Deviation towards Memory: A Critical Reading in the Poetry of Mahdi Muhammad Ali

Prof.Dr: dhyaa althamry
University of Basrah / College of arts
E-mail:d.dhyaa@gmail.com

Abstract:

There are several entrances for studying the poetry of Mahdi Muhammad Ali; they cannot be reduced to a paper or a book because his poetry is based on the tone of pain, loss and sadness. He relies on memory to recover what he lost, but in a poetic way. This memory with its referrals and references became a prominent feature in his poetry. Most importantly, he writes poetry that shocks the reader simply with its language, transparency, and deep themes. This reading is a critical perception of the most prominent theme in his poetry; I mean memory and retrieval of the absent. By analyzing a number of his texts, we found that the act of memory is often directed to the homeland. Therefore, the poetic image was retrospective, intense or fragmented. This marked the poet's texts as being short.

Key word: Displacement, memory.

الانزياح بإتجاه الذاكرة
تطبيق نقدي في شعر مهدي محمد علي

الأستاذ الدكتور ضياء الثامري
جامعة البصرة / كلية الآداب
E-mail: d.dhyaa@gmail.com

الملخص:

يعتمد الشاعر مهدي محمد علي على الذاكرة في استعادة ما فقده ولكن بطريقة شعرية حتى أصبحت تلك الذاكرة بإحالاتها ومرجعاتها ملمحا بارزاً فيشعره ، وتحاول هذه القراءة تقديم تصور نقدي في هذا الملمح الأبرز في شعره ،أعني الذاكرة في عملية استرجاع الغائب المفقود وذلك من خلال تحليل عدد من نصوصه التي تتمثل فيها ، إذ نجد في معظم نصوصه عملية استرجاع لانهائي في محاولة لخلق صورة جديدة في كل مرة وبالتالي تقديم شكل من الانزياح الدلالي في عملية الإنتاج الشعري ، فهو يعمد إلى محو وتحطيم الصورة وتقديم بديل عنها من الذاكرة ، قابل للتأويل ولكنه عصي على التصحيح.

– **الانزياح** / هو انحراف مقنن عن اللغة المستعملة ، أو هو انحراف دلالي ولكنه غير مقنن بالصرامة نفسها ، والانزياح نظرية في الخلق الشعري رائدها الفيلسوف الفرنسي جان كوهين."[١]"

– **الذاكرة**/ في علم النفس عملية استحضار أو استرجاع الخبرات الماضية في حياتنا في صورة ألفاظ ، أو معان، أو حركات ، أو صور ذهنية "[٢]".

الكلمات المفتاحية: الأنزياح، الذاكرة.

مقدمة:

مهدي محمد علي شاعر بصري سبعيني بحسب تصنيف الأجيال الشعرية في العراق، عرف عنه شغفه العميق بكل ما هو إنساني وما هو مألوف ويومي ، فهو لا يقول إلا ما يلح عليه ، وما يقوله يأتي بسيطاً وواضحاً ولكنه عميق جداً ، ولذلك فإن المداخل إلى دراسة شعره كثيرة جداً ولايمكن اختزالها في ورقة أو كتاب ، إذ يقوم شعره على نبرة الألم والحزن والفقدان بسبب الغربة التي عاشها حتى مماته ، وإنه يعتمد على الذاكرة في استعادة مافقده ولكن بطريقة شعرية حتى أصبحت تلك الذاكرة بإحالاتها ومرجعياتها ملمحا بارزاً في شعره ، وتحاول هذه القراءة تقديم تصور نقدي في هذا الملمح الأبرز في شعره ، أعني الذاكرة في عملية استرجاع الغائب المفقود وذلك من خلال تحليل عدد من نصوصه التي تتمثل فيها ، إذ نجد في معظم نصوصه عملية إسترجاع لانهائي في محاولة لخلق صورة جديدة في كل مرة وبالتالي تقديم شكل من الإنزياح الدلالي في عملية الإنتاج الشعري ، فهو يعمد إلى محو وتحطيم الصورة وتقديم بديل عنها من الذاكرة ، قابل للتأويل ولكنه عصي على التصحيح.

(١) مدخل / باتجاه الذاكرة

التذكر في علم النفس من العمليات العقلية التي يتم بها تسجيل وحفظ واسترجاع الخبرات الماضية ، أو هو استيحاء ماسبق أن تعلمناه ، واحتفظنا به ، لأن كل الذي يتعلمه الإنسان لابد أن يكون حاضراً في لحظة ما في قابل أيامه ، أو أنه لايختفي دون أثر وبخاصة تلك التجارب الإنسانية والعاطفية العميقة ، وبهذا فإن الذاكرة هي الخزين لما تعلمناه ، والتذكر ماهو إلا استحضار أو استرجاع الماضي في صورة ألفاظ ، أو معان ، أو حركات ، أو صور ذهنية . "[٣]" ، ويرى المحللون النفسيون أن الفنان صاحب الموهبة الأصيلة يعمل في صياغة أسلوبه على شخصيته الخاصة من خلال تحليلها الذاتي ، ويرفد ذلك بموقفه من لا وعيه الخاص ، ومن مخزون ذاكرته"[٤]".

الذاكرة هنا مصدر أساس من مصادر التجربة الفنية ، فالشاعر إنما يعمل دائما على استرجاع علاقاته بالأشياء من حوله وليس من الضروري أن تكون تلك الأشياء حاضرة بالفعل في لحظة الكتابة ، إنها غالباً ماتكون حاضرة بقوة الإستذكار ، ولذلك كثيرا مايعمل الإبداع على خلط ماهو حاضر بالفعل مع ماهو حاضر بالقوة والخروج من ذلك المزيج بحمولات مرجعية محتملة أو ممكنة قابلة للتأويل ، ولكنها عصية على التصحيح حيث تكون الكتابة انزياحاً عن الصورة الأصلية للشيء.

من الأمور الواضحة في شعر **مهدي محمد علي** الإحساس بفقدان الراهن المتزامن مع لحظة الكتابة، ولهذا كان استرجاع الماضي سبيله لأجل المضي في عملية الإنتاج ، فكانت كتابته إستعادية من الذاكرة، فصورة الوطن – مثلاً – ظلت تعيش في ذاكرته ، وظل يتداولها في شعره مستعيدا تفاصيلها

في حالة أشبه ما تكون بالأحلام ، وكذا صورة الأم والأخت والشوارع وغيرها من الصور ، وهنا نشير إلى إن عملية الاستعادة التي يقوم بها الشاعر هي عملية انزياح دلالي وذلك لأسباب منها :

– أن الصورة المستعادة ليست تقريراً لما هو موجود فعليا ،ولكنها استعادة للذاكرة التي تنتج الصورة بشكل جديد في كل مرة ، وبالتالي هنالك انزياح في كل صورة منتجة وإن ظل المستعاد هو هو .

– إن عملية الاستعادة هنا تتم بالوعي الشعري ليس إلا ، ولذلك فهو يمحو – في كل مرة – صوره السابقة ويعيد تأثيثها بما هو جديد من الذي تجود به الذاكرة ، وما تسمح به اللغة الحاضرة في لحظة الكتابة.

عملية الإستعادة هنا ليست مجردة تهدف إلى بث الحياة في التفاصيل الجامدة في تاريخ أو موقف سابق ذلك لأنها " تلتحم بخطوة أخرى تالية يكون التنبه فيها أكثر إيجابية ونشاطاً ، ويبدأ عمل الانتقاء واختيار الصورة المتناسقة مع طابع القصيدة ، وطرد الصور الأخرى التي تبدو مجافية ، ولكن ليس من الممكن تمييز الحالين ، فان قوافل الصور والأفكار قد تمر من النور إلى الظلام ، ومن الظلام إلى النور ثانية ، وهنا نجد فضيلة الشاعر العليا... فالشاعر كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله" "[٥] "، وبهذه الطريقة قد يكون الوطن شارعاً ، ويكون الشارع وطناً ، في حالة من التبادل الدائم بين معطيات الذاكرة ، مما يبقي صورة الوطن المحتملة حاضرة عندما تزول الصور الأخرى بفعل تقادم الزمن ، يقول في نص بعنوان (المدينة):

أتجول في شارع واحد
أدخل دكاناً واحداً
أجلس في مقهى واحد
وألتقي الأصدقاء
هكذا إذن: شارع واحد
دكان واحد
مقهى واحد
ولكن !
عدد كبير من الأصدقاء "[٦]"

هكذا يكتب هذا الشاعر وهكذا تتجدد الصورة التي لا تنتهي تفاصيلها ، إذ دائما ثمة غائب قد يعود، أو أنه يسترجع ، الفعل الشعري هنا يتجاذبه طرفان هما (الذاكرة و الغياب) ، أو ما يصطلح عليه ب(لغة الغياب) ، فذاكرة الشاعر هنا هي التي تؤسس لذاكرة الشعر ، ولهذا نجدد تكرار الفعل (أتذكر)

أو(تذكرت) ، حتى أن هذا الشاعر يقوم ببناء معماره الشعري من الذاكرة التي يعلن عنها صراحة ، ويأتي فعل التذكر لأجل استدعاء ما هو غائب .

(٢) تمظهرات الذاكرة

لا يمكن اختزال النص الشعري في الرسالة التي يتضمنها لأن ذلك يحيله إلى نثر، إذ أن هدف الشعر الأول هو التواصل الإيحائي ، أما الإخبار عن معنى شيء فيأتي ثانياً ، وإن كان ذلك الشيء هو اللغة نفسها ، هكذا يكون التمييز بين النص وبين العواطف التي يثيرها ، أو التي تتولد عنه"[٧]" ، بمعنى أن ما يقوله **مهدي محمد علي** من فعل التذكر يدخلنا في إيهام شعري من نوع خاص ، فكيف يتحول فعل التذكر إلى فعل شعري مع إن مترشحات ذلك الفعل يصدق عليها القياس الواقعي ؟ ، إن الصورة هنا منجزة لأجل هدف الشعر الأول ، ذلك هو التواصل عبر الإيحاء ، لأن الشعر هنا لا يحكي، وبالتالي لا توجد عملية إخبار داخل النص ، إن الصورة ذات المرجعية الواقعية التي يرسمها الشاعر لا تنجز البعد الواقعي في عملية التخييل عند القارئ ، ذلك لأن هذا القارئ سوف يستغرقه البعد التأويلي للصورة، يقول في نص بعنوان (لماذا):

لماذا أشتهي أحياناً
أن أحتسي كأسين معاً
وأدخن سيجارتين معا؟!
لماذا أريد أحياناً .
أن أتذكّر أمي مرتين في لحظةٍ واحدة؟!
لماذا أنا هنا
وحياتي هناك؟! "[٨]"

إن صياغة هذا النص من غير الممكن أن تذهب بنا إلى أي بعد واقعي لأن لحظة القراءة هنا لحظة تجريدية ، لحظة من الشعر الذي لا يقول شيئاً ولكنه يقول كل شيء في الوقت نفسه، لأننا ندخل في لعبة التلقي التي يكون أفقها التأويل اللانهائي لأن الشعر هنا لا يستخدم اللغة على نحو تقريري وإنما يستخدمها على نحو أدائي ، ولذلك فإن أسئلة الشاعر وتذكاراته وإن كانت تحتمل التأويل المباشر، لكنها في الوقت نفسه تحتاج إلى تأمل يكشف اللعبة المستترة وراء المفردات البسيطة ، فهل حقاً يريد أن يفعل هذا ؟، أم أن المسألة لعبة من المجاز لا الحقيقة فالأدب لا يمكن أن تكون له القدرة على الخلق إلا إذا اعتمد المجاز ، المجاز في الأدب هو الذي يؤكد التشابه بين الأشياء ، لأن التشابه تخلقه الكلمات فهو ليس خاصية من خصائص الأشياء المشبهة "[٩]"، الشعر في هذه الحالة يحيل ما هو واقع وقابل

للتصحيح إلى منطقة المحتمل الممكن العصي على التصحيح ، فعملية التذكر التي تقع مرات متتالية على مستوى الواقع – كل مرة في زمنها الخاص ولحظتها الخاصة – تترحل إلى منطقة الاحتمال عندما تقع مرتين في لحظة واحدة ، فالشعر دائما يجهد ذاته " في صياغة استدعاء لا ينقطع لغائب ما ، غائب يبقى باستمرار ماكثاً في اللاحضور حتى وهو يشع في الذات ، وفي سحرية الراهن ، وحتى بين رماد الماضي ، وكلما اجتهدت الكتابة في استدعائه ، أو حتى استحضار شبهه عجزت عن الإمساك بجوهره ، أو حتى الإحاطة التامة به " "[١٠] " ، ومن هنا يظل فعل التذكر في ديمومة واستمرار ، يستدعي أشكال صورة الغائب في محاولة للإمساك بشكل منها ولكن ذلك لا يتحقق ويدخلنا في كل مرة في لعبة شعرية قوامها الإنزياح ،على سبيل المثال يقول في نص تحت عنوان (درس):

لماذا تُرانا نعيد قراءة سطرٍ وحيد
أتانا من البعد
نقرؤه ونعيد قراءته
نترسم آثاره
ثم نسبر أغواره
نستعيد حكاياته
أو أساطيرنا
في البعيد الذي ليس يفتأ يرمضنا
ويقلب أوجاعنا
ويباغت أحلامنا
ويكرّس غربتنا
ويرسّخ وحشتنا
فنعود إلى السطر
نحرث فيه
كما البحر "[١١] "

النص هنا قدم وعياً عميقاً لعملية الإستذكار التي أصبحت موضوع الشعر الذي لن ينتهي عند حد وكأن الأمر حراثة في ماء البحر، فالشاعر محاصر بالأسئلة عن كل شيء وهو في الحقيقة ليس باحثا عن إجابات لتلك الأسئلة لأنه يريد أن يبقى داخل تلك اللعبة إلى ما لانهاية ، إنها لعبة منتجة ولذيذة على المستوى الشعري، وهي قاسية ومؤلمة على مستوى الواقع ، ولكن في كلا الحالين ليس ثمة إجابة ترتجى ، ومن هنا يكون فعل التذكر هو القائم بدور الإجابة المحتملة والمؤجلة ، إن اللغة الشعرية تقوم

بتوفير عالم بديل عن ذلك الغائب ، تفتح أبواب عالم آخر يقف بموازاة العالم الواقعي وكأنها تعيد اكتشافه من جديد في كل مرة ، ولكن مع استحالة إمكانية معرفة ما إذا كانت الكلمات هنا خالقة لعالم جديد ، أم إنها تعيد اكتشاف العالم الغائب ، يقول في نص تحت عنوان (سياج):

اعتاد أطفال الجيران
أن يمتطو السياج بيننا كالحصان
أمرتهم أن يكفوا
فلم يستجيبوا، وظلوا محدقين
فاكتشفت عيونهم الملونة
وحين كفّوا
صار السياج بيننا فاصلاً
واختفى ذلك النبات البشري المتسلق
وأزهاره الجميلة الملونة "[١٢] "

تأتي عملية الاكتشاف هنا بعد ضياع الشيء أو غيابه ، الشاعر هنا يتعمد إضاعة أشيائه حتى يعيد اكتشافها من جديد داخل اللغة الشعرية وكأنه أدرك أن ديمومة تلك الأشياء المضاعة مستحيلة على المستوى الواقعي ولكنها ممكنة ومحتملة على المستوى الشعري.

إن حضور الإحالة المرجعية في نصوص الشاعر إنما هي نتيجة من نتائج توظيفه اللغة بأدائية عالية ، بحيث تفرض المرجعيات حضورها بفعل تلك اللغة البارعة التي تخلق ميلاً شديداً في نفوس قرائه الى الثقة والتصديق وقبول الواقع البديل المحتمل بعيداً عن أية وظيفة معرفية أو مرجعية ، إذ لا يمكن أن تتطابق الوظيفتان الأدائية والمعرفية في العمل الشعري ، فهنالك انفصال تام بين ما هو أدائي وما هو معرفي – كما يرى بول دي مان – حيث أن أي فعل كلامي ينتج عنه فائض من المعرفة ، لكن لا يمكن له أبداً أن يعرف عملية إنتاجه التي هي الشيء الوحيد الذي يستحق المعرفة ، فالبلاغة الأدائية والبلاغة المعرفية ، أو بلاغة الصور المجازية لا تلتقيان "[١٣] " ، ولذلك كانت اللغة الواضحة واليومي والمألوف في شعر **مهدي محمد علي** امتيازاً ، يقول في نص تحت عنوان (مطر الفجاءة):

هل كان المطر النازل تلك الليلة
من مطر الليلة؟
أم من مطر مخزون كالدمع الممنوع
أم الدنيا
ضيعت الدنيا؟!

وأنارت زوبعةً
فأثارت قبعة
السائحة الفرحانة والغرقانة
بالمطر العاصف !
أم أغنية جاءتْ
واللحن طغى
والماء تمشى في الكأس ،
وفي الأكلِ
وفي الأوراقِ
وما ظل لنا إلا هربٌ
نحو شوارع خاليةٍ
تمطر
تمطر
تمطر
والله يغني "[١٤] "

يترك هذا النص ركاماً من التساؤلات ، كما ويفتح الباب واسعاً على تناصات الشاعر مع غيره من الشعراء ربما أوضحها مع أنشودة المطر للسياب، التساؤلات التي تتراكم داخل النص تخلق انزياحاً تصويرياً يمثل أبرز السمات الغيابية في الصورة الشعرية الحديثة ، إذ يتم نقل المرئي من بؤرة التركيز إلى موقع تقل فيه نصاعته ، ويبدو حضوره كالظل ، إن تمركز الصورة هنا يكون حول المرئي ، أو الموضوع الأساسي في النص ، ويتحقق الانزياح التصويري باستبعاد هذا المرئي من مركز التصوير وجعله يتخذ حيزا آخر ، بحيث يبدو غائبا أو مطمورا تحت ركام من الصور "[١٥] " ،إن اللغة في هذا التناول الشعري " تميل بدلاً من إبراز الشيء أو الموضوع المعايَن والسعي إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح ، إلى الحركة بعيداً عن ذلك الشيء وتجنب إبراز تفاصيله الجزئية ، وإلى توجيه ضوءٍ خفيف ظليٍّ باتجاهه ولكن بقدر كبير من الانحراف عنه ، إنها لغة تمس المرئي عن بعد بلمسات رقيقة مواربة ، وتغيبه بطرق مختلفة بحيث يبدو أقرب إلى مرئي يكفنه الضباب الناعم " "[١٦] " ، في هذه النقطة ربما يفترق **مهدي محمد علي** عن غيره من شعراء قصيدة التفاصيل اليومية ، فهو يذكرنا بكل شيء ويحيلنا إلى كل ما هو يومي ومألوف إلا أنه لا يقول لنا شيئاً عن ذلك اليومي وإنما ينجز لنا صورة شعرية تحملنا تفاصيلها الى ذلك الشيء ، ولذلك تحيرنا الكثير من نصوصه ففي نص بعنوان

(صناعة اللحظة) يقدم لنا الشاعر مشهداً يومياً مألوفاً وصغيراً وقد لا يلتفت إليه إلا شاعر مثله ، النص عبارة عن مشهد سردي بلغة أنيقة جداً ، ولكنه يحتاج إلى تأمل من نوع خاص يقول:

اختارَ أصفى الأقداح زجاجاً
فغسَلَه أحسنَ الغُسُل
فشفَّ القدح،
حتى ليُرى الهواءُ الذي فيه!
فأخرجَ منهُ ذلك الهواءَ
بماءٍ عذبٍ و باردٍ
فرفَعهُ كأسَ ماءٍ متلألئة
في نور الصباح
فشربَ، من كأس ليس كمثلها كأس،
ماءً ليس كمثله ماء! "[١٧] "

إن هذا النص يجعل الصورة الواقعية في الظل لأجل تغييب ملامحها والإبقاء على ملامح الصورة الشعرية المؤسسة على تناص مع التعبير القرآني أوضح ما يكون مع قوله تعالى:(**فَاطِرُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا وَمِنَ الْأَنْعَامِ أَزْوَاجًا يَذْرَؤُكُمْ فِيهِ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ**)"[١٨]" عبر استثمار مفردات مثل (كأس ، عذب ، بارد ، ليس كمثلها كأس ، ليس كمثله ماء) الصورة هنا تنفتح على بعد ميتافيزيقي وكأنها مشهد من مشاهد الجنة التي وردت في القرآن الكريم **((بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ))** "[١٩]"، وهي بهذا التوصيف تبتعد بمسافات شاسعة عن الفعل اليومي المألوف غير أننا ندخل في وهم اللغة التي تنتج تمثيلاً بالكلمات يكاد يكون في دقته مشهداً سينمياً ، أو منحوتة تجريدية لاوجود لها في الطبيعة ، إن هذا النص – وغيره الكثير في شعر مهدي محمد على – يدخل ضمن ما اصطلح عليه بـ(**الإدراك العاطفي للأفكار**) وهو توصيف يختص به الشعراء الميتافيزيقيون دون غيرهم ، لأن هذا الأسلوب يوفر متعة اللعب بالأفكار وتمرير المشوش منها ، وبهذا يتمكن القارئ من إدراك الفكر بواسطة العاطفة ، والعاطفة بواسطة الفكر "[٢٠] " ، يقول في نص بعنوان (وطن):

أيتها الشجيرة التي زرعتها قبل سنين
أما زال عشب الحديقة يذكرني ؟
وصدع السياج
أما زال يمتلئ بعيون الأطفال؟!

أيتها الفتاة التي ضعت من يديها
أما زالت غرفتي وحيدة
تتمرغ في سكون الوطن
الوطن الذي يتلوّى على رماد الحرب
الحرب التي تلتهم الذكريات "[٢١]"

صورة الوطن في هذا النص تتأسس على تساؤل كبير لا يبدو منطقيا بالحسابات الواقعية ، التساؤل هنا موجه إلى ما هو غائب عن الصورة ، لأن التفاصيل الحاضرة تجعل تلك الصورة مرتهنة بها ، ولكن استثمار الشاعر لأسلوب السؤال هو الذي فتح الصورة على مكونات لا نهاية لها ، ذلك لأنه يريد صورة الوطن أن تكون هكذا ، فهو يقول في إحدى المقابلات :" بالنسبة لي كانت البصرة – الذاكرة، بضوئها وعتمتها كائنة في النصّ حتى وان لم يتضمن ذلك النص النخلة والبلم .. أو شط العرب والجداول والبساتين .. "[٢٢] "، وعند العودة إلى النص السابق نكتشف هذا الأمر بوضوح كما نكتشف خشية الشاعر على صورة الوطن من الحرب، الحرب التي تلتهم الذكريات، ذلك لأن احتراق الذكريات بنار الحرب يعني احتراق الصورة، وهذا ما نجده ماثلاً في هذا النص أيضا:

قلْتِ لي: كيف لو أفلحوا ؟!
مَن سيضربُ لي خيمةً عند أبوابهم للمناحةِ
لو أفلحوا ؟
غير أنك لم تسمعي عند بابي
ضجة الروح
تحت اصفرار المساء
والخريف الذي ظل في غرفتي
ساكنا كالغبار
الخريف الذي ظل يتبعني في المنافي !
أنت لم تعرفي طائراً
يختفي في زوايا المقاهي
في المحطات والحافلات
أو يقضّي نهاراته في الغرف
طائراً يتفنن في نتف ريش الجناح
طائراً يحتمي بالقوافي

وظلام النهار"[٢٣] "

هذا النص يعيد إلينا صورة العاذلة المعروفة في الشعر العربي القديم ، حيث تفتح أسئلة العاذلة الغائبة شهية الشاعر على رسم صورة ذات بعد سوريالي توحي بالموت ، أو بالغياب بتفاصيلها كافة (اصفرار المساء ، سكون الخريف ، ظلام النهار) .

(٣) في الأداء الشعري للذاكرة

إن الحديث عن تركيب الشعر يعني بالدرجة الأولى الحديث عن لغته التي تسهم في رفع رصيده الشعري أو العكس ، ولذلك لابد للغة الشعر أن تختلف عن الخطاب العادي الذي يعنى بالجانب الإبلاغي ، بمعنى أن أبرز سمات لغة الشعر إنها لغة ليست إبلاغية ، ولذلك انطلق الكثير من مناهج نقد الشعر من لغة النص الشعري لأنها أدركت أن الإمساك بهذا الجانب يعني الإمساك باللحظة الشعرية والجمالية ، يقول الشاعر وردزوورث واصفا تجربته الشعرية :"كانت خطتي أن أنظر طويلاً إلى الشيء أريد النظم فيه ، وأن أستوحيه هِزَّةً من الأحاسيس القوية ، وأن أطيل التفكير فيما علق بنفسي منه ، حتى أستعيد الذكريات التي كانت لي معه ، ثم أدع فرصة بعد ذلك لمشاعري تنساب فيضاً اختيارياً ، ولذلك لن يجد القارئ في قصائدي كثيراً من زور الوصف وباطله ، وسيجد اللغة التي أستعملها مناسبة للأفكار حسب أهميتها ، ولعل من بعض مزايا هذه الطريقة أنها صديقة للخاصة التي لابد من تحققها في الشعر، وهي " حسن الأداء" "[٢٤] " ، ربما يصلح هذا المقتبس من قول الشاعر الإنجليزي لتوصيف شعر مهدي محمد علي ، إذ لا تزوير ولا تنميق ، فهو مشاعر منسابة وعصارة ذكريات جاءت بلغة شعرية شفافة تخلصت من كل ما هو فائض من مفردات ، أو شرح ، أو تزيين إلى غير ذلك من الأسباب التي تبطل فاعلية الصورة وإيحاءها الدلالي وسمة التكثيف هذه تنجز " دورا غيابيا في الصورة الشعرية عبر قيامها بعملية اختزال أو ترشيق للمفردات اللغوية المشكلة للصورة مما يعني أن المتلقي سوف يلاقي في الصورة المكثفة صورة حاضرة بمكنوناتها ، غائبة بتفصيلاتها ، إذ تفرض هذه التفصيلات الغائبة نفسها على المتلقي لحظة قيامه بإنتاج الدلالة ، ومادامت هذه التفصيلات غائبة فلا شك أن المتلقين يختلفون في استحضارها ، ولعل هذا الأمر هو الذي يجعل الصورة المكثفة غنية بالدلالات ، خصبة بالإيحاءات""[٢٥]"، إن هذه السمة القارة في شعر مهدي محمد علي جعلت الكثير من نصوصه مركزة جداً ، وهي أشبه ما تكون بالبرقيات ، أو ما يصطلح عليه ب" القصيدة المركزة " كما في هذا النص الذي بعنوان (مطاليب):

كدتُ أبكي
وأنا أقرأُ على كرسي الباص
ـ وبخط طفولي ـ

" احترموا الصغار

ولا تقولوا لهم قوموا" "[٢٦]"

أو قوله في نص آخر بعنوان(تغريب):

يا للهوة التي حدثت بيني وبين أمي

ذلك الفراق الذي تم دون وداع

كما لو كنت ماضيا لشرب الماء

أو لتجفيف اليدين "[٢٧]"

إن هذا النمط من البناء الشعري قريب جداً من بناء الخاطرة النثرية التي لا تعالج موضوعاً معيناً أو قضية محددة، بل تبقى أسيرة أفكار وعواطف كاتبها ، فالقارئ يجد نفسه أمام موضوع غير محدد ، "في هذا النوع من القصائد ، يطلق الشاعر لنفسه الحرية في استطراد أفكاره واحساساته وتفريقها وتجميعها ، فإذا أحسَ بالنضوب أو التعب ، أنهى قصيدته "[٢٨] " وهكذا يفعل مهدي في نصه المعنون بـ(عابرة) :

جيدُها الضوءُ

وجنتُها جمرةٌ

شعرها ..

ظلُّها..

ها .. هَهَا

ها.. هَهَا

ها.. هَهَا

خطوُها ما يزالْ! "[٢٩]"

إن الغياب هنا يهيمن على لغة النص أيضاً ، فالحذف والبياض والأصوات كلها تحيل إلى ما هو غائب لأجل أن يفلح الشاعر في التقاط ما لا يستطيع أن يلتقطه إلا الشعر ، إذ ليس ثمة موضوع يمكن الإمساك به ، كما أن اللقطة التي يجمدها الشاعر في هذا النص لا يمكن أن تذهب إلى أكثر من هذا الحد ، إنّ هذا النص أشبه ما يكون بالخاطرة التي تقدم رؤية شعرية تأملية خاصة بالشاعر نفسه دون غيره ، لذلك فإن الغائب هو المهيمن ، إذ أن المتلقي لهذا النص ليس له إلا الدهشة من مقدرة الشاعر وجرأته في التعبير عما وجده بهذه الطريقة وهذه اللغة المكثفة ، الشاعر هنا يذهب إلى التعبير بعيداً عن إطار النص الشعري المتكامل ، وكذلك فإن الحكاية في هذا النص المكثف يترك أمر إكمالها للقارئ إن هذا النص " لا يمكن أن يكتبه إلا من خبر اللغة والشعر طويلاً ، لما فيه من حركة وإيجاز ودقة في اللفظ ، ومهارة في اللغة ، ولما فيه أيضاً من بساطة وشعبية نادرتين " "[٣٠]" ، في نصوص أخرى للشاعر

تنتمي إلى هذا النوع نجده يقسم نصه على مقاطع يستقل كل مقطع منها عن المقاطع الأخرى ، وهي بذلك أكثر تكثيفاً من غيرها كما في هذا النص الذي بعنوان(علامات تعجب):

لم أرَ أشد حزناً من عين الجمل

****

لم أتابع شيئاً بدأب

متابعتي نمو النبتة الصغيرة !

****

لم أرَ أغرب من الصحراء:

خالية من كل شيء

مليئة بكل شيء !

****

لم أرَ أجملَ من الوطن في عيني المرأة:

عيني أمي

وعيني حبيبتي

وأختي

لم أر أقسى من الوطن!

****

لم أقل : لا

ولم أقل : نعم

قلت: هيا ! "[٣١]"

إن مهدي محمد علي لم يكتب نصاً واحداً تحت هذا العنوان ،وإنما أنجز نصوصاً متجاورة في كل شيء ، نصوص تأتي من مصدر واحد ، إنه يقول أشياءنا الصغيرة ولكن بتقانة شعرية عالية ، فهذه المقدرة على إنجاز نص شعري بسطر أو سطرين لم تكن لتتهيأ لجميع الشعراء لذلك كانت مشكلة التكثيف واحدة من أهم مشكلات الشعر العربي ، إذ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة الشعرية من جهة ، وكفاءة التقانات والآليات التي يستخدمها الشاعر في إنجاز قصيدة مركزة خالية من الزوائد والاستطالات من جهة أخرى ، فالكثير من شعرنا القديم و الحديث على السواء يفتقد الى التركيز لأنه يغترف من ذاكرة غير مسيطر عليها ، فاللعبة الشعرية إذا ما تم إتقانها وتنظيمها ، أي تنظيم اللغة حسب التجربة والعاطفة والانفعال فإنها يمكن أن تؤدي عملاً شعرياً متكاملاً ، الشعر فنَّ تكثيف الانفعال ، يحشد ما يثيره ، وإن

الشاعر يدرك الروابط المشتركة بين الأشياء متحمساً ومنفعلاً ، فيجمع بين الأمور البعيدة ذات الروابط المشتركة ، وحسب تعبير ويلبرسكوت أن الخلق الشعري هو نوع من الغناء في الطاقات السحرية للغة، وكذلك هو مهدي محمد علي إنه شاعر يدرك سر الشعر ولايعير انتباهه للأصوات التي تشوش هذا الإدراك ، فهو مؤمن أن الشعر الذي ينحت في سطر واحد قد لا تجود به آلاف السطور، **(لم أر أشد حزناً من عين الجمل)** ، هل هذه جملة شعرية واحدة ، أم انها قصيدة بمعنى التكامل ، هذا التساؤل يبدو مشروعاً وأساسياً ونحن نقرأ قول الشاعر ، ماذا يريد أن يقول ، وأي نوع من الحزن ذلك الذي رآه في عين الجمل ، كيف تنبه الشاعر إلى هذا الحزن الذي لاندركة نحن الذين لسنا مثله ؟ ، الحقيقة أن ماعمله الشاعر أنه قدم انفعاله الغائب عنا بلغة لايمكن أن تكثف أكثر مما هي علية.

هذا النوع من الكتابة وإن بدا سهلاً "إلاّ أنه يفشل في إحداث التأثير المطلوب إن لم يحسن التكثيف واختيار اللقطة الغريبة والمتميزة، واعتماد الصدمة أو المفارقة، تعويضاً عن الإشباع الذي توفره القصائد التي ترصد تجربة شعرية كاملة " "[٣٢]"، إن السطر الشعري هنا يكون معادلاً لكل ما يوحي إليه ، فالغريب والمدهش يتحول إلى جملة شعرية تشف عنه ، أو تقف مقابلة له لتشير إليه وهكذا ف"الشاعر مهدي محمد علي في كل ما كتب من شعر تمكن من الابتعاد والنأي عن عادية الأحداث اليومية في الحياة العامة وهو إذ يفعّل القبض على المشاهد اليومية التي لا تثير انتباه غيره فانه يجعلها في أشعاره القصيرة ذات مدلولات إنسانية ويحولها إلى جزء يبدو لنا أليفاً من خلال اكتشافنا تلك التفصيلات اليومية العابرة لتتحول إلى أجزاء متماسكة، ولابد من مسكها وتحسسها الجمالي، وفّعَلَ (مهدي) ذلك، بقدراته المتميزة وإمكانيته وقدراته الخاصة على التوصيل في قصائده وهذا لا يتأتى إلا لشاعرٍ ذي مقدرة فنية واسعة تختفي خلف موضوع القصيدة" "[٣٣]" ، إن نصوص مهدي محمد علي قد تبدو فقيرة في تأثيثها اللغوي، لكنها تمتلك ثراءً أيحائياً وتعبيرياً متميزاً .

في نص بعنوان (بالإزميل) تبدو قضية (الذاكرة / الغياب) واضحة ، كما تتجلى مقدرة الشاعر في الأداء ، فآثرت أن أختتم به هذه القراءة يقول:

أتذكرك يا أمي
وأتأمل القصيدة
فأرسم سجادة للصلاة
وقارورة للدواء
أتذكرك ناحلة مهمومة يا أختي
وأتأمل القصيدة
فأضيف صفصافة

وجدولاً
وطحالب
أتذكر نافذتي هناك
فأفتح نافذة في القصيدة
وامتداداً طفيفاً
وبيتاً للجيران
وزجاجا ملوناً
وصبية يلعبون
أتذكرك يانفسي
فأضيف أفقاً دائماً
يؤطره الدخان
وجرةً مكسورة! "[٣٤]"

يتكون هذا النص من أربع حركات تبدأ كل منها بالفعل (أتذكر)، وحضور فعل التذكر يعني بالضرورة وجود غائب يتم استدعاؤه بواسطة هذا الفعل، من جانب آخر ليس ثمة محذوف في هذا النص، إذ ان صورة الغائب كاملة عبر فعل التذكر وبهذا الشكل يتم تحويل " النص الشعري من نظام لغوي ، رؤيوي ، تجريبي مفتوح ...إلى نظام لغوي تشكيلي مغلق لا يحيل إلى إطار مرجعي يقع خارجه، بل يكون شبكة من العلاقات الداخلية المعقدة ، ويسعى إلى أن يكون ذاتي الدلالة ، أو ذا دلالة نابعة من القوانين التي تحكم آلية تشكل بنيته داخلياً ، ومن العلاقات المتكونة في فضائها في ذاتها ، وفي غياب بارز لعلاقة التمثيل التي يفترضها إطار مرجعي" "[٣٥] "، ولذلك فإن الصورة التي يرسمها الشاعر هنا هي صورة منجزة شعريا تحتكم إلى فضائها ولاتختزل مرجعياتها الغائبة .

هنالك تناقض ظاهري بين عنوان النص ومتنه ، فالعنوان يحيل إلى عملية نحت بينما يقدم النص صوره مرسومة وليست منحوتة ، هل لأن الرسم هو سر الشعر ، أم أن القصيدة يجب أن تشف ولذلك فإن عملية النحت التي يجب أن تكون على الأشياء التي لا تشف لا تصلح لهذا الأمر؟ ثم إن الرسم لا يكون بالإزميل، الإزميل ينتج صورة خالية من الألوان ، صورة بلون الطين أو الصخر ، وهذه هي حال صور النص ، إنها صور خالية من الألوان ، أو إنها بلون واحد ، صور خارجة من هذيان الذاكرة ، فهي إذن تشبه ما ينتجه الإزميل من صور .

من جانب آخر إن الصور التي ينتجها الإزميل تكون محفورة وراسخة ومن الصعب محوها ، على العكس من الصور التي تنتجها الفرشاة ، وهكذا هي صور الذاكرة التي يستدعيها الشاعر من الغياب إلى

الحضور محفورة ولا يمكن محوها ، من الممكن أن تكون تلك الصور هي آخر ما ترسب في ذاكرة الشاعر من مرجعياتها الواقعية إلا اننا هنا أمام فعل التذكر الذي من الممكن أن يتوهم ، أو يقدم صورة أخرى ، ثم إن تأمل القصيدة يحيلنا إلى عملية تخليق جديدة للصور المنجزة إذ يجب أن تنسجم تلك الصور مع منطق الشعر ، أو منطق القصيدة ، إن عملية التذكر هنا تختص باستدعاء الغائب الحقيقي فقط ، أما الصورة فهي منجز نصي ، إنها صور مضافة تقع بموازاة صورة الغائب (أتذكرك ناحلة مهمومة يا أختي / وأتأمل القصيدة / فأضيف صفصافة / وجدولاً / وطحالب) ، فصورة الأخت الغائبة هنا مهمومة وناحلة ، وما بعد ذلك من مكونات هذه الحركة هو إضافة نصية ، وهي جميعها بلون واحد لون العقم والموت(صفصافة / وجدولاً / وطحالب) ، إن حركات النص الأربع يمكن أن ينطبق عليها ما يعرف ب (**تراجيديا الموقف)** التي يقف فيها الممثل ويعبر فيها عن مواقفه بصورة مباشرة الى جمهوره ، لأن الشاعر هنا يعيش حالته الخاصة ، يعيش مأساته لا مأساة غيره ، لأن ما ترسب من صور إنما كان في ذاكرته ، وهذا المترسب غفل من الزمان والمكان ، فهو غائب عن زمنه وسائح في اللامكان ، لهذا تبدو الصور الموازية ملتصقة بالمكان كحالة من تعويض الغياب التام للصورة الأولى ، ويبدو هذا الأمر أكثر وضوحا في الحركة الثالثة التي تأتي بمشهد كامل يبدأ بالدوران حالما تنفتح عليه نافذة القصيدة في حين تبقى نافذة الشاعر الغائبة هناك ، مرتهنة بالتذكر الذي يدور في ذهنه وحده : (أتذكر نافذتي هناك / فأفتح نافذة في القصيدة / وامتداداً طفيفاً / وبيتاً للجيران / وزجاجا ملوناً / وصبية يلعبون).

لقد أبقى الشاعر على أشيائه الغائبة التي يريد تذكرها في أعلى الهرم في حركات النص الأربع مما خلق نوعاً من التوازي بين تلك الحركات ، وكذلك على مستوى بناء الجملة ، فهناك عملية تذكر دائمة (أتذكرك /مضارع) ، يتبعها فعل بالصيغة نفسها (أرسم ، أضيف ، أفتح) ، وهكذا فإن عملية التذكر مستمرة لأنها وتقف وراء إنشاء الصورة اللاحقة وهي صور ناتجة عن تأمل القصيدة بوصفها سطحاً تنعكس عليه صورة الغائب الذي يتذكره الشاعر .

النتائج:

١- تبين من خلال الإطلاع على أعمال مهدي محمد علي الشعرية ، ورصد عدد من تلك الأعمال وتحليلها تحليلا نقدياً منضبطاً ، أن الشاعر يعتمد على عملية التذكر والإسترجاع في إنجاز أغلب نصوصه .

٢- يكاد فعل الذاكرة عند هذا الشاعر ينحصر بوطنه الغائب عنه.

٣- غالباً ماتكون صور الشاعر استعادية ومعنية بتفاصيل مهملة ولكنها تمثل حياة كاملة.

٤- تتغلب سمة التكثيف والإيجاز على صورة الغائب لأنها غالباً ماتكون متشظية ، أو مفتتة في ذاكرة الشاعر .

٥- نتيجة للفقرة السابقة جاءت أغلب قصائد الذاكرة قصيرة .

٦- تكثر في شعر الشاعر أفعال (التذكر) بصورة واضحة .

الهوامش:

١ – ينظر بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ١٩٨٦: ١٦ .

٢ – ينظر : أصول علم النفس ، دكتور أحمد عزت راجح ، دار المعارف ، مصر ط ١٩٧٧/١١: ٢٧٣ . المدخل إلى علم النفس دكتور ممدوح الكناني وآخرين ، مكتبة الفلاح ، الكويت ١٩٩٤: ٢٤٥ .

٣ – نفسه .

٤ – ينظر التحليل النفسي والفن ، د.أي. شنايدر ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٤: ٢٦٨.

٥ – الصورة الأدبية، الدكتور مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة ١٩٥٨: ٣٨.

٦ – رحيل عام ٧٨ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ،١٩٨٣ :٥٧.

٧ – ينظر الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي ، الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت١٩٩٠ : ٢٢٤.

٨ – سماع منفرد ، دار المدى ، دمشق ١٩٩٦ : ٧٤ .

٩ – ينظر عن الأدب ، ج. هيليس ميلر ، ترجمة سمر طلبة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ٢٠٠٦ : ٦٥ .

١٠ – حطب إبراهيم أو الجيل البدوي ، محمد مظلوم ، التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ٢٠٠٧ :٣٤٩ .

١١ – شمعة في قاع النهر ، وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٥ :١١٨ .

١٢ – رحيل عام ٧٨: ٦١ .

١٣ – ينظر عن الأدب : ١٣٨-١٣٩ .

١٤ – ضوء الجذور ، وزارة الثقافة ، دمشق ٢٠٠١: ٣٣.

١٥ – ينظر ، الغياب في الشعر العراقي الحديث ، د. عبد الخالق سلمان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠١٦ : ١٨٨-١٨٩ .

١٦ – لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، د. كمال أبو ديب ، مجلة الأقلام ١٩٨٩/٥ : ٤ .

١٧ – قطر الشذى ، الهيأة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ٢٠٠٨ : ١٨٢ .

١٨ – الشورى ،١١

١٩ – الواقعة ١٨ .

٢٠ – ينظر الصورة الشعرية ، سي – دي لويس ، ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنابي وآخرين ، وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٨٢ : ٥٩ .

٢١ – رحيل عام ٧٨ :١١ .

٢٢ – مهدي محمد علي: الشعر قنديل يضيء دروبي في عالم الصحافة ، حوار أجراه معه خالد السلطان ،منشور على شبكة الأنترنيت www.almothaqaf.com .

٢٣ – جزء من نص بعنوان (الرحاب) يدور حول هروب الشاعر الى المنافي ، صفحة جائزة مؤسسة سعود البابطين على شبكة الأنترنيت .

٢٤ – من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، محمد خف الله أحمد ، ط ٢ ، معهد البحوث والدراسات العربية في القاهرة ١٩٧٠ :٨١ .

٢٥ – الغياب في الشعر العراقي الحديث : ٢٠١ .

٢٦ – شمعة في قاع النهر،١٨٨.

٢٧ – رحيل عام ٧٨ : ١٠١.

٢٨ – الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ ، دراسة نقدية ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٧٨: ٢٠٠ .

٢٩ – قطر الشذى ، ١٥١ .

٣٠ – بساطة الشعر وصنعته الماهرة ، عبد الكرم كاصد ، مقدمة مختارات مهدي محمد علي : ٩.

٣١ – شمعة في قاع النهر: ١٨٤.

٣٢ – نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة ، ذنون الأطرقجي، مجلة الأديب المعاصر، العدد ٣٠ ، ١٩٨٥: ١٣٧.

٣٣ – مهدي محمد علي،مختارات شعرية (متابعة) جاسم العايف ، ملاحق جريدة المدى السبت ٢٠١٦/٦/٢٥ .

٣٤ – رحيل عام ٧٨ :١٣.

٣٥ – لغة الغياب في قصيدة الحداثة : ٢٢ .

المصادر والمراجع:

١- المصادر:

- رحيل عام ٧٨ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ،١٩٨٣.
- سماع منفرد ، دار المدى ، دمشق ١٩٩٦.
- شمعة في قاع النهر ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٩٥ .
- ضوء الجذور ، وزارة الثقافة ، دمشق ٢٠٠١.
- قطر الشذى ، الهيأة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ٢٠٠٨.

٢- المراجع:

- أصول علم النفس ، دكتور أحمد عزت راجح ، دار المعارف ، مصر ط ١٩٧٧/١١.
- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ١٩٨٦.
- التحليل النفسي والفن ، د.أي. شنايدر ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الحرية للطباعة ، بغداد١٩٨٤ .
- حطب إبراهيم أو الجيل البدوي ، محمد مظلوم ، التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ٢٠٠٧.
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ ، دراسة نقدية ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ١٩٧٨ .
- الصورة الأدبية، الدكتور مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة ١٩٥٨ .
- الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت١٩٩٠.
- الصورة الشعرية ، سي – دي لويس ، ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنابي وآخرين ، وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٨٢ .
- الغياب في الشعر العراقي الحديث ، د. عبد الخالق سلمان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠١٦ .
- عن الأدب ، ج.هيليس ميلر ، ترجمة سمر طلبة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ٢٠٠٦
- لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، د. كمال أبو ديب ، مجلة الأقلام بغداد ١٩٨٩/٥.
- المدخل إلى علم النفس دكتور ممدوح الكناني وآخرين ، مكتبة الفلاح ، الكويت ١٩٩٤.
- مهدي محمد علي ، مختارات شعرية ، إعداد واختيار عبد الكريم كاصد ، منشورات الروسم ، بغداد ٢٠١٦.
- مهدي محمد علي: الشعر قنديل يضيء دروبي في عالم الصحافة ، حوار أجراه معه خالد السلطان ،منشور على شبكة الأنترنيت . www.almothaqaf.com
- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، محمد خف الله أحمد ، ط ٢ ، معهد البحوث والدراسات العربية في القاهرة ١٩٧٠ .
- نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة ، ذنون الأطرقجي ، مجلة الأديب المعاصر ، العدد ٣٠ ، ١٩٨٥.

مهدي محمد علي (سيرة موجزة)

ولد في البصرة عام ١٩٤٥. نشر أولى قصائده عام ١٩٦١. تخرج من قسم اللغة العربيّة /كليّة التربية/ جامعة بغداد ١٩٦٨ ،عمل مدرّسًا بمدارس البصرة عشرة أعوام، حتى غادر العراق هارباً إلى الكويت عبر بادية السماوة عام ١٩٧٨. تنقل لسنوات بين عدن وموسكو وهافانا وبيروت وبنغازي حتى استقر أخيراً في دمشق حيث عمل في الصحافة وأصبح عضوًا في هيئة تحرير مجلة الثقافة الجديدة.

توفي في ٣٠ نوفمبر ٢٠١١ في مدينة حلب السورية، التي كان يقيم فيها وأسرته الصغيرة منذ أكثر من عقدين

مؤلفاته:

رحيل عام ٧٨، (شعر) وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٣.

سِر التفاحة،(شعر) دار بابل ١٩٨٧.

شمعة في قاع النهر،(شعر) وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٩٥.

خطى العين،(شعر) إتحاد الكتاب العرب – دمشق١٩٩٥ .

سماع منفرد، (شعر) دار المدى – دمشق ١٩٩٦.

البصرة جنة البستان (البصرة في خمسينيات القرن العشرين) (ذاكرة مدينة) دار المدى– دمشق ط١ ١٩٩٨ (أعادت الدار طباعته بطبعة خاصة بمعرض البصرة الدولي للكتاب /الدورة الأولى ٢٠٢١)

ضوء الجذور،(شعر) وزارة الثقافة السورية ، دمشق ٢٠٠١.

شجرة البيت في المنفى(نثر) وزارة الثقافة – بغداد ٢٠٠٧

قَطْرُ الشَّذى،(شعر) وزارة الثقافة السورية ، دمشق ٢٠٠٨.

– أصدراتحاد الأدباء والكتاب في البصرة مختارات من شعره من تقديم واختيار الشاعر عبد الكريم كاصد / دار الروسم في بغداد عام ٢٠١٦

عام ٢٠١٨ أنجزت عنه رسالة ماجستير بإشرافي ، تقدم بها الباحث (عبد الحميد نعيم منسف) إلى قسم اللغة العربية / كلية الآداب جامعة البصرة وكانت بعنوان (شعر مهدي محمد علي – الرؤية وجماليات الأداء)