القصيدة النبطية
الشفاهة المبطنة

سعد الصويان

يستهل الشاعر النبطي قصيدته بعدة أبيات يصف فيها مشقة النظم ويعبر عن رأيه في الإبداع الشعري. هذه الافتتاحية تعكس رؤية الشعراء حيال العملية الإبداعية وما يصاحبها من أعراض نفسية وتشكل جزءاً من البنية الفنية للقصيدة، كما هي الحال بالنسبة للمقدمة الطللية أو الغزلية أو الرحلة.

يرى شعراء النبط أن النظم، وهو عملية فنية ذهنية، ليس إلا محاكاة للأعمال والفنون اليدوية، فالشاعر "**ينحت**"، "**يصخر**"، "**ينجر**"، "**يبني**"، "**يصوغ**" أبياته. بل إن النظم أحياناً يكون مصحوباً بعمل يدوي يتفنن فيه الشاعر كتفننه في النظم مثل إعداد القهوة. يتفق إعداد القهوة العربية مع نظم الشعر في أنه عملية تتم وفق خطوات محددة. نظم الشعر وإعداد القهوة كلاهما عملية مقننة إلا أن إحداهما يدوية والأخرى ذهنية. هذا التشابه من جهة والاختلاف من جهة هو الذي يجعل هاتين العمليتين تقترنان ببعضهما، لأن كلاً منهما محاكاة للأخرى.

الإبداع الشعري يحدث نتيجة تفجر عاطفي يعبر عنه الشاعر بصوت عال أشبه ما يكون بالنواح والعويل. أي أنه لا ينظم بصمت بل ينشد أبيات قصيدته ويتغنى بها "**يصب الصوت**"، "**يزعج الصوت**"، كما يقولون. ومما يدل على شفاهية الشعر وأهمية الصوت في نظم القصيدة وروايتها، تأكيد شعراء النبط على تغنيهم بأبيات القصيدة أثناء النظم. يقول الشاعر بأنه أثناء النظم "**يْتَعَبّر**"، "**يقنب**"، "**ينوح**"، "**يعْول**"، "**يحن**" مثل عويل الأم التي فقدت جنينها أو حنين الخلوج التي فقدت حوارها أو أنين الفارس الذي سقط جريحاً في أرض المعركة أو عواء الذئب الجائع الذي لم تمكنه كلاب الحراسة من الاقتراب إلى القطيع. وقد يكتفي الشاعر بإشارة مقتضبة إلى هذه المعاني وقد يستطرد فيها ويرسم مشهداً درامياً يستوحيه من حياة الصحراء.

إنشاد القصيدة والتغني بها أثناء النظم مما يتمشى مع طبيعة الشعر الشفهي وهذا لا يدل فقط على حالة النشوة والتهيج التي يمر بها الشاعر، بل إن الإنشاد بالنسبة للشاعر الشفهي عملية ضرورية للتأكد من سلامة الوزن. ويصف بعضهم أبيات القصيدة في المراحل الأولى من النظم وقبل أن تتشكل على صورة كلمات موزونة مقفاة بأنها إيقاع **يدك** أو **يرجس** في حنايا الضلوع كما يقول مشعان:

يـقـول مـشـعـان الـهـتـيـمـي تِـفَـلْـهـم قـيـلٍ رِجَـس بـيـن الـضـلـوع الـمـغـالـيـق

انتشار القصيدة بعد النظم واستمرار تداولها وبقائها في مجتمع شفهي مرهون برغبة الرواة في

حفظها وترددها واستمرار طلب الناس لها وتشوقهم لسماعها. ولهذا نجد بعض الشعراء يقوم بما يشبه الحملة الدعائية لقصيدته في المطلع الاستهلالي المخصص عادة للحديث عن عملية النظم مدعيا بأن لأبياتها وكلماتها مذاق لذيذ على ألسنة المنشدين وشفاههم فلا يملون من تكرارها، وأن لوزنها وقافيتها وقع جميل على مسامع المتلقين ونفوسهم فلا يملون من سماعها، فأبياتها أحلى من الشهد أو الرُطَب وألذ من حليب النوق الأبكار التي ترعى نبانيب العشب الغضة والأزهار العطرة وأشهى من الماء البارد الزلال على كبد الصادئ الظمآن، وإيقاعها أجمل من رنين دنانير الذهب والفضة في يد المعسر المحتاج.

غالبا ما يكون موضوع القصيدة إما التهديد والوعيد أو التحذير أو الهجاء أو المدح وتكون موجهة إلى شخص يقيم في مكان بعيد تفصل بينه وبين الشاعر مسافات شاسعة. هنا يخبرنا الشاعر عادة في مطلع قصيدته عن الكيفية التي سيبلّغها بها إلى الشخص المعني إما بنفسه أو بواسطة من ينتدبه لهذه المهمة. وفي كثير من الحالات يبحث الشاعر عن نديب ليلقنه القصيدة ويُحَفّظَها إياه ليذهب إلى الشخص المعني ويلقيها بين يديه. وغالباً ما يصف الشاعر هذا النديب بالفطنة والفصاحة والجرأة، كما يصف راحلته والطريق الشاق المليء بالأهوال ويشيد بمعرفته لطرق الصحراء الموحشة وفصاحته وقوة حفظه وصبره على التعب والنصب.

بعد الانتهاء من وصف المندوب وراحلته والطريق الذي سلكه يدلف الشاعر إلى وصف وصول المندوب إلى بيت الشخص الذي وُجهت له القصيدة وكيفية استقبال المندوب وما يصاحب ذلك من طقوس الضيافة ومظاهر الحفاوة والتكريم. وبعد أن يشرب ويطعم وتزول عنه وعثاء السفر يبدأ الحضور الذين يتعطشون دائما لسماع الأخبار يسألون المندوب عن رحلته وعن الطريق التي اجتازها والأحياء التي مر بها والجماعة الذين قدم من عندهم وما إذا صادف مراعي جيدة في الطريق أو إذا سقطت أمطار في الجهات التي أتى منها. ويستغل المندوب هذا الانتباه وهذا الاحتشاد ليقدم للقصيدة ويلج إلى موضوعها بمهارة وأسلوب لبق ثم يبدأ بإنشادها على مسامع الحضور.

تقوم القهوة والإبل بدور لا يستهان به في نظم القصيدة وكذلك في نشرها وبثها. ولذا يشكل وصف الإبل موضوعا من أهم المواضيع التي يتطرق لها الشعراء. ولا يقل أهمية عن ذلك وصف القهوة. منذ أن دخلت القهوة جزيرة العرب وجد فيها شعراء البادية وفرسانها موضوعا شعريا ورمزا ثقافيا لا يقل أهمية عن الإبل والأطلال والمواضيع التقليدية الأخرى. جاءت القهوة لتحل محل ابنة الكرم في الشعر الجاهلي كرمز للفتوة والفروسية. كما وجد فيها الشعراء النبطيون موضوعا شعريا ربطوه بنظم القصيدة وروايتها. مثلما ارتبطت الناقة في مقدمة القصيدة كأداة التوصيل التي ستنتقل عليها القصيدة وتنتشر في أحياء العرب، كذلك ارتبطت القهوة بنظم القصيدة وانتشارها. ومجالس القهوة هي المنتديات التي تروى فيها السوالف والأشعار.

ومن إسهامات شعراء النبط استخلاصهم لما في إعداد القهوة من شعائر طقوسية ودلالات رمزية وإدماج ذلك في مقدمة القصيدة كجزء من أهم أجزائها. ويسمّون القهوة **كيف** لما لها من تأثير على المزاج وشحذ الذهن. ويسمونها أيضا **مونّسِه** لأنها تجلب الأنس والبهجة وتساعد على كسر الحواجز بين المعزّب والضيوف الذين يبتهجون لرؤية النار تضيء ظلمة الليل، وسماع قرقعة الفناجيل وإيقاعات الهاون التي تطرد وحشة الصحراء، وشم رائحة دخان الغضا الزكية، وشم رائحة البن وهو يحترق، ورائحة البهار وهو يسحق في الهاون، ورائحة الدلة وهي تفوح. كل هذه أحاسيس تبعث على النشوة والأنس والكيف والتبسط وانطلاق اللسان بالكلام والسوالف والشعر الجميل.

القصيدة التي تقال لتخليد ذكرى مناسبة أو حدث لا تتحدث عادة بالتفصيل عن ذلك الحدث وإنما تشير له إشارة سريعة. ولذلك غالبا ما ترتبط مع القصيدة سالفةٍ تحكي شيئا عن حياة الشاعر وعن خلفية القصيدة والمناسبة التي قيلت فيها والأسباب الباعثة لنظمها وتفصل القول في شرح إشارات القصيدة وتضعها في سياقها الصحيح الذي يعين على فهمها ومعرفة الأحداث التي تخلدها والأسماء والمواقع التي ترد فيها. وفي كثير من الأحيان تشكل السالفة جزءا عضويا من القصيدة من الناحيتين الفنية والتاريخية وعدم إيراد السالفة في تلك الحالة يترتب عليه خلل جوهري يعيق عملية الفهم والتذوق. ومثلما أن السالفة تلقي الضوء على القصيدة وتفسر أبياتها فإن القصيدة في نظر البعض تعتبر الدليل المادي الذي يشهد على مصداقية السالفة ويؤكد على حقيقة ما تتضمنه من وقائع وأحداث، ويقولون إن القصيدة تحفظ السالفة من النسيان أو من نسبتها إلى من ليست هي له مثلما تحفظ الوسوم الإبل من الضياع أو السرقة أو الاختلاط بغيرها من الأذواد.

ويختلف نص السالفة عن النصوص الشعرية حيث أنه بخلاف القصيدة التي تنظم وتحفظ قبل الأداء، ويكون أداؤها عملية استظهار لنص محفوظ، نجد أن تألف السالفة عمل ارتجالى، فهو لا يأتي دفعة واحدة في لحظة إلهام وتجلي ليأخذ شكلا ثابتا مكتملا في تلك اللحظة، وإنما يتم التألف دائما أثناء الأداء وليس قبله. أي أن من يؤدي السالفة، وإن كان يعرف فحواها وخطوطها العريضة، لا يستظهر نصا محفوظا. وبعبارة أخرى فإن الصياغة اللغوية وترتيب أحداث السالفة حسب تسلسلها المنطقي والزمني لا تسبقان الرواية، كما هي الحال بالنسبة للقصيدة، بل تصاحبانها.

ولا يبخل الحضور بمد يد العون للراوي من أجل ترميم البناء القصصي ورتق النسيج السردي حيث يساهم الجمهور في تشكيل السالفة وتوجيهها وجهة معينة عن طريق المداخلات والتصحيحات وعبارات الاستحسان أو الاستهجان وتوجيه الأسئلة للراوي، وهكذا. ولذا تختلف رواية السالفة

من راوٍ لآخر، بل من مناسبة لأخرى عند الراوي نفسه والذي أمامه العديد من الاتجاهات التي يمكن أن يأخذها في حديثه.

وتختلف السالفة عن القصيدة في أن بنائها مرن ونسيجها مطاوع لأنها تخضع لأسلوب التراكم والتدكيك الذي تتعنقد فيه الأحداث والمواضيع بشكل يسهل فيه التقديم والتأخير والحذف والإضافة والاختصار والاستطراد وإعادة التركيب والتألف وفق ما يقتضيه سياق الأداء دون التقيد بتسلسل صارم أو تتابع محدد. السالفة في الواقع ليست إلا تركيبة عنقودية من سوالف صغيرة وأحداث ينظمها الراوي حسب مهارته. والحدث الواحد يمكن أن يختزل في إشارة عابرة ضمن سالفة ويمكن أن يطور إلى سالفة مستقلة. حتى التسلسل الزمني نفسه يمكن التغاضي عنه، وقد يتوقف الراوي ويعود أدراجه في السرد لأنه تذكر حادثة كان يفترض أنه ذكرها في السابق، ولذا يقولون **السوالف بالتفطّن**. حينما يبدأ الراوي بالحديث تنشط ذاكرته وذاكرة الحضور وتبدأ تتوارد على أذهانهم سوالف وقصائد أخرى مثل توارد الإبل على الحوض، أو كما يقولون: **السوالف تِرِد**، ويقولون: **السوالف تجيب السوالف**.

حينما يبدأ الراوي في الحديث تبدأ أحداث السالفة المتداخلة ومواضيعها المتشابكة تتزاحم في ذاكرته " **تداحم بصدْرُه**" وتتسابق إلى لسانه، ولذلك فإن فرزها وسردها بالتسلسل وترتيبها لفظيا بشكل منتظم ومتماسك عمل إبداعي في غاية الصعوبة ويحتاج إلى موهبة ومهارة، مثلما أن توريد الإبل المتزاحمة على حوض الماء وسقيها يحتاج إلى أن يكون الساقي ماهرا متمرسا لكي يحول هذه الفوضى إلى نظام متتابع. والكثير من أسماء الأشخاص والمواقع والأحداث والمصطلحات كلما خطرت على لسان الراوي أثناء السرد تقدح في ذاكرته كل ما يتعلق بها من سوالف أخرى وقصائد. وأحيانا قد يجد الراوي نفسه مضطرا للتوقف وتعليق سالفته مؤقتا لإيراد سالفة أخرى تشكل الخلفية أو السابقة التي لا بد من إيرادها لتسهيل عملية الفهم والمتابعة لما سيأتي، وهذا ما يعنيه قولهم: **حالت سالفةٍ دون سالفه**.

ونظرا للطبيعة العنقودية للسوالف فإن الراوية الجيد ذو الذاكرة القوية والأداء الدرامي قد يمضي الليل كله يشرق ويغرب في السوالف بشكل يصعب معه تحديد متى تنتهي سالفة وتبدأ أخرى أو ما إذا كان الحديث كله على طوله يشكل سالفة واحدة مؤلفة من عدد من السوالف المتداخلة، ولذلك قالوا: **السوالف طويلةٍ عريضه**.

والسالفة عادة تتألف من أحداث عديدة مختلفة ومتداخلة حدثت لعدة أشخاص عبر فترة ممتدة من الزمن، لكنها كلها في الأساس أحداث واقعية حدثت بالفعل وشخوصها أشخاص حقيقيون قام كل منهم بدوره المناط به كما تقول السالفة. والرواة عادة هم هؤلاء الأشخاص الذين قاموا

بهذه الأدوار وشاركوا في هذه الأحداث أو أشخاص قريبون منهم سمعوهم يتحدثون بها. ولذا فليس من المستغرب أن يسهب الراوي في سرد التفاصيل المتعلقة بدوره أو بالأحداث التي شارك فيها هو مشاركة فعلية ومباشرة لأقربائه وأصدقائه ومن هم وثيقي الصلة به، بينما يوجز في سرد الأحداث الأخرى التي لم يشارك هو فيها ولا يعرف تفاصيلها وكيفية حدوثها، ثم يقوم أقرباؤه وأصدقاؤه بدورهم بتناقل وتوارث الرواية كما سمعوها منه والتي سوف تختلف بطبيعة الحال عن رواية تم تلقيها من شخص آخر قام بأدوار أخرى وشارك في أحداث أخرى.

وحينما ترد في كلام الراوي كلمات نابية نجده يتأدب مع الحضور بإضافة عبارات تخفف من حدة وقع هذه الكلمات مثل: **كرّمك الله**؛ **الله لا يوريك باس**؛ **الله يكافينا واياكم شر الشرور وعظايم الامور**؛ **فلان كريم عين**؛ **عَوَر ولا اعيّره**؛ **فلان العرج**، **خلق الله حسن**؛ **تراب، بوجه العدو**. هذه عبارات ليست من صميم السالفة ولكن من صميم الطبيعة الشفهية للرواية وطبيعة العلاقة التي تربط المؤدي الشفهي بالجمهور. وتستخدم كاف المخاطبة كثيرا في السوالف وبطريقة لا تحمل معنى معينا عدا ملاطفة المستمع ودمجه في الأداء، هذا ما أسميه كاف الملاطفة. كقولهم: **وهو يجيك وهو يمشع السيف ويقطع لك راسه، وهو لك يلكد فرسه، وهو لك يصيح طول حسه، جاك يركض يبي الذلول**. الكاف هنا ليس لها نفس الوظيفة التي لكاف المخاطبة.

وبصرف النظر عن عدد الحضور فإن المؤدي عادة يستخدم صيغة المفرد في النداء والخطاب وعبارات الملاطفة كما لو أنه يتوجه بخطابه إلى شخص واحد فقط، وهو ما أسميه المستمع النموذجي، أو المستمع المفترض، بمعنى أنه لكي تتم عملية الأداء السردي فإنه لا بد من توفر الثنائي الذي يتألف من المؤدي نفسه ومستمع واحد على الأقل يؤدي له، وهذا ما يمثل الحد الأدنى الكافي لإتمام الأداء. أي أن كاف المخاطبة التي يكثر استخدامها في الأسلوب الشفهي لا تشير حقيقة إلى أي شخص بعينه من الأشخاص الموجودين أمام المؤدي وإنما تشير إلى المستمع النموذجي/المفترض الذي هو مجرد حقيقة سيكولوجية وصورة ذهنية مترسخة في عقلية المؤدي، مثله مثل العذول والنديب والمرسول وغيرهم من الموتيفات الأدبية التي تجمدت واتخذت شكلا لغويا محددا.

ومن السمات المميزة للسالفة تداخل السرد الحكائي مع معلومات تفصيلية وملاحظات تفسيرية تتظافر معها لتوفر الخلفية اللازمة لمتابعة أحداثها والتعرف على شخصياتها ومواقع حدوثها. لذلك نجد المؤدي كثيراً ما يضطر أثناء سرده للسالفة إلى قطع التسلسل السردي لكي يورد مثل هذه التفاصيل والتوضيحات والتنبيهات الضرورية التي توفر للمستمع الخلفية الكافية لفهم السالفة. ومما تشمله هذه المداخلات شرح المفردات المهجورة والممارسات المنقرضة

والعادات والتقالد البائدة وأسماء الأماكن وتحديدها وبعدها عن بعضها البعض والأشخاص وأنسابهم وعلاقتهم ببعضهم البعض.

تدكيك هذه المداخلات التوضيحية في ثنايا السالفة يصبح أمرا ضروريا كلما ابتعدنا عن موطنها الأصلي وسياقها التاريخي. الراوي المتمكن يدرك مدى بعد المتلقين عن محيط السالفة لغويا وثقافيا ومدى حاجتهم لمثل هذه التوضيحات ويوفرها لهم بالقدر الكافي الذي يمكنهم من المتابعة دون إغراق السالفة بهذه التفاصيل التي لو زادت عن الحد اللازم لأفقدت السالفة تماسكها السردي. ويتعطش المتلقون لمثل هذه التفاصيل ويطربون لسماعها مثلما يطربون لسماع أحداث السالفة. وبالنسبة للباحث توفر هذه التفاصيل معلومات قيمة تعكس أسلوب المعيشة وحياة الناس الثقافية والاجتماعية في العصور الماضية. فليست السوالف والقصائد مجرد وثائق تاريخية بالمعنى الضيق للكلمة، بل هي أيضا وثائق سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية نستطيع أن نستشف منها القيم والممارسات السائدة في العصور الفائتة. وهذا ما يتمشى مع وظيفة الشعر والسوالف كنماذج يقتدي بها الناس في سلوكهم وترسخ قناعتهم بقيمهم الاجتماعية.

ومثل هذه المعلومات التفصيلية التي يقحمها الراوي في سالفته تشبه إلى حد ما الاستطرادات التي يقحمها الشاعر في قصيدته، والتي بدورها عادة ما تحتوي على معلومات إثنوغرافية قيمة. الاستطراد الوصفي في القصيدة لا يوثق حدثا بعينه بقدر ما هو خلاصة عامة يجردها الشاعر من حوادث الحياة اليومية. انظر مثلا إلى هذا الاستطراد القصير الذي يصف ركبا نفد زادهم وماؤهم في حر الصيف وتاهوا يسيرون حفاة بلا هدى في مفازة لا ماء فيها:

ياوجودي وجد ركبٍ بْداويّه ... من لهيب القيظ حاديهم اللال
روّحوا واقفوا مع الحزم رجليّه ... لا صميل ولا زهابٍ ولا نْعال
ورّدوا عِدّ يبونه عشاويّه ... وافختوه وجيشهم كلها هْزال

ويكثر في السالفة -بحكم أسلوبها الشفهي- الترداد، والتكرار والتوقف، والالتفات. يستخدم التكرار في الأسلوب الشفهي لتأكيد المعنى وتوضيحه وإزالة الغموض. مثال ذلك تكرار إسم الإشارة: **هالبيت هذا**، **هالرجاجيل هذولا**، **هكالزمان الاول هذاك**، أو إضافة ضمير منفصل أو إسم من يشير إليه الضمير المتصل: **وهو يلفي عليه**، **على عمّه**؛ **وهو يضربه**، **يضرب وْلِدُه**. ويأخذ التكرار صيغا أخرى كأن يتم التعبير عن نفس الفكرة بطريقتين متتاليتين: **وياخذون اربعين ذود**، **اربعين ذود اللي اخذوا**؛ **هُم صبّحَوا المارد**، **صبّحوه**، **جوه مع الصبح**؛ **امير العرب فالح**، **هو امير العرب**، **امير قبيلة السويد**.

ومن خصائص الأسلوب الشفهي في السرد كثرة استخدام صيغة الأمر بمعنى الماضي، كقولهم: **وقم لك وانزل على لينه** بدلا من "قام ونزل على لينه"، **وانكس واقعد بمكانه** بدلا من

نكس (= عاد) وجلس في مكانه. كما يكثر إلحاق ياء المنادى بالفاعل، كما في قولهم: **وايتك يا هذلول واذبح هكالنعجه وضيّف القوم** واحيانا تُسبق ياء النداء بضمير المخاطب علما بأن المشار إليه غائب كما في قولهم: **ويقوم، أنت ياهذلول، ويلحقهم، وارسل هكالمرسال، انت يابن شعلان**، ويمكن استخدام هذه الصيغة مع الماضي **فاتوا، أنتم ياجماعة ابن هندي**. وقد تستبدل ياء النداء وضمير المخاطب بأداة الوصل وضمير الغائب، كما في قولهم: **ويقوم، اللي هو هذلول، ويلحقهم**. والغرض من هذه الصياغة هو إزالة اللبس وتحديد هوية الفاعل، كأن نقول بالفصحى "فقام، أقصد بذلك هذلول، ولحقهم". وتتخذ هذه الصياغات أشكالا متعددة لا حصر لها على اختلاف الفعل بين صيغ الأمر والمضارع والماضي واختلاف الفاعل بين المفرد والجمع.

ولكي يكون الكلام أكثر تحديدا في توضيح الفروق الأسلوبية بين الكتابة والشفاهة لنتحدث عن النصوص الشفهية التي تعود إلى العصر الجاهلي والتي جمعها علماؤنا الأوائل، ولنأخذ مثلا حرب داحس والغبراء كما دونها أبو عبيدة. هذا النص دونه أبو عبيدة من أحد الرواة الذين تيسر له مقابلتهم والتحدث إليهم وسرد هذا الراوية نصه كما يسرد أحد أبناء البادية في أيامنا هذه سالفة من سوالف البدو ومغازيهم. هذه الرواية التي سجلها أبو عبيدة ليست إلا واحدة من عدة روايات تختلف كل منها باختلاف المحيط والظروف التي قيلت فيها وباختلاف الانتماء القبلي للراوية وإلى أي جماعة من الجماعات المتصارعة ينتمي هو. ولا أظن أن الراوية سيحكي القصة في مضارب قبيلة بني عبس بنفس الطريقة التي يرويها بها في مضارب بني ذبيان أو في مجلس معاوية بن أبي سفيان أو بلاط هارون الرشيد. ولو نظرنا إلى النص كوثيقة لغوية فلنا أن نتساءل: هل لغة النص تعكس كلام قيس بن زهير العبسي وحذيفة بن بدر وغيرهما من شخوص القصة الذين عاشوا قبل الإسلام أم كلام الراوي الذي أخذ منه أبو عبيدة؟ ثم ما تأثير العقيدة الإسلامية على الجانب الأخلاقي والقيمي في القصة، وكذلك ما أحدثه انتشار الإسلام والفتوحات من إعادة ترتيب لأوضاع القبائل العربية وتحالفاتها. وهل المحاورات التي تدور بين أفراد القصة محاورات حقيقية أم أنها ضرورات فنية يلجأ إليها القاص لإحكام الحبك القصصي وإضفاء الطابع الدرامي على القصة وتحريك أحداثها نحو النهاية؟

النص الذي بين أيدينا عن حرب داحس والغبراء لا يمكن أن يكون هو ذات الكلام الذي تلفظ به الراوي بحذافيره لأن أبا عبيدة لا يستطيع أن يكتب بنفس السرعة التي يتكلم بها الراوي، والراوي لا يستطيع أن يخفف من سرعته مما يمكّن أبا عبيدة من الكتابة، لأنه لو غير من السرعة التي اعتاد على التحدث بها لارتبك وأفلت منه حبك القصة. لقد أثبتت لي التجربة أن الراوية الشفهي لا يستطيع أن يملي. الذي حدث أن أبا عبيدة سمع السالفة من الراوي، ربما عدة مرات، وربما من عدة روات، ودوّن بعض الملاحظات الهامة والقصيرة بينما كان الراوي يتحدث، وبعد ذلك استحضر أبو عبيدة السالفة في ذهنه وكتبها بأسلوبه وصياغته الخاصة.

صدر القثامي فاح من رَدّ الاقراح — كل من الشعّار عنده هَقاوي
ولْيا بدعت القاف ما نيب زهّاف — بيطار في رَدّ المثايل قِصاوي
لولاه والغليون لاصير مجنون — وانّي لاظلّي بالزرايبَ خلاوي

ويقول عيّاد الخمعلي:

قاد النشير وقمت اميّز عْرابه — وتتابعن بالصدر مثل الدواليب
تصافقن بالصدر من حرّ ما به — وَرْدَن كما ورد القطا باللواهيب

حينما يتهيأ الشاعر للنظم يبدأ قلبه يجيش كالمرجل وتتوارد إلى ذهنه الخواطر والأفكار والكلمات والصور الشعرية كما ترد قطعان الإبل على حوض الماء وتتكاثر عليه مثل الجراد أو السيل الجارف، ويشبهها البعض بالدر حين يجتمع في الضرع أو الماء حين يجم في البئر.

يقول مطلق الصانع الروقي:

هواجس جتني والاسلام هجّاع — يشدن ورد الحاج فوق البرودِ
بغن لهن من بين الاضلاع مطلاع — وحجرتهن حجر الفرس للقعود
قامت تقلّبني على كل الأنواع — قلت اصبري لين اني آخذك قود

ويقارن شعراء النبط الإلهام الشعري بالريح حينما تهب، أما النظم فإنهم يشبهونه بالغربلة والتذرية التي تصفي الحب وتفصله عن التبن. وأحياناً يشبهون النظم بالإبحار لأنه رحلة ذهنية في بحر عميق من الأفكار والمعاني، بحرها هائج مائج متلاطم الأمواج، وهو ما يسمونه »بحر الهوى« أو »بحر الغرام« أو »بحر الغوى«.

وقد شبه عبد الرحمن العطاوي الشاعر أثناء عملية النظم بمن يعوم في البحر فهو مرة رأسه تحت الماء بحيث لا يرى ولا يسمع ولا يستطيع التنفس وهذا كناية عن انغماسه في النظم واستغراقه في التفكير، وهو مرة أخرى رأسه فوق الماء وهذا كناية عن لحظات الانفراج القصيرة التي تأتي بعد الإنتهاء من صياغة أحد الأبيات وقبيل الابتداء في صياغة البيت التالي.

ويقول عادي المذرع المطيري:

عدّى المذرّع في طويل العناقير — مرجومة بنى الهلالي حجرها
قام يتفلهم يصخر القاف تصخير — هذي يقلّطها وهذي قصرها

يقول ابن سبيل:

إلى توسّع خاطري واستراح — أخذت لي مع طورق الغيّ مسراح
اسرح ولا ادري وين هو به مَراحي — وآخذ بليلي قِدم فلاّج الاصباح
مشعوف واذاري هبوب الرياح — وحملَ الهوى ما فكّ عني ولا طاح

لما دعى حالي كما العود ماحي فضلة حديد سْتاد مبرد ومصفاح
مالي بعدً طول الايّام مميوح ما ينعرف صدّارته من عطينه
عدً نثيله مالي كل جابوح صبح مصادَيره وتجذب دفينه
شفّي بشربة قلتة دونها صوح عمياً الصنوع ودربها خابرينه
كم ليلةٍ خطرٍ خطّرها على الروح نرعى حماه ومرقبه مشرفينه
واثماره اللي ناعماتٍ بلا فوح تحت خراميس الدجى خارفينه

يقول دليم الطر العتيبي:

يا بادعين القاف انا ويش اباقول ليا بدعت القاف كلً يردّه
ان جيت اهاوي لي من البيض مجمول ولّيا ان قدمي واحدٍ زاد ودّه
وان جيت ابرمي بذّني كل ناجول وان جيت اسد الريع ما أحد يسدّه
وان جيت اعدّي مرقبٍ قلت مجهول وليا مجالسهم دوارس وجدّه

ويقول جهز بن شرار:

خطّيت لي خطً على جال مطراق لقيت طلاّب الهوى قاطعينه
واخترت عن طرد الهوى عرية الساق لى قلّطوا سبّارهم خابرينه

ويقول فيصل الجميلي من سبيع الخرمه:

أنا كل ما خايلت بالعين مربع إلى انّه قبلي للرجال مْراد
إلى قلت هذا مربع ما يجونه إلى ان اثرهم درّسٍ وجداد

يقول سويلم بن علي السهلّي:

واهجر قلبي كان هو طاول الطيل عز الله اني مهجلٍ كل يوم
هْجال من تاهت عن الذود بالليل ما بين سرحٍ وارد الجو توَمي
الولف بلوى به هبال وهرافيل لولا الحيا رًاعيه يرمى الهدوم

يقول ابن سبيل:

باهل الهوى من شارب الخمر شارات وبهم من اللي يطرد الصيد شايه
شارات راع الخمر سكره وفاقات والصيد ولعه ما على الله كمايه

يقول سرور الأطرش:

لى ضاق صدري رحت يم الخميله قعدت بالمرقاب لاجل الضواحي
والاه في عيني تلوح الجميله والى السما مع كل الافاق صاحي
يوم اقبلت ترعى الحيا مع مسيله بدّلت عقب الدلبحه بانبطاح
وبالكف حسنا عوق تيس الجميله وقلّطت للمشقاص جمر ذحاح
قلت انهجي لعيون موضي جبينه حلفت انا ما ارسل عليكَ الذحاح
لعيون من ينسع طويل الجديله ابو خدودٍ كنها البرق لاح

ويقول:

يا طول ماعدّيت في راس مرقب وهو كان قبلي بالخلي يهاب
لى بان نور الصبح غّديت راسه وطيّرت من عالي حجاه عقاب

واخايل في بعض الدعوب رواتع يشادن من دق الحلال ذهاب
لكن وصف الملح الى انزاح بينهن رعودٍ تقصّف من عياز سحاب
واقفن جفيلٍ فاقداتٍ خيارهن في مضربه وقّع عليه غراب

ويقول مشعان الهتيمي:

مشعان عدى بالطويل المدملج يلعب بقاف ما بداه الهواوي
يلعب بقاف قايم ما تعروج وكل على قول الهتيمي شفاوي
لولاي في زين اللحون اتهّرج لاقنّب كما ذيب مجيع خلاوي
اقنب كما ذيبٍ على المرح دوّج زاويه ذا قد لهً من الجوع زاوي

ويقول مخلد القثامي:

يقول مخلد في طويل المراقيب هيّض عزاه وكل ما بالحشا جاب
يالجّتي لجّة مع الغبشه الذيب ذيب يجر عواه بالصوت قنّاب
ويالجتي لجة نجور الشراريب لجةً نجور الحج مع كل شرّاب
ويالجتي لجة محال على شيب على عداوىً عفّتوهنه صعاب
تقفي وتقبل به طويل المجاذيب في عيلم طوله ثمانين بحساب
وبالجتي لجة رواع مناهيب في لاهبً الجوزا وحاديه ملهاب
الما بعيد ويرطعن المغاريب البير مقطع والحدادير هيّاب

ويقول مصلط الجربا:

عدّيت روس مشمرخات المراقيب رجم طويل نايف مقلحزّ
جرّيت صوت مثل ما جرّه الذيب أوجَس ضميريً من ضلوعي ينزّ
الحر لا صكّت عليه المغاليب ملزوم عن دار المذلّه يفزّ

ويقول:

يقوله المورقي غنى بالالحان الطريّه من خاطره يوم يبدي باللحن ما يستحير
قيلٍ كما الذوب والا التمر من فرع الوديّه في شوبة القيض والجنّاي فيها يستديرِ

يقول عدوان الهربيد:

ابدي بذكر الله على كل بادي طلبة وليّي كل ما اسعى بالاصباح
حزّة دخول الليل ضافى السواد الين ما نادى المنادي بالافلاح
ما بتّ انهّض غيبهن من فوادي قصاوي ما يقنعن كل ما لاح
هاضن عليّ مثل ارتكاب الجراد حين العصير ليا تدانى للامراح
حطيت بالميزان قيمة مرادي نظمتهن نظمٍ تقل شغل مسباح

يقول رضا بن طارف الشمري:

يا ضاق بالي قلت دنّوا ذلولي حطّوا عليها كورها والقراميش
حطّوا عليها كورها وارخصوا لي نبي نمضّي وقتنا بالمطاريش

ويقول محمد الأحمد السديري:

يقول من عدّى على راس عالي — رجم طويل يدهله كل قرناس
في راس مرجوم عسير المنال — تلعبً به الأرياح من كل نسناس
في مهمهٍ قفرٍ منً الناس خالي — يشتاق له من حَسّ بالقلب هوجاس
قعدت في راسه وحيدٍ لحالي — والقلب في لجّات الافكار غطّاس

يقول عبد العزيز بن عيد:

قال العقيلي يوم ربي هداني — عدّيت من حوران عالى المراقيب
وان قاد نسناس الهوى ذعذعاني — قمت اتقلّب فيه واعوي عوا الذيب

يقول جريّ الجنوبي:

يقول جري واشرف اليوم مرقب — طويل الذرا للريح فيه زليل
طويل الذرا تهفى الحواويم دونه — وللحر الاشقر في ذراه مقيل
لا تشرف المرقاب يلعب بك الهوا — ويذكّرك المرقاب كل خليل

ومنذ القدم كان رأس الجبل بالنسبة للشاعر مكاناً يستطيع منه أن يمد بصره ليراقب ظعائن المحبوبة الراحلة أو يتطلع إلى قطينها البعيد. يقول المورقي:

يقول المورقي نهار في روس الحيود اواق — معدٌ بين حاذه والمحاني والمجاديرا
معدٌ بالهوى وامسيت غادٍ كني المحراق — والجلج بالهوى لجلاج صلفات الزماميرا
اخيل المال يحدى والرحايل بالزهاب تساق — واقول بجيرة الله ولفي المقفي مسافيرا

ويقول سويلم العلي السهلي:

البدو شالوا نوّهوا بالمراحيل — كل ركضٍ للزمل شلاّه تومي
حدٍ يخمّ العلق يخطيه ويشيل — وحدٍ تقلّل ما بقيٍ له لزوم
شالوا وقفّن الظعاين زعاجيل — شفّوا وهفّوا واتّقوا بالحزوم
وانا بمرقاب الشقا عيني تخيل — في راس مرقاب طويل الرجوم
أخايل الاظعان واقفت مقابيل — استقبلن ظعونً زاهي الرقوم

ويقول سالم بن تويم الدوّاي:

البارحه بالليل عيني سهيره — والقلب من كثر الهواجيس مشطون
واليوم بالمشراف مثل النطيره — اقفاي واقبال على الرجم هاللون
عدّيت في حيدٍ نصاله كبيره — اخيل نجعٍ ثوّروا وين ينوون
اللي نبي قفّاً جنوب نشيره — واهلي منً الجوبه شمالٍ يشدّون
فكّرت لين الشوف غورق نظيره — نوب نميّزهم ونوب يضيّعون
الله يلوم اليوم واره قصيره — ما تكشف اللي بايسر البرق يمشون

ومن المعروف أن قمم الجبال الشاهقة السامقة ترمز إلى الشرف والعلياء وإلى الشمم والإباء وإلى العزة والأنفة وغير ذلك من الصفات الفاضلة والمقاصد النبيلة التي يحث عليها الشعراء ويتغنون بها في قصائدهم. وحينما يسمو الشاعر إلى أعلى فإنه يترفع عن ما يشين العرض ويخدش الكرامة وعن جميع الرذائل التي تهوي بالإنسان إلى الحضيض.

هذا ولا يخفى ما في عملية التسلق ذاتها من مشقة وعناء فكأنما الشاعر يرمز بها إلى ما يكابده من مشاق ويتجشمه من مصاعب أثناء النظم، فالشعر مرتقى صعب ومركب وعر، أو كما يقول الحطيئة »الشعر صعب وطويل سلمه«. فالشاعر الذي يترفع عن المعاني الرخيصة المبتذلة ويسمو إلى المعاني الشريفة المبتكرة لابد له أن يتعب وينصب في سبيل الحصول على ما يريد.

ويقول مسعود مدلم فالح البجادي الشهراني:

امس الضحى عدّيت في راس مرقاب ذبّيت راس الرجم ما ارغب سهلها
راس الجبل مزبن عن الذيب والداب كب المراغه خاسرٍ من نزلها
الرجم تزبن فيه الاحرار وعقاب والبوم يقعد في مًواطي جبلها