

## [ التّوازي الصّوتيّ في شعر خالد الكركي ]

- دراسة فنيّة دلاليّة -

### إعداد الباحثين:

[مثنى خالد الديابات، طالب دكتوراه، كلية اللّغات والاتّصال / جامعة السّلمان زين العابدين / تيرينجانو / ماليزيا]  
[الأستاذ الدكتور / محمّد سالم العوضي، كلية اللّغات والاتّصال / جامعة السّلمان زين العابدين / تيرينجانو / ماليزيا]

[أحمد عطا الله عبد العزيز، طالب دكتوراه، كلية اللّغات والاتّصال / جامعة السّلمان زين العابدين / تيرينجانو / ماليزيا]

### المُلخّص:

تسعى هذه الدّراسة إلى الكشف عن بنية التّوازي الصّوتيّ، وتوضيح أشكالها في شعر خالد الكركي، وبيان دورها في الإيقاع الموسيقيّ، وتماذك النّصّ، والتّحام مقاطعه، وأجزائه، ومن ثمّ التّأني بالنّصّ عن أن يكون نثرًا، علاوة على إسهامها في تشكيل المعنى، أو الإيحاء به، والإضفاء على النّصّ المزيد من الشّعريّة، ومنحه طاقة إيقاعيّة عالية. وقد تنوّعت أشكال التّوازي الصّوتيّ في شعر خالد الكركي، من: جناس، وترادف، وتقابل، وغير ذلك. وقد ارتأى الباحث تسليط الضّوء على أبرز هذه الأشكال، وأكثرها توافراً في شعر خالد الكركي، وهي: الجناس، والترادف، والتّقابل.

**الكلمات المفتاحيّة:** التّوازي الصّوتيّ، الجناس، الترادف، التّقابل، خالد الكركي، الشّعريّة الأردنيّة المعاصرة.

### المُقَدِّمة:

لقد شهد مفهوم التّوازي - في الدّراسات الحديثة - تطوّرًا في المفهوم، واختلافًا في الأنواع، والأشكال، وإن كانت البلاغة العربيّة القديمة قد عرفت صوراً مختلفة منه، وأشارت إلى دورها في عمليّة التّلقّي، والتّأثير، ومن ذلك: الأوزان، والقوافي، والتّكرار، والإيقاع، وفنون البديع المتنوّعة.

ومن هنا جاءت دراسة الباحث؛ لتلقي الضّوء على بعض هذه الجوانب التي اضطلعت بخلق هذه البنية الصّوتيّة، وأدّت دورها الفاعل في تشكيل المعنى، أو الإيحاء به، وتحقيق أكبر قدر ممكن من الموسيقى الدّاخلية، والخارجيّة. وقد انصبّ الاهتمام على: الجناس، والترادف، والتّقابل.

### مشكلة الدّراسة:

تكمن مشكلة الدّراسة في محاولتها تناول بعض أشكال التّوازي الصّوتيّ في شعر خالد الكركي، وبيان دورها في تشكيل المعاني، وتوفير الطّاقات الموسيقيّة الدّاخلية في النّماذج الشّعريّة المختارة.

### أهميّة الدّراسة:

تنبع أهميّة هذه الدّراسة من كونها الدّراسة الوحيدة - في حدود علم الباحث، وإطلاعه - التي وقفت عند هذا الجانب في شعر خالد الكركي، وحاولت تجليله، وبيان قيمته الفنيّة.

## هدف الدراسة:

هدفت هذه الدراسة إلى بيان دور التوازي الصوتي ممثلاً بـ (الجناس / الترادف / التقابل) في تشكيل المعنى، أو الإيحاء به، وإسهامه في خلق الموسيقى الداخلية.

## منهج الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة الاتكاء على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يرصد النصوص الشعرية الدالة، ويحللها.

## حدود الدراسة:

- اعتمدت الدراسة على دواوين الشاعر الثلاثة المطبوعة، مرتبة حسب الأقدمية، وهي:
- 1- مقام الياسمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م.
- 2- رجع الصهيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2007م.
- 3- عبد الله، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2016م.

## الدراسات السابقة:

لم يعثر الباحث- في حدود اطلاعه- على أي دراسة تناولت ظاهرة التوازي الصوتي في شعر خالد الكركي، ولكن ثمة دراسات، وأبحاث موازية لهذه الدراسة، أفاد منها، ورصدها في قائمة المصادر والمراجع.

## هيكل الدراسة:

تم تقسيم الدراسة إلى: مقدمة، تناولت: مشكلة الدراسة، وأهميتها، وهدفها، ومنهجها، وحدودها، وهيكلتها. ومهاد نظري عرض: لتعريف التوازي لغة، واصطلاحاً. ودراسة تطبيقية، توقفت عند: الجنس، والترادف، والتقابل، وبيان دورها في تشكيل المعاني، وتكوين الموسيقى الداخلية.

## - المهاد النظري:

تدور معاني التوازي، والموازاة في اللغة حول: التماثل، والمحاذاة، والتناظر، والمقابلة، والمواجهة، يقال توازى الشئان: بمعنى وازى أحدهما الآخر، أي: تقابلا، وتواجهها، وسارا متقابلين؛ بحيث لا يلتقيان إذا امتدّا (ابن فارس، 1997، 34/3؛ الجوهري، 1979، 2523/6؛ ابن منظور، (د.ت)، 391/15؛ مجمع اللغة العربية، 2004، ص1030).

أما في الاصطلاح، فقد برز حديثاً على يد العالم اللغوي، والناقد الأدبي الروسي؛ رومان ياكوبسون (Roman Jakobson)، فعده عنصراً مهماً، يحتلّ المنزلة الأولى بالنسبة للفرن الأدبي؛ فهو تأليف ثنائي، تماثل، وليس تطابقاً، وأنّ بنية الشعر؛ هي بنية التوازي، وهو ذو مستويات متعددة: في مستوى تنظيم، وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم، وترتيب الأشكال، والمقولات النحوية (التوازي النحوي)، وفي مستوى تنظيم، وترتيب الترادفات المعجمية، وتطابقات المعجم الثامة (التوازي بالترادف)، وفي مستوى تنظيم، وترتيب تأليفات الأصوات، والهيكل التطريزي (التوازي الصوتي)....، فالقالب الكامل للتوازي يكشف بوضوح تنوعات الأشكال، والدلالات الصوتية، والنحوية، والمعجمية. وليس التوازي شيئاً خاصاً باللغة الشعرية، بل ثمة أنماط من النثر الأدبي، تتوافر فيه هذه الخاصية، ولكنه - مع ذلك - خاص بالخطاب الشعري. (ياكوبسون، 1988، ص103، 106).

فهو، إذن، "أول مظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي، وتعالقاته الدلالية". (فضل، 1995، ص21). التي تتجاوز التناظر، والتماثل بين الوحدات الصوتية إلى ما ينجم عنها من بعد جمالي، ودلالي في الآن ذاته. ويعرفه محمد مفتاح بأنه: "عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري، أو في مجموعة أبيات شعرية". (مفتاح، 1996، ص97). مشكلة نسيجاً نصياً، ينعكس أثره على المستوى الدلالي، ويعرفه في موضع آخر بأنه: "تشابه في البنيات، واختلاف في المعاني". (مفتاح، 1997، ص59). ويقسمه إلى: 1- التوازي الظاهر؛ أي: الذي نراه بأعيننا في فضاء

الصفحة، وهو: ما تكافأت بنيته، ومعناه تكافؤاً كلياً، أو جزئياً، وهذا التحديد يحتم التدرج، والترتيب، وينقسم إلى:  
أ- التوازي المتطابق، أي: ما تطابقت بنيته، ومعناه من جهة النظر البصري، وأما من جهة النظر الفكري، والواقعي،  
فإنّ التطابق عسير المنال، وعزيز الوجود. ب- التوازي المتماثل، وهو: ما تماثلت بنيته، واختلف بعض معناه. ج  
- التوازي المتشابه، أي: ما اختلفت بعض بنيته، وبعض معناه. د- التوازي المتشاكه، وهو: ما اختلف في كثير من  
بنيته، وفي كثير من معناه. هـ - التوازي المتشاكل، أي: ما اختلفت بنيته، واتفق في بعض معناه؛ إذ يمكن التعبير  
عن معنى واحد بأشكال مختلفة. والتوازي المتضاهي، وهو: ما اختلفت بنيته، ومعناه، وهو عزيز، وندر. 2- التوازي  
الخفي، وهنا لا بدّ من إعمال عين الفكر، وإعمال رؤية العين أيضاً؛ حتى يتم تجاوز ما هو ظاهر إلى ما هو خفي، وما  
هو سطحي إلى ما هو عميق؛ حتى يمكن إثبات النظام، والانتظام الكامن وراء بنية الشعر المعاصر المعقدة. (مفتاح،  
1997، ص60، 61)

وعُرف - أيضاً - بأنه "عبارة عن عنصر بنائي في الشعر، يقوم على تكرار أجزاء متساوية." (ربابعة، 1995، ص230).  
ويتحقق من خلال التكرارات، أو التوترات المتحققة في المستويات اللغوية، والصوتية، والصرفية، والتركيبية،  
والدلالية (ربابعة، 1995، ص231)، وعُرف - كذلك - بأنه عبارة عن "تماثل، أو تعادل المباني، أو المعاني في سطور متطابقة  
الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفتي، وترتبط بعضها ببعض، وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة، أو المتعادلة،  
أو المتوازنة، أو المتقابلة." (الشيخ، 1999، ص24) وحدّ لوث (Lowth) التوازي بأنه عبارة عن "تماثل قائم بين طرفين من  
نفس السلسلة اللغوية، وقد فسّر بلير (Blair) أحد معاصري لوث ذلك، بأنّ هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما  
نفس البنية؛ حيث يكون بينهما علاقة متينة، تقوم إما على أساس المشابهة، أو على أساس التضاد." (كنوني، 1999،  
ص1-2)

فهو، إذن، عبارة عن علاقة تماثل، تتم على مستوى، أو مستويات لسانية بين طرفين، أو أكثر، وأنّ العلاقة  
القائمة بين هذين الطرفين، تقوم على مبدئين، هما: التشابه، والتضاد. (كنوني، 1999، ص3)  
ومن هنا، فقد توسّع الغربيون في تحديد الإطار العام لمفهوم التوازي، فرؤوا فيه كلّ ما يخصّ البنية الإيقاعية،  
والموسيقية، والصوتية خاضعاً له، فما يلمح من الاعتناء بالبعد الموسيقي انطلاقاً من المستوى الصوتي -  
الفنولوجي - من مثل: تكرار أصوات محدّدة في السطر الشعري، أو في المقطع الشعري، ومروراً بالمستوى الصرفي  
- المورفولوجي - من مثل تكرار أسماء معنوية، أو أبنية معنوية ذات صفات صوتية متقاربة، ووصولاً إلى تشكيل  
الجملة الشعرية - المستوى التحويلي - تخضع لمبدأ التوازي، ويشمل ما أورده رومان ياكبسون هذه المستويات  
كلّها. " (الرواشدة، 1998، ص10)

فالتكرار يشكّل بنية أساسية من أبنية التوازي، ولكنّ مع ذلك لا يعدّ التوازي تكراراً، فالتوازي أعمّ من التكرار،  
والتكرار أخصّ من التوازي، فأيّ شكل من أشكال التوازي؛ هو توزيع للثوابت، والمتغيّرات. وكلّما كان توزيع الثوابت  
أدقّ، كانت القدرة على التمييز بين التوازي، والتكرار، وقابلية التمييز، وتأثير المتغيّرات أكبر. (الشيخ، 1999، ص18) فالتوازي  
يعني نوعاً من التشابه، فليس هناك تطابق تامّ، ولا تمايز مطلق، بمعنى أنّه تكرار غير كامل، لا يصل إلى حدّ  
التطابق. (الزمر، 2002، ص36)

وخلاصة الأمر، فإنّ "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر" (ياكبسون، 1988، ص85)؛ حيث يشكّل "طاقة إيقاعية،  
وصوتية تنأى بالتصّ الشعري عن أن يكون نثراً، وتكسبه قدراً مهماً من الشعرية." (الرواشدة، 2006، ص131) فالبعد الصوتي  
يُبعد الشعر عن النثر العادي، والفتي، ويسهم في تشكيل المعنى، والإيحاء به. (الهيبل، 2014، ص105)

#### - الدراسة التطبيقية

وأما أشكال التوازي في شعر خالد الكركي فهي كثيرة، بل كان التوازي بأشكاله المختلفة مهيمناً نصياً أساسياً  
في شعره، فالشعر - بصورة عامة - "صورة صوتية تكرارية" (ياكبسون، 1988، ص46)، تخضع لمبدأ التشابه أو التعارض،

فالبنى الصوتية الناجمة عن توالي الأصوات "تخلق لونا من التوازي الظاهري" (كنوني، 1999، ص5)، الذي يحقق أكبر قدر من الإيقاع الموسيقي، الذي يتكفل - أيضاً - بتماسك أجزاء النص، والتحام مقاطعه. ومن هذه الأشكال:

#### - الجناس: (Alliteration)

وهو: تشابه اللفظتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى، ومنه التام الذي تتفق فيه اللفظتان في: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها، وإن اختلفتا في واحد مما سبق، سمي ناقصاً (الصعدي، 1991، ص69، 72) ويمثل التجنيس/ الجناس/ ثنائية صوتية خالصة، ولاسيما الجناس التام؛ حيث تتوافق فيهما الصورة اللفظية بين الكلمتين (عبد المطلب، 1995، ص65)، ومن هنا فإن الجناس - بصورة عامة - يؤدي دوراً فاعلاً في النص من الناحيتين الإيحائية/ الدلالية/ والإيقاعية.

ومن نماذج ذلك في شعر خالد الكركي، قوله من قصيدة بعنوان: "وُرد": (الكركي، 2007، ص91-94)

"تنهضُ الشمسُ من نومها  
كي تبشّر سيدي بالضحى  
وتكحلّ أهدابها بالندى  
يعزقُ الوردُ في حزنه  
إذ يراها تُعانقُ أفراحها؛  
والبهيان في الفجر:  
صوتُ المؤذنِ  
والريحُ تحمل رجع الصدى  
يغرقُ الوردُ في حزنه  
إذ تمرّ الحبيبة  
وهي تضيء بيوت  
مؤاب  
وقد نسيّت أن تردّ عليه السلامُ  
عاشقٌ خلف الوجد  
في روحه وحشة  
ثم أطفأ نجم هواه ونام  
ألقى باهرُ أول الحبّ  
هذه المسافات ما بين جرحي  
وبين حضورك  
عصفورة الحلم والياسمين  
فرشتُ لخطوك أو جاع روجي  
التي تتهجأ من أبجدية أهل مؤاب  
حكايًا عن البرق والسيف والغائبين  
فمدي عليّ ظلال الحنان  
وهذا الغموض الرسولي  
يشكل الجناس الناقص في لفظتي "الندى/ الصدى" في قوله:  
"تنهضُ الشمسُ من نومها  
كي تبشّر سيدي بالضحى"

وتكحل أهدابها بالندى  
يغرق الورد في حزنه  
إذ يراها تعانق أفراسها؛  
والبهيان في الفجر:  
صوت المؤذن  
والريخ تحمل رجع الصدى

يشكل الجنس الناقص بين لفظتي (الندى، الصدى) توازياً صوتياً، لفظة "الندى" تحمل دلالات عديدة، منها النصر، والظفر، والخير؛ إذ كان صبر المدينة، ورجالها على الحصار، وعدم خضوعهم لمطالب الغزاة، رغم التضحيات الجسيمة، نصراً مؤزراً، ورمزاً للفداء، والتضحية. أما لفظة "الصدى"، فتؤدّي الدلالة نفسها، من خلال ارتباطها بها، من حيث الإيحاء، والدلالة، فصوت المؤذن الذي بشر بالنصر، رجّح الريخ هذا الصوت، وحمله إلى أقاصي الدنيا. فكلمتا "الندى/ الصدى" تكشف عن تجانس صوتي، وموقعي، أي أنّهما وقعتا في نهاية الأسطر الشعرية، كقافية، كما أحدثتا تشويشاً دلاليّاً في الكلام، يتغيّا تحريك ذهن المتلقي؛ لسبر دلالتيهما، ومعرفة المراد منهما. "فالمبدع لا يلجأ إلى بنية التجنيس؛ لإقامة تناغم صوتي بين مواقع الصياغة فحسب، وإنما ليخلق نوعاً من التشويش الدلالي، والغموض الذي يوقظ ذهن السامع، ويشدّ انتباهه." (أبو حميدة، 2016، ص151)

أما الجنس الناقص في قوله:

"ألق باهر أول الحب  
هذه المسافات ما بين جرحي  
وبين حضورك  
عصفورة الحلم والياسمين  
فرشت لخطوك أوجاع روجي  
التي تتهجأ من أبجدية أهل مؤاب  
حكايًا عن البرق والسيف والغائبين"

فجاء في لفظتي: "جرحي/ روجي"، فمن خلال لفظة "جرحي" عبّر الشاعر عن ألمه، وحزنه، جراء لما حدث لأهله في القلعة\*، من حيث الحصار، والقتل، واستحضار إحراق نجلي الشيخ الضمور\*، واقتياد بعض نساء قومه، ورجالهم إلى السجن. تلك المشاهد التي استدعاها الشاعر من الذاكرة الحزينة، أثارت مكامن الأسى، والألم لديه. ولكنها - أيضاً - مشاعر مسكونة بالفعل المقاوم، والمتعالي. وعبر لفظة "روحي" تجسّدت مشاعر العزة، والكرامة، والإباء، والمقاومة، والثورة ضد الأتراك، كما تجلّى في هذه اللفظة - أيضاً - أسى معاني الحب، والعشق. فهذا الحب الممزوج بالوجع، هو الذي ألهب الفعل المقاوم في نفس الثوار، والمناضلين، كما ألهم الشاعر بأن يستحضر كلّ ذلك، ومن ثمّ تخلّق النصّ من رحم الموقف، والفعل.

"أعيدني إلى زماني نبضه  
واسكبي فيه موجاً  
وغيماً وفيض صلاة  
وردي على الروح لذتها في التبيد الإلهي  
ثم اصليها على الجسر حتى تعود  
إليها الحياة." (الكركي، 2007، ص94)

وتمثّل هذه القصيدة امتداداً لقصيدته "رجع الصهيل" التي سمّى ديوانه باسمها؛ حيث تجسّد استحضاراً للذاكرة المكانية في قلعة الكرك الأبية، وللذاكرة الزمنية للحراك الوطني المقاوم للمحتل، وللذاكرة الجماعية

الطافحة بالأنفاس الملحمية، والبطولية المكتنزة بالألم السامي النبيل، الذي تنسلخ عنه الذات؛ لتنتسب للمكان، والجماعة، ولحظة الاقتراب من إحدى الحُسنيين (المعاني، 2009، ص78) تنهض الشمس من نومها/ كي تبشّر سيدي بالصّبح/ وتكحلّ أهدابها بالتّدى/ يعرق الوردُ في حزنه/ إذ يراها تعانق أفراحها؛/ والبهتان في الفجر: صوت المؤدّن/ والريحُ تحمل رجع الصّدى.

والكركيّ مسكون بحبّ هذه المدينة المؤابية التي تعالت على جرحها، وصبرت على ظلم الغزاة وجبروتهم/ عاشقُ خلق الوجدُ/ في روحه وحشّة/ فمن رحم هذا الحبّ، وذاك التّوق للمدينة بكلّ ما فيها من معاني العزّة، والكبرياء، ولدت هذه القصيدة، وغيرها من قصائد ديوان "رجع الصّهيل". / فمدّي عليّ ظلال الحنان/ أعيدي إلى زمني نبضه/ واسكي فيه موجاً/ وغيماً وفيض صلاة/.

وقد استغلّ الشّاعر التّشابه اللفظي بين الكلمتين المتجانستين السابقتين؛ لتحقيق درجة عالية من التّوافق الصوتي، والإيقاع المتناغم بين طرفي الصّياغة، أضف إلى ذلك تجنيس القوافي "ويقصد به الكلمات المتجانسة التي تأتي في نهاية السّطر الشعري، وكما هو واضح، أنّ هذا التّمط جاء بناءً على التّوزيع المكانيّ للكلمات المتجانسة." (أبو حميدة، 2016، ص152) وهذا يتردّد كثيراً في شعر خالد الكركي. وهو ما يغني عن غياب القافية التقليديّة. ومن ذلك قوله في قصيدة موسومة بـ "وردة من مؤاب": (الكركي، 2005، ص42)

"صباحك عطّر، وهذا النّهار بهيّ الحضور

صاحبك وردّ، وجمرُ انتظاري مدّى وبحور

أقول: اسقني

آه... هذا الفضاء قريب، وشمسُ هواك تدور

تقولين: ها كأسك الآن مترعة... فاسقني

أنت...!

قلت بالصّبر أبداً"

تجلّى جلّ مفردات النّص حالة العشق المفرط بين الشّاعر، ومدينة الكرك/ وردة من مؤاب/ والوله الشّديد بينه، وبينها، فكأس هواه مترعة بحبّها، علاقة حميمية طاغية بين المكان، والشّاعر؛ قداسة، وحضور الدائم. ففي لظاها (الكرك) احترق العزاة، وعلى جنباتها تحطّمت عزائمهم، فتجلّى صباحها عطراً بهيّ الحضور.

فمن خلال جناس القوافي في: "الحضور/ بحور/ تدور" تمكّن الشّاعر من إحداث التّشابه اللفظي بين الكلمات المتجانسة؛ لتحقيق درجة عالية من التّوافق الصوتي، والإيقاع المتماثل بين أطراف أواخر الأسطر الشعريّة، وإلى جانب دور التّجنيس، الذي أدّى دوراً جمالياً في الإيقاع الموسيقي في الأسطر الشعريّة، إذن، لهذا التّجنيس بعد دلاليّ، يتمثّل في دلالة لفظة "الحضور" الصّفة المشبّهة على زنة "فُعول" التي تفيد الاستمرار، والديمومة. وكذلك لفظة "بحور" بدلالاتها على الاتّساع، والحياة، وكذلك لفظة "تدور" الفعل المضارع الذي يتضمّن دلالة الديمومة، والاستمرار.

#### - التّرادف: (Synonymity)

وهو أن تتماثل كلمتان، أو أكثر في المعنى، وتدعيان - حنئ - مترادفتين، وتكون الواحدة منهما مرادفة للأخرى. وأفضل معيار للتّرادف، هو التّبادل، فإذا حلّت كلمة محلّ كلمة أخرى في جملة ما، دون تغيير في المعنى، كانت الكلمتان مترادفتين. ويندر التّرادف الكامل في اللّغة، وأمّا التّرادف الجزئيّ، فهو كثير، ومن أمثلة ذلك: زوجة، وعقيلة، تلميذ، وطالب... إلخ (الخولي، 2001، ص93، 94).

وإذا كان الاشتراك علاقة بين معنيين اتّحد لفظهما، فإنّ التّرادف علاقة بين لفظين اتّحد معناهما. ويتوقّف الحكم على كلمتين بأنهما مترادفتان في معنى ما، أولاً على نوع المعنى؛ إذ قد تكون الكلمتان مترادفتين في نوع ما من المعنى، ومختلفتين في نوع آخر، فالصّارم، والهنديّ، صفتان للسّيف، وهما مترادفتان في الذات، أي: الإشارة إلى

السيف، ومتباينتان في الصِّفة؛ لأنَّ الصَّارم يعني القاطع أو الحادَّ، والهنديّ يعني أنّه منسوب إلى الهند. (علي، 2004، ص75) وقد يكون المترادفان مفردين؛ كاللّيث، والأسد. وقد يكونا مركَّبين؛ كجلوس اللّيث، وقعود الأسد، وأحدهما مفرداً، والآخر مركَّباً، كالمزَّ، والحلو الحامض (نهر، 2008، ص203).

وبعدَّ التَّرادف أحد الوسائل الّتي تحقِّق التَّوازي المعجميَّ في النّصّ الأدبيّ؛ يتغيّا تأكيد المعنى وتثبيتته في ذهن المتلقّي. فمن المفردات المتقاربة في دلالتها، أو ما يمكن أن يُطلق عليه شبه التَّرادف، قول الكركي، في قصيدة بعنوان "ذات صُحى": (الكركي، 2007، ص83-84)

"عامٌّ على شمس الصُّحى أنتِ  
وكفِّك في زماني مورقُ  
عامَ حضرتِ  
فأزهر الحزن المؤايُّ  
الذي علّمتِه صبر الرِّضا  
حتّى دنا ممّا الهوى  
واخضرَّ ليلٌ مُونقُ  
عام نبيلك من جرود مؤاب  
والعطرُ الذي في راحتك  
ندى بسحرك مشرق  
عام وجرحك في الجوانح  
مثل نبعٍ بالهوى يترقرقُ  
حبِّي وسيدي  
وأيامي التي  
إن جئتَ فيها - "اخضوضر الإستبرقُ"  
عامٌ  
ووجهك معبدي  
وصلاة قلبي فيه  
للعالِي الذي سَوَّأك  
من نورٍ  
ومن وردِ الشَّامِ  
وحزن أهلك في الجبالِ  
فجئتُ وعداً حالماً يتألَّقُ  
هذا هواي وأنت بهجته  
ونحن هناك: "شيقَّة حواها شيق".

وانسجماً مع قصائد ديوان "رجع الصهيل"، فإنَّ هذه القصيدة تمثّل تجلياً آخر للمكان في شعر الكركي، ولاسيّما في هذا الديوان، فالكرك ذلك الحُضن الدافئ الذي تربّى بين أكنافه، وترعرع في جنباته، وتنسّم هواءه، وشرب من مائه حتّى الثَّمالة. فالشاعر مسكون بالكرك، وهي مسكونة فيه، علاوة على أنّها صنو البطولة، والتّضحية، والفداء. فهذا المكان / "الديار لدى خالد هي امتدادها في التاريخ، وكلّما امتدّت في هذا التاريخ، وجدت من السّاكنين مَنْ يجعلها قمينة بالحبِّ، والحياة... إنّ الكرك في ذهن خالد الكركي، وفكره هي مؤاب، مؤاب الّتي تتسع الكرك،

وغير الكرك من المكان المقدس، الذي أخذ بطولته من أبطاله، وأخذ جمالياته من جمال المازين فيه المؤثرين... (التوايسه، د.ت، ص 123-124)

تشكل جملة: "عام على شمس الضحى أنت" مرتكزاً ترادفت عليه كثير من جمل النص / كفك في زماني مورك / فأزدهر الحزن المؤابي / واخضر ليل مونق... / ومن هنا فإن الفكرة التي تسيطر على الشاعر، هي فكرة الحب، والعشق التي ملأت عليه فؤاده، وسكنت في سويداء قلبه، فأثرها على كل شيء في حياته، فالكرك مسقط رأسه، ومحط هواه، وشاهد على أروع القصص البطولي...؛ لذا حاول الشاعر أن يجسد هذه الفكرة، ويؤكدها من خلال بنية التوازي المعجمي بين المفردات التي تحمل الدلالة ذاتها، مثل: "مورك / أزهر / أخضر / مونق / العطر / مشرق / يترق / اخضوضر / نور / ورد / يتألق / الهوى / معبدي / صلاة / نور / بهجة" فالبحت في دلالة كل مفردة من هذه المفردات، يشي بحب هذه المدينة التي حفرت في ذاكرته، واستقرت فيها بمكان جليل لا يزاحمها أي شيء مهما علا شأنه، وجل قدره. فهذه المفردات، إذن، تكشف عن وجود علاقة توافق، أو شبه ترادف بين معانيها، ودلالاتها. ويقول من قصيدة موسومة بـ موال دمشقي: (الكركي، 2005، ص 10-12)

"ودمشق أم الأرض  
والفل المخبي  
والكتابة والتجو  
نار المودة في عير العشق  
والنسر  
إذ يتزاحم القصا والشعراء أبناء السبيل  
وردوا على بردى الذي  
مد الهوى وارتد في  
الليل الصدى:  
يا قاسيون أفق  
فما زالت عيون بني  
أبيك على مرايا الياسمين  
ومجد غسان الأثيل  
هذي مضاربهم تراءت في الضحى  
وأرى قوافل ضج فيها الضوء  
والعطر المؤابي  
المخبأ في الهوى والحزن  
وأرى مؤاب  
وقد غدت مخمورة بالعشق  
مذ وصلت إلى دار البنفسج والهيل  
سأهر نخل العشق في بستانها  
الريان  
ثم أمد للعشاق مائدة الكلام  
البكر  
كي يتعلموا صيدا الغزلات التي  
سكبت نبيد العشق

### في كأس الزمان المستحيل

فهذه القصيدة تتنفس في الإطار ذاته، أي المكان الذي يتشكل من حركة الإنسان عليه، ويأخذ جمالياته، عند الكركي من هذه الحركة (التوازية، د.ت، ص123) فوجد - في هذه القصيدة - مفردات، وتراكيب، مثل: دمشق/ الفلّ/ الكتابة/ نار المودّة/ عبير العشق/ بردى/ قاسيون الياسمين/ مجد غسان/ فهذه المفردات، والتراكيب تجسّد المكان الذي يتكوّن من وعي الإنسان به، وحركته عليه، ومن ثمّ ما يتوافر فيه من جماليات، وعبق عتيق، يتشكّل من هذه الحركة. ولا ينسى الكركي في خضم الحديث عن دمشق، أن يتحدث عن مؤاب/ الكرك، فهما امتداد لذلك العطر المخبأ في أعماق التاريخ، فمن خلال دمشق يرى مؤاب، ومن مؤاب يرى دمشق، فكلاهما يمتح من ذلك الماضي المشرق، وكلاهما يتبادلان العشق، والهوى، والحبّ، وكذا الشاعر مخمور بحبهما معاً. فثمة حالة من التماهي بين المكان، والشاعر، والحنين إلى ماضيهما، وحاضرهما لا ينصرم أبداً، ولا يبلى على مرّ السنين، وما يجمع بين هذين المكانين: البطولة، والتضحية، والفداء، وكلاهما علمته/ الشاعر/ الهوى، والعشق، والبطولة...

وبالعودة إلى المفردات التي شكّلت النصّ المتقدّم، وهي: "دمشق/ الأرض/ الفلّ/ الكتابة/ النجوم/ المودّة/ العشق/ القصاد/ الشعراء بردى/ الهوى/ الليل/ الصدى/ قاسيون/ الياسمين/ مجد/ غسان/ الأثيل/ مضاربهم/ الضحى/ قوافل/ الضوء/ العطر/ الزحان/ مؤاب/ مخمورة/ البنفسج/ الهديل/ نخل/ بستان/ البكر/ الغزالات/ نبيل/" نجد أن هذه المفردات تتقارب في دلالتها من خلال السياقات التي احتوتها؛ ممّا عزز دلالة البناء الشعري، وأكّد المعنى في نفس المتلقّي. فهذه المفردات تؤطر العلاقة بين دمشق ومؤاب/ الكرك/ وبين الشاعر، وهي علاقة مبنية على الحبّ المتبادل من جهة، وعلى الماضي الزاخر بالتضحية، والثورة ضدّ الغزاة من جهة أخرى، ومن ثمّ، فإنّ ما يجمع بين هذه المفردات، هو الدلالة النفسانية، الناجمة عن الإحساس بقدسيّة المكان، الذي أسهم في استحضار هذه الصور، وتلك المشاعر الجياشة، والتأبضة بالبطولات، والتضحيات على مرّ التاريخ.

### - التّقابل: (Concordance)

ويعدّ التّقابل المعجميّ وجه من أوجه التّوازي، ويعود ذلك إلى فاعليته في إنتاج الدلالة من ناحية، وفي تقسيم الكلام إلى وحدات متناظرة يسهل فهمها وترتيبها في الذّهن من ناحية أخرى. ولا يتوقّف مصطلح التّقابل عند التّضادّ الدلاليّ بين المفردات، أو ما يسمّى بالمطابقة، أو الطّباق، وإنّما يتّسع؛ ليشمل أشكالاً من التّعارضات الثنائية، أو التّناظر المعجمي؛ وذلك لما للتّقابل بمفهومه الواسع؛ من فاعليّة تفوق فاعليّة التّضادّ (أبو حميدة، 2016، ص154)، "فمع التّقابل يمكن أن يحدث تفاعل، وامتزاج... أمّا المواقف المتضادة، فمن النّادر أن تكون مواقف شعريّة صالحة للنمو، وذلك لما يتّضح للمتلّمّن من أن جذور الموقفين المتقابلين واحدة في العمق، على حين أنّ التّضادّ ترفض فيه العناصر بعضها بعضاً، كما يرفض الجسد الأعضاء الغريبة عنه." (الزبيبي، 1981، ص71) فالأشكال اللّغويّة التي تقيم مفارقات تتفاعل وتنسجم مع سياق النصّ. (الهبيل، 2014، ص115)

والتّقابل لا يقوم أساساً على علاقة التّضادّ وحدها، وإنّما تنطوي تحته مجموعة من العلاقات الأخرى؛ كالتمّائل، والخلاف (عزّ الدين، 2010، ص60) ومن التّقابل؛ تقابل التّضاد، ويقسم إلى، أولاً: التّضاد اللّفظي: حقيقي، ومجازي، والتّضادّ المعنوي. ثانياً: تقابل السّلب، والإيجاب. ثالثاً: تقابل التّخالف. (القرعان، 2006، ص38، 39)

وبالعودة إلى شعر خالد الكركي، يلاحظ القارئ توظيفاً مكثفاً لبنية التّقابل الدلاليّ في النّصوص الشعريّة، وأنّ الشاعر يستغلّ هذه البنية في تحقيق نوع من التّوازن الدقيق بين الوحدات اللّغويّة؛ وذلك من أجل إضاءة بعض المعاني، وحفز المتلقّي على استبطان الدلالات الشعريّة التي تولدت عنها.

يقول من قصيدته "عبد الله": (الكركي، 2016، ص10-14، 16)

"وقلنا سيأتي سهيلُ اليماني  
سوف أروّد دروب السّماء إليه،  
وأقرأ بين يديه

حكايًا موتي الذي لا يجيء  
وأكتب: هل ظلّ لي من حبيب  
سواك!!  
ما ظلّ صاحبنا يا بني بأرض مؤاب،  
وقد ظلّ رجوع الصدى عاليًا،  
كما أخبر العارفون،  
ففاض الحنين، كما البُشر في وجه أمي  
أيام كُنّا، ولا حلم في الغيب يأتي  
ولا أحدٌ عارفًا أين يومًا نكونُ  
وما ظلّ صاحبنا يا بني،  
وظلّ ينادي على وطن،  
مسّه الضُرُّ  
والناس رغم عذاباتهم صابرون  
فيا أيّها القادم العذب  
من ذروة في أعالي الكرك  
من ينهض الآن إنْ شَبَّتْ النار في الصدرِ  
\*\*\*\*\*

من يقرأ الآن غيمًا على الأفق  
من ينجز الآن نقشًا على صخرة للزمان الجديد  
بأني أنا من جفاك ومن ضيّعك  
كأن الذي كان مرًّا  
وما زلت في وحشة العمر  
أرجو سليمان أن لا يطيل الغياب  
وأسأل ربي أن يُرجعه  
وأطلبه أنت وراء الرؤى البيض  
حلمًا لعل زمانك قد يطلعه  
فلا تنتظر يا بني أباك  
وراء الرؤى الخضر:  
ستكبر فيّ،  
وأكبر فيك،  
وقد ضقت ذرعًا بهذا الزمان وبالنائبات  
علينا تدور  
\*\*\*\*\*

فيا أطيب الطيب، يا ولدي،  
يا الربيع الذي اجتاحت  
روحي،  
ويا بهجة الصوت يشتدّ

## والخطو يمتد والنور يطغى على عتم قريننا فتقوم الدروب.

يتسم النص السابق بحركية القصّة، والمشهدية، والحوارية، وتتكرر فيه أساليب النداء، والتّفي، والقول على سبيل الحكاية... إلخ، وكلّ هذا يأتي، وتذوب فيه العناصر البلاغية المعروفة، من تشبيهات واستعارات، وجناس... إلخ، فضلاً عن استجلاب الشّاعر بعض المتنصّات الحضارية، والتّراثية، والدّينية، وغيرها؛ لكسر حدة الرّتابة، والمباشرة، كلّ ذلك يحمل المتلقّي على التّفكير، والمقارنة؛ للوصول للأبعاد الرّمزية الكائنة في النصّ. (مراشدة، د.ت، ص 162 - 163) وقد لعب الفضاء المكانيّ، والرّمانيّ دوراً مهماً في بنية النصّ الدّاخلية/ وقلنا سيأتي سهيل اليماني / ما ضلّ صاحبنا يا بني أرض مؤاب/.

وإذا كان الخطاب موجهاً لولده "عبد الله"، لكنّه في أعماقه يأتي لجموع أبناء جيله، فمن خلال ابنه عبد الله يجسّد حاجة الأب للولد على الكبر، والعجز، واستمرار الدّرية، وعودة عجلة الحياة من جديد، بعد غياب الأب، فعندما ينجب الأب ابناً، كأنّه يلمح سهيلاً يلمع في السّماء، فيفرح، وتقرّ عينه، وتزداد نفسه طمأنينة، ومن ثمّ سيجد من سيهليل عليه التّراب، ومن يقرأ عليه الفاتحة، والأدعية.

لقد حاول الشّاعر أن يعبر عن هذه المعاني، وتلك الأفكار من خلال زرع المفردات المتقابلة في بنية النصّ، مثل: "أمي/ أباك/ عتم/ النّور/ السّماء/ الأرض/ عذابات/ عذب/"، وهذا التّقابل في قوله: "سوف أرود السّماء إليه/ ما ضلّ صاحبنا يا بني بأرض مؤاب" يبرهن على العلاقة الحميمة بين السّماء والأرض؛ السّماء التي يستمد منها العزم، والقوّة، والأرض التي يتجسّد فيها روح التّضحية، والفداء، السّماء التي ترمز إلى البشري، والخير، والأرض التي يتمثّل فيها الاستمرار، والبقاء للنّوع البشري؛ حتّى يشاء الله إنهاء ذلك. من السّماء جاءت البشري بالعقب كما في قصة زكريا، ومريم عليهما السّلام، وعلى الأرض يستمرّ الأب عبر أبنائه، وعودة المصائب، ولا يهّم بعد ذلك الموت.

وبجاء التّقابل بين "الأم/ الأب" في قوله: "ففاض الحنين، كما البشّر في وجه أمي/ أيام كئنا، ولا حلم في الغيب يأتي/ فلا تنتظري يا بني أباك/ وراء الرّوى الخضر: /ستكبر في/ وأكبر فيك/" لتجسيد العلاقة الحميمة بين الأم، والأب، وعلاقة الأبناء بهما، فهما مصدر وجودهم، كما أنّ الأبناء امتداد لهما؛ حضور أحدهما يفضي بالضرورة إلى حضور الآخر، وغياب أحدهما يؤدّي حتماً إلى غياب الآخر، علاوة على ما يجسدان من مشاعر العطف، والحنان، والرّحمة، والرّافة، وربما تجاوز ذلك إلى الرّمز للوطن، كما هو الحال في رمز الأم التي غالباً ما يرمز بها عن الوطن.

أما العلاقة التّقابلية بين لفظي "عتم/ النّور" في قوله: "النّور يطغى على عتم قريننا فتقوم/ الدّروب" فالنّور يرمز إلى الخير، والحرية، والانعقاد، والعتم/ الظّلام/ يرمز إلى الظّلم، والجور، والاستعباد، ولعلّ الشّاعر يأمل من هذا الجيل الذي يمثّله ولده عبد الله، وغيره من أبنائه: جعفر، وزيد أن يكون بذرة تحرّر، وانعتاق من ربكة الظّلم، والسّيطرة، وجسراً للحرية، والتّحرر من كلّ القيود التي يرسف فيها أبناء هذا الجيل. فالأمل يحدوه، والبشري دائماً تشرق في عينيه في أن يكون هذا الجيل خيراً ممّا سبقه، ولاسيّما الجيل الذي شهد عصر الاستعمار، والاستعباد.

وأما التّقابل بين عذابات، وعذب في قوله: "والناس رغم عذاباتهم صابرون/ فيا أيّها القادم العذب" فالعذابات تحمل الدّلالة ذاتها التي تحملها لفظة عتم/ والعذب يحمل الدّلالة عينها التي تحملها لفظة النّور، فلعلّ الجيل القادم يتجاوز عذابات الجيل السّابق، فيصحو النّاس على أمل مشرق، وغدٍ أفضل، فالتّغيير سنة الله في هذه الحياة الدّنيا، والآمال تحتاج إلى عزائم، ومثابرة وجدّ. وليس الصّبر دائماً هو الحل، والخوف يذبح المرء من الوريد إلى الوريد، فلا بدّ من شمس الأمل في ظلام الحياة، والنّفس، والمعول على هذا الجيل في هذه الحُلّة.

ويقول في قصيدة بعنوان "مرآتي سليمان" (الكركي، 2005، ص 68 - 69)

"أنا مشرّع للأسي والحنين"

وصمْتُكَ يوقدُ نارَ المساءِ الحزينِ  
كتبتُ على شاهدِ القبرِ اسمي  
وأيامَ أحزاننا، ومراتي صباكَ الجميلِ  
وسافرتُ خلفَ خطاكِ  
فكنْ يا أخي لزمانِي الدليلِ  
فيا ساقِي الحيّ: هاتِ، أدِرْ كأسك المرّ  
واسقي العطاش، فإنَّ الأسى قاتلٌ وقتيلُ  
أدِرْ كأسك الآنَ علّ التذكّر يُشعلُ جمرَ الأصيلِ  
فما ظلّ في وحشة الروح إلا فضاء القلقِ  
وقد عمّر العتمُ وجهَ الزمانِ  
وجلّل بالحنن وجهَ الشفقِ"

فقد جَلَّلَ الشَّاعِرُ الحزنَ، والأسى، وعمرته الكآبة، واكتنفه الألم، وأشعلت بين جوانحه نيران الكمد، والحنين، فكم عزّ عليه فَقْدُ أخيه، وكم أثر فيه غيابه. وفي هذا السياق يوظف الشاعر بنية التّقابل/ التّضادّ/ في خَلْقِ حالة من التّوازي الدّلاليّ بين موقفه، وهو يعاني الألم، والحزن، والأسى، وبين موقفه في الوقت ذاته، وهو - يتحلّى بالصّبر، والسّلو، حتّى لا يذهب به المصاب إلى اليأس، والقنوط من رحمة الله تعالى؛ حيث إنّ الصّبر واحتساب الأجر عند الله- عزّ وجلّ- فيه من الخير، والفضل الكبير سواء أكان ذلك للميت، أم لأهله، وأنّ عدم الرّضا بقضاء الله تعالى، وقدره، يورث الحسرة، والنّدامة. ومن هنا فقد جاء قوله: "واسقي العطاش، فإنَّ الأسى قاتلٌ وقتيلٌ"، إذ قابل بين "قاتل"، "قتيل" بمعنى مقتول؛ ليعبر عن هاتين الحالتين السّابقتي التّذكر. فالمعنى أنّ الأسى يذهب بالنفس، ويؤدّي بها إلى الهلاك، وأنّ الصّبر يقتل الأسى، وينتصر عليه. ويجيء التّقابل كذلك بين "الأصيل"، و"العتم" في قوله: "أدِرْ كأسك الآنَ كلّ التذكّر يُشعلُ جمرَ الأصيل/ وقد غمّر العتمُ وجهَ الزمانِ/ وجلّل بالحنن وجهَ الشّفقِ"؛ ليعزّز هذه الدّلالة، فجملة "جمر الأصيل" تقابل الصّبر واحتساب الأجر لدى الله- عزّ وجلّ- في حين أنّ "العتم" تقابل الأسى، والحزن على المصاب الجلل الذي مُني به الشّاعر، وهو موت أخيه. ولا شكّ في أنّ الصّبر، والتّأسي بمن سبقه من عباد الله الصّالحين فيه من العون على تجاوز تلك الأزمة، والنّجاة من هاتيك الفاجعة.

ويتّضح ممّا تقدّم أنّ الشّاعر قد استغلّ إمكانيات تعبيرية عديدة لخلق نوع من التّوازن المعجمي، كال تكرار، والجناس، والتّقابل، والتّرادف، وقد نجح في استثمار هذه البنيات الصّوتية في التعبير عن مشاعره، وأفكاره، ورؤاه، فضلاً عن دورها في إضفاء الإيقاع الموسيقيّ الجميل، الذي يمنح النّصّ درجة عالية من المقبوليّة، والتّأثير في المتلقّي، أضف إلى ذلك دورها الفاعل في إيضاح المعاني، وتحقيق التّعادل، والتّوازن، الذي يمثل المبدأ التّنظيمي، الذي - في العادة - تقوم عليه بنية النّصّ الشّعريّ.

وعلاوة على التّوازي الدّلاليّ، الذي يحدثه التّقابل، فإنّ له دوراً فاعلاً في إيجاد نوع من الإيقاع الموسيقيّ الدّاخليّ، الذي يثير في الدّهن نغمة موسيقيّة خاصة، توجي بدلالة الحزن، والأسى تارة، ودلالة الفرح، والسّرور تارة أخرى؛ حسب السياق الذي ترد فيه هذه المحسنات البديعيّة، فالتّضادّ - مثلاً- يشحن النّصّ "بالقوة الحركيّة..."، بدءاً من الإيقاع، وانتهاءً بالتّوليد الفنيّ للعلاقات الدّاخليّة في النّصّ". (درويش، 1992، ص239)

## الخاتمة:

كشفت هذه الدراسة الموسومة بـ "التوازي الصوتي في شعر خالد الكركي" - دراسة فنيّة دلالية - عن:

- 1- دور الجناس -بمختلف ألوانه- في تحقيق درجة عالية من التوافق الصوتي، والتماثل الإيقاعي، ودوره الفاعل في الاتساع الدلالي، وما تضمنه - في كثير من الأحيان- من الدلالة على الديمومة، والاستمرار، والإيحاء بالمعاني التي رام الشاعر إيصالها إلى المتلقي بطريقة غير مباشرة.
- 2- بُعد الترادف من الوسائل المهمة التي تحقق التوازي المعجمي في النصّ الأدبي، وقد استثمر الشاعر هذه الظاهرة الفنية في تأكيد المعاني، وتثبيتها في ذهن القارئ، ونفسه، علاوة تجليتها لمشاعر الشاعر، وأفكاره، ورؤاه الفنية، والجمالية.
- 3- أسهم التقابل المعجمي - بصفته وجهاً من أوجه التوازي الصوتي - في إنتاج الدلالات من جهة، وتقسيم الكلام إلى وحدات متناظرة؛ يسهل فهمها، وترتيبها في الذهن من جهة أخرى. وقد استغلّ خالد الكركي هذه الظاهرة الأسلوبية في تكثيف المعاني، وحفز المتلقي على استبطان الدلالات الشعرية الحية، والجديدة منها

## المصادر والمراجع:

- الجوهري، إسماعيل بن حمّاد، (1979م)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط2، بيروت.
- أبو حميدة، محمد صلاح زكي، (2016م)، "بنية التوازي في ديوان هات لي عين الرضا... هات لي عين السخط" للشاعر عليّ الخليلي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، البحرين، العدد27.
- الخولي، محمد عليّ، (2001م)، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، ط1، عمان.
- درويش، أسيمة، (1992م)، مسار التحوّلات في شعر أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت.
- ربابعة، موسى، (1995م)، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة أبحاث اليرموك، دراسات (العلوم الإنسانية)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، العدد5، المجلد22.
- الزبيعي، محمود، (1981م)، لغة الشعر المعاصر (نموذج تطبيقي)، مجلة التقدير الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد4، المجلد1.
- الرواشدة، سامح، (1998م)، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، العدد2، المجلد16.
- \_\_\_\_، (2006م)، مغاني النصّ، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، عمان، الأردن.
- الزمر، أحمد قاسم، (2002م)، معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد2، المجلد30.
- الشيخ، عبد الواحد حسن، (1999م)، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، القاهرة.
- الصّبيدي، عبد المتعال، (1991م)، بغية الإيضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة.
- عبد المطلب، محمد، (1995م)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البلاغي)، دار المعارف، ط2، القاهرة.
- عزّ الدين، عماري، (2010م)، أسلوب التّقابل في الرّبع الأخير من القرآن الكريم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامع الحاج لخضر باتنة، الجزائر.

- علي، محمد يونس، (2004م)، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بنغازي.
- ابن فارس، أبو الحسين، أحمد بن فارس، (1997م)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت.
- فضل، صلاح، (1995م)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت.
- القرعان، فايز، (2006م)، التقابل والتماثل في القرآن الكريم "دراسة أسلوبية"، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن.
- الكركي، خالد، (2007م)، رجع الصهيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.
- \_\_\_\_\_، (2016م)، عبد الله، الآن ناشرون وموزعون، ط1، عمان، الأردن.
- \_\_\_\_\_، (2005م)، مقام الياسمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.
- كنوني، محمد، (1999م)، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، الدار البيضاء، العدد 18، السنة الثانية.
- مجمع اللغة العربية، (القاهرة)، (2004م)، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط4، القاهرة.
- مرشدة، عبد الرحيم، (د.ت)، شعرية الرؤية والتشكيل مدونة (عبد الله) لخالد الكركي أنموذجاً، بحث منشور ضمن كتاب "خالد الكركي سياسياً وثقافياً"، (د.ط)، (د.م).
- مفتاح، محمد، (1996م)، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت.
- \_\_\_\_\_، (1997م)، مدخل إلى قراءة النص الشعري المفاهيم معالم، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد1، المجلد16.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت)، لسان العرب، دار صادر، (د.ط)، بيروت.
- نهر، هادي، (2008م)، علم الدلالة التطبيقي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن.
- النوايسة، حكمت، (د.ت)، المكان في إنتاج الدكتور خالد الكركي، الكرك أنموذجاً، بحث منشور ضمن كتاب "خالد الكركي سياسياً وثقافياً"، (د.ط)، (د.م).
- الهبيل، عبد الرحيم محمد، (2014م)، ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، القدس، العدد33.
- ياكسون، رومان، (1988م)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء.
- قلعة الكرك، هي: أكبر، وأهم القلاع الأردنية، تبلغ مساحتها (25،300م)، وترتفع عن سطح البحر حوالي (1000م)، ويعود تاريخ إنشائها إلى عصر المؤابيين،
- الشيخ إبراهيم الضمور، هو الشيخ إبراهيم الضمور الغساني، شيخ الكرك في زمانه، وأحد كبار مشايخ الأردن، ويلقب بوالد الدبّحين؛ لأنه قدّم ولديه؛ السيد، وعليّ في سبيل حماية مدينة الكرك، وفي سبيل إجارتها لثوار فلسطين؛ الشيخ قاسم الأحمد، ورفاقه.