Literary Science
Vol. 8, No 13, Spring & Summer 2018 (pp.63-91)
DOI: 10.22091/jls.2018.2367.1114

سال ۸، شمارهٔ ۱۳، بهار و تابستان ۱۳۹۷ (صص: ۹۱-۶۳)

تحلیل عناصر داستان در منظومه‌های خسرو و شیرین نظامی و شیرین و خسرو هاتفی*

زینب شیخ‌حسینی[1]
استادیار رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه حضرت نرجس (س) رفسنجان

محمّدامیر مشهدی
دانشیار رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

نظامی گنجوی، در پایان قرن ششم نظم داستان‌های بزمی و غنایی را به نهایت کمال رسانیده است. بعد از او شاعران زیادی سعی کردند تا با نوشتن نظیره‌هایی در برابر منظومه‌های او، مهارت‌های خود را به نمایش بگذارند؛ که یکی از آنها هاتفی است، امّا هیچ یک از آنها به جایگاه والای نظامی نرسیده است. در این پژوهش سعی بر آن بوده است تا با تجزیه و تحلیل عناصر سازندهٔ داستان در دو منظومهٔ «خسرو و شیرین» نظامی و «شیرین و خسرو» هاتفی، نقاط قوّت و ضعف آنها را شناسایی کرده و به شناخت بیشتری نسبت به آنها دست یابیم.در این پژوهش وجوه تمایز این دو داستان در زمینهٔ طرح داستان (کشمکش، گره افکنی، گره گشایی، حادثه)، شخصیّت پردازی و صحنه پردازی، مورد بررسی قرار گرفت. بررسی‌های انجام شده در این زمینه نشان می‌دهد که هاتفی در تقلید از منظومهٔ نظامی خوب عمل نکرده و عناصر داستان در اثر او به صورتی ضعیف نمایان شده است که این امر سبب شده طرح داستانِ هاتفی سست‌تر از نظامی باشد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: شیرین و خسرو، هاتفی، خسرو و شیرین، نظامی، عناصر داستان.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۵/۲۳؛ تاریخ پذیرش:۱۳۹۶/۱۱/۱۲.

1. **E-mail:** zsheikhhosseini@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

نظامی شاعر هنرمند و چیره‌دست قرن ششم است که با سرودن منظومه‌های بی‌نظیر خود در اوج قلّهٔ ادبیات غنایی قرار گرفته است. «بسیاری از شاعران درصدد پیروی از نظامی برآمدند و برخی نیز در آثار خویش از آن بهره جستند. امیرخسرو دهلوی، خواجوی کرمانی، جامی و وحشی بافقی را از مشهورترین مقلّدان نظامی شمرده‌اند؛ امّا اگر استقصای کافی شود، ده‌ها اثر در این موضوع؛ یعنی تقلید از منظومه‌های غنایی نظامی می‌توان یافت» (رادفر، ۱۳۷۱: ۳۸۲). یکی از این شاعران عبدالله هاتفی است. هیچ یک از تذکره‌ها به تاریخ تولد شاعر اشاره نکرده‌اند؛ امّا ذبیح‌الله صفا با استناد به قول فخرالزّمانی قزوینی سال ولادت هاتفی را ۸۲۲ ه.ق دانسته است. این شاعر بلندآوازه درسال ۹۲۷ ه.ق در همان باغی که در خرجرد جام داشت، چشم از جهان فروبست (صفا، ۱۳۶۳: ۴۴۰). وی از مثنوی‌گویان متوسط اواخر عهد تیموری و آغاز دورهٔ صفویست؛ با این وجود شعر هاتفی به دلیل استفاده از زبان ساده و بی‌پیرایه از موفق‌ترین شعرهای عصر تیموری به‌حساب‌آمده‌است. «سخنش ساده و روان است و در آنها به جای توسل به اطّلاعات علمی و اصطلاحات فنّی و نظایر این کارها، بیشتر به آوردن مضمون‌ها وخیالات باریک و تشبیهات دقیق در اوصاف اشخاص و اعمال آنان و میدان‌های جنگ و صف‌آرایی‌های قتال و امثال این امور توجّه شده است. سخن هاتفی یکدست و خالی از عیوب لفظی و برروی‌هم‌رفته پذیرفتنی و مقرون به ذوق است» (همان: ۴۴۴).

«هاتفی از شاعران زبردست زمان خود بود و در قصیده و غزل و مثنوی دست داشت و به جز دیوان قصاید و غزلیات تقلید از خمسهٔ نظامی کرده و پنج مثنوی گفته است: «تمرنامه»؛ در فتوحات تیمور معروف به ظفرنامهٔ تیموری در برابر اسکندرنامهٔ نظامی که از روی ظفرنامهٔ شرف‌الدین علی یزدی نظم کرده‌است. «هفت منظر»؛ در برابر هفت پیکر، «لیلی و مجنون»، «شیرین و خسرو» بنام میرعلیشیر نوایی، «فتوحات شاهی»؛ در غزوات شاه اسماعیل معروف به اسماعیل‌نامه یا شاهنامهٔ هاتفی» (نفیسی، ۱۳۴۴: ۳۱۵). «شیرین و خسرو» دومین اثر هاتفی است که سعدالله اسدالله اف، این اثر را درسال ۱۹۷۷ در مسکو به چاپ

رسانده‌است. مقدار ابیات داستان شیرین و خسرو هاتفی که در این نوشتار مورد بررسی قرارگرفته، ۲۰۰۰ بیت و تعداد ابیات منظومهٔ نظامی ۶۵۰۰ بیت است. در این مقاله از طریق مطالعهٔ مقایسه‌ای، «عناصر داستانی» این دو اثر بررسی شده است تا به این سؤال پاسخ دهیم که آیا داستان نظامی و هاتفی از نظر عناصر داستان یکسان است؟ و آیا تقلید هاتفی از نظامی در زمینهٔ داستان نویسی تقلیدی موفق بوده است؟ البته باید به این نکته توجّه داشت که معیارهای داستان نویسی در گذشته با امروز متفاوت بوده و به آرایش‌های ادبی بیشتر از خود داستان توجّه می‌شده است. در نتیجه طرح داستان‌های قدیم با توجّه به نبود روابط علّی و معلولی منسجم و یکپارچه نسبت به داستان‌های امروزی از ضعف برخوردار است. «معیارهای داستان‌نویسی امروز همه غربی است ... درادب فارسی، داستان‌پردازی به نظم و نثر رواج داشته؛ امّا برخلاف غرب خود داستان مورد ارزیابی و بررسی قرار نگرفته‌است و داستان‌پردازان ما صرفاً از ذوق و فکر خود یاری گرفته‌اند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۱: ۲۳).

پیشینهٔ تحقیق

به دلیل اهمیتی که منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی در ادبیات غنایی دارد تاکنون پژوهش‌های زیادی در مورد این اثر صورت گرفته‌است از جمله: «مقایسهٔ خسرو و شیرین نظامی و شیرین و خسرو هاتفی با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا» (بامشکی و رضوی: ۱۳۹۳)، «مقایسهٔ داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی» (اقبالی: ۱۳۸۳)، «مقایسهٔ خسرو و شیرین نظامی با شیرین و فرهاد الماس‌خان‌کندوله‌ای» (صالحی و پارسا: ۱۳۸۷). در زمینهٔ عناصر داستانی هم «مقایسهٔ عنصر طرح یا پیرنگ در منظومهٔ بیژن و منیژهٔ فردوسی و خسرو و شیرین نظامی» (نیکوبخت و نوروزی: ۱۳۸۴)، «بررسی ساز و کار شخصیّت‌ها در خسرو و شیرین نظامی» (فاطمی و درپر: ۱۳۸۹)، «طرح داستانی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی با تأکید بر روایت شرقی» (ایران زاده و آتشی پور:۱۳۹۰) و... . با وجود پژوهش‌های صورت گرفته ضروری است که این دو داستان از حیث شگردهای داستان پردازی مورد بررسی قرار گیرند تا به درک تازه‌ای از زوایای پنهان این دو داستان دست

یابیم. از این‌رو بررسی عناصر داستان در دو منظومهٔ «خسرو و شیرین» نظامی و «شیرین و خسرو» هاتفی قابل تحقیق است و برای دوست‌داران ادب خالی از لطف نخواهد بود.

وجوه تمایز دو داستان

۱. در داستان نظامی، عشرت خسرو در مرغزار به خشم هرمز منجر می‌شود. خسرو، پیران را واسطه می‌کند تا هرمز از خطای او درگذرد و پاداش صبر او بر خشم هرمز، مژدهٔ وصل شیرین در رویایی شبانه است؛ امّا در شیرین و خسرو هاتفی زمانی که غلام، میوهٔ درختِ دهقان را غارت می‌کند، خسرو او را مجازات می‌کند و هرمز با شنیدن این خبر خوشحال شده و او را پند می‌دهد.

۲. وساطت شاپور در دو داستان نیز تا حدودی متفاوت است. در خسرو و شیرین، شاپور سه بار تمثال را در مسیر شیرین قرار می‌دهد و این سرآغاز عشق شیرین به خسرو است. پس از آن شیرین با دیدن شاپور به دنبال کشف ماجرا می‌رود و شاپور حقیقت را برای او تعریف می‌کند. در بیان هاتفی، شاپور نقش شیرین و خسرو را درکنار هم می‌کشد. شیرین با دیدن نقش، مجذوب وی می‌شود. آنگاه شاپور، نقش ترسیم‌شدهٔ شیرین را نزد خسرو می‌برد.

۳. ملاقات اولیه، در داستان نظامی این‌گونه است که شیرین بنا به تقاضای شاپور برای دیدار خسرو به مداین می‌گریزد؛ از سوی دیگر دشمنان علیه خسرو توطئه کرده خسرو با راهنمایی «بزرگ امید» از مداین خارج می‌شود و به ارمن می‌رود. خسرو در میانهٔ راه، شیرین را در کنار چشمه‌ای ملاقات می‌کند و در نهایت بی‌آنکه یکدیگر را بشناسند، از هم جدا می‌شوند. هاتفی این ماجرا را به گونه‌ای دیگر بازگو کرده است: پس از این‌که شاپور از شیفته‌شدن شیرین سخن می‌گوید، خسرو بی‌قرار می‌شود و به منظور آرام‌کردن خویش به شکار می‌رود. در شکارگاه از موکب خویش جدا می‌شود. هنگام جستجوی آب، به چشمه‌ای می‌رسد و آنجا می‌خوابد؛ از طرفی شیرین به همراه دایهٔ خود بر زورقی سوار می‌شود تا در خلوت و تنهایی‌اش به خسرو بیندیشد. از قضا باد مخالف وزیدن می‌گیرد. با

فروکش کردن باد و آرام‌گرفتن دریا، به نقطه‌ای می‌رسند که خسرو خوابیده است. شیرین او را می‌بیند. با وساطت دایه یکدیگر را شناخته و به گفتگو می‌پردازند. در داستان هاتفی از گریختن شیرین به مداین، رفتن به مشکوی خسرو، ترتیب‌دادن کوشک برای شیرین، رفتن خسرو به ارمن، خبر دادن شاپور از شیرین و رفتن شاپور به طلب شیرین سخنی به میان نیامده‌است.

۴. طبق گفتهٔ نظامی، خسرو شاپور را برای آوردن شیرین به مداین می‌فرستد. در این هنگام خبر مرگ پدر خود را دریافت می‌کند. به ناچار برای نشستن بر مسند پادشاهی به پایتخت می‌رود؛ از طرف دیگر شیرین به ارمن باز می‌گردد. در مداین خسرو با شورش بهرام مواجه شده، مجبور به گریز می‌شود و در شکارگاه شیرین را ملاقات می‌کند. شیرین به سفارش و اندرز مهین بانو، تقاضای کامجویی خسرو بدون عقد رسمی را رد می‌کند. خسرو با تندی و ناراحتی شیرین را ترک کرده به سمت روم می‌رود. قیصر روم ورود خسرو را به دلیل آشتی روم و ایران به فال نیک گرفته و دختر خود مریم را با این شرط که خسرو زن دیگری نستاند، به ازدواج او در می‌آورد. سپس خسرو با سپاه قیصر به جنگ بهرام رفته او را شکست می‌دهد و برای بار دوم بر تخت می‌نشیند. هاتفی در اثر خود بر تخت نشستنِ خسرو را بعد از مرگ هرمز، بیان‌کرده‌است که بعد از آن بهرام سر طاعت فرو نمی‌آورد. جنگ رخ می‌دهد و بهرام شکست می‌خورد. هاتفی ملاقات خسرو و شیرین را پس از شکست بهرام ذکر کرده است. شیرین در تعزیت هرمز برای خسرو، نامه می‌نویسد. خسرو با خواندن نامه و یادآوری عشق شیرین، به ارمن می‌رود و بعد از آن مهین‌بانو شیرین را پند می‌دهد.

۵. در خسرو و شیرین مرگ مهین‌بانو قبل از عشق فرهاد است و پس از مرگ او شیرین بر تخت می‌نشیند و خسرو از مریم می‌خواهد که به شیرین اجازهٔ ورود به قصر را بدهد و... . امّا هاتفی در منظومهٔ خود از مریم جز در پایان داستان، سخنی نگفته است و مرگ مهین بانو را پس از ماجرای عاشق شدن فرهاد ذکرکرده‌است.

۶. هاتفی در ماجرای فرهاد به زندانی‌شدن او در چاه به دستور خسرو اشاره‌کرده‌است؛ با وجود این، فرهاد در چاه نیز به یاد چاه زنخدان شیرین ناله می‌کرد. بالاخره فرهاد به خاطر دانش و هنر خود راز لعل شیرین را فهمیده از زندان آزاد می‌شود. در حالی‌که در اثر نظامی از این ماجرا سخنی به‌میان‌نیامده‌است.

۷. در شیرین و خسرو بعد از آنکه خسرو به نزد «شکر» سپاهانی می‌رود، شکر را در مقابل شیرین به هیچ می‌داند؛ از سوی دیگر شیرین که از عشق خسرو بی‌قرار شده، از شاپور می‌خواهد تا پیامش را نزد خسرو ببرد. شاه که از حال شیرین آگاهی می‌یابد، به سمت ارمن رفته، او را به ازدواج خود در می‌آورد. در منظومهٔ نظامی خسرو بعد از ازدواج با شکر، نمی‌تواند بر عشق خود نسبت به شیرین فایق آید. او که می‌داند شاپور غم‌خوار شیرین است، او را نزد خود فراخوانده تا شیرین از تنهایی به تنگ آید. در داستان نظامی رسیدن خسرو و شیرین به یک‌دیگر بعد از ماجرای شکر اصفهانی با تفصیل بیشتری بیان شده است.

۸. خواب دیدن خسرو و تعبیر آن به وسیلهٔ شاپور، پرسش و پاسخ‌های خسرو و شیرین، غزل گفتن نکیسا از زبان شیرین و باربد از زبان خسرو، سؤال و جواب خسرو و بزرگ امید، گفتن چهل قصه ازکلیله ودمنه با بیان چهل نکته، از مواردیست که هاتفی نتوانسته در آن زمینه هنر نمایی کند.

۹. در قصّهٔ نظامی، به یمنِ وصال شیرین، خسرو چند ازدواج را بنا می‌نهد که هاتفی در این باره سخنی نگفته است.

داستان و عناصر داستان

داستان مجموعه‌ای از حوادث مرتبط با شخصیّت‌هاست که نویسنده آن را روایت می‌کند. «داستان با سرآغاز شروع می‌شود و سپس با حوادث و درگیری‌ها پیش می‌رود. این تقابل به تضاد و نقطهٔ اوج یا بحران می‌رسد و مخاطب داستان در اوج احساسات و تأمّلات به‌سر می‌برد و آنگاه گره ایجاد شده آرام آرام گشوده می‌شود و کار داستانی از

نقطهٔ اوج رو به نشیب می‌نهد و پایان می‌یابد» (بهشتی، ۱۳۷۵: ۱۶). هر داستانی برای شکل‌گیری خود از عناصری تشکیل می‌شود که داستان‌نویس به وسیلهٔ آنها پیکرهٔ داستان خود را شکل می‌دهد. «زنجیرهٔ حوادث علّی و معلولی و مراحل سه‌گانهٔ آغاز و میان و پایان داستان (ساختار بیرونی) از دل رویدادها، کنش و واکنش شخصیت‌ها، گفتگوها، زمان، مکان، موضوع و درون‌مایهٔ داستان (ساختار درونی) برآمده‌اند که از آنها به عناصر و فنون داستانی تعبیر می‌شود» (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۲۵). وجوه تمایز این دو منظومه در پیرنگ، شخصیّت و صحنه‌پردازیست:

۱- پیرنگ

«پیرنگ» یا «پلات» Plot یکی از عناصر اصلی و شالودهٔ داستان است که با سایر عناصر ارتباطی تنگاتنگ دارد. به اعتقاد فورستر: «داستان»، نقل حوادث بر اساس توالی زمانی و «پیرنگ»، نقل حوادث بر اساس موجبیت و روابط علت و معلول می‌باشد (فورستر، ۱۳۷۵: ۹۲). پیرنگ شامل عناصر ساختاری چون: گره‌افکنی‌ها، گره‌گشایی‌ها و تمامی ملزوماتی است که شخصیّت اصلی برای برطرف کردن موانع سر راه خود، از آن استفاده می‌کند. «عناصری که در زیبا ساختن طرح داستان نقش دارند عبارتند از: گره‌افکنی، کشمکش، هول و ولا یا حالت تعلیق، بحران و گره‌گشایی» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۵). این عناصر چنان به‌هم‌پیوسته هستند که به صورت یک موقعیت واحد به‌نظرمی‌رسند و معمولاً بقیه عوامل مقدّمه یا نتیجهٔ کشمکش هستند.

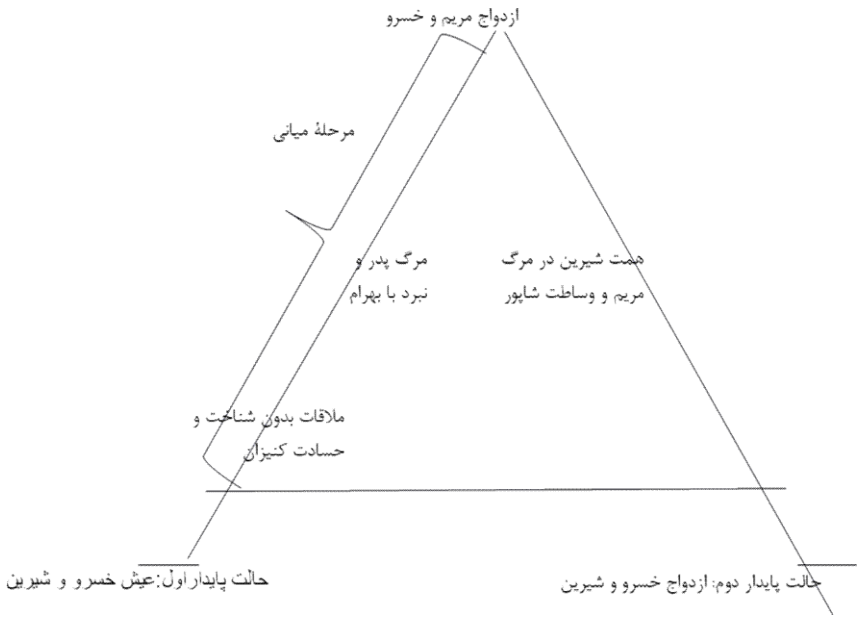
به عقیدهٔ برخی دیگر از صاحب‌نظران «طرح»، مجموعه‌ای از رویدادهای به‌دقت طراحی‌شده و به‌هم پیوسته است که در کشاکش نیروهای مخالف به اوج و سپس نتیجهٔ نهایی می‌رسد (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۲۰). پراپ از محققینی است که تلاش نمود رخدادهای اساسی هر روایت را مطالعه کند. وی این رخدادها را کارکرد نامیده است. به اعتقاد وی «شروع هر قصّه یا داستان با گونه‌ای آرامش و تعادل اولیه همراه است. آن‌گاه نیروهایی به قصد برهم‌زدن این تعادل آغازین وارد ماجرا می‌شوند و تلاش می‌کنند تا تعادل از دست‌رفته را به حالت اولیهٔ آن باز گردانند و بدین‌گونه گرانیگاه یا نقطهٔ اوج (climax)

شکل می‌گیرد. از منظر «پراپ» یک قصّه حداقل دارای یک پی‌رفت است؛ بدین معنا که برای آفرینش هر قصّه‌ای گذر از یک حالت به حالت دیگر باید صورت بگیرد» (بهنام و یاحقی، ۱۳۹۲: ۱۹). پس از وی «گریماس» و «لاری وای» در ادامهٔ کار پراپ، این رخدادها را در یک مدل ساده‌تر و انتزاعی ارائه نمودند. از نگاه این نظریه‌پردازان (پراپ، گریماس و...) تعریف «روایت» عبارت است از: تغییر و تحوّل از یک حالت به حالت دیگر و این تغییر و تحول در پیرنگ متجلّی می‌شود. از ویژگی‌های پیرنگ، پاره‌های سه‌گانه است: «فرآیند پایدار نخستین»، «فرآیند ناپایدار میانی» و «فرآیند پایدار فرجامین» (محمّدی، ۱۳۷۸: ۱۰۷-۱۰۵). به اعتقاد لاری‌وای، آغاز هر داستان که با مقدمه‌چینی همراه است، کشمکشی به دنبال ندارد. از زمانی که گره افکنی در داستان که حاصل آن کشمکش میان شخصیت‌هاست به وجود می‌آید، مرحلهٔ میانی داستان آغاز می‌شود. از مرحلهٔ میانی به «پویایی و انتقال» تعبیر می‌شود که خود شامل سه نقطهٔ گره‌افکنی، بحران و اوج و گره‌گشایی است. داستان از نقطهٔ گره-گشایی، که با نیروی سامان‌دهنده صورت می‌گیرد، به سوی مرحلهٔ پایانی پایدار دوم می-رود (رجبی و آذر، ۱۳۹۱: ۱۱۵).

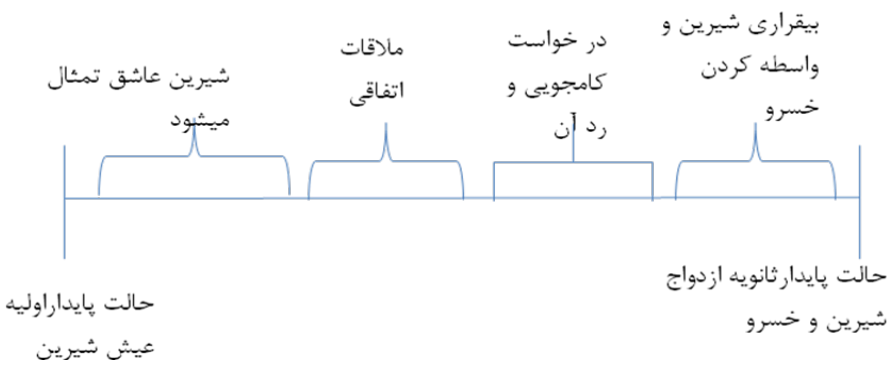
در داستان نظامی، شیرین همراه کنیزان خود در صحرا مشغول خوشگذرانی است. شاپور تمثال خسرو را در مقابل شیرین قرار می‌دهد. شیرین عاشق می‌شود. شیرین با راهنمایی شاپور، به مداین می‌رود. خسرو و شیرین یکدیگر را نمی‌شناسند. کنیزان خسرو، شیرین را به قصری در بیابان می‌فرستند. مهین بانو از شیرین می‌خواهد که جز با ازدواج تن به وصال خسرو ندهد. با مرگ پدر خسرو، خسرو برای کمک در مقابل بهرام به روم رفته با مریم ازدواج می‌کند. با همّت شیرین، مریم می‌میرد. خسرو با شکر ازدواج می‌کند. خسرو، شیرین را از یاد نمی‌برد و در نهایت به کمک شاپور با شیرین ازدواج می‌کند.

داستان در پارهٔ نخستین از تعادل برخوردار است. در پارهٔ میانی کنیزان با حسادت خود در از بین بردن این تعادل، اخلال ایجاد می‌کنند. با ازدواج خسرو و مریم تعادل داستان از بین می‌رود. در پارهٔ سوم، با همّت شیرین و وساطت شاپور به عنوان یاریگر،

داستان به سمت تعادل ثانویه پیش می‌رود. با ازدواج آنها داستان تعادل اولیه خود را باز می‌یابد.



در داستان هاتفی، شاپور تمثال خسرو و شیرین را کنار هم می‌کشد. شیرین به صورت اتّفاقی خسرو را می‌بیند و با وساطت دایه یکدیگر را می‌شناسند. خسرو به نزد شکر رفته و به یاد شیرین می‌افتد. شیرین نیز بی‌قرار خسرو شده، شاپور را واسطه می‌کند و با هم ازدواج می‌کنند. در این منظومه، در پارهٔ نخست، شیرین و خسرو عاشق می‌شوند و در پارهٔ نهایی، وقوع چند حادثه و بدون دخالت عناصر تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ، تعادل داستان باز می‌گردد. این داستان پارهٔ میانی ندارد و از این جهت پیرنگ داستان هاتفی را می‌توان پیرنگی ساده و خطی نامید.



در ادامه به برخی از عناصر تشکیل دهندهٔ پیرنگ که در داستان نظامی وجود دارند و داستان هاتفی فاقد آنهاست، اشاره می‌شود:

۱-۱. گره‌افکنی

«گره‌افکنی» موقعیت دشواری است که موجب گسترش درگیری نیروهای مخالف می‌شود. این عمل بدین صورت است که نویسنده در آغاز طرح، گرهی در داستان ایجاد می‌کند و به اصطلاح حالت بغرنجی به وجود می‌آورد که در نتیجهٔ آن بین شخصیت‌ها درگیری پدید می‌آید (زود رنج، ۱۳۸۰: ۱۷). گره‌افکنی به‌هم انداختن حوادث و اموری است که پیرنگ داستان را تشکیل می‌دهد. «نخستین حادثهٔ مهمی که در داستان روی می‌دهد، علّت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی است» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۱۹). توازن نیروهای داستان با حادثه‌ای محرّک به هم می‌خورد. حادثه یعنی رشتهٔ وقایعی که نویسنده با تخیّل خود آنها را به هم پیوند می‌زند و از اجزای ترکیب‌دهنده پیرنگ است که به دوگروه اصلی و فرعی تقسیم می‌شود. «اگر داستان‌ها دارای چندین حادثهٔ اصلی و فرعی باشند، تخیّل برانگیزی و جذّابیت داستان بیشتر می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۶۶). در دو داستان توازن اولیه با توصیفات شاپور از شیرین به هم می‌ریزد. در داستان نظامی این جدال‌ها هستند که منجر به حوادث فرعی شده و بر جذابیت داستان می‌افزایند. شاپور از شیرین می‌خواهد تا پنهانی به سمت مداین بگریزد و انگشتری را به شیرین داده تا به وسیلهٔ آن خسرو را در مداین بشناسد و از آن سو توطئهٔ دشمنان علیه خسرو (سکّه‌زدن) باعث

گریز وی به ارمن می‌شود و این امر حوادث جانبی دیگری را در داستان به وجود آورده است: خسرو از بیم بدخواهان، جامهٔ گدایان می‌پوشد تا او را نشناسند. شیرین نیز هنگام ملاقات او در کنار چشمه، نشانه‌هایی را که شاپور داده است در او نمی‌یابد و او را نمی‌شناسد. این نخستین مانعی است که نویسنده در داستان خسرو و شیرین قرار می‌دهد تا در رویارویی با هم، یکدیگر را نشناسند. سرانجام شیرین به مداین می‌رود و خسرو نیز به سمت قصر شیرین حرکت می‌کند. هر کدام از آنها به دیار دیگری رسیده بدون ملاقات یکدیگر به دیار خود باز می‌گردند. علاوه براین می‌توان به حسادت کنیزان مشکوی خسرو نیز اشاره کرد که سبب می‌شود تا آنها برای شیرین کوشکی در بیابان بسازند و هنگامی‌که شاپور برای برگرداندن شیرین به مداین می‌رود، او را آنجا نبیند. آنچه که باعث انسجام و قوّت طرح داستان نظامی نسبت به هاتفی است، کمک‌گرفتن نظامی از این حوادث فرعی به عنوان عاملی کمک‌دهنده در گسترش طرح داستان است. از آنجا که حوادث ریشه در جدال‌ها دارند و جدال و کشمکش در منظومهٔ هاتفی نادر است، حوادث فرعی نیز در داستان او کمتر به چشم می‌خورد و این دلیل دیگری بر ضعف پیرنگ داستان او در مقابل داستان نظامی است. در داستان نظامی موانع و گره‌هایی که بر سر راه قهرمان قرار داده شده، جذابیّت داستان او را نسبت به هاتفی بیشتر نموده‌است؛ علاوه براین کشمکش‌هایی که بین خسرو و شیرین برای کام‌جویی به‌وجود می‌آید، عامل به‌وجودآمدن شخصیت مخالف یعنی «مریم» شده که زمینه‌ساز ایجاد آشفتگی در داستان نظامی است و این در حالی است که داستان هاتفی عاری از این موانع است.

۱-۲. کشمکش

«کشمکش» تقابل نیروها و شخصیّت‌های وی از عناصر مهمی است که داستان را به سمت نقطهٔ اوج، بحران و گره‌گشایی می‌کشاند. «داستان بدون جدال، متنی ساده و طرحی بیش نیست» (میرصادقی، ۱۳۶۵: ۲۳۱).

نظریه‌پردازان برای کشمکش تقسیم‌بندی‌های متفاوتی ارائه داده‌اند. «داستان کشمکش‌های متفاوتی دارد. گاه ممکن است کشمکش درونی یک شخصیّت با خودش

بیان شود. (مثل میل در مقابل وظیفه)؛ گاهی نیز می‌تواند کشمکش میان اشخاص داستانی، کشمکش میان شخص و جامعه و یا کشمکش میان شخصیّت داستانی و طبیعت و غیره باشد» (کنی، ۱۳۸۰: ۳۳). کشمکش در منظومهٔ خسرو و شیرین بیشتر به صورت جدال «انسان با انسان» (به صورت مستقیم) آشکار شده است که خود به دو صورت «جسمانی» و «کلامی» است. جدال جسمانی مانند: نبرد خسرو و بهرام و کشته شدن خسرو توسط شیرویه و جدال کلامی مانند: مناظره خسرو و فرهاد:

«بگفت او آنِ من شد زو مکن یاد بگفت: این کی کند بیچاره فرهاد؟
بگفت: ار من کنم در وی نگاهی؟ بگفت: آفاق را سوزم به آهی»
(نظامی، ۱۳۸۹: ۲۳۵).

همچنین مجادلات کلامی بین خسرو و مریم در شمار ستیزهای کلامی قرار می‌گیرد:

«به تاج قیصر و تخت شهنشاه که گر شیرین بدین کشور کند راه،
به گردن بر نهم مشکین رسن را برآویزم ز جورت خویشتن را
همان بهْ کو دران وادی نشیند که جغد آن بهْ که آبادی نبیند»
(همان: ۱۷۶).

در بعضی موارد جدالی غیرمستقیم میان شخصیت‌های داستان صورت‌گرفته‌است؛ مثل: توطئهٔ دشمن علیه خسرو (با ضرب سکّه به نام او)، ساختن کوشک شیرین در بیابان به دستور کنیزان و جدال مریم و شیرین بدون رویارویی آن دو با یکدیگر. علاوه بر موارد گفته‌شده نوع دیگری از جدال، جدال «درونی شخص» با خود است که در این منظومه می‌توان به جدال خسرو با خود بر سر دو راهی هوس و ازدواج و جدال شیرین با خویشتن جهت حفظ نیک‌نامی اشاره کرد.

«صورت هوای دل رهش می‌زد که برخیز / گُل خود را بدین شکّر برآمیز
گران بد، این رخشنده جان است / خبر بود آن و این باری عیان است
دگر ره گفت: ازین ره روی برتاب / روا نبود نمازی در دو محراب
ز یک دوران دو شربت خورد نتوان / دو صاحب را پرستش کرد نتوان
و گر هست این جوان آن نازنین شاه / نه جای پرسش است او را درین راه»
(همان: ۸۴).

و سرانجام آخرین جدال مطرح شده در این داستان از نوع کشمکش «عاطفی» است که عاشق شدن شیرین و خسرو که در هر دو منظومه ذکر شده است، در این دسته قرار می‌گیرد.

همان‌گونه که قبلاً بیان شد، در داستان هاتفی کشمکش کمتر نمود پیداکرده‌است. از نمونهٔ کشمکش‌های «انسان با انسان» که در منظومهٔ نظامی اثری از آن یافت نشده، جدال خسرو و فرهاد می‌باشد که به صورت زندانی‌کردن او در چاه نمایان شده‌است. علاوه‌برآن می‌توان نبرد خسرو با بهرام و کشتن خسرو توسّط شیرویه را نام برد که در منظومهٔ نظامی نیز به آن اشاره شده‌است. این جدال در مناظره‌های کلامی خسرو و فرهاد نیز به وضوح دیده می‌شود:

بکویش گفت: بارد تیر و شمشیر / گیا گفتا ز باران کی شود سیر؟
بگفتا: ترک مهر ماه من ده / بگفتا: رُو بکن فکری ازین به
کنم گفتا: به تیغت پاره پاره / بگفتا: گر قضا باشد چه چاره؟!
(هاتفی، ۱۹۷۷ :۷۰).

۱- ۳. نقطهٔ اوج

«نقطهٔ اوج» در پیرنگ زمانی است که کشمکش به بحرانی‌ترین درجه از قوّت می‌رسد و معمولاً قهرمان داستان به نحوی به تشخیص موقعیت و تصمیم‌گیری می‌رسد و عمل داستانی پس از آن در سراشیبی قرار می‌گیرد» (داد، ۱۳۸۷: ۴۹۴). در داستان نظامی نقطهٔ

اوج داستان زمانی است که مریم شیرین می‌میرد؛ ولی خسرو با شیرین ازدواج نمی‌کند. خسرو با شکر اصفهانی ازدواج کرده و عشق شکر را در مقابل شیرین به هیچ می‌انگارد.

۱- ٤. گره‌گشایی

«گره‌گشایی» آخرین عنصر ساختاری پیرنگ و «نتیجهٔ نهایی رشته حوادث است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۷). با رفتن خسرو به قصر شیرین و جدال کلامی آن‌ها و پس از آن رفتن شیرین به مداین و در نهایت تسلیم‌شدن خسرو در مقابل خواست شیرین و وصال آن دو، گره داستان باز می‌شود. هاتفی ملاقات خسرو و شیرین را خیلی تصادفی جلوه‌داده‌است. طبق روایت هاتفی، خسرو در شکارگاه از موکب خود جداشده مسیر را گم می‌کند. در کنار چشمه‌ای به خواب فرو می‌رود، از آن سو شیرین که به دریا رفته بود، با طوفان مواجه می‌شود. بعد از آرامش دریا، زورق او به نقطه‌ای می‌رسد که خسرو در آنجا خوابیده بود. این دیدار تصادفی، پیرنگ داستان هاتفی را نسبت به نظامی سست‌تر جلوه داده است.

۲- شخصیّت و شخصیّت‌پردازی

«شخصیّت» مهم‌ترین و کلیدی‌ترین عنصر داستان است. «شخصیّت داستانی وجود منحصر به فردی است که از طریق گفتار و عمل، خود را به ما معرفی می‌کند» (فورستر، ۱۳۷۵: ۸۲). شخصیّت‌ها در هر دو داستان با اندکی تفاوت، یکسان هستند. هاتفی از شخصیّت‌های مخالف، فقط فرهاد را در یک داستانی فرعی آورده است و از مریم جز در پایان داستان که شیرویه را فرزند او معرّفی می‌کند هیچ ردّپایی یافت نمی‌شود.

«ز مریم بود شه را تلخگویی ازین دیوانه طبعی تند خویی
نهاده آسمان شیرویه نامش به قیصر می‌شدی نسبت تمامش»

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۱۲۴).

طبق نظریهٔ «گریماس»، فاعل، شخصیّتی است که به سمت هدفی با ارزش می‌رود. در داستان نظامی شخصیت شیرین نقش فاعلی دارد. «در آغاز روایت خسرو و شیرین، خسرو کنش‌گر فاعل است؛ زیرا او شاپور را به عنوان قاصد به دربار ارمن می‌فرستد. عزم

خسرو به عنوان کنش‌گر فاعل، چندان جدّی نیست. به شاپور سفارش می‌کند که اگر شیرین سخت دل بود، برگرد و به من خبر بده تا به کاری بیهوده نپردازم و به همین سادگی قصد دارد از شیرین دست بردارد؛ امّا شیرین در جستجوی خسرو تند و آتشین و «شتاب آهنگ» است. بنابراین در ادامه، شیرین، کنش فاعلیّت را به انجام می‌رساند» (فاطمی و درپر، ۱۳۸۹: ۶۲).

در داستان هاتفی کنش فاعلیّت شیرین نسبتاً تعدیل می‌شود. در ابتدای داستان هر دو به یک اندازه کنش فاعلی داشته به موازات یکدیگر پیش می‌روند؛ برای مثال: شیرین و خسرو هر دو از قصر بیرون رفته در کنار چشمه یکدیگر را می‌بینند. به تدریج نقش فاعلی شیرین کمتر از خسرو می‌شود. بارزترین نمونهٔ آن در این منظومه، این است که شیرین هرگز به مداین نمی‌رود. او فقط گاه‌گاهی عشق خود را از طریق نامه یا با پیام توسط شاپور به خسرو یادآوری می‌کند و این خسرو است که در عشق تند است و سرمای زمستان را به هیچ می انگارد:

«بگاه عشق ما گاه خواب ما را　　بود یخ بستر سنجاب مارا»

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۵۶).

و یا در جایی دیگر پس از مرگ فرهاد، شیرین در پاسخ خسرو، نامه‌ای می‌نویسد که باعث سرگشتگی و بی‌تابی بیشتر خسرو شده به طوری‌که حتی گرمای شدید و سوزش روز، مانع رفتن خسرو به سمت قصر شیرین نمی‌شود:

«هوای گرم بود و نیمروزی　　سموم گرم و گرمای تموزی

زمین بود از حرارت در تب و تاب　　فلک از تاب خور در آتش و آب

بطرف جویبار از تاب خورشید　　در آب افکنده خود را سایه‌ی بید»

(همان: ۹۵).

تفاوت در شیوه‌های شخصیّت پردازی یکی دیگر از وجوه تمایز این دو منظومه است. نویسنده برای شناساندن شخصیّت‌های داستان به نشان‌دادن ویژگی‌های ظاهری، باطنی و اعمال و رفتار آنها می‌پردازد. نمایش ابعاد گوناگون شخصیّت‌ها به دو شیوهٔ مستقیم

و غیرمستقیم صورت می‌پذیرد. «در روش مستقیم، نویسنده صریحاً دربارهٔ شخصیّت نظر می‌دهد. مثلاً می‌گوید «او عادل است»؛ امّا در شیوهٔ غیرمستقیم، نویسنده از عواملی چون کنش، گفتار، نام، محیط و وضعیّت ظاهری در پردازش شخصیّت‌ها استفاده می‌کند» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۴۱).

نظامی و هاتفی با استفاده از شیوهٔ مستقیم، عدالت هرمز را این‌گونه به نمایش گذاشته‌اند:

«جهان افروز هرمز داد می‌کرد — به داد خود جهان آباد می کرد
همان رسم پدر بر جای می‌داشت — دهش بردست و دین بر پای می‌داشت»

(نظامی، ۱۳۸۹: ۴۰).

«که چون هرمز شه اورنگ جم شد — شهنشاه سلاطین عجم شد
طریق جدّ و آبا پیش می‌برد — غم درویش از ایشان بیش می‌خورد
چو شمشیر عدالت را علم کرد — بسی دست قلمزن را قلم کرد»

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۱۸).

«در معرفی مستقیم شخصیّت، نویسنده رک و صریح با شرح یا با تجزیه و تحلیل می‌گوید که او شخصیّت چه جور آدمی است و یا به طور مستقیم از زبان کس دیگری در داستان، شخصیّت داستان را معرفی می‌کند» (سلیمانی، ۱۳۷۴: ۴۸). نظامی با استفاده از این شیوه، شخصیّت خسرو را از زبان بهرام بیان‌کرده‌است:

«کزین کودک جهانداری نیاید — پدرکش پادشاهی را نشاید
برو یک جرعه می، همرنگ آذر — گرامی‌تر ز خون صد برادر
ببخشد کشوری بر بانگ رودی — ز ملکی دوستر دارد سرودی
ز گرمی ره به کار خود نداند — ز خامی هیچ نیک و بد نداند»

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۱۳).

این نوع شخصیّت‌پردازی در داستان هاتفی هنگام تحریک شیرویه توسط بدخواهان مشاهده می‌شود:

«نمانـــده شـــاه را پـــروای شـــاهی نهـــاده مملکـــت رو درتبـــاهی
نـدارد جـز مـی و معشـوق کـاری زنـــی را برگزیـــده از دیـــاری»
(هاتفی، ۱۹۷۷: ۱۲۴).

دو شاعر از شیوهٔ نام‌گذاری برای شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم استفاده کرده‌اند. «وقتی نویسنده‌ای اسمی برای شخصیّت‌اش انتخاب می‌کند، این اسم اتّفاقی نیست، بلکه دارای بار عاطفی و اجتماعی می‌باشد که نشان دهندهٔ خاستگاه فکری نویسنده است» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۶۴). نامگذاری می‌تواند گویای ویژگی‌های فکری شخصیّت‌ها باشد. نظامی با ذکر علّت انتخاب نام خسروپرویز، از این شیوه بهره‌گرفته و به معرّفی شخصیّت او پرداخته است:

«از آن شـد نـام آن شـهزاده پرویـز که بودی دایم از هرکس پر آویز
گرفته در حریرش دایه چون مشک چو مروارید تر در پنبهٔ خشک»
(نظامی، ۱۳۸۹: ۴۰).

هم‌چنین شاعر گنجه علّت نام‌گذاری مهین‌بانو را بزرگی او دانسته‌است و این نام-گذاری متناسب با شخصیت مهین بانو در داستان می‌باشد:

«ز مـــردان بیشـــتر دارد ســـترگی مهـین بـانوش خواننـد از بزرگـی
شـــمیرا نـــام دارد آن جهـــانگیر شـمیرا را مهـین بانوسـت تفسـیر»
(همان: ۴۹).

در داستان هاتفی نیز با اشاره به نام‌گذاری شیرین، خواننده تا حدودی می‌فهمد، شیرین شخصیّتی است که به دلبری می‌پردازد و مورد توجّه واقع می‌شود:

«گشاده دایه چو ناز انگشت کامش چو شیرین دیده شیرین کرد نامش»
(هاتفی، ۱۹۷۷: ۳۱)

دو شاعر تفاوت‌هایی نیز در زمینه شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم دارند:

۲- ۱. عمل و کُنش شخصیّت‌ها

گاهی نویسنده با ذکر عمل شخصیّت به صورت غیرمستقیم ویژگی‌های فکری و باطنی او را بیان می‌کند. «استفاده از عمل و کنش برای شخصیّت‌پردازی یکی از طبیعی‌ترین و مؤثرترین راه‌های شخصیّت‌پردازی می‌باشد» (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵۲). در داستان نظامی هنگامی‌که شیرین به مداین می‌گریزد، مهین بانو نه خود به دنبال شیرین می‌رود و نه اجازه می‌دهد کسی به دنبال او برود، چون می‌داند بازگرداندن شیرین امری محال است. هم‌چنین زمانی‌که شاپور شیرین را به نزد او می‌آورد از این مسئله سخنی به میان نمی‌آورد. عملکرد مهین بانو بیان‌گر خرد و دانایی او می‌باشد:

«شکنج شرم در مویش نیاورد حدیث رفته بر رویش نیاورد
چو می‌دانست کان نیرنگسازی دلیلی روشن است از عشقبازی»

(نظامی، ۱۳۸۹ :۱۱۲).

نمونهٔ دیگر این نوع شخصیّت‌پردازی در چاره‌اندیشی شکر اصفهانی در جای‌گزین کردن کنیزان در بستر خسرو، متجلّی می‌شود. با این عملِ شکر، هم شخصیّت خسرو به خوبی در داستان نمایان‌شده و هم خودِ شکر به عنوان کسی مطرح شده‌است که خود را به آسانی در اختیار دیگران قرار نمی‌دهد؛ علاوه‌برآن شاید این عمل شکر اصفهانی ناشی از حیله‌گری و فریب‌کاری وی بوده است. سرانجام خسروکه مهم‌ترین علّت ازدواجش از نظر نظامی برانگیختن حس رقابت زنانهٔ شیرین بوده است، بزرگان سپاهان را طلب کرده با شکر ازدواج می‌کند.

«که شکّر همچنان در تنگ خویش است نیازرده گلی بر رنگ خویش است
متاع خویشتن در بار دارد کنیزی چند را بر کار دارد
سمندش گر چه با هرکس به زین است سنان دور باشش آهنین است»

(همان: ۲۸۴).

هاتفی از این شیوه به‌ندرت استفاده کرده‌است. بااین‌وجود می‌توان در داستان فرهاد، شاهد عملکرد وی در کوه‌کندن بود که بیان‌گر میزان استواری او در عشق است. این موضوع در هر دو منظومه ذکر شده است.

۲-۲. توصیف

نویسنده با استفاده از توصیف ویژگی‌های ظاهری و باطنی شخصیّت‌ها را بیان می‌کند. «جریانی که به یاری آن خواننده را با اشخاص داستان آشنا می‌کنیم، توصیف نامیده می‌شود» (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۰۱). نظامی با توصیف حالات درونی، ویژگی‌ها و زیبایی‌های جسمی در نشان‌دادن شخصیّت‌ها موفّق‌تر از هاتفی عمل کرده است. توصیف-هایی که نظامی از زیبایی و ویژگی‌های شخصیّت‌ها دارد، هم از نظر بسامد در شعر او نمود بیشتری دارد و هم نوع توصیف‌های نظامی با توجّه به تسلّط او بر آرایش‌های بدیعی، زیباتر از هاتفی می‌باشند.

۲-۳. گفتگو

نویسنده با استفاده از گفتگو طرح داستانی خود را گسترش می‌دهد و به معرّفی شخصیّت‌های داستان می‌پردازد. «صحبتی را که میان دو شخص یا بیشتر ردّوبدل می‌شود یا آزادانه در ذهن شخصیّت واحدی در اثر ادبی (داستان، نمایشنامه، شعر و...)پیش می‌آید، گفتگو می‌نامند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۶۶). گفتگوهای هاتفی در داستان مختصرتر از نظامی است. هاتفی در بعضی از موارد مانند مناظرهٔ خسرو و شیرین و یا رساندن پیغام خود از طریق شاپور، از شیوهٔ گفتگوی مستقیم، جهت شناساندن شخصیّت‌ها یاری جسته است. این گفتگوها که در اثر نظامی به صورت نیایش، نامه، حدیث نفس، مناظره و یا از زبان دیگر شخصیت‌ها انجام پذیرفته، گاهی صدها بیت را دربرگرفته است. نظامی در گفتگوهای خود به آرایش‌های ادبی توجّه بیشتری نشان‌داده که این امر، پرسش و پاسخ-های طولانی خسرو و شیرین، افسانه‌سرایی ده دختر و سؤال و جواب‌های بزرگ امید و خسرو را در متن داستان به‌وجودآورده‌است که از انسجام و یک‌پارچگی داستان می‌کاهد و داستان هاتفی از این جنبه بر داستان نظامی برتری دارد.

جدول شمارهٔ ۱: شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم

نظامی	نامگذاری	خسرو: ص۴۰، بزرگ امّید: ۴۲، مهین بانو: ص ۴۹، شیرین: ص۵۲
	عمل	عملکرد مهین بانو در فرار شیرین به مداین: ص ۷۵، جایگزینی کنیزان به جای شکر: ص۲۸۳، کوه کندن فرهاد و مقاومت او در عشق: ص۲۳۸
	توصیف	خسرو: (ص۴۰: ۱۲ بیت)، (ص۶۹: ۲۱ بیت)، شاپور: (ص۴۸: ۴ بیت)، شیرین: (ص۵۳ ۵۰: ۴۶ بیت)، (ص۷۷: ۱۰ بیت)، (ص۱۰۰: ۷ بیت)، (ص ۳۰۱: ۱۰ بیت) و... .
	گفتگو	افسانه سرایی خسرو و شیرین و دختران: (ص ۱۳۷۱۳۲: ۶۰ بیت)، (ص ۳۴۳ ۳۰۵: ۵۶۰ بیت)، (ص ۲۱۴ ۱۹۹: ۱۱۰ بیت)، (ص ۴۱۰ ۴۰۰: ۱۳۰ بیت)، (ص۱۱۳: ۸ بیت)، (ص ۲۶۶ ۲۶۴: ۳۰ بیت)، (ص ۲۷۱ ۲۶۸: ۵۷ بیت)، (ص ۱۷۰ ۱۶۷: ۴۲ بیت)، (ص ۲۸۹ ۲۸۶: ۴۵ بیت) و (ص۲۹۶ ۲۹۴: ۳۸ بیت).
هاتفی	نامگذاری	شیرین: ص۳۱
	عمل	کوه کندن فرهاد: ص۷۶
	توصیف	خسرو: (ص۲۰: ۲ بیت) و (ص ۴۵: ۶ بیت)، (ص ۲۸: ۴ بیت)، (ص ۳۰: ۲۹ بیت)، (ص ۳۳: ۸ بیت)، (ص ۸۱: ۱۳بیت)، (ص ۳۱: ۶ بیت)، (ص ۷۱: ۶ بیت) و (ص ۱۰۶: ۲۰ بیت).
	گفتگو	(ص ۶۹: ۱۲ بیت)، (ص ۲۷: ۷۷ بیت)، (ص ۱۰۱: ۳۹ بیت)، (ص ۹۰: ۲۲ بیت)، (ص ۹۳: ۲۷ بیت)، (ص ۶۳: ۱۴ بیت) و (ص۱۰۴: ۱۳ بیت).

۳- صحنه‌پردازی

«صحنه» مکانی است که داستان در آن در زمانی معیّن اتّفاق می‌افتد. برای انتقال صحنه، محیط و فضای داستان به خواننده، دو روش عمده وجود دارد: «شیوهٔ تلخیص یا کوتاه‌نمایی» (summery) و «شیوهٔ صحنهٔ نمایشی» (scene). «در روش تلخیص یا کوتاه-نمایی، انتقال محیط داستان به خواننده با استفاده از توصیف (description) انجام می‌گیرد. در این شیوه خطوط اصلی محل وقوع داستان به صورت جدا از عناصر داستانی توصیف می‌شود. در روش صحنهٔ نمایشی، صحنهٔ داستان کاملاً با کمک گرفتن از گفتگو میان شخصیّت‌ها به خواننده منتقل می‌شود» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۰۲). نظامی در پرورش صحنه‌های داستان خویش از هر دو شیوهٔ توصیف و نمایش بهره‌گرفته‌است. توصیف در خسرو و شیرین، مهم‌ترین عامل صحنه‌پردازی است. از آنجا که نظامی استاد سخن‌سرایی در ادبیّات

فارسی است، توصیف‌های او از مکان‌ها (طبیعت، مجلس بزم و...) و زمان (طلوع خورشید، بهار و...) او را در این زمینه موفّق‌تر از صحنه‌های نمایشی ساخته‌است. توصیفات نظامی، بسیار زیبا و دلکش است. گرچه تصاویر و مضامین هاتفی نیز جذّاب است و در زمینهٔ توصیف وقایع ازخود مهارت نشان‌داده‌است، امّا به پای سخن نظامی نمی‌رسد. هاتفی تصاویر خود را با تشبیهات زیبا و زبان ساده بیان‌کرده است؛ درحالی‌که نظامی از آرایش-های ادبی و استعارات ناب برای نشان‌دادن این تصاویر بهره‌برده‌است:

نظامی

«شباهنگام کاهوی ختن گرد — ز ناف مشک خود خود را رسن کرد
هزار آهو بره، لبها پر از شیر — برین سبزه شدند آرامگه گیر
ملک چون آهوی نافه دریده — عتاب یار آهو چشم دیده
ز هر سو قطره‌های برف و باران — شده بارنده چون ابر بهاران»

(نظامی، ۱۳۸۹: ۳۴۴).

هاتفی

«ز برف و ژاله حلّاج زمانه — دهد گه پنبه گاهی پنبه دانه
صنوبر از صرصر پا شکسته — که یخ برگرد پایش تخته بسته
ز ابر دی کند سنجاب خورشید — که می‌لرزد ز باد سرد، چون بید
چنار از سردی دی ماه افسرد — ز سرما دستها زیر بغل برد

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۵۶).

همچنین نظامی مجالس بزم خسرو را به زیبایی هرچه تمام‌تر به تصویر کشیده است. با ذکر توصیفات جزئیِ نظامی، خواننده مجلس بزم را پیش‌روی خود می‌بیند. این توصیفات با بهره‌گیری از آرایش‌های ادبی به نهایت کمال خود رسیده‌است؛ به عنوان مثال او برای بیان حالت حمایل‌شدن دست یاران در گردن یکدیگر، از تشبیه «پیچیده‌شدن درخت نارون» بر «نار» استفاده می‌کند. تصاویر هاتفی از مجلس بزم نیز درخور توجّه است. وی این مجلس را با زبانی ساده و زیبا برای خواننده مجسّم نموده‌است:

نظامی

«شبی بی رود و رامشگر نبودند / زمانی بی می و ساغر نبودند»
می و معشوق و گلزار جوانی / ازین خوشتر نباشد زندگانی
تماشای گل و گلزار کردن / می لعل از کف دلدار خوردن
حمایل دست‌ها درگردن یار / درخت نارون پیچیده بر نار
به دستی دامن جانان گرفتن / به دیگر دست نبض جان گرفتن
گهی جستن به غمزه چاره سازی / گهی کردن به بوسه نردبازی
گه آوردن بهار تر در آغوش / گهی بستن بنفشه بر بنا گوش
گهی در گوش دلبر راز گفتن / گهی غم‌های دلپرداز گفتن»

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۴۱).

هاتفی

«ز یک سو غمزهای ساقیان تیز / شده چون خنجر قصّاب خونریز
ز دیگر سو شراب ارغوان رنگ / همی زد شیشهٔ ناموس بر سنگ
ز نالش نالهٔ نی یاد می‌داد / شکیب عاشقان بر باد می‌داد
ز دل سودای عفت پاک گشته / گریبانِ سلامت، چاک گشته
نشسته جام می بر دست ساقی / حریفان را نمانده هوش، باقی
ترنّم‌های شوق انگیز قوّال / قرار بیدلان را کرده پامال
شراب آلوده لب‌های شکرخند / به وعده عاشقان را کرده خرسند
خدنگ غمزه، دل آماج کرده / متاع سینه‌ها تاراج کرده
رخ پر فتنهٔ سیمین عذاران / شده آشوب جان بیقراران»

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۳۹).

در داستان عشرت خسرو در مرغزار دو شاعر شیوهٔ توصیفی را با زیبایی تمام به‌کار گرفته‌اند و تصاویر تقریباً مشابهی آورده‌اند. نظامی در عین اینکه مرغزار و طلوع خورشید را با استفاده از استعارات زیبا توصیف‌نموده، به اختصار از این مبحث رد شده است. او در

اینجا از رویدادهای کم‌اهمیّت باشتاب می‌گذرد و به اصل داستان می‌پردازد؛ امّا هاتفی ابیات بیشتری را به توصیف مرغزار اختصاص می‌دهد، به‌گونه‌ای که برای خواننده ملال آور شده است (۲۲بیت) و انسجام داستان در این بخش از بین می‌رود:

نظامی

«می سرخ از بساط سبزه می‌خورد / چنین تا پشت بنمود این گل زرد
چو خورشید از حصار لاجوردی / علم زد بر سر دیوار زردی
چو سلطان در عزیمت عود می‌سوخت / علم را می‌درید و چتر می‌دوخت
عنان یکرکابی زیر می‌زد / دو دستی با فلک شمشیر می‌زد
چو عاجز گشت ازین خاک جگرتاب / چو نیلوفر سپر افکند بر آب
ملکزاده درآن ده خانه‌ای خواست / مجلس بیاراست» ز سر مستی درو

(نظامی، ۱۳۸۹: ۴۲).

هاتفی

«شدش روزی هوای صید نخجیر / که با مشکین غزالان افکند تیر
هوای خرّم و فصل بهاران / نشانده ابر ،گردِ ره ز باران
نشسته آفتاب دی به زردی / شده باغ از بنفشه لاجوردی
ز زیر ژاله رسته سبزهٔ تر / چنان کز بیضه طوطی بر زند سر
میان لاله عرعر جاگرفته / چو خوبان پای در حنّا گرفته...
دِهی بود اندران دِه جا گرفتند / به عشرت، ساغرِ صهبا گرفتند»

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۲۳ – ۲۲).

دو شاعر از شیوهٔ نمایشی هم در پردازش صحنه‌های داستان خویش استفاده کرده‌اند. مناظرهٔ خسرو با فرهاد از مواردیست که هر دو با ایجاد گفتگو، صحنه‌های نمایشی را شکل می‌دهند تا خواننده بتواند خود را در آن صحنه حاضر ببیند و گفتگوی شخصیّت‌ها را با گوش خود بشنود. خواننده در این هنگام حس نمی‌کند که این گفتارهای نویسنده است؛ امّا نظامی با آوردن گفتگوهای طولانی در سایر قسمت‌های داستان خود مثل: پاسخ و

پرسش‌های خسرو و شیرین و غزل گفتن نکیسا و باربد از انسجام داستان خود کاسته است. جدول زیر نشان‌دهندهٔ صحنه پردازی‌های این دو شاعر با ذکر صفحه و تعداد ابیات است.

جدول شمارهٔ ۲: شیوه‌های صحنه‌پردازی

نظامی	توصیف زمان	شب: (ص ۴۷: ۲ بیت)، (ص ۵۸: ۲ بیت)، (ص ۷۲، ۲ بیت)، (ص ۱۳۳: ۱۱ بیت). طلوع خورشید: (ص ۵۹: ۲ بیت)، (ص ۷۷: ۲ بیت)، (ص ۳۵۵: ۲ بیت). بهار: (ص ۱۳۱: ۱۸ بیت). زمستان: (ص ۳۴۴: ۴ بیت).
	توصیف مکان	مرغزار: (ص ۴۳: ۶ بیت). کوه ارمن: (ص ۵۶: ۳ بیت). دشت انجرک: (ص ۶۳: ۶ بیت).
		مجلس بزم: (ص ۹۶-۹۵: ۲۴ بیت)، (ص ۱۴۱: ۱۰ بیت). بزم آرایی خسرو و سی لحن باربد: (ص ۱۹۵- ۱۹۰: ۳۵ بیت). مجلس آراستن خسرو در شکارگاه: (ص ۳۵۹ - ۳۵۵: ۴۰ بیت). بزم خسرو و شیرین: (ص۳۸۴: ۳ بیت). آراستن مداین: (ص ۳۸۶ - ۳۸۴: ۳۵ بیت).
	گفتگو	سخنان خسرو به شیرین و افسانه‌سرایی ده دختر: (ص ۱۴۰ - ۱۳۶: ۶۵ بیت). گفتگوی خسرو و شیرین: (ص ۱۵۶ - ۱۴۲: ۲۰۰ بیت). مناظره خسرو با فرهاد: (ص ۲۳۳: ۲۵ بیت). حدیث نفس فرهاد: (ص: ۲۴۸ - ۲۳۸: ۱۱۰ بیت). غزل گفتن نکیسا و باربد: (ص ۳۷۸ - ۳۵۹: ۱۵۰ بیت).
هاتفی	توصیف زمان	شب: (ص۲۷: ۲ بیت). زمستان: (ص۵۵: ۷ بیت). تابستان: (ص ۹۵: ۷ بیت). پاییز: (ص۱۲۰: ۱۱ بیت).
	توصیف مکان	مرغزار: (ص ۲۱ - ۲۰: ۲۲ بیت). مجلس بزم (ص ۲۴ - ۲۳: ۵ بیت)، (ص ۳۹ - ۳۸: ۲۱ بیت). نخجیرگاه: (۴۱ - ۴۰: ۲۰ بیت). میدان جنگ: (۵۱ - ۵۰: ۲۸ بیت). بزم خسرو و شیرین: (ص ۵۷: ۱۵ بیت). باغ (ص ۹۸: ۱۴ بیت)، (ص ۱۱۰: ۹ بیت). آراستن مداین: (ص ۱۱۶ - ۱۱۳: ۵۰ بیت).
	گفتگو	نصیحت هرمز: (ص ۲۵: ۲۵ بیت). حدیث نفس فرهاد: (ص ۴۳: ۵ بیت)، (ص ۷۱: ۱۶ بیت)، (ص ۷۴: ۵ بیت). گفتگوی شیرین با فلک: (ص ۴۵: ۱۳ بیت). مناظره خسرو با فرهاد: (ص ۶۹: ۱۱ بیت). گفتگوی فرهاد با شیرین: (ص ۸۳: ۹ بیت). سخنان شیرین در مرگ خسرو: (ص ۱۲۷: ۱۰ بیت).

همان‌گونه که در جدول بالا مشاهده می‌شود، نظامی در اکثر موارد ابیات زیادی را به توصیف‌های خود اختصاص داده است. درداستان پردازی کلاسیک این توصیفات بخشی از آرایش سخن و توانایی نویسنده بوده‌است؛ باتوجه به این‌که «توصیفات نظامی کاملاً جزئی و جسمانی است و از نوک دماغ شیرین تا ناز و کرشمه‌هایش را شامل می‌شود» (بامشکی و رضوی، ۱۳۹۳: ۷۲) به فضاسازی کمک می‌کند؛ ولی این امر از جنبه داستان‌نویسی امروز برای داستان او ضعف محسوب می‌شود. هاتفی برخلاف نظامی به ندرت به پرگویی پرداخته‌است. شاید تفاوت در ابیات دو منظومه نیز در تأیید همین مطلب باشد و شاید بتوان ادّعای خود او را در این زمینه به حق دانست که:

«نه از سستی طبع است ای بداندیش — که در گفتن نکوشیدم ازین بیش
که در بسیار گفتن آنچنانم — که از گفتار می‌ماند زبانم
نه بسیار ملال انگیز گویم — فرح‌بخش و خیال انگیز گویم»

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۱۳۴).

نتیجه‌گیری

طبق بررسی انجام شده در پژوهش حاضر، می‌توان چنین گفت که پیرنگ داستان نظامی از سه مرحلهٔ آغازین، میانی و پایانی تشکیل شده است که مرحلهٔ میانی داستان وی را عناصر تشکیل دهندهٔ داستان به وجود آورده‌اند؛ امّا در داستان هاتفی به دلیل نداشتن کشمکش، گره افکنی و گره‌گشایی مرحلهٔ میانی وجود ندارد. حوادث فرعی در داستان هاتفی زیاد به چشم نمی‌خورد و این امر نیز به سادگی طرح در داستان او دامن زده است. می‌توان گفت: داستان شیرین و خسرو هاتفی طرحی ساده است که فقط با صحنه‌های توصیفی آراسته شده و جذّابیت و کشش خاصّی ندارد و هاتفی در تقلید از این منظومه از جنبهٔ داستان‌نویسی، به خوبی عمل نکرده است. در داستان نظامی شخصیت شیرین نقش فاعلی دارد. در داستان هاتفی کنش فاعلیّت شیرین نسبتاً تعدیل می‌شود. نظامی و هاتفی در شخصیّت‌پردازی خود از شیوهٔ مستقیم استفاده کرده‌اند. بیشترین تفاوت آنها در شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم نمایان می‌شود. نظامی با نشان‌دادن عملکرد شخصیّت، آنها را به خواننده معرفی می‌کند؛ درحالی‌که هاتفی از این شیوه جز در کوه‌کنی فرهاد استفاده نکرده‌است. نظامی در توصیف حالات درونی و جسمی موفق‌تر از هاتفی عمل کرده‌است. این توصیفات هم از نظر بسامد و هم ایجاد تصاویر ناب بر توصیفات هاتفی برتری دارد. نظامی و هانفی در پرورش صحنه‌های داستان خویش از دو شیوهٔ توصیف و نمایش بهره‌گرفته‌اند. با توجه به سرآمد بودن نظامی در به کار گرفتن صنایع و آرایش‌های بدیعی، تصاویر و فضای ایجاد شده در داستان وی بر هاتفی برتری دارد؛ اما وجود گفتگوها و توصیفات طولانی نظامی گاهی ملال آور شده است. این امر اگرچه در داستان‌نویسی کلاسیک امتیاز محسوب می‌شد، ولی با توجه به معیارهای داستان‌نویسی امروز، ضعف به‌حساب می‌آید و در یکپارچگی طرح داستانش اختلال ایجاد کرده‌است و می‌توان گفت، چون هاتفی در این زمینه پرگویی نکرده است، از این جنبه بر داستان نظامی برتری دارد.

منابع و مآخذ

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۵). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.

۲. اخوّت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا.

۳. ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). **هنر رمان**. چاپ اول. [بی‌جا]: آبانگاه.

۴. بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۳). « مقایسهٔ خسرو و شیرین نظامی و شیرین و خسرو هاتفی با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا». **پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان**. شمارهٔ ۲۳. صص: ۸۸ ـ ۶۷.

۵. بهشتی، الهه. (۱۳۷۵). **عوامل داستان**. تهران: برگ.

۶. بهنام، مینا و یاحقی، محمّد جعفر. (۱۳۹۲). «روایت‌شناسی داستان فرود سیاوش». **کاوش نامه**. سال چهاردهم. شمارهٔ ۲۶. صص: ۳۴-۹.

۷. حیاتی، زهرا. (۱۳۸۷). **مه‌رویی و مستوری**. تهران: سورهٔ مهر.

۸. داد، سیما. (۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.

۹. رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۱). **کتاب‌شناسی نظامی گنجوی**. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۰. رجبی، زهرا و آذر، سمیه. (۱۳۹۱). «بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تأکید بر نظریهٔ پیرنگ لاری وای». **فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی**. سال ۹. شمارهٔ ۳۶ و ۳۷. صص: ۱۲۸ـ۱۱۱.

۱۱. زود رنج، صدیقه. (۱۳۸۰). **بررسی و تحلیل نقش و جایگاه نجیب الکیلانی در داستان‌نویسی معاصر**. پایان نامه دوره کارشناسی ارشد دانشگاه تهران.

۱۲. سلیمانی، محسن. (۱۳۷۴). **تأملی در باب داستان**. جلد ۲. تهران: امیرکبیر.

۱۳. صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۳). **تاریخ ادبیات در ایران**. تهران: فردوسی.

۱۴. فاطمی، سید حسین و دُرپَر، مریم. (۱۳۸۹). «بررسی ساز و کار شخصیت‌ها درخسرو و شیرین نظامی». **مجلهٔ جستارهای ادبی ادبیّات و علوم انسانی سابق**. شمارهٔ چهارم. صص: ۷۷ – ۵۳.

۱۵. فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۷۵). **جنبه‌های رمان**. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چاپ دوم. تهران: جیبی با همکاری امیرکبیر.

۱۶. کنی، دبلیو.پ. (۱۳۸۰). **چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم**. ترجمهٔ مهرداد ترابی نژاد و محمّد حنیف. تهران: زیبا.

۱۷. محمّدی، محمّد هادی. (۱۳۷۸). **روش شناسی نقد ادبیات کودک**. تهران: سروش.

۱۸. مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۲). **داستان (ساختار سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی)**. ترجمهٔ محمّد گذرآبادی. چاپ اوّل. تهران: هرمس.

۱۹. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). **عناصر داستان**. تهران: سخن.

۲۰. ــــــــــــ . (۱۳۶۵). **ادبیات داستانی**. تهران: ماهور.

۲۱. نظامی، الیاس. (۱۳۸۹). **خسرو و شیرین**. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.

۲۲. نفیسی، سعید. (۱۳۴۴). **تاریخ نظم و نثر در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری**. تهران: چاپخانهٔ میهن.

۲۳. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۱). «نظامی شاعری بزرگ امّا داستان پردازی ناموفق». **رشد آموزش زبان فارسی**. شمارهٔ ۳۱. صص: ۲۷ - ۲۲.

۲۴. هاتفی، عبدالله. (۱۹۷۷). **شیرین و خسرو**. به اهتمام سعدالله اسدالله یف. [بی‌جا]: انتشارات دانش شعبه ادبیات خاور.

۲۵. یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). **هنر داستان نویسی**. تهران: نگاه.

References

1. Ahmadi, Babak (2007). *Structure and text paraphrase.* Tehran: Markaz.

2. Bamshaki, Samira (2013). Compare Nezami's Khosrow and Shirin with Hatefi's Shirin and Khosrow by structuralism narratology approach. *Lyrical literature researches,* 23, 67-88

3. Beheshti, Elahe (1996). *Story factors*. Tehran: Barg.

4. Behnam, Mina. Yahaghi, Mohammad jafar (2013). Narratology of Froud-e-Siavash fiction. *Kavoshnameh*, 26,9-34

5. Dad, Sima (2008). *Dictionary of literary terms.* Tehran: Morvarid.

6. Fatemi, Sayyed Hossein. Dorpar, Maryam (2009). An analysis on the relationships of characters in nezami's Khosrow & Shirin. *Literary studies (Journal of literature and humanities),* 4, 53-77

7. Forster, Edward Morgan (1996). *Aspects of the novel.* Translated by Ibrahim Younesi. Second Edition. Tehran: Gibi In cooperation with Amir Kabir.

8. Hatefi, Abdullah (1977). *Shirin and Khosrow.* By effort of sa'dollah Asadollahyeph. [?]: Danesh shobe Adabiat-e- Khavar.

9. Hayati, Zahra (2008). *Mahrooyee and Mastoury.* Tehran: Sooremehr.

10. Irani, Naser (2000). *Art of novel.* [n]: Abanga'h.

11. Kenny, William (2000). *How to analyze fiction.* Translated by Mehrdad Torabi Nezhad and Mohammad Hanif. Tehran: Ziba.
12. McKee, Robert (2002). *Story: substance, Structure, Style and the principles of screenwriting)*. Translated by Mohammad Gozar Abadi. Tehran: Hermes.
13. Mirsadeghi, Jamal (1986) *Fictional literature.* Tehran: Mahoor.
14. _____ (1996) *Story Elements.* Tehran: Sokhan.
15. Mohammadi, Mohammad Hadi (1998). *Methodology of critique of child literature.* Tehran: Sourosh.
16. Nafisi, Saeed (1966). *The history of Verse and prose in Persian language till end of tenth century.* Tehran: Mihan.
17. Nezami, Ilyas (2009). *Khosrow and Shirin.* By Hassan Vahid Dastgerdi. Tehran: Ghatreh.
18. Okhovvat, Ahmad (1992). *Grammar of story.* Isfahan: Farda.
19. Radfar, Abu l-Qasem (1992). *Nezami Ganjavi's bibliography.* Tehran: Institute for social and cultural studies.
20. Rajabi, Zahra. Azar Somayeh (2011). Stud and Analysis of plot of Yousef story in Quran emphasizing Lawry Way's plot theory. *Literary research, 36& 37, 111-128*
21. Safa, Zaihollah (1984). *History of literature of Iran.* Second volume. Tehran: Ferdowsi.
22. Soleimani, Mohsen (1995). *A reflection on the story.* Second volume. Tehran: Amir Kabir.
23. Vahidian Kamyar, Taghi (1992). Nezami a great poem but unsuccessful storyteller. *Roshd Persian language learning*, 31, 22-27
24. Younesi, Ibrahim (2004). *Art of writing story.* Tehran: Negah.
25. Zoodranj, Sedigheh (2000). *Study and Analysis of role and position of Najib Al-kilani in contemporary story.* Master's thesis. Persian literature department. Tehran University.