

Q U A D E R N S
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



Espai i símbol

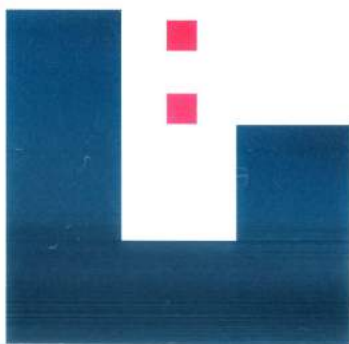
en la poesia islàmica

EMILIO DE SANTIAGO — TERESA GARULO



(40)

1998



Q U A D E R N S
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



Espai i símbol

en la poesia islàmica

EMILIO DE SANTIAGO – TERESA GARULO



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL
CRISTIANISME I CULTURA

C/ València, 244, 2n.
08007 BARCELONA

Editorial Claret

Emilio de Santiago (Granada, 1946) és doctor en filologia semítica per la Universitat de Granada. Actualment és professor del Departament d'Estudis Semítics i director de la Càtedra Emilio García Gómez d'Estudis Andalusís de la Universitat de Granada. Ha publicat, entre d'altres obres, *Las claves del Islam* (1991).

Teresa Garulo (San Martín de la Vega, Madrid, 1950), especialista en poesia àrab clàssica, és professora titular del Departament d'Estudis Àrabs i Islàmics de la Universitat Complutense de Madrid. Dels diversos estudis, recopilacions i traduccions que ha editat, destaquen *Poemas d'ar-Rusafi de València* (1980), *El libro del Brocado d'al-Wassa'* (1990) i *La literatura árabe de al-Andalus en el siglo XI* (1997).

Advertiment: Els dos articles inclosos en aquest volum tenen el seu origen en dues de les conferències presentades a les Jornades d'Estudi "El sagrat en l'art. Espai i símbol en l'art islàmic". Organitzades conjuntament per la Fundació Joan Maragall i la Fundació "la Caixa", les jornades van celebrar-se a Barcelona de l'11 al 17 de març de 1997.

Edició: Marc Dueñas

Traducció del castellà dels dos articles: Joan Llopis

Primera edició: Abril de 1998

Editorial Claret, S.A.

Roger de Llúria, 5 – 08010 Barcelona

Imprès a Edim

Badajoz, 145-147 – 08018 Barcelona

ISBN: 84-8297-276-6

Dipòsit Legal: B.15.806-1998

ÍNDIX

DOLORS BRAMON	
<i>Pròleg</i>	5
EMILIO DE SANTIAGO	
<i>Espai i símbol en la poesia i la dansa islàmiques</i>	9
TERESA GARULO	
<i>Importància de la poesia en la cultura àrab</i>	23

PRÒLEG

És un plaer encapçalar dos treballs com els que segueixen, de la mateixa manera que també ho fou moderar una de les dues sessions que motivaren la seva redacció i exposició. El Dr. Zozaya, sotsdirector del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, ens il·lustrà amb una magnífica dissertació que mostrà a bastament com l'Islam no només creà una simbologia pròpia sinó que sovint n'incorporà i en sacralitzà d'altres provinents de sistemes i de credos anteriors. Les barreres culturals, per fortuna, no sempre han sigut tals.

Si bé no podem ara i ací reproduir el seguit de transparències oportunes i innovadores amb què exemplificà la seva contribució sobre "Espai i símbol en les Arts Aplicades" (com ara les representacions del Paradís; la llebre que fuig —present ja a l'Antic Egipte i encara avui a la ceràmica de Talavera— com a símbol de la vida que s'escapa; o les inscripcions de doble lectura en funció dels fidels que hi tenien accés), sí que disposem de les intervencions que versaren sobre literatura.

Afortunada és la cita que féu el Dr. de Santiago sobre què en pensava de la poètica Ibn Haldūn, que escriu quan ja era un fet el declivi de la poesia entre els usuaris de la llengua de l'*Alcorà*. El poeta àrab, encotillat dins d'uns temes sempre obligats, aclaparat per la pila de metàfores repetides a l'infinit i per uns jocs de paraules i de sinònims que només permet la flexibilitat de la llengua àrab, pot resultar fred i monòton per la nostra sensibilitat. Afortunada és també la circumstància que vivim darre-rament i que ens permet disposar de magnífiques adaptacions d'aquest llenguatge al català*.

* A partir de les traduccions al castellà d'Emilio GARCIA GÓMEZ, comptem amb les versions al català de dos poetes valencians: A. MARTÍNEZ adaptà uns quants poemes d'Ibn Hazm i els aplegà en una carpeta amb gravats de diferents artistes, editada a Altea-Xàtiva el 1981. J. PIERA, per la seva banda, va incloure "9 poemes de l'Orient d'al-Andalus" en el seu llibre

La poesia com a planta d'hivernacle... Delicada, això sí; però de difícil conreu quan l'existència del poeta s'havia allunyat tant del model pre-islàmic a seguir. L'enyor per la vida beduïna a què obligaven els cànons de la *qasida* tradicional sembla retrobar el seu punt àlgid en transformar-se en plany per les ciutats hispàniques que inexorablement perdia l'Islam. De primer, l'intent desesperat per salvar-les

Senyor, València us crida. Acudiu, acudiu.
Rescateu-la de pressa dels tirans de la Creu.
Reuniu cavallers i cavalls, gran guerrer,
i salveu-la de la seva desgràcia, si podeu.
València, València! Cada volta que et recorde
els ulls em ploren sang i no aigua (...)

Ibn al-Abbār
(València 1199-Tunísia 1260)

Després, el plor

Què tens als ulls, que no paren de plorar?
Què té el teu cor que ja no troba assossec?
Pateixes la ferida d'una jove que ha partit?
És la joventut perduda que et torna com un miratge?
O és el temps que ha dut dolors com cap crònica no diu?
Tot un mar de tristors ens brama a les entranyes!
Tots els cors desesperats cremen en flames eternes!
València, ara en mans d'un infidel que n'ha fet llar,
talment un camp de misèries venut per molts traidors.
Què en faran dels monuments aquesta gent enemiga?
La ciutat era tan bella amb els seus jardins i rius
que les nits totes tenien un dolç perfum a narcís.

Ibn 'Amīra, *Epístola a un amic*
(Alzira c. 1184-Tunísia c. 1258)

El somriure de l'herba (Premi Carles Riba 1979). Barcelona, Proa, 1980, i ha seguit publicant altres poemes. Les versions que reproduceixo són extretes dels seus *Els poetes aràbigos-valencians*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1983, i *Poemes de l'Orient d'al-Andalus*, Barcelona, Edicions 62, 1983. Vegeu també el seu magnífic assaig *El paradís de les paraules. Història i poesia a l'Orient d'al-Andalus, s. XI-XII* (Premi Josep Vallverdú 1994), Barcelona, Edicions 62, 1995.

i la recança

(...) A les mesquites, ara esglésies, la crida a l'oració
s'ha fet vol de campanes. Quanta pèrdua ! (...)

Ibn al-Abbār, *Qasīda en sīn*

L'exigència tirànica per seguir el ritual clàssic, tan ben exposada per la Dra. Garulo en al·ludir a la sola força de la paraula, de les imatges i de les metàfores, palesa que difícilment es pot comprendre la poesia àrab si no s'enmarca dins d'aquests cànons pràcticament immutables que sembla que l'acabin reduint a la mera artificialitat o en un simple —però no fàcil— exercici filològic. Així ho entengué Ibn Ḥazm en escriure *El collar de la coloma*, de tant d'èxit i compost a Xàtiva (segle XI),

Ella i jo, la copa i el vi blanc, i tota la foscor semblàvem aquell jorn
pluja i terra, perla i or i tota l'atzabeia brunyint a l'entorn

bo i afegint que “aquesta quintuple metàfora ja no pot ésser superada ni hi ha ningú capaç d'incloure'n més en un mateix vers, donat que no ho permeten les lleis de la rima ni la morfologia dels noms”.

El catàleg de metàfores restà clos molt aviat i per aquest motiu el poeta àrab hagué d'esforçar-se per tal “d'eleva-les a la segona potència”, segons feliç expressió de García Gómez. Un poema com

L'àgil vailet girava al voltant nostre
les copes omplint-nos, i reavivant-les,
just a l'hora que el sol, alçat,
feia lluir l'aurora, de tornada.

El jardí ens havia mostrat les anèmone
i oferia el seu perfum la murtra
fosc encara, com l'ambre.

“On és la margarida?” preguntàrem
I el jardí ens contestà: “L'he deixada
en la boca de qui amb goig us ompli els gots”.

I el coper ho negava;
en somriure, però,
secret ens descobrí el segrest.

Ibn al-Zaqqāq
(València, m. c. 1134)

resultarà difícil d'entendre sense partir de l'equació boca-margarita, on les dents són els pètals. Aiximateix, la perfecció assolida per Ibn al-Labana de Dènia (m. 1113) en plasmar la bellesa de les pigues:

Aixecà l'esguard vers les estrelles,
i elles, encisades de tanta boniquesa,
van trontollar, i caure, una a una,
sobre la galta on, amb enveja
les he vistes ennegrir, una en una

i que serà reelaborada en aquest cant d'Ibn ʿĀʾiṣa (segle XII) al pel moixí:

Si el seu rostre estimaves com un jardí
on creix flairós el narcís i rogenca la rosa,
amb més i millor passió l'estimaràs, ara
que amb el borriſsol li han vingut violetes

es complicarà encara més amb Ibn Ḥafāḡa (Alzira 1058-1138), quan conclou així la descripció d'un jardí:

(...) Jo me l'enamore aquest verger
on la margarida és el somrís,
la murta els rínxols i la viola la piga

i on, es troba la conjunció borriſsol = violeta i violeta = piga.

DOLORS BRAMON
Universitat de Barcelona

ESPai I SÍMBOL EN LA POESIA I LA DANSA ISLÀMIQUES

Des del primer moment, és a dir, des que se'm va suggerir la temàtica d'aquest assaig, vaig veure clarament que el que havia de fer era un seguit de digressions i suggeriments no gaire llarg sobre els conceptes fonamentals entorn dels quals s'estructura la matèria en qüestió: qualsevol altre objectiu era pretensions i hauria portat a vaguetats més o menys intencionades i previstes.

Per aquest motiu capital, la meua aportació gira a l'entorn de la idea vertebral d'una apreciació genèrica de l'art de l'Islam, encara que l'ocasió present m'obligui a accentuar més les referències a l'àmbit de la poesia i de la dansa i, fins i tot, em faci anticipar —independentment del que després diré— algunes puntualitzacions introductòries necessàries per anar aclarint els conceptes fonamentals.

Per més elementals que ens semblin, en l'àmbit de les idees d'espacialitat i simbologia poden fer-se un seguit de valoracions amb fronteres semàntiques prou eixorques com perquè hi sigui possible qualsevol colonització oportunista. Si, deixant de banda aquest risc, estem decidits a afrontar certs aspectes problemàtics i optem per abordar de forma directa la qüestió com si no fos gaire vidriosa, seria millor per a l'equilibri del discurs que anéssim ja perfilant-ne els contorns.

LA POESIA

Pel que fa a la valoració d'espai i símbol en l'àmbit, dilatat i especialment làbil, de la poesia àrab, caldria d'antuvi fer algunes consideracions bàsiques, tenint en compte, tanmateix, les pàgines de què disposem i la pluralitat i diversitat de les apreciacions que podríem formular. La poesia elaborada pels àrabs representa, sense vacil·lacions i amb aquest afany una mica escolàstic dels pobles semites, l'exigència d'una forma peculiar que ràpidament adquireix importància, esdevé exigència tirànica i s'imposa a totes les manifestacions poètiques, literàries o simplement

folkloriques amb una empena tan irreductible que Ibn Haldūn, una de les figures més preclares de les lletres àrabs del segle XIV i de tots els temps, en ocupar-se de la poètica, com en època clàssica ho va fer Aristòtil, defineix en aquests termes la poesia: «És l'expressió basada en metàfores i descripcions, ajustades a ritme i rima, amb versos mútuament independents en contingut i sentit, seguint metres usats pels àrabs». Poca cosa o no res quedava aquí de la poesia com a expressió de sentiments, independent d'un motlle o forma externa. Però en descàrrec del celeberrim polígraf nord-africà cal dir que ell no era l'enunciador genuí de la citada afirmació, sinó que simplement plasmava una idea o un sentiment unànime que des de feia temps havien destruït en la seva major part l'originalitat, frescor i vitalitat de l'antiga poesia àrab, ofegada en les tenalles de la forma tirànica imposada, la imitació servil dels models, la manca de sonoritat i sobretot l'extinció com a llengua viva de l'antic àrab, vehicle d'aquelles creacions, tan consagrat pels seus èxits que ningú no va gosar adaptar-lo a les sempre canviants realitats lingüístiques i s'havia convertit en canal exclusiu de poesia.

Des d'aquella època, la poesia àrab, a desgrat dels intrèpids esforços de titans de la ploma, ha estat planta d'hivernacle, experiència de lletraferit, intent de vivificació, tasca de versificador que no quatlla en poeta, o frustració de poeta que no pot expressar-se tal com pensa o sent. No obstant això, entre aquest agònic declinar, que s'haurà de convertir ja en procés irreversible amb la decadència política del califat abbassí, i les dates dels més antics poemes àrabs coneguts (segle V d.C.), la poesia àrab ha conegut una gestació, un naixement, un desenvolupament i una plenitud amb moments d'auge i renovació, i, finalment, un lent combat contra el seu destí inexorable: des del moment en què versificar esdevé el joc de fer encaixar paraules d'un dialecte dejú de prestigi en el caseller de síl·labes breus i llargues dels metres, és clar que la poesia, tal com es pot concebre en la seva puresa essencial, ha mort i que només uns quants genis literaris, íntimament compenetrats amb aquella llengua riquíssima i extraordinàriament alambinada i, a més, dotats de fibra poètica, poden, en presència dels pocs que tinguin coneixement de la primera i sensibilitat per a la segona, recrear momentàniament les passades glòries, la poesia preclàssica i clàssica dels àrabs.

El període preislàmic

Deixant ben clar que l'antic geni beduí del desert àrab concebia la poesia bàsicament com una mena de *continuum* de fons, cal aclarir, tanmateix, que pràcticament no ens han quedat vestigis d'un estadi amorf d'aquesta entre els àrabs: indubtablement que va existir, però històrica-

ment no podem documentar que consideressin poètic res tan rudimentària com les tirades rimades sense metre, cosa de la qual n'és un clar exemple el mateix text alcorànic, així com l'estil sentenciós i oracular dels endevins i magues preislàmics (on ens trobem amb un fet ben conegut dels antropòlegs, és a dir, el prestigi de la rima en manifestacions socials solemnes i no incloses en la quotidianitat, per la seva eficàcia en la preservació de mals i calamitats, per associació fonètica, per ser fórmules màntiques i religioses, etcètera). Aquest estil perdura, pel mateix suposat carisma de les seves funcions, fins i tot quan una mètrica avançada és practicada ja en àrees profanes o en més o menys grau litúrgiques: el *pathos* que aquestes fórmules reflecteixen en el seu enunciadore i en els seus futurs usuaris ens sembla un motiu suficient per a considerar-les poètiques d'una manera primitiva i rudimentària, i en comunitats primitives, en què l'individu destaca escassament respecte de la resta de la societat, no és estrany que els primers sentiments intensos i elevats obeeixin a estímuls col·lectius, més que no pas personals, com el temor al desconegut i la reverència al poder màgic de qui pretén controlar-lo. Més tard, el primer pas cap a la individualitat és donat en la identificació al grup dels seus membres, en oposició a altres grups, com a individus col·lectius, cosa que encara és transparent en l'orgull del clan de la poesia preislàmica; els sentiments d'indole netament subjectiva així com un tipus de lirisme de l'experiència personal són molt posteriors i denoten ja l'etapa de consolidació d'un registre poètic.

Però si tornem a considerar l'evolució de la forma simbòlica que, amb el temps, cristal·litzaria en la configuració d'una poesia àrab preislàmica, allò que realment sorprèn és l'absència d'una continuïtat funcional i genètica entre els balbuceigs rimats de la remota poesia i l'ús culte d'una mètrica acuradament elaborada i perfeccionada. En un intent d'il·luminar la foscor d'aquesta paradoxa aparent, podríem pensar que composicions d'una mètrica més ben polida i més evolucionada van esborrar de la memòria dels rapsodes la producció poètica més antiga i imperfecta. De la mateixa manera, podríem creure que una mètrica originàriament extreta de les seqüències rimades paralitúrgiques va adquirir una popularitat tan profana que, com va passar a l'Europa medieval, els cercles sagrats la van anar relegant en les seves funcions, tot restringint-se des d'aleshores a l'estil antic, a la qual cosa podia haver ajudat la divergència ideològica que observem a l'Àrabia preislàmica entre els homes de religió, conservadors i sedentaris, i els poetes beduïns, predominantment agnòstics, epicuris i exaltadament individualistes, si més no dintre de la unitat del clan. Totes dues consideracions porten a una col·lisió amb la predicació i triomf de l'Islam que obertament condemna els poetes per boca del seu profeta

Muhammad. A més, totes dues hipòtesis manquen de contrast científic i aquest extrem resulta poc satisfactori per a l'estudiós, que amb prou feines pot donar solució al desfasament entre prosa rimada ritual i poesia mètrica profana, després d'haver passat sense gaire dificultat per la fase prèvia de totes dues en la creació d'una forma i d'una simbologia.

La poesia preislàmica és l'expressió simbòlica, unilateral i estilitzada — però fidel en la seva unilateralitat — de la primitiva societat beduïna abans que l'Islam realitzés les transformacions inherents al seu discurs teocèntric. Aquesta poesia és el reflex evident de la vida rude i transeünt de la tribu. Alegries de la vida, la passió amorosa sempre ferida per les freqüents separacions, les libacions del vi fornit pels mercaders, els jocs d'atzar per a repartir la caça, la caça mateix en les seves múltiples varietats, les esgotadores cavalcades, les supersticions totèmiques... aquest és, d'una manera sintetitzada, l'horitzó del beduí de fa quinze centúries en els àrids deserts de l'Aràbia, horitzó que, d'altra banda, tampoc no ha canviat gaire avui dia en aquelles latituds. Aquestes formes i ideals de vida, com hem dit, es reflecteixen en la poesia anteislàmica, encara que no podem, cronològicament parlant, remuntar-nos més enllà del començament del segle VI. La seva temàtica és fixa i restringida, fins i tot polsant algunes cordes profundíssimes de l'ànima humana com l'amor i la mort, la natura i l'home, i el seu lloc en l'univers. En general, el sentiment amorós es manifesta unit al sentiment de l'enyorança d'una felicitat viscuda i passada. Aquest sentiment recurrent que s'estilitza fins arribar a la sublimació eròtica i els convencionalismes literaris és la part del poema anomenada *nasīb*. No hi ha cap figura femenina que tingui realment batec vital en tot el patrimoni poètic dels beduïns, més aviat la seva presència és una constel·lació fantasmagòrica d'evocacions i de records reflectits amb insistència en els versos, una insistència gairebé monòtona que es vincula amb el llenguatge i amb la força expressiva de les imatges.

Per tant, en la seva dimensió simbòlica, la composició àrab (la *qaṣīda*) es dissol en els seus elements tan artificiosament aplegats; però aquesta artificiositat, aquest convencionalisme d'estructura s'ha de posar en adequat relleu com un, no pas l'únic, dels elements que ens mostra l'antiga poesia àrab, tal com ha arribat fins a nosaltres, ja fortament estilitzada i molt allunyada d'aquell estadi primitiu pel qual algun cop devia passar, en una prehistòria que se'ns escapa totalment. Però, fins i tot amb les degudes cauteles, sembla impossible de sostreure's del tot a la fascinació d'aquestes antiquíssimes relíquies d'un món que, si n'estigués mancat, s'hauria perdut totalment per a nosaltres i del qual només se'ns conserven, misteriosament i sàviament dissecats, els planys nostàlgics de l'amor ferit o les fortes injúries de l'odi feroç i venjatiu. També retraten amb

fidelitat realista uns altres rigors de la lluita per l'existència quotidiana i les reflexions elementals sobre el misteri de l'ésser o la relació secreta entre l'efímer i l'etern. «La poesia dels beduïns preislàmics —com diu F. Gabrieli— és la nostra única referència cabdal al món material i espiritual anterior a aquesta “metanoia” àrab».

D'aquesta forma, hem arribat a aproximar-nos a una posició sobre els motius aliens als purament estètics que se susciten en incidir en la transcendència d'aquesta poesia; motius que tenen un significat en l'aspecte simbòlic i en la dimensió extracultural que seria incongruent de voler negar. Però, fins i tot sense moure'ns de l'àmbit en què ens hem situat, no podem deixar de reafirmar la parcial i fragmentària realitat fidedigna de la vella poesia preislàmica; si bé això no impedeix de cap manera que, enmig d'aquesta realitat atomitzada d'arqueologia literària, puguem trobar uns immuteïbles testimonis d'art que han superat amb alterosa grandesa el pas del temps.

Les paraules i el ritme

D'altra banda, la llengua àrab és una eina meravellosa per a l'expressió poètica. Gràficament, només apareixen les consonants, mentre que les vocals simbolitzen l'alè de vida que anima cada cos i combina les formes seguint el ritme que dicta la imaginació. Aquesta és creadora i inclou una realitat pròpia, al mateix nivell que la raó. La imaginació construeix el seu univers i s'estén més enllà de l'esfera celeste, per tal de vessar d'éssers la bellesa dels quals és el tipus ideal que es reflecteix en l'espill de les apariències subtils. En els mots que l'ús ha deteriorat, la rel primitiva és un zafir que manté la seva consistència a desgrat de la polseguera que l'envolta i recupera el seu fulgor rutilant en el mateix moment en què una mà piadosa té cura de fregar-lo suaument per netejar-lo. El poeta el retorna al seu estat pur i l'encasta en una muntura d'esmalts on dansen els colors als acords d'una fantasia que li és pròpia. El ritme dels mots varia fins a l'infinit: ¿és que les lletres no tenen un valor filosòfic per elles mateixes i no poden destil·lar una mena d'alquímia verbal per a expressar l'essència més profunda de les coses? Sovint mots estranys o de procedència llunyana es barregen, sobretot en època preislàmica, configurats seguint les lleis de la fonètica àrab i situats amb gust exquisit en un conjunt amb tal mestria que és gairebé impossible de reconeixè'ls en la seva primitiva entitat. L'artista dels mots és també un artista de les imatges. El ritme amb què s'evoquen és tan important com el de les idees o del lèxic emprat. El poeta traça un esquema especial, filigranat per dir-ho així, en l'ordit del poema i atorga el seu valor al conjunt.

Qui vulgui considerar només els mots classificant-los d'acord amb la rel i les formes verbals, no obtindrà de la composició poètica més que un resultat de xifres i de locucions, com si hagués estudiat un monument únicament per consignar-ne la natura i dimensions de les pedres. Així, no és sorprenent de llegir traduccions deplorables en què desapareix el sentit poètic i només es deixa un vulgar teixit d'evidències d'una vacuitat absoluta. D'aquesta manera s'expliquen judicis com el que formula F. Krenkow: «La poesia que sembla tan fresca en els més antics espècimens rarament ha pogut allunyar-se de camins fressats i, com els bous i els bous, els poetes, siguin àrabs, perses, turcs o urdús, no han fet més que remugar fins als nostres dies».¹ Per la seva banda, A.S. Tritton escriu:

La poesia àrab examina el món a través d'un microscopi. La seva atenció s'aplica a les més petites particularitats dels llocs, dels animals, i fa de la poesia, de la geologia i de l'anatomia versificades quelcom d'intraduïble i tediós. El poeta tendeix a poderosos discursos i el resultat —per als esperits occidentals— és sovint grotesc i fins i tot carregós. La comparació dels dits de la dona a les branques petites d'un arbre o a les crugues en són exemples.²

La hipertròfia desmesurada de les facultats de l'esperit crític, l'anàlisi dels més mínims detalls en detriment del conjunt, l'oblit d'una dimensió equilibrada són les principals causes d'aquesta incomprensió mal intencionada que ha fet escola amb molts prosèlits entre els arabistes d'ahir i d'avui, alguns fins i tot realment destacats i competents. La poesia àrab té el seu món pletòric de claus simbòliques i jocs fonètics i només s'hi penetra adoptant una actitud humil i una disponibilitat en cada instant. Després, la recompensa mereix l'esforç perquè els seus fruits són saborosos i el seu do de bellesa il·luminador i fecund.

Un recorregut històric

Els poetes àrabs han sentit, més que d'altres, el pes del destí. A desgrat de totes les contradiccions inherents a tota vida humana, van creure en la Bellesa, seguint-ne el rastre i transmetent-se la flama del relleu en un camí que els era personal i propi. El camí seguit fins a fer-nos arribar el seu missatge és el que m'agradaria de resumir en poques paraules.

La història de la poesia àrab des dels seus obscurs orígens fins als nostres dies podria dividir-se en sis grans etapes: l'època primitiva, que va del

1. Vegeu l'*Encyclopédie de l'Islam*, Leiden, E. J. Brill, 1940, vol. IV, p. 295.

2. *Op. cit.*, vol. IV, p. 388.

segle V apoximadament fins a l'Hègira (inici de l'era musulmana, 622 d.C.); l'època islàmica pròpiament dita, que va del 622 fins al 750, data en què els abbassís arrabassen als omeies el Califat de l'Islam; l'època del modernisme i del neoclassicisme, que va del 750 al 900 d.C.; l'època del provincialisme, que es detura a la fi del segle XVIII; i l'època del Renaixement contemporani, que comprèn els segles XIX i XX.

Abans de la predicació de l'Islam, els poetes beduïns eren «inspirats» per un *ġinn*³ particular. Per tant, hom tenia por de les seves invectives abans del combat, atès que se'ls considerava capaços de llançar un sortilegi contra els qui atacaven els seus poemes. Els poetes eren també els periodistes de l'època, els artífexs del renom de tal mecenes o de tal tribu. Pertot arreu relaten en les seves composicions versificades els fets gloriosos o funestos de la península. Els reis àrabs dels *lahmīs* o dels *gassanīs* els omplen d'honors i les seves millors composicions poètiques són premiades en una mena de justes que se celebraven en ocasió de les fires i són penjades, escrites amb lletres daurades, dels murs sagrats de llocs de pelegrinatge (se'ns han conservat vuit poemes d'aquest tipus *mu'allaqāt*).

Més tard, la poesia beduïna es desenvolupa lliurement sota els califes de la dinastia Omeia de Damasc i s'implica en l'actualitat política i social en la mesura del possible. Els poetes religiosos de la nova generació van saber mostrar la preocupació en la conquesta de les ànimes per a la Fe islàmica sense deixar-se fascinar per l'ornat del profà. Els poetes de l'*amour courtois*, aquells dels quals s'afirmava que «quan amaven, morien com a víctimes de la violència passional i casta del seu amor». Cada un canta la seva estimada amb l'ardor, la constància i la delicadesa que, segles més tard, ens commourà en Petrarca. Al seu costat, els poetes ciutadans celebraran la dona en termes bellíssims no desprovistos d'audàcia.

Un litigi d'«antics» i «moderns» es produirà amb el canvi de dinastia. La poesia dels abbassís serà una síntesi brillant de temes àrabs i perses en perfecta hibridació literària, unint el vigor dels nòmades al preciosisme i delicadesa gràcil dels sassànides. Durant aquest període, els poetes místics se situen en el panorama artístic. Són preferentment místics i, després, poetes. Deixen besllumar els seus arravataments en poemes fulgurants en què la retòrica s'enfronta a la sinceritat del sentiment i al fervor del cor.

Amb la fragmentació de l'imperi musulmà, es desenvoluparan, a partir del segle X, les escoles provincials. Cada dinastia local pren sota la seva protecció els poetes amb la finalitat que aquests glorifiquin el seu regnat en els seus poemes i els dediquin tota mena de panegírics. Apareixen grans figures (al-Mutannabī, Abū-l-ʿAlāʾ al-Maʿarrī, entre d'altres)

3. En la tradició beduïna, equivalent a geni.

que exerciran una influència posterior poderosíssima en l'estilística i la temàtica de la poesia àrab. Al-Andalus (l'Espanya islàmica) donarà també notables talents i contribuirà potser com cap altre territori de *dār al-Islām* a simbiotitzar la llengua i les modalitats poètiques àrabs amb la lírica popular autòctona (la poesia assilvestrada de les *moaxakbes* i les *khardjes*).

La florida contemporània de la poesia àrab s'inicia a mitjan segle XIX i continua vigent en l'actualitat. Allò que caracteritza aquests poetes és la seva obertura d'esperit sobre un univers multiforme en què tant les cultures com les races s'imbriquen i s'enriqueixen les unes a les altres. També el seu evident bilingüisme és causa de la seva renovada riquesa, anàlogament al que passava en la síntesi arabopersa en ple segle VIII de la nostra era.

Més intimament lligada a l'esperit àrab i al geni de la llengua, la poesia àrab ens brinda nombrosos i variats gèneres. Tanmateix, l'element crucial sempre és representat pel vers àrab i la seva estructura. Diguem que en aquesta cal observar dos elements: el metre i la rima. La rima consonant apareix necessàriament al final de cada díctic o *bayt* (casa, estatge) que es considera sense motiu com un sol vers, basant-se en els ensenyaments dels gramàtics. En efecte, les dues parts del *bayt* són de la mateixa mesura i en conseqüència es corresponen cada una amb un vers en altres llengües. La rima és l'homofonia de la darrera síl·laba del díctic, la mateixa per a tot el conjunt del poema. Pot tenir aquesta una extensió de dues o tres síl·labes i aparèixer al final de cada vers, és a dir, a la meitat del díctic o *bayt*. Aquesta espècie d'eco recurrent a intervals, lluny de ser un factor de monotonia, contribueix a conservar un caràcter fascinator en la poesia àrab. Respon a una espera de l'oïda, marca la fi d'un període rítmic, com la batuta d'un invisible director d'orquestra. Provoca un balanç del cos seguint les combinacions numèriques del sentit intern. Suggereix un gest d'aprovació i marca el pas d'una dansa real o imaginària. En paraules de Borges, «el vers recorda que fou un cant», o de Walter Pater, «qualsevol art aspira constantment vers la condició de música».

La qaṣīda

La selva espessa i meravellosa de metres en què s'amaga la poesia dels àrabs, de formes delicadament cisellades, denses o d'una lleugeresa aèria, humils o altives, monòtones o variades, fredes o ferotgement apassionades, ofereix al lector ben disposat i atent un embadaliment en què la sorpresa anuncia noves promeses. Aquestes formes no són mortes i el seu llenguatge és deliciosament íntim per a qui el sap entendre o, més ben dit, desxifrar.

El coronament d'aquesta activitat lírica és la *qasīda*, el poema àrab clàssic per excel·lència. Té una extensió imprecisa, amb unes regles ben establertes i amb una temàtica que, en contra del que s'ha arribat a afirmar, no pot ser qualsevol cosa. Posseeix una unitat radical i no inclou només un elogi, una descripció, una evocació d'aventures amoroses d'un famós beduí, un detallat examen de l'anatomia d'un camell o d'un estruç vagabund, una mica com si es tractés d'una vitrina d'un col·leccionista d'objectes rars i exòtics. Al nostre parer, la *qasīda* és un poema compromès en què dues parts se situen en una oposició sorprenent: allò que s'abandona i allò a què s'aspira amb totes les forces possibles. La *qasīda* marca una etapa decisiva en la vida d'un poeta i quan la sinceritat de la intenció hi és absent, els procediments tècnics només serveixen per a destacar la mediocritat del resultat.

Definicions que s'han donat de la *qasīda* en destaquen l'artificialitat o insisteixen en la seva monotonia temàtica o en la submissió rígida a les normes de la mètrica. I és que, evidentment, aquests judicis poden referir-se adequadament a *qasīdes* artificials. Quan la poesia àrab pateix aquestes injúries no és estrany que es produeixi un allunyament raonable del públic interessat i fins i tot de l'especialista, però la veu àrab que designa aquest tipus de poema prové d'una rel que significa «tendir a, adreçar-se vers». Es tracta, per tant, d'una partença, d'una marxa, d'un desarrelar-se de les condicions mediocres de vida, sotmeses a l'hàbit del costum, per tal d'emprendre una nova direcció. La *qasīda* presenta en primer lloc les ruïnes del campament on el cor resta ancorat: l'estimada se n'ha anat i no hi queda res més que la sorra i les pedres calcinades, trosos de cordes desgastades, restes d'estaques escampades. Les decepcions de la intel·ligència són també grans: el cavall de raça, la muntura antiga, el desert arenós i infinit, el temor de morir devorat per les feres, la memòria dels combats heroics, tot això només ofereix a la raó gèrmens d'una desesperança massa vívida com per no exigir-ne un eficaç antídote. Ve aleshores la tercera part del poema en què es presenta el nou ideal escollit per l'home inspirat: la visita d'un personatge notable, digne d'oferir un camp més vast per a les qualitats del poeta delerós d'acció. Aquest caràcter dinàmic i, d'alguna manera, definitiu de la *qasīda* ens explica per què n'hi ha tantes d'inacabades, ja que una elecció tan seriosa suposa una maduració prèvia a fi que els procediments tècnics s'executin sobre una trama sòlida en què l'encadenament d'imatges haurà de sostenir el de les idees.

El *nasīb*, record d'un idil·li que deixa empremtes inesborrables, servia d'introducció a la *qasīda* pròpiament dita. Tractat per ell mateix, va donar peu al naixement de la poesia anomenada eròtica en la qual l'amor

constitueix el *leitmotiv* principal del poema. La dona hi és celebrada com a donadora del plaer i l'alegria, però també hi és cantada com a implacable sobirana que fereix amb el seu desdeny i allunyament aquell qui l'estima amb passió.

Com hem pogut observar a través de les paraules que he dedicat al fet poètic entre els àrabs, si hi hagués cap poder amb una autoritat incontestable i sovint tirànica sobre els àrabs de tot origen i condició, savis o ignorants, bel·licosos o pacífics, escèptics o exaltats, aquest seria la Poesia, autèntica reina majestuosa, amb el rostre velat que només es descobreix als seus fidels vassalls després d'un període llarg i difícil d'apassionada prova.

Finalment, per tal de concloure aquest primer aspecte de la meua intervenció i iniciar el segon i darrer, m'agradaria repetir les paraules del meu enyorat mestre, Emilio García Gómez, a tall de colofó suggerent i sintètic: «La vella construcció de la poesia beduïna continua encara dempeus en el segle IX sobretot quan els gramàtics l'adoren i la dissequen en *corpus definitius*; però mil subtils aixades enginyoses, mil petits pics refinats van treballant les junctures de les seves pedres i separant-les amb osques imperceptibles [...]. Es desenvolupa l'agudesa metafòrica més desenfrenada. Per fora —metres, rimes, llenguatge— tot perdura gairebé idèntic, llevat de la simplificació dels quadres que van perdent la seva prefixada complicació temàtica».

LA DANSA

Es pot definir la dansa com un seguit de moviments voluntaris, harmoniosos, rítmics, que tenen el seu fi en ells mateixos. La dansa, que és un art, comporta forçosament un aspecte estètic, expressat en el terme harmonia, perquè no existeix la bellesa formal absoluta d'un moviment sinó que aquesta varia segons els temps i els llocs. Es vincula a les cultures.

La dansa fou al començament un art instintiu en un context mágico-religiós. És un element capital dels ritus màgics. En certs casos, amb moviments particulars repetitius, condueix a l'èxtasi i a la despersonalització, que poden provocar moviments convulsius violents, no controlats, els quals no poden *stricto sensu* ser considerats com a dansa. Convertida en art conscient, inclou la noció d'artista conceptual i d'artista creador. El conceptual és el coreògraf que combina o imagina els elements de la coreografia. El creador és el dansaire. La particularitat de la dansa és que se la pot considerar un art autònom que no té necessitat de cap aportació exterior: el músic té necessitat del seu instrument, el pintor de pinzells i colors, l'escultor d'un material. Al dansaire no li cal altra cosa que ell mateix.

Ell és la seva pròpia obra d'art. Com a contrapartida, aquest art és fugisser i instantani, no deixa cap empremta: la seva creació és la seva destrucció. La dansa no pot ser enregistrada o fixada si no és imperfectament mitjançant dibuixos de moviment o, modernament, amb mitjans audiovisuals.

En l'àmbit islàmic la dansa constitueix un ritu, per tal de distingir-la del que pogués haver estat amb anterioritat entre els beduïns. I és un ritu perquè és l'acte amb una fórmula pròpia que resulta d'una Revelació divina. Per tant, la perpetuació del ritu és en ella mateixa un mode de Revelació, que és present en el ritu en el seu doble aspecte intel·lectual i ontològic, ja que accomplir un ritu no solament és evocar un símbol sinó participar, virtualment si més no, en una certa manera de ser, que té una extensió extrahumana i universal. El significat del ritu coincideix amb l'essència ontològica de la seva forma.

La quinta essència dels ritus musulmans, el seu element sacramental com si diguéssim, és la Paraula divina que transmeten. Paraula que a més està continguda en l'*Alcorà*; la recitació en forma de melopea del seu text constitueix per ella mateixa un ritu. En alguns casos aquesta recitació es concentra en una sola frase que es repetirà un nombre determinat de vegades, amb la finalitat d'actualitzar-ne la veritat profunda i la gràcia particular. Aquesta pràctica és tant més corrent en l'Islam com més el seu Llibre sagrat es compon, en gran part, de fórmules concises, amb sonoritat rítmica, que es presten a les lletanies i a l'«encantament».

El caràcter universal de la invocació s'expressa indirectament per la simplicitat de la seva forma i del seu poder per a assimilar-se totes les manifestacions vitals la natura directa i elemental de les quals s'assembla a l'aspecte «existencial» del ritu. Així el *dîkr* se sotmet fàcilment a la respiració, el doble ritme de la qual no solament resumeix qualsevol manifestació simbòlica de la vida sinó, també d'una manera simbòlica, tota l'existència.

De la mateixa manera que el ritme inherent a la paraula sagrada s'assembla al moviment respiratori, aquest pot assimilar-se els moviments de tot el cos; en això consisteix el principi de la dansa sagrada practicada per les comunitats sufis.⁴ Aquesta pràctica és molt rellevant si tenim en compte que la religió islàmica com a tal és hostil a la dansa i a la música, ja que la identificació, per mitjà d'un ritme còsmic, amb una realitat espiritual o divina no troba lloc en una perspectiva religiosa que manté una distinció

4. Segons un *badîr*, «qui no dansa al record de l'Amic, no té amic». Titus BURCKHARDT considera que aquesta sentència és un dels fonaments escriptuaris de la dansa dels der-vixos.

rigorosa entre el Creador i la creatura. D'altra banda, hi ha raons d'oportunitat per a proscriure la dansa del culte religiós: les concomitàncies psíquiques de la dansa sagrada impliquen riscos de desviació màgica. Malgrat tot, la dansa ofereix un suport espiritual massa directe i primordial perquè no es trobi —d'una manera regular o incidental— dintre de l'esoterisme de les religions monoteïstes. (Un salm davídic diu: «Que lloïn el seu nom, que el lloïn tot dansant i acompanyin els cants amb els tambors i les cítares» [Sl 149,3]. És sabut que la dansa sagrada existeix en l'esoterisme judaïc i troba el seu model en la dansa del rei David davant l'Arca de l'Aliança).

Es narra que els primers sufis van basar el seu *dīkr* dansat en les danses dels guerrers àrabs; més tard les confraries sufis d'Orient van adoptar tècniques foranes com el *batha-yoga*, diferenciant la seva forma de dansa. Ġalāl al-Dīn al-Rūmī, el fundador de la *tanīqa* dels Mawlawīs, es va inspirar per al *dīkr* col·lectiu de les seves comunitats en les danses i la música populars de l'Àsia Menor. I és que una sensació estètica pot ser un suport d'intuïció de la mateixa manera que una idea doctrinal, en la mesura en què la bellesa d'una forma revela una essència intel·lectual. Tanmateix, l'eficàcia particular d'un mitjà com la música rau en el fet que s'adreça sobretot a la sensibilitat, la clarifica i la sublima: l'harmonia perfecta de la intel·ligència activa, la raó, i de la intel·ligència passiva, la sensibilitat, prefigura l'estat espiritual (*al-ḥāl*).

La sacralització de la dansa dels sufis suposa un nou enfocament del sagrat que no pot ser dissociat del pensament islàmic. En efecte, la fe i l'espiritualitat islàmiques instal·len el sagrat en el que és quotidià i hi basen la seva continuïtat. En els gestos de la pregària musulmana, s'hi troben reunits els tres regnes de la natura: es resa dempeus com un arbre, agenollat com un home i prosternat com una pedra. Aquest esforç continu de recapitulació és específic de l'espiritualitat islàmica i tradueix amb exactitud allò que Nūr 'Alī Šāh anomena «la inserció de l'ésser humà en el circuit còsmic de la realitat». El moviment giratori del pelegrí entorn de la Ka'aba simbolitza el moviment còsmic dels planetes entorn del sol. El moviment d'aquesta sacralització còsmica és també present en el *sama*, oratori espiritual dels deixebles de Rūmī, que simbolitza la ronda dels planetes en les seves òrbites i, en un segon nivell, la recerca de si mateix. La reunió d'espai i temps en el moviment permet de captar i reconstruir l'esperit dionisiac: «Oh dia, aixeca't, els àtoms dansen», ha cantat al-Rūmī.

Una pregunta apareix a tall de corol·lari: ¿Com pot conciliar-se amb la mística de l'Islam aquesta forma del sagrat que inspira la dansa i s'hi expressa aquesta forma dionisiaca essencialment tràgica? La resposta sorgeix immediata, espontània: la dansa és el sagrat. El sagrat és la dansa.

Recapitulant i recordant el títol del cicle de conferències en què va emmarcar-se aquest text, cito una reflexió de Mircea Eliade que ve a tomb: «El símbol revela certs aspectes de la realitat —els més profunds— que es neguen a qualsevol altre mitjà de coneixement. Imatges, símbols, mites, no són creacions irresponsables de la psique: responen a una necessitat i compleixen una funció: deixar a plena llum les modalitats de l'ésser». Espero haver aconseguit alguna cosa per l'estil amb aquestes ratlles.

IMPORTÀNCIA DE LA POESIA EN LA CULTURA ÀRAB

I

En poques cultures s'ha donat tanta importància a la poesia com en la cultura àrab. I si avui es reconeix, i ho reconeixen especialment les persones que s'hi identifiquen, que la literatura en àrab clàssic és essencialment poesia,¹ en els diferents dialectes àrabs la poesia ha continuat tenint una funció que va molt més enllà del simple plaer literari, tal com revelen sovint els estudis antropològics.

Els preceptistes àrabs sempre van reconèixer aquesta importància i un i altre cop van tornar a la definició de poesia que recull o formula un dels crítics més influents del segle IX. Ibn Qutayba, en el seu *ʿUyūn al-aḥbār*:

La poesia és la mina del coneixement dels àrabs, el llibre de la seva saviesa, l'arxiu (*dīwān*) de les seves històries (*aḥbār*), el dipòsit dels relats de les seves batalles (*ayyām*), el mur que en defensa els fets memorables, el fossat inexpugnable que en preserva les glòries, el testimoni just el dia de presentar-se davant el jutge, l'argument decisiu enfront dels querellants.²

Si bé, com assenyala Vicente Cantarino,³ Ibn Qutayba es referia gairebé exclusivament a la poesia preislàmica i dels primers temps de l'Islam —una poesia que reflectia els valors de la societat tribal i parlava de les lluites i rivalitats de les tribus àrabs—, el fet és que aquesta definició,

1. Jamal Eddine BENCHEIKH, *Poétique arabe. Essai sur les voies d'une création*, Paris, Anthropos, 1975, p. 1 (reimpressió: Paris, Gallimard, 1989).

2. IBN QUTAYBA, *ʿUyūn al-aḥbār*, El Caire, al-Hay'a al-miṣriyya al-ʿamma li-l-kitāb, 1973, vol. II, p. 185.

3. Vicente CANTARINO, *Arabic Poetics in the Golden Age. Selection of Texts accompanied by a Preliminary Study*, Leiden, E.J. Brill, 1975, p. 24-26, que titula el segon capítol «Poetry: *Dīwān* of the Arabs».

o definicions molt semblants, han continuat repetint-se durant tota l'edat mitjana. I, efectivament, la poesia preislàmica ha estat molt més que un mer producte literari (i fins i tot se'n pot discutir el caràcter *literari*, de *litera*, si tenim en compte que era el producte d'un món en què l'escriptura encara no s'havia imposat com a instrument de la creació, ara sí, literària). Entre els estudiosos de la poesia àrab, s'accepta que la *qaṣīda* preislàmica, l'oda, el poema extens, que apareix a començament del segle VI, a l'Àrabia i zones limítrofs de Síria i Mesopotàmia, era el producte natural d'una forma heroica de vida, els valors de la qual celebrava, i tenia una funció ritual que capacitava els homes de la Ġahiliyya per a enfrontar-se a la vida en un món normalment hostil. S'ha destacat sovint el seu valor com a codi ètic, o com a reflex d'una ètica que unificava les tribus àrabs molt abans de l'aparició de l'Islam. Com assenyala Nicholson a *A Literary History of the Arabs* (1907), era una poesia arrelada a la vida d'un poble, i insensiblement n'afaiçonà les ments, en fixà el caràcter i en féu, moralment i espiritualment, una nació, i a desgrat dels conflictes disgregadors de les constants i inacabables lluites tribals, la poesia era un principi unificador, i va acabar donant vida i difonent un ideal de *virtus*, *murūwaa*, que, encara que es basava en els llaços de sang dintre de la tribu i insistia que només aquests eren sagrats, esdevingué un llaç invisible entre diferents clans i va formar, conscientment o inconscientment, la base d'una comunitat nacional de sentiment.

D'aquí ve la funció del poeta com a oracle de la tribu, el seu guia en la pau i el seu defensor en la guerra. D'aquí també ve el fet que se'l considerés inspirat pels *ġinn*. I així ho van considerar després els crítics àrabs antics, ja musulmans, en comprovar que amb l'aparició de l'Islam aquesta poesia havia sofert un eclipsi relatiu, que van intentar explicar de maneres diverses. Una d'elles seria la suposada enemistat de Mahoma i l'Islam envers els poetes, tal com es reflecteix en l'*Alcorà*, XXVI. Però, sobretot, la idea que la poesia tenia més d'inspiració demoníaca que no pas d'inspiració divina. Una tercera raó va ser pensar que els àrabs estaven massa ocupats en les conquestes. Tanmateix s'ha conservat una notable quantitat de poesia composta precisament per aquests combatents.⁴ Fonamentalment es tracta de poemes breus (*qit'ā*) i no pas de *qaṣīdes* politemàtiques, la qual cosa sembla indicar l'aparició d'un nou estadi de la poesia àrab, en què la *qaṣīda* tribal (Jacobi⁵) o *primary*

4. M.M. BADAWI, «From primary to secondary *Qaṣīdas*. Thoughts on the Development of Classical Arabic Poetry», *Journal of Arabic Literature*, XI (1980), p. 3s.

5. Renate JACOBI, «The Camel-Section of the Panegyric Ode», *Journal of Arabic Literature*, XIII (1982), p. 8.

qaṣīda (Badawī) havia deixat de ser rellevant per a la nova realitat social, intel·lectual i espiritual produïda per la predicació alcorànica. La nova religió, l'islam, acompliria aquesta funció ètica i unificadora de la poesia de què acabo de parlar. I, naturalment, també va canviar la funció del poeta. De ser socialment important com a cantor i defensor de l'honor de la seva tribu, esdevindria el cantor d'una comunitat, d'un estat els governants del qual necessitaven els elogis de poetes de provat mestratge, amb independència de les seves vinculacions tribals o familiars. En certa manera, això desposseïa la *qaṣīda* de la seva funció ritual i la convertia en un producte literari (*secondary qaṣīda*, l'anomena Badawī) i, atès el canvi en la funció del poeta, el seu tema fonamental és el panegíric.

Aquí nosaltres, hereus del romanticisme, sentim incomoditat davant d'un gènere poètic tan allunyat de les nostres emocions. No serà inútil de recordar que la gran poesia àrab, aquella a la qual van dedicar els seus esforços la majoria dels poetes, la que va crear les metàfores més brillants i els conceptes lingüísticament més agosarats per a desenvolupar una línia de pensament ètic coherent i rigorós, és la poesia panegírica (*madīhī*). S'ha escrit molt aquests darrers anys sobre la funció ritual del panegíric àrab,⁶ no sempre ben entesa, ni tan sols pels crítics àrabs medievals, i aquests estudis han ajudat a superar la vella oposició entre sinceritat i venalitat que viciava la crítica sobre aquests poemes des del segle IX. En el panegíric, especialment en el moment de la seva recitació pública, el poeta se sent representant d'una comunitat davant el sobirà, que manté encara sovint una aura divina. La solemne recitació del poema és un acte de reafirmació col·lectiva de la lleialtat envers el monarca, i al mateix temps un recordatori dels ideals que ha de defensar. La mateixa recompensa econòmica té una funció: és la prova de la superioritat del receptor del panegíric i de la veracitat del poema.

Precisament el fet que fos expressió litúrgica dels valors bàsics i dels ideals polítics de l'Estat, i un mitjà, per al poeta, d'instruir bo i delectant, de persuadir i influir i d'assegurar no sols la fama del seu patró sinó també la seva, va afavorir el conreu i la supervivència de la *qaṣīda*, mentre no canviés la societat a què s'adreçava o les circumstàncies en què es

6. Entre d'altres, Stefan SPERL, «Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early 9th Century», *Journal of Arabic Literature*, VIII (1977), p. 20-35; Julie Scott MEISAMI, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1987 (especialment cap. II: «The Poetry of Praise; The Qasidah and Its Uses», p. 40-76); Suzanne Pinckney STETEVYCH, «Abbasid Panegyric and the Poetics of Political Allegiance. Two Poems of al-Mutanabbi on Kafur», a Stefan SPERL i Christopher SHACKLE, *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, Leiden, E.J. Brill, 1996, vol. I, p. 35-63; James T. MONROE, «The Underside of Arabic Panegyric: Ibn Quzman's (unfinished?) "Zajal n 84"», *Al-Qantara*, XVII (1996), p. 79-115.

componia⁷. I n'explica també l'extraordinària difusió, fins i tot fora del món àrab, pràcticament fins als nostres dies⁸.

II

Hi ha una altra funció de la poesia àrab que voldria destacar. Aquesta vegada, lligada no pas a la *qasida*, al poema llarg, sinó al poema breu, en àrab *qit'a*. És una funció que es va imposant amb l'ús de l'escriptura com a instrument apropiat per a la creació literària, és a dir, a partir, més o menys, de l'època abbassí. És possible que tinguí antecedents preislàmics i pugui considerar-se hereva de la improvisació poètica, gairebé sempre en metre *rağaz*, lligada a la invectiva, al diàleg amb els rivals, o bé a la incitació a la lluita o la venjança. A diferència d'aquest possible progenitor, a partir de l'època abbassí, el poema breu té una finalitat menys agressiva i passa a esdevenir signe d'una cultura d'iniciats, que es reconeixen entre ells mitjançant aquests poemes que s'envien com a salutació o com a invitacions. O bé els improvisen en aquelles reunions de lletraferits de què ens parlen tants poemes, per tal de competir entre ells, fer ostentació de talent i sentir-se mantenidors d'una cultura irremeiablement minoritària. Però la improvisació té les seves lleis i els seus límits. Es busca la rapidesa i l'eficàcia. D'aquí ve el limitat nombre de temes i la seva repetició: l'amor, el lament per la joventut perduda, les queixes contra el destí, les descripcions de la natura. D'aquí també l'ús de fórmules. I els poetes aprenen a especialitzar-se en un tema concret, flor, jardí, rierol, cabells blancs; a escriure sempre el mateix poema, però amb una aigua diferent. Encara que això només a vegades.

Sovint es critica aquesta poesia per la seva manca de contingut intel·lectual i, tanmateix, ha complert amb escreix el seu objectiu: eternitzar la memòria d'uns homes, poques vegades dones, que creien poder aconseguir-ho gràcies al seu domini de la llengua i de la tradició literària, a la seva habilitat per a refer metàfores i dir d'una forma lleument nova allò que els seus oients, els seus col·legues, esperaven sentir. Els seus poemes, que gairebé no són res, una metàfora, un símil, han arribat fins a nosaltres, cridant aquest desig de supervivència més enllà del seu temps

7. J. SCOTT MEISAMI, «The Uses of the *Qasida*. Thematic and Structural Patterns in a Poem of Bashshār», *Journal of Arabic Literature*, XVI (1985), p. 40-60.

8. Stefan SPERL i Christopher SHACKLE, *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, Leiden, E.J. Brill, 1996.

i de la seva classe. La seva elegància, la seva perfecció formal, el delicat refinament de les emocions que es canten, encara sorprèn, fascina o emociona. Perquè hi ha alguna cosa més en aquestes descripcions, sobretot en les de la natura.

III

Potser l'ambigüitat mateixa de la cultura àrab islàmica davant les arts figuratives va acabar convertint la poesia àrab en creació plàstica. Deixant de banda la important funció de la poesia en la decoració de palaus i mansions, més lligada a la cal·ligrafia, la poesia àrab va aspirar a reproduir la realitat amb l'única força de la paraula i de les imatges i metàfores. Des del punt de vista fònic, el poema descansa en un seguit de correspondències entre unes paraules i unes altres i en les seves relacions amb el vers i amb tot el poema, i l'equilibri entre els hemistiquis, la rima que unifica el poema, i que en altres cultures no hauria estat un requisit indispensable de la poesia, contribueixen a crear un sòlid edifici de correspondències acústiques, en què el recurs, la figura per excel·lència, és el *tagnīs*, una barreja d'al·literació i paronomàsia, impossible de traduir a altres llengües.

Des del punt de vista del contingut, ens trobem amb l'intent conscient de representar la realitat per mitjà de la paraula, d'imitar la realitat. Des de molt aviat els poetes àrabs van consagrar a la descripció de la natura un lloc molt destacat en els seus poemes. Especialment en la *qasīda* preislàmica, que inclou sempre una secció destinada a descriure la muntanya, el desert, els animals que hi habiten. Però no són meres reproduccions de la realitat; la seva estilització suposa una recreació de la realitat que va molt més enllà d'aquesta i permet que parlants i lectors, molt allunyats fins i tot de la circumstància concreta de la qual va sorgir aquesta poesia, els habitants de ciutats que mai no van saber res de la vida nòmada, dels perills del desert i dels seus codis d'honor, s'identifiquin amb un paisatge i se'l facin propi; que s'inquietin davant la imatge d'unes gaseles receloses del caçador ocult o seguides per gossos que ensumen la presa; que s'alegrin contemplant l'efecte verdejant de la pluja o que sentin la punxada de l'enyorament en veure la vegetació que cobreix les desolades restes on abans havia acampat la tribu d'una estimada convertida en record llunyà.

Sí, aquests són els temes de la poesia preislàmica, i els esmento perquè aquesta poesia ha influït poderosament en tots els poetes àrabs pos-

teriors, independentment de la seva procedència, i hi han tornat una i altra vegada al llarg de la història per a reconèixer-s'hi, per a queixar-se de la tirania del model que imposava o per a habitar el món que descrivia, un paradís perdut, com diu J. Stetkevych,⁹ que en gairebé totes les *qaṣīdes* (poemes llargs, politèmatics) s'intenta recuperar, especialment en el *nasīb*, el preludi amorós.

Però molt aviat es tractarà de la descripció de la natura creada per l'home, el jardí, escenari de festes i tertúlies, on les flors s'inclinen agitant per l'alè del zèfir o sota el pes de la rosada. Es tracta gairebé sempre de poemes breus, i es basen, sobretot, en els símils, si bé també en les metàfores, buscant correspondències enginyoses, per tal de destacar únicament els aspectes més bonics o més nous. Com en les *Soledades* de Góngora, es busca sempre l'afalac dels sentits, s'esquiva la lletgesa. I com en les *Soledades*,¹⁰ no sempre trobem en aquests poemes aquella emoció humana que des del romanticisme sembla inseparable de la contemplació de la natura.

I és que no cerquen l'emoció. Cerquen eternitzar la realitat, convertida en pura bellesa immuteïble. D'aquí vénen els símils que fan servir. Emilio García Gómez, al final del seu pròleg als *Poemas aràbigos-andaluces*, cita una conferència de L. Massignon sobre la relació de la poesia àrab amb l'art musulmà en general, i parla de la seva tendència a «irrealitzar els objectes, petrificar-los. La metàfora segueix sempre una gradació descendent: l'home és comparat a l'animal; l'animal, a la flor; la flor, a la pedra preciosa». És cert que és així, com ens diu A. Hamori,¹¹ però la pedra preciosa s'ha escollit perquè és immune al temps. I l'emoció que desvetllen en nosaltres aquests poemes descriptius, una cop oblidats de l'enginy o de l'humor de les imatges, obeeix al fet que veiem aquesta perenne lluita contra el temps condemnada per sempre al fracàs. Però això mateix n'explica l'èxit a al-Andalus.

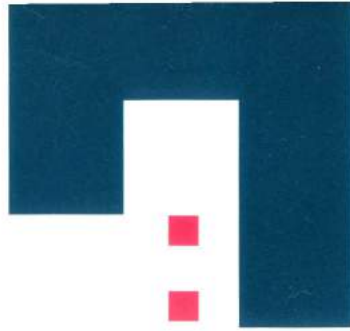
Els poetes andalusís van heretar aquest gènere dels poetes abbassís: Ibn al-Rūmī, Ibn al-Muʿtazz i, sobretot, al-Šanawbarī. I des de molt aviat el van conrear amb tant d'entusiasme que la poesia floral ha esdevingut el gènere més característic d'al-Andalus. Si pensem que des del segle XI, des de la guerra civil que va acabar amb el califat (1009-1031) i els primers

9. JAROSLAV STETKEVYCH, *The Zephyrs of Najd. The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

10. DÁMASO ALONSO, «Claridad y belleza de las *Soledades*», a *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, p. 66-91.

11. ANDRAS HAMORI, *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1974; vegeu especialment el capítol 3, «*Wāṣf*: Two Views of Time», p. 78-98.

grans avenços de la Reconquesta cristiana (caiguda de Toledo en 1085), es viu en un ambient d'inseguretat, d'inseguretat sobre el futur a la Península, que no s'alleuja amb la intervenció dels berbers del Nord d'Àfrica, als quals una i altra vegada es demana ajut, comprendrem millor aquesta forma d'aferrar-se a una realitat, a punt sempre d'esvanir-se, que són els poemes descriptius. Es canta les ciutats estimades, on transcorre la infantesa, els rius i ribes testimoni de festes i tertúlies, els jardins, les flors, i tots aquests instruments humils que representen la civilització enfront de la bàrbarie: làmpades, flascons de perfum, brasers, cànams, tinters, sínies, el grinyol planyívol de les quals evoca el trist parrup de la tórtora que plora el company, i ens retornen als jardins immortalitzats pels poetes d'al-Andalus. I el poder de la seva paraula va aconseguir de crear una realitat, tan real, tan imperible, que per al segle successius al-Andalus va ser sempre aquest jardí que es descriu en la seva poesia, poesia que té una existència que encara avui es justifica, o s'explica, per la bellesa de la natura a al-Andalus.



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL
CRISTIANISME I CULTURA



Editorial Claret