

## על נעילה בנעילה – עיון בפיוט 'אל נורא עלילה' לר' משה אבן עזרא – מדרש פיוט

### תקציר

מעטים הפיוטים, אשר זכו להיות מוכרים ולהיכנס ללבבות – כמו הפיוט 'אל נורא עלילה' לר' משה אבן עזרא (ספרד, 1055-1138 בערך).

פיוט זה נועד להיאמר "בשעת הנעילה", ר"ל התפילה, החותמת את סדרת התפילות והסליחות של יום-הכיפורים, הנאמרת סמוך לשקיעת-החמה בין מנחה לערבית. מיקומה של תפילה זו בסופו של יום הדין – הופך אותה למעמד, אשר נתפס כהזדמנות האחרונה של האדם להביע תשובתו לפני בורא-עולם, טרם יינעלו שערי-שמים. מטבע הדברים, גודל המעמד ומרכזיותו טוענים אותו בהתרגשות גדולה, המתועלת גם לפיוטים הנאמרים במסגרתו.

מאמר זה כולל דיון בפיוט 'אל נורא עלילה' – מתוך ניסיון לבדוק במה זכה להתחבב כל כך על עדות-המזרח ונבחר להיאמר במעמד המרגש של פתיחת תפילת הנעילה. ישירותו, מיקודו הרעיוני, יופיו ופשטותו של הפיוט ייבחנו, במהלך הדיון, מתוך בחינת המאפיינים הבאים: מבנה; פזמון; משקל; לשון; האני הדובר; תכנים; כוליות; קישוטים (כינויים, מצלול ושיבוצים).

### מבוא

מעטים הפיוטים, אשר זכו להיות מוכרים ולהיכנס ללבבות, כמו הפיוט 'אל נורא עלילה' לר' משה אבן עזרא (ספרד, 1055-1138 בערך). פיוט זה מיועד להיאמר "בשעת הנעילה", היא התפילה, אשר חותמת את סדרת התפילות והסליחות של יום-הכיפורים, הנאמרת סמוך לשקיעת-החמה בין מנחה לערבית. מיקומה של תפילה זו בסופו של יום-הדין – הופך אותה למעמד, אשר נתפס כהזדמנות האחרונה של האדם להביע תשובתו לפני בורא-עולם, טרם יינעלו שערי-שמים. מטבע הדברים, גודל המעמד ומרכזיותו טוענים אותו בהתרגשות גדולה, המתועלת גם לפיוטים הנאמרים במסגרתו.

---

**מילות מפתח:** פיוט; 'אל נורא עלילה'; ר' משה אבן עזרא; סליחות; תפילת-נעילה.

ר' משה אבן עזרא הרבה לכתוב פיוטי-סליחות לחודש אלול ולימים הנוראים, ואף זכה בזכותם לכינוי 'הַסְלָחִי'. אולם הפיוט 'אל נורא עלילה' הוא אחד הידועים ביותר מבין פיוטי התפילה של ר' משה אבן עזרא ומהמרגשים שבהם.<sup>1</sup> פיוט זה זכה ללחנים רבים,<sup>2</sup> והוא מקובל בכל נוסחאות הספרדים, התימנים, האיטלקים והצרפתים, החל מהדפוס הראשון של מחזור ספרד על-ידי גולי ספרד – עד הדפוסים האחרונים.<sup>3</sup>

האהדה, שזכה לה הפיוט, ניכרת גם ברצון להרחבתו: במקורו הכיל פיוט זה *מדריך*<sup>4</sup> ושש *חרוזות* בלבד, עם אקרוסטיכון – סימן: 'משה חזק' (כך הוא מופיע ברוב המחזורים העתיקים). עם הזמן נוספו לפיוט בסיומו שתי חרוזות: "תִּזְכְּבוּ לְשָׁנִים רַבּוֹת" ו"מִיִּכְאֵל שֶׁרְשָׁאֵל", ומאוחר יותר חרוזה נוספת, שמוקמה לפני התוספת הקודמת: "מִחָה כָּעֵב פְּשָׁעִים". כמו-כן זכה הפיוט לחיקויים שנכתבו בעקבותיו.<sup>5</sup>

להלן אנסה לבדוק במה זכה הפיוט 'אל נורא עלילה' להתחבב כל כך על עדות-המזרח ונבחר להיאמר במעמד המרגש של פתיחת תפילת-הנעילה – מתוך בחינת המאפיינים הבאים: מבנה; פזמון; משקל; לשון; האני הדובר; תכנים; כוליות; קישוטים (כינויים, מצלול ושיבוצים).

## 1. מבנה

ר' משה אבן עזרא הרבה לכתוב שירים שווי-משקל וחרוז, בסגנון *הקטעה* ו*הקציצה*, המאפיינים את השירה הערבית, אשר הושפע ממנה. ברם, בשירת-הקודש שלו הוא הרבה בכתבת שירים סטרופיים, *מעין-אזורים*, ונשאלת השאלה מדוע נהג כך.

הסבר אחד הוא המסורת, שכן כך היתה דרך הפיוט הקדום, אלא שדרך המסורת נפרצה עוד לפני ר' משה אבן עזרא (כגון בשירת ר' שלמה אבן גבירול, שכתב 'רשויות' בצורת קטעה).

הסבר שני, הוא החירות, ששיר-האזור מעניק למשורר בכתבתו – מעצם העובדה, שהוא נכתב בחרוזות חופשיות, ומשתנה בחרוזיו. החריזה התכופה והמשתנה הופכת את שיר האזור לאטרקטיבי גם לשומעיו, מתוך שהוא מגוון יותר בצליליו, נעים לאוזן וקלטי.

הפיוט בנוי כשיר מעין-אזורי, הכולל מדריך ושש חרוזות (סטרופות). בצירוף התוספות המאוחרות שנזכרו לעיל וחדרו לרוב נוסחי-התפילה הספרדיים – מונה השיר מדריך ותשע חרוזות. היקפו המצומצם של הפיוט אופייני לשירה לירית היוצאת מהלב – עובדה, המאפשרת לו להיות עז-ביטוי וממוקד בתכניו.

1. ראו ר' סומק, 'אל נורא עלילה בבית הכנסת בכלא רמלה', *הזמנה לפיוט*, אוהור מתוך <http://www.piyut.org.il/articles/396.html>
2. לעשרים ואחת מסורות שונות של ביצוע הפיוט בלחנים שונים, ראו באתר *הזמנה לפיוט*, אוהור מתוך <http://www.piyut.org.il/tradition/462.html?currPerformance=562>
3. ישראל דוידזון מונה 33 מחזורים וספרים, שבהם ראתה הסליחה אור. ראו י' דוידזון, *אוצר השירה והפיוט*, א, ניו יורק תש"ל, עמ' 181.
4. המילים, המסומנות בגופן מוטטה במהלך המאמר, מפורשות בנספח ב בסופו.
5. במחזור קצנטינא (ליורנו 1872) נכללה סליחה, המתחילה במלים: "אליך צועקים ישישים ויונקים", עם אקרוסטיכון: "אני יוסף בר יצחק חזק", שהיא חיקוי ברור לאל נורא עלילה. ראו מ' אבן עזרא, *שירי הקודש*, תל-אביב תשי"ז, עמ' שפז.

המדריך שבראש הפיוט הוא בן שלוש צלעיות שחרוזן אחד (לָה):

אֵל נֹרָא עֲלִילָה      הַמְצִיא לָנוּ מְחִילָה      בְּשִׁעַת הַנְּעִילָה

החרוזות בנויות מארבע צלעיות סימטריות, המרכיבות שני טורים. שתי הצלעיות הראשונות, משמע ה'ענף' (גוף החרוזה), חורזות בחרוז נפרד, המשתנה מחרוזה לחרוזה. לשתי הצלעיות האחרונות בכל חרוזה (האזור) יש חרוז משותף, כאשר הצלע האחרונה בכל חרוזה היא ה'דפרין', שהציבור כולו חוזר עליו כמענה לחזן (וראו להלן: פזמון חוזר).

## 2. פזמון חוזר

הצלעית האחרונה של המדריך – "בְּשִׁעַת הַנְּעִילָה" – חוזרת על עצמה בסוף כל חרוזה ומשמשת כרפרין לאורך כל הפיוט. העובדה, שכל חרוזה נחתמת באותן תיבות – מאפשרת לראות שיר זה כמעין 'פיוט תיבה'. ברבים מהביצועים המושרים אפשר לשמוע, שהחזרה אינה רק על שתי התיבות 'בשעת הנעילה', כי אם על המדריך בשלמותו – דבר, שהופך את הפיוט לפזמון. החזרה על המילים הטעונות הללו, משרתת את השיר בארבע דרכים:

א. מקצב: עצם החזרה ומיקומה – בסוף כל חרוזה (ולמעשה, בסוף השיר) – יוצרים ריתמוס מחזורי. מסייעת לריתמוס זה גם החזרה על חרוז 'לה' בצלעיות הקודמות לרפרין. החזרה והריתמוס נחשבים לקישוטים, המייפים את השיר. בנוסף הם יוצרים ציפייה אצל השומע, ומלכדים את החרוזות השונות באזור מהודק.

ב. היבט ביצועי: הרפרין הוא קצר וקליט. הקהל, החוזר על הפזמון, חוזר על דבר מוכר וידוע. כמו-כן הוא מאפשר גיוון ודיאלוג בין הקהל לבין החזן. אלו מסייעים בזכירת הפיוט ובחיבובו על שומעיו.

ג. מעורבות: הקהל משתתף באמירת הפזמון החוזר במקהלה. ההשתתפות הפעילה כמו הופכת את הפיוט לפנייה ישירה של הציבור לאלוהיו, ללא תיווך החזן. דברים, הנאמרים באופן ישיר, מהווים מעין הודאה של הפרט בתוכניהם ובמחויבותו לנאמר בו. בכך יוצר הפזמון מעורבות של המתפללים בפיוט ותובע מהם דריכות, הקשבה והתרכזות בנאמר.

ד. תוכן: תוכנו העיקרי של הפיוט שייך לעניין היום – הוא מעמד הנעילה הרה-הגורל. העובדה, שהפזמון נאמר בקול על-ידי הקהל כולו, כמו מאלצת את המתפללים להכיר בגדולת-השעה – ברגעים האחרונים, שבהם המתפלל עדיין יכול להשפיע על גורלו. אלא שרגעים אחרונים אלו הולכים וכלים, ככל שהזמן נוקף, שכן עם שקיעת-החמה תמה תפילת-הנעילה, ויום-הכיפורים בא אל קצו. מתוך כך, החזרה על התיבות 'בשעת הנעילה' מחרוזה לחרוזה אינה סטטית, אלא להפך – היא דוחקת במתפללים להכיר בזמניות ה'שעה', ומזרזת אותם לנצל את המעמד הקדוש, טרם יינעלו שערי-הרחמים.

## 3. משקל

ר' משה אבן עזרא ידוע כמי שהפליא לכתוב בשקילה חכמותית (משקל היתדות והתנועות), פרי השפעת השירה הערבית. אלא שפיוט זה – כמו רוב שירת הקודש – כתוב במשקל ההברתי-

דקדוקי, המקציב חמש הברות לכל טור, בלי להחשיב במניין שוואים נעים ותנועות חטופות. שיטה זו אמנם פחות מדויקת מהשיטה הכמותית, אך היא הולמת יותר את העברית, ועל כן היא הולמת יותר את השירים, הנאמרים בקול על-ידי הקהל.

זאת – ועוד, מתוך ההקשבה לפיזטים המושרים אפשר לשמוע, שהחזנים הוגים את השווא הנע כצירה, ומעמידים אותו כהברה בפני עצמה. בכך הם הופכים את המשקל להברתי-פונטי – משקל, הידוע רק מהמאה ה-14, אחרי תקופתו של ר' משה אבן עזרא. המשקל ההברתי-פונטי מותאם יותר לאופן הדיבור מאשר המשקלים הכמותי וההברתי-דקדוקי כאחת. כך מכיל כל טור שבע יחידות הברתיות: (א-ל/ נו/רא/ ע/לי/לה // ה/מ/ציא/ ל/נו/ מ/חי/לה // ב/ש/עת/ ה/נ/עי/לה: // מ/תי/ מס/פר/ ק/רו/אים // ל/ך/ ע/ין/ נו/ש/אים // ו/מ/ס/ל/דים/ ב/חי/לה // ב/ש/עת/ ה/נ/עי/לה). התוצאה היא של משקל פשוט, הולם את המילים, קצבי ונוח לקליטה (וגם להלחנה).

#### 4. לשון

הפיוט כתוב בלשון ברורה ופשוטה, המיוסדת על המקרא, ללא חידושי-לשון וללא רמזים או כינויים סתומים. מכאן, שהאמור בפיוט יכול להיכנס ללבו של כל קורא/שומע, בלי לדרוש מאמץ של פרשנות ועיון.

#### 5. האני הדובר

בפיוטי סליחות רבים מקובל, שהפייטן מדבר, כביכול, על עצמו בלבד, בגוף ראשון יחיד, וההבעה הירית משמשת פה לרחשי הכלל.<sup>6</sup> לעומת זאת, ב'אל נורא עליה', האני-הדובר הוא עני ממעש. איננו רואים כל מבע אישי של הפייטן, וגם כשהוא פונה בגוף ראשון (במדריך), הוא נוקט לשון רבים, בהשתמשו בתיבת 'לנו'.

בהמשך הפיוט נקודת-המבט של האני הדובר משתנה והופכת לעוד יותר צנועה: הוא מעמיד את עצמו כמליץ-יורש – יחיד, המבקש על קבוצה, שהוא, כביכול, אינו חלק ממנה, בדברו על כלל ישראל בגוף שלישי נסתרים: 'מַחָה פְּשָׁעַם וְכַחֲשָׁם'; 'יִחַן אוֹתָם וְרַחֲסוּ'; 'זִכֹּר צְדָקַת אַבְיָהֶם' ועוד. ברור, שהאני הדובר מבקש בשביל עצמו את אותם דברים ממש, אלא שבהוצאתו את עצמו מהכלל הוא הופך לישות אובייקטיבית מתווכת.

לפי יוסף דנה, המעבר בנקודת-המבט, בין הנימה האישית במדריך ('המציא לנו מחילה') לבין הסגוריה על הכלל בגוף שלישי בחרוזות ('מחה פשעים וכו') – טוען את השיר במתח פנימי המוסיף ליופיו.<sup>7</sup> ואולם, המעבר בין נקודות-המבט משרת מטרה נוספת, יישומית, שכן המדריך נאמר על-ידי הציבור במקהלה, ומאפשר לעדת המתפללים לזעוק ולדבר בשם עצמם בגוף ראשון רבים. לעומת זאת, את החרוזות אומר החזן, המבקש על עדתו בגוף שלישי נסתרים.

מכאן, שהמעבר בנקודת-המבט מותאם לאופן הביצוע. אין לדעת, אם ר' משה אבן עזרא כיוון לכך שהמדריך ישמש דיבור ישיר לקהל, או שהעם – שמצא מילים, המבטאות את רחשיו – הוא

6. למשל: 'אל מי מגואלי דם אצעק' לאברהם בן שמואל.

7. ראו י' דנה, הפואטיקה של שירת הקודש הספרדית בימי הביניים לאור השירה והפואטיקה של ר' משה אבן עזרא, חיפה תשנ"ט, עמ' 158.

שהנהיג את החזרה על המדריך כולו כפזמון. על כל פנים, אפשר להניח, שגורם זה הוא משמעותי מאוד באהדה, שהשיר זוכה לה.

מעבר נוסף בזהות ה'אני הדובר' – אפשר למצוא בתוספת של שתי החרוזות המאוחרות, המסיימות את הפיוט. בחרוזות אלה מובעות ברכה לקהל ופנייה למלאכים לבשר את בוא הגאולה. אמנם נראה, כי הן המשך דברי ה'אני הדובר' בשיר כולו, אך אפשר גם לראותן כאמירה של האל לכנסת-ישראל ולמלאכים. יש להדגיש, כי שינוי בזהות הנמען בסוף שיר הוא מוטיב מקובל ב**מתגימה** (כירגיה) של שירי-האזור החילוניים. פירוש זה מביא את הפיוט לשיא חדש, כאילו האל נעתר לבקשה ומקיים אותה מול עיני המתפללים, כעת חיה.

## 6. תכנים

אופיו של יום הכיפורים משתקף בנושאי הפיוט: תפילת-הציבור לקב"ה ('לָךְ עֵין נוֹשָׁאִים וּמְסַלְּדִים בְּחִילָה'; 'שׁוֹפְכִים לָךְ נַפְשִׁים'); בקשת מחילה ('הַמְצִיא לָנוּ מַחִילָה'; 'מַחַח פֶּשַׁעַם וְכַחֲשָׁם וְהַמְצִיאֵם מַחִילָה'; 'חֵן אוֹתָם וְרַחֲם' מַחַח כָּעַב פֶּשְׁעֵים'); סנגוריה עקיפה על העם ('זָכַר צְדָקָת אַבְיָהִם וְחַדְשׁ אֶת זְמִינָהּ וְתַחֲלָה'); הענקת חסות למתפללים ('הִיָּה לְהֵם לְסִתְרָה וְחַלְצָם מִמְּאֲרָה'; 'וְכָל לוֹחֵץ וְלוֹחֵם עֲשֵׂה בְהֵם פְּלִילָה'); חתימה טובה ('וְחַתְמֵם לְהוֹד וּלְגִילָה'); בקשת הגאולה ('קְרָא נָא שְׁנֵת רְצוֹן וְהִשָּׁב שְׂאֲרֵית הַצֶּאֱן לְאַהֲלִיבָה וְאַהֲלָה'; 'וְעֲשֵׂה נָא חֶסֶד עִם מְקַרְאִים סְגִלָה'; 'בְּשָׂרוֹ נָא הַגְּאֵלָה').<sup>8</sup>

נושאים אלו הינם מרכזיים לעניין היום. בנוסף, הם משתיתים את הפיוט על 'המעגל האסכטולוגי', העוסק בעבר, בהווה ובעתיד: בעבר – געגועים לזמן הטוב, אשר בו היו יחסי אהבה בין האל לעם; בהווה – תיאור החורבן ומציאות-החיים הקשה תחת שלטון זר; בעתיד – כיסופים לישועה, שתשיב את המצב לקדמותו.

תכנים אלה מצויים בפיוט שלפנינו, אם כי בסדר שונה:<sup>9</sup>

מדריך, המהווה פתיחה מכינה וכוללנית;

חרוזת א – תיאור המתפללים (בהווה);

חרוזות ב-ד – סנגוריה על ציבור המתפללים ותיאור מצבם הדחוק בגלות (הווה);

חרוזת ה – בקשת סנגוריה בזכות האבות (עבר);

חרוזת ו – סיום: בקשת הגאולה (עתיד).

על שש החרוזות המקוריות אפשר להוסיף את החרוזות המאוחרות:

חרוזת ז – סנגוריה על ישראל (הווה), [כמו חרוזות ב-ד];

חרוזות ח-ט – מימוש הגאולה העתידית (הפיכת העתיד המיוחל – להווה).

השימוש במעגל האסכטולוגי מסייע לפופולריות, שזכה לה הפיוט, וזאת – משני טעמים: א. פורקן לרגשות; ב. עידוד ונחמה.

8. דנה (שם), עמ' 158-159.

9. פירוט התכנים נעשה על-פי דנה (שם), עמ' 158.

א. פורקן לרגשות – תינוי צער ההווה. הלימה לעניין היום קיימת אף בפיוטי סליחות רבים אחרים (למשל: ב'יתוכחות'), אלא שבשונה מהם – 'אל נורא עלילה' אינו כולל נזיפה במתפללים. אדרבא, המשורר רואה ומציג אותם בחולשתם ומגולל את צער היחיד בצד צער הרבים. צער היחיד הוא בגלל החטא, ור' משה אבן עזרא מתאר את החרטה עליו, הבאה לידי ביטוי בתפילות לאל ובבקשות למחילה. צער הרבים נרמז במצבה הקשה של האומה בגולה, ש'כל לוחץ ולוחם' עושה בהם כרצונו. המתפללים מכונים 'מְתֵי מספר' – לא רק מעטים במספרם, אלא גם 'מְתֵים' בחייהם בגלות (מתוך צימוד נעלם בין 'מְתֵי' = אנשי, ל'מְתֵים' = לא חיים). גם הכינוי 'שארית הצאן' מציג אותם בחולשתם, כשארית (מעטים) וכמושא לטרף, אלמלא המחסה, שנותן לה הרועה. העובדה, שהפייטן רואה ומתאר את מצוקת-הקהל ואת עוניו בהווה, הופכת את הפיוט למקום של פורקן-רגשות, אשר בו מובעים חרדות האדם, מאווייו ורחשי-לבו הכמוסים.

ב. עידוד ונחמה – בגאולה העתידית. המתפללים, שאינם יכולים לפעול לתשועת עצמם ולהיחלץ מהגלות (שאף היא נתפסת כתוצר של חטא), פונים לאל ומבקשים ממנו שייענה לתחנוניהם, יזכור להם זכות-אבות העומדת להם, ימחל על חטאיהם ויושיע אותם מגלותם. האל מתואר לכל אורך השיר כ'נוֹרָא עֲלֵיָהּ', כל-יכול ושליט על ברואיו, העומדים מולו כעבדים בפני אדונם (מתוך השיבוצים, להלן). ההישענות על החסד האלוהי, והבקשות ההולכות ומתגברות לאל, שיעבור ממחילה לגאולה, ומקבלה פסיבית של שוועת המתפללים לפעולה אקטיבית כנגד אויביהם והוצאתם מן הגלות – נתפסות על-ידי המתפלל לא רק כדבר, שיש לקוות לו, אלא כהבטחה לעתיד לבוא.

## 7. כוליות

על פי רוב, בשיר-אזור כל חרוזה עומדת בפני עצמה. כך גם בפיוט שלפנינו, ברם הפייטן השכיל לטעת בתוך השיר ארבעה מהלכים ברורים כדלקמן:

א. מן הפרט אל הכלל: מְצַעַר על חטאי היחיד – לאמירה קולקטיבית-לאומית על מצב העם בגלות.

ב. זמן ומקום: מההווה – תיאור המתפללים כאן ועכשיו, בגולה, בבית-הכנסת בשעת הנעילה – לעתיד: גאולה ושיבה לארץ ישראל.

ג. הרגשה: ממצב חולשה – למצב של ביטחון ושמחה.

ד. מן הסביל אל הפעיל: הבקשה מהאל לעבור ממצב כמו-פסיבי של קבלת התפילות – לפעולה אקטיבית: נקם בגויים והבאת הגאולה (כמפורט בסעיף 6 לעיל).

המהלכים הללו מצטרפים זה לזה ומלכדים את חלקי השיר לכדי יחידה רעיונית אחת. הכוליות שבשיר משקפת תהליך בן כמה פנים, הפותח בקול ענות חלושה בזמן עבר ומסתיים בקול תרועה רמה בזמן עתיד.

## 8. קישוטים

רמב"ע היה אמון על כל קישוטי השירה הערבית והיטיב להשתמש בהם בשירת-החול שלו. בפיוט, לעומת זאת, השתמש במקומם בקישוטים המסורתיים בלבד: כינויים, צימודים (מצלול), ובעיקר – שיבוצים, כדלקמן:

א. כינויים:

הכינויים הם מקישוטי הפיוט המובהקים. הפייטן מכנה את האל – 'נורא עלילה'; את ישראל – 'מתי מספר קרואים', 'שארית הצאן', 'מקראים סגולה'; את שומרון (בירת-ישראל) – אהליבה; את ירושלים (בירת יהודה) – 'אהלה', ואת אומות-העולם – 'לוחץ ולוחם'. הכינויים הללו מיוסדים על שיבוצים – כפי שיתפרש בסעיף 8 להלן.

ב. צימודים (מצלול):

הפיוט עשיר בצליל 'לה', שהוא החרוז החוזר בשתי הצלעיות האחרונות של כל חרוזה. המצלול מתקשר לשלוש המילים המשמעותיות בשיר ומדגיש אותן: 'עלילה' / 'מחילה' / 'נעילה'. יש בפיוט צימודים, המייפים אותו ומעשירים את מצלולו: בְּחִילָה / מְחִילָה / וּתְחִילָה; רְצוֹן / הַצֵּאן; לֹחֵץ וְלוֹחֵם (צימודים שוני-אות); פְּשָׁעִים / עֵם (צימוד נפחת); מְתִי=אנשים / מְתִי=לא חיים (צימוד נעלם). מכל אלו מתקבל ריתמוס עקבי ונעים לאוזן.

ג. שיבוצים:

הפיוט כולל שיבוצים רבים, המהווים יסוד מרכזי בהבנתו, כדלקמן:

"וְנֹרָא עֲלִילָה" – תהילים סו, ה: "לְכוּ וְרֵאוּ מַפְעֵלוֹת אֱלֹהִים, נֹרָא עֲלִילָה עַל בְּנֵי אָדָם". הקשרו של השיבוץ מלמד על מעשיו המופלאים והנוראים של האל, ומדגיש מתוך כך את הפער האדיר בינו ובין חולשת המתפללים. מצב זה יכול ליצור אימה, ובאמת המתפללים מתוארים כ'מסלדים בחילה', אלא שהפרק בתהילים מסתיים בפסוקים: "אֲכֹן שְׁמַע אֱלֹהִים, הַקָּשִׁיב בְּקוֹל תְּפִלָּתִי: בְּרוּךְ אֱלֹהִים, אֲשֶׁר לֹא הִסִּיר תְּפִלָּתִי וְחִסְדּוֹ מֵאֲתִי" (שם, יט-כ). דברים אלו מלווים את המתפללים – כהבטחה לכך שהאל ימציא להם מחילה, ויִפְנֶה את מעשיו הנוראים לטובתם ונגד אויביהם. השיבוץ והקשרו מתווים למדריך את נושא הפיוט ומהלכו, מיראה – למחילה.

"מְתִי-מִסְפָּר" – הקשרו של הביטוי בספר דברים ד, כז, אשר בו מתואר העונש הצפוי לישראל, אם יעשו את הרע בעיני ה': "וְהִפְיֵץ ה' אֶתְכֶם בְּעַמִּים, וְנִשְׁאַרְתֶּם מְתִי מִסְפָּר בְּגוֹיִם, אֲשֶׁר יִנְהַג ה' אֶתְכֶם שָׁמָּה". ביטוי זה מסביר את תופעת הגלות כעונש על חטאי ישראל. יחד-עם-זאת, לקורא, האמון על הכתובים, מהדהד המשך הפרק בהקשר של נחמה ('כִּי אֵל רְחוּם ה' אֱלֹהֶיךָ, לֹא יִרְפֶּךָ וְלֹא יִשְׁחִיתֶךָ, וְלֹא יִשְׁפֹּחַ אֶת בְּרִית אֲבֹתֶיךָ, אֲשֶׁר נִשְׁבַּע לְהֵם", שם,

לא).

"קרואים" – על פי צפניה א, ז: "הס מפני ה' אלהים, כי קרוב יום ה', כי הכין ה' זבח, הקדיש קראיו". הבחירה בכינוי מכניסה לתוך הפיוט הן נחמה, המשתמעת מתוך הבחירה בעם כקרואי האלי והן יראה ופחד, מתוך נוכחות יום הדין ואימתו (וראו בבלי, שבת קיא ע"א).

"לך עין נושאים" – על פי תהילים קכג, א-ב: "שיר המעלות. אליך נשאתי את עיני, הישבי בשמים: הנה כעיני עבדים אל יד אדוניהם, כעיני שפחה אל יד גברתה – כן עינינו אל ה' אלהינו עד שיחננו". הקשרו של השיבוץ מכניס לתוך הפיוט ציור לשוני, המתאר את בני ישראל, המתפללים לקב"ה – כעבדים, העומדים בפני אדונם. תיאור זה מדגיש את הפער בין ישראל החלשים לקב"ה הכל-יכול, שבקיומם הם תלויים בו וברצונו.

"ומסלדים בחילה" – על פי איוב ו, י: "ותהי עוד נחמתי, ואסלדה בחילה לא יחמול, כי לא כחדתי אמרי קדוש".

לגבי משמעותה של המלה "ואסלדה" נחלקו פרשני ימי הביניים:

רב האי גאון פירש "ואסלדה – לשון הגבהה", אולם רוב הפרשנים פירשו את המילה בעקבות הופעתה בלשון חז"ל – "דברים, שהיד סולדת בהן" (דברים חמים) – כמילה, המבטאת רתיעה מחמת חום-יתר. בעקבות פירוש זה פירש אבן עזרא: "ואסלדה – הוא משל לחוזק הכאב".

ואולם נראה, כי הפירוש הנכון למילה זו במקרא נמצא בתרגום הארמי (המאוחר) לספר איוב, המתרגם את הצירוף "ואסלדה בחילה" – "ואבוע ברתיתא". שורש המילה הוא ב.י.ע ומשמעותו: ואגיל, ואשמת. לפי פירוש זה, הצירוף "ואסלדה בחילה" מכיל בתוכו ניגוד פנימי, של שמחה מהולה בפחד וביראה (וזה אכן משמעות המילה "חילה" – בגיל וברעדה). הניגוד בין שמחה לבין פחד ויראה מתבסס על הפסוק מספר תהילים (ב, יא): "עבדו את ה' ביראה, וגילו בירעה", אשר בו קיים אותו ניגוד. חז"ל דורשים את הפסוק הזה במילים: "במקום גילה – שם תהא רעדה" (ברכות ל ע"ב), כלומר, עבודת-האל האמיתית היא תרכובת שמחה מעורבת בכובד-ראש וביראה.

"שופכים לך נפשם" (כמו גם "לך עין נושאים") – רומז לפסוק באיכה ב, יט: "קומי רני בלילה לראש אשמרות, שפכי כמים לבך נכח פני אדני. שאי אליו פפיד על נפש עוללך, העטופים ברעב בראש כל חוצות". השיבוץ מעשיר את ציור מעשה המתפללים בתפילות: לתיאור שפיכת הנפש (התפילה) ולנשיאת העיניים למרום – מצטרפת אף נשיאת-הכפיים בתחנון. שפיכת הלב של כנסת-ישראל מקבילה ל"שפיכת-הנפש" של המתפללים, אלא שהדימוי "כמים" – בפרט בסמיכות ל"עין" – טוען את הביטוי במשמעות של דמעות,



הניגרות במהלך התפילה. השיבוץ מכניס לתוך הפיוט אף את נוכחות האל המאזין למתפללים ואת מנהג ההשכמה ל'סליחות' בתקופת הימים הנוראים. בנוסף, עצם השיבוץ ממגילת איכה קושר את הפיוט עם קינה.

"מִחָה פִּשְׁעִים וְכַחֲשִׁים" – מבוסס על פסוקי ישעיהו נט, יב-יג, אשר בהם שוטח הנביא את חטאי ישראל: "כִּי רַבּוּ פִּשְׁעֵינוּ נִגְדָּדָה, וְחַטָּאוֹתֵינוּ עָנְתָה בָנוּ, כִּי פִשְׁעֵינוּ אֶתְנוּ, וְעֹנֹתֵינוּ יִדְעוּנוּ: פֶּשַׁע וְכַחֲשׁ בַּח' וְנִסּוּג מֵאַחַר אֱלֹהֵינוּ דָּבַר עֲשָׂק וְסָרָה, הָרוּ וְהָגוּ מִלֵּב דְּבָרֵי שְׁקָר".

"הֲיֵיחָה לְהֶם לְסִתְרָה" – על פי פסוק מסוף שירת האזינו (דברים לב, לח): "אֲשֶׁר חָלַב זִבְחֵימוֹ לֹאכְלוּ, וְשִׁתּוֹ יַיִן נִסִּיכָם, וְקוֹמוֹ וַיַּעֲזְרָכֶם, יְהִי עֲלֵיכֶם סִתְרָה". אונקלוס (ובעקבותיו – פרשני המקרא) תרגם "סתרה" במילה "מגן". ההקשר הכולל של הפסוק הולם אף הוא את הנאמר בפיוט, בדברו על כוחו הבלעדי של האל בפסוק שלאחריו: "רְאוּ עֵתָה, כִּי אֲנִי אֲנִי הוּא, וְאִין אֱלֹהִים עִמָּדִי, אֲנִי אֲמִית וְאַחִיָּה, מִחֲצִיתִי – וְאֲנִי אֶרְפָּא, וְאִין מִיָּדִי מְצִיל" (שם, לט).

"חן אותם ורחם" – הצטרפותם של שני הפעלים מרמזת לפסוק בספר שמות לד, ו: "וַיַּעֲבֹר ה' עַל פְּנֵיו וַיִּקְרָא ה' ה', אֶל רְחוּם וְחֲנוּן, אֶרֶךְ-אֲפַיִם וְרַב-חֶסֶד וְאֶמֶת". לשיבוץ זה ולפסוק הבא אחריו (נציר חסד לאלפים, נשא עון ופשע וחסאָה, ונקח לא נקח, פקד עון אבות על בנים ועל בני בנים, על שלשים ועל רבעים) – מרמזות גם תיבות נוספות בפיוט: "אל", "פִּשְׁעִים", "חֶסֶד" "הַבְּנִים וְהָאֲבוֹת". חשיבות השיבוץ גלומה בהקשרו – תפילת משה, המבקש רחמים על ישראל לאחר חטא העגל. לפי מסורת חז"ל, הקב"ה הוא שמסר למשה מילים אלו, על מנת שישאל יוכלו לאומרו, בשעה שיבקשו רחמים, ומכאן שזו הסליחה הראשונה והחשובה ביותר, ואמירתה מומלצת בעת צרה (ראש השנה יז ע"ב). יש לציין, כי בצירוף שני הפעלים רומז הפיוט אף למקומות נוספים, כגון יואל ב, יג ("וְיִקְרְעוּ לְבַבְכֶם וְאֶל-בְּגְדֵיכֶם, וְשׁוּבוּ אֶל-ה' אֱלֹהֵיכֶם: כִּי-חֲנוּן וְרַחוּם, הוּא, אֶרֶךְ אֲפַיִם וְרַב-חֶסֶד, וְנָחָם עַל-הֲרָעָה"), ההולמים את הפיוט גם בהקשר הכללי של צום, עצרה ותקיעת-שופר.

"וְיָכַל לֹחֵץ וְלוֹחֵם" – על פי תהילים נו, ב: "חַנּוּנִי, אֱלֹהִים, כִּי שָׂאֲפְנֵי אֲנֹשׁ, כָּל הַיּוֹם לֶחֶם יִלְחָצְנִי", המבטא את הדוחק, אשר בו שרוי הדובר בגלות.

"עֲשֵׂה בָהֶם פְּלִיחָה" – מתבסס על הפסוק בישעיהו טז, ג: הַבִּיֵּא עֲצָה, עֲשׂוּ פְלִיחָה, שִׁיתִי כְּלִיל צֶלֶף בְּתוֹךְ צְהָרִים, סִתְרֵי נְדָחִים, נִדְד אֶל תְּגַלִּי, ופירשו חז"ל "ואין פלילה אלא דיינין" (סנהדרין קיא ע"ב), כלומר משפט למיצוי-הדין עם האויבים.

"צִדְקַת אֲבִיהֶם" – בספרות חז"ל, התואר 'צדיק' מיוחס בדרך כלל לאברהם, ובמיוחד – ליוסף. בפיוט זה נראה, כי הכוונה היא לאברהם, עפ"י מדרש תנחומא (בובר) פרשת נח סימן א: "אמר הקב"ה: אברהם האיר עולמי בצדקו (...). הוא אברהם צדיק מתחילתו עד סופו".

הזכרת זכותו של אברהם אבינו כאמצעי להטות את כף הדין לצד הרחמים – מבוססת על מדרשי חז"ל לסיפור העקדה, אשר בסופו מבקש אברהם מהאל, שבשעה שבנו ייכנסו לידי צרה, יזכור להם את זכותו של אברהם, שלא חשך את בנו, ובעבור זאת ימחל להם (ירושלמי, תענית פ"ב סה טור ד ה"ד). בעקבות זאת, אברהם אבינו וסיפור-העקדה מוזכרים בפיוטים רבים לימים הנוראים ולראש-השנה (למשל, 'עת שערי רצון' לר' יהודה בן שמואל אבן עבאס). כך נוכל להבין את תפקיד השופר: השופר, העשוי קרן איל, נועד להזכיר לאל את סיפור העקדה ואת הבטחתו לאברהם הנאמן לו.

"וּחִדַּשׁ אֶת יְמֵיהֶם כְּקֶדֶם" – מבוסס על איכה ה, כא: "הֲשִׁיבֵנו ה' אֱלֹהֵיךָ – וְנִשׁוּבָה, חִדַּשׁ יְמֵינוּ כְּקֶדֶם", פסוק של קריאה לגאולה, הבא בסוף הפרק, ומתאר את המצב הקשה בהווה בעקבות חורבן בית המקדש.

"קָרָא נָא שְׁנַת רְצוֹן" – מתוך נבואת הנחמה בישיעה סא, ב: "לְקָרָא שְׁנַת רְצוֹן לְה', וְיוֹם נָקָם לְאַלְהֵינוּ, לְנַחֵם כָּל אַבְלִים", העוסקת ביום הגאולה.

"שְׂאֲרִית הַצֶּאֱנָן" – על פי ירמיהו כג, ג: "וְאַנְי אֶקְבֹּץ אֶת שְׂאֲרִית צֶאֱנֵי מְכַל הָאֲרָצוֹת, אֲשֶׁר הִדְחִיתִי אֹתָם שָׁם, וְהִשְׁבֹּתִי אֶתְהֶן עַל נְהֹן, וּפְרוּ וְרִבּוּ". כינוי זה מציר את בני ישראל כמעטים וכחסרי-הגנה, ובפרט ברמיזה למיכה ה, ז: "וְהִיָּה שְׂאֲרִית יַעֲקֹב בְּגוֹלִים בְּקֶרֶב עַמִּים רַבִּים כְּאֲרִיָּה – בְּבִהְמוֹת יַעַר, כְּכַפִּיר – בְּעֵדְרֵי צֶאֱנָן, אֲשֶׁר אִם עֵבֶר, וְרַמְסֵי וְטָרֶף – וְאִין מִצִּיל".

"לְאֶהְלִיבָה וְאֶהְלֵה" – ירושלים ושומרון, על פי יחזקאל כג, ד: "שְׁמֶרוֹן – אֶהְלֵה, וִירוּשָׁלַם – אֶהְלִיבָה".

"מִמַּחַה כְּעֵב פְּשָׁעִים" – על פי ישעיהו מד, כב: "מִמַּחֲתִי כְּעֵב פְּשָׁעֶיךָ, וְכַעֲנֹן – חֲטָאוֹתֶיךָ. שׁוּבָה אֵלַי כִּי גִאֲלֶתִיךָ".

"מִקְרָאִים סִגְלָה" כינוי חיובי, המתייחס לברית בין העם לאלוהיו (שמות יט, ה; דברים ז, ו).  
וכן "וַיִּשְׁרָאֵל מִקְרָאִי" ישעיהו מח, יב.

"הַבְּנִים וְהָאֲבוֹת" – מלאכי ג, כד: "וְהִשִּׁיב לֵב אֲבוֹת עַל בְּנִים, וְלֵב בְּנִים – עַל אֲבוֹתָם" – בהקשר של יום הגאולה (וכן שמות לד, ז. וראו לעיל).

"בְּדִיצָה וּבְצִהָלָה" (וכן גם "וְחִתְּמֵם לְהוֹד וּלְגִילָה") – שמות נרדפים לשמחה, על פי אבות דרבי נתן לד, ט: "עשרה שמות נקרא שמחה. אלו הן: ששון, שמחה, גילה, רינה, דיצה, צהלה, עליזה, חדוה, תפארת, עליצה". החזרה באה להדגיש את השמחה, הכרוכה בתהליך הגאולה.

"מִיִּכְאֵל שֶׁר יִשְׁרָאֵל" – כינוי למשיח, המבוסס על קטע אפוקליפטי מדניאל יב, א: "וּבְעֵת

ההיא יַעֲמַד מִיכָאֵל, הַשֵּׁר הַגָּדוֹל, הַעֲמִיד עַל בְּנֵי עַמּוֹךְ, וְהִיִּתָּה עֵת צָרָה, אֲשֶׁר לֹא נִהְיִתָּה מֵהִיּוֹת גּוֹי עַד הֵעֵת הַהִיא, וּבָעֵת הַהִיא יִמְלֹט עַמּוֹךְ, כָּל הַנִּמְצָא כְּתוּב בְּסֵפֶר”.

”אֵלֶיהוּ וְגִבְרִיָּאֵל, בְּשָׂרוֹ נָא הִגָּאֵלָה” – גם צירוף זה רומז ליום הגאולה, על פי מלאכי ג, כג: ”הִנֵּה אֲנִכִי שֹׁלֵחַ לְכֶם אֶת אֵלֶיהָ הַנְּבִיא לְפָנַי בּוֹא יוֹם ה' הַגָּדוֹל וְהַנּוֹרָא”.

והשוו גם ”בְּשָׂרוֹ מִיּוֹם לְיוֹם יִשׁוּעָתוֹ” (תהלים צו, ב).

עיון בשיבוצים מגלה, כי מעטים הם השיבוצים היסתמיים, שאינם טוענים את השיר במשמעות נוספת, אלא באים לשם יפי-השימוש במילות הטקסט המקראי בלבד. רוב השיבוצים טעונים, והם מכניסים לתוך השיר את הקשרם הכולל. ההקשר הולם את המעגל האסכטולוגי, ומעוגן בעיקר בקונטקסט של נבואות-נחמה וחזון-אחרית-הימים לעתיד. במקומות, אשר בהם השיבוצים הטעונים מכניסים לפיוט הקשר של קינה על הווה קשה מנשוא, הם לקוחים מהקשרים רחבים המסתיימים בנחמה. למתפלל, האמון על הטקסטים, יכול הקשר זה להתגלות באסוציאצית-משנה (*by-association*) לפסוקים, הבאים אחרי אלו, אשר ר' משה אבן עזרא בחר בהם.

ההקשרים תורמים לפיוט בכך שהם מחזקים את הנאמר בו ואף מרחיבים אותו. אולם יש להדגיש, שגם במקרה של השיבוצים הטעונים, הבנת הפיוט אינה מותנית בהבנתם, והם באים בתור לוויית-חן, ולא כהכרח למדני. מכאן, שהשימוש בשיבוצים מעשיר את הפיוט ומייפה אותו – בלא שיתבע מהקורא למדנות מיוחדת לצורך הבנתו.

## סיכום

האהדה הרבה, שהפיוט 'אל נורא עלילה' זכה לה, נובעת, אם כן, מעממיותו: הוא פשוט, מובן, פונה לאדם, המתפלל במעמד הקדוש, ומשמש פה לזעקת לבו.

לכאורה, אין חידוש בדבר: 'אל נורא עלילה' נמנה עם סוג היסליחות – פיוטים, הנאמרים בימות הצום ובימים שלפני ראש השנה ועשרת ימי תשובה. פיוטי-היסליחות מבקשים את מעורבות המתפלל, רובם הושרו והיו – כמו 'אל נורא עלילה' – מבנים סטרופיים בעלי משקל פשוט ועושר חריזה ומצלול. פיוטי-היסליחות מתַנִּים את מצוקות הפרט והאומה, מבקשים רחמים וגאולה, כתובים באופן ברור וקליט ופונים בפנייה רגשית לכל שדרות העם. פיוטים אלו אפשרו את הבעת רחשי המתפללים בצורה אישית והיו לכלי המבע הנפוץ ביותר בגולה.

מה גרם לאהדה הגדולה, שפיוט זה של ר' משה אבן עזרא זכה לה?

אפשר, שהעובדה, שהפיוט מגדיר במדויק את מקומו כפיוט, שנועד לשעת הנעילה (תיבות, שחזרות עשר פעמים במהלך השיר), היא שקבעה אותו במעמד זה, והמיקום הוא הטוען אותו בהתרגשות. אך גם אם כך הדבר, לית מאן דפליג, שבפיוט זה השכיל הפייטן להביע את דבריו באופן שלם וקולח, וייתכן, שעקב זאת הוא הועדף על פיוטים אחרים, שנועדו לאותו המעמד.

## נספח א:

### הפיוט:

המציא לנו מחילה

אל נורא עליה

בשעת הנעילה:

לך עין נושאים  
בשעת הנעילה:  
מחה פשעם וכחשם  
בשעת הנעילה:  
וחלצם ממארה  
בשעת הנעילה:  
וכל לוחץ ולוחם  
בשעת הנעילה:  
וחדש את מיהם  
בשעת הנעילה:  
והשב שארית הצאן  
בשעת הנעילה:  
ועשה נא חסד עם  
בשעת הנעילה:  
הבנים והאבות  
בשעת הנעילה:  
אליהו וגבריאל  
בשעת הנעילה:

מתי מספר קרואים  
ומסלדים בחילה  
שופקים לך נפשם  
והמציאם מחילה  
היה להם לסתרה  
והתמם להוד ולגילה  
חן אותם ורחם  
עשה בהם פליה  
זכר צדקת אביהם  
כקדם ותיחלה  
קרא נא שנת רצון  
לאהליבה ואהלה  
מחה כעב פשעים  
מקראים סגלה  
תזכו לשנים רבות  
בדיצה ובצהלה  
מיכאל שר ישראל  
בשרו נא הגאלה

## נספח ב: הסבר הביטויים

חרוזה (סטרופה) – מספר טורי-שיר, המהווים יחידה אחת (המונח מקביל למונח 'בית' בשירה המודרנית). ממאפייני שיר האזור והשיר דמוי-האזור (מעין-אזור) בימי-הביניים.

חתימה (בערבית: כְּרִיגָה, ומשמעו יציאה) – האזור, הבא בסוף שיר האזור. בשירי-החול הוא כתוב בדרך-כלל בשפה אחרת מהעברית שבגוף השיר (בערבית מדוברת או בספרדית קדומה), ועל פי רוב הוא לא נכתב בידי כותב השיר, אלא מקורו בשירי-עם, ולעתים – בשירי-אזור מפורסמים שכתבו אחרים.

מדריך (בערבית: מְטַלֵע) – אזור בודד (ללא 'ענף' – גוף חרוזה), הבא בפתיחת שיר האזור, לפני החרוזה הראשונה, ולכן הוא 'מדריך' את הקורא לגבי מבנה האזורים בשיר, משקלם, חרוזם, וכן – לגבי נושא השיר ותוכנו.

משקל הברתי-דקדוקי – משקל, המיוסד על מספר קבוע של הברות בכל טור שירי. החלוקה נעשית להברות דקדוקית – בלי להתייחס לאורכן. מתוך כך מתקצרת הגיית השוואים הנעים והתנועות החטופות. משקל זה היה השכיח בפיוטים דמויי-האזור.

משקל הברתי-פונטי – משקל, המיוסד על מספר קבוע של הברות בכל טור שירי. כהברה נחשבים בשיטה זו אף שווא נע, חטף, ו'ווי החיבור המנוקדת בשורוק, ובלבד שאין אחריהן אות שוואית. משקל זה רווח בפרט ביצירה, שנכתבה לאחר גירוש ספרד.

פיוט תיבה (בערבית – מוסתגיאב). פיוט מסוג הסליחות, הפותח בפסוק או בחלקו, וכל סיומי החרוזות מסתיימים במילה האחרונה שלו או חוזרים עליו תוך המרת מילים מתוכו בכינויים נרדפים.

קְטָעָה (בערבית: פסוקה) – שיר, שכל בתיו שקולים באותו משקל כמותי, ולהם חרוז אחיד (מבריה) בעל נושא יחיד והיקף מצומצם של בתים (על פי רוב, עד כעשרה). מבנה זה היה המבנה המרכזי בשירה הערבית בתקופה שאחרי האסלאם.

קצידה – שיר, שכל בתיו שקולים באותו משקל כמותי, ולהם חרוז אחיד (מבריה) ארוך מעשרה או חמישה-עשר בתים, וכולל שני חלקים: א) פתיחה, שנושאה נתון לבחירת המשורר (לרוב עוסקת בנושא האהבה); ב) גוף השיר, המהווה את עיקרו (עניינו על-פי רוב שבה, גבורה וכדומה). מבנה זה היה המרכזי בשירה הערבית הקדם-אסלאמית, שנחשבה לשירה הקלסית הנערצת והראויה לחיקוי גם בקרב משוררי ספרד.

רפרין – טור אחד או כמה טורים, החוזרים ללא שינוי אחרי כל חרוזה בפיוט מסוג השיר דמוי-האזור. בדרך כלל טור זה מורכב מפסוק או מחלקו, והוא מסיים את 'מדריך' השיר, ומתחרז עם הטור האחרון באזורי-השיר. הרפרינים נאמרים על-ידי קהל המתפללים כמו בתגובה על דברי החזן, ומהווים מעין 'פזמון חוזר'.

שיר אזור (בערבית: מְוֹשָׁח) – מבנה שירי, המקובל בקרב משוררי ספרד בימי-הביניים מימי שמואל הנגיד ואילך. שיר האזור בנוי מְחֻרְזוֹת (סטרופות), שכל אחת בנויה משתי קבוצות חרוזים: הטורים, הבאים בתחילת החרוזה, מכונים 'ענף'. משקלם אחיד לאורך כל השיר, אך חרוזם משתנה מחרוזה אחת לרעותה; הטורים בסוף החרוזה מכונים 'אזור', וחרוזם ומשקלם קבועים לאורך השיר כולו (ומכאן: הם 'אוזרים' = חוגרים את השיר באחידותם). בראש האזור עשוי לבוא 'מדריך', ובסופו – בשיר-האזור החילוני – הכי'רג'ה. הדגם היסודי, המתקבל מבחינת החריזה, הוא: אא / בבבאא / גגגאא וכו'. מספר טורי הענף והאזור קבועים בכל החרוזות שבאותו השיר, אך אין הגבלה, ומספרם משתנה בשירים שונים (בדרך כלל בענף בין שלושה לחמישה טורים, ובאזור – שניים-שלושה).

שיר דמוי-אזור – המבנה השירי השכיח בפיוט. הוא דומה לשיר-האזור, אך אינו כולל כי'רג'ה, ולשונו – עברית בלבד. ה'מדריך' מורחב על פי רוב לכדי חרוזה פותחת, הכוללת אותו מניין טורים של חרוזה רגילה, אלא שכולם כתובים במבנה טורי האזור (ללא 'ענף', בדגם: אאאאא). הטור האחרון בחרוזה הפותחת – חוזר לעתים בתום כל חרוזות השיר, ומהווה 'רפרין'. האזור עצמו בנוי לעתים מטור אחד בלבד. דגם יסודי, המתקבל מבחינת החריזה, הוא: אאאא[א] / בבבבא[א] / גגגאא[א] וכו'.

שקילה כמותית (משקל היתדות והתנועות) – משקל, המיוסד על אבחנה בין הברות ארוכות להברות קצרות. ההברה הארוכה מורכבת מעיצור, המנוקד בשווא נע או בחטף או מו"ו בשורוק, ובלבד שאין אחריה אות שוואית, ומכונה 'יתד'. ההברה הקצרה מורכבת מכל יתר ההברות ומכונה 'תנועה'. צירוף שתיים עד ארבע יתדות ותנועות (או תנועות בלבד) בסדר קבוע – מכונה 'עמוד'. צירוף עמודים שונים יחדיו יוצר את משקל השיר. שישה-עשר משקלים מורכבים באופן זה היו בשימוש בקרב משוררי ערב בתקופה הקדם-אסלאמית, ועשרה מתוכם נתקבלו על-ידי משוררי-ספרד העבריים בימי-הביניים.