دوفصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال هجدهم (۱۳۹۶)، شماره۳۵

تحلیل و مقایسهٔ پیرنگ خسرو و شیرین نظامی و یوسف و زلیخای جامی*

عبّاس تابان‌فرد [۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تبریز
دکتر سکینه رسمی
دانشیار دانشگاه تبریز

چکیده:

یکی از محوری‌ترین عناصر داستان که طرح کلّی داستان بر اساس آن شکل می‌گیرد، پیرنگ است. در شناخت عناصر داستان، شناسایی عوامل مؤثّر بر انسجام پیرنگ و انطباق آن با عناصر داستانی اجتناب‌ناپذیر است. حیاتی‌ترین وجه پیرنگ، تحلیل شبکهٔ علّی و معلولی در طول محور عمودی داستان است؛ به هر میزان که این شبکه در بافت داستان نفوذ داشته و پیشبرد داستان را بر عهده داشته باشد، طرح داستان از انسجام بیشتری برخوردار است. در پژوهش حاضر، با تحلیل دو متن داستانی خسرو و شیرین نظامی و یوسف و زلیخای جامی- که متأثّر از آن است-، پس از انطباق عناصر پیش‌برندهٔ طرح داستان مشخّص گردید که پیرنگ داستان یوسف و زلیخا به‌علّت وجود شبکهٔ گستردهٔ علّی و معلولی و بسامد زیاد حوادث و اعمال داستانی از انسجام بیشتری برخوردار است، درحالی‌که متن داستانی خسرو و شیرین به دلایل: حجم زیاد عنصر گفتگو، تعدّد اتّفاقات تصادفی، وجود حوادث به دور از واقعیّت که عنصر حقیقت‌مانندی داستان را به پایین‌ترین سطح کشانده است، تعداد زیاد ابیات حاشیه‌ای که با متن داستان بی‌ارتباط است، عدم وجود حالت تعلیق در متن داستان و... دارای پیرنگ گسسته‌ای است.

واژگان کلیدی: پیرنگ (طرح داستان)، خسرو و شیرین، یوسف و زلیخا، گفتگو، اعمال داستانی، تعلیق.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۲/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۹/۱۵

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: ataban4@gmail.com

مقدّمه

شناخت متون ادبی و التذاذ از آنها به‌عنوان هدف غایی منتقدان و تحلیلگران ادبیّات ملل، از دیرباز مورد توجّه اندیشمندان و صاحب‌نظران بوده است. در هر عصر با توجّه به ابزارهایی که متعلّق به آن عصر است، فعالیّت‌های گسترده‌ای در این زمینه شکل گرفته و راه را برای آیندگان هموارتر کرده است. یکی از عمومی‌ترین و مؤثّرترین این ابزارها، نقد ادبی در معنای عامّ کلمه است که به‌عنوان یک کلّ، دارای زیرمجموعه‌هایی است که استفاده از این ابزار را برای کشف زیبایی‌های آثار ممکن ساخته است. درحقیقت «نقد ادبی که از آن می‌توان به «سخن‌سنجی» و «سخن‌شناسی» نیز تعبیر کرد، عبارت است از شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به‌نحوی که معلوم شود نیک‌وبد آثار چیست و منشأ آن کدام است. در تعریف نقد ادبی برخی صاحبنظران معتقدند که «نقد ادبی سعی و مجاهده‌ای است عاری از شائبهٔ اغراض و منافع تا بهترین چیزی که در دنیا شناخته شده است و یا در اندیشهٔ انسان درگنجیده است؛ شناخته گردد و شناسانده آید، امّا کامل‌ترین نقد آن است که قواعد و اصول یا علل و اسبابی را نیز که سبب شده است اثری متفاوت از اثر دیگری باشد شناسایی کند».(زرّین‌کوب، ۱۳۸۹، ص۵)

نقد ادبی شاخه‌ها و انشعابات متعدّدی دارد که هر کدام از منظری متفاوت، یک متن را تحلیل می‌کند و اگرچه هریک از این بخش‌ها همچون منشوری، بعدی از ابعاد متن را بررسی می‌کند؛ امّا پرواضح است که مهمترین بخش یک متن، محتوا و طرح داستان است و ازاینرو «یکی از مهمترین ابعاد نقد، نقد محتواست یعنی نشان دادن طرح داستانی و عواملی که این طرح داستانی را شکل داده‌اند.»(پیری، ۱۳۸۳، ص۲۱۳)

یکی از عواملی که در نقد جدید، ابعاد مختلف متون داستانی را شناسایی و در مقایسهٔ عناصر داستانی نقش اساسی ایفا می‌کند، تحلیل «طرح» یا «پیرنگ» داستان است؛ طرح یا پیرنگ، نقل حوادث با تکیه بر سببیّت و روابط علّی و معلولی است؛ مثلاً «سلطان مرد و سپس ملکه مرد؛ داستان است ولی سلطان مرد و پس از چندی ملکه از

فرط اندوه درگذشت، طرح یا پیرنگ است.»(یونسی، ۱۳۷۹، ص۱۱۲) به‌طورکلّی اگر بخواهیم مهمترین فایدهٔ طرح داستان را در کوتاه‌ترین جمله بیان کنیم، باید بگوییم: «طرح، وابستگی موجود میان حوادث را به‌طور عقلانی تنظیم می‌کند. طرح فقط ترتیب و توالی حوادث نیست بلکه مجموعهٔ سازمان‌یافتهٔ وقایع است که با روابط علّی و معلولی باهم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتّب شده است.»(میرصادقی، ۱۳۸۰، ص۶۴) البتّه اینگونه نیست که پیرنگ، خود، باعث به‌وجودآوردن حوادث مندرج در طرح داستان باشد، بلکه خاصیّت پیرنگ به این است که بین حوادث موجود، رابطهٔ عقلانی ایجاد کند بنابراین «حوادث به‌خودی‌خود پیرنگ را به وجود نمی‌آورد بلکه پیرنگ خود ارتباط میان حوادث را ایجاد می‌کند.»(میرصادقی، ۱۳۷۶، ص۶۳) بنابراین مهمترین کارکرد پیرنگ، عقلانی کردن روابط و توالی حوادث است امّا این، تنها کارکرد آن نیست زیرا یکی دیگر از فواید آن این است که طرح، داستان را پذیرفتنی و کامل می‌کند و با سایر عناصر، ارتباط تنگاتنگ دارد؛ زیرا طرح، گاه در بستر گفتار، گاه در حوادث داستان و زمانی در شخصیّت و انگیزه‌های وی شکل می‌گیرد. دلایلی که برای انگیزهٔ کردار و گفتار شخصیّت‌ها و ایجاد حوادث آورده می‌شود، باید معقول باشد، چون هرچه عقلانی بودن طرح بیشتر باشد، داستان از انسجام بیشتری برخوردار خواهد بود و هرچه کمتر باشد، ضعیف‌تر و آشفته‌تر می‌گردد.(ن.ک: ایرانی، ۱۳۶۴، ص۱۶۵)

قسمت‌های مختلف پیرنگ:

۱- بحران و گره‌افکنی(crisis and complication): «نقطه‌ها یا دوره‌های تحوّل قطعی هستند که گسترش عمدهٔ داستان طیّ آنها صورت می‌گیرد و علاقه و هیجان خواننده را تشدید می‌کند، بحران‌ها باید به صورتی ایجاد شوند که شدّت آنها به‌نحو فزاینده‌ای بالا گیرد تا به اوج برسد.»(یونسی، ۱۳۷۹، ص۱۵۱)

۲- کشمکش(conflict): «وقتی شخصیّت اصلی داستان مورد قبول خواننده قرار گیرد، نسبت به او احساس همدردی و همراهی می‌کند و این شخصیّت اصلی یا مرکزی

با نیروهایی که مقابل او ایستاده‌اند و سر مخالفت دارند؛ به نزاع و مجادله می‌پردازند که خود انواعی دارد نظیر جسمانی، عاطفی، اخلاقی و ذهنی که در تمام داستان‌ها دست‌کم یکی از چهار نوع وجود دارد.»(میر صادقی، ۱۳۷۶، صص۷۴ و۷۵)

۳- نقطهٔ اوج(climax): «که در آن جدال در بالاترین حدّ خود به فاجعه (catastrophe) نزدیک می‌شود.»(خالقی مطلق، ۱۳۷۴، صص۶۸و۷۱)

۴- حالت تعلیق و انتظار(suspense): «بحران‌ها باعث ایجاد حالت تعلیق می‌شوند. بدون انتظار، شکست داستان قطعی است و این حالت زمانی به اوج می‌رسد که کنجکاوی خواننده در مورد سرنوشت اصلی به تشویش بدل می‌شود.»(پرین، ۱۳۷۸، ص۲۶)

۵- گره‌گشایی(denouncement): در این قسمت، سرنوشت شخصیّت یا شخصیّت‌های داستان تعیین می‌شود.(میرصادقی، ۱۳۷۶، ص۷۷) همچنین می‌توان راز را به‌عنوان عنصری که در ملازمت این ویژگی‌ها قرار دارد به آنها اضافه کرد. (فورستر، ۱۳۸۴، ص۱۱۳) برخی از منتقدین، انواع داستان را از لحاظ پیرنگ به چهار نوع تراژدی، کمدی، طنز و عاشقانه تقسیم می‌کنند.(شمیسا، ۱۳۸۲، ص۷۲)

اصولاً «داستان پردازی و افسانه‌سازی حول شخصیّت‌های تاریخی، بخشی از ادبیّات ایران در طول تاریخ بوده که قدمت آن به پیش از اسلام می‌رسد. منشأ آفرینش چنین ادبیّاتی از ناخودآگاه قوم ایرانی سرچشمه می‌گیرد و به همین دلیل داستان‌های شکل‌گرفته دربارهٔ این اشخاص مشابه یکدیگر است.»(مؤذّن جامی، ۱۳۸۸، ص۳۴۳)

پیشینهٔ تحقیق:

ضرورت بررسی عناصر به‌کار رفته در داستان‌پردازی متون کلاسیک ادب فارسی و بازبینی آن در دیدگاه‌های جدید و در مواردی ساختارشکن، نکته‌ای است که امروزه بخش وسیعی از پژوهش‌های محقّقان را به خود اختصاص داده است. نخستین بار شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» واژهٔ پیرنگ را به‌کار برد و آن را معادل «طرح داستان» قرار داد(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳، ص۵۹۶) و پس از او پیرنگ به اصطلاحی رایج

برای معادل‌هایی چون «طرح»(یونسی، ۱۳۷۹، ص۴۳)، «الگو»(میرصادقی، ۱۳۸۳، ص۷۷) و «طرح و توطئه»(براهنی، ۱۳۶۲، ص۷۵) به کار رفت.

در مورد پیرنگ داستان‌های «خسرو و شیرین» و «یوسف و زلیخا» و تطبیق آنها با دیگر آثار ادبی نیز تحقیقاتی صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به: «مقایسهٔ عنصر طرح یا پیرنگ در منظومهٔ بیژن و منیژه و خسرو و شیرین نظامی»(نیکوبخت و همکار، زمستان۱۳۸۴ و بهار۱۳۸۵)، «مقایسهٔ منظومهٔ مهر و وفا از شعوری کاشی با خسرو و شیرین نظامی»(قربان پورآرانی، ۱۳۹۲)، «نقد ساختاری مناظرهٔ خسرو و فرهاد در منظومهٔ غنایی خسرو و شیرین نظامی»(نوروزی، ۱۳۸۸)، «بررسی ساختار روایت و پیرنگ در شیرین و فرهاد نظامی»(مهرکی و همکار، ۱۳۹۰)، «بررسی سازوکار شخصیّت‌ها در خسرو و شیرین نظامی»(فاطمی، ۱۳۸۸)، «بررسی ساختار روایی دو روایت از داستان‌های غنایی یوسف و زلیخا»(کرمی و همکار، ۱۳۸۸) و «بررسی تطبیقی عناصر روایی قصّهٔ حضرت یوسف(ع) در قرآن و سیاوش در شاهنامه»(آیتی، ۱۳۷۲) اشاره کرد ولی در مورد تطبیق پیرنگ دو داستان «خسرو و شیرین» و «یوسف و زلیخا» تحقیقی صورت نگرفته است.

طرح مسأله

یکی از معضلات نقد ادبی در کشور ما، جایگاه تعیین‌کننده‌ای است که در بررسی متن، برای خالق اثر قائل هستیم؛ به عبارت دیگر «این نوع نقد، مؤلّف را سرچشمه یا خاستگاه معنای متن می‌داند نه خود متن را. امّا در نظریه‌های ادبی معاصر بین اهمّیّت مؤلّف از یک سو و برجسته کردن کیفیّات ادبی از سوی دیگر، نسبت معکوس وجود دارد.»(پاینده، ۱۳۸۵، ص۱۵) بر همین اساس، پژوهش پیش رو بر آن است که بدون در نظر گرفتن مقام ادبی خالقان و صرفاً با تکیه بر ویژگی‌های متون و شیوهٔ داستان‌پردازی، به تحلیل متن دو مثنوی غنایی «خسرو و شیرین» نظامی و «یوسف و زلیخا»ی جامی بپردازد و این دو مثنوی عاشقانه را از لحاظ نحوهٔ شکل‌گیری طرح داستانی و تطبیق

بخش‌های مختلف پیرنگ داستان‌های امروزی با عناصر تشکیل‌دهنده بررسی کند تا معلوم گردد که آیا عناصر داستانی با تعاریف جدید در این منظومه‌های کهن قابل پیگیری است یا خیر.

۱- داستان‌پردازی در متون کلاسیک

ادبیّات سنّتی فارسی و متون داستانی آن که عمدتاً در قالب نظم ریخته شده است، به‌عنوان گنجینه‌ای باارزش همواره مورد توجّه بوده است. یکی از جذّاب‌ترین موضوعاتی که در این متون به آن توجّه شده است، پرداختن به زندگی شخصی و روابط عاشقانه و یا زندگی اجتماعی و حماسی شخصیّت‌های واقعی تاریخی است. در یک بررسی اجمالی از داستان‌های کلاسیک مشخّص می‌شود که این روند در ادبیّات فارسی هم تا حدّ زیادی جریان دارد و داستان‌گویی و پردازش و بازتعریف زندگی شاهان از علائق خالقان آثار متقدّم ادبیّات فارسی بوده و این امر حتّی در داستان‌های منثور نیز حاکم بوده است. جهت اثبات این ادّعا می‌توان به شاهنامهٔ منثور ابومنصور عبدالرزّاق، شاهنامهٔ فردوسی و داستان‌هایی مانند گرشاسپ‌نامه، بهمن‌نامه، فرامرزنامه، اسکندرنامه، خسرو و شیرین، تمرنامه و مواردی دیگر اشاره کرد.

این موضوع مختصّ به ادبیّات فارسی نیست و «در ادبیّات بسیاری از ملل متمدّن دیگر نیز وضعیّت به همین‌گونه است و از اینجا می‌توان دانست که مردمان باستان تا چه اندازه، قصّه‌های بومی خود را بر اساس زندگی شاهان تنظیم کرده‌اند. شاهان در کنار پهلوانان از سویی و دیوان و پریان از سوی دیگر مهمترین نقش‌ها را در قصّه‌های کهن بر عهده گرفته‌اند که با گذشت زمان، کنش و صفات این اشخاص فراواقعی به اشخاص تاریخی انتقال یافته وآنها را از موجودهای خارجی و عینی به موجوداتی ذهنی بدل ساخته است.»(جیحونی، ۱۳۷۲، ص۲۱)

از برجسته‌ترین این داستان‌پردازی‌ها می‌توان به جمع آوری داستان‌های شاهنامه به‌وسیلهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی اشاره کرد. یکی از ویژگی‌های عمدهٔ این

داستان‌پروری، تبدیل زندگی و شخصیّت این شاهان از یک شخصیّت معمولی به عنصری حماسی و قهرمانی با ویژگی‌های اخلاقی منحصر به فرد و آراسته به بهترین ویژگی‌های شخصیّتی است که معمولاً با آنچه تاریخ از آنها ارائه کرده، متفاوت است؛ که از جملهٔ آنها می‌توان به تغییر کلّی در داستان اسکندر و داریوش اشاره کرد. و از اینرو می‌توان «قهرمانان حماسه‌ها و افسانه‌ها را همان فاتحانی دانست که نیاز غریزی و تاریخی انسان به قهرمان‌پردازی و اسطوره‌سازی، به آنها ابعاد فراطبیعی داده است.»(ذکا، ۱۳۶۶، ص۱۰۷) و در همین مسیر بود که شرایط، آمادهٔ پرورش دادن و آمیختن شخصیّت‌های تاریخی و داستانی گردید.

در این میان، نظامی به‌عنوان پرچمدار ادبیّات داستانی منظوم ایران، شخصیّت‌های تاریخی را از افراد تاریخی صرف جدا کرده و با تغییر و دخل و تصرّف در داستان‌های مبدأ، آنها را به‌عنوان شخصیّت‌های فراواقعی و بعضاً اسطوره‌ای و عموماً مثبت‌تر و جامع‌تر از آنچه هستند، به تصویر کشیده است. در این میان شاهانی همچون بهرام گور و خسرو پرویز از اهمّیّت بیشتری برخوردار هستند زیرا به لحاظ ویژگی‌های شخصیّتی، افسانه‌سازی‌های پیرامون آنها و متمایز بودنشان، ظرفیّت آن را داشته‌اند که زندگی آنها از تاریخی بودن به افسانه و داستان‌های عاشقانه تبدیل شود. این سنّت، به‌وسیلهٔ سایر شاعران دربارهٔ زندگی شاهان دیگر ایران‌زمین نیز پی گرفته شده که نمونه‌های فراوانی از آن در دست است.

داستان قرآنی «یوسف و زلیخا» نیز به‌لحاظ ماهیّت دلکش و هیجان‌برانگیز خود، از ادوار ابتدایی شکل‌گیری و قوام ادب فارسی، همواره موضوع جذّابی برای شاعران داستان‌پرداز بوده است و هرچند در سیر ادب فارسی دخل و تصرّف‌هایی درآن صورت گرفته امّا ساختار کلّی آن همچنان دست‌نخورده باقی مانده و موضوع یکی از منظومه‌های خاتم‌الشّعرای ادب فارسی قرار گرفته است و جامی به‌عنوان موفّق‌ترین پیرو نظامی در داستان‌پردازی، این داستان قرآنی را بدون حاشیه‌پردازی در مقابل خسرو و شیرین نظامی به نظم کشیده است.

بررسی و تحلیل شگردهای داستانی در این دو مجموعهٔ عاشقانه و مقایسهٔ آنها باهم، مشخّص می‌کند که خالقان این دو اثر چگونه از شگردهای داستان‌پردازی بهره برده‌اند. یکی از مهمترین عناصر داستان که در طرح کلّی داستان، نقش محوری بازی می‌کند، عنصر پیرنگ است. پیرنگ منسجم، زمینه‌ای فراهم می‌کند که مخاطب، بیشتر با داستان درگیر شود؛ کشمکشی را که در جریان است حس کند و فرا رسیدن نقطهٔ اوج را در داستان دریابد و نسبت به پایان -گره‌گشایی- داستان واکنش نشان دهد. در پیرنگ قوام‌یافته، وقایع به‌گونه‌ای رخ می‌دهد که هر یک، پیآمد دیگری باشد و بدین ترتیب زنجیرهٔ علّی و معلولی در داستان شکل گیرد. به‌طور کلّی، پیرنگ روایت یوسف و زلیخا، درهم‌تنیدگی و به‌هم‌بافتگی بیشتری از روایت خسرو و شیرین دارد؛ هرچند نمی‌توان ادّعا کرد که این انسجام، معلول توجّه خودآگاه یا ناخودآگاه جامی به اصول و مبانی داستان‌نویسی است و یا اینکه از هم‌گسیختگی ظاهری در متن پیرنگ خسرو و شیرین، نشانگر ضعف نظامی در داستان‌پردازی است.

۲- تحلیل پیرنگ

۲-۱- تعلیق و بحران

یکی از علایق آفرینندگان آثار ادبی در حوزه‌های مختلف ازجمله داستان‌پردازی این است که اثر تا حدّ امکان جذّاب‌تر و گیراتر باشد و مخاطب با تمام وجود با آن رابطه برقرار کند زیرا آنها می‌دانند هرقدر درجهٔ این گیرایی کمتر و ضعیف‌تر باشد، مقبولیّت عام اثر، کم‌رنگ‌تر خواهد شد. بنابراین نویسندگان آثار داستانی سعی در هرچه جذّاب‌تر کردن متون داستانی دارند و یکی از راه‌های مهمّ ایجاد این جذّابیّت، ایجاد حالت تعلیق و بحران در متن داستان است.

یکی از مهمترین وجوه اختلاف در متن دو داستان یاد شده، در نحوهٔ شروع داستان و ایجاد حالت تعلیق در پیرنگ داستان است. شاید بتوان گفت «یکی از مهمترین عواملی که توجّه مخاطب را از آغاز به داستان جلب می‌کند ایجاد حالت تعلیق در

مخاطب است؛ واقعیّتی انکارناپذیر که مخاطب را به حدس زدن وادار می‌کند.»(نوبل، ۱۳۸۸، ص۶۲) به عبارت دیگر، حالت تعلیق، ستون فقرات پیرنگ را تشکیل می‌دهد و در صورت اختلال و ضعف آن، کلّ طرح داستان لطمه خواهد خورد و برای داشتن یک پیرنگ قوی، وجود حالت تعلیق در داستان اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. «این بخش که اساسی‌ترین عنصر در ساختار پیرنگ است؛ احتمال‌ها و امکان‌های ادامه یافتن سازه‌های زبانی، ابهام و کنجکاوی ایجاد می‌کند و نفس آگاهی بر توان ادامه یافتن سازه‌ها، اشتیاق ذاتی برای دانستن حلقهٔ بیان نشده را تشویق خواهد کرد.»(منـدنی‌پـور، ۱۳۸۴، ص۱۵۳) بنابراین شاید بتوان گفت اگر نظامی در زمان ما مـی‌زیسـت، هیچگـاه مـاجرای خـواب پرویز را –که در آن انوشیروان به او وعدهٔ تاج و تخت و شبدیز و شیرین داده بـود– در ابتدای داستان نمی‌آورد. او در ابتدای داستان می‌گوید:

نیـای خویشـتن را دیـد در خـواب — که گفت ای تازه خورشید جهانتـاب
اگرشـد چـار مـولای عزیـزت — بشـارت مـی‌دهـم بـر چـار چیـزت
یکی چون تلخی آن غـوره خـوردی — وزان غـوره تُـرُش‌رویـی نکـردی
دلارامـی تـو را در بـر نشـیند — کـزو شـیرین‌تـری، دوران نبینـد
دوم چـون مرکبـت را پـی بریدنـد — وزان بـر خـاطرت، گـردی ندیدنـد
بـه شـبگردی رسـی، شـبدیز نـامش — کـه صرصـر درنیابـد گـرد گـامش
سِیُم چون شه بـه دهقـان داد تختـت — وزان تنـدی، نشـد شـوریده بختـت
به دسـت آری چنـان شـاهانه تختـی — که باشد راست چون زرّیـن درختـی
چهارم چـون صـبوری کـردی آغـاز — در آن پرده که مطرب گشت بی‌سـاز
نواسـازی دهنـدت باربـد نـام — کـه بـر یـادش گـوارد زهـر را جـام
به جـای سنگ خـواهی یافتـن زر — به جـای چـار مهـره، چـار گوهـر

(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۱۶–۵، ص۱۵)

در واقع، نظامی با ذکر این خواب، مخاطبِ خالی‌الذّهن را از همـان آغـاز داسـتان، به فرجام آن مطلع می‌سازد و خواننده اصولاً نیازی به حدس ادامه و پایان داستان ندارد؛

به عبارت دیگر، نظامی با آوردن این ابیات در آغاز داستان، حیاتی‌ترین عنصر پیرنگ، یعنی حالت تعلیق را از بین می‌برد و این در حالی است که در آغاز داستان یوسف و زلیخا که از قضا این داستان نیز با خواب آغاز می‌شود، عنصر تعلیق خودآگاه یا ناخودآگاه از سوی خالق اثر فاش نمی‌شود. در آغاز داستان یوسف و زلیخا، خواننده ابتدا با رؤیای زلیخا که به‌طور مکرّر و در چند نوبت رخ می‌دهد، به‌طور منطقی و پی‌درپی، در جریان چگونگی و کیفیّت شکل‌گیری عشق زلیخا قرار می‌گیرد. خواننده مشتاقانه می‌خواهد بداند معشوق خیالی زلیخا در خواب بعدی چه می‌خواهد بگوید و آیا نشانه‌ای از خود بروز می‌دهد یا خیر. در واقع، حالت تعلیق در داستان اوّل این مجموعه، در اوج است. در داستان بعدی این مجموعه، یعنی اپیزود داستان یوسف نیز، این حالت بخوبی پرورش یافته است؛ زیرا علل حسادت برادران به یوسف، به‌تدریج و به‌صورت متوالی در این داستان آمده است؛ به‌عنوان مثال، یکی از دلایل اولیّهٔ شروع این حسادت، ماجرای درست کردن چوبدستی برای فرزندان از سوی یعقوب(ع) است. بدین ترتیب که یعقوب(ع) برای دیگر فرزندانش از درخت داخل حیاط چوب‌دستی درست می‌کند:

درختی بود در صحن سرایش — به سبزی و خوشی بهجت‌فزایش
چو سکّان صوامع سبزپوشی — ز جنبش تیز و جدّی پرخروشی
به هر فرزند کش دادی خداوند — از آن خرم درخت سدره مانند
همانـدم تازه شاخی بردمیدی — که با قدش برابر سرکشیدی
چو در راه بلاغت پا نهادی — به دستش زان عصای سبز دادی

(جامی، ۱۳۶۶، ص۶۳۳)

امّا به قول جامی چوب‌دستی مخصوص یوسف از بهشت بر او فرود می‌آید:

رسید از سدره پیک ملک سرمد — عصایی سبز در دست از زبرجد

(همان، ص۶۳۴)

در ادامه، خوابی که یوسف (ع) می‌بیند و پدر که از تعبیر این خواب باخبر است، از پسرش می‌خواهد از این خواب هیچ‌کس حتّی برادرانش باخبر نشوند امّا این اتّفاق می‌افتد و به حسادت برادران دامن زده می‌شود و محبّت‌های زایدالوصف پدر مزید بر علّت می‌شود. این دلایل متوالی و منطقی جریان داستان را به‌تدریج به سوی نقطهٔ اوج نزدیک می‌کند و این عوامل مجموعاً به استحکام طرح داستان منجر می‌شود.

آنچه جریان داستان را در این منظومه پیش می‌برد گفتگوهای متوالی و پرحجم قهرمانان نیست، بلکه حوادثی است که یکی پس از دیگری رخ می‌دهد و به سوی نقطهٔ اوج داستان پیش می‌رود؛ به عبارت دیگر، خواننده هیچ‌گاه در متن داستان با عباراتی روبه‌رو نمی‌شود که حالت تعلیق را از بین ببرد بلکه همواره همسو با قهرمانان داستان، به دنبال کشف و گره‌گشایی از پیچیدگی‌هایی است که در متن داستان رخ می‌دهد. به‌طور خلاصه، حالت تعلیق در ماجرای زلیخا و حضرت یوسف، به وسیلهٔ این عوامل تقویت شده، منجر به استحکام پیرنگ داستان می‌شود. درحالی‌که در داستان خسرو و شیرین این حالت از بین رفته است و مخاطب نهایتاً می‌تواند از توصیفات شاعرانه و شاخ و برگ‌هایی که نظامی به داستان داده است و گفتگوهای عاشقانه و کلاسیکی که بین قهرمانان داستان درمی‌گیرد، لذّت ببرد امّا به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند منتظر رخ دادن اتّفاق منحصر به فرد، تازه و برجسته‌ای باشد. برخلاف نظامی که در جای‌جای سرایش داستان، داد سخن داده و به مناسبت‌های مختلف به پند و اندرز و توصیه‌های اخلاقی پرداخته است –و همین مطلب یکی از عوامل اصلی ضعف و یا عدم حالت تعلیق در این داستان است– جامی معمولاً در کلّ منظومه و بدون کمترین حاشیه‌پردازی و دخل و تصرّف در متن اصلی، به متن اصلی داستان می‌پردازد و شاید مهمترین دلیل این امر، تسلّط بر زبان، دامنهٔ وسیع واژگان و مهارت‌های مختلف نظامی در حوزهٔ زبان و صنایع ادبی است که جامی با تمام مهارت در پیروی از سبک و زبان استاد به پای او نمی‌رسد و اتّفاقاً این موضوع، منجر به وفادار ماندن او به متن اصلی و انسجام بیش از پیش حالت تعلیق، و به‌تبع آن انسجام پیرنگ و طرح داستان یوسف و زلیخا شده است.

۲-۲- توالی حوادث

توالی حوادث نیز یکی دیگر از حلقه‌ها و شاید مهمترین حلقهٔ زنجیر یک پیرنگ منسجم است که حتّی عدّه‌ای از صاحب‌نظران، این ویژگی را با ماهیّت پیرنگ یکسان می‌شمارند و بین این دو تفکیکی قائل نمی‌شوند. امّا باید اذعان کرد که اگرچه این عنصر در ساختار پیرنگ نقشی بسیار حیاتی و سازنده ایفا می‌کند ولی باید آن را صرفاً یکی از عناصر سازندهٔ آن دانست و نه بیشتر. توالی این حوادث همچون یک زنجیرهٔ علّی، منجر به خلق یک معلول می‌شود که این معلول تمام داستان را پوشش می‌دهد و به جرأت می‌توان گفت که بزرگ‌ترین سلسلهٔ حوادثی که طرح داستان خسرو و شیرین براساس آن شکل می‌گیرد، همین حوادث است، امّا در کلّ مجموعه این‌گونه نیست و طرح داستان بیشتر براساس تصادف و گفتگو طرّاحی شده است و پرواضح است که «هرگاه تصادف به طرح راه پیدا کند آن را ضعیف می‌کند و در نتیجهٔ ضعف طرح، ساختار داستان نیز استحکام خود را از دست خواهد داد.»(بهشتی، ۱۳۷۶، ص۱۳۲)

این عنصر در داستان زلیخا به صورت رؤیاهای مستمر و پی‌درپی که هر روز به آتش عشق زلیخا دامن می‌زند و او را هر شب بی‌قرارتر می‌کند، جلوه‌گر است و جالب‌تر اینکه خیال معشوق، در آخرین خواب، به‌نحوی مبهم خود را معرّفی و حداکثر خود را از بی‌مکانی خارج می‌کند و مشخّص می‌شود که هر چه هست در مصر است و همین خواب آخر، زمینه‌ساز آغاز هجرت زلیخا از سرزمین پدری و رفتن به کوی معشوق می‌شود. در ابتدای داستان مشخّص می‌گردد که این هجرت و عشق، تصادفی نیست بلکه به عللی رخ داده است و این علل پیرنگ داستان را پی‌ریزی می‌کنند پس آنچه حادثهٔ هجرت زلیخا را باعث می‌شود، عبارتند از:

۱- خواب اوّل و بیقراری زلیخا (بحران و گره‌افکنی(crisis and complication)):

به خوابش چشم صورت بین غنوده ولی چشم دگر از دل گشوده
درآمد ناگهش از در جوانی چه می‌گویم جوانی نی، که جانی
همایون پیکری از عالم نور به باغ خلد کرده غارت حور

زلیخا چون به رویش دیده بگشاد　　به یک دیدارش افتاد آنچه افتاد

(جامی، ۱۳۶۶، صص۶۰۵- ۶۰۴)

۲- خواب دوم و آشنایی بیشتر زلیخا با ویژگی‌های معشوق و دامن زدن به بیقراری بیشتر او(تشدید علاقه و هیجان خواننده و ایجاد حالت کشمکش از نوع عاطفی (conflict)):

هنوزش تن نیاسوده به بستر　　درآمد آرزوی جانش از در

همان صورت کز اوّل زد بر او راه　　درآمد با رخی روشن‌تر از ماه

یکی صد گشت سودایی که بودش　　ز حد بگذشت غوغایی که بودش

(همان، صص۶۱۲ و ۶۱۳)

۳- وخیم شدن اوضاع روحی زلیخا و نزدیک شدن به نقطهٔ فاجعه (catastrophe) و چاره‌جویی اطرافیان برای بهبود وضعیّت او:

زمام عقل بیرون رفتش از دست　　ز بند پند و قید مصلحت رست

پدر زان واقعه چون گشت آگاه　　دواجو شد ز دانایان درگاه

(همان، ص۶۱۳)

۴- ظنّ اطرافیان و پدر زلیخا مبنی بر دیوانه شدن او و به زنجیر افکندن او و رسیدن به نقطهٔ اوج (climax):

به تدبیرش به هر راهی دویدند　　به از زنجیر تدبیری ندیدند

بفرمودند بی‌جان ماری از زر　　که باشد مهره‌دار از لعل گوهر

به سیمین‌ساقش آن مار گهر سنج　　درآمد حلقه‌زن چون مار بر گنج

(همانجا)

۵- خواب سوّم و شناخت مبهم معشوق خیالی و مکشوف شدن مکان او و گره‌گشایی از بحران (denouncements):

بگفتا گر بدین کارت تمام‌است　　عزیز مصرم و مصرم مقام‌است

(همان، ص۶۱۶)

۶- راه‌حل پدر برای حلّ مشکل روحی زلیخا و تصمیم پدر برای ازدواج زلیخا و آمدن خواستگاران از کشورهای اطراف و ادامهٔ گره‌گشایی:

بگفت ای نور چشم و شادی دل — ز بند غم خط آزادی دل
به دارالملک گیتی شهریاران — به تخت شهریاری تاج‌داران
به دل، داغ تمنّای تو دارند — به سینه، تخم سودای تو کارند

(جامی، ۱۳۶۶، صص۶۱۷ و ۶۱۸)

۷- تسلیم نشدن زلیخا به ازدواج با آنها و نشان دادن اشتیاق برای ازدواج با عزیز مصر:

زلیخا دید کز مصر و دیارش — نیامد هیچ قاصد خواستگارش
ز دیدار پدر نومید برخاست — ز غم لرزان چو شاخ بید برخاست
ندانم ای فلک با من چه داری؟ — چوخویشم غرق‌خون را من چه‌داری؟
گرم ندهی به سوی دوست پرواز — ز وی باری چنین دورم مینداز

(همان، ص۶۱۸)

۸- حادثهٔ هجرت زلیخا به مصر:

به روز روشن و شب‌های تاریک — همی راندند تا شد مصر نزدیک
فرستادند از آنجا قاصدی پیش — که راند پیش از ایشان محمل خویش
به سوی مصر جوید بیشتر راه — عزیز مصر را گرداند آگاه
که آمد بر سر اینک دولت تیز — گر استقبال خواهی کرد برخیز

(همان، ص۶۲۴)

ملاحظه می‌گردد که چند حادثهٔ متوالی و پی‌درپی، بسترساز یک حادثهٔ بزرگ می‌شود؛ حادثهٔ بزرگی که خود زمینه‌ساز دیدار معشوق واقعی است. به‌طور خلاصه توالی حوادث پس از هجرت زلیخا به مصر عبارتند از:

۱- دیدار عزیزتوسط زلیخا از شکاف خیمه و دانستن این‌که عزیز مصر فعلی معشوق خیالی نیست.(گره‌افکنی):

زلیخـــا کـــرد ازان خیمـــه نگـــاهی بـــــرآورد از دل غمدیـــــده آهـــــی
کـــه واویـــلا عجـــب کـــاریم افتـــاد بـــه ســـر، نـــابهره دیـــواریم افتـــاد
نه آن‌اســت اینه من در خـواب دیدم به جسـت‌وجـوی این محنت کشیدم
(جامی، ۱۳۶۶، ص۶۲۶)

۲- اختلاط دو داستان (روانه شدن یوسف(ع) از طریق رود نیـل بـه قصـد پادشـاه مصر):

به مصـر آمـد چـو نزدیـک از ره دور میـان مصـریان شـد قصـه مشـهور
که آمـد مالـک اینـک از سفـر باز به عبـرانی غـلامی گشـته دمسـاز
(همان، ۶۴۴)

۳- رسـیدن زلیخـا بـه درگـاه پادشـاه و دیـدن یوسـف و شـناختن او (اوج داستان (climax)):

زلیخـــا دامـــن هـــودج برانـــداخت چو چشمش بر غـلام افتـاد بشـناخت
برآمـد از دلـش بیخـواست فریـاد ز فـریـادی که زد بیخـود بیفـتـاد
(همان، ص۶۴۷)

۴- خریداری شدن یوسف به‌وسیلهٔ زلیخا:

چو شـاه ایـن نکتـهٔ سـنجیده بشـنید ز بـــذل التماســـش ســـرنپیچید
اجـازت داد حـالـی تـا خریـدش ز مهـر دل بـه فرزنـدی گزیـدش
(همان، ص۶۴۹)

۵- خدمتکاری یوسف برای زلیخا:

غمش خوردی و غمخواریش کردی به خاتـونی پرستـاریـش کـردی
(همان، ص۶۵۶)

۶- تمنّای عشق یوسف توسط زلیخا و امتناع او:

زلیخا وصل را می‌جست چاره ولی می‌کرد از آن یوسف کناره
(همان، ص۶۵۹)

۷- کمک گرفتن زلیخا از دایه و زنان مصر برای رسیدن به یوسف:

زلیخا با غمی با این درازی — چو دید از دایه رحم چاره‌سازی
بگفت ای از تو صد یاریم بوده — به هر کاری هوا داریم بوده
مرا یکبار دیگر یاریی کن — ز غم، خواریم بین غمخواریی کن

(جامی، ۱۳۶۶، ص۶۶۲)

۸- فراخوانده شدن یوسف به اتاق هفت در:

به هفتم خانه کرد او را قدم چست — گشاد کار خود از هفتمین جست

(همان، ص۶۷۸)

۹- فرارسیدن عزیز مصر و مطّلع شدن از جریان و پنهان کردن ماجرا به‌وسیلهٔ زلیخا:

برون خانه پیش آمد عزیزش — گروهی از خواصّ خانه نیزش
چو در حالش عزیز آشفتگی دید — در آن آشفتگی حالش بپرسید
جوابی دادش از حسن ادب باز — تهی از تهمت افشای آن راز
عزیزش دست بگرفت از سر مهر — درون بردش به سوی آن پری‌چهر
چو با هم دیدشان با خویشتن گفت — که یوسف با عزیز احوال من گفت
به حکم آن گمان آواز برداشت — نقاب از چهرهٔ آن راز برداشت
که ای میزان عدل آن را سزا چیست — که با اهلش نه بر کیش وفا زیست؟

(همان، ص۶۸۴)

۱۰- گواهی دادن طفل شیرخوار به پاکی یوسف:

در آن مجمع زنی خویشِ زلیخا — که بودی روز و شب پیش زلیخا
سه ماهه کودکی بر دوش خود داشت — چو جان بگرفته در آغوش خود داشت
چو سوسن بر زبان حرفی نرانده — ز طومار بیان حرفی نخوانده
فغان زد کای عزیز آهسته‌تر باش — ز تعجیل عقوبت برحذر باش

سـزاوار عقـوبـت نیسـت یوسـف به لطف و مرحمت اولی است یوسف

(جامی، ۱۳۶۶، ص۶۸۷)

۱۱- بریده شدن دست زنان مصر با دیدن زیبایی یوسف و معذور داشتنشان زلیخا را نسبت به عشق یوسف:

چو هر یک را در آن دیدار دیدن تمنا شد ترنج خود بریدن

ندانسته ترنج از دست خود باز ز دست خود بریدن کرد آغاز

(همان، ص۶۹۲)

۱۲- تهییج زنان مصر به زندانی کردن یوسف:

چو کوره ساز زندان را برو گرم بود زان کوره گردد آهنش نرم

(همان، ص۶۹۶)

۱۳- پشیمانی زلیخا از زندانی کردن یوسف و زاری در فراق او:

ز دل خونین رقم بر دل همی‌زد

به حسرت دست بر زانو همی‌زد

که‌این کاری‌که من‌کردم که کردست؟

چنین زهری که من خوردم که خوردست؟

(همان، ص۷۰۰)

۱۴- احسان یوسف در زندان به زندانیان و علم تعبیر خواب او:

... وگر جا بر گرفتاری شدی تنگ سوی تدبیر کارش کردی آهنگ

وگر خوابی بدیدی نیک‌بختی به گرداب خیال افتاده رختی

شنیدی از لبش تعبیر آن خواب به خشکی آمدی رختش ز گرداب

(همان، ص۷۰۸)

۱۵- آزاد شدن یوسف از زندان و تنهایی زلیخا:

چو یوسف شد سوی خسرو روانه به خلعت‌های خاص خسروانه

زلیـــخا روی در دیـــوار غـــم کـــرد ز بار هجـــر یوسـف پشـت خـم کـرد
(جامی، ۱۳۶۶، صص۷۱۳ و ۷۱۴)

۱۶-مرگ عزیز مصر و آغاز فراق زلیخا:

غـم یوسـف ز جـان او نمـی‌رفـت حـدیثش از زبـان او نمـی‌رفـت
درین وقتی که رفـت از سـر عزیـزش نمانـد اسـباب دولـت هـیچ چیـزش
خیـــال روی یوســـف یـــار او بـــود انـــیـــس خـاطـــر افـــگـــار او بـــود
(همان، ص۷۱۵)

۱۷- بالا گرفتن کار یوسف و رسیدن او به مقام عزیزی مصر:

چو شـاه از وی بدیـد ایـن کارسـازی بـه ملـک مصـر دادش سـرفرازی...
به جـای خـود به تخت زر نشاندش به صـد عزّت عزیـز مصـر خوانـدش
(همان، ص۷۱۴)

۱۸- نشستن زلیخا بر سر راه یوسف و بی‌توجّهی یوسـف بـه او و شکسـتن زلیخـا بتخانه‌ها و ایمان آوردن به خواب یوسف:

بـرون آمـد زلیخـا چـون گـدایی گرفـت از راه یوسـف تنگنـایی
به رسـم دادخـواهان داد برداشت ز دل نالـه ز جـان فریاد برداشـت
(همان، ص۷۲۱)

۱۹- آمدن یوسف به خلوتگاه و بازیافتن بینایی و جوانی زلیخا:

ز کـافورش برآمـد مشـک تاتـار ز صـبحش آشـکارا شـد شـب تـار
سـپیدی شـد ز مشـکین مهـره‌اش دور درآمـد در سـواد نرگسـش نـور
خـم از سـرو گل‌اندامـش برون رفت شکـنـج از نقـرهٔ خامـش بـرون رفت
(همان، ص۷۲۵)

۲۰- نکاح یوسف و زلیخا (اوج کل داستان «climax»):

پیـام آورد کـای شـاه شـرفناک سـلامت مـی‌رسـاند ایـزد پـاک
کـه مـا عجـز زلیخـا را چـو دیـدیم بـه تـو عـرض نیـازش را شـنیدیم

ز مـوج‌انگیـزی آن عجـز و کوشـش درآمـد بحـر بخشـایش بـه جوشـش
دلـش از تیـغ نومیـدی نخسـتیم بـه تـو بـالای عرشـش عقـد بسـتیم
تو هـم عقـدیـش کـن جاویـدپیوند کـه بگشـایـد بـه آن از کـار او بنـد
(جامی، ۱۳۶۶، ص۷۲۵)

ملاحظه می‌شود که برخلاف داستان خسرو و شیرین، در داستان یوسف و زلیخا حوادث متوالی و پی‌درپی به‌طور منطقی، پیرنگ داستان را شکل داده است و اعمال داستانی بدون انحراف متوالی است امّا در داستان خسرو و شیرین آنچه داستان را حرکت می‌دهد، عنصر «گفتگو» است که تقریباً نیمی از داستان را شکل داده است. بنابراین «ترتیب و توالی حوادث بستر یک پیرنگ مستحکم را شکل می‌دهد هر چند گاهی طرح ایجاب می‌کند که این وظیفه را زبان و نقل به عهده بگیرد.»(یونسی، ۱۳۷۹، ص۴۹) در بررسی ساختار طرح داستان خسرو شیرین، الگوی دوم بیشتر به چشم می‌خورد؛ یعنی متن داستان به گونه‌ای است که حوادث بدون هیچ مقدّمه و علّت خاصّی اتفاق می‌افتد و اکثر طرح‌های منطقی به روش غیرمستقیم و در بستر گفتگو شکل می‌گیرد امّا یکی از مهمترین حوادثی که معلول حوادث ابتدایی است و همچون یک محور در کلّ داستان متجلّی است، امتناع شیرین از خواهش خسرو و تسلیم نشدن به تمنیّات نفسانی خسرو است. این حادثه که ماهیّت داستان خسرو و شیرین بر اساس آن شکل گرفته است، به علل مقدّماتی پدید آمده است که به‌طور منطقی خواننده را مجاب می‌کند روند داستان را پیگیری کند و از معدود حوادثی است که می‌توان آن را در جهت تقویت پیرنگ داستان خسرو و شیرین بررسی کرد. حوادثی که در مقدّمه منجر به این امتناع منطقی شده‌اند عبارتند از:

۱- در خواست مهین بانو از شیرین جهت حفظ عفت:

چنـانم در دل آیـد کـاین جهـانگیر بـه پیونـد تـو دارد رای و تـدبیر
گر این صاحب‌قران دلدادهٔ توست شکاری بس بزرگ افتادهٔ توست
ولـیکن گرچـه بینـی ناشـکیبش نبایـد گـوش داری بـر فـریبش

فـرو مانـد تـو را آلـودۀ خـویش هـوای دیگـری گیـرد فـراپیش...
چـو بینـد نیـک‌عهـد و نیـک‌نامـت ز مـن خواهـد بـه ناموسـی تمامـت
فـلـک در پارسـایی بر تـو گـردد جهـان را پـادشـایی بـر تـو گـردد
(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۳۵-۹، ص۲۱)

۲- شخصیت نژادۀ شیرین و نجابت ذاتی او که او را از تسلیم شدن بـه درخواسـت خسرو برحذر می‌دارد:

کسادی چون کشم گوهرنژادم نخوانده چون دَوَم آخر نه بادم!
(همان، بند ۳۶-۱۹، ص۲۱)

۳- یکی دیگر از دلایل تن ندادن شیرین به خواست خسـرو، شـرط شـیرین بـرای بازپس‌گیری پادشاهی خسرو از بهرام است. او وصال خویش را منوط بـه محقّـق شـدن این شرط می‌کند:

ولایت را ز فتنه پای بگشای یکی ره دستبرد خویش بنمای
(همان، بند۴۰-۱، ص۶۴)

تو ملک پادشاهی را به دست آر که من باشم اگر دولت بود یار
(همان، بند۴۰-۱۵، ص۶)

۴- لاابالیگری خسرو و در نظر نگرفتن شرایط شـیرین بـه طـوری‌کـه شـیرین ایـن موضوع را به او گوشزد می‌کند:

مجوی آبی که آبم را بریزد مخواه آن کام کز من برنخیزد
(همان، بند۴۰-۹، ص۶)

امتناع شیرین از تسلیم شدن به خواست خسرو که منجر به مهمترین گره‌افکنـی در داستان می‌شود و همین امتناع به خلق چند حادثه در متن داستان می‌انجامد کـه عبارتنـد از:

۱- قطع امید خسرو از وصال شیرین و ترک او:

ملـک را گـرم کـرد آن آتـش تیـز چنان کز خشم شد بر پشت شبدیز

به‌تندی گفت من رفتم شبت خوش گرم دریا به پیش آید ور آتش
خدا داند کز آتش بر نگردم ز دریا نیز مویی تر نگردم
(نظامی، ۱۳۶۵، بند۴۰-۱۷۱، ص۳)

۳- ترغیب شیرین خسرو را به بازپس‌گیری پادشاهی از بهرام:

تو دولت جوی، من خود هستم اینک به دست آر آن،که من در دستم اینک
نخواهم نقش بی‌دولت نمودن من و دولت به هم خواهیم بودن
(همان، بند۴۱-۱۹، ص۱۷)

۴- پناه بردن خسرو به امپراطور روم:

دل از شیرین غبارانگیز کرده به عزم روم، مرکب تیز کرده
در آن ره گفته از تشویش تاراج به ترک تاج و کرده ترگ را تاج
چو قیصر دید کآمد بر درش بخت بدو تسلیم کرد آن تاج و آن تخت
(همان، بند۴۱-۱۰، ص۱)

۵- ازدواج ظاهراً اجباری خسرو با مریم:

چنان در کیش عیسی شد بدو شاد که دخت خویش مریم را بدو داد
(همان، ۱، بند ۱۱ و۱۲)

۶- ساکن شدن شیرین در قلعهٔ سنگی و شکایت او از بی‌وفایی خسرو و ردّ درخواست او برای عشق پنهانی:

به دستان می‌فریبندم نه مستم نیارند از ره دستان به دستم
اگر هوش مرا در دل ندانند من آن دانم که در بابل ندانند
اگر خسرو نه، کیخسرو بود شاه نباید کردنش سرپنجه با ماه
گر آن نامهربان از مهر سیراست زمانه بر چنین بازی دلیر است
(همان، بند۷۸-۵۰، ۶۸ص)

۷- و درنتیجه، دور شدن بیش از پیش خسرو از شیرین:

کنونم می‌جهد چشمم گهربار چه خواهم دید بسم‌الله دگر بار

مرا زین قصر بیرون گر بهشت است نباید رفت اگرچه سرنبشت است

(نظامی، ١٣٦٥، بند۶۶-۵۵ و ۶۷)

بنابراین برخلاف داستان خسرو و شیرین که گفتگـو، داسـتان را پـیش مـی‌بـرد، در داستان یوسف و زلیخا، حوادث متـوالی اسـت کـه طـرح داسـتان را تنظـیم مـی‌کنـد و مجموعهٔ این حوادث متوالی که منجر به ایجاد حوادث بعدی می‌شوند، انسـجام پیرنـگ داستان را سبب شده‌اند. در ایـن داسـتان، تصـادف و اتّفـاق وجـود نـدارد و آنچـه رخ می‌دهد، مورد انتظار خواننده است و خواننده آنجا که داستان اقتضاء می‌کنـد، در مقابـل بحران‌های بر سر راه قهرمان داستان مستأصل می‌شود و به همدردی با او برمـی‌خیـزد و با گره‌گشایی از بحران پیش‌آمده به آرامش می‌رسد؛ به عبـارت دیگـر، پیرنـگ منسـجم، توانسته است خواننده را از انفعال خارج و نسبت به ادامهٔ داستان ترغیب کند.

۲-۳- حوادث تصادفی و اتّفاقی

اصولاً یکی از مهمترین عوامل سست شدن پیرنگ، بسامد زیاد حـوادث تصـادفی و بالبداهه است. این خصوصیّت را می‌توان از مهمترین ویژگی‌های قصّه‌ها دانست امّـا در یک داستان با پیرنگ قوی، وجود این عنصر می‌تواند به‌طور جدّی بـه سـاختار پیرنـگ، آسیب وارد کند. در داستان خسرو وشیرین تعدّد این اتفاقـات کـاملاً آشـکار اسـت کـه درنهایت منجر به سست شدن پیرنگ می‌شود. برخی از این اتّفاقات عبارتند از:

۱- برخورد ناگهانی خسرو با شیرین در چشمه در بین راه مـداین (نظـامی، ١٣٦٥، بند ۲۴- ۱- ۱۴۰).

۲- درخواست ناگهانی شـیرین از خسـرو بـرای بـازپس‌گیـری حکومـت از بهـرام چوبین در آستانهٔ وصال خسرو.(همان، بند ۴۰، صص۱۴۰- ۱۹۶)

۳- ظهور و از میان رفتن ناگهانی فرهاد و مریم (همان، بند ۵۱ تـا ۵۷، صـص۴۱ و ۶۰).

۴- تغییر رویّهٔ ناگهانی زندگی خسرو و شـیرین پـس از وصـال و برگزیـدن انـزوا. (همان، بند ۸۹، صص۶- ۱۲۴)

۵- واگذار کردن قدرت بدون دلیل به شیرویه.(نظامی، ۱۳۶۵، صص۳۱- ۳۴)

۶- تغییر موضع ناگهانی شیرین از رد کردن درخواست خسرو و رفتن به دنبال او و بیان اشتیاق خود از زبان نکیسا. در مورد اخیر یک رشته گفتگو بین این‌دو رخ می‌دهد که مضمون این گفتگوها عقده‌گشایی‌ها و گله و شکایت‌های بی‌سابقه است به‌طوری‌که خسرو، شیرین را به دل کندن از او و جایگزین کردن عشق او با عشق دیگری تهدید می‌کند و در پایان این گفتگو خواننده احساس می‌کند که شاید این گفتگوی گله‌آمیز، پایان این عشق باشد امّا ناگهان شیرین که در گفتگوی قبلی به‌هیچ‌وجه حاضر به پذیرش خسرو نبود مخفیانه به داخل اردوی او می‌رود و به یاری شاپور و نغمه‌سرایی نکیسا، به‌نوعی از سخنان روز گذشتهٔ خویش اعراض می‌کند بدون این‌که دلیلی برای این تغییر رفتار ناگهانی از سوی نظامی ذکر شود.(همان، بند ۷۸- ۸۵)

یکی از مهمترین دلایل ضعف پیرنگ در این داستان را باید خارج از متن، یعنی در ویژگی‌های نگارش و داستان‌پردازی و علاقهٔ نظامی به کشاندن متن داستان به حاشیه جستجو کرد؛ مواردی همچون وصف شیرین و زیبایی- عمدتاً ظاهری- او، شبدیز و تیزپایی رؤیایی او، وصف بهار، ستایش صبحگاه، معراج پیامبر، تأسّف بر مرگ عزیزان، گریز به زندگی شخصی خود- آنجا که شاعر جوانمرگی شیرین را با همسرش مقایسه می‌کند- و برجسته‌ترین حاشیه‌پردازی نظامی یعنی اظهار نظرهای شخصی او در واکنش به حوادث داستان. اکثر این اظهار نظرها، پند و اندرزها و توصیه‌های اخلاقی نظامی است به‌گونه‌ای که خواننده گاه حس می‌کند با یک متن تعلیمی و اخلاقی روبه‌رو است نه یک متن عاشقانه و اصولاً شاعر به اذعان خویش، به زهد خشک خویش اعتراف دارد و روحیّهٔ غزل‌سرایی او فرع بر این خصلت ذاتی اوست. از دیگر مصادیق این امر ابیات حکمت‌آمیزی است که نظامی بلافاصله پس از وصال خسرو و شیرین به نظم کشیده است و مخاطب به‌طور ناگهانی باید ابیات حکمت‌آمیز و فیلسوفانهٔ حکیم را که به خواست شیرین بیان می‌شود هضم کند؛ ابیاتی که اتّفاقاً مشکل‌ترین، عمیق‌ترین و دامنه‌دارترین ابیات انتزاعی این منظومه است، به عبارت دیگر، خستگی خواننده از

تحمّل ماجرای طولانی دو قهرمان داستان رفع نمی‌شود و ذهن خستهٔ او با شرح زیبایی‌های وصال آرام نمی‌یابد؛ درواقع اگر بخواهیم بر اساس سنّت شعری خود نظامی در همین متن ادامهٔ داستان را پیش‌بینی کنیم، می‌بایست در ادامه با توصیف مجالس بزم و زیبایی‌های شیرین و توصیف مجالس میخواری خسرو مواجه می‌شدیم؛ این در حالی است که دلیل خاصّی وجود ندارد که شیرین با آن عمق عشق و اشتیاق به معشوق، به جای مجالس بزم و خوشگذرانی این فضا را با سخنان دیرفهم فیلسوفانه تغییر دهد بلکه به نظر می‌رسد این خواستهٔ خود نظامی و گمشدهٔ خود اوست که در پایان این داستان تجلّی یافته است. در جای‌جای متن داستان، چنین تصرّفاتی کم‌وبیش به چشم می‌خورد که داستان را از فضای التذاذ تامّ ادبی که یکی از اهداف خلق یک متن ادبی است دور می‌کند و فضا را به سوی نقد اخلاقی و تعلیمی پیش می‌برد. امّا در داستان یوسف و زلیخا، مهمترین علّت خلق حادثهٔ بزرگ، توطئهٔ برادران و انداختن او در چاه حسادتی است که از قبل ایجاد شده است و اینگونه نیست که این حادثه به طور ناگهانی خلق شده باشد؛ بذر این حسادت را باید در ماجرای چوب‌دستی برای پسرانش جستجو کرد (ن.ک: جامی، ۱۳۶۶، ص۶۳۳). بنابر آنچه آمد مشخّص می‌شود که خلق حسادت برادران یوسف که خود علّت خلق حوادث بزرگتری است، نه براساس حوادث تصادفی و خلق‌السّاعة بلکه به دنبال چند علّت متوالی و پی‌درپی رخ می‌دهد.

۲-۴- کشمکش

یکی از وجوه تمایز در ساختار داستان در این دو مثنوی، حضور پررنگ یکی از اجزای پیرنگ یعنی کشمکش(conflict) در داستان یوسف و زلیخا و وجود کمرنگ این عنصر در داستان خسرو شیرین است. «کشمکش عبارت است از تقابل شخصیّت‌ها باهم؛ بنابراین پیرنگ همیشه با کشمکش سروکار دارد یعنی از برخورد عمل شخصیّت یا شخصیّت‌های اصلی داستان با عمل شخصیّت‌های مخالف و مقابل، کشمکش داستان آفریده می‌شود.»(میرصادقی، ۱۳۸۳، ص۷۱)

بنابراین می‌توان کشمکش را تقابل و درگیری ذهن، لفظ، عمل، عاطفه و اخلاق دو یا چند شخصیّت با یکدیگر یا خود شخصیّت با خود تعریف کرد. کشمکش به انواعی تقسیم می‌شود که عبارتند از: جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی. «در کشمکش فکری دو فکر با هم در تقابل و مبارزه هستند و کشمکش عاطفی وقتی است که عصیان وشورشی در میان باشد و درون شخصیّت را متلاطم کند.»(میرصادقی، ۱۳۸۳، ص۷۴)

همان‌طور که گفته شد طرح داستان هنگامی از این عنصر بهره‌مند می‌شود که شخصیّت اصلی داستان مورد قبول خواننده قرار گیرد و نسبت به او احساس همدردی و همراهی کند و این شخصیّت اصلی یا مرکزی با نیروهایی که مقابل او ایستاده‌اند و سر مخالفت دارند، به نزاع و مجادله بپردازد که خود انواعی دارد، نظیر جسمانی، عاطفی، اخلاقی و ذهنی که در تمام داستان‌ها دست‌کم یکی از چهار نوع وجود دارد. قابل توجّه‌ترین نکته در این کشمکش‌ها این است که هر کشمکش، خود علّت اصلی خلق یک حادثه است:

۱- کشمکش عاطفی: این کشمکش در خواب‌های سه‌گانهٔ زلیخا کاملاً محسوس است و اصولاً این نزاع عاطفی آغازگر داستان است و بی‌قراری حاصل از این کشمکش است که علّت اصلی رخ دادن حوادث بعدی داستان است. این کشمکش به قدری عمیق است که نه تنها اطرافیان و ندیمان زلیخا بلکه مخاطب را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و همدردی آنان را بر می‌انگیزد.(جامی، ۱۳۶۶، صص۶۱۶- ۶۰۴)

۲- کشمکش ذهنی: نزاع و کشمکش ذهنی که بین زلیخا و پدر بر سر ازدواج با سران کشورها درمی‌گیرد و این کشمکش، علّت غایی نامه‌نگاری پدر با عزیز مصر و راهی شدن زلیخا به مصر است.(همان، صص۶۲۴- ۶۱۷)

۳- کشمکش عاطفی: مشخّص شدن ماهیّت عزیز مصر و کشمکش عاطفی زلیخا از همان ابتدا با هجران ابدی از معشوق خیالی. این کشمکش دلیل اصلی ناسازگاری او با عزیز مصر و خریدن یوسف می‌شود.(همان، صص۶۰۴- ۱۳۷ تا ۶۱۴)

۴- کشمکش عاطفی: علاقهٔ شدید زلیخا به یوسف و تحمّل این عشق به مدت طولانی.(جامی، ۱۳۶۶، صص ۶۳۰- ۶۰۶)

۵- کشمکش اخلاقی: مقاومت یوسف در برابر تمنّیات نفسانی زلیخا.(همان، صص ۶۶۶- ۶۶۴)

۶- کشمکش جسمانی: دویدن یوسف به سمت درهای هفت‌گانه.(همان، ص۶۷۸)

۷- کشمکش جسمانی: دویدن زلیخا به دنبال یوسف و پاره کردن پیراهن او از پشت.(همان، ص۶۸۳)

۸- کشمکش اخلاقی: دعوت زلیخا از زنان مصر برای دیدن یوسف و ابراز همدری زنان مصر با او.(همان، صص۶۹۶- ۶۹۳)

۹- کشمکش عاطفی: تردید زلیخا نسبت به زندانی کردن یوسف یا آزاد گذاشتن او.(همان، صص۷۰۲-۶۹۹)

۱۰- کشمکش ذهنی: حسادت برادران یوسف به او.(همان، صص۶۳۴- ۶۳۳)

۱۱- کشمکش ذهنی: تردید یعقوب در فرستادن یوسف با برادران.(همان، صص۶۳۶- ۶۳۴)

۱۲- کشمکش جسمانی: درگیری فیزیکی برادران با یوسف و انداختن او به قعر چاه.(همان، صص۶۴۱- ۶۳۹)

۱۳- درگیری اخلاقی و عاطفی: مطّلع شدن عزیز مصر از ماجرای خیانت زلیخا. (همان، ۶۸۷- ۶۸۴)

۱۴- کشمکش عاطفی: فراق زلیخا از یوسف، بعد از آزادی از زندان و طولانی شدن این فراق.(همان، صص۷۱۸- ۷۱۲)

ملاحظه می‌شود که این عنصر مؤثّر بر طرح داستان یوسف و زلیخا، سراسر داستان را پوشش داده است و اکثر این کشمکش‌ها به دلیل ماهیّت عاشقانهٔ داستان، عاطفی است. نکتهٔ مهم این است که هر کدام از حوادث داستان، معلول یکی از این کشمکش‌هاست و انگیزهٔ واقعی خلق حوادث را باید در انواع کشمکش‌های موجود در

بافت داستان جستجو کرد. اگـر در داسـتان یوسـف و زلیخـا ایـن کشـمکش بـه صـور گوناگون نمود می‌یابد، در داستان خسرو و شیرین حجم، وسعت و پوشش کشمکش‌هـا به آن اندازه نیست و آنچه از آغاز تا پایان و در سراسر داستان حـاکم اسـت، کشـمکش عاطفی از سـوی خسـرو و کشـمکش اخلاقـی از سـوی شـیرین اسـت کـه همـین دو کشمکش علّت آغاز این عشق و گره افکنی به بافت داستان است و این روند تـا پایـان داستان ادامه می‌یابد. به عبارت دیگر شیرین از همان آغـاز داسـتان تحـت تـأثیر همـین کشمکش اجتماعی، در حفظ حریم و عفّت می‌کوشد. در کشمکش اجتماعی یا اخلاقی شخصیت داستان در کنار قوانین حاکم بر عرف و جامعه قرار می‌گیرد و به برپـا داشـتن آنها برمی‌خیزد و در پاسداری از آنها گاه برخلاف عاطفهٔ خویش عمل می‌کند.

۲-۵- حوادث غیرطبیعی

مهمترین آسیب حوادث غیرطبیعی و انتزاعـی و بـه دور از حقیقـت، پـایین آوردن درجهٔ حقیقت مانندی داستان اسـت. حـوادث غیـر طبیعـی و دور از واقعیّـت همچـون حوادث تصادفی به ضعف پیرنگ دامن می‌زند و خواننده با مواجه شدن با این اتّفاقـات این ذهنیّت را پیدا می‌کند که در ادامهٔ داستان سـایر حـوادث نیـز بـدین‌گونـه خـارج از واقعیّت است و بدین‌ترتیب عنصر حقیقت‌مانندی آسیب جدّی می‌بیند. هـر چـه بسـامد این اتّفاقات بیشتر باشد طرح داستان ضـعیف‌تـر خواهـد شـد برخـی از ایـن حـوادث عبارتند از:

۱- اغراق در نحوهٔ حرکت شبدیز و شیرین از ارمن به سوی ایران:

چو سـیّاره شـتاب آهنـگ مـی‌بـود ز ره رفتن بـه روز و شـب نیاسـود
نبود ایمـن ز دشـمن گـاه و بیگـاه به کوه و دشت می‌شد راه و بـی‌راه
نپـوشـد بـر تـو آن افـسـانه را راز کـه در راهـی زنی شد جادویی‌ساز

(نظامی، ۱۳۶۵، بند۴۶-۲۳، ص۴۸)

۲- تناقض در رفتار شیرین در خوشگذرانی و عیش‌ونـوش تـا بـالاترین سـطح بـا خسرو و رعایت عفّت:

چـو خسـرو دیـد کـآن مـاه نیـازی نخواهـد کـردن او را چـاره‌سـازی
بـه گسـتـاخی درآمـد کـای دلآرام گـرفتـه چنـد خـواهـی زد بـیـارام
(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۲۶-۲۴، ص۲۴)

چو می‌خوردی و می‌دادی بـه مـن بـار چـرا بایـد کـه مـن مسـتم تـو هشـیار
تو را این کبک بشکستن چه سود است که باز عشـق چـون کبکـت ربودسـت
ازآن ترسـم کـه فـردا رو خراشـی که چون مـن مـرده‌ای را کشـته باشـی
تـو را هـم خـون مـن دامـن بگیـرد کـه خـون عـاشـقـان هـرگـز نـمـیـرد
(همان، بند۶۸-۵۱، ص۴۰)

۳- نخستین دیدار آنها در کنار چشمه:

قضـا را اسبشـان در راه شـد سسـت در آن منزل که آن مه موی می‌شست
تـن تنهـا ز نزدیـک غلامـان سـوی آن مرغـزار آمـد خرامـان
طـوافـی زد درآن فـیـروزه گـلـشـن مـیـان گـلـشـن آبـی دیـد روشـن
(همان، بند ۳۴-۲۱، ص۹۱)

با دیدن «قضا را» خواننده درمی‌یابد که پیرنگ، مبتنی بر تصـادف و اتّفـاق اسـت و «هر گاه تصادف به طرح اصلی راه پیدا کند، آن را ضعیف می‌کنـد و در نتیجـه سـاختار داستان نیز استحکام خویش را از دست می‌دهد.»(بهشتی، ۱۳۷۶، ص۳۲)

۴- ناپدید شدن ناگهانی شیرین از چشمه به‌طـوری‌کـه خسـرو هـیچ نشـانی از وی نمی‌یابد:

پس از یک لحظه خسرو بازپس دید به جز خود ناکسم گر هیچکس دیـد
ز هـر سـو کـرد مرکـب را روانـه نـه دل دیـد و نـه دلبـر در میانـه
فـرود آمـد بـرآن چـشـمه زمـانی ز هـر سو جست از آن گوهر نشانی
(هما، بند۹۴-۲۲، ص۹۶)

۵- عشق فرهاد به شیرین بدون این‌که گفتگویی بین آنها دربگیرد و انفعـال شـیرین به این عشق:

صدای درد شیرین در جهان داد　　زمین بر یاد او بوسید و جان داد

(نظامی، ۱۳۶۵، بند۵۸- ۴۸)

۶- پیشرفت اغراق‌آمیز فرهاد در کوهکنی:

خبر دادند سالار جهان را　　که چون فرهاد دید آن دلستان را

درآمد زور دستش را شکوهی　　به هر زخمی ز پای افکند کوهی

از آن ساعت نشاطی درگرفته‌است　　ز سنگ آیین سختی برگرفته‌است

به آن آهن که او سنگ آزمون کرد　　تواند بیستون را بی‌ستون کرد

(همان، بند ۵۸-۵، ص۸)

۷- مرگ فرهاد و روییدن درخت انار از چوب تیشهٔ او:

چو بشنید این سخن‌های جگرتاب　　فراز کوه کرد آن تیشه پرتاب

سنان در سنگ رفت و چوب در خاک　　چنین گویند خاکی بود نمناک

از آن دسته برآمد شوشهٔ نار　　درختی گشت و بار آورد بسیار

(همان، بند ۹۲-۵۸، ص۹۴)

«به طور کلّی، یکی از مهمترین دلایل ضعف پیرنگ در این منظومه، آن است که خواننده در برابر چراهایی که از دنبال کردن داستان در ذهنش پیدا می‌شود جواب‌های مناسبی نمی‌یابد و نمی‌تواند با زیراهای ناشی از عمل یا تفکّر جواب گوید.»(براهنی، ۱۳۶۸، ص۲۱۱) این درحالی است که در متن یوسف و زلیخا بین حوادث، به وسیلهٔ حاشیه‌پردازی و گفتگوهای پرحجم فاصله نمی‌افتد و همین توالی، یکی از عوامل انسجام پیرنگ در این داستان است. اصولاً این داستان به‌علّت واقعی بودن و ماهیّت آن و عدم پی‌ریزی آن براساس نقل، به‌طور ذاتی از پیرنگی منسجم بهره‌مند است و جامی نیز خودآگاه یا ناخودآگاه به این انسجام، وفادار است و در سراسر داستان بیش از آنکه به دنبال حاشیه‌پردازی باشد به جز چند مورد توصیف، مشغول سرودن حوادث متوالی است؛ درحالی‌که نظامی در کلّ متن داستان و هر جا که کوچک‌ترین فرصتی پیدا می‌کند، از سرایش داستان باز می‌ایستد و به حاشیه می‌پردازد که همین امر تفاوتی

آشکار در انسجام پیرنگ در ساختار این دو داستان ایجاد کرده است، اگرچه این‌گونه نیست که تمام حوادث این مجموعه تصادفی باشد و برخی حوادث و رخدادها در متن خسرو و شیرین، ساختار واقعی دارند که درجهٔ حقیقت‌مانندی داستان را بهبود می‌بخشند، مانند:

– ازدواج خسرو با شکر اصفهانی با قصد قبلی تحریک شیرین به دلیل ردّ مکرّر درخواست او از سوی شیرین.(همان، بند۶۳)

– ردّ مکرّر درخواست وصال از سوی شیرین به دلیل درخواست مهین‌بانو از او. (نظامی، ۱۳۶۵، بند۴۰، صص۱۵۵– ۱۵۰ و بند۶۱، صص۱۸– ۱۲)

ملاحظه می‌شود آنچه که متن طرح داستان خسرو و شیرین را شکل داده است بیش از آنکه حوادث منطقی و بر پایهٔ علّت و معلول باشد، حوادثی ناگهانی، تصادفی و بدون زمینه‌سازی قبلی است؛ درحالی‌که در داستان یوسف و زلیخا درجهٔ حقیقت‌مانندی حوادث بسیار بالاتر از داستان خسرو و شیرین است و به‌ندرت می‌توان حادثه‌ای ناگهانی و بدون پشتوانهٔ علّی و معلولی در آن یافت.

۲-۶- عنصر گفتگو

یکی دیگر از عوامل سست شدن پیرنگ در خسرو و شیرین، بسیاری بسامد و حجم گفتگو بین قهرمانان داستان است که منجر به فاصله افتادن بین اجزای داستان و نهایتاً استقلال اجزای آن شده است. اغلب طرح‌های منطقی خسرو و شیرین، به روش غیرمستقیم و در دامان گفتگو پی‌ریزی می‌شوند و شاید اگر دیگر هنرهای نظامی در داستان‌پردازی همچون شخصیّت‌پردازی، توصیف و بهره‌گیری از عنصر گفتگو نبود، مخاطب، لذّت چندانی از دنبال کردن این داستان نمی‌برد. به‌عنوان نمونه به گفتگوی خسرو و شیرین در انتهای داستان اشاره کرد که از بند ۶۶ تا بند ۷۶ ادامه می‌یابد و فقط همین گفتگو، پانصد بیت را به خود اختصاص می‌دهد. این گفتگوی طولانی و گاه ملال‌آور، سرانجام منجر به یک عمل داستانی یعنی ناامید شدن خسرو از رفع کدورت وآشتی با شیرین می‌شود. برای نشان دادن نمونه‌ای دیگر از این شگرد نظامی می‌توان

به غزل گفتن باربد از زبان خسرو و شیرین اشاره کرد کـه ایـن قسـمت نیـز از بنـد ۷۸ شروع می‌شود و تا بند ۸۶ ادامه می‌یابد که ۲۷۰ بیت از ایـن داسـتان بـه آن اختصـاص یافته است.

علاقهٔ نظامی به بحث‌های خارج از ساختار داستان که در قالب عنصر گفتگو ظـاهر شده است، گاه فاصلهٔ معنی‌داری بین اجزای داستان ایجاد مـی‌کنـد، گـاه ایـن گفتگـوی تکراری با تکرار مضامین همراه می‌شود به‌طوریکـه خواننـده تـرجیح مـی‌دهـد آنهـا را حذف کند و به ادامهٔ داستان بپردازد؛ به‌عنوان نمونه بین دو حادثهٔ عروسی کردن خسـرو و شیرین و بند کردن خسرو به‌وسیلهٔ شیرویه، چند بند فاصله افتاده است که بـه ترتیـب عبارتند از: ۱- ترغیب کردن خسرو به کسب دانش از سوی شـیرین ۲- یـادآوری چنـد نکتهٔ پندآموز از سوی بزرگ امید ۳- بیان کردن مطـالبی در صـفت کمـال نفـس خـود. ناگفته پیداست که علاقهٔ شخصی زایدالوصف نظامی به موعظه، تسلّط ذاتی او بـه زبـان و دیگر ویژگی‌ها گاه او را از سرایش داستان بازمی‌دارد کـه ایـن عامـل نیـز در سسـتی طرح داستان می‌تواند دخیل باشد. منظومهٔ خسرو و شیرین به انـواع گفتگـو اختصـاص دارد و این حجم بسیار زیاد گفتگو و روابـط حـول محـور دو قهرمـان اصـلی داسـتان می‌گردد و آنچه داستان را پیش می‌برد گفتگو است نه حـوادث و رویـدادهای مسلسـل برپایهٔ دلایل علّی و معلولی. این داستان درواقع یک داستان کلاسیک عاشـقانه در قالـب ابیاتی منسجم است که معلول تسلّط خالق اثر بـر زبـان و ابعـاد آن اسـت و توصـیفات استادانهٔ معمولاً همراه با اطنـاب تمـام ایـن داسـتان را شـکل داده اسـت. در ایـن‌گونـه داستان‌ها معمولاً رازی وجود ندارد که از آن گره‌گشایی شود و از آنجایی که خود عشق هدف است، پیرنگ این داستان خالی از حادثه و لبریز از گفتگوهای غنایی است.

۳- موارد اقتباس طرح داستان یوسف و زلیخا از خسرو و شیرین

۱- اوّلین مورد، اقتباس نقش خواب و تعبیر آن در پایان داستان است. با این تفاوت که در منظومهٔ خسرو و شیرین در کنار سایر وعده‌ها، یکی از بشارت‌های انوشـیروان در

این خواب، عشق به شیرین است درحالی‌که جامی این موضوع را به‌گونه‌ای دیگر در ابتدای داستانش مطرح و در این‌باره تغییری در نحوهٔ شکل‌گیری داستان براساس خواب ایجاد کرده است. بدین ترتیب که به جای بی‌قراری‌های سه‌گانهٔ شیرین با دیدن تمثال‌های او، این بیقراری‌های سه‌گانه را در خواب‌های سه‌گانهٔ او گنجانده است.

۲- دومین اقتباس، عبارت از عاشق شدن قهرمان داستان به موجودی غیرواقعی است با این تفاوت که در خسرو و شیرین این معشوق خیالی تمثیل و نقاشی معشوق امّا در داستان یوسف و زلیخا خیال و رؤیای معشوق است.

۳- اقتباس دیگر، روند عاشق شدن و بی‌قراری و واکنش یکسان اطرافیان- انکار این عشق و بازداشتن عاشق از پیگیری آن- و در نهایت همدردی و یاری رساندن به قهرمان داستان برای تحمل بار این عشق است.

۴- در هر دو داستان، معشوق مؤنّث از طبقهٔ معمولی نیست بلکه شاهزاده یا فرمانروا است؛ شیرین بعد از مهین‌بانو بر تخت می‌نشیند و درنهایت به مقام شاه‌بانویی ایران دست می‌یابد و زلیخا نیز که در ابتدا شاهزاده است درنهایت به همسری عزیز مصر درمی‌آید.

۵- در هر دو داستان معشوق مرد پس از ماجراهای مختلف سرانجام به بالاتربن مقام حکومتی دست می‌یابد.

۶- در هر دو داستان یکی از طرف‌ها به خویشتن‌داری متّصف است.

۷- در داستان یوسف و زلیخا، به تأسّی از خسرو و شیرین، معشوق زن، برای وصال به معشوق از موطن اصلی خود هجرت می‌کند وپس از تحمّل مصائب مختلف به وصال محبوب نائل می‌شود.

۸- در هر دو داستان، یاریگر، نقش تعیین‌کننده‌ای در پیشبرد اهداف معشوق زن دارد، این نقش در داستان خسرو و شیرین بر عهدهٔ مهین‌بانوست که در زنجیرهٔ پیرنگ، از عوامل تأثیرگذار است، به‌طوری‌که مهمترین علّت امتناع شیرین از تسلیم در برابر

تمنیّات نفسانی خسرو، نصایح اوست. این نقش در داستان یوسف و زلیخا بر عهدهٔ دایهٔ اوست که مهمترین سنگ صبور زلیخا و راهنمای او برای رسیدن به معشوق است.

نتیجه‌گیری

از میان عناصر داستان یکی از حیاتی‌ترین عناصر، طرح داستان یا پیرنگ است. طرح داستان در مورد منطق رخدادها با ما بحث می‌کند و کیفیّتی است که چگونگی و منطق رخداداهای داستان را نسبت به یکدیگر نشان می‌دهد. برای بررسی و تحلیل ساختار و طرح یک داستان، بررسی این عنصر اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. در مقایسه‌ای که بین دو مثنوی عاشقانهٔ خسرو و شیرین نظامی و یوسف و زلیخای جامی به‌عمل آمد و با تحلیل عواملی که در استحکام پیرنگ مؤثّرند به‌طور کلّی می‌توان ادّعا کرد که مهمترین علّت پیرنگ منسجم در داستان یوسف و زلیخا وجود حالت تعلیق در آن است و این خصیصه مربوط به متن اصلی یوسف و زلیخا یعنی قرآن کریم است. این ماجرا یک داستان واقعی است و داستان واقعی همواره بر پایهٔ عناصر داستانی از جمله پیرنگ و طرح داستان منسجم استوار است؛ به عبارت دیگر وقوع حوادث متوالی به صورت منطقی، حادثهٔ اصلی را زمینه‌سازی کرده‌اند، به‌طوری‌که مخاطب منتظر وقوع آن حادثهٔ اصلی می‌ماند و آنچه متن داستان را به پیش می‌برد، توالی این حوادث است؛ درحالی‌که در داستان‌های عاشقانه- مخصوصاً اگر داستان حول محور یک پادشاه باشد- داستان در بستر گفتگو و نقل شکل می‌گیرد و عموماً عنصر داستانی حقیقت‌مانندی آن به پایین‌ترین سطح می‌رسد و بالطّبع افسانه‌سرایی و تبدیل چهرهٔ تاریخی به چهره‌ای افسانه‌ای حاصل چنین رویکردی در داستان‌سرایی است؛ همچنین بسامد بالای حوادث تصادفی و غیرمترقّبه در ساختار داستان خسرو و شیرین و پی‌ریزی بخش عمده‌ای از متن داستان براساس گفتگو و حاشیه‌پردازی‌هایی که جزئی از سبک شخصی نظامی است، ناخودآگاه منجر به تضعیف و سست‌شدن طرح داستانی و پیرنگ در آن شده است. این ویژگی، گاهی اوقات متن داستان را از یک قصّهٔ عاشقانه به سوی متنی

تعلیمی و اخلاقی سوق می‌دهد. این پراکنده‌گویی‌ها نه تنها در ابتدا و انتهای داستان بلکه در اکثر اوقات ضمن سرایش متن اصلی داستان، منجر به تضعیف عنصر پیرنگ می‌شود که مورد اخیر را باید از ویژگی‌های تأثیرگذار برون‌متنی بر ساختار داستانی خسرو و شیرین برشمرد. در حوزهٔ نقد ادبی، نظامی ضمن وفادار ماندن بر رسالت «هنر برای هنر»، از وظیفهٔ اصلی خویش یعنی تعلیم تودهٔ مخاطبان و اصل «هنر برای اخلاق و اجتماع» غافل نبوده و در این متن عاشقانه نیز آموزه‌های اسلامی- ایرانی هیچگاه مغفول نمانده است.

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها:

۱- احمدی، بابک(۱۳۸۴)، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.

۲- اسکولز، رابرت(۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، انتشارات آگاه.

۳- امامی، نصرالله(۱۳۸۵)، مبانی و روش‌های نقد ادبی، تهران، انتشارات جامی.

۴- ایرانی، ناصر(۱۳۶۴)، داستان، تعاریف، ابزارو عناصر، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۵- براهنی، رضا(۱۳۶۲)، قصّه‌نویسی، چاپ سوم، تهران، نشرنو.

۶- بهشتی، الهه(۱۳۷۶)، عوامل داستان، تهران، انتشارات برگ.

۷- پاینده، حسین(۱۳۸۵)، نقد ادبی و دموکراسی، تهران، انتشارات نیلوفر.

۸- پرین، لارنس(۱۳۶۸)، تأمّلی دیگر در باب داستان، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، انتشارات حوزهٔ هنری.

۹- پیری، دیوید(۱۳۸۳)، چگونه نقد بنویسیم، ترجمهٔ منیر احمد سلطانی، تهران، نشر روزگار.

۱۰–جامی(۱۳۶۶)، مثنوی هفت‌اورنگ، به تصحیح و مقدّمهٔ مرتضی مدرّس گیلانی، تهران، انتشارات کتاب گلستان.

۱۱– خالقی مطلق، جلال(۱۳۷۲)، گل‌رنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران، نشرمرکز.

۱۲– زرّین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۹)، نقد ادبی، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۱۳– زنجانی، برات(۱۳۹۰)، خسرو و شیرین، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۴– شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا(۱۳۷۳)، موسیقی‌شعر، چاپ‌چهارم، تهران، انتشارات آگاه.

۱۵– شمیسا، سیروس(۱۳۸۲)، انواع ادبی، تهران، نشر فردوس.

۱۶– ----------(۱۳۸۷)، نقد ادبی، تهران، نشر فردوس.

۱۷– فورستر،ای.ام(۱۳۵۳)، جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۱۸– مندنی‌پور، شهریار(۱۳۸۴)، ارواح شهرزاد، تهران، انتشارات ققنوس.

۱۹– مؤذّن جامی، محمّدمهدی(۱۳۸۸)، ادب پهلوانی، تهران، انتشارات ققنوس.

۲۰– میرصادقی، جمال(۱۳۷۶)، ادبیّات داستانی، تهران، نشر سخن.

۲۱– ----------(۱۳۸۳)، داستان و ادبیّات، تهران، انتشارات آیینهٔ مهر.

۲۲– ----------(۱۳۷۶)، عناصر داستانی، تهران، نشر سخن.

۲۳– ----------(۱۳۶۰)، قصّه و داستان کوتاه، تهران، نشر آگاه.

۲۴– ----------(۱۳۸۳)، هنر رمان، تهران، نشر آگاه.

۲۵– نظامی گنجوی(۱۳۶۵)، خسرو و شیرین، تهران، انتشارات توس.

۲۶– وبستر، راجر(۱۳۸۰)، درآمدی بر پژوهش نظریّهٔ ادبی، ترجمهٔ مجتبی ویسی، تهران، انتشارات سپیدهٔ سحر.

۲۷– یونسی، ابراهیم(۱۳۷۹)، هنر داستان نویسی، تهران، انتشارات آگاه.

ب)مقالات

۱- آیتی، سیّدمحمود(۱۳۷۳)، «بررسی تطبیقی حضرت یوسف در قرآن کریم و داستان سیاوش در شاهنامه فردوسی»، مجلّهٔ ادبستان فرهنگ و هنر، شمارهٔ ۴۰، صص ۵۱-۴۹.

۲- جیحونی، مصطفی(۱۳۷۲)، «گوسان مهربان، فصلنامهٔ پاژ»، شمارهٔ ۱۱و۱۲، صص ۴۱-۱۹.

۳- ذکا، یحیی(۱۳۶۶)، «یک تصنیف قدیمی شیرازی»، مجلّهٔ شعر و موسیقی در ایران، هیرمند، صص۱۱۳-۱۰۷.

۴- فاطمی، سیّدحسین، مریم درپر(۱۳۸۸)، «بررسی سازوکار شخصیّت‌ها در خسرو و شیرین نظامی»، مجلّهٔ جستارهای ادبی، شمارهٔ ۱۶۷، صص۷۷-۵۳.

۵- قربان‌پور آرانی، حسین(۱۳۹۲)، مقایسهٔ منظومهٔ مهر و وفا از مقدّمهٔ کاشی با خسرو و شیرین نظامی، پژوهشنامهٔ کاشان، سال سوم، شمارهٔ ۱، صص۱۳۹-۱۱۶.

۶- کرمی، محمّدحسین، شهین حقیقی(۱۳۸۸)، «بررسی ساختار روایی دو روایت از داستان‌های غنایی یوسف و زلیخا»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال هفتم، شمارهٔ سیزدهم، صص۱۲۴-۸۹.

۷- مهرکی، ایرج، آزاده حساوی(۱۳۹۰)، «بررسی ساختار روایت و پیرنگ در شیرین و فرهاد نظامی»، فصلنامهٔ اندیشه‌های ادبی، سال دوم از دورهٔ جدید، شمارهٔ ۸، صص ۷۰-۵۱.

۸- نوروزی، زینب(۱۳۸۸)، «نقد ساختاری مناظرهٔ خسرو و فرهاد در منظومهٔ غنایی خسرو و شیرین»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱۲، صص۱۷۸-۱۵۱.

۹- نیکوبخت، ناصر، خورشید نوروزی(۱۳۸۵)، «مقایسهٔ عنصر طرح یا پیرنگ در منظومهٔ بیژن و منیژهٔ فردوسی و خسرو و شیرین نظامی»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزّهرا(س)، سال پانزدهم، شمارهٔ ۵۶ و ۵۷، صص۲۰۵-۱۸۵.