قافیــه در شاهنــامه

دکتر میرجلال‌الدین کزّازی*

چکیده

قافیه در زیباشناسی کالبد مثنوی کاربردی ساختاری و بنیادین دارد چراکه در این کالبد هر دو بیت در دو لخت دارای قافیه است و از دیگر سو قافیه بیت‌ها نیز یکسان نیست. بر همین پایه فردوسی در شاهنامه قافیه را نیک پاس می‌نهد و در کاربرد آن به‌پروا و خرده‌سنج و باریک‌بین است. اما آنچه در قافیه‌شناسی شاهنامه، مایه شگفتی است کاربرد قافیه‌های بی‌آیین (دارای عیوب) چون اقواء و ایطای خفی است؛ هرچند شمار این قافیه‌ها در شاهنامه بسیار نیست بسامدشان آن‌چنان است که گونه‌ای هنجار را در قافیه‌های شاهنامه پدید می‌توانند آرند. آنچه در رواداشت و روشنکرد این‌گونه ناسازی‌ها می‌توان اندیشید آن است که قافیه‌هایی از این دست در چشم فردوسی نابهنجار و عیب‌ناک نمی‌نموده است؛ به دیگر سخن تنگناها و آیین‌هایی که قافیه‌سنجان و ادب‌دانان در کتاب‌هایشان نوشته‌اند و بر پایه آن قافیه را سنجیده‌اند اندک‌اندک در روزگاران سپسین پدید آمده است و در روزگار فردوسی روایی نداشته است.

واژه‌های کلیدی

زیباشناسی، قافیه‌شناسی، شاهنامه فردوسی، مثنوی.

---

* دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی.

مقدمه

در میان کالبدهای گونه‌گون سخن در ادب پارسی، در مثنوی است که به‌ویژه قافیه کاربردی ساختاری و بنیادین دارد و از دید ریخت‌شناسی، 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 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 چندپاره (= مسمط) نیز که از بندهایی ساخته شده‌اند که به یاری بیتِ 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 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 شعر دَوْری 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 لخت 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. لختِ پیوند نیز به بیتِ پیوند دیگرگون گردیده است. آنچه این گمان را تیرو 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 ...[۱]

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 پر خون 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 ...!

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

ربع از دلم پر خون 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 پی‌درپی پروا داشته‌اند و این رفتار کمابیش هنجاری شده است، در سخن پارسی. همسانی

---

۱ ـ رشیدالدین وطواط . **حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر** . به تصحیح و اهتمام عباس اقبال . تهران: کتابخانه طهوری، ۱۳۶۲، ص ۶۱

قافیه در دو بیت پی‌درپی 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 کاربرد بنیادین و برافزونِ قافیه در زیباشناسی مثنوی است که استاد فرزانه توس، در نامه ورجاوند و بی‌مانندش شاهنامه، نیک پاس قافیه را می‌نهد و در کاربرد آن، به‌پروا و خرده‌سنج و باریک‌بین است. قافیه، در چشم او، ناوردگاه هنرورزی و زبان‌آوری 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 هرکدام از این دو پاره را با «بیدار» و «مان» قافیه آورده است و بیت را، به شیوه‌ای شگرف، به آرایه دوقافیکی (= 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 زهرآب 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 دارند، پایه قافیه به جای ا ـ اد ـ ان ـ ین ـ د ، بر ها ـ یا ـ وا ـ باد ـ ران ـ وان ـ مان ـ یان ـ هان ـ خوان ـ شان ـ نان ـ زین ـ زد نهاده شده است:

چنین گفت دژخیم نر اژدها — که: «از چنگ من کس نیابد 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 — ببارید 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، بدان سان 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 ـ ندان ـ زیان ـ اوران و اماوران نهاده شده است:

بزرگان جنگاور از باستان، ز رستم، زند این زمان داستان

* * *

از آتش تو را بیم چندان بود، که دریا به آرام 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 پیشینه 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 اندکند. از جلدهای نخستین و دومین «نامه باستان»، به‌ناگاهان و به بازی بخت، چهارصد بیت را برگزیدم، هربار صد بیت را. قافیه‌های ان را در این بیت‌ها یافتم و شمردم؛ بیست درصد 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 به‌جز یکی همه آنها هنری. به سخنی دیگر، در این «نمونه‌گیری تصادفی»، سی و دو قافیه در چهارصد بیت، یعنی هشت درصد، از گونه قافیه‌های ان بوده است و همه آنها مگر یکی هنری[۱]. این خارْخار 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 در افتد که قافیه‌سنجان آن را شایگان یا ایطای خفی نامیده‌اند:

«... اما ایطای خفی آن است که بعضی از حروف زواید در قصیده مکرّر 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 مستقرّ 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

در قوافی ابیات سه‌گانه آخر، ایطای خفی است.[۲]

این خارْخار و پروا بدان‌سان بوده است که اگر واژه‌های قافیه در آوا نیک همساز و هنری نبوده‌اند، فردوسی دستِ کم 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؛ مـــی و جـــام بـا مـیگسار جوان

---

۱ ـ به زبان آمار، یعنی اندکی بیش از سه دهم درصد از قافیه‌ها هنری نبوده است.

۲ ـ ملاحسین واعظ کاشفی . **بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار** . ویراسته میرجلال‌الدین کزّازی . تهران: سازمان سمت، ۱۳۸۱، ص ۱۹۱.

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 پر خون، 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 «به‌آهو» (= معیوب، عیب‌ناک). هرچند شمار این قافیه‌ها بسیار نیست، بسامدشان آن‌چنان است که گونه‌ای سامانه و آیین و هنجار را در قافیه‌های شاهنامه پدید می‌توانند آورد. از دید قافیه‌سنجان این قافیه‌ها را گونه‌ای از نابهنجاری به‌آهو و عیب‌ناک گردانیده است که آن را «اقوا» می‌نامند: اقوا، در اصل لغت، تاب از ریسمان بازدادن 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 باز گردد، سست شود و این مخالفت سه نوع باشد: اول آن‌که حرکت حذو مخالف یک‌دیگر باشد؛ مثال، در قافیه مردف:

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 داروی دَرْد، اگر صاف نبود به من دار دُرْد

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

دوم در حرکت توجیه مخالفت واقع شود؛ مثال:

از غصه هجران تو دل پُر دارم؛ پیوسته از آن دیده به خون تَر دارم

اما اگر روی متحرک شود، چون «پُرست» و «تَرست»، این عیب مرتفع گردد.

سیم آن‌که در قافیه مؤسس، حرکت دخیل موافق نبود، مثال:

چو شد بر جان من عشق تو غالِب، چـرا سـازی مـرا هـر دم مـعاتَب

و اگر روی حرکت یابد، چون «غالِبی» و «معاتَبی»، این مخالفت جایز باشد.(۱)

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

الف ـ قافیه با پایه رد:

بـیامد بـه نـزد پـدر یزدگِرْدْ؛ چو دیدش، کف اندر دهانش فسُرْد

* * *

یکی ابر تـند انـدر آمـد چـو گَرْد؛ ز سرما، همی لب به دندان فسُرْد

* * *

هزینه چنان کن که بـایدت کَرْد؛ نـباید فشـاند و نـباید فشُرْد

ب ـ قافیه با پایه شک:

بکش جان و دل تـا تـوانـی ز رَشْک؛ که رشک آورد گرم و خونین سرشْک

* * *

هر آن‌کس که دل تیره دارد ز رَشْک، مـر آن درد را دیـو بـاشد پزشْک

پ ـ قافیه با پایه فت:

چو بشنید گشتاسب، غمگین برَفْت؛ ره سـاربانان قـیصر گرِفْت

ت ـ قافیه با پایه نگ:

یکی تیغ برداشت و یک باره خِنْگ، کـمانی و سـه چـوبه تـیر خدَنْگ

---

۱ ـ همان، ص ۱۸۹.

ث ـ قافیه با پایه نشت:

چو او رسم‌های پدر در نوَشْت، ابا موبدان و ردان شد دُرشْت

ج ـ قافیه با پایه هشت:

چو دوزخ بدانست و راه بِهشْت، عزیر و مسیح و ره زردهُشْت،
نیامد همی زند و استش درست؛ دو رخ را به آبِ مسیحا بشست

چ ـ 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 اقواکه در آنها توجیه یا حرکت حرف پیش از روی پاس داشته نشده است 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 می‌توانیم یافت، اگر م را حرف رَوِی بدانیم:

به جایی که من پای بفشاردَم، عنان سواران شدی پاردُم

در بیت زیر نیز، «دَهُم» با «نهَم» قافیه شده است: اگر م را در این قافیه حرف روی بشماریم زیرا در یکی شناسه است و در دیگری پساوند، توجیه پاس داشته نشده است: در یکی، پیش است و در دیگری، زیر. اگر م را از آن روی که حرف اصلی نیست و بر واژه‌ها افزوده آمده است، وصل یا حرف پس از روی بدانیم، ه حرف روی خواهد بود و به گونه‌ای که مایه شگفتی است، حرکت آن ناساز:

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

گاه در شعر دارای ردیف، رَوِی «رها» (= مطلق، متحرک) با رَوِی «دربند» (= مقید، ساکن) همراه شده است؛ لیک ناسازی حرکت در روی رها کاربردی است شگرف و شگفتی‌انگیز؛

نمونه را، در بیت‌های زیر که همه دارای ردیفند، هر دو گونه روی رها و دربند، در قافیه به‌کار رفته است:

به دل گفت: «پیکار او کار کیست؟ سپاه است بسیار؛ سالارْ کیست؟»

* * *

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

* * *

دبیر خردمند بنبشتْ خوب؛ پدید 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!

نتیجه

به هر روی، با نگرش به خرده‌بینی و پروایی که حماسه‌سرای بزرگ در کاربرد قافیه داشته است و از این پیش نوشته آمد، پذیرفتنی و خردْپسندانه نیست اگر بینگاریم که او قافیه‌هایی «به‌آهو» و عیب‌ناک، در پاره‌ای از بیت‌های شاهنامه، به‌کار برده است. آنچه در رواداشت و روشْنکردِ ناسازیِ آشکار و چیستان‌گونه در میانه قافیه‌های هنری و قافیه‌های نابهنجار که نمونه‌هایی از آنها یادکرده 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 «به‌آهو» دانسته‌اند، اندک‌اندک در روزگاران سپسین پدید آمده است. آنچه این انگاره را نیرو می‌بخشد و استوار می‌دارد، کاربرد این قافیه‌های پرسمانْخیز 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 از درازْآهنگی و فراخْدامانی سخن، تنها به یادکرد 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 رزم‌کردن دو هَفت، که زایشان زمانی سواری نخُفت

* * *

... که ما راست گشتیم و یزدان پَرِسْت؛ کنون زند و استا سوی ما فرِسْت

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

به بازی و خنده، بدان ماه گُفت 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 هَفت؛ آمد بر خاقانی و عذرش پذِرُفْت

ناچار که خورشید سوی ذرّه شود، ذرّه سوی خورشید کجا داند رَفْت؟[1]

منابع و مآخذ

۱ ـ کزّازی، میرجلال‌الدین . **نامه باستان، ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی** . جلد اول . تهران: سازمان سمت، ۱۳۷۹.

۲ ـ کزّازی، میرجلال‌الدین . **نامه باستان، ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی** . جلد دوم . تهران: سازمان سمت، ۱۳۸۱.

۳ ـ واعظ کاشفی، ملاحسین . **بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار** . ویراسته میرجلال‌الدین کزّازی . تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۹.

۴ ـ وطواط، رشیدالدین . **حدائق‌السحر فی دقایق‌الشعر** . به تصحیح و اهتمام عباس اقبال . تهران: کتابخانه طهوری، ۱۳۶۲.

---

۱ ـ حتی 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» که تاریخ‌دانان زبان آن را «سَنْدی» می‌نامند. بر این پایه، شاید بتوان بر آن بود که «درشت»، در روزگار فردوسی، «درست» نیز تلفظ می‌شده است:

چو بشنید گو آن پیام‌درشت، دلش را ز مهر برادر بِشست