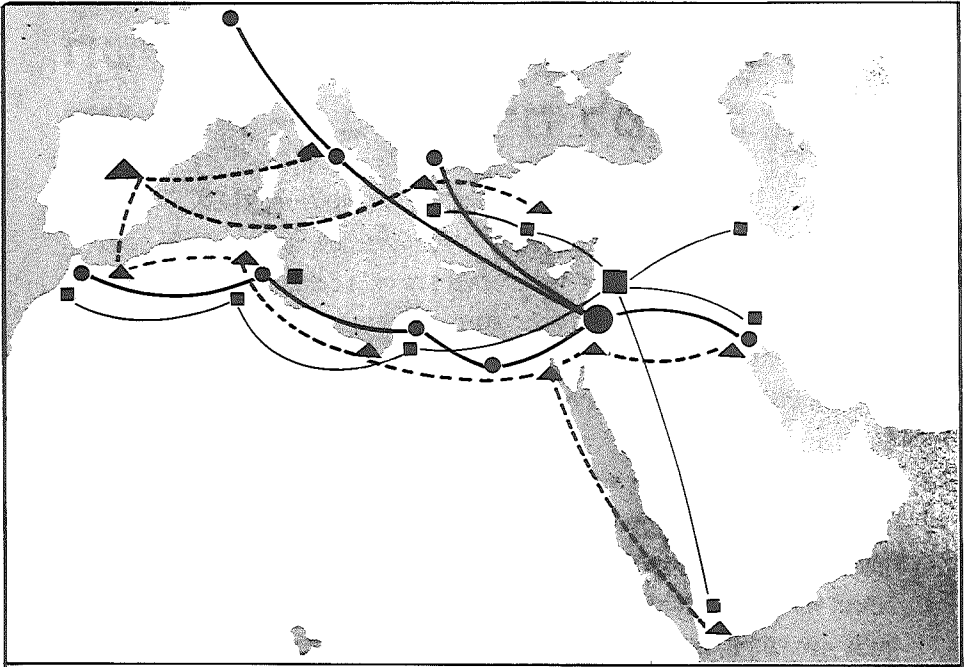


# השירה העברית בארצות המזרח: מרכזים, השפעות, יוצרים



התקופה והמשוררים העיקריים	שליחות	מרכז	אסכולה
<p>המאות ה-5 וה-15 בארץ-ישראל – יוסי בן יוסי, יוני, הקילירי (שלושת הפייטנים במאות ה-5 וה-6). בבבל – סעדיה גאון (המאה ה-10). בגבול מרוקו-אלג'יריה – יהודה בן קוריש (המאה ה-9), יעקב בר דונש (המאה ה-10).</p>	<p>●</p> <p>—</p>	<p>●</p> <p>ארץ ישראל</p>	<p>הפיוט הקדום</p>
<p>בספרד (המאות ה-10-15) – דונש בן לברט (המאה ה-10), שמואל הנגיד (המאה ה-11), שלמה אבן גבירול (המאה ה-11), משה אבן עזרא (המאה ה-12), יהודה הלוי (המאה ה-12), אברהם אבן עזרא (המאה ה-12), טודרוס אבולעאפיה (המאה ה-13).</p> <p>בבבל (המאות ה-10-18) – רב האי גאון (המאות ה-10-11), אלעזר הבבלי (המאה ה-13), אהרן חכימאן (המאה ה-14).</p> <p>במצרים (המאות ה-11-17) – אהרן חבר אלעמאני (המאה ה-12), יוסף בן נתחום הירושלמי (המאה ה-13), רחמים קלעי (המאה ה-17).</p> <p>בתימן (המאות ה-12-19) – דניאל בירבי פיומי (המאה ה-12), אברהם בן חלפון (המאה ה-13).</p> <p>במרוקו – נחום המערבי (המאה ה-13), יהודה סג'למאסי (המאה ה-14), אברהם אבן אבי זמרה מנדיל (המאה ה-16), באלג'יר – אברהם גבישון (המאה ה-16).</p> <p>בתורכיה ובבלקנים (המאות ה-15-16) – קלב אפנדופולו (המאות ה-15-16), שלמה בן מזל טוב (המאה ה-16), יוסף גאנשו (המאה ה-16), סעדיה לונגו (המאה ה-16), משה עבאס (המאה ה-17).</p>	<p>▲</p> <p>---</p>	<p>▲</p> <p>ספרד</p>	<p>השירה המושפעת מן השירה הערבית</p>
<p>המאות ה-16-19 – בארץ-ישראל – ישראל נג'ארה (המאה ה-16), בתוניסיה – פרג'י שוואט (המאות ה-16-17), באלג'יריה – סעדיה שוראקי (המאות ה-17-18), במרוקו – יעקב בן צור (המאה ה-18), דוד חסון (המאה ה-18), יעקב ברדוגו (המאה ה-19), תורכיה והבלקנים – אבטליון דוויק (המאה ה-17), יצחק אמיגו (המאה ה-17).</p> <p>בבבל – משה חרצין (המאה ה-18), יוסף חיים (המאה ה-19), בכורדיס-תאן – שמואל ברזאני (המאה ה-16), פנחס חרירי (המאה ה-17), בתימן – זכריה אלצ'אהרי (המאה ה-16), יוסף בן ישראל (המאה ה-17), שלום שבזי (המאה ה-17).</p>	<p>■</p> <p>—</p>	<p>■</p> <p>צפת</p>	<p>הפיוט המזרחי המאוחר המושפע מן הקבלה</p>

# השירה העברית שבתחום השפעת הערבית – בין מזרח למערב

יוסף יהלום

השירה העברית הקלאסית בתקופת תורה הזהב הספרדי ידעה שתי שיטות שקילה עיקריות, האחת כמותית (על דרך הערבית) והאחת הברתית. אבל בעוד שעל השיטה הכמותית יש לנו עדויות מפורשות לזמן חידושה, ואנו אף יודעים את זהות מחדשה, דונש בן לברט, שונה לחלוטין המצב באשר לשיטת השקילה ההברתית – זו המונה הברות בלבד ואינה מבחינה בין יתדות לתנועות. על שיטה זו אין בידנו עדות היסטורית כלשהי לוויכוחים בדבר הכנסתה לשימוש בשירה. ובעצם איננו יודעים כלל מתי השתמשו בה לראשונה והיכן. והנה עם כל הספקות המקיפים את השיטה ההברתית, ברור לחלוטין דבר אחד הנוגע למקומה. שיטה זו, שהיא פחות מוקפדת מן השיטה הכמותית ויותר קלה לשימוש, משמשת בדרך-כלל בשירת-הקודש בלבד. נדמה, שהדרך אשר בה נכנסה שיטת השקילה ההברתית לשימוש בשירת-הקודש צריכה היתה לעורר לא-פחות שאלות ממה שעוררה כניסתה של השיטה הכמותית לשירת-החול. שכן, לשירת-הקודש פרוזודיה עברית מסורתית המעוגנת בארץ-ישראל בתקופה הביזאנטית, וזו לא הקפידה מעולם על מספר קבוע של הברות בטור השירי. היה קיים כאן אמנם כלל בלתי מוקפד שגדר את מספר המילים בטור, או את מספר ההטעמות – לכל היותר ארבע (ראה: ע' פליישר, "עיונים בדרכי השקילה של שירת הקודש הקדומה", הספרות, 24, 1977). אבל את גבולות המשפט השירי קבעה בדרך-כלל התריזה העברית הכבדה, שקשרה לרוב ארבעה טורי-שיר לכדי מחרוזת (ראה מאמרי: "תיאוריה ומעשה בחריזה שבפיוט הקדום", הספרות, ב, 1971). השיטה ההברתית נתקבלה אפוא לשימוש בשירה שהיתה בעלת מסורת עתיקה לא רק מבחינת תכניה אלא גם מבחינת צורותיה, ועצם קבלתה היה בה בלא ספק חידוש גדול. עם זאת לא זכה המאורע הזה להדים כלשהם בספרות, כמו למשל, הוויכוחים שהתנהלו בספרד בין תלמידי מנחם בן סרוק ובין תלמיד דונש בן לברט בדבר שיטת השקילה הכמותית שהכניס דונש לשירה. אבל נניח לצורות ונתרכז בתכנים. אפשר לטעון, שהתרעומת כנגד דונש, מחדש המשקל הכמותי שעל-דרך הערבית, לא היתה מכוונת אל חידושו הפרוזודיים דווקא, כי אם יותר אל חידושו התוכניים.

שכן, כָּלֵל בין השירים הראשונים שכתב בפרוזודיה החדשה גם את השיר הראשון בנושא היין בשירה העברית (ואומר אל תישן שתה יין ישן):

וְנִשְׁתָּה בְּעֶרְוֹגוֹת / בְּשׁוֹשְׁנִים סוּגוֹת / וְנִיִּס הַתּוֹגוֹת / כְּמִיֵּי הַלּוּלִים

(ח' שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, עמ' 34).

הפולמוס של תלמידי מנחם על טוהר הלשון העברית איננו משקף אפוא אלא מלחמה על טוהר המידות, וכנגד האוריינטאציה הערבית בתרבות. השקילה ההברתית, לעומת זאת, לא עוררה התנגדות דומה מכיוון שיישומה היה בתחום שירת־הקודש, ואולי גם מכיוון שנכנסה לשימוש בשלב מאוחר יותר, ולא היה בה בדיעבד אלא פשרה בין משקלה העתיק של שירת־הקודש ובין השקילה הכמותית המדוייקת של שירת־החול. אבל כל אלה הנחות, והשאלה היא מה היה באמת יחסם של תלמידי מנחם אל השירה והספרות בערבית כפי שהדבר עולה מטענותיהם.

הבדיקה בגופן של ה"תשובות" מעלה, שאין תלמידי מנחם מונים את דונש על הקירבה שהתקרב אל הערבים, שירתם ומשקליהם. הם רק טוענים, שבעברית מנוע הדבר לכתוב במשקלים ערביים. ואף רב סעדיה גאון, שדונש היה תלמידו, לא שקל מעולם במשקל הערבי בעברית, אף־על־פי שהוא היה מלומד גדול לאין שיעור יותר מדונש בלשון הערבית, בשירתה ובמשקליה. יתר־על־כן, לו ראה גאון הגאונים כי אפשר להכניס את המשקל הערבי בשלמות וכדיוק אל תוך השירה העברית, היה הוא מקדים בכך בלא ספק את דונש (ספר תשובות תלמידי מנחם אבן סרוק, מהדורת ד' שטרן, וינה 1870, עמ' 27). אבל יותר מכל הטענות חשובה המציאות בעצמה.

גם תלמידי מנחם, הדוחים את שיטת השקילה של דונש מכול וכול, משתמשים בשיר הפולמוס שלהם, המכוון כנגד דונש, בשיטת השקילה של דונש, וכל זאת "למען הודיעך כי זה המשקל, לשיר בו נקל, ולבלתי רום לבבך לאמר כי מי יוכל לשקול בו זולתי אני...". (שם, עמ' 28). ומסתבר, שיצחק אבן קפרון, תלמיד מנחם, מצליח לכתוב לא רק באותה שיטת שקילה מחודשת כמו דונש, אלא — על דרך המנהג הערבי המפורסם — אף כאותו משקל עצמו ובאותו חרוז שבו השתמש דונש בדבריו כנגד מנחם, והכל תוך פולמוס חריף:

דְּבָרוֹ לֹא כְּדָק / הֵיִוֵּת צַח וּמְדַקְדֵּק / וְדוֹנֵשׁ לֹא צָדֵק / וְכַחַשׁ בְּאֶמְרִים

(שם, עמ' 11).

אם אמנם דבקה אסכולת מנחם ותלמידיו בפרוזודיה המסורתית, תמוה הדבר ביותר כיצד הצליח חידוש מחודש מבית־מדרשו של דונש לפרוץ בקלות גדולה כל כך את גדר השקילה העתיקים. ולפי מה ששרד בידינו משירת יצחק אבן קפרון הצליח הלה לחבר לא פחות ממאה וארבעים ושמונה בתי־שיר במתכונת הכמותית שכנגדה הוא יורה את כל חיציו. ומסתבר, שיהיה עלינו להאמין לתלמידי מנחם, שהדבר ככל זאת לא היה קשה להם כל כך. ואולי מכיוון שהפרוזודיה המקובלת עליהם לא היתה מרוחקת לחלוטין ממה שנתחדש בבית־מדרשו של דונש.

הבדיקה בשירת יצחק אבן קפרון ששרדה מעלה, שבשיר-קודש מסוג הסליחה, משתמש משורר זה במתכונת שהיא למעשה קרובה למדיי למתכונת שבה השתמש כשכתב כנגד דונש – עם הבדל עקרוני אחד. שיר-הקודש, החתום באקרוסטיכון: יצחק בן קפרון, נכתב בבתיים (בעלי חרוז אחיד), שמספר הברותיהם, בין קצרות בין ארוכות, קבוע. ובמקרה, או שלא במקרה, זהה מספר ההברות בבית בדיוק למספר ההברות בבתי השיר המבוססים על המשקל הערבי טויל (הארוך בעברית), הוה אומר, עשרים הברות לבית:

יִגְרָתִי מִפְּנֵי / שְׁמִים קָנָה / וְלֹא אֶמְצָא מַעֲנָה / שְׁפָתַי נֶאֱלָמִים

(שער השיר, מהדורת ברודי ואלכרכט, לונדון-ליפציג-ניו יורק 1906, עמ' 7).

מסתבר לפיכך, שיצחק אבן קפרון, מתנגדו הגדול של דונש, כבר נהג להשתמש מלבד בחריזה האחידה, לפחות בעוד יסוד אחד מן היסודות החשובים ביותר של הפרוזודיה הערבית, במספר קבוע של הברות לבית. ומסתבר עוד, ששקילה זו שימשה את יצחק אבן קפרון לא רק בשירת-קודש, כי אם גם בשירת-חול. ועל-כל-פנים שרד בידינו חצי בית משירת-הילה שקול במשקל זה, שכתב לרב חסדאי אבן שפרוט, בוודאי לפני שהחל להתנהל לפניו הויכוח על המשקלים, וזה לשונו: לְבִי בְּמַהֲלָךְ / קָלָה נִיֻּלָּךְ (תשובות יהודי אבן ששת, אחד מתלמידי דונש, על תשובות תלמידי מנחם, מהדורת ד' שטרן, וינה 1870, עמ' 37). משקל זה מבוסס על טויל הערבי, בניצול המספר הגדול ביותר האפשרי של תנועות ארוכות ובלא כל התחשבות בתנועות הקצרות, והוא היה כנראה בשימוש אינטנסיבי במאה העשירית.

נראה, שההתמודדות של השירה העברית עם הפרוזודיה הערבית לא היתה חד-פעמית וכידי דונש בן לברט בלבד, ותוצאותיה לא היו אחידות. היו בלא ספק נסיונות שונים ומגוונים של התמודדות והסתגלות. בדרך הטבע לא הגיעו לידינו דוגמאות רבות מן הנסיונות הראשונים ומתוצאותיהם, אבל גם מה ששרד, בעיקר בזכות הגניזה הקאהירית, ראוי לעיון ויש בו כדי מסקנות. אחת המסקנות החשובות היא, שהשירה הערבית הפרתה לא רק את היצירה הספרותית שבספרד, אלא גם את השירה במזרח. ניקח לדוגמה את עלון בן אברהם, שהיה בן זמנו של חנניה אב הישיבה, בנו (ולא נכדו) של גאון ארץ-ישראל יוסף הכהן. משורר זה חי כנראה בסוריה ובסביבתה ופעל במאה העשירית. בדיואן שלו, ששרידיה הגיעו לגניזה הקאהירית, מצויים גם שירים הכתובים בחריזה אחידה בלבד. כך למשל הוא פותח את אחד משירי הידידות שלו:

עֲלֵי אֶמְשִׁי / כִּי נָטָה / נֶאֱשָׁחָה בְּמַצְעֵי  
 לְאֵלֹף בֵּר / מֵאֵד עֲרָתִי / נֶאֱזַז זְכָרוֹ / בְּהַבְּיַעִי  
 וּמִיִּשְׁנָה / מֵאֵד קֶצְתִּי / וְאֶפְסַע / עֲלֵי פִסְעֵי  
 נְטִיתִי / אֵלַי קֶסְתִּי / וּבְקוֹלְמָס / בְּהַקְבִּיעֵי  
 בְּעוֹד בְּקָר / הַס סָרְעַף / וְהַבְּהִילִי / וְהַנִּיעֵי

(J. Davidson, "Poetic Fragments from the Genizah", J.Q.R. NS II, 1911, p. 237).

השיר נכתב כלילה של נודדי-שינה וצער על הפירוד מן הידיד, ונושאו חילוני-ערבי, עם זאת יש בפרטי סגנונו קווים פייטניים מובהקים, ולא דווקא קווים טהרניים מקראיים, כמקובל בשירת-החול בספרד (השווה: עֲרָמִי, כמו התעוררתי, קֶצְתִּי ועוד) גם משקלו נראה כמבט ראשון משקל המרנין (מִפְעָלִים מִפְעָלִים), אבל למעשה אין הוא אלא מקבילה הברתית בלבד של משקל זה (השווה: נִטִּיתִי, כִּי נִטָּה, וְאַשְׁחָה, וְאַפְסַע ועוד). החרוזה האחידה (עֵי) הולמת אמנם את החרוזה של הקצידה הערבית, ולא דווקא את החרוזה המתחלפת (הסטרופית) הרגילה בעברית, אבל יחד עם זאת מוצאת לעצמה הפרוזודיה העברית, הרגילה לפסוקי-שיר קצרים, דרך משלה לבתר את הטור בן שתי-עשרה ההברות בעזרת הפסקות תכופות החוזרות ונשנות אחרי כל שלוש הברות (עמוד במשקל המקורי). אבל מעניין ביותר, שהפסקות רתמיות מן הסוג שתואר כאן אופייניות בתקופה שלנו לא רק לשירים הכתובים במשקלים הברתיים, אלא עדיין גם לשירים שמשקלם כמותי במובהק. כך למשל נוהג גם רב האי גאון בשיר ששלח לר' יהודה בן יוסף, ראש הסדר בקירואן (נפטר כבר בראשית המאה האחת-עשרה). זהו שיר שמשקלו משקל המרנין ממש. הגאון אף מתנאה בסוף שירו הארוך והמקיף למעלה ממאה בתים, שהוא כתוב במשקל מדוקדק:

וְאַמְרִי / צִרְפְּתִיָּה / זְקָתִיָּה / וְנִטְהָרָה  
בְּמֵאֲזֵנִים / מְשַׁקְלָת / וּבְשִׁרְד / מְתֹאָרָה

(ח' ברודי, "פיוטים ושירי תהלה מרב האי גאון", ידיעות המכון לחקר השירה העברית, ג, תרצ"ז, עמ' מא).

לענייננו חשוב לציין, שלמרות שהשיר כבר כתוב בעמודים כמותיים ממש (מסוג מִפְעָלִים) עדיין אין חוש הריתמוס של הגאון בא על סיפוקו, והוא מקפיד ליצור הפסקה קבועה בסופו של כל עמוד ועמוד לאורך בתי-שירו הרבים. אפשר כמובן לטעון, שאין כאן יותר מחולשת שוקל, שאת יתדותיו אין הוא מצליח להפיק אלא מראשי מילים בלבד, וכך נוצרת ממילא הפסקה קבועה לפני כל יתד ויתד (ראה: א' מירסקי, שירי ר' יצחק אבן-כלפון, ירושלים תשכ"א, במבוא). אבל נראה כי בהסברתן של שיטות פרוזודיות אין לסמוך יותר מדי על חולשתם של המשתמשים בהן, ומכל מקום אופיינית הפסיקה במקומות אלה גם לבתים השקולים במשקל-ההברות בלבד. ואם נלך לשוקלים הספרדיים בתקופה זו, נמצא, שגם אצלם היה עדיין קיים הצורך לקטוע את הבית הארוך לחלקים. צורך זה בא למשל לידי ביטוי בבקשה-המפורסמת: אלהי אל תדינני כמעלי, שכתב יצחק אבן מר שאול, בן הדור שאחרי מנחם ודונש. בשירו זה אנו מוצאים לעתים שימוש בסטאנדארד גבוה יותר, שבו מצויינת ההפסקה

הרתמית גם על-ידי חריזה. כך למשל:

קָשׁ נִדָּף / אֲנִי נִדָּף / וְנִהְדָּף // וְלֹא נִמְנַע / וְלֹא נִכְנַע / עֲמָלִי  
 לֶךְ עֵינִי / בְּתַחֲנוּנֵי / אֲדַנִּי // בְּהֶאֱנָחִי / שָׁמַע שִׁיחִי / וְקוֹלִי  
 מִנֵּת חֲלָקִי / וְצוּר חֲזָקִי / וְחֶשְׁקִי // וּמִבְּטָחִי / וְגַם כְּחִי / וְחֵילִי

(ח' שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, עמ' 51).

בצורתם זו של שלושת הכתים הרצופים נדמה, שלפנינו בכל בית שתי מחרוזות, אחת מחרוזת הדלת והשנייה מחרוזת הסוגר, אלא שבכל פעם בא החרוז האחד בסוף הבית ומזכיר לנו, שלפנינו בעצם שיר בעל טורים ארוכים במתכונת הבית הערבי, והחריזה המתחלפת אינה משמשת אלא אתנחתא ריתמית המנתחת את שש-עשרה הברותיו של כל בית לנתחים, ומדגישה יחד עם זאת את גבולות עמודי המשקל, הבנויים על יחידות קבועות של קצרה וארוכות קצרה וארוכות.

מלבד הבית הערבי הקלאסי קיימות בספרות הערבית עוד צורות פרזודיות אחרות המתאימות לרוח העברית, לא רק מבחינת הצורה אלא גם מבחינת התוכן. כזו היא שירת הרג'ז. שיר ארוך מסוג זה כלול למשל באוסף שירי בן-קהלת של שמואל הנגיד. השיר נושא את הכותרת: ארגוזה, ובדיואן של משורר זה באה על גבי השיר כתובת העורך והמאסף ר' יהוסף, בנו של המשורר, וזו לשונה: "ולו (=להנגיד) שיר שנקרא בערבי ארג'וז" וזה שם של שיר שחרז חציו מחרז סופו (=השיר חורז גם בדלת וגם בסוגר באותו חרוז) ובנה אותו על צואה אשר כתב ויסרני (=אותי, את ר' יהוסף) בה... (ראה: בן-קהלת, מהדורת ש' אברמסון, תל-אביב תשי"ג, עמ' 160, 277). השיר כולו כתוב אמנם כצוואה מוסרית וכלולים בו משלים דידיאקטיים רבים. את שירו זה מסיים שמואל הנגיד בהכרזה: שְׁלַמּוּ מֵאֵת בֵּית בְּחִבּוּר שִׁירָה (שם, עמ' 164). אבל לפי תפיסת הבית בשיר הקלאסי יש בשיר זה חמישים בתים בלבד. ומסתבר, שאין האַרְג'וּזָה אלא סוג שונה מן הקצידה הקלאסית, והיא מורכבת מטורים קצרים (חצאי בתים) החורזים זה בזה. ולפיכך יש אמנם באַרְג'וּזָה של שמואל הנגיד מאה "בתים" בלבד ולא חמישים. גם מבחינת תכניה שונה האַרְג'וּזָה מן הקצידה. במקרים רבים ענייניה לימודיים מוסריים, וזה גם עניינה של הצוואה בשירו של שמואל הנגיד. ומאלף הדבר, שגם בין כתריסר שירי-הקודש השקולים של רב האי גאון נמצאים שניים בלבד שאינם חורזים במתכונת האַרְג'וּזָה (ראה: ע' פליישר, "עיונים בשירתו של רב האי גאון", שי להימן — מחקרים בספרות העברית של ימי הביניים, ירושלים תשל"ז).

בשיר הלימודי הארוך "מוסר השכל" הולך רב האי בדרך החריזה של אַרְג'וּזָה מסוג מיוחד, הוא סוג המְזוּנָג. דרך זו נתחדשה בידי אבאן אבן עבד אל חמיד אללאחיקי (מת בשנת 815 לספירה) בתרגומו הערבי לכלילה ודמנה. כאן לא יכול היה מפאת אורך החיבור להתמיד בחרוז אחד והמציא את החריזה המתחלפת. את תרגומו בנה מחרוזות קצרות דו-טוריות המחרוזות בחרוז זוגי. שיטת המזודג הפכה לשיטה

הנפוצה ביותר בשירים הלימודיים הארוכים והיא גם כונתה בלעג "חמור המשוררים". בגלל השימוש שעשו בה מלומדים ובעלי-מחשבה חסרי כשרון פיוטי. אמנם כבר סיפורי כלילה ודמנה כוללים חומר מוסרי דידיאקטי רב, אבל הגדיל לעשות אבו אלעתאיה בראשית המאה התשיעית בחברו מזדוג הכולל כארבעת אלפים פתגמים ומשלי מוסר (ראה: M. Ullmann, Untersuchungen zur Rāgāz poesie, Wiesbaden 1966, p. 54). אין פלא אפוא שגם רב האי נזקק לדרך זו בשירו הלימודי "מוסר השכל" שהוא בן כארבע מאות "בתים", ונושא אמנם בכתביד את הכתובת: ארגוזה. בשיטת החרוזה הזוגית נכתבו גם עיבודים מחורזים של משלי בן-סירא (ראה: ח' שירמן, שירים חדשים מן הגניזה, ירושלים תשכ"ו, עמ' 429, 436), אבל עיבודים אלה אינם שקולים כלל.

הפתעה גדולה נכונה לנו מן העיון באוסף גדול של משלים שקולים שחתום עליהם שם מחברם סעיד בן באבשאד. שם זה ממוצא פרסי הוא, אך כמה מנושאי השם היו מצויים גם בצפון-אפריקה (ראה שירמן, הנ"ל, עמ' 482). עניין מיוחד יש לנו מלבד בחריזתם הזוגית של מאות משליו של סעיד בן באבשאד גם במשקלם. ודבר זה עמד עליו פרופ' ע' פליישר (ראה במאמרו, "עיון חדש בספרות המשלים העברית הקדומה", בקורת ופרשנות, 11-12 [1978], עמ' 30 ואילך). במאמרו מראה פליישר, שכל טור משני טורי המשל בנוי ממספר קבוע של הברות; ובחלק גדול של החיבור כנראה מעשר הברות, המופסקות כאמצעיתן על-ידי צורה הבאה אחרי ההברה החמישית. בגלל השימוש במשקל ההברות סבור פליישר, שיש להניח קיומה של זיקה בין החיבור הזה לשירה העברית בספרד. אבל מסתבר, שקשה יהיה למצוא דוגמה עברית קונקרטית, אף לא בספרד, שעשויה היתה להשפיע על סעיד בן באבשאד. גם הרעיונות האוניברסאליים העולים במשלי סעיד בן באבשאד, הערצת החכמה, ואפילו הדיבורים על האדם בחיר היצירה בעל הנפש החכמה:

לֹא יִחַדָּה חֲכָמָה / ...  
 וְלֹא לְבָדוּ נְתָנָה / מִחֲשָׁבָה לְהַרְהֵרָה  
 וְלִבְחֹר בְּטוֹב מֵרַע / וְכָל מַעַשׂ לְיִשְׁרָה

(ח' שירמן, שירים חדשים הנ"ל, עמ' 431, מ' זולאי, מבחר השבעים, ירושלים תש"ח, עמ' עא).

כל אלה אינם מעידים בהכרח על קשריו של המחבר עם היהדות הספרדית, אלא מעוגנים בהגות הכללית, שהיתה נפוצה אותה עת בלבוש ערבי ובין השאר גם בתוך שירי ארג'וזה ערביים. אין ספק בדבר, שגם מבחינת תכניה וגם מבחינת צורות חריזתה הלמה הארג'וזה את רוח ישראל יותר מן הקצידה הקלאסית. ומסתבר, שבנסיונות ההתמודדות הראשונים שלהם עם השירה הערבית נטפלו היהודים לסוג ספרותי זה בעיקר, ונסיונות אלה היו כנראה קדומים למדי.

המוחמסה, למשל, היא אָרְגוּזָה שחרוזה מתחלפים כל חמישה טורים. ומוחמד אבן אבי בדר אלסולמי בנה מוחמסה שבה חורזות המחרוזות הראשונה בהמזה, השנייה באות בָּא, השלישית באות תָּא וכן הלאה כל האלפבית הערבי. וקשה שלא להזכיר כאן את שיר הפולמוס המפורסם של ר' סעדיה גאון כנגד הקראים "אשא משלי", המורכב מעשרים ושתיים מחרוזות ארוכות שכל אחת מהן חורזת באות אחת מאותיות האלפבית לפי הסדר: אָה, בָּה, גָּה וכן הלאה (אשא משלי, מהדורת ב"מ לוין, ירושלים תש"ג).

נראה כי בשירת הגות ומוסר נוצר לראשונה בספרות העברית הקשר בין החריזה המתחלפת והשקילה ההברתית, אלה היסודות שהפכו בסופו של דבר סימני־ההיכר המובהקים של שירת־הקודש העברית בספרד. ונסתפק בכך, שנצביע על הקירבה הגדולה בין משלי סעיד בן באבשאד והתוכחות המפורסמות של ר' שלמה אבן גבירול ור' יצחק אבן גיאת "שוכני בתי חמר" ו"מה יתרון לאדם". בצורת האָרְגוּזָה כותב כבר יצחק אבן מר שאול בספרד בדור שאחרי מנחם ודונש. ובגלל מוצאה המזרחי נוהג בה עדיין ראש הקהילה הבבלית בקאהיר של המחצית הראשונה למאה האחת־עשרה, ר' סהלאן בר אברהם, ראש כלה, בפיוטיו השקולים כבר במשקל היתדות והתנועות. שירת "אשא משלי" של סעדיה גאון אינה שקולה עדיין, אבל הגאון הזה עוד הספיק לראות בחייו דוגמה מנסיונותיו הפרוזודיים של דונש, הנסמכים על הקצידה הקלאסית, והוא אף פסק: "לא נראה כמוהו בישראל" (ספר תשובות דונש הלוי בן לברט על רבי סעדיה גאון, מהדורת ר' שרטור, ברסלאו 1866, סעיף 105). דונש פירש לעצמו את דברי הגאון כשבח לו ולהמצאתו, אבל מי יודע מה באמת חשב גאון הגאונים בלבו אותה שעה.