یادداشت آغازین

دانای دادار راکه بلند است و ارجمند نام اوی و بر هرکس و بر هر چیز روان است و روا کام اوی، از بُن جان سپاس می‌گزارم که مرا بخت و توان آن ارزانی فرمود که پنجمین جلد از ***نامهٔ باستان*** را بنگارم و به پیشگاه دوستداران *شاهنامه* پیشکش بدارم.

همچنان بر خویشتن بایسته می‌دانم کـه از سـرپرست روشـنْ‌رای و گـلشنْ‌روی سازمان سمت، جناب آقای دکتر احمد احمدی که به پاس باور استوار و مهر سرشار به ***نامهٔ باستان***، همهٔ توانشهای سازمان را در کار می‌آورد و به بار که این کتاب هـر چـه پیراسته‌تر و پاکیزه‌تر، هر چه هنری‌تر و گهری‌تر به چاپ برسد، نیز ازکارکنان کوشا و نستوه سازمان که در این تلاش ارزشمند فرهنگی با سـرپرست فـرهیخته و فـرزانْ‌دل خویش همپای و همپوی‌اند و همرای و همسوی، از ژرفای دل سپاس بگزارم و بـرای همگنان از درگاه دادار آرزو ببرم که همواره، در زندگانی و در «کـاروبار»، بـهروز و بختیار و پیروز و کامگار باشند.

در جلد پنجم نیز، ویرایش متن بر پایهٔ برنوشته‌ها و چاپهایی انجام گرفته است که در جلد چهارم پایهٔ ویرایش بوده‌اند و آبشخورهای پچین*شناختی* متن و در یادداشت آغازین آن جلد، یک به یک، برشمرده و بازنموده آمده‌اند. بوکه جلد پنجم ***نامهٔ باستان***، همانند دیگر جلدها، شیفتگان *شاهنامه* راکه نامهٔ سپند و ورجـاوند فـرهنگ و مـنش ایرانی است، سودمند و دلپسند افتد و نگارنده را آن بخت بلند ارزانی و ارمغان که بتواند این کار دشوار و بارگران را به شایستگی به فرجام آرد و پدرام و بکام، بر زمین بگذارد و *شاهنامه* را، ویراسته و گزارده از آغاز تا انجام، پیشکش ایرانـیان بـدارد کـه فـرزندان فرّخْ‌رخ فردوسی‌اند و پرورده و بالیده در دامان *شاهنامهٔ* او؛ ایدون باد!

میر جلال‌الدین کزازی
تیرماه ۱۳۸۴

دیباچه
قافیه در شاهنامه

در میان کالبدهای گونه‌گون سخن در ادب پارسی، در مثنوی است که به‌ویژه قافیه کاربردی ساختاری و بنیادین دارد و از دیدریخت ٔشناسی، پایه سخن بر آن نهاده شده است. این کاربرد کلیدی و ویژه قافیه در مثنوی از آنجاست که در این کالبد و گونه از سخن هر بیت، در هر دو لخت، دارای قافیه است و از دیگر سوی، قافیه بیتها یکسان نیست و هر بیت قافیه‌ای دارد ویژه خویش. در دیگر کالبدها و گونه‌های شعر، قافیه در همه بیتهای سروده یکسان است و تنها در فرجام لختهای دوم به‌کار گرفته می‌شود. در میان سروده‌های بلند، تنها در چامه و غزل است که آغازینه (= مطلع) در دو لخت دارای قافیه است و در اصطلاح سخن‌سنجان کهن، بیتی است «مصرّع». در چندپاره‌ها (= مسمّط) نیز که از بندهایی ساخته شده‌اند که به یاری بیت پیوند با یکدیگر پیوسته‌اند، در هر بند، لختها قافیه دارند. این ساختار در چندپاره‌ها از آنجاست که این‌گونه و کالبد از شعر پارسی از شعر مسجّع برآمده است و گسترشی است از این‌گونه شعر. یکی از دو ویژگی ساختاری شعر مسجّع آن است که بیت در آن به چهار پاره بخش می‌شود: سه پاره نخستین قافیه‌ای درونی دارند و پاره چهارمین دارای قافیه برونی است که در سراسر سخن تکرار می‌شود. ویژگی دیگر این‌گونه از شعردَو ٔری بودن وزن است، در آن که مایه چهارپارگی بیتها می‌گردد. چنان می‌نماید که در آغاز، سه پاره نخستین از هر بیت در شعر مسجّع، لختهای بندی را پدید آورده است و پاره چهارمین لختِ پیوند را. بدین‌سان، از دل و درون شعر یا غزل مسجّع، چهارپاره‌ای برآمده است و در پی آن، بر شمار لختهای هر بند افزوده شده است و گونه‌هایی دیگر از چندپاره‌ها بدین‌سان کاربرد یافته‌اند. لخت پیوند نیز به بیتِ پیوند دیگرگون گردیده است. آنچه این گمان را نیرو می‌بخشد و استوار می‌دارد، آن است که گذشتگان شعر مسجّع را مسمّط می‌نامیده‌اند. نمونه را، سخنور و سخندان نامبردار در سده ششم، رشیدالدین وطواط، نوشته است:

> المسمّط: این صنعت چنان بود که شاعر بیتی را به چهار قسم کند و در آخر سه قسم، سجع نگاه دارد و در قسم چهارم، قافیت می‌آرد و این را شعر مسجّع نیز خوانند ...

مثال از شعر پارسی؛ امیرالشعرا معزّی گوید:

ای ساربان منزل مکن جز بر دیار یار من،
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن.
ربع از دلم پرخون کنم؛ اطلال را جیحون کنم؛
خاک دمن گلگون کنم، از آب چشم خویشتن؛
کز روی یار خرگهی، ایوان همی بینم تهی؛
وز قد آن سرو سهی، خالی همی بینم چمن...[1]

اگر هر یک از چهارپاره بیتهای دوم و سوم را لخت بینگاریم و آنها را ستونی و زیر هم بنویسیم، چهارپاره‌ای پدید خواهد آمد بدین‌سان:

[1]. *حدائق‌السحر* / 62.

ربع از دلم پرخون کنم؛
اطلال را جیحون کنم؛
خاک دمن گلگون کنم،
از آب چشم خویشتن؛
کز روی یار خرگهی،
ایوان همی بینم تهی؛
وز قد آن سرو سهی،
خالی همی بینم چمن ...

به هر روی، یکی از بنیادهای زیباشناختی در مثنوی که می‌توانیم آن را برترین و ساختاری‌ترین بنیاد بدانیم، رنگارنگی و گونه‌گونی قافیه‌هاست که از بیتی به دیگر بیت تفاوت می‌پذیرند. هم از این روی است که سخنوران از کاربرد قافیه‌ای یکسان در دو بیت پی در پی پروا داشته‌اند و این رفتار کمابیش هنجاری شده است، در سخن پارسی. همسانی قافیه در دو بیت پی در پی از آن روی ناروا شمرده می‌شده است که این کالبد شعری را از ساختاری‌ترین ویژگی خویش که گونه‌گونی و رنگارنگی و چندگانگی در قافیه‌هاست، بی‌بهره می‌داشته است و آن را، در ریخت و پیکره، به چامه و غزل نزدیک می‌گردانیده است.

به پاس همین کاربرد بنیادین وبرافزونِ قافیه در زیباشناسی مثنوی است که استاد فرزانه توس، در نامه ورجاوند و بی‌مانندش *شاهنامه*، نیک پاس قافیه را می‌نهد و در کاربرد آن، بپروا و خرده‌سنج وباریک بُین است. قافیه، در چشم او، ناوردگاه هنرورزی و زباناوری است و بیش در قافیه است که او، شگرف و شیرینکار، چیره‌زبان و چربدست، سخن می‌گوید. نمونه را در بیت زیر، بدین‌سان نغز و زیبا، با نام بارمان در قافیه بازی کرده است و پایه قافیه را نخست، به جای *ان* بر *مان* نهاده است و سپس، این نام را به دو پاره *بار* و *مان* بخش کرده است و هر کدام از این دو پاره را با «بیدار» و «مان» قافیه آورده است و بیت را، به شیوه‌ای شگرف، به آرایه دوقافیگی (= ذوقافیتین) آراسته است:

یکی ترک بد، نام او **بارمان؛** همی خفته را گفت: «**بیدار مان**!».

نمونه‌هایی دیگر از قافیه دوگانه یا دوقافیگی را در بیتهای زیر می‌توانیم دید:

به مهراب گفت: ای **هشیوار مرد!** پسندیده باید همه **کار کرد**...»

***

قباد آمد و تاج بر **سر نهاد،** به کینه، یکی نو در **اندر گشاد.**

***

که: «زارا، دلیرا، **شها، نوذرا!** گوا، تاجدارا، **مها، داورا!**...»

***

به بالین رستم، تگ **آورد رخش؛** همی کند خاک و همی **کرد پخش.**

در بیت زیر نیز، همچون نمونه نخستین، نام مهراب را به دو پاره بخش کرده است و این دو پاره را با «زهر» و «آب» قافیه گردانیده است:

وز این روی کابل به **مهراب** ده؛ سراسر، سنانت به **زهر آب** ده.

افزون بر این همه، هنجاری است در قافیه‌شناسی *شاهنامه* که پایه قافیه در بیتهایی بسیار بر دو حرف همسان یا بیشتر نهاده می‌آید، تا قافیه سازوارتر و هنری‌تر گردد. نمونه را، در بیتهای زیر که در این نامه نامور همانندهایی بسیار دارد پایه قافیه به جای ا و *اد* و *ان* و ین و د، بر *ها* و *یا* و *وا* و *باد* و *ران* و *وان* و *مان* و *یان* و *هان* و *خوان* و *شان* و *نان* و زین و زد نهاده شده است:

چنین گفت دژخیم نر**اژدها**، که: «از چنگ من کس نیاید **رها**...»

***

به زین اندر افگند گرز **نیا**؛ همی رفت، با دل پر از **کیمیا**.

***

همی ابر بگداخت اندر **هوا**؛ برابر که دید ایستادن **روا**؟

***

ز جای اندر آمد، چو آتش، **قباد**؛ بجوشید لشکر، چو دریا ز **باد**.

***

بشد تا در شهر **مازندران**؛ بیازید شمشیر و گرز **گران**.

***

هر آن کس که بینی ز پیر و **جوان**، تنی کن که او را نباشد **روان**

***

سواران فرستاد، هم در **زمان**، به مصر و به بربر، چو باد **دمان**

***

وز آن پس، بپوشید ببر **بیان**؛ نشست از بر ژنده پیل **ژیان**.

***

پی رخش هرگز نماند **نهان**، چنان باره نامور در **جهان**

***

بخورد و بینداخت ز او **استخوان**؛ همین بود دیگ و همین بود **خوان**

***

شب تیره ار تیغ **رخشان** کنم، به آوردگه بر، سر **افشان** کنم

***

نماند ایچ بر نیزه بند و **سنان**؛ به چپ باز بردند هر دو **عنان**

***

سه سال است تا این **بزین** آمده است؛ به نزد بزرگان **گزین** آمده است

***

نمانم که بادی به تو بر **وزد**، بدان‌سان که از گوهر من **سزد**.

در بیتهایی نیز، پایه قافیه بر بیش از دو حرف همسان نهاده آمده است؛ نمونه را، در بیتهای زیر، به جای *ان*، پایه قافیه بر *استان* و *ندان* و *زیان* و *اوران* و *اماوران* نهاده شده است:

بزرگان جنگاور از **باستان**، ز رستم، زنند این زمان **داستان**

***

از آتش تو را بیم **چندان** بود، که دریا بآرام و **خندان** بود

***

شکست آمد از ترک بر **تازیان؛** ز جستن فزونی، برآمد **زیان**

***

بشد با دلیران و **گندآوران،** به مهمان سوی شاه **هاماوران**

***

گرانمایه و گرد و **ناماوران،** بفرمود تا شد به **هاماوران**.

از نمونه‌هایی که یاد کرده آمد، آشکار است که بیشینه قافیه‌های هنری در *شاهنامه* قافیه‌های *ان* اند. استاد، به‌ویژه، همواره بر آن سر بوده است که پایه این قافیه‌ها را بر بیش از یک حرف همسان بنهد، به گونه‌ای که قافیه‌هایی که تنها به *ان* پایان می‌پذیرند، در سنجش با قافیه‌های هنری، بسیار اندک‌اند. از جلدهای نخستین و دومین *نامه باستان* به ناگاهان و به بازی بخت، چهارصد بیت را برگزیدم، هر بار صد بیت را. قافیه‌های *ان* را در این بیتها یافتم و شمردم. بیست‌درصد قافیه‌ها، در جلد نخستین، قافیه‌های *ان* بودند (دوازده قافیه، در صد بیت و هشت قافیه، در صد بیت دیگر) و صددرصد آنها هنری. در جلد دوم نیز دوازده درصد قافیه‌ها از گونه قافیه‌های *ان* بودند (در هر صد بیت، شش قافیه) و به جز یکی همه آنها هنری. به سخنی دیگر، در این «نمونه‌گیری تصادفی»، سی‌ودو قافیه در چهارصد بیت، یعنی هشت درصد، از گونه قافیه‌های *ان* بوده است و همه آنها مگر یکی هنری.[1] این‌خار ٔخار و پروای خرده‌سنجانه فردوسی در کاربرد هنری قافیه‌های *ان* شاید از آن روی بوده است که استاد بیم داشته است که مبادا، ناخواسته و نادانسته، در دام عیب و آهویی در قافیه درافتد که قافیه‌سنجان آن را «شایگان» یا «ایطای خفی» نامیده‌اند.

اما ایطای خفی آن است که بعضی از حروف زواید در قصیده مکرر گردانند، بر وجهی که میان هر دو فرقی توان نهاد؛ چون آب و گلاب و سازگار و کامگار و شاخسار و کوهسار و از این مخفی‌تر آن است که کلمه ظاهرالترکیب در قوافی بیاورد؛ چنان‌که رنجور و گنجور و نامور و جانور و خداوند و خویشاوند و بیشتر اکابر در ایطائات خفی مسامحت کرده‌اند، چون در شعری دو قافیه باشد یا سه؛ مثال؛ امام رشید گوید:

منّت خدای را که به تأیید آسمان،
آمد به مستقر جلالت خدایگان.
شاهی که حادثات زمانه بخفت خوش،
تا در زمانه حشمت او گشت پاسبان.
جاسوس اختران شود و ناظر فلک
بر سطح او، به مدت نزدیک دیده‌بان.
شد با تنم، به خدمت او، فخر آشنا؛
شد با دلم، به حشمت او، چرخ مهربان.

[1]. به زبان آمار، یعنی اندکی بیش از سه‌دهم درصد از قافیه‌ها هنری نبوده است.

در قوافی ابیات سه‌گانه آخر، ایطای خفی است.[1]

این‌خار ْخار و پروا بدان‌سان بوده است که اگر واژه‌های قافیه در آوا نیک همساز و هنری نبوده‌اند، فردوسی دست‌کم آنها را در نوشتار هماهنگ و همساز آورده است. نمونه را، در بیت زیر، «خوان» با «جوان» قافیه شده است:

که در دشت مازندران یافت **خوان؛** می و جام با میگسار **جوان**.

با این همه، بس اندک، در *شاهنامه*، به قافیه‌های شایگان نیز باز می‌توانیم خورد؛ نمونه را، در بیتهای زیر:

کنون گر بیاید به **آوردگاه،** تهی ماند از تیر او **جایگاه**

***

از ایشان، پسند آمدش **کارکرد؛** به افراسیاب، آن زمان، نامه **کرد**

***

فرستادگان را سگان کرد **نام؛** سمن کرد پرخون، از آن ننگ و **نام**.

اما آنچه، در قافیه‌شناسی *شاهنامه*، نیک مایه شگفتی است قافیه‌هایی است که بی‌آیین می‌نمایند و بر پایه هنجارهای قافیه‌شناختی، نابهنجار و بیراه و «بآهو» (= معیوب؛ عیبناک). هر چند شمار این قافیه‌ها بسیار نیست، بسامدشان آنچنان است که گونه‌ای سامانه و آیین و هنجار را در قافیه‌های *شاهنامه* پدید می‌آورد. از دید قافیه‌سنجان، این قافیه‌ها را گونه‌ای از نابهنجاری بآهو و عیبناک گردانیده است که آن را «اقوا» می‌نامند:

> اقوا، در اصل لغت، تاب از ریسمان باز دادن است و در اصطلاح، آن است که بعضی از حرکات قافیه مخالف یکدیگر باشد و این را اقوا به جهت آن گفتند که از مخالفت حرکات، گوییا وهنی به ارکان قافیه راه یافته است و سست شده؛ چنان‌که ریسمان را که تاب بازگردد، سست شود و این مخالفت سه نوع باشد: اول آنکه حرکت حذو مخالف یکدیگر باشد؛ مثال، در قافیه مردّف.
>
> هر وزیر و عالم و شاعر که او طوسی بود،
>
> چون نظام‌الملک و غزّالی و فردوسی بود.

مثال دیگر در قافیه مقیّد:

مرا چون شراب است داروی‌دَر ْد، اگر صاف نبود به من دار دُ ْد

و گفته‌اند که در قافیه مقیّد موصّل، این اختلاف روا بود؛ چون «دردش» و «دُردش».

دوم در حرکت توجیه مخالفت واقع شود؛ مثال:

از غصّه هجران تو دل پُر دارم؛ پیوسته از آن دیده به خون تر دارم.

اگر روی متحرک شود، چون «پُرست» و «تَرست»، این عیب مرتفع گردد. سیّم آنکه در قافیه مؤسس، حرکت دخیل موافق نبود، مثال:

چو شد بر جان من عشق تو غالِب، چرا سازی مرا هر دم معاتَب.[2]

و اگر روی حرکت یابد، چون «غالِبی» و «معاتَبی»، این مخالفت جایز باشد.

نمونه‌هایی از گونه نخستین «اقوا» که در آنها حَذ ْو یا حرکت حرف پیش از قید پاس داشته نشده است و نایکسان آورده، چنین است:

---

[1]. *بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار*/ 197.

[2]. همان/ 189.

الف) **قافیه با پایه رد**:

بیامد به نزد پدر **یزدگِرْد؛** چو دیدش، کف اندر دهانش **فسُرد**

***

یکی ابر تند اندر آمد چو **گَرْد؛** ز سرما، همی لب به دندان **فسُرْد**

***

هزینه چنان کن که بایدت **کَرْد؛** نباید فشاند و نباید **فشُــرْد**.

ب) **قافیه با پایه شک**:

بکش جان و دل تا توانی ز **رَشْک؛** که رشک آورد کرم و خونین **سرِشْک**

***

هر آن کس که دل تیره دارد ز **رَشْک،** مر آن درد را دیو باشد **پزِشْک**.

پ) **قافیه با پایه فت**:

چو بشنید گشتاسپ، غمگین **برَفْت؛** ره ساربانان قیصر **گرِفْت**.

ت) **قافیه با پایه نگ**:

یکی تیغ برداشت و یک باره **خِنْگ،** کمانی و سه چوبه تیر **خدَنْگ**.

ث) **قافیه با پایه ست**:

چو او رسمهای پدر در **نوَشْت،** ابا موبدان و ردان شد **درُشْت**.

ج) **قافیه با پایه هشت**:

چو دوزخ بدانست و راه **بهشت،** عزیر و مسیح و ره **زردهُشْت،**

نیامد همی زند و اُستش درست؛ دو رخ را به آب مسیحا بشست.

چ) **قافیه با پایه ند**:

ز زابلستان تا به دریای **سِنْد،** نبشتیم عهدی تو را بر **پرَنْد**.

دلی شاد با نامه شاه **هِنْد،** نوشته به هندی خطی بر **پرَنْد**.

نمونه‌هایی از گونه دومین «اقوا» که در آنها توجیه یا حرکت حرف پیش از روی پاس داشته نشده اسـت و در دو واژه قافیه، نایکسان آمده چنین است:

بدرّید کوه از دم **گاودُم؛** زمین آمد از سمّ اسپان به **هَم**.

همین ریخت را در قافیه بیت زیر نیز می‌توانیم یافت، اگر م را حرف روی بدانیم؛

به جایی که من پای **بفشاردَم،** عنان سواران شدی **پاردُم**

در بیت زیر نیز، «دهُم» با «نِهم» قافیه شده است: اگر م را در این قافیه حرف روی بشماریم ـ زیـرا در یکـی شناسـه است و در دیگری پساوند ـ توجیه پاس داشته نشده است: در یکی، پیش است و در دیگری، زیر. اگـر **م** را از آن روی که حرف اصلی نیست و بر واژه‌ها افزوده آمده است، وصل یا حرف پس از روی بـدانیم، **هــ** حـرف رَوی خواهـد بـود و به‌گونه‌ای که مایه شگفتی است حرکت آن ناساز:

اگر گوش داری به خواب **دهُم**، برنجی به تن تا بدین سر **نهَم**.

در شعر دارای ردیفرَوِ ی ِ «رها» (= مطلق؛ متحرک) وِاو ِ ی ِ «دربند» (مقیّد و ساکن) همراه شده است؛ لیک ناسازی حرکت درَوِ ی ِ رها کاربردی است شگرف و شگفتی‌انگیز؛ نمونه را، در بیتهای زیر که همه دارای ردیف‌اند، هر دو گونه روی رها و دربند، در قافیه به‌کار رفته است:

به دل گفت پیکار او **کارِ** کیست؟ سپاه است بسیار؛ **سالارْ** کیست؟

***

تو آموختی شاه را **راهِ** کژ، ایا پیر بیراه **کوتاه و** کژ!

***

دبیر خردمند **بنبشتْ** خوب؛ دید آورید، اندر او، **زشت و خوب**.

این ریخت در قافیه را در آغازینه غزلی از حافظ نیز باز می‌یابیم:

صلاح کار کجا و من **خرابْ** کجا؟ ببین تفاوت ره از کجاست **تا به** کجا!

به هر روی، با نگرش به خرده‌بینی و پروایی که حماسه‌سرای بزرگ در کاربرد قافیه داشته است و از این پیش نوشته آمد، پذیرفتنی وخرد ْپسندانه نیست اگر بینگاریم که او قافیه‌هایی «بآهو» و عیبناک، در پاره‌ای از بیتهای *شاهنامه*، به‌کار برده است. آنچه در رواداشت وروشَنْ ْکردِناسازی ِ آشکار و چیستان‌گونه در میانه قافیه‌های هنری و قافیه‌های نابهنجار که نمونه‌هایی از آنها یاد کرده آمد، می‌توانم اندیشید و باز نمود، آن است که قافیه‌هایی از گونه و گروه دوم، در چشم استاد، نابهنجار و عیبناک نمی‌نموده است و تنگناها و آیینهایی که قافیه‌سنجان و ادبدانان در کتابهایشان نوشته‌اند و بر پایه آنها قافیه‌ها را سنجیده‌اند و پاره‌ای از آنها را بیراه و «بآهو» دانسته‌اند، اندک‌اندک، در روزگاران سپسین پدید آمده است. آنچه این انگاره را نیرو می‌بخشد و استوار می‌دارد، کاربرد این قافیه‌های پرسمان ْخیز در سروده‌های دیگر سخنوران است که این پدیده ادبی را از مرزهای *شاهنامه* فراتر می‌برد و به هنجاری قافیه‌شناختی در سروده‌های کهن خراسانی دیگرگون می‌سازد. در فرجام جستار، به پاس پرهیز ازدراز ْ آهنگی و فراخ ْدامانی سخن، تنها به یاد کرد چند نمونه از سخنوران دیگر بسنده می‌کنم:

دقیقی توسی، در *گشتاسپنامه*، قافیه‌هایی با پایه *فت* و *ست* را چنین به‌کار برده است:

برآمد بر این رزم کردن دو **هَفْت**، که ز ایشان زمانی سواری **نخُفت**.

***

که ما راست گشتیم و یزدان **پرَسْت**؛ کنون زندواستا سوی ما **فرِسْت**.

ایرانشاه ابی‌الخیر نیز قافیه با پایه *فت* را بدین‌سان: در، *بهمن‌نامه* خویش، در کار آورده است:

به بازی و خنده، بدان ماه **گُفْت** که در کار تو، من بماندم **شگِفْت**.

حتی خاقانی نیز که در فرجام دوره خراسانی و آغاز دوره عراقی در سخن پارسی می‌زیسته است، در چارانه‌ای (= رباعی)، قافیه با پایه *فت* را بدین‌گونه به‌کار برده است:

آن ماه دو هفته کرد عمدا هر **هَفْت**، آمد بر خاقانی و عذرش **پذرُفْت**.

ناچار که خورشید سوی ذرّه شود، ذرهّ سوی خورشید کجا داند **رفْت**؟[1]

---

[1]. استاد در بیتی س و ش را در روی به‌کار برده است، در قافیه‌های «درشت» و «شست». «درشت» از دید زبان‌شناسی تاریخی ریختی است از «درست» که‌تاریخدانان ِ زبان آن رلـَـنْـدی می‌نامند. بر این پایه، شاید بتوان بر آن بود که «درشت»، در روزگار فردوسی «درست» نیز تلفظ می‌شده است.چو بشنید ِ گو آن پیام **درشت**، دلش را ز مهر برادر **بشست**.