تاریخ دریافت: ۹۵/۳/۱۲
تاریخ پذیرش: ۹۵/۷/۲۵

مضمون‌آفرینی و نمادپردازی از شطرنج در متون منظوم عرفانی

ناصر علیزاده خیاط [۱]
مهدی رمضانی [۲]

چکیده:

استفاده از مضامین متنوع، گوناگون و به تبع آن نمادپردازی، از جمله شیوه‌های شاعران و عارفان برای بیان مطالب و مافی‌الضمیر است. با توجه به تعدد آبشخورهای مضمون‌آفرینی که خود تحت تأثیر عوامل گوناگونی هستند، شاعران عارفی همچون سنایی، عطار، مولوی، سعدی، حافظ، عراقی، اوحدی و... برای پرورش هر چه بیشتر و انتقال اندیشه‌های عرفانی خود از همه امکانات زبانی و بیانی از جمله تأمّل برانگیزترین بازی؛ یعنی شطرنج – که در ارتباط مستقیم با حماسه و تداعی صحنه‌های رزم است و در ظاهر هیچ تناسبی با اندیشه‌های عرفانی ندارد– به بهترین شکل ممکن استفاده کرده‌اند. نوشتهٔ حاضر بر آن است تا با بازخوانی دقیق آثار منظوم عرفانی، به تحلیل ابیاتی که اصطلاحات شطرنج در آن به کار رفته است، بپردازد. حاصل پژوهش حاکی از تسلط کامل برخی از شاعران عارف به خصوص مولوی به این بازی است؛ چراکه مهمترین مباحث عرفانی و اندیشه‌های شاعرانه را با دقایق و ظرایف شطرنج، به نحو احسن بیان کرده‌اند.

کلید واژه‌ها:

شطرنج، عرفان، متون منظوم، مضمون‌آفرینی، نماد.

---

[۱]– استاد تمام زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان. ایران.

[۲]– دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.ایران. نویسنده مسئول:
Mehdi.ramazani85@gmail.com

پیشگفتار

شطرنج (*Shatranj*/*Chess*)

شطرنج، از جمله بازی‌های بسیار قدیمی است که دربارهٔ معنی آن نظرات خاصّ و متفاوتی وجود دارد؛ «شطرنج *šatranj* و شِطرنج *šitranj* فارسی معرّب است و کسر شین در آن در زبان عربی بهتر است، زیرا که از باب (وزن) جِردحل می‌شود»(افریقی مصری، ۱٤۱۰: ذیل واژه)؛ «شترنگ از ریشهٔ چترنگ پهلوی است که اصل آن از "چاتورانگا" دارای چهار لبه یا چهار حد شامل چهار جزء؛ فیل، رخ، اسب و پیاده است» (خلف تبریزی، ۱۳٦۲: ذیل واژه)، «"چتر"، به معنی عدد چهار و "انگ" به معنی عضو و به مجاز به معنی رکن است؛ یعنی فوجی را گویند که چهار رکن داشته باشد» (رامپوری، ۱۳٦۳: ذیل واژه)؛ «شطرنج معرب شترنگ فارسی، یعنی شش رنگ است» (معلوف، ۱۳٦۵: ذیل واژه)؛ «شطرنج معرب "شدرنج" است، به این معنی که هر کس بدان مشغول شود، رنج و ناراحتی‌اش از بین می‌رود. عده‌ای دیگر آن را معرب "صد رنگ" به معنی صد حیله و مکر و گاهی اصل آن را "شط رنج" به معنی کناره یا کرانهٔ رنج و تعب گفته‌اند» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل واژه)؛ «چترنگ، به معنی چهارگوش و چترنگ کرتن"*catrang kartan*" به معنی شترنج بازی کردن است» (به نقل از فره‌وشی، ۱۳۵۸: ذیل واژه و همان، ۱۳۷۸: ۱۵ و جی.جاماسپ، ۱۳۷۱: ذیل گزارش چترنگ)؛... .

کهن‌ترین سندی که در آن از لغت شطرنج بحث شده، کارنامه اردشیر بابکان است: «اردوان، چونش اردشیر بدید، شاد شد، و گرامی کرد، و فرمود که: هر روز با فرزندان خویش به نخچیر و چوگان شوید، و اردشیر همان‌گونه کرد. به یاری یزدان به چوگان و اسوبازی و چترنگ و نواردشیر و دیگر فرهنگ از ایشان همگی چیر بود»(نقدی‌وند، *1382*: ۸٤-۷٤). این بازی، دارای کارکردهای مختلفی است؛ از جمله، تشحیذ ذهن: «شطرنج‌بازی از بهر حکیمان و خداوندان فهم و خاطرهای تیز است» (راوندی، ۱۳٦٤: ٤۱۵) یا قمار، سرگرمی و خوش‌باشی:

اسباب معاشرت مهیا — از لوح کمانچه و چغانه
طنبور و کتاب و نرد و شطرنج — چنگ و دف و نای و شاخ و شانه
بنهاده به پیش انوری را — گنجشک و کبوتر و کلانه

(انوری، ۱۳۷۲: ٤۲۵)

و یا «روشی است در کار اداره ملک که در چوبی چند تعبیه کرده شده باشد»(راوندی، ۱۳٦٤: ٤۰۷). آن‌چه مسلم است، این بازی برگرفته از آرایش سپاه در هنگام نبرد است: «اگرچه در او فواید

بسیار است و مصالح بی‌شمار، غرض کلی نهاد حرب است»(همان، ٤١٤):

نردبـــازی بـــه خـــواب یـــا شـــطرنج ســـبب جنـــگ و غلبـــه باشـــد و رنـــج

(سنایی، ۱۳۷۸: ۱۸۰)

منشأ بازی شطرنج و چگونگی ساخت آن، هم‌چون نـامش، مـورد اخـتلاف محققـان اسـت؛ در اختراع این بازی، «راوندی» نویسندهٔ «راحةالصدور و آیةالسرور» گویـد: «شـطرنج را حکمـای هنـد نهادند و به نوشیروان عادل فرستادند و بزرجمهر آن را برگشاد و بر آن یک باب بیفزود، نوشروان آن را به قیصر روم فرستاد، حکمای روم خاطر برگماشتند و ایشان نیز دو باب زیادت کردند»(راونـدی، ١٣٦٤: ٤٠٧). «نیز از آنچه دربارهٔ شطرنج در شاهنامه ثعالبی آمده است، معلوم مـی‌شـود کـه مأخـذ شاهنامه فردوسی و ثعالبی یکی بوده یا فردوسی از ثعالبی اقتباس نموده است؛ زیرا مطالـب هماننـد است. اینک نوشته شاهنامه ثعالبی: چون عموم سلاطین مطیع نوشیروان بودند و علاوه بـر پرداخـت خراج، تحف و هدایای بسیار برای او می‌فرستادند، هندوستان هم علاوه بر هدایای گران‌بهای بسـیار که برای او فرستاده بود، یک‌دست شطرنج هم به خدمت او تقدیم داشته و سفیر خود را گفته بود تا به او بگوید: که اگر معنی آن را فهمیدی و به استخراج آن موفق شدی، من خراج سالیانهٔ کشـورم را برای تو می‌فرستم ولی چنانچه به حل آن موفق نگشتی من خراجی به تو مدیون نیسـتم. انوشـیروان که می‌دانست فقط بودزجمهر قادر به فهم آن است، دستور داد که به حل آن بکوشد. بودزجمهر پس از فکر و دقت بسیار، به رموز و نقش مهره آن در محاربه با دیگری واقف گشته گفت: این بـازی، از روی جنگ ساخته شده، به مهره اصلی سمت شاه داده‌اند و آنکه بعد ازوست وزیر و بـه مهـره‌هـای بزرگ عنوان رؤسای قشون و به پیاده‌ها سمت سربازی، و حرکت آن‌ها میدان جنگ را مجسم مـی-سازد. فرستاده پادشاه هندوستان از فطانت او متعجب شد و از طرف مولای خود متعهد گردیـد کـه خراج را بپردازد»(یکتایی، ١٣٤٧: ٦١). برخی نیز بر این باورند که شطرنج در ایران اختـراع شـده و سپس در هند رواج یافته و از آنجا به موطن خود بازگشته است. عده‌ای نیز منشـأ شـطرنج را بـازی چترنگ می‌دانند که در قرن ششم میلادی از هند به ایران وارد شده است. «اگر چه به فرض خاستگاه شطرنج ایران نباشد، ولی به هر حال ایرانیان در ترویج این بازی، نقش غیرقابل انکاری ایفاء کرده‌اند، تا جایی که غربی‌ها این بازی را از ایرانیان اخذ کردند و شطرنج مستقیم یا غیرمستقیم، شاید در قرن ١٠ میلادی یا پیش از آن به وسیلهٔ آنها به اروپا راه یافته است»(نقدی وند، *1382*: ٨٤-٧٤).

مضمون‌آفرینی و نمادپردازی

مضمون‌آفرینی– که بعضاً از تعابیری مانند معنی‌آفرینی، نازک‌خیالی، نازک‌بینـی، نـازک‌اندیشـی،

نکته‌سنجی، نکته‌یابی، باریک‌اندیشی، نکته‌آفرینی، نکته‌گویی، خیال‌پردازی، خیال‌بافی، مضمون-تراشی، مضمون‌سازی، مضمون‌یابی به جای آن استفاده می‌شود-اصطلاحی ادبی است کهبه خاطر وسعت و شناوری، هر کسی از ظن خود تعبیری از آن کرده است(رک به: صفا، ١٣٨٦، ٧٥، خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۳۷، یارشاطر، ۱۳۸۲: ۱۷، وحیدیان کامیار،۱۳۸۵: ٤٥ و...)؛ و در این میان، شاید «محمل انتقال تصورات و تخیلات و اندیشه‌های شاعرانه»، وجه مشترک تعاریف مذکور در مورد مضمون باشد. چراکه، «شعر حاصل تبدیل ماتریس، یعنی جمله‌ای کمینه و دارای معنی تحت‌اللفظی، به بیان بلندتر، پیچیده و دارای معنایی فراتر از معنای تحت اللفظی است» (آلن و تروی و ویتگنشتاین، ۱۳۸۳: ٣٤٨). و این، در آثار شاعران و عارفان به وضوح قابل رویت است؛ برای مثال: «یکی از شگردهای شاعری حافظ، بیان و طرح یک ماتریس در صور گوناگونی از هیپوگرام‌هاست. او ضمن این که ماتریس شاعران پیش از خود را به لحاظ ظاهر تغییر داده و جلوه‌ای تازه بدان‌ها بخشیده است، ماتریس شعری از سروده‌های خود را هم که برایش زیبایی و اهمیت زیادی داشته، بارها در کسوت متفاوتی از بیان عرضه داشته است. در واقع، ماتریس، اصل لایتغیر و ثابتی است در زیرساخت معنایی شعر که چون روحی نادیدنی حضور خود را در پس تمام استعارات و تصاویر شعری که برای نمایش معنا و مقصودی خاص به خدمت گرفته شده‌اند، نشان می‌دهد و هیپوگرام، چیزی جز استعارات و تعابیر و باورهای مرسوم شعری نیست که چون کسوت و قالبی می‌تواند محل حلول ماتریس و معنای شعر باشد»(مظفری، ۱۳۸۷: ۳۳) از جمله عوامل گوناگون مؤثری که در استخدام مضامین اهمیت دارند، می‌توان به موضوع، تخییل، دایره واژگان، محیط زندگی، اطلاعات علمی، مذهبی، تاریخی، اساطیری و ... اشاره کرد.

نماد نیز یکی از نشانه‌ها و صورت‌های بیان است که انسان به کمک آن، درون‌مایه ناشناخته، مبهم و یا غیرقابل بیان ذهن و روان خود را نمایان می‌کند. این صورت بیانی نسبت به سایر اشکال بیان، چون استعاره و تشبیه و مجاز و کنایه، از نظر کهنگی، پیچیدگی، عمق و پرمعنایی در عین ایجاز، پویایی و حرکت، ممتازتر و برتر و در عین ابهام، رساتر و نسبت به آن‌ها، همگانی، فرازمانی و فرامکانی است. می‌توان ادعا کرد که زیباترین صورت بیانی‌ای است که گذشت زمان نه تنها نتوانست آن را کهنه و مرده کند بلکه زیبایی‌های آن را نیز آشکارتر و پویایی آن را بیشتر کرد. در واقع نماد، «گونه‌ای از بیان و پیام‌رسانی است که معانی و مفاهیم غیرمحسوس، ناشناخته، رازناک و غیرقابل بیان، به شکلی مبهم و غیرقطعی و با ویژگی بسیارمعنایی در آن متجلّی می‌شود و معمولاً معنی روساختی خود را نیز حفظ می‌کند».

از جمله طرق پیدایش و تولد نماد، مضمون‌آفرینی شاعران و نویسندگان است. به عبارت دیگر،

به‌گزینی مضمونی درخور برای موضوعی خاص، باعث تکرار مضمون مشارالیه در آثار متأخر شده و تدریجاً باعث تبدیل کلمه‌ای به نماد یا رمز می‌شود. برای مثال، غالب مضمون‌آفرینی‌های مولـوی از بازی شطرنج، مربوط به مهره شاه است؛ با تکرار و بسامد این تصویر، شاه شطرنج تبدیل به نمـادی برای باری تعالی شده است.

پیشینه پژوهش

چندین پژوهش دربارهٔ بازی شطرنج انجام گرفته است که از جمله می‌توان به مقـالاتی از قبیـل: «عری= عرا» (جلال‌الدین همایی، ۱۳۳۹)، «پیشینهٔ تاریخی شطرنج» (مجید یکتایی، ۱۳٤۷)، «شطرنج در گسترهٔ ادب فارسی»(سعید رضا بیات، ۱۳۷۰)، «ریشه‌شناسی اصطلاحات شطرنج ۲ و ۱»(مصطفی ذاکری، ۱۳۸۱)، «گزارشی دربارهٔ شطرنج» (پرویز اذکایی، ۱۳۸٤)، «حافظ و عرصه شـطرنج» (سـلیم نیساری، ۱۳۸٤)، «شطرنج به روایت شاهنامه»(نصرت صفی‌نیا، *1386*)، «اقتراح بیتی از دیوان حافظ» (ناصر علیزاده خیاط و مهدی رمضانی، ۱۳۹۲)، «تأملی بـر دقـایق بـازی شـطرنج در شـعر شـاعران برجسته سبک آذربایجانی و عراقی»(احمد گلی و مهدی رمضانی، ۱۳۹۳)، «گونه‌ای از بازی شطرنج در شاهنامه و سنجش آن با انواع دیگر»(احمد گلی و مهدی رمضـانی، ۱۳۹۳)، «نکتـه‌ای نویافتـه در دیوان خاقانی و اقبال‌نامـه نظـامی»(مهـدی رمضـانی، ۱۳۹۳)، کتـاب «شـطرنج از دیـدگاه تـاریخ و ادبیات»(عزیز نقدی‌وند، ۱۳۸۲) و هم‌چنین بـه چنـد کتـاب مـرتبط از قبیـل «راحـهٔالصـدور وآیـهٔ-السرور»(راوندی، ۱۳٦٤)، «نفایس‌الفنون فی عـرایس‌العیـون»(آملـی شـمس‌الـدین، ۱۳۸۱)و شـروح مختلف دواوین شاعران، اشاره کرد.

شطرنج

شاعران و عارفان، برای جلوگیری از تکرار و ممانعت از ملالت کلام و هـم‌چنـین بـرای اظهـار فضل، از مضامین متنوع و متعددی بهره می‌برند. در این میان، سنایی، عطار، مولوی، سعدی، حـافظ، عراقی، اوحدی، خواجو از جمله شاعران عارفی هستند که برای پرورش هر چه بیشتر اندیشـه‌هـای عرفانی خود از همه امکانات زبانی و بیانی، آداب و سنن، علوم و فنون، علم ملاعب و حتی از تأمّل برانگیزترین بازی؛ یعنی شطرنج – که در ارتباط مستقیم با حماسه و تداعی صحنه‌های رزم می‌باشد و در ظاهر هیچ سنخیتی با اندیشه‌های عرفانی ندارد- به بهترین شکل ممکن استفاده کرده‌اند. بـرای مثال، مولوی صفحه شطرنج را با تمام مهره‌هایش، نماد جهان و شاه شطرنج را نماد پروردگار متعال قلمداد کرده است. در این میان، عارف کسی است که برد و باخت برایش اهمیت نداشته باشد؛ چرا که آبشخور این جهان حضرت احدیت است و هر چه هست اوست:

برد و ماندی هست آخر تا کی ماند کی برد ور نه این شطرنج عالم چیست با جنگ و جهاد؟
شاه گوید مر شما را از من است‌این‌باد و بود گر نباشد سایه من، بود جمله گشت باد
اندر این شطرنج برد و ماند یک سان شد مرا تا بدیدم کاین هزاران لعب یک کس می‌نهاد
در نجاتش مات هست‌وهست‌درماتش نجات زان نظر ماتیم ای شه آن نظر بر مات باد
(مولوی، ۱۳۸۳: ج۱: غ۷۳٤)

از اینجاست که لذت باخت در قمار عاشقانه برای عارف الهی بیشتر از برد است:

با لشکر عشق تو مباهات خوش است با حلقه زلف تو مناجات خوش است
شطرنج که در عشق تو بازیم همی ما برد نخواهیم که شهمات خوش است
(امیر معزی، ۱۳۸۵: ۵۱۵)

خنک آن قماربازی که بباخت آن چه بودش بنماند هیچش الا هوس قمار دیگر
(مولوی، ۱۳۸۳: ج۱: غ ۱۰۸۵)

عاشق مات ویم تا ببرد رخت من ور نه نبودی چنین گرد قمارم طواف
(همان: غ ۱۳۰۵)

مولوی با تشبیه اجزای جهان به مهره‌های شطرنج، گویای این مطلب است که نقش و حرکت هر ذره از ذرات هستی، به سمت کمال یا سقوط است:

نقش ظاهر بهر نقش غایب است و آن برای غایب دیگر ببست
همچو بازی‌های شطرنج ای پسر فایده هر لعب در تالی نگر
این نهاده بهر آن لعب نهان وآن برای آن و آن بهر فلان
همچنین دیده جهات اندر جهات در پی هم تا رسی در برد و مات
(همان: غ۷۳٤)

از دیگر آموزه‌های عرفانی مولوی، دعوت به خاموشی است:

خاموش که خاموشی بهتر ز عسل نوشی درسوز عبارت را بگذار اشارت را
(همان: غ ۷۵)

ملای روم در پروردن این مضمون به بازی شطرنج و حرکت خاموش مهره‌ها نظر داشته که بی آنکه حرف و صوتی در میان باشد، در سیران هستند:

باش چو شطرنج روان خامش و خود جمله زبان　　کز رخ آن شاه جهان فرخ و فرخنده شدم

(همان: غ ۱۳۹۳)

هم‌چنین شطرنج، با توجه به کیفیت بازی، نماد پیچیدگی است؛ عطار، جهان پررمز و راز و گردش چرخ را به مثابه شطرنجی می‌داند «که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را»:

تو هرگز هیچ شطرنجی نبردی　　به شطرنج اندرون رنجی نبردی

چو تو شطرنج بازی می‌ندانی　　از آن از یک دو بازی می‌بمانی

چه دانی تو که رخ چندان چرا رفت　　شه از هر سوی سرگردان چرا رفت

ز یک سو اسب بینی رخ نهاده　　ز یک سو پیل، برگردن فتاده

پیاده چون ببینی بر کناره　　که فرزین شد ترا گیرد سواره

ذراعی نیست آخر نطع شطرنج　　که تو در وی فرومانده به صد رنج

برین نطعی که در چشم است خردت　　نمی‌دانی که تا در چیست بردت

چنین نطعی که بحر سرنگون است　　چه دانی لعب‌های او که چون است

تو صد بازی کجا از پیش بینی　　که تو نه پس روی نه پیش بینی

چو لعب نطع شطرنجی ندانی　　ز لعب چرخ بی شک خیره مانی

(عطار، ۱۳۷۱: ۳۰۱)

سعدی برای بیان پیچیدگی و سختی راه عشق– که موضوعی پربسامد در ادبیات است– از مشبه‌به شطرنج استفاده می‌کند:

سعدی نه مرد بازی شطرنج عشق توست　　دستی به کام دل ز سپهر دغا که برد

(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۸٤)

همام نیز با استخدام ترکیب «شطرنج عشق» معتقد است که مست عشق اگر آشفته و پریشان ببازد، معذور است؛ چراکه عرصه عشق مانند عرصه شطرنج جای هر خام و ناپخته‌ای نیست:

بازی ما گر پریشان است در شطرنج عشق　　مست را معذور دارید از پریشان باختن

(همام، ۱۳۷۰: ۱۳٤)

شاه

«شاه»، در صفحهٔ شطرنج با ارزش‌ترین مهره است؛ در واقع وجود شاه شرط لازم برای ادامهٔ بازی است؛ چرا که اگر همهٔ مهره‌ها وجود داشته باشد، ولی شاه مات شود بازی تمام می‌شود:

نطع را اسب و پیاده رخ و پیل و فرزین　　همه هیچ‌اند شما قبله رخ، شاه کنید
(سنایی، ۱۳٦۲: ۱۰۹)

چون وصال یار نبود گو دل و جانم مباش　　چون شه و فرزین نباشد خاک بر سر فیل را
(همان: ۲۰۱)

غالب مضمون‌آفرینی و نمادپردازی مولوی از بازی شطرنج، مربوط به مهره شاه است؛ ایشان در جای جای آثار خود از شاه شطرنج، خداوند باری تعالی و به طور کلی معشوق را اراده کرده‌اند:

من چو ابرم، تو زمین، موسی نبات　　حق شه شطرنج و ما ماتیم مات
(مولوی، ۱۳۷۸، د۳: ب٤۲۵)

مولوی برای تفهیم تسلیم و توکل، باد و بود همه انسان‌ها را از قدرت خداوند- که شطرنجی این عالم است- می‌داند؛ برد و مات ما، از ما نیست چون اوست که بازی می‌کند نه ما؛ اختیار ما هم از اوست زیرا جز او هیچ نیست و هر چه هست و هر که هست، اوست. مولوی در بیان و تشریح توحید افعالی گوید(ر. ک: شجاری، ۱۳۸۷: ۸۵):

هیچ قدرتی غیر از باری تعالی وجود ندارد و همه(شاهان جهان نیز) در برابر عظمت او مات‌اند؛ عبارت «خانه‌خانه» نیز در بیت زیر، اشاره به حرکت شاه دارد که برای فرار از موقعیت خطر فقط می‌تواند یک خانه به طرفین حرکت کند:

به مرده‌ای نگری صد هزار زنده شود　　خنک کسی که از آن یک نظر بیافت برات
زهی شهی که شهان بر بساط شطرنجت　　به خانه خانه دوند از گریز خانه مات
(مولوی، ۱۳۸۳: ج۱: غ٤۷٤)

اصطلاحات «شاه‌گفتن» و «شاه‌خواندن» هر دو به معنی تهدید مهرهٔ شاه است که در شطرنج امروزی بدان «کیش» می‌گویند. حریف با گفتن عباراتی مثل «شاه»، «شه» و «پادشاه» حریف را از تهدید خود آگاه می‌کند تا طرف مقابل چاره‌ای بیندیشد: «هر بیدقی که براندی به دفع آن بکوشیدمی

و هر شاهی که بخواندی به فرزین بپوشیدمی تا نقد کیسهٔ همت درباخت و تیر جعبهٔ حجت همه بینداخت»(سعدی، ۱۳۸۱: ۱٦٦):

و این، چیزی غیر از «مات» و «شهمات» است. چه، در اصطلاحات فوق، شاه تهدید می‌شود، حال آنکه دو اصطلاح اخیر به معنای گرفتارشدن مطلق است. عطار در بیتی نغز، برای بیان گرفتاری دل، از اصطلاح مات چنین استفاده کرده است:

از عمد سر چاه زنخدان بنپوشید　　تا یوسف گم گشته درآمد به چه افتاد
شهباز دلم زان چه سیمین نرهد زانک　　در خانه‌مات است که این بار شه افتاد
(عطار، ۱۳۷۱: ۲٤۱)

«خانه مات»، به معنی خانه‌ای است که شاه در آن مات شده است.

از دیگر مواردی که شاعران از این اصطلاح استفاده کرده‌اند، می‌توان به موضوع تقابل و شکست عقل در برابر عشق اشاره کرد:

چو عقلم مات شد بر نطع عشقش　　چه بازم چون نه بازی و نه خانه است
(همان: ۲۳۰۸)

در واقع، «مات در فارسی به سه معنای است:

کدر و تیره و غیرشفّاف

دوم مات در شطرنج است که عبارت است از: حالت مهرهٔ شاه در شطرنج که حریف به آن کیش داده است، ولی برای دفع کیش نمی‌تواند به خانه‌های مجاور برود، چون آن خانه‌ها یا به وسیلهٔ مهره‌های دیگر اشغال است، یا در آن‌ها نیز در معرض کیش خواهد بود و نیز نمی‌تواند هیچ یک از مهره‌های حریف را بگیرد، زیرا که در این صورت باز هم در معرض کیش خواهد بود و بازیکن قادر نیست هیچ مهرهٔ دیگری را بین شاه و مهرهٔ کیش‌دهنده حایل کند، زیرا که حرکت آنها نیز به نحو دیگری باعث کیش‌خوردن شاه می‌شود و آن را شهمات یا شاه‌مات هم می‌گویند.

مات به معنای متحیّر، حیران، سرگردان، مبهوت، سرگشته، بلاتکلیف، درمانده، خیره، زُل زده.

این کلمه، در فرهنگ‌های فارسی قدیم از لغت فرس گرفته تا انجمن آرای ناصری نیامده است و نخستین بار در فرهنگ استینگاس و فرهنگ نفیسی و فرهنگ نظام و فرهنگ نوبهار دیده می‌شود که همه متعلّق به اوائل قرن ۱٤ هجری قمری‌اند و چون در این فرهنگ‌ها، مات به معنای کدر و تیره نیامده است، لذا باید مات بدین معنا (یعنی به معنای حیران) را تحوّل معنوی از مات در اصطلاح

شطرنج دانست، چنان که در فرهنگ نفیسی چنان معنا شده که گویی معانی مغلوب، منهزم، حیران، سرگردان، سراسیمه، بیچاره و گرفتار، همه مربوط به شاه شطرنج است. در هر حال، گویی مات، به معنای حیران، وضعیّت شاه شطرنج را نشان می‌دهد که در میان مهره‌های دشمن گرفتار شده و راهی به جایی نمی‌برد و نمی‌تواند از تهدید مهره یا مهره‌هایی که بدان کیش داده‌اند، نجات یابد. پس این معنا در حقیقت به صورت کنایی از مات شطرنج به کار رفته است»(ذاکری، ۱۳۸۱: ۲۲)

مولوی در حکایتی، با استفاده نامحسوس از صنعت ایهام و تکرار و با استخدام دو اصطلاح «مات» و «شه‌شه» – که به معنی کیش و مات است– به بیان طنزی قابل تأمل پرداخته است:

شاه با دلقک همی شطرنج باخت　　مات کردش زود، خشم شه بتاخت
گفت شه شه و آن شه کبرآورش　　یک یک از شطرنج می‌زد بر سرش
که بگیر اینک شهت ای قلتبان　　صبر کرد آن دلقک و گفت الامان
دست دیگر باختن فرمود میر　　او چنان لرزان که عور از زمهریر
باخت دست دیگر و شه، مات شد　　وقت شه شه گفتن و میقات شد
بر جهید آن دلقک و در کنج رفت　　شش نمد بر خود فگند از بیم تفت
زیر بالش‌ها و زیر شش نمد　　خفت پنهان تا ز زخم شه رهد
گفت شه هی هی چه کردی چیست این　　گفت شه شه شه ای شاه گزین
کی توان حق گفت جز زیر لحاف　　با تو ای خشم آور آتش سجاف
ای تو مات و من ز زخم شاه مات　　می‌زنم شه شه به زیررخت‌هات

(مولوی، ۱۳۷۸، د۵: ب۷۰۱)

«مات» و «رخ»، از جمله اصطلاحاتی هستند که شاعران برای خلق آرایه‌هایی همچون ایهام، ایهام تناسب و جناس‌تام به نحو احسن از آن‌ها استفاده کرده‌اند؛ برای مثال، مات در مصرع چهارم شعر زیر دارای ایهام است:

جفا مجوی و میازار بیش ازین ما را　　بدین صفت که به زاری وفات می‌جوئیم
اگر تو پیل برانی و اسب در تازی　　چگونه رخ ننهیمت چو مات می‌جوئیم

(خواجو، ۱۳۶۲: ۷۴۳)

بدین معانی که:

اگر تو به طرف من حمله‌ور شوی، چگونه تسلیمت نشویم درحالی که ما تو را می‌جوییم.

اگر تو مهره پیل و اسب خود را حرکت دهی، چگونه ما مهره رخ را برای کشته‌شدن جلوی آنها نگذاریم درحالی که دنبال مات‌شدن هستیم.

یا در ابیات زیر رخ به معنی چهره است که با کلماتی مانند اسب، مات و شاهان، ایجاد ایهام-تناسب می‌کند:

همچنین است صفت سیه‌رخ در ابیات ذیل؛ که هم صفتی برای شیطان است و هم ایهامی به مهره رخ سیاه دارد:

جان بابا گویدت ابلیس هین — تا به دم بفریبدت دیو لعین
این چنین تلبیس با بابات کرد — آدمی را این سیه‌رخ، مات کرد
بر سر شطرنج چست است این غراب — تو مبین بازی به چشم نیم خواب
ز آن که فرزین بندها داند بسی — که بگیرد در گلویت چون خسی

(مولوی، ۱۳۷۸، د۲: ۲٤٤)

اصطلاح «فرزین‌بند» اشاره به فریبکاری و لطایف‌الحیل شیطان برای اغوا و گمراهی انسان دارد.

فرزین

«این لغت، با آن‌که در اشعار و کتب نثر و نظم قدیم بسیار آمده، ولی در فرهنگ‌های قدیم فارسی ذکر نشده و نخستین بار در مجمع‌الفرس، سروری کلمهٔ "فرز"را مرخّم فرزین دانسته است؛ بی‌آنکه خود فرزین را مدخل کند و رشیدی هم در فرهنگ خود از او تقلید کرده است و هر دو این کلمه را به کسر فاء نوشته‌اند(رشیدی، ۱۳۳۷: ذیل واژه و سروری، ۱۳۳۸: ذیل واژه)؛ (یعنی ***ferz***) و ظاهراً آن را مخفّف فرزین */ferzīn/* عربی دانسته‌اند و علی‌القاعده بایستی به فتح فاء در فارسی آمده باشد. به هر حال هیچ کدام شاهدی برای کاربرد "فرز" نیاورده‌اند و شاید این تداول عوام بوده است، چنان که مثلاً عوام یا جهّال امروزه به جای اشتباه شده است، می‌گویند اشتب */ešteb/* شده است. در فرهنگ جهانگیری ذیل کلمهٔ فرزان نوشته است: فرزان، با اوّل مکسور، فرزین شطرنج را گویند. برهان قاطع هم به پیروی از آن همین مطلب را ذکر کرده است(انجوی شیرازی، ۱۳۵۱: ذیل واژه و خلف تبریزی، ۱۳٦۲: ذیل واژه)»(ذاکری، ۱۳۸۲: ۱۵).

این مهره، از معدود مهره‌های شطرنج است که با گذشت زمان، نوع حرکت آن تغییر یافته و قدرتش زیادتر شده است؛ در قدیم، وزیر مانند شاه تنها می‌توانست یک خانه به طرفین حرکت کند .این در حالی است که امروزه، این محدودیت وجود ندارد و هر چند خانه لازم باشد – به شرطی

که مانعی در راه نباشد- می‌تواند حرکت کند. در واقع، فرزین تنها حرکت اسب را نمی‌تواند انجام دهد.

عطار شکل مزبور را – که گویای حرکات متنوع و قدرت این مهره است- در بیتی چنین به تصویر کشیده است. عبارت«به هر گوشه زدن»، بیانگر قدرت مهره فرزین است که می‌تواند به همه جای صفحه شطرنج حرکت کند.

فرزین، قویترین مهره شطرنج است؛ و به همین خاطر، اوحدی، عشق را از لحاظ قدرت به فرزین تشبیه کرده است:

ز حسن تو پیدا شد آیین عشق　　خرد را لبت کرد تلقین عشق
بر این رقعه ننهاد شاهی قدم　　که ماتش نکردی به فرزین عشق
از این بیشه شیری نیامد برون　　که او را نکشتی به زوبین عشق

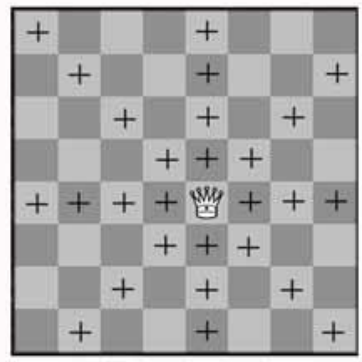
(اوحدی، ۱۳٤۰: ۲۰۱)

این مهره در ادبیات عرفانی، بسامد کمتری نسبت به شاه دارد و اغلب از نوع حرکتش- که به صورت کج است- مضمون‌آفرینی شده است؛ برای مثال، مولوی نفس را به جهت کژروی به فرزین تشبیه کرده است:

ایمان فرسی دین را مر نفس چو فرزین را　　وآن شاه نوآیین را چه جای فرس باشد

(مولوی، ۱۳۸۳: ج۲: غ۲۱٦۷)

«فرزین بند»، از جمله اصطلاحات شطرنج است که به معنی مکر و ترفند، و از لوازم معشوق زمینی و آسمانی است؛ حال آن که معنای قدرت و عظمت و توانایی نیز از آن مستفاد می‌شود:



ز فرزین‌بند آن رخ من‌چه‌شهماتم‌چه شهماتم　　مکن ای شه مکافاتم مکن ای شه مکافاتم

(همان: غ۲۱۱۸)

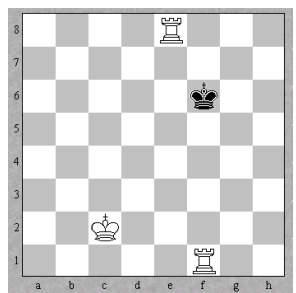
هزاران شکر آن شه را که فرزین‌بنـد او گشـتی هزاران‌منت‌آن می را که از وی در خماری تو

(همان: غ ۲۱٦۷)

رخ

در بسیاری از منابع، اطلاعات کامل و متقنی در مورد «رخ» ارائه نشده است و بیشـتر بـر اسـاس ذوق و نظر شخصی است: «در ریشه‌شناسی این واژه، بعضی از محققان مهرهٔ رخ را در بازی شطرنج با پرنده‌ای افسانه‌ای و عظیم‌الجثه که در هند می‌زیست مـرتبط مـی‌داننـد» (ذاکـری، ۱۳۸۱: ۳۵)؛ در کتاب نفایس‌الفنون نیز مطلبی ذکر شده است که دال بر حیوان‌بودن «رخ» است: «رخ جانوری اسـت مانند شتر و او را دو کوهان باشد و دندان‌های پیشین تیز دارد و هـیچ حیـوانی ازو نجهـد و از ایـن جهت حکمای هند رخ شطرنج را بدو تشبیه کرده‌اند که او بر همه آلات غالب است لعاب دهن او و زبل و بول او زهر قاتل است و هر چه در نظر او آید صید کند به واسـطه آنکـه در دویـدن بـا بـاد برابری کند»(ثروتیان، ۱۳۵۲: ۱٤۱) و این، به نظر موجه می‌نماید؛ چرا که مهره‌های کنار رخ (اسـب، فیل و شتر) نیز از جمله حیوانات عظیم‌الجثه می‌باشند؛ دمیری نیز در حیات‌الحیوان دربارهٔ رخ مـی-نویسد: «رخ، پرنده‌ای است در جزایر دریای چین که یـک بـال او ده هـزار ارش طـول دارد (یعنـی ۲۵۰۰ متر). سپس داستانی از یک تاجر که به چین سفر کرده بود و به جزیره‌ای در آنجا افتاده بـوده است، نقل می‌کند که تخم رخ را مانند گنبد بزرگی در آنجا دیده که به چـوب و تبـر و سـنگ آن را شکستند تا جوجه‌اش بیرون آمد مانند کوهی، و سپس پری از بال او را کندند و با خود آوردند و از گوشت آن غذایی پختند، وقتی پیران خوردند، ریش آنها سیاه شد و هرگـز سـپید نشـد و خـود رخ مانند ابر بزرگی بر سر آنها آمد و سنگی در پای داشت، به اندازهٔ یک خانهٔ بزرگ که از کشتی بزرگ بود و چون بر کشتی انداخت، کشتی پیش رفته بود و سـنگ پشـت آن در دریـا فروافتـاد و راکبـان کشتی نجات یافتند»(دمیری، ۱٤۲٤، ج۱: ۳٦۸). شاید در بیت زیر از مولانا دو شاخه‌بودن رخ، علاوه بر نشان دادن جهات حرکت آن، ایهامی نیز داشته باشد به شکل ظاهری حیوانی با دوشاخ:

حرکت مهره رخ، به صورت مستقیم است و چنان‌چه مانعی در مسیر مستقیم خود نداشته باشـد می‌تواند با یک حرکت تا خانه هشتم حرکت کند:

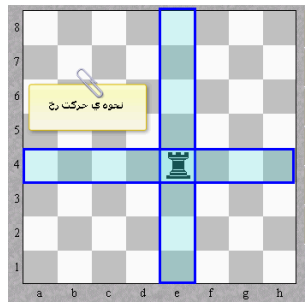


و به همین دلیل است که مولوی از رخ به عنوان سمبل راست‌روی استفاده کرده است:

راست رود سوی شه جان و دلم همچـو رخ گر چه کند کـژروی طبـع چـو فـرزین مـن

(همان: ٢٠٦٦)

از جمله طرق مات‌کردن، استفاده از دو مهره رخ است؛ در این روش، دو مهره رخ با کـیش‌دادن مداوم، سعی در کشاندن شاه حریف به خانه آخر، و مات‌کردن را دارند. در واقع، مات کردن بـا «دو رخ» نسبت به روش‌های دیگر راحت‌ترین شیوه است:



برخی مواقع، حریف با یک حرکت غافلگیرانه ضمن کیش دادن شاه، مهره رخ را نیز زیر ضرب قرار می‌دهد و چون طرف مقابل چاره‌ای جز رفع کیش ندارد، مهره رخ به راحتی کشته می‌شود. بـه این حرکت غافلگیرانه - که ممکن است با هر یک از مهره‌ها انجـام شـود و قـدرت حریـف را بـه شدت بکاهد- «شه‌رخ»، گفته می‌شود. با توجه به ابیات زیر «شه رخ زدن»، نهایت تردستی و مهارت در امری است:

تـــا نقطـــه خـــال مشـــک بـــر رخ زده‌ای عشـــق همـــه نیکـــوان تـــو شـــه‌رخ زده‌ای

طغـــرای شهنشـــاه جهـــان منســـوخ اســـت تـــا خـــط نکـــو بـــر رخ فـــرخ زده‌ای

(سنایی، ١٣٦٢: ٤٦٧)

نـزدی شـاه‌رخ و فـوت شـد امکـان حـافظ چـه کـنم بـازی ایـام مـرا غافـل کـرد

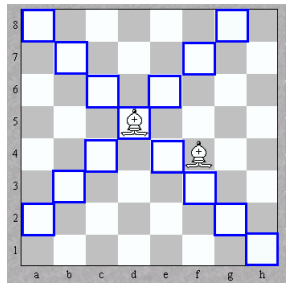
(حافظ، ١٣٨٥، غ١٢٩)

اگر چنانکه ز چشمم شدی حکایت کن　　کز آب چون بگذشتی مگر شنا کردی
چو پیش اسب تو دیدی که می‌نهادم رخ　　به شه‌رخم زدی و بردی و دغا کردی

(خواجو، ۱۳٦۲: ۱۲۹)

پیل/فیل

«پیل»، از جمله مهره‌های شطرنج است که جزو سواران محسوب می‌شود و حرکت آن به صورت اوریب بوده است:



با بازخوانی آثار بزرگان شعر و عرفان، تنها یک بیت از مولوی پیاده شد که در آن به این حرکت اشاره شده است:

گام پای مردم شوریده خود　　هم ز گام دیگران پیدا بود
یک قدم چون رخ ز بالا تا نشیب　　یک قدم چون پیل رفته بر وریب

(مولوی، ۱۳۷۸، د۲: ب۱٤۲۱)

این مهره مانند رخ چنان‌چه مانعی در مسیر خود نداشته باشد، می‌تواند هفت خانه را در یک حرکت طی کند، هر کدام از طرفین بازی دارای دو مهره فیل هستند که یکی از آنها حتماً باید در خانه سفید باشد و دیگری در خانه سیاه. محل استقرار این دو مهره در آغاز بازی در یک طرف، کنار فرزین و در طرف دیگر کنار شاه است:

شها چون پیل و فرزین شه‌پرستم　　نه چون اسب است کارم رخ‌پرستی

(انوری، ۱۳۷۲: ۲۱٦)

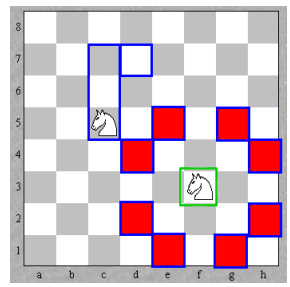
چنانچه مهره فیل با یک یا چند پیاده و به صورت زنجیره‌ای در کنار هم قرار گرفته و از هم دیگر حمایت کنند مانعی محکم ایجاد می‌کنند که جز با لطایف‌الحیل، شکستن آن ممکن نیست و بدین حالت «پیل‌بند» گویند:

پیـــــاده میـــــروم چـــــون دلفـــــروزی　　بـــــه فرزینـــــی رســـــم در نطـــع، روزی
گـــر او را پیـــل‌بـــالازر عیـــان اســـت　　مـــرازو، پیـــل‌بنـــدی، در میـــان اســـت
شـــه از مـــن در غریبـــی مبـــتلا بـــاد　　و یـــا شـــهمات ایـــن نطـــع دو تـــا بـــاد

(عطار، ١٣٧١: ٣٥٢)

اسب/ فرس

با عنایت به اینکه فلسفه بازی شطرنج، برگرفته از میدان جنگ است، چینش و حرکت مهره‌ها نیز تقریباً مطابق با آن است: «پیادگان را از آن در پیش داشت که پادشاه در میان باید به لشکر استوار، و فرزین از بهر آنکه وزیرست هم پهلوی وی نشست و فیلان در پهلـوی ایشـان از آننـد تـا اسـتظهار ایشان باشد و اسبان در پهلوی فیلان بجای سواران تا دواند و ....»(راونـدی، ١٣٦٤: ٤١٤). در واقـع، آنچه مسلم است حرکت مهره‌ها اغلب براساس خصوصیت ظـاهری، صـفات و ملایمـات مهـره‌هـا



است. به همین خاطر، شاید بتوان برای حرکت هر یک از مهره‌ها توجیهی ذکر کرد: برای مثال «پیاده از بهر آن یک خانه رود تا از سوار دور نماند و شاه از آن یک خانه رود که روا نیست او را حـرب-کردن و دوررفتن و فرزین را هم‌چنین و قوت او از شاه از بهـر آنسـت کـه شـاه بـه تـدبیر او کـار کند...»(همان) در این میان، اسب تنها مهره‌ای است که چون مسیر حرکتش نسبت به دیگر مهـره‌هـا پیچیده‌تر است (به صورت حرف«L» انگلیسی)،

شاعران و عارفان، کمتر به مضمون‌آفرینی از اسب پرداخته‌اند. در داسـتان شـاهنامه بـه حرکـت اسب چنین اشاره شده است:

همـــان رفـــتن اســـپ ســـه خانـــه بـــود　　بـــه رفـــتن یکـــی خانـــه بیگانـــه بـــود

(شاهنامه، ١٣٨٦، ج٧: ٣٥٨)

گویا «حرکت اسپ هم با آنچه امروزه در شطرنج معمول است فرق می‌کرده است. معنی مصراع دوم دقیقاً دانسته نیست و از ترجمه بنداری نیز معنی این مصراع بر نمی‌آید. شاید مراد این است که

اسپ در حرکت خود از یک خانه حریف(بیگانه) که مهره‌اش در آن قرار دارد می‌تواند بگذرد یا بجهد. یا اینکه اسب در مسیر خود از سه خانه‌ای که می‌توانست حرکت کند، یک خانه را کج می‌رفت. در اینجا بیگانه را، بی‌ارتباط با مسیر قبلی، معنی کنیم»(خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹: ۳۳٤). که به نظر نویسنده نیز درست است، و احتمالاً حرکت اسب در انواع قدیمی، هم‌چون شکل امروزی بوده است، حال آنکه دلیل و چگونگی حرکت اسب به هیچ‌وجه قابل توجیه نیست چراکه نه برگرفته از دویدن اسب است و نه ناشی از خصوصیات ذاتی آن؛ به نظر می‌رسد این حرکت برگرفته از صورت فلکی «فرس تام» باشد؛ دلیل این مدعا، اهمیتی است که قدماء به علم نجوم و صور فلکی قائل بودند؛ با توجه به آنچه گذشت و شکل زیر، نظر اخیر خالقی‌مطلق در مورد معنی واژه «بیگانه»؛ یعنی بی‌ارتباط با مسیر قبلی، درست می‌نماید.

اسب تنها مهره‌ای است که می‌تواند از روی مهره‌های دیگر بجهد؛ در ابیات ذیل، هر چند صراحتاً به این حرکت اشاره نشده، ولی آنچه پرواضح است، مدنظربودن حرکت مطمح نظر است:

چون بنهد رخ پیاده در قدم شاه　　جست دو اسبه ز نیستی و گدایی

(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: غ۱۱۲۱)

رخ دل فروز تو ماهی خوشست　　خط عنبرینت سیاهی خوشست

گرت اسب بر سر دواند رواست　　بنه پیش او رخ که شاهی خوشست

(خواجو، ۱۳٦۹: ۳۸٤)

برخی مواقع شرایطی پیش می‌آید که شطرنجباز، رندانه مهره‌های با ارزش خود را نیز فدا می‌کند تا حریف را مات کند و یا اینکه یک مهره را با مهره با ارزشتر تعویض کند:

هر که پابندان وی شد وصل یار　　او چه ترسد از شکست و کارزار

چون یقین گشتش که خواهد کرد مات　　فوت اسپ و پیل هستش ترّهات

(مولوی، ۱۳۷۸، د۵: ب٤۰٦۱)

سعدی و سلمان در قطعه‌ای زیبا، اسب خود را به اسب شطرنج تشبیه کرده است که ذره‌ای گوشت بر بدن ندارد و از فرط لاغری باعث رنجش راکبش می‌شود:

مرکب از بهر راحتی باشد　　بنده از اسب خویش در رنجست
گوشت قطعاً بر استخوانش نیست　　راست خواهی چو اسب شطرنجست
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۵)

اسبی که مرا خواجه بر آن اسب نشاند　　هر کس که بدید اسب شطرنجش خواند
چون راندمش در اولین گام بماند　　بد جانوری بود، ندانم به چه ماند
(سلمان، ۱۳۷۱: ۵۵)

بیدق /پیاده/ بیذق

پیادهٔ شطرنج، از لحاظ ارزشمندی و امتیاز به ظاهر کم‌ارزش‌ترین مهرهٔ شطرنج است:

این یقین است که در عرصهٔ ملک شطرنج　　برتر از شاه یکی نیست به تمکین و وقار
دیده باشی که چو رخ بر طرف شاه نهد　　بیدقی، کم هنری، بی‌خطری، بی‌مقدار
(همان: ۳۲)

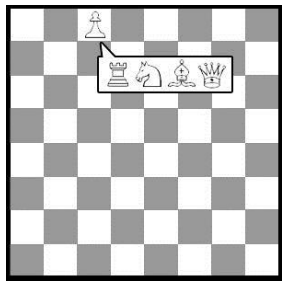
حال آنکه این ارزش‌گذاری صرفاً مربوط به آغاز بازی است و چه بسا همین مهره، در خلال بازی شاه حریف را نیز مات کند. حافظ در بیت زیر، خال را – که ضعیف‌ترین مهره عرصه حسن معشوق است– بر ماه و خورشید – که نماد و سمبل زیبایی هستند– برتری داده است:

چشم بد دور ز خال تو که در عرصه حسن　　بیدقی راند که برد از مه و خورشید گرو
(حافظ، ۱۳۸۵: غ۳۹۶)

پیاده – که سمبل فداکاری و جانفشانی است– از محل استقرار تا پایان صفحه، مسیر هفت‌خانه‌ای را باید بپیماید. «خانه خانه» در بیت زیر اشاره به حرکت پیاده دارد که مطابق قوانین قدیمی شطرنج، پیاده فقط می‌تواند یک خانه حرکت کند حال آنکه در شطرنج امروزی، پیاده در خانه اول می‌تواند دو خانه نیز حرکت کند:

ارکان به خانه خانه بگشته چو بیذقی　　از بهر عشق شاه نه از لهو چون شما
(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: غ ۲۴۴)

سالکان نیز همچون مهرهٔ بیدق باید مرحله به مرحله، «هفت شهر عشق» را پیموده و به فنا رسند:



هیج کس ای جان من، جان سخن دان من نور رخ شه ندید، تا نکند بیدقی

(همان: غ ۵۳۲)

بیدق، در خانه هفتم به فرزین تبدیل می‌شود(مطابق قواعد قدیمی بازی) حال آنکه در قوانین جدید می‌تواند به مهره‌های رخ، فیل و اسب نیز تبدیل شود:

ولی چون فرزین نسبت به مهره‌های دیگر قدرتمندتر است، اغلب شطرنج‌بازان این مهره را ترجیح می‌دهند. این هفت مرحله مهره پیاده، شاید مطابق با هفت شهر عشق عطار باشد:

باشد ز بازی‌های‌خوش‌بیدق رود فرزین شود در سایه فرخ رخی بیدق برفت و شاه شد

(همان: غ۵۲۵)

هم‌چنانکه از بین هزاران مرغ تنها سی مرغ به سیمرغ رسیدند، از بین پیاده‌های متعدد نیز تنها یک یا دو پیاده بعد از پشت سرگذاشتن مراحل بسیار سخت و حمایت مهره‌های دیگر به فرزین تبدیل می‌شوند؛ این در حالی است که در اکثر مواقع کشته می‌شوند. به عبارت دیگر، ترفیع مهرهٔ بیدق جز با تلاش و هوش شطرنج‌باز به دست نمی‌آید:

کسی کو بر وجود خویش لرزد همان بهتر که در کاشانه گردد

اگر بر جان خود لرزد پیاده به فرزینی کجا فرزانه گردد

(عطار، ۱۳۷۱: ۳۶۳)

نتیجه گیری

در طول تاریخ فرهنگ و ادب، شاعران و عارفان معدودی بودند که از بازی شطرنج برای مضمون‌آفرینی استفاده نموده‌اند و در صورت ایراد نیز اغلب به بیان اطلاعات کلی از این بازی

بسنده کرده‌اند؛ حال آنکه، با تأملی در آثار شاعران عارفی همچون سنایی، عطار، سعدی، حافظ، عراقی، اوحدی، متوجه بسامد برخی اصطلاحات شطرنج می‌شویم؛ این شاعران و علی‌الخصوص مولوی، چنان تسلطی به دوحوزه (عرفان و شطرنج)داشتند که مهمترین مباحث عرفانی و اندیشه‌های شاعرانه را با دقایق و ظرایف شطرنج، به نحو احسن بیان کرده‌اند؛ از جمله:

- بازی شطرنج نماد جهان دو قطبی، دشواری، رنج و غم و پیچیدگی است.
- پیاده نماد سالک است که پس از طی منازل هفت‌گانه به فنا می‌رسد.
- حساب تضعیف شطرنج، مضمونی برای بیان بازی‌های بیشمار روزگار است.
- فرزین و رخ به خاطر نوع حرکتشان به ترتیب نماد کجروی و درستی هستند.
- مولوی – با قید احتیاط– تنها شاعری است که به حرکت اوریب فیل اشاره کرده است.
- حرکت اسب– با قید احتیاط– برگرفته از صورت فلکی «فرس تام» است.
- ....

منابع و مآخذ:

۱- آملی، شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۱)، نفایس الفنون فی عرایس‌العیون، ۳ جلد، تهران: کتابفروشی اسلامیه، چ اول.

۲- امیر معزی نیشابوری، محمد، (۱۳۸۵)، دیوان، مقدمه و تصحیح و تعلیقات: محمدرضا قنبری، تهران، زوار: اول.

۳- انوری، (۱۳۷۲)، دیوان، محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی، چ چهارم.

٤- اوحدی مراغه‌ای، (۱۳٤۰)، کلیات، به تصحیح: سعید نفیسی، تهران: امیرکبیر، چ اول.

۵- ثروتیان، بهروز، (۱۳۵۲)، فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس الفنون؛ موسسه تاریخ و فرهنگ ایران، تبریز، چ اول.

٦- جی. جاماسپ، (۱۳۷۱)، متون پهلوی؛ گزارش سعید عریان، تهران، ناشر کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، چ اول.

۷- حافظ، شمس‌الدین محمّد، (۱۳۸۵)، دیوان، به تصحیح: رشید جداری عیوضی، تهران: امیرکبیر، چ دوم.

۸- خالقی مطلق، جلال، (۱۳۸۹)، یادداشت‌های شاهنامه، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، چ اول.

۹- خرمشاهی، بهاالدین، (۱۳۷۳)، حافظ‌نامه، ج ۱، چ ۱٦، تهران، انتشارات علمی، فرهنگی.

۱۰- خلف تبریزی، محمدحسین، (۱۳٦۲)، برهان قاطع، به اهتمام: محمد معین، تهران: امیرکبیر، چ پنجم.

۱۱- خواجوی کرمانی، (۱۳٦۹)، دیوان، به اهتمام: احمد سهیلی خوانساری، تهران: پاژنگ، چ دوم.

۱۲- دمیری کمال الدین، (۱٤۲٤)، حیات‌الحیوان الکبری، بیروت: دارالکتب العلمیه، چاپ دوم،۲ج.

۱۳- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۳)، لغتنامه، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران، چ اول.

۱٤- ذاکری، مصطفی، (۱۳۸۱)، ریشه‌شناسی اصطلاحات شطرنج، نامهٔ انجمن، شمارهٔ یک تا چهار(زمستان و بهار)، صص۲۲-۳۷.

۱۵- رامپوری، غیاث‌الدین محمد، (۱۳٦۳)، غیاث‌اللغات، به کوشش: منصور ثروت، تهران: سپهر، چ اول.

۱٦- راوندی، (۱۳٦٤)، راحهٔ‌الصدور و آیهٔ‌السرور، به تصحیح: محمد اقبال و تصحیحات لازم مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر، چ دوم.

۱۷- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین عبدالله، (۱۳۸۱)، کلیات، به تصحیح و مقدمه و تعلیقات:

بهاءالدین خرمشاهی، تهران: دوستان، چ سوم.
۱۸- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳٦۲)، دیوان، به تصحیح: تقی مدرس رضوی، تهران: کتابخانهٔ سنایی، چ سوم.
۱۹- شجاری، مرتضی «توحید افعالی در عرفان مولوی و کلام اشعری»، فصلنامه علمی- پژوهشی اندیشه نوین دینی، سال ٤زمستان۸۷، شماره۱۵. صص٦۷-۹٤.
۲۰- صفا، ذبیح الله، (۱۳۸٦)، تاریخ ادبیات ایران، تلخیص محمد ترابی، ج ۳، چاپ هشتم انتشارات فردوس، تهران.
۲۱- عطار نیشابوری، فریدالدین محمّد، (۱۳۷۱)، دیوان، به تصحیح: تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی، چ ششم.
۲۲- فردوسی، ابوالقاسم حسن، (۱۳۸٦)، شاهنامه، به کوشش: جلال خالقی‌مطلق و ابوالفضل خطیبی، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، چ اول.
۲۳- فره‌وشی، بهرام، (۱۳۵۸)، فرهنگ زبان پهلوی، تهران، دانشگاه تهران، چ سوم.
۲٤- ---------، (۱۳۷۸)، کارنامه اردشیر بابکان، ترجمه: بهرام فره‌وشی، تهران، دانشگاه تهران، چ دوم.
۲۵- مظفری، علیرضا، (۱۳۸۷)، وصل خورشید، آیدین، تبریز.
۲٦- معلوف، لویس، (۱۳٦۵)، المنجد، تهران: اسماعیلیان، چ دوم.
۲۷- مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۸۷)، کلیات دیوان شمس، جلد اوّل و دوم، مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: بهزاد، چ پنجم.
۲۸- لسان‌العرب، ابوالفضل جمال‌الدّین محمّد بن مکرم بن منظور افریقی مصری، الطبعةالاولی، دار صادر، ۱٤۱۰ هـ ق.
۲۹- نقدی وند، عزیز، (۱۳۸۲)، شطرنج از دیدگاه تاریخ و ادبیات، تهران: کلیدر، چ اول.
۳۰- یارشاطر، احسان، (۱۳۸۳)، شعر فارسی در عهد شاهرخ، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
۳۱- یکتایی، مجید، پیشینه تاریخی شطرنج، مجله بررسی تاریخی، آذر و اسفند ۱۳٤۷، شماره ۲٤ و ۲۳.

Thematizations and Symbolizations from Chess in Persian Mystic Poetry

Nasser Alizadeh Khayyat, PhD, Professor, Department of Persian language and literature, Azarbaijan Shahid Madani University

Mahdi Ramezani, PhD candidate, Department of Persian language and literature, Allameh Taba taba'ee University, (Corresponding author)

Abstract:

Resorting to a wide range of themes, and symbolizing them accordingly, is a very common technique employed by mystics and poets to express their innermost meanings. Due to the wide range of conceptual resources available, which are affected by different variables, such mystic poets as Sana'ee, Attar, Molawi, Sa'adi, Hafez, Eraghi, Awhadi and others have resorted to all linguistic and rhetorical devices in hand, to further develop their mystic thoughts and get them across. Surprisingly, they have even used concepts from chess, an interesting mental exercise that is straightly associated with epic and scenes of battleground, apparently having very little to do with mystic notions. The present study was an attempt to thoroughly review Persian mystic poetry for the purpose of analyzing poems for the notions borrowed from chess. The findings indicate that Iranian mystic poets, in general and Molawi, in particular must have owned a deep understanding of chess since they have been able to display mystic issues and poetic thoughts through the delicacy and precision inherent in chess.

Keywords: *Chess, Mystics, Poetry, Thematization, symbol*