

הפיוט כמצע ליצירה עממית

הרחבות מאוחרות לפיוט
"שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתֹחָה"
של שלמה אבן גבירול

שני פוקר

הפיוטים שנכתבו בספרד המוסלמית נקלטו במסורות תפילה רבות במשך מאות שנים. לעיתים קרובות ימצא בכתבי היד פיוט אחד בכמה נוסחים ובייעודים ליטורגיים משתנים. המעתיקים ועורכי הסידורים לא תמיד קיבלו את הפיוטים כטקסטים חקוקים בסלע: לפעמים הם הרשו לעצמם להחליף פיוטים שטעמם התיישן בפיוטים חדשים, ולפעמים אף להתערב בנוסחים.

המאמר עוקב אחר גלגולי הפיוט "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתֹחָה" למשורר האנדלוסי שלמה אבן גבירול בין המאות ה-16 וה-18. הפיוט הקצר של אבן גבירול היה מצע להרחבות של מחברים אנונימיים, וההרחבות מעידות על דינמיקה יצירתית שליוותה את תהליך הקליטה של הפיוט במנהגי תפילה שונים. המאמר מראה שקהליו של הפיוט "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתֹחָה" לא נשמעו לגבול מובחן בינם לבין הטקסט, אלא ביקשו לראות בטקסט שְׁקָף לחייהם; לקרב אותו אל חווייתם ולהטמיע בתוכו את המראות הקרובים אליהם.



א. פתח דבר

שירי קודש שחוברו בספרד המוסלמית הגיעו לידינו בזכות עורכי סידורים ומעתיקים. כתבי היד של סידורי התפילה הועתקו על פי רוב בתקופה מאוחרת מזמן הקליטה של הפיוטים בתפילה, ובוודאי מחיי המשוררים.¹ תופעה שגורה היא שפיוטים שימשו קהלים רבים בזמנים שונים, ולכן הם מצויים בנוסחים שונים בכתבי היד. מבחינת עורכי הסידורים, העתקת סידור לא הייתה רק פרויקט של שימור – אלא גם הזדמנות לעדכון הסידור שיענה באופן הולם יותר לדרישות המתפללים. עדכונים אלה כללו החלפת פיוטים ולפעמים גם התערבות בנוסחים.²

במאמר אעקוב אחר גלגולי הפיוט "שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְּקֵי יָהּ פֶּתַחָהּ" של המשורר האנדלוסי שלמה אבן גבירול בקהילות שונות בין המאה ה־16 למאה ה־18. הפיוט הקצר של אבן גבירול היה מצע להרחבות של מחברים אנונימיים, וההרחבות מלמדות על הקהלים אשר קלטוהו ועל תהליכים שונים בציר התפילה היהודי. מעקב זה מאפשר להיוודע לתהליך ההשפעה של הטקסט, תהליך שהוא גם "פתח לידיעה עמוקה יותר של הטקסט, ידיעה שלא הייתה כלל אפשרית ברגע היווצרותו", כדברי גלית חזן־רוקם.³ בסופו של דבר אבקש להראות כי חלקם של המעתיקים בכינון מקצת הפיוטים היה לא פעם משפיע מכפי שנדמה ולא נותר רק בתחומי כתבי היד. העיבודים המאוחרים של "שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְּקֵי יָהּ פֶּתַחָהּ" מצאו מקומות קבע בסידורי תפילה מודפסים רבים. מצב זה עשוי לפתוח באופן מסובך את שאלת ההייררכייה בין מחבר הפיוט לקהלו בתוך עולמה של התפילה.⁴

הקריאה בגלגולי הפיוט בכתבי היד תיעשה אפוא בהשראת הפילולוגיה החדשה שצמחה לפני כשלושה עשורים במערב אירופה ושהציבה עמדה שונה ביחס לביקורת הטקסט הימי־ביניים.⁵ גישה זו סירבה לראות בריבוי הנוסחים המצויים בכתבי היד "עדי נוסח" שיש למפות ולתעדף כדי להגיע לנוסח הקדום, אלא גילומים בעלי מעמד שווה שבכללם יחד משקפים את מהות היצירה בימי הביניים. אולם, בניגוד לתפיסה היסודית של גישה זו, המאמר מציע קריאה בנוסחים השונים מתוך התמקדות בתהליכי מסירתם והתפתחותם ההיסטורית והצורנית, ולא כתנועה יצירתית חסרת מוצא. כלומר, לא קריאה הרואה בכל נוסח גילום שווה ערך למקור, אלא קריאה הרואה בעד הנוסח "אמת טקסטואלית" בעלת ערך; מושא מחקר

* המאמר הוא עיבוד לפרק מעבודת גמר למוסמך שנכתבת בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. אני מודה לד"ר אריאל זינדר, מנחה העבודה, וכן לד"ר נח גרבר, שישודות ראשוניים למאמר זה נכתבו במסגרת סמינר בהוראתו. תודה מקרב לב גם לד"ר יהונתן ורדי על קריאתו המקפידה והמעשירה.

1. למשל, מספרד המוסלמית לא נותרו בידינו סידורים ומחזורים. החומרים שהשתמרו הם שרידים מאוחרים מגניזת קהיר שפליטי אנדלוס הביאו עימם לשם. המקורות המרכזיים לפיוטי תור הזהב הם העתקות מאוחרות של המחזורים השונים ממנהג ספרד (בספרד הנוצרית במאות ה־14–15 ובצפון אפריקה) בהן חלו לעתים שינויים ניכרים במתכונת המקורית של הפיוטים. ראו: משה אבן עזרא, **שירי הקודש של משה אבן עזרא**, א, עורכים: ישראל לוי וטובה רוזן, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2014, 29.
2. על "המסורת החיה" של הפיוטים ראו: לוי ורוזן, **שירי הקודש**, א, 27–31; פיטר ש' לנד, "עיונים בהתהוותה של האסכולה הפייטנית באיטליה", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן גוריון: 2006, במיוחד 1–19.
3. גלית חזן־רוקם, "על חקר התרבות העממית: הקדמה", **תיאוריה וביקורת** 10 (1997), 27.
4. במאה העשרים הדגישו מחקרים שונים את מעמד הקורא בפירוש היצירה. ראו למשל: וולפגנג איזר, **מעשה הקריאה: תיאוריה של תגובה אסתטית**, תרגום: אביבה גורן, ירושלים: מאגנס, 2006; רולאן בארת, **מות המחבר**, תרגום: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005. עמדה זו ניצבת בבסיס חקר הספרות העממית הטוען לטשטוש החיץ בין המחבר לקהלו. ראו חזן־רוקם, "על חקר התרבות העממית", 13–5.
5. ליסודות ההגותיים של תנועה זו ראו: Bernard Cerquiglini, *In Praise of the Variant: A Critical History of Philology*, and Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale* (Paris: Seuil, 1989).

שהפילולוגיה אמונה עליו.⁶ לא קריאה המבקשת לשמוט את זכויותיהם של מחברים יחידים, אלא קריאה שמעוניינת להאיר תמונה רב-קולית יותר, ובסופו של דבר גם סמכות יצירה מבוזרת יותר. שכן הגם ששירי הקודש נכתבו בדרך כלל בידי משוררים מיומנים ובעלי שם, כתבי היד מלמדים כי גורלם במשך מאות שנים הושפע מגורמים שונים בקהילות המתפללים.⁷

ב. המקור והעיבוד הראשון של "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה"

הפיוט המפורסם "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" מופיע ברבים מסידורי התפילה הספרדיים והיה נפוץ במרבית הקהילות הספרדיות כבקשה לאשמורת הבוקר. בימינו מושר הפיוט בעיקר במנהג קהילות צפון אפריקה בימים הנוראים. לצד מסורת שימור זו נכלל הפיוט גם בסידור התפילה הקראי הגדול שהודפס בגזלו (בפטוריה) במאה ה-19, ושם הוא מופיע בראש הסידור כתפילה הראשונה אשר נועדה להיאמר בדרך לבית הכנסת.⁸

הפיוט מופיע בכתבי יד בנוסחים שונים זה מזה באופן ניכר. ברבים מכתבי היד יש לפיוט ארבעה בתים,⁹ וברבים אחרים הוא בעל חמישה בתים.¹⁰ כמו כן הפיוט מופיע בכתבי יד מאוחרים יותר בשבעה בתים,¹¹ בשמונה בתים,¹² ב-13 בתים¹³ ואף ב-17 בתים.¹⁴ זאת ועוד, הפיוט אינו מופיע רק בנוסחים ובארכים משתנים, אלא אף במנהגי תפילה שונים. מלבד הופעותיו בכתבי יד מהגניזה הקהירית ובמנהגי התפילה הספרדיים, הוא הגיע גם למנהגי תפילה בצרפת, בתימן, בקוצ'ין, במרוקו, בסלוניקי ובארץ ישראל; הוא מצוי במחזורי תפילה מהמאות ה-13 וה-14, ואף במחזורי תפילה מהמאות ה-17 וה-18. הופעותיו הרבות והמגוונות בכתבי היד משקפות את תפוצתו ואת שימושו הנרחבים בקהילות ישראל, ואף מעידות כי לא נס לחו לאורך מאות שנים. נביט בנוסח אחד של הפיוט בכתב יד מהגניזה, אחד מן הנוסחים הקדומים ביותר שיש בידינו:¹⁵

6. במאמר משנת 2009 הציע שלדון פולק גישה מפיסית יותר בין פילולוגיה מסורתית לחדשה. גישה זו רואה ערך פילולוגי בוויאנסים, אך אינה מתעלמת מעובדות טקסטואליות כמו מקור ותהליכי מסירה: "Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World," *Critical Inquiry* 35 (2009): 953

7. ביטוי מסוים למגמה זו בתחום הפיוט הוא קובץ מאמרים בעריכת חביבה פדיה העוסק בפיוט הן מתחום הידע הן מתחום העדות האישית. מטרתו להדגים "את כוחו של הפיוט לשפוך אור על תרבויות הפזורה היהודית לדורותיה ולמרחביה ולתרום להבנת מגוון סוגיות הקשורות בהם" (גב הספר). ראו: **הפיוט כצוהר תרבותי: כיוונים חדשים להבנת הפיוט ולהבנייתו התרבותית**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2013.

8. ראו **סדור התפילות כמנהג הקראים**, א, גזלו, 1836. בשנת 1834 נפתח בית הדפוס הקראי הראשון ביבפטוריה שבחצי האי קרים, והודפסו בו ספרי קראים מתקופות שונות.

9. סנקט פטרבורג, אוסף פירקוביץ', FI.II.A.0063/02-0002; קייב, הספרייה הלאומית של אוקראינה ע"ש ורנאדסקי, Ms. Or. 399, מספר סרט: F 77057 (חלק מדיוואן אבן גבירול); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Mich. 483, מספר סרט: F 16654 (ללא הבית הרביעי); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Or. 613, מספר סרט: F 16621 (מנהג צפון אפריקה לילי אשמורות); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית Ms. Mich. 310, מספר סרט: F 16652.

10. סנקט פטרבורג, האקדמיה הרוסית למדעים, Ms. A 33, מספר סרט: F 52292 (סדור מנהג ספרד לכל השנה. כרך א, 141); לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2735 (מחזור מנהג צרפת); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S AS 119.75; קמברידג', ספריית האוניברסיטה, Or. 5557 F/050; קמברידג', ספריית האוניברסיטה, NS 232/042-0002; קמברידג', ספריית האוניברסיטה, NS 299/107; פריז, הספרייה הלאומית של צרפת, Ms. hebr. 1330 (תכלאל, 215) וכן סרט F 27905 (מנהג צפון אפריקה, 59).

11. קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S K12/20.

12. אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Opp. Add. Qu. 85.

13. לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2533 (פיוטים כמנהג הקראים, 127א).

14. מכון בן צבי, ירושלים, Ms. 307, 136 (קובץ קטעים בקבלה, דרוש, תפילה ועוד).

15. קמברידג', ספריית האוניברסיטה, Or. 5557 F/050.

שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְקֵי יָהּ פִּתְחָה / וְיוֹם אָעֲטֶף כְּשֶׁאֵל יָד שְׁלָחָה
 לָךְ תְּבוּאָה תִּפְלְתִי וְשׁוּעִי / מְקוֹם כְּבֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן לְקָחָה
 מְאוּרָה עֵינֵי רְצָה וְשִׁמּוֹר לְשׁוֹנֵי / וְאִם אֲשַׁגֶּה לְפָנֶיךָ סְלָחָה
 הָרִימוֹתֵי לָךְ לְבִי וְעֵינֵי / נְטִיה אֲזֶן וְגַם עֵין פְּקָחָה
 רְאֵה פִי נִכְנָעָה רוּחִי בְּקֶרְבִי / וְנִשְׁמָתִי מְאוּרָה דְלָה וְשָׁחָה

פירוש: אקרוסטיכון – שלמה 1 **שעריך בדפקי יה פתחה**] פתח לי שעריך, אלוהים, בעודי דופק. 2 **ויום אעטף**] אהיה חלש, רפה; השוו תהילים קב 1: **תפלה לעני כי יעטף**. **כשואל**] כמבקש עזרה. 3 **לך תבוא** [...] **מקום כבש ועשרון**] קח את תפילתי במקום קורבן. 4 **מאור עיני רצה**] בדרך תקבולת: שמור על מאור עיניי, הווה אומר: חיי, ושמור לשוני. 6 **שחה**] כפופה.

נוסח זה, אשר בו חמישה בתים, יוצר את האקרוסטיכון "שלמה" על בסיס ארבעת בתיו הראשונים; אקרוסטיכון הוא מן הסימנים המובהקים של שיר הקודש, ובאמצעותו היו הפייטנים חותמים את שמם בתוך השיר. מבחינת הייעוד הליטורגי דומה שלפי הנוסח לעיל יועד הפיוט להיאמר בתור "רשות", פיוט שנאמר לפני מקצת התפילות, ובו הדובר נוטל את רשות האל או הקהל לתפילה. את הפיוט כולו אפשר להבין כמבע של נטילת רשות והכנת הסיטואציה לקראת בואה של התפילה. הדובר מבקש מהאל שיפתח את שעריו, יטה את אוזנו ויפקח את עינו – כדי שתפילתו תגיע אל יעדה. על פי הבית האחרון של הפיוט יש להניח שפיוט קצר זה נאמר במועד רשות לתפילת נשמת, בשל אזכור המילה "נשמת".¹⁶ בכתבי יד אחרים הפיוט מופיע במועדים ליטורגיים נוספים, אך בלי ספק ניכר שנוסח זה הוא בעל אופי של פיוטי רשות.¹⁷ במסגרתם של פיוטים אלה הדובר הפייטני מביע בגלוי "את עמידתו כמי שנושא את קולו בתפילה ובשירה בעודו משמש בתפקיד שליח הציבור", במילותיו של יהושע גרנט; פיוטים שבהם "מבע אישי במובהק, שבו משמיע הדובר החזני-פייטני את קולו שלו, בלשון 'אני' מדבר בעדו".¹⁸

הרשויות הספרדיות הן חוד החנית של מגמה שחלה בתחומי הפייטנות הספרדית, אשר החלה לתת מקום נרחב יותר לקול היחיד ולעולמו.¹⁹ באותם הפיוטים "על פי הרוב אין אופיים 'היהודי' ברור אלא בעובדה שהם כתובים בלשון עברית", כתב ישראל לוי. "הם טבועים בתו כלל-אנושי, תו האדם-הפרט כמאמין, בלא

16. פיוטים רבים הסתיימו במילה הקושרת אותם אל התפילה. המילה "נשמה" בצורתיה השונות מופיעה גם בפיוטים אחרים ששימשו רשויות לנשמת, בהם "שפל רוח" ו"שחר אבקשך" של אבן גבירול, "ישנה בחיק ילדות" של יהודה הלוי ו"מצאה נפשי" של אברהם אבן עזרא. 17. בכתב יד אחד הכותרת מעידה כי הפיוט נועד לנשמת (והכותרת שם היא "פיוט לנשמת"). בכתבי יד אחרים הפיוט הוא בקשה או רשות, ובשני סידורי תפילה תימניים הפיוט משמש רשות לתקיעת שופר בראש השנה. לפיוט במהדורות ראו: ח"נ ביאליק ו"ח רבניצקי, **שירי שלמה בן יהודה אבן גבירול**, ג, תל אביב: דביר, 1927, 105; דב ירדן, **שירי הקודש לרבי שלמה אבן גבירול**, ב, ירושלים: חמו"ל, 1976, עמ' 469. בשתי המהדורות הובא הפיוט בשגיאת נוסח בסוגר של הבית החמישי: "ומשמני מאוד רזה ושחה", בשל טעות תעתיק של י"נ שמחוני, חוקר שסייע לביאליק ולרבניצקי בהעתקות כתבי יד מעבר לים. ירדן הסתמך על נוסח ביאליק-רבניצקי. ראו בנספח מהדורה מדעית לפיוט. 18. יהושע גרנט, "שליח הציבור כיחיד: לציונים של פיוטי הרשות – מבט משווה", **התפילה בישראל: היבטים חדשים**, עורך: אורי ארליך, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון, 2016, 84. על הרשויות כתב לנרד: "לפתחות ולרשויות שבהן מנוסחת נטילת הרשות על ידי הפייטנים יש אפוא משמעות מיוחדת לחקר תולדות הפיוט. זהו אחד המקומות המעטים שבהם שירת הקודש מתייחסת אל עצמה – כשירה בראי עצמה, כאמנות המתבצעת בזירה ראלית", "האסכולה הפייטנית ביאליה", 143. 19. על חידושי הפייטנות הספרדית ראו עזרא פליישר, **שירת הקודש העברית בימי הביניים**, ירושלים: מאגנס, 2007, 418–421.

זיקה בולטת לעיקרי-אמונה של דת מסויימת או להויתם ההיסטורית של מאמיניה²⁰. ואכן, אין "עניינים יהודיים" בולטים בפיוט הקצר לפנינו, ולשון "אני" בולטת מאוד בסימו, כאשר הדובר מפציר באל: "רָאָה כִּי נִכְנָעָה רוּחִי בְּקֶרְבִּי / וְנִשְׁמָתִי מְאֹד דָּלָה וְשָׁחָה". במשך מאות שנים ביטאה שירת הקודש את קולם של בני הקהילה בבית הכנסת – ואילו שירת הקודש בספרד, מתוקף המציאות החברתית הייחודית לה, החלה לקלוט באופן רחב יותר את מאוויי היחיד ותחושותיו. את הביטוי הרחב ביותר של תופעה ספרדית זו אפשר למצוא אצל אבן גבירול, שהיה מהמחדשים הגדולים של סוגת הרשויות.²¹ פיוטים אלה מעוצבים לרוב כמונולוג דרמטי של דובר בגוף ראשון יחיד הפונה ישירות אל אלוהים, ולעיתים אל נפשו שלו.

ככל הנראה, העיבוד הראשון לרשות של אבן גבירול הגיע לידינו בכתב יד מן הגניזה הקהירית, כחלק ממחזור ליום כיפור שנערך בהשפעת הקבלה.²² תיארוכו של כתב היד מאוחר – לא לפני סוף המאה ה-16 וסביר יותר שמן המאה ה-17.²³ בכך הוא משתייך ל"גניזה המאוחרת", קורפוס שנחקר מעט מאוד ביחס לגניזה הקלאסית, שעל פי המחקר מקובל לתארכה עד דור הרמב"ם.²⁴ השער הוא מוטיב חשוב בספרות הקבלה, וייתכן שבשל זאת נלקח הפיוט אל אותו מעמד.²⁵ בכתב היד מופיע הפיוט בתוספת של שני בתים נוספים, והבית החמישי נהיה לבית השביעי; חתימת הבתים בנוסח זה יוצרת את האקרוסטיכון: "שלמה שער". אף על פי שקשה לתארך את כתב היד באופן מדויק, ללא ספק עיבוד זה קשור לעיבודים שיוצגו בהמשך, וסביר מאוד שהיווה את התשתית להם:

שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה / וּלְדַל שׁוֹאֵל לְפָנֶיךָ יְהוָה סִלָּחָה
 לָךְ תְּבוּלוֹת תְּפִלְתֵי וְשׁוֹעֵי / מְקוֹם כְּכֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן וּמִנְחָה
 מְאֹד עֵינֵי רָצָה וְשִׁמְרֵ לְשׁוֹנֵי / וְאִם אֶשְׁגָּה לְפָנֶיךָ יְהוָה סִלָּחָה
 הַרְימוֹתֵי לָךְ לְבֵי וְעֵינֵי / נָטָה אֲזַן וְגַם עֵין פִּקְחָה
 שְׁעָה קוֹלֵי וְשׁוֹעֵתֵי הַקְּשִׁיבָה / וּתְפִלְתֵי מְקוֹם קִרְבָּאן²⁶ לְקָחָה
 עֲנֵה קוֹלֵי וְשִׁיחֵי וְנִיבֵי / וְעֵינֶךָ עַל עַם נִכְאָה פִּקְחָה
 רָאָה כִּי נִכְנָעָה רוּחִי בְּקֶרְבִּי / וְנִשְׁמָתִי מְאֹד דָּלָה וְשָׁחָה

20. ישראל לוי, הסוד והיסוד: מגמות של מיסטריון בשירתו של שלמה אבן גבירול, לוד: מכון הברמן למחקרי ספרות, 1986, 118. הניצנים הראשונים לתופעה זו, לדברי יוסף טובי, הגיעו מהמזרח בהשפעת שירת ההגות הערבית. ראו: קירוב ודחייה: יחסי השירה העברית והשירה הערבית בימי הביניים, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2000, 48–49.
21. על חידושי אבן גבירול בתחום זה ראו יוסף יהלום, "הרשויות הליריות במורשת גבירול", תעודה יט (2003): 135–147.
22. ראו קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S K12/20.
23. כתב היד מכיל הנחיות למתפלל, וככל הנראה הוא מחזור ליום כיפור (או לימים הנוראים). בכותרת לווידוי בכתב היד כתב המעתיק: "וידוי גדול ליום כיפור הובא מארץ הקדושה תובב"א (= תיבנה ותיכונן במהרה בימינו אמן) להאר"י ז"ל [לר"ה וי"ה (= לראש השנה ויום הכיפורים)]. וזאת לומר לנו שכתב היד לא חובר בארץ ישראל, וכן חובר לאחר מותו של האר"י.
24. על פי ש"ד גויטיין נמשכה התקופה הקלאסית של הגניזה עד 1265, תקופה שבה "חלה פעולתם של גדולי הגאונים ושל הרמב"ם ובני דורו"; את התקופה אחריה, הנמשכת עד המאות ה-15 וה-16, הוא מכנה "התקופה הספרדית" שבה הגיעו למצרים פליטי אנדלוס. ראו: "בית הכנסת וציודו לפי כתבי הגניזה", ארץ ישראל ז (1964): 81. אולם בגניזה הקהירית ישנם כתבי יד רבים גם מהמאות ה-17–19 – תקופה כמעט לא מסווגת במחקה. כתבי היד הללו מאופיינים לעיתים קרובות בערבוב לשוני ועדתי, בשל ההגירות הרבות למצרים בתקופה העותמאנית.
25. נציין כאן בעיקר את הביטוי "רל"א שערים", מושג יסוד המוזכר בספרי קבלה רבים לציון מקום האותיות. המקור הקדום ביותר שבו מופיע הביטוי הוא בספר יצירה (ב, ז–ח). ראו גם בקובץ שערך חיים ויטל מכתבי האר"י: שמונה שערים, מהדורת י"צ ברנרין ושלמה כהן, תל אביב: הוצאת כתבי רבינו האר"י, 1961.
26. תעתיק ערבי של המילה "קורבן".

מבחינת הבדלי הנוסח, כבר בבית הראשון אפשר למצוא הבדלים משמעותיים: במקום "וְיוֹם אֶעֱטֶף כְּשֶׁאֶל יָד שְׁלֹחָה", כפי שראינו בכתב היד הקודם, בעיבוד זה כתוב: "וְלִדְל שׁוֹאֵל לְפָנֶיהָ יָהּ סְלֹחָה". יש עוד הבדלי נוסח בין כתבי היד, משמעותיים יותר ופחות, מהם המצויים במקבילות ומהם ייחודיים לכתב יד זה.²⁷ ככלל, תוספות הבתים מציגות מיומנות שירית נמוכה יותר: שיבוש המשקל מתרחש גם בבית החמישי וגם בבית השישי, וכן גם בסוגרים של הבית הראשון והשלישי. הבית השלישי מסתיים באותה המילה שבה מסתיים הבית הראשון – "סְלֹחָה", וכך גם הבית השישי חוזר על אותה המילה בבית הרביעי – "פְּקָחָה", מנהג שאינו נהוג כלל בשירי המשוררים מספרד. עם זאת, התוספות והשינויים לא רק גורעים ממיומנות השיר, אלא גם מרחיבים את אחד מיסודותיו הצורניים: האקרוסטיכון. כך אפשר לשער שהמעתיק שם לב לשורה המתחילה באות ר', אשר משוחררת מן האקרוסטיכון "שלמה". הוא ביקש, כפי הנראה, ליצור בעזרתה את המילה "שער" בהוספת שני בתים נוספים שמתחילים בשי"ן ובעי"ן. דומה שפיתוח זה פתח את הסכר למעתיקים מאוחרים יותר, אשר הרחיבו את האקרוסטיכון בבחינת משחק לשוני שהלך והתפתח.

ג. העיבוד הקראי

עיבוד נוסף לרשות של אבן גבירול נוכל למצוא בכתב יד של סידור קראי מן המאה ה־17.²⁸ הקראים נטלו אל סידוריהם לא פעם גם מפיוטי הרבנים, ובהם שילבו לעיתים פיוטים של משוררי ספרד.²⁹ כפי הנראה, אלה שנטלו את הפיוט הזה אל חיקם היו הקראים אשר ישבו בירושלים, וזאת בשל עניינם בשערי ירושלים הממשיים:

שְׁעָרֶיהָ בְּדַפְקֵי יָהּ פְּתִיחָה / לְדִל שׁוֹאֵל רְצוֹנָה יָהּ סְלֹחָה (שעריך)
 לָהּ תְּבוֹא תְּפִלְתִּי וְשׁוֹעִי / מְקוֹם כְּבֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן וּמִנְחָה (שעריך)
 מְאוֹר עֵינַי רְצֵה וְשָׁמֵר לְשׁוֹנִי / וְאִם אֲשַׁגֶּה לְפָנֶיהָ סְלִיחָה (שעריך)
 תְּרִימוֹתֵי לָהּ לְבִי וְעֵינַי / נְטֵה אֶזְנוֹ וְגַם עֵינַי פְּקָחָה (שעריך)
 שְׁמַע קוֹלִי וְשׁוֹעִי תְּפִלְתִּי מְקוֹם קָרְבָן לְקָחָה (שעריך)
 עֲנֵה שׁוֹעִי וְנִעַמְתִּי וְנִיבִי / וְעֵינֶיהָ עֲלֵי נִכְאָה פְּקָחָה (שעריך)
 רְאֵה כִּי נִכְנַעַה רוּחִי בְּקִרְבִּי / וְנִשְׁמַתִּי מְאוֹד דָּלָה וְשָׁחָה (שעריך)
 תְּחַמוּ נָא רַחֲמֶיהָ אֲב עֲלֵי בָנִים / רְאֵה כִּי נִפְשָׁנוּ לְעַפָּר שָׁחָה (שעריך)

²⁷ ראו את חילופי הנוסח בנספח.

²⁸ לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2533, מספר סרט F 6308; פיוטים כמנהג הקראים, א.127.

²⁹ אליעזר ליזר לנדסהוט כתב: "ואין להתפלא כי ימצא זה באמתחות הקראים אשר לקחו מבעל הקבלה, כי לא בשיר הזה לבד בחרו. גם פיוטים אחרים מפייטי הרבנים יסדו בסדר תפלותיהם. וראה זה מצאתי שהתפלה הראשונה בסדור הקראי שנהגו לאמרה בבואם לבית הכנסת הוא: שעריך בדפקי יה פתחה (סדור הקראים דפוס גוזלו, בראש חלק א) הוא משלנו (גבירול) [...]". עמודי העבודה: רשימת ראשי הפייטניות ומעט מתולדותיהם על סדר אלפא ביתא עם מספר פיוטיהם, ברלין: דפוס גרושום בערנשטיין, 1857, 170. הפיוט מופיע בסידור הקראי בנוסח קצר בעל ארבעה בתים בלבד, ולא כעיבוד המורחב שמצוי בסידור בכתב יד.

רְחוּם חֲנוּן לְפָנֶיךָ חֲטָאנוּ / סְלַח וּשְׁלַח לָנוּ הַרְוָחָה (שעריך)
 חוּס וְחַמֵּל עַל פְּלִטַת אֲרִיאֵל / וְהוֹצִיאֵם מִצָּרָה לְרוּחָה (שעריך)
 מְקוֹם מְקַדֵּשׁ מְכוֹן בֵּית הָעוֹלָמִים / חֵישׁ נַעֲלָה וְנִרְאָה בְּשִׁמְחָה (שעריך)
 יוֹשִׁיבֵם עַל מְכוֹנֵם וְאֲדַמְתֵם / וְהוֹשִׁיבֵם בְּהַשְׁקָט גַּם בְּבִטְחָה (שעריך)
 מְחַה עוֹן גַּם חֲטָאָה זְדוֹנָם / יֵה בְּרַחֲמֶיךָ סְלִחָה (שעריך)

המילה "שעריך" המופיעה בסוף כל בית מורה על הפזמון החוזר וממחישה את אופן ביצועו של הפיוט. בשונה מן הנוסחים הקודמים, שבהם ברור כי נאמר הפיוט בפי פייטן-חזן יחיד, עיבוד זה שילב בביצועו גם את קולם של הרבים: בסוף כל בית חזרו המתפללים על הבית הראשון. סביר שמפאת קוצרן היו הרשויות הספרדיות כר פורה להרחבות של המעתיקים המאוחרים, אשר ביקשו להרחיבן למען שילוב המתפללים בביצוע הפיוט. כפי שציין עזרא פליישר, הדרכים הצורניות שבהן התפתחה שירת הקודש בספרד לא שימרו יסודות מקהלתיים או הנחילו רמזים לחלוקת ביצוע.³⁰ למעט פיוטים שהתפתחו מדגמי שיר אזור או שיר מעין אזור, שככל הנראה שילבו את השתתפות הקהל באמירת הרפרן, יש להניח שבבתי הכנסת הספרדיים בוצעו הפיוטים לרוב בפי יחידים. זאת בוודאי בפיוטים העשויים כשירי חול קלאסיים, בהם "שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְקֵי יְהוָה פְּתִיחָה".

בניגוד לאורחות הליטורגיים שהתבססו בספרד, לאחר הגירוש פחת בארצות צפון אפריקה ובמזרח התיכון מעמדו של הטקסט ונסק מעמדו של הניגון.³¹ דומה ששילוב קהל המתפללים בביצוע הפיוט היה אחד מן הגורמים להרחבת הפיוט ולשינוי הלשון מגוף יחיד לגוף רבים. כך גם הבתים הנוספים עוסקים בצרותיו של עם ישראל כולו – כפי שאפשר לראות בטורים "חוּס וְחַמֵּל עַל פְּלִטַת אֲרִיאֵל"; "מְקוֹם מְקַדֵּשׁ מְכוֹן בֵּית הָעוֹלָמִים"; "יוֹשִׁיבֵם עַל מְכוֹנֵם וְאֲדַמְתֵם" – ולא בצרות או בדרישות של הפרט. מבחינה צורנית ולשונית הבתים שהתווספו לפיוט שוברים את משקל השיר, וכמה בתים אף יוצרים כפילויות בתוך הפיוט. כך הבית החמישי חוזר על אותו העניין שבבית השני, והבית התשיעי מסתיים באותה המילה של הבית העשירי – "רווחה", דבר שכבר הצבעתי עליו בעיבוד הקודם. גם כאן לא רק שהתווספו בתים חדשים לפיוט, אלא גם הורחב האקרוסטיכון: "שלמה שערי רחמים"; סימן היוצר זיקה בין השער בראש הפיוט לשער הרחמים הממשי.

מקורות שונים מן הגניזה הקהירית העידו על מנהג הקראים בירושלים להקיף את חומות הר הבית בסיבוב טקסי שבו היו שערי הרחמים נקודת מפתח.³² טקסים אלה היו נפוצים בעיקר ב"תור הזהב" של הקראים,

30. ראו עזרא פליישר, "עיונים בהשפעת היסודות המקהלתיים על עיצובם והתפתחותם של שני סוגי הפיוט", יובל: קובץ מחקרים של המרכז לחקר המוסיקה היהודית (1973): יח-מח. בין השאר כתב שם פליישר: "[...] לא זו בלבד שהתבניות המקהליות המודרניות של המחרוזות ופזמונים לא נתקבלו בספרד ולא הכו בהן פשרים, אלא שגם אופן המקהלתי הצנוע של כמה תבניות קלאסיות קדמוניות ניטשטש ודהה שם".

31. ראו: יוסף יהלום, "ר' ישראל נג'ארה והתחדשות השירה העברית במזרח לאחר גירוש ספרד", פעמים 13 (1979): 96-124; אדווין סרוסי, "שינוי והמשכיות בשירת הבקשות של יהודי מארוקו", פעמים 19 (1973): 113-129. בספר חמדת ימים לישראל אלגאזי נכתב שרבי ישראל נג'ארה זכה להערצה מופלגת בעיקר בשל המוסיקה המלווה את פיוטיו, ראו שם (אזמיר: דפוס י. אשכנזי וד. חזן, 1731), 34.

32. ראו: עזרא פליישר, "לעניין תפילתם של עולי רגל על שערי ירושלים", משאת משה: מחקרים בתרבות ישראל וערב מוגשים למשה גיל, עורכים: עזרא פליישר ואחרים, ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק ואוניברסיטת תל אביב, 1998, 298-327.

בקרב קהילת אבלי ציון במאה העשירית ובמאה ה-11 – תקופה קדומה הרבה יותר מזמן חיבור העיבוד. כפי הנראה נוצר העיבוד לטקס ציבורי סמוך לשערי הרחמים או על הר הזיתים – משם יכלו המתפללים לצפות אל שערי הרחמים הסתומים ולהתפלל לכניסת המשיח.³³ מנהג הקפת השערים, ומתוכו העלייה לרגל אל הר הזיתים, היו משותפים לקהילת הקראים ולקהילת הרבנים, וקשה לדעת מאין מקורו.³⁴ באלף השני יכלו יהודים להתפלל מול השערים בהתאם לתפוצות השלטוניות בירושלים, ועל פי עדויות שונות נראה שמנהגי תפילה יהודיים בתחומי הר הבית החלו מן התקופה המוסלמית המוקדמת, פסקו בתקופה הצלבנית והתחדשו בתקופה הממלוכית.³⁵

שער הרחמים שימש לאורך הדורות מוקד מוחשי למסורות יהודיות, נוצריות ומוסלמיות. רוב החוקרים סבורים שהשער נבנה במחצית השנייה של המאה השביעית, עם תחילת השלטון המוסלמי בירושלים.³⁶ בשנים אלו, זמן השושלת הראשונה של בית אומייה, התרחשה פעולת בניין ענפה בתחומי הר הבית שכללה את שיקום השערים ואת הקמת כיפת הסלע, שנחשבה בעיני יהודים ונוצרים, כעבור מאות שנים, סמל ודמות של מקדש שלמה.³⁷ שמו של השער הוא תרגום עברי לשם ערבי, "באב אלרחמה", שניתן לשער הזהב הביזאנטי סמוך לכיבוש הערבי, ובכך נקשר לאתר בשם דומה הנזכר בקוראן. במסורת היהודית נזכר השער בשמו לראשונה במאה העשירית, כאשר נעשה למוקד חשוב במסגרת עליות הרגל. "התוכן האפוקליפטי שיוחס לשער במסורת העברית נקבע במידה רבה על-ידי עמידתו בין המקדש החרב לזירת ההתרחשות של מאורעות אחרית הימים [בהר הזיתים]", ציין אלחנן ריינר.³⁸ המסורת היסודית רואה בשערי הרחמים את המקום שדרכו גלתה השכינה ושדרכו היא עתידה לשוב. כלומר, השער "הוא הנתיב האחד והמרכזי של הגלות מכאן ושל הגאולה מכאן, נתיב שראשיתו בקודש הקודשים וסופו בהר הזיתים".³⁹ ריינר מציין כי מסורת זו הייתה למעשה עיבוד של שני פסוקים ושל שתי ברייתות, שלפיהם נקבע כי דרכה של השכינה היא מ"שער המזרח" להר הזיתים. מאחר שמסורת זו זוהתה במקורות המוקדמים עם שער כלשהו, זוהתה כעת עם שערי הרחמים.⁴⁰

בתקופה הצלבנית יהודים לא ערכו טקסים סביב תחומי הר הבית, וקראים כנראה כלל לא ישבו בירושלים. עדויות ראשונות לחידוש יישוב קראי בירושלים הן מן המאה ה-14. אף שבתקופה זו חודשו מנהגים ליטורגיים של יהודים מול השערים, וחשיבותו של שער הרחמים שוב נזכרת,⁴¹ מכמה עדויות עולה כי בשלהי המאה ה-15 נזנחו תחומי הר הבית ושעריו. משתמע מהן שחלק מהמבנה העליון מעל לשערים במזרח היה הרוס.⁴²

³³ מסורת יהודית הצופה את ביאת המשיח משערי הרחמים נודעת לנו בערך מן המאה ה-12. בספרו מתאר יערי את מסעו של רבי פתחיה, תלמידו של רבנו תם, אל ירושלים (1180), שמציין מסורת שנמצאת ביד יהודי ארץ ישראל על חזרתה של השכינה דרך שערי רחמים. ראו יערי, **מסעות**, 54.

³⁴ פליישר מציין כי מן החומר הידוע לנו אין אפשרות לקבוע אם מוצא המנהג של הקפת השערים קראי או רבני. אולם "העובדה שרוב האמירות שעלו לפנינו בהקשר הזה פסוקי מקרא הן, מטה את הכף לכיוון הקראי". ראו פליישר, "לעניין תפילתם של עולי רגל", 325.

³⁵ ראו במבוא המקיף אצל שולמית גרא, "שער הזהב בירושלים – שער הרחמים", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1986, 114–130.

³⁶ על השינוי במעמד ירושלים, על הפיכתה למקום קדוש למוסלמים ועל הבנייה האומאית, ראו: משה גיל, **ארץ-ישראל בתקופה המוסלמית הראשונה** (643-1099), תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1983, 94–95.

³⁷ ראו חיים זאב הירשברג, "הר הבית בתקופה הערבית (638-1099) במסורות היהודיות והמוסלמיות ובמציאות ההיסטורית", **ירושלים לדורותיה**, עורך: יוסף אבירם, ירושלים: החברה לחקירת ארץ-ישראל ועתיקותיה, 1968, 115.

³⁸ ראו אלחנן ריינר, "בעקבות עולי רגל יהודים לירושלים בימי הביניים", **אריאל** 83–84 (1992): 215.

³⁹ ריינר, "בעקבות עולי רגל", 216–217.

⁴⁰ הפרשנות במסורת היהודית על שער הרחמים נסמכת על רמיזות שמקורן בפסוקים ובמאמרי חז"ל על "שער הקדים" הפונה מזרחה. תיאורי "שער המזרח" בכתבי הקודש עיצבו את המסגרת שדרכה תפסו עולי הרגל את שער הרחמים. ראו גרא, "שער הזהב בירושלים", 99–143.

⁴¹ אשתורי הפרחי, **כפתור ופרח**, ונציה: דפוס וניציא, 1546, פז.

⁴² גרא, "שער הזהב בירושלים", 149.

במאה ה־16, עם כיבוש ירושלים בידי הטורקים, שוקם שער הרחמים, חובר לחומות הסמוכות לו ונסתם באבנים לצמיתות.⁴³ יש להניח כי מראה השערים שנסתמו באבני חומה העצים את תשוקת המתפללים לפתיחתם. בתקופה זו גם התחזק מעמד הקראים בעיר וישובם גדל, והוכחה לכך היא ההקדשים שבנו באותם שנים.⁴⁴ התחזקות זאת אומנם הייתה קצרה למדי, ובחלוף כמה עשורים שוב עורער מעמדם של הקראים בעיר. עם זאת, אף שידוע כי במאה ה־17 הייתה הקהילה הקראית בירושלים מצומצמת למדי, מעדויות אחדות נודע כי נערכו טקסים על הר הזיתים באותה תקופה, בעיקר בתשעה באב.⁴⁵ נוספת לכך עדות מחיבור מסעו של הקראי משה הלוי מן המאה ה־17, המבהיר את החשיבות הליטורגית של שער הרחמים ואת חיבורו לרעיון הגאולה: "שערי רחמים כנגד הר הזיתים בפאת מזרח, המה סגורים בגדר אבנים ולא יפתחו עד שתפתחנה עיני ישראל בגאולה העתידה".⁴⁶ אם כן, העיבוד כפי הנראה נועד לתפילת ציבור באחד מן האתרים הקדושים, סמוך לשערי הרחמים או על הר הזיתים. ללא ספק הוא חובר לאחר שיקום השער האחרון בתקופה העותמאנית, כאשר מול עיני המתפללים עמדו שערי הרחמים המוכרים לנו כיום, הסתומים באבן.

כך הוסב "שער" ממשמעותו המטפורית אצל אבן גבירול לשער מוחשי בעיבוד הקראי – שער הרחמים. שינוי שממחיש את המעבר הגאוגרפי של הפיוט אל נחלת אבות; נחלה שבה ציון אינה עוד ישות מופשטת, והשער אינו עוד סמל רוחני. אם עמדו המתפללים מול שער הרחמים או על הר הזיתים, הרי שְׁרוּ מול מראה השער הסגור באבנים לפתיחת השער, ומול כיפת הסלע שמאחוריו התפללו שייפון בית המקדש, "בית העולמים". מצב זה משנה את מהות התפילה וממחיש את המעבר אל אמונה משיחית מובהקת. הבקשה לפתיחת השער כאן היא בעבור נתיב הכניסה לשכינה ולגאולה.

ד. העיבוד הרבני

במאה ה־18 הופיע עיבוד נוסף לפיוט בכתב יד של קובץ קטעים בקבלה:⁴⁷

שְׁעָרֵיךָ בְּדַפְקֵיךָ / וְיִדְלֵל שׁוֹאֵל לְפָנֶיךָ יְהִי סְלִחָה
 לְךָ תְּבוֹא תַּפְלְתִּי וְשׁוֹעִי / מְקוֹם כְּבֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן וּמִנְחָה (שְׁעָרֵיךָ)
 מְאוֹר עֵינַי רְצֵה וְשָׁמֵר לְשׁוֹנֵי / אֲשַׁגֶּה לְפָנֶיךָ יְהִי סְלִחָה (שְׁעָרֵיךָ)
 הַרְימוֹתֵי לְךָ לְבִי וְעֵינַי / נִטָּה אֶזֶן וְגַם עֵינַי פְּקָחָה (שְׁעָרֵיךָ)
 שְׁמַע קוֹלִי וְשׁוֹעִתִי הַקְשִׁיבָה / וּתַפְלְתִּי מְקוֹם קָרְבָּן לְקָחָה (שְׁעָרֵיךָ)

⁴³ חלק סבורים כי השער נבנה אטום, וחלק סבורים שנאטם במאה העשירית. מעדות אחת עולה כי השער היה אטום במאה ה־12. אך בתקופה הצלבנית נפרץ השער על ידי מנהיג מסע הצלב הראשון, גוטפריד מבויון. ראו גרא, "שער הזהב בירושלים", 99–143. בתקופה הממלוכית שוב נאטם השער בדלתות ברזל. ראו הפרחי, **כפתור ופרח**, פז.

⁴⁴ ראו נתן שור, **מסע אל העבר, מסה על העבר**, ירושלים: אריאל, 1998, 29–30.

⁴⁵ ריינר טוען שנראה כי טקס האבלות לתשעה באב "היה הפולחן העיקרי בהר הזיתים בצבור באותה עת", ראו "בעקבות עולי רגל", 217–216.

⁴⁶ ראו יערי, **מסעות**, 305–325.

⁴⁷ מכון בן צבי, ירושלים, ישראל Ms. 307, 136.

עֲנֵה קוֹלִי וְשׁוֹעֲתִי וְנִיבִי / וְעֵינַיִךְ עַל עַם נִכְאָה פְּקַחָה (שעריך)
 רְאֵה כִּי נִכְנָעָה רוּחִי בְּקֶרְבִי / וְנִשְׁמָתִי מְאֹד דָּלָה וְשָׁחָה (שעריך)
 רְחוּם וְחַנוּן לְפָנֶיךָ חֲטָאֲנוּ / סֵלַח לָנוּ וְשַׁלַּח לָנוּ הַרְוָחָה (שעריך)
 חוּס וְרַחֵם עַל פְּלִטַת אֲרִיאֵל / וְהוֹצִיאֵם מִצָּרָה לְרוּחָה (שעריך)
 מְקוּם מְקַדָּשׁ תִּכּוֹן תְּאוּ עוֹלָמִים / וְשֵׁם נִעְלָה וְנִרְאָה בְּשִׁמְחָה (שעריך)
 יוֹשִׁיבֵם יְהִי עַל אֲדָמָתָם וְתִכְוֶנֶם / וְהִשְׁכִּיבֵם בְּהִשְׁקֵט וּבְבִטְחָה (שעריך)
 מְחַה עֶזְרָה וּפְשָׁעֵי וְגַם חֲטָאָה / וְזִדְוֹנֵנוּ בְּרַחֲמֶיךָ יְהִי סִלְחָה (שעריך)
 לָךְ עֵינַי וְתַחֲנוּנֵי ה' / הוֹצִיאֵנוּ מִצָּרָה לְרוּחָה (שעריך)
 אֲדוֹן עוֹלָם לָךְ תְּמִיד אֶקְוֶה / יִשְׁוֹעַתְךָ לְעַם עֲנֵי שְׁלָחָה (שעריך)
 בְּנֵה אוֹלָם וּמְלוֹן לְעַד לְעוֹלָם / וְאוֹרְךָ עַל הַר צִיּוֹן זְרָחָה (שעריך)
 יִרְנְנוּ שׁוֹכְנֵי אֶרֶץ וְעָרָץ / וְיֵאמְרוּ לָךְ ה' הַמְּמַלְכָה (שעריך)
 פֶּתַח שַׁעַר לְקַבֵּל הַתְּחַנָּה / וְהִשְׁמִיעֵנוּ קוֹל שְׁשׁוֹן וְשִׁמְחָה (שעריך)

עיבוד זה התבסס בלי ספק על העיבוד הקראי והוסיף עליו בתי שיר. כפי שאפשר לראות, שני העיבודים קרובים זה לזה עד מאוד מבחינה לשונית, חורזים באותם החרוזים ועוסקים באותם הרעיונות. בדומה לעיבוד הקראי גם כאן עוסק הפיוט בצרותיו של עם ישראל, בשאיפה לבניית בית המקדש וברעיון הגאולה. הפיוט מבטא זאת באופן מובהק בתפילה לבניית "אוֹלָם וּמְלוֹן לְעַד לְעוֹלָם" על הר ציון. סיום הפיוט הוא אופטימי כאשר הוא מדמה כבר את מימושה של הגאולה ברננת "שׁוֹכְנֵי אֶרֶץ וְעָרָץ", בפתחת ה"שער" וב"קול ששון ושמחה". גם כאן הבתים הנוספים מרחיבים את האקרוסטיכון ויוצרים סימן חדש: "שלמה שער רחמים לאבי פתח".

השימוש הבלתי סטנדרטי באקרוסטיכון, שהתפתח כפי הנראה בשלושה עיבודים לפחות, מעיד על נטייה לשימושים יצירתיים יותר באקרוסטיכון. תפקיד האקרוסטיכון בפיוטים קדומים וקלאסיים נועד כמעט תמיד לשני שימושים עיקריים: הראשון הוא שירות מְגֻמְוֵנִי, כלי שנועד לסייע לחזן או לשליח הציבור לזכור את הפיוטים על פה, והשני הוא חתימת שם הפייטן. אולם בפיוטים מאוחרים נוכל למצוא לעיתים אקרוסטיכונים שחורגים מן הסטנדרט הזה ומצפינים ברכות, מסרים, ציוויים ומילים הקושרות את הפיוט אל ייעודו הליטורגי. מדובר ככל הנראה בתופעה מצומצמת ומאוחרת.⁴⁸ ויש להניח שתמורה זו הושפעה מצד אחד מהחידושים הרעיוניים של הקבלה ומיחסה המיוחד לצפנים ולאותיות, ומצד אחר מטכנולוגיית

48. בכל זאת אפשר למצוא מעט יוצאי דופן בפיוטים מוקדמים: מהפיוט הקלאסי אפשר להזכיר את הקדושתא הקלירית ליום כיפור שבה שלוש הפיוטים הראשונים חתומים "שבת שבתון", "צום העשור" ו"יום הכפורים". כמו כן, לעיתים בפיוטים ארוכים בשירת ספרד הוסיף המשורר לשמו גם כינוי, ולפעמים ציין את המאורע שבו נאמר הפיוט, למשל בפיוט מי כמכה של אברהם אבן עזרא: "אברהם ברבי מאיר בן עזרה בחתנת יהודה בן כבוד רב נסים הנגיד בן כבוד רב מצליח". לעיתים התוספת לשם הפרטי הייתה קשורה למועד אמירת הפיוט, כגון הסילוק של יהודה הלוי בשחרית של יום הכיפורים: "יהודה הלוי בר שמואל המודה לאדוניו המתודה על עונו ביום הכיפורים". כמו כן הפיוט של אברהם נטירא, פייטן בגדדי מהמאה ה־11, כולל את האקרוסטיכון "הסגולה ועז הגולה יחי לעדי עד", ראו: Solomon Schechter, *Saadyana: Geniza Fragments of Writings of R. Saadya Gaon And Others* (Cambridge: Kessinger Publishing, 1903), 66

ההדפסה – שהפחיתה את נחיצותם של אמצעים מנמוניים ואפשרה למתפללים לקלוט אקרוסטיכונים מורכבים יותר.⁴⁹ התרחבות התופעה בסיפורים מודפסים עשויה להעיד על שינוי מהותי בפונקצייה של האקרוסטיכון. למעט החזן קלטו המתפללים את הפיוטים בדרך כלל משמיעה. הסיפורים המודפסים הובילו, אם כן, לשינוי מרחיק לכת מבחינת הצריכה של הפיוט, היות שרבים מן המתפללים החלו להיחשף לפיוטים גם בראייה. מתוקף זאת ייתכן שבמקצת המקרים נעשה האקרוסטיכון לאמצעי פואטי המיועד לקליטת המתפללים – כפי שנדמה שקרה בעיבוד הרבני המאוחר אשר הודפס בסיפורים רבים.

מלבד העובדה שרוב הפיוטים הללו מאוחרים, נדמה שכולם שימשו לטקסים ציבוריים שלרוב כללו זמרה, ריקוד, הקפות וכיוצא באלה, ולעיתים גם היו מזוהים עם אתרים קדושים. סביר שגם העיבוד הרבני נועד לריטואל מול שערי הרחמים. הפיוט מצוי בכתב יד אקלקטי של קטעים הקשורים בקבלה, ובתחילת הקובץ כתב "צעיר מיכאל יצחק כ"ץ": "זה ספר שערי ירושלים שער י"ב נחמות הארץ [...]"⁵⁰. הפיוט מופיע בסופו של הקובץ לצד תפילות לתקיעת שופר, ונראה שבוצע בזמן הימים הנוראים.

מעניין לדון במעמדו של "שלמה" בעיבודים המאוחרים ולשאול מה נותר מן השם בתחילת האקרוסטיכון. גם בקובץ הקראי וגם בקובץ הרבני לא יוחס הפיוט לשלמה אבן גבירול, וייתכן שבמידת מה התרוקן הפיוט מזהות מחברו. העיבודים המאוחרים – המתפללים לבניית המקדש השלישי ולהחשת הגאולה – מעלים את האפשרות שמבחינת המעתיקים השתנתה הדמות הנשקפת מבעד לאקרוסטיכון, ואולי "שלמה" כאן אינו עוד אבן גבירול, אלא דווקא שלמה המלך, שבמסורת יוחסה לו בניית כיפת הסלע (מקדש שלמה) ושערי הרחמים.⁵¹ פנייה אל דמויות מקראיות באקרוסטיכונים לא הייתה תופעה רחבה, אך אפשר למצוא אותה בפיוטים אחרים של מקובלים מן העת החדשה.⁵²

בין שכך היה בין שלא, הקרבה הממשית של המתפללים אל שערי ירושלים איחדה בין השער המטפורי מן הפיוט של אבן גבירול לשערי הרחמים הממשיים, אשר לפתיחתם ייחלו. האקרוסטיכון של הפיוט התרחב דרך עיבוד מתמשך, ובסופו של דבר פיוט ספרדי מסוג רשות הפך את עורו ושינה את נופו לפיוט ארץ-ישראלי להחשת הגאולה. העיבוד ה"משותף" לקהילה הקראית ולקהילה הרבנית בירושלים מלמד על זיקה ממשית בין הקהילות, אשר סבלו שתיהן מחיי התהפוכות בירושלים וחלקו ריטואליים ורגשות דתיים משותפים.

⁴⁹ כך, למשל, אפשר למצוא אקרוסטיכונים כאלה אצל יעקב אבן צור, פייטן בן המאה ה-17 ממרוקו, שבפיוטו "מלכי אוי לי כי בך מרדתי" יוצרים ראשי החרוזים סימן "מתנדָה על עֹנִי", ובפיוט אחר שכתב לחג החנוכה מורכב אקרוסטיכון: "ימי חנוכה שמונה". ראו יעקב אבן צור, **עת לכל חפץ**, אלכסנדריה: דפוס פרג חיים מזרחי, 1893, 33, 104. דומים להם אפשר למצוא גם אצל הבן איש חי, יוסף חיים מבגדד. בפיוט אחד סימן "אהבה חמלה", ובאחר, "חננו יה חננו בזכות רחל אִמְנו", סימן "רחל אִמְנו גאולה" – הפיוט בוצע בשמחת תורה ליד קבר רחל. ראו **ספר פזמונים**, הקפות ושירים לשמחת תורה, ירושלים: דפוס ציון, 1929, 87, 103. בפיוט לשמחת תורה במנהג האשכנזים באמסטרדם, "חנו מתניכם כבר חלציכם", נמצא סימן "חתני תורה ובראשית", ראו ישראל דוידזון, **אוצר השירה והפיוט**, ניו יורק: בית המדרש לרבנים באמריקה, 1930, ח' 38; נמצאו גם פיוט אנונימי לכבוד משיח בן דוד עם סימן "עין טובה", פיוטים לחתן ולכלה שסימנם "לחתן וכלה", ופיוט לסעודת מלווה מלכה מצפין בראשי חרוזיו את שמו של "דוד המלך". ראו חיים יוסף הלוי פרידמן, **סדר מלווה מלכה**, ברוקלין: בחיי משה, 1998, 172; גם בסיפור הקראים נמצא פיוט עם אקרוסטיכון "שמחה בשם", ובאחר: "אדבר חזק", ראו **סדור תפילות כמנהג הקראים**, ג, 133, 215.

⁵⁰ מכון בן צבי, ירושלים, ישראל 16, Ms. 307.

⁵¹ ראו אשתורי הפרחי, **כפתור ופרח**, פז; אברהם יערי, **מסעות ארץ ישראל**, 102; יהודה דוד אייזנשטיין, **אוצר מסעות**, (ניו יורק: י. ד. אייזנשטיין 1926, 72.

⁵² למשל אצל המקובל הבגדדי יוסף חיים, "חננו יה חננו בזכות רחל אִמְנו", נמצא סימן "רחל אִמְנו גאולה" – הפיוט בוצע בשמחת תורה ליד קבר רחל, ראו הערה 49; פיוט לסעודת מלווה מלכה מצפין בראשי חרוזיו את שמו של דוד המלך, ראו הערה 49. בסיפור הקראי מופיע פיוט לחתן המברך את יוסף וחתמתו: "יוסף בן יעקב", ונראה שהכוונה ליוסף המקראי, ראו **סדור תפילות כמנהג הקראים**, ג, 205–206.

בשורה התחתונה אפשר לומר: מה גדול הפער בין תפקיד הפיוט בנוסח הקדום, שבו דובר יחיד מבקש את פתיחת השער כדי שתגיע תפילתו ליעדה, ובין תפקיד הפיוט בעיבודים המאוחרים שבו הדוברים מבקשים את פתיחת השער למען כניסת המשיח. מה גדול הפער בין הנוף, האתוס והאנשים המשתקפים בכל אחד מן הנוסחים. אומנם תנועות מסוג אלה התרחשו בפיוטים, מפני שהבאים בתפילה לא חשבו את הטקסט הפייטני לטקסט אידיאלי – שיש לו נוסח "נכון" או "לא נכון" – אלא לטקסט ביצועי המשתנה, המוכרח להשתנות, לפי זמן התפילה ומקומה.

ה. פיוטים – כר ליצירה פולקלורית: מכתבי היד לסידורים מודפסים

כפי שנראה, בחלק מן המקרים אותם שינויים והרחבות בפיוטים לא נותרו כשרידים ארכיוניים בלבד. במקרה של "שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְּקֵי יָהּ פִּתְחָה" נקלטו ההרחבות העממיות לפיוט ונפוצו בתפוצה רחבה, עד כי העיבוד "הרבני" בעל 17 הבתים הודפס ברבים מן הסידורים הספרדיים מהמאה ה-18 עד ימינו.⁵³ לכן נוסח זה תקע – יותר משאר הנוסחים – יתד של קבע בתפילה בעת החדשה. העיבוד הקראי, שהיה מצע מובהק לעיבוד הרבני, לא חדר אל הסידור הקראי – שבו הודפס נוסח קצר לפיוט, בעל ארבעה בתים.

אין אפשרות להמעיט בהשפעת הדפוס על הפיוטים. אם סידורים בכתבי יד חוברו לקהילות מצומצמות, הסידורים המודפסים ביקשו להגיע אל קהלים גדולים וליצור מצעים ליטורגיים רחבים-משותפים. לפיכך גדעו הסידורים המודפסים במידה רבה את ההליך הדינמי של שירת הקודש ועשו את הפיוטים לשירי קבע.⁵⁴ תהליך דומה קרה לפיוט "אל נורא עליה" של משה אבן עזרא, כאשר השתרש במנהגים הספרדיים והתימניים בנוסח ששני בתיו האחרונים הם ללא ספק תוספת מאוחרת.⁵⁵ בתים אלו משובשים מבחינה משקלית ושוברים את לשון השיר מגוף נסתרים (הם) לגוף נוכחים (אתם). בכתים אלו מוזכרים שמו של אליהו ושמות המלאכים מיכאל וגבריאל, ואף מוזכרת בקשת הגאולה – רעיון שאינו מצוי בפיוט לפני כן. הפיוט מופיע בנוסח זה בכתב יד אחד משנת 1668, מנהג צפון אפריקה לימים הנוראים,⁵⁶ ויש להניח שלרוב ציבור המתפללים בימינו הוא מוכר בנוסח זה.

מצד הפילולוגיה הקלאסית מקרים אלו מלמדים כי הפיוטים של המשוררים הגדולים מספרד הגיעו אל הסידורים המודפסים פעמים רבות אחרי שנעשו בהם שינויים משמעותיים בידי גורמים שונים מזמנים מאוחרים יותר. וכך, באופן טבעי, דווקא עיבודים מאוחרים הגיעו אל מנהגי התפילה בעת החדשה. מצד הפילולוגיה החדשה מקרים אלו מלמדים על המעמד המיוחד של הטקסט הפייטני כפי שנתפס בעולמה של התפילה. טקסט שגורמים רבים העזו להשתתף בעיצובו, ולכן היה נתון בכתבי היד לחזקת רבים.

⁵³ ייתכן שתפוצתו הרחבה בדפוס היא גם הסיבה שהפיוט נמצא ברשותנו רק בכתב יד אחד. להופעותיו בדפוסים ראו בית עובד, סידור תפילה לימי החול של כל השנה כמנהג ק"ק ספרדים, ירושלים: שילה, 1862, כט; ספר חרדים השלם והמפואר, ירושלים: מוסדות נר יצחק, 2018, 544; ישועות אשא, ירושלים: זכור לאברהם, 2013, 392–393; סידור אבותינו, נוסח מרוקו, ירושלים: קורן, 2014, 83; סידור תפלה לימי החול כמנהג ספרדים, עבודת התמיד, ירושלים: דפוס ר"ח הכהן, 1908; סידור אהלי שם, ירושלים: הספרייה הספרדית, 2007, 28; תהלים לשון אי לאדינו, שאלוניקי: איסטאמפאריאה די עץ החיים, 1898, 412; תכלאל שיח שפתותינו, בני ברק: נוסח תימן, 2012, 38; אור תורה – דברים, ליוורנו: דפוס ש' בילפורטי, 1948, 402; סוכת מרדכי, מחזור לסוכות ושמחת תורה כמנהג תימן, חמ"ד: דפוס הכהנים, 2003, 113.

⁵⁴ על השפעת הדפוס בנוגע לפיוטים ראו לויין ורוזן, שירי הקודש, א, 29.

⁵⁵ ראו לויין ורוזן, שירי הקודש, ב, 212–213.

⁵⁶ לונדון, ששון, Ms. 972, מספר סרט 329 F 9818.

מכל מקום אין ספק שבפיוטים ספרדיים קלאסיים התערבו רבות עד שלבים מאוחרים למדי, ובאופן נרחב יותר משירת החול שנקראה ושנשמרה לרוב בקרב שכבה עילית מצומצמת. פיוט מסוג מאורה של אבן גבירול הנפתח במילים: "לֶךְ שְׂדֵי וְאוֹמֵר דֵּי לְגַלְתֵּי רוּם וְחִילֵיהָ" נפוץ במחזורים ספרדיים ואשכנזיים כפיוט גאולה: "לֶךְ שְׂדֵי וְאוֹמֵר דֵּי לְגַלְתֵּי רוּם וְחִילֵיהָ" – המילה "רום" (שמיים) הובנה ככל הנראה כקיצור לרומי.⁵⁷ כך גם הבקשה האישית "לֶךְ נַפְשֵי תַסְפֵּר כִּי יִצְרְתָה" – שאולי בכלל נכתבה כשיר חול – הורחבה בכתבי היד. הפיוט נמצא בכתב יד של מחזור סליחות ללילות חודש אלול, כמנהג העיר תלמסאן שבאלג'יריה, ושם הוא פיוט בקֶשָה בתוך רצף השירים ללילה השמיני של חודש אלול. בכתב יד זה הוא מצוי בתוספת של בית אחד שממיר את מצוקת הנפש הפרטית למצוקת הגלות הלאומית.⁵⁸

לאור זאת מתבסס הרושם כי קיימים קווי עריכה לפיוטים הספרדיים הקלאסיים במאות השנים שלאחר הגירוש. המעבר מאמונה פילוסופית (השאיפה להגיע אל החוכמה) לאמונה בתורת הסוד והנסתר (השאיפה להגיע אל הגאולה) מתמצת בצורה המיטבית את המעבר בין המוקדים.⁵⁹ במסגרת זו לעיתים הטו עיבודים מאוחרים את מרכז הכובד של הפיוט מן האדם היחיד-האוניברסלי (שאינו בהכרח בן ישראל), אל עם ישראל או אל היחיד המייצג את עם ישראל במובהק; כך גם סמלים ופיגורות בתוך הפיוט שינו את משמעותם האוניברסלית ונרתמו לנושאים הקשורים ברעיון הגלות והגאולה.⁶⁰

אם כן, המקרה של "שְׁעָרֵי בְדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" נמנה עם תופעה רחבה יותר שבה פיוטים שימשו כר ליצירה פולקלורית בקהילות ישראל. במאמרו "ארבע צורות של הסתגלות למסורת" שאל לאורי הונקו: "כיצד מסתגלת מסורת לסביבות שונות?" לפי הונקו, כדי להעביר מסורת "מסביבה אחת למשנה, יש להתאימה לסביבה החדשה".⁶¹ סיפורים ומסורות "ממקור זר מכילים תכופות תיאורים של סביבות טבעיות שאינן מוכרות כליכך". ולכן "לעיתים יש להחליף את היסודות האלה בנתונים טבעיים, המוכרים היטב מסביבתה הפיסית של הקהילה בעלת המסורת". להסתגלות זו, טען הונקו, אפשר לקרוא "היווצרות זיקה".⁶² אחת מדרכי ההסתגלות מעידה על העדפת דמויות היסטוריות או על-טבעיות ועל נטייה להטמיע דמויות מוכרות פחות בדמויות אהובות. דרך נוספת, לדבריו, "כרוכה בתהליכים הקושרים מסורת מסוימת למקום או לנקודה בסביבה הפיסית המוכרת לנו. אפשר לכנותה בשם 'היווצרות זיקה למקום' (Localization)."⁶³ תהליכים שכאלו התרחשו בקרב פיוטים, במוסרם מיד ליד, מקהילה לקהילה. כך התרחש כמובן גם ב"שְׁעָרֵי בְדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" כאשר השער המטפורי הוסב על שערי הרחמים; מקום קונקרטי אשר היה סמוך לחייהם של המתפללים. הסבה ששינתה כאמור את הפיוט באופן מהותי.

57. הפיוט מופיע גם במחזור נירנברג ובו נוסח אחר בבית הראשון: "לֶךְ שְׂדֵי וְאוֹמֵר דֵּי לְגַלְתֵּי אָדוּם וְחִילֵיהָ", וזאת ככל הנראה כי הביטוי "גלות רוֹם" לא הוכר ממקורות אחרים. וראו ציריך, אוסף יסלזון, Ms. 9, מספר סרט F 75001, 24 א. המחזור מוכר יותר בשמו הקודם, שוקן 55, לפני מכירתו ממכון שוקן.

58. אוקספורד, קטלוג נויבאוואר 1162, מספר סרט F 16621.

59. שינוי שממחיש במידה רבה את דברי גרשום שלום שלפיהם היהודים שנתאכזבו מן הפילוסופיה ביקשו תשובה לפשר המשבר בתורת הסוד. ראו: התנועות המשיחיות בישראל, ירושלים-ברלין: ספרי בלימה, 2023, 27–28.

60. אפרים חזן הראה כיצד יסודות משירת החול (החשק והיוון) התגלגלו לאחר גירוש ספרד בשירי קודש ונעשו ליסודות אלגוריים ומטונימיים לבקשת הגאולה. למשל, "פריחה" ו"צמיחה" מותמרות לעין "סמל לחג האביב ולחרות ישראל". חזן אומנם עומד על תופעה זו במסגרת שינויים שהתרחשו ביצירה ה"מקורית", ולא כפעולת עריכה שנעשתה בעיבודים לפיוטים קיימים, אך המגמה בעיקרה דומה מאוד, ובבסיסה היא ביטוי לשינויים חברתיים. ראו: "מספרד לשלוחותיה" – מורשת השירה בגלגוליה, פעמים 26 (1986): 46–52. וכן יוסף טובי, "השירה העברית בארצות-המזרח לאחר הגירוש", שם: 29–45.

61. לאורי הונקו, "ארבע צורות של הסתגלות למסורת", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ג (1982): 139.

62. שם, שם.

63. שם, 140.

נדמה כי מחוץ לכותלי המהדורה המדעית המודרנית, הפיוט "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" המשיך לזרום בעורקי ספרות שונים כחומר פולקלורי גם במאה העשרים. דוגמה אחת היא מתוך סידור "בית תפילה" שבו השתלבו שתי השורות הראשונות בתוך תפילה אחרת.⁶⁴ דוגמה נוספת היא חדירה של הפיוט אל מחזה ילדים קצר שנכתב במחצית הראשונה של המאה העשרים בידי שמואל בן-שבת, יליד מרוקו שחיבר שירי ילדים ושעסק במחקר ספרותי ופולקלורי.⁶⁵ בכך נראה שחלק מהטקסטים הפייטניים אכן צברו ערכים פולקלוריים, ועיבודיהם מאפשרים להיוודע לסוגי הקהלים שקלטו אותם ולשיפוטם האסתטי, כהגדרת וולפגנג איזר.⁶⁶ ספק אם אפשר לתפוס את המסורת הפייטנית רק דרך שרשרת של מחברים יחידים, בלא חשיפה להדי הקוראים: המתפללים, המעתיקים, עורכי הסידורים. תגובות שהיו כרוכות פעמים רבות בהתערבויות בטקסט עד כדי "פירוק המחיצה" בין היוצר והקהל, כפי שהגדירה חזן-רוקם את היצירה העממית. "לחשוף כל זאת" כתבה, "ועדיין לכבד את כשרון היחיד היוצר – זהו מעשה הלוליינות שבו מתאמנים חוקרי הפולקלור".⁶⁷ לוליינות זו, דומה שאפשר להתאמן בה גם בסוגים מסוימים של פיוטים.

1. דברי סיכום

במאמר זה ביקשתי להבין את התמריץ של ההרחבות העממיות לפיוט הספרדי "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה", במטרה להראות כי הדבר קשור באלמנט הביצוע. הפייטנות הספרדית לא הדגישה את חלוקת הביצוע, והצורות הפייטניות שלה – במיוחד הרשויות – לא פותחו על יסודות מקהלתיים. בקהלים שבהם ביקשו לאמץ פיוטים ספרדיים לביצוע בשיתוף מתפללים, המעתיקים ביקשו להרחיב את השיר ולבנות אותו בצורת מחרוזת ופזמון. זאת ועוד, עניינם של המתפללים ב"שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" נבע ללא ספק מעניינם בשערי ציון הממשיים שהיו למוקדים חשובים בחייהם הליטורגיים. שערי הרחמים הסתומים באבן נמזגו ברעיון המשיחי והיו סמן פיזי לעיכובו של המשיח. דרך כך ביקשתי להראות איך הפכה פיגורת השער המופשטת לפיגורה פיזית וקונקרטיה בחיי הקהילה. העיבודים לפיוט גם חשפו תופעה שבה פייטנים ומעתיקים מאוחרים החלו להשתמש באופן "יצירתי" יותר באקרוסטיכון, לרבות ברכות ותפילות, וחרגו מן הסטנדרט של סדר אלף-ביתי או חתימת שם המחבר. בדבר זה יש להעיד על שינוי תפיסה של ממש: האקרוסטיכון יצא מתפקידו הפונקציונלי לעבר תפקיד פואטי. בסופו של דבר ביקשתי להראות כי למעתיקים מאוחרים הייתה השפעה מכריעה על גורל הפיוט, היות שלעיתים העיבודים המאוחרים הם אלו שזכו להיכנס אל הסידורים המודפסים.

64. "ה' שפתי תפתח ופי יגיד תהלתך שערך בדפקי יה פתחה ולדל שואל לפניך יה סלחה. לך תבא שאלתי ושוועי מקום כבש ועשרון ומנחה. אך אך אך אך אך אבי כעני שואל על הפתח בבקשה ובתחנונים תפלה אפתח אנא שערי רחמים לנו תפתח. סלח לנו ושלח לנו ישועה ורחמים ממעונך", ראו בית תפילה כמוהר"ר פאפו אליעזר בן יצחק, ירושלים: קרן פלא יועץ, 1996, 19.

65. למחזה קוראים "הצגת בר-קמצא" ובמהלכו עניים מחזרים על הפתחים ואומרים: "שערך, בדפקי מר, פתחה! ולדל שואל, לפניך, שמעה! [...]", ראו שמואל בן-שבת, טובו פניכם, עורכת: רינה איל (בן-שבת), דבי אופקים, 2014, 318.

66. איזר כתב על שני קטבים ליצירת הספרות: "הקוטב האמנותי" שהוא הטקסט של הסופר, ו"הקוטב האסתטי" שהוא המימוש שעושה הקורא. "לאור הקיטוב הזה", כתב איזר, "ברור שאין לזהות את היצירה עצמה עם הטקסט או המימוש, אלא למקמה במקום כלשהו בין שני הקטבים. באופייה היא חייבת אפוא להיות יצירה שבכוח [...] כי אי-אפשר לצמצמה למציאות של הטקסט או לסובייקטיביות של הקורא, ומן האפשרות הזאת שבכוח היא שואבת את הדינמיות שלה". ראו: מעשה הקריאה, 20.

67. חזן-רוקם, "על חקר התרבות העממית", 12.

בהמשך מחקרי אבקש לעקוב אחר תהליכים שקרו לפיוטים נוספים בכתבי יד שהיו כר ליצירה פולקלורית. בפיוטים האלה ניטלה סמכות היוצר מן הטקסט, וצרכני הפיוטים לקחו חלק פעיל בעיצוב היצירה והשפיעו על התקבלותה. בתוך כך יש לבחון את קווי העריכה הנפוצים ולעמוד על האופי המיוחד של שירת הקודש ועל שיטות שימורה שהתעצבו באופן ייחודי לה. מחקר זה, אם כן, מבליט את מעמדו של הקורא בדומה לתאוריות התקבלות של טקסטים ספרותיים. אולם אין הוא מבקש לשמוט את הכישרון הגדול והמרגש של היחיד-היוצר, אלא למצוא את נקודת האיזון בין שני קצוות החבל.

נספח: מהדורה ל"שעריך בדפקי יה פתחה"

שְׁעָרִיךָ בְּדַפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה / וַיּוֹם אֶעֱטֶף כְּשֶׁאֵל יָד שְׁלָחָה
 לָךְ תְּבוֹא תְּפִלְתִּי וְשׁוֹעִי / מְקוֹם כְּבֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן לְקָחָה
 מֵאוֹר עֵינַי רְצֵה וְשָׁמֵר לְשׁוֹנִי / וְאִם אֲשָׁגָה לְפָנֶיךָ סְלָחָה
 הֲרִימוֹתִי לָךְ לִבִּי וְעֵינַי / נִטָּה אֲנִי וְגַם עֵינֵי פְקָחָה
 רְאֵה פִי נִכְנָעָה רִוְחִי בְּקֶרְבִּי / וְנִשְׁמָתִי מֵאוֹר דְּלָה וְשָׁחָה

מקורות: גניזה: קמברידג', ספריית האוניברסיטה, Or. 5557 F/050 (חמישה בתים, נוסח יסוד, נ); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S AS 119.75 (עד המילה "ונשמתי", חמישה בתים, ג¹); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, NS 232/042-0002 (המילה האחרונה חסרה מפאת קרע בדף, חמישה בתים, ג²); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, NS 299/107 (דף לקוי ודהוי מאוד, אחרי השיר מופיע "ששוני רב בך" של שלמה אבן גבירול, חמישה בתים, ג³); סנקט פטרבורג, אוסף פירקוביץ', FI II A 63/2 (הנוסח שהשתמר בסידור הקראי, ארבעה בתים, ג⁴); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S K12/20 (לצד כתבים בקבלה, שבעה בתים, ג⁵); מחזורים: ברלין, ספריית המדינה בברלין, Ms. Or. Qu. 576 (תכלאל, עמ' 1117); חמישה בתים, ת¹). פריז, הספרייה הלאומית של צרפת, Ms. hebr. 1330 (תכלאל, עמ' 215, חמישה בתים, ת²); סנקט פטרבורג, האקדמיה הרוסית למדעים, Ms. A 33 (סדור מנהג ספרד לכל השנה, עמ' 41, הועתק במאה ה-15, חמישה בתים, ס); לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2735 (מחזור מנהג צרפת, הועתק בסביבות המאות 13–14, חמישה בתים, צ); לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2533 (פיוטים כמנהג הקראים, עמ' 127, א, 13 בתים, אקרוסטיכון: "שלמה שערי רחמים", ק); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Opp. Add. Qu. 85 (פיוטים בכתובה מערבית, הועתק במאה ה-18, שמונה בתים, מ¹); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Mich. 483 (פיוטים, כתיבה מערבית, הועתק בסביבות המאות 17–18 ללא הבית הרביעי, מ²); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Or. 613 (מנהג צפון אפריקה לילי אשמורות, ארבעה בתים, א¹); F 27905 (סליחות וידוים לחדש אלול ולימים נוראים, מנהג צפון אפריקה, עמ' 59, חמישה בתים, א²); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Mich. 310 (פיוטים, כתיבה מערבית, המאה ה'י"ח, ארבעה בתים, מ³); מכון בן צבי, ירושלים, ישראל, Ms. 307, עמוד 136 (קובץ קטעים בקבלה, דרוש, תפילה ועוד, הועתק ב-1700–1799, 17 בתים. אקרוסטיכון: "שלמה שערי רחמים לאבי פתח", ב); דיוואן: קייב, אוקראינה, Ms. Or. 398 (מתוך דיוואן אבן גבירול. ארבעה בתים, ד).

כותרת: בקשה **ס א**¹ פיוט לנשמת **צ** פיוט סי' שלמה **מ**³ רשות **מ**² לראש השנה לשלמה הקטן ז"ל **ת**¹ לראש (אחרת) השנה **ת**² 1 בדפקי בדפקי **צ מ**¹ פתחה] פיתחה **צ** ויום [...] שלחה] כדל שואל לפניך סלחה סלחה **ס** ולדל שואל לפניך יה סלחה **ב** ואם אעטוף כשואל יד פתוחה **ג**⁴ ואם אעטוף כשואל יד שלחה **ד** ואם אעמוד כשואל יד שלחה **צ** ולדל שואל לפני יה סלחה **מ**¹ ולדל שואל לפניך יה שלחה **מ**² ויום אעטוף לפניך כשואל יד שלחה **מ**³ ויום אעטוף כשואל פתחה **א**¹ לדל שואל רצונך יה סלחה **ג**⁵ **ק** 2 תבוא] תבא **ס א**¹ לך תבוא תפילתי] לפניך תפילתי **מ**² ושועי] ושועתי **ס צ** בשועי **ג**⁴ לקחה] ומנחה **ב ג**² **מ**¹ **מ**² **ג**⁵ **ק** לקחה **א**¹ 3 רצה] נצור **ג**³ **מ**³ **ת**¹ **ת**² לשוני] לבבי **ג**⁴ רצה ושומר לשוני] מחול וסלח עוני **מ**² ואם אשגה] ועת אשגה **צ** ואם [...] סלחה] אשגה לפניך יה סלחה **ב** ואם אשגה לפניך יה סלחה **ג**⁵ **מ**¹ סלחה] סליחה **ק** 4 לבי ועיני] עיני ולבי **ג**⁴ ניבי ועוני **ג**¹ ניבי ועיני **א**¹ פקחה] פתחה **ס** ובמ² חסר בית זה 5 רוחי] נפשי **ג**¹ בג⁴ **א**¹ **מ**³ **ד** חסר בית זה בג⁵ תוספת של שני בתים במ¹ תוספת של שלושה בתים בק תוספת של שמונה בתים בב תוספת של 12 בתים

אקרוסטיכון: שלמה 1 **שעריך בדפקי יה פתחה**] פתח לי שעריך אלוהים, בעודי דופק. 2 **יום אעטוף**] אהיה חלש, רפה. השוו: תהלים ק"ב 1: תְּפִלָּה לְעֵי כִי יִעֲטֹף. **כשואל**] כמבקש עזרה. 3 **לך תבוא** [...] **מקום כבש ועשרון**] קח את תפילתי במקום קורבן. לפי במדבר ט"ו 15: וְעֲשָׂרוֹן עֲשָׂרוֹן לְכֶבֶשׂ הָאֶחָד לְאַרְבָּעָה עֶשֶׂר כֶּבֶשִׁים. 4 **מאור עיני רצה ושומר לשוני**] בדרך תקבולת: שמור על מאור עיניי, הווי אומר: חיי, ושומר לשוני. 5 **שחה**] כפופה.