במתכונת דומה.<sup>29</sup> אמת, אין התבנית באה כאן ככל משפטה וחוקתה, כי אין לנו בקטע הראשון אלפבית קטוע, וגם יש לנו שני 'פזמונים' במקום אחד. אבל שני הפרטים מופיעים לעתים, גם בקטעים מזרחיים העשויים במתכונת זו. גם אין צריך לצפות לנאמנות מוחלטת לפרטים מעין אלה בספרד: גם שאר הפיוטים הספרדיים שמצאנו מעוצבים בתבנית הזאת (אמת: מספרם אינו רב) אין בהם הקפדה על העניין הראשון: רובם מביאים את חתימת הפייטנים גם ב'סטרופה' וגם ב'פזמון'.<sup>30</sup> להלן נראה שר' יהודה הלוי עיצב במתכונת זו גם זולת.<sup>31</sup>

רצונם של פייטני ספרד להצמד, במידה מסויימת לפחות, לתבניות המזרחיות של המאורות והאהבות, אפשר שהוא מסביר את הופעתם, בספרד,

24 עיין ערכיהם באוצר השירה והפיוט לדוידסון. אבל דוידסון הכיר בטעות שנשתרשה בעניין זה והעיר עליה באוצרו, ד, 313, אות א. 1988. וכן העיר על כך בכרך ג, עמ' 1 סימן 8, +.

25 לבד מא"א הרכבי, חדשים גם ישנים, ג, עמ' 9, שהדפיס את שלושת הקטעים יחד. אבל הוא עצמו שב והדפיס את הקטע 'יוםם ולילה' בנפרד במהדורת שירי ר' יהודה הלוי שהוציא לאור בווארשא תרנ"ג, חלק ב, עמ' 87.

26 עיין דבריו בהמגיד, ט (1865), 367. ושם נימוקים משכנעים ביותר, מהם שהובאו גם לעיל בפנים. בראדי הדפיס את החלק הראשון של הפיוט במהדורתו ח"ג, 81, את השני שם, 74, ואת השלישי שם, 106. במהדורת ירדן בא החלק הראשון בעמ' 438 והשני בעמ' 428. החלק השלישי לא נדפס כלל ביד ירדן לפי שכבר יוחס ללוי אבן אלחבאן.

27 כך כבר לנדסהוטה, עמודי העבודה, 156. ונגרר אחרי זה שירמן, משוררי דור רמב"ע, ד, עמ' רנ, סימן 13, וכן השירה בספרד ובפרובאנס, 332. הפיוט נדפס על ידי דן גפס במהד' שירי לוי אבן אלחבאן שלו, 57. אבל בהסתייגות מפורשת, עיין שם במבוא לשיר ובמבוא לחיבור עמ' 35.

28 עיין על כך ע' פליישר, יצחק בר לוי, ב, 437, ולהלן, 568 ואילך.

29 לעיל, 437, פיוט [קלן]. אמנם הקטע כפול שם, ולא משולש.

30 עיין לעיל, שם, ובמאמרי הנזכר בהערה 28, שם, עיין גם להלן, 568. על התופעה במזרח עיין לעיל, 396. הערה 15.

31 להלן, פיוט [קע].



של פיוטי מאורות ואהבות קצרים, בני ארבעה-חמישה בתים, בנויים לפי חוקי שירת החול. פיוטים מיניאטוראליים אלה שקולים לפי השיטה הכמותית באחד מדפוסי המשקל הנהוגים בשירת החול הספרדית, והם מחורזים בחרוז מברית.<sup>32</sup> בנוף הסטרופי-בהעדפה של מרכיבי היוצר הספרדיים יש בהם יסוד יוצא דופן. אילו מצאנו בסופי הקטעים הללו שרשרות פסוקים, לא היינו מפקפקים כלל בזיקתם אל דגמי המאורה והאהבה המזרחיים. לא מן הנמנע הוא כלל שפייטני ספרד בחרו לכתוב לפעמים מאורות ואהבות בצורה זו, מפני רצונם להשאיר ליצירתם, למרות מה ששינו בה מצד הלשון, המשקל והסגנון – צביון קדם-ספרדי.

אבל הרוב המכריע במאורות ובאהבות הספרדיות עשוי לפי דגמי שירי האיזור והשירים המעין אזוריים. לפי הרושם מרובות המאורות והאהבות העשויות כשירי איזור מובהקים על אלו הבנויות במבנים מעין-אזוריים, אבל גם מספרן של אלה אינו מועט. כל סלסולי המשקל, החריזה והסגנון, וכל קישורי הלשון הידועים בפיוטים הכתובים בצורות אלו, מיוצגים בשירים הללו במיטבם ובמלואם. המאורות והאהבות התאימו מכל הבחינות לרוחם ומזגם של פייטני ספרד. במאורות הם הרבו לספר במעשי בראשית, לתאר את גרמי השמים בתנועתם, ולדבר בשבחם של המאורות ושל החכמה האלהית המשגיחה על מהלכם. באהבות דנו, לעתים במארג אלגורי מתוחכם ועשיר, ביחסי האהבה שבין כנסת ישראל לקדוש ברוך הוא, ותינו את מצוקתה בגלות ואת געגועיה ל'דוד' שרחק ממנה באשמתה. בקצת שירים מסוג זה שאלו פייטני ספרד צירופי לשון, מוטיבים ותמונות ממוסכמות שירי החשק העבריים החילוניים, ותיארו את היחסים שבין ישראל לאביהם שבשמים בצבעים אירוטיים עזים. בתקופה מאוחרת קצת יותר הביעו פייטני ספרד באהבות גם את יחסם האישי אל הבורא, אף זאת לפעמים, בטרמינולוגיה שאולה משירת החשק החילונית.<sup>33</sup>

הגבול התימאטי בין המאורות והאהבות בספרד איננו חד, ולפעמים אין הוא ניכר כלל. בשני המרכיבים משמשים זה ליד זה יסודות הגותיים ולאומיים, כלליים ואישיים, ולפעמים אין סוגו של שיר ניכר בו כלל עד לטור הסיום שלו. בשירים המעין אזוריים נבחר לעתים רפרין הטבוע בחותם הסוג, על פי רוב פיסקת פסוק שיש בה מלה משורש 'אור', או, לחילופין, משרש 'אהב'.

32 מקצת מן הפיוטים הללו זכו לתפוצה ניכרת, בשל שכלול צורתם ורמתם הספרותית הגבוהה. השווה למשל שירים מעין 'מהרו נא אלי מעוני אהובים' רימה לאהובי כי יקצוף ויתגאה' למשה אבן עזרא (מהד' ברנשטיין, עמ' לח) או 'יעלת חן ממעונה רחקה', 'ידידי השכחת חנותך בבין שדי' ו'יריעות שלמה אין בתוך אהלי קיר' ליהודה הלוי (ח' שירמן, השירה בספרד ובפרובאנס, 466, 481). שירים נוספים מסוג זה באים לעתים לא רחוקות בעזבונו של רוב פייטני ספרד.

33 הפליא לעשות בפיוטים מסוג זה אברהם אבן עזרא. עיין למשל מהד' לזין סימנים 90 (עמ' 167; 143 (267); 151 (281); 161 (300)).

כתופעה יוצאת דופן אך מעניינת יש לציין את נטיית פייטני ספרד להקדיש אחדים מפיוטי המאורות והאהבות שלהם לנושאים הלכתיים. התופעה משונה למדי, מפני שפייטני ספרד לא אהבו, כזכור, את הנושאים האלה, ומלבד באזהרות, כמעט שלא טיפלו בכיוצא בהם בשירתם. המנהג בא לפייטנות הספרדית בעקבות שני פיוטי אהבה של ר' שלמה אבן גבירול: אחד מהם תחילתו 'שתי פעמים / מקיימים', והוא עוסק בהלכות קריאת שמע, והשני מהם תחילתו 'שש מאות / נקראות',<sup>34</sup> והוא עוסק בהלכות ציצית. שני הפיוטים עשויים במבנים מעין-אזוריים, וטוריהם, השקולים לפי השיטה ההברתית (שלוש הברות לצלעית), מעוצבים כמיני מרובעים ספרדיים. באותה התבנית ובאותו המשקל בנו פיוטיהם כמה פייטנים מאוחרים יותר. ר' יצחק אבן גיאת בנה כך את האהבה 'יפה פעם / פאר כל עם'<sup>35</sup> ויהודה הלוי את האהבה 'ידיד עליון / שמע הגיון'.<sup>36</sup> שתייהן דנות בהלכות תפילין. הגדיל לעשות מכולם הפייטן הפרובנסאלי ר' זרחיה גירונדי במאורה שלו 'זכרון / לדור אחרון'.<sup>37</sup> לשבת זכור: הפיוט מפרט באריכות גדולה את מנהגות חודש אדר ופורים, ואת דיני קריאת המגילה. מאורה לחנוכה עם פירוט מדויק של הלכות הדלקת נרות החג פייט גם משה אבן עזרא,<sup>38</sup> אבל שינה מן התבנית שהיתה נהוגה בידי קודמיו ובחר לשיר מבנה מעין אזורי רגיל. בדרך זו בנה ריה"ל אהבה נוספת על הלכות תפילין, תחילתה 'ישר חוקי בכל מאודך'.<sup>39</sup> פיוטים מסוג זה כתבו בוודאי גם משוררים ספרדים ופרובנסאליים אחרים.

34 מהד' ירדן עמ' 586, 582.

35 נדפס בידי י' מרקוס, 'שירים ופיוטים חדשים לר' שלמה אבן גבירול ור' יצחק גיאת', ספר שירמן, ירושלים תש"ל, 229.

36 מהד' ירדן, 566.

37 נדפס בידי א"י כץ, יגל חזון, 21.

38 'שמור דת חנוכה להבין ולהורות', מהד' ש' ברנשטיין, עמ' כא סימן כ.

39 מהד' ירדן, 563; דוידסון א. 4205.

## הזולת

מבין מרכיבי מערכת היוצר, ולצד גוף היוצר, רק הזולת שמר בספרד פחות או יותר על מתכונתו המזרחית המסורתית. גרם לכך הצמצום היחסי של היקף הפעילות היוצרת במרכיב זה: משוררי ספרד לא אהבו את הזולת ונראה שהגדולים שבהם לא כתבו זולתות אלא לחגים הגדולים או לכבוד אירועים חריגים. אמנם, מן הממצאים שהגיעו לידינו נראה שהזולת הועדף בספרד קמעה על גוף היוצר, גם בפרקטיקה השגורה של תפילת הרבים וגם, במקביל, ביצירת הפייטנים. אבל גם כך לא הגיעה התפוקה בתחום הזה לממדים גדולים. הדברים שאמרנו בגוף היוצר בדין שנחזור ונאמר אותם גם בזולת: לכאורה נטתה ספרד, בראשית ראשיתה, חסד לשני המרכיבים. בימי ר' יוסף אבן אביתור עדיין היה הזולת סוג פורה ורווח בספרד. בין פיוטיו יש יותר זולתות מפיוטי מאורה ואהבה, ובתוך אלה גם זולתות שנכתבו בלי ספק בספרד ונקלטו לימים בכתבי יד מטיפוס ספרדי. אבל במורשתו של ר' שלמה אבן גבירול, שישים שנה לערך אחרי הגירתו של יוסף אבן אביתור למזרח, אין אלא זולת אחד, הוא הזולת ששילב במעמד יום הכיפורים שלו.<sup>1</sup> הסוג מיוצג מעט גם בעזבונם של שאר פייטני ספרד הגדולים.

מתקופת הימים שבין אבן אביתור לשלמה אבן גבירול נותר בידנו זולת ספרדי אחד והוא לר' יצחק בר לוי אבן מר שאול.<sup>2</sup> ממצא זה חשוב, לפי שהוא מראה לנו את פני המרכיב אחרי דגמיו הקלאסיציסטיים של אבן אביתור ולפני ה'מהפכה' הגבירולית. הפיוט (ליום ויושע, כלומר לז' של פסח), הוא זולת קלאסי מטיפוס מזרחי מכל צדדיו. מחרוזותיו עשויות ארבעה ארבעה טורים חד חרוזיים; התחלותיהן בפתיחות מקראיות משירת הים, וסופיהן בסיומות מקראיות רצופות משיר השירים (ד: ח ואילך). מן הצד הצורני אין כאן אפוא שום שינוי בהשוואה למצוי בדרך כלל אצל אבן אביתור ואצל פייטני המזרח בני הזמן. אמת, אין הזולת של ר' יצחק מעבד את הפטרת היום, אבל תכונה זו אינה כללית בזולתות-החג גם במזרח, וגם בין זולתות החג של אבן אביתור יש כאלה שמעבדים פסוקי מקרא רצופים מפרקי תנ"ך שאינם הפטרת היום. רק הטורים הארוכים קצת למעלה מן הרגיל והשימוש המתוחכם שנעשה בהם

1 הזולת של יוסף אבן אביתור ליום כיפור לא נתגלה עדיין. אגב, גם פיוטי האופן, המאורה והאהבה שלו ליום כיפור לא נשתמרו.

2 תחילתו 'או ישיר ינון', עיין ע' פליישר, יצחק בר לוי, א, 314 ואילך. הפיוט נקלט בכמה מחזורים של מנהגות ספרד והוא מועתק בלא מעט כתבי יד.

בציזורות, וכן צחות־מה של הלשון, מעידים בפיוטו של ר' יצחק שנתחבר בספרד.<sup>3</sup>

פיוטי זולת מטיפוס זה, כתובים על טהרת התבנית המזרחית של המרכיב, עולים לפנינו לעתים לא רחוקות גם מיצירתם של פייטני ספרד המאוחרים יותר. אפילו פייטנים פרובנסאליים, בני המאה השלש עשרה, עוד חיברו זולתות כאלה.<sup>4</sup> גם בין פיוטי ר' יהודה הלוי יש שני זולתות מטיפוס זה;<sup>5</sup> אחד מהם, לפסח (תחילתו 'יום נפלא בן עמרם נפלאה בעיני הסבה'),<sup>6</sup> מושפע מאוד מן הזולת של ר' יצחק בר לוי: אם כי אין הוא מביא פתיחות מקראיות, מביא הוא סיומות־מקרא רצופות משיר השירים (ב:ח ואילך). השני, לשבת זכור ('אגגי בהתנכלו להכרית מארץ פליטתנו'), מביא סיומות מקראיות שפתיחתן במלה קבועה ('איה').<sup>7</sup> קישוטי תבנית מסוג זה שכיחים למדי גם בזולת המזרחי, כפי שכבר צויין לעיל.

ואולם הפייטנות הספרדית לא השאירה את המרכיב בעינו, בלא לשנות במתכונתו כלום. לפי הנראה, הראשון שהפקיע את הזולת ממסגרות התבנית הקדומות שלו ושילבו במעגל החידושים הספרדיים היה, למרבה הפלא, ר' יוסף אבן אביתור. בתוך עשרות הזולתות של פייטן זה, שכולם נבנו לפי מיטב המסורת המזרחית הממוסדת, הגיע לידנו פיוט אחד יוצא דופן שלו, שניתן לראות בו חוליה ראשונה בהתפתחות הזולת בספרד. קטע זה נכתב בלא ספק עוד בהיות ר' יוסף בספרד: הוא נקלט, אמנם בנוסח מעובד ומורחב ומשובש, בכמה מחזורים אירופיים — אשכנזיים למרבה התמהוּן. הוא גם נרשם במחקר כזולת אנונימי, ויוחס, על פי אחד מכתבי היד שבהם הועתק, לפייטן בשם

3 אבל אורך הפיוט מרשים: הוא מכיל 72 טורים. ספק אם יש זולתות ארוכים כאלה במזרח. הדבר מעיד, כמובן, על הפקעת הקטע מכל מסגרת קומפוזיציונית. על שימושי לשון 'ספרדיים' בפיוט הזה עיין בנוזר לעיל בהערה 2, במבוא.

4 במחזורים הגדולים כתובי יד של מנהגות ספרד באים לעתים קרובות צורות של זולתות לכל הזדמנות חגיגית. רובם המכריע, ועל פי רוב: כולם, עשויים במתכונות המזרחיות המקובלות. אבל אין לדעת תמיד בבירור אם הקטעים ספרדיים או מזרחיים; יש להניח שלפחות חלק מהם נתחברו בידי פייטנים ספרדיים. גם במחזור חזונונים, שהוא מחזור מטיפוס ספרדי והוא מאוכלס פיוטים ספרדיים לרוב, באים הרבה זולתות להזדמנויות שונות. כולם, בלא יוצא מן הכלל, עשויים במבנים ארכאיים.

5 כנראה יש להוסיף על כך זולת שליש, שתחילתו 'אזרח עלה בידו', פיוט זה לא הגיע ליידינו בשלמותו, אבל מחרוזתו הראשונה מרובעת וחד־חרוזית. במקור היחיד שנמצא ממנו בא אחרי המחרוזת הזאת טור שאין לדעת מה היה תפקידו: 'אשרי שאל יעקב בעזרו סברו על יי אלהיו' (תה' קמו:ה). הקטע נדפס בדיואן ריה"ל, מהד' בראדי, חלק ד, 294.

6 מהד' בראדי ח"ג, 52 ואילך. הפיוט נדפס מחדש על ידי ד' ירדן, שפוני שירה, 38, ומשם במהד' פיוטי ריה"ל שלו, 392. הפיוט צויין בשתי ההוצאות האחרונות כגאולה בלא שום הצדקה. דברי המבוא של המהדיר בשפוני שירה, שם, אינם לעניין משום צד.

7 מהד' בראדי, ח"ד, 28; מהד' ירדן, 258. ריה"ל עיטר שבת זו בהרבה קישוטי פיוט, ויש לנו ממנו ליום זה נשמת, גוף יוצר (לעיל, 495), מאורה, זולת, מי כמכה מונומנטאלי (להלן, 589) וקדושתא מקיפה.

‘מנחם’. הנוסח האשכנזי של הזולת אף זכה לשתי מהדורות; באחת מהן נמצאה בו החתימה ‘יעקב’, ובשניה – ‘יהונתן’ (!). אכן, בנוסח האשכנזי טושטשה חתימתו החד-משמעית של הפייטן בשיר הזה, אף על פי שהיא באה בו פעמיים, פעם בסוף השיר ופעם בראש טורי ד’, לבלי היכר.<sup>8</sup>

בכתבי היד של הגניזה נדיר הפיוט; הוא בא לפני מ’ זולאי בשעתו, בכ”י אדלר 3452 דף 8 ואילך, בעצם העתקת ידו של ר’ יוסף, וכמובן בחתימתו (הכפולה) השלמה.<sup>9</sup> אבל בכתב היד הזה ניטלה התחלת הפיוט, והקשר שבין נוסחו לבין מקבילותיו בכתבי היד האירופיים נעלם מן העין. כעת מצוי הפיוט לפנינו בהעתקה שלמה בכ”י נוסף מן הגניזה, ט”ש ס”ח 275.44. כתב יד זה מביא עוד כמה קטעי שירה חשובים משל אבן אביתור,<sup>10</sup> בנוסח מדויק להפליא. מעתה אין ספק עוד בדמותו המקורית של הפיוט: מסתבר שהזולת הזה (לשבת נחמו) הוא אחד מקטעי הפיוט המעטים שאבן אביתור עיצב להם חריזה מעין אזורית. הקטע עשוי מחרוזות מרובעות, כרגיל, אבל אלו מביאות בכל טור רביעי שלהן סיומת מקראית שסופה במלה זהה: ‘ציון’. אמת, החריזה המעין-אזורית של הקטע פשוטה ביותר, לפי שהחרוז הקבוע הבא בו אינו

8 הפיוט נרשם על ידי צונץ, תולדות הפיוט, 671, על פי נוסח שהכיל 11 מחרוזות בלבד, ואם כן היה קרוב, מצד היקפו לפחות, אל הנוסח המקורי. בהשמטת המחרוזות המביאות בסוף השיר את חתימת הפייטן. אבל גם בנוסח הזה טושטשה חתימת הפייטן הבאה בראש טורי ד’, כי אי אפשר שצונץ לא היה מבחין בה. היחס לפייטן ששמו ‘מנחם’ בא לפי עדותו של צונץ באחד מכתבי היד שהיו לפניו, בכותרת לשיר. יחוס זה קשור בלא ספק במלות הקבע הבאות בפיוט, והוא בוודאי השערת סרק של מעתיק. הנוסח ה‘אירופי’ של הפיוט נדפס לראשונה על פי כ”י שהיה שמור בברסלאו, עם ציון שינויי נוסח על פי כתבי יד המבורג 201 ו-233 (כולם אשכנזיים), על ידי פיליפ דה-האאס בחיבורו, *Unge druckte Stücke aus den Breslauer deutschen Mahzor-Handschriften*, Breslau 1909, 93 ואילך. במקורות הללו בא הפיוט בנוסח מורחב, עם ארבע מחרוזות זרות משולבות בין המחרוזות האוטנטיות של השיר, ובהשמטת סטרופה אחת (טורים 49-52). קרוב לשער שבנוסח הזה נתמזגו שני פיוטים שונים. בכתבי יד אשכנזיים אחרים באות ארבע המחרוזות הזרות כהעלם אחד, באמצע הפיוט. דה-האס ביקש, אמנם בהיסוס, לצרף מסוף הפיוט את החתימה ‘יעקב’. בשנת תשכ”ב נדפס הפיוט מחדש בידי שמעון ברנשטיין. במאמרו ‘פיוטים עתיקים מאוסף כה”י של הארון גינצבורג’, סיני, ג, עמ’ תיב ואילך. במקור שעמד לפני ברנשטיין בא הפיוט מט’ 1 עד 22, ומ-141 ועד הסוף, בהשמטת הסטרופה 49-52. המהדיר לא הרגיש בחסר שבין שני חלקי הפיוט (כנראה חסר שם דף) והדפיס את השיר ברצף. החתימה ‘יהונתן’ עלתה לו מכוח צירוף מקרי. טורים 49-52 אפשר שהושמטו מיוחד הצינוורה; דבר זה שיבש את החתימה הקצרה הבאה בסוף הפיוט.

9 עיין זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ’ רטז.  
10 אחרי הזולת בא שם קטע נכבד מתוך הקדושתא של אבן אביתור לשבת נחמו, שתחילתה ‘אלהי קדם משגיח מחרץ’. דף נוסף באותו כתב יד מביא קטעים חשובים משבעת גשם של אבן אביתור (תחילתה ‘תפתח ירך הטובה והרחבה’). באותה יד מועתקים הרבה פיוטים משל אבן אביתור בכתבי יד אחרים מן הגניזה.

'חרוז' במשמעות האירופית של המלה אלא מלה זהה. אבל יש לזכור שוב, שחרוזה זו היא חריזה לגיטימית בפייטנות לדורותיה, ושדגמים סטרופיים מטופס זה עומדים לפנינו בקביעות מוצקת בכמה פינות בפייטנות הספרדית. הפייטנות הספרדית המאוחרת יותר אף קבעה דגמים כאלה כחובה גמורה לסוגי פיוט מסויימים, כגון לפיוט המסג'אב, וכן לפיוטי המי כמכה שבהם ידובר עוד מעט,<sup>11</sup> וזאת מלבד מה שעשתה שימוש בכיוצא בהם בכל מיני סוגים נוספים, כמו בסליחות, בקטעי הרחבה של קדושתאות ובפיוטי עושה השלום. פייטני ספרד אף אהבו ל'תקן' בדרך זו דגמים סטרופיים שהמסורת חייבה בהם עיצוב חד-חרוזי.<sup>12</sup>

מלבד החריזה המעין אזורית יש בזולת הנדון עוד כמה סממני תבנית יוצאי דופן: האלפבית של הפיוט תופש רק שני טורים ראשונים בכל מחרוזת; בסוף האקרוסטיכון באה חתימה קצרה של הפייטן: 'יוסף'. אחר כך באה עוד סטרופה אחת, ששני טוריה הראשונים פותחים באות ת"ו, ואחר כך גם מחרוזת סיום, המעבירה (שלא כנהוג ברוב המקרים בפיוטי ר' יוסף אבן אביתור) לפסקת 'ועל זאת שיבחו אהובים' שבסוף תפילת עזרת אבותינו. טורי ג' של מחרוזות הפיוט, שאינם כפופים לאקרוסטיכון, מביאים בראשם שני צירופי קבע לסירוגין: 'נחם נחם' ו'נחם אבלים'. טורי ד', שהם, כזכור, סיומות מקראיות המסתיימות במלת 'ציון', מביאים בראשם, דבר נדיר באמת!, חתימה נוספת, ארוכה וחד-משמעית של הפייטן: 'אני יושף בר יצחק'.<sup>13</sup> הפיוט אינו מן ההצלחות הגדולות של אבן אביתור, וגם לשונו אינה אופיינית לו במיוחד. אפשר שהפייטן כתב את השיר בנעוריו, טרם נתעצבו קוי האופי היחודיים של סגנונו. הנה לשון השיר על פי כ"י אדלר 3452, דף 8 ואילך (ההשלמות בסוגריים מרובעים הן על פי כ"י ט"ש ס"ח 275.44):

11 להלן, 584. על המסג'אב עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 379 ואילך, ועוד שם, לפי המפתח. גם דגם זה עולה לראשונה בספרד בפיוטי ר' יוסף.

12 כך נהג דרך משל שלמה אבן גבירול בחטיבות הראשונות של הקדושתא שלו לשחרית יום כיפור 'וארץ אשפיל ואפיל תחנת' (מהר' ירדן, 116 ואילך): הוא הציב בסופי המחרוזות של הרשות סיומות עם תיבת 'אלהי', במגן — סיומות עם תיבת 'וי', במחיה — עם מלת 'קודש', ובמשלש — עם מלת 'זאת'. כל זאת כדי לחדש, לפי שיטה ספרדית, את המכנים הסטרופיים המסורתיים של הקטעים הללו. כך נהג גם ר' יצחק גיאת בקרובת השחרית שלו ליום כיפור וכן גם אברהם אבן עזרא בקרובותיו ליום הזה. על דרך זו בחידושי האסכולה הספרדית עיין גם להלן, 584.

13 'אני' בראש מטבעות החיתום בא בספרד לראשונה בחתימת מנחם בן סרוק בשיר הפתיחה לאגרתו של חסדאי בן שפרוט אל מלך הכוזרים (ח' שירמן, השירה בספרד ובפרובנס, 6). התיבה באה לעתים קרובות מאוד בראשי חתימות ר' יוסף אבן אביתור, וממנו למדו כל פייטני ספרד האחרים. קודם לימיו של מנחם בן סרוק השתמש במטבע זה הפייטן הצפון-אפריקאי ר' יהודה אבן קוריש. עיין ח' בראדי, הצפה מארץ הגר, ב, בודפשט תרע"ב, 70.

- [קסג] [אסירי תקנה] חניטי חבצלת  
בנועם טיכך שובכם לממשלת  
נחם תנחם / המקוים תוחלת  
אוהב יי שיערי ציון
- 5 [ג]אה ונשגב בשפיר טפוחים  
דלם לנוה שלם ומשכנות מבטחים  
נחם אבליים / ויהללון כמנצחים  
נחם יי את ציון
- 10 [ה]וריים תבשר בשלום תוכלון  
ועתרי בת פוצי בשמך יגילון  
נחם תנחם / אשר ניכך יחלון  
ייר יי צבאות לצבוא על הר ציון
- 15 זבול היכלך חביון אהלך  
חיש נא לקומם כחזיון מילולך  
נחם אבליים / וישוררו הילולך  
ימלוך יי לעולם אלהיך ציון
- 20 טורפי עדתך יחדו יכליון  
יי רמה ירך כל יחזיון  
נחם תנחם / אשר בעלך יחסיין  
ומה יענה מלאכי גוי כי יי יסד ציון
- כלו ידידיך רעל לשתות  
למולך מחכים בטחוני אמיתות  
נחם אבליים / בקומך בשלוש עיתות  
ששי ועלזי בת ציון

ביאור:

1 אסירי תקנה: הפתיחה בנוסחים האשכנזיים: אסירי התקנה. וכל הטור כינוי לכנסת ישראל. חניטי: בני; מלשון התאנה חנטה פגיה (שה"ש ב:יג), והוא שגור בפייטנות. חבצלת: כנסת ישראל (שה"ש ב:א) / 2 שובכם: החזירים. 4 אוהב וכו': תה' פז:ב. 5 בשפיר טפוחים: בשמים (יר' מג:י; יש' מח:יג) / 6 דלם: העלם. לנוה וכו': יש' לב:יח. 7 ויהללון: במקבילה: וישוררון. כמנצחים: כמנגנים / 8 נחם וכו': הפייטן כתב תחילה 'שערי ציון' ומחק ורשם 'את' ובמקבילה: נחם יי שיערי ציון. ואין פסוק כזה במקרא. והקרוב לזה כיש' נא:ג: [כין] נחם יי ציון. וכך הוא במקבילות האשכנזיות. 9 הדורים: את ישראל. בשלום תוכלון: יש' נח:יב. 10 ועתרי בת פוצי: כינוי לישראל על פי צפ'ג:י. 11 ניכך: לדברך. 12 ייר וכו': יש' לא:ד. 13 זבול וכו': את בית המקדש. 14 כחזיון מילולך: כנבואה שנאמרה מפיו. 16 'מלוך וכו': תה' קמו:י. 18 יי וכו': יש' כו:יא. 20 ומה וכו': יש' יד:לב. 22 בטחוני: הבטחות (מ' זולאי, האסכולה הפייטנית, עמ' רטז). 23 בשלוש עיתות: השווה המובא בילקוט שמעוני רמז תקעח על פי מדרש: שלוש פעמים גוג ומגוג באים על ירושלים ובשלישית הם באים [...] ומתיראין מהם (מישראל) וכו'. 24 ששי וכו': אין פסוק כזה במקרא. והפייטן צירף את הלשון לצורך

- 25 מוֹנִי תְּכַלֶּה הָאֵל הַנֶּאֱמָן  
נַחֵץ לְדֹרוֹךְ בְּסַעֲרוֹת תִּימָן  
נַחֵם תִּנְחֵם / רוֹזִי מִשְׁמָן  
פְּדוּנִי יְיָ יִשׁוּבֹנָן וְכֹאֵן צִיּוֹן
- 30 סוֹכֶלֶת תִּבְלֵ בְּגֹאֲזֵן מְעוֹזָךְ  
עוֹרִי עוֹרִי לְבָשִׁי עוֹזָךְ  
נַחֵם אֲבָלִים / לְהִרְאוֹתָם מִחֹזָךְ  
פָּשׁוּב יְיָ אֶת שִׁיבַת צִיּוֹן
- 35 פְּזוּרִיךְ יִנְחַמֶּנּוּ וְתַהֲלֵת יְיָ יִבְשְׂרוֹן  
צוֹפִים לְמוֹלָךְ וְטוֹכָךְ [יִשְׁבְּרוֹן]  
<נַחֵם תִּנְחֵם> / וְתִבְשֹׁר (בְּטוֹכָךְ) עֲדַת יִשְׂרָאֵל  
יְיָנִי וְשִׁמְחִי [בֵּת צִיּוֹן]
- 40 קִמַּט הַמַּמְלָאִים לִסְמֵל מִמֶּסֶךְ  
רוֹדְפֵי עֲנִיִּיךְ מוֹרְדָךְ [בְּלִי חֶשְׁןָךְ]  
נַחֵם אֲבָלִים / חֲשׁוֹפֵי מֶסֶךְ  
יִפֶּה נוֹף מְשׁוֹשׁ כָּל הָאֶרֶץ הִר צִיּוֹן
- 45 שְׂאוֹן זָדִים אֵילְצוּ אִיּוֹמָה  
תִּקְנוֹת בְּטַחוּנֶיךָ מַחֲכִים לְהִינָחֵמָה  
נַחֵם תִּנְחֵם / וְתִקְרָא בְּקוֹל רָמָה  
צִהְלִי וְרוֹזִי יוֹשֶׁבֶת צִיּוֹן
- 45 יְרִיבֵי עֲדָתְךָ תִּקְטֹל בְּרִצָּח  
וְתַחֲשִׁי לְחִלְצָהּ בְּהִגִּיּוֹן פֶּצַח  
נַחֵם אֲבָלִים / לְבִלְתִּי הַשְׁמִיעָה נֶצַח  
חֲלוּלֵי נְגוּחֵי בֵּת צִיּוֹן
- שְׁוֹם תָּשִׂים קִרְנִי כְּבֹרֹז מְלוּטָשֶׁת

ביאור:

חתימתו: 25 מוֹנִי: אוֹיֵב / 26 נַחֵץ: מַהֲרָה. מְנוֹקֵד כַּךְ בְּכַהֲ"י. בְּסַעֲרוֹת תִּימָן: הַצִּירוֹף עַל פִּי זֶכֶּי ט' יד: 27 רוֹזִי מִשְׁמָן: שִׁמְשָׁמָן בְּשֶׁרֶם רוּחַ. 28 פְּדוּנִי וְכו': יִשׁ' נֹא יֵא. וּבִפְסוֹק: יְפִדוּנִי: וְהַפִּיטִן שִׁינָה לְמַעַן הַחֲתִימָה. 29 סוֹבֵלֶת וְכו': כִּינּוּי לְזִרְעוֹ ה' / 30 עוֹרִי וְכו': יִשׁ' נֹב: א: 31 מִחֹזָךְ: אֶת חֲזוֹנְךָ. כָּל־מֵה שֶׁהוֹבִטְחָ בְּנִבְאוּתָהּ. 32 בְּשׁוּב וְכו': תַּה' קִכּו: א: 33 וְתַהֲלֵת יְיָ: עַל פִּי יִשׁ' ס: ו: 35 <נַחֵם תִּנְחֵם>: הַפִּיטִן הַשְׁמִיט אֶת הַצִּירוֹף הַקְּבועַ בְּהַעֲתָקָתוֹ. וְהַמְשָׁךְ הַטּוֹר כָּפַל אֶת מַלְת 'בְּטוֹכָךְ' בְּטַעוֹת. עַל פִּי ט' 34. וּבִמְקִיּוֹלָה לִיתָא: 36 רִנִּי וְכו': זֶכֶי ב' יד: 37 קִמַּט: הַשְׁמַד. הַמַּמְלָאִים וְכו': עַל פִּי יִשׁ' סח: יא. וּבִפְסוֹק: 'לִמְנִי' בַּמֶּקוֹם 'לְסַמֵּל', וְכך שׁוֹנֵה. עַל פִּי הַמֶּקְרָא. בַּמְקִיּוֹלָה / 38 מוֹרְדָךְ וְכו': עַל פִּי יִשׁ' יד: ו: 39 חֲשׁוֹפֵי מֶסֶךְ: שְׁנֵתֵּעֲרִטְלוּ מִהוֹדֵם. וְהַצִּירוֹף עַל פִּי יִשׁ' כב: ח: וַיִּגַּל אֶת מֶסֶךְ יְהוֹדָה. 40 יִפֶּה וְכו': תַּה' מח: ג: 41 שְׂאוֹן: הַמּוֹן. 42 בְּטַחוּנֶיךָ: הַבְּטַחוּתֶיךָ. 44 צִהְלִי וְכו': יִשׁ' יב: ו: 46 בְּהִגִּיּוֹן פֶּצַח: בְּדִיבּוּר פִּיךָ. 48 חֲלוּלֵי וְכו': מִיכָה ד: י: 49 קִרְנִי וְכו':



- 50 פֶּרְסוּתִי תִשְׁ[נִית] אֶפִיקִי נְחוּשֶׁת  
נַחַם תִּנְּחֶם / וְתִשְׁמִיעַ בְּמִלֵּל אֶרְשֶׁת  
לְקוּמִי וְדוּשִׁי בֵּת צִיָּוֹן
- תְּכַנֵּן גֵּיא חֲזִיוֹן לְנוֹחֲלֵי גִלְיוֹן  
תוֹשִׁיעַ עִם אֲבִיוֹן מִבֵּין רַעְיוֹן  
נַחַם אֲבֵלִים / וְתִכְשָׁרֶם בְּהִיגְיוֹן 55  
הַתַּפְתָּחִי מוֹסְרֵי צִנְאֶרֶךְ שְׂבִיָּה בֵּת צִיוֹן
- שׁוֹכֵן שְׁחַק אֶל מְגִלָּה רְזוּת  
תַּפְּלִיא מוֹפְתִים לְיוֹשְׁ[כֵת] פְּרֻזוֹת  
כַּעַת שׁוֹמֵךְ דֶּרֶךְ בְּמַצְלִיל עֲזוֹת  
תַּהֲלָה וְתַפְאֶרֶת נִתְּנוּ לָךְ עַל זֹאת 60

ביאור:

שיעור הטור: שום תשים קרני מלוטשת ככרזל. על פי מיכה ד:יג. 50 / אפיקי וכו': על פי איוב מ:יח: עצמיו אפיקי נחושה. 51 / במלל ארשת: בדיבור. 52 / קומי וכו': מיכה ד:יג. 53 / גיא חזיון: ירושלים. גיליון: התורה. 56 / התפתחי וכו': יש' נב:ב. 57 / מגלה רזות: יודע נסתרות. 58 / ליושבת פרזות: לכנסת ישראל שאין לה הגנה. 59 / במצלול: כמו במצלולות. עזות: של מים עזים.

חידושו של אבן אביתור נתקבל ברצון על ידי כמה פייטנים מאוחרים ממנו, שהרי הוא תאם יפה את מהלכה של האסכולה הספרדית. החידוש גם לא היה נועז מדי, ולא טשטש את אופיו של הזולת הקלאסי אלא מעט. בדרך דומה בנה ר' יהודה הלוי זולת שלו ראש השנה (תחילתו "יבושר עם לא אלמן"),<sup>14</sup> אלא שקיצר את הטורים במידה ניכרת. בסופי המחרוזות הטיל סיומות שסופן במלת 'הוא' (החרוז הקבוע מכון לטור הסיום של הפיוט, המביא את לשון פתיחת הפיסקה 'עזרת אבותינו': עזרת אבותינו [מעולם] אתה הוא). כמוהו נהג גם אברהם אבן עזרא בזולת שלו ליום כיפור 'אמרים עמכם קחו' שיובא להלן (פיוט [קעא]), אלא שהוא שקל את הקטע במשקל הברתי. מעניין שפייטני ספרד לא החליפו בדגם הזה את חריזת הסטרופות לחריזה מעין אזורית מובהקת, שמשמשת בחרוזים אמיתיים ולא במלים זהות. אבל גם זולת מטיפוס זה הגיע לידנו ממורשתו של ר' דוד אבן בקודה.<sup>15</sup> בוודאי נכתבו גם זולתות נוספים בצורה זו.

דגם אחר, אם כי קרוב, עיצב לזולת הספרדי ר' שלמה אבן גבירול. הזולת היחיד שלו, שהגיע לידנו במקור בודד מן הגניזה,<sup>16</sup> עשוי מחרוזות של שבעה

14 מהד' בראדי, ח"ג, 238; מהד' ירדן, 26.

15 תחילתו 'אז בצאת עם אל מתחת יד מרעים', ח' שירמן, משוררי דור רמב"ע, ב, עמ' שלו. מחרוזות הפיוט נגמרות בסיומות מקראיות שסופן בחרוז 'הו'.

16 כ"י אנטונין 1107, שנזכר לעיל על שום גוף היוצר של רשב"ג ליו"כ שבא שם. עיין לעיל, 495, הערה 5.

טורים, אשר ששה מהם חורזים זה בזה, ואילו השביעי הוא סיומת מקראית, שסופה, כמו במקרים שנסקרו לעיל, במלה זהה: 'הוא':

[קסד]	אָז באַין זָרֹתִי מַעַל
	אָף באַפֶּס כָּל פּוֹעַל
	אַצֶּת וְתַעַל
	אַרוּכָה גַם תַּעַל
5	אָף קָרֵאת מַמַּעַל
	אוֹמֵר לְשָׁבִי מַעַל:
	אֲנֹכִי אֲנֹכִי הוּא
10	נְזוּרִי מִנְתִּיכִיד
	נְסוּגוֹ שְׁבָעָה סָרְבִיד
	נָאֹר כְּשׁוֹב שׁוֹבְכִיד
	נֶצְלוּ מַעֲזוֹ לְהַכִיד
	נִקָּה כְּמוֹ כֵן שְׁבִיד
	נִהַר מִשְׁפָּט אוֹהִיד
	כִּי הַמִּשְׁפָּט לְאַלֹהִים הוּא וְכו'

ביאור:

ד' ירדן, שלמה אבן גבירול, 92. 1. באין זרתי מעל: קודם שנבראו השמים ('זרותים') — על פי יש' מ:יב). 3 / אצת: מיהרת. ותעל: והעלית. 4 / ארוכה: רפואה (יר' לג:ו). תעל: ותרופה (יר' מו:יא). 6 / לשבי מעל: לשבי פשע, לחוזרים בתשובה. 7 / אנכי אנכי הוא: יש' מג:כה. והמשך הפסוק: מוחה פשעיך למעני. 8 / נזורי: נסוגו. 9 / סרבִיד: החוטאים לך. הפייטן מונה אותם בהמשך השיר. 10 / שובכִיד: החוטאים הללו. 11 / להכִיד: אשר הבועת. 13 / נהר: האר, הוצא לאור. 14 / כי המשפט וכו': דב' א:יז.

הפיוט מיוסד על חתימת המשורר 'אני שלמה בן גבירול': אות למחרוזת, בראש ששה טורים. אין שום נסיון לשקול את טורי השיר. להפך, גם בקטע הקטן שהובא זה עתה וגם בשאר המחרוזות באים לעתים טורים קצרים מאוד, של שתי מלים מוטעמות, במארג של טורים המביאים שלוש מלים מוטעמות בדרך כלל.

כזכור, בדגם קרוב לזה, במחרוזות ארוכות של שבעה (או שמונה) טורים בנה זולתות משלו ר' שלמה סולימן אלסנג'ארי במזרח.<sup>17</sup> אבל נראה כי מופת זה רחוק מצד הזמן והמקום ומועט מצד הכמות מכדי שיילקח בחשבון כדוגמה לזולת של אבן גבירול. יותר נראה לומר שאין הדגם אלא שבירה, על ידי חרוזים פנימיים והכפלת אותיות החתימה, של הדגם המרובע, הקלאסי, של סטרופת הזולת הרגיל. המעבר מן הדגם המרובע של הזולת המזרחי אל הדגם שלפנינו היה בוודאי קל יחסית, מפני שביצועו לא חייב אלא מעשה מועט: הזולת הספרדי הקדם-גבירולי היה עשוי ממילא שבע (או שמונה) צלעות, דהיינו

17 עיין לעיל, 281 ואילך. מובן שאין חריזה מעין-אזורית בזולתות ר' שלמה אלסנג'ארי.

ארבעה טורים קטועי ציזורות. כדי לברוא את הדגם החדש לא היה צריך אלא לשרכב חרוזים בסופי הצלעות הבלתי מחורזות, ולצרף לזה את החריזה המעין אזורית (במלה זהה) שכבר חודשה בזולת הספרדי על ידי יוסף אבן אביתור.<sup>18</sup> הדגם הכה שורשים בפייטנות הספרדית. בדיוק בצורה זו בנה ר' אברהם אבן עזרא זולת משלו ליום הכיפורים (תחילתו 'אחלה פניך באימתה'; א. 2525). הוא הציב בסופי המחורזות (בנות שבעה טורים) את החרוז הקבוע 'ח', וחתם את הפיוט 'אברהם חזק', כל אות שש פעמים. גם משה אבן עזרא בנה בדרך זו את הזולת שלו ליום הכיפורים 'אז דברת תמים דעים'.<sup>19</sup> אבל בלא התיקון המעין אזורי. רמב"ע סידר את הזולת שלו בא"ב ישר וכפול, וחתם את שמו רק בטורי השיר האחרונים. את הסיומות המקראיות ליקט על פי עקרון תימאטי: בכל אחת מהן מופיעה מלה משורש 'שוב'.

לפיתוח נוסף זכה הדגם בזולת של יהודה הלוי לראש השנה: המחורזות כאן הן של שמונה טורים, לפי שגם טורן האחרון, שהוא סיומת מקראית, מתפצל לשתי צלעיות: אחת מהן חורזת עם הטורים שלפני כן והשנייה מביאה חרוז מעין אזורי במלה קבועה:

[קסה] אֱלֹהֵי מַעֲשֵׂיו מֵה נִפְלְאִים  
אֵימִיו מֵה נִוְרָאִים  
אֱלֹו יַחֲרָדוּ נִבְרָאִים  
אֶת פָּנָיו לְחִלּוֹת בָּאִים  
אֶךְ בְּהַקְדִּישׁוּ קְרוֹאִים 5  
אֶת שְׁמוֹת צְדִיקִים וְחֻטָּאִים  
וַיִּהְיוּ נִקְרָאִים  
לְפָנֵי הַמֶּלֶךְ

נִכּוֹן כְּסָאוֹ לְמִשְׁפָּט  
נֶאֱוֹר לְאַמֶּת יוֹצִיא מִשְׁפָּט 10  
נִתֵּן פֶּלֶס וּמֵאֲנִי מִשְׁפָּט  
נִצּוֹר אֲרָחוֹת מִשְׁפָּט  
נִשָּׂא וַיִּגְבֶּה בְּמִשְׁפָּט  
נוֹהֵג יִצְוֶרְיוּ בְּדֶרֶךְ מִשְׁפָּט  
אֶל עֵמֶק יְהוֹשֻׁפָּט 15  
הוּא עֵמֶק הַמֶּלֶךְ וכו'

ביאור:

ד' ירדן, יהודה הלוי, 40. 5 בהקדישו קרואים: בהזמינו למשפט (צפ' א: ז.) 6 את וכו': שיעור הטורים: שמות הצדיקים והחטאים יהיו נקראים לפני המלך. 7 ויהיו וכו': שימוש מתואם באס' ו: א. 9 נכון וכו': על פי תה' ט: ח. 10 לאמת וכו': יש' מב: ג. 11 פלס וכו': מש' טז: א. 15 אל עמק וכו': יואל ד: יב. 16 הוא וכו' בר' יד: יז.

18 הואיל ואין הזולת של אבן אביתור ליום כפור בידנו איננו יודעים אם החידוש אכן של רשב"ג הוא. יתכן שהוא נתחדש כבר בידי אבן אביתור.

19 ש' ברנשטיין, משה אבן עזרא, עמ' קנד סימן קלד.

הפיוט מיוסד על חתימת הפייטן 'אני יהודה', הכל בעקבות הזולת ליום כיפור של שלמה, אכן גבירול. הכל — כולל החלוקה הבלתי מאוזנת לפעמים של הטורים, והלשון העמומה, הבלתי מכוונת במפתיע, של הקטע כולו. כל הדגמים הללו קשורים אל התבנית הקדם-ספרדית של הזולת. מה ששונה בהם ממנה נוגע לשיטת החריזה בלבד, אבל גם בזה לא הגיע הדגם על פי הרוב אל מעבר לשלב הראשוני של העיצוב המעין אזורי. מצד המשקל לא תוקן בו מאומה. גם מצד השימוש בקישוטי התבנית נשאר הדגם קשור אל הזולת המזרחי. אמנם, זיקת הזולת הספרדי להפטרות נותקה בהרבה מקרים,<sup>20</sup> אבל השאיפה לסיים את המחרוזות בקטעי מקרא נשאר בעינה. כל הדגמים שנסקרו בזה מביאים סיומות מקראיות בסופי מחרוזותיהם: חלק מועט מהם — סיומות רצופות, רובם — סיומות מלוקטות לפי צרכי הפיוט וענייניו. בחלק מהם באות הסיומות לפי עקרון תימאטי איזה שהוא, בהתאם לימים שלכבודם נכתבו. קישוטי תבנית אחרים, אפילו מעין אלה שהיו רווחים בזולת המזרחי, באים בזולתות האלה לעתים רחוקות בלבד.

מפליא למדי שדווקא במדור הזולתות המציאה האסכולה הספרדית תבנית חדשנית, מורכבת ומשונה יותר מכל מה שחידשה מעולם. אמת, התבנית לא נפוצה הרבה, אבל היא גם איננה תופעה חד-פעמית. מחדשה היה, כנראה, ר' יצחק אבן גיאת, אשר במורשתו מצאנוה לראשונה בספרד,<sup>21</sup> אבל היא מיוצגת גם במורשתם של פייטנים אחרים, ובתוכם ר' יהודה הלוי ואברהם אבן עזרא. הזולתות המעוצבים בתבנית זו מביאים מחרוזות של שלושה טורים מחולקים לשש צלעיות, והם שקולים על פי הרוב במשקל ההברות (שש הברות לצלע). דגמים הסטרופי אינו ניתן לתיאור קל. מיחדת אותם מערכת סבוכה של קטעי קבע רפריניים, המשתלבים בתוך טורי המחרוזות ובין מחרוזות למחרוזות. מערכת זו מחולקת לשניים: בתוך המחרוזות באים שני קטעי רפרין קצרים; הם נחרזים זה עם זה, אבל לא גם עם הצלעיות שלפניהם. רפרינים אלה שקולים בדרך כלל במשקל צלעיות השיר (6 הברות), אבל לעתים הם קצרים יותר (4 הברות בלבד). הם מוצבים בכל מחרוזות אחרי הצלע השנייה ואחרי הרביעית. בסוף כל סטרופה בא רפרין ארוך יותר, עשוי שלוש צלעיות; פתיחתו הקבועה במלה 'כן'. צלעיות הרפרין הזה חוזרות זו בזו, אבל חרוזן שונה מחרוזת הרפרינים שבתוך הסטרופות. באחדות מן הדוגמאות שהגיעו לידנו אין הרפרין הזה מביא אלא שני חרוזים, אחד אחרי הצלעית השנייה, ואחד אחרי

השלישית.<sup>22</sup>

20 אבל ראוי לציין שכל הזולתות המובאים במחזור חיוונים, שנדפס בסוף המאה השש עשרה, מיוסדים כמעט באופן בלעדי על הפטרות הימים. מספרם עולה על 20.

21 במחקר נרשמו אחר עשר זולתות של ר' יצחק שנכתבו בצורה זו. עיין מ"ח שמלצר, זולתות יצחק אבן גיאת, 329 ואילך. אבל בגניזה יש ממנו זולתות נוספים כאלה.

22 על צד האמת, במקרים אלה אין חלוקה ברורה של הרפרין לשלוש צלעיות. ואולם החרוז קוטע את הרפרין בצורה אסימטרית. הצלע החוזרת הראשונה ארוכה יותר מן השנייה.

ראוי לציין מיד שהחלק הזה של הדגם הוא המופלא ביותר, כי אף על פי שהשימוש ברפרינים לא היה מועט בפייטנות לדורותיה, ובספרד הוא היה נפוץ ולעיתים גם מתוחכם, מעולם לא מצאנו תשלובת סבוכה כזאת של רפרינים בדגם סטרופי איזה שהוא. במידה מסוימת מופלא גם עיגונם האידיאלי המוצק של קטעי הרפרין במחרוזות. כי פעמים רבות, גם בספרד, אין הרפרינים מתאימים באמת למחרוזות שלפניהן, והופעתם בהן היא דרך השגרה האוטומאטית. אבל בפיוטים הללו הקשר בין הרפרינים והטכסטים שמסביבם אמין הרבה יותר. הרפרינים שבתוך הסטרופות מצטרפים כמעט תמיד באופן טבעי לצלעיות שלפניהם, וכן גם הרפרין שבסוף המחרוזות, כמתחייב מפתיחתו הקבועה במלה 'כן'. הפיוטים העשויים בדרך הזאת מספרים בדרך כלל בעניינים היסטוריים, שהרפרין האחרון מנסח כנגדם תפילה לעתיד לבוא. לעתים מיוסדות המחרוזות על תבניות תימאטיות טרומיות המתפרטות והולכות בשיר לפי הסדר.<sup>23</sup>

אבל גם החלקים המתחלפים של המחרוזות מופלאים. שתי הצלעות הראשונות שלפני הרפרין הראשון, וכן שתי הצלעות שלפני הרפרין השני, חורזות באותו חרוז (שונה לעולם מחרוזת הרפרינים). אבל שתי הצלעות שלאחר מכן, החותמות את המחרוזת, והבאות אפוא לפני הרפרין משולש-הצלעות, חורזות בחרוז שונה. הצלע האחרונה, המסיימת את הסטרופה (לפני הרפרין האחרון), מביאה בכל הדוגמאות שעלו לפנינו עד כה מלה מעניינה של השיר או של היום שלמענו נכתב: אין המלה באה במקום קבוע בצלע, ולעיתים (רחוקות) היא באה בצלע שלפני כן. הצלע האחרונה המביאה את מלת הקבע היא, לעתים, פסוק. מערכת החרוזים של הסטרופה (כולל הרפרינים) היא לפי זה סבוכה ביותר: אבאאבגגדדד/ההבההבוודדד וכו' (חרוזי היסודות הרפריניים צוינו באות עבה יותר). מערכת החרוזים מזכירה בתחומה את הסטרופיקה המסובכת והמפתיעה של שירת הטרכדורים, שניצנה הראשונים נרשמים בפרובאנס שנים ספורות אחרי מותו של אבן גיאת.

הארכנו בתיאור מבנה המחרוזות בעיקר מפני שאנו נבוכים בסידור הגראפי הנכון של הפיוטים הללו: אין שום דרך לדעת אם הרפרינים הפנימיים כוונו לבוא כסיום לכל שתי צלעות-שיר, או אם כוונו לבוא כיסודות עצמאיים אחריהן. הדבר תלוי בשיעור הקשר התחבירי בין הצלעות והרפרינים, ואין בזה אחידות גמורה. נדגים את התבנית בקטע מתוך הזולת של יצחק אבן גיאת לשביעי של פסח:

23 עיין מ"ח שמלצר, במובא ממנו לעיל בהערה 21, 331. הזולת לפסח של ר' יצחק גיאת מפרט עשר שירות שזכורות באגדה, הזולת לחנוכה — שבע חנוכות, הזולת לשקלים — את המקומות שבהם נמנו ישראל, והזולת לפרה — את עשר הפרות האדומות שנשחטו מעולם.

- [קסו] יְשׁוּעוֹת אֶל וְצַדִּיקָתוֹ / תַּעֲנֶה, וְאַמוֹנָתוֹ  
בְּקֶהֱל קְדוֹשִׁים  
וְעַל פִּי כָל שִׁירָתוֹ / תִּתֵּן, וּתְהַלְתֵּהוּ  
שׁוֹרְרוֹ אֲנָשִׁים  
5 אֲנָשִׁים כְּבוֹדוֹ סִפְרוֹ / בְּחֹשֶׁעַ שִׁירוֹת שָׁרוּ  
כֵּן עֲשִׂירִית בְּמִקְדָּשׁ / יִשׁוּרֵר עִם הַמִּקְדָּשׁ / לִי שִׁיר חֲדָשׁ
- צִדְקוֹ אֲגִיד מִדִּי / יָמֵי חַיִּי, וְאַהֲדָה  
בְּקֶהֱל קְדוֹשִׁים  
וּמִי כְמוֹנִי מוֹדָה / וּמִי כְמוֹהוּ פוֹדָה  
10 שׁוֹרְרוֹ אֲנָשִׁים  
כָּלִיל שׁוֹרְרוֹ גְּאוּלִּיכִם / הַשִּׁיר יִהְיֶה לָכֶם  
כֵּן עֲשִׂירִית בְּמִקְדָּשׁ / יִשׁוּרֵר עִם הַמִּקְדָּשׁ / לִי שִׁיר חֲדָשׁ
- חֲנֻסִים עָמְדוּ בְּמֵרִים / וַיַּחֲזִיקוּ בְּקֶשֶׁים  
בְּקֶהֱל קְדוֹשִׁים  
15 וַיִּשְׁתַּקְּעוּ בָּיָם / עַל לֹא נוֹדְעוּ אֵימָם  
שׁוֹרְרוֹ אֲנָשִׁים  
וּבְאֲבוֹד לִבָּב מִקְשָׁה / אִזְּ שִׁיר מִשָּׁה  
כֵּן עֲשִׂירִית בְּמִקְדָּשׁ / יִשׁוּרֵר עִם הַמִּקְדָּשׁ / לִי שִׁיר חֲדָשׁ וְכוּ'

ביאור:

מ"ח שְׁמֵלֶצֶר, זולתות יצחק אבן גיאת, 332. הפיוט מבוסס על אגדת חז"ל המובאת במכילתא, 116 ואילך ובמקבילות, שבה נמנות עשר שירות, חשע שנאמרו מעולם, והעשירות, השיר החדש, שיושר באחרית הימים (עיין גם לעיל, פיוט [עג]). המחרוזות מונות והולכות (למן השנייה ואילך) את השירות שהיו: כנגדן מביא הרפרין את תקוות השיר העשירי שיושר בבית המקדש בביאת המשיח. מלת הקבע הבאה בטור השלישי של המחרוזות (בצלע השישית אבל לפעמים בחמישית) היא 'שיר'. 1 ישועות וכו': הפיוטן מזרז עצמו להלל לה', ואמונתו וכו': תה' פט: 4 שוררו אנשים: איוב לו: כד: 11 כליל וכו': על פי יש' ל: כט, והיא השירה הראשונה הנוכרת במכילתא, שם: הראשונה שנאמרה במצרים שנאמר השיר יהיה לכם כליל התקדש חג: 13 חנסים: מצרים (יש' ל: ד: 17 לבב מקשה: פרעה, אז ישיר משה: היא השירה השנייה הנוכרת במכילתא: השנייה שנאמרה בים, שנאמר אז ישיר משה.

במתכונת הזאת עשויים גם שאר הזולתות מטיפוס זה, לכד משני הבדלים שכבר הוזכרו לעיל: אחד — שמשקל השירים הוא לעתים גם משקל הרפרינים הפנימיים, ושני — שהרפרין האחרון לא תמיד מחולק לשלוש צלעות, אלא לעתים רק לשתיים, אחת ארוכה ואחת קצרה.

כאמור, המבנה מופלג בסיבוכו, ומן הצד הזה קשה למצוא לו אח ודוגמה בפייטנות הספרדית. עצם השימוש ברפרינים פנימיים אינו שגור בשירה העברית בכלל. אמת, יש כיוצא בו בפייטנות הקדומה פה ושם, וגם בפייטנות

האיטלקית,<sup>24</sup> אבל לא בשכלול מופלג כזה מצד חריזת הקטעים אלה באלה ומצד דקדוק שילובם ביחידות השיר. מופלא ביותר הוא שצורה סבוכה זו נבחרה דווקא בשביל הזולת, כי כפי שראינו לעיל, שום סגולה מהותית למרכיב לא חייבה בו לכאורה מאמץ של יוזמה חדשנית. הזולת ניכר גם במזרח בצניעות עיצובו התבניתית ובמיעוט המאמץ הקישוטי שהושקע בו. הצורה מפליאה אפוא מכל וכל, ולא לחינם עוררה בשעתו גם את תמיהתו של צונץ (תולדות הפיוט, 196 ואילך).

אבל אין זה מן הנמנע שר' יצחק אבן גיאת לא המציא את הדגם, אלא שכלל צורה שכבר נתחדשה במזרח, קודם לימיו. בכמה כתבי יד מן הגניזה מועתק זולת לפסח, שתבניתו קרובה מאוד לתבנית הזולתות של אבן גיאת שאנו דנים בהם. הנה לשונו לפי כ"י ט"ש H2/12 (ההשלמות ב"ט 11-14 על פי כ"י ט"ש ס"ח 135.22):

אמת

[קסז]

אַמֶּת תֵּעַשׂ שְׁפֹטִים / כְּעִשְׂיָתָה בְּפוֹטִים  
מְשֹלֵם גְּמוּלִים  
שְׁפֹטָתָם כְּפַעֲלָם / כְּרוּעַ מַעֲלָלָם  
מְשִׁיב לְאָדָם כְּפַעֲלוֹ  
רְדּוֹ בְּרוּכִים / וְנִפְּלוּ נָכִים

5

כֵּן תִּרְאֶנָּה עֵינֵינוּ מִפֶּלֶת עֲדִינָה / כְּמִפֶּלֶת צוֹעֶנָה

לְקֹצוֹ בְּטֹהֶרֶת דָּם / וְשֹׁתָה מִימֵיהֶם לְדָם  
מְשֹלֵם גְּמוּלִים  
צִפְרֹדַע אֶרְצָם / כְּסֹתָה, וְרִבְצָם,  
מְשִׁיב לְאָדָם כְּפַעֲלוֹ  
[פֹּעֲלֵי עוֹלָה / תִּפְאָרָתָם] נִפְּלָה

10

ביאור:

לבד משני המקורות שצויינו בפנים (בכ"י ט"ש ס"ח 135.22 [=ב] מועתק הפיוט עד ט' 22 בלבד), מועתק השיר עד ט' 18 גם בכ"י ט"ש ס"ח 276.65 [=ג] ומשם עד ט' 30 גם בכ"י מוצרי IV.225 [=ד]. 1 בפוטים: במצרים (בר' י: ויעוד) / 3 כרוע: כרות ב; ברוע ג / 4 משיב וכו': על פי מש' כד: יב, כט / 5 רדו: נשתלטו, מלכו. ברוכים: ישראל. נכים: הרשעים (תה' לה: טו): נאספו עלי נכים ולא ידעתי). ובכ"י ב כנראה: ונפלו דכים. ונוסח כ"י ג: רדו ברכים ונפלו דכים / 6 עדינה: כינוי לאדום. צוענה: כינוי למצרים. ובכ"י בג: צוען / 7 קצו: מאסו. והוא על פי המדרש בתנחומא וארא, יד, ובמקבילות: למה הביא עליהם דם, לפי שלא היו מניחין בנות ישראל לטבול מטומאתם. ושתה: ושתה. לדם: כ"י ב: דם / 9 צפרדע וכו': שיעור הטור: צפרדע כסתה ארצם ורבצם / 11 [נפ]: לה:

24 על השימוש ברפרנים פנימיים בפייטנות האיטלקית עיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 142. ועיין גם להלן, 663.

כֵּן תִּרְאֶינָה <עֵינֵינוּ מִפֶּלֶת עֲדִינָה / כִּמְפֶלֶת צוּעָנָה>

[עֲנוּ כְּנִים / וְהֵכֶם כֵּינִים

מִשְׁלֵם גְּמוּלִים]

שְׁרִיָּהֶם טָלֹט / בְּכוּרֵיהֶם קֹטֵל

מִשִּׁיב לְאָדָם כִּפְעָלוֹ

נְוִיָּהֶם לְחֶרֶב / וּמָלְאוּ עָרוֹב

15

כֵּן תִּרְאֶינָה עֵינֵינוּ מִפֶּלֶת עֲדִינָה / כִּמְפֶלֶת צוּעָנָה

מִחֶצֶם בְּדָבָר / וְשָׁכַר עַל שָׁכָר

מִשְׁלֵם גְּמוּלִים

לֹא הִשְׁאִיר מִקְנָה / בְּשֹׁדָה לְקוֹנָה

מִשִּׁיב לְאָדָם כִּפְעָלוֹ

כָּלֹו בְּרַעוּת / בְּשָׁחִין אֲכַעְבּוּעוֹת

20

כֵּן תִּרְאֶינָה <עֵינֵינוּ מִפֶּלֶת עֲדִינָה / כִּמְפֶלֶת צוּעָנָה>

יְבֹולֶם בְּכָרָד / הַכִּיתָהּ, כָּרָד

מִשְׁשָׁלֶם <גְּמוּלִים>

טָרַף אֲרָבָה / שְׁאֲרִית אוֹיְבֵי

מִשִּׁיב לְאָדָם <כִּפְעָלוֹ>

חֲשָׁף תֶּאֱרָם / בִּנְפֹול כְּתָרָם

25

כֵּן תִּרְאֶינָה <עֵינֵינוּ מִפֶּלֶת עֲדִינָה / כִּמְפֶלֶת צוּעָנָה>

אֲמֵן מִכָּה אַחֵר מִכָּה / וְכָל בְּכוֹר הַכָּה

מִשְׁשָׁלֶם <גְּמוּלִים>

הִרְאִשׁוּנָה כְּשֶׁהִיא פְּקוּדָה / שְׁנִיָּה לְבֹוא נִשְׁקָדָה

מִשִּׁיב <לְאָדָם> כִּפְעָלוֹ

רָצוּ גְּאוּלִים / בְּמִפֶּלֶת אֲוִילִים

35

וְעַל קָרִיעַת גָּלִים / שׁוֹרְרוֹךְ מִי כְּמוֹךְ בָּאִלִים

ביאור:

ההשלמה על פי ג. / 13 בנים : כנים ג. כינים : בכנים ג. / 15 בכוריהם קטל : גזירתו מי יבטל ג. / 17 נוייהם : בתייהם. 21 מקנה : צאן. / 25 כרד : כשירד עליהם משלם גמולים, כל' הקב"ה. / 27 אויבי : יורד לטור הבא : שארית אויבי משלם לאדם כפעלו, כל' של ה' / 33 הראשונה : הצרה הראשונה ; והוא על פי מאמר ר' יוחנן בסנהדרין צו ע"א : עד שהראשונה (מן הצרות) פקודה. שניה ממהרת לבוא. נשקדה : שוקדת. / 35 דצו : שמחו. אוילים : שוטים. כינוי למצרים.

אין אנו יודעים מי חיבר את הפיוט הזה והיכן חיברו, אבל קשה לשער שהוא מאוחר ליצחק אבן גיאת ועשוי לפי דוגמת פיוטיו. כי הזולתות של אבן גיאת



בנויים לתלפיות והם מהודרים בשכלולם: אין לשער שפייטן מאוחר ממנו הסתפק בפחות ממה שמצא אצלו. והלא כאן המבנה פשוט הרבה יותר: שני הרפרינים הפנימיים אינם חרוזים זה עם זה והטורים המתחלפים של המחזורות באים, מצד חריזתם, זוגות זוגות, ולא במבנה של ארבעה כנגד שניים כמו אצל אבן גיאת. השיר גם אינו שקול. סיומו, במעבר חד-משמעי אל הפסוק הליטורגי שהזולת הקלאסי נועד להעביר אליו לפי תפקידו ההיסטורי, מעיד אף הוא שלא נתחבר בספרד. על קדמות מסויימת מעידה גם פתיחת הפיוט, בדרך השרשור, במלת 'אמת'. גם המבנה הכפול של הרפרין האחרון מעיד על פשטות התפישה המבנית של השיר, כי לפי המצוי לפנינו אין ברפרין אלא שני טורים חרוזים והם א-סימטריים: הראשון, 'כך תראינה עינינו מפלת עדינה', ארוך, והשני, 'כמפלת צוענה', קצר. והנה בתיקון קל, ניתן היה לחלק את הטור הראשון לשתי צלעיות חרוזות ולהעמיד כך רפרין משולש-צלעות וסימטרי לגמרי: 'כן עינינו תראינה/ מפלת עדינה / כמפלת צוענה' אבל הפייטן לא טרח בזה אפילו טרחה קלה. אגב, בשניים מתוך שלושת המקורות שבהם מופיע הרפרין בשלמותו אין בו חרוז כלל. וכבר ראינו לעיל שגם בזולתות של אבן גיאת באות ברפרין האחרון לעתים שתי צלעות בלבד, במבנה א-סימטרי; קרוב לומר שבמקרים האלה הלך ר' יצחק לפי המופת (המזרחי) שהיה לפניו, אף על פי שמצאו בלתי מאוזן, ורק ביצירותיו המאוחרות יותר תיקן את הדבר ושילש את חרוז הרפרין. מהלך הפוך אינו מתקבל על הדעת.

מסתבר שהזולת הזה אינו היחיד שנכתב במזרח בצורה הזאת. בכ"י ט"ש H2/21 וכן Misc.20/55 מועתק זולת נוסף, גם כן לפסח, תחילתו 'תחת פעלו צוענים מעשים רעים', והוא בנוי בדיוק לפי אותו מבנה, תוך שימוש באותם רפרינים עצמם. קטע זה, שלשונו במקורותיו משובשת למדי, פשוט עוד יותר מן הדוגמה שהבאנו זה עתה, וספק אם היה בו בכלל שימוש עקבי בחרוז.

שני מקורותיו של הפיוט מביאים לו נוסחים רחוקים זה מזה, עד שבמקומות מסויימים ספק אם אפשר לראותם פיוט אחד. הנה נוסח השיר בכ"י ט"ש H2/21:

	אחר	[קסח]
תחת פעלו צוענים מעשים רעים		
משלם גמולים		
שלמתם מדה כנגד מדה		
משיב לאדם קפעלו		
רשעים גזרו על בנות ישראל		5
שלא יטהרו מדם והיפלתם אל		
כן תראינה עינינו מפלת עדינה / כמפלת צוענה		
קצפתה והפכתה מימיהם לדם		
משלם גמולים		
ציווי על צאנך להקעים		10
משיב לאדם קפעלו		
פרפרתם ופפפצתם בכל מיני צפרדעים		
פז>מון<		

- עֲקֶרְתָּם וְעִיּוֹתָם בְּמִינֵי כְּנִים  
מִשְׁלָם גְּמוּלִים  
שְׁנָאֵי עֶמֶךְ כָּלֶם אֲנוּנִים 15  
מְשִׁיב לֵאדָם כִּפְעָלוֹ  
נִיגַפְתָּם וְקִילְעָתָם בְּקֶרְקוֹר עָרוֹב  
כֵּן  
מִחְצָתָם וּמִגֶּרְתָּם בְּמַכַּת דָּבָר  
מִשְׁלָם גְּמוּלִים  
לֹחֲצִים הָיוּ כְּדוֹמֶן עַל פְּנֵי הַשָּׂדֶה וְאֵין קוֹבֵר 20  
מְשִׁיב גְּמוּלִים (!)  
כִּיחַדָּתָם וְחִיבִלְתָּם בְּדָבָר וּבִשְׁחִין  
כֵּן  
יִקְשִׁים טִלְטִלְתָּהּ בְּחֹדֶת (= בְּחֶרֶד ?) כְּרָד  
מִשְׁלָם גְּמוּלִים  
זִיעַמָּתָם בְּאֶרְכָּה וְאָכַל הַנֶּשֶׂאֶר 25  
מְשִׁיב <לֵאדָם כִּפְעָלוֹ>  
וְשִׁלַּשְׁתָּ הַיָּמִים הַחֹשֶׁכֶּה פִּתְרִסִּים  
כֵּן  
הָיָה אֹרֶךְ בְּמִשְׁבּוֹת עֲמוּסִים  
מִשְׁלָם גְּמוּלִים  
יָאוּ וְצָעְקוֹ עַל מַכַּת בְּכוֹרִים 30  
מְשִׁיב <לֵאדָם כִּפְעָלוֹ>  
גָּזְרוּ עַל הַבֵּן וְהִשְׁלִיכוּ לַיּוֹם (!)  
גָּזְרָתָהּ עֲלֵיהֶם וְטִבְעָתָם בָּסֵם  
כֵּן  
כִּבְהָרִי וְאֶדְמִי נִקְמָתָהּ נִקְמָתָךְ  
מְשִׁיב לֵאדָם (!) 35  
אֲבָד שׁוֹטְנֵי עֶמֶךְ וְאִיּוֹמָתְךָ תִּרְאִינָה יִשׁוּעָתְךָ  
וְתִשְׁמַח נִחְלָתְךָ / וְנִשְׁרִי לָךְ עַל גְּאוּלְתְּךָ

במקבילה (ט"ש Misc. 20/55) בא הפיוט מט' 8 בלבד ואלה השינויים: 10 ציווי על צאנך להניעם בארץ [כמ]סוכת עוועים. / 12 בעשרה מיני צפרדעים. / 13 עיותתם והכיתם במכת כנים. / 17 ניגפתה ראשם (?) בקיקור (!) ערוב. / 18 מחצתה בדבר גוי לצון. / 20 לא נשאר בשדה למו בקר וצאן. / 22 כליתה שריהם בשחין אבעבועות. לשון שתי הסטרופות האחרונות כך:

- יִרִידַת כְּרָד הַכְּנַעְתָּם כֶּה  
מִשְׁלָם גְּמוּלִים  
טָרַף הַנֶּשֶׂאֶר טָרְפוֹ אֶרְכָּה  
מְשִׁיב לֵאדָם כִּפְעָלוֹ  
חֲשֵׁךְ הַחֲשִׁיף אֶהְיֶה עֲנִמִּים 5  
כֵּן תִּרְאִינָה  
יִבְחָתָהּ יִלְדֵיהֶם (= יִלְדֵיהֶם) הַבְּכוֹרִים  
מִשְׁלָם גְּמוּלִים

דָּרוֹךְ גַּם פּוֹרָה בְּאֲדוֹמִים [וְהִגְ]רִים  
 מִשְׁכָּב לֹא-דָם כְּפָעֵלוֹ  
 בָּיִם אֶזְנֵי נָשִׁיר / כְּשִׁירוֹ כֵּן נָשִׁיר  
 <כֵּן> תִּרְאֶה-יָהּ <עֵינָיו מִפֶּלֶת עַד-יָהּ> כִּמְפֶלֶת צַעֲנָה>

אם כן, קודם שאנו שואלים מה הביא את ר' יצחק גיאת לחדש צורה זו לזולתותיו, עלינו לשאול מה טעם חודשה התבנית במזרח קודם לימיו. על שאלה זו אין בידנו שום תשובה, מלבד מה שכבר ראינו לעיל את הזולת המזרחי מגוון למדי בצורותיו ונוהג לפעמים שימוש בקטעי ביניים רפריניים. הדגם הוא, ככל הנראה, פרי יוזמת-חידוש של איזה פייטן מזרחי מאוחר יחסית, שביקש לאפשר השתתפות תכופה מאוד, וגם מורכבת, של קהלו בקריאת פיוטו. צריך להניח שפיוט מדגם זה, ואולי הפיוט שהובא לעיל עצמו או אחיו התאום שנתגלגל לידנו גם כן, הובא לספרד ונשא חן בעיני ר' יצחק גיאת. הוא שאל את צורתו כהווייתה, שיכלל אותה ועשאה דפוס לכמה יצירות משלו. התופעה אינה מפתיעה בתולדות הפיוט, וכבר רמזנו על קיומה לעיל: תבניות חריגות ושוליות במקומן ובשעתן יש שבונות אב ליצירות-שירה מרכזיות בשעה אחרת ובמקום אחר, וביותר בשעה ובמקום שבהם אין עוד ידיעה מפורטת בטיבן של מוסכמות-תבנית בעולמן של צורות השיר.

הדרך שבה תיקן ר' יצחק אבן גיאת את המבנה שמצא במופת שעל פיו עבד ראוייה לתשומת לב. כי מלבד שהטיל חרוז בין שני הרפרינים הפנימיים שמצא, דבר שנתחייב מן הטעם הטוב, ומלבד ששילש את חריזת הרפרין האחרון, דבר שאף בו ניכרת מידת הכרח מן הצד האסתיטי, הוא גם איחד את החרוזים של ארבע הצלעיות הראשונות של המחרוזות, בעוד שאת השתיים הנוספות השאיר בחרוז אחר. דבר זה לא נתחייב משום צורך פנימי של הדגם וגם אין בו שום הגיון: לפי הגיונו של הדפוס ראוי היה או להשאיר את הצלעות כשהן חורזות שתיים שתיים, או לאחד את חריזת כולן. אבל עיון מדויק בסטרופה של אבן גיאת חושף את סיבת מהלכו הבלתי רגיל. כי אם נתעלם ממערכת הרפרינים המשולבת במחרוזות ונתייחס לחלקיהן המתחלפים בלבד, לא בקושי נגלה בהם את דגם המסד שדנו בו לעיל (עמ' 294) ושראינוהו נפוץ בפייטנות המזרחית גם בתקופת אחריתה. נוסחן של שלוש הסטרופות שהובאו לעיל מן הזולת לשביעי של פסח של אבן גיאת, בהשמטת הרפרינים ובסידור 'נאות', יראה למשל כך:

יְשׁוּעוֹת אֶל יְצַדְקָתוֹ  
 תַּעֲנֶה, וְאַמּוֹנָתוֹ,  
 וְעַל פִּי כָל יְשׁוּעָתוֹ  
 תִּתֵּן, וְיִתְהַלְלוּ,

אֲנָשִׁים כְּבוֹדוֹ סִפְרוּ  
 בְּתִשְׁעֵי שִׁירוֹת שָׁרוּ

צִדְקוֹ אֶגִּיד מְדִי  
יָמֵי חַיִּי, וְאַהֲדָה  
וּמִי כְמוֹנִי מוֹדָה  
וּמִי כְמוֹהוּ פּוֹדָה

10

כָּלִיל שׁוֹרְרוֹ גְּאוּלִּיכֶם  
הַשִּׁיר יִהְיֶה לָכֶם

חֲנֻסִים עָמְדוּ בְּמַרְסָם  
וַיַּחֲזִיקוּ בְּקִשְׁיָם  
וַיִּשְׁתַּקְּעוּ בָּם  
עַל לֹא נוֹדְעוּ אֵינִם

15

וּבִאֲבוֹד לִכְבֹּב מְקֻשָּׁה  
אֲזַי שִׁיר מֹשֶׁה וְכוּ'

אמת, הפעולה אינה מצליחה תמיד בקלות, מפני הקשר ההדוק שבין טורי המחרוזות והרפרינים שלאחריהם: לא תמיד ניתן להתעלם מן הרפרינים בלי לקפח את משמעות הדברים בשיר. אבל עצם העובדה שבמקומות לא מעטים הדבר אפשרי מלמדת שאולי כך נתהווה הדגם במקורו, מצד חריזתו לפחות.

העובדה שר"צ גיאת הכיר מסדסים מוכחת כעת מזולת שלו לחתן שנתגלה בגניזה ונדפס לאחרונה בידי ח' שירמן, שירים חדשים, 192 ואילך. זולת זה מזרחי מצד מבנהו הסטרופי, ואין במחרוזותיו אלא ארבעה ארבעה טורים, שהאחרון בהם סיומת מקראית. אמנם הטורים שקולים (6+6 הברות לטור, מחולקות באמצען בציזורה), אבל לבד מזאת אין בתבנית השיר שום סממן ספרדי. ואולם בין מחרוזות למחרוזות משורבב כאן קטע ביניים דו־טורי, לא שקול, שהופך את הפיוט למסדס. הנה פתיחת השיר:

זולת לחתן ל>ח<ן אחים מוכרי אח

יפו אמרי טוהר להַעֲלוֹת בַּשְּׁפִתִּיךְ  
בְּאֵשֶׁת חֵיל הַחַל וְכֹלָה תִּהְלִמֶיךְ  
גַּם הוּד כְּבוֹדָה לְכַעֲלָה תַעֲנֶה כְּחִידוֹתֶיךְ  
אֲשֶׁתְךָ כְּגֶפֶן פּוֹרֶיָה בִּירְכָתִי בִּיתְךָ

יִתֵּן יי אֶת הָאִשָּׁה הַבָּאָה  
אֶל בֵּיתְךָ כְּרַחֵל וְכֵלָאָה

5

צִדְקוֹ דּוֹכְרִי אַחֵר כְּעֵלָה אִשָּׁה הַקִּים

ביאור:

הפיוט נמצא מועתק בכ"י ט"ש H11/25 ו-H11/10 (=ב). בשניהם בא קטע הביניים הרפריני מסומן בפירוש אחרי כל מחרוזת. הלחן חסר בכ"י ב, ושם כתוב בראשו רק 'זולת לחתן'. בראש מחרוזות השיר חתום 'צחק גיאת', והפיוט מסודר, בעקיפת המלים המביאות בראשי הסטרופות את אותיות החתימה — בא"ב ישר עד אות נ. היקף הפיוט זהה בשני המקורות ונראה שהוא שלם, על אף האקרוסטיכון הקטוע והעדר לשונות המעבר בסוף. 1 יפו וכו': הפייטן מזרו עצמו לשיר לכבוד חתן וכלה. 3 בחידותיך: בשירתך. 4 אשתך וכו': תהי' קכח:ג. 5 יתן וכו': רות ד:יא. 7 דוכרי: חז"ל שאמרו.

האשה בית בעלה במוצק אחר יצוקים  
ולפי מעשה אדם אשה לו מדיקים  
לא ינוח שבת הרשע על גורל הצדיקים

10

יתן יי את האשה הבאה  
אל ביתך כרחל וכלאה וכו'

ביאור:

אחר וכו': שהקב"ה יצר את האשה אחרי שיצר את האיש. / 8 האשה וכו': כי האשה צריכה לשמש בית לבעלה (משנת יומא א: א: ביתו זו אשתו). במוצק וכו': והם טבועים בחותם אחד. / 9 ולפי וכו': השווה סוטה ב ע"א: אין מזווגין לו לאדם אשה אלא לפי מעשיו. / 10 לא ינוח וכו': תה' קכה.ג.

העובדה שהזולת נחשב כמסדס (אף על פי שמחזרות הביניים שבו היא רפרנית והיא כולה לשון מקרא) מוכחת מן הלחן שסומן בראש העתקתו: 'אחים מוכרי אח' היא תחילתו של מסדס לויגש. בנוי לפי מתכונת 'אח בנעליכם מכרתם' לפינחס הכהן.<sup>25</sup>

אשר לרפרנים הבאים בדגם ושנתקבלו ברצון על ידי ר' יצחק אבן גיאת, ראוי לציין שלשימוש ברפרנים, גם בהיערכויות מתוחכמות למדי, יש מסורת בפייטנות הספרדית בראשיתה, אם כי לאו דווקא בפיוטי היוצר. בין הרהיטים הבאים בקדושת השחרית במעמד יום הכיפורים של ר' יצחק אבן גיאת עצמו יש כמה פיוטים משובצים במלות קבע ורפרנים פנימיים רבים.<sup>26</sup> כיוצא בזה בא לפעמים גם ברהיטים של ר' יוסף אבן אביתור, אם כי במבנים סבוכים פחות בדרך כלל.<sup>27</sup> שימוש קרוב לזה ברפרנים פנימיים עשה בן דורו של ר' יצחק

25 עיין מ' וולאי, מקור וחיקוי, עמ' לה. הזולת של פינחס נדפס לעיל, פיוט [לה].

26 הנה דרך משל פתיחת אחד מרהיטי ר' יצחק גיאת מקרובת השחרית שלו ליום כיפור (א). (74):

אָבָאָר שֵׁם אֲדִיר שְׁמוֹתָיו נוֹרָאִים יְסוּדוֹתָם  
בְּקִדּוּשָׁה וּבְטָהָרָה זְכִירָתָם  
נֶאֱפָאָר תַּעֲצוּמוֹ בְּחִנּוֹ אֲרֻכָּה אֲדָנִים אוֹיֵר תַּחֲלִילָתָם  
וַיִּקְרַב אוֹתָם אֶחָד אֶל אֶחָד וְהוּא בְּאָחָד  
יֵי אֶחָד וְשֵׁמוֹ אֶחָד

אָבָאָר שֵׁם גָּדוֹל, מְפֹרָשׁ בְּחִילִים  
כֶּכֶן שְׁנֵיהֶם בְּגִדְלוּ בְּמִקְהִלִים  
נֶאֱפָאָר תַּעֲצוּמוֹ בְּדִבְקוֹ שְׂבָעָה גִלְגָּלִים כְּגִלְדֵי כְצִלִים  
וַיְהִי הַמִּשְׁכָּן אֶחָד  
יֵי אֶחָד וְשֵׁמוֹ אֶחָד וְכוּ'

27 למשל כ"י אוכספורד 2713/17, דף ע"א:

לֶךְ יֵי הַעֲטָרָה וּלֶךְ הַעֲתָרָה וּלְשִׁמְךָ הַתַּפְאָרָה

לֶךְ אוֹפְנִים אֲזוּרֵי אֲדָרָה

לֶךְ יֵי הַעֲטָרָה

לֶךְ בְּזָקִים בּוֹרְקֵי בּוֹעֲרָה

וּלֶךְ הַעֲתָרָה

אכן גיאת, הפייטן ר' יצחק בר ראובן אלברגלוני בפיוט מסוג הסליחות.<sup>28</sup>  
בעקבות ר"צ גיאת הלך ר' יהודה הלוי בזולת שלו לסוכות שתחילתו כך:

יום נחית גאולים / לשומם תחת צללים

סכתה בענן

הושבת באהלים / עם נעמו באהלים

בצל שדי יתלונן

אל מטות רעננות / ובמנוחות שאננות

כן השוכן בציון / לחי יהיה בציון / יושב בסתר עליון<sup>29</sup> וכו'

המבנה זהה לגמרי למה שראינו בזולתות של אכן גיאת, כולל המשקל, הרפרינים החוזרים והרפרין המשולש שלאחר המחרוזות. אבל כפי הנראה לא נתכוון יהודה הלוי להביא את הרפרין המשולש אחרי כל סטרופה, כי על כן פתח את הטור האחרון של כל המחרוזות (לבד מן הראשונה והאחרונה) במלת הקבע 'כן', שהיא גם מלת הפתיחה של הרפרין. הטור המשולש שהוצב בסוף המחרוזות הראשונה לא הובא שם אלא כדי להשוות את החיבור לדוגמאות של אכן גיאת מן הצד הזה. בדיוק לפי הדגם של אכן גיאת בנה ר' יהודה הלוי גם זולת לשבת חתנים ('יבוא דודי לגנו').<sup>30</sup> גם ר' אברהם אכן עזרא בנה זולת אחד שלו במתכונת זו.<sup>31</sup>

לך גועים גדולה גדודי גברת

ולשמך התפארת

וכו'

ועיין גם ש' ברנשטיין, משה אכן עזרא, עמ' רמד, סימן קפא.

28 תחילתו 'מי כמכה באלים יי רם ונשא'; עיין תיאורו אצל ח' שירמן, שירים חדשים, 196. הפיוט אינו מי כמכה אלא סליחה. קטעים ממנו מועתקים גם בכתבי היד הבאים: ט"ש ס"ח 126.52; 114.29; אוכספורד 2710/3; מוצרי IV.285; IV.330. המוזיאון הבריטי 10, Or.5557J.

29 מהד' בראדי, ח"ג, 129; מהד' ירדן, 183. הסידור הגראפי של הפיוט אצל ירדן כושל.

30 מהד' בראדי, ח"ב, 51. בראדי השמיט את הרפרין ('כן שומרי אמונים / וישו עוד בחתנים / דשנים ורעננים'), אבל עיין שם במדור הפירושים, 57. ריה"ל הטיל בסופי המחרוזות חרוז קבוע, זהה עם חרוז הרפרין.

31 זולת זה פתיחתו 'אל לקחני נחלה' (דיידסון א. 3761, בלי מקורות). ונדפס בקונטרס הפיוטים שצירף ח' בראדי למהדורת מחזור ויטרי, 37, סימן נט. הפיוט חתום 'אברהם' והוא מיוחס לאברהם אכן עזרא בידי צונץ, תולדות הפיוט, 716. התבנית משוכשת במהדורה הנוכרת, כבר בכתב היד סורס לשון הרפרין האחרון מ'כן אברכך בחיי יום שבת להמוני / ברוך הוא ליי', 'ליום שבת להמוני / ברוך הוא ליי' / כן אברכך בחיי'. הרפרינים הפנימיים הם 'יי אורי וישעי', 'וביום השביעי'. ספק אם הפיוט שלם לפנינו, אבל לפי שעה לא נמצא לו מקור נוסף. כל חלקי השיר שקולים במשקל של 6 הברות לצלע, מלבד הרפרין הפנימי השני. ויש לתקן לפי זה את נוסח ט' 11-12 בנדפס שם. בראדי ציין את הפיוט כגאולה, אבל כך הוא מציין בהוצאה זו את כל הזולות. לפני הקטע בא בקונטרס הזולת המפורסם 'יודעי יגוני יספו באש לבי כידוד' ליהודה הלוי (עיין להלן, הערה 37), ומיד אחריו בא מי כמכה מטיפוס ספרדי. הקטע נדפס עכשיו במהד' לוין, ב, 306; הוא מסווג ע"י המהדיר כ'פיוט לשבת' (!).

פיוט מדגם זה, חתום 'יוסף' (עיין צונץ, תולדות הפיוט, 92) הגיע אלינו מכתב יד אחד של מחזור כמנהג צרפת, הוא כ"י קמברידג' Add 561.2. דף 132 ע"א. נביאנו כאן בשלמותו:

- [קסט] זה זולת לשמיני עצרת
- י"ום גַּאֲלַת לַנֶּפֶשׁ / אֲזִי סִכּוֹת לְרֹאשִׁי  
אֲדוֹנִי הָאֲדוֹנִים  
הוֹצֵאתִנִי חֶפְשִׁי / וְצוֹיִתִנִי קְדוּשִׁי  
בִּירַח הָאֵיתָנִים  
<... ..> 5
- <כֵּן יִחַנּוּ לְדִגְלֵיהֶם / עֲנֹנָךְ עוֹמֵד עֲלֵיהֶם / וַיִּשְׁלִי אֶהְלִיהֶם>  
וְכִצְאֵתִי מֵעֲנָמִים / בְּרִכּוּשׁ פֶּזַע וְלִשְׁמִים  
אֲדוֹנִי <הָאֲדוֹנִים>  
מִכְנִיעַ שְׁאוֹן קָמִים / סִכָּה שִׁבְעַת יָמִים  
בִּירַח <הָאֵיתָנִים> 10  
צָנָה לִקְהַל הַמּוֹנִי / לַהֲלֵל לִפְנֵי יְיָ
- כֵּן יִחַנּוּ לְדִגְלֵיהֶם / עֲנֹנָךְ עוֹמֵד עֲלֵיהֶם / וַיִּשְׁלִי אֶהְלִיהֶם>  
סָלוּ לְרוֹכֵב עֲרֵבוֹת / בְּכַף תָּמַר וְעֲרֵבוֹת  
אֲדוֹנִי <הָאֲדוֹנִים>  
וְאֶסְרוּ חֵג בְּעֵבוֹת / בְּפִרְי הָדָר וְעֵבוֹת  
בִּירַח <הָאֵיתָנִים> 15  
וַיִּמָּסֵךְ בְּשִׁשּׁוֹן תִּשְׁאָבוּ / וּבִסְכּוֹת תִּשְׁבּוּ
- כֵּן יִחַנּוּ לְדִגְלֵיהֶם / עֲנֹנָךְ עוֹמֵד עֲלֵיהֶם / וַיִּשְׁלִי אֶהְלִיהֶם>  
פָּיִס זְמַן וַעֲצָרָת / וְשִׁיר עֲדָתְךָ סוֹדֶרֶת  
אֲדוֹנִי <הָאֲדוֹנִים> 20  
וְכִרְכּוֹף בְּעֵתְךָ / לִכְבוֹד וּלְתִפְאָרֶת  
בִּירַח <הָאֵיתָנִים>  
וְנִסְעוּ מִסְכּוֹתֶם / וַיִּחַנּוּ בְּבֵיתֶם
- כֵּן יִחַנּוּ לְדִגְלֵיהֶם / עֲנֹנָךְ עוֹמֵד עֲלֵיהֶם / וַיִּשְׁלִי אֶהְלִיהֶם>  
בְּיוֹם זֶה נָרִים דָּגָל / נִכּוֹן לְמוֹעֲדֵי רָגֵל  
אֲדוֹנִי <הָאֲדוֹנִים>  
וַיִּשְׁמַח יַעֲקֹב וַיִּגַּל / וַיִּקְרִיב (שִׁי) אֵיל וַעֲגֵל  
בִּירַח <הָאֵיתָנִים>  
וַיִּשַׁע יְהִי צוֹמֵחַ / וְהִיִּתָּה אֶף שִׁמֵּחַ
- כֵּן יִחַנּוּ לְדִגְלֵיהֶם / עֲנֹנָךְ עוֹמֵד עֲלֵיהֶם / וַיִּשְׁלִי אֶהְלִיהֶם>  
פָּדָה נָא, אֵל, דְּבִיקְךָ / בְּגִי שְׁלֹשֶׁת חֲשׂוֹקֶיךָ  
אֲדוֹנִי <הָאֲדוֹנִים>  
וְהִסְתִּירֶם בְּחִיקְךָ / כִּי נִצְרוּ חֲקִיד  
בִּירַח <הָאֵיתָנִים>  
כִּי אֵין עוֹד בְּלִתֶּךָ / וְאֵין צוּר זוֹלָתְךָ 35
- כֵּן יִחַנּוּ לְדִגְלֵיהֶם / עֲנֹנָךְ עוֹמֵד עֲלֵיהֶם / וַיִּשְׁלִי אֶהְלִיהֶם>

כל חלקי הפיוט שקולים במשקל של שש הברות, להוציא את הרפרין הפנימי הראשון, החסר הברה אחת. צלעות מעטות לקריות במשקלן, כנראה מפני שיבוש הנוסח. בכתב היד שהפיוט הועתק ממנו הושמטו טורים 5-6: הרפרין הושלם על פי המובא על ידי צונץ בתולדות הפיוט, 92 (האסמכתא שלו, שהיתה שלמה, איננה לפנינו לפי שעה). גם פייטנים אחרים עשו כן בלי ספק.<sup>32</sup>

העלמו של המסדס מן הפייטנות הספרדית ראוי, כמובן, להדגשה מסויימת. בין הזולתות הספרדיים המובהקים שהגיעו לידנו אין אפילו מסדס מובהק אחד. גם זולתות דמויי-מסדס, מעין הזולת לחתן של רי"צ גיאת שהובא לעיל, או מסדסים 'נסתרים' כגון אלה שבזולתות המרכבות של אבן גיאת, אין בידנו לפי שעה נוסף על אלה שצויינו. התופעה אינה מתמיהה מאוד, כי המסדס, כפי שהוסבר לעיל, הוא דגם מקהלתי, ולדגמים מסוג זה לא היה ביקוש בספרד. כבר אמרנו שבספרד לא שימשו מקהלות, והפייטנים לא נזקקו לתבניות מקהלתיות ברצון. הם עשו זאת כשלא היה להם מנוס מלחצה של המסורת. אבל כל אימת שעמדו לפנייהם, גם באוצר המסורות הקדומות, אפשרויות אלטרנאטיביות, העדיפו את המבנים הלא-מקהלתיים על פני המקהלתיים. אמנם, בין המסדסים שהגיעו לידנו מן הגניזה יש קטע אחד שניכרת בו השפעה ספרדית וש אפשר שנתחבר בספרד: מסדס זה (תחילתו 'אלי מלכי ומנפשי')<sup>33</sup> נועד לשבת נחמו והוא מיוסד על סיומות מקראיות, אבל אלו אינן לקוחות מן ההפטרות, כרגיל, אלא הן מאורגנות לפי עיקרון תימאטי: המחרוזות מסתיימות בקטעי פסוקים שיש בהם מלה משורש 'נחם', בעוד קטעי הביניים (המתחלפים) מסתיימים בפסוקים שסופם במלת 'עמי'. מכוח סגולה אחרונה זו בא חרוז קבוע ('מ') במחרוזות הביניים, והזולת נראה, מצד חריזתו (כי אין הוא שקול), כשיר איזור גמור. קשה להעלות על הדעת התהוות מתכונת-חריזה מעין זו בלא השפעה מצד המושח. אבל יתכן שהפיוט נכתב במזרח: השפעת שירי האיזור הגיעה למזרח מהר מאוד, וכבר ראינוה טובעת חותמה על אופן אחד של ר' שמואל השלישי בסוף המאה העשירית.<sup>34</sup> אל אזורי הפייטנות הספרדית הגיע מסדס אחד בלבד: תחילתו 'ואמר אדיר שוכן מרומי' והוא ליום כיפור. הקטע נקלט במחזור מטיפוס ספרדי ונדפס לפני שנים רבות. הוא חתום במחרוזות הביניים שלו 'שלמה'.<sup>35</sup> אין שום אפשרות לדעת איפה נתחבר הפיוט הזה. לפי שעה לא עלה לפנינו מן הגניזה.

32 שני זולתות נוספים בנויים בדרך זו, כנראה שניהם ליצחק גיאת, מועתקים בכ"י ט"ש ס"ח 141.96. זולת כזה לחתן מועתק בכ"י ט"ש ס"ח 235.182.

33 עיין ע' פליישר, שירת האיזור, עמ' רלט; בכ"י ט"ש 10H9/6.

34 עיין לעיל, 264. על קדמות חזירת השפעתו של המושח במזרח, עיין ע' פליישר, רב האיי, ב, 266 ואילך. אבל הדוגמה של שמואל השלישי קדומה יותר. המסדס המתואר בפנים אינו מצטיין בלשין צחה ונראה מזה שאכן נכתב במזרח.

35 מקור הקטע הזה במחזור שנתכנה במחקר 'המחזור הבלתי נודע': נדפס כנראה בויניציאה בשנת ש"מ"ב. עיין עליו ד' גולדשמידט, מחקרי תפילה ופיוט, 234 ואילך, ושם תיאור מפורט של תוכן החיבור ושל אופיו, וספרות עליו. עיין גם מ"ח שמלצר, "מחזור בלתי נודע" וספר שפתי רננות, ארשת, ה (תשל"ב), 125 ואילך. לדעת שמלצר אין המחזור



כדבר יוצא דופן, לפחות מצד מה שנתקבץ לידנו עד כה בסוגיה הזאת, נציין זולת ספרדי שנכתב במתכונת של סטרופות ופזמון. הפיוט הוא של יהודה הלוי ומתכונתו נתעלמה עד עכשיו מן העין. אמנם הפיוט עצמו נתגלה לפני זמן לא רב; הוא נדפס לראשונה בשנת תשל"ג על ידי ח' שירמן, בספר היובל לכבוד פרופ' שמעון הלקין, עמ' 237, והוגדר שם כ'קינה לתשעה באב'. משם אסף את הפיוט דב ירדן במהדורת פיוטי ריה"ל שלו עמ' 551, ואף הוא הגדירו קינה. אבל אי אפשר להעלות על הדעת קינה עשויה בתבנית כזאת. באמת, הפיוט מופיע בשלושה מתוך ארבעת מקורותיו כזולת לשבת איכה (=שבת חזון)<sup>36</sup> ויעודו מוכח בעליל על פי טור הסיום שלו: 'תהיה לנו מעיר לעזור', הרומז לתפילת 'עזרת אבותינו'. הנה הפיוט כצורתו, על פי כ"י פרמה 1192, דף 178 ע"א:

[קע] איכה יְחִידָה בְּבִנוֹת שְׁפַחַת עֲדָרִים נִתְּנָה  
איכה הִתְּפַח לְמִסְפַּד קוֹל שִׁירָה וְרִנָּה  
איכה יְלָדֵי זָרִים הִדִּימוּנִי וְעָלִי הָיוּ כְּלָנָה  
איכה הִיָּתָה לְזוֹנָה קָרְיָה נֶאֱמָנָה

5 איכה הָיָה חֶמֶק עֶבֶר וְאֵין דּוֹרֵשׁ שְׁלוֹמִי  
איכה הִמְתִּי אֶשְׁקִיט וְאִידִי קָרוֹב וְרַחֲוֶה תַנְחוּמִי  
איכה הָיָה לִי יְכוֹלֶת לְרֹאוֹת בְּאֶבְדֵּן מוֹלַדֶּת אִמִּי  
איכָה אוֹכֵל וְרֹאֵתִי בְרָעָה אֲשֶׁר יִמְצָא אֶת עַמִּי

ביאור:

חילופי נוסח על פי כ"י ששון 493 (=ב). 1. יחידה בבנות: ישראל. עדרים: משובש; ובכ"י ב: עבדים, והיא הגירסה הנכונה. 3. ילדי: לפי החתימה צ"ל: ולדי; וכך הוא בכ"י ב. הדימוני: השמידוני. ועלי וכו': וכל האסונות פקדוני. הלשון על פי בר' מב: לו. 4. איכה וכו': יש' א: כא. 5. דודי וכו': על פי שה"ש ה: ור"ל הקב"ה. 6. ואידי: אסוני. בכ"י ב: ואז, בטעות. 7. היות וכו': בכ"י ב: היתה, והוא הנכון. באבדן וכו': הלשון על פי אס'

הבלתי נודע אלא מהדורה של מחזור שפתי רננות המפורסם, של קהילת טריפולי וג'רבה. ואמנם גם מחזור זה אינו אלא הסתעפות של המחזור הספרדי. יש לציין כי מצד מערכות המונחים ומבחר סוגי הפיוט יש קרבה גדולה בין מחזור זה למחזור חיוונים. עובדה זו נראית מחזקת את ההשערה ששני המחזורים שימשו קהילה אחת, קהילת 'המערביים' שהתגוררו בסיויליא. הפיוט נדפס בסידור גראפי גרוע ביותר על ידי ש' ברנשטיין במאמרו 'שירי שירה מ"תקופת הזהב"', HUCA, טז (1941), עמ' קנו.

36 בכ"י פרמה 1192 דף 178 ע"א ובכ"י אוכספורד 1098 דף 100 ע"א מובא הפיוט כזולת לשבת איכה. גם בלוח הפיוטים של דיואן ריה"ל שפרסם שד"ל בראש מהד' דיואן ריה"ל שלו (ליק 1864), עמ' 14, חלק ג, סימן נא, הוא מובא בצמוד לגוף היוצר של ריה"ל לשבת איכה 'ישעיה תוכחות עלי חבר'. רק בכ"י ששון 493 דף 197 ע"א הוא מובא בין הקינות. אבל בכתב יד זה מובאים פיוטים מסוגים שונים כקינות ואין לסמוך כלל על הסיווג שבו.

10 איכה לָעֵגוּ לִי צַעֲרֵיהֶם וְאֵהִי מִשָּׁל שְׁעִשׂוּעִם  
 איכה וְתִיק בְּיוֹם חֲרוֹנוֹ הַמָּטִיר עָלַי מָטֶר זַעַם  
 איכה לָעֵיב בָּאִפּוֹ יִי אֵת בֵּת צִיּוֹן <איכה זָהָב יוֹעֵם>  
 איכה יִשְׁכָּה בְּדָד הָעִיר רִבְתִּי עִם

15 בְּדָד יִשְׁכָּה וְאֵין לָהּ זוֹלָתָךְ מִחֶסֶה  
 רוֹעַ מַעֲלָלָה אִם תִּגַּל צוּרֵי וְטִנוּף הַמַּעֲשֶׂה  
 שׁוֹר כִּי אֵין בְּלָתָךְ <הָיִית לָהּ מִכְסָּה>  
 יִי אֱלֹהֵי הַכָּלָה אַתָּה עוֹשֶׂה

20 מִבֵּיתְךָ גּוֹרֶשְׁתִּי וְהוֹשַׁתִּי חִיצוֹן  
 וְאֵהִי לְשִׁמָּה וּמִשָּׁל בְּיַד חוֹמְדֵי לְצוֹן  
 אִם אַתָּה לֹא תָשׁוּב לַעֲדָתְךָ בְּרָצוֹן  
 עַל <מִי> נִטְשֶׁתָּ מַעַט הַצֹּאן

לָנוּהָ קָדְשְׁךָ אֱלֹהֵי שׁוֹכָה וְנָחִיז  
 וּכְיוֹם מְגוּרֵי עַל כָּל מַעֲבְדֵי תַּגְזוֹר  
 בְּהוֹפִיעֶיךָ מִצִּיּוֹן וְנָקַם תִּאָּזוֹר  
 תִּהְיֶה לָנוּ מַעִיר לַעֲזוֹר

ביאור:

ח:ו. ושם גם הפסוק שבטור 8 / 9 ל: כ"י ב: עלי. צעיריהם: הנקלים שבהם. משל ששעוועם: על פי מ'ח:ל / 10 ותיק: הקב"ה. מטר: בכ"י ב: ביום, והוא שיבוש / 11 איכה יעיב וכו': איכה ב:א. איכה זהב יועם: חסר בנוסח היסוד, והושלם על פי כ"י ב. והוא על פי איכה ד:א. 12 איכה ישבה וכו': איכה א:א. 13 בדד: בכ"י ב, משום גרר: איכה בדד. 14 רוע: בכ"י ב, משום גרר: איכה רוע. צורי: חסר בכ"י ב. וטנוף: בכ"י ב: ותנוף. 15 היות וכו': הושמט בנוסח הפנים והושלם על פי המקבילה. ושם: שור כי אין זולתך וכו'. 16 יי אלהי וכו': יח' יא:ג. ובפסוק ובמקבילה: כלה. 17 והושת: והושמתי. ובכ"י ב: ונוטשתי. ומלת 'אהה' שבאה במהדורות שירמן וירדן אינה במקורות. 18 לשמה ומשל: על פי דב' כח:לז. 19 לעדתך: בכ"י ב: אל ביתך. 20 על וכו': ש"א יז:כח. והמעתיק השמיט את המלה 'מי'. 22 וכיום מגורי: כיום אסוני. על פי איכה ב:כב. כל: חסר בכ"י ב. מעבדי: צ"ל מעבדי, וכן הוא במקבילה. 24 תהיה וכו': ש"ב יח:ג. ובכ"י ב, שלא לצורך: כי תהיה וכו', על פי ראשית הפסוק.

השיר עשוי באופן ברור שני קטעים נפרדים, ומי שמכיר את תבנית המחורזות ופזמון לא יטעה בהגדרתו. שלוש המחורזות הראשונות של הפיוט, המעמידות את קטע ה'סטרופות', מביאות בראשי הטורים מלת קבע 'איכה' וסיומות מקרא שפתיחתן במלה זו. כל סממני התבנית האלה חסרים מן החלק השני, הפזמון. גם לפי המצוי לפנינו נראה הפזמון קשור אל שלפניו בשרשור עקיף. אבל קרוב לומר שבנוסחים שהגיעו לידנו נטשטש שרשור מלא שהיה במקור, והגירסה המקורית של ט' 13 היתה: 'רבתי עם בדד ישבה ואין לה זולתך מחסה'. שרשור בנקודת המעבר מן הסטרופה אל הפזמון בא לפעמים גם בפייטנות המזרחית במרכיבי יוצר העשויים לפי דגם זה, וכבר ראינו אותו עולה

זה עתה במאורה של ר' יהודה הלוי (לעיל פיוט [קסב]). אין ספק אפוא שריה"ל ביקש לעצב את הפיוט בצורת המחרוזות מלוות הפזמון, והוא עשה זאת כדרך שעיצבו את הדגם פייטני המזרח, לבד מפרט אחד ויחיד והוא, שלא העמיד את הסטרופות על א"ב (קטוע). אבל פייטני ספרד לא נהגו כך גם בשאר קטעים שעשאו בדרך זו, וגם פייטני המזרח לא נהגו כך תמיד. הממצא מופלא למדי כי לפי שעה לא מצאנו זולת, אפילו מזרחי, עשוי בדגם המחרוזות ופזמון. אבל השימוש בצורה הזאת בספרד היה כנראה מועט ויוצא דופן, והמסורות שתחמו לו גבולות היו בוודאי רופסות. לפי שעה לא מצאנו זולת ספרדי נוסף עשוי בדרך זו.

הצורות הספרדיות המובהקות לא הגיעו אל הזולת אלא במידה מועטת מאוד. אמנם בכתבי יד ומחזורים ספרדיים באים לפעמים שירי איזור ושירים מעין אזוריים המשמשים כזולתות, אבל לא תמיד ניתן לומר בוודאות שנתחברו לשם כך. מובן שעקרונות אין לשלול את האפשרות הזאת: יותר מהופעתה מפליא מיעוט מימושה.<sup>37</sup>

מצד הנושאים נתחדשו חידושים מעטים בלבד בזולת הספרדי. בהעדר זיקה אל הפטרות הימים נותרו הזולתות עניים מן הנושאים שפרנסום במזרח. מעתה לא נותרו להם אלא ענייני הימים שלכבודם נתחברו. הואיל ורוב הזולתות נכתבו לכבוד ימים טובים לא סבלו הפייטנים מחוסר נושאים. ענייני החגים נדונו בזולתות בהרחבה מסויימת: המחרוזות המקיפות והטורים הארוכים יחסית איפשרו לפייטנים לפרוש לנושאים יריעה נרחבת. לעתים הועלו בזולתות ענייני הלכה ופורטו בהם, בהרחבה, דיני החגים שלכבודם נתחברו. החירות היחסית שניתנה למשוררים בזולתות לא היטיבה עמם. מחברים שכבר היו מורגלים להתמודד עם תביעות פרוזודיות חמורות, נעו בזולתות באי נוחות גלויה. לעתים רחוקות בלבד הצליחו בהם הצלחות ספרותיות מרשימות.

\*

הפרקטיקה הליטורגית הספרדית, גם הקדומה מאוד, ראתה את הזולת כקטע הרחבה של ראשית ברכת הגאולה. כפי שמשמע מדרך סיומם של הרבה זולתות, גם הפייטנות היוצרת כיוונה את הקטעים להשתלב בסדק שבין סוף 'אמת ויציב' וראש 'עזרת אבותינו'. לעיל צויין שכבר זולתותיו של ר' יוסף אבן אביתור מביאים לעתים קרובות לשונות מעבר חד-משמעיים לתפילת 'עזרת אבותינו'. אבל אצל אבן אביתור מצויים גם זולתות הרומזים בסופם,

37 עיין עוד להלן. בסמוך. זולת מפורסם שנבנה בתבנית של שיר איזור מובהק הוא הפיוט 'יודעי יגוני יספו באש לבי כידוד' לריה"ל, מהד' בראדי, ח"ג, 89: מהד' ירדן, 449. אמנם בדיואן של שד"ל כתוב בראשו 'אהבה', אבל במחזורים הוא מופיע בין הזולתות, וסיווגו כזולת נראה מחזוק מטור הסיום שלו: 'כי זה אדוני אחד ואין זולתו עוד'. זולתות אחדים כתובים בצורות שונות של שירי איזור באו אלינו ממורשתו של אברהם אבן עזרא.

כדרך הזולתות הקדומים, למקום סמוך לפסוק הליטורגי 'מי כמוכה באלים יי'; אחד מהם הובא זה עתה (פיוט [קסג]). זולת נוסף כזה מאת אבן אביתור נשתמר במחזור אירופי, אם כי לא זכה לתפוצה גדולה.<sup>38</sup> עוד זולת של אבן אביתור, אף הוא קלוט במחזור מטיפוס ספרדי, מסתיים בסטרופת מעבר לפסוק הנזכר.<sup>39</sup> מכאן שבעיני אבן אביתור עדיין לא היה העניין מוכרע לגמרי, אם כי ברוב פייטנותו כבר ייצג, ושמא אף הפיץ וקבע, את המנהג המאוחר. פייטני ספרד האחרים כנראה כבר לא הכירו מנהג שונה מזה. חלק מהם הקפידו לסיים את הזולתות שלהם בלשונות מעבר מפורשים לתפילת 'עזרת אבותינו', אבל חלק מהם השאירו, כנראה, בלא סימני מעבר בסופם. וכבר ראינו שגם פייטנים מזרחיים גדולים נהגו כך, ואין בדבר פליאה.

- 38 הכוונה לזולת 'אהבני מנוער צור מושיב יחידים', שהגיע אלינו ממקור אחד בלבד, הוא כ"י גינצבורג 197, דף 124 ע"ב. עיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 159. הזולת נכתב, אולי, על פי דוגמה איטלקית.
- 39 'אבוא בגבורות יי אלהים ואביא' (א. 99), זולת לשבועות. מובא במחזור חיונים ונדפס משם בידי ש' ברנשטיין, ספר השנה ליהודי אמריקה, ה (תש"א), 183. במקור הזה מופיע הזולת בלא סטרופת הסיום שלו. אבל בכ"י ט"ש 10H8/4 מועתק הפיוט בעצם כחיבת ידו של אבן אביתור, ובסופו באה סטרופת סיום זו:

יודע צפונות ומבין כל רזות  
ומבטיח להקים תנחומי מחזות  
סוד פלאך צלה כמאז בקעזות  
יום נתנו ידדים שירות על זאת

ועל זאת

גם בהעתקה נוספת של הקטע שנמצאה בגניזה (כ"י ט"ש 8H16/5) באה מחרוזת הסיום. בנוסח שונה במקצת, במקומה. השמטתה במחזור חיונים קשורה בחוסר תואם שנתהווה בין מה שנרמז במחרוזת לבין מה שהיה נהוג במקומם ובזמנם של עורכי המחזור הזה. גם במקורות אחרים (כ"י גינצבורג 197, 222 ע"ב; אוכספורד 1094, 40 ע"ב; שוקן 36, 99 ע"ב) בא הפיוט בלא מחרוזת מעבר כלל. אבל בכ"י גינצבורג 198, 80 ע"ב וותיקאן דהירוקי 10, 157 ע"ב, הוא מועתק עם סטרופת מעבר זרה וסטיריאוטופית שקושרת אותו לעזרת אבותינו.

אגב, המחרוזת 'יודע צפונות ומבין כל רזות' מועתקת בכ"י גינצבורג 198, 104 ע"ב, בכ"י שוקן 22, 105 ע"א, בכ"י קופנהגן 30, 190 ע"ב ובנדרס באילת השחר, מנטובה ש"ב, דף קמב ע"ב, בסוף זולת אחר ('אז בעת רצון בהתקבץ המוני', לשמיני עצרת), המיוחס אף הוא על ידי צונץ (אמנם בהיסוס) לאבן אביתור, אם כי נראה שאינו שלו. אבל בכ"י שוקן 36, 139 ע"א מועתקת בסוף זולת זה, אחרי הסטרופה הזאת, המחרוזת הסטיריאוטופית 'תבט בעניינו אלהי עולם' וכו' הנזכרת להלן והמעבירה לעזרת אבותינו. ואילו בכ"י אוכספורד 1094, 110 ע"א מועתקת אחרי סטרופת הסיום 'יודע צפונות' וכו' סטרופת הסיום 'קול עמך תשעה' וכו', המעבירה אף היא לעזרת אבותינו.

בשני המקורות האחרונים באים אפוא בסוף הזולת שתי סטרופות מעבר, שאף אחת מהן אינה אותנטית: אחת שמעבירה ל'ועל זאת שבחו אהובים' ואחת שמעבירה לעזרת אבותינו. המתרחש בעניין זה כמתואר כאן טיפוסי למדי למצב הזולתות במחזורים הספרדיים, מצד דרכי סיומיהם.

בהרבה קהילות ספרדיות נהוג היה לצרף לזולתות בעלי סיומים ניאוטריים, סטרופות מעבר זרות, סטיריאופיות, עם רימוז לתפילת 'עזרת אבותינו'. מחרוזות אלו נעו ממקום למקום והודבקו לסופי הפיוטים בלא אבחנה. אמת, עצם המנהג לסיים זולתות במחרוזות עצמאיות המוקדשות לעניין המעבר אינו ספרדי, וכבר ציינו אותו לעיל בפייטנות המזרחית. אבל במזרח היו המחרוזות הללו אורגאניות, ואף קשורות בדרך כלל אל שלפניהן בשרשור: הן היו מובדלות מגופי הפיוטים בהעדר זיקתן אל תוכנם, בהתעלמותן מסימני התבנית שלהם ולעתים במקצבן. אבל ברגיל לא מצאנון עקורות ממקומן ומועברות לשרת במקומות לא להן. מחרוזות סיום כאלו, משורשרות כחוק, באות לעתים גם בסופי זולתות של ר' יוסף אבן אביתור. אבל במקרים אחדים באות בסופי פיוטי זולת שלו גם מחרוזות מעבר בלתי משורשרות. אפשר ששיטה זו של אבן אביתור הביאה לקביעת המנהג להציב בסופי זולתות סטרופות מעבר ניידות.

בלא מעט כתבי יד ספרדיים למשל אנו מוצאים בסופי זולתות סטרופת מעבר זו:

קול עמך תשעה ותקשיב שועתינו  
 רצץ וקצץ מבקשי רעתינו  
 ביאת בן ישי תחיש ותסיר דמעותינו  
 כי אתה הוא עזרת אבותינו<sup>40</sup>

שכיח מאוד בכתבי היד גם הנוסח הסטיריאופי הבא:

תביט בענייני אלהי עולם  
 תקשיב היום שית עמך ופילולם (או: ומילולם)  
 תביאם לגבולם מקטנם ועד גדולם  
 כי עזרת אבותינו אתה הוא מעולם

הסטרופה כוונה לבוא (או אולי באה במקורה) בסוף פיוט אלפביתי, ונועדה ל'השתלב' כביכול באקרוסטיכון שלו. במחזור חזיונים, שבו כבר דובר לעיל, מסומנת בסופי כל הזולתות סטרופת המעבר הזאת:

חוקים בך יעלוזו במקדש זבולם  
 זמר יתנו לך צור ישראל וגואלם  
 קדוש אין בלתך צופה כל נעלם  
 עזרת אבותינו אתה הוא מעולם.

40 מחרוזת זאת מופיעה כסטרופה רגילה בזולת לסוכות של יוסף אבן אביתור, שתחילתו 'אמונים בהועדם יאמרו לך הננו' (א. 5624), ושם לשונה כך: קול עמך תשעה ותקשיב שועתו / רצץ וקצץ מבקשי רעתו / תמהר בן ישי ותסיר דמעתו / נגילה ונשמחה בישועתו. הזולת מובא בהרבה כתבי יד ספרדיים, אבל לפי שעה לא נמצא לו מקור בגניזה. הוא נדפס באילת השיחר, מנטובה שע"ב, דף קמב ע"ב. בקצת מקורות הנוסח הוא 'קצץ והשפל'; אך בכ"י שוקן 36, דף 116 ע"א: רצץ וקצץ. צירוף זה מופיע בפיוטי אבן אביתור חמש פעמים נוספות.

המחרוזות חתומה 'חזק' והשלימה במקורה בוודאי נוסח חתימה של איזה פייטן. הסטרופה מודפסת במלואה בסוף שני הזולות הראשונים שבמחזור, ואחר כך היא מסומנת ברמז בסוף כל שאר הזולות, כולל, לפעמים, גם כאלה שמביאים לשונות מעבר אותנטיים משל עצמם.

מנהג זה אפשר שפותח בתקופה מאוחרת יותר באופן שבמקום מחרוזת המעבר הסטיריאוטיפית צורפו לזולות פיוטים קצרים, עצמאיים, בעלי לשונות מעבר מפורשות. קטעים כאלה כונו בקצת מקורות 'כרוג', כלומר 'ציאה', או בלשון ארוכה יותר: 'כרוג' לזולת'. הנה למשל פיוט כזה הבא בצמוד לזולת של אברהם אבן עזרא ליום כיפור 'אחלה פניך באימתה'; הקטע נקלט בכמה מנהגים פרובנסאליים וצפון אפריקאיים, והוא מועתק כאן מכ"י בית המדרש לרבנים בניו-יורק מס' 4287.<sup>41</sup>

[קעא] כרוג לזולת

- - - - -

אַמְרִים עִמָּכֶם קָחוּ  
אֲמוּנִים, וְמָה תִּשְׁתַּחֲוּחוּ  
בְּחֶסֶד אֲבִיכֶם בְּטָחוּ  
כִּי חֲנוּן וְרַחוּם הוּא

5 בְּדָבָר אוֹיֵב גְּבוּהָ  
וְהִרְחִיב פֶּה וְלֹא רָהָה  
יַעַל עַל לֵב כִּי הִי־  
מִשְׁפָּט לְאֱלֹהִים הוּא

10 רָאוּ מָה נִוְרָא מַעֲשֶׂה  
הָאֵל, וְאִישׁ בּוֹ יִחְסֶה  
עַל כָּל פִּשְׁעָיו יִכְסֶה  
כִּי חֲפִץ חֶסֶד הוּא  
מְבִינִים כִּיכֹלֵם יִשְׁרָת

ביאור:

נדפס על ידי י' לוין, אברהם אבן עזרא, ב, 70. השיר שקול (6 הברות לטור). 1 אמרים וכו': על פי הוש' יד: ג. / 2 ומה וכו': על פי תה' מב: יב ועוד. / 4 כי וכו': יואל ב: ג. / 6 רהה: פחד. / 7 יעל על לב: חישבו כו'. / 8 המשפט וכו': דב' א: 12 כי חפץ וכו': מיכה ז: יח. / 13 מבינים: כמו: את המבינים. כיכלם: לפי יכולתם וכוחם.

41 דוידסון א. 5940. ועיין כעת י' לוין, אברהם אבן עזרא, ב, 70. 'כרוג' הוא המונח המציין בכתבי יד של מנהגי ספרד (ובפרט במחזורי צפון אפריקה) את סטרופות הסיום שבסופי המגן והמחיה בקדושתאות. אבל בכמה מקומות מצאנו את המונח מציין יחידות מעבר בכלל. במחזור חיונים למשל, וכן גם ב'מחזור הבלתי נודע' (לעיל הערה 35). מסומנות כ'כרוג' גם מחרוזות הקדוש של סוף גופי היוצר. בגניזה מופיעים לפעמים גם הצירופים 'כרוג' לאליוצר' (ש"ס 113.7) ו'כרוג' למאורה ולמי כמכה (כ"י מוצרי 11.216).

דְּבָרָךְ, כֶּסֶה בְּאֶבֶרֶת  
כְּנָפֶיךָ, כִּי עֲזָרְתָּ  
אֲבוֹתֵינוּ אֵתָּה הוּא

15

הקטע חתום 'אברם' וקריב שאף הוא לר' אברהם אבן עזרא. ואולם, אף על פי שהוא בא בצמוד לזולת שלו כנזכר לעיל אין רמז פנימי לזיקה בין שני הקטעים, דבר שקשה להעלותו על הדעת אילו ביקש המחבר עצמו לעשות את השני השלמה לראשון. אפשר אפוא שמעיקרו נכתב הקטע כזולת עצמאי וצורך לזולת האחר בפרקטיקה הליטורגית בלבד.

במחזור חזיונים שדיברנו בו זה עתה, מובא בתוך סדרת הפיוטים ליום שני של פסח פיוט במבנה מעין אזורי המכונה בכותרתו 'מחרך לזולת'. פתיחת הקטע 'שובה שבינתו נשיר כימי עולם' והוא חתום 'אברם'. לא מן הנמנע שגם הפיוט הזה נכתב בידי אברהם אבן עזרא. מיד אחריו בא קטע אחר, המכונה בכותרתו 'זולת', והוא עשוי, ככל הזולתות שבמחזור חזיונים, במחזורות מרובעות, מטיפוס מזרחי. בשימוש הספרדי המקובל נועד ה'מחרך' לבוא בין הקטעים המקשטים את תפילת נשמת; מקומו שם בין הרשות לנשמת לפיוט ה'נשמת' גופו. במחזוריים הספרדיים הרגילים אין פיוטי מחרך מחוץ למקום הזה. אבל במחזור חזיונים (המביא, אגב, פיוטי מחרך רגילים לרוב ההודמנויות) יש לפעמים פיוטי מחרך גם לברוך שאמר<sup>42</sup> וגם למי כמכה. נראים הדברים שעורכי המחזור ראו את המונח 'מחרך' חל בכלל על פיוטים בעלי עיצוב אזורי או מעין אזורי המצורפים לפיוטים בעלי דגם ארכאי.<sup>43</sup> את הקטעים ה'ספרדיים' כינו 'מחרך' (=מונע) בגלל צורתם וקצבם החפוז. הקטע המסומן במחזור חזיונים 'מחרך לזולת' נראה שנתחבר כזולת רגיל; היקפו כהיקף הפיוטים המעין אזוריים בכלל, ויש בו רפרין ('עזרת אבותינו אתה הוא מעולם') שמעיד על סוגו. הממצא ליטורגי אפוא ולא פייטני: עורכי המחזור ביקשו לאפשר קריאת פיוט נוסף במערכת פיוטי החג, ואולי גם לשבור בכך במידת מה את הטעם המיושן של הזולת ה'אמיתי'.

42 מחרצאת לברוך שאמר באים ברגיל במחזור חזיונים (ופעם אחת גם בבילתי נודע) אחרי הרשויות לברוך שאמר. הרשויות לברוך שאמר כתובות, כידוע, במחזורות מרובעות, מאסיביות, חד-חרויות.

43 אפשר שזה היה ההגיון בהיצרות המחרך גם בנשמת: הוא בא לתת תיקון 'ספרדי' לנשמתים, שנתחברו, לפי המסורת, במחזורות חד-חרויות בלתי שקולות. המחרך הוא היחיד בין סוגי הפיוט הספרדיים המעטרים את תפילת נשמת כל חי, שאין אחריו נוסח קבע אלא פיוט אחר.

## המי כמכה

עיצובו מחדש של המי כמכה בספרד הוא הפרק המרתק ביותר בתולדות היוצר הספרדי. מבין כל מרכיבי המערכת שזכו לשינויים בספרד, המי כמכה הוא היחיד שדרך עיבודו נראה מנוגד למהלכה הידוע של האסכולה ולעקרונות האסתטיים שעליהם נתבססה שירתה. העובדה הזאת מתמיהה כמובן ביותר, כי כל השינויים שנעשו ביוצר בספרד, למרות ריבוי פניהם והסתעפויותיהם, נמצאו לעולם מממשים את תורת האסכולה ואת עקרונותיה. הסטייה החריפה במרכיב הזה מן הצפוי על פי ההגיון, כמעט שאין לה אחות בשירתנו לדורותיה. נתאר קודם את המצב כמות שהוא. פיוטי המי כמכה הספרדיים, רובם המכריע, הם קטעי שירה ארוכים ולפעמים ארוכים מאוד; הם עשויים מחרוזות מרובעות, בלתי שקולות ברוב המקרים,<sup>1</sup> המביאות כטור רביעי שלהן סיומות מקראיות שסופן במלה זהה. פיוטי המי כמכה נחרזים אפוא בחרוזה מעין אזורית. אבל חרוזם הקבוע אינו חרוז אלא מלה זהה. בשיטת חריזה זו דיברנו זה עתה; היא עולה בפיוטי היוצר הספרדיים לפעמים בזולתות,<sup>2</sup> והיא ידועה עוד בכמה סוגי שירה.<sup>3</sup> טורי המי כמכה קצרים, לפעמים קצרים מאוד; לפיכך הם נראים קצובים גם כשאנם שקולים. ברוב המקרים, עוסקים הפיוטים בתיאור תולדות העולם: הם פותחים בסיפור מעשה בראשית, מדברים אחר כך בתולדות אבות העולם, במעשי האבות ובקורות האומה, ומסיימים בסיפור יציאת מצרים. תיאור המאורעות נעצר, כאות, על שפת ים-סוף; הפיוטים מביאים בסופם מעבר ברור לפסוק שהמרכיב בא לשרתו לפי יעודו הקדום: "וימלוך לעולם ועד". פרטי-הנושא הנדונים בפיוטים השונים חופפים כמעט לגמרי, אף על פי שאין הם צמודים לחלוטין לסיפור המקראי. הטיפול בתכנים סטיריאוטופי, כי קוצר הטורים והיקפן המצומצם של המחרוזות אינם מאפשרים השתהות ראויה לשמה על שום פרט. סטיות מן המקובל בנקודה הזאת נדירות מאוד.

משוכלל בהפלגה בפיוטי המי כמכה הספרדיים השימוש בסיומות המקראיות. הואיל והפיוטים ארוכים, הם נזקקים לסך עצום של קטעי מקרא שסופם באותה מלה עצמה. ברוב המקרים לא נמצאו לפייטנים מלות חרוז

- 1 אבל לא מעט פיוטי מי כמכה יוצאים מן הכלל האחרון הזה. פיוטי המי כמכה השקולים מסודרים לפי השיטה ההברתית ומביאים על פי הרוב ארבע, חמש או שש הברות לטור. טורים ארוכים יותר נדירים במי כמכה, ובכל אופן אלה המביאים טורים ארוכים יותר אינם שקולים. בתבנית הטיפוסית של המי כמכה הספרדי אין שימוש במשקל הכמותי.
- 2 עיין על כך לעיל, 549. גם גופי יוצר מחרוזים בדרך זו הוזכרו לעיל, 510, אלא שאין אנו בטוחים שהם ספרדיים.
- 3 עיין לעיל, 549.



משמעותיות, והרבה פיוטים מביאים בסופי המחרוזות קטעי פסוק שסופם במלים שמעלתן היחידה היא שהן תכופות במקרא, כגון 'הוא', 'לו', 'בו', 'שם', 'יום' וכדומה. אבל במקרים רבים באות בסופי המחרוזות מלים משמעותיות יותר, כגון: 'בית', 'דרך', 'ים', 'זהב', 'שמים' וכו'. וכדומה. בין כך ובין כך נאלצים הפייטנים להוציא את הסיומות ממשמע הקשרן ולעתים גם מפשוטן, ולהעבירן, לפעמים בתעוזה גדולה, למישורי משמעות חדשים ומפתיעים, כנצרך לעניינם. השימוש ב'שיבוץ המתואם'<sup>4</sup> שהוא ממופלאות הטכניקה הפייטנית הספרדית בכלל, מדהים שוב ושוב את המעיין בפיוטים האלה. מיומנותם הגדולה של פייטני ספרד, שאינה נתבעת בפיוטי המי כמכה למאמצים יוצאים מגדר הרגיל, מתבטאת בנקודה הזאת בהברקות מרשימות. מופלאים גם סדרי האקרוסטיכונים בפיוטי המי כמכה. כל פיוטי המי כמכה המובהקים בנויים על אקרוסטיכונים סטרופיים, כלומר על מטבעות א"ב או חתימות שכל אות מהם באה בראש סטרופה אחת, בעוד טורי המחרוזות, לבד מן הראשון, משוחררים מזה. אבל גם כך לא הספיקו לפייטנים, על פי הרוב, כ"ב אותיות האלפבית, והם נאלצו להוסיף עליהן חתימות, לעתים מסולסלות. המי כמכה המפואר של שלמה אבן גבירול ליום כיפור למשל חתום אחרי אלפבית סטרופי, כך: 'אני שלמה הקטן ברבי יהודה אבן גבירול מאלקי (=איש מלאכה), חזקו ויאמץ לבבכם כל המיחלים ליהוה, יום הכפרים'.<sup>5</sup> המי כמכה המונומנטאלי של ר' יהודה הלוי לשבת זכור 'אדון חסדך בל יחדל'.<sup>6</sup> מביא בחלקו הראשון אלפבית סטרופי, בחלקו השני את חתימת הפייטן (גם היא סטרופית): 'אני יהודה הלוי הקטן ברבי שמואל הלוי', בחלקו השלישי שוב א"ב סטרופי, ובחלקו הרביעי חתימה נוספת, סטרופית גם היא: 'אני יהודה'. המי כמכה של משה אבן עזרא ליום כפור<sup>7</sup> מביא תחילה ארבעה אלפביתים סטרופיים רצופים, ואחר כך חתימה מפורטת, אף היא סטרופית, בלשון זו: 'משה ברבי יעקב אבן עזרא גרנאטי' (כלומר: איש גרנאדה). האקרוסטיכונים בפיוטי המי כמכה של אברהם אבן עזרא הם אוצר בלום של ידיעות ביוגראפיות. באחד מהם<sup>8</sup> הוא חותם: 'אברהם ברבי מאיר עזרה, במדינת (=בעיר) אליסאנה (כלומר לוסנה, בדרום ספרד) הקרובה לאשבלה (=סביליה) חזק אמך'. מי כמכה אחר שלו<sup>9</sup> מביא אינפורמציה על המקום שבו

4 עיין בעניין זה גם לעיל, 505.

5 'מי כמכה שוכן עד לא ראשית': מהד' ירדן, 98 ואילך. מלת החרוז של השיר היא 'אחד'.

6 מהד' ירדן, 261 ואילך. על פיוט זה עיין גם להלן, בפנים. החרוז המעין אזורי של השיר הוא 'לו'.

7 'אז בטרם עולם נברא', מהד' ברנשטיין, עמ' קפה סימן קסא. הסיומות נגמרות במלת 'זה'.

8 'אותות אל במעשיו נצבות', דיואן ר' אברהם אבן עזרא, מהד' איגרס, 105, סימן 224. מלת החרוז המעין אזורי: 'אלה'. עורך הדיואן של ראב"ע, ר' ישועה הלוי, סידר את פיוטי המי כמכה של הפייטן במדור מיוחד. עיין כעת י' לוין, אברהם אבן עזרא, ב, 329.

9 'אין אלוה מבלעדיך', מהד' לוין, ב, 346. החרוז המעין אזורי: 'ים'. גם פייטנים אחרים יסדו פיוטי מי כמכה (בעיקר לשביעי של פסח) על פסוקים שסופם במלה זו.

נתחבר: 'אברהם ברבי מאיר עזרה, במדינת רומה חיברו'. מקום הולדתו של אברהם אבן עזרא, תודילה, ידוע לנו בעיקר מחתימתו המפורטת על מי כמכה אחר שלו: <sup>10</sup> 'אברהם בן עזרה מן מדנת תטילה'. פיוט אחר שלו מסוג זה חתום כך: <sup>11</sup> 'אברהם ברבי מאיר בן עזרה, בחתנת יהודה בן כבוד רב נסים הנגיד בן כבוד רב מצליח'. אברהם אבן עזרא מיעט באלפכיתים בפיוטי המי כמכה שלו, והעדיף על פני זה מטבעות חתימה מפורטות כנ"ל.

אבל עדיין אין כאן סוף למופלאות התבנית. חלק נכבד מפיוטי המי כמכה הספרדיים, ובפרט הנכבדים והקדומים שבהם, אין פותחים בגופס, אלא קודמת להם פתיחה של כמה סטרופות חריגות. פתיחה זו מתיחדת מגוף הפיוטים בכך, שכל מחרוזת בה מתחילה בצירוף 'מי כמכה', בלא מעט מקרים מתוסף על כך, בראש כל טור שני, הצירוף 'ומי דומה לך'. מחרוזות הפתיחה מביאות כמעט תמיד גם חתימה משל עצמן, על פי רוב בנוסח קצר, אבל הסיומות המקראיות הבאות בהן, סופן במלה הניצבת גם בסוף שאר הסיומות שבשיר. צד זה מקשר את הפתיחות אל גופי הפיוטים. לעתים קרובות שונות מחרוזות הפתיחה מסטרופות גופי השירים בהיקפן: הן של שלשה טורים בלבד.

קטעי פתיחה אלה חסרים מראש כמה פיוטי מי כמכה ספרדיים. במקומם באות בכתבי היד ובמחזורים כותרות פתיחה סטיריאוטיפיות: 'מי כמכה (ו) אין כמוך / ומי דומה לך (ו) אין דומה לך', אבל אלו חסרות מראש לא מעט פיוטי מי כמכה שאין קטעי פתיחה לפני גופם, ולהפך, הן מופיעות לעתים גם בראש פיוטי מי כמוכה כפולימבנה. אין לדעת אם הכותרות אותנטיות, דהיינו אם הושמו בראשי הפיוטים על ידי מחבריהם, או שמא אין הן אלא הדבקות של מעתיקים לפי מנהגי ביצוע מאוחרים יותר.

רוב הפרטים שצויינו בזה מעמידים את הדגם בסימנה של מוזרות גלויה. היסוד המופלא והטיפוסי ביותר של התבנית הוא כמובן המבנה הכפול שלה, ליתר דיוק: הופעתם הקבועה למדי של קטעי הפתיחה בראשי היצירות. כפילות זו בוודאי מהותית לדגם, אף על פי שאין היא נוכחת בכל המקרים. היא בוודאי גם קדומה, כי היא נטולת הגיון פנימי, ואם כן אין לשער שנתפתחה בשלב מאוחר יותר בתולדות הדגם. להפך: מוזרותה הביאה לניוונו ולזניחתה לאחר זמן, משנשתכחה סיבת הופעתה בראשית עיצוב התבנית. אבל, כפי שצויין לעיל, מופלאה גם הסתירה המתגלית בתפישת היסוד של התבנית. כי הדגם — הורתו ולידתו בספרד, ואף דרך חריזתו ספרדית היא. ואולם הפרזון הקבוע של

האינפורמציה על מקום היכתב הפיוט חשובה גם מבחינה כרונולוגית. ראב"ע התגורר ברומא בין השנים 1140 — 1145.

10 'אמונת אלהי אודיעה' מהד' לוין, ב, 350. מלת החרוז: 'יעקב'. על פי זיהוי זה נקבע גם מקום הולדתו של ר' יהודה הלוי בעיר הזאת. כי לפי עדות ר' משה אבן עזרא בספרו כתאב אלמחאצרה ואלמדאכרה (ספר העיונים והדיונים, מהד' א"ש הלקין, ירושלים תשל"ה, עמ' 78 — 79) שניהם נולדו בעיר אחת. לבירור עניין זה עיין ח' שירמן, השירה והדראמה, א, 247 ואילך.

11 'מי כמכה אל בפלאו אשורנו', מהד' לוין, ב, 358. מלת החרוז: 'לוי'.

מקצבו והיקפו המונומנטאלי-לעיתים מדברים בשם עקרונות פואטיים מזרחיים, קדם-ספרדיים. גם תכנם הקבוע של הפיוטים מזכיר את עולמה של הפייטנות המזרחית; שום סוג מסוגי הפיוט שחודשו בספרד אינו מטפל בקורות העולם. אבל הטופוס קבוע בכמה וכמה סוגי פיוט קלאסיים, מזרחיים.<sup>12</sup> מופלאה גם החיבה שנודעה לדגם מאת פייטני ספרד. כי למרות פשטות צביונו ועקרונותיו הארכאיים, נטו לו המשוררים הספרדיים, ובתוכם גם הגדולים שבהם, חסד, ויצרו בו בהתלהבות גדולה. יש כאן אפוא כמה שאלות נוקבות שהתשובה עליהן אינה קלה כל עיקר.

נראים הדברים שהבעיה העיקרית שמשוררי ספרד הראשונים ביקשו לפתור בבואם לחבר פיוטי מי כמכה היתה בעית התבנית המצומצמת-מדי שנקבעה למרכיב בפייטנות הקלאסית. עניין זה הציק, כפי שראינו לעיל, גם לפייטני המזרח. הוא הציק למשוררי ספרד גם במאורה ובאהבה, וכפי שנוכחנו לדעת — הם עשו מעשים נועזים לתיקון המצב גם בשני מרכיבים אלה. אבל מהלכם במי כמכה היה נוח יותר, כי למי כמכה לא נקבע דגם מחייב גם במזרח, וליד התבנית ה'מקובלת', הקצרה, נתהוו לו תבניות אלטרנטיביות מקיפות יותר, שאף הן נחשבו, גם במזרח וגם בארץ ישראל, לגיטימיות בהחלט. התנועה במי כמכה היתה נוחה יחסית אולי גם מפני שמיקומו בתפילה היה פחות רגיש מבחינת ההלכה: המי כמכה לא נועד לפייט ברכה, אלא פסוק ליטורגי בלבד. מצד הדין — עדיין מותר היה כאן להפליג בלי חשש לנושאים שונים ורחוקים. לא כן בקטעים הסמוכים לברכות, שבהם נתחייבה צמידות גדולה ככל האפשר לעניין החתימות וללשונן.

יש להניח אפוא שבשלב הראשון לא ביקשה הפייטנות הספרדית לעצב למי כמכה פרצוף חדש, לא במבנה הסטרופי ולא בדרכי החרוזה, אלא רק להרחיב את גבולותיו הרחבה ניכרת, אף מעבר למה שהורחבו גבולותיו במזרח. הרחבה זו, כפי שכבר צויין, נדרשה מטבע הדברים, והדחף אליה היה קיים מתמיד. אבל האפשרות להרחיב לא היתה נתונה, כל זמן שמערכת היוצר היתה מערכת שקיומה חייב איזון מסויים וקבוע בין מרכיביה. בספרד נצטרפה האפשרות אל הדחף, והדרך אל שינוי פני המרכיב נפתחה לרווחה.

למרכבה הצער אין בידנו אלא מעט חומר המדגים את שלבי התפתחותו של המי כמכה קודם שנתעצבה צורתו החדשה. אבל בעזבונו של ר' יוסף אבן אביתור נותרו כמה שרידים מעניינים שנראים מייצגים שלב זה. כזכור, במערכות היוצר השבועיות של אבן אביתור אין פיוטי מי כמכה כלל. אבל בגניזה נשתמרו שני פיוטים שלו מסוג זה, שניהם מועתקים בעצם כתיבת יד: האחד, לשבת זכור, בכ"ט ש"ס 10H7/7, והשני, כנראה לשבת איכה, בכ"ט ש"ס 10H4/9. יש להניח ששני הקטעים נכתבו במזרח, כנראה בפסטאט.<sup>13</sup> אבל הואיל ותבניתם יוצאת דופן לחלוטין בנופה של הפייטנות המזרחית, סביר לומר שהם מייצגים נוהג-כתיבה ספרדי קדום.

12 עיין על כך להלן, בסמוך.

13 דבר זה עולה מן העובדה שהעתקות הגיעו לבסוף לגניזה, ושאינו זכר לפיוטים שבהן

המי כמכה לפרשת זכור (תחילתו 'מ'י' <כמכה> יחיד הדורש דמי עשוקים) עשוי 12 מחרוזות דר-טוריות, שטורן הראשון ארוך מאוד, גם יחסית לאורך טורי פיוטיו של אבן אביתור, בעוד טורן השני סיומת מקראית על פי רוב קצרה. המי כמכה מעבד ברצף את פסוקי המקרא בדב' כה: יז-יח ('זכור את אשר עשה לך עמלק' וכו'), ומביא בסוף שתי מחרוזותיו האחרונות את שני חלקי המקרא בדב' לב: לו ('כי ידין יי עמו ועל עבדיו יתנחם' וכו'). המחרוזות מיוסדות על חתימת שם הפייטן: 'יוסף ברכי יצחק' והן מעוצבות בקבוצות של שתי מחרוזות, כלומר לכאורה במחרוזות מרובעות דר-טוריות. בראש כל קבוצה של שתי מחרוזות כאלו בא כפתיחת קבע הצירוף 'מי כמכה': אותו צירוף בא כרפרין גם בסופה של כל קבוצה.<sup>14</sup> הקטע שונה מן המקובל במי כמכה המזרחי מכמה צדדים ובראש וראשונה מצד עיצובו הבסיסי במחרוזות דר-טוריות. הוא שונה מן השגור במזרח גם בסיומת המקראית הרצופות הבאות בו, והמעבדות לכאורה את קריאת היום או קטע ממנו.<sup>15</sup> אבל יש בפיוט, בכל זאת, איזה ביטוי לרצון ליישר את הקו' לפי הנהוג במזרח, במיזוגן של המחרוזות הדר-טוריות לסטרופות מרובעות ובהצבת הצירוף 'מי כמכה' בראשי המחרוזות ובסופן. בין כך ובין כך הפיוט ארוך מן המקובל בדרך כלל במי כמכה המזרחי, גם בדגמים הסטרופיים של המרכיב, הן במספר המחרוזות, והן, בעיקר, בהיקף שורות השיר. רוב פיוטי המי כמכה הסטרופיים שבמזרח עשויים טורים קצרים.

מעניינת ומשמעותית הרבה יותר תבנית המי כמכה השני של אבן אביתור, שאף הוא הגיע לידנו, כאמור, בעצם כתיבת ידו, בכ"י ט"ז 10H4/9. פיוט זה מיוסד על אלפבית פשוט וישר (העוקף צירופי קבע בראשי המחרוזות) והוא חתום בסופו בשם הפייטן: 'הוסף ברכי',<sup>16</sup> כל אות כמה פעמים. הנה הפיוט כלשנו:

- במחזורי אירופה. ר' יוסף אבן אביתור שהה כידוע זמן רב במצרים. אבל ראוי לציין שכתבי היד שהגיעו לידנו מן הגניזה בעצם כתיבת ידו אינם טיוטות, אלא 'העתקות על נקי', בחלקן מונומנטאליות. יש להניח שאבן אביתור העתיק קונטרסים מפיוטיו, בין לשימוש עצמי ובין להפצה, ובתוכם כלל אולי גם פיוטים שכתב בספרד או במקומות אחרים שבהם עבר. עדיין לא מצאנו בין העתקות ר' יוסף פיוטים משל משוררים אחרים.
- 14 לעובדה הזאת יש משמעות נכבדת, לפי שהיא מתועדת בכתב יד אוטוגראפי של הפייטן הקדום. על השימוש בצירוף 'מי כמכה' כרפרין עיין גם לעיל, 310. אבל אין לדעת אם המנהג המכונה בכתב היד ספרדי הוא או מזרחי.
- 15 כזכור (עיין לעיל, 310). גם בפיוטי המי כמכה הסטרופיים, כגון אלו של שלמה סולימן ושל תלמידיו אין שימוש בסיומות מקראיות. ההזקקות כאן לקריאת היום משונה, שהרי היא היתה צפויה, לפי המסורת הקדומה, בגוף היוצר. באמת, באותו כתב יד (ט"ז 10H7/7) מובא גם גוף יוצר של אבן אביתור לפרשת זכור (תחילתו 'אחת האותות אשר לשבעה תתחלק'), והוא מיוסד גם כן על סיומות מדב' כה: יז ואילך!
- 16 'ברכי' הוא תואר כבוד במזרח מימי התלמוד, והוא מובא אחרי שמות אנשים (בלא הבאת שם האב אחרי כן) בתעודות, בכתובות ובאגרות, בלא מעט מקרים. גם פייטנים חותמים לפעמים 'ברכי' או 'בירכי' בלבד, בלי לציין אחר כך את שם אביהם. עיין דיון בעניין הזה אצל ע' פליישר, עניינים קיליריים, 286 ואילך.

[קעב] מי כְּמוֹךְ אֲשֶׁר שָׁרְתָה אַחֲרֵי מֵרָאשׁ וְאַמְצַתְנִי בַּחֲזוֹנִי  
בְּמֵאמֶר קִנְהָ אֶל יְיָ חֶזֶק וְיֶאֱמָץ לִפְדּוֹת קִנְהָ אֶל יְיָ  
גַם בְּטֶה אֶרְךָ גְּלוּתִי וְרִחּוֹק תַּחֲתִית מִיְּמֵי הַמוֹנִי  
דְּבַרְתָּ [...] רִיחַ קֶדְשְׁךָ חֲזָקוֹ וְיֶאֱמָץ לִבְכָּכֶם כָּל הַמִּינְחִילִים לִי

5 [מִשָּׁה] אֲמַצְנִי הָעֵת נָם רָאוּ עֲתָה כִּי אֲנִי אֲנִי הוּא וְאִין אֱלֹהִים עִמָּדִי  
מֵאֲצִיל וּמִנְצִיל  
וְגַם [אֲ]נִי אֲמִית וְאַחִיָּה מִחֲצָתִי וְאֲנִי אֶרְפָּא וְאִין מִדֵּי מִצִּיל

שְׁמוּאֵל אֲמַצְנִי זְכוֹר בְּזִכְרֵי הָאוֹמְרִים נִיחַם עָלַי יְיָ וְיִגְרָשֶׁם וְיִשְׁלַחֵם  
חֶשֶׁב אַחֲשָׁב וְגַם נֶצַח יִשְׂרָאֵל לֹא יִשְׁקַר וְלֹא יִנָּחַם

חֲנָה אֲמַצְתָּנִי טְמוּנִי בְּנֵי קֶרַח שֶׁב[...]. הַיּוֹרְדִים שָׁאוּל בְּזוֹכְרָה  
בְּמוֹעֵל

10 יֵצֵן בֶּן אֶמְרָה יְיָ מִמִּית וּמִחַיָּה מוֹרִיד שָׁאוּל וְיֵעֵל

בְּנֵי קֶרַח אֲמַצְוִנִי כִּי בְּתִשְׁעָה מִזְמוֹרוֹת בְּכוֹ מִקְרִיָּהֶם וּמִקְרָה  
אֲבוֹתֵיהֶם מִקְנֵי שׁוֹבֵךְ  
לְמַעַן כֵּן נָמוּ הָלֹא אֶתָּה תִּשׁוּב תַּחֲיִינוּ וְעַמָּךְ יִשְׁמַחוּ בְךָ

[אֶסְף אֶמְ]צְנִי מַעֲזוֹ רְשָׁעִים בַּחֲזוֹתוֹ וְאוֹנֵם וְהוֹנֵם וְחָזַ עַת גְּאוֹנֵם  
תִּנְיָא

נָם וְאֲנִי תִמִּיד עִמָּךְ אַחֲזָתָ בִּיד יְמִינִי

ביאור:

1 שְׁרַתָּה: ראית. בחזיוני: בנבואות הנחמה ששלחת אלי. / 2 קוה וכו': תה' כז:יד.  
ובמקרא: וקוה אל יי' / 3 בטתה: הבטת. ראיתה. וריחוק וכו': ואיחור מועד תחיית  
המתים. המוני: קהלי. / 4 דברת: מנוקד כך בכה"י, וקשה להלום לפי זה את ההמשך.  
המלה החסרה היתה כנראה של שתי אותיות. חזקו וכו': תה' לא:כה. / 5 העת נם: כאשר  
אמר. ראו וכו': דב' לב:לט. מאציל: מעניק. ומנציל: ונוטל. / 6 אמית וכו': דב' שם:שם.  
7 זכור בזכרי וכו': בשעת יאוש, כשאני נזכר במלעגים עלי האומרים וכו', וראוי היה:  
עליו. / 8 חשב וכו': או אז חושב אני על מה שאמר שמואל. וגם וכו': ש"א טו:כט.  
9 טמוני וכו': שיעור הטור כנראה: בזכרה בתפילתה ('במועל') — במקום 'במועל כפיה')  
את בני (= עדת) קרח שירדו לשאול. / 10 יי ממית וכו': ש"א ב:ו. והפסוק נדרש בעדת  
קרח עשתידיים לעלות משאול באחרית הימים, במדרש תהלים פרק מה (מהד' באבער,  
270), ובכמה מדרשות אסכטולוגיים, כגון היכלות רבתי (בתי מדרשות לורטהיימר, כרך א,  
עמ' קלד) ובמדרש אלפא ביתת (שם, כרך ב, תמד): מוריד שאול ויעל זה קרח ועדתו.  
וכך פייט גם הקילירי בפיוט 'בימים ההם ובעת ההיא': תעלה עדת קרח לעין כל שבטים.  
11 כי בתשעה וכו': בספר תהלים יש יא מזמורים של בני קרח, אבל הפסוק הנזכר להלן  
(תה' פה:ז) בא בתשיעי מהם. המחזרות מיוסדת בוראי על איזה מדרש שלא עלה לפנינו.  
13 [אסף]: ההשלמה על פי הסברה. מעוז וכו': בראותו עצמת הרשעים. וחו: וניבא. עת

[דן]ד אַמְצַנִּי סוֹף רְשָׁעִים בְּסִדְרוֹ יִהְיוּ כַּחצִיר גָּגוֹת שְׁקֶדֶת שֶׁלָּךְ  
[יגמר]

עֶשֶׂב שֶׁלֹּא מֵלֵא כְּפוֹ קוֹצֵר וְחַ[צְנוֹ מַעֲמָר]

מְזֻמָּר עוֹד אַמְצַנִּי פִתְחוֹ שִׁירוֹ לִי שִׁיר הָדָשׁ יוֹם אוֹר נְגוּהִינוּ  
צוֹר זָכַר חֲסִדוֹ וְאִמּוֹנָתוֹ לְבֵית יִשְׂרָאֵל רְאוּ כָּל אֶפְסֵי אֶרֶץ אֶת  
יְשׁוּעַת אֱלֹהֵינוּ

שְׁלֹמֹה אַמְצַנִּי קוֹל בְּהִשְׁמִיעוֹ בְּסוֹף סִפְרֵי מִשְׁלֵי כּוֹלָם  
רִישָׁם כִּי אֶת כָּל מַעֲשֵׂה הָאֱלֹהִים יָבִיא בְּמִשְׁפָּט עַל כָּל נַעֲלָם 20

יְשַׁעְיָה אַמְצַנִּי שִׁינוֹן בְּהִשְׁמִיעוֹ יַחֲיוּ מִתִּיךְ נִבְלָתִי יְקוֹמוֹן בְּקוֹל  
שׁוֹפָר הַקִּיצוֹ וְנִנְנוּ שׁוֹכְנֵי עֵפֶר

יַחְזָקֵאל אַמְצַנִּי יוֹם נָם הִנֵּה אָנִי פּוֹתַח אֶת קְבֻרוֹתֵיכֶם בְּיוֹם תַּעֲצוּמִי  
יוֹם אֲרָאם וְהַעֲלִיתִי אֶתְכֶם מִקְבֻרוֹתֵיכֶם עִמִּי

יִרְמְיָה אַמְצַנִּי יוֹם נָם אֲרַבַּע פְּרָשׁוֹת בְּעֵנִין [...] [...] [...] 25  
וְנָם אִם יִמְדוּ אִם יִמְוֹשׁוּ אִם תִּפְרוּ [אִם לֹא בְרִיתִי יוֹמָם] וְלִילָה

הוֹשַׁע אַמְצַנִּי הֵעֵת נָם וְאַרְשִׁתִּיךָ לִי לְעוֹלָם בְּאַרְבַּע מַעֲלוֹת גְּאוּנִי  
וְאַרְשִׁתִּיךָ לִי בְּאִמּוֹנָה וְיִדְעַתְּ אֶת יְיָ

ביאור:

וכו': הזמן שבו תמוט גדולתם. / 14 ואני וכו': תה' עג:כג. / 15 יהיו כחציר וכו': תה' קכט:ו-ז. [יגמר]: יכלה. מלשון 'כי גמר חסיד' (תה' יב:ב). ההשלמה על פי החרוז. מקבילה מדויקת ללשון זו באה בפיוט אחר של אבן אביתור ('יום יאבתי להללך אל פודה וגואל': ש"ש K25/30): צומתו כחציר גג שקדמת שלף יגמר. / 16 שלא מלא וכו': תה' קכט:ז הנ"ל. / 17 פתחו וכו': כמו: בפתחו. שירו וכו': תה' צח:א. ולפי הדרשה במכילתא. 166 ובמקבילות. הוא המזמור שייאמר לעתיד לבוא. עיין גם לעיל פיוט [קסו] והביאור שם. יום אור נגוהינו: ביום שבו יזרח אורנו. כלומר בימות המשיח. / 18 זכר וכו': תה' צח:א הנ"ל. / 19 ספרי משלי: הכוונה לקהלת שהוא ספר החכמה שחיבר שלמה לעת זקנתו. / 20 רישם: כתב. כי וכו': קה' יב:יד. והעידוד בזה כי הקב"ה עתיד להפירע מן הרשעים. / 21 שינון: דיבור. יחיו וכו': יש' כו:ט. והוא הבא בטור 22. / 23 הנה אני פותח וכו': יח' לו:יב. והוא המובא בהמשך בטור 24. / 25 ארבע פרשות: כמו: ארבעה דברים. וארבעתם מתפרשים בהמשך. / 26 אם ימדו: יר' לא:לו. אם ימדו שמים מלמעלה וכו' גם אני אמאס בכל זרע ישראל. אם ימושו: יר' שם:לה. אם ימושו החוקים האלה וכו' גם זרע ישראל ישבתו מהיות גוי לפני. אם תפרו: יר' לג:כא. אם תפרו את בריתי היום וכו' גם בריתי תופר את דוד עבדי. אם לא וכו': יר' שם:כה. / 27 וארשתיך וכו': הוש' ב:כא — כב. בארבע מעלות: בצדק ובמשפט ובחסד וברחמים. 'אמונה' נזכר בהמשך במפורש ועל כן אינו נמנה. בארבע: הפייטן כתב תחילה 'בארבעת'

- וַיֹּאֲלֵ אֲמַצְנִי וְנָם וְקִבְצָתִי אֶת כָּל הַגּוֹיִם וְהוֹרְדָתִים אֶל עִמָּק  
יְהוֹשֻפֹט בָּבּוּא גּוֹאֲלֵ  
30 וְנִשְׁפָּטִיתִי עִמָּם שָׁם עַל עַמִּי וְנִחַלְתִּי יִשְׂרָאֵל  
עָמוֹס אֲמַצְנִי סִכֶּת דָּוִד בִּזְכָּרוֹ כִּי תִבְנֶה וְלֹא תִמְעַד מְעוֹד  
שָׁח וְנִטְעָתִים עַל אֲדָמָתָם וְלֹא יִנְחָשׁוּ עוֹד  
עֲבָדֶיהָ אֲמַצְנִי שִׁיחַ בְּשׁוֹחָחוֹ וְהָיָה בֵּית יַעֲקֹב <אֵשׁ וּבֵית יוֹסֵף  
לְהִבָּה וּבֵית עֶשָׂו לְקֶשׁ עַ[בָּר]  
סוֹב יִסּוּבוּ וְדָלְקוּ בָהֶם נֹאכְלוֹם וְלֹא יִהְיֶה שְׂרִיד לְבֵית עֶשָׂו כִּי יִי דָבָר  
35 מִיכָה אֲמַצְנִי פְצִיזִין בַּפְּצוֹתוֹ אֶסְפָּה הַצּוֹלְעָה וְהַנְדָּחָה וְנֹאשֶׁר הַרְעוֹתִי  
כּוֹלָם  
פָּדָה אֶפְדָּם וּמִלֵּךְ יִי עֲלֵיהֶם בְּהַר צִיּוֹן מַעֲמָה וְעַד עוֹלָם  
צָנְנִיָּה אֲמַצְנִי בְּאֶמְרוֹ בָּעֵת הַהִיא אָבִיא אֶתְכֶם וּבָעֵת קִבְצִי אֶתְכֶם  
לְאַרְמוֹנִי  
בְּשׁוּבִי אֶת שְׁבוּתֵיכֶם לְעִינֵיכֶם אָמַר יִי  
זְכָרְיָה אֲמַצְנִי רוּשָׁם בְּרִשְׁמוֹ אֲשִׁים אֶת יְרוּשָׁלַיִם אָבִן מַעֲמָסָה  
[בְּאַרְצָ] 40  
כָּל עוֹמְסִיָּה שְׂרוּט יִשְׂרָטוּ וְנֹאסְפוּ עָלֶיהָ כָּל גּוֹיֵי הָאָרֶץ  
מִלְּאָכִי אֲמַצְנִי בְּמֹאמֶר וְנֹאשְׁרוּ אֶתְכֶם כָּל הַגּוֹיִם בְּאַרְבַּע פִּיאֹת  
כִּי תִהְיוּ אַתֶּם אֶרֶץ חֶפֶץ אָמַר יִי צָבָאוֹת  
יִשְׁעֶיהָ עוֹד אֲמַצְנִי יוֹם הַשְׁמִיעַ וְהַחֲרִים יִי וְהִיתָה מְסִילָה לִּיהוָה  
וְאַפְרִים  
כְּאֶשֶׁר הִיתָה לְיִשְׂרָאֵל בְּיוֹם עֲלוֹתוֹ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם  
וְעַל שַׁפַּת הַיָּם הוֹדוּ וְהִמְלִיכוּ וְאָמְרוּ יִי יִמְלֹךְ

ביאור:

וסימן את התי"ו למחיקה. / 29 ויואל: כך בכתב היד ואין לדעת מה טעם הוסיף וי"ו.  
וקבצתי וכו': יואל ד. ב. והמשכו בט' / 30 / 32 ונטעתים וכו': עמוס ט: טו. / 33 והיה בית  
יעקב וכו': עב' יח. והמשכו בטור הבא. / 34 סוב יסובו: יבואו עליהם. / 35 פציון  
בפצותו: בדברו לאמר. אספה וכו': מיכה ד: ו—ז, וכן בהמשך. / 37 בעת ההיא וכו': צפ'  
ג: כ. / 39 — 40 אשים את ירושלים וכו': זכ' יב: ג. / 41 — 42 ואשרו וכו': מל' ג: יב. /  
43 ישעיה עוֹד: חוזר לפסוק הזה כדי להזכיר יציאת מצרים וקריעת ים סוף. והחרים וכו':  
יש' יא: טו — טז. ועל שפת הים: סוף פיסקת הקבע שלפני ה' ימלך לעולם ועד ('שירה  
חדשה וכו' על שפת הים [יחד כולם] הודו והמליכו ואמרו).

מן הצד העקרוני גם פיוט זה בנוי, כמו המי כמכה של אבן אביתור לזכור, מחרוזות דר-טוריות עם סיומות מקראיות, אבל כאן אין שום מחווה של "שור קו" עם הדפוס המקובל של המרכיב. אין כאן לא ארגון מחודש של הסטרופות

ליחידות מרובעות, וגם לא צירופי קבע מן המקובלים במזרח בראשי המחרוזות ובסופן. הפיוט עומד אפוא במפורש מחוץ למסגרות התבניתיות השגרתיות של היוצר בכלל, ומצד היקפו הוא נראה מתעלם באופן מוחלט מן הגבולות שגבלו במזרח למרכיבי היוצר הבודדים. המבנה השגור של פיוטי המי כמכה נמצא מפוצץ בדוגמה הזאת בלא היסוס, והיקף הפיוט נראה מתחשב בתוכנו בלבד.<sup>17</sup> תיאכון ההרחבה בא כאן על סיפוקו בהפלגה גדולה.

אבל אם נעיין בפיוט כמו שהוא לפנינו נבחין שאין הוא אחיד במבנהו לגמרי, כי ארבעת טוריו הראשונים מחוזרים בחרוז אחד, וסידרת הציטוטים מנבואות הנחמה, המתנסחת במחרוזות הדו־טוריות שפתיחתן הקבועה בצירוף '... אמצני', מתחילה רק אחר כך. התבנית שריחפה לפני עיני ר' יוסף אבן אביתור בכתבו את הפיוט הזה היתה בלא ספק תבנית המחרוזות ופזמון. אמת, הוא לא יישם את חוקי המתכונת בדיוקנות מוחלטת, כי על כן ייסד את הקטע על סדר אקרוסטיכוני שוטף וארגן את ה'פזמון' במחרוזות דו־טוריות עם סיומות מקראיות. שני הפרטים אינם שגורים בדגם המחרוזות ופזמון, אף על פי שהראשון אינו נדיר בו לחלוטין.<sup>18</sup> הוא גם לא ציין את הקטע השני של פיוטו במפורש כ'פזמון' (כתב היד שבו הגיע הפיוט אלינו אוטוגרפי, כזכור). סביר גם כן שהפיוט שעל פיו עבד אבן אביתור בכתבו קטע זה לא היה מי כמכה, כי כבר ראינו לעיל שהפזמונים בפיוטי המי כמכה המעוצבים בתבנית הסטרופות עם פזמון פותחים כמעט תמיד בצירופים 'מי כמכה' וזמי דומה לך',<sup>19</sup> וכאן אין פתיחות מסוג זה ב'פזמון'. אבל הרעיון להפריד מצד החרוזה ומלות הקבע בין ארבעת הטורים הראשונים של הפיוט לבין כל מה שלאחריהם אי אפשר שעלה על דעתו בלא זיקה למתכונת הסטרופות ופזמון. גם האריכות המופלגת של הקטע, יש להניח, נראתה לו אפשרית על פי מה שידע שנהוג במזרח בפזמונות של פיוטים עשויים בתבנית זו. העובדה שר' יוסף אבן אביתור כיוון את הפיוט להיות סטרופה ופזמון מוכחת גם מן היי מלכנו הבא בסמוך לקטע הזה בכתב היד: גם הוא עשוי, ובצורה מפורשת עוד יותר, כסטרופה ופזמון.

ממצא זה יש בו פתח להבנת התהוות הדגם הרגיל של המי כמכה בספרד. כי אם נזכור את המבנה הכפול של המי כמכה הספרדי, את מחרוזות הפתיחה הבאות בראשו ואת שובל המחרוזות הארוך שלאחריהן, לא בקושי נכיר בו את מתכונת המחרוזות ופזמון על פניה הכפולים: המי כמכה הספרדי אינו אלא דגם מורחב בלא שיעור ו'מתקן' בחרוזות של מחרוזות ופזמון רגיל. ההבדל בין הדוגמאות הרגילות של המי כמכה בספרד לבין המי כמכה של אבן אביתור

17 הפייטן מפרט בשיר, עד ט' 21, כמה נבואות נחמה בלי סדר קבוע, אבל אחרי כן הוא מביא פסוקים מספרי רוב הנביאים האחרונים. אמנם אין כאן היקף שמתחייב לפייטן מצד התוכן שבחר, והוא כפל ושילש לעתים הבאות ממקור אחד בלי שהוכרח לכך. כנגד זה השמט מן התרי עשר את ספרי יונה, נחום, חבקוק וחגי. אי אפשר לדעת למה הקדים את יחזקאל לירמיה (ט' 23 – 26).

18 עיין על כך לעיל, 415, ופיוט [נקבו].

19 לעיל, 424.



לשבת איכה הוא רק בכך שאלו מביאות כמה מחרוזות פתיחה בראשן ולא אחת, ופזמונותיהם עשויים מחרוזות מרובעות ולא דו־טוריות. עקרון הבינוי זהה בשניהם.

אין צריך לחשוב כמובן שפייטני ספרד בנו את פיוטי המי כמכה שלהם ישירות לפי המי כמכה של אבן אביתור. שהרי הם הכירו בעצמם את דגם המחרוזות ופזמון ויכלו ללמוד ממנו ומפיוטו של אבן אביתור גם יחד. מכל מקום סביר לומר שהלימוד לא נעשה גם בהמשך על פי פיוטי מי כמכה, כי אלה בדרך כלל אינם מביאים פזמונות סטרופיים, ומלות הפתיחה 'מי כמכה' מופיעות בהם, כפי שאמרנו, בראשי הפזמונות ולא בראשי הסטרופות. אבל פזמונות סטרופיים אינם חסרים במזרח במרכיבי היוצר השונים, ופייטני ספרד יכלו לעשות כמתכונתם. הצבת צירופי הפתיחה 'מי כמכה' ו'ומי דומה לך' בראש מחרוזות הפתיחה של הפיוטים אפשר שהיא קשורה בשיטה שנהג בה ר' יוסף אבן אביתור כפי שראינו זה עתה, ואפשר שהוא 'תיקון' ספרדי. בין לפי דפוס פיוטי המי כמכה הקלאסיים, ובין לפי שורת ההגיון הפשוט, המחייב העמדת צירופי הפתיחה האופייניים למרכיב בראש המרכיב, ולא בראש חלקו השני.

חשוב וטיפוסי כמובן גם השינוי ששינוי פייטני ספרד בדרכי החרוזה של הדגם. החרוזה המעין אזורית הוא הסימן היחיד לאופייה הספרדי של התבנית הזאת. אבל כבר הדגשנו לעיל שחרוזה מעין אזורית העומדת על סיומות מקראיות שסופן באותה מילה אופיינית לתבניות הספרדיות שנתעצבו בראשית התגבשות האסכולה. אכן, המעבר מן החרוזה האחידה אל החרוזה המעין-אזורית במלה זהה נעשה במי כמכה הספרדי בתקופה קדומה, קדם-גבירולית. דוגמה מחורזת בצורה זו כבר מצויה בעזבונו של ר' יצחק אבן מר שאל, בן דורו של ר' יוסף אבן אביתור. הקטע הוא מי כמכה ספרדי מובהק, אם כי מחרוזות הפתיחה שלו עדיין אינן מביאות חתימה של הפייטן, אלא פתיחה לאלפבית השוטף של השיר. הפתיחה נבדלת מגוף הפיוט במילות הקבע הבאות בראשי טוריה ובמקצבה החופשי (גוף הפיוט שקול במשקל ההברות, 5 הברות לטור). המי כמכה של יצחק אבן מר שאל לא נשתמר בשלמותו, אבל לפי שהוא ראשון לסדרה ארוכה של פיוטים מסוג זה שנכתבו אחריו ובעקבותיו, נביאנו כאן כפי שנדפס לפני שנים בידו ח' שירמן,<sup>20</sup> עם השלמות מכ"י וסטמינסטר קולג' שבקמברידג', ליטורגיקה כךך א, דף 43:

20 עיין ח' שירמן, יצחק בן מר שאל, 511. לפי תיאור המקור בידו ח' שירמן (כתב היד שהיה שמור בלונדון באוסף א"נ אדלר, לא נתגלה לפי שעה) נראה שמדובר בעותק שני של טומוס שהועתק בידי סופר כ"י וסטמינסטר קולג' 43 שגם בו באים קטעים מן הפיוט. הטכסט הבא בכ"י זה זהה כמעט את באות לנדפס על ידי שירמן וגם סימן שם ה' שווה ('וי'). בשתי ההעתקות חסרה מן הפיוט סטרופה כנגד אות נ'.

[קעג]

מי כמכה לבן מר שאול

מִי כַמְכָה אֲבִיר יִשְׂרָאֵל  
וּמִי דוֹמָה לָךְ צִדְקָתְךָ כְּהַרְרֵי אֵל  
כִּי מִי אֵל  
מִבְלָעֲדֵי יְיָ

5

מִי כַמְכָה פֹּחֵן כְּלִיֹּת  
וּמִי דוֹמָה לָךְ רוֹכֵב עַל חֵיֹת  
וּמִשְׁמִיעִים בְּפִיֹּת  
בְּרוּךְ כְּבוֹד יְיָ

10

מִי כַמְכָה גְּבוּלוֹת חֶק  
וּמִי דוֹמָה לָךְ אֱלֹהֵי אַבְרָהָם וַיִּצְחָק  
כִּי מִי בִשְׁחָק  
יַעְרוּךְ לִי

15

מִי כַמְכָה דֹּרֶךְ עַל בְּמַתִּי זֶם  
וּמִי דוֹמָה לָךְ בְּמַלְכֵי קֶדֶם, וְאֵיִם  
אֵל חַי וְקַיִם  
רֵם עַל כָּל גּוֹיִם יְיָ

20

הָאָרֶץ תִּיכֶן  
וְאָדָם בּוֹ שִׁכָּן  
אָמַר וַיְהִי כֵן  
אֱלֹהֵי עוֹלָם יְיָ

וַיִּכְוֶנֶן כֶּסֶּאָו  
וְגַם גְּאָה גְּאָה  
מִמְזַרְחַ שְׁמֶשׁ עַד מְבוֹאוֹ  
מִהוֹלֵל שֵׁם יְיָ

ביאור:

הפיוט נדפס לראשונה על ידי ח' שירמן, יצחק בן מר שאול, 511, עד ט' 60, מט' 18 ועד סוף הנדפס להלן בא הפיוט בהעתקה מטושטשת גם בכ"י וסטמינסטר קולג', א. סימן 43. בנוסח זהה כמעט לחלוטין. הפיוט מיוסד על א"ב סטרופי: אות נר"ן חסרה ואילו אות פ' כפולה. 2 צדקתך וכו': תה' לו: 4-3 כי מי וכו': ש"ב כב: לב. 7 ומשמיעים: כמו: המשמיעים בפיהם. 8 ברוך וכו': יח' גיב: 9 חק: חקק. 11 כי מי וכו': תה' פט: 16 רם וכו': תה' קיג: 17 מכאן הפיוט שקול (5 הברות לטור). חוץ מן הפסוקים. 20 אלהי וכו': יש' מ: כח. 23 ממזרח וכו': תה' קיג: ג. הטור אינו נשקל לפי שהוא פסוק.

25	זֶרֶם בָּגֶם וַיֹּאזֹר שֵׁת אֲדִיר וְנֹאזֹר דָּבָר וַיְהִי אוֹר תַּחֲלַת דָּבָר יי
30	חָצִיר וְעֵץ רָטוּב הַפְּרִיחַ לַחֲטָב וַיֵּרָא וַהֲנֵה טוֹב כָּל פֶּעַל יי
35	טוֹבָךְ כָּל מְשֻׁחֲרִים מְלָכִים גַּם שָׂרִים זִקְנִים עִם נְעָרִים יִהְיֶה לָּךְ אֶת שֵׁם יי
40	יִשְׁבֶּתָּ לְכֶסֶּא בְּצִדְךָ, וַתַּעֲשֶׂה דִּין דָּל, <מִתְנַשֵּׂא> אֱלֹהֵי מִשְׁפָּט יי
45	כֶּסֶּאֱרוֹם זָבוּלוֹ וַהֲאָרֶץ הַדְּרוֹם רָגְלוֹ וְגַם הַכָּל הוּא לוֹ הַשָּׁמַיִם שָׁמַיִם לִי
50	לְמִינָה כָּל חַיָּה כָּרָא בְּנִשְׂיָהּ רַב הַעֲלִילָהּ אֵל אֱלֹהִים יי
50	מֵאֲדָמָה יִשְׂרָאֵל אָדָם כְּסָפִיר וְתַרְשִׁישׁ וַיַּגְדֵּל הָאִישׁ וַיִּכְרַכְהוּ יי

ביאור:

25 זרם: מים. / 28 תחלת וכו': הושע א:ב. / 29 ועץ רטוב: ועצים רעננים. או, כלשון משוררי ספרד על פי הערבית: עצי בשמים. / 30 לחטב: לקשט את פני האדמה. / 32 כל פעל יי: מש' טז:ד. / 33 טובך וכו': כולם נושאים עיניהם לטובך. / 34 גם שרים: בכה"י המקביל: והמונן שרים, והוא נגד המשקל. / 35 זקנים וכו': תה' קמח:יב. / 39 [מתנשא]: ההשלמה על פי המקבילה. / 40 אלהי וכו': יש' ל:יח. / 42 והארץ: הטור עורף בהברה אחת על הנצרך. ואולי צ"ל: וארץ. / 44 השמים וכו': תה' קטו:טז. / 46 בנשיה: על האדמה. / 48 אל וכו': יהושע כב:כב. / 49 ישריש: במקבילה: השריש. כלומר: הוציא, עקר. / 50 אדם וכו': הטור ארוך בהברה. / 52 ויכרכהו יי: בר' כו:יד. כאן חסרה בשני

- סר מאל ונגרע  
והקוהיו פרע  
ויעש הרע 55  
בעיני יי
- עקב עש כנגרע  
מפרי עץ הגן  
ויהי חוץ ממוגן 60  
כי עבר את ברית יי
- פקד ויהולל  
כי נבער וחולל  
איש חכם יהולל  
גבר ירא יי
- פוקד במפעלו  
והוטד במעלו  
ועשב שות מאכלו  
כי בזה את דבר יי
- צור כל הפעולה

ביאור:

כתבי היד סטרופה כנגד אות נ' / 53 ונגרע: ונעשה גרוע, חטא. / 55 ויעש הרע: מ"ב ח: יח ועוד. / 57 עקב עש: חטא עשה. והפיענוח מפוקפק, שירמן העתיק 'עקב עניו' ולא העלה פירוש. גם במקבילה כתוב מעין 'עניו' אבל אי אפשר להלום נוסח זה. והקריאה 'עש' אפשרית לפי כה"י המקביל. כנגרע: כחוטא. / 59 ממוגן: מסור, מופקר (השווה בר' יד: כ וכו"ב). / 60 כי וכו': יהושע ז: טו. / 61 פקד: פקד עליו יי את חטאו. ויהולל: כנראה מלשון הוללות ושכלות. / 62 כי נבער: כי נבער מדעת, נשתטה בחטאו. וחולל: ונעשה חלל, נענש בחטאו. / 63 איש וכו': רק חכמים זוכים לתהילה. / 64 גבר וכו' תה' קכח: יד. / 65 פוקד: נענש. / 66 והוטד: ונוסר. / 67 שת: הנושא: הקב"ה. מאכלו: עודף על המשקל בהברה אחת. ואולי צ"ל: אכלו. / 68 כי בזה: על פי במ' טו: לא. כל המחרות הזאת אפשר שהיא תוספת מאוחרת.

יש לשער שהפיוט היה במקורו ארוך מאוד, שהרי כשהוא כבר עומד סמוך לסוף האלפבית עדיין הוא מספר באדם הראשון ובגירושו מגן עדן. למרבה הצער המשך הפיוט עדיין אינו בידנו.

ראוי לציין שהמעבר מן הסטרופה החד־חרוזית אל זו הנגמרת בסיומת מקראית שסופה במלה קבועה אינו מתמיה אצל ר' יצחק אבן מר שאול. ר' יצחק היה חדשן גדול, ומלבד שהיה הראשון שהכניס את הבית השקול של שירת החול אל הפיוט, ומלבד שחידש בשירת הקודש את הנעימה האישית־הלירית שנעשתה מימיו ואילך קבועה בחלקים נכבדים של הפייטנות הספרדית,

היה גם בין הראשונים ששקלו פיוטים במשקל חברתי ואולי הראשון שהעמיד פיוטים במבנים מעין-אזוריים מובהקים.<sup>21</sup> יש בידנו גם תוכחה ממנו, בנויה במחרוזות תלת-טוריות (כמקובל בפייטנות המזרחית הקדם-ספרדית), אבל מחורזות בחריוז מעין אזורית על-פי סיומות מקראיות הנגמרות באותו חרוז.<sup>22</sup> אין זה מן הנמנע שיצחק אבן מר שאול הוא שתקן למי כמכה הספרדי את חרוזו המעין אזורי.

אל צורתה הסופית הגיעה התבנית כנראה בפייטנותו של שלמה אבן גבירול; הוא שהפריד הפרדה בולטת בין חלק הפתיחה של המי כמכה לגופו. גם המנהג לחתום חתימה קצרה בפתיחה, ולהתחיל באלפבית של הפיוט רק עם גוף השיר, מיוצג בפעם הראשונה בפייטנותו.<sup>23</sup> הנהג נעשה קבע בפיוטי המי כמכה המאוחרים יותר שנכנו בדרך הזאת. כאמור, לא כל הפייטנים ראו חובה לשמור על המבנה הכפול (והמשונה) של המי כמכה; רבים מהם ויתרו על הפתיחות לגמרי או שהחליפו אותן בפורמולה הקבועה שדובר בה לעיל. אבל אף משוררים כאלה שבו ובנו פתיחות מפוארות לפיוטי מי כמכה אחרים שלהם.<sup>24</sup> אפשר שגם נשאהו השגור של המי כמכה הספרדי נקבע על ידי ר' יצחק אבן מר שאול. נראה שהמי כמכה נתארך תחילה למעלה מכל שיעור, ורק אחר כך נבחר לו נושא קבוע שניתן היה אף הוא להארכה מופלגת. לא להפך, כי שום דבר לא חייב במקום הזה דיון במעשה בראשית ובקורות עם ישראל; אדרבה, יש מן הזרות בעיסוק הזה, קל וחומר באריכות ובפירוט, בכרכת הגאולה. אבל מאחר שכבר הורגל (אולי על פי חידושו של אבן אביתור) להאריך הרבה במי כמכה — כמעט לא היה מנוס מן הבחירה בנושא הזה. הסיפור בבריאת העולם ובקורות הימים כבר נמצא קבוע כנושא בכמה סוגי פיוט קדומים, כגון בפתיחת סדרי העבודה ליום כיפור, בסדרי העולם של הקדושתאות לשבועות ובסדרים המונומנטאליים של שבעתות הטל והגשם;<sup>25</sup> העברת הנושא למי כמכה היתה מעשה פשוט, מה גם שהקטע אכן נועד לטפל במאורע היסטורי: ביציאת מצרים וקריעת ים סוף. תיאור המאורעות שקדמו לכך, אפילו באריכות בלתי מוצדקת, נראה סביר בהקשר הזה.

21 על חידושי של ר' יצחק בר לוי עיין גם לעיל, 533 ואילך. עיין גם ע' פליישר, 'יצחק בר לוי א, ויצחק בר לוי ב, ובספרות המובאת שם.

22 הכוונה לפיוט 'הכל יתמהו ויראו' שנרפס בידי ח' שירמן, 'יצחק בן מר שאול, 507. התוכחות המזרחיות כתובות מאז ומתמיד במחרוזות תלת-טוריות חד-חרוזיות, וכך המנהג גם בהרבה תוכחות ספרדיות. תוכחתו המעין אזורית של ר' יצחק יוצאת דופן מן הבחינה הזאת והיא מעידה על יצר החידוש של הפייטן. אגב, גם התוכחה הזאת שקולה בשיטה ההברתית (6 הברות לטור).

23 כך במי כמכה הגדול שלו ליום כיפור 'מי כמכה שוכן עד לא ראשית' (מהד' ירדן, 98), וכן גם במי כמכה שלו לפסח 'מי כמכה שוכן בגבהי מרומים' (שם, 349).

24 טיפוסי לעניין זה מצב פיוטי המי כמכה המפוארים של אברהם אבן עזרא, שבהם המנהג מופיע ונעלם חליפות. עיין בדיואן שלו מהד' איגרס, 105 ואילך ובמהדורת י' לוין, ב, 329 ואילך.

25 עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 93 ואילך, 180, 197 ואילך.

צריך לציין שאם כי רוב פיוטי המי כמכה מתארים את קורות העתים מראשיתן ועד קריעת ים סוף כנזכר לעיל, לא כל פיוטי המי כמכה עושים כן. מימי יהודה הלוי ואילך יש סטיות מזה, אם כי לא רבות. יהודה הלוי עצמו חיבר מי כמכה רחב-מידות לשבת זכור (תחילתו 'אדון חסדך כל יחדל') שהוא מעין אפוס קטן של סיפור מרדכי ואסתר.<sup>26</sup> ממנו למדו פייטנים אחרים לספר בפיוטי המי כמכה לפעמים במאורעות ספציפיים, הקשורים בימים שהקטעים נועדו לעטר את תפילתם.

הדגם הספרדי של המי כמכה נפוץ כנראה במהירות גדולה, והגיע למזרח עוד קודם לסוף המאה העשירית. בין פיוטי ר' שמואל השלישי יש לנו מי כמכה 'ספרדי' מובהק, שהכיל במקורו לא פחות מ-53 סטרופות מרובעות, שמהן נשתמרו בידנו 27.48. הדבר מופלא, כי שיעור ההשפעות הספרדיות על פייטנותו של השלישי מועט מאוד,<sup>28</sup> ולא היינו מצפים למצוא ביצירתו תבנית שיש בה בגידה חריגה שמעית עד כדי כך במסורת קדומה המיוצגת הרבה עשרות פעמים בפייטנותו שלו. שמואל השלישי קיבל מן המי כמכה הספרדי את כל פרטי המבנה והתוכן, כולל החריזה המעין אזורית (בסיומות מקראיות שסופן במלת 'רוח'), אבל הוא לא הקדים מחרזות פתיחה לפיוט, אלא הוסיף לקטע, בסופו, סטרופת מעבר חתומה 'שמואל'. הוא פתח אותה בצירוף 'מי כמכה' וסיים אותה בחרוז הקבוע של הפיוט. ר' שמואל ביקש כנראה לראות חלק זה של הפיוט כמעין מי כמכה 'רגיל', ואת הקטע הארוך שלפניו כמשמש לו פתיחה ועיטור, מעין תפישתו של ר' יצחק בר לוי במאורה ובאהבה ה'ספרדיות' שחיבר.<sup>29</sup> אמנם גם החלק הזה, המסתיים, כנזכר, בחרוז מעין אזורי, אינו מי כמכה מזרחי רגיל מכל בחינותיו.

חיבה יתירה נודעה לדגם הזה של המי כמכה מאת פייטני ספרד בכל הדורות. העשייה היוצרת בסוג לא רק שלא התמעטה עם התפתחות האסכולה ושכלול צורותיה ותבניותיה, אלא אף נתרבתה והלכה. ודאי שגם צרכני הפיוטים והמתפללים במקומותיהם ובדורותם נטו חסד לסוג וחיבבו את מהלכו. אבל, כאמור, עצם התהוות הדגם פליאה היא, כי הוא כמעט היחיד מבין דגמי השירה המתחדשים בספרד שאין בו ביטוי ומימוש למהלכה האריסטוקראטי של האסכולה ביצירתה. אכן נתמזל מזלו של המי כמכה שתבניתו חודשה לפייטנות הספרדית בראשית דרכה, בימים שבהם עדיין לא גובש צביונה בצורה סופית. ר' יוסף אבן אביתור, שניתן לראות בו, כפי שתואר

26 מהד' ירדן, 261 ואילך. חלוקת הפיוט שם לארבעה סימנים שונים (קב – קטו) אינה לצורך. מלת הקבע בחרוז המעין אזורי היא: 'לו'. חיקוי מדויק של המי כמכה הזה הוא הפיוט 'אשר שמענו ונדעם' ל'ר' יהודה פאסי, הנדפס במחזור חיזונים (דוידיסון א. 8345). מלת הקבע בחרוז המעין אזורי כאן: 'יין'. הפיוט זכה לכמה חיקויים נוספים.

27 נדפס על ידי ע' פליישר, היוצר הספרדי, 350 ואילך. אחרי א"ב סטרופי חתום הפיוט 'שמואל החבר בן ירכי הן והשענא יזכה לעולם הבא'.

28 אבל עיין גם לעיל, 263, וכן 535, הערה 12.

29 עיין לעיל, 533 ואילך.

לעיל, את אבי הדגם, לא הלך אחרי חידושי עמיתיו בספרד, ובמעשה שעשה במי כמכה לא ביקש כלל לבטא את פניה החדשים של הפייטנות הספרדית. מהלכו בעיצוב הדגם מדבר אמנם בשם הרצון לחדש, אבל כיוון החידוש שונה ממה שגובש אחר כך, בעיקר על פי יצירתו של שלמה אבן גבירול ובהשפעת שירת החול העברית, ככיוונה הרשמי של האסכולה.

אבל כדי להבין מה טעם חיבבו גם פייטני ספרד המאוחרים יותר את הדגם, עלינו לקחת בחשבון, מלבד את יוקרת פייטנותו של אבן אביתור, גם את מורכבות עולמם האסתיטי של קדמוניו בספרד. אמת, ברוב המקרים קיבלו פייטני ספרד על עצמם את חומרות הצורה והתוכן של אסכולתם ומילאו אחרי גזרותיהן וחוקותיהן בקפדנות ובהתמדה. הם שכללו בעבודה מדוקדקת את משקלי שיריהם ואת חריזתם, והפליאו לעשות בדפוסי קצב ובברקי חריזה וירטואוזיים. אבל גם הם נשאו לבם לפעמים אל איזה סגנון שונה, אל מהלך חופשי יותר, נוח, גמיש וגם נמוך יותר, שעל פיו יתממשו צדדים אחרים של כוחם היוצר, כגון נשימתם הארוכה, יצר הסיפור שלהם, ויכולתם לנסח שוב ושוב, באופנים שונים, את סיפורי המקרא הידועים. חס היה להם לוותר על הירושה שהורישו להם אבותיהם הראשונים, ובתוך זה גם על ההיתר שהותר להם בשמה להביא אל מרכיבי היוצר צליל שונה, סוטה ומפתיע. 'שמורה' ספרדית-קדומה כזאת שמרו משוררי ספרד לעצמם גם במערכת קטעי הפיוט שבה עיטרו את תפילת נשמת כל חי: אף שם, בין שלל הדגמים הספרדיים המשוכללים, נשתמר ביראת כבוד ובחיבה מקומו של ה'נשמת', על מבהו הארכאי וחרוזותו הפרימיטיביות, כפי שעוצב בידי ר' יוסף אבן אביתור.<sup>30</sup> מפת הפייטנות הספרדית לא נתקפחה מזויה החדשני מחמת שני שיירים קדומים אלה. היא נעשתה רק דינמאית ומגוונת יותר.

כמעט שאין צריך לומר שהמי כמכה בדגמו הספרדי נתחבב גם על פייטני שאר הארצות שנכבשו במוקדם או במאוחר להשפעת הפייטנות הספרדית, כגון פרובאנס, איטליה, צפון אפריקה, תורכיה ויוון. אפילו בין הפיוטים המעטים שנתחברו בימי הביניים באנגליה תופש המי כמכה הספרדי מקום נכבד.<sup>31</sup> אין פליאה גדולה בזה, כי מבין כל הדגמים הספרדיים — דגם המי כמכה היה הקל ביותר לחיקוי. הוא גם התאים במיוחד, יותר מכל הדגמים הספרדיים האחרים, לתיאבונם הספרותי המתוחכם פחות של יהודי המקומות

30 על הסוג ואופיו עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 397 ואילך.

31 עיין א"מ הברמן, פיוטים ושרים מאת רבי מאיר ברבי אליהו מנורגין. לונדון תשכ"ו, 17 ואילך. הקטע (תחילתו 'מי כמכה') מתנשא במרום על כרובי') מכיל לא פחות מ-108 מחרוזות. הפתיחה חתומה 'מאיר', ואחרי א"ב סטרופי באה שוב חתימה: 'אני מאיר ברבי אליהו ממדינת נורגין אשר בארץ האי הנקראה אנגליטירא, אגדל בתורת בוראי וביראתו אמן אמן סלה'. על פיוטי מי כמכה באיטליה ובדרום-מזרח אירופה עיין להלן, 699.

הללו. סך פיוטי המי כמכה ה'ספרדיים' שנכתבו בספרד ובשאר מקומות בימי הביניים גדול.<sup>32</sup>

אין זאת אומרת, כמובן, שלא היו פייטנים בספרד שביקשו לכתוב פיוטי מי כמכה באופנים אחרים. מספרם לא היה רב, ונסיונותיהם לא מיעטו את חיבת הפייטנות היוצרת לדגם הרשמי של המרכיב. אמנם בעניין זה יש לנהוג בזהירות יתירה, כי הצירוף 'מי כמכה' הבא בראש פיוט, ואפילו אם הוא בא כצירוף קבע בראש יחידותיו או בשימוש מובלט בדרך אחרת, עדיין אינו סימן לפיוט עצמו שהוא מי כמכה, אפילו אם מצאנוהו משמש בתפקיד כזה באיזה מחזורים. הצירוף מעטר לעתים פיוטים שנועדו באופן ברור לשמש בתפקידים ליטורגיים אחרים.<sup>33</sup> רק לטורי מעבר חד-משמעיים יש בנקודה הזאת ערך של הוכחה גמורה. אכן, בהשפעת פיוטי המי כמכה הספרדיים הסטנדרדיים הקפידו משוררי ספרד לסיים את כל פיוטי המי כמכה שלהם, גם את אלה שחיברו בצורות אחרות, ביחידות מעבר מפורשות. אם לשפוט לפי קריטריון זה, פיוטי המי כמכה שנכתבו בספרד בצורות לא מקובלות מעטים מאוד.<sup>34</sup>

32 על תפוצתה הגדולה של התבנית בספרד תעיד העובדה שבסוף המאה הי"ד היא שימשה מודל לפארודיה שנכתבה בידי המשורר שלמה הלוי (המיר את דתו בשנת 1390 ונודע אחר כך בשם פאבלו די סנטה מאריה). בהיותו כלוא בלונדון, המשורר קובל בשיר על היותו שרוי בפורים בלא יין. מחרוזות ה'מי כמכה' המבודח שלו מסתיימות בקטעי פסוק שסופם במלת 'יין'. עיין על כך ח' שירמן, השירה בספרד ובפרובאנס, 586. האגרת שבה כלולה הפארודיה נדפסה בידי *Israelitische M. Roest, Brief van Salomo ha-Levi, Letterbode*, 10 (1884-85), pp. 78 ff.

33 לא מעט פיוטים הוגדרו כפיוטי מי כמכה בלא הצדקה, כגון הפיוט 'מי כמכה' עמוקת גולה / נורא תהלות עושה פלא' ליהודה הלוי (ח' שירמן, השירה בספרד ובפרובאנס, 525) שהוא תוכחה פשוטה, או כגון השיר 'מי כמכה באלים יי רם ונשא' לר' יצחק בן ראובן אלברגלוני שדובר בו לעיל (עמ' 565), שהוא סליחה. ורבים עוד כאלה.

34 חלק מן הפיוטים הללו שולב בפרקטיקה הליטורגית של מנהגות ספרד כקטעי לוואי לפיוטי מי כמכה רגילים. לפנייהם או אחריהם. כמה מהם מסומנים במחזור חיוונים בשם 'מחרך למי כמכה'; עיין גם לעיל, 574.



## הגאולה

התפתחותו של המרכיב האחרון במערכת היוצר בספרד, הגאולה, היתה פשוטה יותר מהתפתחות המי כמכה, אבל מרחיקת לכת יותר. ההבדל בדרכי עיצובם של שני המרכיבים יש בו כדי ללמד על כוחן והשפעתן של יוזמות-חידוש נועזות גם על מהלך קורותיהם של סוגי פיוט קלאסיים, בתנאי שהן נקוטות בשעה הנכונה ותוך התחשבות בטעמים ובהעדפות האסתיטיות של מקומן וזמנן.

במחצית השנייה של המאה העשירית היה מלכנו (ששמו הוסב, כזכור, בספרד, ל'גאולה') כְּשֶׁל לעיצוב מחודש גם במזרח. כבר בתקופה קדומה יחסית הוכפל היקף המרכיב על ידי הועד מתי, ובתקופה מאוחרת יותר הרחיבו הפייטנים את מסגרות התבנית שלו עוד יותר, ככל שיקלו. פייטנים שעיצבו את המרכיב במתכונת המחרוזות ופזמון האריכו בפזמונות וכפלו ושילשו לעתים את חלקיהם. אחרים העמידו בתבנית זאת 'סטרופות' מקיפות, וצירפו עליהם פזמונות סטרופיים ארוכים. כל זאת — כדי לאפשר השתהות במקום הזה, מקום ההתרפקות על זכרונות העבר והתפילה לעתיד טוב יותר.

אין לנו אלא ידיעות מעטות על מצבו של מלכנו בספרד קודם לימיו של אבן גבירול. כבר צויין לעיל שיוסף אבן אביתור לא פקד את הקטעים שלאחר הזולת במערכותיו לשבחות הרגילות: פיוטי יי מלכנו אין לנו ממנו אלא מעטים בלבד. באחדים מהם הלך אבן אביתור, פחות או יותר, בעקבות הפייטנות המזרחית בתימיו; בפיוטים אלה כבר בא דיון לעיל.<sup>1</sup> ר' יוסף שמר בהם על העקרון הקדום שלפיו מלכנו עשוי גוש אחד וטוריו מחורזים בחרוז אחד. אלא שהוא האריך בפיוטים האלה בהפלגה גדולה, מעין מה שעשה, לעתים, בהתאפקות מה, גם במאורות ובאהבות וגם בפיוטי המי כמכה.<sup>2</sup> יוסף אבן אביתור חש בטוב במסגרות-התבנית הקדומות מצד עקרונות עיצובן. אבל היקפן המועט הפריע לו, הן מפני תעצומות כוחות היצירה שלו שתבעו מרחב למימושן, והן משום שברוב המקרים כבר לא ראה לנגד עיניו את היוצר כמערכת מגובשת שאי אפשר להרחיב את מרכיביה בלי לפוצץ את מסגרתה. אבל, כפי שראינו לעיל, התוספת הכמותית, אפילו מועטת לפעמים, שהוסיף אבן אביתור על היקף אחדים ממרכיבי היוצר, כבר הפקיעה אותם מחזקת תבניתם המקובלת, וכבר פתחה בהם פתח לרביזיה כללית של אופיים, גם מצד עקרונות הבינוי הבסיסיים שלהם.

1 עיין 331 ואילך.

2 באחד מפיוטי מלכנו הללו (לעיל, פיוט [צה], ט' 14) ציין ברמז גם את הועד מתי: איזכור יחיד לפי שעה של מרכיב זה במורשתו של פייטן ספרדי.

מלבד שלושת פיוטי היי מלכנו שנמצאו לנו במורשתו של יוסף אבן אביתור ושניתן להכלילם, מצד תבניתם, כמסגרות המקובלות של היוצר המזרחי, נותרו בידנו שני פיוט יי מלכנו שלו, אחד לשבת זכור ואחד כנראה לשבת איכה, שתבניתם יוצאת דופן. אלה אפשר שיש בהם עדות על מצב המרכיב בספרד בראשית תהליך גיבושה של האסכולה. שני הפיוטים הגיעו לידנו בעצם כתיבת ידו של הפייטן, בהמשך פיוטי המי כמכה שלו לשבתות אלו, שבהם דובר לעיל, בכ"י ט"ז 10H7/7 (לשבת זכור) וכ"י ט"ז 10H4/9 (לשבת איכה). היי מלכנו לשבת זכור לא נשתמר בשלמותו, ואי אפשר לאמוד את היקפו המקורי. במה שנותר ממנו הוא בנוי מחרוזות מרובעות; <sup>1</sup> הן מחולקות לשניים, ומביאות כל אחת שתי 'סיומות' מקראיות, אחת מהן בכל טור שני, <sup>2</sup> ואחת מהן בכל טור רביעי. הסיומות שבכל טור שני, כלומר סיומות ה'ביניים', מביאות ברצף פסוקים מש"א טו:ב ('פקדתי את אשר עשה עמלק') <sup>3</sup> ואילך, ואילו הסיומות שבכל טור רביעי מלוקטות ממקומות שונים, על פי הנצרך מצד החרוז. כל טור ראשון במחרוזות מתחיל בצירוף הקבע 'אתה אמרת', וכל טור שלישי — בצירוף 'ומדוע עתה'. הנה פתיחת הפיוט, על פי כ"י 10H7/7 הנ"ל:

[קעד] יי מלכנו

אתה אמרת את עת מפקד פעולת החולק  
פקדתי את אשר עשה עמלק  
ומדוע עתה ארץ עלי עול מענית כל בולק ודולק  
גבל ועמון ועמלק

5 אתה אמרת נפקד לפני עון זד הסולל סלול סרף  
אשר שם לו בדרך  
ומדוע עתה נאספו עלי גכים מבאי בלבי מורף  
בראש מרומים עלי דרך וכו'

ביאור:

1 את: בא. החולק: כינוי לעמלק. אבל פיענוח המלה מ'פוקפק' / 2 פקדתי וכו': ש"א טו:ב. / 3 ארץ ... מענית: הלשון על פי תה' קכט:ג. ודולק: ורורף. פיענוח המלה הזאת מ'פוקפק' / 4 גבל וכו': תה' פג:ח. / 5 הסולל וכו': ההולך בדרך לא ישרה. סלול: כמו: מסלול, דרך. סרף: מלשון בכרה קלה משרכת דרכיה (יר' ב:כג). / 6 אשר וכו': ש"א שם:שם. / 7 גכים: רשעים (תה' לה:טו). מבאי: צ"ל: מביאי. / 8 בראש וכו': משי' ח:ב.

3 אמנם אין בטחון גמור בכך שלא היה לפיוט חלק נוסף, אולי מעוצב בצורה אחרת, כי גם במי כמכה וגם ביי מלכנו נהג אבן אביתור לפעמים לצרף קטעים שונים בתבניתם ליחידה אחת. אבל אין הדבר נראה כך. לפי מטבע החיתום (עיין להלן) אפשר שרק מחרוזות אחת חסרה להשלמת הפיוט.

4 השימוש בסיומת מקראית פנימית נדיר בפייטנות, אבל אין הוא בכל ייראה. עיין דוגמה לכך אצל ר' פינחס הכהן: ע' פליישר, שירת הקודש, 209 ואילך.

5 לפי המנהגות שלנו זוהי התחלת ההפטרה לפרשת זכור.

בקטע המצוי בכתב היד באות עוד חמש מחרוזות כאלה (הקטע חתום 'אני יוסף', כל אות פעמיים). מבנה השיר אינו יוצא דופן יתר על המידה, אבל כבר יש בו סממנים שאין אנו רגילים לשכמותם ביי מלכנו המזרחי, כגון צירופי קבע תכופים וסיומות מקראיות בהרכב מתוחכם. ואולם, כמו המי כמכה לשבת זכור שנותר לעיל, כך גם היי מלכנו הזה יכול להכלל, בקצת מאמץ, במהלך המגוון בלאו הכי של היי מלכנו המזרחי. אבל היי מלכנו לשבת איכה משונה הרבה יותר במבנהו. הנהו לפנינו כאן כפי שהוא מועתק בכ"י ט"ש 10H4/9 הנ"ל:

[קעה]

יי מלכנו לך קוינו מהר גאלנו<sup>6</sup>

אויבִי יאמרו לי כְּשֶׁמַּעַם יוֹם יוֹם שְׁאֲגִתִּי כְּלִבִּי  
בְּרִיתוֹת תְּנַחֲמִיד כְּכֹר שְׁלֹמוֹ חֲלָפוֹ וְלֹא תִרְאֶה לֹא מוֹצִיא וְלֹא מְבִיא  
גַם לֹא מֶלֶךְ וְלֹא מְכֹהֵן וְלֹא שֶׁר גְּדוּד מְצַבֵּא  
דוֹם לֶךְ וְדִכְרִי הַכְּלִיד תַּצְפִּין בְּלִבְךָ גַם תַּחֲבִיא  
אוֹתוֹתֵינוּ לֹא רְאִינוּ וְאֵין עוֹד נִבִּיא

5

נִבִּיא הָלוֹם אֵין וְאֵין מְשִׁיבִים עֶשֶׂר פְּרָשׁוֹת שְׁאִין עֲלִיהֶן תְּשׁוּבָה עֲדִי  
עַד:

וְאִיהֶן לֶכֶן חֲכוּ לִי נָאִם יִי לְיוֹם קוֹמִי לְעַד

וְאִיהֶן זִכִּירַת כִּי אֶזְאָהּ פוֹךְ אֶל עַמִּים בְּשִׁפָּה בְּרוּרָה יַחַד  
חֲקוּק לְקָרָא כָּלֶם בְּשֵׁם יִי לְעַבְדּוֹ שְׁכֵם אֶחָד

ביאור:

הפיוט מועתק מט' 4 ועד ט' 28 גם בכ"י וסטמיניסטר קולג', ג, 32, ונדפס משם על ידי ב"מ לוי, גנוי קדם, ו, ירושלים תש"ד, 7-8 ואילך; ועיין שם עמ' 181. שאגתי כלביא: צעקת הכאב שלי. / 2 ברייתות תנחומיד וכו': נבואות הנחמה שנתנבאו הנביאים כבר נתקמו ועברו עליך, ואין לך תקוה לעתיד לבוא. לא מוציא ולא מביא: מנהיג (ש"ב ה:ב ועוד). / 3 גם לא וכו': גם אלה לא יבואו עוד לך, כל' לא תיגאלי לנצח. / 4 דום לך: מכאן תשובת הפייטן לאויביהם של ישראל. / 5 אותותינו וכו': תה' עד: ט. ובמקרא: אין. ור"ל: הנבואות לא נתקיימו עדיין ואין עוד נביא אחר שיתנבא לנו עתידות אחרות. אם כן הנבואות עתידות להתגשם. / 6 ואני משיבים וכו': הפייטן יענה לאומות העולם תשובה ניצחת. עשר פרשות: עשרה עניינים. עיין גם לעיל, פיוט [קעג], ט' 25: ארבע פרשות. שאין עליהם תשובה: כלומר שהם הוכחה גמורה שהנבואות טרם נתגשמו. והוא הולך ומונה אותם בהמשך. / 7-8 לכן חכו וכו': צפ' ג:ח-ט. וזה עניין ראשון. בשפה: צ"ל

6 הכותרת מביאה את לשון הקבע שהמחבר התכוון להשמיע לפני הפיוט. הואיל וכתב היד אוטוגרפי יש בהוראה הזאת עדות על מנהג קהלו של הפייטן. אבל קרוב לומר שהמנהג הוא של קהילה מזרחית ולא ספרדית. בכל אופן ההערה מעידה על נוכחותו, כבר בתקופה הזאת (סוף המאה העשירית), של נוסחאות הקבע בחלק הזה של התפילה המפוייטת. לפי הנוהג הקלאסי היתה הפיסקה 'יי מלכנו' וכו' צריכה להישמט מפני הפיוט.

10 ואֵיה טִיף כִּי מִי נָח זֹאת לִי אֲשֶׁר נִשְׁבַּעְתִּי מִהֵבִיא מִי נֶכֶד מְנוּבָךְ  
יּוֹם נָם כֵּן נִשְׁבַּעְתִּי [מִקְצֵף עֲלֶיךָ] וּמִגָּעַר בְּךָ

ואֵיה כּוֹחַ נִשְׁבַּע יְיָ בִּימֵינוּ וּבִזְרוּעַ עֲזוּוֹ עַל דְּגָנִי וְתִירוּשֵׁי  
לֶהֱגַ כִּי מֵאֶסְפִּיו יֵאָכְלוּהוּ וּמִקִּבְצֵיו יִשְׁתּוּהוּ בַּחֲצֹרֹת קִדְשִׁי

15 ואֵיה מִקְדָּשׁ יִחְזַקְאֵל וּגְאוֹן הַמִּים וְעֵץ הַנַּחַל וּבִינֹתָם עֲנִינִין כִּמָּה  
נָקוּב עַד סָבִיב שְׁמָנָה עָשָׂר אֶלֶף וְשֵׁם הָעִיר יְיָ שְׁמָה

ואֵיה סֹדֵר וְשִׁבְתִּי אֶת שְׁבִיתָהֶן אֶת שְׁבוֹת סְדוּם וּבִנְוֹתֶיהָ כְּלָה־נָּה>  
עַד וְאֵת שְׁבוֹת שְׁמֶרֶן וּבִנְוֹתֶיהָ וְשְׁבוֹת שְׁבִיתָהֶן בְּתוֹכָהֶן

ואֵיה עֲנִינִן גּוֹג וּמִגּוֹג אֲשֶׁר לֹא יִתְעַלֵּם מֵאֲנָשִׁים וְנָשִׁים  
עַד וּקְבָרוֹם בֵּית יִשְׂרָאֵל לְטָהָר אֶת הָאָרֶץ שְׁבַע־חֳדָשִׁים

20 ואֵיה פְּרֻשֶׁת כִּי זָכַח לִי בְּבָצָרָה וְטָבַח גְּדוֹל בְּאָרֶץ אֲדוּם  
וְהוּא יוֹם מִי זֶה כָּא מֵאֲדוּם וּמִדּוּעַ אֲדוּם

ואֵיה פְּרֻשֶׁת הַנָּה יוֹם כָּא לִי יוֹם הָרָג רָב  
יוֹם וְיָצָא יְיָ וְנִלְחַם בְּגוֹיִם הַ[הֵם] כְּיוֹם הַלְחָמוֹ בְּיוֹם קָרֵב

25 ואֵיה צֵאת מִים חַיִּים מִירוּשָׁלַיִם בְּקִינִין וּבַחֲזָרָף יַחַד  
קָרִיאת בְּיוֹם הַהוּא יִהְיֶה יְיָ אֶחָד וְשְׁמוֹ אֶחָד

ואֵיה שְׂרִיפֶת בָּשָׂר וְעֵין וְלִשׁוֹן בְּשִׁינֵי מְכוֹת  
תַּחַת אֲשֶׁר לֹא יַעֲלוּ לְחוּג אֶת חֵג הַסּוּכוֹת

ואֵיה חֲזוֹן דְּנִיָּאל בַּעַת הַהִיא יַעֲמֹד מִיכָאֵל וְשַׁפְתָּיו צֹדֵק יִלְצִי  
וְרַבִּים מִיִּשְׂרָאֵל אֲדַמַּת עָפָר יִקְצִי

ביאור:

שפה / 10 טיף: נבואת. כי מי נח וכו': יש' נד: ט. מי נכך: מי ים (איוב לח: טז). מנובך: גם כן מלשון נבכי ים, לחיזוק העניין, והכל כינוי למבול. / 11 נשבעתי וכו': המשך הפסוק. ור"ל: הלא קצף עלינו הקב"ה אחר כך, אם כן הבטחה זו לא נתקיימה. / 12 נשבע וכו': יש' סב: ח-ט. והמשכו בטור הבא. / 14 מקדש וכו': הבית המתואר בידי יחזקאל. וגאון המים: יח' מז: ה. ועץ הנחל: יח' שם: ז. ובינותם וכו': ובעניין הזה עוד דברים הרבה. ופיענוח מלת 'ענינין' מפקפק. / 15 נקוב: מפורש. עד: עד סוף נבואת יחזקאל. סביב וכו': יח' מח: לה. והוא הפסוק האחרון של הספר. ור"ל: כל מה שכתוב שם לא נתקיים בבית השני. / 16 ושבתי וכו': יח' טז: ג. כלה-ננה: ההשלמה על פי המקבילה. / 19 וקברום וכו': יח' לט: יב. / 20 כי זבח וכו': יש' לד: ג. / 21 מי זה בא וכו': יש' סג: א-ב. / 22 הנה יום בא וכו': זכ' יד: א. שורות 22-23 מועתקות בגליון. / 23 ויצא יי: זכ' שם: ג. / 24 צאת מים חיים וכו': שם שם: ח. / 25 ביום ההוא: זכ' שם: ט. / 26 שריפת בשר וכו': השווה זכ' שם: יב. / 27 אשר לא יעלו וכו': זכ' שם: יז. וכל הקטע הזה, מט' 22 ומטה מעמיד 'פרשה' אחת, הסומכת על נבואת זכריה פרק יד, אחרת אין חשבון עשר הפרשות עולה יפה. / 28 בעת ההיא יעמוד וכו': דני' יב: א. / 29 ורבים וכו': שם: ב.

30 ואֵיה יום בוער פתנור וסידורו וענינו אשר אמר להביא  
עד הנה אנכי שולח לכם את אליה הנהביא ?

אליה הנהביא יום ישמעון זכרו אויבי גאונם יכפה  
וידורו כי דבר אמת מאל אמת אני מצפה  
סובבים להשיב מענה ואין לעם הנספה  
פלצות תבעתם מבלי תרופה ומרפא  
יראו גוים ויבושו מכל עלילותם ושימו יד על פה  
40

פה רון בגלותך נו[ראות] הניבאות  
[ועובדי] בלתיך יאחזום מוראות  
סער וסובבים בחדשך עלימו תלאות  
פִּתְאוּם בְּהִקִּימְךָ חֲזִיוֵנִי הַמְּרֵאוֹת  
40 כימי צאתך מארץ מצרים אראנו נפלאות  
גאלנו יי צבאות  
ונא<מר> גאלנו יי צבאות וג' (יש' מז:ד)  
ב'רוך> גאל

ביאור:

30 יום בוער וכו' מל' גיט' / 31 הנה אנכי וכו' מל' שם: כג' / 32 אליה הנביא וכו':  
סידור המלים: יום ישמעו אויבי את זכר אליה הנביא, כל' את שמעו. גאונם: גאוותם.  
יכפה: ישח' / 34 סובבים וכו': שיעור הטור: יתאמצו לענות תשובה לישראל (לעם  
הנספה) ולא ימצאו. / 36 יראו וכו': מיכה ז:טז. ושם: 'מכל גבורתם' / 40 בהקימך:  
בקימך. חיוני המראות: את הנבואות. / 41 כימי וכו': מיכה ז:טז.

ענינו הרואות שהפיוט חורג מכל מסגרת תבניתית מקובלת, ובמבנהו  
המקיף והמשולש אי אפשר למצוא לו אח, ולו רחוק, אלא במתכונת המחרוזות  
ופזמון. לפי הנראה בעליל, אכן זו המתכונת שעמדה לפני ר' יוסף כשעיצב את  
הקטע הזה, אם כי, שוב, אין הדגם בא כאן בטהרתו. כזכור, לפי מתכונת זו בנה  
ר' יוסף גם את המי כמכה שחיבר לשבת איכה, והוא נמצא מועתק באותו כתב  
יד עצמו. בין כך ובין כך, מי שחיבר יי מלכנו בצורה זו לא התיחס בהערצה  
גדולה לתבניות המזרחיות של המרכיב. החידוש המתחדש בפיוט הזה איננו  
ב'נוסח' ספרדי, כי אף אחד מחלקי הפיוט אינו מביא סממני תבנית ספרדיים  
מובהקים. אבל יש כאן ביטול של המסורות הקדומות והיתר עקרוני לחדש.  
בהיתר זה ניתן היה להשתמש, כמובן, בכיוונים שונים.

נציין בסוגריים, יותר כקוריוז מאשר כתופעה בעלת משמעות נכבדת, שיש  
בידנו עוד יי מלכנו ספרדי שעוצב במתכונת הסטרופה ופזמון, וזאת בתקופה  
מאוחרת למדי, בתר-גבירולית. בכ"י אוכספורד 2710/6 שכבר הובאו ממנו  
פיוטים לעיל, בדף 48 ע"ב, מועתק בהקשר מעורב,<sup>7</sup> הקטע הבא:

7 לפני הקטע באים בכתב היד לפי הסדר: שני אופנים (חתומים 'יצחק גיאת'), פיוט

יָדִיד קָדָם נִהַג וּלְכָה עָמִי      אֶל חֶדֶר הַחֹרֵתִי וּבֵית אֹמִי  
צִמִּיד הוֹד לְבֵית נָדִיב שׁוֹרֵר, וְשׁוֹר      אֶל בֶּן יִשִּׁי בֵּית הַלְחָמִי  
חֶסֶד הוֹרִי וְנַעֲוִרִי זָכוֹר      וְתוֹם יִדְעָתוֹ זֶה זָכָרִי וְזֶה שְׁמִי  
קְשׁוֹר עֲבֹתִי הֵתֵר וְעוֹד קָרָא      לֵאמֹר נִחְמֹו נִחְמֹו עָמִי

פז>מון< לחן ימותי טוב שדי

- 5      יַעֲלִי הַהֲדָר / לְהַלֵּל מוֹכְנִים  
וְאוֹחֲזֵי רוֹב הָדָר / אִם מַעֲט בְּשָׁנִים  
וּלְרֹאשֵׁי עֵדֶר / הֵמָּה הַפְּנִים  
יַעֲלוּ נַצְנִים      בְּנֻטְעֵי נַעֲמָנִים  
שְׁתּוּלִים בְּבֵית יְיָ, דְּשָׁנִים וְרַעֲנָנִים
- 10      צִבְיֵי חֵן צָצוּ / וּלְפָאֵר תַּפְּשׁוּ  
וּבְמוֹם לֹא רָצוּ / וְעַל יַפְּסֵם חֲצוּ  
[ו]לְאִישׁם רָצוּ / יוֹם כָּל מָאָסוֹ  
לְרַעוֹת בְּגָנִים      וּלְלֻקֵּט שׁוֹשְׁנִים  
שְׁתּוּלִים בְּבֵית יְיָ, דְּשָׁנִים וְרַעֲנָנִים
- 15      חֲבוֹרֶת הַמוֹרָא / וְרֹאשֵׁי מַחְבֶּרֶת  
אֶתָּם לְתוֹרָה / גּוֹלֵת כּוֹתֶרֶת

ביאור:

1 ידיד קדם: כנראה כינוי לקב"ה. אל חדר וכו': על פי שה"ש ג.ד. המעתיק כתב תחילה 'אל חדר אמי ובית הורתי' וסימן באל"ף וכו"ת זעירות את הנוסח הנכון. ניקדתי 'חדר' בחטף, לתקנת המשקל. 2 צמיד הוד: נראה כאן כינוי למשיח. לבית נדיב: כנראה כינוי לישראל. ואולי צ"ל לבית נדיב, על פי שה"ש ז.ב. שורר: המלך. ושור: והבט, ופקוד. 3 הורי: אבותי. חסד ... נעורי: על פי יר' ב.ב. ידעתו: מי שאמרת לו. והוא משה רבנו (שמי' ג.טו.). 4 קשור עבותי: כבלי עבודתי. נחמו וכו': יש' מ.א. ימותי טוב שדי: פיוט שתחילתו כך לא נתגלה עדיין. 5 יעלי ההדר: בני הנעורים הנאים. והניקוד כמתחייב על פי החרוז. להלל מוכנים: מתכוננים לעמוד בתפלתם ולהלל לה'. 6 ואוחזי וכו': והם הדורים מאוד. אם: כנראה כמו 'ואם' בשירת החול בספרד. במשמעות 'למרות' (על פי הערבית). ואולי הוא שיבוש במקום 'עם'. ור"ל: הם יפים מאוד, למרות גילם הרך. 7 ולראשי עדר: כנראה: ואל מנהיגי הקהל. המה הפנים: הם מפנים את פניהם. 8 יעלו וכו': והם פורחים ועולים. בנטעי נעמנים: בין הנטעים הנעמים של הקהל (יש' יז.י.). 9 שתולים וכו': תה' צב.יד. 10 צביי חן: הצעירים היפים. והור"ד השנייה נתארכה למעתיק והיא נראית כמין ור"ו. תפשו: החלו. 11 ובמום וכו': והתרחקו מכל דבר פגום. ועל וכו': איני יודע להלוס צלע זו. ואולי צ"ל 'חסו' כמתחייב מן החרוז (הצעת ד"ר ש' אליצור). 13 לרעות וכו': שה"ש ז.ב. 15 חבורת המורא: כנראה פנייה אל ראשי הקהל.

המכונה בכותרתו 'רשות' ופיוט מסוג עושה השלום; שניהם תחומים 'יצחק'. אין לדעת לאיזו הזדמנות כוונו הפיוטים. אולי כולם לשבת חתונה.

על 'ראשכם חזן' / בָּהֶם תִּפְאֶרֶת  
תָּהוּ עַד סוֹף שָׁנִים שְׁלֹלִים <וְשִׁאֲנָנִים>  
שְׁתוּלִים בְּבֵית יִי דְשָׁנִים וְרַעֲנָנִים

ביאור:

ור"ל: חבורת היראים. וראשי מחברת: ומנהיגי החברותא. / 17 בהם: על ידי הצעירים הללו. / 18 <ושאננים>: המעתיק השמיט כאן את מלת החרוז, והשלמתי על פי הסברה.

שיר נחמד זה, כנראה לשבת חתונה,<sup>8</sup> אינו לפנינו בשלמותו. בשני חלקיו הוא חתום 'יצחק',<sup>9</sup> ונראה קרוב מאוד שנתחבר בידי ר' יצחק אבן גיאת, שפיוטים משלו באים בקונטרס הזה בשפע. סוגו מפורש בכותרתו: הואיל ואין סוף הפיוט בידנו איננו יכולים לאשש את הסיווג גם מתוכו, אבל אין סיבה לפקפק בנכונות הכותרת. הקטע הוא מחרוזות ופזמון באופן ברור לגמרי, והמעתיק היה מודע לעובדה זו; לפיכך ציין 'פז' מו' לפני הפזמון, והציב לחן בראש החלק הזה (כמקובל), מה שלא עשה כן בראש ה'סטרופה'. שני חלקי הפיוט שקולים לפי השיטה ההברתית, אבל בעוד טורי ה'סטרופה' (8 הברות לצלע) בנויים כמיני בתים, כדרך שירי החול הקלאסיים השקולים במשקל הכמותי,<sup>10</sup> ה'פזמון' (5 הברות לצלע) הוא פזמון ספרדי מובהק. הוא בנוי, מצד חריזתו, כשיר איזור,<sup>11</sup> אבל יש בו רפרין, שלא כדרך שירי האיזור המובהקים. שירים מטיפוס זה באים בין פיוטי משוררי ספרד לעשרות ולמאות. ההרכב העקרוני של הקטע חד-משמעי אפוא, קל וחומר אם נזכור שדווקא בפיוטי היי מלכנו רבים הפזמונות הסטרופיים גם במזרח. אבל הקטעים 'תוקנו' לפי הטעם הספרדי, הן במשקלם והן בחריזתם. צריך להניח שהתופעה אינה בודדת בעולמה של הפייטנות הספרדית: מן הסתם נכתבו עוד פיוטי יי מלכנו כאלה, גם אם לא זוהו עד כה.

אבל הגאולות הספרדיות, ברובן המכריע, אינן כתובות בצורות כאלה. כאופנים, כמאורות וכאהבות — הן עולות לפנינו מעוצבות בשלל צורות

8 אין לפיוט מקבילה לפי שעה לא מן הגניזה ולא מחוצה לה. אבל הקטע הבא פה כפזמון ('עלי ההדר'), מופיע ברשימה ארוכה של פיוטי חתונה בכתב יד המוזיאון הבריטי Or. 5557 B, 21. אמנם סיום ה'סטרופה' נראה רומז לשבת נחמו, אבל הפזמון אינו מתפרש אלא כשיר חתונה. גם כך מפתיע בו הטון האינטימי, המתיחס אל המסגרת המציאותית של האירוע בטבעיות ובפירוט לא רגילים.

9 פיוטים ספרדיים ומזרחיים במתכונת המחרוזות ופזמון ששני חלקיהם חתומים בשמות מחבירהם כבר עלו לפנינו: עיין לעיל, פיוטים [קלון], [קסב], ובנזכר בעמ' 396, הערה 15.

10 שיר הברתי בנוי בדרך זו הובא גם לעיל ממורשתו של ר' יהודה הלוי (פיוט [קסב]).

11 לפי שהאיזור מביא שתי צלעיות חורזות ('נים / נים'). בשירים המעין אזוריים המובהקים אין החרוז המעין אזורי בא אלא פעם, בסוף טור אחד או צלע אחת. מובן שביסודו של דבר אין זה שיר איזור, לפי שאין הוא שקול במשקל כמותי, אבל השפעה מצד שיר האיזור יש כאן. על שיר מטיפוס זה במורשתו של ר' יצחק אבן מר שאול עיין ע' פליישר, יצחק בר לוי, ב, 441.

ססגוניות, טיפוסיות לשירת הקודש העברית בספרד. את המעבר מן הצורות הארכאיות אל הצורות הספרדיות מייצגת פייטנותו של ר' שלמה אבן גבירול, שגאולותיו, המדהימות לפעמים ביופייין, שימשו מקור השראה ומופת לפייטנים שלאחריו. ר' שלמה אבן גבירול, שכתב יחסית מעט פיוטי יוצר, חיבר גאולות בשפע, וגם אם לא כל הקטעים המיוחסים לו אכן שלו הם — יש בהם ייצוג לכמה צורות שיר.

ראוי לציין שגם בין הגאולות המיוחסות לר' שלמה אבן גבירול יש אחת שצורתה פשוטה בתכלית. הקטע (תחילתו 'שביה בת ציון צרופה בכור עוני')<sup>12</sup> עשוי שבע מחרוזות מרובעות, חד חרוזיות: מן הצד הזה הוא דומה ליי מלכנו מזרחי סטרופי ארוך. אבל השיר שקול בדקדוק גדול: בכל טור באות בו עשר הברות, מחולקות לשתי קבוצות סימטריות של 5-5 הברות. הפיוט מתוחכם גם מצד מבנהו הפנימי: מובא בו דר־שיח בין הקב"ה וכנסת ישראל, כשהנפשות הדוברות מתחלפות לסירוגין מסטרופה לסטרופה. הפיוט חתום 'שלמה', אבל כל אות מאותיות השם באה בראש שמונה טורים, כלומר בראש כל הטורים של שתי סטרופות (כולל סיומותיהן המקראיות המלוקטות!). אחת שנאמרת מפי ה', ואחת שנאמרת מפי ישראל. האות האחרונה של החתימה אינה באה אלא בראשי הטורים של סטרופה אחת, כי הפיוט, לפחות כפי שהוא בידנו, מסתיים בדברי הבטחה נמרצים של הקב"ה שעליהם אין ישראל משיבים כלל.<sup>13</sup> הפיוט יפה מאוד, ואין סיבה לשלול את יחושו לשלמה אבן גבירול. אפשר אפוא לראות קטע זה כמין גשר מן המבנה הפשוט, המקובל, של היי מלכנו הקדום, אל המבנה המתוחכם, הססגוני, של הגאולה הגבירולית.<sup>14</sup> מעניין הדבר שלא מעט גאולות של אבן גבירול אינן שקולות כלל. אבל גם אלו יש להן ריתמוס טבעי קולח, שרושמו על הקורא המודרני עז, לא פחות מרושמה של שקילה מדוקדקת. חלק אחר מן הגאולות של אבן גבירול שקול לפי השיטה ההברתית; את השיטה הכמותית לא הפעיל אבן גבירול בגאולותיו. אבל מה שמיעט בצד הפרוזה השלים בגודש בצד המוסיקאלי: הוא פיזר בטורי גאולותיו חרוזים פנימיים ביד נדיבה, במקום הציוורות ושלא במקומן;<sup>15</sup>

12 מהד' ירדן, 492. הסידור הגראפי של הפיוט שם מעוות לגמרי. אין בטחון גמור בפיוט שהוא לר' שלמה אבן גבירול: כרגיל, אין אסמכתא ליחוס במהדורה. צונץ, תולדות הפיוט, 590. מיחס את השיר ל'שלמה' סתם. אבל קשה לשער את הפיוט כתוב בתקופה מאוחרת יותר או מחוץ לספרד.

13 אבל אין מלות מעבר בסוף השיר. אפשר שהיה במקור המשך לו בסטרופת סיום של הפייטן.

14 כמעט אין צריך לומר שהיו בספרד פייטנים, גם מאוחרים יותר, שהמשיכו לחבר פיוטי יי מלכנו קצרים, בחרוז אחיד, כדרך פייטני המזרח. קטעים כאלה, כנראה ליצחק גיאת, מובאים למשל בכ"ט ש"ח 141.9b.

15 אבן גבירול אהב מאוד לפתוח את פיוטי הגאולה שלו בצמדי מלים חרוזות, כגון 'שדודים נדודים' (מהד' ירדן, 360); 'שכולה אכולה' (שם, 362); 'שזופה נזופה' (364); 'שבועה קבועה' (490); 'שביה עניה' (494); 'שכורה עכורה' (499). שיטות פתיחה כאלו ידועות גם מתקופות אחרות וממקומות אחרים.



הופעתם המפתיעה לעתים, המעכבת והמתירה חליפות את זרימת הטכסט, מגבירה את רושם הקיצוב הטבעי של השירים.

את הגאולות בנה ר' שלמה אבן גבירול כמעט תמיד בסטרופות מקיפות, על פי רוב של שבעה טורים; היקף בלתי מקובל למדי בפייטנות לדורותיה. החרוזים הנכפלים בסטרופות פעמים רבות בזה אחר זה משרים על השירים אקלים של אינטנסיביות משדלת, מפצירה. דגמי החרוזה הן מעין אזורים, והחרוז הקבוע הבא בסופי המחרוזות, אחרי שורה ארוכה של חרוזים זהים, פותר-כמו את הלחץ האובססיבי כמעט של אמירות השיר. מופלאים הם גם הרפריזים שאבן גבירול בחר לגאולותיו. כמעט כולם פסוקים כצורתם, לפעמים מן השגורים בפי כל, אבל כמות שהם באים בשירים, תלושים מהקשרם ולעתים מופקעים ממנו בהפלגה, הם מעוררים על פי רוב רושם של הפתעה.<sup>16</sup> חזרתם בסופי המחרוזות מגבירה את האווירה המעוצמת, המתוחה, של היצירות.

צריך לציין בתמיהה מסויימת שלרוב הגאולות של אבן גבירול אין סטרופות פתיחה: הרפריזים המיועדים לנוע בהן מופיעים רק בסוף מחרוזתן הראשונה, אחר טורן האחרון המביא את החרוז הקבוע. שונה מזה, כזכור, המצב בשירים המעין אזוריים הרגילים, שבהם נתלש הרפרין מסופה של סטרופת פתיחה חד-חרוזית. אמנם אין התופעה מיוחדת לגאולותיו של אבן גבירול, אבל היא נדירה למדי ויש בה זרות מסויימת. מכל תבניות השיר הידועות לנו בתקופת ספרד קרוב המבנה הזה למבנה שירי האיזור נטולי המדריך, אבל הדמיון אינו משמעותי, כי בשירי האיזור המובהקים אין רפריזים, ואין שום חשיבות מעשית בהם לנוכחות המדריך או לחסרוננו. לפי הנראה ביקש ר' שלמה אבן גבירול להעמיד את הרפריזים בגאולותיו כמיני רפריזים קישוטיים, ר"ל קטעי אמירה שאינם מסורים לקול אחר, אלא נאמרים על ידי הסולן עצמו בסוף יחידות השיר. השימוש ברפריזים כאלה נפוץ בפייטנות לדורותיה ואין פליאה בהופעתו בספרד. אבל מובן שכאן לא רצה אבן גבירול להשאיר את הרפריזים בפי החזן עד הסוף, אלא קיווה לשמוע את הציבור מצטרף אליו בקריאתם. הואיל והרפריזים קצרים וכמעט כולם קטעי פסוקים ידועים, התקווה נתמלאה בוודאי ברוב המקרים כבר בסוף המחרוזת השנייה.

רוב גאולותיו של שלמה אבן גבירול מביאות, כאמור, דגמים סטרופיים מעין אזורים רגילים. אבל גופי הסטרופות המקיפות מאוד של הפיוטים איפשרו לפייטן להעשיר את מערכות החרוזים במחרוזות, ולהעמיד בהן סכימות-חרוז מפתיעות במורכבותן, כגון בשיר הבא:<sup>17</sup>

16 כגון 'אתה תקום תרחם ציון' (מהד' ירדן, 360); 'הנה מלכך יבוא לך' (שם, 362); 'למה לנצח תשכחנו' (494). את האמנות הזאת למדו מאבן גבירול פייטני ספרד המאוחרים ממנו.

17 מהד' ירדן, 364. על הצורה הזאת עיין ע' פליישר, בקורת שטרן, 259.

[קעז]

שױפּה נױפּה / כּשׁבּלַת שױפּה  
 מַה לֵךְ כּפּוּפּה / כּלִי קוּמָה זְקוּפּה ?  
 תּשׁבּ עֲטוּפּה / כּשׁוּשׁנָה קְטוּפּה  
 בְּכָל עֵת שְׁתַּגּוּר / כּלִי מוֹת חַגּוּר  
 תּצַפּצַף כְּעַגּוּר / בְּתוֹךְ מַסְגֵּר סַגּוּר,  
 הִיָּה לָהּ, צוּר, צִנָּה

5

מאַוסה תהיה לראש פנה !

לפני משנאי / אני תמיד נכנע  
 שאנן ורענן / ואני נד ננע  
 ילעג וישאג / וידו לא ימנע  
 אקנה לעת מרפא / ואוחיל ואצפה  
 ואשים יד על פה / בלב נכפה ונספה  
 כתנה מול פננה —

10

מאַוסה תהיה לראש פנה ! וכו'

ביאור:

מהר' ירדן, 364. 1. שױפּה: קודרת. כּשׁבּלַת: בזרם של צרות (תה' סט:ג). 2. עד כאן דברי פנייה של המשורר אל כנסת ישראל; מכאן ואילך הפיטן את מצבה של האומה באזני הקב"ה. 3. עטופה: אכלה. 4. שתגור: שתפחד. כלי וכו': את שונאה החמוש בכלי מות. 5. תצפצף וכו': תתפלל או תקרא לעזרה (יש' לח:יד) כצפור בכלוב. 6. צנה: מגן. 7. מאוסה וכו': הרפרין אינו לשון פסוק ממש, אבל הוא מיוסד על תה' קיח:כב: אכן מאסו הבונים היתה לראש פנה. 8. לפני וכו': מכאן דברי קובלנה של ישראל באזני יי'. 9. שאנן ורענן: כך הוא שונאי. 11. אקנה וכו': הלשון על פי יר' ח:טו. 12. ואשים וכו': על פי מ"ז:טז. 13. כחנה וכו': השווה ש"א א:א ואילך.

המחרוזות מביאות כאן שלושה חרוזים, שניים מתחלפים ואחד קבוע. הסכימה הבסיסית של החרוזים היא: אאבכבכג ג (ג = רפרין) בכל סטרופה, אלא שהיחידות הנושאות חרוז א הן של שתי צלעיות, בעוד אלו הנושאות חרוז ב הן של צלעית אחת. הצלעיות הבלתי מחורזות של טורי א פתוחות לקבל חרוז נוסף, בין חרוז א ובין חרוז אחר.

מורכבת גם הסכימה המטרית של הסטרופה בשיר זה. הטורים הנושאים חרוז א עשויים שתי צלעיות א-סימטריות: אחת של ארבע ואחת של חמש הברות. הצלעיות הנושאות חרוז ב הן של חמש הברות, וכך גם הצלעית המביאה את החרוז המעין-אזורי. מבנה הסטרופה מורכב אפוא ומתוחכם מכל צדדיו, והוא מופלא בתקופה הזאת בשירה האירופית בכלל. אין פלא שהשיר עשה רושם עז על פייטנים, ורבים חיקו אותו, בגאולות<sup>18</sup> ובשאר סוגי פיוט.

18. השווה למשל אצל משה אבן עזרא 'מולך מוני' / ומעלה מעלה' (מהד' ברנשטיין, עמ' קסד, סימן קמג); 'יהודה הלוי': 'יונה נשאתה על כנפי נשרים' (מהד' ירדן, 412); 'יושב משומם בגלות ודומם' (שם, 408); אברהם אבן עזרא: 'אנושה ענושה' (מהד' לוין, א.

שלמה אבן גבירול עצמו בנה בדרך זו גם תוכחה<sup>19</sup> ואולי גם גאולה נוספת.<sup>20</sup> המודל שקבע אבן גבירול בגאולות השאיר גם בפייטנות המאוחרת יותר חלקה בלתי שקולה בפיוטי הסוג. אבל הרבה פייטנים מאוחרים ממנו עיצבו גאולות בצורת שירי איזור מובהקים וכן גם בצורות אופייניות לשירת החול הקלאסית. את אלו שקלו כמובן במשקלים כמותיים. בשכלול צורות הגאולה הפליא לעשות ר' אברהם אבן עזרא, שפייטנותו מצטיינת בכלל בתשומת דעת גדולה לענייני צורה. בין פיוטי הגאולה שלו עומדות כמה דוגמאות מופלאות של אקרובאטיקה צורנית. למרבה הפלא אין יפי תכנם של הפיוטים האלה מתקפח כמעט כלל למרות הצורות הכובלניות. הנה דוגמה אחת מני רבות:

[קעח] אַמְרָה כְּתוּשָׁה בְּעָלִי / בְּעָלִי סֵר מֵאֲהָלִי  
אֲהָלִי חֶרֶב בְּמַעְלִי / מַעְלִי הַפְּלִיא מִחְלִי  
מִחְלִי דוּמָם בְּלִי כְּלִי / כְּלִי שִׁיר נִשְׁכַּר וְכָל חָלִי  
חָלִי אֵין לִי / וְרֵב אֲבָלִי / בְּרֵב הַבְּלִי / עָדִי בְּכָלִי / בְּרָגְלִי בְּעָדִי  
5 עָדִי הוֹדִי / בִּיד רֹדִי / וְכָא שׁוּדִי / וְשָׁב דוּדִי / לְהִסָּךְ בְּעָדִי  
בְּעָדִי יִלְיִן מַעְנִי / מַעְנִי קָקוּל אוֹב מַעְנִי  
עָנִי קָם לַפֶּזַר מַחְנִי / מַחְנִי נְחוּנָה לְשׁוֹטָנִי  
שׁוֹטָנִי שׁוֹשׁ כִּי דַל אָנִי / אָנִי תוֹף מַצּוּלוֹת כְּמוֹ אָנִי  
אָנִי צָלַל / וְלֵב דָּלַל / וְהַתְּגוּלָּל / בְּדָם חָלַל / וְאֵל חֵי שְׁהָדִי  
10 שְׁהָדִי עַל / אֲשֶׁר פָּעַל / בְּלִיעַל / וְאֵיךְ יַעַל / וְלִי יֵאמֶר רָדִי  
רָדִי לָךְ יָמִין אֵל בְּלוֹחָמִי / לוֹחָמִי יָבוּז לְנֶאֱמִי

ביאור:

מהר" לוינ', א. 305. 1 כתושה בעלי: כינוי לישראל. בעלי: במכתשת הצרות (מש' כז: כב). בעלי: הקב"ה. 2 במעלי: בגלל עוני. מחלי: מחלתי; כלומר נענשתי על חטאי. 3 מחלי: מבני מררי בן לוי (שמ' ו: ט). ור"ל: הלויים חדלו משירתם לפי שבית המקדש חרב. חלי: עדי וקישוט (מש' כה: יב). 4 חלי וכו': אין לי עוד עדיים להתקשט בם, ואבלי רב מרוב דברי ההבל שרדפתי, עד שכבלי שעל רגלי נעשו לי כמיני תכשיטים. 5 עדי הודי: עטרת פארי. רודי: שונאי הרודה בי. שודי: אסוני (יש' יג: ו). מלשון שוד ושבר. דודי: הקב"ה. להסך בעדי: לחסום דרכי אליו (עיין איוב ג: כג: ויסך אלוה בעדי). 6 יליין: מלשון מליץ יושר. מעני: תפילתי. מעני וכו': אבל היא קקול מאוב משום עניי. 7 עני: העוני והעיני. 8 אני וכו': אני שוקע במצולות ים הצרות כמו אניה ('אני', השווה מל"א ט: כז ועוד). 9 דלל: נתרדלל. והתגולל בדם: הלשון על פי ש"ב כ: יב. שהדי: עדי. 10 בליעל: שונאי. ואיך: ואיך בכל זאת הוא עולה ומצווה לי לדרת. 11 לנאמי:

170: 'אומר לצפון' (שם, 254): 'אל ישראל נקראת' (שם, ב. 71); ובפיתוח מתוחכם עוד יותר: 'אם אזכרה שבוי' (שם, א. 233).

19 'שכחי יגונן נפש הומיה' (מהר" ירדן, 289). גם תוכחה זו זכתה לחיקויים רבים.

20 'שובב כלילי לראש בן חכלילי', מהר" ירדן, 496. אלא שפיוט זה, לפחות על פי הנדפס, אין לו פרקי. אבל לשון הפיוט עילג מכדי שייוחס בבטחון לרשב"ג.

נָאֲמִי רְכוּת לַהּוֹלָמִי / הוֹלָמִי יִנְעַם בְּנַעֲמִי  
 נַעֲמִי סֶף בְּאֶבֶד שְׁמִי / שְׁמִי תֵם וּמָטָה פַעֲמִי  
 פַעֲמִי צֵד / יְלִיד צֵיד / וְשִׁלַּח יָד / בְּכַת נִכְבֵּד / וְשִׁפְעָה בְּגָדִי  
 15 גָדִי עִם גּוֹר / אָרִי יָגוֹר / וְאֵיךְ יָגוֹר / וּפִי סָגוֹר / עָדִי בּוֹא מוֹעֲדִי

מוֹעֲדִי נִשְׂרַף וְהִצָּכִי / צָכִי מִחֲמַדִּי בְּכִית שְׁכִי  
 שְׁכִי אֶהְלֵךְ לְמוֹל חוֹכְבִי / חוֹכְבִי רָחַק וְאוֹהֲבִי  
 אוֹהֲבִי נֶהֱפַךְ לְאוֹיְבִי / אוֹיְבִי בִּפְרָךְ יָרַךְ בִּי  
 בִּי צוּרִי / הָדוּף שׁוּרִי / וְלִמְזוֹרִי / שְׁלַח צָרִי / וְתִרְחִיב צַעֲדִי  
 20 צַעֲדִי אֶל / נוֹה הָרָאֵל / וְכָא גּוֹאֵל / לְיִשְׂרָאֵל / בְּקִרְיַת מוֹעֲדִי !

ביאור:

לדבריי. / 12 נאמי וכו': אני מדבר רכות אל ההולם בי והנה הוא נהנה מרכושי. / 13 סף: כלה. פעמי: רגלי. / 14 פעמי צד: לכד צעדי. מלשון צדו צעדנו מלכת ברחובותינו (אי' ד: יח). יליד ציד: בן עשו (בר' כה: כז). בכת נכבד: בכת ישראל. ושפע: הלשון על פי שופ' יד: ו. / 15 גדי וכו': הלא דינו של גדי לפחד מגור הארי, ואיך יגור אתו. והוא משל למצבם של ישראל בין אומות העולם. מועדי: קץ ישועתי. / 16 מועדי: כמו: בית מועדי. כלומר ביהמ"ק. והצבי: והתפארת כלתה עמו. צבי מחמדי: כל תפארת. / 17 למול חוכבי: למול עיני הקב"ה אוהבי (לוי'). חוכבי וכו': סדר המלים: חוכבי ואוהבי רחק. / 19 בִּי: אנא. הדוך: רמוס. שורי: אויבי (תה' צב: יב). ולמזורי: לפצעי. צרי: תרופה. ותרחיב צעדי: ותוציאני למרחב (ש"ב כב: לו). / 20 צעדי וכו': שיהו פעמי מכוונות. נוה הראל: אל בית המקדש הבנוי מחדש (יח' מג: טו).

מבנה הפיוט הוא של שיר איזור מובהק. אבל הוא שקול במשקל הברתי, וב'אזורי' מופיעים, לכד משני החרוזים הקבועים (ד"י) שני צורות של חרוזי-משנה, המתחלפים ממחרוזות למחרוזות.<sup>21</sup> גופי הסטרופות עשויים שלושה טורים מחולקים לשתי צלעות; אלו מביאות שש הברות כל אחת. האזורים עשויים שני טורים המתחלפים לחמש צלעות: ארבע מהן מביאות חרוז מתחלף וארכן שלוש הברות, ואילו החמישית מביאה חרוז קבוע וארכה ארבע הברות. הסכימה הסבוכה של מערכת החרוזים בכל מחרוזת היא לפי זה: אא אא בבבבג דדדדג (ג — החרוז הקבוע של האזורים). ועדיין לא נתקרה

21 צורת חריזה זו, שמתירה לפייטן להכניס לאזורים חרוזי משנה מתחלפים מסטרופה לסטרופה. ידועה גם מן המושח החילוני, אם כי היא נדירה יותר שם. לפני עיני הראב"ע ריחף בשיר הזה מן הסתם כמופת המושח המפורסם של משה אבן עזרא 'ליל מחשבות לב אעירה' (דיואן רמב"ע, מהד' ח' בראדי, עמ' רעד, סימן רנח). שזכה לכמה חיקויים ובתוכם גם מידר' ר' יהודה הלוי הצעיר; עיין ש' אברמסון, 'אגרת רב יהודה הלוי לרב משה אבן עזרא', ספר שירמן, ירושלים תשל"ל, 397 ואילך. המבנה המתוחכם של השיר הזה, שמקורו, אגב, במושח ערבי (ש"מ שטרן, 'חיקוי מושחות ערביים בשירת ספרד העברית', תרביץ, יח (תש"ז), 168 ואילך). שימש דוגמה גם לשירי קודש אחרים, ור' אברהם אבן עזרא בעצמו עשה כמתכונתו (עיין מהד' לוי, סימנים 70, 72, 113, 168). השיר שלפנינו מעוצב במבנה סטרופי מתוחכם הרבה יותר, אלא שאין הוא שקול לפי השיטה הכמותית, וחרוזי-המשנה של אזוריו מתחלפים.

דעתו של הפייטן בחוקי המשקל והחרוז הבלתי אפשריים כמעט שככל עצמו בהם, עד שהחליט ליסד את כל יחידות השיר (כולל הצלעות של גופי המחרוזות, שהן בעצם יחידת שיר אחת) על שרשור, שהוא בהרבה מקרים צימוד שלם. ואף על פי כן הרי זה שיר מרשים ביופיו, ואילו הוא נקרא בקריאה שקולה ובקול רם הרי הוא מוסיקה גמורה.

אצל רוב שאר המשוררים הצורות פשוטות יותר, ומספר הגאולות ההברתיות והבלתי שקולות שבעזבון רובם עדיף על מספר הגאולות השקולות במשקלים כמותיים. ואין פלא בדבר, כי הפייטנים ביקשו לתת בגאולות ביטוי שוטף, חופשי ככל האפשר, לרגשותיהם. הגאולות, הן של ר' שלמה אבן גבירול והן של הבאים אחריו, הם שיאים מרשימים בעולמה של היצירה הפייטנית בכלל, ובפיוטי היוצר אין דומה להן מן הצד האמנותי הטהור. בנוף הקלאסיציסטי, ההגותי, הקר קמעה, המתוחכם והמפוכח של הפיוט הספרדי, מרעידות הגאולות מיתרים של פשטות מרגשת. הן מעמידות זה מול זה בהאנשה אליגורית מורכבת את הגיבורים המרכזיים של ההיסטוריה היהודית בדורשי חי ואותנטי, שמתוכו מצטיירים, מעבר לדברים הנאמרים ולמעלה מהם, קוי האופי של הנפשות הפועלות, ובעיקר — מערכת היחסים הסבוכה, המתוחה, רבת הפנים והתהפוכות, הקושרת אותן זו אל זו. שוב ושוב מתנסחים בהן, בלשון המשורר, דברי האהבה והנחמה והנאמנות של האל, המאשרים ומאשרים את הברית הנצחית שבינו לבין כנסת ישראל. השיחה הדראמאטית, שהמשורר משתתף בה לעתים אף הוא כפרקליטה של האומה, נוגעת לעתים בלב הבעיות הקיומיות של עם ישראל וחושפת את מורכבותן המתוחה והמיוסרת. מרחק עצום התרחקה שירת הקודש העברית בפניה זו מן התמימות הבוטחת, החד-ממדית, של הפיוט המזרחי. מעתה יש בה גם דברים שמעבר לסטיריאויטיפים, ורעיונות המשוררים מתממשים בה כהווייתם, בלי 'תיאום עמדות' מוקדם עם איזו אידיאולוגיה רשמית, מפקחת ומוססת. הגאולות מוסיפות אקורד לירי צרוף למערכת היוצר הספרדי ומשרות עליה אורה של רוח, של געגועים ושל תקווה. אופיין הלאומי מוסיף מימד נחוץ ומשלים למהלך השכלתני על פי הרוב, והפרסונאלי לעתים קרובות, של קטעי היוצר האחרים.



## מבוא

ראשיתה של האסכולה הפייטנית המרכז-אירופית בדרומה הביזנטי של איטליה, המשכה באיטליה המרכזית והצפונית, והמשך המשכה בכיזן. כאשכנז ובצרפת.<sup>1</sup> מצד ההיקף הגיאוגרפי הרי זו אימפריה גדולה, גדולה הרבה משהיתה זו הספרדית בראשיתה. היא גם נוסדה קודם לאחותה, כפי שציינו, בכמאה שנים תמימות: ראשיתה שלה באמצע המאה התשיעית בערך, בעוד ראשיתה של הספרדית באמצע המאה שלאחרי כן.<sup>2</sup> אבל מצד רמת היצירה הספרותית בשתי האסכולות, מצד ההשפעה שקרנה משתיהן על סביבתן ומצד הצורות והתכנים שנתחדשו בהן — גדול ההבדל בין השתיים. האסכולה הספרדית העלתה את היצירה הפייטנית לשיאים שלא נודעו בה כמותן מעולם, היא שינתה את פניה לחלוטין והפכה את עקרונותיה על פיהם, ואילו זו המרכז אירופית נותרה נאמנה למסגרות הקלאסיות של הפיוט ופיתחה את חידושיה בתוכן, אם בצניעות רבה ואם בקצת תעוזה, מבלי לחרוג מהן כמעט כלל.

ההבדל באופיין של שתי האסכולות מקורו בוודאי בהבדל שבאופי הוייתן התרבותית של הקהילות שמתוכן צמחו. זו הספרדית אימצה נתיבה חדשה ודפוסים חדשים לחיי הרוח שלה. זו המרכז אירופית (איטליה יוצאת מן הכלל הזה החל מן המאה הי"ד) נשארה צמודה אל מסורתה הקדומה של האומה ואף

1 כפי שצויין לעיל, צרפת הדרומית, הקרויה במחקר המסורתי 'פרובאנס', נכנסת החל מן המחצית השנייה של המאה השתים עשרה לערך למעגל ההשפעה הספרדית, ואין לראות בה עוד חלק מן האסכולה המרכז אירופית. אף על פי כן, ביצירת פייטני פרובאנס המאוחרים יותר עדיין שמורה לעיתים איוו נעימה מיוחדת המזכירה את המסורות המרכז-אירופיות. מכל מקום 'צרפת' של מרכז אירופה היא מן המאה הי"ב ואילך צרפת הצפונית בלבד.

2 לפי המקובל במחקר, פעלו ראשוני הפייטנים העבריים בדרום הביזנטי של איטליה במחצית השנייה של המאה התשיעית. אבל אין זה מן הנמנע שלפני 'ראשונים' אלה היה ראשון קדום מהם, הוא ר' חדותא בירכי אברהם, שפעל במחצית הראשונה של המאה, אי שם באירופה המרכזית, אולי בדרום איטליה; עיין על כך ע' פליישר, חדותא בירכי אברהם, עמ' ז ואילך. ואולם יצירתו של ר' חדותא עדיין אין בה אלא מעט מקי היחוד של האסכולה המרכז אירופית ועל כן אין אנו מביאים אותו בחשבון בסקירה דלהלן ובפרקים שלאחר כך, אלא במקרה הצורך.

צמצמה עצמה יותר ויותר במסגרתה. ההשכלה החילונית, רחבות האופקים התרבותיים, הזיקה אל העולם החיצון והנכונות האמיצה להתמודד עם אתגרים קשים של מציאות רוחנית זרה, חישלו, עד לשלב מסויים לפחות, את ההוייה הרוחנית היהודית בספרד ועיצבו מסגרות חדשות לקיומה. יהודי מרכז אירופה לא ביקשו להתנסות בכגון אלה. הם ביצרו בשקדנות גדולה את עולמם הרוחני כפי שעיצבוהו בראשית דרכם, והרחיקו עצמם ביודעים מן הרצון לשנות ממנו כלום. גיחות של חכמים אל העולם הנכרי, והן היו מעטות, לא נעשו במקומות האלה אלא מאונס. הן נתרשו לשעתן ולצורך גדול, וכמעט מאומה לא הובא מן החוץ פנימה גם אחרי כן. יהדות מרכז אירופה היתה יהדות אוטארכית, שסיפקה את צרכיה מִשְׁלֵם וניזונה מעצמה בלא שנצטרכה ליותר ממה שהיתה מסוגלת ליצור. ממילא נעה יצירתה במעגל סגור, כשהיא מעמיקה והולכת, משתכללת והולכת, מתחדדת והולכת, אבל כמעט שאינה מתחדשת כלל.

חכמי מרכז אירופה, ובפרט חכמי אשכנז וצרפת, התייחסו אל העשייה הפייטנית בהערצה גדולה וראו בה מעשה נכבד ומצווה גדולה.<sup>3</sup> כל גדולי החכמים בגלילות הללו כתבו פיוט, וכמעט רק גדולי החכמים כתבו פיוט.<sup>4</sup> אבל שלא כמו בספרד, השירה לא נעשתה מקצוע במרכז אירופה, ומעולם לא הוכרה לה זכות לקיום עצמאי, מופרש ממקצועות העשייה הרוחנית האחרים. ממילא היתה השירה נתונה בידיים אמונות, שהדריכו אותה בדרך הטובה והסלולה וריסנו את מרדנותה הטבעית.

מובן שלמרות הכל איש לא כלא את הרוח גם במרכז אירופה; אלא שרוח השירה נשבה שם לאט, וסערות עזות לא הרעישו את עולמה. הפייטנות המרכז אירופית פיתחה את סגולותיה על פי דרכה, ונשארה, אם גם שחוחה במקרים רבים — תמיד נאמנה לעצמיותה. מן הצד הזה יש עניין רב בהוייתה, כי היא, סוף סוף, בבואה אמיתית של צרכיהם האמנותיים של יוצריה, על פי מה שהיו צרכים אלה באמת, ולא על פי מה שנתהוו עקב אתגרים זרים או מגעים תרבותיים פתוחים. מבחינה זו צופנת הפייטנות המרכז אירופית הפתעות מעניינות למתבונן בנבכייה בתשומת לב.

הפייטנות המרכז אירופית עולה באפוליה שבדרום מזרח איטליה באמצע המאה התשיעית לערך, כמו בלי משים.<sup>5</sup> תולדותיה בראשית צעדיה מתוארות

3 הדבר בולט כבר בראשיתה של האסכולה. ב'מגילת אחימעץ' המפורסמת (עיין עליה בפנים) מתוארים כל ראשי הקהל, אבות אבותיו של המחבר, כפייטנים. בתוך שבחיהם ובסיוכום פעלם מובלטת עשייתם בתחום הזה הבלטה גדולה. עיין ב' קלאר, מגילת אחימעץ', 12, טורים 11-12; 15, ט' 20-21; 27, 23-25. סיפורים המתארים פייטנים בפעילותם עיין שם עמ' 16, ט' 5-17; 27, 16-18; 29, 13-25.

4 מלבד הפייטנים שיינקבו להלן בשמותיהם ושהיו, ברובם, חכמים ידועים ומנהיגי קהילות, כתבו פיוטים גם ר' גרשם מאור הגולה, רש"י, רבינו יעקב חס, ר' יהודה החסיד, ר' אלעזר בעל הרוקח ועוד רבים אחרים ממנהיגי הרוחניים של יהדות אשכנז. על פעלם של כמה מחשובי פייטני אשכנז עיין כעת א' גרוסמן, חכמי אשכנז הראשונים, ירושלים תשמ"א, וכן א"א אורבך, בעלי התוספות<sup>4</sup>, ירושלים תש"ס, לפי המפתח.

5 על ראשית הפייטנות באיטליה הדרומית עיין ח' שירמן, השירה באפוליה; הנ"ל השירה



לפנינו בקוים ערים ורוטטים במגילת אחימעץ.<sup>6</sup> שבה, דבר מופלא באמת, משורטטים גם דיוקנאותיהם של ראשוני פייטני איטליה בחיות בלתי רגילה.<sup>7</sup> התעוררותה של איטליה הדרומית לפעילות פייטנית קשורה בוודאי באיזו התהדקות פתאומית, קודם לתקופה הזאת, של קשרי הקהילות בחבל ארץ זה עם מרכזי היהדות במזרח. עוזם של קשרים אלה עדיין מהדהד בפיסקות רבות של מגילת אחימעץ, המתארות בהרחבה תנועה ערה של חכמים ונוסעים מן המזרח לאיטליה ולהפך.<sup>8</sup> בדיקת החומרים הפייטניים הממלאים את המחזור האיטלקי מראה שקשרים אלה היו בהעדפה גדולה עם ארץ ישראל. כך נראה, אגב, גם מכמה מנהגי תפילה של קהילות איטליה הקדומות, אף על פי שאלה עוצבו לאחר זמן מחדש על פי פסיקות וקודיפיקציות חזרות ונשנות של חכמי בבל.<sup>9</sup> כזכור, האוריינטאציה של יהדות ספרד בראשיתה היתה, להפך, בבליית. גם מצד הזמן יש לראות את הפייטנות האיטלקית בראשיתה כהסתעפות של הפייטנות הארץ ישראלית, אפשר להוסיף: של הפייטנות הארץ ישראלית הקלאסית. כי אף על פי שמצד התאריך המדויק כבר יכלו פייטני איטליה הראשונים להיות מושפעים מיצירות מזרחיות בתר-קלאסיות, ניתן להניח בוודאות שרוב הפיוטים שהובאו מארץ ישראל לאפוליה יצירות קלאסיות היו. אכן, גם מה שנתר מן החומר הפייטני הזה במחזורי איטליה מעיד על כך.<sup>10</sup> ספרי התפילה של יהודי מרכז אירופה קלטו סך מרשים של פיוטים ארץ ישראלים, ליתר דיוק: סך גדול של פיוטים קיליריים; פיוטים אלה שימשו לא רק יסוד למחזורי מרכז אירופה, אלא גם דוגמה וסדנת-לימוד לפייטני האסכולה החדשה.

והדראמה, ב. 9 ואילך; ע' פליישר, פייטני איטליה.

6 תעודה מופלאה זו עדיין לא נתמצתה מצד חשיבותה ומשמעויותיה להכרת חיי היהודים באיטליה הקדומה, למרות המחקרים הרבים יחסית שנתבססו עליה. מעניינים בעיקר הרמזים המתחסיים במגילה ליצירה שוטפת ולשימוש שוטף בשירת חול עברית בזמנים המתוארים על ידי המחבר (עיין למשל 14, ט' 18-24; 29, 13-25).

7 מבין שלושת הפייטנים הנזכרים במגילה והידועים לנו גם על פי יצירתם, והם שפטיה, אמתי בנו, וסילנו, לא נותרו לנו יוצרות אלא בין פיוטי אמת. אבל היישוב בחיים של הפעילות הפייטנית, כפי שהוא מתועד במגילה, חשוב בלא גבול להבנת מקומה של שירת הקודש בחיי היהודים באירופה הקדומה.

8 עיין למשל מגילת אחימעץ, 14, ט' 13 ואילך; ט' 24 ואילך.

9 עיין בעניין זה א' שכטר, מחקרים בתפילה, 21 ואילך; שד"ל-גולדשמידט, מחזור רומא, 72 ואילך; ע' פליישר, חדותא בירבי אברהם, עמ' כג ואילך; הנ"ל, מנהגי קריאה, 42 ואילך.

10 אמנם בקובץ התפילות האיטלקי הקדום ביותר, הוא 'סדר חיבור ברכות' המפורסם, באות גם כמה קומפוזיציות מזרחיות מאוחרות יותר, כגון הקדושתאות של המשוררים ממשפחת זכיה, שפעלו כנראה בסוריה בסוף המאה העשירית לכל המוקדם (עיין בעניין זה י' דוידסון, סדר חיבור ברכות, 266 ואילך; ח' שירמן, שירים חדשים, 87 ואילך, וגם לעיל, 455) ועוד, אבל מכל אלה לא נשתמר במחזורי מרכז אירופה הממוסדים דבר. מלבד חומר קדם-קלאסי רב יחסית (עיין גם לעיל, עמ' 61), מבוססים מחזורי מרכז אירופה בעיקר על יצירות משל ר' אלעזר בירבי קיליר.

כדי להבין את מהלכה של הפייטנות המרכז אירופית לשלביה ולהסתעפויותיה, יש להבין תחילה את מקומה של הפייטנות בבתי הכנסיות של האזורים הללו בכלל. מן הצד הזה נתיחדה איטליה בראשיתה, וכן גם שאר מרכזי היצירה המרכז-אירופיים לאחר זמן, יחוד מפורש. יהודי מרכז אירופה לא התייחסו כנראה מעולם לסוגי הפיוט הקלאסיים הגדולים, כאל גורם ארעי ומתחלף בתפילה, אלא ראו בהם, כמו בנוסחים הקבועים, מרכיבים מוצקים ובלתי משתנים של המעמדים הליטורגיים שבתוכם שולבו. אנו זוכרים כמובן שההפך מזה היה יחסם של בני ארץ ישראל הקדומים אל שירת הקודש, ושיחס זה אפיין את הקיום הפייטני בכל המרכזים המזרחיים, וגם בספרד, כל השנים. יחס זה גם איפשר את התפתחותה של הפייטנות במשך הדורות וחייב בה ריבוי מופלג של עשייה יוצרת. העקרון שהתפילה המפוייטת עצמה היא רשות גמורה, כלומר שאין היא אלא אפשרות אלטרנאטיבית לתפילה בנוסח הקבוע, ושהטכסט הפיוטי נועד, בעקרון, להופיע ולהיעלם בקצב מהיר ככל האפשר, הוא עקרון בסיסי שאין שום הבנה במהותה של שירת הקודש שלנו אפשרית בלא התייחסות אליו. לא כך ראו יהודי איטליה הראשונים את הפיוט. הם קיבלו ממקורותיהם המזרחיים, הארץ ישראלים, את נוסחי הקבע כהוייתם ואת מערכות הפיוט כהוייתן, כמהויות מוצקות שאין לשנות מהן כלום, ושאין שום הבדל ביניהן מצד אופיין המחייב. אלא שנוסחי הקבע נתפשו מחייבים לימות החול ולשבתות הרגילות, בעוד נוסחי הפיוט נתפשו מחייבים לשבתות המיוחדות ולחגים. אלה ואלה מקודשים היו בעיני הקהילות, ואיש לא ביקש לראותם מתחלפים בשונים מהם. הפייטנים המקומיים לא ראו אפוא את יצירתם כמתחרה בפיוטים שהגיעו מן המזרח או כמיועדת לדחוק את רגליהם. במידה שיצרו בסוגים הקלאסיים הם באו רק להשלים את החסר, כלומר להשוות את מעמדם הליטורגי של הימים המיוחדים אלא לאלה, ולפייט פיוטים לימים שלא עוטרו בחומר ארץ ישראלי.<sup>11</sup> גם קטעי השלמה מקומיים אלה נתחברו מתוך בטחון גמור שלא יוחלפו בשונים מהם לעולם. עצם הרעיון שתפילת הרבים יכולה להכיל קטעים שאינם קבע גמור היה רחוק מלב יהודי אירופה המרכזית.<sup>12</sup> אמנם, בשלבים השונים של פעילות ההשלמה נותרו תמיד

11 מובן שהחומר הארץ ישראלי לא הגיע בבת אחת ולא כיסה את כל הצרכים מיד. זרימת החומר נמשכה בוודאי זמן רב, ויש לשער שפיוטים ארץ ישראליים קדומים, גם אם הגיעו מאוחר, דחקו לפעמים את רגלי היצירות המקומיות שנתחברו בינתיים למילוי הצרכים המידיים. כך יש להסביר את התופעה השכיחה למדי של מציאות פיוטים מקומיים, למועדים המעוטרים במחזוריים הממוסדים בפיוטים ארץ ישראליים.

12 כאשר לסוגים הקלאסיים, היוצרות והקדושתאות, אך בעיקר כאשר ליוצרות, אפשר להוציא מן הכלל רק את תכניות התפילה של שבתות החתנים, שנותרו כנראה פנויות זמן רב מאוד ליצירות לעת מצוא. לפיכך מרובים כל כך פיוטי היוצר לחתנים. בעיקר באשכנז, גם בתקופות מאוחרות מאוד, תקופות שבהן לא נכתבו עוד יוצרות כמעט כלל. חתונות נחגגו בפאר רב בקהילות אירופה המרכזית, ופייטנים נדרשו לשתף בזה פעולה בתנופה גדולה. כבר בין פיוטי אמתי יש מערכת יוצר (בת שלושה מרכיבים) וקדושתא מפוארת לחתן (ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 60 ואילך, 86 ואילך). לכבוד שבתות חתנים

שטחים פנויים לאיזו תנועה. כי התפרשותם של החומרים הקדומים לא היתה תמיד ומיד שווה בכל הקהילות, ומעמדים והזדמנויות ליטורגיים שעוטר במקום פלוני בפיוטי 'יבוא', יש שעדיין נחשבו 'פנויים' ליצירה מקומית בקהילות אחרות. גם לא כל מה שיצר פייטן מקומי בקהילה זו כדי למלא חסר בסידור, נתקבל מיד ולנצחים אפילו במקומו, כל שכן במקום הסמוך למקומו. עד לשלב מסויים היתה תנועה ערה גם בהעלאת מעמדן של שבתות רגילות למעמד של שבתות מיוחדות, בין באופן קבוע, על פי מקומן בלוח השנה,<sup>13</sup> ובין באופן ארעי וחד פעמי לרגל איזה אירוע בחיי הכלל או הפרט. כל ההיערכויות החדשות הללו הזמינו ועודדו פעילות פייטנית. אבל השטחים הפנויים נתמלאו עד מהרה, וככל שנתבצר מעמדם של הקטעים החדשים בתפילה הרשמית נתמעט הצורך בפעילות הפייטנית בתחומים האלה. פנויה לחלוטין לתנועה ולהתחלפות נותרה בכל המקומות רק חלקת הסליחות והקיינות:<sup>14</sup> בתחומים הללו לא נהוו קביעות עד מאוחר מאוד, ובהרבה מקומות לעולם לא. הפעילות היוצרת של הפייטנות המרכז-אירופית אכן נתמקדה, משלב מסויים ואילך, יותר ויותר בסוגים הללו.

(שבתות שלחופה) פייטו משוררי אשכנז גם סוגי פיוט לא קונבנציונאליים (עיין עוד להלן, 626). ובתוך זה 'רשויות' מפוארות. במידה מסויימת היתה גם דינן של שבתות מילה כדן שבתות החתנים. תנועה מסויימת נותרה בקהילות אשכנז גם בתכניות התפילה של השבתות שבין פסח לשבועות, שבהן נהגו לומר זולתות של גזירות (עיין להלן, 697). במבחר הזולתות הללו נבדלו הקהילות אלו מאלו, ורבות מהן אמרו פיוטים שנוסדו על גזירות מקומיות. זולתות על גזירות חדשות גם דחקו לפעמים מן התפילה את אלה שנכתבו לזכר מאורעות קדומים יותר.

אמנם בעניין קביעותם של פיוטי היוצרים בתכניות התפילה של קהילות מרכז אירופה היו כנראה הבדלים ניכרים בין המרכזים השונים. מוצקות במוחלט היו בעניין הזה קהילות אשכנז, להוציא, כנזכר לעיל, שבתות חתנים ובמידה מסויימת שבתות של בריתות מילה. קהילות הדרום, ובפרט קהילות איטליה (המאוחרות) היו פחות נוקשות בעניין זה, ובמחזורים רבים שלהן מובאים להזדמנות ליטורגית אחת, לעתים קרובות, כמה וכמה יוצרות כזה אחר זה. אמנם אין בטחון בכך שכוונת עורכי המחזוריים היתה להציע את הקטעים לבחירה חופשית. סביר יותר לומר שהקבצים מייצגים סיכום של כמה מנהגים קבועים של מקומות שונים. מתוך רצון לאפשר לחזן לומר את הפיוטים שנקבעו במקומו.

13 במהלך הזה קיבלו שבתות רבות מעמד של שבתות מצויינות. כך למשל נכתבו יוצרות לשבתות ראש חודש, לשבתות חנוכה, לשבתות שבין פסח לעצרת, לשבתות ההפסקה שבין ארבע הפרשות, לשבתות שלפני שלוש הרגלים, וכן לשבתות של פרשות חשובות במיוחד כגון שבת בראשית, שבת שירה ושבת שובה. שבת יתרו ושבת ואתחנן (לכבוד קריאת עשרת הדברים) וכיוצא באלה. כל השבתות הללו ציפו לעיטורים מקומיים, כי יוצרות לשבתות לא הגיעו מן המזרח, לבד, אולי, מן היוצרות לארבע הפרשות.

14 וכבר הוצאנו מן הכלל לעיל (הערה 12) את שבתות החתנים ושבתות המילה. באיטליה המאוחרת יותר, וכבר לאחר קליטתן של ההשפעות הספרדיות ושל האיטלקיות-הלועזיות, מתפתחת יצירה ענפה של שירי-יד לא-ליטורגיים, שכוונו לעטר מעמדות והתכנסויות של חבורות שונות, שלא במסגרת תפילות החובה. חומר זה אינו נוגע לענייננו.

על יחסם המיוחד של יהודי מרכז אירופה לפיוטים ועל אהבתם והערצתם להם יש בידינו עדויות חיצוניות לרוב. עדויות אלו קדומות מאוד, ואם כי כולן אשכנזיות, אין ספק שהן מלמדות על עמדת יהדות מרכז אירופה כולה.<sup>15</sup> ראייה לדבר תוכל לשמש גם פריחתה של פעילות ענפה בפרשנות הפיוט באשכנז, פעילות שהשתתפו בה גדולי החכמים, במשך דורות ארוכים.<sup>16</sup> בשום מקום, לבד מאשר באשכנז, לא העלו חכמים קדמונים על הדעת עיסוק פרשני שיטתי ביצירות פיוט, וגם אי אפשר היה שיעלוהו על הדעת, כל זמן שהטכסט הפיוטי, גם המרשים והחשוב ביותר, לא נחשב אלא כתושב ארעי בתפילה. רק לאחר שנקבעו באופן סופי ומוחלט גם תכניותיהן של התפילות המפוייטות, ורק לאחר שהטכסטים עצמם נתקדשו בעיני המתפללים קדושה מופלגת, אפשר היה לתהות על פשרם ולפלפל במשמעותם, ואף לגלות בהם רמזות לעניינים שבסוד, כאילו כתבי קודש הם.

בתוך כך עוררו הפיוטים אצל חכמי אשכנז עניין גם מצד עצמם, כהווייה ליטורגית, והם התחילו תוהים על אופי סוגיהם ועל המגדיר אותם מצד תבניותיהם ותכניהם. הערות בנושאים אלה, מהן חריפות ומעניינות מאוד, פירוז חכמי אשכנז בפירושים שכתבו על פיוטים שונים. הגדיל לעשות בזה ר' אפרים בר יעקב מבונא, פייטן פורה בעצמו, שהקדיש מאמצים רבים לא רק בשביל ללבן משמעותן של לשונות פיוט, אלא גם בשביל לעמוד על מהותה של הפייטנות בכלל ועל מהות סוגי הפיוט העיקריים.<sup>17</sup> באשכנז נכתב במאה השלוש עשרה גם החיבור היחיד שהוקדש בימי הביניים לנושא פייטני תיאורטי, הוא 'ספר קרובה' הנודע, שבא לפרש, בדרכי הרמזיה והסוד, על פי שיטת חסידי אשכנז, דברים במבנה קדושתאות ויוצרות שנקלטו במחזורים.<sup>18</sup>

15 דברים מעניינים בסוגיה זו עיין למשל בספר חסידים, מהד' מרגליות סימן קיד: 'המשנה מנהג ראשונים, כמו פיוטים וקרוֹבֵץ שהנהיגו לומר .... ואמר קרוֹבֵץ אחרות עובר משום אל תסג גבול עולם' וכו' (מש' כב: כח). ועיין שם בסימן תרד: 'ויש שימות שמשנה מנהג הראשונים, כגון פיוטים שהורגלו לומר קרוֹבֵץ דרבינו משולם, שאחד אמר קרוֹבֵץ אחרת ומת בתוך שלושים יום. ואחד לא רצה לומר אין צור חלף מת בתוך שלושים יום'. הכוונה ב'קרוֹבֵץ דרבינו משולם' לקדושת יום הכיפורים של ר' משולם בירבי קלונימוס. 'אין צור חלף' הוא זולת של שלמה הבבלי לשבת חנוכה.

16 על אסכולת פרשני הפיוט באשכנז עיין א"א אורבך, ערוגת הבושם, כרך ד. עיין גם צונץ, המנהג, 23 ואילך. רשימה של חכמים שעסקו בפירושי פיוטים אם מעט ואם הרבה עיין שם, 194 ואילך. הרשימה מכילה לא פחות מ-73 שמות, ובתוכם שמותיהם של גדולי אשכנז כולם. בין כתבי היד האשכנזיים שכיחים מאוד קודכסים, ביניהם גדולים ומקיפים, המכילים פרשנות שיטתית על פיוטים. המופלא מכולם ספר ערוגת הבושם לר' אברהם ב' עזריאל מחכמי ביהם, בן המאה ה"ג, שיצא לאור כנ"ל במהדורת א"א אורבך, בשלושה כרכים גדולים. כנ"ל המבורג 152 ו-153, מן הקודכסים החשובים של פרשנות הפיוט, הופיעו זה עתה במהדורה פכסימלית, בידי נ' רות (ירושלים תש"ס).

17 הערותיו של ר' אפרים מבונא בעניינים אלה לוקטו בידי א"א אורבך, במבוא שלו לערוגת הבושם, ד, 39 ואילך.

18 עיין א"מ הברמן, ספר קרובה. מלבד קדושתאות קיליריות נדונות ב'ספר קרובה' גם מערכות יוצר של שלמה הבבלי ור' שמעון בר יצחק.

תוכן החיבור מעניין להפליא, כי הוא מראה באיזו מידה אכן היו חכמי אשכנז הקדומים ערים לפרטי המבנה המסובכים של מערכות הפיוט, ובאיזו מידה של רצינות חמורה התייחסו אל מאפייניהם. וגם אם התשובות שנתנו לשאלות שהעסיקו את רוחם בנושאים האלה היו רחוקות, הנה בעצם העמדת השאלות ובהתייחסות אל ענייני הצורה של הקומפוזיציות יש לימוד גדול, לא רק לעניין רמת חריפותם של המחברים, אלא גם לעניין תפישתם את מקומה של הפייטנות במערכות חיי הרוח של עצמם ושל קהילותיהם.

תנאי עבודתם של ראשוני הפייטנים המרכז אירופיים לארצותיהם ולמושבותם צריכים אף הם עיון. יש לזכור שאפוליה, האיזור שבו נכתבים ראשוני החיבורים הפייטניים באירופה, אינה גובלת בארץ ישראל; לשון אחר: שהתפשטות העשייה הפייטנית מן המרכזים המזרחיים הגדולים למרכז האיטלקי החדש לא היתה ישירה וטבעית, כמו, דרך משל, התפשטות הפיוט מארץ ישראל לבבל או למצרים, ומשם למגרב ולספרד. קשריה של איטליה עם ארץ ישראל בראשיתה, גם אם היו תכופים ואינטנסיביים — קשים ומקוטעים היו. זרימת החומרים המזרחיים לאיטליה היתה מושפעת בוודאי מגורמים פוליטיים וכלכליים מתחלפים. פייטני איטליה הראשונים לא למדו את מלאכת השירה בבתי ספר רשמיים לפייטנות וגם לא מספרי לימוד שיטתיים ומוסכמים. הם למדו לכתוב פיוטים על פי הקטעים שהגיעו אליהם ועל פי הבנתם ותפישתם שלהם באופיים ובמהותם. אבל הרכב החומר הפייטני הארץ ישראלי שהגיע לידי האיטלקים היה בוודאי מקרי. הוא הגיע לאיטליה באמתחתם של חכמים נודדים ובצורות הספרים שרכשו עולי רגל איטלקים, בביקורים, מקריים או לא, בארץ ישראל. החומר היה בוודאי רובו מעולה, מזימרת הארץ, וקיבל בוודאי, מלכתחילה או בדיעבד, גושפנקה של איזו סמכות מלומדת. אבל יחד עם הפיוטים הללו הגיעו לאיטליה בוודאי גם קטעים יוצאי דופן, יצירות חריגות וקיוניות שנידחו במזרח.<sup>19</sup> פייטני המקום לא יכלו בשום פנים להבדיל בחומר שהגיע לידם בין עיקר לטפל, בין שגור לחריג. אלה ואלה נראו בעיניהם בוודאי הלכה למשה מסיני. הם גם לא יכלו להכיר באופן אינטימי ואותנטי, את 'כללי המשחק' הפייטניים, וקריאתם בטכסטים שעל פיהם למדו לפייט היתה בוודאי בהרבה מקרים תמימה ואף מוטעית.<sup>20</sup> הם יכלו להפריז באופן טבעי לגמרי בחשיבותם של פרטי צורה ותוכן שוליים ולראותם מחוייבי המציאות לחלוטין לסוגי השירה הנתונים, ויכלו באותה מידה להתעלם התעלמות גמורה מפרטים אחרים, חשובים באמת. הם גם יכלו

19 על אפשרות זו הערנו גם לגבי האסכולה הספרדית, לעיל, 488, 562.

20 הוא הדין גם לגבי העברית הפייטנית, שלימודה עלה לפייטני איטליה במאמץ רב. ערכובם, התמים והמקסים לפעמים, של מטבעות לשון חזל"ות בפיוטים, תופעה אופיינית כל כך לפייטנות המרכז אירופית בעיקר בראשיתה, מקורו בלא ספק בתפישה לקויה של פייטני איטליה הראשונים באופייה של לשון הפייטנים. עם הזמן חל בזה שיפור, אם כי לאורך כל תקופת קיומה של האסכולה, לשונה נבדלת בזה בעליל מלשון הפייטנות המזרחית האותנטית.

להניע דגמים ותבניות ממקומותיהם למקומות לא־להם בחופשיות יתירה, מה שלא עשו כן פייטני המזרח, שהמסורות הגדולות של היצירה הפייטנית היו מבוררות בידיהם. רצונם העז של פייטנים מקומיים לחקות באופן מדויק ככל האפשר את המודלים הקדומים יכול היה להביאם אל הטעות הגמורה אם, למשל, המודלים שהגיעו לידיהם ניזוקו בדרך ולקו בחסר.

בהתפתחות הנמשכת של האסכולה יש לקחת בחשבון, כמובן, גם את הזרימה המתמדת והמתמשכת של חומרי פיוט מן המזרח לאיטליה ולארצות מרכז אירופה בכלל. חומר זה, אף על פי שהמקום שנשאר פנוי לקליטתו הצטמק יותר ויותר ואף נעלם, עדיין נתקבל, בפינה זו או אחרת, לפחות כמודל אלטרנאטיווי או משלים לדפוס השירה המקובלים. נופה של הפייטנות המרכז-אירופית נתגוון מכוח המודלים החדשים הללו יותר ויותר, עד שהוא נראה, לפחות באשר לַחלקה שאנו באים לדון בה, מנומר למדי, לא פחות ולעתים אף יותר מן הנוף המקביל של הפייטנות הספרדית. לתחושת הססגוניות בנקודה הזאת מוסיף הטיטוש המוחלט שניטשטש בעיני פייטני האסכולה הגבול בין המרכז והשוליים בשימוש בתבניות השיר. כי במזרח, וכן גם בספרד, תמיד היתה העדפה מפורשת בפייטנות היוצרת למסגרות־צורה מסוימות בכל סוג וסוג, העדפה שלצידה בלבד נתקיימו כל האפשרויות הנוספות, המשניות. בפייטנות המרכז אירופית נראו כל המודלים שווי מעמד וזכויות לכאורה, וכולם נחשבו ראויים באותה מידה לחיקוי. העובדה שבין האפשרויות האלטרנאטיוויות עמדו זו ליד זו תבניות קדומות רבות־יוקרה ודגמי שיר מאוחרים שכל קיומם החל בהתבוננות מעוותת באיזה פיוט חריג, לא הפריעה לאיש.

אל המודלים ששימשו את פייטני מרכז אירופה יש להוסיף משלב מסויים ואילך, גם את המודל הספרדי. ספרד הפייטנית השפיעה על האסכולה המרכז אירופית בשתי נתיבות נפרדות. אל אשכנז היא הגיעה דרך צרפת, וכבר ביצירתו של הקדום מבין פייטני צרפת הגדולים, ר' יוסף טוב עלם, יש עדויות מובהקות לקיומה.<sup>21</sup> לאיטליה, ומשם לביזנץ, באה ההשפעה הספרדית, על פי המקובל במחקר, בעקבות שהותו של אברהם אבן עזרא באיטליה בין השנים 1140 — 1148. שני המרכזים נענו לאתגר הספרדי על פי דרכם ומזגם: האשכנזי מעט ובהיסוס, והאיטלקי והביזנטי הרבה ובהתלהבות.<sup>22</sup> הפייטנים האשכנזיים קיבלו מן הספרדים בקצת יצירתם חוקי חריזה ומשקל, אם כי נהגו

21 ר' יוסף בר שמואל טוב־עלם הושפע כנראה מפייטנותו של ר' יוסף אבן אביתור, וסימני ההיכר הספרדיים בפיוטיו, בעיקר בהושענות ובחריזות הוולתות בפיוטי המעריב, נראים קשורים במודלים אביתוריים. תלותו של טוב עלם באבן אביתור בפיוטי ההושענות כבר צוינה בידי צונץ, תולדות הפיוט, 137.

22 מועטת יותר היתה היענותם של הפייטנים בביזנץ להשפעה הספרדית. אבל היא ניכרת יפה גם אצלם בגופי היוצרות (עיין לעיל, 508). במבנה הסטרופי של האופנים, ובפיוטי המי כמכה.

בהם בכבדות.<sup>23</sup> הם גם נדחפו ליצור, על פי הדוגמה הספרדית, בסוגי שירה שהפייטנות המרכז-אירופית לא נזקקה להם קודם. בין כך ובין כך נותרה פייטנותם נאמנה ברובה המכריע לדגמים המסורתיים של האסכולה המרכז-אירופית. האיטלקים נכנעו לדוגמה הספרדית יותר מאחיהם שבצפון וויתרו לטובתה על רוב דגמי יצירתם המסורתיים. אבל תקופת חדירתה של ההשפעה הספרדית לאיטליה היתה מאוחרת, וכבר היא חלה ברובה בזמן שבו כמעט אין כותבים עוד פיוטי יוצר.<sup>24</sup> גם חדירתן של ההשפעות הל עזיות, האיטלקיות, לשירת הקודש העברית באיטליה, החל מן המאה הי"ד לערך, אינה נוגעת עוד לענייננו מטעם זה.

מספר הפייטנים שפעלו במרחב המרכז אירופי במשך השנים היה גדול מאוד. אבל מספר בעלי היוצרות שבתוכם פחות מרשים. לצורך עיונינו חשובים בעיקר ראשוני המשוררים, שתחמו גבולות ליוצר המרכז-אירופי ועיצבו את עיקרי הדגמים שמתוכם בחרו המאוחרים מהם מופתים ליצירתם. מבין ראשוני המשוררים באיטליה חשובים לענייננו בעיקר שניים, אחד מהם איש אפוליה, אמתי בן שפטיה,<sup>25</sup> ושני מהם איש מרכז איטליה או צפונה, ר' שלמה בר יהודה הבבלי.<sup>26</sup> יוצרותיו של אמתי חשובים במיוחד לענייננו, ואפשר לומר שאילמלא ידענו לקבוע לפייטן הזה זמן ומקום מדויקים ואילמלא נתקבצו לידנו לא מעט מפיוטיו לא היינו יכולים לשחזר בשום אופן את ראשית התהוותו של היוצר האיטלקי. שלמה הבבלי השלים את מסכת חידושיו של אמתי, ביצר את הישגיו ועיצב בעצמו דגמי שירה שנעשו מופת להרבה יצירות מאוחרות יותר בכל רחבי הגלילות המרכז אירופיים. שלמה הבבלי היה מורם של כל בני מרכז אירופה בפיוט, ובפרט בכל הנוגע לעיצוב היוצר. סך גדול של בעלי יוצרות, חלקם איטלקים וחלקם כנראה בני דרום מזרח אירופה, ניכרים כשייכים לאסכולה על פי חותם השפעתו הטבוע על

23 הפייטן האשכנזי הקדום ביותר המנסה לשקול במשקלים כמותיים הוא לפי הנראה ר' מאיר בר יצחק ש"ץ. שכבר לא היה בין החיים בימי הפרעות של מסע הצלב הראשון (1096). למן ימיו ואילך רבים פייטני אשכנזי השוקלים שיריהם במשקלים כמותיים, אבל רובם בלא חן ובפגיעות קשות וטיפוסיות בחוקי הדקדוק.

24 אבל גם מעט היוצרות הכתובים אחר כך, שומרים, בעיקר באשר לגופי היוצר והזולות, על דגמיהם המסורתיים, הקדומים. בשני מרכיבים אלה לא יכלה ספרד להשפיע הרבה, כי היא עצמה לא יצרה בהם אלא מעט ובדרך כלל בלא לחדש חידושים.

25 פיוטי אמתי בן שפטיה לוקטו בידי ב' קלאר בילקוט הפיוטים שצירף למחדורות מגילת אחימעץ שלו, עמ' 60 ואילך. משם לוקטו הפיוטים בתוספת-מה ע"י יונה דויד, שירי אמתי. על קביעת גבולות הקורפוס של אמתי עיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 134 ואילך, ועיין שם, עמ' 163, פיוט נוסף של אמתי. שני גופי יוצר נותרו בידנו גם מידי ר' זבדיה, שהיה לפי דעת רוב החוקרים, בן דרום-איטליה גם הוא, ואולי בן דורו של אמתי: אחד מהם נדפס בידי יונה דויד, שירי זבדיה, 53 ואילך, שני מהם (לא שלם) בידי ע' פליישר, פייטני איטליה, 163.

26 פיוטיו לוקטו בידי ע' פליישר, פיוטי שלמה הבבלי, אופן אחד שלו שהיה לפני צונץ, חסר.

יצירתם. לעיצוב הסוג לפי הנוסח המרכז אירופי הרימו תרומה חשובה מאוד גם ראשוני פייטני אשכנז, משולם בר קלונימוס, שמסורת קדומה רואה בו תלמיד של שלמה הבבלי, ושמעון בר יצחק, שניהם בני ראשית המאה הי"א, ור' מאיר בר יצחק ש"ץ, שפעל במחצית השנייה של אותה מאה. חשיבות מיוחדת נודעת לענייננו גם ליצירתו של ר' יוסף בר שמואל טוב עלם שפעל בדרומה של צרפת לקראת אמצע המאה הי"א, וכן לר' בנימן בר שמואל, שמסורת קדומה למדי ראתה בו את לר' יוסף טוב עלם, אף שמלומדים בני זמננו נוטים לראותו פועל בביונץ דווקא.<sup>27</sup> מבני המחצית השנייה של המאה הי"א והמחצית הראשונה של המאה הי"ב נוגעים לענייננו חיבוריהם של ר' מנחם בר מכיר מרגנסבורג ושל ר' אליעזר בר נתן (הראב"ן), שנפטר בזקנה מופלגת אחרי שנת 1152; שניהם תרמו תרומה ניכרת לגיבוש פני היוצר באשכנז. שלושת פייטני אשכנז הגדולים, ר' אפרים מרגנסבורג (מת בשנת 1175), ר' אפרים מבונא (מת אחרי שנת 1196) ור' ברוך ממגנצא (מת בשנת 1221), חיברו אף הם יוצרות חשובים. ביצירתם של אלה, אך קצת גם ביצירות קודמיהם, ניכרת כבר השפעתה של הפייטנות הספרדית. יותר מכולם הושפע מן הספרדים ר' מאיר מרוטנבורג (1215 – 1293), פייטן חשוב ומוכשר, שאתו נחתמת פחות או יותר הפעילות הרצופה של בעלי היוצרות האשכנזיים.

פחות מסודרת, למרבה הצער, הכרונולוגיה של פייטני ביונץ הקדומים חלק מהם, ובתוך זה גם כמה בעלי יוצרות בולטים, כגון דויד בר הונא, שבתי בר משה מרומי, יחיאל בר אברהם,<sup>28</sup> בנימן בר זרח,<sup>29</sup> יהודה בר מנחם ויצחק בר יהודה,<sup>30</sup> כמעט שאי אפשר לומר עליהם יותר ממה שנלמד מיצירתם. 'סל

27 עיין על כך ח' שירמן, שירים חדשים, 421. ביצירתו של ר' בנימן בר שמואל, החותם גם 'פיוטין', עסק הרבה י"ל וינברגר; עיין למשל במאמרו 'שירים חדשים מהתקופה הביזנטית', HUCA, כרך מג (1972), חלק עברי, עמ' א ואילך, ובספרות הנוכחת שם. יוצרו של ר' בנימן בר שמואל לפסח, העשוי לפי הדגם שעוצב בידי ר' שלמה הבבלי (תחילתו 'אז בהעביר סוררים'; א. 2099) נדפס בידי ש' ברנשטיין, פיוטים ופייטנים חדשים מהתקופה הביזנטית, ירושלים תש"א, 86 ואילך. עניין מקומו של ר' בנימן בר שמואל רחוק מלהיות מוכרע ויש בו פנים לכאן ולכאן. העדויות שהועלו למען קביעת מקומו בביונץ אין בהן הכרעה בשום פנים. הנימוק היחיד שאפשר לראותו ככד משקל לכיוון הזה (והוא לא הועלה עדיין) הוא, שביוצר לסוכות 'אכף ואכף ואשא דעי לגבוה' המיוחס לו, באה אחרי הסטרופה השלישית מחרוזת קדוש משורשרת, דבר שלא יעלה על הדעת באשכנז הקדומה (עיין על כך להלן, 633). אבל יוצר זה חתום רק 'בנימן' ואין בטחון גמור שהוא לר' בנימן בר שמואל (עיין צונץ, תולדות הפיוט, 119).

28 ר' יחיאל היה כנראה אבי ר' נתן בעל הערוך. מאמר ממצה עליו כתב ח' שירמן, השירה והדראמה, כ. 30 ואילך.

29 עיין עליו צונץ, תולדות הפיוט, 120 ואילך, 239 ואילך, 615. אין בטחון בשייכותו לאיזור הביזנטי. לדעת צונץ פעל ר' בנימן באמצע המאה הי"א.

30 עיין עליהם אצל צונץ, תולדות הפיוט, לפי המפתח. קטעים מיצירתם של כמה מן הפייטנים הנזכרים עיין אצל ח' שירמן, השירה באיטליה, וי"ל וינברגר, פייטני יוון, לפי ערכיהם.



הפיוטים' הבא אלינו מהם מוכיח בלא ספק את שייכותם לאסכולה המרכז אירופית, אבל סגנון כתיבתם, הנראה קדום לעין הבוחנת, איננו נותן אחיזה כרונולוגית בדוקה. העובדה שהם כנראה איטלקים או בני הגליליות הביזנטיניים נלמדת מהעדר איזכורם במקורות האשכנזיים וכן גם מריכוז יצירתם במחזורים הדרום-אירופיים. אבל לימודים כאלה לא תמיד אמינים. תולדות שירת הקודש המרכז-אירופית זכו לתיאור מעולה מידי הראשון והגדול שבחוקרי הפיוט, יום טוב ליפמן צונץ, שבספרו המפואר *Die Litera-turgeschichte der synagogalen Poesie*, שיצא לאור בברלין בשנת 1856, מיצה את הנושא כמעט בשלמותו. המחקר שלאחר ימיו לא טיפל כיאות בחלקה הזאת של היצירה הפייטנית. מעטים מפייטני איטליה ואשכנז זכו למהדורות מדעיות של יצירתם. בתוך אלה עומדות לפנינו אסופות של כמה יוצרים שעזבונו חשוב לחקר היוצר, כגון אמתי בר שפטיה, שלמה הבבלי, שמעון בר יצחק, ושלוש פייטני אשכנז הגדולים בני המאה הי"ב: ר' אפרים מרגנסבורג, ר' אפרים מבונא ור' ברוך ממגנצא.<sup>31</sup> פיוטים חשובים משל בני האסכולה נקלטו במחזורי אשכנז וחלק מהם אף נדפסו במהדורות המודרניות של המנהג.<sup>32</sup> ואולם יותר ממה שנדפס משירתם עדיין שמור בכתבי יד ומחכה ליד גואלת. חקר הפייטנות המרכז אירופית בכלל עדיין שרוי בשלב התחלתי. שלבים נוספים בו יחשפו לא רק חידושים מעניינים ברוב הסוגים, אלא, לפעמים, גם יופי נדיר ומיוחד הראוי בהחלט לתשומת לב.

31 על מהדורות פיוטיהם של אמתי בר שפטיה ושלמה הבבלי עיין לעיל, הערות 25 ו-26. פיוטי שמעון בר יצחק לוקטו בידי א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, ושם כנספח פיוטי ר' משה בר קלונימוס, ובתוך זה זולת חשוב, עמ' קצג. פיוטי ר' אפרים מרגנסבורג עיין א"מ הברמן, ידיעות המכון, ד, עמ' קכא ואילך; פיוטי ר' ברוך ממגנצא עיין הנ"ל, ידיעות המכון, ו, מט ואילך; פיוטי ר' אפרים מבונא, הנ"ל, ידיעות המכון, ז, 217 ואילך.

32 עיין ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, 301 ואילך, צרור יצירות לשבת שובה. ועיין עכשיו גם במחזור לסוכות שהופיע מעזבונו, ירושלים תשמ"א.

## מעמד היוצר באירופה המרכזית

פייטני מרכז אירופה הרבו לכתוב פיוטי יוצר. אמנם, האסכולה ראתה לאורך כל תקופת קיומה את עיקר תפקידה בחיבור סליחות וקינות, אבל לפחות עד סוף המאה השלוש עשרה – משנה לשני הסוגים האלה היה היוצר על מרכיביו. נכון הדבר, הריבוי הזה עצמו לא היה גדול במיוחד, ולא השתווה בשום פנים להיקף היצירה פסוג במזרח הברתרקלאסי. כפי שראינו לעיל, רק חגים ושבתות מיוחדות זכו להתעטר בפיוטים במרכז אירופה. הביקוש לפיוטים היה ממילא מצומצם יחסית, ומיוחד למאורעות ליטורגיים יוצאים מן הכלל.

אבל ליוצרות של חג ושל שבתות מצויינות היה ביקוש מפורש בקהילות מרכז אירופה, כי לפי הנראה רק מעט מערכות יוצר הגיעו אליהן מן המזרח. ממצא זה אינו נטול משמעות להערכת מעמדו של היוצר בפייטנות המזרחית הקלאסית, ונראה שיש ללמוד ממנו שגם במרכז היצירה הגדולים של הפייטנות הארץ ישראלית לא היה הסוג נפוץ ביותר בעת ההיא.<sup>1</sup> אמנם, במחזורי מרכז אירופה יש כמה קטעי יוצר שלפי שיעור תפוצתם ולפי סגנונם ניתן לשער שהם 'יבוא' מן המזרח הקדום, אבל בטחון בכך אין, לפי שכל החומר הזה אנונימי. בתוך יוצרות אלה עומדים דרך משל גופי היוצר, האופנים והזולתות לארבע הפרשות שכבר דיברנו בהם לעיל כמה פעמים,<sup>2</sup> מערכת יוצר (אף היא בהרכב משולש) לראש השנה,<sup>3</sup> מערכת יוצר לסוכות,<sup>4</sup> וכן גוף יוצר וזולת לשמיני עצרת;<sup>5</sup> כולם מופיעים ברוב מחזורי המנהגים המרכז אירופיים,

1 עיין בעניין זה גם לעיל, 89 ואילך.

2 עיין לעיל, 92, וכן גם להלן, 643. כפי שכבר צויין, רק גופי היוצר לארבע הפרשות באים במחזורי אשכנז ואיטליה כאחד. אבל האופנים והזולתות, שנשמטו ממחזורי איטליה המאוחרים, היו כלולים בסדר חיבור ברכות, ומכאן שנוכחותם במרכז אירופה קדומה מאוד ואין להעלות על הדעת שנוספו במאוחר במחזור האשכנזי.

3 גוף היוצר 'מלך אזור גבורה' (דוידסון מ. 1529), האופן 'כבודו איהל כהיום ברחמים מלך' (כ. 61) והזולת 'מלך אמיץ ואיום' (מ. 1544). הזולת נשמט מרוב מנהגות אשכנז, אבל היה נהוג בכמה קהילות, עיין ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, 55. לגוף היוצר מוצמד במנהגי איטליה ורומניאה הסילוק 'מלך עתיק ימים' (מ. 1658) שלא הגיע לאשכנז; יש מקום לשער שהקטע היה קשור ליוצר במקורו.

4 גוף היוצר 'אכתיר זר תהילה' (א. 3301), האופן 'אמיר אותן סלה' (א. 18), והזולת 'אנא הושיעה נא' (א. 6280). שלושת הקטעים באים במחזורי אשכנז איטליה ורומניאה כאחד.

5 גוף היוצר 'אום כאישון ננצרת' (א. 1835) והזולת 'אמונים אשר נאספו' (א. 5622). הזולת אינו במנהג איטליה.

ומרובם עולה ניחוח של קדמות אותנטית. כאמור, אפשר שיוצרות אלה, או אחדים מהם, כבר עמדו לפני ראשוני פייטני איטליה לא רק כתפילות, אלא גם כמופת לחיקוי.

פלא גדול הוא שפייטני מרכז אירופה, וכך כבר פייטני איטליה הראשונים, ראו את מערכת היוצר ה'שלמה' עשויה שלושה מרכיבים בלבד: גוף היוצר, האופן, והזולת. התעלמותם ממרכיבי היוצר הקטנים, המאורה, האהבה והקטעים שלאחר הזולת, מוחלטת הרבה יותר מהתעלמותם של פייטני ספרד למשל מגוף היוצר והזולת, ובאשר לתקופת הראשית של האסכולה, כל זמן שהיא שרויה באפוליה, היא אבסולוטית. רק בשלב השני של התפתחות הפיוט במרכז אירופה מופיעים בקצת מקרים, ובטיפוסים מסויימים של מערכות יוצר בלבד,<sup>6</sup> מיני גאולות, ואחר כך גם מאורות ואהבות. בהיקף נרחב קצת יותר נכתבות מאורות ואהבות באשכנז, בתקופה מאוחרת, בהשפעת הפייטנות הספרדית.<sup>7</sup>

אין ספק בכך שהתופעה קשורה במנהג שנשתרש בפרקטיקה הליטורגית של קהילות מרכז אירופה בראשיתן, שלא לומר עיטורי פיוט לא בסמוך לשתי הברכות שלפני קריאת שמע ולא אחרי הזולת. אבל על השאלה מה טעם נקבע מנהג זה קשה מאוד לענות. אין להניח שההכרעה בעניין הזה היתה הכרעה איטלקית, כלומר שקהילות איטליה, כבר בראשית דרכן, נטלו ממערכות יוצר שלמות שבאו אליהן מן המזרח את מה שביקשו ודחו את מה שביקשו, כי אין להעלות על הדעת גישה ביקורתית כזאת מצד מרכז חדש, קטן ותמים בראשיתו, אל סדרי התפילה של המרכז שממנו הוא ניוון. גם אין להעלות על הדעת בעניין הזה השפעה מצד גורם חיצוני, קרי: בבלי,<sup>8</sup> כי מעולם לא שמענו שחכמי בבלי שהתנגדו לאמירת פיוטים בתפילה הבדילו בין מרכיבי היוצר, והפלו לטובה את הקטעים שלא פייטו ברכות. ההסבר הזה גם אינו תופש בשום פנים באשר למי כמכה, שהרי מרכיב זה אינו סמוך לברכה, ואף על פי כן אין הוא מוכר לפייטנות המרכז אירופית בתחילתה. בכלל קשה לשער בנושא הזה שיקולים הלכתיים, כי אילו היו כאן שיקולים מסוג זה הם היו צריכים לחול גם על פיוטי המעריב, שגם בהם מתפייטות הברכות שמסביב לקריאת שמע, והנה כל המנהגים המרכז אירופיים שילבו בתפילותיהם פיוטי מעריב שלמים, בלי להשמיט מהם מאומה.

יותר נראה לומר שעם ראשית התגבשותן של הקהילות ושל סדרי התפילות באיטליה לא באו לשם משום מה מערכות יוצר שלמות. המנהג האיטלקי

6 עיין להלן, 704 ואילך.

7 עיין על כל זה להלן, 676 ואילך.

8 הנחה זו אינה מתקבלת על הדעת גם מן הצד הכרונולוגי. כי קשה להקדים כדי כך את ראשית השפעתם של המרכזים הבבליים על קהילות איטליה, כל שכן בעניין דקועדין כל כך. בכל אופן ראוי לציין שבפייטנותו של חדותא בירבי אברהם מיוצגים כל מרכיבי היוצר, עיין על כך ע' פליישר, חדותא בירבי אברהם, עמ' ז ואילך.

נתעצב אפוא בלא נתינת דעת למרכיבים הקטנים של המערכות, ומשנתגבש המנהג שוב לא נשתנה, אלא לאחר זמן, על פי מופת זר או השפעה חיצונית. כזכור, גם אלינו לא הגיעו מערכות יוצר שלמות מעזבונם של פייטנינו הקאלסיים.<sup>9</sup>

בדיעבד התאימה הבחירה גם לרוחה ולמזגה של הפייטנות המרכז אירופית. פייטני האסכולה לא הרגישו כל כך בנוח בקטעים הליריים הצרופים. הם היו 'חזקים' יותר בז'אנרים הלמדניים-הדרשניים, שהצריכו ידיעות רבות, כוח לשוני נמרץ ונשימה יוצרת ארוכה. גופי היוצר והזולתות אכן איפשרו לפייטנים לדבר הרבה ולהרשים בעניינים מקיפים בהלכה ובאגדה, במבנים סטרופיים מאסיביים ובטורים ארוכים וחזקים. האופנים היו אף הם חביבים עליהם, לפי שהם פתחו לפניהם פתח לעסוק, אמנם בצנעה אבל לא בלי פירוט מגרה ומותח, במעשה מרכבה וענייני סוד, נושאים שְׁאֵל קסמם נמשכו יהודי מרכז אירופה בסקרנות עזה.<sup>10</sup> ההרכב המשולש של מערכת היוצר תאם אפוא ככל את עולמם הרוחני של פייטני מרכז אירופה; הם גם לא הרגישו צורך לשנות מאומה מסגולות המרכיבים האלה כדי ליצור בהם להנאתם.

קשה לדעת אם ראו פייטני איטליה הראשונים את שלושת מרכיבי היוצר כמערכת אחת שעל חלקיה לבוא בהכרח יחד. הממצאים במחזורי מרכז אירופה אינם חד-משמעיים בעניין זה. אמנם, בהרבה מקרים מציאנו, גם בפרקטיקה הליטורגית המאוחרת, גוף יוצר אופן וזולת של פייטן אחד משמשים יחד בעיטור תפילתו של חג מן החגים. אבל גם ההפך מזה שכוח מאור. גם בין יצירות ראשוני הפייטנים באיטליה יש 'מערכות' משולשות כנ"ל שנותרו לפליטה בשלמותן.<sup>11</sup> אבל יש גם הרבה קטעים בודדים שלכאורה נכתבו כך, יוצרות לחד, אופנים לחד וזולתות לחד. קרוב לומר שבאופן עקרוני אכן ביקשו הפייטנים לראות בשלושת מרכיבי היוצר הנוכחים מערכת אחת, וכך, כנראה, על פי התיחסות מסורתית, ארץ ישראלית, של הפייטנות אל מרכיבי היוצר. אבל הם לא ראו בזה חובה גמורה, ולעת מצוא חיברו גם קטעים בודדים, אם כעיטורים יחידים לשבת מצויינת זו או אחרת ואם להשלמת איזו 'מערכת' שהגיעה לקויה מן המזרח. היקפה של ה'מערכת' אפשר שהיה תלוי גם בחשיבות המאורע שלמענו נתפייטה: ככל שציונו של יום היה חשוב יותר כן נתרחבה גם המערכת שנועדה לעטרו. אבל בנקודה הזאת אין אנו יוצאים מכלל ספק, שהרי הממצאים הליטורגיים מאוחרים הם, ואין הם משקפים תמיד את המציאות שמימי ראשית האסכולה.

9 עיין לעיל, 89 ואילך. הפיוטים שלאחר הזולת חסרים, כזכור, גם ממערכותיהם של פייטנים מאוחרים יותר.

10 על נטייה זו של יהודי איטליה מעידות, כמפורסם, פסקות רבות ומעניינות במגילת אחימעץ.

11 כך למשל המערכת המשולשת של אמתי בן שפטיה לחתונת כסיהא אחותו (ב' קלאר, מגילת אחימאץ, 60 ואילך), והמערכת המשולשת שלו לאיזו שבת מצויינת. שם, 66 ואילך. שתי המערכות פורקו בלא שום סיבה במהדורת דויד.

לעומת זאת, מצד תפישת תפקידם של קטעי הפיוט בתפילת הרבים היתה האסכולה, לפחות בראשיתה, קרובה אל התפישה הארץ ישראלית, שראתה את הפיוט כתחליף לנוסח הקבע של התפילה ולא כתוספת לה. דבר זה אנו לומדים מנוסחי הסיום של גופי היוצר והזולתות שהגיעו אלינו מעזבונם של פייטני מרכז אירופה הקדומים, שבמידה שיש בסופם לשונות מעבר — הם מורים על השמטת קטעי הקבע המקבילים להם מפי שליח הציבור. אמת, רוב גופי היוצר שהגיעו לידנו מידי פייטני אפוליה הקדומים אין נוסחות מעבר בסופם,<sup>12</sup> אבל יוצר אחד של אמת, הוא היוצר שחיבר לכבוד חתונת אחותו כסיהא, מסתיים במעבר ברור אל מקום קרוב לקדושת היוצר.<sup>13</sup> יש להניח שמנהג זמנו ומקומו היה להשמיט כנגד גוף היוצר את כל פסקות הקבע שעד קדושת היוצר. ביחס לזולת הממצאים חד-משמעיים: כל הזולתות של אמת, וכן גם זולתותיהם של כל פייטני איטליה ואשכנז הקדומים, מסתיימים במעבר לפסקה קרובה מאוד אל הפסוק 'מי כמכה באלים יי', ומובן מזה שבמקומותיהם וזמנם היו משמיטים פסקה גדולה מן הקטע 'עזרת אבותינו' (או: 'עוזר אבותינו') מתפילת החזן, כנגד הזולת.<sup>14</sup>

אשר לאופן — נראה לפי המנהגות המאוחרים שהוא בא מאז ומתמיד בין שני פסוקי קדושת היוצר, בדומה למיקומו במערכת הקלאסית. אמת, רבים האופנים המרכז-אירופיים שהמקרא הראשון של קדושת היוצר בא בהם כרפרין,<sup>15</sup> וניתן היה לומר לפי זה שאופנים כאלה כוונו לבוא לפני הקדושה. אבל אין הכרח לומר כן, כי חזרה פייטנית על פסוק ליטורגי שכבר נאמר לצורך עצמו, אינה נטולת הגיון.<sup>16</sup> מספר הגון של אופנים מרכז אירופיים, ובתוכם גם של אמת, מביאים בטורם האחרון כמלת מעבר את התיבה 'לעומתם' הרומות בבירור למעבר לפסוק השני של קדושת היוצר.<sup>17</sup> קשה לומר שכבר בראשית התקופה היו בזה מנהגים מתחלפים.

12 כזכור, זהו המצב בדרך כלל גם במעט גופי היוצר הקלאסיים שהגיעו לידנו, כפי שכבר צויין לעיל (229 ואילך) בתמיהה. גם בתקופת בעלי היוצרות הגדולים שכיהים מאוד גופי היוצר שאין שום לשון מעבר בסופם. בסוף גוף היוצר היחיד של זכדיה שהגיע לידנו בשלמותו יש, אולי, מעבר ל'אל אשר שבת'. עיין על כך להלן.

13 עיין מגילת אחימעץ, 62. לשון טור הסיום: 'להקדישך ברעד וברתת כולם עומדים'.

14 דבר זה כבר הרגיש בו צונץ, תולדות הפיוט, 71.

15 עיין גם להלן, 662 ואילך.

16 כך הוא, כמפורסם, בפיוטי הקדושה שבקרבנות ינאי (פיוט ט'): הפסוק 'קדוש קדוש קדוש' וכו', הבא לצורך עצמו בראש הקטע, בסוף הסילוק, משולב בקטע המפייט את הפסוק השני שלקדושה שלוש פעמים נוספות, וכבר דובר בזה לעיל. ההתפתחות המזרחית המאוחרת יותר שעליה דובר לעיל (463 ואילך), ושמוכחה נשלף האופן מבין שני פסוקי קדושת היוצר והוצב בראש הפסוק הראשון, לא השפיעה לפי זה על הפייטנות המרכז אירופית. הפך הדבר בספרד, כפי שראינו (515 ואילך). מכאן שהאופן 'שאלו שחקים ושיחו לאדמה' (ש. 98) הבא בסידורים האשכנזיים, והמסתיים ב'להקדיש ליצורם בנחת רוח', גם אם אין הוא לשלמה אבן גבירול — הוא בכל אופן של פייטן ספרדי.

17 השווה למשל ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 64: 'זועות (החיות) מאמתן / קופצות בנהמתן / קוראות לעומתן'. ושם, 80: 'וכל צבאותם בקריאתם / עונים לעומתם'. בפיוט זה בא גם

אבל במיקומם של קטעי היוצר בתפילת הרבים חלו שינויים עם הזמן. כתבי היד הקדומים ונוסחי הסיום של גופי היוצר מעידים על לבטים רבים שהיו בזה לקהילות השונות במרכז אירופה; מנהגים מתחלפים מיוצגים בזה לעתים קרובות ביצירתם של אותם פייטנים עצמם.

מנהגן של כל קהילות מרכז אירופה היה לפתוח את נוסח הקבע של ברכת המאורות בשבתות במערכת ארוכה למדי של קטעי תפילה מיוחדים. מערכת זו התחילה בפיסקת 'הכל יודוך והכל ישבחוך' (שכללה משפטים ספורים מנוסח הברכה של ימי החול 'המאיר לארץ'), המשיכה בקטע 'אל אדון על כל המעשים' ונסתיימה בפיסקה '(ל)אל אשר שבת מכל המעשים'.<sup>18</sup> בחגים שחלו להיות בימות חול החלה הברכה ב'המאיר לארץ', המשיכה ב'אל ברוך גדול דעה',<sup>19</sup> ועברה להכין את קדושת היוצר ב'תתברך צורנו'. עם פסקה זו שבו גם נוסחות השבת להיות כנוסחות החגים וימות החול, בלא שום שינוי נוסף, עד ברכת הגאולה.

בקהילות מרכז אירופה הקדומות נהוג היה, כאמור, להשמיט כנגד גוף היוצר, בין בשבתות ובין בחגים שחלו להיות בחול, את כל פסקות התפילה הקבועה עד סמוך לקדושה.<sup>20</sup> פסקות מושמטות אלו רבות היו בשבת, כי הן כללו גם את התוספות השבתיות; בימות החג הושמטו כנגד גוף היוצר פחות פסקות קבע; בסך הכל שלוש.

מוקדם למדי הונהג בהרבה קהילות לקיים את פסקות הקבע של ימות החג (כלומר של ימות החול) כהוייתן, אפילו אם נתעטרה התפילה בגוף יוצר. מנהג זה קשור בלא ספק בתהליך התקדשותם של נוסחות הקבע בעיני המתפללים, והוא מיוצג באיטליה כבר באמצע המאה העשירית: סילוק (!) של יוצר מאת ר' שלמה בן יהודה הבבלי כבר מעביר בסופו ל'המאיר לארץ'.<sup>21</sup> לפיסקה זו מעבירים גם שני גופי יוצר של ר' שמעון בר יצחק, אחד מהם לשבועות ואחד

הרפרין 'אומרים: קדוש קדוש קדוש יי צבאות'. ועיין גם שם, 81: 'הם בהמון צבאותם / ואני בעשרה לעומתם'.

18 על הפסיקה 'הכל יודוך' עיין גם לעיל, 470, הערה 18. על שתי הפסקאות האחרות, שתיהן קטעי פיוט שנעשו קטעי קבע, עיין בראשית החיבור הזה, לעיל, 47 ואילך. איננו יודעים אימתי הונהגה אמירת פסקות אלו בתפילת השבתות.

19 על פסקה זו, אף היא מקור פייטני, עיין לעיל, 54 ואילך.

20 גופי יוצר המעבירים אל הקדושה מופיעים לא מעט במחזורי איטליה ורומניא, אלא שאי אפשר לדעת של מי הם ואימתי והיכן נתחברו. בתוך אלה השווה למשל היוצר לשבת חנוכה 'איום מבראשית / כלל מעשה בראשית' (א. 2676; חתום, אולי, 'משה') שמסתיים בטור 'ומשלשים קדושת שמך'. הקטע הזה מרכז אירופי בלי ספק כי הוא מביא מחרוזות קדוש מתחלפות אך בלתי משורשרות (עיין על כך להלן, 633). ועיין גם בהערה 22 להלן.

21 עיין ע' פליישר, פיוטי שלמה הבבלי, 210; הפיוט נועד לפסח. אמנם הטור האחרון של הסילוק 'המאיר לארץ ולדרים' חסר בכמה מקורות, אבל אין ספק שהוא אותנטי. כי החלק השני של הסילוק (44 טורים!) חוזר כולו בחרוז 'רים' לכבוד טור המעבר הנ"ל. ועוד שאין בסוף הקטע שום רמז למעבר אחר.

מהם לראש השנה.<sup>22</sup> גם 'יוצר של ר' בנימן בר שמואל 'פויטן' לסוכות נראה מעביר לפיסקה זו.<sup>23</sup> אמנם אצל שני הפייטנים הללו מיוצג לצד מנהג זה גם המנהג הקדום הרומז למעבר ישיר מגוף היוצר לקדושה<sup>24</sup> ונראה מזה כי המנהג לא היה עדיין קבוע לגמרי בעניין הזה בימיהם ובמקומם.

בימות החג שחלו להיות בחול היה כנראה המנהג בקצת מקומות לומר את גוף היוצר אחרי המשפט הראשון של 'המאיר לארץ' ולהתחיל את נוסח הקבע שלאחר הגוף ב'מה רבו מעשיך יי'. שיטה זו, שכבר ראינוה לעיל אצל ר' יוסף אבן אביתור,<sup>25</sup> באה ביוצרות של חג אצל ר' שמעון בר יצחק,<sup>26</sup> אצל ר' יוסף טוב עלם,<sup>27</sup> ואצל האיטלקי ר' ליאוני בר אברהם.<sup>28</sup> במנהגות הללו חדל גוף היוצר להיות תחליף לנוסחות הקבע ונעשה תוספת להם בלבד.

אבל בתפילת השבתות (המצויינות) נותר זמן רב יותר זכר למעמדו ההיסטורי הקדום של גוף היוצר. בהרבה קהילות איטלקיות, אשכנזיות וביזנטיניות, נתפשו שתי פיסקות התוספת השבתיות של נוסח הקבע, 'הכל יודוך' ו'אל אדון על כל המעשים' כמין 'גוף יוצר' קבוע, שניתן היה, ואף הומלץ, להחליפו בגוף יוצר אחר, פייטני.<sup>29</sup> בשבתות שבהן הונהג אפוא לומר

22 עיין א"מ הברמן, פויטן שמעון בר יצחק, עמ' מז ('יוצר אור בעמו יבחר'), ועמ' נ ('ב אור יי לכו ונלכה / והיתה ליי המלוכה'). אבל היוצר שלו לשבת חתונה (שם, עמ' נח), סיומו 'יציע חביונו קדושתו כסה', ואפשר שהוא רומז לקדושת היוצר. ועיין להלן בסמוך.

23 הכוונה ליוצר 'אכור ואיכף ואשא דעי לגבוה' (א. 3252), שסוף סטרופת הקדוש המסיימת אותו הוא 'כי אתה אדון על כל הארץ'. אבל מעניין שסיום גוש הסטרופות האחרון של היוצר הוא 'וישרם יליצו אילי הקדוש' והוא נראה רומז לקדושה. ביחסו של פיוט זה לר' בנימן בר שמואל כבר פסקנו בפרק הקודם, הערה 27.

24 כך הוא אצל שני הפייטנים ביוצרות שבהם באים אחרי הגופים גם סילוקים. עיין אצל ר' שמעון בר יצחק, מהד' הברמן, עמ' לא ('הנערץ בשלוש קדושה מאושרת') ושם, עמ' מד ('אדם נצח תהלתו יקדישון וירוממו'). שני היוצרות, אחד לפסח ואחד לשבועות, עשויים לפי הדוגמה של 'אור ישע מאושרים' לר' שלמה הבבלי. ר' בנימן בר שמואל מעביר לקדושת היוצר מסוף הסילוק שלו לפסח 'אז בהעביר סוררים' (עיין בפרק הקודם, הערה 27); נוסח המעבר הוא 'אשר בקוראם קדוש זה מזה רשות מקבל'. וכן גם בסילוק למערכתו לשבועות 'אני חכמה שכנתי ערמה' (א. 6692; צונץ, תולדות הפיוט, 117); 'המפואר בקיבוצי חוג ונקדש באילי אוירת'; גם שני יוצרות אלה עשויים לפי הדגם של ר' שלמה הבבלי. אבל שלמה הבבלי העביר בסוף הסילוק שלו 'להמאיר לארץ'!

25 עיין לעיל, 198, 471.

26 עיין א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' לח (לפסח); 'וכל פה יהללך מה רבו מעשיך'.

27 עיין צונץ, לתולדות הפיוט, 131, סימן 31; שם, 132, סימן 32. שניהם לפסח.

28 עיין צונץ, שם, 174, סימן 3. המעבר הוא בסוף סילוק לשבועות. תחילת הפיוט 'אלהים בהנחילך דת מורשה' (א. 4679); הקטע בא במחזור איטליה. במנהגות הדרום נראה שהמעבר לימה רבו מעשיך יי' בא לפעמים גם בסוף גופי יוצר לשבתות, עיין למשל צונץ, תולדות הפיוט, 275, סימן 4 (לשבת החודש), ונרמז בזה כנראה המנהג, האיטלקי בעיקרו, לפתוח את התפילה שלאחר גוף היוצר גם בשבתות ב'המאיר לארץ'. עיין על כך בסמוך.

29 התייחסות זו עולה מפורשות למשל מהערת המעתיק בכ"י פאריס 617 דף 20 ע"א, בראש שתי הפיסקות הנזכרות בפנים: 'ואומר החזן זה היוצר דמתיבתא, או יוצר אחר כפי

גוף יוצר הושמטו שתי הפסקות הללו, ונוסח הקבע שלאחר הגופים החל ב'אל אשר שבת מכל המעשים'. באמת הרבה יוצרות מרכז אירופיים נגמרים במעבר לפסיקה זו, ובתוך כך, לצד הרבה קטעים אנונימיים,<sup>30</sup> אולי גם יוצר של זבדיה, גם פיוטים משל משוררים ביוזניניים קדומים כגון בנימן בר זרח ויצחק בר יהודה,<sup>31</sup> וגם קטעים משל משוררים אשכנזיים חשובים, אם כי מאוחרים קצת יותר, כגון ר' אליעזר בר נתן ור' ברוך ממגנצא.<sup>32</sup>

בקהילות איטליה, אך אולי גם בקהילות ביוזניניות, נהוג היה לעבור מגופי יוצר של שבתות מצויינות ל'המאיר לארץ', ולקרוא במקום נוסחות הקבע שלשבתות מ'הכל יודוך' ואילך, את נוסחות הקבע של ימות החול (והחג), כלומר 'המאיר לארץ' ו'אל ברוך גדול דעה' ואחר כך 'אל אשר שבת'.<sup>33</sup> לפיכך מצאנו בכל כתבי היד האיטלקיים, אחרי יוצרות של שבתות מיוחדות את הציון 'המאיר לארץ', על פי הרוב בלא שום התחשבות בנוסח המעבר האותנטי

רצונם. אחרי זה מועתק 'הכל יודוך' ו'אל אדון', ואחרי כן מועתקים כמה גופי יוצר בזה אחר זה, כשבראשם (כולל הראשון!) כתוב: יוצר אחר. עיין גם להלן, הערה 33. יוצר המתיבתא' אולי כמו 'יוצר דרבנן', כלומר היוצר שנקבע בישיבות.

מבין אלה ראוי להבלטה מיוחדת היוצר המופלא 'אישית שלוחתו בקטב תילה', שהוא מן הפיוטים הסתומים ביותר שישנם בידנו. עיין עליו אצל צונץ, תולדות הפיוט, 87. הקטע נדפס ע"י ח' בראדי בקונטרס הפיוטים שצירף למחזור ויטרי, עמ' 4, סימן י, אבל לא פורש. הפיוט נראה קדום מאוד ולפי כל הסימנים נכתב במרכז אירופה.

יוצרו של זבדיה (מהד' דויד, 60) מסתיים: 'ובשביעי שבת מכל מלאכתו אשר ברא'. שני יוצרות של ר' בנימן בר זרח שמסתיימים ב'שבת מכל המעשים' נזכרים על ידי צונץ, תולדות הפיוט, 121, סימנים 2-3. על יצחק בר יהודה עיין אצל צונץ, שם, 142. לדעתו חי הפיוט במחצית השנייה של המאה ה"א. פיוטיו מופיעים כמעט אך ורק במחזור רומניא. על יוצר שלו שמסתיים ב'קדוש יעקב אשר שבת' עיין צונץ, שם, 143, סימן 1.

עיין צונץ, תולדות הפיוט, 260, סימן 7, ו'א"מ הברמן, ברוך ממגנצא, עמ' סט. פיוט אחרון זה הוא יוצר לחתן, ויש לתקן לפי זה את הכותרת, שם, עמ' סד. עיין גם צונץ, תולדות הפיוט, 306, סימן 2.

כך מובא במפורש בכ"י פאריס 617 הנ"ל: אחרי שתי פסקות הקבע 'הכל יודוך' ו'אל אדון' שבמקומן מוצעים גופי יוצר 'רגילים', מועתקים בזה אחר זה היוצרות הבאים: 'אהל בצלצלי שמע לאל אלהים יי' (לבנימן בר זרח; א. 1459; סופו: 'נפש לסוף פועל ושבת מכל המעשים'); 'הכל יאמירוך אל אמוני' (לר' יהודה בר אברהם; עיין צונץ, תולדות הפיוט, 471; מסתיים: 'אל אשר שבת מכל המעשים'); 'אלהינו אלהים אמת' (א. 4794; גם הוא לבנימן בר זרח; מסתיים 'המשבחים לבו שבת מכל המעשים'). בסוף הקטע הזה, אף על פי שיש בו מעבר ברור ל'אל אשר שבת מכל המעשים', כתוב ביד המעתיק: המאיר. אחר כך מועתק עוד יוצר: 'ארנן לבוקר חסדך' ליצחק בר יהודה (א. 7662), ושוב כתוב בסופו: המאיר. כל הקטעים הללו כתוב בראשם 'יוצר אחר', אחר כך, בלי כותרת, מובא הקטע 'איהל בעוז גבורותיו' (עיין עליו להלן, 634). ומיד אחריו מועתק באותיות קטנות נוסח המאיר לארץ וכו', אל ברוך גדול דעה וכו'. אחר כך, שוב באותיות גדולות: 'אל אשר שבת מכל המעשים'. אין ספק שכתב היד מיצג שני מנהגים סותרים: לפי מנהג אחד השמיטו את הפסקות 'הכל יודוך' ו'אל אדון' ואמרו במקומן יוצר, ואחר כך המשיכו ב'אל אשר שבת'. לפי המנהג השני אמרו יוצר, ואחר כך (גם בשבת!) 'המאיר לארץ' ו'אל ברוך גדול דעה'. אחר כך 'אל אשר שבת מכל המעשים'. כך הוא גם בסדר חיבור ברכות האיטלקי.



שבסופי הפיוטים.<sup>34</sup> מנהג זה כנראה מאוחר היה; ספק אם השפיע על הפייטנות היוצרת.

זכר אותנטי למעבר מגוף יוצר של שבת ל'הכל יודוך' עולה לראשונה כנראה ביוצר המפורסם לשבת חנוכה 'אודך כי אנפת'<sup>35</sup> לר' יוסף בר שלמה מקרקשונה, מפייטני צרפת הראשונים. אבל באשכנז נתאזרח המנהג מאוחר יחסית, והוא מיוצג לראשונה כנראה בפייטנותו של ר' מאיר בר יצחק ש"ץ. לאחר ימיו מסיימים במעבר כזה את יוצרותיהם רבים מחשובי פייטני אשכנז, כגון ר' קלונימוס בר יהודה, ר' אליעזר בר נתן, ר' מנחם בר יעקב, ר' אלעזר בעל הרוקח, ר' מאיר מרוטנבורג ואחרים. ספק אם מצאנו מעבר כזה מעולם אצל פייטני איטליה וביוזנץ.

הזולת נותר זמן רב הרבה יותר תחליף לתפילת 'עזרת אבותינו'. כל הזולתות הקדומים, הן האיטלקיים, הן הביזנטיניים והן האשכנזיים מעבירים בסיומם לסופה של התפילה, אל מקום סמוך ל'מי כמכה באלים יי'.<sup>36</sup> באיטליה ובביזנץ נשאר מצב זה קיים זמן רב כנראה, אבל באשכנז הוא 'תוקן' בסביבות אמצע המאה האחת עשרה. ראשון בתיקון זה היה כנראה ר' יוסף טוב עלם, והחלה החזיק אחריו ר' מאיר בר יצחק ש"ץ. למן ימיהם מעבירים כל הזולתות האשכנזיים — אם בכלל — אל 'עזרת אבותינו'.

\*

מעניין הדבר שפייטני אשכנז, למרות דבקותם העקרונית במודלים המזרחיים, המציאו בחלקת התפילות שמסביב לקריאת שמע של שחרית שני סוגי פיוט משניים, שאינם ידועים לנו ממקום אחר. ה'אל אדון' (מקבילה רחוקה לו עלתה לפנינו ממנהג צפון אפריקאי מאוחר)<sup>37</sup> נועד להקדים מבוא או להצטרף אל פיסקת 'אל אדון על כל המעשים', שהיא, כנזכר לעיל, תוספת מיוחדת, פייטנית במקורה, לנוסח הקבע של ברכת היוצר בשבתות. קצת פיוטים מסוג זה נועדו לא להקדים מבוא לפיסקה אלא לפייט אותה שורה שורה, וליטול כך את מקומה בתפילה. אחרים ניכרים בכך שפתיחתם בצירוף

34 מחזורי איטליה הנרפסים כבר מייצגים את המנהג המאוחר, שעל פיו נאמרו כל קטעי היוצר בהעלם אחד לפני 'ברכו'. אף על פי כן עדיין באה גם בהם, באקראי, הערת המעבר 'המאיר' בסוף גופי היוצר, שלא לצורך, כמובן.

35 דוידסון א. 1651. סיום הפיוט: 'משבי הדירים והכל יודוך'.

36 אבל כבר יש בידנו זולת של שמעון בר יצחק המעביר ל'עזרת אבותינו'; עיין א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' מו (לשכועות): 'והוא יהיה לך לעזרה'. הממצא בודד במורשתו של הפייטן והוא הפך ממה שמשמע מכל שאר הזולתות שלו. עיין שם, עמ' לד: 'קדושים שבחוך בשירה ערכה'; שם, עמ' מ: 'חזק קדושתך כעל זאת שבחו אהובים'; שם, עמ' מא: 'קדוש שבחוך על זאת'; שם עמ' נא: 'כימי צאתך מתלאות / אראנו נפלאות'; וכן שם, עמ' סא: 'כאז על זאת דצו ושבחו אהובים'.

37 עיין לעיל, 489, הערה 5.

'אל אדון', וסופם ברמז לתפילת 'אל אשר שבת'. חלק מהם עשויים גוש אחד ונחרזים בחרוז האחיד 'שִׁים', המכוון כנגד פיסקת הפתיחה של הקטע 'אל אדון על כל המעשים'.<sup>38</sup> אי אפשר לדעת אימתי הומצא המרכיב, אבל חלק מן הפיוטים המייצגים אותו נראים קדומים.

הסוג השני שהומצא באשכנז כוון להרחיב את הקטע 'שבח נותנים לו כל צבא מרום', שהוא הטור האחרון של פיסקת 'אל אדון על כל המעשים' הנ"ל. פיוטי הסוג פותחים במלת 'שבח', ומביאים חרוז מעין אזורי במלת 'קודש'.<sup>39</sup> הקטעים קצרים בדרך כלל, וקצבם הרופס מכוון פחות או יותר כנגד הקצב המרבע של 'אל אדון'. הסוג מאוחר ולא נפוץ הרבה; אפשר שעוצב במיוחד לכבוד שבתות חתונה וברית מילה, שבתות שקושטו בקהילות אשכנז בעיטורי פיוט לא שגוריים.<sup>40</sup> היווצרות שני הסוגים בחלקת התפילה הזאת מעידה על התרחקותה של האסכולה האשכנזית מן המסורות הפייטניות האותנטיות והקדומות, ועל התעלמותה (או העדר מודעותה) לעקרונות שהדריכו את היווצרות סוגי הפיוט בראשיתם. אבל עקרונות אלה כבר לא היו ממילא תקפים באשכנז, כשם שלא היו תקפים גם בספרד, והנאמנות להם, גם בנסיבות החדשות, היתה רק אות לאבדן חיותה של הפייטנות בתקופת קיומה המאוחרת הזאת. לאחר שובם של נוסחות הקבע אל התפילה, ובפרט לאחר התקדשותם המופלגת, לא היתה עוד שום סיבה לשלול משום פיסקת תפילה את הזכות להתעטר בקישוטי פיוט. העובדה שהמסורת קבעה דווקא נקודות מסוימות של התפילה כראויות לכך באופן בלעדי לא היתה צריכה להפריע בזה, מה גם שהפיוטים ממילא כבר לא עמדו, ברובם, במקומות שנקבעו להם בפייטנות הקלאסית. פייטני אשכנז שחידשו את שני הסוגים הנזכרים רק הסיקו את המסקנות שנתחייבו ממעמדה החדש של הפייטנות, ואילמלא ידה הקשה של המסורת ואילמלא היסוסים הלכתיים מסוימים, אפשר שחידושם היה מתבצע ביתר עוז.

38 עיין צונץ, תולדות הפיוט, 87, סימנים 7-4. פיוטים מסוג זה עיין גם בקונטרס הפיוטים שבסוף מחזור ויטרי, עמ' 7-6, סימנים יא-יג. ועיין גם א"מ הברמן, אפרים מבונא, 238.

39 עיין על כך ע' פליישר, שירת הקודש, 460.

40 עיין לעיל, 610. לכבוד שבתות חתונה עיטרו פייטני אשכנז, שלא כמנהגם בשאר שבתות ויום טובים, גם את תפילת 'נשמת' בשפע קטעי הרחבה. אמנם מקצתם על דרך הספרדים, אבל מקצתם לפי שיטת עצמם. כן קושטו בשבתות אלה בקטעי שירה קצרים גם פסקאות התפילה שלאחר הזולת.

## (המצדר ו) גוף היוצר

דבר שכמעט אין צריך לציין הוא שפייטני מרכז אירופה הראשונים לא הכירו את המצדר, ו'מערכת' היוצר שלהם התחילה, כמקובל בפייטנות, וקלאסית, בגוף היוצר. מצב זה מתחייב מן העובדה הכרונולוגית הפשוטה שבעת פעילותם של ראשוני משוררי האסכולה עדיין לא היה המצדר קיים גם במזרח. אבל גם לאחר זמן, בתקופות המאוחרות יותר בהתפתחות האסכולה, לא חדר המצדר לאירופה המרכזית. עובדה זו קשורה בוודאי באופיה הקלאסיציסטי של הפייטנות המרכז אירופית ובסירובה להיענות לחידושים הנועזים מדי של הפייטנות המזרחית המאוחרת. כך דחתה הפייטנות המרכז אירופית גם את תבנית המחרוזות ופזמון, שראינה נפוצה במידה רבה בפייטנות המזרחית המאוחרת. העובדה שהמצדר לא נתקבל בהתלהבות גם בספרד<sup>1</sup> מנעה אף היא את חדירת החידוש לאשכנז.

אבל הפרקטיקה הליטורגית של קהילות צפון צרפת קלטה במחזורי החגים שלה מצדר קצר וקדום מאוד, כנראה מזרחי. בקטע הזה דנו לעיל בעיונו בתולדות המצדר במזרח.<sup>2</sup> הפיוט נתפש כנראה כחריג בקהילות הצפון; שום פייטן לא עשה כיוצא בו לכבוד שום חג.

חריג מעניין נוסף בסוגיה זו מצאנו במחזורי איטליה. השבת שלפני תשעה באב מעוטרת במנהג זה ביוצר אנונימי שפתיחתו 'איכה אופל גאון עוזנו'.<sup>3</sup> הקטע עשוי מחרוזות מרובעות עם סטרופת ביניים אחת, רפרנית. אבל בראש הפיוט באה מעין מחרוזת פתיחה שלשונה כך:

[קעט] ה כ'ל אָנְחוּ בַּמְבוּכָה  
כִּי נֶאֱנַחַה עֲנוּגָה וְרִכָּה  
עַל חֲמִדָּתָה אֲשֶׁר לֹאֵבֶל נִהְפְּכָה  
לְכֵן מְקוֹנֶנֶת (מְגִילָת) אִיכָה

היוצר הבא אחר כך קשור אל המחרוזות בשרשור. הוא נרמז במחרוזות הזאת גם מצד תוכנו, כי הוא אכן מיוסד על פתיחות מקראיות מאיכה א:א ואילך. לכאורה משמשת הפתיחה כמעין מצדר, או, אם לשפוט לפי פתיחתו במלת

1 עיין לעיל, 490.

2 עיין לעיל, 371.

3 דוידסון לא רשם את התחלת הפיוט אלא את ראשית פתיחתה הנוכרת להלן 'הכל אנחו במבוכה': ה. 603.

4 המלה חסרה מן הדפוסים, אבל היא באה בכתבי היד. אפשר שהיא הגירסה האותנטית.

'הכל' הנראית מכוונת להיצמד בשרשור אל סוף פתיחת ברכת המאורות ('יוצר אור וכו' ובורא את ה' כל'), כמעין מקדמה, מסוג אלה שמצאנו בסוף המאה העשירית בפייטנותם של דוסא וביתו.<sup>5</sup> בשביל להיות 'מקדמה' אמיתית חסרה רק מלת 'קדוש' מסוף הקטע, אבל חסרון זה ודאי אינו משמעותי. הואיל ואין אנו יודעים מאומה על הפיוט ועל מחברו, אין אנו יודעים גם להעריך נכונה את המשתמע ממנו לענייננו. סביר לומר שהיוצר עצמו הגיע לאיטליה מן המזרח ושהוא מסוג היוצרות המרובעים המיוחדים לשבתות הפורענות.<sup>6</sup> אמנם הוא שונה מן המקובל בדרך כלל בטיפוס זה של יוצרות כי אין מחזורותיו מסתיימות במקראות, אבל ספק אם יש ליחס לפרט הזה חשיבות רבה. העובדה שהפיוט אינו מרכז אירופי משתמע גם מכך שהוא מעביר בסופו לקדושת היוצר,<sup>7</sup> וקצת גם מכך שהקטע שבראשו קשור, בדרך השרשור, למלת 'הכל': לפי מנהגי איטליה גופי היוצר אינם באים צמודים אל מלת 'הכל', אלא אל מלת 'יהי' שבסוף פיסקת 'אור עולם',<sup>8</sup> המתוספת בקביעות, בשבתות, אל פתיחת ברכת המאורות.<sup>9</sup> נראה אפוא שיש כאן 'יבוא' מאוחר יחסית של יוצר מזרחי, שנקלט במחזור האיטלקי יחד עם פתיחתו.<sup>10</sup> פייטני המקום התייחסו אל הקטע מן הסתם כאל סטרופת פתיחה רגילה ולא התרגשו מהופעתו. בכל אופן נראה שאיש לא עשה כמתכונתו.

\*

- 5 עיין לעיל, 457 ואילך. אמנם באשר לפיוט שלפנינו אין להתעלם לגמרי גם מן האפשרות שאין כאן יוצר אמיתי אלא אולי קינה לתשעה באב ששובצה במנהג המאוחר לשמש יוצר. אם כן אפשר שהפתיחה שבראש הפיוט אינה אלא סטרופת מעבר קטועת ראש; עיין ע' פליישר, שירת הקודש, 204. ועיין עוד להלן, בהערה 7.
- 6 עיין לעיל, 231 ואילך.
- 7 בכל המקורות ננעל הפיוט במחרוזת סיום שנועדה להחליף את מחרוזת הביניים הרפרניית. לשונה כך: 'ותאמר לנחם איומתך / ולכונן בית תפארתך / במכון לשבתך / ותגלה הדרתך / ותראה שכינתך / ותשמע מהם קדושתך'. פיסקה קטנה זו מופיעה ברוב המקורות כשהיא תלושה מגוף הפיוט ובראשה כתוב 'סילוק'; אבל בעצם היא מחרוזת סיום רגילה. מחרוזת הביניים הרפרניית לא היתה ראויה לסיים את הקטע מפני תוכנה ('אוי נא לנו כי חטאנו / והרע הרענו / לכן כל זאת באתנו / ונבכה על עונינו').
- 8 עיין לעיל, עמ' 6 ואילך. גוף יוצר שתחילתו בדרך השרשור ב'יהי' ('יהי אדיר שחקים כמחקר דעה'; ו. 211, לשבת וראש חודש; חתום אולי 'שבת') בא דרך משל במחזור רומניאה. גוף יוצר שפתיחתו כך צוין לעיל גם בין פיוט של רב סעדיה גאון (375).
- 9 גם במנהגי אשכנז צורפה הפיסקה 'אור עולם' לראשית פתיחת ברכת המאורות, אבל רק בשבתות שבהן נאמרו גופי יוצר. אם כן אי אפשר שהפיוט אשכנזי, דבר שממילא לא היינו מעלים על הדעת, שהרי הקטע בא במחזור האיטלקי בלבד.
- 10 הפיוט על כרחנו מאוחר יחסית מפני מבנהו המרובע; מבנה מיוחד זה ביוצרות של שבתות הפורענות אינו ידוע אלא מימירס'ג ואילך (לעיל, 238). על איחור הפיוט מלמדת גם המקדמה שבראשו, כי לא שמענו על קיומו של מרכיב זה לפני סוף המאה העשירית. איחור זה מסביר גם את קליטתו הבלעדית במחזורי איטליה. אמנם אינו יודעים אם היה הפיוט באיטליה הקדומה, כי סדר חיבור ברכות, לא הכיל פיוטים לשבתות שלאחר השבועות.

האופי הקלאסיציסטי של האסכולה המרכז אירופית בולט הרבה בדרכים שבהם עיצבה את גוף היוצר. אמנם, מפת התבניות המרכז אירופיות בגוף היוצר מנומרת וססגונית הרבה יותר מן הרגיל. אבל העדיפות הסטאטיסטית נוטה גם בה, כמו בכל המקומות ובכל התקופות, לצד התבנית הקלאסית, התלת-טורית של המרכיב.<sup>11</sup> גופי יוצר במבנה קלאסי מופיעים כבר אצל פייטני אפוליה הראשונים, ויש לנו מהם הן במורשתו של אמתי<sup>12</sup> והן במורשתו של זבדיה.<sup>13</sup> רושמה של התבנית ניכר באיטנסיביות מוצקת גם בהמשך, לאורך כל תקופות קיומה של האסכולה ובמרחב כל אזוריה כולם. עובדה זו מחייבתנו להניח שגופי יוצרות קלאסיים יובאו מן המזרח מוקדם מאוד ושימשו מופת לפייטנים המקומיים כבר בשלבי ההתגבשות הראשונים של בית מדרשם. אמנם, מן החירות שנהגו בני איטליה הראשונים בחידושי התבנית במרכיב הזה<sup>14</sup> ניתן אולי להסיק שחומר מסוג זה לא הגיע לידיהם בשפע רב ומכריע. אבל הוא הספיק מכל מקום בשביל להנחיל לפייטני האסכולה הראשונים את מורשת התבנית לאשורה.

בגופי היוצר הקלאסיים שמרו פייטני איטליה בקפדה על חוקי התבנית המקובלים. הם עיצבו את המחרוזות במבנים תלת טוריים ושילבו מחרוזות קדוש, כמות, אחרי כל גוש של שלוש סטרופות. אף על פי כן לא בכול דומה התבנית באירופה המרכזית למקובל במזרח. משוררי מרכז אירופה לא ראו דרך משל חובה לעצמם לסיים את מחרוזות גופי יוצרותיהם בפסוקים. אמתי, גם במרכז אירופה אין חסרים גופי יוצרות עם סיומות מקראיות; אדרבה, גם אחד משלושת גופי היוצר הקלאסיים של אמתי מביא סיומות;<sup>15</sup> אבל התופעה איננה כללית בשום אופן, והרושם הוא שמספר גופי היוצר הקלאסיים שנכתבו במרכז אירופה ובפרט באשכנז בלי סיומות מקראיות עולה על מספרם של אלה שנכתבו עם סיומות. נדירים עוד יותר, אם כי לא נדירים מאוד, היוצרות

11 על התבנית הקלאסית של גוף היוצר עיין לעיל, 199 ואילך.

12 בין פיוטי אמתי יש שלושה גופי יוצר בתבנית קלאסית, שניים (עיין ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 60 ואילך, 72 ואילך) שלמים, ואחד (שם, 77) חסר חלק מקיף מראשו. אבל אצל אמתי מיוצגות גם תבניות אחרות במרכיב הזה, כפי שייראה להלן. היוצרות השלמים של אמתי מיועדים אחד לשבת חתנים (נכתב לכבוד חתנת כסיה אחות המשורר), ואחד לשבת ויסע. כלומר לשמיני של פסח שחל להיות בשבת (עיין ע' פליישר, מנהגי הקריאה, 42 ואילך). היוצר המקוטע אין לדעת יעודו, אבל קרוב שנתחבר גם כן לשבת של חופה.

13 עיין י' דויד, שירי זבדיה, 53 ואילך; ע' פליישר, פייטני איטליה, 164. הראשון לשבת חתנים והשני (קטוע בסופו) למועד בלתי ידוע. אצל זבדיה אין לנו גופי יוצר בתבנית לא קלאסית.

14 עיין להלן, 636 ואילך.

15 היוצר לשבת ויסע, מגילת אחימעץ, 72. אבל גם בגוף הזה אין הפסוקים משמשים סיומות במובן המזרחי. כמעט בכל המחרוזות מקדים הפייטן למובאה מן המקרא מלות גשר. שמכוון ניתן למקראות מעמד של ציטאטות. על שיטה זו בסיומות (היא שגורה גם אצל רב סעדיה גאון) עיין לעיל, 218, 227 ואילך.

המביאים סיומות מקראיות רצופות, ומועט יחסית מספרם של גופי היוצר המיוסדים על מקראות רצופים מפרשות השבתות או החגים. התרבותם ההדרגתית של קטעים כאלה (בעיקר בפיוטי החג) בתקופות המאוחרות יותר קשור בוודאי בהשפעת קטעי שירה מזרחיים שהגיעו למרכז אירופה עם הזמן. ממצא זה מעניין, לפי שמשמע ממנו (בעצם: גם ממנו), שבשעת התהוותו של המרכז החדש באיטליה עדיין לא היה שגור לגמרי, גם במזרח, המנהג לבנות את המחרוזות התלת טוריות של גופי היוצר על סיומות מקראיות. וכבר הובלטה עובדה זו בראש החיבור הזה, תוך דיון בשרידי גופי היוצר הקדומים שהגיעו לידנו.<sup>16</sup>

אמנם, לא בהכרח יש לראות ממצא זה באופן בלעדי כאות לנאמנות מרכז אירופית למודלים המזרחיים הקדומים. ההמנעות מן השימוש בסיומות מקראיות בגופי היוצר, בעיקר ביוצרות לשבתות המצויינות, נבעה גם ממנהג שנשתרש בין פייטני מרכז אירופה ובמיוחד בין פייטני אשכנז, לספר בגופי היוצר במעשה בראשית. מהלך זה קשה היה לפרנסו עם סיומות מקראיות, ובפרט עם סיומות רצופות, ונוח היה לו יותר בלעדיהן. גם יוצרות של שבת שהוקדשו לנושאים אחרים, מדרשיים-הלכתיים, נעו ביתר קלות בלא סיומות. אפשר שפייטני מרכז אירופה חשו גם בפער הגדול שבין לשון עצמם המתובלת הרבה בלשונות חז"ל ובמלים ארמיות ובין לשון המקרא, והעדיפו שלא לשבץ במחרוזות שיריהם מין בשאינו מינו. מיעוט השימוש בסיומות מקראיות הוא מסימני ההיכר של הפייטנות המרכז אירופית גם בשאר סוגי השיר.

העובדה שמערכת היוצר הגיעה לידי פייטני מרכז אירופה כשהיא כבר מפורקת לגמרי או לפחות ממועטת בהרכבה, איפשרה את הרחבת גוף היוצר מעבר להיקף המקובל של המרכיב לדורותיו. נדירים מאוד במרכז אירופה גופי היוצר הבנויים על אלפבית שוטף הקולט את כל הטורים: רובם המכריע מביא אלפביתים סטרופיים (לעתים כפולים), אשר לאחריהם עוד מזדנבים לעתים קרובות מטבעות חיתום ארוכים ומסולסלים.<sup>17</sup> ארוכים בהפלגה לעתים קרובות גם הטורים בגופי היוצר המרכז אירופיים, ובעיקר, שוב, האשכנזיים. סגולה זו מפליאה למדי, לפי שכל גופי היוצר הקדומים שנקלטו במחזורי מרכז אירופה, מצטיינים דווקא בקיצור טוריהם ובמקצבם החפוז. פייטני האסכולה לא נענו גם לאתגר שהציבו לפניהם גופי היוצר לארבע הפרשות שנקלטו במחזוריהם — לחרוז את טורי המחרוזות שבכל גוש בחרוז אחיד. אמנם שאר היוצרות הקדומים שעמדו כנראה לפניהם אינם מחוזים כך, ובעניין הזה בחרו המשוררים כנראה, בדרך הקלה יותר.<sup>18</sup>

16 לעיל, 215. באף אחד מגופי היוצר המזרחיים לכאורה שנקלטו במחזורי מרכז אירופה (לעיל, 618) אין שימוש בסיומו מקראיות.

17 כל שלושת גופי היוצר של אמתי ושני הגופים של זבדיה שנותרו בידנו עשויים אלפביתים סטרופיים. כך הוא גם היוצר של קלון הרומי שהדפיס ח' שירמן. שירים חדשים, 425 ואילך. והפך הדברים בפייטנות המזרחית לדורותיה.

18 עיין בעניין זה לעיל, 210. אבל חדותא ניסה כוחו ביוצר של סוכות, לאורך כמה

גם בעיצובן של מחרוזות הקדוש הלכה האסכולה המרכז אירופית בעיקרון בעקבות המופתים הקלאסיים. אמת, עצם הצורך במחרוזות הביניים בגוף היוצר לא היה כנראה מובן בדיוק למשוררים ולציבור בגלילות הללו. בבתי הכנסיות של מרכז אירופה לא שימשו מקהלות, ומחרוזות הקדוש הופקעו בהם מתפקידן ההיסטורי. אף על פי כן איש לא העז להוציא אותן ממקומן.<sup>19</sup> או לוותר עליהן. בכל גופי היוצר שעוצבו בתבנית הקלאסית הן מופיעות אפוא כיאות אחרי המחרוזות השלישית, ושבות ומופיעות משם ואילך, כסדר, אחרי כל גוש של שלוש סטרופות.<sup>20</sup> אמת, ברוב המקרים כוונה מחרוזת הקדוש הראשונה לחזור אחרי כל גוש כרפרין, אבל צורה זו של גוף יוצר אינה המצאה מרכז אירופית; רבים מאוד גופי היוצר המזרחיים הבנויים כך. בכתיב היד, על כל פנים ברובם, אין ציון שגור לחשובתה של מחרוזת הקדוש הרפרינית אחרי כל גוש וגוש, ואין ספק שהפרקטיקה הליטורגית ויתרה מוקדם מאוד על קריאתה החוזרת בתוך השירים. אך אין לדעת מה היתה בזה כוונת הפייטנים הקדומים: גופי היוצרות מתחלקים אצלם תמיד בדיוק לקבוצות של שלוש מחרוזות.

בהרבה מקרים באה בסוף גופי היוצר המרכז אירופיים סטרופת קדוש מסיימת, שונה מן הבאה בראש הפיוט. גם טיפוס זה של גוף יוצר ידוע לנו יפה מן המזרח, ואין ספק שגם בזה הלכו פייטני מרכז אירופה בעקבות מודלים מזרחיים. אצל רבים מפייטני האסכולה מצאנו את סטרופת הקדוש המסיימת פותחת באות ת', ומצטרפת, שלא כמקובל, לאקרוסטיכון האלפביתי של גופי הפיוטים. גם תופעה זו ידועה לנו מן המזרח,<sup>21</sup> אבל היא נדירה שם, כי רוב גופי היוצר שבמזרח קצרים יותר ואינם מסודרים באלפביתים סטרופיים. לעתים מריצים הפייטנים המרכז אירופיים בגופי היוצר שלהם שתי מחרוזות קדוש מתחלפות לסירוגין. דגם זה נתעצב כנראה בעקבות גוף היוצר

גושים; עיין מ' זולאי, פיוטי חדותא, 32 ואילך. יוצא דופן מן הבחינה הזאת היוצר לשכת חתנים של ר' ברוך ממגנצא (מהד' הברמן עמ' סד) המחרוזת כולו (89 טורים!) בחרוז אחד ('שים; גם 'שים ו'סים). הפיוט מסווג במהדורה הנ"ל, בטעות, כזולת. על השפעה אפשרית מצד גופי היוצר לארבעה הפרשות על היוצר המרכז אירופיה עיין עוד להלן. תופעה זו ראויה להבלטה, כי, כידוע, מנהגות אשכנז התייחסו אחרת אל מחרוזות הביניים של הקיקלרים. של פיוטי ו' הקיליריים ושל העסטריוטות. את אלו הציבו (גם) בראשי הפיוטים כקטעי פתיחה. אמנם על פי הרוב הביאו אותם גם במקומות הראויים להן בגופי הפיוטים.

מן הבחינה הזאת מפורסם גוף היוצר 'אלהינו אלהים אמת' לר' בנימין בר זרח, בכך, שאין בו מחרוזת קדוש, אף על פי שהוא עשוי מחרוזות תלת-טוריות. העובדה צוינה כבר על ידי מפרשי-פיוט קדומים, בתמיהה המלמדת על המודעות הגמורה של יודעי שירה קדומים לחובת שילובן של מחרוזות קדוש בגופי היוצר. עיין צונץ, תולדות הפיוט, 121; א"א אורבך, ערוגת הכושם, ד, 29. הפיוט הזה גם אינו מתחלק לקבוצות של שלוש מחרוזות והוא מן הצד הזה יוצא דופן לגמרי.

בדרך זו עשויים גם כל היוצרות הקדומים שבמחזורי מרכז אירופה שהוזכרו לעיל, לבד מן היוצר לראש השנה.

הקדום לפרשת פרה שכבר שיערנו בו שבא לאיטליה הקדומה מן המזרח. שלא כשלושת אחריו – יוצר זה מביא, לבד מסטרופת קדוש מסיימת, שתי מחרוזות קדוש, שיעודן היה בלא ספק לקשט את הפיוט לסירוגין, אחרי כל גוש של שלוש מחרוזות. אמנם במקורות שבידנו מופיעה סטרופת הקדוש השנייה לא אחרי גוש הסטרופות השני אלא אחרי השלישי, אבל דבר זה קשור בוודאי באיזו טעות של מעתיק קדום. בכל אופן – היו מחקים לדגם הזה במרכז אירופה: במחזורי איטליה מקשט יוצר כזה (תחילתו 'אופל המוני' / נגה לעיני; א. 1927) את תפילות יום שביעי של פסח. התופעה מעניינת, כי, כפי שכבר נרמז לעיל, כמעט בכל סוגי הפיוט שעוצבו להם תבניות מקהלתיות מתועד שלב שבו מצויידות היצירות בשתי מחרוזות ביניים המופיעות לסירוגין. לשלב הזה לא מצאנו ייצוג בגוף היוצר המזרחי.<sup>22</sup>

מחרוזות הביניים הבאות בגופי היוצר המרכז אירופיים הקלאסיים מחרוזות קדוש מובהקות הן. שלא כבספרד – אין מלת 'קדוש' חסרה מסוף מחרוזות הקדוש שבגופי היוצר המרכז אירופיים בשום אופן, לא בכתבי היד ולא בדפוסים. פייטני מרכז אירופה הלכו בעקבות המודלים המזרחיים גם בכך שהקפידו בדרך כלל לחתום את שמותיהם במחרוזות הקדוש. מנהג זה אמנם אינו כללי לגמרי (גם במזרח אין הוא מחייב), אבל הוא נפוץ מאוד, והוא מקוים גם בגופי היוצר המביאים חתימות של הפייטנים גם במחרוזות הגופים, אחרי הסדרים האלפביתיים שלהם. במחרוזות הקדוש חתמו פייטני מרכז אירופה את שמם בדרך כלל במטבע קצר, ועל פי הרוב בכל מחרוזות קדוש לחוד. לעתים רחוקות בלבד מצאנום מצרפים מחרוזות קדוש מתחלפות למטבע חיתום ארוך. בנקודה הזאת סטו פייטני מרכז אירופה מן הנוהג שנתקבל במזרח.<sup>23</sup>

מנהגם זה של בני מרכז אירופה קשור אולי במודלים שעל פיהם עיצבו את דרכי החתימה שלהם. אפשר שבמקרה הגיעו לידיהם לראשונה דווקא גופי יוצר שמחבריהם חתמו בהם במטבע קצר, ובכל מחרוזות קדוש לחוד. וסביר יותר להניח שמהלכם נתעצב לראשונה על פי גופי יוצר בעלי מחרוזות קדוש רפריניות שמצאו אותן חתומות, כמובן, במטבעות קצרים. ולפי שכבר הרגילו עצמם לחתום בצמצום, המשיכו לעשות כך גם כשכבר עמדו לרשותם הרבה מחרוזות קדוש.

כאמור, ברוב גופי היוצר המרכז אירופיים העשויים במבנים קלאסיים אין אלא מחרוזות קדוש אחת, רפרינית, ולכל היותר עוד מחרוזות קדוש אחת, של

22 עיין 222 ואילך.

23 יוצא מן הכלל הזה גוף היוצר של זכדיה לחתן (י' דויד, שירי זכדיה, 53 ואילך) שחתימת הפייטן מצטרפת בו, על פי כל מחרוזות הקדוש, אות אחת למחרוזות. בגוף היוצר הגדול של שמעון בר יצחק לראש השנה מצטרפות כל מחרוזות הקדוש לחתימה ארוכה: 'שמעון / בר יצחק / אלחנן בני / יפול חבלי / לחיי עד / אמן סלה'. סטרופת הקדוש המסיימת פיוט זה פותחת באות תי"ו ומשלימה את האלפבית הסטרופי של השיר. אבל שיטות חיתום אלו נדירות בפייטנות המרכז אירופית.



סיום. ההעדפה המפורשת של הטיפוס הזה בגופי היוצר אינה קשורה רק בעובדה שכנראה רוב החומר הקדום שהגיע לאיטליה מארץ ישראל היה עשוי כך. אדרבה, בין פיוטי זכדיה כבר יש לנו גוף יוצר עם מחרוזות קדוש מתחלפות.<sup>24</sup> אבל אין ספק שגופי היוצר בעלי מחרוזות הביניים המתחלפות היו מופלאים מאוד בעיני פייטני האסכולה: הם לא ראו מקהלות בבתי כנסיותיהם מעולם, ובוודאי התקשו לעכל אפילו את הופעותיהן הפתאומיות של מחרוזות הקדוש הרפרניות בגופי היוצר. אף על פי כן רבים למדי בפייטנות המרכז אירופית גופי היוצר בעלי מחרוזות הקדוש המתחלפות. בתוך אלה רב במיוחד, יחסית, מספרם של גופי היוצר האשכנזיים; אצל האיטלקים והביזנטים נדיר הדבר הרבה יותר. צריך להניח שהתרחפות גופי היוצר ה'מלאים' אצל פייטני אשכנז קשורה בזרימה מתמדת של חומרי מופת מזרחיים למרכז אירופה, וברצונם של פייטני המקום הקדומים, שטיפחו באהבה את המרכיב, לשוות ליצירתם פאר והדר מרובים ככל האפשר. אבל אין ספק שהמבנה נשאר תמוה בעינים ושהיענותם לו היתה יותר היענות של חיקוי נאמן, מאשר היענות של הבנה.

הפליאה שעוררה התבנית ה'מלאה' של גוף היוצר בעיני משוררי מרכז אירופה גרמה להם לטשטש, עד כמה שניתן הדבר, את אופיין החריג של מחרוזות הקדוש. הם הקפידו על פי הרוב לעצב אותן כמחרוזות הרגילות של גופי היוצר מצד היקפן ומקצבן.<sup>25</sup> לעתים קרובות, כפי שכבר צויין לעיל, כללו את מחרוזות הקדוש האחרונה באקרוסטיכון השוטף של הפיוטים. ועוד זאת עשו, והוא סימן היכר בעל חשיבות רבה לפיוטי האסכולה: הם התעלמו מן החובה לקשור את מחרוזות הקדוש המתחלפות אל הגושים שלפניהן בשרשרת. תופעה זו כבר היא עולה בגוף היוצר היחיד שהגיע אלינו בעזבונו של ר' חדותא בירבי אברהם,<sup>26</sup> והיא באה בגוף היוצר היחיד של זכדיה המצוייד במחרוזות קדוש מתחלפות. כך הוא, כאמור, בכל גופי היוצר האשכנזיים ה'מלאים', כנראה בלא יוצא מן הכלל. חריגים מעטים מאוד מן הכלל הזה אנו מוצאים בגופי היוצר הביזנטיניים, אבל אין ספק שפייטני ביזנץ למדו לשרשר את מחרוזות הקדוש שלהם לאחר זמן, מפייטני ספרד או

24 הוא הנזכר בהערה הקודמת, עיין י' דויד, שירי זכדיה, 53 ואילך.

25 עיין על מצב שונה מזה במזרח לעיל, 224. אמנם בראשית התקופה ניכרת אצל פייטני איטליה נטייה להעמיד את מחרוזות הקדוש על יותר משלושה טורים. כך הוא בשני היוצרות השלמים של אמתי וביוצר הקטוע של זכדיה, וכן גם ביוצר של קלון הרומי שפורסם בידי ח' שירמן, שירים חדשים, 425. התופעה קשורה אולי ברצונם של הפייטנים הללו לחתום את שמותיהם במחרוזות הקדוש ברחבות נאותה. אבל אצל שני הראשונים יש גם מחרוזות קדוש בהיקף רגיל, ואצל זכדיה כך הן כל מחרוזות הקדוש של היוצר לחתן, המביא, כזכור, מחרוזות קדוש מתחלפות. אבל הפייטנות המרכז אירופית, ובפרט האשכנזית, ויותר על הקו הזה עד מהרה. בתקופות מאוחרות יותר אין התופעה עולה עוד כלל.

26 עיין מ' זולאי, פיוטי חדותא, 32 ואילך; ע' פליישר, חדותא בירבי אברהם, עמ' יט.

מפייטנים מזרחיים מאוחרים, שיצירותיהם זרמו אליהם במישרים, בעקפת הנתיבה המרכזית של התפתחות האסכולה.<sup>27</sup> התעלמותם של פייטני מרכז אירופה מן הפרט התבנית הזו, שהוא חובה גמורה במזרח, מפתיעה ביותר, ואפשר שהיא קשורה בראשיתה באיזה מודל מזרחי פגום שהתגלגל לאיטליה.<sup>28</sup> אפשר גם כן שהתופעה קשורה שוב

העובדה שפיוטים אלה אינם מיצגים את המסורת הקדומה והאותנטית של היוצר המזרחי מוכחת מכך שבהרכבה מקרים גם מחזרות קדוש יחידות (כלומר רפרנייות) נמצאות קשורות אל שלפניהן בשרשור. תופעה זו בלתי טבעית לחלוטין ואין היא עולה לעולם בפייטנות המזרחית. בדרך זו בנוי למשל גוף היוצר לסוכות המיוחס לר' בנימן בר שמואל 'פויטן' ('אכוף ואיכף ואשא דעי לגבוה') שכבר דובר בו לעיל: אין ביוצר הזה אלא שתי סטרופות קדוש, אחת בהתחלת הפיוט ואחת בסופו, אבל הראשונה משורשרת. כך בנוי גם היוצר 'אחלה פני בורא ניב ולשון' (לשבת החודש) לפייטן ר' יצחק בר יהודה (א. 2524): בראש הפיוט באה סטרופת קדוש משורשרת, ואילו בסוף הפיוט באה מחזרות סיום, לא משורשרת. קשה להעלות על הדעת שבכל המקרים הללו היו גופי היוצר מצויידים בסטרופות קדוש מתחלפות שנשרו כולן. קטע מעניין שאפשר ששימש מופת למבנים כאלה קלוט במחזורי איטליה, והוא משמש בהם כתוספת לסדרת גופי היוצר המקשטים את שבת בראשית. לשונו כך:

אֵיהֶל בָּעוֹז גְּבוּרָתוֹ

דוֹק הוֹד וּמַנְלֹתָיו

זִמְנֵן חֲדָרֵי טִירוֹתָיו

יָמִים כִּינֵס לְאוֹצְרוֹתָיו

מִמְקוֹרֵי נְאוֹר סְפָרוֹתָיו

עֶרֶךְ פּוֹשֵׁעַ צְרוֹתָיו

קִדְשֵׁיהֶו רֹמֵם שְׁפָרוֹתָיו

תְּכָלִית בְּנִיין מַפְעֲלוֹתָיו

נֶפֶשׁ וְשִׁבְתָּ תְּהִילוֹתָיו

תְּהִילוֹתָיו אֲבִיעַ בְּמִקְדָּשׁוֹ

לְהַעֲרִיצוֹ וּלְהַקְדִּישׁוֹ

וְלְרֹמֵם אֶת שֵׁם קִדְשׁוֹ קְדוֹשׁ

הקטע עשוי כ"ב תיבות (עיין לעיל, 54), וחתום בסופו 'בנימן'. אין ספק שהוא גוף יוצר שלם, מינאטוראלי, מטיפוס גופי היוצר הקצרים של סהלאן שדיברנו בהם לעיל (411), אלא ששלוש מחזרותיו מחזרות בחרוז אחיד, כמקובל בכמה גופי יוצרות קדומים (עיין 210 ואילך). אך לחינם מציינו דוידסון (א. 1428) בעקבות צונץ (תולדות הפיוט, 121) כשיר שכולו 'מבית אחד והוא פתיחה ליוצר של שבת'. אין ספק שהפיוט מזרחי וקדום יחסית, מעיד על כך גם המעבר החד-משמעי הבא בסופו לקדושת היוצר. צונץ (שם) מיחסו לבנימן בר זרח על פי הכנה מוטעית בדברי שד"ל במבוא למחזור בני רומא (עיין שד"ל-גולדשמידט, 45) אך ברור שאינו שלו. השרשור הבא כאן בראש מחזרות הקדוש אפשר שהטעה פייטנים מאוחרים לשרשר סטרופת קדוש יחידה בראש גוף היוצר.

28 כבר צויין לעיל שיש בידנו גוף יוצר מקיף של חזרות בירבי אברהם לסוכות המביא מחזרות קדוש בלתי משורשרות אם כי מתחלפות. בפיוט הזה כלל הפייטן את מחזרות

בעובדה שפייטני מרכז אירופה למדו לכתוב גופי יוצר מקטעים קדומים שלא מצאו בהם מחרוזות קדוש מתחלפות. על פי מודלים אלה התרגלו הפייטנים שלא לקשור את מחרוזות הקדוש אל שלפניהן בשרשור, והם התמידו בנוהג זה גם כששילבו בגופים מחרוזות קדוש מתחלפות. דבר זה לא הפריע, כמובן, לאיש, כי סטרופות הקדוש ממילא נתקפחו מאופיין המקהלתי, והשרשור כבר איבד בהן את תפקידו המעשי, הקדום.

מכאן ואילך נשארו מחרוזות הקדוש יוצאות דופן רק מצד האקרוסטיכון האלפביתי של הפיוטים, ומצד סיומן במלת 'קדוש'. מכל צד אחר הן נבלעו בפיוטים לבלי היכר. אף על פי כן, אחדים מבין הפייטנים המרכז אירופיים השתמשו במחרוזות הקדוש המתחלפות כדי להבליט באמצעותן איזה ארגון פנימי, תימאטי, של יצירתם. כך נהגו כבר חדותא בירבי אברהם וזבדיה; שניהם הדגישו את אופיין המיוחד של סטרופות הקדוש שלהם בכך שהציבו בסופן סיומות מקראיות, בעוד את מחרוזות הגוף עצמו עצבו בלא סיומות.<sup>29</sup> מנחם בן מכיר מרגנסבורג העמיד בראש מחרוזות הקדוש המתחלפות של גוף היוצר שלו לשכת נחמו 'אל אל שדי אתחנן' מלים של פסוק מסגרת (דב' ד: ד: 'אתם הדבקים ביי אלהיכם' וכו'); את המחרוזות הרגילות של הגוף ייסד על סיומות מקראיות רצופות מהפטרת היום, ואילו את מחרוזות הקדוש סיים במקראות עם מלה משורש 'נחם'. עומס הקישוטים התבניתיים בפיוט זה יוצא דופן בפייטנות המרכז אירופית. שאר פייטני האסכולה הלכו בעניין הזה בצנעה גמורה, ורובם השאירו את גופי יוצרותיהם בלא שום קישוט. לכל היותר הציבו בראשי המחרוזות פתיחות מקראיות או מלים קבועות.<sup>30</sup>

הקדוש בגוף השיר גם מצד האלפבית. הפיוט הוא בעל אופי מרכז אירופי גם מצד ממדיו המופלגים (א"ב סטרופי כפול!). אפשר שקטע זה שימש דוגמה לפייטני איטליה המאוחרים יותר, בעוד חדותא אולי חידש את הדגם בעצמו. חדותא היה פייטן בעל יוזמות חדשניות רבות ומפתיעות. יוצר הסוכות שלו דומה לגופי היוצר האיטלקיים גם בכך שיש בו הבלטה לענייני מעשה בראשית, וגם בכך שמחרוזתיו אינן בנויות על סיומות מקראיות.

29 ביוצר הנ"ל דן חדותא בירבי אברהם תחילה, לאורך ארבעה גושים של שלוש מחרוזות, בארבעת המינים: במחרוזות הקדוש שלאחר גושים אלה הוא מדבר במעשי ארבעת הימים הראשונה של מעשה בראשית. מן הגוש החמישי ואילך הוא דן בפיוט, גם במחרוזות וגם בסטרופות הקדוש, במעשי שאר הימים. סטרופות הקדוש מסתיימות, עד לסטרופת הקדוש השישית, בפסוק 'ויהי ערב ויהי בקר יום...'. למן הגוש השביעי עובר הפייטן לדון בעניינים אחרים וסטרופות הקדוש שוב אינן נבדלות במאומה משאר המחרוזות. גוף היוצר של זבדיה דן כולו במעשה בראשית ומחרוזות הקדוש שלו מביאות בסופן את הפסוקים הראשונים של מזמורי ימות השבוע לפי הסדר.

30 כך בעיקר בגופים של חג. וכבר שמעון בר יצחק נהג כך ביוצר שלו לראש השנה, שהקדים למחרוזות הגושים לסירוגין את מלות הקבע 'מלך', 'זכור' ו'שופר'. כנראה על פי גוף היוצר הקדום 'מלך אזור גבורה'. אבל שם אין אלא מלת קבע אחת 'מלך'. וסטרופת קדוש רפרנית.

## חידושי תבניות בגוף היוצר

ר' אמתי, שהלך בדרך כלל בנאמנות גדולה בעקבות המופתים הארץ־ישראליים, ושהשאייר לנו מורשה, כפי שנזכר לעיל, שלושה גופי יוצר קלאסיים, חידש במרכיב הזה שני דגמי־שיר מהפכניים, שפתחו פתח לשינויים מפליגים בנוף היוצר המרכז אירופי. הדגמים מיוצגים בשני יוצרות, והם מופלגים בזרותם; אין ביניהם לבין התבנית הקלאסית של המרכיב אלא דמיון מועט ביותר.<sup>1</sup> שני הקטעים נכתבו בלי ספק לשבתות מצויינות, אבל אין בהם זכר ליעודם המדויק;<sup>2</sup> אחד מהם נשתקע בגניזה ולא עלה לפנינו אלא בהעתק אחד בלבד. השני נפוץ הרבה, ולאחר שנקלט במחזורי אשכנז, נעשה מופת לחיקויים רבים.

תבניתו של גוף היוצר הראשון פשוטה לכאורה, אבל מעניינת מכמה צדדים. הנה מה שנותר ממנו בהעתקו היחיד, בכ"י ט"ש 6H4/1:<sup>3</sup>

יוצר דשבת

[קפ]

אַלְף אֶלֶפִּים וְרִיבֵי רַבּוֹת טוֹבוֹת  
אֲנוּ חַיִּיבִים לְהַחְזִיק לְרוֹכֵב עֲרְבוֹת  
בְּמִינֵן דּוֹק לְכֶסֶם וְהָדוֹם לְמוֹשְׁבוֹת  
בְּנֵי הַנָּאָה הַמֵּאִיר אֹרֶךְ כְּרֻחוֹבוֹת  
גְּבוּרָתוֹ אֵין לְמַלֵּל בְּאַרְבַּע קְצוֹת

5

אֵיךְ יוֹכֵל עֹבֵד זֶה מְלַל שְׂבַח אֱלֹהֵי זֶה  
תִּקְפוּ יַעֲנוּ זֶה אֵל זֶה וְאָמַר קְדוֹשׁ

ביאור:

מגילת אחימעץ מהד' קלאר, 75; שירי אמתי מהד' יונה דויד, 32. 1. טובות ... אנו חייבים להחזיק: לשון חז"ל, אופייני ללשון הפייטנות המרכז־אירופית. 3. במינין: כך בכה"ל, ונראה שצ"ל: בבנין. דוק: השמים (יש' מ: כב): הנוטה כדוק שמים). לכס: לכסא כבודו. והדום: והארץ (יש' סו: א). למושבות: למושב בני האדם. 4. בני הנאה: כינוי לקב"ה. המאיר וכו': מזכיר בזה את בריאת האור ביום הראשון. 7. זה אל זה: כנראה כינוי

1. שני הקטעים נדפסו על ידי קלאר במגילת אחימעץ, 75 ו־66, ולוקטו משם על ידי י. דויד, שירי אמתי, 32 ו־25.
2. קשה להעלות על הדעת שר' אמתי פייט לשבתות סתם. קרוב לומר ששני הפיוטים נתחברו לשבתות חתונה.
3. הפיוט נדפס, למרבה הצער, בסידור כושל בשתי מהדורותיו, ולפיכך מן ההכרח לפרסמו מחדש בהבלטת פרטי בינויו. עיין להלן בסמוך.

- 10 דבק בְּשִׁנֵי רִקִיעַ בְּתוֹךְ שְׁעוֹלִים  
דְּמוּת עֲבִיז כְּשִׁתִּי אֶצְבָּעִים הַשְּׁלִים  
הִירְדּוֹ כֶּטֶס וּמִתְחַזוֹ כְּמוֹ אֲהֵלִים  
אֵין אֲהֵל רָפָה וִיתְדוּתָיו נוֹפְלִים  
וְהוּא כָּכֵל יוֹם מִתְחַדֵּשׁ בְּזִבּוּלִים
- אֵין מִי בִשְׁחַק יַעֲרֹף תִּקְף הִילּוּלִים  
יִדְמָה לִי בְּכִנִּי אֵלִים
- 15 זְמַן בְּשִׁלְיִשִּׁי מְקוֹם מְקוֹה רִהְבִּים  
זָדִים לְמֵאֹד וּמִתְגַּאֲזִים וּמִתְרַחֲבִים  
חֹל גְּבוּל בְּשׁוֹרֵם לֵאמֹר חֲשׂוֹבִים  
חֶלֶד לְהַדְשִׁיא צִינָה דֶּר כְּרוֹבִים  
טְעוּנֵי פְרוֹת יִצְאוּ אֵילָנוֹת וְעֶשְׂבִים
- 20 אֲשֶׁלִּי מִטְעִים תִּהְלֶתוּ נוֹכְבִּים  
יִהְיֶה קוֹלוֹ מְרָעִים יִי עַל מֵים רַבִּים
- יִמֵּן בְּרִבְעֵי שָׁנִים אוֹרִים מְכוֹבְדִים  
יַעַן שְׁצַפָּה בְּאוֹמוֹת לְטָעוֹת עֲתִידִים  
כְּשֶׁהֵם שָׁנִים וְהֵם לָהֶם עוֹבְדִים  
כָּל שָׂכֵן אֶחָד, כָּוֶלֶם הָיוּ מוֹרְדִים  
לְכֵן מִשְׁקִיעִם לְהוֹדִיעֵם בְּמָה מוֹדִים
- 25

ביאור:

למלאכים, על פי יר' ו:ג. / 8 דבק: יצר, התקין. בתוך שעולים: בתוך המים (יש' מ:יב: מ: מדד בשעלו מים). / 9 עביו: של הרקיע. והוא על פי הירוש' ברכות פ"א ה"א, ב ע"ג: עביו של רקיע כשתי אצבעיים (קלאר). / 10 הירדו: רידד את הרקיע. כטס: על פי ירוש' שם: מלמד שהן (השמים) עשוין כטס. ומתחזו כו': על פי יש' מ:כב: וימתחם כאהל לשבת. / 11 אין: כך בכה"י, ולפי הא"ב והעניין צ"ל: הן. רפה וכו': על פי ירוש' שם, ע"ד: בנוהג שבעולם אדם מותח אוהל על ידי שהות — רפה, ברם הכא: וימתחם כאהל לשבת וכו'. / 12 והוא: הרקיע. / 13 — 14 אין וכו': על פי תה' פט:ז. / 15 רהבים: של הימים. / 16 זדים וכו': המים שנקוו לימים נסתערו וביקשו לכסות שוב את העולם. והוא על פי חגיגה יב ע"ב: בשעה שברא הקב"ה את הים היה מרחיב והולך, עד שגער בו הקב"ה (קלאר). / 17 חול גבול: סמיכות הפוכה במקום: גבול חול. בשורם: בראותם. לאין חשובים: מתבטל כוחם. / 19 טעוני פרות: האילנות והעשבים יצאו כשהם עמוסים פרות. / 20 אשלי מטעים: במקום: אשלים (= עצים) ומטעים. נובכים: דוכרים: מלשון ניב שפתים. / 21 קולו מרעים וכו': על פי תה' כט:ג. / 22 ימן: מינה: שורש מחודש על ידי הפייטנים. / 23 יען וכו': על פי בר"ר ו:א: לא נברא להאיר אלא גלגל חמה בלבד. אם כן למה נבראה לבנה? אלא מלמד שצפה הקב"ה שעתידין אומות העולם לעשותן אלהות, אמר הקב"ה: מה משהן שניים ומכחישים זה את זה אומות העולם עושין אותן אלהות, אילו היו אחד על אחת כמה וכמה (קלאר). / 26 לכן וכו': על כן הוא גם משקיעם.

אָמַנְם מֶה נָאָה תַּפְאֶרֶת יְיָ וְיִשְׁרוּ לְהַקְדִּים  
כְּשֶׁמֶשׁ יָדַע מְבוֹאוֹ וַיֵּרָח עֲשֵׂה לְמוֹעֲדִים

מִיָּהָר בְּחִמְיָשִׁי לְהַשְׁרִיץ מִי זְרוֹנִים  
מִיָּנִי שֶׁרֶץ וְעוֹפּוֹת גְּדוֹלִים וְקִטְנִים  
נִם וּמָהֶם בָּרָא שְׁנַיִם תְּנִינִים  
נִצּוֹרִים לַיּוֹם נִחְמָה לְחִבּוּרֵת רַבָּנִים  
שְׂשִׁים וּשְׁמִיחִים בְּחֶפֶת אֵשׁ וְעֲנָנִים

30

אָמַת מֶעַן זֶה תִּים בְּסֶפֶר נִיגוֹנִים  
הִלְלוּהוּ מִן הָאָרֶץ תְּהוֹמוֹת וְתִנְיָנִים

35

עָרַךְ בְּשִׁישִׁי מֵאֲמֵר תּוֹצֵא הָאָרֶץ  
עֲשֵׂתָה וְהַצְלִיחָה בְּהִמָּה וְחִיתָו אָרֶץ

ביאור:

להראות לאומות העולם שהם משתחיים להבל, כלומר שאינם אלהות. / 27 להקדים:  
לומר לפניו. / 28 כשמש וכו': על פי תה' קד: יט. / 29 מי זרונים: המים המתמדרים.  
הצירוף הוא על פי תה' קכד: ה. / 31 נם: צוה. / 32 נצורים: שמורים. ליום נחמה: לסעודה  
שלעתיד לבוא. לחבורת רבנים: לצדיקים. / 34 מען: דיבור. תים: מלשון תאומים.  
כלומר: נאמר בדיוק. בספר ניגונים: בספר תהלים. / 35 הללוהו וכו': תה' קמח: ז.

הפיוט עשוי מחרוזות חד-חרוזיות של חמישה טורים. אחרי כל מחרוזת  
באה סטרופת ביניים קצרה, דו-טורית<sup>4</sup> ומתחלפת; היא חתומה בשם הפייטן:  
'אמתי', וכמובן אין היא כלולה בסדר האלפביתי של המחרוזות הראשיות.  
משונה מעמדן של מחרוזות הביניים הללו מצד חריזותן: הראשונה מביאה חרוז  
לעצמה, אבל האחרות נחרזות בחרוז הסטרופות שלפניהן, והן נבלעות בהן מן  
הצד הזה כליל. אבל ייחוד מסוים יש להן מכל מקום, מצד עניינן: הן גם  
נחתמות תמיד בסיומות מקראיות או לפחות ברימוז ברור לאיזה פסוק, מה  
שאינן כן הסטרופות העיקריות.

הפיוט מופלא גם מצד אחר: מחרוזות הביניים הראשונה שלו, זו שמביאה גם  
חרוז לעצמה, היא מחרוזת קדוש לכאורה, אבל בסוף אף אחת ממחרוזות  
הביניים האחרות אין ציון למילת 'קדוש' בכתב היד.<sup>5</sup> קשה להעלות על הדעת

4 בשתי המהדורות מסודרת המחרוזת הדו-טורית בארבע שורות, בלא שום צורך. רק  
מחרוזת הביניים הראשונה כוונה, אולי, להיות של שלוש שורות. מחרוזת ביניים זאת  
יוצאת דופן גם מצד חריזתה כפי שיוסבר להלן, בסמוך. החרוז המסורג במחרוזות הביניים  
השלישית ('אשלי מטעים / תהלתו נובכים // יה קולו מרעים / יי על מים רבים') הוא  
בוודאי מקרי.

5 הפלא ופלא הוא שקלאר הוסיף את מלת 'קדוש' על כל מחרוזות הביניים בלא שמצאן  
בכתב היד, ובלא שום הסבר או הערה. י' דויד החרה החזיק אחריו בזה, אף הוא בלא  
להעיר כלום. דבר זה הכשיל אותי בניתוח התבנית במאמרי פייטני איטליה, 155. אין לי  
שום הסבר לטעות המשונה הזאת של קלאר המנוח, שדייקנותו במחקריו היא מן  
המפורסמות.

שהפיוט היה דו־פרצופין מן הבחינה הזאת, אלא ודאי ההעתקה משובשת: או שהמעתיק הוסיף את מלת 'קדוש' בטעות על מחרוזות הביניים הראשונה, או שהשמיט אותה בטעות מסוף שאר המחרוזות. ונראה קרוב לומר שהטעות חלה במחרוזת הראשונה, כי מלבד שכאן אין אלא טעות אחת, בעוד טעות ההשמטה חוזרת ארבע פעמים, גם פשוט יותר לומר שהמעתיק נגרר אחרי הפסוק הנרמז בסוף מחרוזת הביניים הראשונה<sup>6</sup> ואחרי השגרה, מלומר שדילג בהיסח הדעת ארבע פעמים על מלה צפויה שאכן היתה לפניו במקור שהעתיק. אם אמנם אין בגוף היוצר הזה סטרופות קדוש כלל, הרי שהתבנית מופלאה שבעתים ומהפכנית יותר ממה שניתן היה להעלות על הדעת.

צריך לומר שהפיוט מופלא גם מצד היקף מחרוזותיו הראשיות, כי היקף של חמישה טורים אינו ידוע לשום דגם סטרופי במערכת היוצר הקלאסית,<sup>7</sup> והוא היקף משונה מכל מקום. היקף זה חייב לפיוט גם היערכות אלפביתית משונה וא־סימטרית, שאף היא אינה נפוצה כלל בפיוט המזרחי הקלאסי. ואף על פי כן אי אפשר להעלות על הדעת שהקטע נכתב בהקשר אחר והובא לשמש שלא בתפקידו, כי מלבד שכתב היד שמביאו כגוף יוצר קדום הוא ומיהמן, גם הנושא הנדון בו ודרך עיצובו בשיר מעידים עליו שלכך נוצר. אי אפשר אפוא אלא לומר שר' אמתי נטל לעצמו בקטע הזה חירות גדולה והתרחק בו מן המקובל בגוף היוצר המזרחי במידה שכמעט אין לשער גדולה ממנה.

אבל קשה להניח שהדגם עוצב על ידי ר' אמתי באיזו התפרצות פתאומית של מקוריות נועזת. כי מלבד שאין לצפות למהלך מהפכני מסוג זה במרכז חדש הצועד בצנעה את צעדיו הראשונים, וביותר בתקופה שעדיין אי אפשר שנתעייפה מן השימוש הרגיל בתבניות המסורתיות, הנה הפיוט עצמו, יותר משיש בו תעוזה חדשנית, יש בו סימנים של היסוס ומבוכה, טיפוסיים למעשה חיקוי. היסוס זה ניכר בדרך טיפולו של המשורר במחרוזות הביניים, וממהלכו בהן ברור שהתבנית שאותה ביקש לחקות ושאותה אמנם חיקה בראשית הפיוט, הפריעה לו בהמשך. עד שקם ו'תיקן' אותה לפי טעמו. כי אי אפשר להסביר אחרת את המהפך שמתחולל בשיר בין מחרוזת הביניים הראשונה לשנייה מצד חריזות. ברור שהדגם שעל פיו עבד ר' אמתי הביא מחרוזות ביניים עצמאיות שנתחרזו בחרוז משלהן, אבל הפייטן הופתע מן הסימטריה הכפולה של המודל, ולאחר שניסה להיצמד אליו בראשית פיוטו — טישטש את מורכבותו. אמנם הוא המשיך לבנות את פיוטו על פי מה שעמד לפניו, אבל ביטל את סימן ההיכר הבולט ביותר של כפל-פניו: את חריזות הנפרדת של מחרוזות הביניים.

6 יש' ו:ג. הגרר ניכר גם בחוסר התואם הדקדוקי שבין המשפט בתחילתו ('תקפו יענו זה אל זה') לבין מלת הגשר ('ואמר', וצריך היה: 'ויאמרו').

7 מוכן שידועים מרכיבים העשויים חמש שורות בלבד, כגון פיוטי היי מלכנו והועד מתי של שלמה סולימן ושל רס"ג, או כגון פיוטי המי כמכה והיי מלכנו של שמואל השלישי. אבל אלה אינם מרכיבים סטרופיים. יי מלכנו ליו"כ של שלמה סולימן עשוי מחרוזות של חמש שורות הבאנו לעיל, פיוט [צד], אבל זו תופעה יוצאת דופן, והיא קשורה בנהוג במרכיב הזה כשהוא מופיע בהיקף של 'סטרופה' אחת.

סביר לומר שמה שנתגלגל לידי ר' אמתי ונעשה אצלו גוף יוצר היה מסדס מזרחי פשוט, בעל מחרוזות ביניים מתחלפות, בלתי משורשרות,<sup>8</sup> מסוג אלה הידועים לנו בפייטנות המזרחית למן ימיו של ר' פינחס ואילך. אך, גוף היוצר שלפנינו הוא מסדס טיפוס, חוץ משני פרטים, שהם, אולי, חידושו של ר' אמתי: היקף המחרוזות הראשיות, והיערכותן האקרוסטיכונית. אם אמנם עבד ר' אמתי על פי מסדס — מובן יפה מה טעם לא עיצב את מחרוזות הביניים של פיוטי כמחרוזות קדוש; המסדס אינו מביא מחרוזות קדוש, כזכור.

טלטול דגם המסדס מן הזולת אל גוף היוצר הוא, כמובן, מעשה מפתיע; כנראה יותר תמים מאשר נועז. אפשר להעלות על הדעת שהקטע שעל פיו עבד אמתי לא היה מזהה כל צרכו מצד סוגו, ואולי הופקע ממקומו ושימש גוף יוצר קודם ששימש מופת לחיקוי. עוד מעט נראה מעתקי תבניות מסוג זה גם במרכיבים אחרים של היוצר המרכזי-אירופי.<sup>9</sup>

אגב, גוף היוצר של ר' אמתי הוא הסימן היחיד המעיד על נוכחות המסדס במרכז אירופה. הדגם אינו ידוע בזולת המרכז אירופי, ולפי הנראה אין הוא מיוצג אפילו בפיוטי ה'יבוא' בשום מחזור או סידור של מנהג מרכז אירופי. אבל עובדה זו אינה צריכה להתמיה, כי המסדס, בעיצובו המקהילתי המעוצם, כמעט אי אפשר היה שיתקבל במרכז אירופה. והלא זה עתה ראינו שסגולה זו של הדגם הפריעה, אולי, גם לר' אמתי בנסיונו, החד-פעמי כנראה, להקציב לו מקום בין התבניות האלטרנאטיוויות של מרכיבי היוצר. הפיוט ששימש מופת ליוצר של ר' אמתי נשתקע בוודאי ונעלם, כמו שנשתקע גם חיקוי: אילמלא הגניזה ששמרה על העתק יחיד ממנו לא היינו שומעים על קיומו לעולם.<sup>10</sup> שונה מזה היה גורלו של השני מבין גופי היוצר החדשניים של ר' אמתי. פיוט זה נשתמר בשלמותו, ובהעתיקות רבות. מבנהו מתוחכם ומורכב ביותר, והוא מופלא מן הצד הזה מאוד. ביסוד הדגם עומדת סימטריה כפולה של מחרוזות ראשיות וסטרופות ביניים. סטרופות הביניים באות אף כאן, אחרי כל מחרוזות ראשית. אלא שהן מובדלות במפורש, מכל הבחינות, מן המחרוזות שלפניהן, והן מחרוזות קדוש מובהקות. הסטרופות הראשיות גדולות בדגם הזה אף יותר מאשר בדגם הקודם: הן מונות לא פחות משבע שורות כל אחת; הסידור האקרוסטיכוני שלהן א-סימטרי גם כאן (אאבבגגד וכו'). מחרוזות

8 עיין על הדגם לעיל, 294 ואילך. על הדגם בספר עיין לעיל, 562. אמנם, ברוב המסדסים יש שרשר בין המחרוזות לסטרופות הביניים, אבל לא מעטים המסדסים שאין בהם שרשר, ובתוך זה גם פיוטים של שלמה סולימן שקדם בזמן לר' אמתי. אבל אין לשלול גם את האפשרות שר' אמתי ביטל את השרשר שמצא, לפי שלא ידע מה טעם הוא בא. על ביטול השרשר בגופי היוצר המרכזי-אירופיים דיברנו זה עתה.

9 עיין להלן, 665 (באופן) ו-683 (במאורה ובאהבה).

10 כעין בבואה רחוקה לדגם הזה בנה יוצר שלו לשבת חתונה ר' קלונימוס בר יהודה ('לך ה') הגדולה אורות מאופל במען אירשתה; צונץ, תולדות הפיוט, 165, כ"י פאריס 644, דף 134 ע"א). המחרוזות הראשיות הן של ארבעה טורים, ולכל אחת מהן (לפעמים: לכל שתיים מהן), מצורפת מחרוזת קדוש מתחלפת, תלת טורית. עיין גם להלן, הערה 24.



הקדוש מביאות כל אחת חתימה מלאה של שם הפייטן במטבע קצר: 'אמתי', והן של ארבעה טורים. צד מעניין בדגם הוא משחק הקיצוב המעודן המתרקם בין טוריו ומרכיביו: שני הטורים הראשונים של המחרוזות הראשיות קצרים יחסית לשאר הטורים, ומביאים שלוש הטעמות כל אחד; שאר הטורים הם של ארבע מלים מוטעמות.<sup>11</sup> מחרוזות הקדוש חוזרות להיות של שלוש הטעמות, והן בדלות גם מן הצד הזה, ולא רק מצד חרוזן, חתימתן ומלת 'קדוש' שבסופן, מן המחרוזות שלפניהן.<sup>12</sup> נביא לדוגמא את שתי המחרוזות הראשונות של הפיוט על סטרופות הקדוש שלאחריהן, על פי הנדפס בידי ב' קלאר (מגילת אחימעץ, 66).

[קפא] אָשִׁיחָה דְּכָרִי נִפְלְאוּתִיךָ  
אֶסְפְּרָה כְּבוֹד מַעֲשֶׂה אַצְבָּעוֹתֶיךָ  
בַּעֲמִידָה אֶרְנֶן פְּנֵי יוֹשְׁבֵי בֵיתְךָ  
בְּרִיאַת עוֹלָם לְבָאָר כִּי אֵין כְּאַמְנוּתְךָ  
גְּבֻלַּת אֵשׁ וּמִים לְכֶסֶם שְׁכִינַתְךָ  
גּוֹשׁ שְׁלֵג הַקִּפִּית לְדִיר בְּרִיּוֹתֶיךָ  
דְּלִיקַת נֵר עֶרְכַּת מֵהוֹר שְׁלֵמַתְךָ  
אֶזְכֹּר זֹאת וְאֵנָהִים  
מִי אֵל גָּדוֹל כְּאַלֵּהִים  
תּוֹמֵךְ תִּקְרַת גְּבוּהִים  
יֹסֵד הָדוֹם וְגִיּהִים  
קדוש  
הַקִּרְשֶׁת מַעֲזִיבַת בְּנִינִים

ביאור:

השווה גם שירי אמתי מהד' י' דוד, 24. 1 אשיחה וכו': על פי תה' קמה:ה. / 2 מעשה אצבעותיך: על פי תה' ח:ד. / 3 בעמידה: מכאן שהחזן היה עומד בשעת קריאת פיוטי היוצר. / 4 לבאר: לפרש. להסביר. / 5 גבלת: ערבבת. לכס שכינתך: לשמים ששם כסא כבודך. והוא על פי חגיגה יב ע"א: מאי שמים? אש ומים. / 6 גוש שלג וכו': השווה פרדר"א ג: ארץ מאיזה מקום נבראת? משלג שתחת כסא הכבוד. לקח וכו' ונקפאו ונעשו עפר הארץ. לדיר: לדירת. / 7 דליקת נר: את האור. מהור שלמתך: על שם תה' קד:ב. וכל הדרשות הללו באות יחד במדרש כונן, מהד' ילינק, בית המדרש, ב, 24 (קלאר). / 10 גבוהים: של השמים. / 11 הדום: ארץ. וגיהים: ואורות. / 12 מעזיבת: תקרת; ור"ל:

11 לפיכך אין להעלות על הדעת ששני טורי הפתיחה של המחרוזות כווננו להיות טור אחד עם חרוז פנימי. גם ההקפדה בהכפלת אות האקרוסטיכון מעידה ששני טורים כאן. הרושם הוא שהטורים, למן שני הראשונים, מתארכים בהדרגה, ולאחר מיכן מתקצרים שוב. לקראת סוף המחרוזות. כפי שיצויין להלן יש בידנו חיקוי מדויק של הדגם בין פיוטי שלמה הבבלי. פיוטו של הבבלי מסודר יותר מבחינת הקיצוב והוא כמעט שקול במשקל התיבות (עיין על כך ע' פליישר, שלמה הבבלי, 64). היחס שם בין שני הטורים הראשונים לבאים אחריהם הוא של שלוש מלים כנגד חמש. ועיין עוד להלן בסמוך.

12 הפיוט מסתיים במחרוזת קדוש בלתי מסודרת ובלתי חתומה, של 7 טורים קצרים. אפשר לראותה כמעין 'סילוק' בועיר אנפין.

הַבְּדֵל עֲלִיוֹנִים מִתַּחְתּוֹנִים  
וְלֹא אָבוּ בְרָצִיוֹנִים וּלְפִיכָךְ נִקְרְאוּ זִידוֹנִים  
וּבְעַל כָּכָה הוֹרְדוּ בְּבִעֲרַת עֲשָׂנִים  
זְמַנָּה בּוֹ כִּיּוֹם עָלוּס כָּנֶף רָנְנִים  
זְרִיבַת תַּפְתָּה הִכְנֵת מְשֻׁנָּה דִּינִים  
חֲדָשִׁים שָׁנִים עֶשֶׂר הִכּוֹת כָּל סָרְכָנִים  
אָמְנָם עַל שֵׁם 'שָׂא מִים'  
מִיָּחַס שְׁמוֹ שְׁמִים  
תִּקְיָה קוֹלוֹ עַל הַמִּים  
יָחִיד וּמִיָּחֵד פְּעָמִים קְדוֹשׁ

ביאור :

הרקיע. / 14 ולא אבו: המים. ברציונים: בהסכמה. והוא על פי מדרש כונן הנל: 'אמר להם (הקב"ה למים) התפלגו לשני חצאים ותעלו חצייכם למעלה וחצייכם למטה. וזרו ועלו כולם למעלה. מה עשה הקב"ה הושיט אצבעו קטנה וכו' ונפלו חצייכם למטה בעל כרחם וכו' וביקש הקב"ה לשרפן. עד שעמדו והתחננו לפניו (קלאר). זידונים: על פי תה' קכד:ה. / 15 בבערת עשנים: באש ועשן. / 16 עילוס וכו': מלאכים (איוב לט:ג). / 17 זריבת: בערת (איוב ו:יז). תפתה: שאול. משנה דינים: כנראה כמו: המעביר על מידותיו. הסולח. והוא כינוי להקב"ה. / 18 חדשים וכו': על פי משנת עדיות ב:י. משפט רשעים בגיהנם י"ב חדשים. הכות: שרוף. / 19 על שם וכו': השווה ב"ר ד:ז. ר' יצחק אמר: שמים — שא מים, טעון מים. / 21 קולו וכו': תה' כט:ג.

הדגם אינו מזכיר במאומה את התבנית הקלאסית של גוף היוצר, מלבד אולי בכך שהוא מצוייד במחרוזות קדוש. אבל שלא כפיוט הקודם — אין ניכרים כאן שום סימני היסוס ומבוכה. להפך, תחכומו של הדגם, באשר להתחלפות המבנים הסטרופיים והמקצבים, מעיד על הילוך בטוח ומבוגר של משורר העושה בחומר כרצונו. קשה לשער השערות במקור הדגם. במידה מסויימת אפשר לראות את התבנית כמעין פיתוח של הדגם הקודם, כי בכל אופן יש צד של דמיון בין השניים, לפחות בצירופן של מחרוזות הביניים למחרוזות הראשיות בסירוג צמוד ותכוף. גם ההיקף הבלתי שגור של המחרוזות הראשיות בפיוט השני מזכיר את הפיוט הראשון, אם כי באשר למספר המדוייק של השורות אין שני הדגמים שווים. גם הסדר האקרוסטיכוני המשוונה, שכפילותו נקטעת בסופי המחרוזות, דומה עקרונית בשני הפיוטים (אאבבג בדגם הראשון, כנגד אאבבגגד בשני). אבל אם נקבל את ההנחה שאת הדגם השני פיתח ר' אמת' על פי הראשון נצטרך לומר שבינתיים 'למד' כמה שיעורים חשובים בתורת השיר, כגון שאכן יש בגופי היוצר סימטריות כפולות של מחרוזות ראשיות וסטרופות ביניים, ושמחרוזות הביניים של גופי היוצר מחרוזות קדוש הן. אין לנו הסבר למשחקי הקיצוב המופלאים הבאים בדגם, ועלינו לומר שהם חידוש של ר' אמת'. אמנם לא חידוש מופלג מאוד ביחס למקומו וזמנו: פייטני איטליה הראשונים היו מיומנים ומנוסים בעניין זה

מאוד, ויש לנו עדויות רבות על רגישותם בענייני קיצוב גם בשאר סוגי הפיוט.<sup>13</sup> באשר לשינוי המקצב בסטרופות הקדוש אפשר להעלות על הדעת שר' אמתי ביקש להציע בו תמורה מוסיקאלית לייחוד המקהלותי המקורי של המחרוזות הללו. כיוון שבימיו ובמקומו לא שימשו מקהלות — לא היה בעצם שימוש במחרוזות הקדוש וגם לא הגיון בהופעתן. אך הואיל והסוג חייב את נוכחותן הנפרדת, ובדגם שלפנינו — את נוכחותן התכופה, אפשר שנתבקשה הבלטה וצידוק לקיומן בדרך שונה מן המקובל, קרי: לא בשינוי הקול, אלא בשינוי המנגינה. אבל עדיין אין כאן הסבר לשינוי המקצב של שני הטורים הראשונים במחרוזות הרגילות של השיר.

אבל יתכן שהדגם, כמות שהוא, אינו אלא מעין חיקוי מעוות של גוף יוצר קלאסי, מזרחי, שמחרוזות גושיו נמצאו חרוזות בחרוז אחד, מעין גופי היוצר לארבע הפרשות, שנקלטו, כנראה בשלב מוקדם מאוד, בסידורים המרכזי אירופיים.<sup>14</sup> קריאה לא מדויקת של מבנה גוף יוצר כזה, והיא בוודאי אפשרית בפרובינציה נידחת בשלבי העלייה הראשונים של אסכולה חדשה, יכלה להוליך בקו ישר למדי להיווצרות הדגם, בתנאי שנניח על פי קריאה זו סידור שונה של הטורים והיערכות חדשה של הסטרופה. נשווה למשל את פתיחת היוצר לפרשת זכור, שהובאה לעיל (פיוט [מו]) במתכונתה האמיתית, עם ראייה אחרת, אפשרית אף היא, של סידור טוריה:

זְכוֹר אֶת אֲשֶׁר עָשָׂה  
וַיְהִי לְבִי וְלִמְשָׁה  
וַגִּזְעוּ יַעֲקֹב בְּכַעֲסָהּ, בִּטָּה וְחָטְאוּ אֶל תַּשָּׂא  
כִּי קָהַלְךָ עָסָה בְּכָל צָרָה וַדְרִיסָה  
גַּם בָּךְ לֹא חָסָה וּבַעֲזוֹת הַדְלִיל עֲמוּסָה  
בְּתוֹךְ אֶבֶן מַעֲמָסָה  
אֲתָה זֹכֵר נְשָׁכָחִים  
זְכֹר אִם לָךְ מְשֻׁבָּחִים  
וּקְדָשָׁה לְפָנֶיךָ מִפְּצִיחִים קְדוֹשׁ

מאמץ קטן של שכלול וארגון-יתר יכול היה ל'שפץ' את הדגם בקלות בכיוון המצוי לפנינו בפיוטו של ר' אמתי;<sup>15</sup> התרחבות מחרוזות הקדוש אפשר שהיא קשורה ברצון הפייטן לחתום את שמו ברחבות, בראשי הטורים. בין כך ובין כך עשה היוצר של אמתי רושם עז על פייטני האסכולה המרכזי-אירופית. כבר ר' שלמה הבבלי חיקה אותו בדיוקנות ביוצר שלו 'אומץ דר חזקים'. קטע זה משוכלל בבינויו יותר מן הפיוט ששימש לו דוגמה.<sup>16</sup> ר' יוסף

13 עיין על כל זה ע' פליישר, פייטני איטליה, 136 ואילך.

14 על יוצרות אלה ועל חריזתם עיין לעיל, 210 ואילך.

15 עיין בעניין זה ע' פליישר, פייטני איטליה, 156.

16 עיין ע' פליישר, שלמה הבבלי, 224 ואילך. ועיין גם במבוא, 63 ואילך. כל מחקי הדגם.

טוב עלם העמיד אף הוא יוצר משלו כמתכונתו,<sup>17</sup> עם שהוא עוקף את חוסר האיזון של האקרוסטיכון האלפביתי על ידי העמדת סיומת מקראיות לסטרופות. הוא הצמיד לכל המחרוזות סטרופת קדוש זהה, רפרייט:

[קפב] אַרְגֵּן חֲסֻדָּךְ לְבָקֶר  
אֲמִיץ כְּלִיֹּת חוֹקֶר  
בְּכָל קֶצֶוִי אֶרֶץ מְשׁוּטָט וְסוֹקֶר  
בְּדַבּוּרוֹ מִפֶּרֶק הָרִים וּסְלָעִים עוֹקֶר  
גְּבוּרֹתָיו אֲשַׁנֵּן בְּלִי שְׁפַת שֶׁקֶר  
גְּבִהִי דוֹק מִתַּח וְרָקַע תָּבַל לְהַתְּקֶר  
עוֹשֶׂה גְדוּלוֹת עַד אֵין חֶקֶר  
יֹאקֶר סֶפְסִירוֹ בְּרָקִים  
שֶׁכֶן מֹשְׁבּוֹ אֲרָקִים  
לְיָמִים שֶׁם חָקִים  
גְּאֻתּוֹ וְעֻזּוֹ בְּשַׁחֲקִים קְדוֹשׁ וְכו'.

1 ארגן וכו': על פי תה' נט:יז. 2 אמיץ וכו': כינוי לקב"ה. 4 מפרק וכו': על פי מל"א יט:יא. 5 בלי שפת שקר: על פי תה' קכ:ב. 6 דוק: שמים. להתיקר: לגדל כבודו. 7 עושה גדולות וכו': איוב ט:י. 8 ספסירו: חרבו (בלשון חז"ל). 9 ארקים: בארץ. 11 גאיתו וכו': תה' סח:לה.

הויסות העדין של קצב הטורים מקויים גם כאן בדיוק נמרץ. הפליא לעשות בדגם הזה ר' מאיר בר יצחק ש"ץ בפיוטו 'ארומך אל חי', שהיה נהוג בקהילות אשכנז בשבת נחמו.<sup>18</sup> הוא עיצב את המחרוזות הראשיות של השיר בהיקף סביר יותר מקודמיו והעמיד את מספר טוריהן על ששה. את אותיות האקרוסטיכון האלפביתי כפל, והקציב שלוש אותיות לכל סטרופה, אלא שלעתיים שילש ואף ריבע את אותיות האקרוסטיכון באמצעי הטורים, בלא משטר קבוע.<sup>19</sup> אבל בעניין הקיצוב חרה לו לר' מאיר שהטורים אינם סימטריים לגמרי, ולאחר שעיצב את הסטרופה הראשונה, לפי הקיצוב המקובל של הדגם, על ידי חריזה פנימית (אם כי ארגן את הטורים באורך שווה וכפל את התחבולה בטור השני), החליט, למן הסטרופה השנייה ואילך, להנהיג בזה אחידות:<sup>20</sup> הוא חילק את הטורים לשניים, והציב חרוזים פנימיים במקום הציזורות. אף הוא שקל את המחרוזות במשקל מדוקדק לפי מספר התיבות (שלוש מלים

לרבות שלמה הבבלי, העמידו את פיוטיהם בעיצוב סימטרי לחלוטין, בלא החריג במחרוזת הקדוש האחרונה שצויין לעיל בהערה 12.

17 א. 7657. עיין צונץ, תולדות הפיוט, 133.

18 א. 7530.

19 מכאן תיאורו המביך של הפיוט בידי צונץ, תולדות הפיוט, 147.

20 אמנם לא בכל המחרוזות. המחרוזת הרביעית והחמישית חזרות להיות כראשונה. אבל האחרונה, השביעית, מתחרזת שוב בחצאי הטורים לאורך כל שורותיה.

לצלעית במחרוזות הראשיות, ארבע מלים לטור במחרוזות הקדוש). אבל חידוש עוד יותר מופלא חידש בסטרופות הקדוש, והוא שגמר אותן (רק אותן) בסיומות מקראיות שסופן במלה זהה ('יי'), כלומר: חרו אותן בחרוז מעין אזורי, 'ספרדי'.<sup>21</sup> נביא כאן את שתי המחרוזות הראשונות של פיוט מופלא זה, על פי כ"י פאריס 644, דף 190 ע"ב ואילך:

[קפג] אַרוממך אל חי / אַספּרָה שְׁמךְ לְאַחִי  
אֶהוּדָךְ בְּהוּד שְׁכָחִי / בְּאֵין יִיחוד זְכָחִי  
בְּתוֹךְ עֲדַת יִשְׁיָשִׁים שׁוֹמְרֵי מְזוּזוֹת פֶּתַחִי  
בְּפֶרֶשׁ שְׂדֵי מַלְכִים כֶּה לְמַנְיִן נִתְחִי  
גִּיה חֲמֻשָּׁתָה בְּסוּד יְסוּד עוֹז מִכְטָחִי  
גִּיא וּגְבוּהִים בְּרֶאֱתָה, יִשְׁכִּילוּ כֶּם טוֹחִי

5

לְמִי עֲשִׂיר יַעֲשֶׂה כְּמוֹתָם?  
אֵי חֶכֶם יִבִּין דְּמוֹתָם?  
יִגִּיעַ מִי גְבוּר לְדְמוֹתָם?  
לָנוּ שְׁמִים כִּי עֲשֶׂה יְיָ! קדוש

10

דָּרְךְ תְּבוֹנוֹת וּמַדְעִים / דִּיקְדָּק תָּמִים דִּיעִים  
דְּחוֹת אֲדָר מַצְבִּיעִים / חוֹשֵׁב בְּפֶה מְבִיעִים

ביאור:

1 שִׁמְךְ: כמו: כבוד שִׁמְךְ. 2 בְּהוּד שְׁכָחִי: בשירי המפוארים. באין וכו': לפי שאין עוד קרבנות לייחד שִׁמְךְ עליהם, והתפילה תמורה לקרבנות. 3 יִשְׁיָשִׁים: חכמים. 4 בְּפֶרֶשׁ שְׂדֵי מַלְכִים: על פי תה' סח:טו: בפרש שדי מלכים בה תשלג בצלמון. ורש"י פירש שם: בפרש — לשון ופרשו את השמלה. מלכים: אלו תלמידי חכמים. אם כן ר"ל: במעמד תלמידי החכמים. ו'בה' כאן חוזר אל 'עדת ישישים'. למניין נתחי: כנראה שב אל 'אהודך': אודה אותך שבחים כמניין אברי (מעין זה בערוגת הבושם, א. 238). 5 גִּיה: אור. חמשתה: כתבת חמש פעמים בפרשת בראשית. בסוד וכו': כנגד חמשת חומשי התורה ('עוז מבטחי' כינוי לתורה על פי מש' כא:כב). והוא על פי בר"ר ג:ה: חמש פעמים כתיב אור — כנגד ספרי תורתו (נ"א כנגד חמשה חומשי תורה). 6 גִּיא וּגְבוּהִים: ארץ ושמים. טוחי: מחשבותי, ור"ל שעל פי מעשה שמים וארץ אבין גדולת הבורא. 9 יִגִּיעַ וכו': סדר המלים: מי גבור יגיע לדמותם. 10 רְנוּ שְׁמִים וכו': יש' מד:כג. 11 תָּמִים דִּיעִים: הקב"ה (איוב לו:טז). 12 אֲדָר: הלל ושבח. מַצְבִּיעִים: המים שהיו מקלסים לקב"ה בלא פה, רק ברמו ובאצבע. והוא על פי בר"ר ה:א: 'קווי המים' — משל למלך שבנה פלטרין והושיב בתוכה אלמים והיו משכימים ושואלים שלומו של מלך ברמיה ובאצבע ובמנולי (ערוגת הבושם). חושב: משום חשיבות. בפה מביעים: של אלה שמביעים שבחו של מקום בפייהם, כל בני האדם. והוא על פי המשך המדרש שם. /

21 הופעת החרוז המעין אזורי בפייטנותו של ר' מאיר בר יצחק ש"ץ היא כנראה הופעת בכורה לשיטה באשכנז. קדם לו בזה ר' יוסף טוב עלם בצרפת (בחרוזים מעין אזוריים 'אמתיים'), בזולחות ששילב בכמה פיוטי מעריב שלו ובפיוטי הושענות שכתב. ר' מאיר היה כנראה גם ראשון פייטני אשכנז שניסה כוחו במשקל הכמות, כפי שכבר צויין לעיל.

החצם מחצם בקיעים / הדלם מעל רקיעים  
הכנים לאוצר שקועים / הקיף לגיון תקועים  
וממנו גגורו נרתעים / ונהר יוצק לתועים  
ונבראו כתות רבועים / ומהם פתריש קבועים

15

בְּהִשְׁבִּיחַ שְׁאוֹנוֹ אֲשֶׁר בָּרָאוּ  
רְאוּת כֶּחַ גְּבוּרוֹת מוֹרָאוּ  
יַעֲדוֹן גַּל לְרִיעוֹ בְּמִקְרָאוּ  
הָאוֹתִי לֹא תִירָאוּ נְאֻם יי' 20  
קדוש וכו'

ביאור:

13 החצם: חילק את המים. מחצם וכו': הכה אותם לשני בקיעים. הדלם: את מחציתם העלה. / 14 הכנים וכו': ואת המים שעל פני הארץ ('שקועים') הכנים לים ('לאוצר'). הקיף וכו': ואת התקועים בים הקיף בצבא של חול. / 15 וממנו: מאותו לגיון. נרתעים: כינוי למים. ונהר וכו': אבל לדור המכול ('לתועים') נהר יוצק יסודם (איוב כב:טז). כלומר השטפון. / 16 כתות רבועים: מלאכים מרובעי הפנים. ומהם וכו': ויש מן המלאכים שגורייחם כתרשיש (דנ' י:ו). / 17 בהשביח וכו': כשהקב"ה ('אשר בראו') מכניע את שאון הים. / 18 ראות וכו': כדי להראות לכל את עוצמת כוחו. / 19 יעידון וכו': או אז אומר גל אל גל בקריאה גדולה 'האותי לא תיראו' (יר' הכב), והוא על פי אגדה ידועה בבבא בתרא עג ע"א.

ר' אליעזר בר נתן שב אל דפוסו הקדום של הדגם כפי שעוצב בידי ר' אמת, ביוצר שלו לשבת חתנים 'את מי נועץ ויבניהו'.<sup>22</sup> הוא בנה את המחרוזות שוב בהיקף של שבעה טורים, אם כי סידר את אותיות האלפבית בסדר שונה מקודמיו.<sup>23</sup> תיקון מיוחד תיקן ראב"ן בפיוט הזה והוא שקשר את מחרוזות הקדוש של כל סטרופה אל שלפניהן בשרשור. חידוש זה מפתיע, כמובן, כי כבר ראינו שאפילו בגופי יוצר בעלי מבנה קלאסי לא קשרו פייטני אשכנז את מחרוזות הקדוש אל הגושים שלפניהן בשרשור, והראב"ן עצמו לא עשה כן בגופי יצירותיו הקלאסיים לעולם. אפשר לשער שביקש לפצות עצמו על הויתור שיותר בפיוטו על קישוטי התבנית המרובים והמפתיעים שמצא אצל ר' מאיר בר יצחק ש"ץ, על ידי הזדקקות לקישוט שלא עלה על דעת קודמיו להשתמש בו.

אין ספק שהדגם מיוצג גם ביצירות אשכנזיות אחרות הטמונות עדיין בכתבי יד. פייטני אשכנז המאוחרים יותר התייחסו אל התבנית כאל צורה מסורתית, ובוודאי לא חשו עוד בצביונה החדשני. הם קיבלו את הדגם בירושה

22 הפיוט מצוי בכתבי היד אוכספורד 1149 דף 125 ע"ב, ופאריס 647, דף 156 ואילך.

23 בתחילת הפיוט חתם ר' אליעזר את שמו בראשי הטורים ('א' פעמים), וכלל בחתימתו גם את הסימט המקראית שבסוף הסטרופה. מכאן ואילך שמט את הסימט המקראית מן האלפבית והביא בכל סטרופה שתי אותיות: את הראשונה הציב בראש ארבעה טורים ואת השנייה בראש שנים. אבל לעיתים הוציא את הטור השני (שנראה לו חצי טור בלבד) מן הסדר האלפביתי. גם את מחרוזות הקדוש יסד הראב"ן על סימט מקראיות.

מקודמיהם, כפי שקיבלו מידיהם גם את הצורה הקלאסית של המרכיב, וחיקו את שני הדגמים לפי מה שנודמן להם.

מכוח דגמי היוצר המהפכניים של ר' אמתי נפרצה פרצה בחומת המסורת הקדומה שקבעה לגוף היוצר את התבנית התלת־טורית המצוידת במחרוזות קדוש, וניתנה מעין רשות 'רשמית' לעצב למרכיב תבניות חדשות, שהתאימו יותר לטעם צרכני השיר המרכז אירופיים, ובעיקר: לסדרי התפילה של בתי הכנסיות שלהם. התבנית הקלאסית של גוף היוצר אכן צריכה היתה תיקון. העיון בחידושי התבנית של אמתי מראה בעליל שהדגם הפריע לפייטני איטליה הראשונים. אמנם, הוא לא הפריע להם מחמת יושנו או ריבוי השימוש בו, אבל אל נכון הפריע להם משום אופיו המקהלתי. הופעתן של מחרוזות הקדוש בגופי היוצר היתה קשה בעיניהם משתי סיבות, האחת מפני שבירת הגיבוש המאוזן של הפיוטים בעטיין, והשנייה — מפני היקבעותן בגופי השירים בסירוג בלתי הגיוני. תבניותיו האלטרנאטיוויות של ר' אמתי תיקנו את המעוות השני בלבד. בימיו עדיין קשה היה להעלות על הדעת גוף יוצר בלא מחרוזות ביניים כלל, אבל ניתן היה, והוא הדבר שנתעצב בדגמי יוצרותיו, לווסת את הופעתן בסירוג סביר יותר, לשון אחר: להציבן, בהתאם להגיון הישר, אחרי כל יחידת־שיר.<sup>24</sup>

העובדה שחידושי־התבנית של ר' אמתי היו צו השעה מוכחת בחריפות מן המצוי בפניה הזאת בשלב השני של התפתחות האסכולה הפייטנית האיטלקית. בשלב הזה, המיוצג על ידי ר' שלמה הבבלי, נעלם הדגם הקלאסי של גוף היוצר מכל וכל, ואין בו שימוש אלא בדגמים המחודשים, בין באלה של ר' אמתי, ובין באלה שחודשו על פיהם ומעבר להם.<sup>25</sup> אמת, בשלבים המאוחרים יותר חזרה האסכולה אל התבנית הקלאסית של המרכיב, אבל תשובה זו לא באה מפני צרכיהן הפנימיים של הקהילות, אלא מכוח השפעתם של חומרי־שיר חדשים מתקופת הפריחה הגדולה של היוצר בארצות המזרח, שזרמו לאיטליה ולמרכז אירופה בכלל, במאות ה'י"א.

במורשתו של ר' שלמה הבבלי נותרו לנו שלושה גופי יוצר, שניים בודדים ואחד בתוך מערכת גדולה ומפוארת לפסח. מתוך שני גופי היוצר הבודדים,

24 על הסיבה ההיסטורית להופעת מחרוזות הביניים בגוף היוצר אחת לשלוש מחרוזות עיין לעיל, 205. על פי המוסבר שם אכן כוונה מחרוזות הקדוש בגוף היוצר, וכן כבר קודם לכן בקיקלר, לבוא אחרי כל סטרופה, ורק מעבר התבנית מתקופת הפייטנות הבלתי מחרוזות אל תקופת הפייטנות המחרוזות גרם ל'הזתה' ממקומה. על פיוט ששימש אולי גוף יוצר ושעוצב במחרוזות תלת טוריות שלכל אחת מהן הוצמדה סטרופת קדוש משורשרת עיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 153 ואילך. הפיוט נדפס על ידי י' מרקוס, גנזי שירה ופיוט, 120.

25 מובן שהדברים אמורים על פי הממצאים שבידנו, והם מעטים ומקריים. אפשר שבימיו שלמה הבבלי שימשו גם דגמים קלאסיים ואפשר שהוא עצמו כתב גם כאלה, אלא שיצירותיו אלו לא נשתמרו. אין לנו ידיעות על תקופת פעילותו של קלון הרומי שהוזכר לעיל: יוצר קלאסי שלו לשבת נדפס בידי ח' שירמן, שירים חדשים, 425. לפי השערת המהדיר אפשר שר' קלון היה בן זמנו של שלמה הבבלי.

אחד הוא, כאמור לעיל,<sup>26</sup> חיקוי מדויק ל'אשיחה דברי נפלאותיך' של ר' אמת, ואין בו שום חידוש לעומת קודמו. אבל מן היוצר השני ניכר שדעתו של ר' שלמה לא היתה נוחה מן הדגם של ר' אמת, הן על שום היקפן הבלתי רגיל של המחרוזות הראשיות הבאות בו, והן על שום הופעתן בו, התכופה והבולטת מדי, של סטרופות הקדוש. את שתי הנקודות הללו תיקן ר' שלמה בתבנית החדשה שעיצב בגוף היוצר הזה. הקטע בנוי מחרוזות של ארבעה טורים, אבל הטורים עצמם קצרצרים, ואין בכל אחד מהם אלא שתי מלים בלבד.<sup>27</sup> בתוך הקטע הטיל ר' שלמה מחרוזות קדוש אחת ויחידה, של שתי שורות של שתי תיבות כל אחת, כלומר של ארבע מלים בסך הכל. את המחרוזות הזאת הביא פעם אחת אחרי הסטרופה השניה (!), ופעם, כלשונה וכצורתה, בסוף הפיוט, עם סיומו. הנה תחילת הפיוט:<sup>28</sup>

[קפד]	אַל נִשָּׂא
	אַרְנֵן בְּהַתְעֵלְסָה
	אוּמֵץ עֲשֵׂה
	אַגִּיד בְּכִנְיָסָה
5	בְּסוּד בָּרָה
	בְּיוֹשֶׁר אֶתְחַבֶּרָה
	בְּרֹאשִׁית בָּרָא
	בְּאֵר וּלְדָבָרָה
	שִׁיתוּ עֲבוֹד
10	מִלֶּךְ הַקְּבוֹד קדוש וכו'

ביאור:

2 ארנן בהתעלסה: אשיר בשמחה; על פי איוב לט:ג. / 3 אוּמֵץ עֲשֵׂה: את הגדולות שעשה. / 4 בכניסה: בבית הכנסת. / 5 בסוד ברה: בתוך קהל ישראל ('ברה') — על פי שה"ש ו:ט. / 6 אתחברה: אצטרף. / 7 — 8 בראשית וכו': לפרש ולספר במעשה הבריאה. / 9 שיתו: במקום: שיתו לב.

קשה לדעת אם מחרוזות הקדוש כיוונה לבוא כרפרין אחרי כל קבוצה של שתי סטרופות. הפיוט מביא אלפבית סטרופי (כל אות ארבע פעמים), אבל אחרי סיום האלפבית באות עוד שתי סטרופות חתומות 'שלמה הקטן'. אם כן, בסך הכל, נחלקות המחרוזות לקבוצות של שתי סטרופות. אבל קרוב יותר לומר שהפייטן לא ביקש לראות את סטרופת הקדוש חוזרת עד סוף הפיוט, כי היקפה המצומצם מראה שביקש להבליעה בנעימה, ואם כי לא העז למחוק אותה כליל, מיעט את דמותה ככל שיכול.

26 עמ' 643.

27 ר' שלמה שקל את רוב פיוטיו במשקל התיבות. בקיצוב קפדני וחמור. עיין על כך ע' פליישר, שלמה הבל, 86 ואילך.

28 נדפס בשלמותו בספרי הנ"ל, 230.



מהיכן נטל הבבלי את המופת לדגם הזה? אין כנראה דרך לראות את הדגם מתעצב על פי המבנה הקלאסי של גוף היוצר, אם כי זכר מועט למסורת הקלאסית נמצא שמור בו, במחרוזות הקדוש שבו, קטנות ככל שהן. גם אל הדגמים המיוחדים של ר' אמתי אין לדגם קשר איזה שהוא, שהרי אלה מביאים מחרוזות ראשיות מקיפות וארוכות טורים ומחרוזות קדוש רבות ומאסיביות, וההפך מזה בדגם שלפנינו. התבנית כמות שהיא מזכירה בעקרון רק את דגמי גופי היוצר לשבתות הפורענות שהופיעו בפייטנות המזרחית בראשית המאה העשירית לערך.<sup>29</sup> בכל אופן מצד ההיקף (המרובע) של המחרוזות הראשיות, ומצד הופעת מחרוזות הקדוש לראשונה אחרי הסטרופה השניה של השיר.<sup>30</sup> אבל במתכונת המזרחית המחרוזות הראשיות מעוצבות בטורים ארוכים והיקף מחרוזות הביניים גדול אף יותר מהיקף המחרוזות הראשיות, ומשני הצדדים הללו אין שום דמיון בין הדגמים. מה גם שבדגם המזרחי מכוונות המחרוזות להיקטע על ידי סטרופות הביניים בקביעות אחת לשתי סטרופות ואילו בדגם שלפנינו אין כוונה כזאת ניכרת כלל. כמופת אפשרי לתבנית הזאת ראוי שנזכיר גם את דגמי היוצר הקדם-קלאסיים, הבלתי מחורזים, שדיברנו בהם לעיל (67 ואילך). קטעים אלה מצאנום מעוצבים בטורים מרובעים, כשמחרוזות ביניים (רפריזות) משתלבת בהם, לעתים, אחת לכל שתי סטרופות. כזכור, אחד מגופי היוצר הללו (אם כי דווקא בו אין סטרופות ביניים) נמצא קלוט במחזורי איטליה.<sup>31</sup> הדגם שלפנינו קרוב אל התבנית הנזכרת גם מצד קוצרם הנמרץ של טוריו: בסידור גראפי 'נאות' עשויות מחרוזותיו של ר' שלמה להזכיר בעליל את הטור המרובע, הקצוב, הקדם-קלאסי:

אַל נִשָּׂא / אֶרְנֶן בְּהַתְעַלְסָה / אֹמֵץ עֲשֵׂה / אֲגִיד בְּכִנְיָסָה וְכו'.

השאלה אם אפשר לפרש את הדגם החדשני של ר' שלמה הבבלי כאיזו תחייה, מאוחרת מאוד, של תבנית קדם-היסטורית, אשר לאחר שנשתכחה מלב שנים רבות נמצאה לפתע תואמת באופן משונה (אם כי לאחר 'שיפוץ') את מבוקשו של משורר נועז ואת סדרי התפילה של קהלו, היא שאלה מרתקת שאין שום דרך לענות עליה תשובה ברורה. מכל מקום הדגם לא נפוץ הרבה בפייטנות המרכז אירופית, כנראה בשל המעמסה הטכנית הכבדה שהטיל על המשורר:

29 עיין עליהן לעיל, 231 ואילך.

30 מן הבחינה הכרונולוגית אין לשלול את האפשרות שהבבלי, שפעל במחצית השנייה של המאה העשירית, כבר ראה גופי יוצר כאלה, שהרי הם מתחדשים בראשית המאה, בפייטנותו של רס"ג (לעיל, 238 ואילך). אמנם הדגם המביא את מחרוזות הביניים אחרי כל סטרופה שנייה אפשר שהוא מאוחר יותר. לעיל (628 ואילך) העלינו את האפשרות שפיוט מדגם זה נקלט כיוצר לשבת חזון (= שבת איכה) במחזור איטליה.

31 על הפיוט שנקלט במחזור האיטלקי ('אומץ קצות דרכיך' — לעיל פיוט [יב]) עיין 61. מפיוט זה אפשר ללמוד שקטעים כאלה הגיעו לאיטליה, ואין סבה לחשוב שבתוכם לא היו גם קטעים בעלי מחרוזות ביניים.

רק פייטן אומן יכול היה להעמיד חרוז, כל שכן חרוז פייטני תובעני, אחת לשתי תיבות. אף על פי כן קנה ר' מאיר בר יצחק ש"ץ את הדגם כהווייתו, ועיצב יוצר משלו על פיו. יוצר זה (א. 2936), שנקלט בסידורים האשכנזיים, פתיחתו כך:

[קפה]

אֵילַת הַשָּׁחַר  
אוֹרָה בְּהַצָּחַר  
אֲרוֹמָם בְּמִשְׁחַר  
אֲמֵן מִבְּחַר

5

בְּרֵאשִׁית קִנְיָנוּ  
בִּינוּתִי בְּנִינוּ  
בְּאֵר מַעֲנִינוּ  
בְּחִבּוּרֵת מְנִינוּ

מֶלֶךְ אֱמֹרִי יִרְצֶה וְשִׁבְחִי

חֶלֶף זִבְחִי חֶלֶף וְכו' קָדוֹשׁ

ביאור:

1 אילת וכו': בעת שמלבינה ('בהצחר') אילת השחר, כלומר בעלות אור היום. 3 ארומם במשחר: אנשא בתפילה. 'במשחר' מלשון 'אלהים אלי אתה אשחרך' (תה' סג:ב). ואפשר שי'במשחר' פירושו: בשחרית, על פי תה' קי:ג. 4 אמן מבחר: את הקב"ה. 7 מענינו: מעניין מעשה בראשית. 8 מנינו: מתפלליו. 10 חלף זבחי: תמורת קרבנות, כי התפילה היא תמורה לקרבנות, בחינת 'ונשלמה פרים שפתנו' (הוש' יד:ג).

כמוהו עשה גם ר' אפרים מרגנסבורג, באחד מחיבוריו לפחות.<sup>32</sup> צעד כמעט אחרון בעיצובו של היוצר המרכז אירופי עשה שלמה הבבלי במערכת היוצר שלו לפסח 'אור ישע מאושרים'.<sup>33</sup> מעטות היצירות הפייטניות שהשפעתן על סביבתן היתה עזה, מקיפה וממושכת יותר מהשפעתה של יצירה זו; חותמה טבוע על הרבה עשרות יוצרות, איטלקיים, אשכנזיים וביזנטיניים כאחד.<sup>34</sup> הפעם נשתלב גוף היוצר במערך ארוכה ומגוונת בתבניותיה, כמעט שלמה בהרכבה, שהובאו בה מרכיבים שלא היו בשימוש בפייטנות המרכז אירופית עד לעת ההיא. והרי לעיל עוד תמהנו אם בכלל היו פייטני מרכז אירופה מודעים לאופיה הקומפוזיציוני של מערכת היוצר! מודעות זו קיימת כאן במוחלט: היצירה עשויה מקשה אחת; היא מעבדת, על כל מרכיביה, את פסוקי מגילת שיר השירים ברצף מסודר בתכלית, מראשיתם עד אחריתם.

32 עיין א"מ הברמן. אפרים מרגנסבורג, עמ' קפד. באמת גם היוצר לחתן המובא שם, שמ' קפז, עשוי במתכונת הזאת, אלא שמחרוזת הביניים נשרה מתוכו כנראה.

33 על היוצר הזה עיין ע' פליישר, שלמה הבבלי, 50 ואילך. הפיוט נדפס שם, 190 ואילך.

34 בנספח להדורה הנ"ל של פיוטי הבבלי (עמ' 378) מובאת רשימה של שלושה עשר יוצרות של פסח שעוצבו על פי 'אור ישע מאושרים'. אבל אין שם אלא חיקויים מובהקים של היצירה. מספר המערכות לשאר החגים שנכתבו בעקבות הדוגמה הנזכרת גדול הרבה יותר.

התחלות פסוקי המגילה בנויות בתוך מחרוזות המערכת וטוריה, בין כסיומות ובין כפתיחות, וסדרן הרצוף יציב ושריר לאורך הקומפוזיציה כולה.

הקונצפציה הטרונית של המערכת, כלומר הרצון לפייט בה את כל מאה ושבעה עשר פסוקי המגילה, חייב ליצירה היקף מונומנטאלי, וגם, בהכרח, אופי קומפוזיציוני. אי אפשר היה כלל להזדקק לפסוקי המגילה כולם במרכיב אחד, ואפילו למערכת שלמה חייב סך הפסוקים הגדול היקף לא רגיל. ראוי מיד לומר שהרעיון לבנות מערכת יוצר על פסוקי שיר השירים לא עלה לראשונה על דעת הבבלי.<sup>35</sup> וגם אילמלא שהכרנו את הפיוט שעל פיו ייסד את יצירתו עדיין לא היינו חושבים שיוזמת חידוש מקורית לפנינו: בנף היוצר האיטלקי הקדום אין שום בשורה כלל לחידוש כזה. קל וחומר עכשיו שאנו יודעים את המערכת ששימשה מופת לפייטן, והיא עומדת לפנינו בהיקפה המלא: זוהי מערכת יוצר של פסח, כנראה קילירית, שכבר הזכרנוה לעיל לעניין אחר.<sup>36</sup> תחילתה 'אשירה ואזמרה שמו', והיא מן הנפוצות שביצירות החג שבגניזה. קטעים ממנה הגיעו אלינו בלא פחות משנים עשר כתבי יד. היא נמצאת גם בכתבי יד אירופיים ואין ספק שהיתה ידועה גם לפייטני אשכנז הראשונים.<sup>37</sup>

מערכת זו מערכת קלאסית היא, אבל היא מקיפה יותר מן הרגיל. היא מביאה גוף יוצר תלת טורי (עם סטרופת קדוש רפרינית), סילוק גדול עם מעבר חד-משמעי לקדושת היוצר, אופן עם מעבר ברור לפסוק השני של הקדושה, מאורה ואהבה מרובעות עם שרשרות פסוקים, זולת תלת-טורי עם סטרופת מעבר משורשרת, מי כמכה של ארבעה טורים ויי מלכנו כיוצא בו. אין המערכת שונה מן המקובל בפייטנות המזרחית מלבד בפרט אחד והוא שהזולת בנוי בה סטרופות תלת-טוריות ולא מרובעות. פרט זה קשור כנראה ברצונו של המחבר שלא להאריך את המערכת יותר מדי, אם כי בפייטנות המזרחית המאוחרת יותר ידועים זולתות תלת טוריים גם בהקשרים רגילים.

שלמה הבבלי קיבל מן הדוגמה שהיתה לפניו לא רק את הקונצפציה המבנית הבסיסית של המערכת, אלא גם כמה פרטי תבנית מיוחדים, כמו שנראה להלן. מן המערכת ששימשה לו מופת למד גם לשבץ את פסוקי המגילה לסירוגין בסופי המחרוזות או בראשיהן במרכיבי המערכת השונים.<sup>38</sup> על פיה (ולא על פי מה שהיה מקובל בימיו ובמקומו) גם חילק את מערכתו

35 על מערכות יוצר המיוסדות על מגילת שיר השירים עיין לעיל, 106 ואילך.

36 עיין לעיל, שם, והשווה בנושא הזה גם ע' פלישר, שלמה הבבלי, 53 ואילך. הפיוט נדפס שם, 371 ואילך. מחרוזת הקדוש (הרפרינית) של גוף היוצר חתומה 'אלעזר'.

37 דבר זה אנו למדים בעליל מן הדרך שבה שילבו מחקיו של 'אור ישע מאושרים' את פסוקי שיר השירים בחלקי מערכותיהם. בעניין זה התרחק שלמה הבבלי מן המודל שלו לגמרי, אבל כמה מראשוני מחקיו האשכנזיים, משלם בר קלונימוס ושמעון בר יצחק, עזבו את דרכו וחזרו אל המופת המזרחי. כך נהגו גם פייטנים דרומיים, בין על דעת עצמם ובין על פי הקודמים להם. עיין על כל זה במהדורותי לפיוטי שלמה הבבלי, שם. מקצת מן המשוררים הציבו במערכותיהם גם מאורות ואהבות על פי המודל הקדום; עיין על כך להלן, 673.

38 בגוף היוצר באות התחלות הפסוקים כסיומות מקראיות. בסילוק ובאופן — כפתיחות

למרכיבים: הוא בנה בה גוף יוצר, סילוק, אופן, וזולת, והציב לאחר הזולת — שני קטעי שירה. רק מאורה ואהבה לא שילב במערכתו, כי פיוטים אלה, כנראה, לא ידע מה לעשות בהם. אבל גם בסילוק וגם בפיוטים שלאחר הזולת לא ידע מה לעשות,<sup>39</sup> ואת כולם לא הביא אלא אנוס על פי המודל שבחר לחקותו.

נציין דרך אגב כי עצם העובדה שהבבלי חיבר הפעם מערכת יוצר, ולא קטעי יוצר בודדים, הוא מעשה רב, כי בזכותו שב היוצר המרכזי אירופי, בכל אופן במקצת מחלקיו, אל מעגל היוצרות הקומפוזיציוניים, מעגל שממנו נותק בראשיתו. מחקי הבבלי עשו כמעשהו לא רק כשביקשו לפייט כמוהו את פסוקי שיר השירים, אלא גם כשיצרו למועדים אחרים, במנותק מן המגילה, או בצמידות למערכת פסוקים אחרים. על פי 'אור ישע מאושרים' חודש בפייטנות המרכז אירופית גם השימוש בסילוקים ונשתגר גם השימוש בסיומות מקראיות רצופות במרכיבי היוצר.

בגוף היוצר של 'אור ישע מאושרים' העמיד ר' שלמה הבבלי סטרופות מרובעות מיוסדות על סיומות מקרא רצופות: סטרופות קדוש לא שילב בו כלל. צורת יוצר זו אפשר שהיא מעין מסקנה אחרונה ונועזת של מה שנרמז כבר קודם לכן בדגמו של 'אל נשא'. מחרוזת הקדוש המינימאלית שהופיעה שם נעלמה כאן לגמרי; טורי המחרוזות נתארכו קצת: תחת שתי מלים באות כאן בכל טור, בדיוק נמרץ, שלוש. ר' שלמה האריך מאוד בגוף היוצר: הוא העמידו על אלפבית סטרופי כפול, אם כן על לא פחות מ־44 סטרופות, עם שהוא משעבד לאקרוסטיכון כל טור ראשון ושלישי במחרוזת (הטור הרביעי שבכל מחרוזת פסוק). בראש כל טור שני הציב חתימה ארוכה של שמו, במטבע של 44 אותיות: 'שלמה הקטן ברבי יהודה יחיה יגדל בתורה ומעשים טובים אמן'. הפיוט מצטיין, אגב, גם בחריזות הפייטניות המופלאה בקפדנותה וגם בסגנונו המסולת, שמעטים כדוגמתו לסתימות ולפאר בפייטנות המרכז אירופית.

ר' שלמה הבבלי התיר אפוא ב'אור ישע' להעמיד גוף יוצר בלא מחרוזות קדוש ובסטרופות מרובעות, כלומר בתבנית שהיא לא רק שונה מן המקובל במרכיב מימים ימימה, אלא שהיא הפכו הגמור. אין כנראה לחפש מקור צמוד לדגם הזה. ודאי, אפשר להעלות על הדעת בהקשר זה השפעה מצד ה'מרבעים' המזרחיים (הבבליים?) שבוודאי כבר היו ידועים במזרח בימיו של הבבלי, ושבהם מופיעים מבנים מרובעי־טורים ונטולי מחרוזות ביניים כאלה. אבל המודל ששימש את הפייטן הלא הוא לפנינו, והוא מודל קלאסי. צריך אפוא לומר שהבבלי שינה מן הדוגמה שעל פיה עבד ביודעין, במהלך רצוני לחלוטין. באמת, אחרי שמעמד מחרוזות הקדוש בגוף היוצר כבר נתערער

מקראיות. בזולת הן באות שוב כסיומות. וכך הוא המצב גם בדוגמה הקדומה. משותפת לשתי המערכות גם החריזה האחידה של טורי הסילוק.

39 כפי שכבר צויין לעיל, סיים הבבלי את הסילוק שלו במעבר ברור לה'מאיר לארץ'. בניגוד לתפקידו המקורי של הסילוק, שהוא המצדיק בכלל את נוכחותו במערכת.

ממילא בפייטנותו של ר' אמתי, ושב ונתערער בפיוטי הבבלי עצמו, אין צריך לתמוה הרבה על החלטת הפייטן לוותר עליהן מכל וכל. אפשר להניח שבתהליך זה של ערעור ושל עיצוב מחדש שיחקו תפקיד מסויים גם דגמים מזרחיים חריגים, כגון גופי היוצרות לשבתות הפורענות, היוצרות הקדם-קלאסיים למיניהם, ואולי גם המרבעים המזרחיים המאוחרים — אבל אין הכרח בהנחה הזאת. קו התפתחותו של גוף היוצר האיטלקי מוביל אל הנקודה הזאת בתנועה טבעית וישרה.

למן ימיו של הבבלי ואילך מתאזרח הדגם המרובע הפשוט ונטול-מחרוזות-הביניים בגוף היוצר המרכז אירופי, הן באיטליה, הן בארצות דרום-מזרח אירופה והן באשכנז. אמנם רוב גופי היוצר המעוצבים בדרך זו דרומיים הם; בפייטנות האשכנזית נשתרש הדגם בעיקר במערכות של חג שעוצבו במפורש על פי הדוגמה של 'אור ישע מאושרים', ואלו טבועות בחותם הסוג גם בשאר פרטים.<sup>40</sup> בדרום חיברו פייטנים גופי יוצר מטיפוס זה גם שלא בהקשר קומפוזיציוני ובלא שמירה על פרטי המבנה של הדגם הקדום.

יחד עם דגם זה, אבל גם במנותק ממנו, נקבע ביוצר המרכז אירופי שימוש תכוף למדי בסילוק, להשתרשות הסילוק אפשר שסייע גם היוצר לראש השנה 'מלך אזור גבורה' שכבר נזכר לעיל.<sup>41</sup> שנמצא קלוט, 'יחד עם סילוקו' מלך עתיק ימים', במחזורי איטליה ורומניאה. גם יוצרו של חדותא בירבי אברהם לראש השנה מצוייד בסילוק, אולי גם כן על פי היוצר הנזכר, הנראה קדום ממנו. גופי היוצר הבאים לפני סילוקים אלה קלאסיים.<sup>42</sup> אבל לתפוצה גדולה במרכז אירופה הגיע הסילוק עקב השפעת 'אור ישע מאושרים', גם בשימוש בסילוק רבות בעיקר הדוגמאות הדרומיות; אצל האשכנזים (הם השמיטו, אגב, גם את הסילוק של 'מלך אזור גבורה') באים סילוקים רק במערכות שעוצבו במפורש לפי השיטה של הבבלי. הסילוקים המרכז אירופיים מאורגנים למדי, והם ניכרים מגופי היוצר שלפניהם בעיקר בכך ששיטת ארגונם שונה. ברובם בא אקרוסטיכון או חתימה, אבל הם נוטים להיחרז בחרוז אחיד, על פי הדוגמה של הבבלי. לא מעטים מהם מעוצבים בדגמים סטרופיים.

יש לומר שהפייטנות המרכז אירופית לא היתה צריכה את הסילוק כלל, כי בתקופת עוזה כבר לא היו גופי היוצר שלה צמודים אל הקדושה כלל. הסילוק של 'אור ישע מאושרים' מעביר באמת, כפי שכבר צויין, ל'המאיר לארץ', וכן גם הסילוק שביוצרו של משלם בן קלונימוס 'אפיק רנן ושירים', שמסורת קדומה מספרת במחברו שפייטו על שום שנתקנא ב'אור ישע'.<sup>43</sup> אבל משוררים

40 כגון השימוש בסיומות מקראיות רצופות, ולסירוגין בפתיחות מקראיות רצופות, הנטייה לשקילה קפדנית לפי שיטת התיבות (בדפוס של שלוש תיבות לטור), השמירה על חרוז פייטני ככד, השאיפה לסגנון סתום ומצועצע, וכן החתימה בשילוב עם האקרוסטיכון האלפביתי, על פי רוב במטבעות חיתום ארוכים ומסולסלים.

41 618, הערה 3.

42 עיין זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קיט.

43 המסורת מובאת על ידי ר' מאיר מרוטנבורג בשם אביו ר' ברוך. עיין א"א אורבך, ערוגת

אחרים, ובתוכם גם שמעון בר יצחק ובנימין בר שמואל,<sup>44</sup> הציבו בסופי סילוקיהם מעברים לקדושת היוצר, ספק על פי מנהגי מקומם ספק על פי עיון חדש בדוגמה הקילירית או בסילוקי יוצר מזרחיים אחרים. כבר ציינו לעיל שהפרקטיקה הליטורגית לא התרגשה מן המעברים הללו והצמידה אותם בלא היסוס ל'המאיר לארץ'.

בסידורים מרכז אירופיים באים לפעמים גופי יוצר עשויים מחרוזות מרובעות, כשבתוכם, אחרי הסטרופה הראשונה – סטרופת קדוש אחת. אין היא מצויינת בהמשך כרפרין, אבל היא מובאת בדרך כלל בסוף הפיוט גם כמחרוזת סיום. לעתים היא מתחלפת שם באחרת, שונה ממנה. סטרופת קדוש זו היא לעתים של שלושה או ארבעה טורים, אבל יש שהיא מקיפה קצת יותר, אולי בכפוף לאורך שמו של הפייטן החותם במחרוזות אלו בראשי הטורים. סוג זה של יוצרות שכיח בעיקר אצל פייטני הדרום, ואפשר שהוא מיוצג לראשונה ביצירתו של ר' בנימין בר זרח 'אתי מלבנון כלה'.<sup>45</sup> אפשר לראות בדגם הזה מעין 'תיקון' מאוחר, על פי המסורת הקלאסית של גוף היוצר, לתבנית המרובעת, נטולת סטרופות הקדוש, שעיצב שלמה הבבלי. מעמדה של התבנית הקלאסית של גוף היוצר נתחזק במרכז אירופה עם הזמן, ואפשר שהעדר מחרוזות הקדוש מן הדגם של 'אור ישע מאושרים' הפריע לפייטנים. אבל ראוי שזכור שבין היוצרות המרבעים שכבר הוזכרו לעיל כמודלים אפשריים לחידושי הבבלי יש גם הבנויים בצורה הזאת, אם כי מחרוזות הביניים שלהם כוונה לשמש כרפרין.<sup>46</sup> אין לשלול בהכרח השפעה אפשרית מצד זה על הפייטנות המרכז אירופית. הדגם לא נפוץ הרבה, אבל כמות שהוא יש בו עדות עקיפה לאי-נוחות מסויימת שבה חשו אחדים מפייטני מרכז אירופה, אולי לנוכח גופי היוצר הקלאסיים שהוסיפו לזרום אליהם מן המזרח, מן התעוזה המופלגת של חידושי הבבלי.

לבד מן התבניות שתוארו כאן שמורים בקובצי הפיוטים המרכז אירופיים גם כמה גופי יוצר יוצאי דופן. מספרם מועט. כך מצאנו למשל בשלושת

הבושם, ד, 60; ע' פליישר, שלמה הבבלי, 28. לשון הידיעה כך היא: 'קבלה שר' שלמה הבבלי פייט אור ישע שנה אחת ופיללו ביום ראשון. ור' משולם היה תלמידו ואמ' לו אני רוצה עד למחר לפייט כזה, וכך עשה' (כ"י המבורג 152 דף 48 ע"ב). על מערכתו של ר' משלם עיין דוידסון א, 7129.

44 עיין לעיל, 623, הערה 24.

45 א. 8891. פיוט מטיפוס זה לשבועות, שתחילתו 'אילת אהבים מתנת סיני' (א. 2960) קלוט בכל מחזורי מרכז אירופה; הוא יוחס לשמעון בר יצחק ואף נדפס על ידי א"מ הברמן בין פיוטיו (עמ' מז), אבל אינו שלו כפי שכבר ציין צונץ, תולדות הפיוט, 115. יוצרות אחרים מטיפוס זה הם 'אני חומה ושדי כמגדלות' (א. 6688, ליהודה), ו'אמונת עתים אצלו אמון' (א. 5647, לאברהם), שניהם במחזור איטליה. יוצר כזה, עם סטרופת קדוש תלת טורית, חיבר גם ר' קלונימוס בר יהודה; תחילתו 'אור תורה הבהיקה במאור' (צונץ, תולדות הפיוט, 165). הפיוט מועתק בכ"י פאריס 646, דף 100 ע"א, ו-648 דף 70 ע"א.

46 עיין ע' פליישר, היוצר המרבע, עמ' סא, ועיין שם הערה 49.

המחזורים הגדולים של מנהגות מרכז אירופה, האיטלקי, הביזנטי והאשכנזי, גוף יוצר ליום כפור העשוי מחרוזות דו־טוריות. פיוט זה (תחילתו 'אז ביום כיפור סליחה הורית') ודאי נתחבר כגוף יוצר, כי טוריו מלאים רמיזות לעניין אור, כיאה לקטע המיועד להשתלב בראש ברכת המאורות. לפני הפיוט הזה באות שתי סטרופות פתיחה המצויינות לסירוגין כרפרינס אחרי כל קבוצה של שתי סטרופות דו־טוריות כנ"ל. אחת מהן היא מחרוזת קדוש ('סלח לגוי קדוש/ ביום קדוש / מרום וקדוש') ואילו השנייה היא מחרוזת הרפרין הידועה לנו מסליחות ה'חטאנו' ('חטאנו צורנו / סלח לנו יוצרנו'). שתי המחרוזות באות בכל המקורות, אבל אפשר להטיל ספק בשייכותן האותנטית לפיוט — הרפרין השני בוודאי אין מקורו כאן, והוא שאול בלא ספק מעולמן של הסליחות. אין שום הסבר להופעת הקטע הזה. אפשר רק לשער שאיזה פייטן ביקש להבליט את יחודו של היום הקדוש בקטע יוצא דופן, שנתקבל. אולי מטעם זה, ברוב הקהילות.

יוצר בתבנית כמעט זהה בא במחזורי איטליה לעיטורם של ראשי חדשים שחלו להיות בשבת. פיוט זה, אם אמנם נתחבר כגוף יוצר,<sup>47</sup> אפשר שהוא חיקוי לגוף היוצר ליום כיפור שדובר בו זה עתה. הקטע (תחילתו 'אורות גדולים שנים/ אשר בשמים'), עשוי מחרוזות דו־טוריות קצרות, ונראה שנתחבר בלא סטרופות ביניים. אבל בפרקטיקה הליטורגית נשלפה מחרוזתו האחרונה ('תיאמת אור בקדוש / ביום שבת וחודש') והוצבה בראשו כסטרופת פתיחה. היא צויינה אחר כך כרפרין אחרי כל 'גוש' של שלוש מחרוזות (דו־טוריות). מעשה ה'תיקון' שנועד להריץ רפרין בקטע שנכתב מעיקרו לקריאה בקול אחד בולט כאן בחריפות.

מעין הקטע הזה הוא גם הבא במחזורי איטליה בתפקיד של גוף יוצר ליום שני של ראש השנה. הפיוט (תחילתו 'מלך אדיר ונורא') עשוי שוב מחרוזות דו־טוריות; בראש כל מחרוזת עומדת מלת הקבע 'מלך'. אין כאן סטרופת פתיחה, אבל המחרוזות הדו־טוריות מאוגדות בקבוצות של שלוש סטרופות, אשר לאחריהן משולבים לסירוגין שני ריפרינס: 'כי הוא ממליך כל מלך' ו'כי הוא יצמיח לנו ישועה'. אף כאן ניתן לפקפק בשייכותן של מחרוזות הביניים לפיוט, אם כי הן נראות מתאימות לו מצד תוכן.

אין להתפעל הרבה מהופעתם של דגמים חריגים אלה בפייטנות המרכז אירופית. הלא גם בתקופת היוצר הקלאסי, תקופה מודעת במוחלט לחוקי הצורה של מרכיבי היוצר ולמרחב המועט שנותר על פיהם פנוי לתמרוני תבנית, עלו לפנינו צורות־שיר משונות שלא ידענו מאין באו ולשם מה נוצרו.<sup>48</sup> קל וחומר בתקופה הזאת, שבה אין עוד לא ידיעה ולא הבנה מעמיקה בחוקי התבנית הקדומים, ושבה מצטופפים ממילא במקום מועט דגמים מדגמים שונים, ובתוכם חידושים משונים ופורקי עול. הנוף הססגוני של דגמי היוצר

47 בסדר חיבור ברכות (81 ע"ב) הוא משמש הרחבה לקדושת העמידה (!) בשחרית של שבת וראש חודש. הפיוט נרשם על ידי דוידסון על פי מחרוזת הפתיחה שלו, ת. 26.

48 עיין לעיל, 351 ואילך.

המרכז אירופיים אפשר בהחלט שהטעה פייטנים לחשוב שאין עוד חוקים מחייבים בחלקה הזאת, ושניתן לעצב גופי יוצר בכל צורה שתהא. אבל ראייה מקיפה בחומר וארגון מתאים של התופעות מוכיחים לנו את ההפך. כפי שראינו, גוף היוצר המרכז אירופי נשאר צמוד ברובו אל המודל הקלאסי של המרכיב, ורק במיעוטו ביקש לעצמו נתיבות עיצוב חדשות. גם נתיבות אלו כבר הילכו ברובן פייטני המזרח, אולי בפחות התמדה ובפחות תעוזה. אבל חיפושי הדרך של פייטני האסכולה הראשונים מלמדים לא רק על הבנה לקויה ולפעמים תמימה בחוקה הפייטנית, אלא גם על חיותה המופלאה של האסכולה ועל הרגישות הדקה שבה ביקשו נציגיה לסגור את הפער בין דגמי השיר הקדומים שעוצבו על פי מציאות ליטורגית רחוקה, בשעה אחרת ובמקום אחר, ובין הנצרך להם במקומם ובשעתם על פי סדרי תפילותיהם, ועל פי מה שנראה להם נאה ונאות, בהקשר הנתון, לטעמם ולטעם קהלם.

## נושאים בגוף היוצר

מצד הנושאים יש לגוף היוצר המרכז אירופי ייחוד מפורש. עובדה זו מחזירה אותנו שוב אל קשריה ההדוקים של האסכולה בראשיתה עם הפייטנות הארץ ישראלית בתקופתה הקלאסית דווקא. בתקופת הפייטנות הקלאסית, לפי הנראה ממעט היוצרות שהגיעו לידינו מן העת ההיא,<sup>1</sup> עדיין לא היתה הזיקה שבין גוף היוצר והקריאה בתורה קבועה ומוצקת. פייטנים קדומים נהגו בזה מנהג של חירות, ובחרו נושאים לגופי יוצרותיהם בהתאם לרצונם: עתים פייטו את פסוקי הפרשה אך לעתים נהגו אחרת. פייטני איטליה הראשונים הכירו בלי ספק את הנוהג לפייט בגוף היוצר את פסוקי פרשות הימים: בין שלושת יוצרותיו של ר' אמתי שעוצבו במתכונת הקלאסית של המרכיב יש אחד המיוסד על סיומות מקראיות רצופות מסוג זה.<sup>2</sup> אבל הם בוודאי לא ראו זאת כחובה גמורה, ושאר פיוטי היוצר של אמתי ושל כל פייטני איטליה הראשונים יוכיחו, כי אין עוד בהם אף אחד שעשוי בדרך הזאת. סקירת הממצאים בתחום הזה מראה שבהרבה מקרים לא ראו פייטני מרכז אירופה, אף המאוחרים יותר, את פסוקי הקריאות יסוד ליוצרותיהם, בעיקר לאלה מהם שעיצבו לפי התבניות שנתחדשו במקומותיהם. לעתים קרובות יותר פייטו פסוקים רצופים של פרשות הימים ביוצרות של חג. בשכבות בעלות הפטרות מיוחדות יש שיסדו את גופי יוצרותיהם על פסוקי ההפטרות, דבר נדיר למדי בפייטנות המזרחית. כזכור — רבים גופי היוצר המרכז-אירופיים שאינם מיוסדים על מקראות בכלל.

1 עיין על הנושא הזה לעיל, 89 ואילך.

2 הוא היוצר 'אדון' כזו גבה שטר נושה' (ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 72 ואילך) שנועד ליום שמיני של פסח שחל להיות בשבת, ונוסד על סיומות מקראיות משמות טו: כב ואילך. הפרשה שימשה קריאה ליום זה בקהילות ארץ ישראל שבחול, כפי שהראיתי במאמרי מנהגי הקריאה, 42 ואילך.



פייטני מרכז אירופה מתארים ברכים מגופי יוצרותיהם את מעשי האלהים כבריאית העולם. נושא זה נדיר ביוצר הקלאסי, וכנראה אין הוא בא אלא ביוצרות לפרשת בראשית. אבל כפי שראינו לעיל,<sup>3</sup> בתקופת הפייטנות הקדם-קלאסית נפוץ היה המנהג לדון בנושא הזה בגופי היוצר. אמנם ספק אם יש קשר בין שני הממצאים, ואם ניתן לראות במתרחש בפייטנות המרכז אירופית חזרה אל שלבי ההתחלה של התפתחות המרכיב,<sup>4</sup> ועל כל פנים ספק אם יש הכרח לראות קשר כזה בין התופעות. סביר יותר להניח שבשתי התקופות נזקקו הפייטנים לסיפור מעשי הבריאה בדרך הטבע, כמתחייב כמעט על פי מיקומו של המרכיב בתפילה. באמת, זיקתו של גוף היוצר אל קריאת הימים היא המופלאה, והיא הטעונה הסבר, ולא התופעה ההפוכה. וכבר שיערנו לעיל שרק המנהג להעמיד מחזורי מערכות לכל שבתות השנה הכריח את הפייטנים להצמיד את יצירתם לקריאות הימים בתורה ובנביאים. העובדה שפייטני מרכז אירופה לא חיברו מעולם מחזורים לכל השבתות שיחזרה אותם מן הכורח הזה, ואיפשרה את החזרת יצירתם אל מעגלים תימאטיים הגיוניים יותר. יש לזכור שגוף היוצר המרכז אירופי שוב לא נועד לבוא, על פי הרוכ, לכדו בין תחילת ברכת המאורות וקדושת היוצר, אלא הוא נכלל במערכת ארוכה של נוסחות קבע הימנוניים, שאף בהם נמצא איזכור צפוף של מעשי בראשית. את הסיפור המפורט בנושא הזה, כפי שנוסח בגופי היוצר, ניתן היה להתאים יפה לנוסחות הקבע הללו.

אמנם, בשעה שהתחילו פייטני איטליה כותבים גופי יוצר, כבר היה תיאור בריאת העולם נושא קבוע בכמה סוגי פיוט, כגון בסדרי העבודה לימי הכיפורים, וב'סדרים' הגדולים של הקדושתאות לשבועות ושל שבועות הטל והגשם.<sup>5</sup> זמן מה אחרי ימיהם נקבע הנושא כטופוס קבוע גם לפיוטי המי כמכה הספרדיים. דרך טיפולם של פייטני איטליה הראשונים (אך גם של ממשיכיהם, ובפרט באשכנז) בעניין בריאת העולם, היא כבואה נאמנה לדרך טיפולם של פייטני סדרי העבודה בנושא הזה.<sup>6</sup> הנקודות שעליהן מתעכבים בעלי הסדרים ליום כיפור בסיפור הבריאה הן הן, בדרך כלל, גם נקודות הדגש של פייטני מרכז אירופה בתיאור הבריאה בגופי יוצרותיהם. גם הרחבת סיפורי המקרא על פי מדרשות חז"ל נעשית בשני הסוגים כמעט תמיד על יסוד אותם המקורות. אלא שסדרי העבודה ממשיכים בסיפור קורות העולם גם למן מעשה בראשית ואילך, בעוד גופי היוצר נעצרים, כמתחייב ממיקומם בתפילה, עם תום מעשי

3 עיין 85 ואילך.

4 האוי לציין שהיוצר הקדם-קלאסי לסוכות 'אומץ קצות דרכיך', שנקלט במחזורי איטליה (לעיל, פיוט יבן) אף על פי שהוא פיוט של חג, אינו דן אלא במעשה בראשית.

5 עיין על כל זה לעיל, 588.

6 התופעה בולטת למשל על פי השוואה בין סדר העבודה של שלמה הכבלי 'אדרת תלבושת' (מהר' פליישר, 153 ואילך) לשני גופי היוצר שלו הדנים במעשי בראשית (שם, 224 ו-230). אף על פי שהיקף הקטעים וצורתם שונים — הדמיון התימאטי בין שלושת הקטעים מפתיע.

הבריאה, בעילוי מופלג של קדושת השבת. מצד תוכנם דומים גופי היוצר המרכזי אירופיים הדנים בבריאת העולם זה לזה במידה מפליאה, וכולם נראים כאילו הועתקו מיוצרותיו של אמתי בן שפטיה, שהיה הראשון בפייטני האסכולה שנוקב בגופי יוצרותיו לנושא הזה.<sup>7</sup> אף על פי שמעשי בראשית מתוארים במדרשים הקלאסיים בדרכים שונות ובשפע עצום של פרטים, אין בגופי היוצר המרכזי אירופיים אלא חזרה מתמדת על אותם דברים עצמם, כאילו לא ביקשו הפייטנים אלא להראות איך ניתן לנסח את הדברים הידועים בניסוחים מתחלפים. אבל פליאה זו מלווה אותנו גם בשאר סוגי הפיוטים שנקבעו להם נושאי קבע, ואין כאן אלא, אולי, הפלגה גדולה בזה, מעבר לשגור. פייטני מרכז אירופה העוסקים ביוצרותיהם במעשי בראשית שונים בכל זאת מעמיתיהם שבמזרח הדנים בנושא הזה בסדרי העבודה שלהם בדבר אחד, והוא שלשונם שלהם מתובלת בשפע גדול של מלים, לעתים זרות, ארמיות ואחרות, הלוקחות מן המדרשות ומן התלמודים. פייטני המזרח הקדומים נמנעו מלשבץ בלשונם את לשון מקורותיהם, ובכל אופן לא נהגו כך ביודעין.

אבל נושא בריאת העולם אינו בשום פנים נושאהו היחיד של גוף היוצר המרכזי אירופי. לצדו מופיעים נושאים שונים ומגוונים, מהם המקובלים במרכיב בכל מקום. ביוצרות של חג מדברים פייטני מרכז אירופה לעתים קרובות, כחבריהם שבמזרח, בענייני החג, ומפרטים לפעמים את דיני המועדים ואת מנהגותיהם. ביוצרות כאלה בא מדי פעם בפעם תיאור ארוך ומפורט של סיפור המעשה שהחג נוסד לזכרו. בולטים בזה שני היוצרות לשבתות חנוכה שבסידור האשכנזי, אחד מהם 'אודך כי עניתני' לר' מנחם בר מכיר שנעשה על פיו: שני הפיוטים, ובפרט הראשון, מספרים בתנועה נרחבת, בפרטים מרתקים ודרמאטיים, את סיפור גזירות אנטיוכוס ומרד החשמונאים, על פי מגילת אנטיוכוס ומדרשות קטנים שונים שהיו נפוצים בקהילות מרכז אירופה.

לעתים מביאים גופי היוצר המרכזי אירופיים עניינים יוצאי דופן, כגון דיון בסגולות האלפבית העברי או בחשבונות העיבור וקביעות השנים.<sup>8</sup> לעתים קרובות למדי בא בגופי יוצרות מרכז אירופיים דיון יבש ונוקשה בענייני הלכה;

7 אם לא שקדם לו בזה חדותא בירבי אברהם, שבנה בדרך דומה, בצירוף עם דיון בענייני החג, את היוצר שלו לסוכות, עיין ע' פליישר, חדותא בירבי אברהם, עמ' יט. ביוצר שלו לחתונת כסיהא אחותו (מגילת אחימעץ, 60). השכיל ר' אמתי לתאר את מעשה הבריאה כמין היערכות קוסמית לחתונת אדם הראשון וחוה אשתו, ומיזג כך את הנושא הקבוע של היוצר לנצרך לאירוע שאותו ביקש לחגוג. שאר הפייטנים לא גילו רגישות דומה.

8 באותיות האלפבית העברי דן יוצרו של בנימין בן זרח 'אהלל בצלצלי שמע' (א. 1459) ובעקבותיו של ר' בנימין בן אברהם מן הענוים 'אודה בכל לבב' (ר' דויד, שבת ועם, תשרי תשמ"א, 108 ואילך). בחשבונות העיבור דנים שני גופי יוצר הקלוטים בסידורים האשכנזיים 'אור זרוע זורח כבודו' לר' מנחם בר מכיר, ו'את פני מלך אתיצבה' לר' משה, שעוצב על פיו. יוצר זה מביא סידור אקרוסטיכוני יוצא דופן. זולת קילירי שדן בנושא כזה עיין לעיל, פיוט [כד].

נטייה זו, אף על פי שהיא קיימת פה ושם גם במזרח וגם בספרד,<sup>9</sup> מיחדת בהעדפה את האסכולה המרכז אירופית. גם ביוצרות כאלה מרובות השאיבות הלשוניות והסגנוניות מן המקורות ההלכתיים הקדומים.

9 דוגמה קדומה לכך עיין בפיוטו של ר' פינחס לפסח, לעיל, פיוט [כו].

## האופן

האופן היה אהוב על פייטני מרכז אירופה, לא פחות מגוף היוצר. ברוב השבתות המצויינות ובכל המועדים היה מקומו של המרכיב מובטח בפרקטיקה הליטורגית של רוב הקהילות, ורבים ממשוררי האסכולה נתנו דעתם וחילם לפיתוחו. האהדה לאופן בולטת כבר בשלב הקדום ביותר של התהוות האסכולה. במורשתו הצנועה של אמתי בן שפטיה, שלא מצאנו בה אלא חמישה גופי יוצר, יש ששה אופנים, כולם שלמים.<sup>1</sup> מספר זה בדין שיתמיה, כל שכן אם נצרף להערכת הכמות גם את היקף הקטעים וגם את רמתם, כי אין לכאורה בידנו סימנים המעידים על האופן שזכה לחיבה מיוחדת בתקופת הפייטנות המזרחית הקלאסית. כפי שראינו לעיל,<sup>2</sup> אין אפילו אופן אחד במורשתם של פייטניו הקלאסיים; אפילו אצל ר' פינחס, אחרון פייטניו בתקופה ההיא, אין אופנים.<sup>3</sup> אין ספק שריבוי האופנים אצל אמתי מעיד בעקיפין על נוכחות מפורשת וכולטת של המרכיב בפיוט המזרחי הקלאסי. העדרו מן ה'סל' המצוי בידנו קשור אולי, כפי שכבר צויין לעיל, במנהגם של פייטני המזרח שלא לחתום את שמותיהם באופנים. אמתי נהג בזה מנהג אחר, והוא שהציל את אופניו מן האלמוניות.<sup>4</sup>

אבל, אם גם ניתן ללמוד מיצירתו של אמתי על קיום האופן במזרח הקלאסי, הנה על תבנית האופן הקלאסי קשה ללמוד על פיה. מעטים בלבד הקשרים בין דגמי אופניו של אמתי לדגמי האופן הידועים לנו ממורשתם של פייטני המזרח המאוחרים יותר. אמנם ראינו שפייטני המזרח השאירו את האופן פנוי לעיצובים שונים ולא הכריעו בו לצד איזו תבנית מועדפת; אבל לתבניות העיקריות של האופן המזרחי המאוחר אין ייצוג באיטליה, וגם לא בשאר אזורי אירופה המרכזית.

ממצא זה מופלא למדי, ואם לא נניח שהדגמים שעוצבו על ידי ר' אמתי אכן חיקויים הם לאופנים מזרחיים שמשום מה לא הגיעו לידינו כמותם, נצטרך לומר

1 עיין ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 63, 69 ו-79 ואילך.

2 89 ואילך.

3 האופן חסר, כפי שראינו לעיל, גם ממערכותיהם של כמה פייטנים מאוחרים שהעמידו מחזורי יוצרות לכל השבתות, כגון אלעזר בירבי קילר, יהודה (בן) בנימין ור' יוסף אבן אביתור.

4 העובדה שאמתי חתם כנראה תמיד את אופניו אינה נטולת משמעות, כמובן. יש ללמוד מזה שהפייטן (וכך גם פייטני מרכז אירופה שלאחריו) ראה את האופן לא בהכרח כחלק מקומפוזיציה מקיפה יותר, אשר חתימת אחת ממרכיביה מעידה על כולה, אלא כפיוט עצמאי שאפשר לצרפו למערכת מקיפה יותר אך אפשר גם להזיזו ממנה. גם היקפם הנרחב יחסית של אחדים מן האופנים המרכז אירופיים מעיד עדות דומה.

שסיבה היתה לר' אמתי שלא לחקות את המופתים המזרחיים שהיו לפניו. אפשר שבמקרה הגיעו לידי ר'ק, או בעיקר, אופנים בעלי היקף מצומצם מאוד, מעין אלה העומדים במערכות היוצר לארבע הפרשות שבסידורים המרכז אירופיים.<sup>5</sup> או אולי באו לפניו בעיקר אופנים בעלי עיצוב מקהלתי,<sup>6</sup> שאי אפשר היה לעשות בהם שימוש נאות בבתי הכנסיות האיטלקיים, שמעולם לא פעלו בהם מקהלות. בין כך ובין כך מקום מצא ר' אמתי באופן להתגדר בו, ובזכותו יש לאופן המרכז אירופי אופי מיוחד, הן מצד תבניותיו המועדפות והן מצד תכניו.

כל אופני ר' אמתי (וכן גם של ההולכים בעקבותיו) פיוטים עצמאיים הם ואין בהם אחד שאינו מכיא אקרוסטיכון שלם.<sup>7</sup> אבל רק אחד מאופניו מיוסד על אקרוסטיכון אלפביתי.<sup>8</sup> כל שאר חיבוריו מיוסדים על חתימת שמו, בין במטבע ארוך,<sup>9</sup> ובין במטבע קצר — עתים פשוט ועתים מצועצע בהפלגה.<sup>10</sup> הנטייה לסדר אופנים על מטבעות חיתום ולא על אלפביתים נשארה קבועה בפייטנות המרכז אירופי.

ששת האופנים של ר' אמתי שהגיעו לידנו מתחלקים מצד תבניותיהם לשתי קבוצות, האחת מכילה חמישה פיוטים, בעוד השנייה פיוט אחד בלבד. אבל פיוטי שתי הקבוצות בנו בנין-אב לאופן המרכז אירופי, ורבים חיקו אותם.

5 עיין עליהם לעיל. וכבר העלינו השערה בדבר השפעה אפשרית של גופי היוצר לארבע הפרשות על חידושי התבניות של אמתי בגוף היוצר (643 ואילך) ולהלן נתהה על האפשרות שהזולתות שבמערכות הללו השפיעו אף הם על דגמי הזולתות של האסכולה המרכז אירופית. מכל מקום, את ההיקף המצומצם מאוד של האופנים הללו אי אפשר היה לחקות באיטליה, שבה כבר נתקפחו היוצרות מאופיים המערכתי. אופן בהיקף של 7 טורים (תחילתו 'כבודו מלאכים מתנים', לשביעי של פסח) נשתמר במחזור רומניא (דף קא ע"ב), ואין זה מן הנמנע שאף הוא בא מן המזרח הקלאסי.

6 על אלה עיין לעיל, 258 ואילך. אמנם אין ידועים לנו אופנים מסוג זה קודם לימי שלמה סולימן, אבל אין זה מן הנמנע שקטעים משל סולימן כבר היו לפני פייטני איטליה הראשונים. מובן שאפשר גם כן ששלמה סולימן לא עיצב את התבנית, אלא כבר היו לפניו פייטנים שכנו אופנים בדרך זו.

7 כזכור, לא כך המצב ביוצר הקלאסי. ברוב המערכות הכלולות במחזורים הגדולים לפרשות השבועיות, האופנים מסודרים באלפביתים קטועים, הבאים על השלמתם במאורות ובאהבות בלבד. אבל בימי אמתי ובמקומו לא היה שימוש במאורות ובאהבות.

8 עיין ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 82 ('קדוש אומרים אראלים ושרפים'). בסוף האלפבית חתום 'אמתי חזק', כשאות ק' של סוף מטבע החיתום מופקת מן הרפרין ('קדוש קדוש קדוש וכו'). תופעה זו אינה שגורה בפייטנות הקדומה.

9 עיין ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 82 ('קדוש אומרים אראלים ושרפים'). בסוף האלפבית חזק'.

10 עיין שם, 69 ('אתה אלהי הרוחות'). שיטת החתימה (הסטורפית) של הפיוט הזה היא: אמממ / מתת / תיי / יחח / ח(ח) / זז / זקק. שלמה הבבלי חיקה את המבנה בדייקנות גמורה, כולל דרך החתימה, באופן שלו 'יש כנפים כנופים', שאינו בידנו לפי שעה. הוא תואר בידי צונץ, תולדות הפיוט, 123, סימן 5.

פיוטי הקבוצה הראשונה מצויידים ברפרנים, וסגולת־תבנית זו היא המאפיינת אותם. השימוש ברפרנים נדיר באופן המזרחי, ואם תבנית מחודשת כאן — הרי היא מעוצבת בפירוש לפי רוחה של האסכולה המרכז־אירופית. הרעיון להצמיד רפרנים למחרוזות של אופנים אפשר שעלה על דעת ר' אמתי מבדיקתם של אופנים מזרחיים בעלי עיצוב מקהלתי. בקהילות איטליה, וכן גם בקהילות ספרד, היתה, כאמור, רתיעה מפני דגמי הפיוט המקהלתיים.<sup>11</sup> אבל השימוש ברפרנים נרחב בהן הרבה, כי שיתוף הקהל בקריאת הפיוטים היה רצוי בשני האזורים. בקהילות מרכז־אירופה, הואיל והרבה פיוטים זכו בהן לקביעות, היה שיתוף זה גם נוח וגם קל לביצוע.

בארבעה מתוך חמשת האופנים בעלי הרפרנים של אמתי בא אותו רפרין עצמו: הפסוק הראשון של קדושת היוצר, 'קדוש קדוש קדוש יי צבאות' וכו'.<sup>12</sup> כבר צויין לעיל,<sup>13</sup> שעובדה זו אינה מחייבת לומר שר' אמתי כיוון את אופניו לבוא לפני הקדושה. אמירת הפסוק הנזכר על ידי הקהל עוררה בוודאי התרגשות גדולה, ונוח היה לפייטן לאפשר חזרה כפולה ומכופלת עליו. רוב אופניו של ר' אמתי כתובים בטורים קצרים מאוד, בסטרופות חדר־חרוזיות בעלות היקפים שונים.<sup>14</sup> החריזה התכופה והקיצוב המקוטע המתהווה מכוחה, משרים על הקטעים אירה של מתח וחופזה, והיא נוחה לפיוטי הסוג: גם הספרדים ביקשו מקצבים כאלה לאופניהם, כפי שכבר הוסבר לעיל.<sup>15</sup> אבל ראשוני האיטלקים, ובפרט ר' אמתי, נטו חסד לטורים הקצרים גם בשאר סוגי השיר, כנראה מפני האופי העממי יותר של שירתם, ועוד נתעכב על כך להלן.<sup>16</sup> מכל מקום הנטייה הזאת התאימה לנצרך לאופן מצד תכניו ואופיו. הרפרין הארוך שנתוסף על הסטרופות נמצא סוגר את המחרוזות בתנופה עזה. יש להדגיש כאן את העובדה שר' אמתי, אם כי לא כלל את הרפרנים במחרוזות אופניו מצד חריזתם — כלל אותם בהן, בליטוש מדוקדק, מצד תכניהם ותחבירם. בנקודה הזאת בולטת פייטנותו של ר' אמתי בדורותיו, כי רוב

11 דיון בזה עיין גם לעיל, 494, 567 ואילך.

12 באחד מהם ('אל עיר גבורים כעלה ענף': מגילת אחימעץ, 79) הקדים הפייטן לפסוק הרפרין את המלה 'אומרים', כדי להתאימו לתוכן הסיפורי של הקטע. בפיוט הזה מתאר הפייטן את עלייתו של משה לשמים לקבל את התורה, ואת מלחמתו עם המלאכים, המבקשים לחסום את דרכו. האופן מיוחד במינו מצד תוכנו, ומקביל לו אנדה (שגם בה, אגב, רבים מאוד היסודות הפיוטיים) המובאת בפסיקתא רבתי, פיסקה כ.

13 עמ' 621 לעיל.

14 יוצא מן הכלל הזה האופן 'אל עיר גבורים' שנזכר לעיל, בהערה 12. פיוט זה כתוב בטורים ארוכים מפני תוכנו התיאורי־סיפורי שאי אפשר היה לנסחו בצלעיות קצרות. אורך הסטרופות באופניו של אמתי נע בין ארבעה טורים (מגילת אחימעץ, 69, 81) ל־10 טורים (82). האופן שדובר בו בהערה 12 מביא חמישה טורים ארוכים לכל סטרופה, וכן גם הפיוט 'אראלים ומלאכים' שידובר בו להלן, אלא שזה טוריו קצרים. הגיוון בהיקפי הסטרופות באופניו של אמתי מופלא למדי.

15 עמ' 519 ואילך.

16 עיין 686 ואילך.

הפייטנים הקדומים שצירפו רפרנים לפיוטיהם לא דאגו בדרך כלל להכלילם במחרוזות שלפניהם, לא מצד ענייניהם ולא מצד תחבירם.

יוצא דופן במקצת בקבוצה הזאת האופן שצירף ר' אמתי למערכת היוצר שחיבר לכבוד חתונת כסיאה אחותו.<sup>17</sup> גם פיוט זה עיקר חינו ברפרין הבא בו, וגם הוא מעוצב, כרוב הפיוטים הבאים במחלקה הזאת, בטורים קצרים. אבל במבנה הסטרופי של הקטע יש תחכום גדול: ר' אמתי בנה כאן מחרוזות של חמשה טורים, ואת הרפרין ('למלך מלכי המלכים') צירף לכל מחרוזות פעמיים, פעם אחת אחרי כל טור שני, כרפרין פנימי, ופעם אחת כרפרין רגיל, במרחק של שלושה טורים נוספים משם, בסוף המחרוזות. הנה פתיחת השיר:

[קפו] אַרְאִלִּים וּמִלְאָכִים

מְקַדִּישִׁים וּמְבָרְכִים

לְמֶלֶךְ מַלְכֵי הַמְּלָכִים

מוֹכְנִים וְעָרוּכִים

בְּכִנְפֵיהֶם סוֹכְכִים 5

יוֹם יוֹם מְמַלִּיכִים

לְמֶלֶךְ מַלְכֵי הַמְּלָכִים

תְּקִיפֵי שְׂרָפִים

תְּשַׁבְּחוּת מִיָּפִים

לְמֶלֶךְ מַלְכֵי הַמְּלָכִים 10

יָקָר אֱלֹפִי אֱלֹפִים

וְרָבוּ רִבְכָּן צְפוּפִים

רְאִשֵׁיהֶם כּוֹפְפִים

לְמֶלֶךְ מַלְכֵי הַמְּלָכִים וכו'

הדגם מופלא לא רק משום השימוש הנעשה בו ברפרין פנימי, שימוש נדיר בעת הזאת בכלל,<sup>18</sup> אלא גם, ובמיוחד, מפני החלוקה הא-סימטרית המתהווה בסטרופה מכוח שימוש זה. שני הרפרנים מעוגנים בתואם כולט בשיר, ואי אפשר להטיל שום ספק בשייכותם האותנטית והמקורית לו. קרוב לומר שהרפרין הפנימי כוון מעיקרו לשמש רפרין קישוטי, ורק הרפרין שבין מחרוזות למחרוזות נועד להיאמר מפי הציבור. אבל גם כך התבנית מרשימה בתחכומה, והיא אות לרגישותם המופלאה של הפייטן ושל קהלו לסדרי הקריאה-בציבור של קטעי השיר. רגישות זו, אגב, נחשפת גם במקומות אחרים ביצירות ר' אמתי, והיא מתממשת גם בשאר קטעים בשימוש מופלא לעתים ברפרנים פנימיים.<sup>19</sup> הפיוט שאנו דנים בו נקלט במחזורי אשכנז הרגילים, אבל איש מבין

17 'אראלים ומלאכים', מגילת אחימעץ, 63.

18 דיון בשימוש ברפרנים פנימיים בזולת הספרדי עיין לעיל, 555 ואילך. אבל התופעה שם מאוחרת ביותר מ-150 שנה לזו הנדונה כאן.

19 עיין על כך ע' פליישר, פייטני איטליה, 144 ואילך.

הפייטנים, מהם שהלכו בעקבות ר' אמתי בהרבה עניינים, לא חיקה את תבניתו. היא היתה סבוכה מאוד גם מאות שנים לאחר מות ממציאה. לא מעטים מבין פייטני מרכז אירופה בנו אופנים במחרוזות מלוות רפרין, על פי אופניו של ר' אמתי. מהם שהביאו את הרפרין של אמתי כלשונו ומהם שהחליפוהו בפסוק השני של קדושת היוצר 'ברוך כבוד יי ממקומו', או במקרא אחר.<sup>20</sup>

דגם שני לאופן המרכז אירופי חידש ר' אמתי באופן שלו 'אלפי רבותיך'.<sup>21</sup> קטע זה, מן היפים שבשירי ר' אמתי, עשוי מחרוזות מרובעות, חד-חרוזיות, שכל אחד מטוריהן מחולק על ידי ציזורה וחרוז פנימי לשתי צלעיות. בשלושת הטורים הראשונים שבכל מחרוזת מתאר הפייטן את המלאכים בשירתם ועבודתם בעולם העליון, בעוד בטור הרביעי והאחרון הוא מקביל לזה בניסוח חריף ומתומצת את עבודתם ושירתם של ישראל עלי אדמות. טורים אלה נפתחים במלת הקבע 'ואני'. הנה המחרוזות הראשונות של האופן הזה:

[קפו] אלפי רבותיך / שלוש קדשתך  
ארבע חיותיך / יחוד אלהותך  
נעם מחנותיך / ישא מדברותיך

ואני בן אמתך / אדברה בעדותיך

5 מלאך 'צדיק' מכנה / הדום עליו חונה  
קלסתר הממנה / עם בני מחנה  
יחד ער ועונה / מקצר מענה

ואני עלוב ומענה / אפתח שפתי ואענה וכו'

ביאור:

ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 80. 1 אלפי רבותיך: המון מלאכיך. שלוש קדשתך: יש להשלים: אומרים שלוש קדושתך. 2 ארבע וכו': ארבע החיות הנושאות את כסאך אומרים את יחוד אלהותך, כלומר מיחדים אותך. 3 נעם מחנותיך: מחנותיך הנעימים: כינוי למלאכים. ישא וכו': הלשון על פי דב' לג: ור"ל: ישא דברים לכבודך. 4 ואני וכו': דברי כנסת ישראל. אדברה בעדותיך: אהגה בתורתך. והלשון על פי תה' קיט: מו. 5 מלאך וכו': המלאך המכונה 'צדיק' שהארץ ('הדום') — על פי יש' סו: (א) מונחת עליו. והוא על פי הנדרש בחגיגה יב ע"ב על הפסוק 'וצדיק יסוד עולם' במש' י:כה (קלאר). 6 קלסתר הממנה וכו': כנראה במשמעות: השר הגדול בכבודו ובעצמו יחד עם כל הפמליה שלו. והשימוש כאן במלת 'קלסתר' משונה. 7 יחד ער ועונה: כנראה: כגדול וכקטן; והלשון על פי מל' ב:יב. לדעת ד"ר אליצור 'ער ועונה' כאן כינוי למלאכים ('ער' על פי 'עיר' בארמית = מלאכים). 8 אפתח וכו': איוב לב:כ.

20 עיין למשל א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' נח (הרפרין): 'אומרים ברוך כבוד יי ממקומו': הנ"ל, ברוך ממגנצא, עמ' ס (הרפרין): 'אומרים קדוש קדוש' (כו').

21 מגילת אחימעץ, 80.



דגם זה אינו ידוע באופן המזרחי לדורותיו ונראה כי זוהי הופעתו הראשונה בעולמה של מערכת היוצר. אבל ראוי לציין כי מצד התוכן יש בו זרות מסוימת, כי ההשוואה בין רינת המלאכים במרום לבין אמירת הקדושה על ידי ישראל עלי אדמות אינה עניין לקדושת היוצר, שהיא קדושה 'תיאורית' בלבד; הנושא מתאים הרבה יותר לקדושת העמידה, שעיקרה בהקבלה הזאת. מקרה משונה הפגיש את המחקר עם המודל המזרחי ששימש מופת לאמתי בחידוש התכנית הזאת.<sup>22</sup> במחזור האיטלקי הקדום, סדר חיבור ברכות, בחטיבת הפיוטים המכוונת לעטר שם את תפילות יום ראשון של פסח, מועתקים כמה קטעי פיוט שנתלשו מקדושתא קילירית איוז שהיא לפסח;<sup>23</sup> הקטעים נועדו במקורם לסיים את הקדושתא, ולהציב בה גשרי־שיר בין פסוקי הקדושה. זה גם השימוש שניתן להם בהקשר האיטלקי. אין מקור נוסף לפיוטים הללו, לא בגניזה ולא מחוצה לה, אבל אין ספק כלל, לא ביעודם המקורי של הקטעים, ולא ביחוסם לקילירי: שמו של הפייטן חתום בשירים במטבע ארוך ומפורט.<sup>24</sup> למרבה המזל נדפסו הפיוטים במקרה לפני כחמישים שנה, בניספח לחיבור שדן בסדר חיבור ברכות בכלל.<sup>25</sup> העיון בהם מראה שאופנו של ר' אמתי עוצב בדיוקנות גדולה על פיהם. באמת, ר' אמתי לא שינה מהם כלום, מלבד שקיצר קצת את צלעיות הטורים, במהלך אופייני לפייטנותו.<sup>26</sup> הנה הקטעים הקיליריים כלשונם:

- 22 עיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 157 ואילך.  
 23 הפיוטים מועתקים אחרי שבעת הטל של הקילירי. בארץ ישראל הקדומה לא אמרו קדושות בעמידות המוסף, ושבעת הטל של הקילירי אכן שבעתא היא ולא קדושתא. אבל בסדר חיבור ברכות מובאים באופן קבוע פיוטי קדושה ארץ ישראלים, תלושים מקדושתאות של שחרית, לעיתורן של עמידות מוסף. המנהג תואם את שיטות התפילה האירופיות שלפיהן רק קדושות של מוסף נאמרו בהיקף (ארץ ישראל) של חמישה פסוקים (כלומר: עם פסוקי הפתיחה והסיום של קריאת שמע). לפי שיטות אלו אי אפשר היה לומר פיוטי קדושה ('פיוטי ט') ארץ ישראלים במקומם (בשחרית), ולפיכך אמרו אותם. או אחרים כיוצא בהם, במוסף. אבל כאשר לקטעים הנדונים בפנים אין בטחון שהופעתם בעמידת המוסף קשורה במנהג האירופי המאוחר, כי ברור כעת שבהרבה מקומות, גם בארץ ישראל, אמרו קדושה ביום ראשון של פסח ובשמיני עצרת גם במוסף, משום כבוד תפילות הטל והגשם. גם קצת עניינים שבתוכן הפיוטים המובאים בסמוך נראים רומזים שאכן נועדו להצטרף לקרובת הטל. עיין על כל זה ע' פליישר, לקדמוניות הטל, 103.  
 24 בשלושת הקטעים הראשונים של הפיוט המובאים להלן חתום 'אלעזר בירבי קליר חזק'. בקטע הרביעי (ט') חתום עוד 'מקריט ספר'. אין שום אפשרות לפקפק באותנטיות הקטעים.  
 25 א' שכטר, מחקרי תפילה, 121 ואילך.  
 26 הקטעים הקיליריים שקולים כמעט בדיוקנות מוחלטת במשקל התיבות (ארבע מלים לטור). באופן של ר' אמתי אין אלא שתי הטעמות בכל צלעית. ר' אמתי שינה גם את מלות הקבע 'מואנו' בלשון רבים ל'ואני' ביחיד קיבוצי. אבל בכתב היד שעל פיו נדפס הפיוט כתוב בשני הקטעים הראשונים 'ואני', אף על פי שהפעל שלאחר מיכן בא ברכים, כידוע, המקור של סדר חיבור ברכות נאכל בשריפת הספרייה בטורינו ב־1907, ואין ממנו אלא

[קפח] כבודו/ אופן בכס מרכבות / להחיות אטומים בטללי ארובות  
עטויי שש אדורי שלהבות / זמר מרבים ושירות ערכות  
רגל ישרה שגלות ומסביבות / רצים כבזק וחזרות ושבות  
ואנו בקץ טללי נדבות / נאמר 'פרוך' לעומתם בחיבובות

לעומתם ברוך יאמרו

5 ממקומו / 'פרוך' עונים שרפי הקודש / י' בהינזר בנזר הקודש  
רוחש ומשביע אופן הקודש / בוטה ומפרש פרוש הקודש  
יושב במקומו תג הקודש / יתיצב במצבו במקום הקודש  
ואנו כיום מקרא קודש / נייחדו פעמים במקדש הקודש

פעמים באהבה שמע אומרים

אחד קדוש מסלד בחילה וקדושה / לפלמוני המדבר שואל  
בלחישא  
10 יאמר איה מקום הקדושה / רוצה בזמר ונערץ בקדושה  
חונים סביבות הפסא להקדישה / ז' לזה קוראים בקדושה

ביאור:

סדר חיבור ברכות, 220, וע' פליישר, פייטני איטליה 157, כרגיל בפיוטי ט' הקטעים קשורים אל התחנות הליטורגיות שלפניהם בשרשור. 1 אופן: כך במקור; אבל נראה שצ"ל: אופן, כלומר פואר, נתהדר. בכס מרכבות: סמיכות הפוכה במקום במרכבת הכסא. אטומים: מתים. ארובות: שורדים מארובות השמים. 2 עטויי שש: המלאכים העוטים שש כנפים (יש' ו:ב). אדורי שלהבות: אולי צ"ל 'אדורי', במקביל לעטויי. ור"ל: המלאכים. 3 רגל ישרה: כמו: ברגל ישרה (יח' א:ז). שגלות: כך בכה"י. ונראה שצ"ל: עוגלות, והוא מקביל ל'מסביבות' שלאחר מיכן. רצים כבזק: על פי יח' א:יד. 4 ואנו: במקור כתוב 'ואני', ותוקן לפי הפעל שבהמשך; וכן הוא גם בט' 8. בקץ: במועד. ברוך: לשון הקדושה. 5 בהינזר: לשון הכתרה ועיטור. 6 רוחש ומשביע וכו': רומז לנאמר בחגיגה יג ע"ב: והנה אופן וכו' סנדלפון שמו וכו' ועומד אחורי המרכבה וקושר כתרים לקונו וכו' דאמר שם ועל ויטיב ברישיה (שהוא אומר שם על הכתר והוא עולה מעצמו ויושב בראש ה'). בוטה: מבטא. ומפרש: ואומר את השם המפורש. 7 תג: כתר. יתיצב במצבו: מגיע למקומו, כנ"ל. 8 ואנו: אף כאן כתוב היה 'ואני', ותוקן בידי שכטר. 9 אחד קדוש וכו': רומז כנראה לסנדלפון הנרמז לעיל, או לאחד המלאכים. והלשון על פי דנ' ח:ג: ואשמע אחד קדוש מדבר ויאמר אחד קדוש לפלמוני המדבר וכו'. ומסלד בחילה: על פי איוב ו:ו. ור"ל שהמלאכים אינם יודעים איה מקום ה' ושואלים זה את זה על כך. 10 רוצה בזמר: הקב"ה שרוצה בזמירות מלאכיו ושל ישראל והוא נערץ בקדוש (תה' פט:ח) אל נערץ בסוד קדושים (רבה). 11 להקדישה: להקדיש,

העתקה שהעתיק ש"ז שכטר לעצמו קודם לכן, והיא שמורה כעת בספריית בית המדרש לרבנים בניו-יורק. אין לדעת אפוא איך היה נוסח כתב היד עצמו.

# וְאָנוּ פֹה נוֹעְדִים לְהֶאֱמִירוֹ בְּקִדּוּשָׁה / לִהְיוֹת לוֹ לְעַם וְהוּא לָנוּ לְאֱלֹהִים שְׁמוֹ לְקִדְשָׁה

לִהְיוֹת לָכֶם לְאֱלֹהִים      אֲנִי יְיָ אֱלֹהֵיכֶם

ביאור:

לומר קדושה. זה לזה קוראים: יש' ו:ג. / 12 להאמירו: להללו (על פי דב' כו:יז): את יי האמרת היום).

כאמור, אין הקטעים הללו לפנינו בשום מקור נוסף, ואין זכר בפייטנות המזרחית לדגם שבו עוצבו. הקילירי עצמו לא שב אל המתכונת הזאת באף אחד מפייטי ט' שחיבר, ושרכים מהם מצויים בידנו. אבל החיקוי של ר' אמתי הוציא מוניטין לדגם בפייטנות המרכז אירופית ומספר הפייטנים שעשו באופניהם כמוהו מרשים.<sup>27</sup> רבים עשו כמתכונת אופנו של ר' אמתי בדיוק נמרץ; חלק מהם שינו את מילות הפתיחה הקבועות של הטורים האחרונים במחרוזות והחליפו בהם את המלה 'ואני' במלים מקבילות כגון 'ואנחנו', ו'עמו', 'זורע יעקב'.<sup>28</sup> אבל בסך הכל לא שינו מן העקרון האידאי של הדגם כמעט כלום. גם מהצד הצורני הלכו הפייטנים בעקבות ר' אמתי, ורובם קיצבו את טורי שיריהם כמוהו. אבל יש מהם ששכללו את מערכות החרוזים והעמידו באמצעי הטורים חרוזים שונים מאלה שהציבו בסופיהם, ויצרו כך למחרוזות מערכת חרוזים מסורגת, מדגם אבאבאבאב. ר' מנחם בר מכיר יסד אופן כזה על סיומות מקראיות שפתיחתן במלת 'ואני', והעמיד על פיהן למחרוזות השיר מערכת חרוזים כפולה, מסורגת.<sup>29</sup> הוא אף הרחיב את היקף המחרוזות והעמידן

27 רשימת הפייטנים שכתבו אופנים מטיפוס זה מובאת על ידי צונץ, תולדות הפיוט, 121.

28 כך ר' בנימין בר זרח באופן שלו 'בריות מים ואש' (ב. 1705; צונץ, תולדות הפיוט, 122, סימן 10; נדפס על ידי א"מ הכרמן, עתרת רננים, 176 ועל ידי גולדשמידט, מחזור לסוכות). הפיוט עשוי מחרוזות של ששה טורים, שלושה טורים ראשונים עוסקים במלאכים, ושלושת האחרונים, שפתיחתם בצירוף 'זורע קודש', עוסקים בישראל. רבים מן הפייטנים עשו את פיוטיהם בטורים רחבים, בלא חלוקה וחרוז פנימיים. מקצת מהם הכניסו לשירים קישוטי תבנית נוספים, כגון ר' אליעזר בר נתן באופן שלו לשבת שובה 'כי שם אדיר יי אלהינו' (ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א. 304): הסטרופות מרובעות, מסודרות על חתימת הפייטן 'אליעזר בר נתן'. בראשי הסטרופות בא פסוק מסגרת מדב' לב:ג (כי שם יי אקרא הכו גודל לאלהינו), אבל גם המלים האחרונות של הסטרופות מצטרפות לפסוק ('האזינו השמים ואדברה ותשמע הארץ אמרי פי' שם, שם:א). ונמצא הפיוט מביא פסוק מסגרת גם בסופי המחרוזות. המלים המצטרפות לפסוק המסגרת השני, באות, למרבה התחכום, בסוף סיומות מקראיות. מלת הקבע 'ואני' באה בראש כל טור שלישי, אבל הטורים הפותחים את המחרוזות אינם מדברים באופן עקיב במלאכים, ובנקודה הזאת סוטה הפיוט מן הנהוג בדגם.

29 שיטת חריזה כפולה (ומסורגת) זו, שראשיתה בשבירתה של סיומת מקראית לחצאין. כבר עלתה לפנינו בספר, עיין לעיל, פיוטים [קנג] ו[קנד], וראה שם בהערות. אבל בדרך כלל בנויים כך בספר לא שירים סטרופיים, אלא קטעים העשויים בחרוז אחיד (ליתר דיוק: שני חרוזים אחדים). בספר נדירים מאוד שירים סטרופיים בעלי חריזה מסורגת פשוטה (מדגם אבאב בגדג וכו'), מפני שדגמים סטרופיים דו-חרוזיים אופייניים שם למכנים

על חמש שורות: <sup>30</sup>

[קפט] מלאכי צבאות בעלצון / מחן שנאן גדודיך  
מאזרי זיקות חלצון / מראה בןק כידודיך  
נגידי פנים וחיצון / נצוח עז ידודיך  
נועדים לשער חיצון / נעם שיר סודך

5 ונאני תפלת לך יי עת רצון / אלהים קרב חסדך

חלים ונעים כלם / חרדים מבלי עקב  
חילים מזיעים בחילם / חלוצים חושים מלעקב  
מחשים וממללים בקולם / מבקיעים רקיעים לקב  
מזכירים תם בסלסולם / מבכרים בשמו לנקב  
10 ונאני אגיד לעולם / אומרה לאלהי יעקב וכו'

ביאור:

1 בעלצון: בשמחה. מחן: מחנה. שנאן גדודיך: סמיכות הפוכה במקום: גדודי שנאניך.  
2 מאזרי וכו': על פי יש' נ:יא: קודחי אש מאזרי זיקות. חלצון: חלצים. כלומר:  
שחלציהם מאזרות אש. מראה וכו': מלאכי האש שלך ('כידודיך'), על פי איוב מא:יא:  
כידודי אש יתמלטו), שמראהם כמראה הבזק (יח' א:יד). 3 נגידי וכו': שרי פנים וחורן.  
נצוח וכו': כמו: בניצוח, בשירת עוז ידודיך. 4 נעם וכו': כמו: בנועם. 5 ואני וכו':  
תה' סט:יד. 6 עקב: עקמומיות. 7 חלוצים חושים: על פי במ' לב:יו: ואנחנו נחלץ  
חושים. מלעקב: בלי לעקוב, בלי מרמה. 8 לקב: לנקב. 9 תם: את שמו של יעקב.  
10 ואני וכו': תה' עה:י.

בדרך התפשטותה פגשה התבנית כמעט בדרך הטבע את שיר האיזור, כי  
הטור האחרון שבכל סטרופה שלה, שנתפצל ממילא לשתי צלעות ונתלש מצד  
עניינו מן המחרוזות שלפניו, נוח היה לו להיחרזו בחרוז נפרד משלו. בדרך זו  
עיצב ר' אליעזר בר נתן אופן שלו לברית מילה; הנהו לפנינו על פי כ"י  
אוכספורד 1099, דף 72 ע"ב: <sup>31</sup>

[קצ] אזורי אימה כרואי יראָה  
אמיצי כח פבורו לנשאה

ביאור:

1 אזורי אימה: חגורי מורא. והטורים מכאן ועד ט' 3 כינויים למלאכים. 2 לנשאה:

המעין אזורים או האזוריים המובהקים. רק סדרי העבודה וקצת קטעים יוצאי דופן נחרזו  
בספרך כך. באשכנז, שלא התיחסה מעולם באהבה מופלגת לדגמי השיר המעין אזוריים,  
שכיח הדגם המסורג הפשוט יותר. אבל צריך לומר שבימי ר' מנחם בר מכיר (אמצע  
המאה ה"א) יש בשיטת החריזה הזאת כדי להפתיע ולעורר התפעלות.  
מ. 1476. התחלת הפיוט נדפסה גם בספרי שירת הקודש, 438.  
30 הפיוט קלוט בסידורים האשכנזיים; סימנו אצל דוידסון א. 2200. הוא מועתק גם בכתבי  
31 היד הבאים: לונדון 651, 658; וינה 88; פאריס 644, 646, 647, 648.

- אימים רועדים עובדים כיראה  
אומרים למלכם תהילה נאה
- 5 ועמו כורתי ברית מהללים לזוכר הברית
- למלך המהולל מי לא יהדר?  
למלך המשובח מי לא יאדר?  
למלך הקדוש לעלה ולאדר  
לסלסל ולפאר, שבחו לסדר
- 10 ועמו ערבית ושחרית מיחדים לזוכר הברית
- יתגבהו יתגבהו משרתי עליון  
יתנשאו יתנשאו בעלי זהיון  
יתגברו יתגברו להללו בעביון  
ישאו כנור לקול הגיון
- 15 ועמו כטל שארית מפארים לזוכר הברית
- עירי גבורה מפעמי שכינה  
עוטרי כתרים לאלהי מעונה  
עליון מרננים גילה ורנה  
עושים מלאכתם אמן אמונה
- 20 ואום בת עברית מהדרת לזוכר הברית
- זמרה וברכה שבח והלל  
זיקי חשמל פוצחים למלל  
זהרורי אל מלכם מכתירים לכלל  
זהירים זהירים גודלו לסלל
- 25 ואום נאנה שחרחרת משבחת לזוכר הברית

ביאור:

לשאת. / 3 אימים: מלאכים. / 5 כורתי ברית: שמקיימים מצות מילה (הלשון על פי נח)  
ט:ח). לזוכר הברית: לקב"ה. / 12 זהיון: זוהר. / 13 בעביון: ברצון. / 14 כנור וכו': על פי  
תה' צב:ד. / 15 כטל שארית: שהם שארית המשולה כטל: על פי מיכה ה:ו: והיה שארית  
יעקב בקרב עמים רבים כטל מאת יי'. / 16 עירי: מלאכי (דנ' ד: ועוד). מפעמי: כנראה  
במובן: הדום, מדרס פעמי הרגל. / 17 עוטרי כתרים: לפי שהמלאכים קושרים לקב"ה  
כתרים מתפילותיהם של ישראל (חגיגה יג ע"ב). / 18 עליון: כמו: לעליון. לקב"ה.  
20 ואום: הפייטן שינה מכאן את מלות הקבע. כנראה כדי לאפשר המשך בלשון נקבה.  
'אום' (= אומה) בפייטנות תמיד בלשון נקבה. / 22 זיקי חשמל: כמו: חשמלי זיקים.  
בסמיכות הפוכה: מלאכי אש. / 23 לכלל: לעטר; מלשון כליל תפארת. / 25 נאנה  
שחרחרת: ישראל (שה"ש א:ה). ויש לגרוס כנראה 'שחרחרתי'. וכך הוא בכ"י אוכספורד

רַכֵּב אֱלֹהִים אֶלְפֵי רִיבּוֹתִים  
רוֹגְשִׁים קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ בְּמַחְנוֹתִים  
רוֹחְשִׁים 'בְּרוּךְ' בְּלִי עֲצָלְתִּים  
רוֹעֲשִׁים וּמְנִיעִים סְפֵי אֲמוֹתִים

30 וְאוֹם חֲתוּמָה בְּכָרִית מְכַרְכִּים לְזוֹכֵר הַכָּרִית

ביאור:

1147 דף 23 ע"א, אבל המעתיקים 'תיקנו' על פי הפסוק בשיר השירים א: 26 / רכב וכו': על פי תה' סח: יח רכב אלהים רבותים אלפי שנאן. / 22 במחנותים: כמו: במחנות רבים. / 28 'ברוך': הכוונה למקרא שני של הקדושה, ברוך כבוד יי ממקומו. / 29 ספי אמותים: סמיכות הפוכה, במקום: אמות הספים, על פי יש' ו: 1; וינועו אמות הספים מקול הקורא.

אין ספק כלל שראב"ן בנה את הפיוט על פי הדגם של שירי האיזור,<sup>32</sup> והיה בוודאי מן הראשונים שנתנו מהלכים לצורה הזאת באשכנז.<sup>33</sup> אבל ברור שלא היה לו נוח כל כך במערכת החרוזים הכפולה של המושח: הוא העדיף לפיכך לסיים את מחרוזות שירו בצירוף קבוע. סיום במלה קבועה נראה בעיניו בוודאי פחות זר, גם אם הוכפל חרוזה קודם לכן.

מוקדם מאוד עבר למרכז אירופה דגם האופן 'שנאנים שאננים' שעיצב ר' שלמה אבן גבירול בספרד בטורים מחולקים לצלעיות חורזות ובסטרופות בעלות עיצוב מעין אזורי.<sup>34</sup> הוא נתקבל בהתלהבות גדולה וזכה למחקרים רבים. הראשון שהשתמש בו באשכנז היה כנראה ר' מנחם בר מכיר מרגנסבורג שנפטר פחות מחמישים שנה אחרי ר' שלמה אבן גבירול. האופן שלו 'שאו מנחה / משובחה'<sup>35</sup> עשוי כבבואה מדויקת של הדגם, הן מצד הטורים

32 דבר זה ברור מן הסטייה שסטה מן הצורה הרגילה של הדגם (שאותו חיקה בנאמנות בנוכח ממנו לעיל, בהערה 28). וגם מן העובדה שהקפיד לחרוז את ה'אזורים' בחרוז שווה, ולא בחרוז מתחלף ממחרוזות למחרוזות, כרגיל דרך משל במסדר.

33 השפעת המושח ניכרת, אמנם מעט, כבר באופן של ר' מאיר בר יצחק ש"ן: עיין ד' גולדשמידט, מחזור לסוכות, 261, ועיין גם בנדפס ממנו על ידי א"ל לאנדסהוט, עמודי העבודה, 166. פיוטים בתבנית שירי איזור מובהקים (גם מצד משקלם) חיבר בצרפת ר' יעקב תם (1100 — 1170). ראב"ן היה כבר פעיל כפייטן בסוף המאה ה"א, אבל האריך ימים מאוד ונפטר אחרי שנת 1152. אף על פי שאין לדעת אימתי חיבר את הפיוט הנדון בפנים, רגילים להנחה שהקדים בו את מהלכו של רבינו תם.

34 עיין לעיל, פיוט [קמון].

35 הפיוט מיוחס לר' מנחם בר מכיר בוודאות על ידי צונץ, תולדות הפיוט, 159, אבל הוא חתום 'מנחם' בלבד. גם בעל ערוגת הבושם (מהד' א"א אורבך, א, 281) מייחס את הפיוט בוודאות גמורה לר' מנחם בר מכיר. בכל אופן, הפיוט נתפרש כבר, בראשית המאה ה"ב, בידי הראב"ן, ואם כן אין ספק בקדמותו. הפיוט מורכב מאוד מצד תבניתו והוא מבחינה זאת פיוט 'ספרדי' מובהק. הטורים עשויים, כאמור, כמיני מרובעים ספרדיים, אבל בראשם באות תיבות מתוך שני פסוקי מסגרת המוצבים זה אחר זה: 'שאו מרום עיניכם' וכו' (יש' מ: כז) ו'ברוך כבוד יי ממקומו' (יח' ג: ב). בראש הפיוט עומדת סטרופת פתיחה, שטוריה (המרובעים) חורזים בחרוז אחיד. היא מסתיימת בטור ייחזיות ישוררו וכרובים

המרובעים, הן מצד המבנה הסטרופי המעין־אזורי, הן מצד נוכחות הרפרין ('והחיות ישרורו וכרובים יפארו')<sup>36</sup> והן מצד השקילה ההברתית (אמנם: הרופסת קמעה). למן המאה הי"ב מתרבים במרכז אירופה האופנים הכתובים בצורה זו ובשאר צורות מעין־אזוריות, טיפוסיות לפייטנות הספרדית. עורכי המחזורים המרכז־אירופיים העדיפו כנראה פיוטים שנתחברו בדרך זו על פני אופנים בעלי מתכונות ישנות. רוב פייטני אשכנז יישמו את הדגם של אבן גבירול בנאמנות, אבל מקצת מהם העמידו באופנים שבנו כן סטרופות מקיפות מאוד, כנראה בהשפעת האופן המפורסם 'יחו לשון חזות אישון' (י. 2474) של ר' יהודה הלוי, שנקלט אף הוא במחזורי אשכנז וזכה שם לתפוצה גדולה. במערכות היוצר שנבנו לפי הדגם של 'אור ישע מאושרים' לר' שלמה הבבלי, משולבים האופנים בתבנית הכוללת של הקומפוזיציות. הם ממשיכים את עיבוד המקראות שנבחרו כבסיסים למערכות; בדרך כלל, על פי הדוגמה של שלמה הבבלי, משמשים הפסוקים פתיחות למחרוזות האופנים או לטוריהם. הקטעים טבועים בחותם הרציני, המסודר בקפדנות והמאסיבי של המערכות, ואין בהם סלסולי תבנית. על פי הרוב יש להם עיצוב סטרופי שגור, אבל לעתים הם מביאים חרוז אחד מתחילתם ועד סופם.

ליד כל הדגמים הללו לא מעטים האופנים האשכנזיים שנתעצבו בצורות רגילות, במחרוזות מרובעות פשוטות, נטולות רפרוינים. קטעים כאלה משמשים לעתים קרובות גם בפייטנות המזרחית המאוחרת, והופעתם במרכז אירופה אפשר שהיא קשורה בזרימה המתמשכת של חומרי פיוט מן המזרח לאיטליה ולמרכז אירופה בכלל. האופנים העשויים בדרך זו מביאים על פי הרוב טורים ארוכים, של ארבע־חמש מלים מוטעמות, ולפעמים יש בהם עיטורי תבנית רגילים, כגון פסוקי מסגרת, מלות קבע וסיומות מקראיות.

מצד התכנים יש הבדל ניכר בין האופנים המרכז אירופיים ובין מקביליהם במזרח. לעיל כבר הדגשנו שהאופן המזרחי, למרות שמו ומקומו, אינו מספר באמת במעשה מרכבה, אלא לכל היותר ברימוז דק ורחוק, ובפריפראזות של הפלאה מופשטת.<sup>37</sup> הפך הדברים באופן המרכז אירופי, שאין ניכרת בו רתיעה מן הדיון המפורט בנושאים של מסתורין, נושאים שחכמים קדמונים הזהירו מפני העיסוק בהם ברבים. וכבר אמתי מביא באופניו רשימות מפורטות של שמות מלאכים, ובתוך זה גם שמות שאינם נזכרים במקרא, כגון קמואל,

יפארו', הנעשה אחר כך רפרין והמעמיד למחרוזות את חרוזן המעין־אזורי ('רר'). השפעה מכרעת כל כך של דגם ספרדי בפיוט אשכנזי קדום כל כך מופלאה היא במידה מסוימת. ר' מנחם בר מכיר עוד ראה את גזירות מסע הצלב הראשון בשנת 1096. הפיסקה 'והחיות ישרורו' וכי' היא במנהג אשכנז פתיחת נוסח הקבע הגורש בין שני פסוקי קדושת היוצר בימים שבהם אומרים אופנים. בהזדמנויות אלו היא נקראה להחליף את הפיסקה 'והאופנים וחיות הקודש'.

עיין לעיל, 266. יוצא דופן מן הצד הזה האופן של שלמה סולימן המובא שם. פיוט [נן], וישבו יש איזכור מועט של כתות מלאכים ושריהן. אפשר כמובן שקטעים מסוג זה הגיעו לאיטליה קודם לימיו של אמתי והכשירו את הקרקע להתפתחות המתוארת בפנים.

הדרניאל, סנדלפון, גליצור, מטטרון, תמליון, יורקומי, יפיאל, זהריאל, קיפור, קנקילות ויפיה. אמנם מקצת מן השמות הללו נזכרים בתלמודים ובמדרשות, אבל יש מהם שאינם ידועים אלא מכתביהם של בעלי סוד. איטליה היהודית הקדומה היתה מלאה סקרנות לעניינים של מסתורין, וכבר סיפורי מגילת אחימעץ משובצים שפע של מעשי ניסים ופעולות מאגיות מכל המינים.<sup>38</sup> כל גיבורי המגילה, ובתוכם כמה פייטנים, נזכרים כמומחים בתורת הסוד וכמשתמשים קבועים ובלתי נלאים בשמות קדושים ובהשבעות. שילובם של יסודות מיסטיים באופנים הוא בוודאי צעד תמים בעיקרו: פייטני איטליה הראשונים לא היו מודעים למגבלות המוטלות על הפייטנות, ונתנו ביצירותיהם פורקן לדחפיהם הטבעיים. ההיתר שהתיר בזה אמתי בן שפטיה נתקבל כמובן ברצון על ידי פייטני מרכז אירופה המאוחרים ממנו, ובהרכה אופנים, בעיקר אשכנזיים, נעשה שימוש שוטף וחופשי בשמות של מלאכים ושרים מפמליא של מעלה. אמנם אין התופעה כללית לגמרי, ויש, כמובן, גם אופנים שאין תוכם שונה מן המקובל במרכיב במזרח,<sup>39</sup> אבל היא שכיחה דייה כדי לשוות קו של ייחוד מפורש ומוזר למרכיב במרכז אירופה.

38 עיין על כך באריכות ובטוב טעם ב'אחרית דבר' של ב' קלאר למגילת אחימעץ, 118 ואילך. על המעשה הנורא שאירע ב'ספר המרכבה' שר' שפטיה, אבי ר' אמתי, היה פועל פעולות על פיו, עיין במגילה, 30.

39 בעיקר כך במערכות היוצר שעוצבו על פי הדגם של 'אור ישע מאושרים'. הפיוטים הללו משועבדים בדרך כלל למערכת סבוכה של פתיחות וסיומות מקראיות, ואין בהם תנועה תימאטית חופשית. שפע של ענייני מסתורין בא בעיקר באופנים של שבתות. פיוטי החגים משופעים פחות בחומרים מסוג זה.



## המאורה והאהבה

כבר ציינו לעיל שהמאורות והאהבות לא נתאזרחו באסכולה המרכז אירופית כסוגים קבועים, ואפשר שראשוני הפייטנים לא הכירו אותן כלל. ביצירותיהם של אמתי ושל זבדיה, וכן ביצירות שאר משוררי איטליה הראשונים אין מאורות ואהבות.<sup>1</sup> אין להעלות על הדעת שהתופעה היא פרי מקרה או תוצאה של חסר לא משמעותי בקורפוס הנמצא בידנו. מעיד על כך העדר המרכיבים גם מן הפייטנות המרכז אירופית המאוחרת יותר, וגם ממערכת היוצר של שלמה הבבלי 'אור ישע מאושרים'; מערכת זו שלמה בידנו, כמוכח מן הסיומות והפתיחות המקראיות המתפייטות בה, אבל מאורה ואהבה אין בה. ממצא אחרון זה חשוב ומשמעותי במיוחד, כי אנו יודעים שר' שלמה הבבלי ייסד את מערכתו על פי דוגמה מזרחית קדומה שיש בה מאורה ואהבה.<sup>2</sup> ר' שלמה השמיט אפוא את שני המרכיבים ביודעין ובכוונת מכוון, על כרחנו לפי שידע שאין פיוטים מסוג זה נוהגים במקומו.

על שיעור התנכרותן של קהילות מרכז אירופה הקדומות למאורה ולאהבה יעיד גם הממצא הבא: רבים מבין מחקי מהלכו של ר' שלמה הבבלי ב'אור ישע מאושרים' 'שבו, כפי שכבר נרמז לעיל, והשוו את עשייתם עם המודל המזרחי ששימש את ר' שלמה עצמו. על פי עיון חוזר במודל הזה 'תיקנו' אחדים מהם את חיבוריהם, והתרחקו בהם, לא הרבה בדרך כלל, מדרך עיבודו בידי הבבלי.<sup>3</sup> אחדים מהם אף שילבו במערכותיהם מאורות ואהבות מרובעות-טורים, מטיפוס מזרחי. כך נהגו ר' משלם בר קלונימוס ביוצר שלו 'אפיק רנן ושירים', ר' שמעון בר יצחק ב'אהובין אהבון מישרים', דויד בר הונא ב'אדבר מישרים' ושבתי בר משה ב'אנעים חידושי שירים'.<sup>4</sup> דבר זה עולה בכירור מן העובדה שמתוך רצף פסוקי שיר השירים הבאים בלא שום דילוג מראשית הקומפוזיציות הללו ואילך — חסרים בין האופנים והזולתות שמונה (בשל ר' שבתי: שש)<sup>5</sup> התחלות פסוקים: אין ספק שפסוקים אלה שימשו פתיחות

1 אבל יש בידנו מאורה ואהבה (לראש השנה) מאת חדותא בירכי אברהם (מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קכ: ע' פליישר, חדותא בירכי אברהם, עמ' כט), עיין דיון בזה: ע' פליישר, שם, עמ' כב ואילך.

2 עיין על כך לעיל, 651.

3 דיון בתופעה המעניינת הזאת ראה אצל ע' פליישר, שלמה הבבלי, 58 ואילך.

4 על כל הפיוטים הללו עיין ע' פליישר, שלמה הבבלי, נספח ג, 378. את הממצא כבר ציין צונץ, הפיוט, 64.

5 כנראה לפי שר' שבתי הציב בסופי המאורה והאהבה סיומות מקראיות מעין הברכות, ולא נזקק לפתיחות מקרא לטורי ד.

מקראיות למאורות ולאהבות שבאו במקורן במערכות אלו. אגב, שמונת הפסוקים הללו (שה"ש ו: ד-יא) הם הם בדיוק גם הפסוקים שפתיחותיהם באות בראשי הטורים של המאורה והאהבה של היוצר 'אשירה ואזמרה שמו' ששימש דוגמה לשלמה הבבלי, כפי שתואר לעיל. והנה כל המאורות והאהבות הללו נעלמו ואינן.<sup>6</sup> ואילמלא מורגש חסרונן על פי רצף הפסוקים המתפייטים במערכות, ואילמלא שהגיעה אלינו הדוגמה הקדומה שעל פיה עוצבו היוצרות הללו כולם, לא היינו חשים בהעדרן. אין ספק שהקהילות דחו את המרכיבים מן המערכות לפי שלא היו רגילות בכיוצא בהם, בעוד המחברים ביקשו לסטות במקרים אלה מן הפרקטיקה הליטורגית של מקומותיהם, למען הנאמנות למודל הקדום.

שקדנותו וסקרנותו של ר' אפרים מבונא הביאו לפנינו את המאורה והאהבה ששילב ר' שמעון בר יצחק ב'אהוביך אהובך מישרים', ושהושמטו, כנזכר, מכל כתבי היד.<sup>7</sup> הקטעים 'מזרחיים' לכל דבר. הם מכילים ארבעה טורים כל אחד, ומביאים אחריהם שרשרת פסוקים. כך לשונם על פי הרשום בידי ר' אפרים:

[קצב]                      זָפָה אֶת / שְׁאֲרִית אֲיוֹמָתִי  
                                   הִסְבִּי עֵינַיךְ / לְשׁוֹב לִירָאָתִי  
                                   שְׁנִיךְ / וּמִלְקוֹחֶיךָ שְׁתִּי בְּתוֹרָתִי  
                                   כְּפֶלֶח הָרִמּוֹן / אֲגִיהֶךָ בְּזִרְיָתִי

ככתוב קומי אורי כי בא אורך וכבוד יי עליך זרח (יש' ס: א)

ב>רוך< א>תה> יי    יוצר המאורות

[קצב]                      5    שְׁשִׁים / וּשְׁמֹנִים מָאָז רִיחָקְתִּי

ביאור:

על פי כ"י המבורג 152 דף 36 ע"ב, מהד' פכסימילית בהוצאת אנ"צ רות, ירושלים תש"מ. 2 לשוב ליראתי: לחזור בתשובה. / 3 ומלקוחיך: וחיכך (תה' כב: טז): כלומר: הטעמתיך בדברי תורה. / 4 אגיהך: אאיר לך. / 5 ששים ושמונים: את אומות העולם; והכינוי על פי הפסוק המשמש פתיחה לטור: ששים המה מלכות ושמונים פלגשים וכו' אחת היא רעיתי וכו' (שה"ש ו: ח) ומדרש רבה לפסוק: ר' לוי פתר קרא באומות העולם

6 המערכת היחידה שבה נשתמרו פיוטי המאורה והאהבה היא 'ארוםם לבעל פשרים' לר' משה הסופר בן בנימין מרומא. המערכת מתוארת בידי צונץ, תולדות הפיוט, 455, והיא מועתקת למשל בכ"י אוכספורד 2895, דף 23 ע"א. עיין ע' פליישר, שלמה הבבלי, 379 סימן 10.

7 הפיסקה מובאת בכ"י המבורג 152, המכיל פירושי פיוטים לר' אפרים מבונא, דף 36 ע"ב, והיא חתומה "ליב"ה" כדרך שנהג ר' אפרים בחיתום הערותיו. לשונה כך: 'כל ימי תמהתי מדוע חיסר הפייט מ"פה רעיתי' עד "לא ידעתי נפשי שמתני". ועכשיו מצאתי שיסדו על שתי ברכות: כשמגיע ל"ונזכה כולנו במהרה לאורו" אומ' וכו' וכשמגיע עד "להודות לך ולייחדך באהבה" אומ' וכו'. ר' אפרים מבוא את שני הפיוטים כלשונם, כולל שרשרות הפסוקים שבסופם ולשון הברכות שלאחריהם. עיין א"א אורבך, ערגות הבושם, ד' 47 ואילך. הפיוטים מובאים במלואם גם על ידי צונץ, תולדות הפיוט, 115, ועל ידי

אחת היא / לחלקי כחרתי  
מי זאת / המעידה אין זולתי  
אל / עדתה ארד לעורר אהבתי

ככתוב אהבת עולם אהבתיך על כן משכתיך חסד (יר' לא: ב)

ב>רוך< א>תה< יי הבוחר וכו'

ביאור:

וכו' / 6 אחת היא: את כנסת ישראל / 7 מי זאת וכו': מי האומה המעידה כי אין זולתי.

תלות הקטעים בדוגמה הקדומה שב'אשירה ואזמרה שמו' חד-משמעית לגמרי.<sup>8</sup>

מכל מקום, מעשי הפייטנים במערכות הללו היו הוראת שעה בלבד. שמעון בר יצחק עצמו חיבר מערכת יוצר לשבועות על פי הדגם של 'אור ישע מאושרים', ולא שילב בה פיוטי מאורה ואהבה כלל.<sup>9</sup> וכך נהגו רבים מבין פייטני מרכז אירופה הקדומים בהעמידם 'מערכות' יוצר של שלושה מרכיבים.

א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' לב ואילך. ציון דומה מציין ר' אפרים מבונא גם ב'אפיק רנן' לר' משלם בר קלונימוס, בכה"י הנ"ל, דף 35 ע"א: 'אי אפשר שחיסר פייט זה מ"אני לדודי" עד "לא ידעתי נפשי" ח' פסוקים, ונראה שפיוט אחר יסד באילו ח' פסוקים החסרין, כעין שמצאתי במחזור ישן בפיוט סדר דשיר השירים של רבי' שמעון (בר יצחק) מלפנים'. מופלא הדבר שצונץ כסבור היה שהקטעים המובאים אצל ר' אפרים מבונא להשלמת מערכתו של ר' שמעון בר יצחק זרים הם ונעשו בידי פייטן מאוחר שחתם (במאורה) 'שלמא'. אין ההשערה הזאת מתקבלת על הדעת, והחתימה שם מקרית. עיין גם ע' פליישר, שלמה הבבלי, 58, הערה 121.

8 קרבה גדולה יש בין קטעיו של ר' שמעון לבין המיוחסים על ידינו לקילירי ב'אשירה ואזמרה שמו', גם מצד הלשון, בעיקר באהבה. הנה לשון המאורה והאהבה הקדומות:

יפה את / מבערת שאור  
הסיבי עיניך / אשר ככוכבי אור  
שניך / הוגות בתורה אור  
כפלת הרמון / מחושקות לעתיד אור

ככתוב> והיה יום אחד הוא יודע ליי וג' ונ>אמר< לעושה אורים וג'

ב>רוך< יוצר

ששים / ושמונים תיעבתה  
אחת / מעלמות אהבתה  
מי זאת / אשר אייתה  
אל / שערי ציון אשר תאבתה

ככתוב> אוהב יי שערי ציון ונ>אמר< כי יעקב וג'

ב>רוך< הבוחר

9 הקטעים מובאים על פי ע' פליישר, שלמה הבבלי, 375. הכוונה למערכת 'אדון אימנני', א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' מב ואילך. גם בשאר

אף על פי כן יתכן שבעקבות מעשהו ביוצר לפסח נתעורר ר' שמעון בר יצחק לחבר אהבה גם במערכת יוצר שחיבר לשבת שירה (פרשת בשלח). מערכת זו, שנותרה בידנו בכתב יד אחד ויחיד, יש בה גוף יוצר וזולת חתומים בצורה חד-משמעית בידי ר' שמעון.<sup>10</sup> בין שני קטעים אלה, במקום שבו באים במערכות המרכז אירופיות בדרך כלל האופנים, באה כאן אהבה מקיפה (תחילתה 'רעיתי בין הבנות שכולה') עשויה ארבע סטרופות של שמונה טורים בני שתי צלעיות (המחרוזות השלישית לקויה בחסר). הפיוט עשוי כדור-שיח בין הקב"ה לכנסת ישראל: המחרוזות הראשונה והשלישית, המכילות את דברי הקב"ה, פותחות שתיהן במלת 'רעיתי', ומלה זו חוזרת גם בסוף המחרוזות, לאחר המלה החוזרת של שורתן האחרונה. במחרוזת השנייה ובכריעית, שבהן משיבה כנסת ישראל את דבריה, מובאת במעמד דומה המלה 'דודי'. הפיוט אינו חתום, וייחוסו לשמעון בר יצחק סומך על מקומו בכתב היד.<sup>11</sup> העדר כל סדר אקרוסטיכוני בפיוט מופלא למדי, אבל לא נתפלא ממנו כל כך אם נזכור שגם המאורה והאהבה של ר' שמעון ביוצר שלו לפסח אין בהן אקרוסטיכון, וכך המצב גם במאורה ובאהבה שב'אשירה ואזמרה שמר'. על קדמות הקטע מעידה העובדה שבכתב היד היחיד שבו הוא מועתק צמודה אליו בסופו שרשרת פסוקים קצרה.<sup>12</sup> שרשרת זו אפשר שאינה מובאת על שום המנהג הקדום להציב פסוקים בסופי מאורות ואהבות, מנהג שלא היה ידוע כנראה כלל במרכז אירופה, אלא על שום תלות הקטע באיזה מודל מזרחי, אולי במצוי ב'אשירה ואזמרה שמר'. אם אכן ר' שמעון בר יצחק הוא שחיבר את האהבה הזאת, הרי חידוש בזה חידוש גדול בפייטנות המרכז אירופית.

יש לציין שדגם המאורה הזאת, כמו שהוא לפנינו, מפותח מאוד ומרשים ביופיו. כבר צויין לעיל פעמים רבות כי הפייטנות המזרחית לא הרבתה לעצב דיאלוגים, ואך לעתים רחוקות עשתה זאת בסוגי השיר הקלאסיים.<sup>13</sup> האהבה של ר' שמעון בר יצחק משוכללת ביותר מן הצד הזה והדור-שיח מתנסח בה

מערכותיו של ר' שמעון אין מאורות ואהבות. אבל עיין להלן בסמוך.

10 עיין א"מ הברמן, שם, עמ' נא ואילך. גוף היוצר בא בכתב יד נוסף (מינכן 88), אבל האהבה והזולת אינם אלא בכ"י נירנברג, דף 29 ע"ב ואילך. כ"י נירנברג, ממחזורי אשכנז החשובים והמהימנים ביותר, הועתק בשנת 1331. אמנם הזולת חתום 'שמעון הקטן חזק' בלבד, ואחר כך שוב 'שמעון', אבל קשה לפקפק ביחוסו לר' שמעון בר יצחק. על הזולת הזה עיין גם להלן 687. הערה 19.

11 אבל הוא מיוחס לשמעון בר יצחק בוודאות גמורה על ידי צונץ, תולדות הפיוט, 114. הטלתי ספק ביחוסו של הפיוט לר' שמעון בספרי שירת הקודש, 459.

12 באמת אין שם אלא פסוק אחד, וגם הוא בלתי מתאים: פצחו רננו יחדו חרבות ירושלים כי נחם יי עמו גאל ירושלים (יש' נב:ט). המקרא מתאים יותר לסיומה של גאולה, ושםא כך היתה כוונת הפייטן לראשונה, והקטע הובא כאהבה על פי המנהג המאוחר שקבע דגם זה לאהבות. אבל יותר נראה שהפייטן לא הבין יפה את הצורך בשרשרות הפסוקים והביא פסוק בעלמא בסוף פיוטו. אבל הפסוקים שהביא ר' שמעון בסוף המאורה והאהבה ביוצר הפסח שלו מתאימים יפה למקומם.

13 עיין לעיל, 143 ואילך.

בעיצוב דראמאטי מושלם, בלא שום התערבות של הפייטן ובלא ציון חיצוני מפורש של זהות הדוברים. לעיל כבר הזדמן לנו להבליט את העובדה שעניין זה היה קשה ביותר על הפייטנים ורוכס התלכטו הרבה בביצועו. רק פייטני ספרד שכללו את דרכם בזה בבגרות גמורה.<sup>14</sup> מקורית ומעניינת במיוחד בפיוט הזה היא גם הבאת כינויי הנמענים בדו־שיח, לא רק בראשי המחרוזות אלא גם בסופן, במופרש מהן ולאחר סיומן. זה פרט מופלא, המקנה לדו־שיח מידה של חיות אותנטית שכמעט אי אפשר להעלותה על הדעת מוקנית בדרך אחרת. אין בידנו לפי שעה שום השערה בדבר מקור אפשרי לדגם, וצריך להניח שהוא רעיון מקורי של ממציאו; אכן רעיון מתאים למשורר גדול ומקורי כר' שמעון בר יצחק.

חידושו של ר' שמעון (אם אכן הוא שחיבר את הפיוט) נשאר בודד במועדו כמאה שנה, עד סמוך לסוף המאה האחת עשרה. רק מאז ואילך נזקקים משוררי אשכנז שוב, אולי בהשפעת הפייטנות הספרדית, לאהבות, והם חוזרים אל הדגם שבו עוצבה האהבה המיוחסת לר' שמעון בר יצחק. הקדום מבין הפייטנים שמצאנו אהבה מטיפוס זה במורשתו לאחר ימיו של ר' שמעון הוא כנראה ר' משלם בר משה, שפעל בשליש האחרון של המאה ה־15.<sup>15</sup> למן ימיו ואילך רבות האהבות האשכנזיות הנכתבות בדרך זו. צריך להדגיש שהחידוש הוא מן היפים שבחידושי הפייטנות האשכנזית, ואם אכן אין כאן חיקוי לאיזה דגם קדום, הריהו עדות לרמת האסכולה בעת ההיא ולרגישותם הדקה של נציגיה. האהבות הדיאלוגיות מעוצבות בדרך כלל בסטרופות מקיפות, לעתים בטורים כפול־צלעיות־חורזות ולעתים בטורים ארוכים; סימן ההיכר שלהן הוא לשון הפנייה הישירה הבאה בהן בראשי המחרוזות ובסופן. מלות הקבע המתחלפות האלו משתנות מיצירה ליצירה. לעתים הן מציינות את הדוברים ברמה של פשט, כגון 'אלהי' ו'עמי', לעתים ברמה של כינוי כגון 'איומתי' ו'אילותי', ולפעמים ברמה אליגורית כגון 'רעיתי' ו'דודי'. בין כך ובין כך קולחת השיחה בין הדוברים בנתיבה של האנשה גמורה. ישראל מתנים את סבלותיהם ומעוררים את רחמי האל על עצמם, בעוד הקב"ה מכריז על אהבתו הנצחית לאומתו ומבטיח לגאלה בקרוב. תוך כדי כך מציינים הדוברים זה את זה בלשונות של חיבה, ומחדשים, בניסוחים נלהבים, את ברית האהבה שביניהם.

הפליא לעשות בסוג זה של אהבות ר' אפרים מבונא בפיוט 'איומתי אהבתיך', שלא ככל קודמיו והבאים אחריו העמיד ר' אפרים בראשי המחרוזות ובסופן צמדי כינויים מתחלפים, וחתם בהם את שמו 'אפרים

14 לעיל, 505 ואילך.

15 שתי מחרוזות מתוך האהבה שלו 'סגולתי מלוכה אזרתיך' (ס. 34) מועתקות בספרי שירת הקודש, 459. מצד מבנה הטורים קרוב הפיוט מאוד אל המיוחס לר' שמעון בר יצחק, אבל היקף המחרוזות קטן יותר אצל ר' משלם. אפשר שקירבה תבניתית זו בין שני הפיוטים מעידה על תלותם זה בזה, ואפשר שגם בכך יש חיזוק ליחס הקטע 'רעיתי בין הבנות' לר' שמעון. ר' משלם בר משה נפטר בשנת 1095.

מבונא: 'איומתי' ו'פודי'; 'רחומתי' ו'פה דודי'; 'משובתי' ו'מיועדי'; 'בחירתי' ו'חתיק וחסידי' ו'נעימתי' ו'אהוב ונחמד', אבל ככל את אותיות החתימה גם בראשי המלים שלאחריהם. את המחרוזות העמיד על ארבעה טורים מפוצלים לצלעיות חורזות; <sup>16</sup> בסופן הטיל מקראות שסיומן במלת 'אהבה'. אבל עדיין לא נתקררה דעתו, עד שחרזו, במהלך וירטואוזי, את כל צלעיות כל המחרוזות בחרוז אחד (בסך הכל 73 חרוזים!). הפיוט הוא מן היפים שבשירי ר' אפרים, והוא דוגמה נאה לרמה שאליה הגיעה אמנות הפיוט של האסכולה האשכנזית במיטבה. נביא אותו כאן לפיכך בשלמותו:

[קצג]

אִימְתִי / אֶהְבֶּתִּיךָ יוֹנְתִי אֶהְבֶּה נִשְׁבָּה / הָאֲמֶתִּי וְהָאֲמֶתִּיךָ בְּאֶחָת  
חֲטִיבָה  
כְּדָבָר הָאֲזוּר הַדְּבָקִיתִיךָ לְאֶהְבֶּה / כְּמַעַר אִישׁ וְלוֹיֹת אֶת לִי נִחְשָׁה  
קִשְׁרִיתִיךָ בְּזוּרְעִי כְּטוֹטֶפֶת כְּתוּבָה / לְהַחֲלִיפִי אִי אֶפְשִׁי אַחֲרֵת לְחִבָּה  
מִים רַבִּים לֹא יוּכְלוּ לְכַבּוֹת אֶת הָאֶהְבֶּה, אִימְתִי

5 פֹּדִי / פָּאֲרִי וקְדוּשִׁי, אֵלִי הַקְּשִׁיבָה / אִם כֵּן אֲנִכִּי עָלֶיךָ חֲבִיבָה  
לְמָה עֲזַבְתָּנִי עֲגוּנָה וְעֹלֹבָה / אִם חֲטָאֲתִי לְקַחְתִּי כְּפָלִים לְחִיבָה  
וְעַד אָנָּה תִשְׁכַּחֲנִי נְטוּשָׁה וְעֹזוּבָה / וְנִשְׁבַּעְתָּ שְׁבוּעוֹת, בְּשָׂרִי לְהַכְאִיבָה  
אִם תַּעֲרִירֵנוּ וְאִם תַּעֲזוּרֵנוּ אֶת הָאֶהְבֶּה, פֹּדִי

10 רְחוּמְתִי / רְחֵמִי יִכְבְּשׁוּ אֶת פְּעֵסִי לְהַשִּׁיבָה / הָעַת לְחַנּוּךְ מוֹעֵד כִּי כָּא  
וְלָמָּה תִּאֲמָרִי 'תוֹחַלְתִּי נִכְזָבָה / נִסְתָּרָה דְּרָכִי שְׁכוּחָה וְסִחּוּכָה'  
אִם אֶשְׁכַּחְךָ — יְמִינִי אֶעֱזָבָה / חֵיד יִי קַצְרָה מְהוֹשִׁיעַ לְנֶאֱמָה  
וְלֹא יוּכַל לְכַבֵּר אֶת כֵּן הָאֶהְבֶּה? רְחוּמְתִי

פֶּה דוֹדִי / חֲדַעְתִּי כִּי יִכּוֹל תוּכַל לְהִיטִיבָה / וְגַם יֵשׁ בְּיָדִי שֶׁטֶר הַכְּתָבָה

ביאור:

א"מ הברמן, אפרים מבונא, 1.234. איומתי: כינוי לישראל על פי שה"ש ו:ה. האמרתני וכו': על פי דב' כו:ז; את יי האמרת היום וכו' וה' האמריך היום. באחת חטיבה: על פי ברכות ו' ע"א בדרשה לפסוק הנ"ל: אתם עשיתוני חטיבה אחת בעולם. כלומר: יחדתי שמך בעולם. 2. כמעט איש ולויות: כהתערות איש באשתו. והלשון על פי מל"א ז:לו, וביאור חז"ל למקרא ביומא נד ע"ב: כאיש המעורה בלויה שלו. 3. כטוטפת כתובה: כתפילין. להחליפני: ראוי היה: להחליפך. 4. מים וכו': שה"ש ח:ז. 5. אם כן: אם כל כך. 6. לחיבה: כנראה: להענישני, להיענש. 7. בשרי להכאיבה: כדי לצערני. 8. אם תעזירנו וכו': שה"ש ב:ז. וזהו השבועה הנרמזת בטור הקודם, שלא להביא את הגאולה קודם זמנה. 9. רחומתי: אהובתי. להשיבה: להשיב כעסי. העת וכו': תה' קב:יד. 11. אם אשכחך וכו': תה' קלז:ה. 12. ולא יוכל וכו': דב' כא:טז. והוא כמו: כלום לא יוכל וכו'. ור"ל הקצרה יד ה' מתת מלכות לישראל. והמקרא יוצא מידי פשוטו המקורי. 13. יפה

16 הפייטן האריך את הסטרופה האחרונה בטור אחד, כמנהגם גם של פייטנים קדומים בסופי יצירותיהם (לעיל, 25). בסטרופה אחרונה זו פותחים כמעט כל הטורים בתיבה 'אהבה'.

- 15 עדות נאמנה בקנן נכתבה / אבל תוחלתי ממשכה לעכבה  
ותמיד כל היום אנכי דאבה / הרוגה עליך, שחוטה נחרבה  
כי עזה כמות אהבה, יפה דודי
- משובתי/ מלשכתיך חסד, נאה נערכה / שקדו חכמים על תקנתך לנוכבה  
אתא בקר ולילה לא יובא / הסתו עבר, עת גלות וחרבה  
שבת נוגש שבתה מדהבה / משיחך יבא בחיל רב וצבא  
ודגלו עלי אהבה, משובתי 20
- מידעי/ מה תתן לי ואנכי כאבה / הולכת ערירית צמאה ותאבה  
שכולה וגלמודה, כדד מישכה / אים אפוא חכמי, אדאיכה,  
אפס מקדשי וכל שמחה ערכה / תבכה נפשי לעדרי כי נשבה  
בשונקים וברחובות אבקשה את שאהבה, מידעי
- 25 בחירתי/ בתי למה תבכי תנואות לדובכה / רני ושמחי, לא תוסיפי  
לדאבה  
יום נקם כלבי וגאלתי קרבה / תחת הנחשת זהב אשיכה  
אבשר לבניך בשורות הטובה / שובו לבצרון אסירי התקנה  
בחבלי אדם אמשכם בעבותות אהבה, בחירתי
- ותיק וחסיד/ וועדו ונאמנו דברייך להתנצבה / אותי על פני  
בשלום הושיכה
- 30 תחת נעוצים ברושים תציבה / שקמים גדעו ארזים השגיכה  
ותחת מכתיר ורעיו את מי תשיכה / מישרים אהבונך אהבם נדבה,  
מה יפית ומה נעמת אהבה, נתיק וחסיד
- נעמיתי/ נא תתנחמי ואל תוסיפי עצבה / אם העצבתיך בעשרת חכמי  
ישיכה

ביאור:

דודי: שה"ש א טו: אבל כאן במקום: דודי היפה. / 16 כי עזה וכו': שה"ש ח: 17 / משוכתי: על פי יר' ג: 17. משכתיך חסד: יר' לא: ב. לנוכבה: לדבר בתקנתך, מלשון ניב שפתים. / 18 אתא וכו': על פי יש' כא: יב. ור"ל: באה הגאולה ולא תינטשי עוד. הסתו: שה"ש ב: 19 / שבת נוגש וכו': יש' יד: 20 / ודגלו וכו': שה"ש ב: 22 / אדאיכה: כך אני שואל בדאבון לב. / 24 בשוקים וכו': שה"ש ג: 25 / תנואות: מלשון הן תנואות עלי תמצא (איוב לג: 1), ר"ל תואנות. לדובכה: לומר. / 26 יום וכו': על פי יש' סג: ד. תחת וכו': על פי יש' סז: 27 / שובו לבצרון: זכ' ט: יב. / 28 בחבלי וכו': הוש' יא: ד. / 29 וועדו: נתועדו, נאספו. על פני: כמו: לעיני. / 30 תחת וכו': על פי יש' נה: יג. שקמים וכו': יש' ט: 31 / מכתיר ורעיו: הרשע וסיעתו. על פי חב' א: ד. כי רשע מכתיר את הצדיק (הברמן). מישרים וכו': את אלה שאהבונך מישרים (שה"ש א: ד). אהבם נדבה: הוש' יד: 32 / מה יפית וכו': שה"ש ז: 33 / בעשרת חכמי ישיבה: בעשרה הרוגי מלכות. / 34 עם עשרה נביאך: כנגד עשרת ההרוגים אקים עשרה נביאים לנחמך. ואין המספר נזכר במקורות. אחותי וכו': בר' כד: ס. / 35 בנחת ושובה: חזרו על מה שאמר בטי

35 אֲנַחְמָךְ עִם עֲשָׂרָה נְבִיאִיךָ בְּנִחַת וְשׁוּבָה / אַחֲזִיתִי אֶת הָאֱלֹהִים רַבָּה  
בְּשָׁלוֹם תִּשְׁעִי בְּנִחַת וְשׁוּבָה / בְּאַרְבַּע רַב שְׁלוֹמוֹת וְשִׁמְחַת הַשְׁוֹאֵבָה  
עַל כָּל פְּשָׁעִים תִּכְסֶּה אֶהְבָּה, נְעִימָתִי

אָהוּב וְנִחְמָד / אֲגִיל וְאֶשְׁמַח בְּצִהְלָה וּבְחִדְוָה / כִּי עָתָה יֵאָהֲבֵנִי אִישִׁי  
לְשׁוֹכָה

אֶהְבֵּתִי אֶת אֲדוֹנִי אֲלִיוֹ לְהִתְקַרְבָּה / בְּאַהֲבָתוֹ וּבְחֶמְלָתוֹ גְּאֻלָּנִי  
לְהֶאֱהִיבָה  
אֶהְבֵּת עוֹלָם אֶהְבֵּת אֶהְלִי לְהִרְחִיבָה / אֶפְרִיזֶנּוּ זָהָב תּוֹכוֹ רְצוֹף אֶהְבֵּה  
אֶהְבֵּת צִיּוֹן אֶל יִשְׁכָּה לְהַעֲלִיבָה / נִפְלְאוֹת אֶהְבֵּתוּ לִי חֶבֶה לְהַשְׁגִּיבָה  
40 'אֶהְבֵּתִי אֶתְכֶם' לְמַלְאכֵי חֲנָה / נֶאֱהָבְךָ וּבְרַכְךָ בְּחֶמְדָּה וּבְתַמָּאָה  
רַק בְּאַבּוּתִיךָ חֶשֶׁק יִי לְאַהֲבָה, אָהוּב וְנִחְמָד

ביאור:

34, ואולי הוא טעות דיטוגראפית. בארבע: אולי: בארבע כנפות הארץ. ושמחת  
השואבה: ובשמחת בית המקדש / 36 על כל פשעים וכו': מש' י:ב. / 37 כי עתה וכו':  
על פי בר' כט:לב, וכאן במשמעות מטאפורית. לשוכבה: להשיב שבותי. / 38 אהבתי  
וכו': שמ' כא:ה. באהבתו וכו': יש' סג:ט. / 39 אפריון וכו': על פי שה"ש ג:ט ואילך. /  
40 אהבת וכו': שיעור הטור: אל ישכח אהבת ציון להעליב אותה בכך. נפלאות וכו': על  
פי שמ"ב א:כו. להשגיבה: לגדל. / 41 למלאכי: מל' א:ב. ואהבך וכו': דב' ז:ג. / 42 רק  
באבותיך וכו': דב' י:טו.

הדגם עוצב בשביל אהבות, ואופיו ומבנהו הותאמו לצורך זה אבל הואיל  
והוא נשא חן בעיני פייטנים ובעיני הציבור, ובצדק, היו משוררים שנטלוהו  
מסגרת גם למאורות. בסידורים האשכנזיים נקלטה מאורה משונה שנכתבה  
בדרך זו, תחילתה 'איומתי שמחי ועלוי כי בא עת הדרך' (א. 2717), והיא  
חתומה בידי פייטן בשם שמואל הכהן.

יחד עם המנהג לומר אהבות חודש באשכנז גם המנהג לומר מאורות. נראים  
הדברים שהתהליך קשור בהשפעה ספרדית על קהילות אשכנז, השפעה הניכרת  
יפה גם קודם לתקופה הזאת ביצירתם של הפייטנים המקומיים. אבל פייטני  
אשכנז כתבו מעט מאורות, והקהילות קלטו בסידורי תפילותיהן על פי הרוב  
יצירות ספרדיות. כך נקלטו באשכנז שתי האהבות ההלכתיות של ר' שלמה אבן  
גבירול 'יש מאות נקראות' ו'שתי פעמים מקויימים' שכבר הזכרנו לעיל, וכן  
המאורה שלו 'שני זיתים נכרתים'.<sup>17</sup> גם האהבה ההלכתית של ר' יהודה הלוי  
'ידיד עליון שמע הגיון'<sup>18</sup> חדרה לאשכנז. פיוטים אלה, הכתובים בטורים  
מרוכבים ובמחרוזות מעין-אזוריות מלוות רפרין שימשו דוגמה לכמה חיקויים  
אשכנזיים. כזכור, בדגם זה עיצבו פייטני אשכנז גם הרבה אופנים, בעקבות  
'שנאנים שאננים' של ר' שלמה אבן גבירול.

17 מהד' ירדן, 482.

18 מהד' ירדן, 566. עיין גם לעיל, 545.



במעשי חיקוי של פיוטים ספרדיים מפורסמים הפליא לעשות ר' מאיר מרוטנבורג, שמלבד שהיה משורר מחונן מאוד ובעל חוש לשוני מעודן, העריך כנראה הערצה גדולה את משוררי ספרד והשתעשע בעשיות־שירה משלו בעקבותיהם.<sup>19</sup> המאורה האל טהורות' לר' יהודה הלוי (א, 5909),<sup>20</sup> שנקלטה גם היא בסידורים האשכנזיים, 'תורגמה' דרך משל על ידו לעברית אשכנזית' בפיוט הבא (כ"י אוכספורד 1099, דף 88 ע"ב):

[קצד] הַתְּנַעֲרֵי מַעֲפָרִים / לְבָשִׁי צִיּוֹן שְׁבִיָּה  
לְבָשִׁי עֲדֵי יְקָרִים / לְבָשִׁי סוּעֶרָה עֲנִיָּה  
לְבָשִׁי תוֹמִים וְאוֹרִים / נוֹי פֶּאֶר רֹאשׁ בֵּית לִוְיָה  
יִשְׁמְחוּ מְדָבָר וְצִיָּה עֲלִזֵּי אֶרֶץ צְבִיָּה  
שְׁמַחִי נֶפֶשׁ דְּוִיָּה אֶל מְשׁוֹשׁ אֲבָן שְׁתִּיָּה 5  
קֶל אָמֹר: צֹאוּ אֲסוּרִים / כְּרוּעֶךְ הַנְּטוּיָה  
בְּתֶךְ בְּחִלָּה נְעוּרִים / הִיא אֲמַתְךָ עֲבָרְיָה  
שֶׁשׁ וְעוֹד עֲבָדָה לְנוֹכְרִים / אִיחָרוּ מוֹפְתֵי פְדִיָּה  
בֵּין אֲרִיּוֹת בֵּין לְבִיָּא רְבִצָּה, הִיטָה כְּעִטָּה  
נָא שְׁלַח שֶׁרֶת אַחֲיָה בֶּן יְרוּחָם יַעֲרִשֶׁהָ 10  
טוֹב, רָאָה: נִהְפְּכָה לְזָרִים / נִחְלַת חֲמַדַּת שְׁבִיָּה  
אִיךְ לְרֹאשׁ שְׁמַתָּה לְהָרִים / בֶּן שְׁנוּאָה, בֶּן בּוֹוִיָּה

ביאור:

בכתב היד כתוב בראש הפיוט: 'גם זה לאור חדש (= מאורה) מיסוד מורי הר' מאיר שו" (= שיחיה): ההעתקה נעשתה אם כן בידי תלמיד של הפייטן, בחייו. על כתיב יד שהועתקו בימי חייו של ר"מ מרוטנבורג עיין צונץ, תולדות הפיוט, 361 ואילך. הפיוט תחום 'הקטן', בלא ציון השם. 1. התנערי מעפרים: הצירוף על פי יש' נב.ב. שבייה: כמו: הנתונה בשבייה. 2. יקרים: כמו: ויקרים, ובגדים יקרים. סוערה ענייה: כינוי לישראל על פי יש' נד.יא. 3. תומים ואורים: בגדי כהונה גדולה. ראש בית לוי: הכהן הגדול. 4. ישמחו וכו': הלשון על פי יש' לה.א. ארץ צבייה: ארץ הצבי. ארץ ישראל. 5. אל משוש וכו': לשמחת בנין בית המקדש ('אבן שתייה'). 6. קל: חיש קל. 7. בחלה נעורים: הגיעה לפרקה. הצירוף לקוח מעולם הלכה, עיין נידה מז ע"ב: בוחל — אילו ימי הנעורים. 8. שש ועוד: יותר משש שנים שהן שנות עבדות לעבד עברי (שמ' כא.ב). מופתי פדייה: אותות הישועה. 10. שרת אחייה: את אליה מבשר הגאולה, ששפך מים על יד אחיה השילוני, כמובא בבבא בתרא קא ע"ב: אליה ראה את אחיה השילוני. בן ירוחם יערשיה: יערשיה בן ירוחם הוא כינוי לאליהו על פי שמו"ר מ.ד: נקראו לו לאליהו ארבעה שמות שכן כתוב ויערשיה ואליה בני ירוחם (דהי"א ח.כז). ובכתה"י, כנראה בטעות: 'בין' 11. טוב: כינוי פנייה אל הקב"ה. נהפכה וכו': הצירוף על פי איכה ה.ב. שבייה: המלה שימשה כבר ב' 1 ואולי הוא שיבוש. 12. איך וכו': שיעור הטור:

19 מפורסמת קינתו על שריפת ספרי הקודש בפאריס 'שלי שרופה באש' (ש. 132) שעוצבה בעקבות 'ציון הלא תשאל' לריה"ל. הקינה נקלטה בין הציונים שבמנהג אשכנז.  
20 מהד' ירדן, 433. המאורה נקלטה בסידורים האשכנזיים.

- על פני בן ראש בכורים / בן אהובה הנקיה  
הופתה מכה טרייה / שבעה רעות ודייה  
ריותה איה ודייה / מדמי חלל ושביה 15
- נפלאות אל כל עברים / מלאו, דוק ונשייה  
אף לפי מעשיו הדורים / יד לפה מחסום ראוייה  
ראש לכל צורים יצורים / מה דמות אליו דמויה?  
אורך הופע והיה / לי לאור עולם ראיה  
ולעין כל חי שניה / שוב לעיר ציון בניה! 20

ביאור:

איך שמת לראש להרים את בן השנואה הבויה, ר"ל את אומות העולם, ועניין שני הטורים הללו על פי דב' כא: טו ואילך, / 13 בן ראש בכורים: ישראל שהם בנים לאבות חשובים, / 14 מכה טרייה: הצירוף על פי יש' א: 15 איה ודיה: עופות דורסים, מדמי וכו': הלשון על פי דב' לב: מב: מדם חלל ושביה, / 16 כל עברים: כל אפסי ארץ, דוק ונשייה: שמים וארץ, / 17 אך וכו': שיעור הטור: אך מרוב הדר מעשיו, ראוי לשים יד לפה למחסום, כי אין הפה יכול לומר כל שבחו של מקום, / 18 ראש וכו': כינוי לקב"ה. הקב"ה שהוא ראש לכל הגדולים שנוצרו ('צורים יצורים'), מה דמות אפשר להשוות אליו? / 20 שנייה: שנית, בנייה: כמו: הבנויה.

פיוטו של ר' יהודה הלוי הוא שיר איזור מובהק. בראשו מדריך המביא ארבע צלעיות חרוזות באותו חרוז (ר"ת), בעוד הסטרופות עשויות בו גוף של שלושה טורים כפולי צלעיות (אבאבאב) ואיזור של שני טורים בני שתי צלעיות מחרוזות בחרוז קבוע כנ"ל. מערכת החרוזים של הסטרופות היא אפוא אבאבאבגגגג. חרוזי גופי הסטרופות משתנים כמובן ממחרוזת למחרוזת, בעוד חרוזי האזורים קבועים עד סוף השיר, כמשפט שירי האיזור. השיר שקול במשקל כמותי קלאסי: הקלוע (פעלולים פעלולים / פעלולים פעלולים). ר' מאיר קיבל על עצמו את חומרי המשקל הכמותי וציית להם בנאמנות גמורה, אם כי, ככל המשוררים האשכנזיים, הניע את השואים הנחים והניח את הנעים בלימות.<sup>21</sup> אבל דרכי החריזה של המודל הביכו אותו. קשה היה עליו לקבל את המדריך בראש השיר, ומופלא היה בעיניו ההבדל בין גופי המחרוזות והאזורים מצד אופי חריזתם, שאלה בחרוזים משתנים ממחרוזת למחרוזת ואלה בחרוזים קבועים לאורך כל השיר. לפיכך ביטל את המדריך וחרז את כל המחרוזות בחרוזים קבועים 'רים' ו'יה', עם שהוא מעניק לגופי המחרוזות מעמד של 'אזורים'. במבוכת האשכנזים מפני תסבוכות המושח, שכבר ראינו אותה מתגלית לעיל באופן של ראב"ן,<sup>22</sup> גלויה כאן בבירור. ה'פתרון', המטיל על המשורר חומרות מופלגות, למעלה מן המתחייב לפי חוקי הסוג, טיפוסי למצב

21 בנדפס בפנים הובלטו השואים הנעים הלא-תקניים על ידי מתג מתחת לעיצור שלפניהם והחטפים המובלעים נוקדו כשואים.

22 לעיל, 668 ואילך.

הנתון. הוא עלה גם על דעת משוררים אחרים שהתלבטו בהתאמת סגולותיו המשותפות של המושח לטעמים הם.<sup>23</sup> ר' מאיר מרוטנבורג חיקה גם פיוטים ספרדיים אחרים,<sup>24</sup> ובחלק מן המקרים בדרך דומה, כפי שנראה עוד להלן. בהקשר הזה ראוי שנציין גם את מעשהו של ר' אפרים מרגנסבורג בעיצובה של האהבה האחת שנותרה לנו בעזבונו. בפרק הבא ידובר בהרחבה באחת התכונות שעוצבו לזולת האשכנזי בשלב קדום בהתפתחות האסכולה. בתכנית זו באות מחרוזות תלת-טוריות הנקטעות אחת לשתי סטרופות על ידי רפרין קצר.<sup>25</sup> את הדגם הזה העביר ר' אפרים מרגנסבורג אל האהבה, והעמיד על פיו את הפיוט 'אותך כל היום קוין'<sup>26</sup> שעיטר בכמה קהילות אשכנזיות את תפילות השבת שלפני שבועות.<sup>27</sup> כמוהו נהג גם ר' מנחם בר יעקב (מת בשנת 1203) באהבה שלו 'אליך עין נשאתי',<sup>28</sup> ואולי נהגו כך גם פייטנים אחרים. ההתרחשויות שסקרנו בזה במאורה ובאהבה התרחשויות אשכנזיות הן. מועטות ככל שהן — הן מצביעות על קיומם של המרכיבים, זעיר פה זעיר שם, על מפת הפייטנות האשכנזית היוצרת. אין לנו עדויות דומות מן האזורים האחרים של האסכולה המרכז אירופית ונראה שפייטני איטליה וביזנץ המאוחרים יותר לא כתבו מאורות ואהבות כלל.

- 23 עיין בעניין זה ע' פליישר, רב האי"ר, ב, 266 ואילך; הנ"ל, תרומות עבריות, 857 ואילך.  
 24 ראוי להבלטה האהבה שלו 'מעט שיר מה יכילך' (צונץ, תולדות הפיוט, 360; מועתק בכ"י אוכספורד 1099, דף 89 ע"ב) שהיא חיקוי של 'לחוצה באורך גלות' ללוי אבן אלחבאן (מדה' פגיס, 81). אף כאן שינה הפייטן ממה שמצא במודל שלפיו עבד, ששם בא בסוף המחרוזות חרוז מעין אזורי רגיל, ואילו ר"מ מרוטנבורג החליף אותו בחרוז במילה קבועה. חיקוי מדויק נוסף לפיוט 'אמרות האל טהורות' של ריה"ל, מעשה ידי הפייטן יצחק הנקדן בר שמשון (תחילתו 'נפשי חסמי וצורי'), בא בכ"י אוכספורד 1147, דף 86 ע"ב.  
 25 להלן, 693 ואילך.  
 26 א"מ הכרמן, אפרים מרגנסבורג, עמ' קלז, אבל בכ"י פאריס 648, דף 23 ע"א-ע"ב כתוב בראש הפיוט: 'זולת לרבינו אפרים ויש אומ' אותו להודות לך ולייחדך באהבה'. תוכן השיר נראה מעיד בו שנתחבר כאהבה.  
 27 כפי שנראה להלן, הדגם התלת טורי מלווה הענייה הונהג באשכנז בעיקר בזולותות של גזירות, שנועדו להשתלב בתפילות השבתות שבין פסח לעצרת, שבועות שבהם התיחדו קהילות אשכנז עם זכר הרוגי מסעי הצלב. ימי אנינות אלו הגיעו לשיאם בשבת שלפני שבועות שבה נערכה אזכרה להרוגים על קידוש השם (עיין ע' פליישר, מגן אבות, 101). יתכן אפוא שהאהבה עוצבה מטעם זה כמעין זולת של גזירות. גם הענייה המשולבת בפיוט ('ועד מתי יי') מעידה על כך.  
 28 צונץ, תולדות הפיוט, 295, מועתק בכ"י אוכספורד 1149, דף 50 ע"א. מיוסד על אותה הענייה ('ועד מתי יי').

## הזולת

לעומת זאת ענפה ומסועפת היתה פעילותם של פייטני מרכז אירופה בכל האזורים, בזולת. לפי הנראה מן התעודות שנתקבצו לידינו נטתה האסכולה חיבה יתירה למרכיב כבר בראשית התהוותה. בין פיוטי ר' אמתי נותרו לנו חמישה זולתות, כולם שלמים ובנויים לתלפיות. מורשתם של שאר פייטני אפוליה אמנם אינה מכילה זולתות, אבל שפע יחסי של חומר מסוג זה בא אלינו בעזבונם של פייטני איטליה המאוחרים קצת יותר. במחזורים המרכז אירופיים הממוסדים מצבם של הזולתות איתן. בסידורים האשכנזיים מובאים לפעמים זולתות כעיסורי פיוט יחידים לשבתות מסוימות — סימן לחשיבותו המיוחדת של המרכיב בעיני פייטנים וקהילות.<sup>1</sup>

לפי הנראה מפיוטי ר' אמתי, הגיעו זולתות ארץ ישראלים לאיטליה הקדומה במספר ניכר, בכל אופן בסך מספיק כדי להנחיל לראשוני הפייטנים המקומיים את חוקי המרכיב המקובלים. מבין חמשת הזולתות שבאו אלינו ממעשי ידיו של ר' אמתי, שלשה ('אז בהיות כלה', 'אין לנו אלהים עוד זולתך', 'ואף לפי בגולה')<sup>2</sup> עשויים מחרוזות מרובעות, בהתאם לתבנית המועדפת של הזולת גם במזרח.<sup>3</sup> אמנם רק אחד מאלה ('אין לנו אלהים') מביא סיומות מקראיות, ואף אלה מלוקטות בלא שיטה נראית לעין.<sup>4</sup> ולפי שגם שני הזולתות הנוספים של ר' אמתי, השונים בתבניתם מן הנו"ל, אין בסוף מחרוזותיהם סיומות מקראיות, סביר לומר שרוב הזולתות הקדומים שהגיעו מארץ ישראל לאיטליה לא היו מיוסדים על סיומות מקרא. ממצא זה עולה בקנה אחד עם מה שלמדנו מן העיון בזולתות המעטים שהגיעו אלינו מן הפייטנות המזרחית הקלאסית.<sup>5</sup> והוא מצטרף למה שהעלינו זה עתה ביחס לגופי היוצר. הפייטנות המרכז אירופית בראשיתה לא עשתה שימוש נפוץ מדי בסיומות מקראיות, והיתה דומה בזה יותר לפייטנות המזרחית הקלאסית מאשר לזו המאוחרת. המנהג ליסד את הזולת על הפטרת היום ולפייט בו את פסוקיה לפי הסדר אינו מיוצג בפייטנותו של ר' אמתי ונראה שלא הכיר מנהג זה כלל. תופעה זו מעניינת כי זה עתה ראינו שהמנהג לפייט בגוף היוצר את קריאת היום בתורה

1 התופעה קשורה בעובדה שהזולת דן באשכנז לפעמים בנושאים אקטואליים שהקהילות ביקשו לתת להם מקום בתפילותיהן; עיין על כך להלן, בסוף הפרק.

2 ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 64; 84; 80.

3 על תבנית הזולת במזרח עיין לעיל, 280 ואילך.

4 מגילת אחימעץ, 84. אבל גם בזולת הזה חסרות הסיומות משתי הסטרופות האחרונות.

5 עיין לעיל, 107. כזכור, הזולת היחיד של הקילירי שישנו בידינו לפי שעה, אינו מביא סיומות מקראיות.

היה ידוע לו מכל מקום, אף כי לא נחשב בעיניו חוק קבוע.<sup>6</sup> גם פייטני מרכז אירופה המאוחרים יותר, מהם שראו בלי ספק מערכות יוצר מזרחיות מאוחרות, דחו את הנוהג הזה על פי הרוב. מספר הזולתות המרכז אירופיים הדנים בהפטרות הימים מועט ביותר.<sup>7</sup>

הזולתות המרובעים של אמתי פיוטים פשוטים הם, ואין בהם קישוטי תבנית כלל. שניים מהם עשויים מחרוזות מאסיביות שטוריהן מביאים ארבע מלים מוטעמות לערך, כמקובל על פי הרוב גם בפייטנות המזרחית. אחד מהם בלבד ('אף לפי בגולה') עשוי טורים קצרים של שלוש הטעמות. על אהדתה של האסכולה בראשיתה למקצבים מקוטעים וחפוזים דיברנו לעיל לא אחת.

שני הזולתות הנוספים של ר' אמתי יוצאי דופן הם מצד היקף מחרוזותיהם. אחד מהם, 'אהבתיך אהבה כלולה',<sup>8</sup> מביא מחרוזות של שמונה טורים, שני מהם, 'אזכיר נסי אדון מחשה',<sup>9</sup> — של ששה טורים. טורי שני הקטעים מביאים שלוש הטעמות; הראשון שקול כמעט בדייקנות במשקל התיבות (שלוש מלים לטור). בשני הקטעים אין שימוש בסיומות מקראיות. דגמים אלה אינם שגורים בזולת המזרחי כפי שכבר צויין לעיל, אבל כיוצא בהם עולים במזרח, קודם לימיו של ר' אמתי, בפייטנותו של שלמה סולימן אלסנג'ארי.<sup>10</sup> אצל ר' שלמה סולימן מקיפות המחרוזות בזולתות מטיפוס זה שבעה או שמונה טורים אלא שהן נגמרות תמיד בסיומות מקראיות מעין הפרשות. אין זה מן הנמנע כלל שר' אמתי ראה פיוטים משל ר' שלמה סולימן, אבל סביר יותר לומר שהקטעים עוצבו על פי הזולתות הקדומים לארבע הפרשות, שנקלטו, כפי שכבר צויין לעיל, במחזורי מרכז אירופה לרוב מנהגותיהם:<sup>11</sup> זולתות אלה עשויים מחרוזות של שמונה טורים קצרים, ואין בהם סיומות מקראיות. הפיוט 'אהבתיך אהבה כלולה' של ר' אמתי הוא מן הצד הזה אח תאום להם.<sup>12</sup> הזולת

6 עיין לעיל, 629 ואילך.

7 לעתים קרובות יותר רומזים פייטני אשכנז להפטרות הימים שלכבודם הם יוצרים בדרך אחרת. כך למשל בזולת לשבת נחמו 'אמת משל היה' הציב ר' מאיר בר יצחק ש"ץ בסופי המחרוזות פסוקים עם מלה משורש 'נחם'. זולת זה יוצא דופן גם בכך שהוא מביא בכל טור שתי אותיות מן האקרוסטיכון האלפביתי שלו: המחרוזות עצמן מרובעות, כרגיל. שיטה זו של ציפוף הא"ב נהוגה הרבה במזרח, באופנים, אבל היא באה לפעמים גם בזולתות (עיין לעיל, 229, הערה 39). בדרך דומה בנו ר' מנחם בר מכיר, הראב"ן ור' אלעזר בעל הרוקח את הזולתות שלהם לשבת שובה: הסיומות מכילות מלה משורש 'שוב'. עיין ד' גורלשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, 305, 315, 323.

8 ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 83.

9 שם, 70.

10 לעיל, 281 ואילך.

11 לעיל מובא אחד הזולתות הללו (לפרשת שקלים) בשלמותו (פיוט [סח]). וכבר צויין לעיל שאפשר שהם מיצגים מסורת מזרחית קדומה, שפיוטי ר' שלמה סולימן עצמו עשויים אולי על פיה. ההכרעה לצד העדפת המבנה המרובע בזולתות המזרחיים אפשר שנפלה ביצירת ר' שלמה סולימן עצמו, או אולי אפילו מאוחר יותר, ביצירת רב סעדיה גאון. על הקשר האפשרי בין הזולתות הללו של ר' אמתי לבין הזולתות לארבע הפרשות העירה לי לראשונה ד"ר שולמית אליצור.

השני, 'אזכור נסי אדון מחשה' המביא מחרוזות של ששה טורים בלבד, אפשר שאינו אלא אותו דגם עצמו, בהיקף שצומצם כדי להקל מעל הפייטן את מלאכת החרוזה. במידה לא מבוטלת של סבירות אפשר לראות את שני הדגמים של ר' איתי גם כעיצוב מחודש של הטיפוס המרובע והרגיל של הזולת: שמונת הטורים הקצרים של 'אהבתך אהבה כלולה' אפשר שאינם אלא ארבעה טורים של מחרוזות מרובעת רגילה, מחולקים כל אחד לשתי צלעיות חרוזות. התהליך שהביא לעיצוב הדגם טבעי למדי, בפרט אם נקח בחשבון את אהדתה של האסכולה לטורים הקצרים ולמקצב החפז.<sup>13</sup> לפי זה צריך לראות בדגם השני, המביא ששה טורים בלבד — או עיבוד של סטרופה תלת־טורית (מבנה נדיר בזולת המזרחי אבל מצוי לפעמים) או צמצום רגיל, טכני, של הדגם הראשון. חיזוק לתפישה הזאת אפשר לראות בעובדה שבשני הזולות הנדונים מדלג האקרוסטיכון האלפביתי על כל טור שני, כאילו אכן אין הוא טור שני אלא רק צלע שנייה של טור. בזולות לארבע הפרשות שהוזכרו לעיל קולט האקרוסטיכון את כל הטורים ללא יוצא מן הכלל. גם המשפט השירי ארוך בדרך כלל בזולות הללו והוא מקיף, בדרך כלל, שניים שניים טורים. וכבר ראינו דגמים סטרופיים מקיפים מסוג זה עולים בדרך הזאת בזולת הספרדי.<sup>14</sup> אלא שבספרד התופעה חד־משמעית יותר, לפי שהדגמים הסטרופיים מרובי הטורים צצים שם מדגמים ארוכי־טורים וקטועי־ציזורות. ולא כאלה הזולות הקלאסיים שעל פיהם למד ר' איתי לפייט.

בין כך ובין כך אין הדגמים הללו מופלאים במיוחד, ובין שנסביר אותם בדרך זו ובין שנעדיף הסבר אחר — עדיין אין הם רחוקים מן המקובל בזולת לדורותיו. הדגמים המחוודשים קרובים אל השגורים גם בכך שאף בהם אין קישוטי תבנית כלל, ומהלכם צנוע ופשוט. גם מצד התכנים, שעליהם נדבר להלן בנפרד, זהים הזולות ארוכי המחרוזות לאחיהם המרובעים.

שני הדגמים עברו מדרומה של איטליה למרכז ולצפונה. בפייטנותו של ר' שלמה הכבלי מיוצגים שניהם, כל אחד מהם בפיוט אחד. ר' שלמה הכבלי השליט, כדרכו, סדרים קפדניים על הפיוטים, ושקל אותם במשקל התיבות. הזולת שלו 'אחשבה לדעת עמל'<sup>15</sup> עשוי מחרוזות של ארבעה טורים, וטורים של חמש מלים. אין בו סיומות מקראיות. פיוט זה הוא דוגמה מובהקת לזולת מרכז אירופי, הן מצד תנועתו הכבדה והן מצד אקלימו הקודר. הוא גם מופת לפייטנותו של הכבלי בדייקנות צורתו ובהפלגה המטאפורית הנועזת שלו, הפלגה שהפליאה גם פרשני־פיוט קדומים.<sup>16</sup> הזולת השני שלו 'אין צור חלף',<sup>17</sup>

13 עיין גם לעיל, 622.

14 לעיל, 552 ואילך.

15 עיין ע' פליישר, שלמה הכבלי, 237.

16 עיין דיון בפיוט הזה אצל ע' פליישר, שם, 65 ואילך. בכמה סטרופות בפיוט הזה מפתח הפייטן תמונה מטאפורית מורכבת המתארת את כנסת ישראל כחולה המצפה לרופאה האלהי כדי להתרפא על ידו. ר' אפרים מבונא מציין: 'מצאתי שר' שלמה הכבלי חלה

עשוי מחרוזות של שמונה טורים קצרים, בני שלוש מלים. גם כאן אין שימוש בסיומות מקראיות. הזולת מיועד לשבת חנוכה והוא מספר באריכות את מעשה גזירות אנטיכוס ומרד החשמונאים תוך שימוש במדרשות נידחים שהיו נפוצים כנראה בימיו ובמקומו.<sup>18</sup> בפיט זה מחולקים שמונת הטורים שבכל סטרופה, מצד עניינם, בצורה ברורה לשתי קבוצות של ארבעה טורים. גם האקרוסטיכון האלפביתי קולט בכל סטרופה כל טור ראשון וחמישי. ראיית הסטרופה בת שמונת הטורים כפיתוח של הדגם המרובע של הזולת הסטאנדארדי היא, על פי הפיוט הזה לפחות, כמעט מחוייבת המציאות.

שני הדגמים הסטרופיים שסקרנום בזה, ובפרט הדגם בעל ארבעת הטורים, נותרו קבועים ומועדפים בזולת המרכזי אירופי. חיזוק מעמדו של הדגם קשור בלא ספק ביוקרה שזכה לה גם במזרח בתקופת פריחתו הגדולה של היוצר. כמה מפרטי התבנית של הדגם, שעדיין אינם עולים ביצירת ראשוני הפייטנים האיטלקיים, מתגבשים במרכזי היצירה של האסכולה במשך הזמן. הדגם קולט למשל יותר ויותר סיומות מקראיות, לפעמים גם מאורגנות לפי שיטה איזו שהיא, כדרך הזולת המזרחי, וכן גם שאר קישוטי תבנית.<sup>19</sup> ביחס לאורך

ונתרפא יסד זולת זה וכו', ואני אומ' שלא מן הקבלה הבל הוא לומר, אלא נראה לי שמדמה גלותו לחולה המבקש רופאים וסמנים להתרפאות, ובודאי החולה שמתרפא צריך להודות, כמו כן, אנו שנקראין חולת אהבה, כשירפא לנו מחולינו מן הגלות ויגאלנו חייבין אנו להודות לך בשיר חדש' (כ"י פארמה 655, דף קלה ע"א; על פי א"א אורבך, ערוגת הבושם, ד, 46, ועיין שם הערה 37).

17 עיין ע' פליישר, שלמה הבבלי, 243.

18 על מקורות הפיוט הזה עיין פליישר, שם, 130 ואילך.

19 מעניין מן הצד הזה הזולת לפרשת בשלח המיוחס לר' שמעון בר יצחק (האהבה הכלולה במערכת הזאת נידונה לעיל, 676) 'לולא יי שהיה לנו שחתנו שוטנים' (א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' נה). עיקרו של הפיוט עשוי שש מחרוזות מרובעות, שכל אחת מהן פותחת בצירוף הקבע 'לולא יי שהיה לנו' (תה' קכד: א). בסופי מחרוזות א, ג, ה, באים בסיומות מקראיות שלושה פסוקים מתה' קכד שפתיחתם במלת 'אזי', אבל בסדר ה פ ו ך מן המצוי במקרא (ה: ד; ג: ג). בסופי מחרוזות ב, ד, ו, באים פסוקים מלוקטים שפתיחתם במלת 'ברוך'. קטע זה של הזולת חתום 'שמעון הקטן' בראש טורים א' וג' בכל סטרופה. אחר כך באה פיסקה חד-חרוזית של שמונה טורים, חתומה שוב, אחת לשני טורים, 'שמעון'. הסיום ניאוטראלי לחלוטין. על פיסקת סיום זו עיין להלן הערה 31. תחכום הקטע נדיר, וכל הפיוט צריך עיון.

זולת משונה מבחינה זאת (לשכונות) בא גם במחזור רומניאה. פתיחתו בהכרזה על רפרין: 'ימשה עלה אל האלהים', והמשכו במחרוזות של ח מ י ש ה טורים; בראשי המחרוזות באה מלת הקבע 'עלה'. הטורים האחרונים בכל סטרופה מכילים צירופים מתפילת 'אמת ויציב', הבאה כאן, מפורקת לפסוקיה, בתפקיד של סיומת 'מקראית' (על התופעה עיין לעיל, 289). הפיוט אינו חתום. הנה תחילתו:

וימשה עלה אל האלהים

עלה איש חכם בעשרה שליטים קים  
בדברים עשרה נחקים

הטורים ניכרת בזולת המרכז אירופי דו־פרצופיות מסויימת. רוב הזולות מתעצבים בטורים ארוכים, קצת כמובא אצל שלמה הבבלי ב'אחשבה לדעת' וקצת על פי הדוגמאות המזרחיות השגורות, אבל גם מסורת הזולת קצר הטורים, המיוצג לראשונה אצל אמתי בפיוט 'אף לפי בגולה', ממשיכה להתקיים. החומר שנותר בידנו ושייך לעניין זה טרם נבדק בדיקה צמודה, אבל נראה שפייטני אשכנז העדיפו את הדגם בעל הטורים הארוכים, בעוד פייטני הדרום ביכרו את הדגם האחר. אבל שני הדגמים מיוצגים בכל מרכזי היצירה של האסכולה.

בכמה זולות אשכנזיים מצאנו את הדגם מרובע־הטורים מעוצב, מכוח חריזות פנימיות, במערכת חרוזים מסורגת מדגם אבאב. זולות מטיפוס זה מביאים אפוא שמונה צלעות חרוזות, ומן הצד הזה ניתן לראות בהם מעין שלב ביניים בין הדגם הקצר של הזולת לדגם הארוך. 'תיקונים' מסוג זה במבנים סטרופיים מרובעים חד־חרוזיים כבר עלו לפנינו באופן.<sup>20</sup> אף על פי שהמהלך ידוע זעיר פה זעיר שם גם במזרח וגם בספרד, נראה שאין התופעה קשורה בהשפעה מן החוץ. המחרוזות המרובעת החד־חרוזית הטילה שממון על פייטנים בעלי שמיעה מעודנת, והם ביקשו לה תיקון, בלא לחבל יותר מדי באופיה.<sup>21</sup> הנה דרך משל פתיחת זולת מטיפוס זה, ממעשי ידיו של ר' אפרים מרגנסבורג:

גֵּשׁ וְעֵלָה לְעֶרְפֶּל וְהוּא קָיִים בְּצִיר אֶמֶת לְשִׁילוּחֵי קָיִים אֶמֶת וְיָצִיב וְנָכוֹן וְקָיִים	5	
וּמִשָּׁה	עֵלָה דוֹרֵשׁ צִדְקוֹת אֵלֵי זֶה הוֹגֵה כְּתוּרַת סֵפֶר זֶה וְעַל כֵּן נִקְרָא מֹשֶׁה כִּי זֶה יִרְצֵדוּ הָרִים בְּסִינֵי זֶה וְיִשָּׁר וְנֶאֱמָן וְטוֹב הַדָּבָר הַזֶּה	וּמִשָּׁה

השיר נמצא מועתק גם בכתבי יד מן הגניזה (ט"ש ס"ח 112.55 ואדלר 2149). ראולי הוא 'יבוא' מזרחי. על תפילת 'אמת ויציב' מיוסד גם הזולת 'אתה הוא המעלנו מים' לר' ליאונטי בר אברהם (צונץ, תולדות הפיוט, 174), אף הוא לשבועות. תופעות חריגות מסוג זה נדירות בפייטנות המרכז אירופי.

20 עיין לעיל, 667, ושם הערה 29.

21 במידה מסויימת קשורה התופעה בהתארכותם של טורי השיר ובהופעת הציוורה גם בפיוט המרכז אירופי. שימוש מודע בציוורות (בלתי מחוורות) מופיע במרכז אירופה כבר באמצע המאה ה־א. הרצון לגוון את החריזה בשירים סטרופיים מושפע, כמובן, עקרונית, מן הפייטנות הספרדית, אבל דרך מימושו בזולות הנדונים בפנים אינה ספרדית. זולת מן הטיפוס הזה, בתוספת חרוז מעין אזורי במלה זהה ('מצרים'), חיבר ר' בנימן בר עזריאל, שחי, לדעת צונץ (תולדות הפיוט, 144) במאה השתים עשרה בצרפת. הזולת נועד לפסח, תחילתו 'אזכיר בתחן ובאהב' והוא מועתק בכ"י המוזיאון הבריטי 1056, דף 307 ע"א. תיאורו ניתן בידי צונץ (שם, 145, סימן 3).



[קצה]

אֶשִׁיחָה עִם לִבִּי / וַיִּחַפֵּשׁ רוּחִי  
עַד מָתִי אוֹיְבִי / מִכְשִׁיל אֶת כָּחִי  
הָעֵבִיר כָּל טוֹבִי / גַּם שְׁמִנִי סָחִי  
הִנֵּה צָרִי סִבִּיבִי / אָמְרוּ לְנַפְשִׁי שָׁחִי

5

פָּנִי מִשְׁתַּנִּים / יְגוֹנִי לֹא נִכְחַד  
הֵן בֵּיתִי שׁוֹטְנִים / שְׁלוֹם מִפְּחַד  
הָאֵם כֶּפֶר נוֹתֵנִים / לֶךְ הָאֵל אֶחָד?  
וְכִי תִשָּׂא פָנִים? / וְכִי תִקַּח שֹׁחַד?

10

רָשַׁע מִתְגַּאֵה / עַל עַם הָעַמּוּסִים  
בְּהוֹדִי מִתְנַאֵה / וְשֵׁם עָלִי מָסִים  
וְכָל אִישׁ מִשְׁתַּאֵה / לְרַבּוּי הַנוֹגְשִׁים  
הָאֵינֶךָ רוֹאֶה / מָה הִמָּה עוֹשִׂים? וכו'

ביאור:

א"מ הברמן, אפרים מרגנסבורג, עמ' קצ. 1. אשיחה וכו': על פי תה' עז: ד. כלומר —  
אשאל את עצמי / 2. מכשיל וכו': על פי איכה א:ד. 3. העביר כל טובי: השמיד רכוש.  
הלשון על פי שם' לג:ט, ושם במשמע אחר, שמני סחי: על פי אי' ג:מה. 4. אמרו וכו':  
יש' נא:כג. 6. הן בתי וכו': כמו: הן בבתי שוטנים יושבים בשלום, בלי פחד, ואולי  
צ"ל: הן בתי שוטנים. 7. האם וכו': כלום שוחד הם נותנים לך, שאתה מאריך אפים  
כנגדם. 9. על עם העמוסים: על ישראל (הכינוי על פי יש' מו:ג). 12. האינך וכו': יר'  
ד:יז.

צעד עוד יותר נועז בכיוון הזה עשה פייטן אנונימי בזולת לשבת איכה  
הקלוט במחזורי איטליה. הוא חילק את טורי המחרוזות לשלוש צלעיות וחרז  
אותן כמיני משולשים ספרדיים. אבל בסופי המחרוזות לא הטיל חרוז מעין  
אזורי כמקובל בתבניות הללו בספרד. הפיוט מורכב מאוד מצד חריותו, יחסית  
למרכיב ולאסכולה כמובן, והוא דוגמה נאה לשיעור התחכום שאליו ניתן היה  
להגיע במרכז אירופה גם במסגרות התבניות המקובלות. שהרי למרות  
החרוזה המתוחכמת של הטורים עדיין אין כאן אלא מחרוזות מרובעות  
'רגילות'. הנה התחלת הפיוט:

[קצו] איך לִזְמַר הִגִּינוּ? / מִדִּי זְכָרִי אֶת צִיּוֹן / יְגוֹנִי יִרְבִּינוּ  
בִּינוּ יְקוֹדֵי גִחְלָת / מָה נַפְשִׁי סוֹבְלָת / וּבָבוֹת מָה יִחְזִינוּ  
גִּדְעַת חֵיל וְחוּמָה / לִכֵּן נַפְשִׁי הוּמָה / וְעֵינֵי יִבְכִּינוּ  
עֵקֶב עֹז גִּדְלָךְ / אֱלֹהִים, אֵל דְּמִי לָךְ / כִּי הִנֵּה אוֹיְבֶיךָ יִהְיֶינּוּ!

ביאור:

דוידסון א. 2812. הנוסח על פי מחזור איטליה דפוס פאנו 1503; מתוקן על פי כ"י בית  
המדרש לרבנים בניוירוק 4073, דף 138 ע"א. 1. הגינו: שירה (על פי תה' צב:ד).  
2. יקודי גחלת: השרופים באש, והוא כינוי למאזינים לדברי הפייטן, השרופים באש  
כאבם, ובבות: ועיני. 3. חיל: מבצר (איכה ב:ח). 4. עוז גדלך: סמיכות נרדפות. והטור

5 דלותי באין שרש וענף / כצפור קצוצת כנף / מקנה לנוד נאין  
הן קויתי מרפא / ולא אפתח פה / ולא אפקח עין  
ובקדוש קול הרימו / וסוד עלי הערימו / חגורני כלי זין  
האל המרחם / מתי תנחם / שכורה ולא מנין!

זיר מחמדי אסף / וכל סתרי חשף / וקלני מפה ומפה  
10 חתני ברשפי גחל / ושאג עלי כשחל / ניחר עלי אפו  
טלטלני מגבולי / ונהם על זבולי / כאריה על טרפו  
שתי עולו ואמץ עבותי / נאומר עד מתי / יעמד הים מזעפו! וכו'

ביאור:

הוא פנייה אל יי' אלהים וכו': תה' פג: ג. / 5 לנוד: לעוף (תה' סט: כב.) / 7 וסוד: על פי  
תה' פג: ד. / והערימו' מלשון ערמה. חגורני כלי זין: אויבי החמושים. / 8 שכורה וכו':  
כיניו לישראל השכורה מכאבה (יש' נא: כא.) / 9 זיר מחמדי: עטרי הנאה. וקלני:  
כנראה: ביוני: מלשון קלני מראשי קלני מזרועי, בסנהדרין מו ע"א. ואולי: שרפני.  
10 חתני: מלשון היחיה איש אש בחיקו (מש' ו: כז). ברשפי גחל: בגחלים בוערות.  
12 יעמד וכו': על פי יונה א: טז.

הזולתות בעלי מחרוזות של שמונה טורים פחות שכיחים אבל גם הם מצויים בהחלט. רוב החומר השייך לטיפוס הזה טבוע בחותם השפעת 'אין צור חלף' של שלמה הכבלי. פיוט זה, אגב, זכה לחיקוי מדוייק בזולת המובא במחזור רומניאה: תחילתו 'אזכיר מעללי יה', ואף הוא לשבת חנוכה. הקטע חתום בידי פייטן בשם משה, ואי אפשר לזהותו מקרוב. התבנית לא היתה נוחה כל כך לפייטנים מפני חובות החריזה הקשים שהטילה על גבם ומפני החד-גוניות שבחריזתה התכופה. יש מהם שחמקו מעונשם על ידי שבירת הסטרופה לגרמיה. כך למשל העמיד הפייטן הדרומי ר' יצחק בר יהודה, במסגרתה של המחרוזת המקיפה, ארבע קבוצות חרוזים כפולים (אאבבגגדד) בזולת שלו לפרשת החודש הקלוט במחזורי רומניאה. הנה התחלתו:

[קצו] אָז מראש הודחתי / לא שלותי ולא נחתי  
הלכתי בגולה ובשבי / מימי אברהם אבי  
ומיום נולד יצחק / הייתי נדחה ונדחק  
כל אֶחָ עֶקֶב יַעֲקֹב / מֵאֵז שֶׁטִּמּוּ עֶשָׂו לַיַּעֲקֹב  
5 בְּאַהֲבַת יַעֲקֹב יוֹסֵף בְּלָבוֹ / נִתְקַנְאוּ אָחָיו בּוֹ  
עַל מִילַת שְׁנֵי סֻלְעִים / מְכָרוּ אוֹתוֹ לְקֻלְעִים

ביאור:

1 לא שלותי וכו': על פי איוב ג: כו. / 4 כל אח וכו': יר' ט: ג. מאז וכו': שיעור הטור: מאז שיעקב נשטם על ידי עשו. / 5 יוסף: את יוסף. / 6 מילת שני סלעים: על משקל שני סלעים משי שממנו עשה יעקב את כתנת הפסים ליוסף. והוא מיוסד על מאמר חז"ל בשבת י ע"ב: בשביל משקל שני סלעים מילת (= משי) שנתן יעקב ליוסף יותר משאר בניו נתקנאו בו אחיו ונגלגל הדבר וירדו אבותינו למצרים. לקלעים: לרובי חצים, כינוי

יום יום הלכו אחורים / נתגלגל הדבר ויךדו למצרים  
וירבו תחת רודה / רבקה פצמח השדה וכו'

ביאור:

לישמעאלים. // 7 אחורים: נתמעטו ונידדרו. // 8 רודה: הנוגש בהם. רבקה וכו': יח' טז ז.

התבנית משונה, אבל אין ספק רב במקורו. יצחק בר יהודה פייטן קדום היה, ועל רקע הבקוטה של הפייטנות הקדומה בכלל באופי החד-חרוזי של המחרוזות, עשייתו בקטע הזה היא מכל מקום נועזת. רבים הזולות המרכז אירופיים המעוצבים בדגמים סטרופיים תלת-טוריים. דגם זה נדיר מאוד בזולת המזרחי ותפוצתו הרבה באזורים המרכז אירופיים היא פרי התפתחות מעניינת. 'אחראי' לה שלמה הבבלי, שהעמיד זולת כזה במערכת היוצר שלו לפסח 'אור ישע מאושרים', חיבור שכבר ראינוהו משפיע השפעה עזה על היוצר המרכז אירופי.<sup>22</sup> 'ר' שלמה הבבלי עצמו הלך בזה בעקבות המודל שלו 'אשירה ואזמרה שמו', שגם בו עשוי הזולת במחרוזות תלת-טוריות. אמנם, בשתי המערכות עוצב הזולת בצורה יוצאת דופן זו לא מפני שהמחברים ביקשו לחדש חידוש בתבנית הזולת, אלא מפני שביקשו לקצר קצת את המערכות שעליהן עבדו, ושנתארכו בידיהם ממילא יתר על המידה. אבל החידוש, כיוון שנתחדש ביוצרו של שלמה הבבלי — נתקבל בחיבה יתירה על ידי פייטני מרכז אירופה. צריך לומר שחזיקו מה לתבנית בא לפייטני האסכולה גם מן הזולת לראש השנה 'מלך אמיץ ואיום' שנתגלגל לאיטליה הקדומה כנראה מן המזרח וסונף ליוצר 'מלך אזור גבורה'. גם זולת זה עשוי מחרוזות תלת-טוריות, ולא עוד אלא שהוא מקושט גם בכמה קישוטי תבנית.<sup>23</sup> בכל אופן, פייטני מרכז אירופה רחשו אהבה רבה לדגם, ולא סוף דבר שהציבו זולות הטבועים בדפוסו במערכות שבהן חיקו את 'אור ישע מאושרים', אלא שבנו כך גם זולות רגילים, בעיקר של ימות חג. בזולות שבהן במתכונת זו השתמשו לפעמים בסיומות מקראיות, ולפעמים פייטו בהם קטעי מקרא רצופים, כדרך שעשה הבבלי בזולת שכלל ב'אור ישע מאושרים'. אבל רבים גם הזולות התלת-טוריים שאין בהם סיומות מקרא כלל.<sup>24</sup>

22 תחילת הזולת 'אהבך נפש להדך'; מהד' פליישר, 213 ואילך. הפיוט ארוך מאוד (114 טורים).

23 עיי' ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים, א, 55. המחרוזות פותחות במלת 'מלך' (בדומה למחרוזות גוף היוצר 'מלך אזור גבורה'), וטורן האחרון במלת 'תקע'. 'המערכת' כולה (גוף יוצר, אופן, זולת) מיוחסת כזכור לקילירי, אבל אין בטחון שהיא שלו. בכל אופן קרבת תבנית הזולת הזה לתבנית הזולת של 'אשירה ואזמרה שמו' אפשר שרומזת ששניהם נכתבו בידי משורר אחד. הזולת לא היה נהוג ברוב קהילות אשכנז, אבל היה ידוע בצפון. כמוכח מהופעתו בכ"י מינכן 69 (גולדשמידט, שם) ומן העובדה שהזולת של 'ר' שמעון בר יצחק 'אזור נא עוז למלוך' (גולדשמידט, שם, 56) עשוי על פיו.

24 לפי הדגם הזה בנוי עקרונית גם הזולת הנאה 'אמת אומנתי לעמוסים' לשבת וראש חודש הבא במחזור רומניאה, ושכבר הוזכר לעיל (509) לעניין אחר. הפיוט עשוי כמין ויכוח על

ב'אור ישע מאושרים' לר' שלמה הבבלי באה אחרי הזולת התלת טורי הנ"ל מעין תוספת עצמאית, שלא ראינו כדוגמתה בפייטנות לדורותיה. קטע זה מתחיל בטור 'על הרי בשמים טוב דמה לך דודי',<sup>25</sup> והוא עשוי שלוש מחזרות מקיפות, שתיים מהן של שש שורות ואחת של שמונה. חלוקת הטורים במחזרות אינה פשוטה כי הקטע מלא חרוזים פנימיים ואין לו משקל קבוע, דבר נדיר, אגב, אצל הבבלי, שכמעט כל פיוטיו שקולים בדיוקנות סגפנית במשקל התיבות. גם החתימה הבאה בקטע אינה מסודרת.<sup>26</sup> הפיוט קשור אל סוף הזולת בשרשור (הזולת מסתיים בפסוק 'על הרי בשמים'), וסופו בטור מעבר ('כעוברים שרים זמרים אשירה ליי אומרים'). אי אפשר לדעת מה כיוון הבבלי בקטע הזה. לכאורה ניתן לומר שהוא בא כמין 'מי כמכה', שהרי הוא מוצב אחרי הזולת ולפני קטע ששימש כנראה גאולה ושעליו ידובר להלן בנפרד. אבל אין הדבר נראה כך, כי בסוף הזולת התלת-טורי אין לשונות מעבר כלל, והשרשור שבראש התוספת נראה רומז שהפייטן כיוון את שני הקטעים, את הזולת ואת הקטע שלאחריו, להיאמר בהעלם אחד. גם הלשון הבאה בסוף 'על הרי בשמים' נראית רומזת יותר לפסוק הראשון של שירת הים, מאשר לשני. מתקבל אפוא על הדעת שר' שלמה צירף את הקטע 'על הרי בשמים' לזולת כמין 'סילוק', תופעה שלא ראינו מעולם בשום מקום כדוגמתה. המעשה קשור אולי במבוכת הפייטן לנוכח מה שמצא במודל שעל פיו עבד: ב'אשירה ואזמרה שמו' מסתיים הזולת במחזרות מעבר משורשרת, מרובעת, אשר אחריה בא מי כמכה קצר, של ארבעה טורים.<sup>27</sup> שתי סטרופות אלה נראו אולי חריגות בעיני הבבלי, ולא מן הנמנע הוא שאותן פיתח והרחיב ב'על הרי בשמים' שלו. מעניין הדבר שמחקיו הקרובים, ר' משלם בר קלונימוס ור' שמעון בר יצחק לא הלכו בעניין זה בעקבותיו. ר' משלם נצמד בדיוקנות אל המצוי ב'אשירה ואזמרה שמו' וסיים את הזולת (התלת-טורי) שלו במחזרות מעבר מרובעת ומשורשרת.<sup>28</sup> ואילו שמעון בר יצחק הרחיב את מחזרות המעבר ועשאה קטע של 12 טורים מחוזרים בחרוז אחיד. אף הוא קשר את שני הקטעים זה אל זה

העליונות בין השבת וראש החודש; המחזרות תלת-טוריות, אבל בסוף כל אחת מהן בא טור לא מחזור, המציין את שם הדובר:

אָמַת אֲוִמְנִי לַעֲמוּסִים  
בְּרִית אֵל בִּי הַשִּׁים  
גַּם קָרְבָּנִי שְׁנֵי כִבְשִׁים      אָמַר שֶׁבֶת לַחֹדֶשׁ  
דָּרְשָׁנִי יוֹצֵר הָרִים  
הִכִּנֵּנִי לַחֲדָשׁ בִּי מְאוּרִים  
וְשֵׁם קָרְבָּנִי שְׁנֵי פָרִים      אָמַר חֹדֶשׁ לְשֶׁבֶת וכו'

25 עיין מהד' פליישר, 221. וראה דיון בקטע הזה במבוא, שם, 52.

26 עיין ע' פליישר, שם, 190, סימן ה.

27 עיין ע' פליישר, שם, 377, ט' 131 ואילך.

28 הנה סימונו של הזולת ב'אפיק רנן' של ר' משלם:

בשרשור.<sup>29</sup> אבל לא מעטים ממחקי הבבלי המאוחרים יותר שבו אל הדגם שלו וצירפו פיוטי 'על הרי בשמים' לזולתות שלהם.<sup>30</sup> התופעה עולה כמובן רק ביוצרות של פסח שעוצבו על פי 'אור ישע מאושרים'.<sup>31</sup>

הזולת התלת-טורי זכה לפיתוח מרשים באשכנז. פייטני אשכנזי ציידו זולתות כאלה לעתים ברפרזנים קצרים, והפסיקו בהם את שטף הפיוטים אחת לשתי מחזורות. הרפרזנים הם צירופי פנייה אל ה', כגון 'אל דמי לך', 'אל תרחק ממני', 'עד מתי יי', 'חושה לעזרתי' וכדומה. הם משרים על הזולתות אירה של תחנונים. הדגם חודש לפי הנראה בידי ר' שמעון בר יצחק, שבעזבונו מצאנוהו לראשונה בזולת הבא:

תוקף עוז אֶהֱבִים  
כָּל יִשְׁטָפוֹן רִהֲבִים  
מִים רַבִּים

מִים רַבִּים תִּלְלֵת עֲרֻמוֹת  
אֲדִיר בְּמִרוֹמוֹת  
תְּשִׁית יָם לְחֶרְמוֹת  
וְנָפִיק לָךְ רוֹמְמוֹת.

והנה סיום הזולת ב'אשירה ואזמרה שמו':

תֵּאֲנוֹת לְקִבּוֹת  
עֲזוּז אֶהוּבּוֹת  
מִים רַבִּים לֹא יוֹכְלוּ לְקִבּוֹת

מִים נִעְשׂוּ חֶרֶבָה  
כָּלֵב יָם לְעִבּוֹר קָרָבָה  
שִׁירָה לְדוֹקָבָה  
צִמְחֵי רֶבֶבָה

אבל בנקודה הזאת חסר ממערכתו של ר' משלם קטע כנגד ששה פסוקים (שה"ח:ח:יג) שאין לדעת מה עשה בהם. עיין להלן, 700. פתרונו של ר' שמעון בר יצחק, הנזכר בסמוך בפנים, הוא מעין פשרה בין המקור הקדום לבין עיבודו בידי ר' שלמה הבבלי.

29 א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' לד.

30 קטעי 'על הרי בשמים' באים במערכותיהם של ר' יואב בן נתן בן דויד, ר' משה הסופר בן בנימן מרומא, ר' אברהם אזרח בן מתתיה, ר' יואב בן יחיאל מן הכנסת ור' מנחם בן אברהם מאימולה. עיין ע' פליישר, 'שלמה הבבלי', 379, סימנים 13-9. קטע מקביל ל'על הרי בשמים', של בנימן, עיין שם, סימן 8. מערכתו של ר' אברהם אזרח ברבי מתתיהו מרומא פורסמה לאחרונה בידי י' דויד, 'שי להימן', ספר היובל לכבוד א"מ הברמן, ירושלים תשל"ז, 88 ואילך. בפרקטיקה הליטורגית המאוחרת יותר של קהילות איטליה אכן שימשו קטעי 'על הרי בשמים' לפעמים כקטעי מי כמכה; עיין להלן 703. אבל בסדר חיבור ברכות (דף 200 ע"א) מובא 'על הרי בשמים' של הבבלי בצמוד לזולת, בלי שום הפסק, ורק אחריה בא ציון לאמירת 'עזרת אבותינו'.

31 אבל הוסף לזה את המתואר לעיל, בראש הערה 19. אין זה מן הנמנע שהתוספת הבאה בסוף הזולת הנזכר של ר' שמעון היא מעין התוספת שהוסיף על הזולת ב'אהוביך אהבך מישרים', ובעקיפין מעין מה שחידש הבבלי ב'על הרי בשמים'.

- [קצח]
- אֶל אֶל חַי אֲרֵנָן  
כָּלֵב וּבִשְׁרֵי אֶתְחַנֵּן:  
שְׂדֵי, דָּעָה חוֹנֵן,  
בְּעֵמֶל יְגוֹנֵי הַבֵּט,  
כִּי כְקָצֶח אֶחָבֵט  
וְהִסֵּר מֵעֲלֵי שְׁבֵט
- 5
- אֶל דְּמִי לָךְ !
- גְּבֵרָה עָלִי גְלוּת  
חֶסֶר כָּל וְדָלוּת  
בְּרֵאוֹתֵי כְרוֹם זוֹלוּת
- 10
- דְּקֵאוֹנֵי אוֹיְבֵי שְׁקֵר  
זֶכְרְךָ מְפִינֵנו לְעֵקֶר  
בְּהִיכְלֶךָ בְּלִי לְבָקֶר
- אֶל דְּמִי לָךְ !
- הוֹנוֹנֵנו מוֹנֵי בַתְּלָאָה  
בְּטִנְפֵי בְּכָאֲשָׁה וְחִלָּאָה  
וְאִמְרוּ: הִנֵּה מִתְּלָאָה !
- 15
- וְמָה לָכֶם לְהַעֲלֹב?  
עַל עֶסְקֵי עוֹן צֶלֶב  
נִשְׁכַּחְתֶּם כָּמֶת מֶלֶךְ !
- 20
- אֶל דְּמִי לָךְ ! וְכו'.

ביאור:

א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' מ. 1 אל וכו': על פי תה' פר:ג. ארנן: אתפלל. / 5 כי וכו': על פי יש' כח:כז. / 6 שבט: את שוט אויבי. / 7 אל דמי לך: תה' פג:ב. בכ"י אוכספורד 1099 הרפרין הוא: 'אל תחרש אל'. / 10 כרום זולות: הלשון על פי תה' יב:ט. ור"ל: בראותי בהתנשא עלי השפלים. / 13 בהיכלך וכו': על פי תה' כז:ד. ורומז לגזירה שאסרה תפילה בציבור. / 15 הונונו: ייסרונו. / 16 בטנפם: בטנפם אותי. בבאשה וחלאה: רומז לאונס של שמד. / 17 הנה מתלאה: מל' איג: וכאן ר"ל: הנה העונש המגיע לכם. / 18 להעלב: להתרעם על הפורענות. / 19 על וכו': על חטא שחטאתם בצלוב נשכחתם כמת מלך. והלשון בט' 20 על פי תה' לא:יג.

התבנית מופלאה ביופיה ורבים הפייטנים האשכנזיים שעשו כמתכונתה. אין לדעת על פי מה תיקן ר' שמעון בר יצחק את תיקונו. הצבת הרפרין הקצר בסירוג של שתי מחרוזות אינה בחינת חידוש גמור, וכבר ראינו את התופעה בכמה דגמי שיר בעולם היוצר.<sup>32</sup> אבל ספק גדול אם ניתן לשער אפילו באחד

32 השווה לעיל, 67 ואילך, 231 ואילך.

מהם שהיה לפני ר' שמעון. סביר לומר שהרפרין כוון להיות מעיקרו רפרין של קישוט ולא ענייה של הציבור, כי על כן אין הכרזה עליו בראש השיר וגם אין סירוג שילובו בקטע תואם את ההגיון הפשוט של הענייה הציבורית. אבל כמו ברוב המקרים, אף כאן קיווה הפייטן בלא ספק לשמוע את קול הציבור מצטרף אל קולו בקריאת הרפרין. אין זה מן הנמנע שקוצרם היחסי של המחרוזות ושל טוריהם גרם לר' שמעון להביא את הרפרין אחת לשתי סטרופות בלבד, כדי לא לקטוע את שטף השיר לעתים קרובות מדי. אבל עצם הרעיון לשלב רפרין מכל סוג שהוא בזולת מופלא למדי, וכמעט שאי אפשר להעלות על הדעת שהוא שאול אצל ר' שמעון ממקור קדום ממנו. אמנם ר' שמעון פייטן גדול היה ואין לשלול בשום אופן את האפשרות שהדגם חודש על ידו.

בפרקטיקה הליטורגית של קהילות אשכנז שולבו זולתות מדגם זה בתפלות השבתות שבין פסח לשבועות, שבתות שבהן התיחדו הקהילות עם זכרם של קרבנות מסעי הצלב. אבל הדגם לא חודש לצורך זה, שהרי ר' שמעון חי עשרות שנים קודם למסע הצלב הראשון. ואולם אפשר שפייטנים מאוחרים יותר כבר כיוונו את יצירתם לנוהג הזה, ומכאן גם ריבוי הזולתות העשויים כך שהגיעו לידנו.<sup>33</sup>

הדגם לא עבר את גבולות הפייטנות האשכנזית ואינו ידוע בשאר הגלילות המרכז אירופיים. פייטני אשכנז עצמם הלכו בעקבות ר' שמעון בנאמנות ולא שינו מן הדגם שלו ולא כלום. רבים חזרו גם על הרפרין שלו, אם כי חלק מהם החליפו אותו בצירופים אחרים. רק ר' אפרים מרגנסבורג, פייטן גדול ומקורי בעצמו, מלבד שחיבר שני זולתות תלת-טוריים מלווי רפרין לפי הדגם של ר' שמעון,<sup>34</sup> הרחיב בפיטו שלישי את הרפרין הקצר המקובל בדגם, והעמיד תמורתו מחרוזת רפרינית תלת-טורית שלמה: 'אלי אלי למה / אנחתי ממך נעלמה / ואנכי כיונה נאלמה'.<sup>35</sup> ר' אפרים חיבב את התבנית כדי כך שהעמיד בה גם אהבה. וכן עשה גם ר' מנחם בר יעקב.<sup>36</sup> התבנית היא מן ההמצאות היפות והמקוריות של האסכולה האשכנזית, והיא טיפוסית בפשטותה הנלבבת לרוח היצירה הפייטנית באיזור הזה. מצד מהלכה, קרובה התבנית לתבנית שחודשה לאהבה האשכנזית. אף שם עומד החידוש על תיקון מועט, שהשפעתו על אירת היצירה גדולה.

33 כבר הוזכר לעיל שפייטני אשכנז הרבו לכתוב זולתות לשבתות שבין פסח ועצרת, ותינו בהם את הפורעניות שלקו בהן הקהילות בימי מסעי הצלב. שלא כשאר פיוטים — לא נעשו זולתות אלה קבע בכל מקום, והיו בזה מנהגות מקומיים שונים.

34 'אלהי כח אחבק', מהד' הברמן, עמ' קל (ויש לתקן את הכותרת שבה מסומן הפיוט כיוצא), ו'אלהים לא אדע זולתך', שם, עמ' קלב. הרפרין בזולת הראשון הוא 'אל תרחק ממני' ובשני 'עד מתי יי'.

35 עיין א"מ הברמן. אפרים מרגנסבורג, עמ' קלה. הרפרין מובא בראש הפיוט כמחרוזת ראשונה שלו, והוא שב אחרי המחרוזת שלאחר כך. אבל משם ואילך הוא בא כרגיל אחת לשתי סטרופות.

36 עיין לעיל, 683.

## תכנים בזולת המרכז-אירופי

תפנית חשובה ומעניינת נתחוללה בזולת המרכז אירופי באשר לתכניו. בעוד הזולת המזרחי, וכן גם הספרדי, הוא קטע חגיגי מובהק, המשולב במערכתו גם מצד תוכנו, הזולת המרכז אירופי עטוי בהרבה מקרים מעטה של קדרות גדולה, והוא קרוב בתכניו ובאווירתו אל הסליחה. התופעה אינה פרי התפתחות איטית: היא עולה בחריפות כבר בזולתות של ר' אמתי, שקבע בזה, כנראה, את המנהג. זולתותיו של ר' אמתי קשים לעתים מסליחותיו, כי בעוד הסליחות מדברות בפורענויות בהפשטה מסויימת ומתוך מבט היסטורי מקיף ומכליל, בזולתות שלו יש לעתים, דבר בלתי רגיל בפייטנות, התיחסות מפורטת וריאליסטית אל גזירות אקטואליות, כגון מה שמצאנו בפיוט 'אהבתיך אהבה כלולה':<sup>37</sup>

[קצט]

פושע עז פנים / כהמלך על הגונים  
צנה להפריד נבונים / מאמתת יקרה מפנינים  
קנא לטמא זקנים / וגם להערל קטנים  
רצף שלוש אדונים / ביחוד עדת אמונים  
שיקרי נאוצים ומאוסים / הן בלב להשים  
שתף צלוב בחמסים / לחי עושה נסים  
תר בעמל וכעסים / ומרגיע לב אנוסים  
תקיף גאל עמוסים / מתוך ארץ חגסים וכו'

5

ביאור:

ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 84. 1 פושע וכו': כשהומלך מלך פושע ועז פנים על ישראל ('הגונים'). 2 להפריד: להרחיק. יקרה מפנינים: התורה (מש' ג:טו). 3 זקנים: מבוגרים. להערל: שלא ימלו. 4 רצף: לצרף. שלוש אדונים: את אמונת השילוש הנוצרית. ביחוד: באמונת היחוד. 5 שקרי וכו': חוזר אל 'צוה' שבת' 2. צוה להשים בלב שקרי נאוצים ומאוסים. 6 צלוב בחמסים: את אלהיהם שנצלב על מעשה חמס שעשה (קלאר). 7 תר וכו': מכאן תארים לחי עושה נסים, כלומר לאלהיהם של ישראל. תר וכו': הרואה עמלם וכעסם של ישראל (תה' י:יד). 8 עמוסים: ישראל (יש' מו:ג). חגסים: מצרים (יש' ל:ד).

גם מתוך שאר זולתות של ר' אמתי אנו שומעים על שידולים לשמד, על ויכוחים בענייני דת ואמונה, על חורבן בתי כנסיות ועל פורעניות מסוגים שונים. אין לנו שום דרך לדעת מהיכן למד ר' אמתי להעניק צביון כזה לפיוטי

37 ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 84.



שבת וחג. אמת, לעתים רחוקות מצאנו דבר הזה גם במזרח, ובדברינו לעיל אף הבאנו זולת של שלמה סולימן שאוירתו קרובה למצוי אצל ר' אמתי ואצל שאר פייטני מרכז אירופה שהלכו בעקבותיו.<sup>38</sup> ואם כי התופעה נדירה במזרח בזולתות רגילים (כלומר באלה שאינם לשבתות הפורענות) יתכן שפיוט מעין זה נתגלגל לידי ר' אמתי והוא, אולי מחמת שלא היה בקי גדול במקובל במרכיב ככלל — בנה אותו אב לזולתות שלו.

צריך לזכור גם כן שבמרכז אירופה סיים הזולת את מערכת היוצר, ושבהעדור המי כמכה והיי מלכנו המביאים במערכת המזרחית לשונות של תפילה לגאולה תוך תינוי של צרות ההווה, כמעט הכרח היה לכלול עניינים אלה בזולת.<sup>39</sup> הצורך בדיון בנושא הגלות והגאולה ודאי הורגש במרכז אירופה בחריפות יתר, מחמת צוק העתים והעיסוק המעוצם של חכמי האיזור בתורות הסוד ובחישובי הקץ. נוסף על כך גם את העובדה שפייטני איטליה היו 'מחבבים את היסורים' ושמצאנום מעלים את ענייני הגזירות והשמדות לא רק בזולתות ובסליחות אלא גם בשירי חתונה שלהם.<sup>40</sup> אי הנוחות שאנו חשים מפני שילוב נושאים כאלה בפיוטי שבת וחג לא נתעוררה בהם כנראה כלל.

מכל מקום הדפוס האידיאי שקבע אמתי לזולתות שלו נתקבל כדפוס שגור למרכיב במרכז אירופה. כבר צויין לעיל ששלמה הבבלי קיבל את השיטה מר' אמתי והפעיל אותה ב'אחשבה לדעת'. מן הבבלי קיבלו פייטני אשכנז, שעשייתם בזולתות מטפוס זה היתה רבה ונרחבת. רבים מהם הקדישו זולתות, בין במבנים סטרופיים מרובעים ובין בדגמים תלת-טוריים, לתיאור פורעניות מוגדרות כגון של מסעי הצלב השונים, וכן של אירועים אפיזודאליים כגון פרעות מקומיות, שמדים או מעשים של קידוש השם. בכתבי היד האשכנזיים מכונים זולתות כאלה לפעמים בשם מיוחד: 'זולתות של גזירות' או 'זולתות לגזירה'.<sup>41</sup>

בפייטנותו של ר' אמתי נקבעה לזולת המרכז אירופי גם מערכת נושאים נוספת שאף היא מופיעה לעתים מזומנות ביצירתם של פייטני האסכולה. במערכת שחיבר לכבוד חתונת כסיאה אחותו, שילב ר' אמתי זולת ('אז בהיות כלה דרה בגיא גרות')<sup>42</sup> שבו תאר באלגוריה נלכבת את פרשת 'חתונתה' של כנסת ישראל עם חתנה האלהי במצרים. בפיוט מנהלים שליחי ה'חתן' משא ומתן ארוך עם ה'אפיטרופוס', הממאן לשחרר את הכלה, אף על פי שמלאו

38 לעיל, פיוט [עד].

39 מובן שהעלאת נושאי היי מלכנו (והועד מתי) בזולת שיבשה כליל את האיוון התימאטי העדין של המערכות, כי היי מלכנו המזרחי מרכיב קצר הוא, והשפעתו על המערכות מועטת. גם התאניה על צרות הזמן אינה יכולה להתרחב בו. לא כן הזולת, התופש ב'מערכת' המרכז אירופית מקום נרחב ביותר, לפעמים כדי מחצית הקומפוזיציה כולה.

40 עיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 144 ואילך.

41 זולתות מסוג זה עיין גם אצל א"מ הברמן, ספר גזירות אשכנז וצרפת<sup>2</sup>, ירושלים תשל"א, עמ' פב; קיג; קנב; קסח; קעז; קצא.

42 ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 64.

ימיה והגיעה לפרקה. ד'סרסורים' מצד אחד והאפיטרופוס הרשע מצד שני מעלים טענות הלכתיות והמוכיחות את צדקתם, עד שה'חתן' מעיד באפיטרופוס עשרה עדים, הלא הם עשר המכות, המשכנעים את הרשע לשחרר את הבתולה מבין ידידיו. הדברים מתוארים בחן רב ובתנופה דיאלוגית מרהיבה. הקסם האנאכרוני של הדיון ההלכתי, שבו מתגלה פרעה כתלמיד חכם מובהק, בקי גדול בהלכה התלמודית וחרף במשא ומתן, לצד התעוזה הדראמאטית המבוגרת של הפייטן בארגון החומר בשיר, מיחדים לקטע מקום בפני עצמו בפייטנותו של ר' אמת. כבר צויין לעיל פעמים הרבה האופי העממי של השירה העברית באיטליה בראשיתה: הזולת הזה מעיד על אופי זה שוב, עדות בוטה וחותכת. ראוי לזכור שמדובר בזולת לשבת של חתונה, והפייטן ודאי חשב על כך כשבחר לפיט את הנושא שבחר.<sup>43</sup> אבל הנושא התאים יפה גם לסוג שבמסגרתו עוצב, שהרי הזולת נועד מעיקרו לספר ביציאת מצרים ומקומו הליטורגי בברכת הגאולה. מכל הצדדים הללו היה רעיונו של ר' אמת מוצלח ביותר, ואין פלא בכך שהוא נשא חן בעיני פייטנים מאוחרים. רבים הזולות המרכז אירופיים השבים ומספרים את סיפורו של ר' אמת, בדרך כלל תוך שמירה קפדנית על 'כללי המשחק' שנקבעו בו, כלומר במהלך דיאלוגי מעוצם, באלגוריה תמימה אבל עקבית ובעיקר — בפלפולים הלכתיים מסובכים וחרפים. רוב הזולות הללו נועדו להשתלב במערכות של פסח ושבת הגדול או במערכות של שבתות חתנים. כבר צויין לעיל שפייטני אשכנזי חיברו יוצרות רבים לשבתות של חתנים, וכמספרם לערך — מספר הזולות הכתובים בדרך זו. לפעמים חיברו פייטנים זולות כאלה גם לחגים אחרים. מופלא הדבר שהטופוס חרג אל מחוץ לגבולות האסכולה: יש בידנו זולת של ר' יוסף אבן אביתור ('אהבני מנוער צור מושיב יחידים') שתוכנו חופף בדיוק את תוכן הזולת של ר' אמת.<sup>44</sup> קשה לפקפק בכך שר' יוסף הושפע מן החיבור של ר' אמת, והרי זה מקרה של השפעה איטלקית, מרכז אירופית, על פייטן ספרדי. פעמים רבות הבלטנו לעיל השפעות בכיוון הפוך.

מובן ששני מיני התכנים הללו אינם היחידים הנדונים בזולת המרכז אירופי. ליד הזולות הרבים הזמביאים תכנים אלה, רבים גם הזולות המספרים בנושאים אחרים, מסוג הנושאים השגורים בזולות בכלל, כגון סיפור יציאת מצרים כהוייתו וכגון ענייני השבתות והחגים השונים שהפיוטים נועדו לעטר את תפילתם.

43 כאמור לעיל, גם ביוצר השייך למערכת הזאת 'אדון מגיד מראשית אחרים שנים' (מגילת אחימעץ, 60) מתוארת בריאת העולם כהכנה לחתונת הזוג הראשון, אדם וחווה. הקו האלגורי מתמשך גם שם בקביעות גדולה, מראשית הפיוט עד סופו.

44 עיין ע' פליישר, פייטני איטליה, 159.

## הפיוטים שלאחר הזולת

מערכת היוצר המרכז אירופית סופה הקבוע בזולת. המי כמכה והיי מלכנו ('הגאולה' הספרדית) אינם ידועים לפייטני האסכולה בראשיתה, וגם לאחר זמן, לכשחדרו המרכיבים האלה אל התפילה זעיר פה זעיר שם, לא היתה היצירה בהם משמעותית משום צד. על העדר המרכיבים הללו ביוצר המרכז אירופי כבר תהינו לעיל,<sup>1</sup> וכבר נתנו אותו עניין לאיזה חסר, אולי מקרי, ב'אספקה' הפייטנית שהגיעה מן המזרח לאיטליה הדרומית בשלבים הראשונים של התגבשות האסכולה. חסר זה קבע כנראה עובדות ליטורגיות מוצקות בבתי הכנסיות של איטליה, עובדות אשר כמעט אי אפשר היה לשנותן עוד לאחר זמן. מן הצד הזה דומה כאן מצבם של המרכיבים שלאחר הזולת אל מצבן של המאורה והאהבה: כל סוגי המשנה הללו נשארו זרים, ולימים פריפריים, ביצירת האסכולה המרכז אירופית.

אבל שלמה הבבלי, בשלב השני של התפתחות האסכולה, הציב בסוף יוצר הפסח שלו 'אור ישע מאושרים' קטע שהועידו לשמש יי מלכנו. קטע זה (תחילתו 'ברח דודי עד שתחפץ אהבת כלולינו')<sup>2</sup> עשוי, כמוהו קטע 'על הרי בשמים' טוב דמה לך דודי' שכבר נידון לעיל,<sup>3</sup> שלוש מחרוזות, שתיים מהן של ששה טורים ואחת של 11 טורים לפחות. המחרוזות האחרונה הזאת משופעת חרוזים פנימיים ואין לדעת בדיוק מה מספר הטורים שהפייטן ביקש להכיל בה.<sup>4</sup> גם הסדר האקרוסטיכוני של הקטע מעורער לגמרי. הפסקה כמות שהיא לפנינו אינה דומה לשום טיפוס של יי מלכנו הידוע לנו מן המזרח. אבל סביר להניח שהפייטן ביקש לראות אותו, וכן את הקטע שלפניו, מקבילות, אמנם מפותחות ומורחבות מאוד, של המי כמכה והיי מלכנו הקצרים, מרובעי הטורים, שמצא ב'אשירה ואזמרה שמו' שעל פיו ייסד את מערכתו. ר' שלמה עצמו לא ראה כנראה את שני הקטעים כחלקים אורגאניים של יצירתו, כי על כן דאג לסיים את עיבוד כל פסוקי מגילת שיר השירים לפנייהם, בזולת. שני הצירופים 'על הרי בשמים' ו'ברח דודי', המשמשים יסוד לשני הקטעים, כבר

1 השווה עמ' 619 ואילך.

2 עיין ע' פליישר, שלמה הבבלי, 222.

3 השווה 692 ואילך.

4 בצורה דומה בנה הפייטן גם את המחרוזות האחרונה של 'על הרי בשמים'. קשה לדעת מה ראה על ככה. לא מן הנמנע הוא שביקש לשוות לקטעי הסיום הללו אופי 'סילוקי'. הנטייה לסיים כך פיוטים ניכרת גם אצל אמתי, בגוף יוצר אחד שלו ובאחד מאופניו. עיין ב' קלאר, מגילת אחימעץ, 75 ו-81.

מפוייטים בזולת;<sup>5</sup> במקרא הם באים בסדר הפוך: 'ברח דודי' הוא תחילת הפסוק האחרון של מגילת שיר השירים, בעוד 'על הרי בשמים' הן המלים האחרונות של אותו הפסוק. נמצא הפייטן שב אל נושא הפסוק האחרון של המגילה כמו בעל כרחו, אנוס על פי המודל שלפיו עבד, עם שהוא משווה לקטעים הנוספים הללו אופי של קטעי סיום.<sup>6</sup>

וכבר ראינו לעיל שקשה להניח שהפיסקה 'על הרי בשמים' כוונה לשמש מי כמכה. אבל הקטע 'ברח דודי' נועד בלא ספק להיות גאולה, כעדות לשונות המעבר החד-משמעיות הבאות בסופו והרומזות לברכת 'גאל ישראל' (זה דודי גו א ל י ו קרובי / רעי ואהובי / אל אלהי א ב י).<sup>7</sup> לפי זה נראה שבעיני ר' שלמה הבבלי היתה הגאולה פחות זרה מן המי כמכה. או שמא קריאתו ב'אשירה ואזמרה שמו' צירפה את המי כמכה, בטעות, אל סוף הזולת.

אין ספק שגם ר' שמעון בר יצחק, מממשיכיו המידים של הבבלי, ראה כך את היערכות הקטעים ביוצרו של ר' שלמה הבבלי. ב'אהובין אהובך מישרים' שלו אין פיוט כנגד 'על הרי בשמים', והזולת מסתיים שם בקטע חד-חרוזי של 12 טורים המעבירים בסופם ל'מי כמכה באלים יי'.<sup>8</sup> יוצרו של ר' משלם בר קלונימוס 'אפיק רנן' לקי בנקודה הזאת — בנוסח שבידנו אין קטע מקביל ל'על הרי בשמים', אבל בין סוף הזולת לבין 'ברח דודי' חסרים שם קטעי שיר כנגד ששה פסוקים.<sup>9</sup> שני הפייטנים העמידו פיוטי 'ברח דודי', ועשאו, בעקבות הבבלי, כמיני גאולות. לפי זה נתקבלה הגאולה כמרכיב לגיטימי ביוצר המרכז אירופי כבר במחצית השנייה של המאה העשירית.

יש לשער שר' שלמה הבבלי לא כיוון במעשה שעשה ב'ברח דודי' לשנות את סדרי התפילה המקובלים של מקומו ולחדש את השימוש בגאולות, אלא ראה את הגאולה שלו כמעין הוראת שעה נועזת, שנועדה לעגל, באופן חד

5 עיין ע' פליישר, שם, 220, ט' 108 ו-114.

6 משום שקשה להעלות על הדעת הסבר אחר לדרך שבה עיצב את שתי הפיסקאות האלו. קרוב לומר שחס חיה לו להעמיד בנקודת הסיום של מערכתו הגדולה קטע (עצמאי!) של ארבעה טורים. גם במזרח — ראינו זאת לעיל — חרה להם לפייטנים שהקטעים שלאחר הזולת קצרים כל כך.

7 מלת 'אבי' היא מילת מעבר ברורה, כי לפי הנראה היה נהוג באיטליה לומר אחרי הפיסקה הזאת את לשון הנוסח הקבוע של התפילה במעבר מ'יי ימלוך' לברכת הגאולה: 'בגלל אבות תושיע בנים ותביא גאולה לבני בניהם'. פיסקת קבע זו נצמדת אל הגאולות בפרקטיקה הליטורגית של קהילות אשכנז עד היום, וכבר שיערנו שאין היא מנוסח תפילות של בני ארץ ישראל, כשאר הפיסקות הנצמדות לפיוטים בתפילת בני אשכנז, אלא מנוסח בני איטליה.

8 עיין על כל זה לעיל, 693. ועיין א"מ הברמן, שמעון בר יצחק, עמ' לד.

9 שה"ש ח:ח"ג. הפסוקים והים לאלה שמעמידים אצל שמעון בר יצחק את התוספת לזולת. אבל אי אפשר להניח שזה היה גם תפקיד הפיסקה שנשמטה מפיוטו של ר' משלם, כי הזולת שלו מסתיים במחרוזת מעבר ברורה, כדוגמת זו הבאה בסוף הזולת ב'אשירה ואזמרה שמו'. מצד אחר גם אי אפשר שהקטע הקביל ל'על הרי בשמים', ובכל אופן אי אפשר שהתחיל בצירוף הזה. יש לשער שר' משלם שיבץ כאן, בעקבות 'אשירה ואזמרה שמו', מעין מי כמכה, אלא שהקהילות השמיטו אותו והוא אבד עם הזמן.

פעמי, את מערכת היוצר המפוארת שלו לפסח, במחווה של נאמנות לפיוט ששימש לו מופת.<sup>10</sup> כך ראו את החידוש גם הפייטנים שחיקוהו במערכות הפסח שלהם, כי רובם העמידו בהם גאולות במתכונת 'ברח דודי', אבל לא כתבו גאולות בשום מערכת אחרת שלהם, כולל אלו מהן שעיצבו על פי 'אור ישע מאושרים' אבל בלא זיקה למגילת שיר השירים. הקטע 'ברח דודי' במערכתו של ר' שלמה הבבלי, אגב, פיסקה יפה להפליא, עשה רושם עז על הפייטנים, והשפעתו ניכרת גם מחוץ ליוצר.<sup>11</sup> ואולם הגאולה לא נושעה ממנו. אדרבה, בהרבה קהילות השמיטה הפרקטיקה הליטורגית את הקטע (וכן את קטעי 'על הרי בשמים') מסופי מערכות היוצר לפסח, הן של הבבלי והן של מחקיו, מפני שסירבה לשלב גאולה בתפילה.<sup>12</sup> המרכיב נשאר אפוא זר לתפילה המרכז אירופית גם אחרי שהופיע ביוצרו של הבבלי ובכמה מערכות יוצר רבות-יוקרה של מחקיו.

המי כמכה והיי מלכנו חדרו לתפילה המרכז אירופית לאחר זמן, בהשפעת הפייטנות הספרדית. אבל קליטתם לא היתה אחידה: הדרום קיבל את המי כמכה ודחה כמעט לגמרי את הגאולה, בעוד הצפון האשכנזי-הצרפתי קיבל את הגאולה ודחה כמעט לחלוטין את המי כמכה.<sup>13</sup>

10 אפשר שהפיוט 'אשירה ואזמרה שמו' היה בשימוש במקומו ובזמנו של הבבלי, והקהל כבר היה רגיל לומר בו את פיסקת הגאולה במקומה. המנהג שנהגו קהילות מרכז אירופה שלא להחליף פיוט בפיוט אפשר שטרם נקבע עוד בזמן ההוא, ופייטן נכבד כשלמה הבבלי יכול היה להחליף אפילו פיוט של הקילירי בשלו. יתכן גם כן שהבבלי פייט את 'אור ישע מאושרים' ליום שני של פסח, בעוד 'אשירה' ואזמרה שמו' משמש במקומו יוצר ליום ראשון. באמת, במחזורי איטליה הממוסדים נקבע 'אור ישע' ליום שני של פסח (באשכנז הוא נאמר ביום טוב ראשון). במחזורי בני איטליה נקבע (בוודאי לאחר זמן) היוצר 'אנעים חידושי שירים' לר' שבתאי בר משה מרומא ליום ראשון של פסח. הפיוט הזה הוא חיקוי מדויק של 'אור ישע'.

11 השווה למשל הקטעים של בני זכידה שהדפיס ח' שירמן, שירים חדשים, 91 ואילך. הקטעים שם אינם חלקים מיוצר כפי שרומז המהדיר (שם, 88), אלא פיוטי ט' מתוך קדושתא. הקטע 'ברח דודי' קרב לערוך בגוי מעבידי' (שם, 95), העשוי לפי הדוגמה של 'ברח דודי' של הבבלי, הוא, ככל הנראה, תיקון פיוטי לברכה האחרונה של העמידה (מעין 'עושה השלום'), כמובח מפורסם שלו (שם, 96).

12 כך גם במחזורי איטליה הממוסדים, ובתוכם גם מחזורים קדומים כתובי יד. חלק מן המערכות שעוצבו לפי הדגם של 'אור ישע' הגיעו אלינו במקוטע, ואין אנו יודעים איך נסתיימו; עיין צונץ, הפיוט, 64. לפי הנראה השלימו כל הפייטנים את עיבוד כל פסוקי שיר השירים במערכותיהם, ורובם הציבו בסוף המערכות פיוטי 'ברח דודי'. קוטע המערכות מבלט את התנכרות הקהילות למרכיבים שלאחר הזולת. במקומות לא מעטים צורפו קטעי 'על הרי בשמים' ו'ברח דודי' לזולתות ונאמרו כולם לפני 'מי כמכה'. אהרנה של הפייטנות הדרומית למי כמכה מוסברת על פי היענותה הגמורה. למן המאה ה'י"ג ואילך, לאופני היצירה הספרדיים, כפי שכבר צויין לעיל — מכל דגמי השירה הספרדיים המי כמכה היה הנוח ביותר לחיקוי. ההפך מזה קרה בצפון. הפייטנות האשכנזית לא קיבלה את הצורות הספרדיות אלא מעט, ומתוכן בחרה בסוכות ובמתחכמות ביותר. המי כמכה אינו נמנה עם אלה, כידוע.

אין אנו יודעים מתי הגיע המי כמכה לאיטליה. אמנם בסדר חיבור ברכות כבר נמצא המי כמכה המפורסם של ר' יהודה הלוי לשבת זכור 'אדון חסדך בל יחדל', אבל הוא מועתק שם ביד מאוחרת.<sup>14</sup> כמה פייטנים איטלקיים חיברו פיוטי מי כמכה בנוסח הספרדים, אבל הפרקטיקה הממוסדת של קהילות איטליה לא קיבלה את הסוג. כנגד זה קלטו מחזור רומניאה והמחזורים שנשתעפו ממנו את המרכיב בהתלהבות, ופייטני ביוזן חיברו שפע גדול של פיוטי מי כמכה. מחזורי רומניאה ובנותיה קלטו בין השאר גם כמה פיוטי מי כמכה איטלקיים שנדחו במקומותיהם.<sup>15</sup>

המי כמכה הדרומי אינו שונה בהרבה מן הספרדי. מצד הצורות הריהו כמעט תמיד העתק נאמן של הדגם הספרדי: הפיוטים מקיפים, ולפעמים מקיפים מאוד, ועשויים מחרוזות מרובעות, המביאות סיומות מקראיות שסופן במלה זהה. טורי המחרוזות קצרים בדרך כלל, כמו בספרד, אבל יש בזה לפעמים יוצאים מן הכלל. פיוטי המי כמכה הביזנטיניים חסרים לעתים קרובות את קטעי הפתיחה הבאים בדגם הספרדי של המרכיב לפני גופי הפיוטים.<sup>16</sup> בהרבה מקרים פותחים הפיוטים בפתיחה הסטיריאופית 'מי כמוך ואין כמוך, מי דומה לך ואין דומה לך'. התופעה ידועה גם במי כמכה הספרדי כפי שכבר צויין לעיל, ואין בפייטנות הדרום-אירופית אלא תכיפות גדולה יותר בנכוחותה. ההתפתחות בכיוון הזה אינה מפתיעה כלל, כי הפנים הכפולים של המרכיב משונים ומופלאים, והשינוי בזה היה קל יותר מן החיקוי. כנגד זה רבים פיוטי המי כמכה הדרומיים שפתיחת מחרוזתם הראשונה בצירוף 'מי כמכה', כפי שנמצא מקובל במי כמכה המזרחי. הפרקטיקה הליטורגית אף הוסיפה את הצירוף, לפעמים באופן אוטומאטי, למחרוזות הפתיחה של הקטעים, גם כשנוסחם המקורי לא נזקק לו.

אין צריך לומר שגם פייטני הדרום עיצבו לפעמים פיוטי מי כמכה בתבנית שונה מזו שנקבעה למרכיב בספרד. בתוך אלה באים לפעמים קטעים סטרופיים תלת-טוריים מלווי רפרין, או פיוטים עשויים מחרוזות מרובעות שהצירוף 'מי כמכה' בא בראש כל אחת ממחרוזותיהם. בהיווצרות הדגם האחרון הזה אפשר שניכרת השפעה מצד פיוטי המי כמכה המזרחיים.

התרחקות מסוימת ניכרת במי כמכה הדרומי גם מן המסורת התימאטית של המרכיב. אמנם רוב הפיוטים עדיין מספרים את מעשה הבריאה ואת תולדות עם ישראל עד יציאת מצרים, כמקובל במי כמכה הספרדי. אבל רבים למדי הקטעים הסוטים מן הנושאים והולכים בדרך אחרת. פיוטי מי כמכה לשבת הגדול

14 כך מעיר ש"ז שכטר בהעתקת הסדר, עמ' 159 א. הפיוט מובא כ'מי כמוך לפורים'; אם כן לא שולב בתפילה של שבת. כפי שכונן מעיקרו. במחזורי הדרום הרגילים נקבע הפיוט לשבת זכור. המי כמכה הזה הוא, אגב, היחיד שנשתמר במנהג איטליה המאוחר.

15 פיוטי מי כמכה של מחברים איטלקיים עיין למשל אצל ש' ברנשטיין, פיוטים ופייטנים חדשים מהתקופה הביזנטינית, 'ירושלים תש"א', 81 (לר' שמואל בן אליסף מרומא) ו-83 (למשה בר שבת; כנראה גם כן מרומא); שני הקטעים מובאים על פי מחזורי קורפו.

16 עיין בזה לעיל, 577.

ולפסח למשל מתרכזים בסיפור יציאת מצרים בלבד, ופיוטי מי כמכה לשבועות מספרים לעתים רק במתן תורה. דיונים מפורטים בענייני הלכה באים בכמה קטעי מי כמכה לפרשות שקלים ופרה. גם פיוטים למועדים אחרים דנים פה ושם בנושאים לא מקובלים. גם בספרד יש חריגים כאלה, ואין פלא בכך שביצירות מאוחרות יותר יש סטיות גדולות ותכופות יותר מן התקן. מכל מקום, חותם התבנית הספרדית ניכר על פי הרוב גם בדוגמאות המאוחרות ביותר של המרכיב.

השינוי בפרקטיקה הליטורגית הדרום-אירופית, שנפתחה, כאמור, לפיוטי מי כמכה בכלל, השפיע כנראה גם על התיחסות הקהילות אל מרכיבי מערכות היוצר לפסח שנתחברו בעקבות 'אור ישע מאושרים' של ר' שלמה הבבלי. לפי העולה מכמה כתבי יד של המחזור האיטלקי, קטעו קצת קהילות את פיסקות 'על הרי בשמים' מסופי הזולתות, ועשו אותן פיוטי מי כמכה.<sup>17</sup> קשה לדעת אם המעשה גרם לפייטנים המאוחרים יותר לעצב את קטעי 'על הרי בשמים' של יוצרות הפסח שלהם כפיוטי מי כמכה. בכל אופן גם הפייטנים המאוחרים שמרו על המבנה הארכאי של הקטעים הללו. ההתפתחות אינה ידועה בקהילות הצפון.

באשכנז ובצרפת נשאר המי כמכה, כאמור, בלתי ידוע. אבל הפיסקה שבין שני הפסוקים הליטורגיים שבברכת הגאולה עוטר לפעמים (בעיקר בשבתות חתנים) גם בהן בתוספות-שירה קצרות. קטעים אלה מתכנים בכותרותיהם 'לשירה' או 'לשירה חדשה', על פי פיסקת הקבע המשמשת במקום הזה, שפתיחתה 'שירה חדשה שיבחו גאולים'.<sup>18</sup> בתבנית הפיוטים האלה אין שום זכר למי כמכה הספרדי וגם לא למסורות התבניות המזרחיות של המרכיב. חלק מן הפיוטים מביאים טורים ארוכים, מפוצלים לצלעיות חוזרות, אשר בסופם בא החרוז הקבוע 'ים'. מקצב הטורים בא לחקות בערך את קצב המשפט הראשון של פיסקת 'שירה חדשה' ('שירה חדשה / שיבחו גאולים / על שפת הים'). שיטת עיטור זו טיפוסית למדי לאסכולה האשכנזית, והיא נמצאת מיושמת גם בפיוטי ה'שבח' שצורפו אל פיסקת הסיום של תפילת 'אל אדון על כל המעשים', כפי שראינו לעיל.<sup>19</sup> המנהג לשלב קטעים כאלה אינו קדום וגם

17 כך הוא למשל ביוצר 'אמת צדק ומישרים' לר' יואב בן נתן מרומא. כנדפס ביד י"ג פאוונצ'ילו, בספר הזכרון לחיים אנצו סיריני, ירושלים תשל"א, 112 ואילך, וביוצר 'אשורר למשפיל ומרים' של ר' אברהם המכונה אזרח בן מתתיה, שנדפס ביד י"ג דויד בספר היוכל לא"מ הברמן, ירושלים תשל"ז, 88 ואילך. המלה 'עזרת' הבאה בשני המקומות לפני 'על הרי בשמים' אינה כותרת לקטעים, אלא ציון להתחלת התפילה 'עזרת אבותינו'. הפיוטים עצמם נועדו אפוא לבוא אחרי הפסוק 'מי כמכה באלים יי', ולפני הפיסקה 'שירה חדשה שיבחו גאולים'.

18 המרכיבים שהשימוש בהם לא היה שגור בקהילות אשכנז נתכנו לעתים קרובות על ידי מעתיקים ועורכי מחזורים לא בשם המקובל, אלא על פי מיקומם בתפילה. כך למשל נקראה המאורה 'לאור חדש' והאהבה 'להבוחר בעמו ישראל' (גם: 'לקריית שמע'). גם הגאולה נקראה לעתים 'לגאל ישראל'.

19 עמ' 626. לפי אותה שיטה חודשה באשכנז גם התוספת ל'מגן אבות'; עיין ע' פליישר.

לא נפוץ הרבה. הנה למשל פיוט מסוג זה לר' יצחק (ברבי שמשון) הנקדן. פייטן מעניין שפעל כנראה בצרפת, אולי בראשית המאה הי"ד (כ"י אוכספורד 1147, דף 90 ע"ב):

# לשירה חדשה

[ר]

אַל חַי / לְשׁוּר עֲגֵלָה / בְּעֶמְקֵי מְצוּלָה / בְּקֶרֶקַע הַיָּם  
אַל חַי / קְדוּשֵׁי הָרִים רֵאשֵׁי / וְשׁוֹטְנֵי נֶפְשֵׁי / רָמָה בָּיִם  
אַל חַי / דּוֹדֵי / נְעָרִים בְּסוּדֵי / וְיִסְגֹר בְּעֵדֵי / בְּדִלְתֵימֵי יָם

ביאור:

הפיוט חתום 'נקדן' בלבד. 1 עגלה: מצרים (על פי יר' מו:כ: עגלה יפה פיה מצרים).  
3 נערץ בסודי: על פי תה' פט:ח: אל נערץ בסוד קדושים רבה. בדלתים ים: על פי איוב לח:ח.

כנגד זה נפתחה התפילה בקהילות אשכנז, בשלב מסוים של תולדותיה, לגאולות. קשה לקבוע אימתי אירע הדבר. אפשר שהגאולות של מערכות הפסח של ר' שלמה הבבלי ושל מחקיו הכשירו את הקרקע לקליטת המרכיב, אבל הן לא היו בשום אופן הגורם להופעתן. ראשונה צעדה בזה הפרקטיקה הליטורגית, שגרסה אמירת גאולות בקצת הזדמנויות; אבל היא לא השפיעה על הפייטנות היוצרת אלא מאוחר מאוד. ברוב המקרים קיבלו הקהילות לומר גאולות ספרדיות, כדרך שקיבלו לומר גם הרבה אופנים, מאורות ואהבות ספרדיות. כך נאזרחו באשכנז ובצרפת כמה גאולות ספרדיות יפהפיות, כגון 'שביה ענייה', 'שנותינו ספור', 'שדודים נדודים' ו'שכולה אכולה' לר' שלמה אבן גבירול,<sup>20</sup> 'יום ליבשה נהפכו מצולים' ו'יונה נשאתה על כנפי נשרים' לר' יהודה הלוי,<sup>21</sup> ו'אל ישראל נקראת לפנים'<sup>22</sup> לר' אברהם אבן עזרא. סביר לומר שהתפתחות זו היתה מאוחרת יחסית,<sup>23</sup> כי אחרת היו פייטני אשכנז הגדולים נתפשים לחידוש בלא ספק, ועושים כמתכונת השירים הללו פיוטים משל עצמם. אבל מה שנמצא במחזורי אשכנז וצרפת מזה מעט הוא ומאוחר, כגון הקטע הבא, ממעשה ידיו של ר' מאיר מרוטנבורג, בחיקוי הגאולה המופלאה של ר' יהודה הלוי 'יונה נשאתה' הנ"ל<sup>24</sup> (על פי כ"י אוכספורד 1099 דף 92 ע"ב):

מגן אבות, 91 ואילך.

20 מהד' ירדן, 362, 360, 358, 494.

21 מהד' ירדן, 404, 412.

22 מהד' לרין, ב, 71.

23 אבל לא מאוחר מאוד, כי חלק נכבד מן הפיוטים שצויינו כבר מתפרשים בערוגת הבושם, שמחברו חי במחצית הראשונה של המאה הי"ג.

24 בצורה זהה, בעקבות פיוטו של ריה"ל, עשוי גם הפיוט 'אל ישראל נקראת לפנים' לראב"ע. אבל קירבת הקטע ל'יונה נשאתה' גדולה הרבה יותר. כל הקטעים הללו הם חיקוי לתבנית שחודשה בידי שלמה אבן גבירול בגאולה שלו 'שזופה נזופה' שקטע ממנה הובא לעיל, פיוט [קעח]. אבל גאולה זו של רשב"ג לא הגיעה כנראה לאשכנז.



	מַעֲלָה מִים / אֵי חֶסֶדִּיךָ ?	[רא]
	אִיפֹה וְאַיִם ? / רֹאֵה עֲבָדֶיךָ	
	מִכִּים בְּשִׁבְיִים / בְּנֵי יִרְדֵּיךָ	
	נִצְלוּ עֲדִים / כְּבוֹד הוֹדֶיךָ	
5	כָּל מַאֲוִיִּים / רַק עֲדֶיךָ	
	מִחֲמַד עֵינִי שׁוֹב לִמְעוֹנִי	
	בֵּית אֵל וְלִפְנֵי מִקְדָּשְׁךָ	
	כּוֹנְנֵי יִרְדֵּיךָ	
	וּפְדִינוֹ לִמְעַן חֶסֶדֶיךָ	
10	אֲזַכְרֶה פִּלְאֶךָ / כְּבֹר פַּעֲלֶךָ	
	עֵין רֹאֶךָ / בָּיִם צִלְלֶךָ	
	חֲמֹר שִׁנְאֶךָ / אֵז חִלְלֶךָ	
	רִבִּי צָבָאךָ / בָּעֵז נִהַלֶּךָ	
	בְּכָל אֲמֻצְאֶךָ / מְאוֹד גְּדִלֶךָ	
15	אִם לִפִּי כְבוֹדֶךָ בְּמָה אֶעֱבָדֶךָ	
	וְאֵין קֶץ לְהוֹדֶךָ ! עֶפֶר הַיּוֹדֶךָ ?	
	הַיְגִיד אֲמִיתֶךָ ?	
	וְאֲדַעַה כִּי אֵין זֹלַתֶךָ	
	הִי רְעִיוֹנִי / רֹאֵה, לִקְרֹאתֶךָ	
20	לִבִּי וְעֵינִי / לִישׁוּעֶתֶיךָ	
	אֵל, כָּל [...] / מוֹל שְׁכִינֶתֶיךָ	
	רֹאשׁ לְכָל לִפְנֵי / וְסוֹף לְכַרְיִיתֶיךָ	
	אֲתָה יְיָ / וְאֵין זֹלַתֶיךָ	
	אֵין קֶץ קְצוֹתָיו וְקֵץ לִמְדוֹתָיו	

ביאור:

בכתב היד כתוב בראש השיר: 'גאולה אחרת מיסוד מורי ה' מאיר בר ברוך'. כה"י הועתק אפוא בחיי המהר"ם, בירי תלמידו: עיין גם לעיל, 681. 1 מעלה מים: כינוי לקב"ה (יש' סג:יא). 4 נצלו עדים: על פי שמ' לג:ו. הורידו עדייהם. כבוד הודיך: הסבר למטאפורה 'עדיים', כלומר: נצלו עדיים שהוא כבוד הודך. 5 כל וכו': הם מתארים רק אליך. 7 בית אל: כמו: אל בית אל. ולפני: ואל קודש הקדשים שהוא לפני ולפנים במקדש ה'. מקדש וכו': על פי שמ' טו:ז. 9 ופדינו וכו': תה' מד:כו. 11 עין: עיננו. ראך: במקום: ראתה אותך. ושיעור הטורים: עיננו ראתה בהצלילך בים את חמור שונאך, או אז חללת כבודם. 12 חמור שונאך: שימוש אירוני בצירוף שבשמות כג:ה. אז חללת: שימוש מתואם בצירוף שבכר' מט:ד. 13 רבי צבאך: את מנהיגי צבאותיך. בעוז נהלת: על פי שמ' טו:ג. 14 בכל אמצאך: כמו בכל מקום שאמצאך שם. 16 עפר וכו': תה' ל:י. 18 ואדעה וכו': רות ד:ד. 19 יה וכו': שיעור הטור: יה ראה, רעיוני לקראתך. 21 אל כל [...]: חסר בכתב היד, והוא המקור היחיד לפי שעה של הפיוט. ויש להשלים מעין 'המוני' או כיו"ב. 22 לפני: לכל מה שהיה לפני. 24 קצותיו: כמו: לקצותיו. אין סוף

- 25 ומה לבריותיו חקור תכונותיו  
נעלם מראות  
גואלנו יי צבאות
- 30 רִאשִׁית וְאַחֲרֵית / הִיא תְּחִילַתְךָ  
כְּרַתִּי כְּרִית / עֲבֹד עֲבֹדְתֶךָ  
עֲרֵבִית וְשַׁחֲרִית / אֶל פְּעֻלָּתֶךָ;  
חֹשֶׁה לְהַכְרִית / צַר רַעֲיִיתֶךָ  
צִפּוֹן נָחַל כְּרִית / אֶסּוֹף לְקַרְיִיתֶךָ  
רְנִי עֲקֶרָה עֲנִיָּה סוֹעֶרָה  
גֹּלָה וְסוֹרָה, אֲדָרוֹךְ פּוֹרָה  
וְהֶאֱכַלְתִּיךָ מוֹנִי 35  
וְגֹאֲלְתִּיךָ אֲנֹכִי, חַי יְיָ!

ביאור:

לסופר: וקו: ומידה / 25 ומה: כמו: ומה / בצע / 27 גואלנו וכו': יש' מז:ד. / 30 אל פעולתך: הוסף: שקדתי / 31 צר רעיתך: את אויביהם של ישראל / 32 צפון נחל כרית: כינוי לאלהיו שנסתר בנחל כרית (מל"א יז:ג.) / 33 רני עקרה: יש' נד:א. / עקרה: כינוי לישראל. ענייה סוערה: יש' שם:יא. / 34 גולה וסורה: יש' מט:כא. / 34 אדרוך פורה: ארמוס אויבי (על פי יש' סג:ג.) / 35 והאכלתיך וכו': על פי יש' מט:כו. / 36 וגאלתיך וכו': שימוש מתואם על פי רות ג:יג.

כבר ראינו לעיל<sup>25</sup> את מהר"ם מרוטנבורג מפייט שיר בעקבות ריה"ל, וכבר הצבענו שם על הדרך האשכנזית שבה טיפל במופת שהיה לפניו. גם כאן ניכרים מאמציו ל'שכלל' את המודל מצד צורתו. פיוטו של ריה"ל אינו שקול בקפדנות; שירו של ר' מאיר מדויק בזה לגמרי (4 הברות לצלעית)<sup>26</sup> אם כי מקצבו מתוחכם הרבה פחות משל המקור.<sup>27</sup> מהר"ם מרוטנבורג הסדיר גם את מערכת החרוזים של קטעי הפתיחה של הסטרופות: כל הצלעיות מתחרזות בחרוז מסווג. במקור אין קבע בזה: הצלעיות הראשונות עתים חרוזות ועתים לא, וחרוזן עתים וזה לחרוז הצלעית השנייה ועתים שונה ממנו. הגיוון בחלק הזה של הסטרופות עדין מאוד אצל ריה"ל, והוא עיקר קסמו של השיר מבחינה מוסיקאלית. מהר"ם מרוטנבורג לא חש בזה וביקש לראות את פיוטו מסודר למשעי. אבל מופלא ביותר הוא מה ש'תיקן' המהר"ם את המקור בחריזות הטורים האחרונים של הסטרופות. פיוטו של ריה"ל הוא מעין אזורי: כל

25 פיוט [קצד].

26 לבד מליקויים מעטים בט' 22 ו-25. ברוב המחרוזות חורג הטור האחרון, ה'מעין אזורי', מן המשקל.

27 במקור, בקבוצת הטורים המביאה את החרוז הראשון בכל סטרופה, ארוכה הצלעית השנייה של כל טור מן הראשונה. וכן הוא גם ב'שופה נזופה' של רשב"ג. הטורים הנושאים את שאר החרוזים שווים במשקלם לצלעיות הארוכות יותר. אצל ר' מאיר יש בזה סימטריה גמורה, פרימיטיביות יותר: כל הצלעיות הן של 4 הברות.

מחרוזת מסתיימת בו בטור בעל חרוז קבוע, המכוון לרפרין ('ואדעה כי אין זולתך לגאול'). ר' מאיר ויתר על השיטה והציב בסוף כל מחרוזת חרוז מיוחד אבל לא קבוע; אל החרוז הזה הצמיד סיומת מקראית. רתיעת הפייטן האשכנזי, גם בהקשר של מעשה חיקוי גלוי, מן החרוזה המעין אזורית, מאלפת ביותר.

\*

עיוננו בתולדות היוצר תם במקום הזה. המעקב אחרי התפתחותו הארוכה והמפותלת של הסוג העביר אותנו מתקופה לתקופה וממקום למקום, והראה לנו בו פנים רבות ומשונות. הוא חשף לפנינו, על פני השטח ומתחתיו, מערכות מערכות של גורמים, יעדים ונטיות, שהניעו את הפעילות היוצרת בסוג, עתים בכוחות משולבים ועתים במתח דיאלקטי של משיכה לכיוונים שונים, מתחנה לתחנה.

מאמץ רב השקענו באיתורם ובהגדרתם של הכוחות האלה ושל דרכי פעולתם בעיצוב המוצר הפיוטי המוגמר, לפי שראייה נכונה בנקודה הזאת יש בה, ואל נכון בה בלבד, כדי להעביר את העיון מן התחום התיאורי הטכני אל מחוז ההבנה העמוקה. ראייה זו איפשרה לנו להבחין בנוף שעברנו בו בין עיקר לטפל, בין קבוע לארעי, בין מוקדם למאוחר ובין מסורת לחידוש, ולימדתנו לחוש לאורך כל הדרך באחידות הבסיסית המוצקת המאפיינת את הסוג לכל גילוייו ותהפוכות קורותיו. היא סייעה לנו להבין את טיבם ואופיים של חידושים בהתהוותם והתפתחותם, ולהעריך במידה הנאותה את טיב זיקתם לגזע שממנו הסתעפו ושממנו בא לשדם. היא נתנה בידנו כלים ללמוד מן החידוש על המסורת, והתוותה לפנינו את מפת התפתחות הסוג כמרקם אורגאני של התחדשות מתמדת, הניזון מנאמנויות ובגידות מתחלפות, משולבות אלו באלו ופתוכות אלו באלו בקשר עז ומהותי. היא איפשרה לנו לתפוש את הסוג בהתפתחותו ככבואה מאירה של התפתחות רוחה היוצר של האומה וכהשתקפות ברורה, ומתגוננת תמיד, של עולמה הפנימי, של צרכיה, רצונותיה וטעמה האמנותי.

מן הצד הזה יש לדיוננו בחיבור הזה משמעויות עיוניות החורגות מן המעגל שבו הוא נע, ויש ממנו לימוד על אופיה של שירת הקודש שלנו בכלל ועל המסגרות שבהן נתעצבה בכל אופני יצירתה, לתקופותיה ולמרכזיה. עיקרי הדברים שנתלבנו על פי עיון זה ינווטו בהכרח כל דיון מקביל בשאר סוגי הפיוט, דיון שבו נתחיל, בעזרת הנותן ליעף כוח, בבוא עת.

## נספח א

גופי יוצרות לסדרים התלת-שנתיים לר' יוסף בירבי ניסן  
משה קריתם  
(לעיל, 111)

גופי היוצר של ר' יוסף בירבי ניסן נתגלו ונרשמו על ידי מ' זולאי, הפיוט בארץ ישראל, עמ' קסה ואילך. הקטעים באים בכתב יד אחד ששני דפים ממנו שמורים בקמברג', באוסף ט"ש H13/1 (= א; דף 1 ע"א של כ"י זה שימש שער לקונטרס והוא ריק, אלא שנרשמו בו נסיונות קולמוס לאחר זמן), ושני דפים נוספים ממנו בכ"י קמברג' Add. 3379 (= ב). כתב היד (ובמיוחד כ"י ב) נשתמר במצב גרוע מאוד ופיענוח הרבה קטעים מפוקפק. ההעתקה דלהלן נעשתה על פי צילום משובח שזיכני בו ד"ר ש"ק רייף, הממונה על אוצרות הגניזה בספרייה האוניברסיטאית בקמברג'. תודתי אמורה לו על כך. הדפים שבידנו מכילים גופי יוצר לאחד עשר סדרים שמצטרפים לשתי חטיבות. הראשונה: בראשית (בר' א:א); אלה תולדות השמים (ב:ד); הן האדם (ג:כב); זה ספר תולדות האדם (ה:א); ואלה תולדות נח (ו:ט); נקטע אחרי טור עי"ן). החטיבה השנייה: ויוסף אברהם (כה:א); אלה תולדות יצחק (כה:יט); ויהי כי זקן יצחק (כו:א); ויתן לך (כו:כח); ויצא יעקב (כח:י); וירא אלהים כי שנואה לאה (כט:לא); נקטע לפני טור כ"ף).

היוצרות עשויים כולם באותה התבנית. המחרוזות תלת-טוריות; מחרוזות הקדוש מתחלפות אחרי כל גוש של שלוש מחרוזות. הפיוטים בנויים אלפבית פשוט ושוטף (שי"ן ותי"ו כפולות). המחרוזות מביאות סיומות מקראיות רצופות משנים עשר הפסוקים הראשונים של הסדרים, לפי סדרם במקרא, חוץ מן היוצר לבר' א:א שבו מדלגות הסיומות ממעשי יום אחד לשני. ביוצר לבר' כז:א דילג הפייטן על פסוק ד. הסדר פגום גם בסוף היוצר לויוסף אברהם (בר' כה:א): במקום בר' כה:יא שהיה ראוי לבוא כאן בסוף המחרוזות שלפני האחרונה, הביא הפייטן את כו:יח (!), ובסוף המחרוזות שלאחרי כן הטיל את הצירוף 'בארץ כנען' (כנראה נתערבב לו הפסוק הנ"ל עם בר' לו:א: וישב יעקב בארץ מגורי אביו בארץ כנען). הסדר לקוי גם במספר מקומות אחרים. מחרוזות הקדוש תלת-טורית, אבל הראשונה ביוצר לבר' ב:ד היא של ארבעה טורים; מחרוזות זו משוכשת כחתימתה, ואולי נוסחה פגום. ארבע מחרוזות הקדוש שבכל יוצר חתומות בצורה זהה: הראשונה 'יוסף', השנייה 'בירבי', השלישית 'ניסן' והרביעית 'חזק'. אבל ביוצר לבר' כה:א, טעה הפייטן וחתם גם בשלישית 'בירבי', במקום 'ניסן'. מחרוזות הקדוש אינן מביאות

סיומות מקראיות. כל מחרוזות הקדוש משורשות, אבל שלוש מהן יוצאות מן הכלל: ביוצר לבר' ג:כב חסר השרשור במחרוזת הקדוש הראשונה (המלה החסרה 'האדם') וגם ברביעית (מלת השרשור: 'קין'). ביוצר לסדר בר' כה:א חסרה מלת השרשור ('דדן') מראש מחרוזות הקדוש הראשונה. בשני המקרים האחרונים הדבר קשור אולי באופי מלות השרשור. מלת 'קדוש' אינה חסרה לעולם מסוף מחרוזות הביניים; מלת גשר באה לפנייה פעם אחת בלבד (כה:יט), מחרוזות קדוש שלישית: 'פיץ קדוש'. במחרוזות הקדוש החותמות את הפיוטים יש תמיד מעבר חד-משמעי לקדושת היוצר, לכד מן הגוף לבר' א:א, שסיומו ניאוטראלי. בסטרופת הקדוש הראשונה שבכל יוצר מדבר הפייטן תכופות בנושא האור. הקטעים עמוסים למדי דברי אגדה, אבל לשונם קלה ונוחה יחסית למקובל בפיוטי ר' יוסף בירבי ניסן, המצטיינים, כמפורסם, בנוקשות לשונם. הפיוטים חופשיים מאוד מצד מקצבם.

[בשם יי נעשה ונצליח יוצירן]

1. בראשית (בר' א:א)

אָמַנְס שְׂכַעַה הַיְכִין עַד לֹא גְבוּהִים / כְּרָאָם כּוֹלָם מְגוֹבְהִים  
בְּרֹאשִׁית כְּרָא אֱלֹהִים

גַּם שְׁמוֹנֶה דְּבָרִים בְּיוֹם הָרִאשׁוֹן הַכִּינִיהוּ / דְּבַר וְהָיוּ כּוֹלָם כְּמֵאמְרֵיהוּ  
וְהָאֶרֶץ הָיְתָה תוֹהוּ וָבוֹהוּ

5 העוטה כשלמה אור / נחפץ להבהיק עולמו אור  
ניאמר אלהים יהי אור

אור יִי הַיֵּאִיר לְעוֹלָם וְהָיָה תְּחִילַת דְּבָרוֹ  
סִידֵּר כָּל יְצִירַת עוֹלָם כְּמֵאמְרוֹ  
פִּאִירוֹ נִנְעִים בְּצֵאן עֲדָרוֹ קְדוֹשׁ

10 זֶה הוּא בְּאֶחָד כֶּשֶׁר עוֹלְמוֹ מִים בְּמִים / חָפֵץ לְהַחְצוֹת מֵהֶם לְשָׁמַיִם  
נִיאֶמֶר אֱלֹהִים יְהִי רָקִיעַ > בְּתוֹךְ הַמִּים

ביאור:

נדפס בידו ח' שירמן, שירים חדשים, 11. 1 שבעה וכו': שבעת הדברים שנבראו לפני בריאת העולם, והמספר על פי תנחומא נשוא, יא והמקבילות. גבוהים: שמים. מגובוהים: רמים ונישאים. / 2 בראשית וכו': בר' א:א. 3 שמונה דברים: כך בפדר"א, ג. וברוב המקורות: עשרה דברים. / 4 והארץ וכו': בר' א:ב. 5 העוטה וכו': על פיתה' קד:ב. 6 ויאמר וכו': בר' א:ג. 9 פאירו וכו': דבר המקהלה: נשבח את הקב"ה בתוך קהלו. 10 זה: כינוי לקב"ה. הוא באחד: כנ"ל, על פי איוב כג:יג. כשר: כשראה. מים במים: מלא מים, והציור על פי בר"ר ה:ו. העולם כולו מים במים. להחצות: לחלק. 11 ויאמר וכו': בר' א:י. 12 טיכס: סדר. תופתה: גיהנם. והקביע: וקבע. מלאכים ואשו של גיהנם נבראו ביום שני. 13 ויעש וכו': בר' א:י. 14 לאילנות: למען האילנות.

טִכְס תּוֹפֶתָה וְהַקְבִּיעַ / יִצַּר מְלָאכִים שִׁיר לְהַבִּיעַ  
וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת־הַרְקִיעַ

כְּחֶפֶץ לְהַרְבּוֹת וְרַעִים שׁוֹכֵן שָׁמַיִם / לְאֵילָנוֹת וּדְשָׁאִים הַחֲסִיף אֲדָמָה מִמֵּי־  
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יִקְוּ הַמַּיִם 15

הַמַּיִם בְּרָאָם יִחַד הָאֲדִירוֹ  
רֹמְמוֹהֶם בְּקוֹלָם יִיחַוּדוֹ הַיִּזְכִּירוֹ  
כְּהַחֲצָה חֲצִיָּם לְמַעַלָּה פָּאֲרוֹ לִקְדוּשָׁה

מִזְרִיעַ זֶרַע וְעֵץ פְּרִי לְהַרְבּוֹת מֵאֲרֶץ / נָטַע גֵּן עֵדֶן לְצַדִּיקִים בְּאֶרֶץ  
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים תִּדְּשָׁה הָאֶרֶץ 20

סָלֹל מְאוֹרוֹת וְאֲשַׁנְבִּיהֶם הַתֵּלָה / בְּדָל בֶּן נֹהֵר לְאֶפִּילָה  
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי מֵאֲרֶת־בְּרָקִיעַ הַשָּׁמַיִם לְהַבְדִּיל־בֵּין  
הַיָּם וּבֵין הַלֵּילָה

פָּעַל שָׁנִים עֶשֶׂר וְשִׁבְעָה מִזְרוֹת / צִהַל וְצָנָה לְדוֹרוֹת  
וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת־שָׁנִי הַמְּאוֹרוֹת

הַמְּאֹרוֹת נָתַן יוֹשֵׁב מַעַלָּה  
סֹדֶר הַגִּדּוֹל לַיּוֹם וְהַקָּטָן לַלַּיְלָה  
נִזְרָא עֲלִילָה קְדוּשָׁה 25

קָרָא לְהַרְבּוֹת קִסְקִסִּי טְהֵרָה לְמַחֲיָה / רִמְסִים וְעוֹף יַעֲוֹפֵף עַל פְּנֵי נְשִׁיָּה  
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יִשְׂרָצוּ הַמַּיִם שְׂרָץ־נֶפֶשׁ תִּהְיֶה

שָׂקָד לְבִרְאוֹת בְּהֵמָה וְתַיִה / שָׁכֹן בְּהִבְרִי אֶלֶף לְסַעֲוָה רְאוּיָה  
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים תוֹצֵא־הָאֶרֶץ נֶפֶשׁ תִּהְיֶה 30

תִּכְפַּר מַעַרְפֵּר לְבִרְוֹת גּוֹלָם וְלַהֲקִימוֹ / תִּמְדִּיר לְהַשְׁלִיטוֹ עַל כָּל אֲשֶׁר יִצַּר בְּעוֹלָמוֹ  
וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת־הָאָדָם בְּצַלְמוֹ

בְּצַלְמוֹ תִּקַּח כָּל לֶשֶׁשׁה בַּעֲשָׂרָה מֵאֲמֹרוֹת  
אִיבֹד יוֹם שְׁבִיעִי מִנּוּחָה לְדוֹרוֹת 35  
קִבְּעוּ יוֹם נַחַת לְאוֹם בְּחֵר מְכַל יִצִּירוֹת קְדוּשָׁה

וּכְוֹלָם

בִּיאָדוֹר:

הַחֲסִיף: גִּילָה / 15 וַיֹּאמֶר וְכו': בִּר' א: ט: / 19 גֵּן עֵדֶן: גֵּן הָעֵדֶן נֹצֵר לְפִי הָאֲגָדָה בְּיוֹם הַשְּׁלִישִׁי /  
20 וַיֹּאמֶר וְכו': בִּר' א: יא: / 21 סָלֹל: מְסֻלּוֹל. בְּדָל: רֹאשׁ הַטּוֹר לְקוֹי, כְּמוֹכָח מִן הָאֲקָרוֹסְטִיכוֹן.  
וְנֹרָא שִׁישׁ לְהַשְׁלִים: עֵשׂ בְּדָל. נֹוֹהֶר: אֹרֶז. 22 וַיֹּאמֶר וְכו': בִּר' א: יד: / 23 שָׁנִים עֶשֶׂר וְכו': י"ב  
מִזְלוֹת וּז' כּוֹכְבֵי לַכֵּת. מִזְרוֹת: כּוֹכְבִים. צִהַל: שִׁמְחָה. וְצִיּוֹה: כְּנֹרָא: וְקַבֵּעַ מֵהַלָּכֶם / 24 וַיַּעַשׂ וְכו':  
בִּר' א: טז: / 28 קִסְקִסִּי טְהֵרָה: דָּגִים טְהוֹרִים. 29 וַיֹּאמֶר וְכו': בִּר' א: כ: / 30 שָׁכֹן וְכו': אֵת שׁוֹר  
הַבֵּר הַמִּיּוֹעֵד לְסַעֲוָה שְׁלַעֲתִיד לְכוּא (תִּהְיֶינִי). 31 וַיֹּאמֶר וְכו': בִּר' א: כד: / 32 תִּכְפַּר: מִיָּהָ.  
לְבִרְוֹת: כְּמוֹ: לְבִרְוֹא. גּוֹלָם: אֵת הָאָדָם. 33 וַיִּבְרָא וְכו': בִּר' א: כז: / 34 לֶשֶׁשׁה: לֶשֶׁשׁה יָמִים.  
בַּעֲשָׂרָה מֵאֲמֹרוֹת: אֲבוֹת ה: א: / 35 זִיבֹד: הַעֲנִיק.

## 2. אלה תולדות השמים (בר' ב:ד)

- אומצו יחדיו בלי פרץ / כימין יוד משוכללים בערץ  
אלה תלדות השמים והארץ
- גידל צמחים ועשבים בתולדי / דשאים עד לא הוגשמו ממילדי  
וכל שיח השדה
- 5 המטרה אחת לארבעים סוימה / נשב להשקותה מאוצר השמימה  
ואד יעלה מן הארץ להשקה את הארץ פני האדמה
- הארץ אדיר ונאור  
לח תחילה ביצירת אור  
פצח רמו באור החיים לאור  
10 יימן מנוחה להוגי בתורה אור קדוש
- זיו הנוצר מחלן / בחוכמה / חיי מלמעלה זרק בו נשמה  
וייצר אלהים את האדם עפר מן האדמה  
טיעת עצי עומס המונגהים / ייעדם לעם [.....]  
[ניטע יי] אלהים
- 15 כל עץ מאכל הירבה להעצימה / לכן בעוז [.....]  
ויצמח יי אלהים מן האדמה
- מן האדמה ברא רשמה רוב בר [.....]  
[.....]  
[.....]
- 20 מששים בעדן משוער הגן / [.....] מתחמיו ממון  
ונהר יוצא מעדן להשקות את הארץ הגן  
סוימו להימשל בארבע מראשון / על כן ניקראו ראשים בקדשון  
שם האחד פישון

ביאור:

הסיומות מבר' ב:ד עד שם: טו. 1. אומצו: חזקו (השמים והארץ). כימין יוד: על פי יש' מח: יג: אף ידי יסרה ארץ יומיני טפה שמים. בערץ: בחזקה. 3 בתולדי דשאים: במיני הדשא. עד לא הוגשמו: טרם ידרו עליהם גשמים. ממילדי: נראה לי יורד לטור הבא: ממילדי כל שיח השדה. והוא כינוי לגשמים. אבל השימוש בריבוי מקוטע מעין 'בתולדי' וממילדי' שכיח למדי בפיטנות. עיין גם להלן, פיט 4, טור 35 / 5 המטרה וכו': על פי בר"ר יג: ט: כיצר היתה הארץ שותה וכו' כדין נילוס דמשקה והדר משקה וכו' שהוא חוזר ומשקה אחת לארבעים שנה, וכך היתה הארץ שותה מתחילה, דכתיב ואד יעלה וכו'. השמימה: השמים. 7 אדיר: הטור משובש כאן וחסרה מראשו מלה שתחילתה ביו"ד. ואולי צ"ל: יה אדיר. 9 פצח: דיבור. כל: בעובדה שהוא נברא ביום הראשון רמו הקב"ה לברואים ליאור באורו. 10 יימן: מינה. 11 זיו וכו': אדם הראשון. חיי: הקב"ה. 13 טיעת: נטיעת. עצי עומס: עצי פרי. 17 סטרופת הקדוש כולה רשומה בין השיטין ואי אפשר לפענחה. 20 מששים בעדן וכו': על פי ירוש' ברכות פ"א ה"א: הגן אחד מששים לעדן. משוער: מדוד באומדנה. 22 סוימו וכו': נקבעו הנהרים להיות משולים לארבע מלכיות למראשיתם, ולפיכך נקראו במאמר 'ברחשון' (ראשים) (בר' ב:י). והוא על פי בר"ר טו: ד: לר' נהרים לא כתיב כאן אלא לר' ראשים, אילו ד' מלכיות. 24 לחטוב: לעשותו חטיבה

פ[... ..] לחטוב / ציחצוח בְּרֶקֶת בְּלִי לְקֻטּוֹב

25 וְהֵב הָאֶרֶץ <הָיָא> טוֹב

טוֹב [...] עוֹשֶׂה אוֹרָה

יוֹצֵר כָּל יְצִירָה

סוֹמֵךְ נִפְלִים עִמָּה שְׂרֵי נְהוֹרָה <קדוש>

קְצוּבִים כְּמוֹצֵא מִימֵי גִיחוֹן / רָגַשׁ תְּצַמִּיתִם מִצָּרִים לַחוֹן

30 וְשֵׁם הַנָּהָר ה' <שֵׁנִי> גִיחוֹן

שְׁלִישִׁי קִידְמַת אֲשׁוּר עֵינָל / שִׁיבַח פֶּרֶת בְּגִדוּלָה לְהַקֵּל

וְשֵׁם הַנָּהָר ה' <שְׁלִישִׁי> חִידֵקֵל

תוֹקֵף יוֹצֵר כָּף בּוֹעֵדֶם / תַּחֲכַמּוֹן הוֹשִׁיבוֹ בְּמָקוֹם וַיַּעֲוֶדֶם

וַיִּקַּח יְיָ אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם

35 הָאֶדְם <חִיכְמוֹ בְּכָל

יָד יוֹצֵר הַכָּל

קְדוֹשׁ מְשׁוֹכַח כְּפִי כָל <קדוש>

וְכֹלֵם

ביאור:

אחת, לשבחו. ציחצוח ברקת: צחות הברקת. ולפי שהטור לקוי אין לדעת מהו מתכוון. בלי לקטוב: בלי לקלקל. / 29 קצובים וכו': איני יודע לפרש. ואולי הוא כינוי לישראל שמספרם קצוב כמימי הנהרות הגדולים. ומוצא מימי גיחון' על פי דהיי"ב לב:ל. רגש תצמיתם: לא ברור. ואולי הוא שיבוש במקום רגש תמציתם. כלומר ריגוש שאריתם לחון מידי צרים. / 31 שליש: את הנהר השלישי. עיקל: סיבב. / 31 שיבח פרט בגדולה: לפי שקראו הנהר הגדול במקום אחר (בר: טו:יח ועוד). להקל: כנראה יורד למטה: כדי להקטין לעומתו את נהר חידקל. / 33 תוקף: חזק. יציר כף: אדה"ר. בוועד: במקום ששם מתועדים ארבעת הנהרות. תחכמון: בחכמה. או: החכם.

3. הן האדם (בר' ג:כב)

אדיר בשביבי נַעֲרָץ בְּסוֹדֶם / בְּנֵה מְרוֹקֶם כְּאֶחָד מְגֻדֶם

וַיֹּאמְרוּ יְיָ אֱלֹהִים הֵן הָאָדָם

גִּרְשׁוֹ מִכְבוֹד חוֹפֵת עֶדֶן / דָּת בְּעֻזְבוֹ זֹלֵל מִלְּהִיתַעֲדֵן

וַיִּשְׁלַחֵהוּ יְיָ אֱלֹהִים <מִגֶּן> עֶדֶן

5 הוֹחֵשֶׁב כְּפִתִי וְכַעַר מְרוֹדֶם / וּמִמְחִיצַת שְׂכִינָה דוֹתָף וְנִירְדֶם

וַיִּגְרֶשׁ אֶת-הָאָדָם

ביאור

המקראות מבר' ג:כב עד ד:ח. 1 אדיר וכו': כינוי לקב"ה. בשביבי נערץ בסודם: באש המלאכים שהוא נערץ בקהלם. בנה וכו': יצר את האדם כאחד מן המלאכים. / 3 זולל: נודלול. יורד מכבודו. / 5 מרודם: כנראה: ממה שהיה שליט הבריאה בתחילה. מלשון לא תרדה בו בפרך (וי' כה:מג)



10 וְיֹשֵׁב וְזִמְרוֹמָם בְּגֹבְהֵי מְרוֹמִים  
 סְתוּמֹת פְּעֵנִיחַ וְכָל נַעֲלָמִים  
 מַלְכוּתָךְ מַלְכוּת כָּל עוֹלָמִים <קְדוֹשׁ>

15 זָמַם לְהַרְבִּיעַ חֶלֶק מְנָתוֹ / חֶשֶׁק פְּרִי חֲמַדַּת תְּשׁוּקָתוֹ  
 וְהֶאֱדָם יָדַע אֶת חֲוָה אֲשֶׁתוֹ  
 טָעָנָה עֹבֵר בְּהִירְיוֹן חָבֵל / יִיחְמָה רוּעָה בְּחֶטָא לְהַתְנַבֵּל  
 וְתוֹסֵף לְלָדַת אֶת-אָחִיו <אֶת-הַבֵּל  
 כָּשָׁל רַב בְּפִירוֹת [...] מִים / לְהַקְרִיב זֶרַע פִּישְׁתָּן בְּפָנִים זְעוּמִים  
 [וְהָיָה מִקֵּץ יָמִים]

יָמִים <בְּמִינֵינִי יָמִינוּ  
 רְמוּזִים בְּתִיקוֹן [...] <קְדוֹשׁ>

20 מִיָּהָר רַךְ לְכַבֵּד לְבוֹרָאֵיהוּ / נִיחוּחֵי חֲלָבֵיו בְּהִגְרִירוֹ מִמִּכְלָאֵיהוּ  
 וְהִיבֵל הַבֵּי-יָא <גַּם הוּא

סִידְרָם עַל הַמִּזְבֵּחַ בְּצִנִּיעָה / עֵין שֶׁעַ תְּשׁוּבָתוֹ כְּשׁוּעָה  
 וְאֵל קֵיין וְאֵל מִ-נֶחֱחַו <לֵא-שָׁעָה

פָּנֵי עוֹלָם מִיד בְּהַשְׁפִּילָךְ / צוּרַת עוֹז פָּנָיו בְּהַשְׁפִּילָךְ  
 וְיָא-מֶר <וְיָא-קֵין> לְ-מָה <חֶדְהָ <לֵךְ

25 לֵךְ לִתֵּן לִיעָף כּוֹחַ  
 מִיָּהָר סָגִי כּוֹחַ  
 לִתְנֵת לְחַלְשִׁים כְּגִבּוּרֵי כּוֹחַ <קְדוֹשׁ>

קָשָׁב בְּדָרְךָ בְּאֻזְנוֹי לְהַעֲמֵת / רוֹבֵץ לְדַחוֹת מִפְּתַח לְצַמַּת  
 הָלָא אִם תִּ-טִּיב שְׁאֵת

30 שׁוֹפֵף דָּם קִנְיָה בְּאֲחִיו / תְּשׁוּבָתוֹ בְּהַגְעֵל מִסְּחִיו  
 וְיָאֵמֶר קֵין <אֵל הַ-בֵּל <אֲחִיו

בִּיאָר:

וְעוֹד / 7 יוֹשֵׁב: חֶסְרָה מֵלֵת הַשְּׂרָשׁוֹר. 9 מַלְכוּתָךְ וְכו': תה' קמה: יג. / 10 זָמַם: חֶשֶׁב. לְהַרְבִּיעַ:  
 לְרַדֵּת. חֶלֶק מְנָתוֹ: סְמִיכוֹת הַפּוֹכַח בַּמָּקוֹם: מְנַת חֶלְקוֹ, כֹּלִי אֵת אֲשֶׁתוֹ. חֲמַדַּת תְּשׁוּקָתוֹ: סְמִיכוֹת  
 הַנִּרְדָּפוֹת, וְהוּא גִי'כ כִּנְיֹו לְאִשָּׁה. / 12 טָעָנָה: נִשְׁאָה. חָבֵל: שֶׁל יִסְרִיין. רוּעָה: אֵת הַבֵּל שֶׁנַּעֲשֶׂה  
 רוּעָה צָאן. בְּחֶטָא לְהַתְנַבֵּל: כְּדִי שֶׁקִּין יִתְנַבֵּל בּוֹ בַּעֲבִירָה, אוֹ כְּדִי שִׁיְהַרֵּג בַּעֲבִירָה. וּפִיעֲנוּחַ הַטּוֹר  
 מִפּוֹקֶפֶק. / 14 רַב: קֵין. זֶרַע פִּישְׁתָּן: כֵּךְ בְּפִדְרָא כֵּב וּמִקְבִּילוֹת: קְלִילוֹת זֶרַע פִּישְׁתָּן (הִבִּיא קֵין  
 בְּמִנְחָתוֹ). / 19 רֵךְ: הַסּוֹפֵר כֶּתֶב תַּחֲלִילָה 'הַבֵּל' וּמַחֲקָ בְּהַעֲבֵרַת קוֹלֶמוֹס. בְּהִגְרִירוֹ: הוֹיָיו הַשְּׁנִיִּיה  
 כְּנֹרָא מִיּוֹתֶרֶת. מִמִּכְלָאֵיהוּ: מִמְּכִלָּאוֹת צָאנוּ. / 21 עֵין: כְּנֹרָא: עֵינוֹ שֶׁל הַקֶּבֶ"ע. וְצִ"ל: שְׁעָה אוֹ  
 שְׁעָתָה. וּמֵלֵת 'שֶׁע' רְשׁוּמָה בֵּין הַשִּׁטֵּין. כְּשִׁיּוּעָה: כְּשֶׁהִתְפַּלֵּל (הַבֵּל) עַל קֶרְבָּנוֹ. וְרֹאיוֹ הָיָה:  
 כְּשִׁיּוּעַ. / 28 קָשָׁב: שִׁמְעַ. לְהַעֲמֵת: לִיַּשֵּׁר וּלְהַצְמִיד. מִלְשׁוֹן עֲמִית וּרַע. רוֹבֵץ: אֵת יִצְרָה־רַע, וְהוּא  
 לְפִי הַמִּשְׁךְ הַפְּסוּק שְׁבִסְיוּמָת: לְפַתַּח חֲסִידָת רוֹבֵץ. לְצַמַּת: לְהַשְׁמִידוֹ. / 30 בְּאֲחִיו: הַפִּיעֲנוּחַ  
 מִפּוֹקֶפֶק, וְהִיא בָּאָה כְּמִלַּת חֲרוֹז גַּם בְּסִמּוֹן. מִיִּסְחִיו: אֵינוֹ יוֹדֵעַ לְפָרֵשׁ מֵלֵא זֶה. וְאוֹלִי הוּא כְּמוֹ  
 מִהִיּוֹת סָחִי וּמֵאוֹס. / 32 הַמְשׁוּטֵט וְכו': עַל פִּי זִכְרֵי דִי וְעוֹד. / 34 חֲסִידִים: חֶסְרָה מֵלֵת הַשְּׂרָשׁוֹר

תקיף המשוטט כל בעיין / תיעב להשיתו כאן  
ויאמר יי אל קין

35 תסידים לקודש מפארים  
זכים יחד עם דוהרים  
קולם עונים ומאדירים לקדוש  
וכולם

ביאור:

מראש המחרות / 35 דוהרים: כינוי למלאכים המהללים את ה' (דוהרים, עיין מ' זולאי, ידיעות המכון, ו' עמ' קפא).

4. [זה ספר תולדות האדם] (בר' ה:א)

[... ..] מצווה קדם / בספר תולדותיו חק להעידם  
[זה ספר תולדות אדם]  
[... ..] גביים גביים שוכלל בנואם / דעת אנדרגניס [... ..] מראם  
זכר ונקבה בראם

5 הפריחו כריח טוב וכשושנה / ופרו ורבו בכרכת שוכן מעונה  
ויחי אדם ש'לושים ומ'את שנה

ש'נה<sup>9</sup> / וס אחד וועדה לפני איום  
[ס]דר מזלות בלילה ושמם ביום  
פועלת יוצר לילה ויום קדוש

10 זקוף בקומה ערך מרחשת / חיו סוגלו כלי בושת  
ויהיו ימי אדם אחרי הולידו את שת

ביאור:

המקראות מבר' ה:א עד ה:ג. הפייטן דילג על ה:ב (ויחי קינן שבעים שנה). 1 [...] מצווה קדם וכו': אפשר שהוא מיוסד על האמור בכר' כד: ה: אמר הקב"ה: יציר כפי (הוא אדה"ר) ואיני נותנה לו (את התורה) וכו'. ומה עכשיו שש מצוות נתתי לו ולא היה יכול לעמוד בהן וכו' לא לאדם אני נתן כי אם לבניו. שנה' זה ספר תולדות אדם. / 3 גביים: רומז לדרשת חז"ל בכר' ח:א: בשעה שברא הקב"ה את האדם הראשון דיופרצופים בראו ונסרו ועשאו גביים, גב לכאן וגב לכאן. גביים' בפעם השנייה אולי שיבוש דיטוגראפי. בנואם: במאמר. אנדרגניס: על פי המאמר בכר' ח:א, שם: בשעה שברא הקב"ה אדם הראשון אנדרגניס בראו. / 5 הפריחו: כמו: פרחו. כריח טוב: כבושם. / 7 שנה וכו': כנראה: שנה תמימה נחשבת ('וועדה') לפי הקב"ה כיום אחד. ואולי יש להויריד על פי השרשור גם את מלת 'מאת' שבטור הקודם. / 10 זקוף בקומה: כינוי לאדם הראשון על שום גובהו. השווה חגיגה יב ע"א ומקבילות: אדה"ר מן הארץ עד לרקיע היה. ערך מרחשת: הקריב קרבן. השווה שבת כה ע"ב: שור שהקריב אדם הראשון וכו'. סוגלו: נתיפו. מלשון והייתם לי סגולה. לפי שחזר בתשובה. השווה עירובין יח ע"ב: אדה"ר חסיד גדול היה כיון שראה שנקנסה מיתה על ידו ישב בתענית ק"ל שנה. / 12 טיכס: סידר. ימים בהוספו וכו': לפי



5. ואלה תולדות (בר' ו:ט)

איש אשר מזעף נינוח / בנתיב מישרים רץ מלונח  
אלה תל'דחת נח

גיועו כחוט המשולש נימנים / דורי דורות מהם ניקנים  
[ויולד נח שלשה בנים]

5 הכעיסו דורו לדר במגיהים / ומה שדי פצו ב[גיבוהים]  
ותשחת ה'אָרץ' <ל'פני' האלהים

האלהים ?שתבח זיתרומם לדור ודור  
סודך ננעים ונסדור  
פלאך וממשלתך ככל דור ודור <ק'דוש>

10 זימה אהבו [לנאוף בהשחתה] / [חטפון] נשים עמם להשחיתה  
ונרא אלהים את ה'אָרץ' <ה'גדה' נשחתה

טיפי מורתחים כשנם נסר / יושבי תיבה מהם אסר  
ויאמר אלהים <ל'נח' <ק'ן' <ק'ל' כשר

15 כרתי אתך ברית מלהר / למחות מורד כאות מספר  
עשה ל'ך <ת'בחת' <ע'צ'י' גופר

עצי גו'פר <בה [... ..]

[... ..]

[... ..] <ק'דוש>

מאה ועשרים שנים הגמרתה / נאור חניהו באצבע לעשותה  
20 וזה אשר תע'שה' אותה

ספינו הפריש משוד כי בא / עד עבור זעם חוקא  
[צהר תעשה לתבה]

ביאור :

הפסוקים מבר' ו:ט עד שם טז. עיבוד של פיוט זה (עד ט' 13) בא ביוצר מרבע שהדפסתי במאמרי  
היוצר המרבע, עמ' לט, סימן 3: העירה לי על כך ש' אליצור. על פי נוסח זה באות ההשלמות בט'  
10. 1. איש וכו': כינוי לנח. מלונח: בלי לונח. / גיועו: ילדיו. ניקנים: נבראים, 5 במגיהים:  
בשמים המזהירים, ומה שדי וכו': השווה תוספת סוטה ג:ז. היא גרמה להם (לאנשי דור המבול)  
ואמרו לאל סור ממנו וכו' מה שדי כי נעבדנו (איוב כא:טו). פצו: אמרו. בגיבוהים: ביהרה.  
9 וממשלתך וכו': תה' קמה:יג. / 10 לנאוף וכו': השווה סנהדרין נו ע"א: כל מקום שנאמר  
השחתה אינו אלא דבר ערוה ועכו"ם. וענין 'חטפו נשים' אולי מכון למדרש הגדול לפסוק: שהיו  
מחליפין מיטותיהן זה לזה. / 12 טיפי מורתחים: כמו: בטיפי. השווה ר"ה יג ע"א: ברותחין קלקלו  
וברותחין נדונו. נסר: השחית. אסר: הבריל. / 19 מאה ועשרים שנים: שהקב"ה האריך אפו כאנשי  
דור המבול ולא עשו תשובה (בר' ו:ז). נאור: הקב"ה. חיהו באצבע: שהורה לנח באצבע איך  
לעשות את התיבה. והוא בפדר"א כג: באצבע הראה הקב"ה לנח. / 21 הפריש: הבריל. משוד כי  
בא: הלשון על פי איוב ה:כא. עד עבור וכו': על פי יש' כו:כ.

720

- פנה ללון במלוניו / צדיק יסוד עולם בעינינו  
וַיִּקְבְּרוּ אוֹתוֹ יִצְחָק וְיִשְׁמָעֵאל בְּנָיו
- 25 בְּנֵי יוֹ 25  
בָּעֵת יֵצְאָה נִישְׁמָתוֹ  
רָצוּ בְּשִׁיבְחֵי לֵקֶבֶד אוֹתוֹ  
וְהוֹדוּ לְמֶלֶךְ בְּרַכּוֹ בְּיָלְדוּתוֹ קְדוּשָׁה
- קִנְיִן אֲשֶׁר קָנָה בְּלִי נִידָהָם / רְחוּמִים עֲפָרָה יְחֻנִּינוּ כְּשֹׁהֶם  
הַשְׂדֵּה אֶשְׁרֵה קְנָה אֲבָרָהָם
- 30 שְׁתַּל [אֲשֶׁר] הוֹשַׁתַּל תַּחַת אֲבִיו / שִׁפְרָה מַעֲשֵׂה כְּמַעֲשֵׂה אֲבִיו  
וַיֵּשֶׁב יִצְחָק [...] א ח עב אביו
- תַּפְאֶרְתּוֹ כְּפִי כָּל עוֹנֵה מֶעַן / תָּמִים מְבוֹרָךְ בְּלִי [לַעֲזוֹן]  
בְּאֶרֶץ כְּנָעַן
- 35 אֶרֶץ כְּנָעַן תִּשְׁקָתָה לְהַנְחִיל לְאַבְרָהָם יִצְחָק וְיַעֲקֹב  
יְזַכְּרָתָה [...] יַעֲקֹב  
קְדוּשִׁים יִקְדִּישוּ אֶת קְדוּשַׁת יַעֲקֹב קְדוּשָׁה  
וְכֹלָם

#### ביאור :

23 ללון במלוניו : לשכב עם אבותיו. צדיק יסוד עולם : משי' י. כה. בעינינו : במעשיו. / 25 בניו וכו' : שיעור הטורים : בעת יצאה נשמתו — רצו בניו לקבור אותו בשבח וביקר. והמחזות חתומה כאן שוב 'בירבי', במקום 'ניסן' / 28 קניין וכו' : כנראה : מערת המכפלה, אבל הוא סמל לארץ ישראל. בלי נידהם : בלי ערעור ובהלה. רחומים : ישראל האהובים. עפרה יחונינו : על פי תה' קב. טו. כשוהם : כאילו היא אבן טובה ולא עפר. / 29 השדה וכו' : כינוי מטאפורי לארץ ישראל. / 30 שתל : הבהן. / 32 לען : מרורות. / 36 יקדישו וכו' : על פי יש' כט. כג.

7. אלה תולדות יצחק (בר' כה: יט)

- [א... ..] נָדָהָם / בִּירְאָה וּבְכָל מַעֲשֵׂי טוֹב בְּלִי זָהָם  
[וְאֵלֶּה תּוֹלְדֵי יִצְחָק בֶּן אֲבָרָהָם]
- גָּהֶץ לַעֲקִידָה בֶּן שְׁלוּשִׁים וְשִׁבְעֵי שָׁנָה / דָּהָר [...] שׁוֹכֵן מַעוֹנָה  
וַיְהִי יִצְחָק בֶּן אַרְבָּעִים שָׁנָה
- 5 הָבִיא [...] עֶזֶר [...] לְאוֹמְנָתוֹ / וַיִּשְׁתֶּה עֲשָׂרִים וְלֹא עָבְרָה קִיּוּמָתוֹ  
וַיַּעֲמֵר יִצְחָק לֵב לִנְכַח אִשְׁתּוֹ

#### ביאור :

המקראות מבר' כה: יט עד כה: לו. בלי זיהם : בלי חטא. / 3 גהץ : שמח (מ' זולאי, ידיעות המכון, ר. עמ' קעט). בן שלושים ושבע וכו' : כך היה גילו של יצחק בעת העקדה (איכה רבה, פתיחתא כד, ומקבילות). / 5 עזר : אשה. ושהת עשרים : ונשתתה אתה עשרים שנה ולא ילדה : השווה למשל פדר"א לב : עשרים שנה היתה רבקה עקרה וכו'. כיוחמתו : כשרה אמו, שאף היא היתה עקרה. /

אשׁתו < פִּים רַחֲמוּם שְׁבִטִי נְאוּר  
 סְדוּרִים הָיוּ לְהַצְלִיל [...] קִנְיָן לְעוֹטָה אור  
 זָנָה [...] הִתְקוּק [...] לְאוּר < קְדוּשׁ>

10 [...] נִתְרַצְּצוּ בְּקִרְבָּה [...] / [...] בְּנַחַת בְּקִרְבָּה [...] ]  
 [נִתְרַצְּצוּ הַבָּנִים בְּקִרְבָּה]

[ט.....] / [י.....] אֱלֹהֶי עַל צָעִיר [...] ]  
 [וַיֹּאמֶר יְיָ לָהּ]

[כ....] בַּאֲחַת יָצְאוּ בְּלֶדֶת / לְהוֹדִיעַ כִּי עַתָּה לְכָל לְדָת  
 15 [וַיִּמְלֹאוּ יְמִיהָ] לְלֶדֶת

לְלֶדֶת בָּנִים לְדָת  
 רַחֲמוּהָ בָּעַת יָצְאוּ מִקִּרְבָּה סִילָה  
 [...] בְּעַת לִידָה < קְדוּשׁ>

מִקְדָּים יוֹרֵשׁ הָעוֹלָם הָיָה וְכוּ הַמַּמְנִי / נִטְרָד מֵעוֹלָם הָבָא כְּחוֹתֶם לְסִימְנִי  
 20 וַיֵּצֵא הָרֹאשׁוֹן אֲדָמוֹנִי

סוּגַל אַחִיו [לְעוֹלָם] הָבָא הָיוּת לוֹ מִפְּרוֹת / עַל כֵּן הִקְדִּימוּ הָיוּת אֲוָמְתוֹ בְּעוֹלָם  
 וַאֲחֵרֵי כֵן יָצָא אֲחִיו < יָדוּ > אֲוָחֹת

פּוֹאֵר וַיֵּאָהֵב רִיחוֹ בְּרִיחַ שָׂדֶה / [...] ק וַיִּשְׁנָא כָּא עֵינֶיךָ מִן הַשָּׂדֶה  
 וַיִּגְדְּלוּ הַנְּעָרִים < יָדוּ > עֲשׂוֹ אֲדִישׁ יוֹדְעַ < צָדוּ > אִישׁ שָׂדֶה

25 אִישׁ שָׂדֶה נִימַח שְׁמוֹ לְעֵתִיד לְבוֹא  
 יוֹם הָבָא יִלְהַטְהוּ לְהַכְאִיבוֹ  
 [...] בַּה כְּאִיבוֹ פֶּץ < קְדוּשׁ>

קִירְבוּ אֲבִיו כִּי הֶאֱכִיל פִּיו / [...] הָיָה בְּעַל דּוּפִי  
 וַיֵּאָהֵב יִצְחָק אֶת < עֲשׂוֹ > כִּי < צָדוּ > בְּפִיו

30 שֶׁב [...] / שָׁקַד לְהַכְרִיעוֹ חֶלֶק כִּי הִיזִיד  
 הַיָּד יִצְקָב גִּזִּיד

תִּבְעֵה לְהִיוֹת [...] אור בְּעוֹלָם הָיָה וּבְעוֹלָם הָבָא יִצְקָב / תִּכְפֹּר לְהַמְכִּיר אֶת בְּכוֹרְתוֹ לִיִּצְקָב  
 וַיֹּאמֶר עֲשׂוֹ אֶל יִצְקָב

ביאור:

7 אשתו יפִּים: את דעת אשתו פִּיִּס יצחק בתפילתו. ורחומים: ואהובים הם ישראל, שבטי ה'.  
 8 להצליל: אולי כמו לשיר ולשבח. אבל פיענוח הטור מפקפק. / 14 עת לכל לדת: על פי קה'  
 ג:ב. / 17 רחומה: האהובה. סילדה: היללה לה' (איוב ו:י). / 19 יורש העולם הזה: עשו. נִטְרָד  
 וכו': אבל הוא נטרד מן העולם הבא. כרי ששם ישימני יי כחותם על לבו (שה"ש ח:ו). / 21 סוגל:  
 נעשה סגולה. היות לו מפרות: כנראה: שיינתן לו שכר בהפרזה. הקדימו: קידם לו את עשו. היות  
 אומתו: של יעקב. בפנים היתה כאן כתובה מלה אחרת במקום 'אומתו' והסופר מחקה. / 23 ריחו  
 וכו': יעקב (בר' כז:כז). בא עיף: עשו (שם כה: כט). / 26 יום הבא: וכו': על פי מל' ג:יט.  
 28 דופי: החרוז לקוי כאן; והשווה כיו"ב להלן פיוט ט' 9, 19. / 30 שקד וכו': שיעור הטור: שקד  
 יעקב ('חלק') להכריע את עשו כי היזיד לבבו. / 32 תכף: מיהר עשו. / 34 חלק: נטל חלק.

<יַעֲקֹב> חֵלֶק הָעוֹלָם הַזֶּה וְהָעוֹלָם הַבָּא  
יָרַע קְדוּשִׁים כּוֹלֵם וּבְנֵי הָעוֹלָם הַבָּא  
קְדוּשִׁים יִקְדִּישׁוּ וְנַעֲרָץ בְּסוּד קְדוּשִׁים רַבָּה קְדוּשָׁה

וכולם

ביאור:

36 נערץ וכו': תה' פט:ח.

8. ויהי כי זקן יצחק (בר' כז:א)

אֲמַנְסִי מַעֲמִיד בֶּן רֶשַׁע אוֹ תַלְמִיד רֶשַׁע לִפְנֵי / בְּסוּף כוהות [עֵינִי]  
וְיִהְיֶה כִּי זָקֵן יִצְחָק וְתִכְהִינָה עֵינָיו  
גִּהֵץ לְהִנְחִילוֹ מִנְתִּי / דִּיבֵר עֲשֵׂה [...] בְּתִי  
וַיֵּאמֶר הִנֵּה נָא זָקְנִתִי

5 הַבְּרָכָה לְהִיּוֹת לְאוֹתֶיךָ / וְקַח תְּלִיד וְקִשְׁתָּךְ לְחִילֶיךָ  
וְעֲתָה שָׂא נָא כִּלְיֶיךָ

<כִּילֶיךָ> יָהִיר קַח וְלֶךְ צִיד לְהַמְשִׁךְ  
שָׂא נָא כְּאֶמֶר לוֹ עֵינָיו הִיחֲשֵׁךְ  
פֹּשֵׁעַ רָאָה מִבְּרָכָה יוֹצֵר אוֹר וּבוֹרָא חוֹשֶׁךְ קְדוּשָׁה

10 זָכָה נִבְּוָה עָלֶיךָ הוֹחֵק / חוֹסֵן בְּרָכָה כִּי הִיא לְמוֹבְהָק  
וְרִבְקָה שׁוֹמֵרָה בְּדָבָר יִצְחָק

טַעַם חֲזוֹן עֲלֵי אָמֹר / יוֹפִי בְּרָכָה הוּא לֶךְ שְׁמוֹר  
וְרִבְקָה אֶמְרָה אֶל לֵךְ יִצְחָק בְּנָה לְאִמֹּךְ

כִּי הַבְּרָכָה לֶךְ לְהַעֲמִיד רְחוּמִים / לְהַג בְּלִי דַעַת לְלוֹקִים זְעוּמִים  
15 הַבִּינָה לִי צִיד יִצְחָק וְעֲשֵׂה לִי מַטְעָמִים

ביאור:

הַפְּסוּקִים מְבַרְכִּים כִּי: א עד כז: יג. 1 אֲמַנְסִי: זולאי (לתולדות הפיוט, עמ' קנט) השלים: אֲנִים אֲסִי.  
מַעֲמִיד וכו': על פי פסיקתא דר"כ ג (מהר"י בובר כג ע"א) כל המעמיד בן רשע או תלמיד רשע סוף  
שְׁעֵנָיו כְּהוֹת. 3 / גַּחֵץ: שִׁמְח (גם לעיל, פיוט ט' 7, ט' 3). מִנְתִּי: את הברכה שהייתה מיועדת לר' דיבֵר.  
אֲחֵרִי הַתִּיבָה כְּתֹב הַסּוּפֵר אוֹת אֶלֶף וְסִימָן בְּנִקּוּדָה כְּנִרָא לְמַחִיקָה. 5 / לְהִיּוֹת: מִיּוֹעֵד לְהִיּוֹת.  
וְהֵם דְּבָרֵי יִצְחָק לְעֶשׂוֹ. לְחִילֶיךָ: לְהַחֲזוֹק בָּהֶם. 7 / לְהַמְשִׁךְ: לְמַשׁוֹךְ אֵלָיךְ. לְצוּר. 8 / שָׂא נָא וכו':  
שִׁיעוּרוֹ: כְּשֶׁאֵמֶר לוֹ יִצְחָק 'שָׂא נָא כִּלְיֶיךָ' הַחֲשִׁיךְ אֶת עֵינָיו. 9 פּוֹשֵׁעַ וכו': שִׁיעוּרוֹ כְּנִרָא: הַקִּבְ"ה  
'(יוֹצֵר אוֹר וּבוֹרָא חוֹשֶׁךְ) רָאָה אֶת עֶשׂוֹ (פּוֹשֵׁעַ) שֶׁלֹּא יִתְבָּרֵךְ (וְשֶׁלֹּא כִּי צִיחָק שְׁעֵנָיו הוֹכֹר  
בְּסִטְרוֹם). 10 / זָכָה: רִבְקָה. נִבְּוָה וכו': שְׂרָתָה עָלֶיךָ רוּחַ נִבְּוָה לְהַבִּין (בר"ר סז: ט). חוֹסֵן וכו': כִּי  
הַבְּרָכָה הַחֲזוּקָה מִיּוֹעֵד לְצִדִּיק הַמֵּאִיר וּמְבַהֵק. 12 / טַעַם וכו': דְּבָרֵי רִבְקָה: דִּיבֵר שֶׁל נִבְּוָה נִאֲמַר  
לִי, וְהִיא שֶׁהַבְּרָכָה הִיפָּה שְׁמוּרָה לָךְ. 14 רְחוּמִים: יְלָדִים אֲהוּבִים, כֹּלֵי אֶת יִשְׂרָאֵל. לְהַג בְּלִי דַעַת



מַטְעָמִים <מַטְעָמִים> כְּטַעְמֵיהֶם זָמִים  
 רִיחַ, כְּכַבֹּדֵי יְהוָה מִיּוֹפִים  
 וְאֶבְרַכְךָ בְּבִרְכַּת זֶרֶק כְּפִיפִים <קְדוּשָׁה>

מֵאַחַר לֶךְ לְהַבִּיא שְׁנֵי גְדִיִּים לִי / נוֹעַם מְטַעַמִּים [...] מְנַהֵג שְׁהִיָּה לִי  
וְעַתָּה בְּנֵי שְׁמַע בְּקוֹלִי 20

סְפוּדָה הָיָה לָךְ [...] / עָלֶיךָ לָתֵת בְּרִפְת רְצוֹן  
לָךְ נָא אֶל הַצֹּאן

פִּתְבֵּג [ ... .. ] / [ ... .. ]  
וְהַבֹּאֶתָה לֹא-כִידָּךְ וְאֶכְלָל בְּעֵבֹרֶךְ אֶשְׂרָךְ יִכְרַכְךָ

25 יְבָרְכֶךָּ וְנֹרָא יוֹשֵׁב תְּהִילוֹת  
 ס' [...] וּשְׁמֵי מַעְלוֹת  
 בְּכָל הַבְּרֻכּוֹת הַמַּעְלוֹת <קדוש>

קול קול יעקב בָּהּ [...] / ראו אירא פֶּן ייחר זַעמו  
ויאמר יעקב אל רבקה אמו

30 ש[... ..]אפו בי / שימעתו אמו לא תירא בני אוהבי  
אולי ימ>שני> אבי

תִּשְׁמַע [ע] גַּם בְּרוּךְ יְהוָה מְרִיבוֹנִי / תִּמְדִּי נִיגְלָה בְּאָזְנִי  
וּתְאִמַּר לוֹ אִמּוֹ עֲלִי קַלְלֶתָּ בְּנִי

בג'י חֲבֵר יִהְיֶה לְקָהֶל קְדוּשִׁים  
 35 זֶה אֵלֵי יִגְבִּירוּ כְּגִיבּוֹר בְּפָרְשִׁים  
 קְדוֹשׁ נַעֲרָץ בְּסוּד קְדוּשִׁים <קדוש>

וכולם

ביאור:

וכו': בלי דעת דבר (יצחק) אל עשו (ללוקח דיעומים) ואמר לו 'הביאה לי ציד' וכו' / 19 מאח: בעל האחר / 21 עליך לתת: לתת עליך. כדי שתתברך. / 28 כה: השלמת הטור הזה היתה רשמה  
הכל הגיון, אבל נקרעה משם. ראו אחר: כמו: ירוא: השלם דברי יצחק אל רבקה.  
30 שימעת: השמעתה / 31 אולי וכו': לא תירא שמא ימוש אותך (או): אפילו ימוש אותך  
אבין. / 32 תשמע וכו': המשך דברי רבקה: תשמע את הקב"ה מסכים לברכת יצחק ואומר גם  
ברוך יהיה. והוא נרמז גם להלן בפסוק 9. ט' / 9 ולא מצאתי לזה מקור אלא בדברי מדרש לקח טוב  
לפסוק: גם ברוך יהיה. דה"ל שכינה אמרה גם ברוך יהיה. תמיד וכו': באופן קבוע. / 35 יגבירו:  
יחזקו. / 36 נעצר וכו': דה"ל פט:

9. ויתן לך האלהים (בר' כז:כח)

אוסם הרום וְאוֹצְרוֹת גְּבוּהִים / בִּרְכַּת עֶשֶׂר יְרֵא אֱלֹהִים  
וְיִתֵּן לְךָ הָאֱלֹהִים

גְּבִיר הָיָה לְאַחִיד הַנִּינְאָמִים / דֵּת אִם תְּקִים אַן ... מְרֹמִים  
יַעֲבֹדוּךָ עַמ־ים > וְיִשְׁתַּחֲוּ > לְךָ לְאֵמִים

5 הַבִּרְכָּה אֲשֶׁר מִשְׁמֵי שָׁמַיִם / וְיַעֲזֶדָה לְרֹאשׁוֹ כְּהוֹחֵק  
וְיִהְיֶה כְּאֶשֶׁר > כְּלָה > יִצְחָק

יִצְחָק > יִפִּי בִּרְכַּת צֶן מִמְזֶרֶח וְזֶרֶח כְּאוֹר  
סֶמָה לְיַעֲקֹב וְלִזְעֻעַ תּוֹרָה אוֹר  
פֶּן גַּם כְּרוֹךְ יִהְיֶה יוֹצֵר אוֹר > קְדוֹשׁ >

10 זֶד אֲבִי וְעוֹמִים / חֲבֹשׁוֹ נִמְרֹד כְּדִי שְׂיִקְבֹּל בְּרַכָּה תְּמִים  
וְיַעֲשֶׂה גַם הַגּוֹאֵל > מְטַעֲמִים

טָעַן סַעֲוִידָה וְאֵתָה / יַחַד הָיִיתָ לוֹ מַחֲיִיתָה  
וְיֵאמֶר לוֹ יִצְחָק > אֶבְיוֹ > מְכִי > אֵתָה

כְּשָׁמַע הַבִּרְכָּה לְיַעֲקֹב מִמַּעַלָּה / לִיבּוֹ תֵּהָא וְאֵימָא עֲלִיו נִפְלָה  
15 וְיִחַבֵּד יִצְחָק > חֶן > דָּהָה > גְּדוּלָּה

חֶן > דָּהָה > גְּדוּלָּה > כְּעִבּוֹר יִימוֹן בְּרַכָּה  
רְגֵז בְּלִי יִרְשָׁה פֶטוֹר מִבְּרַכָּה  
> קְדוֹשׁ > הוֹדָה לְשׁוֹכֵן דְּכָה >

מִקַּל מַעֲדָנֵי עוֹלָם הֵיכִיא / נּוֹעַם הַבִּרְכָּה לְקֹחַ וְגַם כְּרוֹךְ יִהְיֶה הִילְבִּיב  
20 כִּישׁ > מַעַל > עֶשְׂו > אֶתָּה > דְּכָרִי > אֲבִיו

ביאור:

נדפס על ידי מ' זולאי, הפיוט בא"י, עמ' קסג. הפסוקים מבר' כז:כח עד כז:לו. הפייטן ייסד שתיים שתיים מחרוזות על פסוקים לר' ר'ל. 1 אוסם הרום: ננוי ארץ. בירכת עשר: אולי: עושר הברכה המיועדת לירא השמים יתן לך ה'. וזולאי שיער 'ברכות עשר', כרמז לעשר הברכות שביתן לך (פדר"א לב). 3 הנינאמים: הנקראים בשמותיהם. 5 הברכה וכו': שיעור הטור: כאשר הוחקה לראשו של יעקב הברכה שנועדה לו מן השמים (השווה בר"ר סז:ב: ...שמעיקר העולם חרוצות לו). 7 יצחק וכו': שיעור הטורים: את ברכת אברהם (צץ ממזרח וכו') — יש' מא:ב: והוא נדרש על אברהם) שם יצחק ליעקב וזרעו כתורה המאירה. 9 פץ וכו': והקב"ה (יוצר אור) הסכים לברכה ואמר גם ברוך יהיה, והוא הנרמז לעיל פיוט 8, ט' 32. עיין שם. 10 חבשו נמרוד: עיכב אותו נמרוד בדרך, כדי שיעקב יספיק לבצע מעשיו; ואין לזה לכאורה יסוד במקורות שלפנינו. וירועה הדרשה שלפיה נימרוד נהרג בידי עשיו (בר"ר סה: טז). ובבר"ר סז:ב: מלאך היה מחיר צידו של עשו לאותה המטרה. 12 טען: עמס. יחד וכו': הלשון קשה; אולי ר"ל: כולה (יחד) היתה ליצחק מחייה נפש. ומלת 'לו' תלויה בין השורות. 14 כשמע וכו': כאשר שמע יצחק מן השמים שהברכה מיועדת ליעקב; עיין לעיל פיוט 8, ט' 32. 16 בעבור וכו': משום זימון הברכה וכוונתו לברך את עשו. 17 רגז: נבהל. בלי יורשה: שלא יירש את הברכה. פטור מברכה: עשו שלא היה ראוי לברכה. 18 לשוכן דכה: לקב"ה (יש' נז: טו). 19 מכל מעדני וכו': השווה בר"ר סז:ב: ואוכל מכל — מכל מה שנברא בששת ימי בראשית וכו' מכל טוב שהוא מתוקן לעתיד לבוא. הילבִיב: כך דיבר יצחק דברים נלבבים. והחריזה לקויה כאן, והשווה גם לעיל פיוט 7, ט' 28.

סמחיני ואל תעציבי / עטריני בברכתך חביבי  
ברכני גם ואני אבי

פושיע ברכה לך למה / צדיק היא לו ולקחה בחוקמה  
ויאמר ב'א' <א'חיד' במירמה

25 במ'רמה <נ'טל ברכתו ירושה  
יעקב אשר אהיבו נערץ בקדושה  
ס'רפים נותנים קדושה לק'דוש>

קרא בקול עצב ומר לעקוב / רש העולם הזה עימי ועולם הבא הוא לו נקוב  
ויאמר הכי ק'רא <ש'מו' יעקב

30 ש'כטיו אם יעברו על חוק יגבר חילך / ש'מע אתה איתרתה, מה אעשה לך  
ויעזן יצ'חק <וי'אמר> ל'עשו' הן ג'כיר' שמתיו' לך

תמיד יראת רבוני / תינתי לו אורריך ארור במעני  
ולך אפוא מה אע'שה <בני

35 ב'ג' <י' חניטיו יפרו ויפוצו  
זאת מאירת עיניים ירשו וישרצו  
ק'דושים את אלהי ישראל יעריצו ק'דוש>

וכולם

ביאור:

21 סמחיני וכו': כל המחרוזת הזאת כתובה בין השיטין, והם דברי עשיו לאביו. / 23 פושיע וכו': תשובת יצחק לעשו. צדיק היא לו: הברכה שייכת לצדיק. / 26 נערץ בקדושה: הקב"ה. / 28 לעקוב: לרמות את יצחק בבכיו. רש: ירש (יעקב). / 30 שבטיו: דברי הפיוס של יצחק לעשיו. / 32 תמיד וכו': הלשון לקויה כאן, ואולי הושמטה איוו מלה, ואפשר לפרש כמו: ביראת ה'. תינתי לו: אמרתי לו אורריך ארור וכו'. במעני: בדיבורי, ולפיכך איני יכול לקללו; והוא על פי בר"ר. / 34: ג. בא לקללו אמר לו הקב"ה: הזהר שאם את מקללו לנפשך את מקלל, דאמרת אורריך ארור. / 34 בני: יעקב. חניטיו: ילדיו. / 35 זאת וכו': את התורה (תה' יט:ט).

10. ויצא יעקב (בר' כח:י)

ואומן ברכות לרוב משופע הוסב / בהון אשר ניתן לו בניו [...]  
[ויצא יעקב מבאר שבע]

[...] / [...] ושללו וכל אשר עמו גימש  
ויפגע במ'קום וי'ל'ן <ש'ם ב'י' ב'א' השמש

ביאור:

הפסוקים מבר' כח:י עד כח: כא. 1 ואומן ברכות: ברכות נאמנות. / 3 גימש: כסף; ונראה רומז  
לנאמר בבר"ר סט: ד שקיפל הקב"ה ארץ ישראל כפינקס ונתנה תחת ראשו של יעקב. / 5 חמישה

- 5 המִשָּׁה כְּעִתּוֹת עֵשׁ לוֹ אֱלֹהֵי עוֹלָם / וְיָדַע מֵאֲבָנִים אֲשֶׁר סָם [...] לָם  
וַיַּחֲלוּם וְהָגְדָה סוֹלָם
- סוֹלָם זָכִיל וּמְחֻזָּק אֶל הַנְּאוֹר  
לָקָר [...] כִּמְה יֵאוֹר  
פְּעֻנִיחַ לוֹ יָמִין אוֹר <קְדוּשָׁה>
- 10 זָךְ וּמֵאֲשֶׁר [...] / חֵייל לַחֲיִיל [...] לֵוִי  
וְהִיגָה יֵי נָצָב <עֲלִי  
טָפִיד יִסְגוּ כְּכּוֹכְבֵי שָׁמַי עֶרֶן / יִרְשׁוּ (צָ)כִי הָאֶרֶץ  
וְהִיָּה זֶרְעָךְ כְּעֵפֶר> הָאֶרֶץ  
כְּחוֹתֶם עַל לֵב שְׁמִתִּיךְ / לִרְאֵשׁ עֲטֹרַת שְׁתִּיד  
15 הִנֵּה אֲנִי <עֵמֶךְ> וּשְׁמִרְתִּיךְ  
וּשְׁמִרְתִּיךְ <בְּצֵרַת יָגוֹן יָעָה  
בְּעֵת יָעֵץ לְרִדּוֹף אֶחָרִיד אַח מִמֶּךָ לְהַפְרָעָה  
נָם לוֹ דָּר שְׁכָעָה <קְדוּשָׁה>  
מוֹחֶקֶק הוּא בְּכִיסָא דְּמוֹתוֹ / נָם הַמְלָאךְ לְמַלְאָכִים רְדוּ חַזוּ מִרְאֵית דְּמוֹתוֹ וּמִחֻוִּתוֹ  
20 וַיִּקֵּץ יַעֲקֹב <קָב> מִשְׁנָתוֹ  
סוֹנָא אוֹתָךְ לֹא יִבְדָּה / עֵימָךְ אֲנִכִּי וְלֹא תִתְבַּהֵּה  
וַיִּרְא וַיֹּאמֶר <מֶה> נִגְוָרָא <הִמָּקוֹם> הַזֶּה  
פְּרִיסַת אֲבָנִים כְּנַעֲשׁוּ אֲבָן / צַהַל כִּי צִלָּם תִּדִּיק זֹאת הָאֲבָן  
וַיִּשְׁכֵּם יַעֲקֹב <בְּבִקְרָה> וַיִּקְחָ <אֶת> הָאֲבָן  
25 יַעֲקֹב גָּחַקַק בְּמִרְוֵי מַעְלָה  
וַיְדוֹדוּ לָקָרוּ מִרְאֵיתוֹ בְּתַהֲלִיָּה  
נִתְּנוּ שְׂכָר לְמִלְךָ נוֹרָא עֲלִילָה <קְדוּשָׁה>  
קְדוּשׁ מִכָּל מְקוֹמוֹת בְּחֹר בְּאֵרִיאַל / רָשָׁם חֲלָקוּ יַעֲקֹב וּנְחַלְתּוּ יִשְׂרָאֵל  
וַיִּקְרָא שֵׁם הִמָּקוֹם <הָהוּא> בֵּית אֵל  
30 שְׂדֵי אִם אוֹתִי יִשְׁמֹר / שְׂאִירִי וּכְסוּתִי יִתֵּן נְעִימִי [...]  
וַיִּדְרַע יַעֲקֹב <נִדְרָה> לֵאמֹר

ביאור:

כְּעִתּוֹת: אינִי יודֵעַ לפרֵשׁ ואִפְשֶׁר שֶׁהִפְעִינוּחַ לֹא נִכּוֹן. וְיָדַע מֵאֲבָנִים וכו': וּמִמָּה שֶׁנִּתְאָחֲדוּ הָאֲבָנִים  
יָדַע יַעֲקֹב שֶׁהוּא עֲתִיד לְהִתְבַּרֵּךְ (בְּר"ר סח: יא.) / 12 צָבִי הָאֶרֶץ: אֶת אֶרֶץ הַצִּבִּי / 14 כְּחוֹתֶם וכו':  
עַל פִּי שֶׁהָיָה חֹסֶד / 15 הִנֵּה: בְּמִקְרָא: וְהִנֵּה / 19 מוֹחֶקֶק הוּא: יַעֲקֹב, שְׂאִיקוֹנִין שְׁלוֹ חֻקּוֹ בְּכִסָּא  
הַכְּבוֹד (בְּר"ר סח: יב). נָם הַמְלָאךְ: כִּי אִמְרוּ הַמְּלָאכִים זֶה אֵל זֶה, שֶׁהֵיוּ יוֹרְדִים וְעוֹלִים וְרוֹאִים  
דְּמוֹתוֹ שֶׁל יַעֲקֹב כְּאִן וְכִכָּן. וּמִחֻוִּתוֹ: וּמִרְאֵיתוֹ / 21 סוֹנָא: דְּבִרֵי הַקְּבָה"ה לִיעֲקֹב / 23 פְּרִיסַת אֲבָנִים:  
הָאֲבָנִים הַרְבוֹת שֶׁפִּרְסָם. כְּנַעֲשׁוּ: כֹּאשֶׁר נַעֲשׂוּ אֲבָן אַחַת. צַהַל: שִׂמְחָה. כִּי וכו': כִּי הִבִּין שֶׁאֲבָן זֹאת  
עֲתִידָה לְהִדָּק אֶת הַצִּלָּם שֶׁכְּנֻבֹאֵת דִּנְיָאֵל (דנ' ב: לז), וְהוּא עַל פִּי הַנֶּאֱמָר בְּתַנְחוּמָא בּוֹבֵר, תּוֹלְדוֹת, כ  
(ע"א) וּמִקְבִּילוֹת / 26 יְדוֹדוֹן: הַמְּלָאכִים. סְקֵרוּ: רֵאוּ / 28 בְּאֵרִיאַל: בִּירוּשָׁלַיִם / 30 שְׂדֵי וכו':  
דְּבִרֵי הַנֶּדֶר שֶׁל יַעֲקֹב. שְׂאִירִי וּכְסוּתִי: לֶחֶם לֵאכּוֹל וּבִגְד לְלַבּוֹשׁ. וְהַלְשׁוֹן עַל פִּי שְׂמִי כֹא יֵי /

תכונת מעשר ישרי וטובי / תינה עשר אַעשרנו לך אוהבי  
ושבתי בשׁ>לום< אל בית אבי

א>בי< חזות לי דרךך גם יעקב  
זומנו ומה יקרו [...] אלהי יעקב  
קדושים דהרת זה יקרא בשם יעקב ק>דוש< 35

וכלם

ביאור:

32 תכונת מעשר: כך בכתב היד, ונ"ל שצ"ל תכונת מעשי ישרי וטובי, כל רכושי שארכוש ביושר.  
אבל אפשר לפרש גם כן: את מתכונת המעשר שאתן ביושר. ובכה"י מנוקד "ישרי" כשי"ן קמוצה.  
תינה: כך אמר יעקב, / 34 יעקב: ואות ביי"ת של מלת "יעקב" תלויה בין השיטין. / 36 דהרת:  
המולת תפארת. זה יקרא וכו': כינוי לישראל, על פי יש' מד:ה.

11. וירא יי כי שנאה לאה (בר' כט:לא)

אמנם להרחיקה מכתם פלאה / בכנים וכןות אותה להתליאה  
ויקרא יי <בי> שׁ>נואה< לאה

געת לך ובכת שלא לשעיר להיחבן / דרשתה לחלק פניה להלבן  
[נתהר לאה ותלד בן ותקרא] שׁ>מה< ראובן

5 היא משבע עקרות [...] / והיפתחתה רחמה כשיועה לך רבונני  
ותהר עו>ד< ות>לד< בן ות>אמר< ב>י> שׁמע יי

יי ופי ארבע אימהות ויעד והצדיק  
סדורים [...] היו לצדיק  
פרי טוב להפריח כי אור זרוע לצדיק ק>דוש<

10 זאת [...] מורשה להורישי / חזת בהיחגט מילד שלישי

ביאור:

הפסוקים מבר' כט:לא עד שם:לה. 1 מכתם: מחטא. פלאה: איני יודע לפרש. להתליאה: אולי  
להכביר עליה עול בנים ובנות שלא תחטא, והוא לפי זה מלשון תלאה. אבל לא מצאתי לזה מקור.  
ואפשר שהפיענוח אינו נכון. / 3 געת: נעתה בכבי. שלא וכו': שלא תינתן לעשו לאשה, כפי  
שהיתה מיועדת, והוא על פי דרשת חז"ל בבר"ר עא: ב ובהרבה מקבילות. דרשתה: נעתרת לה.  
לחלק: שתינתן ליעקב. פניה להלבן: כנויאה: להצהיל פניה בשמחה, והוא הפך ממשמע הצירוף  
כלשון חז"ל. / 5 היא וכו': אף היא היתה מנויה עם שבע העקרות שנפקדו: על פי פסיקתא דרב  
כהנא, כ (קמא ע"א): שבע עקרות הן טרה ורבקה ורחל ולאה וכו'. והיפתחתה: כמו: ופתחת.  
כשיועה: כשהתפללה אליך. / 7 ויעד: קבע. / 9 אור זרוע וכו': תה' צט:יא. / 10 חזת: ראתה לאה.

וְתִהְיֶה עוֹד וְתִלְדְּךָ בְּךָ וְתִאמְרֶךָ עֲתָהּ [הַפְּעַם] יִלְוֶהָ אִישִׁי

טַעֲנָה יֶלֶד רַבִּיעִי הָיִיתָ לְקָדוֹשׁ יי' / יָחַד [.....] כִּי [...] כְּהַמוֹנֵי  
וְתִהְיֶה עוֹד וְתִלְדְּךָ בְּךָ וְתִאמְרֶךָ הַפְּעַם אֶוְדָהָ אֶת יי'

— — — — —

ביאור:

בהיחנט: בהיולד. / 11 עתה: במקרא נוסף: הפעם; ואולי היה רשום בין השיטין. אלי אישי:  
במקרא: אישי אלי. / 12 טענה: נשאה.

## נספח ב

מערכת היוצר (לפרשת בלק) לדוסא  
(לעיל, עמ' 454 ואילך)

מערכת היוצר של ר' דוסא לבלק חסרה לנו המקדמה. להלן ניתנת המקדמה  
שלו לפרשת שלח לך, על פי כ"י ט"ז H17/1. היוצר לבלק מובא אף הוא על  
פי כ"י זה (המצדר, שני גופי היוצר והמרבע). השלמתו ניתנת על פי המשך כתב  
היד השמור באוכספורד, כ"י 2712/4.

(מקדמה לשלח לך)

מקדמה

אָקדים במשיכת רוחשים	אָת הכל
בְּדֵל לְהַבְדִּיל עִם קְדוּשִׁים	
גְּלוּיִים יְדוּעִים וְלֹכֵן מִתְאַנְשִׁים	
דּוּרוֹת קֶדֶם וּמִנִּין נִדְרָשִׁים	
הַמְרַגְלִים הָיוּ נִקְלָמִים וּבוּשִׁים	5
וְקָלֵב וּבֵן נֹון אֶרְנָן יוֹרָשִׁים	
זוֹרְחִים נוֹגִהִים יָחַד נִפְגָּשִׁים	
חֻקִּיקִים חוֹקִרִים וְזֹאת דּוֹרָשִׁים	
טְכוּסִים כְּנוֹאֵם כּוֹלֵם אָנְשִׁים	
יּוֹדִיעוּ כְבוֹד קוֹדֵשׁ הַקֶּדֶשִׁים	10
קִצֵּת וְתִקְרְבוּן אֵלֵי בְּקִידוּשִׁים	
לְאֹמֵר נִשְׁלַחָה אָנְשִׁים שְׁלַח לָךְ אָנְשִׁים	ק<דוש>

ביאור:

1 את הכל: דברי הפייטן: אקדים דברי שירתי. במשיכת רוחשים: למשון לבם של ישראל  
העומדים בתפילה ('רוחשים'). 2 בדל וכו': כדי להפריש על ידי כך את ישראל מאומות העולם.  
3 גלויים וכו': ישראל גלויים וידועים בשמירת המצוות. מתאנשים: נחשבים אנשים (השווה גם ט'  
(9) 4 דורות קדם: כבר מימות קדם כך. ומנין נדרשים: לפיכך נדרש מניינם, כלומר לפיכך נפקדו.  
ורומז לפרשות הראשונות של חומש במדבר. 7 יחד נפגשים: מאוחדים בורחתם ובציונם.  
8 חקיקים חוקרים: לומדים את דברי התורה הנחקקים. וזאת: ואת התורה (כינוי לתורה על פי  
צירופים כגון 'וזאת התורה' וכו'). 9 טכוסים: מפוארים. נואם וכו': כמה שנאמר עליהם 'כולם  
אנשים' במדבר יג: 10 קודש וכו': הקב"ה. 11 כעת: כמו: כאשר. ותקרבו אל: דב' א: כב.  
בקידושים: בדברים ישרים ונכונים. 12 נשלחה אנשים: שם. כלומר — הואיל וביקשתם  
לשלוח מלאכים — הסכים הקב"ה לבקשה. והעניין מובא במדרשים. הקשר בין ט' 11 ל-12  
מעורפל.

מערכת היוצר לבלק

(מצדר)

וַיְהִי הַכֹּל כַּמֶּאֱמָר	מַעֲתִיק הָרִים גּוֹאֲלִי וַיּוֹצֵרִי
	נִוְרָא וְאִיוֹם שְׁמוֹ כְּהַאדִירִי
	סוּמְכִי וּמִכְחִיד צוֹרְרִי
	עוֹזִי וּמַעֲזוּי מְגִנִּי וְסֹתְרִי
5	פּוֹדִי וּמַצִּילִי אֱלֹהֵי עוֹזְרִי
	צִדְקִי וְהַפֶּךְ חֲשָׁכִי לַמְּאֹרִי
	קִיטָל שׁוֹטְנִי, כֵּן בַּעֲוִרִי.
	רָאָה רְאִיתִי מַפְלָתוֹ כְּסִבְרִי
	שָׁכַן רַחֲמֵי רְשָׁעִים אֶכְזֹרִי
10	תּוֹחַלֶּת בָּלֶק נִזְכָּה מִשְׁבְּרִי
	בְּרִאוֹתָם אֶת כָּל אֲשֶׁר עָשָׂה יִשְׂרָאֵל לְאֶמְרִי <ק>דוּשׁ<

(גוף יוצר)

וַיֵּרָא בָּלֶק	אִישׁ אֶכְזֹרִי / כַּמַּעֲשֶׂה שַׁעֲשֶׂה עוֹזְרִי
	יִשְׂרָאֵל לְאֶמְרִי
וַיִּגֵּר	בַּמֶּאֱדָר מִלִּפְנֵי אֵל / דָּרַשׁ לְבַקֵּר וּלְהַשְׁאֵל
	מִפְנֵי בְנֵי יִשְׂרָאֵל
5	וַיֵּאמֶר 'הִטִּילוּ שְׁלוֹם' לְהִנָּהִיא / וּבָלֶק יַעֲזֹץ לְהַכְמִיּהִי
	מֶלֶךְ לְמוֹאֵב בְּעֵת הַהִיא
	הָיָה חֵיבֵר לְהַשְׁתַּלַּח
	חֲתוּתָיו בּוֹ יִשׁוּלַח
	אֶל בָּלַעַם בֶּן בְּעוֹר וַיִּשְׁלַח <ק>דוּשׁ<
10	וַיִּשְׁלַח זִדְיָהִם בְּמַכְלוּלִי / חֲשׂוּקִים עָלוּ בְּגִבּוּלִי

ביאור:

מצדר

1 מעתיק הרים: כינוי לקב"ה (איו"ב ט:ה). 7 בן בעורי: את בלעם. 8 בסברי: בראייתי. 9 רחמי רשעים וכו': משי' יב:י. 10 משברי: בזכות ה' שהוא תקוותי.

יוצר א

1 עוזרי: הקב"ה. 2 ישראל: בשביל ישראל. 3 לבקר ולהשאל: לטכס עצה. 4 5 ויאמר: בלק. הטילו שלום: עשו שלום ביניהם. והוא על פי המדרש בתנחומא בלק ג ובהרכבה מקבילות שלפיו מואב ומדין נתחברו למרות העוינות שביניהם במעשה בלעם נגד ישראל. להנהיא: לגרום נהי ונהייה לישראל. יעץ להכמיהי: כמו: שיעץ להכמיהי, במאמר מוסגר. ור"ל לגרום לי סבל וכמיהה. 7 ההיא: הוסף: בעת ההיא. להשתלח: שתישלח שליחותם. 8 דתותיו: דבריו אל בלעם, מצוותו אליו. 10 וישלח: אלה דברי בלק אל בלעם. זדיהם: הרשעים הללו. כלומר:



והוא יושב ממולי	
ועתה	טרדם מעלי להנאר / יתבוננו כי אשר נשאר ואשר תאור יואר
וילכו	כמרים בהעלק / להתבונן תשובת נחלק ויזכרו אליו דברי בלק
15	בלק ובלעם להגמר וישנאל מהם להשמר ויתרוש רע ויאמר לקדוש >
20	ויאמר מומו להודיעם / נשף אם יודיעני מושיעם וישבו שרי מואב עם בלעם
	ויבא שר השרים בהקדימך / עוז מיכאל תמימך מי האנשים האלה עמך
	ויאמר בלעם פנוים מגבולי / צעדו מבלק לשאלי מלך מואב שלח אלי
25	אלי טורה נא ואל תתאנה שמתי לך מקום אם תענה כסף וזהב הנה קדוש >
	הנה העם קרואים דרשתי/רצים אולי אוכל הורשתי להלחם בו וגרשתי
30	ויאמר אלהים שוב אל תקללהו / שמא תתכוש מפודיהו כי כרוך הוא
	ויקם בלעם תמיה מנוצרכם / תשובו לכם לארצכם כי מאן יי לתתי להלוך עמכם עמכם אֵללים ותתפס

ביאור:

ישראל. במכלולי: במיטב ארצו. מלשון כלילת יופי. חשוקים: תאבים וחמדנים. / 12 טרדם: גרשם. להנאר: לנער אותם, לחעב אותם (איכה ב: 1). יתבוננו: יבינו, יווכחו לדעת. כי אשר נשאר: לשון קשה. ואולי ר"ל: כי גם הנוהר מהם לפליטה — אם תאור אותו יואר. / 14 כמרים: זקני מואב, כמרים לעבודה זרה. בהעלק: בחימה בוערת. מלשון עלוקה במשלי ל: טו, שפירושה חכמים לעניין גיהנם. להתבונן וכו': לראות מה יענה להם בלעם ('נחלק', שעשה מחלוקת עם הקב"ה). / 16 בלק וכו': כל זה אירע כדי לגרום לאבדנם של בלק ובלעם ('להגמר'). / 19 מומו להודיעם: עם שהוא מגלה להם רשעותו, כי חפץ הוא לילך עמהם. נשף: בליה. מושיעם: ה' / 21 שר השרים: נ"א. אבל לא מצאתי לזה מקור במדרשות. והעניין נרמז גם ביורצ השני להלן ט' 21. בתנחומא ג' וישב יז מואב שמיכאל עמד על דרכו של בלעם לשטנו. בהקדימך: פניית הפייטן אל הקב"ה: בהקדימך רפואה לפורענות. / 23 פנוים מגבולי: כנראה: זרים, שאינם שייכים לתחומי. צעדו: באו. לשאלי: לבקש ממני. והניקוד בלחץ החרוז. / 25 תתאנה: תחפש תואנה לחמוק. / 26 מקום: שכו, כבוד. / 28 קרואים: המזומנים ובאים עלי. דרשתי: אותו אני מבקש ממך. רצים: הנה הם מתקרבים במהירות. הורשתי: להשמיד אותו בעזרתך. / 30 מפודיהו: מן האל המושיעו. / 32 מנוצרכם: דברי הפייטן אל קהלו: מדברי ה'. תשובו: דברי בלעם אל שלוחי בלק. / 34 עמכם:

ועמהם אל נוצר חסד לאִלִּים  
מתוקים מדבֿש וְנוֹפֶת צופים ק<דוש>

# אחר

אויב לשפול ולחפור / בקנאתו מדק ככפור  
וירא בֶּלֶק בֶּן צפור

גיאותרו בעת יקנא / דיבר 'העם הנה'  
ויגֶר מואב מפני

הוא היה מצויין / ומריבה היתה בין מואב ומדין 5  
ויאמר מואב אֵל זקני מדין

מדין דוחפו מעולם  
דוקרו בתרב לשכלם  
ובלעם שכלם ברצון ק<דוש>

זהורים מידו להושיעם / חש בֶּלֶק לגדעם 10  
וישלח מלאכים אֵל בלעם

'טרודים הם בהבהילי / יתא לדחותם ממולי'  
ועתה לכה נא אנה לי

כראותם מטע מושאב / ללכת באהב, בתאב, 15  
ויִלְכוּ זקני מואב

מואב וּמְדִין נתעצו  
ויחדיו לאל ניאצו  
וישאל העריצו לק<דוש>

מלך מואב להזעִיפו / נאק מחרון אפו 20  
ויאמר אליהם לינו פה

ביאור:

וכו': המשך דברי בלעם. / 26 מתוקים: וכו'. תה' יט:יא. וכנראה ר"ל: וחסדי ה' מתוקים מדבש וכו'.

## יוצר ב

1. לשפול: להשפיל. ולחפור: ולבייש. מדק ככפור: איני יודע להלוס. אולי רומז למדרש שנתגלה בגניזה (י' מאן, הקריאה בתורה, ב, עמ' פט): וירא בלק וכו' שהיה רואה את ישראל יושבין בנחת וכו' והמן יורד עליהם וכו' היה רוצה לחבלם. והצירוף ע"פ שמ' טז:יד. / גיאותרו: גאותו. בעת יקנא: כאשר קינא בגאותו. / 5 הוא: בלק. לפי שנאמר 'ובלק... מלך למואב בעת ההיא' (במ' כב:ד). ומריבה וכו': ר"ל: ואף על פי שמריבה היתה וכו'. והוא על פי המדרש הנרמז גם ביוצר הראשון, ט' / 10 זהורים: את ישראל. מידו: מיד בלק. ור"ל שהקב"ה גלגל את העניינים מראש כך שישראל יושעו מן הפורענות. לגדעם: לעקור את ישראל. / 12 טרודים: דברי בלק אל שליחיו: שוקדים הם להבהילני. יתא: יבוא נא בלעם. / 14 מטע מושאב: כינוי לישראל: מטע רווי מים, השואב ממעיני הישועה. ללכת: הוסף: הסכימו ללכת. ורומז שוב לדרשה שנזכרת בט' / 19 מלך וכו': כדי להכעיס את מלך מואב ולהקניטו, ואולי כדי לעוררו לשלוח אליו שליחים נכבדים יותר.

- שְׁדָה אֲדוֹם בְּהַרְשִׁיעִים / עַל בֶּן בְּמִלְאָךְ הוֹשִׁיעַם  
וַיָּבֹא אֱלֹהִים אֶל בָּלְעָם
- פְּרוּצִים מֵעַם כְּמָהִים / צָדְקוֹ יַחַד מִגְבִּיָּהִים  
וַיֹּאמֶר בָּלְעָם אֶל הָאֱלֹהִים
- 25 הָאֱלֹהִים שֵׁם דְּרָךְ  
סוֹדְרֵי כֶּם עֲרָךְ  
הַהוֹלְכִים בְּיוֹשֶׁר דְּרָךְ <קדוש>
- קְדוּשִׁים כֶּם לְרֹצָה / רֵץ בֶּן צָפוֹר לְיוֹעֲצִי  
הִנֵּה הָעַם הַיּוֹצֵא
- 30 שׁוֹרֵשׁ יַחֲדִידִים לְהַמְלֶךְ / שֶׁת לוֹ מוֹלֶךְ  
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֶל בָּלְעָם לֹא תִלָּךְ
- תִּלָּךְ בְּדִרְכֵי שָׁקֶר / תִּתְפַּשׁ בַּחֲבִלֵי דוֹקֶר  
וַיָּקָם בָּלְעָם בְּבוֹקֶר
- 35 בְּבוֹקֶר אֲוֹדָה אֶת יְיָ  
וַיִּכְעֹרֶב אֶבְרָהָם אֶת יְיָ  
כִּי אֶהְיֶה יְיָ <קדוש>
- מִרְבַּע
- דְּוָרְשִׁי מֵאֲמָרִי  
וְיוֹעֲצִי דְכָרִי  
קָח בֶּן צָפוֹרִי  
אֶת כָּל אֲשֶׁר עָשָׂה לְאֲמָרִי
- 5 אֶת כָּל אֲשֶׁר עָשָׂה / בָּאוֹת רָם וְנֹשֵׂא  
גַם לְבוֹ הַכְּעִיסָה / דִּיכּוּאוֹ לְכֹז וְלִמְשָׁשָׁה

ביאור: ולא מצאתי לזה מקור. 21 שדה אדום: לפי שחטאו בגבול אדום. והכוונה למסופר לפני הפרשה בכמדבר כ: יד ואילך ובמכת הנחשים (שם כא: ד ואילך). ולכל העניין הזה לא מצאתי מקור. על בן וכו': לפיכך לא הושיעם בעצמו אלא על ידי מלאך. והוא העניין הנזכר גם בפיוט הקודם ט' 21 / 23 פרוצים: כנראה המשך העניין של ט' 21: אפילו פושעי ישראל נמצאו צדיקים לפני המקום וראויים לישועה. מגביהים: כנראה: מרוממים לאל. 25 האלהים וכו': שיעור הטורים כנראה: הקב"ה שם נתיבה לבריות. וההולכים בדרך ישרה סודרים בה ערך תפילתם. ור"ל: ופושעים ייכשלו בה. 28 קדושים: את ישראל. בם: במעשיו. לרצה: לזכות. והוא חוזר לרעיון המובא גם לעיל ט' 10. ליועצי: ליועצים. והצורה המשונה של הריבוי שכיחה למדי בפייטנות המזרחית המאוחרת, אולי בהשפעת הארמית. 30 שורש יחידים: כינוי לישראל שהם זרע האבות. להמלך: להעלותם לגדולה. שת לו: יעץ לו, ציווה עליו. מולך: הקב"ה. 32 תלך: כנראה כמו: אם תלך. בחבלי דוקר: בחבלים דוקרניים, כלומר: תיקלע לצרות קשות.

#### המרבץ

נדפס על ידי ע' פליישר, היוצר המרבץ, עמ' כב סימן 18. 1 דורשי וכו': כנראה ציטוט ישיר של דברי בלק: 'אתם דורשי דבריי וכו' כך דיבר בלק בן צפור בספרו את כל אשר עשה ישראל לאמורי. ואפשר שהוא כמו: אל דורשי מאמר ויועצי דבר דיבר בן צפור וכו'. והצורה 'דברי' ו'מאמרי' בלחץ החרוז. 5 באות: במופתים. רם ונשא: הקב"ה. והוא נושא המשפט. 6 לכו: כמו: את לכו.

- המלאכים הלכו / וקסמים משכו  
זאת חתכו / חסידים יתברכו
- טרופים בעיניהם / יצעו להשמדיהם  
כשמעו דבריהם / לא תלך עמהם
- מואב ומדן לפסוד / נאמו לחסוד  
סגורים הבסוד / על עמך יערימו סוד
- פץ בן בעור לשאפה / צרח מגניפה  
קוראי אותו לסיפה / ראש הפסגה הנשקפה
- שורש מואב ועמון ובניהם / שדי תנקים מהם  
תשיב גמול להם / יי כמעשה ידיהם

#### סילוק

- אמצא שארית אום ברוכה / בין הגוים היא מושלכה  
גולה מממלכה לממלכה / דחופה הדופה כסדום ההפוכה  
ומ[...]ה ואין בסמיכה / וזלתך מרוקם על כל ברכה  
תשבו אויבים אותה להפכה / טרופה עד מתי תהי דרוכה  
יורדה לעמקי מצולה מושלכה / כראות אויביה אותה מבורכה
- להפוך לה הקללה לברכה / מאמינים בך שומרי ארובה  
סופרי העת והזמן לסמכה / עד מתי יתן למו ארכה  
פנה אילימו ברחמיך / צקון לחשם מוסרך  
קדוש בכל יום נקדישך / ראה אויביך ומשנאיך
- שוכנים בתוך חצירך / תקיף השקיף ממעוניך  
וברך עמך מקדישיך

כזה מזה מקבלים

ביאור:

הכעיסה: כמו הכעיס. דיכואו: הכנעתו (של האמורי). 7 / משכו: נטלו אתם. 8 / זאת חתכו: החלטה זו החליטו, אבל לא עלתה בידיהם. 9 / טרופים בעיניהם: כמו: הטרופים ממראה עיניהם, כלומר המואבים. להשמדיהם: להשמיר את החסידים. שבת' 8 / 10 / כשמעו: אבל כששמע ה' מה כוונתם אסר על בלעם לילך עמהם. 11 / לפסוד: להשחית לעצמם. נאמו: דיברו זה אל זה. לחסוד: לתעב, לקלל, מלשון 'חסד הוא' (וי' כ:ז). 12 / סגורים: נחבאים במחתרת. הבסוד: כאילו בסוד. על עמך וכו': תהי פגוד. 14 / פץ: דיבר, ביקש. בן בעור: בלעם. לשאפה: להשמיר את ישראל (מלשון 'כי שאפני אנש' בתהלים נוב ועוד). צרח: אבל הוא עצמו צרח בהנגפו. 15 / קוראי אותו: המזמינים אותו. לסיפה: להיהרג בחרב (כמ' לא:ח). ראש וכו': אל המקום שביקש לקלל משם את ישראל (שם כא:כ). 17 / תשיב וכו': איכה ג:סד.

#### הסילוק

1 / אום ברוכה: ישראל. הדופה: המלה מצטרפת כנראה לאלפבית. כי אות ה"א חסרה ממנו. או שמא נפל טור מן השיר. 3 / ואין בסמיכה: ולכאורה אי אפשר לסמכה עור. 4 / דרוכה: רמוסה. 5 / מושלכה: מלת החרוז הזאת כבר שימשה לעיל בסוף ט' 1. כראות: כמו: לכשיראו. 6 / מאמינים בך: יאמינו בך. שומרי ארובה: ישראל המקיימים את התורה ('ארובה' — איוב יא:ט). 7 / לסמכה: לידע אימתי וכו' לתמיכת ה'. עד מתי וכו': עד מתי יארך עליהם השיעבוד. 8 / צקון: וכו' על פי יש' כו:טז: צקון לחש מוסרך למו. ור"ל: הם מתפללים אליך בייסור אותם.

## אופן

ל&gt;חן ימינך

אֲרָאִים תִּמְהוּ מְרֹב כְּבוֹדוֹ  
וּבְרָאוֹתָם אֵיבֹ עוֹמֵד לְנִגְדּוֹ לְהַכְחִידוֹ  
בְּכֶן בְּרוּךְ שֵׁם כְּבוֹדוֹ  
כִּי גִבֹר עָלֵינוּ חֲסִדוֹ

- 5 יַעֲזֹן בְּלֶקֶת לְהַעֲכִירִי  
הוּא שֶׁלַח לְבֶן בַּעֲוִירִי  
אֶסְפֶּה וְזָהָב לַחַת לַעֲזֹכְרִי  
שִׁדְיִי אֱלֹהֵי אָבִי בַּעֲזָרִי  
עָלִיו נֶאֱמַר בְּכֶתֶב סִפְרִי  
10 אֶל יִתְהַלֵּל עֲשִׂיר בַּעֲשָׂרִי  
לַפְקוֹד עָלָיו שְׂבֵט מוֹסְרִי  
אֲוִרִי נִגְהַ וְהַעֲהִיר מֵאוֹרִי  
דָּקָר בְּלַעַם בְּחֶרֶב עוֹזְרִי  
קָרָא לְהַפּוֹךְ חֲשָׁכִי לְמֵאוֹרִי  
15 יְמִינְךָ יְיָ נֹאדָרִי  
יְהִי נְקוֹם מֵעֲזָרִי  
כְּמוֹ עֲשֵׂה וְשִׂיחַל לְאֵמוֹרִי  
כְּאוֹפֵן וְכְרוֹב בְּמִישׁוֹרִי

וחיות

(מאורה)

מִמְקוֹמוֹ דִּבְרוּ יִפְיֶסָה  
וְעָלִינוּ יְחוּסָה  
שׁוֹנָא וְאוֹיֵב לְמִשְׁפָּה  
אֲוִימֶץ אֶת כָּל אֲשֶׁר עָשָׂה

ביאור:

האופן

1 אראלים: מלאכים / 2 איבו: את בלעם / 3 בכן וכו': הלשון קצרה. והפייטן נראה מבליע את סיפור התשועה / 4 כי גבר וכו': תהי קי:ב. / 5 להעכירי: מלשון עוכר ישראל (מ"א יח:יז) / 6 לבן בעורי: לבלעם. / 7 וכסף וכו': כלומר: שלח אל בלעם דברים — וגם כסף וזהב לתת לו. / 10 אל יתהלל וכו': יר:ט.כב. ו'בעשרי' במקום 'בעשרי' לצורך החרוז. / 11 לפקוד וכו': להענישו. ואף כאן 'מוסרי' במקום 'מוסר'. / 12 והצהיר: מלשון צהרים. האיר באור גדול. / 13 דקר: וכו': שיעור הטור: הקב"ה ('עוזרי') דקר את בלעם בחרב. / 15 ימינך וכו': שמ' טו:ו. / 17 כמו עשה וכו': במ' כב:ב. / 18 כאופן וכרוב וכו': קשה לעמוד על הקשר שבין טור זה לשלפניו.

המאורה והאהבה

1 ממקומו וכו': שיעורו: ולואי ופייסנו דבר ה' ממקומו. / 3 שונא וכו': כנראה כמו: יתן שונא ואויב למשיסה. / 4 אומץ וכו': אולי כמו: את כל אומץ אשר עשה. כלי את כל הגבורה שהראה

ככ>תוב> וירא בלק בן צפור (במ' כב: א) ונ>אמר> עמי זכר נא מה יעץ בלק  
מלך מואב ומה ענה אותו בלעם בן בעור מן השטים עד הגלגל למען דעת  
צדקות יי (מי' ו:ה) ונ>אמר> לעושה <אורים גדולים וכו'> (תה' קלו:ו)

ב>רוך יוצר המאורות<

(אהבה)

הַמְּאֻרֹת הַיָּרֵקִים הַנִּהְיִיר בַּחִיבָה  
וְהָאִיר לְעַמּוֹ בְּאַהֲבָה  
סֹמֵךְ הַפֶּךְ מִחֶשֶׁבָה  
אֶת הַקְּלָלָה לֹא אָבָה

5

ככ>תוב> ולא אבה יי אלהיך לשמוע אל בלעם (דב' כג: ו) ונ>אמר> ולא אביתי  
לשמוע אל בלעם ויברך ברוך אתכם ואציל אתכם מידו (יהושע כד: י) ונ>אמר>  
מה אהבתי תורתך (תה' קיט:צז)

ב>רוך הבוחר בעמו ישראל<

(זולת)

וְהָיָה שְׁאֵרִית / תּוֹחַלַת יַעֲקֹב וְלָדָם  
תְּמִימִים כֹּלָם יָקָר כְּבוֹדָם  
שְׂתִים כָּטָל עָלֵי עֶשֶׂב לְהַפְרִידָם  
וְלֹא יִחַל לִבְנֵי אָדָם

תְּרוֹם יֶדֶךְ / רְצוּי מְאֹשֶׁר יְהוֹתָנוּ  
רַבְבוֹתֶיךָ מְאֹדִים לֹא יִחַתּוּ  
קִלְעֹתִים מִלְּפָנֶיךָ וְכֵלָם מֵתוּ  
וְכָל אוֹיְבֶיךָ יִכְרֹתוּ

5

וְהָיָה כִּי־וְהָיָה / צִידְקָתִי הוֹרִידֶךָ  
צִעֲרֶיךָ יִרְבּוּ כְּרוֹחַב דִּירֶיךָ  
פֶּאֶר עוֹזְךָ כְּתוֹךְ מִשְׁרֶיךָ  
וְהִרְסָתִי כָּל מִכְצָרֶיךָ

10

ביאור:

בבלק יראה באויבים ובשונאים להשמידם. / 5 המאורות וכו': כמו: את דרך המאורות האיר  
באהבה. / 7 סומך: כינוי לקב"ה. / 8 את הקללה וכו': על פי המקרא שבסמוך.

הזולת

מיוסד על ההפטרטה במכיה ה: וואילך, עם פתיחות וסיימות הבאות על פי רוב מאותם הפסוקים.  
1 והיה וכו': ה' יהיה תוחלת לשארית יעקב. ולדם: המלה יורדת לטור הבא: ילדיהם תמימים כולם  
וכבודם ייקר. / 3 שתיים: נתתי אותם. להפרידם: להכדיל בינם לבין אומות העולם. / 5 תרום ידך:  
מיכה ו:ח, הפייטן דילג על פסוק ז, שאף הוא תחילתו ב'והיה שארית'. רצוי: כינוי פנייה אל  
ישראל. מאשר יהותתו: מאשר ירשיעו כנגדך (תה' סב:ד). / 9 צידקתי הוריד: זכרתי לך זכות  
אבותיך. / 10 דיריך: בדירתך הרחבה. / 11 פאר וכו': כדי לפאר עוצמתך בשדותיך (מישריך).

וְעִשִּׂיתִי / סָחִי וּמָאוֹס לְאֲשֶׁר יִתְגַּלְעוּ  
שָׁכַר בְּלָעַם וְכוּ הוֹבִלְעוּ  
עוֹד כֵּן אֶהְרָסֵם וְיִתְעוּ  
אֶת הַגּוֹיִם אֲשֶׁר לֹא שָׁמְעוּ

15

‘שָׁמְעוּ נָא / נְבִיאִים’ נוֹעַם מִלּוּלֶיךָ  
‘נִשְׁתַּחֲוּ אֲשֶׁר כָּא לְקַלְלֶךָ  
מוֹסְדֵי הַהָרִים בְּהִקְהִילֶךָ  
וְתִשְׁמַעְנָה הַגְּבָעוֹת קוֹלֶךָ’

20

שָׁמְעוּ הָרִים / לְאוֹמֵר נֹכַח  
לְאֲשֶׁר גְּבוּלוֹ מִמֶּנּוּ נִשְׁכַּח  
כִּי רִיב לִי עִם עַמּוֹ הַמְּשֻׁכָּח  
וְעַם יִשְׂרָאֵל יִתְּוָכַח

עָמִי מָה עִשִּׂיתִי / יוֹם נִרְאִיתִי בְּטוֹבִי  
נִרְתִּי שׁוֹנָאִי וְאוֹיְבִי  
טְהוֹרִים, כֹּלֶכֶם פִּשְׁעֵתֶם בִּי  
וּמָה הִלֵּאתִיךָ עֲנֵה בִי

25

כִּי הִעֲלִיתִיךָ / חֵבֶר לְדוֹרְשֵׁי קִיּוּיִם  
חֲנֻתִיךָ בְּעֶבְרֶם בְּיָם  
זֶה הָעֵדִיתִיךָ מַעֲדִים  
אֶת מֹשֶׁה אֶהְרֹן וּמֹרֶם

30

עָמִי זָכוֹר נָא / וְעוֹד בְּלֶק בְּגִנְיִי  
וְאֵין לוֹ תְּשׁוּעָה מִקֶּדְמוֹנִי  
הוּא עֲנֵה מִשְׁמִי עֲנִי  
לְמַעַן דַּעַת צִדְקוֹתַי

35

בְּמָה אֶקְדֵּם / דּוֹדִי בַתְּחִנָּה  
וְאֶשְׁפּוֹךְ לִפְנֵי חֲנִינָה

ביאור:

מלשון (מִישׁוֹר) // 12 והרסתי וכו': הפייטן סיים בסוף פסוק י', ולא בסוף פסוק ט שבו החל.  
13 ועשיתי: מיכה ה'יד. הפייטן דילג על שלושה פסוקים (י"א-יג) שראשיתם בדברי פורענות  
(‘והכרת’, ‘והכרת’, ‘ונשתתי’). האקרוסטיכון האפלביתי בסטרופה הזאת משוכל: ססע במקום  
עסס. לאשר יתגלעו: לאויבים שיריבו אתך // 14 וכו הובלעו: ונפלו בפח שטמנו // 17 שמעו נא:  
מיכה ו: א. שמעו וכו': שיעור הטור: כך הוא מילולך. דיבורך. הנעים: שמעו נא נביאים. ר'נביאים'  
כאן כינוי לישראל, שכני נביאים הם. // 18 נשיתם: שכחתם. אשר בא וכו': את בלעם. והוא עניין  
הפסוק הבא במקרא: עמי זכר נא מה יעץ בלק וכו' // 19 מוסדי וכו': כך דיברת בהקדילך על  
ישראל לעדות את ההרים ואת הגבעות. והוא על פי לשון המקרא. // 21 לאומר נוכח: למדבר  
נכוחה. כלומר לה' // 22 לאשר וכו': לישראל ששכחו את הגבול שגבלה להם התורה. // 26 יריתי:  
הרגתי. // 27 טהורים: כינוי פנייה אל ישראל. // 29 חבר לדורשי קיוויים: יחד עם המבקשים הגשמת  
תקוותם, והם הנוכחים בטור המסיים את המחרוזת: משה אהרן ומרים. // 31 העדיתך וכו':  
קישטתיך בקישוטיהם. // 33 וועוד: מה שהועיד. // 34 ואין לו וכו': כנראה: ולא היתה לו תשועה  
והצלחה בימי קדם. // 35 משמי ענני: מה שהוריתי לו מן השמים לומר. // 37 דודי: את ה'.

גמול ישיב לכל תאנה בעגלים בני שנה	40
הירצה / באלפי חיבושי בריקבות נחלי קדשי אתן בכורי עז מקדשי פרי בטני חטאת נפשי	
הגיד לך אדם / איה אלהיך אשר תעשה בהודיך אם עשות משפט אביוניך ואהבת חסד והצנע לכת עם אלהיך	45

ביאור:

39 גמול וכו': הלא הוא משלם שכר לכל מעשה. / 40 בעגלים וכו': כנראה בתמיהה, כמו במקרא. האם בקרבנות אקדמנו? / 41 חיבושי: נ"ל מלשון 'אסרו חג בעבותים', כלומר: באלפי קרבנות. / 42 קדשי: גם כן לשון קרבנות. / 43 אתן: כמו: האתן. עוז מקדשי: תמורת מקדשי שחרב. / 44 פרי וכו': או האתן פרי בטני וכו'. / 45 איה: המלה תמוהה במקום הזה. / 46 בהודיך: במעשים טובים שלך. / 47 אם: כמו: כי אם, כלשון הכתוב.



## מפתח הביבליוגרפיה

- אברמסון, ש', קרובות לחתן  
ש' אברמסון, 'קרובות לחתן', תרכ"ז, טו, (תשי"ד),  
50-62.
- אורבך, א"א, ערוגת הכושם  
א"א אורבך (מהדיר), ספר ערוגת הכושם לרבינו  
אברהם בר' עזריאל זצ"ל, א-ד, ירושלים תרצ"ט-  
תשכ"ג.
- אורמן, ג', הוידוי  
G. Ormann, *Die Sündenbekenntniss des Ver-  
söhnungstages*, Frankfurt a. Main, 1934.
- אלבוגן, י"מ, עיוני קליר  
I. Elbogen, *Kalir Studien, HUCA*, IV (1927),  
405-431.
- אלבוגן, י"מ, עיונים  
I. Elbogen, *Studien zur Geschichte des jü-  
dischen Gottesdienstes*, Berlin 1907.
- אלבוגן-היינמן, התפילה  
י"מ אלבוגן, התפילה בישראל בהתפתחותה  
ההיסטורית, ערך והשלים יוסף היינמן, תל  
אביב תשל"ב.
- אלוני, נ', ספר האגרון  
נ' אלוני (מהדיר), האגרון מאת רב סעדיה גאון,  
ירושלים תשכ"ט.
- אליצור, ש', אלעזר בירבי קליר  
ש' אליצור, פיוטי אלעזר בירבי קליר ויחסם  
ליצירתו של אלעזר בירבי קליר, דיס', ירושלים  
תשמ"א (בשכפול).
- אליצור, ש', רמיזות לסדרים  
ש' אליצור, 'רמיזות לסדרים ארץ ישראלים  
בגופי יוצר לפרשות בבכיות', מחקרי ירושלים  
בספרות עברית, א (תשמ"א), 221-225.
- אליצור, ש', הקדושתא הקלירית  
ש' אליצור, 'על מיקומו ומבנהו של הקיקלר בקדושתא  
הקלירית', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ג  
(תשמ"ג), 140-155.
- באומשטארק, א', הספרות  
הנוצרית  
Anton Baumstark, *Die christlichen Litera-  
turen des Orients*, I, Leipzig 1911.
- בן-חיים, ז', עברית נוסח שומרון  
ז' בן-חיים, עברית וארמית נוסח שומרון, כרך  
שלישי, ספר שני: קול רנה ותפילה, ירושלים תשכ"ז.
- אסף, ש', מסדר התפילה  
ש' אסף, 'מסדר התפילה בארץ ישראל', ספר  
דינבורג, ירושלים תשל"ט, 116-131.
- בראדי, ח', יהודה הלוי  
ח' בראדי, דיואן יהודה בן שמואל הלוי, ג-ד,  
ברלין תרע"א-תר"ץ.
- בראדי, ח', רב האיי גאון  
ח' בראדי, 'פיוטים ושירי תהלה מרב האיי  
גאון', ידיעות המכון, ג (תרצ"ג), עמ' ח-סג.

- בראדי-אלברכט, שער השיר  
בראדי, ח'-ווינר, מ', מבחר  
השירה העברית  
ברנשטיין, ש', משה אבן עזרא  
ברנשטיין, ש', פיוטי המצדד  
גויטיין, ש"ד, הישוב בא"י  
גויטיין, ש"ד, חברה יס-תיכונת  
גויטיין, ש"ד, סדרי חינוך  
גולדשמידט, ד', מחזור לימים  
הנוראים  
גולדשמידט, ד', מחזור לסוכות  
גולדשמידט, ד', מחקרי תפילה  
ופיוט  
גינצבורג, ל', גאוניקה  
גינצבורג, ל', גנזי שכטר, ב  
דויד, י', שירי אמתי  
דויד, י', שירי זכדיה  
דוידסון, י', גנזי שכטר, ג  
דוידסון, י', מחזור ינאי  
דוידסון, י', סדר חיבור ברכות  
הברמן, א"מ, אפרים מבוא  
הברמן, א"מ, אפרים מרגנסבורג  
ח' בראדי-ק' אלברכט, שער השיר, לונדון 1906.  
ח' בראדי ומ' ווינר, מבחר השירה העברית,  
לייפציג תרפ"ב.  
ש' ברנשטיין (מהדיר), משה אבן עזרא, שירי  
הקדש, ירושלים תשי"ז.  
ש' ברנשטיין, 'פיוטי המצדד של יוסף אלברדאני',  
ספר היובל לכבוד פרופסור א' מארכס, ניו-יורק  
תש"ג, 141-154.  
ש"ד גויטיין, היישוב בארץ ישראל בראשית  
האיסלאם ובתקופת הצלבנים לאור כתבי  
הגניזה, ירושלים תש"מ.  
S.D. Goitein, *A Mediterranean Society*, I-III,  
Berkeley & Los Angeles, 1967-1978.  
ש"ד גויטיין, סדרי חינוך מתקופת הגאונים עד  
בית הרמב"ם, ירושלים תשכ"ב.  
ד' גולדשמידט, מחזור לימים הנוראים לפי  
מנהגי בני אשכנז לפי ענפיהם, א-ב, ירושלים  
תש"ל.  
ד' גולדשמידט, מחזור לסוכות, שמיני עצרת  
ושמחת תורה, ירושלים תשמ"א.  
ד' גולדשמידט, מחקרי תפילה ופיוט, ירושלים  
תשל"ט.  
Louis Ginzberg, *Geonica*, I-II, New York  
1968.  
ל' גינצברג, גנזי שעכטער, ספר ב, קטעים  
מכתבי הגאונים מן הגניזה שבמצרים, ניוארק  
תרפ"ט.  
י' דויד (מהדיר), שירי אמתי, ירושלים תשל"ד.  
י' דויד (מהדיר), שירי זכדיה, ירושלים תשל"ב.  
י' דאווידזון, גנזי שעכטער, ספר ג, פיוטים  
ושירים מן הגניזה שבמצרים, ניוארק תרפ"ח.  
I. Davidson, *Maḥzor Yannai*, New York  
1919.  
I. Davidson, *The Seder Ḥibbur Berakot*,  
*JQR*, NS, 21 (1930/31), 241-279.  
א"מ הברמן (מהדיר), 'פיוטי רבי אפרים ב"ר  
יעקב מבוא', ידיעות המכון, ז (תשי"ח),  
217-296.  
א"מ הברמן (מהדיר), 'פיוטי רבינו אפרים ב"ר  
יצחק מרגנסבורק', ידיעות המכון, ד (תחר"ץ),  
עמ' קכא-קצה.

- הברמן, א"מ, ברוך ממגנצא  
הברמן, א"מ, ברכות מעין שלוש  
הברמן, א"מ, ספר קרובה  
הברמן, א"מ, עתרת רננים  
הברמן, א"מ, שמעון בר יצחק  
הברמן, א"מ, תולדות הפיוט  
היינמן, י', פיוטי התרגום  
היינמן, י', התפילה בתקופת התנאים  
הרושובסקי, ב', החרוז העברי  
ואלנשטיין, מ', פיוטים מן הגניזה  
וידר, ש', פיוטים לימות החול  
וייס, מ"צ, שמואל יזכה  
וינברגר, י"ל, פיוטי יוון  
זולאי, מ', ארץ ישראל ועליית רגלים  
זולאי, מ', בין כתלי המכון  
זולאי, מ', בקורת מרקוס  
זולאי, מ', האסכולה הפייטנית  
זולאי, מ', הערות לפיוטי קליר  
זולאי, מ', הפיוט בארץ ישראל  
זולאי, מ', יהודה בר הלל
- א"מ הברמן (מהדיר), 'פיוטי רבינו ברוך בר שמואל ממגנצא', ידיעות המכון, ו (תש"ו), עמ' מט-קס.  
א"מ הברמן, 'ברכות מעין שלוש ומעין ארבע', ידיעות המכון, ה (תרצ"ט), עמ' מה-קה.  
א"מ הברמן (מהדיר), 'ספר קרובה', ידיעות המכון, ג (תרצ"ז), עמ' צב-קלב.  
א"מ הברמן, עתרת רננים, ירושלים תשכ"ז.  
א"מ הברמן (מהדיר), פיוטי שמעון בר יצחק, ברלין-ירושלים תחר"ץ.  
א"מ הברמן, תולדות הפיוט והשירה, א-ב, רמת-גן, 1970-1972.  
י' היינמן, 'שרידים מיצירתם הפיוטית של המתורגמנים הקדומים', הספרות, ד (תשל"ג), 375-362.  
י' היינמן, התפילה בתקופת התנאים והאמוראים, ירושלים תשכ"ד.  
ב' הרושובסקי, 'השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט ועד ימינו', הספרות, ב (תשל"א), 721-749.  
M. Wallenstein, *Some Unpublished Piyyutim from the Cairo Genizah*, Manchester 1956.  
ש' ודר, 'פיוטים לימות החול', גנזי קויפמן, א, בודפשט תש"ט, 81-92.  
מ"צ ווייס, 'מפיוטי ר' שמואל יזכה', הצופה לחכמת ישראל, ח (תרפ"ד), 154-202.  
י"ל וינברגר, אנתולוגיה של פיוטי יוון, אנאטוליה והבלקנים, סינסינטי תשל"ו.  
מ' זולאי, 'ארץ ישראל ועליית רגלים בפיוטי ר' פינחס', ירושלים ד (תש"ג), עמ' נא-פא.  
מ' זולאי, 'בין כתלי המכון לחקר השירה העברית', עלי עין, מנחת דברים לשלמה זלמן שוקן, ירושלים תש"ח-תשי"ב, 83-124.  
מ' זולאי, ביקורת על: 'גנזי שירה ופיוט' לי' מרקוס, קרית ספר, י (תרצ"ג/תרצ"ד), 480-484.  
מ' זולאי, האסכולה הפייטנית של רב סעדיה גאון, ירושלים תשכ"ד.  
מ' זולאי, 'הערות לפיוטי קליר', גנזי קויפמן, א, בודפשט תש"ט, 36-41.  
מ' זולאי, 'לתולדות הפיוט בארץ ישראל', ידיעות המכון, ה (תרצ"ט), קז-קפ.  
מ' זולאי, 'ר' יהודה הלוי שאינו ר' יהודה הלוי', ארץ ישראל, ד (תשט"ז), 138-141.

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| מ' זולאי, מ' יוצרות לימות החול, כבץ על יד, ג (יג), ירושלים תרצ"ט, עמ' א-יג.   | מ' זולאי, מ' יוצרות לימות החול      |
| מ' זולאי, מ' יוצרות אבן אביתור (תש"ט), 243-253.   | מ' זולאי, מ' יוצרות אבן אביתור      |
| מ' זולאי, מ' מחקרי ניני, ידיעות המכון, ב (תרצ"ו), עמ' ריג-שצא.  | מ' זולאי, מ' מחקרי ניני             |
| מ' זולאי, מ' מערכות תלתא דפורענותא ולשבעא דנחמתא, סיני, כז (תש"י), עמ' קצד-רטז.   | מ' זולאי, מ' מערכות                 |
| מ' זולאי, מ' מקור וחיקוי בפיט', סיני, כה (תש"ט), עמ' לב-נב.   | מ' זולאי, מ' מקור וחיקוי            |
| מ' זולאי, מ' נוספות לפיטוי ניני, מזכרת עמנואל, לכבוד אברהם חיים לעץ, בודפשט תש"ז, 147-157.  | מ' זולאי, מ' נוספות לפיטוי ניני     |
| מ' זולאי, מ' פיוטים חדשים לר' חדותא, תרביץ, כב (תשי"א), 28-42.  | מ' זולאי, מ' פיוטי חדותא            |
| מ' זולאי, פיוטי ניני, ברלין תחר"ץ.  | מ' זולאי, מ' פיוטי ניני             |
| M. Zulay, <i>Zur Liturgie der babylonischen Juden</i> , Stuttgart 1933.   | מ' זולאי, מ' פיוטים בבליים          |
| מ' זולאי, מ' פיוטים לזכר מאורעות שונים, ידיעות המכון, ד (תרצ"ג), עמ' קנא-קפג.   | מ' זולאי, מ' פיוטים למאורעות        |
| מ' זולאי, מ' קוריוזים מפיוטי הגניזה, סיני, יז (תש"ה), עמ' רפו-שד.   | מ' זולאי, מ' קוריוזים בפיטוי הגניזה |
| M. Zulay; <i>Eine Hanukka Qeroba von Pinehas hak-Koken</i> , <i>Mitteilungen des Forschungsinstitut für hebräische Dichtung</i> , Berlin 1933, 150-174. | מ' זולאי, מ' קרובת חנוכה            |
| מ' זולאי, מ' רבם של הפייטנים, התקופה, כח (תרצ"ו), 378-387.  | מ' זולאי, מ' רבם של הפייטנים        |
| י' יהלום (מהדיר), פיוטי שמעון בירבי מגס, ירושלים (בדפוס).   | י' יהלום, י' שמעון בירבי מגס        |
| דב ירדן (מהדיר), שירי הקדש לרבי יהודה הלוי, א-ג, ירושלים תשל"ח-תשמ"ב.   | ירדן, דב, יהודה הלוי                |
| דב ירדן (מהדיר), שירי הקדש לרבי שלמה אבן גבירול, א-ב, ירושלים תשל"א-תשל"ג.  | ירדן, דב, שלמה אבן גבירול           |
| י' לוי (מהדיר), שירי הקדוש של אברהם אבן עזרא, א-ב, ירושלים תשל"ו-תשמ"מ.   | לוי, י', אברהם אבן עזרא             |
| J. Mann, <i>The Jews in Egypt and in Palestine, under the Fatimid Caliphs</i> , I-II, Oxford 1920-1922.   | מאן, י', היהודים במצרים             |
| J. Mann, <i>The Bible as Read and Preached in the Old Synagogue</i> , I-II, Cincinnati 1940-1966.   | מאן, י', הקריאה במקרא               |

J. Mann, Genizah Fragments of the Palestinian Order of Service, *HUCA*, 2 (1925), 269–388.

J. Mann, *Texts and Studies in Jewish History and Literature*, I, Cincinnati 1931.

א' מירסקי, פיוטי יוסי בן יוסי, ירושלים תשל"ז.  
א' מירסקי, 'גדרי הפיוט של הפייטנים עלומי השם', פרקים, א, ירושלים תשכ"ז, 109–113.  
א' מרמרשטיין, 'קידוש ירחים דרבי פינחס', הצפה לחכמת ישראל, ה (תרפ"א), 225–255; ו (תרפ"ב), 46–57.

י' מרקוס, גנזי שירה ופיוט, ניו-יורק תרצ"ג.  
Dag Norberg, *Introduction a l'étude de la versification Latine médiévale*, Stockholm 1958.  
י' דוידזון, שמחה אסף, יששכר יואל (מהדירים), סידור רב סעדיה גאון<sup>2</sup>, ירושלים תשכ"ג.  
דן פגיס, חידוש ומסורת בשירת החול, ירושלים תשל"ו.

דן פגיס (מהדיר), שירי לוי אבן אלתבאן, ירושלים תשכ"ח.

דן פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו, ירושלים תש"ל.

ע' פליישר, 'בחינות בעליית החרוז בשירה העברית הקדומה', מחקרי ירושלים בספרות עברית, א, ירושלים תשמ"א, 226–238.

ע' פליישר, 'לפתרון של כמה בעיות יסוד במבנה הקדושתא הקלאסית', ספר הזכרון לחנוך ילון, ירושלים תשל"ד, 444–470.

ע' פליישר, ביקורת על 'שירי הקודש של אברהם אבן עזרא', מהד' י' לוין, א, קרית ספר, נא (תשל"ו) 664–675.

ע' פליישר, בקורת על S.M. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, Oxford 1974, קרית ספר, נא (תשל"ו), 258–267.

ע' פליישר, 'עיונים בדרכי השקילה של שירת הקודש הקדומה', הספרות, חוב' 24, 'נואר 1977, 70–83.

ע' פליישר, 'עיונים באופי הפרוזודי של אחדים ממרכיבי הקדושתא', הספרות, ג (תשל"ב), 568–585.

ע' פליישר, 'בחינות בשלבי התפתחותו של גוף היוצר', *HUCA*, נא (1981), עמ' כט–עח.

מאן, י' קטעי הגניזה

מאן, י', תעודות ומחקרים

מירסקי, א', פיוטי יוסי בן יוסי  
מירסקי, א', גדרי פיוט

מרמרשטיין, א', קידושי ירחים

מרקוס, י', גנזי שירה ופיוט  
נורנברג, דאג, מבוא לשירה הרומית  
סידור רס"ג

פגיס, דן, חידוש ומסורת

פגיס, דן, לוי אבן אלתבאן

פגיס, דן, שירת החול

פליישר, ע', בחינות בעליית החרוז

פליישר, ע', בעיות יסוד בקדושתא

פליישר, ע', בקורת ראב"ע

פליישר, ע', בקורת שטרן

פליישר, ע', דרכי השקילה

פליישר, ע', האופי הפרוזודי

פליישר, ע', היוצר המרבע

- פליישר, ע', היוצר הספרדי  
 ע' פליישר, 'חידושי האסכולה הפייטנית הספרדית  
 בפיוטי היוצר', הספרות, ד (תשל"ג), 334–354.  
 פליישר, ע', היסודות  
 המקהלתיים  
 ע' פליישר, 'עיונים בהשפעת היסודות המקהלתיים  
 על עיצובם והתפתחותם של סוגי הפיוט', יובל,  
 ג, ירושלים 1974, עמ' יח–מח.  
 פליישר, ע', העיצוב התבניתי  
 של סוגי הפיוט הקדום, 'תרכיץ', לט (תשל"ל),  
 248–267.  
 פליישר, ע', הפורס על שמע  
 תרכיץ, מא (תשל"ב), 133–144.  
 פליישר, ע', התפקיד הליטורגי  
 של סוגי הפיוט הקדום, 'תרכיץ', מ (תשל"א),  
 42–63.  
 פליישר, ע', חדותא בירבי  
 אברהם  
 ע' פליישר, 'חדותא בירבי אברהם — ראשון  
 לפייטני איטליה?', איטליה, ב (תשמ"א), עמ'  
 ז–כט.  
 פליישר, ע', חדשות בנושא  
 המשמרות  
 ע' פליישר, 'חדשות בנושא המשמרות בפיוטים',  
 ספר דב סדן, ירושלים תשל"ז, 256–284.  
 פליישר, ע', חקרי שירה  
 (תשל"ל), 19–38.  
 פליישר, ע', יניי חזן  
 ע' פליישר, 'פיוט ליניי חזן על משמרות  
 הכהנים', סיני, סד (תשכ"ט), עמ' קעו–קפד.  
 פליישר, ע', יצחק בר לוי, א  
 ספר חיים שירמן, ירושלים תשל"ל, 285–318.  
 פליישר, ע', יצחק בר לוי, ב  
 לוי (אבן מר שאול), 'מחקרי לשון מוגשים  
 לזאב בן-חיים, ירושלים תשמ"ג, 425–450.  
 פליישר, ע', לוח המועדים  
 ע' פליישר, 'לוח מועדי השנה בפיוט לר' אלעזר  
 בירבי קיליר', תרכיץ, נב (תשמ"ג), 223–272.  
 פליישר, ע', לנוסח קדושת  
 העמידה  
 ע' פליישר, 'לנוסח קדושת העמידה  
 של קדושת העמידה', סיני, סג (תשכ"ח), עמ' רכט–רמא.  
 פליישר, ע', לקדמוניות הטל  
 ע' פליישר, 'לקדמוניות פיוטי הטל (והגשם)',  
 קבץ על יד, ח (יח), ירושלים תשל"ו, 93–139.  
 פליישר, ע', לקדמוניות  
 הקדושתא  
 ע' פליישר, 'לקדמוניות הקדושתא: קדושתא  
 קדם-ינאית ליום מתן תורה', הספרות, ב (תשל"א),  
 390–414.  
 פליישר, ע', לתפוצת הקדושתא  
 ע' פליישר, 'לתפוצתן של קדושות העמידה  
 והיוצר במנהגות התפילה של בני ארץ ישראל',  
 תרכיץ, לח (תשכ"ט), 255–284.  
 פליישר, ע', מבנה הקדושתא  
 ע' פליישר, 'עיונים במבנה הקדושתא הקלאסית',  
 דברי הקונגרס העולמי החמישי למדעי היהדות,  
 ג, ירושלים 1972, 291–295.

- פליישר, ע', מבנים מעין אזוריים ע' פליישר, 'מבנים סטרופיים מעין אזוריים בפיוט הקדום', הספרות, ב (תש"ל), 194-240.  
 פליישר, ע', מגן אבות ע' פליישר, 'עיתורי פיוט לתפילת "מגן אבות"', תרביץ, מה (תשל"ו), 89-105.  
 פליישר, ע', מונחים בפייטנות ע' פליישר, 'בירורים בדבר מקורם של מונחים אחדים בפייטנות ובשירה', תרביץ, מז (תשל"ח), 185-196.  
 פליישר, ע', מחזורי פיוט ע' פליישר, 'מחזורי פיוט מתוך קדושתא ליום כיפור המיוחדת ליוסי בן יוסי', קבץ על יד, ז (יז), ירושלים תשכ"ח, 3-79.  
 פליישר, ע', מנהגי הקריאה ע' פליישר, 'עיונים במנהגי הקריאה של בני ארץ ישראל בתורה ובנביאים', ספונות, סדרה חדשה, א (טז), ירושלים 1980, 25-47.  
 פליישר, ע', ענייני פיוט ושירה ע' פליישר, 'ענייני פיוט ושירה', מחקרי ספרות מוגשים לשמעון הלקין, ירושלים תשל"ג, 183-204.  
 פליישר, ע', עניינים קיליריים ע' פליישר, 'עניינים קיליריים', תרביץ, נ (תשמ"א), 282-302.  
 פליישר, ע', עשר תעשר ע' פליישר, 'פרשת "עשר תעשר" וקריאתה בימות חג לפי מנהגות ארץ ישראל', תרביץ, לו (תשכ"ז), 116-155.  
 פליישר, ע', פזמוני האנונימוס ע' פליישר (מהדיר), פזמוני האנונימוס, ירושלים תשל"ד.  
 פליישר, ע', פיוטי המאורה והאהבה ע' פליישר, 'עיונים בהתפתחותם התכניתית של פיוטי המאורה והאהבה', ספר היובל לשמעון הלקין, ירושלים תשל"ה, 367-399.  
 פליישר, ע', פיוטי המעריב ע' פליישר, 'לתכונות פיוטי המעריב', סיני, סט (תשל"א), עמ' קכג-קלד.  
 פליישר, ע', פיוטי הרשות ע' פליישר, 'עיונים בהתהוותם ובהתפתחותם של פיוטי הרשות', דברי הקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות, ג, ירושלים תשל"ז, 359-362.  
 פליישר, ע', פיוטי ר' סכן ע' פליישר, 'ר' סכן, פייטן ארץ-ישראלי במאה העשירית', מחקרי עדות וגניזה (ספר היובל לכבוד ש"ד גויטיין), ירושלים תשמ"א, 1-37.  
 פליישר, ע', פייטני איטליה ע' פליישר, 'בחינות בשירת פייטני איטליה הראשונים', הספרות, 30-31, אפריל 1981, 131-167.  
 פליישר, ע', פייטני טבריה ע' פליישר, 'פייטני טבריה הקדומים', ספר טבריה, בעריכת עודד אבישר, ירושלים תשל"ג, 368-371.

- פליישר, ע', קדושתאות י"ח  
 ע' פליישר, 'קדושתאות י"ח לראשי חדשים ולחנוכה מאת לעזר החזן', קבץ על יד, ט (יט), ירושלים תש"מ, 27-127.
- פליישר, ע', קומפוזיציות קיליריות  
 ע' פליישר, קומפוזיציות קיליריות לתשעה באב, *HUCA*, מה (1974), עמ' א-מ.
- פליישר, ע', קידוש ירחים  
 ע' פליישר, 'בירורים בבעיית ייעודם הליטורגי של פיוטי קידוש ירחים', תרביץ, מב (תשל"ג), 337-363.
- פליישר, ע', קרובה חמישית  
 ע' פליישר, 'קרובה חמישית לתשעה באב מאת ר' אלעזר בירבי קליר', סיני, סג (תשכ"ח), עמ' לב-מט.
- פליישר, ע', ראש חודש ניסן  
 ע' פליישר, 'חדשות לעניין ראש ראשי חדשים', מחקרים באגדה, תרגומים ותפילות ישראל לזכר יוסף היינמן, ירושלים תשמ"א, עמ' קיא-קלב.
- פליישר, ע', ראש ראשי חדשים  
 ע' פליישר, "'ראש ראשי חדשים'", תרביץ, לז (תשכ"ח), 265-278.
- פליישר, ע', רהיטי אבן גבירול  
 ע' פליישר, 'פרקי פיוט מתוך סדרת רהיטים ממעמד יום הכיפורים של ר' שלמה אבן גבירול', תרביץ, לח (תשכ"ט), 130-160.
- פליישר, ע', רב האיי, א  
 ע' פליישר, 'נוספות למורשתו הפייטנית של רב האיי גאון', סיני, סז (תשל"ל), עמ' קפ-קצח.
- פליישר, ע', רב האיי, ב  
 ע' פליישר, 'עיונים בשירתו של רב האיי גאון', שי להימן (ספר היובל לא"מ הברמן), ירושלים תשל"ז, 239-274.
- פליישר, ע', שבעתות הבדלה  
 ע' פליישר, 'שבעתות הבדלה ארץ ישראליות', תרביץ, לו (תשכ"ז), 342-365.
- פליישר, ע', שירת האיזור  
 ע' פליישר, 'למקורותיה הצורניים של שירת האיזור במסורת התבניתית של הפייטנות הקדומה', סיני, סו (תשל"ל), עמ' רטז-רמח.
- פליישר, ע', שירת הקודש  
 ע' פליישר, שירת הקודש העברית בימי הביניים, ירושלים תשל"ה.
- פליישר, ע', שלמה הבבלי  
 ע' פליישר (מהדיר), פיוטי שלמה הבבלי, ירושלים תשל"ג.
- פליישר, ע', תבניות הקבע  
 ע' פליישר, 'לחקר תבניות הקבע בפיוטי הקדושתא', סיני, סה (תשכ"ט), עמ' כא-מז.
- פליישר, ע', תרומות עבריות  
 E. Fleischer, Contributions Hébraïques à une meilleure compréhension de quelques aspects de la poésie Européenne du Haut Moyen Age, *Gli Ebrei Nell'Alto Medioevo*, II, Spoleto 1980, 815-860.
- פריד, נתן, הפטרות  
 נ' פריד, 'הפטרות אלטרנטיביות בפיוטי יוני ושאר פייטנים קדומים', סיני, סא (תשכ"ז), עמ'



- רסח-רצ; סב (תשכ"ח), ג-סו; קכח-קמא.  
 L. Zunz, *Die Ritus des synagogalen Gottesdienstes*, Berlin 1859. צונץ, המנהג  
 L. Zunz, *Die synagogale Poesie des Mittelalters*, Berlin 1855. צונץ, הפיוט  
 L. Zunz, *Literaturgeschichte der synagogalen Poesie*, Berlin 1865. צונץ, תולדות הפיוט  
 P. Kahle, *The Cairo Genizah*<sup>2</sup>, Oxford 1959. קאהלה, פ', גניזת קהיר  
 ב' קלאר (מהדיר), מגילת אחימעץ<sup>2</sup>, ירושלים תשל"ד. קלאר, ב', מגילת אחימעץ  
 Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*<sup>2</sup>, München 1895. קרומבכר, ק', הספרות הביזנטית  
 ד' גולדשמידט (מהדיר), שמואל דוד לוצאטו, מבוא למחזור בני רומא, ירושלים תשכ"ו. שד"ל-גולדשמידט, מחזור רומא  
 ח' שירמן, 'הקרב בין בהמות ולויתן' לפי פיוט עברי קדום, דברי האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, כרך שלישי, חוברת ג', ירושלים תשכ"ח, 27-62 (המבוא גם: הנ"ל, השירה והדראמה, א, 66-83). שירמן, ח', השירה באיטליה  
 ח' שירמן, מבחר השירה העברית באיטליה, ברלין תרצ"ד. שירמן, ח', השירה באפוליה  
 J. Schirrmann, *Zur Geschichte der hebräischen Poesie in Apulien und Sizilien, Mitteilungen des Forschungsinstitut für hebräische Dichtung*, I, Berlin 1933, 96-147. שירמן, ח', השירה והדראמה  
 ח' שירמן, לתולדות השירה והדראמה העברית, א-ב, ירושלים תשל"ט-תש"מ. שירמן, ח', השירה בספרד ובפרובאנס  
 ח' שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, א-ב, ירושלים-תל אביב תשט"ו. שירמן, ח', יצחק בן מר שאול  
 ח' שירמן, 'יצחק בן מר שאול המשורר מלוסניה', ספר אסף, ירושלים תשי"ג, 496-514 (המבוא גם: הנ"ל, השירה והדראמה, א, 136-148). שירמן, ח', משוררי דור רמב"ע  
 ח' שירמן, 'המשוררים בני דורם של משה אבן עזרא ויהודה הלוי', ידיעות המכון, ב, עמ' קיז-קצד; ד, עמ' רמח-רצו; ו, עמ' רנג-שלט. שירמן, ח', שירים חדשים  
 ח' שירמן, שירים חדשים מן הגניזה, ירושלים תשכ"ו. שכטר, א', מחקרים בתפילה  
 A.J. Schechter, *Studies in Jewish Liturgy*, Philadelphia 1930. שכטר, ש"ז, סעדיאנה  
 S. Schechter, *Saadyana*, Cambridge 1903.

ש"ח שמלצר, מ"ח, זולתות יצחק אבן גיאת	מ"ח שמלצר, 'חמשה זולתות לרב יצחק אבן גיאת', שי להימן (ספר היובל לא"מ הברמן), ירושלים תשל"ז, 342–329.
ש"ח שמלצר, מ"ח, יצירתו של אבן גיאת	מ"ח שמלצר, 'יצירתו הפיוטית של ר' יצחק אבן גיאת', חקרי גניות קהיר, תל אביב תש"מ, 95–89.
ש"ח שפיגל, ש', אלעזר בירבי אבון הקלירי, ידיעות המכון, ה (תרצ"ט), עמ' רסט–רצא.	ש' שפיגל, 'אלעזר בירבי אבון בין פיוטי הקלירי', ידיעות המכון, ה (תרצ"ט), עמ' רסט–רצא.

## מפתח הקיצורים

ט"ש = אוסף קטעי גניזה על שם טיילור ושכטר בספריית האוניברסיטה של  
קמברידג', אנגליה.  
ט"ס ס"ח = אוסף טיילור–שכטר, הסדרה החדשה.  
ידיעות המכון = ידיעות המכון לחקר השירה העברית, ברלין וירושלים (שבעה  
כרכים).

*HUCA* = *Hebrew Union College Annual*, Cincinnati.

*JQR* = *The Jewish Quarterly Review*, London-Philadelphia.

*MGWJ* = *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*,  
Breslau.

*REJ* = *Revue des études Juives*, Paris.

ציוני מספרים הבאים בסוגריים אחרי איזכור של התחלות שירים (כגון: א. 4636)  
מפנים אל הסימנים הנקובים באוצר השירה והפיוט של י' דוידסון, כרכים א–ד,  
ניו יורק 1970<sup>2</sup>.

## מפתח כתבי היד

(אות ה אחרי מספרי עמודים מפנה אל מדור  
ההערות)

### א. כתבי יד מן הגניזה (לפי שמות הערים)

סימן כתב־היד	עמוד	אוכספורד	עמוד
2719/3	ה281 ה233	סימן כתב־היד	ה55
2720/9	ה151 73 67 55	2700	ה138
2721/2	272 266 255 96	2705/10	ה349
	287 284 282 281	2706/8	117
	314 311 304 301	2708/1	ה565
	ה319 318 317	2710/3	ה487 403 241
	ה428 320	2710/6	ה511 501 489
2721/11	ה373		596 539 538
2721/13	358	2710/9	ה300 ה281 169
2729/1	425	2712/2	259
2729/2	ה167	2712/4	730 4454
2729/4	160 ה157	2712/5	72
2730/7	ה54	2712/10	409 408 385
2731/2	ה55	2712/12	ה323
2732/1	ה261 163 96	2712/13	ה207
	ה461 371	2712/29	ה510
2737D	424 408 300	2712/31	499 278
2738/2	160 ה158	2713/17	ה564
2738/4	371 158 35	2714/2	161
2741/2	ה55	2714/8	415 320 139
2741/5	123	2714/9	ה96 95 69
2741/12	332		165
2743/4	ה494 ה372	2715/1	ה53
2744/6	ה463 401	2715/2	ה285 198
2744/7	ה407	2715/4	453 320 319
2745/12	373 ה287	2715/5	ה153
2845/3	329 81 79	2716/6	ה275
2846/9	ה156		

## לונדון

## (אוסף המוזיאון הבריטי)

סימן כתב-יד	עמוד
Or. 5557 A 40	367
Or. 5557 B 21	598
Or. 5557 D 20—23	206
Or. 5557 E 27	329
Or. 5557 F 60	167
Or. 5557 G 7	299
Or. 5557 G 39	289
Or. 5557 I 17	448
Or. 5557 J 10	565
Or. 5557 N 29	289
Or. 5557 O 41	53
Or. 5557 P 20	448
Or. 5557 P 51	376
Or. 5557 P 57 508 504 501	
Or. 5557 R 73	398
Or. 5557 R 76	447
Or. 5557 R 77	447
Or. 5557 S 22	130
Or. 5557 U 41	408

## (אוסף גאסטר)

סימן כתב-יד	עמוד
1437 (Or. 10587)	494

## לטשוורת

## (אוסף ד.ש. ששון)

סימן כתב-יד	עמוד
222	425

## לנינגרד

## (אוסף אנטונין)

סימן כתב-יד	עמוד
112	39
113	151 60 55
1107	519 495
	552

## סימן כתב-יד

סימן כתב-יד	עמוד
2847/4	167
2847/5	95
2847/19	466
2848/9	463 416
2848/10	281
2848/11	377
2848/13	463 385 261
	536
2849/19	326
2850/2	327 326
2851/3	153
2852/1	408
2852/4	322
2853/2	261
2853/7	167
2859/7	191
f. 100	509
g. 14	264

## בודפשט

## (אוסף קויפמן)

סימן כתב-יד	עמוד
8	331 329
29	454
36	408
38	347
66	429 329
138	325 167
145	149
170	176

## ברלין

## (ספריית הקהילה היהודית לשעבר)

סימן כתב-יד	עמוד
125/1	127

## וורשה

(ספריית בית הכנסת ברחוב  
טלומצקי לשעבר)

סימן כתב-יד	עמוד
מג	494

סימן כתב־היד	עמוד
IV 205	ה454
IV 212 (= P 220)	300
IV 225	558
IV 252	ה379
IV 271	ה232
IV 285	ה565
IV 330	ה565
IV 387	ה494
V 28	ה494
V 68	ה494
V 78	ה322
VIII 73	219
VIII 86	ה372
VIII 126	ה219
VIII 130	ה323
VIII 185.2	ה338
VIII 199.2	447
VIII 233	ה372
VIII 306.1	ה447
VIII 354	72

### פילדלפיה

(אוסף אוניברסיטת דרופסי)

סימן כתב־היד	עמוד
253	300
259	105

### קמברידג'

(אוסף טיילור־שכטר, הסדרה הישנה)

סימן כתב־היד	עמוד
6F1	289
H2/12	558
H2/21	560
H2/50	376
H2/51	448 421
H3/3	421 148 145
	443 422
H3/5	436
H3/30	ה53
H3/104	538 113 102
H4/23	239

### ניו יורק

(בית המדרש לרבנים, אוסף אדלר)

סימן כתב־היד	עמוד
414	81 79
1629	ה298
1822	ה15
2149	ה688
2151	449
2161	322
2208	423 422
2875	117
2876	49
2924	ה181
3444	ה153
3448	296
3452	549 548 517
4036	162

(הסדרה החדשה)

סימן כתב־היד	עמוד
27.30	525
124.30	ה193

### סטראסבור

(ספריית האוניברסיטה)

סימן כתב־היד	עמוד
4075/145	117

### פאריס

(אוסף חברת כל ישראל חברים)

סימן כתב־היד	עמוד
IV.A. 1	45
IV.C. 433	ה377

(אוסף מוצרי, לשעבר בקהיר)

סימן כתב־היד	עמוד
II 216	ה573
IV 100	ה373
IV 167	ה447
IV 180	275
IV 193	537 535 533
	538

עמוד	סימן כתב־היד	עמוד	סימן כתב־היד
494	H5/9	48	8H9/2
169	H5/11	153	8H13
431	H5/94	219	8H14
158	H5/97	299 107	8H16/2
494	H5/114	449	8H16/4
530	H5/188	571	8H16/5
349	H5/192	241 240	8H16/6
372	H6/87	433	8H16/12
156	H8/7a	539	8H16/17
141	H8/10	197	8H16/18
424	H8/20	730 457 454	8H17/1
300	H10/20	377 278	8H17/4
421	H10/64	374	8H17/10
261	H10/95	381 248 247	8H17/15
526	H11/3	241	8H17/18
563	H11/10	334	8H18/4
563	H11/25	290	8H18/11
408	H11/39	113	8H18/12
506	H12/6	207	8H18/15
111	H13/1	498 219	8H19/10
163	H14/13	453 434 433	8H19/12
408	H14/33	378 377	8H20/11
241	H14/46	404 153	8H21/1
538	H14/61	260 145	8H22/16
338	H14/96	353	8H23/9
324	H15/24	346 345	10H2/3
329	H15/37	594 593 578	10H4/9
517	H15/39	448	10H4/12
102	H15/75	178	10H5/1
95	H15/89	313 255	10H6/3
281	H15/99	282 281 268	10H6/4
168	H15/100	319 316 312	
338	H15/117	593 579 578	10H7/7
162	H18/20	133 131	10H8/2
554	6H2/8	334 178	10H8/4
636	6H4/1	571	
69	6H5/1	567	10H9/4
373	6H6/1	341	10H9/9
449	6H6/12	373	10H9/13
553	6H8/2	343 342 341	13H1/2
337	6H16	346 345 344	
70	8H5	275	K6/24
390	8H8/1	581	K25/30
554	8H8/2	334	K25/32

סימן כתב-היד	עמוד	סימן כתב-היד	עמוד
111.107	126	K27/57	342 341 54
112.55	ה688		347 344 343
112.60	436	Misc.10/32	ה338
113.1	ה219	Misc.10/150	ה138
113.7	ה573	Misc.20/55	561 560 72
113.14	ה509	Misc.22/9	447
113.50	371	Misc.22/151	ה219
113.73	ה510	Misc.24/97	538 ה322 241
114.29	ה565		ה539
114.81	ה351	Misc.24/137	51
114.87	ה158	Misc.24/166	373 ה287
115.37	ה54	Misc.27/3	ה517 ה454 419
115.97	ה106		524
119.26	ה95	Misc.28/120	273
119.52	ה334		
123.151	344	(הסדרה החדשה)	
124.1c	ה494	סימן כתב-היד	עמוד
124.10b	ה326	38a.39	ה539 261
124.30	ה193	38a.108	126
125.21d	ה348	89.2	539
125.29	329	92.55	ה408
125.59	227	92.75	299
125a.22c	ה535 ה533	92.62	ה287
126.48	316	93.34	384
126.52	ה565	93.56	ה249
128.15	ה382	96.42	ה509
128.21	ה334	96.61	236
129.43	167	101.32	99
130.54	ה500	101.36	ה454
138.82	ה500	101.63	ה520
131.9	ה539	103.42	ה372
131.9i	241	108.22	ה246
131.12	ה520	109.8	ה338
131.37	ה494	109.36	ה494
132.4	166	109.55	425
132.22	ה232	109.76a	ה373
133.1c-d	ה500	109.113	429 329
133.108	429	110.15	273 256 166
134.118	423 422	110.16	ה337 278
135.22	558	110.20	ה406
135.58	ה351	110.38	ה509
135.92	236	110.100	145
135.137	ה517	110.106	273 256
135.139	ה517	111.25b	ה349
137.2r	433	111.39	523

מפתחות		מפתחות	
(סדרת הנוספות)		סימן כתב-יד	עמוד
סימן כתב-יד	עמוד		
115.38	99	137.2DD	236
120.129	296 290	137.3c	322
120.192	257	137.3d	429 428
132.49	413	138.100	437 236
199	145	139.65	323
		139.195	178
(אוסף האוניברסיטה)		140.67	520
סימן כתב-יד	עמוד	141.9b	599 567
Or.1080 3/5	349	149.20	96
Or.1080 7/2	239	234.4	379
Or.1080 15/2	196	235.28	536 535 533
Or.1080 15/9	54		537
Or.1080 16/6	339	235.69	349
Add. 3359	417	235.182	567
Add. 3364	386	242.22	536
Add. 3365	372	243.19	95
Add. 3379	711 111	275.24	463
		275.37	156
(וסטמינסטר קולג')		275.39	247
סימן כתב-יד	עמוד	275.44	549 548
Liturgica I 14	113	275.48	298 275
Liturgica I 22	463	275.53	425
Liturgica I 43	584	275.54	236
Liturgica I 107	325	275.97	436
Liturgica II 134	510	275.98	452
Liturgica II 171	517	275.117	452 436 408
Liturgica III 32	594	275.124	298 160 153
		275.147	327 326 305
		275.162	351
ב. כתבי יד שמחוץ לגניזה		275.171a	97
		275.194a	407
אוכספורד		276.8	351
סימן כתב-יד	עמוד	276.49	178 106
1094	571	276.65	558
1098	568	276.67b	453
1099	694 683 681	276.159	95
	704	276.161	375
1100	79	277.34	291
1147	704 683 669	277.208	373
1149	683 646	277.213	153 54
1971	542	277.232	326
2895	674	315.4	537 535 533



ניו יורק		
(בית המדרש לרבנים)		
סימן כתב־היד	עמוד	
1757	211	
4073	ה689	
4287	573	

פאריס		
(הספרייה הלאומית)		
סימן כתב־היד	עמוד	
617	ה624	ה623
644	ה668	ה645 ה640
646	ה668	ה654
647	ה668	ה646
648	ה668	ה654
		ה683
658	541	528

פארמה		
סימן כתב־היד	עמוד	
655	ה687	
860	530	
1192	568	ה490

קופנהגן		
סימן כתב־היד	עמוד	
30	571	541

קמברידג'		
סימן כתב־היד	עמוד	
Add 561.2	566	

רומא		
(אוסף הוטיקן)		
סימן כתב־היד	עמוד	
דה רוסי 10	ה571	

המבורג		
סימן כתב־היד	עמוד	
152	674	654
153	ה612	

וינה		
סימן כתב־היד	עמוד	
88	ה668	

ירושלים		
(ספריית שוקן)		
סימן כתב־היד	עמוד	
22	ה571	
36	ה572	ה571
מחזור נירנברג	ה676	

לונדון		
(המוזיאון הבריטי)		
סימן כתב־היד	עמוד	
651	ה668	
658	ה668	
1056	ה688	

לטשבורג		
(אוסף ד.ש. ששון)		
סימן כתב־היד	עמוד	
493	ה568	

מוסקבה		
(אוסף גינצבורג)		
סימן כתב־היד	עמוד	
197	541	ה528 ה525
		ה571
198	ה528	ה571

מינכן		
סימן כתב־היד	עמוד	
69	ה691	
88	ה676	

## מפתח כללי

(שמות מחברים הנזכרים על חיבוריהם בציונים ביבליוגראפיים לא נכללו במפתח. אות ה אחרי מספרי עמודים מפנה אל מדור ההערות)

אופן ישיבה 156	א (פיוט ~) 268ה
אופן עמידה 156ה	אסימטריה 639 640 663
אופנים 295 400ה	אבו אלמגד מאיר בן יכין 115ה
אור חדש על ציון 36ה	אבו סהל 115ה
אור עולם אוצר חיים 6 35 51ה	אבו סעד יהושע בן דוסא 456ה
461 457 370 356 151ה	אבל 125 126ה 324
628 470	אברהם 654ה
אורבן א"א 612ה	אברהם אזרח בן מתתיה 693ה 703ה
אות בשביעי גידלת 55ה	אברהם בן הרמב"ם 8ה
אות קבועה 125	אברהם בירבי יהודה (זבידה) 455ה
אותות בוננת גילת רודים 55ה	אברהם בן יצחק 248ה
אזהרות 113 484 545	אברהם בן יצחק (=רב האיי גאון)
אחימעץ 21ה (עיין גם: מגילת	432 197ה
אחימעץ)	אברהם הכהן בן יצחק 169 219ה
אין כמוך ואין דומה לך 323ה	247 471ה
איסלאם 529	אברהם הכהן בן יצחק בן פרת 169ה
אירלאנד 24ה	אברהם אבן עזרא 515ה 544 549ה
א"ל ב"ם 214 257ה	554 555 565 570 573 574ה
אל אדון (סוג של פיוט) 625–626	576 577 588ה 601 602 603ה
אל אדון על כל המעשים 622 623	614 704ה
703 626	אברהם בר עזריאל 612ה
אל אשר שבת 621ה 622 624 626	אדום 327ה
אל ברוך 54 153 624ה	אהבת עולם 54ה
אל נערץ 153	אהבה רבה 54ה
אלבוגן י"מ 48 145	אהרן הממחה והחזן בירבי אברהם
אלברדאני עיין: יוסף, נחום וכו'	196ה
אלברדאני	אוגוסטינוס 24ה
אלגוריה 604	אוהב את ישראל 356ה
אלהי דויד ובונה ירושלים 2ה	אוהב את עמו ישראל 4
אליה הכהן צלבי 509	אוהב בר מאיר 499ה 501
אליטראציה 37 40 42ה 225ה	אוהב יי שערי ציון 181
אליסאנה 576	אוהב עמו ישראל 4 35 37

357 3355 305 289 219 175  
 688 687 570 470 362 361  
 617 615 610 609 508 אמתי  
 633 630 629 621 620  
 653 649 648 647 646 643-636  
 672 671 667-660 658 656  
 698-696 688 686-684 673

אנא רחום וכו' 1555

אנגליה 590

אנונימוס 392 393 530

אנטיכוס (מגילת-) 659 687

אנטיפון 141

אנכי אנכי 9

אסונאנס 24

אפוליה 684 621 619 615 613 608

אפרים מבונא 616 612 617 674

675 677-680 686

אפרים מרגנסבורג 616 617 650 683

688 695

אקאיל (=פיוטים) 15

אראגון 508

ארבע פרשות (יוצרות ל-) 9 91 178

661 643 630 619 285 229 210

685

ארמית (שירה-) 17 141

אסבילה (סביליה) 576

אשלמתא (הפטרה) 8

ארץ ישראל (מנהג-) 2 4 5 6 7 8

69 555 45 444 35 12 11 ואילך

93 232 218 173 154 151 94

404 391 358 357 356 332

656 621 620 613 609 487 467

אשא משלי 450

א"ת ב"ש 214

אתה אחד 445

ב (פיוטי) ~ 268

בבל (מנהג) ~ 4 5 8 ואילך 12 30

467 3355 336 327 444 38

613 609 488 487 476

בגילה [ברינה] 36 155 160 305

בגדאד 331 375 468

אליעזר בר נתן (הראב"ן) 616 624

682 670-668 667 646 625

685

אליעזר ש' 99 192 195 198 207

719 686 281 233 218

אלכופי חזן 374 עיין גם: שלמה

אלכופי

אלעזר 163 168 178 197 246

536 449 386

אלעזר בירבי אבון (בון) 414

אלעזר-הוריה 102 117 213

אלעזר בירבי קיליר (הקילירי) 25

91 29 ואילך 66 61 69 91

92 ואילך 111 112 116 126

190 128 130 165 178 179 190

220 213 208 206 202 199 197

223 222 226 229 230 234

309 288 286 285 268 253 241

505 392 339 337 321 314

508 509 515 651 662 691

701

אלעזר בירבי קיליר 92 ואילך 191

229 226 214 197 195 ואילך

269 253 235 233 232 231

288 287 281 280 275 272 270

466 459 414 402 309 308 293

660 498

אלעזר קליר' 92 152 165 167 171

321 308 304 293 270 229

414

אלעזר בירבי קלר (!) 95

אלעזר בעל הרוקח 608 625 685

אלפבית מקוטע 60 68 269

אלפבית תיבות 52 54 55 85

אלתור 12

אמברוסיוס 24 26

אמן 10 183

אמרו כולם 58

אמת 53 60 158 174 339

אמת אמונתך בשביעי 55

אמת ואמונה 54

אמת ויציב 2 52 54 155 159 174

- גוף (בשבעות) 180 151  
גיל מ' 241  
גלגלים 522  
גליצור (מלאך) 672  
גם הם בהנשואם 157  
גמאר 514  
גפן ממצרים תסיע 54 53  
גרשם מאור הגולה 28 608  
גשר (בסופי פיוטים) 65 64 53 36  
265 229 227 160 152 144 83  
712 466
- ד (פיוטי ~) 266 208  
דברי 9  
דה־האס פ' 548  
דויד 638  
דויד אבן בקודה 552 540 532  
דויד בר הונא 673 616  
דויד חזן (סעדיה גאון) 254  
דויד בן יהודה 403  
דוידסון י' 543 456 634  
דונאטיסטים (כתה ~) 24  
דונש בן לבראט 478 480  
485 484  
דוסא 383 379 309 290 270 247  
384 386 387 419  
454–461 628 730–739 (ראה גם  
בנימן חזן; יהושע)  
דיאלוג 599 510 505 504 204 141  
698 677 676 604  
דיברין 227  
דכ'ול 490  
דלת 478  
דניאל בן עזריה 456  
דראמה 604 143 141  
דרשו יי בהמצאו 9
- ג (פיוטי ~) 25  
גאולה 155 47 43 35 10  
גאל ישראל 5 35 47 155 488 700  
גואלנו יי צבאות שמו 181 183  
גויטיין ש"ד 15 456 467  
גולל אור מפני חושך 54
- גלגל אבות תושיע בנים 700  
בונה ירושלים יי 182  
בורא קדושים 153 230 387  
463  
בנימן 634 693  
בנימן בר זרח 616 624 631 634  
654 659 667  
בנימן חזן (=דוסא) 459  
בנימן מן הענוים 659  
בנימן בן עזריאל 688  
בנימן בר שמואל 616 623 634 654  
בירבי 579  
בית 478  
בסיט (בסיטה) 394 437 445 447  
ברדאני 376  
בראדי ח' 543  
ברוך 499 500 501  
ברוך (אבי ר' מאיר מרוטנבורג) 653  
ברוך אלברדאני 375  
ברוך ממגנצא 616 617 624 631  
ברוך אתה יי למדני חוקין 182  
ברוך כבוד יי ממקומו 7 208  
ברוך שאמר 219  
ברח דודי (פיוטי ~) 700  
בריאת העולם (סיפור ~) 253 588  
657 ואילך (עיי' גם: מעשה  
בראשית)  
ברכה 2 3 ואילך  
ברכה (=ברכת המזון) 14  
ברכו את יי 52 390  
ברכות (=מאורות ואהבות) 158  
ברכת המזון 14  
ברכת כוהנים 155  
ברכת מזון מפוייטת 14 60 149  
180 ואילך
- ה (פיוטי ~) 25  
ה' ראה: יי  
האיי גאון 197 191 375 431  
ואילך 527  
האל הקדוש 7

והחיות ישוררו 155 671	הבדלה 405
וורמייזא 178	הבחר בעמו ישראל באהבה 4
והיות (הקודש) 156 157	הדותה 28 29 89 90 112 187 212
ויהי (מצדר) 370 373	ה225 253 268 318
ויהי הכל במאמר 375	הדרניאל 672
ויושע 227	הודיה 102 117 130 197 (ראה גם:
ויכוח 500	אלעזר-הודיה)
ויסעו מקדש 296	הושענות 113 222 614
ויכולם 153	הזן את הכל 182
ויכולם מנצחים 153	החודש (שבת ה) 9 69 131
וכל צבא מרום 153 157 387 463	היינימן י' 4
ומי דומה לך 195 322 323 583	הכל יודוך 355 470 471 622
ונאמר 43 180 271	ה623 624 625
וידר ש' 28	הליל 388
ונשיר לך 160	הלל 38
ועד ... אנה 167	המאיר לארץ 151 198 229 231
ועד מתי ועד אנה 167	ה233 248 355 412 470 471
ועל זאת (סוג של פיוט) 305	ה622 623 624 653 654
ועל זאת (לשון מעבר) 160 197 549	המחזיר שכינתו לציון 154
ועל שפת ים סוף 160	המנון (כפיוט הנוצרי) 18
ותאמר ציון 9	המעריב ערבים 4
ותערב לפניך עתירתנו 155	המתפשט 542
	הנח לנו 54
ז (פיוטי ~) 206 218	הספר 16
זבדיה 45 615 621 624 629	הפטרה 8 286 326 546 555 635
ז630 632 633 635 673	ה684 685
זבידה (בני ~) 455 609 701	הקל (משקל) 542
זהריאל 672	הקלירני (ראה: אלעזר בירבי קיליר
זג'ל 482	השכיבנו 184
זה 163	התוכחות 505
זה מזה 57 62 64 68 78 152	
זה צור 36 43 155 163 363	ו (פיוטי ~) 208 218 631
זולאי מ' 28 29 34 55 92 93	ואהבת את יי 181
ז111 112 113 131 164 174	ואכלת ושבעת 182
ז190 191 192 194 218 231	ואמרו כולם 160
ז275 280 317 378 380 398 401	ואתה קדוש יושב 182
ז449 450 487 493 548 711	ובא לציון גואל 514
זולתות של גזירות 661 697	ובכן 206 218
זולתיך 43 79 158 174	והאופנים וחיות הקודש 154 155
זכרונות 3	ז671 517 157
זק"ש ש' 543	והוא ממקומו 208
זרחיה גירונדי 545	והוציא כאור צדקך 181

ט (פיוטי ~) 22ה 178 179 208ה  
229ה 252ה 464 621ה 665ה 666ה

701ה

טובי י' 296ה

טורין (מחזור ~) 176ה ראה גם:

סדר חיבור ברכות

טטראמטרי (משקל ~) 66ה

טרובדורים 556

טרופאריה 393ה

טרופאריון 26ה

טרופס 62ה

יהודאי גאון 111

יהודה 137 231ה 234ה 375 510ה  
654

יהודה (פייטן א"י) 90 93ה 111

169ה 187 188ה 189 218ה

יהודה (הקילירי) 197ה

יהודה בר אברהם 624ה

יהודה בן אהרן אלעמאני 15ה

יהודה אלחריזי 476ה

יהודה (בן) בנימן 191 ואילך 192

196–197 220 253 269ה 270

290 304–305 322ה 326–328

374 455ה 458 459 464 466ה

469ה 660

יהודה בר ברזילאי 470ה

יהודה חסיד 608ה

יהודה הלוי 456ה 480 485 490

495 497ה 498ה 528 542 543

544ה 545 547 552 554 555 565

568 570 576 589 591ה 601ה

603 671 680 681 682 683ה

704 706

יהודה (זבידה) 455ה

יהודה בר מנחם 616

יהודה בן נסים הנגיד 577

יהודה פאסי 589ה

יהודה בן קוריש 549ה

יהודי בר ששת 484

יהונתן' 548

חד שנתית (קריאה ~) ראה: קריאה  
חד-שנתית

חדותא בירבי אברהם 79 89 164

169ה 247ה 326ה 335ה 607ה

619ה 630ה 633 634ה 635ה

658ה 673ה

חורין 207ה 441

חזאנה 2ה

חזן 2ה 3ה 11 12 15 33 35 37 43

44 201ה 253 258 355ה 494

חטאנו 655

חי וקיים נורא מרום וקדוש 208ה

חיוונים (מחזור ~) 369ה 370ה 453

490 547ה 555ה 568ה 572ה

573ה 574ה 589ה 591ה

חיים בן שלמה 377ה

חיקוי 26ה 117 175 246ה 247ה 639

640 648 655 660 661 664 683ה

693 702

חנניה אב הישיבה 456

חסדאי בן שפרוט 476ה 483ה 549ה

חסן 436 540ה

חרון 65 ואילך 71 78 201ה

חרון (העדר ~) 19

חרון (הופעת ~) 17 23 ואילך

חרון אחיד 478ה 667ה 670ה 692ה

חרון במלה שווה 59 61 65 ואילך

124 548–549

חרון מבריח 478 544

חרון מעין אזורי ראה: מעין אזורי

חרון מסורג 124 296 530 638ה 667

688 706

חרון פנימי 599 644 664 688 692

חרון קבוע 481 529 530

חשמונאים 659 687

חתימה (שם) 18 91 94 117 122 127

130 254 258 270 288 295 497

632 643 653 654 660ה 661

חתימת ברכה 4 15 37

חתן 14ה 16ה 161 126ה 261ה 385ה

408 ראה גם: שבת חתנים

יוסף בירבי ניסן 112-111 97 30 28  
 113 116 132 136 138 190 195ה  
 199 222 225 226 229 245 337  
 711-729  
 יוסף בר שלמה מקרשונה 659  
 יוסף בר ששת 498ה  
 יוסף ואחיו 141-143  
 יוצר אור ובורא חושך 6 35 54 151  
 370  
 יוצר המאורות 4 6 37 158  
 יוצר מרבע ראה: מרבע  
 יוצר עראקי: ראה עראקי  
 יורדי מרכבה 6  
 יורקומי (מלאך) 672  
 יחזקאל הכהן (=האיי גאון) 197ה  
 יחיאל בירבי אברהם מרומא 115ה  
 616  
 יחיי 408  
 יי ימלך לעולם ועד 5 36 47 53 59  
 161 308 309  
 יי מלך יי מלך 5  
 יי מלכנו לך קיינו 310ה  
 יכין בר אברהם 418  
 ימלך יי לעולם 7 182  
 ינאי אלברדאני 375ה  
 יניי 18 101 20 21 22 25 28  
 ואילך 30 61 69 72 89 90 91  
 93 94 99 101 111 112 132 137 187  
 188 189 191 192 199 206  
 208 212 231 246 253 268  
 317 351 392 393 395 440  
 454 462 468 621  
 יעקב 387 388 548  
 יעקב הלוי 390 391  
 יעקב בירבי יצחק (זבדיה) 455ה  
 יעקב מניר 444ה  
 יעקב תם 608 670ה  
 יפיאל (מלאך) 672  
 יפיפה (מלאך) 672  
 יצחק 219 536 538  
 יצחק אלפאסי 390 391  
 יצחק גיאת 480 485 487 490 495

יהושע 341 347  
 יהושע החזן אלדקי 454 455 456  
 736 ראה גם: דוסא  
 יהושע הכהן 28 30 112  
 יהושע החבר 419 ראה גם: דוסא  
 'יהושע הלוי' 30  
 יהושע בר כלפה 335ה  
 יהי אור 375  
 יהלום י' 196 29  
 יואב בן יחיאל מן הכנסת 693ה  
 יואב בן נתן מרומא 693ה 703ה  
 יוון 508 590  
 יוונית (שירה) ~ 17 18 22 23  
 24 25 26 201ה  
 יוחנן הכהן בירבי 197ה  
 יוסה (זבדיה) 455ה  
 יוסי בן יוסי 6 19 20 21 30 42  
 59 66 82 84 89 112 202ה  
 יוסף 107 166 299 347 375 379  
 448 449 566  
 יוסף אבן אביתור 130 191 ואילך  
 197 198 219 224 253 255ה  
 269 270 272 278 288 290  
 291 292 293 304 305 308  
 309 331-334 372 377 379  
 380 381 382 412 414 449 459  
 461 471 476 481 482 484  
 485 487 490 491 494 495 496  
 497 498 516 517 523 524 527ה  
 530 533 535 546 552 554 564  
 570 572 578-584 590 592  
 596 614 623 660 698  
 יוסף אלברדאני 331 369 372 374  
 375 376 377 378 379 380 396ה  
 400 402 410 421 423 424 433  
 448 449 468 535ה  
 יוסף טוב עלם 614 616 623 625  
 643 645  
 יוסף בן ינאי בן נחום אלברדאני  
 379ה  
 יוסף בר יעקב קלעי (כפראן) 508  
 509

- להבחר בעמו ישראל 703ה  
 לוי אבן אלחנן 683ה  
 לוסינה ראה: אליסאנה  
 לוצאטו ש"ד 92 634ה  
 לחן 25ה 26ה 72 235 394 396 508  
 ליאונטי בר אברהם 623 688ה  
 ליטון 447ה  
 לעומתם 57 156 157 230 517 621  
 לעושה אורים גדולים 181 183ה  
 לעזר בירכי 414  
 לקריית שמע 703ה  
 לשירה חדשה 703  
  
 מאיר בר אליהו מנורגין 590ה  
 מאיר בר יצחק ש"ץ 615 616 625  
 644 645 646 650 670 685  
 מאיר מרוטנבורג 616 653 681-  
 683 704-706  
 מאן י' 456  
 מבורך 388  
 מבורך בן דוד 198 214 235ה  
 322 437  
 מגאוכה 501  
 מגילת אחימעץ 21ה 608 609 672  
 עיין גם: אחימעץ  
 מגילת אנטיוכוס עיין: אנטיוכוס  
 מגן 180 ואילך 151ה 208 217 225ה  
 231 268 269 270 272 573ה  
 מגן אבות (פיוטי ~) 703ה  
 מגרב 487 613  
 מדריך 483ה  
 מדרשה 22ה 26ה  
 מה רבו מעשיך יי 198 471 623  
 מוסיקה 26ה 394 396 397 423  
 643 706  
 מושח 263 295 296 478 480 567  
 ראה גם: שיר איזור  
 מחזור בלתי נודע 567 573ה  
 מחזור ויטרי 79  
 מחזות מסתורין 141ה  
 מחיה 180 208 217 225 231 268  
 269 270 272 573ה
- 499 500 501 505 511 515 527  
 530 538-540 545 549 555  
 ואילך 598 599  
 יצחק אבן גיקטיליה 484  
 יצחק בר יהודה 509ה 616 624 634ה  
 690  
 יצחק אבן כלפון 479ה 484  
 יצחק בר לוי (אבן מר שאול) 263ה  
 484 485ה 491 533-538 540  
 546 547-552 584 588 589  
 יצחק אבן עזרא 456ה  
 יצחק אבן קפרון 482ה 483  
 יצחק בר ראובן אלברגלוני 565 591ה  
 יצחק בר שמואל הספרדי כנוי 334ה  
 יצחק בר שמשון הנקדן 683ה 704  
 יציאת מצרים 5 38 698 703  
 ישועה הלוי 576ה  
 ישועה בר מבחר החבר בן קשקוש  
 407ה  
 ישועה בירכי נתן מעזה 348ה  
 ישמח משה 45  
 יתד 478  
  
 כזר 476 483 549  
 כי הוא אמר ויהי 370 380  
 כי יעקב בחר לו יה 181  
 כינוי 38 53  
 ככתוב 43 60 158 180 271  
 כלף בר סעיד 247 379 381  
 כסיאה 620 621 629 658 663  
 697  
 כפיף (כפיפה) 394 431  
 כפראן ראה: יוסף בר יעקב קלעי  
 כרוג 573  
 כרוג לזולת 573  
 כרוג ליוצר 573ה  
 כרוג למאורה 573ה  
 כרוג למי כמכה 573ה  
  
 לא יהיה לך עוד השמש 181ה  
 לאור חדש 681  
 לגאל ישראל 703ה



מירסקי א' 202  
מכת בכורות 5 38  
מלאכים 6 ואילך 522 260  
מלה חריגה (אצל סעדיה גאון) 194  
270  
מלת קבע 19 ואילך 222 42 65 74  
110 85 127 137 194 214 216  
258 260 340 351 384 495 449  
665 655 635 594 593 547 499  
687 671  
מלך צור ישראל 5 47 155  
מנגינה ראה: מוסיקה  
מנהג ארץ ישראל ראה: ארץ ישראל  
מנהג בבל ראה: בבל  
מנחם 449  
מנחם בר אברהם מאימולה 693  
מנחם בר יעקב 625 683  
מנחם בר מכיר מרגנסבורג 616 635  
659 667 668 670 685  
מנחם בן סרוק 447 483  
מנר 123 233 444  
מסדס 145 ואילך 148 193 195 196  
262 263 290 293 294-300  
443 445 480 562 564 640  
670  
מסתג'אב 549  
מסעי הצלב 683 697  
מסתורין 264 522 620 271 672 697  
מעבר 37 43 68 72 74 76 79 144  
152 158 193 194 195 196 198  
229-230 245 265 304-305  
400 692 700  
מעין אזורי 66 124-125 138 207  
482 511 519 520 522 527  
535 538 544 545 548 552 555  
570 576 588 598 600 626  
645 670 671 683 689 706  
מעין המאורע 173  
מעין חתימה 73 42 60 83 180  
181 183 269 271 272  
מעמד (= יוצר) 489  
מעמד (קדושתא) 151

מחרוזת (בפיוטים בלי מחזורים) 669  
202  
מחרוזת ביניים 22 ואילך 68 ואילך  
72 74 76 78 84 102 116 121  
125 144 147 199 205 245 258  
294 386 387 388 392 397 412  
500 504 506 508 638 639 640  
642  
מחרוזת ופזמון 195 196 224 226  
392 417-423 440 458 459  
462 495 523 533 534 538 543  
568 569-570 583 592 596 627  
מחרוזת מעבר 227 288 304 429  
434 436 452 453 571 572-573  
692  
מחרוזת מרובעת 225 288  
מחרוזת סיום 79 181 183 198  
225 227 573 654  
מחרוזת פתיחה 22 371 388 458  
600 655  
מחרוזת קדוש 127 131 132 138  
192 198 200 207 209 213  
220-229 232 234 258 371 372  
376 377 387 389 414 457 458  
490 494 495 496 497 498 508  
509 510 573 629 631 635 640  
641 642 643 647 649 651 654  
655 711  
מחרוזת קדוש מסיימת 223 268 269  
270 272  
מחרך 574  
מחרך לברוך שאמר 574  
מחרך לזולת 574  
מחרך למי כמכה 574 591  
מטטרון 672  
מי כמכה' 583 591  
מי כמכה באלים יי 5 36 43 51 158  
174 304 305 309 571 625 621  
מי כמכה ואין כמוך 310 377 702  
מימרה 26  
מילה 14 611  
מיסה 6 26 201

משה (זבירה) 455ה	מעמד ליום כיפור 481 487 495 546
משה אבן עזרא 476ה 480 485 487	564
529 501 500ה 498 495 490	מעריב (תפילת ~) עיין: ערבית
576 554 545 532 550ה	מעריב (פיוטי ~) 13 14 55 60 149
603 601 577	614 176 182 288 337 370ה
משה בר קלונימוס 617ה	645 619
משה בר שבתי 702ה	מערכת כלאים 389 390 418 440-453
משולשים 125 202 689	536 489 486
משלם בר משה 677	מעשה בראשית 137 522 594 630
משלם בר קלונימוס 612ה 651 616	635ה 702 ראה גם: בריאת העולם
700 692 673 654 653	מעשה מרכבה 257 255 266
משלש 180 ואילך 199 206ה 208	671 620 522 268
400 280 217	מצדאר 490
משמרות הכהונה 29 187ה	מצדר 490
משפטיות (מקדמה ל~) 457ה	מצדר 369-403 444 457 530ה
משקל: ראה: שקילה	628-627
משקל התיבות 168 199ה 210 644	מצמיח קרן ישועה 2ה
692 685 665 653 648	מצרים 613 508 487 30
מתי מתי ועד אן ואנה 167	מקדמה 457 460 461 628 730
מתן תורה 703	מקדמה לזכרונות 457ה
נוה 111	מקהלה 205 200 144 141 23
נורא וקדוש 208ה	294 260 258 221 ואילך
נושאי קבע 81 85	ואילך 394 392 387 380 377 369
נוזרים 201ה	661 647 643 631 494 397 396
נחום (=סהלאן) 197ה	662
נחום אלברדאני 375ה 377ה 379ה	מר בריה דרבינא 16ה
468ה	מרבץ 458 412 410 407 391-383
נחם (רחם) 173ה	654 653 652 497
נחמו 9 511 548	מדרכי (=שלמה הבבלי) 455ה
נחמיה ריש פירקא בר אברהם בר	מרובע של יוסי בן יוסי 19 37 42 43
445 444 443 סהלאן	78 74 69 66 65 61 59 55 52 47
נחמן נין לעזר 130ה	199 184 174 172 85 84 83 81
נישי 407ה	649 235 202 201
נעילה 2	מרובעים ספרדיים 540 534 518 298
נצרות 201ה	670 545
נשכבה בחסדך 184ה	מרום נורא וקדוש 208ה
נשמת 353ה 574 590	מרנין 480ה
נשמת כל חי 590 626ה	משה 690
נתן בעל הערוך 155ה 616ה	משה בן אשר 53ה
	משה הכהן בירבי נסים 391 390
	משה הסופר בן בנימן מרומא 674ה
סביליה 576	693ה

סלמון חזן 402ה  
 סמואל אבן יחיא אלמגריבי 2ה  
 סמיכות הפוכה 257 264 278 342  
 420 430 637 666 669 716  
 סמיכות מטאפורית 38 532  
 סנגארי 236  
 סנדלפון 666 672  
 סנקטוס 6ה  
 סעדיה גאון 18 30 112 166 181ה  
 189 191 ואילך 193–195 196  
 197 228 229 224 214 247 238  
 257 256 254 260 258  
 269 270 272 273 274 290 293  
 295 296–299 304 321 323 328  
 372 373 398 399 400 401 412  
 421 424 449 ואילך 464 467  
 468 477 479 484 486 498 505  
 535 536 628 639 685ה  
 סעדיה גאון (סידור) 45 54 555  
 57 153 157 184ה  
 ספר קרובה 612  
 סקוונציה 141ה  
 עד אנה 166 168  
 עד מתי 169ה  
 עוד אחת מעט 69ה  
 עוד נגע אחד 69ה  
 עוניתה 22 26ה  
 עושה השלום 14 185 179 597ה  
 701ה  
 עזר אבותינו 621  
 עזרה בן מכתאר (=האיי גאון) 197ה  
 עזרת אבותינו אתה הוא 198 304  
 305 470 471 549 552 568 570  
 571 572 621 625 703ה  
 עיבור (חשבון) 59ה  
 עכו 390  
 על הארץ ועל המזון 182  
 על הנסים 173 219ה  
 על הרי בשמים 693 703  
 על זאת 42 43  
 עלון בר אברהם 456

סדר (בקריאת התורה) 8 137 218  
 246ה  
 סדר חיבור ברכות 45 178 609ה  
 18 161ה 624 628 655 665 ראה  
 גם: טורין (מחזור) ~  
 סדר עבודה 13 14 20 24 82ה  
 180 202 369 588 657 668  
 סדר עולם (סוג פיוטי) 588  
 סדר פסוקים 180ה  
 סהלאן בר אברהם 197 219 232ה  
 238 409 411 443 444 471  
 475 634ה  
 סוגיתה 26ה  
 סוגר 478ה  
 סולימן 373 448  
 סולימן (=סעדיה גאון) 194  
 סוריה 30 609ה  
 סורית (שירה) 17 18 22 23  
 24 25 26 141ה  
 סטרופה: ראה מחרופת  
 סיומת מקראית 20 ואילך 85 116  
 122 127 131 137 180 195  
 207 214 215–219 225 228  
 257 258 271 280 295 340 384  
 481 496 505 515 546 547  
 548 554 567 569 575 594 599  
 629 630–635 643 645 646ה  
 651 652 667 671 684 687 691  
 707 711  
 סיומת מקראית פנימית 593  
 סילוק 107 156 152 177 178ה  
 179 226 230 245–251 259  
 463 471 621 628 641 651  
 652 653 654 692 699ה  
 סילנו 21 609ה  
 סימטריה 25 39 43 64 149 172  
 176–180 215 288 296 644  
 סימטריה כפולה 25 639 640 642  
 סכן 72 372ה  
 סלוקה 245ה  
 סליחה 13 14 15 22 24 180ה  
 199 226 549 611 618 655

621	עלי 449
פסטאט 578 477 412 332	עלי החבר 334
פעמיים 230	עלי בן חלפון 219
פצל בן שלמה (=האיי גאון) 197	עלי בן יחזקאל הכהן 538
פקודים (=פיוטים) 151 63 61	עמוד 478
פרואומיון 22	עמרם 388 386
פרובאנס 547 573 590 607	עמרם (=האיי גאון) 197
פרוזומיון 220	עמרם גאון (סדר רב ~) 55 467
פרס 51 48	עמרם דרה 23
פרשה 8 137	עמרם בן מוסאן 418 452
פרשות מחוברות 195	ענייה 22 66 200 202 221 695
פרשנות הפיוט 612	ענייה סוערה 9
פתיחות מקראיות 20 ואילך 42 59	עננו 173
198 197 196 195 116 85 61	עסתריוטא 208 631
635 547 546 384 340 257 214	עקדה 141
651	עראקי 408 402
	עקבית (תפילת ~) 2 3 6 47
צום הרעש 338	עקבית (שירה ~) 17 24
צונץ י"ל 92 548 558 571 617	עשירייה 78 99
634	עשר מכות 698
צופוט קלעא 508	עשרת הדיברות 20 21 106 116
צור ישראל וגואלו 5 37 35 384	178
ציזורה 19 66 296 481 526 535	
686 664 644 599 563 554 547	פאבלו די סנטה מריה 591
688	פגיס ד' 543
צ'ליבי 509	פורס על שמע 6 54
צינזורה 548	פוחת את ירך 182
	פזמון 22 84 129—130 138 144 199
קדוש 116 122 147 208 224 227	392 220 395 397 399 401
516 500 496 457 376 370 230	499
712 641 638 628	פטירת משה 141
קדוש קדוש קדוש 7	פינחס הכהן בירבי יעקב 28 30 110
קדושה 6 ואילך 10 113 114 34 36	112 ואילך 187 190 197 199
355 245 76 72 68 65 50 37	226 222 217 215 214 213 212
665 522 511 388 384 376	301 295 294 280 253 230 229
קדושה דסידרא 514	593 564 510 477 446 445
קדושת היום 3 44 172 355	660 659 640
קדושת היוצר 47 52 54 56 59 74	פירקוי בן באבוי 11 51 225
252 248 229 223 154 151 82	פסוק מסגרת 20 ואילך 85 137 257
515 463 460 412 376 336 258	671 667 340
662 654 634 628 623 622 621	פסוקים קבועים 10 15 36 42 64
712 671 664	578 571 340 180 175 174 160

קרובות י"ד 89	קדושת העמידה 208 209 156 230
קריאה בתורה ובנביאים 8 ואילך 27	253
497-496 488 220 217 181 86	קדושתא 33 34 38 61 69 72
579	82 89 91 96 101 110 111
קריאה חד־שנתית 92 93 187 ואילך	112 150 151 181 190 206
393 232 218	217 218 245 247 252 269
קריאה תלת־שנתית 90 93 111 187	271 280 288 310 370 380
ואילך 393	392 394 489 529 573
קריאת שמע 2 4 6 10 11 33 52 89	קדושת כלאים 138 188 218 392
619 390 361 357 355 309	393 440 442
665	קדושתת י"ח 89 113 173 174 337
קריעת ים סוף 5 38	קדיש 3 390
קרית ספר 99	קומי אורי 9
	קומי אורי כי בא אורך 181
ראה ראיתי 69	קונה שמים וארץ 155
ראובן 129	קונטקין 22 226 393
רבינוביץ צ"מ 29	קונסונאנס 24
רגלי מבשר וכו' 53	קוקליון 22
רהט 14 15 72	קידוש השם 697
רהיטים 202 222 137 199 200	קידושי ירחים 180
564 227 219 217 209 208	קינת 14 15 110 227 568 611
רומא 577	618 628
רומאנית (שירה) ~ 482	קיפור (מלאך) 672
רומית (שירה) ~ 17 118 22 23	קיצוב (משחקי) ~ 641 643 662
24 25 26 141 201	685
רומניא (מחזור) ~ 92 107 178	קיקלר 138 207-209 213 215 216
246 247 508 509 624	217 222 223 226 227 231 234
628 653 661 687 690	246 258 260 288 295 494
691	631 647
רחם (נחם) 173	קירואן 447
רחמים קלעי 508	קלאר ב' 638 641
רייף ש"ק 711	קלון הרומי 630 633 647
רני עקרה 9	קלונימוס בר יהודה 640 654
רפריץ 19 22 ואילך 68 ואילך 79 202	קלעי 508
203 204 482 483 494 520	קלעתאיד 508
527 544 600 621 631 643 648	קמואל (מלאך) 671
662 687 707	קנן 26 393
רפריץ פנימי 555 ואילך 663	קנקילות (מלאך) 692
רפריץ קישוטי 600 663 695	קרובות 13 14 115 33 34 54 89
רציטאטיב 504	101 186 187 219 246 369
רשות 180 ואילך 219 369 377 380	קרובות י"ח 2 13 66 149 182
248 511 574 597 611	266 234 295 337 370

שירי חשק 544  
 שירמן ח' 191 456 497 499ה  
 508 568 584  
 שירת הים 36 60 546  
 שירת קודש נוצרית 141 150ה  
 שכטר ש"ז 390 666ה  
 שלוניקי 508ה  
 שלח אורך ואמתך 181ה  
 שלמה 372 373 387 398ה 449 538  
 567  
 שלמה אלברדאני 375ה  
 שלמה אלכופי 374 385 388 417  
 469 ראה גם: אלכופי  
 שלמה אבן גבירול 480 481ה 484  
 485 492 495 497 498ה 518 520  
 524 526 530ה 532 535ה 540  
 545 546 549 552 553 555 556  
 588 590 592 599 621ה 670 671  
 680 704  
 שלמה הבבלי 106ה 455ה 612ה  
 615 616 617 622 623ה 641 643  
 647-653 654 658ה 671 673  
 686 688 691-692 697 699-701  
 703 704  
 שלמה החזן 224ה 471  
 שלמה הלוי 590ה  
 שלמה בירבי יהודה גאון 169ה 224ה  
 339ה  
 שלמה יזכה 418ה 452ה  
 שלמה בן יצחק (רש"י) 608ה  
 שלמה סולימן אלסנג'ארי 133ה 166  
 169ה 170 171 191 ואילך 192-  
 193 194 229 233 235 254ה  
 255 257 258 259 260 261ה 266  
 272 275 281 285 286 287ה  
 293ה 301 304 305 310-321  
 322ה 323 326ה 329 331 333ה  
 351 372 373 374 398 428 448  
 450 453 464 469 498 553 639ה  
 640 661ה 671ה 685  
 שלשול 370 379ה  
 שמד 696

שאותך לבדך ביראה נעבוד 154  
 שבח (סוג פיוטי) 626 703  
 שבעה קולות 178ה  
 שבעתא 33 113 33 45ה 55ה 60ה  
 89 91 94ה 110 112 149 182  
 295 335ה 337ה 370ה  
 שבעתא להבדלה 173ה  
 שבעתא לחג 151ה  
 שבעתא טל וגשם 82ה 180 369  
 548 588 665ה 658  
 שבעתא מורחבת 400ה  
 שבעתא מקהלית 223ה 226ה  
 שבת הגדול 69 698  
 שבת החמישית 69  
 שבת ואתחנן 611  
 שבת ויסע 629ה  
 שבת חתנים 261ה 565 598 610ה  
 611 624ה 629 631ה 636ה 640  
 698 703 ראה גם: חתן  
 שבת יתרו 611ה  
 שבת תקופות 107 110ה 131 222  
 299ה  
 שבת פורענות 214ה 231-244 497  
 628 649 653  
 שבתות של חופה 611ה ראה: שבת  
 חתנים  
 שבתי 628ה  
 שבתי בן מרדכי 510  
 שבתי בר משה מרומא 616 673  
 701ה  
 שובה 9  
 שומר עמו ישראל לעד 5  
 שומרונים (שירת ה-) 17 18 22ה 23  
 שופרות 3ה  
 שוקן (מכון ~) 494ה  
 שוש אשיש 9 300ה 385  
 שיבוץ מתואם 576  
 שייבר א' 145 176ה  
 שיר אזור 124 263 522 544 570  
 598 602 603ה 668 670 682-683  
 שיר השירים (פיוטים על ~) 220  
 246 271 650 ואילך

604 647ה  
 שרירא גאון ה2  
 שרשור 20 22 36 38 47 116 125  
 131 132 147 192 194 195 225  
 226 232 234 245 248 258 293  
 294 295 304 370 372 384 423  
 429 447 450 453 495 511 569  
 572 604 627 633–634 640 692  
 646 712  
 שרשור מדולג ה515  
 שרשור מקשר 214 226 515  
 459 529 530 535 526 540 676  
 שרשרת פסוקים ה36 53 60 64 83  
 155 ה158 164 180–186 217  
 227 ה271 272 280 340 421  
 459 529 530 535 540 536  
 676  
 תבניות קבע 25 ואילך 34  
 תבניות תימאטיות 499 556  
 תודילה 577  
 תוכחה 202 203 204 ה483 588  
 תורכיה 508 590  
 תחנונים 47  
 תחנונת קבועות 10 11 13 14 34 35  
 38 39 51 ה52 53 59 79 82 83  
 149 154 161 163 ה183 269 371  
 440 460  
 תלמודים (שירה ב־) 16 ואילך  
 תמיד ה2  
 תמלין 672  
 תנועה 478  
 תקבולת מקראית 16 17  
 תקיעות ה3 14 19 66 ה82 84  
 116 180 ה202  
 תקנת שבת ה55  
 תרגומים ה141  
 תשר"ק 54 214 255 269  
 תתברך צורנו 622

שמואל בן אליסף מרומא ה702  
 שמואל הכהן 680  
 שמואל החבר ה106 ראה גם: שמואל  
 השלישי  
 שמואל הנגיד ה263 479 ה484 538  
 שמואל השלישי 30 128 106 ה133  
 164 167 170 181 ה189 191  
 ואילך 195–196 225 229 230  
 232 240 257 258 259 ה260  
 261 ה262 263 267 270 272 274  
 276 278 287 ה290 293 296 299  
 304 309 ה323 324 328 351 371  
 372 379 384 386 402 412 414  
 415 ה421 440 453 ה465 475  
 486 510 ה535 538 ה589  
 639  
 שמואל בן יצחק הספרדי ה334  
 שמחת תורה 8 ה94  
 שמלצר מ"ח ה178 567  
 שמעו 9  
 שמעון בר יצחק ה612 617 622 623  
 625 632 ה635 651 ה673 654  
 674 677 ה687 691 ה693 692  
 700  
 שמעון בירבי מגס ה21 28 29 89 90  
 93 ה94 111 112 137 187 ה188  
 189 206 212 216 218 ה226  
 253 ה268 310 ה392 393 394  
 395 462  
 שמריה הכהן 72  
 שפטיה ה609  
 שקילה הברתית ה17 204 ה268  
 482 ואילך 498 504 516 519 524  
 542 555 575 ה584 588 589 599  
 604 671  
 שקילה הברתית־טונית ה17  
 שקילה הטעמתית 16 212  
 שקילה כמותית ה17 478 ואילך 498  
 544 575 ה598 599 602 ה603

## רשימת השירים

(לפי סימניהם)

35	[א]	אל יי ואיר לנו
39	[ב]	איכה במחשכים הושבתה למחכי אור
46	[ג]	המעריב ערבים בעתם
48	[ד]	אל אשר שבת מכל המעשים
48	[ה]	[...] דגים ועופות וגם תנינים
49	[ו]	[...] וברוך יאמרו
51	[ז]	אשר ברוב חכמה גדולה דרש
54	[ח]	תשועה שלמה ראו קדושים
54	[ט]	אל ברוך גדול דעה
55	[י]	אל אדיר במרום במעלה מושבו
56	[יא]	אז ישיר פצו אבות על נבך
61	[יב]	אומץ קצות דרכיך
63	[יג]	אוהל כדוק נטיתה
67	[יד]	אדון טהרתינו באיזוב מטהרנו
70	[טו]	אבקשה ואסובבה לדודי בשחקים
73	[טז]	ארק ודוק נטיתה
74	[יז]	אשר אמונתך אור לבקרים חדשים
76	[יח]	בימים אדירים אתא אור אבירים
79	[יט]	אמת ירושלים במהרה בימינו תבנה
97	[כ]	אהוביך אימצתה לנוססן (אלעזר בירבי קיליר)
99	[כא]	הושענא אדיר ונאור (הנ"ל)
102	[כב]	אבי סוכו עלה אצל מעולם מחשה (הנ"ל)
105	[כג]	מיס אדירים אז בקע לגזרה (הנ"ל)
107	[כד]	אדר ארבע תקופות (הנ"ל)
113	[כה]	אדון כנגלה משמי גבוהים (פינחס הכהן)
117	[כו]	אור ארבעה עשר (הנ"ל)
123	[כז]	ארבעה דברים בסתם מדוברים (הנ"ל)
126	[כח]	אורך הזהרתה בחבת (הנ"ל)
127	[כט]	[...] לא המש/אלא יש כוח (הנ"ל)
133	[ל]	אילף ביקור חולים המוני (הנ"ל?)
134	[לא]	אראלים חגורים כלי מלחמה (הנ"ל)
134	[לב]	אחור וקדם וצפון ונגב (הנ"ל)
135	[לג]	אמונים נתעדנו בלותם כהימר (הנ"ל?)
136	[לד]	אחר ההרהור העולה (הנ"ל?)



139	[לה] אח בנעליכם מכרתם (הנ"ל)
145	[לר] ארחץ כפי בנקיון (הנ"ל)
165	[לז] איך אשא ראש ונפלה עטרת ראשי ('אלעזר קליר')
166	[לח] אשמתינו גדלה עד לשמים (הנ"ל)
166	[לט] ועד מתי סחבנונו נוגש (סלימן [=סעדיה גאון?])
167	[מ] יסכר פי רשעים הדוברים עלינו נבלה (שמואל השלישי)
168	[מא] עד אנה [...] שברה מתנינו (אלעזר)
178	[מב] כבודו יתרומם ויתנשא
179	[מג] כבודו שיכן כהיום על הר סיני
203	[מד] איום ונורא צום העשור לכל היצורים
205, 204	[מה] אתה מבין שרעפי לב
211	[מו] זכור את אשר עשה
236	[מז] שמעו אלי אבירי לב (שלמה-סולימן)
239	[מח] אז כבטוח על תוהו (סעדיה גאון)
241	[מט] איכה אוי בית חמדה שודר (שמואל השלישי)
248	[נ] עמד אביך לפצות ברכת חיליו (כלף בר סעיד)
255	[נא] אילי קדש כאש יוקדים (שלמה-סולימן)
256	[נב] אצים באימה בדכיר הועד (סעדיה גאון)
257	[נג] אפודי בדים בפלדות אחודים (הנ"ל)
259	[נד] אראלי טהורים בקדושה מטהרים (שלמה-סולימן)
261	[נה] איומתי איך אשכחך להשמימך (שמואל השלישי)
263	[נו] שנאני נוגנים וצבא עליונים (הנ"ל)
266	[נז] אילי מעלה בסילוד בחילה (שלמה-סולימן)
272	[נח] קדוש נורא ואיום (הנ"ל)
273	[נט] פגעת את שש ונתנשאת (סעדיה גאון)
274	[ס] רוקח מרקחת משולהב (הנ"ל)
275	[סא] חבואי בור נקוקי סעיף (שמואל השלישי)
276	[סב] דכא תשב אנוש ותשוב תחון ותחנן (הנ"ל)
278	[סג] יום זה אזכרה את מקרה בכור שור (יוסף אבן אביתור)
279	[סד] יום זה אזכרה צדקת צדיק (הנ"ל)
281	[סה] אשרי שומרי משפט (שלמה-סולימן)
282	[סו] אודך קוני בוראי ומכונני (הנ"ל)
284	[סז] אל מעביר אנחה (הנ"ל)
285	[סח] אתה אהבת עמך
290	[סט] אל חולף ומסגיר ומקהיל (יוסף אבן אביתור)
297	[ע] זולתך אומלל מאלוה (סעדיה גאון)
298	[עא] אתיקי פנימי וחיצוני (הנ"ל)
299	[עב] איש מנגן עליו להגן (הנ"ל)
300	[עג] אתה אורת בגבורה
302	[עד] ארצינו שכחנו דבר שמטה (שלמה-סולימן)
310	[עה] אילפתנו זאת התורה (הנ"ל)
311	[עו] מתי תרצה מדיני עולה ומנחה (הנ"ל)

312	[עז] מי כמכה שומע עתירה (הנ"ל)
312	[עח] שומע תפלת עם קדושיך (הנ"ל)
313	[עט] שדי שרה עמה נהורא (הנ"ל)
313	[פ] סכות שיח עם קדושיך (הנ"ל)
315	[פא] אומר ועושה גזור ומקים (הנ"ל)
315	[פב] מתי תעביר אף וחמה (הנ"ל)
315	[פג] מי כמכה שוכן שחקים (הנ"ל)
316	[פד] אל קורא הדורות (הנ"ל)
316	[פה] מספר אין לשנותיך (שלמה-סולימן – יניי)
318	[פו] שמור לנו ברית אשר כרתה (שלמה-סולימן)
318	[פז] שמע טוב תשמיענו נורא ואיום (הנ"ל)
319	[פח] סוף אין לשנותיך (הנ"ל)
320	[פט] מי כמכה שדי דר במרומים (הנ"ל)
320	[צ] שכלל כמאז זבול מקדשך (הנ"ל)
322	[צא] שחקים פוחדים ממך (סעדיה גאון)
324	[צב] שלטונך בכל ומה תעשה לך מי יאמר (שמואל השלישי)
327	[צג] פלא בעשותך לאחיו לשובביהם (יהודה [בן] בנימין)
329	[צד] סברנו ותחלתינו עינינו תלויות לך (שלמה-סולימן)
332	[צה] יד וימין פושחתי פוצמתי (יוסף אבן אביתור)
341	[צו] ליי יאדירו כל פה ולשון (יהושע)
342	[צז] גדול יצר אור לאישוני (הנ"ל)
343	[צח] אלהים יאיר לנו בנין שלישי (הנ"ל)
344	[צט] אל יהי אור עולם למספר רבעי (הנ"ל)
345	[ק] הניינו ידידים להשריץ בחמישי מים (הנ"ל)
346	[קא] יי מלך יצור כצר בששי (הנ"ל)
348	[קב] בכל יום איחדך אדיר ונאור
353	[קג] אל אשר שבת ביום השביעי מכל מלאכה
356	[קד] יתברך מלך מלכי המלכים
359	[קה] עדיך יבואו כל בשר
371	[קו] ויהי דבורו
371	[קז] ויהי כל במאמרו
371	[קח] ויהי כל במאמר אומיר ועושה
372	[קט] תשמרו בו לכם שבתות ומועדים
373	[קי] ויהי סופר מהיר שינן הלכה (סולימן [=שלמה כופי])
374	[קיא] ויהי אל הכל במאמר נבראו (אלכופי)
376	[קיב] ויהי אור בדבר נורא עלילה (יוסף אלברדאני?)
377	[קיג] יהגה חכי בצפצוף הגיוניו (הנ"ל)
378	[קיד] יוצר מאורות חיוק תם ונבר (הנ"ל)
381	[קטו] ויהי הכל במאמר כביר (כלף בר סעיד)
384	[קטז] אראלים הוריד מרום מעוניו
385	[קיו] שוש אשיש בשבת יום מנוחה (שלמה אלכופי)
386	[קיח] עמוסים משבחים בשיחה (עמרם)

- 389 [קיט] שריה עימיה נהורא ישע יבשרך (סעדיה גאון)  
 401 [קב] מי כמכה אדיר בסוד קדושים (הנ"ל)  
 403 [קבא] דומם ישבה לארץ עיר המלוכה (דויד בן יהודה)  
 404 [קבב] אספר מעשה העולם וא[...]  
 408 [קבג] אתי מלבנון כלה אתי חק אמון (יחיי)  
 410 [קכד] אשלח תשבי ועמו משיחך (יוסף אלברדאני)  
 413 [קכה] סימך סנסני סקר סולם (סהלאן)  
 416 [קכו] אומץ חשמלים ושרפי מרומים  
 417 [קכז] ארבע חיות במ יחד לקשור (שלמה)  
 419 [קכח] ממקומו יניח לעמו (יהושע)  
 420 [קכט] המאורות יגלה מחביון  
 422 [קל] ארמון חצרי בנה צורי (יוסף אלברדאני)  
 425 [קלא] אמר אויב ארדפם אשיגם על ים (הנ"ל?)  
 426 [קלב] אדיר מזעמך מי לא יערץ (הנ"ל)  
 429 [קלג] אדון הסליחות אלהי הרוחות (שלמה־סולימן?)  
 432 [קלד] איה אישי ואיה אשי (האיי גאון)  
 434 [קלה] איה סופרים ואיה שוקלים (יוסף אלברדאני)  
 437 [קלו] מקום בית תפלתי (מבורך בן דויד)  
 450 [קלז] פנה ברחמים אל פליטיני (סעדיה גאון)  
 451 [קלח] קשבו פדוייך חוקות (הנ"ל)  
 501 [קלט] שוכו אלי ואשובה אליכם (יצחק גיאת)  
 506 [קמ] אסתר ומרדכי לבם נתן (אלעזר בירבי קיליר)  
 512 [קמא] [...] יקרא ופיהו יקוב (יצחק גיאת)  
 513 [קמב] נקדישך כמלאכי צבאות (הנ"ל)  
 514 [קמג] אלי שחקים ושוכני ארקים (הנ"ל)  
 516 [קמד] ישרי אל למעלה יעריצון (יוסף אבן אביתור)  
 518 [קמה] והאופנים יחד אגודה לעומת אגודה (הנ"ל)  
 519 [קמו] שנאנים שאננים (שלמה אבן גבירול)  
 520 [קמז] זה לעומת זה ירוצו (הנ"ל)  
 523 [קמח] יום ראשון לפסחי אזכרה יום בריאת המאורות (יוסף אבן אביתור)  
 525 [קמט] שמשי עלה נא זורח (שלמה אבן גבירול)  
 526 [קנ] שמונת אלפים יבקיע (הנ"ל)  
 527 [קנא] יושבה בגנים ציץ פרחך (יצחק גיאת)  
 528 [קנב] אז מפרך פושע  
 530 [קנג] אעמוד במשמר מנעמי (משה אבן עזרא)  
 531 [קנד] אסירי תקותם מכלוא מעצבה (הנ"ל)  
 533 [קנה] לשוכב יעקב אל גבולו (דויד אבן בקודה)  
 533 [קנו] יחידה קראי ממעון כלאי (יצחק בר לוי)  
 536 [קנז] אדון יכונן לפנים ולפניי (אלעזר?)  
 536 [קנח] חנון יקבץ נדחה (הנ"ל?)  
 537 [קנט] ארוסת קדומים אהבת עלומים (יצחק בר לוי)  
 539 [קס] ילידי רובה ואדמוני (יצחק גיאת)

- 540 [קסא] שובי בתולה לנוה זבולה (שלמה אבן גבירול)  
 541 [קסב] ישוב לאחור צל נטה בעוד יומם (יהודה הלוי)  
 550 [קסג] אסירי תקוה חניטי חבצלת (יוסף אבן אביתור)  
 553 [קסד] אז באין זרותי מעל (שלמה אבן גבירול)  
 554 [קסה] אלהי מעשיו מה נפלאים (יהודה הלוי)  
 557 [קסו] ישועות אל וצדקתו (יצחק גיאט)  
 558 [קסז] אמת תעשה שפטים  
 560 [קסח] תחת פעלו צוענים  
 566 [קסט] יום גאלת לנפשי (יוסף)  
 568 [קע] איכה יחידה בבנות (יהודה הלוי)  
 573 [קעא] אמרים עמכם קחו (אברהם אבן עזרא)  
 580 [קעב] מי כמוך אשר שרתה אחריתי (יוסף אבן אביתור)  
 585 [קעג] מי כמכה אביר ישראל (יצחק בר לוי)  
 593 [קעד] אתה אמרת את עת מפקד (יוסף אבן אביתור)  
 594 [קעה] אויבי יאמרו לי כשמעם (הנ"ל)  
 597 [קעו] יריד קדם נהג ולכה עמי (יצחק גיאט)  
 601 [קעז] שזופה נזופה בשבולת שטופה (שלמה אבן גבירול)  
 602 [קעח] אמרה כתושה בעלי (אברהם אבן עזרא)  
 627 [קעט] הכל אנחו במבוכה  
 636 [קפ] אלף אלפים וריבי רבבות (אמתי)  
 641 [קפא] אשיחה דברי נפלאותיך (אמתי)  
 644 [קפב] ארנן חסדך לבוקר (יוסף טוב עלם)  
 645 [קפג] ארוממך אל חי (מאיר בר יצחק)  
 648 [קפד] אל נשא ארנן בהתעלסה (שלמה הכבלי)  
 650 [קפה] אילת השחר אורה בהצחר (מאיר בר יצחק)  
 663 [קפו] אראלים ומלאכים (אמתי)  
 664 [קפז] אלפי רבותיך שלוש קדושתך (אמתי)  
 666 [קפח] כבודו אופן בכס מרכבות (אלעזר בירבי קיליר)  
 668 [קפט] מלאכי צבאות בעלצון (מנחם בר מכיר)  
 668 [קצ] אזורי אימה ברואי יראה (אליעזר בר נתן)  
 674 [קצא] יפה את שארית איומתי (שמעון בר יצחק)  
 674 [קצב] ששים ושמונים מאז ריחקתי (הנ"ל)  
 678 [קצג] איומתי אהבתיך יונתי (אפרים מרגנסבורג)  
 681 [קצד] התנערי מעפרים לבשי ציון (מאיר מרוטנבורג)  
 689 [קצה] אשיחה עם לבבי (אפרים מרגנסבורג)  
 689 [קצו] איך לזמר הגיון  
 690 [קצז] אז מראש הודחתי (יצחק בר יהודה)  
 694 [קצח] אל אל חי ארנן (שמעון בר יצחק)  
 696 [קצט] [אהבתיך אהבה כלולה] (אמתי)  
 704 [ר] אל חי נגלה (יצחק בר שמשון הנקדן)  
 705 [רא] מעלה מים אי חסדיך (מאיר מרוטנבורג)

## מפתח השירים

(השירים המסומנים בכוכב נדפסים בספר. אות ה אחרי מספר העמודים  
מפנה אל מדור ההערות)

- אאזרה גבורה (שלמה סולימן) 286ה  
אאמיר אותך סלה (אלעזר בירבי קיליר) 618ה  
אב כבא מגלעד 446 444  
אבאר שם אדיר שמותיו (יצחק גיאת) \*564ה  
אבוא בגבורות יי אלהים ואביא (יוסף אבן אביתור) 571ה  
אבוננה במקצת יצירת רקועה (יצחק) 498ה 219ה  
אבי גדור בחיר בהימשכו 452  
אבי סוכו עלה אצל מעולם מחשה (אלעזר בירבי קיליר) [כב] \*102  
אבקשה ואסוכבה לדודי בשחקים [טו] \*446 444 70  
אגגי בהתנכלו להכרית (יהודה הלוי) 547  
אגגי עליך בפשטו כילק (יוסף קלעי) 509  
אגמונו שלחף תנין (יוסף בירבי ניסן) 111  
אדבר מישרים (דויד בר הונא) 673  
אדון אימנני (שמעון בר יצחק) 675ה  
אדון הסליחות אלהי הרוחות (שלמה סולימן) (?) [קלג] \*429  
אדון חסדך בל יחדל (יהודה הלוי) 589 576  
אדון טהרתינו באיזוב מטהרנו [יד] \*67  
אדון יכונן לפנינו ולפניי (אלעזר) (?) [קנז] \*536  
אדון כאז גבה שטר נושה (אמתי) 657ה  
אדון כנגלה משמי גבוהים (פינחס) [כה] \*113  
אדון מגיד מראשית אחרית שנים (אמתי) 698ה  
אדון מקדם תמים פעלו (שכתי בר מרדכי) 510  
אדון מרום מראשון 447 444  
אדיר בשביבי נערץ בסודם (יוסף בירבי ניסן) \*715  
אדיר מזעמך מי לא יערץ (יוסף אלברדאני) [קלב] \*426  
אדיר מרום מראשון 447ה  
אדר ארבע תקופות (אלעזר בירבי קיליר) [כד] \*107  
אדרת ממלכה (אלעזר בירבי קיליר) 124ה 207ה  
אדרת תלבושת (שלמה הבבלי) 658ה  
אהוביך נפש להדך (שלמה הבבלי) 691  
אהבני מנוער צור מושיב יחידים (יוסף אבן אביתור) 571ה 698  
אהבתיך אהבה כלולה (אמתי) 685 686 \*696

- אהוביך אהבוך מישרים (שמעון בר יצחק) 673 674 693 700  
 אהוביך אימצתה לנוססן (אלעזר בירבי קיליר) [כ] \* 97  
 אהובים ברדמם לצוען (יהודה) 510  
 אהובים יאדירון שוכן בסוכתם 444 448  
 אהובתך תפריחה וישועה להצמיח (אברהם בן יצחק הכהן) 300  
 אהלל בצלצלי שמע לאל (בנימן בר זרח) 624 659  
 אהללה צורי בכריעה (אברהם) 178  
 אהללך בקול רם (אלעזר בירבי קיליר?) 219  
 אודך בכל לבב (בנימן בן אברהם מן העניים) 659  
 אודך כי אנפת (יוסף בר שלמה מקרקשונה) 625 659  
 אודך כי עניתי (מנחם בר מכיר) 659  
 אודך קוני בוראי ומיגוני (שלמה-סולימן) [סו] \* 282  
 אוהל כדוק נטיתה [יג] \* 63  
 אויב לשפול ולחפור (דוסא) \* 733  
 אויבי יאמרו לי כשמעם (יוסף אבן אביתור) [קעה] \* 594  
 אום בחרת ממלכות ששים (שמואל השלישי) 322  
 אום כאישון ננצרת (אלעזר בירבי קיליר?) 618  
 אומן ברכות לרוב משופע (יוסף בירבי ניסן) \* 726  
 אומן הנקרא מעין המתגבר (=אומן הנקרא חבר) (שלמה-סולימן) 403  
 אומן ומי זאת מקוטרת 445 448  
 אומץ דר חזקים (שלמה הבבלי) 643  
 אומץ חשמלים ושרפי מרומים [קכו] \* 416  
 אומץ קצות דרכיך [יב] \* 61 649 652 657  
 אומצו יחדיו בלי פרץ (יוסף בירבי ניסן) \* 714  
 אומר אביעה במינים ארבעה 287  
 אומר ועושה גוזר ומקים (שלמה-סולימן) [פא] \* 314  
 אומר לצפון (אברהם אבן עזרא) 602  
 אומרי ערו ערו טאטא מהדום 445 448  
 אוסם הדום ואוצרות גבוהים (יוסף בירבי ניסן) \* 725  
 אופל המוני נגה לעיני 632  
 אופנים ושרפים בשתים מעופפים 444 446  
 אור ארבעה עשר (פינחס הכהן) [כו] \* 117  
 אור הזריחה 299  
 אור זרוע וזרח כבודו (מנחם בר מכיר) 659  
 אור חמה ולבנה (אלעזר בירבי קיליר) 107  
 אור ישע מאושרים (שלמה הבבלי) 445 623 650 652 653  
 654 671 673 691 693 699 701 703  
 אור לעתיד יקרב צורי \* 451  
 אור תורה הבהיקה במאור (קלונימוס בר יהודה) 654  
 אורות גדולים שנים 655  
 אורח זו לענו כנדרכה (שלמה-סולימן) 373  
 אורח חיים לצדיק מישרים (אליה הכהן צ'ליבי) 509

- אורים גדולים למשול ביום ובלילה נתלים 536  
 אורך הזהרתה בחבת (פינחס הכהן) [כח] 126\*  
 אות בשביעי גידלת דביקין 555  
 אותות אל במעשיו נצבות (אברהם אבן עזרא) 576  
 אותות כוננת גילת דודים 555  
 אותות שלשה היום נשתלשו (אלעזר בירבי קיליר) 95  
 אותך כל היום קוינו (אפרים מרגנסבורג) 683  
 אז באין זרותי מעל (שלמה אבן גבירול) [קסד] 553\*  
 אז כבטוח על תוהו (ס'דיה גאון) [מח] 293\*  
 אז בהיות כלה (אמתי) 697 684  
 אז בהעביד סוררים (בנימן בר שמואל) 616 623  
 אז בטרם עולם נברא (משה אבן עזרא) 576  
 אז ביום השלישי 49\*  
 אז ביום השני הבודלתה 49\*  
 אז ביום כיפור סליחה הורית 655  
 אז בכל דור נפלאים מעשיך 448 445  
 אז במלך ידידיה ובנה בית מעונים (מניר) 443 444  
 אז בעת רצון בהתקבץ המוני (יוסף אבן אביתור?) 571  
 אז בצאת עם אל (דוד אבן בקודה) 552  
 אז דברת תמים דעים (משה אבן עזרא) 554  
 אז ירעיש האופנים החצובים (יוסף אבן אביתור?) 520  
 אז ישיר ינון (יצחק בר לוי) 546  
 אז ישיר משה ועם האמרו 448  
 אז ישיר פצו אבות על נכך [יא] 56\*  
 אז כעץ שתול על יובל אפריחך (עמרם) 446 444 410 407  
 אז מבטן אמי (שלמה־סולימן) 287  
 אז ממעי הורתי (שמואל השלישי) 287  
 אז מפרך פושע [קנב] 528\*  
 אז מראש הודחתי (יצחק בר יהודה)[קצז] 690\*  
 אז מרוב אהבה (שלמה־סולימן) 287  
 אז שש מאות אלף רגלי ('אלעזר קליר') 95  
 אזור נא עוז למלוך (שמעון בר יצחק) 691  
 אזורי אימה כרואי יראה (אלעזר בר נתן) [קצ] 668\*  
 אזכיר בתחן ובאהבה (בנימן בר עזריאל) 688  
 אזכיר מעללי יה (משה) 690  
 אזכיר נסי אדון מחשה (אמתי) 685 686  
 אזרוע תוסיף ברחמים וחינה (יוסף) 299\*  
 אזרח עלה בידו (יהודה הלוי) 547  
 אח בעלזיכם מכרתם (פינחס הכהן) [לה] 546 148 139\*  
 אחד קדוש מסלד בחילה (אלעזר בירבי קיליר) 666\*  
 אחור וקדם וצפון ונגב (פינחס הכהן?) 134  
 אחות לנו תובל לרקמות (שמואל השלישי) 261

- אחזו לנו איבי קהלי (פינחס הכהן) 138ה  
 אחים מוכרי אח 564 563  
 אחלה פני בורא ניב ולשון (יצחק בר יהודה) 634ה  
 אחלה פניך באימתה (אברהם אבן עזרא) 573 554  
 אחר ההרהור העולה (פינחס הכהן?) [לד] \*136  
 אחשבה לדעת עמל (שלמה הבבלי) 697 688 686  
 אחת האותות אשר לשבעה תחלק (יוסף אבן אביתור) 579ה  
 איה אישי ואיה אשי (האיי גאון) [קלד] \*432  
 איה חכמים ואיה בעלי תבונה 436  
 איה לומדים ואיה מלמדים (חסן?) 436  
 איה סופרים ואיה שוקלים (יוסף אלברדאני) [קלה] \*436 434  
 איה רועים ואיה עדרים (יוסף אלברדאני) 436  
 איהל בעוז גבורותיו (בנימן) 634\* 624  
 איום ונורא צום העשור [מד] \*203  
 איום מבראשית כלל מעשה בראשית (משה?) 622ה  
 איומה נאווה ושחורה (יהודה הלוי) 528  
 איומתי אהבתיך יונתי (אפרים מרגנסבורג) [קצג] \*678  
 איומתי איך אשכחך להשמימך (שמואל השלישי) [נה] \*261  
 איומתי שמחי ועלזי כי בא עת הדרך (שמואל הכהן) 680  
 איך אשא ראש ונפלה עטרת ראשי ('אלעזר קליר') [לג] \*165  
 איך לומר הגיון [קצו] \*689  
 איך נטהר ואנחנו מטונפים בטומאת ערלים ('אלעזר קליר') \*96ה  
 איכה אבל חיל וחומה 231ה  
 איכה אבלו קהלו[תיכם] 231ה  
 איכה אוי בית חמדה שודד (שמואל השלישי) [מט] \*241  
 איכה אומן נוהל עדרים (סהלאן) 232ה 238ה  
 איכה אופל גאון עוזנו 627  
 איכה במחשכים הושבתה למחכי אור [ב] \*39  
 איכה יחידה בכנות (יהודה הלוי) [קע] \*568  
 איכה שניתי לשון קינות 231ה  
 אילי מעלה בסילוד בחילה (שלמה-סולימן) [נו] \*266  
 אילי קדש באש יוקדת (שלמה-סולימן) [נא] \*255  
 אילף ביקור חולים המוני (פינחס הכהן?) [ל] \*133  
 אילפתנו זאת התורה (שלמה-סולימן) [עה] \*310  
 אילת אהבים מתנת סיני 654ה  
 אילת השחר אורה בהצחר (מאיר בר יצחק) [קפה] \*650  
 אין אלוה מבלעדיך (אברהם אבן עזרא) 576ה  
 אין לנו אלהים עוד זולתך (אמתי) 684  
 אין צור חלף (שלמה הבבלי) 612ה 686 690  
 אין קדוש כיי לעד קיים \*426  
 אירס גן דודי 79  
 איש אשר מזעף נינוח (יוסף בירבי ניסן) \*719



- איש מנגן עליו להגן (סעדיה גאון) [עב] 299\*  
 איש משורר שחר מעורר (שמואל השלישי) 299ה  
 אכופ ואכף ואשא דעי לגבוה (בנימן בר שמואל) 616ה 623ה 634ה  
 אכלונו חיות ופראים (אברהם הכהן בן יצחק) 169  
 אכתיר זר תהילה (אלעזר בירבי קיליר?) 618ה  
 אל אדון נוצר רוח אדם 489ה  
 אל אדון על כל המעשים 47 489ה 622 623 626  
 אל אדיר במרום במעלה מושבו [י] 55\*  
 אל אל חי ארנן (שמעון בר יצחק) [קצח] 694\*  
 אל אל שדי אתחנן (מנחם בר מכיר) 635  
 אל אשר אין חקר לתבונתו 48\*  
 אל אשר ביום השביעי שבת 444  
 אל אשר במעלה ומטה 49\*  
 [א]ל אשר בשביעי שבת 447  
 אל אשר שבת ביום השביעי מכל מלאכה [קג] 353\*  
 אל אשר שבת מכל המעשים [ד] 47 48\* 355 621ב 622 626  
 אל בינה הגיגנו 348ה  
 אל ברוב עצות תיכן את רוח (אלעזר בירבי קיליר) 156ה  
 אל ברוך גדול דעה [ט] 47 47\* 54 219ה 498ה 624  
 אל חולף ומסגר ומקהיל (יוסף אבן אביתור) [סט] 290\*  
 אל חי נגלה לשבור עגלה (יצחק בר שמשון הנקדן) [ר] 704\*  
 אל יהי אור עולם למספר רבעי (יהושע) [צט] 344\*  
 אל יי ויאר לנו [א] 35\*  
 אל ישראל נקראת לפני (אברהם אבן עזרא) 704 602ה  
 אל לקחני נחלה (אברהם אבן עזרא) 565ה  
 אל מעביר אנחה (שלמה־סולימן) [סז] 284\*  
 אל נשא ארנן בהתעלסה (שלמה הבבלי) [קפד] 648\* 649  
 אל עוטה כשלמה אורה 405\*  
 אל עיר גבורים כעלה ענו (אמתי) 662ה  
 אל קורא הדורות (שלמה־סולימן) [פד] 316\*  
 אלהי אחפש ימותי למצוא נוהו (יצחק גיאת) 495ה  
 אלהי כך אחבק (אפרים מרגנסבורג) 695ה  
 אלהי מעשיו מה נפלאים (יהודה הלוי) [קסה] 554\*  
 אלהי נצור לשוני מרע 16ה  
 אלהי קדם משגיח מחרך (יוסף אבן אביתור) 548ה  
 אלהים אילפת סגולת שבטיך (שלמה אבן גבירול) 495ה  
 אלהים אל נורא מאוד ואיום (משה אבן עזרא) 495ה  
 אלהים בהנחילך דת מורשה (ליאוני בר אברהם) 623ה  
 אלהים יאיר לנו בנין שלישי (יהושע) [צח] 343\*  
 אלהים לא אדע זולתך (אפרים מרגנסבורג) 695ה  
 אלהים מלכי 385  
 אלהינו אלהים אמת (בנימן בר זרח) 624ה 631ה

- אלי מלכי ומנפשי 567  
 אלי שחקים ושוכני ארקים (יצחק גיאת) [קמג] 514  
 אליך עין נשאתי (מנחם בר יעקב) 683  
 אלף אלפים וריבי רבבות (אמתי) [קפ] 636\*  
 אלפי רבותיך שלוש קדושתך (אמתי) [קפז] 664\*  
 אם אזכרה שביי (אברהם אבן עזרא) 602  
 אם עונינו ענו בנו ענייה (שלמה-סולימן) 428  
 אמוני ארץ הועדו לקדם אל מושיענו (יוסף אבן אביתור) 517  
 אמונים אשר נאספו (אלעזר בירבי קיליר?) 618  
 אמונים בהועדם יאמרו לך הננו (יוסף אבן אביתור) 572  
 אמונים נתעדנו בלותם כהימר (פינחס הכהן?) [לג] 135\*  
 אמונים רחצו במי תשובה (יוסף בר ששת) 498  
 אמונת אלהי אודיעה (אברהם אבן עזרא) 557  
 אמונת עתים אצלו אמן (אברהם) 654  
 אמור אמרתה לחוזה חזיונך (סהלן) 409  
 אמנם אשמינו (יוסי בן יוסי) 202  
 אמנם מעמיד בן רשע (יוסף בירבי ניסן) 723\*  
 אמנם להרחיקה מכתם (יוסף בירבי ניסן) 728\*  
 אמנם שבעה הכין עד לא גבוהים (יוסף בירבי ניסן) 712\*  
 אמצא שארית אום ברוכה (דוסא) 735\*  
 אמר אויב ארדפם אשיגם על ים (יוסף אלברדאני?) [קלא] 425\*  
 אמרה כתושה בעלי (אברהם אבן עזרא) [קעח] 602\*  
 אמרות האל טהורות (יהודה הלוי) 681 683  
 אמרים עמכם קחו (אברהם אבן עזרא) [קעא] 552 573\*  
 אמרתי עמי הוא ישראל (יוסף) 448  
 אמת אומנתי לעמוסים 509 691 692\*  
 אמת אין לנו בלעדיך 354\*  
 אמת אמונה ביעקב בחרת 360\*  
 אמת אמונתך בשביעי קיימת 55  
 אמת ירושלים במהרה בימינו תבנה [יט] 79\*  
 אמת משל היה (מאיר בר יצחק ש"ץ) 685  
 אמת צדק ומישרים (יואב בר נתן מרומא) 703  
 אמת תעשה שפטים [קסז] 558\*  
 אמתך וחסדך אל תרחק (אלעזר בירבי קיליר) 505  
 אנא הושיעה נא (אלעזר בירבי קיליר?) 618  
 אנושה ענושה (אברהם אבן עזרא) 601  
 אנחתכם אעבר ועל לבבכם אדבר 81  
 אני הגבר אנף בי איום (שמואל השלישי) 539  
 אני חומה ושדי כמגדלות (יהודה) 654  
 אני חכמה שכנתי ערמה (בנימן בר שמואל) 623  
 אנכי אור דוק וחלד (יוסף) 410  
 אנעים חידושי שירים (שכתי בר משה) 701 673

- אנצחה לנאור ולשמו אסלד (משה) 409  
 אסירי לודים בנקיון ריחץ (יוסף אלברדאני) 396ה  
 אסירי תקוה חניטי חבצלת (יוסף אבן אביתור) [קסג] 550\*  
 אסירי תקותם מכלוא מעצבה (משה אבן עזרא) [קנד] 531\*  
 אסלדה בחילה (ראובן) 129  
 אספר מעשה העולם וא[...] [קכב] 404\*  
 אסתר ומרדכי לבם נתך (אלעזר בירבי קיליר) [קמ] 506\*  
 אעמוד במשמר מנעמי (משה אבן עזרא) [קנג] 530\*  
 אף לפי בגולה (אמתי) 688 685 684  
 אפאר לאל עולם 219ה  
 אפאר למנחיל תורות 410  
 אפודי בדים בפלדות אחודים (סעדיה גאון) [נג] 257\*  
 אפיק רנן ושירים (משלם בר קלונימוס) 653 673 675 692\* 700  
 אפיקרון בתוך חלק (יצחק בר יהודה) 509ה  
 אצולי לחלק על מאסכם כהן (סהלאן) 232ה  
 אצילי משחר מורך (סעדיה גאון) 166ה  
 אצים באימה בדברי הועד (סעדיה גאון) [נב] 256\*  
 אקחה רשיון אלהים (יוסף אבן אביתור) 377ה  
 אראלי טהורים בקדושה מטהרים (שלמה־סולימן) [נד] 259\*  
 אראלים הוריד מרום מעונו [קטז] 384\*  
 אראלים ומלאכים (אמתי) [קפו] 661ה 662ה 663\*  
 אראלים חגורים כלי מלחמה (פינחס הכהן?) [לא] 134\*  
 אראלים תמהו מרוב כבודו (יהושע אלאדקי [=דוסא]) 736\*  
 ארבע חיות בס יחד לקשור (שלמה חזן) [קכז] 417\*  
 ארבעה דברים בסתם מדוכרים (פינחס הכהן) [כז] 123\*  
 ארבעה תקופות זו בזו תקופות (אלעזר בירבי קיליר) 107ה  
 ארבעים ושנים מסעות (מנר) 231ה  
 ארומם לבעל פשרים (משה הסופר בן בנימן) 674ה  
 ארוממן אל חי (מאיר בר יצחק ש"ץ) [קפג] 645\*  
 ארוסת קדומים אהבת עלומים (יצחק בר לוי) [קנט] 536 534\* 538  
 ארחץ כפי בנקיון (פינחס הכהן) [לו] 445 145\*  
 ארמון חצרי בנה צורי (יוסף אלברדאני) [קל] 421ה 422\* 445  
 ארמון על משפטו אבצר 262ה  
 ארנן חסדך לבוקר (יוסף טוב עלם) [קפב] 644\*  
 ארנן לבוקר חסדך (יצחק בר יהודה) 624ה  
 ארצינו שכחנו דבר שמטה (שלמה־סולימן) [עד] 302\*  
 ארק ודוק נטיתה [טז] 73\*  
 אשורר למשפיל ומרים (אברהם אזרח בן מתתיה) 703ה  
 אשיחה דברי נפלאותיך (אמתי) [קפא] 641\* 648  
 אשיחה עם לבבי (אפרים מרגנסבורג) [קצה] 689\*  
 אשירה ואזמרה שמו (אלעזר בירבי קיליר?) 106ה 287ה 651  
 674 675 676 691 692\* 693 699 700ה 701ה

- אשירה נא למאיר עיניי 444  
 אשישת שלוחתו בקטב תילה 624ה  
 אשלח תשבי ועמו משיחך (יוסף אלברדאני) [קכד] 410\*  
 אשמתינו גדלה עד לשמים ('אלעזר קליר') [לח] 166\*  
 אשר אמונתך אור לבקרים חדשים [יז] 74\*  
 אשר ברוך חכמה גדולה דרש [ז] 54 51\*  
 אשר היתה לשמו חבושה (יוסף בירבי ניסן) 720\*  
 אשר המתברך כך שדי (סעדיה גאון) 296ה  
 אשר יצר לאדם עזרו 289ה  
 אשר שמענו ונדעם (יהודה פאסי) 589ה  
 אשר תחילה אדון בירכו 453  
 אשרי שומרי משפט (שלמה-סולימן) [סה] 281\*  
 את הכל אקדים במשיכת רוחשים (דוסא) 730\*  
 את כהני למקדשים היו מפרישים (האיי גאון) 432  
 את מי נועץ ויבינהו (אליעזר בר נתן) 646  
 את פני מלך אתיצבה (משה) 659ה  
 אתאנו לך ביום ישועה (שלמה-סולימן) 372ה  
 אתה אהבת עמך [סח] 285\*  
 אתה אורת בגבורה [עג] 300\*  
 אתה אמרת את עת מפקד (יוסף אבן אביתור) [קעד] 593\*  
 אתה בחרת ביום הזה מכל ימים 353\*  
 אתה הוא המעלינו מים (ליאונטי בר אברהם) 688ה  
 אתה מבין שרעפי לב [מה] 205 204\*  
 אתה מושל בגאות הים 289ה  
 אתה נטעת גפן שוריקה 53  
 אתווי לצוען עם במלכם נושעים (שלמה-סולימן?) 453  
 אתי מלבנון כלה (בנימן בר זרח) 654  
 אתי מלבנון כלה אתי חק אמון (יחיי) [קכג] 408\*  
 אתיו נדיבי עמים במקהל נאסף (יוסף אבן אביתור) 517ה  
 אתיקי פנימי וחיצוני (סעדיה גאון) [עא] 298\*  
 אתן רוממות לבעל נקמות 405\* 406ה  
 בימים אדירים אתא אור אבירים [יח] 76\*  
 בכל יום איחדך אדיר ונאור [קב] 348\*  
 בלעדיך אין שוקל וסופר (יוסף אלברדאני) 433  
 בראשית ארג ומתח ופעל בהרץ (יהודה [בן] בנימן) 197ה  
 בראשית ברא אומר המסויים 289ה  
 ברוך עושה אורים גדולים (יוסף אלברדאני) 376\*  
 ברורי שפה יצורי שלהבת 48\*  
 ברח דודי עד שתחפץ אהבת כלולינו (שלמה הבבלי) 701 699  
 ברח דודי קרב לערוך בגוי מעבידי (זבירה) 701ה  
 בריות מים ואש (בנימן בר זרח) 667ה

ברכת אב העצמת בזקנותו 1131ה

גדול יצר אור לאישוני (יהושע) [צז] \* 342  
גפן ממצרים העלה אלהינו \* 52

דאה על עב קל (סעדיה גאון) 72  
דגול בשר עדה עצובה (דויד אבן בקודה) 540ה  
דומם ישבה לארץ עיר המלוכה (דויד בן יהודה) [קכא] \* 403  
דורש דמים אחרון וראשון 447  
דורשי מאמרי ויועצי דברי (דוסא) \* 734  
דכא תשב אנוש ותשוב תחון ותחנן (שמואל השלישי) [סב] \* 276  
דרור יקרא (דונש בן לברט) 480ה

הביכורים היום בהקריבכם 410  
הושענא אדיר ונאור (אלעזר בירבי קיליר) [כא] \* 99  
הושענא אום יפה כתרצה 445 448  
הושענא אל אמונה (אלעזר בירבי קיליר) 99  
היום מחר תמישון אהליכם (שמואל הנגיד) 412ה  
הכל אנחו במבוכה [קעט] \* 627  
הכל יאמירוך אל אמוני (יהודה בר אברהם) 624ה  
הכל יפארוך אלהי עולם 461ה  
הכל יתמהו ויראו (יצחק בר לוי) 588ה  
המאורות דרכם הנהיר (דוסא) \* 737  
המאורות יגלה מבין (יהושע [=דוסא]) [קכט] \* 420  
המאורות יצרתה אל עליון \* 359  
המעריב ערבים בעתם [ג] \* 46  
הסבואים בכוס תרעלם (שמואל השלישי) \* 325  
הרנינו ידידים להשריץ בחמישי מים (יהושע) [ק] \* 345  
התנערי מעפרים (מאיר מרוטנבורג) [קצד] \* 681

ואמר אדיר שוכן מרומי (שלמה) 567  
וארץ אשפיל ואפיל תחינתי (שלמה אבן גבירול) 549ה  
והאופנים יחד אגודה לעומת אגודה (יוסף אבן אביתור) [קמה] \* 518  
והאופנים ינשאו לעומתם לחדש (יוסף אבן אביתור) 517ה  
והיה שארית תוחלת יעקב (דוסא) \* 737  
ויהי אדיר שחקים כמחקר דעה (שבתי?) 628ה  
ויהי אור בדבר נורא עלילה (יוסף אלברדאני?) [קיב] \* 376  
ויהי [אור] במאמר אל אחרון וראשון 445  
ויהי אל הכל במאמר נבראו (אלכופי) [קיא] \* 374  
[ויהי] אמרותיו צרופות ודברותיו ברוות (אלכופי) 374ה  
ויהי דבורו [קר] \* 371  
ויהי דורש דמים אחרון וראשון 444

- ויהי הכל אל אדון על כל יצירה 382ה  
 ויהי הכל במאמר אוגר כל מיני יצירותיו (יוסף אבן אביתור) 379ה  
 ויהי הכל במאמר אומר ועושה [קח] 371\* 461ה  
 ויהי הכל במאמר כביר ההקדים (כלף בר סעיד) [קטו] 381\*  
 ויהי הכל במאמר מעתיק הרים (דוסא) 731\*  
 ויהי הכל מושל בכל עולמים 445  
 ויהי כל במאמרו [קז] 371\*  
 ויהי סופר מהיר שינן הלכה (סולימן [=שלמה אלכופי]) [קי] 373\*  
 ויהי שמו מקודש בשרפי מרומו (שלמה [אלכופי]) 374ה  
 וירא בלק איש אכזרי (דוסא) 731\*  
 וישלח אגור הוד חגור (שמואל השלישי) 299ה  
 ולקחתם אגודה אחת בהכסף (סולימן) 447 448  
 ולקחתם אגודת כסף 444  
 ומאמר אל אמץ רום ותחת (שלמה החבר) 339ה  
 ומשה עלה אל האלהים 687\*ה  
 ועד אנה משכו הזמנים (אברהם הכהן בן יצחק) 169  
 ועד מתי הצורר חגור כלי זין (אברהם הכהן בן יצחק) 169  
 ועד מתי ישפוט בנו ארי נוהם (סעדיה גאון) 170  
 ועד מתי מיהמהנו והתאפקנו (סעדיה גאון) 170  
 ועד מתי מתוכם לא תוציאנו (סעדיה גאון) 170  
 ועד מתי סחבנו נוגש מקודש (סלימן [=סעדיה גאון?]) [לט] 166\*  
 ועל זאת שיבחוך זרע בני המלוכה (יהודה [בן] בנימן) 305\*  
 ותאמר להן הגפן (אמתי) 508ה  
 ותאמר לנחם איומתך 628ה  
 ותתפלל תמה תהלתך (דוסא?) 419  
 זה לעומת זה ירוצו (שלמה אבן גבירול) [קמז] 520\*  
 זולתך אומלל מאלוה (סעדיה גאון) [ע] 297\*  
 זכור את אשר עשה [מו] 221\* 643\*  
 זכור שאון צרים יום צבאו (שמואל השלישי) 332ה  
 זכרון לדור אחרון (זרחיה גירונדי) 545  
 חבואי בור נקוקי סעיף (שמואל השלישי) [סא] 275\*  
 חג הסוכות אשלי איבך 447  
 חורב וחרב זה בזה שקולים (חסן?) 436  
 חושה חסין יה לבשר שבויה 540ה  
 חנון יקבץ נדחה (אלעזר?) [קנח] 536\*  
 חקוקה על כפיים (יצחק בר לוי) 536  
 חשק לבכי להלל בניבי (חסאן) 536  
 יבוא דודי לגנו (יהודה הלוי) 565  
 יבושר עם לא אלמן (יהודה הלוי) 552

- יד וימין פושחתי פוצמתי (יוסף אבן אביתור) [צה] 332\*
- ידועים שקל לך כביאור ארוכה (יוסף אלברדאני) 434\*
- ידיד עליון שמע הגיון (יהודה הלוי) 545 680
- ידיד קדם נהג ולכה עמי (יצחק גיאת) [קעו] 597\*
- ידידי השכחת חנותך (יהודה הלוי) 544
- ידידי ודודי איפה פנה 444
- יהגה חכי בצפצוף הגיוני (יוסף אלברדאני) [קיג] 377\*
- יוארב ויוזרב ויחרב אדמון (יחיי) 409\*
- יודעי יגוני יספו באש לבי כידוד (יהודה הלוי) 565 570ה
- יודעים בנים כוח אביהם 52\*
- יום אילפתי להועיל (יוסף אבן אביתור) 494ה
- יום גאלת לנפשי (יוסף) [קסט] 566\*
- יום הר סיני יום אורו עיני (יוסף אבן אביתור) 517ה
- יום זה אזכרה את מקרה בכור שור (יוסף אבן אביתור) [סג] 278\*
- יום זה אזכרה צדקת צדיק (יוסף אבן אביתור) [סד] 279\*
- יום זה אקדיש למאיר קידושים (יוסף אלברדאני) 375ה
- יום יאבתי להללך אל פודה וגואל (יוסף אבן אביתור) 581
- יום ליבשה נהפכו מצולים (יהודה הלוי) 704
- יום נחית גאולים לשומם תחת צללים (יהודה הלוי) 565\*
- יום נפלא בן עמרם (יהודה הלוי) 547
- יום ראשון לפסחי אזכרה יום אשר אוהבי (יוסף אבן אביתור) 524\*
- יום ראשון לפסחי אזכרה יום בריאת המאורות (יוסף אבן אביתור) [קמח] 523\*
- יומם ולילה אהלל ליי (יהודה הלוי) 541\*
- יונה נשאתה על כנפי נשרים (יהודה הלוי) 601ה 704
- יוצר יצר בחכמה יצורים 445
- יוצר יצר בחכמה יצורים ובתבונה קבע ששה סדרים (יוסף אלברדאני) 448ה
- יוצר יצר בחכמה יצורים וחשק ובחר (יוסף אלברדאני) 449ה
- יוצר מאורות חזק תם ונבר (יוסף אלברדאני) [קיד] 378\*
- יושב משומם בגלות ודומם (יהודה הלוי) 601ה
- יושבה בגנים ציץ פרחך (יצחק גיאת) [קנא] 527\*
- יזהיר (=יצהיר) נר דירי מלכי (יוסף אלברדאני) 421ה 445 442\*
- יזכו ליום נחמה (יוסף אלברדאני) 410\*
- יחו לשון חזות אישון (יהודה הלוי) 671
- יחידה קראי ממעון כלאי (יצחק בר לוי) [קנו] 533\*
- יחילו מים כראוך (יוסף) 426\*
- יחיש פדותינו איום ונורא (אלעזר בירבי קילר) 96ה
- יי מלך צור כצר בששי (יהושע) [קא] 346\*
- יי מלכנו אפסו מנו ששונות (אברהם הכהן בן יצחק) 169
- יימנתי רחומי (יהושע) 419\*
- ילידי רובה ואדמוני (יצחק גיאת) [קס] 539\*
- ימים על ימים גדל יגוני (יוסף אבן אביתור) 334ה
- יסכר פי רשעים הדוברים עלינו נבלה (שמואל השלישי) [מ] 167\*

- 436 יסרת בקולך המרעים מים  
 יעלי ההדר להלל מוכנים (יצחק גיאת) \*597 598  
 יעלת חן ממעונה רחקה (יהודה הלוי) 544  
 יעצו בי גורי (יחיי) 408  
 יפה את מבערת שאור (אלעזר בירבי קיליר?) 675  
 יפה את שארית איומתי (שמעון בר יצחק) [קצא] \*674  
 יפה פעם פאר כל עם (יצחק גיאת) 545  
 יפו אמרי טוהר להעלות בשפתיך (יצחק גיאת) \*563  
 יצהיר נר דירי מלכי (יוסף אלברדאני) \*422  
 יצהיר זיו עיר גילתו (יוסף אלברדאני) \*423 445  
 יצמח צמח ויובא הלום (שמואל השלישי) 167  
 יקושי לחץ שרי מסים (יוסף אלברדאני) 396  
 יקיצו וירננו בטללי אורות 178  
 ירדנו עד עפר 131  
 ירח וחרס קדרו לי (יוסף אבן אביתור) 334  
 יריעות שלמה איך בתוך אהלי קידר (יהודה הלוי) 544  
 ישוב לאחור צל נטה (יהודה הלוי) [קסב] \*541  
 ישועות אל וצדקתו (יצחק גיאת) [קסו] \*557 562  
 ישענו לישעך תלויות עינינו (יוסף אלברדאני) \*331  
 ישר חוקי בכל מאודיך (יהודה הלוי) 545  
 ישירי אל למעלה יעריצון (יוסף אבן אביתור) [קמד] \*516  
 יתברך מלך מלכי המלכים [קד] \*356  
  
 כבוד מלאכים מתנים 661  
 כבודו איהל כהיום (אלעזר בירבי קיליר?) 618  
 כבודו אופן בכס מרכבות (אלעזר בירבי קיליר) [קפח] \*666  
 כבודו יגלה על עמותים 178  
 כבודו יתרומם ויתנשא [מב] \*178  
 כבודו שיכן כהיום על הר סיני [מג] \*179  
 כהושעת שחוקים 372  
 כי שם אדיר יי אלהינו (אליעזר בר נתן) 667  
 כל ימי חיינו גאולת צוען (יניי) 72  
  
 לא אהלך במעקשים ואתה אור נתיבי (יהודה הלוי) \*542  
 לדמעת דחוייה ימהר לדחייה (יוסף אלברדאני) 422 445  
 לולא יי שהיה לנו שחתונו שוטנים (שמעון בר יצחק) 687  
 לחוצה באורך גלות (לוי אבן אלתבאן) 683  
 ליי יאדירו כל פה ולשון (יהושע) [צו] \*341  
 ליל מחשבות לב אעירה (משה אבן עזרא) 603  
 לך יי הגדולה אורות מאופל (קלונימוס בר יהודה) 640  
 לך יי העטרת ולך העתרת (יוסף אבן אביתור) \*564  
 לעולם ועד חוסיך אל תבזה (יהודה [בן] בנימן) \*327



- לשובב יעקב אל גבולו (דייד אבן בקודה) [קנה] \*533
- מה לאהובי כי יקצוף ויתגאה (משה אבן עזרא) 544  
 מה מתקו טעמי שבת (יוסף קלעי) 509  
 מה תצעק אומן (אלכופי) 374ה  
 מהרו נא אלי מעוני אהובים (משה אבן עזרא) 544ה  
 מולך מוני ומעלה מעלה (משה אבן עזרא) 601ה  
 מי זאת אשר היללה רוכב שמים 106ה  
 מי כמון — ראה: מי כמכה  
 מי כמכה אביר ישראל (יצחק בר לוי) [קעג] \*585  
 מי כמכה אדיר בסוד קדושים (סעדיה גאון) [קכ] \*401  
 מי כמכה אל בפלאו אשורנו (אברהם אבן עזרא) 577ה  
 מי כמכה אל רוגע הים \*430  
 מי כמכה אלהי הרוחות \*431  
 מי כמכה אשר שרת אחריתי (יוסף אבן אביתור) [קעב] \*580  
 מי כמכה באלים יי רם ונשא (יצחק בר ראובן) 565ה 591ה  
 מי כמכה דובר מישרים \*425  
 מי כמכה יוצר פלוסים 445 448  
 מי כמכה יחיד הדורש דמי עשוקים (יוסף אבן אביתור) 579  
 מי כמכה ישעי ואורי (יוסף אלברדאני) 400ה  
 מי כמכה מתנשא במרום (מאיר בן אליהו מנורגין) 590ה  
 מי כמכה עושה גדולות (עמרם) 81ה  
 מי כמכה עושה פלאים (סעדיה גאון) \*398  
 מי כמכה עמוקות גולה (יהודה הלוי) 591ה  
 מי כמכה שדי דר במרומים (שלמה־סולימן) [פט] \*320  
 מי כמכה שוכן בגבהי מרומים (שלמה אבן גבירול) 588ה  
 מי כמכה שוכן מעלות 319ה  
 מי כמכה שוכן עד לא ראשית (שלמה אבן גבירול) 576ה 588ה  
 מי כמכה שוכן שחקים (שלמה־סולימן) [פג] \*315  
 מי כמכה שומע נאקות (שלמה־סולימן) 428ה  
 מי כמכה שומע עתירה (שלמה־סולימן) [עז] \*312  
 מים אדירים אז בקע לגזרה (אלעזר בירבי קיליר) [כג] \*105  
 מלאכי צבאות בעלצון (מנחם בר מכיר) [קפט] \*668  
 מלך אדיר ונורא 655  
 מלך אזור גבורה (אלעזר בירבי קיליר?) 103 107ה 214ה 246ה  
 618ה 635ה 691  
 מלך אמיץ ואיום (אלעזר בירבי קיליר?) 287ה 618ה 691  
 מלך גדול על ים גדול \*360 361  
 מלכותך מלכות כל עולמים \*354  
 מלך עתיק ימים (אלעזר בירבי קיליר?) 107ה 246ה 618ה 653  
 ממקומו ברוך עונים שרפי הקודש (אלעזר בירבי קיליר) \*666  
 ממקומו דברו יפיסה (דוסא) \*736

- ממקומו יניח לעמו (יהושע) [קכח] 419\*  
 ממקומו צפה מרובות קודש להורישי 105ה  
 מספר אין לשנותיך (יניי) [פה] 317 316\*  
 מספר אין לשנותיך (שלמה־סולימן) [פה] [פח] 319\* 316\*  
 מעט שיר מה יכילך (מאיר מרוטנבורג) 683ה  
 מעלה מים אי חסדיך (מאיר מרוטנבורג) [רא] 705\*  
 מקום בית תפילתי ערלים ערערו (מבורך בן דויד) [קלי] 437\*  
 מקומי ירשו משמע ודומה (מבורך בן דויד) 438\*  
 משלשי קדושה בשלוש כתות 49\*  
 מתי דודי צח ואדום 448  
 מתי צור ישראל תתן מציון 448 445  
 מתי תעביר אף וחמה (שלמה סולימן) [פב] 315\*  
 מתי תרצה מדינו עולה ומנחה (שלמה סולימן) [עו] 311\*  
 נפשי חמסי וצורי (יצחק הנקדן בר שמשון) 683ה  
 נקדישך כמלאכי צבאות (יצחק גיאת) [קמב] 513\*  
 נשאו עינם (נחום אלברדאני) 375ה  
 סברנו ותוחלתנו עיינו לך תלויות (שלמה־סולימן) [צד] 428 329\*  
 סגולתי מלוכה אזרתיך (משלם בר משה) 677ה  
 סוכה התקנתה לעמוסים 447 444  
 סוף אין לשנותיך (שלמה סולימן) [פח] 319\*  
 סימך סנסני סקר סולם (סהלאן) [קכה] 413\*  
 סכות שיח עם קדושיך (שלמה־סולימן) [פ] 313\*  
 סלה ישמע שועת קהלי 420\*  
 סלח נא לשופכי תחנון (סכן) 372ה  
 עד אנה [...] שברה מתנינו (אלעזר) [מא] 186\*  
 עדיך יבואו כל בשר [קה] 359\*  
 עוברים על הפקודים (עמרם) 436  
 עולמך תראה בחיך 16ה  
 עורי עורי איומה (עמרם) 407  
 עיני עוללה על עוצם עצבי עוני (עלי) 334\*ה  
 על הרי בשמים סוב דמה לך דודי (שלמה הבבלי) 699 692  
 עלה איש חכם בעשרה שליטים קים 687\*ה  
 עמד אביך לפצות ברכת חיליו (כלף בר סעיד) [ג] 248\*  
 עמוסים משבחים בשיחה (עמרם) [קיח] 386\*  
 עמך מקיימי שבת כולם 354\*  
 עשר ישע אמונת מעשר (יצחק הכהן) 287ה  
 פגעת את שש ונתנשאת (סעדיה גאון) [נט] 273\*  
 פלא בעשותך לאחי לשוכביהם (יהודה [בן] בנימן) [צג] 327\*

פנה ברחמים אל פליטינו (סעדיה גאון) [קלז] 450\*

צדק תישר בו שבילי 452\*

ציון הלא תשאלי (יהודה הלוי) 681ה

קדוש אומרים אראלים ושרפים (אמתי) 661ה

קדוש נורא ואיום (שלמה-סולימן) [נח] 272\*

קדוש שוכן רומה 450\*

קדם בעלותי ארון רגשו כל חבילות (סעדיה גאון) 170

קדש לציר (=לצור) תבואת ראשון 444

קשבו פדוייך חוקות (סעדיה גאון) [קלח] 451\*

רגלי מבשר על ההרים תדלגנה 363 361\* 52\*

רוקח מרקחת משולהב (סעדיה גאון) [ס] 274\*

רעיתי בין הבנות שכולה (שמעון בר יצחק) 676

שאו מנחה משובחה (מנחם בר מכיר) 670

שאלו שחקים ושיחו לאדמה (שלמה אבן גבירול?) 621ה

שאלי שרופה באש (מאיר מרוטנבורג) 681ה

שבועה קבועה (שלמה אבן גבירול) 599ה

שבח תשע תקיעות (שלמה) 372ה

שבחו מתנים ליחדו עונים 417\*

שביה בת ציון צרופה בכור עוני (שלמה אבן גבירול) 599

שביה עניה (שלמה אבן גבירול) 704 599ה

שבעת ימי החג 445

שדודים נדודים (שלמה אבן גבירול) 704 599ה

שדי קרב לנו קץ הפלאות 451\*

שדי שוכן שמי שמים (שלמה-סולימן) 273\*

שדי שרה עמה נהורא [עט] 313\*

שובב כלילי לראש בן חכלילי (שלמה אבן גבירול) 602ה

שובה שביתנו נשיר כימי עולם (אברהם אבן עזרא?) 574

שובו אלי ואשובה אליכם (יצחק גיאת) [קלט] 501\*

שובי בתולה לנוה זבולה (שלמה אבן גבירול) [קסא] 540\*

שוינו למיתי אשמנים ונפשנו בחיינו נקטה (שמואל השלישי) 325\*

שומע תפילת עם קדושין (שלמה-סולימן) [עה] 312\*

שומרי החומות שרתי מלחשים (שמריה הכהן) 72

שוש אשיש בשבת יום מנוחה (שלמה אלכופי) [קז] 385\*

שזופה נוזפה בשבולת שטופה (שלמה אבן גבירול) [קעז] 704 601\* 599ה

שחקים פחדים ממך וארץ לא תכילך (סעדיה גאון) [צא] 322\*

שיר השירים אדרו בקהלכם (סכן) 72

שיר השירים אפציה להמוני 219ה

שיר השירים ארנן למוציאי לחפשי (אלעזר) 106ה 178ה

- שית ללכנו תנחומים (שלמה) 81ה  
 שכולה אכולה (שלמה אבן גבירול) 599ה 704  
 שכורה עכורה (שלמה אבן גבירול) 599ה  
 שכחי יגונך נפש הומיה (שלמה אבן גבירול) 602ה  
 שכלל כמאז זבול מקדשך [צ] 320\*  
 שכנה דומה נפשנו (שמואל השלישי) 167ה  
 שלטונך בכל ומה תעשה לך מי יאמר (שמואל השלישי) [צב] 324\*  
 שמונת אלפים יבקיע (שלמה אבן גבירול) [קנ] 526\*  
 שמור דת חנוכה להבין ולהורות (משה אבן עזרא) 545  
 שמור לנו ברית אשר כרתה (שלמה-סולימן) [פז] 318\*  
 שמע טוב תשמיענו נורא ואיום (שלמה-סולימן) [פז] 318\*  
 שמע ישראל אמרי דת מקויים 289ה  
 שמעו אלי אבירי לב (שלמה-סולימן) [מז] 231ה 236\*  
 שמעו אמרי דת נפש משיבת (יהודה?) 231ה  
 שמעת שאגת שמתני למשיסה (שמואל השלישי) 538ה  
 שמעתי שמעך כי לאלף דור חסד אתה נוצר (סעדיה גאון) 170  
 שמי עליה נא זורח (שלמה אבן גבירול) [קמט] 525\*  
 שנאני נוגנים וצבא עליונים (שמואל השלישי) [נו] 263\*  
 שנאנים שאננים (שלמה אבן גבירול) [קמו] 519\* 670 680  
 שנתינו ספו (שלמה אבן גבירול) 704  
 שני המאורות הגדולים (שמואל השלישי) 262ה  
 שני זיתים נכרתים (שלמה אבן גבירול) 680  
 שקעה קדושתנו ומזח טהרנו רפה (שלמה) 166ה  
 שריה עימיה נהורא ישע יבשרך (סעדיה גאון) [קיט] 398\*  
 שרק לקבץ דחויי מרבץ (שמואל) 538  
 שש כנפים כנופים (שלמה הבבלי) 661ה  
 שש מאות נקראות (שלמה אבן גבירול) 545 680  
 ששים ושמונים מאז ריחקתי (שמעון בר יצחק) [קצב] 674\*  
 ששים ושמונים תיעבתה (אלעזר בירבי קיליר) 675  
 שתי פעמים מקויימים (שלמה אבן גבירול) 545 680
- תאבתי לדר בהיכלי אש 445 448  
 תחת אשר לא שמעתי לתוכחות ננאמו 231ה  
 תחת פעלו צוענים [קסח] 72\* 560  
 תיאמת אור בקודש 655  
 תפתח ירך הטובה והרחבה (יוסף אבן אביתור) 548ה  
 תשבו הדורים בעיר המוכללה 421  
 תשועה שלמה ראו קדושים [ח] 54\*  
 תשיב הגמול לאשר ביתך החריבה (שמואל השלישי) 538  
 תשכלל אפריון תבנה חביון 405\* 406ה  
 תשמרו בו לכם שבתות ומועדים [קט] 372\*

- [...] דגים ועופות וגם תנינים [ה] \*48  
[...] וברוך יאמרו [ו] \*49  
[...] יקרא ופיהו יקוב (יצחק גיאת) [קמא] \*512  
[...] לא המש אלא יש כח (פינחס הכהן) [כט] \*127  
[...] מצוה קדם (יוסף בירבי ניסן) \*717  
[...] נדהם בראה ובכל מעש (יוסף בירבי ניסן) \*721

*Publications of the Perry Foundation  
in the Hebrew University of Jerusalem*

---

EZRA FLEISCHER

# THE YOZER

ITS EMERGENCE AND DEVELOPMENT

JERUSALEM 1984

THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY