مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية عدد (6) لعام 1417 هـ 1996 م عدد خاص بندوة التعريب وصلته بشخصيتنا الوطنية والقومية

تجارب في ترجمة الفن المسرحي من الألمانية إلى العربية

د.نبيل الحفار*

منذ القديم كانت الترجمة وسيلة لتبادل المعارف والخبرات والإبداعات بين شعب وآخر أو بين ثقافة وأخرى. قد تكون عملية التبادل هذه بين شعبين أو ثقافتين متفاوتتين في درجة تطورها، وإحداهما بحاجة إلى الأخرى في هذا أو ذاك المجال، فكرياً وعلمياً وفنياً، بغرض النهوض بإمكاناتها، بما يفي باحتياجاتها ويفيض عنها. وقد تقع عملية التبادل هذه بين حضارات متقاربة في درجات تطورها المختلفة، لكنها تخوض فيما بينها معركة تنافس على صعيد الهيمنة الاقتصادية والفكرية.

فعل الترجمة إذن هو نشاط ذو اتجاهين، أحدهما خاضع لبرمجة مدروسة بعناية تشمل فعاليات الآخرين من جوانبها المختلفة بغرض التعرف عليه وفهمه، ومن ثم استيعابه وتسييره حسب متطلبات الثقافة المصدِرة؛ والاتجاه الثاني خاضع لفاعليات عشوائية غرضها النهل على مختلف الصعد من معين إلى الآخر الأكثر تطوراً، والذي يشكل في صورته العامة، رغم تناقضاتها، مثالاً مرغوباً يحتذى. وعلى جانب هذين الاتجاهين الرئيسيين هناك مجموعة من فعاليات الترجمة المتنوعة التي تبدو مستقلة بذاتها، لا تخدم سوى أهداف ثقافية بحتة، بغرض التوسط لتحقيق التفاهم والتقارب الإنساني بين البشر على اختلاف انتماءاتهم. لكن هذه الفعاليات في نهاية المطاف غير مستقلة، بل هي تصب عملياً في أحد الاتجاهين الرئيسيين السابقين الذكر.

وفعل الترجمة ينشط ويزدهر حال وقوع احتكاك بين شعبين أو ثقافتين، كما حدث على سبيل المثال ما بين روما اللاتينية وأثينا الهيلينية، أو بعدها بقرون ما بين العرب والروم.

وكلنا يعرف مسيرة صعود الحضارة العربية الإسلامية من النقل إلى الإبداع، فإلى الانكفاء في ظل الامبراطورية العثمانية التي مع سقوطها أفل نجم الحضارة الإسلامية وأصبحت المنطقة العربية مجموعة من المستعمرات المتشرذمة، تابعةً إلى عدة دول

* الدكتور نبيل الحفار رئيس قسم النقد في المعهد العالي للفنون المسرحية - جامعة دمشق - دمشق - سورية.

أوربية، أقواها إنكلترا وفرنسا. وبذلك حلت لغتا هاتين الدولتين محل العربية والتركية على مختلف مستويات الحياة، عدا المستوى الديني الذي حافظ على الفصحى حاملة تراث حضارتنا إلى جانب منجزات رواد عصر النهضة العربية. إن الحضارة التي تمثلها هاتان اللغتان، الإنكليزية والفرنسية كانت تحمل سمات متناقضة بصورة ملية، فهي من جانب ذات طابع إنسانوي يؤكد حق الفرد في حريته الفكرية والدينية والسياسية والاقتصادية، وهي من الجانب الآخر ذات وجه تعصبي تسلطي يركز على حق الأقوى في البقاء، نافياً حق الآخر. والاحتكاك المباشر بين الحضارة العربية المتخلفة والحضارة الأوربية المتطورة ممثلة بإنكلترا وفرنسا هو الذي دفع المفكرين العرب للاهتمام بهاتين اللغتين والتركيز على إنتاجها الفكري والأدبي أولاً، والعلمي ثانياً. وعندما ظهرت الولايات المتحدة الأمريكية كقوة عظمى في الساحة الدولية لم يكن صعباً على مترجمينا الذين يجيدون الإنكليزية أن يولوا منجزاتها الفكرية والعلمية الاهتمام الضروري.

أما بالنسبة للحضارات الأخرى، على اختلاف مستوياتها وقوة إشعاعها كالروسية والألمانية أو الهندية واليابانية وغيرها على سبيل المثال فقد كان الأمر مختلفاً، ولأسباب متعددة، أولها عدم توفر الاحتكاك المباشر بهذه الحضارات، وبالتالي غياب تأثيرها على المنطقة العربية، وثانيها الحواجز اللغوية القائمة بيننا وبينها. لكن اللغتين الإنكليزية والفرنسية شكلتا إلى حد ما نافذة هامة للتعرف على بعض منجزات الحضارات الأخرى عبر الترجمات والمؤلفات التي ظهرت عنها بهاتين اللغتين. ومن هنا تحولت هاتان اللغتان بين أيدي مترجمينا إلى عامل وسيط للنقل عن تلك الحضارات بغية التعرف عليها والتفتح بالتالي على آفاق وتجارب أكثر تنوعاً مما تقدمه الحضارة الغربية متمثلة بإنكلترا وفرنسا. وهكذا نجد أننا قد تعرفنا على دوستويفسكي وتولستوي عبر اللغة الفرنسية وعلى الرواية والمسرح الياباني عبر اللغة الإنكليزية، وإلى آخر القائمة الطويلة من الترجمات التي ظهرت في مختلف البلدان العربية، وبشكل أساسي في القاهرة وبيروت ودمشق.

أما بالنسبة للحضارة الألمانية تحديداً، التي تشمل جغرافياً ألمانيا والنمسا وجزءاً من سويسرا والأقليات الألمانية في رومانيا وتشيكيا فإن الأمر مشابه ومختلف في الوقت نفسه.

لقد أنجبت الحضارة الألمانية على امتداد مراحل نهوضها وازدهارها عدداً كبيراً من أهم أعلام الفكر والفن والعلم، ممن ساهموا في تطوير الحضارة العالمية المعاصرة التي نعيش منعكساتها في حياتنا في جميع أنحاء العالم. وتعرفنا نحن العرب على عوالم الحضارة الألمانية جرى عبر طريقين اثنين، وخاصة على صعيد الفكر والأدب. أولهما عبر اللغتين

الوسيطتين الإنكليزية والفرنسية وثانيهما اللغة الألمانية نفسها، ولكن بصورة أضيق بما لا يقاس مقارنته بالطريق الأول. ولا يخفى ما في الترجمة عن لغة وسيطة من آثار سلبية تلحق بالأصل المترجم من حيث جوانبه المضمونية والأسلوبية، رغم وجود بعض الاستثناءات النادرة. وعملياً لم يكن أمامنا من سبيل آخر، إذ لابد لنا من التعرف على أعمال هؤلاء المفكرين والفنانين والأدباء. لكن العارفين باللغة الألمانية، والقادرين في الوقت نفسه على الترجمة عنها، كانوا قلة نادرة، وما زالوا، ناهيك من مسألة الاهتمام بالموضوع وتوفر الاستعداد المعنوي والمادي للإقدام على ترجمته. ومن هنا ليس غريباً أن تلقى الأعمال الألمانية المترجمة عن الفرنسية والإنكليزية ترحيباً كبيراً في الأوساط الثقافية، علماً بأن قراءها غير قادرين على التحقق من مدى دقتها وأمانتها. وما يسمى بالترجمات التجارية التي تسلق سلقاً، وتحذف من الأصل ما تشاء دون أي رادع، وفقط كي تلبي متطلبات السوق بالسرعة المطلوبة ظاهرة منتشرة للأسف بكثرة في أوساطنا، ناهيك أحياناً عن التشويه المتعمد للنص نتيجة موقف إيديولوجي معارض أو بهدف عدم خدش حياء القارئ أو إحساسه الديني.

ومع ذلك فقد ظهر نسبياً عدد لا بأس به من الترجمات عن الألمانية مباشرة، وخاصة في مصر، ومنذ مطلع هذا القرن تقريباً، إلا أن معظمها للأسف الشديد لا يحقق الهدف المنشود من عملية الترجمة، إما لضعف المترجم في اللغة الألمانية أو في اللغة العربية، أو في كليهما معاً، أو لانتهاجه أسلوب ترجمةٍ يتنافى مع بنية العمل الأصلي، كما حدث عندما حاول أحد المترجمين نقل رائعة غوته "فاوست" إلى شعر عمودي، ففشل في مقاربة المضمون والشكل معاً. والسبب الآخر الهام، بصورة عامة، هو عدم اختصاص المترجم في الميدان الذي يترجم عنه. والمسرح اختصاص كامل له معاهده العليا في كافة أنحاء العالم، والأدب المسرحي هو أحد فروع هذا الاختصاص وليس المسرح كله.

قيل قديماً إن المترجمين خونة، ويقال إن من يترجم الشعر يجب أن يكون شاعراً. أفلا يجب أن نطالب مترجم المسرح أيضاً بأن يكون عارفاً بفن المسرح وقوانين اللغة المسرحية!؟

عند هاتين النقطتين: الخيانة والاختصاص، سأتوقف قليلاً لأعرض بعض التجارب الترجمية من الألمانية إلى العربية في ميدان المسرح. وستكون محطتنا مع الفيلسوف عبد الرحمن بدوي لقد ترجم بدوي ما ينوف عن العشرين مسرحية ألمانية بدءاً بغوته وشيللر وانتهاء ببرتولد بريشت لكن أياً من هذه الترجمات لم يرَ النور على خشبات المسارح العربية، لأسباب عديدة، أولها أن أسلوبه في الترجمة جاف ومعقد وغير مسرحي، وهو

يترجم غوته كما يترجم بريشت، بالأسلوب نفسه كما أن لغة شخصيات النص في ترجماته تنطق جميعها بمستوى واحد، دون أن يأخذ بعين الاعتبار الانتماءات الاجتماعية والثقافية للشخصيات خلالها تبادلها الحوار، هذا بالإضافة إلى الأخطاء الكثيرة في نقل المعاني مما يؤدي إلى عكس المقصود. وإذا راعينا أن الحوار في النص المسرحي هو الوسيلة الوحيدة أمام المؤلف لخلق أجواء الأحداث وكل ما يحيط بها من التفاصيل المرتبطة بالشخصيات وعوالمها في الزمان والمكان لأدركنا مدى الإجحاف الذي تُلحقه الترجمة القاصرة بالأصل، ولفهمنا أيضاً السبب في ابتعاد المخرجين المسرحيين عن كثير من النصوص المترجمة.

في عام 1968 أراد المسرح القومي في القاهرة تقديم مسرحية بريشت "دائرة الطباشير القوقازية" بالتعاون إخراجياً بين سعد أردش و كورت فيت من مسرح البرلينر أنزامبل اعتماداً على ترجمة عبد الرحمن بدوي. وبعد مرور فترة على البروفات لاحظ كلاهما أن نص بدوي لا يسعف الممثلين في تجسيد الحالات المطلوبة منهم، بالإضافة إلى أن بنية الجملة تربكهم عند النطق في الكثير من الحالات فما كان منهما إلا أن طلبا المساعدة من الشاعر المعروف صلاح جاهين الذي وجد نفسه مضطراً لتقديم ترجمة جديدة، ولكن عن الترجمة الإنكليزية. أما المخرج التونسي المنصف الصايم عند تفكيره بإخراج "حياة غاليليو غاليليه" كنموذج عن المسرح الجدلي لبريشت فقد صرف النظر نهائياً عن ترجمة بدوي وترجم النص لعرضه عن الفرنسية.

إن ترجمات عبد الرحمن بدوي الكثيرة لمسرحيات بريشت بين الستينات والسبعينات قد أدت إلى ترويج الرأي الشائع بأن مسرح بريشت جاف بارد لا حياة فيه، ولا يخاطب إلا العقل الألماني الفلسفي. وفي هذا إجحاف كبير بحق هذا المبدع الكبير ومسرحه الذي قال فيه المخرج البريطاني الشهير بروك في كتابه المساحة الفارغة:" إن علينا أن نؤرخ للمسرح المعاصر بما قبل بريشت وما بعده، ولا يمكن للفنان المسرحي المعاصر أن يطور أدواته دون فهم عميق لمسرح بريشت".

أما المقدمات التفسيرية التي ألحقها بدوي بترجماته فإنها لم تقدم للقارئ والمهتم صورة واضحة عن مراحل تطور مسرح بريشت وانعكاساتها في كتاباته النظرية والتي وصلت إلى ذروتها في كتابه "الأورغانون الصغير للمسرح" الذي شرح في صيغته الأخيرة 1948 مفهوم عن المسرح الجدلي المتطور من تجربته في المسرح السردي الملحمي، رغم أن بدوي كما ذكرنا قد ترجم "حياة غاليليو غاليليه" التي تمثل مرحلة النضج عند بريشت. ومع الاعتذار مسبقاً من الحضور الذين يكنون لعبد الرحمن بدوي

احتراماً خاصاً، أقول إن ترجمات بدوي لمسرحيات بريشت قد أساءت إلى هذا الكاتب إساءة فادحة، أي للصورة التي استقبله بها المسرحيون والقراء العرب فترة من الزمن.

لنترك بريشت جانباً لبرهة ولنلتفت إلى مسرحيته "فاوست" رائعة غوته. تقع هذه المسرحية الهامة والفائقة الصعوبة لغوياً في جزأين. بين الأربعينات والخمسينات ترجم الجزء الأول في مصر ثلاث مرات اعتماداً على عمود الشعر العربي، ولكن دون نجاح يذكر، ودون أن تترك هذه الترجمات أي أثر على المسرح العربي رغم ما لهذه المسرحية من مكانة في الأدب العالمي. وخلال السنوات الأخيرة ظهر للمسرحية ترجمتان كاملتان، الأولى لعبد الرحمن بدوي في سلسلة المسرح العالمي الكويتية مع كتاب كبير تضمن شروحات وتحليلات للنص، والثانية للمحامي المرحوم سهيل أيوب عن الفرنسية والإنكليزية معاً وقد صدرت في دمشق. ونصيحتي لمن يرغب بالإطلاع على هذا العمل الهام هو أن يقرأ ترجمة سهيل أيوب مع الاستعانة بكتاب الشروحات والتحليلات الذي صدر باسم عبد الرحمن بدوي، في حين أنه في حقيقة الأمر ترجمة كاملة لكتاب تيودور فريدريش "شرح فاوست لغوته"، ولا أدري ما الذي جعل بدوي يقدم على عملية الانتحال هذه.

لنعد الآن إلى بريشت ولكن عن طريق آخر. قد يكون من حسن الحظ أن بعض المترجمين، ومنهم عبد الغفار مكاوي، قد تجرأ على إعادة ترجمة بعض مسرحيات بريشت التي سبق ليد بدوي أن طالتها. والمعروف أن عبد الغفار مكاوي هو كاتب مسرحي وشاعر وفيلسوف على جانب كونه مترجماً، ومن هنا تأتي أهمية ترجماته التي تحمل ألقاً لغوياً خاصاً يقارب الأصل بحرفية عالية وبفهم عميق للغة المسرح ومتطلبات الحوار ومستوياته المتباينة حسبما يمليه منطق الشخصية لكن مشكلة ترجمات مكاوي تكمن في التأويل الذي يقارب الخيانة من أنه يلوي عنق مقولة الكاتب فيجعلها تصالحية توفيقية بدلاً من كونها تناحرية حسب فلسفة بريشت وموقفه من الصراع الطبقي. ووسيلة مكاوي لتحقيق هذا هي بضع لمسات خفيفة في خاتمة المسرحية كما فعل مع شخصيته ماتي في مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" حيث غفر ماتي أخطاء وجرائم الإقطاعي بونتيلا معتبراً إياها هفوات بشرية قابلةً للتقويم والإصلاح.

أما الكتاب الآنف الذكر "الأورغانون الصغير للمسرح" لبريشت فقد قام بأربع رحلات إلى العربية، أولاها عن الفرنسية لمحمد عيتاني في لبنان والثانية عن الإنكليزية لفاروق عبد الوهاب في مصر، والثالثة عن الروسية لجميل نصيف في العراق والرابعة عن الألمانية لأحمد الحمو في سورية. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على الأهمية

الكبيرة لهذا الكتاب الذي يتضمن خلاصة آراء بريشت في المسرح وكيف يمكن أن يكون مؤثراً في عصر العلم والتكنولوجيا لكن أزمة هذه الترجمات الأربع تكمن في عدم القدرة على إيجاد المصطلحات المسرحية المناسبة في العربية للدلالة على معاني الأصول الخاصة بالمسرح الدرامي والسردي الملحمي والجدلي وبمفاهيم الإخراج ؟؟؟؟؟ المسرحي والسينوغرافيا وتقنيات التمثيل. والمؤسف أن الترجمة الأخيرة تحديداً عن الأعمال الألمانية تنقص ما يعادل عشر صفحات عن الأصل، وهي المقاطع التي تركها المترجم بسبب صعوبتها وتضمنها مصطلحات لاتينية. وهذا ما جعلنا نحجم عن نشرها في مجلة "الحياة المسرحية" فنشرتها مجلة "الآداب الأجنبية" في أحد أعدادها الأولى.

وبما يلي سأقدم لمحة موجزة حول تأثير المسرح الألماني على المسرح العربي.

مع تبلور الفكر القومي في المنطقة العربية بدأ البحث على مستوى المسرح عمّا يحمل في أعماله بذور الفكر القومي التحريري، فكان فريدريش هو الضالة المنشودة، وخاصة مسرحيته الشهيرة "فيلهلم تل" أو "ويليام تل" التي ترجمت إلى العربية حتى الآن عشر مرات تعود أولاها إلى عام 1900، وعبرها تم التعرف على أعماله الأخرى مثل "اللصوص" و "دسيسة وحب" وغيرها التي تمت ترجمتها إلى العربية غالباً عن طريق الفرنسية، ونادراً عن الألمانية، وقد لاقت عروض مسرحياته في القاهرة ودمشق وبيروت وبغداد صدى جماهرياً واسعاً أدى إلى تدخل سلطات الاحتلال الإنكليزية والفرنسية لتمنع استمرار العروض. وخلال الثلاثينات والأربعينات ظهرت في المشرق العربي عدة مسرحيات متأثرة بشيلر تستعيد أمجاد البطولات العربية في مواجهة الصليبيين الغزاة، وذلك في لغة حماسية تستنهض المشاعر القومية للعرب ضد الصليبيين الجدد. وواضح أن هذا التأثير قد انحصر بالجانب الفكري القومي من مسرح شيلر، أما دوره الفني الجمالي في تطوير الفن المسرحي في حد ذاته فإننا لا نجد له صدى واضحاً على صعيد التأليف المسرحي العربي. ومنذ عام 1945 لم تقدم المسارح العربية شرقاً وغرباً أي نص لشيلر. وعلى الرغم من ذلك يمكننا القول بأن التعرف إلى شيلر قد شكل إلى حد ما بوابة واسعة للإطلاع على أعمال عدد آخر من المسرحيين الألمان، ومن أهمهم غوته، ولكي لا نقع في ضيق الأفق والانحياز الجلي للمسرح على حساب الأجناس الأدبية الأخرى، نستدرك ونقول بأن رواية "آلام فرتر" التي ترجمت خمس مرات إلى العربية كانت المعبر الثاني للولوج إلى عوالم غوته الواسعة. لكن أسباب الاهتمام بغوته كانت مختلفة إلى حد كبير عما هو الحال بالنسبة لشيلر. فهي بصدد غوته أدبية فكرية محضة، يعود أهمها إلى

اهتمام غوته بالأدب العالمي عامة والشرقي خاصة، ومنه بطبيعة الحال الفارسي والعربي، وفي فترة لاحقة ترجمت لغوته إلى العربية عدة مسرحيات أخرى في مصر وسورية. لكن مسرحيته الكوميدية "الشركاء" المتأثرة بموليير هي العمل الوحيد الذي قدم على خشبة المسرح العربي، وتحديداً في دمشق. أما بالنسبة "لفاوست" فإن تأثيرها، وهذا ما يلفت النظر، قد انعكس لا على حركة التأليف المسرحي وإنما على الرواية العربية، فهاهو هاني الراهب في روايته "بلد واحد هو العالم" يستخدم موضوعة فاوست، وبشكل أساسي رموز هيلينا اليونانية ورداءها كي يفسر تعلق العربي المعاصر بقشور الحضارة الغربية. وهاهو سعد الله ونوس في مسرحيته السردية الأخيرة "ملحمة السراب" يلجأ أيضاً إلى موضوعة فاوست ومفيستو.

في مرحلة الستينات كان المجتمع العربي يعيش حالة فوران قومي وثقافي وكانت التيارات السياسية المختلفة تتصارع على السطح وفي المجتمع، وقد انعكس هذا بجلاء على حركة الترجمة وعلى النشاط المسرحي عامة الذي كان يتبنى كل ما هو جديد في العالم دون سياسة ثقافية واضحة تسدد خطاه نحو مشروعه الخاص، فما أن راجت عروض المسرح الوجودي ومسرح العبث في فرنسا حتى تلقفته المسارح العربية بالترجمة والدراسة والعروض، وهكذا كان الأمر بالنسبة لتيار الواقعية الاشتراكية. وإذا كان بيكيت ويونسكو مثلاً قد دخلا الثقافة العربية من أوسع أبوابها فإن بريشت ودورنمات قد دخلا في البداية على خجل ومن أضيق أبوابها.

وهكذا كان الأمر أيضاً بالنسبة لترجمة بعض مسرحيات لسينغ وكلايست وبوشنر وهاوبتمان وفريش التي نشرت في سلسلة المسرح المصرية الذائعة الصيت، وعلماً بأن مصر كانت السباقة بين الدول العربية إلى تأسيس معهد متوسط ثم عالٍ للفنون المسرحية. خلال الستينات والسبعينات لاقت بعض المسرحيات الألمانية رواجاً ملفتاً للنظر على خشبات المسارح العربية شرقاً وغرباً، منها مثلاً مسرحية هاينريش فون كلايست "الجرة المحطمة" التي قدمت بنصها الأصلي وباقتباسات متعددة، كان آخرها تحت عنوان "قاضي وادي الزيتون" بإخراج حسين الأدلبي في قومي دمشق قبل ست سنوات. أما مسرحيته الثانية والأكثر أهمية على المستوى الفكري والجمالي "أمير هو مبورغ" فلم يلتفت إليها أحد، تماماً كما جرى مع جميع مسرحيات بوشنر وفريش، وعلى نقيض ما جرى مع بعض مسرحيات دورنمات، مثل "زيارة السيدة العجوز" و "هبط الملاك في بابل" و "علماء الطبيعة" التي تمثل أرقى ما وصلت إليه التراجيكوميديا في المسرح العالمي، ومع ذلك لا نجد لهذه الترجمات وعروضها

أثراً يذكر على صعيد التأليف المسرحي العربي. في حين أن مسرحيات بيتر فايس الوثائقية مثل "حوار حول فيتنام" و "أنشودة غول لوزيتانيا" قد أثرت في أسلوب كتابة ألفرد فرج في "النار والزيتون" وعلى محمد أبو معتوق في "الفلسطينيون". أما مسرحيته المبكرة "موكينبوت" فقد عرضت عدة مرات على المسارح السورية، ثم أعدها سعد الله ونوس بعنوان "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" فقامت برحلة حقيقية على خشبات المسارح العربية وحصدت عدة جوائز في المهرجانات المسرحية. وبما أننا بصدد الحديث عن سعد الله ونوس فلابد من القول بأن نتاجه المسرحي خلال السبعينات والذي يضم "الفيل يا ملك الزمان" و "سهرة مع أبي خليل القباني" و "مغامرة رأس المملوك جابر" و "الملك هو الملك" لا يمكن أن يفهم إلا من حيث اقتراحه وتأثره بنظرية المسرح السردي الملحمي لدى بريشت، هذا الكاتب الذي كان له أثر كبير وجلي على عدد من كتابنا ومخرجينا منذ نهاية الستينات.

لقد تطورت عملية الترجمة خلال عصرنا هذا لتصبح علماً قائماً بحد ذاته، له دراساته ونظرياته ومعاهده المتوسطة والعليا التي تؤهل طلابها وفق أحدث المناهج اللغوية. ولذلك فإن على المترجم المحترف أن يطلع ما أمكن على منجزات هذا العلم كي يستكمل ويطور أدواته، وعليه أيضاً أن يتعمق في الميدان الذي يترجم عنه كي لا يفقد العمل موضوع الترجمة شيئاً من قيمته وقدرته على التأثير.

أما بالنسبة للسياسة الثقافية للترجمة فما هو موقف المترجم وأين يكمن دوره؟ ترى هل المترجم أداةُ نقل لغوي ملحقة بدور النشر الرسمية والخاصة وخاضعة لتوجهاتها وظروفها، أم أنه صاحب رأي في انتقاء العمل المراد ترجمته؟ وهل ينبع رأيه من مزاجه الخاص أم من موقف فكري وجمالي يأخذ بعين الاعتبار احتياجات ثقافته التي يترجم إلى لغتها؟

إني أرى أنه لابد للمترجم المثقف من أن يكون عنصراً فعالاً وموجهاً في إغناء ثقافته عبر بحثه المستمر عن احتياجات هذه الثقافة في حقل اختصاصه، كما لابد من أن يبدي رأيه صريحاً في حركة الترجمة في بلده مشيراً إلى مواضع الصواب والخطأ فيها.