تصحیف در خطّ عربی و فارسی و نقش آن در پیدایش برخی از صنایع بدیعی

علی‌اصغر قهرمانی مقبل (عضو هیئت علمی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر)
سیّد ناصر جابری اردکانی (عضو هیئت علمی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر)

در این روزها، بزرگ‌زاده‌ای خرقه‌ای به درویشی داد؛ مگر طاعنان خبر این واقعه بـه سمع پدرش رسانیدند، با پسر در این باب عتاب می‌کرد. پسر گفت: در کتابی خواندم که هرکه بزرگی خواهد باید هرچه دارد ایثار کند، من بدان هوس این خرقه را ایثار کردم. پدر گفت ای ابله! غلط در لفظ **ایثار** کرده‌ای که به تصحیف خوانده‌ای. بزرگان گفته‌اند که هرکه بزرگی خواهد باید هرچه دارد **انبار** کند تا بدان عزیز باشد. نبینی که اکنون همهٔ بزرگان انبارداری می‌کنند. (عبید زاکانی، ص ۲)

تصحیف را از دو منظر ــ منظر **رسم‌الخطّ فارسی** و **منظر بلاغی** ــ مـی‌توان تـعریف کـرد و تعریف دوم ریشه در تعریف اوّل دارد.

تصحیف در خطّ عربی

اصطلاح **تصحیف** را، پیش از آنکـه درکـتاب‌های بـلاغی آیـد، ادیـبان و زبـان‌شناسان و فرهنگ‌نویسان، غالباً درکنار **تحریف**، فراوان به‌کار برده‌اند. حـمزة بـن حسـن اصـفهانی

(وفات: ۳۶۰) شاید نخستین کسی بوده باشد که کتابی مستقل دربارهٔ تصحیف نوشته است. او تصحیف را به عبارت هُوَ أن یُقْرَأَ الشَّیءُ بِخِلافِ ما أرادَ کاتِبُهُ «آن چیزی است که خلاف آنچه نویسنده‌اش اراده کرده خوانده شود» تعریف کرده است (حمزه، ص ۲۶). او دلیل وقوع تصحیف را کتابت عربی می‌داند و می‌گوید: صورت حروف از روی حکمت بنا نهاده نشده است چنانکه پنج حرف باء، تاء، ثاء، یاء، نون به یک شکل نوشته می‌شود (همان، ص ۲۷). وی، سپس، از ارسطو نقل می‌کند که گفته است: هر کتابتی که شکل حروفش همانند باشد درمعرض سهو و اشتباه و التباس است (← همان‌جا). حمزه، از این هم‌شکلیِ حروف در خطّ عربی، نمونهٔ جالب **ننب** را به دست می‌دهد که، به اِحصاءِ او، سی گونه خوانده می‌شود. (همان، ص ۲۸)

ابواحمد حسن عسکری (وفات: ۳۸۴) نیز، پس از حمزة بن حسن اصفهانی، در دو کتاب جامع، به بحث در تصحیف پرداخته است. او در شرح ما یَقَعُ فِیهِ التّصحیف و التّحریف (سه جلد) از بزرگانی یاد کرده که، با افتادن در دام تصحیف، آبروی علمی‌شان به خطر افتاده است. او، در تصحیفات المُحَدِّثین (سه جلد)، نیز از تصحیفاتی سخن گفته که در احادیث نبوی روی داده است.

در خطّ عربی، تا چند قرن، نقطه‌گذاری (اِعجام) و حرکت‌گذاری (مشکول کردن) و علاماتی نظیر تشدید نبوده است (← زیدان، ج ۱، ص ۲۲۱؛ بروکلمان، ص ۳۷؛ بهار، ج ۱، ص ۱۹۵). در الفبای اغلب زبان‌های سامی نیز حروفِ هم‌شکل وجود داشته است؛ از جمله، در الفبای قدیم عبری، حروف متعدّدِ هم‌شکلی وجود دارد. مثلاً دو حرف «ف» و «پ» به صورت **פ** نوشته می‌شده‌اند. در اسفار **عهد قدیم**، صورت نوشتاریِ **פָּרָס** را به تلفّظ‌های متعدّد از جمله فارس، فاراس، پارس، پاراس، می‌توان خواند و معلوم نیست کدام تلفّظ مراد بوده است. چنانکه می‌دانیم، از **قرآن**، قرائات و روایات مختلف متعدّد عرضه شده که اختلافات، هرچند عمدتاً از تفاوت لهجه‌های قبایل ناشی شده، بعضاً ریشه در تصحیف دارد. صلاح‌الدّین صَفْدی (وفات: ۷۶۴) در تصحیحُ التّصحیف و تحریرُ التّحریف به شواهد آن اشاره کرده که چند نمونه از آنها نقل می‌شود.

﴿وَالْعَنْهُمْ لَعْناً **کبیرا**﴾ (احزاب: ۶۸): قرائت عاصم «کبیراً» و نُه قرائت دیگر «کثیراً». (صفدی، ص ۱۰)

﴿و**ابتغوا** ما کَتَبَ الله لَکُم﴾ (بقره ۲: ص ۱۸۷): هفت قرائت «وَابْتَغوا»؛ قرائت حسَن،

معاویة بن قُرّه، و ابن عبّاس «اِتَّبِعوا». (همان‌جا)
﴿إنّمَا المُؤمِنونَ اِخوَة فَأصلِحُوا بَینَ **اخویکم**﴾ (حجرات: ۱۰): قرائت یعقوب «إخوَتِکُم» و مابقی قرائت‌ها «أخَوَیْکُم». (← همان ۱۲)

بخشی از التّنبیهِ حمزهٔ اصفهانی و بخش اعظم تصحیفات‌المحدّثین عسکری به تصحیفات احادیث نَبَوی اختصاص یافته است. یکی از این تصحیفات را، که محقّقی به بررسی آن پرداخته، نمونه‌وار نقل می‌کنیم و آن در حدیثِ إذا کانَ اَحَدُکُم یُصَلّی فَأستَعجَمَت عَلیهِ قِراءَتُه **فلیتم** است که واژهٔ پایانی آن را فَلْیُتِمَّ، (پس باید آن را به اتمام برساند) و فَلیَنَمْ، (پس باید بخوابد) خوانده‌اند. (← شاکر الفحام، ۳۴۸-۳۵۲)

چنان‌که می‌دانیم، در الفبای عربی، تمایز بسیاری از حروف به بود یا نبودِ نقطه (ر، ز)، جایِ آن (ـ ـ ب)، و شمارِ آن (ف ـ ق)، (ب ـ ت ـ ن ـ ث) است. بنابراین، خواندن متن، در حالات بسیاری، با حدس و گمان خواننده و کمک گرفتن از بافت سخن و قرائن درون‌متنی یا برون‌متنی میسّر است که البتّه همواره با آنچه مؤلّف اراده کرده مطابقت ندارد. می‌توان گفت که تصحیف دام راه متن‌شناسان (ارباب فقه‌اللّغه) بوده و مصون ماندن از آن امتیاز بزرگی شمرده می‌شده است؛ صاحب بن عبّاد: که ابنِ فارِس را گرامی می‌داشت، او را به عبارتِ مِمَّن رُزِق حُسنَ التَّصنیف وَ أمِنَ فیهِ مِن التّصحیف، «از کسانی که حسن تصنیف و ایمنی از تصحیف روزی او شده» ستوده است (یاقوت، ج ۱، ص ۴۱۱). شهاب‌الدّین نُوَیْری مصون بودن از تصحیف را نه تنها بر ادیب بلکه برای کاتبان نسخه نیز ضرور دانسته است. (نویری، ج ۹، ص ۲۱۴)

فوزی حسن شایب تصحیف و تحریف را بدترین آفتی شناخته که متون همواره دچار آن بوده‌اند و هستند و هیچ‌کس از شرّ آنها در امان نمانده است (← الشایب، ص ۱۹). زمخشری (وفات: ۴۶۷-۵۳۸) تصحیف را، به زیبایی، قُفْلٌ ضَلَّ مفتاحُه (← زمخشری، ج ۲، ص ۲۶) «قفلی که کلید آن گم شده» وصف کرده است.

اگرچه از اوایل امر، نارسایی‌های خطّ عربی مشهود افتاد و دانشمند نابغه‌ای چون خلیل بن احمد فراهیدی (وفات: ۱۷۰) کوشید برای برخی از این نارسایی‌ها راه حل‌هایی ارائه دهد، تا چند قرن نه‌تنها حرکت‌گذاری بلکه نقطه‌گذاری حروف نیز غیر ضروری حتّیٰ تزئینی شمرده می‌شد. برخی از ادیبان به‌ویژه فرهنگ‌نویسان، برای نشان دادن

تمایز در حالات دشوار، اصطلاحات مُعجَمه (نقطه‌دار) و غیرمعجمه و مهمله (بی‌نقطه) را به‌کار می‌بردند. در قرن چهارم، در جای جای فرهنگ‌های لغت عربی مانند **جمهرةاللّغة** ابن دُرَید (وفات: ۳۲۱)، **تهذیب‌اللّغة** محمّد ازهری (وفات: ۳۷۰)، **المحیط فی اللّغة** صاحب بن عبّاد (وفات: ۳۸۵)، و **صِحاح** ابن حمّاد جوهری (وفات: ۳۹۳)، ذکر قیدهای **مهمله** و **معجمه** و **غیر معجمه** را شاهدیم. نمونهٔ آن است قید ابن حمّاد جوهری برای تمییز حرف «تـ» در عبارت « **بهما** الثوبُ: تَقَطَّع و بَلِیَ، بالتّاءِ مُعجَمَةً بِنُقطَتَیْن مِن فوق [تَهَتَّأَ] ». (ج ۱، ص ۸۲)

کاربرد این قیدها در دیگر فرهنگ‌ها نظیر **لسان‌العرب** و **القاموس‌المحیط** همچنین فرهنگ‌های متأخّر مانند **مجمع‌البحرین** اثر فخرالدّین طریحی (وفات: ۱۰۸۵) و **تاج‌العروس** زَبیدی (وفات: ۱۲۰۵) دیده می‌شود.

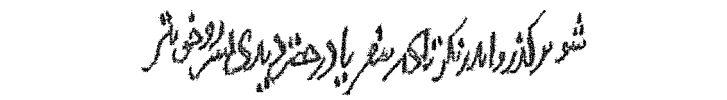
پیش از نقطه و حرکت‌گذاری، در حالات معیّنی، برای تمیز دو واژهٔ درمَظانِّ تصحیف، حروف غیر ملفوظ در خطّ عربی وارد شده است. نمونهٔ آن ضمیرِ أنا که حرف پایانی الف در آن غیر ملفوظ است و برایِ تمایز این واژه از إنْ، أنْ، إنَّ و أنَّ افزوده شده که جملگی به صورت «**ان**» (نون بی‌نقطه) نوشته می‌شدند و، بر اساس قواعد نحوی، از یکدیگر باز شناخته می‌شدند. خط‌های ثلث و نسخ، درجهت رفع نارسایی‌های خطّ کوفی پدید آمده است. حال می‌توان تصوّر کرد که، طیّ بازنویسی آثاری که به خطّ کوفی بوده به خط نسخ، چه مقدار تصحیف در متون کهن روی داده که هیچ‌گاه به کشف همهٔ آنها نمی‌توان امیدوار بود.

تصحیف در خطّ فارسی

یکی از رویداد مهم و مؤثّر در زبان فارسی، تبدیل خطّ پهلوی به خطّ عربی درکتابت متون بوده است. نارسائی خطّ عربی با وجود حروفی مانند پ، چ، ژ، گ در الفبای فارسی دوچندان شده است.

در اغلب متون کهن ما که با تصحیحات متعدّد به چاپ می‌رسد، همواره وجود تصحیف‌های آشکار و پنهان محتمل است. خالقی مطلق، در مقاله‌ای، تصحیفات راه‌یافته در شاهنامه در خوانشِ «تاختن» و «باختن» را در نسخه‌های خطّی شاهنامه نشان داده است (← خالقی مطلق). نگارندگان، که سال‌هاست با نسخه‌های خطّی معیارالأشعار

سروکار یافته‌اند، به تجربه متوجّه شده‌انـد کـه، دربـرخـی از حـالات، درحـلّ مشکـل تصحیف، به هیچ روی نمی‌توان به نظر قطعی رسید. نمونه‌ای از آن است عبارتِ



شو برگذر واندر نگر تا در سفر یا در حضر دیدی **بسر** زو خوبتر. (برگ ۳۷، پشت)

در یکی از معتبرترین نسخه‌ها که، در آن، از روی متن، نظر قطعی دربارهٔ «**بسر**» (بی‌نقطه) که باید «پسر» خوانده شود یا «بشر» نمی‌توان داد و از حدّ گمان نمی‌توان فراتر رفت.

تفاوت ضبط برخی از اصطلاحات عروضی مانند «مخزول» یا «مجزول» نیز، کـه پـیش از معیارالأشعار به دو صورت آمده، ریشـه در نـارسائی خـط داشـته است. ایـن اصـطلاح در نسخهٔ یادشده از معیارالأشعار نیز به صورت (برگ ۲۱، رو) آمـده کـه نـمی‌دانـیم خواجه نصیر آن را «مخزول» می‌خوانده است یا «مجزول».

ویژگی‌های خطّ و زبان و رابطهٔ آن با آفرینش ادبی

پیش از آنکه از تصحیف به حیث اصطلاحی در صنایع بدیعی بپردازیـم، شـایسته است به مسئلهٔ کـلّی‌ترِ چگـونگی اسـتفادهٔ شـاعران از ظـرفیّت‌های مـوجود در زبـان و خـط توجّه کنیم.

در واقع، شاعران و ادیـبان نـارسایی و ابـهام زبـانی را ظـرفیّت زبـانی حـایز کـیفیّت زیباشناختی تشخیص داده و خمیرمایه‌ای برای آفرینش هنری و بلاغی ساخته‌اند. اصولاً محدودیّتْ ملازم هنرنمایی است. در هنر، محدودیّت‌ها را **قیدهای دلپذیر** خوانده‌اند. اگر این قیدها نباشد، هنری هم درکار نیست[1].

در حوزهٔ زبان و ادبیّات، یکی از تفاوت‌های اساسی میان زبان‌های عربی و فـارسی

---

۱) محدودیّتِ رسم چهرهٔ امامان نقّاشی همچون فـرشچیان را بـر آن داشـته تـا شـمایل آنـان را آن‌چـنان طرّاحی کند که به جنبهٔ هنریِ اثر لطمه‌ای وارد نشود. فـیلم‌سازان ایـرانـی، کـه پس از انـقلاب مـحدودیّت‌هایی از حیث ارتباط مردان هنرپیشه با زنان هنرپیشه داشته‌اند، برای عـبور از آن، گـاه خـلّاقیّت‌های نـظرگیری نشـان داده‌اند.

از حضور مذکّر و مؤنّث دستوری در اوّلی و غیاب آن در دومی ناشی است. زبان عربی، از این حیث، به **اِبانه** و وضوح گرایش دارد یعنی، در فعل و ضمیر و صفت و موصول و اشاره و جز آن، خواننده یا شنونده درمی‌یابد که سخن از شخص و شیءِ مذکّر است یا مؤنّث. زبان فارسی، از این جهت، در قیاس با زبان عربی، خنثیٰ است یعنی تمایز دستوری **مذکّر** و **مؤنّث**[۲] در آن وجود ندارد. بنابراین، زبان فارسی، از این حیث، به ابهام گرایش دارد. از این رو، مثلاً در آیهٔ قرآنیِ ﴿وَاستَعینُوا بِالصَّبرِ و الصَّلاةِ و **إنَّها** لَکَبیرةٌ إلاّ عَلَی الخاشِعینَ﴾ (بقره ۲: ۴۵). **صبر** مذکّر است و **صلاة** مؤنّث؛ بنابراین، مرجع ضمیرِ **ها** در إنّها **صَلاة** است. حال اگر بخواهیم این عبارت را به فارسی ترجمه کنیم، نمی‌توانیم از ضمیر **او** یا **آن** استفاده کنیم، زیرا بر شنونده معلوم نخواهد بود که مرجع آن، کدامیک از دو واژهٔ «صبر» و «صلاة» است.

ناگفته نماند که شاعران عربی‌گو و پارسی‌گو، از دو سو، این تفاوت خصیصهٔ دستوری را در خلّاقیّت ادبی کارْمایهٔ خود ساخته‌اند. شاید، در توجّه شاعران پارسی‌گو به صنعت ایهام، امکان بهره‌جویی از این ابهام دستوری نیز دخیل بوده باشد، حال آنکه، در ادبیّات عربی، ایهام کاربرد چندانی ندارد و شاعران چندان توجّهی به آن نداشته‌اند. همچنین، در شعر عرفانی، این شاعر فارسی‌زبان است که می‌تواند ضمیر او یا تو را چنان به‌کار بَرَد که هم بر معشوقْ (زن) دلالت داشته باشد هم بر معبود (خدا). در حالی که، در شعر عربی، چنین کاربُردی مقدورِ شاعر نیست. جالب آنکه فارسی‌زبانان از صنعت ایهام بیشتر از عرب‌زبانان لذّت می‌برند، زیرا ویژگی‌های زبانی در شکل‌بندی ذوق زبانی سهیم است.

شاعر پارسی‌گوی چون خواجو یا حافظ، در غزل عرفانی، با آوردن «تو» هم معشوق، هم ممدوح، و هم معبود را اراده می‌کند، در حالی که زبان عربی به شاعر چنین اجازه‌ای نمی‌دهد. ملمّع معروف از حافظ به مطلعِ

از خون دل نوشتم نزدیک دوست نامه إنّی رَأیْتُ دهراً مِنْ هَجرِک القیامه

شاهد مناسبی است که، در آن، ضمیر «ک» در هَجرِک را هم «کَ» می‌توان خواند هم «کِ». امّا، در بیتِ

۲) با تمایز **نر** و **ماده** خلط نشود که به لحاظ دستوری ذی‌نقش نیست.

پرسیدم از طبیبی احوالِ **دوست** گفتا فی بُعدِ**ها** عذابٌ فی قُربِ**ها** سَلامَه

شاعر (حافظ) چاره‌ای جز آن نداشته که یا بُعدِهِ، قُربِهِ بیاورد و یا بُعدِها، قُربِها.

اکنون حالتی دیگر از نارسائی خطّ فارسی را ذکر می‌کنیم که شاعران، از آن، در آفرینش صنعتی بدیعی بهره جسته‌اند. در شعر عروضی فارسی، نشانهٔ اضافه (/e/ مصوّت کوتاه)، به ضرورتِ وزن، گاه کشیده تلفّظ و، به تعبیر دیگر، اشباع می‌شود و، در نتیجه، هجای کوتاه به بلند مبدّل می‌گردد. مثلاً در مصراع به نامِ خداوندِ جان و خرد از بیتِ آغازیِ شاهنامه، نشانهٔ اضافه (کسره)، در نامِ کشیده و، در خداوندِ کوتاه تلفّظ می‌شود.

این ضرورتِ وزنی، که املای فارسی قادر به منعکس ساختن آن نیست، گاه، در خواندن شعر، مشکل‌ساز است، به‌ویژه در تک‌بیت یا بیت اوّل منظومه که خواننده هنوز وزن شعر را بازنشناخته است. شاعران فارسی‌گو، از این نارسائیِ خطّ، در ساختنِ **متلوّن** یا **ذووَزنَیْن**، هنرمندانه بهره جسته‌اند (← وطواط، ص ۵۴-۵۵). شاعر، با شناختی که از اوزان عروضی دارد، درمی‌یابد که تفاوت میان فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (- U - - /- - U - /- - U - -) و مفتعلن مفتعلن فاعلن (- U U - /- U U - /- U - -) در دو هجای سوم و هفتم است؛ این‌گونه که دروزن اوّل بلند و دروزن دوم کوتاه است. او هنرمندانه از این تفاوت بهره می‌جوید و شعری می‌سازد که بتوان آن را در دو وزن (حتّیٰ گاه دربیش از دو وزن) خواند. اهلی شیرازی، با همین ترفند، منظومه‌ای ذووزنَیْن در پانصد و بیست بیت سروده؛ یعنی در همهٔ مصرع‌ها، هجاهای سوم و هفتم، اگر کوتاه تلفّظ شوند، وزن مفتعلن مفتعلن فاعلن و، اگر بلند تلفّظ شوند، وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن حاصل می‌شود. بیت نخست منظومه این است:

ای همه عالم برِ تو بی‌شکوه رفعتِ خاکِ درِ تو بیش‌وکوه[۳]

(اهلی، ص ۶۲۱)

---

۳) تقطیع اوّل بر وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن»:

‘ey hame ‘ālam bare tō bīšokūh raf‘ate xāke dare tō bīše kūh
- U U -| - U U -| - U - - U U -| - U U -| - U -

تقطیع دوم بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»:

‘ey hamē ‘ālam barē tō bīšokūh raf‘atē xāke darē tō bīše kūh
- U - -| - U - -| - U - - U - -| - U - -| - U -

امّا در شعر عربی، چون اشباع کسره در وسط مصراع مجاز نیست، خوانندهٔ عرب‌زبان فارغ از مشکلی است که خوانندگان شعر فارسی در اشباع یا عدم اشباع نشانهٔ اضافه با آن مواجه‌اند. در عوض، شعر عربی از ذو وزنَیْن شدن محروم مانده است.

باری، از کند و کاو در زوایای پنهان اثر ادبی و کشف ظرایفِ آن لذّت هنری به بار می‌آید، مِنجمله شاعر، با بهره‌جویی از نارسائی‌های خطّ و ابهام زبانی، خواننده را با اثر خود درگیر می‌کند و او را برای پی بردن به لطایف پنهان اثرش به تحدّی می‌طلبد تا، در التذاذ هنری، او را سهیم سازد.

صنعتِ تصحیف یا مصحّف

در **ترجمان‌البلاغه**، نخستین کتاب بلاغت فارسی که به دست ما رسیده، صنعت **مصحَّف** چنین تعریف شده است:

> معنی وی آن بوَد که شاعر و دبیر سخن گوید که، به نُقَط و اِعراب، آن سخن مختلف بوَد و، به حرفْ، یکسان باشد و این از جملهٔ بلاغت دارند. (رادویانی، ص ۱۱۲)

رشیدالدّین وطواط **مصحّف** را چنین تعریف کرده است:

> این صنعت چنان باشد که شاعر، در نثر یا در نظم، الفاظی استعمال می‌کند که، چون آن را صورت نگاه دارد امّا لفظ و حرکات بگرداند، **ثنا و آفرینْ هجو و نفرین** شود. (وطواط، ص ۶۷)

هرچند این دو تعریف در عبارت متفاوت‌اند، شاهد مثال‌هایی که رادویانی آورده است، با تعریف وطواط مطابقت دارد از این حیث که، در آنها، با تغییر نقطه‌ها و حرکات، **ثنا و آفرین** به **هجو و نفرین** مبدّل می‌شود.

شمس قیس (ص ۴۳۵-۴۳۶) نیز، بی‌آنکه برای تصحیف تعریف آورَد، همان شاهد مثال‌هایی را آورده که در ترجمان‌البلاغه آمده است.

از آنجاکه اغلب شاهد مثال‌ها منافی عفّتِ کلام است، از نقل آنها خودداری و به ذکر مثالی از انوری اکتفا می‌کنیم:

پــندِ احـرار دامـنت نگـرفت ای به تصحیف تا قیامت **حر**

(انوری، ج ۲، ص ۶۵۲)

(تصحیفِ **حُرْ خَر** است)

به نظر می‌رسد نخستین شاعری که از **مصحّف** با تعریفِ یاد شده بهره جسته ابونواس (وفات: ۱۹۸) باشد. او، در قطعه‌ای، شاعر هم‌عصر خود، اَبان لاحقی (وفات: ۲۰۰) را چنین هجو کرده است:

صَحَّفَتْ أُمُّکَ إذْ سَمَّتْـ ... ـکَ فی المَهدِ **أبانا**
صَیَّرتْ باءاً مکانَ الـ ... ـتّاءِ تَصحیفاً عیانا
قَد عَلِمْنا ما أرادَتْ لَم تُرِدْ إلاّ **أتانا**[۴]

(ابونواس، ص ۴۲۴؛ نیز← راغب اصفهانی، ج ۱، ص ۱۴۳)

ملاحظه می‌کنیم که این شاعر قرن دوم هجری، به دلیل نارسائی خطّ (ضبط **اباں**، بی‌نقطه)، توضیح گفتهٔ خود را لازم دیده است. ارباب بلاغت عربی، به خلاف اهل بلاغت در زبان فارسی، صنعت تصحیف را مشروط و منحصر به تبدیل **ثنا و آفرین** به **هجو و نفرین** ندانسته‌اند و آن را از انواع جناس آورده‌اند. اُسامَة بن مُنقَذ (وفات: ۵۴۸) در این باره می‌گوید:

بدان که تجنیسِ تصحیف آن است که نقطه‌ها تفاوت میان دو واژه باشد... چنان‌که ابوتّمام گفته است:

اَلسّیفُ أصدَقُ إنباءاً مِنَ الکُتُبِ فی حدِّهِ **الحدُّ** بین **الجِدِّ** و اللَّعِبِ

(ابن منقذ، ص ۱۷)

شاعران پارسی‌گو نیز، از اواخر قرن پنجم، تصحیف را صرفاً به حیث صنعت بدیعی نه ضرورتاً مشروط به تبدیل **آفرین** به **نفرین** پذیرفته‌اند، چنان‌که خاقانی گوید:

مجلسِ انسِ حریفان را هم از تصحیفِ انس در تنوره کیمیای جانِ جان افشانده‌اند

(خاقانی، ص ۱۰۶)

که مراد او از تصحیف انسْ آتش است. فراموش نکنیم که این واژه به صورت «**انس**» نوشته می‌شده است که می‌توان آن را هم **انس** هم **آتش** خواند.

شاید رساترین شعر در این باره حکایت سعدی در بوستان باشد که، در آن، این بیت مشهور آمده است:

---

۴) ترجمه: مادرت درگهواره به تصحیف تو را **ابان** نام نهاد. به تصحیف آشکار، به جای تاء باء نشاند. همانا آنچه را اراده کرد دانستیم. جز **اتان** (الاغ ماده) اراده نکرد.

مرا بوسه گفتا بـه تـصحیف ده که درویش را **توشه** از **بوسه** به

(سعدی، ص ۲۶۶)

جناس خطّ

زیرساخت جناس یا تجنیس خطّ، از صنایع بدیعی، تصحیف است. مثال آن **بساط** و **نشاط** است که امروزه، بر اثر نقطه گذاری، چندان رابطه‌ای میان آن دو نمی‌بینیم. شاهدش بیتِ

بساط سبزه لگدکوب شد به پـای **بساط** ز بس که عارف و عامی به رقص برجستند

(سعدی، ص ۴۹۲)

و یا بیتِ

حـــاجیان را ز گـدائـی و نـفاق **هوس** و **هوس** به طبل و علَم است

(سنائی، ص ۸۲)

که، در این ضبطِ بی‌نقطه، با توجّه به معنی و وزن شعر، معلوم می‌گردد واژهٔ نخست **هوَس** و واژهٔ دوم **هوش** است.

در حدایق‌السّحر و در المعجم، بیتِ

تو **مسکس‌حال** و مـن چـنین **مسکس‌حال** چون سرو تو می‌**نال** و من از غم چون **نال**

(وطواط، ص ۱۲؛ شمس قیس، ص ۳۴۴)

به‌عنوان شاهدی برای جناس خطّ آمده است که، به قرینهٔ معنایی، درمی‌یابیم مراد، در مصراع اوّل، به ترتیب، **مشکین‌خال** و **مسکین‌حال** و، در مصراع دوم، به ترتیب، **می‌بال** و **نال** (نیِ باریکِ میان‌تهی) است.

اکنون به حکایتی که ذیل عنوان مقاله نقل کردیم باز می‌گردیم. به نـظر مـی‌رسد کـه اختلافِ نظرِ پدر و پسر در واژهٔ «**ایثار**» باشد که آن را پسر به قرینه **ایثار** شناخته امّا پدر با زیرکی **انبار** خوانده است.

نوشته را با حکایت دیگری از **المعجم** به‌پایان مـی‌بریم کـه کـلیدِ فـهم آن بـاز هـمان تصحیف است:

چنانک مرا با فقیهی افتاد کی به‌بخارا در سنهٔ إحدیٰ و ستّمِائَه به‌خدمت من رغبت نـموذ و بنج شش سال او را نیکو بداشتم و او بیوسته شعر بذ کفتی (و مردم بر وی خندیذندی) تا بعد

از جند سال جون بر عزم عراق به مرو رسیدم روزی بر دیوار سرایی کی انجا نزول کرده بوذم نوشته دیذم

بیت

دنیا بـه مـراد رانـده گـیر اخـرجـه صد نامهٔ عمر خوانده گیر اخرجه

بر سبیل طیبت، او را گفتم این بیت جه معنی دارذ و هاء **اخرجه** عاید به کیست و فاعل **اخرج** کیست؟ گفت نغز گفته است و حقیقت بیان کرده است یعنی هر مراد کی داری یافته گیر و دیر سالها زیسته گیر هم عاقبةالامر اجل در رسد و مرد را از دنیا بیرون برذ فاعل **اخرج** اجل است و ضمیرْ عاید به مُردنست کی به تقدیر درین بیت لازمست و تقدیرِ بیت جنانست کی ای مرد دنیا به مراد رانده گیر آنگاه می‌گویذ اَخْرَجَهُ یعنی اجل بیاید و او را بیرون برذ جمعی کـی حـاضر بوذند بر تفسیر بیت و تقریر نحو او بخندیذند. (شمس قیس، ص ۴۵۶-۴۵۷)

شمس قیس این فرد را فقیه خوانده است یعنی او، هرچند در سرودن شعر ناموَفّق، عالِم بوده است؛ مع‌الوصف شعر را غلط خوانده که باعث شده دیگران بر او بـخندند. البـتّه نباید نقش شمس قیس را نادیده گرفت که با طرح سؤالات انحرافی که «این بیت چه معنی دارد و هاء **اخرجهُ** عاید به کیست، فاعلِ **اخرج** کیست؟» ذهن او را مغشوش کرده و او را به بیراهه کشانده است. به هر حال، دلیل اساسی مشکل به نارسائی خط باز می‌گردد؛ زیرا، اگر، به جای **اخرجه**، **آخر چه** نوشته شده بود، نه‌تنها این فقیه کـه طـفل مکـتبی هـم از اشـتباه مصون می‌ماند. این بیت به صورت امروزی چنین بازنویسی می‌شود:

دنـیا بـه‌مرادْ رانـده گـیر آخِـرْ چـه صد نامهٔ عمر خوانده گیر آخِر چه

ناگفته نماند که وزن شعر نیز فقیه را یاری نکرده، زیرا وزن بیت با اخرجـه نـیز مـحفوظ می‌ماند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

قرآن کریم

ابن منقذ، أُسامة، البدیع فی نقد الشعر، تحقیق أحمد أحمد بدوی وحامد عبدالمجید، وزارة الثقافة و الإرشاد القومی، القاهره ۱۹۶۰.

أبونواس، الحسن بن هانی، دیوان، دار صادر، بیروت ۲۰۰۱.

انوری ابیوردی، علیّ بن محمّد، دیوان، دو جلد، به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۴۰.

اهلی شیرازی، محمّد، کلّیّات دیوان، به‌کوشش حامد ربّانی، انتشارات سنائی، تهران ۱۳۴۴.
بروکِلمان، کارل، فقه اللّغات السّامیّه، ترجمة رمضان عبدالتوّاب، مطبوعات جامعة الرّیاض، الرّیاض ۱۹۷۱.
بهار، محمّدتقی، سبک‌شناسی، چاپ پنجم، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۹.
الجوهری، اسماعیل بن حمّاد، الصِّحاح، ج ۱، تحقیق أحمد عبدالغفور عطّار، دارالعلم للملایین، بیروت.
حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد، دیوان، دو جلد، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چاپ سوم، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۷۵.
حسن العسکری، أبو أحمد، تصحیفات المصحّفین، ج ۱، تحقیق محمد أحمد میرة، المطبعة العربیّة الحدیثة، القاهره ۱۹۸۲.
ـــــ شرحُ ما یَقَعُ فیهِ التّصحیفُ و التّحریف، تحقیق عبدالعزیز أحمد، مکتبة و مطبعة مصطفی الحلبی و أولاده، القاهره ۱۹۶۳.
حمزة بن الحسن الاصفهانی، التّنبیه عَلیٰ حُدوثِ التَّصحیف، تحقیق محمّد أسعد طلس، ط ۲، دارصادر، بیروت ۱۹۹۲.
خاقانی، افضل‌الدّین بدیل بن علی، دیوان، تصحیح ضیاءالدّین سجادی، چاپ نهم، انتشارات زوّار، تهران ۱۳۸۸.
خالقی مطلق، جلال، «تصحیف واژهٔ باختن در اغلب نسخه‌های خطّی شاهنامه»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی تبریز، ش ۱۱۴ (۱۳۵۴)، ص ۳۰۶-۳۱۱.
خواجه نصیرالدّین طوسی، محمّد، معیارالأشعار، نسخهٔ خطّیِ بدون ذکر نام کاتب و تاریخ نسخ، محفوظ در کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۳۹۸۷، هفتاد و سه برگِ هفده سطری.
الرّادویانی، محمّد بن عمر، ترجمان البلاغه، به تصحیح و اهتمام احمد آتش و انتقاد ملک‌الشعراء بهار، چاپ دوم، اساطیر، تهران ۱۳۶۲.
الرّاغب الإصفهانی، أبوالقاسم، مُحاضَراتُ الأُدباء و مُحاوَرات الشُّعراءِ وَ البُلَغاء، تحقیق عمر الطبّاع، ج ۱، دارالأرقم، بیروت ۱۹۹۹.
الزَّمَخشری، جارالله، رَبیعُ الأبرار وَنُصوصُ الأخبار، تحقیق عبدالأمیر مهنّا، ج ۲، منشورات مؤسّسة الأعلمی للمطبوعات، بیروت ۱۹۹۰.
زیدان، جرجی، تأریخُ آدابِ اللُّغةِ العَرَبیّة، منشورات دار مکتبة الحیاه، بیروت لاتاریخ.
سعدی، مصلح بن عبدالله، کلّیّات، به اهتمام محمّدعلی فروغی، چاپ چهاردهم، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۸۶.
سنائی غزنوی، ابوالمجد، دیوان، به اهتمام مدرّس رضوی، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۴.
شاکر الفحام، «مِن طرائِفِ التّصحیف»، مجلةُ مجمع اللّغة العربیّة بدمشق، ج ۲، ش ۶۵، (۱۹۹۰)، ص ۳۴۸-۳۵۲.
الشایب، فوزی حسن، «أخطاءُ الوَرّاقین و النَّقَلَةِ وَ أثَرُ ذلِک فی تشویهِ النُّصوص»، مجلّةُ مجمعِ اللّغةِ العربیّةِ الأُردنی، ش ۵۰، (۱۹۹۶)، ص ۹۹-۱۲۲.

شمس قیس، شمس‌الدّین محمّد قیس الرّازی، المُعجَم فی مَعاییرِ اَشعارِ العَجَم، به تصحیح محمّد بن عبدالوهّاب قزوینی و تصحیح مجدّد مدرّس رضوی، چاپ سوم، زوّار، تهران ۱۳۶۰.
الصَّفَدی، صلاح‌الدّین، تحقیقُ التّصحیف و تحریرُ التّحریف، تصحیح السیّد الشرقاوی، مکتبة الخانجی، القاهره ۱۹۸۷.
عبید زاکانی، نظام‌الدّین، «اخلاق الأشراف»، لطایف عبید زاکانی، مقدّمهٔ مسیو فرته فرانسوی، اقبال و شرکاء، تهران ۱۳۴۰.
النُّوَیْری، شهاب‌الدّین أحمد، نهایةُ الأرَب فی فنونِ الأدَب، ج ۹، دارالکتب و الوثائق القومیّة، القاهره ۱۴۳۳.
وطواط، رشیدالدّین، حَدائقُ السِّحر و دقائق الشّعر، به تصحیح و اهتمام عبّاس اقبال، سنائی / طهوری، تهران ۱۳۶۲.
یاقوت‌الحموی، شهاب‌الدّین، مُعجَمُ‌الأُدَباء، تحقیق إحسان عبّاس، ج ۱، دارالغرب الإسلامی، بیروت ۱۹۹۳.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی