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

Designed by Abeer Azmy& Omnia Raafat

BUC Press House

Volume 6 Issue (4)

July 2025

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

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

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

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 Internsenties University Honorary Dean, Graduate School of Translation and Interpreting, Beijing Foreign Studies University
Email: mona@monabaker.org

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

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

Managing Editors
Prof. Mohammad Shaaban Deyab
Professor of English Literature Badr University in Cairo & Minia University, Egypt
Email: Mohamed-diab@buc.edu.eg

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

Editing Secretary
Dr. Rehab Hanafy
Assistant Professor of Chinese Language School of Linguistics & Translation Badr University in Cairo, Egypt
Email: rehab.hanfy@buc.edu.eg

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

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	Email: ninette_b86@yahoo. com

Professor of Chinese Linguistics Faculty of Alsun, Ain Shams University, Egypt	
Prof. Rasha Kamal Professor of Chinese Language Vice- Dean of the School of Linguistics & Translation Badr University in Cairo & Faculty of Alsun, Ain Shams University, Egypt	Email: rasha.kamal@buc.edu.eg
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.ed u.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. p`hil. 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	Email: giuseppe.cecere3@unibo.it

Professore associato di Lingua e letteratura araba Università di Bologna Alma Mater Studiorum, Italy	
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@y ahoo.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	Email: muhammad.safeieddeen@ buc.edu.eg

Badr University in Cairo, Egypt	
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

خطاب رئيس مجلس الأمناء

BUC
BADR UNIVERSITY IN CAIRO
جامعة بدر بالقاهرة

أ. د. حسين محمود حسين حمودة
رئيس تحرير
(TJHSS) Transcultural Journal of Humanities & Social Sciences

تحية طيبة وبعد ،،،

تتقدم إليكم جامعة بدر بالقاهرة بالشكر على ما تبذلونه من جهد مادي ومعنوي لإصدار المجلة، فتميزكم المشهود خير قدوة، ممتنين لعملكم الدؤوب وتفوقكم الباهر، ونتمنى لكم المزيد من النجاحات المستقبلية.

تحريرًا في يوم الأربعاء الموافق 2024/08/07.

رئيس مجلس الأمناء
د/ حسن القلا

www.buc.edu.eg

TABLE OF CONTENTS

Christina Joseph Agaiby	**El rol protagónico de los recursos tecnológicos audiovisuales en la dramaturgia multimedia de Sergio Blanco**	8
Menna Alah Hassan Khiry	**Traduzione umana e traduzione neurale degli idiomatismi in "*Ciascuno a suo modo*" di Pirandello**	31
Manar El_wahsh	**A Contrastive Examination of Characterization of *Fathers* in Egyptian and English Proverbs: A Cognitive Stylistic Approach**	52
ولاء أحمد البنا	**الأزياء التجريدية بين الواقعية والتشكيل بالرمز والخط تطبيقاً على أزياء عرض 8 حارة يوتوبيا**	78
وحيد فوزي السعدني	**أثر توظيف الفراغ المفتوح ومفردات التراث الشعبي على الصورة المرئية للعرض المسرحي دم السواقي**	101
Mohamed Galal	**Évaluation des schémas *Universal Dependencies* et *Surface Syntactic UD* pour l'annotation syntaxique de constructions complexes en arabe et en français**	122
Nermine Yehia Emara	**Students' Attitudes and Perceptions toward Introducing Feminism Perspectives in University Syllabi**	162

El rol protagónico de los recursos tecnológicos audiovisuales en la dramaturgia multimedia de Sergio Blanco

Christina Joseph Agaiby
Spanish department, School of linguistics and translation, BUC University, Cairo

Email: christina.agaiby@buc.edu.eg

Resumen
El teatro multimedia, hoy en día, logra mucha relevancia y popularidad por mezclar diferentes disciplinas artísticas como el teatro, la música, la danza y otras artes visuales. Esta corriente teatral sigue desarrollando por exponer nuevas técnicas narrativas y experiencias sensoriales a través de conectar con el público, utilizando nuevos recursos digitales y elementos audiovisuales interactivos. El presente estudio intenta estudiar, examinar y analizar estos recursos tecnológicos audiovisuales en el teatro multimedia del dramaturgo y director de escena contemporáneo franco-uruguayo Sergio Blanco (1971), destacando cómo sirven los medios tecnológicos y registros virtuales para desempeñar un rol protagónico a la hora de llevar a la escena dos obras teatrales de su producción dramática: *Tebas Land* (2014) y *La ira de Narciso* (2015). Además, la investigación busca analizar cómo ocurren las relaciones intersemióticas entre el lenguaje teatral y audiovisual cuando se incluyen los registros digitales audiovisuales en cada uno de los dos montajes mencionados antes.
Palabras clave:
Teatro multimedia; Recursos tecnológicos; Registros digitales; Videoescena; Lenguaje audiovisual.

Abstract
Multimedia theatre, nowadays, achieves a lot of relevance and popularity by mixing different artistic disciplines such as theatre, music, dance and other visual arts. This theatrical current continues to develop by exposing new narrative techniques and sensory experiences through connecting with the audience, using new digital resources and interactive audiovisual elements. This study attempts to study, examine and analyze these audiovisual technological resources in the multimedia theatre of the contemporary French-Uruguayan playwright and stage director Sergio Blanco (1971), highlighting how technological media and virtual registers play a leading role in bringing to the stage two plays from his dramatic production: Tebas Land (2014) and La ira de Narciso (2015). In addition, the research seeks to analyse how intersemiotic relations between theatrical and audiovisual language occur when audiovisual digital records are included in each of the two productions mentioned above, exploring the role of digitality in constructing fragmented narratives and multiplying perspectives within the dramatic structure.
Keywords:
Multimedia theatre; Technological resources; Digital devices; Video scene; Audiovisual language.

Introducción

> El texto teatral es una "maquina muy perezosa" que no puede funcionar por sí sola, sino que para ponerse en marcha necesita la intervención de varios agentes teatrales: un director, un iluminador, los actores, un vestuarista, un productor e incluso los espectadores.
>
> Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*.

Michel Chion, en su libro *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, subraya la gran importancia de los recursos audiovisuales vinculados a una representación escénica, diciendo: "Desde el guion hasta el montaje, pasando por la luz, los movimientos de cámara y, por supuesto, el trabajo de los actores, todo está concebido aquí, en efecto, para construir la palabra de los personajes en la acción central" (1993: 132). Así como Patrice Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos* enfatiza el impacto fisiológico y neutrocultural de estos recursos visuales y sonoros en las representaciones teatrales declarando que los registros tecnológicos –como el cine, el video o… la fotografía influyen en nuestra manera de percibir el mundo y de conceptuar la realidad espectacular de una manera distinta (2000: 59).

El teatro multimedia ocupa un lugar muy relevante en las últimas décadas del siglo XXI, tanto en los países hispanohablantes como en toda Europa. Este tipo de teatro se caracteriza por algunos rasgos fundamentales, de los cuales podemos destacar: la integración multimedia, la creación de personajes virtuales, la utilización de distintos medios tecnológicos, y la reinterpretación y expansión de los registros audiovisuales. Es decir, el teatro multimedia es aquel teatro que utiliza, simultáneamente, distintos medios tecnológicos durante su representación escénica, como: los efectos de luz y sonido, el uso de las pantallas, la incorporación de música y luz, los recursos videoescénicos, etc. Todos estos recursos de la tecnología sirven para transmitir un mensaje determinado al público y para ayudar al dramaturgo penetrar al espectador en el proceso mismo de la ficción dramática. Por eso, surge una gran necesidad de tratar el tema, intentando examinar los elementos principales y los rasgos fundamentales del lenguaje audiovisual empleado en el teatro multimedia del dramaturgo y director de escena contemporáneo franco-uruguayo Sergio Blanco (1971)[1].

[1] Sergio Blanco vivió su infancia y su adolescencia en Montevideo y reside actualmente en París. Luego de realizar estudios de filología clásica ha decidido dedicarse a la escritura dramática y a la dirección teatral. Obtuvo varios premios, entre ellos, el Premio Nacional de Dramaturgia del Uruguay, el Premio de Dramaturgia de la Intendencia de Montevideo, el Premio del Fondo Nacional de Teatro, y muchos otros. En 2017 y 2020 sus dos montajes *Tebas Land* y *La ira de Narciso* reciben el Off West

Este estudio tiene como objetivos examinar la importancia de los recursos audiovisuales en la escena dramática de Sergio Blanco, declarando cómo sirven estos registros audiovisuales y los medios tecnológicos utilizados en su representación teatral para desempeñar el papel protagónico en la acción dramática, analizando sus dos obras seleccionadas como corpus del estudio: *Tebas Land,* estrenada en 2016 y *La ira de Narciso,* estrenada en 2018. Además, este estudio busca analizar cómo ocurren las relaciones intersemióticas entre el lenguaje audiovisual y el lenguaje verbal cuando se incluye un registro digital de una pantalla o de un videoescena en la acción dramática.

Hemos elegido *Tebas Land* y *La ira de Narciso* porque las dos obras destacan por su integración de elementos multimedia, tales como: proyecciones de video, imágenes digitales, audios grabados, luces inteligentes y efectos visuales, y transmisiones en vivo; es decir, *streaming* o cámaras en escena. *Tebas land* utiliza la tecnología para crear un ambiente inmersivo que rodea, involucra o afecta profundamente al espectador, de forma que se sienta "dentro" de la experiencia, no solo como observador pasivo sino como parte activa o sensorialmente comprometida. Mientras que *La ira de Narciso* explora las posibilidades del video y la proyección en la narrativa teatral fragmentada, estas posibilidades se usan para mostrar recuerdos, pensamientos, texto escrito o escenas simultáneas, todo lo que permite crear atmósferas o cambiar de lugar sin necesidad de escenografía física. En ambas obras, Sergio Blanco juega con la no linealidad y la fragmentación en sus narrativas, así, los recursos tecnológicos en ambas obras es crucial para entender su estructura y el impacto emocional en el público. El uso de recursos audiovisuales en cada obra teatral transforma la experiencia del espectador, creando un diálogo entre el texto y lo visual. Estudiar cómo se logra este efecto en las dos obras puede ofrecer percepciones valiosas sobre el teatro multimedia contemporáneo, esto nos permite un análisis más profundo de cómo la tecnología puede potenciar el mensaje dramático transmitido.

A la hora de empezar a redactar el tema, se provoca en mí una lista de interrogaciones tales como: ¿Cuáles son los elementos principales del lenguaje audiovisual que aparecen en *Tebas Land* y *La ira de Narciso*?, ¿Qué función tiene un videoescena, un efecto sonoro o una pantalla a la hora de llevar a la escena los dos montajes objetos de estudio?, ¿Cómo sirven los medios tecnológicos y los registros virtuales para desempeñar un rol protagónico en las dos obras mencionadas antes? y ¿Habría podido el dramaturgo alcanzar su objetivo, perfectamente, sin utilizar estos recursos tecnológicos audiovisuales?

Tras una extensa búsqueda de este punto de investigación, no hemos encontrado ningún estudio que aborda el tema del lenguaje audiovisual en la dramaturgia de Sergio Blanco. Pero, como hemos dicho antes, el tema del teatro multimedia ha adquirido una gran importancia en el campo académico de hoy en día. Por eso, aparecen algunos estudios actuales sobre el inicio del teatro multimedia, su evolución y sus rasgos fundamentales. Entre éstos, destaca el artículo de José Gabriel López publicado en el año 2022 en *Nueva Revista,* bajo el título de "Teatro

End Theatre Awards en Inglaterra. Véase la entrevista realizada por Mario de La Torre-Espinosa, bajo el título de "el yo es siempre una sinécdoque innegable del mundo" (2021).

Multimedia: Antecedentes y estado de la cuestión". También, hemos encontrado algunas entrevistas con el dramaturgo, hablando de los enfoques temáticos de su producción teatral y la metateatralidad de sus obras dramáticas. Entre los cuales, subrayamos la entrevista con Sergio Blanco, realizada por Magdalena Filgueira, Martha Montes y Aurora Polto en la *Revista uruguaya de Psicoanálisis* (2014). En esta entrevista, el dramaturgo opina que su producción dramática representa la autoficción[2] como un mecanismo de mezclar el mundo real con lo irreal, dos planos distintos que se encuentran juntos sobre el escenario.

En cuanto a la metodología utilizada, intentamos llegar a nuestra hipótesis por medio de realizar un análisis intersemiótico del lenguaje audiovisual y el lenguaje escénico en los dos montajes: *Tebas Land* y *La ira de Narciso*. Este estudio se realizará a través del método de Patrice Pavis, quien estudia cómo las imágenes y el sonido sobre el escenario pueden comunicar significados que, a veces, se escapan al lenguaje verbal. Pavis enfatiza, también, el papel del espectador en la construcción del significado, sugiriendo que la experiencia audiovisual es activa y participativa. Pavis propone un análisis que combina la teoría del teatro con elementos de la semiología y la estética. Por eso, es el método adecuado para estudiar cómo los recursos audiovisuales interactúan con la narrativa teatral en ambas obras objetos de estudio. Su método permite un examen detallado de la construcción escénica, lo que es crucial para entender cómo los elementos visuales y sonoros contribuyen a la dramaturgia de Blanco. También, el método de Pavis se centra en la relación entre el texto, la representación y la recepción. Esto es fundamental para analizar cómo los recursos multimedia afectan la experiencia del espectador en las obras de Blanco. Estas razones hacen que el método de Patrice Pavis sea una herramienta valiosa para profundizar en el análisis de la dramaturgia multimedia de Sergio Blanco.

El teatro multimedia de Sergio Blanco:

Según Juan Carlos Rodríguez (2011) en su *Dramaturgia de la imagen*, el teatro multimedia es un género artístico que combina elementos tradicionales del arte teatral con recursos tecnológicos multimedios, como unas proyecciones de video, unos sonidos espaciales, una interactividad entre actor y público, una narrativa fragmentada no lineal o unos nuevos diseños escenográficos. Sergio Blanco, para muchos críticos contemporáneos[3], se considera uno de los nombres más reconocidos en la dramaturgia contemporánea universal, tanto por su estilo innovador como por sus enfoques temáticos complejos, ya que su producción teatral aborda algunos temas muy frecuentes como: la identidad, la memoria y la violencia. Él investiga cómo la identidad humana se forma y se transforma en distintos contextos dramáticos. Sus

[2] Según Sergio Blanco en la entrevista mencionada antes (2017), la autoficción busca apoyarse en la singularidad de cada persona. Es el momento en el que propone un viaje retrospectivo e introspectivo en la escena teatral.

[3] Véase el artículo de María José Raguero, titulado "La voz del cuerpo: Sergio Blanco y la búsqueda de la identidad en el teatro contemporáneo", publicado en la revista *Teatro y Artes Escénicas* en 2021, también el artículo de Jorge Debatí, bajo el título de "Sergio Blanco: La dramaturgia del yo y el teatro de la memoria", publicado en la revista *Escena* en 2022 y el artículo "Identidad y memoria en la obra de Sergio Blanco: un teatro de la experiencia" de Laura Ramos, en la revista *Teatro y Literatura* en 2023.

obras abordan la memoria personal y colectiva y sus consecuencias en la vida diaria. Así, muchas de sus obras tratan la violencia tanto física como psicológica y su impacto en los comportamientos humanos y en la sociedad entera. Las obras de Sergio Blanco se han publicado e interpretado en más de veinticinco países. Entre sus obras más conocidas destacan *La Furia* (estrenada en 2012), *Slaughter* (2013), *Kiev* (2016), *Tebas Land* (2016), *Barbarie* (2018), *La ira de Narciso* (2018), *El salto de Darwin* (2019), *Tráfico* (2019), *Cuando pases sobre mi tumba* (2020) y *Kassandra* (2021).

El teatro multimedia de Sergio Blanco tiene numerosos privilegios como la ambientación de la experiencia, ya que los elementos visuales y sonoros pueden intensificar las sensaciones del público y la comprensión de la obra; la exploración creativa del dramaturgo, los autores de aquellas obras teatrales y sus directores de escena tienen muchas herramientas para expresar sus ideas y transmitir sus mensajes conceptuales; y la asistencia de nuevos espectadores, porque la tecnología puede atraer a un público más joven o a aquellos que no suelen asistir al teatro. Asimismo, hay un beneficio básico de este tipo de teatro que es reducir los límites tradicionales del teatro tanto a los límites del espacio como a los del tiempo incluso los límites corporales del actor. Efectivamente, los registros virtuales tecnológicos permiten al dramaturgo transportar al espectador a otros espacios lejanos y a otras épocas remotas. Sergio Blanco, en la entrevista realizada por Marcelo Eduardo Soto Opazo (2017), propone al respecto que el teatro multimedia afrenta algunos desafíos como los costos, ya que la producción puede ser más cara a causa del uso de la tecnología vinculada. También, hay un desafío debido a la dependencia de la tecnología, porque si ocurre algún fallo técnico, puede afectar negativamente la representación teatral.

En las dos obras teatrales: *Tebas Land* y *La ira de Narciso,* se integran distintos aspectos audiovisuales, tales como: los recursos digitales, los videoescenas y las pantallas. Esta integración de lo audiovisual en la representación teatral sirve para transmitir las ideas subyacentes en el texto dramático y para convertirse la dramaturgia en un espectáculo real y en un acto interactivo. El uso de los recursos tecnológicos audiovisuales en la escena de la producción dramática de Sergio Blanco desempeña un rol protagónico para eliminar los límites entre lo humano y lo no-humano, para provocar la interacción entre el escenario y los espectadores, y para destruir dicotomías como naturaleza/cultura, mente/cuerpo, humano/maquina.

En esta investigación, intentamos llegar a nuestro objetivo por medio de examinar la estética tecnológica, el lenguaje audiovisual, la narrativa fragmentada, el nuevo espacio escénico, los nuevos técnicos de iluminación, la serie de pantallas, la reflexión de corporalidad del actor, la integración de música... etc. Todos estos registros tecnológicos intercalados en las dos obras dramáticas de nuestro dramaturgo sirven, perfectamente, para reflejar los personajes míticos en las dos obras: Edipo[4] y

[4] El mito de Edipo es una de las leyendas antiguas más interpretadas por muchos escritores clásicos como: Homero, Eurípides, Shakespeare y otros. La más conocida es la tragedia griega *Edipo Rey*, de Sófocles. La obra narra la historia de Edipo, el rey de Tebas, quien se enfrenta a su destino trágico al descubrir que ha matado a su padre y se ha casado con su madre. Este es el motivo por el cual Sergio Blanco le da a su obra el título *Tebas Land*.

Narciso[5]. Así como, funcionan para traspasar al público las ideas claves de los dos montajes objetos de estudio y la autoficción del teatro sergiano.

Los recursos digitales del lenguaje audiovisual en *Tebas Land*:

José-Luis García Barrientos (2014: 5-6) en su prólogo de la obra *Tebas Land* defiere entre dos modos de construir ficciones, declarando que son los mismos que distinguió Aristóteles en su obra famosa *Poética* (1448a, 1449b-1450b). El primero es el modo dramático o teatral, que es el modo inmediato, a través del cual la actuación se presente ante el público sin mediación alguna. Mientras que el segundo es el modo narrativo, que es el modo mediato donde el mundo ficticio pasa al espectador mediante una instancia mediadora, puede ser la voz del narrador o el ojo de la cámara, como en el caso de nuestra obra dramática *Tebas Land*, donde el dramaturgo narra la acción dramática frente al público utilizando la cámara y las pantallas para reinterpretar historias pasadas y para provocar el sentido creativo del espectador.

En pocas palabras, *Tebas Land* narra la historia de un dramaturgo que decide ir a la cárcel para visitar a un parricida, con el fin de obtener material para crear una obra teatral en torno al tema del parricidio como una reinterpretación del mito de Edipo. El autor y el asesino se encuentran en la cancha de baloncesto de una prisión y, después de cada encuentro, el dramaturgo apunta notas con el fin de preparar un documento real de la historia narrada. Al final, compara las fotografías del expediente jurídico, observando la técnica del fotógrafo forense y observa el crimen como un *ready-made*[6], refiriéndose a los abusos que sufría Martin, el asesino, por parte de su padre.

La obra narra la historia de tres protagonistas; **S.** es el dramaturgo quien va a la cárcel para visitar a **Martin**, el segundo personaje que representa un parricida, y el tercero **Federico,** quien es el actor que desempeña el rol de Martín en dicha obra. Para Sergio Blanco, el teatro es una propuesta, es algo abierto. S., el protagonista de la obra, parece ser un avatar del propio Sergio Blanco. A través de la autoficción, el dramaturgo escribe una obra que narra el proceso de escribir otra obra. En *Tebas Land*, el dramaturgo opina que la tarea del actor no es imitar sino crear un personaje:

> S. A ver… voy a tratar de explicártelo. Él no te va a imitar. Él es un actor. Y el trabajo del actor no es imitar. Él va a crear lo que se llama un personaje. Va a inspirarse, es decir, va a partir de vos, de tu historia, de todo lo que me vas a contar, para crear él mismo un personaje.

[5] Según la mitología romana, Narciso era un joven de extraordinaria belleza que terminó enamorándose profundamente de su propia imagen. Un día, al ver su reflejo en las aguas de un estanque, descubrió lo que era amar algo que no podía alcanzar, ya que se sintió atraído por su propio reflejo. Incapaz de apartarse de esa imagen, permaneció junto al estanque hasta que murió por no alimentarse ni beber. Después de su muerte, su cuerpo se transformó en una flor que desde entonces lleva su nombre.

[6] El término "arte encontrado" u "objeto encontrado o confeccionado" (en francés, *objet trouvé*; en inglés, *found art* o *ready-made*) alude a un tipo de arte que utiliza objetos comunes como una silla o un urinario, por ejemplo, para crear nuevas obras artísticas. El *ready-made* es un concepto puramente fotográfico que está ligado al arte del cine, donde se usan objetos o materiales cotidianos de manera creativa con el fin de transformarlos y otorgarles a estos objetos un valor artístico, desafiando las formas tradicionales del arte cinematográfico. El término fue inventado por Marcel Duchamp a principios del siglo XX en su obra famosa *Fuente* (1917).

> Martin. Pero entonces no voy a ser yo.
>
> S. Bueno… No. Va a ser un personaje. Un personaje creado a partir de Vos. En realidad nadie más que vos puede ser vos. (Blanco, 2014: P. 48)

En esta obra cada personaje tiene su mundo cerrado propio: el mundo del escritor dramaturgo "S", que alude a lo creativo imaginario solitario; el mundo del prisionero "Martin", que representa lo marginal encerrado; y el mundo del actor Federico que refleja lo real representado. Por medio del intercambio de ambos lenguajes, audiovisual y verbal en la escena, tres mundos distintos se encuentran juntos. En palabras del dramaturgo en la entrevista mencionada antes (2017), "se representan tres temperaturas musicales, tres tiempos musicales se encuentran y se reconocen". La expresión "tres temperaturas musicales" en este contexto es una metáfora que sugiere la existencia de tres ritmos, tonos emocionales o atmósferas distintas que corresponden a los mundos individuales de cada personaje en la obra. Cuando el dramaturgo dice que "tres tiempos musicales se encuentran y se reconocen", se refiere a cómo estas tres formas de experiencia y expresión (creativa, marginal y representativa) dialogan y se entrelazan en la obra, usando tanto el lenguaje audiovisual como el verbal. No se trata literalmente de música, sino de tres modos diferentes de sensibilidad y ritmo vital, que coexisten y se influencian mutuamente en la puesta en escena.

José-Luis García Barrientos, en el prólogo de la obra, alude al nombre del protagonista S. interpretando que el protagonista "será llamado S. siguiendo a los personajes de Kafka y es una S. que funciona con referencias múltiples: es un poco el mismo 'S'ergio Blanco, un poco 'S'igmund Freud y un poco 'S'ófocles…" (Blanco, 2014: 13). A través de esta explicación inicial de la obra, el dramaturgo afirma la idea de la metateatralidad de su obra dramática. Desde el principio de la acción dramática, Sergio Blanco incorpora diversos aspectos digitales audiovisuales para traspasar al público esta metateatralidad, tales como: las proyecciones de videos, la narrativa no lineal, el nuevo diseño escenográfico, usando el sonido espacial y la interactividad tecnológica entre los actores y el público.

En primer lugar, uno de los recursos audiovisuales más importantes en *Tebas Land* es la proyección de videoescenas, el dramaturgo utiliza los videoescenas para crear fondos dinámicos, contar historias adicionales, desafiar los límites espaciales y temporales de la escena teatral o incluso interactuar con los actores en el escenario. La obra, en palabras del mismo autor, "va proponiendo una relectura de los grandes textos que han abordado el tema del parricidio, desde *Edipo rey* hasta *Los hermanos Karamazov* pasando por Kafka y los escritos de Freud" (Blanco, 2014: 11).

En *Tebas Land*, Sergio Blanco logra realizar una duplicación entre acción/reflexión y ficción/realidad por combinar dos tipos de narración; una narración escénica, cuando S. cuenta directamente al público y otra representada por medio de multiplicar los distintos planos, el de la proyección de imágenes (de las cámaras de seguridad de la cárcel y del ordenador de S. o las fotos del expediente judicial) y el de las cámaras que deben grabar cada una de las representaciones, a través de las cuales podrá ser Martin espectador de la obra escénica final desde la prisión. Así, los

videoescenas se utilizan para reinterpretar la escena del crimen. Esto lo que podemos percibir cuando S. explica a Federico el proceso de la utilización del sistema de cámara para reconstruir la escena del asesinato:

> S. Por eso la cámara ahí. Además me parece interesante desde un punto de vista teatral. Ser vistos en directo por gente que no podemos ver. Gente que esta prisionera. Es como extraño. ¿no?
>
> Federico. Sí.
>
> S. No sé si viste que estuve trabajando con lo de la reconstrucción del crimen.
>
> Federico. Sí. El pasaje está brutal. Eso lo llevarlo a reconstruir la escena del crimen es impresionante, ¿no?
>
> S. sí. Fue muy fuerte escucharlo cómo explicaba que lo habían llevado hasta su casa y que ahí le habían hecho hacer exactamente las mismas cosas. Los mismos gestos con los que había matado al padre.
>
> Federico. Debe ser terrible.
>
> S. Muy… Muy teatral. (Blanco, 2014: 93)

En la cita anterior y a lo largo de toda la representación escénica de la obra, se observa una nueva forma de narrar la acción dramática, es una narrativa fragmentada. El dramaturgo cuenta la historia de manera menos convencional, lo que destruye la estructura narrativa lineal tradicional. La obra se aleja de la narración cronológica convencional, desafiando las expectativas del público y sumergiéndolo en una estructura fragmentada y más libre. Aquí, la narrativa fragmentada cumple un papel central y tiene efectos muy poderosos tanto en la estructura dramática como en la experiencia del espectador. No es solo un recurso estilístico, sino una estrategia narrativa profunda que dialoga con los temas de identidad, verdad, memoria y representación. La estructura fragmentada desenfoca la atención del "qué pasa" al "cómo se cuenta". La tensión no está solo en la acción, sino en la manera en que la historia es contada, cambiada y cuestionada. Así, se activa la participación intelectual y emocional del espectador, que debe reconstruir activamente el sentido a partir de fragmentos.

> S. Bueno. No sé. El proyecto… La idea… ¿Te gusta?
>
> Martin. Sí.
>
> S. Entonces podemos darnos la mano.
>
> Martin. ¿Cuál es tu nombre?
>
> S. ¿Por qué me lo preguntas si ya lo sabes?
>
> Martin. Porque me dieron ganas de hacerte la pregunta.
>
> S. ¿Te quedas acá?
>
> Martin. Sí. Tengo que esperar que vengan a buscarme. ¿Cuándo vas a volver?
>
> S. la semana que viene. (Blanco, 2014: 94)

Observamos esa técnica en la escena anterior mientras hablaban los dos personajes Martin y S. y, de repente, S. empieza a narrar otra escena haciendo un salto temporal: "Esa misma tarde durante el trayecto en tren que me llevaba al centro de la ciudad, me puse a anotar toda una serie de apuntes en mi cuaderno de notas…" (Blanco, 2014: 38). El uso de una estructura no lineal puede generar una inmersión profunda, donde los eventos no se suceden de manera ordenada, sino que se presentan de forma fragmentada, invitando al espectador o lector a llenar los huecos, interpretar las conexiones y redefinir las relaciones entre los elementos. Esto puede desafiar la interpretación tradicional de una obra y ofrecer una experiencia más subjetiva, a menudo invitando a un enfoque más interactivo de la parte del público.

Esta nueva técnica narrativa no convencional tiene varios efectos en escena, la obra gira en torno a un joven parricida y el intento del propio dramaturgo Sergio Blanco como personaje de reconstruir su historia. Sin embargo, el relato está roto, repetido, modificado, narrado desde distintos ángulos, como si la verdad nunca pudiera ser capturada por completo. De este modo, el espectador se convierte en detective, buscando sentido entre versiones contradictorias, entendiendo que la verdad es múltiple, parcial y manipulable. La fragmentación desmonta cualquier ilusión de que lo que vemos es "la realidad", exponiendo las capas artificiales de la dramaturgia, se intercalan ensayos de escenas, recreaciones, repeticiones, pausas narrativas y comentarios metateatrales. El público es constantemente consciente de que está viendo una construcción escénica. Por lo tanto, el dramaturgo rompe la ilusión de linealidad y realismo, y genera una reflexión sobre la naturaleza del teatro y la ficción, y sobre cómo narramos —y manipulamos— nuestras propias vidas.

En segundo lugar, en *Tebas Land*, podemos observar con frecuencia el uso del *streaming* o las cámaras en escena y el dramaturgo narra la historia en un modo de *flash back*[7]. También, tanto el escenario como la cárcel configuran espacios de vigilancia: siempre hay guardias que supervisan los encuentros y cámaras de seguridad, mientras que la mirada del público agrega otro mecanismo de observación. Como alude el protagonista, en varias ocasiones de la obra, a su gusto por este mecanismo de observación, cuando dice a S. en el primer encuentro:

> S. Alrededor están siempre los guardias, ¿no?
>
> Martin. Sí, pero ellos no molestan, no se meten con nosotros. Al contrario. Solo miran. Me miran mientras entreno.
>
> S. ¿Y te gusta?
>
> Martin. ¿Qué cosa?
>
> S. Que te miren.
>
> Martin. Sí. No me molesta. Además, acá te terminas acostumbrando. Todo el tiempo te están mirando. Nunca dejan de mirarte, te miran mientras dormís. Mientras te despertás. Mientras vas a mear. Mientras te lavas… ¿Ves esa cámara?

[7] El modo retrospectivo es una de las técnicas muy particulares del lenguaje cinematográfico a través del cual el director cinematográfico presenta un acto del momento, un crimen por ejemplo, y luego narra hechos del pasado.

...

Martin. Pero yo leí lo de las pantallas. (Blanco, 2014: 35)

En *Tebas Land* de Sergio Blanco, el uso de cámaras en escena cumple una función dramatúrgica central que va más allá del recurso técnico: permite multiplicar los planos de representación y cuestionar la noción de verdad en el relato. Al proyectar en tiempo real las imágenes de los actores, se genera una experiencia visual fragmentada donde el espectador accede simultáneamente a la acción escénica y a su versión mediada, lo que intensifica la idea de que toda historia es una construcción. Este dispositivo también refuerza el tema de la vigilancia, evocando el contexto carcelario del protagonista y posicionando al público como testigo o juez. Además, el desdoblamiento de los personajes —cuerpo presente e imagen proyectada— problematiza la identidad y subraya el carácter ficticio del teatro, alineándose con la estética posdramática y el estilo autoficcional de Blanco.

En tercer lugar, Sergio Blanco utiliza el sonido espacial como un recurso técnico audiovisual para intercalar al público en el proceso mismo de crear una obra teatral. La música y los efectos sonoros se ajustan para crear una banda sonora ambiental circundante, que se puede cambiar según la acción dramática en la escena. Según Patrice Pavis en su *Análisis de los espectáculos*, la música se usa frecuentemente en la puesta en escena contemporánea y desempeña el papel de crear, ilustrar y caracterizar una atmosfera. Para él, "el tema musical introducido se puede convertir en un *leitmotiv*. Durante estos intervalos, el oyente recapitula, respira y se imagina la continuación. En este caso, la música es una ¨medicina reconfortante" (2000: 152). El sonido espacial en *Tebas Land* de Sergio Blanco funciona como un recurso técnico-audiovisual que intensifica la inmersión sensorial del espectador. A diferencia del sonido convencional, este se desplaza por el espacio tridimensional, permitiendo que el público perciba direcciones, distancias y movimientos. Esto genera una sensación envolvente que rompe con la separación tradicional entre escenario y audiencia, haciendo que el espectador se sienta parte del mundo sonoro de la obra.

Otro efecto clave del sonido espacial, como explica Pavis, es su capacidad para construir espacios imaginarios. A través de sonidos que provienen de fuera del campo visual (como pasos, puertas, voces lejanas o tráfico urbano), el espectador es capaz de imaginar lugares no representados físicamente en escena. De este modo, el espacio escénico se expande más allá de lo visible, enriqueciendo la percepción y profundizando el sentido de la acción dramática. Como en este caso, el sonido espacial de nuestra obra teatral tiene una función narrativa al dirigir la atención del espectador. La direccionalidad del sonido guía la mirada, marca transiciones, sugiere la presencia de personajes fuera de escena y contribuye al ritmo general de la obra. Este dinamismo sonoro puede incluso generar suspenso o anticipación, funcionando como un recurso dramatúrgico no verbal. En el plano emocional, el sonido espacial refuerza estados psicológicos. Dependiendo de su volumen, frecuencia o cercanía, puede provocar sensaciones de angustia, tensión, calma o extrañamiento. Esto lo podemos percibir en una escena cuando dice el dramaturgo:

Federico. Es realmente extraordinario. Es Mozart, ¿no?

S. Sí. El "Concierto para piano no 21 en do mayor", es el andante.

Federico. Así que dice eso…

S. ¿Quién?

Federico. Freud. Eso de que todos buscamos un poco matar a nuestro padre.

S. finalmente todos tenemos nuestra Tebas Land. (Blanco, 2014: 107)

En esta escena el dramaturgo explica al protagonista Federico que Mozart compuso este concierto un poco antes de que su padre muriera para conectar la pieza musical con el conflicto dramático de su drama. Así, el juego tecnológico de luz y música que aparece en muchas ocasiones de la acción dramática se considera como una gran aportación de nuestro dramaturgo, ya que el uso técnico de estos dos elementos teatrales le añade a su obra teatral algo muy propio, que es la interactividad. El espectáculo permite la participación del público, ya sea a través de dispositivos móviles o mediante la interacción directa con los actores. El espectador es parte del equipo teatral de Sergio Blanco porque, a veces, está trabajando en este campo de ficción. Como afirma él mismo en la entrevista realizada por Marcelo Eduardo Soto Opazo (2017): "Los espectadores, también construyen lo que va a suceder como los actores, ya que el hecho de mirar es un acto". Podemos observar esa nueva técnica en la primera escena donde el dramaturgo describe la escenografía incorporando algunos recursos audiovisuales:

> En uno de los ángulos superiores del mismo **hay una cámara de video conectada** en **red con una pantalla** que se encuentra en una de las paredes del fondo. En dicha pantalla también serán **proyectadas las imágenes** que son evocadas en la pieza,... Sobre el escritorio hay varios libros y **una computadora** que estará también conectada en **red con la pantalla**... Cuando el público accede a la sala se escucha de fondo el tema "**Amada amante**" **de Roberto Carlos**… Esto supone que en la escena final, a medida que **la luz se va apagando**, se oye lentamente el Andante del "**Concierto para piano no 21 en do mayor**" **de Mozart**. (Blanco, 2014: 29)

En *Tebas Land*, el dramaturgo crea un nuevo diseño escenográfico, se integra la tecnología para transformar el espacio escénico, utilizando pantallas, luces LED y otros elementos visuales, el dramaturgo en esta obra utiliza las pantallas que están conectadas en red a la hora de llevar la obra a la escena para hacerle al prisionero asistir al estreno final.

> Federico: Entonces no va a poder estar presente.
>
> S. No. Solo va a poder venir a un ensayo y sin público. No lo pueden dejar venir a todas las representaciones. Va contra la ley. Pero pude negociar con la dirección del Teatro el sistema de cámara en circuito directo. Así que Martin va a poder seguir todas las representaciones desde el centro penitenciario.
>
> Federico. ¿Todo va a estar filmado?
>
> S. continuamente. Todo el tiempo. De hecho les propuse que ya que íbamos a crear un circuito audiovisual. (Blanco, 2014: 93)

El dramaturgo emplea un lenguaje particular para narrar la escena del asesinato, un lenguaje audiovisual tecnológico cargado de sonidos, gestos,

movimientos y una descripción muy detallada como si fuéramos frente a una cámara movida, una cámara que tiene varios efectos significativos sobre la narrativa. La creación de una atmósfera visceral y tangible llama la atención a los pequeños detalles sensoriales (el sonido, los movimientos, las miradas), esto provoca que el lector sienta la tensión, el peligro y la violencia de la situación de manera más inmediata y visceral. El uso de una cámara que se mueve de manera rápida o impredecible contribuye a crear una sensación de inestabilidad o desconcierto.

> Martin. Yo quería ir.
>
> S. igual vas a estar presente todo el tiempo. Todo el mundo va a escuchar tu historia. La verdadera.
>
> …
>
> S. De todos modos vas a poder venir a un ensayo. Eso ya está aprobado.
>
> Martin. Pero no voy a poder ir todas las noches.
>
> S. va a haber un sistema de filmación. Vas a poder ver todas las funciones… mucha más gente va a poder conocer tu historia.
>
> Martin. Voy a ser como una star.
>
> S. También podemos pensar en tratar de hacer una conexión por internet. Por Skype. Podemos organizarnos para tener una conversación durante la representación. (Blanco, 2014: 96)

Las descripciones que cambian rápidamente, como si estuviéramos viendo una secuencia de planos, aumentan la tensión y el ritmo de la escena. El lenguaje detallado y digital puede hacer que el lector se sienta más involucrado emocionalmente, ya que cada elemento de la escena es observado de manera minuciosa, como si fuera un plano largo o un primer plano en una película.

> Martin/Federico. Fue un domingo. De madrugada. Bien temprano. Yo entro. Abro la puerta y entro. Él está en la cocina. Ahí. Se había levantado para venir a tomar agua…Es ahí que tengo la visión. Es ahí que veo la imagen. La imagen está ahí. Delante de mí. Y me hace un gesto. Así. Entonces voy hasta el cajón de los cubiertos y lo abro. Elijo un tenedor. No digo nada. No hablo… levanto el tenedor y se lo clavo. Así. De un solo golpe. En el cuello. Tac… y ahí le doy un segundo golpe. Tac… le doy el cuarto golpe. Tac. En la garganta…Estas matando a tu propio padre, fue lo último que le escuché decir… tac. Tac. Tac. Y ahí la sangre empieza a correr por todos lados…tenía los ojos abiertos pero en realidad ya no respiraba más. Parecía que me seguía mirando… papá, le dijo. Papá. Papá. Pero no me contesto. Estaba muerto. Estaba muerto del todo. (Blanco, 2014: 94-95)

En *Tebas Land*, se incorpora varios recursos audiovisuales que el dramaturgo utiliza para transmitir sus ideas y su mensaje final al público.

Los recursos digitales del lenguaje audiovisual en *La ira de Narciso*:

Según declara Sergio Blanco en su entrevista realizada por Marcelo Eduardo Soto Opazo, (2017): "En mí, conviven otros y conviven muchas identidades". La intertextualidad del trabajo de Sergio Blanco muestra cómo diferentes formas de arte se influyen mutuamente y crean nuevas interpretaciones de historias narradas antes. En una entrevista con Débora Quiring para *La Diaria* en julio de 2017, Sergio Blanco explica que "el modo literario conocido como autoficción [...] en su lectura se define como un cruce de relatos reales y ficcionales. Si bien es un género esencialmente narrativo, hace unos años que lo ha extendido al teatro". L*a ira de Narciso* es otra forma de buscar al otro, la obra es metateatral, ya que habla de sí misma. Es decir, se va contando a sí misma.

El autor del relato dramático llega a Liubliana en Eslovenia para dar una conferencia sobre el mito de Narciso. En la habitación del hotel encuentra una minúscula mancha de sangre que sirve de pista para hallar muchas más que suponen el inicio del seguimiento del rastro de las pistas de un asesinato por descuartizamiento en esa misma habitación, que inicia el autor a investigar y que, por casualidad, le guía a explorar los caminos más diabólicos del deseo y de la ira humana. Al final de la obra, el protagonista descubre que el asesino es él mismo y aquí surge la importante pregunta, ¿A qué destino trágico nos puede llevar la obsesión por saber la verdad? La obra resucita el tema unamuniano del otro y al mismo tiempo es una reinterpretación del mito de Narciso cuyo amor a sí mismo lo llevó a la muerte. La interrogación emblemática reside en que él mata al otro o él mata a sí mismo.

Volviendo a nuestro punto de foco, los recursos digitales del lenguaje audiovisual en esta obra se presentan en cinco diferentes planos. En primer plano, para Fernando Ceylán en el artículo "La escenografía como voz: Sergio Blanco y la construcción del espacio teatral", publicado en *Artes Escénicas* en 2022, una aportación escénica muy renovadora de Sergio Blanco en *La ira de Narciso* es el nuevo diseño tecnológico escenográfico vinculado a la fotografía en la acción escénica. Roland Barthes en su *Cámara lucida* (1990: 55) explica la naturaleza y el significado de la fotografía, exponiendo la fotografía como un documento de la realidad. Según él, cada foto es un testimonio de algo que ha existido en un tiempo y espacio pasados, capturando un momento específico. Para Barthes en su libro *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*, el arte fotográfico está efectivamente relacionado con la memoria (1986: 120). De esa forma, la integración de las fotos y pantallas en *La ira de Narciso* puede resucitar el pasado y convertírselo en un presente real, lo que promueve la nostalgia tanto del protagonista como del espectador a la hora de exponer las fotos en la escena. Barthes también hace conexión entre la fotografía y la idea de la inmortalidad, ya que una imagen reproduce la existencia de algo que ya no existe.

El crítico francés señala que los recursos del lenguaje fotográfico en cualquiera obra teatral pueden ser interpretados como herramientas visuales y narrativas para enriquecer la experiencia escénica del público. Desde los elementos particulares del lenguaje fotográfico en *La ira de Narciso*, destacan la luz y sombra, ya que la iluminación sobre el escenario crea atmósferas y dramatiza momentos dados. Observamos el efecto de la luz a las manchas de sangre, cuando dice el dramaturgo:

"La luz de la mañana las volvía más presentes. Más rojas." (Blanco, 2015: 41). También percibimos el color y textura como otro elemento del arte fotográfico en la obra teatral, porque el color puede estimular varios estados de ánimo, transmite significados diferentes o refuerza el enfoque temático de la trama. Esto aparece cuando refiere el protagonista al grado del color y su impacto: "De golpe me di cuenta de que en una de las paredes también había algunas manchas. El color era un poco distinto, un poco distinto, un poco más tenue,… " (Blanco, 2015: 41). En otra ocasión, el dramaturgo refiere a estos elementos audiovisuales: "Volví a sentir la misma necesidad de azúcar y cuando me levante para ir a buscar una Coca-Cola fue ahí mismo que las volví a ver. Las manchas. Ahora tenían un aspecto diferente Inquietante. La luz de la luna les daba otro color" (Blanco, 2015: 52). En esta escena el dramaturgo mezcla entre los dos elementos, luz y color, y les conecta al sentido del gusto para producir una mezcla de distintos sentidos con el fin de provocar la interactividad del público y suscitar la experiencia del espectador.

En *La ira de Narciso*, el dramaturgo explica cómo el lenguaje audiovisual puede ser una herramienta de reinterpretación del mito antiguo. Los avances técnicos y los recursos multimedia perciben la nueva mirada del espectador. Pues en la obra, se incorpora un nuevo «actor», la cámara de grabación. Otra vez el dramaturgo narra la acción escénica como si fuéramos ante una cámara: "Al otro día, cuando me desperté, tenía mi cara contra una de las manchas. Ni bien abrí los ojos fue lo primero que vi. Era temprano. Las seis de la mañana. Tenía todo el cuerpo tenso. Sobre todo, la zona del cuello. Esta parte" (Blanco, 2015: 53).

En segundo plano, destaca una nueva forma de narrar la acción dramática, una manera distinta de narrar los acontecimientos sobre el escenario, es una técnica narrativa renovadora fragmentada. Otra vez se inicia la obra con el modo retrospectivo. La obra se cuenta por su director de escena Gabriel Calderón cuando dice: "una mañana del mes de mayo del 2014 recibí una llamada telefónica de Sergio. Me llamaba desde Liubliana. Esa es la primera vez que me habló de este proyecto." (Blanco, 2015: 29). Y sigue narrando: "A las dos horas encendí mi computadora y tenía un mail de Sergio…todo esto sucedió en efecto hace un tiempo atrás" (Sergio, 2015: 29-31).

El dramaturgo utiliza los elementos propios del lenguaje audiovisual tecnológico con el fin de resucitar el antiguo mito de Narciso. Él localiza su acción dramática y le da un espacio concreto y un determinado tiempo, diciendo que llegó al aeropuerto, era lunes al mediodía, le llevaron al hotel en donde estaría alojado durante toda la semana. El nombre del hotel era *City River Hotel* y la habitación que le habían dado era la 228. El dramaturgo utiliza los elementos propios del lenguaje digital con el fin de resucitar el antiguo mito de Narciso. Él localiza su acción dramática y le da un espacio concreto y un determinado tiempo, diciendo que llegó al aeropuerto, era lunes al mediodía, le llevaron al hotel en donde estaría alojado durante toda la semana. El nombre del hotel era *City River Hotel* y la habitación que le habían dado era la 228. En cuanto al nombre del hotel, la combinación de *City* y *River*, es decir, la yuxtaposición de la ciudad con el río puede sugerir una contradicción entre lo urbano (lo racional, lo estructurado) y lo natural (lo fluido, lo incontrolable). El hotel, en este

sentido, representa un espacio liminal, un lugar de paso o transición, donde las diferentes fuerzas internas del protagonista se encuentran y se enfrentan. El número también puede evocar un sentido de aislamiento y la idea de estar atrapado en un ciclo de repetición, lo que resuena con el tema del narcisismo y la obsesión por uno mismo. El 228 es un elemento que intensifica la exposición del tema de la identidad y la soledad en la obra. El dramaturgo menciona unas horas fijas cuando nos informa que se despierten cada vez a la misma hora: "A eso de las dos de la mañana volví a despertarme. Otra vez a la misma hora." (Blanco, 2015: 52), y unos espacios reales como los jardines de Tivoli, los bosques de álamos o los Alpes cubiertos de nieve. El bosque y el jardín aluden al espacio mítico del cuento antiguo de Narciso quien sale al bosque buscando a sí mismo.

En otra ocasión, Sergio Blanco alude a un lugar real, al Museo de Historia Natural. Allí, el protagonista encontró el esqueleto del mamut más antiguo que se había hallado en Europa para referirse al comienzo de la existencia humana con el fin de afirmar que la ansiedad de buscar la identidad humana dentro del sí mismo es algo muy antiguo. En esta misma ocasión, el dramaturgo expone la idea del desaparecer de los museos de Historia Natural a causa de la tecnología, ya que se sustituyó por el internet.

> El museo era una maravilla. Y lo mejor de todo es que estaba completamente vacío. En los últimos años ya casi nadie visitaba los museos de Historia Natural. Y era entendible… ¿Para qué desplazarse a ver vitrinas de fósiles, de pájaros embalsamados y de esqueletos de anfibios, cuando por Internet era posible tener a domicilio excelentes animaciones que mostraban todo eso y de mejor forma? Era posible que en unos años ese tipo de museos desparecieran por completo. Finamente, los propios museos de Historia Natural se iban transformando cada vez más en fósiles de sí mismos. (Blanco, 2015: 43)

Podemos observar en el lenguaje de Sergio Blanco distintas alusiones de la tecnología. Él empieza la acción dramática diciendo: "Conecté mis computadoras y puse las claves Wi-Fi en todos mis aparatos para activar la conexión" (Blanco, 2015: 32). También, notamos los medios tecnológicos de comunicación en las llamadas de la madre del protagonista por Skype. "Justo en ese momento,… vi que mi madre me estaba llamando por Skype" (Blanco, 2015: 49). En la misma escena encontramos una intercalación del mundo informativo en el lenguaje del dramaturgo, comparando entre la enfermedad de su madre y los virus informáticos: "El Alzheimer le había desordenado el cerebro con la misma intensidad con la que los virus informáticos de última generación podía desarticular los software más potentes" (Blanco, 2015: 50). Todos estos recursos tecnológicos ayudan al dramaturgo intercalar al público en el proceso mismo de la creación escénica.

En cuanto al tercer plano, se representa el lenguaje audiovisual de la obra a través de la incorporación de los videoescenas que se usan para reinterpretar la escena del crimen sucedido antes. El dramaturgo emplea pantallas en la escena para representar el acto del crimen, exponiendo muchas fotos tomadas desde diferentes ángulos y en diferentes planos. Además, se observa, en muchas escenas, la descripción muy detallada como si fuéramos frente a una cámara. Observamos esta técnica narrativa vinculada con las pantallas en la obra cuando se narra el primer instante de descubrir las manchas de sangre.

> De repente, a eso de las dos de la mañana me desperté y volví a tener el mismo sentimiento de extrañeza que había tenido cuando había entrado a la habitación. Encendí la luz, miré la hora, vi que eran las dos y cinco de la mañana y fue ahí que de golpe la vi. Era una mancha. Una mancha roja y oscura en la moquette. Estaba cerca de la cama. Ahí. Acá. Acá mismo. Era una mancha de sangre. (Blanco, 2015: 36)

En la cita anterior se cuenta el primer momento de descubrir el crimen y el viaje de la búsqueda, de esta manera el dramaturgo nos hace mirar la escena como si fuéramos ante una cámara, una cámara que se mueve en la escena para supervisar los acontecimientos más importantes de la acción dramática frente al público. Más adelante el protagonista descubre muchas más manchas, "había muchas más manchas, muchísimas" (Blanco, 2015: 36) y le preguntaba: "¿Por qué estaban ahí? ¿Qué había pasado? " (37)

La incorporación de las fotos, la luz, la música y los efectos sonoros en muchas escenas de la obra le ayuda al protagonista y al espectador, también, reinterpretar el hecho del crimen y descubrir la verdad. Por ejemplo, la música que se oye en la escena final cuando se conoce cómo ocurrió el crimen refuerza las emociones nostálgicas tanto del protagonista como del espectador: "Nada, me contestó Igor mientras fue hacia mi iphone, puso la primera música que encontró y la subió al máximo. Eran las *Suites para violonchelo* de Bach" (Blanco, 2015: 118). La música de Bach, con su profundidad y complejidad, refleja las luchas internas del personaje y su búsqueda de identidad. Así, la música de Bach explora el enfoque temático del drama de Sergio Blanco. Podemos notar la nueva técnica de reconstruir el crimen cuando el protagonista le llama al criminólogo forense Marlowe por Skype:

> Cuando volví a mi escritorio pude ver que Marlowe se acababa de conectar… entonces volví a explicarle la historia de las manchas, pero, sin dejarme avanzar mucho, me interrumpió y me pidió que se las mostrara. Como buen criminólogo que era… voy a ir mostrándotelas con la cámara del iphone… encendí la cámara y empecé a mostrarle las manchas... hice varios primeros planos y también me alejaba para que Marlowe se pudiera dar cuenta del tamaño de las manchas. Muy seguido me pedía que le filmara de más cerca el contorno de algunas manchas… en un momento me pidió que le filmara el techo… Marlowe no me decía nada. Solo miraba y tomaba notas…me dijo: Ahí pasó algo espantoso… un crimen seguido de un despedazamiento de miembros superiores y posiblemente inferiores. (Blanco, 2015: 68-72)

En esta cita podemos percibir la técnica digital de observar y grabar, el dramaturgo descubre el crimen real a través de registrar los hechos en la escena por medio de la cámara, de su iphone. Cada signo sobre el escenario refiere a una nueva técnica narrativa audiovisual incluso el nombre del criminólogo, Marlowe, es como Philip Marlowe, el detective de las novelas policiacas de Chandler. El dramaturgo nos presenta una reinterpretación de la escena criminal por medio del uso de efectos visuales y sonoros que está presente en muchas escenas de la obra. Por ejemplo, cuando dice el protagonista autor:

> Mientras Piotr me ibga contando la manera en que la víctima había sido despedazada con el cuchillo electrónico, yo no podía dejar de pensar en el **ruido**.. Les pido que imaginen **el ruido del cuchillo** cortando primero la piel. Los nervios. Las venas. Las arterias. Y después los tendones. Los tendones y después los huesos.

> Cortando y despedazando los huesos.. Piotr no solo me había contado todo eso, sino que además me había logrado conseguir una serie de **fotos**,... (Blanco, 2015: 107 - 108)

En la cita anterior, la técnica utilizada por el dramaturgo a la hora de contar el crimen es particularmente renovadora, ya que utiliza imagines, sonidos y una descripción muy detallada. Otro elemento radical del lenguaje audiovisual en la obra de Sergio Blanco es la narrativa visual que funciona como enriquecedora de la experiencia escénica del espectador y la descripción detallada que permite al espectador visualizar la escena de manera clara. Esta proyección multimedia crea contextos y reflexiones sobre la realidad representada. El uso de las imágenes y pantallas en la escena teatral evoca emocionalmente a los espectadores y las metáforas visuales pueden crear conexiones inesperadas que enriquecen la interpretación de los temas y personajes. En la escena final, el dramaturgo nos hace mirar, escuchar y sentir como si fuéramos allí en la escena misma del crimen y así él reconstruye el crimen de nuevo:

> El crimen había sido acá mismo. Un crimen por desmembramiento que había tenido lugar entre la cama, el pasillo y el baño. El cuerpo había sido totalmente desmembrado para poder sacarlo del hotel sin que nadie se diera cuenta… un cuchillo electrónico… Escuchen… el desmembramiento había sido realizado con la victima viva… Cráneo con múltiples fracturas y varios hundimientos en la parte frontal. Cartílago nasal completamente desplazado en la parte inferior. A la altura de la comisura de los labios… Piotr no solo me había contado todo esto, sino que además me había logrado conseguir una serie de foto. (Blanco, 2015: 107-110)

Al final de la obra teatral de Sergio Blanco podemos observar los registros audiovisuales en la técnica utilizada para narrar el crimen, el dramaturgo vincula imágenes, sonidos y descripciones muy detalladas para descubrir finalmente que el asesino es el protagonista mismo, describiendo la escena real del crimen:

> Después solo siguió un grito mío al sentir el dolor de la cuchilla cortándome primero la piel y luego los músculos, las venas los tenedores, los nervios… Mis gritos fueron más fuertes cuando la cuchilla empezó a cortar el hueso. Hasta pude alcanzar a ver cómo el brazo se desprendía de mi hombro y caía al piso mientras las “Suites para violonchelo” de Bach seguían sonando a todo volumen… sentí un vómito fuerte de sangre… (Blanco, 2015: 120-121)

Pavis comenta sobre la función cumplida por el elemento musical en la escena contemporánea diciendo: “la música, también, puede servir para puntuar la puesta en escena, por ejemplo, durante las pausas del juego o los cambios de decorado” (2000: 153). En montajes experimentales o fragmentarios, el sonido espacial puede ser utilizado de forma intencionadamente desorientadora, para romper la continuidad narrativa o desconcertar al espectador. Este efecto fragmentador refuerza propuestas que cuestionan la realidad, la identidad o la linealidad del tiempo, como ocurre en muchas obras posdramáticas. En la cita anterior, notamos la mezcla entre verdad e imaginación, incluso el espectador no sabe separar. Para Sergio Blanco, la escritura dramatúrgica sirve para vivir en un mundo real mezclado con lo irreal. El dramaturgo nos anuncia que “siempre admire la incapacidad de vivir en la realidad. Esa necesidad de confundir todo con todo. De mezclar todo el tiempo la ficción con lo real. Lo vivido con lo inventado” (Blanco, 2015: 110).

En cuarto plano, en *La ira de Narciso*, Sergio Blanco crea un nuevo diseño escenográfico al emplear un recurso técnico audiovisual sobre el escenario que es el espejo. En la portada del texto dramático, el dramaturgo nos informa que "la obra se mira, casi literalmente, en el espejo". Esto nos provoca interrogar, ¿Qué función tiene este espejo en la escena? y ¿Qué tareas emplea el espejo como recurso técnico audiovisual en la escena? Según Bertolt Brecht en su libro *Escritos sobre el teatro* (2004: 215), el espejo en las obras teatrales representa un símbolo poderoso utilizado para explorar temas de identidad, reflejo y autoficción. En *La ira de Narciso*, el espejo representa un elemento técnico para que el protagonista enfrente a su propia identidad con el fin de descubrir verdades escondidas y deseos suyos, pues, el espejo le lleva al protagonista a un proceso de autoanálisis, donde se confronta a sus miedos.

El espejo shakesperiano[8] en *Hamlet* (1603) se usa metafóricamente para exponer la locura y la meditación del protagonista, el espejo unamuniano[9] en *El Otro* (1932) representa la dualidad psicológica del protagonista y el espejo lorquiano[10] en *La casa de Bernarda Alba* (1936) refleja la dualidad entre la autoridad de la madre protagonista y la lucha de sus hijas para obtener la libertad. Así como, en *La ira de Narciso*, el espejo representa la dualidad del ser humano, el protagonista puede encontrarse a sí mismo de maneras opuestas, lo que provoca conflictos internos y externos. Además, el uso del espejo puede crear la idea de la ilusión, el protagonista no solo observa su reflejo, sino que también se ve atrapado en un ciclo de deseo y fracaso, parecido al mito de Narciso.

En la obra teatral, el protagonista siempre busca a Igor cerca de un lago como Narciso en el mito original que se siente siempre al lado del lago hasta morir: "Sabía que te iba a encontrar. Sabía que ibas a estar en algún lugar cerca del lago" (Blanco, 2015: 77). Aquí surge la relación recíproca entre el espejo, el lago y la muerte. Al igual del espejo, el lago lleva al protagonista a verse a sí mismo tanto físicamente como psicológicamente. En el mito de Narciso, el lago simboliza el deseo y la obsesión por la propia imagen. Así como en *La ira de Narciso*, el protagonista se enfrenta a la provocación de perderse en su propio reflejo, lo que puede llevar a la autodestrucción. El lago también puede representar un espacio de aislamiento donde el protagonista se enfrenta solo a sus propios demonios. Tanto al lago como al espejo, son dos elementos simbólicos importantes que perfeccionan la representación de los temas de identidad, deseo y autoreflexión. También, cabe destacar que el espejo emplea el mismo rol de una cámara que traspasa al público el reconstruir del crimen y refleja las cuestiones profundas del ser humano.

En quinto plano, otro elemento renovador audiovisual del franco-uruguayo Sergio Blanco en *La ira de Narciso* es la vinculación de la mirada artística y su relación con la de Narciso. El dramaturgo alude al tópico de la mirada del artista, esta misma mirada al cual refiere Roland Barthes en su *Cámara lucida* (1990: 187) y la

[8] Véase escena V del acto tercero de la obra teatral *Hamlet* de William Shakespeare. Libro descargado en www.elejandria.com

[9] Véase escena I del primer acto de la obra teatral *El Otro* de Miguel de Unamuno. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-otro-785995/

[10] Véase la página 17 de la obra teatral *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Biblioteca Virtual Universal https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf.

conecta con la mirada de Narciso por tres razones. En primer lugar, el protagonista de la obra afirma que la mirada de Narciso es una metáfora de lo que es la mirada del artista, porque en la historia mítica Narciso estaba buscando a sí mismo, exactamente como el artista que, también, a lo largo de toda la acción dramática estaba buscando al otro. *En La ira de Narciso*, Sergio Blanco explica su perspectiva propia diciendo que:

> Creo que la mirada de Narciso es una mirada que se mira a sí mismo, pero buscando a otro. En cierta forma, la mirada de Narciso es una mirada que plantea el juego confuso del yo y de la alteridad… esto es lo que me permite afirmar que en el mito de Narciso de la mirada del yo me lleva entonces al otro. Y este mecanismo ambiguo que supone encontrar en el yo al otro me habla de lo que en cierta forma es también la mirada del artista… por ejemplo, mi primer material de trabajo en mi escritura siempre soy yo mismo. Siempre parto de una experiencia personal, de un vivido, de mi propio reflejo… aquello que de mejor manera decía Rimbaud[11] cuando afirmaba: *Je est un autre*. (Blanco, 2015: 53-54)

Sergio Blanco refleja cómo la mirada de Narciso, al mirarse a sí mismo en el agua, no solo busca su propio reflejo, sino que también está buscando al "otro". Esto muestra una relación entre el "yo" y "el otro". El dramaturgo declara que este proceso es semejante al trabajo de un artista, que comienza con su propia experiencia personal, pero esa experiencia no solo es sobre él mismo, sino que también se abre hacia el otro. El escritor, al basarse en su vida personal, en realidad está creando algo que va más allá de su propio reflejo, buscando una conexión con los demás. La cita de Rimbaud "Je est un autre" refuerza la idea, mostrando que el "yo" no es algo fijo, sino que está siempre relacionado con otros. Es decir, tanto el mito de Narciso como la creación artística tratan sobre cómo el "yo" se conecta con lo otro.

En segundo lugar, Sergio Blanco conecta la mirada de Narciso con la del artista por causa de la capacidad poética del artista que va a transformar una cosa en otra. De la misma manera Narciso termina por medio de su mirada transformándose en otra cosa: una flor. El dramaturgo nos afirma esto diciendo: "Creo que la mirada de Narciso opera como metáfora de la mirada del artista, al igual que su mirada termina produciendo una transformación, la mirada del artista es una mirada que también transforma lo real" (Blanco, 2015: 63). Esta transformación de una cosa en otra es una tarea principal del artista, creando así una entidad nueva.

En tercero, el dramaturgo cree que la mirada de Narciso refleja la mirada del artista por la inmortalidad de esta mirada. Sergio Blanco nos afirma que "la mirada de Narciso no solo transforma lo que está enfrente, sino que además, lo va a inmortalizar" (Blanco, 2015: 100). Según nos narra el mito, cuando muere Narciso su cadáver se convierte en una flor que lleva su mismo nombre y esa flor aparece en cada estación primaveral. Así como la mirada del artista creador quien también va a inmortalizar su creación artística. Según Deleuze y Guattari (2000: 191) afirman que el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida. Es un acto de

[11] Para Sergio Blanco la autoficción es viajar hacia el lenguaje, es un tema de fronteras. A él, la frontera es un tema que separa y al mismo tiempo une. Entonces la autoficción toca dos temas fronterizos, el vínculo entre la realidad y la ficción. Auto es "yo" y ficción es lo falso, es decir, es la mezcla entre hechos vividos y otros ficcionales. Pues, la autoficción es el vínculo entre el yo y el otro. Eso lo que dice Rimbaud: "je est un autre", esa frontera entre el yo y el otro.

resistencia metafísica ya que toda obra de arte resiste finalmente a la muerte. También, opina el dramaturgo sobre la capacidad inmortal del artista: "Nos alcanza con ver una escultura de tres mil años o un fresco como *La ultima cena* de Leonardo para comprender que esa obra de arte logró resistir a la muerte… así como la escritura literaria se plantea el desafío de la inmortalidad y el rechazo a la muerte" (Blanco, 2015: 100). El dramaturgo explica que una tarea fundamental del artista es inmortalizar su creación en una especie botánico de auto-regeneración que no muere nunca.

Por último, podemos notar que a lo largo de toda la acción Sergio Blanco puede, constantemente, realizar una conexión entre la mirada de Narciso y la mirada del artista a tres niveles: el de la búsqueda al otro por dentro, el de la capacidad de transformar una cosa en otra y el de la capacidad de inmortalizar.

Conclusiones:

Al final del estudio, podemos concluir todo esto declarando que el dramaturgo Sergio Blanco puede perfectamente introducirnos y hacernos partícipes en el proceso de llevar a la escena dos de sus obras dramáticas, *Tebas Land* y *La ira de Narciso*, por medio de distintos elementos fundamentales del lenguaje audiovisual, tales como: los recursos digitales técnicos, los efectos sonoros y visuales, el uso de las pantallas y la incorporación de videoescenas. Todos estos recursos tecnológicos audiovisuales le ayudan al dramaturgo considerar cómo sus obras pueden resonar en la experiencia del público, haciendo del lenguaje audiovisual un medio poderoso para la comunicación y la expresión artística. Es decir, sus obras exploran cómo los recursos digitales audiovisuales interactúan con el lenguaje verbal para enriquecer la experiencia espectacular.

Haciendo foco en las dos obras seleccionadas como corpus del estudio, sobre el escenario de *Tebas Land* y de *La ira de Narciso* se citan elementos del lenguaje audiovisual y de los recursos tecnológicos digitales para transmitir las ideas subyacentes en el texto dramático y transformar la dramaturgia en un espectáculo participativo. Así, podemos percibir la relación entre el mito interpretado en cada montaje y el resultado final de buscar la verdad, entonces surge la pregunta final de cada obra ¿A qué destino trágico nos puede llevar la obsesión por saber la verdad?

A la hora de examinar los recursos tecnológicos audiovisuales expuestos en las dos obras teatrales seleccionadas como corpus del estudio, podemos destacar algunas ideas claves en común. Los dos montajes aborda la idea de intertextualidad, examinando cómo diferentes disciplinas artísticas se influyen, mutuamente, y crean nuevas interpretaciones. Las dos obras dramáticas son metateatrales, cada obra habla de sí misma, es decir, se va contando a sí misma y se plantea el tema del otro. Cada uno de los dos dramas reconstruye un mito clásico antiguo, *Tebas Land* es un replanteamiento del mito de Edipo citado por Sófocles, mientras que *La ira de Narciso* renace el mito de Narciso.

Gracias a los recursos digitales audiovisuales vinculados a la escena de las dos obras dramáticas de Sergio Blanco, se representa la autoficción como un mecanismo

de mezclar el mundo real con lo irreal, dos planos distintos que se encuentran juntos sobre el escenario para que provoque la experiencia del espectador y le haga una parte de su equipo teatral.

Bibliografía:

- ARISÓTELES (1974). *Poética*. Ed. trilingüe por Valentín García Yerba. Gredos: Madrid.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Editorial Paidós.
- _____ (1990). *La cámara lucida*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BLANCO, S. (2014). *Tebas Land*. Ediciones Alarcos: La Habana, Cuba.
- _____ (2015). *La ira de Narciso*. Auditorio Nacional del SODRE: Montevideo, Uruguay.
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre el teatro*. Madrid: Alba Editorial.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión*: *Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. K. (2000). *Por una literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago.
- ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2011). *Dramaturgia de la imagen*. Editorial: Catedra (Colección "Teatro")
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.

Libros Digitales

- DE UNAMUNO, M. *El Otro* (2017). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-otro-785995/
- LORCA, F. G. *La casa de Bernarda Alba*. Biblioteca Virtual Universal https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Libro descargado en www.elejandria.com

Revistas y entrevistas con Sergio Blanco:

- CEYLÁN, F. (2022). "La escenografía como voz: Sergio Blanco y la construcción del espacio teatral". *Artes Escénicas*.
- DE LA TORRE-ESPINOSA, M. (2021) . "el yo es siempre una sinécdoque innegable del mundo". *Teatro del Mundo*. Una entrevista realizada a Sergio Blanco. Consultado el 12 de Diciembre 2024 de http://www.teatrodelmundo.com.ar/
- DEBATÍ, J. (2022). "Sergio Blanco: La dramaturgia del yo y el teatro de la memoria". *Escena*.

- JOSÉ RAGUERO, M. (2021). “La voz del cuerpo: Sergio Blanco y la búsqueda de la identidad en el teatro contemporáneo”. *Teatro y Artes Escénicas*
- LOPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2022). “Teatro Multimedia: Antecedentes y estado de la cuestión”. *Nueva Revista*. Consultado el 20 de Octubre 2024 de https://www.academia.edu/105686367/Teatro_multimedia_antecedentes_y_estado_de_la_cuesti%C3%B3n.
- MAGDALENA FILGUEIRA, M. [A.] Martha Montes y Aurora Polto (2014). “Conversación con Sergio Blanco” en *Revista uruguaya de Psicoanálisis* (en línea) consultada el 24 de Septiembre 2024 de http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/323/285.
- QUIRING, D. (2017). “Sergio Blanco se mete en la autoficción con El bramido de Düsseldorf”. La Diaria. Montevideo. Consultado el 12 de Diciembre 2024 de https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2017/7/sergio-blanco-se-mete-en-la-autoficcion-con-el-bramido-de-dusseldorf/

RAMOS, L. (2023). “Identidad y memoria en la obra de Sergio Blanco: un teatro de la experiencia”. *Teatro y Literatura*.

Traduzione umana e traduzione neurale degli idiomatismi in "*Ciascuno a suo modo*" di Pirandello

Menna Alah Hassan Khiry	Shirin T. Elnawasany
Dipartemento della lingua italiana, Facoltà di Lettere, Università di Helwan, Helwan, Cairo	Faculty of Arts Italian Department University of Helwan, Egypt
Email: mennaalah.18az@gmail.com	Email: shirintaha@hotmail.com

Abstract

In questo articolo, tratto dalla mia tesi di master, si conduce un'analisi traduttologica degli idiomatismi ricorrenti nel dialogo pirandelliano in *"Ciascuno a suo modo"*, vale a dire uno studio comparativo tra le espressioni idiomatiche del prototesto e le loro rispettive traduzioni nella versione araba كل شيخ له طريقة del traduttore Mohamed Esmail Mohamed.
L'obiettivo di tale ricerca è gettare luce sulle problematiche traduttive di tali espressioni. Si sa che l'espressione idiomatica, detta anche modo di dire, è una locuzione di significato peculiare di una certa lingua e di una certa cultura, la cui traduzione letterale in altre lingue potrebbe non aver senso e, di conseguenza, creare un testo, piuttosto, complicato rispetto al suo prototesto.
Dunque, in primo luogo, si getta luce sul linguaggio e sullo stile pirandelliano, e soprattutto sulle espressioni idiomatiche, che rispecchiano una delle peculiarità linguistiche dell'autore. In secondo luogo, si affrontano le questioni relative alla traduzione di tali elementi, seguendo i requisiti che ci vengono dettati dalle nozioni teoriche e dagli approcci dalla traduzione. In ultima analisi, verranno esposte le varie tecniche e strategie traduttive che il traduttore potrebbe utilizzare nella traduzione delle espressioni idiomatiche.
E nell'articolo stesso, viene sottoposto all'esame qualche esempio tratto da "*Ciascuno a suo modo*", mettendo a confronto la versione araba del traduttore e altre ipotesi traduttive di scelta mia.
In conclusione, viene messo alla prova il successo dell'intelligenza artificiale nel fornire soluzioni alle problematiche traduttive delle espressioni idiomatiche.

Parole chiave: Espressioni idiomatiche – Problemi traduttivi – Differenze culturali – Procedimenti traduttivi.

Introduzione

Alla base di questo studio, vi è l'analisi traduttiva delle espressioni idiomatiche nel dialogo pirandelliano di *"Ciascuno a suo modo"*. Tutti gli esempi sono tratti dall'opera che rappresenta la seconda commedia della Trilogia del teatro nel teatro. Tale Trilogia include anche la famosa "*Sei personaggi in cerca d'autore*" e "*Questa sera si recita a soggetto*". L'opera teatrale in questione è stata scritta nel 1923 ed andata in scena per la prima volta nel 1924.
Le espressioni idiomatiche, in genere, sono brevi sequenze fisse di parole dotate di un significato specifico. Secondo De Mauro, "la frase idiomatica è una locuzione sintatticamente e

lessicalmente cristallizzata, tipica di una lingua o di un dialetto, il cui significato non è ricavabile dai significati propri dei singoli costituenti"[1].

Le espressioni idiomatiche sono, in effetti, tra gli elementi che creano sfide di intraducibilità per vari motivi tra cui:

la prima cosa da considerare è che un'espressione idiomatica ha un significato che qualche volta non corrisponde al senso delle singole parole. In tal caso, il significato dipende dal contesto culturale e linguistico; Il secondo punto è che alcune espressioni idiomatiche che funzionano in una cultura possono essere incomprensibili in un'altra; Il terzo aspetto consiste nel fatto della mancanza di equivalenti diretti, cioè, non tutte le lingue hanno espressioni uguali, identiche e precise. Alcune espressioni idiomatiche sono uniche di una lingua e non hanno equivalenti diretti in un'altra lingua.

In una prospettiva parallela, bisogna considerare l'uso del registro linguistico uguale tra prototesto e metatesto, vale a dire che le espressioni idiomatiche dovrebbero avere, nella loro resa in arabo, una varietà di lingua a seconda della situazione sociale e anche psicologica del parlante, sia essa informale, colloquiale ecc... e, in tal caso, il traduttore deve cercare di mantenere lo stesso senso e il medesimo registro nel testo di arrivo.

In questo ambito visuale, per tradurre un'espressione idiomatica in modo efficace, bisogna trovare un equivalente culturale nella lingua adottiva. La corrispondenza culturale, in questo caso, deve rispecchiare il senso inteso delle espressioni idiomatiche nella lingua di partenza.

"*Ciascuno a suo modo*"[2] si considera una commedia costruita dall'autore su un caso che si suppone realmente accaduto e di cui si siano occupate successivamente le cronache dei giornali, tant'e vero che è stata descritta "commedia a chiave"[3]. In questa commedia, Pirandello distrugge le regole tradizionali, elimina la barriera tra l'arte e la realtà, tra il pubblico, l'attore e l'autore. Per tal motivo, i personaggi reali dello scandolo si battono e si protestano contro i personaggi finti, «gli attori» sul palcoscenico, tanto che la realtà viene modificata dalla finzione scenica, in modo da spingere i personaggi reali in sala ad arrivare alla stessa conclusione di quelli che recitano sul palcoscenico.

Pirandello, per poter rappresentare il rapporto tra l'arte e la realtà, utilizza una lingua capace di esprimere il continuo fluire, nuovo e vario della vita, distinguendosi in parte dalla lingua comunemente usata nella sua epoca. Tuttavia, ciò non significa che Pirandello fosse inconsapevole dei cambiamenti culturali del suo tempo, ma, piuttosto, che non trovasse una lingua in grado di rispecchiare pienamente il suo pensiero e le sue emozioni.[4]

Per questo motivo, lo scrittore siciliano sceglie di utilizzare una lingua più aperta e libera, quella che Pirandello stesso definisce "la lingua reale"[5], poiché essa offre all'autore la possibilità di esprimersi in maniera più vasta. Di conseguenza, in "*Ciascuno a suo modo"* viene adottata questa lingua reale che mescola elementi regionali e nazionali. Pertanto, si incontrano spesso elementi caratterizzanti quella lingua, come le espressioni idiomatiche, che vengono indagate con le loro rispettive traduzioni in questo articolo.

---

[1] R. Scotti Juric, N. Poropat Jeletic, I. Matticchio, I tratti culturali nella traduzione delle espressioni idiomatiche in italiano e greco, in *Traduzione e Plurilinguismo (Significati Ed Equivalenze)*, Università Juraj Dobrila di Pola, Dipartimento di studi in lingua italiana, Aprile 2016, p. 25.

[2] L'edizione da cui si cita è Luigi Pirandello, *Maschere nude*, *Ciascuno a suo modo*, Mondadori, 1971. È degno di nota che in seguito a ciascun esempio nel testo, si segnalerà il solo numero di pagina senza altra indicazione

[3] Ivi, p.65.

[4] Cfr, Angelo Piero Capello, *Come leggere Uno, nessuno e centomila di Luigi Pirandello*, Mursia, 1995, Milano p.20.

[5] Veda Filippo Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*, Capelli editore, 1962, p.74.

È imprescindibile ricordare che, nell'ambito della presente ricerca, mi propongo di analizzare anche la traduzione generata dall'intelligenza artificiale in confronto a quella realizzata da un traduttore umano, poiché negli ultimi anni, l'intelligenza artificiale si è sviluppata notevolmente nel settore della traduzione come in tutti gli altri settori dell'attività umana.[6]

Tra i vantaggi della traduzione automatica, in ambito professionale, c'è la possibilità di ottenere testi tradotti in modo rapido e a bassi costi, rispetto al lavoro di un traduttore umano.[7]

Ma nelle ricerche scientifiche condotte sulla traduzione automatica, è emerso chiaramente che le principali difficoltà da superare nell'automatizzazione del processo traduttivo non sono di natura tecnica, bensì legate alla complessità linguistica dell'operazione. Tale ricerche individuano tre difficoltà principali: la prima è l'impossibilità di ottenere una traduzione di alta qualità, paragonabile a quella realizzata da un traduttore umano; la seconda riguarda la presenza di problemi che il software non è in grado di risolvere, come l'identificazione delle espressioni linguistiche e idiomatiche, ecc.; il terzo punto è l'incapacità di tradurre testi artistici o letterari, limitandosi invece a quelli scientifici e tecnici.[8]

Dunque, in tal parte della ricerca, faccio un esperimento per la traduzione neurale degli idiomatismi, ricorrendo a Chat GPT come esempio di software di traduzione neurale, allo scopo di valutare se tale software possa fornire una traduzione accurata per la lingua parlata, o quella detta «lingua reale».

In sintesi, nello studio condotto, espongo le varie tecniche traduttive che un traduttore, sia umano che artificiale, può utilizzare, nella traduzione delle espressioni idiomatiche. In seguito, individuo gli aspetti positivi e quelli negativi che ciascuna tecnica utilizzata potrebbe presentare. Il mio approccio mette a confronto la versione araba del traduttore, le mie ipotesi traduttive e le opzioni proposte da Chat GPT, come un esempio pratico della traduzione neurale.

I modi di dire, in genere, rappresentano numerose sfide nella traduzione, essendo distinti e caratterizzati dall'abbinamento di un significato composizionale. In questo ambito, tali espressioni vengono considerate come eccezioni o anche anomalie che vanno esaminate in modo incidentale. Per questo motivo, la loro traduzione letterale potrebbe non aver senso, e per riuscire a tradurle, bisogna trarne il significato dall'interpretazione dei loro parlanti nativi.
In conformità con questo, il traduttore potrebbe avere a disposizione tre opzioni per affrontare la problematica della traduzione delle espressioni idiomatiche: conservarle nella lingua di arrivo (eventualmente corredandole di una nota esplicativa), sostituirle con un'espressione equivalente (cercando di mantenere il senso e il contesto), oppure tradurle senza dare spiegazione (se non si trova una soluzione adeguata). Infatti, Bruno Osimo, il noto semiologo e scrittore italiano, delinea tre strategie principali per la resa, in altre lingue, di questi modi di dire o frasi fatte:
La prima strategia, secondo lui, consiste nel conservare l'espressione idiomatica nella lingua d'arrivo e questo vuol dire tradurle in modo letterale. In questo caso, bisogna aggiungere una nota esplicativa in cui si chiarisce al lettore della lingua adottiva che questa parte è un'espressione peculiare della lingua di partenza spiegandone poi il significato.

[6] Cfr, https://www.traducta.it/l'impatto-dell'IA-sulla-futuro-della traduzione. cliccato il 24-3-2024
[7] Veda, Federica Scarpa, *La Traduzione Specializzata*, editore Ulrico Hoepli, seconda edizione, Milano, 2008, p.302
[8] Veda, Aleksandăr Lûdskanov, *Un Approccio Semiotico Alla Traduzione*, dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva, edizione italiana a cura di Bruno Osimo, Hoepli, Milano, 2008, p.11

Tale scelta potrebbe risultare utile per il lettore del testo d'arrivo, perché chiarisce gli aspetti del contesto culturale originale e fornisce gli elementi necessari per coglierne il senso globale. Tuttavia, questa strategia può rendere il metatesto più difficile da leggere, dato che alcune espressioni potrebbero sembrare estranee alla cultura e al modo di pensare del lettore. [9]

La seconda opzione, a parer suo, consiste nel sostituire l'espressione idiomatica della lingua d'origine con un'altra espressione idiomatica della lingua d'arrivo. In altre parole, come la definisce Osimo, sarebbe un tipo di «Traduzione appropriante»[10]. Alcuni traduttori ricorrono a questa scelta ritenendola un'efficace soluzione per garantire che un testo tradotto risulti scorrevole e naturale nella lingua di arrivo, preservando al contempo l'impatto comunicativo originale. Questo approccio, secondo loro, facilita la comprensione da parte del lettore del metatesto, rendendo il messaggio più accessibile e immediato. Tuttavia, un'eccessiva appropriazione può comportare una perdita di specificità culturale, alterando lo stile dell'opera o introducendo interpretazioni soggettive da parte del traduttore. Inoltre, in assenza di corrispondenze dirette nella lingua d'arrivo, vi è il rischio di ricorrere a parafrasi che, pur essendo linguisticamente corrette, potrebbero non trasmettere le stesse sfumature di significato. Di conseguenza, l'uso della traduzione appropriante richiede un'attenta valutazione, al fine di trovare un equilibrio tra fedeltà al testo originale e adattamento alle convenzioni culturali e linguistiche del pubblico destinatario.

La terza scelta è quella di sostituire l'espressione idiomatica con un'altra che ha un significato generico, vale a dire «Traduzione generalizzante».[11]

Tale scelta richiede una grande abilità linguistica da parte del traduttore per il fatto che è importante mantenere il nucleo invariante dell'espressione idiomatica nel metatesto.

I rischi di tale scelta si manifestano nell'utilizzo di termini generci che ridurrebbero lo spessore dei passi più complessi del prototesto e questo si considera un vero e proprio errore di traduzione per il fatto che crea un metatesto diverso dal testo originale, un metatesto che non rispetta le sue caratteristiche né rispecchia le sue peculiarità.

In questo contesto, bisogna rivolgere l'attenzione a un comportamento che alcuni traduttori adottano di fronte alle espressioni idiomatiche, e ad altri aspetti della cultura di origine, cioè trascurare l'elemento idiomatico. Questa scelta rischia di produrre un metatesto privo delle caratteristiche espressive, dei significati e dei dominanti che contraddistinguono il prototesto.

Pertanto, il traduttore deve valutare l'espressione idiomatica, del prototesto, nella sua complessità al fine di scegliere le tecniche traduttive in grado di trasmettere lo stesso senso e lo stesso significato nel metatesto. E questo va in sintonia con quanto afferma Paola Faini, quando riferisce che:

> [...] mantenere un giusto equilibrio nelle scelte traduttive si rivela, ancora una volta, qualità essenziale del traduttore, che dovrà fare un uso attento e consapevole della sua libertà interpretativa ed espressiva, modulandola sulla tipologia del testo originale, e scegliendo di conseguenza le strategie più apportune[12].

Dunque, la scelta tra le varie tecniche traduttive non è tanto una questione metodologica quanto una scelta etica tra differenti modalità di avvicinamento al prototesto e alla sua cultura.

[9] Veda Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Guida pratica con Glossario, Hoepli, 2015, pp. 108-110.
[10] Cfr. Bruno Osimo, *Traduzione e qualità*, Editore Ulrico Hoepli, 2008, Milano, p. 82.
[11] Ibidem
[12] Paola Faini, *Tradurre, Manuale teorico e pratico*, Carocci editore, Roma, 2009, p.77.

È fondamentale tenere in considerazione che le difficoltà legate all'interpretazione e alla traduzione delle espressioni idiomatiche possono spingere il traduttore a ricorrere a meccanismi volti a eliminare le ambiguità, chiarire i significati impliciti e rendere il testo più fluido e comprensibile. Tuttavia, questo processo implica inevitabilmente una trasformazione del testo originale, motivo per cui il tradttore deve valutare con estrema attenzione ogni scelta prima di procedere con la traduzione.

Un esempio rappresentativo per analizzare le diverse strategie traduttive è il seguente passo tratto dal testo originale italiano. È importante ricordare che in tutti gli esempi seguenti esporrò prima la traduzione del traduttore, dell'opera oggetto della ricerca, poi la mia ipotesi traduttiva e, infine, quella generata da Chat GPT[13]:

Non mi fate **dare spettacolo** qua alla gente che viene a **divertirsi alle mie spalle**! (p. 7)

لا تجعلوا مني هدفا لأنظار القادمين، ولا مادة لسخريتهم (ص 219)

لا تجعلوا منى سلعة رخيصة يسخر منها المتفرجون!

لا تجعلوني أقدم عرضًا هنا للناس الذين يأتون للاستمتاع على حسابي!

Nell'esempio, il Barone Nuti dice questo ai suoi amici, perché sa bene che la sua tragedia è lo spettacolo di tale sera sul palcoscenico. Ci troviamo di fronte a due espressioni idiomatiche: « dare spettacolo» e «divertirsi alle mie spalle», di cui il primo significa "attirare su di sé l'attenzione"[14] mentre il secondo vuol dire "deriderlo".[15]

Il traduttore ha dato un significato generale di tutta la frase, evitando di tradurre le due espressioni, ma fornendo al lettore il loro contenuto semantico, attraverso l'utilizzo della traduzione obliqua che adotta un metodo liberale. Il traduttore si è discostato dalla struttura del prototesto e ha trasmesso il messaggio dell'autore tramite una traduzione libera.

Per dare un equivalente preciso, basato su corrispettive figure retoriche e, magari, su combinazione lessicali parallele, ho scelto di convogliare le due espressioni con due locuzioni di uguale senso in lingua araba. L'espressione «dare spettacolo», nel caso specifico, porta un valore negativo perché è seguita dall'espressione «divertirsi alle spalle». Il barone è praticamente triste perché deve agire e mostrarsi in pubblico, non per suscitare, come si suole, l'ammirazione degli spettatori, ma per apparire come un pupazzo di cui la gente ride. Perciò, propongo di tradurre la prima con لا تجعلوا منى سلعة رخيصة e la seconda espressione con يسخر منها المتفرجون .

Il terminesلعة رخيصة, «merce» in italiano, indica qualcosa che viene commercializzato o venduto perché è di poca qualità e di basso costo.

[13] La prima traduzione è del traduttore dell'opera oggetto della ricerca, la seconda sarà sempre la mia mentre la terza è quella eseguita da Chat GPT.

[14] https://dizionario.internazionale.it/parola/Dare-spettacolo.cliccato Il 25-2-2025

[15] https://dizionario.corriere.it Cliccato il 17-6-2025

Il senso metaforico nell'espressione utilizzata dall'autore del testo originale ha dato luogo e vita, nel metatesto, a una nuova figura in grado di produrre un effetto equivalente a quello del prototesto.[16]

Testando la qualità della traduzione di Chat GPT, ho notato che il software ha fornito un equivalente generico che dà il senso della prima espressione (dare spettacolo alla gente) in أقدم عرضا e della seconda espressione ha dato un traduzione accettabile[17] الاستمتاع على حسابى che viene concepita dal pubblico della cultura araba adottiva e che offre una lettura scorrevole.

Di particolare interesse è anche la resa della battuta seguente, che contiene un'espressione idiomatica legata a un'azione impulsiva e fisica, difficile da tradurre a causa della mancanza di un'equivalenza diretta:

Donna Livia. E ne prendeva le difese? Fin quasi a venire alle mani– (p. 18)

لفيا وكان يدافع عنها؟ و كاد يشتبك بالأيدى (ص 235)

لفيا وكان يدافع عنها؟ و كاد أن يتعارك-

لفيا و كاد يدافع عنها؟ و اقترب من الاشتباك بالأيدى

La locuzione verbale «venire alle mani» significa "accapigliarsi, azzuffarsi, darsele, fare a botte"[18], nel senso che quando due persone si scontrano, si può arrivare a un eccesso di rabbia che porta l'individuo ad alzare le mani, con botte, schiaffi, spintoni ecc…

Il traduttore ha dato una locuzione che presenta un significato analogo, anche se non è una traduzione letterale della locuzione originale. La traduzione fornita potrebbe, in qualche misura, ridurre lo spessore dell'immagine insita nell'espressione originale, ma ne esalta il senso. È vero che l'immagine metaforica appare ridimensionata nella traduzione, perché non esiste una locuzione letterale analoga nella lingua araba, e, tuttavia la soluzione data dal traduttore rende il senso ed il concetto.

Il traduttore si è servito di un'equivalenza connotativa, per quell'espressione che ha usato يشتبك بالأيدى , utilizzando «la tecnica traduttiva dell'equivalenza culturale»[19]. Tale scelta evoca un'associazione mentale uguale a quella che evoca l'espressione originale.

La scelta di tradurre «venire alle mani» con كاد أن يتعارك riflette un approccio orientato al senso piuttosto che alla forma, in particolare attraverso l'impiego della tecnica traduttiva della "riduzione"[20], che consiste nel ridurre il numero di costituenti della frase nel metatesto, pur mantenendone il significato essenziale. Pur rinunciando all'immagine figurata completa

[16] Cfr, Paola Faini, *Op.cit.*, p. 89
[17] Veda, Bruno Osimo, *Propedutica della traduzione*, Hoepli, Milano, 2010, p.103
[18] https://www.treccani.it/venire-alle-mani. Cliccato il 15-5-2025
[19] Diadori Pierangela, *Teoria e tecnica della traduzione*: strategie, testi e contesti, Firenze, Le Monnier Mondadori, 2012, p.65
[20] Federica Scarpa, *La traduzione specializzata*, *Op.cit*, p.152

dell'originale, questa resa conserva il nucleo semantico dell'espressione, ovvero l'imminenza di uno scontro fisico. Tale soluzione, seppur semplificata, risulta efficace nel contesto arabo

In quanto a Chat GPT, il risultato ottenuto è più o meno uguale alla resa del traduttore.

Un altro passaggio significativo si trova nella battuta di Doro, in cui il personaggio, con toni repentini e colloquiali, ammette un eccesso polemico e riconosce l'errore commesso nei confronti di Francesco Savio. Si tratta di una sequenza testuale densa, caratterizzata da un'esitazione emotiva, autocorrezione e accettazione razionale, che può porre delle difficoltà in traduzione:

Doro. Ma no! Per le esagerazioni a cui mi sono lasciato andare vedendo bestialmente incornato su certe false argomentazione Francesco Savio, il quale- poi sì- aveva ragione lui, sostanzialmente. Ora, **a mente fredda**, sono pronto -ripeto- a riconoscerlo. (p.25)

دورو: لا أبدا! بسبب المبالغات التي انسقت إليها عندما رأيت فرانشسكو سافيو يقع فى حجج زائفة, على الرغم من أنه كان على صواب في الجوهر. و الآن, **وبعد أن هدأت** فأنا مستعد, و أعيدها مرة ثانية, أن أعترف بذلك (ص 245)

دورو:[...] و الآن, **وبكل موضوعية** أنا مستعد, و أقولها للمرة الثانية, أن أعترف بذلك

دورو:[...] و الآن, **وبعد أن هدأت أعصابى** فأنا مستعد, و أعيدها مرة ثانية, أن أعترف بذلك

Doro, dopo aver riflettuto attentamente sul suo discorso, riconosce il proprio errore e si dichiara disposto ad ammetterlo davanti a tutti. Il traduttore si è trovato propenso a utilizzare la tecnica della "trasposizione"[21], passando a un cambiamento nella categoria grammaticale riportando, nella resa in arabo, una proposizione verbale al posto della locuzione avverbiale e basandosi sulla presenza dell'avverbio «ora» all'inizio della frase. Questo avverbio, che porta un valore temporale, chiarisce il passaggio da uno stato d'animo ad un altro e perciò ha reso la locuzione con una preposizione verbale dicendo «بعد أن هدأت» uguale a «dopo che mi sono calmato».

E sicché la locuzione avverbiale figurata «a mente fredda» riferisce il senso dell'obiettività e la mancanza di passioni, sarebbe, a mio avviso, possibile tradurla in «بكل موضوعية », un'analoga locuzione nella lingua araba in grado di esprimere il senso. Questa proposta adotta il meccanismo di sostituire l'immagine del prototesto con un'altra culturalmente analoga.[22]

Nel medesimo esempio, Chat GPT traduce la locuzione avverbiale in بعد أن هدأت أعصابى, una locuzione figurata il cui significato è, più o meno, vicino a quello indicato dal traduttore.

Entrambe le versioni, quella del traduttore ufficiale e quella dell'IA, offrono soluzioni valide ma diverse nella resa del significato. La prima tende a mantenere una maggiore fedeltà strutturale, mentre la seconda mira a semplificare e chiarire l'intento comunicativo.

Un'altra espressione idiomatica ricorre nella medesima battuta precedente di Doro, dove l'emotività raggiunge il suo apice:

[21] Ivi, p.149

[22] Veda, Federica Scarpa, La Traduzione Della Metafora, aspetti della traduzione delle espressioni metaforiche del "Mastro-Don Gesualdo", Bulzoni editore, Roma, 1989, p.80

Doro. [...].E lo farò, lo farò davanti a tutti, perché **si finisca di gonfiare questa famosa discussione**! Non ne posso più! (p.25)

دورو:[...] و سوف أنفذ كلامى, سأنفذ كلامى أمام الجميع, **حتى يبطلوا الزيادة و الإعادة فى المسألة!** خلاص لم أعد أحتمل المزيد. (ص 245)

دورو:**لكى ننهى الضجة حول هذا الموضوع!**

دورو: **لكى يتوقف هذا الجدل الشهير عن التضخيم!**

Il verbo «gonfiare», nel suo significato proprio, indica l'azione di "Riempire d'aria o d'altro gas una cavità dalle pareti elastiche in modo che si dilati o si tenda"[23]. Tuttavia, nel contesto dell'espressione (gonfiare questa famosa discussione), il verbo è usato in senso figurato, cioè «amplificare o esagerare un argomento, attribuendogli più importanza di quella reale»[24].

Questa espressione è resa in arabo mediante un'altra colloquiale, vale a dire, يبطلوا الزيادة و الإعادة, utilizzando "la tecnica traduttiva dell'esplicitazione"[25]. Tale scelta è utile a rendere esplicito per il lettore, del metatesto, il contenuto implicito dell'originale.

Tuttavia, questa scelta tende ad avvicinarsi più al concetto di ripetere un discorso che a quello di drammatizzarlo, rischiando così una lieve perdita del significato figurato originario.

In questo contesto, intendo proporre un'ulteriore ipotesi traduttiva, ricorrendo alla medesima tecnica traduttiva adottata dal traduttore, ossia la tecnica dell'esplicitazione. Prendo in esame l'espressione ينهى الضجة حول هذا الموضوع che significa, letteralmente, mettere fine al clamore intorno a questa questione. Tale resa riflette efficacemente il senso figurato di «gonfiare».

Un'alternativa, caratterizzata da un registro più colloquiale, potrebbe essere ننهى الموضوع الذى أخذ اكبر من حجمه, ovvero mettere fine a questione che ha ricevuto una rilevanza superiore a quella che le compete. Ciononostante, la prima proposta appare la più adeguata, in questo preserva sia il tono sia l'intento comunicativo originario.

Chat GPT sceglie di utiliazzare nella sua resa un corrispondente del verbo tradurre (gonfiare), ma, secondo me, non riesce a convogliare il messaggio.

Nella seguente espressione idiomatica ricorre un'immagine figurata attraverso cui Diego cerca di descrivere un momento di agitazione verbale, da cui emergere, come "a galla", un pensiero nascosto e inaspettato, che scuote Doro e lo porta a dire cose che nemmeno lui riconosce come proprie:

Diego. Nel ribollimento della discussione di jersera **t'è venuto a galla** e t'ha stordito e t'ha fatto dir cose «che non sai». Sfido! Credi di non averle mai pensate! (pp.32-33)

دييجو: احتدام المناقشة مساء أمس **بهتك**, و أدار رأسك, و جعلك تقول أشياء «لا تدركها»طبعا! أشياء تعتقد أنها لم تخطر على بالك قط, [...](ص 255)

[23] https://dizionari.corriere.it/gonfiare. Cliccato il 20-4-2025

[24] Veda, ibidem

[25] Federica Scarpa, *La traduzione Specializzata*, *Op.cit.*, p.151

ديجو: عندما أشتدت المناقشه ليلة أمس, **اتضح لك وضوح الشمس**, [...]

ديجو: : احتدام المناقشة مساء أمس **ظهر لك**,

La locuzione verbale «venire a galla», nella sua accezione idiomatica, esprime il concetto di "emergere o rivelarsi"[26]. Ciononostante, la resa adottata dal traduttore بهتك, si discosta dal significato originario, poiché non trasmette adeguatamente l'intenzione espressa nel prototesto. In questa circostanza, il traduttore non ha colto con precisione il senso dell'espressione, scegliendo una locuzione araba che equivale piuttosto a «rimanere stupito», che non corrisponde al valore semantico dell'originale. Questo scostamento interpretativo altera il metatesto, conferendogli un significato difforme rispetto al prototesto.

Per questo motivo, ho scelto un'espressione equivalente nella lingua araba che riflette fedelmente sia il significato che l'intento connotativo del testo di partenza. In quest'ottica, ho optato per l'espressione اتضح لك وضوح الشمس ,tramite la tecnica dell'equivalenza culturale, la quale trasmette il medesimo significato della locuzione italiana, ma con una forma diversa.

Quando ho cercato di tradurre questa locuzione utilizzando Chat GPT mi è stata proposta la traduzione ظهر لك. Comunque, questa scelta non rispecchia il senso autentico né semantico della locuzione italiana, ma fornisce semplicemente una traduzione generica, conducendo alla formulazione di un metatesto che si discosta significativamente dal prototesto.

Nel seguente esempio, con l'espressione verbale "andare a monte", il parlante si riferisce a un matrimonio che non si è realizzato o è fallito a causa del suicidio dello sposo, La Vella.

L'altro –il matrimonio **andato a monte**- (p.83)

الاخر - و الزواج الذى **انتهى إلى الفشل (ص٣٢١)**

الاخر-و الزواج الذى **ذهب أدراج الرياح!**

الاخر- و الزواج الذى **باء بالفشل**

Nell'esempio precedente, l'espressione idiomatica «andare a monte», che indica "fallire o non realizzarsi"[27], è stata resa dal traduttore mediante una formulazione esplicativa, come nel caso di انتهى الى الفشل, preservando il valore semantico dell'espressione originale. In tal caso, è stata impiegata la tecnica traduttiva dell'esplicitazione.

Per la stessa locuzione, ho adottato un'altra ipotesi traduttiva equivalente a quella utilizzata nel prototesto, ossia la locuzione araba ذهب أدراج الرياح che esprime il concetto di qualcosa che è andata, perduta o è stata vanificata. In questo caso, ho ritenuto opportuno avvalermi della tecnica dell'equivalenza lessicale, al fine di restituire con massima fedeltà il senso e il valore semantico dell'originale.

[26] https://dizionario.corriere.it cliccato il 1-3-2025
[27] https://dizionario.corriere.it cliccato il 5-3-2025

La motivazione sottesa a questa scelta risiede nel fatto che, come osserva Raffarlla Bertazzoli, uno degli obiettivi principali del traduttore è quello di provocare "nel lettore della traduzione le stesse reazioni intellettuali ed emozionali che l'originale ha creato sui primi lettori nella lingua d'origine."[28]

La scelta traduttiva di ChatGPT, "باء بالفشل", si basa sul significato generale dell'espressione idiomatica, optando per una resa di tipo esplicativo. Tuttavia, tale soluzione risulta piuttosto ambigua, in quanto non chiarisce se il matrimonio sia effettivamente avvenuto e poi fallito, oppure se non si sia mai realizzato.

Un ulteriore esempio si trova nel discorso dell'"autore fallito", in cui il tono ironico e colloquiale risulta particolarmente marcato. Il confronto tra le diverse rese in arabo mostra approcci divergenti nella scelta lessicale e nella gestione del registro:

Il vecchio autore fallito.– come vorrei dire? – problemucci filisofici **da quattro al soldo!** (p.61)

المؤلف العجوز الفاشل: ماذا أقول؟ المسائل الفلسفية التافهة التى تساوي, **أربعة بقرش!** (ص 292)

المؤلف العجوز الفاشل: المسائل الفلسفية التافهة التى **لا تساوي نكلة!**

المؤلف العجوز الفاشل: المسائل الفلسفية التافهة التى **لا تساوي شيء!**

«Da quattro al soldo» è un modo di dire che descrive, in modo dispregiativo, qualcuno o qualcosa di scarso valore. Nella traduzione, è resa con تساوي, أربعة بقرش, che si traduce letteralmente (vale quattro centesimi). In questo caso, il traduttore opta per una traduzione letterale, cercando di conservare il valore figurato e il tono dell'espressione originale. Infatti, anche in arabo, il riferimento a una somma di denaro irrisoria serve a sminuire il valore di qualcosa.

Ho preso in considerazione un'altra ipotesi traduttiva che tende a preservare con maggiore efficacia il senso figurato della locuzione, cioè لا تساوي نكلة. Ho cercato di applicare il meccanismo della sostituzione di un'immagine del testo di partenza con un'altra culturalmente analoga nel testo d'arrivo. in questa situazione, l'utilizzo del termine نكلة, che indica una moneta di valore trascurabile, permette di conservare il senso ironico e dispregiativo del prototesto.

Analizzando questa espressione con ChatGPT, si osserva che la traduzione proposta لا تساوي شيئًا si limita a rendere il significato generale. Ciò riflette una tendenza ricorrente del modello a privilegiare la traduzione del senso globale delle espressioni idiomatiche, piuttosto che adottare una soluzione più creativa o contestualizzata, capace di restituire il tono e lo stile dell'originale. Inoltre, questa resa adotta un registro più elevato rispetto a quello utilizzato nel prototesto.

Nel discorso di Francesco troviamo un'espressione particolarmente emotiva, come si vede nel passaggio che segue:

Francesco. Ti prego di credere che ero andato a lui **col cuore in mano**, e - (p.73)

فرانشيسكو: ثق, أرجوك, بأنى أتجهت إليه **بقلب مفتوح** و... (ص 309)

[28] Raffaella Bertazzoli, *La traduzione teorie e metodi*, Carocci editori, Roma, 2023, pp.92-93.

فرانشيسكو: ثق, أرجوك, بأنى أتجهت إليه **بنيه صافية/ بكل صدق** و...

فرانشيسكو: أرجوك أن تصدق أننى ذهبت إليه **بقلب مفتوح**..

«Col cuore in mano» è una locuzione avverbiale italiana che trasmette l'idea di un atteggiamento sincero, privo di malizia, caratterizzata da empatia e apertura emotiva[29]. Questa espressione indica un atto compiuto con onestà, senza fini e con il desiderio di essere compresi o di dimostrare affetto. Dal punto di vista del traduttore, la resa in arabo بقلب مفتوح, che significa in italiano con cuore aperto, è una scelta basata sull'equivalenza culturale, poiché mantiene l'idea di sincerità e trasparenza.

Tuttavia, esistono altre ipotesi che enfatizzano diverse sfumature del significato originale. Ad esempio بنيه صافية, cioè con buona intenzione, mette in evidenza l'aspetto dell'onesta, mentre بكل صدق, che significa in italiano con sincerità, sottolinea un atteggiamento aperto e accogliente, evidenziando maggiormente l'empatia e la disponibilità. Queste alternative preservano, in modo efficace, il senso profondo dell'espressione originale.

La traduzione generata dall'intelligenza artificiale propone la stessa scelta del traduttore umano, ovvero بقلب مفتوح .

Nel seguente esempio compare l'espressione "che diavolo", che nel contesto del dialogo si riferisce a ciò che sta accadendo, come risulta chiaro dal passaggio riportato:

VOCI CONFUSE. — S'azzuffano sul palcoscenico! — Sí,

ecco, sentite? — Sul palcoscenico? — Perché? per-

ché? — E chi lo sa? [...]Ma sentite che fracasso sul palcoscenico?

oh! sentite? — Ma è uno scandalo! — Un'indecenza!

— Ma perché tutto questo baccano? — Mah, pare

che… — Non si capisce nulla! — **Ma che diavolo!** — (p.109)

-La traduzione umana:

أصوات مختلطة يتضاربان! نعم, فعلا, أتسمعون؟ - على المسرح؟ لماذا, لماذا؟- من يعرف؟-[...]أتسمعون هذه الضوضاء على المسرح؟- اوه, اوه سمعتم؟ هذه فضيحة!-يا للعار- ولكن لمذا كل هذه الضجة؟ - الظاهر أن.. لا نفهم شيئا!-**اللعبة**- (ص 357)

-ما الذى يحدث!-

-ما هذا بحق الجحيم!-

[29]Veda https://dizionario.internazionale.it/col.cuore.in.mano. Cliccato il 20-4-2025

Nell' esempio considerato, l'espressione «che diavolo» presenta diversi significati a secondo del suo co-testo. Nelle frasi interrogative assume un valore pleonastico o rafforzativo del significato, mentre nelle frasi esclamative esprime meraviglia, stupore, contrarietà e rabbia.[30]

Tuttavia, il traduttore sembra non aver colto a fondo il significato dell'espressione nel suo contesto, scegliendo una resa che non restituisce né il senso né l'intenzione originale.

Per lo stesso esempio, ho cercato di proporre un'ipotesi che rivela, almeno in parte, il senso dell'espressione presente nel prototesto, in altre parole ما الذى يحدث!. Questo percorso mira a offrire una resa che, pur non identica nella forma, mantenga il significato e l'intensità dell'originale, adattandolo al contesto linguistico e culturale della lingua di destinazione.

La traduzione neurale, invece, tende a fornire una resa espansa, ovvero: ما هذا بحق الجحيم / ما الذي يحدث بحق الجحيم, che in italiano significa "che cosa è questo, per l'inferno". Tuttavia, questa scelta riesce in parte a conservare il senso figurato espresso nel prototesto.

Nel esempio seguente, il Capocomico si rivolge a Moreno con un'espressione volta a mandarla al diavolo dal palcoscenico:

-vada fuori dai piedi! (p.110)

-لا تقفى فى طريقنا (ص 358)

-اخرجى من هنا حالا!

ابتعدى عن طريقنا!

In italiano, questa locuzione verbale ha la funzione di esprimere un avvertimento o un invito a ritirarsi dalla scena. Nella traduzione in arabo, è stata resa con l'espressione لا تقفى فى طريقنا, che significa non metterti sulla nostra strada, adottando la tecnica della «modulazione»[31]. Questa tecnica consiste nel tradurre il significato del testo di partenza con una variazione di prospettiva, mantenendo il significato generale dell'espressione originale. In tal modo, si evita una traduzione letterale che potrebbe risultare poco incomprensibile nel contesto culturale arabo.

Un'altra ipotesi traduttiva, è utilizzare اخرجى من هنا حالا , che significa in italiano esci subito da qui, attraverso la tecnica dell'esplicitazione. Questa tecnica mira a rendere più chiaro e diretto il senso di avvertimento e rabbia espresso dal capocomico nella battuta originale. Quindi, l'urgenza e l'autorità del comando vengono enfatizzate mediante l'aggiunta dell'avverbio حالا, cioè subito, che trasmette con maggior forza l'emotività della scena.

Anche in questi esempio, così come in altre espressioni, Chat GPT opta per una traduzione che risulta abbastanza vicina a quella di un traduttore umano.

Nel passaggio sottocitato, l'espressione "mandare a monte" ricorre in due contesti differenti: il primo legato a una promessa matrimoniale, il secondo a una rappresentazione teatrale.

[30] Veda Https://dizionario.interazionale.it/Diavolo. Cliccato il 20-9-2024

[31] Cfr, Federica Scarpa, *La traduzione specializzata*, Op.cit, p.150

Delia – ah, non perché io sperassi di trovare un pretesto nell'opposizione di lui per **mandare a monte** la promessa di matrimonio? – (p.49)

دليا: آه, ألم يكن ذلك لأنى... يئست من العثور على حجة **لفسخ** الخطبة؟ (ص 276)

دليا: آه, ألم يكن ذلك لأنى... يئست من العثور على حجة **لإلغاء هذا الزواج؟**

دليا: آه, ألم يكن ذلك لأنى... يئست من العثور على حجة **للتراجع عن وعد الزواج**

Il Direttore del teatro. Ma per carità, abbiano prudenza! Vogliano **mandare a monte** lo spettacolo? (p.112)

مدير المسرح: أرجوكم, تعقلوا. أتريدون **إفساد** العرض؟ (ص 361)

مدير المسرح: أرجوكم, تعقلوا. أتريدون **إلغاء** العرض؟

مدير المسرح: أتريدون **إفشال** العرض؟

L'espressione verbale mandare a monte, che significa "far fallire"[32], è stata resa in arabo attraverso due modalità differenti. In entrambi gli esempi, il traduttore ha adottato la tecnica della "riduzione"[33], che consiste nel diminuire il numero di costituenti della frase nella lingua d'arrivo, pur preservandone il significato principale. In questi casi, l'espressione idiomatica italiana è stata tradotta con i termini فسخ nel primo esempio e إفساد nel secondo.

Ho deciso di tradurre l'espressione verbale usando la stessa tecnica adottata dal traduttore, cioè la riduzione. Ho fatto questa scelta perché nella lingua araba non esiste un equivalente diretto che renda esattamente il senso del prototesto. La mia versione trasmette comunque il significato previsto, pur non rientrando tra le espressioni idiomatiche della lingua di arrivo.

Nei due esempi, ChatGPT cerca di trasmettere il significato semantico della locuzione verbale. La sua scelta riesce effettivamente a conservare il valore semantico generale dell'espressione originale.

Nella seguente battuta, Delia si reca a casa di Francesco. Quest'ultimo non ha voglia di vederla, perché la ritiene responsabile del duello tra lui e il suo amico Doro. Tuttavia, gli altri amici gli hanno consigliato di riceverla e di ascoltarla:

FRANCESCO. — ma io, per me, la **mando al diavolo**, figurati! (p.89)

فرانشيسكو: من أجلكم, أما عن نفسى فتأكدو أنى كنت **طردتها شر طردة!** (ص 330)

فرانشيسكو: من أجلكم, أما عن نفسى فتأكدو أنى كنت **القيتها خارجا!**

فرانشيسكو: من أجلكم, أما عن نفسى فتأكدو أنى كنت **أرسلتها إلى الجحيم!**

[32] https://dizionario.internazionale.it. Cliccato il 15-5-2025
[33] Federica Scarpa, *la traduzione specializzata*, *Op.cit*, p.152

L’espressione «mandare al diavolo» è impiegata con il significato di «allontanare qualcuno in modo brusco e sgarbato»[34]. Nella lingua araba non esiste un’espressione equivalente che riproduca esattamente il significato della lingua di origine. Comunque il traduttore ha optato per un’equivalenza connotativa, utilizzando l’espressione طردتها شر طردة, che significa l’ha cacciato in modo brutale. Questa scelta, pur non essendo una traduzione letterale, trasmette un significato molto simile a livello pragmatico e stilistico e permette di evocare nel lettore della lingua meta lo stesso effetto che l’espressione originale suscita nel lettore della lingua di partenza.

Tuttavia, ho scelto di proporre un'alternativa diversa, ossia "ألقيتها خارجًا", utilizzando la tecnica traduttiva dell'esplicitazione. Ho preso questa decisione perché l'espressione italiana ha un forte valore figurativo, e ho voluto trasmettere lo stesso significato al lettore del metatesto, rendendo esplicito il senso di rigetto implicito nel prototesto.

Per la stessa locuzione verbale, ChatGPT non è riuscito a cogliere appieno il significato originale, optando per una traduzione generica dell’espressione. La locuzione è stata resa in arabo con أرسلتها إلى الجحيم, ovvero “l’ho mandata all’inferno”. Tuttavia, questo approccio si discosta dal significato originario, trasmettendo un senso differente.

Nel seguente esempio, Diego dice questo a Donna Livia perché lei è preoccupata per le chiacchiere su suo figlio Doro, secondo cui sarebbe innamorato di Delia:

Diego. Ma se non so nulla! E vedrà che non sarà nulla! Vuol **far caso** di parole? (p.18).

ديجو: ولكنى لا أعرف اى شيء, و سترين أن المسالة فاضية: **أتهتمين** بكلام الناس؟ (ص 236)

ديجو: **اتأخذين هذا الكلام على محمل الجد؟**

ديجو: **أتعيرين هذا الكلام أهمية؟**

La locuzione verbale (far caso) indica l’atto di significa “prestare attenzione, badare”[35], ma non si trova un equivalente diretto nella lingua araba che trasmetta lo stesso significato preciso di tale locuzione. Per questo motivo, viene resa in arabo conأتهتمين , utilizzando la tecnica della riduzione. Con questa soluzione, il traduttore cerca di conservare il senso inteso dall’autore e di mantenere lo stesso significato e contesto.

Però, la locuzione verbale "far caso" esprime il senso di prestare attenzione o dare importanza a qualcosa. In assenza di un’equivalenza diretta, ho scelto di tradurla con l’espressione " تأخذين هذا الكلام على محمل الجد", che in italiano significa "prendere sul serio queste parole". Si tratta di una locuzione della lingua araba capace di trasmettere lo stesso significato del prototesto, mantenendo l’intenzione comunicativa originale

Nel caso della traduzione offerta dall’intelligenza artificiale, Chat GPT traduce il significato generale della locuzione verbale attraverso يعير أهمية, che significa in italiano dare importanza. Questa scelta corrisponde a quella fornita dal traduttore umano.

Ci troviamo nella stessa scena dell’esempio precedente: Donna Livia cerca di convincere Doro a dire la verità pubblicamente, per mettere fine a tutte queste chiacchiere:

[34] Veda https://dizionario.internazionale.it cliccato il 7-9-2024
[35] https://dizionario.internazionale.it cliccato il 5-9-2024

Donna Livia. Fallo, sì, fallo, Doro mio! -

Secondo vecchio amico. -**per tagliar corto** a tutte queste chiacchiere! (p.25)

لفيا: نفذ كلامك, هيا, نفذ كلامك يا دورو يا حبيبى! **حتى تضع حد** للقيل و القال.(ص244)

الصديق العجور الثانى: **لكى ننهي هذا الموضوع!**

الصديق العجوز الثانى: لكى تضع حد لكل هذه الثرثرة!

L'espressione italiana «tagliar corto» implica l'atto di interrompere o abbreviare una conversazione o un discorso, evitando dettagli superflui e andando dritto al punto. Questo concetto viene spesso utilizzato per esprimere un atteggiamento di sintesi o di impazienza nel dialogo.[36]

Nella lingua araba, questa locuzione verbale viene resa con تضع حد, che letteralmente significa per mettere fini al discorso. In questo caso, entra in gioco la tecnica dell' equivalenza culturale, sostituendo un elemento dal prototesto con un altro analogo nel metatesto.

Nel caso specifico, la traduzione araba utilizza una formulazione che conserva il senso principale dell'espressione italiana. Poiché in italiano il verbo «tagliare» viene impiegato metaforicamente per indicare una riduzione della conversazione. La scelta di تضع حد rispecchia il senso del prototesto in arabo, ottenendo così una resa più naturale e comprensibile nella lingua di arrivo.

Ho cercato di proporre un'altra ipotesi traduttiva, ricorrendo alla tecnica della riduzione, e ho reso l'espressione "tagliar corto" con نُنهي هذا الموضوع, puntando a semplificare la struttura senza perdere il significato principale.

Anche qui, l'intelligenza artificiale ha suggerito la medesima traduzione fornita dal traduttore.

Dopo il litigio che avviene in casa di Doro tra lui e Francesco, Doro lascia che Francesco se ne vada arrabbiato. Quando Diego gli chiede: "Vuoi chiudere così la questione?", la risposta di Doro è quella riportata nell'esempio:

Doro. Non me **n'importa un corno!** (p.37)

دورو: **لا يهمنى ألبتة**. (ص 261)

دورو: لم أعد أبالى به!

دورو: لا يهمنى إطلاقاً!

Lo stesso discorso vale per l'espressione idiomatica «non importa un corno» che vol dire "non mi interessa affatto"[37]. Questa locuzione non ha un equivalente diretto nella lingua araba, rendendo necessario l'uso di una tecnica di traduzione che permette di trasmettere il significato in modo comprensibile per il pubblico di destinazione. In questo caso, il traduttore ricorre alla tecnica traduttiva dell'equivalenza culturale, scegliendo un'espressione araba che trasmetta lo

[36] Veda https://www.treccani.it/taglia-corto. Cliccato il 20-4-2025
[37] Veda https://www.treccani.it cliccato il 6-4-2025

stesso concetto. In questa circostanza, la locuzione italiana viene tradotto in لا يهمنى ألبتة, che esprime il concetto di totale indifferenza in modo idiomatico e appropriato.

Ho scelto di rendere in modo più chiaro il significato voluto da Doro, traducendo l'espressione con: أم أعد أبالي به, che in italiano corrisponde a "non me ne curo più". Ho optato per la tecnica dell'esplicitazione, così da trasmettere nel metatesto l'atteggiamento di distacco e indifferenza espresso nel prototesto.

Comunque, l'intelligenza artificiale tende a proporre una traduzione generica, come لا يهم إطلاقا, che risulta adeguata, poiché non si manifesta una locuzione del tutto analoga nella lingua meta.

Nella battuta seguente siamo nel primo intermezzo corale, dove i critici commentano negativamente la commedia rappresentata sul palco:

Terzo critico. Ma diciamo la verità! Vi par lecito, scusate, distruggere cosí il carattere dei personaggi? [...], **senza né capo né coda**? ripigliare il dramma, come a caso, da una discussione? (p.59)

الناقد الثالث: فلنقل الحق:هل من الممكن, اسمح لي تدمير مقومات الشخصية بهذه الطريقة,[...], **دون أول ولا آخر؟** وهل يجوز له أن يبنى الدراما على أى مناقشة حيثما اتفق؟ (ص 290)

الناقد الثالث: **بلا بداية واضحة ولا نهاية مفهومة؟**

الناقد الثالث: **بلا رأس ولا ذيل؟**

L'espressione senza né capo né coda è un modo di dire che utilizzato per indicare "qualcosa privo di senso, logica o ordine"[38]. Nella lingua araba, non persiste un'espressione equivalente che mantenga la stessa forma. In tale contesto, il traduttore tende a ricorrere a un'espressione equivalente araba che trasmette il significato, come دون أول ولا آخر. Tale scelta preserva il senso figurato e la vivacità del prototesto, rendendolo più comprensibile per il lettore arabo.

Per me, ho scelto di proporre un'altra alternativa che chiarisce meglio il significato dell'espressione idiomatica del testo di partenza, cioè: بلا بداية واضحة ولا نهاية مفهومة, che in italiano significa "senza un inizio chiaro né una fine comprensibile", utilizzando la tecnica dell'esplicitazione. Tale scelta mira a rendere più accessibile il senso implicito dell'originale per il lettore del metatesto.

Nel caso di una traduzione effettuata con strumenti come Chat GPT, l'approccio potrebbe differire, la traduzione proposta potrebbe essere letterale, vale a dire لا رأس ولا ذيل , che pur rispettandola struttura formale del testo originale, rischia di trasmette un significato diverso o meno naturale rispetto al suo prototesto.

L'ultimo esempio che prendiamo in esame, è tratto dalla parte finale della commedia, quando il palcoscenico è ormai nel caos a causa dello scontro tra gli attori e i personaggi reali della tragedia:

Uno Degli usceri. **Che diavolo** avviene? (p.107)

[38] Cfr, https://www.treccani.it cliccato il 6-4-2025

بواب: **ما هذه الفوضى؟** (ص 355)

البواب: ما هذا الجنون؟

بواب: ما الذى يحدث بحق الجحيم؟

Qui il traduttore ha cercato di preservare il valore pleonastico e rafforzativo dell'espressione originale, cioè che diavolo, riproducendone il significato, il tono e l'enfasi. Tale è stato ottenuto tramite l'uso di una costruzione che riflette l'intensità emotiva dell'originale, adattandola al contesto linguistico e culturale della lingua di destinazione.

A mio avviso, ho scelto di tradurre il caso generale che si verifica in teatro in quel momento: i personaggi finti si scontrano con quelli reali, in una scena di pura follia. Per questo motivo ho scelto di rendere l'espressione con ما هذا الجنون, per rappresentare il caos che domina sulla scena.

Tuttavia, la traduzione neurale tende a fornire una traduzione generica, che non riflette il significato inteso nel prototesto.

Conclusioni

In conclusione, è importante ricordare che non è mai possibile ottenere una traduzione che sia una coppia perfetta del prototesto. Questa affermazione si basa sul fatto che ogni lingua ha caratteristiche peculiari che non possono essere facilmente trasmesse in un'altra lingua, specialmente nei suoi diversi registri.

Tuttavia, il traduttore, per avvicinarsi il più possibile a una versione fedele al prototesto, deve avere una profonda conoscenza delle due lingue. Solo così può ricreare lo spirito del testo originale senza tradirne l'intento linguistico.

In questo articolo, ho analizzato le difficoltà traduttive legate alle espressioni idiomatiche, che spesso rappresentano una sfida per i traduttori. Ho cercato di evidenziare tali problematiche e, al contempo, di proporre tecniche e strategie che possono essere utlilizzate per affrontarle, mantenendo quanto più possibile il senso originario del testo. Inoltre, ho avanzato alcune ipotesi traduttive che, potrebbero contribuire a rendere più efficace il processo traduttivo. In fine, ho sperimentato la traduzione delle espressioni idiomatiche, adoperando l'intelligenza artificiale, come esempio di traduzione neurale, per valutare come e in quale misura Chat GPT sia in grado di affrontare tali problematiche traduttive.

Il traduttore umano, Mohamed Esmail Mohamed, ha tradotto le espressioni idiomatiche, adottando vari tipi di approcci, a seconda del caso, ovvero avvalendosi di diverse tecniche, quali la sostituzione e l'equivalenza, nonché di tecniche più specifiche, come la modulazione, la trasposizione, l'equivalenza culturale e la riduzione. Tali meccanismi hanno consentito di trasmette il senso originario del prototesto.

Certe volte, ha tradotto alla lettera, altre volte, sostituendo l'espressione con un'altra culturalmente equivalente o fornendone una spiegazione ecc…

Successivamente, ho cercato di valutare la fedeltà nella traduzione delle espressioni idiomatiche utilizzando l'intelligenza artificiale. Avendo messo alla prova Chat GPT, cercando di scoprire le potenzialità nella traduzione, sono giunta alla conclusione che questo software, anche se riesce bene a trasmettere, e direi anche con una certa precisione, il senso delle espressioni, ma, nella maggior parte dei casi, non opera per trasmettere il tono.

Prima di raggiungere una traduzione affinata dell'espressione da tradurre, esso parte sempre da una traduzione di base, simile a quella di Google Translate.

Ciò vuol dire che il software compie l'atto traduttivo, passando per varie fasi, prima di arrivare a quella affinata che coglie le sfumature di significato.

Si è notato che Chat GPT, il più delle volte, tende a tradurre il significato generico dei modi di dire e, in alcuni casi, opta per una traduzione letterale. Alla luce di questa sperimentazione, emerge che l'intelligenza artificiale non può sostituire completamente il ruolo dei traduttori umani. La competenza di un traduttore umano esperto, unita alla sua profonda conoscenza sia della cultura locale sia quella straniera, è indispensabile.

In altre parole, l'intelligenza artificiale può senza dubbio agevolare il lavoro dei traduttori, offrendo un valido supporto per facilitare e accelerare il processo traduttivo. Questo avviene

attraverso l'impiego dell'intelligenza artificiale, seguita da un'accurata revisione da parte del traduttore umano, che applica i principi della scienza della traduzione. Tale processo si base sull'integrazione della capacità dell'intelligenza artificiale con le competenze umane. Pertanto, l'intelligenza artificiale potrebbe rappresentare una reale opportunità per i traduttori dotati di bagaglio culturale e di sensibilità, e ragione umana.

In sintesi, entrambi, cioè il traduttore umano e Chat GPT, hanno prodotto un testo scorrevole per il lettore della lingua meta. Tuttavia, tale scelta non conserva le caratteristiche proprie dell'originale. E bisogna affermare che, nonostante tutte le difficoltà affrontate, il traduttore è riuscito, fino a oggi, a offrirci l'unica versione araba di "*Ciascuno a suo modo*"

Bibliografia

- Bertazzoli, Raffaella, *Traduzione teoria e metodi*, Carocci Editore, Roma, 2023.
- Capello, Angelo Piero, *Come leggere Uno, nessuno e centomila di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1995.
- Diadori, Pierangela, *Teoria e tecnica della traduzione*, strategie, testi e contesti, Le Monnier Università, Milano, 2012.
- Faini, Paola, *Tradurre, Manuale teorico e pratico*, Carocci Editore, Roma, 2009.
- Lûdskanov, Aleksandăr, *Un approccio semiotico alla traduzione*, dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva, edizione italiana a cura di Bruno Osimo, Hoepli, Milano, 2008.
- Milioni, Georgia, I tratti culturali nella traduzione delle espressioni idiomatiche in italiano e greco, *in Traduzione e Plurilinguismo (Significati ed Equivalenze)*, a cura di Rita Scotti Juric, Nada Poropat Jeletic, Isabella Matticchio, Università Juraj Dobrila di Pola, Dipartimento di Studi in Lingua Italiana, Aprile, 2016.
- Osimo, Bruno, *Manuale del traduttore*, Guida pratica con glossario, Terza edizione, Hoepli, Milano, 2015.
- Osimo, Bruno, *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano, 2010.
- Osimo, Bruno, *Traduzione e qualità*, Hoepli, Milano, 2008.
- Pirandello, Luigi, *Maschere nude, Ciascuno a suo modo*, Mondadori, Milano, 1971.
- Puglisi, Filippo, *Pirandello e la sua lingua*, Capelli Editore, 1962.
- Scarpa, Federica, *La traduzione della metafora*. Aspetti della traduzione delle espressioni metaforiche del “Mastro-Don Gesualdo”, Bulzoni Editore, Roma, 1989.
- Scarpa, Federica, *La traduzione specializzata*, seconda edizione, Hoepli, Milano, 2008.

- Venuti, Lawrence, Tradurre l'umorismo: Equivalenza, compensazione, discorso, in *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del traduttore*, a cura di Franco Nasi, Longo Editore, Ravenna

Sitografia

https://dizionari.corriere.it/gonfiare

https://dizionario.internazionale.it

https://www.traducta.it/l'impatto-dell'IA-sulla-futuro-della-traduzione

https://www.traducta.it/quali-sono-i-limiti-della-traduzione-con-l'IA?

Https://www.treccani.it

Manar El_wahsh
Linguistics, Languages, MSA, Egypt
Email: manar.r.elwahsh@gmail.com

Abstract

Proverbs are celebrated for their analytic accuracy, and their richness echoes human history; hence, they are eligible to receive narrative treatment. Proverbs are especially rich, having examined and recorded many aspects of people's concerns and aspirations. The way we make sense of characters in a hypothetical situation like proverbs relates to our prior knowledge of people we might have known or met. The characterization of family members, more specifically fathers, is especially valuable to gain a better understanding of their role in society as depicted in several proverbs. This study offers a contrastive cognitive stylistic analysis of paternal figures in Egyptian and English proverbs. Using Componential Analysis and Culpeper's characterization model, the research examines the Egyptian proverbs from Ahmad Taymour's book *Colloquial Proverbs* and the English proverbs from the PROMETHEUS corpus, based on their mention of the kinship term *father(s)*. Analysis and results reveal that English proverbs depict fathers as idealized, static figures associated with wisdom, tradition, and moral authority while Egyptian proverbs present a wider emotional and social range, portraying fathers as fallible or absent, often through metaphor, irony, and oppositional dynamics to mothers or daughters. The study finds that Egyptian proverbs encode more vivid and dynamic family relationships. The study highlights how proverbs, as micro-narratives, function as powerful tools for expressing and challenging familial ideologies and roles.

***Keywords*:** componential analysis, proverbs, cognitive stylistics, characterization, fathers

INTRODUCTION

Proverbs are an integral part of culture and ideology, and they function as carriers of communal, shared values. Linguistically, they are unique, compact utterances of inherited wisdom cherished by people through the years. They offer insights into complex sociocultural issues in a brief memorable manner. Thus, the power behind proverbs is indeed in the quick perceptiveness they deliver in an effortless and artistic fashion. According to Mieder (2015), proverbs are short in structure; coined from general observation; and used widely by people due to their sharpness. Once a culture adopts a proverb, it becomes embedded in daily discourse; a part of a society's heritage; and a reflection of its ideology. As Grzybek (2015) notes, proverbs are a part of folklore, a very lively image of society and culture. Due to its importance, the study of proverbs or paremiology has gained scholarly attention because they contribute to social regulation and cultural preservation.

In both Arabic and English, proverbs give insights about familial relations and power. Kinship terms manifest in proverbs because they define social roles and power dynamics between the members of one family. Proverbs about fathers highlight a key role in society as well as their authority and lineage. While there is a general understanding of paternal figures as the moral head of the family's hierarchy, their roles are different from one culture to another and is not fixed. Kinship terms have been under examination using componential analysis (CA), which is a semantic framework that breaks down words into their primary semantic features (Kazeminejad et al., 2022; Geeraerts, 2006; Lyons, 1977b; Nida, 1975). Kinship terms are organized culturally in a way that is well suited for CA (Frawley, 2013; Nida, 1975). To analyze father figures like kinship terms (Leech, 1981; Goodenough, 1965, 1956) and later (Bernard, 2011; Geeraerts, 2006) have proven that CA can offer an the analysis that is sensitive to cultural and societal norms. Fathers are not only semantic entities, but they are also relational figures with a network of connections with other members of the family (Fox, 1983).

The value of proverbs is clear through linguistic choices, and they refine deep cultural patterns that define families of a specific society. These morals are mirrored clearly in kinship terms (Gaby, 2017; Wardhaugh, 1986), especially paternal ones. Alongside CA, which offers the backbone of the present study, the examination of the selected proverbs makes use of Culpeper's (2001; 2002; 2009) cognitive stylistic model of characterization. To shed light on the construction of father figures in both Egyptian and English proverbs, the selected model offers a characterization that comes to life when the linguistic and experiential cues are analyzed to make sense of the selected proverbs. Thus, characters are not just static entities in a text, but they are actively shaped by linguistic phenomena such as metaphor and cultural schema, among many others cognitive phenomena. I argue that this framework is suitable to examine proverbs, as they are considered micro-narratives (Eder et al., 2010). The present study aims to uncover the wisdom proverbs deliver about fathers by examining metaphors, deixis, lexical choices, narration and stylistic tools. Linguistic patterns, from a cognitive stylistic approach, reveal how father figures can be deconstructed through CA to understand proverbs linguistically and culturally in both the Egyptian and English proverbs and societies.

Research Questions

The following research questions guide the present study:

1. How is the *father figure* characterized in the Egyptian and English proverbs as revealed by the application of Culpeper's cognitive stylistic framework?
2. In both cultures, what are the ways of reinforcing or challenging the social role of *fathers*?
3. What are the recurrent linguistic patterns that reveal a contrast in the depiction of *fathers* between the two corpora from the two cultures?

Review of Literature

Componential Analysis (CA)

Semantically, one lexeme can carry significant meaning. "A single word may have a number of quite different senses" (Nida, 2015, p. 1). Componential analysis or CA is a line of linguistic investigation that breaks down basic blocks of meaning one word may encompass these blocks or features are known as semantic components. CA or *lexical decomposition* aims to enact analysis on a word level to extract its core meaning. It illuminates the way speakers relate to the world around them using their cognitive and psychological abilities (Goodenough, 1956). Nonetheless, meaning making is still a challenging process that humans try to decipher, and CA can offer a valuable toolkit. According to CA, "binary opposition" is based on "unmarked neutral" terms (Leech, 1981, p. 113), which is linked to Nida's example of blueness, if there were no other colors, then this particular color would not exists because it occurs in opposition to other colors (Nida, 1975). An ingrained occurrence raises from opposition which is a "positive-negative bias inherent to the semantic opposition itself" (Leech, 1981, p. 114).

While CA can be criticized for its limitation to "neatly organized" lexical choices (Leech, 1981, p. 117), it can be very helpful in kinship terms because they are already systematically organized and used in all languages. Thus, these terms are widely known and accepted by language users. According to Lyons (1977), CA is related to concepts in the human mind rather than fixed terms in the actual world. CA extends analyses on an atomic level for words and our perceptions of them. Therefore, "'man' (construed as the complementary of 'woman') might be held to combine (in the molecular concept "man") the atomic concepts "male", "adult" and "human"; and the sense of 'woman' might be held to differ from that of 'man' solely in that it combines "female" (or "not-male")" (Lyons, 1977, p. 317). CA can offer not only an examination of components of one word, but it also uncovers the relationship between certain words and others (Nida, 2015). Thus, an investigation of kinship terms can receive help from CA.

"Kinship and marriage are about the basic facts of life. They are about birth, and copulation, and death" (Fox, 1983, p. 27). Kinship terms, according to Frawley (2013, p. 138), can be scrutinized through consanguinity, i.e. kinship by common descent or of the same blood, lineality, i.e. an individual's direct ancestors or descendants (whether lineal or collateral), and generation, which is also known as

semantic systems by Goodenough (1956). In line with Wierzbicka (1992), to examine the features of mothers and fathers for example, we must look at the two concepts of first ascending generation and lineality as well. In terms of kinship, the term mother has been extensively studied and assigned features like the: *woman*, *giving birth*, *raising* children, and *single generation*. Interestingly, the word is charged with semantic and social meanings, as mothers, needless to say, play a crucial role in the society and has the responsibility of setting/playing roles (Bakenova et al., 2023).

According to genealogy, the person under examination is titled 'ego' (Nida, 1975, p. 33). Thus, the features: ascending generations include 'ancestors', 'parent', 'lineal', and other features in terms of which the words for mother and father are explored. Hence, someone's ancestors include people who existed before them and also involves fathers and mothers, "who are mutually related in such a way that everyone in that group is the father or mother of someone else in the group" (Wierzbicka, 1992, p. 331). Furthermore, the significance of kinship terms and their examination stems from the fact that society is regulated by genealogical ties that define people's relations to each other (Scheffler, 1972). Thus, culture is an integral part in making sense of many words' internal meaning and structure, most importantly, the lexicon around kinship relations (Gaby, 2017).

Hence, the elementary, constant essence of kinship semantics in English contains bases like "self, parent (the relation of parents to children), sibling, *nuncle* (the relation of aunts and uncles to nieces and nephews)., and cousin" as well as the aspect of gender that governs males and females relations within a family (Kay, 1976, p. 1). Because genealogy is universal, all languages around the world include lexicon to address relations of kinship; however, they are not the same in every culture and language (Danziger, 2023). This taxonomy is based on the ascending generation of mothers, fathers, and their siblings. In English the taxonomy then joins together fathers and mothers' sisters to call them all aunts (Denning & Kemmer, 1990). English has a system that does not distinguish between fathers and mothers' relatives. In English, Jackson (2014) makes a classification based on CA, which he divides to gender, generation (ascending or descending). He also uses the element of lineality, which leaves out grandparents. Although they are different from one society to another, families matter greatly in shaping one's life, which is reflected in linguistic systems differently (Wardhaugh, 1986), specially in Arabic and English, which are the two languages relevant to this study.

Specific to the purpose of this study is the CA of *fathers*. A father is related to the self or the ego in relation to specific features. For one, the father is "the name of one's biological progenitor," and he is related to the mother in terms of a contrasting relationship, in which a father is +MALE but the mother is -MALE. The father also has a contrasting relation with the grandfather, although they are both +MALE, they do not share the same generation. The same goes with the son, as they do not share the same generation either, in other words, it is "one ascending generation above ego." The father is also a person who is in "direct line of descent." However, all these kinship terms are +HUMAN and +KINS (Nida, 1975, p. 33). Furthermore, a father does not only play a biological role, but he also offers "watchful care" and

"companionship" (Nida, 1975, p. 34). According to this study, fathers play distinct roles in the two cultures under examination.

CHARACTERIZATION

Cognitive stylistics has dissolved the boundaries between different branches including linguistics and cognitive sciences. This field is rich with potential, as it studies comprehensive linguistic examinations of literary studies. It also focuses on the phases we go through to both generate and make sense of instances of language. In terms of characterization, cognitive stylistics relates linguistic reflections to cognitive ones, offering in the process insights towards the creation or assembly and understanding of characters within a text (Culpeper, 2009). Examining this field of study is crucial in many fields using various lenses. Characters come to life in a text as a result of an interplay between *top-bottom* understanding which stems from the readers' previous knowledge and experience of the world, and another type of understanding called *bottom-up* that is created by cues offered by the text. Therefore, three elements control the process of characterization, and they are "narratorial control, the presentation of self or other, and the explicitness or implicitness of the textual cue." This sheds light on: "narratorial filters (point of view, mind style and the presentation of speech and thought), character indexing (through, for example, speech acts) and inter-character dynamics (through, for example, the manipulation of social relations)" (Culpeper & Fernandez-Quintanilla, 2017, p. 94). It is then clear that characters are the product of a complicated interlinkage or reciprocity between previous knowledge of the world and new cues the text hands to the reader (Culpeper, 2002).

Since characters are essential in understanding fiction, their nature of existence has received much attention from many scholars (see Culpeper, 2001, 2002, 2009, 2014; Culpeper & Fernandez-Quintanilla, 2017; Margolin, 2007; Toolan, 2001; Simpson, 1993). Views to grasp their ontology include semiotics which views them as signs; cognitive approaches which consider them to be illustrations of readers' imaginations; philosophy that views them as conceptualized beings; and other views that argue that characters are not present in our world (Eder et al., 2010). Furthermore, characters occupy not only novels and plays, but also spaces like proverbs, so their examination is of foremost importance. Proverbs are also a product of an intricate interrelation between what we already know about the world and new cues coming directly at us from the proverb.

A proverb is a "folklore unit." Furthermore, "depending on the definition of text, a proverbial sentence can be seen to be a full text in its own right, eventually embedded into a situational context and additional co-text" (Grzybek, 2015, p. 75). Proverbs have their place in the field of paremiology and have been a cornerstone in the study of folklore, yet other disciplines including linguistics have examined proverbs from different angles and offered diverse insights into the nature of proverbs. Moreover, proverbs are often cited by people as a part of commonplace language that exudes sophisticated wisdom. They can also be used on a global scale by many people to express a common or shared value or idea. The development of proverbs is natural and is an essential part of the progression of the society from which they stem. In essence, proverbs are fashioned by one creative person, who "at

some time and somewhere couches a general observation, behavior, or experience into a short complete sentence that subsequently is picked up by others" (Mieder, 2015, p. 28). Some proverbs cannot be traced back to their original creator while others can be with accuracy. Whether we can trace a proverb to its originator or not, they are still a representation of the people who use it. Proverbs include familiar relations, mentioned implicitly or explicitly, most importantly those about fathers, the core of this study. Thus, characterization of personas in proverbs is crucial due to the importance of proverbs in cultures.

Related Studies

A number of studies have examined the structural richness and cultural specificity of kinship terms, especially in relation to semantic structure (Al-Khawaldeh et al., 2024; Pericliev, 2014; Dhayef & Alhussaini, 2010). Al-Khawaldeh et al. (2024) argue that the universal use of kinship terminology is the result of their unique internal structure as well as the communicative role they play in language use. Upon examining English and Arabic proverbs, the study found different preferences of the use of proverbs for every language. While there are universal aspects of proverbs, there are unique aspects in each language that reflect diversity. Their study based on proverbs highlighting the ideological portrayals of women in Jordanian proverbs reveal that women can be depicted in both lights; positive and negative, but negative representation are more ubiquitous. Gender roles influence power and domination in society, which is reflected in the study of proverbs. The study highlights that proverbs perpetrate an inferior role of women. Pericliev (2014) finds that methods of application of componential analysis have problems, one related to dependable definitions and the other is related to solving issues related to these definitions. His research introduces software developed to examine kinship terms. The program offers dependable, simple models applied to Serbo-Croatian vocabulary of kinship. The program was able to build simple yet effective methods which were applied to twenty different languages. As for Dhayef and Alhussaini (2010), they traced Arabic's kinship terms. Blood Kinship terms are classified into three categories: parents (mothers and fathers) and their descendants (son, daughter, grandson, and granddaughter); brothers and sisters and their descendants (nephew: son of brother, niece: daughter of brother, nephew: son of sister, niece: daughter of sister); uncles and aunts (paternal uncle, paternal aunt, maternal uncle, maternal aunt, paternal male cousin, paternal female cousin, maternal male cousin, maternal female cousin). In Arabic, marriage also accounts for kinship terms like father-in-law, mother-in-law, brother-in-law (brother of the husband is different from the sister's husband) sister-in-law (brother's wife and husband's sister). The differences between kinship terms in different languages and cultures are clear. This is clear in a pair of languages like Arabic and English. An ideal example is the distinctions between paternal and maternal uncles, aunts, and cousins in Arabic, which does not exist in English. There is also a relation between two men marrying two sisters and two women marrying two brothers. These affinal relationships are also collateral between the same generation in relation to the ego. As for Jones (2010), the study aims to shed light on the evolution of the study of kinship terms. This study highlights the borrowed aspects of kinship, which often uses aspects from genealogy. Furthermore,

the study of kinship mirrors other fields in linguistics such as phonetics, syntax, and semantics.

A significant body of research has investigated how proverbs across cultures encode gendered assumptions, frequently privileging male authority while marginalizing female voices (Shadeed & Khalil, 2024; Altohami, 2023; Rani & Ranjha, 2020; Shi & Zhang, 2017; Rasul, 2015). Shadeed and Khalil (2024) examine the representation of males and females in English in contrast to Palestinian proverbs, concentrating on negative characteristics. This study implemented Fairclough's (1989) three-dimensional model to scrutinize the selected proverbs. The study maintains that the image of women in both English and Palestinian proverbs is negative and *distressing*. Both cultures uphold a male-controlled society that stigmatizes and harms women. Altohami (2023) focuses on the portrayal of the *wife* in a study of gender in Egyptian and American corpora. The results of the study highlight that the American proverbs have missed some aspects that are well covered in the Egyptian proverbs, which is a result similar to the present study. Also, the study found that wives are represented negatively in the Egyptian corpus and in a way that stigmatizes them.

According to Rani and Ranjha (2020), proverbs offer portrayals of identities and relations of power between men and women. Their research examines the representation of men and women in English proverbs and the relationship between the two. The study applied the 3D model of Fairclough (1989). They arrived at the conclusion that many proverbs use derogatory sentiment when describing women but use the opposite approach with men. The study also maintains that power is always held by men. According to Shi and Zhang (2017), proverbs in English are highly sexist. They offer an insight to a culture that gives a comparatively inferior status for women. Sexism sweeps in linguistic forms including proverbs. The study claims to offer insights into the English-speaking world and the west in general. Rasul (2015) examines gender and language role in proverbs, especially highlighting the different power dynamics between genders. The data focuses on English and Urdu proverbs to reveal the different gender roles in these two different societies. The study focuses on women portrayal and stereotypes perpetuated by users of the two languages. The study concludes that both English and Urdu show women as inferior to men. They are less smart, and they are only appreciated due to their beauty.

METHODOLOGY

Proverbs are examined in this paper to characterize the *paternal figures* in a curated corpus of Egyptian and English proverbs. Using CA to break down the term *father*, the present study makes use of Culpeper's (2001, 2002, 2009) cognitive stylistic model of characterization as its main framework.

Research Design

The present study adopts a research design that is: qualitative, contrastive, and corpus based. The study extracts proverbs from two distinct cultures and languages: Arabic and English, with the aim of examining the kin term *father* to offer a characterization of paternal figures in both corpora. The analysis combines CA, to break down the features of the term, with Culpeper's cognitive stylistic framework to make use of his characterization model. This aim of the study is to characterize father

figures as depicted in the two corpora, using the stylistic tools presented by Culpeper (e.g., metaphor, deixis, evaluative language, mind style and inter-character dynamics).

Data Selection

The study aims at analyzing all the proverbs in two corpora that reference the word 'father(s)' explicitly. The two corpora are: *Colloquial Proverbs* by Ahmed Taymour Pasha (Taymoor, 1949), which is a seminal work that collected and explained over 3000 proverbs spanning everyday wisdom and cultural values in the Egyptian society in the early 20th-century. As for the English corpora, it is extracted from the PROMETHEUS corpus (Özbal et al., 2016), which is an annotated collection of over 3000 English tagged proverbs. The kin term of father is referenced seven times in the English corpus and twenty-three in the Egyptian one. The rationale for the selection of the study of proverbs is that they are culturally significant (Grzybek, 2015; Mieder, 2015); the most frequent kinship term in both corpora; and they offer insights into a certain society in a specific time. These insights offer an examination of characters, as proverbs are ideologically potent. Since fathers are significant kinship figures and the ones mentioned the most in the two corpora, they are well-suited for the present study's purposes, as they are represented significantly differently across the two cultures. The selection of Egyptian and English proverbs offers a contrastive linguistic comparison that reflects different but rich traditions.

Framework

This paper applies the model of characterization by Culpeper (2001, 2002, 2009); a framework that perceives of texts as a construct that comes to life as a result of an interplay between textual cues and readers' inferences. For the purpose of characterization, metaphor, deixis, evaluative language, and inter-character dynamics are applied. These dynamic characters can be examined through point of view, deixis, evaluative language, metaphors, and lexical choices that shape the roles of kinship in proverbs and society. This model is especially applicable to proverbs because while they are brief, they contain characters, context, and roles. By analyzing these layers that form proverbs, father figures are best understood as depicted in the two selected cultures.

Procedure

The analysis is executed in the following phases:

1. I conducted a semantic analysis of kinship terms across bilingual corpora of proverbs using a combination of frequency analysis and network-based visualization. The Arabic texts were first normalized to account for orthographic variation, including the unification of character forms and the removal of diacritics. For English, a simpler preprocessing step was applied by converting all text to lowercase. Arabic proverbs were tokenized using the CAMeL Tools tokenizer, and lemmas were extracted through morphological analysis to ensure lexical consistency in finding kinship terms. Frequency analysis was then performed, whereby kinship terms were counted across both corpora. In the Arabic dataset, term frequencies were based on lemma-level matches, while in the English corpus, frequencies were calculated through

direct substring matching. To enable cross-linguistic comparison, Arabic kinship terms were grouped under their corresponding English equivalents. These frequencies were then visualized in a bilingual bar chart, which presented side-by-side counts for each category across both languages. Additionally, I constructed co-occurrence networks to capture the relational structure among kinship terms. In these networks, nodes stand for individual kinterms are scaled by their frequency while edges denote co-occurrence within the same proverb and are weighted according to the number of co-occurrences. For Arabic, proper display of labels was ensured through text reshaping and bidirectional rendering using the arabic_reshaper and python-bidi libraries. This integrated approach identified both the prevalence and contextual clustering of kinship concepts within and across the two linguistic traditions. Figure 1 shows the kinship term *father* is the most frequently used, justifying its centrality in the study.

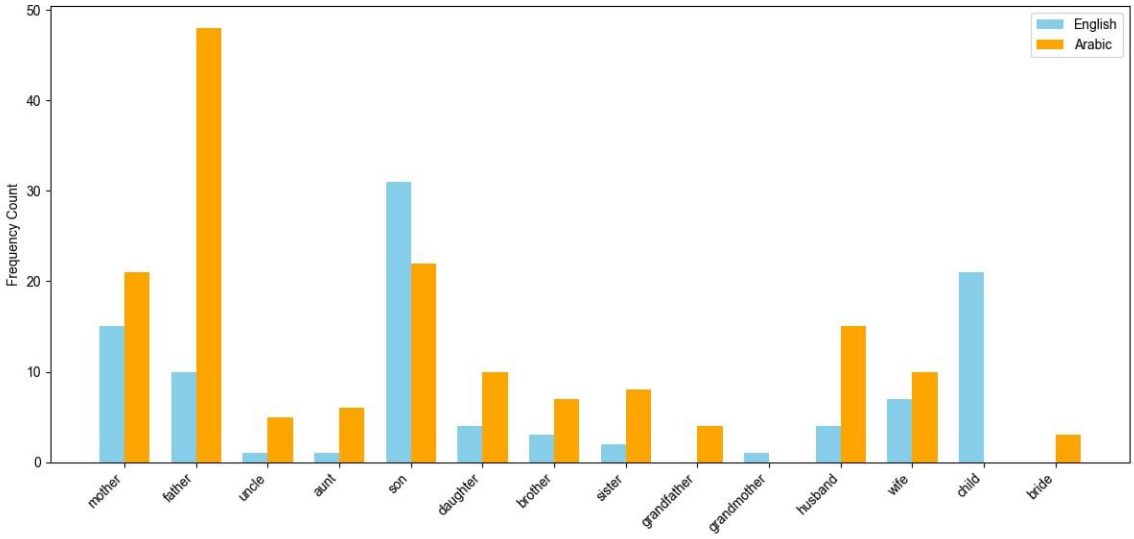


FIGURE 1.KINSHIP TERM FREQUENCY COMPARSION. ENGLISH VS ARABIC.

2. Analysis sections and tables: The analysis is divided into three sections; one that is shared between the two corpora, one specific to the Egyptian proverbs, and a third specific to the English corpora. The analysis is presented in tables containing the proverbs, which are thematically tabulated in nine tables.

3. Thematic coding: Proverbs are grouped on the basis thematic categories based on shared motifs. These themes are Nepotism, Inherited Roles, Identity, Moral Burden, Paternal Authority, Failure to Fulfill Familial Duty (Fathers towards daughters), Failure to Fulfill Familial Duty (Fathers towards sons), Failure to Fulfill Familial Duty (Children towards Fathers), and Tradition. The themes are chosen based on careful reading across the selected proverbs in the two corpora.

4. Characterization: Each proverb is analyzed using Culpeper's (2001, 2002, 2009); framework using different linguistic tools like lexical choices, deixis,

evaluative language, metaphor, and schemata, and based on the selected term of father based on CA.

5. Findings and conclusions: This section offers findings based on the three research questions mentioned earlier.

ANALYSIS

i. Themes shared between the Arabic and the English proverbs:

TABLE 1

THEME OF NEPOTISM

Proverb(s)	
English proverb 1	He whose father is judge goes safe to trial.
Arabic proverbs 1 & 2	اِكْمِن أَبُوكْ جِنْدِي دَايِرْ تِهِز وِسْطَكْ. اِكْمِن أَبُوكْ سَنْجَقْ دَايِرْ فِي حَل شَعْرَكْ. *Just because your father is a soldier/pasha, you think you can shake your hip/let your hair down?*

The Egyptian and English proverbs share similar themes, and the first one under examination is nepotism. **Error! Reference source not found.** includes proverbs with one lexical item in common: *father*. However, the Egyptian proverbs use colloquial, informal language, and they employ theatrical, metaphorical prose that results in the conceptual metaphor: INHERITED POWER IS BODILY DISPLAY. The conceptual metaphor, which makes sense of one domain on the basis of another (Lakoff & Johnson, 1980), is vivid because it uses the source domain of public display which is related to bold, shameless performance to bring to life the target domain of unearned privilege and nepotism. Thus, the physical movement of shaking one's *hip* or وسط is mapped into the public display of power, and this visible performance highlights the more abstract notion of power abuse. However, the English proverb uses formal and institutional nouns like *judge* and *trial* to show power, using the semantic field of court. In all proverbs, the son is the beneficiary; a person who is safe because of his father's merit. Sometimes the son occupies the semantic role of the actor/agent, but there is a stark difference between the lexical choice of *go* in the English proverb and دايِر *(going around)* in the Egyptian proverbs. The Egyptian proverbs use bald lexical choices to express a proud public display, unlike the English proverb. Moreover, the deictic center, which anchors speakers in time and space (Segal, 1995), is vastly different in the proverbs of the two languages. In English, the deictic center moves away from intimacy because it uses the third-person, which makes it more of a universal fact and less of a reprimand, unlike the Arabic proverbs, which use the second-person pronouns to show proximity and as a result scolding. While both cultures perceive the situation as unjust and biased, the

English proverb carries neutral feelings or implicit negative appraisal. However, the Egyptian proverbs express clear negative appraisal, which explains how speakers evaluate and assume stances to construct personas from texts (Martin & White, 2007) because they criticize inappropriate actions that include dancing تِهز وِسْطَكْ or letting one's hair down حَل شَعْرَكْ. All proverbs criticize a deviation from society's norm, as being the son of a *judge* or a *soldier* جِنْدِيshould mean having discipline and respect for the law and not the opposite. This disrupts a social or role-based schema, which engages people emotionally towards the theme at hand. The Egyptian proverbs also reveal the mind style of frustrated speakers who state as a fact in a declarative speech act that nepotism has infiltrated society.

TABLE 2

THEME OF INHERITED ROLES

	Proverb(s)
English proverbs 2 & 3	Like father, like son. A son should begin where his father left off.
Arabic proverbs 3, 4 & 5	ابْن السَّايِغْ اِشْتَهَى عَلَى ابوهْ خَاتِمْ. *The goldsmith's son covets a ring from his father.* قَبْلْ مَا شَافُوهْ قَالُوا: حِلْوِ الْقَوَامْ زَيَّ ابُوهْ. قَبْلْ مَا وِلْدُوه قَالُوا: عَرِيضِ الْقَفَا زَيَّ ابُوهْ. *Before she gives birth to him, they said: "broad necked like his father."* *Before they saw him, they said: "He's as good as his father."*

The theme of inherited roles is clarified in **Error! Reference source not found.**, which applies the same register as in **Error! Reference source not found.**; the English proverbs are more formal while the Egyptian ones are less formal in tone, which is clear in lexical choices like عَرِيضِ الْقَفَا *broad necked*, which offers a negative appraisal as a result of using a damaging physical stereotype. Moreover, the English proverbs strip the son from his agency; he is either being described or is following his father's footsteps. For example, the verbs *begin* and *left off* mean there is a contrast between the father and the son. The father is the initiator while the son only follows his father's path regardless of his own opinions and desires. The same inherited behavior or sense of continuity is detected in the Egyptian proverbs. It draws the image of a son who *wishes* a ring from his father ابْن السَّايِغْ اِشْتَهَى عَلَى ابوهْ خَاتِمْ, and the other two proverbs only give a physical description. The English proverbs encapsulate a sense of general truths, and the Egyptian ones follow a similar path offering social

commentaries and public opinions, which reveals aspects of both the father's and the son's character. The social obligation manifests in the modal verb *should* in the English proverb to signal a moral expectation. Foregrounding or deviation manifest in English in the repetition of *like* in the proverb *Like father, like son.* Similarly, in the Egyptian proverbs, there is a rhyming scheme that plays a role in the memorability of the proverbs due to its musicality, which is clear in شَافُوهْ and ابوه. The proverbs also activate a familial inheritance schema of prescripted roles. Like the earlier theme of nepotism, these proverbs show a metaphorical use in the Arabic proverbs rather than the English ones. For instance, the *broad neck* description is figurative language that leads to a characterization of both the newborn and his father to have brutishness and simplemindedness. The proverbs in English and Arabic create a similar metaphor which is INHERITED IDENTITY IS OBJECT TRANSFER. They map between the physical act of object transfer into the abstract notion of inherited role or social obligation. The idea is very expressive due to the use of the *ring* خاتم. These proverbs across both cultures conceptualize the identity of the son as something transmitted or passed down from the father, which is clear in the use of third-person deixis, which highlights the transferability of their actions and identities. A significant reading is the father's place in society affects the baby even before birth.

TABLE 3

THEME OF IDENTITY

	Proverb(s)
English proverb 4	It's a wise child who knows its own father.
Arabic proverbs 6, 7 & 8	اِللِّي مَا يِعْرَفْ أَبُوهْ اِبْنْ حَرَامْ. *He who doesn't know his father is a bastard.* أَسْأَلْهْ عَنْ أَبُوهْ يِقُولْ لِي: خَالِي شعِيب. *I ask him about his father, he replies: "My uncle's name is Shu'ayb"* أَبُوكْ مَا هُو أَبُوكْ، أَخُوكْ مَا هُو أَخُوك. *Your father is not your real father; your brother is not your real brother.*

Error! Reference source not found. connects the two cultures in the theme of identity. Again, the lexical choices include *father*, *child*, *uncle*, and *brother*, and they all +kin and +male. The English proverb suggests that the knowledge about someone's father or roots can be ambiguous, the proverb also leaves the gender unknow due to the use of the gender-neutral noun *child*. The choice of *wise* and *knows*

denotes a cognitive effort, rather than clarity about one's origin and identity. The Arabic counterpart uses language that is lexically loaded with moral and social condemnation, which is clear in the use of the word *bastard* اِبْنْ حَرَامْ. The Egyptian proverbs signify a confusion and a relational failure of the knowledge of one's father and the lack of identification of one's origins. The verbs used in the selected proverbs are *know* or *be*, and these verbs are either cognitive verbs related to awareness and mental access in defining identity or existential verbs that suggest instability or falsehood in relation to one's father. They are static or non-dynamic verbs that suggest a lack of agency (Halliday & Matthiessen, 2014). However, an intriguing use of the verb *know* takes place in اِللّي مَا يِعْرَفْ أَبُوهْ اِبْنْ حَرَامْ. While the verb is static, it still reflects someone's negative treatment of their father and equates this ill treatment with not knowing the father at all. This proverb disrupts the schema of honor; normally, people know their fathers. This loss of kinship roles, especially in the Arab world is very harmful to social standing. A striking parallelism is clear in the Arabic proverb أبوك ما هو أبوك، أخوك ما هوأخوك that holds a rhetorical power emphasizing the loss of certainty of kinship roles. The proverbs are direct and literal, but they still hold a figurative language and other implied meanings, especially with the mention of the uncle's name, which is ironic to use a metonym to denote concealed paternity and unstable social identity. This group of proverbs gives rise to the conceptual metaphor PATERNITY IS CERTIFICATE, which maps the knowledge of one's father into a seal of societal approval.

TABLE 4

THEME OF MORAL BURDEN

Proverb(s)	
English proverb 5	The sins of the father shall be visited upon the children.
Arabic proverb 9	مَا تِفْعَلُه الْآبَاءْ مِخَلَّفْ لِلْأَبَـْنَاءْ. *What fathers do is left for (inherited by) the children.*

The proverbs in **Error! Reference source not found.** reflect a shared value: children inherit the moral burden of their fathers. The English proverb carries more metaphorical weight than the Egyptian one. The use of the noun *sins* and the phrasal verb *visited upon* makes the lexical choices more religious, implying divine retribution. In both languages, the kinship terms used are *fathers* and *sons*, but in the Arabic version there is no focus on negative outcomes or *sins*, and the tone is neutral and foretells positive or neutral inheritance for the children from their fathers, using the neutral term مِخَلَّفْ. The English proverb holds negative appraisal unlike its Arabic counterpart. In both cases, fathers are agents or actors who leave behind a legacy for their children who are the opposite of actors (more patients in terms of semantic roles) in both proverbs. However, in the English version, the passivity is starker. There is another epistemic modality here, there is a universal belief that fathers' actions will

always follow their offspring. A biblical schema is activated, which gives rise to the metaphor of INHERITED SIN. The source domain is clear in *visited upon*, which depicts a visit as an external visitor coming to inflict punishment. The target domain is the suffering of children because of the actions of their fathers. The Arabic version is literal and procedural; what fathers do affect their sons.

TABLE 5

THEME OF PATERNAL AUTHORITY

Proverb(s)	
English proverb 6	Father knows best.
Arabic proverb 10	جَا الْخَرُوفْ يِعَلِّمَ ابُوهِ الرَّعْيْ. *The lamb came to teach its father how to graze.*

Error! Reference source not found. depicts fathers as strong, knowledgeable figures of authority. While the English proverb uses straightforward lexical choices with assertive declarative phrasing, the Egyptian counterpart uses animal imagery to evoke a vivid metaphor. The contrast in the lexical choices between *lamb* الْخَرُوفْ and its *father* ابُوهِas well as the choice of the verb *teach* يِعَلِّمَ highlights naivety and presumption in the character of the lamb/son. GRAZING IS LIFE EXPERIENCE is a conceptual metaphor showing *grazing* as parallel to any action that a young person aims to teach to a wiser older person/father. While in the English proverb the father is the subject and point of departure of the proverb, in the Arabic version he is not. The same meaning applies to both proverbs; fathers have more knowledge and wisdom than their sons. The agency of the lamb is a mockery of his naivety. Deixis in both proverbs makes use of the third-person pronouns because they apply to anyone much like the present tense that applies to all times, which stresses generational hierarchy and an enduring fact that does not change with time. The English version uses the high epistemic modality of certainty, and the Arabic proverb hints at deontic modality to imply fathers should not be disrespected. The father image is positively appraised in both proverbs, with the son being criticized in the Arabic proverb. The inappropriate teaching of the lamb to his father disrupts the schema of paternal wisdom resulting in this irony of tone we hear in the Egyptian proverb. However, the English proverb activates the paternal authority schema without distortion. Nature and grazing appear in the Egyptian proverb, which brings to life how the environment around them looks like. Unlike the English proverb, the entire proverb is an extended metaphor with a lamb symbolizing a younger person and the grazing symbolizing the skills of life. In English, the proverb is less metaphorical, but they both reinforce the same ideology and value. This metaphor also highlights the lamb/son's mind style as an unaware, arrogant, and disrespectful person.

ii. Themes unique to the Arabic proverbs

TABLE 6

THEME OF FAILURE TO FULFILL FAMILIAL DUTY (FATHERS TOWARDS DAUGHTERS)

Arabic proverbs 11, 12, 13, 14, 15, 16
الأبَ عَاشِقْ والأمُ غَيْرَانَةْ والبِنْتْ حَيْرَانَةْ. *The father is in love, the mother is jealous, and the daughter is confused.* الْأمُّ تْعَشِّشْ والْأبَّ يْطَفِّش. *The mother builds the nest, and the father causes (children) to flee.* الْبَايْرَهْ أَوْلَى بِبِيتْ أَبُوهَا. *The spinster has more right to her father's house.* رُحْت بِيتَ ابُويَا اسْتَرِيح، سَبَقْنِي الْهَوَا والرِّيح. *I went to my father's house to rest, but the wind got there before me.* جِيتْ بِيتَ ابُويَا أَرْتَاحْ قَفَلُوا فِي وشي وتوهوا الْمُفْتَاحْ. *I came to my father's house to rest; but they locked the door in my face and intentionally lost the key.* أَبُويَا وَطَّانِي وجُوزِي عَلَّانِي. *My father brought me down, and my husband lifted me up.*

Error! Reference source not found. presents a group of proverbs unique to the Egyptian culture, and they address fathers as shelters, or lack of paternal shelter to be more precise. The lexical choices of these proverbs are all either voiced by woman or about women. The father here is either opposed to the mother, which they differ in terms of CA in being male or female, but there are more differences than biological ones. The first proverb implicitly tackles marital infidelity and its effects on the mother and by extension her daughter, however, the daughter seems to be the most affected, described as puzzled or confused حَيْرَانَةْ. The second proverb uses terms that indicate a very negative influence of fathers at home while mothers have a very calming inviting effect, highlighted in the two rhyming verbs تْعَشِّشْ and يْطَفِّش. The two verbs create the conceptual metaphor HOME IS A NEST, in which welcoming mothers are mapped into the source domain of chicken and fathers are mapped into the source domain of repelling children/chicks. In the rest of the proverbs, the lexical choice of the *house* بيت indicates hostility, which is heightened by words like *wind* الْهَوَا والرِّيحْ, *intentionally lost the key* وتوهوا الْمُفْتَاحْ, etc.

When the father is mentioned as an actor he acts as an aggressive, invasive, or destructive figure. The mother in contrast is mentioned to indicate an active, constructive figure. While women are the active speakers who head towards their fathers' homes, they are either met by the elements or by implying the residents of the house lock them out. She is acted upon and feels rejection, vulnerability, and limitation of choices. In these proverbs, metaphors like FATHER'S HOUSE IS SAFETY, REJECTION IS A LOCKED DOOR, CLOSURE IS BETRAYAL arise and open a very clear but sad window into the mind style of these women. They expect shelter and support from their fathers, and instead they find total abandonment. The same limited options are highlighted in the proverb that bans *unmarried* women, more specifically spinsters الْبَايْرَهْ, from being anywhere but their father's house. The first three proverbs position the family members away from the deictic center as the third person pronouns are used. This indicates a consensus in the Egyptian society in relation to these issues. The last two proverbs use the first-person pronouns to center women in the middle of the family space or paternal home, yet they are displaced. The women's proximity to their father's houses exposes an emotional distance because they cannot get inside the family home. Modality in all proverbs indicate a high level of obligation to follow these social norms that set women to be dependent but also sometimes abandoned. In these proverbs, fathers are negatively evaluated while their daughters are depicted as passive, confused, and rejected. There is a deviation in the structure of the proverbs to indicate emotional displacement. The proverb الأبَ عَاشِقْ والأمْ غَيْرَانَهْ والبِنْتْ حَيْرَانَهْ creates a parallelism in the three states of the three family members to highlight a stark imbalance in the familial roles caused by the father. The proverbs are metaphorical with images like *nesting*, *windy homes*, and *locked doors*, which creates an intense image that metaphorizes internal and external forces that disrupt their daughters' lives. In the proverb أَبُويَا وَطَّانِي وجُوزِي عَلَّانِي the speaker is a woman relating herself to two kinship terms: husband and father. While both are +MALE, they are completely different to her. The use of the lexical choices وَطَّانِي versus عَلَّانِي clarify a mindstyle of a woman disappointed in her father, who only found proper treatment and prestige in society when she left his household. Her words create the metaphor EMOTIONAL STATE IS A PHYSICAL ORIENTATION, making use of the directions up and down to demonstrate her point of view.

TABLE 7

THEME OF FAILURE TO FULFILL FAMILIAL DUTY (FATHERS TOWARDS SONS)

Arabic proverbs 17, 18, 19, 20, 21
أَبُوكْ خَلِّفْ لَكْ إِيهْ؟ قَالْ: جِدْيْ ومَاتْ. *What did your father leave you? He said: A buck that died.* قَالْ: يَا ابُويَا شَرَّفْنِي. قَالْ: لَمَّا يْمُوتِ اللِّي يِعْرَفْنِي. *He said: 'Bring me honor, father.' He replied: 'I will when everyone who knows me dies.'*

إِنْ مَاتْ أَبُوكْ وِانْتَ صْغَيَّرْ عَلِيكْ بِزَرْعِ الْبَاقْ شِعِيرْ.
If your father dies while you're young, sow the left land barley.
أَبُوكْ مَا خَلِّفْ لَكْ، عَمَّكْ مَا بِدِّيكْ.
If your father left you nothing, don't expect your uncle to give you anything.
قَالُوا: يَا اللِّي أَبُوكْ مَاتْ مِ الْجُوعْ. قَالْ: هُوَّ شَافْ شِيءْ وَلَا كَلْشْ.
They called me out: 'You whose father died of hunger.' I replied: 'Did he ever see/find anything to eat but he didn't eat it?'.

Error! Reference source not found. shows that the paternal failed support continues, but these proverbs lead us to examine them from male perspective. In these proverbs, the father figure is dead, leaving nothing behind, and in many cases not even honor or good name. The lexical choices used around the father are either *death* or *hunger* أَبُوكْ مَاتْ مِ الْجُوعْ, suggesting absence, neglect, or failure. The fathers are agents of absence with the verb *died* leaving nothing for the passive recipients, the sons. The evaluation of both the father and the son characterizes them as helpless people who only have survivalism as their tool, with the sons indicating moral and emotional disappointments at their father's legacy. These proverbs mostly activate the father as a provider schema and then disrupts it with his inability to support his sons with money or honor, emphasizing the lack of support from another family member: the uncle clear in the proverb أَبُوكْ مَا خَلِّفْ لَكْ، عَمَّكْ مَا بِدِّيكْ. Like previous proverbs, these ones use metaphorical language which sheds light on the environment in which people utter those proverbs, evoking farming images from *barely* شعير and a *goat* جِدْيْ, which are vegetation or animals existing naturally in the Egyptian villages. This proverb evokes the conceptual metaphor of life EXPERIENCE IS VEGETATION in which doing something without a lot of effort because you cannot afford it is clarified by the source domain of barely, which is a crop that farmers can plant easily in an exhausted land. The son left behind by his father is the weak land in this proverb. The collective conceptual metaphor offered by these proverbs is FATHER IS A ROCK. Unlike the usual support of fathers, in these proverbs, the fathers are impoverished and shameful. The proverbs offer mind style of speakers who accept these dire shortcomings from their fathers, especially in the utterance هُوَّ شَافْ شِيءْ وَلَا كَلْشْ which accepts and even justifies the father's condition.

TABLE 8

THEME OF FAILURE TO FULFILL FAMILIAL DUTY (CHILDREN TOWARDS FATHERS)

Arabic proverbs 22, 23

رَاحِتْ تَاخُدْ بِتَارَ ابُوهَا رِجْعِتْ حبْلَهْ.
She went to avenge her father's murder but came back pregnant.
جِينَا نْسَاعْدُهْ فِي دَفْنَ ابُوهْ فَاتْ لِنَا الْفَاسْ وِمِشِي.
We came to help him bury his father, but he has left us the axe and left.

Error! Reference source not found. tackle failure but this time it stems from children towards their fathers. The lexical choices of verbs like *avenge* تَاخُدْ بِتَارَ and *bury* دَفْنَ indicate strong actions with emotional and moral weight. They also result in a contrast between the action and the outcome, which characterizes children as failing in an ironic way. While the daughter seems to start out with the agency of a person seeking revenge, the result undermines her role and reflects reversed and unintended consequences. The same can be applied to the son in the second proverb, while *leave* فَاتْ is a verb that gives him agency, this action only expresses getting out one's responsibility. Both the son and the daughter lack responsibility and sometimes honor. The irony in the two proverbs offer negative evaluations of the characters involved, the daughter who should keep her honor is socially disgraced, and the son is irresponsible and exploitative. The deviation from expectation is enormous, especially in the first proverb. This activates the schema of honor and revenge, but then the failure to fulfill that role disrupts this schema. Not only did she not avenge her father, but she is also pregnant حبْلَهْ. The metaphors created here also come from the environment in Egypt, especially the use of the word *axe* الْفَاسْ, which is a farming tool present around people in that space. Thus, equating responsibilities and upholding them with carrying and using an axe. The conceptual metaphor here is FAILURE IS DEFILEMENT and ABANDONING RESPONSIBILITY IS LEAVING THE DEAD UNBURIED. These metaphors draw a very colorful scene that condemns children's failure towards their fathers. The metaphor objectifies responsibilities or obligations (target domain) by using the mental image of an embryo or a dead body (source domain).

iii. Theme(s) unique to the English proverbs

TABLE 9:

THEME OF TRADITION

English proverb 7
What was good enough for our fathers is good enough for us.

The theme of tradition is elucidated in **Error! Reference source not found.**. In this proverb, the lexical choices compare *fathers* to their *children*. The adverb *enough* triggers a comparison; these children are not willing to step out of their father's legacy. This grants fathers authority even after they pass away. The use of the verb *be* decreases the children's agency and only describes a status quo. It also denotes a lack of initiative and an attitude of blindly following tradition. This also

clarifies the speakers' belief that following tradition is required, which shows a deontic modality that means they must follow in their fathers' footsteps. While the adjective *good* is used, the proverb is negatively evaluated because it characterizes the speakers as lacking innovation and living in the past. This proverb activates the schema of *fathers are authority* and does not challenge or disrupt it. It clarifies the mindstyle of speakers who view/characterize themselves as loyal descendants who cannot or do not want to deviate from habit. Moreover, the use of the person pronouns *our* and *us* signals proximity to a comfortable deictic center, which is further intensified in the change of tenses in the relational verb be from *was* to *is,* which signals an unchanging reality.

DISCUSSIONS AND FINDINGS

This section addresses the research questions posed earlier. It also comes in response to the reviewed studies section, which provides a solid foundation for understanding the semantic structures of kinship terms, the gendered ideologies encoded in proverbs, and the cognitive mechanisms behind characterization. However, these works focus on isolated linguistic phenomena or general gender representations without offering a detailed contrastive examination of *paternal figures*. Additionally, while prior research acknowledges cultural variation in kinship conceptualization, few studies apply a combined componential and cognitive stylistic approach to uncover how fatherhood is socially and metaphorically constructed across languages. Building on these gaps, the present study integrates insights from previous research and applies them specifically to proverbs referencing fathers in Egyptian and English corpora, allowing for a deeper understanding of paternal characterization and its cultural underpinnings and offering comprehensive answers to the study's research questions.

Research Question 1

How is the father figure characterized in the Egyptian and English proverbs as revealed by the application of Culpeper's cognitive stylistic framework?

By applying the selected characterization framework, paternal figures are constructed as a central symbol and as the head of the hierarchy of the household and familial relations. Similar to the findings of Al-Khawaldeh et al. (2024), the two cultures differ in their characterization of fathers. While the English proverbs offer a universalizing detached angle, they do not seem to offer context or imagery for the father figure. The father is mostly framed positively as a fixed and constant moral compass. He is a foundational character whose legacy and tradition reinforces a clear lineal responsibility. In Egyptian proverbs, the father's characterization comes to life through an active dialogue situated in a specific society and environment and evokes intense emotions. Egyptian proverbs present characterization using figurative language, humor, rhyme, embedded sentence structures, and irony. As per Culpeper's inter-character dynamics, we gain insights into the characterization of sons as well through their fathers and sometimes mothers, daughters, and uncles. Fathers are characterized through mockery, criticism, or stereotyping. Thus, the father is not a private figure but rather a social construct, which is clear through the lexical choices, metaphors, and other linguistic tools used in the analysis. Both cultures centralize fathers, yet in the English corpus, fathers are more positively appraised and

characterized as morally ideal and a figure that sets up norms and customs. However, Egyptian proverbs place fathers under social scrutiny and depicts them as flawed characters that are under pressure from society but not always do they succeed to fulfill their duties as expected by their family and society, which is a finding that comes in contrast with many previous studies (see Shadeed & Khalil, 2024; Altohami, 2023; Rani & Ranjha, 2020). Furthermore, the two cultures are summarized in one sustained metaphor, which is FATHER IS ANCHOR, one that successfully or unsuccessfully safeguards the family.

Research Question 2

In both cultures, what are the ways of reinforcing or challenging the social role of fathers?

In terms of social roles, fathers are depicted in both cultures as carriers of legacy and power. For the English corpus, and in line with Rani and Ranjha (2020) and Shi and Zhang (2017), a father is a traditional patriarchal figure; he offers guidance and wisdom, and he also leaves behind an inherited status. These proverbs depict this society as one that values traditions and loyalty to the past with the aim of persevering collective father/male identity. In relation to Culpeper, they activate a static mind style, where the nature of fathers is fixed and accepted and in this society; deviation rarely occurs. As for Egyptian proverbs, this patriarchal depiction is more dynamic and even aggressive. Those proverbs depict a fractured society in which fathers can be ambiguous, absent, which leaves negative, enduring effects for their family and society. While fathers are particularly important ideologically in the Egyptian society, they can still be unreliable from the point of view of those who created those proverbs, which revisits Shadeed and Khalil's (2024) emphasis of a male dominated society to affirm that males too can have vulnerabilities. While the father can be a provider and a protector, his absence can still disrupt these societal roles. These proverbs can reshape society's understanding of fathers and can foreground a shocking character failure. In comparison to mothers, fathers are more rigid and absent, which says much about the realities of gender in this society, in which mothers keep the household together. Thus, fatherhood depiction in these proverbs is not erased but rather revised through the examination of inter-character tension revealed by the relation between fathers and other family members. Thus, while the English proverbs offer a stable notion of the role of father figures, the Egyptian ones question them and offer a diverse function of fathers within their society challenging the top-bottom understanding that readers/hearers bring as they attempt to interact with the selected corpora. Many members of the family like mothers, sons, daughters, uncles, and the society at large is abandoned by the disrupted role of the father. This flawed characterization of fathers comes in alignment with Altohami's (2023) findings of stigmatization of many kinship figures in proverbs.

Research Question 3

What are the recurrent linguistic patterns that reveal a contrast in the depiction of fathers between the two corpora from the two cultures?

Tone and metaphor show a stark contrast between the Egyptian and the English corpora. The Egyptian proverbs are rich in metaphor and ironic in tone, which is reinforced by the use of colloquial language, which echoes the stylistic divergence

in the form and function clear in the findings of Al-Khawaldeh et al. (2024). However, the English proverbs are more literal and abstract. These linguistic differences offer a unique paternal characterization for each culture. In the English corpus, biblical schemas were sometimes evoked, which adds gravity to the message or the moral of the proverb. Sometimes the Arabic proverbs are presented thematically with less linguistic formality. With different stylistic choices, proverbs offer different lenses for each culture. The theme of honor and shame is treated only in the Egyptian proverbs, in which the schema is disrupted and ridiculed. Honor is fragile and precarious, and everyone in society is asked to avenge it. However, numerous factors, including those related to gender, can undermine and disrupt honor. We rarely perceive gendered consequences in the English corpora like the Egyptian one. The heavy deictic reliance on first-person pronouns in the Egyptian corpus creates an intimate voice of narration which is central to constructing relatable characters. The English corpora, however, uses the third person voice more often to offer generalized statements that keeps characters at a less intimate space and offers a universal, enduring image of fathers. The linguistic patterns differ greatly and so are the image and characterization of fathers across the two cultures. The linguistic choice in the Egyptian proverbs makes up for a more colorful, metaphorical image of society. While Shi and Zhang (2017) focused on sexist sentiment in English proverbs, the present paper highlights that paternal portrayals, though less overtly gendered, are embedded in and criticized in important discourse like proverbs. This research also downplays the sexism highlighted in studies that attributed negative stereotypes only towards women, as per Rasul (2015), stereotyping and negative portrayal can be directed towards male figures as well as clear in the present study, especially in the Egyptian corpus.

In conclusion, the present study showed that both cultures perceive the father figure as a culturally significant character, yet the linguistic choices have painted two distinct images. The paternal figures are positioned differently because in English, fathers are presented as less dynamic while in Arabic they are multi-layered and flawed. Thus, the Egyptian version supplies a more emotional characterization of fathers than the English one. The study revealed that proverbs show condensed cultural codes, wisdom, and an interplay between language, identity, and power, which is clear by examining the selected proverbs from a linguistic lens.

Limitation and Future Research

The present study offered a contrastive analysis of paternal figures in selected proverbs from the Egyptian and English corpora. However, several limitations emerged; thus, prospective directions for future research arise. While the Egyptian corpus included twenty-three proverbs with explicit mention of *father(s)*, the English dataset only mentions the same term seven times. Although this may appear to skew the findings, this is not based on faulty selective sampling, but it is due to the contrasting nature of the two societies, cultures, and corpora. The study tackled all instances of the term in the two bodies of texts despite the imbalance. Whereas this numerical disparity might seem like a limitation, it is culturally revealing of the Egyptian society, which shows a deeper investment in fathers' depiction and role. The

second limitation is related to recency and stems from the selection of an early 20th-century compilation of proverbs and its historical relevance. However, Taymour's *Colloquial Proverbs* remains a seminal work in Egyptian paremiology. The book is a collection of over 3,000 proverbs, including explanatory notes. The study has a folkloric nature, which makes it more impactful to resort to the selected book; the manuscript is still relevant in contemporary discourse. However, this limitation can be addressed in future research by incorporating more recent compilation of proverbs, which can open the door for a diachronic approach to the representation of fathers in proverbs, which can shed light on the evolution of proverbs and their value in different societies. The third limitation is basing the study on fathers only. This is due to the substantial number of proverbs that reference the rest of the family members, which cannot be adequately addressed within the scope of a single study. However, other kinship terms are present and noticeable in this paper, as fathers come in opposition to mothers, sons, daughters, etc. and do not appear in a vacuum. The multifaceted characterization of father figures offers insights into the complex dynamics between paternal figures and other family members. Thus, future studies would benefit from an extension of the analysis to compare fathers to mothers (and other kin) to offer a more comprehensive account of other aspects of familial relations and characterization in proverbs. The study acknowledges these limitations to affirm its transparency in method and to highlight a fertile ground for future research of kinship, characterization, gender, and family dynamics.

REFERENCES

Al-Khawaldeh, N. N., Banikalef, A. A., Rababah, L. M., & Khawaldeh, A. F. (2024). Ideological representations of women in Jordanian folk proverbs from the perspective of cultural semiotics. *Humanities and Social Sciences Communications*, *11*(1), 125. https://doi.org/10.1057/s41599-024-02635-z

Altohami, W. M. A. (2023). A cross-cultural linguistic analysis of the gendered representations of "Wife" in Egyptian Arabic and American English Proverbs. *Cogent Arts & Humanities*, *10*(1), 2174481. https://doi.org/10.1080/23311983.2023.2174481

Bakenova, A., Mazhitayeva, S., Kenzhegaliyev, S., Zhartybayev, A., Balmagambetova, Z., & Yesmatova, M. (2023). Componential Analysis of Ana/Mat'/Mother Words: Mother Prototype Extension. *Theory and Practice in Language Studies*, *13*(6), 1413–1420.

Bernard, H. R. (2011). *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. AltaMira Press.

Culpeper, J. (2001). *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*. Longman.

Culpeper, J. (2002). A cognitive stylistic approach to characterisation. In E. Semino & J. Culpeper (Eds.), *Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analysis* (pp. 251–277). John Benjamins Publishing Company. https://doi.org/10.1075/lal.1.13cul

Culpeper, J. (2009). Reflections on a cognitive stylistic approach to characterisation. In G. Brône & J. Vandaele (Eds.), *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps* (pp. 125–168). De Gruyter Mouton. https://doi.org/10.1515/9783110213379.1.125

Culpeper, J. (2014). *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*. Routledge.

Culpeper, J., & Fernandez-Quintanilla, C. (2017). 4. Fictional characterisation. In M. A. Locher & A. H. Jucker (Eds.), *Pragmatics of Fiction* (pp. 93–128). De Gruyter Mouton. https://doi.org/10.1515/9783110431094-004

Danziger, E. (2023). *Relatively Speaking: Language, Thought, and Kinship Among the Mopan Maya*. Oxford University Press.

Denning, K., & Kemmer, S. (Eds.). (1990). Universals of Kinship Terminology: Their Nature and the Problem of Their Explanation. In *On Language* (pp. 310–327). Stanford University Press. https://doi.org/10.1515/9781503623217-015

Dhayef, Q. A., & Alhussaini, H. (2010). Kinship Terms in English and Arabic: a Contrastive Study. *Babel Univerity Journal*, *18*(3).

Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. (2010). *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Walter de Gruyter.

Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. the University of California.

Fox, R. (1983). *Kinship and Marriage: An Anthropological Perspective*. Cambridge University Press.

Frawley, W. (2013). *Linguistic Semantics*. Routledge.

Gaby, A. (2017). Kinship Semantics: Culture in the Lexicon. In F. Sharifian (Ed.), *Advances in Cultural Linguistics* (pp. 173–188). Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-10-4056-6_9

Geeraerts, D. (2006). Componential Analysis. In K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics (Second Edition)* (pp. 709–712). Elsevier. https://doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/01029-4

Goodenough, W. H. (1956). Componential Analysis and the Study of Meaning. *Language*, *32*(1), 195–216. https://doi.org/10.2307/410665

Goodenough, W. H. (1965). Yankee Kinship Terminology: A Problem in Componential Analysis. *American Anthropologist*, *67*(5), 259–287.

Grzybek, P. (2015). 4 Semiotic and Semantic Aspects of the Proverb. In H. Hrisztova-Gotthardt & M. Aleksa Varga (Ed.), *Introduction to Paremiology* (pp. 68-111). Warsaw, Poland: De Gruyter Open Poland. https://doi.org/10.2478/9783110410167.4

Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. M. I. M. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4th ed.). Routledge.

Jackson, H. (2014). *Words and Their Meaning*. Routledge.

Jones, D. (2010). Human kinship, from conceptual structure to grammar. *Behavioral and Brain Sciences*, *33*(5), 367–381. https://doi.org/10.1017/S0140525X10000890

Kay, P. (1976). *Constants and variables of English kinship semantics*. University of California, Language Behavior Research Laboratory.

Kazeminejad, G., Palmer, M., Brown, S. W., & Pustejovsky, J. (2022). Componential Analysis of English Verbs. *Frontiers in Artificial Intelligence*, *5*. https://doi.org/10.3389/frai.2022.780385

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.

Leech, G. N. (1981). *Semantics: The Study of Meaning*. Penguin Books.

Lyons, J. (1977a). *Semantics*. Cambridge University Press.

Lyons, J. (1977b). *Semantics: Volume 1*. Cambridge University Press.

Margolin, U. (2007). Character. In D. Herman (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (pp. 66–79). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL0521856965.005

Martin, J., & White, P. R. R. (2007). *The Language of Evaluation: Appraisal in English*. Springer.

Mieder, W. (2015). 2 Origin of Proverbs. In H. Hrisztova-Gotthardt & M. Aleksa Varga (Ed.), *Introduction to Paremiology* (pp. 28-48). Warsaw, Poland: De Gruyter Open Poland. https://doi.org/10.2478/9783110410167.2

Nida, E. A. (1975). *A Componential Analysis of Meaning: An Introduction to Semantic Structures*. Walter de Gruyter.

Özbal, G., Strapparava, C., & Tekiroğlu, S. S. (2016). PROMETHEUS: A Corpus of Proverbs Annotated with Metaphors. In N. Calzolari, K. Choukri, T. Declerck, S. Goggi, M. Grobelnik, B. Maegaard, J. Mariani, H. Mazo, A. Moreno, J. Odijk, & S. Piperidis (Eds.), *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC`16)* (pp. 3787–3793). European Language Resources Association (ELRA). https://aclanthology.org/L16-1600/

Pericliev, V. (2014). Componential Analysis of Kin Terms—Some Problems and their Solutions. *Journal of Universal Language*, *15*(1), 129–168. https://doi.org/10.22425/jul.2014.15.1.129

Rani, U., & Ranjha, M. I. (2020). Representation of Men and Women in English Proverbs: Analysis of Power Relationships: *Journal of English Language, Literature and Education*, *2*(02), Article 02. https://doi.org/10.54692/jelle.2020.020274

Rasul, S. (2015). Gender and Power Relationships in the Language of Proverbs: Image of a Woman. *FWU Journal of Social Sciences*, *9*(2).

Scheffler, H. W. (1972). Kinship Semantics. *Annual Review of Anthropology*, *1*(Volume 1, 1972), 309–328. https://doi.org/10.1146/annurev.an.01.100172.001521

Segal, E. M. (1995). Narrative comprehension and the role of deictic shift theory. In J. F. Duchan, G. A. Bruder, & L. E. Hewitt (Eds.), *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective* (pp. 3–18). Psychology Press.

Shadeed, Y., & Khalil, P. A. (2024). Portrayal of Men and Women in English and Palestinian Arabic Proverbs: *Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences*, *106*, Article 106. https://doi.org/10.33193/JALHSS.106.2024.1128

Shi, W., & Zhang, H. (2017). A Sociolinguistic Study of Linguistic Sexism in English Proverbs. *Saudi Journal of Humanities and Social Sciences*, *2*(6).

Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. Routledge.

Toolan, M. J. (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Psychology Press.

Wardhaugh, R. (1986). *An Introduction to Sociolinguistics*. Blackwell.

Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, Culture, and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*. Oxford University Press.

Arabic references

Taymour, A. (1949). *Al-Amthal al-'Ammiya* [Colloquial Proverbs] (1st ed.). Cairo: Al-Istiqaamah Press.

تيمور، أحمد. (١٩٤٩). *الأمثال العامية* (الطبعة الأولى). القاهرة: مطبعة الاستقامة.

.treccani.it

الأزياء التجريدية بين الواقعية والتشكيل بالرمز والخط
تطبيقاً على أزياء عرض ٨ حارة يوتوبيا

د. ولاء أحمد البنا
مدرس الديكور والأزياء
قسم المسرح- كلية الآداب
جامعة حلوان
Email: walaaelbanna1@gmail.com

بحث تطبيقي
عن أزياء عرض (٨ حارة يوتوبيا) المسرحي، تصميم الباحثة

Abstract: -

This research investigates the innovative fusion of abstraction, realism, and symbolism in costume design. By blending these distinct artistic styles, the researcher aims to create visually striking and conceptually rich costumes for the play "8 Utopia Lane." The researcher is doing a study of costume design for the play that was directed by Dr. Ashraf Azab in April 2016 for the Directorate of Culture of Giza. The study delves into the process of stripping down costumes to their essential forms and symbols, allowing for a unique interplay between abstract and realistic elements. This approach enhances the dramatic impact of the play and reveals the hidden depths of the characters. Through the strategic use of color, pattern, and line, the costumes effectively convey the emotional states and underlying motivations of the characters, ultimately contributing to a powerful and thought-provoking theatrical experience.

ملخص البحث

تناول هذا البحث الدمج المبتكر بين التجريد والواقعية والرمزية في تصميم الأزياء، مع التركيز بشكل خاص على مسرحية 8شارع يوتوبيا التي أخرجها الدكتور أشرف عزّاب، وعُرضت في أبريل ٢٠١٦ تحت رعاية مديرية ثقافة الجيزة. يستكشف البحث كيف يمكن لدمج هذه الأساليب الفنية المتباينة أن يُنتج أزياءً قوية بصريًا وغنية بالمضامين المفاهيمية. ومن خلال تجريد الأزياء إلى أشكالها الأساسية ورموزها الدلالية، يسمح هذا النهج بحدوث تفاعل فني فريد بين التعبير التجريدي والتفاصيل الواقعية. لا يعزز هذا الأسلوب التأثير الدرامي للعمل المسرحي فحسب، بل يكشف أيضًا عن الأبعاد النفسية والعاطفية للشخصيات. ومن خلال الاستخدام الاستراتيجي للألوان والزخارف والخطوط، تنجح التصاميم في التعبير عن الحالات الوجدانية والدوافع الخفية للشخصيات، مما يُسهم في تقديم تجربة مسرحية عميقة وذات أثر فكري مميز.

الكلمات المفتاحية:-
الأزياء التجريدية - الواقعية الرمزية - التشكيل- الخط - ٨حارة يوتوبيا

- **مقدمة البحث:-**

يتميز الاتجاه التجريدي بالبساطة والوضوح في مظهرها الخارجي، إلا أنها تتجاوز الشكل السطحي للأشياء لتتناول جوهرها ومكنونها الداخلي. فلا يعبر هذا الاتجاه عن أشكال مادية ملموسة بقدر ما تركز على الفكرة الكامنة وراء الصورة الظاهرة، مما يولد انطباعًا راسخًا في ذهن المتلقي وذلك وفقاً لإدراكه للعمل الفني. مما لا شك فيه أن معظم أنواع المسرح تخاطب ذهن المتلقي فنياً بشكل مباشر لبث مشاعر خاصة بالفخر والتعلم والأمل وبهدف إثراء الفكر والتأمل في نفس المتلقي، وذلك لأن "الفن يغلب عليه نوع من التأمل، والتأمل يغلب عليه الجانب الفكري أو الحسي بهدف التطور أو التغير من حالة إلى حالة، فهوعملية ارتقاء للأفكار والمفاهيم "[(١)]. ومن هذا المنطلق، يمنح الاتجاه التجريدية للمتلقي حرية واسعة لتصور العديد من الأفكار، مما يعزز المتعة الفكرية دون الحاجة إلى تفاصيل زائدة أو معقدة. منذ أوائل القرن العشرين، شكل الفن التجريدي تيارًا محوريًا في الفن الحديث، حيث استندت العديد من الاتجاهات الفنية إلى أصول تجريدية تتسم بالبساطة والقوة في آنٍ واحد.

يعتمد النهج التجريدي في مجال تصميم الأزياء بشكل أساسي على الخطوط الأولية والرموز المستوحاة من الفكرة التصميمية، مما يتيح فرصًا متعددة لاستكشاف رؤى تشكيلية نابعة من الفن التجريدي. ونتيجة لذلك، تظهر الأزياء التجريدية ببساطة مؤثرة وتميز غير تقليدي. إلا أن هذا البحث يقدم مقاربة جديدة من خلال المزج بين التجريد والواقعية والرمزية، وهي ثلاث اتجاهات فنية تتميز بأساليب وخصائص متباينة. ومع ذلك، فإن الجمع بينها لا يستند إلى عرض كل منها بشكل منفصل، وإنما يعتمد على دمجها بأسلوب متكامل بحيث لا يكون هناك تباين واضح بين مفردات الزي أو في تصميم الزي نفسه. ويتمثل هذا الدمج في توظيف الرمزية والتجريد في تكوين واحد، مع استخدام الاتجاه الواقعي وإضفاء لمسات تجريدية على بعض العناصر، بالإضافة إلى تبني أسلوب التبسيط والوضوح الذي يميز الاتجاه الرمزي، فإن "رؤية الموضوع الفني في صياغة جمالية غير تقليدية ضروري، فلا يكتفي الفنان التجريدي بالتعامل مع الموضوع على مستوى الفهم بالعقل والمنطق، لأن المعالجات المجازية وإفساح المجال لعمل العاطفة والخيال، تستدعي البحث عن أساليب للتعبير غير تقليدية"[(٢)] ولذلك يكون للبساطة والوضوح دور هام في صياغة الصورة الكاملة للزي بحيث يبدو غير تقليدي وغير معقد ويمكن للمتلقي فهم الإشارات البسيطة في التصميم بسهولة.

يمكن اعتبار هذه الدراسة تسعى لتقديم صورة مغايرة، حيث تتناول تطبيق هذا النهج في تصميم أزياء عرض ٨ حارة يوتوبيا، الذي حاولت الباحثة تطويره وفقًا لمبادئ الاتجاه التجريدي، مع توظيف الاتجاه الواقعي التشكيلي والرمزي في المعالجة التشكيلية، وذلك من خلال استخدام الخط واللون في تصميم أزياء العرض.

- **مشكلة البحث**

يمكن تلخيص مشكلة البحث في عدة أسئلة:

أ- كيف يتم تحقيق تكامل بصري بين الاتجاهات التشكيلية التجريدية والرمزية في تصميم الأزياء؟

ب- ما مدى تأثير توظيف التجريد في إبراز الهوية الحقيقية للشخصيات المسرحية مقارنة بالواقعية التي قد تخفيها؟

ج- كيف يؤثر الدمج بين هذه الاتجاهات على إدراك المشاهد وتفاعله مع الشخصيات الدرامية؟

د- إلى أي مدى يمكن اعتبار الواقعية في تصميم الأزياء وسيلة لإخفاء الرموز التعبيرية للتجريد؟

ه- ما الإمكانيات التي يتيحها هذا النهج في تطوير تصميم الأزياء المسرحية؟

---

(١) التجريد في الفن- محمود البسيوني - مكان النشر القاهرة – مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠ م- صـ١١.

(٢) محسن عطية: التشويه التشكيلي في الفن المصري الحديث، مجلة الفكر المعاصر الإصدار الثاني العدد١٢، أكتوبر / ديسمبر٢٠١٨.

- **مبررات البحث**

أ- يسعى البحث إلى استكشاف العلاقة بين الاتجاهات التشكيلية في كل من التجريدية والواقعية الرمزية، مع اقتراح أسلوب تصميمي مبتكر يدمج بينهما، بهدف تحقيق رؤية بصرية غير تقليدية تعكس تباين السمات.

ب- إثراء التعبير البصري والدرامي للأزياء في العروض المسرحية وإمكانية التعبير عن الجوهر الحقيقي للشخصيات من خلال تجريد الأزياء وترميزها؛ إذ يطرح رؤية مغايرة للتصور الشائع حول التجريد، الذي يُعتبر غالبًا وسيلة للإخفاء أو التبسيط، ليُظهر كيف يمكن للواقعية أن تكون أداة للإخفاء، لا للكشف.

ج- يكتسب البحث أهميته من تقديم تصميم أزياء لعرض "٨ حارة يوتوبيا"، حيث تُجسد الشخصيات الشيطانية بشكل بشري واقعي، في حين تُستخدم الرموز التجريدية للكشف عن حقيقتها الداخلية، مما يخلق توازنًا بصريًا وفكريًا بين الظاهر والمخفي.

- **أهمية البحث**

أ- تكمن أهمية البحث في إسهامه في توسيع نطاق المفاهيم الجمالية في تصميم الأزياء المسرحية

ب- استكشاف إمكانيات جديدة للمزج بين الاتجاهات الفنية بطرق تتجاوز الفكر التقليدي.

ج- يضيف إلى الفهم الأكاديمي والتطبيقي ويبسط كيفية توظيف التجريد والرمزية في التصميم، مما يفتح آفاقًا جديدة للإبداع البصري.

د- يؤكد على مرونة الفكر الفني وقدرته على التطور المستمر بما يتماشى مع التغيرات المعاصرة في الفن.

- **هدف البحث**

أ- تقديم رؤية متكاملة حول توظيف الرموز التشكيلية المختلفة وتجريدها في نطاق واقعي يظهر في تصميم الأزياء المسرحية.

ب- إثراء التعبير البصري والدرامي.

- **منهج البحث**

أ- المنهج السيميولوجي في تحليل الرموز البصرية داخل تصميم الأزياء، وتحديد العناصر الرمزية التي تعكس الدلالات الفنية والمعنوية الخاصة بالشخصيات.

ب- المنهج الوصفي التحليلي في دراسة المعالجة التشكيلية النهائية، من خلال وصف وتحليل التصاميم وفقًا لدراسة دقيقة للشخصيات الدرامية في العرض المسرحي.

- **حدود البحث**

أ- الحدود الزمانية:

يتناول هذا البحث دراسة لتصميم أزياء مسرحية "٨حارة يوتوبيا "، والتي تم عرضها في أبريل ٢٠١٦ تحت إشراف مديرية ثقافة الجيزة .وتركز الدراسة على تطبيق الأسلوب التجريدي في تصميم الأزياء، حيث استخدمت الباحثة الخط والرمز في المعالجة التشكيلية، وفقًا للمدرسة التجريدية، مما يعكس تأثير هذا الاتجاه الفني على إدراك المتلقي وانطباعاته البصرية.

ب- الحدود المكانية:

أقيم العرض المسرحي على مسرح مدينة الطلبة بشارع أحمد عرابي -المهندسين- القاهرة، انتاج فرقة بيت ثقافة المنيرة الغربية، التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة.

اعتمدت الدراسة على تصميم أزياء شخصيات المسرحية تصميم يجمع بين الرمز والتجريد ، بينما اعتمدت على الواقعية الرمزية البسيطة، وقد أثمر هذا الدمج عن توليفة فريدة تجمع بين خصائص التجريد من حيث التبسيط والاختزال الشكلي، وبين قوة الرموز البسيطة في إيصال الدلالات والمعاني. ويهدف هذا الدمج إلى كشف الواقعية المفترضة للشخصيات. وقد تجلى ذلك في تلخيص الخطوط التشكيلية للأزياء، بحيث ظهرت التصميمات بسيطة ومجردة في ظاهرها، إلا أنها حملت في طياتها رموزًا ودلالات درامية متعددة، معبرة بذلك عن العمق الداخلي لكل شخصية وخصائصها الجوهرية.

- **ملخص مسرحية ٨ حارة يوتوبيا: -**

يتمحور العرض المسرحي حول مدينة خيالية تحمل اسم يوتوبيا، والتي تجسد مجتمعًا بشريًا انحدرت فيه الأخلاقيات، لدرجة دفعت الشخصية الشيطانية إبليس إلى التفكير في الانسحاب والتوبة، يأساً منه أمام تفاقم الشرور الإنسانية؛ وفي هذا السياق، يكلف إبليس أبناءه، وهم شخصيات مجردة تحمل دلالات رمزية (فتنة، شيطون، حلزون)، بمهمة النزول إلى العالم البشري متخفين في هيئات بشرية بهدف إغواء سكان يوتوبيا. تتصاعد الأحداث في صراع جدلي بين الشيطان والإنسان، إلا أن مهمة الأبناء الشياطين تبوء بالفشل في نهاية المطاف، بل وينجح مجموعة من الشخصيات البشرية في إغواء الأبناء الثلاثة، مما يطرح تساؤلًا جوهريًا حول مدى تفوق الشر الإنساني على نظيره الشيطاني.

يتضمن العرض عدداً من الشخصيات التي تجسد نماذج شريرة للبشر (المعلمة بجعة، جنرال، سلخاوى، النص) وأخرى تمثل الشر بذاته في الشياطين وتتطرق المسرحية، من خلال حبكتها الدرامية، إلى مناقشة فلسفية حول طبيعة الصراع بين الإنسان والشيطان، وتسعى إلى تحديد الطرف المنتصر في هذا النزال هل هو شيطان الجن أم شيطان الإنس؟ وأيهما يمثل الشر الحقيقي؟ يتم تقديم هذه التساؤلات في قالب كوميدي فانتازي، يتيح للكاتب تسليط الضوء على فكرة التدهور الأخلاقي والسلوكي لدى البشر، والذي يصل إلى حد إغواء الكائنات الشيطانية ذاتها.

- **الرؤية التشكيلية للباحثة:-**

استندت الباحثة في تحليلها إلى توظيف الألوان الصريحة والأنماط الخاصة والخطوط المنحنية كعناصر بصرية معبرة عن الانفعالات الداخلية للشخصية الدرامية وعرضها من خلال التكوينات الخطية. وقد ارتكز التصميم على مبدأ تغيير إدراك المتلقي للأشياء والأشكال المألوفة. "ويتجلى هذا النهج التشكيلي بوضوح في أعمال رائد المدرسة الوحشية، مثل أعمال الفنان (هنري ماتيس ١٨٦٩م -١٩٥٤م)، كما في لوحته الشهيرة الرقصة ١٩٥٢م، فعلى المستويين الإبداعي والنقدي، تعمد ماتيس تجسيد انحناءات الراقصات في عمله، مما عمّق إحساسه بحركة الرقص وأثرى رؤيته الفنية، حيث اعتمد على البساطة والمعنى المباشر على نحو إبداعي"[٣] وبناءً على ذلك، يكتسب تصميم الأزياء دورًا محوريًا في إظهار الجوانب الخفية للشخصية الدرامية من خلال تحليل الخصائص التشكيلية لتصميمات الشخصيات الرئيسة وتحديد الرموز البصرية الهامة التي تتجلى في المعالجة التشكيلية للأزياء ضمن إطار واقعي.

كان رأى الفنان بيت (موندريان ١٨٧٢م -١٩٤٤م) م وهو من أشهر مُؤسّسي الفن التجريدي الهندسي في حركة الفن التشكيلي الحديث، إذ يُعدّ أول من اكتشف خصائص الشكل واللون الطبيعي، "أنّ حقيقة العمل الفنيّ تبقى دائماً وإن تحوّلت الأشكال فيها، ومن الجدير بالذكر أنّ بدايته في الفنّ كانت تحمل المعنى الانطباعي، ثمّ تركه واتّجه إلى الرّسم بالتدريج من خلال تبسيط الأشياء؛ ليصل بها بعيداً عن الحقيقة، فاستطاع بعد ذلك إيجاد التوازن البصريّ من خلال

(٣) محسن عطية–رؤية نقدية في تعليم الفنون–عالم الكتب– القاهرة٢٠٢١ – صـ٥٢.

استخدامه الخطوط الأفقيّة والعموديّة في أعماله بطريقة مُتكافئة"[٤]، أي أنه اتجه بعيداً عن الواقعية ليجد أصل وحقيقة العمل الفني وهذا ما توضحه الباحثة من خلال عكس هذه الرؤية وهو التوصل بالتجريد والرمز إلى حقيقة الشخصية ومكنونها الداخلي، وإن كانت تتخفى وراء هيئة واقعية زائفة، ولطالما كانت الحركات الفنية الجديدة في تاريخ الفكر الإنساني تكون ترجمة ومحاكاة للأسلوب المعاصر؛ والهدف من الحركات الجديدة هو تطوير أساليب التفكير التي غيرت مفاهيم الفن إلى مفاهيم أخرى جديدة وفتحت باب الابداع والابتكار، واستحداث معالجات تشكيلية جديدة من خلال الدلالة الرمزية للفن التجريدي في ضوء فنون ما بعد الحداثة، يرى الكثير من علماء ما بعد الحداثة " أن العمل التبسيطي المجرد لا يمكن أن يثير اهتمام المشاهد إلا في حالة عرضه عرضًا مسرحيًّا في صالة عرض فني؛ وهو ما يؤدي إلى مقارنته بالنموذج الحداثي، الذي يتضمن استغراق المتلقي في التكوين الشكلي والتعقيد الذي يتسم به العمل، وهي مقارنة ليست لصالحه بكل تأكيد؛ فأحد النموذجين يتطلب تفاعلًا، بينما يتطلب الآخر تأملاً للعلاقات الداخلية. "[٥]؛ لذا أصبح من الضرورة دمج بعض الأساليب التشكيلية الحديثة، بهدف اثراء فنون ما بعد الحداثة " يمكن نعت فنون ما بعد الحداثة بأنها تستلهم مختلف الخامات والمكونات والروافد والأفكار والرؤى، و" أن ما يراه الفنان من مفاهيم، وما تشكله الأشكال الفنية من جمل، هي بلا شك تقدم أحاسيس جمالية جديدة تحتاج لمن يفهمها ويعيها"[٦]، ومن هذا المنطلق، تبرز فكرة دمج التجريد والرمز لاستحداث صورة جديدة من خلال التشكيل بمفردات الصورة والتصميم الأساسية كالشكل والخط واللون، وذلك كوسيلة للتعبير عن الرؤية المستجدة التي تحمل في طياتها أسلوبًا تشكيليًا مبتكرًا ومستحدثًا.

- **تصميمات الباحثة لأزياء الشخصيات الرئيسية**

١. شخصية إبليس:-

إن تصميم زي إبليس يجب أن يعكس طبيعته كملك للشر والمسيطر على قوى الظلام، بالإضافة إلى إبراز الخبث والمكر المتأصل في شخصيته.

لذلك تم دمج التجريد والرمزية باستخدام الخطوط المنكسرة والمجردة للتعبير عن الشر الكامن ونفاذه إلى الشخصية، إلى جانب الرموز الواضحة مثل (القرون، الذيل، الصولجان) التي تدل على سلطته ومكانته كملك للجان، ومن ثم توظيف الألوان الداكنة (الأحمر والأسود)، إن استخدام هذين اللونين كرموز كذلك بشكل أساسي للدلالة على الجحيم وقوى الشر، مما يخلق نمطًا لونيًا موحدًا للشخصيات الشيطانية ويعزز الانتماء إلى عالم الظلام، كما أن استخدام الرموز التقليدية للشيطان مع إضافة لمسة تجريدية بهدف الحفاظ على الرموز المألوفة لإبليس ولكن بأسلوب تشكيلي يميل إلى التبسيط والتجريد في الخطوط والأشكال، مما يضفي عليها طابعًا فنيًا معاصرًا، كما أن التعبير عن الجوانب النفسية من خلال العناصر البصرية " وهى التي تعطى قيمة للعمل الفني ليس من خلال تصوير الواقع فحسب وإنما من خلال التآلف بين الانفعالات ، الأفكار، الصور والأشكال ...فالفنان الحقيقي يبحث عن رمز تشكيلي يكون أكثر دلالة، وليس هناك أبلغ من العناصر البصرية، وهنا يكون هدف الدمج هو تخطى الواقع وبلوغ معان أخرى خفية"[٧].

تظهر التصميمات المبدئية بشكل (١)، وفيها يظهر أن استخدام تفاصيل مثل القرون المحيطة بالوجه تبدو كهالة من الشر، والقرون المدببة على الرأس والأذنين لتعزيز الرعب في نفس المتلقي، والشرائط السوداء الممزقة للدلالة على النقص والخبث، ولإبراز الازدواجية في

(٤) مفيد عواد مسلم-تمثلات التجريدية في رسوم فناني البصرة- جامعة بابل- العدد ٤- المجلد ٢٤- ٢٠١٦-صـ٢٣٠١،٢٣٠٠.
(٥) كريستوفر باتلر-ما بعد الحداثة-ترجمة نيفين عبد الرؤف–مراجعة هبة عبد المولى-دار نشر مؤسسة هنداوي-المملكة المتحدة-عام٢٠١٧م- صـ٨٦.
(٦) مصطفى عطية جمعة- أصداء ما بعد الحداثة- الناشر شمس للنشر والإعلام- القاهرة ٢٠١٩م- صـ١٠٠.
(٧) أسامة الفقي– مدارس التصوير الزيتي- مكتبة الأنجلو- مصر ٢٠١٦م- صـ١٧٢.

الشخصية يظهر في التصور الثاني، التباين بين القرن الثابت الذي يدل على الهيبة والقرنين الملتفين كالثعبانين اللذين يرمزان للخداع واللؤم، مما يعكس تعقيد شخصية إبليس، واستخدام الأكتاف البارزة والممتدة يرمز للسلطة ويدل على مكانته كملك مع الخطوط المدببة والتي تعبر عن طبيعته الشريرة والتركيز في التصميم على الخطوط المنكسرة والحادة في الحزام والشال يدل على شرور الشخصية، وبشكل عام، يميل التصميم إلى تقديم رؤية فنية تجمع بين المفهوم التقليدي للشيطان وبين لغة تشكيلية حديثة تعتمد على التجريد والرمزية، بهدف الكشف عن جوهر شخصية إبليس.

شكل(١) يوضح تصور مبدئي لشخصية ابليس.

يعتمد التصميم النهائي والذي يظهر في شكل (٢) على اللون الأحمر والأسود المهيمنين والخطوط الحادة للتعبير عن الشر والقوة. تبرز القرون والأطراف المتدلية كرموز تقليدية للشيطان مع لمسة تعبيرية، يمزج الأسلوب بين التجريد الجزئي والمبالغة في العناصر لنقل جوهر الشخصية، يخلق التباين بين الخطوط والألوان عمقًا بصريًا، بينما يركز التكوين المركزي على حضور إبليس الطاغي، يعكس التصميم رؤية فنية تجمع بين الرموز التقليدية ولغة تشكيلية حديثة لتجسيد كيان الشر، يمثل التصميم النهائي لشخصية إبليس النموذج الأقرب للتنفيذ الفعلي على خشبة المسرح، مع وجود بعض التباينات الطفيفة الناتجة عن قيود الميزانية الإنتاجية للعرض.

شكل(٢) يوضح التصميم النهائي لزى شخصية ابليس.

أما في الشكل (٣) يظهر تقارب كبير بين التصميم المبدئي والزي المنفذ، باستثناء تعديلات في تصميم الحزام المركزي وشكل القرون. ويتجلى التوجه التجريدي في التصميم من خلال استخدام خطوط مبسطة ومجردة، بينما يظهر الاتجاه الرمزي في انتقاء الألوان (الأحمر والأسود للدلالة على الشر) والشكل الهندسي المثلثي للإشارة إلى القوة والخبث، بالإضافة إلى غطاء الرأس ذي القرنين الذي يحمل رمزية شيطانية تقليدية.

شكل(٣) زي ابليس بعد تنفيذه.

٢. شخصية شيطون:-

تعد شخصية شيطون في سياق العرض نموذجًا للشخصية المرحة والماكرة ذات القدرات الاحتيالية التي تمكنها من خداع البشر؛ ويُلاحظ عدم قدرتها على نيل رضا الأب، مما يضعها في دور مساعد للشخصية الأخرى حلزون، وقد اعتمدت الباحثة في تصور تصميم الزي على المنهج الرمزي، انطلاقًا من مفهوم أن الرمز يحمل دلالات متعددة ويعكس الجوانب الخفية والمقتضبة للشخصية، محولًا العناصر البسيطة إلى رموز ذات تأثير في عالم الشخصية، وهى ما تُعرف بأنها تحويل الشخصية إلى " نظام من الرموز والإشارات، حيث يكتسب الرمز دلالته من خلال موقعه وعلاقته ببقية عناصر النسق"[٨] ، على ذلك تم تصميم ثلاثة تصورات بصرية للشخصية تتوافق مع مراحل العرض _البداية، المنتصف، النهاية ، وتستند هذه التصورات إلى سياق القصة والصورة التي يتجسد بها الشيطان قبل وبعد نزوله إلى الأرض.

يظهر التصور المبدئي في شكل(٤)، حيث تم تصميم الزي بشكل مبدئي بحيث يصف المراحل الثلاث التي مرت بها الشخصية على مدار العرض منطلقة من التصور الرمزي للشخصية الشيطانية وحتى التصور الواقعي التجريدي للشخصية الإنسانية بعد تنكرها في هيئة بشرية.

شكل (٤) يوضح التصورات المبدئية لشخصية شيطون.

(٨) بلخيري احمد – المصطلح المسرحي عند العرب – دار البوكيلي للطباعة والنشر –القنيطرة المغرب ١٩٩٩م– صـ١٢٥–١٧٥.

يتضح في التصميم النهائي دمج منهجي التجريد والرمز في العناصر الخطية، حيث يُشار إلى أن " بعض الرموز تتسم بالتجريد، والتي تُثير بدورها تأثيراً بصرياً في المتلقي، وذلك بمقدار تعلق الرمز بالأشكال، الخطوط والألوان وذلك ضمن الهيئة البصرية الكاملة للشخصية" [٩] وهذا ما يوضحه تصميم الزي، ويظهر في شكل (٥).

أ- **التصور الأول:** في زي رمزي في عالم الجن يعكس شخصية شيطانية واثقة بزي أسود ضيق ذو خطوط حادة مدببة ترمز لألسنة اللهب وصدرية مثلثة مجردة.
ب- **التصور الثاني:** هو تجسيد لشخصية معلم منضبط بملابس أنيقة وقميص أصفر دال على النشاط، يستخدم عصا للتوجيه وإضفاء الوقار.
ج-**التصور الثالث:** يعكس تحول بعد انتهاك البشر لاحترامه إلى كيان فاقد للهيبة، غير مهذب، رث الملابس، وهمجي، يستخدم العصا كسلاح للترهيب، بينما يظهر التصميم النهائي وفقاً للرؤية التشكيلية النهائية للشخصية.

شكل (٥) التصميم النهائي لشخصية شيطون.

يظهر بشكل (٦) أن التصميم النهائي أقرب تشكيلياً للزي بعد تنفيذه مع تغيير بعض المفردات مثل لون القميص وربطة العنق، بناء على رؤية المخرج تم تنفيذ نفس الخطوط في تصميم زي الشخصية المرتبط بعالم الجن ويظهر في التطريز على الأرجل والأذرع بالزي الأسود ولكن تم تغيير اتجاه الخطوط بحيث تظهر الشرائط المطرزة تتجه لأسفل مع الاحتفاظ بالقرون والعباءة باللونين الأحمر والأسود.

(٩) معتز عناد غزوان - مرافئ ثقافية قراءات في الفن التشكيلي والتصميم- دار مجدلاوي للنشر والتوزيع -العراق ٢٠٠٧م- صـ٣٧.

شكل (٦) تنفيذ زي شخصية شيطون.

٣. شخصية حلزون:-

تُعد شخصية "حلزون" في سياق العرض تجسيدًا لابن إبليس المتسم بالدهاء والتفكير الاستراتيجي، والذي يتصف بتربص دقيق بالهدف قبل الانقضاض عليه، وهو ما يتجلى في سماته الشخصية وتخطيطه للمكائد. يُعرف "حلزون" بكونه الشقيق الأكثر ذكاءً وشهوانية لكل من "شيطون" و"فتنة"، مما يمنحه مكانة قيادية وقدرة على الهيمنة، حيث يسعى إلى تدبير خطة محكمة لاستعادة نفوذ الشياطين والتغلب على البشر. وقد طورت الباحثة ثلاث تصورات مبدأيه لتصميم زي "حلزون" تتماشى مع تطور الأحداث في بداية العرض ووسطه ونهايته وتظهر التصميمات المبدئية في شكل(٧).

شكل (٧) يوضح التصورات الثلاثة المبدئية لأزياء شخصية شيطون.

لقد جسدت هذه التصميمات الرؤية التشكيلية للشخصية، لتنقل صورة الفنية متكاملة للمتلقي من خلال المفردات البصرية بهدف إثراء الإدراك لدى المشاهد، وتحقيق المتعة الجمالية للتصميم، إذ يتبين أن المتعة الجمالية هي نتاج التواصل بين الشكل الفني وإدراك المشاهد مما يؤدي إلى المتعة البصرية ويتم ذلك من خلال رؤية وملاحظة الزي، والمتعة الجمالية تتحقق عن طريق "ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني"(١٠)، وهدف التصميمات أن تعكس رؤية فنية لإحداث تواصل جمالي فعال مع المتلقي، وتظهر التصميمات النهائية الثلاثة في شكل(٨):

أ- **التصور الأول**: يركز على التصوير الرمزي لتجسيد قوة "حلزون" الداخلية عبر خطوط تعبر عن النار المُصورة في قص الزي من منطقة الصدر بشكل حاد، بينما يظهر التجريد بشكل أساسي عبر الخطوط الحلزونية التي تحيط بالساق والذراع دلالة عن اسمه وطبيعته الشخصية، والعباءة التي تتخذ شكلًا يوحي بالأجنحة الشيطانية. وتعمل القرون كعلامة رمزية تدل على هويته الشيطانية.

ب- **التصور الثاني:** اعتمد هذا التصور الواقعي على منهجية التجريد في التصميم لتبسيط زي حلزون المتنكر كرجل دين، مع التركيز على الرموز الدالة على السمات الدينية لإبراز ازدواجيته وقدرته على التلاعب بمبادئ الأخلاق والدين؛ ويتضمن التصميم جلبابًا أبيض وقُفطانًا مُخططًا بخطوط حمراء ترمز لزعزعة المعتقد الديني، بالإضافة إلى رموز رجل الدين الأساسية كالسبحة والعمامة والطربوش كأدوات رمزية لتدعم مظهر القيم الدينية للشكل الخارجي.

ج- **التصور الثالث:** يظهر هذا التصور انهيار المظهر الديني الوقور للشخصية، حيث تبدو عليه ملامح الشهوانية والتلاعب بعد استجابته لإغواء امرأة بشرية، وقد طرأت تغيرات جذرية على هيئته تمزقت ملابسه، تبدد مظهره، انكشفت ملابسه التحتية وسقوط عمامته، مما يوحي بحالة من العبث وفقدان الاحترام تجلت بصريًا في هذا التصور.

شكل(٨) التصميمات النهائية لشخصية حلزون.

(١٠) منال نجيب العزاوى- أبجدية فن الأزياء في المسرح- الأكاديميون للنشر والتوزيع- ٢٠١٤م- صـ١٤.

تم تنفيذ زي الشخصية بما يتناسب مع التصميم المبدئي، حيث أن التصميم النهائي يختلف قليلاً عن الصورة البسيطة التي تم تنفيذ الزي بها حيث تجسدت بعض العناصر البصرية في التصميم بصورة إيجازيه. ويتوافق هذا مع تعريف "التجريد الإيجازي" بأنه "تجريد أجزاء من الوحدة وحذف أجزاء أخرى للخروج بتصميم جديد لا يفتقر للهوية وإنما يعبر عن رؤية فنية مبتكرة"(١١)، يظهر تنفيذ الأزياء في الشكل (٩)، وتظهر القرون المثبتة على الرأس، بالإضافة إلى عباءة ثنائية اللون تجمع بين الأحمر والأسود للدلالة الرمزية على الشخصية الشيطانية، إلا أن تنفيذ التصور الثاني من الشخصية جاء مختلفاً لما تم تصميمه فقد استغنى المخرج عن العباءة واكتفى بالجلباب الأبيض وغطاء الرأس بدون العمامة الحمراء أي أنه اتجه للبساطة.

شكل (١٢) تنفيذ زي شخصية حلزون.

٤. شخصية فتنة:-

استند التصور التشكيلي لشخصية فتنة، وهي ابنة إبليس وشقيقة شيطون وحلزون، إلى رؤية فنية تجمع بين عناصر الواقعية والرمزية في التشكيل بالخطوط، وهو ما يتوافق مع مبدأ "استخدام الخطوط والألوان التي ترمز إلى فكرة أو مقصد ما"(١٢). وباعتبارها شخصية ذات نفوذ وقوة قيادية، وتجلى هذا المبدأ في تصميم زيها ضمن ثلاث تصورات مبدئية تظهر في شكل(١٠).

شكل (١٠) يوضح التصورات المبدئية الثلاثة التي صممتها الباحثة.

(١١) رحاب رجب محمود حسان- فن تصميم الأزياء دراسات علمية ورؤى فنية- دار العلوم للنشر والتوزيع- مصر ٢٠١٤- صـ١٢٣.

(١٢) قاسم بياتلي -مفاهيم وأساليب مسرحية- دار الأكاديميون للنشر والتوزيع-الأردن٢٠٢١م- صـ٥٢.

ولقد اتبعت الباحثة مزيجًا من الاتجاهين التجريدي والرمزي في التصميم النهائي للزي ، فقد جاء بنفس السمات الرمزية، حيث تم تجريد بعض العناصر البصرية مع التركيز على العلامات الرمزية واللونية القوية، ويظهر التصميم النهائي في شكل(١١).

أ- **التصور الأول:** يقدم تحليلًا تشكيليًا للشخصية الشيطانية مرتكزًا على نظام لوني داكن (يتضمن الأسود، والأحمر الداكن، والبنفسجي) ترمز للشر، الشهوة، والغرور، يتميز الزي بتصميم ضيق وتفاصيل حادة في الأكتاف والأكمام توحي بالقوة والخطورة، بالإضافة إلى قرون بارزة دالة على الهوية الشيطانية وشعر بنفسجي داكن ممووج يكمل المظهر الغامض والجذاب الذي يمثل جوهر الشخصية الشريرة.

ب- **التصور الثاني:** يمثل هذا التصميم تحولًا جذريًا بهيئة الممرضة المتنكرة، حيث يهيمن الأبيض والوردي الفاتح للدلالة على البراءة والرعاية. يتميز الزي بقصة فضفاضة ومحتشمة تخفي الهيئة الشيطانية، مع ياقة عالية وأكمام طويلة وخطوط بسيطة. يختفي الشعر الداكن تحت غطاء الرأس، مما يعزز إخفاء الهوية الأصلية ويوحي بمحاولة التلاعب بمظهر زائف للخير والمنفعة.

ج- **التصور الثالث:** وضح هذا التصميم التحول النهائي للشخصية إلى هيئة غانية، كنتيجة لإغواء الرجال من البشر واستغلالها في الرذيلة لتحقيق الثراء. يتميز الزي بتوظيف اللون الأحمر، للدلالة الرمزية على الشهوة والأخلاق المنحدرة، مع لمسات ذهبية قد ترمز للثراء المكتسب. يتميز التصميم بقَصَّة قصيرة وكاشفة تبرز مفاتن الجسد بشكل مناقض لهيئة الممرضة المحتشمة، ويتضمن تفاصيل جاذبة للانتباه كالخرز والشرائط اللامعة. ويكتمل المظهر بشعر أشقر، يمثل هذا الزي استغلال الشخصية لجاذبيتها في مرحلة متأخرة من المسرحية بعد انكشاف قناعها الزائف.

شكل(١١) يوضح التصميم النهائي لزي شخصية فتنة.

تم تنفيذ زي شخصية فتنة بناء على دمج كلا من التصميمين المبدئي والنهائي، وذلك بعد المناقشة مع المخرج وتفهم الرؤية الخاصة به والاطلاع على ميزانية العرض أصبح لابد عمل بعض التغيرات التي تناسب الشخصية وتتفق مع الاتجاه التجريدي والرمزي كذلك، وتظهر الهيئات الثلاث بشكل (١٢). حيث تم استخدام الدانتيل الأحمر في زي الشيطانة ليدل على الجانب الأنثوي الرقيق ويرمز كذلك للفتنة والغواية بالشخصية مع الشعر الأحمر والقرنين المحدبين والعباءة المجردة لشكل نصف دائري كالحرملة، وكانت الهيئة الثانية للممرضة هيئة محايدة لحد كبير، بحيث يمكن اعتبارها شخصية محترمة ومتحفظة بينما تظهر في نهاية العرض بفستان أحمر طويل ضيق يبرز جمالها وذلك بعد أن تم إغرائها بالمال والثروة مقابل شرفها.

شكل (١٢) تنفيذ زي شخصية فتنة في الهيئة الشيطانية.

٥. شخصية المعلمة بجعة:-

قامت الباحثة بعمل تصور بسيط لشخصية المعلمة بجعة وهي شخصية عشوائية ومتسلطة ومتدنية الأخلاق تتحكم في كل من حولها وخاصة زوجها وتسمى نفسها الملكة وهي رئيسة لعصابة كبيرة وتظهر المعلمة بجعة كنموذج للمعلمة صاحبة النفوذ والتي تمتلك من الشرور ما يكفي لترتكب الكثير من الجرائم، ويرمز اللون الأصفر في التصميم المبدئي لزي الشخصية إلى مشاعر الحقد والخبث والسلطة التي تغلب على الشخصية، ويظهر بشكل (١٣).

شكل (١٣) يوضح التصميم المبدئي لشخصية المعلمة بجعة.

بينما يوضح شكلي(١٤، ١٥) التصور النهائي لشخصية المعلمة بجعة وتنفيذ الزي على المسرح، ويلاحظ تحول لون التصميم إلى اللون الأزرق المكسو بالزهور الصغيرة ويرمز اللون الأزرق إلى الاسم بشكل أفضل ويوحى بتميز الشخصية وتفردها وهيمنتها حيث يعطى اللون الأزرق دلالة على الرقة ويرمز بالكذب إلى الهدوء والسلام، وهو عكس ما يظهر من الشخصية، ويأتي تنفيذ الزي بشكل مطابق للتصميم.

شكل(١٤) التصميم النهائي للشخصية.

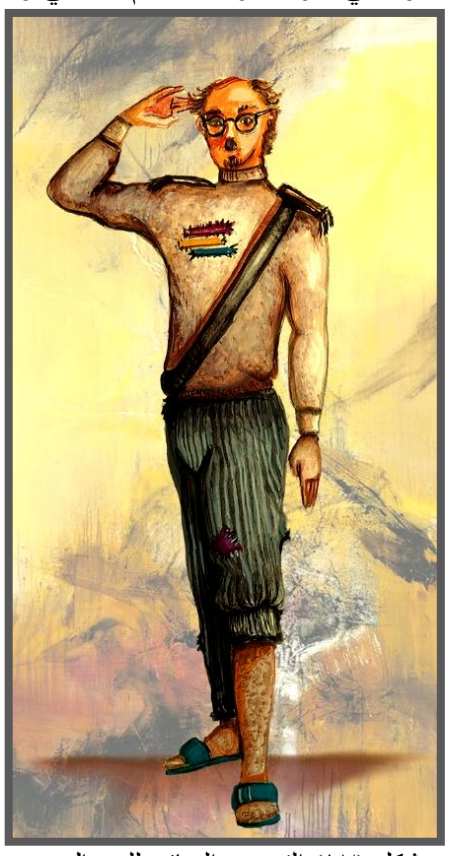
شكل(١٥) تنفيذ زي المعلمة بجعة.

٦. شخصية الجنرال:-

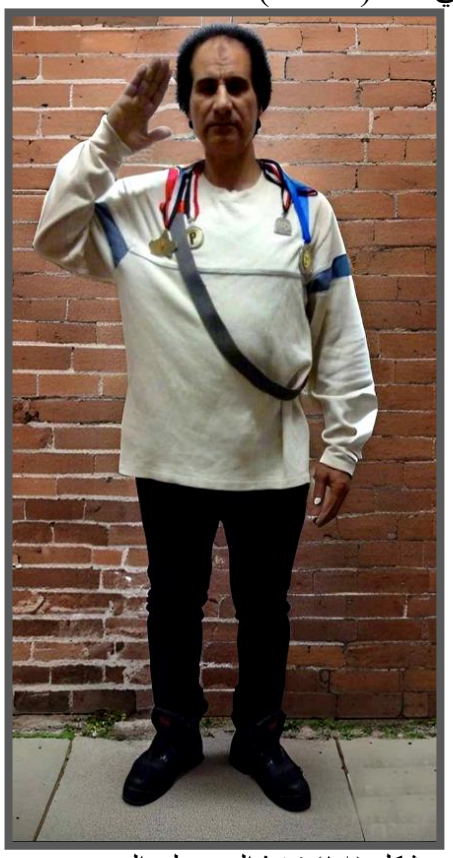
أما عن شخصية الجنرال وهو زوج المعلمة بجعة وهو شخصية ضعيفة ويستمد قوته أمام أفراد العصابة من سمعة زوجته التي تهينه معظم الوقت، ويرجع تصميم شخصية الجنرال إلى الاتجاه الرمزي حيث يرمز لأسم الشخصية بالشارة التي يرتديها والتي تظهر وكأنها لا تناسبه إطلاقاً فليس هناك جنرال رث المظهر بهذا الشكل ويظهر التصميم المبدئي بشكل(١٦)، وهو يرتدى نظارة تكبر عينيه وترمز إلى أنه ليس نافذ البصر فهو معمى عن رؤية الحقيقة وأضعف من أن ينزعها ليرى الواقع السيء والمشبوه الذى يعيش فيه، ويعبر سرواله المخطط عن شخصيته الهزلية والتي لا يمكن إصلاحها فهي معيبة وتم تجريد الزى بطريقة رمزية بحيث يظهر ذلك الشعور بالضعف وعدم الاتزان بالشخصية واستخدمت الباحثة ألوان حيادية وتفتقد للسيادية.

شكل(١٦) التصميم المبدئي لشخصية الجنرال.

يرجع التصميم النهائي للزي إلى نفس الرؤية السابقة، إلا أن تنفيذ الزي جاء مشابها للتصميم عدا استبدال السروال بآخر أسود وتم الاستغناء عن النظارة تماماً حتى لا يكون ساخراً كثيراً وتم استبدال الشارات على الصدر بميداليات رياضية بحيث تبدو وكأنه سرقهم حتى يكمل مظهره الرسمي ، ويظهر التصميم النهائي والتنفيذ في شكل(١٨،١٧).



شكل (١٧) التصميم النهائي للجنرال.



شكل (١٨) تنفيذ الزي على المسرح.

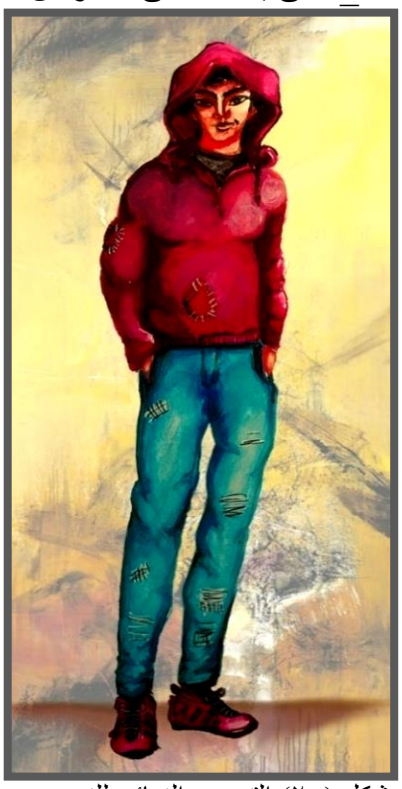
٧. شخصية اللص النُص:-

إن شخصية النُص ذات اسم غامض وغير واضح فاسم النُص لا يعبر عن الشخصية ولا عن الصفة فهو في الحقيقة شيطان متخفى في هيئة عضو من أفراد العصابة، وهو يقوم بدور لص جريء وغامض لحد ما، مما كان لارتدائه السترة وغطاء الرأس أمر بديهي حتى يخفى شخصيته الشيطانية عن أفراد العصابة.

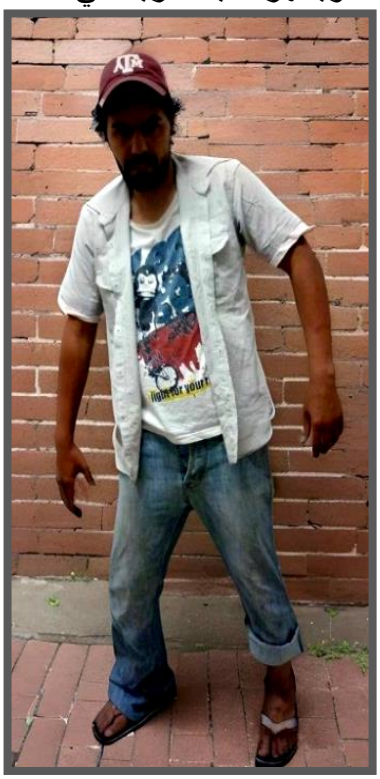
يلاحظ من التصميم الذي يظهر بشكل (١٩) أن رأسه تبدو ضخمة وكأنه يخفى قرنيه أسفل القلنسوة، وهي حيلة تصميمية لتجريد المعلومات وإخفاءها عن المشاهد بحيث يضيف للشخصية المزيد من الغموض والتشويق، ويرمز اللون الأحمر في الزي للشخصية الشيطانية ولمشاعر العنف والغضب الذى يغلف الشخصية.

شكل(١٩) التصميم المبدئي لشخصية اللص النص.

جاء التصميم النهائي للشخصية مشابهاً للتصميم المبدئي ويظهر في شكل(٢٠) ، إلا أن كان للمخرج رأياً آخر وهو أن استخدام اللون الأحمر سوف يكون مباشراً والأفضل ألا يرتدى نفس اللون الذي يميز أزياء الشياطين في الجحيم، يمكن فقط وضع اللون الأحمر بشكل طفيف في بعض أجزاء الزي مثل غطاء الرأس، فقد تم تنفيذ زي الشخصية بمظهر شبابي مع ارتداء غطاء الرأس _الكاب_ حتى يحافظ على الغموض بالشخصية، ويظهر تنفيذ الأزياء في شكل (٢١).



شكل (٢٠) التصميم النهائي للنص.



شكل(٢١) تنفيذ شخصية اللص النص.

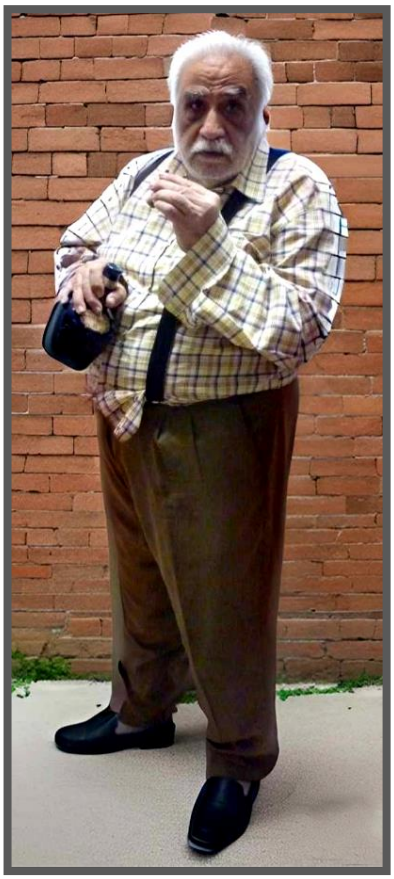
٨. شخصية والد جميلة:-

هو شخصية رجل في الخمسين أو الستين من العمر يقضى معظم وقته في شرب الخمر حتى يغيب عقله تماماً، ولا يكترث لابنته أو يهتم بها، أصبح لا يعي الفرق بين الخير والشر مغيباً عن التزامات الحياة الأساسية فهو عاطل لا يعمل ويتسول حتى يحصل على المشروب، قامت الباحثة بعمل تصور يوضح أنه كان رجلاً رزيناً قبل أن تعصف الخمر بعقله وتتبدل أحواله، يظهر بشكل (٢٢)، يرتدى سروال بنياً وقميصاً وتدلى الحمالات من سرواله حتى يبدو بهيئة غير مرتبة، ويظهر التصميم المبدئي للشخصية

شكل(٢٢) التصميم المبدئي لشخصية والد جميلة.

يلاحظ أن في التصميم النهائي قد تم تصميم قميصاً مخططاً بخطوط متقاطعة توضح التعقيد في الشخصية وبقية التصميم مشابه للتصميم المبدئي من حيث السروال والحمالات ونفس الشعر الأشعث والملابس غير المهندمة ويظهر بشكل (٢٣)، وتظهر نفس المواصفات في هيئة الشخصية بعد التنفيذ كذلك وزجاجة الشراب التي توضح اسرافه في الشرب، ويظهر التنفيذ في شكل (٢٤).

شكل (٢٣) التصميم النهائي لوالد جميلة.



شكل (٢٤) تنفيذ الزي على المسرح.

٩. شخصية جميلة:-

هي فتاة جميلة تبحث عن مستقبل مشرق يتم خطبتها من جميل الشاب العاطل المخمور والفاشل إلا أنها تبحث طوال الوقت عن مخرجاً ينتشلها من يوتوبيا وبالفعل يأتي سائحاً عربياً ويعجب بها وتستعد لترك كل شيء أمام أمواله فهو رجلاً غنياً، يمكنه أن ينتزعها من الفقر ومن خطيبها الفاشل ووالدها المخمورين، وتظهر بشكل (٢٥) في التصميم المبدئي لها ترتدى جميلة ثوباً عصرياً باللون البرتقالي، وتبدو على ثيابها سمات الاحترام.

شكل(٢٥) التصميم المبدئي لزي شخصية جميلة.

أثناء تصميم الزي النهائي والذي يظهر بشكل (٢٦)، وبعد حضور البروفات والاطلاع على المعالجة التي قام بها المخرج على الشخصية تبين أن الشخصية لا تتسم بالاحترام، ولكنها انتهازية وتبحث عن الثراء، فتم تصميم الثوب بشكل تقليدي يرمز للبيئة المصرية الشعبية، مع الخرز الذهبي على الصدر الذي يرمز لتوقها لارتداء المجوهرات والذهب وشغفها بالحصول على الثروة، وتم تنفيذ الزي مشابهاً للتصميم النهائي تماماً ويظهر بشكل (٢٧).

شكل (٢٦) التصميم النهائي لجميلة.

شكل (٢٧) تنفيذ الزي على المسرح.

١٠.شخصية جميل:-

هو شاب عاطل تخرج من الجامعة ولم يجد فرصة للعمل وخطب جميلة الفتاة التي لطالما أحبها، ولكنه استسلم للخمر لكي يهرب من مشاكله وديونه واستسلم لإدمان شرب الخمر بإسراف، بحيث لا يمكنه التخلي عنها والزجاجة لا تفارق يده، ويظهر التصميم المبدئي بشكل (٢٨) لشخصية شاب يرتدى زي عصري ومتحفظ ، حتى يدل على أصله المحترم قبل أن يصبح مدمناً للخمر.

شكل (٢٨) التصميم المبدئي لشخصية جميل.

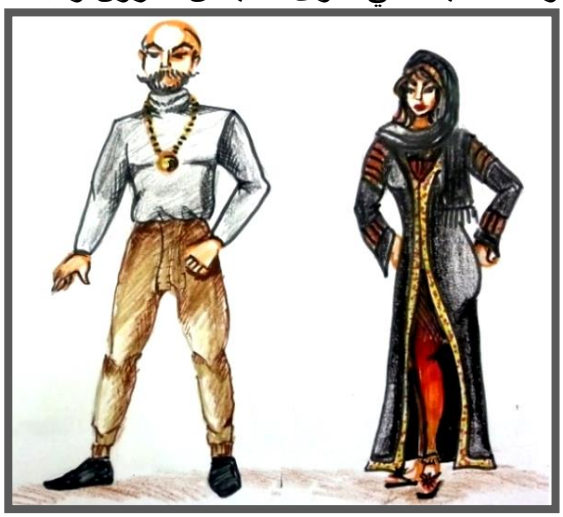
تم تصميم شخصية جميل بشكل مختلف في التصميم النهائي ويظهر بشكل (٢٩) ، بحيث يظهر من خلال البروفات أنه شاب شغوف بالدراما، فقد تم تغير التصميم وإضافة العمامة الهندية له كتفصيلية في الزي تعبر عن اهتمامه بالدراما الهندية التي لطالما وصفت البطل بالقوة والحب الرومانسي، وهي يدل على وقوعه فريسة لخيالاته والابتعاد عن الواقع والمسؤولية، ويرتدي زياً بسيطاً ومجرداً من التفاصيل، قميصاً بلون عصير العنب وهو يحمل معنى رمزي يدل على لون الخمر، مما يدل على رغبته في التخلص من همومه الحياتية، وبذلك يكون التكامل بين الأشكال المجردة والألوان في تصميم الأزياء ذو دلالة كبيرة ويؤكد فكرة المزج بين الرمز والتجريد إذ أن "الأزياء هي وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا.. كما أن القيمة الجمالية للملابس تزداد وتتسع بوحدة الأشكال والألوان بحيث تصبح ذات دلالة وأكثر جمالاً"[١٣]؛ ويظهر الزي بعد التنفيذ في شكل (٣٠) مطابقاً للتصميم النهائي .

شكل(٢٩) التصميم النهائي لجميل.

شكل(٣٠) تنفيذ الزي على المسرح.

- **تصميم أزياء الشخصيات الثانوية شخصية السيدة وسلخاوى**

تظهر شخصيتان ثانويتان في شكل (٣١) وهما السيدة التي تغوى الشيطان حلزون وتجعله يستجيب لشهوته ويترك دوره المزيف كرجل دين ويتبدل حاله، وأما شخصية سلخاوى فهو رجل قوى يخاف منه أهل الحارة، ويصبح بدون شعبية بعدما ينزل الشياطين إلى يوتوبيا ويكونون أسوأ منه بعد غواية البشر لهم، ويظهر في التصميم أن شخصية السيدة ترتدى عباءة سوداء تقليدية ومنديلاً وشخصية سلخاوى يرتدى زياً مجرداً وبسيطاً.



شكل(٣١) يوضح التصميم المبدئي لهما.

(١٣) منال نجيب العزاوي- أبجدية فن الأزياء في المسرح- مرجع سابق-صـ١٣.

يظهر التصميم النهائي بشكلي (٣٣،٣٢)، والتنفيذ لكل من شخصية السيدة وسلخاوى ويلاحظ أنهما يتقاربان مع اختلاف بسيط، حيث تم تغيير لون سروال سلخاوى وتم إضافة وصديرى في التصميم النهائي وتم الاستغناء عنه حتى يكون التصميم مجرداً أكثر.

شكل (٣٢) يوضح التصميم النهائي وتنفيذ شخصية السيدة.

شكل (٣٣) يوضح التصميم النهائي وتنفيذ شخصية سلخاوى.

تم تصميم الأزياء بشكل بسيط يمزج بين الواقعية والتجريد وأخيراً الرمز، وقد ظهرت الأزياء مواكبة للمناظر التي تم تصميمها بحيث تندمج في الصورة المرئية بكل مرونة، وقد تمت مراعاة العلاقة بين المظهر المجرد والمفردات الرمزية لكل شخصية، مما يعزز من القيمة الجمالية للعمل ويعمق تأثيره البصري على المشاهد، وبذلك يصبح المزج بين الاتجاهات التشكيلية أكثر وضوحاً، وتظهر في صور متفرقة من العرض مباشرة الأزياء المختلفة للشخصيات في الأشكال (٣٥،٣٤).

شكل (٣٤) يوضح الشياطين في الجحيم قبل نزولهم إلى الأرض.

شكل (٣٥) يوضح نزول الشياطين إلى الأرض ودخولهم لحارة يوتوبيا قبل وبعد تنكرهم بين أهل الحارة.

- **الخاتمة**

قامت الباحثة بالدمج بين التجريد والرمز في تصميم الزى، ويعد مصطلح تجريد كما جاء في أحد المفاهيم أنها "تعني فصل أو سحب شيء من شيء آخر، إذ يمكن تطبيق المصطلح على الفن الذي يعتمد على كائن أو شكل أو منظر طبيعي، حيث تم تبسيط الأشكال أو تخطيطها مثل رموز بسيطة، كما يتم تطبيق هذا الفن أيضًا على الفنون التي تستخدم أشكالًا، مثل الأشكال الهندسية أو العلامات الإيمائية أو الرمزية البسيطة، التي ليس لها مصدر على الإطلاق في الواقع البصري الخارجي، بل وقد تظهر العلاقة بين التجريد والرمز والتي تكمن في قوة الخطوط والأشكال."(١٤)، وأما الرمز فهو " شكل كلى مستقل ..يعبر عن فكرة أو شيء أو أداة ذهنية أو لغة يميزها العقل البشرى .. وتعبر عن العمل الفني" (١٥)، وغالباً ما يكون مستوحى عن طريق الفن، فالفن كله رمز والرموز تدخل في كافة أشكال الحياة والأصل أن معظم الاتجاهات التشكيلية ترمز في طياتها إلى أفكار وأشكال معينة ستقطب الرمز إلى فلسفتها الخاصة بطريقة أو بأخرى، وبما أن المسرح ما هو إلا محاكاة لدراما خيالية ممنطق بشكل واقعى، وكما يعرف أن "العالم الواقعي المادي هو تجسيد رمزي لعالم الغيبيات"(١٦)، لذلك ترتبط المدرستين ارتباطا وثيقاً وهذا هو ما قدمه المخرج في عرض ٨ حارة يوتوبيا، حيث ظهرت الشخصيات الخيالية كالشياطين بهيئتها الأصلية وبهيئة أخرى مزيفة تم التنكر بها لخداع البشر، إلا أنه تم خدعاهم بواسطة البشر فأمست القصة معكوسة، مما يظهر فيه التداخل بين المعالجات والأفكار لاستحداث عمل مسرحي جديد وعصري ويواكب فكرة البحث بقوة وهيا الدمج بين الاتجاهات التشكيلية لاستحداث صورة مرئية أفضل.

- **النتائج والتوصيات**

١. أن التركيز على العلاقات التشكيلية المختلفة التي قد يولدها دمج بعض الأشكال الهندسية والألوان والرموز أكثر فاعلية في التصميم، فبدلًا من تصوير الواقع بشكل واقعي والتخلص من التفاصيل الزائدة يمكن تبسيط العناصر في العمل الفني.
٢. يشير التجريد في هذا البحث إلى الفن الذي لا يحاول تمثيل الواقع الخارجي الذي يمكن التعرف عليه، ولكنه بدلاً من ذلك يستخدم الأشكال والألوان والعلامات الإيمائية في الصورة الواقعية وذلك لتحقيق تأثيره على المتلقي.
٣. يظهر أن استخدام الألوان الزاهية والتعبير عن الأفكار والمشاعر الداخلية بشكل مجرد وغير واضح بغرض التركيز على العملية الإبداعية والتجريبية بدلاً من اتباع الأساليب التقليدية.
٤. إن استخلاص صورة مبسطة وواضحة للشخصية المسرحية وصياغة الملامح المكونة للشخصية، من حيث تصميم زي واقعي يميل إلى تجريد الخط وإعادة تمثيله في هيئة رموز واستعارات وأنماط مستوحاة من مكنون الشخصية الدرامية، مما يساعد على استقطاب المتلقي وتقوية الإيحاء بالعمل الفني.
٥. إن التداخل بين الفنون التجريدية والواقعية والجمع بين العنصرين يولد العديد من الأساليب الفريدة في التصميم.
٦. إن دمج ثلاث اتجاهات تشكيلية يثرى الرؤية التشكيلية يضيف إليها باعاً هاماً في المعالجة التشكيلية نفسها إذ أن الدمج بين الاتجاهات التشكيلية يصبح جديداً ومستحدث على نحو غير تقليدي مما يؤدى إلى توجيه انطباعات المتلقي المستخلصة من أثر التشكيل التجريدي والرمزي إلى الماورائي للشخصية أو ما تخفيه في طياتها، ويعبر عنها بشكل أفضل بحيث يمكن للمتلقي فهم أبسط الإشارات والرموز في الزى المسرحي، دون إسهاب أو تشتيت.
٧. يجب أن يتم استحداث اتجاهات تشكيلية حديثة من خلال دمجها معاً بهدف خلق صورة تشكيلية مميزة.

(14) https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-art

(١٥) عادل مصطفى- دلالة الشكل دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن- دار النهضة العربية٢٠١٤مالقاهرة – صـ٢٧.

(١٦) نهاد صليحة- التيارات المسرحية المعاصرة- مكتبة الأسرة- مصر ١٩٩٧م - صـ٣٦.

٨. يجب عدم تكرار الأفكار والصور التي تم استخراجها من اللوحات التشكيلية والفنية والمسرحية بحيث تظل الاجتهادات التصميمية للمناظر المسرحية بين المصممين مبدعة وغير مزيفة أو منقولة.
٩. يقوم العديد من المصممين بالفصل بين المذاهب التشكيلية المختلفة مما يجعلها غريبة عن بعضها البعض ويجعل الفكرة بمزج المذاهب التشكيلية غير مبتكرة، مما يواجه مشكلة كبيرة بحيث تظل الأفكار بسيطة وغير متطورة مما يقيد المصمم ويحد من إبداعه.
١٠. يلاحظ أنه من خلال التطبيق على نص مسرحي يحوي شخصيات خيالية وواقعية أصبح دمج الاتجاهات التشكيلية منطقياً ومبرراً بل وأكثر إبداعاً وتحرراً.

- **المـــــــــراجع**

مراجع عربية

- أسامة الفقى – مدارس التصوير الزيتي- مكتبة الأنجلو- مصر ٢٠١٦م.
- رحاب رجب محمود حسان- فن تصميم الأزياء دراسات علمية ورؤى فنية- دار العلوم للنشر والتوزيع- مصر ٢٠١٤.
- عادل مصطفى- دلالة الشكل دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن- دار النهضة العربية٢٠١٤م القاهرة.
- قاسم بياتلي -مفاهيم وأساليب مسرحية - دار الأكاديميون للنشر والتوزيع- الأردن٢٠٢١م.
- محسن عطية - رؤية نقدية في تعليم الفنون- عالم الكتب- القاهرة ٢٠٢١.
- محمود البسيوني - التجريد في الفن- مكان النشر القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠ م.
- مصطفى عطية جمعة - أصداء ما بعد الحداثة - الناشر شمس للنشر والإعلام - القاهرة ٢٠١٩م.
- معتز عناد غزوان - مرافئ ثقافية قراءات في الفن التشكيلي والتصميم - دار مجدلاوي للنشر والتوزيع -العراق ٢٠٠٧م
- مفيد عواد مسلم- تمثلات التجريدية في رسوم فناني البصرة- جامعة بابل٢٠١٦م-عدد٤-مجلد ٢٤.
- منال نجيب العزاوي - أبجدية فن الأزياء في المسرح - الأكاديميون للنشر والتوزيع - ٢٠١٤م.
- نهاد صليحة - التيارات المسرحية المعاصرة - مكتبة الأسرة - مصر ١٩٩٧م.

مرجع مترجم للعربية

- كريستوفر باتلر- ما بعد الحداثة - ترجمة نيفين عبد الرؤف – مراجعة هبة عبد المولى - دار نشر مؤسسة هنداوي - المملكة المتحدة - عام ٢٠١٧م.

الموسوعات

- بلخيري، احمد - المصطلح المسرحي عند العرب – دار البوكيلي للطباعة والنشر-القنيطرة المغرب ١٩٩٩م.

الدوريات

- محسن عطية - التشويه التشكيلي في الفن المصري الحديث، مجلة الفكر المعاصر الإصدار الثانى-العدد١٢، أكتوبر / ديسمبر٢٠١٨م.

شبكة المعلومات الدولية

- https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-art.

أثر توظيف الفراغ المفتوح ومفردات التراث الشعبي على الصورة المرئية للعرض المسرحي دم السواقي

د. وحيد فوزي السعدني
مدرس الديكور والأزياء
قسم المسرح- كلية الآداب - جامعة حلوان
Email: wsaadany@hotmail.com

بحث تطبيقي للعرض المسرحي- دم السواقي
تم تقديمه على فراغ مفتوح بالحديقة الثقافية للأطفال - السيدة زينب – القاهرة – ٢٠٢٢م
تصميم الديكور والأزياء للباحث

Abstract: -

Folk theater is one of the most prominent arts that reflect cultural and social identity, drawing its aesthetic elements from the local environment. This makes it a means of preserving heritage and sparking dialogue on contemporary issues. Its performances vary between indoor and outdoor theaters, with the latter distinguished by its ability to enhance audience interaction, particularly in heritage-themed performances. The use of open space in theater serves as a creative tool that enhances interaction and the visual imagery of the performance, as seen in the Cultural Garden Theater for Children in Sayeda Zeinab. The research focuses on studying the impact of open space and elements of folk heritage in shaping the visual imagery of the performance "Dam El Sawaki" (2022), written by Bakri Abdel Hamid, designed by the researcher, and directed by Nihal Ahmed. Additionally, the research analyzes their role in enhancing the theatrical experience, while reviewing the challenges and strategies employed to achieve a comprehensive artistic vision.

ملخص البحث

يعد المسرح الشعبي من أبرز الفنون التي تعكس الهوية الثقافية والاجتماعية، مستمدًا عناصره الجمالية من البيئة المحلية، مما يجعله وسيلة لحفظ التراث وإثارة الحوار حول القضايا المعاصرة. تتنوع عروضه بين المسارح المغلقة والمفتوحة، حيث تميزت الأخيرة بقدرتها على تعزيز التفاعل مع الجمهور، خاصة في العروض ذات الطابع التراثي. ويمثل توظيف الفراغ المفتوح في المسرح أداة إبداعية تعزز التفاعل والصورة البصرية للعرض، كما هو الحال في مسرح حديقة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب. يركز البحث على دراسة تأثير الفراغ المفتوح وعناصر التراث الشعبي في تشكيل الصورة البصرية لعرض "دم السواقي" (٢٠٢٢)، من تأليف بكري عبد الحميد، وتصميم الباحث، وإخراج نهال أحمد. كما يحلل البحث دورهما في تعزيز التجربة المسرحية، إلى جانب استعراض التحديات والاستراتيجيات المستخدمة لتحقيق رؤية فنية متكاملة

الكلمات المفتاحية:-
الفراغ المفتوح - التراث الشعبي- الصورة المرئية – مسرحية دم السواقي.

مقدمة البحث:-

يعد المسرح الشعبي(*) أحد أبرز الأشكال الفنية التي تعكس الهوية الثقافية والاجتماعية للمجتمعات، حيث يستمد عناصره الجمالية والتراثية من البيئة المحلية، ما يجعله وسيلة تعبيرية تعكس تقاليد المجتمع وقيمه وتاريخه. ومن خلال توظيف هذه العناصر، يساهم المسرح في حفظ التراث الثقافي ونقله عبر الأجيال، فضلًا عن كونه منصة للحوار حول القضايا الاجتماعية والثقافية المعاصرة. قدم المسرح الشعبي عروضه في أشكال مسرحية متنوعة، شملت المسارح المغلقة (البروسينيوم)، والمسارح المفتوحة في الهواء الطلق، إلى جانب الفراغات غير التقليدية. وقد تميز كل نوع بخصائص فريدة عززت قرب العروض من الجمهور، لا سيّما عند تناولها موضوعات مستوحاة من السير الشعبية أو التراث. وكان للمسارح المفتوحة دور بارز في تقديم هذه العروض، نظرًا لملاءمتها البيئية التي تعزز التفاعل المباشر بين العرض والجمهور، مما يضفي على التجربة المسرحية مزيدًا من الواقعية والتأثير.

في هذا السياق، يُعدّ توظيف الفراغ المفتوح في المسرح أداة إبداعية تضفي على العرض المسرحي أبعادًا جمالية وتفاعلية جديدة، حيث يُتيح هذا النمط تفاعلًا مباشرًا بين الجمهور والممثلين، ويوفر إمكانات أوسع لاستثمار الفضاء المسرحي بما يعزز الصورة البصرية للعرض. على سبيل المثال، يُشكل مسرح الحديقة الثقافية للأطفال في منطقة السيدة زينب بالقاهرة نموذجًا لاستكشاف الإمكانات البصرية والإخراجية غير التقليدية، مما يضفي على العرض طابعًا فريدًا يتكامل مع البيئة المحيطة، ويخلق تجربة مسرحية غنية ومؤثرة.

يركز هذا البحث على دراسة تأثير استخدام الفراغ المفتوح وتوظيف عناصر التراث الشعبي في تشكيل الصورة البصرية للعرض المسرحي دم السواقي، تأليف بكري عبد الحميد، وتصميم الديكور والأزياء للباحث، وإخراج نهال أحمد، والذي قُدِّم في فراغ مفتوح داخل الحديقة عام ٢٠٢٢. كما يسعى البحث إلى تحليل كيفية إسهام هذين العنصرين في تعزيز التجربة المسرحية والجمالية، وتفاعلهما لإنتاج عرض يعكس الهوية الثقافية ويجذب الجمهور عبر الصورة البصرية المميزة. بالإضافة إلى ذلك، يتناول البحث التحديات التي تواجه المصممين في توظيف الفراغ المفتوح والتراث الشعبي، ويستعرض الاستراتيجيات المتبعة للتغلب على هذه التحديات، وصولًا إلى تحقيق رؤية فنية متكاملة.

- **مبررات أجراء البحث:-**

أ- أهمية توثيق دور التراث الشعبي في المسرح المعاصر.
ب- ندرة الدراسات التي تربط بين الفراغ المفتوح والتراث الشعبي في تشكيل الصورة المرئية.

- **مشكلة البحث :-**

أ- ما هو أثر توظيف الفراغ المفتوح على الصورة المرئية لمسرحية "دم السواقي"؟
ب- كيف ساهمت مفردات التراث الشعبي في تشكيل الهوية البصرية للعرض المسرحي؟
ج- ما هي التحديات التي يواجهها المصممون عند توظيف الفراغ المفتوح في العروض المسرحية؟

(*) ويطلق مصطلح الشعبي على الفن الذي يخاطب الفئات والشرائح الشعبية من المجتمع، وعلى ذلك يكون المسرح الشعبي هو ذاك المسرح الموجه إلى الشعب عامته، أو ذاك المسرح المنبعث من الشعب والعائد إليه، ويتناول القصص والسيرة الشعبية التراثية للمجتمع. أحمد الماجد/ جريدة مسرحنا/ دورية شهرية مصرية متخصصة في المسرح تصدر عن الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية/ وزارة الثقافة/ مصر العدد ٦٢٢ صدر بتاريخ ٢٩يوليو٢٠١٩

- **فرضية البحث:-**

أ- يؤدي توظيف الفراغ المفتوح إلى زيادة التفاعل بين العرض المسرحي والجمهور.
ب- تساهم مفردات التراث الشعبي في إثراء الصورة المرئية للعرض المسرحي.
ج- هناك علاقة وثيقة بين الفراغ المفتوح والتراث الشعبي في تشكيل الهوية البصرية لمسرحية (دم السواقي). محور البحث.

- **منهج البحث:-**

أ- المنهج الوصفي التحليلي لتحليل الصورة المرئية للعرض المسرحي.
ب- المنهج التطبيقي(*) لدراسة تأثير الفراغ المفتوح والتراث الشعبي على تصميم الديكور والأزياء.

- **أهمية البحث:-**

أ- يسهم البحث في دراسة تأثير الفراغ المفتوح على تصميم الديكور والأزياء في المسرح.
ب- يسلط الضوء على دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية البصرية للعروض المسرحية.
ج- تقديم نموذجً تطبيقي لدراسة العلاقة بين الفراغ المفتوح والتراث.

- **حدود البحث:-**

أ- الحدود المكانية :فراغ مفتوح مختار بالحديقة الثقافية للأطفال (بالسيدة زينب) القاهرة.
ب- الحدود الزمانية :فترة عرض مسرحية "دم السواقي." عام ٢٠٢٢م.

إن تجربة العمل في فراغ مفتوح كانت من التجارب المثمرة والمفيدة للباحث، حيث يتيح الاحتكاك بفراغ حر ومفتوح للمصمم الفرصة للتحرر من قيود المسرح الكلاسيكي المغلق، الذي يتميز بحدود وإطار ثابت يفرض تعاملاً خاصًا مع تصميم المناظر وفق قواعد متعارف عليها. ومن بين هذه القواعد; استخدام منظور وعمق ايهامي مفترض وغيرهما من القوانين التي قد تعيق المصمم أحيانًا عن تحقيق فضاء افتراضي لا ينسجم دائمًا مع النموذج المغلق التقليدي.

وبالرغم من أن العرض المسرحي محل الدراسة تم تنفيذه سابقًا على مسارح كلاسيكية مغلقة في عدة تجارب إخراجية مختلفة، إلا أن المخرج اختار تقديم هذا العرض على مسرح مغلق تابع للهيئة العامة لقصور الثقافة - فرع الجيزة (جهة الإنتاج). ومع ذلك، ولإضفاء طابعًا جديدًا ومتميزًا على هذا العرض بما يتماشى مع طبيعته التي تحمل قصصًا من التراث الشعبي المصري، تم اختيار فراغ مفتوح داخل الحديقة الثقافية للأطفال بمنطقة السيدة زينب بالقاهرة. جاء هذا الاختيار بناءً على الموقع الجغرافي لهذه الحديقة، الذي يقع وسط أقدم الأحياء الشعبية في القاهرة (حي السيدة زينب)، بالإضافة إلى الطابع المعماري المميز للحديقة وكثرة الفراغات المتنوعة داخلها، مما ساهم في توفير فرص متعددة أمام المخرج والمصمم لاختيار أماكن العرض والجمهور بشكل مرن وغير تقليدي. ولم يكن هذا الموقع مهيأً مسبقًا لأن يكون مسرحًا، مما أضاف للعمل طابعًا عفويًا وتلقائيًا يتناسب مع الجو الشعبي الخاص بطبيعة العرض.

(*) المنهج التطبيقي يهدف إلى حل كافة المشاكل التي ترتبط بالظاهرة المدروسة. كما يساعد على إيجاد حلول المشاكل الميدانية التي تواجه الباحث أثناء قيامه بالبحث العلمي. بالإضافة إلى ذلك فإن لهذا المنهج دورا كبيرا في تطوير الأساليب المتبعة في العلمية الإنتاجية.

https://www.bts-academy.com/blog_det

- **مفهوم الفراغ المفتوح في المسرح**

تميز القرن العشرون بظهور حركات فنية تجريبية امتدت إلى مختلف مجالات الإبداع، ورغم تباينها في الشكل الفني وأساليب المعالجة، إلا أنها اشتركت في رفض الأنماط التقليدية الموروثة والسعي نحو التجديد، بما يعكس رؤية الفنان المعاصر ويجسد فكر وعلوم عصره. ومن بين تلك الحركات الفنية، برزت نزعة التمرد على الفراغ الكلاسيكي الإيطالي في المسرح، المعروف بالمسرح ذي الإطار، وذلك بسبب قيوده على الشكل وأسلوب المعالجة، التي تفصل بين منطقة التمثيل والجمهور" (١)

نتيجة لذلك، ظهرت أشكال متعددة للفراغ المسرحي، تراوحت بين المساحات المفتوحة والمناطق متعددة الاستخدام، حيث تنوعت فيها طرق توزيع منطقتي التمثيل والجمهور، مما أسهم في تعزيز اندماجهما دون وجود فواصل تقليدية، مما عزز التأثير المباشر على نجاح العرض المسرحي. وقد شهد الفراغ المفتوح على المستوى العالمي انتشارًا واسعًا، حيث استخدم في تقديم العديد من العروض داخل الحدائق والشوارع والمساحات المرنة، وكان لذلك أثر كبير في نجاح هذه العروض، نظرًا لاندماج الجمهور في العرض ذاته، مما جعله جزءًا لا يتجزأ من التجربة المسرحية.

تعد المسارح المفتوحة في الوطن العربي محدودة مقارنة بنظيراتها في العروض الأجنبية، ويرجع ذلك إلى تفضيل المجتمعات العربية للمسرح التقليدي، خاصة المسرح الإيطالي، بالإضافة إلى الظروف المناخية، حيث تحد حرارة الصيف من انتشار العروض المفتوحة، التي تقتصر غالبًا على المهرجانات والفعاليات الاحتفالية دون تقديم أعمال درامية تقليدية.

"ويُعتبر الفراغ المفتوح في المسرح أحد أهم المفاهيم التي تطورت عبر الزمن، حيث يشير إلى استغلال المساحات الخارجية كأماكن للعرض المسرحي، مما يتيح فرصًا إبداعية غير تقليدية للمخرجين والمصممين" (٢)، ولذلك يتطلب لطبيعة الفراغ في المسرح المفتوح معالجة ابتكارية، حيث لا يكون الفراغ المسرحي محدد الشكل أو البنية، بل يُعاد تشكيله وفقًا لرؤية المخرج والمصمم، مما يتيح إعادة صياغة مفردات الصورة البصرية للعرض بناءً على الخصائص الجغرافية والمعمارية للمكان المختار. " ويختلف هذا النوع من المسارح عن المسارح التقليدية المغلقة، حيث يتم تعريف الفراغ بناءً على طبيعة الموقع الجغرافي والتفاعل مع البيئة المحيطة. كما يُعد الفراغ المفتوح وسيلة لتعزيز التجربة الحسية للجمهور، حيث يصبح الجمهور جزءًا لا يتجزأ من المشهد المسرحي، مما يخلق علاقة أكثر قربًا بين الممثل والمتلقي بالإضافة إلى ذلك، يسمح الفراغ المفتوح باستخدام عناصر الطبيعة مثل الضوء الطبيعي، الرياح، والأصوات المحيطة لإثراء الصورة المرئية للعرض، مما يجعل التجربة المسرحية أكثر ديناميكية وتفاعلية (٣)."

وتلعب التقنيات الحديثة، مثل الإسقاطات الضوئية ثلاثية الأبعاد، دورًا جوهريًا في تعزيز الإدراك البصري للفراغ، من خلال تحويل المواقع الأثرية أو المعمارية إلى مساحات تفاعلية ومتغيرة، ما يسهم في خلق تجربة بصرية ديناميكية تجذب الجمهور وتعزز استجابته للمسرح المفتوح.

" ويرتكز مفهوم الفراغ المفتوح في العروض المسرحية على دمج الإيقاع الحيوي للحياة اليومية مع عناصر الطبيعة الحية، مما يخلق تجربة بصرية ومشهديه تتفاعل مع المحيط الطبيعي، دون الحاجة إلى ديكورات معقدة. في تقديم الدراما الكلاسيكية، مثل أعمال موليير أو شكسبير، يُعاد توظيف عناصر المسرح المفتوح من خلال استخدام مفردات رمزية دلالية تسهم في تشكيل الصورة المتخيلة للمشهد، مع الاعتماد على الأزياء كعنصر بصري رئيسي، حيث تتنوع ألوانها وفقًا للطابع المسرحي. وفي العروض التاريخية، تُستخدم الأزياء بأسلوب بسيط

(١) قارن، نهاد صليحه، المدارس المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ ، ص ٥

(2) Peter Brook, The empty space, Atheneum, New York, 1984, P;11

(3) Richard Schechner, Performance studies, Routledge, Londoitn and New York, 2002 p;4

دون مبالغة، بينما تعتمد العروض الكوميدية على التباين اللوني والألوان الزاهية أو الكرنفالية لتعزيز الطابع الفكاهي والتفاعل المباشر مع الجمهور" (٤)

- **تأثير الفراغ المفتوح على عروض التراث الشعبي**

أ:- مفهوم التراث الشعبي:-

يُعدّ مصطلح " التراث الشعبي مصطلحًا شاملاً يُستخدم للإشارة إلى منظومة متشابكة من الموروثات الحضارية التي تشمل السلوكيات، والمعتقدات، والتعبيرات القولية التي توارثتها المجتمعات عبر العصور، وانتقلت من بيئة ثقافية إلى أخرى. ويمتد هذا المفهوم ليشمل الأساطير، والسير الشعبية، والحكايات المتداولة، سواء تلك التي تنتمي إلى التراث العربي القديم أو إلى ما يُعرف بالفولكلور النفعي أو الممارس، أي ذلك الذي لا يزال يُمارس في الحياة اليومية. ولا يتقيد هذا التراث بلغة بعينها، إذ قد يُحافظ على لغته الفصحى، أو يتخذ شكلًا جديدًا في اللهجات المحلية المتعددة، بحسب ما تقتضيه كل بيئة. كما يشمل الفولكلور العربي العام المشترك، إضافة إلى الفولكلور البيئي الذي يتشكل تبعًا لمحددات البيئة الجغرافية والاجتماعية، وظروف الممارسة الحياتية الخاصة بها. " (٥)

ب:- تأثير الفراغات المفتوحة على عروض التراث:-

إن مفهوم التراث الشعبي يُعدُّ مفهومًا مركبًا يتداخل فيه البُعد البيئي مع البُعد الثقافي، حيث تُستدعى مظاهر هذا التراث في صيغ احتفالية شعبية تتنوع ما بين الحكي، والعروض التمثيلية، والممارسات الطقسية. وقد حظيت الأماكن المفتوحة – كالساحات العامة ومسرح الشارع والمقاهي وأماكن السمر بالدور الأكبر في احتضان تلك المظاهر، لما تتسم به من حميمية وتفاعل مباشر بين المؤدين والجمهور. ومع تطور هذه الممارسات، ظهرت فضاءات مخصصة لاحتواء السير الشعبية، دون أن تفقد طابعها التلقائي والمتجذر في البيئة.

ولقد لعبت البيئة دورًا حيويًا في إبراز الطابع الأصيل لتلك الاحتفالات والعروض، وأسهمت في تقديمها بصورتها الحقيقية المتكاملة، بما لا يمكن تحقيقه بذات الكفاءة داخل الفضاءات المغلقة أو المسارح الكلاسيكية ذات القوالب الثابتة، التي لا تتماشى غالبًا مع الروح الفطرية لعروض التراث الشعبي.

كما أن المسرح في الفراغات المفتوحة يمتلك جذورًا من عمق التاريخ، تعود إلى العروض الإغريقية التي قُدِّمت في الساحات العامة قبل بداية العمارة المسرحية بمعناها المعروف. ويمتاز هذا النوع من المسرح بقدرته على خلق حميمية مكانية للمتلقي، حيث تُكسر الأطر التقليدية للمسرح – كنموذج مسرح العلبة الإيطالية – مما يمنح المتفرج تجربة حسية وجمالية مختلفة، ويُسهم في إعادة تشكيل العلاقة بين العرض والمكان والجمهور بطريقة أكثر تفاعلاً وحيوية.

والفضاء المفتوح ليس مجرد بديل عن العمارة المسرحية، بل هو وسيلة فنية – اجتماعية لإنتاج تجربة مسرحية جديدة، تعتمد على أسلوب معالجة هذ الفراغ وكيفية توظيفه لملائمة العروض المسرحية بشكل عام والتراثية بشكل خاص خاصة والتي تخدم بيئتها الجغرافية.

وقد أقيمت العديد من المهرجانات التراثية التي تقدم عروض التراث الشعبي سواء المسرحي أو السيرة الشعبية الغنائية التراثية في مصر والوطن العربي، والتي تعتمد علي توظيف البيئة والفراغات المفتوحة لتقديم عروضها التراثية مثل (مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي بمنطقة الكهيف بإمارة الشارقة بدولة الامارات العربية المتحدة, ومهرجان الطبول والفنون

(4)Sheldon Cheney, The Open-Air Theatre, Mitchell Kennerley. New York.1918, P :113

(٥) فاروق خورشيد ،« الموروث الشعبي » دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولي ١٩٩٢م، ص ١٢

التراثية بمسرح بئر يوسف بالقلعة بمصر, ومهرجان شرم الشيخ للهجن والتراث بمصر, والمهرجان الثقافي لأهلّيل بمدينة تميمون في عمق الصحراء الجزائرية، ومهرجان الخريف السياحي الدولي بمدينة هون بالجماهيرية العربية الليبية, هذا بالإضافة إلي العديد من المسارح والساحات المفتوحة في مصر وغيرها من الدول العربية والتي أضافت تلك الأماكن إلي قيمة العروض التراثية من حيث الشكل العام للعرض وكذلك تفاعل الجمهور مع بيئة وجغرافية العرض.

وفي **الشكل رقم (١)** تظهر مجموعه من مشاهد العرض المسرحي (الرداء المخضّب بالدماء) ثالث العروض التي قدّمها الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ضمن إطار المسرح الصحراوي، دعمًا لمهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي وتعزيزًا لحضوره الثقافي والإعلامي. وقد ساهم هذا العمل في استقطاب جمهور واسع، وترسيخ مكانة المهرجان في الوعي المسرحي العربي. ويمتاز مهرجان الشارقة بتقديم عروضه المسرحية في قلب الصحراء، مما يُضفي بُعدًا جماليًا وتفاعليًا فريدًا، يربط بين العرض والبيئة الطبيعية، ويخلق أجواءً مسرحية ساحرة. كما تُتيح لياليه فرصًا للحوار وتبادل الرؤى بين الفنانين والجمهور، في إطار يجمع بين الفن والفكر.

الشكل رقم (١) **(*)** يُظهر مجموعة من مشاهد العرض التراثي "الرداء المخضّب بالدماء"، الذي قُدِّم في إطار مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي في ديسمبر ٢٠٢٤م، ضمن فضاء صحراوي مفتوح يُحاكي البيئة البدوية من حيث التلال والخيام، في تشكيل بصري يُضفي على العرض طابعًا واقعيًا يتناغم مع طبيعته التراثية.

(*) https://akhbarelyom.com/news/newdetails/4510007/13-12-2024

- **الحديقة الثقافية للأطفال** (المكان الذي تم اختياره لتقديم عرض دم السواقي محور البحث)

يُعد تقديم العروض المسرحية في الهواء الطلق، خصوصًا في فضاءات معمارية مفتوحة ومتميزة في طابعها المعماري كالحديقة الثقافية للأطفال (الحوض المرصود)، تجربة مميزة يندمج فيها الجمهور مع المشهد المسرحي، حيث يسهم الفراغ المفتوح وتداخل الإضاءة والأصوات الطبيعية في دعم الإحساس بروح المكان. وتُعد حديقة الطفل الثقافية بالسيدة زينب، التي حازت على جائزة الآغا خان(*) للعمارة الإسلامية عام ١٩٩٢، من أبرز المشاريع الحضرية في العالم العربي، وتُستخدم اليوم مركزًا للفعاليات الثقافية والفنية المجانية، بتنظيم المركز القومي لثقافة الطفل.

صمم الحديقة المعماري الدكتور عبد الحليم إبراهيم، أستاذ العمارة بجامعة القاهرة، مستلهمًا فلسفته من الجمع بين النظرية والتطبيق، امتدادًا لإرث حسن فتحي. بموقع تاريخي يعود للعصر المملوكي، وطرح كمشروع مسابقة أواخر الثمانينيات بهدف إنشاء حديقة ثقافية معرفية للأطفال. وقد استلهم التصميم من العناصر المحيطة، مثل مئذنة جامع ابن طولون وأشجار النخيل، مع مراعاة الاندماج مع النسيج العمراني للمنطقة، مما منح المشروع هوية معمارية متجانسة مع البيئة التاريخية والثقافية المحيطة به.

ويظهر **بالشكل رقم (٢)** مجموعة صور من داخل الحديقة، والتي أسهمت في اتخاذ مخرجة العرض قرار إقامة عرض(دم السواقي) ضمن هذا الفضاء. وقد استند هذا القرار إلى ما توفره الحديقة من ملاءمة معمارية وتنسيق متميز للفراغات، إضافة إلى الأجواء العامة التي انسجمت مع الطابع التراثي للعرض المسرحي.

شكل رقم (٢) (**) مجموعة من الصور للحديقة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب مكان تقديم عرض دم السواقي

(*) تُعد جائزة آغا خان للعمارة، التي أُسست عام ١٩٧٧ بجنيف على يد آغا خان الرابع، جائزة معمارية تهدف إلى تكريم المشاريع التي تلبي احتياجات المجتمعات الإسلامية في مجالات التصميم المعاصر والإسكان الاجتماعي والتنمية والترميم والحفاظ البيئي. تُمنح الجائزة كل ثلاث سنوات لمشاريع متعددة بقيمة إجمالية تبلغ مليون دولار أمريكي، وتشرف عليها مؤسسة الآغا خان للثقافة وشبكة الآغا خان للتنمية. https://ar.wikipedia.org/wiki/جائزة-أغا-خان-للعمارة

(**) https://hsnfthy.wordpress.com/2014/07/11/الحديقة-الثقافية-للأطفال

- **الملخص والتحليل الدرامي للنص المسرحي (**دم السواقي**)**

أ:- ملخص النص:-

تدور أحداث مسرحية (دم السواقي)،التي كتبها بكري عبد الحميد(*) عام ٢٠٠٤م،حول إحدى أشهر حكايات العشق والغرام المستلهمة من التراث الشعبي المصري، حيث تسلط الضوء على معاناة العشاق تحت وطأة قسوة المجتمع. وتتمحور القصة الرئيسة حول الحبيبين الشاب نور والشابة صبح، اللذين يعيشان قصة حب بريئة وصافية، غير أن المجتمع يقف حائلًا دون اتحادهما، ساعيًا إلى تفريقهما بشتى الوسائل.

وفي مواجهة هذه التحديات، يتمسك نور وصبح بحبهما، رافضين الاستسلام، ويسعيان إلى حماية قصتهما والوصول بها إلى بر الأمان، مما يؤكد في النهاية انتصار الحب والأمل، وإقصاء قساة القلوب الذين جهلوا معنى الحب. وتعكس المسرحية عبر هذه القصة مصائر مأساوية مشابهة لحكايات مصرية شعبية خالدة مثل (شفيقة ومتولي) و(حسن ونعيمة)، مستحضرة الموروث الشعبي في بناء درامي معاصر. كما تطرح المسرحية تساؤلًا فلسفيًا عميقًا حول ماهية الحب: هل هو جرم يُعاقب عليه العاشقون؟ أم أن هيمنة المال والسلطة هي التي تسلب المشاعر نقاءها وتتحكم بمصير القلوب؟

ب: التحليل الدرامي والأدبي للمسرحية:-

تعتمد مسرحية (دم السواقي) على إبراز معانٍ درامية عميقة للصراع بين نقاء الحب وصفائه من جهة، وقسوة الأعراف الاجتماعية التي تنظر إلى الحب بوصفه جرمًا يستوجب الملاحقة والإدانة من جهة أخرى. "وقد اختار المؤلف بكري عبد الحميد إطار الحكاية الشعبية ليؤسس مصداقية القصة في الوعي الجمعي للمجتمع المصري، مستندًا إلى رمزية التراث الشفهي في تشكيل الوجدان الشعبي، وفي الوقت نفسه أعاد صياغة هذه الأساطير ضمن بناء مسرحي معاصر، يمنحها أبعادًا درامية أكثر حيوية وتأثيرًا. ويتميز البناء الدرامي للمسرحية بتصاعد تدريجي للتوتر بين العاشقين والعقبات الاجتماعية التي تعترض طريقهما، حيث يتنامى الصراع حتى يبلغ ذروته عند لحظة تبدو فيها نهاية الحب والانفصال أمرًا محتوماً، منتهجاً بذلك أثر النهايات التراجيدية المألوفة في الحكايات الشعبية المصرية مثل (شفيقة ومتولي) و (حسن ونعيمة)." [٦]

غير أن المسرحية، في تطور فني لافت، تنقلب على هذا النمط المأساوي التقليدي، إذ تختار أن تُتوَّج القصة بانتصار رمزي للحب، مُعلنة انتصار المشاعر الإنسانية الصادقة على قوى القهر الاجتماعي والتسلط الطبقي.

وقد ساهمت المخرجة نهال أحمد، بالتنسيق مع المؤلف، في إعادة صياغة نهاية العرض، بحيث تميل إلى بث روح الأمل والتفاؤل، مما يعكس نزعة إنسانية معاصرة تُؤمن بإمكانية مقاومة الفساد الاجتماعي عبر قوة الحب كقيمة عليا. وبذلك، لم تقتصر المسرحية على استلهام التراث الشعبي فحسب، بل منحته أفقًا حداثيًا، فأعادت إحياء جذوره بمنهجية جديدة، تتسم بالتحرر والانفتاح على معطيات التغيير الاجتماعي والإنساني.

(*) بكري عبد الحميد: شاعر وكاتب مسرحي ومؤلف مصري من مواليد الأقصر عام ١٩٧٣, له حوالي ١٦ عملا شعريا ومسرحيا وروائيا منهم:- دم السواقي، حواري الطيبين، الهلالي، وغيرها، حصل على العديد من الجوائز منها جائزة محمد تيمور للإبداع المسرحي وجائزة من المهرجان القومي للمسرح المصري. https://www.vetogate.com/4955933

(٦) أحمد هاشم، مقال بعنوان (بكري عبد الحميد .الفائز في القومي), جريدة مسرحنا، العدد ٧٦٢,الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، العدد صدر في ٤أبريل٢٠٢٢. https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=54582

- **تحليل الصورة المرئية للعرض المسرحي (دم السواقي)**

أ- التصميم الأولي وتحليله تشكيلياً.

في اللقاء الأول مع المخرجة/ نهال أحمد، مخرجة عرض دم السواقي، ومسؤولي الهيئة العامة لقصور الثقافة، تم الاتفاق على أن العرض يجسد عبر مجموعة من الصور الفنية والاستعراضية لقصص الحب المأساوي المستلهمة من التراث الشعبي المصري، مثل "حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي". وقد صُممت الأحداث لتدور في ساحة مفتوحة تنبض بأجواء الموالد الشعبية، متضمنة عناصر احتفالية كعربة النيشان، مراجيح الأطفال، ألعاب "مدفع القوة"، وساقية كبيرة تمثل محور الحدث، إضافة إلى جدران وإكسسوارات تعكس البيئة الريفية.

ورغم أن تصور العرض اقتضى فضاءات متفرقة ومفتوحة لاحتواء طبيعة الاستعراضات وتنوع الأماكن، إلا أن الفكرة تم تصميمها في المرحلة الأولي بفراغ حر دون التقيد بمكان محدد وذلك من الباحث بتخيل مكان افتراضي مفتوح لحين تحديد الفراغ الذي سوف يتم عليه تقديم العرض من جهة تقديم العرض، حيث انهم مرتبطين بأماكن وقاعات محددة حسب الجدول الزمني للعروض، مما فرض تحديات تصميمية، إلى جانب توجيه الجهة المنتجة بضرورة ترشيد تكاليف الديكور والإكسسوارات لتتناسب مع الميزانية المحدودة.

انطلاقًا من تحليل المعطيات الدرامية والبصرية للعرض، اقترح الباحث تصورًا مبدئيًا، كما هو موضح في **الشكل رقم (٣)**، يرتكز على تصميم ساحة مركزية تُعد بمثابة القلب النابض للحدث المسرحي. تتوسط هذه الساحة ساقية كبيرة دائمة الدوران، تشكّل محورًا رمزيًا تتوالد حوله الحكايات، إذ تَستدعي سرديات العشاق الذين احتضنتهم هذه الساحة، وانتهت قصصهم نهايةً مأساوية نتيجة الرفض الاجتماعي والتعصّب الطبقي والعائلي. وقد شكّلت هذه الساقية مسرحًا للصراع بين قوى اجتماعية متباينة: بين من يتعاطف مع هؤلاء العشاق ومن يعارضهم بعنف، مما أفضى في معظم الأحيان إلى نهايات دموية مأساوية، جسدت قسوة المجتمع. وتُطوّق الساحة مجموعة من الأشجار التي تحاكي الملامح الجغرافية للساحة الشعبية، في إطار يحاكي الطبيعة الريفية. أما الجدران، فقد شُيّدت من حصير البوص، وأُثثت الساحة ببعض الإكسسوارات الدالة على البيئة القروية، مثل "الزير" والجلسات الأرضية، في إحالة صريحة إلى البعد التراثي والمعيشي للبيئة الريفية. وفي عمق المشهد، أُضيفت خلفية لبيوت ضخمة تعلو الساحة، في ترميز بصري إلى هيمنة المدنية وتحكُّمها، بما يرسّخ الإحساس بالمكان الخارجي المفتوح، ويعمّق من انغماس المتفرج في أجواء العرض.

الشكل رقم (٣) التصميم الأولي المقترح لعرض (دم السواقي) تصميم المنظر للباحث، على فراغ حر مفتوح
إخراج، نهال أحمد، من انتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة فرع الجيزة عام ٢٠٢٢م

وفي **الشكل رقم (٤)**، قام الباحث بمحاولة تخييل لحظة ضوئية درامية للمشهد المسرحي، مقرونة بوصف دقيق للمسقط الأفقي للفراغ المتخيل، والذي بلغت أبعاده التقريبية ١٨,٥ مترًا عرضًا و١٠ مترًا عمقًا، بما يتناسب مع تعدد وتوزيع المفردات البصرية المكونة للصورة المشهدية، مثل المراجيح، وعربة النيشان، والساقية الدوّارة، وسائر المفردات التراثية المستلهمة من البيئة الشعبية مثل الجدران المصنوعة من البوص، بالإضافة إلى الأشجار المحيطة بفضاء الأداء.

وقد تم رفع بعض هذه المفردات فوق مستوى أرضية المشهد بارتفاع يُقدّر بنحو ٤٠ سم، مع إضافة درجتين تتيحان سهولة الصعود والهبوط، في محاولة لإثراء التكوين العمودي للعرض المسرحي، بما يُسهّل توزيع المساحات التمثيلية وفق رؤية إخراجية مرنة، ويُضفي تعددًا في المستويات الرأسية للمشهد، يسمح بتوليد ديناميكية بصرية وحركية. ويُسهم هذا التوزيع في إشراك المتفرج كمشارك وجداني وذهني في الحدث المسرحي، لا كمتلقٍ سلبي أو منفصل عن مجرياته، وهو ما يميز طبيعة العروض المنفذة في الفضاءات المفتوحة، خصوصًا إذا ما انتمت إلى سياق عروض التراث الشعبي المصري.

ولتعميق الإحساس بالمكان وتأكيد الهوية التراثية للمشهد، تم تصميم مجموعة من الجدران الخلفية المرتفعة، تجسد واجهات البيوت التقليدية، وقد رُسمت بعناية على أسطح جدارية مُعدّة خصيصًا، بما يمنح المتلقي الإحساس بأنه داخل بيئة تراثية حقيقية، يحتضنها المكان نفسه، ويُستدعى فيها الحدث من عمق الذاكرة الجمعية، وكأن المشاهد يعيش الزمن الفعلي للوقائع ذاتها.

الشكل رقم (٤) لحظة ضوئية متخيلة والمسقط الأفقي للتصميم الأولي المقترح لعرض (دم السواقي)

ب- اختيار مكان العرض والتصميم النهائي وتحليله تشكيلياً.

١.اختيار مكان العرض:- بعد سلسلة من الزيارات الميدانية المكثفة إلى الحديقة، بالتعاون مع مخرجة العرض، تم إجراء معاينات دقيقة لعدد من المواقع داخل الحديقة بغرض اختيار الموقع الأمثل الذي يحقق التكامل الوظيفي والتشكيلي مع متطلبات العرض المسرحي. وقد ارتكزت هذه المعاينات على عدة اعتبارات تتعلق بإمكانية توظيف عناصر البيئة المكانية المتوفرة – من أماكن جلوس، ومساحات تمثيل، ومفردات ديكور طبيعية وصناعية – بما ينسجم مع الرؤية البصرية والفنية للعرض.

ارتكز البحث عن موقع يجمع بين الخصائص التالية:

أ- **مساحة الحدث المسرحي**: تم تحديد ضرورة وجود مساحة متسعة تمثل الساحة الرئيسة التي تجري فيها أحداث العرض بالكامل، على أن تكون هذه المساحة محاطة بعناصر بصرية طبيعية كالأشجار وبعض المباني ذات الطابع التراثي، بما يساهم في دعم الطابع الجمالي والمعماري التراثي للحديقة، ويبرز البعد التمثيلي للمنظر المسرحي. كما أُخذ بعين الاعتبار ضرورة تكامل هذه الخلفية الطبيعية مع عناصر الديكور المصممة خصيصًا للعرض مثل "عربة النيشان"، و"الساقية"، وخلفيات البيوت التراثية، إضافة إلى بعض مظاهر المولد الشعبي كالمراجيح وعربة مدفع القوة، وذلك بما يخدم السياق البصري والدرامي دون افتعال. ولتحقيق رؤية بصرية واضحة ومريحة للجمهور، كان من الضروري أن تكون هذه الساحة في مستوى أدنى من مستوى جلوس المشاهدين.

ب- **أماكن الجمهور**: تطلّب تصميم الفضاء المسرحي اختيار مواضع ملائمة لجلوس الجمهور، تضمن التوزيع البصري السليم للمنظر بأكمله، وتُتيح دمج المتلقي داخل الحدث المسرحي بشكل تفاعلي. ولتحقيق أفضل زوايا الرؤية، تم توزيع أماكن الجمهور على كامل محيط ساحة العرض، بما يدعم من العلاقة التشاركية بين المشاهد والمشهد المسرحي.

ج- **الخلفية المعمارية**: اقتضت الرؤية الإخراجية والمعمارية للعرض المسرحي وجود خلفية من المباني التراثية الثابتة، تعمل على احتواء المنظر وتوفير امتداد بصري يتناغم مع عناصر الصورة المسرحية، ويدعم الأبعاد التاريخية والجمالية التي يستند إليها العرض.

وفي **الشكل رقم (٥)**، يظهر الموقع المسرحي الذي تم الاستقرار عليه بالتوافق بين الباحث والمخرجة، والذي يلبّي المتطلبات السالفة الذكر من حيث الوظيفة، والتشكيل، والملاءمة البصرية. وقد تم اعتماد هذا الموقع لما يتيحه من إمكانيات فعالة في توظيف الطابع التراثي المميز للحديقة داخل الصورة المسرحية، بصورة طبيعية وغير مفتعلة، تعكس أصالة المكان وتدعّم جمالية التلقي البصري للعرض.

الشكل رقم(٥) مجموعة صور للموقع المختار بالتنسيق مع مخرجة العرض، من زوايا متعددة، يبرز الخصائص المعمارية والتراثية للمكان. وتُظهر هذه الصور الإمكانيات المتاحة لتوظيف مفردات البيئة المحيطة داخل التكوين البصري للعرض المسرحي، ، بما يحقق تكاملًا بصريًا وجماليًا بين معمار المكان الطبيعي والمفردات الإبداعية المصاحبة للعرض.

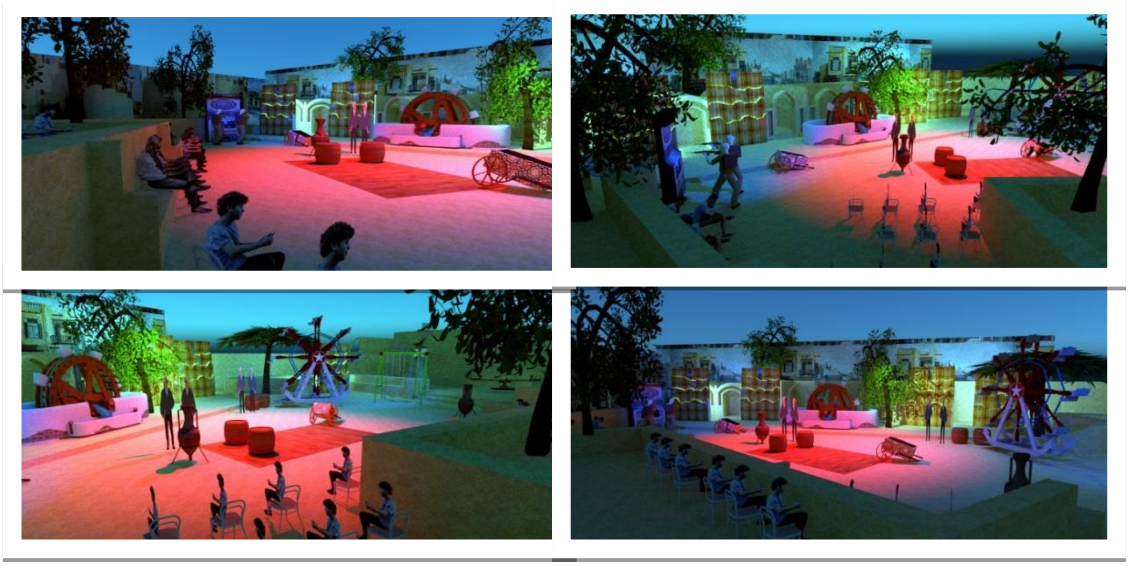
٢.التصميم النهائي وتحليله تشكيلياً:-

بعد الاستقرار على الموقع المختار لإقامة العرض المسرحي، شرع الباحث في رفع المساحة الخاصة بفضاء العرض وتحديد العناصر المعمارية التراثية ضمن بنية الحديقة، والتي سيتم توظيفها ضمن التشكيل السينوجرافي للعرض. وقد شمل ذلك دراسة دقيقة لمكونات المعمار التقليدي داخل الحديقة، لا سيما العناصر القابلة للاستغلال في تكوين المشهد المسرحي.

قام الباحث بتحديد مواقع قطع الديكور الكبرى داخل فضاء العرض المفتوح، كالمراجيح وعربة النيشان وغيرها من مظاهر الاحتفال الشعبي، التي تمثل عناصر بصرية محورية تُجسّد الطابع الاحتفالي الشعبي الذي يشكل البنية الجمالية والرمزية للعرض. وقد جرى اختيار موضع الساقية الدوّارة وخلفيتها بعناية فائقة، لما تحمله من دلالة محورية ترتبط بمحور الحدث الدرامي ومعالجته الاخراجية.

وعلي ذلك فإن الفضاء المفتوح يقدم تجربة أدائية ثرية ومغايرة، سواء في إطار العرض المسرحي بوجه عام أو المسرح التراثي على وجه الخصوص. " فلقد شهد الفضاء المسرحي تحولات معمارية وفنية عميقة جاءت استجابة للتحوّلات الزمنية وتطور أنماط التلقي، مما أفضى إلى بروز الفضاء المفتوح بوصفه أداة تعبيرية فعّالة تتجاوز الوظيفة التقليدية للخشبة. ويُوظَّف هذا النوع من الفضاءات كوسيط حي ومباشر بين المُمثِّل والمتلقي، بما يُتيح للمخرج والمصمّم إعادة تشكيل المشهد المسرحي وفقًا لخصوصية النص ورؤية الأداء. ومن خلال هذا التوظيف، يتكامل البُعد الجمالي مع البُعد الفكري، ليُصبح الفضاء المفتوح تجسيدًا بصريًا نابضًا لروح الحدث المسرحي، وعنصرًا تفاعليًا، يسهم في تحقيق التماهي بين الجمهور والعرض. ." [٧]

يعرض الشكل رقم (٦) مجموعة من الصور التوضيحية التي تعكس التكوين المكاني النهائي للعرض المسرحي، توضح هذه الصور توزيع مناطق الأداء المسرحي ومقاعد الجمهور، بالإضافة إلى العناصر البصرية المكونة للمشهد، بما في ذلك الديكور والإكسسوارات والخلفية المعمارية للحديقة، فضلاً عن الأشجار الطبيعية المحيطة بالموقع. ويعكس هذا التوزيع المكاني نهجًا مسرحيًا تفاعليًا يبرز العلاقة التبادلية بين الفضاء المسرحي والجمهور، مما يخلق تجربة مشاهدة تتسم بالتواصل المباشر بين عناصر العرض.



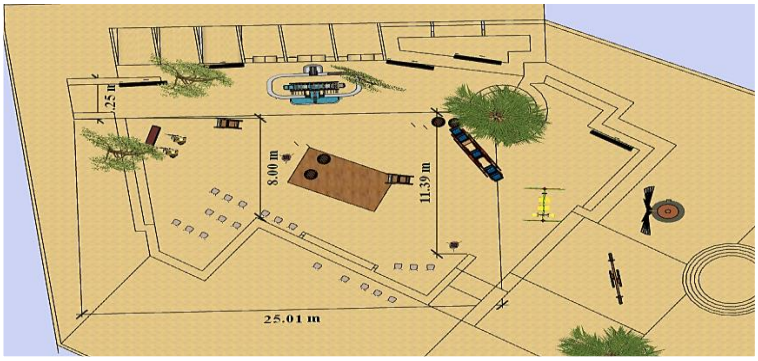
يوضح الشكل رقم (٦) لقطات متنوعة من زوايا مختلفة لتصميم المنظر المسرحي لعرض **دم السواقي** من تصميم الباحث، توضح مكونات التشكيل السينوجرافي وتوظيف الطابع المعماري والتراثي للحديقة، من خلال توزيع مناطق التمثيل والجمهور بما يحقق تفاعلًا مباشرًا بين العرض والمتلقي، ويُجسد تكامل الشكل والمضمون ضمن فضاء مسرحي مفتوح.

(٧) فابريتزيو كروتشاني، فضاء المسرح، ترجمة: أماني فوزي حبشي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة،١٩٩٩،.ص١٢

وفي الشكل رقم (٧) يوضح الباحث التحليل التشكيلي للمنظر من خلال التصميم النهائي والمسقط الأفقي له من خلال النقاط التالية:

أولًا: الرؤية العامة للتصميم

جاء تصميم المنظر المسرحي في عرض دم السواقي معبّرًا عن روح البيئة الشعبية المصرية، حيث سعى الباحث إلى توظيف مفردات بصرية مستمدة من التراث المعماري والاجتماعي المرتبط بالواقع المصري المحلي، وعلى نحو ينسجم مع طبيعة العرض وموقعه داخل الحديقة. فقد تم دمج عناصر مثل الساقية الريفية، والمراجيح، والأواني التراثية، إلى جانب الحصير على الأرض في الخلفية والمصنوع من البوص، وبعض الرموز الشعبية التي تحاكي أجواء الموالد والاحتفالات الشعبية. ولم يكن هذا التوظيف عشوائيًا أو زخرفيًا، بل جاء محكومًا برؤية جمالية تستند إلى المزج بين الواقع الملموس والمحاكاة الرمزية لعناصر الحياة اليومية في المجتمعات الريفية والمدن القديمة. وقد سعى الباحث من خلال هذا التكوين إلى إعادة بناء الفضاء الطبيعي للحديقة ليكون فضاءً دراميًّا مفتوحًا، يتيح تواصلاً حيًّا ومباشرًا بين الممثلين والجمهور، ويحوّل العرض إلى تجربة احتفالية قائمة على التفاعل والمشاركة، بما يتناسب مع طبيعة المسرح الشعبي والتراثي الذي يُعيد صياغة العلاقة بين الفن والمتلقي في فضاء طبيعي مشترك.



الشكل رقم (٧) التصميم النهائي للمنظر والمسقط الأفقي للعرض المسرحي دم السواقي الذي تم عرضه على الحديقة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب عام ٢٠٢٢م من تصميم الباحث وإخراج نهال أحمد

ثانيًا: المفردات التشكيلية للمنظر

١. **معمار الحديقة:-** حرص الباحث في تصميم الخلفية على توظيف وحدات معمارية من معمار الحديقة الذي يحتوي علي ملامح المباني التراثية، من قباب وأقواس ومنمنمات زخرفية، وقد جاءت هذه الخلفية كامتداد بصري لواقع المكان الشعبي، لتعزيز الإحساس بالتواجد في بيئة ثقافية مألوفة، تُعيد تشكيل الإطار العام للحدث الدرامي وتربطه بالسياق الاجتماعي والتراثي للعرض.

٢. **الساقية (محور المنظر):-** تم وضعها في مركز المنظر حيث أنها محور الحدث المسرحي وتدور حولها معظم احداث العرض، ليس فقط بوصفها عنصراً بصرياً جاذباً، وإنما لما تحمله من دلالة رمزية على استمرارية الحياة ودوران الزمن وأن تلك الاحداث من السيرة الشعبية داخل العرض مستمرة ومتكررة على مدار الزمن مثل حركة دوران الساقية. وقد أراد الباحث أن يضعها في صدارة المشهد بوصفها مفردة بصرية تنبع من صلب الحياة الريفية، وتسهم في ضبط إيقاع الحركة داخل الفضاء المسرحي.

٣. **أشجار النخيل والعناصر الطبيعية:-** تم توظيف المفردات النباتية بالحديقة وعلى رأسها أشجار النخيل والأشجار الموجودة بموقع العرض المختار لمزيد من الانتماء المكاني للعرض، حيث تحمل الطبيعة دلالة حيوية ترتبط بالحديقة كموقع فعلي للعرض، وتعمل في الوقت ذاته على خلق امتداد بصري حي، يساعد الجمهور في الاندماج داخل أحداث العرض من خلال بيئة طبيعية تتجاوز الجدران المسرحية التقليدية.

٤. **المراجيح وعربة النيشان على جانبي المنظر**:- تم توزيع بعض العناصر ذات الطابع الاحتفالي كالمراجيح وعربة النيشان، بما يُحاكي أجواء الموالد والاحتفالات الشعبية التراثية. وقد تم اختيار هذه العناصر لما تحمله من بعد وجداني مرتبط بالذاكرة بتلك المظاهر الاحتفالية التراثية، إذ ترمز المراجيح إلى لحظات الطفولة والفرح العفوي، بينما تمثل عربة النيشان مظهرًا من مظاهر ألعاب الشارع الشعبي، التي اعتاد الناس رؤيتها في البيئات الفولكلورية التراثية.

٥. **الأواني الفخارية والحصير:-** تم توظيف مجموعة من الأواني الفخارية ذات الطابع الشعبي التراثي المستلهم من البيئة المصرية الريفية، بما تحمله من ملامح الحياة البسيطة التي تغيب عنها مظاهر الرفاهية والتعقيد الحضري، وتعبّر عن عمق الهوية المحلية والارتباط بالوجدان الشعبي. كما تم استخدام الحصير، سواء بوضعه على الأرض أو توظيفه كخلفية، في انسجام بصري مع عناصر المشهد، ليكون امتدادًا مباشرًا لمفردات البيئة التراثية الشعبية. ويُعد هذا التوظيف جزءًا من استراتيجية بناء المنظر المسرحي، تُستثمر فيه الخامات البيئية بهدف استدعاء ذاكرة المكان وتحفيز المتفرج على استرجاع صور الطفولة والحنين إلى حياة الريف وما تحمله من بساطة وأصالة.

ثالثًا: توزيع الفضاء وتفاعل الجمهور

تم تقسيم الفضاء إلى منطقتين هما علي النحو التالي:-

١. **منطقة التمثيل:-** تم تقسيم منطقة التمثيل بالتنسيق مع مخرج العرض بين عناصر بيئية مثل الساقية والمراجيح والتكوينات الخلفية، في تشكيل فضاء مسرحي يتسم بالتنوع المكاني وتعدد المستويات. وقد أتاح هذا التوزيع للممثلين والراقصين حرية حركة مرنة داخل مشهد حيوي تفاعلي، يُسهم في إنتاج صور مسرحية نابضة بالحياة وغنية بالمعاني البصرية والرمزية. كما منح هذا التكوين الإخراجي المخرجَ فرصة لتوظيف إمكانات المشهد في استثمار المستويات الأفقية والرأسية معًا، مستندًا إلى ما تتيحه البنية المعمارية للموقع المختار من مرونة تشكيلية، ترفع من الأداء وتفتح المجال أمام بناء درامي متعدد الطبقات. وفي هذا الإطار " يتّجه المسرح التراثي إلى بلورة فضاء رمزي يستمد خصوصيته من الموروث الشعبي، مرتكزًا على عناصره الرمزية والبصرية ذات الطابع البسيط والمتنوع، في محاولة جادة لتأصيل العرض المسرحي داخل بيئة ثقافية أصيلة ذات أصول في الذاكرة الجمعية. فالفضاء هنا لا يُختزل في كونه مجرد إطار شكلي أو خلفية للحدث، بل يتحول إلى مكوّن جوهري فاعل في البنية السينوجرافية، يسهم في تحفيز التفاعل والتواصل الحيوي بين العرض والمتلقي. ومن ثمّ، فإن عروض المسرح التراثي ترفض الانغلاق داخل تقنيات جاهزة أو فضاءات نمطية مغلقة، لتتجه نحو بدائل إخراجية مرنة منفتحة على البيئة، تتكيّف مع طبيعة النص وروح المكان، في تأكيد واضح على أن لكل عرض مسرحي فضاءه الخاص، الذي يُعبّر عن رؤيته الفنية ويُجسّد دلالات الموروث الشعبي في بنية بصرية قادرة على التفاعل مع المتلقي في سياق معاصر." (٨)

٢. **منطقة الجمهور:** تم توزيع مقاعد الجمهور بطريقة تُحيط جزئيًا بالفضاء المسرحي، مما أوجد علاقة شبه دائرية بين المتلقي والمشهد، وأسهم في كسر الحواجز التقليدية بين منقطة العرض والجمهور. وقد ساهم هذا التكوين في ترسيخ مبدأ التفاعل الحي الذي يُعد من السمات

(٨) صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الدوحة, قطر ٢٠٠٣, ص ٤٤

الجوهرية للمسرح التراثي المفتوح، حيث يتحول المتفرج من موقع المشاهدة فقط، إلى طرف فاعل ضمن التجربة المسرحية، ويندمج بصريًا ونفسيًا في سياق الحدث، بما يُعمق من أثر التلقي ويُضفي على المشهد طابعًا تشاركيًا نابضًا بالحيوية.

رابعًا: الخامات

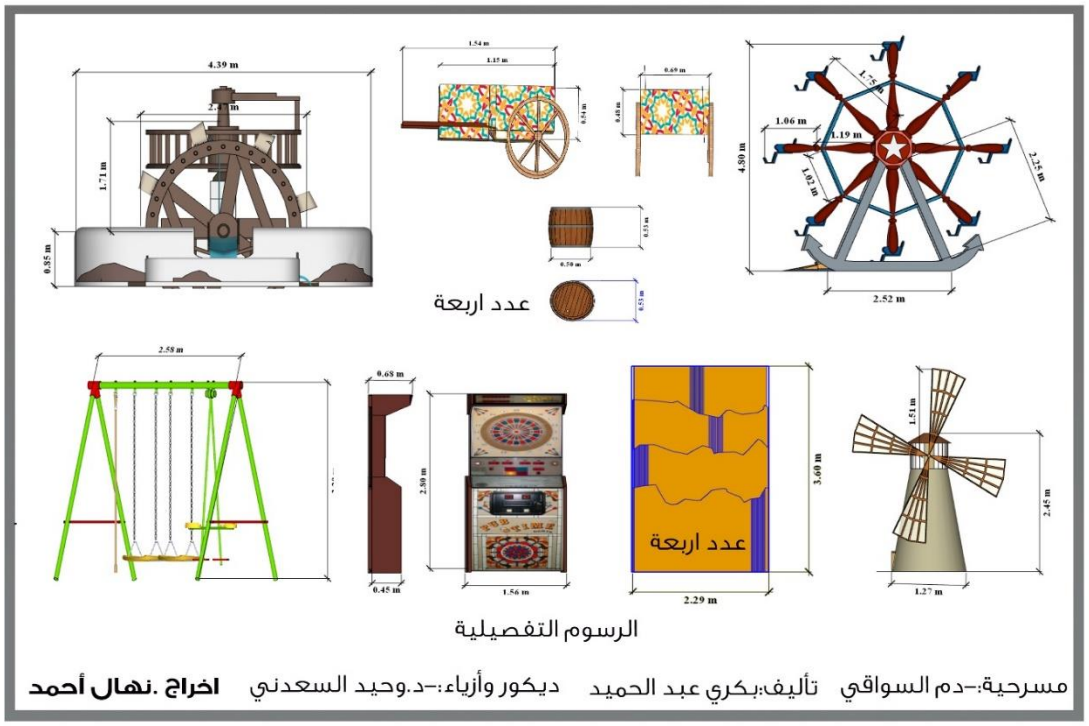
تم توظيف خامات شعبية بسيطة كالبوص أو الحصير على الأرض او الخلفية والخشب الطبيعي، وبعض المواد المستمدة من البيئة الريفية، في بناء التكوين البصري للمشهد. وقد جاء هذا الاختيار ليؤكد على الهوية التراثية ويزيد من منطق الصدق الواقعي للصورة المسرحية، من خلال استحضار مفردات مألوفة ذات جذور بيئية وشعبية. كما ساهمت هذه الخامات في خلق علاقة وجدانية بين المتفرج والمكان، لما تحمله من دلالات حسية وبصرية تستدعي ذاكرة الحياة اليومية في الريف المصري، مما يدعم التلقي ويُثري البُعد الرمزي التراثي للعرض.

خامساً المسقط الأفقي للمنظر:-

يكشف المسقط الأفقي لتصميم المنظر عن كيفية توزيع مقاعد الجمهور على مستويات متدرجة داخل أرضية الموقع الذي يحتضن الحدث الدرامي، بما يراعي طبيعة الأرض والمستويات البصرية المطلوبة. كما يتضح من خلاله التنظيم لمفردات العرض المسرحي وتوزيع عناصره، وفق رؤية إخراجية تهدف إلى محاكاة التكوينات الواقعية في الساحات الشعبية والبيئات الريفية. وقد جاء هذا التوزيع ليعكس بعدًا تشكيليًا ذا طابع تراثي، يستلهم الأشكال المصرية التقليدية، ويزيد من الإيهام بالمكان الحقيقي، ويمنح العرض عمقًا بصريًا وإنسانيًا.

- **الرسوم التفصيلية والتنفيذية للعرض:-**

يوضح الشكل رقم (٨) الرسوم التفصيلية والتنفيذية لعرض دم السواقي، والتي صُممت كي تتكامل مع المعمار الثابت للحديقة، ومستلهمة من رموز التراث الشعبي المصري مثل المراجيح والساقية وعربة النيشان وعربة الكارو المزخرفة، في بناء بصري يُفعّل الفضاء السينوجرافي ويعكس البيئة الثقافية للعرض.



الشكل رقم (٨) الرسوم التفصيلية والتنفيذية للعرض المسرحي (دم السواقي) من تصميم الباحث وإخراج ، نهال أحمد، تم تقديمه علي الحديقة الثقافية للأطفال عام ٢٠٢٢م

- **التصميمات الاسترشادية للأزياء:-**

قام الباحث بعمل مجموعة من التصميمات الخاصة بأزياء عرض **دم السواقي** كما في **الشكل رقم (٩)**، كنوع من الأزياء الاسترشادية لمخرجة العرض بهدف بناء رؤية سينوجرافية متكاملة تتناغم فيها عناصر الديكور مع الملابس المسرحية. وقد استند هذا التصوّر إلى تحليل النص ودراسة طبيعة الشخصيات الدرامية، التي اتضح انتماؤها إلى نماذج من التراث الشعبي، كما في (حسن ونعيمة ،شفيقة ومتولي، ياسين وبهية) وفي مقابل ذلك، برزت شخصيتا (نور وصُبح) كممثلَين للوعي المعاصر، يرتديان أزياءً عصرية بروح شعبية، في حين ظهرت الشخصيات التراثية بملابس ريفية تقليدية وأخري من صعيد مصر، تنوعت في ألوانها وخاماتها بحسب الدور والمكانة. أسهم هذا التوظيف البصري للأزياء في إبراز الفوارق الزمنية والدلالات الاجتماعية، محولًا اللباس إلى عنصر تعبيري فاعل داخل العرض المسرحي، ومستندًا إلى نماذج أصيلة من الزي الشعبي المصري. "وتُعدّ الأزياء التراثية في مصر جزءًا أساسيًا من الهوية الثقافية والتاريخية للشعب المصري، وتعكس تنوع البيئات الجغرافية والاجتماعية عبر العصور. فقد اختلفت الملابس التقليدية بحسب المناطق المختلفة مثل الوجه البحري والصعيد والواحة والدلتا، حيث كانت تُستخدم مواد طبيعية مثل القطن والكتان والصوف، وتُطرَّز بألوان وزخارف تحمل دلالات اجتماعية وثقافية وحتى رمزية. وقد حافظت المرأة الريفية على العديد من تلك التقاليد، خاصة في المناسبات الاجتماعية كالزواج والأعياد، حيث تظهر الزخارف المطرزة والتطريزات اليدوية التي توارثتها الأجيال شهادةً على عراقة هذه الصنعة." (٩)

الشكل رقم (٩) مجموعة من تصميمات الأزياء الاسترشادية لمخرجة للعرض المسرحي (دم السواقي) بهدف تقديم رؤية سينوجرافية متكاملة من تصميم الباحث وإخراج ، نهال أحمد، تم تقديمه على الحديقة الثقافية للأطفال عام ٢٠٢٢م

(٩) سها عبد الفتاح، التراث الشعبي المصري (دراسة في الجوانب الاجتماعية والثقافية)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة, ٢٠١٠م, ص ١٤٧

"والملابس الشعبية في المجتمع المصري لا تعكس مجرد غرض وظيفي أو جمالي، بل تنم عن انتماءات اجتماعية وثقافية واقتصادية. فالألوان، وخامة القماش، ودقة التطريز، وتفاصيل الزخرفة كلها تعمل كلغة بصرية مرئية تعبّر عن الطبقة، والمنطقة، والمناسبة الاجتماعية. كما تحمل بعض أشكال الملابس دلالات رمزية مرتبطة بالمعتقدات الشعبية والمناسبات الموسمية، فتتجاوز دورها كلباس إلى كونها جزءاً من الطقس الشعبي ذاته."(١٠)

ومن خلال تصميمات الأزياء في العرض المسرحي دم السواقي، لم تكن الأزياء التراثية مجرد عناصر زينة أو ديكور خارجي، بل أصبحت لغة بصرية غنية تحمل دلالات متعددة. فقد تم اختيار الملابس بدقة متناهية لتجسد روح البيئة الريفية من خلال قطع مثل العباءة الزراعية وزينة الرأس التقليدية للرجال او السيدات، التي اندمجت في العمل كعناصر أساسية في بناء القصة .

ومن خلال هذا التفاعل بين الشكل والمضمون، ساهمت الأزياء في إنشاء فضاء مسرحي يقترب من الواقع، مما ساعد على تفاعل الصورة المسرحية بين المتفرج والعرض. إذ صارت الملابس انعكاسًا للهوية الاجتماعية للشخصيات ومحيطها، وانسجمت مع طبيعة المكان المفتوح الذي استضاف العرض، ليزداد الإحساس بالقرب والصدق الفني. وتميزت الرؤية التصميمية للأزياء بالتركيز على قراءة السياق الثقافي المحلي للشخصيات. هذا النهج أسهم في بناء عالم بصري متكامل، حيث أصبحت الملابس أداة تسهم في تعميق الدلالات وتجسيد الهوية المحلية بطرق غير مباشرة. بهذا الأسلوب أصبحت العناصر التراثية جسر تواصل مباشر بين خشبة المسرح والجمهور، دون الحاجة إلى تفسير أو شرح، حيث عبرت التفاصيل الصامتة عن نفسها بلغة بصرية جامعة، تفهمها العين قبل الكلمة.

- **الأزياء علي خشبة المسرح**

بسبب محدودية الميزانية، تم اختزال بعض التفاصيل الدقيقة في الأزياء مع الحفاظ على الطابع التراثي العام. جرى التنسيق مع فريق العمل لاستخدام إكسسوارات بسيطة مثل الشال والعمامة لتعويض بعض العناصر. كما استُخدمت ملابس جاهزة ذات طابع فلاحي، كالصديري والسروال الأبيض. وقد ساهم هذا التكيف في الحفاظ على الهوية البصرية للعرض دون الإخلال بجوّه الشعبي.

شكل رقم (١٠) صور من الأزياء علي خشبة المسرح في ظل التعديلات بسبب ضعف ميزانية العرض

(١٠) سعد الخادم، تاريخ الأزياء الشعبية في مصر، المركز القومي للمسرح،القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٤٧

- **مراحل تنفيذ وتركيب الديكور**

يوضح الشكل رقم (١١) تسلسل مراحل التنفيذ وتركيب المنظر المسرحي في الفضاء المختار لتقديم العرض، وذلك بالتنسيق مع مخرجة العمل. وقد حرص الباحث على توظيف العناصر البيئية الطبيعية المحيطة بالساحة بما يسهم في اندماج المتلقي في الفعل الدرامي، كما يُسهم في تحقيق انسيابية العلاقة بين المشاهد والحدث المسرحي.

وتتضمن الصور المصاحبة بالشكل ترتيبًا بصريًا من الأعلى إلى الأسفل، يعكس مراحل تركيب وحدات المنظر وتنفيذ الرسوم التراثية على الحُصُر الملوّنة، والتي وقع عليها الاختيار لما تحمله من رموز تنتمي إلى البيئة الشعبية المصرية، خصوصًا في مضمونها الذي يضم الطيور والزهور وأغصان الأشجار، بما يتناغم مع المحتوى الرمزي للنص المسرحي الذي يتناول حكايات حب تُظللها نغمة درامية مأساوية.

وقد اختير اللون الأسود لتجسيد تلك المفردات البصرية بهدف الإيحاء بالنهاية التراجيدية التي انتهت إليها قصص الحب المشار إليها، في حين قام الباحث بربط كافة الحصر الموضوعة في خلفية الساقية – وهي المركز الرمزي لفضاء الحدث – بخطوط بيضاء، توحِّد التكوين بصريًا وتخلق نوعًا من الاتساق الموضوعي، إلى جانب ما تحمله من دلالة رمزية على الأمل والنقاء، في إشارة إلى مستقبلٍ أكثر إشراقًا لشخصيتي (نور وصبح)، بطلي العرض المسرحي.

شكل رقم (١١) يوضح من خلال مجموعة صور تنفيذ وتركيب المنظر المسرحي لعرض دم السواقي، تصميم الديكور والازياء للباحث وتم عرضه عام ٢٠٢٢م، من اخراج نهال أحمد وتم عرضه على الحديقة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب

- **صور من العرض المسرحي**

شكل رقم (١٢) صور متنوعة من العرض المسرحي دم السواقي مع الملصق الإعلاني للعرض

- **خاتمة البحث**

ان عرض دم السواقي يعد تجربة نوعية في توظيف الفضاء المفتوح كوسيط مسرحي قادر على إعادة تشكيل العلاقة بين العرض والجمهور. فقد تجاوزت هذه العلاقة حدود المشاهدة التقليدية، لتصبح تجربة تفاعلية حيّة، يجلس خلالها الجمهور بين المشاهد، ويشارك في تشكيل الصورة المسرحية وفقًا لموقعه داخل الحديقة، مما أضفى على العمل طابعًا حياً يتجاوز جمود المسرح المغلق. " ويعد المسرح الاحتفالي التراثي مؤسسة شعبية يشارك فيها الجمهور بوصفه جزءًا من عملية الإنتاج الفني، لا مجرد متلقٍ. فهو مسرح مفتوح يرفض الحواجز التقليدية، حيث تُنفذ عناصر العرض وتُرتدى الأدوار أمام الجمهور وبمشاركته. لا وجود للكواليس، فالاندماج يحدث في العلن، والزمن فيه دائريّ الطابع، يعيد تشكيل اللحظة باستمرار. كما يُمنح الممثل حرية الارتجال والخروج عن النص، مما يُشعر الجمهور بأنه يعيش احتفالًا حياً لا عرضًا مكتملًا مسبقاً " (١١)

وقد أتاح هذا الشكل من التفاعل إعادة إحياء الموروث الشعبي في إطار بصري معاصر، حيث استُحضرت رموز مثل الساقية لتكون محورًا بصريًا وثقافيًا يربط بين المكان والحدث، في حين جاءت الملابس والديكورات مستمدة من عمارة البيئة الريفية وصعيد مصر، لتعكس هوية العرض وتُثري البنية الجمالية للمشهد المسرحي.

كما أسهمت بعض عناصر التراث الشعبي من عربة النيشان ولعبة مدفع القوة في إضفاء طابع شعبي تراثي لتلك الألعاب التي ارتبطت بالموروث الشعبي المصري لتجعل الصورة نابضة بحياة تراثية شعبية، ومن خلال هذا التداخل بين الطبيعة والموروث والفضاء، منح العرض جمهوره تجربة مسرحية بصرية وثقافية متكاملة.

وعليه، تؤكد هذه التجربة على أهمية استثمار الفضاءات المفتوحة كمجال إبداعي بديل، قادر على خلق تفاعل مباشر مع المتلقي، وتقديم خطاب مسرحي معاصر يحمل في طياته ملامح الهوية الثقافية، ويعيد وصل الإنسان بجذوره في سياق جمالي وإنساني معاصر.

- **النتائج والتوصيات**

أولاً: النتائج

١. أظهر عرض دم السواقي فاعلية توظيف الفضاء المفتوح، بما يتيحه من حرية بصرية وتفاعل مباشر مع الجمهور، بعيدًا عن قيود المسرح التقليدي. كما أن الدراما في المسارح المفتوحة لا تحتاج إلى إنتاج ضخم، بل تعتمد على الرمزية والتكامل الطبيعة المحيطة.
٢. استخدام المفردات الرمزية والتراثية (مثل الساقية، الأزياء التقليدية، الخلفيات الشعبية) تساهم في ترسيخ هوية العرض المسرحي وزيادة التفاعل المسرحي التفاعلي.
٣. أوضحت التجربة أن المسارح والفضاءات المفتوحة في الوطن العربي مليئة بمفردات تراثية بصرية متنوعة مثال الحديقة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب والتي تعطي المصممين الحريقة غير المقيدة في توظيفها في عروض المسرح المفتوح والتراثي بشكل خاص.

ثانياً: التوصيات

١. مزيد من زيادة التوعية بثقافة المسرح المفتوح عبر المهرجانات والعروض التراثية التفاعلية التي تعرض علي الفضاءات المفتوحة والطبيعية.
٢. دعم توظيف التراث المحلي كأداة بصرية سينوجرافية تعكس هوية المجتمع المصري
٣. تشجيع المصممين والمخرجين على استكشاف أشكال الفراغ غير التقليدية، وتطويع جغرافية المكان في بناء المشهد المسرحي.
٤. دعم التقنيات الضوئية والصوتية لبنية الفضاءات المفتوحة لإعطاء نتائج بصرية وصوتية ممتعة في تلك التجربة نظراً لخلو تلك الفضاءات تقريبا من تلك التقنيات.

(١١) سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر مؤسسة هنداوي للنشر الالكتروني المملكة المتحدة, ٢٠١٨م ص ٣٤

- **المراجع**

أولاً:- المراجع العربية

١. سعد الخادم، تاريخ الأزياء الشعبية في مصر، المركز القومي للمسرح،القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٤٧
٢. سها عبد الفتاح، التراث الشعبي المصري (دراسة في الجوانب الاجتماعية والثقافية)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة, ٢٠١٠م
٣. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر مؤسسة هنداوي للنشر الالكتروني المملكة المتحدة, ٢٠١٨م
٤. صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الدوحة, قطر ٢٠٠٣م
٥. فاروق خورشيد ،« الموروث الشعبي » دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولي ١٩٩٢م
٦. نهاد صليحه، المدارس المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤

ثانيا:- المراجع المترجمة للعربية

١. فابريتزيو كروتشاني، فضاء المسرح، ترجمة: أماني فوزي حبشي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة،١٩٩٩

ثالثاً:- الدوريات العربية

١. أحمد الماجد، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية، وزارة الثقافة، مصر العدد ٦٢٢، صدر في ٢٩يوليو، ٢٠١٩م
٢. أحمد هاشم، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، مصر، العدد ٧٦٢، صدر في ابريل، ٢٠٢٢م

رابعاً:- المراجع الأجنبية

1. Peter Brook, The empty space, Atheneum, New York, 1984
2. Richard Schechner, Performance studies, Routledge, Londoitn and New York, 2002
3. Sheldon Cheney, The Open-Air Theatre, Mitchell Kennerley. New York.1918

خامساً:- شبكة المعلومات الدولية

1. https://akhbarelyom.com/news/newdetails/4510007/13-12-2024
2. https://ar.wikipedia.org/wiki/جائزة-اغا-خان-للعمارة
3. https://hsnfthy.wordpress.com/2014/07/11/الحديقة-الثقافية-للأطفال
4. https://www.bts-academy.com/blog_det
5. https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=54582
6. https://www.vetogate.com/4955933

Évaluation des schémas *Universal Dependencies* et *Surface Syntactic UD* pour l'annotation syntaxique de constructions complexes en arabe et en français

Mohamed Galal
Faculté des Lettres, Université de Sohag
MoDyCo (UMR 7114), Université Paris Nanterre & CNRS

mohamed_mostafa1@art.sohag.edu.eg
moh_galal4@yahoo.fr

Résumé. Ce travail de recherche se penche sur l'analyse contrastive de l'annotation syntaxique de certaines constructions complexes en arabe et en français, réalisée selon le schéma *Universal Dependencies* (UD) et sa variante *Surface-Syntactic Universal Dependencies* (SUD). L'analyse portera sur trois catégories de constructions : *les constructions relatives*, *les constructions à verbe support* et *les constructions copulatives et avec un auxiliaire*. La recherche a un double but : d'une part, elle vise à explorer comment les schémas UD et SUD représentent ces constructions syntaxiques en arabe et en français. D'autre part, il s'agira d'évaluer la pertinence et la capacité de ces schémas à rendre compte des particularités propres à chaque langue. Les résultats révèlent que les annotations syntaxiques, bien que cohérentes pour les cas standards, divergent dans les constructions non canoniques, une incohérence constatée tant entre les corpus arborés arabes et français qu'au sein de chacun d'eux. Des solutions s'imposent : harmoniser les *treebanks* arabes et français existants par la standardisation et la correction, et optimiser les guides d'annotation pour les langues concernées.

Mots-clés : *Universal Dependencies* ; *Surface-Syntactic Universal Dependencies* ; annotation syntaxique ; relative ; verbe support ; copule ; auxiliaire ; approche contrastive arabe-français

1. Introduction

Dans cet article, nous nous intéressons à l'annotation syntaxique de quelques constructions qui posent des défis d'analyse en arabe standard moderne et en français, en mettant en lumière certains cas idiosyncrasiques de l'arabe. Nous examinerons ces constructions problématiques en nous appuyant sur des données annotées selon le schéma du projet *Universal Dependencies* (UD) (Nivre *et al.*, 2016, 2020 ; de Marneffe *et al.*, 2021) et sa variante *Surface-Syntactic Universal Dependencies* (SUD) (Gerdes *et al*. 2018, 2019a, b ; 2021 ; 2024). Le projet UD est un travail collaboratif qui rassemble une centaine d'équipes de recherche à travers le monde ayant pour objectif de développer un schéma d'annotation applicable à toutes les langues dans le but de promouvoir l'étude typologique de différentes langues, faciliter l'apprentissage des langues et favoriser le développement d'outils de traitement automatique des langues (TAL) multilingues. Actuellement (version 2.16), le projet UD propose plus de 300 *treebanks*[i] (corpus arborés) dans plus de 170 langues, annotés avec le même schéma d'annotation. Les données UD et SUD sont largement disponibles et accessibles librement[ii] à la communauté scientifique via les adresses suivantes : UD (https://universaldependencies.org), SUD (https://surfacesyntacticud.github.io).

L'application des mêmes critères syntaxiques à des langues de types très différents, comme l'arabe et le français, permet souvent de dégager les constructions idiosyncrasiques, c'est-à-dire spécifiques à une langue. L'étude de ces constructions est utile pour la vérification de considérations théoriques en linguistique et en traductologie et pour l'enrichissement de l'enseignement multilingue, car elle met en lumière les points où les deux langues divergent dans leur fonctionnement.

Trois constructions seront examinées dans le cadre de cette étude : *les constructions relatives*, *les constructions à verbe support* et *les constructions copulatives et avec un auxiliaire*. L'objectif sera double : d'une part, il s'agit d'explorer comment ces deux schémas, UD et SUD, représentent ces constructions en arabe et en français. D'autre part, il s'agit d'évaluer leur pertinence et leur capacité à représenter les spécificités propres à chaque langue.

Cette étude aborde donc les questions suivantes :

- Quelles sont les points de convergence et de divergence entre les schémas d'annotation UD et SUD dans leur traitement des constructions étudiées, tant au niveau intra-langue (comparaison entre *treebanks* d'une même langue) qu'inter-langue (analyse contrastive arabe-français) ?
- Jusqu'à quel point les schémas d'annotation UD et SUD sont-ils aptes à rendre compte fidèlement des particularités linguistiques de l'arabe et du français, particulièrement dans le traitement des phénomènes morphosyntaxiques complexes et des constructions non canoniques ?

La structure de l'article est la suivante : la section 2 établit une comparaison détaillée entre les deux schémas d'annotation, UD et SUD. Notre objectif y est de souligner les particularités de SUD et ses distinctions par rapport à UD. Dans la section 3, nous présentons les *treebanks* arabes

et français qui sont accessibles via les projets UD et SUD, offrant ainsi un aperçu des données utilisées. La section 4 constitue le cœur de notre analyse empirique. Nous y examinerons les annotations syntaxiques des trois constructions ciblées par cette recherche, en tirant des conclusions basées sur l'observation des données.

2. UD vs SUD : une comparaison de schémas d'annotation

Deux perspectives théoriques dominent la représentation de la structure syntaxique d'une phrase. D'un côté, *la structure syntagmatique* (Chomsky, 1957, 1965), largement adoptée depuis le milieu du XX[e] siècle, privilégie un découpage de la phrase en constituants (ou syntagmes) de plus en plus grands. De l'autre, *la structure de dépendance* (Tesnière, 1959 ; Mel'čuk, 1988 ; Kahane, 2001 ; Kahane et Gerdes, 2022), qui a connu un regain d'intérêt à partir des années 1980, met en évidence une représentation hiérarchique entre les mots.

Les deux schémas UD et SUD reposent sur le modèle de la syntaxe de dépendance. Bien qu'ils partagent l'objectif commun d'une annotation standardisée des langues, ils s'appuient sur des paradigmes théoriques distincts. Cette section se concentrera sur les convergences et les divergences des deux schémas.

2.1 Les principes et les critères

Depuis son lancement officiel en 2014, le projet UD a pris de l'ampleur pour devenir un projet d'annotation considérable. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, le projet UD constitue indéniablement la plus vaste collaboration internationale pour annoter des corpus arborés en plusieurs langues. Il offre un système d'étiquetage universel et homogène pour les relations syntaxiques, les parties du discours et les traits morphologiques, tout en étant suffisamment flexible pour s'adapter aux spécificités de chaque langue.

Le schéma UD tire son inspiration de plusieurs sources : *Stanford Dependencies* (de Marneffe *et al*., 2014) pour les relations de dépendance, *Google's universal part-of-speech tags* (Petrov *et al*., 2012) pour l'annotation morphologique et *Interset interlingua* (Zeman, 2008) pour l'harmonisation des traits morphosyntaxiques. Ce schéma est basé sur la syntaxe profonde, suivant la distinction entre la syntaxe de surface et la syntaxe profonde, telle que proposée par la *Théorie Sens-Texte* (Mel'čuk, 1988), et privilégie les mots lexicaux par rapport aux mots fonctionnels en les choisissant comme têtes[iii] syntaxiques. Il marque ainsi une rupture significative avec la tradition des grammaires de dépendances, une décision qui a fait l'objet de controverses (cf. Osborne et Gerdes, 2019).

Quant au schéma SUD, il se présente comme une alternative à UD. Il fournit un ensemble d'annotations syntaxiques axé sur la syntaxe de surface plutôt que sur la syntaxe profonde. Comme l'expliquent ses concepteurs (Gerdes *et al.*, 2019a), les relations syntaxiques y sont définies sur des bases distributionnelles et fonctionnelles. Contrairement à UD, SUD privilégie l'identification des têtes fonctionnelles. Ainsi, il ne désigne pas systématiquement les mots

lexicaux comme têtes syntaxiques. Il attribue plutôt ce rôle aux éléments fonctionnels tels que les prépositions, les conjonctions de subordination, les auxiliaires et les copules, un point que nous aborderons plus en détail par la suite.

La figure 1 illustre la différence d'annotation entre UD (en haut) et SUD (en bas) pour la même phrase arabe : *lā yumkin li=l-ğamīʿ ʾan yataraffaʿū ʿan al-ʾamr* ('Tout le monde ne peut pas s'élever au-dessus de ça'). Elle révèle que SUD considère généralement les mots fonctionnels, comme la conjonction de subordination *ʾan* ('que'), les prépositions *lī* ('pour') et *ʿan* ('de/à') comme les têtes syntaxiques des éléments qu'ils gouvernent, au lieu des mots lexicaux *l-ğamīʿ* ('tout le monde'), *yataraffaʿū* ('ils s'élèvent') et *al-ʾamr* ('la chose').

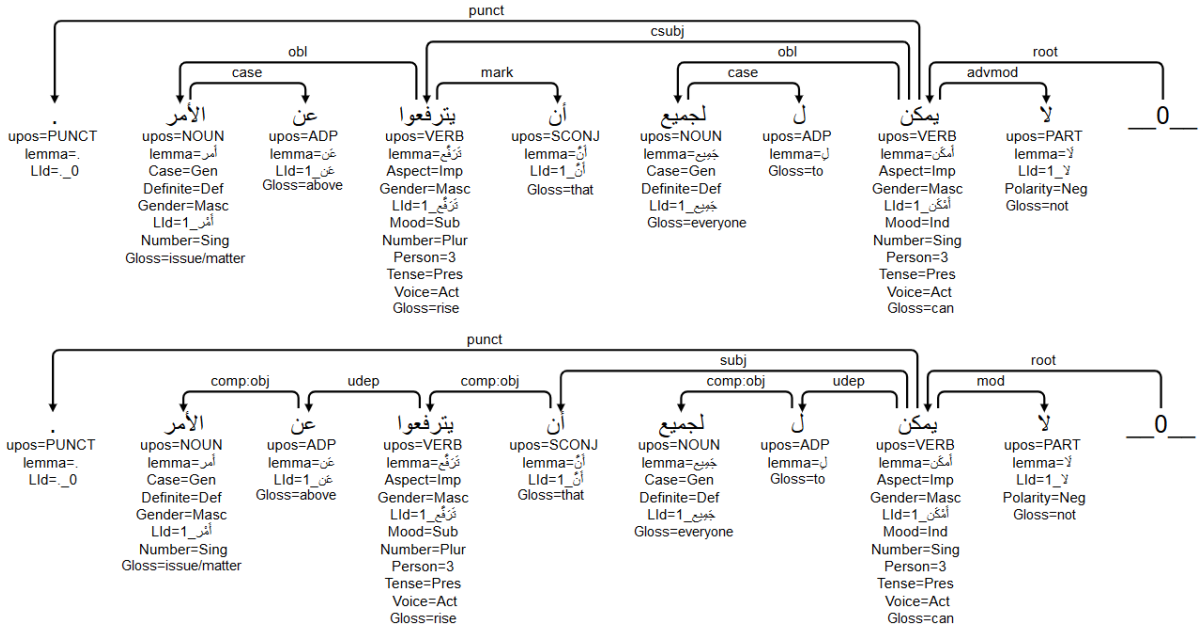


Figure 1 : l'annotation morphosyntaxique UD (en haut) et SUD (en bas) pour la même phrase de l'arabe ('*Tout le monde ne peut pas s'élever au-dessus de ça*'), tiré du *treebank* Arabic-PUD@2.15[iv]

2.2 Les relations syntaxiques

Comme mentionné précédemment, les relations syntaxiques utilisées dans UD sont une version révisée de celles initialement proposées pour la représentation des *Stanford Dependencies* (de Marneffe *et al*., 2014). La version 2 de UD compte 37 relations syntaxiques universelles. Dans le tableau ci-dessous issu du guide d'annotation UD, les rangées regroupent les relations selon leur rôle fonctionnel par rapport à leur tête et les colonnes classent les dépendants en fonction de leur catégorie structurelle. La partie inférieure de ce tableau inclut des relations qui ne sont pas considérées comme des dépendances au sens strict du terme.

	Nominals	Clauses	Modifier words	Function Words
Core arguments	nsubj	csubj		

	obj	ccomp		
	iobj	xcomp		
Non-core dependents	obl	advcl	advmod	aux
	vocative		discourse	cop
	expl			mark
	dislocated			
Nominal dependents	nmod	acl	amod	det
	appos			clf
	nummod			case
Coordination	**Headless**	**Loose**	**Special**	**Other**
conj	fixed	list	compound	punct
cc	flat	parataxis	orphan	root
			goeswith	dep
			reparandum	

Tableau 1 : les relations syntaxiques employées dans UD v.2, issu du guide d'annotation UD

Les langues peuvent, d'ailleurs, créer des relations plus spécifiques considérées comme des sous-types des relations universelles existantes. Ces sous-types sont identifiés par le type de base, suivi d'un deux-points et d'une description spécifique, par exemple, `nsubj:pass` pour un sujet passif.

Le schéma SUD adopte une approche plus concise de l'annotation syntaxique. Par exemple, pour traiter les compléments d'objet direct, SUD recourt à l'utilisation d'une relation unique : `comp:obj`, tandis que UD propose une classification plus fine avec les relations `obj` pour les objets nominaux, `ccomp` pour les objets propositionnels et `xcomp` pour les objet propositionnels sans sujet. SUD réduit ainsi les dix-sept relations de UD (`nsubj`, `csubj`, `obj`, `iobj`, `obl`, `xcomp`, `ccomp`, `amod`, `nmod`, `nummod`, `advmod`, `acl`, `advcl`, `aux`, `cop`, `case`, `mark`) à trois relations principales : `subj` pour le sujet, `comp` pour le complément, `mod` pour le modifieur. Ces relations peuvent ensuite être affinées avec des sous-relations spécifiques.

De plus, SUD introduit une relation générique, `udep` (underspecified dependency), qui peut englober à la fois `mod` et `comp`. Cette relation `udep` est utilisée pour rattacher les relations non spécifiées, c'est-à-dire lorsque les informations sont insuffisantes pour une classification précise. Cela peut arriver si les données proviennent de différents *treebanks* qui ne fournissent pas toutes les distinctions nécessaires, ou si la phrase elle-même est ambiguë, rendant une décision claire impossible (Gerdes *et al.*, 2019a).

Le schéma hiérarchique dans la figure 2 compare l'ensemble des relations utilisées dans UD et SUD : le cadre vert contient les relations qui sont communes aux deux schémas, c'est-à-dire celles que SUD utilise avec la même signification et le même objectif que UD et le cadre orange liste les relations spécifiques à UD qui n'ont pas été retenues dans le schéma SUD. Les aspects sémantiques de certaines constructions sont d'ailleurs traités comme des sous-spécifications des relations syntaxiques de base, afin de préserver la distinction entre les critères syntaxiques et sémantiques. SUD ajoute également des traits syntaxiques profonds sur les dépendances (boîtes bleues-claires dans le cadre bleu) : les informations sémantiques reliant deux unités lexicales sont indépendantes de la syntaxe et peuvent être ajoutées facultativement aux relations, séparées par le caractère arobase `@` (…`@x`, …`@agent`, …`@lvc`, …`@pass`, etc.).

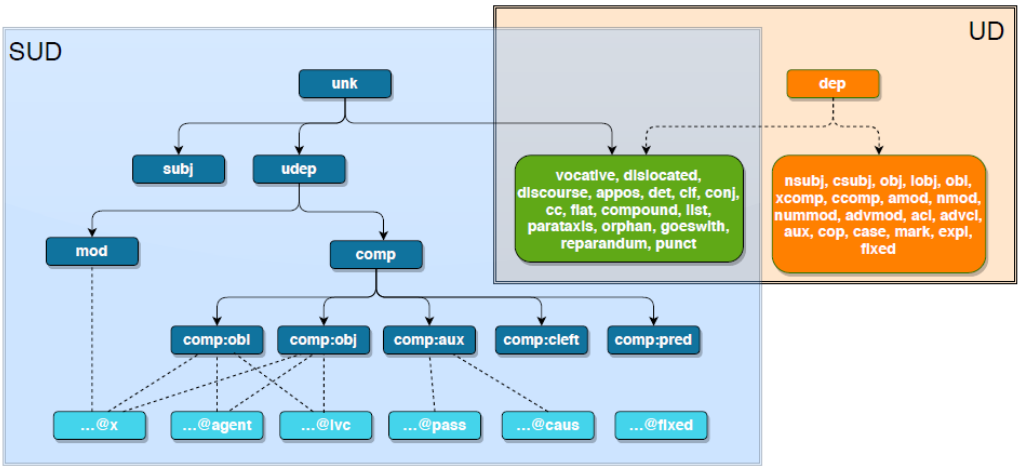


Figure 2 : le schéma des relations syntaxiques employées dans SUD issu de Gerdes *et al*. (2019a)

2.3 Les étiquettes POS et les traits morphosyntaxiques

Le schéma d'annotation UD propose un inventaire exhaustif de 17 catégories grammaticales (UPOS) et de 27 traits morphologiques, fournissant à la fois des informations lexicales (type d'adjectif, définitude) et morpho-syntaxiques (nombre, genre, temps, etc.). SUD se conforme aux normes de UD en adoptant les mêmes étiquettes de parties du discours et de traits morpho-syntaxiques universels. Par contre, SUD intègre un trait morphologique supplémentaire, `Shared`, afin de permettre une analyse plus fine des dépendants des conjonctions de coordination (cf. Gerdes *et al.*, 2024).

UPOS			
ADJ:	adjective	**PART:**	particle
ADP:	adposition	**PRON:**	pronoun
ADV:	adverb	**PROPN:**	proper noun
AUX:	auxiliary	**PUNCT:**	punctuation

CCONJ:	coordinating conjunction	**SCONJ:**	subordinating conjunction
DET:	determiner	**SYM:**	symbol
INTJ:	interjection	**VERB:**	verb
NOUN:	noun	**X:**	other
NUM:	numeral		

Traits morphologiques		
PronType	Gender	VerbForm
NumType	Animacy	Mood
Poss	NounClass	Tense
Reflex	Number	Aspect
Case	Voice	Abbr
Definite	Evident	Typo
Deixis	Polarity	Foreign
DeixisRef	Person	ExtPos
Degree	Polite	Clusivity
Shared (SUD)		

Tableau 2 : UPOS et traits morphologiques employés dans UD et SUD

Cette liste de traits morpho-syntaxiques qui paraît restreinte offre, néanmoins, une grande flexibilité en proposant plus de 180 valeurs potentielles. Par exemple, le trait `Gender` a pour valeurs : `Com` (common gender), `Fem` (feminine gender), `Masc` (masculine gender) et `Neut` (neuter gender). Toutes ces valeurs ne sont cependant pas utilisées dans toutes les langues.

2.4 Le format d'encodage

Le format d'encodage standard pour l'annotation des *treebanks* en UD et en SUD est le format CoNLL-U (.conllu) (https://universaldependencies.org/format.html). Ce format est une version révisée du CoNLL-X (Buchholz et Marsi, 2006). Dans ces fichiers tabulaires (figure 3), chaque *token*[v] d'une phrase est représenté sur une ligne distincte. Chaque ligne est divisée en dix colonnes, ce qui permet d'encoder diverses informations morphologiques et syntaxiques. Voici comment les informations sont réparties (voir aussi Kahane et Mazziotta, 2022) :

- Colonne 1 : identifiant du mot.
- Colonne 2 : le mot lui-même (le *token*).
- Colonne 3 : le lemme du mot (sa forme de base non fléchie).
- Colonne 4 : la partie du discours (UPOS).
- Colonne 6 : les traits morphosyntaxiques standard.

- Les colonnes 7 et 8 sont dédiées à l'arbre de dépendance :
  - Colonne 7 : l'identifiant du gouverneur du mot (le mot dont il dépend). Si le mot n'a pas de gouverneur (comme la racine de l'arbre), un zéro est indiqué.
  - Colonne 8 : la fonction syntaxique du mot par rapport à son gouverneur (par exemple, `det` pour un déterminant).
- Les colonnes 5 et 9 peuvent délibérément rester vides dans certains formats d'annotation, car elles sont spécifiquement réservées à l'utilisation par les analyseurs syntaxiques (*les parsers*) lors du traitement ultérieur des données.
- Colonne 10 : la colonne MISC, qui contient des informations additionnelles ou spécifiques non couvertes par les autres colonnes.

Les lignes vierges servent de séparateurs entre les phrases dans ces fichiers.

LId=1_لا	_	advmod	2	Polarity=Neg	RP	PART	لَا	لا	1
LId=1_أمكَن	_	root	0	Aspect=Imp|Gender=Masc|Mood=Ind|Number=Sing|Person=3|Tense=Pres|Voice=Act	VBC	VERB	أمكَن	يمكن	2
SpaceAfter=No	_	case	4	_	IN	ADP	لِ	ل	3
LId=1_جميع	_	obl	2	Case=Gen|Definite=Def	NN	NOUN	جَميع	لجميع	4
LId=1_أنْ	_	mark	6	_	IN	SCONJ	أنْ	أن	5
LId=1_تَرتَفِع	_	csubj	2	Aspect=Imp|Gender=Masc|Mood=Sub|Number=Plur|Person=3|Tense=Pres|Voice=Act	VBC	VERB	تَرتَفِع	يترفعوا	6
LId=1_عَن	_	case	8	_	IN	ADP	عَن	عن	7
LId=1_أمر|SpaceAfter=No	_	obl	6	Case=Gen|Definite=Def|Gender=Masc|Number=Sing	NN	NOUN	أمر	الأمر	8
LId=،_0	_	Punct	2	_	,	PUNCT	,	,	9

Figure 3 : extrait de l'encodage au format CoNLL de la phrase dans la figure 1

2.5 Les outils de requête

Il existe de nombreux outils permettant d'interroger les *treebanks* UD (PML TQ, TEITOK, INESS). Dans le cadre de cette étude, nous aurons recours à l'outil Grew-match[vi] (Guillaume, 2021). La particularité de cette plateforme réside dans sa capacité à traiter et à visualiser simultanément les graphes des *treebanks* UD et SUD, ce qui le rend idéal pour mener des recherches comparatives/contrastives, comme celles menées dans la présente étude. La figure 4 illustre comment les couches d'annotations sont visualisées dans le cadre de Grew-match :

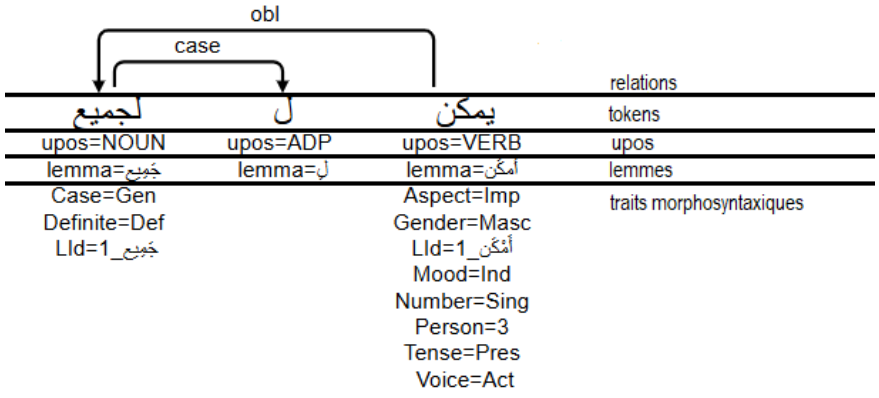


Figure 4 : la visualisation des couches d'annotations dans via l'outil Grew-match

Le système de requête Grew-match offre d'ailleurs des fonctionnalités avancées pour interroger les *treebanks*. Il permet notamment de regrouper les résultats selon différents critères. Par exemple, on peut lancer une requête qui nous permet de savoir la position du sujet par rapport au verbe en fonction de la fonction syntaxique du verbe. Ainsi à partir du langage de requête de Grew suivant:

```
pattern { e: G -> V; V -[subj]-> S; S[upos=NOUN] }
```

on peut déterminer si un sujet S précède ou non un verbe V (whether_1) en fonction de la fonction syntaxique de ce dernier (e.label). Les données de l'arabe[vii] (figure 5) révèlent, par exemple, que lorsque le verbe est la tête d'une subordonnée relative (`mod@relcl`), on observe un ordre inversé sujet-verbe dans un seul cas contre 62 cas où l'ordre est standard. En sélectionnant le chiffre 1, l'utilisateur peut accéder à l'exemple correspondant.

whether_1 \ e.label	510 root	159 comp:obj	63 mod@relcl	46 conj:coord	14 mod	8 parataxis	5 comp:obl	4 udep	1 subj
631 No	421	83	62	41	9	5	5	4	1
179 Yes	89	76	1	5	5	3			

Figure 5 : Requête Grew-match avec double clustering

2.6 La conversion

SUD et UD se présentent comme des schémas isomorphes (Gerdes *et al.* 2019b), permettant une conversion aisée des annotations d'un format à l'autre avec un minimum de pertes. Comme l'explique Gerdes *et al.* (2019b), ces pertes minimales sont généralement dues à deux facteurs principaux : soit des analyses non conformes aux les guides UD ou SUD, soit la nature plus plate de la structure UD qui ne préserve pas toutes les relations hiérarchiques entre les dépendants. En effet, la conversion des *treebanks* UD vers SUD est très bénéfique. Elle permet d'approfondir l'analyse comparative des structures syntaxiques et de favoriser ainsi des études typologiques plus rigoureuses.

2.7 Les *treebanks* disponible dans UD et SUD

Dans sa version 2.15 publiée le 15 novembre 2024, le projet UD recense 296 *treebanks* couvrant 168 langues. Il est déjà prévu d'ajouter 98 nouveaux *treebanks* couvrant 82 langues. Ce travail immense est le fruit d'une collaboration ouverte avec plus de 600 contributeurs. Quant au SUD, il compte 300 *treebanks* dans sa version 2.15 mise à disposition en novembre 2024 (d'après le site officiel : https://surfacesyntacticud.github.io/data). Ces *treebanks* sont classés comme suit : 5 *treebanks* développés au format mSUD[viii] (appelés « Native mSUD »)[ix], 9 *treebanks* au format SUD (appelés « Native SUD ») et 281 corpus sont automatiquement convertis en SUD à partir des données UD correspondantes (version 2.15)[x].

2.8 Autres caractéristiques

Bien que le schéma UD soit conçu pour être applicable à un large éventail de langues (notamment pour les textes standard), SUD a été mis au point dans le but d'analyser des textes non standards, notamment de l'oral (Gerdes *et al.* 2019b). Au niveau TAL, des études mettent en regard l'apprenabilité[xi] des deux schémas UD et SUD. Tuora, Przepiórkowski et Leczkowski (2021) ont testé l'hypothèse selon laquelle des critères syntaxiques améliorent la performance des analyseurs de dépendance. En comparant cinq analyseurs syntaxiques sur 21 *treebanks*, les résultats révèlent que SUD présente généralement une meilleure apprenabilité que UD, en fonction de l'analyseur syntaxique et le corpus considérés. Le choix de critères syntaxiques pour l'identification des têtes dans les arbres de dépendance, dans le cas de SUD, permet d'améliorer la performance des analyseurs syntaxiques de dépendance.

Le tableau ci-dessus récapitule les différentes caractéristiques de la comparaison des deux schémas d'annotation UD et SUD.

Caractéristique	**UD**	**SUD**
Principe	Syntaxe profonde	Syntaxe de surface
Critères	Sémantiques, fonctionnels	Distributionnels, fonctionnels
Relations	37 relations	17 relations
POS	14 UPOS	14 UPOS
Traits morpho-syntaxiques	27 (+ de 180 valeurs)	28 (+ de 180 valeurs)
Format	CoNLL-U	CoNLL-U
Conversion vers le format isomorphe	Possible	Possible
Outils de requête	Grew-match et autres	Grew-match
Treebanks	296 (novembre 2024)	300 (novembre 2024)
Type de texte ciblé	Textes standards	Textes non standards/oraux

Tableau 3 : récapitulatif de la comparaison des deux schémas d'annotation UD et SUD

3. Les *treebanks* arabes et français dans UD et SUD

Dans cette section, nous allons présenter les *treebanks* arabes et français qui seront étudiés dans le cadre de cette étude. Nous allons examiner en détail leurs origines ainsi que leurs caractéristiques spécifiques. Cette présentation des *treebanks* est fondamentale pour comprendre les données sur lesquelles notre recherche sera basée.

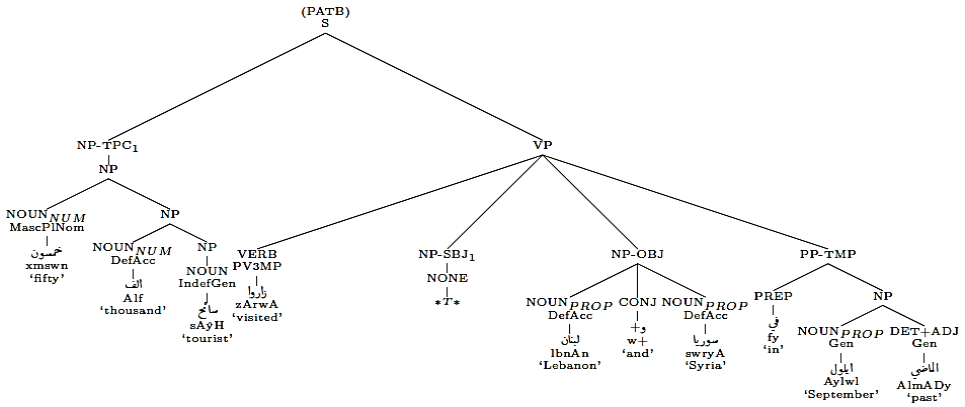
3.1 Les *treebanks* arabes

L'élaboration d'un corpus arboré pour l'arabe standard moderne n'est pas récente ; des initiatives existent depuis le début des années 2000. Parmi elles, *le projet Penn Arabic Treebank* (PATB) (Maamouri *et al.*, 2004), développé dès 2001 dans le cadre du projet *Linguistic Data Consortium* (LDC) à l'université de Pennsylvanie, est reconnu comme le premier *treebank* destiné à l'analyse syntaxique de l'arabe standard. Le PATB contient des textes de type majoritairement journalistique qui ont été publiés progressivement en quatre parties majeures. Ces ressources sont étiquetées en parties du discours (POS), glosées en anglais et annotées en arbres syntagmatiques, suivant le modèle prédicat-argument du *Penn Treebank* (cf. Marcus *et al.,* 1993). La figure 6, issue de Habash (2010, p.105-110), illustre l'arbre syntaxique du PATB pour la phrase donnée en (1) :

(1) خمسون ألف سائح زاروا لبنان وسوريا في أيلول الماضي

ẖamsūn *alf* *sāʾiḥ* *zārū* *lubnān* *wa=sūriyā* *fī*
cinquante mille touriste. visiter.PST.3PL Liban COORD=Syrie PREP
ʾaylūl *al-māḍī*
septembre DEF-dernier
'Cinquante mille touristes ont visité le Liban et la Syrie en septembre dernier'

La partie supérieure de la figure montre l'arbre tel qu'il était représenté initialement, tandis que la partie inférieure illustre le format sous lequel il est actuellement présenté. Une description détaillée du PATB est disponible dans le guide d'annotation (cf. Maamouri *et al.*, 2011).




```
(S (NP-TPC-1 (NOUN_NUM+NSUFF_MASC_PL_NOM xmswn)          fifty
             (NP (NOUN_NUM+CASE_DEF_ACC Alf)             thousand
                 (NP (NOUN+CASE_INDEF_GEN sA}H))))       tourist
   (VP (PV+PVSUFF_SUBJ:3MP zArwA)                        visited
       (NP-SBJ-1 (-NONE- *T*))
       (NP-OBJ (NOUN_PROP+CASE_DEF_ACC lbnAn)            Lebanon
               (CONJ w+)                                 and
               (NOUN_PROP+CASE_DEF_ACC swryA))           Syria
       (PP-TMP (PREP fy)                                 in
               (NP NOUN_PROP+CASE_DEF_GEN Aylwl          September
                   (DET+ADJ+CASE_DEF_GEN AlmADy)))))     past
```

Figure 6 : un exemple d'arbre du PATB issu de Habash (2010)

Si PATB est le premier *treebank* de l'arabe annoté en constituant, le premier *treebank* développé en dépendance pour l'arabe est celui du *Prague Arabic Dependency Treebank* (PADT) (Smrž *et al.*, 2002 ; Hajiˇc *et al.*, 2004 ; Smrž *et al.*, 2008). Ce projet a été initié à l'*Institut de Linguistique Formelle et Appliquée* de l'Université Charles de Prague. Les données du PADT proviennent en partie du PATB, qui ont été converties automatiquement vers une représentation basée sur les dépendances. Pour ses normes d'annotation, elles sont issues de celles du *Prague Dependency Treebank* (PDT) (Hajiˇc *et al.*, 2001), initialement conçu pour le tchèque, mais en les intégrant des modifications pour correspondre aux particularités de l'arabe. La figure 7, issue de Habash (2010, p.107), illustre la phrase en (1) représentée en PADT.

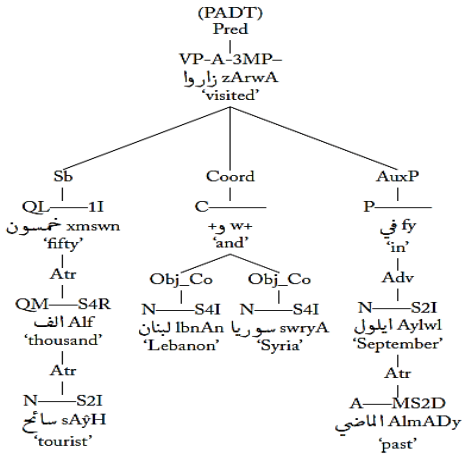
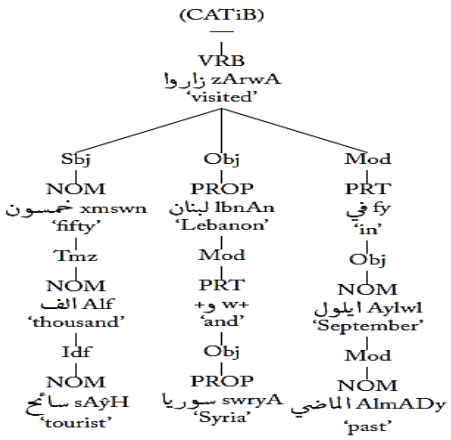


Figure 7 : un exemple d'arbre du PADT issu de Habash (2010)

Un autre *treebank* de dépendances pour l'arabe est le *Columbia Arabic Treebank* (CATiB) (Habash, Faraj et Roth, 2009). Ce corpus arboré s'inspire des principes de la grammaire traditionnelle arabe, ce qui permet une annotation plus aisée et rend cette ressource plus intuitive pour les arabophones (Habash, 2010, p. 108). Dans sa version initiale, le *treebank* CATiB emploie six étiquettes de parties du discours (POS) et huit relations syntaxiques. Il contient 273 000 *tokens* de textes journalistiques qui ont été annotés directement selon les normes CATiB, ainsi que l'ensemble des parties 1, 2 et 3 du PATB qui ont été automatiquement converties selon les normes CATiB (Taji, Habash, et Zeman, 2017, p. 167). La Figure 8, issue de Habash (2010, p.109-110), illustre l'arbre du CATiB (à gauche) de la phrase en (1) et son format actuel (à droite).



Columbia Arabic Treebank Example

1	xmswn	NOM	4	SBJ	fifty
2	Alf	NOM	1	IDF	thousand
3	sA}H	NOM	2	IDF	tourist
4	zArwA	VRB	0	---	visited
5	lbnAn	PROP	4	OBJ	Lebanon
6	w+	PRT	5	MOD	and
7	swryA	PROP	6	OBJ	Syria
8	fy	PRT	4	MOD	in
9	Aylwl	PROP	8	OBJ	September
10	AlmADy	NOM	9	MOD	past

Figure 8 : un exemple d'arbre du CATiB issu de Habash (2010)

Depuis la création de ces premiers *treebanks*, plusieurs autres ont vu le jour, tels que le *Quranic Arabic Corpus*[xii] (Dukes et Buckwalter, 2010), développé à l'Université de Leeds et dédié à l'analyse du texte arabe coranique. Il fournit des annotations en morphologie et en syntaxe de dépendance, se rapprochant le plus des descriptions de la grammaire traditionnelle arabe (figure 9a) ; *i3rab treebank* (Halabi *et al.*, 2021), qui adopte des structures de dépendances plus conformes à la théorie grammaticale traditionnelle arabe ; *Arabic Poetry Treebank* (ArPoT) (Al-Ghamdi *et al.*, 2021) spécifiquement conçu pour l'analyse de la poésie arabe classique ; et plus récemment le *Camel Treebank* (CamelTB)[xiii] (Habash *et al.*, 2022), qui comprend une riche diversité de textes arabes (poésie préislamique, romans, textes religieux et philosophiques, commentaires en ligne sur les réseaux sociaux, actualités, etc.). Ces textes ont été annotés automatiquement en morphologie et en syntaxe, puis corrigés manuellement. Les annotations suivent les normes de CATiB (figure 9b).

(a) (b)

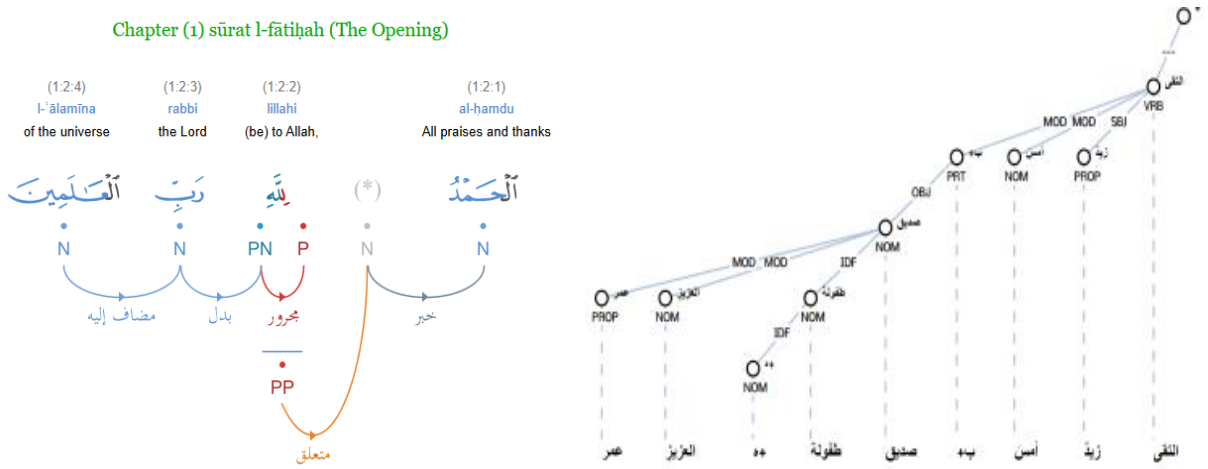


Figure 9 : un exemple de graphe de dépendance issue de Quranic Arabic Corpus et arbre de CamelTB

Avec l'élaboration du projet UD, dont l'objectif principal est de développer un système d'annotations uniformes, la voie a été ouverte pour l'élaboration des *treebanks* de diverses langues, tous construits sur le même schéma d'annotation. Cette uniformité facilite la comparaison de ces ressources entre elles et permet d'évaluer la pertinence et la cohérence des analyses syntaxiques adoptées. Dans ce contexte, un nombre de *treebanks* arabe ont été intégrés à UD.

Actuellement, la version UD 2.15 inclut trois *treebanks* de l'arabe standard moderne. Ces *treebanks* sont les suivants :

UD Arabic-PADT est le résultat de la conversion de *Prague Arabic dependency treebank* (PADT). Il fait partie de UD depuis sa version 1.2 et contient 7 664 phrases, 242056 *tokens* et 282 384 mots syntaxiques. Ses données proviennent de la collection *HamleDT* (HArmonized Multi-LanguagE Dependency Treebank), où 30 *treebanks* ont été harmonisées, d'abord selon les normes de Prague Dependencies, puis selon les normes de Stanford Dependencies (Rosa *et al.*, 2014), avant d'être finalement converties en UD (Taji, Habash, et Zeman, 2017). Les lemmes dans Arabic-PADT sont vocalisés avec les signes diacritiques arabes, tandis que les phrases normales sont écrites sans ces signes de vocalisation.

UD Arabic-NYUAD est construite à partir du *Penn Arabic Treebank* (PATB), parties 1, 2 et 3, grâce à une conversion des arbres en constituants du PATB vers des représentations de dépendances conformes au format CATiB. Ce processus est suivi de l'application de transformations morphologiques et syntaxiques (Taji, Habash et Zeman, 2017). Le *treebank* Arabic-NYUAD fait partie de UD depuis sa version 2.0 et contient 19 738 phrases, 629 295 *tokens* et 738 889 mots syntaxiques. La tokenisation suit le modèle de PATB : il segmente tous les clitiques sauf l'article défini *al-* ('le/la/les') (*ibid*.). Sur le plan syntaxique, CATiB, la base de Arabic-NYUAD, vise à reproduire une structure plus fidèle à l'analyse grammaticale arabe traditionnelle, en se concentrant sur la modélisation de l'attribution des cas grammaticaux. Il en résulte que les mots fonctionnels sont fréquemment les têtes de leurs structures de phrases. Comme mentionné précédemment (cf. §2.1), UD tend vers une représentation plus proche de la sémantique. Des ajustements significatifs ont été donc appliqués via des transformations syntaxiques lors de la conversion pour aligner Arabic-NYUAD avec les principes de UD (cf. Taji, Habash et Zeman, 2017). Le treebank UD Arabic-NYUAD, soumis à une licence LDC restrictive, ne fournit ni le texte des phrases ni les lemmes en accès libre. N'ayant pas eu accès à ces données, cette ressource ne pourra être exploitée dans la présente étude.

UD Arabic-PUD fait partie du projet Parallel Universal Dependencies (PUD), qui a pour but de développer des *treebanks* parallèles pour plusieurs langues, permettant la comparaison interlinguistique[xiv]. PUD offre 1 000 phrases alignées dans diverses langues (Zeman *et al.*, 2017). Ces phrases, issues de Wikipédia ou de textes journalistiques en cinq langues sources et traduites en 19 langues, ont été initialement annotées selon le schéma de McDonald *et al.* (2013) puis

converties au schéma UD par la communauté UD. UD Arabic-PUD contient 1000 phrases et 20 747 *tokens* et il fait partie de UD depuis sa version 2.1[xv].

***Treebank*s arabes**	**Sources**	**Version**	**Phrases**	**Tokens**	**Mots syntaxiques**
UD Arabic-PADT	Converti	v1.2	7 664	242 056	282 384
UD Arabic-NYUAD	Converti	v2.0	19 738	629 295	738 889
UD Arabic-PUD	Converti	v2.1	1 000	20 747	-

Tableau 4 : statistiques des treebanks arabes dans UD v2.15

Dans sa version actuelle (novembre 2024), le projet SUD comprend les trois *treebanks* de l'arabe standard moderne convertis à partir des *treebanks* UD (SUD_Arabic-NYUAD@2.15, SUD_Arabic-PADT@2.15 et SUD_Arabic-PUD@2.15). Il est prévu d'enrichir les données SUD avec trois nouveaux *treebanks* pour des dialectes arabes. Ces *treebanks* seront élaborés directement selon les normes SUD (native SUD) pour le darija marocain (cf. Dominique Caubet), l'arabe tunisien (cf. Aya Gherab *et al.*) et l'arabe égyptien (cf. Mohamed Galal). Ce travail s'inscrit dans le cadre du projet ANR Autogramm[xvi] (Kahane, 2022), dont l'objectif est d'élaborer à la fois des corpus arborisés et des grammaires descriptives pour les langues moins documentées. Une fois annotés en SUD, ces *treebanks* dialectaux seront ensuite convertis au format UD et intégrés au projet UD.

3.2 Les *treebanks* français

Les *treebanks* français dans UD présentent une certaine diversité en termes de taille et de niveau de langue (écrits vs. parlé), en comparaison avec ceux de l'arabe. Actuellement, le projet UD (v2.15) met à disposition huit *treebanks* pour le français :

(S)UD French-GSD fait partie du projet UD depuis la version UD v1. Il tire son origine de la version 2.0 du *Universal Dependency Treebank* de Google, publiée en 2013 (cf. Guillaume *et al.*, 2019) qui comprend des données provenant de diverses sources telles que la presse, la littérature, les textes officiels, les blogs et les pages Wikipédia. L'annotation initiale de ce corpus a été effectuée manuellement par deux groupes d'annotateurs différents dans le contexte d'un projet multilingue d'harmonisation (concernant l'anglais, l'allemand, le français, l'espagnol, le suédois et le coréen), ensuit, il a été converti au format UD en 2015. Depuis son intégration à UD, il est maintenu et enrichi séparément de sa version initiale du projet Google. Le corpus actuel contient 16 342 phrases, 389 362 *tokens* et 400 385 mots syntaxiques.

(S)UD French-Sequoia est le résultat d'une conversion automatique du treebank *SUD French-Sequoia*, lui-même issu de l'ancien corpus *French Sequoia* (Candito et Seddah, 2012) qui comporte des phrases et des textes provenant de quatre sources distinctes : l'Agence européenne des médicaments, Europarl, le journal régional *l'Est Républicain* et Wikipédia en français. Le

corpus *Sequoia* a été initialement annoté en structure de constituants, selon le schéma de *French Treebank* (FTB) (Abeillé et Barrier, 2004), puis converti automatiquement en dépendances (Candito et Seddah, 2012). UD French-Sequoia est intégré au projet UD depuis sa version 2.0 et contient 3 099 phrases, 685 93 *tokens* et 70 545 mots syntaxiques.

UD French-ParTUT est le résultat d'une conversion au format UD d'un corpus arboré parallèle multilingue (italien, français et anglais), *PARTUT* (Sanguinetti et Bosco, 2015). Ce dernier a été développé à l'Université de Turin et rassemble différents types de textes, notamment des discours, des documents légaux et des articles encyclopédiques de Wikipédia. Le corpus est disponible depuis la version UD 2.0 et contient 1 020 phrases, 27 638 *tokens* et 28 576 mots syntaxiques.

UD French-PUD est disponible depuis la version UD 2.1. Pareillement comme UD Arabic-PUD, le corpus a été intégré au projet *Parallel Universal Dependencies* (PUD). L'annotation du français dans ce corpus se distingue parfois des autres corpus français en restant plus proche de l'anglais ; par exemple, les possessifs y sont traités comme des pronoms, avec la relation `nmod:poss` au lieu de déterminants avec la relation `det` comme dans les autres corpus français (cf. Guillaume, de Marneffe et Perrier, 2019). Ce corpus contient 1 000 phrases, 24 131 *tokens* et 24 726 mots syntaxiques.

(S)UD French-Rhapsodie (Gerdes et Kahane, 2017), nommé *UD French-Spoken* jusqu'à la version 2.8, résulte de la conversion automatique (avec des corrections manuelles) du *treebank* du projet Rhapsodie (Lacheret *et al.* 2014). La particularité de *Rhapsodie* est qu'il contient des annotations à la fois en prosodie et en syntaxe de transcriptions de données de langue orale. Le modèle d'annotation *Rhapsodie* s'inspire de la syntaxe de dépendance (Tesnière 1959 ; Mel'čuk 1988 ; Kahane, 2001) et des études sur la syntaxe de l'oral (Blanche-Benveniste 1990, 2010 ; Deulofeu 2003). Il est disponible dans UD depuis la version 2.2 et comprend 3 209 phrases, 43 699 *tokens* et 44 242 mots syntaxiques.

(S)UD French-FQB, (French Question Bank) a été intégré au projet UD depuis sa version 2.4. Il a été constitué à partir d'une conversion d'un corpus entièrement constitué de questions, *la French QuestionBank v1* (Seddah et Candito, 2016), issues de diverses sources (traductions d'ensembles de test, des questions fréquemment posées de sites web officiels, des questions tirées des forums de cuisine, etc.). Ce corpus est basé sur le schéma d'annotation du *French Treebank* (FTB) (Abeillé *et al.*, 2003) en adoptant modification pour tenir compte des caractéristiques spécifiques des syntagmes interrogatifs. Le corpus converti en UD comprend 22 89 phrases, 2 3347 *tokens* et 23 899 mots syntaxiques.

(S)UD French-ParisStories est un corpus de français parlé (Kahane *et al.*, 2021). Il contient des monologues et des dialogues de locuteurs vivant en région parisienne. Le corpus a été rassemblé et transcrit par des étudiants en linguistique de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, puis révisé par des étudiants du *Master pluriTAL* (Inalco, Paris Nanterre, Sorbonne Nouvelle) entre

2017 et 2021. Les données ont été initialement annotées en morpho-syntaxique selon le schéma SUD, puis ont été automatiquement converties au format UD grâce au logiciel Grew. Le corpus fait partie de UD depuis la publication de la version UD v2.9 et contient 2 776 phrases, 42 257 *tokens* et 42 789 mots syntaxiques.

(S)UD French-ALTS (Automated Sixteenth-century corpus) est un *treebank* dédié au français juridique du XVI[e] siècle (Ziane et Romanova 2024). Il contient actuellement un unique texte, à savoir des procès-verbaux extraits du registre Crime I du Greffe de Guernesey. Ce document a été transcrit directement depuis le manuscrit original et annoté manuellement en POS, lemmes et fonctions syntaxiques, dans le cadre du projet franco-allemand *MICLE* (2021-2024)[xvii]. Le texte présente des traits et des formes dialectaux normands. Ce corpus arboré est intégré au projet UD depuis sa version 2.16 et contient 1 269 phrases, 43 088 *tokens* et 43 832 mots syntaxiques [xviii].

***Treebank*s arabes**	**Sources**	**Version**	**Phrases**	**Tokens**	**Mots syntaxiques**
UD French-GSD	SUD-Natif	v1	16 342	389 362	400 385
UD French-Sequoia	SUD-Natif	v2.0	3 099	68 593	70 545
UD French-ParTUT	Converti	v2.0	1 020	27 638	28 576
UD French-PUD	Converti	v2.1	1 000	24 131	24 726
UD French-Rhapsodie	SUD-Natif	v.2.2	3 209	43 699	44 242
UD French-FQB	SUD-Natif	v2.4	2 289	23 347	23 899
UD French-ParisStories	SUD-Natif	v2.9	2 776	42 257	42 789
UD French-ALTS	Converti	v2.16	1 269	43 088	43 832

Tableau 5 : statistiques des treebanks français dans UD v2.15

Ces *treebanks* français mentionnés, comme l'ensemble des *treebanks* UD, sont également disponibles au format SUD via une conversion, selon la dernière mise à jour en novembre 2024.

4. L'étude de l'annotation syntaxique des constructions en arabe et en français

Dans cette section, nous allons nous pencher sur l'annotation syntaxique des constructions complexes en arabe et en français. Trois constructions seront examinées : *les constructions relatives*, *les constructions à verbe support* et *les constructions copulatives et avec un auxiliaire*.

4.1 Les constructions relatives

Avant d'aborder les choix d'annotation des constructions relatives faits par UD et SUD, il convient, d'abord, de souligner quelques aspects comparatifs de ces constructions entre l'arabe et

le français. Bien que ces constructions partagent la fonction essentielle, celle de modifieurs adnominaux, leurs structures et leurs fonctionnements divergent nettement (cf. Lafhej, 2007 ; Youssef, 2012).

i) Les pronoms relatifs en arabe s'accordent en genre et en nombre avec leur antécédent[xix], contrairement au français où l'accord du pronom relatif en genre et en nombre n'est pas systématique :

(2) a. الولد الذي يبتسم لطيف

al-wald	***allḏī***	*yabtasim*	*laṭīf*
DEF-garçon.M.SG	**REL.M.SG**	sourir.PRS.M.3SG	gentil.M.SG

'Le garçon qui sourit est gentil'

b. البنت التي تبتسم لطيفة

al-bint	***allatī***	*tabtasim*	*laṭīfah*
DEF-fille.F.SG	**REL.F.SG**	sourir.PRS.F.3SG	gentil.F.SG

'La fille qui sourit est gentille'

ii) En arabe, une reprise pronominale se référant à l'antécédent est fréquente, même obligatoire dans certains contextes ; ce pronom est souvent cliticisé au verbe ou à une préposition à l'intérieur de la proposition relative. En français, cette reprise pronominale est inhabituelle et, généralement, évitée :

(3) الولد الذي رأيته كان مبتسمًا

al-walad	*allḏī*	*qarʾatu=**hu***	*kāna*	*mubtasiman*
DEF-garçon	REL	voir.PST.1SG=**PRO**	être.PST.3SG	souriant

'Le garçon que j'ai vu était souriant'

iii) L'arabe possède une structure relative particulière sans la réalisation explicite du pronom relatif, surtout avec des antécédents indéfinis, la relation étant alors souvent marquée par un pronom de reprise. En français, l'introduction d'une proposition relative par un pronom relatif est quasi systématique :

(4) أشاهد فيلمًا رأيته من قبل

ʾušāhidu	***film-a-n***	*raʾaytu=**hu***	*min*	*qabl*
regarder.PRES.1SG	**film.SG-ACC-INDEF**	voir.PST.1SG=**PRO**	PREP	avant

'Je regarde un film que j'ai déjà vu'

iv) L'arabe se distingue par la présence de pronoms relatifs dits intégratifs (cf. Le Goffic, 2002), sans antécédent nominal explicite : *mā* pour un inanimé et *man* pour un animé dont l'équivalent en français sont les constructions composées 'ce que/qui' et 'celui que/qui' respectivement. Notons que les pronoms relatifs prototypiques *allḏī*, *allatī*, etc. peuvent aussi introduire une relative sans antécédent (cf. Youssef, 2012). Ces éléments fonctionnent comme translatifs du

verbe en substantif. Une proposition introduite par un pronom intégratif ne requiert pas toujours un pronom de reprise ; dans certains contextes, la construction sans ce pronom est parfois la tournure privilégiée (El Kassas, 2005, p. 65) :

(5) a. أفهمُ جيدًا ما تقوله

ʾafhamu	*ğayyidan*	***mā***	*taqūlu=**hu***
comprendre.PRS.1SG	bien	**REL**	dire.PRS.2SG=**PRO**

‘Je comprends bien ce que tu dis’

b. أفهمُ جيدًا ما تقول

ʾafhamu	*ğayyidan*	***mā***	*taqūlu*
comprendre.PRS.1SG	bien	**REL**	dire.PRS.2SG

‘Je comprends bien ce que tu dis’

c. قرأت الذي كتبه

qarʾatu	***allḏī***	*kataba=hu*
lire.PST.1SG	**REL**	écrir.PST.3SG=PRO

‘J’ai lu ce qu’il a écrit’

De nombreux linguistes (voir pour le français Tesnière, 1959 ; Kahane 2002, pour l’anglais Sag, 1997) ont souligné que les pronoms relatifs fonctionnent également comme des subordonnants. Comme le montrent, Kahane et Gerdes (2020, p. 76), l’exemple de la relative *qui dort* dans *la fille qui dort est une amie* illustre le fait que *qui* ne se comporte pas comme un simple dépendant du verbe *dort*. En effet, on ne peut pas remplacer *qui dort* par *Marie dort* sans rendre la phrase agrammaticale, ce qui montre que *qui* modifie la distribution de la construction verbale.

Une solution envisagée pour rendre compte de ce phénomène est d’attribuer deux positions syntaxiques aux pronoms relatifs : une fonction translative, qui en fait la tête de la proposition relative, et une fonction pronominale, qui leur assure une place à l’intérieur de cette proposition. L’analyse en double position syntaxique est exemplifiée par la représentation SUD du segment de la phrase anglaise *She picked up the pans in which she’d made the potatoes and maple glaze* (figure 10), issue de Gerdes *et al*. (2024, p. 618). La position translative est désignée par REL.

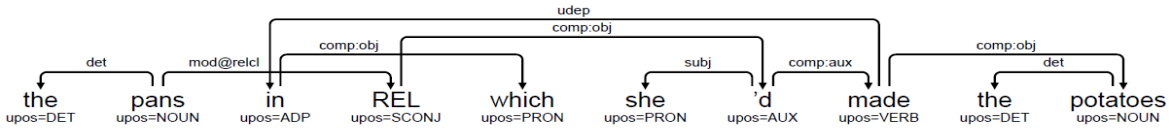
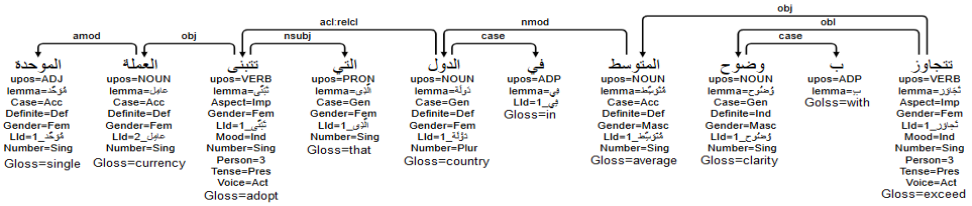


Figure 10 : analyse en double position de la construction relative en anglais, issue de Gerdes *et al*. (2024)

Cependant de nombreux *treebanks* (voir par exemple le projet Orféo[xx], Debaisieux, Benzitoun et Deulofeu, 2016) optent pour ne pas considérer les pronoms relatifs dans leur rôle de subordonnant et les traiter comme de simples pronoms afin de simplifier la structure syntaxique et de la maintenir sous forme d’arbre de dépendance. UD et SUD suivent également la même approche.

Dans le cadre de UD et de SUD[xxi], les relatives reçoivent un traitement uniforme soit en arabe, soit en français (figures 11 et 12), adoptant une fonction pronominale pour les pronoms relatifs qui leur confère une place au sein de la proposition relative, à l'instar de tout pronom ordinaire. La sous-relation UD `acl:relcl` (adnominal clause : relative clause)[xxii] rattache la tête de la proposition relative à son antécédent et le pronom relatif dépend du verbe de la proposition relative, souvent en tant que sujet `nsubj` ou objet `obj`.



'[…] dépasse nettement la moyenne des pays qui adoptent la monnaie unique'[xxiii]

Figure 11 : UD_Arabic-PUD@2.15[xxiv]

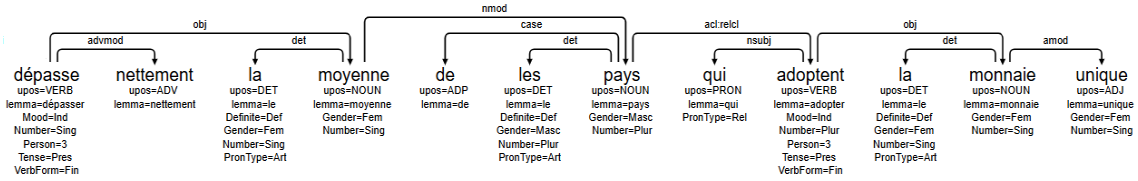
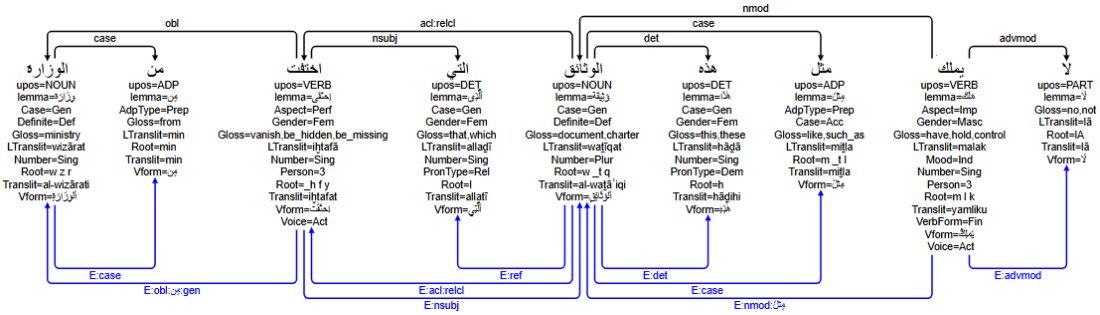


Figure 12 : UD_French-PUD@2.15

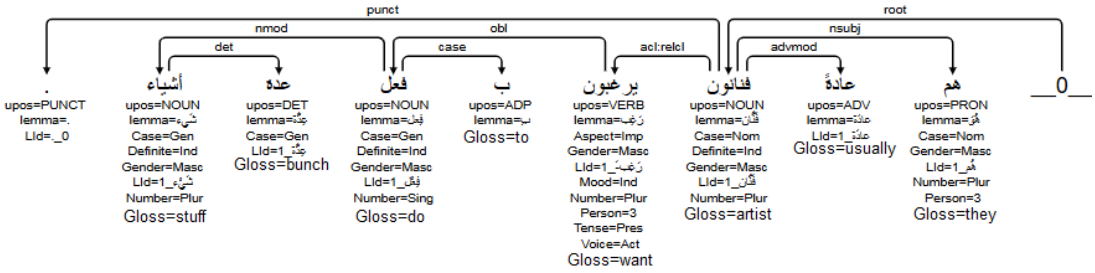
Certains *treebanks* UD, y compris Arabic-PADT, sont également fournis avec une strate d'annotation additionnelle (Enhanced Dependencies[xxv]) qui va au-delà de la structure de dépendances de base. Leur objectif est de clarifier les liens syntaxiques et sémantiques qui sont sous-entendus ou non spécifiés dans l'annotation UD de base. Dans les annotations enrichies de UD Arabic-PADT (en bleu) (figure 13), le pronom relatif[xxvi] se rattache à son antécédent avec la relation spéciale `ref`, utilisée exclusivement dans les annotations enrichies. L'antécédent, quant à lui, est annoté comme dépendant du prédicat principal de la proposition relative[xxvii], en lui attribuant la fonction syntaxique qu'il aurait eue dans sa position initiale. La sous-relation `acl:relcl` est toujours entre le prédicat de la relative et son antécédent.



'Il ne possède pas de tels documents qui ont disparu du ministère'

Figure 13 : UD_Arabic-PADT@2.15

En l'absence d'un pronom relatif explicite en arabe, la relation `acl:relcl` rattache toujours l'antécédent au verbe principal de la proposition relative, sans qu'aucune relation ne rattache ce verbe à un pronom (figure 14 vs 15).



'Ce sont généralement des artistes {qui} veulent faire un tas de trucs'

Figure 14 : UD_Arabic-PUD@2.15

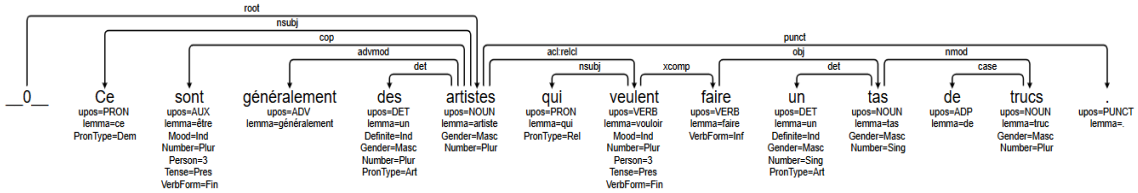
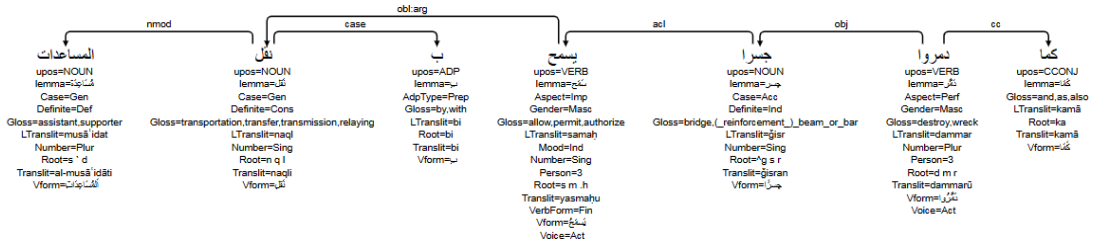


Figure 15 : UD_French-PUD@2.15

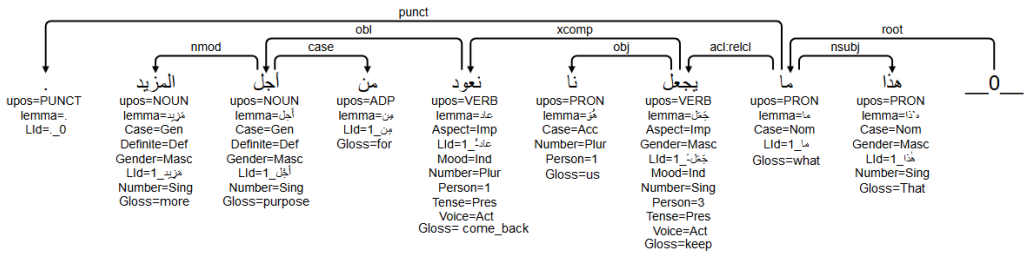
Le fait que la deuxième proposition modifie le nom, mais n'est pas une proposition relative introduite par un pronom relatif prototypique, UD Arabic-PADT choisit d'étiqueter le prédicat de la deuxième proposition avec la relation plus générale `acl` (figure 16).



'Ils ont également détruit un pont qui permettait le passage de l'aide

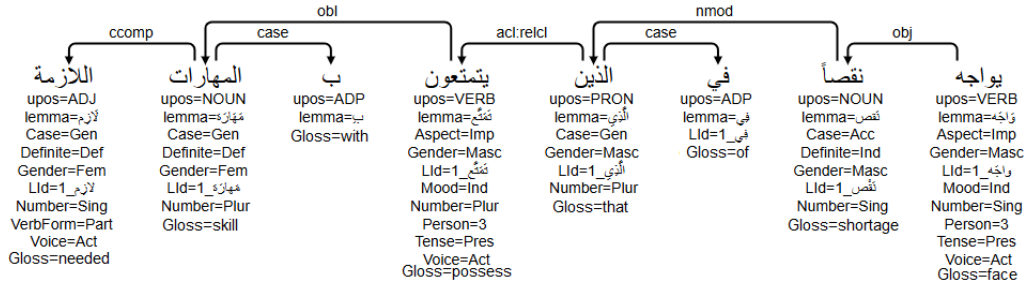
Figure 16 : UD_Arabic-PADT@2.15

Les *treebanks* UD arabes choisissent d'annoter les pronoms relatifs sans antécédent *mā*, *man*, *allḏī*, *allḏīna* etc. comme la tête de la subordonnée relative (figures 17, 18 et 19). Notons que ces éléments ont été catégorisés comme DET dans UD Arabic-PADT et gouvernent le prédicat de la subordonnée par la relation `acl`.



‘C’est ce qui nous incite à revenir pour davantage […]’

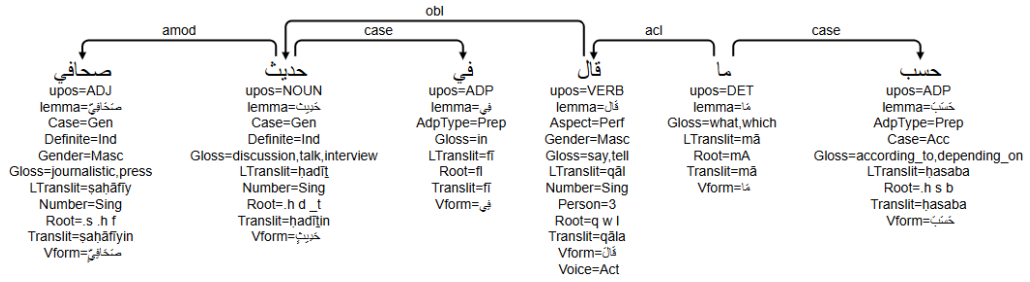
Figure 17 : UD_Arabic-PUD@2.15



‘Il manque de personnes ayant les compétences nécessaires’

Litt. Il fait face à une pénurie de {ceux} qui possèdent les compétences nécessaires.

Figure 18 : UD_Arabic-PUD@2.15



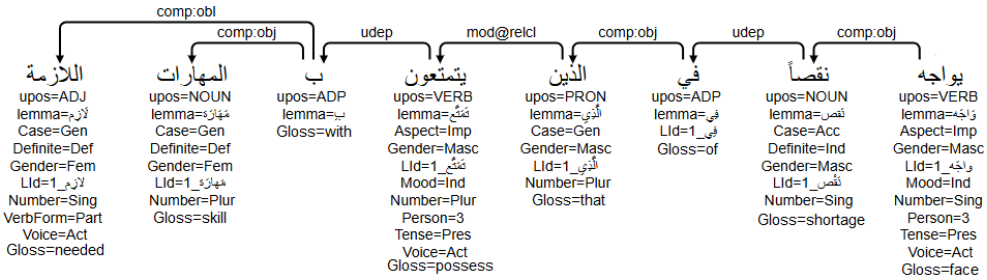
‘selon ce qu’il a dit dans une interview de presse […]’

Figure 19 : UD_Arabic-PADT@2.15

Comme le soulignent Gerdes *et al.* (2024) concernant les constructions anglaises introduites par un mot *wh*-word, l’analyse qui considère les pronoms relatifs intégratifs comme la tête de la subordonnée relative semble problématique. Ceci est d’autant plus vrai pour les pronoms relatifs prototypiques arabes tels que *alḷḍī*, *allatī*, etc., et ce, pour plusieurs raisons : i) cette analyse s’éloigne de l’approche pronominale qui est habituellement retenue pour les propositions relatives standard, ii) elle rend la fonction pronominale de ces éléments intégratifs difficilement perceptible, voire complètement masquée, et iii) l’extension `:relcl` ne correspond plus à la relation entre la proposition relative et son gouverneur (car les pronoms relatifs font partie de la proposition relative) ni à la fonction translative.

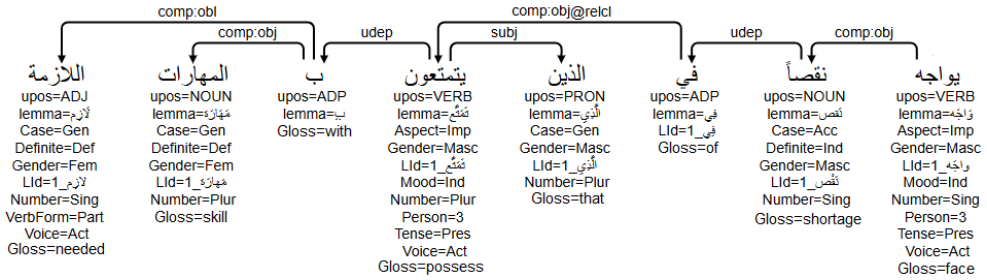
L’analyse proposée sera donc de retenir l’analyse pronominale pour ces constructions. En comparant l’analyse actuelle de SUD (figure 20), obtenue par conversion depuis la représentation UD, avec l’analyse proposée (figure 21), on constate que le verbe principal

devient la tête de la proposition relative dans l'analyse proposée, gouvernant le pronom *allḏīna* via la relation `subj`. De plus, la fonction pronominale de ces éléments est constamment signalée par l'ajout du trait `@relcl` sur la relation liant la proposition relative à son gouverneur. Ce trait additionnel `@relcl`, qui accompagne les relations, ne se limite donc pas à indiquer les cas où la proposition relative modifie directement un nom (son antécédent), comme c'est le cas avec les propositions relatives classiques. L'un des avantages de cette analyse, comme le montrent Gerdes *et al.* 2024, réside dans sa facilité de conversion vers une analyse considérant ces éléments comme des subordonnants, L'inverse, en revanche, n'est pas possible.



'Il manque de personnes ayant les compétences nécessaires'

Figure 20 : SUD_Arabic-PUD@2.15



'Il manque de personnes ayant les compétences nécessaires'

Figure 21 : l'analyse proposée dans SUD

4.2 Les constructions à verbe support

Les constructions à verbe support sont des combinaisons de deux constituants : un verbe, souvent sémantiquement pauvre, et un nom prédicatif (ou éventuellement un adjectif, un verbe ou un syntagme prépositionnel) (6a, b). Ces deux constituants forment une unité prédicative complexe. Différentes langues semblent partager le phénomène des verbes supports (voir Ahnaiba, 2006 ; Ibrahim, 2008 ; Madkhali, 2024 pour l'arabe ; Gross, 1998 ; Mel'čuk, 2004 ; Danlos, 2010 pour le français) :

(6) a. اتخذ قرارًا مفاجئ [V + N]

ittaẖaḏa	*qarār-a-n*	*mufāǧiʾ*
prendre.PST.3SG	décision-ACC-INDF	soudaine

'Il a pris une décision soudaine'

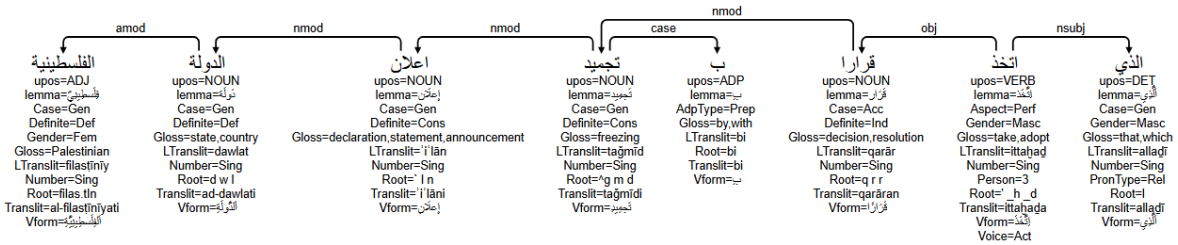
b. قام بتجهيز القاعة [V + SP]

qāma	*bi=taġhīz*	*al-qāʿah*
effectuer.PST.3SG	PREP=préparation	DEF-sall

‘Il a préparé la salle’

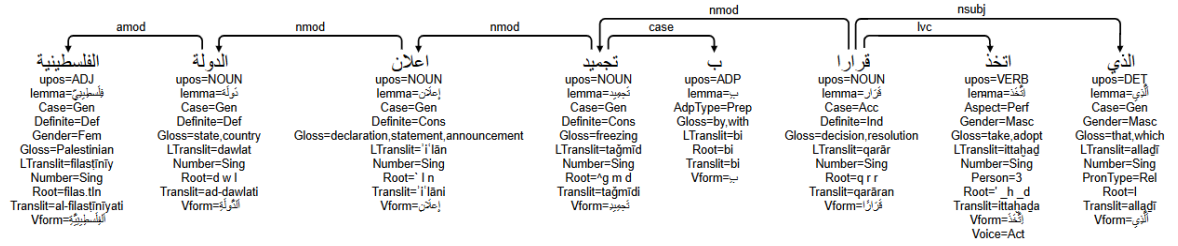
Comme nous l’avons mentionné plus haut (§2.1), les relations de dépendance dans UD s’établissent principalement entre les mots lexicaux, alors que les mots fonctionnels sont perçus comme des porteurs de traits morphosyntaxiques, qui se rattachent normalement à un mot lexical. Le choix de la tête syntaxique devient notamment complexe dans le cas des verbe supports qui représentent un cas d’expressions polylexicales (cf. Stephen et Zeman, 2024 ; voir aussi Kahane, Courtin et Gerdes, 2018 pour le traitement des expressions polylexicales dans le cadre de UD) où deux ou plusieurs mots se combinent en une seule unité lexicale.

Les *treebanks* UD, soit en arabe, soit en français, adoptent une approche particulière dans leur analyse des constructions à verbe support, s’écartant ainsi des principes de base du schéma UD qui favorise une analyse sémantique des mots fonctionnels. Ils traitent le verbe comme la tête du nom prédicatif qu’il gouverne par la relation `obj`[xxviii]. Cette approche ne correspond pas, par exemple, à l’analyse standard de la copule (voir *infra*), qui est considérée comme dépendante du prédicat nominal ou adjectival. La figure 22 illustre l’analyse actuelle de la construction à verbe support en arabe, alors que la figure 23 présente une analyse plus cohérente avec les principes UD (inspirée de Gerdes et Kahane, 2016).



‘[…] qui a pris la décision de geler la déclaration de l’État palestinien’

Figure 22 : UD_Arabic-PADT@2.15



‘[…] qui a pris la décision de geler la déclaration de l’État palestinien’

Figure 23 : l’analyse cohérente avec les principes UD

Un autre point d’incohérence avec les principes se manifeste dans certains *treebanks* français[xxix]. Dans UD French-GSD, les compléments de la construction à verbe support sont rattachés au verbe plutôt qu’au nom prédicatif (fait→obl:arg→problèmes) (figure 24). Les principes stipulent que les compléments devraient être liés au nom prédicatif, qui est le porteur du sens

(face→obl:arg→problèmes). Sur le plan syntaxique, rattacher le complément de cette construction au nom est privilégié (cf. l'analyse adoptée par UD French-PUD, figure 25), car celui-ci peut former une unité significative avec son complément. On peut reprendre le nom prédicatif et son complément de l'exemple (*Face à de sérieux problèmes*) dans une nouvelle phrase (*Face à de sérieux problèmes environnementaux, des mesures urgentes doivent être prises*), ce qui suggère une forte cohésion syntaxique entre le nom et son complément. Le nom en tant que prédicat contrôle la valence, le verbe sert davantage à introduire ou à grammaticaliser ce nom.

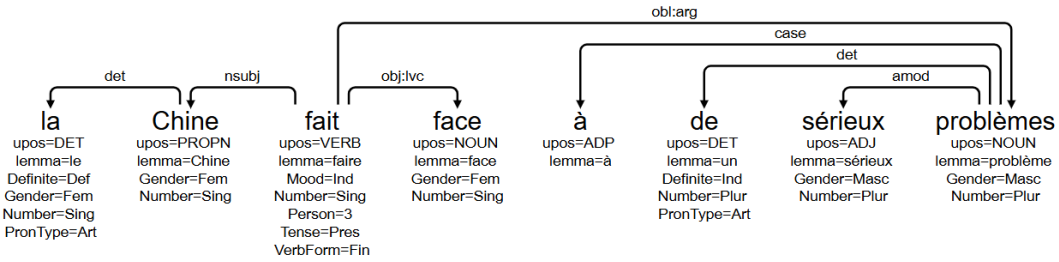


Figure 24 : UD_French-GSD@2.15

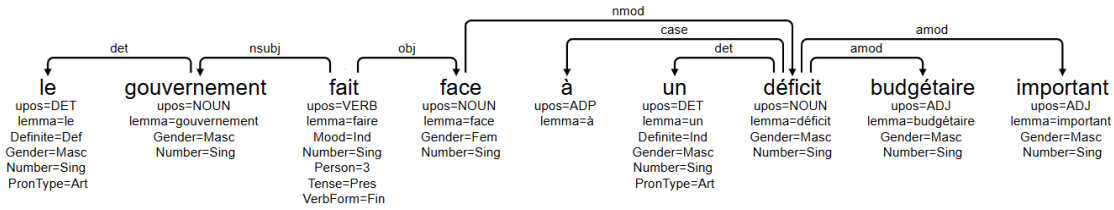


Figure 25 : UD_French-PUD@2.15

Toutefois, dans certains cas, le rattachement des compléments au verbe plutôt qu'au nom est privilégié. Ceci est notamment le cas lorsque la combinaison du nom et de son complément ne constitue pas une unité sémantique cohérente (cf. le guide d'annotation de SUD[xxx]). Prenons l'exemple du français *les enfants doivent prendre garde aux voitures en traversant la rue*. On ne dirait pas naturellement **garde aux voitures en traversant la rue, […]*. Dans ce contexte, le verbe *prendre* est considéré comme la tête du complément *aux voitures*.

Si l'ambiguïté persiste quant à la détermination de la tête, la pronominalisation peut servir de test pertinent. Bien que ce test puisse être difficile à appliquer dans un exemple du type *la carte donne accès à plusieurs centres* (il est peu naturel de dire *la carte le donne à plusieurs centres* en remplaçant *accès*), il s'avère efficace pour d'autres constructions. Par exemple, pour *on a fait une promenade dans la ville de Liège*, la pronominalisation fonctionne bien : *cette promenade, on l'a faite dans la ville de Liège*. Dans ce dernier cas, la pronominalisation de *une promenade* en *l'* indique clairement que *promenade* est la tête du syntagme et peut être séparée du verbe support *fait*.

Dans le cadre de SUD, les constructions à verbe support sont marquées avec le trait syntaxique profond `@lvc` (figure 26).

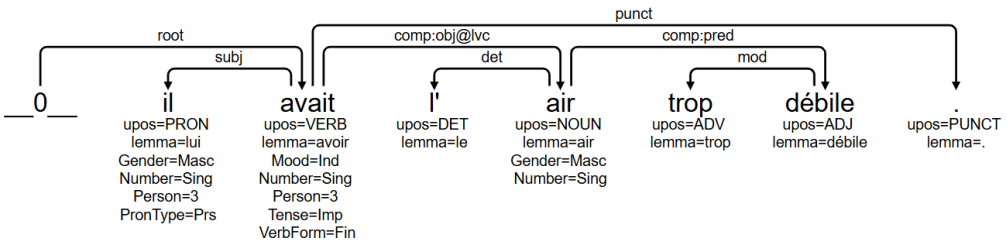


Figure 26 : SUD_French-ParisStories@2.15

4.3 Les copules et les auxiliaires

Les structures copulatives et les constructions verbales complexes incluant des auxiliaires soulèvent de nombreuses questions linguistiques dans diverses langues, y compris l'arabe et le français. Ces structures constituent d'ailleurs un point de désaccord fondamental entre les schémas UD et SUD. Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de présenter les aspects suivants concernant les copules et les auxiliaires en arabe.

Le verbe *kāna*, dont l'équivalent français est le verbe *être*, occupe une place fondamentale dans la langue arabe. Il assume deux fonctions principales : celle de copule et celle de verbe auxiliaire. Lorsqu'il fonctionne comme un verbe copule, il régit un sujet, appelé *ʾism kāna* (‘le nom de *kāna*’), qui se met au cas nominatif et un prédicat, appelé *ḫabar kāna* (‘l'attribut de *kāna*’), qui se met au cas accusatif (7a). Quand il est employé comme auxiliaire, le verbe, sémantiquement vide, constitue avec un autre verbe une forme verbale composée, indiquant principalement un aspect temporel (cf. El Kassas, 2005 ; Pinon, 2013) (7b).

(7) a. كان الرجل بشوشًا

kāna	*ar-raǧul-u*	*bašūš-a-n*
être.PST.3SG	DEF-homme-NOM	souriant-ACC-INDF

‘L'homme était souriant’

b. كان الرجل قد غادر

kāna	*ar-rǧl-u*	*qad*	***ġādara***
être.PST.3SG	DEF-homme-NOM	déjà	**partir.PST.3SG**

‘L'homme était déjà parti’

L'une des spécificités de l'arabe par rapport au français est le fait qu'au présent de l'indicatif, la copule *kāna* n'est généralement pas réalisée. Dans ce cas, il s'agit d'une construction prédicative qui comprend un *mubtadaʾ* (‘sujet de la proposition à N-initial’) et un le *ḫabar* (‘un attribut’), les deux se mettent au cas nominatif (8a). Pour nier un état au présent, l'arabe recourt au verbe *laysa* (‘ne pas être’) qui reste souvent invariable et gouverne un nom à l'accusatif (8b).

(8) a. الرجلُ بشوشٌ

*ar-raǧul-**u***	*bašūš-**u-n***
DEF-homme-**NOM**	souriant-**NOM-INDF**

‘L'homme {est} souriant’

b. الرجل ليس بشوشًا

ar-rağul-u	***laysa***	*bašūš-**a-n***
DEF-homme-NOM	**ne_pas_être**	souriant-**ACC-INDF**

‘L’homme n’est pas souriant’

D’autres verbes arabes agissent comme des copules, connus dans la grammaire traditionnelle arabe sous l’appellation *ʾaḫawāt kāna* (‘les sœurs de *kāna*’), comme *ʾaṣbaḥa*, *ʾaḍḥā*, *ʾamsā*, *bāta*, *ẓalla*, etc. (‘devenir’, ‘rester’). Ils introduisent donc dans une proposition nominale avec un *ʾism* au nominatif et un *ḫabar* au cas accusatif (9a). L’arabe possède également un groupe de verbes auxiliaires aspectuels, communément appelés dans la grammaire arabe classique *ʾafʿāl al-mqārabah wal-šurūʿ* (‘les verbes d’imminence et de commencement’) qui signalent soit le rapprochement de la réalisation d’un événement, soit son commencement, comme *kāda*, *ʾawšaka*, etc. (‘être sur le point de’) et *šaraʿa*, *badaʾa*, etc. (‘commencer à’, ‘se mettre à’) (9b). Ces verbes se comportent de manière similaire au verbe *kāna*. Ils gouvernent un *ʾism* au nominatif et un *ḫabar* propositionnel au cas accusatif dont la tête est un verbe au présent de l’indicatif. Ce dernier régit un pronom sujet coréférant avec le *ʾism*.

(9) a. ظل الرجلُ صامتًا

ẓalla	*ar-rağul-**u***	*ṣāmtit-**a-n***
rester.PST.3SG	DEF-homme-**NOM**	silencieux-**ACC-INDEF**

‘L’homme est resté silencieux’

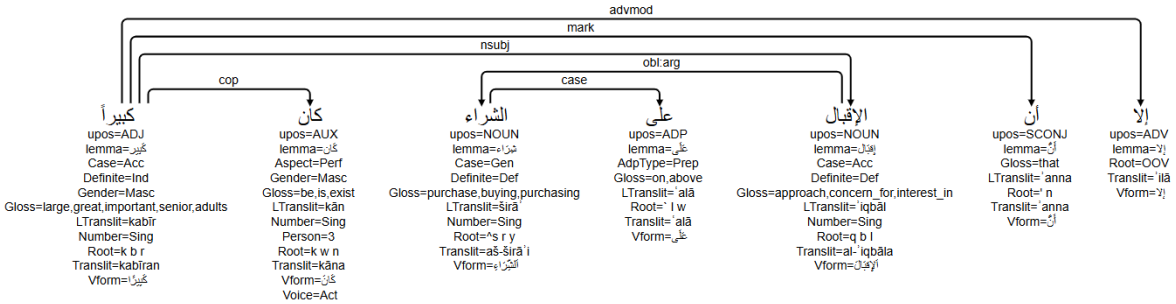
b. بدأ الولدُ يلعب

badaʾa	*al-walad-**u***	***yalʿab***	***{huwa}***
commencer.PST.3SG	DEF-garçon-**NOM**	**jouer.PRS.3SG**	**{il}**

‘Le garçon a commencé à jouer’

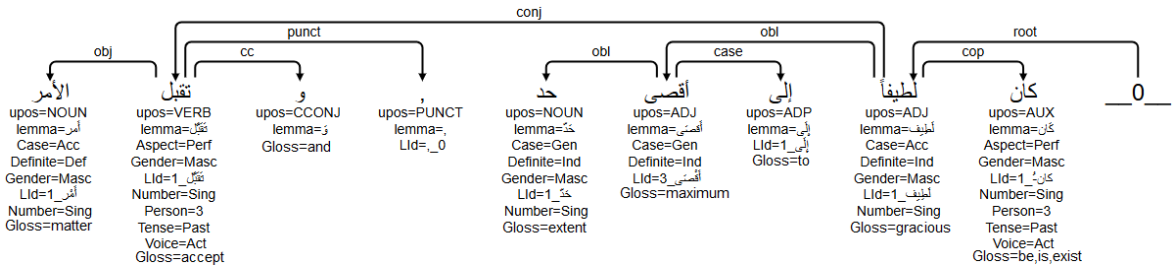
Dans le cadre des projets UD et SUD, seulement *kāna* et *laysa* en arabe et *être* en français sont considérés comme copules. Ceci s’inscrit dans l’approche du projet qui limite la relation `cop` (copula) seulement aux copules pures n’ajoutant que des marques de temps, d’aspect ou de modalité au prédicat. Cela implique que la majorité des langues possède au plus un seul verbe copule. Tous les autres verbes que la grammaire arabe traditionnelle qualifie de copules sont donc analysés comme des verbes lexicaux ordinaires.

Les *treebanks* UD pour l’arabe présentent une annotation standardisée concernant *kāna*/*laysa* en tant que copules. Dans UD Arabic-PADT (figure 27) et Arabic-PUD (figure 28), les deux copules prennent la catégorie grammaticale AUX, conformément au guide UD. L’approche du schéma UD consiste à traiter le prédicat nominal/adjectival comme la tête de la construction copulative, qui gouverne la copule via la relation `cop`. Cette approche trouve sa légitimité, comme l’explique le guide d’annotation UD, dans le constat que de nombreuses langues, à l’instar du russe (et de l’arabe, comme on vient de le voir), omettent souvent, voire toujours, une copule explicite dans de telles constructions.



‘[…] cependant, l’affluence pour l’achat était grande’

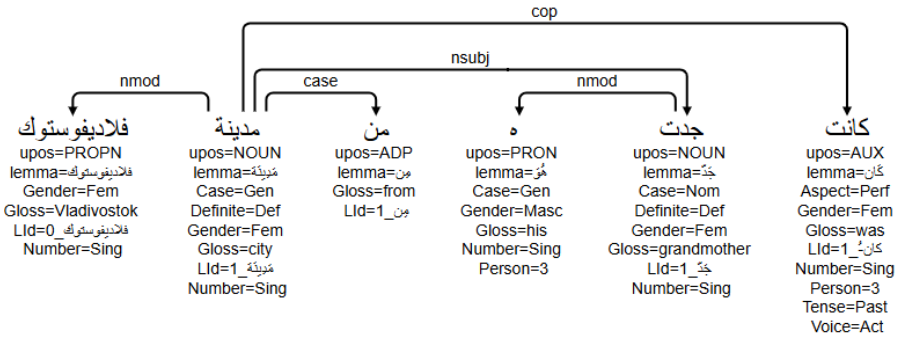
Figure 27 : UD_Arabic-PADT@2.15



‘Il était extrêmement gentil et a accepté la situation’

Figure 28 : UD_Arabic-PUD@2.15

Cette analyse est également retenue dans le cadre du projet UD lorsque le prédicat est un syntagme prépositionnel. Dans ce cas, le noyau nominal est identifié comme la tête de la proposition (figure 29).



‘[…] sa grand-mère était de la ville de Vladivostok’

Figure 29 : UD_Arabic-PUD@2.15

La même analyse concernant la copule *être* est également adoptée dans tous les *treebanks* UD français (figure 30).

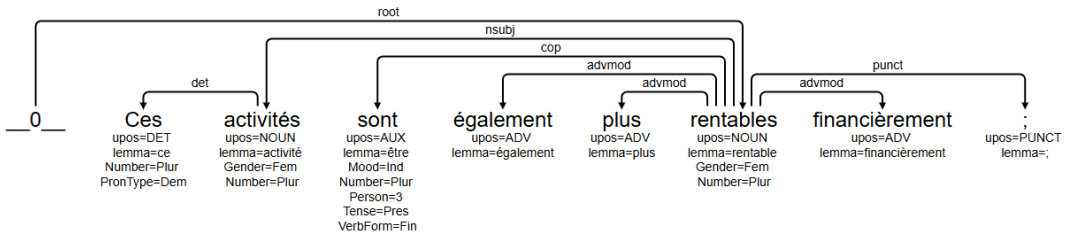
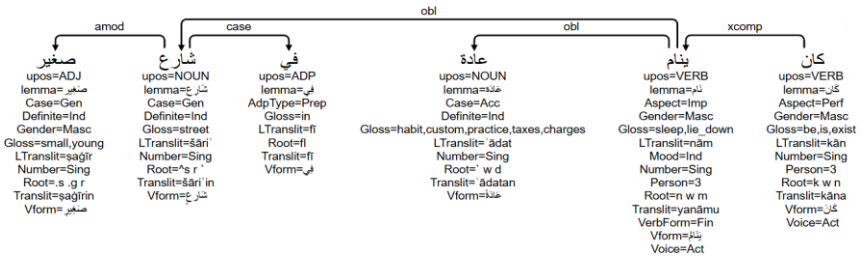


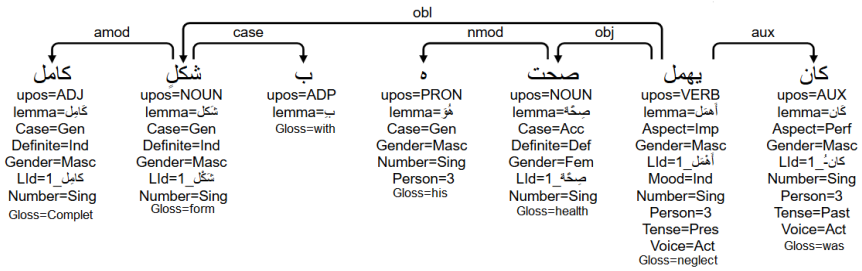
Figure 30 : UD_French-ParTUT@2.15

Les *treebanks* arabes présentent, cependant, des incohérences dans le traitement de *kāna* en tant qu'auxiliaire temporel (*kāna* + $V_{inaccompli}$), reflétant des choix d'annotation différents entre UD Arabic-PADT et UD Arabic-PUD. Ainsi, UD Arabic-PADT (figure 31) opte pour une analyse de *kāna* comme verbe lexical[xxxi] (étiqueté par la catégorie grammaticale VERB). Il régit un prédicat verbal via la relation `xcomp`, tout comme les verbes d'imminence comme *kāda* ('être sur le point de') ou de commencement comme *šaraʿa* ('se mettre à'). Le principal inconvénient de cette analyse est que l'utilisation de la relation `xcomp` occulte la fonction aspectuelle/temporelle de *kāna*, qui est pourtant fondamentale. De plus, cette analyse ne s'aligne pas sur le traitement standard des auxiliaires aspectuels/temporels dans les autres langues, comme le démontrent les auxiliaires *avoir* et *être* en français (Voir *infra*). Par contre, UD Arabic-PUD (figure 32) adopte une analyse uniforme de *kāna*. Il est systématiquement catégorisé comme AUX et dépend du verbe principal via la relation `aux` (auxiliary), qui est consacrée aux mots fonctionnels associés à un prédicat verbal et exprimant des catégories telles que le temps, le mode, l'aspect, la voix ou l'évidentialité.



'Il avait l'habitude de dormir habituellement dans une petite rue […]'

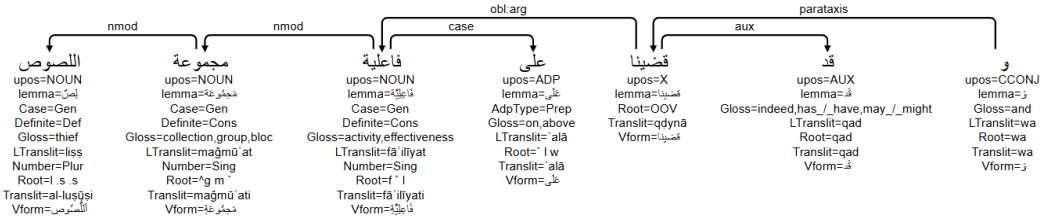
Figure 31 : UD_Arabic-PADT@2.15



'Il négligeait complètement sa santé'

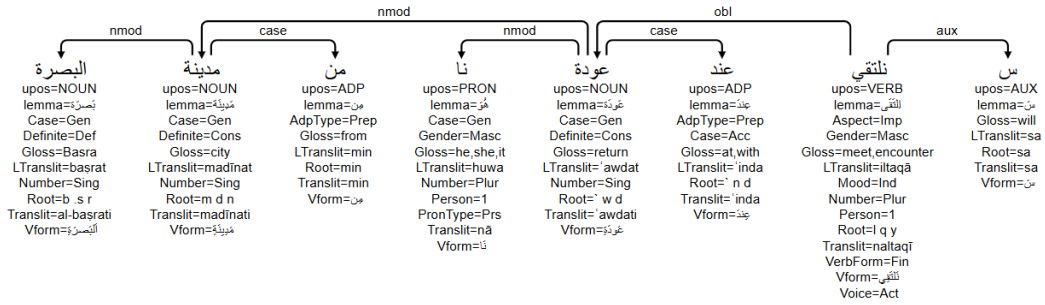
Figure 32 : UD_Arabic-PUD@2.15

Notons que, d'après le guide de UD, la relation `aux` n'est pas toujours restreinte aux verbes. Des marqueurs TAME (Temps-Aspect-Mode-Évidentialité) peuvent aussi se rattacher par la relation `aux`. Bien que UD Arabic-PUD réserve exclusivement la relation `aux` à l'auxiliaire *kāna*, UD Arabic-PADT attribue cette relation à des marqueurs tels que *qad* ('déjà') et *sawfa*, ainsi qu'au préverbe *sa-* exprimant le futur (figures 33 et 34).



‘Et nous avons mis fin à l’efficacité d’un groupe de voleurs […]’

Figure 33 : UD_Arabic-PADT@2.15



‘Nous nous rencontrerons à notre retour de la ville de Bassorah’

Figure 34 : UD_Arabic-PADT@2.15

Dans les *treebanks* UD du français, seuls trois verbes sont considérés comme auxiliaires, en plus de la copule *être* : les auxiliaires temporels *avoir* et *être*, l’auxiliaire passif *être* et l’auxiliaire causatif *faire*. La justification principale de cette sélection restrictive est basée sur le fait que ces trois verbes partagent exclusivement la propriété syntaxique définitoire des auxiliaires, celle de *la montée des clitiques* (cf. Gerdes *et al.*, 2024). Cela signifie que le pronom clitique peut se déplacer et se rattacher à un verbe qui n’est pas celui dont il dépend syntaxiquement (10a vs, b).

(10) a. Un message **lui** a été envoyé.
b. Je vais **le** voir.

Ces auxiliaires sont donc rattachés au verbe principal par la relation `aux`, avec parfois une extension précisant leur fonction : `aux:tense`, `aux:pass`, `aux:caus` (figure 35).

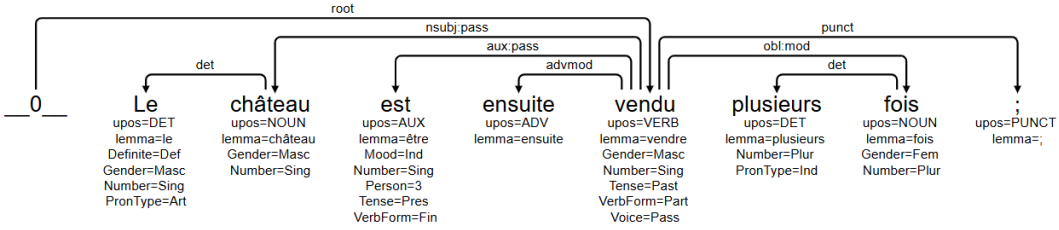


Figure 35 : UD_French-GSD@2.15

Le projet SUD rejette l’analyse UD qui considère que le prédicat non verbal d’une construction copulative ou le verbe principal d’une construction avec auxiliaire comme la tête syntaxique, pour adopter une analyse alternative fondée sur des critères purement distributionnels. SUD

propose d'identifier la copule et l'auxiliaire comme têtes syntaxiques, et ce pour les quatre raisons suivantes (cf. Gerdes *et al*., 2024) :

i) les auxiliaires et les copules portent souvent les marques de la force illocutoire de la phrase, c'est-à-dire sa fonction communicative : assertive, interrogative, etc. : ***As-tu*** *mangé ?*

ii) les auxiliaires et les copules sont le locus morphosyntaxique, c'est-à-dire les éléments qui portent les marques de flexion (mode, temps, personne, nombre) : *Je ne crois pas qu'il* ***fasse*** *venir ses enfants*.

iii) les auxiliaires et les copules imposent des contraintes distributionnelles sur les autres éléments, par exemple en fixant la position des clitiques, comme mentionné précédemment : *Un message* ***lui*** *a été envoyé*.

iv) les auxiliaires et les copules sont des composants obligatoires dans diverses langues (l'arabe autorise l'ellipse de la copule au présent de l'indicatif, voir *supra*), dont la présence conditionne l'organisation de la phrase et ne peuvent être omis sans altérer sa grammaticalité : *Il* ***fait*** *rire* → **il rire*.

Dans les figures 36 et 37, l'analyse SUD optera pour les auxiliaires *est*/*fait* comme têtes syntaxiques. Les verbes qui portent le sens lexical *vendu*/*rire* seront alors leurs dépendants. Pour identifier ces dépendants, la relation `comp:aux` sera employée. Cette relation correspond à la relation `aux` telle que définie par UD. De plus, la relation `comp:aux` pourra être enrichie par trois traits de la syntaxe profonde : `@tense` (pour le temps), `@pass` (pour le passif) et `@caus` (pour le causatif).

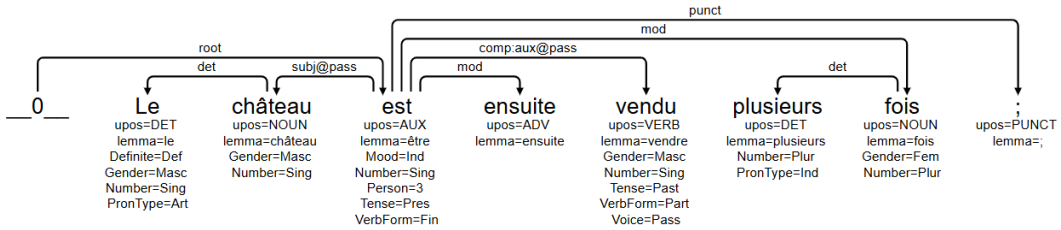


Figure 36 : SUD_French-GSD@2.15

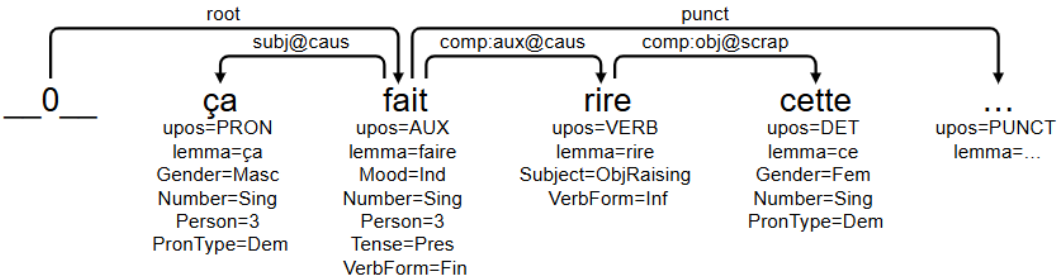
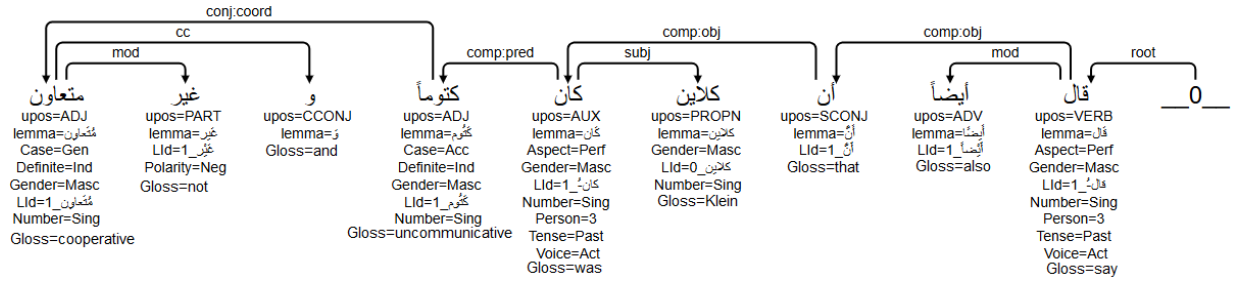


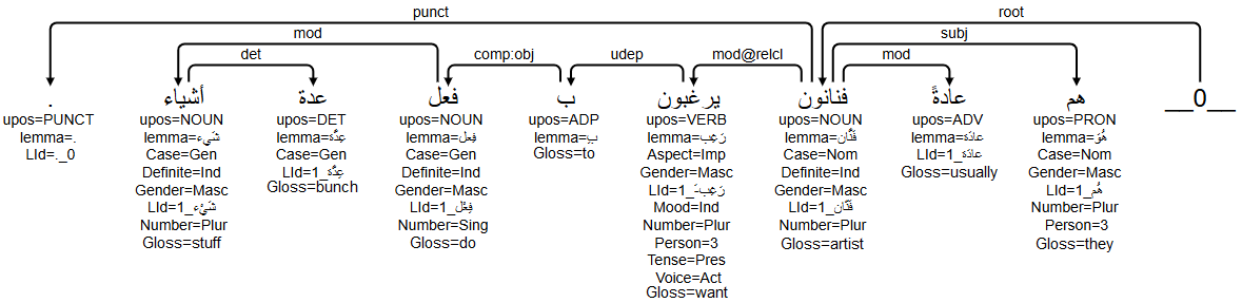
Figure 37 : SUD_French-Rhapsodie@2.15

Contrairement à UD qui vise une analyse uniforme des constructions prédicatives, qu'elles contiennent ou non une copule (le sujet étant toujours dépendant du prédicat), SUD établit une distinction entre ces deux types de constructions en arabe. Selon SUD, le sujet dépend de la copule lorsque celle-ci est présente (figure 38), tandis qu'en son absence, il dépend directement du prédicat (figure 39).



'Il a également dit que Klein était secret et peu coopératif'

Figure 38 : SUD_Arabic-PUD@2.15



'Ils sont habituellement des artistes qui désirent faire plusieurs choses'

Figure 39 : SUD_Arabic-PUD@2.15

En adoptant une analyse distinguant systématiquement les constructions avec et sans copule, SUD respecte les critères syntaxiques distributionnels. En présence de la copule, SUD se conforme à la grammaire arabe traditionnelle, qui voit la copule *kāna* comme un verbe bivalent régissant son sujet et son attribut. Lorsque la copule est absente, c'est le nom prédicatif qui est la tête syntaxique (voir Gerdes *et al.* 2024 concernant le cas des constructions prédicatives sans copule en russe).

En effet, dans la phrase :

(11) أخي طبيبُ أسنانٍ

ʾaḫ=ī *ṭabīb-u* *ʾasnān-i-n*

frère=POSS médecin-NOM dent.PL-GEN-INDEF

'Mon frère {est} dentiste'

on peut substituer le sujet *ʾaḫī* ('mon frère') par un autre nom comme *ʾabī* ('mon père') sans altérer la structure de la phrase. Néanmoins, si l'on tente de commuter *ʾakī* par un adjectif superlatif, comme *ʾamharu* ('le plus compétent'), cela donne lieu à un groupe nominal *ʾamharu*

ṭabību ʾasnānin (‘le dentiste le plus compétent’) dont la fonction et la distribution diffèrent de la phrase initiale *ʾaḫī ṭabību ʾasnānin* (‘mon frère {est} dentiste’).

Selon le *critère distributionnel sans effacement* (Gerdes *et al*. 2024, p. 598) :

> Si U = AB, A peut commuter avec un A’ et U et U’ = A’B n’ont pas la même distribution, alors A est la tête de U.

on pourrait suggérer que *ʾaḫī* (‘mon frère’) est la tête de la construction. Toutefois, cette conclusion est rejetée, car le sujet *ʾaḫī* (‘mon frère’) ne commute pas avec l’adjectif superlatif *ʾamharu* (‘le plus compétent’), étant donné que la commutation requiert que les éléments substituables soient mutuellement exclusifs. Or, l’adjectif superlatif *ʾamharu* (‘le plus compétent’) peut coexister dans la même phrase *ʾaḫī ʾamharu ṭabībi ʾasnānin* (‘mon frère {est} le dentiste le plus compétent’), où *ʾamharu* modifie le prédicat *ṭabībi ʾasnānin* (‘dentiste’). Si *ʾaḫī* était réellement la tête de la phrase, la structure n’autoriserait pas sa coexistence avec un élément (l’adjectif superlatif) qui pourrait le remplacer s’il était la tête. Cette cooccurrence viole le principe fondamental d’exclusion mutuelle qui est essentiel pour identifier la tête d’une construction syntaxique. En d’autres termes, l’absence d’exclusion entre *ʾaḫī* et *ʾamharu* invalide l’hypothèse que *ʾaḫī* est la tête.

5. Conclusion

Dans le cadre de cette recherche, nous avons examiné l’annotation syntaxique de certaines constructions complexes dans une approche contrastive arabe-français. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur les corpus arborés (*treebanks*) en dépendances, annotés selon les schémas d’annotation *Universal Dependencies* (UD) et *Surface Syntactic Universal Dependencies* (SUD). Le premier privilégie les mots lexicaux comme têtes des relations de dépendance et le second favorise les têtes fonctionnelles. L’objectif était de comprendre les choix faits par ces deux schémas pour modéliser des phénomènes linguistiques complexes et d’évaluer leur pertinence pour capturer les spécificités linguistiques propres à chaque langue.

Après avoir exposé en détail les caractéristiques des deux schémas d’annotation UD et SUD, ainsi que les *treebanks* arabes et français accessibles via ces deux projets, nous avons procédé à l’étude de trois constructions complexes : *les constructions relatives*, *les constructions à verbe support* et *les constructions copulatives et avec un auxiliaire.* Les résultats de notre étude révèlent que, bien que les annotations syntaxiques de ces constructions montrent une uniformité dans les cas standards, elles affichent des différences marquées dans des situations plus idiosyncrasiques. Ces divergences ne se limitent pas uniquement aux comparaisons entre les *treebanks* de l’arabe et du français, mais apparaissent également au sein des *treebanks* d’une même langue. Ces différences intra-langues peuvent naturellement être expliquées par le fait que les cadres à travers lesquels ces données ont été initialement annotées sont différents, tout comme les équipes d’annotateurs qui ont réalisé ces travaux. Ces incohérences ont pour conséquence de rendre difficile la comparabilité entre les différents *treebanks*, ce qui éloigne le

projet de son objectif général, à savoir la typologie des langues. De plus, il devient complexe d'agréger les données, de les interroger uniformément ou d'y appliquer des traitements automatiques standardisés.

Ce constat met en évidence une double nécessité pour l'amélioration des annotations syntaxiques: il est devenu essentiel d'harmoniser les *treebanks* arabes déjà existants. Cela implique un travail de standardisation et de correction pour assurer une plus grande cohérence entre les différents corpus. Cette démarche d'harmonisation n'est pas sans précédent ; l'équipe française a déjà réalisé des efforts notables en ce sens sur les deux *treebanks* du français : UD French-GSD et UD French-Sequoia (cf. Guillaume *et al.*, 2019). Cependant, malgré les progrès déjà réalisés en français, il reste un travail considérable à accomplir pour améliorer les données en vue des prochaines versions du projet.

Au-delà de l'harmonisation des données existantes, ce travail doit nécessairement être complété par un enrichissement du guide d'annotation UD pour l'arabe standard[xxxii] qui présente des limitations par rapport à la version française[xxxiii]. En effet, le guide général d'annotation UD ne prend pas suffisamment en compte certaines constructions syntaxiques spécifiques, ni les particularités uniques de chaque langue. C'est pourquoi il est nécessaire que les guides d'annotation spécifiques à chaque langue comblent ces lacunes. Ces documents dédiés doivent inclure les phénomènes et les spécificités de la langue que le guide général ne couvre pas suffisamment.

En comparant les deux schémas d'annotation, SUD présente une capacité à offrir des solutions plus claires et robustes pour des constructions où les principes de UD deviennent complexes. D'ailleurs, pour l'arabe, SUD semble offrir une approche plus intuitive pour l'annotation syntaxique. SUD se focalise sur la syntaxe de surface et l'utilisation de critères distributionnels, c'est-à-dire que la tête d'une unité syntaxique est l'élément qui contrôle son comportement et sa distribution dans la phrase. Pour l'arabe, cela est particulièrement avantageux, car des mots fonctionnels, comme les prépositions ou les particules, peuvent jouer un rôle central dans la structure syntaxique. Cette approche, comme celle adoptée par le *Columbia Arabic Treebank* (CATiB) (Habash, Faraj et Roth, 2009)[xxxiv], est souvent plus conforme aux descriptions grammaticales traditionnelles de l'arabe, et, par conséquent, plus intuitive pour les annotateurs arabophones. Toutefois, malgré ces avantages théoriques, il est important de tester concrètement le schéma SUD sur un corpus natif de l'arabe, c'est-à-dire élaboré directement selon les normes SUD. Cette application pratique sur des données réelles est essentielle pour en évaluer pleinement la pertinence.

Notes

[i] *Treebank* est un terme technique de l'anglais couramment employé dans le domaine de la linguistique informatique et du TAL pour désigner à un ensemble des phrases extraites de textes authentiques et accompagnées d'une analyse syntaxique détaillée, souvent représentée sous la forme d'un arbre de dépendances ou de constituants (Kahane et Mazziotta, 2022, p. 64).

[ii] Certains *treebanks* du projet UD ne mettent pas à disposition le texte des phrases ni les lemmes en raison de restrictions de licence.

[iii] La tête d'une unité syntaxique U se définit comme « *toute sous-unité de U qui n'est gouvernée par aucune autre sous-unité de U* » (Kahane et Gerdes, 2022, p. 303, les concepts de *tête* et de *dépendance* sont expliqués en profondeur dans le chapitre 10).

[iv] Les caractéristiques des *treebank* arabes et français et la représentation des données sous forme de graphes via l'outil Grew-match serons présentés plus loin.

[v] Le *token* représente l'unité minimale de découpage d'un texte, servant de base au traitement linguistique. Il correspond à la plus petite entité reconnue comme élément autonome dans l'analyse (voir la page UD concernant la tokenisation et la segmentation des mots : https://universaldependencies.org/u/overview/tokenization.html).

[vi] Disponible à l'adresse : https://match.grew.fr/.

[vii] https://universal.grew.fr/?corpus=SUD_Arabic-PUD@2.16.

[viii] mSUD (et mUD) sont de nouveaux formats d'annotation conçus pour être compatibles avec le schéma UD et qui ont pour but de prendre des unités infra-mot comme *tokens* dans les corpus arborés (cf. Guillaume *et al*., 2024).

[ix] Les cinq *treebanks* sont également disponibles au format SUD.

[x] Certains *treebanks* UD n'ont pas été convertis au format SUD en raison de leurs licences interdisant la création d'œuvres dérivées.

[xi] L'apprenabilité signifie que les annotations sont plus facilement reproductibles par un analyseur syntaxique automatique.

[xii] https://corpus.quran.com/.

[xiii] https://sites.google.com/nyu.edu/camel-treebank/home.

[xiv] https://github.com/UniversalDependencies/UD_Arabic-PUD.

[xv] En plus de ces trois *treebanks* de l'arabe standard moderne, UD contient un certain nombre de *treebanks* pour un certain nombre de dialectes arabes, comme l'arabe levantin méridional (UD South Levantine Arabic MADAR, Zahra, 2020 ; Bouamor *et al*., 2018) et l'arabe maghrébin-français (UD Maghrebi Arabic French Arabizi, Arij, Menel et Djamé, 2023). UD contient également des *treebanks* pour des langues anciennes parlées dans la région arabe, comme l'akkadien (UD Akkadian RIAO ; UD Akkadian PISANDUB, Luukko *et al*. 2020), l'égyptien pré-copte (UD Egyptian-UJaen, Hernández et Passarotti, 2024) et le copte sahidique (UD Coptic Scriptorium, Zeldes et Abrams, 2018).

[xvi] https://autogramm.github.io/.

[xvii] https://anr.fr/fr/projets-finances-et-impact/projets-finances/projet/funded/project/anr-20-fral-0001/

[xviii] Le français bénéficie, d'ailleurs, de *treebanks* diachroniques au sein du projet *PROFITEROLE*. Le UD Middle_French-PROFITEROLE (cf. Prévost *et al.*, 2024) cible le moyen français (XIV^{e} - XV^{e} siècles), tandis que le UD Old_French-PROFITEROLE (cf. Romanova, Ziane, Daoudi) est dédié à l'ancien français. Il est, d'ailleurs, à noter que le *treebank* UD French-FTB, issu de la conversion au format UD du *French Treebank* (Abeillé *et al*., 2003), a été retiré de la dernière version UD.

[xix] La marque du cas (nominatif, accusatif, génitif) sur les pronoms relatifs est visible uniquement pour le duel.

[xx] https://orfeo.grew.fr/?corpus=cefc-gold.

[xxi] Rappelons que faute d'accès au texte des phrases et des lemmes du *treebank* UD Arabic-NYUAD, nous n'avons pas pu exploiter cette ressource pour cette étude.

[xxii] `mod@relcl` (modifier relative clause) dans SUD.

[xxiii] Pour mieux cibler l'analyse du phénomène linguistique en question, des segments de la phrase ont été volontaires omis, ce qui a conduit à la suppression de certaines relations syntaxiques présentes dans la structure initiale.

[xxiv] Étant donné que la plupart des phrases dans le *treebank* Arabic-PUD ne sont pas glosées, nous avons procédé à l'ajout manuel des gloses en dessous des traits morphosyntaxiques (Gloss=). Afin de garantir leur uniformité avec l'ensemble des autres treebanks UD, nous les avons insérées en anglais.
[xxv] https://universaldependencies.org/u/overview/enhanced-syntax.html#ellipsis
[xxvi] Les pronoms relatifs prennent la catégorie DET avec le trait PronType=Rel.
[xxvii] Compte tenu du fait que ce n'est pas toujours le cas qu'il s'agisse du verbe.
[xxviii] Ou `obj:lvc` dans certains *treebank* français (UD French-GSD ; UD French-Sequoia ; UD French-Rhapsodie ; UD French-ParisStories). D'autres *treebanks*, notamment des langues asiatiques, ont employé la relation `compound` ou la sous-relation `Compound:lvc` pour marquer les constructions à verbes supports.
[xxix] Dans les *treebanks* arabes UD Arabic-PADT et UD Arabic-PUD, le complément est toujours rattaché au nom prédicatif.
[xxx] https://surfacesyntacticud.github.io/guidelines/u/particular_phenomena/lvc/.
[xxxi] Dans des contextes relativement peu fréquents, *kāna* conserve aussi un sens lexical plein, exprimant principalement l'existence (= *exister*, *avoir lieu*) (El Kassas, 2005, pp. 174-175) :

(i) كان هناك حريق في المدينة
kāna *hunāka* *ḥarīq* *fī* *al-madīnah*
être DEM incendie PREP DEF-ville
'Il y avait un incendie dans la ville'

[xxxii] https://universaldependencies.org/ar/.
[xxxiii] http://universaldependencies.org/fr.
[xxxiv] Je tiens à remercier Nizar Habash pour avoir attiré mon attention sur le rapprochement entre les schémas SUD et CATiB.

Remerciements

Je remercie Sylvain Kahane pour ses nombreuses remarques sur la précédente version de cet article, ainsi que les deux relecteurs de la revue pour leurs corrections.

Références bibliographiques

Abeillé, A., Barrier, N. (2004). Enriching a French Treebank. In *Proceedings of the Fourth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC'04)*, Lisbon, Portugal.

Abeillé, A., Clément, L., et Toussenel, F. (2003). Building a Treebank for French. In Abeillé, A. (Ed.), *Treebanks: Building and using parsed corpora*. Kluwer. 165–187.

Ahnaiba, A. (2006). *Les verbes supports en arabe classique et en arabe moderne. Le cas de'Akhadha/Ittakhadha l'équivalent du verbe support français prendre*. (Thèse de doctorat, Université Paris 4).

Al-Ghamdi, S., Al-Khalifa, H., et Al-Salman, A. (2021). A dependency treebank for classical Arabic poetry. In *Proceedings of the Sixth International Conference on Dependency Linguistics (Depling, SyntaxFest 2021)*. 1-9.

Arij, R., Menel, M., et Djamé, S. (2023). Enriching the NArabizi treebank: A multifaceted approach to supporting an under-resourced language. In *Proceedings of the 17th Linguistic Annotation Workshop (LAW-XVII)*. 266-278.

Blanche-Benveniste, C., Chervel, A., et Le Franc, P. (1990). *Le français parlé : études grammaticales*. Éditions du CNRS.

Bouamor, H., Habash, N., Salameh, M., Zaghouani, W., Rambow, O., Abdulrahim, D., ... et Oflazer, K. (2018). The MADAR Arabic dialect corpus and lexicon. In *Proceedings of the Eleventh*

International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2018). 3387-3396

Buchholz, S., et Marsi, E. (2006). CoNLL-X shared task on multilingual dependency parsing. In *Proceedings of the tenth conference on computational natural language learning (CoNLL-X)*. 149-164.

Candito, M., et Seddah, D. (2012). Le corpus Sequoia : annotation syntaxique et exploitation pour l'adaptation d'analyseur par pont lexical. In *Proceedings of TALN'2012*. 49–60.

Chomsky, N. (1957). *Syntactic structures*. The MIT Press.

Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. The MIT Press.

Danlos, L. (2010). Extension de la notion de verbe support. In T. Nakamura, É. Laporte, A. Dister, et C. Fairon (Eds.), *Les Tables, La grammaire par le menu, Volume d'hommage à Christian Leclère*. Presses Universitaires de Louvain. 81-90.

De Marneffe, M. C., Dozat, T., Silveira, N., Haverinen, K., Ginter, F., Nivre, J., et Manning, C. D. (2014). Universal Stanford dependencies: A cross-linguistic typology. In *Proceedings of the Ninth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2014)* (Vol. 14). 4585-4592.

De Marneffe, M. C., Manning, C., Nivre, J., et Zeman, D. (2021). Universal Dependencies. *Computational Linguistics*, *47*(2). 255–308.

Debaisieux, J. M., Benzitoun, C., et Deulofeu, H. J. (2016). Le projet ORFEO : Un corpus d'études pour le français contemporain. *Revue Corpus*, *15*, 91-114.

Deulofeu, J. (2003). L'approche macrosyntaxique en syntaxe : un nouveau modèle de rasoir d'Occam contre les notions inutiles. *Scolia*, *16*, 77-95.

Dukes, K., et Buckwalter, T. (2010). A dependency treebank of the Quran using traditional Arabic grammar. In *2010 the 7th International Conference on Informatics and Systems (INFOS)*. IEEE. 1-7

El Kassas, D. (2005). *Une étude contrastive de l'arabe et du français dans une perspective de génération multilingue*. (Doctoral dissertation, Université Paris 7).

Gerdes, K., et Kahane, S. (2016). Dependency annotation choices: Assessing theoretical and practical issues of universal dependencies. In *Proceedings of the 10th Linguistic Annotation Workshop (LAW X)*. 131–142.

Gerdes, K., et Kahane, S. (2017). Trois schémas d'annotation syntaxique en dépendance pour un même corpus de français oral : le cas de la macrosyntaxe. In *Actes de la 24e conférence sur le traitement automatique des langues (TALN)*.1-9.

Gerdes, K., Guillaume, B., Kahane, S., et Perrier, G. (2018). SUD or Surface-Syntactic Universal Dependencies: An annotation scheme near-isomorphic to UD. In *Universal Dependencies Workshop 2018*.

Gerdes, K., Guillaume, B., Kahane, S., et Perrier, G. (2019a). Improving Surface-syntactic Universal Dependencies (SUD): surface-syntactic relations and deep syntactic features. In *TLT 2019-18th International Workshop on Treebanks and Linguistic Theories*. 126-132.

Gerdes, K., Guillaume, B., Kahane, S., et Perrier, G. (2019b). Pourquoi se tourner vers le SUD : L'importance de choisir un schéma d'annotation en dépendance surface-syntaxique. In *Actes des Journées scientifiques « Linguistique informatique, formelle et de terrain »*, Orléans, France.

Gerdes, K., Guillaume, B., Kahane, S., et Perrier, G. (2021). Starting a new treebank? Go SUD! Theoretical and practical benefits of the Surface-Syntactic distributional approach. In *SyntaxFest Depling 2021-6th International Conference on Dependency Linguistics*. 35-46.

Gerdes, K., Guillaume, B., Kahane, S., Perrier G. (2024), Function words in Surface-Syntactic Universal Dependencies, in T. Osborne (Ed.), *The status of function words in dependency grammar, Linguistic Analysis*, *43(3-4)*. 589-628.

Gross, G. (1998). La fonction sémantique des verbes supports. *Travaux de linguistique*, *37*(1), 25-46.

Guillaume, B. (2021). Graph Matching and Graph Rewriting: GREW tools for corpus exploration, maintenance and conversion. In *Proceedings of the 16th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics: System Demonstrations*. 168-175.

Guillaume, B., de Marneffe, M. C., et Perrier, G. (2019). Conversion et améliorations de corpus du français annotés en Universal Dependencies. *Traitement automatique des langues*, *60*(2), 71-95.

Guillaume, B., Gerdes, K., Guiller, K., Kahane, S., et Li, Y. (2024). Joint Annotation of Morphology and Syntax in Dependency Treebanks. In *Proceedings of the 2024 Joint International Conference on Computational Linguistics, Language Resources and Evaluation (LREC-COLING 2024)*. 9568-9577.

Habash, N. Y. (2010). *Introduction to Arabic natural language processing*. Morgan et Claypool Publishers.

Habash, N., AbuOdeh, M., Taji, D., Faraj, R., El Gizuli, J., et Kallas, O. (2022). Camel treebank: An open multi-genre Arabic dependency treebank. In *Proceedings of the Thirteenth Language Resources and Evaluation Conference (LREC 2022)*. 2672-2681.

Habash, N., Faraj, R., et Roth, R. (2009). Syntactic Annotation in the Columbia Arabic Treebank. In *Proceedings of MEDAR International Conference on Arabic Language Resources and Tools*. 125- 132

Hajič, J., Hajiˇcová, E., Pajas, P., Panevová, J., Sgall, P., et Vidová-Hladká, B. (2001). *Prague Dependency Treebank 1.0*. Linguistic Data Consortium. LDC2001T10.

Hajič, J., Smrž, O., Zemánek, P., Pajas, P., Šnaidauf, J., Beška, E., Kráˇcmar, J., et Hassanová, K. (2004). *Prague Arabic dependency treebank 1.0*. Linguistic Data Consortium. LDC2004T23.

Halabi, D., Fayyoumi, E., et Awajan, A. (2021). I3rab: A new Arabic dependency treebank based on Arabic grammatical theory. *Transactions on Asian and Low-Resource Language Information Processing*, *21*(2). 1-32.

Hernández, R. A. D., et Passarotti, M. C. (2024). Developing the Egyptian-UJaen Treebank. In *Proceedings of the 22nd Workshop on Treebanks and Linguistic Theories (TLT 2024)*. 1-10.

Ibrahim, A. H. (2005). Light verbs in standard and Egyptian Arabic. In M. T. Alhawary et E. Benmamoun (Eds.), *Perspectives on Arabic linguistics : Papers from the annual symposium on Arabic linguistics. Volume XVII–XVIII : Alexandria, 2003 and Norman, Oklahoma 2004*. John Benjamins Publishing Company. 117–131.

Kahane, S. (2001). Grammaires de dépendance formelles et théorie Sens-Texte. In *Actes de la conférence sur le Traitement Automatique des Langues Naturelles (TALN)* (Vol. 2). 1-63.

Kahane, S. (2002). À propos de la position syntaxique des mots qu-. *Verbum*, *24*(4). 399-435.

Kahane, S., Caron, B., Strickland, E., et Gerdes, K. (2021). Annotation guidelines of UD and SUD treebanks for spoken corpora. In *Proceedings of the 20th International Workshop on Treebanks and Linguistic Theories (TLT, SyntaxFest 2021)*.

Kahane, S., et Gerdes, K. (2020). Annotation syntaxique du français parlé : Les choix d'ORFÉO. *Langages*, *219*(3), 69-86.

Kahane, S., et Gerdes, K. (2022). *Syntaxe théorique et formelle : Volume 1 : Modélisation, unités, structures*. Language Science Press.

Kahane, S., et Mazziotta, N. (2022). Les corpus arborés avant et après le numérique. *Revue TAL : traitement automatique des langues*, *63*(3), 63-88.

Kahane, S., Gerdes, K., et Courtin, M. (2018). Multi-word annotation in syntactic treebanks: Propositions for Universal Dependencies. In *16th International Conference on Treebanks and Linguistic Theories (TLT)*. 181-189.

Kahane, S., Vanhove, M., Ziane, R., et Guillaume, B. (2022). A morph-based and a word-based treebank for Beja. In *TLT 2021-20th International Workshop on Treebanks and Linguistic Theories*. 48-60.

Lacheret, A., Kahane, S., Beliao, J., Dister, A., Gerdes, K., Goldman, J.-P., Obin, N., Pietrandrea, P. et Tchobanov, A. (2014). Rhapsodie : un Treebank annoté pour l'étude de l'interface syntaxe-prosodie en français parlé. In *Actes du 4e congrès mondial de linguistique française (CMLF)*. 2675–2689

Lafhej, I. (2007). Aspects de variations entre le français et l'arabe : Le cas des subordonnées relatives. *Revue Maghrébine des Langues*, *5*(1). 238-255.

Le Goffic, P. (2002). Marqueurs d'interrogation/indéfinition/subordination : essai de vue d'ensemble. *Verbum*, *24*(4), 315-340.

Luukko, M., Sahala, A., Hardwick, S., et Lindén, K. (2020). Akkadian treebank for early neo-assyrian royal inscriptions. In *International Workshop on Treebanks and Linguistic Theories*. 124-134.

Maamouri, M., Bies, A., Buckwalter, T., et Mekki, W. (2004). The Penn Arabic Treebank: Building a Large-Scale Annotated Arabic Corpus. In *Proceedings of the International Conference on Arabic Language Resources and Tools*. 102–109.

Maamouri, M., Bies, A., Krouna, S., Gaddeche, F., et Bouziri, B. (2011). *Penn Arabic Treebank Guidelines*. Linguistic Data Consortium.

Madkhali, S. A. (2024). Light Verb Constructions in MSA. *Critical Studies in Languages and Literature*, *3*(1). 57-82.

Marcus, M. P., Santorini, B., et Marcinkiewicz, M. A. (1993). Building a large annotated corpus of English: The Penn treebank. *Computational Linguistics*, *19*(2), 313–330.

McDonald, R. T., Nivre, J., Quirmbach-Brundage, Y., Goldberg, Y., Das, D., Ganchev, K., ... Lee, J. (2013). Universal Dependency Annotation for Multilingual Parsing. In *Proceedings of the 51st Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (Volume 2: Short Papers)*. 92–97.

Mel'čuk, I. A. (1988). *Dependency syntax: Theory and practice*. State University of New York Press.

Mel'čuk, I. A. (2004). Verbes supports sans peine. *Lingvisticæ investigationes*, *27*(2), 203-217.

Nivre, J., De Marneffe, M. C., Ginter, F., Goldberg, Y., Hajic, J., Manning, C. D., ... et Zeman, D. (2016). Universal dependencies v1: A multilingual treebank collection. In *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC'16)*. 1659-1666.

Nivre, J., de Marneffe, M.-C., Ginter, F., Hajič, J., Manning, C., Pyysalo, S., Schuster, S., Tyers, F., et Zeman, D. (2020). Universal Dependencies v2: An Evergrowing Multilingual Treebank Collection. In *Proceedings of the 12th International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2020)*. 4034-4043.

Osborne, T., et Gerdes, K. (2019). The status of function words in dependency grammar: A critique of Universal Dependencies (UD). *Glossa: a journal of general linguistics. 4(1).* 17.1–28.

Petrov, S., Das, D., et McDonald, R. (2012). A universal part-of-speech tagset. In *Proceedings of the Eighth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2012)*. 2083-2090.

Pinon, C. (2013). Les valeurs de kâna en arabe contemporain. *Romano-Arabica, 13*. 161–183.

Prévost, S., Grobol, L., Dehouck, M., Lavrentiev, A., et Heiden, S. (2024). Profiterole : un corpus morpho-syntaxique et syntaxique de français médiéval. *Corpus*, *(25)*. https://doi.org/10.4000/corpus.8538

Rosa, R., Masek, J., Marecek, D., Popel, M., Zeman, D., et Zabokrtský, Z. (2014). HamleDT 2.0: Thirty Dependency Treebanks Stanfordized. In *Proceedings of the Ninth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2014)*. 2334-2341.

Roubaud, M. N. (2000). *Les constructions pseudo-clivées en français contemporain*. Honoré Champion.

Sag, I. A. (1997). English relative clause constructions. *Journal of Linguistics*, *33*(02). 431-483.

Sanguinetti, M., et Bosco, C. (2015). PartTUT: The Turin University Parallel Treebank. In *Language Resources and Evaluation*. 51-69.

Seddah, D., et Candito, M. (2016). Hard time parsing questions: Building a questionbank for french. In *Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2016)*. 376-382.

Smrž, O., Bielický, V., Kouˇrilová, I., Kráˇcmar, J., Hajiˇc, J., et Zemánek, P. (2008). Prague Arabic dependency treebank: A word on the million words. In *Proceedings of the Workshop on Arabic and Local Languages (LREC 2008)*. 16–23.

Smrž, O., Šnaidauf, J., et Zemánek, P. (2002). Prague Dependency Treebank for Arabic: Multi-Level Annotation of Arabic Corpus. In *Proceedings of the International Symposium on Processing of Arabic*. 147-155).

Stephen, A., et Zeman, D. (2024). Light Verb Constructions in Universal Dependencies for South Asian Languages. In *Proceedings of the Joint Workshop on Multiword Expressions and Universal Dependencies*. 163-177.

Taghizadeh, N., Faili, H., et Maleki, J. (2018). Cross-language learning for Arabic relation extraction. *Procedia Computer Science*, *142*. 190-197.

Taji, D., Habash, N., et Zeman, D. (2017). Universal dependencies for Arabic. In *Proceedings of the Third Arabic Natural Language Processing Workshop*. 166-176.

Tesnière, L. (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Klincksieck.

Tuora, R., Przepiórkowski, A., et Leczkowski, A. (2021, November). Comparing learnability of two dependency schemes: 'semantic'(UD) and 'syntactic'(SUD). In *Findings of the Association for Computational Linguistics (EMNLP 2021)*. 2987-2996.

Youssef, S. (2012). *Les relatives : comparaison entre le français, l'arabe classique, l'arabe moderne et l'arabe égyptien*. (Thèse de doctorat, Université de Franche-Comté).

Zahra, S. (2020). Parsing low-resource Levantine Arabic: Annotation projection versus small-sized annotated data.

Zeldes, A., et Abrams, M. (2018). The coptic universal dependency treebank. In *Proceedings of the Second Workshop on Universal Dependencies (UDW 2018)*. 192-201.

Zeman, D. (2008). *Reusable tagset conversion using tagset drivers*. In *Proceedings of the Sixth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2008)*. 213–218.

Zeman, D., Popel, M., Straka, M., Hajic, J., Nivre, J., Ginter, F., ... Yli-Jyrä, A. (2017). CoNLL 2017 Shared Task: Multilingual Parsing from Raw Text to Universal Dependencies. In *Proceedings of the CoNLL 2017 Shared Task: Multilingual Parsing from Raw Text to Universal Dependencies*. 1–19.

Ziane, R., et Romanova, N. (2024). Pistes pour l'optimisation de modèles de parsing syntaxique. In *LIFT 2-2024: Journées de lancement*, Orléans.

Students' Attitudes and Perceptions toward Introducing Feminism Perspectives in University Syllabi

Nermine Yehia Emara
School of Linguistics- English Department
Badr University in Cairo
Email : nermineyehia@gmail.com

Abstract

The current research investigates the change in senior year female and male students' attitudes toward feminism by affecting their perceptions after introducing materials on feminism in two literature and translation courses. The main questions of the research attempt to address the extent to which senior year students' attitudes have been affected by the inclusion of course materials on feminism and the difference in attitudes between male and female students. The 1960 functional theory of attitudes by Katz is adopted as a theoretical framework of analysis. 56 participants were selected amongst students at the School of Linguistics & Translation, Badr University in Cairo. The research adopted a quasi-experimental method based on questionnaires to a control group and an experimental group to collect data to test the hypotheses and answer the main questions of the research. The respondents were selected purposively and were divided into two groups: a control group (9 males and 9 females) from third year students who do not study any topics related to feminism; and an experimental group (18 males and 18 females) from senior year students who studied both translation and literature course materials on feminism during the Spring and Fall terms 2023-2024. The findings of the research show that a change in attitudes relevant to both utilitarian and knowledge functions occurred; however, the change was not significant among male participants compared to female participants. The research recommended enhancing teaching strategies in delivering materials on feminism to college students such as collaborative learning strategy as well as stressing their social roles that reinforce gender equality.

Keywords: Attitude, university students, syllabi, feminism, perspectives

1. Introduction

In recent times, there has been a notable surge in efforts to achieve gender equality and acknowledge the role of women. These endeavors have brought about transformative changes in various spheres of society. A substantial focus has been granted to the integration of feminism-related materials into higher education, as addressing gender issues, raises the consciousness about the issues of justice and social equality among students (Vandrick, 2014). This inclusion is a direct response to the increasing recognition of gender inequalities which requires inclusive learning environments.

The integration of gender and feminism studies in higher education syllabi has been researched on different scales; starting with examining and analyzing the degree gender related issues included in the university curricula; and developing gender-balanced curriculum (Shih & Wang, 2021). In addition, studies focused on raising awareness of the issues of justice and social equality among students (Vandrick, 2014). Attempts were made to highlight the issues of power in classrooms and foreground marginalized students' voices (Shrewsbury, 1993; Pace, 2007), to make higher education more feminist friendly (Morely & Macfarlane, 2012), and to tackle gaps aroused due to gender and impact the students' confidence and their engagement in course content and class community. The current research does not only investigate the students' attitudes toward introducing feminist perspectives but explores the power of studying them on changing their attitudes as well.

The functional theory of attitude (Katz, 1960) addresses the motivations that make people change their attitudes. This theory poses that if we enforce these motivations through the four functions; knowledge, utilitarian, value, and ego-defensive functions, the possibility of changing attitudes will be higher. This research focuses on both the knowledge function and utilitarian functions as main motivations in educational contexts. Knowledge function means that if individuals' knowledge of an issue increases, their choices, attitudes and perceptions tend to change. Also, utilitarian function means that if individuals realize the benefits they might get out of something, this encourages them to adopt different attitudes towards it. So, identifying the attitudes of students towards introducing feminism perspectives and reasons beyond adopting these perspectives will be revealed according to these functions.

The examination of university students' attitudes toward the course materials on feminism and delving into the underlying factors that shaped these attitudes or exploring the reasons behind such attitudes were not addressed to the researcher's knowledge. Hence, there is a need to investigate students' attitudes toward the inclusion of course materials on feminism, utilizing the functional theory of attitudes. By employing this theoretical framework, we can delve deeper into the development of students' attitudes and uncover the reasons behind their positive or negative stance toward a particular issue.

To further test the feasibility of this research, the researcher conducted a pilot study on a random sample of (22) female and male senior year students in Spring 2023. A questionnaire was conducted to identify students' opinions toward the idea of introducing course materials on

feminism that they will study during their senior year. The questions addressed their background about feminism, the expected benefits they might gain from studying feminism, and their acceptance to include materials on feminism in university syllabi. Unstructured interviews were conducted as well to further express their opinions and give reasons why they would or would not like to study materials on feminism. Both statistical and data analysis showed the following:

- 82 % of male students had negative attitude toward feminism and expressed no interest in studying the course materials on feminism
- Nearly 80% of female students who had positive attitudes toward feminism expressed their interest in the course materials on feminism.

Students' comments were as follows:

Positive perceptions:

- I think I'll get more information about my gender and who I am.
- I now believe that women are strong and independent.
- I started to support some ideas in feminism instead of hating it, but not all ideas. (a young man)

Negative perceptions:

- I believe that men are stronger than women.
- Woman place is in the kitchen.
- I don't believe in feminism because I'm a man.

The findings of the pilot study raised the question; will studying materials on feminism change male and female perceptions and attitudes?

The percentage of male students compared to female students regarding studying course materials on feminism are previously proved in the literature (Yaqot, 2021) as it was also conducted in similar culture in an Arab country, Algeria. However, the percentage of female students who lack the desire to study more on this topic raises questions about their background knowledge about feminism and whether they have a correct perception of it or cannot identify its benefits. Another study (Ogletree & Padilla, 2019) called for more focused study of feminism among students to be exposed to course work and experience as a possible path to increasing positive attitudes among students; as college experience plays a role in shaping or reshaping attitudes on feminism and equality . Add to this the need to raise the awareness about feminism and gender among university students (Unutkan & Yılmaz, 2016), integrate feminist theories and methodologies, and improve the experience of women in higher education (Nicholson & Pasque, 2017).

Aim of the Research

Investigate the change in students' attitudes toward feminism affected by the inclusion of course materials on feminist perspectives considering two functions of attitude; utilitarian

function and knowledge function and pinpoint the difference between the attitudes of male and female students toward feminism.

Research Question and Hypotheses

To what extent have male and female senior year students' attitudes and perception changed toward feminism affected by the inclusion of course materials on feminist perspectives based on knowledge and utilitarian functions of the functional theory of attitudes?

Hypotheses:

- Female senior year students in the experimental group adopt positive attitudes toward feminist perspective motivated by utilitarian function enhanced by the course materials on feminist perspective.
- Male senior year students in the experimental group adopt positive attitudes motivated by utilitarian function enhanced by the course materials on feminist perspective.
- Female senior year students in the experimental group adopt positive attitudes toward feminist perspective motivated by knowledge function enhanced by the course materials on feminist perspective.
- Male senior year students in the experimental group adopt positive attitudes motivated by knowledge function enhanced by the course materials on feminist perspective.
- Control group participants do not adopt different attitudes toward feminism in the pre and post-questionnaires.

2. Literature Review

2.1 Feminism in Education

Incorporation of feminism in higher education is critical to promote a more inclusive and welcoming educational environment that for equality for all students, and there have been many calls to include feminism in higher education and to develop new courses within higher education to promote students' understanding of the value of the diverse voices (Ropers-Huilman & Winters, 2011).

The issue of Addressing gender issues in higher education has been raised, as it raises awareness and promotes a sense of justice and social equality among students (Vandrick, 2014). This inclusion of gender issues would include exploring topics such as gender discrimination and gender-based violence. Also, including topics relevant to feminism (i.e., critical race theory or critical race feminism, Black feminism (Ropers-Huilman & Winters, 2011). It serves to emphasize power dynamics within classrooms and advocates for social change and the

eradication of sexism as well (Shrewsbury, 1993). Moreover, it creates a more feminist-friendly environment within higher education by providing an environment that empowers and supports all individuals to thrive academically and personally (Morely & Macfarlane, 2012). Furthermore, it addresses gender gaps that can impact students' confidence and their level of engagement with course content and the classroom community (Andersen & Smith**,** 2022).

In a study by Ogletree and Padilla (2019), young men perspectives toward feminism were investigated and they expressed that feminism is a "man-hating" perspective, and it is aggressive and hostile toward men. In addition, men tended to have negative attitudes toward feminism to hold traditional gender views. In another study conducted in Dumlupinar University, School of Health students to determine opinions on feminism and gender roles, male students had traditional opinions on gender roles related to work, social, marriage and family life (Unutkan et al., 2016).Tackling feminism issues and integrating them in EFL classrooms and students' attitudes have been also researched; Yaqot (2021) showed the difference between male and female reaction revealing that most female students maintained the perspective the feminism ought to be consistently integrated into the literature curriculum, while male students reacted negatively to the amount of class time devoted to feminism. This research depends on measuring the students' attitudes regarding aspects related to their religious and cultural backgrounds.

Nevertheless, the inclusion of feminist issues in college curricula can be controversial in some Arab countries due to a variety of cultural, religious, and political factors. In many Arab societies, traditional gender roles and patriarchal values are deeply ingrained, and the concept of feminism may be seen as a threat to these values (Cooke, 2000).

Furthermore, there is a perception that feminist movements and ideas are associated with secularism, and the promotion of feminist ideas and values goes against cultural and religious norms and can lead to moral decay and social instability. As for the feminism related issues, they are not recognized in some Arab countries which have no "feminist" curriculum in higher education (Findlow, 2013) or are not represented with considerable attention (Abouelnaga, 2023)

These factors can cause reluctance to include feminist issues in college curricula in some Arab countries and may lead to censorship or limitations on the discussion of feminist topics in academic settings. Nonetheless, there are also many individuals and organizations within these societies who advocate for the inclusion of feminist and gender perspectives in education, and who work to promote gender equality and women's rights.

In Egypt the inclusion of women's roles in curricula in Egypt has been a topic of research and discussion for many years; however, there is still much work to be done to fully recognize and celebrate the contributions of women throughout Egyptian history especially that gender is on the political agenda (Fouad & UNESCO, 2023)

In recent years, there have been some positive developments in this area. For example, the Ministry of Education in Egypt has introduced new textbooks that include more information on the contributions of women in various fields, such as science, literature, and politics. This is in addition to an initiative by MOE "She leads" that was announced to support women and promote values (Ministry of Education, 2023) Additionally, there are several universities in

Egypt that offer courses in Women's Studies and Gender Studies, which explore the experiences and perspectives of women in Egyptian society.

However, the introduction of materials should consider cultivating positive attitudes of students toward these materials and considering their motives to learn them.

2.2 Attitudes and Learning

Attitudes and learning share a reciprocal connection, whereby attitudes can shape one's approach to learning, and the learning process itself can result in a change of attitudes. According to (Baker, 1988), attitudes are not inherited and can be modified by experience. Hence, it could be argued that learning affects attitudes and might change them, and on the other hand attitudes can facilitate or hinder learning. One of the fundamental reasons that teaching objectives have not been achieved is due to the attitudes of the students toward learning (Glynn, Aultman, & Owens, 2005). By applying these findings to the inclusion of materials on feminism in curricula offered to students, their attitudes would have implications on the learning process and accepting the idea of studying this topic, and the materials could have an impact on reshaping or changing their attitudes.

2.3 Functional Theory of Attitudes

The current research adopts the functional theory of attitudes (Katz, 1960) which emphasizes that to change an attitude, it is crucial to comprehend the underlying motivation or purpose it serves for the individual. An attitude according to this theory is a tendency or predisposition to evaluate an object or symbol of that object in a certain way." (Katz, 1960, p. 168). The theory identified four personality functions of attitudes as follows: (a) utilitarian function, (b) knowledge function, (c) ego-defensive function, and (d) value-expressive function. For attitude change to occur, there must be a discrepancy between the need being met by the individual and the existing attitude. Attitude change is accomplished by recognizing the function of the attitude for the individual and designing strategies to produce a disparity between the attitude and one or more of the attitude functions. Furthermore, Attitudes serve different functions as people develop attitudes to serve their goals. Although two people might have the same attitude, it might serve very different functions for each person (Katz, 1960; Smith, Bruner, & White, 1956)

Drawing on the functional theory of attitudes (Katz, 1960), the research investigates two of the main functions that attitudes serve in influencing students' opinions: knowledge function and utilitarian functions. The knowledge function is considered as the most fundamental purpose served by attitudes, and it applies to all attitudes to varying degrees. Also, attitudes fulfill a knowledge function by establishing a sense of coherence within one's frame of reference. As for the utilitarian function of attitudes, it can maximize rewards and minimize punishments derived from objects in one's environment.

To detect the change of attitudes, the motivational basis, or its function for the individual should be realized. Knowing what function an attitude performs for a person will guide the

designer of the persuasive message (designer of course materials on feminism) to change the attitude or to reinforce it.

The research depends on only two functions because they can be easily influenced in educational contexts; the learning process mainly targets increasing knowledge and understanding within the Intended Learning Outcomes ILOs, and it makes the students aware of the benefits they gain from it. The other two functions of the theory (Katz, 1960); value expressive and ego-defensive functions are not easily addressed in educational contexts, as they are more related to psychological factors.

3. Method of Research

3.1 Research Design

To test the hypotheses and to answer the main question, the current research adopted the quasi-experimental method as it is not possible to randomize individuals or groups participating in this research to avoid the extraneous variables; for example demographic factors, family education, academic year, and country of origin. Quasi-experimental methods test casual hypotheses, offer practical options for conducting impact evaluations in real world settings, and avoid the ethical concerns that are associated with random selection of participants (Thyer, 2012)

3.1 Participants

Fifty-six female and male senior year students participated in the research. The selection process of the participants observed; university level and studying the same subjects under research. The participants were divided into two groups, an experimental group (36) students (18) female and (18) male students in the fourth level who study literature and translation courses include materials on feminism; and a control group (18) students (9) female and (9) male students in the third level who do not study any courses include materials on feminism. Family education and living in rural or urban environments represent significant extraneous factors in this research, so there was a further selection process taking these factors into account.

3.2 Materials on Feminism

The two courses offered for the senior year students include materials on feminism. The first course is a literary criticism course which includes a considerable part on feminism theories and encourages students to critically analyze theories with examples connected to their culture. The second course is a simultaneous interpretation course which includes a considerable part on feminism and the role of woman in the society. The students listen to audios and watch videos on this topic showing different events and perspectives toward feminism.

3.3 Questionnaire Design

The questionnaire was designed to gather detailed data on the components of the Functional Attitude theory (Katz, 1960) related to course materials on feminism. Each item was measured on a five-point Likert scale, allowing respondents to express their level of agreement

or disagreement with the provided statements. Other items were added to the questionnaire to have further data to check the extraneous factors.

The statements of the questionnaires objected to unveiling both knowledge and utilitarian functions of attitudes, as well as the students' perceptions.

3.4 Procedures

A questionnaire was conducted to both the control and experimental groups at the beginning of Spring term 2023. The course materials on feminism in both literature and translation courses were given in Spring term 2023 for the experimental group. By the end of Spring term 2023 the same questionnaire was conducted to both groups. Then a statistical treatment and data analysis were done to reveal the change in students' attitudes before and after introducing materials on feminism in both courses; and whether this change is positive or negative among female and male students; in addition to the cause of change according to the functional theory of attitude.

4. Results

The results of the questionnaire given before and after the intervention is introduced as follows:

Table 1 shows a comparison between the statistical results between pre-intervention questionnaire and post-intervention questionnaire for the experimental group. The word intervention refers to studying the two courses including materials on feminism.

Table 1. Pre- and Post-Intervention Scores (Mean ± SD) for Likert-Scale Variables (1 = Strongly Agree, 5 = Strongly Disagree).

Variable	Pre-Mean (SD)	Post-Mean (SD)	p-value	Effect Size (d)
Utilitarian function ***Benefits gained***	2.4 (1.2)	2.1 (1.3)	0.03*	0.4
Utilitarian function ***Clear roles***	2.5 (1.1)	2.3 (1.4)	0.08	0.3
Utilitarian function ***Equal expression***	3.0 (1.3)	2.8 (1.2)	0.15	0.2
Knowledge function **More knowledge**	2.0 (1.0)	1.8 (1.2)	0.02*	0.5
Knowledge function **Important knowledge**	2.7 (1.4)	2.5 (1.3)	0.10	0.3
Knowledge	3.2 (1.5)	2.9 (1.4)	0.04*	0.4

Variable	Pre-Mean (SD)	Post-Mean (SD)	p-value	Effect Size (d)
function **More value**				
Perception **More interested**	3.5 (1.6)	3.0 (1.5)	0.01*	0.6
Perception **Changed opinions**	3.8 (1.7)	3.2 (1.6)	0.005*	0.7

Variable one: Utilitarian function

Table 1 shows that there is a statistically significant difference in students' beliefs about getting benefits from studying materials on feminism in the experimental group before and after the intervention as the post-intervention scores decreased (2.1 vs. 2.4, $p = 0.03$, $d = 0.4$). This means that the participants perceived significantly greater benefits after the intervention.

However, there are non-significant trends ($p > 0.05$) regarding having more opportunities for equal expression and for having clearer understanding of gender roles in society among the participants in the experimental group. Small improvements ($d = 0.2–0.3$) occurred but not statistically significant. This might show that the intervention may not have sufficiently clarified roles or ensured equal participation.

Variable two: Knowledge function

There is a statistically significant difference between the participants' knowledge before and after intervention. Post-intervention scores decreased (1.8 vs. 2.0, $p = 0.02$, $d = 0.5$) which shows that participants gained more knowledge about feminism after intervention. In addition, the statistics show that post-intervention scores decreased (2.9 vs. 3.2, $p = 0.04$, $d = 0.4$) regarding the value of studying materials on feminism showing that they found the study more valuable after intervention.

Perception toward feminism

As for the perception and acceptance of studying materials on feminism, the participants showed more interest and changed their opinions toward the importance of studying materials on feminism showing largest improvements (both $p < 0.01$, $d = 0.6–0.7$). The intervention strongly increased interest and shifted opinions (scores moved from "Neutral" toward "Agree")

For further analysis, the participants in the experimental group were divided according to gender to female and male. A comparison between the two groups was conducted according to

the variables of the research. Table 2 shows a comparison between female and male students considering the variables of the research and their perceptions.

Table 2. Comparing Males' and Females' Pre- and Post-Intervention Scores (Mean ± SD) for Likert-Scale Variables (1 = Strongly Agree, 5 = Strongly Disagree).

Variable	Group	Pre-Mean (SD)	Post-Mean (SD)	Mean Δ (Post-Pre)	p-value (Group Diff)
Utilitarian function Benefits gained	Female students	2.4 (1.1)	2.0 (1.0)	-0.4	0.10
	Male students	2.6 (1.3)	2.3 (1.4)	-0.3	
Utilitarian function Clear roles	Female students	2.5 (1.0)	2.2 (1.2)	-0.3	0.25
	Male students	2.7 (1.2)	2.5 (1.5)	-0.2	
Knowledge function More knowledge	Female students	2.1 (0.9)	1.7 (0.8)	-0.4	0.02 *
	Male students	2.3 (1.1)	2.1 (1.3)	-0.2	
Perception Changed opinions	Female students	3.8 (1.6)	3.0 (1.5)	-0.8	0.01 *
	Male students	3.9 (1.8)	3.5 (1.7)	-0.4	

Participants were split into two groups Female students (18) and Male students (18). The Female participants reported significantly greater gains in knowledge function (Δ = -0.4 vs. -0.2, p = 0.02, d = 0.6) and perception (Δ = -0.8 vs. -0.4, p = 0.01, d = 0.75) compared to Male participants, other variables showed no significant group differences.

The control group

A questionnaire was conducted to the control group at the beginning of the term. The results regarding the Utilitarian function showed that 38.9% agreed that they expect to benefit from studying materials on feminism, 50% were neutral and 11.1% did not expect any benefits. As for the knowledge function 16.7% of the students expressed that they have knowledge about feminism although they did not study it, 68.5% were neutral, and 14.8% did not have any idea

about this topic. The results on the perception and attitude toward studying materials on feminism in courses revealed that 50% expressed their interest in studying this topic, 44.4% were neutral and 5.6% had no interest in studying this topic.

By the end of the term, the same questionnaire introduced to the experimental group was conducted among the control group to check and detect any change in opinions. Table 3 shows the difference between the results at the beginning and at the end of the term; observing that this group was not exposed to any materials on feminism in the courses offered to them during that term.

TABLE 3. COMPARING THE PRE- AND POST-QUESTIONNAIRE RESULTS FOR THE CONTROL GROUP.

Variable	Pre-Test Median	Post-Test Median	p-value	Conclusion (α=0.05)
V.1 (utilitarian function)	3	3	0.317	Not significant
V.2 (Knowledge function)	3	3	0.655	Not significant
V.3 (Perception)	2	2	0.157	Not significant

The table reveals that there are not any statistically significant differences between the results of both questionnaires which indicate no change in students' attitudes.

5. Discussion

Studying materials on feminism was most effective in changing both male and female students' opinions regarding the benefits they can get as they become able to deal with different issues in their relations with colleagues of the other gender considering their rights and responsibilities. In addition, female students expressed that they have gained broader perspectives regarding the societal problems considering the female roles and rights that could help in addressing these problems. This proved the first hypothesis of the research; female senior year students adopt positive attitudes motivated by utilitarian function enhanced by the course materials on feminism toward feminism.

However, the benefits gained expressed by students were different between female and male students. The female students focused on recognizing their right and being aware of them, on the other hand, some male students expressed the benefits of gaining experience in their relations with their female colleagues with wider perspectives. Still the benefits expressed by male students were very few and vary according to each person's preferences. These findings go against the second hypothesis which predicted that male students would adopt positive attitudes toward feminism based on the utilitarian function. These attitudes adopted by male students go with the results reached by Yaqot (2021) and Unutkan et al. (2016) as their studies show that male students stick to the traditional opinions regarding feminism based on their religious and

cultural background. The current research adds that their attitudes are based on realizing the few benefits they can gain from studying feminism according to the utilitarian function of attitude, which explains why their attitudes were not greatly changed.

The change regarding getting more opportunities for equal expression which lies under the utilitarian function was not highly statistically significant among both female and male students. This could be interpreted in two ways; either the methodology of teaching may not have sufficiently ensured equal participation or they already enjoy this equal participation. Eventually, gender role clarity and equal expression need targeted improvements.

Studying materials on feminism was highly effective regarding the knowledge gained and the value of the materials which reveals the success achieved. This effect has made a great change in female and male students' perspectives toward the definition and understanding of 'feminism' as many expressed that they had had false notions about the concept of feminism and reacted negatively to any context that includes this concept. By understanding and explaining theories and waves of feminism, they are able now to figure out the positive sides and neglect the negative sides that do not relate to their culture. This proved the third and fourth hypotheses as both female and male senior year students in the experimental group adopted positive attitudes motivated by knowledge enhanced by the course materials on feminism.

While female students showed enthusiasm toward the knowledge they gained and appreciated the value of the course materials, most male students raised some concerns toward the inappropriateness of studying these materials to the Islamic and Arab culture. They expressed their concerns of the possible favors for women to men and accepting the superiority of women over men. This result might go with the result reached by Ogletree and Padilla (2019) showing the description of studying feminism as "man-hating" movement by male students; however, the social context here is stronger as male students in this research are not accepting the superiority of women.

6. Conclusions and Recommendations

Based on the investigation of the utilitarian and knowledge functions, the research revealed a great change in perception toward feminism among students after studying the courses including materials on feminism. The interest in studying increased significantly, which supports the functional theory of attitudes, as stressing the benefits that students could gain and enforcing the knowledge they acquire made a change in their opinions. It is normal to have a resistance which is shown in the few numbers of students who did not show any change, but the percentage of students who changed their opinions was high and statistically significant.

Further investigation was conducted to determine whether those who did not change their opinions have been affected by any of the extraneous factors, yet they were not affected as they do not share a certain factor as being from a city or a village, or from a highly educated family or less educated family. So, there might be other ways to boost the change that has not been covered in introducing the materials.

As for comparing the change occurred among female and male students, the research showed that female students were most affected by both utilitarian and knowledge functions in changing their perceptions; however, male students were mostly affected by knowledge function rather than utilitarian function as they did not see many gains or benefits from studying materials on feminism. This affected the percentage of opinion change among male students.

There were some comments given by male students which show concerns regarding the effect of studying these materials on cultural and religious values. Other comments rejected the exaggerated interest in the topic and the hyperbole of the role of women which can surpasses the role of men. These comments were like the ones detected in Ogletree and Padilla (2019) where men expressed that feminism is a "man-hating" perspective and in Unutkan et al. (2016) where male students had traditional opinions on gender roles related to work, social, marriage and family life. These comments reflect concerns and worries by some male students which could be handled during more open discussion and critical thinking.

The current research studied incorporating materials on feminism in college courses and investigating the attitudes of senior year students toward feminism considering the functional theory of attitude revealed that both the utilitarian and knowledge functions played a significant role in motivating students to change their attitudes and perceptions. Regardless of the challenges that arose from divergent viewpoints of students, and concerns regarding male and female roles, chances and responsibilities, still the change in attitudes can be observed clearly.

- Most senior year students in the experimental group adopted positive attitudes motivated by utilitarian function enhanced by the course materials on feminism.
- Senior year students in the experimental group adopted positive attitudes motivated by knowledge enhanced by the course materials on feminism.
- Female senior year students in the experimental showed more interest and positive perspectives toward feminism concepts and study more than male students after studying of course materials on feminism.

The research clarified the most motivational basis for students to change their attitudes. Female students were mostly motivated by the utilitarian function as they found benefits from studying these materials, as well as the knowledge function; in contrast, male student were mostly affected by the knowledge function and show less interest in the utilitarian function. In addition, the courses materials on feminism were sufficient; however, need development to stress and further clarify the roles of female and male in the society. As the data analysis showed, students did not fully realize the idea of roles which reflected no benefits to be gained according to the utilitarian function.

To conclude, educators should craft course materials that speak directly to learners' personal values and social needs. By aligning feminist concepts with students' existing belief systems, instructors can present ideas in ways that feel relevant and compelling, thereby increasing engagement and receptivity. Moreover, critical thinking strategies should be used into feminist instruction to address student concerns by demonstrating how feminist thought

complements—rather than undermines—their social identity and cultural frameworks. This approach will empower students to engage with feminist concepts as thoughtful participants. Finally, educators should adopt effective awareness-raising strategies to introduce feminism to university students, using methods such as guest lectures, debates, and multimedia resources.

References

Abouelnaga, S. (2023). Feminist pedagogy: Teaching gender politics in Egypt. *Politics & Gender,* 19(1), 284–289. https://doi.org/10.1017/S1743923X22000447

Andersen, I. G., & Smith, E. (2022). Social contexts and gender disparities in students' competence beliefs: The role of gender-stereotypical beliefs and achievement patterns in the classroom for students' self-concept in gender-stereotypical subjects. *Frontiers in Education, 7*, Article 840618. https://doi.org/10.3389/feduc.2022.840618

Baker, C. (1988). *Key issues in bilingualism and bilingual education.* Multilingual Matters

Cooke, M. (2000). *Women claim Islam: Creating Islamic feminism through literature*. Routledge. ISBN 0-415-92553- https://books.google.com.eg/books?id=s29zWF722c8C

Findlow, S. (2013). Higher education and feminism in the Arab Gulf. *British Journal of Sociology of Education, 34*(1), 112–131. https://www.jstor.org/stable/23357011

Fouad, J. M., & UNESCO Office Cairo and Regional Bureau for Science in the Arab States. (2023). *Mapping gender studies and research in Egypt: Current status and future prospects.* UNESCO. https://doi.org/10.54678/VQCA7359

Glynn, S. M., Aultman, L. P., & Owens, A. M. (2005). Motivation to learn in general education programs. *The Journal of General Education, 54*(2), 150–170. https://doi.org/10.2307/27798014

Katz, D. (1960). The functional approach to the study of attitudes. *Public Opinion Quarterly, 24*(2), 163–204. https://doi.org/10.1086/266945

Morley, C. & Macfarlane, S. (2012). The Nexus between Feminism and Postmodernism: Still a Central Concern for Critical Social Work, *The British Journal of Social Work*, Volume 42, Issue 4, Pages 687–705, https://www.jstor.org/stable/43771678

Nicholson, S. E., & Pasque, P. A. (2017). An introduction to feminism and feminist perspectives in higher education and student affairs. In P. A. Pasque & S. E. Nicholson (Eds.), Empowering women in higher education and student affairs: Theory, research, narratives, and practice from feminist perspectives (pp. 3–14).

Ministry of Education (2023, June). The Minister of Education, the President of the National Council for Women, and the Director of the "Young Leaders" Foundation witness the closing ceremony of the "She Leads". https://moe.gov.eg/en/what-s-on/news/the-she-leads/

Ogletree, S. M., Diaz, P., & Padilla, V. (2019). What is feminism? College students' definitions and correlates. Current Psychology, 38, 1576-1589. https://doi.org/10.1007/s12144-017-9718-1

Ropers-Huilman, R., & Winters, K. T. (2011). Feminist research in higher education. *The Journal of Higher Education, 82*(6), 667–690. https://www.jstor.org/stable/41337166

Shih, Y.-H., & Wang, R.-J. (2021). Incorporating gender issues into the classroom: Study on the teaching of gender-related courses in the general curriculum of Taiwan's universities. *Policy Futures in Education*, *20*(1), 44-55. https://doi.org/10.1177/14782103211009641

Shrewsbury, C. M. (1993). What Is Feminist Pedagogy? *Women's Studies Quarterly*, *15*(3/4), 6–14. http://www.jstor.org/stable/40003432

Smith, M. B., Bruner, J. S., & White, R. W. (1956). *Opinions and personality.* John Wiley & Sons.

Thyer, Bruce A.(2012). *Quasi-Experimental Research Designs*, Pocket Guides to Social Work Research Methods. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195387384.001.0001

Unutkan, A., Güçlü, S., Elem, E., Yılmaz, S. (2016). An Examination of the Opinions of the University Students About Feminism and Gender Roles. Yükseköğretim Ve Bilim Dergisi(3), 317-325.

Vandrick, S. (2014). The role of social class in English language education. Journal of Language Identity & Education. https://doi.org/10.1080/15348458.2014.901819

Yaqot, E. (2021). Male and female university students' perception of feminism, feminist literature, and gender roles. *Academic Review of Social and Human Studies, 13*(1), 53–61. https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/552