

Transcultural Journal of Humanities & Social Sciences

Print ISSN 4239-2636 Online ISSN 4247-2636



An Online Academic Journal of
Interdisciplinary & transcultural topics in Humanities
& social sciences

TJHSS

BUC Press House



Volume 5 Issue (2)

April 2024

Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences (TJHSS) is a journal committed to disseminate a new range of interdisciplinary and transcultural topics in Humanities and social sciences. It is an open access, peer reviewed and refereed journal, published by Badr University in Cairo, BUC, to provide original and updated knowledge platform of international scholars interested in multi-inter disciplinary researches in all languages and from the widest range of world cultures. It's an online academic journal that offers print on demand services.

TJHSS Aims and Objectives:

To promote interdisciplinary studies in the fields of Languages, Humanities and Social Sciences and provide a reliable academically trusted and approved venue of publishing Language and culture research.

▣ **Print ISSN**

2636-4239

▣ **Online ISSN**

2636-4247

Transcultural Journal for Humanities & Social Sciences (TJHSS) Editorial Board

Editor-in-Chief
Prof. Hussein Mahmoud

Professor of Italian Literature Dean of the
School of Linguistics & Translation Badr
University in Cairo & Helwan University,
Cairo, Egypt
Email: hussein.hamouda@buc.edu.eg

Prof. Mona Baker

Professor of Translation Studies Co-coordinator,
Genealogies of Knowledge Research Network Affiliate
Professor, Centre for Sustainable Healthcare Education
(SHE), University of Oslo Director, Baker Centre for
Translation & Intercultural Studies, Shanghai
Internsentsies University Honorary Dean, Graduate School
of Translation and Interpreting, Beijing Foreign Studies
University
Email: mona@monabaker.org

Prof. Richard Wiese

Professor für Linguistik Philipps-Universität
Marburg, Germany
Email: wiese@uni-marburg.de,
wiese.richard@gmail.com

Prof. Kevin Dettmar

Professor of English Literature Director of The
Humanities Studio Pomona College, USA.
Email: kevin.dettmar@pomona.edu

Transcultural Journal for Humanities & Social Sciences (TJHSS) Editorial Board

Associate Editors
Prof. Fatma Taher

Professor of English Literature Vice- Dean
of the School of Linguistics & Translation
Badr University in Cairo, Egypt.
Email: fatma.taher@buc.edu.eg

Managing Editors
Prof. Nihad Mansour

Professor of Translation Vice- Dean of the
School of Linguistics & Translation Badr
University in Cairo & Alexandria University,
Egypt
Email: nehad.mohamed@buc.edu.eg

Managing Editors
Prof. Mohammad Shaaban Deyab

Professor of English Literature Badr
University in Cairo & Minia University, Egypt
Email: Mohamed-diab@buc.edu.eg

Editing Secretary
Dr. Rehab Hanafy

Assistant Professor of Chinese Language
School of Linguistics & Translation Badr
University in Cairo, Egypt
Email: rehab.hanafy@buc.edu.eg

Prof. Luis Von Flotow

Professor of Translation & Interpretation
Faculty of Arts, University of Ottawa, Canada
Email: 1vonflotow@gmail.com

EDITORIAL BOARD

ENGLISH LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Alaa Alghamdi Professor of English Literature Taibah University, KSA	Email: alaaghamdi@yahoo.com
Prof. Andrew Smyth Professor and Chair Department of English Southern Connecticut State University, USA	Email: smyth2@southernct.edu
Prof. Anvar Sadhath Associate Professor of English, The New College (Autonomous), Chennai - India	Email: sadathvp@gmail.com
Prof. Hala Kamal Professor of English, Faculty of Arts, Cairo University, Egypt	Email: hala.kamal@cu.edu.eg
Prof. Hanaa Shaarawy Associate Professor of Linguistics School of Linguistics & Translation Badr University in Cairo, Egypt	Email: hanaa.shaarawy@buc.edu.eg
Prof. Hashim Noor Professor of Applied Linguistics Taibah University, KSA	Email: prof.noor@live.com
Prof. Mohammad Deyab Professor of English Literature, Faculty of Arts, Minia University, Egypt	Email: mdeyab@mu.edu.eg
Prof. Nagwa Younis Professor of Linguistics Department of English Faculty of Arts Ain Shams University , Egypt	Email: nagwayounis@edu.asu.edu.eg
Prof. Tamer Lokman Associate Professor of English Taibah University, KSA	Email: tamerlokman@gmail.com
CHINESE LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Belal Abdelhadi Expert of Arabic Chinese studies Lebanon university	Email: Babulhadi59@yahoo.fr
Prof. Jan Ebrahim Badawy Professor of Chinese Literature Faculty of Alsun, Ain Shams University, Egypt	Email: janeraon@hotmail.com
Prof. Lin Fengmin Head of the Department of Arabic Language Vice President of the institute of Eastern Literatures studies Peking University	Email: emirlin@pku.edu.cn
Prof. Ninette Naem Ebrahim Professor of Chinese Linguistics Faculty of Alsun, Ain Shams University, Egypt	Email: ninette_b86@yahoo.com
Prof. Rasha Kamal	Email: rasha.kamal@buc.edu.eg

Professor of Chinese Language Vice- Dean of the School of Linguistics & Translation Badr University in Cairo & Faculty of Alsun, Ain Shams University, Egypt	
Prof. Sun Yixue President of The International School of Tongji University	Email: 98078@tongji.edu.cn
Prof. Wang Genming President of the Institute of Arab Studies Xi'an International Studies University	Email: genmingwang@xisu.cn
Prof. Zhang hua Dean of post graduate institute Beijing language university	Email: zhanghua@bluc.edu.cn
Prof. Belal Abdelhadi Expert of Arabic Chinese studies Lebanon university	Email: Babulhadi59@yahoo.fr
GERMAN LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Baher El Gohary Professor of German Language and Literature Ain Shams University, Cairo, Egypt	Email: baher.elgohary@yahoo.com
Prof. El Sayed Madbouly Professor of German Language and Literature Badr University in Cairo & Ain Shams University, Cairo, Egypt	Email: elsayed.madbouly@buc.edu.eg
Prof. George Guntermann Professor of German Language and Literature Universität Trier, Germany	Email: GuntermannBonn@t-online.de
Prof. Herbert Zeman Professor of German Language and Literature Neuere deutsche Literatur Institut für Germanistik Universitätsring 1 1010 Wien	Email: herbert.zeman@univie.ac.at
Prof. Lamyaa Ziko Professor of German Language and Literature Badr University in Cairo & Menoufia University, Egypt	Email: lamiaa.abdelmohsen@buc.edu.eg
Prof. phil. Elke Montanari Professor of German Language and Literature University of Hildesheim, Germany	Email: montanar@unihildesheim.de , elke.montanari@unihildesheim.de
Prof. Renate Freudenberg-Findeisen Professor of German Language and Literature Universität Trier, Germany	Email: freufin@uni-trier.de
ITALIAN LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Giuseppe Cecere Professore associato di Lingua e letteratura araba Università di Bologna Alma Mater Studiorum, Italy	Email: giuseppe.cecere3@unibo.it
Prof. Lamiaa El Sherif Professor of Italian Language & Literature BUC, Cairo, Egypt	Email: lamia.elsherif@buc.edu.eg

Prof. Shereef Aboulmakarem Professor of Italian Language & Literature Minia University, Egypt	Email: sherif_makarem@yahoo.com
SPANISH LANGUAGE & LITERATURE	
Prof. Carmen Cazorla Professor of Spanish Language & Literature Universidad Complutense de Madrid, Spain	Email: mccazorl@filol.ucm.es
Prof. Elena Gómez Professor of Spanish Language & Literature Universidad Europea de Madrid, Spain	Email : elena.gomez@universidadeuropea.es Universidad de Alicante, Spain spc@ua.es
Prof. Isabel Hernández Professor of Spanish Language & Literature Universidad Complutense de Madrid, Spain	Email: isabelhg@ucm.es
Prof. Manar Abd El Moez Professor of Spanish Language & Literature Dean of the Faculty of Alsun, Fayoum University, Egypt	Email: manar.moez@buc.edu.eg
Prof. Mohamed El-Madkouri Maataoui Professor of Spanish Language & Literature Universidad Autónoma de Madrid, Spain	Email: elmadkouri@uam.es
Prof. Salwa Mahmoud Ahmed Professor of Spanish Language & Literature Department of Spanish Language and Literature Faculty of Arts Helwan University Cairo, Egypt	Email: Serket@yahoo.com
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES	
Prof. Ahmad Zayed Professor of Sociology Faculty of Arts, Cairo University, Egypt Ex-Dean of the School of Humanities & Social Sciences Badr University in Cairo	Email: ahmedabdallah@buc.edu.eg
Prof. Amina Mohamed Baiomy Professor of Sociology Faculty of Arts Fayoum University, Egypt	Email: ama24@fayoum.edu.eg
Prof. Galal Abou Zeid Professor of Arabic Literature Faculty of Alsun, Ain Shams University	Email: gaalswn@gmail.com
Prof. M. Safeieddeen Kharbosh Professor of Political Science Dean of the School of Political Science and International Relations Badr University in Cairo, Egypt	Email: muhammad.safeieddeen@buc.edu.eg
Prof. Sami Mohamed Nassar Professor of Pedagogy Dean of the School of Humanities & Social Sciences Badr University in Cairo Faculty of Graduate Studies for Education, Cairo University	Email: sami.nassar@buc.edu.eg

TABLE OF CONTENTS		
Faten Abdelaziz Dahy	Euthanasia and Reincarnation: A Reader - Response Reading of Poe's "The Tell- Tale Heart"	7
Sarah ElMansy	Lost in Translation: A Feminist Translation Analysis of Nawal El Saadawi's <i>Diary of A Child Called Souad</i>	19
Mohamed Elsayed Mohamed Deyab	El factor de la identidad en la construcción de los personajes de <i>De ninguna parte</i> , de Julia Navarro	39
Christina Agaiby Joseph	El simbolismo en el teatro de Elena Garro	61
Saafan Amer Saafan	Análisis multimodal de la relación imagen-texto en los libros de español como L2: El caso de "Nos Vemos Hoy 1"	79
Mohamed Ahmed Ali Ali Azzam	Analisi lessicale della terminologia politica e precauzionale al tempo di Coronavirus nella stampa italiana	98
Hager Ahmed Abd Elsatar	《汉阿主谓谓语句对比研究》 前言	115
ولاء أحمد سعد البنا	أثر التغيرات المجتمعية على الصورة المرئية في المسرح المصري المعاصر	130
د. وحيد فوزي السعدني	الواقعية الرمزية في تشكيل الفراغ للعرض المسرحي المجاذيب	148

Euthanasia and Reincarnation: A Reader - Response Reading of Poe's "The Tell- Tale Heart"

Faten Abdelaziz Dahy

Department of English Language and Literature
Faculty of Arts, Suez University, Egypt

E-mail: fatendahywork74@yahoo.com

Abstract : This paper sheds light on the reader as a crucial side of the triangle which includes: the reader, the text, and the author. Firstly, I highlight the contours of the reader – response theory by the prominent theorist Wolfgang Iser who stresses the role of the reader to fill in the gaps in a literary text. Secondly, I argue that Edgar Allan Poe's nineteenth century short story, *The Tell- Tale Heart*, is a story of euthanasia and reincarnation, rather than a story of a crime committed by a schizophrenic caregiver/a servant who suffers from OCD, as established in earlier research articles. Hence, I prove the inexhaustibility of the text as highlighted by Iser. I do so by drawing on the dynamics of Iser's theory, filling in the gaps about the characters of the old man and the care giver, shedding light on the physical and psychological medicine as well as referring to the societal and cultural norms at this time. In the light of Iser's theory, I refer to particular personal experiences that highlight the "how" of reaching a particular understanding of a text is possible. Euthanasia is a very thorny issue because it touches on religion, beliefs, cultural norms, medicine, philosophy, law, and more. Hence, this issue proves to be an interdisciplinary one where euthanasia intersects with reincarnation and the short story.

Key words: reader – response theory, Edgar Allan Poe, Wolfgang Iser, euthanasia, reincarnation

1. INTRODUCTION

Edgar Allan Poe's work has always been legendary and has received much critical acclaim. His most famous works include: the poems "To Helen" (1831), "The Raven" (1845), and "Annabel Lee" (1849); the short stories "The Fall of the House of Usher" (1839), "The Tell -Tale Heart" (1843), and "The Cask of Amontillado" (1846). Poe has been celebrated for his gothic stories and tales of horror. There have been many studies and research papers on Poe's "The Tell- Tale Heart" with respect to the gothic and macabre elements (Yusuf, 2018) as well as the anticipation of existential despair of human beings as an in-depth meaning of the gothic in the short story (Studniarz, 2021). This short story has also been studied as a manifestation of psychological and mental illnesses: the narrator of the short story has been referred to as a paranoid, schizophrenic, and an OCD character (Zimmerman, 1992; Yusuf, 2018; Abu Jwaïd and Sasa, 2022).

Through the lens of one of the most prominent reader - response theorists, namely Wolfgang Iser who sheds light on the dynamics of the reader literary response, I analyse "The Tell- Tale Heart". Iser (1972) has explained that the reader fills in the blanks/ gaps of the text, and he insists that each text can have different readings by different readers and that "no reading can ever exhaust the full potential"

of a text because each individual reader will fill in the gaps in his/ her own way. When a reader makes his/ her decision to fill in the gaps his/ her own way, the reader “implicitly acknowledges the inexhaustibility of the text” (p.285). It is the goal of this paper to prove the inexhaustibility of the text as an aspect of Iser’s theory even to the oldest texts written more than two hundred years ago. Hence, I have chosen Poe’s “Tell- Tale Heart”, a supposedly exhausted text to provide a new reading which has not been presented earlier according to my knowledge. “The Tell – Tale Heart” is a story of euthanasia and reincarnation, a cultural action, rather than a story of mental illness. It is crucial, before providing such a reading, to assert that euthanasia is ethically, morally, religiously and legally prohibited. Moreover, perpetrators of euthanasia are penalized for their violations. However, this paper inspects the thorny issue of euthanasia in a cultural context which existed more than two centuries ago.

2. READER RESPONSE THEORY: WOLFGANG ISER

Lobo (2013) explains that reader- response criticism is almost one hundred years old, and all reader – response critics agree on analysing both text and reader’s response to reach meaning, but they differ in the way/the how a meaning of a text is acquired. Selden et al. (2005) explain that according to Iser, it is the critic’s task to explain the effects of the text on the reader rather than explain the text as an object because it is impossible, as an example, for an atheist to read one of Wordsworth’s Lucy’s Poems which starts with: A slumber did my spirit seal, and be affected the same as a Christian.

Wolfgang Iser (1926-2007) is a leading literary theoretician and co- founder with Hans Robert Jauss of the Constance School of Reception Aesthetics. Iser is a prominent advocator of the Reception Theory in contemporary literary field and the core of his theory mainly highlights the phenomenological approach of the reader when dealing with a text; this approach emphasizes the perceiver and perception process over the text. This phenomenological approach of Iser’s Reception Theory can be summarized in four main tenets: the polarity of the literary work; the “gaps” which the readers fill by accessing their own “experiences” and by creating a “virtual dimension” for the “unwritten parts” of the text; the role of the memory of whatever the reader has read or experienced to present itself to help the reader create a particular meaning of the text; and the cultural norms from which the text has emerged (Iser, 1972, p.279, p.284, p.292).

According to Wolfgang Iser (1972), there are two poles of the literary work: the artistic, which refers to the text created by the author; and the aesthetic, which refers to the realization of the reader of the text; this polarity necessitates that the literary work can neither be identical with the text nor with the reader’s realization of the text, but must lie halfway between the two and this is what brings the literary work into existence. Iser (1972) explains that the literary text activates the readers’ faculties and helps them to recreate of the text a “virtual dimension” which is a creative product of both: the imagination of the reader and the text as the readers tend to fill in “the gaps” by accessing their own experiences (p.284).

Iser’s theory highlights the importance of the reader’s experiences and asserts that the literary text acts as “a kind of mirror” which reflects his/ her own disposition; however, this disposition/ realization of the text will be a different one from his/ her own experience, which is paradoxical enough because the reader is forced to reveal aspects of himself/herself in order to realize a reality of the text different from his own. In the mission of realizing the reality of the text, Iser (1972) highlights, the

reader is actively “providing the unwritten part” of the text and “supplying all the missing links”; the reader “must think in terms of experiences different from his own” so he can “truly participate in the adventure the literary text offers him” (p. 286, 287).

When the reader creates “the unwritten part” or “the virtual dimension”, they rely on their memory which is significant in Iser’s theory. Lobo (2013) explains the role of memory in Iser’s theory: the impact of memories on the reader is a psychological matter as whatever is stored in the reader’s memory can influence a reading as the reader draws connections. Hence, the connections made between “the reader’s real memories” and the events occurring in a text which summoned those memories are “sole proof of how the text and the reader interact in a creative process” to present a meaning of the text (Lobo, 2013, p.25).

Iser (1972) explains that the basic element of the reading process is when readers refer back to their own preconceptions which come to the surface during the act of interpretation of the text, and another element of the reading process is how selective the reading process is; this proves how the text is infinitely richer than any of the individual interpretations because it allows for multiple interpretations. In fact, the reader himself/herself does not absorb a short text in a single moment and that is why his/ her first reading allows for an interpretation that might be different from the second reading. Moreover, the second reading may also be enriched because of a new impression of the text or the reader’s change of circumstances. On a second reading, Iser (1972) elaborates, the reader notices things he had missed during the first reading experience. This is scarcely surprising because there has been a modification of the reader’s experience of the text in the second reading. Hence, the process of anticipation has been modified as the reader has already gained an experience during the first reading. Therefore, he approaches the text for the second time with a new experience.

The repertoire of the text, Iser (1978) points out, is the familiar ground which allows for a communication to start between the text and the reader; this repertoire can be in the form of references to earlier works, or to social/ historical/cultural norms from which the text has developed. Celik (2021) explains this important part of Iser’s theory by stating that when the reader comes in contact with a work of a past – epoch, the historical gap between the text and reader does not blow away the spark of innovation because the reader becomes an observer who must “reconstruct the social and literary systems against which the work in question is constructed” (p.68).

3. EUTHANASIA

Dying is inevitable, and it is the final chapter in the story of one’s life. The manner of dying has been a huge discussion for more than four hundred years; should a dying person be actively put to death if he/ she is suffering from a terminal illness or severe old age symptoms or should a dying person be left to undergo a palliative death till his natural hour arrives? This section explains the meaning of euthanasia over centuries until the present and how it has been a controversial issue in the past up till the present.

Euthanasia, as a meaning and application, has developed over hundreds of years, giving different meanings over time. Vanderpool (2015) explains that the history of palliative care originated over 400 years ago and has continued until the present moment; in 1605, Sir Francis Bacon coined the Greek term ‘euthanasia’ meaning good death and held it the responsibility of physicians to palliate the pangs

of dying people so they die with greater tranquility, and ever since Bacon summoned this legacy, it has not stopped, and continued to be promoted in the medical literature through the 1880s. However, after that, towards the end of the nineteenth century, there were two meanings of euthanasia: Bacon's traditional meaning and a new meaning of euthanasia which belongs to the present – day definition of euthanasia / the modern sense of euthanasia which is “the practice of physicians actively ending the lives of terminally ill persons”, which has not been what Bacon called for. According to the early meaning and application of Euthanasia, caregivers devoted their time and efforts to one goal, Bacon's proclamation in fact, namely “peaceful dying” or the equivalent other terms to fulfill the same goal of good death, such as “natural dying”, “medically managing death”, “dying with dignity”, and “care for the dying” (Vanderpool, 2015, p. 4).

The fundamental features of medical palliation were the fruits of Bacon's proclamation for good death, and it is a fact that making death good and easy, as understood and called for by Bacon, became a medical imperative by 1770 in one of the distinguished medical schools at that time (Vanderpool, 2015). Bacon has explained that easing physical anguish and providing personal attention to patients without deceiving the patients with fatal diseases into a fake hope of recovery were prerequisites so that they can depart life in spiritual peace. Hence, Bacon has shed light on the importance of the complementary roles of: physicians, clergymen, and family members to achieve “calm dying” when death is not feared and his ideas became a legacy put into practice by many as Thomas Browne, Theophile Bonet, Samuel Bard, and John Gregory (Vanderpool, 2015, p. 10, p. 22).

Between 1826 and 1854, a number of detailed essays were written on palliative care and how to attend to dying patients: One of the most crucial essays was originally lectured by Carl Friedrich Heinrich Marx (CFH Marx). Entitled “Medical Euthanasia,” it was published in 1826. Another impressive essay is a handwritten one by Hugh Noble, entitled “Euthanasia” which was a requirement for his medical degree from the University of Edinburgh in 1854. Both essays highlight that euthanasia refers to good dying or peaceful dying, the meaning as already coined by Francis Bacon, and both denounced the idea of a physician- imposing death on a dying person. Narcotics were used to treat various diseases, primarily to alleviate the pain of dying patients and improve their sleep. Drugs containing cyanide, opium, and extracts of the plant belladonna were specifically utilized to relieve cancer pain. (Vanderpool, 2015, p. 39, p.41).

Related to the topic of palliative attending to the dying persons, John Ferriar opposed the use of stimulants for dying persons, and CFH Marx highlighted the senselessness of applying useless medicines that will cause dying people to shrink in bitterness, and he also refused dangerous therapeutic measures that will not benefit an incurable patient (Vanderpool, 2015, p. 42). Clark (2016) explains that the majority of physicians in England and the United States in the 1870s and 1880s were opponents of intentional killing of dying patients because they regraded such an act as immoral and dangerous to both the individual and the society. The euthanasia debate in today's meaning goes back as early as 1870 and was sparked essentially as a “philosophical” discussion by a schoolteacher named Samuel Williams, who submitted a paper to the Birmingham Philosophical Society, and it was followed by numerous articles, but medical practitioners did not take part in these discussions (Clark, 2016, p. 26).

Dr. William Munk insisted on using the literal and traditional meaning of the word euthanasia and chose to ignore any other meanings attached to the word “at a time when other meanings were beginning to be attached to it, ...”; moreover, Dr. Munk’s *Euthanasia* (1887) was considered a manual for end of life medical care, which had a huge influence on medicine and nursing “on both sides of the Atlantic”; it was the fruit of more than forty years of experience in medical field. (Clark, 2016, p.11, p.17). The modern understanding of euthanasia as a deliberate medical intervention to end life emerged in the late nineteenth century but was not widely accepted. At the beginning of the twentieth century, euthanasia was controversial and continued to be so. Until the present, euthanasia is not legally and/or religiously accepted worldwide except for some countries such as Switzerland and some individuals around the world. Euthanasia remains controversial. The movie “Me Before You” based on Jojo Moyes’s 2012 novel by the same title has caused protests and fury in many states of the United States as well as many countries around the world. Will Traynor, a wealthy privileged young man, played by Sam Claflin, is willing to travel to Switzerland for assisted suicide after a road accident that left him quadriplegic. Louisa Clark, played by Emilia Clarke, plays the role of his caretaker and does her best to dissuade him from this decision. However, the film and the novel end in the hero committing euthanasia according to his own will. The fury against the movie and the novel has arisen from the unacceptable message that problems of the disabled people are solved by assisted dying (Gilbey, 2016).

On the other hand, modern proponents of assisted suicide claim that general prohibitions against assisted suicide violate the Establishment Clause; Rubin (2010) argues that assisted suicide is prohibited on a religious base, which should not be the criterion for a decision, and he clarifies his point of view by asserting that assisted suicide is distinguished from murder in the same sense that sex is distinguished from rape because there is the individual’s consent. In the light of “The Tell-Tale Heart”, the manner of dying is highlighted and studied in section 5 in this paper.

4. REINCARNATION AND THE VULTURE

Reincarnation, as derived from Latin, literally means “to take on the flesh again,” but as civilizations developed, various religions evolved, among which are the eastern religions, which are characterised by being more philosophical and tending to embrace reincarnation; however, the eastern religions like Hinduism, Jainism, and Buddhism have also differed in their concepts of rebirth or reincarnation (Nagaraj et al., 2013, p. 171). Nagaraj et al. (2013) explain that reincarnation, as a subject, has appeared in the tradition of India and Greece from the 6th century BC and it means that we leave one life and then go into another life in the form of human, animal or plant according to one’s moral acts in the previous life. In Hinduism, reincarnation is governed by ‘karma’, which may be good or bad according to one’s deeds, and it is because of a person’s desire to be born again to enjoy a body, desiring higher forms of happiness that the cycle of rebirth goes on. Only when a person realizes that all the desires for the pleasures of the world do not count and that the lasting happiness or peace is what really matters, then the cycle of rebirth ceases and a person is said to have achieved liberation and spends eternity in heaven.

The “vulture eye” plays a huge role in Poe’s short story because it is the catalyst that motivates the caregiver to end the old man’s life as argued in section 5 of this paper. The vulture is regarded as a unique creature in some cultures but as a bad

omen in others. Singh (2023) insights the reader about how vultures have been condemned for years as harbingers of death in many cultures, and how these birds are much misunderstood even if they might not be deemed aesthetically pleasing to the human eye; vultures are very intelligent and play a crucial role in servicing ecosystems and controlling diseases because they are unparalleled in their ability, if a group of vultures work, to strip a carcass of a cow, for example, in twenty minutes, leaving no meat to rot and no chance for pathogens in the carrion to thrive because of the powerful acid in their stomach. Hence, they prove to be a dead – end for many pathogens, unlike other scavengers which tend to become carriers of disease because vulture stomach acid is so powerful that they are effectively a dead-end for many harmful pathogens, which means they don't in turn become carriers of disease as in species like rats or feral dogs which coexist closely with humans. With the demise in the number of vultures, millions of carcasses are left to rot, leading to a huge risk of the spreading of diseases as they are the main removers of carrion in India; it is because of the unprecedented decline in numbers, serious measures are being taken nowadays to ensure their safety as in The Action Plan for Vulture Conservation (APVC) in India, 2020-2025, which confesses the dilemma of the effect of diclofenac, which was found toxic to vultures, and the different strategies to conserve the different species of vultures with the hope of restoring environmental balance (Ministry of Environment, Forests and Climate Change [MoEFCC], 2020).

The vulture has been a marvellous mentor for human beings. Prehistoric people used red ochre in their habits and rituals, especially in relation to those in relation to birth and death, mimicking the vulture's habit of bathing in red ochre mud, which has proved to be of a solid sanitary reason; modern experiments have proved that red ochre in sunlight produces chemical species which can kill viruses and bacteria. Hence, it is the vulture which has taught people to use red ochre for human rituals and everyday life for more than 100,000 years, and it is even under present discussion to use this health strategy in a modern way to help in fighting antibiotics-resistant bacteria in hospitals (Tributsch, 2016). Vultures are not only mentors and eco- friends, but are also deeply related to incarnation and stand as a crucial gear in the cycle of birth and rebirth. Chapple (2017) explains that according to Hinduism, Buddhism, and Jainism, we have taken birth countless times, but the mechanics of reincarnation are complex although these traditions agree that karma or actions from the past determine one's present and future states. In Hinduism, the residues of action are released during cremation and go through a period of transition that includes smoke ascendance, followed by descendance with rain into the earth, entrance into food and semen, and finally integration into a new life via reproduction. In Buddhism, the unresolved desires travel from forty-nine days during the funerary period before finding a new birth while in Jainism, karma flows straight from death into a new womb, destined by a person's actions before the end of life.

Diniari (2020) explains that a medical psychological research has investigated and proved reincarnation as a belief and wisdom in some communities to be a supportive therapy in the elderly with depression; the compensation for the loss of a family member in the spirit of a new born baby in the family provides a relief and lessens the sadness for the lost family member because the new born baby is believed to be a reincarnation or a rebirth of one of the lost members. In Indonesia, Balinese Hindu family perform the ritual of “nunas baos”, which means connecting with spirits

via supernatural figures to find out whose spirit “has manifested” in the baby and it is usually the reincarnation of a dead family member (Diniari, 2020, p. 77).

5. EUTHANASIA AND REINCARNATION IN POE’S “THE TELL - TALE HEART”

One of the main values of literature is its “very indeterminacy” which permits readers to transcend “the restriction of time and written word” and give a chance to all people of all ages and backgrounds to enter other worlds (Newton, 1997, p.198, p. 199). The personality of the old man has not been given much critical attention; the caregiver has received the lion’s share although there is a lot to be discussed about the personality of the old man. As readers, we know that he is an old man, living with his caregiver alone in the house. My presumption that he is not in very good health is a valid one because of the deterioration of eyesight in one of his eyes. He also lies still in bed for an hour rather than have the potential to check who entered his room. WHO explains that old adults over sixty suffer from stressors that are more common in later life as: significant ongoing loss in capacities, a decline in functional ability, chronic pain and some old people suffer from dementia and depression.

Dr. Simon (1951) explains that old age can be a problem characterized by frustration and the want of adjustment because as the individual grows, the aged undergo “progressive impairment of the regulatory homeostatic mechanisms” as well as an impairment in the adaptive capacity of the individual to handle “psychological stress”; the retirement ceremony for him tends to a “funeral ceremony”, so the old person may react to his/her decreasing abilities by withdrawal and his feelings and complaints of fatigue, weakness and general feelings of ill health become “an unconscious means of gaining sympathy and attention” (p. 74, p. 75). Hence, I assume we are talking about a character who most probably suffers from all complaints of old age and must have managed to extract feelings of sympathy and attention from the caregiver, particularly that the old man is loved by the caregiver who asserts: “I loved the old man” (Poe, 1843). The old man’s eye is described as “with a film over it” (Poe, 1843) which is understandable since hearing and vision are two of the most important sensory functions mostly affected by aging which deprive the old person of a large share of pleasures in life and causes the old person to become even more isolated (Simon, 1950). Feelings of loneliness and isolation do not result only from the physical challenges; in fact, the social and cultural dictates of the society aggravate these feelings and life becomes tasteless for old people.

In terms of culture and society, Dr. Simon (1951) explains that with increasing age, the children become adults, get married and leave the home; this is because the large family unit made up of three generations: grandparents, parents, and children has become obsolete. Moreover, it has become desirable for the young adults to separate from their parents after marriage, treat the old parents with a “patronizing courtesy” and put into action a “newer attitude” when parenting their children that does not allow old people to parent their grandchildren which deprives old people from such a pleasure. (p.75). The old man in “The Tell – Tale” is either a widower or a divorcee. This in itself adds another stressor besides the moving out of his children. Elderly couples stay in independent household and when widowed, the widowed person chooses to accept living with children, or institutional homes, albeit they tend to stay in their own houses “to which they are sentimentally attached” rather than relocate themselves or engage in conflicts with younger family members (Simon,

1950, p.75, p. 76). In 1873, there were only 120 hospitals, from which the dying was denied access to, and most people died at home because dying was viewed as a social and spiritual event; however, the culture of dying in Europe and America during the long nineteenth century shifted from the spiritual considerations of the process of dying to the goal of relieving physical pain as a priority to religious observance (Clark, 2016, p.10).

It is true that illness can be a means of gaining sympathy, as mentioned earlier, but it “sometimes provides a method of aggressive domination of the situation” by arousing guilt in one of the children (Simon, 1951, p. 77). In “The Tell -Tale Heart”, the old man arouses guilt in the caregiver and dominates the situation aggressively by calling for mercy killing through the vulture eye. In section 4 of this paper, it has been highlighted that vultures are referred to as mentors, friends and icons of reincarnation. Hence, feelings of sympathy triggered inside the caregiver by the usual deteriorating health of the old man and his understandable loneliness at his own home with none of his children or relatives; and the cultural background of the caregiver that might have believed in euthanasia as well as incarnation as means of showing love are the motives for killing the old man as I fill in the gaps of the story.

Newton (1997) comments on the gaps of a story, asserting the crucial role they play in giving the reader a chance to “build his own bridges” with the text; these indeterminate sections/ gaps of literary texts are crucial for an aesthetic response because the indeterminate element of literary prose is the “switch” that activates the reader in using his own ideas to reach the intention of the text (p. 197, p. 198). As a reader, it is my opinion that the caregiver/ servant/ attendant who was in charge of the old man practised euthanasia according to the Middle Age style. Dr. Munk (1887) explains that there was a prevalent opinion among nurses and servants during the nineteenth century that a person whose death “is lingering” can not leave life unless he/ she is dragged on the floor as a “penitential act”; this was a custom in the Middle Ages and did not wholly stop on behalf of the servants if left to care for the old or sick unattended by the relatives or friends of the sick (Munk 1887 p.92- 95).

The old man in Poe’s short story was unattended by any member of the family or any friend and had an “evil eye” that needed purgation, not because the old man was evil, but because every person on earth must have committed a sin even if he is counted as a good person. Hence, the old man is dragged to the floor and strangled in a manner very similar to that of the Middle Ages and practiced by some servants. “When the patient is supposed by the nurse to be nearly in a dying state, they withdrew the pillows and bolster from beneath the head, sometimes with such violence as to throw the head back and to add greatly to the difficulty of respiration” and “the avowed motive for this barbarity is a desire to put the patient out of pain...” (Munk, 1887, p. 94). Vanderpool (2015) asserts that it was a common belief among nurses and servants at that time that death can be lingering because the patient remains on bed, and it was inevitable to drag him on a mattress on the floor to help him quit life; this was practiced in France, Germany and America. That is why, I believe, the old man is killed this way; there is no other motive – no hatred, no burglary, and no vengeance. Mere euthanasia! The unfaded custom of the Middle Ages! This is how I fill in the gaps of the text. It is a fact that no tale “can ever be told in its entirety” and it is “only through inevitable omissions” that a story gains its “dynamism”; that is why whenever the flow of the tale is interrupted, readers are “led

off in unexpected directions” and are given the opportunity to “fill in the gaps” left by the text (Iser, 1972, p. 285).

“In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him.” (Poe, 1843). The servant’s attitude is an echo of the malpractices during the nineteenth century by servants. The eminent English physician James Mackness, fifty years later after the publication of Dr. Ferriar’s essay, confirmed the accuracy and asserted the credibility of these practices which were well known to everyone, and held it the duty of the medical man to “check carefully into the cases of dying patients whom he comes across and observes if they are abandoned to the care of those whose officious folly or unfeeling indifference are likely to distress the last moments” of the dying patients instead of ensuring a real peaceful death (Vanderpool, 2015, p. 39). Had the old man been entrusted in the care of a more mature or educated caregiver, the old man’s life could have been spared.

In this short story, the vulture eye demands an invitation on behalf of the old man for the caregiver to kill him; thus, in the mind of the caregiver, he is simply helping him and freeing him. Every time the old man is sleeping, the vulture eye is not triggering the same invitation of mercy killing/ euthanasia. However, once he opens his eye, the invitation is persistent once more. “I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him” (Poe, 1843). For seven days, the caregiver could not finish the task because he always found the eye closed. The caregiver admits: “for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye”. On the eighth day, the old man opens his eye and the caregiver executes euthanasia, freeing the old man of the shackles of old age. Rubin (2010) argues that assisted suicide should be distinguished from murder because there is consent. In this story, the consent came from the vulture eye that stands for friendship, mentorship, and reincarnation. If a mentor asks for a plea/ request, wouldn’t it be the duty of the student to enforce it/ put it into action? This is exactly what the caretaker does, particularly when euthanasia was the mindset of many caregivers/ nurses in the nineteenth century, as Munk (1887) explains. It was practised in the absence of family members.

5.2 Euthanasia and Reincarnation: An Application of the Dynamics of Iser’s theory

Building on my experiences and memory with old relatives, acquaintances, and professors, I have come to understand more about their struggles of old age. Comprehensible are their occasional utterances about death as a kind of mercy from Allah and a relief from continuous pains, struggles and confinement in their beds. I have understood the caregiver’s action as his own concept of euthanasia as practised by some caregivers in the nineteenth century. I have also dealt with a considerable number of care givers and do understand their different mentalities, arising from different backgrounds and their own concepts and follies, interpreting doctors’ orders. Referring to my memories, when I was an undergraduate, a very dear professor, Professor H.H., who might not prefer me to disclose her name, taught me Aldous Huxley’s *Brave New World*. She stated that she loved the idea of technological advancement that would allow a person to lead a healthy life with no problems and die at sixty, rather than live a very long life and suffer from problems of old age. At that time, I wondered why would someone on earth prefer dying at sixty rather than live longer even if in a weak health. However, this has all changed now because I understand better: chronic diseases, boredom, tiredness, sickness, depression,

loneliness and the whole list that comes with old age and its shackles make life miserable for the old. This professor must have witnessed an old acquaintance/relative suffering because of old age exactly as I have witnessed them now and understand better. This memory from the past resonates with my present experiences with old relatives and their foolish caregivers. It triggered my first reading of the text; this is “the how” of I have seen euthanasia/ deliberate ending of life out of mercy as the motive of killing the old man.

In my second reading of the short story, I had what Iser refers to as “a new light” or an enrichment of an interpretation of the text because “certain aspects of the text will assume a significance we did not attach to them on a first reading” (Iser, 1972, p.285). My previous readings about incarnation and the believed roles of vultures in this process have triggered my concentration on the ‘vulture’ as a contextual symbol. My second reading of the short story has enriched my first reading as suggested by Iser’s theory and allowed for an extended interpretation of the text. “It is a common enough experience for a person to say that on a second reading he noticed things he had missed when he read the book for the first time...” (Iser, 1972, p.286). It is through the perspective of the caregiver during the nineteenth century that euthanasia was rendered a relief to the old man. Moreover, the belief in incarnation which allows any dead person to come back to earth in any form has been advocated by Hinduism, Buddhism, and Jainism as Chapple (2017) explains. Nagaraj et al. (2013) conclude that each religion and each spiritual teacher has a different view of the mechanism of rebirth. “Truth” is beyond the reach of anyone’s mind and for the time being a human mind’s concepts that fit into his/ her belief become the absolute truth. Hence, in the caregiver’s mind, he was putting in practice his own beliefs/ truth. The caregiver asserts that the old man’s heart beats stop, but he rehearses them later; this might be interpreted as reincarnation/ rebirth of the old man who dies but is reincarnated in the form of any living creature.

I am neither a believer in euthanasia nor in reincarnation, but I am a believer in the pangs, suffering, and dilemma of old age. I am also an inspector of the cultural norms from which the text has emerged. Hence, my personal experience and memories have mirrored my reading of the text; yet, the text has forced me to think in terms of experiences different from my own as Iser has explained in his theory. Accordingly, the meaning of the literary text lies halfway between the artistic pole created by the author and the aesthetic pole created by the reader as Iser has confirmed in his theory.

6. CONCLUSION

This paper has allowed a new reading for Poe’s short story “The Tell – Tale Heart”; it is in memory of the old, delicate, vanished hands and their kind, dedicated, blessed souls – May Allah rest them all in peace! The reader -response theory continues to be an amazing lens for literature exploration and allows for addressing the creativity of both the writer and the reader; the outcome is a significant duet. The phenomenological approach of Iser has signified the reader’s experience in his/her reading of a text and how the literary text lies halfway between the writer’s pole and the reader’s pole. As a reader, I have found my reflection in the mirror of the text, yet thought of experiences different from my own and even speculated cultures different from mine, providing an innovative reading, which has been an adventure indeed as Iser has explained.

In the light of Iser's theory, I have offered one reading in a spectrum of possible readings to Poe's "The Tell-Tale Heart"; this short story is a story of euthanasia and reincarnation, rather than a story of a crime committed by a psychologically-ill caregiver/ servant. Hence, Iser's judgement about the inexhaustibility of the text has proven correct. Iser's four main tenets in the Reception Theory have contributed to my reading of the text. My experiences, memory, and reference to cultural norms of the text have filled-in the gaps in Poe's text, creating a constructive dimension that bridges the two poles of the text. This, indeed, proves the existence of two poles (the artistic pole and the aesthetic pole) within each literary work, and highlights the possibility of an on-going filling of the gaps of any artistic text.

REFERENCES

- Abu Jweid, A.N., & Sasa, G. (2022). Paranoia, Neurotic Trauma, and Re-Traumatization as the Triad of Psychic Monomania in Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart". *Theory and Practice in Language Studies*. 12(5), 948-956. DOI:10.17507/tpls.1205.16
- Celik, M. (2021). Wolfgang Iser's Understanding of Negative Referentiality and the Concept of Repertoire. *Dort Oge*, (20), 57-69. <http://dergipark.gov.tr/dortoge>.
- Chapple, K. C. (2017). Reincarnation: Mechanics, Narratives, and Implications. *Religions*, 8 (11), 236. <https://doi.org/10.3390/rel8110236>
- Clark, D. (2016). Nineteenth-century doctors and care of the dying. *To Comfort Always: A history of palliative medicine since the nineteenth century*. Oxford Academic.1-32. <https://doi.org/10.1093/med/9780199674282.003.0001>
- Diniari, N.K.S. (2020). Reincarnation-Balinese local wisdom as supportive therapy in the elderly with depression: a case study. *Bali Medical Journal*, 9(1), 77-79. DOI:10.15562/bmj.v9i1.1626
- Gilbey, R. (2016). "I'm not a thing to be pitied: the disability backlash against Me Before You" *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2016/jun/02/me-before-you-disabled-backlash-not-pitied>
- Iser, W. (1972). The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, 3(2), 279-299.
- Iser, W. (1978). The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. London and Henley.
- Lobo, A. G. (2013). Reader – Response Theory: A Path Towards Wolfgang Iser. *Letras* (54), 13- 30. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5476170>
- MoEFCC (2020). *Action Plan For Vulture Conservation In India (2020-2025)*. <https://www.google.com/search?q=https%3A%2F%2Fsave-vultures.org%2Fwp->
- Munk, W. (1887). *Euthanasia: OR, Medical Treatment in Aid of an Easy Death*. Longmans, Green, And Co. <https://ia804704.us.archive.org/31/items/euthanasiaormedi00munk/euthanasiaormedi00munk.pdf>

- Nagaraj, A. K., Nanjegowda, R. B., & Purushothama, S. M. (2013). The mystery of reincarnation. *Indian J Psychiatry*, 55 (6), 171-176. <http://www.indianjpsychiatry.org/text.asp?2013/55/6/171/105519>
- Newton (1997). Wolfgang Iser: 'Indeterminacy And The Reader's Response'. *Twentieth - Century Literary Theory*. Poe, E. A. (1843). https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/the_tell-tale_heart_0.pdf
- Rubin, E. (2010). Assisted Suicide, Morality, and Law: Why Prohibiting Assisted Suicide Violates the Establishment Clause. *Vanderbilt*, 63 (3), 761- 811. <https://scholarship.law.vanderbilt.edu/vlr/vol63/iss3/4>
- Selden, R., Widdowson, P., & Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (5th ed.). Pearson Longman.
- Simon, S. (1951). Psychological Problems of Ageing. *California Medicine*, 75 (2), 73- 80.
- Singh, P. (2023). Why You Should Love Vultures Part 1: Misunderstood Until It Was Almost Too Late. *Wildlife Vets International*. <https://www.wildlifevetsinternational.org/news/why-you-should-love-vultures-part-1//>
- Studniarz, S. (2021). The Method in the Madness: "The Tell- Tale Heart" and the Horror of the Human Condition. *Poe Studies* (54), 107-126. <http://muse.jhu.edu/article/825743>
- Tributsch, H. (2016). Ochre Bathing of the Bearded Vulture: A Bio-Mimetic Model for Early Humans towards Smell Prevention and Health. *Animals*. www.mdpi.com/journal/animals. doi:10.3390/ani6010007
- Vanderpool, Y. H. (2015). *Palliative Care: The 400 – Year Quest For A Good Death*. MCFarland & Company, Inc., Publishers
- Yusuf, A. (2018). Gothic Elements and Psychoanalytic Study in the Tell-Tale Heart by Edgar Allan Poe. *EDUCULTURAL International Journal of Education Culture and Humanities*, 1(1), 13-19. DOI:10.33121/educultur.v1i1.23
- Zimmerman, B. (1992). Moral insanity or paranoid schizophrenia: Poe's "The Tell-Tale Heart." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 25 (2), 39-48. <http://www.jstor.org/stable/24780617>

**Lost in Translation: A Feminist Translation Analysis of Nawal El Saadawi's
*Diary of A Child Called Souad***

Sarah ElMansy

College of Language and Communication (CLC),
Arab Academy for Science Technology and Maritime Transport, Egypt
Email: sara_yahya@aast.edu

Abstract

By bringing together feminist studies, literary studies and translation studies, a dialogic convergence emerges that enables a thorough exploration of power dynamics and resistance regarding the transformative roles of women as authors, translators, and social justice activists across various geohistorical contexts. A case in point is Nawal El Saadawi's writings and their translations that are always associated with dissidence, or the act of opposing or challenging established power structures and dominant narratives. The—aim of this paper is to study to what extent gender translation strategies are used by the translator Omnia Amin to produce the English version of Nawal El Saadawi's *Diary of a Child called Souad*, originally written in Arabic. Thus, this paper revisits Flotow's (1991/1997) gender translation strategies and Genette's (1997) paratexts to study their resonance with the translation of a feminist text produced in the English-speaking context. In other words, this paper probes into the ways in which various paratextual features can be strategically employed in the selected translated work to conform to the prevailing stereotypes held by the receiving culture. Specifically, the paper scrutinizes the translated version of El Saadawi's “/mudhakkirāt tiflah asmuha saʿād/” in order to investigate how Arab women were portrayed in 1944. It opens more discussion on the politics of feminist texts crossing different borders and cultures via translation. It shows how Amin's interventions reshape the English version of the book so that the force of El Saadawi's feminist message is amplified in some places and mitigated in others.

Keywords: Feminist translation strategies, gender activism, translating feminist writers, paratext

1. Introduction

The prevalence of literature across linguistic and cultural boundaries is not solely accomplished on its own, but rather facilitated through the involvement of cultural mediators such as translators, publishers and critics. Since translation can be considered a form of rewriting, it has the potential to generate distinct perceptions and portrayals of authors and their work within a different cultural setting (Lefevere, 1992). Various factors come into play during the process of rewriting including the selection of texts to be translated at a particular time, the translators responsible for the translation, the manner in which they approach the translation of the texts, the original texts that emerge discussing the author, and the paratextual materials provided alongside the translations. All these factors are governed by the socio-cultural context of the target system.

There has always been a surge in translating Nawal El Saadawi's work, this can be justified by identifying the various factors that shape the process of rewriting in translation. Some of these factors include the selection of texts to be translated in a specific period, the translators involved in the translation process, their method of translation, the reception of the original texts that discuss the author, and the presence of paratextual materials accompanying the translations. It is also crucial to recognize that these factors are controlled in one way or another by the socio-cultural context within the target system. As for translating Nawal El Saadawi's work, the increased interest and translation of her writings can be due to the interplay of these factors, reflecting her socio-cultural background and the growing recognition of her reputation as a writer and feminist activist.

Nawal El Saadawi is considered one of the most prominent writers in the history of the Arab world, particularly in feminist activism and literature. El Saadawi was a doctor who was born in 1931 and passed away in 2021. She was regarded as a prominent voice in the Arab feminist movement and was notorious for her writings on women's rights and gender equality in the Middle East. Her life was very challenging as she faced censorship, imprisonment and death threats for her activism and vigorous writing. Despite these challenges, she continued to speak out for women's rights and social justice. According to Suwaed (2017), she is the solely female Egyptian writer who daringly discussed the relation between women's sexual oppression on the one hand and women's social and political oppression on the other hand.

A significant part of El Saadawi's writings always go against traditional cultural and religious norms, patriarchal power structures and political domination. El Saadawi's oeuvre has always been a rich area for research across a range of academic disciplines including feminist studies, literary studies, and translation studies. Moreover, her narratives have been highly controversial in challenging patriarchal and colonial structures in the Arab world, and in giving voice to women. Several critics have discussed El Saadawi's works, Amireh (1997), for instance, highlights how El Saadawi's narratives tackle issues of power, identity, and stereotypical representation, and how they offer an insightful account of discourses of gender, sexuality, politics, and religion. Overall, Amireh's analysis of El Saadawi's works underlines their significant contribution to the feminist and postcolonial studies and emphasizes their current significance in the contemporary world. Thus, the translations of El Saadawi's work can be situated within an interdisciplinary framework that emerges from the intersections of translation studies, cultural studies, gender and feminist studies.

The translation investigated in the context of this paper is Nawal El Saadawi's “/mudhakkirāt tiflah asmuha saʿād/ *Diary of a Child Called Souad*” by Omnia Amin¹ who “had the good fortune of becoming Nawal's translator, I [Omnia Amin] also produced English versions of many of her books. Later, when weakened by illness, she chose me as her official spokesperson” (Amin, 2021, para. 12). The significance of this study lies in how the narrative being examined encompasses a complex interweaving of temporal dimensions, spanning across multiple time periods throughout its publication. The diary was initially written in 1944, then it underwent subsequent publication in 1990, and eventually, in 2017, it underwent the process of

¹ <https://altibrah.ae/author/10023>

translation. This convergence of disparate eras within the narrative's life cycle serves to showcase its enduring significance and highlights the diverse stages of its formation and dissemination over the passage of time.

Accordingly, this study attempts to examine the complex interplay between translation and cultural representation within the context of postcolonial societies. Specifically, this paper scrutinizes the translated book of Nawal El Saadawi in order to investigate how Arab women were portrayed back then in 1944. The inquiry probes the ways in which various paratextual features can be strategically employed in the publication of translated works to conform to the prevailing stereotypes held by the receiving culture, which in this case is the West, regarding Arab women. The present study endeavors to demonstrate how instances of feminism embedded in the original Arabic novel are amplified in some places and mitigated in others. Eventually, the study endeavors to address the question: what are the gender translation strategies which have been adopted in the selected translated book? and to what extent can various paratextual features be strategically employed in the selected translated work to conform to the prevailing stereotypes held by the receiving culture?

2. Theoretical Underpinnings

2.1 Translation and Violence

Violence in translation refers to the power dynamics and distortions that can occur during the translation process, resulting in the loss or erasure of certain elements from the original work. This loss can manifest in various ways including the alteration of cultural nuances, the omission of specific references, or the dilution of the author's intended message. As a result, the translated version may not fully capture the richness and complexity of the original text, leading to a diminished representation of the author's work in the new cultural context. Nevertheless, the act of translation inherently carries the potential for violence (Venuti, 1995).

Translation rewrites a foreign text in terms that are intelligible and interesting to readers in the receiving culture. Doing so is akin to committing an act of ethnocentric violence by uprooting the text from the language and culture that gave it life (p. 195).

Venuti (1995) expressed concern regarding the visibility or lack thereof of translators. Furthermore, he investigated the ethical implications associated with translation. He criticized the prevailing dominance of neocapitalist values within the English-speaking world. He argued that when translations into English are rendered fluently and 'invisibly,' it subtly incorporates and reinforces these values within the translated texts, thereby suppressing the foreignness of the source text and potentially leading to 'ethnocentric violence'.

In the same vein, Spivak (1992) addressed the controversial aspects of translation in relation to feminist work. Spivak specifically highlighted the shortcomings of certain translation practices in the context of postcolonialism. These practices involved simplifying texts for the sake of "easy reading" and disregarding the inherent differences between women writers and their distinct political perspectives. These practices, accordingly, diluted the cultural differences between the source and target contexts, in an attempt to preserve reductionist thinking. Several

studies have been conducted to observe instances where women's texts from diverse cultures are (mis)appropriated through translation for numerous purposes, often prioritizing the texts' accessibility and readability. A case in point is Flotow and Farahzad's (2017) study, they explained how Marilyn Booth's "Girls of Riyadh" novel underwent many modifications not only by the author of the Arabic original novel but by the publisher to come hand in hand with their respective intentions in the English version.

2.2 Gender Translation

Inspired Bell Hook's (2001) succinct definition of feminism as embodying sexism, sexual exploitation and ultimate oppression, a wide variety of translation strategies have been developed to promote feminism in translation. Also, Spivak's (1992) *Politics of Translation* represents an early attempt to combine a deconstructionist framework with a political focus on social activism (Staten, 2005). This framework has been advanced by other scholars, including Arrojo (1998), who seek to incorporate feminist politics into the translation of literary texts and poststructuralist theories of discourse. Among these scholars, von Flotow (1991, 1997) and Simon (1996) who made outstanding contributions, of gender and sexuality in translation. In addition, De Lotbiniere-Harwood (1991), along other prominent feminist translators, advocated the translation of texts that abide by feminist theory and suggested the use of constructive feminist translation strategies. She described this approach as "rewriting in the feminine.". In attempting to capture the playful use of language of the source texts to express feminism, she employs creative linguistic choices and uses paratextual elements such as footnotes and prefaces. These elements serve to make the presence of the translator in the translation more visible. Feminist translators see prefaces as opportunities to assert their role in shaping translation and provide valuable insights into the cultural and linguistic complexities involved. For them, prefaces are important tools for a transparent and empowering, enabling them to assert their role and contribute to the discourse of gender and translation.

2.3 Paratextuality

Genette (1997) defines paratexts as the elements (it could be verbal or visual) that appear with a text such as the author's name, title, preface and illustrations. The function of these elements is to represent the main text in a specific way. Moreover, Genette (1997) differentiates between peritexts and epitexts within a book. Peritext refers to the supplementary material physically surrounding the book. This includes the publisher's peritexts such as the front and back covers, blurbs, and the list of other works by the author or translator. Also, it includes prefaces and introductions which can be written by the author or the translator if the book is a translated one. On the other hand, epitexts are texts that are external to the book but written about it. Epitexts can be interviews, book reviews, or any other discussions or commentaries about the book.

The significance of peritexts and epitexts act as "thresholds" through which readers access the contents of a book. These paratextual elements play a pivotal role in shaping readers' perspectives, and these elements have a strong impact on the readers' decision to connect and interact with the main text or not (Genette, 1997). Paratexts, according to Batchelor (2018), increase the visibility of the translator; this is because paratexts influence the way the translated work is received. Moreover,

translators utilize paratexts to provide alternative knowledge. For instance, Aboubakr (2016) employs prefaces to provide more details about the connection between language and gender-related issues while also exploring the strategies employed to highlight the blunt gender associations available in Arabic and English. Aboubakr's (2016) translation of "Men in Charge: Rethinking Authority in Muslim Legal Tradition" incorporates a preface where she explains her concerns, viewpoints, and translation strategies. In particular, she focuses on reevaluating the notion of male authority over women within the framework of Islam. Aboubakr (2016) argues that the prevailing laws derived from obsolete interpretations of concepts such as *Qiwamah* and *Wilayah*, which establish women's subservience to male dominance, no longer align with Islam's principles of justice.

Affeich and Hilal's (2020) study has endeavored to explore the extent to which the translation strategies employed by translator Nour El-Assaad in the Arabic rendition of Joumana Haddad's book, titled *I Killed Scheherazade: Confessions of an Angry Arab Woman*, can be interpreted as 'feminist'. Hilal's study utilized Flotow (1991/1997), Susanne de Lotbinière-Harwood (1990), and Simon (1996) feminist translation strategies. The study basically investigated how translator subtle interventions offered insights into the representation of women's issues in new contexts, even when the motives behind these interventions were not explicitly stated by the writer or translator.

Another study has been conducted to examine the translation of *Ḥikāyat Zahrah* (1995) by Hanan Al-Shaykh, translated by Peter Ford, from a feminist translation perspective (Zaylah et al., 2021). Recognizing the pivotal role of language in advancing social justice, the study debated how feminist translation emphasized an approach to language that highlighted women's concerns and challenges patriarchal ideologies. The objective of the study was to analyze the portrayal of the female protagonist, Zahra, in the English version of the novel compared to the original Arabic version. It examined the transfer of Zahra's character, examining her experiences, emotions, and thoughts, and assessing whether the translator's interventions altered her representation in the English version. The findings revealed that only 21% of the examples demonstrate adherence to the feminist translation approach while the majority overlooked the feminist nuances present in the text.

Ashraf (2020) has conducted a research paper on the paratextual elements in the English translation of El Saadawi's "The Innocence of the Devil". The English translation was done by Malti-Douglas who victimized El Saadawi in her Arab society. Ashraf (2020) has analysed Malti-Douglas' introduction and has concluded that there was a deliberate emphasis on the representation of women in a manner that reinforced stereotypical concepts of Arab women and preserved a specific ideology of Eastern culture. Moreover, Ashraf (2020) has criticized the unnecessary use of footnotes in the target text as they served to widen the gap between the source text and the target readers.

Nevertheless, the present study investigates how Omnia Amin utilized gender translation strategies and paratextual elements to represent Egyptian women in 1944 and whether the English translation in 2017 aligns with or challenges the predominant stereotypical representations of women in the West. This research investigates

whether there are any drastic shifts or continuity in the women construal over time, providing valuable insights into gender representation in translation studies.

3. Data and Methodology

This section offers a comprehensive overview of the selected corpus (i.e the source and the target texts) and the adopted framework.

3.1 Corpus of the Study

El Sadaawi's diary was originally a written composition in 1944, then published under the title “/mudhakkirāt tiflah asmuha saṣād/” in 1990. Nevertheless, the translation was published by Palgrave Macmillan in 2017. El-Saadawi's dairy is 75 pages, and it is divided into three chapters: (1)The price of writing; (2)introduction; and (3)Diary of a girl called Souad. On the other hand, Amin's translated book consists of 167 pages including an (1) introduction, (2) Author's introduction; (3) *Diary of a Child Called Souad*; (4) *Nawal El Saadawi and a History of Oppression: Brief Biographical Facts*; (5) *Interview with Nawal El Saadawi*, and *Index* as seen in Figure 1.

المحتويات	
٧	ثمن الكتابة
١٥	مقدمة
١٧	مذكرات طفلة اسمها سعاد

Figure 1. Source text table of contents

CONTENTS	
1	Introduction: Why is Nawal El Saadawi Banned? 1
2	Author's Introduction 25
3	Diary of a Child Called Souad 29
4	Nawal El Saadawi and a History of Oppression: Brief Biographical Facts 153
5	Interview with Nawal El Saadawi 159
	Index 167

Figure 2. Target text table of contents

In her introductory remarks, El Saadawi contextualized her own piece of art. She narrated that she stumbled upon a notebook from her first year of secondary school while sifting in an old drawer in her personal library in 1990. The notebook contained an assignment that has the title "Composition Homework" she had completed in 1944 under the guidance of her Arabic language teacher. The task was to select a topic and compose a three-page essay for an upcoming composition class. El Saadawi opted to write under the title *Diary of a Child Called Souad*. Reflecting on the experience, El Saadawi revealed that she dedicated a full three weeks to the task,

pouring her heart and soul into the writing process. After completing the assignment, El Saadawi submitted her work to her Arabic teacher, who checked it and subsequently gave her zero. The teacher requested her to redo the composition, instructing that it should not exceed three pages. El Saadawi recalled her astonishment at her literary prowess at such a young age. Inspired by her own talent, she resolved to publish her original "Composition Homework" under the same title, without any additional edits or modifications.

3.2 Methodology

As mentioned earlier, the study aims to investigate gender translation strategies used by Omnia Amin in translating El Sadaawi's book. For the analysis of the selected corpus, the study employs von Flotow's (1991) gender translation strategies and Genette's (1997) paratexts.

3.2.1 Von Flotow (1991) Feminist Translation Strategies

Flotow (2019) categorizes feminist translation strategies into (i) macro-strategies including "non-translation, retranslation and strategic text selection," and (ii) micro-strategies including "omission, addition, supplementing and the development of various stylistic, grammatical and lexical innovations". These strategies were the nucleus in the first forays of feminist politics into translation in the 1970s and 1980s.

Among the most common of these translation strategies, as identified by von Flotow (1991), are supplementing, prefacing and footnoting, and hijacking. Firstly, the supplementing strategy in feminist translation projects, according to von Flotow (1999, p. 14), involves compensating for linguistic discrepancies between the source and target languages through assertive and proactive interventions by the translator. As maintained by Flotow (2019), the primary function of this micro-translation strategy is to create room for feminine presence in language. Simply put, many languages tend to use masculine forms as the default, assuming that they include both men and women. In English language, for instance, words like "dean," "lecturer," "doctor," "teacher," "engineer," and "captain" are often masculine, with no feminine forms. In other words, women are not "dean" as explicitly indicated in the language and are, in fact, excluded by its language rules. Accordingly, feminist translators and writers sometimes use only feminine forms or create new ones to draw attention to the problem of gender in language.

Another gender translation strategies are prefacing and footnoting. These strategies are considered macro-translation strategies that translators commonly use to provide crucial information about the source text in order to highlight the socio-cultural background that have contributed to women marginalization and oppression. This crucial information provides thorough explanations of the challenging ideas they present for readers. Moreover, these prefaces often include political or literary theory and textual examples (Flotow, 2019, p. 181). As supported by Ergun (2013), translators' prefaces are utilized to elucidate and substantiate the intellectual activism inherent in feminist translation, which endeavors to engender innovative, feminist ideologies and epistemologies and to disseminate them to a broader readership. Translators' prefaces serve as a forum for the exploration of feminist principles, histories, and conceptual frameworks as well as for the explication of the distinct

translation challenges that may arise; they afford the translator an opportunity to emerge as a discerning and highly knowledgeable contributors. As far as feminist translation is concerned, footnoting serves similar pursuits: they highlight the translator's presence and engagement by discussing the available linguistic challenges. Thus, prefaces and footnotes alike provide the space and the freedom for translators to highlight the feminist perspective of the translation and/or the source text, to explicate their methodology, and to apprise readers of their intentions. This strategy underscores the translator's commitment to raising awareness of the social and political factors that undergird gender inequality.

Thirdly, the hijacking strategy is a micro-translation strategy and the most controversial one. It necessitates an intervention by the feminist translator, who seeks to appropriate the text with no relation with feminism to be recognized (Flotow, 2019). This strategy is described to be "a practical" strategy as it entails the "correction" of patriarchal language by imbuing it with feminist signification that reflects the essential qualities of women. The term "hijack" implies an act involving the use of force to commandeer a vehicle, thereby altering its course or broadcasting aims and interests, and subsequently demanding redress from a governing authority. This linguistic practice of translation serves to underscore the assertive stance of feminism vis-à-vis male hegemony in language, and thus reflects women's relentless quest for transformative change in society. It aimed at subverting the power structure that is dominated by men which is achieved either by adding a perspective of women signification or deleting male hegemony in language. This negative term is repurposed in the literary realm by critics and translators such as Flotow and Godard, who are utilized to rectify the text by any means necessary in order to construct feminist language that accurately reflects the lived experiences of women (Junbin, 2020).

On another note, viewed from a feminist perspective, Flotow (2019) stresses the significance of non-translation, retranslation, and strategic text selection. It is not incumbent upon feminist translators to translate all texts; certain texts may not warrant such an endeavor. Actually, abstaining from translation can serve as a sensible approach, as it allows us to stay apprised of texts that may promote ideologies that are opposing to feminism. Flotow advocates this "silent strategy" by referring to the retranslation strategy, she considers Laghazali's (2017) retranslation of Qur'anic texts as an example of how retranslation by adherents of Islamic feminism, who seek to disentangle these works from their historical patriarchal moorings and rectify their use as channels of oppression. Finally, Flotow (2019) magnifies the magnitude of being proactive and strategic in the translators' text selection since prioritizing the translation of meaningful, inspirational works is indispensable for the advancement of feminism.

3.2.2 Genette's paratexts

Genette (1997) argues that any literary work primarily consists of a text, which can be described as a sequence of verbal statements with varying degrees of significance. However, this text is rarely presented in a bare and plain state. It is often accompanied by additional verbal or visual elements, such as the author's name, a title, a preface, or illustrations. While it may not always be clear whether these accompanying elements are considered part of the text itself, they nonetheless surround and expand upon it. Their purpose is to present the text, not only in the

conventional sense of making it available but also in the broader sense of bringing it into existence, ensuring its presence in the world, and facilitating its reception and understanding, typically in the form of a book.

Paratextuality, following Genette (1997), encompasses the transitional devices and conventions existing both within the book itself (peritext) and outside of it (epitext). These paratextual elements serve as mediators between the book and the reader, including titles, book covers, dustcovers, subtitles, pseudonyms, forewords, dedications, epigraphs, prefaces, intertitles, notes, illustrations, epilogues, and afterwords. Genette's (1997) explanation of paratextual elements predominantly focuses on textual elements, but he acknowledges the presence of non-textual manifestations as well. These non-textual elements include iconic elements like illustrations, material elements such as typography, format, binding, and paper quality, and factual elements like the author's gender, age, reputation, and awards.

By considering not only textual elements but also factual, iconic, and material elements, Genette incorporates social and economic aspects into his analyses. He recognizes that these elements not only introduce a text to potential readers but also exert influence over the marketing, selling, and interpretation of a book, guiding the readers' experience in a particular direction. These framing elements play a significant role. Additionally, Genette (1997) elucidates that the analysis of the "epitext" of the book, includes elements from its public and private history. The "public epitexts" include those originating from the author or publisher, while the "private epitexts" involve authorial correspondence, diaries, and pre-texts.

On another note, Genette adds that there are number of features that need to be considered to analyse these paratextual elements. These features serve to describe the spatial, temporal, substantial, pragmatic, and functional characteristics of a paratextual message. To be more specific, defining a paratextual element involves determining its location in relation to the main text, the timeframe of its appearance and potential disappearance, its mode of existence (whether verbal or otherwise), the sender and recipient involved in its communication, and the functions that its message intends to fulfill.

The spatial status of any paratextual element is identified when it takes physical form, and it is always located in relation to the main text. It can either be within the same book (as in titles and prefaces) or placed at a certain distance from it (as in interviews and reviews). As for the temporal aspect of the paratext, it can also be understood in relation to the timing of the production of the original text. If the date of the text's initial publication is to be considered, certain paratextual elements precede it in terms of public production. These elements include prospectuses, announcements of upcoming publications, or components that are associated with prepublication in newspapers or magazines. Sometimes, these elements may disappear once the text is published in book form. Moreover, Genette (1997) maintains that the pragmatic status of a paratextual element is determined by the specific characteristics of its communication context, which include factors such as the identities of the sender and recipient, the level of authority and responsibility held by the sender, the intended purpose or impact of the sender's message, as well as other potentially relevant features that may have been unintentionally omitted.

According to Genette (1997), prefaces, and introductions have a strategic role as they provide guidance and explanation to the target reader. These are literary tools

which play a crucial role in conveying significant information to readers and shed light on an author's intentions and interpretations, as well as those of the publisher. Furthermore, they offer valuable insights into the translator's choices and stances towards specific topics.

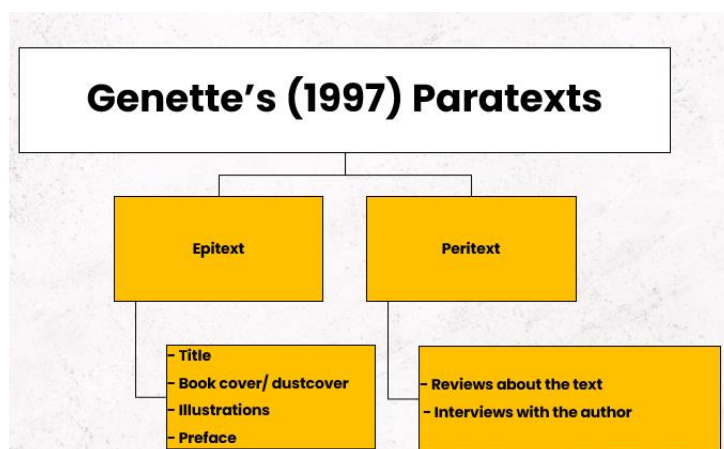


Figure 3. Genette's (1997) Paratextual features

4. Analysis

4.1 Flotow's (1991/2019) translation strategies

- **Strategic text selection**

Amin's choice to translate this particular work demonstrates Flotow's strategic text selection. The translator's choice underscores the power of selecting a particular work to discuss controversial issues of gender, stereotypical representation, and power dynamics. When selecting texts for translation, translators are privileged to shape narratives and influence how gender is portrayed and perceived. Example 1 shows how the translator in her own introduction provided a rationale for selecting this particular work to be translated. Amin referred to Nawal El Saadawi's personal experience with her first piece of writing, an Arabic assignment, being banned by her Arabic teacher when she was just 16 years old. This incident served as a foreshadowing or forecast of the recurring pattern of El Saadawi's work being banned in the Middle East later.

Example (1)

In other words, Nawal El Saadawi's first piece of extended writing was banned. (...) *Diary of a Child Called Souad* is, in fact, El Saadawi's first step on a long and arduous journey to show that the act of writing is an act of fighting oppression on personal, social, and political levels. The young Souad understood this, and the Nawal El Saadawi of today is a testimonial to it. By looking at her life and works, especially this first piece of writing, I address in this introduction one question: Why is Nawal El Saadawi considered so dangerous that she has to be banned?

(Amin, 2017, p. 4)

As seen in example 1, the choice to translate and highlight her experience of having her work banned by her Arabic teacher at a young age demonstrated a

conscious decision to bring attention to the gendered aspects of censorship and suppression. By focusing on a personal story of a young woman's voice being silenced, the translation emphasized the challenges and barriers faced by women in expressing themselves freely.

In other words, Amin explained that the rejection of Nawal's first writing composition in 1944 was an echo and justification for the subsequent banning of her work in the Arab world. This rejection at the outset of her writing career foreshadowed the challenges and resistance she would face throughout her life as a prominent feminist writer and activist. This suggested a broader pattern of gender-based censorship. This selection highlighted the specific struggles faced by women writers and intellectuals in oppressive societies, shedding light on the structural biases and limitations imposed on their voices.

• Hijacking

One of the hijacking strategies that has been employed in the translated text was the deliberate omission of the author's introduction "ثمن الكتابة," which typically served as a fixed and standardized one in all of El Saadawi's work as indicated in the footnote of the source text.

Example (2)

Source Text
مقدمة ثمن الكتابة لا أجيد كتابة المقدمات، يمكن أن أكتب قصةً من ألف صفحة، ولا أستطيع كتابة مقدمةٍ من نصف صفحة، أما رفيقة عمري فهي شخصية عصية على الفهم، تكتب في النوم كما تكتب وهي صاحبة، لا تهتم بدورة الأرض حول نفسها، أو دورتها حول الشمس. تضحك وتقول: نحن أحرار، ندور كما نشاء؛ حول أنفسنا، أو حول غيرنا، أو لا ندور. (El-Saadawi, 2017, p.7).

Example 2, as presented, is extracted directly from the source text and has not undergone any translation. In other words, example 2 from the source text is missing in the target text, as it has not been translated. El Saadawi employed a distinct narrative technique in this fixed introduction, where she adopted a first-person voice to express her own self-perceived inadequacy in writing introductions. In doing so, she established a personal connection with the reader and acknowledges her own limitations as an author. Furthermore, El Saadawi transitioned from the first-person perspective to the third-person perspective, referring to her "life companion" as a means of self-reflection. This narrative shift allowed El Saadawi to explore her identity and experiences as a writer from a broader perspective, offering insights into the creative and intellectual journey that she had.

Example (3)

Source Text
اسمها الثلاثي كان مسجلاً في أقسام وزارة الداخلية والشئون الاجتماعية ومصلحة السجون وإدارات الرقابة على

النشر والكتابة والمصنفات الفنية. يحملق ضابط الشرطة بمطار القاهرة في اسمها الثلاثي، يتأمل صورتها في جواز سفرها، يبتسم في وجهها: حمد لله ع السلامة يا أستاذة. يدق بالمطرقة على جواز سفرها فتدخل. وإن وصلت القائمة السوداء إليه قبل عودتها، يعتذر لها برقة ورثها عن أمه، يناولها كرسياً لتستريح وكوب ماء: آسف يا أستاذة، عندي أوامر لازم أنفذها (El-Saadawi, 2017, p.8).

The author's introduction refers to El Saadawi's personal, and often societal costs that female activists face when expressing their ideas and challenging established norms. Nevertheless, in Nawal Saadawi's unique style, her suffering was often narrated in a sarcastic manner. Through her writing, El Saadawi shed light on the difficulties and absurdities that female activists encounter in their pursuit of social change as seen in the example 3. These few lines typically addressed the challenges El Saadawi faced while moving from one country to another due to her reputation as a dangerous feminist activist writer. By removing the author's introduction, the translator effectively concealed El-Saadawi's suffering and her personal experience. Thus, this deliberate act of omission can be seen as a hijacking strategy employed to undermine the challenges and the cost of her writing. Instead of utilizing the hijacking strategy appropriately to advocate for women's voices, the translator or may be the publishing house chose to manipulate the narrative and suppress El Saadawi's voice.

Example (4)



Figure 4. A juvenile illustration drew by Nawal El Saadawi in 1944.

In example 4, the illustration, which was featured exclusively within the introductory pages of the Arabic version of the book, was omitted from the translated book. The image, bearing the title of the book at the top of the page and the name of the author and the year of writing, are listed at the bottom. The illustration comprised a juvenile sketch of two birds in flight above three blossoms, a sailboat carrying a child across the sea, two fish swimming in the waters, a radiant sun, and a palm tree, was accompanied by the caption, "This is the drawing that I had found on the cover of my copybook, and I elected to preserve it unaltered."

By omitting this illustration, the translated version loses a significant juvenile visual element that contributed to the overall atmosphere of the text. The absence of the image removes the opportunity for readers of the target text to visually connect with the author's nostalgic portrayal of the scene and the personal significance attached to it.

On the contrary, the translator hijacked the text and opted to start her translation with a comprehensive introduction spanning 27 pages. The introduction, which displayed the cogent title "Why is Nawal El Saadawi Banned?", was structured into five subheadings: The Making of A Legend; The Most Wanted Woman; Writing is the History of Oppression; Liberation of/from the Mind, and Creativity and Dissidence respectively. Amin's introduction served a multifaceted purpose. Initially, she provided a rationale for the condemnation, rejection, and provocation that Nawal Saadawi's works have continued to face. Through her introduction, Amin endeavored to enlighten the English reader on the kind of oppression, labeling, and rejection that El Saadawi had experienced as a result of her daring writings and her advocacy for liberation.

4. 2 Genette's (1997) paratextual features

4.2.1 Epitext

The foremost significant paratextual feature in the selected source literary work was its title, and the initial procedure in this paratextual analysis involved a comparison of the title of the Arabic source text and its English translation as seen in example 5.

Example (5)

Source Text	Target Text
مذكرات طفلة اسمها سعاد	Diary of a Child Called Souad

The title of the source text foregrounded that the book was centered around the experiences of a female protagonist as marked by “ة” as in “طفلة” as seen in example 5. On the contrary, the title in the target text concealed the female identity by using the generic unmarked noun “child” which did not indicate that the story would be talking about a girl. The translator could have opted for “girl” instead.

It is worth mentioning that El Saadawi (as translated by Amin, 2017) in her introduction that she decided to “publish these old papers and present them to every child (female or male) who has thoughts about writing or who develops a desire to do so. Much early talent is lost because of old, wornout educational institutions and customs, just as Souad’s talent was lost” (p. 26). This might have inspired the translator to opt for the word “child” to fulfill El Saadawi’s aim which was fostering creativity and dissidence in every child despite its gender.

Another significant paratextual feature was the cover of the source and target texts as seen in example 6.

Example (6)



Figure 5. Cover of the source text

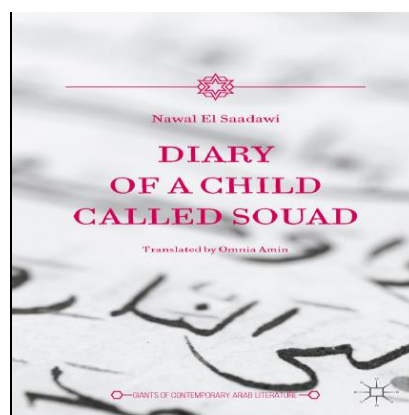


Figure 6. Cover of the target text

The cover of a book held paramount importance in conditioning the reader for the contents that lie within. As seen in Figure 5, the depiction on the cover of the Arabic features Nawal El Saadawi as an old woman with grey short hair. The title of the book is written in cadet blue shade. It can be easily discerned a measure of incongruity between the cover design and the title of the book in question, as they seem to convey divergent or even opposing messages since the image was for an old woman, whereas the title was about a girl's memoir. Unlike the Arabic book, the cover of the translated book is emblazoned with an array of Arabic calligraphy, disclosing the name of the author at the top, the title of the book in the middle, and the name of the translator and the publishing house responsible for its production at the end (as illustrated in Figure 6). An additional observation to be made was that the contents of the English book were not immediately discernible from its cover despite the suggestive nature of the pink hue. It was not readily apparent from the cover design alone that the book would focus on the experiences of a female protagonist unlike the Arabic book.

Example (7)

I [*the translator*] realized that her technique is simple but powerful. First, she arouses the passion and emotions of her audience to shock them out of the mundane level of thinking and seeing things. Second, she stretches their imagination to allow them to remove the veil from their eyes and accommodate new possibilities. To achieve this, she starts by using extremely provocative sentences. (...) The story of Souad is a courageous creative endeavor by the young El Saadawi to examine the double standards of her surroundings and critique not only her society but also herself. This young girl had the strength and vision to expose the hypocrisy of her own background and form the early budding of what she has become today. *Diary of a Child Called Souad* is, in fact, El Saadawi's first step on a long and arduous journey to show that the act of writing is an act of fighting oppression on personal, social, and political levels. The young Souad understood this, and the Nawal El Saadawi of today is a testimonial to it (Amin, 2017, pp. 2-4).

As seen in example 7, Amin's introduction had a strategic role as it provided guidance and explanation to the target reader about the writer of the original work.

Amin's opening lines in her introduction explained why she chose to translate this particular work. Amin (2017) elucidated that this book marked the beginning of El Saadawi's journey, where she found in the act of writing itself a powerful form of resistance against personal, social, and political oppression. Moreover, the translator's introduction prepared the reader for the theme of the translated book as Amin hints at the central theme of the work which is the critique of her society and its double standards, and the fight against oppression. Furthermore, example 7 served as a key component in setting the critical tone of the overall work. It suggested that the story of Souad is a courageous and creative endeavor that challenges societal norms and exposes double standards.

Example (8)

Her book *The Novel* was banned all over the Arab world the same year it was released in Arabic in 2005. This was not the first time that El Saadawi's writings or declarations led to such violent actions being taken against her. In 2004, her book *The Fall of the Imam* was also banned; in 1980, following her activism toward bettering the lives of women and her efforts to empower women by bringing together their efforts in a woman's organization, she was thrown in prison at the end of the late President Sadat's regime. What is this one woman capable of that distinguishes her from other feminists and public speakers and writers? (...) In her book *Memoirs from the Women's Prison*, El Saadawi speaks for all of the women prisoners jailed with her, not for any crime, but for their thoughts and writing. (Amin, 2017, p. 5).

As seen in example 8, the translator's introduction tackled El Saadawi's works moving from one book to another to highlight how her outspokenness and sharp confrontations with authorities were the main reason for banning her books. Amin's introduction had served as a refutation to all the labels and condemnation that Saadawi's name had associated with. For instance, some of the accusations that she has faced include accusations of blasphemy and apostasy, indecency and incitement, and threats of national security. Accordingly, Amin (2017) debunked these accusations by explaining how El Saadawi's simple yet provocative style of writing was intended to dispel the obfuscation that shrouds people's sight and mind. She emphasized El Saadawi's repeated calls of self-liberation from all kinds of oppression.

4.2.2 Peritext

Amin utilized the last two chapters of the translated book as peritextual devices to provide the reader and the translated work with information concerning the author's cultural background, thereby enriching the target audience's understanding of both the author and the source text. In her English translation, Amin dedicated the fourth chapter to comprehensive timeline of El-Saadawi's bibliographical facts, whereas the fifth chapter was an interview the translator conducted it with the author before publishing the English translation.

Firstly, the title of Chapter 4 "Nawal El Saadawi and a History of Oppression: Brief Biographical Facts" foregrounded Nawal Saadawi's life under oppression. Moreover, Amin demonstrated a notable emphasis in the beginning of the peritext regarding Nawaal's mother's illiteracy and early marriage at the age of 15. The

translator was particularly inclined to highlight the banning and subsequent imprisonment of certain works by El Saadawi as well as the contrasting recognition given to her by the Western community. Furthermore, Amin was keen to underscore Al-Saadawi's dissidence, as she actively joined the mass protests that took place during the 25th January revolution.

- **Interview**

Example (9)

You once stated in an interview that children criticize God and religion because they have

common sense. Souad asks many questions and silently uncovers hypocrisy in her culture. Did

you hold this belief in mind when you were writing *Diary of A Child Called Souad*?

Yes, I was sensitive from childhood to paradoxes and contradiction in the life around me, at home, in the street, in school, on the radio, in books we read in school, including the Bible and Koran. I remember that other children in the family and my schoolmates shared my feelings about the hypocrisy everywhere around us, but we were not aware yet of why such hypocrisy exists in culture or religion or politics or other areas. (Amin, 2017, p.161)

Amin made the fifth chapter in her translated book for an interview that was conducted with Nawal El Saadawi in 2012 after its publication in 1990. The interview consisted of 12 questions which provided a site for Amin as a translator to be more visible to the readers on the one hand, and a site for the El Saadawi to respond to negative comments directed towards her religious critique on the other hand, particularly in relation to her book wherein the child protagonist—Souad—criticized God using common sense and exposed cultural hypocrisy. As seen in example 9, interviews as paratextual element serves as a platform for El Saadawi to reclaim authorial agency and engage in a discourse challenging societal norms.

Example (10)

My mother and father encouraged me to write poems and short stories. In fact, it was my mother who played a big role in the survival of *Diary of a Child Called Souad*, and my father, too. Both loved literature and imagination. Both were happy when my first collection of short stories *I Learned Love* was published as a book. They read many of these stories in magazines or journals before they were collected in the book (Amin, 2017, p. 161).

Example 10 is extracted from the translator's interview with Nawal El- Saadawi. This excerpt bears profound significance as it illuminates a crucial aspect of Saadawi's life.

Amin intentionally foregrounded El Saadawi's gratitude to her parents on one hand, and her country on the other hand. To elaborate, El Saadawi abstained from adopting a victimhood narrative, instead expressing gratitude towards her parents who fostered a conducive environment to her literary pursuits, even in light of her rural origins.

Example (11)

I was able to publish a collection of my short stories in a book in 1957. Some of my articles which I collected and published in *Woman and Sex* were written during the 1950s when I was a medical student. At that time, I could not publish except in university magazines or other small journals. (Amin, 2017, p. 160)

In example 11, El Saadawi astutely acknowledged the fortuitousness of having her work published in university periodicals and modest journals. Such reflections by El Saadawi serve to underscore the complex interplay between socio-cultural circumstances, personal agency, and the opportunities that enabled her to establish herself as a notable writer. The interview explored whether the piece being discussed was Saadawi's first venture into writing. Amin inquired about the origins of her work, seeking to understand the context in which her literary journey began. El Saadawi revealed that her first piece of writing was a collection of short stories titled "I Learned Love," published in 1957. This revelation set the stage for further inquiries into her literary journey. Amin then shifted the focus towards the genre of Saadawi's work, prompting a discussion on whether it belonged to the realm of fiction or non-fiction. El Saadawi reflected on her writing style, explaining the creative liberties she employed while incorporating elements of real-life experiences and socio-cultural observations. This exploration of genre helped elucidate the nuanced nature of Saadawi's literary voice.

5. General Remarks

One of the most remarkable observations in Amin's translation is the complete absence of footnotes, which is particularly striking considering the presence of numerous culturally specific elements within the text. This deliberate choice by Amin has implications for the portrayal of Arabs and their representation in Western contexts. It is plausible that the translator made this decision with the intention of avoiding excessive foreignization of the text as an abundance of footnotes can serve to underscore the reader's awareness of their distinct cultural background in relation to that of the text. However, Amin tended to foreignize some of the culture specific items as in the word "طربوش / *tarbush*", "جالابية/ *galabiya*", and "الجنية/*jinny*". The translator used to transliterate the culture-specific items without providing any explanation to them. Consequently, rather than fostering a sense of proximity, the use of footnotes can accentuate the differences between the reader and the text, potentially hindering their ability to bridge the cultural gap.

Another remark is that the English translation lacks Flotows' (1993) supplementing translation strategy. Amin exhibited a deliberate avoidance of employing the supplementary gender strategy within her English translation, particularly in instances where it could have served to illuminate gender biases present

in the original text. This decision by the translator resulted in a missed opportunity to underscore and draw attention to gender-related disparities within the English version as can be seen in example 12.

Example (12)

Source Text	Target Text
لم تكن تعرف بعدُ ماذا تعني كلمة فلاح أو بندري أو موظف، لكنها كانت تظن أن عمته خديجة تحبها أكثر مما تحب ابنها زكي، أو أي أحد من أولادها، لكنها تحب أخاها أكثر مما تحبها، وتعطيه الحمارة ليركبها ولا تعطيه لها، وتقول لها: الولد يركب والبنت تمشي؛ لأنَّ البنت في رجليها حديد. (El Saadawi, 1990, p. 23)	She does not know yet what the words <i>peasant</i> and <i>city</i> imply, not even the word <i>employee</i>. But she thinks that her Aunt Khadija loves her more than she loves her son Zaki or any of her other children. But she loves her brother more than her because she gives him the donkey to ride and does not give it to her. She tells her: <i>The boy rides and the girl walks, because girls have iron in their feet.</i> (Amin, 2017, p. 41)

In the Arabic source text, El Saadawi used a female donkey as a symbolic representation to convey the notion that femininity is central to the essence of life in the countryside. However, in the English translation, Amin deviates from this representation by using unmarked generic noun 'donkey' instead of the female one. It is plausible that the translator's decision to abstain from utilizing the term "jenny" as a translation for the female donkey stems from concerns of potential awkwardness. Nevertheless, an alternative approach could have been to employ the supplementary strategy, wherein the translator could have provided an explanatory note clarifying the cultural context wherein Egyptian farmers commonly refer to donkeys as female, despite their biological sex, due to their utilization in physically demanding tasks and their perceived lack of intelligence.

6. Conclusion

The primary focus of this research paper centers on the examination of the loss incurred during the process of translation, specifically in relation to the utilization of gender translation strategies and translating the paratextual elements of any literary work. These strategies and elements play a crucial role in the determination and selection of what is going to be lost in translation, ultimately serving to foreground specific ideologies or perspectives.

By consciously selecting and translating texts that explore gender-related themes and experiences, translators can contribute to a broader discourse on gender equality and empowerment. Through the act of translation, translators have the power to amplify marginalized voices, challenge societal norms, and foster a more inclusive and equitable understanding of gender. Consequently, it can be concluded that Amin produced a version of the Al-Saadawi's work that aligns with culturally and ideologically accepted norms in the Western context, potentially perpetuating Western stereotypes and she tended to foreground the life and experience of El Saadawi as a female rebellious female writer who challenges the patriarchal society.

References

Primary references:

Amin, O. (2017). *Diary of a child called Souad*. (Trans.) Palgrav Macmillan.

<http://www.springer.com/series/15085>

El Saadawi, N. (1990). *مذكرات طفلة أسمها سعاد*. Hindawi.

<https://www.hindawi.org/books/79130941/>

Secondary references:

Aboubakr, R. (2016). Al-qiwāmah fi al-turāth al-Islāmi: qirā'āt badīla [Qiwamah in Muslim Tradition: Alternative Readings](Trans.) In Z. Mir-Hosseini, M. Al-Sharmani, & J. Rumminger. Cairo: The Women and Memory Forum, (Original work published in 2014)

Affeich, A. & Hilal, H (2020). A feminist voice re/written in translation: A case study of the Arabic version of Joumana Haddad's I Killed Scheherazade. *New Voices in Translation Studies* 23, 60-85.

<https://www.researchgate.net/publication/346569922>

Amin, O. (2021, April 1). An Egyptian woman who dared: the Nawal El Saadawi I knew. *The Conversation*. <https://theconversation.com/an-egyptian-woman-who-dared-the-nawal-el-saadawi-i-knew-158135>

Amireh, A. (1997). 'Writing the difference: Feminists' invention of the "Arab Woman", In Ghosh and Bose (Eds.), *Interventions: Feminist Dialogues on Third World Women's Literature and Film*, (1st ed., pp. 185-212). New York: Garland. DOI <https://doi.org/10.4324/9781315050249>

Arrojo, R. (1998). The Revision of the traditional gap between theory & practice & the empowerment of translation in postmodern times. *The Translator*, 4(1). 25–48. <https://doi.org/10.1080/13556509.1998.10799005>

Ashraf, M. (2020). Paratextual Aspects in the Translation of Nawal Saadawi's *The Innocence of the Devil*. *Cairo Studies in English, Journal of Research in Literature, Linguistics and Translation Studies*, (1) 245-257
https://cse.journals.ekb.eg/article_147200_20dccb6b6e44d1453d84fc5a31896f44.pdf

De Lotbinière-Harwood, S. (1991). *Re-belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine*. Montreal and Toronto: Les Éditions du remue-ménage and Women's Press

Flotow, L. (1991) 'Feminist Translation: Contexts, practices and theories', *TTR* 4(2): 69–84.

Flotow, L. (1997) *Translation and Gender: Translation in the era of feminism*, Manchester: St Jerome Publishing.

Flotow, L. & Farahzad, F. (2017). *Translating women. Different voices and new horizons*. New York and London: Routledge.

Flotow, L. (2019). Feminist translation strategies. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of translation studies* (3rd ed., pp. 157-162). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315678627>

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Tr. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
https://www.almendron.com/tribuna/wp-content/uploads/2017/06/genette_gerard_paratexts_thresholds_of_interpretation.pdf

- hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics.*, Cambridge: South End Press
https://excoradfeminisms.files.wordpress.com/2010/03/bell_hooks-feminism_is_for_everybody.pdf
- Junbin, X. (2020). Three practical ways of feminist translation: Resonance or redundancy? *British Journal of Humanities and Social Sciences*, 24(1), 37-48. Retrieved from
[http://www.ajournal.co.uk/HSpdfs/HSvolume24\(1\)/HSVol.24%20\(1\)%20Article%203.pdf](http://www.ajournal.co.uk/HSpdfs/HSvolume24(1)/HSVol.24%20(1)%20Article%203.pdf)
- Laghzali, B. (2017). The Translation of Islamic Feminism at CERFI in Morocco, in Luise von Flotow and Farzaneh Farahzad, eds., *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. New York and London: Routledge, 209–222.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge. <https://doi.org/10.4236/als.2017.51001>
- Simon, S. (1996). *Gender in translation: Cultural identity and the politics of transmission*, London & New York: Routledge.
- Spivak, G. (1992) The politics of translation. In M. Barrett and A. Phillips (Eds.), *Destabilizing theory: Contemporary feminist debates*, Stanford
- Staten, H. (2005). Tracking the “Native Informant”: Cultural translation as the horizon of literary translation. In S. Bermann and M. Wood (Eds.) *Nation, language and the ethics of translation*, (111-26) Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Suwaed, M. (2017). The Exploitation of Women and Social Change in the Writing of Nawal El-Saadawi. *Journal of International Women's Studies*, 18(4), 233-246.
<https://doi.org/http://vc.bridgew.edu/jiws/vol18/iss4/17>
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London: Routledge.
- Zaylah, P., Chaker, L. & Hilal, H. (2021). Women Moving Across Cultures: The Representation of Zahra's Character in the English Version of Hanan Al-Shaykh's *The Story of Zahra*. *International Journal of Comparative Literature*, 9(4), 1-12. [10.7575/aiac.ijclts.v.9n.4p.1](https://doi.org/10.7575/aiac.ijclts.v.9n.4p.1)

El factor de la identidad en la construcción de los personajes de *De ninguna parte*, de Julia Navarro

The identity factor in the construction of the characters in *From Nowhere*, by Julia Navarro

Mohamed Elsayed Mohamed Deyab

Universidad de Minia/Minia University

Email: mohamed.diab@mu.edu.eg

Resumen: El presente trabajo estudia la identidad y su factor constructivo en los personajes de *De ninguna parte*, de Julia Navarro (Madrid, 1953-). Pretende resaltar el papel de la identidad y rastrear todos sus aspectos relacionados tanto con los personajes como con el espacio, el tiempo y el narrador desde un enfoque analítico comparativo dado el compromiso que demuestra la producción literaria de la autora con el lector, en especial, y el ser humano, en general. El tema de la identidad aquí tratado concierne a las preocupaciones del lector, ya que se asocia con conflictos y asuntos de interés nacional e internacional, como la emigración, el terrorismo y el conflicto árabe-israelí. De hecho, este estudio pone de manifiesto los recursos y la herramienta que la escritora gestionó en la construcción de sus personajes y de sus identidades basándose en conflictos realmente existentes y utilizando técnicas analépticas y discursivas no solamente para hacer verosímiles las acciones, sino para que el lector sea consciente del conflicto tratado. Ha sido evidente el papel de la identidad en la construcción de algunos personajes, como Jacob, Abir y Noura, que tuvieron que vivir identidades que marcaron sus vidas y que nunca ellos mismos eligieron. La obra presenta a Jacob y a Abir como dos personajes obligados por ajenos a formar un espiral de violencia.

Palabras clave: *Julia Navarro, De ninguna parte, identidad, emigración, Retórica Constructivista*

Abstract: This research paper studies identity and its constructive factor in the characters of *From Nowhere*, a novel by Julia Navarro (Madrid, 1953-). It aims to highlight the role of identity and to trace all its aspects related to the characters, setting, and the narrator from a comparative analytical approach. The importance of this research paper lies in the commitment this novelist's literary production has towards the reader, in particular, and the human being, in general. The issue of identity being discussed concerns the reader's interests, as it is associated with conflicts and issues of national and international interest, such as emigration, terrorism, and the Arab-Israeli conflict. In fact, this study reveals the resources and tools that the writer used in creating the characters and their identities based on really existing conflicts and her use of narrative and rhetorical techniques not only to make the actions plausible but also to make the reader aware of both the problems presented and the conflict being discussed. The role of identity is obviously evident in the creation of some characters, such as Jacob, Abir and Nora, who had to live identities that marked their lives and that they themselves never chose. Jacob and Abir met twice: in the first, they met in a refugee camp in southern Lebanon where the former was a murderer. They met once again, many years later in Brussels, where the latter became a murderer as well.

Keywords: *Julia Navarro, From Nowhere, identity, emigration, Constructivist Rhetoric*

Introducción

El presente trabajo aborda el tema de la identidad en *De ninguna parte*, de Julia Navarro. La producción literaria de Navarro se destaca siempre por tratar asuntos realmente vitales que demuestran el compromiso que mantiene con la sociedad y con el mundo en el que vive. Entre estos temas está la identidad, que ha sido constante en varias obras. Nada extraño, porque la autora asegura dicho compromiso y la identificación de la escritora con sus lectores al hablar sobre su última novela, *Una historia compartida* (2023): "La historia no se puede contar si no es la historia de todos" (Navarro, 2023). De estas palabras se deduce que cuando el tema tratado coincide con los intereses y las preocupaciones del lector, mayor será la eficiencia e influencia sobre el mismo. Navarro escribe para el ser humano y pretende presentarle el mundo y muchos aspectos no del todo vistos por él. El tema de la identidad nunca dista del hombre ni de su valor como ser humano. Resulta igualmente relevante en el título de su novela *Dime quién soy* (2010), pero queda bien presente en otras, como *Dispara, yo ya estoy muerto* (2013), *Tú no matarás* (2018), etc. Dicho tema continúa en su obra *De ninguna parte*, que no es más que un viaje a los confines de la conciencia de unos personajes que se ven obligados a vivir unas identidades que no han querido ni han escogido.

Este trabajo pretende destacar el factor de la identidad en la construcción de los personajes adoptando un enfoque comparativo. Para ello, analiza el componente del perfil narrativo de los personajes haciendo hincapié en sus identidades y hasta qué punto afecta ésta a sus ideas, actuaciones, sentimientos, emociones, pensamientos y modos de comportarse y de integrarse en el mundo circundante. Analiza los puntos de encuentro, las fuentes comunes y las desviaciones de la identidad de los personajes clave de la obra. Se trata de una historia ficticia basada en un tema real donde se refleja el componente identitario de sus protagonistas. Estudiar a los personajes nos pone frente a dos puntos de vista. El primero es meramente ontológico-narrativo y considera solamente el perfil narrativo construido por la autora; el otro es epistemológico y depende de la percepción del personaje de parte del lector. De dichos puntos de vista hay varias teorías que hacen del personaje un ser sobre el que se le puede hacer un análisis psicológico como a una persona real y otras que lo consideran incompleto y que se limita a una criatura ficticia de un mundo inexistente. Es esta la teoría de Uri Margolin (1990), que define el personaje literario con un individuo no real que posee una entidad gracias a una serie de rasgos mentales y de atributos físicos que en todos los casos son concedidos por el narrador, por el propio personaje o por otros personajes. Margolin considera de esta forma que los personajes son construcciones textuales y, a diferencia de las «personas reales», estos tienen una entidad ontológica estrecha o incompleta. En este sentido, sobresale la teoría de Umberto Eco (Eco, 2009) que define al personaje ficcional como modelo semiótico u objeto semiótico porque tiene un estatuto ontológico específico cuya percepción dependerá de la experiencia cultural de los lectores y no de la experiencia directa. Son iguales en este caso los personajes históricos y los ficcionales, ya que ambos pueden ser analizados como objetos semióticos, los primeros desde un mundo real, mientras que el otro se hace desde un mundo posible. Será la misma cuestión que desarrolla Ralf Schneider (2001, citado en Gutiérrez-Sanz, 2019) de que la concepción de los

personajes como modelos mentales son representaciones mentales que construye el ser humano a partir de su experiencia de lectura. Esta experiencia no se trata simplemente de un proceso cognitivo aislado, sino que afecta y es influido por la condición del lector con el mundo: “los personajes son constructos mentales edificados en la mente del lector mediante un proceso textual de caracterización, identificación y reconocimiento” (pág. 11). Desde los planteamientos de la Poética Cognitiva los límites entre los personajes literarios y las personas reales se vuelven borrosos o casi nulos. De una forma o de otra la identidad que otorga la escritora a sus personajes es ella misma la que condiciona su comportamiento, temperamento e identidad tanto personal como social dentro del relato.

Este trabajo pretende estudiar a los personajes de la obra indicada adoptando la teoría de la Retórica Constructivista que considera que los personajes son construcciones retórico-argumentativas complejas y que pueden ser estudiados como interpretaciones discursivas del mundo (Sánchez, 2018). Resulta que en la obra *De ninguna parte*, se distinguen dos personajes muy representativos en cuyo análisis se trasciende dicho aspecto cultural que podría disolver las fronteras entre el mundo real y ficcional justificado por espacios y tiempo narrativos reales o verosímiles. La naturaleza de este estudio analítico propone una esfera interdisciplinar para la que nos servimos de la teoría de Tajfel (1974, citado en Scandroglio *et al.*, 2008) que se resume en que el comportamiento social de un individuo varía según una dimensión demarcada por dos extremos: el intergrupalo y el interpersonal. El primer extremo es aquel en el cual la conducta estaría determinada por la pertenencia a diferentes grupos o categorías sociales; y el segundo, “en el que la conducta estaría determinada por las relaciones personales con otros individuos y por las características personales idiosincráticas” (pág. 81).

Concepto de la identidad

Antes de seguir adelante con el análisis del factor identitario constructivo de los personajes cabe citar aquí el concepto de ‘identidad’ resaltando la diferencia entre la identidad social y la personal. Primero, la identidad social es una cuestión de similitudes y diferencias, una cuestión personal y social, sobre lo que un individuo tiene en común con algunas personas y lo que le distingue de otras. Según Tajfel (1974, citado en Scandroglio *et al.*, 2008) es “el conocimiento que posee un individuo de que pertenece a determinados grupos sociales junto a la significación emocional y de valor que tiene para él/ella dicha pertenencia” (pág. 80). Por otra parte, la identidad personal, ha sido interpretada como el grado de diferencia que un individuo experimenta frente a la sociedad a la que pertenece. En cambio, la identidad social representa el grado de semejanza que asocia un individuo con dicha sociedad (Deschamp y Devos, 1996, citado en Scandroglio *et al.*, 2008, p. 81).

Tema y argumento

La obra trata el tema de la identidad y el conflicto que ésta pueda acarrear a causa de acontecimientos externos. Abir Nasr es un adolescente que presencia, impotente, el asesinato de su familia durante una misión del ejército israelí en el sur de Líbano. Ante los cadáveres de su madre y su hermana pequeña, grita jurando que perseguirá y matará a los culpables durante el resto de su vida. Uno de estos culpables que participan en dicha misión es el joven Jacob, soldado de origen francés, que creció en el sur del Líbano gracias al trabajo de su padre. Después del fallecimiento de su padre

vuelven él y su madre a vivir en París. Ésta descubre su origen judío y, por lo tanto, opta por trasladarse a vivir en la tierra prometida, Israel; decisión que no fue del agrado de su hijo. Pero, no tenía más remedio que aceptarla.

Abir Nasr y su hermano Ismael siguen viviendo un tiempo en Ein el-Helwe y luego se trasladan a Beirut para vivir con unos familiares hasta que los reclama Jamal Adoum, tío de su padre que se hará cargo de ellos. Viven con Jamal y su familia en París, donde realizan sus estudios. Abir y Noura, hija de Jamal, van al mismo liceo, y muchas veces Abir acompaña a Noura a modo de protección cuando va a hacer algunos recados o al ir a la casa de su mejor amiga y compañera del liceo, Marion. Abir cae en amor no correspondido de Marion debido al hecho de pasar con ella una hora de intimidad con la luz apagada y libertad absoluta según las leyes del juego que ella misma sugirió en una de las veces en las que Noura y Abir estuvieron en su casa. Jamal, ofendido por el comportamiento de su hija, Noura, que imita a Marion en todos los detalles inconvenientes a una chica musulmana, decide llevar a su mujer, Abir e Ismael a vivir en Bruselas, mientras que Farid, su hijo mayor, se queda en París. Jamal prohíbe a todos los miembros de la familia tener contacto ninguno con Noura, que escapó de la casa, fue a la comisaría y pidió protección a los servicios sociales ante la voluntad de su padre, que pretendía casarla a fin de garantizar su distanciamiento de la cultura europea. Mohsen, uno de los jeques del Círculo, que mantiene un contacto con Jamal, lleva a Abir y a Ismael a Afganistán donde reciben el entretenimiento adecuado para convertirlos en combatientes yihadistas. De Afganistán vuelven a Bruselas, donde Noura prefiere igualmente quedarse a vivir cerca de su madre.

En Bruselas, Abir manda un comunicado en *pendrive* de alerta al Canal Internacional cuya sede se sitúa en el edificio de cristal que alberga numerosas empresas y que es uno de los edificios cercanos a la nueva sede de la OTAN (La Organización del Tratado del Atlántico Norte). La amenaza se emite a todo el mundo por Helen, esposa del director del canal, y Benjamin Holz, y en ella se reclama la liberación de los hermanos encarcelados en la prisión de Guantánamo. Si no se cumple esta condición, cada día que pase, la sangre de los suyos les salpicará, y por cada preso morirá uno de los suyos (pág. 154). Pasa el tiempo y cumple Abir con su amenaza con una operación suicida llevada a cabo por su propio hermano, Ismael, contra el mismo Canal Internacional. Tanto la agencia de inteligencia de Israel como la de Estados Unidos y Europa buscan cualquier pista para identificar la voz de quien he emitido el comunicado. Jacob, experto en inteligencia artificial del Mosad¹ de Israel, consigue asociar la voz con la de aquella adolescente, Abir, que le amargaba los sueños. Tardan la policía belga y las agencias de inteligencia en detener al autor del atentado, lo que provoca otro atentado en el metro. Con la ayuda de Noura, Jacob puede obtener mucha información sobre Abir, y a partir de ella, consigue convencer a Marion, la mujer más deseada por el Abir adolescente y la más odiada por el Abir del momento, para colaborar con la policía para que puedan detenerlo vivo. El plan no sale totalmente tal como lo habían hecho, puesto que al encontrarse con Marion le pone un cinturón explosivo y la lleva a la sede de la Comisión Europea. Jacob con la ayuda de Gabriela consigue hackear y manipular el desfibrilador del corazón de Abir, pero Abir

¹ El Mosad o Mossad (Instituto de Inteligencia y Operaciones Especiales) es una de las agencias de inteligencia de Israel, responsable de la recopilación de inteligencia, acción encubierta, espionaje y contraterrorismo en todo el mundo, salvo Israel y los territorios palestinos.

hace un esfuerzo supremo con el que consigue tirar de la anilla del cinturón de Marion. Explota el cinturón y todos acaban en pedazos. Luego, Jacob revela que Helen es Marion, de ahí se pone al descubierto la razón por la cual se hizo el primer atentado en el Canal Internacional y la intención de Marion al aceptar hacer el papel de cebo para atraer a Abir con el fin de detenerlo. Helen o Marion tenía un carácter fuerte y siempre pretendía triunfar como periodista.

La muerte de los padres y la hermana de Abir a manos de los comandos israelíes y el rechazo y el desprecio que mostró Marion hacia el amor de Abir son las acciones fundamentales de la obra. A partir de la escena de los cadáveres de los familiares de Abir en Ein El-Helwe empieza el relato y con el cumplimiento de su amenaza de aquella noche (“os mataré a todos”) acaba. Es de notar que el rechazo y la altanería de Marion reforzaron el sentimiento de venganza en Abir, lo que hizo que no dudara en tirar la anilla de seguridad del cinturón de explosivos que llevaba Marion, su único amor, para que todos terminasen muertos. Con dos amenazas Abir cumplió con los atentados. La primera fue la dirigida a los comandos que mataron a sus padres: “Os mataré a todos y pagaréis por lo que habéis hecho” (pág. 80); y la segunda, que se asocia con la actitud de Marion, fue no declarada: “Marion... pronto nos volveremos a ver. Le prometí que haría algo grande” (pág. 5)

Espacio, tiempo e identidad

Junto a los personajes, como se ve a continuación, el espacio juega un papel fundamental en la novela, puesto que es el presunto recipiente físico de la identidad, tema central de la obra en cuestión. Líbano, Israel, Jordania, Afganistán, París, Bruselas, etc., son claves al trazar ciertos perfiles y marcar identidades contrastivas. Jordania y el Líbano frente a Israel representan el conflicto árabe-israelí arraigado en dos identidades culturales opuestas. La ausencia de una solución integral de dicho conflicto dio origen a multitud de emigrantes en los países europeos, entre ellos París y Bruselas, como se desprende del relato. Los refugiados o los emigrantes forzados suelen mantener sus propias identidades, cosa por la cual a París y Bruselas se llevaron el escenario del conflicto árabe-israelí, y sin duda, las consecuencias del amor frustrado parisiense de Abir Nasr. En la importancia esencial del espacio subyace la estructuración de los capítulos de la novela, en el sentido de que el título de cada capítulo está formado por el personaje central del mismo junto al espacio que abarca sus acontecimientos. Por ejemplo:

<i>París</i>	<i>Tel Aviv</i>	<i>Bruselas</i>
<i>Noura y Marion</i>	<i>Jacob</i>	<i>Abir</i>
(pág. 32)	(pág. 76)	(pág. 79)

Cabe decir que los tres espacios que se mencionan de una forma directa en los títulos de capítulos son París, Tel Aviv y Bruselas. Aunque Jordania, el Líbano y Afganistán fueron implicados a través de referencias retrospectivas (*flashback*). Jordania es donde Abir se operó del corazón y le pusieron el desfibrilador cardíaco. Mientras que en Afganistán, cuna del movimiento yihadista de El Círculo, Abir y Ismael fueron entrenados para trabajar con explosivos, entre otras técnicas yihadistas. No obstante, se presenta el Líbano como el espacio cultural que formó la identidad primaria tanto

de Abir Nasr como de Jacob Baudin, y con ellos sigue latente. Resulta muy evidente el papel que cumple el espacio en la construcción de la identidad de los personajes, puesto que la emigración o los campos de refugiados no son más que indicadores de itinerancia, como se ha visto en el caso de los personajes de la obra en cuestión. A esto añadimos la indicación paratextual que conlleva la imagen de la portada de la obra, que muestra un joven en un estado pensativo con una mochila en el hombro. Esta imagen de una forma u otra se relaciona con el espacio y al mismo tiempo señala una condición de inestabilidad y angustia.

La narración no ofrece fechas exactas del período durante el cual transcurren las acciones de la obra. Pero se da a entender que el punto de arranque del relato empieza en la primera veintena del siglo XXI según fechas y varias indicaciones, como aquella en la que hablaba sobre la huida de Ali Amri del islamismo radical en Argel a finales de los años noventa (pág. 41) teniendo en cuenta que esto ocurrió muchos años atrás. El relato comienza con un soliloquio de Abir mientras estaba de paso por París planeando la operación terrorista de Bruselas después de haberse entrenado en Afganistán como parte de la organización terrorista El Círculo. El hecho de mencionar el Congreso Europeo y la sede de OTAN en Bruselas nos acerca a la segunda mitad del siglo XX. Pero la primera fecha que ajusta el cálculo de poner un tiempo narrativo aproximado para la obra es ‘1982’, año en el que estalló la primera guerra de Líbano². Un año antes nació Jacob, uno de los dos protagonistas de la historia. La información facilitada acerca de la vida de Jacob y Abir tiende a confirmar la propuesta anterior. Sobresale la eficiencia narrativa en ubicar estas acciones y el tema de la identidad en este tiempo narrativo que, a pesar del avance tecnológico en los medios de comunicación social la identidad tanto personal como social, sigue siendo un eje muy relevante en formar el destino de todos.

La historia, como se desprende del relato, respeta el orden cronológico de acontecimientos y condiciones históricas. No obstante, hay varios saltos retrospectivos, *flashbacks*, para arrojar luz sobre las acciones precedentes que permiten perfilar la construcción de los personajes. Junto a la técnica retrospectiva, la obra está estructurada por escenarios o breves relatos que agilizan un ritmo narrativo que varias veces se ralentiza con la descripción de los personajes o con los diálogos y soliloquios frecuentes a lo largo del relato. Al mismo tiempo, esta estructura externa fragmentada en lugares diferentes nos recuerdan, como señala Darío Villanueva (1995, pág. 51), que “lo que leemos obligatoriamente en progresión corresponde en realidad a un mismo instante”.

El narrador omnisciente penetra en las almas de los personajes; habla de su interioridad y revela lo que piensan y por qué se comportan de una cierta forma. Pone al descubierto lo que siente Abir hacia su prima, Noura: “Abir no podía dejar de querer a su prima, por más que le avergonzara su comportamiento indecente” (pág. 7). El narrador, a veces, se empeña a exteriorizar al lector lo que gira en el interior del personaje, incluso en su soliloquio: “aspiró el humo para que se fundiera con los pulmones. Volvió a hablar consigo mismo permitiendo que fluyeran sus pensamientos” (pág. 9). Hasta el punto de que relata lo que habría sentido Abir si se

² La primera guerra del Líbano o la guerra del Líbano de 1982 fue un conflicto armado que dio inicio el 6 de junio de 1982 cuando las Fuerzas de Defensa de Israel invadieron el sur del Líbano con el objetivo de expulsar a La Organización para la Liberación de Palestina (OLP) de dicho país.

hubiera acercado a la casa donde vivía con sus tíos en París: “Le hubiera gustado acercarse hasta la casa donde antaño vivió con sus tíos.” (pág. 9).

Acaso debería hacerlo con el fin de destacar el perfil de identidad de los personajes y aprovecha la oportunidad de cuando habla uno de ellos sobre sí mismo para coger la palabra de él adoptando de esta forma el estilo indirecto libre, como se ve en el siguiente texto:

Esta noche el pasado me visita como tantas otras noches y me cuesta reconocermé en el adolescente que fui. Aún siento un temblor cuando recuerdo el día en que llegué a París con mi hermano y el tío Jamal...

Abir e Ismail, dos huérfanos asustados que no podíamos elegir. Era consecuencia de la tragedia. Mi tragedia. El asesinato de nuestros padres en Ein el-Helwe. Aquel comando israelí nos dejó huérfanos.

Cierro los ojos para recordar mejor, aunque temo revivir lo que sucedió entonces y que en el presente forma parte de la pesadilla que me impide dormir.

Se aclara la omnisciencia del narrador igualmente al describir el temor de Fátima de no volver a ver a su hija, Noura, antes de irse a vivir en Bruselas, y su desconfianza en su hijo, Farid, muy severo con su hermana: “Temía no poder despedirse y que no supiera dónde encontrarlos. No podía confiar en su hijo Farid, puesto que era un riguroso cumplidor de la ley y creía que Noura debía ser castigada con severidad” (pág. 65).

La descripción psicológica de los personajes es un recurso fundamental en la construcción de los actantes, ya que hará posible explorar más profundamente su mente y sus emociones dándoles una representación más realista. Por este recurso se puede comprender los motivos, el comportamiento y la personalidad del personaje y se revelan los conflictos internos, las pasiones ocultas, los miedos y los deseos más profundos. La teoría literaria presenta la descripción psicológica de los personajes narrativos como una herramienta importante para su desarrollo destacando la relevancia del inconsciente y los arquetipos en su construcción. Por ello, son abundantes las descripciones psicológicas de los personajes, especialmente los principales, donde mayormente son involucrados en la trama, como Jacob, Abir, Noura, etc. Veámoslo más detenidamente.

La construcción de los personajes

La identidad juega un papel muy importante en la construcción de los personajes, entre los que sobresalen Abir Nasr y Jacob Baudin. Son dos ejemplos que no se identifican con sus propias almas y que trabajan contra lo que ellos son. También destacan otros personajes que luchan por su identidad, optan por cambiarla o alternan una identidad por otra, como Jamal Addoum, Noura y Marion, respectivamente. De hecho, la identidad se considera un factor muy esencial a la hora de trazar los personajes, su pasado y su futuro, de interpretar su pensamiento y su comportamiento.

Abir Nasr

Abir Nasr, hijo de Ghada y Jaafar Nasr, pertenece a una familia muy pobre que vive en el sur de Líbano. Era un niño de doce años cuando vio a sus padres y hermana menor morir delante de sus ojos en una operación realizada por los comandos israelíes

en Ein El-Helwe, un campo de refugiados del sur de Líbano. Sentirse impotente ante las armas de los soldados israelíes le causó un intenso dolor para el resto de su vida. Hubiera podido experimentar cierto cambio durante sus estudios en el liceo con su prima, Noura, y con su amor a Marion, amiga de su prima. Pero la protección constante de su tío Jamal le mantenía a salvo tanto a él como a su hermano, Ismael. Imitaba a aquellos muchachos franceses para sentirse parte de ellos; pretendía hablar y comportarse como ellos, incluso “evitaba a otros musulmanes como él” (pág. 8); sin embargo, ellos siempre se reían de él y lo trataban como a un árabe musulmán nunca como a un buen francés. Según parece, había algo más que le hacía distante, como “su color de piel, su ropa y su acento gutural al hablar francés”. Abir no tenía ningún inconveniente en integrarse, por lo que se negaba hablar árabe en casa y abominaba de las comidas de su tía Fátima. En varias ocasiones fue castigado por su tío Jamal, que siempre le conminaba a no convertirse en lo que nunca sería. Él mismo confiesa a su tío Jamal todo lo que experimentaba respecto a lo que realmente pensaba y a ciertos comportamientos suyos. Le comentaba a su tío que verdaderamente se apartaba de la religión, ansiaba ser como los demás chicos de su edad; fumaba y bebía para que no lo vieran como un pobre musulmán sin patria.

Se acrecentó aún más ese sentimiento de inferioridad con el desprecio y la indiferencia con que le trataba Marion, de la que estaba muy enamorado. Así se lo dijo el último día del liceo: “Algún día te arrepentirás de haberme tratado así. Seré un hombre importante, Marion, muy importante” (pág. 64). Y cumplió su amenaza desde su punto de vista.

La obra señala que el odio que sentía tanto Abir como el resto de su familia se debía a las prácticas violentas de Israel contra los palestinos. Es lo que se desprende de las palabras del narrador sobre Jamal Adoum: “Jamal nunca perdonó a los judíos y educó a sus hijos y a sus dos sobrinos en el odio a los asesinos. Nunca les permitió olvidar, ni siquiera sanar las heridas” (págs. 7-8).

A causa del rechazo que experimentó Abir de la sociedad francesa y el desprecio que le mostraba Marion, por una parte, y el rencor hacia los invasores israelíes que le quitaron sus padres, por otra, el personaje se convertirá en uno de los lugartenientes de Mohson organizando y participando en algunos atentados. Se destacan el odio, el amor y la venganza como factores que formaron el nuevo carácter de Abir, puesto que son las dos cosas en las que pensó a la hora de decidir su viaje a Afganistán. La idea de acompañar al jeque Mohsin a Afganistán no estaba presente en el pensamiento de Abir. Eso es lo que pretenden señalar las siguientes palabras:

Abir tampoco dijo nada. Pensó en Marion. Si se marchaba a Afganistán, no volvería a verla en mucho tiempo y eso le provocaba un dolor profundo porque temía que ella se casara con otro, pero al mismo tiempo disfrutaba pensando que acaso algún día podría vengarse de todos esos chicos que tanto le habían despreciado. (pág. 57)

Está claro que la visita del jeque Mohsin cambió las vidas de Abir e Ismael para siempre, tal como las había cambiado antes en Ein el-Helwe. La otra razón nutrida por el odio y la venganza a los judíos que motivaba a Abir a ir a Afganistán se pone de manifiesto cuando éste trata de persuadir a su hermano pequeño, Ismael, recordándole a sus padres asesinados por los «perros judíos» y su obligación de vengarlos.

Noura, la prima de Abir, confirmó el sufrimiento del joven por la pérdida de sus padres de niño y por un amor envenenado de adolescente. Acaso ella interpreta la imagen del niño, Abir, que pintaba Jacob durante todos esos años, cuando describía al peligroso terrorista de Bruselas: “El mismo Abir al que habían preparado para odiar, para convertirse en un «soldado» en la guerra contra Occidente, y que ahora saboreaba su triunfo viendo cómo él también sabía derramar sangre sembrando el terror” (pág. 286). Y por consiguiente sabía perfectamente que Marion era una de las destinatarias del mensaje de los atentados. Por eso el primer atentado tuvo lugar en el Canal Internacional en el que trabajaba Marion con el seudónimo de Helen. Fijémonos en las palabras que describen la actitud de Abir ante a Marion: “nunca se olvidó de aquella hora con Marion. Nunca se olvidó de su indiferencia. Nunca se olvidó de cuánto le humillaba verla con otros. Nunca se olvidó de cuánto había soñado con ella” (pág. 36). De estas palabras se deduce que Marion fue uno de los motivos que cambió el carácter de Abir y contribuyeron a hacer que no perteneciera a ninguna parte.

Jacob Baudin

Es el hijo único de Joanna y André Baudin, un comerciante francés que por negocios vivió buena parte de su vida en Beirut, donde nació Jacob. Sabe perfectamente francés y árabe porque pasó sus primeros años en Beirut. Tuvo que regresar a Francia cuando su padre enfermó. Lo que nunca esperaba Jacob era ser también judío porque así era su madre y sus abuelos y el resto de sus antepasados maternos.

Además de Abir, Jacob es un personaje que siente que no pertenece a ninguna parte. Sufre un desarraigo que empezó a experimentar desde el momento en el que formaba parte del comando israelí que mató a la familia de Abir. Desde aquel entonces no había vuelto a ser el mismo. Su adolescencia en Ein el-Helwe del sur del Líbano formó su primera identidad que se compoletó con la parisina. Dejar Beirut supuso para Jacob un desgarró que no pudo reparar ni siquiera con el mundo parisiense en el que al principio le resultaba difícil encontrar amigos y se sentía excluido por los niños de su edad por parecer árabe emigrante. Pero con la israelí nunca se ha podido adaptar del todo, pues “se cuestiona permanentemente lo que hace, que está obligado a vivir una vida que no ha elegido” (Navarro, 2021). Siempre experimentaba un conflicto moral entre el bien y el mal con los hechos u operaciones de campo en los que se sentía obligado a participar. Tenía muchas preguntas a las cuales no encontraba respuestas definitivas y “sentía que había perdido las riendas de su vida”. Dicho conflicto ha sido la razón de pasar una temporada de su servicio militar en prisión por sus actitudes indecisas contra los presuntos enemigos del pueblo israelí, mejor dicho, por haberse convertido en un *refusenik*³, de ahí que se dedicara a las labores de la inteligencia artificial gracias a Dor, teniente del Mosad, quien conoció la situación psicológica de Jacob a través de su madre.

³ El término *refúsenik* es en realidad una palabra por momentos irónica, derivada del verbo inglés *to refuse* («rehusar» o «denegar»), a la que se le agregó el sufijo ruso *nik*. Pero con el paso del tiempo, «refúsenik» ha entrado en el uso coloquial anglosajón para referirse a cualquier tipo de manifestante, proveniente de cualquier país. En Israel se aplicó el término a partir de 2002 a centenares de militares de la escala media y baja del Ejército israelí que se negaron a servir en territorios palestinos por considerar que contribuían a la ocupación ilegal de un país y a la humillación y maltrato de la población civil.

Durante mucho tiempo se aferraba en lo que era y rechazaba lo que había sido. No se identificaba con ser judío y mucho menos israelí. Le preocupaba “perder la perspectiva y terminar siendo una parte de ellos” (pág. 11). Para Jacob no había más casa que aquella que habían dejado en Beirut. En cambio, para su madre Israel era su casa. Un niño que no había cumplido 13 años tuvo que acompañarla y emprender una vida nueva en un país en el que le resultaba extraño el idioma y los propios ciudadanos que hicieron de la anomalía que se vivía en este país su normalidad. Para él, Tel Aviv no era una ciudad normal, porque Israel no era un país normal. Le reprochaba a su madre que hubiera decidido dejar París para instalarse en Israel, pero tampoco se había sentido una parte de la primera ni siquiera la recordaba con nostalgia. Lo único que recordaba era que le gustaba vivir en Beirut y que allí era feliz y tenía muchos amigos.

Al contrario de lo que pensaba Jacob, resulta que no todos los israelíes se daban cuenta de hasta qué punto era extraña la vida allí, porque él no era el primero ni el último que necesitaba consultar a un psiquiatra. Por este motivo intentaba convencerle su jefe, Natan Lewin, de que fuera a ver a la doctora Tudela del departamento de psiquiatría del hospital Sheba de Tel Aviv. Le confesó su propio jefe que durante algún tiempo lo trataba y que él no era un caso único ni especial, sino que a veces necesitaban poner su cabeza en orden.

Se puede pensar que Jacob no se sintió de ninguna parte hasta el final de la obra. Tal vez no cambió de perspectiva como temía, sino que su apego a su trabajo de informática e inteligencia artificial le hizo feliz por dejar de pensar en los fantasmas que nacieron en su cerebro por participar en operaciones militares. Así se desprende de las palabras del narrador omnisciente que justifica la indiferencia de Jacob, más preocupado por su trabajo que por su salud mental:

“Se dio una ducha rápida y se sentó ante el ordenador. Tenía que terminar de perfilar un programa informático antes de ir al hospital. No le importaba; le gustaba su trabajo, y si no fuera por los fantasmas que poblaban su cerebro, casi podría llegar a ser feliz” (pág. 12).

Desde que Jacob dejó sus raíces en el Líbano y ni siquiera había echado raíces en Francia al estar obligado a trasladarse a vivir en Israel, veía a los chicos de su edad desde lejos, ya que actuaban de una forma distinta. No los consideraba iguales a él, ni ellos a él tampoco. Sentía curiosidad por saber por qué lo consideraban diferente. Pero le era imposible, porque no sabía pensar como ellos ni sentir como ellos. La razón habitaba en él mismo debido a que no compartía las raíces con dichos chicos. No era fácil, porque aunque tenía que aprender que era ser judío no estaba seguro de ser uno de ellos.

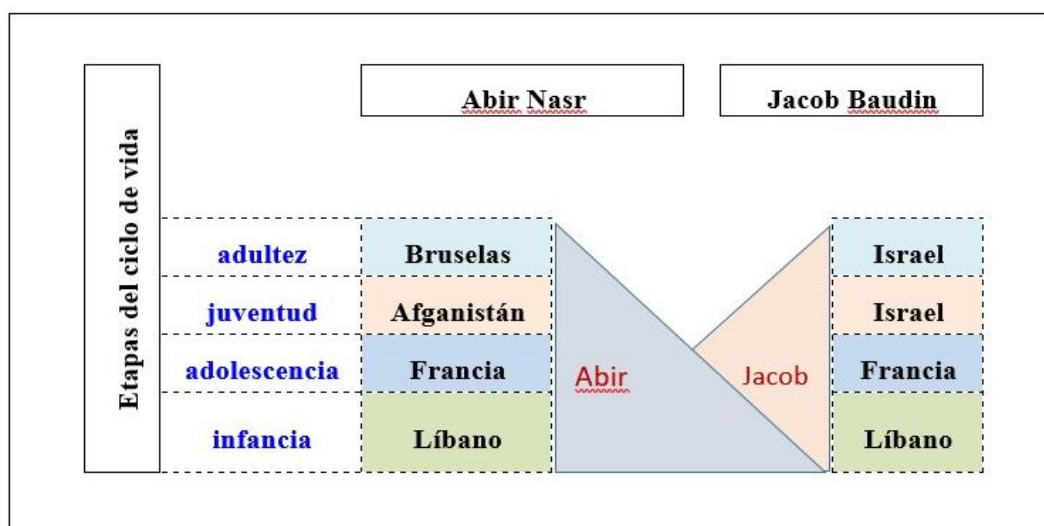
Había que hacer un gran esfuerzo para ponerse en la piel de otros. Cuando era un adolescente intentaba comprender por qué los chicos de su edad actuaban de determinada manera y también por qué le consideraban diferentes. Porque eso es lo que había sentido cuando su madre le llevó a vivir a Israel y tuvo que aprender qué era ser judío, y tampoco estaba seguro de ser uno de «ellos». Ése era el reproche de su madre: “Jacob —le decía—, tienes que sentirte integrado, somos judíos, no puedes

desprenderte de lo que eres” (pág. 244). Pero sí podía porque no había logrado sentirse totalmente concernido de la esencia que suponía «ser» judío, aunque no renegaba de serlo.

Rasgos comunes entre Abir y Jacob

Es de notar que tanto Abir como Jacob son manipulados por otras personas o instituciones. Dichas personas o instituciones buscaban perfiles determinados que en la mayoría de las veces sufren inestabilidad psicológica para utilizarlos en operaciones específicas. Vemos que Abir padecía el trauma de perder a sus padres y su hermana durante su infancia y de adolescente, el desprecio y la indiferencia por su amor no correspondido. A Jacob le angustiaba la disconformidad hacia lo que hacía y los gritos de los inocentes que le aterrorizan los sueños. Ambos, como se observa en la Figura 1, pasaron los primeros años de su infancia en el Líbano y una parte de su adolescencia en Francia. Mientras que Abir se entrena con los yihadistas en Afganistán Jacob ya había aprendido cómo defender a Israel. Por la presión de otros se vieron obligados a ser lo que nunca pensaron ser: por el jeque Mohsin y Jamal Addoum, en el caso de Abir, y por la madre y los directrices militares, como Dor, en el de Jacob. Los dos jóvenes se sienten extranjeros dentro de sí mismos y están obligados a vivir una vida que no han elegido. Ambos cumplen con sus funciones, puesto que Abir pretendió vengarse de sus presuntos enemigos a través de los atentados que había planeado, y Jacob, al contrario de lo que quería hacer, no tardó en revelar el nombre del hombre del comunicado que amenazaba no solo a Estados Unidos sino a todos los países del OTAN. Con las manos de Jacob Abir llegó a su final funesto.

Figura N. (1): El desarrollo de la identidad-cultura de Abir y Jacob



Es de gran importancia la comparación que hace el narrador entre Jacob y Abir. Según él, Jacob y Abir habían tenido vidas distintas, códigos morales opuestos, aunque ambos se sentían de ninguna parte. Se justifica el caso por el hecho de que a los dos les fueron arrancadas las raíces. Por eso, cada uno “deja de ser quien creía ser

y a partir de ese momento se busca a sí mismo en medio de la confusión” (pág. 244). Es relevante el contraste que demuestra la sociedad israelí con Jacob y la francesa en la que vivía Abir, donde desde el principio lo ignoraba como emigrante, como si fuera inferior. Sus compañeros tomaban la iniciativa de hablar con él hasta que en alguna ocasión le habían excluido de los juegos en el patio del liceo, teniendo en cuenta el desprecio que ganó por su amor a Marion. En cambio, la sociedad israelí acogió a Jacob y buscó todas las formas posibles para que éste se acercara a la cultura y se familiarizara con sus ciudadanos. Cabe señalar que Jacob igualmente no le fue fácil adaptarse a la vida en París, ya que al principio los chicos del liceo se reían de él debido a su francés con «acento». He aquí las palabras del profesor que intentaba convencer a una madre que dejara a su hijo ir a la casa de Jacob y que no se preocupara porque su familia es francesa, no árabe emigrante:

Pero aún recordaba cuánto le hirió escuchar al director del liceo explicarle a la madre de uno de los alumnos que no debía preocuparse por permitir que su hijo fuera a la casa de los Baudin porque era una familia «francesa» de verdad y, además, muy bien situada. No, no eran «árabes» emigrantes, sino franceses, aunque hubieran vivido en Beirut (págs. 27-28).

Del mismo modo, es de notar la diferencia entre la actitud de los dos jóvenes, Jacob y Abir, ya que el primero era quien se distanciaba, mientras que el segundo trataba de integrarse en la sociedad francesa y convertirse en un francés. Pero por más que se resistiera, fue excluido, como confesaba él mismo a su tío Jamal aquel día en el que éste descubrió que Noura se deshacía del hiyab al salir de casa:

Le confesó que se había apartado de la religión, que ansiaba ser como los demás chicos, que no le vieran como un pobre musulmán sin patria, por eso fumaba, por eso bebía... por eso... sí, por eso había estado dispuesto a quebrar todas las enseñanzas del Profeta y había faltado al Altísimo (págs. 37-38).

Junto a la comparación que realiza el narrador de dichos personajes, Jacob se esfuerza mucho en rastrear la evolución de la personalidad de Abir; trata de comprender por qué Abir tanto como otros del mismo caso se transformaban y se convertían en terroristas peligrosos. Era un acertijo indescifrable porque para descifrarlo uno debería ponerse en la piel de otro, como aclaró Miriam, agente de Mosad en el barrio de Molenbeek. Mejor dicho, uno debería experimentar y vivir todas las experiencias del otro, proceso que se considera imposible. Imposible también era que Jacob se sintiera uno de esos chicos judíos y actuara como ellos.

Jacob y Abir habían tenido que construirse una identidad más, aunque con todas se sintieran de ninguna parte. Ser francés o israelí no sobrepasaba opciones que pretendían mostrar, no lo que era en la realidad. Al tiempo en que Jamal Adoum insistía en que Abir e Ismael no dejaran de ser musulmanes, la madre de Jacob le reprochaba lo siguiente: “tienes que sentirte integrado, somos judíos, no puedes desprenderte de lo que eres”. El primero se aferraba a las raíces o identidad que había vivido Abir, mientras que la madre de Jacob se obstinaba en hacerle a su hijo lo que nunca él hubiera sido. Jamal Adoum y el amor mal correspondido a Marion pudieron intensificar el sentimiento de venganza en Abir. En cambio, Jacob “no había logrado

sentirse totalmente preocupado de la esencia que suponía «ser» judío, aunque no renegaba de serlo” (pág. 244).

El comportamiento de Abir asegura que él no pudo tener la identidad de ser francés al mismo tiempo en que perdió su identidad de ser libanés, es decir, él dejó su identidad libanesa pero no pudo adquirir la francesa. Por ello, se convirtió en nadie; se sintió de ninguna parte. Tal como lo interpreta la obra:

no era nadie, y no lo era porque no era de ninguna parte. Ya no pertenecía a Ein el-Helwe, el pueblo donde había nacido, en el que había crecido, en el que se había enfrentado a la muerte. Tampoco era francés. Ni un solo día le habían permitido siquiera soñar con ser uno de ellos. No, no era de ninguna parte y eso hacía que no fuera nadie. (pág. 41)

Perder su identidad hizo de él una persona manejable que procuraba encontrar su ser en actos grandes fuera cual fuera su valor. El hecho de sentirse no correspondido en su amor por Marion plantó en él la semilla del odio y el rencor. Con los atentados que planeó Abir intentó demostrarle a Marion que no sería un chico más de un barrio de emigrantes.

El sufrimiento de Jacob y Abir no acaba porque no son ellos mismos, porque perdieron sus raíces sin quererlo y, por consiguiente, no se puede decir que habrá un punto final para todos los involucrados y el mundo circundante. Nadie ganará porque no hay una guerra final, como comentó Jacob a Louise Moos, jefa de la seguridad belga, y a Austin Turner, el representante de la CIA, y no siempre quien siembra es necesariamente quien cosecha. Tal como declaró la jefa de la seguridad belga, con la muerte de Abir Nasr el problema no se ha resuelto, porque habrá otros Abir Nasr, otros que padecen lo mismo. Así pues, acabar con Abir Nasr no era forma de tratamiento porque la curación nunca sería exterminar el órgano, sino subsanarlo y reponerlo para cumplir con sus funciones originales. Y lo más idóneo en casos como estos es no dejar que surja la enfermedad, sino adoptar medios preventivos que esquiven la infección, es decir, el terrorismo. La obra presenta un espiral de violencia a través de los dos personajes principales, Jacob y Abir, ya que al principio del relato ambos se cruzaron en un campo de refugiados en el sur del Líbano donde Jacob se consideraba un asesino y al final del relato volvieron a cruzarse en Bruselas donde el segundo se convirtió en asesino.

Jamal Adoum y la transición de la identidad de Noura

Noura es la prima de Abir e hija menor de Fátima y Jamal Adoum. Tiene casi de la misma edad de Abir e iba al mismo liceo cuando eran adolescentes. Por su imitación a la conducta de su amiga, Marion, su padre quería obligarla a casarse con Ibrahim, un joven musulmán, para garantizar su buena conducta y no deshonrar a la familia Adoum. Aunque Noura escapó de casa y su imagen se convirtió en una vergüenza para la familia, sin embargo Abir no lograba despreciarla porque siempre recordaba que cuando llegaron a la casa Adoum en París lo recibió a él y a Ismael con amabilidad y dulzura. Los ayudaba y guiaba durante sus primeros meses en la ciudad. Abir la admiraba, tal vez por alegre, confiada y siempre dispuesta a estar al lado de quien lo necesitara.

Jamal, tío del padre de Abir, vivía en París al principio y luego en Bruselas. Estaba casado con Fátima, y tenía dos hijos: Farid, que era electricista como él, pero más

tarde se convirtió en imán y seguía viviendo en París; y Noura, que renunció la vida en la casa de sus padres por adoptar el estilo de vida occidental. Aunque Jamal Adoum vivía en París no se sentía francés, ni siquiera agradecido por vivir entre los franceses. Pensaba que nunca le consideraban uno de ellos y que “nada le habían regalado” (pág. 7), así que nada les debía a ellos. Jamal seguía manteniendo su identidad cultural de origen. Era consciente de que pasara lo que pasara nunca sería tratado como un francés o un europeo, de ahí que se agarrara muy fuertemente a su identidad cultural repitiendo: “¿Por qué hemos de renunciar a nuestras creencias y a nuestras costumbres para agradarles? Algún día toda Europa será nuestra y los infieles se convertirán” (pág. 8).

El padre y la hija son dos figuras opuestas. El primero insiste en mantener su identidad y su cultura como árabe y musulmán. Ve que ha sido obligado a vivir en una sociedad “que le observaba de reojo, con desconfianza [...] que él consideraba moralmente podrida [...] que despreciaba” (pág. 284). Jamal Adoum no pone límites entre los países europeos, puesto que cuando habla de Occidente habla de todos los países del OTAN. Piensa que “los judíos eran los guardianes de Occidente en Oriente”. Cree que el constante silencio de los países de occidente ante las barbaridades que cometen los judíos en el Oriente Medio no deja de ser una humillación. Por eso ansiaba humillar a la sociedad occidental.

Al contrario de Noura, su padre no aceptaba las reglas de la sociedad occidental; siempre era visto como alguien diferente, y esa diferencia le desgarraba por dentro y le provocaba una ira muy profunda, sentimiento que compartía con sus hijos, Farid y su sobrino, Abir. Tal vez el origen del odio tuvo su origen en la violencia del Estado israelí cometida en Palestina y Líbano. Así que cuando se menciona la palabra ‘judío’ se acompaña por actuaciones imperdonables, como asaltar la casa de Abir segando la vida de sus padres.

Noura estaba segura de que debería aceptar las reglas de la sociedad de acogida para no sentirse distinta. Y así se comportaba. Seguía a rajatabla a su amiga francesa, Marion. Tal vez fueron unidas por su belleza y por compartir la envidia de sus compañeras y la seducción a sus compañeros de clase. La imitaba en todo: su comportamiento, su vestimenta, sus ideas acerca de las religiones, etc. Dejó la casa para pedir auxilio a la policía como forma de rechazar la oferta de contraer matrimonio con un pariente del imán de la mezquita. Jamal, que se sintió humillado y deshonorado por el comportamiento indecente de su hija, prohibió a toda la familia hablar con Noura. Con 18 años se graduó en el liceo y decidió buscar su vida lejos de las convenciones religiosas. Se fue a vivir en Bruselas igual que su familia para estar cerca de su madre, a la que se sentía muy unida. Trabajó como cantante en un restaurante de los barrios ricos de Bruselas, e incluso mantenía relaciones extramatrimoniales con su propietario. Noura se dio cuenta de que para no sentirse excluida por la sociedad en la que vivía había de aceptar sus reglas. Dicha sociedad le arrancaba del conjunto de normas que la oprimían, “que le impedían ser, hacer, sentir, decidir” (pág. 284). Está claro que la diferencia entre Jamal Adoum y su hija residía en el conjunto de normas basado en la religión. La identidad desde este punto de vista se hace muy relevante al recordar las palabras de la madre de Jacob, que limitaba la identidad al hecho de ser judío, tal como las repetidas palabras de Jamal Adoum y su obediencia al imán de la mezquita y a los jefes del Círculo.

A pesar de esa actitud Noura reconocía el dolor que subyacía en el alma de su padre y sus primos por el asesinato de los padres de Abir y Ismael. Lo que hizo que Noura pensara: “Y ahora pretendían pedirles cuentas de su odio” (pág. 284). Noura no justificaba los atentados terroristas planeados por su primo, sino que lamentaba el extremo al que había sido llevado su primo por el odio. Por otra parte, Noura devuelve una parte del rencor y el odio al desprecio con el que Marion trató a su primo, pues estaba segura de que Abir seguía herido por el desprecio de Marion y de que “aquel desprecio le había llevado a sumirse en el rencor” (pág. 285). No comprendía cómo esta chica le había seducido para después despreciarle.

Lo que resulta extraño es que el personaje de Noura representa igualmente un modelo de desarraigo, ya que aunque “ella había dicho «no» a las normas, a las tradiciones y a la religión de sus padres” (pág. 285), y, de esta forma dejó de pertenecer a su comunidad, no se sintió francesa ni de otra identidad; se quedó en tierra de nadie. Se sentía sola y desarraigada. Puede que estuviera disfrutando de su libertad, “una libertad por la que había pagado el precio de la soledad [...] Precio de la falta de identidad” (p. 285). Marion representaba para Noura una identidad de fuerza y libertad, pero una vez que Noura se fundió en la amistad de esa y se convirtió en una copia exacta de la misma, desapareció Marion y se esfumó la amistad. Noura se deshizo de su familia, sus tradiciones y costumbres, mejor dicho, de su identidad. Lo único que mantenía a Noura en la órbita de su cultura era Fátima, su madre. En todo caso, Noura se quedó como una copia sin el original, sin tierra propia, con los recuerdos de sus años del liceo, los años vividos bajo la batuta de Marion. Ella buscaba identidad (autoestima) en esa sociedad que le ofrecía una puerta de entrada para la libertad, para dedicarse a la música, para no estar condicionada por las costumbres ni por la religión, porque ella se sentía inferior como mujer en su familia, por una parte, y condicionada como musulmana en la sociedad francesa.

La doble identidad de Marion

Marion y su hermana mayor, Lissette, son dos hijas que viven a solas en su piso propio. Su madre, de origen español, murió de cáncer y su padre las abandonó cuando eran adolescentes. Marion era amiga de Noura, la prima de Abir. Era guapa, “de cabello castaño casi rubio, los ojos del color de la miel, sus piernas interminables, el busto abundante. Y sobre todo el descaro con el que miraba” (pág. 33). Era tan guapa que la mayoría de los chicos del liceo pretendía mantener contacto ella. Aunque no prestaba mucha atención a los estudios, gracias a su inteligencia aprobaba todos los exámenes con sobresaliente. Aunque era la amiga más íntima de Noura, el padre de ésta mostraba una especial aversión por ella porque pensaba que era una mala influencia para su hija. De hecho, Marion era quien le prestaba a Noura sus minifaldas, las camisetas ajustadas y los zapatos de tacón; compartía con Noura una caja de maquillaje para colorear el rostro y las uñas. Era Marion también quien acompañó a Noura a un centro público de ayuda a las mujeres para pedir protección.

A pesar de que Abir estaba muy enamorado de Marion, ella no le prestaba atención ni sentía por él ninguna consideración hasta aquella noche de aventura que cambió la desconsideración por el desprecio y el maltrato. Según las palabras de Noura, Marion quería solo divertirse, no quería casarse, quería ser libre y hacer de su vida lo que le viniera en gana sin tener que obedecer a un marido.

Marion nunca será de nadie. Quiere ser importante [...] Aún no sabe qué hará cuando termine el liceo, pero si algo tiene claro es que no quiere vivir en un suburbio, ni convertirse en dependienta, ni ser maestra de niños insoportables, ni casarse y dedicarse a lavar la ropa de su marido. (pág. 36)

No se explica de dónde saca Marion tanto odio y desprecio hacia Abir. De hecho, no dejaba ninguna ocasión sin hacerle sentir humillado e indiferente; incluso aquel último día del liceo en el que unos se despedían de otros, Marion lo trató con todo desprecio y arrogancia:

Y ahora desaparece, Abir, no tengo ganas de hablar contigo.

—¿Sabes, Marion?, algún día te arrepentirás de tratar tan mal a las personas. Te crees superior, pero no lo eres.

—Me es indiferente lo que pienses de mí. No eres nadie, Abir, nadie.

—Soy el chico con el que te acostaste por primera vez. Estoy seguro de que perdiste la virginidad conmigo.

—Pero ¡qué idiota eres! Jamás te habría elegido para algo así.

—Algún día te arrepentirás de haberme tratado así. Seré un hombre importante, Marion, muy importante.

Ella comenzó a reír y su risa estaba repleta de desprecio. Dio media vuelta sin despedirse de él, ni tan siquiera mirarle. Abir no existía para ella. (pág. 64)

Marion era una mujer excepcional, tan valiente y decidida que pudo vivir con dos identidades. Encarna un caso de inestabilidad constante en lo que se refiere al trato con Abir y su amiga, Noura; e incluso una identidad doble con su marido, Andrew Morris. Como se ha mencionado anteriormente, la relación de Marion con Abir pasó de indiferencia a desprecio y odio, mientras que la relación con Noura empezó a transformarse después de que ésta se ingresara en un centro público de ayuda. No quiso saber nada de ella con la excusa de que una vez se acabó la etapa del liceo sus amistades dejarán de tener importancia. Lo mismo se demostró cuando ambas volvieron a verse en la estación del metro en Bruselas justo después del segundo atentado, puesto que Marion repitió: “no quiero saber nada de ti”. De hecho, Noura notó esa duplicidad en la forma de hablar de Marion cuando la visitó la última vez en su casa: “De repente Marion le resultaba una extraña. Le hablaba como si no fueran amigas íntimas, como si de repente esa amistad ya no contara”.

Por otra parte, se pone de manifiesto la doble identidad de Marion al final de la historia, cuando su esposo, Andrew Morris, descubre las dos identidades de su propia esposa. Jacob Baudin enunció: “Usted conocía a Helen Morris pero no a Marion Cloutier, porque cuando usted la conoció, Marion ya no existía. Ella la había dejado atrás. Era Helen y no quería ser otra” (pág. 379). No obstante, su relación con Andrew Morris no era la única, sino que por pura ambición buscaba a los hombres que le pudieran ayudar a lograr sus objetivos. No parecía satisfecha con lo que le ofrecían los hombres con los que se relacionaba:

Conoció a un chico que tenía un trabajo en Inglaterra, se fue con él, empezó a estudiar y a trabajar en Londres. Se casaron, se divorciaron, después se volvió a casar con el asistente de un europarlamentario belga,

vivió una temporada en Bruselas, parecía que había sentado la cabeza, pero conoció a un empresario, un hombre rico..., y dejó a su segundo marido. El empresario le regaló un apartamento cerca de la Grand Place, pero estaba casado y al final ella le abandonó por otro europarlamentario, esta vez alemán, que también estaba casado. Luego conoció a un escritor canadiense y se marchó con él a Shanghái. No duró mucho y regresó durante un tiempo a Bruselas. Creo que fue durante unas vacaciones en Mallorca que conoció a otro hombre, el dueño de un restaurante. (págs. 320-321)

Marion es un caso especial porque consigue mantener dos o más identidades: una con el nombre de Marion, con la que estudiaba en el liceo y era conocida en París hasta irse con Paul, su novio inglés; otra identidad es aquella por la que respondía al nombre de Helen, trabajaba en el Canal Internacional y se casó con Andrew Morris en Bruselas. En su primera identidad como Marion rechazó cualquier contacto con Abir, pero por su afán de periodista se atrevió a entrevistarle como terrorista peligroso. Ella quiso y logró mantener esas dos identidades; sin embargo, no consiguió evitar las consecuencias de la primera.

Aspectos identitarios intergrupales

Es de notar la categorización establecida por las sociedades en las que viven los personajes de la obra en cuestión y esto no dista de las teorías presentadas sobre la identidad social (Tajfel & Turner, 1979). De este modo resulta pertinente destacar esas murallas que construyen los medios sociales y cómo reaccionan los individuos. Los indicios que ofrece la obra acerca de la identidad social tienden a varios personajes entre atributos y comportamientos. Los emigrantes musulmanes tanto en París como en Bruselas, como se menciona en la obra, forman un sector marginado cuya identidad estaría supeditada a varios atributos que se dan a sí mismo y que los otros –fuera de ese ámbito– piensan acerca de dicho ámbito. Veamos primero el caso de los emigrantes musulmanes en Francia.

Sin duda alguna, se revelan muchos indicios que aseguran la categorización del sector de los emigrantes musulmanes. Sobresale la situación de la mujer, cuyas libertades personales se ven restringidas. Por eso Marion invitaba su amiga, Noura, a casa, le prestaba sus minifaldas y la ayudaba a dejar a su familia para ingresar en un centro social de acogida. Desde su punto de vista, Marion consideraba esto como ayuda o soporte por la falta de libertad que sufría Noura. Esto se desprende de sus palabras en forma de respuesta a la pregunta de Abir por su prima: “Sois... sois... sois unos bárbaros... ¡Habéis intentado casarla y sólo tiene diecisiete años! No tenéis respeto por las mujeres, creéis que os pertenecen. ¡Qué asco!” (pág. 49). La distancia que Marion pretendía asentar entre su amiga, Noura, y su familia era pronunciar su nombre sin /u/ (Nora), mientras que Abir y Farid insistían articularlo /Noura/, pensando que de este modo garantizan su identidad árabe-musulmana.

Aunque Fátima obedece el modelo tradicional de la mujer musulmana, reconoce la identidad subcultural de su hija al imitar a sus compañeras francesas diciendo que Noura no había hecho nada malo; sólo imita a sus compañeras. Además, en Fátima prevalece la influencia del modelo francés sobre los hijos cuando justifica el hecho de que Noura no llevaba el hiyab en el liceo:

sólo hay otras dos chicas que lleven hiyab en el liceo... Vivimos en Francia, Jamal"... Si no te gusta cómo se comportan los franceses, entonces volvamos al Líbano, a Argelia o a donde quieras... pero si vivimos aquí, nuestros hijos imitarán a otros jóvenes (pág. 50)

Las palabras de Fátima indican la fuerza de la influencia del medio social sobre los individuos, de ahí que Noura llevara el hiyab mientras estaba en su barrio residencial y se lo quitara una vez lo dejaba. Esta influencia de la cultura imperante genera una identidad mixta (Martínez, 2008), como sucede con el caso de Noura.

Como la familia, el grupo social, la escuela y la iglesia dan lugar a la formación de la identidad de origen de un individuo o grupo social, las relaciones laborales son igualmente elementos principales para la construcción de su identidad. Esto hace que aquellos que realizan una actividad laboral determinada compartan varios rasgos identitarios que los diferencian de otros (Pasos, 1996). Por este motivo, no se valora solamente lo que un individuo o grupo piensa ser, sino que más bien lo que los demás ven de él en todas sus facetas y complejidad. Se observa que la sociedad francesa representada por Marion asocia algunos oficios o trabajos con los emigrantes. Eso se desprende de las palabras de Marion cuando insistía en humillarlo: "a lo mejor tienes suerte y tu tío te enseña el oficio de electricista, o quizá puedes poner un puesto de ropa vieja en Le Passage" (pág. 74). Las palabras que Marion dirige a Abir son reveladoras en este sentido:

Tú no eres nadie, Abir, y no llegarás a nada. ¿Serás electricista como tu tío? ¿Camarero quizá? No sé... yo te veo en el servicio de limpieza de la ciudad. Hay muchos como tú... tipos que no servís para nada que no sea quitar la mierda de los demás (pág. 55).

Según Espinosa (1995, citado en Estrada, 2021), la vestimenta es uno de los elementos constructivos de la identidad personal y grupal, puesto que está incluida en lo que corresponde a lo cultural. En la obra se dan muchas señales que lo confirman pese a que la forma de vestir viene condicionada por otros factores identitarios también, como la religión, la economía, las tradiciones sociales, el género, etc. El vestido común que la novela presenta es el hiyab que cubre el cabello de las mujeres y la gabardina que cubre todo el cuerpo. Además, a la mujer se le exige no exhibirse delante de aquellos hombres que no sean su familia o su propio esposo. Este tipo de ropa y forma de comportarse resalta la actitud tajante de Jamal al descubrir el comportamiento de su hija, Noura, que llevaba aquel día en el liceo una blusa ajustada con botones desabrochados y minifalda, tenía los labios pintados de carmín rojo y su cabello al aire. Además, iba cogida de la mano de un compañero. Un estilo de vestirse y comportarse totalmente opuesto a lo que estaba asignado por la identidad de Jamal, pero es típico de las compañeras de Noura.

Fátima intentaba refutar lo que pensaba su esposo de la mujer francesa para salvar a su hija, Noura al decir: "¿Quieres decirme que ninguna familia francesa tiene honor?" (pág. 53). Sin embargo, Jamal era muy tajante y culpaba a su esposa:

¡Mi propia esposa defendiendo que mi hija se pueda vestir como una ramera! No somos nosotros quienes tenemos que copiar las costumbres de los franceses... Este país se va pudriendo poco a poco como el resto de Europa porque son ateos y no tienen moral (pág. 37).

Como se ha visto en la cita anterior, Jamal parte de bases religiosas a la hora de opinar sobre el estilo de vestimenta de la mujer francesa, especialmente, las jóvenes. Jamal es tan conservador que cree que ese modelo de vida acarrearía plagas sobre el pueblo francés y ni siquiera su esposa pudo disuadirlo.

Los comportamientos son complementarios al modelo de vestirse. A este respecto veamos la actitud de Fátima ante la propuesta de su hija de ir a un café a tomar algo el mismo día en el que ésta salió del centro público de acogida de menores. El hecho de sentarse en una café para una mujer no era algo frecuente por parte de las costumbres la familia de Jamal; por ello, Fátima al principio se resistía a entrar y luego temblaba al pensar que alguien pudiera verlas. La madre insistió en sentarse en un rincón discreto que no estuviera a la vista de los transeúntes después de haberle asegurado su hija de que no les reconociera nadie.

La identidad intergrupala se hace más explícita a nivel geográfico al señalar varias veces a ciertos barrios de emigrantes, tal como sucede con el barrio de La Chapelle que parecía que ni siquiera era parte de París debido a la alta concentración de emigrantes musulmanes. Otro ejemplo es el barrio de Saint-Denis sobre el que Marion dijo que las costumbres de los musulmanes lo habían cambiado. La insinuación se haría más clara cuando dijo: “aunque nosotras vivamos en la mejor parte” (pág. 70), cosa por la que la identidad se trasciende al espacio geográfico de tal modo que se percibiría tanto por los individuos en el viven como los ajenos.

Lo mismo pasa en Bruselas, donde el barrio del bajo Molenbeek era nido de todo tipo de drogas, de emigrantes recién llegados y de discursos radicales del islam. Los aspectos comunes y las colectividades de los barrios de emigrantes dieron lugar a una identidad social para las personas de dichos barrios (Goffman, 2006, pág. 12). Se ve en el caso de Noura cuando pensaba en su padre “que odiaba a los occidentales [...] Un odio que se fundamentaba en la frustración de ser un emigrante que había tenido que hacerse un hueco en una sociedad con unos valores distintos a los que le habían inculcado” (pág. 283); incluso cuando pensaba en su amistad con Marion, intrigada por la razón por la cual esta joven francesa había elegido a una hija de emigrantes como amiga íntima; además se desprende de lo que pensaba Abir cuando éste quería demostrarle a Marion que era capaz de hacer cosas grandes y no sería un chico más de un barrio de emigrantes. Mientras que el caso opuesto está claro en la actitud de Marion cuando hablaba con Abir con desprecio comentándole que un emigrante como él no llegaría a nada, podría ser electricista o trabajar en el servicio de limpieza de la ciudad, como se ha mencionado anteriormente. En todos los casos la identidad se destaca a través de varios factores como se ha visto y ha sido técnicamente presentada por medio de los personajes de un grupo dado o por otros ajenos. Esta perspectiva de enfoque psicosocial es la de Henri Tajfel y John Turner (1979, citado en Díaz, 2014), que define a los individuos que conforman una identidad “como aquellos que se perciben a sí mismos en una categoría social así como a partir de la percepción de otros que no pertenecen a la misma categoría”.

Conclusiones

La obra muestra el valor fundamental de la identidad en la construcción de los personajes no solamente a nivel técnico sino también a nivel psicológico, tanto personal como social. La identidad ha sido el enlace entre el espacio narrativo que se caracterizaba por el dinamismo y la multiplicidad, la dimensión del tiempo y su efecto

interpersonal e intergrupal, y los personajes como sujetos y objetos manipulados por sus identidades.

Una de las observaciones subyacentes en el relato es que las víctimas del odio y la violencia suelen ser personas ajenas y gente inocente, tal como es el caso de Jacob, Abir y su familia, Ismael, Marion, etc., y aún más inocentes son las víctimas de los atentados. Dichas víctimas no tienen nada que ver con el origen de la cuestión de la ocupación israelí de las tierras palestinas y las del sur de Líbano. Por otra parte, los nombres anteriormente citados son personas que han sido involucradas a su pesar en el caso. No eran malvadas por naturaleza, sino que se ven arrastradas por otras: Mohsin, por una parte, y los beneficiarios de la ocupación israelí, por otra.

La cuestión de la identidad es el tema persistente del relato, aspecto que se demuestra en la estructura externa de la novela compuesta de apartados organizados en torno a las ciudades escenarios de los acontecimientos, por una parte; y por otra, en la desintegración que sufre la mayoría de los personajes, entre los que destacan Jacob y Abir. El primero por parecer árabe cuando estuvo en París y durante su estancia en Bruselas por ser israelí. Mientras que el segundo lo padecía por ser árabe emigrante tanto en Francia como en Bruselas.

Además de las partes de identidad que pretende destacar la novela en los personajes de Jacob y Abir, la historia ofrece otros casos. Estos casos son relevantes en los personajes de Jamal Adoum y su hijo, Farid, que muestran una identidad estable y conservadora; Noura adopta una identidad francesa; y Marion opta por tener dos identidades. Así pues, Abir trata de ser francés, pero tanto su tío como sus compañeros franceses no le permiten serlo. En cambio, Jacob era francés de origen, libanés de nacimiento e identidad mientras no pudo ser israelí aunque todo el mundo (madre, compañeros y jefes del trabajo) quería que lo fuera.

A nivel psicológico queda clara la evolución de la identidad de los tres personajes: Abir, Marion y Noura, promovidos por la autoestima que, según James Marcia (1980, citado en Zacarés González *et al.*, 2009), se acelera en la adolescencia tardía e inicio de la juventud adulta, durante las cuales, en la presente obra, se observa que Abir encontró su autoestima en los atentados (el terrorismo); Marion, la halla en triunfar como periodista y cortar con su vida anterior; y Noura, en abandonar la familia y la religión para ser independiente y cantante.

La situación de los dos personajes principales de la obra pone en cuestión el término de “terrorista”, puesto que presenta a Jacob como una persona obligada a vivir en Israel y a defenderlo porque su madre era de origen judío y él debería serlo, lo que significaba hacer el servicio militar y participar en operaciones en las tierras ocupadas. En cambio, Abir no quería ser terrorista, pero fue obligado, empujado por la venganza y por el desprecio de la sociedad en que vivía y la chica de la que se enamoró. Los casos de Jacob y Abir, obligados a vivir una vida que no eligieron, dan a entender que ambos son terroristas desde el punto de vista de cada uno, ya que era evidente que ninguno de ellos quería ser un asesino, pero lo fueron a su pesar y sin querer.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz, V. A. (enero-junio de 2014). Metal, subcultura con identidad social. *Revista de la Licenciatura en Comunicación Pública*. Recuperado el 19 de febrero de 2024, de http://alofonia.udg.mx/sites/default/files/2021-12/alofonia_num0-6-13.pdf
- Eco, U. (2009). On the ontology of fictional characters: A semiotic approach. *Sign Systems Studies*, 1/2(37), 82-98.
- Estrada, Y. S. (julio de 2021). La identidad personal. (J. R. Sánchez, Ed.) *Mediodía. Revista de Investigaciones sobre la Cultura*(Nº. 67), 31-36.
- Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada* (1ª Ed. ed.). (L. Guinsberg, Trad.) Buenos Aires: Amorrortou Editores.
- González, J. J., Cuéllar, A., Miguel, J., & Desfilis, E. (diciembre de 2009). El desarrollo de la identidad en la adolescencia y adultez emergente: Una comparación de la identidad global frente a la identidad en dominios específicos. *Anales de psicología*, 25(2), 316-329.
- Gutiérrez-Sanz, V. (2019). El análisis de los personajes como construcciones retórico-argumentativas. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*(37). Obtenido de <http://hdl.handle.net/10201/74317>
- Marcia, J. E. (1980). Identity in adolescence. (J. Adelson, Ed.) *Handbook of adolescent psychology*, 159-187.
- Margolin, U. (1990). Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. *Poetics Today*, 11(4, Narratology Revisited II), 843-871.
- Martínez, A. G. (noviembre de 2008). La influencia de la cultura y las identidades en las relaciones interculturales. *KAIROS. Revista de Temas Sociales*(Año 12 Nº 22). Recuperado el 29 de enero de 2024, de <http://www.revistakairos.org>
- Navarro, J. (2010). *Dime quién soy*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Navarro, J. (2013). *Dispara, yo ya estoy muerto*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Navarro, J. (2018). *Tú no matarás*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Navarro, J. (2021). *De ninguna parte*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Navarro, J. (13 de septiembre de 2021). Julia Navarro: “Una persona dispuesta a morir por algo siempre puede provocar una tragedia”. (J. Cruz, Entrevistador) España: El País. Recuperado el 22 de diciembre de 2023, de https://elpais.com/cultura/2021-09-13/julia-navarro-una-persona-dispuesta-a-morir-por-algo-siempre-puede-provocar-una-tragedia.html?event_log=oklogin

- Navarro, J. (18 de noviembre de 2023). Julia Navarro: "La historia no se puede contar si no es la historia de todos". (G. Delgado, Entrevistador) Recuperado el 17 de noviembre de 2023, de <https://www.diariolasamericas.com/cultura/julia-navarro-la-historia-no-se-puede-contar-si-no-es-la-historia-todos-n5346874>
- Navarro, J. (2023). *Una historia compartida*. Penguin Random House.
- Pasos, L. A. (1996). El trabajo en la construcción de la identidad. Los desfibradores de Yucatán. *Estudios sociológicos*, Vol. 14(Nº. 42), 775-797. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6163977>
- Sánchez, D. P. (2018). La construcción discursiva de la realidad en el marco de la retórica. La retórica constructivista. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*(34), 1-31. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6273091>
- Scandroglio, B., López Martínez, J., & San José Sebastián, M. (2008). La Teoría de la Identidad Social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias. *Psicothema*, 20(1), 80-89. doi:<https://doi.org/10.7334/psicothema2023.92>
- Schneider, R. (2001). Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction. *Style*, 25(6), 607-640.
- Tajfel, H., & Turner, J. (1979). *An Integrative Theory of Intergroup Conflict*. (T. S. W. G. Austin y S. Worchel (Eds.), Ed.)
- Villanueva, D. (1995). *El comentario de textos narrativos: la novela* (3ª Ed. ed.). Gijón: Ediciones Júcar.

El simbolismo en el teatro de Elena Garro

Christina Agaiby Joseph

Spanish department

School of linguistics and translation, BUC University, Egypt

Email: christina.agaiiby@buc.edu.eg

Abstract: The present study aims to examine the special symbolic world of the Mexican playwright Elena Garro (1917- 1998) linked to some essential feminist topics that featured in her extensive theatrical production. From which we can mention three fundamental thematic approaches: the search for a female identity, the oppression of women and the denunciation of patriarchal authority. This causes a great need to interpret what is the value of the different symbols of our playwright, focusing attention on the reciprocal relationship between this symbolic world and the canonical thematic approaches of Garro. The principal objective of this research is to find out this mutual relationship between the special symbols of Garro and the main topics that appeared in her dramaturgy. In addition, how can the scenic symbol reflect and convey the dramatic conflict exposed by the playwright in the montages under study. We intend to achieve our goal by conducting an analytical semiotic study of the different types of symbolism of three magnificent theatrical pieces of his dramatic production: *Los pilares de Doña Blanca*, *Andarse por las ramas* and *La señora en su balcón*.

Keywords: Symbolism - Feminine identity - Oppression of the woman – Patriarchal authority.

Resumen: El presente estudio pretende examinar el mundo simbólico propio de la dramaturga mexicana Elena Garro (1917- 1998) ligado a algunos tópicos feministas esenciales surgidos en su amplia producción teatral. Desde los cuales podemos destacar tres enfoques temáticos fundamentales: la búsqueda de una identidad femenina, la opresión de la mujer y la denuncia de autoridad patriarcal. Esto provoca una gran necesidad de interpretar cuál es el valor de los diferentes símbolos particulares de nuestra dramaturga centrando la atención en la relación recíproca entre este mundo simbólico garroísta y los enfoques temáticos canónicos de Garro. El objetivo primordial del trabajo es buscar en qué medida puede el símbolo escénico reflejar y transmitir el conflicto dramático expuesto por la dramaturga en los montajes objeto de estudio. Por eso, intentamos llegar a nuestra hipótesis por medio de realizar un análisis semiótico de los distintos tipos de simbolismo de tres piezas teatrales magníficas de su producción dramática: *Los pilares de Doña Blanca* (1957), *Andarse por las ramas* (1957) y *La señora en su balcón* (1959).

Palabras clave: Simbolismo – Identidad femenina – Opresión de la mujer – Autoridad patriarcal.

Introducción

No hay barrera, cerradura ni cerrojo que puedas imponer a la libertad de mi mente.

Virginia Wolf

Según declara Patrice Pavis, en su gran obra *Diccionario de teatro*, “en el teatro encontramos unos hombres y mujeres que juegan a representar a otros hombres y mujeres, mostrándonos cómo estos se comportan en sociedad” (1998: 43). El teatro femenino mexicano del siglo XX recibió un gran espléndido éxito por sus temas planteados que reflejaban los enfoques problemáticos de la sociedad mexicana de aquel entonces. Esta producción teatral femenina se caracteriza por algunos rasgos propios fundamentales y por una identidad nacional ligada a la riqueza mexicana de sus tradiciones, danzas y cantos. El teatro femenino mexicano, con su máxima exponente Sor Juana Inés de la Cruz¹ (¿1651? – 1695), continuó creciendo en el siglo XX con nuestra gran dramaturga Elena Garro², cuyo teatro breve se basa en tres enfoques temáticos fundamentales: la búsqueda de una identidad femenina, la opresión de la mujer y la denuncia de todos los patrones de autoridad patriarcal³ en la sociedad mexicana de aquel entonces.

Pero antes de seguir hablando del mundo teatral femenino de Elena Garro, cabe percibir bien la definición del movimiento feminista. El feminismo es un movimiento político, social, literario y, más bien, una perspectiva filosófica que, según la Real Academia Española, es definido como: “Principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre, movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo”⁴. Aunque la definición del feminismo es mucho más amplia. De acuerdo con ONU Mujeres⁵, el feminismo en principio lucha por la equidad de género y por el reconocimiento de las mujeres como personas físicas y sujetos de derecho⁶.

El estudio intenta examinar el mundo simbólico propio de la dramaturga mexicana Elena Garro con relación de algunos tópicos feministas esenciales surgidos en su amplia producción teatral. Desde los cuales podemos destacar tres ejes temáticos claves: la búsqueda de una identidad femenina, la opresión de la mujer y la denuncia de todo tipo de autoridad patriarcal. Esto provoca una gran necesidad de interpretar

¹ Es una escritora, poeta y dramaturga mexicana que se destaca por su producción literaria e interés por la cultura en la segunda mitad del siglo XVII en México. Esta figura femenina surge en su época como una de las pocas mujeres que pudieron dedicarse su vida a la literatura en general y al teatro femenino en particular.

² Elena Garro es una de las figuras mexicanas más destacadas del siglo XX. Desde su niñez, ofreció una gran admiración por el teatro, especialmente por la dramaturgia clásica, también por el gran dramaturgo español Lope de Vega. Garro empezó sus estudios universitarios en la Nacional Autónoma de México, luego, se casó con el poeta Octavio Paz. Elena Garro viajó y vivió en varios países extranjeros, pero al volver a México con su hija Helena, Garro decidió defender a los seres marginados de su patria, especialmente a los indígenas y a las mujeres oprimidas por la sociedad. Estas figuras femeninas aparecen a menudo como personajes en su producción narrativa y teatral.

³ Es un término clave y común en el mundo de la crítica literaria feminista. Como explica Celia Amorós (1985:25), el patriarcado es, en cierto sentido, interclasista en la medida en que el pacto entre los varones por el que se forma el sistema de dominación masculina constituye a los individuos varones como género en el sentido del realismo de los universales.

⁴ <https://dle.rae.es/feminismo?m=form>

⁵ ONU-Mujeres es la entidad de las Naciones Unidas dedicada a la igualdad de género y el empoderamiento de las mujeres.

⁶ “La igualdad de género y el desarrollo”. TECH Universidad Tecnológica. Consultado el 2 de junio de 2023. <https://www.techitute.com/eg/psicologia/blog>

cuál es el valor de los distintos símbolos particulares de nuestra dramaturgia centrando la atención en la relación recíproca entre este mundo simbólico garroísta y los enfoques temáticos canónicos de Garro expuestos en tres de sus mejores obras teatrales: *Los pilares de Doña Blanca* (1957), *Andarse por las ramas* (1957) y *La señora en su balcón* (1959).

En primer lugar, este estudio propone investigar, destacar y analizar la gran escala simbólica creada por la famosa dramaturga mexicana Elena Garro. En segundo lugar, este trabajo pretende examinar cómo se utilizan estos símbolos propios de nuestra dramaturgia para reflejar y subrayar los enfoques temáticos feministas tratados en estas tres obras dramáticas seleccionadas como corpus del estudio. En tercero, otro objetivo importante del estudio es distinguir entre los distintos tipos de simbolismo expuesto en cada obra teatral, respondiendo a la pregunta, de ¿qué función tiene cada símbolo planteado en los montajes objeto de estudio?, también, ¿cuál es el valor significativo de cada signo simbólico relacionando esta función con los mensajes feministas transmitidos por nuestra dramaturgia en cada una de las tres piezas teatrales mencionadas antes?

En cuanto a la metodología utilizada, intentamos llegar a nuestra hipótesis por medio de realizar un análisis semiótico de los distintos tipos de simbolismo intercalados en las tres piezas teatrales. El estudio analítico de las cuatro categorías de simbolismo se realizará a través de dos métodos analíticos de semiótica teatral; el de Roland Barthes, quien afirma que cada signo teatral debe ser estudiado como objeto de la semiótica literaria, ya que debemos percibir la importancia de entender el concepto “signo semiótico que explica la noción del lingüístico comprendiendo iconos, indicios y símbolos” (1974:30); y el de Bobes Naves, quien define el teatro, en su *semiología de la obra dramática*, como un género literario cuya meta es su representación ante un público en un escenario, durante un tiempo y en un espacio determinados (1987: 24-27). En las palabras de la misma Bobes Naves, la semiótica literaria tiene que examinar los signos como “combinaciones de un concepto y una imagen acústica”, es decir, un “signo semiótico”.

Dramaturgia femenina de Elena Garro

La producción dramática de Elena Garro trata numerosos tópicos feministas esenciales como el de la infancia e inocencia, el de la violencia sexual, el de la injusticia social entre hombre y mujer, el de la discriminación contra la mujer y las diferentes modalidades de la autoridad patriarcal. Además, la muerte y la memoria son dos pilares principales repetidos en el mundo dramático de Elena Garro. Estos dos enfoques temáticos se consideran como uno de los pilares de su producción teatral, junto a las ideas del recuerdo y de la imaginación. Olga Martha Peña Doria, la famosa crítica especializada en los estudios de género propone el siguiente comentario de la producción teatral garroísta:

Dentro de sus textos dramáticos de carácter mexicanista, Garro nos presenta una imagen histórico-social de la mujer de la clase baja mexicana, con su imposibilidad de emancipación al vivir subordinada al hombre. La autora enfatiza en la herencia cultural de esa clase marginada y la repetición eterna de la «maldición» de ser mujer, al nacer predeterminada para vivir en ese mundo cíclico. Los personajes femeninos alcanzan un protagonismo importante debido a que la autora fue una activista social que se preocupó siempre por los menos favorecidos. Garro hace un retrato perfecto del México de la clase

marginada, al ser un mundo desigual en donde las mujeres han sido excluidas y silenciadas eternamente (2015: 57).

Como lo señala la señora Stockmann respondiendo a su marido en la obra inmortal *Un enemigo del pueblo*⁷ de Henrik Ibsen, “¿Qué importa tener la razón si no se tiene el poder?”. Lo que las tres obras teatrales garroístas tienen en común es que sus protagonistas son mujeres débiles sin ningún poder, son las mismas que se hallan sometidas en una sociedad machista opresiva y con escasas habilidades de destruir todos los tipos de autoridad patriarcal del mundo que habitan. Obviamente, uno de los temas más brillantes en la extensa producción dramática garroísta es la condición de la mujer en estas sociedades patriarcales y la lucha de las mujeres protagonistas para conseguir su identidad femenina y para romper todas las modalidades de opresión patriarcal. En las tres obras teatrales escogidas para analizar, la gran dramaturga Elena Garro logró perfectamente su propósito y pudo transmitir sus mensajes feministas al público por medio de utilizar una escala de símbolos propios muy significativos, es decir, ella crea un sistema simbólico completamente magnífico y expresivo. Pues, a lo largo de la acción dramática de cada una de estas tres obras, percibimos el conflicto dramático y el mensaje final de nuestra dramaturga que representa una nueva identidad femenina a través del rol desempeñado por el personaje central de cada drama.

Everardo, en su artículo “La magia, temática constante en *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Ventura Allende*” (1992)⁸ afirma que, en casi todos los dramas de Elena Garro, las protagonistas existen en una estructura completamente distinta, en un mundo fantástico e irreal, en donde todo puede ser posible. Los personajes principales no tienen ninguna solución a sus conflictos diarios, por eso, crean o desean otra alternativa en su mente. Esta mezcla entre lo real y lo fantástico está rodeada de forma magnífica en la representación escénica por un esquema simbólico muy significativo y expresivo.

La primera pieza teatral *Los pilares de doña Blanca* fue estrenada en 1957. La obra teatral lleva el mismo título de una canción infantil mexicana⁹ y se escenifica esta canción. Un caballero Alazán y otros cuatro caballeros sin nombres piden el amor de doña Blanca, que está casada y encarcelada dentro de una torre con gruesos muros y pilares. La obra teatral trata la historia de una mujer oprimida y encerrada en un castillo rodeado por muros protegidos por algunos caballeros; metaforiza la ilusión en una paloma.

En la segunda obra teatral *Andarse por las ramas*, representada en 1957, Titina está aburrida de las broncas de su marido don Fernando de las Siete y Cinco. Por eso, a

⁷ *Un enemigo del pueblo* es una obra teatral de Henrik Ibsen publicada el 28 de noviembre de 1882. La obra trata la historia del doctor Thomas Stockmann y de una ciudad cuyo balneario es la principal atracción turística y el motor de la economía local.

⁸ Un estudio presentado por Sara Ríos Everardo en el marco de la XII Muestra Nacional de Teatro al Homenaje Nacional a Elena Garro convocado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁹ *Doña Blanca* es un juego acompañado con una canción infantil de origen mexicano y se juega formando un círculo con más de tres niños. Dentro del círculo queda una niña para representar el papel de Doña Blanca, quien debe permanecer dentro del círculo durante casi todo el juego. Otro niño debe quedar fuera del círculo. Ese niño hará el papel del jicotillo quien intenta romper el círculo y cautivar a Doña Blanca. Todos los niños que forman el círculo deben girar en una ronda mientras cantan: “Doña Blanca está cubierta con ‘pilares’ de oro y de plata, romperemos un ‘pilar’ para ver a Doña Blanca”. Cada ‘pilar’ está representado por la unión de las manos de los niños.

veces, la protagonista intenta escapar dibujando con un gis rojo una ventana, que luego abre para llegar a las ramas de un árbol. Al final de la pieza, se encuentra sentada sobre una de las ramas del árbol como un pájaro. Pues entonces, ha alcanzado su libertad por medio de su imaginación.

La tercera obra dramática *La señora en su balcón*, estrenada en 1959 y editada en 1960, presenta la historia de una mujer de cincuenta años que memoriza tres etapas esenciales de su vida; su infancia, cuando tenía ocho años; su adolescencia, cuando tenía veinte; y su madurez, cuando cumplía cuarenta. A lo largo de toda la acción dramática, la protagonista Clara está mirando estos recuerdos desde su balcón, por el cual se tiró y se suicidó al final del drama. Es una pieza de magnífica estructura dramática que permite observar al personaje protagónico con los ojos de ella misma. Es decir, la protagonista Clara, emplea el rol tanto de protagonista como de narradora de su propia vida destacando algunos acontecimientos que permanecen muy similares a la vida de nuestra dramaturga Elena Garro.

En el presente estudio, arrojaremos la luz sobre cuatro categorías simbólicas del mundo dramático de la gran escritora Elena Garro en las tres obras dramáticas mencionadas antes, es decir, cuatro niveles de simbolismo teatral: simbolismo de los nombres protagónicos, simbolismo de los colores sobre el escenario, simbolismo de la utilería y simbolismo de espacio escénico. Además, examinaremos la relación mutua entre el valor significativo y el rol desempeñado por cada símbolo y los tres enfoques temáticos feministas de obra teatral: la dominación masculina sobre la figura femenina, el rechazo de todo tipo de autoridad patriarcal y la búsqueda de una nueva identidad femenina.

Simbolismo de los nombres protagónicos:

Juan Villegas, en su *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, considera que "el nombre del personaje suele indicar total o parcialmente el modo de ser o el destino del personaje" (1991: 95). Así, Elena Garro pudo elegir cuidadosamente los nombres protagónicos de sus tres piezas dramáticas. En la primera obra teatral *Los pilares de Doña Blanca*, la dramaturga nos introduce los nombres de sus personajes: Blanca, Rubí, Cuatro caballeros y el caballero Alazán. Podemos observar la elección perfecta de los nombres protagónicos ya que son muy significativos y expresivos. Aquí, tenemos Blanca, la protagonista de la obra que simboliza la blancura y libertad femenina. Mientras que Alazán, símbolo del poder masculino en el drama, significa el caballo cuyo pelo es más o menos rizado o tiene color parecido al de la canela como lo define la Real Academia Española¹⁰.

Al principio de nuestra segunda obra dramática *Andarse por las ramas*, la dramaturga nos introduce los nombres de sus protagonistas: Don Fernando, Titina, Polito y Lagartito. Por un lado, hemos dado cuenta de que Elena Garro añadió el sufijo diminutivo -ina y -ito a todos sus personajes excepto Don Fernando que le nombró de manera más formal. Esto nos hace sentir algo de intimidad y compasión hacia Titina, Polito y Lagartito. Según Beinhauer, la función primaria de los diminutivos -ito/ita es expresar pequeñez (1991 :291). Por eso, la dramaturga quiere transmitirnos que estos personajes del drama son unos seres débiles oprimidos por la autoridad patriarcal de don Fernando. Por el otro lado, buscando el valor significativo de los nombres, podemos notar que el nombre Justina deriva de la justicia e igualdad, pero Fernando

¹⁰ <https://www.rae.es/tdhle/alaz%C3%A1n>.

es un nombre germano que significa “el que se atreve a todo con tal de conservar la paz y seguridad” (Mata García, 1997: 36). El nombre forma parte de su rol en este drama, por eso a lo largo de toda la acción dramática, él pretende mantener el orden y la seguridad en este espacio escénico cerrado con muros gruesos.

Como en todo texto dramático garroísta, en *La señora en su balcón*, la dramaturga comienza por entregarnos la lista de los personajes: Clara (50 años); Clara (40 años); Clara (20 años); Clara (8 años); Andrés (23 años); Julio (40 años); profesor García (40 años) y Lechero. Desde el primer momento, el lector puede observar el desequilibrio que lo hace Elena Garro con el número de los personajes para transmitir la idea de la desigualdad. En cuanto a los nombres, el diccionario de la Real Academia Española define el nombre Clara, la protagonista de la obra como una materia blanca y líquida que rodea la yema de huevo¹¹. Pues aquí, el nombre de la protagonista Clara simboliza la claridad y libertad, mientras que el nombre del protagonista masculino García remite al poder y a la fortaleza ya que según el filólogo e historiador Alberto Montaner Frutos, García es un antropónimo muy antiguo, de origen prerromano cuyo étimo es *hartz* o “oso” (2017: 96). Así, podemos observar que la dramaturga nos alude a la edad de su protagonista femenina Clara en tres etapas esenciales de su vida, mientras que los personajes masculinos – Profesor García, Andrés y Julio - aparecen como unos estereotipos masculinos, sin edad, indicando que cada uno de los tres hombres va a funcionar como símbolo de lo permanente, fijo e inmortal.

Obviamente, en las tres obras teatrales escogidas para examinar, se observa el predominio en número y jerarquía de los personajes masculinos sobre el único femenino (Blanca en *Los pilares de Doña Blanca*, Titina en *Andarse por las ramas* o Clara en *La señora en su balcón*). En cuanto a la economía de lenguaje, cada una de las piezas dramáticas consta de un sólo acto, y mediante elementos simbólicos propios de la dramaturga como la yuxtaposición del significado del nombre masculino en contraste al femenino, Elena Garro representa la dualidad temática entre un modelo de autoridad patriarcal y un deseo de libertad femenina.

Simbolismo del color:

En cualquier obra teatral, cada color sobre el escenario indica algo distinto; en los montajes se ilumina el escenario en diferentes colores con el fin de dar un efecto determinado o crear un ambiente adecuado según la acción dramática ocurrida en la escena. El color es uno de los elementos esenciales en la escena teatral, ya que demuestra una determinada sensación o provoca la reacción de algún personaje, tratándose obviamente de influencias y efectos psicológicos. En cada uno de los tres montajes objeto de estudio, se observa el contraste de colores “blanco y negro” con el fin de reflejar el conflicto dramático sobre el escenario; la lucha entre el poder machista representado en el color negro y la voluntad feminista reflejada en el color blanco. Según Juan-Eduardo Cirlot, “el color blanco simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto, ... de lo serial. En cierto modo es más que un color” (1992: 101). A veces, la blancura simboliza el estado celeste y lo blanco expresa una «voluntad» de acercamiento a ese estado; por ejemplo, la nieve es una suerte de «tierra transfigurada» cuando ya recubre la tierra. Por eso, en la primera obra *Los pilares de doña Blanca*, Elena Garro le da el nombre “Blanca” a su protagonista para transformarnos el deseo y la voluntad feministas de la protagonista del drama. La protagonista está buscando a su voluntad libre, a su nueva identidad femenina.

¹¹ <https://www.rae.es/tdhle/clara>.

También en esta obra notamos con frecuencia el color azul del primer instante del drama cuando acota la dramaturga Elena Garro al comienzo de la acción dramática: “Un cielo azul claro. Una torre, rodeada por una muralla sostenida por enormes pilares. Silencio. Blanca asoma por lo alto de la muralla. Mira en todas direcciones, haciéndose una visera con las manos” (Garro, 2016: 61). La dramaturga crea una fascinante escena desde el principio; ella, cuando dice “una torre rodeada por una muralla sostenida por enormes pilares”, dibuja un lugar cerrado donde existe Blanca, un encarcelamiento con mucho silencio. Pero la protagonista, cuando sube esta muralla, expresa su voluntad hacia una libertad absoluta y a la hora de mezclar los tres elementos simbólicos: la muralla, el silencio y el elemento pintoresco más importante, el color azul, refleja perfectamente la esperanza y el deseo. Aquí, debemos hacer una referencia a la raíz del color azul en la cultura antigua maya de México. Se cree que el azul maya ya se usaba en el año 300 a. C en la península de Yucatán, en el territorio que hoy ocupa México. El azul era un color esencial y brillante en la cultura antigua del pueblo maya, ya que los mayas lo usaban mucho en su pintura, en sus costumbres y en su vida ritual. El azul maya se usaba para celebrar las lluvias e invocar al dios de la lluvia (Savkic, 2011:112). Según la creencia maya, el agua o la lluvia es lo único que asegura la supervivencia y continuidad de la vida. Pues, desde la antigüedad, el pueblo mexicano utilizaba este color para referir al agua, al cielo y a la existencia de la vida, y es lo mismo para nuestra dramaturga que refiere al color azul en su obra teatral para expresar su libertad y la existencia de su propia identidad femenina.

Juan-Eduardo Cirlot opina sobre el color negro que la imagen del hombre negro alude siempre a la parte inferior humana pasional. Este análisis psicológico tiene su raíz en la disciplina simbólica tradicional, para lo cual “las razas negras son hijas de las tinieblas, mientras que el hombre blanco es hijo del sol o de la montaña blanca polar” (1992: 324). En la segunda obra *Andarse por las ramas* podemos observar esta dualidad de colores (blanco y negro) representada en el vestuario de los personajes, desde el primer momento del drama acota la dramaturga: “Una mesa puesta. Sentado a la cabecera don Fernando. Titina a la derecha. Polito, hijo de ambos, a la izquierda. Los tres visten de negro. El niño lleva un gran babero blanco” (Garro, 2016: 84). También en la escena final de la obra, aparece don Fernando con el color negro, como muestra la acotación final: “La escena se oscurece del todo. Pausa. Se ilumina de nuevo. En las ramas del árbol está Titina, acomodada como un pájaro. Pasa don Fernando muy serio, de negro, con una guitarra” (Garro, 2016: 92).

El mismo contraste de colores blanco y negro ocurre en la tercera obra dramática *La señora en su balcón*, donde la protagonista lleva el nombre “Clara” que refiere a la blancura y pureza, mientras que el color negro está representado a través del vestuario del profesor García entrando la escena: “Entra el profesor García, de negro, con cara de profesor” (Garro, 2016: 138).

En pocas palabras, nuestra dramaturga Elena Garro, en las tres obras dramáticas, utiliza el contraste entre los dos colores “negro y blanco” con el fin de mostrar sus enfoques temáticos transmitidos al público, es decir, podemos percibir la lucha entre el poder machista representado en el color negro y la libertad femenina simbolizada por el color blanco. Pues, el “negro” se conecta con la postura machista, el polo negativo de la cultura; mientras que el color “blanco” se relaciona con los valores positivos.

Simbolismo de la utilería:

Es obvio que Elena Garro tiene como rasgo fundamental de toda su producción teatral una gran escala de símbolos propios que sirven como una utilería escénica muy particular de ella. Desde los cuales podemos mencionar: la paloma, el pájaro, las ramas de un árbol, la luna, las estrellas, el muro, etc. Empezando con nuestra primera obra dramática *Los Pilares de doña Blanca*, tenemos dos objetos simbólicos principales en la escena: el espejo y la paloma. Los dos objetos desempeñan un rol simbólico muy importante sobre el escenario. Desde el primer instante del drama hasta el final, nos enfrentamos a la descripción de Blanca, la protagonista de la obra, como una paloma. Voz de Rubí dice: “¿Que buscas, Blanca? ¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?” (Garro, 2016: 61). Más adelante, Voz de Rubí le pregunta: “¿Blanca! Cuello de paloma, ¿Qué haces?” (Garro, 2016: 62), luego le pregunta otra vez: “¿Blanca, paloma reflejada en un río! ¿Qué haces?” (Garro, 2016: 63), y en otra ocasión dice: “¿Blanca, baja, ¡que te traigan tus pies rosados de paloma!” (Garro, 2016: 64). Fijamos que cada vez Rubí habla a Blanca, le da alusiones de semejanza a una paloma.

Cirlot nos declara que, para los egipcios, todo ser alado es un símbolo de espiritualización. También, en la tradición hindú, los pájaros representan los estados superiores del ser. Los eslavos consideran que el alma toma forma de paloma, después de la muerte. Es un símbolo de las almas y motivo frecuente en el arte visigodo y románico (Cirlot, 1992: 353). Así como, respecto a las Sagradas Escrituras, en la religión cristiana, el Espíritu Santo representa a la tercera persona de la Trinidad, en forma de paloma, aunque también como lengua de fuego sobre los apóstoles en la fiesta de Pentecostés (Biblia, Act 2: 14). Es común que la paloma blanca con una rama de aceituna simboliza la paz, y en el contexto espiritual, la existencia de una paloma blanca se interpreta como un signo de que estamos siendo guiados y protegidos por la fuerza divina que nos acompaña en nuestros conflictos y desafíos. Efectivamente la paloma blanca, en *Los Pilares de doña Blanca*, se considera un símbolo de paz y libertad absoluta. Al final de la obra teatral acota Elena Garro:

Reina un gran silencio. Alazán penetra en las ruinas de la torre. Hay un espejo roto; a un lado, entre el polvo, la sombrilla roja y los trajes de Rubí y de Blanca, vacíos y viejos. Salen los cuatro. Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla. (Garro, 2016: 68)

Nuestra dramaturga termina la pieza dramática simbolizando al alma de Blanca muerta por una paloma reflejada sobre uno de los fragmentos del espejo roto con el fin de transmitir a los espectadores que la protagonista no pudo alcanzar su libertad e identidad femenina sino por la muerte. En cuanto al sentido simbólico del espejo, según Jean-Chevalier (1986: 476) por una parte, el espejo es un símbolo lunar y femenino. Por otra parte, es el signo de la armonía y de la unión matrimonial, mientras que el espejo roto es el de la separación. Pero para Cirlot (2016: 194), “el espejo es un símbolo de la imaginación o de la conciencia, como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal”. En la misma escena final del drama, Blanca desaparece, reina un gran silencio, se encuentra un espejo en las ruinas de la torre y sobre uno de los fragmentos aparece una paloma.

Los pilares caen con estrépito, Blanca desaparece.

VOZ DE BLANCA: ¡Rubí, huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima!
¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!

VOZ DE RUBÍ: ¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí! Todo era el reflejo de un espejo. Ahora se ha roto y ya no somos más. Sus astillas reflejan otros soles. (Garro, 2016: 68)

Elena Garro, a lo largo de la acción dramática, nos dibuja la figura femenina de la protagonista encerrada y oprimida en una torre rodeada con pilares y al final de esta obra teatral nos presenta la muerte de su protagonista como la única solución posible para alcanzar la libertad absoluta y encontrar su nueva identidad femenina, en este mismo instante los pilares caen y Blanca se transforma en una paloma, al mismo momento los espectadores descubren que no había torre ni Blanca ni personajes, pero todo eso era un reflejo del espejo roto.

En la segunda obra *Andarse por las ramas*, Elena Garro utiliza el símbolo del árbol para reflejar el tema del deseo de encontrar una nueva identidad femenina. Juan-Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos* publicado en 1992, nos define el símbolo del árbol diciendo:

El árbol es uno de los símbolos esenciales de la tradición. El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. (Cirlot: 1992: 77)

Así como Mircea Eliade, en su libro *Imágenes y símbolos* (1989: 63), lo define como “vida sin muerte” o “centro del mundo”, justificando ese simbolismo ya que el árbol rígido lleva la vida subterránea hasta el cielo. Es el concepto de la inmortalidad o de la vida eterna después de la muerte, lo cual nos traslada desde la vida terrenal, símbolo de la opresión y del encarcelamiento hasta la vida celeste inmortal, símbolo de la libertad absoluta. Esta es la idea que nos quiere transmitir la dramaturga Elena Garro quien relaciona entre la libertad femenina y la libertad inmortal o eterna representando eso por el símbolo del árbol integrado en *Andarse por las ramas*, dicha clara relación que está reflejada desde el título mismo de la obra teatral.

También, en *Los pilares de doña Blanca*, podemos observar la aparición de dos otros símbolos importantes: la luna y el sol. Al principio de la acción dramática, cuando Rubí llamó a Blanca, ella respondió: “¡Ya voy, amor! (Salta encima de la muralla, y se pasea alrededor de la torre. Abre su sombrilla roja.)”, luego entra el primer caballero diciendo: “¡La luna, con el sol en la mano!” Blanca lo mira y sonríe. “¡Tanta luz! ¡Tantas luces! Ardo: ¡me deslumbro!” (Garro, 2016: 61-62). Examinando cada uno de los dos objetos simbólicos en la escena teatral, percibimos que Elena Garro los utiliza para indicar a su deseo absoluto de libertad femenina. El simbolismo de la luna es muy amplio y complejo. El poder del satélite era citado por Cicerón al decir: “Cada mes la luna ejecuta la misma carrera que el sol en un año... Contribuye en gran medida por su influjo a la madurez de las plantas y al crecimiento de los animales”. El hombre percibió, de antiguo, la relación existente entre la luna y las mareas; la conexión entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer. Darwin refiere a que la vida animal se originó en el seno de las aguas, la luna deviene así «Señor de las mujeres». Por eso, cuando se sobrepuso el sentido patriarcal al matriarcal, se dio carácter femenino a la luna y masculino al sol.

Cirlot señala que la idea del viaje a la luna después de la muerte se ha conservado en culturas avanzadas (Grecia, India, Irán), también a la luna como país de los muertos. Según él, la luna se asocia a la imaginación y a la fantasía. Por eso, Elena Garro la integra en su obra teatral para expresar su mundo imaginado.

En *Andarse por las ramas*, podemos observar que la dramaturga utiliza el símbolo del árbol en tres ocasiones diferentes a lo largo de la acción dramática para reflejar la huida de su mundo real lleno de opresión machista realizado por su marido. Son tres momentos escénicos fantásticos, en los cuales se unen la realidad llena de opresión con la imaginación libre. La primera ocasión ocurre cuando Don Fernando le dice a Titina: “Justina, no justifiques lo injustificable: que Polo no come su sopa de poros...”. La dramaturga le hace a su protagonista huir de este maldito mundo creando una escena fantástica imaginada, pues, Titina pinta sobre el muro las ramas de un árbol para subirlas y para sentarse en una de ellas.

Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones del fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía. (Garro, 2016: 86)

Titina queda sentada sobre esta rama del árbol hasta que sale su marido, entonces, ella vuelve a su mundo real como nos muestra la dramaturga en la acotación siguiente:

Don Fernando sale. Titina desaparece de las ramas, abre la puertecita que ella misma dibujó, saca un borrador, borra el dibujo y viene a sentarse a la mesa. Don Fernando vuelve con una maletita. Saca un gran pañuelo almidonado. Se enjuga una lágrima.” (Garro, 2016: 88)

En otra ocasión, Lagartito le dice a la protagonista que ella está borracha y que va a llevarle a su casa. Ella tranquilamente escapa dibujando la misma escena fantástica sobre el muro para que no vuelva a su casa y a su mundo opresivo. La dramaturga acota: “Titina se le queda mirando; despacio se dirige al muro, saca su gis rojo, dibuja la casita y la puerta y se mete por ella. Sobre el muro aparecen las ramas del árbol y Titina encima de una de ellas” (Garro, 2016: 89). Cuando él le aconseja:

Debes oírme, Titina. Debes oír a la razón. Te hablo por tu bien. Pero ¿no me oyes? ¿Crees que es posible vagar así por las calles? Suelta como una perrita callejera... Y aun las perritas callejeras tienen al menos un árbol para levantar la patita ... (Garro, 2016: 89).

Titina responde que ella también tiene un árbol y ese árbol, en letras de la protagonista, “es más que suficiente para una dama”. Este árbol le representa la libertad absoluta. Este árbol simboliza para ella la única manera posible para huir de la autoridad patriarcal machista de su marido y para alcanzar su identidad femenina. La misma escena fantástica, imaginada por nuestra protagonista, se repite por tercera y última vez en la escena final de la obra cuando dice la dramaturga acotando: “La escena se oscurece del todo. Pausa. Se ilumina de nuevo. En las ramas del árbol está Titina, acomodada como un pájaro. Pasa don Fernando muy serio, de negro, con una guitarra” (Garro, 2016: 92).

Efectivamente, en *Andarse por las ramas*, aparece otro símbolo importante sobre el escenario: las estrellas. En esta obra explora mucho más la imaginación integrada en el mundo real y se acerca a esa memorable frase de Saint Exupéry en el *Principito* de “Lo esencial es invisible para los ojos”. Titina, la protagonista de este drama ve en la sopa estrellas, eclipses y naufragios, diciendo a don Fernando “¿Quiere usted que le cuente cuando la luna cayó en mi plato de lentejas?” (Garro, 2016: 85-86). Así, en la

escena final Titina expresa su voluntad de viajar hacia las estrellas cuando describe a Lagartito como lunes y dice:

TITINA: Pues eres lunes, Lagartito, eres el principio...

LAGARTITO: ¿El principio de la semana?

TITINA: El principio del viaje. Primero hay que caminar tu perfil de medialuna y desde allí viajar a las estrellas, para llegar el domingo al cielo del zócalo. Tú eres eso, Lagartito: una estrella fugaz, lanzada en un cohete por la mano de un borracho, viajando por el cielo del domingo. También yo soy una estrella del mismo cartucho. Por eso somos lunes. Así empieza la semana, con las estrellas caídas en la noche sobre el zócalo. ¿En dónde quieres caer tú, Lagartito?

Buscando el significado del objeto simbólico de la estrella, encontramos que es una mera indicación del deseo de libertad femenina. Según Harold Bayley, la estrella siempre tiene sentido plural y aparece casi siempre bajo el aspecto de multiplicidad, pues, simboliza el ejército espiritual luchando contra las tinieblas (1912: 4). Por eso, la dramaturga utiliza el símbolo de estrellas para sentir la protección de su deseo de liberar de la opresión masculina.

En cuanto a la tercera obra dramática *La señora en su balcón*, la protagonista Clara “apoyada en su balcón”, en dicha de la dramaturga al principio de la obra, utiliza el símbolo del círculo para rechazar todos los modales de opresión e injusticia representadas en tres tipos de círculos a lo largo de las tres etapas esenciales de su vida. Cuando era niña de 8 años, rechazó el concepto de la redondez del mundo explicado por su profesor García:

PROFESOR GARCÍA (con voz pedante): ¡La redondez del mundo! El mundo es redondo, como una naranja achatada y... gira... gira, sobre su propio eje.

CLARA (a Clara de 50 años): No le creo. Estaríamos como las pepitas, encerrados, sin cielo, sin nubes y sin sol.

PROFESOR GARCÍA: ¡No te salgas del tema! A ver, dime, ¿cómo es el mundo?

CLARITA: ¡El mundo es bonito! En él hay naranjas de oro, redondas y achatadas.

PROFESOR GARCÍA: Dije que el mundo (dibuja en el pizarrón un círculo) es redondo. (Garro, 2016: 138-139)

cuando tenía 20 años, rechazó el anillo de su novio Andrés, que representa el símbolo de redondez y opresión, diciendo:

¡No, no, no quiero tu anillo! No me gusta. Tú eres como el profesor García, que creía que estaba en el mundo porque dibujaba círculos de gis en el pizarrón. “¡Clara: éste es el mundo!”; pero el mundo no podía ser ese círculo gris. Así tú: “¡Clara, éste es el amor!, dame tu mano para meterte un anillo, y buscar un departamento para comer sopa y vivir con mi sueldo, si tu familia y la mía están de acuerdo. (Garro, 2016: 144)

Según Jean-Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*: “El anillo es aquí el símbolo de tal sumisión, a la vez impuesta y consentida, que liga para siempre a dos seres”

(1986: 102). Del mismo modo, Clara de 20 años lo considera como símbolo de sometimiento y opresión. Así, cuando cumplía 40 años, rechazó el círculo de la vida matrimonial rutinaria diciendo:

CLARA (mientras trabaja): ¡Qué fino es el polvo! Y tiene todos los colores; es como el diamante más puro, cuyo reflejo depende del sol. El sol es como nosotros, varía de color según varía el humor. Yo no sé qué haría si en esta casa no hubiera polvo. ¿Dónde encontrar rojos más tenues y dispares, o azules tan marinos o fluviales como en estos rayos de polvo iluminados por el sol, siempre girando, danzando? La danza de la mañana, de la pereza... (Garro, 2016: 145)

La protagonista en *La señora en su balcón*, en sus tres etapas de vida (su infancia, su juventud y su madurez), se enfrenta con tres figuras masculinas: el profesor García, Andrés y Julio. Los tres hombres, estereotipos del pensamiento machista le quieren encerrar a la protagonista Clara en círculos; un círculo, en el que se encierra la imaginación de la niña inocente que quiere viajar por los siglos y llegar al tiempo infinito; otro círculo, que le quiere encarcelar a la joven ambiciosa y libre en un apartamento cerrado lleno de niños y muros, y el último círculo, que le hace prisionera en una rutina diaria matrimonial. A lo largo de la acción dramática, podemos notar que nuestra dramaturga utiliza el círculo como símbolo para reflejar el encarcelamiento y la opresión patriarcal y utiliza la imaginación simbolizada en el viaje a Nínive como el medio único para escapar de esta autoridad masculina y alcanzar su propósito: la libertad femenina.

Simbolismo del espacio escénico:

Nuestra gran dramaturga Elena Garro logra, perfectamente, su propósito de transmitirnos el conflicto dramático de cada obra teatral y de enviarnos su mensaje feminista por el simbolismo de los tres espacios escénicos donde ocurre cada acción dramática. Sobre el espacio escénico de la dramaturgia garroísta, Roni Unger comenta en su entrevista realizada en 2006:

Las obras de Garro son expresiones nostálgicas del intento del hombre por conquistar la soledad, al parecer, con influencias de Eugène Ionesco y de Federico García Lorca. Las tramas son simples y los personajes viven en mundos cerrados y desconectados; su diálogo es metafórico, aunque las obras, en sí mismas, no son metáforas.

En *Los pilares de doña Blanca*, Elena Garro nos transmite el conflicto dramático entre el encarcelamiento machista y la libertad femenina por medio de establecer la contraposición del espacio escénico; entre un espacio cerrado con muchas murallas y otro abierto deseado vacío. En esta obra, nos enfrentamos a un escenario muy simbólico y significativo. Al principio, encontramos la acotación inicial describiendo el espacio escénico: “Un cielo azul claro. Una torre, rodeada por una muralla sostenida por enormes pilares. Silencio. Blanca asoma por lo alto de la muralla. Mira en todas direcciones, haciéndose una visera con las manos.” (Garro, 2016: 61). En el sistema jeroglífico egipcio, una torre es un elemento claro que simboliza la acción de elevarse por encima de la norma vital o social. Así como en la Edad Media, las torres y los campanarios podían servir como atalayas con el fin de transmitir un significado de escalera entre la tierra y el cielo. Por eso, la torre se consideraba como un símbolo de elevación espiritual. Mientras que Cirlot en su *Diccionario de símbolos* opina que una torre, por su aspecto cerrado y murado, es un símbolo significativo de la Virgen,

como muestran numerosas pinturas y grabados alegóricos y recuerdan las letanías (1992: 466). Como la idea de elevación, antes mencionada, implica la de transformación y evolución.

Más adelante, podemos notar que la dramaturga crea otra escena muy expresiva, a través de la cual, nos presenta el encarcelamiento opuesto por la figura masculina sobre nuestra protagonista, la figura femenina del drama, cuando dice Blanca: “Nunca podré salir, ni bajar de esta torre. Mi marido la construyo para guardarme. Catorce muros que envuelven otros catorce muros me defienden” (Garro, 2016: 62). En otra ocasión Blanca dice a Alazán: “¿Qué deseaba? Aquí no hay entrada y mi marido olvidó poner un aldabón. No recibimos visitas. (Pausa.) ¡Qué hermosa cola alazana tienes! ¿Es el camino por donde se pone el sol?” (Garro, 2016: 66). En estas dos escenas, Blanca nos transmite, perfectamente, el conflicto dramático de la obra teatral escenificándolo en un lugar cerrado rodeado por muros gruesos para reflejar la opresión machista sobre la figura femenina.

De la misma manera, Elena Garro escenifica la segunda obra teatral y refleja el contraste entre el encarcelamiento y la libertad, describiendo la escena fantástica en *Andarse por las ramas* y le hace a su protagonista dibujando cada vez su huida imaginada sobre el muro: “Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones de fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con...” (Garro, 2006: 86). Juan-Eduardo Cirlot en su Diccionario de símbolos nos distingue entre dos distintos significados del muro (1992: 316):

En el sistema jeroglífico egipcio, es un signo determinante que expresa la idea de «elevar sobre el nivel común»; claramente se advierte que el valor dominante en este caso es el de su altura. Como pared, que cierra el espacio, es el «muro de las lamentaciones», símbolo del sentimiento «de caverna» del mundo, del inmanentismo, de la imposibilidad de transir al exterior (de la metafísica). Expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación, límite. Ahora bien, el muro en forma de cerca y considerado desde dentro tiene un carácter asociado, que puede tomarse como principal — depende de la función y del sentimiento — de protección. El psicoanálisis lo considera con frecuencia bajo este último aspecto y por ello lo tiene por símbolo materno, como la ciudad o la casa.

Para Villegas, “La intervención del hablante dramático básico revela la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo, Su función está en relación directa con la forma como aparece el espacio en el que se ubica la acción” (1991: 13-14). En *Andarse por las ramas*, la dramaturga desde el principio de la acción dramática nos introduce el decorado en la acotación inicial diciendo:

Una mesa puesta. Sentado a la cabecera don Fernando. Titina a la derecha. Polito, hijo de ambos, a la izquierda. Los tres visten de negro. El niño lleva un gran babero blanco. En el suelo, junto a Polito, un gorro de arlequín, lleno de cascabeles. Al fondo, telones con fachadas de casas y tapias. Don Fernando come su sopa parsimoniosamente y de cuando en cuando mira su reloj. Polito y Titina, inmóviles, contemplan el fondo de su plato. (Garro, 2006: 84)

La casa cerrada y murmurada es el espacio donde se va a desarrollar la acción entre Titina y Don Fernando. Afuera y sobre las ramas de un árbol imaginado y pintado por la protagonista, aparecen las escenas fantásticas de Titina a donde huye de la opresión machista de su marido. A lo largo de la acción dramática, se comunican frente al

espectador dos mundos paralelos; uno real, de la vida matrimonial normal y otro fantástico, al cual quiere huir Titina. Como señala Estela Leñero Franco en su artículo “La imaginación: un viaje a la libertad” publicado en la Revista mexicana *Tiempo* en 22 de junio de 2008: “Elena Garro no necesita alas para fugarse de la realidad”. Su imaginación es suficiente para viajar a otros mundos más interesantes que los cotidianos de su vida real. La imaginación para ella no sólo fue un recurso creativo, sino que es la única manera ideal para liberar y escapar de su opresión.

En cuanto al tercer espacio escénico de la última obra teatral *La señora en su balcón*, fijamos que toda la acción dramática ocurre en el balcón, un espacio cerrado, a través del cual, la protagonista mira sus recuerdos de infancia, adolescencia y madurez. Mientras que ella esta buscando a lo largo de la acción ir a Nínive y viajar por los siglos, este lugar que ya no existe. La dramaturgia refleja plenamente el conflicto dramático entre la opresión y libertad por medio de representarnos dos lugares contrarios; uno cerrado, el balcón; y el otro abierto, pero no existe, Nínive para transmitimos que todavía no existe la libertad femenina deseada. Elena Garro alude a este lugar abierto en tres ocasiones distintas en las tres etapas de su vida. Primero cuando era niña de ocho años dice al profesor García: “Yo iré al muladar y entre todas las ciudades antiguas buscaré a Nínive. Y la hallaré, profesor García, porque es blanca y picuda, y sus escalinatas llevan al cielo”, quiere viajar por los siglos para llegar a Nínive, que es “una ciudad pequeña, con columnas, templos, escalinatas, estatuas y puertos” (Garro, 2016: 140). Cuando el profesor le dice que Nínive no existe, ella responde: “¡Yo quiero ir a Nínive! ¡Yo me iré por los siglos hasta que la encuentre! ¡Quiero ir a Níniveeeee! (Sale corriendo.)” (Garro, 2016: 141).

Elena Garra, en sus tres obras dramáticas *Los pilares de doña Blanca*, *Andarse por las ramas* y *La señora en su balcón*, nos introduce la contraposición entre dos conceptos: la redondez y linealidad. Ella utiliza este contraste con el fin de transmitimos el conflicto dramático entre la autoridad machista y la libertad femenina. La idea de redondez aparece desde el título mismo de la obra *Los pilares de doña Blanca*, este título que remite a aquella canción infantil mencionada antes que se canta y se juega en un círculo. En una escena Rubí coge a Blanca de la mano y desaparecen adentro de la muralla... el escenario queda casi a oscuras y acota la dramaturgia:

Los caballeros (se cogen de la mano, hacen la ronda y cantan):

Doña Blanca está cubierta

de pilares de oro y plata;

romperemos un pilar

Para ver a doña Blanca.

¿Quién es ese...? (Garro, 2016: 65)

En *Andarse por las ramas* y *La señora en su balcón*, Elena Garro utiliza esta idea para transmitimos la autoridad patriarcal presentada tanto por el profesor García como por don Fernando, los dos hombres no les permiten a las dos protagonistas Clarita y Titina expresar sus universos privados ni les permiten alcanzar su identidad femenina. En el primer caso, Fernando afirma que “el mundo no tiene pies y el niño Polito le pregunta: ¿cómo se sostiene? El mundo gira en el espacio”, responde Don Fernando.

No, dice Titina: “¡El mundo está bailando un vals! (Y Titina se pone a silbar el Danubio azul)” (Garro, 2016: 87). Mientras que, en el caso de *La señora en su balcón*, nos encontramos al profesor García diciendo a la niña Clarita: “Dije que el mundo es redondo (dibuja en el pizarrón un círculo)” (Garro, 2016: 139).

Paulatinamente, Garro tiene algunos enigmas muy particulares en su producción dramática, desde los cuales podemos destacar las épocas remotas y los espacios exóticos conectados con el mensaje esencial de su mundo dramático: la libertad e identidad femeninas. La dramaturga refiere a estas épocas remotas en sus dramas refiriéndose muchas veces a su deseo del viaje por los siglos tanto en *Andarse por las ramas* como en *La señora en su balcón*. Al final la primera obra, Titina alarga el brazo, Lagartito le toma la mano y TITINA le dice: “Así podríamos estar por los siglos de los siglos” (Garro, 2016: 92). Luego, le responde LAGARTITO: “Así estaremos por los siglos de los siglos”. Del mismo modo en la segunda obra, cuando el profesor García dice a Clara: Clara dice al profesor García que Nínive no existe y existió hace ya muchos siglos. Clara le responde: “Pues hay que ir a buscarla entre los siglos. la escena. En cuanto a los espacios exóticos, nuestra dramaturga alude a lugares determinados como: Nínive¹², en *La señora en su balcón*; y Nave¹³, en *Andarse por las ramas*. Estos dos lugares seleccionados por la dramaturga representan la única manera de huir para las dos protagonistas: Clara y Titina. Aquellos países están ligados a la idea de libertad de cada protagonista femenina y al mismo tiempo, representan la locura desde el punto de vista de cada figura masculina de los dos dramas, ya que estas ciudades son antiguas y no existen ahora. Pues, cada lugar de los dos, cada imaginación refleja para la protagonista un viaje a la libertad con el fin de lograr su identidad femenina.

Finalmente, podemos observar que la dramaturga en las tres piezas teatrales alude a algunos espacios exóticos ya no existen, por ejemplo, cuando refiere a Nínive o a Nave. Ella también alude a tiempos lejanos, cuando refiere al tiempo infinito en *Andarse por las ramas* o al viaje por los siglos en *La señora en su balcón*. Todos estos símbolos se sirven para subrayar la necesidad de conseguir la libertad femenina o la nueva identidad femenina.

¹² fue la capital y ciudad más grande del Imperio neasirio, dentro de la actual Mosul en Irak, descrita en el Libro de Jonás como «ciudad grande sobremanera, de tres días de recorrido». Toda esta área es, en la actualidad, una inmensa zona de ruinas. Esta ciudad asiria fue una de las cuatro capitales del imperio, junto a Assur, Dur Sharrukin y Nimrud, y llegó a ser la más grande del mundo durante aproximadamente cincuenta años hasta el año 612 a. C.

¹³ La ciudad nave antigua fue una ciudad grande de tamaño, construida hace tiempo por los Antiguos romanos. En la actualidad, Nave está localizada en Italia.

Conclusiones:

Al final del estudio, podemos concluir todo esto declarando que la dramaturga mexicana Elena Garro nos introduce, en su extensa producción teatral, una imagen fiel y clara de la situación de la mujer oprimida en México de los años sesenta, una pura crítica social de la situación de la mujer mexicana de aquel entonces. En las tres obras dramáticas seleccionadas para analizar: *Los pilares de doña Blanca*, *Andarse por las ramas* y *La señora en su balcón*, la autora utiliza una gran escala de símbolos propios para transmitirnos sus ideas, sus enfoques temáticos, sus mensajes feministas y el desenlace de cada una de estas obras escogidas como corpus del estudio. Los tres montajes parten de un contexto social donde la figura de la mujer ha sido sometida a una sociedad patriarcal. La figura de la mujer es la que rebelde, la se ve obligada a aceptar este desequilibrio dominante entre hombre y mujer y la que tiene asumido un papel protagónico.

Examinando esta gran escala simbólica de la dramaturgia garroísta, hemos percibido que la dramaturga mexicana Elena Garro crea un mundo simbólico muy particular de ella con el fin de establecer una relación mutua entre estos símbolos propios de la dramaturga y los tópicos feministas planteados en estas tres obras teatrales. Se examina el simbolismo a cuatro niveles, a cuatro categorías, o más bien, a cuatro signos teatrales para reflejar los ejes temáticos feministas de cada drama. Ella pudo utilizar, simbólicamente, sus elementos teatrales sobre el escenario de cada una de las tres obras teatrales a través de representar el simbolismo de los nombres protagónicos, de los colores, de la utilería y del espacio escénico.

Efectivamente, a la hora de estudiar las tres obras teatrales mencionadas antes, podemos destacar algunas ideas claves en común. En primer lugar, a lo largo de las tres acciones dramáticas, la dramaturga utiliza muchas dualidades simbólicas para expresar sus ideas feministas; una dualidad de colores (blanco y negro), una dualidad de números, y otra dualidad de conceptos; el concepto de circularidad, que indica el encarcelamiento y la opresión; frente al del vacío del mundo plano y hermoso que representa la libertad. En nuestras tres piezas dramáticas objeto de estudio, la dramaturga utiliza la idea de circularidad frente a linealidad para transmitir el conflicto dramático principal entre la autoridad masculina y la libertad femenina. En segundo lugar, en las tres obras dramáticas, los nombres de las tres protagonistas mujeres (Titina, Blanca y Clara) y los nombres de los protagonistas hombres (Alazán, Don Fernando y el profesor García) reflejan perfectamente, también, este conflicto dramático principal entre la opresión machista y libertad femenina. En tercero, el sentido simbólico de la utilería utilizada en los tres dramas (paloma, árbol y luna) reflexiona el deseo de la búsqueda de cada mujer protagonista hacia una libertad absoluta, hacia una nueva identidad femenina. En cuarto lugar, el contraste de los dos espacios escénicos (cerrado y abierto) de cada uno de los tres dramas expresa, también, el conflicto dramático ente la opresión y la libertad. Es obvio que la gran dramaturga Elena Garro nos transmite el conflicto dramático en cada una de las tres obras teatrales seleccionadas como corpus del estudio por medio de ofrecernos la contradicción entre la opresión patriarcal y el encarcelamiento representado en el símbolo del círculo y la libertad femenina reflejada en el símbolo de la altura (la torre de doña Blanca, el muro de Titina o el balcón de Clara,).

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1974). "Elementos de semiología". *La semiología* (3.ª ed.). Buenos Aires: tiempo contemporáneo.
- BEINHAUER, Werner (1991). *El español coloquial*. 3. ed. Madrid: Gredos.
- BOBES NAVES, María Del Carmen (1987). *La semiótica como teoría lingüística* (2.ª ed.). Madrid: Gredos.
- (1987). *semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: segunda en Colección Labor.
- CORRIPIO, Fernando (1977). *Gran diccionario de sinónimos*. 2a. ed. España: Editorial Bruguera.
- ELIADE, Mircea (1989). *imágenes y símbolos*. Traducción castellana en Madrid: Taurus.
- JACQUES-DELCROZE, E.J. (1999). "La rítmica, la plástica animada y la danza", en *La escena moderna*. Madrid: Akal.
- MATA GARCÍA, Luis. (1997). *Toponimia de pueblos Neoespartanos*. "Nueva Esparta". Venezuela: Fondo Editorial Fondene.
- MOLINA JIMENEZ, M. B. (2005). *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Murcia: Editado por Universidad de Murcia.
- MONTANER, Alberto (2017). *Ciento cincuenta apellidos aragoneses*. Con la colaboración de Marian Rebolledo. Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario de teatro*. Traducción de la 3ª edición francesa por Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.
- (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.
- PEÑA DORIA, Olga Martha, y Guillermo SCHMIDHUBER (2015). *Elena Garro, un oxímoron transfigurado en mujer*. Argentina: Dunken.
- TIBÓN, Gutierre (1988). *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- UNGER, Roni (2006). *Poesía en Voz Alta* (traducción de Silvia Peláez) México: INBA-UNAM.
- VILLEGAS, Juan (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. 2a. ed. Canadá: Girol Books.
- WILLY O., Muñoz (1992), *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid, Ed. Pliegos. p. 19.

Revistas y artículos periódicos:

- LEÑERO FRANCO, Estela "La imaginación: un viaje a la libertad", la revista mexicana *Tiempo*, 22 de junio de 2008.
- RÍOS EVERARDO, Sara (1992). "La magia, temática constante en *Andarse por las ramas, Los pilares de Doña Blanca y Ventura Allende*" presentado en el marco de la XII Muestra Nacional de Teatro al Homenaje Nacional a Elena Garro convocado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SAVKIC, Sanja (2011). El léxico cromático y la ideología maya. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Vol. 37, N°. 1.
- SCHMITT, Thomas (2001). "Problemas en torno al "contenido" de la música". *Docencia e Investigación: revista de Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*. Año 26, N°. 11.
- VILLEGAS, Juan. "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano" *Gestos* 2 (noviembre 1986).

Fuentes digitales:

GARRO, Elena (2016). *Teatro Completo*. Primera edición electrónica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado 21 Julio 2023 de: <https://www.fondodeculturaeconomica.com/>

“La igualdad de género y el desarrollo”. TECH Universidad Tecnológica. Consultado el 2 de junio de 2022. <https://www.techtitute.com/eg/psicologia/blog>

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Consultado el 2 de octubre de 2023. <https://dle.rae.es/feminismo?m=form>

Análisis multimodal de la relación imagen-texto en los libros de español como L2: El caso de “Nos Vemos Hoy 1”

Saafan Amer Saafan

October University for Modern Sciences and Arts (MSA University), Egypt

Email: Saafan1989@Gmail.Com

Abstract: This paper aims to analyze the method and use of image-text in the teaching of Spanish as a second language. This analysis is based on the multimodal concept in the book "Nos Vemos Hoy 1". Starting from this point, we will talk about the theory of using images in the process of teaching and learning new languages. Also, we will address a joint analysis of the relationship between the image and the text in the book mentioned above as a sample of the study. Our work demonstrates that the multimodal structure that is based on the close relationship between texts and images in the communicative activities of the teaching process-learning, as image and text complement each other to give a panoramic approach to a topic in a context.

Keywords: Multimodality; text; images; teaching

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo analizar el método y el uso de la imagen-texto en la enseñanza del español como segunda lengua. Este análisis se basa en el concepto multimodal en el libro “Nos Vemos Hoy 1”. Partiendo de este punto, hablaremos de la teoría de usar las imágenes en el proceso de enseñar y aprender nuevos idiomas. También, abordaremos un análisis conjunto de la relación entre la imagen y el texto en el libro arriba mencionado como una muestra del estudio. Nuestro trabajo demuestra que la estructura multimodal que se basa en la relación estrecha entre los textos y las imágenes en las actividades comunicativas del proceso enseñanza-aprendizaje, ya que la imagen y el texto se complementan para dar un enfoque panorámico de un tema en un contexto.

Palabras Clave: multimodalidad; texto; imagen; enseñanza

Introducción

Este trabajo se centra en analizar la relación entre el texto y la imagen a lo largo del proceso de aprender y enseñar el español como lengua extranjera, basándose en los elementos multimodales en el libro “Nos Vemos Hoy 1”, de las autoras Eva María Llorert Ivorra, Rosa Ribas, Bibiana Wiener, Margarita Gorrissen y Marianne Hauptle-Barceló.

En la actualidad, es muy importante analizar los textos desde enfoques multimodales en el proceso de la enseñanza de segundas lenguas. En todas las actividades de la educación y de la vida diaria, es imprescindible tratar con los libros que tienen los textos soportados con recursos audiovisuales que facilitan a los alumnos comprender las claves lingüísticas de las actividades y los temas en discusión.

Esto nos da la flecha de empezar a estudiar los aspectos de multimodalidad en el libro “Nos Vemos Hoy 1”, ya que dicho libro tiene muchas actividades que combinan los

textos, las imágenes, la escritura, asimismo otras fuentes audiovisuales que da el espacio al estudiante para tener una visión panorámica de cada tema.

En el estudio, nos limitamos a analizar los textos y las imágenes impresos dentro del libro. Para realizar el estudio, hemos elegido de una forma aleatoria algunos textos con imágenes del libro “Nos Vemos Hoy 1”. Por eso, utilizamos los factores multimodales de la semiótica que van en paralelo con las características lingüísticas y culturales en el ámbito de estudiar el español como una segunda lengua.

En los últimos años se ha empezado a emplear el modelo multimodal en el proceso de la enseñanza, no solo en el ámbito de las lenguas extranjeras, sino también en otras asignaturas para diferentes tipos de alumnos. Por eso, podemos decir que las herramientas multimodales se han convertido en una tendencia educativa muy aceptada para muchas personas en el ejercicio de muchas actividades cotidianas (Fariás, Obilinovic y Orrego, 2010, p. 62).

En este respecto, los investigadores han establecido las teorías en cuanto a los diferentes tipos del discurso multimodal. Estas teorías han dado la posibilidad a quienes tienen interés en este campo a analizar distintas fuentes, las cuales se combinan de imágenes, textos y audios que facilitan el proceso de aprendizaje a los estudiantes. No se puede negar la importancia de integrar estos recursos multimodales en las actividades educativas de los aprendices, especialmente cuando se trata de descodificar los aspectos lingüísticos y extralingüísticos de una nueva lengua (Kress y Van Leeuwen, 2001, p. 28).

En este trabajo, vamos a estudiar el uso de las imágenes en “Nos Vemos Hoy 1” que se utiliza como un manual de enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera. Por lo cual, queremos revelar y entender los recursos multimodales existentes en tal libro, también destacar como pueden ayudar dichos recursos en el proceso de aprender un nuevo idioma. A continuación, hablaremos de los conceptos de la semiótica y la multimodalidad que nos ayudarán a comprender el uso de la imagen en el proceso de aprender y enseñar dentro del marco de la comunicación multimodal.

La semiótica

Cuando hablamos de semiótica, siempre nos viene a la mente esa rama lingüística que estudia los diferentes tipos de signos como: palabras, sonidos, imágenes, objetos y gestos. Esta ciencia lingüística aparece en Grecia, pero ha tenido muchos avances e investigaciones a principios del siglo pasado con el trabajo de muchos investigadores lingüistas, entre ellos Ferdinand de Saussure, quien se considera uno de los pioneros en este campo.

Para Umberto Eco, la semiótica no estudia solo lo que llamamos signos o señales en nuestra vida diaria, sino implica también todo lo que podemos utilizar para representar un objeto o una idea diferente de sí mismo. En otras palabras, estos signos pueden ser palabras, sonidos, gestos y objetos (Eco, 1976, p.17).

La semiótica consiste en estudiar los signos, que se componen de todos los elementos que tienen sentido y significado para las personas incluyendo el lenguaje verbal y no verbal. Por eso, podemos decir que la semiótica tiene un matiz social, ya que la persona tiene que entender e interpretar todos los recursos implicados con la

modalidad. De este modo, es una representación de los factores culturales del contexto social en el que se involucra el lenguaje (Jewitt y Kress, 2003, p.11).

En otras palabras, podemos ver que la semiótica aborda todos los objetos que se basan en cualquier tipo de los signos sociales incluyendo los ámbitos audiovisuales, las películas, las fotografías y los gestos. Por lo tanto, podemos decir que la semiótica es estudiar los significados que forman los factores esenciales para entender las señales y los códigos que se utilizan por las personas en determinado ambiente social (Björkvall, 2019, p.13).

Basándose en esto, podemos decir que cada lengua es una parte de unos factores sociocultural, ya que el patrimonio cultural es el resultado de un largo proceso de la construcción social de una comunidad. En este proceso, no se puede estudiar la modalidad del lenguaje a nivel individual. No se puede entender el lenguaje oral o escrito solos, porque dicho lenguaje tiene que estar relacionado con otros tipos de representación modal para poder llegar a tener un texto bien compuesto.

Contando desde la hipótesis que cualquier tipo de comunicación es de carácter multimodal, la semiótica social manifiesta que cada texto escrito en sí es multimodal. Los textos escritos, más de las letras, tienen diferentes formas de representación, como el color, el formato y otras más. Por eso, comprender el contenido textual no va de una forma aislada de los otros signos. Emplear unos elementos y no otros en este caso tiene que estar relacionado con el contexto adecuado para expresar unas interacciones determinadas (Jewitt, 2014, 83).

La multimodalidad

Los lingüistas empezaron los estudios en esta línea de investigación en los últimos años del siglo pasado a causa de unos grandes canjes socioculturales en aquel tiempo. El avance tecnológico y el uso masivo de los medios de comunicación ayudaron a las personas a tener acceso a todo lo que está pasando en todas partes, asimismo a tener una ventana siempre abierta al legado cultural de los otros pueblos. Con todo este desarrollo informático, ya no es suficiente depender solo de las interacciones orales y escritas para transmitir el conocimiento, por eso el mundo empieza a concentrarse en medios audiovisuales. Si las habilidades lingüísticas típicas se basan en recursos morfosintácticos, semánticos y léxicos, la multimodalidad se basa en las funciones sistemáticas y funcionales de la lengua (Halliday, 1985, p.31).

Podemos entender la multimodalidad como diferentes modos del lenguaje como las imágenes, la música, los gestos, los elementos audiovisuales, que se entrelazan para producir la interpretación de las situaciones comunicativas en un contexto social. Este punto de vista se basa en que todas las interacciones de la comunicación humana son de carácter multimodal, ya que estos modos semióticos antes mencionados funcionan de una forma conjunta en un contexto interactivo donde se cumplan todos los significados descifrados de signos y códigos (Jewitt, 2014, p.32).

Los textos multimodales contienen diferentes elementos semióticos lingüísticos y visuales. Por lo tanto, la multimodalidad está vinculada siempre con el concepto de que nuestra vida cotidiana está pasmada cada día más con las pautas tecnológicas, entonces la comunicación ya no depende solo de textos tradicionales, sino también se extiende el uso de varios textos digitales con muchas imágenes.

No podemos hablar del enlace entre lo escrito y lo visual sin relacionar las imágenes con las palabras del texto que tenemos. Los textos escritos y las imágenes son recursos que combinan signos variados, asimismo reproducen nuevas representaciones multimodales. Los estudiantes en la mayoría de los casos tienden a enlazar el texto que tienen delante con las imágenes que vienen asociadas. Las imágenes tienen un gran efecto cuando superan a las palabras, ya que en este caso éstas obtienen un significado mayor y más claro por la imagen (Björkvall, 2019, p.24).

En este caso, podemos ver que la multimodalidad es un conjunto de significados que se compone de diferentes elementos semióticos que elabora el escritor de los textos para un contexto social con el fin de conseguir determinados objetivos comunicativos. Como se ha mencionado antes que partiendo de la idea de que los textos normales se convierten en multimodales cuando existen imágenes y signos, podemos ver que hoy en día existen muchos libros didácticos que tienen muchos infográficos; que son unos textos de carácter multimodal que vinculan las palabras y las imágenes de forma digital.

Podemos encontrar los recursos multimodales en muchos contextos, desde la industria de la publicidad, el entretenimiento, la educación y la ciencia. Entre los ejemplos comunes de la multimodalidad, podemos resaltar los siguientes:

- Los anuncios televisivos que emplean imágenes, sonidos y textos para comercializar o vender un producto.
- Los libros de texto que utilizan imágenes, gráficos y diagramas para explicar los conceptos científicos de una manera flexible y comprensible para los diferentes lectores.
- Las presentaciones en PowerPoint que puede usar el profesor utilizando imágenes, vídeos y audios para transmitir las ideas a los alumnos.
- Las páginas web donde podemos utilizar textos, imágenes, vídeos y enlaces para proporcionar información a los usuarios.
- Los videojuegos que tienen gráficos, sonidos y textos, los cuales nos ayudan para disfrutar de una experiencia de juego inmersiva.

Las imágenes como recursos multimodales

Comprender el proceso cognitivo de los recursos multimodales nunca ha sido una tarea fácil, ya que dicho proceso se puede realizar cuando empezamos a leer textos de carácter multimodal sean de forma digital o audiovisual. Estos textos nos ayudan a pensar sobre la necesidad de leer y entender los textos multimodales a lo largo del proceso del aprendizaje de una lengua extranjera. En este proceso de aprender, no podemos negar el papel peculiar e imprescindible del profesor, quien se responsabiliza de interpretar el significado que llevan las imágenes asociadas con los textos. El profesor es el mediador y el guía que ayuda a los estudiantes abriéndoles el camino para dar las explicaciones posibles llegando a tener la respuesta adecuada en cuanto al significado de la imagen en el contorno sociocultural. Todas estas prácticas se pueden realizar desde diferentes ángulos dando a los estudiantes la oportunidad de descubrir diferentes puntos de vista (Björkvall, 2019, p.19).

Podemos utilizar las imágenes para respaldar la información verbal para poder transmitir el mensaje de una manera independiente, dando el espacio al alumno para captar el significado. Por eso, es normal y corriente usar las imágenes con los textos

para explicar un concepto con el fin de llamar el interés de los lectores. También, se puede utilizar imágenes en los videos al contar historias o anécdotas.

De esta forma, las imágenes se consideran un recurso importante en el proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula, ya que pueden motivar a los alumnos a interpretar correctamente la información que tiene un texto. Las imágenes siempre son más llamativas e inolvidables que cualquier tipo de texto escrito, así los estudiantes se motivan a dar un paso más para pensar en todo el vocabulario relacionado al tema de estudio consiguiendo mayor comprensión.

La multimodalidad en la enseñanza y el aprendizaje

La enseñanza y el aprendizaje multimodal es un enfoque educativo que emplea distintos modos comunicativos para poder transmitir conocimientos diferentes en el aula. Estos modos comunicativos pueden incluir recursos visuales, verbales y auditivos. Esta tendencia educativa se convierte en un modelo más común que antes a causa de que las herramientas tecnológicas y digitales ya son más accesibles. Por eso, los profesores siempre tienen nuevas formas y nuevos ejercicios para ofrecer experiencias divertidas en las clases (Jewitt, 2014, p.275).

Por lo cual, el enfoque multimodal aplicado al proceso de educación nos permite tener diferentes formas de analizar y comprender diferentes temas que ayudan a adquirir nuevos conocimientos y competencias comunicativas. La parte más importante en el aprendizaje se basa en el poder de elegir y organizar los datos para poder tener una clase que une lo visual con lo escrito.

Hoy en día, el mundo se ha convertido en un pequeño pueblo por el uso recurrente y corriente de la tecnología y el internet. Por lo tanto, la multimodalidad no es solo usar modos multimodales como las imágenes, los dibujos o las audiciones, sino existe también en la escritura cuando hablamos del color y el tamaño de las letras (Björkvall, 2019, p.22).

El corpus y el método

Nuestro trabajo se basa en analizar las interpretaciones de unas imágenes que vamos a sacar aleatoriamente del libro “Nos Vemos Hoy 1” de Eva María Lloret Ivorra, Rosa Ribas, Bibiana Wiener, Margarita Gorrisen y Marianne Hauptle-Barceló publicado por el editorial Difusión en 2021. Para interpretar las imágenes del libro, vamos a emplear la semiótica multimodal. El libro se compone de doce unidades. Cada unidad se divide en cuatro apartados: comunicación, léxico, gramática y cultura. Presentamos las imágenes analizando también los elementos verbales y no verbales de estos textos. También, abordamos los elementos visuales, los temas y los factores multimodales. Por lo cual, y para comprender los modos multimodales y la semiótica multimodal, adaptamos las teorías de los lingüistas Kress y Van Leeuwen.

Análisis

Hay que tener en cuenta que el significado se compone de todos los detalles de los elementos verbales y no verbales para resaltar al fin la relación entre el texto y la imagen en las muestras elegidas del libro.

Las autoras del libro ponen de relieve la multimodalidad en el contexto pedagógico didáctico. Desde su punto de vista, los estudiantes aprenden una nueva lengua

dependiendo de los elementos verbales, textuales y visuales que se entrelazan entre sí. Por lo cual, podemos ver que incluir los factores multimodales en las clases de español como lengua extranjera a través de este libro, intenta intensificar el proceso de aprendizaje, también ofrece mucha información a los alumnos sobre el mundo hispano.

De esta forma, el enfoque multimodal en este caso va a respaldar todo el material a nivel de estudiantes, de igual modo ayudar en la formación didáctica del profesor para garantizar un proceso de enseñanza eficiente y de alta calidad.

1. La portada del libro



Nos Vemos Hoy 1, 2021

En la portada podemos ver que la imagen contiene más de los dos tercios del espacio. La imagen se compone de muchos edificios que representan lugares donde se encuentran las personas como: cafés, campos de partidos, carriles de corridas, restaurantes y otros más. Todo esto hace una referencia al texto escrito arriba de la imagen que enfoca el concepto de quedarse con alguien como acto social. El componente textual usando el verbo “verse” conjugado en la primera persona en plural “nos vemos” afirma la función del lenguaje como un medio de comunicación social.

Podemos usar la forma “nos vemos hoy” como una sugerencia o una idea si queremos salir como grupo de amigos. En este caso, podemos decir que el discurso multimodal tiene funciones sociales. La imagen de la portada es la de una calle central y vivo que tiene muchos lugares de diversión para pasar unos momentos agradables. El tiempo en la imagen refleja un día despejado y fresco, que nos motiva a salir con los amigos y

pasear. La imagen tiene también muchos árboles y por debajo existen muchos bancos para sentarse y charlar.

En este mismo sentido, hay que mencionar que los textos multimodales incentivan unas percepciones y sentimientos, lo que ayuda en interpretar la relación imagen-texto que en la mayoría de los casos incluyen un contexto social. En el caso de esta portada, el texto con la imagen da el espacio al estudiante a imaginar el encuentro con los amigos pasando momentos inolvidables en las calles vivas de la ciudad. De esta manera, podemos ver la inclusión de elementos multimodales desde la portada del libro. Por lo tanto, se puede intuir que el contenido del libro será una combinación de lo visual y lo textual.

2. El texto y la imagen: ¿Para qué estudiáis español?

¿PARA QUÉ ESTUDIAS ESPAÑOL?

5 a. 9 - ¿Para qué estudian español estas personas? Escucha y marca los motivos.

1. ☐ para hablar con la familia de mi pareja.	6. ☐ para escuchar música cubana.
2. ☐ para trabajar en un hotel en Tenerife.	7. ☐ para viajar a Latinoamérica.
3. ☐ para pasar las vacaciones en Málaga.	8. ☐ para estudiar en España.
4. ☐ para comprar una finca en Mallorca.	9. ☐ para trabajar en México.
5. ☐ para hablar con colegas españoles/as.	10. ☐ para visitar Barcelona.

b. Relaciona los motivos de 5a con las siguientes imágenes.



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.16)

Para poder entender la imagen, los estudiantes tienen que saber cómo pueden expresar verbalmente el contenido de dichas imágenes. Estamos ante un ejercicio que combina recursos multimodales como lo auditivo, lo textual, y lo visual. En este caso, para poder solucionar este ejercicio, el alumno tiene que escuchar la audición primero para poder elegir las respuestas correctas llegando al fin a relacionar el resultado con la imagen adecuada. A largo de este proceso, los aprendices empiezan a desarrollar sus sentidos pensando y reflexionando en cuanto al enlace que existe entre el texto y la imagen, teniendo en cuenta el contexto social.

En casi todas las situaciones comunicativas, las personas combinan la reproducción oral con la reproducción escrita. Por eso, sin prestar mucha atención, interrelacionamos lo visual con lo escrito cumpliendo de esta manera la esencia peculiar del concepto multimodal (Van Leeuwen, 2014, p.81).

3. El texto y la imagen: La Panamericana



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.22-23)

Vemos aquí el mapa de América Latina en el que según el enfoque didáctico; podemos ver todos los países que forman parte de Sudamérica. El texto escrito acompañante constituye una descripción del tema principal de la imagen que es la Panamericana, una ruta de cincuenta mil kilómetros que une todos los países del continente. Los colores utilizados en el mapa son variados para captar la atención de los alumnos para concentrar en cuántos países existen. Además de la imagen principal del mapa, tenemos otras imágenes que representan unos lugares importantes de los países del continente.

Por lo tanto, el profesor puede instar a los estudiantes a buscar más información sobre dichos lugares. Esta búsqueda ayuda a los aprendices en el proceso de poder comparar lo peculiar de cada país, ganando más información geográfica y cultural. Usar estos mapas va relacionado con el concepto de la semiótica social, ya que este recurso visual da la oportunidad a los alumnos para observar y buscar aspectos socioculturales de los países existentes a lo largo de América del Sur. Todo esto refleja eficientemente el concepto de multimodalidad.

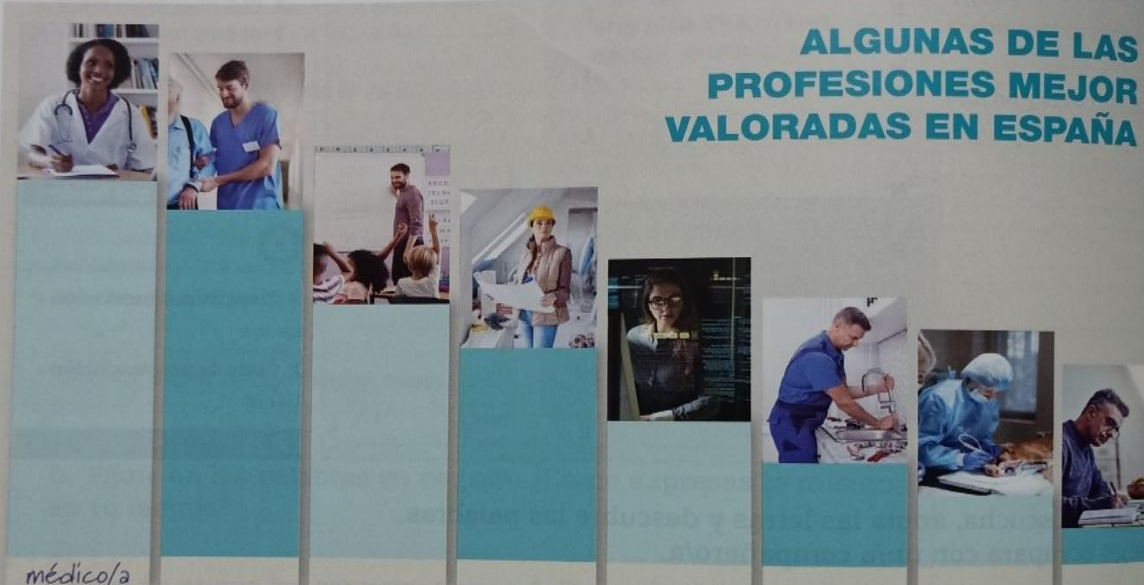
4. Las profesiones

PROFESIONES

7 a. Estas son algunas de las profesiones mejor valoradas en España. Escribe cada una debajo de la imagen correspondiente.

fontanero/a	informático/a	arquitecto/a	veterinario/a
médico/a	profesor/a	escritor/a	enfermero/a

ALGUNAS DE LAS PROFESIONES MEJOR VALORADAS EN ESPAÑA



médico/a

(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.30)

En esta imagen se ven varias personas haciendo diferentes actividades. También hay muestras de algunas profesiones descritas como mejor valoradas en España. Se puede observar que el ángulo en tales imágenes es diferente para resaltar la importancia de cada profesión. Todas las imágenes relevan lo visual, ya que se realizan acciones profesionales y sociales. El texto escrito está relacionado con los conceptos multimodales debido a la semiótica de los gestos, ya que los alumnos pueden deducir el nombre de profesión fijándose en cada imagen. Después de relacionar lo textual con lo visual en este ejercicio, los estudiantes pueden empezar a buscar otras profesiones. La multimodalidad en este caso abre el camino a los alumnos a comprender los recursos visuales mediante relacionar las imágenes con el texto escrito que viene adjunto. Podemos decir que dichas imágenes muestran el modo gestual empujando a comprender la relación imagen-texto.

5. México



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.36-37)

En este caso, tenemos un título escrito arriba de manera muy clara, y por lo cual se puede entender perfectamente de qué va a hablar. Además de lo textual, tenemos el recurso visual que se compone de unas imágenes que representan lo peculiar de un país fascinante de Sudamérica que es México. Dichas imágenes ayudan a los alumnos a identificar los aspectos socioculturales de este país latinoamericano. Al ver esa imagen de los tacos, el pensamiento va directamente a la tierra de Los mayas. Arriba a la derecha junto al texto escrito, podemos ver la imagen del famoso monumento Chichén Itzá, que es un hito importante y peculiar de la civilización maya. De esta manera, los estudiantes pueden buscar más información al respecto descubriendo los secretos y descifrando las claves de aquella época. No se puede negar que el tamaño de las imágenes puestas, y también los colores son factores importantes para la comprensión visual que realizan los estudiantes en la clase para comprender el tema. Esta mezcla de recursos textuales y visuales motiva a los estudiantes a conocer más de la cultura de los mariachis cumpliendo al fin los enfoques multimodales.

6.

El abecedario

3 a. 2 - Escucha las letras del abecedario y repite.

A, a	a	Alemania	Ñ, ñ	eñe	España
B, b	be, be larga	Bárbara	O, o	o	Olga
C, c	ce	Cuba	P, p	pe	Perú
D, d	de	Diana	Q, q	cu	Quito
E, e	e	Elena	R, r	erre	Costa Rica
F, f	efe	Francia	S, s	ese	Sevilla
G, g	ge	Guatemala	T, t	te	Teresa
H, h	hache	Honduras	U, u	u	Uruguay
I, i	i	Italia	V, v	uve, ve corta	Venezuela
J, j	jota	José	W, w	uve doble	Wendy
K, k	ka	Kike	X, x	equis	México
L, l	ele	Lima	Y, y	ye, i griega	Yucatán
M, m	eme	Málaga	Z, z	zeta	Zaragoza
N, n	ene	Nacho			

(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.11)

Esta imagen tiene como objetivo enseñar el alfabeto del español a los estudiantes. La imagen es multicolor para enfatizar la importancia de pronunciar correctamente el diseño gráfico de cada letra. Se puede observar los elementos visuales con tamaños diferentes de los textuales para atraer la atención del alumnado. En este caso, podemos ver que hay una combinación entre lo visual, lo textual y lo auditivo. En la tabla, el estudiante tiene la letra escrita en mayúscula y minúscula y en la columna siguiente tiene la pronunciación de la letra con una palabra de cada letra para enfatizar la idea de que la pronunciación de la letra a solas es un poco diferente cuando tratamos de pronunciar palabras. Toda esta combinación de elementos variados tiene el enfoque multimodal, ya que las imágenes siempre sirven para facilitar el proceso de aprender nuevos temas. La integración del elemento auditivo, donde se puede escuchar mientras leer lo que está escrito, da la oportunidad a los alumnos para identificar todos estos recursos de la comunicación multimodal. Todo esto va junto con el fin de dejar la clase efectiva y hacer del proceso de aprendizaje una actividad interesante y agradable.

7.

¿Tapas o menú?

¿TAPAS O MENÚ?

8 a. Imagina que puedes pedir estas tapas a domicilio. ¿Qué dos escoges para cenar hoy?

1. calamares a la romana	2. albóndigas	3. tortilla	4. aceitunas verdes
5. sardinas fritas	6. champiñones al ajillo	7. gambas a la plancha	8. jamón



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.62)

Para entender la relación texto-imagen en este caso, el alumno tiene que saber una idea general de la cocina española para poder combinar el texto con la imagen. Se puede ver que las imágenes de los platos son naturales, lo cual anima la habilidad visual de los estudiantes para imaginar. Los colores empleados en los elementos escritos son básicos para resaltar la importancia de la imagen en el ejercicio. Pero podemos observar que el tamaño del título es más grande y con color diferente para dar la oportunidad a los aprendices a saber la diferencia entre las tapas y los platos del menú normal. La pregunta que se hace de elegir dos cosas para pedir, puede abrir el espacio a los estudiantes a hacer una comparación entre los diferentes tipos de comida, conociendo más vocabulario e ingredientes. Todo esto ayuda a los aprendices para reflexionar sobre el enlace entre la imagen y el texto escrito, asimismo relacionar estos textos e imágenes con los aspectos culturales. Este texto que analizamos es una combinación de elementos visuales y escritos, lo que cumple el enfoque multimodal.

8. El placer de viajar



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.86-87)

Esta imagen representa la portada de la unidad siete que habla del tema de viajar a un lugar nuevo para descubrir sus peculiaridades a todos niveles. En la imagen de la izquierda tenemos un elemento textual con el color blanco escrito en mayúsculas para captar la atención de los alumnos. Este elemento textual está relacionado con el tema de la unidad que es viajar, pero en este caso viajar a Mallorca. En el fondo podemos ver una foto de los paisajes de la ciudad que combinan las rutas de montañas y la costa junto con un texto arriba a la derecha con el título “naturaleza” que habla de los elementos constituyentes de dicha imagen. En la otra página, los alumnos pueden ver la relación imagen -texto en dos aspectos culturales como los monumentos y la gastronomía de esta ciudad. Junto al texto escrito que habla de monumentos y gastronomía de Mallorca tenemos en el fondo una muestra de imágenes de la catedral y “la ensaimada” el dulce típico mallorquín. Por lo tanto, esta combinación entre lo textual y lo visual enfatiza el proceso de aprendizaje animando a los estudiantes a buscar más información turística al respecto, lo cual subraya el objetivo del empleo de los recursos multimodales.

9. La ropa



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.104-105)

La imagen que tenemos en este caso relaciona la ropa con los colores, ya que siempre cuando hablamos de ropa hablamos de colores diferentes de la misma cosa. En todas las imágenes expuestas, podemos ver que hay un elemento textual que describe la pieza. Esta descripción textual con el precio está escrita en negro y en letra normal. Los colores empleados en las piezas de ropa son variados para explicar los diferentes colores al mismo tiempo. La descripción escrita sobre cada imagen es detallada para dar más vocabulario de ropa y material a los alumnos. También, observamos que a la derecha hay un filtro de colores con el nombre escrito, y de esta manera el estudiante puede relacionar estos colores con las piezas de ropa que tiene. Cabe destacar que el tamaño de cada pieza está expuesto de manera que nos deje relacionarla con la realidad. Esta relación entre el texto y las imágenes reflejan el uso de los signos multimodales dando un espacio interactivo para aprender y enseñar.

10. Nueva casa, nueva vida



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.132-133)

En esta imagen podemos observar un ambiente físico exterior e interior de diferentes casos, asimismo los muebles de estos hogares. El elemento escrito arriba de la imagen “casa nueva, nueva vida” está relacionado con las fotos expuestas, ya que representan diferentes partes de nuevas casas, las cuales siempre es un símbolo de empezar de nuevo en un lugar. Cada imagen es un hogar que se divide en diversos espacios y que tiene unas características peculiares. Cada imagen tiene colores diferentes que representan la pintura y la decoración de dichos hogares. Se puede notar que cada imagen tiene un texto escrito que describe la casa, por eso esta mezcla de los elementos visuales y escritos facilitan el proceso de aprendizaje del alumnado. Estos enfoques multimodales nos demuestran la estrecha relación entre la imagen y el texto en la semiótica interpretando los códigos para tener significados. Todas estas imágenes con los modos de colores, asimismo los textos escritos dan la oportunidad a los alumnos de tener una idea de los distintos tipos de pisos con los vocablos relacionados. La relación entre lo visual y lo textual pone de relieve la relación entre la imagen y el texto que es la esencia del proceso de aprendizaje y enseñanza multimodal.

11. ¿Qué hora es?

¿QUÉ HORA ES?

15 a. ¿Qué hora es? Mira tu reloj y dibújala. ¿Cómo se expresa la hora en español? Comparte tu respuesta en clase.

en punto
y cinco
y diez
y cuarto
y veinte
y veinticinco
y media

menos cinco
menos diez
menos cuarto
menos veinte
menos veinticinco

b. 28 - Escucha y relaciona las horas con los relojes.

c. Pregunta a tres compañeros/as a qué hora desayunan, almuerzan y cenan.
• ¿A qué hora cenas?
• A las ocho y media, ¿y tú?

La hora

> ¿Qué hora es?
> Es la una y media.
> Son las tres y veinte.
> Son las seis menos diez.
> ¿A qué hora cenas?
> A las ocho y media.
> Entre las ocho y las nueve.
> El bar abre por la tarde.
> El bar abre a las ocho de la tarde.

ACT 15 - campus difusión

> Micropelis > Un día cualquiera

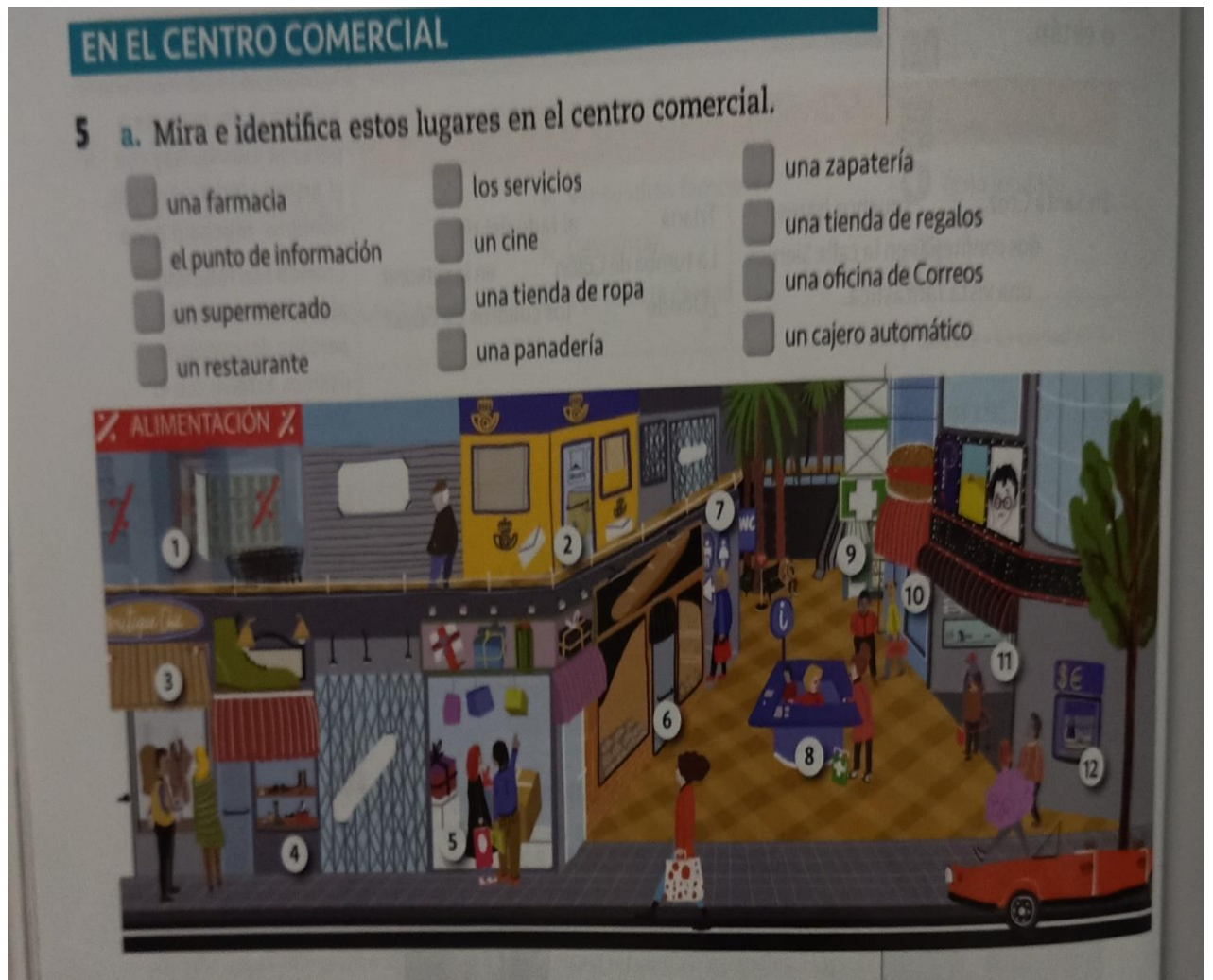
12, 13, 25, 28

sesenta y cinco 65

(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.65)

Esta imagen representa una muestra muy clara y eficaz del uso de los recursos multimodales en el proceso de aprendizaje. Todos los elementos textuales están relacionados con el tiempo y cómo decir la hora a lo largo del día. Para enseñar cómo decir la hora a los alumnos, tenemos aquí un gran reloj analógico que representa diversas horas con el texto escrito al lado. Esta combinación de los elementos textuales y visuales es la esencia del enfoque multimodal que hace de la experiencia del aprendizaje un proceso interesante. A la derecha de la imagen, se puede observar un texto escrito que explica la hora, asimismo cómo preguntar el horario de abrir o cerrar un lugar. La relación que tenemos en este caso entre la imagen y el texto aporta una experiencia práctica de un aspecto de la vida diaria, empleando de esta manera el concepto de la multimodalidad.

12. En el centro comercial



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.76)

El objetivo de esta imagen es enseñar los lugares diferentes del centro comercial. La imagen es multicolor con números entrelazados con los respectivos lugares, ya que el alumno tiene que identificar estos lugares de la lista de palabras que están escritos arriba. Basándose en el concepto de multimodalidad, las imágenes en este caso enfatizan el proceso de aprendizaje de los vocablos relacionados con los centros comerciales. Podemos observar en este caso la combinación del texto con las imágenes, las cuales no presentan solo números y palabras, sino da la oportunidad a los aprendices para obtener nuevo léxico que les puede servir cuando hacen la compra. Esta imagen puede incitar a los estudiantes a descubrir todas las palabras que están relacionadas con un aspecto social de la vida diaria que es los centros comerciales. Esta mezcla del texto con la imagen cumple con el enfoque multimodal.

13. En el restaurante



(Nos Vemos Hoy 1, 2021, p.124)

Esta imagen es una muestra de un restaurante donde aparece el ambiente físico del lugar, asimismo un camarero que lleva la tableta donde registra los pedidos de los clientes. Arriba aparece un elemento textual; que es un título indicando al lugar que es el espacio “En el restaurante”, y abajo aparece la imagen que tiene el camarero en tamaño grande enfrente para resaltar la importancia de su papel en pedir y elegir la comida. En el fondo de la imagen, podemos ver una cocina con los utensilios que se usan para preparar las comidas y las bebidas. La imagen es multicolor para atraer la atención de los aprendices para ayudarles a identificar los elementos visuales que ven. A la derecha, podemos ver que hay otro texto escrito que representan un pilar imprescindible de cada restaurante “El menú” que tiene lo que ofrece la cocina en ese día. Todo el menú está escrito en negro, pero notamos que el elemento textual “Menú del día” está en tamaño grande para captar la vista de los alumnos dándoles una idea de lo que se ofrece. Por otro lado, los estudiantes pueden saber que pedir la comida se compone de dos platos y un postre. Esta combinación entre la imagen y los textos que vienen conjuntos enfatiza el enfoque multimodal que combina lo visual con lo textual para facilitar el proceso de aprender y conseguir más información sobre el tema en cuestión.

Conclusión

Mediante la descripción detallada de la relación entre el texto y la imagen como reflexión del empleo de la multimodalidad en el proceso de aprendizaje del español como segunda lengua en trece imágenes seleccionadas de forma provisional del libro "Nos Vemos Hoy 1", podemos observar que los enfoques multimodales que dependen de lo visual y lo textual se manifiestan de manera muy obvia en el libro. Cabe mencionar que la imagen junto con el texto ayuda al alumnado a comprender los temas estudiados. También, esta relación entre el texto y la imagen en las muestras sacadas del libro forma parte del proceso de interpretar adecuadamente la semiótica de los significados en el contexto. Las imágenes analizadas vienen con textos que se usan para captar la atención de los aprendices a dichas imágenes, las cuales están vinculadas a contextos sociales de la vida diaria.

“Nos vemos Hoy 1” aplica, pues, el enfoque multimodal, ya que combina lenguaje visual con imágenes, colores y lenguaje textual con textos escritos, los títulos y la tipografía. Asimismo, no podemos menospreciar los aspectos de semiótica social que ofrece el contenido del libro hablando de distintos temas sociales como la geografía de los países hispanohablantes, la gastronomía, las costumbres y las fórmulas rutinarias de la vida cotidiana. La vinculación entre el texto y la imagen como una base de la multimodalidad hace que los estudiantes empiezan a crear significados de lo que ven.

Podemos concluir que los textos escritos no se consideran solo el único método para conseguir nueva información, ya que hemos notado en muchos casos que la imagen tiene un rol imprescindible en comprender los textos más que las letras escritas. Sin embargo, esto no puede disminuir la importancia del texto verbal, porque a veces no se puede comprender una imagen sin echar una vista al texto que viene en adjunto, especialmente si los aprendices están aprendiendo algo nuevo. La multimodalidad siempre ayuda a intensificar la comprensión de los materiales didácticos que se usan en clase y constituir una parte de formar a los profesores como miembros principales en el proceso de enseñar y aprender.

Bibliografía

- Björkvall, A. (2019). Den visuella texten – multimodal analys i praktiken. Lund: Studenlitteratur.
- Eco, U. (1976). A Theory of Semiotics. Indiana University Press: London
- Farías, M., Obilinovic, K., & Orrego, R. (2010). Modelos de Aprendizaje Multimodal y Enseñanza-Aprendizaje de Lenguas Extranjeras. UT. Revista de Ciències de l'Educació, 55-74.
- Halliday, M. A. K. (1985). An introduction to functional grammar. London: Edward Arnold
- Jewitt, C. (2014). The routledge handbook of multimodal analysis. London: Routledge.
- Jewitt, C., & Kress, G. (2003). Multimodality and Semiotics. Multimodal Literacy, 10- 11.
- Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (2001). Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication. Londres: Edward Arnold.
- De Silva Joyce, H&Feez, S. (2019). Multimodality Across Classrooms: Learning About and Through Different Modalities. Routledge: London

Analisi lessicale della terminologia politica e precauzionale al tempo di Coronavirus nella stampa italiana

Mohamed Ahmed Ali Azzam

Department of Italian Language and Literature
Faculty of Arts, Helwan University, Cairo, Egypt
Email: mohamed17121998@gmail.com

Abstract: The aim of this paper is to examine the terms relating to the political and precautionary measures adopted by the Italian government to counter the Corona pandemic, already published in Italian newspapers. The pandemic is still a vital and important issue that has involved the whole world since its appearance, bringing about numerous changes in all sectors, including language. Therefore, the terminology related to the period of precautionary measures needs to be reviewed and studied. The study consists of the analysis of Italian newspaper articles and will focus on words used in political or protective contexts. Each word will be followed by an analysis of the etymology of that word to explain its initial meaning and its meaning in the context of Corona and also an analysis based on context and journalistic usage.

Keywords: Politics – Precautions – Covid -19 pandemic – Journalism– lexicon.

Abstract: L'obiettivo dell'elaborato presente è quello di esaminare i termini relativi alle misure politiche e precauzionali adottate dal governo italiano per contrastare la pandemia di Corona, già pubblicati sui giornali italiani. La pandemia è ancora oggi una questione vitale e importante che ha coinvolto il mondo intero fin dalla sua comparsa, portando numerosi cambiamenti in tutti i settori, compreso quello linguistico. Pertanto, la terminologia relativa al periodo di misure precauzionali deve essere rivista e studiata. Lo studio consiste nell'analisi di articoli di giornali italiani e si concentrerà sulle parole utilizzate in contesti politici o protettivi. Ogni parola sarà seguita da un'analisi dell'etimologia di quella parola per spiegare il suo significato iniziale e il suo significato nel contesto di Corona e anche un'analisi in base al contesto e all'uso giornalistico.

Parole chiavi: Politica – Precauzioni – Pandemia di Covid-19 – Giornalismo – Lessico.

Introduzione

L'irruzione del Coronavirus ha sconvolto le nostre vite, plasmando un nuovo vocabolario che riflette l'incertezza e le sfide di questo periodo. Termini come "lockdown", "curva epidemiologica", "stato di emergenza", "fase 1, 2 e 3" e "nuova normalità" sono entrati a far parte del nostro quotidiano, testimoniando l'impatto di questa crisi sulla sfera politica e sociale.

Il coronavirus ha avuto un impatto significativo su scala globale, portando alla diffusione di nuove parole e concetti legati alla pandemia. La diffusione delle notizie e delle informazioni sul coronavirus ha portato alla creazione di un nuovo lessico che

è diventato parte integrante del dibattito pubblico. Parole come "lockdown", "quarantena", "distanziamento sociale" e "contact tracing" sono diventate comuni nel linguaggio quotidiano, evidenziando l'impatto del virus sulla società e sulla vita quotidiana delle persone in tutto il mondo. Inoltre, la diffusione delle notizie sul coronavirus ha portato a una maggiore consapevolezza e comprensione della scienza e della sanità pubblica, con un aumento dell'interesse per argomenti come vaccini, varianti del virus e misure preventive. In questo modo, il coronavirus ha influenzato non solo la salute pubblica, ma anche il linguaggio e la comunicazione a livello globale.

L'analisi dell'evoluzione della terminologia politica e dell'influenza della crisi del coronavirus sui giornali italiani offre uno spunto di riflessione sul futuro della comunicazione politica e del giornalismo. In un mondo in continua evoluzione, la capacità di informare e di interpretare la realtà è fondamentale per la costruzione di una società democratica e consapevole.

Tutto ciò mi ha spinto a studiare questi nuovi termini che hanno suscitato l'interesse di studi linguistici e lessicografici, poiché rappresentano l'evoluzione del linguaggio in risposta a una situazione di emergenza. È necessario condurre uno studio dettagliato per classificare lessicalmente questi termini, comprendendone le origini, le influenze linguistiche e il loro impatto sulla comunicazione e sulle dinamiche sociali. Tale analisi potrebbe contribuire alla comprensione del modo in cui la lingua si adatta e si trasforma in risposta a eventi significativi, come la pandemia, e potrebbe fornire spunti interessanti per la ricerca linguistica e sociologica.

Il metodo, adottato per esaminare i termini e i fenomeni linguistici del linguaggio e utilizzato durante la pandemia, è analizzare la stampa online per ottenere una rappresentazione completa del lessico utilizzato e per assorbire tutte le variazioni linguistiche. La stampa riflette l'evoluzione continua del lessico, come conferma **De Mauro**: “ Il riflesso di ciò si ha nella grande varietà di argomenti trattati dalla stampa, dai più semplici ai più complessi, e dalla varietà lessicale e sintattica di una pagina stampata: anche le parole rare, anche i costrutti più sottili possono essere usati senza troppi inconvenienti dal giornale perché, con o senza accorgimenti esplicativi, il ricettore può, dal contesto stesso, e tornandovi su più volte, intendere e assimilare le une e gli altri. In teoria tutta la lingua, in tutta la sua ricchezza funzionale, può essere adoperata dai giornali.”¹

La presenza online della stampa offre una vasta disponibilità e una varietà di articoli, consentendo di osservare l'evoluzione linguistica nel periodo della diffusione del Coronavirus negli ultimi quattro anni dal 2020 al 2023. Possiamo analizzare i fenomeni più rilevanti e valutare il loro impatto sulla lingua italiana consultando testate come *Corriere della Sera*, *Il Messaggero*, *La Stampa*, *La Repubblica*, *Il Sole 24 Ore*, *Il Mattino* e *Il Fatto Quotidiano*.

Prestito linguistico:

Durante la pandemia di Corona, molte parole di origine straniera sono diventate di uso comune sui giornali italiani. Come tutti i grandi eventi della storia umana, il Covid ha dato origine a nuove parole e prestiti linguistici, il che lo sostengono **Serianni** e

¹ De Mauro, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, P. 431

Antonelli: “Occasione di scambio culturale e linguistico erano dunque le guerre e i commerci, i pellegrinaggi e le scoperte geografiche. Tranne che per i prestiti veicolati da modelli letterari, la trasmissione avveniva di solito per via parlata”²

In questo contributo vengono illustrate le parole più note prese in prestito dalla lingua straniera "inglese" nella stampa italiana.

- Salvini si pente del **lockdown** e chiude le porte a Draghi.⁽³⁾
- Covid, linea dura di Shanghai: 25 milioni in **lockdown** per tremila contagi.⁽⁴⁾
- Pechino, proteste anti **lockdown** all'università. La studentessa italiana: “Non possiamo né entrare né uscire dal campus”.⁽⁵⁾

Il termine "**lockdown**" in italiano significa "confinamento" o "blocco totale". Si tratta di una misura di emergenza adottata dalle autorità per limitare la circolazione delle persone e contenere la diffusione di malattie infettive come nel caso della pandemia da COVID-19.

Il termine "**lockdown**" è stato preso in prestito dall'angloamericano e originariamente indicava il confinamento prolungato dei prigionieri nelle loro celle come misura di sicurezza dopo disordini, o l'inizio di tale confinamento.

Successivamente ha assunto il significato più generale di isolamento, contenimento o restrizione dell'accesso come misura di sicurezza, anche in contesti come cliniche psichiatriche o altre unità di sicurezza. In ambito informatico, può anche indicare la restrizione dell'accesso a dati o sistemi.⁽⁶⁾

Dall'analisi precedente, possiamo notare che i giornali italiani tendono a utilizzare più frequentemente il termine inglese piuttosto che le sue controparti italiane.

Durante il periodo di lockdown, molte aziende e istituzioni sono state costrette al smart working

- **Smart working**, il cambiamento che promette di cambiarci la vita⁽⁷⁾

"**Smart Work**", noto anche come Il lavoro agile, si riferisce a un approccio lavorativo che permette ai dipendenti di svolgere le proprie mansioni in modo flessibile, spesso da remoto. Il termine "**smart working**" si riferisce a un modo di lavorare in cui si utilizzano la tecnologia e le risorse in modo efficiente per massimizzare la produttività e la flessibilità. Tuttavia, è importante notare che il termine "**smart working**" è un esempio di falso anglicismo, poiché in inglese americano si preferisce utilizzare espressioni come "remote work" o "working from home" per indicare il concetto di lavorare da casa o da remoto.

² Serianni, Luca e Antonelli, Giuseppe, *Manuale di linguistica italiana, Storia, attualità, grammatica*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2011, P. 181

³ <https://www.ilgiornale.it/news/politica/salvini-si-pente-lockdown-e-chiude-porte-draghi-2068546.html>

⁴ https://www.repubblica.it/cronaca/2022/03/29/news/covid_linea_dura_di_shanghai_tutti_in_lockdown_per_tremila_contagi-343217681/

⁵ https://www.repubblica.it/esteri/2022/11/28/news/pechino_manifestazioni_covid_universita_studentessa_italiana-376465625/

⁶ cfr. <https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/lockdown/18465>

⁷ https://www.repubblica.it/dossier/tecnologia/rivoluzione-smart-working/2020/05/25/news/il_cambiamento_che_rendera_migliore_il_lavoro_e_l_ambiente-257357039/

- Covid, **cluster** Nazionale: positivo anche Pessina ⁽⁸⁾
- Covid a Napoli, incubo **cluster** nell'ospedale Cardarelli: «Troppi positivi nei reparti ordinari» ⁽⁹⁾
- **Cluster** all'ospedale Umberto I: risultati positivi tredici medici ⁽¹⁰⁾

La definizione di *cluster* si riferisce alla presenza di due o più casi correlati per spazio e tempo, causati dallo stesso ceppo di virus, come nel caso del Covid-19. In altre parole, i cluster attuali rappresentano i casi in cui diversi pazienti contraggono il Coronavirus al di fuori delle aree di contagio principali.

- Coronavirus, Pescara in trincea con **screening** di massa e vaccino ⁽¹¹⁾
- Non solo tamponi. Caccia al virus tra **screening** di massa e test per i lavoratori ⁽¹²⁾
- Covid, Brusaferro: «Tamponi negativi e **screening** di massa non sono patentino d'immunità» ⁽¹³⁾

Lo "*screening di massa*" nel contesto del COVID-19 si riferisce alla pratica diffusa di testare un gran numero di persone per individuare casi positivi al virus anche tra coloro che non presentano sintomi evidenti. Questo tipo di screening è stato ampiamente utilizzato durante la pandemia per identificare rapidamente le persone infette e isolare i casi positivi al fine di interrompere la catena di trasmissione.

- Coronavirus, così è fallito **il contact-tracing**: «Solo 9mila tracciatori, da giugno le Regioni hanno fatto 275 assunzioni» ⁽¹⁴⁾
- Covid-19, hanno funzionato le app di **contact tracing**? Il caso di Immuni ⁽¹⁵⁾

Questa azione è fondamentale per contrastare l'epidemia attuale e rientra tra le attività di sanità pubblica essenziali. Il processo di individuazione e gestione dei contatti dei pazienti confermati con COVID-19 consente di identificare e isolare prontamente eventuali casi secondari, interrompendo così la diffusione del virus.

Queste parole (cluster - screening - contact tracing), nonostante siano straniere e appartenenti al linguaggio specialistico, sono state riportate dalla stampa e sono diventate parte del linguaggio comune.

- Coronavirus, dati reali e **fake news** ⁽¹⁶⁾
- Coronavirus, le **fake news** che destabilizzano l'Ue a favore di Russia e Cina ⁽¹⁷⁾

⁸https://www.repubblica.it/sport/calcio/nazionale/2021/04/07/news/calcio_cluster_nazionale_tre_nuovi_positivi-295391437/

⁹https://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/covid_napoli_ospedale_cardarelli-6827171.html

¹⁰<https://www.ilgiornale.it/news/politica/cluster-allospedale-umberto-i-risultati-positivi-tredici-1897140.html>

¹¹https://www.ilmattino.it/primopiano/cronaca/coronavirus_pescara_screening_massa_vaccino-5675284.html

¹²<https://www.ilsole24ore.com/art/non-solo-tamponi-caccia-virus-screening-massa-e-test-i-lavoratori-ADNGLKH>

¹³<https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/11/28/covid-brusaferro-tamponi-negativi-e-screening-di-massa-non-sono-patentino-dimmunita/6019799/>

¹⁴<https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/10/16/coronavirus-cosi-e-fallito-il-contact-tracing-solo-9mila-tracciatori-da-giugno-le-regioni-hanno-fatto-275-assunzioni/5968266/>

¹⁵<https://www.infodata.ilsole24ore.com/2022/01/23/covid-19-funzionato-le-app-contact-tracing-caso-immuni/>

¹⁶<https://www.ilsole24ore.com/art/coronavirus-dati-reali-e-fake-news-e-sole-24-ore-quotidiano-piu-affidabile-ADEVPMG>

Da quando è iniziata l'epidemia di Covid, ci sono state intense polemiche e molte voci si sono levate. La stampa ha contribuito a questa controversia diffondendo informazioni.

"Fake news" nel contesto del COVID-19 si riferisce alla diffusione di informazioni false, errate o fuorvianti riguardanti il virus, la pandemia, le misure preventive, i trattamenti o i vaccini. Queste notizie sono spesso create e diffuse deliberatamente per ingannare il pubblico, generare confusione o promuovere teorie del complotto.

Calco linguistico

Il calco linguistico può essere visto come una variante specifica di prestito linguistico, il che lo sostengono **Dardano e Trifone**: "un tipo particolare di prestito è il calco."¹⁸ Il calco linguistico avviene "per denominare un oggetto o un concetto nuovi, la lingua utilizza una propria parola facendole assumere il significato di una parola straniera di forma e/o di significato simile oppure forma una parola utilizzando del materiale lessicale italiano per tradurre una parola, semplice o composta, straniera."¹⁹

- Coronavirus, Harvard: "**Distanziamento sociale** fino al 2022 a rubinetto".⁽²⁰⁾
- Covid, il **distanziamento sociale** è ancora fondamentale per combattere la pandemia⁽²¹⁾
- **Social distancing** ai tempi di internet: è boom di e-commerce e video-aperitivi, le ricerca di Veepee⁽²²⁾

Dagli esempi sopracitati, si evince che venivano utilizzati due termini: "inglese" e "italiano", anche se il termine "italiano" era il più diffuso sui giornali italiani.

Il termine "*distanziamento sociale*" deriva dall'inglese ed è composto da "distanziamento", che è il derivato deverbale di "distanziare", e dall'aggettivo "sociale". Questo termine si riferisce alla pratica di mantenere una certa distanza fisica tra le persone al fine di ridurre la diffusione di malattie contagiose, come nel caso di epidemie o pandemie.

Il concetto di *distanziamento sociale* è "diventato parte del nostro linguaggio quotidiano a partire dalla fine di febbraio 2020, quando le istituzioni hanno cominciato a dare indicazioni ufficiali sulle azioni da intraprendere per contrastare l'epidemia di Covid-19"⁽²³⁾. Le misure di distanziamento sociale mirano a ridurre il numero di incontri aumentando la distanza fisica tra le persone, e quindi riducendo il rischio di trasmissione da individuo a individuo. Spesso si usa l'espressione

¹⁷https://www.repubblica.it/esteri/2020/04/01/news/coronavirus_le_fake_news_che_destabilizzano_l_u_e_a_favore_di_russia_e_cina-252885347/

¹⁸ Dardano, Maurizio e Trifone, Pietro, *Grammatica Italiana con nozioni di linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1995, P. 639

¹⁹ Sensini, Marcello, *La grammatica della lingua italiana*, Milano, Oscar Mondadori, 1990, P. 592

²⁰ <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/03/27/coronavirus-harvard-distanziamento-sociale-fino-al-2022-a-rubinetto-nature-non-si-sa-quanto-dovranno-durare-misure/5750341/>

²¹ https://www.ilmattino.it/primopiano/sanita/covid_distanziamento_sociale_ancora_fondamentale_com_battere_la_pandemia-5986326.html

²² https://www.ilmattino.it/tecnologia/internet/veepee_e_commerce_ultime_notizie_oggi-5201496.html

²³ <https://accademiadellacrusca.it/parole-nuove/distanziamento-sociale/18462>

distanziamento sociale in modo abbreviato al posto della costruzione "misure di distanziamento sociale".

Uno dei metodi utilizzati è noto come il tentativo di ottenere "*l'immunità di gregge*", che consiste nel cercare di raggiungere un livello di immunità nella popolazione in modo che il virus non possa diffondersi facilmente.

- Coronavirus, cos'è ***l'immunità di gregge*** e perché potrebbe non funzionare.⁽²⁴⁾
- ***L'immunità di gregge*** per Sars-CoV-2 è un'utopia sempre più lontana?⁽²⁵⁾
- Coronavirus, in Regno Unito si torna a parlare di *immunità di gregge*: ecco perché.⁽²⁶⁾

L'immunità di gregge, chiamata in inglese "herd immunity", è un processo di difesa indiretta da una malattia infettiva che si verifica nella popolazione quando la percentuale di persone con anticorpi (sia per vaccinazione che per immunizzazione naturale) supera una soglia critica, in modo che anche coloro che non sono vaccinati possano essere considerati ragionevolmente protetti.

Nelogismi

Non c'è dubbio che la pandemia da Corona abbia avuto un impatto significativo sulla lingua, portando all'introduzione di numerosi nuovi termini nell'italiano. Se "ci riferissimo alla categoria dei neologismi senza fissare dei limiti cronologici potremmo dire che al di fuori dei lessemi ereditari [...] tutto il resto del nostro vocabolario è composto da termini che in un determinato momento sono stati di nuova introduzione."²⁷ Durante la pandemia, abbiamo osservato un aumento delle parole inglesi utilizzate nei giornali italiani, sia nuovi termini essenziali legati alla situazione, sia parole di lusso non indispensabili.

È sorta una controversia sull'uso dei termini "terza dose" e "***booster***", che sono diventati parte del vocabolario quotidiano delle persone. "Terza dose e ***booster*** sono ormai diventate parole comuni nel linguaggio di tutti i giorni. Chi l'ha prenotata, chi l'ha già ottenuta, chi sta scegliendo quale vaccino utilizzare per il richiamo alla vaccinazione anti Covid anche in virtù della diffusione della variante Omicron."²⁸

- Vaccini Covid, la conferma: il ***booster*** protegge tutti, anche i più fragili.²⁹
- Covid, secondo ***booster*** con bivalente ha protetto per almeno 4 mesi.³⁰
- Covid, autorizzato il vaccino ***booster*** formulato con variante Beta.³¹

²⁴ https://www.repubblica.it/salute/medicina-e-ricerca/2020/03/14/news/coronavirus_cos_e_l_immunita_di_gregge_e_perche_potrebbe_non_funziona-re-251248421/

²⁵ https://www.corriere.it/salute/malattie_infettive/20_maggio_30/immunita-gregge-sars-cov-2-un-utopia-sempre-piu-lontana-c01ad090-a267-11ea-bc2b-bdd292787b00.shtml

²⁶ https://www.ilmattino.it/primopiano/esteri/coronavirus_immunita_gregge_regno_unito_cosa_significa-5152698.html

²⁷ Palermo, Massimo, *Linguistica italiana*, Bologna, il Mulino, 2015, P.145

²⁸ https://www.ilmessaggero.it/salute/focus/booster_terza_dose_differenza_cosa_cambia-6385864.html?refresh_ce

²⁹ https://www.repubblica.it/salute/2023/01/30/news/covid_vaccini_riduzione_decessi-385356938/

³⁰ <https://www.sanita24.ilsole24ore.com/art/dal-governo/2023-07-19/covid-secondo-booster-bivalente-ha-protetto-almeno-4-mesi-130332.php?uuiid=AFydrTH&fromSearch>

Vediamo da quanto sopracitato come la stampa enfatizza e utilizza la parola "*booster*" in più di un contesto. Il termine è stato impiegato con l'articolo determinativo maschile "il" e anche come aggettivo sostantivo. È diventato una parola di uso comune nella lingua italiana.

Per dose *booster* si intende “un'ulteriore dose di vaccino somministrata dopo il completamento del ciclo iniziale, a distanza di un certo periodo di tempo, al fine di mantenere o ripristinare un adeguato livello di protezione immunitaria nel tempo”³², soprattutto in persone ad alto rischio a causa di condizioni di fragilità che aumentano il rischio di sviluppare malattie gravi o fatali.

L'Accademia della Crusca spiega l'origine della parola "*booster*": “*Booster* ha in inglese, in campo medico, un significato tecnico molto preciso, registrato dall'Oxford English Dictionary: si tratta di una dose di vaccino che accresce e rinnova gli effetti di un'inoculazione precedente. In italiano, in questi casi, la letteratura medica usa fin dalla prima metà dello scorso secolo la parola “richiamo”. ”³³

Secondo Claudio Marazzini, presidente dell'Accademia della Crusca, l'uso di *booster* appare “inutile e incomprensibile”⁽³⁴⁾, soprattutto considerato il fatto che è rivolto a tutta la popolazione, presso la quale la competenza linguistica inglese è distribuita in modo disomogeneo. Marazzini afferma: “La diffusione indiscriminata e acritica, tramite i media e non solo, della parola *booster* da sola e senza l'equivalente italiano, che pure esiste, mostra che ancora una volta si è persa l'occasione di aiutare gli italiani a capire meglio, forse per 'educarli' all'abbandono della loro lingua, o per dimostrare che l'italiano non ha parole adatte. E questo non è vero, perché richiamo, per i vaccini, esiste dalla prima del Novecento”.

Il rilascio di permessi speciali per viaggiare tra i paesi al fine di determinare quali persone vaccinate possono lasciare il paese è noto come *il Green Pass*.

- Varese, falsi tamponi positivi per evitare il vaccino, 11 indagati. Durante la pandemia con 500 euro si otteneva *il Green Pass* ⁽³⁵⁾
- *Green pass*, dove non serve: ristoranti negli hotel, piscine all'aperto, centri estivi, chiese. ⁽³⁶⁾

È un'espressione inglese, inizialmente utilizzata in Israele come traduzione dell'ebraico 'etichetta verde', composta dall'aggettivo green 'verde' e dal sostantivo pass 'permesso, documento che consente l'accesso e la circolazione libera in determinati luoghi'.

L'Accademia della Crusca ha sviluppato una definizione per questo termine: “Documento sanitario che attesta la vaccinazione contro il virus SARS-CoV-2, la guarigione dalla malattia COVID-19 negli ultimi sei mesi o la non positività alla

³¹ <https://www.ilgiornale.it/news/farmaci-e-terapie/covid-autorizzato-vaccino-booster-formulato-variante-beta-2085850.html>

³² https://www.treccani.it/vocabolario/booster_%28Neologismi%29/

³³ <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/titolo/18484>

³⁴ <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/il-presidente-dell-accademia-sull-uso-di-emboosterem/18483>

³⁵ https://milano.repubblica.it/cronaca/2022/12/01/news/varese_falsi_tamponi_positivi_per_evitare_il_vaccino_11_indagati_durante_la_pandemia_con_500_euro_ottenevano_il_green_pass-377051123/

³⁶ <https://www.ilsole24ore.com/art/dai-ristoranti-hotel-piscine-all-aperto-centri-estivi-chiese-dove-non-serve-green-pass-AEtClbb>

malattia COVID-19 e che permette di accedere e circolare liberamente in determinati luoghi.”³⁷

Il termine *Green Pass* è attualmente utilizzato per indicare il certificato digitale o stampabile, rilasciato dal Ministero della Salute, che attesta la vaccinazione contro il virus SARS-CoV-2, la guarigione dalla malattia COVID-19 negli ultimi sei mesi o l'esito negativo di un test antigenico rapido o molecolare.

L'attuale significato sanitario del termine "*Green Pass*" ha origine in Israele, il primo paese a introdurre, nel febbraio del 2021, un certificato di vaccinazione anticovid o di guarigione dalla malattia per l'accesso a uffici, attività commerciali e luoghi pubblici.

I media principali italiani avrebbero iniziato ad utilizzare l'espressione con riferimento specifico al certificato israeliano, per poi estenderne l'uso anche a quello italiano, europeo e di altri paesi.

Inizialmente utilizzato come alternativa ad altre denominazioni, ufficiali e non, come passaporto o pass vaccinale, passaporto o pass sanitario, certificato o certificazione verde, passaporto verde, carta verde Covid, Covid pass e simili, “il termine green pass si è gradualmente diffuso come la variante più utilizzata nell'uso giornalistico e online, per poi estendersi anche alla lingua comune.”³⁸

Dalle informazioni sopra riportate possiamo dedurre che il significato del termine è legato all'adozione del colore verde, indicando che tutte le procedure sono state eseguite correttamente, che il ciclo di vaccinazione è stato completato e che la persona è autorizzata a viaggiare o spostarsi liberamente, e così via.

Sono emersi molti nuovi termini di origine italiana.

Il Primo Ministro "**Giuseppe Conte**", all'epoca in carica, adottò molte decisioni immediate e severe per fronteggiare la situazione legata al Coronavirus.

- Coronavirus, il testo del **dpcm** 11 marzo 2020 sulla chiusura delle attività commerciali.⁽³⁹⁾
- Coronavirus, cosa si ferma e cosa va avanti nel condominio con il **Dpcm** del 22 marzo.⁽⁴⁰⁾

Dagli esempi precedenti notiamo che questo termine veniva talvolta scritto con la prima lettera maiuscola e talvolta minuscola, con o senza punti.

Il Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri (*D.P.C.M.*) "è un atto amministrativo di natura normativa"⁽⁴¹⁾, emesso dal Presidente del Consiglio dei Ministri su delega del Parlamento o del Capo dello Stato. Esso rappresenta una fonte

³⁷ <https://accademiadellacrusca.it/parole-nuove/green-pass/20510>

³⁸ Ibidem

³⁹

https://www.repubblica.it/cronaca/2020/03/11/news/coronavirus_dpcm_11_marzo_2020_negozi_chiusi-251007567/

⁴⁰ <https://www.ilsole24ore.com/art/coronavirus-cosa-si-ferma-e-cosa-va-avanti-condominio-il-dpcm-22-marzo-ADeACFF>

⁴¹ <https://www.confesercenti.siena.it/news/dl-dpcm-ordinanza-che-significa#:~:text=Il%20Decreto%20del%20Presidente%20del,in%20forma%20di%20atto%20amministrativo.>

normativa secondaria, poiché deriva da una fonte primaria (legge o Costituzione) e ha lo scopo di dettagliare e regolamentare l'applicazione di norme generali.

Il *D.P.C.M.* può riguardare diverse materie, tra cui l'organizzazione della pubblica amministrazione, l'attuazione di leggi o disposizioni normative, la gestione di servizi pubblici, l'adozione di misure urgenti in situazioni straordinarie, e altre questioni di rilevanza amministrativa. Secondo Treccani, il *Dpcm* è considerato uno dei neologismi dell'anno 2020.⁽⁴²⁾

Quanto a questa procedura, presenta in qualche modo delle somiglianze con la procedura descritta in precedenza: È *l'isolamento fiduciario*

- Covid, i ribelli dell'*isolamento fiduciario*: «Molti lo violano e generano focolai»⁴³
- Anche in Liguria, persone che si trovano, per loro richiesta, in *isolamento fiduciario*⁴⁴

Da quanto sopra si nota che l'aggiunta dell'aggettivo "*fiduciario*" alla parola "*isolamento*" ha creato un nuovo termine che modifica il significato originale della parola. Un termine appropriato per i tempi di pandemia e le conseguenti condizioni di salute.

L'isolamento è disposto nei confronti di coloro che dichiarano spontaneamente di aver avuto contatti a rischio di contagio ed è generalmente attuato nel proprio domicilio. Consiste nella separazione tra coloro che hanno ricevuto una diagnosi accertata di infezione da SARS-CoV-2 (e quindi con esito positivo al tampone) e i soggetti sani, al fine di prevenire la trasmissione dell'infezione.

L'isolamento è definito in Italiano: “Segregazione di malati affetti da malattie epidemico-contagiose”⁽⁴⁵⁾. Anche è considerato uno dei neologismi dell'anno 2020 secondo Treccani.⁽⁴⁶⁾

Ma sembra che le misure precedenti da sole non siano state sufficienti a fermare la diffusione della pandemia, quindi tutta l'Italia è stata dichiarata "*zona rossa*".

- Coronavirus, gli angeli della *zona rossa*.⁽⁴⁷⁾
- *Zona rossa*, regole e autocertificazione: cosa si può fare e cosa no, chiusi negozi e locali.⁽⁴⁸⁾
- *Zona rossa* più difficile, ok del Governo alle Regioni. No alle mini-quarantene per gli asintomatici.⁽⁴⁹⁾

⁴² Cfr. https://www.treccani.it/vocabolario/dpcm_%28Neologismi%29/

⁴³ https://www.ilmessaggero.it/roma/news/covid_contagi_ultime_notizie_isolamento_fiduciario_violazioni_focolai-5545368.html

⁴⁴ https://genova.repubblica.it/cronaca/2020/02/01/news/task_force_sul_coronavirus_se_necessario_subito_pronti_-247280944/

⁴⁵ Zingarelli, Nicola, *Lo Zingarelli 1998. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997, P. 927

⁴⁶ [https://www.treccani.it/vocabolario/isolamento-fiduciario_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/isolamento-fiduciario_(Neologismi)/)

⁴⁷ <https://www.corriere.it/politica/cards/coronavirus-angeli-zona-rossa/dall-esperienza-ruanda-lodigiano-qui-informare.shtml>

⁴⁸ *Zona rossa, regole e autocertificazione: cosa si può fare e cosa no- Corriere.it*

⁴⁹ *Zona rossa più difficile, ok del Governo alle Regioni. No alle mini-quarantene per gli asintomatici (ilmessaggero.it)*

L'origine del termine "*zona rossa*" risale al periodo della Prima Guerra Mondiale, quando venivano utilizzate delle mappe per indicare le aree soggette a pesanti bombardamenti o a rischio di attacchi nemici. Le zone più pericolose e critiche venivano contrassegnate con il colore rosso, da cui il termine "*zona rossa*" per indicare un'area ad alto rischio o pericolosa.

Il 10 marzo 2020 l'intero territorio italiano è stato dichiarato *zona rossa* a causa dell'epidemia di Coronavirus COVID-19. In tutta la nazione è stato obbligatorio seguire attentamente le disposizioni contenute nel Decreto firmato dal Presidente del Consiglio, Giuseppe Conte, come: "Stop a ogni spostamento, anche all'interno del proprio Comune, in qualsiasi orario, salvo che per comprovati motivi di lavoro, necessità e salute, vietati spostamenti da una regione all'altra e da un comune all'altro." ⁽⁵⁰⁾

In altre parole, la *zona rossa* è una misura di contenimento estremamente severa adottata per contrastare la diffusione della pandemia da Covid-19. In questa zona, vengono applicate restrizioni molto rigide, come il divieto di spostamenti non essenziali, la chiusura di attività commerciali non essenziali, e limitazioni agli assembramenti. Ma quando le cose cominciano a migliorare, per distinguere le zone sono stati usati altri colori invece del rosso, come l'arancione, il giallo e il bianco.

- Coronavirus, cosa cambia con la **zona arancione** anche a Torino, Cuneo e Biella. ⁽⁵¹⁾
- **Zona arancione**, ecco le regioni a rischio. ⁽⁵²⁾
- Lazio **zona gialla**? ⁽⁵³⁾
- Arriva pure **la zona bianca** "rafforzata": cosa comporta. ⁽⁵⁴⁾

Zona arancione: è la designazione per indicare la misura intermedia anti Covid tra quella gialla e quella rossa. Non si può viaggiare dentro e fuori dalla regione, né spostarsi in un comune diverso da quello di residenza.

Zona gialla: Questa è la misura più mitigata tra quelle decise dal Governo per affrontare la pandemia di Covid. Consente la circolazione all'interno della Regione, permette la frequenza al 100% nelle scuole dell'infanzia, elementari e medie inferiori e di consumare nei bar e nei ristoranti dalle 5 alle 18. Treccani la definisce come: "Zona di sicurezza, l'accesso all'interno della quale è riservato alle persone autorizzate" ⁽⁵⁵⁾

Zona bianca: è la più ambita fra le zone istituite per combattere la pandemia Covid. Questa zona è caratterizzata da meno restrizioni e viene attivata quando una regione

⁵⁰ <https://www.ilmessaggero.it/t/zona-rossa#show>

⁵¹ https://torino.repubblica.it/cronaca/2020/03/10/news/coronavirus_cosa_cambia_con_la_zona_arancione_a_torino_cunoe_e_biella-250824949/#google_vignette

⁵² https://www.ilmessaggero.it/politica/zona_arancione_lombardia_lazio_veneto_friuli_marche_calabria_liguria_emilia_regole_dicembre_2021-6397418.html

⁵³

https://www.ilmessaggero.it/roma/news/lazio_zona_gialla_zingaretti_cosa_ha_detto_mascherine_news-6401755.html

⁵⁴ <https://www.ilgiornale.it/news/cronache/zona-bianca-1-giugno-ristoranti-anche-chiuso-e-7-coprifuoco-1949540.html>

⁵⁵ [https://www.treccani.it/vocabolario/zona-gialla_\(Neologismi\)/?search=zona%20gialla](https://www.treccani.it/vocabolario/zona-gialla_(Neologismi)/?search=zona%20gialla)

raggiunge un livello di rischio "basso" per tre settimane consecutive, con un tasso di incidenza inferiore a 50 casi ogni 100.000 abitanti.

I colori sono stati utilizzati in modo chiaro per distinguere le diverse zone in base al livello di rischio: l'associazione di zona e colore è stata un tentativo di contrastare la diffusione della malattia. È importante notare che il rosso indica il livello di pericolo più alto, mentre il bianco indica il livello di pericolo più basso.

Parole collocate

La pandemia ha dato origine a numerose parole collocate che sono diventate parte integrante del nostro vocabolario quotidiano, che spesso combinano un nome con un aggettivo per descrivere concetti legati alla situazione pandemica sia nel linguaggio parlato sia in quello scritto. “Il criterio definitorio di composto con struttura nome + aggettivo sembra quindi stare in questa proprietà dell'aggettivo. È questo duplice comportamento dell'aggettivo a permettere di collocare formazioni quali nave spaziale, sabbie mobili, cartone animato, giochi olimpici, acqua ragia, terraferma ecc. tra i composti. Ovviamente, trattandosi di costruzioni con testa a sinistra, l'interpretazione si sviluppa a partire dal costituente nominale.”⁵⁶

La nuova fase è caratterizzata dalla ricerca di una cura per la malattia e dal tentativo di trovare un modo per fermarla. Uno di questi approcci consiste nel tentativo di potenziare l'immunità o nel lavoro per stimolare *l'immunità innata*.

- Covid e **immunità innata**, scoperto un nuovo meccanismo di resistenza alla malattia.⁽⁵⁷⁾
- **Immunità naturale** o artificiale? Una domanda che ha poco senso: ecco perché.⁽⁵⁸⁾

Si osserva che la stampa è interessata alla questione dell'immunità, esplorando modi per potenziarla e affrontando i diversi tipi di immunità. Esistono molti aggettivi che possono accompagnare la parola "immunità".

L'immunità innata, la prima barriera difensiva, “è un sistema più primitivo ma più rapido che entra in azione prima degli anticorpi e successivamente si affianca a essi”⁽⁵⁹⁾. Tra le sue difese ci sono i recettori dell'immunità innata, che includono proteine presenti nel sangue che agiscono come sensori. Essi riconoscono i componenti microbici, come i carboidrati presenti negli involucri dei virus, o i segnali chimici di pericolo inviati dalle cellule sotto attacco, e provocano l'infiammazione per contrastare la minaccia.

Una volta che la persona è vaccinata e entra in contatto con il virus, il suo sistema immunitario lo identifica. Di conseguenza, il sistema è preparato a contrastare il virus. La maggior parte dei vaccini COVID-19 richiede due dosi per garantire l'immunità, mentre in alcuni casi il numero di dosi può aumentare fino a tre o quattro.

⁵⁶ Grossman, Maria e Rainer, Franz (a c. di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, P. 44

⁵⁷ https://www.corriere.it/salute/malattie_infettive/22_gennaio_31/covid-immunita-innata-0092f6d4-8290-11ec-aab0-830a654a2007.shtml

⁵⁸ https://www.repubblica.it/salute/2022/02/14/news/immunita_naturale_covid_watch-337352233/

⁵⁹ <https://www.nature.com/articles/d43978-022-00021-4#:~:text=Quando%20si%20parla%20di%20risposta,che%20si%20sviluppano%20gli%20anticorpi.>

- Covid, oltre 6 milioni gli italiani senza la prima dose ⁽⁶⁰⁾
- Vaccini a Napoli, boom di prof per la seconda dose e scuole di nuovo nel caos. ⁽⁶¹⁾
- Covid, il nuovo vaccino bivalente per le terze e quarte dosi. ⁽⁶²⁾

I media hanno affrontato il tema della vaccinazione, discutendo dei diversi tipi di vaccini e della quantità di dosi necessarie. Si noti inoltre che i numeri ordinali sono stati utilizzati con la parola *dose*.

Pur essendo ampiamente utilizzata nella lingua comune, diffusasi attraverso i giornali e internet, l'espressione "green pass" non rappresenta il nome ufficiale del certificato adottato dal governo italiano, che è invece "*certificazione verde COVID-19*". Anche nei documenti e nelle comunicazioni ufficiali dell'Unione Europea, il nome ufficiale scelto per la certificazione digitale non è green pass, ma "EU Digital COVID Certificate".

- Come funziona il certificato verde della Ue e perché non è un «passaporto vaccinale». ⁽⁶³⁾
- Covid-19, come funziona il certificato verde per potersi spostare. ⁽⁶⁴⁾
- Restano in vigore le regole sul certificato verde e su quello rafforzato. ⁽⁶⁵⁾

Anche l'attenzione dei media e la diffusione del termine italiano dimostrano il loro impegno nel sensibilizzare i lettori sull'importanza di ottenere il Certificato Verde. Va sottolineato che i giornali non si sono limitati a trasmettere solo il termine straniero "Green Pass" menzionato in precedenza, ma hanno anche fatto riferimento al termine italiano in uso.

Il *Certificato Verde* è un documento digitale rilasciato dalle autorità sanitarie che attesta la condizione di una persona in relazione al COVID-19. Contiene informazioni sullo stato di vaccinazione, sui risultati dei test o sul recupero da COVID-19. Il Certificato Verde facilita la partecipazione a eventi e viaggi, in quanto consente di dimostrare in modo sicuro il proprio status sanitario. Questo strumento è progettato per garantire la sicurezza e la tutela della salute pubblica, consentendo alle persone di partecipare a varie attività in modo responsabile e riducendo il rischio di diffusione del virus.

C'è stata un'altra misura che è stata ampiamente dibattuta:

⁶⁰ [https://www.ilmessaggero.it/video/salute/covid oltre 6 milioni italiani senza la prima dose-6375537.html](https://www.ilmessaggero.it/video/salute/covid%20oltre%206%20milioni%20italiani%20senza%20la%20prima%20dose-6375537.html)

⁶¹

[https://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/vaccini a napoli ultime notizie seconda dose professori e docenti-5951878.html](https://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/vaccini%20a%20napoli%20ultime%20notizie%20seconda%20dose%20professori%20e%20docenti-5951878.html)

⁶² [https://www.repubblica.it/cronaca/2022/09/07/news/covid vaccino bivalente quarta dose-364607269/](https://www.repubblica.it/cronaca/2022/09/07/news/covid_vaccino_bivalente_quarta_dose-364607269/)

⁶³ <https://24plus.ilsole24ore.com/art/come-funziona-certificato-verde-ue-e-perche-non-e-passaporto-vaccinale-AD2Q7uTB>

⁶⁴ [https://www.repubblica.it/salute/2021/04/28/news/certificato verde-298341720/](https://www.repubblica.it/salute/2021/04/28/news/certificato_verde-298341720/)

⁶⁵ <https://www.adnkronos.com/search?query=Certificato%20AND%20verde&page=17&searchText=Certificato+verde&words=all&sorting=-pubInfo.publicationTime&startDay=01&startMonth=01&startYear=2021&startDate=&endDate=01&endMonth=12&endYear=2022&endDate=&attributes.mainsection=/politica/&filter=on>

- **Distanza fisica** sì, distanza sociale no: combattere il virus rafforzando le relazioni.⁽⁶⁶⁾
- **Distanza fisica** sì, isolamento sociale no.⁽⁶⁷⁾
- Coronavirus: Accademia Crusca, '**Distanziamento fisico**', non sociale.⁽⁶⁸⁾
- A fronte della circolazione di varianti del virus SarsCov2, per il **distanziamento fisico** un metro rimane la distanza minima da adottare.⁽⁶⁹⁾

Notiamo che ci sono molte parole usate per parlare della procedura: *Distanza* e *Distanziamento* nella stampa Italiana. Notiamo anche l'aggettivo fisico che compare con la parola Distanziamento sui giornali italiani.

Treccani lo definisce come: "Misura adottata durante la pandemia da Covid -19, consistente nel mantenere una distanza di almeno un metro da persona a persona, in modo da impedire il contagio tramite la diffusione di goccioline respiratorie tra gli individui."⁷⁰

Il dibattito sull'inefficacia dell'aggettivo "sociale" si è ampliato al di là del solo ambito linguistico, coinvolgendo questioni di natura politica e socio-culturale, come è comprensibile, soprattutto in contesti come questo, in cui la lingua ha un impatto evidente e immediato sulla realtà. Non sono mancate neanche proposte di alternative terminologiche: distanziamento interpersonale, distanziamento fisico, distanza fisica, distanza di sicurezza, distanza personale e riduzione dei contatti.

Tra le altre opzioni, sembra che la locuzione "*distanziamento fisico*" abbia ottenuto maggiori approvazioni, essendo formalmente simile all'ormai diffuso "*distanziamento sociale*" e evidenziando la preferenza per l'aggettivo "fisico".

Derivazione e Alterazione

Durante la pandemia da COVID-19, molte parole e termini hanno acquisito nuovi significati o hanno subito un cambiamento nel loro significato originale, attraverso l'uso di suffissi, senza cambiare la categoria grammaticale, perché nella lingua italiana "un elemento linguistico può avere più significati distinti o più sfumature di significato."⁷¹

Un'altra misura adottata dal governo per combattere l'epidemia è la "*quarantena*": La "*quarantena*" è una misura di isolamento adottata per limitare la diffusione di malattie infettive. In questo contesto, il governo impone restrizioni di movimento e contatto sociale per le persone che sono state esposte a un'epidemia o che potrebbero essere portatrici del virus.

⁶⁶ https://www.repubblica.it/moda-e-beauty/2020/11/09/news/distanziamento_fisico_non_sociale_benessere_emotivo_psicologia_distanza_emotiva-291297073/

⁶⁷ <https://www.ilsole24ore.com/art/distanza-fisica-si-isolamento-sociale-no-AD2TFmDB>

⁶⁸ <https://www.iltempo.it/adnkronos/2021/01/24/news/-coronavirus-accademia-crusca-distanziamento-fisico-non-sociale--25987173/>

⁶⁹ https://www.repubblica.it/cronaca/2021/03/16/news/covid_ecco_le_raccomandazioni_contro_il_virus_con_varianti_2_metri_di_distanza_mentre_si_mangia_quarantena_anche_per_chi-292521308/

⁷⁰ <https://www.treccani.it/vocabolario/distanziamento-fisico/?search=distanziament%C3%A9nto%20fisico>

⁷¹ Serianni, Luca e Antonelli, Giuseppe, *Manuale di linguistica italiana, Storia, attualità, grammatica*, Op. cit. P.118

Durante la "*quarantena*", le persone sono tenute a rimanere a casa o in luoghi designati, evitando il contatto con gli altri e seguendo le indicazioni delle autorità sanitarie. Questa misura è finalizzata a ridurre la trasmissione del virus e a proteggere la salute pubblica.

- Covid, sentenza storica: "La *quarantena* per tutti è incostituzionale".⁽⁷²⁾
- Covid, dal ministero della Salute via libera alla riduzione della *quarantena* da 7 a 5 giorni.⁽⁷³⁾

La parola "*quarantena*" deriva dalla parola "quaranta" a cui è stato aggiunto il suffisso "-ena". In Italiano significa: "Periodo di tempo di quaranta giorni.[...] Periodo di isolamento, in origine di quaranta giorni e successivamente anche più breve, di persone o animali colpiti da malattie infettive contagiose o sospette tali." ⁷⁴

Oggi, la *quarantena* viene utilizzata per limitare la diffusione di malattie contagiose che possono colpire persone, animali o oggetti. Durante la *quarantena*, gli individui o gli oggetti sospetti vengono isolati e monitorati per un periodo specifico, il quale varia a seconda della malattia e del suo periodo d'incubazione. Ad esempio, una persona o un oggetto potrebbe essere messo in quarantena per venti, quindici o otto giorni a seconda delle circostanze.⁷⁵

Per quanto riguarda la *quarantena*, si applica alle persone sane che potrebbero essere state esposte. Questo termine deriva dalla pratica di isolare le navi provenienti da zone colpite dalla peste nel XIV secolo.⁽⁷⁶⁾ Durante questo periodo, le navi rimanevano in isolamento per prevenire la diffusione della malattia.

La *quarantena* consiste nella restrizione dei movimenti e dei contatti con l'obiettivo di monitorare l'eventuale comparsa di sintomi, identificare velocemente nuovi casi di infezione e limitare il rischio di nuovi contagi.

Un altro elemento importante per prevenire la pandemia, sottolineato da tutti i partiti per il suo ruolo e la necessità di prestarvi attenzione, è l'uso della mascherina.

- Il Governo pronto a lasciare le *mascherine* al chiuso se il virus rialza la testa⁽⁷⁷⁾
- La *mascherina* resta d'obbligo alla maturità⁽⁷⁸⁾

La parola *mascherina* è diminutivo della parola *maschera* a cui è stato aggiunto il suffisso "-ina".

⁷² https://www.nicolaporro.it/covid-sentenza-storica-la-quarantena-per-tutti-e-incostituzionale/?utm_source=partner&utm_medium=link&utm_campaign=porro&utm_source=partner&utm_medium=link&utm_campaign=porro

⁷³ https://www.repubblica.it/cronaca/2022/08/31/news/ministero_salute_circolare_quarantena_giorni-363688734/

⁷⁴ Zingarelli, Nicola, *Lo Zingarelli. Vocabolario Della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1998, P. 1423

⁷⁵ cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/quarantena_\(Dizionario-di-Medicina\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/quarantena_(Dizionario-di-Medicina)/)

⁷⁶ cfr. <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/una-quarantena-pu%C3%B2-durare-anche-solo-quattordici-giorni/1745>

⁷⁷ <https://www.ilsole24ore.com/art/il-governo-pronto-lasciare-mascherine-chiuso-se-virus-rialza-testa-AEQB6XLB>

⁷⁸ <https://www.ilgiornale.it/news/politica/mascherina-resta-dobbligo-maturit-2037938.html>

la parola "*mascherina*" ha subito una trasformazione significativa a causa della pandemia di Covid-19. Prima dell'emergenza sanitaria, la parola aveva diverse accezioni, tra cui:

- A. Una persona il cui inganno è facile da svelare ("Ti conosco, mascherina!")⁽⁷⁹⁾.
- B. Una striscia di tela usata per coprire gli occhi e dormire meglio.
- C. Una parte dell'auto.

La *mascherina* è diventata un simbolo importante nella lotta contro la diffusione del virus, ed è diventata un'abitudine quotidiana per molte persone. È stata oggetto di dibattiti e discussioni su come utilizzarla correttamente, su quale tipo di mascherina sia più efficace e su quando sia opportuno indossarla.

Inoltre, l'uso della mascherina è stato regolamentato dalle autorità sanitarie e governative in molti paesi come parte delle misure preventive per contrastare la diffusione del virus. Questo ha portato a una maggiore consapevolezza sull'importanza della mascherina nella protezione della salute pubblica.

Conclusioni

In conclusione, la mia analisi lessicale degli articoli che trattavano di decisioni politiche e misure precauzionali contro Corona mostra che sulla stampa italiana sono apparsi numerosi termini legati a questo argomento. Questi termini includono parole come "lockdown", "dpcm", "isolamento", "quarantena", e molti altri. Questo dimostra l'ampia gamma di questioni e dibattiti che hanno caratterizzato la copertura mediatica della pandemia in Italia.

La mia analisi lessicale degli articoli mostra che le parole possono essere classificate in tre categorie: parole prese in prestito, cioè parole che sono state adottate dalla lingua straniera e utilizzate nella lingua italiana senza tradurle, parole di origine straniera, ovvero parole che provengono da altre lingue e sono entrate a far parte della lingua italiana, neologismi, ossia parole di nuova creazione che entrano a far parte del lessico italiano.

C'è un gruppo di parole che hanno subito derivazione e alterazione: parole che esistevano già prima della pandemia ma che si sono evolute acquisendo nuovi significati a causa della pandemia. Indubbiamente si è fatto uso anche di una terminologia tecnica. La stampa ha affrontato il tema dei vaccini, delle dosi e dell'immunità, introducendo molti termini come cluster, screening e contact tracing, tutti appartenenti all'ambito medico e che stanno diventando parte del linguaggio comune.

Molti termini inglesi sono stati adottati dai giornali italiani, indicando un forte assorbimento di nuovi vocaboli nella lingua italiana, anche se di origine straniera. Sono stati introdotti numerosi prestiti linguistici di parole straniere e, nonostante alcuni li considerino talvolta ingiustificati, sono ormai parte integrante del linguaggio comune.

⁷⁹ Zingarelli, Nicola, Op. cit. P. 1035

Come già accennato, la pandemia da Corona ha avuto conseguenze su tutti i settori e per contrastarla sono state adottate decisioni immediate. È stato inevitabile che i giornali e i media rispondessero a questi avvenimenti e decisioni, riportandoli non appena si verificavano. Una delle conseguenze di ciò è certamente l'arricchimento del vocabolario e della terminologia che sono stati introdotti nella stampa e nei media a seguito della copertura degli eventi legati alla pandemia.

L'impatto della pandemia ha portato a una continua evoluzione della lingua, creando un nuovo lessico che non è più specifico solo delle pandemie, ma può essere utilizzato in tutti i contesti. Anche se la pandemia non è più considerata uno stato di emergenza, non possiamo ancora valutare appieno l'entità del suo impatto e fino a che punto l'evoluzione della lingua continuerà.

Attraverso questo studio, ho cercato di evidenziare l'arricchimento e la diversità linguistica presenti nella lingua italiana, soprattutto nei giornali e nei media durante la pandemia. Nonostante questi siano tempi estremamente difficili per tutta l'umanità, siamo riusciti a sviluppare un nuovo vocabolario per descriverli e definirli. Questo è di per sé un segnale positivo che merita approfondimenti, studio e scrittura.

Bibliografia generale

Libri consultati

- **Beccaria**, Gian Luigi, *L'italiano in 100 Parole*, RCS (Rizzoli), Milano, 2014.
- **Dardano**, Maurizio, e **Trifone**, Pietro, *La Lingua Italiana : Morfologia, Sintassi, Fonologia, Formazione Delle Parole, Lessico, Nozioni Di Linguistica E Sociolinguistica*. Bologna: Zanichelli. 1985.
- **Dardano**, Maurizio e **Trifone**, Pietro, *Grammatica Italiana Con Nozioni di Linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1995
- **De Mauro**, Tullio, *Storia Linguistica Dell'Italia Unita*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998
- **Gheno**, Vera, *Parole contro la paura*, Milano, Longanesi, 2020.
- **Grossman**, Maria e **Rainer**, Franz (a cura di), *La Formazione delle Parole in Italiano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004
- **Palermo**, Massimo, *Linguistica Italiana*, Bologna, il Mulino, 2015
- **Sensini**, Marcello, *La Grammatica Della Lingua Italiana*, Milano, Oscar Mondadori, 1990
- **Serianni**, Luca (con la collaborazione di Alberto Castelvechi), *Grammatica Italiana. Italiano comune e lingua letteraria, Suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET, 1988.
- **Serianni**, Luca, *Un Treno Di Sintomi I Medici E Le Parole: Percorsi Linguistici*

Nel Passato E Nel Presente, Milano, Garzanti Libri, 2005.

- **Serianni, Luca e Antonelli, Giuseppe**, *Manuale di Linguistica Italiana, Storia, Attualità, Frammatica*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2011

- **Tarro, Giulio** (in collaborazione con Francesco Santoianni), *Emergenza Covid. Dal Lockdown Alla Vaccinazione Di Massa. Cosa, Invece, Si Sarebbe Potuto - E Si Può Ancora - Fare-*, Roma, LantiDiplomatico, 2021.

- **Zingarelli, Nicola**, *Lo Zingarelli. Vocabolario Della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1998

- **Zoppetti, Antonio**, *diciamolo in Italiano Gli abusi dell'inglese nel lessico dell'Italia e incolla*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2017.

- **Zoppetti, Antonio**, *Lo Tsunami Degli Anglicismi : Gli Effetti Collaterali Della Globalizzazione Linguistica*, Firenze, goWare, 2023.

Sitografia

- <https://www.corriere.it/>

- <https://www.ilsole24ore.com/>

- <https://www.ilgiornale.it/>

- <https://www.repubblica.it/>

- <https://www.ilmattino.it/>

- <https://www.ilmessaggero.it/>

- <https://www.ilfattoquotidiano.it/>

- <https://www.treccani.it/>

- <https://accademiadellacrusca.it/>

- <https://www.garzantilinguistica.it/>

- <https://www.grandidizionari.it/Dizionario/>

《汉阿主谓谓语句对比研究》
A Comparative Study of Subject-Predicate Sentences in Chinese and Arabic

Dr.Hager Ahmed Abd Elsattar
Department of Chinese Language, Faculty of Al-Asun
Sohag University, Egypt
Email: dr.hagerelsherif@gmail.com

Abstract: This research revolves around one of the most important complex sentences in the Chinese and Arabic languages, which is the sentence whose predicate is a sentence. The research deals with the predicate sentence from where the research begins - after the important introduction that contains important information about the studies conducted on the predicate sentence in the Chinese and Arabic languages - by defining an explanation of the predicate sentence in the Chinese and Arabic languages, and the types of predicate sentences grammatically in the Chinese and Arabic languages. Then it deals with the syntax of the "subject-predicate sentences" and its meaning and use in the Chinese and Arabic languages, then it progresses to the methods and skills of translating the "subject-predicate sentences" from the Chinese language to it, and finally it ends with the conclusion and the most important references.

Keywords: subject-predicate sentences; Chinese; Arabic; complex predicate sentences

الملخص: يدور محتوى هذا البحث حول واحدة من أهم الجمل المعقدة في اللغة الصينية والعربية، وهي الجملة المعقدة التي يكون خبرها جملة. يبدأ البحث - بعد المقدمة التي تتضمن معلومات حول الدراسات التي أجريت على الخبر الجملة في اللغتين الصينية والعربية - بتعريف وشرح الخبر الجملة في كلتا اللغتين وأنواع الخبر الجملة من الناحية النحوية. ثم يتناول بناء جملة "الخبر الجملة" ودلالاتها واستخدامها في اللغتين الصينية والعربية. بعد ذلك، يتطرق البحث إلى طرق ومهارات ترجمة "الخبر الجملة" من اللغة الصينية إلى العربية. وأخيرًا، ينتهي البحث بالخاتمة وأهم المراجع.

الكلمات المفتاحية: الخبر الجملة - الصينية - العربية - الخبر المعقد

《汉阿主谓谓语句对比研究》

前言

汉语语法现象的复杂性不逊于阿拉伯语语法现象。主谓谓语句是指主谓结构做谓语的句子，解释地说是由主谓短语作谓语的句子。汉阿两种语言中均存在该句式，但两者各有特点，翻译时并不一一对应。有时会出现汉语是主谓谓语句，而阿语变成其他句式的情况。这对汉阿机器翻译的发展造成了一定的困难。

主谓谓语句的存在反映出汉语和阿拉伯语形式灵活。汉语和阿拉伯语主谓谓语句是两个语言语法研究领域的重点，也是汉语和阿拉伯语中特殊的重要句式和常用句式之一，有其特殊的表达作用，该文从汉语和阿拉伯语复杂句子结构成分入手，重点分析了“主谓谓语句”主要涉及的方面有：汉阿主谓谓语句的界定和分类问题，汉阿主谓谓语句语义分析、语用分析和汉语主谓谓语句翻译成阿拉伯语的技巧。

本文通过对很多专家学者的研究进行分析，选取其中争论比较多的话题进行了一些探讨，探讨中结合中文和阿拉伯语信息处理的一些理论分析这些问题，从而得出自己对主谓谓语句的看法。首先，本文就主谓谓语句划分的标准问题提出了自己的观点，明确给出识别主谓谓语句的条件。其次根据这个标准讨论专家学者们研究主谓谓语句时分歧比较大的几个话题，通过分析把那些疑似主谓谓语句的句子排除出去。最后在前人的研究基础上给出什么样的句子是主谓谓语句，从本文研究这些句子的角度出发归纳出它们的类型，并总结出这些类型的句子模式，然后进行汉阿主谓谓语句对比研究。

进行对比研究的目的是对主谓谓语句进行正确的翻译，避免误用偏误，避免错序偏误，帮助阿拉伯学生巩固用法，充分利用语言环境，避免学生采取回避的策略。

一、汉阿主谓谓语句界定和大谓语句的句法分析对比研究

1.1 汉语主谓谓语句界定和大谓语句的句法分析

1.1.1 汉语主谓谓语句界定

主谓谓语句的界定和分类问题在主谓谓语句各个方面的研究中均有所体现。很多学者认为所谓主谓谓语句，就是一句话的谓语是由主谓短语充当的一类句。邵敬敏教授主编的《现代汉语通论》把全句的主语叫作大主语，全句的谓语叫作大谓语；充当谓语的主谓短语中的主语叫作小主语，主谓短语中的谓语叫作小谓语。¹

从而可以简单地说满足下面两个条件的句子才能称其为主谓谓语句：

第一，主谓谓语句的大谓语是由主谓短语充当，同时大谓语在语义上是指向大主语的。这是对主谓谓语句形式上的要求。

第二，形式上符合主谓谓语句的句子结构必须是固定的，不能够转换为其他结构形式的句子。

例 1：句 1：你看完我的那本书了没有？句 2：我的那本书你看完了没有？

句 1 是熟悉的句型：主-谓-宾结构的句子，而句 2 是汉语特殊句式主谓谓语句。我们先来看第一个条件：顾名思义，主谓谓语句就是一个句子的谓语是由主谓短语充当的，例如（我的那本书你看完了没有？）这里“我的那本书”是主语“你看完了”是谓语，这个谓语是由主谓短语充当，所以按照邵敬敏教授应该称（大谓语），同时大谓语在语义上是指向大主语的。

第二个条件：（我的那本书你看完了没有？）形式上符合主谓谓语句的句子结构，不能够转换为其他结构形式的句子。

上面两个条件已经实现了，所以（我的那本书你看完了没有？）这个句子是主谓谓语句。

1.1.2 汉语主谓谓语句的句法分析

根据邵敬敏教授主编的《现代汉语通论》把全句的主语叫作大主语，全句的谓语叫作大谓语；这个大谓语句法分析是什么呢？

通过回顾大多数专家的研究，我得出的结论是主谓谓语句的大谓语结构类型是凭谓语的结构定的结构类名。若照功能分类，即按小谓语的词性分类，它应分别三种主谓句，小谓语是动词的，称为动词谓语句，小谓语是形容词的，称为形容词谓语句，小谓语是名词的，称为名词谓语句。

（1）动词谓语句；就是小谓语是动词的，例 2：（**这件事情**我知道）（**惨象**人们目不忍睹。）（**困难**我们克服它。）（**我**百感交集。）

¹ 邵敬敏主编的《现代汉语通论》课本第 206 页

在研究一下大谓语句结构的时候，应该有两层分析：第一层分析：这些句子的主语部由名词或代词构成如“这件事情”、“惨象”、“困难”、“我”、都叫大主语。

谓语部分都是由主谓短语充当的，“我知道”、“人们目不忍睹”“我们克服它”“百感交集”，都叫大谓语，作为整体来描写或者说明大主语。

第二层分析是大谓语是短语分析：（我知道）（人们目不忍睹。）（我们克服它。）（百感交集。）这里的“我”“人们”“我们”和“百感”都是名词和代词叫小主语，但是“知道”“目不忍睹”“交集”和“克服”都是动词，叫小谓语，既然小谓语是动词的，这个句子叫动词谓语句（خبر جملة فعلية）

- (2) 名词谓语句就是小谓语是名词的，例 3：（他身体健康。）

第一层分析：这些句子的主语部由代词构成如“他”叫大主语。

谓语部分都是由主谓短语充当的“身体健康”作为整体来描写或者说明大主语。

第二层分析是大谓语是短语分析：“身体健康”这里的“身体”是名词叫小主语，但是“健康”是名词，叫小谓语，既然小谓语是名词的，这个句子叫名词谓语句（خبر جملة اسمية）

- (3) 形容词谓语句：就是小谓语是形容词的，例 4：（他人品好）（他人好）

第一层分析：这些句子的主语部由代词构成如“他”叫大主语。

谓语部分都是由主谓短语充当的“人品好”、“人好”作为整体来描写或者说明大主语。

第二层分析是大谓语是短语分析：“人品好”、“人好”，这里的“人”、“人品”是名词叫小主语，但是“好”是形容词，叫小谓语，既然小谓语是形容词的，这个句子叫形容词谓语句（خبر جملة وصفية）。

1.2 阿拉伯语主谓谓语句界定和大谓语句的句法分析

1.2.1 阿拉伯语主谓谓语句界定

阿拉伯语谓语句（الخبر الجملة）旨在告知主语谓语，并且采用不同类型（要么由主语和谓语构成，要么由动词和主体构成）句子的形式。²

1.2.2 阿拉伯语主谓谓语句的大谓语句句法分析

阿拉伯语主谓谓语句大谓语句的类型只有两个类型：名词谓语句（خبر جملة اسمية）或者动词谓语句（خبر جملة فعلية）

- (1) 阿拉伯语的名词性谓语句（خبر جملة اسمية）由主语和谓语构成，例 5：
（الوطن حقه عظيم）:

第一层分析：这个句子的主语部由名词构成如“الوطن”叫大主语。谓语部分是由主谓短语充当的“حقه عظيم”。第二层分析是大谓语是短语分

² محمد النادري، كتاب نحو اللغة العربية كتاب في قواعد النحو والصرف مفصلة موثقة مؤيدة بالشواهد والامثلة، صفحة 524. بتصرف.

析：“حقه عظيم”作为整体来描写或者说明大主语“الوطن”，这里的“حقه”是名词叫小主语，但是“عظيم”是名词，叫小谓语，因为大谓语由主语和谓语构成，所以叫名词性谓语句。

(2) 阿拉伯语动词性谓语句 (خبر جملة فعلية) 由动词和宾语构成，例 6:

(محمد يحب التفاح):

第一层分析：这个句子的主语部由名词构成如“محمد”叫大主语。谓语部分是由动词和宾语构成的“يحب التفاح”作为整体来描写或者说明大主语“محمد”。第二层分析是大谓语是短语分析：“يحب التفاح”这里的“يحب”是动词，“التفاح”是名词当宾语，在阿拉伯语动词+宾语全部叫动词性句，因为大谓语由动词和宾语构成，所以叫动词性谓语句。

1.3 汉阿主谓谓语句界定和大谓语句的句法分析对比研究

通过研究汉语主谓谓语句的界定和类型，本人发现有同点个不同点。

同点：两个语言的主谓谓语句界定差不多是一样的，两个语言的谓语都是由句子构成，无论这个句子的类型是否一样的，但是两个语言的谓语都有一样的作用（告知主语）和一样的构成（是个句子）。

不同点：(1) 两个语言的动词性谓语句不一样的。汉语动词性谓语句由（名词+动词）构成，而阿拉伯语动词性谓语句由（动词和宾语）构成。这个差别归于汉语根本没有所谓的动词性句，它只有名词性句，只有很少专家把（由（名词+动词）构成的句子叫动词性句。所以阿拉伯语和汉语的动词性谓语句结构不一样的。(2) 汉语有所谓的“形容词谓语句”，但是阿拉伯语没有这种句子，因为阿拉伯语在分析时将形容词视为与名词相同，上面的例子里“عظيم”原来是形容词，意思是“伟大”，这个句子（الوطن حقه عظيم）的意思是“祖国权利伟大”这个句子在汉语分类为“形容词谓语句”，但是在阿拉伯语分为“名词性谓语句”。

二、汉阿主谓谓语句的内部语义关系对比研究

2.1 汉语主谓谓语句的内部语义关系

按照黄伯荣、廖序东（2017）主编的《现代汉语》中的论述，按语义关系将主谓谓语句分为领属类、施事类、受事类、关涉类和暗指类。³解释地说明汉语主谓谓语句的内部语义关系可分为：领属类（S1 与 S2 是领属关系）；施事类（S1 是施事，S2 是受事）；受事类（S1 是受事，S2 是施事）；关涉类（S1 表示范围、对象和所关涉的事情）和复指类（P1 有复指大主语的暗指成分）

（S1 指大主语，S2 指小主语，P1 指大谓语，P2 指小谓语）

一、领属类

在领属类主谓谓语句中，S1 与 S2 存在领属关系、整体与部分的关系，通常可在 S1 和 S2 之间加上结构助词“的”，但加了之后会改变句子结构。

³黄伯荣，廖序东主编.现代汉语 下 增订 6 版[M].北京：高等教育出版社.2017.90-91

刘春卉（2008）认为领属关系可分为属性领属、事物领属和关系领属三种。⁴

例 7：春兰嘴角一撇，说：“我就知道你怕花钱。”（梁斌：《红旗谱》）

例 7 中的“嘴角”是春兰身上的五官之一，自然属于她本身，二者存在领有和被领有的关系。

二、施事类

在施事类主谓谓语句中，S1 和 S2 之间语义上存在施受关系，此时 S1 作为施事，S2 则作为受事。

例 8：道静午饭也没吃，晚饭也没吃。（杨沫：《青春之歌》）

当 S1 是施事，S2 是受事时，例 8 中的 S1“林道静”为施事，S2“午饭”为受事，“没吃”为谓语，语义上支配 S2，说明没吃的是午饭。

三、受事类

受事类主谓谓语句与施事类主谓谓语句相同，均具有施受关系，不同之处在于，此时的 S1 是受事，S2 则变为了施事。

例 9：所以，一楼二楼，我根本不作考虑，我想上三楼去看看。（麦家：《刀尖·刀之阳面》）

当 S1 是受事，S2 是施事时与之前恰巧相反，例 9 中的 S1“一楼二楼”为受事，S2“我”为施事，“考虑”为谓语，语义上支配 S1。

四、关涉类

关涉类是指当 S1 表示范围、对象和所关涉事情的主谓谓语句。当 S1 表示范围、对象和所关涉的事情时，谓语部分则说明和此范围、对象以及事情有关的事实，通常可在 S1 前暗含“关于”“对于”“就”等介词。⁵

例 10：这种劝我们演过几次，已经很默契。（麦家：《刀尖·刀之阳面》）例 10 中的“这种劝”，就可加上介词，变为“关于这种劝”、“对于这种劝”或“就这种劝”。

五、暗指类

暗指类则是由于大谓语部分含有暗指大主语的成分。是指 P1 部分有暗指 S1 的暗指成分，当谓语里有暗指 S1 的暗指成分时，暗指部分旨在突出说明 S1。例 11：我盯着林依依看，心里在想：这个妖精，什么东西都瞒骗不了她。（麦家：《刀尖·刀之阳面》）例 11 中的 P1 为“什么东西都瞒骗不了她”，“她”则是暗指 S1 “这个妖精”林依依，重复出现，突出是为了说明她的精明与聪慧。

⁴ 刘春卉著.现代汉语属性范畴研究[M].成都：巴蜀书社.2008.74-86

⁵ 转引自陈维维《现代汉语主谓谓语句维译研究》北京清华大学 2022 年，P23.

2.2 阿拉伯语主谓谓语句的内部语义关系

阿拉伯语主谓谓语句的内部语义关系可分为：领属类；施事类；关涉类和暗指类（S1 指大主语，S2 指小主语，P1 指大谓语，P2 指小谓语）

一、领属类

领属类主谓谓语句中，S1 与 S2 存在领属关系、整体与部分的关系，通常可在 S1 和 S2 之间加上结构助词“的”，但加了之后会改变句子结构。例 12：“الطالب أسلوبه مهذب”意思是（学生的态度很有礼貌）（الطالب）大主语 S1、（أسلوبه）小主语 S2、（مهذب）小谓语，这里 S1 与 S2 存在领属关系，因为“أسلوبه”是“الطالب”的部分。

二、施事类

S1 和 S2 之间语义上存在施受关系，此时 S1 作为施事，S2 则作为受事，例 13：“فرح ساعدتني”，这里的“فرح”是施事，“ساعدتني”是动词性谓语句由动词和宾语构成。

三、暗指类

暗指类则是由于大谓语部分含有暗指大主语的成分。是指 P1 部分有暗指 S1 的成分，当谓语里有暗指 S1 的暗成分时，暗指部分旨在突出说明 S1。例 14：“العُمر يمضي”

فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة منع من ظهورها الثقل، والفاعل ضمير مستتر تقديره (هو).
والجُملة الفعلية (يمضي) في محل رفع خبر المُبتدأ.

是(العُمر)部分有暗指(يمضي)的成分，这个暗指成分是(هو)旨在突出说明(العُمر)。

四、关涉类

关涉类是指当 S1 表示范围、对象和所关涉事情的主谓谓语句。当 S1 表示范围、对象和所关涉的事情时，谓语部分则说明和此范围、对象以及事情有关的事实，通常可在 S1 前暗含

(بالنسبة لـ) (فيما يتعلق بـ) 就是“关于”“对于”“就”等等。例 15: (الدُّنيا هَمُّها زائلٌ)、
(الصَّحَّة موضوعها مهمٌ)、(أخوك تجارته رابحةٌ)

2.3 汉阿主谓谓语句的内部语义关系对比研究

同点：汉语和阿拉伯语在主谓谓语句的内部语义关系这个方面很相同的，两个语言的主谓谓语句的内部语义关系有领属类；施事类；关涉类和暗指类，这四类完全是一样的。

不同点：汉语里有受事类就是 S1 是受事，S2 则变为了施事。阿拉伯语是大主语 S1 不能当受事者，它一直当施事而已。

三、汉语主谓谓语句翻译成阿拉伯语的技巧

翻译法是用母语直接讲解汉语语法的一种教学法。在翻译过程中，由于原文与译文对应关系体现在深层而不是表层，因此需要在深层条件下，保证原文语义结构不变，译文转换为其他句式。本人按语义关系将主谓谓语句分为领属类、施事类、受事类、关涉类和复指类，本章将以此分类标准，探讨汉语的主谓谓语句在阿拉伯语译过程中会运用到的翻译方法，以及为何采用该方法进行翻译，并总结出最终的翻译表现形式。

一、 领属类的翻译

领属类主谓谓语句是指当 S1 与 S2 存在广义领属关系时的句子，此时大主语作为领属者，小主语作为从属者。翻译方法是：

(1) 直接对应翻译法：直接对应指为表达汉语主谓谓语句大小主语间的领属关系，例 16 “你年纪还小”阿拉伯语翻译是：“لا يزال عمرك صغير”，例 17 “鸣凤脸无人色”（巴金：《家》）阿拉伯语翻译是：“مینگ وجهه شاحب”，例 18 “此地沙土松脆”《姜戎：狼图腾》阿拉伯语翻译是：“هذه الأرض ترتبها هشه”。

(2) 省略翻译法：当汉语的领属类主谓谓语句 S1 为名词或代词、S2 为名词时，还可采用省略法进行翻译。例 19 “我这个模样也不怎样啊？”这里的翻译方式是省略了 S1，直接用 S2，所以阿拉伯语翻译是：“مظهري ليس جيداً على الإطلاق، أليس كذلك؟”。例 20 “她心地厚道，待我很好。”（巴金：《春》）翻译方式是直接用 S1，省略了 S2，所以阿拉伯语翻译是：“إنها طيبة، وتعاملني جيداً”例 21 “他们会告诉你，你年纪还轻”。

（巴金：《家》）中的“你年纪还轻”翻译方式是直接用 S1，省略了 S2，所以阿拉伯语翻译是：“أنت لاتزال صغير”。

(3) 反说正译法：当汉语句中含有“不”“没”“否”等否定表达的词时，阿拉伯语译一般可保留该否定表达，但有时为使其表达更顺畅，更符合语言习惯以及增强语言效果等，会使用反说正译法。如将汉语的“不小”译为“大”，将“不好”译为“坏”，将“不高”译为“低”“不多”译为“少”等等，下面来看具体例句：例 22 “沈太太年龄不小。《围城》”翻译的时候我们把否定的“不小”翻译成“大”阿拉伯语翻译是“السيدة شين عجوزة”。例 23 “我父亲脾气不好，您别见怪。《杨沫：青春之歌》”阿拉伯语翻译是“والدي طبعه سيئ، فلا تتعجب”。例 24 “我教书经验不多，恐怕教不好您的孩子。《杨沫：青春之歌》”阿拉伯语翻译是：“خبرتي في التدريس قليلة، أخشى أن لا أستطع تعليم ابنك”。

(4) 调整语序译法：在汉语领属类主谓谓语句的阿拉伯语翻译过程中，为了使语义衔接上更为紧密，语用功能上更为一致，也更符合阿拉伯语的习惯表达，有时会运用调整语序法进行翻译。调整语序法是指翻译时改变了原文语序，再进行翻译，运用该方法时存在两种情况：一是将整个主谓谓语句作为一个整体进行调整，句中各成分语序不变，如原文中主谓谓语句位于句首，译文中主谓谓语句或位于句中，或位于句末；二是指调整主谓谓语句本身的内部结构，即将组成大小主语的各成分进行细微调整，表现为句中大主语、小主语和小谓

语的顺序并未按照原文语序逐一进行翻译，而是先作相应调整再翻译，例 25：小战士皮肤黝黑，是印尼人，打小在上海长大，今年十七岁，是密码处影中叨夫处长的勤务兵，我自然认识。（麦家：《刀尖·刀之阳面》）阿拉伯语的译文是

يبلغ الجندي الصغير ذو البشرة الداكنة من العمر هذا العام سبعة عشر عامًا، هو إندونيسي، نشأ في شنغهاي، ويعمل منظمًا لمدير قسم علم التشفير، لذلك أعرفه بطبيعة الحال.

翻译时调整了主谓谓语句在整个句子中的所处位置。主谓谓语句在原文中本处于句首位置，而在译文中被移到了句中。

- (4) 引申翻译法：在阿拉伯语翻译的过程中我们发现，词语若一味按照词典上的意思的生搬硬套的话，译文会显得生硬、令人费解，甚至造成误解，所以这时应当从原词句的基本含义出发，结合上下文语境和逻辑关系，对原词句进行适当引申，使得译文能够忠实原文且更加通顺。引申翻译法就是根据原文中的逻辑关系和语境因素等，从原词句的基本义出发，结合译文表达习惯对语义进行一定的调整，形成更适用于表达原文的新义。从句法、语义、语用层面来讲，引申翻译分为逻辑引申、语用引申、修辞引申和调整范围四种翻译方法。在以下例句中，译文中的领属类主谓谓语句虽存在不同的引申情况，但可根据原文语境来理解译文，且经过引申后的译文，能够在语义上更为贴切上下文内容。例 26 “沉了沉，他看道静没有动静，又进一步开言了，‘蒋孝先这小子手狠得很。《杨沫：青春之歌》’”引申翻译（جيانغ شيان فتى قاسٍ للغاية）就是手狠译为残忍。例 27 “偏偏你一个人心眼儿细。（巴金：《春》）”引申翻译（انت الوحيد الذي ينتابك الشك دائما）原文中的“心眼细”不是说其观察仔细，而是说她疑心太重，所以译文如此引申翻译。

二、受事类的翻译

受事类主谓谓语句是指 S1 是受事，S2 是施事的句子，这类主谓谓语句在翻译时，一般存在两种情况：译为主谓句、调整语序。当汉语中主谓谓语句的大小主语位置可进行互换，且语义不发生变化的话，便可运用调整语序法进行翻译，如果不能互换，便只能将其译为一般主谓宾句。

(1) 译为主谓句

大主语是受事，小主语是施事，在这类主谓谓语句中，大主语在语义上受谓语的支配，译成阿拉伯语语时，一般句式将从主谓谓语句调整为一般主谓句，即 S2 作全句的主语，P2 仍作全句的谓语。例 28：“我很激动地问：‘人已经到位了？’”他说：“这个我也不知道，反正你去参加舞会就是了。（麦家：《刀尖·刀之阳面》）”这里译文按原文语序依次翻译；就是翻译成主谓句“这个我也不知道”意思是：（هذا لا أعرفه）。例 29：“我心想，你分析得很有道理，你的意思我当然明白。（麦家：《刀尖·刀之阳面》）”这里译文按原文语序依次翻译；就是翻译成主谓句（ما تقصده أفهمه بالطبع）。例 30：“‘哪里，哪里，’严醉接口

说：“几个计划，代表团都同意了。（罗广斌、杨益言：《红岩》）”，
翻译成主谓句（هذه الخطط الفريق وافق عليها）。

（2）调整语序翻译法

调整语序旨在调整主谓谓语句内语序和调整全句语序，此类方法与常规翻译方法相似，不同之处在于：S1 作为受事，S2 作为施事，翻译时将S1 与S2 位置互换，作为施事的S2 提至句首，作为受事S1加上与谓语相匹配的格位后，再进行翻译，与上文所说的S2 可省不可省情况不同，运用调整语序法进行翻译的主谓谓语句，这里的S2 不可省。例31：“我们相处了这几年……我的苦衷你该可以谅解。”（巴金：《家》）”调整内部结构是指翻译时将作为施事的S2 提至句首，再将作为受事的S2 添加上与P2 相对应的格位附加成分。上面的句子应该翻译成（انت الذي عليك فهم الصعوبات التي أواجهها）。例32：“这儿的人我都熟悉，从站岗的哨兵到每一个办公室里的人。（麦家：《刀尖·刀之阳面》）”译文把谓语句首的主谓谓语句整体调至句末（أعتاد الناس هنا）。例33：“这种败家的事情我可不答应！”克明愈说下去，他脸上的表情愈严厉。（巴金：《春》）”译文是（أنا لا أوافق علي هذا النوع من التبذير）。

三、施事类的翻译

施事类主谓谓语句是指S1 是施事，S2 是受事时的句子，S1 作为施事，是动作行为的发出者，S2 作为受事，是动作行为的对象，在翻译时，一般存在以下三种情况：译为主谓句、省略翻译和引申翻译。大多数主谓谓语句采用第一种翻译方法，也就是译为主谓句，即大主语做全句主语，小主语在语义上受小谓语的支配而添加相应格位，小谓语仍作全句谓语；当小主语与小谓语之间的语义关系密切时，语义指向明确时，便可采用省略翻译法；同样为了使得译文更符合维吾尔语习惯表达，以及增加译文“雅”的标准，便会采用引申翻译法。

（1）译为主谓句

大主语是施事，小主语是受事，在这类主谓谓语句中，小主语在语义上受小谓语的支配，在翻译时，句式将从主谓谓语句转化为一般主谓句，即大主语作全句的主语，小主语在语义上受小谓语的支配而添加相应格位，翻译成维语时，小谓语作全句谓语，大主语用主格表示，小主语作为受事，或加宾格等，下面分别进行说明例34：“还亏得她同太亲母两个人料理你嫂嫂的丧事，我自己什么事都不能做。（巴金：《家》）”应该翻译成（أُموري الشخصية لا أستطيع إنجازها）。例35：“当夜人们来到她家，询问她话，她一句也说不出。（王蒙：《这边风景》）”（هي لم تتطرق كلمة）。例36：“大小姐，你什么事情伤心？”（巴金：《春》）”（ما الذي يجعلك حزينا؟）。

（2）省略翻译

施事类主谓谓语句在翻译时，在不同的语境下，可运用省略法翻译的施事类主谓谓语句，通常情况下S1 为人称代词，S2 为名词，S1 可被

省略,但可通过译文的小谓语部分得出施事者,且有的句子在省略了S1时,会把S2也一同省掉;而当S2与P2的语义关系密切,语义指向明确时,S2在翻译时同样可被省略。例37:“她书读得多”(قرأ كثير)“她书读得多”省译为了“她读得多”,S2“书”被省略,但可从书的本质特点“读”来联想到是“读书多”,因为书最本质、最基本的功能就是供人阅读,因而省略“书”,只出“读”,人们也能很快联想到,是“读书多”。例38:“你今天酒吃得不少”(شربت كثير اليوم)S2“酒”被省略,但可从酒的本质特点“酒”来联想到是“喝酒”,因为酒最本质、最基本的功能就是喝酒,因而省略“酒”,只出“喝”,人们也能很快联想到,是“喝酒多”。

(3) 引申翻译

在翻译施事类主谓谓语句时,运用引申法的情况较为少见,因为这类句式与受事类句式相同,施事和受事都为确定主体,而有时考虑到原文的逻辑关系、语境关系与增加译文的“雅”,则会运用该方法。例39:“他们什么话都骂得来,一点也不害羞,”绮霞不满意地说:“其实也没有什么事情。(巴金:《秋》)为引申翻译,原文写道,厨子老谢在跟四房的杨奶妈吵架,使得淑华在房里被吵得无法看书,又见绮霞进来,就问他们为什么吵架,绮霞便说了这句话,“他们什么话都骂的出来”,而译文为(يتلفظون بأقبح الألفاظ),颠倒是非,十分荒唐,同时也能够体现出原文所要表达的意思。

四、 关涉类的翻译

关涉类主谓谓语句是指S1隐含介词时的句子,而在维吾尔语中,通常会在S1后附加后置词或时位格来表示关涉意义,此时S1成为状语,S2成为全句主语。当关涉类主谓谓语句的S1为表目的、范围和关联关系等时,翻译时需要在S1后加上后置词。苗焕德(1989)指出:在大主语前虽可附加上介词“对于”“关于”等,一起组成介词词组作状语,可一旦加上,就改变了句子的性质。同时,这再一次印证了,由于阿拉伯语中无主谓谓语句句式,在翻译过程中,不得不先将主谓谓语句调整为一般主谓句句式,再进行翻译。⁶例40:你一定还记得他,他今年三十七岁,年纪比我们都大,做事情兴致不浅。(巴金:《春》)翻译的应该改成“对于他做的事情,兴致不浅”翻译是:(الأشياء التي يفعلها يهتم بها كثير (بالنسبة للأشياء التي يفعلها فهو يهتم بها كثيرا)。例41:“这东西你一定不喜欢。《杨沫:青春之歌》翻译的应该改成“对于这东西,你一定不喜欢”翻译是:(بالنسبة لهذه الأشياء أنت بالتأكيد لا تحبها)。

五、 暗指类的翻译

暗指类主谓谓语句是指P1部分有暗指大主语的复指成分的句子,P1在意念上暗指S1,能够更加突出S1,在翻译时,为使句子更加符合阿拉伯语特点,有时S1或S2可省略不译,但谓语动词的人称和数必须与省略的主语保持一致。根据语义上暗指大主语的类别不同,可分为暗指

⁶ 苗焕德.汉语主谓谓语句及其维译[J].语言与翻译,1989,(04):49-51.

代词和暗指成分两种。例42：“革老冷不丁说：“这小子最近我喊他
去做的几件事都没成!”（麦家：《刀尖·刀之阳面》）”翻译成（هذا
الصبي فشل في القيام بالأشياء التي طلبتها）“他”指前面的“这小子”，而译文中的
人称代词均被省略。

结语:

从以上对汉阿主谓谓语句的分析来看,汉阿主谓谓语句从表面上看,与一般主谓句相比而言,本文在总结诸多专家学者的研究中就发现对于结构上符合主谓谓语句的句子,学者认为主谓谓语句不仅结构上要求是主谓短语作谓语,而且句子结构必须是固定不变的。基于这些分析归纳出汉阿主谓谓语句的类型包括:第一种:形容词做小谓语的主谓谓语句。第二种:动词或者动词短语做小谓语的主谓谓语句。第三种:名词做小谓语的主谓谓语句。但是阿拉伯语主谓谓语句没有所谓的“形容词做小谓语的主谓谓语句”。本文也总结了汉阿主谓谓语句的内部语义关系对比研究,先研究汉语主谓谓语句的语义,然后研究阿拉伯语的语义,然后做研究。汉语的语义包含(领属类;施事类;关涉类;暗指类和受事类),但是阿拉伯语没有所谓的“受事类”,汉语里有受事类就是S1是受事,S2则变为了施事。阿拉伯语是大主语S1不能当受事者,它一直当施事而已。本文研究汉语主谓谓语句翻译成阿拉伯语的技巧,本人按语义关系将主谓谓语句分为领属类、施事类、受事类、关涉类和复指类,本章将以此分类标准,探讨汉语的主谓谓语句在阿拉伯语译过程中会运用到的翻译方法包含(直接对应翻译法、省略翻译法、反说正译法、调整语序译法和引申翻译法)。

参考文献

1. 转引自陈维维《现代汉语主谓谓语句维译研究》北京清华大学 2022 年。
2. 黄伯荣，廖序东主编.现代汉语 下 增订 6 版[M].北京：高等教育出版社.2017
3. 黄伯荣，廖序东主编.现代汉语下增订 6 版[M]. 北京：高等教育出版社.2017
4. 刘春卉著.现代汉语属性范畴研究[M]. 成都：巴蜀书社.2008.74-86
5. 邵敬敏主编的《现代汉语通论》，上海教育出版社，2007 年版。
6. 孙红举.主谓谓语句的多维考察[D]. 华中科技大学,2006.
7. 华宏仪著.主谓谓语句[M]. 银川：宁夏人民出版社.1998.
8. 苗焕德.汉语主谓谓语句及其维译[J]. 语言与翻译，1989
9. 朱德熙著.语法讲义[M]. 北京：商务印书馆.1982
10. 李子云.主谓谓语句[J]. 语言教学与研究,1982
11. 鲁志杰. 论汉语主谓谓语句的语法认知[J]. 唐山师范学院报,2015
12. 胡裕树.现代汉语[M]. 上海：上海教育出版社.1962 第一版.1978 年修订版
13. 丁声树，吕叔湘，李荣等.现代汉语语法讲话[M]. 北京：商务印书馆.1961

قائمة المصادر العربية:

1. محمد النادري، كتاب نحو اللغة العربية كتاب في قواعد النحو والصرف مفصلة موثقة مؤيدة بالشواهد والامثلة، بتصرّف.المكتبة العصرية، 6 أكتوبر، 2019
2. خالد الجهني، المختصر في النحو، بتصرّف، دار التقوى للطبع 2018م
3. محمود مغالسة، النحو الشافي الشامل، بتصرّف، دار المسيرة، عمان، ط 5، 1437 هـ / 2016 م
4. د. محمد أسعد النادري (1997)، نحو اللغة العربية (كتاب في قواعد النحو والصرف مفصلة موثقة مؤيدة بالشواهد) (الطبعة 2)، بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بتصرّف
5. [/https://m7et.com/types-descriptive-sentence-with-example](https://m7et.com/types-descriptive-sentence-with-example)

أثر التغيرات المجتمعية على الصورة المرئية
في المسرح المصري المعاصر
د. ولاء أحمد سعد البنا
مدرس بكلية الآداب - جامعة حلوان
قسم علوم المسرح - شعبة الديكور والأزياء
كلية الآداب - جامعة حلوان

Abstract: This research explores the profound influence of society on theater, particularly within the context of Egyptian theater. Theater acts as a mirror, reflecting the positives and negatives of society, while also serving as a powerful medium for social change through its visual and auditory expression of human thoughts, philosophies, and social issues. The study aims to trace the history of Egyptian theater by analyzing three distinct performances, each addressing significant societal themes. These performances illustrate different theatrical trends, including political, economic, and social theater, and highlight theater's role as an educational tool for societal advancement. The research examines styles ranging from simple plays that depict the life of the average Egyptian, such as "Strangers Do Not Drink Coffee," to more complex performances blending history with imagination, such as "I'm Dreaming, O Egypt," and those rooted in Arab historical heritage, like "There Is No Counting the Tricks Up Your Sleeve." The study underscores the importance of preserving the educational value of theater amidst societal changes to ensure its continued impact on Egyptian society.

الكلمات المفتاحية

المسرح المصري-التغيرات-المشكلات-الهوية المصرية-الواقع المجتمعي-العروض المسرحية -
الصورة المرئية.

مقدمة

إن فن المسرح هو مرآة المجتمع التي تكشف عن مقومات وأسس المجتمعات الحضارية، فهو قيمة حضارية أساسية، وله دور هام في تقييم وترسيخ الواقع الحضاري الراهن على مختلف العصور، إذ أن فن المسرح نشأ وتطور في المدينة الحضارية، ويرجع قدم ذلك الدور لآلاف السنين منذ ارتباطه بالميثولوجيا والطقوس الدينية لمختلف المجتمعات القديمة، إلا أنه كان، وما زال، يعبر بشكل بصري وسمعي عن التصورات والأسس الفكرية والفلسفية والمشكلات الاجتماعية للإنسان.

أصبح لفن المسرح أكبر الأثر في النفس الإنسانية، وله الفضل في حل المشكلات والقضايا الاجتماعية التي تشكل الهوية الحقيقية للحياة الاجتماعية.

مشكلة البحث

أصبح تطور المسرح أمراً جلياً في الحياة الاجتماعية، وللمتغيرات المجتمعية العديد من الآثار على المسرح المصري المعاصر، لذا تكمن مشكلة البحث في كيفية صياغة المعالجة التشكيلية للصورة المرئية وفقاً للتغيرات المجتمعية التي قد تؤثر بالسلب أو بالإيجاب على الصورة المرئية الكاملة؟

أهداف البحث

إذ تميز المسرح في أزمنة لاحقة بمعالجة المشكلات الاجتماعية حيث أكدت الكثير من الأعمال المسرحية على رفض المظالم الاجتماعية، ولطالما كان المسرح بمثابة النافذة التي ينظر إليها المتلقي فيرى الواقع بكافة تفاصيله مما يجعل مهمة المصمم أكثر صعوبة فهي التي من شأنها توصيل الفكرة بطريقة ممتعة ومؤثرة، يهدف البحث لعرض تاريخ المسرح المصري وعرض ثلاث أنواع مختلفة لثلاثة عروض يتناول كل عرض نقطة هامة ومؤثرة في المجتمع المصري تحاكي ثلاثة أفكار وهي البساطة ودمج التاريخ مع الخيال والتراث المصري، والتي تحدد هوية المسرح المصري.

منهج البحث

تتناول الباحثة المنهج التاريخي في سرد بعض الأعمال المصرية بمرور السنوات والمنهج التحليلي الوصفي في تحليل صور من العروض المختارة للتطبيق.

أثر المجتمع على المسرح في مصر

مما لا شك فيه أن المجتمع يؤثر على المسرح بشكل كبير، مما يصنع انعكاساً واضحاً لملامح المجتمع بإيجابياته وسلبياته ويظهر ذلك على خشبة المسرح مما يحفز به خطاب مؤثر جداً للتغيير، إن المسرح يحتل مرتبة مهمة في المجتمع فيؤثر عليه ويتأثر به، وهو أحد أهم الوسائل

الإعلامية التي ترقى بالمتلقي (الجمهور) وتساعد على ترسيخ الهوية الوطنية، كما أنه الساعي دوماً لتوفير حلول لمشكلات المجتمع وخصوصاً ما يندرج تحت التنشئة الاجتماعية، وكذلك يؤثر المجتمع تأثيراً هاماً على المسرح فإن تمزق العلاقات المجتمعية أو توطدها كلاهما يؤثر في الموضوعات المسرحية المقدمة مما يؤثر بدوره على الحركة الفنية السائدة، مما يجعل وظيفة الفنانين أكثر صعوبة أملاً أن تحقق ما تخطط له من الأهداف التربوية أو الأخلاقية أو الأمنية وحتى السياسية من أجل إصلاح الذوق العام وتقويم فكر المتلقي.

إن للمجتمع تغيرات عديدة تتسبب في عدة تقلبات وتطورات للمسرح الذي يهدف عادةً إلى عدة أهداف تربوية بحيث يساعد كل فرد على معاشية الظروف والأحداث المجتمعية، بل ويساعده أحياناً بتقديم بعض الحلول لها، كما يقوى المشاعر الأخلاقية تجاه الإنسانية، ويغرس العادات والتقاليد الخاصة بالمجتمع في النفس الإنسانية ويساعد على تطوير الأحكام الأخلاقية، "إذ أن لحياة الإنسان وجهتان مادية وروحية. ومما لا شك فيه أن الوجهة المادية تشغل حيزاً هاماً من تفكيره، فال يمكن أن يهمل مطالبتها؛ لتعليقها بتيسير وسال حياته. ولكن للوجهة الروحية مكانها الذي لا غنى عنه؛ إذ منها يستمد وحيه في طموحاته المادية"⁽¹⁾، لذا فإن فن المسرح عموماً يتأثر بالتغيرات المجتمعية، وإلا لما ظهرت الاتجاهات المسرحية المختلفة وأنواع المسرح المتعددة مثل المسرح السياسي والاقتصادي والاجتماعي، فهو يعد سلاحاً تربوياً لإنجاز وتحفيز المجتمعات، مما يمكنه من إحداث تغييراً للأفضل في المجتمع.

إن المسرح في العصر الحديث أصبح بمثابة أداة لتحريك الشعوب لتثور ضد الاستعمار أو الظلم مثلما صنع بريخت Brecht في مسرحه الذي عرف بالمسرح الملحمي، فقد استعمل الفن المسرحي كوسيلة لإدماج الفرد في المجموعة، إلا أن فكر بريشت يستند أساساً على أهمية المسرح ودوره في التحولات الاجتماعية ومساهمة المسرح في تحرير الوعي من الأفكار المحافظة وتعديل السلوك العام وتغيير المجتمع وتحديه، وظهر دوره الهام في تغيير المجتمع للأفضل، بالرغم مما كان للتغيرات المجتمعية من أثر وبصمة واضحة على المسرح، مما تطلب وجود تطور مثير داخل مجال التعليم بالتوعية المجتمعية، وتوفير سبل الإسهامات العلاجية النفسية خاصة في مجال العلاج بالدراما، كما كان المسرحي الكبير جروتوفسكي-Grotowski وفي بولندا يقوم بتجاربه في ورشته المسرحية والتي كان يدرّب الممثلين بشكل جيد يعتمد على إعادة التفكير في النفس، وكيفية تعاملها مع الأدوار الإنسانية في الواقع، حيث كان منهجه شكل من أنواع التمثيل العلاجي للمشاهد والممثل معاً، وغيرهم كثير من المفكرين الذين يبحثون عن أهداف حقيقية تساعد على النهوض بالمجتمع من خلال توظيف فن المسرح كأحد أهم الأدوات الفكرية التي ترسخ الأفكار والمبادئ الإنسانية والأخلاقية.

1- أنواع المسرح في المجتمع:-

إن للمسرح أنواع مختلفة، فالمسرح السياسي مهمته تتعلق بكل ما يختص بعمل الحكومات وسياساتها المختلفة الداخلية منها أو الخارجية ومدى أهميتها وتأثيرها على واقع المجتمع، وإن كانت سياسة الحكومات ايجابية وتهدف لخدمة مواطنيها فإن العروض المسرحية ذات العلاقة سيكون هدفها تمجيد الحكومات وتحفيزها على الاستمرار بنفس النسق الذي تقوم به من خلال تأدية مهامها بالصورة الايجابية والهادفة والتي تنصب لمصلحة المجتمع، أما إذا كانت سياسة الحكومات سلبية ولا تهتم بمصلحة المجتمع بقدر اهتمامها بمصالح زعمائها وقادتها فإننا سنشاهد

(1) - دراسات في القصة والمسرح - محمود تيمور - مكتبة الآداب ومطبعتها بالحماميز - المطبعة النموذجية - ص 6

عروضاً مسرحية ساخرة تركز على النقد اللاذع والذي سيكون مضمونها ساخناً على تلك السياسات وهدفها التقليل من شأنها وفضحها، ما يعني أنه سيكون للمسرح دور كبير في حشد الجمهور ضد هذه الحكومات على أمل إجبارها على تغييرها سياساتها وتعاملها مع شعبها.

أما المسرح الاجتماعي فإنه سيتناول قضايا المجتمع المرتبطة بحياته الخاصة والعامة وعلاقاته الاجتماعية مع أقرانه ويسلط الضوء عليها من عدة جوانب، بالإضافة إلى تناوله لواقع المجتمع من حيث المعيشة وطبيعة العمل وكيفية تعايش أبناء المجتمع الواحد فيما بينهم، والهدف من هذا النوع من المسرح هو محاولة منه للبحث عن الهوية المصرية والأسباب التي جعلت المجتمع يتعايش مع واقعه على هذا النحو، فإذا كانت الصورة ايجابية سنجد أن للمجتمع دور كبير بدعم المسرح والتحفيز على هذه الصورة المميزة من التعايش المجتمعي، أما إذا كانت الصورة سلبية فعندها سنجد أن المجتمع ملئ بالمشكلات الغير محلولة وهنا المسرح يتخذ دور المصلح الاجتماعي محاولة منه لإعادة المجتمع لطريقة التعايش الايجابية بعد أن يسלט الضوء على الأسباب التي أدت إلى حدوث هذه الصورة السلبية وإيجاد المشاكل وتوفير الحلول المناسبة للقضاء عليها أو التقليل منها، مثل الاتجاه لبعض القضايا المجتمعية مثل مشكلات (العنوسة، الجريمة، البطالة والجوع) أو مشكلات فردية كالرشوة، الإهمال، غياب الضمير والنفاق.

كما أن دور المسرح الاقتصادي يهتم بالأمور الاقتصادية والمادية للمجتمع ودوره هنا لن يكون أقل قيمة من نظيره السابقين، ما يعني أنه سيكون حاضراً بقوة فيما يخص معالجة المشاكل الاقتصادية للمجتمع، مثل التبدد، ضعف الأجور وعروض الأسعار.

وكذلك الحال بالنسبة لمسرح الطفل وهذا الذي سيهتم بالشريحة الأصعب من بين فئات المجتمع المختلفة كونه سيتعامل مع أشخاص لا يملكون راحة العقل أو الخبرة مما سيصعب من مهمته إلا أن معظم المشكلات التي تطرح في مسرح الطفل تهدف لإرساء القيم الأخلاقية وتستعمل المسرح كأداة لترسيخ السلوكيات الإيجابية برأس الطفل وترك السلبيات مثل الطمع، الكذب، الأنانية والبخل، "ومن المعروف لدى علماء النفس، والتربويين، وغيرهم من المهتمين بالطفل أن الفن المسرحي من أهم الوسائل التعليمية والتربوية الفعالة التي تؤثر في الطفل، وتجذبه في ذات الوقت، ذلك لأنه يعد فن مركب يحتوي على عناصر فنية عديدة من القصة، والتمثيل والديكور، والملابس والموسيقى والأغاني وغيرها من العناصر التي تجذب الطفل من ناحية، وتنمي قدراته العقلية والوجدانية من ناحية أخرى، فالطفل بطبيعته أكثر ولاء، وميلاً، وتجاوباً مع الفن المسرحي، إذ يستثمر المسرح هذا الانجذاب الفطري ويخرج به إلى السلوك العام، والخاص، ويوجهه"⁽²⁾

وهناك العديد من الدراسات والاتجاهات التي تناولت القيم التربوية والتعليمية والنفسية لمسرح الطفل " إذ أن الأطفال في حاجة ماسة لأن يشعرهم الكبار بأن لهم دوراً فعالاً يمكنهم القيام به، لذلك يجب أن ينشأ الأطفال على الوعي بالمشكلات الحياتية، ويجب أن نعلمهم ونعطيهم المعلومة وهذا دورنا نحن الكبار، حتى يستطيعوا أن يجدوا لها حلاً بشاركتنا، مشاركة فعالة"⁽³⁾

لذا فلكل شكل من أنواع المسرح المتعددة مهمة خاصة أو دور مهم يقوم به يختص بقضايا المجتمع، يتأثر وتؤثر به الظروف المجتمعية والتغيرات المختلفة، تجتمع الأنواع المتعددة للمسرح سوية من أجل أداء المهمة الأساسية التي وجد من أجلها الفن المسرحي والتي من خلالها

(2)- الطفل وعالمه المسرحي - عبد الرؤوف أبو السعد - ط ١- دار المعارف- القاهرة ١٩٩٣ م ، ص ٢٨٢

(3) - جمال الطبيعة- جون جافنا - ترجمة أشرف نادى أحمد -المركز القومي لثقافة الطفل- القاهرة- ١٩٩٩- ص ٨.

تحصل على المكانة المرموقة التي يحظى بها عند المجتمع والتي ميزته عن غيره من أنواع الفنون الأخرى، " إذ يطيب للفن أحياناً أن ينطلق من المسائل القومية إلى المسائل الإنسانية، أي الإنسان في أفكاره الثابتة في كل زمان" (4)، حيث أن المسرح وسيلة لدعوة مُثلى نحو الفضائل سعياً إلى حياة أكثر استقراراً وأوفر أمناً بجميع أبعاده.

2- المسرح المصري عبر التاريخ:-

بدأ المسرح المصري مسيرته وكان له دوراً بارزاً في تشكيل الهوية المصرية إذ أقيمت عروض تناقش العديد من القضايا الاجتماعية الهامة والهادفة "مثل المسرحية الاجتماعية (صرخة الطفل ١٩٢٣م) التي تتناول مشكلة الزواج في مصر في أواخر العشرينيات، ومسرحية توفيق الحكيم (المرأة الجديدة) التي خرجت إلى الناس عام ١٩٢٣م لتغير المفهوم السائد عن المرأة، وظهرت كذلك في عام ١٩٢٣م أول فرقة مسرحية مصرية -نظامية-، ثم تم إنشاء معهد الفنون المسرحية، الذي ظهر إلى الوجود عام ١٩٣١م وألغى ثم عاد إلى الوجود عام ١٩٤٤م باسم العهد العالي لفن التمثيل العربي، مما واكبه حدث إنشاء الفرقة القومية للتمثيل وقدمت الفرقة في موسمها الأول الذي بدأ في أكتوبر ١٩٣٦م (أهل الكهف)، لتوفيق الحكيم، و(الملك لير) ترجمة مطران، و (تاجر البندقية) لشكسبير، و (أندروماك) لراسين من ترجمة الدكتور طه حسين ثم مسرحية (السيد) لكورني ترجمة خليل مطران" (5) وغيرها من الأعمال الهادفة.

قامت ثورة يوليو ١٩٥٢م أفرجت عن الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والكتاب معاً، لقد جاءت الثورة بمناخ مسرحي ممتاز هو الذي خلق المسرح الناهض، ومن ثم "ظهرت فرقة الريحاني قد كسبت حقها في البقاء بتطوير بضاعتها المسرحية من كوميديا تضحك لوجه الضحك إلى كوميديا اجتماعية انتقادية اشترك في صياغتها كل من نجيب الريحاني وبتدع خيرى، مستوحى من النماذج الفرنسية وأفلح في تمصيرها تمصيراً مقنعاً" (6).

ظهر الكاتب المسرحي المصري نعمان عاشور "وقد قدمت له فرقة (المسرح الحر) وهي نفسها إحدى الفرق الفنية الجادة التي أطلقت الثورة ما كان مكبوتاً في نفوس أعضائها من الشباب، من تطلعات فنية قدمت مسرحية (المغناطيس) التي أصبحت علماً على الكوميديا الاجتماعية الانتقادية الخالصة الانتماء إلى مصر وشعب مصر قدمت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا في أكتوبر ١٩٥٥م" (7).

وسرعان ما تلتها أعمال نعمان عاشور الأخرى " (الناس اللي تحت) قدمتها الفرقة نفسها (المسرح الحر) في أغسطس ١٩٥٦م و (الناس اللي فوق ١٩٥٧م- ١٩٥٨م) قدمتها فرقة (المسرح القومي) التي قدمت منذ ذلك التاريخ سائر مسرحيات نعمان عاشور (سيما أونطة ١٩٥٨م- ١٩٥٩م) ومسرحية (عيلة الدوغري ١٩٦٢م- ١٩٦٣م) " (8).

ظهر إلى جوار نعمان عاشور كتاب آخر وهو يوسف إدريس الذي " قدم له المسرح القومي مسرحيات من فصل واحد هما (جمهورية فرحات، ملك القطن) وذلك في موسم

(4) - مسرح المجتمع-توفيق الحكيم - مكتبة الآداب ومطبعها بالحماميز - الطبعة النموذجية 1950- ص7.

(5) المسرح في الوطن العربي- د. على الراعي- 1979م -عالم المعرفة-الكويت- ص70-71

(6) (المرجع السابق- ص 87-88.

(7) (المرجع نفسه.

(8) (المرجع السابق-ص90.

١٩٥٦م-١٩٥٧م؛ جاء من بعده ألفريد فرج الذي قدم له المسرح القومي مسرحيته الأولى (سقوط فرعون ١٩٥٧م-١٩٥٨م) التي أثارت جدلاً كبيراً، ثم ظهر لطفي الخولي كاتباً مسرحياً وقدم له على المسرح القومي مسرحية (قهوة الملوك ١٩٥٨م-١٩٥٩م)، وقدم سعد الدين وهبه مسرحيته الأولى (المحروسة ١٩٦١م-١٩٦٢م) على المسرح القومي ليظهر الكاتب المسرحي ميخائيل رومان الذي قدم باكورة أعماله للمسرح (الدخان ١٩٦٢م-١٩٦٣م) ⁽⁹⁾.

ظهر عدد كبير من المؤلفين المسرحيين في فترة ما بعد نكسة ١٩٦٧م "مثل رشاد رشدي في (بلدي يا بلدي) وسعد الله ونوس في (مغامرة رأس المملوك جابر) وسعد الدين وهبة في (يا سلام سلم .. الحيطنة بتكلم وممدوح عدوان في (كيف تركت السيف)، وعلى سالم في (أنت اللي قتلت الوحش)، ومحمد الماغوط في (المهرج)، ومحمود دياب في (باب الفتوح)، إلا أنهم مازالوا يبحثون عن ثورة حقيقية في ظل عدم إدراك حقيقة الواقع الاجتماعي والسياسي المحيط بهم، وعدم قدرتهم على معالجته، وغيرهم كثير من المؤلفين مثل ميخائيل رومان، صلاح عبد الصبور، ونجيب سرور، يسرى الجندي، محفوظ عبد الرحمن وأبو العلا سلاموني، وغيرهم ⁽¹⁰⁾.

الحقيقة هي أن هناك العديد من العروض المصرية التي واكبت شتى سبل التغيير في المجتمع المصري منذ سنوات مثل مسرحية (الناس اللي تحت)، (وبحلم يا مصر) للكاتب نعمان عاشور ومسرحية (المتزوجون) للكاتب فيصل ندا، ومسرحية (الهمجي) للكاتب لينين الرملي، ومسرحية (لعبة الست) تأليف نجيب الريحاني وحتى الروايات التي تحولت لمسرحيات مثل (زقاق المدق)، ومسرحيات أخرى مثل (ليالي الحصاد)، (الغرباء لا يشربون القهوة) للكاتب محمود دياب ومسرحية (الفرافير) للكاتب يوسف إدريس، وغيرهم من الأعمال المعاصرة مثل مسرحية (يا ما في الجراب يا حاوي) المأخوذة عن رائعة بيرم التونسي (ألف ليلة وليلة)، وغيرهم من الأعمال التي رصدت واقع المجتمع المصري على مدار السنين بكافة تطوراتها المجتمعية، الأخلاقية، الفكرية والسياسية والتي مازالت تبهر المتلقي إلى الآن.

المعالجة التشكيلية للصورة المرئية ورصد تغيرات الواقع المجتمعي

إن لغة الصورة المرئية هي بطل العمل المسرحي وهي تنقسم في ذاتها إلى العديد من المقومات والعناصر الهامة والتي تختلف أهمية كل منها طبقاً للمساحة المحددة لها، ومن هذه العناصر السينوجرافيا بما تشمله من المناظر والأزياء والموسيقى التصويرية والإضاءة المسرحية والنص والممثل وغيرها، "إذ تتضافر كل هذه العناصر السمعية والبصرية، وتوضح التكامل الحقيقي بين التقنيات الخاصة بالمسرح وتقنيات ما هو مسموع ومرئي" ⁽¹¹⁾. ويأتي دور منسق كل هذه العناصر وقائد هذا العمل المسرحي وهو المخرج بالإضافة لفريق العمل بالعرض المسرحي مثل الممثل، مصمم المناظر والأزياء، مصمم الإضاءة، مؤلف النص، مؤلف الموسيقى وغيرهم من العاملين على العمل المسرحي.

يعتمد المخرج في تشكيل الصورة المرئية على الرؤية الإخراجية الخاصة بالاتجاه الفني الذي ينتهجه بالتنسيق مع مصمم السينوجرافيا، لمعادلة الرؤية الفنية مع الرؤية التشكيلية وإلى لها

(9) المسرح في الوطن العربي- د. على الراعي-مرجع سابق-ص91-92.

(10) المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية- رياض عصمت- الهيئة العامة السورية للكتاب -وزارة الثقافة -سوريا-دمشق -ط2- 2011م-ص10-11

(11) المسرح والصور المرئية - بياترس بيكون فالان- ترجمة: د. سهير الجمل، أ.د. سلوى لطفي - 17 وزارة الثقافة مهرجان المسرح الدولي للمسرح التجريبي مطابع المجلس الأعلى للأثار 2005م -ص160.

دور هام في التأثير على نوعية وخصوصية العرض، " إذ أن الشكل هو تعبير عن الصورة الذهنية وأن الصورة هي أساس الشكل الذي يخلق من المادة اجساماً مختلفة " (12)، لذا فهي تترجم التعبيرات والإيحاءات النفسية والفكرية لدى المخرج لعناصر تشكيلية بصرية تعتمد على منهج تشكيلي فلسفي معين مثل استخدام المصمم للرموز السيمائية، والعناصر العينية المجردة مثل العين والكتاب وكرسي العرش وغيرها من العناصر المباشرة للأحداث الدرامية أو مثل الأيقونات الشخصية كاستخدام تمثال الحرية أو صورة شخصية، وكذلك مفردات الأماكن الجلية مثل السجن والحديقة والسوق من قضبان وشجرات ودور أسواق ودكاكين وغيرها.

أثر التغيرات المجتمعية على المعالجة التشكيلية للصورة المرئية

إن للصورة المرئية دور هام في ترسيخ الواقع المجتمعي، إذ أن معظم الموضوعات الدرامية تتحقق في الحياة الحقيقية بصورة أو بأخرى وهي بذلك تركز على بنية تحتية تتلخص في الوقت الراهن، مما يسهل عملية التلخيص والإشارة والتحقيق، لارتباطها الحتمي بالمجتمع وبأسلوب المعيشة، لذا ارتكزت العديد من العروض المسرحية المعاصرة على الوتيرة الحياتية المعيشة للمجتمع المصري، سواء بالنقد، التحفيز والتحذير، بالإضافة لكافة التغيرات المجتمعية التي أثرت في النصوص المقدمة والعروض المطروحة للتنفيذ، إلا أن هذه العروض لم تقتصر على تقديم النص والتوجيه على مدار السنين العديدة الماضية، بل كان لها دور في مناقشة أهم القضايا الحياتية المصرية والتركيز على المتغيرات في الوقت الراهن آنذاك مثل الفقر والاستعمار والتعليم وإلى الثورة والترابط المجتمعي الآن.

مما لا شك فيه أن ملاحظة المتلقي من الجمهور لا تشبه ملاحظة المفكر أو المبدع أو المتخصص، لذا كان ولا بد تقريب المعنى دون اللجوء للتعبير المباشر بهذه العروض المسرحية المصرية التي تعد فخراً للمواطن المصري بحق؛ فقد تميزت العديد من العروض المصرية بالنضج والإبداع في خلق تواصل حقيقي بين المتلقي والفكرة الجوهرية للعرض، مما أدى إلى تغيير حقيقي في المجتمع المصري.

إن المعالجة التشكيلية للصورة المرئية تتطلب دراية كاملة بالواقع المجتمعي وبكل المتغيرات التي أثرت على الفن المسرح بل وتوجب استدعاء أخصائيين اجتماعيين في تقريب الفكرة ودراسة العناصر التشكيلية وأثرها على نفس المتلقي وتوجيهها نحو الطريق الصحيح دون التعثر في إسهابات فوضوية وغير منهجية، مما قد يؤثر على العرض المسرحي بالسلب دون مراعاة الملامح الفضلى للقيمة الفكرية المستفادة من العرض، لذا أصبح ظهور الدراسات التعاونية بين شتى تخصصات المجتمع أمراً هاماً توصل العالم فيما بعد بتسميته بحوث ودراسات في التنمية البشرية.

تتمثل العلاقات التشكيلية في الصورة المرئية للعلاقات المفترضة في الدراما المسرحية للعرض، وتتناقض الخطوط وتتنافر ما إذا كان هناك توتر في العلاقات المتواجدة بين الأدوار الدرامية لشخوص المسرحية مثل الرئيس والمرؤوس، الإخوة والأصدقاء.. وهكذا؛ إذ "أن الخطوط لا تكون واضحة في الطبيعة بنفس الطريقة التي نراها في التكوينات المسرحية" (13)،

(12) جمهور المسرح - سوزان بينت- ترجمة سامح فكري- القاهرة- مركز اللغات والترجمة- ط (2) -1995- ص 36.

(13) التكوين في الفنون التشكيلية - عبد الفتاح رياض- الناشر دار النهضة العربية- 2000- ص 67.

مما يستدعى ما يسمى بالترجمة التشكيلية أو المعالجة التشكيلية، بل ولا بد أن تؤثر الخطوط والعناصر التشكيلية على العلاقات الأكثر شمولاً مثل الشعب والوطن، الوطن العربي والعالم الغربي، وحتى القضايا السياسية المتعلقة بحريات الدول واستقلالها وإنسانيتها مثل دولة فلسطين وغيرها من القضايا الأكبر والأعم.

تغيرت الصورة المرئية في كل عمل بما يناسب موضوع وتوقيت العرض، بل وأصبحت المعالجة التشكيلية للعمل لها الأثر الأكبر في ترسيخ فكرة العرض وتأكيداتها، وإن تعددت مفردات الصورة المسرحية، حيث يقع على عاتق المصمم مهمة وضع الخطوط الأولية للصورة حسب الرؤية الإخراجية لمخرج العرض.

يتطلب من هنا وضع أسس للمعالجة التشكيلية بحيث يمكنها تقريب الفكرة الدرامية إلى ذهن المتلقي وذلك بمعادلتها بالصورة المرئية بصفتها صورة بصرية واضحة تشمل كافة العناصر البصرية التي تخاطب عين المتلقي قبل إدراكه بالعقل وربط التفاصيل الصغيرة ببعضها البعض حتى يتوصل للفكرة النهائية والقيمة الفكرية المستفادة من متابعة العرض والهدف منه.

فإن هذه القضايا وإن لم تُقدّم الموضوع بنفس فكرته الدرامية التي قدمتها المسرحية الأصلية المكتوبة، فهي تهدف إلى نقد الوضع الراهن في محاولة إرسال رسائل تحذيرية من الاستمرار في الرضخ لوضع ما، وكل هذه الرسائل قد تكون أهدافها أخلاقية أو فكرية أو حتى موجهة، بعكس ما إذا أثرت هذه المتغيرات في المسرح بالسلب ونقلت الواقع بدون نصح أو إرشاد بهدف نقل الواقع دون تصحيح مما يؤدي إلى تدهور المسرح وفقدان لهويته الأساسية وهي التطهير.

التطبيق على عروض مسرحية مصرية معاصرة:

أ- مسرحية (الغرباء لا يشربون القهوة)

يظهر في عرض (الغرباء لا يشربون القهوة) للكاتب محمود دياب، وإخراج حمدي أبو العلا، تمثيل محمد متولي وأحمد الشريف، تصميم الديكور والأزياء للمصمم صبحي عبد الجواد وذلك على خشبة مسرح الغد بالقاهرة عام 2014 م؛ حيث تدور أحداث العرض في إطار من الكوميديا السوداء حول رجل في مواجهة مجموعة من الغرباء يحلون ضيوفاً على بيته، ويسعون للاستيلاء على البيت وعلى هويته الشخصية وعدد من متعلقاته، لكنه يصبر على عدم التنازل عن حقه وعدم الاستسلام للغرباء، في إسقاط على معاناة الشعب الفلسطيني من ممارسات العدو الصهيوني.

جاء العرض بلغة الإشارات والدلالات السيمائية والتي كان لها دور هام من حيث استخدام الخامات والمفردات المناسبة لفكرة العرض ولمدلولاته السيمائية، إذ يلاحظ أن المصمم استخدام خامات الخشب في تشكيل مفردات المنظر للمنزل البسيط المهمل ويظهر بشكل (1)، الذي بالكاد يصمد وسط اعتداءات العدو المتلاحقة ولكن حجم كتلة المنزل يدل على ثبات العزم والنضال أمام رياح الظلم، وحتى في الشجرة الضخمة التي لها دلالة رمزية للمكان وهو الوطن التي تغدو أساس الفكرة الدرامية وهي اعتداءات الاحتلال ومحاولة نهب الأوطان وتظهر في شكل (3)، وحتى وجود النوافذ مغلقة عدا واحدة تبدو مكسورة قد يدل على أن أساليب النفاذ للسيطرة على

الوطن ضئيلة، خاصة أن المشهد يبدأ بالنافذة مغلقة ثم يكسرها العدو في محاولة لاقتحام المنزل، وتظهر في شكل (4) ثلاث صور للعرض توضح تسلسل التغيير الحدثي من خلال تحريك بعض المفردات البسيطة بالمنظر المسرحي.



شكل (1) يوضح الشكل صورة
للمنزل ويبدو المنزل بسيطاً
وغير مكلف.



شكل (2) يوضح الشكل صورة
للمنظر المسرحي في لحظة
ضوئية خاصة



شكل (3) يوضح الشكل صورة
للمنزل بعد تدخل الغرباء
ومحاولة هدمه.

ب- مسرحية وبلم يا مصر

مسرحية (وبلم يا مصر)، تأليف نعمان عاشور، على المسرح القومي 2015م، إخراج عصام السيد تصميم الديكور المهندس محمود حجاج وموسيقى أحمد فرحات، أشعار حمدي عيد، ملابس نعيمة العجمي عرض (وبلم يا مصر)، بطولة: علي الحجار، مروه ناجي، يوسف إسماعيل، مادة فيلمية عمرو عبد السميع، واستعراضات مناضل عنتر.

جاء عرض وبلم يا مصر كعرض سيرة ذاتية للشيخ رفاعة الطهطاوى، والعرض يدمج بين نصين أحدهما روائي والآخر استعراضي يتتبع العرض مسيرة الشيخ وهو أحد رواد التنوير في (مصر) على مدار خمسة عقود بدءًا من انضمامه كشيخ أزهرى شاب واعظًا للبعثات التي أرسلها (محمد علي) للدراسة في (فرنسا)، إلى انضمامه لها طالبًا ومترجمًا، ودوره بعد عودته في إنشاء مدرسة الألسن للترجمة، وموقفه الإيجابي من المرأة، وجهوده نحو تحقيق المساواة بين المرأة والرجل، ومطالبته بتعليم النساء وحققهن في العمل، مرورًا بعلاقته بزوجته، ودوره في ترجمة العديد من الكتب من أهمها الدستور الفرنسي، ومعاناته وتقلب أحواله مع تغير رؤى الحكام، ونفيه إلى (السودان)، والصراعات التي خاضها بسبب انحياز له للحرية والعدل وحقوق المرأة ومناذاته بالحق في التعليم.

تعرض المصمم في هذا العرض لفكرة تعدد المناظر وذلك لغنى العرض بالأحداث المختلفة والتي تلزمه باستعراض أماكن وأزمنة متعددة يتعرض فيها لمشاهد داخلية وخارجية، كما أن موضوع العرض نفسه تاريخي يرتبط ارتباطًا شديدًا بتفاصيل تاريخية دقيقة تتطلب دقة وحذر في رصدها وتقديمها بشكل روائي استعراضي، لذا كان ولا بد من الاستعانة بالدارسين والمتخصصين في التاريخ المصري ورصد الفترات المعمارية في مصر وفى فرنسا بذلك الوقت، كما يتطلب رصد للتغيرات المجتمعية واللفئات المختلفة بالمجتمع، وكيفية التعبير والرمز إليها كما يظهر بشكل (4).



شكل (4) يوضح التشكيل الثابت بالمستويات والذي يرمز للفتات الطبقيّة بالمجتمع.

يوضح العرض الدور الهام للمتغيرات المجتمعية في التأثير على العرض المسرحي، مما يصعب التعامل مع أصغر وأكبر التفاصيل الخاصة بالعرض، إذ أن العرض يقام على المسرح القومي الكبير، فيقوم المصمم بقسم المسرح لنصفين بشكل عرضي، حيث يشيد مجموعة من المستويات التي تخدم فكرة العرض وفكرة وجود السلطة بالأعلى والشعب بالأسفل وهذا الفصل الحتمي بين الطبقتين في هذا الوقت، إلا أنه يستخدم المستويات في معظم المشاهد الغير متعلقة بالسلطة سواء بالتشكيل بمفردات المنظر أو بالمثلين ذاتهم، بحيث يحافظ دائماً أن المستوى الأرضي لمن هم أقل في المستوى الاجتماعي أو أفقر على المستوى المادي، يعتبر التشكيل بالمستويات في العرض رمزاً يمثل فيه المستويات العليا للسلطة وهو أعلى مستوى ثم يتشعب منه بشكل شعاعي مستويات أقل وأقل حتى تلتحم المستويات بالأرضية وهذا التشكيل يشبه الشعب الطبقي الحقيقي لفئات المجتمع، كما أن يرمز لفكرة الالتفاف حول القدوة أو القائد أو الحاكم وهذه المعالجة مناسبة تماماً لموضوع العرض، ينقسم مشهد القرية لشقين الأول إستعراضى تقديمي للشيخ والثاني وقد ظهر بالخلفية أسوار ومعمار المدينة التي ينتقل إليها الشيخ من أجل إتمام مسيرته الفضلى، ويظهر بشكل(5).



شكل(5) يوضح الشكل منظر القرية وتجمع القرويون حول المرأة بالمنتصف.

يتغير المنظر لقصر الملك محمد على ويتوسط المنظر رمز ضخم يرمز للحكم الملكي في ذلك الوقت، بينما يعادل المصمم الثوابت الملكية والأحكام الثابتة والقاطعة بالشرائط الطولية خلف الرمز والستائر المستقيمة على جانبي المنظر بينما يصبح الرمز الملكي هو بطل المنظر، كما يلاحظ أن الملك يصعد المستويات لأعلى حتى يصل لقمة المستوى الدائري مما يؤكد على المعنى الطبقي الذي أشرنا له في السابق والذي اعتمد عليه المصمم لتوضيح الفروق المادية والاجتماعية بالمجتمع في ذلك الوقت وهو ما يعد محاكاة للواقع المجتمعي الراهن في ذلك الوقت ناهيك على أنه قد يكون إسقاط سياسي كذلك للحكم الملكي والسلطة في تلك الفترة، ويظهر بشكل(6).



شكل(6) يوضح التشكيل الثابت بالمستويات في جميع المناظر كما يوضح الاختلاف في تغيير المنظر من القرية إلى بوابات المدينة ومنها إلى قصر محمد على.

ينتقل الحدث إلى فرنسا ورحلة الشيخ إليها لنشر علمه ويظهر في شكل(7) توظيف المصمم للمفردات بالصورة المرئية، بحيث اختار جزء من برج إيفل الشهير والذي يعد من أهم معالم فرنسا وقام بتوظيفه بشكل قوس حول المنظر ويتوسط المستوى الدائري شخصية الشيخ رفاعة الطهطاوي لأنه من ينشر العلم هناك فهو أعلى قدراً في هذه اللحظة، وفي الخلفية قام بعمل إسقاط ضوئي على الخلفية بصور من باريس والمعمار الفرنسي الضخم والمميز ومنه ينتقل للقصر الفرنسي ويؤكد المصمم على الأبهة والفخامة لهذا المكان ويرمز للمكان بقوسين على جانبي المنظر وتشكيل منفذ للقصر بالخلفية واستعان بالسائير الحرة والخفيفة ليظهر مدى لين ومرونة الفكر الفرنسي ورقة الطراز المعماري وإن كان غنياً بالتفاصيل كما يعرف فن الركوكو الذي نشأ في فرنسا ويظهر بشكل(8).



شكل(7) يوضح مشهد خارجي لحظة وصول الشيخ لفرنسا والثاني داخل القصر الفرنسي ويظهر الفارق الاجتماعي والمادي بين المجتمع المصري والمجتمع الفرنسي.



شكل (8) يوضح المشهد داخلى للقصر وفيه تظهر الأقواس الذهبية رمزاً للبوابات الضخمة للقصر مع الستائر والأثاث.

كما جاءت الأزياء مستلهمة من التاريخ المصرى لهذه الفترة الزمنية كما تظهر بشكل (9) بعض النماذج من أزياء العرض للشيخ رفاعه الطهطاوى وزوجته والملك محمد على ووزيره.



شكل (9) يوضح ثلاث صور لنماذج أزياء الشيخ وزوجته والملك ووزيره.

مما سبق يستخلص أن لبعض الدراسات البينية بين كافة العلوم الإنسانية دور هام فى التأثير على الصورة التشكيلية للعرض المسرحى المصرى مما يؤثر بدوره على نفس وكيان وفكر المتلقى الذى هو أحد أفراد المجتمع سواء بالسلب أو بالإيجاب مما يجعل هذه المهمة شديدة الخطورة بحيث قد لا تقدم الهدف والقيمة الفكرية المرجوة من هذا العرض إن لم يتم تقديمه بصورة صحيحة وكيفية دقيقة، ولا يجب على المصمم الإقتصار على المعلومات والأفكار

الإنسانية والحياتية وحتى العلمية الخاصة به فقط، بل عليه أن يستفيد من المتخصصين في بعض المجالات التي قد تمس العرض بصورة أو بأخرى مستدعياً في ذهنه أنه يقدم أخطر الأفكار والصور المرئية التي لا بد وأن تكون هادفة وصحيحة فقد تبنى أوطان وتهدم أخرى، وتأمل الباحثة أن تكون إستوفت الفكرة العامة لموضوع البحث وهي أهمية الدراسات البينية بين العلوم الإنسانية والاجتماعية دون إسهاب أو تطويل.

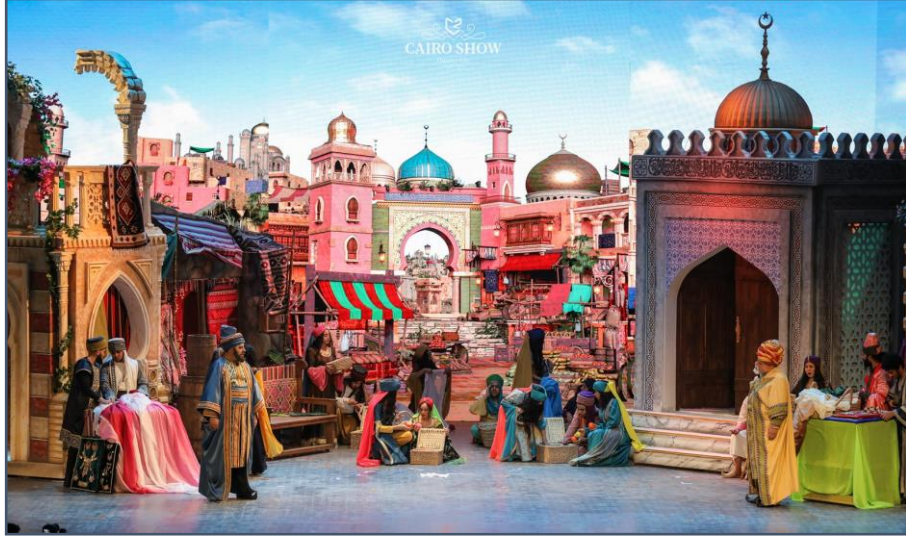
ج- مسرحية (ياما في الجراب يا حاوي)

عرضت مسرحية "ياما في الجراب يا حاوي" عام 2021م على مسرح مكتبة الإسكندرية، وهي مسرحية غنائية خيالية عن رائعة بيرم التونسي (ألف ليلة وليلة) والملحن أحمد صدقي وإخراج مجدي الهواري مصمم الملابس نيفين رأفت واستعراضات رشا مجدى وانتاج كايرو شو وبطولة يحيى الفخراني ونخبة من النجوم مثل إياد نصار ومحمد الشرنوبلي وكارمن سليمان وشريف دسوقي إلي جانب نجوم المسرح سما إبراهيم وناصر سيف وحسن العدل وإسماعيل فرغلي ورضا إدريس ولبنى ونس وعلاء قوقه.

يا ما في الجراب يا حاوي" مسرحية تدور في أجواء ألف ليلة وليلة الساحرة والمثيرة ورغم أنها يغلب عليها الطابع الكوميدي الغنائي إلا أنها تضم كل عناصر الدراما المسرحية من التشويق والصراع الانساني في أحداث تجمع الحب والخيانة والتآمر والصراع على السلطة تدور قصة المسرحية حول شخصية "شحاتة"، المحتال الفقير خفيف الظل، الشحات الذي يتسول بصحبة ابنته من خلال الغناء في الشوارع، والذي تقوده مفارقات غير متوقعة هو وابنته الوحيدة، ليجد نفسه مشاركاً في مؤامرات وقصص حب وخيانة، وتتصاعد الأحداث من السجن إلى قصري الوزير والخليفة، حيث يتولى الخليفة الحكم في سن صغيرة بعد مقتل أبيه، ويقع الخليفة في حب ابنة الشحات، حيث يتنكر في شخصية ابن الجنائني وتقع الفتاة في حبه دون أن تعرف حقيقة منصبه الكبير، وأما الوزير المعتصر وهو ظالم وحاقد ومغرور ويعامل الشعب بقسوة ويحقد على الخليفة الجديد ويرى انه احق منه بالمنصب ولهذا يفكر في قتله وفي المقابل تتعرف زوجة الوزير وهي امرأة لعبوب على الشحات دون أن تعلم حقيقته وحقيقة وضعه المادي والاجتماعي، حيث تنخدع في ملابسه المهندمة التي كان زوجها الوزير قد أعطاها لها من قبل.

توضح المسرحية سلسلة من الروايات الغير المقصودة وحركات سوء الفهم مما ينتج عنها إسقاطاً على كيفية تبديل حياة الشخصيات الاجتماعية وتوضيح أن الزيف أصبح يتخلل كل شيء حتى أنه تبدلت الأدوار وتوارت الحقيقة وساد الخداع والزيف، وقد كان للمصمم في هذا العرض رؤية تشكيلية مختلفة مزجت بين التراث التاريخي والحاضر والخيال، إذ تميزت الخطوط والمفردات التشكيلية بالألوان المبهجة والساطعة حتى تبت الحياة والأمل في المشاهد المسرحية، والطابع الخيالي واستخدم وحدات التشكيل التي تعبر عن ملامح مصر القديمة والمآذن والسوق القديمة بالإضافة لقصر الخليفة والوزير.

بالرغم من استخدامه للمفردات التراثية في التصميم، إلا أنه قام بعمل تشكيل من هذه المفردات وربطها بالتراث التاريخي للعرض، بل وعدل في بعض الوحدات بحيث تمتزج مع بعضها البعض، وباستخدام الإضاءة في الخلفية وإضافة بعض المفردات الأخرى أصبح المشهد مختلفاً، وتظهر صور من العرض بشكل (10).



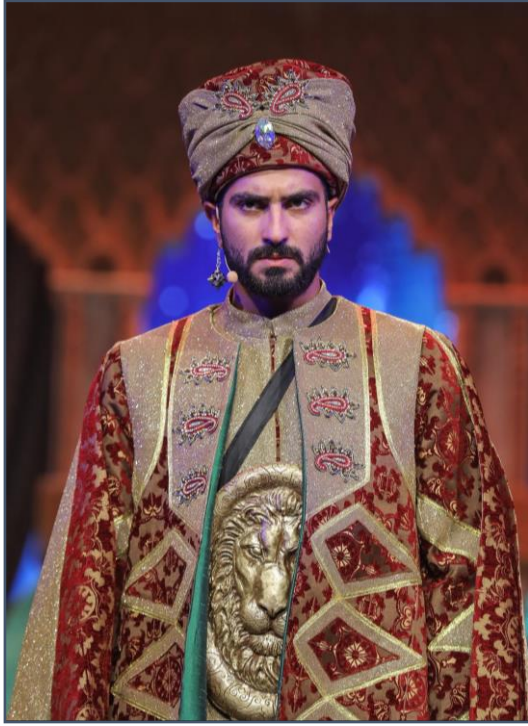
شكل (10) يوضح الشكل صورتين من العرض الأولى لمنظر السوق وفيه تظهر الألوان المختلفة للمفردات المختلفة للمنظر والتي تدل على الحياة التي تدب في المنظر واختلاف الطبقات الاجتماعية في هذا المكان والتراث المعماري الفريد لمعمار مصر القديمة بكافة تفاصيلها والثانية توضح منظر آخر للمدينة والسوق في الخلفية في لحظة ضوئية مختلفة.

استخدم المصمم هذه المفردات في سبيل ربط المتلقي بفكرة التراث المعماري لمصر القديمة، وتوظيفه للمفردات التشكيلية التراثية بشكل خيالي أصبحت عنصر جذب وتشويق، ويلجأ بعض المصممين لهذه المعالجة الخيالية بحيث يجبر المتلقي على التفكير والتأمل في اللوحة التشكيلية للمنظر، بحيث يكسر حاجز الملل دون الإسهاب في التفاصيل التي قد تربك ذهن المتلقي، كما جاءت الأزياء في الماضي غنية بالتفاصيل المبهرة والتي تظهر الدمج بين المنظر المسرحي والزى التاريخي المميز موضحاً كافة الطبقات المجتمعية فتظهر الملامح العربية للأزياء وتظهر بشكل (11).



شكل (11) يوضح صورة يظهر فيها تنوع الأزياء وألوانها التي تمتزج مع ألوان المفردات التراثية بالمنظر المسرحي.

ويلاحظ أن الحاشية والجنود يرتدون أزياء عربية بحته بهدف نقل الصورة الشعبية البسيطة لمصر في هذه الفترة التاريخية التراثية التي تعبر عن هويتها الحقيقية، وفكرة تقديم مسرح يتسم باللون الشرقي ليعبر عن المجتمع الذي يُعرض له في إطار عالمي، كان ولا بد أن تجمع الأزياء كل عناصر التشكيل المبهرة والمختلفة بحيث تعبر عن الدراما المسرحية من تشويق وإثارة وصراع، وهو ما أثمر عن نجاحها بما أنها مسرح موسيقي فكان ولا بد أن تكون الأزياء احتفالية وملونة وتنسم بالبهجة وبالتفاصيل المبهرة، وتظهر بعض الصور للأزياء المختلفة للممثلين في شكل (12).



شكل (12) يوضح عدد من الصور التي تظهر بها جمال الأزياء المختلفة بالمسرحية ويظهر التنوع والألوان والتصميمات التراثية للأزياء العربية المبهرة، وتظهر التفاصيل الدقيقة للزخارف ذات الطابع الشرقي المميز.

الخاتمة

إن للتغيرات المجتمعية أثر كبير على المسرح المصري فهي التي تحدد هوية المسرح وتحدد موضوعاته وتستطيع من خلاله حل المشكلات المختلفة التي يتعرض لها المجتمع وتؤثر كذلك على نوعية الدراما المقدمة، وعلى المتلقي كذلك، إن فن المسرح يتأثر بالتغيرات المجتمعية وللمسرح أنواع عديدة مثل المسرح السياسي والاقتصادي والاجتماعي، إن المعالجة التشكيلية للصورة المرئية تتطلب دراية كاملة بالواقع المجتمعي وبكل المتغيرات التي أثرت على فن المسرح، لا يمكن التحدث عن المعالجة التشكيلية للمناظر المسرحية إلا بتحليل تشكيلي وصفى لعروض مسرحية مختلفة والتي تناولت العديد من القضايا المجتمعية المتغيرة والتي أثرت على المسرح المصري بشكل خاص فهي تحكى قصصاً واقعية وقضايا اجتماعية هامة أدت لتغيير شكل لمسرح المصري، وبما أن هدف المسرح الأساسي هو نشر الوعي والفكر لذا كان لابد من التطبيق على عروض مسرحية متنوعة توضح ثلاثة أنماط مختلفة للمسرح مثل العروض البسيطة والتي تعبر عن الإنسان المصري البسيط وعروض أخرى تتناول الجانب الخيالي وأخرى تنسم بالتراث التاريخي العربي الأصيل لمصر القديمة.

النتائج والتوصيات

يظهر أن الكثير من القضايا المجتمعية لها أكبر الأثر على المسرح المصري مما يؤثر بدوره على الموضوعات الدرامية والنصوص التي يتبناها المسرح المصري فينتج عنه أنواعاً عديدة من المسرح مثل المسرح السياسي والمسرح التجاري والذي يطمح لتقديم المتعة والترفيه دون تقديم فكرة ونصيحة لتصحيح الأوضاع الغير صحيحة والمشكلات المجتمعية، إن المسرح يعد سلاحاً تربوياً لإنجاز وتطوير المجتمعات مما يجعل المسرح نافذة لكل المجتمعات.

- توصى الباحثة بالإلمام بالتغيرات المجتمعية المختلفة والتي تؤثر على المسرح المصري بشكل كبير مما قد يسهم في تغيير المعتقدات المصرية التراثية والتي قد تؤثر بالسلب على المجتمع ككل.
- لابد من الاهتمام بفن المسرح والحفاظ على محتواه من التغيرات الاجتماعية التي قد تؤدي به، وتؤثر بالسلب على موضوعاته المختلفة مما يجعله يفقد قيمته التعليمية والتي بإمكانها إحداث تغييراً للأفضل في المجتمع.
- يجب الحفاظ على الهوية المصرية والتاريخ المصري العريق وعدم الانسياق للمجتمعات الغربية وتقليدها.

المراجع

1. المسرح العربي سقوط الأفعنة الاجتماعية- رياض عصمت- الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة -سوريا-دمشق ط2- 2011م.
2. المسرح فى الوطن العربى- د.على الراعى- 1979م -عالم المعرفة-الكويت.
3. المسرح والصور المرئية - بياترس بيكون فالان- ترجمة: د. سهير الجمل ،أ.د سلوى لطفي - 17 وزارة الثقافة مهرجان المسرح الدولى للمسرح التجريبي مطابع المجلس الأعلى للآثار 2005م.
4. جمال الطبيعة- جون جافنا - ترجمة أشرف نادى أحمد -المركز القومي لثقافة الطفل- القاهرة-١٩٩٩.
5. جمهور المسرح - سوزان بينت- ترجمة سامح فكري- القاهرة- مركز اللغات والترجمة- ط (2)- 1995.
6. دراسات في القصة والمسرح- محمود تيمور - مكتبة الآداب ومطبعتها بالحماميز- المطبعة النموذجية.
7. التكوين في الفنون التشكيلية - عبد الفتاح رياض- الناشر دار النهضة العربية- 2000.
8. مسرح المجتمع-توفيق الحكيم - مكتبة الآداب ومطبعتها بالحماميز- الطبعة النموذجية 1950.
9. الطفل وعالمه المسرحي- عبد الرؤوف أبو السعد، ط. ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣.

الواقعية الرمزية في تشكيل الفراغ للعرض المسرحي المجاذيب
د. وحيد فوزي السعدني
 مدرس الديكور والأزياء
 قسم المسرح - كلية الآداب
 جامعة حلوان

بحث تطبيقي عن العرض المسرحي (المجازيب) الذي تم تقديمه على المسرح عام ٢٠١٥م
 تم عمل معرض لتصميمات العرض وصور التنفيذ في أغسطس ٢٠٢٣م
 تصميم الديكور والأزياء للباحث

Abstract: Dr. Mohammed Anani's theatrical presentation ((El-Magazeep)) in late 1981 on social and political topics discusses the subject of identity and dependence through a dramatic framework that combines symbolism and realism. The play addresses topics related to psychosocial conflict, presents a critical view of the realities experienced by individuals in contemporary societies, and symbolic realism in politeness promotes the theatrical message and facilitates the viewer's understanding of the social and psychological dimensions of the characters. Using the elements of the theatrical show symbolically, the director and writer can present a rich experience to viewers, making the show more influential and profound. Politeness is one of the important works in today's Arab theatre. The researcher used the symbolic realism method in shaping the theatrical void of this show in line with the directorial vision of director Ashraf Aziz when the show was presented on the stage of the Minf Hall in 2015 and was shaped using this method rather than just portraying the reality as it is, say to convey the messages and ideas contained in the show to viewers in an elaborate manner to allow viewers to deepen the idea of viewing and reflecting on those contents and to deepen the viewing experience.

الكلمات المفتاحية:

مسرحية المجاذيب، د. محمد عناني، الواقعية الرمزية، تصميم الديكور والأزياء

مقدمه:

إن فكره الانجذاب قد تميل بعض الشيء إلى التبعية دون وعي، فالمجذوب قد يميل إلى شخص ما أو فكرة ما دون التفكير فيما تبعات ذلك الانجذاب، والمقصود هنا هو الانجذاب نحو طمس الهوية أو إلغاء الشخصية ومحو تفكيرها لهدف نفعي غير سوي، فالانجذاب لفكره قد شوها مضلل قد يضر بالشخص ذاته، أو الانجذاب لصاحب المال الذي يستغل ماله في طمس هويته المكان الأصيل الذي تربى فيه بمنطق المدنية ومسايرة التقدم دون الحفاظ على تقاليد مجتمعه أو الواقع الذي تربى فيه، مستغلاً الضعاف ممن جذبهم بالمال أو مغريات مادية أخرى حتى يتخلوا عن مبادئهم وتقاليدهم، والنماذج والأمثلة كثيرة.

وفي العرض المسرحي ((المجاذيب)) الذي كتبه الدكتور محمد عناني (*) (١٩٣٩م-٢٠٢٣م) أواخر عام ١٩٨١م، ويتناول فيه مواضيع اجتماعية وسياسية تناقش موضوع الهوية والتبعية من خلال إطار درامي يجمع بين الرمزية والواقعية. تتناول المسرحية موضوعات تتعلق بالصراع النفسي والاجتماعي، وتقدم رؤية نقدية للواقع الذي يعيشه الأفراد في المجتمعات المعاصرة، والواقعية الرمزية في المجاذيب تعمل على تعزيز الرسالة المسرحية وتسهيل فهم المشاهد للأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصيات. من خلال استخدام عناصر العرض المسرحي بشكل رمزي، ويستطيع المخرج والكاتب تقديم تجربة غنية للمشاهدين، مما يجعل العرض أكثر تأثيراً وعمقاً. والمجاذيب تعتبر واحدة من الأعمال المهمة في المسرح العربي المعاصر. واستخدم الباحث أسلوب الواقعية الرمزية في تشكيل الفراغ المسرحي لهذا العرض تماشياً من الرؤية الإخراجية التي اتبعتها المخرج أشرف عزب عندما تم تقديم العرض على مسرح قاعة منف في عام ٢٠١٥م وتم التشكيل باستخدام هذا الأسلوب بدلاً من مجرد تصوير الواقع كما هو، لنقل الرسائل والأفكار المتضمنة بالعرض للمشاهدين بشكل متقن لإتاحة الفرصة للمشاهد لتعميق فكرة المشاهدة والتدبر في تلك المضامين ومن أجل تعميق تجربة المشاهدة.

مشكلة البحث :-

تأتي مشكلة البحث في عدة تساؤلات:

- كيف يمكن للعرض المسرحي أن يجمع بين العناصر الواقعية والرمزية بفعالية دون أن يفقد الجمهور القدرة على فهم السياق أو الرسالة المراد توصيلها؟
- كيف يمكن للرمزية في الفراغ المسرحي أن تعزز من التواصل مع الجمهور وتجعلهم أكثر تفاعلاً مع النص والشخصيات والأحداث؟
- كيف يمكن تحقيق التوازن بين الرمزية والواقعية في تشكيل الفراغ دون أن يتسبب ذلك في تشتت الجمهور أو تعقيد العرض المسرحي؟

أهمية البحث :-

- تساهم الدراسة في فهم كيفية تأثير الواقعية الرمزية في تشكيل الفراغ على تجربة المشاهد وتفاعله مع العرض.
- تقدم إرشادات للمخرجين والمصممين حول كيفية استخدام الواقعية الرمزية بشكل فعال لتعزيز العرض المسرحي.
- تساعد في تحليل كيفية استخدام العناصر المسرحية لتعكس الموضوعات النفسية والاجتماعية العميقة.

منهج البحث :-

يتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي والمنهج السيميولوجي في تحليل وتفسير التصاميم المرتبطة بالعرض.

ملخص مسرحية المجاذيب :-

تُعد مسرحية المجاذيب إحدى الأعمال البارزة التي تسلط الضوء على القدرة الأدبية لمحمد عناني، وتعزز مكانته كواحد من أهم الكتاب المسرحيين في العالم العربي. وتُظهر المسرحية كيف يمكن للأدب أن يكون وسيلة للتعبير عن الصراعات الإنسانية العميقة وتقديم رؤى نقدية للواقع الاجتماعي. وتتسم كتابات محمد عناني بأنها تعكس بشكل عميق ومعبّر الأوضاع الإنسانية والاجتماعية، وي طرح أسئلة وجودية تجعل الجمهور يتأمل في واقعهم الشخصي والمجتمعي وذلك بدوره يعكس عمق وأهمية هذا العمل في الأدب المسرحي العربي. " ولقد جاء نص

(*) الدكتور/محمد عناني (١٩٣٩-٢٠٢٣) مترجم وأديب وكاتب مسرحي وناقد وأكاديمي مصري، كان أستاذاً بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، ويُلقب بعميد المترجمين، وُلد في رشيد بمحافظة البحيرة له مجموعة من الإنجازات والمؤلفات أبرزها فن الترجمة، والترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، والعديد من المسرحيات والروايات الأدبية.

المجاذيب لـ محمد عناني في أواخر عام ١٩٨١، لي طرح قضية تنامي نشاط الجماعات الإسلامية؛ حيث وصف رؤوسهم بالنصب والاحتيال، ووجه اتهاماً صريحاً للسلطة السياسية والمجتمع بأنهما السبب الرئيسي في انحراف الشباب " (١)

ولذلك جسد المخرج أشرف عزب فكرة عناني لمسرحية المجاذيب علي مجموعه من الشخصيات التي تعيش في حي من الاحياء الشعبية ومجموعة من الدراويش والفلاحين وأهل المنطقة والمناطق المجاورة، وتسيطر عليهم فكرة التبعية للأولياء والأضرحة والسُلطان الغائب والذ يرمز بذلك إلي التبعية الدينية المتشددة والمزيفة، ومن معهم ممن يروجون لجلب المال والعطايا لأصحاب المقام من المجذوبين من هؤلاء الناس البسطاء، كما جسد فكرة التبعية للمال من خلال عودة (أبو صباغ) الرجل الذي جمع المال بطرق غير شرعية وجاء لغواية المدرسة (زكية) التي تقوم بدورها في تعليم الأبناء وتقديم رسالة المعلم والأستاذ الفاضل،- والذي يرمز له عناني بالطبقة التي ظهرت في فترة الانفتاح الاقتصادي- والتي تقاومه دون الانجذاب لسطوة المال مثلما فعل مع أهل الحي حتي مع والدها الذي يدعي أنه مأمور من السلطان الخفي الذي يجمع له الهدايا والمال من البسطاء من أجل رضا السلطان الغائب عنهم، وذلك بمساعدة الحرافيش والدراويش الذين انجذبوا إلي السلطان الغائب، وهناك من أهل الحي من ينجذب الواحد تلو الآخر إلي تلك الخرافات دون وعي، ولكن (زكية) تقرر ان تقاوم وتنتظر حبيبها الغائب (توفيق) حتي يساندها ويقاوم معها تلك الأفكار التي سيطرت علي أهل الحي بنشر الوعي والثقافة، وعدم الانجذاب ومحو هويتهم وسلب ارادتهم، وينتهي العرض بزفاف زكية وتوفيق منتصرين علي أبو صباغ واتباعه والدراويش ووالدها وكل من انجذبوا لتيارات واهية سواء تبعات دينية متشددة أو أخرى متمثلة في أصحاب النفوذ وأمال ممن ظهروا في ظل فترة الانفتاح الاقتصادي، وبذلك يقدم عناني وعزب مثالا قوية لأن هناك جيل يرفض التبعية والانجذاب دون وعي.

التحليل الأدبي والمنهجي لمسرحية المجاذيب:-

ومن المتعارف عليه " أن الأديب الناجح هو الذي يتأثر بقضايا مجتمعه، ويعمل على تقديم مجتمعه من خلال المناقشة لتلك القضايا في إبداعه الأدبي فهو ليس نشاطاً فردياً خالصاً يقوم به الفرد لتغيير المجتمع، بل هو نشاط اجتماعي يشارك الفرد في تأسيسه باعتباره عضواً صالحاً في هذا المجتمع، يمارس ألوان النشاط الجماعي بدافع وطني (٢). ويمكن القول بان الرمز أحياناً يكون معبراً بشكل أكثر من الاشكال الواقعية المباشرة، التي تحتل معنى واحد، إنما الرمز يضيف إلي الجملة أو الصورة أكثر من معنى أو احتمال يستطيع المشاهد من خلاله ان يربط الأحداث وينسجها باستمتاع أكثر من المعنى المباشر، لذلك فإن خلط الواقعية بالرمز يعد من المناهج التي تعطي متسعاً من الإبداع للكاتب أو باقي أفراد العمل المسرحي ويقول د. محمد مندور عن أهمية الرمز واستخدامه في العمل الفني " أنه ليس وسيلة للتجسيد أو التصوير بل هو وسيلة للإيحاء بالمضمون العاطفي والفكري الكامن خلف اللفظ المستعمل بوصفه رمزا وهكذا يتميز الرمز في الادرب الحدث ببعده الفلسفي ووظيفته الإيحائية" (٣)

وفي الغرب يطلق الرمز في اللغة عند الفرنسيين على شكل أو علامة أو أي شي مادي له معنى اصطلاحي فالكلب مثلاً يرمز له بالوفاء والصدقة، والرموز والدلالات الكيميائية التي تختصر في حروف وارقام تدل على مركب ما محدد له تأثيره ومعناه المتفق عليه" (٤)

المعالجة التشكيلية للمنظر:-

تعتمد المعالجة التشكيلية للصورة المرئية في هذا العرض على دمج العناصر الواقعية مع الرموز والدلالات التي تضيف عمقاً إلى العرض المسرحي. ويهدف هذا النهج إلى تجاوز السطحية الظاهرية للأحداث والشخصيات من أجل الوصول إلى معاني أعمق وأفكار أكثر

(1) <https://www.idsc.gov.eg/Article/details/9291>

(٢) ماهية الأدب ومهامه في النقد الأدبي الحديث، محمد حامد الحضيبي، مطابع غزلان، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٥٢

(٣) الادب وفنونه، د. محمد مندور، نهضة مصر، الطبعة الاولى، ٢٠٠٠، ص ٣٩

(٤) الرمزية في الادب العربي، د. درويش الجندي، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٥٨م، ص ٧٠

تجريباً لتعكس واقعاً مر به المجتمع أكثر من مرة في ظروف متعددة ومتعاقبة. لأن الواقعية أحياناً تعتمد في أولى مبادئها على الواقع بكل معاييرها " حيث إنَّ الفنان الواقعي يستمد مادته وموضوعاته وأشخاصه وأحداثه من الواقع نفسه، بغض النظر عما إذا ما كان ذلك من الخياليات أو المثاليات، والمقصود به الأمور التي يعيشها البشر ويشاهدونها، والإنسان يكون هو محور وأساس المدرسة الواقعية من حيث التكوين الدرامي ثم يضاف له الأبعاد النفسية والاجتماعية وما يحيط بها من دلالات إيحائية ورمزية " (٥)

والمعالجة باستخدام الأسلوب الواقعي والرمزي تعطي إحساساً بالتنوع والثراء، والتنوع والثراء هنا في الرموز والدلالة سواء التشكيلية أو الدرامية والتي يتم فك هذه الرموز بالعودة إلى المعاني الدرامية الواقعية أو حتى التشكيلية " فالمعالجة الواقعية أيضاً لها تأثيرها على القارئ أو المشاهد وتدفعه لاتخاذ موقف أو رد فعل معين دون أن تُملّي عليه آراء أو أفكار بشكل مباشر، وإنما تضعه في موقف رفض مثلاً أو تضعه في موقف يُثير الإعجاب فيقبله ويعجب به، ويتولد عنده نوع من التعاطف حسب العمل ومدى براعة التقديم فيه " (٦)

والعرض هنا هو تجسيد لصورة الانفصال عن الواقع، وكل شخص يجذب لشخص معين حسب أهواءه وميوله الشخصية، ولكن في النهاية وعند الرجوع للواقع يصطدم كل مجذوب بالواقع المرير.

الأفكار المبدئية للمنظر المقترح:-

اعتمدت رؤية الفنان (أشرف عزب) مخرج عرض المجاذيب علي تجسيد الواقع في الشارع المصري بعد ٢٠١١م، وما نتج عنه من ظهور تيارات سياسية تريد تغيير النمط المصري تجاه أحزاب سواء دينية أو سياسية، وتم اعداد النص أنه في أحد شوارع القاهرة الشعبية القديمة، التي تتسم بالعمارة الإسلامية والممزجة بالطابع الشعبي المصري، وما كان يقصده المخرج بذلك هو أن طبيعة الشارع المصري بطرازه الفريد من العمارة والصفات البشرية التي كان يتحلى بها سكان الحي من الاخلاق الحميدة والتعاون والحفاظ علي التقاليد والقيم المصرية الأصيلة، جاء من يسطو عليه ليغيره ويمحوه أو يشوه معالمه، ورغم ذلك فساحة الحي مازلت تحتفظ برونقها وطبيعتها مهما حاول المغتصب طمئ معالمها، وجاءت الأفكار الأولية للباحث الشكل رقم (١) لتعبير عن ذلك، فساحة الحي جاءت بالملامح الشعبية للحي الشعبي المصري المكون من المنازل والمحال التجارية والقهوة الشعبية والبوابة الكبيرة التي تجمع كل هذا التكوين في خلفية المنظر تحتوي كل المفردات وكأنها النافذة التي يتنفس منها التكوين، وكذلك المشربيات والبلكنات والمسجد الجامع الذي يسطع بمأذنته عالياً ليقول كلمته الوسطية داخل كل هذه الصراع، وذلك في اطار الألوان الفطرية والمتجانسة والتي تتعبر عن ثقافة أصحاب الحي وتم تقديم فكرتين بهذا الشكل كفكرة مبدئية.



شكل (١) الأفكار الأولية للمنظر المقترح لمسرحية المجاذيب، من تصميم الباحث، اخراج الفنان أشرف عزب، تم تقديم العرض على مسرح قاعة منف المكشوف، القاهرة ٢٠١٥م

(٥) قارن، المذاهب الادبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصغر. منشورات احاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م، صفحة ١٣٨

(٦) قارن، مدونات في الفن والتصميم، رافي نجم الدين، دار نشر مجدلاوي، المملكة الأردنية، ١٩٩٦م، صفحة ٩١.

الفكرة النهائية للمنظر المقترح:-

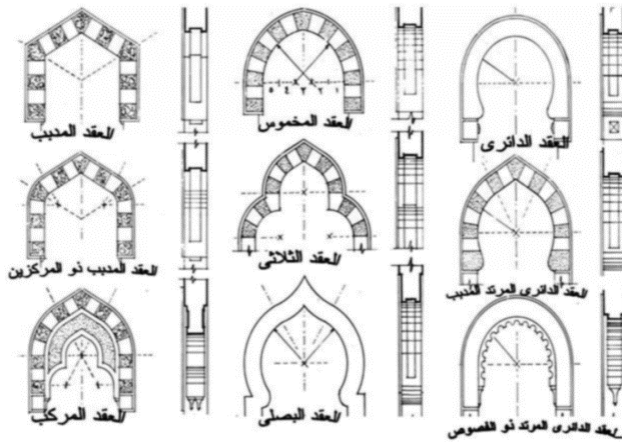
بعد أن تم عرض الأفكار المبدئية للمخرج تم تعديلها، فهو يريد إضفاء الطابع العربي أكثر على المنظر أكثر من الطابع الشعبي بالرغم من الشخصيات المصرية وازيائهم ، إلا أن فكرة الثورات والربيع العربي كانت تسيطر عليه ويريد ان يعكس التصميم الروح التي أصبحت في الشوارع العربية حينها، تم إضافة الطابع العربي من خلال الأقواس والعقود والزخارف العربية الإسلامية.

ومن خلال فلسفة النص والاسقاط السياسي الذي يريده المخرج تم بلورة الفكرة بإعطاء الفراغات الكثيرة في الفتحات والفراغ المتمثل بين أجزاء الديكور المختلفة، ليرمز ذلك إلى الحالة التي أصبح المجتمع عليها من اختزال كافة القيم المجتمعية والإنسانية وأصبح المجتمع كله بمثابة الشجرة التي تسقط منها كل يوم ورقة لتصبح جرداء خاوية على عروشها وتذبل ومن ثم تموت. وهو ما حدث وقت هذه الفترة، وفي الشكل رقم (٢) وهو للفكرة النهائية بلحظتين ضوئيتين مختلفتين لتبين المنظر، وتم اقتراح أماكن الممثلين من الباحث حتى تظهر النسب ما بين الممثل والديكور، وكذلك التكوين العام وتوزيع الإضاءة ، وقام الباحث بعمل تلك التصميمات علي أحد برامج التصميم ثلاثي الأبعاد علي الكمبيوتر حتي يقدم التصميم مستعيناً بالإضاءة والمؤثرات التي تساعد علي تقديم أفضل النتائج وكذلك أيضاً استخلاص الرسوم التنفيذية وكذلك المساقط الأفقية او الراسية او غيرها.



شكل (٢) الفكرة النهائية للمنظر المقترح لمسرحية المجاذيب، من تصميم الباحث، اخراج الفنان أشرف عزب، تم تقديم العرض علي مسرح قاعة منف المكشوف، القاهرة ٢٠١٥م

وتم مزج أكثر من طراز عربي في العقود والفتحات ليدل على البلدان العربية التي اشتهرت باستخدام طراز معين بصفته التاريخية، سواء أكانت عثمانية او مملوكية او أموية او غير ذلك وتميزت بشكل عقود مختلفة سواء مدببة، دائرية، او مقوسة او بصلية الشكل. كما في الشكل رقم (٣).



شكل (٣) (*) بعض النماذج من الأقواس والعقود الإسلامية للفتحات المختلفة من الحضارة الإسلامية.

(*) موسوعة العمارة الإسلامية، د. عبد الرحمن غالب، دار جروس للطبع والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ص ٢٧١

واستكمالا لفكرة الصراع والثورة والحالة النفسية التي كانت تسطير على الشخصيات في المسرحية تم الرمز لتلك الفكرة بلوحة للفنان (غيلان صفدي) (*) شكل رقم (٤) ووضعها خلفية للمنظر من وراء الباب الخلفي الكبير وفيها ملامح الصراع النفسي على مستوي الشكل واللون، وكانت تضاء في الحالات التي يحدث فيها الصراع بين الشخصيات لتعبر عن تلك الاحداث . وتم تكبير الخلفية أعلي من باقي الديكور الامامي لتظهر مدي الصراع والحالة النفسية من الانخراط في المجهول او ما قد يتأثر به هؤلاء المجاذيب من حالة الانجذاب نحو المجهول، ويتم تفعيل الإضاءة عليها عندما تتصاعد الاحداث ليتم التنبيه لهذا المجهول سواء للمشاهد أو الممثل كما في

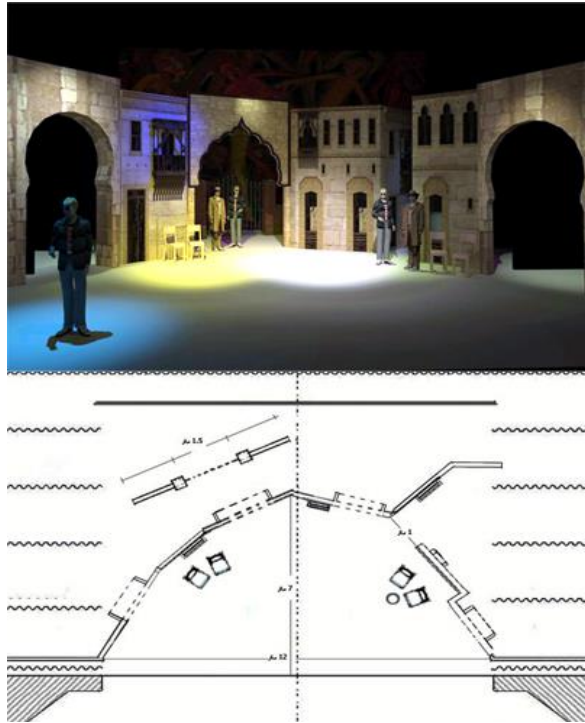


الشكل رقم (٢) من جهة اليسار، ويستطيع المشاهد أيضاً أن يربط بين الشكل والحدث في إطار الرمزية لواقع الحدث، وفي المشاهد التي يهدأ في الصراع كانت الإضاءة تنخفض كما في الشكل رقم (٢) من جهة اليمين.

شكل (٤) (**) لوحة للفنان السوري غيلان صفدي، والتي تم استخدامها في خلفية المنظر النهائي المقترح من الباحث التي تعبر عن الصراع على مستوي الحدث والشكل في مسرحية المجاذيب.

المسقط الافقي للمنظر وتوظيف الفراغ :-

يتسم الفراغ المسرحي في المجاذيب باستخدام المساحة بشكل ديناميكي لتجسيد الصراعات الداخلية والخارجية للشخصيات. حيث يتم تحويل الأماكن اليومية العادية إلى مساحات رمزية تعبر عن الحالة النفسية للشخصية، فمثلاً يمكن أن يُستخدم المنزل كمكان للراحة والأمان وأيضاً كمكان للاحتجاز والقيود، وقد تكون العناصر بسيطة ولكنها محملة بالرموز، مثل الأبواب المغلقة التي ترمز إلى الفرص الضائعة أو القيود الاجتماعية. وكذلك الأبواب المفتوحة التي تعبر عن الضياع وفقد القيم، فالفراغ المكشوف يوضع للمشاهد أن كل شيء أصبح مكشوف للجميع دون ساتر، وهذا تماشياً مع الرؤية الاخراجية للعرض، ويظهر ذلك في الشكل رقم (٥) للمنظر والمسقط الافقي له وكيفية تقسيم الفراغ لخشبة المسرح.



شكل (٥) المنظر النهائي والمسقط الافقي له وكيفية تقسيم الفراغ رأسياً وافقياً للعرض المسرحي المجاذيب

(*) غيلان صفدي Gylan Safadi من مواليد مدينة السويداء بالجمهورية السورية عام ١٩٧٧م، حائز على إجازة في الفنون الجميلة قسم التصوير من جامعة دمشق عام ٢٠٠٠. له العديد من المشاركات في المعارض الجماعية إضافة إلى معارضه الفردية .

(**) Gylan Safadi_2.jpg (600×546) (maaber.org)

التحليل التشكيلي للمنظر والفراغ في ظل المنهج المتبع :-

إن مسرحية المجاذيب تجسد صراعاً نفسياً واجتماعياً يعبر عن واقع المجتمعات التي تعاني من الجهل والخرافات. من خلال شخصياتها وأحداثها تسلط الضوء على مخاطر الانقياد الأعمى وكيف يمكن للعقلانية والتفكير النقدي أن يكونا أدوات قوية للتحرر من القيود الفكرية والاجتماعية.

وفي المجاذيب قام الباحث بتصميم الديكور في الشكل رقم (٦) لتصوير الواقع الاجتماعي بطريقة رمزية. ففراغ المسرح قد يبدو بسيطاً أو متقشفاً من خلال البيوت والمقاهي التي صممت بفراغات كثيرة وتم تلوينها بألوان تبدو وكأنها بدرجة لون واحد وكأن كل المنازل تعاني نفس المعاناة من الانجذاب نحو المجهول، وكلهم يخلوا من الشخصية التي تختلف من فرد إلى آخر، وبالرغم من ذلك فهو يحمل معاني أعمق تتعلق بالظروف الاجتماعية للشخصيات. هذا الشكل من الديكور يعكس التهميش والفقر الذي يعاني منه الأبطال.

وتم الرمز والاشارة باستخدام السور الحديدي الرفيع والصغير لمدخل الفراغ في يمين المنظر بارتفاع أقصر من الارتفاع الطبيعي ولا يتلاءم مع حجم الفراغ لتظهر المفارقة والتناقض ما بين السور وارتفاع هذا الفراغ، ليرمز ذلك إلى عدم الاتفاق والملائمة بين المفردات التي تعبر عن الأشخاص الذين يعملون وراء هذا الباب، فمع قيمة وأهمية الباب أو الحاجز إلا أن قصر ارتفاعه أفقده قيمته وأصبح دون جدوى. وانما هو مجرد باب وهمي، وكذلك الساتر الذي يغطي فراغ مقدمة الجانب الأيسر من مقدمة المنظر والذي يرمز إلى الساتر الذي يخفي وراءه خدام السلطان الوهمي الذي ينجب إلى المجاذيب وإن كان هذا يهدف إلى عدم الوضوح والشفافية لهذا السلطان الخفي، وخلف المدخل الأساسي للمنظر والذي تميز بانه ذا عقد مختلف في الشكل والوظيفة فهو الوحيد الذي بلا



قيود أو حواجز ويخفي خلفه الكثير من الصراع لهؤلاء المجاذيب والمتمثل في اللوحة الخلفية المشار لها في الشكل رقم (٤)

شكل (٦) المنظر النهائي وتظهر فيه الفراغات الواسعة لفتحات الأبواب واللون الحيادي للجدران والفتحات .

والرمزية والواقعية هما اتجاهان رئيسيان في الفن التشكيلي أو الأدب، ولكل منهما سمات وخصائص مميزة، ولكن هناك بعض النقاط التي يمكن أن تشترك فيها الواقعية والرمزية، وبالرغم من أن الرمزية والواقعية تستخدمان تقنيات وأساليب مختلفة، إلا أن كلاهما يسعى للتعبير عن الأفكار والمشاعر. فالرمزية تهتم بالتعبير عن المعاني العميقة والمجردة من خلال الرموز والصور، بينما الواقعية تسعى لتصوير الواقع بشكل دقيق وموضوعي، إلا أن المنهجين يحاولان الوصول إلى المشاهد من خلال الربط بينهم في إطار فني منسوج بشكل رائع في توظيف الدلالة الرمزية مع المفردة الواقعية.

" كما ان الرمزية أو فكرة استخدام الرمز تتخذ صورة الحفاظ على المستوي الواقعي مع إعطائه بعداً روحياً أو رمزاً يشكل معني أبعاد وأعمق وأكثر دوماً للحدث الخارجي، بحيث يصبح الحدث الخارجي العارض الخاضع لنصري الزمان والمكان العارضين رمزا لحقيقة انسانية ثانية لا تخضع لاي متغيرات." (٧)

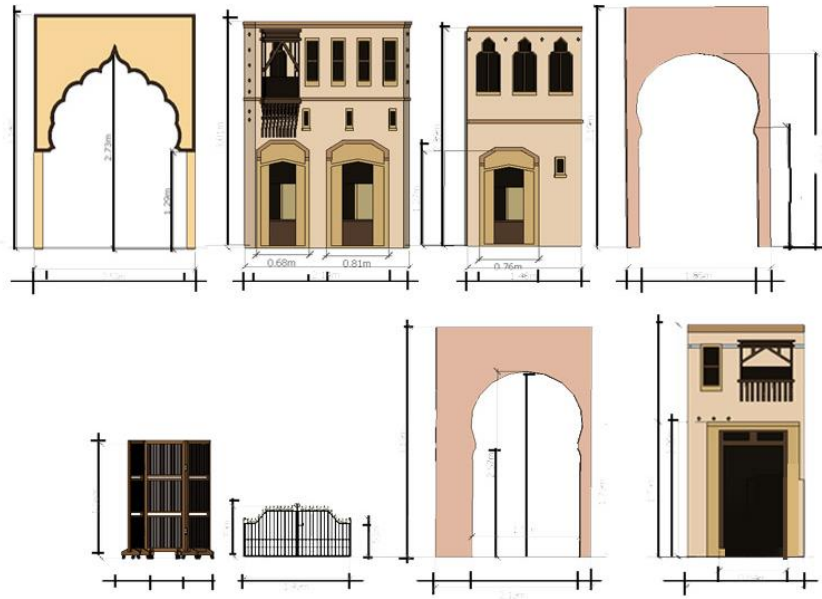
وكلاً من الرمزية والواقعية تهدفان إلى التأثير على المشاهد، ولكن بطرق مختلفة. فالرمزية تسعى لإثارة التأمل والتفكير من خلال الرموز والمعاني الباطنية، بينما الواقعية تسعى لخلق انطباع قوي عن الواقع من خلال تقديم مشاهد حية وواقعية. كما يمكن أن تستخدم كلاً من الرمزية والواقعية مجموعة متنوعة من الأساليب الفنية والتقنيات، مثل استخدام الضوء والظل في بعض الأماكن بالمنظر من الفتحات الواسعة التي تخلو من الساتر أو الحاجز أو الابواب، وتفاصيل الرسم والطرز المستخدمة ولكن ببساطة، وتقنيات الألوان وتدرج ألوانها ما بين الأصفر والألوان الفاتحة التي تخلو من أي تأثير نفسي كي يتم التركيز على المنظر ككل وليس جزء محدد بعينه.

كما يمكن أيضاً استخدام الإضاءة والديكور بشكل دقيق لتقديم صورة واقعية للمكان والزمان الذي تجري فيه الأحداث. وتستخدم الألوان والخامات المستخدمة في الديكور كي تؤثر في تجسيد دور الرمزية في المنظر ككل. والألوان الداكنة أو الخامات الخشنة من تأثير الأحجار قد تعكس بيئة مليئة بالصراع والمعاناة.

بشكل عام، بينما تختلف الرمزية والواقعية في الأساليب والأهداف، إلا أن كلاهما يسعى لتحقيق تأثيرات عميقة على المشاهد من خلال التعبير عن أفكار ومشاعر محددة.

مراحل التنفيذ :-

بعد الانتهاء من التصميم المقترح وعمل المسقط الأفقي للمنظر بناء على مقاسات المسرح المكشوف بقاعة منف، حيث أن هذه العرض من انتاج فرقة بيت ثقافة المنيرة الغربية التابع للهيئة العامة للثقافة الجماهيرية، تم وضع الرسوم التنفيذية للمنظر وفقاً لتكوين المنظر ونسبة الارتفاع التي بالتصميم، كما في الشكل رقم (٧) .



شكل (٧) الرسوم التنفيذية للمنظر النهائي، لمسرحية المجاذيب من تصميم الباحث وإخراج الفنان أشرف عزب، تم تقديم العرض على مسرح قاعة منف المكشوف، القاهرة ٢٠١٥م

وبعد عمل المقايسة التقديرية للرسوم التنفيذية في ظل ضعف الموارد المالية المقررة لإنتاج العرض تم اختزل بعض الأجزاء من الأكسسوار أو مكملات المنظر والتي لا تؤثر على التكوين العام للمنظر أو الاحتياجات الأساسية للرؤية الإخراجية، ولكب بشكل عام إن ضعف الموارد المالية في حين تنفيذ العرض كان عائقاً كبيراً خاصة مع ثبات الموازنة المالية المحددة للعرض وارتفاع أسعار الخامات المحددة للتنفيذ، وقام الباحث مع مساعد مهني متخصص في تنفيذ الديكور ووضع اللمسات النهائية له، من ملابس خشنة باستخدام المعجون البلاستيكي وبعض أجزاء من الاسفنج أو خامة الفوم الأبيض ونحتها علي شكل حجارة، لتعطي الإحساس ان هذه المنازل صنعت قديماً من الأحجار الجيرية ذات الاحجام الكبيرة، وكذلك البارفان الذي وضعت بأعلاه النجمة العربية الثمانية الاضلاع والتي ترمز أيضاً إلي الطابع العربي، والتي تساعد حراس مقام السلطان علي رؤية من خارج مقام السلطان، والمشربية وأجزاء الأكسسوار المتعددة واستخدام بعض الزخارف العربية والإسلامية علي حدود الفتحات لتكمل الشكل العام للمنظر وتساعد علي اكتمال الرؤية العامة للمنظر، وأيضاً تم تغيير اعلي الفتحات من النصف دائرة إلي القمة الهرمية ليتم المزج بين المفردة الواقعية لشكل الاقواس العربية والإسلامية وشكل قمه الهرم المصري صاحب القمة المدببة لإعطاء رمز آخر للهوية المصرية ودلالة حدوث تلك الاحداث بداخل المجتمع المصري، ويعد ذلك مزجاً بين الواقعية والرمزية علي مستوي الشكل والمضمون، كما يظهر ذلك في الشكل رقم (٨) من مراحل التنفيذ والتي تظهر مراحل التصنيع والدهان ووضع اللمسات النهائية.



شكل (٨) مراحل التنفيذ النهائية للمنظر في مسرحية المجاذيب من تصميم الباحث وإخراج الفنان أشرف عزب، تم تقديم العرض على مسرح قاعة منف المكشوف، القاهرة ٢٠١٥م

شخصيات المسرحية :-

الشخصية	وصف الشخصية	الشخصية	وصف الشخصية
زكية	في العشرينات، شابة جامعية	ابو صباع	في العشرينات رأسمالي انفتاحي ونصاب
عوض	في الخمسينات، والد زكية، ريفي	الدرويش	في الخمسينات، من كبار خدام السلطان
عتريس	في الثلاثينيات، صبي عم عوض	رمزي	في العشرينات مزارع ريفي
سعيد	في العشرينات، خطيب فوزية	فوزية	في الثلاثينيات، تقاوم فكر المجاذيب
سهير	في الثلاثينيات، زوجة ريفية ساذجة	فايز	في الاربعينيات، مزارع
عنبه	في الثلاثينيات، ريفية تريد الزواج		

وجميع هذه الشخصيات قام الباحث بعمل التصميمات المناسبة لها واضفاء بعد الرموز الشكلية سواء او اللونية على الملابس لهم كي تتوافق مع المنهج المتبع وكذلك مراعاة ألوان الملابس بحيث تتناغم وألوان الديكور كي تظهر بشكل مناسب، وتم استخدام بعض الاقمشة الغير باهظة الثمن في تلك الملابس طبقا للموازنة العامة للعرض، مثل القماش الدمور وتيل الملايات والجبردين والستان وتم استخدام بعض أجزاء من الخيش على اقمشة المجاذيب والدرويش. وفي الاشكال التالية يظهر الملابس قبل وبعد التنفيذ.

• شخصية زكية:- شكل رقم (٩)

تم تصميم الزي بشكل يبدو عصرياً ومع الحفاظ على القيم العربية بحيث تتناسب مع شخصية الفتاه الجامعية التي تتسم بالحيوية والانطلاق، وتم استخدام الألوان المتدرجة من الأزرق والبنفسجي الفاتح ليدل ذلك على هدوء تلك الشخصية مع الروح المتفائلة، وتم التنفيذ من القماش الستان المنقوش والسادة.



شكل (٩) تصميم وتنفيذ زي شخصية زكية، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه

• شخصية أبو صباع:- شكل رقم (١٠)

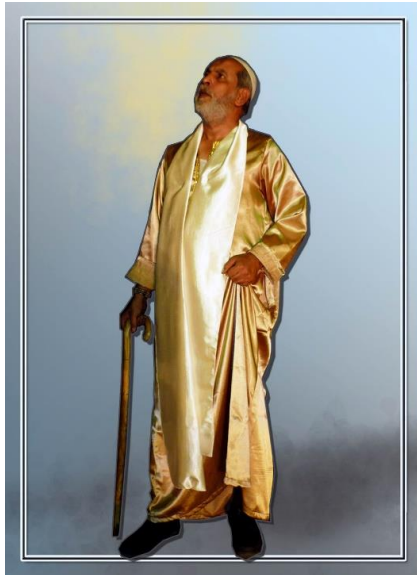
تم تصميم زي شخصية أبو صباع مرتدياً بدلة باهظة الثمن لتعبر عن حالته المادية التي وصل إليها في ظل الانفتاح والنصب على الناس، وتم التنفيذ من قماش الستان اللامع وضافة شنطة لوضع أمواله بالعملة الأجنبية التي كان يظهرها للناس ليعرفهم المستوي الذي وصل عليه.



شكل (١٠)
تصميم وتنفيذ زي
شخصية أبو
صباع، من
تصميم الباحث
وأشرف على
تنفيذه

• شخصية عوض :- شكل رقم (١١)

تم تصميم زي عوض مرتدياً جلباب وطاقية وشال لأنه من أصول ريفية وأصبح من مريدين السلطان وكان يجمع النذور وينتفع منها ولذلك تم تصميم الزي من قماش الستان اللامع وكذلك الشال وتم اضافته العجاز له دليل تقدم السن .



شكل (١١)
تصميم وتنفيذ زي
شخصية عوض،
من تصميم الباحث
وأشرف على
تنفيذه.

● شخصية الدراويش :- شكل رقم (١٢)

تم تصميم زي شخصية الدراويش متأثراً بأزياء الدراويش في مصر وخارجها من أزياء المولوية الصوفية سواء في مصر أو سوريا أو لبنان، فهم لهم طقوس أيضاً في الذكر والإنشاد الديني وأضيف له اللون الأخضر الذي يعطي إحياء بالروحانيات الدينية، وفي التنفيذ تم إضافة سبحة خشبية ونظارة شمسية كأنه كيف وتم تنفيذ الزي من قماش الجبردين.



شكل (١٢) تصميم وتنفيذ زي شخصية الدراويش، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه

● شخصية عتريس :- شكل رقم (١٣)

تم تصميم زي شخصية عتريس، وهو صبي يعمل عند عوض وفقير جداً، وتم جذبه من الدراويش لتابعي السلطان، وأصبح زاهد في كل شيء حتي مظهره أصبح لا يبالي به، وتم وضع قطع من القماش المختلف اللون علي الأجزاء المقطوعة من سرواله أو قميصه وتم التنفيذ من القماش الدمور والجبردين



كل (١٣) تصميم وتنفيذ زي شخصية عتريس، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه.

• شخصية رمزي :- شكل رقم (١٤)

تم تصميم زي شخصية رمزي بجلباب وسروال مختلفين الألوان، وهو أحد الفلاحين القادمين من الريف ليكونوا من أتباع ومريدين السلطان، وتم جذبه وأصبح من التابعين للدرويش ورجاله، وأصبح زاهداً في مظهره وحتى ألوان ملابسه أصبحت غير متناسقة مع بعضها البعض، وتم تنفيذ الجلباب من قماش الدمور والسروال من الجبردين.



شكل (١٤) تصميم وتنفيذ زي شخصية رمزي، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه

• شخصية سعيد :- شكل رقم (١٥)

تم تصميم زي شخصية رمزي بجلباب وسروال مختلفين الألوان، وهو شاب في مقتبل العمر وانضم إلى المجاذيب، وأصبح زاهداً في مظهره، وتم التشابه مع زي رمزي مع اختلاف الألوان حتى يتم الربط والتشابه بين ملابس المجاذيب وتم تنفيذ الجلباب من قماش تيل الملايات من الجبردين.



شكل (١٥) تصميم وتنفيذ زي شخصية سعيد، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه

● شخصية فوزية :- شكل رقم (١٦)

تم تصميم الزي بحيث يبرز قوة الشخصية من حيث الألوان المشعة، حيث اللون الأصفر الذي يميل الي البرتقالي، فهي شخصية قوية رافضة لفكرة الانجذاب، والزي له ملامح مصرية ذو جذور عربية محاط بسوار من اللون الأزرق الفاتح ليؤكد على قوة الشخصية، وتم تنفيذ الزي من قماش الجبردين والاطر الأزرق شريط مطرز



شكل (١٦) تصميم وتنفيذ زي شخصية فوزية، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه

● شخصية سهير :- شكل رقم (١٧)

تم تصميم زي شخصية سهير بحيث يعكس ملامح السيدة الريفية التي قدمت إلي القاهرة لزيارة الاضرحة متمنية من الله الاستجابة لدعائها، وهي فطرية جدا لدرجة السذاجة، لذا تم تصميم الزي باللون الأخضر الفاتح ليرمز إلي فطرية تلك الشخصية وإضافة الاكسسوار من الشال والحلي وغطاء الرأس المزركش بالورود، وتم تنفيذ الزي من الجبردين



شكل (١٧) تصميم وتنفيذ زي شخصية سهير، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه

• شخصية فايز :- شكل رقم (١٨)

تم تصميم زي شخصية رمزي الفلاح بجلباب أزرق فاتح اللون ومن تحته بنطلون ضيق (كلسون)، وتم اضافة شال وطاقيه فلاحية ذو قمة عالية لإعطائه سمه الريفيه في المظهر. وشخصيته تتسم بالفطرية، وهو شاب في مقتبل العمر وانضم إلى المجاذيب، وتم تنفيذ الجللاب من قماش تيل الملايات الملون.



شكل (١٨) تصميم وتنفيذ زي شخصية فايز، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه

• شخصية عنبه :- شكل رقم (١٩)

تتسم شخصية عنبه بالفطرية والطيبة، فهي مسالمة جدا، وتريد الزواج من أحد المجاذيب، فتم تصميم زي يقترب إلي الجلباب البنفسجي الفاتح والشال والطاقية بلون أخضر، والذي يرمز الي الصوفية والانجذاب، وتم التنفيذ علي ممثلة اعتذرت يوم العرض، وتم استبدالها بممثلة اخري ولم تكن الملابس بنفس تلك الممثلة، فتم شراء جلباب ابيض واطافة الشال الأخضر لتقترب من نفس الشكل العام للشخصية.



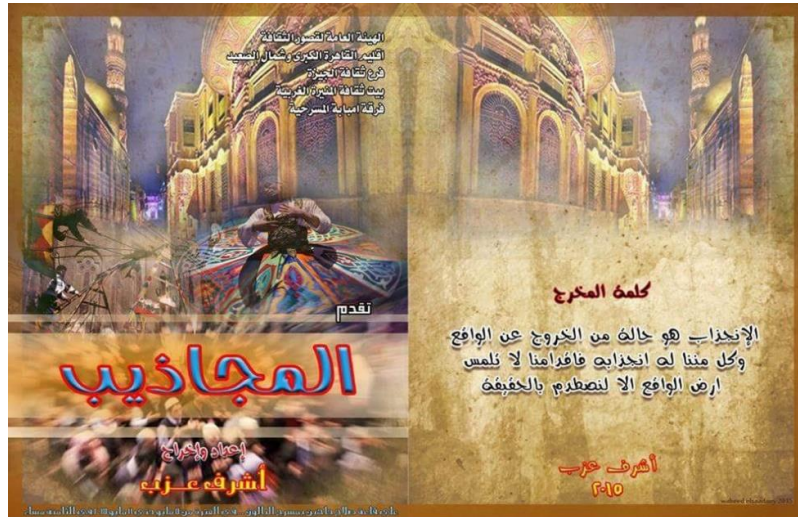
شكل (١٩) تصميم وتنفيذ زي شخصية عنبه، من تصميم الباحث وأشرف على تنفيذه

تصميم البانفلت والاعلان للمسرحية :-

تم تصميم غلاف البانفلت بحيث يعكس الروح الشرقية والطابع العربي المصري من خلال استخدام صورة لزاوية من شارع المعز لدين الله الفاطمي بالقاهرة القديمة, والذي يتمتع بطافة فريد من الطراز الإسلامي ممتزجاً مع الطابع الشعبي المصري, وإضافة مجموعه من صور أحد الموالد الشعبية بما فيها من حلقات الذكر والتصوف والذي يمهد للمشاهد بفكرة المجاذيب مع إضافة صورة لراقص التنورة والذي يكون مصاحباً لتلك الاحتفالات كمظهر من مظاهر تلك الاحتفالات, وكذلك الإعلان الكبير تم وضع صورة في المنتصف بها مجموعه من الأشخاص في أحد الاحتفالات الشعبية والصوفية وتم تغيير الصورة باستخدام إحدى برامج الجرافيك كي لا تظهر الملامح بشكل واضح وتغيير درجة اللون الي اللون البني الفاتح حتي يتناسق مع الأزرق السماوي الذي يشكل الجزء الأكبر من الإعلان, وتك وضع الأسماء حول صورة الأشخاص في المنتصف علي شكل بيضاوي عريض ليوحي بانهم يطوفون في حلقة الذكر والانجذاب وهو الطابع العام لعرض المجاذيب وفكرة الانجذاب.

وتم إضافة شريط ملون من الزخارف الملونة التي تترين بها الشوارع المصرية في شهر

رمضان دليلاً على الاحتفال بقدومه وهي تعتبر من الرموز المصرية للاحتفالات الشعبية في العديد من الاحتفالات الشعبية حتي الان. كما في شكل رقم (٢٠)



وتم طباعة البانفلت بمقاس ٢٩ سم x ٢١ سم. والاعلان الكبير بمقاس ٤ متر x ٢,٢ متر. وتم تعليقه على باب المسرح.



شكل (٢٠) تصميم البانفلت والاعلان لمسرحية المجاذيب مسرحية المجاذيب من تصميم الباحث وإخراج الفنان أشرف عزب، تم تقديم العرض على مسرح قاعة منف المكشوف، القاهرة ٢٠١٥م

صور من العرض المسرحي المجاذيب :-



شكل (٢١) مجموعة صور من العرض المسرحي المجاذيب
من تصميم الباحث وإخراج الفنان أشرف عزب، تم تقديمه على مسرح قاعة منف المكشوف، القاهرة ٢٠١٥م.

صور من المعرض :-

تم عمل معرض فني لتصميم الديكور والملابس وكذلك صور من العرض المسرحي المجاذيب بقاعة نون الكبرى للفنون التشكيلية بجامعة حلوان في شهر أغسطس عام ٢٠٢٣م، وقد حضره العديد من أساتذة التخصص بقسم علوم المسرح والسادة وكلاء كلية الآداب وعميد كلية الآداب والطلاب وقد افتتح المعرض السيد الأستاذ الدكتور رئيس الجامعة، وأقيم المعرض لمدة أسبوع واحتوي على أكثر من ٢٢ لوحة تضم المراحل الأولى والنهائية للعرض المسرحي. كما في الشكل رقم (٢٢)



شكل (٢٢) مجموعة صور من المعرض الفني الذي أقيم في قاعة نون للفنون التشكيلية بجامعة حلوان أغسطس ٢٠٢٣م للعرض المسرحي المجاذيب تصميم الديكور والازياء للباحث.

النتائج والتوصيات :-

تعتبر الواقعية الرمزية آداة ومنهجاً قوياً في يد كلاً من المؤلف المسرحي محمد عناني والمخرج أشرف عزب، حيث أنها مكنتهم من تقديم عرض مسرحي يجمع بين مفردات الواقع ودلالات رمزية للمعاني والمواقف لخلق تجربة غنية ومعقدة. ويسهم استخدام هذا الأسلوب أو المنهج في عرض المجاذيب في إبراز الصراعات النفسية والاجتماعية للشخصيات، مما يعزز من تأثير المسرحية على الجمهور.

- ان استخدام أكثر من منهج واتجاه سواء في التصميم او الإخراج يعد مزجاً جيداً وهاماً للاستفادة من صفات ومميزات وأسلوب كل منهج منهما، وذلك المزج ليس بين المنهج الواقعي والرمزي كما في هذا البحث فحسب، بل يعد المزج بين مناهج أخرى مختلفة مبدعاً وهاماً جداً طالما ان المزج سوف يتم بأسلوب علمي فني محافظاً على مزايا كل منهج أو اتجاه دون الاخلال بصفات كل منهج.

- ان المنهجين الواقعي والرمزي كان لهما تأثير كبير علي الباحث في تصميم المنظر والازياء في عرض المجاذيب فالمفردات الواقعية المبسطة في شكل المنازل من حيث الشكل الواقعي للجدران والفتحات والتأثيرات والملابس كان لها تأثير كبير على الجمهور عند مزجها بالدلالات الرمزية لشكل العقود الإسلامية الطراز المهرمة والتي حافظت على شكل الطراز الإسلامي مع مزجه بالطابع والهوية المصرية من خلال تلك القمة الهرمية. وكذلك الحال في كثير من مفردات العرض والملابس أيضاً من حيث اللون أو الخامة أو حتى الاكسسوار.
- ان صياغة الفراغ المسرحي في المسرحيات التي تحمل أكثر من منهج مسرحي سواء في التصميم او الإخراج يحتاج إلى الدقة وعدم المبالغة في استخدام كافة مفردات المنهج المتبع أو المزج بين المنهجين بكامل المفردات، بل يجب أن تترك مسافة للجمهور حتي يصل إلي ترجمه الرموز والدلالات بشكل منفرد دون المباشرة في المعاني لمزيد من الابداع ورفع المستوي الثقافي والإبداعي في العرض والتلقي.

وبشكل عام ان تجربة تقديم عرض المجاذيب باستخدام أسلوب الواقعية الرمزية قد أتاح للباحث التعرف على قدرات التأثير المشترك بين المنهجين على الجمهور من خلال مفردات كل منهج ومدي تأثيره على الشكل دون الإخلال بالمضمون. ومدي التأثير غير المباشر من خلال استخدام هذا المزج علي تصميم المنظر والازياء، وبالتالي فهي متعة كبيرة وطاقة متجددة للإبداع في المزج بين المناهج وغيرها للوصول إلي آفاق رحبة ومبدعة في التصميم.

المراجع :-

● المراجع العربية

١. ماهية الأدب ومهامه في النقد الأدبي الحديث، محمد حامد الحضييري، مطابع غزلان، القاهرة، ١٩٩٢م
٢. الادب وفنونه د. محمد مندور، نهضة مصر، الطبعة الاولى، ٢٠٠٠م
٣. الرمزية في الادب العربي، د. درويش الجندي، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٥٨م.
٤. المذاهب الادبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر. منشورات احاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م
٥. مدونات في الفن والتصميم، راقى نجم الدين، دار نشر مجدلاوي، المملكة الأردنية، ١٩٩٦م
٦. موسوعة العامرة الإسلامية، د. عبد الرحمن غالب، دار جروس للطبع والنشر، بيروت، ١٩٨٨م
٧. المدارس المسرحية، د. نهاد صليحه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤م

● شبكة المعلومات الدولية (الانترنت)

8. Gylan Safadi_2.jpg (600×546) (maaber.org)
9. <https://books-library.net/a-3020-download>
10. <https://www.idsc.gov.eg/Article/details/9291>