

PHILOLOGY OF THE EAST
Folklore
ФИЛОЛОГИЯ ВОСТОКА
Фольклористика

Научная статья

Филологические науки

УДК 811.411.21"06

<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2023-6-5-1021-1033>

Как читать (и понимать) народную поэзию?
Пример применения когнитивного подхода
к изучению одной устной арабской традиции
из Северного Марокко

Сарали Юрьевна Гинцбург

*Институт культуры и общества (Университет Наварры), Памплона, Испания,
sgintzburg@unav.es, <https://orcid.org/0000-0003-2962-9534>*

Аннотация. В настоящей статье я предлагаю прочтение устной поэтической традиции народа джебала (Северное Марокко), используя когнитивный подход. Для того, чтобы лучше понять процесс спонтанного поэтического творчества, я применяю понятия фрейма и сценария (скрипта) к аййū — короткому импровизированному устному поэтическому жанру из региона Джебала. Во вступлении я кратко представляю когнитивную поэтику и результаты новейших исследований в этой области, затем — устную поэтическую традицию джебала и продемонстрирую, как именно работают фреймы и сценарии при живом исполнении поэзии. С этой целью я проанализирую два фрейма, часто встречающихся в поэзии джебала, а также связанные с ними сценарии, и, наконец, подведу итог проделанному исследованию в заключительном разделе статьи.

Ключевые слова: арабский язык; когнитивная лингвистика; Марокко; фреймы; сценарии

Для цитирования: Гинцбург С. Ю. Как читать (и понимать) народную поэзию? Пример применения когнитивного подхода к изучению одной устной арабской традиции из Северного Марокко. *Ориенталистика*. 2023;6(5):1021–1033. <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2023-6-5-1021-1033>.



Контент доступен под лицензией Creative Commons “Attribution-ShareAlike” («Атрибуция-СохранениеУсловий») 4.0 Всемирная.

© Гинцбург С. Ю., 2023
© Ориенталистика, 2023

1021



How to read (and understand) folk poetry? An example of applying a cognitive approach to the study of an oral Arabic tradition from Northern Morocco

Sarali Gintsburg

*Institute for Culture and Society (University of Navarra), Pamplona, Spain,
sgintsburg@unav.es, <https://orcid.org/0000-0003-2962-9534>*

Abstract. In this paper, I offer reading of the oral tradition of the Jbala (Northern Morocco) from the cognitive perspective. To get a better understanding of the process of spontaneous poetic creation I use the notions of frame and script and apply them to the genre of *ayyu*, a short improvised oral poetic genre from the Jbala region. In the introductory section, I briefly present the field of cognitive poetics and discuss last advances in it. Then I present the oral poetic tradition of the Jbala and demonstrate how frames and scripts operate when poetry is performed live by analyze in detail two frames, typical of Jebli poetry together with the scripts associated with them, and then summarize my findings in the concluding section of the paper.

Keywords: Arabic language; cognitive linguistics; Morocco; frames; script

For citation: Gintsburg S. How to read (and understand) folk poetry? An example of applying a cognitive approach to the study of an oral Arabic tradition from Northern Morocco. *Orientalistica*. 2023;6(5):1021–1033. <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2023-6-5-1021-1033>.

Введение

Первые попытки интерпретировать с когнитивной точки зрения то, как человек обрабатывает информацию, были предприняты еще Бартлеттом [Bartlett, 1932] в 1932 г., а спустя несколько десятилетий, развиты Минским [Minsky, 1975] и Филмором [Fillmore, 1982], которые предположили, что человеческий ум работает с помощью фреймов — систем базовых понятий, ситуаций или событий, которые позволяют нам устанавливать отношения между рядом характеристик и, таким образом, строить ментальные модели мира. Понятие фрейма неразрывно связано с принципом преемственности между языком и опытом: говорящий применяет определенный фрейм к контексту и делает его понятным для других. Это происходит благодаря тому, что говорящий использует слова, связанные с этим конкретным фреймом, которые индексируют ожидания как говорящего, так и слушателя по отношению к фрейму. Когнитивные структуры, связанные с фреймом, частично фиксированы, но в них также есть свободные слоты, которые, при необходимости, могут быть заполнены более конкретной информацией. Эти слоты также могут исполь-





зоваться в качестве звеньев, соединяющих различные фреймы между собой и образующих так называемые фреймовые системы [Minsky, 1975].

Параллельно с теорией фреймов в академической науке развивалась и сценарная теория (теория скриптов). Так же, как и теория фреймов, теория скриптов описывает понятия и события, но если фреймы играют роль общих тем, то сценарии представляют собой «предопределенные, стереотипные последовательности действий, которые определяют хорошо известную ситуацию» [Schank, Abelson, 1977, p. 43]. Иными словами, если фрейм — это более общее и уже сформировавшееся понятие-концепция, которую можно выразить одним-двумя словами, то сценарий — это подробная история, состоящая из нескольких эпизодов.

Некоторые из этих идей были взяты на вооружение специалистами по когнитивной поэтике с целью более глубокого понимания письменного литературного текста, и проникновения в суть сложных когнитивных процессов, лежащих в основе его создания. Эти исследователи адаптировали некоторые из ключевых понятий из когнитивной лингвистики к литературному материалу, обратив внимание, в первую очередь, на схемы [Cook, 1994; Cockroft, 2002; Steen, 2003] и фреймы [Stockwell, 2002], сопоставимые с темами и сюжетами, а также конструкции, сопоставимые с поэтическими формулами [Voas, 2016]. Все вышеперечисленные работы, однако, были посвящены либо авторским письменным литературным текстам [Stockwell, 2002], либо уже исчезнувшим устным традициям (в первую очередь, греческому эпосу), которые не сохранились в своей первоначальной, то есть устной форме и дошли до нас в виде памятников письменной литературы.

В своих недавних работах мне удалось продемонстрировать как некоторые когнитивные концепции могут быть использованы и для изучения живой импровизированной устной поэтической традиции. Для этой цели я использовала современную традицию *аййū* (أَيُّو، عيو) из Северного Марокко [Gintsburg, 2017; 2019]. В данной статье я продолжу анализ этой же традиции, используя теории фреймов и сценариев (скриптов).

Джебала и их устная поэтическая традиция¹

Термин *джебала* (*ǧbāla*, جبال), от марокканского арабского *джебаль* (*ǧbāl*, جبال) — «горы», используется как для обозначения народа, населяющего северо-западную арабоязычную часть Рифских гор на севере Марокко, так и для самого региона. Несмотря на относительно небольшой размер региона Джебала, его население довольно пестро: там проживает почти два десятка племен, говорящих на различных диалектах подгруппы *джебли* (*ǧabli*, جبلي), входящей, в свою очередь, в большую группу марокканского диалекта арабского языка. Устная традиция джебала значительно отличается как от устных традиций бытующих в остальной части Марокко (как арабских, так и берберских), так и от устных традиций, существующих в остальном арабском мире [Aydoun, 1995].

¹ Для более глубокого ознакомления с этой традицией см.: [Gintsburg, 2005; 2006; 2014]. В настоящей статье я привожу лишь самые общие сведения.



Традиция джебала — народа, проживающего в одноименном регионе, существенно отличается от материалов, используемых другими специалистами по когнитивной поэтике: с одной стороны, она существует в исключительно устной форме и, как правило, не имеет автора; с другой — поэзия, принадлежащая этому жанру, как правило, представлена бейтами, причем бейт является самостоятельным произведением. Тем не менее поэтическая традиция джебала представляет несомненный интерес: будучи устной и импровизированной, она может рассматриваться как мини-модель, отражающая особенности повседневной речи человека. Я предполагаю, что при создании импровизированных стихов задействованы те же когнитивные механизмы, которые описаны лингвистами на материале повседневной речи.

В связи с тем, что традиция джебала представлена только отдельными бейтами, она не допускает возможности развития сложных сюжетных линий. Таким образом, в отличие от эпической поэзии, эта поэтическая традиция сводится скорее к аллюзиям, нежели к подробному описанию не только событий, но также чувств и ситуаций. Тем не менее я предполагаю, что даже если поэт работает в жанре, который не предусматривает возможности полноценного развития сюжета и, следовательно, возможности в полной мере использовать потенциал, заложенный во фрейме, процесс поэтического творения все равно сводится к фреймам. Чтобы проверить это предположение, ниже я продемонстрирую, каким именно образом в жанре *аййӯ* работают механизмы фреймов и сценариев.

Попытки классифицировать поэтическую традицию джебала предпринимались и раньше и сводились к анализу мотивов и тем [Gintsburg, 2005; 2006; Moscoso, 2015a; 2015b]. Основной целью подобных исследований являлся сбор поэтических текстов, их транскрибирование и перевод, а также анализ языка и литературных тропов.

Первоначальная попытка применить в отношении поэзии джебала, классические филологические, так и лингвистические критерии была предпринята в работе “Formulaicity in the Jbala Poetry” [Gintsburg, 2014]. В этом исследовании поэтический текст рассматривался как неотъемлемая часть исполнения, и в ходе анализа учитывались также такие факторы, как музыкальное сопровождение и танец, последовательность исполнения произведений и общение с аудиторией. В своих последующих публикациях “It’s Got Some Meaning but I Am not Mure...: The Role of the Particle (*wa*)-*ma* in the Oral and Transitional Poetry of the Jbala (Northern Morocco) from the Cognitive Perspective” [Gintsburg, 2017] и “Lost in Dictation. A Cognitive Approach to Oral Poetry: Frames, Scripts and ‘Unnecessary’ Words in the Jebli Ayu” [Gintsburg, 2019] я впервые предприняла попытку дополнить традиционный подход к анализу устной традиции, используя понятия из когнитивной лингвистики.

Всего у джебала существует три жанра поэтико-музыкального искусства: *айта* (*ḥayta*, عيطة), *аййӯ* (*ḥayyūḥ*, عيوع) и *угнйа* (*uḡniya*, اغنية). Все три жанра являются синкретичными по своей сути, имеют много общего стилистически и содержат довольно много одинаковой поэтической лексики. Для настоящего исследования, однако, был выбран только один жанр, а именно *аййӯ*.



Песни в жанре *аййў* часто предполагают совместное исполнение небольших стихов (*бейтов*) в виде импровизированного диалога. Эти песни исполняются местными жителями во время сезонных паломничеств к многочисленным местным святыням, а также во время выполнения сезонных сельскохозяйственных работ или же повседневных работ, таких как стирка одежды у водного источника, шитье, вязание, заготовка дров, а также во время различных сельскохозяйственных праздников (рис. 1). *Аййў*, за исключением небольших региональных различий, всегда исполняется на одну и ту же мелодию и состоит исключительно из коротких *бейтов*. Несмотря на то, что *аййў* традиционно считается женским жанром, его могут исполнять и мужчины.

Исполнение *аййў* происходит обычно так: один из участников произносит короткий бейт, которым и начинается поэтический диалог или дуэль. Другой участник должен ответить на услышанный бейт своим собственным, потом может подключается третий участник и т. д. Темы могут быть самыми разными — от религиозных мотивов до сбора урожая и от любовной лирики до юмора и даже сатиры. В последние десятилетия профессиональные поэты и исполнители из региона Джебала включают в свои выступления циклы бейтов *аййў*, переплетая их с произведениями других жанров. Весьма вероятно, что происхождение жанра *аййў* имеет берберские корни, хотя сравнительных исследований для выяснения этого вопроса не проводилось.



Рис. 1. Исполнение *аййў* во время праздника сбора урожая *тави́зы* (*tawīza*, توييزة). Деревня Бни Мсаввар (*Bni Mṣawwar*, بني مصور), провинция Танжер, июль 2018 г. (фотография из архива автора)



Структура аййў

Как упоминалось выше, *аййў* представляет собой стихотворное четверостишие, или бейт. Поэтические требования, предъявляемые к такому бейту, отражают наиболее существенные принципы, характерные для арабской поэзии в целом. Однако эти требования не столь жесткие, и в целом *бейт джебли* лишь отчасти напоминает бейт в его классической форме. Так, *бейт джебли* состоит как правило из четырех строк, где вторая и четвертая строки всегда рифмуются, а вот рифмовка первой и третьей строк не обязательна². В отличие от классической и современной бедуинской арабской поэзии, поэзия Джебала не знает поэтического метра, она всегда существует неразрывно от мелодии и, в значительной степени, опирается на нее.

Данное исследование проводится на материале коллекции четверостиший, собранных в первой половине XX в. испанским этнографом-любителем Передой [Pegeda Roig, 2014]. Я идентифицировала эти четверостишия как принадлежащие жанру *аййў*, так как многие из них до сих пор имеют широкое хождение в регионе и воспринимаются его жителями именно как *аййў*. Для расшифровки тематики этих четверостиший, которая зачастую неочевидна без соответствующего этнографического знания повседневной культуры жителей региона Джебала, я буду опираться на собственный опыт, а также на работы Вестермарка [Westermarck, 1914, 1926 и 1931], Мишо-Бельэра [Michaux-Bellaire, 1911], Биарне [Biarnay, 1924] и Сальмона [Salmon, 1904]. Кроме того, я буду обращаться к словарю марокканского диалекта арабского языка де Премара [de Prémare, 1994–1999].

Фреймы, сценарий и формулы в аййў

Очевидно, что четырех-, а иногда и двухстрочный текст почти никогда не позволяет развить замысловатые фреймы (или темы), которые мы находим в сложных литературных текстах [Stockwell, 2002] или же в эпической поэзии. Так, например, в сербских эпосах, известных нам по работам Альберта Лорда [Lord, 1960], фреймы (темы), например, такие как «собрание», «написание письма» или «созыв свадебных гостей», требуют нескольких десятков строк для полного развития и вплетения в общую канву произведения. Поэзия же в жанре *аййў*, в связи с краткостью поэтической формы, представляет собой аллюзии и редко говорит о конкретных действиях. Таким образом, *аййў* можно сравнить с «ярмарочной» книгой, состоящей из одной обложки с названием. Хотя небольшая размер *аййў* в две-четыре строки означает, что местный поэт не располагает достаточным пространством для полного раскрытия потенциала фреймов и скриптов, его сознание, несомненно, работает так же, как сознание современных романистов и эпических поэтов, и, по большому счету,

² Было бы более уместно делить бейт на полустихия, как это принято применительно к классическому арабскому бейту, однако *бейт джебли* может состоять из двух или трех строк, что нарушает систему полустихий. Более того, сами носители традиции часто записывают такие стихи именно в виде четырех поэтических строк. Именно поэтому был выбран термин «строка» как наиболее адекватно отражающий структуру конкретно взятого бейта.



наш поэт прибегает к тому же когнитивному инвентарю. С другой стороны, создание стихотворного произведения, обмен и успешная коммуникация в рамках этого жанра, где поэту отведено всего несколько строк, обычно опирается и на другие ресурсы, такие как непозитический вербальный обмен с музыкантами и публикой — это слова и фразы, вставленные в ткань исполнения³, а также использование наречий с пространственным и временным значением, союзов и междометий⁴.

Ниже я представлю типичные фреймы, встречающиеся в айуу. Так как цель данной работы — скорее ознакомительная и иллюстративная, мой анализ будет ограничен всего двумя фреймами и возможными сценариями, связанными с каждым из них.

Фрейм 1: Домик с соломенной крышей на вершине горы/холма

Образ горы с одиноко стоящим на ее вершине домом с соломенной крышей (*nwāla*, نواله) широко известен в поэзии народа джебала. Москосо, расширяя этот образ как фаллический, относит его к эротическим темам, присущим поэтической традиции джебала [Moscoso, 2015a, p. 58]. Хотя такое прочтение может показаться несколько надуманным, анализ существующего корпуса поэзии джебала показывает, что данный образ встречается в этой традиции только в любовной поэзии: стоящий в отдалении домик воспринимается как идеальное место для интимного свидания⁵. В дополнение к этому, в сельских районах северного Марокко соломенный шалаш часто используется в свадебных церемониях как место первой официальной встречи жениха и невесты [Westermarck, 1914, p. 158, 238].

Все четыре примера, приведенных в табл. 1, содержат один и тот же фрейм — описание «одинокого дома с соломенной крышей на вершине холма или горы». Однако они содержат и дополнительные детали, которые развиваются в последующих сценариях. В данном случае это информация о месте — конкретной горе, например, горе, у подножия которой расположен город Шэфшауэн⁶, или же горе Бухлаль, у подножия которой лежит город Уззан⁷, или просто о некоем безымянном высоком холме.

³ См., например, мой анализ роли таких фраз, известных как *клām* (كلام) в: [Gintsburg, 2019].

⁴ См., например, мой анализ частицы *ва-ма* (وما), часто употребляющейся в данном жанре [Gintsburg, 2017].

⁵ Народ джебала живет деревнями (*dšar*, دشر), причем дома принято строить по соседству, часто кругом, так что жизнь обитателей деревни проходит на виду друг у друга [Michaux-Bellaire, 1911, p. 104; Mikesell, 1961, p. 70–71].

⁶ Имеется в виду гора аль-Кал'а (جبل القلعة *jbāl al-Qalʿa*). Шэфшауэн (شفشاون *šəfšāwan*) — город на севере Марокко и столица одноименной провинции; является одним из символов региона Джебала и одним его духовных центров. Местными жителями также используется сокращенная форма Шауэн (شاون *šāwan*).

⁷ Уззан (وزان *Wazzān*) — город в Северном Марокко и столица одноименной провинции. Также, как и Шэфшауэн, является «святым» городом.



Как уже говорилось выше, этот фрейм всегда вызывает в памяти сценарии, связанные с любовным свиданием. Примеры (1) и (4) содержат сценарии, в которых главный герой ожидает, что его возлюбленная или, следуя тексту оригинала, соблазнительница (*zəllāla*, زلالة), присоединится к нему в этом жилище. В примере (2) изображена якобы замужняя женщина, которая приняла решение быть со своим возлюбленным, так что теперь ей все равно, разведется ли с ней муж. С другой стороны, пример (3) предполагает несколько иное развитие событий, связанных с этим фреймом, а именно с замужеством. На этот раз поэт сначала в шуточной форме упоминает о возможности брака с некой девушкой по имени Рахма, а затем идет дальше и поясняет что брак никогда не состоится⁸, упомянув татуировку (*səyyāla*, سيالة) — символ принадлежности к женскому полу, т. е. гендерный идентификатор⁹.

Таблица 1

	Арабская транскрипция	Перевод на русский	Источник
1	dāk eḏ-ḏhəḡ əl-ʿāli, w-f rāsu ən-nwāla; fiha nbāt w-nqəyyəl, ḥəttā dži əz-zəllāla	Тот высокий холм, А на вершине его дом с соломенной крышей. В нем я провожу дни и ночи, Ожидая прихода соблазнительницы.	Pereda Roig 2014, № 29
2	ya ḡ-ḡbəyyəl d əš-šāwən, wa-f rāsu n-nwāla; īḏa rmiṭni nərmīk, ʿīla ḥbibi ʿəwwāla	О гора [у подножия которой расположен] Шауэн, А на вершине ее дом с соломенной крышей. Если ты уйдешь от меня, уйду и я, Я решила быть с моим возлюбленным.	Pereda Roig 2014, № 91
3	əḡ-ḡbəl d a š-šāwən, f rāsu n-nwāla; īla nətzəwwžək a Rəḥma, āʿməl əs-səyyāla	О гора [у подножия которой расположен] Шауэн, На вершине ее дом с соломенной крышей. Если я женюсь на тебе, Рахма, Я сделаю себе татуировку.	Pereda Roig 2014, № 432
4	a ya Žbəl Būhlāl, ma fi rāsu nūwwāla təmma nbāt wa nqəyyəl, ḡa īla dži z-zəllāla.	Ах, гора Бухлаль, Вот здесь, на ее вершине, дом с соломенной крышей.] В нем я провожу дни и ночи, Пока не придет [моя] соблазнительница.	Pereda Roig 2014, № 539

⁸ Переда и Москосо переводят строки *īla nətzəwwžək a Rəḥma*, /*āʿməl əs-səyyāla* как «если я женюсь на тебе, Рахма, / Ты сделаешь себе татуировку». Однако я предлагаю несколько иную интерпретацию, которая основывается на следующем высказывании, найденном мною у де Премара: *rāna mra b əs-siyyāla* — (si je ne fais pas telle chose) “je ne suis qu'une femme au menton tatoué, je ne suis plus un homme” [Prémare, vol. 6, p. 268]. В связи с этим, я понимаю приведенные строки как «если я [когда-нибудь] женюсь на тебе, Рахма, / я сделаю себе татуировку (я больше не буду мужчиной, или “я не буду тем, кто я есть”»).

⁹ Традиция нанесения татуировок больше ассоциируются с культурой рифских берберов, чем с культурой джебала. Однако еще сто лет назад такие татуировки часто встречались и у женщин из крупных племен смешанного, арабо-берберского происхождения [Salmon, 1904, p. 175–176].

**Фрейм 2: Поднос, уставленный стаканами с чаем**

Данный фрейм изображает поднос (*ṣ-ṣīṭaṣūa*, *الصينية*), уставленный стаканами (иногда на нем стоит один стакан) (*kās/kisān*, *كاس\كيسان*). Традиция подавать чай в маленьких стаканчиках на подносе характерна не только для региона Джебала, но и для всего Королевства Марокко, что делает этот образ легко узнаваемым. Однако для того, чтобы лучше понять, какие ассоциации на когнитивном уровне может вызывать данный фрейм, потребуется привлечь дополнительную информацию культурно-антропологического характера. Так, согласно наблюдениям Вестермарка, в культуре Марокко чаепитие всегда подразумевает получение удовольствия и ассоциируется с хорошим настроением, и именно поэтому марокканцы никогда не пьют чай на похоронах [Westermarck, 1926, vol. 2, p. 467]. Интересны наблюдения Вестермарка и в отношении суеверий, связанных с чайным подносом: образ пустого чайного подноса вызывает негативные ассоциации и его следует избегать, в то время как образ полного подноса настраивает на позитивные ожидания — воссоединение семьи, возможно, любовное свидание или даже свадьба, посиделки с друзьями или тайный флирт [Westermarck, 1931, p. 321]. Москосо в своей работе по анализу художественно-изобразительных средств народной поэзии джебала также расшифровывает образ подноса с чайными стаканами на нем как эротический символ [Moscoso, 2015a, p. 58].

Все шесть примеров, включенных в табл. 2, содержат фрейм «поднос со стаканами», который дополнен другими важными деталями, способствующими дальнейшему развитию сюжета. Этот образ может быть дополнен металлическим чайником, как в примере (6), или содержать другие детали, такие, как серебряные стаканы в примере (1), сверкающие стаканы в примере (5) или металлические стаканы в примере (3). В примере (4) общая информация, предоставляемая фреймом, дополняется еще и информацией о дарителе стаканов, который тем не менее не подарил вместе с ними поднос, ключевой элемент церемонии чаепития, в ходе которой хозяин дома подает готовый горячий чай в чайнике, который ставится на поднос вместе с маленькими бокалами из стекла или металла.

Таким образом, данный фрейм активизирует несколько сценариев. Например, сценарий из примера (1): герой собирается насладиться красотой некоей женщины, которую он просит приготовить чай. Этот фрейм может активировать не только сценарии дальнейшего празднования и флирта, но и сценарии, описывающие совершенно другое развитие событий, которое связано с чаепитием — поход к местным властям, как это происходит в примере (3), или несправедливое обвинение со стороны тех же властей, как следует из сценариев примеров (2) и (6).

Интересно, что в примере (4) тот же фрейм активизирует иронический сценарий. В данном случае, тема чаепития несет в себе юмористический элемент: поэт говорит, что хотя бокалы есть, но поднос, т. е. ключевой элемент, отсутствует¹⁰,

¹⁰ Сравнение брака с чайным сервизом часто используется в повседневном языке народа джебала. Это делается по принципу недостающего ключевого элемента, без которого конечный результат будет неполным. Так, Вестермарк приводит в качестве иллюстрации следующую пословицу: *j-jwāj bla niya bhāl l-berrād bla šiniya*, «брак без доброго отношения [между супругами] подобен чайнику без подноса» [Westermarck, 1931, p. 77].



а затем упоминает Мулая Ахмеда Райсуни (مولاي احمد الريسوني), возглавлявшего конфедерацию племен региона Джебала в первой трети XX в., и упоминает, что тот женился на женщине с равнин¹¹.

Таблица 2

	Арабская транскрипция	Перевод на русский	Источник
1	qīmu li eṣ-ṣīnəyya, qīmu lha ya l-kīsān; w-āna nəmši a z-zəyn, mūl əz-zhu w-əs-səlwān.	Приготовьте мне поднос, Приготовьте мне стаканы. И я пойду [к тебе], о красавица, Я счастлив и доволен.	Pereda Roig 2014, № 71
2	qīmu li eṣ-ṣīnəyya, w-əl-kīsān d ən-noqra ṣṭīwni s-sā'a dyāli mnīn žābət̄ni l-qədra.	Приготовьте мне поднос И стаканы из серебра. Дайте мне встретиться со своей смертью, У которой меня уже [раз] вырвала воля Всемогущего!]	Pereda Roig 2014, № 72, 598
3	qīmu li eṣ-ṣīnəyya, b əl-kīsān d a l-məḏən; əl-mḥəkma d gəbbi, ma həyya ši d a l-məxzən	Приготовьте мне поднос И металлические стаканы. Судить меня может только Господь, Но никак не власти.	Pereda Roig 2014, № 189
4	sīdi a hda li kīsān, ma a hda li ši ṣīnəyya əš-šrif ər-Rəysūni mzūwwəž b əl-ṣərbəyya	Мой хозяин подарил мне стаканы. Но не дал [вместе с ними] подноса. Шериф Райсуни Женился на женщине с равнин.	Pereda Roig 2014, № 346
5	qīmu li ṣ-ṣīnəyya, wa-l-kīsān lā-yšərqū əl-būḏ bəyuni w bəynək wa-l-qlūb lā-yəḥtərqū.	Приготовьте мне поднос, И сверкающие стаканы [на нем]. Между нами расстояние, Оно терзает [наши] сердца.	Pereda Roig 2014, № 465
6	əl-kīsān fi ṣ-ṣīnəyya, wa-l-bəḡrād d a əl-məḏən š xərgəžni mən blādi, ḡa əd-dəḏwa d a l-məxzən	На подносе стоят стаканы. И металлический чайник. Что могло вынудить меня покинуть мой край.] Как не преследование властями?	Pereda Roig 2014, № 631

Заключение

В данной статье было продемонстрировано, как использование понятий из когнитивной лингвистики, в данном случае, фреймов и сценариев (скриптов), может помочь исследователю лучше понять природу устной импровизированной поэзии. В качестве материала для когнитивного анализа устной поэзии был взят жанр *аййū* — живая устная поэтическая традиция из региона Джебала

¹¹ Жители региона Джебала обычно свысока относятся к *ḡarūbi*, т.е. жителям равнин, расположенных южнее [Westermarck, 1926, vol. 1, p. 4–6; Michaux-Bellaire, 1911, p. 13–22]. Несмотря на то, что Вестермарк и Мишо-Бельэр изучали нравы и традиции Марокко сто лет назад, многие из наблюдения актуальны и сегодня.



(северное Марокко). В этой работе я исходила из того предположения, что в устной поэзии фреймы можно рассматривать как общие темы и сюжеты, которые потом реализуются в более подробных сценариях (скриптах). На примере анализа двух фреймов, часто встречающихся в поэзии Джебалы, а именно (1) «дом с соломенной крыше на вершине холма/горы» и (2) «поднос с поставленными на него чайными стаканами», я показала как фреймы активируют определенные языковые реализации, то есть, фиксированные или полуфиксированные поэтические формулы, которые, в свою очередь, раскрывают определенные сценарии, лежащие в основе организации этих стихотворений. Такие «готовые» выражения выполняют важную роль в формировании взаимопонимания и чувства общности внутри культурной группы [Fillmore, 1997]. Как показало данное исследование, проанализированные сценарии и формулы довольно стабильны и, очевидно, являются частью живой поэтической традиции. Эта традиция формирует не только поэтический репертуар тех, кто сочиняет аййу, но и ожидания тех, кто выступает в роли слушателей. Важно отметить и то, что эти сценарии и, соответственно, формулы предполагают определенную возможность вариаций.

В этом исследовании я также проиллюстрировала, что для успешного когнитивного анализа такого жанра, как аййу, необходимо хорошее знание контекста, так как без понимания данной культуры, физического присутствия во время исполнения и даже личного знакомства с исполнителем было бы трудно понять смысл такой поэзии. Таким образом, хотя фреймы и, следовательно, сценарии могут быть универсальными когнитивными механизмами, они также часто являются культурно обусловленными, и для их полного понимания необходимо учитывать социальную функцию отдельных жанров, культурный контекст, а также пол, возраст, текущую жизненную ситуацию исполнителя и многие другие факторы. Тем не менее я предполагаю, что изучение особенностей функционирования таких жанров с когнитивной точки зрения может помочь нам лучше понять и реконструировать уже исчезнувшие жанры других культур¹².

Список литературы/ References

1. Aydoun A. *Musiques du Maroc*. Casablanca: Éditions Eddif, 1995.
2. Bartlett F. *Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.
3. Biarnay S. *Notes d'ethnographie et de linguistique nordafricaines*. Paris: Ernest Leroux, 1924.
4. Boas H. Frames and Constructions for the Study of Oral Poetics. In: Antović M., Cristóbal Pagán Cánovas (eds.). *Oral Poetics and Cognitive Science*. Berlin: De Gruyter, 2016, pp. 99–124.
5. Cook G. *Discourse and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1994.

¹² См., например, мои работы по реконструкции уже исчезнувшему жанру баскской народной поэзии *копла сааррак* (kopla zaharrak), которую я провела, опираясь на знания, полученные благодаря работе с жанром аййу [Gintsburg, 2021, 2022].



6. Fillmore Ch. Frame Semantics. *Linguistic Society of Korea. Frame Semantics in Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin Publishing Company, 1982, pp. 111–137.
7. Gintsburg S. Seven Folk Songs from the Region of the Jbala (Northern Morocco). *Acta Orientalia*. 2005. Vol. 66, pp. 73–107.
8. Gintsburg S. Some Observations on the Poetical Language of Love Songs in the Dialect of the Jbala (Northern Morocco). *Al-Andalus Magreb*. 2006. Vol. 13, pp. 139–161.
9. Gintsburg S. *Formulaicity in the Jbala Poetry*. Tilburg: Tilburg University Press, 2014.
10. Gintsburg S. It's Got Some Meaning but I Am not Mure...: The Role of the Particle (*wa*)-*ma* in the Oral and Transitional Poetry of the Jbala (Northern Morocco) from the Cognitive Perspective. *Pragmatics & Cognition*. 2017. No. 24, 3, pp. 474–495.
11. Gintsburg S. Lost in Dictation. A Cognitive Approach to Oral Poetry: Frames, Scripts and 'Unnecessary' Words in the Jebli Ayyu. *Language & Communication*. 2019. Vol. 64, pp. 104–115.
12. Gintsburg S. A New Perspective on the Basque Koplá Zaharrak from the Moroccan Ayyus: An Empirically Supported Cognitive Analysis of Traditional Oral Genres. *Pragmatics & Cognition*. 2021. No. 27(2), pp. 339–363.
13. Gintsburg, S. How to Read a Koplá? Comparative Cognitive Analysis of the Basque Koplá Zaharrak and the Moroccan Ayyus. *Comparative Literature Studies*. 2022. Vol. 59(2), pp. 345–369.
14. Lord A. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
15. Michaux-Bellaire É. Quelques tribus de la montagnes de la région du Habt. *Archives marocaines*. Vol. 17. Paris: Ernest Leroux, 1911.
16. Mikesell M. *Northern Morocco, a Cultural Geography*. Berkley — Los Angeles: University of California Press, 1961.
17. Minsky M. A Framework for Representing Representing Knowledge. In: Patrick Winston (ed.). *The Psychology of Computer Vision*. New York: McGraw-Hill, 1975, pp. 211–277.
18. Moscoso García F. Coplas de Chauen (norte de Marruecos). *Temática y lenguaje formulaico*. *Boletín de Literatura Oral*. 2015a, 5, pp. 45–68.
19. Moscoso García F. El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos. *Revista de literaturas populares*. 2015b. XV-1, pp. 135–166.
20. Pereda Roig C. *Coplas de la región de Yebala: norte de Marruecos. Estudio y edición de Francisco Moscoso García*. Barcelona, Bellaterra, 2014.
21. Prémare A.-L., de. *Dictionnaire arabe-français (établi sur la base de fichiers, ouvrages, enquêtes, manuscrits, études et documents divers par A. L. de Prémare et collaborateurs)*. Vols. I–XII. Paris: L'Harmattan, 1994–1999.
22. Schank R., Abelson R. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1977.
23. Steen G. Love Stories: Cognitive Scenarios in Love Poetry. In: Gavins J., Steen G. (eds.). *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge, 2003, pp. 67–82.
24. Stockwell P. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London — New York: Routledge, 2002.



25. Westermarck E. *Ritual and Belief in Morocco*. 2 vols. London: Macmillan and Co., 1926.
26. Westermarck E. *Marriage Ceremonies in Morocco*. London: Macmillan and Co., 1914.
27. Westermarck E. *Wit and Wisdom in Morocco. A Study of Native Proverbs*. London: George Routledge & Sons, Ltd, 1931.

Информация об авторе

Гинцбург Сарали Юрьевна — Ph.D., старший научный сотрудник Института культуры и общества (Университет Наварры), Памплона, Испания, sgintsburg@unav.es, <https://orcid.org/0000-0003-2962-9534>.

Раскрытие информации о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 12.10.2023; одобрена рецензентами 20.10.2023; принята к публикации 21.10.2023; опубликована 27.12.2023.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

Information about the author

Sarali Gintsburg — Doctor of Philosophy, senior research fellow, Institute for Culture and Society (University of Navarra), Pamplona, Spain, sgintsburg@unav.es, <https://orcid.org/0000-0003-2962-9534>.

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Article info

The article was submitted 12.10.2023; approved after reviewing 20.10.2023; accepted for publication 21.10.2023; published 27.12.2023.

The author has read and approved the final manuscript.