Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences Volume (9) Issue (5) 31May (2026)

ISSN: 2957-3874 (Print)
Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences (JFHS)
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/95
مجلة الفارابي للعلوم الإنسانية تصدرها جامعة الفارابي

إبلاغية الشعر عند غنيّ العَمّار – دراسة موضوعية تحليلية

أ.م.د علي صادق كاظم الموسوي
جامعة واسط/ كلية التربية للعلوم الإنسانية قسم علوم القرآن والتربية الاسلامية
alisadiq@uowasit.edu.iq

الملخص

إنّ المفرداتَ الشعريةِ لأي شاعرٍ تتضمنُ موجوداتٍ كثيرة، ولكنْ يتفاوتَ الشعراء في كثافةِ تلكَ الموجوداتِ أو العناصرِ الموضوعية التي يقومُ عليها شِعرهُمْ، فكلما اتسعتْ الرؤيةُ لشاعرٍ ما، اتسعَ عالمهُ الشعري، على أن ثمةَ شعراء يتقصدونَ قَصرَ شِعرهم على موضوعاتٍ بعينها نتيجةَ استجابتهمْ البسيطةِ أو البريئةِ للعالمِ المحيطِ بهمْ، فَهمْ يصدرونَ عن دواخلِ نفس غير معقدة ويعكسون مِثل تلكَ البساطةِ والوضوح في شعرهم، فتراهمْ يصورون في أشعارهم تلك الانفعالات التي تعتريهم من دون غموض ولا تقييد ولنا أن نقول إن الشاعر غنيُّ العمّار من أُولئك الشعراء الذينَ طُبعتْ أعمالهُم بطابعِ التأثُرِ الواضح بما تحسهُ ذاتُهم، فَهُمْ يُولونَ فَرديتهمْ وذواتهم كلّ عناية وينطلقون من تلكَ الذاتِ إلى العالمِ، إذ تجري الأغراض الشعرية على إيقاعِ تأثر الذات الشاعرة بالعالم، ولا عجب مِن القول إن غنيّ العمّار مِنَ الشعراء اللذين أهتموا بجوانبِ الحياةِ الأُخرى مِنْ خِلال ذَواتهم ومشاعرهم ومدى أثر تلك المفردات في كينونتهم الخاصة .وقد تناول البحث بعض أهم الموضوعات التي تحدث فيها الشاعر وهي: مأساة كربلاء وما لاقى فيها مهجة قلب النبي –صلى الله عليه وآله وسلم–، فقد احتل هذا الغرض مساحة واسعة من ديوانه (الوقوف عدواً) و (كتاب المراثي)، بينما تنوعت الأغراض والقصائد في ديوانهِ (سواقي النهر الأول) كما سيمر بنا في ثنايا البحث

الكلمات المفتاحية غنيّ العمّار ، إبلاغية ، موضوعية، تحليلية

Abstract

The poetic lexicon of any poet encompasses numerous existential elements; however, poets vary in the density of these constituents or the objective themes upon which their verse is constructed. Broadly, as a poet's vision expands, their poetic world-view follows suit. Conversely, some poets intentionally restrict their work to specific themes as a result of a simplistic or "innocent" response to the world around them. Emanating from an uncomplicated psyche, they reflect such clarity and simplicity in their poetry, depicting the emotions they experience without ambiguity or artificial constraint.It can be asserted that the poet *Ghani al-Ammar* belongs to that category of poets whose works are characterized by a profound susceptibility to subjective experience. Such poets grant their individuality and selfhood paramount care, projecting the "Self" onto the external world. Consequently, poetic themes unfold according to the rhythm of the subjective self's interaction with existence. It is no surprise, then, to observe that Ghani al-Ammar is among those poets who engaged with various facets of life through the lens of their own emotions and the impact of those existential variables on their private being.This research examines several key themes addressed by the poet, most notably the *Tragedy of Karbala* and the tribulations endured by the beloved grandson of the Prophet (peace be upon him and his progeny). This theme occupies an expansive space within his diwans, Standing as an Enemy (Al-Wuquf Aduwwan) and The Book of Elegies (Kitab al-Marathi). Meanwhile, the poetic purposes and structures vary significantly in his collection, Brooks of the First River (Sawaqi al-Nahr al-Awwal), as will be demonstrated throughout the following sections of this study.**Key words:**Ghani al-Ammar, Communicative, Objective, Analytical.

سوابق البحث و أهدافه

لا يختلفُ اثنان على حقيقةِ أنَّ هناكَ الكثيرُ مِنَ الشعراء المجيدين الذينَ عاشوا في زمنِ النظام البائد ولمْ تُتحْ لهمْ الظروف القاسية التي كانوا يعيشونها منْ نشرِ دواوينِ شعرهم لأسبابٍ عدة، ومنهم شاعرنا غنيُّ العمّار ، إذ بقيتْ نتاجاتهُ الشعرية حبيسةُ صدرهِ ؛ لأنهُ كانَ مُصنف بحسب المنطق البعثي (عدوُ للحزبِ والثورة) فَكلُ ما يصدر عنهُ يَقع في دائرةِ الخطر، ومِنْ خِلالِ مراجعةِ الدراساتِ الأدبية في السنواتِ الاخيرة والمقابلة

الحضورية التي أجراها الباحث مع الشاعر تبينَ على حدّ العلم أن هذا البحث لم يُسبقْ بدراسةٍ علميةٍ تناولتْ موضوعات شعره إلى حينِ إتمامِ هذه الدراسة. أما أهم الأهداف التي من أجلها أنشئ هذا البحث هي :

١. تسليط الضوء على حياة واحد من الشعراء العراقيين الذين عاشوا تحت مطرقة البعث الصدامي .

٢. التعرف على معاناة الشاعر من خلال أخذ نماذج من شعره وتحليلها .

٣. دراسة بعض الموضوعات الشعرية التي نضم فيها الشاعر وبث فيها إحساسه الفني .

المقدمة :

ولد الشاعر في محافظة واسط من العراق في عام ١٩٥٣م، مع فيضان نهر دجلة "إذ حملتني والدتي رحمها الله إلى النهر وكان ماءُ دجلة رهوا ومررتني تحت بندقية شرطي ظلا ولا أدري هل هذا الموروثُ مازالَ أم لا ؟..وكانت الكوت آنذاك تعج بالكثير من الاحداث التي حملتها صغيرا ودونتها شعراً، كبيرا" الشاعر من أسرة عربية عريقة في بيت يقال له "بيت العمار" من قبيلة الخزاعل الكريمة، أتم دراسته الابتدائية في مدرسة النجاح الملاصقة لبستان حجي حسن، ثم أكمل الدراسة المتوسطة والإعدادية في الكوت (مركز محافظة واسط)، إذ يقول: "وفي ابتدائية النجاح الملاصقة لبستان الحاج حسن كانت دراستي الإبتدائية ومن ثم شهدت مدينتي الكوت إتمام دراستي المتوسطة والإعدادية قبل أن أشُدَ الرِحال إلى جنوب القلب"(مقابلة شفوية اجراها الباحث مع الشاعر عام ٢٠٢٠م)وبعد رفضه الالتحاق بكلية الآداب في جامعة بغداد، انتقل إلى جنوب العراق في البصرة ليتخرج من معهد إعداد المعلمين فيها في عام ١٩٧٤م، حتى يستطيع إعالة عائلته "إذْ تخرجتُ في معهد المعلمين المركزي فيها اضافةً إلى ما ألقت علَيَ من بيانٍ وتعلم ونضجْ وأُدينُ لها بتفتحِ موهبتي التي أحرقت أوراقاً وأوراق لكي تتقدَ"(مقابلة شخصية مع الشاعر في عام ٢٠٢٠م) ، وبعد تخرجه لم يلتحقْ بالخدمةِ العسكريةِ الإلزاميةِ كونهُ يعانيَ من مرض الربوِ المزمنْ ، وبعد سنة تم تعينهُ على ملاكِ التعليم في الكوت في عام ١٩٧٦م في ناحيةِ الشحيمية التابعِ لقضاءِ الزبيديةِ ومن ثمَ انتقلَ إلى مركز واسط في الكوت بدأ كتابة الشعر منذ عام ١٩٧٦م، ونُشرتْ أولُ قصيدةٍ شعريةٍ لهُ في مجلةِ الجُندي العراقية في عام ١٩٧٨م، إذ يقول "بدأت بنشر شِعري عام ١٩٧٨م، وأول نَص نُشِرَ لي في مجلة الجندي ذات العام وعنوانه الشهيد يعودُ إليكم وقد بَشّرَ بالقصيدةِ وشاعرها، الدكتور الشاعر مرشد الزبيدي مسؤولُ الصفحةِ الثقافيةِ في المجلةِ آنذاك وقبلها كنت أعرضُ أشعاري على المرحوم الشاعر صاحب عبد الحسين والدكتور الناقد حاتم الصكر حين كان مُدرساً في الكوت وهو الذي أشارَ عليَّ بالرجوعِ إلى نبع الفصحى اذْ كنتُ قبلها أكتب الشعر الشعبي" (مقابلة شخصية مع الشاعر في عام ٢٠٢٠م)تمّ اعتقال الشاعر وشقيقيهِ (ستار و كريم) من قبل أزلام حزب البعث المقبور في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، وبعد سنة من الإعتقال في مديرية أمن واسط أُطلق سراحُ الشاعرِ مع شقيقهِ الأصغر (كريم) بعد أن أَعدم نظام صدام المقبور شقيقهُ الأكبر (ستار) مما شكل انعطافه كبيرة في حياة الشاعر، وفي هذه الحادثة الأليمة يقول: "تعرضتُ إلى الاعتقال عام ١٩٨١ أنا و اثنان من أشقائي، أُعدِمَ واحدٌ واطلِقَ سراحي انا وشقيقي الصغير بعد عام، ولازلتُ احمل ذاكرةَ المرحوم ستار شقيقي وهو حاضرٌ في جميع نتاجاتي وكان رياضياً ورساما وشاعراً ولم يتجاوز العشرين حين أعدمته سلطات الأمن الصدامية بتهمة انتمائه لحزب الدعوة – فهل تريدُ مني بعد هذا أن أُصالِحَ قاتلي – هيهات، وهذا هو جوابي على تساؤلاتٍ كثيرة واكتفي به" (مقابلة شخصية مع الشاعر في عام ٢٠٢٠م)، حتى أنه أهدى ديوانه (سواقي النهر الاول) إلى السجناءِ الذينَ كانوا معهُ "لأحرار سجن الكوت اليها سواقيا من طين تهندم اجسادنا الناحلات هذي الجذاذات" وإلى أُمه "إلى علق أيامنا و اديمها المنكسر بمويجات دجلة إلى بيوتنا بسواترها الواطئة والتي تهب الخبز – كف أمي – "، وكان اهداء ديوانه (كتاب المراثي) إلى أخيه ستار "إلى روح أخي الشهيد المعدوم ستار وروح والديّ وإلى شهدائنا هذه الاضمامة بعطر الشعر"حمل اسمه مهرجان المتنبي الدورة ١٣ في عام ٢٠١٦ ، عضو اتحاد العرب للأدباء والكتاب ، عضو اتحاد العراق للأدباء والكتاب ، عضو نقابة الفنانين العراقيين ، عضو نقابة المعلمين العراقيين ، رئيس اتحاد الادباء فرع واسط . التحق بالرفيق الاعلى على أثر مرض عضال في ٢٠ حزيران ٢٠٢١ م.

موضوعات شعرهِ:

تناولَ الشاعرُ غنيُّ العمّارِ في دواوينهِ موضوعات شعريةٍ متنوعةٍ منها: كربلاء الحسين وشخصياتُ واقعةِ الطف و أهل البيت –عليهم السلام–، الأم والأب، الوطن، الأخ والصديق .

١. كربلاء الحسين وشخصيات واقعة الطف وأهل البيت عليهم السلام:

مَن مِنَ الشعراءِ المنصفينَ لمْ يعرجْ على كربلاءَ في شعرهِ ويجعلُ منها قطبُ قصائدهِ لتخلُدَ بها ما خلدتْ كربلاء، ولا شكَ أن شاعرُنا نهلَ من عذبِ كربلاء ما استطاع إلى ذلك سبيلا، يقولُ في قصيدةٍ لهُ بعنوان (الحسين دمي):

"لن يمنعوا دمي .. أنت دمي / حسين صوتي وكياني وفمي / لن يمنعوا القلم / يهتف والعلم / يخفق يا حسين ،.....، مدينتي ترتدي السواد والحداد والاديم / مدينتي يلفها غيم من الحزن القديم / آب لها الابناء / وعزمهم إباء /عنوانه الحسين" (العمار،٢٢،٢٠١٧-٢٣) .

تبدأ اللغة الشعرية بالصعود عبر إيحائيةِ عنوانُ القصيدةِ والربطُ الوشائجيُ الوثيقُ بينَ شخصيةِ الإمامُ الثائرُ الحسينِ -عليه السلام- وبينَ الدمْ – دمُ الشاعر – إذ أن كيان الشاعر وجوارحه كلها أصبحت وقفا لمحبوبهِ، حتى إن الشاعر أضفى صفةُ الحياةِ لمدينتهِ (الكوت) في شهرِ عاشوراء من خلالِ لَبسُها للسوادِ واعلانها للحدادِ على مقتل الامام الحسين -عليه السلام- تنم هذه المقطوعة الشعرية – شعر التفعيلة- للشاعر عن نفسٍ ثوري يمزج بين العاطفة الدينية في القضية الحسينية والبعد الوطني، بأسلوب يجمع بين الرمزية المباشرة والموسيقى المتدفقة ، إذ اعتمد الشاعر على وحدة التفعيلة مع تنويع القوافي (دمي، فمي، العلم، الحسين) لخلق إيقاع داخلي يتناسب مع حماسة الموقف وجلال الحزن من خلال ربط الشاعر بين ذاته وبين الحسين-عليه السلام- عبر ياء المتكلم "دمي، صوتي، كياني، فمي، مدينتي"، مما يحول القضية من حدث تاريخي إلى هوية وجودية شخصية، برَزَها النص باستعمال أداة النفي والاستقبال "لن"، التي تفيد التأكيد والقطع. "لن يمنعوا" تكررت لتوحي بوجود صراع بين سلطة قمعية "يمنعوا" وبين إرادة الشاعر.لقد تعانق أسلوب التشبيه البليغ في قوله "أنت دمي"؛ فحذف أداة التشبيه ووجه الشبه للمبالغة في الاتحاد، فالحسين ليس "مثل" الحياة بل هو "الحياة" ذاتها مع أسلوب الاستعارة المكنية في قوله: "القلم يهتف" فقد صوّر القلم إنساناً يصرخ بالحق، وفي هذا استعارة تشير إلى قوة الكلمة التي لا تقل عن قوة السلاح، ثم عمد الشاعر الى دراج صور متلاحقة من ارتداء السواد وسطوة الحزن على مدينة الشاعر لاستكمال ثيمة القصيدة "مدينتي ترتدي السواد" فقد صوّر المدينة امرأة تلبس ثياب الحداد، مما يضفي صبغة إنسانية موجهة لمشاعر الحزن الجماعي، " مدينتي يلفها غيم من الحزن" إذ صوّر الحزن غيماً يحيط بالمدينة، وفي ذلك كناية عن شمولية المأساة وديمومتها المتمثلة بالحزن القديم استطاع الشاعر في هذا النص تحويل الرمز الديني إلى طاقة ثورية تتحدى "المنع"، مستعملا لغة رصينة وصوراً شعرياً تجمع بين رقة الحزن وصلابة الموقف "فالقلم والعلم" تبرز ثنائية الوعي لدى الشاعر ويرى أن قضية الحسين ليست مجرد طقس، بل هي "قلم" يكتب و"علم" يرفرف و "الأديم والحزن القديم" إشارة إلى تجذر هذه القضية في أرض العراق وفي جيناته التاريخية، فهي ليست حزناً طارئاً بل هي جزء من تكوين الأرض والإنسان. وفي قصيدة له مخاطبا الإمام الحسين -عليه السلام- بعنوان "قال لك هَمّام": **"عُد / فالكوفة سيف في جبٍ أعمى / يمقته الغمد / عَزمتَ فتوكلت / أمرٌ لا بد / وقد سبق ابن عباس وابن الحنفيةِ القولَ / أوصالك صارت لذئاب أمية طُعماً / وحتى الخاتم لم يسلم بُنصرهُ / ما هذا الحقد"**(العمار، ٢٠١٧، ٦٠).لقد برع غني العمار في تحويل المشهد التاريخي إلى لوحة مؤلمة فالنص ليس مجرد رثاء، بل هو محاكمة أدبية للتاريخ، استعمل فيها تشبيهات قاسية (الجب الأعمى، الذئاب) ليعكس قسوة الواقعة في الوجدان العراقي.يمثل هذا النص الشعري ذروة الدراما التاريخية بأسلوب معاصر، حاكها العمار متكئا فيها على المفارقة والاستحضار الزمني ليصور مأساة الحسين – عليه السلام- من زاوية الرؤية الاستشرافية لو أن الحسين عاد أو استمع للنصيحة ، مستخدماً لغة مشحونة بالتوتر. فبدأ النص بكلمة "عُد"، وهو فعل أمر مجازي يحمل في طيات غرضه البلاغي التمني والإشفاق من الباث على المتلقي وهذا الاستهلال يضع القارئ في قلب الحدث مباشرة، وكأن الشاعر كان حاضرا في المحاورة التي استدعى فيها شخصيات تاريخية -كابن عباس، ابن الحنفية، ذئاب أمية- ليعطي النص صبغة توثيقية، محولاً القصيدة إلى حوارية بين الواقع التاريخي والعاطفة الشعرية . فابتدائها بفعل الأمر (عُدْ) واستعمال حرفُ العطفِ (الفاء) دونَ غيرهُ من حروفِ العطفِ الذي يُفيدُ الترتيبَ دونَ التراخي و كونُ المذكورِ بعدها كلاماً مرتباً على ما قبلها في الذكر(الاستراباذي، د.ت، ١/١٨٣٠) ، وحَذفَ أداةُ التشبيهِ (الكاف) ليكونَ تشبيهاً بليغاً، بمعنى أنّ "المشبَّه هو عَيْنُ المشبَّهِ به ادّعاءً" "حبنكة، ١٩٩٦، ٢/٢٠٤" ثم شبه الكوفة بالسيف الذي يعدُّ أداةَ القتل الأُولى في ذاك العصر، بل انها ليست سيفاً عادياً قاراً في غَمدهِ ، لكن حتى الغمد كان ماقتاً لذلك السيف وفي هذا تصوير للأحداث والاضطرابات التي كانت تموج بها الكوفة التي صورتها الاستعارة المكنية التي جاورت التشبيه "جب أعمى" التي القت بظلالها على أهلها من خلال استعمال رمز "الخاتم والبنصر" فقد رمز الشاعر بهما إلى الاستباحة الكلية. فإذا كان الجسد قد صار "طعماً"، فإن سرقة الخاتم ترمز إلى غياب أدنى مراتب الحرمة والقيم الإنسانية لدى الخصم، ثم ينهي هذه الصورة بالاستفهام التعجبي "ما هذا الحقد؟" فهو ليس سؤالاً للاستخبار؛ بل هو صرخة استنكار واستهجان لبشاعة الفعل الذي تجاوز حدود التصور البشري.لقد عانى الشاعر كما عانى أبناء بلده من ظلم حكم النظام قبل عام ٢٠٠٣م، والذي ينماز بعداوته غير المبررة للإمام الحسين واهل بيت النبي -صلى الله عليه وآله- وقد كانت من عادة أهل العراق منذ القدم أن يقيموا مواكب الطبخ لإطعام المعزين بمصيبة الحسين ولا سيما في يوم العاشر من عاشوراء ، ولما جاء النظام البعثي منع هذه الشعائر الحسينية، فسلط الشاعر قلمه لتثبيت هذه الحقيقة فقال في قصيدة له بعنوان "قدور العاشر":**"القِدرُ قلبه الخاكيون / فسالت قيمة جرحي نزفا / أترع فيها العدس رشاءاً .. وتبرعم أشجارا / لماذا تقلب صحن الله المؤتى ،.....، ظامئة كعطاشى العاشر / وحاسرة رأسي فوطة همي / ولازال الخاكي بعصاه يصادر**

رحى الحنطة / القِدر يئن / الليل يئن / ولا زلنا / نسجر من تنور مصابك خبز اللحم .. ونوزعه بين الحارة" "العمار،٢٠١٧، ٦٣-٦٤" يكتب الشاعر في هذا المقطع شعرية الوجع اليومي؛ فهو لم يعد يصف واقعة الطف كمؤرخ، بل يراها في "قِدر" الفقراء، وفي "عصا" الجلاد، وفي "فوطة" النساء الحزينات. فالنص هو صرخة احتجاج اجتماعية مغلفة برمزية دينية عالية التأثير انتقل فيها الشاعر من فضاء الواقعة التاريخية إلى فضاء الطقس الشعبي المعاصر، إذ مزج بين رمزية عاشوراء والواقع العراقي المليء بالوجع والفقر. النص هنا مغرق في الرمزية السريالية التي تحول الأشياء المادية (القِدر، العدس، التنور) إلى رموز سياسية واجتماعية. فاستعمل الشاعر مفردات المطبخ الحسيني "القِدر، القيمة، العدس، التنور" لكنه ينزاح بها عن معناها المادي إلى معنى مأساوي. فـ "القيمة" تلك الأكلة الشعبية في عاشوراء تتحول إلى "نزف جرح"، و"العدس" يصبح "رشاءً" دموعاً أو هدايا مشبوهة مع ابراز ثنائية "المقدس والمدنس" يبرز الصراع في النص بين "الخاكي" (لذي يرمز للسلطة العسكرية أو القمعية بلباسها الترابي)، وبين "صحن الله" و"تنور المصاب" الذي يرمز للناس والقداسة المباحة لقد استثمر الشاعر طاقة التكثيف الدرامي في بداية النص باستعمال الفعل "قَلَبَه"، مما يوحي بحدوث فوضى أو اعتداء، وينتهي بفعل المشاركة الجماعية "نوزعه"، مما يعكس استمرارية المأساة وتحولها إلى عادة يمارسها الجلادون فتثير تساؤلا عند الشاعر "لماذا تقلب صحن الله المؤتى؟"؛ سؤال يحمل في طياته غضباً وتحدياً للسلطة التي تجرأت على تضييع أرزاق الناس ومقدساتهم، مصحوبا بحالة من الانكسار والاحتياج الشديد التي بينتها صيغة المبالغة "ظامئة" و "حاسرة"، والاستعارة "القِدر يئن / الليل يئن" فقد شخّص الجماد والزمان وجعلهما كائنات تتألم، مما يعكس شمولية الوجع الذي يتجاوز الإنسان ليصل إلى الجماد والكون، حتى "سالت قيمة جرحي نزفاً" صورة مركبة؛ فـ "القيمة" هنا ليست طعاماً بل هي "قيمة الإنسان" أو "أكلة العزاء" التي تحولت إلى دم حقيقي، وهي كناية عن استباحة الحرمات.استثمر الشاعر الطاقة التعبيرية في تطويع قوة الالوان فكان "الخاكي" الذي يرتديه عناصر الحزب البعث رمزا للجلادين الذين يصادرون لقمة العيش ومصادرة "الرحى" التي تمثل رمز الحياة والاستقرار والإنتاج المنزلي، بـ "العصا" تعبير دقيق عن سياسة التويع والقمع التي تمارسها السلطات ضد الفقراء.لقد رسمَ الشاعر بريشتهِ لوحةً فنيةً مِلؤُها الحزنِ والبكاء واستمدَ عناصرَ تِلكَ اللوحةِ مِنْ مَشهدِ اللقاءِ الذي حدثَ بين الإمام زين العابدين و جابر الأنصاري ، فجاءت القصيدة بعنوان "يا جابر" إذ يقول فيها: "**هنا وقف الزمن / هنا ذبح السيف / هنا ديست أضلاع ابي / يا جابر/ تركنا رأس رقية عند الطست/يعانق راس ابي /ويزيد الفاجر يلعب بالسوط ويمشط شيب ذوائبه / هل اقصر يا عماه / ام اسهب** " "العمار،٢٠١٨، ٥٧".استعمل الشاعر تقنية التكرار الاستهلالي "هنا"، وهي ليست مجرد ظرف مكان، بل هي أداة لتثبيت المشهد في مخيلة القارئ لما يحمل في ثناياه من دلالات نفسية وانفعالية أجراها الشاعر على لسان زين العابدين – عليه السلام– عندما جاء لزيارة شهداء الطف في اليوم الأربعين، فقد أضفت تكرارات كلمة (هنا) جمالاً فنياً وثراءً دلالياً أسهمت في خَلق جوٍ موسيقيٍ مشحونٍ بالحزنِ، "هنا وقف الزمن" استعارة مكنية صورت الزمن كائنًا يتوقف مذهولاً، مما يعطي الحدث صبغة الأبدية. "هنا ذبح السيف" إسناد الفعل للسيف مجاز للتعبير عن قسوة القتل المباشر. "هنا ديست أضلاع أبي" اختيار يوحي بمنتهى الامتهان والقسوة، وتخصيص "أضلاع أبي" يثير عاطفة الفجيعة الشخصية فكان التكرار جادةً لتأكيد وتأصيل حدوثِ فاجعةُ الطف الأليمة، ثم يبدأ بتعدادِ ذكرِ الفجائعِ التي حصلتْ في كربلاء ومِنْ ثَم يَنتقلُ مباشرةً إلى الأحداث التي وقعت في الشام "وفاة السيدة رقية، و وصول رؤوس شهداء الطف" في محاولةٍ من الشاعرِ لإثباتِ وحدةِ المكان فالشامُ هي نَفسُها كربلاء ؛ لأن الاسباب واحدة "تركنا رأس رقية عند الطست / يعانق رأس أبي" صورة شعرية صادمة تجمع بين الطفولة والموت والفعل "يعانق" يضفي مسحة من الحنان المأساوي وسط جو القتل، وهو تضاد شعوري بين دفء العناق وبرودة الموت، و "يزيد الفاجر يلعب بالسوط" رسم صورة بشعة للظالم؛ إذ تحول السوط من أداة للتعذيب إلى "لعبة"، مما يدل على تبلد الإحساس والقسوة المطلقة، و "يمشط شيب ذوائبه" صورة بصرية تبرز التناقض الصارخ بين جلال الشيب رمز الوقار وبين دناءة الفعل، مما يعزز الاستثارة العاطفية لدى المتلقي التي عززها تركيب النداء "يا عماه" الذي مثل نداء القرب الذي يبرز انكسار الروح والحاجة إلى السند في مواجهة هول الفاجعة.لقد اعتمد النص على السهل الممتنع؛ فالكلمات بسيطة في تركيبها لكنها مشحونة بطاقة بصرية هائلة اعتمد الشاعر فيها على الأسلوب الخبري في البداية لتقرير المأساة وتثبيتها، ثم انتقل إلى الأسلوب الإنشائي في النداء والاستفهام للتعبير عن الحيرة واللوعة، مما خلق توازناً دراماياً يجعل القارئ شريكاً في الفجيعة وليس مجرد مراقب لها.وفي قصيدة له بعنوان "إلى وهب النصراني" قال فيها: "**تركت (الكلة) / وربأت عن العرس/تركت حمائم دير مكتوم / وصدر محموم / واخترت رمال الدم / أضرحة الله وعيسى ومحمد في كفيك / وفواخت باحات الدار تصلي بنشيج البعد** " " العمار، ٢٠١٨، ٦٥ ".يُعدُّ هذا النص مثالا للشعر الوجداني ذي الأبعاد الرمزية والروحية، إذ يمزج الشاعر بين التضحية الشخصية والقداسة الدينية عبر لغة مشحونة بالصور البصرية والمفارقات الشعورية فالنص يقوم على ثنائية الترك والاختيار، وهي بنية تعكس الصراع الوجداني وحسم الموقف لصالح القضية الأسمى، "تركت... / واخترت...": هذا التقابل يبرز التضحية؛ فالمتروك هو الراحة، والزينة، والألفة، والمختار هو الموت، والرمال، والدماء ، وفي تكرار الفعل "تركت"

يوحي بالإصرار والترفع عن الماديات "الكلة، والعرس" للسمو نحو الغايات الكبرى لقد ابتكر الشاعر نصا غنيا بالصور التي تجمع بين المتناقضات لتوليد صدمة شعورية لدى المتلقي فينتقل بخياله من صورة "رمال الدم" التي تجمع بين جفاف الرمل وسيولة الدم، مما يوحي ببيئة المعركة التي ارتوت بالتضحية، وصورة "أضرحة الله وعيسى ومحمد في كفيك" وهي صورة رمزية كبرى فوضع الأضرحة والرموز الدينية العظمى في "الكفين" كناية عن تحمل مسؤولية حماية المقدسات، أو أن المصير بات مرهوناً بقرار هذا الشخص وفدائيته. وجمعُه بين (عيسى ومحمد) يشير إلى وحدة المعاناة والقداسة العابرة للأديان، ثم الى الصورة الاستعارية "فواخت باحات الدار تصلي بنشيج البعد" إذ جعل الحمام (الفواخت) كائناً يصلي ويبكي (ينشج) "نشيج البعد" تعبير بليغ يصور الحزن كصوت مسموع يملأ الفراغ الذي تركه الراحل الذي آثر حياة الكفاح والاستشهاد على حياة الدعة والاستقرار، فقد صور النص هذا الانتقال من "الهدوء" إلى "الصخب "فبدأ بمفردات ناعمة "حمائم، عرس، دير" لينتهي بمفردات خشنة وقوية "دم، أضرحة، نشيج"، وهو ما يعكس التحول من حياة الاستقرار إلى حياة الاستشهاد أو الكفاح للمخاطب.

وفي قصيدة له عنونها "إلى سيدي ابا الفضل العباس (ع)" قال فيها "العمار، ٢٠١٦، ٣٧":

باب الحوائج قد أتيتك حاجتي وبيومك المخصوص عند محرم

ولقد وهبت يمينكم ويساركم أودعتها – فيضاً– ضريحك فأسلمِ

اني زحفت اليك عكازي الندا وجعلت حضرتك المهيبة ميسمي

خذ يا ابا الفضل الذي من دونه ومعي (نشغة) حسرتي والمعصمِ

خجل الفرات وقد رآك مقطعا وخجلت مني والمواجع مأتمي

تفيض هذه الأبيات ببراعة استهلال وتدفق عاطفي يمزج بين الاستغاثة الروحية والتصوير المأساوي لواقعة الطف، إذ يخاطب الشاعر أبا الفضل العباس –عليه السلام– بأسلوب يجمع بين أدب الطلب وعظمة الفداء فكان الاستهلال في قوله "باب الحوائج قد أتيتك"، إذ بدأ الشاعر باللقب الأشهر لأبي الفضل (كناية عن الموصوف)، وهو استهلال ذكي يمهد فيه لحاجته من خلال الاعتراف بمكانة المخاطب، "وبيومك المخصوص عند محرم" تخصيص الزمان – السابع من المحرم– الذي فيه يزيد من شحنة العاطفة، ويربط النص بوجدان الجمعي الشيعي، "وهبت يمينكم ويساركم / أودعتها ضريحك" فيها مفارقة بلاغية موجعة؛ فالشاعر يشير إلى اليدين القطيعتين في التاريخ، لكنه يعيد إيداعهما في الضريح كأمانة أو "فيض" وفي استعمال الفعل "وهبت" إشارة الى الرفع من قيمة الفقد من فقد قسري إلى عطاء إرادي. أما في قوله: "إني زحفت إليك عكازي الندا" ففيها صورة بلاغية مبتكرة، إذ جعل (الندا/الاستغاثة) عكازاً يتكأ عليه في زحفه الروحي نحو الضريح وهي استعارة مكنية تصور معنى الندا كأداة مادية –العكاز– مما يوحي بالضعف الذي كان يعيشه الشاعر وقوة التجائه. و الميسم هو الأداة التي يُوسم بها، وهنا تعبير عن الانتماء المطلق؛ فحضرة العباس صارت هي الختم الذي يُعرف به الشاعر ان استعمال كلمة نشغة والتي تعني " تنفس الصعداء، أو شهقة البكاء المكتوم" "ينظر: الفراهيدي، ٢٠٠٨، ١٦١٢" يضفي صوتاً حزيناً على النص. أما ذكر "المعصم" فهو رديف لذكر اليدين في البيت السابق، ليرسم صورة لجراحات المخاطب التي لا تنفصل عن أحاسيس الشاعر المتساوقة مع أحاسيس نهر الفرات "خجل الفرات وقد رآك مقطعاً" في استعارة مكنية تشخيصية رائعة، إذ جعل من النهر الجماد كائناً حياً يشعر بالخجل. هذا الخجل نابع من التضاد في السرد التاريخي الماء موجود، و المرثي – الامام العباس– عطشان ومقطع لقد كان في تكرار الياء في القافية (محرمِ، فأسلمِ، مأتمي) إيقاعا نفسيا يعطي و رنيناً حزيناً مكسوراً يتناسب مع "النشغة" و"الحسرة" التي ذكرها الشاعر الذي استطاع من خلال تطويع مخيلته المرنة من تحويل الوقائع التاريخية (قطع اليدين، نهر الفرات) إلى صور شعورية حديثة تخاطب الوجدان بلهجة المنكسر والملتجئ في آن واحد لا يختلف غنيُّ العَمّار عمنّ سبقهُ مِنْ شعراءِ الشيعة، إذ جعلوا من شخوص الأئمة –عليهم السلام– مرآة لأشعارهم، فنراهم بين ناظمٍ لقصيدةِ رثاءٍ في ذكرى وفاةٍ أو استشهادِ إمامٍ منهمْ أو ناسجٍ لقصيدةِ فرحٍ في مولدٍ مِنْ مواليدهم الميمونة، وفي قصيدة لهُ عَنونها (إلى سيدي وامامي علي بن ابي طالب في مولده) قال فيها "العمار، ٢٠١٦، ٤٢":

ما بين موتك والولادة مسجد غمدان ضمهما لسيفك موعد

في أشرف البقعات شق جدارها حجر المخاض ببطن مكة مسند

وبقرب زمزم فجرتك منابعها نور الهداية في لواها مرفد

ومن العلا اشتق الاله سماته (هبلٌ) هوى وأنشق منه (الاسعد)

وتنورت (بصرى) وفاطم حولها تجلي الغمام بكفها وتهجد

وقفَ الشاعرُ مخاطباً الإمام علي –عليه السلام– مُبينا أن ولادتهُ المباركة كانت في بيت الله –مكة– واستشهاده في مسجدٍ مِنْ مساجدِ الله في مسجد الكوفة، فبدايةُ حياتهِ كانتْ في مسجد ونهايتها في مسجد، ثم يمضي الشاعر يبينُ كيف أنَّ جدار الكعبة قد شُقَّ لاستقبالِ السيدةِ فاطمةُ بنتَ أسد في آيةٍ من الإعجاز الإلهي وإلا كان بالإمكان أن تدخل –عليها السلام– من باب الكعبة، فتشرفت الكعبة أن تكونَ مكانَ مخاضِ السيدة ولم يقفُ الأمرَ عندَ هذا الحدْ، بل أن السيدة فاطمة عندما وضَعتهُ سَمِعتْ منادياً يقول: "يا فاطمة سمّيه عليّاً وإنّي خلقته من قدرتي وعزّ جلالي وقسط عدلي، واشتققت اسمه من اسمي، وأدّبته بأدبي، وفوّضت إليه أمري، ووقفته على غامض علمي" " الصدوق، ١٤٠٤، ١٣٣"النص يمثل بردة مديح ترتكز على الرمزية المكانية، فالشاعر لم يمدح الشخص بصفاته المباشرة فحسب، بل مدحه من خلال قدسية المكان (الكعبة، مكة، بصرى) وقدرية الزمان (المخاض، الموعد)، ليجعل من الممدوح محوراً للكون تلتقي عنده المتناقضات (الموت والولادة) وتتحطم عنده الأوثان (هبل)إن تحليل هذه الأبيات يضعنا أمام نص شعري يمزج بين العاطفة الدينية والجزالة اللغوية، حيث يتناول الشاعر سيرة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب – عليه السلام– مستعملا لغة مشحونة بالرموز والدلالات المكانية والزمانية، ففي البيت الأول استعمل الشاعر لونين بديعيين هما المقابلة والطباق، إذ جمع الشاعر بين (الموت) و(الولادة) في سياق مكاني واحد وهو (المسجد)، ليشير إلى أن دورة الحياة الشخصية لممدوحة بدأت في بيت الله (الكعبة) وانتهت في بيت الله (محراب الكوفة) ثم صوّر الموت والولادة كأنهما غمدان يحتويان سيفاً واحداً، وهو تشبيه بليغ لشخصية الممدوح بالسيف في حدته وقوته. أما في البيت الثاني فقد أستعمل الكناية في "أشرف البقعات" و"بطن مكة" كِناية عن الكعبة المشرفة. إذ شق جدارها حجر المخاض، وهنا إسناد الفعل (الشق) للحجر والولادة، وهي صورة فنية تبرز الإعجاز التاريخي المرتبط بواقعة الولادة داخل الكعبة في حين عمدت الاستعارة التصريحية في البيت الثالث الى تحويل المعنويات الى ماديات فقد وصف العلم والولاية بـ "نور الهداية"، وحوّل المعاني المعنوية إلى شيء مادي يرفد (يدعم) اللواء. ثم كانت للمقابلة حضور في البيت الرابع بين (هبل) رمز الوثنية والسقوط "هوى"، وبين (الأسعد) –وهو من أسماء علي أو إشارة لليمن والبركة– الذي "انشق" وظهر كالفجر.وفي قصيدةٍ لهُ عَنوَنها (إلى سيدي امام الرافضة موسى بن جعفر) قال فيها "العمار، ٢٠١٦، ٣٨":كان رأس جدك أعلى الرؤوس / وهو ذبيحا / وكنت اعلى من سقف سجن السندي / وانت تصلي / يمر عليك الجلادون .. فتختض خطاهم / ويمور الجسر بطمي السم / وامعاؤك في الطست تتراكض / الدرب اليك مغطاة بالموت / وصلاتك.. سكن / إلى رب المظلومين تبرز هذه الأبيات شعرية المظلومية من خلال استحضار الرموز التاريخية الإمام الحسين والإمام الكاظم – عليهما السلام– بأسلوب يمزج بين الواقعية والرمزية فكان لتكرار كلمة "أعلى" في البداية خلق نبرة خطابية صاعدة، ثم انكسر هذا الإيقاع فجأة عند الحديث عن "الأمعاء" و"السم"، لينتقل من "الفخر" إلى "الفجيعة". هذا التذبذب في النبرة يعكس الحالة الشعورية بين تعظيم المعصوم وبين الألم لمصابه. فتظهر المفارقة الجلية في البيت الأول "رأس جدك أعلى الرؤوس / وهو ذبيحا" عمد الشاعر هنا الى قلب الموازين المنطقية؛ فالسقوط الجسدي (الذبح) صار علواً معنوياً. هي صورة بلاغية تعتمد على تضاد القيمة بين الذل الظاهري والعز الباطني الذي صورته الكناية "وكنت أعلى من سقف سجن السندي" التي تنم عن السمو الروحي والتعالي على القيد. فالسجن حيز ضيق، لكن الصلاة –الصلة بالله– جعلت السجين يخرج من هذا الضيق إلى فضاء أرحب، ثم جاءت الاستعارة المكنية في قوله "تختض خطاهم" تصوير الخطى وهي جماد كشيء يرتجف رعباً فالشاعر هنا لا يصف خوف الجلادين المباشر؛ بل ينسب الخوف لخطواتهم، مما يعطي إيحاءً بأن المكان والزمان يرتعشان من هيبة ذلك السجين، فالمور يعني الموجُ، والاضْطرابُ " الفيروز آبادي، ٢٠٠٨، ١٥٦٣ " صار صفة ذلك الجسر من اثر تلك السموم التي رشحت اليه من ملامسة جنازة الإمام له فتصوير السم كأنه "طمي" –طين النهر–، في ذلك إشارة لبشاعة الجريمة وكثافتها، واستعمال الفعل "يمور" يوحي بالاضطراب والغليان، ثم ينتقل الشاعر الى صورة صادمة يبتعد عن التجميل اللغوي ليصدم القارئ بواقعية الألم؛ إذ شخّص الأمعاء المقطعة بالسم كأنها كائنات تتراكض من الوجع، وهي صورة تثير الشفقة والهلع في آن واحد مثلت المقطوعة جمالية الألم؛ إذ تحولت فيها الأداة البلاغية من وسيلة للزينة إلى وسيلة للاحتجاج و السمو في النص ليس سمواً مادياً، بل هو سمو "الروح" التي تظل "أعلى" من السجان ومن سقف السجن، حتى وهي في قمة الانكسار الجسدي.

٢. الأم والأب:كلُّ إنسانٍ على هذه البسيطةِ لابُدَّ لهُ أن يتأثرَ بشخصٍ ما أو بموقفٍ معين يبقى حياً في ذاكرته مهما اختلفت وتبدلت أوضاعه، والعمّار كانَ ممنْ تأثر بوالديهِ وعلى والديهِ إن صحَّ التعبير، وقدْ تَرجمَّ هذا التأثُّر شعراً كأنه شاعر رومانتيكي، وفيه أعلن أسرارَ دواخلهِ فعبَّر فيّه عمّا يَجيشُ في نفسهِ مِنْ انفعالاتٍ وأحاسيسَ تجاهَهما فترجمَ تلكَ الأحاسيس والمشاعر ترجمةً صادقةً تنسجمُ مع ما يعانيهِ مِنْ مشاعرَ إنسانية، فقد أدى إلى السموِ بالعواطفِ والصدقِ فيها إلى نوعٍ من تقديسِ الوالدينِ والإشادةِ بهما والخضوعِ لسُلطانِهما. ولم يكنْ خضوعهِ لهمْ آيةُ ضعفٍ بلْ كانَ مصدرهُ صدق العاطفة "هلال، د.ت، ١٧٩".إنَّ التعبيرَ عَنْ هذه العاطفة بلغةٍ شعريةٍ صادقةٍ يُعدّ مِنَ المعاييرَ الدقيقةِ التي ترفعُ مكانةَ الشِعْر؛

لأن الشِعرَ ينبعثُ مِنَ القلبِ إلى القلبِ، ويتدفقُ مِنَ الشعورِ إلى الشعورِ فَتحسُ بالكلماتِ تنبضُ بالمشاعرِ، والعباراتِ تخفقُ بالإحساسِ، وتتصورَ الحياةُ تنبجسُ مِنَ السطورِ كما قيلَ: "إن الكلام الذي يخرج من القلب يصل إلى القلب، والكلام الذي ينبعث من اللسان فإنه لا يتحدى الآذان" "الكبير، ١٩٧٨، ١٩٥" ففي قصيد له عنوانها (إلى أمي (رحمها الله) في ذكراها السنوية) جاء فيها "العمار، ٢٠١٧،٢٧":مر على موتك أكثر من عشرين عاماً / أذكر أنك رحلت مفتحة العينين / بانتظار لا أحد في هذه الأسطر الشعرية، ينسج الشاعر دفقاً شعورياً مكثفاً يتجاوز التقريرية المباشرة إلى فضاءات التأويل الوجودي، فكان الاستهلال زمني يعطي انطباعاً بالديمومة. واستعمال الفعل الماضي "مر" مع تحديد المدة يبرز الفجوة الزمنية، لكنه في الوقت ذاته يؤكد حضور الميت في ذاكرة الحي، وكأن العشرين عاماً لم تكن كافية للنسيان، شكلت الجملة الخبرية ذات الأثر الإنشائي حجر الزاوية "أذكر أنك رحلت مفتحة العينين" فالجملة خبرية في ظاهرها، لكنها تحمل غرضاً بلاغياً هو التحسر وإظهار لوعة الفقد والذاكرة هنا ليست ترفاً، بل هي القيد الذي يربط الشاعر بالراحلة التي رحلت "مفتحة العينين" هي كناية عن عدم التحقق أو الدهشة أو التعلق بالدنيا في العرف الجنائزي، في حين أن إغلاق العينين يعني الاستسلام للموت والسكينة، أما بقاؤهما "مفتحتين" فيوحي بوجود "بقية" من روح أو رغبة لم تكتمل، مما يضفي صبغة تراجيدية على المشهد التي تكمن ذروة البلاغة فيه بعبارة "بانتظار لا أحد" فالانتظار فعل يتطلب "مُنتظَراً"، لكن الشاعر فرّغ الفعل من غايته فكان النص يخلو من الزخرف اللفظي المتكلف، معتمداً على بلاغة الاختزال فاستطاع الشاعر عبر تقديم "العين المفتوحة" وصدمة "لا أحد" أن يحول الموت من واقعة بيولوجية إلى مأساة وجودية مستمرة، إذ يصبح الموت نفسه انتظاراً طويلاً للاشيء.اختار الشاعر في هذه القصيدةِ – التي ملؤُها الحنينِ والمشاعرِ– الخطابَ المباشر الواضح مبتعدا عن كل ما يُثقلُ ذهنَ القارئ؛ مِنْ أجلِ إيصالِ عاطفتهُ إلى المتلقيْ كما هيَ، إذ أن الالفاظ البسيطة في تركيبها الغنية ببلاغتها شكلت معادلاً موضوعياً لبساطةِ الحياةِ التي كانتْ تعيشُها والدةُ الشاعر، إذ يقول في القصيدة نفسها:السقوف لم تعد تمطر علينا / وتمسكين بمعول النزح لتجفيفها / آه .. كلما تذكرت بكيت / كم تورمت كفاك من السقف لقد اتخذ مِنْ صورةِ المطرِ المنهمرِ وما يرافقهُ مِنْ طقسٍ شَتوي بارد غائم وتسربِ الماءَ مِنْ سقفِ البيتِ كأنَّهُ مَطر وصورةُ تِلكَ المرأةُ وبيدها ما تستطيع أن تدفعَ بهِ هُجومَ البللِ الكاسِح عَنْ صِغارَها مَنْفذاً لِيُدخِلَ بهِ القارئ إلى عالمهِ الوجداني فيَتحسسُ بِصدقَ مشاعرهِ ؛ لأنَّ حَنينهُ صوبَ أُمهِ حركةً لا شعورية إنسانية تلامسُ شَغافَ القلبِ كيْ تُناجي ذَبذباتِ الرُوح، لقدْ كافحتْ تِلكَ المرأةِ البسيطةِ التي ربما لم تكنْ تحسنُ القراءةَ والكتابةَ بكلِ ما أوتيتْ مِنْ قُوةِ تَحمُّلْ لِتُذِيقَ أطفالها الدفء فيما تُعرضْ نَفسها للبردِ ، حتى تورمتْ يداها فكانتْ هذهِ الذكرى مدعاةً لبكاءِ الشاعر .وتتجلى في هذه الأسطر الشعرية بلاغة المعاناة اليومية التي تتحول بفعل التكثيف الشعري إلى مأساة وجودية، إذ ينسج الشاعر مقالاً شعورياً يمزج بين قسوة الواقع ورقة العاطفة، مستعملا أدوات أسلوبية تعمق الإحساس بالقهر والامتنان في آن واحد، فأبتدأ الشاعر نصه بعبارة تقريرية ذات نبرة حزينة "السقوف لم تعد تمطر علينا"، وهنا نجد استهلالاً يشي بتغير الحال، لكنه ليس تغيراً نحو الرفاهية بقدر ما هو استحضار لذاكرة الوجع. واستعمال الفعل الماضي الناقص "لم تعد" يوحي بأن المطر الذي يفترض أن يكون رمزاً للخير كان في هذا السياق عدواً يقتحم الخصوصية والسكينة. ثم ينتقل الشاعر إلى صيغة المضارع في قوله "تمسكين"؛ لغرض استحضار الصورة، وكأن مشهد المكابدة لا يزال حياً أمام عينيه لا يغيب، مما يمنح النص ديمومة شعورية تتجاوز الزمن الماضي المحمول على باطن كف كناية الصفة في قوله "تورمت كفاك من السقف" فهذه الصورة المركبة تجمع بين القسوة الجسدية والارتباط الميتافيزيقي؛ فالسقف (الجماد) أورث الكفين (الجسد) ورماً، وهو تعبير بليغ عن استنزاف القوة في مواجهة انعدام الحيلة ففي "معول النزح لتجفيفها"، تصوير لأداة النزح البسيطة "بالمعول"، وهي استعارة توحي بثقل المهمة؛ فالتعامل مع الماء المنسكب لم يكن مسحاً عابراً، بل كان "هدمًا" لكتلة من الشقاء، مما يبرز حجم الجهد العضلي المبذول المصاحب للتفجع والنداء الخفي من خلال استعمال صيغة التوجع "آه" الذي يعقبه شرط الامتزاج بالدمع "كلما تذكرت بكيت" فكلما هنا تفيد التكرار والاستمرار، مما يدل على أن الجرح لم يندمل، وأن الذاكرة ليست مجرد استرجاع للمعلومات، بل هي إعادة إنتاج للألم.تكمن براعة الأسلوب في قلب الأدوار؛ فالسقف الذي وظيفته "الحماية" صار مصدر "الأذى"، والكف التي وظيفتها "الراحة" صارت "متورمة". هذا التضاد بين الوظيفة والواقع يخلق صدمة لدى المتلقي، تجعله يدرك حجم الفقر الذي يحول السكن إلى ساحة معركة.ثم يعود لِيَبُثَ هُمُومهُ في حِجرِ أُمهِ الوثير فلا يوجدُ مكانٍ أكثرُ طمأنينةٍ مِنْ ذلكَ المكان ، فيقول:سيدتي .. ابنك رمته الاسقام / إلى أسرةٍ / وبخاخات / ومصل بالأوردة .. لا يفارق الرئتين / وقد جنينا شموع القربان حريرا ... ولكن / متنا بداخله كدودة قز فالشكوى إلى الأم هو مما يُخففُ على الشاعرِ وطأةُ الحياةِ وينسيهِ تَعَبُهُ ويَهدمُ حُزنهُ، فهو عليلٌ سقيمٌ ملازمٌ لفراشِ عِلته وقد حدثْ مِنْ حركتهِ الأسلاك المتدلية لأجهزة التنفس وجهازِ قياسِ دقات القلب فهوَ كالمكبلِ إلى سريرهِ فلا يستطيعَ الحركةِ حتى خِيْلَ إليهِ أنه سيموت بداخلِ بيتهِ وهوَ مكبلٌ بتلك الاجهزة مثل دودة القَزّ التي ما إن تُكملَ نَسجَ بيتها فلا تستطيع عِندئذٍ مغادرتهُ فتموتَ بداخلهِ، لقد بث شكواهُ إلى رمزِ الحنانِ في حياتهِ إلى (أمه) فهيَ بكلمةٍ دقيقةٍ تلكَ التي تأخذُ بيدِ الشاعرِ كلما مرَّ بأزمةٍ أو أحسَ بضيق ولذلك فإن هذه الأبيات تعد نصاً شعرياً

ينضح بالألم الإنساني، إذ يمتزج فيه الوجع الجسدي (المرض) بالوجع الوجودي (التضحية والفناء). لقد برع الشاعر في استعمال أسلوب التكثيف، فجعل من الكلمات القليلة مرآة لمأساة كبرى. فالنص لم يقف عند حدود الوصف السطحي للمرض، بل نفذ إلى عمق العلاقة الإنسانية بين "المُضحي" و"المُضحى لأجله"، لينتهي بمفارقة حزينة مفادها أننا أحياناً نموت بداخل ما نصنعه من حب. إنها صورة بلاغية تعبر عن "الاحتراق الذاتي"؛ إذ يتحول العمل الجميل (الرعاية، التضحية، الحب) إلى سجن يقتل صاحبه. لقد صار "الحرير" الذي نسجه المحبون حول المريض هو نفسه المكان الذي ابتلع أعمارهم وأرواحهم.اعتمد النص على أسلوب النداء في بدايته "سيدتي"، وهو نداء يحمل نبرة استعطاف وتقرير في آن واحد فيبدأ النص بوصف مادي دقيق لحالة المرض (أسرة، بخاخات، مصل)، ثم ينتقل فجأة إلى مستوى رمزي فلسفي (شموع القربان، دودة القز) كما إن استعمال الجمل القصيرة والمقطعة يعكس حالة المرضية وضيق التنفس الذي يعاني منه المريض، وكأن النص نفسه يتنفس بصعوبة تماشياً مع الموقف.تتجلى عبقرية النص في الانتقال من الواقعية إلى الصور الاستعارية الموغلة في المأساوية فجعل من الكناية التشخيصية في قوله "رمته الأسقام"، صوّر الأسقام ككيان معادٍ يلقي بجسد الابن، وهي صورة تبرز قسوة المرض وسلب الإرادة في حين أن الصورة الاستعارية المركبة في قوله "جنينا شموع القربان حريراً"، دمج بين الروحاني (القربان) والمادي (الحرير) فالحرير هنا ليس زينة، بل هو الكفن الذي ينسجه المحبون حول أنفسهم أو حول مرضاهم من فرط الرعاية.إن أدخال الشاعر لكلمات تنتمي للقاموس الطبي "المصل والأوردة"، في سياقه الشعري ليعطي صدمة واقعية للمتلقي، كاسراً الرومانسية التقليدية للشكوى مبرزا شعرية الوجع ببراعته الأسلوبية من خلال الربط بين الأجهزة الطبية الباردة (بخاخات، مصل) وبين العواطف البشرية المشتعلة (القربان، الموت احتراقاً كدودة القز)، ليقدم لوحة تراجيدية تصور كيف يمكن للحب والتضحية أن يتحولا إلى سجن جميل ينتهي بالفناء بعد أن يظهر واحدة من أجمل وأقسى الصور البلاغية: "ولكن متنا بداخله كدودة قز". هذا التشبيه التمثيلي يلخص مفارقة التضحية؛ فدودة القز تقضي حياتها في نسج خيوط الحرير الجميلة حول نفسها، وفي اللحظة التي يكتمل فيها هذا الجمال (الحرير)، تكون هي قد فارقت الحياة داخل شرنقتها.وفي نهايةِ القصيدة يُعلنُ الشاعر خسارتهُ بالرغمِ مِنْ أَنهُ استطاعَ أَنْ يبنيَ لهُ مستقبلاً ويغادرَ ذلكَ البيت الطيني المتواضع التي طالما جهدتْ فيهِ أُمه فأصبحَ يمتلكُ بيتاً فارهاً وواسطةُ نقلٍ مريحةٍ فيقول:صحيح أن سقفا يظلني وسيارة تقلني ولكن / دائما ما أذكر قول (ما قيمة المرء إذا ربح العالم وخسر نفسه) / لقد خسرت منذ رحلت / وها إني اربحها دونك / يا لمرارتها ! تلك الخيبات / يا لسرعة إنطفائها تلك الفقاعات / يا لسوء حظ صغاري ولم يحظو بوجودك / يا لسوء حظي / هيهات بين ثنايا هذا البوح الشعري المترع بالشجن تتجلى بنية لغوية مشحونة بالدلالات النفسية والوجودية إذ يفتتح الشاعر نصه بجملة تقريرية تبدأ بصفة "صحيح" ليوحي بواقعية مادية ملموسة تتمثل في السقف والسيارة لكنه يتبعها بأداة الاستدراك "لكن" التي تقلب الموازين من الحيازة المادية إلى الفقر الروحي، فيستدعي النص قولا مأثورا يحمل أبعادا كونية وهو "ما قيمة المرء إذا ربح العالم وخسر نفسه" ليخلق مفارقة حادة بين الربح المادي والخسارة الذاتية فالشاعر يوظف هذا التناص ليعمق الفجوة بين عالم الأشياء وعالم الروح مؤكدا أن تملك العالم لا يغني عن ضياع الهوية والسكينة، ثم يبرز الشاعر جدلية الربح والخسارة من خلال تضاد لغوي مثير في قوله "لقد خسرت منذ رحلت" و "ها إني أربحها دونك" وهو تضاد يكشف عن وعي متأخر بالذات إذ صار الربح ممكنا من الناحية النظرية لكنه محمل بمرارة الخيبة فالذات التي استعادها الشاعر بعد الرحيل تبدو باهتة ومجردة من المعنى لأنها فقدت بوصلتها الإنسانية .تنبثق بلاغة النص من إيقاع النداء المتكرر بـ "يا " التي تفيد التعجب والندبة في آن واحد مما يخلق جرسا موسيقيا حزينا يتصاعد مع ذكر الصغار ليصل إلى ذروة الفجيعة في "يا لسوء حظي" فهذا التكرار ليس حشوا لغويا، بل هو نبض الوجدان الذي لا يجد مفرا من الألم إلا بإعادة إنتاجه لفظيا فكل نداء هو طبقة جديدة من طبقات الانكسار تترسب في وعي القارئ يعكس حالة الهذيان الوجداني والتدفق الشعوري غير المنضبط بفعل الصدمة كما أن استعمال الاستعارة في وصف المكتسبات المادية بـ "الفقاعات" يبرز رؤية الشاعر لهشاشة الحياة في غياب الطرف الآخر فالمادة هنا سرعان ما تنطفئ وتتلاشى أمام ثقل الفقد ثم ينتهي النص بكلمة "هيهات" وهي اسم فعل ماض يحمل معنى الاستحالة والبعد السحيق مما يغلق دائرة النص على يأس مطلق فلا السقف يقي من برد الفقد ولا السيارة تقرب المسافات بين الماضي والحاضر لتظل اللغة هنا مرآة لانكسار الروح أمام جبروت الغياب وطغيان المادة الزائفة والذي الذي اختزل فيه كل الألم والمرارات والخسران وذلك لأن دلالة اسم فعل الأمر هو أن يدل على "الحال المراد ووضوحِ الأمر فيه، وكونه محذوفا كمنطوق به لوجودِ الدليلِ عليه، استعمل في الخبر بعض ذلك فجاءت فيه كما جاءت في الأمر، إلا أنَّها قليلة بالإضافة إلى ما جاء في الأمر" "ابن يعيش، (د.ت)، ٣٥" مما شكل ضربة إيقاعية ودلالية قاصمة فهي كلمة جامعة مانعة تختزل المسافات والزمن وتعلن استغلاق الأبواب أمام أي محاولة للترميم فالشاعر هنا ينهي نصّه بصمت مطبق يتبع هذه الكلمة ليوحي بأن الكلام قد نفد وأن ما بقي هو الفراغ الذي لا يملؤه سقف ولا تقطعه سيارة لتظل القصيدة صرخة في واد سحيق من الندم الوجودي الذي لا ينتهي .ومن قصائده التي يخاطب بها والده "العمار، ٢٠١٦، ٥٢" :تحسست يديك / كان التوت بها يركض / انهارا / وعمرك يركض / من

مقهى السوق إلى موقد شارع (سكونه) / عبرات مرة / أذكر إذ يدفعك الشرطي بأخمص قدميه ومسدسه / نحو العِتبةِ في منزلنا (بالشرقية) / نجيمات سقطت /وأخرى انجرحت / سال الضوء على الباب لقد انتقى الشاعر صورهُ الشعريةُ مِنْ محيطهِ الذي عاشَ فيه مثل (الشرقية) منطقة صباه و (شارع سكونة) أو بما تسعفهُ بهِ ذاكرتهُ الشعرية من صورٍ مكانيةٍ استقاها من الطبيعةِ التي كانَ لها الأثر الواضح في شعره لذا فقد تميز شعرهُ بنبرةِ التفاصيلِ اليومية "فخري، ١٩٩٨،٧" ، فمشهدُ ذلك الشرطي الذي دفعَ أباهُ على عَتبةِ الدار وسال الدمُ من رأسهِ والذي عبرَ عنهُ الشاعر بـ(الضوء) صورةٌ لصيقةٌ في فكر الشاعر الذي بلور فيه التكثيف الصوري فمزج بين رقة الحواس وخشونة الواقع وكأن الشاعر ينسج مقالا أدبيا بليغا يرتكز على أنسنة الجمادات وتراسل الحواس ليعيد بناء لحظة زمنية هاربة مشحونة بالصراع والألم والجمال في آن واحد فالنص يبدأ بفعل "تحسست" الذي ينقل القارئ من رتبة النظر البارد إلى رتبة الاتصال العضوي الدافئ، فتتجلى أولى ملامح البلاغة في قوله "كان التوت بها يركض" فاستعار الشاعر صفة الركض من الكائنات الحية ليسبغها على التوت الذي يمثل هنا رمزا للحياة أو الدماء أو حتى حلاوة الذكرى.إن تحول التوت إلى أنهار تجري هو انزياح دلالي يعبر عن فيض العاطفة وتدفقها الجامح فلا تقف الصور عند حدود السكون بل تتجاوزها إلى ديناميكية صاخبة تجعل من يد المحبوب عالما يموج بالتحولات فينتقل الشاعر باللغة من المقهى إلى الموقد ومن السوق إلى الشارع ليخلق جغرافيا وجدانية متصلة بالزمن الذي "يركض" بدوره وهذا التوازي بين ركض التوت وركض العمر يعكس إحساسا مريرا بضياع اللحظات الجميلة وتسربها من بين الأصابع فالأمكنة هنا ليست مجرد حيز جغرافي بل هي مستودعات للذكريات التي تنتهي بـ "عبرات مرة" لتتحول الصورة من عذوبة التوت إلى ملوحة الدموع في انتقال شعوري مباغت لقد برز النص مفارقة بصرية مذهلة في تصوير القمع من خلال استعمال لفظ "أخمص القدم" و "المسدس" مقابل رقّة "العتبة" و "المنزل" فالشاعر هنا يستعمل لغة التضاد ليرسم مشهد انتهاك القداسة الشخصية، إذ يتم دفع الذات نحو الداخل بعنف السلطة وفي هذا الموضع بالذات تنبثق الصورة الأكثر إدهاشا وهي سقوط النجيمات و انجراحها مع صيغة التصغير في "نجيمات" التي توحي برهافة الأحلام وبراءتها التي تهشمت تحت وطأة الواقع القاسي، حتى تصل الذروة البلاغية في قوله "سال الضوء على الباب" في تحول الضوء من كونه ظاهرة فيزيائية إلى مادة سائلة تسيل مثل الدم أو الدمع وهذا الانصهار بين الضوء والجرح يمنح الختام صبغة قدسية حزينة فالضوء الذي سال لم يضئ المكان بقدر ما فضح حجم الألم المترسب على عتبات الذاكرة لتظل صورة الباب هنا هي الحد الفاصل بين الأمان المفقود والشتات القادم بين يدين كانتا منبعا للتوت وصارتا مأوى للنجيمات الجريحة . ثم يقول في القصيدة نفسها أيه يا (جبار) / قبرك لم أره مذ عقدين / كم قاس حتى بزيارة موتك ...(أنا) / أبتاه / أبتاه /أبتاه ..أوغل فيَّ الحزن كدالية التوت / ولا زلت أراك بسيكارتك (الغازي) / وقد إصطبغ الشارب حناء بها وأصفر تنبثق بلاغة هذا النص من فوهة الفجيعة التي لم تبرد رغم مرور عقدين من الزمن فتتشكل البنية الأسلوبية على هيئة نداء استغاثي يمزق حجب الغياب فالشاعر يفتتح نصه بـ "أيه" وهي أداة استحضار تجمع بين الوجع والدهشة ليخاطب الأب باسمه المجرد "جبار" في محاولة لتقليص المسافة بين عالم الأحياء وعالم الموتى وكأن المنادى حاضر يسمع ويرى فيتجلى العنفوان العاطفي في تكرار نداء لأبيه ثلاث مرات وهو تكرار لا يهدف إلى التأكيد فحسب بل حقق التكرار إيقاعاً موسيقياً جميلاً، ويجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبهذا يحقق التكرار وظيفته كإحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره؛ لأن الصورة الشعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل" ينظر: الجيار،١٩٩٥،٤٧"، ثم جسد حالة الانهيار الوجداني والرغبة في استرجاع سلطة الأبوة المفقودة فالنداء هنا يتحول من مجرد لفظ إلى نبض متصاعد يعكس اختناق الروح بمرارة اليتم كما أن استعمال أسلوب التعجب السماعي في قوله "كم قاس" وهو أسلوب إنشائي بصيغة الخبر الذي يراد به إظهار الندم والحسرة أمام جبروت الموت والبعد الذي حال بين الابن وقبر أبيه لعقدين من الزمن قد برز الذات المنكسرة التي تقف أمام عجزها مذهولة من قسوة القدر الذي حال بينها وبين محراب القبرتصل البلاغة ذروتها في مجاورة الاساليب البلاغية بين الاستعارة والتشبيه، فالصورة الاستعارية المدهشة "أوغل فيَّ الحزن " إذ لم يكتفِ الشاعر باستعارة صفة الغوص للحزن مما يحيل المشاعر إلى نصل حاد يمزق سكون الذات ويخترق طبقات الزمن بل جسده في هيئة نبات متسلق يضرب جذوره في الأعماق ويلتف حول الروح كما تلتف الدالية حول جدران البيت وهذا الربط بين "الحزن" و"التوت" يمنح الألم صبغة مادية ملموسة ويوحي بنموه المستمر مع مرور الأيام، وهذا التشبيه يربط بين الألم وبين رمزية الأرض والبيت والذاكرة القديمة، ثم ينتقل الى الكناية الحسية في قوله "اصطبغ الشارب حناء بها وأصفر" وهي كناية عن الملازمة والتدخين المستمر، فاللون هنا ليس مجرد وصف بل هو أثر مادي باقٍ من رائحة الأب وهي صورة بلاغية تعيد بناء الحضور المادي للأب من خلال تفاصيله الدقيقة التي لا تموت فاحدث فانتقل إلى الواقعية الحسية المفرطة في تصوير الأب بسيجارته "الغازي" وفي هذا التوظيف الأسلوبي براعة في استحضار الأثر المادي الذي لا يمحوه الزمن فهذا التدقيق في التفاصيل الصغيرة يعكس وفاء الذاكرة التي تأبى أن يغيب المفقود وتصر على رؤيته في أدق عاداته اليومية كما أن اختيار سيجارة "الغازي" بالاسم يمنح النص واقعية سحرية تخرج القصيدة من التجريد إلى التجسيد فالتحديد

هنا يخدم الصدق الشعوري ويجعل القارئ يشم رائحة الدخان ويشاهد اصفرار الشارب وكأنه يقف مع الشاعر في نفس اللحظة .تكمن قوة النص في تلك المفارقة المؤلمة في التضاد بين "قبر لم أره" وبين "لا زلت أراك" تلك الرؤية البصرية المعدومة والرؤية الاستبصارية الموجودة فيخلق توترا دراميا في النص فالأب غائب جسدا لكنه حاضر بكل طقوسه (السيجارة والشارب) في ذاكرة لا تشيخ فالبصر المادي معطل ببعد المسافة والزمن بينما البصيرة الوجدانية متقدة بصورة الأب وهو يدخن سيجارته لتظل القصيدة في مجملها رحلة استكشافية في أعماق الحزن الإنساني الذي يتجاوز حدود الموت ليخلق حياة موازية يحضر فيها الأب بكل تفاصيله وملامحه عبر لغة مشحونة بالصدق الفني والحرقة الأسلوبية التي تختزل عقدين من الانتظار والندم والاشتياق .ينتهي المقاطع بوصف لوني "أصفر" وهو لون يشي بالذبول والمرض والغياب مما يترك لدى المتلقي شعورا بالانطفاء والسكينة الحزينة التي تلي العاصفة الوجدانية التي خلقها النص بأسلوبه السهل الممتنع والتي خدمت البلاغة فيه الصدق الشعوري بعيدا عن التكلف اللفظي لتصبح اللغة جسرا يربط بين حزن الابن وخلود الأب في الذاكرة .

٣. الوطن:لكلمةِ (الوطن) ثِقلٌ مِنْ نوعٍ خاص فهي ليستْ كسائرِ الكلمات، حقيقٌ أنها تتكونُ مِنْ حروفٍ ثلاث إلّا أنّها تحمل معانٍ كبيرة في نفوس أبنائها ؛ لأنَّ الوطن يُشكل حجرَ الزاوية الذي يقيس عليه كلُ شاعرٍ شعرهُ ومنه تنطلق كل الأغراض الشعرية الأُخرى، فلا حُبّ ولا رومانسية ولا فخر ولا أي غرض من أغراض الشعر المعروفة في وطن مسلوب الهوية، فهو إذن يشكل الحدث الرئيس والبؤرة الوحيدة التي يتنفس من خلاله الشعراء فالعمّار واحداً مِن أولئكَ الذينَ تنفسَ الصعداء كوطنهِ الجريح، إذ يقول في قصيدة له " العمار،٨،٢٠١٨":يا عراقا حصاته جمرات /أمطرته السماء خيولا خيولا/ من (سحاب) (للقادسيات) لـ(لداعش) / ورمتنا الحروب ردحا طويلا / لست أبغيك يا عراق ثراء / نفطك النار في غد سجيلا / سيدر الغزال فيك حليبا / وتطق العذوق فيك .... نخيلا . تنمو هذه القصيدة من رحم الوجع العراقي بوصفها نصاً درامياً متصاعداً، إذ يستهل الشاعر خطابه بتشكيل مشهدي يعتمد على الانزياح الصوري في قوله "حصاته جمرات"، محولاً الجغرافيا من حيز مادي إلى حالة من الاتقاد الدائم، وهو ما يعززه باستعمال "النداء التعجبي" الذي يخرج من سياق طلب الحضور إلى سياق التعظيم الممزوج بالتحسر والذي جاور التشبيه البليغ "حصاته جمرات" فحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، فالعراق ليس بلداً ذا طبيعة طينية، بل صوره بكتلة ملتهبة من خلال الربط بين "الحصى" –أصغر مكونات الأرض)– و"الجمرات" فأوحت بأن الوجع والاحتراق متجذر في أدق تفاصيل التربة العراقية.وتتجلى براعة الاستعارة المكنية في تصوير السماء لا كمصدر للغيث والحياة، بل كرحم ينجب الحروب في قوله "أمطرته السماء خيولاً خيولا"؛ وهذا التكرار اللفظي لا يكتفي بالتأكيد، بل يخلق "إيقاعاً حركياً" يوحي بتلاحق الغزوات وازدحام التاريخ بالصراعات، مشكلاً صورة سريالية حربية دمجت بين ظواهر الطبيعة وفعل الفناء المصاحب لتاريخ الحروب المستمرة التي لا تهبط بقطرات الماء، بل بجيوش الفرسان. أما البنية الزمنية في النص، فتعتمد على التكثيف التاريخي عبر المقابلة بين ثلاث محطات وضع فيها المتلقي أمام جرد تاريخي تمثل بالعمق البدائي في (سحاب)، والتحولات الكبرى في (القادسيات)، والوجع المعاصر في (داعش). هذا التوالي السريع يبرز فلسفة الشاعر تجاه الزمن العراقي بوصفه زمناً دائرياً من المحن، وهو ما يبرر استعماله للفظ "ردحاً طويلاً" للدلالة على الاستغراق الزمني الذي أنهك الجسد العراقي. وفي المقاربة الاقتصادية والوجودية، يقلب الشاعر موازين القيمة في "النفط"، محولاً إياه عبر التناص القرآني إلى "سجيل"، وهي استعارة بلاغية تحذر من تحول الثروة إلى مادة للاحتراق السياسي والاجتماعي فيرى الشاعر أن الثروة تحولت إلى لعنة، وأن هذا الوقود هو الذي يغذي نار الصراعات، مما يفسر قوله "لست أبغيك ثراءً"؛ فالنجاة مقدمة على الرخاء، ثم يقدم الشاعر رؤية تشاؤمية للمورد الاقتصادي فالنفط هنا ليس "ذهباً أسود بل هو نار "سجيل" –اقتباس قرآني من قصة أصحاب الفيل– ثم ينتهي النص بقفزة تفاؤلية "الغزال والنخيل" لتبشير بمرحلة الانبعاث، فيتحول المستحيل إلى واقع "سيدر الغزال حليباً"، في استعارة تمثل ذروة الانزياح الأسلوبي للدلالة على استعادة السلام المفقود فالغزال رمز للجمال والجفول، وتحوله إلى مدرّ للحليب هو صورة "سريالية" تعبر عن تحول الضعف إلى قوة، والجمال الخائف إلى عطاء مستقر و "تطق العذوق فيك نخيلا" استعارة مكنية لعملية التفجر والنمو فالنخلة تمثل رمز العراق الأسمى، و "تطق" الفعل الشعبي الفصيح يوحي بقوة الاندفاع والحياة التي تنبثق من باطن الموت.ومن قصيدة له بعنوان (التجأوا من النهر إلى البئر) جاء فيها "العمار،١٠،٢٠١٦":التجأوا من النهر إلى البئر / ماتوا ظمئاً وهم يتذوقون الماء السم / اليوم (البغدادي) / أمس (سبايكر) والبو فهد / والصكلاوية ويضيع العد والتعداد للأجساد / مللنا من نون: / نشجب / نستنكر/ ندين / نعزي.. / حتى أن نون الافعال تحولت إلى نون النسوة / ونون النسوة أشجع فسلوا كوباني /كلنا عراقيون وان تعددت المذاهب والقوميات / الدم عراقي / الموت عراقي / والوحش (خمبابا) يمسك بفاس الذبح طليقا يمثل هذا النص مثالا شعرياً حاداً، إذ ينطلق الشاعر من مفارقة مكانية وجودية في قوله "التجأوا من النهر إلى البئر"، وهو استهلال أسلوبي يجسد حالة الحصار والهروب من الموت إلى ما هو أضيق منه، مشكلاً صورة "الظمأ في حضرة الماء" في كناية لطيفة رسمت ضياع الهوية والعدالة في أرض الرافدين لتتولد من هذا التقابل صورة بلاغية موجعة لخصها الشاعر في "تناقض الصفة والموصوف" بقوله "الماء

السم"، وهي استعارة تصريحية تحول مادة الحياة إلى أداة للفناء، مما يعكس ذروة الخذلان الوجودي. وتتجلى في القصيدة جمالية التراكم المأساوي عبر تقنية السرد الإحصائي للمدن والوقائع "البغدادي، سبايكر، البو فهد، الصكلاوية، كوباني"، فيتحول تعداد الأسماء من مجرد رصد جغرافي إلى رثاء جماعي تتلاشى فيه الفوارق بين الضحايا، ويصل فيه العجز البشري ذروته عند قوله "يضيع العد والتعداد"، وهي استعارة بلاغية تعبر عن هول الكارثة التي فاقت قدرة الذاكرة على الاستيعاب وكما يدل على قوة الحضور المكاني في شخصية الشاعر لما لتلك الأمكنة من وقع في نفسه و هكذا تزداد قوة تأثير المكان في الشخصية و تبلغ ذروة المكان في معاصرة الإنسان الممتد في مكان بوشائج متينة إذ يحفر المكان في أغوار الذات مسارب عميقة فتظهر سطوته و سيطرته "حسين، ١٤٢١، ١٠٦" .لقد برز أسلوب الإيجاز بالحذف في ذكر أسماء المدن العراقية دون تفصيل الأوجاع، تاركاً للمتلقي ملاء الفراغات الشعورية، إذ لم تكن الأفعال والأسماء مجرد إخبار عن وقوع الموت، بل كانت صرخات احتجاجية تتخفى وراء تقريرية الجمل، مما جعل النص يتحول من مجرد رصد للواقع إلى وثيقة بلاغية تدين القبح وتنتصر للإنسان في مواجهة "فأس الذبح" الطليقة.وعلى الصعيد اللغوي، يمارس الشاعر تمرداً أسلوبياً على أدوات الخطاب السياسي التقليدي، من خلال تفكيك "نون الجماعة" في أفعال (نشجب، نستنكر، ندين)، معتبراً إياها نوناً للعجز والجمود اللفظي الذي لا يغير من واقع الدماء شيئاً. وفي انتقالة جريئة ينتقل ببراعة إلى المقارنة بين نون الأفعال "العقيمة" ونون النسوة "الشجاعة"، مستحضراً "كوباني" كرمز حي للمقاومة، وهو تحول أسلوبي يهدف إلى السخرية من الذكورية السياسية المترددة مقابل الفعل البطولي المؤنث. هذا التضاد يمنح النص قوة نقدية تضرب في عمق الخطاب السائد، معيداً صياغة مفهوم الشجاعة بعيداً عن القوالب الجاهزة ومستثمرا لأسلوب التكرار في عبارات "الدم عراقي" و"الموت عراقي" في ترجيع موسيقي حزين يؤكد أن المصير المشترك هو الحقيقة الوحيدة المتبقية وراء تعدد المذاهب والقوميات لترسخ فيه الكناية عن الوحدة المصيرية ، من خلال جعل الموت صفة ملازمة للهوية، محولاً الفاجعة من حدث عابر إلى تعريف ثابت للذات، وهو ما يعززه استعمال "التعريف بـ أل" في الموت والدم لإفادة الاستغراق والشمول ثم يختم الشاعر نصه باستدعاء الرمز الأسطوري العميق "خمبابا" حارس غابة الأرز في ملحمة جلجامش، لكنه يبعثه هنا بصورة "الوحش المطلق" الذي يمسك بفأس الذبح. هذا التناص الأسطوري يرفع القضية من مستواها السياسي العابر إلى مستوى صراع أزلي بين قوى الحضارة وقوى الفناء، واصفاً القاتل بأنه كائن خرافي العنف، مما يعطي للحدث المعاصر بعداً ملحمياً تراجيدياً يربط وجع الحاضر بجذور الوجع التاريخي الأول. ومن قصيدة له بعنوان (الجيش سور للوطن) جاء فيها "العمار،١٣،٢٠١٦" :نشيد حفظناه منذ الخلدونية / السور تدهم / ونفشت في الحقل / خراف ونعاج وذئاب / وظل نشيد طفولتنا / مثل حكايا جدتنا / الجيش هو الجيش يخرج من حرب / يدخل أخرى / وأمير القوم يوزع أوسمة الذكرى / فاتورات تدفع / ونفوس تركع / وعصي تهرع / أمراء للدين وللدنيا / جلسوا فوق نفوس حرى / وحروب يحلبها السلطان لفم لن يغلق / الجيش هو الجيش / والحشد هو الرد يقدم هذا النص الشعري مشهداً درامياً يجمع بين ذاكرة الطفولة المتمثلة في "النشيد" ومرارة الواقع السياسي والاجتماعي المتمثل في "الحروب والتبعية". يتسم النص بلغة حداثية تعتمد على الرمز والتكثيف، فنبرة الحنين التي بدأ بها الشاعر كانت محملة بالثقل، فتشير لفظ "الخلدونية" (وهي القراءة الشهيرة في العراق والمنطقة قديماً) الى ما تمثله من رمز للتنشئة الأولى فيمثل تناصا مع الذاكرة الجمعية، فيتحول النشيد من مجرد كلمات إلى هوية محفورة منذ الأزل ساهم فيها التشبيه المرسل "مثل حكايا جدتنا" في إضفاء صفة النمطية على الواقع العسكري؛ فالحروب أصبحت قدراً متكرراً كقصص ما قبل النوم، مما يوحي بالاعتياد والقبول السلبي، ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير حالة الفوضى والانتهازية أدق تصوير مستعملا اسلوب الاستعارة التصريحية "نفشت في الحقل خراف ونعاج وذئاب" إذ استعار الخراف والنعاج للشعب المستكين، والذئاب للمتربصين والانتهازيين، كما أن في استعمال الفعل "نفشت" اختيار لغوي دقيق يوحي بالانتشار العشوائي والتخريب، وهو مستوحى من القاموس القرآني (نفشت فيه غنم القوم)، مما يعطي الصورة عمقاً تراثياً يوحي بضياع الرعية وغياب الراعي الصالح. لقد رسم الشاعر بريشة تعبيره صورة رائعة فـ"الجيش يخرج من حرب يدخل أخرى" وهو تعبير عن الديمومة والاستمرارية العبثية والذي برز هذا المعنى الحضور الواضح للجملة الفعلية التي تفيد التجدد " ينظر، حبنكة، ١٩٩٦، ٢١٧/١" ، مما يبرز حالة الحرب الدائمة التي تستهلك الإنسان اعتمد النص على السجع والتقسيم المتوازي لخلق جرس موسيقي يخدم المعنى ، فاتورات تدفع / ونفوس تركع / وعصي تهرع ، هذا التوازي الصوتي الذي خلق إيقاعاً رتيباً تستلطفه الاذن ويجمع شتات الفكر ويوجهه نحو خلق صورة في لا وعي المتلقي وهي "جلسوا فوق نفوس حرى" كناية عن القهر والظلم الاجتماعي الذي يبرز حجم الألم الشعبي في "حروب يحلبها السلطان لفم لن يغلق" في صورة استعارية مدهشة (تشخيص للحروب بأنها ضرع، وللسلطان بأنه حالب) فالحروب ليست للدفاع، بل هي مورد رزق للسلطة التي لا تشبع (الفم الذي لن يغلق) ثم ينتهي النص بعبارات قصيرة، حادة، وتقريرية: "الجيش هو الجيش / والحشد هو الرد" يخلو الختام من الصور البيانية، ليلجأ الشاعر إلى الأسلوب التقريري المباشر و هذا التحول الأسلوبي يهدف إلى إحداث صدمة بالواقع، وكأن الشاعر أراد إيصال فكرة مفادها، مهما تغيرت المسميات أو الأناشيد،

يظل الصراع قائماً والواقع يفرض نفسه بالقوة فكان النص عبارة عن مرثية للواقع مكتوبة بلغة تمزج بين براءة الطفولة و قسوة السياسة فنجح في استعمال الاستعارة لتعرية زيف الشعارات، محولاً النشيد الذي تعلمه في طفولته من أداة للفخر إلى شاهد على الخيبة وتكرار المآسي. ومن قصيدة له بعنوان (الغول) جاء فيها "العمار،٢٠١٦،٢٧" :الغول بأصابعه يمشط شعر السعلاة / ومعها تراب بلادي / الأباة يقتدحون الثغور نارا / فيفر الغول إلى البراري / وهناك يسقط عليه حجر الرهبة / الذي يحشده شعب الرافدين / الغول يبيض / غلمانه تنام بين السنابل / ورجال الحشد مع الجند / أسرّتهم ظهور الخيل / لا ينامون / ولا يحلمون / بل يوقدون العيون بين القطا / سيفر الغول بلا عودة / لأننا نلم أصابعنا .. وان اختلفت / في كف العراق يقدم هذا النص الشعري مشهداً صراعياً بصبغة أسطورية و ملحمية، إذ يوظف الشاعر الرموز القديمة (الغول، السعلاة) وكل ما اغتال الإنسان فأهلكه فهو غول، والتغول: التلون، ويقال: تغولت المرأة إذا تلونت، وغالته غول . والغول تعني الهلاك والهول والخوف والموت" الدميري، ١٦٧/١٨٨٦،٢" لإسقاطها على واقع سياسي وعسكري معاصر مبتدأ رسم ذلك عن طريق الاستعارة الرمزية التصريحية في أنسنة الشر وتجسيد الخطر فـ "الغول يمشط شعر السعلاة" استخدم الشاعر، إذ رمز للقوى الغاشمة أو الاحتلال بـ "الغول"، وللقوى المتحالفة معه بـ "السعلاة". ثم دمج الرمزين بصورة "تمشيط الشعر" توحي بالتآمر، الود المريب، والتمكين المتبادل في كناية على حساب الأرض "ومعها تراب بلادي" عن محاولة الاستحواذ والسيطرة وتغيير ملامح الهوية الوطنية.ثم يتحول الشاعر الى ذكر المفارقة بين جبهتين عن طريق أسلوبي التضاد والتقابل بين جدلية القوة والضعف الأولى جبهة المقاومة، وهم "الأباة يقتدحون الثغور ناراً" في استعارة مكنية تجعل من الثغور صواناً يولد النار مما يوحي بالقوة والصلابة، والثانية جبهة العدو "يفر الغول"، "يسقط عليه حجر الرهبة" فتتحول صورة الغول من الكائن المخيف إلى الكائن المذعور، وهو ما يسمى في البلاغة بالتحقير بعد "التعظيم" المبدئي لبيان هشاشة الباطل أمام الحق والذي ساعد في تثبيت هذا المفهوم الاستعارة المكنية في قوله "الغول يبيض"، إذ صور الغول كطائر أو زاحف يضع بيضه، للإبقاء على بذور الفتنة والعملاء (الغلمان) الذين يندسون "بين السنابل" (رمز الخير والرزق) لتخريبه. أما رجال الحشد فـ "أسرّتهم ظهور الخيل" في تشبيه بليغ واتحاد تام بين المشبه "سرير الراحة" والمشبه به "ظهر الخيل أو السرج" حتى صارا كأنهما مكان واحد لا فرق بينهما ؛ فالخيل التي هي أداة حرب أصبحت مكاناً للراحة، مما يوحي بأن هؤلاء المقاتلين لا يعرفون الاسترخاء التقليدي، بل راحتهم في الجهاد فهم "لا ينامون / ولا يحلمون". وتكرار النفي يهدف إلى التأكيد على شدة اليقظة والواقعية؛ فهم لا يعيشون في "الأحلام" بل يصنعون الواقع الذي أظهره المجاز المرسل بعلاقته الجزئية.بـ "إيقاد العيون" فذكر العيون وأراد بها "البصيرة والرقابة"، ثم يختتم الشاعر نصه بصورة بلاغية جامعة "نلم أصابعنا.. وان اختلفت / في كف العراق" في كناية للتنوع المكوناتي (العقائدي أو القومي) للأطياف العراقية بأصابع اليد الواحدة التي تصنع النصر فالغول لا يهزم بالسلاح فقط، بل بـ "لمّ الأصابع" (الوحدة الوطنية). الاختلاف في شكل الأصابع لا يمنع قوة "القبضة" حين تجتمع في كف واحدة. كان النص الذي رسمه الشاعر ينتقل من الأسلوب الرمزي الخرافي في البداية ليرسم قبح العدو، وينتهي بالأسلوب الواقعي ليرسم طريق الخلاص. فاستعمل الشاعر أفعالاً حركية قوية (يمشط، يقتدحون، يفر، يسقط، يوقدون) لضخ الحيوية في المشهد الشعري، وجعل من "العراق" كائناً حياً له كف قادرة على سحق "الغول".ومن قصيدة له بعنوان (يا أيها الوطن المذّل المنعمُ) جاء فيها "العمار،٢٠١٧، ٩٥":ستون مرت في قبابك ألثمُ / والنائبات مع المصائب تلطمُ / ستون مرت وهي عليلة / حتى غزاني الشيب و أدرد الفم / وغدا سنبني من رمال وعودهم / بيتا بأول زخة يتهدم / من السجون إلى السجون منقلا / يا أيها الوطن البهي المعتم / يا دية القتل المريرة أفصحي / قولي فبوح مصائبي يتكلم / إني مشيت على ترابك حافيا / لليوم عوسجهم بحلقي علقم / وأفز من نومي .. أفز مهرولا / وأظل سهرانا وغيري نائم / الساق فرت من رحاب طفولتي / والعين والشهقات يفضحها الفم /يا للدللو مهدها يتقطع /حينا وحينا في البكاء متيم / وطني وفيك الحاكمون تجبروا / من كف حارقة لأخرى نُشكم / باسم الحسين تقاسموها غِلّةٌ / وبراء منهم عدله، يا فاطم / الذائدون تقمصوا في غدرهم / والغادرون رضاعهم لا يفطم / والقاطعون الخبز عن اطفالنا / وبطونهم من جوع طفلي تتخم هذا النص زفرة شعرية حادة، تنتمي إلى أدب المكاشفة والشكوى المريرة، إذ يمزج الشاعر فيه بين الوجع الذاتي (الشيخوخة) والوجع العام (الوطن). يتسم الأسلوب هنا بالاندفاع العاطفي واستعمال الصور القائمة على التضاد و التشخيص، في أنسنة المعاناة فيعمد الشاعر إلى تجسيد المعاني المجردة لتحويل الألم إلى كائن ملموس فـ"النائبات مع المصائب تلطم" في استعارة مكنية، صور فيها الشاعر النائبات بخيط يُنظم فيه الخرز، مما يوحي بتلاحق المصائب وتسلسلها الرتيب والمستمر، وقوله "غزاني الشيب" استعارة مكنية تقليدية لكنها هنا تخدم سياق الحرب، فالشيب ليس مجرد لون، بل هو عدو يكتسح ملامح الشباب، أما "الساق فرت من رحاب طفولتي":* فهي صورة بلاغية موجعة كناية عن الإعاقة أو الفقد الجسدي ، إذ جعل الساق كائناً يهرب، مما يعطي انطباعاً بتمزق الجسد والروح.لقد قام النص على ثنائيات ضدية تعكس تمزق الواقع فـ"الوطن البهي المعتم" طباق يجمع بين الجمال الفطري للوطن

والظلام الذي فرضه الواقع السياسي، و "بطونهم من جوع طفلي تتخم" مفارقة بلاغية مريرة بين التخمة والجوع، و هنا يبرز الاستغلال"؛ فجوع الضحية هو المادة التي تغذي شبع الجلاد. أما قوله "أفز مهرولاً.. وغيري نائم" طباق يبرز حالة القلق واليقظة القسرية مقابل استرخاء الآخرين . استعمل الشاعر الصور المركبة في قوله "سنبني من رمال وعودهم بيتاً بأول زخة يتهدم" في صورة تمثيلية توضح زيف الوعود السياسية كما أن استعمال "الرمال" كمادة بناء إشارة إلى انعدام الأساس، و"الزخة" (المطر) التي يفترض أن تكون خيراً، تصبح هنا وسيلة للهدم، مما يبرز هشاشة الواقع و "لليوم عوسجهم بحلقي علقم" صورة حسية تجمع بين الألم الجسدي (العوسج/الشوك) والطعم المر (العلقم)، للدلالة على أثر الظلم الممتد من الماضي للحاضر.وظف الشاعر التناص الديني في الحديث عن السياسة فلجأ إلى ذكر رموز مقدسة لإدانة الواقع، "باسم الحسين تقاسموها غلّة" فالتناص هنا يهدف إلى كشف "الرياء السياسي". حين يقابل لشاعر بين تضحية الحسين وعدله، وبين من يتخذون اسمه ستاراً لسرقة لقمة العيش، و"وبراء منهم عدله يا فاطم" استغاثة بلاغية توحي بضياع الأمل في الأرض واللجوء إلى السماء أو الرموز الطاهرة للتبرؤ من الظلمة.

أما بنية الايقاع في هذه المقطوعة فقد كان للتكرار حضور ملفت "من السجون إلى السجون" و "حيناً وحيناً"؛ فالتكرار هنا يفيد الاستمرار والدائرة المفرغة التي لا ينتهي فيها الوجع فالنص يمثل بلاغة الفقد والشاعر لم يكتفِ برسم صورة للشيخوخة (أدرد الفم)، بل ربط الهدم الجسدي بالهدم الوطني. فاستطاع عبر الاستعارات الحادة أن ينقل القارئ من حالة الاستماع إلى حالة التألم، مختتماً النص بصورة طبقية بشعة تلخص الصراع بين بطون متخمة وأطفال جياع تحت شعارات مقدسة.

٤. الاخ والصديق تأثرَ العمّار بأخيه الكبير(ستار) تأثُراً كبيراً و الذي اعتقلَ معهُ في زنازينِ مديريةِ أمنِ واسط لمدةِ سنة، فأبصرَ بأخيهِ ما لا عينٍ رأتْ ولا أُذنٍ سمعتْ، فزادت غَصةُ وألمَ الشاعر عندما أُطلق سراحهُ من المعتقل بمعية أخيه الأصغر (كريم) فقط، ثم غُيب الأخ الكبير وإلى هذه اللحظة لم يعثروا على رفاتهِ .ومن مرثياتهِ لأخيهِ قصيدة لهُ بعنوان (من سيجمع عظامه) نظمها لشقيقه الذي أعدمه النظام البعثي، قائلا: إلى روح شقيقي ستار الذي لم أعثر على قبره إلى الآن وظل التراب بلا شاهدة دالة، جاء فيها"العمار،٢٠١٨،٧٧-٧٩":نمير الماء / جف / وضرع قصائدنا / سف / وأبونا / لم ترع سني أبوته، شيبته / السلطات / ألقوه بباب الدار .. قمرا فضته / الخسف / لم يهطل للآن وجمر مواقده بَرَدَ / وفي مقبرة السكران / نام الولد وعلى نقع الثوب دم البلدوزر / المطر الطل يطل / ولا شاهدة نحو الترب / تدل بين أيدينا نص شعري ينتمي إلى شعرية الوجع و جماليات الفقد ، إذ يوظف الشاعر بلاغة التكثيف والرمز ليصور انكسار الذات والوطن فيتسم النص بنبرة مأساوية تعتمد على التضاد والاستعارة الجارحة. فيبدأ الشاعر بصور بيانية تعكس حالة النضوب "نمير الماء جف / وضرع قصائدنا سف" فاستعمل الشاعر أسلوب الاستعارة المكنية؛ إذ صور القصائد كائناً حياً ناقة أو شاة لها ضرع، لكنه ضرع "سف" أي يبس وهذا الربط بين جفاف الماء وجفاف القصيدة يوحي بأن القمع أو الفقر قد طال حتى الخيال والإبداع. "القوه بباب الدار.. قمراً فضته الخسف" تشبيه بليغ ومؤثر؛ حيث شبه "الأب" في شيبته و وقاره بالقمر. لكنه لم يكتفِ بالجمال، بل ألحقه بـ "الخسف"، وهي صورة بلاغية توحي بالانطفاء القسري والإذلال بعد العز فـ "أبونا لم ترعَ سني أبوته.. السلطات" هنا مفارقة إنسانية وسياسية؛ "الأبوة" التي تقتضي الرعاية والتبجيل، تُقابل بـ "السلطات" التي تقتضي القمع واللامبالاة وتقديم المفعول به "أبونا" وتأخير الفاعل "السلطات" يبرز حجم الجرم الواقع على الرمز (الأب)، و"جمر مواقده بَرَدَ" كناية عن انقطاع الرزق أو انطفاء جذوة الحياة والنشاط في البيت، فالموقد رمز للكرم والحياة، وبروده "موت رمزي" ثم ينتقل الشاعر إلى مشهد جنائزي مشحون بالرموز "وفي مقبرة السكران" اختيار المكان (مقبرة السكران) يحمل دلالة على "تيه الواقع" وفقدان الوعي، أو ربما هي إشارة لمكان هامشي يدفن فيه المنسيون "على نقع الثوب دم البلدوزر" في صورة بصرية مرعبة "نقع الثوب" (الغبار) يختلط بدم "البلدوزر" في استعارة مكنية تعطي الآلة (البلدوزر) صفة الكائن الوحشي الذي يسفك الدماء، وهو رمز لجرافات السلطة أو التغيير الديموغرافي القسري الذي يمحو الملامح.كان لحضور بنية الإيقاع الصوتي والتقفية الداخلية متمثلا بالسجع القصير في (جف، سف، خسف)؛ أثرا كبيرا، فهذا التتابع الصوتي المنتهي بصوت "الفاء" والمسبوق بحركة قصيرة، قد أعطى إيقاعاً يشبه الزفير أو النفخة الأخيرة، ويوحي بالانقضاء والزوال أما المفارقة فقد كانت حتى مع نزول المطر (الذي هو رمز للحياة أو الغسل)، لا توجد شاهدة قبر لأخيه فغياب الشاهدة كناية عن الموت المجهول، ضياع الهوية، ومحو الذاكرة. الإنسان هنا يُقتل مرتين: مرة بالبلدوزر، ومرة بفقدان القبر الذي يستدل به عليه. تنقل الشاعر داخل النص من الخاص –الأب– إلى العام –البلد والولد– مستعملا لغة حادة تشخص الآلة وتؤنسن الجماد. فقد برع في تحويل "الفضة" إلى "خسف" و"الجمر" إلى "برد"، ليؤكد أن الوجع في هذا الوطن قد قلب قوانين الطبيعة، فلم يعد المطر يحيي الأرض، بل صار يطل على قبور بلا شواهد.يذكر الشاعر في القصيدة نفسها "العمار،٢٠١٨،٧٧" وفي تلك الليلة / كنت أقاسمه النوم وقوفا / وحين يداهمني الجلاد / كان الحزن يطقّ بعينيه / ويطلبهم / وأنين القيد بيديه يمثل هذا المقطع الشعري ذروة التكثيف الدرامي، إذ يرسم الشاعر لوحة لمعاناة إنسانية داخل الزنزانة، محولاً "الحزن" و"القيد" من جمادات إلى كائنات حية تشارك في الحدث فقد

برع الشاعر في استعمال الاستعارة المكنية لبث الحياة في المعاني المجردة، بقوله: "كان الحزن يطقُّ بعينيه" في صورة بصرية وسمعية مذهلة فـ"يطق" فعل يوحي بالانفجار أو الكسر الصوتي فقد تم تصور الحزن هنا وكأنه مادة صلبة تضغط على العين حتى تكاد تنفجر، مما يعكس شدة الكبت والقهر الذي لا يجد له مخرجاً سوى النظرة، "وأنين القيد بيديه" في استعارة مكنية؛ إذ جعل للقيد "أنيناً". الأنين في الأصل هو صوت المتألم (الإنسان)، ونسبته للقيد (الجماد) توحي بأن القيد نفسه قد تأذى من شدة الضغط على معصم السجين، أو أن صوت المعدن أصبح هو لسان حال الوجع.أما المفارقة التصويرية فكانت مشاركة الشاعر لأخيه في النوم وقوفاً "كنت أقاسمه النوم وقوفاً" كناية عن الضيق والتعذيب، فالنوم وضعية استرخاء، والوقوف وضعية تأهب و الجمع بينهما (النوم وقوفاً) يصور حالة من العذاب الذي يتجاوز طاقة البشر، إذ يُحرم السجين حتى من حق الاستلقاء فكانت المشاركة وجدانية مثلها الفعل "أقاسمه" الذي يوحي بالوحدة والمصير لمشترك، مما يضفي بعداً إنسانياً حميمياً داخل بيئة الجلاد القاسية. لقد شكل إيجاز الحذف حجر الزاوية في المقطع "ويطلبهم":* إذ جاء الفعل هنا متعدياً، لكن المفعول به محذوف أو مفهوم من السياق (يطلب الخلاص، يطلب الموت، أو يطلب الجلادين لينهوا عذابه). هذا الإيجاز بالحذف يفتح باب التأويل ويترك للمتلقي تخيل حجم الرغبة في إنهاء هذه اللحظة المريرة، "وحين يداهمني الجلاد" فاستعمل الشاعر فعل "يداهمني" بدلاً من "يدخل" ليوحي بالمفاجأة، الرعب، وانتهاك الخصوصية، مما يعزز أجواء القلق الدائم الذي ولد صراعاً بين الصمت (النوم، الحزن في العين) والضجيج المكتوم (يطق، أنين، يطلبهم). هذا التضاد يخلق حالة من الموسيقى الداخلية المتوترة التي تشبه نبضات قلب الخائف، حيث تتحول الأحاسيس الصامتة إلى أصوات مسموعة من فرط الألم وكأن الشاعر يجعل القارئ يرى المشهد حياً أمامه الآن، وليس مجرد ذكرى عابرة فالشاعر لم يصف الألم، بل جعلنا "نسمعه" في أنين القيد و"نراه" وهو ينفجر في عيني الرفيق. لقد نجح في تحويل الزنزانة من مكان ضيق إلى فضاء ممتد من المشاعر الإنسانية التي يقف فيها حتى "الحزن" شاهداً على الجريمة. ومن قصائده الأُخرى في رثاء أخيه ، قصيدة بعنوان (شاهدة بلا قبر) قال في اهدائها: إلى روح شقيقي المعدوم ستار ولا زلت أبحث عنه، جاء فيها "العمار،١٢١،٢٠١٦-١٢٢" :وحين سقط الحجاج / وتشظى صنمه في كل زمان / لم اعثر على شاهدة قبرك / هل كذبوا علينا / هل كنا جسراً ؟ / أين انت الآن ؟ / ما زلت ابحث رغم اني اقمت مجلس موتك / لكن القلب جمرة لم تنطفأ بعد / وستدفن حين ألمُ عظامك بأكياس النايلون / وأعود مثل جندي باع سلاحه ليصل إلى أمه / ربما تنطفأ أو نوقد منها شموعنا / ربما تحتها رمادك / ربما / ربما ينتمي هذا النص إلى شعرية الارتياب وبلاغة الفقد المفتوح، إذ يمزج الشاعر بين الرموز التاريخية كـ"الحجاج بن يوسف الثقفي" والمعادل الموضوعي له "نهاية حكم صدام حسين"، ليخلق حالة من الصدمة الوجدانية فالرمزية تمثلت بالإسقاط السياسي بقوله "وحين سقط الحجاج / وتشظى صنمه في كل زمان" من خلال استدعاء شخصية الحجاج بن يوسف كرمز للطغيان التاريخي وإسقاطها على شخص صدام حسين وما كان من سقوط تمثاله في ساحة الفردوس في بغداد وقد وصف سقوطه بالتشظي الذي يوحي بأن السقوط لم يكن زوالاً تاماً، بل تحولاً إلى شظايا (طغاة أصغر) تتوزع في كل زمان ومكان و هذا التضاد خلق ثنائية (السقوط/التشظي) التي توضح خيبة الأمل؛ فالسقوط كان يفترض أن يأتي بالراحة، لكنه أنتج شظايا لا تقل في أذيتها للشاعر عن تلك الاستفهامات التي تعيش في وجدان الشاعر و لا تنتظر جواباً، بل تعبر عن الضياع "هل كذبوا علينا؟ / هل كنا جسراً؟ / أين أنت الآن؟" فهذه الأسئلة تعكس حالة الارتياب الوجودي، ففي "القلب جمرة لم تنطفئ بعد" في تشبيه بليغ –القلب جمرة– يوحي باستمرار الثأر أو الحزن المشتعل وربطُ الدفن بلمِّ العظام في الأكياس يوحي بأن الحزن لن يهدأ إلا باليقين، حتى لو كان هذا اليقين "عظاماً" مشتتة. ثم ينتقل من الرمز الى الواقع "ستدفن حين ألمُّ عظامك بأكياس النايلون" هذه الصورة تمثل "انتهاكاً لقدسية الموت"؛ فبدلاً من الكفن والطقوس المهيبة، هناك بقايا تُجمع في أكياس بلاستيكية كناية عن رخص الإنسان في زمن الحروب والمقابر الجماعية والذي عضدها التشبيه المرسل في قوله: "أعود مثل جندي باع سلاحه ليصل إلى أمه" الذي يصور حالة الانكسار والخذلان فالجندي الذي يبيع سلاحه (أداة قوته وهويته) من أجل "الأم" يعكس الرغبة في النجاة الفردية بعد يأس وتشكيك برّزه أسلوب التكرار "ربما" فتكرار هذه اللفظة في نهاية النص يعكس حالة اللايقين لدى الشاعر الذي لا يملك حقيقة، بل يقتات على الاحتمالات. استعمل الشاعر في هذا المقطع كلمات مثل "تشظى، جسراً، أكياس النايلون، جندي" الذي منح النص روحاً عصرية تلامس جراح الواقع العراقي/العربي المعاصر في جمل قصيرة ومتلاحقة في البداية (تساؤلات)، ثم تصبح أطول عند الوصف (جمع العظام)، مما يعكس حالة التوتر ثم الاستسلام الحزين للواقع في النهاية. رُغمَ الألم الذي كابدهُ العمّار إلا أنهُ كانَ يجدُ في أصدقائهِ و أخلائهِ تسليةً لهُ ومكاناً يلجأ إليه كلما ضغطته هموم الحياة ومصاعِبُها، في قصيدة له بعنوان (أصابع) مهداة إلى صديقه محمد صالح خضير في السويد جاء فيها "العمار،١٧،٢٠١٧" :إنك تشير إلى النجمة في غيابها / إنك تشير إلى وطن سماواته، ارآضيه / دم / عيناك غربتان / يداك بوصلة ضيعت المكان / هناك حيث ينام الدغل / نحلم أن تعود / ونهزأ بالجراح / نحلم أن يأتي اليك الصباح / لا بفنجان قهوة أو قطعة من الكعك السويدي / بفنجان شاي أسود من كف امك، أمي / ونرتشف الحزن نديا / لنبدأ بناء العراق سويا النص يمثل "شعرية الانتماء"، حيث

تتحول فيه أدوات الضياع (البوصلة الضائعة) إلى أدوات بناء، ويُعاد تعريف الوطن من كونه أرضاً مسلوبة إلى كونه دماً يسري، وحلماً يُبنى بالتعاون الجماعي فلغة القصيدة تتراوح بين الأسى الهادئ في وصف الغربة والدم والحماس المنضبط في الحلم بالعودة. فالقصيدة ليست بكائية، بل هي بيان عودة يستخدم الوجع كحجر زاوية للبناء.فالتكرار شكل حضورا في بنية النص بـ "إنك تشير" إذ أن تكرار الجملة الاسمية المؤكدة بـ "إن" يعزز الإصرار واليقين رغم المأساة لترسيخ حقيقة إصرار المخاطب على التمسك بالوطن رغم غيابه.، الذي جاور التشبيه في قوله "وطن... دم" هذا أقوى تشبيه في النص. إذ عمد الشاعر على حذف أداة التشبيه ووجه الشبه ليوحد بين المبتدأ والخبر تماماً. فالوطن ليس "كالدم" في الأهمية، بل هو "دم" في السيولة، النزيف والحيوية، ثم عاد النص فاتكأ على التشبيه مرة أخرى "عيناك غربتان" فجعل التشبيه البليغ من العين – أداة الإبصار– هي الغربة ذاتها، مما يعني أن رؤية الشاعر للعالم أصبحت محكومة بمنظور المنفى، في حين برزت المفارقة في قوله "بوصلة ضيعت المكان" تشخيص للجماد –البوصلة– إذ أسند إليها فعل الضياع على غير المتعارف لأن وظيفتها إنقاذ الضائع، فأصبحت هي نفسها تائهة، أما الاستعارة المكنية "ينام الدغل" فإنها أضفت صفة الآدمية على الطبيعة، لتوحي بالسكون والترقب شأنها شأن الاستعارة في قوله "نهزأ بالجراح" ، إذ صور الجراح ككائن يُسخر منه، مما يبرز الاستعلاء على الألم. شكلت الكناية مقابلة رائعة بين المنفى والوطن في قوله "الكعك السويدي" مقابل "الشاي الأسود من كف الأم" في تقابل كنائي بين الرفاهية الباردة في الغربة –السويد كرمز للمنفى المريح– وبين الدفء الشعبي والأصالة متمثلا بكف الأم و الشاي الأسود فـ "نرتشف الحزن نديا" في استعارة مكنية حولت "الحزن" المعنوي إلى سائل مادي يُشرب، ووصفه بـ "الندي" يقلل من حدة مرارته ليجعله وقوداً للبناء. يرصد القارئ أن هناك تحولا في استعمال الضمائر في النص من ضمير المخاطب في (إنك، عيناك، يداك) إلى ضمير المتكلم الجمع في (نحلم، نهزأ، نرتشف، نبدأ) وهذا التحول البلاغي ينقل التجربة من مأساة فردية إلى فعل جماعي مع ملاحظة ما أعطى تكرار صوت "النون" من جرس موسيقي يوحي بالاستمرارية والأنين الممزوج بالأمل فاستطاع الشاعر من خلال أنسنة الجمادات(البوصلة) و تجسيد المعاني (ارتشاف الحزن) أن يحول قضية سياسية وطنية إلى تجربة وجدانية عميقة، متجاوزاً لغة الخطابة المباشرة إلى لغة الصورة الفنية الموحية.وله قصيدة أخرى بعنوان (رحلة الفرطوسي إلى مدينة السلام) مهداة إلى صديقه رياض الفرطوسي في رحلته الاخيرة إلى بغداد جاء فيها "العمار،٢٠١٧،٥٢":في رحلته الرابعة / كانت / الاهوال تلبسه معطفا من غبار احمر / وهو يلتقي الملك ذي الخمسة أرجل / ويلقي عليه تحايا مواطن مغلوب على أمره / متعوب .. متعوب / في طريقه إلى ملعب الشعب / جلس القرفصاء عند اتحاد الادباء / وراح يرفع صوته راثيا الرصافي / ((القوم في السر غير القوم في العلن)) / آه.. آه يا وطني ! / وحين مر على ساحة التحرير بكى (جواد سليم) / وهو يشاهد حماماته مذبوحة في قفص السجن تعد هذه القصيدة مثالا للتكثيف الشعري الذي يمزج بين الرمزية التاريخية والواقع المرير، فيتداخل في النص البعد النفسي والسياسي عبر لغة مشحونة بالاستعارات والرموز الوطنية. فاعتمد الشاعر على الصورة المركبة التي تخرج عن المألوف لتجسيد المعاناة الذي بينته الاستعارة المكنية في قوله "الأهوال تلبسه معطفاً من غبار أحمر"، في عملية لتشخيص الأهوال وتحويل للغبار إلى رداء، واللون الأحمر ليس مجرد وصف، بل هو رمز للدماء أو العواصف الترابية التي تميز المناخ العراقي والسياسي على حد سواء. وفي رمزية أخرى يظهر "الملك ذي الخمسة أرجل" في متحف بغداد كرمز للسلطة الهجينة أو القوة غير الطبيعية التي تتجاوز حدود المنطق، وهو ما يعكس غرابة الواقع السياسي الذي يتعامل معه المواطن المغلوب في مفارقة لتقديم "تحايا مواطن مغلوب" لملك عجائبي؛ فهي تحية لا تنبع من مودة، بل من انكسار وضرورة، مما يبرز الفجوة الطبقية والنفسية بين الحاكم والمحكوم ثم يأتي أسلوب التكرار ليلعب دوراً محورياً في نقل الشعور بالإرهاق والانكسار في "متعوب.. متعوب" فتكرار هذه الكلمة ليست مجرد وصف، بل هي إيقاع جنائزي يجسد الحالة النفسية والجسدية للإنسان العراقي هذا التكرار يحول التعب من صفة عارضة إلى قدر ملازم .لقد استعمل فيها الشاعر تقنية التناص التاريخي والأدبي لربط الماضي بالحاضر فاستحضر الرصافي مقتبسا بيت شعره الشهير "القوم في السر غير القوم في العلن" ليؤكد على استمرارية النفاق السياسي والاجتماعي عبر الأجيال. وفي جغرافية مثلت الألم في وعي الشاعر ذكر (متحف بغداد، ملعب الشعب، اتحاد الأدباء، ساحة التحرير) محولا القصيدة من نص متخيل إلى نص واقعي مديني. هذه الأمكنة تمثل مراكز الوعي والوجع في بغداد ثم استحضر الرموز الوطنية "جواد سليم"–صاحب نصب الحرية– مبينا حال" حماماته المذبوحة" هو ذروة المأساة؛ فالحرية التي نحتها جواد سليم أصبحت "مذبوحة في قفص السجن"، وهي صورة فنية تدمج بين الجمال الحمامات والقبح (الذبح/السجن). من قصيدة له بعنوان (في رثاء صديقي البابا عماد) نظمها لصديقهِ قال فيها: إلى الراحل الفنان المسرحي عماد جاسم حمزة "العمار،١٥٩،٢٠١٦–١٦٠" : نادتك أمك من وراء حنوطها / وغيابها / فلحقتها / نادتك واشتعل المشيب إلى رؤاك / كتبتها / ومحوتها / هي محنة الاقدار نركض نحوها / ويشدنا / بيت من الاحلام .. ذلك بيتها / أمّ اذا ارتعد الشتاء بضلعها / جمر الفلاة دعاؤها / وصلاتها يعد هذا النص الشعري مثالا لقصيدة الوجد والرثاء التي تمتزج فيها الصوفية بالعاطفة ، إذ تبرز صورة "الأم" لا كجسد راحل فحسب، بل

كقوة جاذبة تتجاوز حدود الموت بينتها الاستعارة المكنية والتشخيص في قوله "نادتك أمك من وراء حنوطها" إذ جعل الحنوط وهو" كل طيب يخلط للميت " الفيروز آبادي،٢٠٠٨، ٤١٤" جداراً أو حجاباً ينبض بالنداء. هذا التشخيص يكسر صمت الموت ويجعل النداء عابراً للعوالم. ثم استعمل لفظ "غيابها" ليعبر عن الموت، وهو انزياح أسلوبي يلطف حدة الفقد ويجعله حالة من السفر أو الاحتجاب المؤقت، مما يبرر استجابته السريعة في قوله "فلحقتها" و "اشتعل المشيب إلى رؤاك" اقتباس بياني من النص القرآني (واشتعل الرأس شيباً)، بمعنى مقلوب؛ فالمشيب لا يشتعل في الرأس بل يمتد كالنار ليصل إلى "الرؤى"، مما يوحي بأن الهمّ والتقدم في السن أصبح بصيرةً تقود الشاعر نحو أمه. حتى يصل التضاد والمقابلة في قوله: "كتبتها / ومحوتها" فيجسد طباق السلب الحيرة الوجودية وعدم القدرة على الإمساك بجوهر الفقد. الكتابة إثبات والمحو نفي، وهو ما يعكس صراع الشاعر بين الرغبة في تخليد ذكراها وبين اعترافه بفنائها الجسدي ثم يأتي التشبيه في قوله "جمر الفلاة دعاؤها" ليجعل الدعاء جمراً رامز للدفء في وحشة الموت، وللقوة والاحتراق الوجداني.إن سيطرة الأفعال الماضية المتلاحقة (نادتك، فلحقتها، اشتعل، كتبتها) على مطلع النص، وهي توحي بسرعة القدر وحتمية الوقوع في شرك المحنة كما أن تكرار ضمير الغائب "ها" في (حنوطها، غيابها، نادتك، كتبتها، محوتها، نحوها، بيتها، بضلعها، دعاؤها، صلاتها) يخلق قافية داخلية مشجية، ويجعل "الأم" هي المحور الذي تدور حوله كل مفردات الوجود في النص.

ومن قصيدة له مهداة إلى صديقه شفيق، إلى صديقي الاديب العراقي شفيق مهدي، جاء فيها "العمار،٢٠١٦،٤٥" سومر بئري التي أستقي / وناري التي أتقي / ومكاني الذي أرتقي / سومر قبة المعرفة في ظهرنا / فأدخلوها بسلام / على عتبات أبوابها تشظت قنابلهم / وعلى ضفائرها / نزفت وردة النارنج مطرا / ومشطت حروبهم / سومر ليس مدينة / هي حضارة / هي أم ابراهيم ومرضعة الحقول / أوتونابشتم وأنكيدو .. جلجامش / تكلموا يُمثل هذا النص وثيقةً شعريةً تمزج بين الفخر القومي والعمق الفلسفي، إذ يستحضر الشاعر "سومر" لا كأطلال تاريخية، بل ككيان حي وممتد في الوجدان العراقي والإنساني. يتسم النص بلغة رصينة تجمع بين الموسيقى الداخلية والرمزية المكثفة. في تشبيهات بليغة "سومر بئري.. ناري.. مكاني" لخلق علاقة اندماجية مطلقة مع الهوية فالبئر رمز للارتواء والمنبع، و النار رمز للقوة والقداسة، والمكان رمز للرفعة والارتقاء "سومر قبة المعرفة في ظهرنا" تشخيص للسومرية كغطاء حامٍ ومصدر للوعي، ووصفها بأنها "في ظهرنا" يوحي بالسند التاريخي الذي لا يزول.

وفي قوله "تشظت قنابلهم.. ونزفت وردة النارنج" استعارة مكنية رائعة، إذ صور النارنج (رمز الجمال العراقي) ككائن حي ينزف مطراً، وهي مفارقة بصرية تجمع بين الألم (النزف) والحياة (المطر) والطبيعة (النارنج) كما استلهم الشاعر قوله "فأدخلوها بسلام" من النص القرآني، مما يضفي على "سومر" هالة من القداسة والأمان، ويحولها من جغرافيا إلى "فردوس" أرضي وفي استحضار شخصيات (أوتونابشتم، أنكيدو، جلجامش) هو تناص مع ملحمة الوجود الأولى، لبيان أن الصمود الحالي هو امتداد لصراع الإنسان القديم مع الفناء يظهر في المطلع إيقاع موسيقي حاد ومؤثر عبر القافية الداخلية (أستقي، أتقي، أرتقي) هذه الأفعال المضارعة المسندة إلى ياء المتكلم تعكس حالة "الصيرورة" والتمسك بالبقاء رغم المخاطر، كما أن تكرار الضمير "هي" (هي حضارة، هي أم إبراهيم، هي مرضعة) يرسخ صورة "سومر الأم"؛ المرضعة والمانحة للحياة، مما يمنح النص نبرة وجدانية عالية فسومر تتجاوز الحيز المكاني (المدينة) لتصبح مفهوماً شمولياً (الحضارة)، وهذا يعطي النص بعداً فكرياً يتجاوز الوصف السطحي فقد وصفها بـ "أم إبراهيم" لربط الحضارة السومرية بالتوحيد وبالجذور النبوية، مما يجعلها أصلاً للروحانية العالمية لا للعراق فحسب، ثم ينهي الشاعر النص بفعل الأمر *"تكلموا"*، وهو أمر موجه للرموز الأسطورية (جلجامش ورفاقه). هذا الختام ينقل النص من الحالة السردية إلى الحالة الدرامية؛ وكأن الشاعر يستنطق التاريخ ليشهد على الحاضر.ومن قصيدة له بعنوان (الدواليب لا تدور إلى الوراء) نظمها لصديقه، إلى كريم ناصر انسانا وصديقا وشاعرا، اختار الاقامة في هولندا منذ عام ٢٠٠٣، قال فيها "العمار،٢٠١٦،٢٢" قالوا: ان الصبر قميص المفجوعين / فقلت: الصبر مفتاح البلوى / والمنفيون اختاروا فنارات بحرهم / والمرضى أسرتهم التي يرحلون عليها / واشقاؤنا، مقابرهم التي لا نعرف شواهدها؟ / آن لنا أن ننشر قمصاننا / فزاعة للجناة /وعليهم أن يكشفوا عوراتهم أمام نصولنا /ليدركوا كم زرعنا / بانتظار من يحصد الغلال يقدم الشاعر في هذه الأسطر رؤية فلسفية ومتمردة لمفهوم "الصبر"، محولاً إياه من قيمة استسلامية إلى أداة للمواجهة. فالنص مشحون بالرموز القوية التي تمزج بين المأساة والوعيد، والانتقالات من حالة "الفجيعة" إلى حالة "الحصاد" القادم فيبدأ النص بأسلوب "المحاورة المفترضة" لكسر الجمود. الشاعر يعارض الحكمة التقليدية التي تمجد الصبر السلبي، ويطرح بدلاً منها وعياً جديداً يرى الصبر عبئاً يجب التخلص منه أو تحويل وظيفته. فالتشبيه في قوله "الصبر قميص المفجوعين" يجعل من الصبر رداءً يلتصق بالجسد، وهو تصوير لمدى تلازم الألم مع الصابرين، وكأنه قدر لا فكاك منه فـ"الصبر مفتاح البلوى" في مفارقة بلاغية بارعة؛ فبدلاً من مقولة "الصبر مفتاح الفرج"، يقلب الشاعر المعنى ليوحي بأن الصبر قد يكون سبباً في استمرار البلاء إذا كان خنوعاً، أو أنه الباب الذي يدخل منه الإنسان إلى جحيم المعاناة و "المنفيون اختاروا فنارات بحرهم" كناية عن البحث عن الأمل والوجهة في التيه وفي صورة تراجيدية لـ"المرضى أسرتهم التي يرحلون عليها" فصور التشبيه الموت الذي يبدأ من الفراش، إذ يتحول السرير من

أداة راحة إلى وسيلة رحيل –نعش– ثم "تنشر قمصاننا فزاعة للجناة" في استعارة مكنية تحويلية؛ فالقميص الذي كان رمزاً للفجيعة يتحول إلى "فزاعة" ترهب الظالمين. هنا تبرز قوة الضحية حين تحول جراحها إلى سلاح نفسي حتى "يكشفوا عوراتهم أمام نصولنا" في كناية عن الهزيمة والافتضاح الأخلاقي والسياسي للجناة أمام صمود الضحايا. إن تكرار ضمير الجماعة (نا) في "أشقاؤنا، مقابرنا، قمصاننا، نصولنا، زرعنا" يعزز من "الأنا الجمعية" جعل من النص ليس صرخة فردية، بل هو بيان باسم شعب أو فئة تعاني من المنفى والموت الغامض (المقابر التي بلا شواهد) ومما زاد في تأكيد هذا المعنى سيميائية القميص فهو في مركوز العقل العربي رمز غني (قميص يوسف، قميص عثمان)، وهنا يستخدمه الشاعر ليدل على الهوية الجريحة. "نشر القمصان" هو إعلان للمأساة أمام الملأ، وتحويلها من سر خاص إلى قضية رأي عام ترعب الجناة. لقد برع الشاعر في استعمال أسلوب القلب للمفاهيم السائدة، إذ نزع عن الصبر رداءه القديم وألبسه ثوب المواجهة فالنص يتميز بلغة حادة كالنصول التي ذكرها، مفيداً من صور الموت (المقابر، الأسرة، الجثث) ليبني عليها بشارة الحياة القادمة (الغلال).

الخاتمة:

قيل: أن المرء مخبوء تحت طي لسانه لا طيلسانه، وبعد أن تعرفنا على الشاعر غني العمار من خلال شعره وجدنا أنه وحدا من أولئك الشعراء الملتزمين، فقد مثل شعره الواقع الذي عاشه الشاعر بأدق تفاصيله وأستعمل لذلك كلمات بسيطة مستعملة في الواقع الاجتماعي، فمن يقرأ له لا يجد صعوبة في معرفة مراد الشاعر، كما أنه استثمر صور مستقاة من الدين والتراث وزجها في الفنون الإبداعية البيانية كالمجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية حتى رسم صورته الشعرية التي استحدثها من واقعه المعاش . واستطاع من خلالها ايصال ما يريد نقله إلى القارئ في التعبير عن مأساته، فالذي يتصفح دووين العمار يجد أنه عبر من خلالها عن نوازعه الداخلية وما يجول بخاطره، ولعل في استعمال الرمز سمة اسلوبية بارزة في بعض نصوصه الشعرية فاعتمد على هذه التقنية لتشفير بعض المعاني التي أراد من خلالها الشاعر للقارئ أن يبحر في المعنى أبعد منه .

المصادر والمراجع

١. الأمالي _ الصدوق، الشيخ الصدوق، المكتبة الإسلامية، ط ٤، ١٤٠٤ هـ .

٢. البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي (المتوفى: ١٤٢٥هـ)، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط١، ١٤١٦ هـ – ١٩٩٦ م .

٣. تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، أحمد حسن الكبير، دار الفكر العربي، الكويت، ١٩٧٨.

٤. حياة الحيوان الكبرى وبهامشه كتاب (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات)، الدميري، مطبعة بولاق . مصر . ١٨٨٦.

٥. الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، (د.ت) .

٦. سواقي النهر الاول، غني العمار، دار الابداع للنشر والتوزيع، العراق، ط١، ٢٠١٦م.

٧. شرح الرضي على الكافية، رضي الدين الأستراباذي، دار صادر بيروت، (د.ت) .

٨. شرح المفصل، ابن يعيش، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

٩. شعرية التفاصيل أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، صالح، فخري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١،(١٩٩٨م).

١٠. شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لادور الخراط نموذجا، خالد حسين، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢١هـ .

١١. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار، دار المعارف،مصر،ط٢، ١٩٩٥.

١٢. العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (المتوفى: ١٧٠هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د.ط)، (د.ت) .

١٣. القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (ت ٨١٧هـ)، تحقيق: الشيخ ابو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي ، دار الحديث، القاهرة ، د.ط ، ٢٠٠٨ م .

١٤. كتاب المراثي، غني العمار، دار الابداع للنشر والتوزيع، العراق، ط١، ٢٠١٧م.

١٥. الوقوف عدوا، غني العمار، دار الابداع للنشر والتوزيع، العراق، ط١، ٢٠١٨م.