

المساهمة التقفوية في التراكيب الإيقاعية

الدكتور: محمد بلعباسي
جامعة حسيبة بن بوعلبي الشلف- الجزائر

الملخص:

لعل إدراج مقال القول حول القافية في هذا الموضوع من بحث البنية الشعرية يستمد مصداقيته من كونها، أي القافية، عنصرا فاعلا في بنية القصيدة العربية التراثية أي القصيدة العمودية، لذلك فإن هذا الصوت المركزي المستحوز على دلالة غنائية غالبية على شخصانية الخطاب الشعري يجعله قائما على الأبعاد الفنية الجمالية الخاصة لذلك فقد ألفينا شاعرا مثل المتنبي، بعد إحصاء تعداد التماذج الصوتية الموظفة في أشعاره، يعول على حروف الغنة "من"، باعتبارها تكتسب صبغة تلحينية فنية جمالية بالغة الأهمية .

الكلمات المفتاحية: القافية؛ الإيقاع؛ الشعر

القافية صوت مركزي وإن أتى متطرفا يستطبق كلّ التفاعلات البنائية الأخرى في لغة الخطاب الشعري، فكلّ الأصوات الضمنية التي ترد في سياقات التأليف اللغوي خادمة له، وواقعة في إسهام تأثيراته الغنائية، لذلك فإنّ القوافي تمتلك في الأعراف الأدبية الشعرية العربية القديمة مكانة فيقولون هذه القافية لفلان، وتلك لفلان، لذلك فإنّ حسن اختيار التنغيم في التقفية يعطي الخطاب الشعري بصمته الإبداعية، ونظنّ أنّ بسبب من هذه القيمة التسجيلية التوثيقية لظاهرة التقفية في القصيدة العربية العمودية دأب الشعراء على القول بفنّ المناجزة والمعارضة، حيث يعمد الشاعر التالي إلى نسج القول على نفس فنيات الشاعر الأوّل فيأخذ الوزن والقافية والنسق التمعيني المهيمن على عوالم التفكير الشعري في الخطاب. لقد أدرك البلاغيون العرب القدامى أنّ الطبيعة العربية في صميم غنائيتها رأت إلى اللغة رؤية تلحينية، وكانّ وظيفة القافية نوتة موسيقية تلحينية متحكّمة في جميع النشاطات التنغيمية التلحينية الغنائية التي تخللت القول الشعري في متنه.

لقد احتاج الأعرابي قديما والعربيّ اليوم إلى صوت محوريّ يطغى على المظاهر الشعرية الباقية خلال الإنتاج الغنائيّ للقول الشعريّ، الذي هو وليد شرعيّ للاعتمالات القلبية، فعاليته تنزع من القلب مغلفة بحوافر الارتجال والتداعي والترسل وهي عوامل جميعها تحفر مجراها الطبيعيّ فيتلقّفه اللسان ويخطّه القلم ويردده الزوّاة والمنشدون المتغنّون بقوافي الشعر في المحافل الأدبية، والشعر في جوهر تورده متّصف بالفطنة وذكاء التزوع القلب، متولّد عن توقّد البديهة، مصبوغ بنبض الأوعية التعبيرية التطريزية التطريبيّة، التي واكبت الشعر العربيّ منذ أن كان كلاما منثورا في أولياته الافتراضية الغامضة المحيلة على التفكير الأسطوري، حيث احتاجت العرب إلى غناء ما نطقت به، فهو قائم في طبيعة الإنسان

نفسه، وأنه باق لذلك ما بقي الإنسان، وعليه استأنست العرب بالوزن واستملحت القافية، التي هي في العرف اللغوي عند ابن منظور في مادة "قفا":

" قفاه واقتفاه، وتقفاه: تبعه واقتفى أثره"¹

وسميت القافية قافية لأنّ "الشاعر يقفوها، أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا" عيشة راضية" بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها"².

لعل حدود القافية تتعدى معالم حدود هذه الصناعة، لذلك تعددت الآراء في ذلك³، ولعل أقربها إلى الصواب رأي الخليل بن أحمد الذي يقول: "القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من المتحرك حرفا كان أو أكثر، ومع الحركة التي قبل الساكن الأول"⁴.

إن القافية ركن ركين من أركان الشعر العربي القديم، معقودة بأواخر الأبيات، هذا ما يعين على اتساق النغم التعبيري. هذا التماثل والانسجام الذي تخبه وحدات الأبيات المسماة بحوافر الشعر، لما لها من تأثير سحري خاص، خاصة وأن الأذن العربية آلفتها ردها من الزمن في تحسس إيقاعها والتفاعل معه.

إنّ القافية هي مائزة بنية الشعر من بنية النثر "لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعرا في الكلام ولا يستعمل شعرا حتى يقفى، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها"⁵.

لذلك وبالرغم من اضطراب التقاد العرب في تعريف الشعر وتقييم آثاره البنائية، إلا أنهم ظلوا يلحون على اشتراط القافية. سواء أكانت في صورتها التقليدية أم في صورتها الحدائية، وذلك لأنّ غنائية الشعر تتطلب اعتماد العناصر التلحينية والتنغيمية والتي تعتبر القافية إحدى أبرز وجوهها وسماتها. فقد عقدوا لهذا الموضوع بابا تكلموا فيه على أهمّ العناصر البنائية الخاصة بالقصيدة العربية العمودية .

ومن ثمّ اتجهت العرب بفطرتها إلى هذا التوافق بين أواخر الأبيات، حتى يتم التأثير في السامع بالتراكيب القويمية، والوزن الموسيقي، والختام المنسجم. وعليه فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يستعمل شعراً حتى يكون له وزن وقافية.

والقافية في العروض الخليلي، علامة الإيقاع. هي صوت متميز يدلّ على مكان التوقف لكي نتابع من ثمّ انطلاقنا. وقد أصبح وجودها أكثر أهمية ممّا تعني. صارت شكلا لا بدّ من الحفاظ عليه⁶ هذا القول هو العلامة والشاهد الذي يحدّد شعرية القافية في بنية الشعر العربي كونها تعدّ أحد مقومات هذه الشعرية، فهي ركن في القصيدة، ولا نجد ناقداً عربياً قديماً، نفي أهميتها في الشعر، بل أنّ الوزن عند العرب أعظم أركان الشعر فمنحوه خصوصية وتميّزا، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة التبدل والتلون؛ فهي وسيلة لإبراز الإيقاع.

أمّا تعريفها عند الغربيين فمرتبط بأفراحهم وأتراحهم " فعلى قدر ما يبدو الإيقاع تعبيرا طبيعيا عن الانفعال يبدو غربيا لأول وهلة أن يعمد المرء إلى تقفية فرحه وآلامه. والحق أنّ من الضروري، حتى نفهم

القافية، أن لا نرى فيها مجرد تكرار لصوت بعينه. إنّ القافية وسيلة لإبراز الإيقاع، إنّها الوزن وقد أصبح اهتزازها واضحا للأذن. إذا نظرنا إلى القافية من هذه الناحية وجدنا أنّها تستخرج بسهولة من القوانين الفيزيولوجية والنفسية التي يخضع لها تكوّن البيت؛ وكلمة القافية LA RIME مشتقة من كلمة الوزن أو الإيقاع LE RYTHME حتى أن يواشيم دي بلي قد استعمل في القرن السادس عشر كلمة LA RYTHME للدلالة على القافية"⁷

فهي في منظورهم ليست وسيلة تطريبيّة فحسب، بل هي عملية معقّدة لارتباطها بالإيقاع، وفسّروها على أنّها هي الوزن لأنّها مخضّبة بالجانبين الفيزيولوجي والنّفسي في العملية التكوينيّة للبيت الشعري. ومن ثمة فإنّ "القافية وحدة موسيقيّة لها أشكال مختلفة، أي أنّها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسكّنات، وأنّها لذلك لها طابع التجريد للأوزان، أمّا الروي فلا بدّ أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقيّ إلا من حيث صفاته الصّوتية وماله من جرس".⁸

فالقافية إذا نوع موسيقيّ غير مستقرّ في وظائفه الأدائية في التّعبيريّ الشعريّ، حيث تتشكّل بزئبقية هيويلية لا يمكننا القبض عليها، إذ تتشكّل تارة وفق نظام المتحرّك والسّاكن، وتارة وفق قانون التجريد الوزني، منضفا إليه صوت حرف الروي.

القافية في تشكّلاتها سواء أكانت موحّدة أو متعدّدة متنوّعة، تكون بنتا شرعية للهواجس والوساوس الانفعالية حيث "تخضع شأنها شأن كلّ أدوات الشّاعر لمقتضيات التّعبير وضروراته والتي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النّظر إليها بمعناها الواسع على أنّها لا يمكن أن تكون موحّدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت"⁹.

لا أجنب الصّواب - في اعتقادي- أنّ القافية هي الأداة التّلفظية الخاصّة، المتميّزة بالعناصر الصّوتية المشحونة بالوحدات الرّمنية الجرسية، التي تجعل الحرف الواحد إيقاعا مستقطبا لتفاعل العناصر الشعريّة الأخرى، هذا ما يؤهلها إلى التّشكّل بطريقة أحادية أو ثنائية أو ثلاثية وحتى الرّباعية والخماسية.

2- القافية، مستوياتها الدلالية والصّوتية.

إذا كان الشّاعر العربيّ قديما سكن بيتا من الشّعور، فإنّ القافية سكنت بيتا من الشّعور، وإذا كان لكلّ شاعر شيطانه الشعري الخاصّ، فإنّ شيطان الشّعور الخاصّ يدعى القافية.

جزعت القافية من أن يحطّمها العلم من أن يطوّحها الشك من أن يبدها الشّعور وهي بنت الشّعور، لكنّها عبر مسيرتها التاريخية ظلّت ولا تزال تتدقّق بانسيابية - معهودة أو غير معهودة - جازة فتية في شرايين الشّعور مجلجلة مجللة، فهي بحقّ ينبوع مكملّ للفنّ في نمائها وغنائها بحدسها الإيقاعي اللامتناهي والمتماهي في حماسة عجيبة غريبة. القافية هي المبدأ الذي تحسّس به أجدادنا الشّعور، فعشق جمال الفنّ

بخفقان القلب وشهوة أرحب، إنه السّحر الشّعري بكلّ جمالياته ومقوماته التّشكيلية.

"القافية حوافر الشّعر فسّرت هذه العبارة تفسيرات متعدّدة، فمن قائل أنّها تعني إنّ القافية أشرف ما في البيت، لأنّ حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده، ومن قائل أنّ ذلك يعني أنّ القافية عليها جريان الشّعرواطراده، أي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهايته"¹⁰

من هذا المعطى نستشعر الفلسفة التّفويية القائمة على النّظرة الجمالية التي تميّط اللّثام عن غوامض وقع حوافر الشّعر وموقعها وتوقعاتها المتوهّجة بتذبذبات المستويات الصّوتية المتنوّعة، في إحداث نوع من المكاشفة الإيقاعية والمدائرة الدّلالية.

ويرد د: الجوزو قائلا: "لكنّ كلمة الحافر لا توحى الموقع وحسب، بل هي، في رأينا توحى الإيقاع أيضا..توحيه أكثر، فهي ذات أبعاد موسيقيّة تصوّر وقع حوافر الفرس منتظما على الأرض، ذلك الوقع المحبّب إلى نفس العربيّ، والذي يشعر السّرعة أحيانا، والبطء أحيانا أخرى. فكأنّ القافية سبب إيقاع البيت الشعري، مثلما أنّ الحافر سبب إيقاع السّير. وممّا يؤيد ذلك أنّهم أسموا بعض أوزان الشّعر أسماء تشبه أسماء العدو، فهناك عدو التّقريب، والوزن المتّقارب، وهناك العدو السّريع والوزن السّريع وعدو الخبب ووزن الخبب، والخفوف سرعة السّير من المنزل و الخفيف وزن، وسّي وزن المنسرح هذا الاسم لخفته، كما يزعمون"¹¹

إنّها بوّابة الفطرة السّليمة في طقوسها وإحصائها واستقصائها عن كنه القوافي في تحركاتها بقيمها الجمالية في الخيمة العربيّة، معقودة بحركات القّرس العربيّ الأصيل في إقباله أو إدباره أو هما معا، إنّها الفطنة و صفاء طبع الاهتداء إلى أنساع الظّواهر العلميّة الفطرية.

القافية في اصطلاح العروضيين علمٌ بأصول يُعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعريّة من حركة وسكون، ولزوم وجواز، وفصيح وقبيح، وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كلّ بيت؛ فهي تنفيذ وأداء احترافيّ في صناعة الشّعروصياغته، كما أنّها تميّط اللّثام على ماهية الفكر المبدع وتتغلغل فيه، فتكشف بجسارة عن التّماهيات المنحدرة الشّديدة الانزلاقات، ههنا يتقدّم إلينا الفنّان على أنّه رجل صانع، يخلع على مصنوعاته طابعا إنسانيا، ويقدم إلينا نتاجه الأدبيّ حيث يكون الفنّ من باب الصّناعة أو العمل الذي يستله من جدار الصّناعة.

إنّ الانضباط التّفويي يشحن الوظائف البنائية في العملية الأدائية للتّشكل الإيقاعي، بحزم صوتية متجانسة المأخذ حيث تمنح كلّ المسوّغات التي تنهض عليها الفاعلية الشعريّة فتنج بذلك "بعدا من التّناسق والتّمائل يضي عليه طابع الانتظام النّفسي والموسيقيّ والزّمني"¹² ولا يتوقّف فتوقّفها في حدود هذا التّجد بل تتدخّل في صلب هندسة البنية الدّاخلية للإبداع الشعريّ، فهي بحقّ ركن ركين في التقاط النّبرة الصّوتية

وتمكن المتلقي من التذوق والاستجابة معه.

فالقافية بهذا المفهوم مشاركة بقدر وافر في العملية الصوتية، إذ تغذيها بأصوات رزينة شريفة. فالقافية ليست القافية موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل إنها معربة. فإلى جانب التماثل الصامت الذي يعدّ إلزاميا بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من حروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها، يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة-القافية- موقعا في التنظيم التركيبي للبيت.¹³

من المسلم به أنّ استعمالات القافية تماثل صوتي نغمي يشعّ بثراءات إيقاعية ودلالية، فالحرص على تبيان العلامة الإعرابية هو الشاهد على أنّها ليست تصيدا للوحدات الاستبدالية بتكرار نفس البنية الصرفية، فاللطفة فيها تكمن في حملها للمبدلات الدلالية والإيقاعية. مما يجعلها خاضعة لقانون إيقاعي منتظم، وبهذا فإنّها "هي التي تحدّد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدّدتها"¹⁴

فهي بذلك لها محلّ من الوجود قبل حضور النصّ الشعري، بل تظهر من خلاله وتعول عليه، فوجودها من وجوده، وعدمها من عدمه، فهي ببؤرتها الإيقاعية تشكل نقطة تركيز وتدعم أركانها وحركته الإيقاعية الداخلية في سؤر التجربة الشعرية.

إنّ القافية هلامية في أداؤها التعبيري، هيولية في مقتضيات التعبير وضروراته من قصيدة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر، هذا ما أهلها إلى إعادة التبدّل والتشكّل وفق قانون التحول الإبداعي، إلّا أنّها لا تزال تحافظ على نظام الاشتراكية الوسائطية المحسوسة بين الملفوظ والمقووظ.

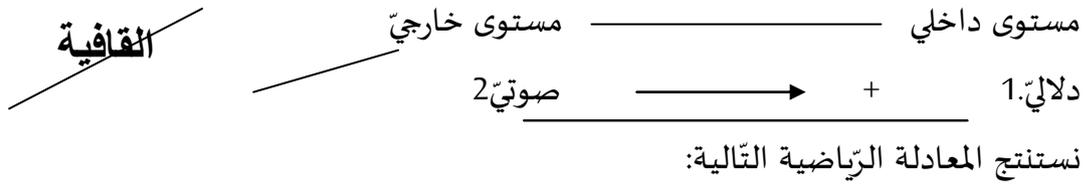
إنّ السمة الختامية التي تتميز بها حوافر الشعر-القافية-، المنخرطة في نظام البيت الشعري أو السطر الشعري أو الجملة الشعرية، لا يمكن وصفها على أنّها الضابط الموسيقي الختامي وحسب، بل تساهم بطريقة أو أخرى وبشكل فعّال في تقوية وتشكيل البنية الإجمالية للإيقاع؛ فالشاعر في إبداعه إذا ترك النفس الشعري ينساب بكلّ حرية إلى القافية غير لاهت ورائها، ممسك بالبراعات الأدائية في تحقيق الدلالة والوقف التناغمية معا، وإذا ما حدّدها مسبقا أرهقته وأرهقت الدلالة والتّنعيم معه.

ومن ثمة فالقافية "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقلّ، صورة تضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا في علاقتها بالمعنى".¹⁵

فالشاعر عليه أن يسلك مسار المعنى والقافية معا، ولا مفرّ للشاعر من هذا القدر وهو يقفز قفزات متتابعة مهموما ومنشغلا بجر معناه إلى القافية؛ وعليه فإنّها تفرض نفسها وترسخ من تلقاء ذاتها وفي ذاتها لا على حساب المعنى، بل تتخضب معه فتصير ناضجة غير متشظية.

والحقّ "إنّ القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر: يتجادبان ويدور كلّ منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبدا ودون أن يتصادما. يجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنبا إلى جنب".¹⁶

التجاذب و اللاتخالط و اللاتصادم و انحلال الصّوت في المعنى والمعنى في الصّوت، فكلّ منهما يستجيب للآخر على أجمل صورة، فهما يتساوقان تساوفا كاملا في التجربة الشعريّة في آن واحد" فإذا هو يودع في كلّ منهما من الجمال ما لم يكن يستطيعه لو تخيل كلا منهما على انفراد.."¹⁷ فما أبأسه من شعور أن يتذكر الشاعر أنّ هذه الدّمة أو هذه الآهة قد جاءت من اغتصاب المعنى من أجل طنين القافية. ويمكن تلمس الوظيفة الإنشائية للقافية من خلال الخطاطة التّوضيحية التّالية:



القافية النّاضجة = مستوى دلاليّ + مستوى إيقاعيّ.

وعليه فالقافية تحتاج إلى حداقة الاستئناس بالحقول الدّلالية والنّوتات الموسيقية أفقيا وعموديا، وتضفي على القصيدة نوعا من التّناسق والتّنظيم والكمال الصّوتي والانفعالي، فقد أصبحت مقوّمًا جوهريا جهوريا في الشّعرف "القافية تقتضي بالضرّورة علاقة دلاليّة بين الوحدات التي تربط بينها"¹⁸ وبناء على ما تقدّم فإنّ القافية والمعنى يتفاعلان تفاعلا كيميائيا في ذهن المبدع - الشاعر- فيبورجوازية القافية الحاملة تكمن في عودتها بطنانا مشبعة مشعّة بما هو صوتيّ صائت، وما هو دلاليّ صامت صائت.

مراجع البحث:

1. ابن منظور جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، مادة "قفا" دار صادر بيروت، ط4، المجلد 12، ص167. 2005.
2. نفسه ص167.
3. مجانية للوقوع في مطبة الإحصاء واجترار للأقوال المستهلكة.
4. جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في المفهوم النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، ص408.
5. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، ط1، 1987، بيروت، ص78.
6. ادونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ص114.
7. جان ماري جوبو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة وتقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965، ص176.
8. عز الدين إسماعيل، الشّع العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط3، 1981 بيروت، ص113.
9. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة: 147، 140.
10. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ط1، 1981، ص38.
11. نفسه، ص38..
12. أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985، ص13.
13. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية-تقدمه مقالة حول خطاب نقدي-ترجمة، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996، ص212.
14. جان كوهان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ط1، 1986، الدار البيضاء، ص74.
15. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص74.

16. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة و تقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة و النشر، ط2، 1965، ص219.
17. نفسه ص219.
18. جان كوهن بنية اللغة الشعرية: 209.

الهوامش:

- ¹ - ابن منظور جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، مادة "قفا" دار صادر بيروت، ط4، المجلد 12، ص 167. 2005.
- ² - نفسه ص167.
- ³ - مجانية للوقوع في مطبة الإحصاء واجترار للأقوال المستهلكة.
- ⁴ - د. جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في المفهوم النقدي، المركز العربي للثقافة و العلوم، 1982، ص408.
- ⁵ - د. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، ط1، 1987، بيروت، ص78.
- ⁶ - ادونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ص 114.
- ⁷ - جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة و تقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة و النشر، ط2، 1965، ص176.
- ⁸ - د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة و دار الثقافة، ط3، 1981 بيروت، ص113.
- ⁹ - علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 147، 140.
- ¹⁰ - د-مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة و النشر - بيروت- ط1، 1981، ص38.
- ¹¹ - نفسه، ص38..
- ¹² - د. أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985، ص13.
- ¹³ - د. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية-تقدمه مقالة حول خطاب نقدي-ترجمة، مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996، ص212.
- ¹⁴ - جان كوهان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر ط1، 1986، الدار البيضاء، ص74.
- ¹⁵ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص74.
- ¹⁶ - جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة و تقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة و النشر، ط2، 1965، ص219.
- ¹⁷ - نفسه ص219.
- ¹⁸ - جان كوهن بنية اللغة الشعرية: 209.