

Reflection on Gambling Terms with a Focus on Khāghāni Sharvāni's Divān

Mansoor Sadat Ebrahimi*

Amir Soltan Mohammadi**

Abstract

Khāqāni Sharvāni is one of the Persian poets who, compared to other poets, has made the most use of the capacities of language. One of his artistic techniques, in poetic illustration and theme making, is the use of gambling elements and terms related to the two games of 'backgammon' and 'chess'. He used these terms so professionally that he can be considered as the most prominent Persian poet in this regard, both quantitatively and qualitatively. Despite many efforts by scholars and commentators of Khāghāni's Divān, most of these terms have not been properly understood and explained. In this study, based on the use of in-text and out-of-text evidence, some of these phrases and words have been reviewed and analyzed. Also the current study revealed new insights into the rules and quality of the old backgammon and chess games and at times an accurate and correct interpretation of the analyzed verses is provided. In the explanation of one case, a method of old writing style in scribing the manuscripts of Khāghāni's Divān, along with providing numerous evidences, have been identified and introduced.

Keywords: Khāqāni, Poetry, Backgammon, Chess, Gambling.

* Ph.D. of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran, (Corresponding author) msdatebrahimi@yahoo.com

** Ph.D. of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran, amirsoltanmohamadi6@gmail.com

Date received: 09/03/2022, Date of acceptance: 21/05/2022



Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

تأملی در چند اصطلاح «قمار» با تأکید بر دیوان خاقانی شروانی

سیدمنصور سادات ابراهیمی*

امیر سلطان‌محمدی**

چکیده

خاقانی شروانی از جمله شاعرانی است که در مقایسه با سایر سخنوران، بیشترین استفاده را از ظرفیت‌های زبان برده‌است. یکی از شگردهای شعری وی در تصویرسازی و مضمون‌پردازی‌های شاعرانه، بهره‌گیری از عناصر قمار و اصطلاحات مرتبط با دو بازی «نرد» و «شطرنج» است؛ به گونه‌ای که می‌توان وی را چه از نظر کمّی و چه از نظر کیفی، برجسته‌ترین سخنگوی پارسی در این زمینه قلمداد کرد. با وجود کوشش‌های بسیار از سوی شارحان و خاقانی‌پژوهان، بیشتر این مصطلحات به درستی و با دقت درک و تبیین نشده‌است. در این پژوهش، با بهره‌گیری از شواهد درون‌متنی و برون‌متنی، برخی از این عبارات و واژگان، نظیر «کعبتین و امالیدن»، «دو شش را دو یک شمردن» و «عری»، بررسی و تحلیل شده؛ و در ضمن دستیابی به نکاتی نویافته در خصوص لوازم، قواعد و کیفیت نرد و شطرنج باختن قدما؛ شرح دقیق و صحیحی از ابیات مورد نظر به دست داده‌شده‌است. در توضیح یک مورد نیز (مقامری‌صفت) شیوه‌ای از رسم‌الخط کهن در استنساخ دست‌نویس‌های دیوان خاقانی، همراه با ارائهٔ شواهد متعدد، شناسایی و معرفی شده‌است.

کلیدواژه‌ها: خاقانی، شعر، نرد، شطرنج، قمار.

* دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول)،

msadatebrahimi@yahoo.com

** دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران،

amirsoltanmohamadi6@gmail

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۳۱



۱. مقدمه

در تاریخ ادبیات فارسی، گویندگان بسیاری با سبک‌های شعری متفاوت ظهور کرده‌اند که هر کدام به تناسب استعداد ذاتی خویش با استفاده از ظرفیت‌های گوناگون زبان، به خلق صور خیال و مضمون‌های شعری دست یازیده‌اند. در این میان، خاقانی شروانی را باید یکی از بهترین و کامل‌ترین سخنوران پارسی‌گو به‌شمار آورد. کمتر کسی را در عرصهٔ تصویرگری ادبی می‌توان سراغ‌گرفت که چنین جامع و کامل از پیشینهٔ دانش و تاریخ و فرهنگ این مرز و بوم در اشعار خود بهره گرفته باشد. استفادهٔ خاقانی از این سابقهٔ علمی و فرهنگی به‌گونه‌ای است که می‌توان از دیوان وی دانشنامه‌گونه‌ای از علوم و فنون کهن استخراج نمود. تحقق این امر البته نیازمند تدقیق همه‌جانبه‌ای در شعر خاقانی و دستیابی به فهم صحیحی از آن است که به هیچ‌روی کار ساده‌ای نیست؛ چراکه خاقانی این همه مواد و اطلاعات را نه به شیوه‌ای ساده و بی‌پیرایه؛ بلکه با زیور هنر شعری و آرایه‌های لفظی و معنوی، آراسته و در پوشش انواع صور خیال به مخاطب عرضه کرده‌است. بنابراین درک ابیات و عبارات وی، هم نیازمند آگاهی‌های دقیق از دانش قدیم و هم محتاج بهره‌مندی از ذوق و دانش ادبی است.^۱

یکی از زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی که البته از دیرباز مورد توجه اکثر شاعران و نویسندگان بوده، استفاده از عناصر مقامرانه و لوازم بازی‌هایی نظیر «نرد» و «شطرنج» در شعر است. در این خصوص نیز، خاقانی را به‌جرات می‌توان سرآمد شاعران دیگر تلقی کرد. با توجه به بسامد بالای تکرار و گوناگونی این اصطلاحات و عبارات در اشعار خاقانی، استخراج و تحلیل شیوهٔ کاربست آن‌ها، از یک سو می‌تواند به فهم دقیق‌تری از اشعار وی و سایر سخن‌سرایان پیشین کمک‌کند؛ و از سوی دیگر به درک بهتر کیفیت شطرنج و نرد باختن قدما منجر شود. بر همین اساس، در این نوشتار، با تکیه بر دیوان خاقانی شروانی به بررسی چند مورد از این اصطلاحات و ترکیبات پرداخته‌ایم. چنان‌که خواهد آمد نتایج این تحلیل می‌تواند در گشایش گره برخی از ابیات و عبارات دیگر آثار خاقانی و سایر متون منظوم و منثور فارسی نیز مؤثر واقع شود.

۲. پیشینه تحقیق

در باب اصطلاحات مقامرانه‌ای که بدان‌ها پرداخته خواهد شد، در شروع دیوان خاقانی، تعلیقات و حواشی دیگر متون؛ و برخی پژوهش‌های مستقل، توضیحاتی آمده که در متن تحقیق بدانها اشاراتی رفته است. بدیهی است که ذکر مشخصات تمامی منابع مورد استفاده، در این مجال تنگ نمی‌گنجد؛ لیکن برای نمونه می‌توان به مهم‌ترین آنها به شرح ذیل اشاره کرد: ۱- بزم دیرینه عروس (معدن‌کن) ۲- گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی (کزازی) ۳- شرح دیوان خاقانی (برزگر خالقی) ۴- شرح قصاید خاقانی (استعلامی) ۵- فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی (سجادی). مطالب هر یک از منابع یادشده، در موضع خود و به‌هنگام شرح و بررسی عبارات و اصطلاحات، نقل و نقد شده است.

۳. تحلیل عبارات و ابیات

در این بخش، به بررسی و تحلیل ابیات؛ و مصطلحات مقامرانه به‌کاررفته در آنها خواهیم پرداخت. این موارد به قرار زیرند:

در قمرهٔ زمانه فتادی به دست‌خون و امال کعبتین که حریفی است بس دغا

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۶)

آنچه در این بیت تمامی شارحان شعر خاقانی را به بیراهه کشانده، معنا و زیرساخت عبارت کنایی «کعبتین و امالیدن»^۲ است. از بین شارحان خاقانی، کزازی در شرح این بیت نوشته است:

«وامالیدن کعبتین کنایهٔ ایماست از تلاش بازیکن برای بردن. این کنایه از رفتار نردبازان برآمده که در شور و هنگامهٔ بازی، طاس‌ها را در میان انگشتانشان وامی‌مالند» (کزازی، ۱۳۹۲: ۴۳-۴۴).

استعلامی نیز آورده است:

«در بازی با این دنیای حيله‌گر (حریف دغا) تاس‌های نرد را در دست‌های خود بگردان و بعد روی تخته بینداز. بی‌گدار به آب نزن» (استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

زنجان با تحریف عبارت به صورت «کعبتین مالیدن»، آن را به معنی «با دقت و حساب‌شده طاس انداختن» گرفته‌است (زنجان، ۱۳۹۴: ۷۴). ماهیار نیز چنین توضیح داده است:

«وامالیدن: از اصطلاحات بازی نرد است و آن مالیدن و فشار آوردن بر کعبتین در میان دو دست است تا خال مورد درخواست خود را به دست بیاورد و به بازی شور و حالی ببخشد» (ماهیار، ۱۳۹۴: ۷۷).

معدن‌کن، سجادی، برزگرخالقی و ماحوزی نیز این عبارت را به معنای تلاش کردن در جهت آوردن نقشی مناسب برای ابطال نقش حریف، دانسته‌اند (رک: معدن‌کن، ۱۳۹۵: ۱۹۲؛ سجادی، ۱۳۸۴: ۹۷؛ برزگرخالقی، ۱۳۹۰: ۱۱۳؛ ماحوزی، ۱۳۹۲: ۱۶۹). مهدوی‌فر در فرهنگ صور خیال، این کنایه را از قلم انداخته و ذیل مدخل «کعبتین» نیز اشاره‌ای بدان نکرده است (رک: مهدوی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۷۸۸-۱۷۹۰).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، تمامی شارحان دیوان خاقانی، مفهوم «کعبتین وامالیدن» را به‌نوعی به معنای «تلاش برای آوردن نقشی مناسب» در بازی به منظور رهایی از شکست، تعبیر کرده‌اند. در اینجا این پرسش قابل طرح است که مگر «نقش مناسب آوردن» در بازی نرد، در اختیار تاس اندازنده است؟! بدیهی است که پاسخ این پرسش، منفی است. چراکه بر فرض محال اگر چنین چیزی صحت داشت، فرد می‌توانست پیش از این‌ها و قبل از آن‌که به دستخون بیفتد دست به کار شود و از این امکان استفاده کند. اساساً یکی از شاخصه‌های مهم بازی نرد که آن را از بازی‌هایی نظیر شطرنج متمایز می‌سازد؛ وابستگی آن به بخت و اقبال است. چنان‌که در ترجمه منتخب محاضرات‌الادبا آمده‌است:

«از کسی پرسیدند: فلان در شطرنج چگونه است؟ گفت: خوب می‌بازد. گفتند در نرد؟ گفت: کعبتین اقبالش بر مراد است» (قزوینی، ۱۳۹۶: ۱۸۳).

این واقعیت، در اندیشه قدما منجر به ایجاد تقابل‌های نمادینی میان «شطرنج» و «نرد» شده است برای مثال؛ راغب اصفهانی، از قول یکی از متکلمین گفته‌است:

«الشطرنج معتزلی و النرد مجبر و ذلک أن اللاعب بالشطرنج موکول إلی اختیاره و متروک مع إیثاره، و اللاعب بالنرد مجبر علی ما یخرج به الفسان» (راغب اصفهانی، ج ۱، ۱۹۹۹: ۸۲۹؛ نیز رک: قزوینی، ۱۳۹۶: ۱۸۳)

بنابراین «کعبتین و امالیدن» را نمی‌توان دالی برای معانی مذکور شارحان قلمداد کرد، چراکه اساساً چنین امری وابسته به بخت و اقبال است، نه تلاش و کوشش. منشأ این اشتباه، در عدم تحقیق و ناآگاهی در حوزه مبانی و لوازم نردبازی است.

آن‌گونه که از برخی رسائل و دقت در برخی از اشعار برمی‌آید؛ هر یک از طرفین بازی نرد، کعبتین مخصوص و متعلق به خود را همراه داشته و با آن بازی می‌کرده‌اند؛ و این نکته مهمی است که تاکنون هیچ‌یک از پژوهشگران به آن توجه نکرده‌اند. در بسیاری از موارد، نرّادان با روش‌های گوناگون، تاس‌هایی غیراستاندارد مطابق خواست و منفعت خویش تهیه می‌کرده‌اند تا بدین وسیله به شیوه‌ای دغل‌کارانه بر حریف خود غالب شوند. صاحب رساله قمارخانه^۳ به نمونه‌هایی از «تاس گرفتن» و «حیله در ساختن تاس» اشاره کرده‌است. برای نمونه شخصیتی موسوم به «عسگر دوشش» را معرفی می‌کند که با حیله، تاس‌هایی برای خود مهیا کرده‌بوده‌است که در هر بار انداختن آن، دوشش می‌آمده‌است. یک شیوه برای ساختن چنین تاس‌هایی، ریختن سرب در جوف آنها بوده‌است. ظاهراً در طول بازی در مواقع لزوم، به شیوه‌ای متقلبانه و پنهانی با تعویض تاس‌ها، از کعبتین مورد نظر بهره می‌برده و به این عمل «تبدیل کردن تاس» می‌گفته‌اند (تفضلی، ۱۳۹۴: ۱۰۶-۱۰۱). به‌کارگیری تاس‌های غیراستاندارد در بازی نرد، دارای سابقه کهن است و در متون متقدم نیز بازتاب یافته‌است. برای مثال؛ عبارت زیر از کلیله و دمنه به همین‌گونه از حیله‌ها اشاره دارد: «اگر خواهی که کعبتین کز در میان آری هم بران اطلاع افتد و معایب آن بر هرکس مستور نماند» (منشی، ۱۳۴۵: ۲۷۲).

در موضع دیگری از همین کتاب به نقطه مقابل عبارت پیشین، یعنی «راست بودن کعبتین» اشاره شده‌است:

«جان‌بازی ندبی گران [است]، تا حریف ظریف و کعبتین راست و مجاهز امین نباشد دران شروع نشاید پیوست» (همان: ۲۹۲).

از جمله حیله‌های دیگر متعلق به بازی تخته‌نرد این بوده‌است که حریف به غیر از تاس متداول در بازی، تاس دیگری می‌ساخته و همراه خود می‌آورده که جمع نقش‌های آن به‌صورت واحد بوده‌است:

«بسا اتفاق بجهت مفت‌بری شش‌کعبتین همراه دارند و اقللاً یکی دوبار در هنگام حاجت به خال آوردن، تبدیل می‌نماید که به غیر از خال چیزی در اطراف آن کنده نشده یا آن که فقط شش‌کنده‌اند» (تفضلی، ۱۳۹۴: ۱۰۵-۱۰۶).

بیت زیر از خاقانی به چنین کعب‌هایی اشاره دارد که تمام نقش‌های آن «شش» است:

کعبتین بر مثال پروین است که بر او شش نشان کنند همه

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۴۸۲)

عبارات زیر از مرزبان‌نامه هم ظاهراً ناظر به همین‌گونه از کعبتین است: «[مار] بخت از آن بی‌خبر که شش‌جهت کعبتین تقدیر از جهت موش موافق خواهد آمد» (روایینی، ۱۳۹۳: ۹۱). به علت وجود چنین دغابازی‌هایی است که در پایان رساله قمارخانه، نویسنده، در سخنی مشابه با قول خاقانی، به فرزند خود توصیه می‌کند که:

«زنهار در وقت قمار کمال مواظبت و احتیاط در این‌گونه کارها داشته‌باش. از حيله‌های حریف آگاه [باش] و به کلی اعتماد بر سادگی حریف مکن و فریب او را مخور» (تفضلی، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

بر این اساس، دستیابی به مفهوم عبارت کنایی مورد بحث، در گرو پاسخ صحیح به این سؤال است که «کعبتین» را باید کعبتین چه کسی در نظر بگیریم؟ کعبتین «خود» یا «حریف»؟ تمامی شارحان با بی‌توجهی به نکات مذکور، آن را کعبتین «خود» مفروض داشته‌اند. درحالی‌که به نظر می‌رسد در بیت مورد مناقشه، «وامالیدن کعبتین»، به معنی لمس کردن و بررسی کردن کعبتین «حریف» است؛ به‌منظور اطمینان حاصل کردن از این‌که مبادا به صورت متقلبانه‌ای ساخته شده و احیاناً خال‌های اضافه و جعلی بر روی آن نقش بسته باشد. بنابراین، این عبارت را باید کنایه از «کوشش در جهت از بین بردن مکر و دسیسه حریف به منظور غلبه بر وی» دانست.

علاوه بر مطالب یادشده، شواهد متعددی از متون نظم و نثر کهن نیز در دست است که تمامی آنها مؤید همین وجه معنایی برای عبارت مورد بحث هستند. در برای نمونه، در سندبادنامه آمده است:

«سری از مستودعات قضا و مکنونات قدر، دست رد بر پیشانی او نهاد و نقش کعبتین او

بازمالید» (ظهیری سمرقندی، ۱۹۴۸: ۶۱)

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۵۹

و در تاریخ جهانگشا نیز می‌خوانیم:

«[شرف‌الدین خوارزمی] خواست تا در یارغو با کورکوز سخنی گوید و مجادله‌ای زند. چنان کعبتین او را بازمالید که زفانش در ششدر کلالت و روانش در حجاب دهشت و خجالت ماند» (جوینی، ۱۳۸۶: ۵۷۷).

در مرزبان‌نامه نیز آمده‌است: «شاه پیلان ... کعبتین عرامت نفس را بازمالید» (وراوینی، ۱۳۹۳: ۲۱۱). در بیت زیر از «اثیر اخسیکتی» هم این عبارت به کار رفته‌است:

سرّ القا ما عصای کلک من روشن کند معجزش چون بازمالید کعبتین ساحری
(اخسیکتی، ۱۳۸۹: ۳۱۳)

ظهیرفاریابی نیز گفته‌است:

لاجرم چون کعبتینش بازمالیدی به وقت داو افزون کرده اندر ششدر خذلان فتاد^۵
(ظهیرفاریابی، ۱۳۸۱: ۲۰۴)

در کلیله و دمنه نیز آمده‌است:

ملوک را یکی از رایهای صائب و تدبیرهای مُصیب آنست که چون دشمن بمزید استیلا و بمزیت استعلا مستثنی شد، و شوکت و قدرت او ظاهر گشت ... کعبتین دشمن بلطف بازمالند و مال را سپر مُلک و ولایت و رعیت گردانند، که در شش در داو دادن و مُلکی به ندبی باختن از خرد ... دور باشد (منشی، ۱۳۴۵: ۱۹۳-۱۹۴).

مینوی، در شرح این عبارت آورده‌است:

یعنی نقشی بیاورند باطل‌کننده و مغلوب‌کننده نقش او، و یا اینکه در مقابل داو کردن حریف کعبتین را به علامت تسلیم و قبول باخت بملایمت پیش خصم بگذارند. و این‌جا مجازاً به کار رفته و مراد اینست که بنرمی و مجاملت و عمل دشمنی را خنثی سازند و خطر و ضرر او را از خود و مملکت دورکنند (همان: ۱۹۴).

بر تقریر مینوی درباره ریشه‌شناسی معنای عبارت، نیز همان اشکالی وارد است که در نقد شروح خاقانی بیان کردیم. ایشان نیز کعبتین را «کعبتین خود» دانسته‌اند نه «کعبتین حریف» و این باعث تعجب است؛ چراکه در شاهد منقول از کلیله و دمنه، برخلاف بیت خاقانی، صراحتاً از «کعبتین دشمن» یاد شده‌است. در شواهد دیگری نیز که خود ایشان

از المعجم، دیوان قوامی رازی و جامع‌التواریخ رشیدی نقل کرده‌اند، به‌ترتیب سخن از بازمالیدن «کعبتینِ عدو»، «کعبتینِ مرگ» و «کعبتینِ خصم» است (رک: همان). بعلاوه، آن‌چه ایشان در ادامه در باب معنای محتملِ دیگرِ عبارت، گفته‌اند نیز صحیح نمی‌نماید. چراکه در اصلِ عبارتِ «کعبتینِ دشمن را بازمالیدن»، به هیچ روی، نشانی از معانی «تسلیم در برابر حریف» و «نرمی» و «مجاملت» دیده نمی‌شود. آنچه معانی مذکور را، استثنائاً در این شاهدِ خاص، به این عبارت تزریق کرده‌است، کارکردِ قیدِ «بلطف» است که نویسنده به مقتضای درونمایه سخن، به آن افزوده‌است. این نکته نیز قابل ذکر است که مؤلفِ کلیله در استفاده از قیدِ «بلطف»، معنای «دقت ورزیدن» را نیز مد نظر داشته‌است.^۶

با در نظر گرفتن مجموعه شواهد فوق، دو نکته اساسی و مهم، آشکار می‌شود، که هر دو مؤید وجه معنایی پیشنهادی نگارندگان است. اول آنکه در تمامی نمونه‌ها، آن‌چه «بازمالیده» می‌شود، کعبتینِ «حریف» است، نه کعبتینِ «خویش»؛ و دوم آن‌که در برخی شواهد، مانند عبارات منقول از سندبادنامه، آشکارا سخن از بازمالیدنِ «نقش» کعبتین است؛ که گاه به صورت کوتاه‌شده «نقش بازمالیدن» نیز ظاهر شده‌است:

کنون نقشم کسی می‌بازمالد / که با او از دوشش چاری نیاید

(انوری، ۱۳۹۴: ۴۴۵)

نکته پایانی این بخش درباره ساخت و معنای فعلِ پیشوندی «وامالیدن» است. در دستور زبان فارسی، «وا-» پیشوند یا شبه‌پیشوندی قیدی است که می‌تواند معنای تأکید بر تکرار و انجام دوباره یا چندباره کاری را منتقل سازد (فرشیدورد، ۱۳۹۲: ۲۸۷). این پیشوند، در همین معنا گاه به «باز-» بدل می‌شود. از میان واژگان متعددی که بدین شیوه ساخته شده‌اند؛ می‌توان به «واگویه کردن»، «وادرخواستن» و «وادیدن» اشاره کرد (دهخدا، ۱۳۳۶: ذیل وا). بنابراین «وامالیدن/بازمالیدن» را باید از نظر معنایی با «مالیدن» متفاوت دانست؛ و عبارت «وامالیدن کعبتین»، نیز به معنای بادقت و چندباره مالیدن کعب‌هاست؛ که القاء‌کننده فضای احتیاط و مراقبت است. چنان‌که در ابتدای این بخش گفته شد، این کنایه از رفتار نردبازان در هنگام بازی نرد برگرفته شده‌است که به‌منظور دریافتن و دفع تقلب‌های احتمالی حریف، مرتباً تاس یا کعبتین وی را بررسی می‌کرده و بدین ترتیب، می‌کوشیده‌اند تا حیل‌های وی را خشی و راه را برای پیروزی خود هموارتر سازند.

براساس شواهد و نکات مذکور، صورت‌های دقیق‌تر ترکیب مورد بحث را می‌توان «کعبتین کسی را وامالیدن» یا «نقش کعبتین کسی را وامالیدن» قلمداد کرد؛ که معنای آن، عبارت است از: «بررسی دقیق تاس حریف، قبل از بازی و مراقب توطئه و دسیسه حریف بودن». با در نظر گرفتن این معنی برای عبارت مذکور، پیوند میان اجزا در محور افقی بیت مورد بحث از خاقانی، مستحکم‌تر می‌شود و ماحصل آن را می‌توان چنین بیان نمود: «در قمارخانه روزگار، همه چیز را از دست دادی و تنها جان تو برایت باقی مانده است که می‌توانی آن را گرو بگذاری (به دست‌خون رسیده‌ای) پس تاس‌های حریف را بررسی کن و بیش از پیش مراقب حیل‌های او باش و سعی کن مکر و دسیسه‌های وی را بشناسی و خنثی سازی، زیرا که حریف تو [روزگار] بسیار غدار و حیل‌باز است».

مقامری صفتی کن طلب که نقش قمار دو یک شمارد اگرچه دو شش زند عذرا

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۱)

درباره این بیت و شروع متعدد نگاشته شده بر آن، دو نکته قابل طرح، بررسی و نقد است:

۱- نخستین مسأله مربوط است به تجزیه دستوری عبارت آغازین بیت. کزازی، برزگر خالقی و استعلامی، عبارت «مقامری صفت» در ابتدای این بیت را یک کلمه مرکب دانسته‌اند، متشکل از: «مقامر + ی نسبت + صفت». قره‌بگلو، این شیوه خوانش را نقد کرده و گفته است:

«ترکیب مقامری صفت، به این دلیل که مقامر، خود صفت است و نمی‌تواند «ی» نسبت بپذیرد، صحیح نیست» (قره‌بگلو، ۱۳۹۵: ۲۴۳).

نظر جایگزین ایشان برای شکل صحیح تجزیه دستوری این عبارت چنین است: «مقامری صفتی = ی نکره + ی نسبت» (همان) معدن‌کن نیز ظاهراً همین وجه صرفی را در نظر داشته و عبارت فوق را به «قمارباز معنوی» ترجمه کرده است (معدن‌کن، ۱۳۹۵: ۱۷۵). آن‌گونه که خواهد آمد، این نظر نیز نمی‌تواند صحیح باشد. هر دو شارح، ترکیب مورد نظر خود (= مقامری صفتی) را در تقابل با «مقامر صورت» در بیت بعد دانسته‌اند. برقراری این تقابل، با چنین خوانشی از عبارت، از لحاظ دستوری، دقیق نیست؛ زیرا آنچه که در تقابل

لفظی و معنایی با ترکیب «مقامِ صورت» قرار می‌گیرد، قاعدتاً باید «مقامِ صفت» (=مقامِ معنی) باشد؛ نه «مقامِ صفتی» (=مقامِ معنوی).^۷

مهدوی فر نیز در فرهنگنامهٔ صور خیال، ذیل «مقام»، به ترکیب «مقامِ صورت» که در بیت سپسین آمده است اشاره کرده و آن را «اضافهٔ تشبیهی» دانسته است – که البته محل تردید است – اما ظاهراً به قرینهٔ متقابل آن یعنی «مقامِ صفت» در این بیت پی نبرده و از آن سخنی به میان نیاورده است (رک: مهدوی فر، ۱۳۹۵: ۲۱۰۳). به نظر می‌رسد که وی نیز عبارت را به صورت واژهٔ مرکب «مقامی صفت» یا ترکیب «مقامِ صفتی» (مطابق با قرائت قره‌بگلو و معدن‌کن) مفروض داشته است.

به نظر می‌رسد، وجه صحیح برای خوانش این عبارات آن است که «یا» متصل به کلمهٔ «مقام»، را معادل «کسرهٔ اضافه»، در نظر بگیریم. در این حالت «یا» پیوسته به کلمهٔ «صفت»، مفید معنای وحدت است نه نسبت.^۸ کاربرد حرف «ی» به جای کسرهٔ اضافه در متون کهن فارسی دارای سابقه است. برای مثال، در تاریخ سیستان آمده است: «به شهر اندر آمد و به دری کرکوی فرود آمد»^۹ (تاریخ سیستان، ۱۳۹۲: ۱۷۵؛ نیز رک: معین، ۱۳۹۴: ۳۸-۳۹ و کلباسی، ۱۳۷۰: ۸۷). بهار در توضیح آن نوشته است:

«این علامت اضافه است که در املاهای خیلی قدیم و در خط پهلوی مستعمل بوده» (تاریخ سیستان، ۱۳۹۲: ۱۷۵).

در دست‌نویس‌های دیوان خاقانی، نمونه‌های متعدد دیگری از کاربرد این رسم‌الخط قابل مشاهده است. برای مثال؛ می‌توان به بیت زیر اشاره کرد:

بگو با مغان کآب کار شما را که در کار آب شما می‌گریزم

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۲۸۸)

در ضبط مصراع اول در چاپ طهران آمده است: «کآب کاری شما» (همان). که نشان‌دهندهٔ وجود همین شیوهٔ کتابت در دست‌نویس مورد استفادهٔ عبدالرسولی است.

بنابر آنچه گفته شد، عبارت «مقامی صفت» در حقیقت صورت نوشتاری کهنی از ترکیب «مقامِ صفت» است. جالب است که در دو نسخهٔ مجلس و پاریس، ضبط بیت در این بخش چنین است: «مقامِ صفتی» (همان: ۱۱). وجود چنین ضبطی در دو نسخهٔ معتبر دیوان خاقانی می‌تواند مؤید نظر نگارندگان در خصوص وجه دستوری مذکور باشد.

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۶۳

چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد کاربرد ترکیب «مقامر صورت» در بیت بعدی نیز نشان‌دهنده صحت این سخن است. بدون تردید، خاقانی در این ابیات، دو ترکیب «مقامر صفت» و «مقامر صورت» را در تقابل با یکدیگر مد نظر داشته‌است. کاربرد واژه «صفت» (= باطن و معنی)، در مقابل «صورت» (= ظاهر) در ادبیات فارسی دارای سابقه است. خاقانی، خود نیز در مواضع دیگر، از این تقابل معنایی بهره گرفته‌است (رک: همان: ۳۴۷، ۵۴۰ و ۸۰۶).

۲- دومین مسأله قابل ذکر در این بیت، مربوط است به مفهوم عبارت «دوشش را دویک شماردن». در مورد این عبارت کنایی، که برگرفته از اصطلاحات بازی نرد است، نظرات گوناگونی از سوی شارحان و خاقانی‌پژوهان ارائه و طبعاً براساس آن برداشت‌های متنوعی از بیت شده‌است.

استعلامی، سخنی در باب مفهوم عبارت نگفته و تنها به تفسیر کلی بیت پرداخته‌است: «مقامری صفتی که دو شش‌ها را دو یک می‌شمارد، مرد آگاهی است که خود را و موفقیت‌های دنیایی را به حساب نمی‌آورد» (استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۰۸). این شیوه از شرح، البته نمی‌تواند مبین تمامی ظرایف لفظی و معنوی بیت باشد و چنان‌که در ادامه همین سطور خواهد آمد، به پیوند ابیات در محور عمودی شعر نیز بی‌توجه است.

برزگر خالقی، درباره «دو شش زدن» آورده‌است:

«جفت شش آوردن طاس نرد و گرفتن خانه‌های شش و بستن حریف در آغاز بازی» (برزگر خالقی، ۱۳۹۰: ۸۹).

مشخص نیست چگونه می‌توان با دوشش آوردن در همان ابتدای بازی، حریف را بست. ظاهراً ایشان، مفهوم «دوشش آوردن» را با «شش‌دره کردن حریف» خلط کرده‌اند و در نهایت بدون شرح مستقیم عبارت مذکور، دو معنی احتمالی برای بیت منظور داشته‌اند:

الف) مهارت بازی قمار را بدست آور؛ زیرا قمارباز ماهر دوشش تو را دویک به حساب می‌آورد و تو را بازنده می‌کند.

ب) صفت قماربازان را پیشه‌کن که در میان این طایفه جوانمردی هم رواج دارد؛ پس جوانمرد باش و همیشه در فکر بردن مباش، اگر برنده شدی، به ظاهر خودت را بازنده حساب کن (همان: ۸۹-۹۰).

نادرستی وجه معنایی (الف) کاملاً آشکار است. اگر هر حریفی بتواند نقش تاسِ نفر مقابل خود را مطابق میل خود تفسیر کند و فرضاً دوشش حریف را دو یک حساب کند، پس اساساً ریختن تاس چه معنایی دارد؟ مشکل شرح مذکور در غفلت از این نکته است که نقش دوششی که قرار است دویک به حساب آید، متعلق به خود «مقامِ صفت» است نه حریف وی. همچنین، توصیه خاقانی به مخاطب خود، یافتن قماربازی با چنین خصوصیتی است؛ نه، دست یافتن به «مهارت در قماربازی» آنطور که شارح برداشت کرده است. درست به همین دلیل است که وجه معنایی (ب) نیز مردود می‌شود. منشأ این خطا البته، راجع است به همان مسأله نخستین، یعنی ساختمان، خوانش و مفهوم عبارت آغازین بیت (=مقامی صفت) که در سطور پیشین ذکر آن رفت.

معدن‌کن، نیز در تفسیری اشتباه همچون برزگرخالقی، «دوشش آوردن» را نه به «مقامِ صفت»، بلکه به حریف وی نسبت داده و آورده است:

«به دنبال آنچنان مقامِ قهاری باش که اگر حریف آشکار او بی‌تردید زخم دوشش بیاورد، او از کثرت پردلی و اعتماد به خود برای دوشش حریف، بیش از دو یک ارزش قایل نشود» (معدن‌کن، ۱۳۹۵: ۱۷۵).

کزازی نیز بدون اشاره مستقل به معنای کنایی عبارت «دوشش را دویک شمردن»، از آن برداشتی غلط داشته و بیت را درست برخلاف آنچه مقصود خاقانی بوده شرح کرده و گفته است

خواست خاقانی در این بیت آن است که می‌باید کسی را جست که سودایی برد و باخت است؛ و هرگز بدانچه فرادست می‌آورد، بسنده نمی‌کند. اگر در نرد به نقش دوشش که برترین است رسید، آن را دویک شمارد که کمترین است. خداجویی که در پی خداجویی است می‌باید، به همان‌سان، آسیمه و سودایی جستن باشد، نه خشنود و دلا سوده یافتن (کزازی، ۱۳۹۲: ۳۴).

قره‌بگلو نیز هرچند عمل «دو یک شمردن دوشش» را به «مقامِ صفت» نسبت داده است. اما شرح نادرستی از عبارت به دست داده و آن را در معنای کنایی «ایشار و گذشت» گرفته است (قره‌بگلو، ۱۳۹۵: ۲۴۲) که با توجه به سایر شواهد شعری، و همچنین توجه به ابیات پیشین در همین قصیده، معنای صحیحی نیست. خاقانی خود در جای دیگر نیز عبارت «دویک شمردن دوشش» را به کار برده است:

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۶۵

این فلک کعبتین بی‌نقش است همه بر دست‌خون قمار کند
پنج یک برگرفته باد(باز) فلک که دو شش را دو یک شمار کند^۱

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۷۳)

توجه به شاهد فوق نشان‌می‌دهد که برخلاف سخن کزازی، در معنای این عبارت، هیچ اشاره‌ای به «بسنده نکردن به آنچه حاصل می‌شود»، نیست. همچنین فضای معنوی ابیات شاهد مذکور، هیچ نشانی از معنای «ایثار و گذشت» به‌دست نمی‌دهد. بلکه سخن از تسلط «فلک» بر قمار هستی و شکوه شاعر از دست آن است. تبخر و چیره‌دستی فلک در قمار موضوعی است که در شعر فارسی دارای سابقه است؛ چنان‌که حافظ در بیت زیر می‌گوید:

فغان که با همه کس غایبانه باخت فلک که کس نبود که دستی از این دغا ببرد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۶۶)

در اینجا نیز فلک از روی قوت و تبخر، «غایبانه» یعنی بدون رؤیت نطع، شطرنج می‌بازد و حریف را شهمات می‌کند.

بنابراین می‌توان نتیجه‌گرفت که «دو یک شمردن نقش دوشش»، درحقیقت کنایه از «مهارت و اقتدار در بازی نرد» است. منشأ پیدایش این کنایه ظاهراً این است که مقامی که دارای این خصیصه (تسلط و چیرگی) است، چنان‌که پیروزی خود اطمینان دارد که قادر است از نقش «دوشش» خود (نه دوشش حریف) بگذرد و آن را «دویک» به حساب آورد و به حریف خود فرصت جولان بیشتری بدهد. چیزی شبیه «طرح‌دادن»^۱ مهره در شطرنج از سوی شطرنج‌بازان قهار که نجم‌رازی، آن را در معنای کنایی «تبخر و چیره‌دستی» به‌کار برده است: «فلک را در دغابازی اسب و رخ طرح می‌نهادند» (نجم‌رازی، ۱۳۸۱: ۳۳)

مسئله این‌گونه قمار، تنها از عهده کسانی بر می‌آید که تبخر ویژه‌ای در بازی دارند و از برد خود مطمئن هستند؛ و البته قمارباز به معنای حقیقی کلمه هستند. طبیعی است که نتیجه این عمل، در نظر تماشاگران و ناظران بیرونی، به‌ظاهر نوعی ایثار و گذشت در مقابل حریف جلوه‌می‌کند، اما باید توجه داشت که نفس عمل، درحقیقت، برگرفته از قدرت‌نمایی؛ اطمینان به پیروزی و حتی تحقیر حریف است. چنان‌که در بیت مورد بحث نیز «مقام صفت»، به سبب تبخرش در قمار و اطمینان به پیروزی خود، در مصاف با

روزگار غدار، دوشش را دویک در نظر گرفته و به اصطلاح امروز به وی آوانس داده‌است. پذیرفتن معنای «ایثار و گذشت» و اطلاق آن به «مقامِ صفت»، آن هم در بازی قمار با روزگار، به معنای پذیرش تسلیم مقام صفت در برابر روزگار است که با اندیشه‌های خاقانی در این قصیده همخوان نیست.

افزون بر آنچه گفته شد، معانی ارائه شده از سوی اکثر شارحان، بیت را به کلی از فضای کلی قصیده دور و جدا می‌سازد و ساختار عمودی قصیده را که اتفاقاً در این ابیات بسیار محکم است، نادیده می‌گیرد؛ چراکه این بیت، درحقیقت، دنبالهٔ ابیات قبل و تمثیلی برای اهمیت توجه به «وحدت» عارفانه است و این نکته مهمی است که متأسفانه در شروح پیشین مغفول مانده‌است. بر این اساس، خاقانی با نظر به مقام عرفانی «وحدت» که خود مبتنی بر «فقر» و «فنا» است، می‌گوید: در جستجوی یک قمارباز حقیقی [=عارف کامل] باش که در قمار هستی، به سبب بهره‌مندی از قدرت روحی و باطنی و تسلطش بر این بازی، نقش قمار را اگر هم دو شش [=روی نمودن مظاهر دنیوی و کثرات] بیاید، آشکارا، دو یک [=توجه به وحدت و یگانگی] به شمار می‌آورد. به عبارت دیگر، «مقام صفت»، با نیروی باطنی و تسلط معنوی خود قادر است تا به جلوه‌های ظاهری و مادیات پشت پا بزند و «فقر» را برگزیند و به حقیقت «توحید» برسد. بنابراین، «دو یک شمردن نقش دو شش»، در این بیت، در عین اشاره به اصل وحدت، رمزی از «فقر اختیاری» و «فنا»ی صوفیانه است که در اندیشهٔ عرفانی، زمینه‌ساز ورود سالک به عالم وحدت و بقای بالله است.

خاقانی، یافتن چنین عارف کاملی را به مخاطب خود توصیه می‌کند و در بیت بعد نیز تأکید می‌کند که تنها یک چنین فرد کاملی، قادر است با رعایت راستی و انصاف، «صفرای» وجود آدمی را بُرد و خلق و خوی ناپسند وی را بهبود بخشد. این کاری است که البته از «مقام صورت» ساخته نیست:

تو را مقامِ صورت کجا دهد انصاف تو را هلیلهٔ زرین کجا بُرد صفرای

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۱)

توجه به این نکته نیز ضروری است که منظور از «مقام صفت»، لزوماً فردی بیرونی و عینی نیست، بلکه می‌تواند «دل» شخص سالک و در درون وی باشد، البته دلی که به مقام فنا و وحدت رسیده‌است. چنان‌که خاقانی خود در ابیات پیشین همین قصیده، به لزوم یافتن چنین دلی تأکید کرده‌است:

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۶۷

دلی طلب کن بیمار کرده وحدت چو چشم دوست که بیماری است عین شفا
(همان)

ما بیدقیم و مات عری گشته شاه ما میر اجل نظاره احوال دان ماست
(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۱)

برزگر خالقی، در معنای کلمه «عری» به نقل از لغت‌نامه آورده‌است:
«مهره‌ای است که در شطرنج میان شاه خود و رخ حریف حایل سازند برای حفاظت
شاه از مات شدن و چون شاه شطرنج در خانه خود بی حرکت شده باشد، گویند شاه در
عری است» (برزگر خالقی، ۱۳۹۰: ۳۷۳).

کزای این بیت را شرح نکرده‌است؛ اما در شرح بیت زیر:

شاه دل را که خرد بیدق اوست در عری خانه خذلان چه کنم؟
(خاقانی، ۱۳۸۵: ۲۵۳)

در باب کلمه «عری» آورده‌است:

«آنگاه که مهره نگاهبان شاه باشد به گونه‌ای که اگر برداشته شود، شاه در کشت باشد،
در عری است. امروز چنین مهره‌ای را «آچمز» می‌گویند» (کزای، ۱۳۹۲: ۴۲۷).

قره‌بگلو و رمضانی نیز در ضمن مقاله‌ای، به صورت مفصل‌تر، با نظر به مداخل
«عری/عرا» در لغت‌نامه، همین مطالب را تکرار کرده‌اند. (قره‌بگلو؛ رمضانی، ۱۳۹۸: ۶۸۹).

ترکی نیز در شرح خود بر این بیت، عری، را در معنای وضعیت «آچمز» تلقی کرده
(ترکی، ج ۱، ۱۳۹۸: ۳۸۶) مبنای وی در اختیار این معنی، سخن معموری بوده است که
درباره «مات عری» گفته‌است:

«عری، به ضمّ اول، آن را گویند که مهره‌ای میانه شاه شطرنج و رخ افتد که اگر آن را
بردارند کشته شود» (همانجا، منقول از شرح معموری: ۱۳۴).

حال آن که سخن فوق، که البته تلفظ متفاوتی از کلمه ارائه می‌دهد، هرگز ناظر بر
وضعیت «آچمز» نیست و چنان که به تفصیل خواهد آمد، منظور از مهره میان شاه و رخ که
بنابر گفته معموری، با برداشتن آن شاه کشت می‌شود؛ نه مهره محافظ شاه، بلکه مهره‌ای از
آن حریف است. تازه‌ترین سخنی که در باب این اصطلاح مطرح شده، مربوط است به

مقاله‌ای با موضوع بازخوانی انتقادی شروح آثار خاقانی و نظامی. باعث شگفتی است که مؤلفان مقاله اخیر نیز، ضمن نقلِ ناقص و تفسیر نادرست سخن‌همایی، در نهایت همان معنای نادرست «آچمز» را که وجه مختار غالب شارحان است، برگزیده‌اند (طایفی؛ رضانی، ۱۴۰۰: ۲۵-۲۶).

لازم به ذکر است که خاقانی، واژه «عری» را یک بار دیگر در منشآت (خاقانی، ۱۳۸۴: ۹) و دو بار هم در تحفه‌العراقین به کار گرفته است (همو، ۱۳۸۷: ۲۰۲ و ۱۴۲). صفری آق‌قلعه در تعلیقات کتاب، ضمن بیان مطالبی شبیه آنچه در بالا ذکر شد؛ «عری» را به معنی «آچمز» -که به زعم وی واژه‌ای ترکی است- تصور کرده است (همان: ۶۰۰). قریب نیز در تعلیقات خود بر شاهد اول، عری را به معنی مهره آچمز شده مفروض داشته است (همو، ۱۳۵۷: ۳۵۲). چنان‌که رفت؛ تمامی شارحان اشعار خاقانی، این واژه را در معنای «آچمز» شدن مهره‌ای دانسته‌اند که به عنوان نگهبان شاه از کشت، مورد استفاده قرار گرفته است. نکته‌ای که در این میان مغفول واقع شده، این است که در تمامی شواهد موجود، آن‌که در عری قرار دارد «شاه» است؛ نه مهره حفاظت‌کننده وی؛ درحالی‌که حالت آچمز در اصطلاح شطرنج، مربوط است به مهره نگاهبان شاه از کشت. اساساً در اصطلاحات شطرنج، واژه آچمز برای شاه به کار نمی‌رود. نگاهی دقیق به سایر شواهد متنی نیز نشان می‌دهد که وجه معنایی آچمز برای واژه «عری» ناپذیرفتنی است. در راحه‌الصدور آمده است:

«اگر میانه شاه و رخ آلتی بود که چون خصم آن آلت ببازد شاه خواهد از عرا، او را دوبازی بود» (راوندی، ۱۳۶۴: ۴۰۹)

صاحب نفائس‌الفنون، نیز در شرح یکی از منصوبه‌های بازی شطرنج گوید:

«صورت دیگر که بازی سرخ راست داو برد؛ سرخ، فیل را از میان شاه سیاه و رخ سرخ بردارد و در میان رقعہ اندازد و از عری شاه خواهد...» (آملی، ۱۳۸۱: ۵۶۸/۳-۵۶۹).

در گفته راوندی و آملی، اساساً از مهره محافظی بین شاه و رخ، سخن نرفته است و طبعاً هیچ مهره‌ای در حالت آچمز نیست. در هر دو شاهد فوق، مهره‌ای که میان شاه و رخ است؛ مهره حریف است؛ که حریف با برداشتن آن، شاه را توسط رخ، کشت می‌دهد. اصطلاح «عری»، در شعر شاعران قدیم نیز فراوان مورد استفاده قرار گرفته است:

رخ بر عری نهاده حریف و به اسب و پیل	بر شه گرفته تنگ ره رهگذارها
برخاستی به چابکی و چاره از عری	اندر چنین زمانه ستوده‌ست چارها

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۶۹

(لامعی گرگانی، ۱۳۹۴: ۴-۵)

راست چون پیش شاه رخ به عری پیش تیر شهاب دیو لعین

(ظهیرفاریابی، ۱۳۸۱: ۱۵۲)^{۱۲}

در دیوان عثمان مختاری نیز آمده است:

ای امید از تو چنان کاندرب طرب آماده رخ وی نیاز از تو چنان کاندرب عری افتاده شاه

(مختاری، ۱۳۸۱: ۴۹۰)

همایی، در شرح این بیت، اصل واژه «عری» را از کلمه عربی و قرآنی «عرا»^{۱۳} (به فتح عین و مد الف) دانسته است؛ به معنای «گشادگی بی حجاب و فضای بی سقف و حفاظ و بیابان قفر و زمین خالی از درخت و گیاه که هیچ سایبان و پناهگاهی نداشته باشد». در فرهنگ فارسی تاجیکی نیز واژه «عراء» با آوانگاری /aro/ در معنای «جای گشاده» و «میدان خالی» ثبت شده است (شکوری و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۲۱۶).

همایی در ادامه، ضمن نقل شواهدی از «امیر معزی» و «ادیب صابر»، درباره معنای

اصطلاحی کلمه نوشته است:

[عری] از مصطلحات قدیم بازی شطرنج است به این معنی که چون خانه حریم شاه و قسمتی از رقع که در مقابل آنست خالی و باز مانده باشد بطوریکه بتوانند با مهره «رخ» پی در پی شاه بخواهند و به قول بازیگران امروز او را «کیش» بدهند و حریم را بر زدن آن «رخ» دسترس نباشد، آن قسمت از خانه‌های مابین رخ و شاه را که خالی و بی حفاظ است؛ و نیز آن وضع و حالت را که از خالی ماندن خانه‌های مابین شاه و رخ در بازی پیش آمده است؛ «عری» و «عرا» گویند؛ و چون خصم در آن حالت با رخ به شاه کش داده باشد گویند: «رخ از عری شاه خواست» و چون حریم بازیگر در مقابل شاه خواستن خصم؛ مهره‌ای در خانه خالی بگذارد چنانکه شاه را از کشاکش خصم نجات بدهد گویند: «مهره بعری کشید» و گاه هم مجازاً آن مهره را که برای حفاظت شاه مابین او و رخ حایل شده باشد «عری» خوانند؛ و در همه آن احوال گفته می‌شود که شاه بعری افتاده است (همان: ۴۹۱-۴۹۲).

با توجه به آنچه نقل شد، معنای «عری» در بیت خاقانی کاملاً روشن می‌شود؛ اما

در خصوص کیفیت حالت «عری» در شطرنج، دو ایراد به سخن همایی وارد است:

اول آنکه در توصیف آن نوشته‌اند که در این حالت می‌توان با مهرهٔ «رخ» پی‌درپی شاه را کیش داد، بدون آنکه حریف را بر زدن رخ دسترس باشد. درحالی‌که، از فحوای شواهد متنی، چنین چیزی استنباط نمی‌شود. براساس برخی از منصوبه‌های مشروح در متون قدیم، پس از استقرار رخ خصم در «عری» و شاه خواستن، در صورت حرکت دادن شاه و یا حایل کردن یک مهرهٔ ثالث؛ برخلاف قول همایی، رخ، دیگر قادر به شاه‌گفتن (کیش) نیست؛ و یا در صورت اقدام مجدد به کیش دادن، در معرض ضرب حریف قرار می‌گیرد (رک: املی، ۱۳۸۱: ۵۶۹/۳ و تصاویر ۸ و ۱۰ در انتهای کتاب؛ میرزنده‌دل، ۱۳۹۴: ۱۸۶).

دومین نقد هم بر این بخش از سخن ایشان وارد است که گفته‌اند: «گاه هم مجازاً آن مهره را که برای حفاظت شاه مابین او و رخ حایل شده باشد «عری» خوانند». ایشان برای این ادعای خود هیچ شاهی ذکر نکرده‌اند و از هیچ‌یک از شواهدی که در شرح تحقیق خود ذکر کرده‌اند نیز چنین مطلبی قابل دریافت نیست. نگارندگان نیز در هیچ‌یک از شواهد نظم و نثر فارسی به چنین کاربرد مجازی از واژهٔ «عری» برخورد نکرده‌اند. ظاهراً همین تلقی نادرست، علت اصلی خلط دو مفهوم «عری» و «آچمز» در نظر محققان بعدی است. بنابر آنچه گفته‌شد، «عری / عرا» را باید وضعیتی از بازی شطرنج دانست که در آن فضای مستقیم در مقابل شاه به‌گونه‌ای خالی از مهره می‌شود که رخ حریف می‌تواند شاه بخورد یا به اصطلاح امروز کیش بدهد. در این حالت، خانه‌های شاه و رخ و آنچه را مابین آنها بوده‌است «عری» یا به تعبیر خاقانی «عری‌خانه» می‌گفته‌اند. عبارت «عری‌عرصه» در بیت زیر از سلمان ساوجی، معادل معنایی دیگری برای همین حالت است:

فرس همی ران در عرصهٔ امید به کام که گشت در عری‌عرصه، دشمن شهمات

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۴۲۹)

چنان‌که از بیت خاقانی و شاهد فوق برمی‌آید، اگر در حالت «عری» از سایر مهره‌ها نیز به درستی استفاده‌شود، روند بازی می‌تواند به شهمات شدن حریف بینجامد. خاقانی، در بیت مورد بحث، این گونه از شهمات را «مات عری» نامیده‌است. در منشآت نیز آورده‌است: «شاه ظلم را مکر مات الهی در عری مکر مات کرد» (خاقانی، ۱۳۸۴: ۹).

نکتهٔ قابل ذکر دیگر این است که در متون قدیم، کاربرد واژهٔ «عری» تنها مختص «رخ» بوده است. برای این امر دو علت قابل ذکر است. اول آنکه فرزین (وزیر) در بازی قدما،

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۷۱

به صورت اریب (ضربدری) حرکت می کرده است و مانند شطرنج امروزی، اختیار حرکت به هر سمت را نداشته است و قواعد حرکت و مهره زدن وی نیز محدودتر بوده است. چنان که راوندی گوید:

«رخها که در زوایا اند راست روند و هرچ توانند همچنان ضرب کنند ... و فرزین بر زوایا رود و از هر چهار جانب کژ ضرب کند» (راوندی، ۱۳۶۴: ۴۰۸؛ نیز: مختاری، ۱۳۸۱: ۴۹۴).

به همین دلیل است که گاه در منصوبه های شطرنج قدیم شاهد هستیم که شاه می تواند به فرزین خصم نزدیک شود و کنار آن بنشیند (رک: آملی، ۱۳۸۱: ۵۶۹/۳). «کج روی» فرزین در شطرنج موضوعی است که دستمایه ایجاد صور خیال فراوانی در شعر فارسی شده است:

همه خونخوار و آزور چو مگس همه فرزین به کزروی و فرس

(سنایی غزنوی، ۱۳۹۷: ۶۲۰)

رخ راست می رود ز چه در گوشه ای بماند فرزین کج رو از چه به صدر اندرون نشست

(جمال الدین اصفهانی، ۱۳۷۹: ۳۷۳)

مست را بین زان شراب پرشگفت همچو فرزین مست کژ رفتن گرفت

(مولوی، ۱۳۹۷: ۸۹۶)

خاقانی خود نیز در رباعی زیر به این موضوع اشاره کرده است:

خاقانی اگر در کف همت گروی هان تا ز پی جاه چو دونان ندوی

فرزین مشو ای حکیم تا کژ نشوی آن به که پیاده باشی و راست روی

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۷۳۷)

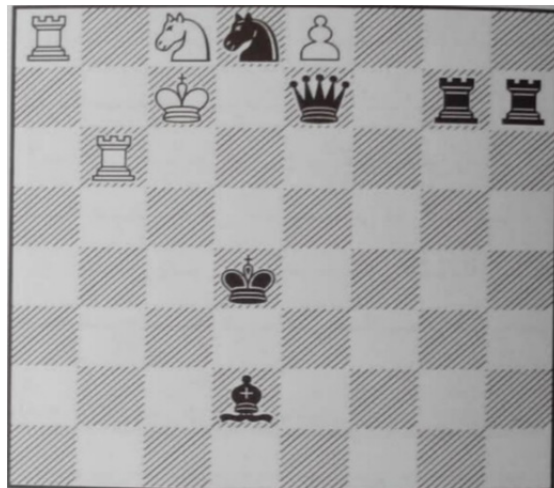
و در منشآت نیز با اشاره به همین قاعده آورده است: «فرزین کژرو از میان رقعہ گم بود» (همو، ۱۳۸۴: ۹).

علت دوم و البته اساسی تر، برای اختصاص «عری» به «رخ» - که همایی اشاره ای به آن نکرده - آن است که بنابر قواعد شطرنج قدیم، هیچ یک از مهره ها بجز «رخ» قادر به حرکت و ضرب در مسیر طولانی نبوده اند و لاجرم هیچ یک نمی توانسته اند از فاصله دور

شاه را کیش بدهند. فرزین - با وجود امکان حرکت ضربداری در چهار جهت - ظاهراً نمی‌توانسته است دور و طولانی حرکت کند و تنها یک خانه می‌رفته است. ضمن آن‌که «فیل» نیز تنها مجاز به حرکت در دو خانه بوده است. مؤلف راحه‌الصدور، در ذکر حکمت چیش و طرز حرکت مهره‌های شطرنج، آشکارا به این دو مورد اشاره کرده است:

شاه از آن یک خانه روذ که روا نیست او را حرب کردن و دور رفتن و فرزین را هم چنین ... و پیلان به دو خانه بر زویا از آن روند که استواری ازیشانست تا از دور بایستند و آلات نگاه دارند (راوندی، ۱۳۶۴: ۴۱۴).

این قواعد، چنان‌که از گفتهٔ راوندی برمی‌آید، مبتنی بر انطباق بازی شطرنج با نبردهای واقعی بوده است. تصویر و توضیح یکی از منصوبه‌های بازی شطرنج در رسالهٔ شطرنج منظوم^۴ «حیران همدانی» نیز مؤید این سخن است (رک: میرزنده‌دل، ۱۳۹۴: ۱۸۶)



وضعیت پیشفرض این منصوبه، چنان‌که در تصویر بالا مشهود است، به‌شکلی است که فرزین سیاه در عری قرار دارد؛ یعنی مابین رخ خود و شاه حریف است و بین شاه سرخ و فرزین سیاه هم یک خانه خالی فاصله است؛ با وجود این از آنجا که نوبت بازی با سیاه است، مشخص است که مطابق قوانین شطرنج قدیم درباب کیفیت حرکت وزیر - برخلاف شطرنج امروزی - شاه تحت کیش وزیر نیست. در این حالت، چنان‌که در متن داستان منظوم آمده است، سیاه، با جابجا کردن وزیر خود از عری، و انتقال ضربداری آن به نزدیک شاه سرخ، وی را از دو طریق (رخ و وزیر) کیش می‌دهد و البته وزیر و اسپ خود

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۷۳

را (که پیش از این وزیر محافظ آن بوده است) بعنوان طعمه و بجهت فریب دادن حریف در معرض ضرب شاه سرخ قرار می دهد تا در حرکت بعدی وی را مات کند:

به فرزین از عرا شه‌خوان نمودش به اسپ و فرزند دل ربودش
چو می زد اسپ فرزین مات می گشت وزان در جان مه تخمی همی کشت

(همان)

شاید به همین دلیل است که در ارزش گذاری مهره های شطرنج هم، وزیر دارای ارزش کمتری نسبت به «رخ» و سایر مهره های سوار بوده است؛ چنان که در رساله مقدمه شطرنج^{۱۵} آمده است:

«یک اسب و وزیر را برابر گیرند از رخ. و دو وزیر با اسب برابرند و سه وزیر با رخ همتانند» (همان: ۷۲۴).

در دو بیت بالا نیز شاهد هستیم که از میان دو بازی پیش روی سرخ، یعنی «ضرب فرزین» و «ضرب اسب»، تنها وجه دوم شرح داده شده است؛ این بدان سبب است که در نظر گوینده و مخاطبان هم روزگار وی، به سبب ارزشمندتر بودن مهره «اسب» نسبت به «فرزین»، انتخاب گزینه دوم (ضرب اسب) امری مسلم تلقی شده است. خاقانی خود نیز در منشآت خویش، پایگاه مهره وزیر را هم طراز پیاده توصیف کرده است:

«فرزین که در ابتدا پایگه پیادگی داشت، در انتهای مصاف ملک دستگه سروری یابد»^{۱۶} (خاقانی، ۱۳۸۴: ۹).

نکته اخیر دلیل روشنی برای چرایی مخصوص شدن واژه «عری» به «رخ» در قواعد و اصطلاحات شطرنج قدیم است.

۴. نتیجه گیری

اشعار خاقانی شروانی، با وجود توجهات گسترده ای که از دیرباز به آن شده و شروح متعدد و مقالات پژوهشی فراوانی که پیرامون آن نگاشته شده است؛ هنوز هم از پرابهام ترین و دشوارترین اشعار تاریخ ادبیات فارسی به شمار می آید. یکی از مهم ترین علل این امر، بهره گیری هنری خاقانی از ظرفیت های گوناگون علمی، فرهنگی و اجتماعی تمدن کهن، در شعر و نثر خویش است. بدون شک دستیابی به معنای دقیق سخن وی نیازمند آگاهی از

همین عناصر و عوامل جنبی است. از سوی دیگر، در موارد بسیاری، شعر خاقانی خود می‌تواند بهترین راهنما در جهت دریافت بسیاری از باورهای کهن و آداب و رسوم و شیوه‌های منش اجتماعی و فرهنگی قدیم باشد. بازی‌های مرتبط با قمار نظیر «نرد» و «شطرنج» از جمله همین موارد به شمار می‌آیند.

بر همین اساس، در این پژوهش، با استناد به مطالب منقول از متون نظم و نثر کهن - اعم از رسالات علمی، تاریخی، عرفانی - و با بهره‌گیری از شواهد درون‌متنی و برون‌متنی، همراه با نقد سخنان پژوهشگران پیشین، ابیاتی از دیوان خاقانی که مرتبط با فضای بازی‌های شطرنج و نرد هستند؛ بررسی و معنای چند اصطلاح و عبارت مقامرانه نظیر «دوشش شمردن دو یک»، «کعبتین وامالیدن» و «عری» به صورتی دقیق واکاوی و تحلیل شد. همچنین در شرح یک مورد (مقامری‌صفت) با استناد به شواهد متعدد از دیوان خاقانی، شیوه‌ای از کتابت و رسم‌الخط کهن در استنساخ دستنویس‌های آن، شناسایی و معرفی شده‌است که می‌تواند افزون بر کمک به خوانش و فهم برخی از ابیات؛ در تصحیح دیوان خاقانی و دستیابی به نسخه‌ای منقح از آن نیز مؤثر واقع شود.

بر پایه نتایج این پژوهش، آنچه تاکنون از سوی شارحان و خاقانی‌پژوهان در این زمینه ارائه شده است؛ غالباً تکرار سخنان پیشینیان و به‌ویژه مطالب مندرج در فرهنگ‌های لغت است که در بیشتر موارد، نادرست و نادقیق است و با سبک و سیاق؛ و اصول و قواعد دو بازی نرد و شطرنج در نزد قدما همخوان نیست؛ و بالتبع با بافت معنایی و تصویری سخن خاقانی نیز هیچ‌گونه مناسبتی ندارد و در جهت درک و تبیین آن، راه به دیهی نمی‌برد. تحقیق حاضر علاوه بر هموارسازی مسیر درک و دریافت صحیح اشعار خاقانی، درعین حال به نکات تازه‌ای در باب کیفیت اصول و قواعد و نحوه انجام بازی‌های مزبور در نزد قدما دست یافته‌است. نتایج این تحقیق، همچنین بار دیگر نشان می‌دهد که عدم توجه به معنای دقیق واژگان و جایگاه مفهوم اصطلاحی آن در ذهن مردمان قدیم تا چه اندازه می‌تواند شارح دیوان خاقانی و سایر متون کهن را از مسیر صحیح منحرف سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای نمونه، رک: سلطان‌محمدی؛ سادات‌ابراهیمی، ۱۳۹۵.

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۷۵

۲. دهخدا این عبارت را، بدون شرح، همراه با ذکر دو شاهد، در امثال و حکم آورده است (دهخدا، ۱۳۹۵: ۱۷۶۷).

۳. گلچین معانی، در ضمن مقاله‌ای تحقیقی، نسخ خطی این رساله و مؤلف آن را معرفی و بخش‌هایی از مطالب آن را نقل کرده است (گلچین معانی، ۱۳۵۵).

۴. در امثال و حکم دهخدا «القیها» ضبط شده (دهخدا، ۱۳۹۵: ۱۷۶۷) که به نظر وجه صحیح‌تری است.

۵. یزدگردی، درباره این عبارت نوشته است: «شاید بتوان استنباط کرد که کعبتین کسی را مالیدن یعنی مقدرات وی را در دست گرفتن زیرا در بازی نرد وقتی حریف کعبتین را در دست می‌گیرد تو گویی مقدرات وی را تعیین می‌کند» (ظهیرفاریابی، ۱۳۸۱: ۴۳۷). معنای پیشنهادی مذکور، به هیچ روی با طرز کاربرد این عبارت در شواهد یاد شده، مناسبت ندارد. ظاهراً ایشان نیز متوجه نکته مربوط به تعلق داشتن کعبتین به «حریف» نشده‌اند.

۶. یکی از معانی «لطف» (از ریشه لَطْف)، «دقت» است. چنان‌که گویند: «لطف للامر او فی الامر؛ یعنی وسایل دقیق به کاربرد در آن» (دهخدا، ۱۳۳۶: ذیل لطف) در قوامیس عربی نیز «لَطْف» را در معنای «دق» (= دقیق و باریک شد) گرفته‌اند (اسماعیل بن عباد، ۱۴۱۴: ۱۹۸/۵؛ ۲۶۴/۶؛ ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۴۸/۴) و یکی از معانی «لطیف» را بعنوان صفت الهی، علم به دقائق امور دانسته‌اند (راغب اصفهانی، ۱۳۷۴: ۱۳۳/۴؛ ابن اثیر، ۱۳۶۷: ۲۵۱/۴). این کاربرد معنایی واژه «لطف» در سایر متون فارسی نیز قابل مشاهده است. برای مثال؛ خواجوی کرمانی در بیت زیر به صورتی ایهام‌وار به این معنا نظر داشته است:

ای هیچ در میان نه ز موی میان تو نادیده دیده هیچ بلطف دهان تو

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۴۸۴)

۷. به همین دلیل است که قره‌بگلو در شرح خود بر این ابیات، با مسامحه و عدول از دیدگاه دستوری خود، با حذف «یا»ی نسبت ادعایی از کلمه «صفتی»؛ ترکیب را به شکل «مقارم صفت» درآورده است تا بدین وسیله به تقابل یادشده میان «صورت» و «صفت» دست یابد (قره‌بگلو، ۱۳۹۵: ۲۴۲).

۸. دکتر معین نیز در حواشی خود بر اشعار خاقانی، روی کلمه «صفتی» نوشته‌اند: «یاء وحدت» (معین، ۱۳۶۹: ۹).

۹. برای مشاهده نمونه‌های دیگر از این کتاب، رک: تاریخ سیستان، ۱۳۹۳: ۲۶۸ و ۳۵۲.

۱۰. سجادی در فرهنگ لغات و تعبیرات، این بیت را ذیل مدخل «پنج‌یک برگرفتن» به عنوان شاهد آورده؛ اما در نقل مصراع دوم مرتکب سهوی شده و جای «دو شش» و «دو یک» را عوض کرده‌است (سجادی، ۱۳۸۹: ۲۲۹). ترکی نیز در یادداشت انتقادی خود به این نکته پی نبرده و لاجرم دریافت نادرستی از بیت داشته‌است (ترکی، ۱۳۹۴: ۴۶-۴۷). هر دو شارح محترم، به اشتباه بیت را وارد فضای «خمس» و «مالیات» و «تقسیم غنایم» کرده‌اند؛ برزگرخالقی و کزازی نیز مرتکب همین سهو شده‌اند (کزازی، ۱۳۹۲: ۲۳۲؛ برزگرخالقی، ۱۳۹۰: ۷۶۴).
۱۱. طرح دادن، عبارت است از کنار نهادن یک یا چند مهره سوار از سوی حریف قوی‌تر به منظور برابر شدن با حریف ضعیف و گاه تحقیر وی (رک: دهخدا، ۱۳۳۶: ذیل طرح دادن). شفیع کدکنی در شرح عبارت «اسب و رخ طرح نهادن»، به اشتباه آن را به معنی «نوعی مات کردن گرفته‌است» (نجم‌رازی، ۱۳۸۱: ۱۹۵).
۱۲. برای دیدن شواهد بیشتر رک: ظهیرفاریابی، ۱۳۸۱: ۵۱؛ انوری، ۱۳۸۹: ۳۲۱؛ نجم‌رازی، ۱۳۸۱: ۳۳؛ در دیوان جمال‌الدین اصفهانی نیز آمده‌است:
- ز پیش ماه همی آفتاب گشت نهان چنان که پیش رخی در غزی بود شاهی
- (جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۷۹: ۳۹۸)
- دستگردی «غزی» را مماله «غزا» به معنی جنگ دانسته‌است (همان) حال آن که بی‌تردید این واژه تصحیف «عری» است. در دیوان اثیر اخسیکتی، مصحح همایون فرخ، نیز در یک موضع، وجه غلط «غزی» به جای «عری» وارد متن شده‌است (اخسیکتی، ۱۳۸۹: ۲۹۶).
۱۳. کلمه «عراء» به‌همین معنی در دو موضع از قرآن کریم در قصه «یونس» به‌کاررفته‌است (صافات / ۱۴۵؛ قلم / ۴۹) و در شعر عرب هم سابقه کاربرد دارد. در زبان فارسی الف ممدود این واژه به الف مقصوره و سپس به یاء مماله تبدیل شده‌است. بنا بر اشاره همایی، ظاهراً تبدیل فتحه عین به کسره نیز از تصرفات فارسی زبانان است (مختاری، ۱۳۸۱: ۴۹۱-۴۹۴).
۱۴. سرایش این رساله منظوم، به سال ۷۸۵ ه.ق به‌پایان رسیده‌است. ظاهراً یک نسخه خطی از آن که به سال ۸۸۸ کتابت شده‌است؛ تحت شماره مسلسل ۷/۱۲۵۹۳ در کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی در قم نگهداری می‌شود (میرزنده‌دل، ۱۳۹۴: ۱۷۷).
۱۵. این رساله، نگاشته‌ای است در حاشیه نسخه خطی کتابی مجهول‌المؤلف، که به انضمام آثاری از ابن‌سینا و زکریای رازی، با شماره MS P 29 جزء مجموعه نسخ خطی طب اسلامی در کتابخانه ملی پزشکی امریکا نگهداری می‌شود (میرزنده‌دل، ۱۳۹۴: ۷۲۴ و مقدمه: سی‌ویک).
۱۶. از عبارت اخیر چنین برمی‌آید که در شطرنج قدما، امتیاز، امکانات و قابلیت‌های وزیر، در طول بازی و تحت شرایطی خاص، قابل تغییر بوده‌است.

کتاب‌نامه

- قرآن کریم (۱۳۷۵). چاپ بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران، جامی - نیلوفر
- آملی، شمس‌الدین (۱۳۸۱)، نغائس‌الفنون فی عرایس‌العیون، چاپ ابوالحسن شعرانی، تهران، اسلامیة.
- ابن‌اثیر، مبارک‌بن‌محمد (۱۳۶۷)، النهایه فی غریب‌الحديث و الأثر، چاپ طاهر احمد الزاوی؛ محمود محمد الطناحی، قم، اسماعیلیان.
- ابن‌منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴)، لسان‌العرب، بیروت: دار صادر.
- احسیکتی، اثیرالدین (۱۳۸۹)، دیوان، چاپ رکن‌الدین همایون فرخ، تهران: اساطیر.
- استعلامی، محمد (۱۳۸۷)، شرح قصاید خاقانی، تهران: زوار.
- اسماعیل‌بن‌عباد، صاحب (۱۴۱۴)، المحيط فی اللغة، چاپ محمدحسن آل‌یاسین، بیروت: عالم‌الکتب.
- انوری، محمد بن محمد (۱۳۸۹)، دیوان، چاپ سعید نفیسی، تهران: نگاه.
- برزگر خالقی، محمد رضا (۱۳۹۰)، شرح دیوان خاقانی، جلد اول، تهران: زوار.
- برزگر خالقی، محمد رضا (۱۳۹۷)، شرح دیوان خاقانی، جلد دوم، تهران: زوار.
- تاریخ سیستان (۱۳۹۲)، چاپ محمدتقی بهار، تهران: معین.
- ترکی، محمد رضا (۱۳۹۴) نقد صیرفیان، تهران: سخن.
- ترکی، محمد رضا (۱۳۹۸)، سرّ سخنان نغز خاقانی، تهران: سمت.
- تفضلی، ابوالقاسم (۱۳۹۴)، تخته‌نرد، تقدیر یا تدبیر؟، تهران: عطائی.
- جمال‌الدین اصفهانی (۱۳۷۹)، دیوان، چاپ وحید دستگردی، تهران: نگاه.
- جوینی، عطاملک (۱۳۸۶)، تاریخ جهانگشای جوینی، چاپ شاهرخ موسویان، تهران، دستان.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲)، دیوان، چاپ پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.
- خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۵۷)، تحفه‌العراقین. چاپ یحیی قریب. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۴)، منشآت، چاپ محمد روشن، تهران: دانشگاه تهران.
- خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۵)، دیوان. چاپ ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
- خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۷)، تحفه‌العراقین، چاپ علی صفری‌آق‌قلعه، تهران: میراث مکتوب.
- خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۹)، دیوان، چاپ علی عبدالرسولی، تهران: سنایی.
- خواجوی کرمانی (۱۳۶۹)، دیوان، چاپ احمد سهیلی خوانساری، تهران: پازنگ.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۶)، لغت‌نامه. تهران: مجلس شورا.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۹۵)، امثال و حکم، تهران: یاقوت کویر.

۳۷۸ کهن‌نامه ادب پارسی، سال ۱۳، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱

راغب اصفهانی (۱۳۷۴)، مفردات الفاظ قرآن، چاپ سیدغلامرضا خسروی حسینی، تهران: مرتضوی.
راغب اصفهانی (۱۹۹۹)، محاضرات الادباء و محاورات الشعراء و البلغاء، چاپ عمر الطباع، بیروت: دارالارقم بن ابی الارقم.

راوندی، محمد بن علی (۱۳۶۴)، راحه الصدور و آیه السور، چاپ محمد اقبال، تهران: امیرکبیر.
زنجان، برات (۱۳۹۴)، خاقانی شروانی نکته‌ها از گفته‌ها، تهران: امیرکبیر.

سجادی، ضیاء‌الدین (۱۳۸۴)، برگزیده اشعار خاقانی شروانی، تهران: علمی و فرهنگی.

سجادی، ضیاء‌الدین (۱۳۸۹)، فرهنگ لغات و تعبيرات دیوان خاقانی، تهران: زوار.

سلطان‌محمدی، امیر؛ سادات ابراهیمی، سید منصور (۱۳۹۵)، «شرح و تحلیل بیتي دشوار از خاقانی به پنج انامل به فتح باب سخن»، کهن‌نامه ادب پارسی، سال ۷، ش ۱، صص ۷۳-۸۷

سلیمان ساوجی (۱۳۸۹)، کلیات، چاپ عباسعلی وفايي، تهران: سخن.

سنایی غزنوی (۱۳۹۷)، حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، چاپ محمدجعفر یاحقی؛ سیدمهدی زرقانی، تهران: سخن.

شکوری، محمدجان و همکاران (۱۳۸۵)، فرهنگ فارسی تاجیکی، چاپ محسن شجاعی، تهران: فرهنگ معاصر.

طایفی، شیرزاد؛ رضانی، مهدی (۱۴۰۰)، «بازخوانی انتقادی شروع آثار خاقانی و نظامی با تکیه بر برخی از اصطلاحات بازی‌های نرد و شطرنج»، متن‌شناسی ادب پارسی، سال ۵۸، ش ۲، پیاپی ۵۰، صص ۱۵-۳۲.

ظهيرفاريابی (۱۳۸۱)، دیوان، چاپ امیرحسن یزدگردی، تهران: قطره.

ظهير سمرقندی، محمد بن علی (۱۹۴۸)، سندبادنامه، چاپ احمد آتش، [استانبول: وزارت فرهنگ].

فرشیدورد، خسرو (۱۳۹۲)، فرهنگ پیشوندها و پسوندهای فارسی، تهران: زوار.

قره‌بگلو، سعید (۱۳۹۵)، ساقی به یاد دار، تهران: آیدین.

قره‌بگلو، سعید؛ رضانی، مهدی (۱۳۹۸)، «پیرامون چند بیت از خاقانی»، جشن‌نامه دکتر سیروس شمیسا، چاپ یاسر دالوند، تهران: کتاب سده، ۶۸۵-۶۹۰.

قزوینی، محمد صالح (۱۳۹۶)، نوادر، چاپ احمد مجاهد، تهران: دانشگاه تهران.

کرازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۲)، گزارش دشواریهای دیوان خاقانی، تهران: مرکز.

کلباسی، ایران (۱۳۷۰)، فارسی اصفهانی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

گلچین معانی، احمد (۱۳۵۵)، «بازی‌های برد و باختی در قرن سیزدهم»، هنر و مردم، دوره ۱۴، ش ۱۶۴، صص ۲۸-۴۵.

تأملی در چند اصطلاح «قمار» ... (سیدمنصور سادات ابراهیمی و امیر سلطان محمدی) ۳۷۹

- لامعی گرگانی (۱۳۹۴)، دیوان، چاپ سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: تیسرا.
- ماحوزی، مهدی (۱۳۹۲)، آتش اندر چنگ، تهران: زوار.
- ماهیار، عباس (۱۳۹۴)، برگزیده‌ای از دیوان خاقانی، تهران: سمت.
- مختاری، عثمان (۱۳۹۱)، دیوان، چاپ جلال‌الدین همایی، تهران: علمی و فرهنگی.
- معدن‌کن، معصومه (۱۳۹۵)، بزم دیرینه‌عروس، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- معین، محمد (۱۳۶۹)، حواشی دکترمحمد معین بر اشعار خاقانی شروانی، چاپ سیدضیاءالدین سجادی، تهران: پاژنگ.
- معین، محمد (۱۳۹۴)، اضافه، چاپ مهدخت معین، تهران: صدای معاصر.
- منشی، نصرالله (۱۳۴۵)، کلیله و دمنه، چاپ مجتبی مینوی، تهران: دانشگاه تهران.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۷)، مثنوی معنوی، چاپ محمدعلی موحد، تهران: هرمس.
- مهدوی‌فر، سعید (۱۳۹۵)، فرهنگنامه صور خیال در دیوان خاقانی، تهران: زوار.
- میرزنده‌دل، احمد (۱۳۹۴)، تجلی شطرنج در ادب پارسی، تهران: فرزین.
- نجم‌رازی (۱۳۸۱) مرموزات اسدی در مزمورات داودی، چاپ محمدرضا شفیعی‌کدکنی: تهران، سخن.
- وراوینی، سعدالدین (۱۳۹۳)، مرزبان‌نامه، چاپ محمدبن عبدالوهاب قزوینی، تهران: پیامبر.