

سبک تخلص آوری در غزل و سیر آن

رضا خبازها^۱

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

(از ص ۱۷۹ تا ص ۱۹۶)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۶/۲۷، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۹/۳۰

چکیده

شاعرانی که به ذکر نام شاعرانه خویش (بیشتر در مقطع غزلیات) توجه داشته‌اند، در این زمینه از شیوه‌های جالب و متنوعی سود برده‌اند که تاکنون این شیوه‌ها موضوع پژوهشی جدی قرار نگرفته است. اقسام تجرید و انتزاع (همچون خطاب‌النفس، غایب انگاشتن متکلم، تجرید با تشبیه و تجرید مطلق غیرقلبی که تا به حال از برخی غفلت شده است)، نقل تخلص از زبان دیگران، ذکر تخلص در وصف خویش و تخلص آوری پنهان و سایه‌وار، دست‌مایه اکثریت غزل‌سرایان بزرگ در یادکرد تخلص خویش بوده است. مقاله حاضر بر آن است که تحلیل و آمار دقیقی از کیفیت‌های مختلف یادکرد تخلص در غزلیات، از جمله نسبت دفعات ذکر تخلص به تعداد غزل و موقعیت تخلص در ساختمان سروده (در مقدمه مقاله) و نحوه استفاده هفت تن از برترین غزل‌سرایان (سنایی، انوری، خاقانی، سعدی، حافظ، صائب و سایه) از هریک از شگردهای تخلص آوری (در متن) ارائه کند تا شناختی کلی از چگونگی تخلص آوری در غزل، رویکرد هر یک از سرایندگان یادشده بدین موضوع، نقاط شباهت و افتراق ایشان و حدود آفرینندگی، تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هریک و جایگاهشان در این عرصه به‌دست‌داده شود.

کلیدواژه‌ها: غزل، تخلص، تجرید، خطاب‌النفس، تخلص آوری سایه‌وار.

۱. مقدمه

تخلص نامی است که شاعر برای خود مقرر می‌کند و بدان مشهور می‌شود و تخلص کردن را ذکر تخلص خود در شعر دانسته‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل تخلص). ذکر تخلص در شعر، مانند ذکر نام نویسنده در آغاز و پایان کتاب منثور، آن را دارای شناسنامه می‌نماید و سبب می‌شود هم‌زمان با شهرت یافتن شعر، گوینده آن نیز شناخته شود و از احتمال سرقت اثر تا حدودی می‌کاهد. رودکی، دقیقی، کسایی و عماره مروزی، نخستین کسانی هستند که تخلص و نام شعری خود را در سروده‌های خویش یاد کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۵۰).

اما اینکه شاعر به‌عنوان متکلم، در یادکرد خویش، به جای ضمیر متکلم، از نام و لقب یا تخلص استفاده کند، در عرف زبان تا حدودی غیرعادی به‌نظر می‌رسد؛ به همین سبب گویندگان فارسی‌زبان که به آوردن تخلص خویش در قوالب شعری گوناگون، به‌ویژه غزل، اهتمام داشته‌اند، از امکانات مختلف زبانی برای منطقی و عادی‌ساختن این کار سود برده‌اند. مقاله پیش روی می‌کوشد تا ضمن بررسی خلاقیت‌های ایشان در این عرصه محدود، تصویری کلی از سیر تاریخی تخلص‌آوری در غزل فارسی و جایگاه استادان غزل‌سرایی در این سیر به‌دست‌دهد؛ این استادان عبارت‌اند از: سنایی غزنوی که صاحب نخستین دیوان غزل قابل‌اعتنای برجامانده و از بزرگ‌ترین شاعران نوآور زبان فارسی است، افضل‌الدین خاقانی که به سنایی توجه فراوان داشته است (صفا، ۱۳۸۶، ۲: ۷۸۳)، انوری (به‌عنوان دیگر غزل‌سرای تأثیرگذار پایان سده ششم)، سعدی، حافظ و صائب (به‌عنوان سه تن از برترین سرایندگان پس از ایشان)^۱ و از میان معاصران نیز، سایه که شیوه حافظ و دیگر بزرگان ادب فارسی در شعرش بیشترین انعکاس را یافته و خود تا حدودی مبتکر شگردی تازه در تخلص‌آوری است که در پایان معرفی خواهد شد.

در ارجاع به اشعار حتی‌المقدور شماره غزل ذکر می‌شود؛ زیرا ممکن است در یک صفحه چند غزل بیاید و تشخیص تخلص موردنظر برای خواننده دشوار شود.

۲. التزام به تخلص‌آوری و جایگاه آن در غزل

منظور از غزل «اشعاری است بر یک وزن و قافیت، با مطلع مصرع که حد معمول متوسط مابین پنج بیت تا دوازده بیت باشد و گاهی بیشتر از آن تا حدود پانزده و شانزده بیت و به‌ندرت تا نوزده بیت نیز گفته‌اند»^۲ (همایی، ۱۳۷۰: ۱۲۴) و در آن از

«گفتگو و هم‌نشینی و عشق‌بازی با زنان [یا مردان] و بیان عشق آنان یا وصف و مدح و ستایش معشوق و یا حکایت و نمایش اندیشه‌ها و هیجان‌های جوانی و انسانی» سخن رفته باشد (صبور، ۱۳۵۵: ۹۷-۹۶).

سنایی (م ۵۳۵؟) و پس از وی انوری (م ۵۸۷-۵۸۱؟) نخستین شاعرانی هستند که غزل‌سرایی در دیوان آنها رنگ و رونقی گرفته است و شمار غزل‌های ایشان از قصیده‌هایشان کمتر نیست (محبوب، ۱۳۷۲: ۵۸۳-۵۸۱) و از شعرای بزرگ سده ششم، خاقانی را نیز با ۱۰۶ قصیده بزرگ، ۱۱۰ قصیده کوچک و بیش از ۳۳۰ غزل (خاقانی، ۱۳۸۲: پنجاه و هشت) باید با ایشان از یک گروه دانست.

از نظر همایی آوردن تخلص در مقطع غزل از مختصات این قالب بوده است. وی، در پاورقی بخش غزل از دیوان عثمان مختاری، سنایی را نخستین شاعری معرفی می‌کند که به سبک معمول فعلی غزل ساخته و در مقطع غزلیاتش تخلص خود را نیز آورده است (۱۳۸۲: ۵۷۱)؛ البته این شیوه در غزل‌های پیش از سنایی نیز سابقه دارد (ر.ک: رودکی، ۱۳۸۰: ۱۲؛ فرخی، ۱۳۷۱: ۴۳۶؛ مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۶۹۹).

البته سنایی و دیگر گویندگان، به‌ویژه سرایندگان قرن ششم، الزام کلی در یادکرد تخلص خود در مقطع احساس نمی‌کنند؛ زیرا در این دوره غزل هنوز شکل نهایی خود را نیافته است (مؤتمن، ۱۳۳۹: ۵۸). چنان‌که کاشفی شرح می‌دهد؛ تخلص گاه در مقطع غزل می‌آید، گاه ردیف شعر است که این بسیار نادر است و گاه در مطلع غزل که وی این نوع را بسیار خوشایند می‌داند (۱۳۶۹: ۱۳۵).

جدول شماره ۱- التزام به تخلص‌آوری و جایگاه تخلص در غزل‌ها							
نام شاعر	سنایی	انوری	خاقانی	سعدی	حافظ	صائب	سایه
تعداد غزل	۴۰۸	۳۲۲	۳۳۹	۶۳۷	۵۰۰	۳۰۰	۱۲۹
تعداد غزل دارای تخلص	۱۸۳	۱۱۳	۳۱۰	۶۱۸	۴۹۱	۲۹۰	۱۱۶
تعداد تخلص	۱۹۲	۱۱۴	۳۱۴	۶۱۹	۴۹۱	۲۹۰	۱۱۶
تخلص‌آوری در مطلع	(/۴/۵) ۸	۰	۰	۰	۱	۰	(/۱) ۱
تخلص‌آوری در اواسط غزل	۰	۰	(/۱) ۴	۲	(/۱) ۵	۰	۰
در دو بیت پیش از مقطع	۳	۰	(/۰/۵) ۲	۹	(/۱/۵) ۱	۰	(/۱) ۱

۸	۰	۲۳	۱۰۴	۳۲	۱۳	۲۹	در بیت پیش از مقطع
(.۷)		(.۴/۵)	(.۱۷)	(.۱۰)	٪۱۱/۵	(.۱۶)	
۱۰۶	۲۹۰	۴۶۱	۵۰۴	۲۷۶	۱۰۰	۱۴۳	در مقطع
(.۹۱)	(.۱۰۰)	(.۹۴)	(.۸۱)	(.۸۸)	٪۸۸/۵	(.۷۸)	

نیازمند یادآوری است که در مورد تخلص صائب به بررسی ۳۰۰ غزل (از ۱ تا ۱۵۰ و از ۵۹۸۵ تا ۶۱۳۴) بسنده شده است که البته از این نظر میان این دو قسمت تفاوت محسوسی مشاهده نشد و در این مقاله منظور از غزلیات صائب، همین ۳۰۰ غزل است. این نکته نیز نیازمند توضیح است که در جدول شماره ۱ اختلاف تعداد غزل دارای تخلص و تعداد تخلص نماینده شمار غزل‌هایی است که در آنها تخلص دو بار یاد شده است. برطبق این جدول، از میان غزل‌های سنایی، انوری، خاقانی، سعدی، حافظ و صائب و سایه، به ترتیب حدود ۵۵، ۶۵، ۸/۵، ۳، ۲، ۳/۵ و ۱۰ درصد فاقد تخلص هستند و خاقانی را می‌توان از آغازگران التزام جدی به ذکر تخلص دانست. همچنین، تخلص بیش از یک‌بار در غزل پس از سنایی رو به کاهش گذاشته است. نیز می‌بینیم که تخلص پیش از مقطع رفته‌رفته کاسته می‌شود. آوردن تخلص در مطلع را نیز پس از سنایی تنها یک مورد در غزل شماره ۲۸۵ حافظ می‌بینیم که جامع هنرهای شعرای پیش از خویش بوده است.

به‌رحال، باید در نظر داشت که الزام به ذکر تخلص در مقطع در غزل صائب و دیگر شعرای پس از حافظ، نشان از پیروی کورکورانه از سنت ادبی و عدم درک ایشان نسبت بدان دارد، در حالی که می‌توانسته‌اند با ذکر آزادانه تخلص در جای‌های گوناگون غزل تنوع بیشتری در شکل پدید آورند و گاهی، با توجه به موضوع شعر، بهتر بوده است که تخلص در جای دیگری بیاید؛ مثلاً در قصاید زاهدانه و غزل‌های قلندری سنایی، شاعر پیش از همه خویش را مخاطب قرار داده است و لذا می‌بینیم که سنایی در این‌گونه نوآوری در غزل و قصیده، پیشرو بوده است. این مورد در غزل انوری به‌شدت کاهش یافت، ولی خاقانی و پس از وی سعدی توانسته‌اند این گوناگونی و موقعیت‌شناسی را حفظ کنند. همچنین در نیمه دوم دیوان سیاه‌مشق غزل‌سرای معاصر، هوشنگ ابتهاج، نیز از این امکان فراوان استفاده شده است (ابتهاج، ۱۳۸۱: ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۵۵، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۳۲، ۲۴۰، ۲۴۶ و ۲۴۸).

برای ذکر تخلص در ابیات ماقبل آخر دلایلی غیر از ایجاد تنوع نیز وجود دارد؛ از جمله اینکه معمولاً «بیت یا ابیات آخر، متمم و مکمل بیت ماقبل است... گاهی نیز

بیت آخر در مراتب سخن‌دانی خود و مدح ممدوح و مطالب دیگری است که خارج از موضوع اصلی غزل است» (مؤتمن، ۱۳۳۹: ۵۹). دیگر نکته گفتنی در بررسی سیر تاریخی تخلص آن است که نسبت یادکرد نام و لقب شعری در غزل سه شاعر بزرگ مورد بحث در سده ششم، هرچند نسبت به سرایندگان پس از مغول بسیار اندک است، بسیار بیشتر از سایر گویندگان سده ششم و پیش از ایشان است؛ مسعود سعد سلمان (م ۵۱۵) تنها در یک غزل (۱۳۹۰: ۶۹۹) به ذکر تخلص خویش مبادرت ورزیده است. همچنین در غزلیات مجیرالدین بیلقانی (م ۵۸۶) دو مرتبه و هر دو در بیت پیش از مقطع (۱۳۵۸: ۲۰۷ و ۲۰۸) و در غزل‌های برجمانده از سیدحسن غزنوی (م ۵۵۶) نیز گاه‌گاه (۱۳۶۲: ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۰ و...) تخلص مشاهده می‌شود و در غزل امیر معزی (م ۴۵۲)، ادیب صابر (م ۵۴۲)، عثمان مختاری (م ۵۴۴)، عبدالواسع جبلی (م ۵۵۵)، رشیدالدین وطواط (م ۵۷۳)، فلکی شروانی (م ۵۸۷) و جمال‌الدین اصفهانی (م ۵۸۸) اثری از تخلص نمی‌بینیم. ظهیرالدین فاریابی (م ۵۹۸) نیز نام شعری خود را در مقطع یا بیت پیش از مقطع پنج غزل ذکر کرده است (۱۳۸۰: ۲۵۰-۲۴۷).

جدول شماره ۲- تخلص‌آوری دوباره					
یادکرد دوباره تخلص در یک غزل	تعداد	در مقطع	در بیت پیش از مقطع	در مقطع و بیت پیش از آن	در بیت پیش از مقطع و پیش از آن
شماره غزل سنایی	۹	۱۰۶،۷۷،۴۵ ۳۷۷،۳۷۹		۱۶، ۱۷، ۷۳، ۲۷۰	
شماره غزل انوری	۱			۷۵	
ص دیوان خاقانی	۴	۵۶۴	۶۹۲، ۶۹۸		۶۳۵
شماره غزل سعدی	۱			۲۰۱	

۳. شیوه‌های ذکر تخلص

۳-۱. تجرید

تجرید در لغت عبارت است از انتزاع یک چیز از چیز دیگر (هاشمی، ۱۳۸۴: ۳۴۷) و در اصطلاح «تجرید یا خوددیگرانگاری، یعنی اینکه سخنور خویش را شخص دیگری بیندارد و با این شخص دیگرانگاشته یا درباره آن به گونه‌ای سخن بگوید که گویی با دیگری یا درباره دیگری سخن می‌گوید» (راستگو، ۱۳۸۲: ۳۱۴).

از میان اشکال تجرید زبان عربی، تنها «مخاطبة الانسان نفسه» یا خطاب‌النفس است که در زبان فارسی روی می‌نماید و در این زبان کاربرد دارد؛ چنان‌که ابن‌اثیر که اصلی ایرانی داشته، تجرید را بر خطاب‌النفس محدود کرده است و بر او اشکال گرفته‌اند که فایده اصلی تجرید در زبان عربی مبالغه است و این صورت، کمتر از دیگر صور آن ارزش بلاغی دارد (همان: ۹۰). نکته مفید دیگری که ابن‌اثیر آن را در *المثل‌السائر* مطرح کرده است و سخن‌شناسان عرب آن را به اشتباه بی‌وجه دانسته‌اند، آن است که تجرید که در زبان او تنها مترادف خطاب‌النفس است، دو نوع دارد: یکی محض و بلیغ و آن چنان است که طوری خودت را مخاطب قراردهی که گویی دیگری را مخاطب ساخته‌ای و دوم، غیرمحض که همراه با «اقول لِنفس» و مانند آن بیاید (فراج، ۱۴۱۷ ق: ۸۶-۸۵). نوع اول، کاربردش در ادبیات فارسی بسیار اندک بوده است؛ مانند

شدم به صورت چنبر چو زلف او دیدم	به صورت رسن و اصل آن رسن عنبر
مگر به من گذرد، هست در مثل که رسن	اگرچه دیر بود، بگذرد سوی چنبر!
دم تو بر تو شمرده‌ست ناتوانی را	دم شمرده به تیمار بیهده مشمر!

(عنصری، ۱۳۶۳: ۷۸)

که در بیت سوم به ناگاه خویش را مورد خطاب قرار داده و از «ای دل» و «ای نفس» و مانند آنکه در ادب فارسی برای خطاب‌النفس معمول است، استفاده نکرده است. نیاز به یادآوری نیست که تمام مثال‌های خطاب‌النفس در ابیات تخلص از نوع دوم‌اند؛ زیرا تخلص شاعر در آنها ذکر شده و مورد خطاب قرار گرفته است.

در کتب بلاغت فارسی نیز پیش از همایی، اشکال تجرید را مطابق زبان عربی (با «من»، «باء» و «فی» تجریده و ...) و با امثله محدودی که در کتب بلاغت عرب دیده می‌شود، توضیح داده‌اند و تنها در بیان قسم خطاب‌النفس از آن توانسته‌اند از اشعار شعرای پارسی‌گو نمونه بیاورند؛ بنابراین، از اقسام شناخته‌شده تجرید نزد عرب تنها خطاب‌النفس به کار فارسی‌زبانان می‌آید و همایی نیز در فنون بلاغت و صناعات ادبی می‌نویسد: «تجرید در بدیع فارسی مرادف خطاب‌النفس است» (۱۳۷۰: ۲۹۸؛ نیز ر.ک: فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۲۴). پس از او، راستگو (۱۳۸۲: ۳۱۴) و وحیدیان کامیار (۱۳۷۹: ۱۱۳) «غایب انگاشتن خویش» را نیز روش دیگر تجرید دانسته‌اند. شفیعی کدکنی (۱۳۶۶: ۶۱)، راستگو (۱۳۸۲: ۳۱۴)، جعفری در تعلیقات *ابعد‌البدایع* گرکانی (۱۳۷۷: ۴۰۸) و فراج (۱۴۱۷: ۱۵۷) آن را جزء استعاره دانسته‌اند و معتقدند باید در علم بیان بررسی شود. پیداست که اگر کسی به شکلی درباره خود سخن بگوید

که به‌نظر برسد خود را کسی غیر از خود فرض کرده، از «استعارهٔ مکنیه» بهره برده است. وحیدیان کامیار معتقد است فایدهٔ تجرید و رمز زیبایی آن را در زبان فارسی، باید در غیرمنتظره بودن و غرابت و برجستگی آن دانست (۱۳۷۹: ۱۱۴-۱۱۳).

۳-۱-۱. خطاب‌النفیس

«نخستین و مشهورترین روش تجرید آن است که گوینده از نفس خویش شخصی را جدا کند و مورد خطاب قرار دهد.» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۲۴)؛ برای مثال، در این بیت دقت کنید:

ای سنایی، کفر و دین در عاشقی یکسان شمر!
جان ده اندر عشق و آنکه جان‌ستان را جان شمر!
(سنایی، ۱۳۶۲: غزل ۱۶۸)

در غزل‌های سنایی، انوری، خاقانی، سعدی، حافظ، صائب و سایه به ترتیب ۱۸، ۳۴، ۵۱، ۱۹۹، ۱۶۳، ۲۴۲ و ۴۳ مرتبه، یعنی حدوداً ۱۰، ۳۰، ۱۶/۵، ۳۲/۲، ۳۳، ۸۳/۵ و ۳۷/۵ درصد، از این روش برای تخلص‌آوری استفاده شده است. استفادهٔ فراوان صائب را از این روش رایج، باید حاصل نگاه عوامانه و ساده‌انگاری و راحت‌طلبی وی و اکثریت شعرای پس از حافظ در این باره دانست و البته شعرای آگاه‌تر این دوران‌ها نیز توانسته‌اند غزلیات خویش را از چنین ابتدالی دور نگاه دارند؛ مانند ابتهاج که ذکرش همراه دیگر بزرگان آورده شد. گفتنی است که طبق اشعار برجامانده، رودکی آفرینندهٔ این شگرد است (رودکی، ۱۳۷۸: ۳۸).

نکات دیگری نیز در این باره می‌توان مطرح کرد؛ از جمله تنوعی که خاقانی با خطاب دل خود بدین نوع بخشیده است که در دیگر اشکال تخلص‌آوری او نیز نمونه‌هایی دارد و گویا نوآوری خاقانی در این عرصه باشد؛ مثلاً در ابیات ذیل (و نیز نک: خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۷۸، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۶۰ و ۶۷۰):

پذیرفت مرا زاول و رد کرد به آخر
هان! ای دل خاقانی، پندار نپذیرفت

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۶۳)

ای دل خاقانی، از سلامت بس کن!
عشق و سلامت به هم شمار ندارد

(همان: ۵۷۸)

دیگران در تخلص‌آوری از چنین خطاب‌النفسی سود نبرده‌اند. بیتی که در پی می‌آید تنها نمونهٔ بهره‌گیری از این شیوه در سروده‌های برجامانده از رودکی است:

رودکیا! برنورد مدح همه خلق!
مدحت او گوی و مهر دولت بستان!

(۱۳۷۸: ۳۸)

نکته دیگر آنکه اگر خطاب‌النفس با ذکر ضمیر متکلم همراه شود، تجرید در آن به‌گونه‌ای آشکار پررنگ‌تر می‌شود، اما همچنان می‌تواند خطاب‌النفس شمرده شود. غزلیات خاقانی و سنایی فاقد این شکل از تخلص‌آوری است، اما حافظ و صائب از این روش بهره برده‌اند؛ مثال:

حافظ از مشرب قسمت گله نانصافی‌ست طبع چون آب و غزل‌های روان ما را بس!
(حافظ، ۱۳۷۴: غزل ۲۶۸)

نالۀ گرمی اگر صائب به فریادم رسد می‌کنم نرم آن دل نامهربان سخت را
(صائب، ج ۱: غزل ۱۸)

۳-۱-۲. غایب انگاشتن متکلم (استفاده از اسم به جای ضمیر اول شخص)

یکی از اشکال تجرید این است که در آن سخنور خویش را شخص دیگری می‌پندارد و درباره این خویش دیگرانگاشته به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی درباره دیگری سخن می‌گوید، نه درباره خویش (راستگو، ۱۳۸۲: ۳۱۴). این روش، چنان که در نمونه‌های خاقانی خواهید دید، با اغراضی چون تحقیر و تعظیم همراه می‌شود که جا دارد در علم معانی مورد بحث قرار گیرد. شاید به سبب فایده آن در انعکاس همین اغراض است که خاقانی از آن بسیار بیشتر از سایر روش‌های تخلص‌آوری استفاده کرده است:

بنده خاقانی اگر کرد گناه عذر آن کرده به جان خواهد خواست
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۵۶)

نیستی آگه ز جان کز صف عشاق تو حال چو خاقانی‌ای زیر و زبر می‌رود
(همان: ۶۰۱)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، استفاده از اسم به جای ضمیر اول شخص در ساخت «بنده خاقانی» همراه با تحقیر^۳ و در ساخت «چو خاقانی» همراه با تعظیم است و البته، بهره‌گیری از ظرفیت‌های معنایی ساخت یادشده را بیشتر در سروده‌های خاقانی می‌بینیم.

سنایی، انوری، خاقانی، سعدی، حافظ، صائب و سایه، هریک به ترتیب ۱۴۸، ۶۳، ۲۰۷، ۳۴۷، ۲۵۵، ۲۳ و ۵۲ بار، یعنی حدود ۷۷، ۵۵، ۶۶، ۵۶، ۵۲، ۸ و ۴۴/۵ درصد، تخلص‌آوری‌های خویش را بر این مبنا استوار ساخته‌اند و همان‌گونه که پیداست، جز صائب که بیشتر از خطاب‌النفس برای ذکر تخلص استفاده کرده است، همگی این روش را به‌عنوان روش اصلی برگزیده‌اند. به‌نظر می‌رسد نخستین نمونه‌های این شیوه تخلص‌آوری را نیز رودکی آفریده باشد (رودکی، ۱۳۷۸: ۱۲، ۱۵، ۳۹، ۷۲ و ۱۰۵)؛ مثلاً در این بیت:

بیا اینک نگه کن رودگی را
اگر بی‌جان روان خواهی تنی را!
(همان: ۱۲)

در این روش نیز در صورت همراهی با ذکر ضمائر متکلم، تجرید و جدایی شاعر از تخلص، جلوهٔ بیشتری پیدا می‌کند؛ نمونه‌ای از آن:

چنین بگریم ازین پس که مرد بتواند
در آب دیدهٔ سعدی شناوری آموخت
(سعدی، ۱۳۷۵: غزل ۳۲)

به نظر می‌رسد صائب از امکان ایجاد چنین صورتی از تجرید بی‌خبر بوده است، اما نمونه‌های آن در غزل سنایی کم نیست (غزل‌های ۴۶، ۲۰۸، ۲۳۸، ۲۴۵ و...) و شاید خاقانی در این شیوه نیز از وی پیروی کرده باشد. همچنین استفاده از شیوهٔ مذکور در غزل‌های سعدی، حافظ و سایه فراوان است (سعدی، ۱۳۷۵: غزل‌های ۱۴، ۲۲، ۲۳، ۲۸ و...؛ حافظ، ۱۳۷۴: غزل‌های ۵، ۱۵، ۵۱، ۶۰ و...؛ ابتهاج، ۱۳۸۱: ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲ و...). اکنون به روش‌های ناشناختهٔ انتزاع و تجرید تخلص از خویشتن خواهیم پرداخت.

۳-۱-۳. تجرید با تشبیه

در این نوع تجرید، شاعر به خودش تشبیه می‌شود؛ به بیان دقیق‌تر؛ ضمیر اول شخص، مشبه و تخلص، مشبه به قرار می‌گیرد. این شکل از تخلص‌آوری را می‌توان پرکاربردترین زمینهٔ تشبیه یک چیز به خودش دانست که فایدهٔ آن مبالغه در اثبات وجه‌شبه برای آن چیز است. این روش بخشی از زیبایی خود را از آشنایی زدایی می‌گیرد؛ زیرا معمولاً یک مشبه به یک مشبه‌به تشبیه می‌شود که بیش از آن مشبه، از وجه‌شبه برخوردار است؛ پس معمولاً مشبه چیزی غیر از مشبه‌به است. این شیوه را نیز می‌توان از فروع روش استفاده از اسم (به جای ضمیر اول شخص) به همراه ضمیر اول شخص دانست؛ مثلاً در بیت ذیل:

راه عشق تو درازست، ولی سعدی‌وار
میروم وز سر حسرت به ففا می‌نگرم
(سعدی، ۱۳۷۵: غزل ۳۹۳)

سنایی، انوری، خاقانی، سعدی، حافظ، صائب و سایه به ترتیب ۷، ۱، ۹، ۱، ۱۴، ۰ و ۱۰ مرتبه، یعنی حدود ۳/۵، ۱، ۳، ۰/۲، ۳ و ۸/۵ درصد، از این روش در تخلص‌آوری‌های خویش بهره‌جسته‌اند. مبتکر این شیوه سنایی است.

۳-۱-۴. تجرید مطلق غیر قالبی

گاهی نیز تخلص (نام شاعرانه که از جهت دستوری غایب است) به شکلی همراه با ضمیر متکلم می‌آید که خلاف روش‌های پیشین، به هیچ تأویل نمی‌توان آن را با متکلم یکی دانست و ما آن را «تجرید مطلق» می‌نامیم که با توجه به دیدگاه ابن‌اثیر، تجرید محض است؛ زیرا از ادوات و لغات قالبی سازنده تجرید در آن استفاده نمی‌شود؛ مثلاً در بیت زیر:

ز جیب خرقة حافظ چه طرف بتوان بست؟! که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد
(حافظ، ۱۳۸۲: غزل ۱۱۹)

در میان تخلص‌آوری‌های سنایی، انوری، خاقانی، سعدی، حافظ، صائب و سایه، هریک به ترتیب ۷، ۲، ۲۰، ۶، ۲۷، ۲۸ و ۲ بار، یعنی تقریباً ۳/۵، ۱/۷، ۶، ۱، ۵/۴، ۹/۳ و ۲ درصد، این شیوه دیده می‌شود. این شیوه را می‌توان به جهت قالبی نبودن آن بهترین و خلاقانه‌ترین شگرد تجرید و همچنین تخلص‌آوری دانست و چنان که مشاهده شد، قبل از حافظ، خاقانی بیش از دیگران توانسته است آن را به‌نمایش گذارد. نیز گفتنی است که ۲۳ مورد از نمونه‌های صائب با ردیف «من» بوده^۴ و این ردیف در شعر صائب و دیگران تأثیر قاطعی در بروز این شیوه یادکرد نام شاعرانه داشته است. از این شیوه نیز سنایی پیش از همه بهره برده است.

۳-۲. تخلص‌آوری بدون تجرید

۳-۲-۱. نقل تخلص از زبان دیگران

در این روش، تخلص شاعر ضمن نقل قول از دیگران آورده می‌شود، به بهانه آنکه دیگری او را خطاب قرار داده یا به‌عنوان غایب درباره‌اش سخنی گفته شده است؛ مثلاً:

گفتی که «سنایی خود داریم و ازو به صد» ای ناقد نیک و بد! آخر چه محال است این؟!
(سنایی، ۱۳۶۲: غزل ۳۱۹)

و گر گوید: «می‌خولم چو حافظ عشق مفلس» بگویدش که «سلطی گدایی همنشین دارد»
(حافظ، ۱۳۷۴: غزل ۱۲۱)

با این شگرد؛ سنایی، انوری، خاقانی، سعدی، حافظ، صائب و سایه به ترتیب ۸، ۱۲، ۲۱، ۶۳، ۲۸، ۰ و ۲ نوبت، یعنی حدوداً ۴، ۱۱، ۶/۵، ۱۰، ۶، ۰ و ۱/۷ درصد از تخلص‌آورهای خویش را انجام داده‌اند.

چنان که مشاهده شد، در نمونه‌های بالا نیز، مانند نمونه‌های تخلص‌آوری از راه تجرید، گاهی شاعر با تخلص مخاطب قرار گرفته (در نمونه‌های ذکر شده از خاقانی، سعدی و

سایه) و گاه به‌عنوان غایب از آن یاد شده است (در نمونه‌های یادشده از سنایی، انوری و حافظ). این امر به نمونه‌های نقل تخلص از زبان دیگران تنوع بخشیده است.

گذشته از غایب و مخاطب‌بودن، عامل دیگری که به نمونه‌های این شگرد گوناگونی می‌بخشد و جلوه‌گاه بروز خلاقیت سراینده‌گان در تخلص‌آوری است، آن است که این تخلص‌آوری از زبان گویندگان مختلفی می‌تواند انجام شود. در اشعار همه این گویندگان، معمولاً نقل‌قول از معشوق است، مگر در غزل‌های ۲۳۳ و ۲۳۹ انوری که گوینده، به ترتیب، فراق معشوق و هجر اوست؛ صفحات ۵۶۶، ۵۹۴، ۵۹۶، ۶۰۴، ۶۱۲ و ۶۱۷ خاقانی که به ترتیب؛ مخالف، خون چشم شاعر، خواننده، همسایه، عشاق و روزگار گوینده‌اند؛ غزل‌های ۱۳، ۱۱۷، ۳۲۶، ۳۳۳، ۴۲۳، ۴۲۵، ۴۷۱، ۴۸۶، ۵۱۳ و ۶۱۱ سعدی که تخلص به ترتیب از زبان دوستان، دوستان، عشق تو (معشوق)، خردمندان، رقیب، گردون، چرخ، حافظ، هرکه می‌بیندم و طیب آورده شده است و گویندگان بسیاری نیز ناشناس‌اند؛ در غزل‌های ۹۰، ۹۱، ۱۴۲، ۱۵۸، ۱۹۹، ۲۱۸، ۲۳۱، ۳۲۱، ۳۳۳، ۳۸۷، ۳۹۰، ۴۹۰ و ۵۰۰ حافظ که گوینده آنها به ترتیب؛ ممدوح، خدا، یک دوست ناشناس، رفیقی، عقل، عزیزی، یک دوست ناشناس، عنایت، چنگ زهره، صبا، عقل، ترسای و مردم هستند و در دو نمونه سایه نیز یک دوست ناشناس را باید گوینده دانست. چنان‌که ملاحظه شد، در نمونه‌های خاقانی، خون چشم شاعر و روزگار، در مثال‌های انوری، فراق و هجر و در مثال‌های حافظ، عقل (دو بار)، عنایت، چنگ زهره و صبا شخصیت‌بخشی شده‌اند و خیال‌انگیزی تشخیص نیز بر ارزش آنها می‌افزاید. پیداست که هم از لحاظ تنوع گویندگان که نشانه خلاقیت سراینده است و هم از لحاظ برخورداری از مزیت تشخیص، خاقانی در میان شاعران قرن ششم و حافظ در میان کلیه سراینده‌گان موردبررسی برتری آشکاری را نشان داده‌اند.

نقل تخلص از زبان دیگران را نخستین‌بار در قصیده‌های فرخی می‌بینیم (فرخی، ۱۳۷۱: ۲۶۳، ۲۶۷ [۲ بار] و ۲۶۸)؛ مثلاً در این بیت و به این سادگی:

خوش نخسبم تا نگویید: «فرخی»،
شعر فتح روم گفتستی؟ بخوان!
(فرخی، ۱۳۷۱: ۲۶۳)

۳-۲-۲. ذکر تخلص در میان وصف خویش

جمله «من که بوالفضلم» را در تاریخ بیهقی فراوان دیده‌ایم (بیهقی، ۱۳۷۸: ۲۴، ۴۵ و...). در این‌گونه جملات، گوینده هم نقش اول‌شخص دارد (در جمله اصلی) و هم سوم‌شخص (در

جمله معترضه؛ به بیان دیگر، این کار نوعی از آوردن اسم و تخلص است که در آن ضمیر اول شخص همراه با اسمی آمده است که همان ضمیر را توضیح می‌دهد و در تمام ساخت‌های زبانی دیگر جایگزین این ضمیر می‌شود. پس این ساخت را نیز می‌توان از فروع استفاده از اسم به جای ضمیر اول شخص به همراه ضمیر اول شخص دانست؛ به سبب گوناگونی صورت‌ها و مقاصد این شیوه، از هریک از سراینندگان یادشده نمونه‌ای در زیر می‌آید:

«فناپی» خوانم آن ساعت که فانی باشم از سنت!
 «سنایی» آنگهی باشم که در بند سنن باشم
 (سنایی، ۱۳۶۲: غزل ۲۲۶)

با چنین ملک در ولایت عشق،
 انوری نیستم، سلیمانم
 (انوری، ۱۳۷۶: غزل ۲۲۱)

من، که خاقانی‌ام، به دست عناب
 چون خیال مشعبدم، دریاب!
 (خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۵۴)

سعدی آتش‌زبانم در غمت سوزان چو شمع
 با همه آتش‌زبانی در تو گیرایم نیست
 (سعدی، ۱۳۷۵: غزل ۱۲۱)

حافظم در مجلسی، دردی کشم در محفلی!
 بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم!
 (حافظ، ۱۳۷۴: غزل ۳۵۲)

بناز سر مکش از من! که سایه توام، ای سرو
 چو شاخ گل بنشین تا به سایه تو نشینم!
 (ابتهاج، ۱۳۸۱: ۵۰)

تخلص‌آوری‌های سنایی، انوری، خاقانی، سعدی، حافظ، صائب و سایه، هریک به ترتیب ۴، ۲، ۶، ۳، ۳، ۰ و ۲ مرتبه، یعنی تقریباً ۲، ۲، ۰/۵، ۰/۶، ۰ و ۱/۷ درصد، بدین شیوه است.

همان‌طور که در نمونه یادشده از انوری دیدید، این شگرد می‌تواند با نفی همراه شود و بدین ترتیب، با گفتن من خودم نیستم، تا حدودی به تجرید و خوددیگرانگاری نزدیک شود (نیز: سنایی، ۱۳۶۲: غزل ۲۵۴؛ انوری، ۱۳۷۶: ۲۵۹؛ خاقانی، ۱۳۸۲: غزل ۶۳۵). نکته دیگر، همراه کردن این روش با آوردن صفت‌های گوناگون است که نمونه‌های آن را متنوع‌تر و جالب‌تر و طبیعی‌تر می‌نماید و اکثریت نمونه‌های شعری این روش از این مزیت برخوردارند.

ذکر تخلص در میان وصف خویش را مسعود سعد ابداع کرده و در قصیده، قطعه و مثنوی به‌کار گرفته است (مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۱۷۴، ۴۲۶، ۴۲۸، ۴۲۹، ۷۱۳ و ۶۲۶).

۳-۲-۳. تخلص‌آوری پنهان و سایه‌وار

در این روش، تخلص به شکلی یاد می‌شود که اگر ندانیم این واژه تخلص سراینده است، هرگز متوجه آمدن تخلص نمی‌شویم؛ زیرا نه تنها معنای بیت نیازی به تخلص ندارد، بلکه با در نظر گرفتن تخلص بیت بی‌معنی می‌شود. تنها از آنجا که این مورد در مقطع غزلیات سایه مشاهده می‌شود، به نظر می‌رسد گونه‌ای از تخلص‌آوری باشد. وی در دفتر *سپاه‌مشق*، از شیوه یادشده چهار بار (حدوداً ۳/۵ درصد) استفاده کرده است که در دو مورد تخلص خود را در واژه‌های مرکب پنهان نموده است:

خوش سایه‌روشنی ست تماشای یار را	این دود آه و شعله که بر دفترم گذشت
(ابتهاج، ۱۳۸۱: ۳۰)	
نه سایه دارم و نه بر، بیفکنندم و سزاست	اگر نه بر درخت تر کسی تبر نمی‌زند
(همان: ۸۰)	
پرتو بی پیرهنم، جان رها کرده تنم	تا نشوم سایه خود، باز نبینید مرا
(همان: ۱۰۶)	

باید توجه داشت که این نوع تخلص‌آوری با همراه کردن تخلص و ایهام متفاوت است؛ زیرا اگر تخلص همراه با ایهام یا ایهام تناسب بیاید، بر خود شاعر نیز دلالت می‌کند و ایهام آراینده تخلص‌آوری است، نه محملی برای ذکر تخلص. این موضوع (تخلص با ایهام و ایهام تناسب؛ نک: خبازها، ۱۳۹۰: ۱۱۳) در غزلیات حافظ، سایه و برخی دیگر انجام شده است که تخلص ایهام‌پذیر دارند؛ مثلاً در بیت ذیل که با «حافظ» تخلص‌آوری از راه غایب‌انگاشتن متکلم انجام شده است، با «شیخ» و «فقیه» ایهام تناسب دارد و در معنای ایهامی خود همه حافظان قرآن را شامل می‌شود (نیز ر.ک: حافظ، ۱۳۷۴: غزل‌های ۲۷۱، ۳۰۱، ۳۴۱، ۴۳۴ و ۴۸۳):

ساقی چو یار مهرخ و از اهل‌راز بود	حافظ بخورد باده و شیخ و فقیه هم
(همان: غزل ۳۱۲)	
در بیت ذیل نیز که تخلص‌آوری‌اش از راه تجرید غیرقالبی است، «حافظ» ایهام دارد و به‌عنوان یکی از صفات خداوند نیز به‌کاررفته است:	
حدیث آرزومندی که در این نامه ثبت افتاد	همانا بی‌غلط باشد که حافظ داد تلقینم
(همان: غزل ۳۵۴)	

اما در تخلص‌آوری پنهان و سایه‌وار، چنان‌که گذشت، بیت با تخلص دانستن واژه تخلص بی‌معنی می‌شود و تنها آگاهی ما از آنکه این واژه تخلص‌گوینده شعر است، نوع

تازه‌ای از ایهام و دومعنایی را بدان می‌بخشد که نه ایهام است و نه ایهام تناسب؛ بلکه ایهام موقعیت است.

اگر «خمش» و «خموش» و مانند آن را تخلص مولوی بدانیم، او پدیدآورنده این شگرد تخلص است، اما او هرگز این کلمات را مخاطب نساخته یا به هیچ‌یک از اشکال دیگر، یادکرد تخلص به‌کاربرده است. همچنین این واژه‌ها تنها در یک‌پنجم غزلیات مولوی (در صد غزل اول) دیده می‌شود و وی دعوت به خاموشی را با تعبیر فراوانی، از جمله «بس کن»، «سخن بیش مران» و «دیگر نخواهم زد نفس» در پایان غزل‌هایش آورده است؛ پس می‌توان گفت این یکی از مفاهیم موردعلاقه و دغدغه‌های مولوی است و نه تخلص وی (حسین‌پور، ۱۳۸۵: ۹۹)؛^۵ بنابراین، به احتمال قوی مخترع این شگرد حافظ است با همین یک بیت ذیل که قریب‌به‌یقین، سایه نیز در تخلص‌آوری‌های سایه‌وارش از آن پیروی کرده است:

من اگر باده خورم و نه، چه کارم با کس؟! حافظ راز خود و عارف وقت خویشم
(همان: غزل ۳۴۱)

۴. نتیجه

غزل‌سرایان توانای زبان فارسی گوناگونی‌های سبکی و نوآوری‌های فراوانی در عرصه دشوار و محدود تخلص‌آوری به نمایش گذاشته‌اند. در این پژوهش سیر به‌کارگیری شگردهای گوناگون در این عرصه بررسی شد و دیدیم که گویندگان آگاه زبان فارسی چگونه از تجربیات پیشینیان خویش سود جسته و آنها را کمال بخشیده‌اند. همچنین آشکار شد که نسبت دفعات ذکر تخلص تا پیش از دوره معاصر افزایش یافته و حافظ و شاعران پس از وی ذکر تخلص را در یکایک غزل‌های خویش لازم دانسته‌اند و به‌مرورزمان، مقطع غزل یگانه جایگاه تخلص شده است. دیدید که خاقانی با آنکه از نظر تاریخی با انوری معاصر است، بسیار بیشتر از او در تخلص‌آوری به سنایی شباهت دارد. سنایی، به‌جهت اهتمامش به غزل‌سرایی، بسیار بیشتر از پیشینیان خویش به ذکر تخلص پرداخته است و بدین‌جهت، شیوه‌های تخلص‌آوری پیشینیان خویش را گردآوری کرده و تکامل بخشیده است. برتری سنایی و خاقانی بر انوری در تنوع‌دادن به تخلص‌آوری‌ها آشکار است. همچنین تأثیر او در تخلص‌آوری حافظ و به‌واسطه حافظ، در سایه نمایان گردید. روشن شد که سایه بسیار بیش از صائب به محل ذکر تخلص خویش و هم به شیوه‌های آن تنوع بخشیده است. بررسی تخلص‌آوری‌های ساده‌انگارانه صائب نیز

که بی‌گمان باید او را بزرگ‌ترین سراینده ایران عصر صفوی و از قله‌های غزل فارسی دانست، اهمیت و ارزش تلاش سایر بزرگان غزل‌سرایی را در راه نوآوری و ایجاد گوناگونی در این زمینه به‌خوبی نشان داد. نیز شایان یادآوری است که رایج‌ترین روش یادکرد نام شاعرانه در همه دیوان‌های بررسی‌شده، غایب‌انگاشتن متکلم بود، جز دیوان صائب که دومین شیوه پرکاربرد، یعنی خطاب النفس را بیشتر به‌کار گرفته بود.

در پایان، جدول تعداد و درصد به‌کارگیری شیوه‌های تخلص‌آوری را مشاهده می‌کنیم که جمع‌بندی نوشته حاضر و نشان‌دهنده سیر تاریخی بهره‌گیری از روش‌هاست:

جدول شماره ۳- شگردهای تخلص‌آوری							
شگردهای تخلص‌آوری	سنایی	انوری	خاقانی	سعدی	حافظ	صائب	سایه
خطاب النفس	۱۸ (٪۱۰) ش ۱، ۳، ۸، ۹ و ...	۳۴ (٪۳۰) ش ۱۱، ۲۳، ۲۱ و ۲۹ و ...	۵۱ (٪۱۶/۵) ص ۵۵۴، ۵۵۸، ۵۶۷ و ۵۶۸ و ...	۱۹۹ (۳۲/۲ درصد) ش ۲، ۷، ۱۰، ۱۲ و ...	۱۶۳ (٪۳۳) ش ۱، ۳، ۸، ۹ و ...	۲۴۲ (۸۳/۵ درصد) ش ۲، ۴، ۵، ۶ و ...	۴۴ (٪۳۸) ص ۱۴، ۳۶، ۲۸ و ۴۸ و ...
غایب انگاشتن متکلم	۱۴۸ (٪۷۷) ش ۳، ۴، ۵، ۷ و ...	۶۳ (٪۵۵/۳) ش ۱، ۸، ۱۰، ۱۹ و ...	۲۰۷ (٪۶۶) ص ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۲ و ۵۵۵ و ...	۳۴۷ (۵۶/۱ درصد) ش ۱، ۲، ۴، ۵، ۳ و ...	۲۵۶ (٪۵۲) ش ۲، ۴، ۶، ۷ و ...	۲۱ (٪۷/۲) ش ۱، ۲۲، ۳۱ و ...	۵۳ (٪۴۴/۵) ص ۱۲، ۲۳، ۳۰، ۳۶ و ۶۲ و ...
تجرید با تشبیه	۷ (٪۳/۵) ش ۱۸، ۱۹، ۷۷ و ۲۵۶ و ...	۱ (٪۱) ش ۲۰۸ و ...	۹ (٪۳) ص ۵۵۰، ۶۲۵، ۶۲۶ و ۶۲۹ و ...	۱ (٪۰/۲) ش ۳۹۳ و ...	۱۴ (٪۳) ش ۴۲، ۶۴، ۸۵، ۹۶ و ...	۰ (٪۰)	۱۰ (٪۸/۵) ص ۴۴، ۷۶، ۵۶ و ۱۰۲ و ...
تجرید مطلق غیرقالبی	۷ (٪۳/۵) ش ۱۴۴، ۲۲۳، ۲۲۵ و ۲۵۸ و ...	۲ (٪۱/۷) ش ۲۰۵ و ۲۲۰ و ...	۲۰ (٪۶) ص ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۸۹ و ۵۹۷ و ...	۶ (٪۱) ش ۴۰۰، ۴۰۶، ۴۳۳ و ۴۸۲ و ...	۲۷ (٪۵/۴) ش ۱۰، ۴۵، ۹۸ و ۱۱۴ و ...	۲۸ (٪۹/۳) ش ۳، ۲۴، ۸۰، ۱۰۹ و ۶۱۱۳ و ردیف «من» و ...	۲ (٪۲) ص ۳۲ و ۱۵۳ و ...

۲ (/۱۷) ص ۴۶ و ۲۳۶	۰ (/۰)	۲۸ (/۶) ش ۱۴، ۳۲، ۱۱۳ و ۱۲۱	۶۳ (/۱۰) ش ۸، ۱۱، ۲۴، ۱۳ و...	۲۱ (/۶/۵) ص ۵۵۰، ۵۵۳، ۵۶۶ ۲) ۵۷۲ بار) و...	۱۲ (/۱۱) ش ۲، ۷، ۸۰، ۴۵ و...	۸ (/۴) ش ۵۰، ۲۵۰، ۲۵۱ و ۳۱۹	نقل تخلص از زبان دیگران
۲ (/۱۷) ص ۵۰ و ۱۶۳	۰ (/۰)	۲ (/۰/۶) ش ۳۵۲ و ۴۵۷	۳ (/۰/۵) ش ۱۲۱ و ۳۸۳ ۴۱۸	۶ (/۲) ص ۵۵۴، ۶۲۹، ۹۳۱ و ۶۳۵	۲ (/۲) ش ۲۲۱ و ۲۵۹	۴ (/۲) ش ۲۲۶، ۲۳۰ و ۲۵۳ ۲۵۴	ذکر تخلص در میان وصف خویش
۳ (/۳)	۰ (/۰)	۱ (/۰/۲)	۰ (/۰)	۰ (/۰)	۰ (/۰)	۰ (/۰)	تخلص آوری سایه‌وار
۱۱۶ (/۱۰۰)	۲۹۰ (/۱۰۰)	۴۹۱ (/۱۰۰)	۶۱۹ (/۱۰۰)	۳۱۴ (/۱۰۰)	۱۱۴ (/۱۰۰)	۱۹۲ (/۱۰۰)	مجموع

پی‌نوشت

- چنان‌که می‌دانید، سعدی از انوری، حافظ از سعدی و خاقانی و شعرای سبک هندی از خاقانی و حافظ بسیار تأثیر پذیرفته‌اند.
- البته غزل‌های فراوانی نیز در متون ادبی فارسی به چشم می‌خورند که شمار ابیات آنها از نوزده می‌گذرد (سنایی): ۱۳۶۲: غزل‌های شماره ۳۸۶، ۲۸۷، ۶۲ و ۳۹۷؛ سعدی، ۱۳۷۵: غزل‌های شماره ۴۴۴، ۳۸۳، ۲۲۵ و ۵۹۴ و مولوی، ۱۳۷۸: غزل‌های شماره ۲۳، ۸۲، ۱۲۳، ۱۵۲، ۱۵۵، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۳۲ [همه از قافیه الف] و...).
- که در اینجا چون متکلم منظور است، می‌توان آن را تواضع تأویل کرد.
- یعنی در همه غزل‌هایی که دارای ردیف «من» بوده‌اند، در نمونه آماری ما تخلص آوری بدین شکل است.
- برخی نیز «شمس» و «شمس‌الحق تبریزی» و مانند آن را تخلص مولوی دانسته‌اند، اما این اسم به سراینده باز نمی‌نگردد و بنابراین، در تعریف تخلص نمی‌گنجد؛ پس بهتر است شمس را نیز ممدوح غزلیات مولوی بدانیم و یادکرد آن را در پایان غزل تخلص به معنای «گریز به ستایش» بشماریم، نه ذکر نام شاعرانه. اگرچه همایی سعدی را آغازگر تخلص به مدح در غزل می‌داند (۱۳۷۰: ۱۲۶-۱۲۷)، این مورد با مسعود سعد آغاز شده و در سده ششم بسیار متداول بوده است (خبازها، ۱۳۸۹: ۱۹). مولوی تنها سه بار لقب «مولانا» را در غزلیاتش درباره خود به کار برده است؛ دو بار با غایب‌انگاشتن متکلم: ۱.

«ای دولت مولانا» (۱۳۷۸: غزل ۱۸۶۳) که البته ممکن است «دولت» ساکن باشد و تخلصی در کار نباشد) و ۲. «قره‌العین و حیات جان مولاناست این» (همان: غزل ۱۹۵۰) و یک بار با نقل از قول دیگران: «بجناب آن لب شیرین که مولانا اغا پوسی» (همان: غزل ۲۵۴۲)؛ زیرا می‌دانید که تخلص‌آوری برای جلوگیری از سرقت است و مولوی اصراری نداشته است که شاعر شناخته شود؛ بنابراین، نمی‌توانسته است برایش مهم باشد که سروده‌هایش به نام خودش منتشر شود یا نه. مضامین مربوط به شمس و خاموشی نیز موردعلاقه وی و مناسب پایان‌دادن به غزل او بوده است و تنها به همین جهت، از عناصر پربسامد سبک معنایی شعر اوست. به همین دلیل مولانا، به‌رغم مقامش در غزل عرفانی، نمی‌توانست از غزل‌سرایانی باشد که تخلص‌آوری آنها در این مقاله بررسی شود.

منابع

- ابتهاج، امیرهوشنگ (۱۳۸۱)، *سیاه‌مشق*، تهران، کارنامه.
- انوری، اوحدالدین محمد (۱۳۷۶)، *دیوان انوری*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، علمی و فرهنگی.
- بیلقانی، ابوالکرم مجیرالدین (۱۳۵۸)، *دیوان مجیر بیلقانی*، به تصحیح محمد آبادی، تبریز، مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- بیهقی، ابوالفضل محمد (۱۳۷۸)، *تاریخ بیهقی*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، ج ۲، تهران، زریاب و مهتاب.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴)، *دیوان حافظ*، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۸۲)، *دیوان خاقانی شروانی*، به تصحیح و مقدمه و تعلیمات ضیاء‌الدین سجادی، تهران، زوار.
- خبازها، رضا (زمستان ۱۳۸۹)، «ساخت‌های بلاغی مرکب و کاربرد آنها در تخلص به مدح»، *ادب‌پژوهی*، ش ۱۴، ۱۱۱-۱۳۰.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه فارسی*، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران و روزنه.
- راستگو، محمد (۱۳۸۲)، *هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)*، تهران، سمت.
- رودکی، ابو عبدالله جعفر (۱۳۷۸)، *دیوان شعر رودکی*، به پژوهش و تصحیح و شرح جعفر شعار، تهران، قطره.
- سعدی، ابومحمد مشرف‌الدین مصلح (۱۳۷۵)، *کلیات سعدی*، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، میلاد.
- سنایی‌غزنوی، مجدود بن آدم (۱۳۶۲)، *دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی‌غزنوی*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، سنایی.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، «روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی: در نگاهی به تخلص‌ها»، سخنواره: پنجاه‌وپنچ گفتار پژوهشی به یاد دکتر پرویز خانلری، به کوشش ایرج افشار و هانس روبرت رویمر، تهران، توس.
- صائب، محمدعلی (۱۳۸۳)، *دیوان صائب تبریزی*، به کوشش ایرج افشار و محمد قهرمان، ج ۱، ۵ و ۶، تهران، علمی و فرهنگی.
- صبور، داریوش (۱۳۵۵)، *آفاق غزل فارسی*، تهران، پدیده.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۶)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۲، تهران، فردوس.
- غزنوی، سیدحسن (۱۳۶۲)، *دیوان سیدحسن غزنوی*، به تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران، اساطیر.
- عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن (۱۳۶۳)، *دیوان عنصری بلخی*، تصحیح و مقدمه محمد دبیرسیاقی، تهران، کتابخانه سنایی.
- فاریابی، ظهیرالدین ابوالفضل طاهر (۱۳۸۰)، *دیوان ظهیرالدین فاریابی*، به تصحیح امیرحسین یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران، قطره.
- فراج، نزه‌عبدالحمید (۱۴۱۷ ق / ۱۹۹۶ م)، *مصطلح التجرید: دراسته فی التاریخ و المفهوم البلاغی*، قاهره، دارالفتح للأعلام العربی.
- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی (۱۳۷۱)، *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار.
- فشارکی، محمد (۱۳۷۹)، *نقد بدیع*، تهران، سمت.
- کاشفی، حسین واعظ (۱۳۶۹)، *بدایع/الافکار فی صنایع/الشعار*، به کوشش میرجلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز.
- گرکانی، محمدحسین شمس‌العلماء (۱۳۷۷)، *ابدع/البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، با مقدمه جلیل تجلیل، تبریز، احرار تبریز.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۷۲)، *سبک خراسانی در شعر فارسی*، تهران، فردوس و جامی.
- مختاری غزنوی، عثمان بن عمر (۱۳۸۲)، *دیوان عثمان مختاری*، به اهتمام جلال‌الدین همایی، تهران، علمی و فرهنگی.
- مسعود سعد سلمان (۱۳۹۰)، *دیوان مسعود سعد سلمان*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد مهبیار، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۳۹)، *تحول شعر فارسی*، [تهران]، کتاب‌فروشی حافظ و کتاب‌فروشی مصطفوی.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۷۸)، *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، ۱۰ ج، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، به ویرایش رضا انزابی‌نژاد، تهران، دوستان.
- هاشمی، احمد (۱۳۸۴)، *جواهرالبلاغه*، ترجمه محمود خورسندی و حمید مسجدسرای، قم، حقوق اسلامی.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، هما.