على دروب ترجمة الشعر

روّاد طريبه وكتابه:
«مختار الشعر الفرنسيّ من بودلير إلى بريڤير»

الدكتور أهيف سنّو*

يعجب الناظر في تاريخ الترجمة إلى العربيّة من عزوف العرب عن شعر غيرهم من الأمم، لأسباب حضاريّة ولغويّة قيل فيها ما قيل[1]. ويزداد عجبه عندما يتأمّل ما تُرجِمَ إلى العربيّة من شعرٍ في عصر النهضة وعصرنا الحاضر، ولا سيّما من الفرنسيّة إلى العربيّة[2]. فقد عُني

(*) رئيس فرع الآداب العربيّة في كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بجامعة القدّيس يوسف. أُلقي جزء من هذه الدراسة في الاحتفال الذي كرّمت به «الحركة الثقافيّة» (إنطلياس - لبنان) صاحبَ الكتاب، يوم الخميس ٩ آذار ١٩٩٥.

(١) أنظر مثلًا: لطيف زيتوني، حركة الترجمة في عصر النّهضة، بيروت، دار النّهار، ١٩٩٤، ص ٥٩-٦٢.

(٢) لم ينسج الأوربيّون على هذا المنوال، ولا مَن ضربَ على غرارهم من نقلَتنا إلى اللغات الأوروبيّة. ففي مطلع القرن التاسع عشر نشر سيلفستر ده ساسي (Silvestre de Sacy) مختاراته من الآثار العربيّة بعنوان *Chrestomathie arabe* (١٨٠٦-١٨٢٧)، وقد نشر هامر برغشتال (Hammer Purgstall) ترجمته لديوان المتنبّي، في فيينّا، سنة ١٨٢٤. وهل نحتاج إلى التذكير بترجمات أخرى كترجمة أندريه رومان لأشعار بشّار في عبدة (André Roman, *Bašṣār et son expérience courtoise: Les vers à ʿAbda*, Texte arabe, traduction et lexique, Beyrouth, Dar el-Machreq, coll. Recherches, 1972)، وترجمة أدونيس وآن ميتوفكي لمختارات من لزوميّات أبي العلاء (Abu l Ala al-Ma'arri, *Rets d'éternité*, traduit par Adonis =

المترجمون بالمهابراتة الهنديّة، وإلياذة هوميروس، ورباعيّات عمر الخيّام، ورباعيّات حافظ الشيرازي، وأمثال لافونتين، وشذراتٍ من الشّعر الفرنسيّ اختاروها من آثار لامرتين (Lamartine)، وأرفير (Arvers)، وموسّيه (Musset)، وبودلير (Baudelaire)... وقد أسهمت في ذلك بعض المجلّات والصحف، لعلّ أبرزها مجلّةُ شِعر[٣].

من هُنا يأتي جانب من أهمّيّة الاختيارات الشعريّة الفرنسيّة التي قدّمها روّاد طريبه إلى قارئه العربيّ[٤]. وليس صاحبنا بغريب عن موضوعه هذا، فقد خاض غُماره وداوَرَهُ تدريسًا في لبنانَ وفرنسا، وممارسةً في الصحافة المكتوبة والمسموعة، وتأليفًا. وكان لشخصيّته المثلّثة الجوانب أثرٌ خاصٌّ في ذلك كلّهِ: فهو شاعر نظر مليًّا في مرايا[٥] الشعر وتقنيّاته اللغويّة، وناقدٌ وازن بين ما تعكِسُه من صُوَر[٦]، ومترجم ينقل تلك الانعكاسات من لغة إلى لغة، وحضارة إلى حضارة[٧]. وغالبًا ما تتلاحم

= et Anne Wade Minkowski, Paris, Fayard, 1988). وتجدر الإشارة إلى أنّ روّاد طريبه أسهم في هذه الحركة بمشاركة لوك نوران، فنشرا بالفرنسيّة مختار الشعر العربيّ المعاصر (Luc Norin et Edouard Tarabey, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine: la poésie*, Paris, Seuil, 1967) الذي قسّماه إلى أربعة أقسام أوّلها شوقي والنيوكلاسيكيّون، وثانيها جبران والرومنطيقيّون، وثالثها سعيد عقل والرمزيّون، ورابعها شعراء العصر الحديث.

(٣) يمكن الإلمام بذلك من خلال: يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسات الأدبيّة، جـ ٢ (بيروت، منشورات جمعيّة أهل القلم، ١٩٥٦)، ص ٨٤٦ (الفهرس)؛ جـ ٣ (بيروت، منشورات الجامعة اللبنانيّة، ١٩٧٢)، ص ١٥٢٣-١٥٢٤ (الفهرس)؛ لطيف زيتوني، م.س.، ص ٦٢-٦٦. وفيما يختصّ بمجلّة شعر: محبّة إبراهيم حاج، فهرسة مجلّة شعر، رسالة ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة القدّيس يوسف، بيروت، ١٩٨٤ (مستنسخة)، ص ٨٢-١١٣.

(٤) روّاد طريبه، مختار الشعر الفرنسيّ من بودلير إلى بريفير، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ٦٢٥ ص.

(٥) له ديوان شعر، عنوانه: المرايا الدائرة (منشورات عويدات).

(٦) يبدو الناقد من خلال «إطلالاته» على القصائد المترجمة، وهو يُعدّ كتابًا في النقد الأدبيّ.

(٧) فضلًا عن مختار الشعر العربيّ المعاصر المذكور في الحاشية (٢) أعلاه، ترجم اليقظة الكبرى لجون ستراتشي (منشورات أضواء)، وحبّ بياتريس الجديد لجيرار موروغ (دار طلاس للنشر)...

هذه الجوانب لتنقل القارئ إلى أجواء النصّ الفرنسيّ.

ويقوم جهد روّاد طريبه في مختار الشّعر الفرنسيّ على محاور ثلاثة: فقد اختار شعراء وقصائد لهم، وقدّم لهم ولها، ونقلها إلى العربيّة. ويمكننا أن نستشفّ مقوّماتِ منهجِه من خلالها مجتمعةً، مع أنّه من حقّ الترجمة فالاختيار أن يستأثرا بجُلّ اهتمامنا، نظرًا إلى ما ينمّان عليه من جهد صاحبهما، وما يطرحانه من قضايا بالغة الأهمّيّة.

فقد وَسَم روّاد طريبه كتابه بـ مختار الشعر الفرنسيّ من بودلير إلى بريفير. وفي هذا العنوان دلالة على جذور ثقافيّة عميقة، تضرب في ثنايا التراث العربيّ. فكلمة المختار أو الاختيارات شائعة في التراث الأدبيّ، ومن ذلك مختار الأشعار والآثار، أو المختار من النّظم ومن النثر، أو مختارات ابن الشجري أو اختياراته[٨]. واسم بريفير (Prévert) نفسه قد ورد في العنوان محاكاةً لهذا التراث في عناوين كتبه المسجّعة، لأنّ المختار الذي بين يدينا يتجاوز جاك بريفير (١٩٠٠-١٩٧٧) إلى رينيه شار (René Char) وجورج شحاده، وبيار إمانويل (Pierre Emmanuel)، ليصل إلى ناديا تويني، وفينوس خوري. وقد باح جامع الأشعار بسرّه فقال: «وهكذا فقد اخترتُ بودلير منطلقًا لتخيّري من الشعر الفرنسيّ، واخترتُ بريفير غَلَقًا لعنوان الكتاب لا للمحتوى. كأنّما السجعة هي المقصودة»[٩]. زِدْ على ذلك أنّ المختار تضمّن أشعارًا لسبعين شاعرًا، وهذا عدد ضارب أيضًا في ماضي الشعوب الساميّة عمومًا: فهو حصيلة ضرب سبعة بعشرة: وغنيّ عن البيان ما لهذين العددين من دلالة دينيّة وحضاريّة في وعي الشعوب الساميّة ولاوعيها.

فكيف اختار روّاد طريبه شعراءه وأشعارهم؟ لا شكّ أنّه لم يرم إلى التأريخ للأدب الفرنسيّ في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. فلتأريخ

(٨) حاجي خليفة، كشف الظنون، طهران، المكتبة الإسلاميّة، ١٩٦٧، ١/٣٣-٣٥، ٢/١٦٢١-١٦٢٤.

(٩) المختار، ص ١٦، س ١٦-١٨.

الأدبيّ مجال آخر، ومناهج أخرى[١٠]. ولكنّه أراد أن يقتطف باقات من الشعر الفرنسيّ، مع اعترافه بما في مثل هذا العمل من ذاتيّة[١١]. ولكنْ لا ينبغي أن نظلمه، فإنّ اختيارَهُ لم يخلُ من تسويغ؛ إذ يمثّل الشعراء الفرنسيّون السبعون الذين اختارهم ورتّبهم في كتابه ترتيبًا تاريخيًّا حسب سني ولادتهم، مدارسَ مختلفة واتّجاهاتٍ متنوّعة[١٢]. فمنهم مَن تأثّر بالكلاسيكيّة أو الرومنطيقيّة، ومنهم مَن ينتمي إلى الرمزيّة مثل بودلير، وجول لافورغ (Jules Laforgue)، أو الإجماعيّة مثل جول رومان (Jules Romain)، أو الدادائيّة مثل تريستان تسارا (Tristan Tzara)، أو السرياليّة مثل أندره بروتون (André Breton). ومنهم شعراء فرنسيّون، ومنهم شعراء فرانكوفونيّون[١٣] مثل إميل فرهارين (Emile Verhaeren) البلجيكيّ، وليوبولد سيدار سنغور (Léopold-Sédar Senghor) السنغاليّ، وإيمي سيزير (Aimé Césaire) شاعر المارتينيك، وجورج شحاده، وصلاح ستيتيّه، وأندره شديد، وناديا تويني، وڤينوس خوري غاتا. ومنهم شعراء أعلام مشهورون، ومنهم مَن لا يعرفه إلّا المطّلعون.

وقد أسقط روّاد طريبه فئتين من الشعراء: أمّا أولاهما ففئة الرومنطيقيّين، لأنّه رأى أنّ الشعر قلّما يخلو من الرومنطيقيّة، وأنّ شيخ الرومنطيقيّين ڤيكتور هوغو (Victor Hugo) يتجاوز في أهمّيّته حدود المختار هذا، وقد نهل سائر الرومنطيقيّين من نبعه. وإن أسفَ على شاعر، فإنّما أسف على جيرار ده نرڤال (Gérard de Nerval) الذي سبق بودلير ولادةً[١٤]. وأمّا ثانيتهما ففئة الشعراء المحدثين، وإليهم ينتمي سائر شعراء الفرنكوفونيّة في أوروبّا، وكندا، والعالم العربيّ، وأفريقيا السوداء. وقد وعد بإفرادهم بالتأليف فيما بعد[١٥]. ورُبّ قائل: لقد سقط

---

(١٠) المختار، ص ٦، س ٦-١٢.
(١١) م.ن.، ص ٦، س ١٢-١٤.
(١٢) م.ن.، ص ٥، س ١٠-٢٠.
(١٣) م.ن.، ص ٧، س ١١-١٦.
(١٤) م.ن.، ص ٦، س ٧-٤.
(١٥) م.ن.، ص ٧، س ٥-١١.

فلان، أو فُلانٌ أوْلى بالإسقاط. فهل ينبغي التذكير بأنّ كلّ اختيار مهما بلغت دقّته لا يخلو من نسبيّة، ويقتضي لمجرّد قيامه على الاختيار، تضحيةً بجزء من المادّة المجموعة؟ ولكنّ العيّنة المختارة تشتمل على التيّارات الشعريّة التي برزت على الساحة في تلك الحقبة، وتُقدّم صورة متكاملة لها. «فشعراء هذا «المختار» - على حدّ قول صاحبه - يمثّلون حقبةً معيّنة من عمر الشعر الفرنسيّ، كما يمثّلون الشعر الفرنسيّ في تكامله الدائم»[١٦]، لأنّ الشعر في نظره تجدّد دائم، وتمثّل دائم لما سبقه[١٧].

بقي أن نحدّد مقدارَ ما خُصّ به كلُّ شاعر في هذا المختار. لقد راوح نصيب كلّ شاعر ما بين أربع صفحات وعشرين صفحة. فإن خُصّ لاربو (Larbaud)، ومالارمه (Mallarmé)، ورامبو (Rimbaud)، بأربع صفحات إلى ثمانٍ، فقد كان نصيب بيغي (Péguy)، وبودلير، وفرلين (Verlaine)، وكلوديل (Claudel) تسع صفحات إلى ثلاث عشرة. وعادت الحصّة الكبرى إلى من راوح نصيبه بين أربع عشرة صفحة وعشرين: ومنهم أبولينير (Apollinaire)، وأراغون (Aragon)، وإيلوار (Eluard). وحلّ في المرتبة الأولى فاليري (Valéry)، وبروتون، وسوبو (Soupault). ولا يُخفي صاحب المختار ميله المطلق إلى فاليري، فهو «عندي - على حدّ قوله - في عَلِيّ العِلِّيين»[١٨].

وقد ارتضى روّاد طيبه لنفسه سبيلًا يقضي بتقديم الشاعر وقصائده المترجمة إلى القارئ والتعليق عليها بما يراه مناسبًا. ولم يرمِ في ذلك إلى اعتماد منهج أكاديميّ معيَّن، ولكنّه انطلق من قاعدة صلبة مدروسة[١٩]. ويُلاحظ القارئ ههنا ميزتين: أمّا أولاهما فثقافة واسعة، واطّلاع رحبُ المدى على شؤون الشعر ونقده وشجونهما. فتراه مثلًا يُقارن بين القمر في شعر مالارمه والقمر في شعر سعيد عقل، وينتقل بين مفهوم الغموض

---

(١٦) المختار، ص د، س ٢١-٢٢.
(١٧) م.ن.، ص د، س ٣-٥.
(١٨) م.ن.، ص ٨، س ٤.
(١٩) م.ن.، ص ٩، س ٥-١١.

الشعريّ عند مالارمه ومفهومه عند هلال الصابي[٢٠]. وأمّا ثانيتهما فلغة غنيّة بالصور والإيحاءات المختلفة التي تُرَسّخ الفكرة في ذهن القارئ وتجعله يتشرّبها، شرط أن تُؤَهِّلَه تنشئته وثقافته، لإدراك هذه الإشارات على اختلافها.

ومن الأمثلة على ذلك تقديمه بودلير إلى القارئ العربيّ؛ فينطلق من تجدّده الدائم الذي يَحُول بين القارئ والسأم. قال:

«وبودلير، أبو العصور الفرنسيّة الحديثة في كلّ أملوحة من الشعر، لا يَخلَق على كرّ الجديدين، بل يسكب، كلَّ يوم، وبمناسبة كلّ قراءة، نبيذه العتيق في زِقٍّ جديد»[٢١].

ثمّ قال محلّلًا بعض خصائص الشاعر:

«الشيء الوحيد الذي يعوزنا لنحلوَ منه بخير هو شيء من التحليل، كأن نقول مثلًا لماذا لم يكن بودلير رتيبًا في شعره يسوقه إلينا، على نبرة واحدة، من ألفه ليائه، كالرومنسيّين معاصريه؟

جوابنا عن ذلك أنّ لبودلير نَفْسًا مزدوجة تجعله، في الآن نفسه، يرتفع إلى عرش العليّ فكأنّه من مَآلفه، ثمّ ينحدر إلى دَرَكات الرجيم فيتزلّج من المعاصي أنبذَتَها التي تَهنأ وتمرأ. كأنّما الحبُّ يطلب ضدّه، وكأنّما الشمس تبحث عن ظلّ.

ويعوزنا أن نقول أيضًا إنّ بودلير أبعد الناس عن الفَيْش. فهو لا يتظرّف، ولا يتملّح، ولا يباري ظلَّ رأسه. تبلغ منه الصراحة مبلغ المشراط من نفسه. يتأثّر المخابئ الملتوية من النفس فيعلن إلينا ما وقعت عليه البصيرة لا الباصرة.

إلّا أنّنا نستدرك فنقول: بين البصيرة والباصرة عند بودلير، أي بين حسّه الباطن وحسّه الظاهر، صلة التوأمين في الرحم. فالنفس تعرف الشَّفع لا الوِتْر. والنفس كالمرأة: هذه مُتْم وتلك مِتآم»[٢٢].

فتأمّلْ وَلَعَهُ بالصور: «لا يخلَق على كرّ الجديدين»؛ «يَسْكُب (...)

---

(٢٠) المختار، ص ٢٧.

(٢١) م.ن.، ص ١٣.

(٢٢) م.ن.، ص ١٣-١٤.

نبيذه العتيق في زقٍّ جديد»؛ وبالألفاظ النادرة: «الفَيْش» (تكبُّر المرء وافتخاره بما ليس لديه)؛ «الشَّفع والوِتر» (وهما تعبيران قرآنيّان دالّان على الزوج والفرد)؛ «المتْئِم» (المرأة تضع اثنين من بطن واحد)، و«المِتّاد» (المرأة التي هذه عادتُها)...

ثمّ ينتقل بقارئه إلى الشعر المترجم؛ وهنا بيت القصيد، لأنّنا نجد أنفسنا في خضمّ إشكاليّة بالغة التعقيد.

فالشعر موضوعٌ يصعب اكتناهُه، وقديمًا زاوج العرب بين الشعر والسّحر والجنون. أوَلَمْ تتمحور حملة المكّيين على النبيّ محمّد حول هذه العناصر الثلاثة؟ ولهذه المزاوجة صداها في القرآن: ﴿فذَكِّرْ فما أنتَ بنعمةِ ربِّكَ بكاهنٍ ولا مجنون ۞ أمْ يقولونَ شاعِرٌ نتربّصُ به ريبَ المَنُون﴾ (الطُّور ٥٢/٢٩-٣٠)؛ وفي موضع آخر: ﴿أإنّا لَتاركو آلِهتنا لشاعرٍ مجنون﴾ (الصافات ٣٧/٣٦). وهذا الحُطيئة، يشدّد على صعوبة الشعر فيقول:

الشعر صَعْبٌ وطويلٌ سُلَّمُهْ
والشعرُ لا يَسطيعُهُ مَنْ يَظلِمُهْ
إذا ارتقى فيه الذي لا يَعْلَمُهْ
زلَّتْ به إلى الحضيضِ قَدَمُهْ
يُريدُ أنْ يُعْرِبَهُ فيُعجِمُهْ(٢٣)

ولعلّ ما كتبه تيري مولنييه (Thierry Maulnier) في مُدخَلِه إلى الشعر الفرنسيّ يُلقي الضوء على هذه المعضلة؛ فقد كتب: «الشعر هو - من بين الأغراض التي ينكبّ عليها فكرنا - أشقُّها إدراكًا ووضعًا في موضعه. فهو يستهزئ، ويتسرّب كالماء الجاري، بين أصابع المحلّلِ الخرْقاء»(٢٤).

---

(٢٣) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، ص ١١٦.

(٢٤) «De tous les objets auxquels s'applique la pensée, elle est le plus malaisé à saisir, et même à situer; elle se joue et fuit comme une eau vive aux doigts malhabiles de l'analyse»; Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française*, Paris, Gallimard, 1965, p. 7.

هذه هي حال نظم الشعر وتحليله؛ فكيف بترجمته؟ فقد ورد اعتراف معبّر في كلام روّاد طريه على بول ڤاليري (Paul Valéry): «رأيتُ أنّ ترجمة الشعر قد تكون أصعَبَ من قَرْضِهِ»[٢٥].

فالشعر على غرار أيّ نصّ من النصوص يتضمّن عوائق تقطع سُبل ترجمته، أو ترجمةٍ سماتٍ بارزة فيه، وهي عوائق تعود بمجملها إلى مُشكلات الدلالة، واختلاف نظرات الشعوب إلى العالم، وإلى تعدّد الحضارات[٢٦].

ولكنّ الشّعر يختصّ فضلًا عن ذلك، بصعوبات متعدّدة تحول غالبًا دون نقله من لغة إلى أخرى، بما يتطلّبه النقل من دقّة وأمانة. وقد تناول الجاحظ مصاعب الترجمة وشرائط التَّرْجُمان، وتلفتنا في معالجته نقطةٌ أساسيّة هي موقفه من ترجمة الشعر وما إليه من حِكَم العرب، إذ يقوم ذلك كلّه على الوزن الذي هو المُعْجِزُ الحقيقيّ فيها: «ولو حُوّلَتْ حكمةُ العربِ لبُطْلَ ذلك المعجِز الذي هو الوزن، مع أنّهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئًا لم تذكره العجم في كتبهم»[٢٧]. فللسبب المذكور ههنا تستحيل في نظره ترجمة الشعر: «والشعر لا يُستطاع أن يُتَرْجَمَ، ولا يجوز عليه النقل. ومتى حُوّل تقطّع نظمهُ وبطُل وزنه، وذهبَ حسنُه، وسقط موضع التعجّب»[٢٨].

وقد كان للدراسات اللسانيّة الحديثة دورٌ حاسم في سبر أغوار هذه المشكلة. فمن الباحثين مَن شدّد على النواحي الدلاليّة في الشّعر، فقال بلغة شعريّة خاصّة، تتحكّم فيها قوانين دلاليّة خاصّة، تُضْفي على النصّ معاني زائدة: فهنا تتّخذ الوجوه البلاغيّة المختلفة (الصور) كامل شكلها،

---

(٢٥) المختار، ص ١٤٦، س ٧.

(٢٦) أنظر: Georges Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1969.

(٢٧) الجاحظ، الحيوان، تحقيق محمّد عبد السلام هارون، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٨/١٣٥٦ - ١٩٤٥/١٣٦٤، ج ١، ص ٧٥.

(٢٨) م.ن.، ص ٧٥.

وتُسهم في نقل حالة الشاعر الانفعاليّة. ومن الباحثين مَن شدَّد على النواحي الشكليّة في الشعر، تلافيًا للجوء إلى مفاهيم يصعب الأخذ بها كمفهوم المعيار (norme) ومفهوم الحيْد أو الانحراف (écart). فالمهمّ عندئذٍ هو الوظيفة الشعريّة للّغة، فيُصبح النصّ الشعريّ مقصودًا لذاته لا لتأمين وظيفة اتّصاليّة عاديّة بين متخاطبَين[٢٩]. فعلى كلّ حالٍ، نجد إلى جانب الأفكار والانفعالات المعبَّر عنها في النصّ الشعريّ، مجموعةً من الوسائل والتقنيّات الشكليّة (الأصوات، والألفاظ، والتراكيب...) التي تُتيح للمستمع أو للقارئ الدخول في عالم الشاعر. أمّا صعوبة نقل الشعر فتَطول كلا المستويين، ولا سيّما المستوى الثاني. ويوضحُ صعوبةَ النقل على هذا المستوى، ما رواه بول ڤاليري من حديث دار بين الرسّام دوغا (Degas) والشاعر مالارمه، وكان دوغا يقرِض الشعر أحيانًا ممتحنًا قدرته فيه. «فقال يومًا لمالارمه: إنّ صناعتك محفوفة بالصعاب، فلا أتمكّن من القيام بما أريده، ومع ذلك فجَعْبتي حافلة بالأفكار. فأجابه مالارمه: يا عزيزي دوغا، لسنا بالأفكار نصنع الأشعار، بل بالكلمات»[٣٠].

أمام هذا الواقع الحَرِج، يقف روّاد طربيه مرتبكًا جريئًا: فهو لا يجهل أهمّيّة المصاعب التي تعترض سبيله، ولكنّه يُؤثر ترجمة الشعر بالشعر: «ورأيي أنّ الشعر في لغة الأصل يجب أن يبقى شعرًا في لغة النّقل، وإلّا فلا»[٣١]. فللشعر المنظوم خصائصه من إيقاع وتناغم وجَرْس، وليس الشعر معنى فحسب بل هو شكلٌ أساسًا، يتبدّى من خلال موسيقى الكلمة نفسها، وموسيقى تآلف الكلمة وغيرها في الجملة[٣٢].

---

(٢٩) David Fontaine, *La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan Université, 1993 pp. 75-87.

(٣٠) «Il dit un jour à Mallarmé: «votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux et pourtant, je suis plein d'idées... Et Mallarmé lui répondit: «Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots». Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraite, Variété*, dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, Vol. I., p. 1324. ويُنظر في قضيّة ترجمة الشعر: Georges Mounin, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, 1976.

(٣١) المختار، ص ٩، س ١٨-١٩.

(٣٢) م.ن.، ص ٩، س ٢٠-٢٣، ص ١٠، س ١٠-١٣.

ولذلك كانت ترجمة الشعر المنثور أصعب، لتشديده على موسيقى داخلية خارجة عن نطاق الأوزان العادية؛ ولكنّه لا يرفض اللجوء إلى التفعيلة في الشعر المنثور لأنّ الأذن العربيّة قد ألِفتها عبر العصور[٣٣]. ويخلُص إلى قوله: «وأنا أعرف بالنظر وبالعمل، أنّه الرأي الصعب والمِراس الأصعب. والصعوبة مِحكّ الجودة إذا انتهت إلى الظهور بمظهر الرُخْرُحان»[٣٤].

فتُطرح عندئذ قضايا كثيرة مدارها الأمانة للأصل المترجَم، وسأقتصر على ثلاثٍ منها لئلّا يطول الكلام. وهي تتداخل في غير جانب منها، وإنّما فصلتُ بينها تسهيلًا للعرض، وتأكيدًا لبعض خصائصها.

أمّا القضية الأولى فموضوعها الوزن والقافية، ولا يَخفى أنّ طبيعة الوزن تختلف من لغة إلى أخرى؛ فالشعر الفرنسيّ مثلًا لا يأخذ بمُدّة المقاطع ولا بالنبرة الإيقاعيّة اللتين يقوم عليهما الشعر العربيّ. فنلاحظ أنّ روّاد طريبه قد نقل الشعر الفرنسيّ الموزون المقفّى (حسب أصوله) بشعر عربيّ موزون، فحافظ تارة على القافية (موحّدةً أو منوّعةً) وتخلّى عنها تارةً أخرى[٣٥]. واعتمد أحيانًا التفعيلة مع تنويع القافية. ونقل الشعر الفرنسيّ المنثور أو غير الملتزم بأصول الوزن والقافية التزامًا دقيقًا، بطرق مختلفة: فتارة اعتمد الوزن، وتارة أخذ بالتفعيلة، وتارة نوّع الأوزان، وتارةً زاوج بين المنظوم والمنثور؛ وتارة نوّع القافية، وتارةً أهملها[٣٦]. وتجدر الإشارة إلى شعر فرنسيّ منثور نقله أيضًا بشعر عربيّ موزون متنوّع القوافي[٣٧].

ونلاحظ أنّ أوزانه المفضّلة التي بنى عليها قصائده الملتزمة

(٣٣) المختار، ص ٩، س ٢٤- ص ١٠، س ٩.
(٣٤) م.ن.، ص ١١، س ٤-٦.
(٣٥) م.ن.، ص ١٥٢.
(٣٦) نماذج متنوّعة في م.ن.، ص ٦٧، ٨٤، ١٠٩، ١١٤، ١٢٥، ١٢٧، ١٨٨، ١٩٨، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٤، ٣٠٣، ٥٧١...
(٣٧) م.ن.، ص ١٦٥-١٦٧.

بالأصول العروضيّة العربيّة هي: الخفيف (التامّ والمنوّع) الذي يأتي في رأس القائمة[٣٨]، فالكامل (التامّ والمجزوء والمنوّع)[٣٩]، فالبسيط[٤٠]، فالرّمَل (التامّ والمجزوء)[٤١]، فالوافر[٤٢]، فالطويل[٤٣]، فالمُجْتَثّ[٤٤]. وغالبًا ما نوّع قوافي هذه القصائد، فإذا التزم بوحدة القافية فضّل اللام[٤٥] والراء[٤٦]، فالباء[٤٧] والنون[٤٨] رويًّا. وهي أوزان وقوافٍ شائعة في الشعر العربيّ (باستثناء المُجْتَثّ، الذي قلّما استعمله هو أيضًا).

وقد بذل جهدًا كبيرًا في محاولته تأدية الوزن بما يمكن أن يقابله. ويتجلّى ذلك من خلال ترجمته لقصيدة ڤرلين: «الدمع في قلبي» (Il pleure dans mon coeur). فاستعمل وزنًا قصيرًا نسبيًّا هو مجزوء الكامل، مزاوجًا بين القوافي على نمط القصيدة الفرنسيّة. وتُبرز اللوحة التالية كيف أفاد من الوزن والقافية أقصى إفادة[٤٩]:

IL PLEURE DANS MON CŒUR

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie

---

(٣٨) المختار، ص ١٥، ٢٤، ٦٢، ٦٤، ٩٥، ١٠٥، ١٢٠، ١٤٧، ١٦٩، ١٨٣، ٢٣٤، ٢٥٨، ٤٦١.
(٣٩) م.ن.، ص ٣٦، ١٦٥، ٢١٥، ٢٢٩، ٢٧٧، ٣٠٣، ٥٧١.
(٤٠) م.ن.، ص ١٩، ٣٣، ٥٣، ١٤٣، ١٥٩.
(٤١) م.ن.، ص ٣٥، ١٧٧، ١٧٩، ٣١٢.
(٤٢) م.ن.، ص ٢٩، ١٩٤، ٥٧٠.
(٤٣) م.ن.، ص ٦٧، ٦٨.
(٤٤) م.ن.، ص ١٥٢.
(٤٥) م.ن.، ص ٦٨، ١٤٣.
(٤٦) م.ن.، ص ١٩٤، ٥٧٠.
(٤٧) م.ن.، ص ١٥٩.
(٤٨) م.ن.، ص ١٩.
(٤٩) م.ن.، ص ٣٦، ٣٧.

Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

الدمع في قلبي...

مستفعلن	فعْلن	الدَّمع في قلبي	بِي
مستفعلن	متفاعلن	مثلَ المدينةِ في المطرْ	رْ
مستفعلن	مستفعلن	ما شأنُه هذا الخَدَر	رْ
مستفعلن	فعْلن	بَنَـابُ في قلبي؟	بي
مستفعلن	متفاعلانْ	يا حُسْنَ دندنةِ الشتاءْ	اءْ
مستفعلن	متفاعلن	فوق السطوح، على الثَّرى!	رَى
مستفعلن	متفاعلن	للقلبِ، إن سأمَ عرا	را
مستفعلن	متفاعلانْ	يا نِعمَ أُغنيةَ الشتاءْ!	اءْ
مستفعلن	متفاعلن	تَجْرِي الدُّمُوعُ بِلَا سَبَبْ	بَبْ
مستفعلن	متفاعلانْ	في قلبيَ الكربِ الحزينْ	بِنْ
مستفعلن	مستفعلانْ	ماذا أما خِلٌّ يَخُونْ؟	وُنْ
مستفعلن	متفاعلن	هٰذا الجِداءُ بِلَا سَبَبْ.	بَبْ
متفاعلن	مستفعلنْ	وأمَرُّ أنواعِ المرارةْ	رَهْ
مستفعلن	متفاعلانْ	أن نستمرَّ على السُّؤالْ	آلْ
مستفعلن	مستفعلانْ	لِمْ، دون مدٍّ أو وِصَالْ،	الْ
مستفعلن	متفاعلنْ	قلبي يُعَلِّلُ بالمرارةْ؟	رَهْ

ومن جهة أخرى لم يُغفل التناغم الداخليّ. فنراه في قصيدة رامبو

(Rimbaud): «المركب السكران» (Le bateau ivre)، يختار لأبياتها الخمسة الأولى خمس عشرة لفظة تتضمّن حرفًا مصوّتًا طويلًا منفتحًا، هو حرف اللين «ا»[٥٠].

LE BATEAU IVRE

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs...

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

المركب السكران

وبينما كنتُ في الأنهار أنزلها نهرًا فنهرًا، عديماتٍ من الألمِ،
ما عدتُ أشعرُ أنّي بعد في رَشَدٍ إلى الموانئ أو أنّي بمعتصَمِ...

... وفي هديرٍ من الأمواج يدفعها مدٌّ وجزرٌ، شديدِ الغيظ ملتطمِ
أنا، وكالطفل في الماضي الشتاءِ، عرا أذنيَّ ما يشبه التخدير من صممِ،
أنا ركضتُ! وأشباهُ الجزائر قد فكّت حواليَّ في خبطٍ بها عرمِ.

وأمّا القضيّة الثانية فموضوعها مدى التطابق بين النصّ الفرنسيّ والنصّ العربيّ مضمونًا وأسلوبًا؛ وقضيّة الوزن والقافية عنصر من عناصرها، ولكنّنا أفردناها في ما تقدّم، لأهمّيّتها، وتشديد المترجم عليها نظريًّا وعمليًّا.

لا يصعب على متتبّع النصوص في المختار أن يتبيّن ما ألزم به روّاد طريقه نفسَه من تقيّد بالنصّ الأصليّ: فبذل وسعه ليؤدّي مضمونه، ويحافظ على تركيبه، مستلهمًا إيقاعه وتناغمه، أي لينقل مستويات النصّ المختلفة بقدر ما تُتيحه له اللغة العربيّة وتقنيّاتها. فيُمكن أن نتأمّل الأبيات التالية التي اخترتها من «نشيد للجمال» (Hymne à la beauté) لشارل بودلير[٥١]:

(٥٠) المختار، ص ٥٣-٥٦.
(٥١) م.ن.، ص ١٥، ١٧.

HYMNE A LA BEAUTÉ

Viens - tu du ciel profond ou sors - tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime.
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

نشيد للجمال

أتُرى أنتَ من عميق سماءٍ، أم تُرى أنت من مهاوٍ سحيقهْ،
أيُهذا الجمالُ؟ طَرْفُكَ فيه من إلهٍ ومن جحيم صفيقهْ
يسكبُ الخيرَ والجريمةَ غَهْبًا، ولذا فهْو كالخمورِ العتيقهْ.

فقد التزم المترجم بالمضمون، ووردت الألفاظ من غير زيادة أو نقصان (باستثناء كلمة «صفيقه» التي اقتضتها القافية)، وأسيم البحر الخفيف والقافية الغنيّة في نقل الإيقاع والتناغم؛ ولاءم الرِدْف (أي الياء، وهي حرف لِين) الحرفَ المصوّت «i» في «abîme» و «crime» تمام الملاءمة.

كذلك أبيات أخرى من قصيدة «ما تقوله إلسا» (Ce que dit Elsa) للويس أراغون[٥٢]:

CE QUE DIT ELSA

Tu me dis que ces vers sont obscurs et peut-être
Qu'ils le sont moins pourtant que je ne l'ai voulu
Sur le bonheur volé fermons notre fenêtre
De peur que le jour n'y pénètre
Et ne voile à jamais la photo qui t'a plu

ما تقوله إلسا

تقولينَ لي: هذِهِ الأبياتُ غامِضه
حَقًّا ولكنَّها أقلُّ مِمّا أُريدُ
سرَقْنا سعادَتنا فَلْنُغلقِ الشُّبّاكَ خلفَها

(٥٢) المختار، ص ٣٩٧، ٣٩٩.

مَخافَةَ أنْ يُداخلَها النَّهارُ
ويَحْجُبَ صورةً راقتْ لِعَيْنيكِ

فنلاحظ تطابق الألفاظ في تسلسلها، وتطابق التراكيب، واعتماد تفعيلات تشترك في الوَتِد الثابت الوارد في أوّلها (فعولن، مفاعلين، مفاعلتن) فتؤدّي إيقاعًا صاعدًا. وقد يستثني المترجمون مثلي كلمة «لِعَيْنَيْكِ»، ولكنْ لا بُدّ الاعتراف بأنّ السياق يُقرّها لأنّه سياق صورة محجوبة لا تُدْرَك إلّا بالنظر.

ولكنّ الالتزام الصارم بالوزن لا بُدّ من أن يؤدّي إلى زيادة من هنا، أو نقص من هناك. ولا شكّ أنّ المترجم يعي ذلك تمامًا؛ فهذه ضريبة الوزن والقافية، أي الصعوبة التي ارتضاها مِحكًّا، وأبى إلّا أن يُبارزها، فكانت له صولات وجولات، وكانت لها وثبات.

ويمكننا تتبّع أثر الزيادة والنقص اللذين قاد إليهما الوزن والقافية، في قصيدة «موت العشّاق» (La mort des amants) لشارل بودلير[٥٣]:

LA MORT DES AMANTS

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.
Un soir fait de rose et de bleu mystique,

Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

---

(٥٣) المختار، ص ١٩-٢٠. يدر ذلك في قصائد أخرى لنا بصدد تسقّطها، نتذكر على سبيل المثال: «جسر ميرابو» (Le pont Mirabeau) لأبوليير (Apollinaire)، ص ٢٢٠-٢٢٢، ومن زياداتها: «يسري»، «آن الرحيل»، «لا أزول»، «لا يعود»، «قاهر»، «تليد»... كذلك قصيدة «العاشقة» (L'amoureuse) لإيلوار (Eluard)، ص ٢٢١-٢٢٢، حيث يحوّل الإثبات إلى استفهام في البيت الثامن...

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

موت العشّاق

لنا الأسِرّةُ مَلأى بالرَّياحينِ خفيفةً، ولنا أرخى الدواوينِ
كأنّها القبرُ عُمْقًا، ثُمّ نحن لنا فوق الرفوفِ غريباتُ الأفانينِ
تزهو لنا وحدنا، تزهو على أُنُق أبهى، وتَسكرُ من خَمْرِ التلاحينِ.

وفي سباق إلى استنزاف ما بهما من الحرارة ناستْ في الشرايينِ
لَسوف يمتدُّ قلبانا على رحبٍ كمشعلين بآحاد الثمانينِ
فيعكسان بنفسينا ضياءهما؛ وإنّما النفسُ مرآة التلاوينِ

وفي مساءٍ بلون الورد ميعتُهُ وفيه من زرقةٍ صوفيّة اللُّين
سنستحيلُ إلى طَرْفٍ نُبادِلُهُ كأنّه البرقُ فرديُّ العناوينِ،
كأنّه زفرةٌ حرّى على نَفَسٍ، قد أثقلتها وداعاتُ الحساسينِ.

وبعدها، بعدها، لا بدّ من مَلَكٍ يأتي فينتح أبواب المساجينِ،
يجلي المرايا التي باخت طلاوتها ويبعثُ النار في الرُّمدِ الكوانينِ.

النصّ الفرنسيّ	النصّ العربيّ	التعليق
fleurs –	– أفانين.	– المقصود الأزهار لا الغصون الملتفّة.
	– ناست في الشرايين	– زيادة.
	– بآحاد الثمانين.	– زيادة.
doubles lumières –	– ضياءهما.	– لم تُنقل الثنائيّة.
miroirs jumeaux –	– مرآة.	– لم تُنقل الثنائيّة البارزة في الأبيات الفرنسيّة: ٦، ٧، ٨.
	– مرآة التلاوين.	– زيادة.
	– وَداعات الحساسين.	– زيادة.
	– المساجين.	– زيادة.
fidèle et joyeux –		– لم يُنقَل.
	– الرُّمدِ الكوانين.	– زيادة.

وأمّا القضيّة الثالثة فموضوعها ما عاهد عليه روّاد طربيه نفسه من تنقيح وتهذيب وتشذيب لنصّه، من خلال إعادة نظر مستمرّة فيه منذ ما يزيد على ربع قرن، أي منذ بدأ برنامجه في الإذاعة الفرنسيّة، الذي تناول فيه الشعر الفرنسيّ[٥٤]. وهو ينتمي من هذه الناحية إلى تيّارٍ تمتدّ جذوره إلى أعماق التراث العربيّ من جهة، ومدرسةِ شاعر فرنسيّ محبّب إلى نفسه من جهة أخرى.

أمّا التيّار العربيّ القديم فتيّار طفيل الغنوي، وزهير، والحُطيئة، ومِن بعدِهم الفرزدق. . . فخير الشعر في نظر هؤلاء هو الشعر الحَوْليّ المنقّح، أيّ الذي مضى على نظمه حَولٌ أو سنة. فقد ذُكر عن زهير بن أبي سُلمى أنّه كان ينظم القصيدة في أربعة أشهر، وينقّحها في أربعة، ويعرضها على صحبه في أربعةٍ، فلا يُظهرها للناس قبلَ حَوْلٍ كامِل[٥٥]. وأمّا الشاعر الفرنسيّ فهو بول ڤاليري وهو عند روّاد طربيه كما مرّ بنا في «عَلِيّ العِلّيين»[٥٦]. وقد شدّد على دور العمل التأليفيّ المنقّح، والجهد والمشقّة وطول العناء في توليد الأثر الأدبيّ[٥٧].

فلا يصحّ أن تُرْسَل الترجمة كما تجيء، فلا بُدّ من مراجعتها، وزيادة كلمة أو إسقاط أخرى، وتقديم عبارة أو تأخير أخرى، وطول موازنةٍ ورَوْز. ويشرح لنا هذا المذهب، ما في ترجمة روّاد طربيه من متانة لغويّة، فتتماسك الألفاظ فيما بينها، والجملةُ وأختها، كالبنيان المرصوص. ويؤدّي ذلك أحيانًا إلى شيء من الإغراب لا نجد بالضرورة أثره في النصّ الأصليّ. ومن ذلك، ما ورد في قصيدة لشارل غيرين (Charles Guérin) عنوانها: «سونة» (Sonnet)[٥٨]:

---

(٥٤) المختار، ص ٧، س ١٨- ص ٩، س ٤.
(٥٥) ابن رشيق، العُمدة، جـ ١، ص ١٣٣.
(٥٦) المختار، ص ٨، س ٤.
(٥٧) David Fontaine, *La poétique*, p. 80
(٥٨) المختار، ص ١٧٧-١٧٨.

SONNET

L'Amour nous fait trembler comme un jeune feuillage,
Car chacun de nous deux a peur du même instant.
«Mon bien-aimé, dis-tu très bas, je t'aime tant...
Laisse... ferme les yeux... Ne parle pas... sois sage...»

Je te devine proche au feu de ton visage.
Ma tempe en fièvre bat contre ton cœur battant,
Et le cou dans tes bras, je frissonne en sentant
Ta gorge nue et sa fraîcheur de coquillage.

Ecoute au gré du vent la glycine frémir.
C'est le soir; il est doux d'être seuls sur la terre,
L'un à l'autre, muets et faibles de désir.

D'un baiser délicat tu m'ouvres la paupière.
Je te vois et, confuse, avec un long soupir,
Tu souris dans l'attente heureuse du mystère.

سونة

يُرجفُ الحبُّ قوانا مثل أوراقٍ حريرهْ
فكلانا خائفٌ من لحظةٍ إحدى مثيرهْ.
«يا حبيبي - قلتِ همسًا - أنا أحببتك دِينا
دعْ... وأطبقْ ناظريكَ... اصمتْ... وكن قربي رزينا».

نارُ خدَّيكِ دليلٌ أنني رهنُ بنانكْ،
صدغي المحرورُ في خفقٍ على خفقِ جَنانكْ،
وأنا أهتزُّ إذْ عنقي بزنديك تفارهْ
فأملّي جيدكِ العاريَ في لمس المحارهْ.

إسمعي اللُّبلاب يهتزّ كما شاءَ الهواءُ.
يا لنعمانا وحيدين فقدْ هفَّ المساءُ
واحتوانا الصمتُ واسترخى بجسمينا اشتهاءُ.

قبلةً خفراءَ أعطي تفتح الجفنَ المخاتلْ،
عندها ألقاكِ خجلى في الطويلات المزائلْ،
فتنيين ابتسامًا بانتظار السرِّ سادلْ.

النصّ العربيّ (مواطن الإغراب)	النصّ الفرنسيّ
– أحببتكَ ذِينا.	- Je t'aime tant.
– إذا عُنقي بزندَيكَ تَفارَه.	- El le cou dans tes bras.
– هفّ المساء.	- C'est le soir.
– الجفنَ المخاتِر.	- M'ouvre la paupière.
– المَزافِر.	- Soupir.
– السرُّ سادِر.	- Mystère.

ولكنّ التنقيح لا يؤدّي حكمًا إلى الإغراب أو الكلفة. فبساطة الأصل بادية عادةً في النصّ العربيّ كما في قصيدة جول سوبرفيال (Jules Supervielle): «صلاة للمجهول» (Prière à l'inconnu)[٥٩]:

PRIÈRE A L'INCONNU

Mon Dieu, je ne crois pas en toi, je voudrais te parler tout de même;
J'ai bien parlé aux étoiles bien que je les sache sans vie,
Aux plus humbles des animaux quand je les savais sans réponse,
Aux arbres qui, sans le vent, seraient muets comme la tombe.
Je me suis parlé à moi-même quand je ne sais pas bien si j'existe.
Je ne sais si tu entends nos prières à nous les hommes,
Je ne sais si tu as envie de les écouter,
Si tu as comme nous un cœur qui est toujours sur le qui-vive.
Et des orielles ouvertes aux nouvelles les plus différentes.
Je ne sais pas si tu aimes à regarder par ici,
Pourtant je voudrais te remettre en mémoire la planète Terre,
Avec ses fleurs, ses cailloux, ses jardins et ses maisons.
Avec tous les autres et nous qui savons bien que nous souffrons.

صلاة للمجهول

يا إلهي، أنا لا أؤمن بك، ومع ذلك أُحبُّ أن أتحدَّث إليك؛
لقد تحدّثتُ إلى النُّجوم رغم أنّني أعرفها لا حياة فيها،
وإلى أحقر الحيوانات عندما كنت أعرفُ أنّها لا تجيبُ،

(٥٩) المختار، ص ٢٦١، ٢٦٣-٢٦٤.

وإلى الأشجار التي تستمرُّ خرساءَ كالقبر لولا هبوب الرِّياح.
لقد تحدَّثتُ إلى ذاتي وأنا لا أعرف هل أنا موجود.
أنا لا أدري هل تصغي أنت إلى صلواتنا نحن البشر،
أنا لا أدري هل تودُّ أن تستمع إليها،
وهل لك قلبٌ كقلبنا متنبِّهٌ أبدًا،
وأذنان مفتوحتان لِلأنباء على اختلافها.
أنا لا أدري هل تحبُّ أن تنظر باتِّجاهنا،
ومع ذلك فكم أحبّ أن أُعيد إلى ذاكرتك كوكبنا السيّار: هذه الأرض،
بزهورها وحصاها، وبساتينها وبيوتها
وبكلِّ ما فيها، وبنا نحن الّذين نعرف أنّنا نتألّمُ.

فالنصّ العربيّ أمين للنصّ الفرنسيّ، لا تطالعك فيه عبارة صعبة، أو تركيب معقّد.

ومن ذلك قصيدة ناديا تويني: «بيروت»، التي تمتاز بالبساطة نفسها[٦٠].

BEYROUTH

Qu'elle soit courtisane, érudite, ou dévote,
Péninsule des bruits, des couleurs, et de l'or,
Ville marchande et rose, voguant comme une flotte,
Qui cherche à l'horizon la tendresse d'un port,
Elle est mille fois morte, mille fois revécue.
Beyrouth des cents palais, et Béryte des pierres,
Où l'on vient de partout ériger ces statues,
Qui font prier les hommes, et font hurler les guerres...

بيروت

بيروتُ كوني مَنْ تكونينَ - عاهرةً، علّامةً، تقيّة،
جزيرةَ الضَّجاجِ والألوانِ والذَّهبْ،
مدينةً ورديّةً متّجِرةْ

(٦٠) المختار، ص ٥٩٠.

تمخرُ عبَّ اليمّ كالأسطولْ
تبحثُ في الآفاق عن مرسىً حنونْ
تموتُ ألف مرّةٍ تقومُ آلاف المرارْ.
يبروتُ في قصورك المثاث،
بيريتُ في حجارةِ القدامى
حجارةٍ يرتادها الفنُّ
ينحتها لسجدةِ الرجالِ وصيحةِ الحروبْ...

لقد حاولت في ما تقدّم أن أضع مختار الشعر الفرنسيّ في الميزان، مبيّنًا ما له، وما عليه، موضحًا أبعادَ المحاولة وحدودَها. وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا الكتاب يسدّ ثُغْرَةً في مكتبتنا العربيّة لسببين. أمّا أوّلهما فتعريفُ القارئ العربيّ بالأدب الفرنسيّ، ولا يخفى أنّ اللغة الفرنسيّة رسولة ثقافةٍ قلّما يؤمّنها غيرها من اللغات الأوروبيّة، لمعطيات تاريخيّة وحضاريّة لا مجال للخوض فيها الآن؛ ومن شأن ذلك توسيع آفاق القارئ العربيّ الثقافيّة. وأمّا ثانيهما فوضعه بمتناول القارئ، والباحث في الأدب العربيّ، أو الأدب المقارن، أو الترجمة، نصوصًا في غاية الأهمّيّة، التزم فيها صاحبُه منهجًا صارمًا في الاختيار، والعرض، والترجمة.

ويلفتنا في ذلك أمران: أوّلهما تضلّعه العميق من الثقافتين واللغتين، وامتداد جذوره من التراث العربيّ القديم إلى الأدب الفرنسيّ المعاصر والحديث، وتمكّنه من ضروب القول فيهما. وثانيهما هذا العزم على إلزام النفس بصعاب الأمور، ليأتي الفوز ألذّ وأشهى. فأبى إلّا اعتمادَ الوزنِ والقافية في نقل الشعر، وجعل تنقيح ما نقل دأبه وديدنه، متلافيًا قدر المستطاع ما قد ينتج من هاتين الضرورتين من زيادة أو إسقاط، أو تعديل في مستوى الألفاظ المستعملة.

منذ مدّة ليست بقصيرة ونفسي الأمّارة بالسوء تحدّثني قائلةً: ويحكَ، لقد سئمتُ ما يُنشر ويُذاع، ويئستُ من الترجمة، والمترجمين، وأذعيائها، والمتطفّلين عليها، ومدارس الترجمة ومعاهدها التي تَبيض

وتُفَرِّخُ في كلّ شِعب وزاوية، وتخرّج من المترجمين النابهين مقدار ما تخرّجه كلّيات آدابنا من الشعراء النابغين. ولكنّ كتابك - يا سيّدي - أعاد إليّ الأمل، فشرح صدري، وقرّت به عيني.

لقد تصدّيتَ لأمر لا يُبلغ إلاّ بشَقّ الأنفس، ودونَه خَرْط القَتاد: وهيهاتِ أن يعرف الشوق إلّا مَن يكابدُه! فاقتحمتَه راكبًا كلّ صعب وذَلول، ومارستَه، وداورتَه، والتمستَ السبلَ مستفرغًا طاقتك. فأنفقتَ وقتًا طويلًا في الغوص على غوامضه، وأمعنتَ في التنقيب، وتقصّيتَ في التدقيق، ولَعَمْري ماذا يُراد منكَ ومن العلم فوق هذا؟