

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, פמעבר 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.²¹ 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.²² 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.²³ 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.²⁴

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.²⁵ 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 לעיסורם. במקרים שבהם אין פסוקים מעין הברכות באים בסוף השרשרות (כגון באהבה בפיוט [ב] לעיל) הנוסחים ודאי משובשים. 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: ²⁶ 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 המשלים, 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 המשלים 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, ²⁷ 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 ליטורגיות 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;²⁸ 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.²⁹ 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 הרכה 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.³⁰ אבל אין הם יפים לרשויות, והתופעה שם צריכה הסבר אחר.³¹

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;³² 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.³³ 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 'השיכינו', 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 הט'-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 בכטחון 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.¹ 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 ייני 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 ייני 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.² 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 ייני, 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.³ 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 ייני 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,⁴ 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,⁵ 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 מחזוריים (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 הנתים 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 והגיגני על פי דרכו, ברוח עקרונות העיצוב והבינוי של הפייטנות הקדומה.⁶ 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.⁷

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,⁸ 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 1020⁹, ושל יוסף אבן אביתור שנולד בספרד בשנת 950 בערך, ונפטר במזרח בראשית המאה ה"א, גם הוא אחרי שנת 1012¹⁰. 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.¹¹

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,¹³ ואף על פי שלפי כינויו נראה שמוצאו היה בבלי, סביר לומר שחי בארץ ישראל או לפחות ששימש קהילה בעלת מסורת ארצישראלית.¹⁴ על אלעזר בירבי קילר כבר אמרנו מלים ספורות לעיל;¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ מחרוזות הביניים מתחלפות, ומביאות בראשן, לאחר מלות השרשור, אות אחת אות אחת משמו 'שלמה'.¹⁸ 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, ועיין 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 עיין 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 מהמסדס¹⁹. 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.²⁰ 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.²¹ 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.²² 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',²³ 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', 'זכה' ואף, כפי שנתברר לאחרונה 'סולימן' או 'שלמה סולימן'.²⁴ 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 טיפוסי 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 באלפית כפול, לפי סדר אבבא גדדג הווה וכו'. לקטעים שמונה טורים, וחריזתם אחידה.

רוב המאורות והאהבות של הגאון משלימות את האלפיתים 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 אלפית 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.²⁵ 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.²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸ בסדרת היוצרות לארבע הפרשות אין אופנים, אבל יש פיוטים אחרי הזולת; על הקטעים הללו כבר דיברנו בקצרה לעיל.²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ יצירתו של השלישי עומדת בסימן השפעת חידושו של רב סעדיה גאון. מערכות היוצר הכלולות במחזור 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.³²

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.³³ 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,³⁴ 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,³⁵ 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.³⁶ 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, הידועה זאת; על מרכיב זה נדבר להלן בנפרד.³⁷ טעמים שלאחר הזולת אין אצל יהודה (בן) בנימן אלא שניים; אין אצלו ועד מת'. 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.³⁸ 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.³⁹ 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 המפתייטים 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.⁴⁰

מחזורי היוצרות לשבחות הרגילות מעמידים את רוב החומר שיעלה לפנינו לדיון בפרקים הבאים, אבל, כמובן, לא את כולו.⁴¹ לכד מהם ניקח בחשבון שפע של מערכות יוצר וקטעי יוצר לפרשות בודדות, לשבחות מצויינות, לצירופי מאורעות שונים, לאירועים שונים מחיי הפרט והציבור.⁴² 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. 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,¹ וטורים כאלה הפכו בפייטנות המחרוזת כמעט תמיד לסטרופות מרובעות;² 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'.³

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.⁴ 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,⁵ 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.⁶ 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.⁷

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 דפוסיו המאוחרים.

הפייטנות הקדם-קלאסית, הבלתי מחורזת, לא הכירה סטרופות במשמעות המקובלת של המונח.⁸ 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 מתארגנים בה על פי דרכם.

מתארגנים מצד האקרוסטיכון האלפביתי שלהם ביחידות מקיפות יותר, של שנים-שנים, של ארבעה ארבעה או אף של יותר טורים.⁹ 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.¹⁰ בקצת הפרזה אפשר אפוא לדבר לפעמים, גם בתקופת הפייטנות הבלתי מחורזת, וגם בפיוטים העשויים לכאורה גוש אחד, על מעין התארגנות סטרופית של הטכסט השירי.¹¹

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.¹² 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,¹³ וגם, ובעיקר, בתוכחות קדומות. הטור המשולש פחות נפוץ ופחות נכבד מן המרובע; הוא גם פחות

9 פיוטי יוסי בן יוסי הגדולים מאורגנים כולם, מצד האלפביתיות 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.¹⁴ הנה דרך משל פתיחתה של תוכחה קדומה כזאת:¹⁵

[מד]

אִיוֹם וְנוֹרָא צוֹם הָעֶשׂוֹר לְכָל הַיְצוּרִים
אֵין תְּלוּת פְּנִים בּוֹשֶׁת לְכָל פְּנִים 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 יִדְרְשׁוּ 'מִי חָטָא לִי' תַּעַן וְזֶה לְזֶה יוֹכִיחוּ

הַנִּשְׁמָה לָךְ וְהַגּוֹף פֶּעֶלְךָ חוֹסֶה עַל עַמְלֶךְ

10

גּוֹלֶם יַעֲנֶה: בְּהִיּוֹת בִּי הַנֶּפֶשׁ הִיא הַרְשִׁיעֵתָנִי
גַם הִיתָה לִי כַּמְכְּשׁוֹל עָלֵי אוֹרַח לִפְנֵי עוֹר
גַּם בְּעוֹפְסָה מְנִי הוֹשִׁלְכָתִי 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 תְּלוּת פְּנִים: 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 יִדְרְשׁוּ: יחקרו. מִי וְכו': תען (=תאמר): 'מי חטא לי? יוכיחו: יתוכחו. 9 גּוֹלֶם: הגוף. 10 כַּמְכְּשׁוֹל 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,¹⁶ ו'הסטרופות' מכילות לסירוגין את תורף דיבורם של המתווכחים. בראשי המחרוזות 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 המחרוזות שלפניו בשרשור, והוא מחייב מעין רפרין פנימי (בהיקף של צלעית אחת) לכל המחרוזות, בסיומן. הנה פתיחת התוכחה הזאת:¹⁷

[מה] אַתָּה מִבִּין שְׁרַעְפִּי לֵב וְעִשְׁתּוֹנוֹת אֲנוֹשׁ
אֲנוֹשׁ תּוֹלְעָה מְחוֹלֵל בְּעוֹן וּמִנֵּת אֲחֵרִיתוֹ
אֲחֵרִיתוֹ לְמִנֵּת וְתִקְנֹתוֹ לְהִכָּל וְאַתָּה חַי לְבָדָךְ

לְבָדָךְ נִקְרָאתָ חֲנוּן וְרַחוּם וּמִרְכָּה סְלִיחָה

5 בְּמָה יִזְכֶּה מַעֲלָלִיו אֲנוֹשׁ 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.¹⁸ 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
שְׂרָעִי לֵב
וְעִשְׁתּוֹנוֹת אָנוּשׁ

אָנוּשׁ תּוֹלָעָה
מְחוֹלֵל בְּעוֹן
וּמִן אַחֲרִיתוֹ

אַחֲרִיתוֹ לְמִן
וְתִקְנֵתוֹ לְהֵבֶל
וְאֶתָּה חַי לְבָדָד

לְבָדָד נִקְרָאָה
חֲנוּן וְרַחֲמִים

וּמִרְבֵּה 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.