ارسال: ۱۴۰۳/۱۱/۳
پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۹
10.22.34/nf.2026501446.1385

تخلّص پارسی در شعر عربی سده‌های نخست هجری

حسین ایمانیان* (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)

چکیده: یکی از پدیده‌هایی که در سروده‌های پارسی از همان سده‌های نخست هجری خودنمایی می‌کند و نشان می‌دهد که پدیده‌ای کهن‌تر در شعر و هنر ایرانی باشد اشاره به نامِ هنریِ شاعر (تخلّص) در بیت‌های پایانی است. این ویژگی در شعر عربی وجود نداشت. به دلیل درهم‌آمیختگی زیادِ ادبیات و هنر پارسی با ادبیات عربی در سده‌های پسااسلامی، بر آن شدیم تا نشانه‌هایی از تخلص را در شعر عربی بیابیم. تخلص را باید در سروده‌های عربی‌سرایان ایرانی جست‌وجو کرد که با سنت‌های کهن شعر پارسی آشنایی داشته و گاه ناخودآگاه آن را به کار برده‌اند. برخی از عرب‌تبارانی را نیز که به‌دلایلی با ترانه‌های پارسی آشنا بوده‌اند باید درون این دایره گنجاند. البته به‌قطعیت نمی‌توان بر همهٔ نمونه‌های بازیافته از شعر عربی در این مقاله نام تخلص نهاد، ولی این تلاشی است در بررسی دقیق‌تر تخلّص در شعر عربی.

برای یافتن کهن‌ترین نمونه‌های تخلص در شعر عربی، چینش تاریخی را پیش گرفته و به کهن‌ترین نمونه‌ها در سده‌های نخست هجری اشاره کرده‌ایم که به سدهٔ نخست هجری برمی‌گردند. تخلص‌ها در شعر تازی معمولاً برگرفته از نام کوچک شاعر یا کنیهٔ اوست و در برخی سروده‌های عربی، به‌ویژه نزد صاحب بن عباد، از نام راویِ خوش‌آواز شاعر نیز در کنار تخلّص یاد می‌شود. طبیعی است که از سده‌های چهارم و پنجم هجری و پس از آنکه این پدیده در شعر پارسی گسترش یافت و گاه سخن‌سنجان نیز بدان اشاره کرده‌اند، نمونه‌های بیش‌تری در دست باشد.

کلیدواژه‌ها: تخلص، شعر پارسی، شعر عربی، راوی، مناقب‌خوان.

---

*) imanian@kashanu.ac.ir

۱. درآمد

دادوستد هنری میان دو زبان و ادبیات پارسی و تازی در سده‌های نخست هجری تا روزگاری که پارسی‌زبان‌ها به عربی نیز سخن می‌گفتند یا می‌نوشتند همه‌گیر و گسترده بود. آنان از روی طبع‌آزمایی (آگاهانه) و گاه ناخواسته ویژگی‌های کهن شعر پارسی را در سروده‌های عربی خود بازتاب داده‌اند. شاعران عربی‌زبانِ بیرون حوزهٔ فرهنگی ایران‌شهر اما، به دلیل ناآگاهی از این ویژگی‌ها که گاه ریز و ناپیداست، کم‌تر از آن بهره برده‌اند. جست‌وجو در دیوان‌های ایرانیان عربی‌سرا در دو سدهٔ نخست هجری نشان می‌دهد که برخی از سنت‌های ادبی و هنری کاربردی دیرینه داشته و همین‌ها بوده‌اند که نگهداری این سنت‌ها را در دورهٔ انتقال از روزگار ساسانی به روزگار شعر پارسی دری بر دوش کشیده‌اند. برخی از این سنت‌ها آشکارند و برخی دیگر ریزتر و هنری‌تر و طبیعی است که نتوان انتظار داشت توجه شاعران عربی‌تبار ناآشنا با آیین‌ها و سنت‌های ادبی ایران را به خود جلب کنند.

یکی از این سنت‌های ادبی که ریشه و پیشینه در هنر ایران پیش از اسلام دارد کاربرد تخلّص یا نام شاعرانه است که مُهر بر پای اثر می‌زند و آن را از خطر انتساب به دیگری، تا اندازه‌ای، پاسداری می‌کند. تخلص پدیده‌ای است که در شعر عربی نیز می‌توانست کاربرد داشته باشد، بدون اینکه آسیبی به ساختار و موسیقی آن بزند، ولی به دلیل حضور ناپیدایش در شعر کم‌تر نگاه شاعران را به سوی خود کشیده است. از این‌رو، بیش‌تر باید به سراغ سرایندگان عربی‌زبانِ ایرانی‌تبار رفت تا کسانی که هیچ گونه آگاهی از سنت‌های هنر ایران نداشته‌اند. از میان همین دسته نیز تنها شماری اندک، و بیش‌تر ناآگاهانه، از تخلص بهره برده‌اند، ولی کسانی که با شعر و ترانهٔ پارسی انس داشته‌اند، نشانی پررنگ‌تر از آن در شعر خود برجای گذاشته‌اند. کاربرد تخلص در سروده‌های عربی و سپس ترکی، پس از آنکه رودکی و دیگر پارسی‌سرایان به‌گستردگی از آن بهره بردند، طبیعی است و انتظار می‌رود که بیش‌تر عربی‌سرایان درون ایران از آن بهره ببرند. به‌هر روی، اگر اندک نمونه‌های تخلص‌گونه در شعر عربیِ سده‌های اول تا سوم هجری را بتوان «تخلص» به‌شمار آورد، می‌توان گفت که تخلص از ویژگی‌های کهن هنر ایرانی بوده و در روزگاران پیش از اسلام نیز کاربرد داشته است.

در مقالهٔ پیش رو، پس از اشاره‌ای کوتاه به کاربرد تخلّص نزد برخی ملت‌ها، از جمله ایرانی‌ها و یونانیان باستان، نخست از کهن‌ترین نمونه‌های آن در سروده‌های ایرانیان عربی‌زبان یا عرب‌های پرورش‌یافته در مناطق زیر نفوذ فرهنگی ایران، سخن خواهیم گفت و سپس کهن‌ترین نمونه‌های عربی را از سدهٔ نخست هجری نشان خواهیم داد. نیز از آنجا که در کنار تخلّص در شعر صاحب بن عباد از شخصی به‌عنوان راوی (مُنشد) نیز یاد شده است کمی دربارهٔ پیشهٔ مُنشدی سخن خواهیم گفت.

دربارهٔ تخلص، نوشته‌هایی ارزشمند در دست است؛ از جمله نیک‌منش (۱۳۸۵) در مقاله‌ای دربارهٔ پیدایی تخلص و علت نام‌گذاری‌اش سخن گفته است؛ وی باور دارد که تخلص (نام شاعرانهٔ شاعر) به‌دلیل بیم از سرقت شعری در پایان بخش تغزلِ قصیده آمده و به‌دلیل همسایگی با بیت تخلصِ قصیده، آرام‌آرام همان نام را گرفته است. نمونه‌هایی که از تخلص در مقالهٔ پیشِ رو آمده نشان می‌دهد که نمی‌توان پیوندی میان این نام و مسئلهٔ سرقت ادبی و جدایی تغزل از تنهٔ قصیده یافت. ابوالقاسمی و همکاران (۱۴۲۷ق)، در مقاله‌ای دیگر، شیوهٔ برگزیدن تخلص نزد شاعران پارسی و لقب‌های شاعران عرب را بررسی کرده‌اند، ولی از تخلص در شعر عربی سخنی نگفته‌اند. خدایار و عبید (۱۳۹۱) نام‌های شعری شاعران فارسی‌زبان (تخلص) و لقب‌های شاعران عربی‌زبان را مقایسه کرده‌اند. پژوهش شفیعی کدکنی دربارهٔ تخلص‌های شاعران پارسی‌سرا در کتاب زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی (۱۳۸۶) ارزشمند و از منابع ما در نگارش این مقاله است.

مقالهٔ پیشِ رو تلاش کرده کهن‌ترین نمونه‌های تخلص را در سروده‌های ایرانیان عربی‌زبان بیابد و بر ایرانی‌بودن این پدیده تأکید کند. نمونه‌هایی که از تخلّص و مُنشد (راوی خوش‌آواز) در شعر عربی یافت شده و در اینجا آمده است کمابیش تازگی دارد.

۲. تخلص و دامنهٔ گسترش آن

در ادب پارسی، تخلص به دو معنا به‌کار رفته است: یکی به‌معنای یاد شدنِ نام هنری شاعر در یکی از بیت‌های پایانی، و دیگری به‌معنای گریز از موضوعی به موضوع دیگرِ قصیده. کاربردِ نخست ویژهٔ شعر پارسی است و معنای دوم از شعر و بلاغت عربی گرفته شده است؛ بر تخلص به‌معنای دوم ــ که اکنون ما را کاری با آن نیست ــ نام‌هایی چون «گریز، گریز زدن و خروج» (پژوهنده، ۱۳۸۵، ص ۶۸۲) نهاده و هنرمندی یا مهارتِ شاعر در گریز نامحسوس او را ستوده‌اند (نک. مؤتمن، ۱۳۵۵، ص ۱۵-۱۸). دربارهٔ تخلّص (نام شاعرانه) در ادب پارسی و موضوع‌هایی چون حوزهٔ کاربرد، علت برگزیدنِ نامی ویژه برای تخلص، شاعرانی با چند تخلص و... نیز به‌گستردگی سخن گفته شده و خوانندگان می‌توانند به منابع آن نگاه کنند (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص ۷۴؛ پژوهنده، ۱۳۸۵، ص ۶۸۵-۶۸۲).

«تخلص به‌منزلهٔ مُهری است که مالکیت شاعر را بر اثر شعری تثبیت می‌کند. به همین دلیل، هر کسی که خواسته است شعر دیگری را انتحال و سرقت کند اولین کار او تغییر تخلص آن شعر بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص ۷۰). سنت نوشتن نام شاعر در بیت‌های پایانی در یونان باستان نیز سنتی شناخته است. شاعری به نام تئوگنیس به باور خود مُهرش را به پای اشعارش زده بود تا آن را از خطر فراموشی و دزدی در امان نگاه دارد. او در مقدمهٔ کتابش می‌گوید: «ای کورنوس، مُهر خود را بر این اشعار می‌زنم تا کسی نتواند آنها را پنهانی بدزدد، و مادام که شعر

خوب در دسترس است هیچ‌کس به شعر بد نمی‌گراید. همه خواهند گفت: این سروده‌ها زاییدهٔ طبع تئوگنیس اهل مگارا است که همه می‌شناسندش» (یگر، ۱۳۷۶، ج ۱، ص ۲۶۸). «خودآگاهی هنرمندان و تمایلشان به نگاه‌داری حق مالکیت معنوی‌شان از دستبرد یکی از پدیدارهای آن عصر است و این پدیدار را در مجسمه‌سازان و نگارگران نیز می‌یابیم که نام خود را روی اثرشان قید می‌کنند... تردید نیست که مراد تئوگنیس از مُهر زدن خود به شعر خویش ذکر نامش در آغاز شعر است زیرا اولاً مهر هر کس حاوی نام اوست و در ثانی شاعر، بی‌فاصله پس از اعلام قصد بر مُهر زدن، نام خود را ذکر می‌کند... فوکولیدسِ شاعر نیز نخستین مصرع دوبیتی‌های خود را چنین آغاز می‌کرد: این سخن از فوکولیدس است. هیپارخوس پسر پسیستراتوس، هنگامی‌که قطعاتی پندآمیز برای نگاشته‌شدن در روی مجسمه‌های هرمس در کنار جاده‌ها تصنیف می‌کرد، به‌تقلید از فوکلیدس همهٔ آن قطعات را با این عبارت آغاز می‌کرد: این یادگار هیپارخوس است...» (همان‌جا).

یان ریپکا عقیده داشته است که تخلص از ویژگی‌های ایرانی شعر ایرانی پیش از اسلام است و همو از برتلس نقل می‌کند که رابطه‌ای هست میان علامتی و نقشی که پیشه‌وران و صنعتگران شهریِ دوران قدیم بر محصولات کاری خود می‌زده‌اند و میان تخلص که شاعران بر شعر خود می‌نهند (به نقل از: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص ۶۹). وجود تخلص در ترانه‌های عامیانه که بقایای شعر پیشااسلامی‌اند و وجود تخلص در قدیمی‌ترین نمونهٔ شعر فارسی، یعنی: منم آن شیر گله / منم آن پیل یله / نام من بهرام گور (همان‌جا)، نشانه‌ای دیگر بر درستی گفتهٔ این خاورشناسان است. در تأیید سخن برتلس می‌توان گفت که تا همین چند دههٔ پیش که بافت فرش‌های دستی در شهرهایی چون تبریز، مشهد، کاشان و بیدگل رونق و گرمی داشت، معمولاً نام بافندهٔ فرش یا شهر محل بافت در حاشیهٔ پایانی فرش بافته می‌شد، درست مانند تخلص شاعران ایرانی که در پایان قصیده و غزل می‌آید.

دربارهٔ پیشینهٔ کاربرد تخلص نزد سرایندگان پارسی‌زبان، شفیعی کدکنی (۱۳۸۶، ص ۷۲و۷۳) باور دارد که در شعر دوران نخستین، ظاهراً اولین تخلص‌های آگاهانه و با نوعی تعمد از آنِ رودکی است و نخستین شاعری که خود را در غزل تا حدی مقید به آوردن تخلص کرده سنایی است در پایان قرن پنجم و آغاز قرن ششم.

علامه محمد قزوینی (۱۳۶۳، ج ۲، ص ۴۴)، با نگاه به عبارت ثعالبی، احتمال می‌دهد که تخلص از اواسط قرن چهارم پیدا شده باشد. با توجه به نمونه‌هایی که در این جستار می‌آید، با کمی احتیاط باید گفت که تخلص سنتی کهن در شعر پارسی بوده ولی در سدهٔ چهارم هجری، یعنی روزگاری که دورهٔ بازگشت به سنت‌های کهن ایرانی در حوزه‌های آیینی، فرهنگی، هنری و ادبی است و «خاطرهٔ ایران باستان» زنده و سُرودِ دَری گرمی می‌گیرد، این سنت کهن نیز دوباره شکوفا می‌شود.

شفیعی کدکنی به‌درستی اشاره می‌کند که تخلص، با این وسعت و شمول کـه در شـعر فارسـی دیده می‌شود، در شعر هیچ ملت دیگری ظاهراً دیده نشده است و اگر هم مصادیقی بتوان یافت، در شعر زبان‌هایی است که تحت تأثیر شعر فارسی و آیین‌های آن قرار داشته‌اند و در حقیقـت از درون این فرهنگ و این ادبیات نشئت یافته‌اند (۱۳۸۶، ص ۶۵) و همان‌گونـه کـه پـژوهش پـیشِ رو نشـان می‌دهد، نمونه‌های تخلص در زبان عربی نیز بیشتر دستاورد شاعرانی است که پارسی‌زبان بوده یا با فرهنگ ایرانی، کم یا بیش، آشنایی داشته‌اند. از این‌رو، اگر منظور شفیعی کدکنی از این سـخن کـه «در عربی حتی در قرن دوازدهم نیز شعرای عـرب از مفهـوم تخلـص اطـلاع نداشـته‌انـد» (همـان، ص ۶۷) شاعران عربی‌زبانِ ایرانی‌تبار باشد، چندان درست نمی‌نماید.

در سده‌های پـس از ایـن و در روزگـار عثمـانی، بـه دلیـل گسـترش فرهنـگ و ادب پارسـی در امپراطوری عثمانی، تخلص در شعر ترکی نیز گسترش یافته و گویا بیشتر شاعران ترک‌زبان، به‌شـیوهٔ شاعران ایرانی و رومی، نامی شاعرانه برای خود برگزیده‌اند. مرادی در کتاب سلک‌الـدُّرر، هنگـامی که لقب (تخلص) بسیاری از سرایندگان را می‌آورد، می‌نویسد که آنان بـه پیـروی از شـاعران ایـران و روم چنین تخلصی را برگزیده‌اند. از جمله می‌گوید:

> أحمد بن رمضان المُلقّب بوفقي علی طريقة شعراء الفـرس والـروم (مـرادی، ۱۹۸۸، ج۱، ص ۱۰۸)، بيـرم المعروف بعيدي الحلبي... وشعره بالتركي ومخلصه [تخلّصه] عيدي علـى طريقـة شـعراء الفـرس والـروم (همان، ج۲، ص ۴)، عثمان ابن صالح الملقب بثروت علی طريقة شعراء الفرس والروم (همـان، ج۳، ص ۱۵۰)، عمر بن حسن بن عمر الملقب بشفائي علی طريقة شعراء الفرس والـروم (همـان، ج۳، ص ۱۷۲)، علی الرختوان... وتلقّبَ بفائز علی طريقة شعراء الفرس والروم (همان، ج۳، ص ۲۳۰).

هیچ‌یک از شاعرانی که مرادی بدین‌گونه از آن‌ها سخن گفته عربی‌سرا نبوده‌اند بلکه بیش‌تـر بـه ترکی شعر گفته‌اند و گاه به پارسی. ولی از آنجایی که کشورهای عربی‌زبان و ادبیات عربـی در دورهٔ عثمانی زیر سلطهٔ سیاسی و فرهنگی عثمانی‌ها بوده است می‌توان پنداشت که شـاعران عربـی‌زبـان دوره‌های متأخر نیز از این راه با تخلص آشنا شده باشند.

به هر روی، با گمان ایرانی‌دانستن سنت تخلص، نمی‌دانیم چرا همهٔ شاعران عربی‌سـرای ایـران از آن بهره نبرده‌اند و کسانی هم که بهره گرفته‌اند آن را تنها در برخـی از شعرهایشـان آورده‌انـد. دور است بگوییم که تخلص، برخلاف ردیف، با شعر عربی سازگاری نداشته است.

در اینجا نمی‌خواهیم به‌گستردگی از علت نام‌گذاریِ نـام شـاعرانه بـه «تخلّـص» سـخن بگوییم زیرا خواننده یا پژوهشگر را همچنان در دامن گمانه‌زنی‌هـا رهـا مـی‌کنـد. محمـدی آسیابادی (۱۳۸۴، ص ۵۴) «راز تحول معنایی تخلص (گریز از تغزل به موضوع اصلی قصیده) را به تخلص (نام شاعر) در مستقل یا جداشدن غزل از قصیده می‌دانـد بـه ایـن دلیـل کـه تخلـص

معمولاً در بیت آخر غزل می‌آید و در قصیده، بیتی بوده که به تغزل یا تشبیب و نسیب پایان می‌داده است» (نیز نک. شمیسا، ۱۳۷۰، ص۵۴). نمونه‌های قطعی تخلص، که پس از این می‌آید، به‌ویژه در شعر صاحب بن عباد، نشان می‌دهد که این پدیده در قصیده‌های مدح و رثاء نیز گسترش داشته است ولی این‌که چرا نامی عربی بر این پدیدهٔ ایرانی نهاده‌اند روشن نیست.

۳. تخلّص در سروده‌های عربی

بررسی دیوان‌های برخی از شاعران روزگار اموی و عباسی که با فرهنگ ایرانی ناآشنا بوده‌اند نشان داد که نمی‌توان نمونه‌ای از تخلص را نزد آن‌ها یافت. پس از این، به سراغ شاعرانی رفتیم که به گونه‌ای با زبان پارسی یا فرهنگ ایرانی، کم یا زیاد، آشنا بوده‌اند و به عربی شعر می‌سروده‌اند. از میان سروده‌های این شاعران، به نمونه‌هایی از تخلّص دست یافتیم و آن‌ها را معرفی می‌کنیم.

دستهٔ نخست شاعران ایرانی‌تباری‌اند که در میان پارسی‌زبان‌ها یا در محیطی تازی‌زبان زیسته‌اند. طبیعتاً پدیده‌های ادبی و فرهنگی ایرانی را نخست باید در سروده‌های این دسته جست‌وجو کرد. در اینجا، بر پایهٔ چینش تاریخی، از چهار تن که بسامد تخلص در شعرشان بیش‌تر است سخن می‌گوییم و سپس از دیگرانی که کم‌تر از نام خود یاد کرده‌اند نمونه‌هایی می‌آوریم.

وضّاح‌الیمن (درگذشتهٔ کمابیش ۹۰ق)

عبدالرحمن بن اسماعیل بن عبد کُلال از ایرانی‌زادگانی بود که با وَهرز برای کمک به سیف بن ذی‌یزن به حبشه آمد. گروهی نیز او را از قبایل عربی حمیری به شمار آورده‌اند که چون در کودکی پدرش از دنیا رفت، مادرش با مردی ایرانی ازدواج کرد (اصفهانی، ۱۹۹۹، ج۶، ص ۴۳۱) و وضّاح در خانهٔ این ایرانی پرورش یافت (حسین، بی‌تا، ج۱، ص ۲۳۳). وی از زیبارویان عرب بود و از این‌رو به وضّاح ملقّب شد (اصفهانی، ۱۹۹۹، ج۶، ص ۴۳۱). وضّاح، یسارالکواعب و سحیم عبد بنی حسحاس سه تن از شاعران ایرانی‌زادهٔ بلندآوازه به غزل‌سرایی بوده‌اند که هر سه کشته شده‌اند. (ابن قیم، ۱۹۸۲، ص ۸۹)

درست است که شاعر ممکن است هنگام گزارشِ ماجراها و گفت‌وگوهای عاشقانه نام خود را بیاورد، ولی در بیش‌تر نمونه‌هایی که از وضاح‌الیمن در دست داریم، نام شاعر (تخلص) در جریان این گفت‌وگوها و در بخش روایت‌گونهٔ شعر نبوده است. بنابراین، شاید بتوان در این موارد، تکرار نام وضّاح را آگاهانه و همچون نمونه‌ای از تخلص به‌شمار آورد، به‌ویژه اینکه نام شاعر معمولاً در یکی از بیت‌های پایانی قطعه‌ها و قصیده‌ها آمده است. در نمونه‌های زیر (وضاح الیمن، ۱۹۹۶، ص ۳۴، ۵۹، ۶۴، ۷۰، ۹۵):

إن كنتَ يا **وضّاح** زُرتَ فمرحباً ... رَحُبَت عليک بلادنا وأظَلّت
إنّي أنا **الوضّاحُ** إن تَصِلي ... أحسِن بکِ التَّشبيبَ والوَصفا
أبَعدَ هُمام قومک ذي الأيادي ... أبي **الوضّاح** رتّاق الفتوقِ...
رهينُکِ **وضّاحٌ** ذهبتِ بعقله ... فإن شئتِ فأحيِيهِ وإن شئتِ فاقتُلي
لو قيل يا **وضّاح** قُم ... فاختَر لنفسک أو تَمَن...

و گاه در بیت نخست برخی قطعه‌ها (همان، ص ۵۱، ۷۱، ۸۶ و ۸۹):

دعاکَ من شوقِک الدّواعي ... وأنتَ **وَضّاحُ** ذو اتّباع
ما لکَ **وضّاحُ** دائمَ الغزَلِ ... ألستَ تخشى تقارُبَ الأجَلِ
ترجَّلَ **وضّاحٌ** وأسبَلَ بعدما ... تكهّلَ حيناً في الكهول وما احتلم
ضحک النّاسُ وقالوا ... شعرُ **وضّاح اليماني**

ابوالهندی (درگذشتهٔ ۱۸۰ق)

غالب بن عبدالقدوس، خمریه‌سرای معروف پایان روزگار اموی و آغاز عباسی، هرچند عرب‌نژاد بوده و در کوفه زاده شده (ابوالهندی، ۱۹۶۹، ص ۳و۶) ولی از آنجایی که «زندگی‌اش را در ایران و شهرهای سجستان، مرو و خراسان سپری کرده» (اصفهانی، ۱۹۹۹، ج ۲۰، ص ۴۳۵) و احتمالاً پارسی نیز آموخته، گویا به‌تقلید از ترانه‌های پارسی رایج در روزگارش، در چندین مورد از نام خود یاد می‌کند و فراوانیِ آن به ما کمک می‌کند تا آن را از گونهٔ تخلص به‌شمار بیاوریم.

در بیت ششم و بیت یکی مانده به پایان قصیده‌ای این‌گونه از خود یاد می‌کند (ابوالهندی، ۱۹۶۹، ص ۳۰و۳۲):

سيُغني **أباالهندي** عن وطبِ سالمٍ ... أباريق لم يعلق بها وضر الزبد
يقول **أبوالهندي** إذا طاب ليلُه ... وحلَّقت الجوزاءُ بالكوكب الفرد

و در بیت سوم از قصیده‌ای شانزده بیتی (همان، ص ۳۴):

سيُغني **أباالهندي** عن وطب سالمٍ ... أباريق كالغزلان بيضٌ نحورُها

و در چند نمونه، در بیت نخست قطعه‌ها (همان، ص ۴۰ و ۵۳):

إن كنتَ ندماني أبا مالكٍ ... فاسقِ **أباالهندي** بالكُندُره
آلى يميناً **أبوالهندي** كاذبةً ... ليُعطينَ زواني لَست ما شينا
ثبت النّاسُ على راياتهم ... و**أبوالهندي** في كوى زيان

محمد بن یسیر ریاشی (درگذشتهٔ ۲۲۵ق)

او نیز از موالی ایرانی بوده و در بصره زیسته (الریاشی، ۱۹۹۶، ص ۷) و در بیت‌های پایانی برخی از قطعه‌ها یا قصیده‌هایش نام خود را می‌آورد (همان، ص ۸۰، ۸۶، ۱۲۵ و ۱۲۸):

حتی یقولُ جمیعُ مَن هو شامتٌ ... هذي إجابةُ دعوة ابن یسیر
قیل: مَن ذا عل سریر المنایا؟ ... قیل: هذا **محمد بن یسیر**
محمدٌ صار إلیٰ ربِّه ... یرحمنا اللهُ وإیّاه
یُنادي ببعضٍ بعضُهم عند طلعتي ... ألا أبشِروا هذا **الیَسیریُّ** جائیا

این چهار نمونهٔ تخلص در دیوان کم‌حجم ابن یسیرِ ایرانی‌تبار باز نشان می‌دهد که تخلص سنتی کهن در هنر ایران پیش از اسلام بوده است.

صاحب بن عباد (درگذشتهٔ ۳۲۶ق)

صاحب بن عباد از وزیران محتشم و صاحب نفوذ روزگار دیلمی در ایران و عراق است و دربار وی به پذیرش شاعران و دانشمندان نام‌آوازه بوده است. هرچند هنر اصلی او نویسندگی رسائل دیوانی بوده او را سروده‌هایی به عربی، بیشتر در ستایش خاندان پیامبر، نیز هست. مشهور است که وی تازی را بر پارسی برتر می‌دانسته است. (دربارهٔ فارسی‌ستیزی صاحب، نک. آذرنوش، ۱۳۸۵، ص ۱۵۹-۱۶۰)

یک گزارش (نک. الصاحب، ۲۰۰۱، ص ۱۷) نشان می‌دهد که صاحب ناهمساز با آیین مجوسی و دوستدار اسلام و مذهب شیعه بوده و گویا به همین سبب، زبان و ادب تازی را برتر از زبان و ادب پارسی دانسته و خود نیز به تازی نگاشته و سروده است. حضور شاعران بی‌شمار در دربار او، که کمابیش همه عربی‌سرا بوده‌اند، بر این نکته گواه است. فراموش نمی‌کنیم که وی در اصفهان، ری و جرجان زیسته و بیشتر شاعران عربی‌سرای دربارش نیز ایرانی‌تبار بوده‌اند. با این همه، وی به‌روشنی یکی از ارزشمندترین ویژگی‌های هنر ایرانی یعنی «تخلص» را در سروده‌هایش بازتاب داده است.

تخلص صاحب در چند قطعه نیز آمده، ولی بیشتر در قصیده‌های درازدامن وی، به‌ویژه در ستایش پیامبر و خاندانش، دیده می‌شود. بیشترین تخلصی که او به کار برده «ابن عباد» است (کمابیش ۲۰ بار)؛ یک بار «عبّاد» (همان، ص ۳۹)، یک بار «الصاحب» (ثعالبی، ۱۹۸۳، ج ۳، ص ۲۶۹)، دو بار «اسماعیل» (الصاحب، ۲۰۰۱، ص ۱۷۹و۱۸۰) را آورده، یک بار در ترکیب اضافیِ «قصائد عبّادیة» (همان، ص ۱۰۴)، بار دیگر در حالت وصفی «عبادیة» (همان، ص ۸۱) و یک بار نیز در ترکیب «فتیً عبّاد» (همان، ص ۳۹) به نام خود اشاره کرده است. نمونه‌های فراوان تخلص نزد صاحب نشان می‌دهد که وی آگاهانه از این ویژگی بهره برده است. به دلیل شمار زیاد بیت‌ها، تنها برخی از آنها را در اینجا می‌آوریم و خواننده می‌تواند برای دیدن نمونه‌های دیگر به دیوان صاحب نگاه کند (همان، ص ۲۸، ۵۲، ۱۷۸، ۱۷۹):

تـوخّی **ابـن عبّـاد** بهـا آلَ أحمـد　　لیشـفع فـي یـوم القیامـة أحمـدُ
رام **ابــن عبّــاد** بهــا قُربــیً إلــی　　ســاداته فأتــت بحُســنٍ مُکمَــلِ
قد کفاني في الشرق و الغرب فخرا　　أن یقولــوا: مِــن قیــل **اســمعیل**
فنادِ بهـا فـي الحـال غیـرَ مـؤخَّرٍ:　　إلی جسم **إسماعیل** عنّـي تَحَـوّلي

دیگر سرایندگان ایرانی

دیگر سرایندگان ایرانی‌تبار را به این دلیل که بسامد تکرار تخلّص در سروده‌هایشـان انـدک اسـت از دیگران جدا کردیم. ثعالبی که هم‌روزگار صاحب بوده و در شعرشناسـیِ عربـی‌سـرایان درون ایـران مهارت داشته اشاره‌هایی کوتاه به این موضوع دارد. وی می‌نویسد: ابوعلی محمد بـن عمـر بلخـی، به‌پیروی از دسته‌ای از شاعران که به «ناجم، ناشی، نامی، زاهی، طالع، طـاهر» ملقـب بودنـد، بـه «زاهر» لقب یافته است (ثعالبی، ۱۹۸۳، ج ۴، ص ۴۷۸). به احتمال فراوان، منظور او از «لقب» همان چیزی است که بعدها «تخلص» نام گرفته است؛ به‌ویژه این‌که می‌گوید بلخـی بـه‌پیـروی از شـیوهٔ شاعران دیگر برای خود چنین لقبی برگزیده نشان می‌دهد که تخلـص در ایـرانِ سـده‌هـای نخسـت هجری پدیده‌ای گسترده و سنتی هنری بوده است. نمونه‌های زیر هـم کـه ثعـالبی مـی‌آورد از گونـهٔ تخلص می‌نماید. در یک جا، صاحب بن عباد خطاب به شاعری ابوالحسن‌نام می‌گویـد: تـو خـود لقب بدیهی را برگزیده‌ای: ابوالحسن علی بن محمـد بـه بـدیهی لقـب یافتـه و صـاحب بـن عبـاد درباره‌اش سروده است (همان، ج ۳، ص ۳۹۹):

تَقول الْبَیْتَ فِي خمسـین عَامـا　　فَلِمَ لقّبـتَ نَفسـك بالبـدیهي؟

ابومنصور بوشنجی ملقب به «مِضـراب‌الشـعر» روزگـار در بخـاری سـپری کـرده (همـان، ج ۴، ص ۱۸۱)؛ ابومنصور قسیم بن ابراهیم قائنی ملقب به «بزرجمهر» از سرایندگان چیره‌دسـت دوزبانـه بوده است. (همان، ج ۵، ص ۲۳۱)

البته همهٔ لقب‌هایی را که ثعالبی می‌آورد نمی‌توان از گونهٔ تخلص دانست. برای نمونه، او شاعر دمشـقی ابـوالفرج محمـد بـن احمـد را لقـب‌یافتـه بـه «وأواء» (همـان، ج ۱، ص ۳۳۴) و ابـوالفرج عبدالواحد را ملقب به «ببّغاء» می‌دانـد (همـان، ج ۴، ص ۱۴۳)، ولـی بررسـی دیـوان ایـن دو شـاعر دمشقیِ سدهٔ چهارم نشان می‌دهد که این لقب‌ها در سروده‌هایشان نیامده است.

زیاد الأعجم (درگذشتهٔ ۱۰۰ق) زادهٔ اصفهان و سـاکن خراسـان بـوده و در بیـت پایـانی قطعـه‌ای می‌گوید (زیاد الأعجم، ۱۹۸۳، ص ۴۵):

فقــال **زیــادٌ** لا یُــرَوّعُ جــارُه　　وجارةُ جاري مثل جلـدي وأقـرب

و در بیت پایانی قطعه‌ای سه‌بیتی (همان، ص ۵۸):

وأعظمُ مِن ذا أنّ شعري مُعرَبٌ فصيحٌ وأنّي حين أنطقُ **أعجَمُ**

اسماعیل بن هِربِذ که از موالی ایرانی و آوازخوان پایان روزگار اموی و آغاز عباسی بود قطعه‌ای را در حضور هارون‌الرشید خوانده و در بیت پایانی از خود نام برده است (اصفهانی، ۱۹۹۹، ج ۷، ص ۷۶):

جعل الإلهُ **الهربذِ** **یً** فِداک من بین الأنام

ابوالأسود حمانی (درگذشتهٔ ۲۲۰ق) که شاعری از دینور بوده در دو جا کنیهٔ خود را آورده است:

در بیت دوم یک دوبیتی (همان، ج ۱۴، ص ۳۴۵):

حتّی کأني بسطامٌ بما احتکمت فیه یداي وبسطامٌ **أبوالأسود**

و در بیت پایانی قطعه‌ای دوازده‌بیتی (همان، ج ۱۴، ص ۳۴۲):

فصِرتُ من سوء ما رُمیتُ به أکنّی أبا الکلبِ لا **أبا الأسدِ**

ابونواس در چند مورد نام خود را آورده است (۲۰۰۱، ص ۲۱۶، ۲۳۳، ۲۴۰):

یا **نواسي** توقّر وتجمُّل وتصبَّر
فمن ذا یُبلغ الحلّاف عنّي یقول له فداک أبونواس
مَن ذا یکون أبانواسک إذ حَسَبتَ أبانواس؟

و در بیت‌های پایانیِ (همان، ص ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۴۵):

من ذا یکون أبانُوا سِک إن قتلتَ **أبانواسک**
وما حامت عن الأحساب إلا لترفع ذکرها **بأبي‌نُواس**
لم یُعطَ إلا مثلَه النواسي لم یُعطَ إلا مثلَه **النواسي**

اسحق موصلی، شاعر و نوازندهٔ آغاز روزگار عباسی و پسر ابراهیم موصلی که در خانواده‌ای ایرانی‌نژاد به دنیا آمده است، چندین‌بار از خود در بیت‌های پایانی سروده‌هایش یاد می‌کند، از جمله (نک. الیزیدی، ۱۹۳۸، ص ۱۲۶؛ اصفهانی، ۱۹۹۹، ج ۱۷، ص ۷۶):

سیرجعُ عمّا قد کرهتَ إلی الرضا فلیس **أبوإسحاقٍ** بالمُخلِف الوعد
هیهاتَ قد حدثت أمورٌ بعدَنا وشُغِلت باللذات عن **إسحاقِ**

ابن‌الرومی که از سوی مادر ایرانی است (۲۰۰۲: ج ۱، ص ۷) یک‌جا می‌گوید (همان، ج ۲، ص ۲۷):

إذا **الشاعر الرومیُّ** أطری أمیرَه فناهیک من مُطرَی وناهیک من مُطرِي

جحظهٔ برمکی، شاعر، ادیب و موسیقی‌دان ایرانی سدهٔ سوم و آغاز سدهٔ چهارم، در یک جا به نام خود در بیت‌های پایانی یک قطعه اشاره کرده و به شیوهٔ شاعران پارسی، خود را خطاب قرار داده است (جحظه، ۱۹۹۶، ص ۹۳):

أ**جحظةُ** إن تَجزع على فَقد معشرٍ فقدتَ بهم مَن كان للكَسرِ يَجبُرُ
فصبراً جميلاً، إنّ في الصبرِ مَقنعاً على ما جناه الـدّهرُ، واللـهُ أكبـرُ

ابوبکر خوارزمی در رثای حکیم أبوبکر خسروی سرخسی گفته است (خوارزمی، ۱۳۷۶، ص ۳۵۴):

صَـبَحَت يـدُ الـدنيا أبـابكر كأسـاً سـيُغبغُها **أبـوبكر**

عبدالملک بن محمد بن اسماعیل ثعالبی (۱۹۹۰، ص ۴۹) می‌گوید:

جَـرَّدْتَ مـن عَيْنَيْـكَ سَـيْفاً فَلِـم أغْمَدْتَـهُ فـي قلـبِ **عبـدِالملِكْ**
أبامنصـورٍ المغـرورَ أقصِـر وأبصِـر طُـرق أصـحاب الرشـاد

سلامی که ساکن بخارا بوده در دو قطعهٔ دوبیتی نام خود را می‌آورد (ثعالبی، ۱۹۸۳، ج ۵، ص ۳۰۷):

قـال **السـلامي** محنتـي عجـبٌ أصـغرها فـي القيـاس أعظمهـا
قـال **السـلامي** إذا شـئت أن تبصـر محرومـاً ومسـكينا...

ابوسعد منصور بن حسین آبی در بیت یکی‌مانده‌به‌پایان قطعه‌ای نام خود را آورده است (همان، ج ۵، ص ۱۲۰):

هَنا لک قومٌ كلّمـا زُرتَ حـيَّهم لقيتَ **أباسعدٍ** به الطـائرُ السّـعدا

قاضی جرجانی (ابوالحسن علی بن عبدالعزیز) نیز می‌گوید (جرجانی، ۲۰۰۳، ص ۸۱):

أباحسـنٍ طـالَ انتظـارُ عصـابةٍ رَجَتکَ لما يُرجى له الماجدُ الحُرُّ

در میان سرایندگان خریدهٔ عماد اصفهانی، گاه می‌بینیم که سرایندگان عربی‌سرای ایران از تخلص بهره برده‌اند. از آن جمله است سراینده‌ای اندرزگو به نام احمدشاذ بن عبدالسلام در بیت‌های پایانی دو قصیده (عماد، ۱۳۷۷، ج ۸، ص ۱۳۴و۱۴۳):

خُذ من **أحمدشـاذ** فتـوى عـالِمٍ إنـه يُخطـئُ فيهـا أو يُصـيب
مـن **أخمشـاذ** خدومـه تلميـذُه وافـاه خدمـة مِثلـه فليَقـبَلَن

دستهٔ دوم سرایندگان عرب‌نژادی‌اند که در شهرهای زیر چیرگیِ فرهنگی ایران‌شهر پرورش یافته‌اند ولی پذیرفتن اینکه آمدن نام این سرایندگان از گونهٔ تخلّص باشد دشوار می‌نماید. ضمن اینکه بسامد کمِ چنین پدیده‌ای تأکید می‌کند که این موارد همچون تخلّص پارسی نمی‌نماید. از جملهٔ اینها عجاج است که در روزگار پیش از اسلام به دنیا آمده، تا پایان سدهٔ نخست هجری زیسته و در بصرهٔ (العجاج، ۱۹۹۵، ص ۸-۱۱) اثرپذیر از فرهنگ ایران پرورش یافته و چندین واژهٔ فارسی نیز در شعر خود آورده است. او در بیت پایانی ارجوزه‌ای دوازده بیتی می‌گوید (همان، ص ۳۱۴):

فقلـن قـد أقصـر أو قـد عـوّدا عـن وصـلنا **العجّـاج** أو تجلّـدا

پذیرش نمونه‌های دیگر از شاعران عرب‌تباری که در محیط عربی پرورش یافته و هیچ آگاهی از سنت‌های ایرانی نداشته‌اند دورتر و چه‌بسا محال می‌نماید. مقنّع کندی، از سرایندگان روزگار اموی، در بیت یکی‌مانده‌به‌پایان قصیده‌ای در ستایش ولید بن یزید می‌گوید (الجاحظ، ۱۹۹۰، ج۱، ص ۴۷):

أهـدی **المقنّـعُ** للولیـد قصـیدةً کالسـیف أَرهِـفَ حـدَّه بحُسـامه

عمر بن ابی ربیعه نیز بارها، در گزارش ماجراهای عاشقانه، نام خود را از زبـان معشـوقه‌هـایش می‌آورد (۱۹۹۷، ص ۱۲۳؛ نیز نک. ص ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۴۶، ۱۴۶، ۱۵۱ و...):

تقـولُ إذا أیقَنَـت أنّـي مُفارقُهـا یا لیتني مِـتُّ قبـلَ الیـومِ یـا **عُمَـرُ**

و به همین گونه نام‌هایی که در عاشقانه‌های جمیل بثینه و عباس بن احنف آمده است.

در پایانِ برخی از سروده‌های مسلم بن ولیـد (بـی‌تـا، ص ۳۴۳، ۱۸۸ و ۴۳)، سـرایندهٔ صـورتگرای عباسی که ایرانی نیست، چند بار لقب وی (صریع، صریع‌الغوانی) به کار رفته است:

تَرَکَتنـي بـین الغـواني صـریعاً فلهـذا أُدعَـی **صـریع الغـواني**
مـا لـذّةُ الـدنیا إذا مـا لـم تکـن فیهـا فتـی کـأسٍ **صـریعَ** حبائـبِ
هل العـیشُ إلا أن أروح مـع الصِّبا وأغدو **صریعَ** الراح والأعیُن النُجـلِ

ابوالعتاهیه (۱۹۸۶، ص ۴۸۸) نیز در بیت پایانی قطعه‌ای یازده‌بیتی به نام خود اشاره می‌کند:

فاسـمع لِنُصـحِ مُشـفقٍ یُـدعی **أباالعتاهیـه**

حتی از شاعران عرب پیش از اسلام نیز نمونه‌هایی در دسـت داریـم کـه شـاعر نـام خـود را در سروده‌هایش، به‌ویژه هنگام فخرفروشی، آورده است و نمی‌توان آن را تخلص شـمرد، از جملـه نـزد عمرو بن کلثوم (۱۹۹۱، ص ۲۶)، شاعر مشهور معلقات، در بیت پایانی قطعه‌ای شش‌بیتی:

وزَلَّ **ابنُ کلثومٍ** عن العبد بعـد مـا تبـرّا لـه مـن خالـدٍ و بنـي‌کعـبِ

از بررسی نمونه‌های بالا روشن می‌شود:

۱) بیش‌ترین تخلص‌ها در شعر عربی، برگرفته از نام کوچک شاعران است، مانند: زیاد، محمد بن یسیر، اسماعیل، ابن عباد، اسحاق، جحظه، عبدالملک، أحمدشاذ و هربـذی (منسـوب بـه نـام پدر)؛ پس از این، شمار کُنیه‌هایی که به‌عنوان تخلـص بـه کـار رفتـه‌انـد زیـاد اسـت: ابوالهنـدی، ابوالأسود، ابونواس (یا منسوب به آن: نواسـی)، ابـوبکر، ابومنصـور، ابوسـعد، ابوحسـن؛ و شـمار کمتری از شاعران لقب خود را به‌عنوان تخلص برگزیده‌اند: اعجم، وضّاح، صاحب، سلامی.

۲) تخلص‌ها معمولاً در بیت‌های پایانی می‌آید و در برخی نمونه‌ها در بیـت نخسـت قصـیده؛ همان‌گونه که دیدیم شاعران یونان نیز نام خود را در آغاز سروده‌هایشان آورده‌اند.

۳) تخلص‌ها، در بیش‌تر موارد، تنها به نام شاعر اشاره دارد و در برخی نمونه‌های وضاح‌الیمن، ایهام دارد و یادآور معنای واژگانی آن نیز است. ایهام‌سازی با تخلّص در شعر پارسی، به‌ویژه نزد حافظ شیرازی، گسترده بوده است.

۴. راویِ خوش‌آوازِ شعر صاحب بن عباد

از آنجا که در سروده‌های صاحب، پس از تخلّص، از شخصی با عنوان «مُنشد» یاد می‌شود و شاعر از او می‌خواهد سروده‌اش را درست و نیکو برای مردم بخواند به‌کوتاهی از پیشهٔ مُنشدی در شعر صاحب سخن می‌گوییم. مُنشد (راوی) هر دو وظیفهٔ از بَر کردن و به آواز خوش خواندن قصیده‌ها را یک‌جا بر دوش می‌کشید.

از نمونه‌های فراوان در دیوان صاحب روشن می‌شود که وی در پایان قصیده‌هایش خود را پایبند به یاد کردن از نام هنری (تخلّص) و نام راویِ خوش‌آواز قصیده‌اش می‌داند. این جدا از پایبندی به آراستن بیشتر سروده‌هایش به ستایش خاندان پیامبر است.

مُنشدانی که صاحب از آن‌ها یاد می‌کند بدین نام‌هایند: مکّی (الصاحب، ۲۰۰۱، ص ۲۸و۵۸)، کوفی (همان، ص ۶۶، ۷۶، ۸۱، ۸۴، ۸۶، ۹۳، ۹۶، ۹۹، ۱۰۴)، شیخ کوفان (همان، ص ۹۰) که گویا همان کوفی پیش‌تر است، مصری (همان، ص ۶۹) و ابن صالح نحریر (همان، ص ۳۳). به برخی نمونه‌ها بنگریم (همان، ص ۶۶، ۵۸، ۲۸، ۶۹، ۳۳):

فإلیک یا **کوفيّ** أنشد هذه ... مثل الشباب وجودة الأحبابِ
وعلیک یا **مکّي** حُسنَ نشیدها ... حتی تحوز کمالَ عیشٍ مُقبِلِ
فدونک یا **مکّيُ** أنشِد مُجوِّداً ... فلیس یجوز السبقَ إلا المجوِّدُ
فهاکها أیها **المصريُّ** تُنشدها ... بین **المُوالین** تطریباً وتلحیناً
قالَت فَهَل **مُنشِدٌ** تَرضی لِینشدها ... قُلتُ **اِبنُ صالِحٍ النَحریر** یُنشدُ لي

و با توجه به بیت‌های زیر (همان، ص ۸۶ و ۹۰):

أنشِد ورَدِّد **وارو** لي ... دمَنٌ عَفَونَ بذي الأراک
یا شیخَ کوفان أنشدها مُجوّدةً ... فحِلیةُ الشعر في **تجوید راویه**

[ترجمه: با صدای نیکو بخوان و برای من روایت کن... ای شیخ کوفه، سرودهٔ مرا به نیکویی برخوان که زینت شعر در نیکو خواندن راوی‌اش است.]

روشن می‌شود که اینها همان راویان اشعار بوده‌اند که صدایی خوش نیز داشته‌اند. از آنجا که صاحب در ایران می‌زیسته و کمابیش هم‌روزگار با رودکی بوده است می‌توان گفت راویان هر دو نقش‌هایی یکسان داشته‌اند. رودکی (۱۳۷۶، ص ۱۰۶) می‌گوید:

ای مج کنون تو شعر من از برکن و بخوان　　از من دل و سگالش از تو تـن و روان

شفیعی کدکنی (۱۳۸۶، ص ۳۷-۴۰) می‌نویسد:

با اینکه راویان شعر هم در عربی داشته‌ایم که کارشان نقل شعرها از حافظـه بـوده اسـت ماننـد حمـاد راویه، ولی در سنت روایت شـعر عربـی، خوانـدن آن بـه آواز خـوش و حُسـن ادای آن بـه هـیچ وجـه ملحوظ نبوده است، در صورتی که همه‌جا از کلمهٔ راوی در شعر فارسی شـخص خـوش‌آوازی کـه در حُسن ادای شعر کمال اشتقاق نداشته باشد و از "رو" و "روانی" گرفته شده باشد... و چه‌بسـا کـاربردی کهن و ما قبل اسلامی شهرت را دارد فهمیده می‌شود. می‌تـوان احتمـال داد کـه راوی شـعر فارسـی از مادهٔ "رَوَیَ" عربی به معنی سیراب‌کردن داشـته باشـد در مـورد کـار گوسـان‌هـا خنیـاگران عهـد قـدیم ایران... اگر این فرض را بپذیریم، "راوی" شعر، به آن معنا که در ادب فارسی عهد آغازین کاربرد دارد، یک کلمهٔ فارسی خواهد بود و ربطی به "رَوَی" عربی ندارد... می‌توان نشانی از ایـن روایـان از روزگـار سامانی و غزنوی و سپس سلجوقی جُست.

به دلیل سکونت صاحب بن عباد در ایران، راویِ شعر او نیـز بایـد از دسـتهٔ راویـان خـوش‌آواز ایرانی باشد و نه از گونهٔ راویان عـرب. او در بیتـی کـه در بـالا آوردیـم زینـت و زیبـایی شـعر را در خوش‌آواز بودن راوی‌اش می‌داند.

در نمونه‌هایی از دیگر شاعران ایرانی نیز می‌بینیم که در بیـت‌هـای پایـانی قصـیده، از مُنشـدان خوش‌آواز یاد می‌شود. مهیار دیلمی که هم‌نشین و ستایش‌گـوی صـاحب بـوده اسـت، در دو بیـت مانده به پایانِ ستایش‌نامه‌ای، به خوش‌آوایی سرودهٔ خود بر زبان راویِ آوازخوان اشاره و آن را با آواز کبوتر همانند می‌کند. وی واژه‌های «مُنشد» و «راوی» را در کنار هم می‌آورد و به‌روشنی به کارکرد راوی در ایران سده‌های نخستین، یعنی حفظ و خوانش سروده‌ها با صدای زیبا، اشاره مـی‌کنـد (مهیـار، ۱۹۲۵، ج ۱، ص ۲۰۲):

إذا المنشدُ الراوي بها قـام خِلتُـهُ　　يناوبُ ترجيعَ الحَمامـة بالسَّـجعِ

مهیار در بیت یکی‌مانده‌به‌پایان قصیده‌ای دیگـر نیـز، کـه در سـتایش خانـدان پیـامبر است، از خوانده شدن شعرش نزد نوحه‌سـرایان و مُنشـدان سـخن مـی‌گویـد (همـان، ج ۱، ص ۳۰۰):

ولا زال شـــعرِيَ مـــن نـــائحٍ　　يُنَقّـــل فـــيكم إلـــى مُنشِـــدِ

در شعر پارسی سده‌های پنجم و ششم نیـز نـام راوی در بیـت‌هـای پایـانی مـی‌آیـد و گویـا از سنت‌های شعر کهن پارسی بوده است که از نـام راوی ماننـد تخلـص در پایـان سـروده یـاد شـود. مسعود سعد سلمان (۱۳۶۲، ص ۱۵۳) در بیت‌های پایانی قصیده‌ای به نام و نقـش راوی شـعر خـود بدین‌گونه اشاره می‌کند:

بـر مـن ایـن شـعرها بـه‌عیـب مگیـر — **خواجـه بـوالفتح راوی** مهتـر...
تـو بـه **آواز جـانفزای بـدیع** — عیـب‌هـایی کـه اندروسـت ببـر

و (همان، ص ۴۳۱):

بوالفتح راوی آنکه چو او نیست این مدیح — یا در سراش خواند یا نه به وقت خـوان

و در پایان قصیده‌ای از سنایی (۱۳۶۲، ص ۶۰۲):

ایا **راوی** ببر شعر مـن و در شـهرها می‌خـوان — به‌پیش کهتر و مهتر سزد گر دیـر بسـتایی
چنان کاین آسمان هرگز ز گشت خود نیاساید — تو نیز از خواندن توحید شاید گر نیاسایی
خداونـدا جهانـدارا **سـنایی** را بیـامرزی — بدین توحید کو کرده‌ست اندر شعر پیـدایی

و نزد سوزنی سمرقندی (۱۳۳۸، ص ۲۲۲ و ۳۳۸):

ملحدان سنی شوند اندر طبس گر مـدح تـو — **راوی** بازارخوان خواند بـه‌بـازار طـبس
تا به‌قرآن قصهٔ اصـحاب رس خوانـده شـود — بی رسن بادا بداندیش تو اندر قعر رس

و:

ای راوی این قصـیده بخـوان و مـرا ببـین — کالسمع بالمُعیدي خیرٌ مِـن أن تـراه

نیز نزد انوری (۱۳۳۷: ص ۳۳):

وین خـدمت منظـوم کـه در جلـوهٔ انشـاد — دوشیزهٔ شـیرین‌حرکـات و سکناتسـت
زان **راوی** خوش‌خوان نرسـانید بـه‌خـدمت — کز شعر، غرض شعر، نه آواز رواتست

از آنجا که بیشتر سروده‌های صاحب در ستایش خاندان پیامبر و به‌ویـژه حضـرت علـی اسـت می‌توان گفت مُنشدان سروده‌های او در واقع نقشی همچون مداحان روزگار ما داشته و گویـا همـان مناقب‌خوان‌ها یا مناقبیان بوده‌اند.

بنا بر اطلاعاتی که از کتاب مثالب‌النواصب برمی‌آید، مناقب‌خوانان قصیده‌های رافضیان را که در مدح علی یا سائر ائمهٔ اطهار بود در کوی و برزن و بازار می‌خواندند و در آن‌ها گاهی به دسته‌ای از صحابه که غاصبان حق شمرده می‌شدند تعریضاتی وجود داشت... مناقب‌خوانان، اشعار را از شـاعران شـیعه‌مـذهب انتخـاب می‌کردند. اهل سنت هم در برابر شیعیان بیکار ننشسته و آنان هم دسته‌ای دیگر را به نـام فضـائل‌خوانـان یـا فضائلی تربیت کرده بودند که آن‌ها نیز در بازارها فضائل بوبکر و عمر و دشنام‌های رافضـیان و ذکـر اصـول جبر و تشبیه و امثال آن‌ها را به شعر می‌خواندند. (بیضـایی، ۱۳۹۶، ص ۶۹و۷۰؛ نیـز نـک. شـفیعی، ۱۳۸۶، ص ۴۷؛ فقیهی، ۱۳۶۵، ص ۴۵۵و۴۵۶)

اما راویان شعر صاحب، که به نامشان اشاره شد، چه کسانی هستند؟ دربارهٔ ابن صـالح نحریـر اطلاعاتی به دست نیامد ولی از کوفی (اقطع منشد)، مکی و مصری در منابع یاد شده است.

به گزارش ابو حیان توحیدی در مثالب الوزیرین (۱۹۹۲، ص ۱۸۴-۱۸۵): «اَقطع، مُنشد کوفی، صاحب بن عباد را دیوانه، ناقص‌العقل و نیمه‌دین‌دار و خود را شخصی دزد، قمارباز، لواط‌کار، زناکار، دروغ‌گو، کافر، مست، سخن‌چین و بی‌دین معرفی می‌کند که نه نماز می‌خواند، نه روزه می‌گیرد و نه زکات می‌دهد و به حج می‌رود، بلکه همیشه ساکن میخانه‌هاست و هر کار زشت و تباهی را انجام می‌دهد...» سپس توحیدی می‌گوید: «این کوفی، با همهٔ آنچه گفتیم، شخصی نیکومنش، نمکین‌سخن، پاکیزه و سخن‌آور بود» (همان، ص ۱۸۵) و در پایان می‌گوید:

> صاحب از اقطع درخواست می‌کرد قصیده‌هایش را دربارهٔ خاندان پیامبر از بَر کند و با آهنگ حزین بر مردم بخواند و برای هر بیت، یک دِرهم به او می‌داد و اگر کارش را خوب انجام نمی‌داد، او را به سختی با چوب می‌زد و اقطع بیچاره هر روز کتک می‌خورد. یک‌بار به اقطع گفتم: چگونه می‌توانی برابر این کتک‌ها شکیبایی کنی؟ مانند گذشته شعرهای او را از بر کن و دِرهم‌ها را دریاب و خود را از درد رها کن؛ و او پاسخ داد: به خدا سوگند اگر با هر چوبی که در زمین است مرا بزنند، آسان‌تر و خوش‌تر از این است که سخنان بیهودهٔ او را حفظ کنم و قافیه‌های بی‌روحش را بخوانم؛ به خدا سوگند شعر او دربارهٔ خاندان پیامبر چون مدفوع باشد. (همان، ص ۱۸۷)

اما دربارهٔ مکّیِ مُنشد، ثعالبی از ابوالحسین نحوی گزارش می‌کند که او مدتی جانشین صاحب بن عباد در جرجان شد؛ از آغاز، همراه و خدمتگزار او بود و صاحب چند بار او را تنبیه و حتی یک بار در ضرابخانهٔ جرجان زندانی‌اش کرده است. (یاقوت، ۱۹۹۳، ج ۲، ص ۶۶۹؛ ثعالبی، ۱۹۹۰، ج ۳، ص ۲۳۵)

و گویا «مصریّ» همان است که توحیدی وی را راوی حدیث معرفی کرده است و می‌گوید: صاحب بن عباد به‌خاطر روایت یک حدیث پیامبر بر او خشم گرفته است (۱۹۹۲، ص ۲۱۸). توحیدی آگاهی دیگری از او به‌دست نمی‌دهد.

از بررسی سروده‌های صاحب در این باره، نکته‌های زیر به دست می‌آید:

۱) تخلّص‌های صاحب کمابیش تنها در قصیده‌های او می‌آید و نه قطعه‌ها.

۲) در بیش‌تر موارد، در بیت‌های پایانی، هم از تخلّص و هم از راوی و نقش او برای نیکو خواندن سروده یاد می‌شود.

۳) صاحب معمولاً اشاره می‌کند که این سروده‌ها را فی‌البداهه گفته است (۲۰۰۱، ص ۵۰و۹۹).

۴) راویان سروده‌ها را با سبک «تطریب و تلحین» یعنی به آواز خوش و حزن‌آور می‌خوانده‌اند (همان، ص ۶۹و۸۴):

فهاکِها أیُّها المصریّ تُنشدها — بین المُوالین تطریباً وتلحینا
إلیک یا کوفیُّ أنشد واتَّأد — وأجِد علی التطرب والتلحین

۵) از گزارش توحیدی دربارهٔ أقطع مُنشد کوفی و نیز از شمار زیاد راویان شعر صاحب روشن می‌شود که راویان خوش‌آواز از برای منقبت‌خوانی پول‌هایی را دریافت می‌کرده‌اند و مکنت و جایگاه حکومتی صاحب به او کمک می‌کرد تا راویان زیادی را به خدمت گیرد.

۶) از یک سرودهٔ صاحب روشن می‌شود که سروده‌های عربی‌اش را در اصفهان و دیگر شهرهای پارسی‌زبان می‌سرود ولی برای مخاطبان در شهرهای عربی‌زبان خوانده می‌شد. این نشان تأییدی است بر اینکه با همهٔ تلاش صاحب و دیگر فارسی‌ستیزان ایرانی برای گسترش زبان عربی بیشتر مردم شهرهای ایران به فارسی سخن می‌گفتند و عربی را درنمی‌یافتند. صاحب در بیت‌های زیر از راوی کوفی خود می‌خواهد که قصیدهٔ بی‌مانندش را که در جی (اصفهان) سروده با صدای خوش بر مردم حَیر (کربلاء) و کوفه و بغداد بخواند (همان، ص ۸۱):

یا أیّها الکوفيُّ هذي غرّةٌ — في جبهة الدنیا لها أفراد
قد أُنشِدَت من جيّ عباديّةً — خضعت لها الأضداد والأنداد
أنشِد وجَوِّد فهي مفتاح التقی — یُزهی بها التجوید والإنشاد
وإذا سئلتَ لقصدها ومقرّها — فالحَیر أو کوفان أو بغداد

در جای دیگر اشاره می‌کند که چون مرثیه‌ای در حق اهل بیت بسراید، با هزار قلم نوشته و در خاور و باختر پخش می‌شود. (همان، ص ۱۰۱)

۷) و در پایان، سروده‌های صاحب به بهترین و روشن‌ترین شکل از مضامین گفته‌های مناقب‌خوانان سده‌های چهارم هجری و پس از آن و طبیعتاً مخالفان سنی آن‌ها یعنی فضائل‌خوانان پرده برمی‌دارد و برای پژوهشگران این حوزه سرچشمه‌ای لبریز به شمار می‌آید. صاحب، در بیشتر سروده‌هایش، امامان شیعی را ستایش کرده، خوبی‌هایشان را برشمرده، برای پیروان و دوستدارانشان (مُوالین) دعا کرده و دشمنان و مُنکران آنان (ناصبی‌ها) را نفرین کرده است و باور دارد که از سروده‌های وی خشمگین می‌شوند (برای نمونه، نک. همان، ص ۶۶). او از اینکه در شهری (اصفهان) زندگی می‌کند که ناصبی‌هایش ریشه در یهود دارند شکایت دارد و آنها را نیز نفرین می‌کند (همان، ص ۵۸و۶۲) و از اینکه رافضیّ خوانده شود باکی ندارد (همان، ص ۷۱)، هرچند آن را انکار می‌کند. (همان، ص ۱۳۵)

۵. برداشت‌ها

تخلص در شعر عربی را نخست باید در سروده‌های سرایندگان ایرانی‌تباری یافت که با پدیده‌های ادبی و فرهنگی ایران آشنا بوده‌اند. از این دسته، نمونه‌هایی نزد وضاح‌الیمن، ابوالهندی، ابن یسیر،

صاحب بن عباد یافت شده است. بنابراین، کهن‌ترین نمونه‌های تخلص در شعر عربی به همان سدهٔ نخست هجری برمی‌گردد. پذیرفتن کاربرد تخلص نزد سرایندگان عرب‌تباری چون عجّاج، که در شهرهای زیر چیرگیِ فرهنگی ایرانشهر پرورش یافته‌اند، دشوار و طبیعتاً نزد شاعران عرب‌تبار و پرورش‌یافته در فرهنگ عرب بسیار دورتر و چه‌بسا ناپذیرفتنی می‌نماید.

بیشترین تخلص‌ها در شعر عربی برگرفته از نام کوچک شاعران است؛ پس از این، شمار کنیه‌ها و لقب‌هایی که به‌عنوان تخلص به کار رفته‌اند زیاد است. تخلص معمولاً در بیت‌های پایانی می‌آید و در برخی نمونه‌ها در بیت نخست قصیده.

تخلص‌های صاحب بن عباد کمابیش تنها در قصیده‌های او می‌آید و نه قطعه‌ها. در بیشتر موارد، در بیت‌های پایانیِ سروده‌های او، در کنار تخلّص، از راوی خوش‌آواز نیز یاد می‌شود. این راویان همان مناقب‌خوان‌های شیعه‌اند که خوبی‌های اهل بیت را تبلیغ می‌کردند و در برابر فضائل‌خوانان سنی قرار داشتند.

از دکتر علی‌اصغر قهرمانی مقبل که نکته‌هایی ارزشمند را به نویسنده یادآوری کردند بی‌کرانه سپاسگزارم.

منابع

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۸۵)، چالش میان فارسی و عربی سده‌های نخست، تهران، نشر نی.
ابن‌الرومی (۲۰۰۲م)، الدیوان، تحقیق أحمد حسن بسج، ط۳، بیروت، دار الکتب العلمیة.
ابن قیم الجوزیة (۱۹۸۲م)، أخبار النساء، تحقیق نزار رضا، بیروت، مکتبة الحیاة.
أبوالعتاهیة (۱۹۸۶م)، الدیوان، بیروت، دار بیروت.
ابوالقاسمی، محسن و یحیی عبید صالح و ابراهیم خدایار (۱۴۲۷ق)، «مقارنة طرق اختیار ألقاب الشعراء العرب والفرس»، دراسات فی العلوم الإنسانیة، المجلد ۱۳، العدد ۴ (الخریف)، ص ۱-۱۷.
أبونواس، حسن بن هانی (۲۰۰۱م)، الدیوان، بیروت، دار صادر.
أبوالهندي (۱۹۶۹م)، الدیوان، تحقیق عبدالله الجبوري، بغداد، مطبعة النعمان.
الأصفهاني، أبوالفرج (۱۹۹۹م)، الأغانی، بیروت، دار إحیاء التراث العربي.
انوری (۱۳۳۷)، دیوان، به‌کوشش سعید نفیسی، چ۲، تهران، پیروز.
بیضایی، بهرام (۱۳۹۶)، نمایش در ایران، چ ۱۱، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
پژوهنده، لیلا (۱۳۸۵)، «تخلص» در دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۴، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ص ۴۸۲-۴۸۵.
التوحیدي، أبوحیان (۱۹۹۲م)، أخلاق‌الوزیرین، تحقیق محمد بن تاویت الطنجي، بیروت، دار صادر.
الثعالبي، عبدالملک بن محمد (۱۹۹۰م)، الدیوان، تحقیق محمود عبدالله الجادر، بغداد، دار الشؤون الثقافیة العامة.

ـــــــ (۱۹۸۳م)، یتیمة الدهر فی محاسن أهل العصر، تحقیق مفید محمد قمیحة، بیروت، دار الکتب العلمیة.
الجاحظ، عمرو بن بحر (۱۹۹۰م)، الحیوان، شرح یحیی الشامي، ط۲، بیروت، دار و مکتبة الهلال.
جحظة البرمکي (۱۹۹۶م)، الدیوان، تحقیق جان عبدالله توما، بیروت، دار صادر.
حسین، طه (بی‌تا)، حدیث الأربعاء، ط۱۵، القاهرة، دار المعارف.
خدایار، ابراهیم و یحیی عبید صالح عبید (۱۳۹۱)، «تخلص در شعر فارسی و عربی»، فنون ادبی، س۴ ، ش۱ (پیاپی ۶) (فروردین)، ص ۶۱-۷۸.
الخوارزمي، أبوبکر (۱۳۷۶)، الدیوان، تحقیق حامد صدقي، تهران، میراث مکتوب.
رودکی (۱۳۷۶)، دیوان، بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی و براگینسکی، چ ۲، تهران، نگاه.
الریاشي، محمد بن یسیر (۱۹۹۶م)، الدیوان، تحقیق مظهر الحجّي، حمص، دار الذاکرة.
زیاد الأعجم (۱۹۸۳م)، الدیوان، تحقیق یوسف حسین بکّار، د.م.، دار المسیرة.
سنایی غزنوی، مجدود بن آدم (۱۳۶۲)، دیوان، به‌کوشش مدرس رضوی، چ۳، تهران، کتابخانهٔ سنایی.
سوزنی سمرقندی (۱۳۳۸)، دیوان، تصحیح ناصرالدین شاه‌حسینی، تهران، امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی، تهران، اختران و زمانه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، سیر غزل در شعر فارسی، چ ۳، تهران، فردوس.
الصاحب بن عباد (۲۰۰۱م)، الدیوان، تحقیق إبراهیم شمس‌الدین، بیروت، مؤسسة الأعلمي.
العجاج (۱۹۹۵م)، الدیوان، تحقیق عزة حسن، بیروت، دار الشرق العربي.
عمادالدین الأصفهانی (۱۳۷۷)، خریدة القصر وجریدة أهل العصر، تحقیق عدنان محمد آل طعمة، تهران، میراث مکتوب.
عمر بن أبی ربیعه (۱۹۹۷م)، الدیوان، تحقیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید، بیروت، دار الأندلس.
عمرو بن کلثوم (۱۹۹۱م)، الدیوان، تحقیق إمیل بدیع یعقوب، بیروت، دار الکتاب العربي.
فقیهی، علی اصغر (۱۳۶۵)، آل بویه، بی‌جا، صبا.
القاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزیز (۲۰۰۳م)، الدیوان، تحقیق سمیح ابراهیم صالح، دمشق، دار البشائر.
قزوینی، محمد (۱۳۶۳)، یادداشت‌ها، به‌کوشش ایرج افشار، چ ۳، تهران، علمی.
مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۵۵)، تحول شعر فارسی، تهران، طهوری.
محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۴)، «ارزش تخلص و کاربرد آن در شعر حافظ»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، ش ۸ (تابستان)، ص ۵۱-۷۴.
المرادي، محمدخلیل (۱۹۸۸م)، سلک الدرر في أعیان القرن الثاني عشر، ط۳، بیروت، دار البشائر الإسلامیة وابن‌حزم.

مسعود سعد سلمان (۱۳۶۲)، دیوان، تصحیح رشید یاسمی، تهران، گلشایی.
مسلم بن الولید (بی‌تا)، الدیوان، تحقیق وشرح سامي الدهّان، ط۳، القاهرة، دار المعارف.
مهیار الدیلمی (۱۹۲۵م)، الدیوان، القاهرة، دار الکتب المصریة.
نیک‌منش، مهدی (۱۳۸۵)، «گریزی به تخلص در شعر فارسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان، س۵، ش۱۵ (پاییز)، ص ۱۲۵-۱۳۳.
وضاح الیمن (۱۹۹۶م)، الدیوان، تحقیق محمد خیر البقاعي، بیروت، دار صادر.
یاقوت الحموي، شهاب‌الدین (۱۹۹۳م)، معجم الأدباء، تحقیق إحسان عباس، بیروت، دار الغرب الإسلامي.
الیزیدي، محمد بن العباس (۱۹۳۸م)، الأمالي، الهند، مطبعة جمعیة دائرةالمعارف.
یگر، ورنر (۱۳۷۶)، پایدیا، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران، خوارزمی.

References

Sources are in Persian unless otherwise specified.

Abolqāsemi, Mohsen and Yaḥyā ‘Ubayd Ṣāliḥ and Ibrāhim Khodāyār (2006). “A Comparison of the Methods for Selecting Titles (Laqabs) for Arab and Persian Poets”, *Dirāsāt fī al-‘Ulūm al-Insāniyyah (Studies in the Humanities)*, vol.13, No.4 (Fall), pp.1-17.
Abū al-‘Atāhiyah (1986), *Al-Dīwān*, Beirut, Dār Bayrūt.
Abū al-Hindī (1969), *Al-Dīwān*, ‘Abdullāh al-Jubūrī (ed.), Baghdād, Maṭba‘at al-Nu‘mān.
Abū Nuwās, al-Ḥasan ibn Hāni’ (2001), *Al-Dīwān*. Beirut, Dār Ṣādir.
Al-‘Ajjāj (1995), *Al-Dīwān*, ‘Izzat Ḥasan (ed.), Beirut, Dār al-Sharq al-‘Arabī.
‘Amr ibn Kulthūm (1991), *Al-Dīwān*, Imīl Badī‘ Ya‘qūb (ed.), Beirut, Dār al-Kitāb al-‘Arabī.
Anvari (1958), *Dīwān*, Sa‘id Nafisi (ed.), 2nd ed., Tehran, Piruz.
Āzarnush, Āzartāsh (2006), *The Conflict Between Persian and Arabic in the Early Centuries*, Tehran, Nashr-e Ney.
Beyzā’yi, Bahram (2017), *Theater in Iran (Namāyesh dar Iran)*, 11th ed., Tehran, Roshangarān & Motale‘āt-e Zanān.
Faqihi, ‘Alī Asghar (1986), *Āl-e Buyeh (The Buyid Dynasty)*, s.l., Sabā.
Ḥusayn, Ṭāhā (n.d.), *Ḥadīth al-Arbi‘ā’ (Wednesday Tales)*, 15th ed., Cairo, Dār al-Ma‘ārif.
Ibn al-Rūmī (2002), *Al-Dīwān*, Aḥmad Ḥasan Basaj (ed.), 3rd ed., Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah.
Ibn Qayyim al-Jawziyya (1982), *Akhbār al-Nisā’ (News of Women)*, Nizār Riḍā (ed.), Beirut, Maktabat al-Ḥayāt.
‘Imād al-Dīn al-Iṣfahānī (1998), *Kharīdat al-Qaṣr wa Jarīdat Ahl al-‘Aṣr*, ‘Adnān Muḥammad Āl Ṭu‘mah (ed.), Tehran, Mīrāth-e Maktūb.
Al-Iṣfahānī, Abū al-Faraj (1999), *Al-Aghānī (The Book of Songs)*, Beirut, Dār Iḥyā’ al-Turāth al-‘Arabī.
Jaeger, Werner (1997), *Paideia*, trans. Mohammad Hasan Lotfi, Tehran, Khārazmi.
Al-Jāḥiẓ, ‘Amr ibn Baḥr (1990), *Al-Ḥayawān (The Book of Animals)*, Yaḥyā al-Shāmī (ed.), 2nd ed., Beirut, Dār wa Maktabat al-Hilāl.
Jaḥẓat al-Barmakī (1996), *Al-Dīwān*, Jān ‘Abdullāh Tūmā (ed.), Beirut, Dār Ṣādir.

Al-Khārazmī, Abū Bakr (1997), *Al-Dīwān*, Ḥāmid Ṣidqī (ed.), Tehran, Mīrāth-e Maktūb.
Khodāyār, Ibrāhim and Yaḥyā ʻUbayd Ṣāliḥ ʻUbayd (2012), "Takhallos (Pen Name) in Persian and Arabic Poetry." *Funun-e Adabi (Literary Arts)*, vol.4, No.1 (Serial 6) (Farvardin), pp.61-78.
Masʻud Saʻd Salmān (1983), *Diwān*, Rashid Yāsami (ed.), Tehran, Golshā'i.
Mihyār al-Daylamī (1925), *Al-Dīwān*, Cairo, Dār al-Kutub al-Miṣriyyah.
Mohammadi Āsiābādi, ʻAli (2005), "Pseudonym and its application in Hafez poetry", *Pazhuhesh-hā-ye Adabi (Literary Research)*, No.8 (Summer), pp.51-74.
Mo'tamen, Zayn al-ʻĀbedin (1976), *The Evolution of Persian Poetry (Taḥawwol-e Sheʻr-e Fārsī)*, Tehran: Tahuri.
Al-Murādī, Muḥammad Khalīl (1988), *Silk al-Durar fī Aʻyān al-Qarn al-Thānī ʻAshar*, 3rd ed., Beirut, Dār al-Bashā'ir al-Islāmiyyah wa Ibn Ḥazm.
Muslim ibn al-Walīd (n.d.), *Al-Dīwān*, Sāmī al-Dahhān (ed.), 3rd ed., Cairo, Dār al-Maʻārif.
Nikmanesh, Mahdi (2006), "A New Understanding of Takhallos in Persian Poetry", *Majalleh-ye Dāneshkadeh-ye ʻUlūm-e Ensānī-ye Dāneshgāh-e Semnān (Journal of the Faculty of Humanities, Semnan University)*, vol.5, No.15 (Fall), pp.125-133.
Pajouhandeh, Leilā (2006), "Takhallos (Pen Name)", *The Great Islamic Encyclopedia*, vol.14, Tehran, Center for the Great Islamic Encyclopedia, pp.482-485.
Al-Qāḍī al-Jurjānī, ʻAlī ibn ʻAbd al-ʻAzīz (2003), *Al-Dīwān*, Samīḥ Ibrāhīm Ṣāliḥ (ed.), Damascus, Dār al-Bashā'ir.
Qazvini, Muhammad (1984), *Memoranda (Yāddāshthā)*, Iraj Afshār (ed.), 3rd ed., Tehran, ʻElmi.
Rudaki (1997), *Diwān*, Saʻid Nafisi and I.S. Braginsky (eds.), 2nd ed., Tehran, Negāh.
Al-Riyāshī, Muḥammad ibn Yasīr (1996), *Al-Dīwān*, Maẓhar al-Ḥajjī (ed.), Ḥimṣ, Dār al-Dhākirah.
Al-Ṣāḥib ibn ʻAbbād (2001), *Al-Dīwān*, Ibrāhīm Shams al-Dīn (ed.), Beirut, Mu'assasat al-Aʻlamī.
Sanā'i Ghaznavi, Majdud ibn Ādam (1983), *Diwan*, M.T. Modarres Razavi (ed.), 3rd ed. Tehran, Ketābkhāneh-ye Sanā'i.
Shafiʻi Kadkani, Mohammad Rezā (2007), *The Social Context of Persian Poetry (Zamineh-ye Ejtemāʻi-ye Sheʻr-e Fārsi)*, Tehran, Akhtarān & Zamāneh.
Shamisā, Sirus (1991), *The Course of the Ghazal in Persian Poetry (Seyr-e Ghazal dar Sheʻr-e Fārsi)*, 3rd ed., Tehran, Ferdows.
Suzani Samarqandi (1959), *Diwān*, ed. by Nasir al-Din Shāh-Hoseyni, Tehran, Amir Kabir.
Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān (1992), *Akhlāq al-Wazīrayn (The Conduct of the Two Viziers)*, Muḥammad ibn Tāwīt al-Ṭanjī (ed.), Beirut, Dār Ṣādir.
Al-Thaʻālibī, ʻAbd al-Malik ibn Muḥammad (1990), *Al-Dīwān*, Maḥmūd ʻAbdullāh al-Jādir (ed.), Baghdad, Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfiyyah al-ʻĀmmah.
—— (1983), *Yatīmat al-Dahr fī Maḥāsin Ahl al-ʻAṣr*, Mufīd Muḥammad Qumayḥah (ed.), Beirut, Dār al-Kutub al-ʻIlmiyyah.
ʻUmar ibn Abī Rabīʻah (1997), *Al-Dīwān*, Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʻAbd al-Ḥamīd (ed.), Beirut, Dār al-Andalus.
Al-Waḍḍāḥ al-Yaman (1996), *Al-Dīwān*, Muḥammad Khayr al-Buqāʻī (ed.), Beirut, Dār Ṣādir.

Yāqūt al-Ḥamawī, Shihāb al-Dīn (1993), *Mu'jam al-Udabā' (Dictionary of Literati)*, Iḥsān ʻAbbās (ed.), Beirut, Dār al-Gharb al-Islāmī.
Al-Yazīdī, Muḥammad ibn al-ʻAbbās (1938), *Al-Amālī*, India: Maṭbaʻat Jamʻiyyat Dā'irat al-Maʻārif.
Ziyād al-Aʻjam (1983), *Al-Dīwān*, Yūsuf Ḥusayn Bikkār (ed.), s.l., Dār al-Masīrah.