

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

عبّاس تابان فرد^۱

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

دکتر سکینه رسمی

دانشیار دانشگاه تبریز

چکیده:

یکی از محوری‌ترین عناصر داستان که طرح کلی داستان بر اساس آن شکل می‌گیرد، پیرنگ است. در شناخت عناصر داستان، شناسایی عوامل مؤثر بر انسجام پیرنگ و انطباق آن با عناصر داستانی اجتناب‌ناپذیر است. حیاتی‌ترین وجه پیرنگ، تحلیل شبکه‌ی علی 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 متأثر از آن است -، پس از انطباق عناصر پیش‌برنده طرح داستان مشخص گردید که پیرنگ داستان یوسف و زلیخا به‌علت وجود شبکه‌ی گسترده‌ی علی 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 اتفاقات تصادفی، وجود حوادث به دور از واقعیت 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 نویسنده مسئول: ataban4@gmail.com

مقدمه

شناخت متون ادبی و التذاذ از آنها به عنوان هدف غایی منتقدان و تحلیلگران ادبیات ملل، از دیرباز مورد توجه اندیشمندان و صاحب نظران بوده است. در هر عصر با توجه به ابزارهایی که متعلق به آن عصر است، فعالیت‌های گسترده‌ای در این زمینه شکل گرفته و راه را برای آیندگان هموارتر کرده است. یکی از عمومی‌ترین و مؤثرترین این ابزارها، نقد ادبی در معنای عام کلمه است که به عنوان یک کل، دارای زیرمجموعه‌هایی است که استفاده از این ابزار را برای کشف زیبایی‌های آثار ممکن ساخته است. در حقیقت «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 به نحوی که معلوم شود نیک‌وید آثار چیست و منشأ آن کدام است. در تعریف نقد ادبی برخی صاحب نظران معتقدند که «نقد ادبی سعی و مجاهده‌ای است عاری از شائبه اغراض و منافع تا بهترین چیزی که در دنیا شناخته شده است و یا در اندیشه انسان در گنجینه است؛ شناخته گردد و شناسانده آید، اما 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.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹، ص ۵)

نقد ادبی شاخه‌ها و انشعابات متعددی دارد که هر کدام از منظری متفاوت، یک متن را تحلیل می‌کند و اگرچه هر یک از این بخش‌ها همچون منشوری، بعدی از ابعاد متن را بررسی می‌کند؛ اما پرواضح است که مهمترین بخش یک متن، محتوا و طرح داستان است و از اینرو «یکی از مهمترین ابعاد نقد، نقد محتواست یعنی نشان دادن طرح داستانی و عواملی که این طرح داستانی را شکل داده‌اند.» (پیری، ۱۳۸۳، ص ۲۱۳)

یکی از عواملی که در نقد جدید، ابعاد مختلف متون داستانی را شناسایی و در مقایسه عناصر داستانی نقش اساسی ایفا می‌کند، تحلیل «طرح» یا «پیرنگ» داستان است؛ طرح یا پیرنگ، نقل حوادث با تکیه بر سببیت و روابط علی 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، ص ۱۱۲) به‌طور کلی اگر بخواهیم مهمترین فایده 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 مجموعه سازمان‌یافته وقایع است که با روابط علی و معلولی باهم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است.» (میرصادقی، ۱۳۸۰، ص ۶۴) البته اینگونه نیست که پیرنگ، خود، باعث به‌وجود آوردن حوادث مندرج در طرح داستان باشد، بلکه خاصیت پیرنگ به این است که بین حوادث موجود، رابطه عقلانی ایجاد کند بنابراین «حوادث به‌خودی‌خود پیرنگ را به وجود نمی‌آورد بلکه پیرنگ خود ارتباط میان حوادث را ایجاد می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۶۳) بنابراین مهمترین کارکرد پیرنگ، عقلانی کردن روابط و توالی حوادث است اما 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 شخصیت و انگیزه‌های وی شکل می‌گیرد. دلایلی که برای انگیزه کردار و گفتار شخصیت‌ها 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، ص ۱۶۵)

قسمت‌های مختلف پیرنگ:

- ۱- بحران و گره‌افکنی (crisis and complication): «نقطه‌ها یا دوره‌های تحوّل قطعی هستند که گسترش عمده داستان طی آنها صورت می‌گیرد و علاقه و هیجان خواننده را تشدید می‌کند، بحران‌ها باید به صورتی ایجاد شوند که شدت آنها به‌نحو فزاینده‌ای بالا گیرد تا به اوج برسد.» (یونسی، ۱۳۷۹، ص ۱۵۱)
- ۲- کشمکش (conflict): «وقتی شخصیت اصلی داستان مورد قبول خواننده قرار گیرد، نسبت به او احساس همدردی و همراهی می‌کند و این شخصیت 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، صص ۷۴ و ۷۵)

۳- **نقطه اوج (climax):** «که در آن جدال در بالاترین حد خود به فاجعه (catastrophe) نزدیک می‌شود.» (خالقی مطلق، ۱۳۷۴، صص ۶۸ و ۷۱)

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 کنجکاو خواننده در مورد سرنوشت اصلی به تشویش بدل می‌شود.» (پرین، ۱۳۷۸، ص ۲۶)

۵- **گره‌گشایی (denouncement):** در این قسمت، سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌های داستان تعیین می‌شود. (میر صادقی، ۱۳۷۶، ص ۷۷) همچنین می‌توان راز را به‌عنوان عنصری که در ملازمت این ویژگی‌ها قرار دارد به آنها اضافه کرد. (فورستر، ۱۳۸۴، ص ۱۱۳) برخی از منتقدین، انواع داستان را از لحاظ پیرنگ به چهار نوع تراژدی، کمدی، طنز و عاشقانه تقسیم می‌کنند. (شمیسا، ۱۳۸۲، ص ۷۲)

اصولاً «داستان پردازی و افسانه‌سازی حول شخصیت‌های تاریخی، بخشی از ادبیات ایران در طول تاریخ بوده که قدمت آن به پیش از اسلام می‌رسد. منشأ آفرینش چنین ادبیاتی از ناخودآگاه قوم ایرانی سرچشمه می‌گیرد و به همین دلیل داستان‌های شکل‌گرفته درباره این اشخاص مشابه یکدیگر است.» (مؤذن جامی، ۱۳۸۸، ص ۳۴۳)

پیشینه 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 محققان را به خود اختصاص داده است. نخستین بار شفیع کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» واژه پیرنگ را به‌کار برد و آن را معادل «طرح داستان» قرار داد (شفیع کدکنی، ۱۳۷۳، ص ۵۹۶) و پس از او پیرنگ به اصطلاحی رایج

برای معادل‌هایی چون «طرح» (یونسی، ۱۳۷۹، ص ۴۳)، «الگو» (میرصادقی، ۱۳۸۳، ص ۷۷) و «طرح و توطئه» (براهنی، ۱۳۶۲، ص ۷۵) 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: «مقایسه عنصر طرح یا پیرنگ در منظومه بیژن و منیژه و خسرو و شیرین نظامی» (نیکوبخت و همکار، زمستان ۱۳۸۴ و بهار ۱۳۸۵)، «مقایسه منظومه مهر و وفا از شعوری کاشی با خسرو و شیرین نظامی» (قربان پورآرانی، ۱۳۹۲)، «نقد ساختاری مناظره خسرو و فرهاد در منظومه غنایی خسرو و شیرین نظامی» (نوروزی، ۱۳۸۸)، «بررسی ساختار روایت و پیرنگ در شیرین و فرهاد نظامی» (مهرکی و همکار، ۱۳۹۰)، «بررسی سازوکار شخصیت‌ها 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 قصه 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، مؤلف را سرچشمه یا خاستگاه معنای متن می‌داند نه خود متن را. اما در نظریه‌های ادبی معاصر بین اهمیت مؤلف از یک سو و برجسته کردن کیفیات ادبی از سوی دیگر، نسبت معکوس وجود دارد.» (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۱۵) 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 شیوه داستان‌پردازی، به تحلیل متن دو مثنوی غنایی «خسرو و شیرین» نظامی و «یوسف و زلیخا» جامی بپردازد و این دو مثنوی عاشقانه را از لحاظ نحوه 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

ادبیات سنتی فارسی و متون داستانی آن که عمدتاً در قالب نظم ریخته شده است، به‌عنوان گنجینه‌ای باارزش همواره مورد توجه بوده است. یکی از جذاب‌ترین موضوعاتی که در این متون به آن توجه شده است، پرداختن به زندگی شخصی و روابط عاشقانه و یا زندگی اجتماعی و حماسی شخصیت‌های واقعی تاریخی است. در یک بررسی اجمالی از داستان‌های کلاسیک مشخص می‌شود که این روند در ادبیات فارسی هم تا حد زیادی جریان دارد و داستان‌گویی و پردازش و بازتعریف زندگی شاهان از علائق خالقان آثار متقدم ادبیات فارسی بوده و این امر حتی در داستان‌های مثنوی نیز حاکم بوده است. جهت اثبات این ادعا می‌توان به شاهنامه مشهور ابومنصور عبدالرزاق، شاهنامه فردوسی و داستان‌هایی مانند گرشاسپ‌نامه، بهمن‌نامه، فرامرنامه، اسکندرنامه، خسرو و شیرین، تمرنامه و مواردی دیگر اشاره کرد.

این موضوع مختص به ادبیات فارسی نیست و «در ادبیات بسیاری از ملل متمدن دیگر نیز وضعیت به همین گونه است و از اینجا می‌توان دانست که مردمان باستان تا چه اندازه، قصه‌های 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 قصه‌های کهن بر عهده گرفته‌اند که با گذشت زمان، کنش و صفات این اشخاص فراواقعی به اشخاص تاریخی انتقال یافته و آنها را از موجودهای خارجی و عینی به موجوداتی ذهنی بدل ساخته است.» (جیحونی، ۱۳۷۲، ص ۲۱)

از برجسته‌ترین این داستان‌پردازی‌ها می‌توان به جمع‌آوری داستان‌های شاهنامه به‌وسیله حکیم ابوالقاسم فردوسی اشاره کرد. یکی از ویژگی‌های عمده این

داستان پروری، تبدیل زندگی و شخصیت این شاهان از یک شخصیت معمولی به عنصری حماسی و قهرمانی با ویژگی‌های اخلاقی منحصر به فرد و آراسته به بهترین ویژگی‌های شخصیتی است که معمولاً با آنچه تاریخ از آنها ارائه کرده، متفاوت است؛ که از جمله آنها می‌توان به تغییر کلی 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، ص ۱۰۷) و در همین مسیر بود که شرایط، آماده‌پرورش دادن و آمیختن شخصیت‌های تاریخی و داستانی گردید.

در این میان، نظامی به‌عنوان پرچمدار ادبیات داستانی منظوم ایران، شخصیت‌های تاریخی را از افراد تاریخی صرف جدا کرده و با تغییر و دخل و تصرف در داستان‌های مبدأ، آنها را به‌عنوان شخصیت‌های 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 اهمیت بیشتری برخوردار هستند زیرا به لحاظ ویژگی‌های شخصیتی، افسانه‌سازی‌های پیرامون آنها و متمایز بودنشان، ظرفیت آن را داشته‌اند که زندگی آنها از تاریخی بودن به افسانه و داستان‌های عاشقانه تبدیل شود. این سنت، به‌وسیله سایر شاعران درباره زندگی شاهان دیگر ایران‌زمین نیز پی گرفته شده که نمونه‌های فراوانی از آن در دست است.

داستان قرآنی «یوسف و زلیخا» نیز به‌لحاظ ماهیت دلکش و هیجان‌برانگیز خود، از ادوار ابتدایی شکل‌گیری و قوام ادب فارسی، همواره موضوع جذابی برای شاعران داستان‌پرداز بوده است و هرچند در سیر ادب فارسی دخل و تصرف‌هایی در آن صورت گرفته اما ساختار کلی آن همچنان دست‌نخورده باقی مانده و موضوع یکی از منظومه‌های خاتم‌الشعرا ادب فارسی قرار گرفته است و جامی به‌عنوان موفق‌ترین 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 مجموعه عاشقانه و مقایسه آنها باهم، مشخص می‌کند که خالقان این دو اثر چگونه از شگردهای داستان‌پردازی بهره برده‌اند. یکی از مهمترین عناصر داستان که در طرح کلی 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 نقطه اوج را در داستان دریابد و نسبت به پایان -گره‌گشایی- داستان واکنش نشان دهد. در پیرنگ قوام‌یافته، وقایع به گونه‌ای رخ می‌دهد که هر یک، پیامد دیگری باشد و بدین ترتیب زنجیره‌علی و معلولی در داستان شکل گیرد. به‌طور کلی، پیرنگ روایت یوسف و زلیخا، درهم‌تنیدگی و به هم‌بافتگی بیشتری از روایت خسرو و شیرین دارد؛ هرچند نمی‌توان ادعا کرد که این انسجام، معلول توجه 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 از جمله داستان‌پردازی این است که اثر تا حد امکان جذاب‌تر و گیراتر باشد و مخاطب با تمام وجود با آن رابطه برقرار کند زیرا آنها می‌دانند هر قدر درجه این گیرایی کمتر و ضعیف‌تر باشد، مقبولیت عام اثر، کم‌رنگ‌تر خواهد شد. بنابراین نویسندگان آثار داستانی سعی در هرچه جذاب‌تر کردن متون داستانی دارند و یکی از راه‌های مهم ایجاد این جذابیت، ایجاد حالت تعلیق و بحران در متن داستان است.

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

مخاطب است؛ واقعیتی انکارناپذیر که مخاطب را به حدس زدن وادار می‌کند.» (نوبل، ۱۳۸۸، ص ۶۲) 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 کنجکاوای ایجاد می‌کند و نفس آگاهی بر توان ادامه یافتن سازه‌ها، اشتیاق ذاتی برای دانستن حلقه بیان نشده را تشویق خواهد کرد.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴، ص ۱۵۳) بنابراین شاید بتوان گفت اگر نظامی در زمان ما می‌زیست، هیچگاه ماجرای خواب پرویز را - که در آن انوشیروان به او وعده تاج و تخت و شبدیز و شیرین داده بود- در ابتدای داستان نمی‌آورد. او در ابتدای داستان می‌گوید:

نیای خویشتن را دید در خواب	که گفت ای تازه خورشید جهانتاب
اگر شد چار مولای عزیزت	بشارت می‌دهم بر چار چیزت
یکی چون تلخی آن غوره خوردی	وزان غوره تُرُش‌رویسی نکردی
دلارامی تو را در بر نشیند	کزو شیرین‌تری، دوران نبیند
دوم چون مرکبت را پی بریدند	وزان بر خاطرت، گردی ندیدند
به شبگردی رسی، شبدیز نامش	که صرصر درنیابد گرد گامش
سیّم چون شه به دهقان داد تخت	وزان تندی، نشد شوریده بخت
به دست آری چنان شاهانه تختی	که باشد راست چون زرّین درختی
چهارم چون صبوری کردی آغاز	در آن پرده که مطرب گشت بی‌ساز
نواسازی دهندت باربند نام	که بر یادش گوارد زهر را جام
به جای سنگ خواهی یافتن زر	به جای چار مهره، چار گوهر

(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۱۶-۵، ص ۱۵)

در واقع، نظامی با ذکر این خواب، مخاطبِ خالی‌الذهن را از همان آغاز داستان، 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 مکرر و در چند نوبت رخ می‌دهد، به‌طور منطقی و پی‌درپی، در جریان چگونگی و کیفیت 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 اول 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 اولیه شروع این حسادت، ماجرای درست کردن چوبدستی برای فرزندان از سوی یعقوب (ع) است. بدین ترتیب که یعقوب (ع) برای دیگر فرزندان از درخت داخل حیاط چوب‌دستی درست می‌کند:

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

(جامی، ۱۳۶۶، ص ۶۳۳)

اما 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، ص ۶۳۴)

در ادامه، خوابی که یوسف (ع) می‌بیند و پدر که از تعبیر این خواب باخبر است، از پسرش می‌خواهد از این خواب هیچ‌کس حتی برادرانش باخبر نشوند اما این اتفاق می‌افتد و به حسادت برادران دامن زده می‌شود و محبت‌های زایدالوصف پدر مزید بر علت می‌شود. این دلایل متوالی و منطقی جریان داستان را به تدریج به سوی نقطه 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 نقطه 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. به طور خلاصه، حالت تعلیق در ماجرای زلیخا و حضرت یوسف، به وسیله 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، لذت ببرد اما به هیچ‌وجه نمی‌تواند منتظر رخ دادن اتفاق 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 کل منظومه و بدون کمترین حاشیه‌پردازی و دخل و تصرف در متن اصلی، به متن اصلی داستان می‌پردازد و شاید مهمترین دلیل این امر، تسلط بر زبان، دامنه وسیع واژگان و مهارت‌های مختلف نظامی در حوزه زبان و صنایع ادبی است که جامی با تمام مهارت در پیروی از سبک و زبان استاد به پای او نمی‌رسد و اتفاقاً این موضوع، منجر به وفادار ماندن او به متن اصلی و انسجام بیش از پیش حالت تعلیق، و به تبع 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 حلقه زنجیر یک پیرنگ منسجم است که حتی عده‌ای از صاحب‌نظران، این ویژگی را با ماهیت پیرنگ یکسان می‌شمارند و بین این دو تفکیکی قائل نمی‌شوند. اما 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 سازنده آن دانست و نه بیشتر. توالی این حوادث همچون یک زنجیره علی، منجر به خلق یک معلول می‌شود که این معلول تمام داستان را پوشش می‌دهد و به جرأت می‌توان گفت که بزرگ‌ترین سلسله حوادثی که طرح داستان خسرو و شیرین براساس آن شکل می‌گیرد، همین حوادث است، اما در کل مجموعه این گونه نیست و طرح داستان بیشتر براساس تصادف و گفتگو طراحی شده است و پرواضح است که «هرگاه تصادف به طرح راه پیدا کند آن را ضعیف می‌کند و در نتیجه ضعف طرح، ساختار داستان نیز استحکام خود را از دست خواهد داد.» (بهشتی، ۱۳۷۶، ص ۱۳۲)

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، به نحوی مبهم خود را معرفی و حداکثر خود را از بی‌مکانی خارج می‌کند و مشخص 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 مشخص می‌گردد که این هجرت و عشق، تصادفی نیست بلکه به عللی رخ داده است و این علل پیرنگ داستان را پی‌ریزی می‌کنند پس آنچه حادثه هجرت زلیخا را باعث می‌شود، عبارتند از:

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

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

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

(جامی، ۱۳۶۶، صص ۶۰۵-۶۰۴)

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 جاننش از در
همان صورت کز اول زد بر او راه درآمد با رخی روشن‌تر از ماه
یکی صد گشت سودایی که بودش ز حد بگذشت غوغایی که بودش
(همان، صص ۶۱۲ و ۶۱۳)

۳- وخیم شدن اوضاع روحی زلیخا و نزدیک شدن به نقطه فاجعه (catastrophe) و چاره‌جویی اطرافیان برای بهبود وضعیت 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، ص ۶۱۳)

۴- ظن اطرافیان و پدر زلیخا مبنی بر دیوانه شدن او و به زنجیر افکندن او و رسیدن به نقطه 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 سیمین ساقش آن مار گهر سنج درآمد حلقه‌زن چون مار بر گنج
(همانجا)

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

بگفتا گر بدین کارت تمام است عزیز مصرم و مصرم مقام است
(همان، ص ۶۱۶)

۶- راه حل پدر برای حل مشکل روحی زلیخا و تصمیم پدر برای ازدواج زلیخا و آمدن خواستگاران از کشورهای اطراف و ادامه گره‌گشایی:

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

(جامی، ۱۳۶۶، صص ۶۱۷ و ۶۱۸)

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

مصر:

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

(همان، ص ۶۱۸)

۸- حادثه هجرت زلیخا به مصر:

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

(همان، ص ۶۲۴)

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

۱- دیدار عزیز توسط زلیخا از شکاف خیمه و دانستن این‌که عزیز مصر فعلی

معشوق خیالی نیست. (گره‌افکنی):

زلیخا کرد ازان خیمه نگاهی برآورد از دل غمدیده آهی
که واویلا عجب کاریم افتاد به سر، نابهره دیواریم افتاد
نه آن است اینه من در خواب دیدم به جست و جوی این محنت کشیدم
(جامی، ۱۳۶۶، ص ۶۲۶)

۲- اختلاط دو داستان (روانه شدن یوسف(ع) از طریق رود نیل به قصد پادشاه مصر):

به مصر آمد چو نزدیک از ره دور میان مصریان شد قصه مشهور
که آمد مالک اینک از سفر باز به عبرانی غلامی گشته دم‌ساز
(همان، ۶۴۴)

۳- رسیدن زلیخا به درگاه پادشاه و دیدن یوسف و شناختن او (اوج داستان (climax):

زلیخا دامن هودج برانداخت چو چشمش بر غلام افتاد بشناخت
برآمد از دلش بیخواست فریاد ز فریادی که زد بیخود بیفتاد
(همان، ص ۶۴۷)

۴- خریداری شدن یوسف به وسیله زلیخا:

چو شاه این نکته سنجیده بشنید ز بذل التماسش سرنپیچید
اجازت داد حالی تا خریدش ز مهر دل به فرزندی گزیدش
(همان، ص ۶۴۹)

۵- خدمتکاری یوسف برای زلیخا:

غمش خوردی و غمخواریش کردی به خاتونی پرستاریش کردی
(همان، ص ۶۵۶)

۶- تمنای عشق یوسف توسط زلیخا و امتناع او:

زلیخا وصل را می جست چاره ولی می کرد از آن یوسف کناره
(همان، ص ۶۵۹)

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 یاری کن ز غم، خواریم بین غمخواری کن
(جامی، ۱۳۶۶، ص ۶۶۲)

۸- فراخوانده شدن یوسف به اتاق هفت در:

به هفتم خانه کرد او را قدم چست گشاد کار خود از هفتمین جست
(همان، ص ۶۷۸)

۹- فرار رسیدن عزیز مصر و مطلع شدن از جریان و پنهان کردن ماجرا به وسیله

زلیخا:

برون خانه پیش آمد عزیزش گروهی از خواص خانه نیزش
چو در حالش عزیز آشفتهگی دید در آن آشفتهگی حالش پیرسید
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 خویشان گفت که یوسف با عزیز احوال من گفت
به حکم آن گمان آواز برداشت نقاب از چهره آن راز برداشت
که ای میزان عدل آن را سزا چیست که با اهلش نه بر کیش وفا زیست؟
(همان، ص ۶۸۴)

۱۰- گواهی دادن طفل شیرخوار به پاکی یوسف:

در آن مجمع زنی خویش زلیخا که بودی روز و شب پیش زلیخا
سه ماهه کودکی بر دوش 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 بر حذر باش

سزاوار عقوبت نیست یوسف به لطف و مرحمت اولی است یوسف
(جامی، ۱۳۶۶، ص ۶۸۷)

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، ص ۶۹۲)

۱۲- تهییج زنان مصر به زندانی کردن یوسف:

چو کوره ساز زندان را برو گرم بود زان کوره گردد آهنش نرم
(همان، ص ۶۹۶)

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

ز دل خونین رقم بر دل همی زد
به حسرت دست بر زانو همی زد
که این کاری که من کردم که کردست؟
چنین زهری که من خوردم که خوردست؟
(همان، ص ۷۰۰)

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 نیک بختی به گرداب خیال افتاده رختی
شنیدی از لبش تعبیر آن خواب به خشکی آمدی رختش ز گرداب
(همان، ص ۷۰۸)

۱۵- آزاد شدن یوسف از زندان و تنهایی زلیخا:

چو یوسف شد سوی خسرو روانه به خلعت‌های خاص خسروانه

زلیخا روی در دیوار غم کرد
ز بار هجر یوسف پشت خم کرد
(جامی، ۱۳۶۶، صص ۷۱۳ و ۷۱۴)

۱۶- مرگ عزیز مصر و آغاز فراق زلیخا:

غم یوسف ز جان او نمی‌رفت
حدیثش از زبان او نمی‌رفت
درین وقتی که رفت از سر عزیزش
نماند اسباب دولت هیچ چیزش
خیال روی یوسف یار او بود
انیس خاطر افگار او بود
(همان، ص ۷۱۵)

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

چو شاه از وی بدید این کارسازی
به ملک مصر دادش سرفرازی...
به جای خود به تخت زر نشاندش
به صد عزت عزیز مصر خواندش
(همان، ص ۷۱۴)

۱۸- نشستن زلیخا بر سر راه یوسف و بی‌توجهی یوسف به او و شکستن زلیخا
بتخانه‌ها و ایمان آوردن به خواب یوسف:

برون آمد زلیخا چون گدایی
گرفت از راه یوسف تنگنایی
به رسم دادخواهان داد برداشت
ز دل ناله ز جان فریاد برداشت
(همان، ص ۷۲۱)

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

ز کافورش برآمد مشک تاتار
ز صبحش آشکارا شد شب تار
سپیدی شد ز مشکین مهره‌اش دور
درآمد در سواد نرگسش نور
خم از سرو گل اندامش برون رفت
شکنج از نقره خامش برون رفت
(همان، ص ۷۲۵)

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

پیام آورد کای شاه شرفناک
سلامت می‌رساند ایزد پاک
که ما عجز زلیخا را چو دیدیم
به تو عرض نیازش را شنیدیم

ز موج‌انگیزی آن عجز و کوشش در آمد بحر بخشایش به جوشش
دلش از تیغ نومیدی نخستیم به تو بالای عرشش عقد بستیم
تو هم عقدیش کن جاویدپیوند که بگشاید به آن از کار او بند
(جامی، ۱۳۶۶، ص ۷۲۵)

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 اما 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، ص ۴۹) در بررسی ساختار طرح داستان خسرو شیرین، الگوی دوم بیشتر به چشم می‌خورد؛ یعنی متن داستان به گونه‌ای است که حوادث بدون هیچ مقدمه و علت خاصی اتفاق می‌افتد و اکثر طرح‌های منطقی به روش غیرمستقیم و در بستر گفتگو شکل می‌گیرد اما یکی از مهمترین حوادثی که معلول حوادث ابتدایی است و همچون یک محور در کل داستان متجلی است، امتناع شیرین از خواهش خسرو و تسلیم نشدن به تمنیات نفسانی خسرو است. این حادثه که ماهیت داستان خسرو و شیرین بر اساس آن شکل گرفته است، به علل مقدماتی 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 مقدمه منجر به این امتناع منطقی شده‌اند عبارتند از:

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

چنانم در دل آید کاین جهانگیر به پیوند تو دارد رای و تدبیر
گر این صاحب‌قران دل‌داده‌توست شکاری بس بزرگ افتاده‌توست
ولیکن گرچه بینی ناشکیبش نباید گوش داری بر فریش

- فرو ماند تو را آلوده خویش
هوای دیگری گیرد فرمایش...
چو بیند نیک عهد و نیک نامت
ز من خواهد به ناموسی تمامت
فلک در پارسایی بر تو گردد
جهان را پادشایی بر تو گردد
(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۳۵-۹، ص ۲۱)
- ۲- شخصیت نژاده شیرین و نجابت ذاتی او که او را از تسلیم شدن به درخواست خسرو بر حذر می‌دارد:
کسادی چون کشم گوهر نژادم
نخوانده چون دَوم آخر نه بادم!
(همان، بند ۳۶-۱۹، ص ۲۱)
- ۳- یکی دیگر از دلایل تن ندادن شیرین به خواست خسرو، شرط شیرین برای بازپس‌گیری پادشاهی خسرو از بهرام است. او وصال خویش را منوط به محقق شدن این شرط می‌کند:
ولایت را ز فتنه پای بگشای
یکی ره دستبرد خویش بنمای
(همان، بند ۴۰-۱، ص ۶۴)
- تو ملک پادشاهی را به دست آر
که من باشم اگر دولت بود یار
(همان، بند ۴۰-۱۵، ص ۶)
- ۴- لاابالیگری خسرو و در نظر نگرفتن شرایط شیرین به طوری که شیرین این موضوع را به او گوشزد می‌کند:
مجوی آبی که آبم را بریزد
مخواه آن کام کز من برنخیزد
(همان، بند ۴۰-۹، ص ۶)
- امتناع شیرین از تسلیم شدن به خواست خسرو که منجر به مهمترین گره‌افکنی در داستان می‌شود و همین امتناع به خلق چند حادثه در متن داستان می‌انجامد که عبارتند از:
۱- قطع امید خسرو از وصال شیرین و ترک او:
ملک را گرم کرد آن آتش تیز
چنان کز خشم شد بر پشت شب‌دیز

به تندی گفت من رفتم شبت خوش
خدا داند کز آتش بر نگردم
گرم دریا به پیش آید و آتش
ز دریا نیز مویی تر نگردم
(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۴۰-۱۷۱، ص ۳)

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

تو دولت جوی، من خود هستم اینک
نخواهم نقش بی‌دولت نمودن
به دست آر آن، که من در دستم اینک
من و دولت به هم خواهیم بودن
(همان، بند ۴۱-۱۹، ص ۱۷)

۴- پناه بردن خسرو به امپراتور روم:

دل از شیرین غبارانگیز کرده
در آن ره گفته از تشویش تاراج
به عزم روم، مرکب تیز کرده
به ترک تاج و کرده ترگ را تاج
چو قیصر دید کامد بر درش بخت
بدو تسلیم کرد آن تاج و آن تخت
(همان، بند ۴۱-۱۰، ص ۱)

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 و ۱۲)

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
اگر هوش مرا در دل ندانند
اگر خسرو نه، کیخسرو بود شاه
گر آن نامهربان از مهر سیراست
نیارند از ره دستان به دستم
من آن دانم که در بابل ندانند
نباید کردنش سرپنجه با ماه
زمانه بر چنین بازی دلیر است
(همان، بند ۷۸-۵۰، ص ۶۸)

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

کنونم می‌جهد چشمم گهربار
چه خواهم دید بسم الله دگر بار

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

(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۶۶-۵۵ و ۶۷)

بنابراین برخلاف داستان خسرو و شیرین که گفتگو، داستان را پیش می‌برد، در داستان یوسف و زلیخا، حوادث متوالی است که طرح داستان را تنظیم می‌کند و مجموعه این حوادث متوالی که منجر به ایجاد حوادث بعدی می‌شوند، انسجام پیرنگ داستان را سبب شده‌اند. در این داستان، تصادف و اتفاق وجود ندارد و آنچه رخ می‌دهد، مورد انتظار خواننده است و خواننده آنجا که داستان اقتضاء می‌کند، در مقابل بحران‌های بر سر راه قهرمان داستان مستأصل می‌شود و به همدردی با او برمی‌خیزد و با گره‌گشایی از بحران پیش‌آمده به آرامش می‌رسد؛ به عبارت دیگر، پیرنگ منسجم، توانسته است خواننده را از انفعال خارج و نسبت به ادامه داستان ترغیب کند.

۲-۳- حوادث تصادفی و اتفاقی

اصولاً یکی از مهمترین عوامل سست شدن پیرنگ، بسامد زیاد حوادث تصادفی و بالبداهه است. این خصوصیت را می‌توان از مهمترین ویژگی‌های قصه‌ها دانست اما در یک داستان با پیرنگ قوی، وجود این عنصر می‌تواند به‌طور جدی به ساختار پیرنگ، آسیب وارد کند. در داستان خسرو و شیرین تعدد این اتفاقات کاملاً آشکار است که در نهایت منجر به سست شدن پیرنگ می‌شود. برخی از این اتفاقات عبارتند از:

۱- برخورد ناگهانی خسرو با شیرین در چشمه در بین راه مداین (نظامی، ۱۳۶۵، بند ۲۴-۱-۱۴۰).

۲- درخواست ناگهانی شیرین از خسرو برای بازپس‌گیری حکومت از بهرام چوبین در آستانه وصال خسرو. (همان، بند ۴۰، صص ۱۴۰-۱۹۶)

۳- ظهور و از میان رفتن ناگهانی فرهاد و مریم (همان، بند ۵۱ تا ۵۷، صص ۴۱ و ۶۰).

۴- تغییر رویه ناگهانی زندگی خسرو و شیرین پس از وصال و برگزیدن انزوا. (همان، بند ۸۹، صص ۶-۱۲۴)

۵- واگذار کردن قدرت بدون دلیل به شیرویه. (نظامی، ۱۳۶۵، صص ۳۱-۳۴)

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 این دو رخ می‌دهد که مضمون این گفتگوها عقده‌گشایی‌ها و گله و شکایت‌های بی‌سابقه است به طوری که خسرو، شیرین را به دل‌کندن 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 اما ناگهان شیرین که در گفتگوی قبلی به هیچ وجه حاضر به پذیرش خسرو نبود مخفیانه به داخل اردوی او می‌رود و به یاری شاپور و نغمه‌سرایی نکیسا، به نوعی از سخنان روز گذشته خویشتن اعراض می‌کند بدون این که 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 علاقه 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، تأسف 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 به گونه‌ای 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 روحیه 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 به طور ناگهانی باید ابیات حکمت‌آمیز و فیلسوفانه حکیم را که به خواست شیرین بیان می‌شود هضم کند؛ ابیاتی که اتفاقاً 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 خسته او با شرح زیبایی‌های وصال آرام نمی‌یابد؛ در واقع اگر بخواهیم بر اساس سنت شعری خود نظامی در همین متن ادامه 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 خاصی 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 خواسته خود نظامی و گم‌شده خود اوست که در پایان این داستان تجلّی یافته است. در جای جای متن داستان، چنین تصرفاتی کم‌وبیش به چشم می‌خورد که داستان را از فضای التذاذ تام ادبی که یکی از اهداف خلق یک متن ادبی است دور می‌کند و فضا را به سوی نقد اخلاقی و تعلیمی پیش می‌برد. اما در داستان یوسف و زلیخا، مهمترین علت خلق حادثه بزرگ، توطئه 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؛ بذریه حسادت را باید در ماجرای چوب‌دستی برای پسرانش جستجو کرد (ن.ک: جامی، ۱۳۶۶، ص ۶۳۳). بنابر آنچه آمد مشخص می‌شود که خلق حسادت برادران یوسف که خود علت خلق حوادث بزرگتری است، نه براساس حوادث تصادفی و خلق الساعه بلکه به دنبال چند علت متوالی و پی‌درپی رخ می‌دهد.

۲-۴- کشمکش

یکی از وجوه تمایز در ساختار داستان در این دو مثنوی، حضور پیرنگ 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 شخصیت‌ها باهم؛ بنابراین پیرنگ همیشه با کشمکش سروکار دارد یعنی از برخورد عمل شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان با عمل شخصیت‌های مخالف و مقابل، کشمکش داستان آفریده می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۸۳، ص ۷۱)

بنابراین می‌توان کشمکش را تقابل و درگیری ذهن، لفظ، عمل، عاطفه و اخلاق دو یا چند شخصیت با یکدیگر یا خود شخصیت 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 و شورش در میان باشد و درون شخصیت را متلاطم کند.» (میرصادقی، ۱۳۸۳، ص ۷۴) همان‌طور که گفته شد طرح داستان هنگامی از این عنصر بهره‌مند می‌شود که شخصیت اصلی داستان مورد قبول خواننده قرار گیرد و نسبت به او احساس همدردی و همراهی کند و این شخصیت اصلی یا مرکزی با نیروهایی که مقابل او ایستاده‌اند و سر مخالفت دارند، به نزاع و مجادله پردازد که خود انواعی دارد، نظیر جسمانی، عاطفی، اخلاقی و ذهنی که در تمام داستان‌ها دست‌کم یکی از چهار نوع وجود دارد. قابل توجه‌ترین نکته در این کشمکش‌ها این است که هر کشمکش، خود علت اصلی خلق یک حادثه است:

۱- کشمکش عاطفی: این کشمکش در خواب‌های سه‌گانه زلیخا کاملاً محسوس است و اصولاً این نزاع عاطفی آغازگر داستان است و بی‌قراری حاصل از این کشمکش است که علت 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، صص ۶۱۶-۶۰۴)

۲- کشمکش ذهنی: نزاع و کشمکش ذهنی که بین زلیخا و پدر بر سر ازدواج با سران کشورها درمی‌گیرد و این کشمکش، علت غایی نامه‌نگاری پدر با عزیز مصر و راهی شدن زلیخا به مصر است. (همان، صص ۶۲۴-۶۱۷)

۳- کشمکش عاطفی: مشخص شدن ماهیت 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، صص ۶۰۴-۱۳۷ تا ۶۱۴)

- ۴- کشمکش عاطفی: علاقه شدید زلیخا به یوسف و تحمل این عشق به مدت طولانی. (جامی، ۱۳۶۶، صص ۶۳۰-۶۰۶)
- ۵- کشمکش اخلاقی: مقاومت یوسف در برابر تمنیات نفسانی زلیخا. (همان، صص ۶۶۶-۶۶۴)
- ۶- کشمکش جسمانی: دویدن یوسف به سمت درهای هفت گانه. (همان، ص ۶۷۸)
- ۷- کشمکش جسمانی: دویدن زلیخا به دنبال یوسف و پاره کردن پیراهن او از پشت. (همان، ص ۶۸۳)
- ۸- کشمکش اخلاقی: دعوت زلیخا از زنان مصر برای دیدن یوسف و ابراز همدری زنان مصر با او. (همان، صص ۶۹۶-۶۹۳)
- ۹- کشمکش عاطفی: تردید زلیخا نسبت به زندانی کردن یوسف یا آزاد گذاشتن او. (همان، صص ۷۰۲-۶۹۹)
- ۱۰- کشمکش ذهنی: حسادت برادران یوسف به او. (همان، صص ۶۳۴-۶۳۳)
- ۱۱- کشمکش ذهنی: تردید یعقوب در فرستادن یوسف با برادران. (همان، صص ۶۳۶-۶۳۴)
- ۱۲- کشمکش جسمانی: درگیری فیزیکی برادران با یوسف و انداختن او به قعر چاه. (همان، صص ۶۴۱-۶۳۹)
- ۱۳- درگیری اخلاقی و عاطفی: مطلع 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، صص ۷۱۸-۷۱۲)
- ملاحظه می‌شود که این عنصر مؤثر بر طرح داستان یوسف و زلیخا، سراسر داستان را پوشش داده است و اکثر این کشمکش‌ها به دلیل ماهیت عاشقانه داستان، عاطفی است. نکته مهم این است که هر کدام از حوادث داستان، معلول یکی از این کشمکش‌هاست و انگیزه واقعی خلق حوادث را باید در انواع کشمکش‌های موجود در

بافت داستان جستجو کرد. اگر در داستان یوسف و زلیخا این کشمکش به صورت گوناگون نمود می‌یابد، در داستان خسرو و شیرین حجم، وسعت و پوشش کشمکش‌ها به آن اندازه نیست و آنچه از آغاز تا پایان و در سراسر داستان حاکم است، کشمکش عاطفی از سوی خسرو و کشمکش اخلاقی از سوی شیرین است که همین دو کشمکش علت آغاز این عشق و گره افکنی به بافت داستان است و این روند تا پایان داستان ادامه می‌یابد. به عبارت دیگر شیرین از همان آغاز داستان تحت تأثیر همین کشمکش اجتماعی، در حفظ حریم و عفت می‌کوشد. در کشمکش اجتماعی یا اخلاقی شخصیت داستان در کنار قوانین حاکم بر عرف و جامعه قرار می‌گیرد و به برپا داشتن آنها برمی‌خیزد و در پاسداری از آنها گاه برخلاف عاطفهٔ خویش عمل می‌کند.

۲-۵- حوادث غیرطبیعی

مهمترین آسیب حوادث غیرطبیعی و انتزاعی و به دور از حقیقت، پایین آوردن درجهٔ حقیقت ماندنی داستان است. حوادث غیر طبیعی و دور از واقعیت همچون حوادث تصادفی به ضعف پیرنگ دامن می‌زند و خواننده با مواجه شدن با این اتفاقات این ذهنیت را پیدا می‌کند که در ادامهٔ داستان سایر حوادث نیز بدین گونه خارج از واقعیت است و بدین ترتیب عنصر حقیقت‌مانندی آسیب جدی می‌بیند. هر چه بسامد این اتفاقات بیشتر باشد طرح داستان ضعیف‌تر خواهد شد برخی از این حوادث عبارتند از:

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

چو سیاره شتاب آهنگ می‌بود	ز ره رفتن به روز و شب نیاسود
نبود ایمن ز دشمن گاه و بیگاه	به کوه و دشت می‌شد راه و بی‌راه
نپوشد بر تو آن افسانه را راز	که در راهی زنی شد جادویی ساز

(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۴۶-۲۳، ص ۴۸)

۲- تناقض در رفتار شیرین در خوشگذرانی و عیش و نوش تا بالاترین سطح با

خسرو و رعایت عفت:

چو خسرو دید کآن ماه نیازی
به گستاخی درآمد کای دلآرام

نخواهد کردن او را چاره‌سازی
گرفته چند خواهی زد بیارام
(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۲۶-۲۴، ص ۲۴)

چو می خوردی و می دادی به من بار
تو را این کبک بشکستن چه سود است
از آن ترسم که فردا رو خراشی
تو را هم خون من دامن بگیرد
(همان، بند ۶۸-۵۱، ص ۴۰)

۳- نخستین دیدار آنها در کنار چشمه:

قضا را اسپشان در راه شد سست
تن تنها ز نزدیک غلامان
طوافی زد در آن فیروزه گلشن
در آن منزل که آن مه موی می‌شست
سوی آن مرغزار آمد خرامان
میان گلشن آبی دید روشن
(همان، بند ۳۴-۲۱، ص ۹۱)

با دیدن «قضا را» خواننده درمی‌یابد که پیرنگ، مبتنی بر تصادف و اتفاق است و «هر گاه تصادف به طرح اصلی راه پیدا کند، آن را ضعیف می‌کند و در نتیجه ساختار داستان نیز استحکام خویش را از دست می‌دهد.» (بهشتی، ۱۳۷۶، ص ۳۲)

۴- ناپدید شدن ناگهانی شیرین از چشمه به طوری که خسرو هیچ نشانی از وی نمی‌یابد:

پس از یک لحظه خسرو بازپس دید
ز هر سو کرد مرکب را روانه
فرود آمد بر آن چشمه زمانی
به جز خود ناکسم گر هیچکس دید
نه دل دید و نه دلبر در میانه
ز هر سو جست از آن گوهر نشانی
(هما، بند ۹۴-۲۲، ص ۹۶)

۵- عشق فرهاد به شیرین بدون این که گفتگویی بین آنها درگیرد و انفعال شیرین به این عشق:

صدای درد شیرین در جهان داد زمین بر یاد او بوسید و جان داد
(نظامی، ۱۳۶۵، بند ۵۸-۴۸)

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، ص ۸)

۷- مرگ فرهاد و رویدن درخت انار از چوب تیشه 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 شوشه نار درختی گشت و بار آورد بسیار
(همان، بند ۹۲-۵۸، ص ۹۴)

«به طور کلی، 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 تفکر جواب گوید.» (براهنی، ۱۳۶۸، ص ۲۱۱) این درحالی است که در متن یوسف و زلیخا بین حوادث، به وسیله حاشیه‌پردازی و گفتگوهای پر حجم فاصله نمی‌افتد و همین توالی، یکی از عوامل انسجام پیرنگ در این داستان است. اصولاً این داستان به‌علت واقعی بودن و ماهیت آن و عدم پی‌ریزی آن بر اساس 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 کل 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 این گونه نیست که تمام حوادث این مجموعه تصادفی باشد و برخی حوادث و رخدادها در متن خسرو و شیرین، ساختار واقعی دارند که درجه 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، بند ۶۳)

- ردّ مکرّر درخواست وصال از سوی شیرین به دلیل درخواست مهین‌بانو از او. (نظامی، ۱۳۶۵، بند ۴۰، صص ۱۵۵-۱۵۰ و بند ۶، صص ۱۸-۱۲)

ملاحظه می‌شود آنچه که متن طرح داستان خسرو و شیرین را شکل داده است بیش از آنکه حوادث منطقی و بر پایه علّت و معلول باشد، حوادثی ناگهانی، تصادفی و بدون زمینه‌سازی قبلی است؛ درحالی‌که در داستان یوسف و زلیخا درجه حقیقت‌مانندی حوادث بسیار بالاتر از داستان خسرو و شیرین است و به‌ندرت می‌توان حادثه‌ای ناگهانی و بدون پشتوانه علی 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 شخصیت‌پردازی، توصیف و بهره‌گیری از عنصر گفتگو نبود، مخاطب، لذت 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 و آشتی با شیرین می‌شود. برای نشان دادن نمونه‌ای دیگر از این شگرد نظامی می‌توان

به غزل گفتن باربد از زبان خسرو و شیرین اشاره کرد که این قسمت نیز از بند ۷۸ شروع می‌شود و تا بند ۸۶ ادامه می‌یابد که ۲۷۰ بیت از این داستان به آن اختصاص یافته است.

علاقه نظامی به بحث‌های خارج از ساختار داستان که در قالب عنصر گفتگو ظاهر شده است، گاه فاصله معنی‌داری بین اجزای داستان ایجاد می‌کند، گاه این گفتگوی تکراری با تکرار مضامین همراه می‌شود به‌طوری‌که خواننده ترجیح می‌دهد آنها را حذف کند و به ادامه داستان بپردازد؛ به‌عنوان نمونه بین دو حادثه عروسی کردن خسرو و شیرین و بند کردن خسرو به وسیله شیرویه، چند بند فاصله افتاده است که به ترتیب عبارتند از: ۱- ترغیب کردن خسرو به کسب دانش از سوی شیرین ۲- یادآوری چند نکته پندآموز از سوی بزرگ امید ۳- بیان کردن مطالبی در صفت کمال نفس خود. ناگفته پیداست که علاقه شخصی زایدالوصف نظامی به موعظه، تسلط ذاتی او به زبان و دیگر ویژگی‌ها گاه او را از سرایش داستان بازمی‌دارد که این عامل نیز در سستی طرح داستان می‌تواند دخیل باشد. منظومه خسرو و شیرین به انواع گفتگو اختصاص دارد و این حجم بسیار زیاد گفتگو و روابط حول محور دو قهرمان اصلی داستان می‌گردد و آنچه داستان را پیش می‌برد گفتگو است نه حوادث و رویدادهای مسلسل برپایه دلایل علی و معلولی. این داستان در واقع یک داستان کلاسیک عاشقانه در قالب ابیاتی منسجم است که معلول تسلط خالق اثر بر زبان و ابعاد آن است و توصیفات استادانه معمولاً همراه با اطناب تمام این داستان را شکل داده است. در این‌گونه 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- اولین مورد، اقتباس نقش خواب و تعبیر آن در پایان داستان است. با این تفاوت که در منظومه خسرو و شیرین در کنار سایر وعده‌ها، یکی از بشارت‌های انوشیروان در

این خواب، عشق به شیرین است درحالی که جامی این موضوع را به گونه‌ای دیگر در ابتدای داستانش مطرح و در این باره تغییری در نحوه شکل‌گیری داستان براساس خواب ایجاد کرده است. بدین ترتیب که به جای بی‌قراری‌های سه‌گانه شیرین با دیدن تمثال‌های او، این بیقراری‌های سه‌گانه را در خواب‌های سه‌گانه 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 اما 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 مؤنث از طبقه معمولی نیست بلکه شاهزاده یا فرمانرواست؛ شیرین بعد از مهین بانو بر تخت می‌نشیند و در نهایت به مقام شاه‌بانویی ایران دست می‌یابد و زلیخا نیز که در ابتدا شاهزاده است در نهایت به همسری عزیز مصر درمی‌آید.

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

۶- در هر دو داستان یکی از طرف‌ها به خویش‌داری متصف است.

۷- در داستان یوسف و زلیخا، به تاسی از خسرو و شیرین، معشوق زن، برای وصال به معشوق از موطن اصلی خود هجرت می‌کند و پس از تحمل 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 عهده مهین بانوست که در زنجیره پیرنگ، از عوامل تأثیرگذار است، به طوری که مهمترین علت امتناع شیرین از تسلیم در برابر

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

نتیجه گیری

از میان عناصر داستان یکی از حیاتی ترین عناصر، طرح داستان یا پیرنگ است. طرح داستان در مورد منطق رخدادها با ما بحث می کند و کیفیتی است که چگونگی و منطق رخدادهای داستان را نسبت به یکدیگر نشان می دهد. برای بررسی و تحلیل ساختار و طرح یک داستان، بررسی این عنصر اجتناب ناپذیر به نظر می رسد. در مقایسه ای که بین دو مثنوی عاشقانه خسرو و شیرین نظامی و یوسف و زلیخای جامی به عمل آمد و با تحلیل عواملی که در استحکام پیرنگ مؤثرند به طور کلی می توان ادعا کرد که مهمترین علت 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 پایه عناصر داستانی از جمله پیرنگ و طرح داستان منسجم استوار است؛ به عبارت دیگر وقوع حوادث متوالی به صورت منطقی، حادثه اصلی را زمینه سازی کرده اند، به طوری که مخاطب منتظر وقوع آن حادثه اصلی می ماند و آنچه متن داستان را به پیش می برد، توالی این حوادث است؛ در حالی که در داستان های عاشقانه - مخصوصاً اگر داستان حول محور یک پادشاه باشد - داستان در بستر گفتگو و نقل شکل می گیرد و عموماً عنصر داستانی حقیقت ماندی آن به پایین ترین سطح می رسد و بالطبع افسانه سرایی و تبدیل چهره تاریخی به چهره ای افسانه ای حاصل چنین رویکردی در داستان سرایی است؛ همچنین بسامد بالای حوادث تصادفی و غیرمترقبه در ساختار داستان خسرو و شیرین و پی ریزی بخش عمده ای از متن داستان براساس گفتگو و حاشیه پردازی هایی که جزئی از سبک شخصی نظامی است، ناخودآگاه منجر به تضعیف و سست شدن طرح داستانی و پیرنگ در آن شده است. این ویژگی، گاهی اوقات متن داستان را از یک قصه 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 حوزه نقد ادبی، نظامی ضمن وفادار ماندن بر رسالت «هنر برای هنر»، از وظیفه اصلی خویش یعنی تعلیم توده 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 مأخذ

الف) کتاب‌ها:

- ۱- احمدی، بابک (۱۳۸۴)، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.
- ۲- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، انتشارات آگاه.
- ۳- امامی، نصرالله (۱۳۸۵)، مبانی و روش‌های نقد ادبی، تهران، انتشارات جامی.
- ۴- ایرانی، ناصر (۱۳۶۴)، داستان، تعاریف، ابزار و عناصر، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- ۵- براهنی، رضا (۱۳۶۲)، قصه‌نویسی، چاپ سوم، تهران، نشر نو.
- ۶- بهشتی، الهه (۱۳۷۶)، عوامل داستان، تهران، انتشارات برگ.
- ۷- پاینده، حسین (۱۳۸۵)، نقد ادبی و دموکراسی، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۸- پرین، لارنس (۱۳۶۸)، تأملی دیگر در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی، تهران، انتشارات حوزه هنری.
- ۹- پیری، دیوید (۱۳۸۳)، چگونه نقد بنویسیم، ترجمه منیر احمد سلطانی، تهران، نشر روزگار.

- ۱۰- جامی (۱۳۶۶)، مثنوی هفت اورنگ، به تصحیح و مقدمه مرتضی مدرس گیلانی، تهران، انتشارات کتاب گلستان.
- ۱۱- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، گلرنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران، نشر مرکز.
- ۱۲- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹)، نقد ادبی، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- ۱۳- زنجانی، برات (۱۳۹۰)، خسرو و شیرین، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، موسیقی شعر، چاپ چهارم، 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، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- ۱۸- مندنی پور، شهریار (۱۳۸۴)، ارواح شهرزاد، تهران، انتشارات ققنوس.
- ۱۹- مؤذن جامی، محمدمهدی (۱۳۸۸)، ادب پهلوانی، تهران، انتشارات ققنوس.
- ۲۰- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، ادبیات داستانی، تهران، نشر سخن.
- ۲۱- ----- (۱۳۸۳)، داستان و ادبیات، تهران، انتشارات آینه مهر.
- ۲۲- ----- (۱۳۷۶)، عناصر داستانی، تهران، نشر سخن.
- ۲۳- ----- (۱۳۶۰)، قصه 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 نظریه ادبی، ترجمه مجتبی ویسی، تهران، انتشارات سپیده سحر.
- ۲۷- یونسی، ابراهیم (۱۳۷۹)، هنر داستان نویسی، تهران، انتشارات آگاه.

ب) مقالات

- ۱- آیتی، سید محمود (۱۳۷۳)، «بررسی تطبیقی حضرت یوسف در قرآن کریم و داستان سیاوش در شاهنامه فردوسی»، مجله ادبستان فرهنگ و هنر، شماره ۴۰، صص ۴۹-۵۱.
- ۲- جیحونی، مصطفی (۱۳۷۲)، «گوسان مهربان، فصلنامه پاژ»، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۱۹-۴۱.
- ۳- ذکا، یحیی (۱۳۶۶)، «یک تصنیف قدیمی شیرازی»، مجله شعر و موسیقی در ایران، هیرمند، صص ۱۱۳-۱۰۷.
- ۴- فاطمی، سید حسین، مریم درپر (۱۳۸۸)، «بررسی سازوکار شخصیت‌ها در خسرو و شیرین نظامی»، مجله جستارهای ادبی، شماره ۱۶۷، صص ۷۷-۵۳.
- ۵- قربان‌پور آرانی، حسین (۱۳۹۲)، «مقایسه منظومه مهر و وفا از مقدمه کاشی با خسرو و شیرین نظامی، پژوهشنامه کاشان، سال سوم، شماره ۱، صص ۱۳۹-۱۱۶.
- ۶- کرمی، محمد حسین، شهین حقیقی (۱۳۸۸)، «بررسی ساختار روایی دو روایت از داستان‌های غنایی یوسف و زلیخا»، پژوهشنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال هفتم، شماره سیزدهم، صص ۱۲۴-۸۹.
- ۷- مهرکی، ایرج، آزاده حساوی (۱۳۹۰)، «بررسی ساختار روایت و پیرنگ در شیرین و فرهاد نظامی»، فصلنامه اندیشه‌های ادبی، سال دوم از دوره جدید، شماره ۸، صص ۷۰-۵۱.
- ۸- نوروزی، زینب (۱۳۸۸)، «نقد ساختاری مناظره خسرو و فرهاد در منظومه غنایی خسرو و شیرین»، پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۷، شماره ۱۲، صص ۱۷۸-۱۵۱.
- ۹- نیکوبخت، ناصر، خورشید نوروزی (۱۳۸۵)، «مقایسه عنصر طرح یا پیرنگ در منظومه بیژن و منیژه فردوسی و خسرو و شیرین نظامی»، فصلنامه علمی- پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء (س)، سال پانزدهم، شماره ۵۶ و ۵۷، صص ۲۰۵-۱۸۵.