فصلنامه مطالعات علوم اجتماعی
دوره ۵، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸
صفحات ۵۰-۵۹
ISSN: 2476-5074
www.uctjournals.com

ویژگی های شخصیت پردازی نمادی در شعر صوفیه

سید اقا مسافر

استادیار دانشگاه ننگرهار افغانستان
۱ کارشناس ارشد ادبیات از دانشگاه کابل Saidaqamusafer.2019@gmail.com

چکیده

یکی از مهمترین نقدهای امروزی در حوزه ادبیات نقد روانشناسانه است که در ان ناقد به تحلیل یا نقد اثر ادبی باتوجه به اصول و مبانی رفتار علم روانشناسی می پردازد. مقاله حاضر با تاکید بر سه جنبه شخصیتی یعنی نهاد، خود وفراخود به نقد روانشانسانه شخصیت پردازی در شعر صوفیه می پردازد. شخصیت پردازی در شعر صوفیه عامل اصلی شکل دهنده جوهره شعری می باشد چرا که سراینده برای وجه دادن به اصول فکری موجود در شعر تصوف ناگزیر به معرفی شخصیت می باشد. بیان شخصیت خود وفراخود همراه با کشمکش ها و تعارضات و تفاوت های درکی شخصیتی در شعر صوفیه عامل دیگر شکل دهنده ای نوع اشعار می باشد. نظم منطقی شعری حال در هر اسلوبی در نظمی ساختگی ناشی از معرفی شخصیت های درون شعر است که شاعر تنها درصدد بیان خط فکری خود می باشد. مقاله حاضر با روش تحلیلی توصیفی و به شیوه کتابخانه ای انجام گردیده است که هدف خود را بیان و تبیین شخصیت پردازی در شعر صوفیه بنیان نهاده است. بیان نقض خود در شعر صوفیه ویژگی دیگری است که ما در تبیین اهداف خود به دنبال آن نیز می باشیم.

واژه‌های کلیدی: شخصیت پردازی، تصوف، شعر صوفیه، شعر نمادین

مقدمه

شعر نمادین شعری است که در ان مفاهیم اخلاقی یا کیفیت های روحی و روشنفکرانه به قالب تخیل درآمده و مفهومی ذهنی معنوی را خلق می نماید. وقتی شعر فکر یا عقیده شخصیتی را به نحوی نمادین ارائه می دهد ممکن است آن را شعری تحیلی با مضمامین نماگرا بنامیم. در نهایت شعر نمادین شعری است که محتوای آن خواننده را به چیزی بیشتر از خودش راهنمایی می کند بعضی از عناصر شعر مانند صحنه و شخصیت و حادثه به معنایی غیر از معنای ظاهری خود به کار می رود. نمادهایی که در این اشعار به کار می رود ممکن است در قالب هر اثری معنای دیگری بدهد. به عبارت دیگر معنای نماد را باید زمینه و مفاد کل شعر مورد تایید و حمایت قرار دهد. به طوری که نماد معنای خود را درون شعر پیدا کند و نه بیررون از آن. از اینرو هر خواننده و منتقدی ممکن است تعبیرهای مختلفی از عناصر نمادین شعر به دست بدهد.صوفیان به دلیل رفتار مسکلی بعدی معنویی را در اشعار خود خلق مینمایندو بعدی روحی عرفانی که مورد توجه همگان قرار گرفته است. در این مقاله به برسی شخصیت پردازی نمایدن در شعر صوفی می پردازیم.

نگاه صوفیان در شعر

صوفیان، جهان محسوس را سایه عالم بالا می‌دانند، هرچه در اینجاست رمزی است از عقل کل و حقیقت مطلق؛ جان صوفی شاعر، مشغول «امرِ کل» است، از این جهت رؤیت کل مطلق و فنای در کل و اتحاد با آن والاترین و شیرین‌ترین تجربه‌های عارفانه به شمار می رود. اما از آنجا که تصویر و تجسم امر کلی امکان پذیر نیست،[۱] و معانی حقیقت، بی دستیاری امثال و اشباه به عالم صور درنمی‌آیند، شاعر صوفی ناگزیر است آن کل و تجربه های مربوط به آن را با واسطهٔ امور حسیهٔ جزئیهٔ نشان دهد، و جزء را تمثیل و تصویری برای کل قرار دهد.[۲]صور جزئی و حسی شعر عرفانی به ذات غیرقابل ادراک حق تعلق دارد. از هنگامی که تصوف به صورت یک نهاد شناخته شدهٔ اجتماعی درآمد، زبان و نظام نشانه شناسی خاص آن نیز به وجود آمد و اصطلاحات ویژه‌ای پدیدار شد که در درون این نهاد بار معنایی خاصی داشت و برای ناآشنایان به این مکتب نامفهوم بود به قول مولوی:

اصطلاحاتی است مر ابدال را
که از آن نبود خبر غفال را (مولوی، مثنوی معنوی، دفتر اول، بیت ۳۴۰۹)

واژه‌های خاص در زبان تصوف را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: یکی اصطلاحات رسمی. دوم رمزهای تصویری. ما به بعد اصلاحات رسمی در شعر صوفیه کارن داریم اما مسئله اصلی ما نمادهای تصویری است که به ان می پردازیم.

تصویرهای نمادین

این تصویرها که غالباً نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسی اند هر کدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارت به دریافت‌ها و معانی غیبی صوفی شاعر هستند. نمادپردازی در شعر فارسی تقریبا با سنایی رسمیت یافت. پیش از وی در شعر شاعران عارف کاربرد اینگونه تصاویر نمادین بسیار اندک است. اما همین تصاویر ریشه در سنت ادبی پیش از وی دارد. بنا براین نمادپردازی در ادبیات صوفیه یکباره و ارتجالاً در آثار سنایی غزنوی یا دیگران پدید نیامده است بلکه شاعران عارف برای رمزسازی از میراث ادبی کهن بهره‌های بسیار گرفته اند. مثلاً توصیف و تصویر باده و مجلس شراب و یار و طبیعت و عشق بازی با زیبارویان در شعر فارسی و عربی سنتی دیرین بود که گنجینهٔ بزرگی از تجربه های شاعرانه را در خود داشت. صوفیان مواد و

---

[۱] . شیخ محمود شبستری در این معنی گفته‌است:

نظرچون در جهان عقل کردند / از آن جا لفظها را نقل کردند
ولی تشبیه« کلی» نیست ممکن / ز جست و جوی آن می‌باش ساکن (*گلشن راز*، ابیات ۷۲۶ و۷۲۷)

[۲]. شبستری باز می فرماید:

معانی چون کند این جا تنزل/ ضرورت باشد آن را از تمثل
هر آن معنا که شد از ذوق پیدا / کجا تعبیر لفظی یابد او را
چو اهل دل کند تفسیر معنی / به مانندی کند تعبیر معنی. (*گلشن راز*، ابیات ۷۲۰ تا ۷۲۹)

مصالح آماده‌ای در زبان شعر و سنت ادبی برای بیان تجربه‌های خود یافتند. گویی سنت شعری همهٔ امکانات لازم را برای اندیشه‌های صوفیانه تدارک دیده بود، شعر به زودی به بزرگترین رسانهٔ صوفیان بدل گردید. در سنت شعر عربی «خمریه سرایی» و سرودن قصاید و غزلیاتی با مضامین سکر و مستی و عشق و باده پرستی از عصر جاهلی تا عصر عباسی رایج بود. وصف‌های شاعرانه از باده و میخانه و ساقی، رفتن به میخانه پیش از طلوع آفتاب، صبوحی زدن، صدای خروس سحری، گل افشانی در مجالس شراب، آمد و شد ساقی، دامن به کمر زدن، و خدمت به میخواران و مستان، رنگ سرخ باده و سرخ رویی مستان، زلالی و سفیدی بادهٔ ناب، بادهٔ آمیخته با آب، بادهٔ مقتول با آب، و... در شعر قدیم عرب به منتها درجهٔ جمال‌شناسی رسیده بود. این صور خیال آماده و زیبا که در شعر شاعران جاهلی مانند اعشی قیس، عدی بن زید الحیری، امرؤ القیس، و در شعر عهد عباسی، از جمله در خمریه‌های ابونواس، ولید بن یزید، ابی الهندی، بشاربن برد، حسن بن‌هانی، فراوان آمده است، یک نظام هنری مجهز و آماده را در اختیار صوفیان قرار داد.

شباهت بسیار میان بیخودیهای باده‌خواران و عوالم جذبات و سکر و حیرت عارفان، زمینه را برای ورود تصاویر خمریات شعری به زبان صوفیان هموار کرد. در خمریه‌های عصر عباسی، این تصویرها در سطح ادراک حسی قرار دارند و هنوز به قلمرو شعور باطنی و ضمیر ناخودآگاه شاعران راه نیافته‌اند. (جوده نصر، ۱۹۸۳: ۳۲۸-۳۳۱) در آغاز قرن دوم هجری به تدریج تصاویر اشعار خمریه به عالم عرفان راه یافت، صوفیان به مدد این تصویرها به وجدهای باطنی و جذبات روحی خود اشاره می‌کردند. در میان صوفیان طبقهٔ نخست، برای بیان احوال سکر و صحو مصطلحات خاصی رایج بود، قدیم‌ترین نشان از کاربرد عناصر خیال خمر و خماری در زبان عارفان، سخنی است که یحی بن معاذ رازی(د:۲۵۸ق) به بایزید بسطامی (د:۲۶۱ق) نوشت:

«اینجا کسانی هستند که جامی از محبت در می‌کشند که دیگر تشنه نمی‌شوند» و بایزید در جواب نوشت: «از ضعف حالت تو در شگفتم : «اینجا مردانی هستند که دریاهای هستی را سر می‌کشند و دهان گشوده بیشتر می‌طلبند».[۳](قشیری، ۱۳۸۵ه.ق: ، ۳۹) و هم از بایزید که پیشوای اهل سکرش خوانده اند نقل است که شیخ یک روز سخن حقیقت می گفت و لب خویش می مزید و می گفت: «هم شرابم وهم شرابخوار و هم ساقی». (عطار نیشابوری: ۱۳۶۶: ۱۸۸) ابو نصر سراج (د: قرن۳) نیز در کتاب ***اللمع*** ابیاتی بدون نام شاعر نقل کرده است که نشانگر قدمت تصاویر خمری در شعر صوفیان است. (جوده نصر، ۱۹۸۳ ، ۳۴۲)

مشابه همین اتفاق نیز در شعر فارسی افتاد، خمریه‌های رودکی و منوچهری، تغزل‌های زیبای شعر عنصری و فرخی و...، وصف عشق و شباب در شعر فارسی دری تصاویر و امکانات لازم برای گزارش دریافت‌های باطنی و شور و وجدهای درونی عارفان را فراهم ساخته بود، عارفان فارسی زبان جمال مطلق حق را در چهرهٔ معشوق بی‌نهایت زیبا و رعنایی که در شعر تغزلی و درباری رایج بود به تصویر کشیدند و اجزای جهان همچون خط و خال و چشم و ابروی این معشوق ممشوق به تصویر درآمد، سکر و فنا و عوالم وجد و ذوق با تصویر مجلس شراب و میخانه تعبیر شد و لحظات ناب مکاشفات صوفیانه با تصویر مستی و عشق بازی و بوس و کنار و وصال امکان بیان پیدا کرد. بسیاری از این تصاویر در سنت شعر تغزلی فارسی وجود داشت، اما در شعر عرفانی با این عناصر «ظرافت‌های زیبایی شناختی وحدت الهی را شرح می‌دهند، و سیمای نمادینی از معشوق روحانی که در قالب انسانی رخ می‌نماید، ترسیم می‌کنند». (لویزون، ۱۳۷۹: ۲۶۸) «نخستین تجربه‌های شعر عرفانی فارسی را در شعر شاعران وابسته به مذهب محمدبن کرام (متوفی ۲۵۵) از جمله ابوذر جوزجانی درگذشتهٔ اواخر قرن چهارم یافته‌اند. این تجربه‌ها در پرتو نبوغ حکیم سنایی غزنوی(د:۵۲۵) جهشی عظیم را در تاریخ شعر عرفانی فارسی ایجاد کرد.[۴]و سنایی غزنوی تصویرها و اصطلاحات تغزلی و خمری را در شعر عرفانی تثبیت کرد. با گذشت زمان، شاعران عارف، به کشف تصاویر و نشانه‌های خیالی تازه‌ای در تجربه‌های خود نائل می‌آمدند و گنجینهٔ رمزهای عرفانی روز به روز غنی‌تر و سرشارتر شد. اساس همهٔ رؤیاها و

---

۳. در تذکره الاولیای عطار نیشابوری روایت به این صورت آمده است:« نقل است که یحیی معاذ رازی نامه یی نوشت به بایزید- رحمهماالله- که: «چه گویی در حق کسی که قدحی خورد و مست ازل وابد شد؟» بایزید در جواب نوشت که:« اینجا مرد هست که در شبانروز دریای ازل وابد در می کشد ونعرهٔ هل من مزید می زند.» تذکره الاولیاء، ۱۶۹

۴.برای مطالعه بیشتر در این زمنیه رجوع کنید به: شفیعی کدکنی، محمدرضا، «نخستین تجربه‌های شعر عرفانی»، درخت معرفت، جشن نامهٔ استاد زرین کوب، به کوشش علی اصغر محمد خانی، تهران، سخن، ۱۳۷۶ و نیز زبور پارسی، (نگاهی به رندگی و غزلهای عطار)، تهران، آگه ۱۳۷۸ ص۴۵-۴۷

رؤیت‌ها و مکاشفات صوفیان، در واقع یک چیز است و آن عبارت است از دیدار با «امر مطلق بیرنگ و شکل و بلاکیف». اما وقتی این مکاشفات و رؤیاها به عالم زبان و حس منتقل می‌شود و از آن با عناصر زبان و ادراک حسی گزارش می کنند صورت‌ها و تصاویر مختلفی به خود می‌گیرد، چنان که «خواب یک خوابست اما مختلف تعبیرها». (صائب تبریزی ۱۳۷۰: ۱۰/ ۱۵۵)

صوفیان بزرگ هرکدام دارای زبان و نظام تصویری و نمادین خاصی هستند. سنایی غزنوی از واژه‌های قمار، خرابات، قلندر، لباسات و طامات و کم‌زن و قلاش و رند رمزهای بدیع می‌سازد که در آن روزگار سخت بی‌سابقه و تکان دهنده است. رؤیاهای روزبهان بقلی (د: ۶۰۶ق) در کتاب *کشف الاسرار*، از حیث تصاویر خیال بسیار ارزنده و زیبا و مختص به خود اوست، او خدا را به شکل «ستون زر سرخ» و «گل سرخ» رؤیت می کند و در رؤیای خود پیامبر اکرم را در میان دریای شراب می‌بیند، چنین تصویرهایی فقط در آثار روزبهان دیده می‌شود. (کشف الاسرار، روزبهان بقلی شیرازی، نسخۀ خطی آستان قدس رضوی،ش:۹۳۱ برگ ۷)

در مکاشفات نجم الدین کبری (د: ۶۱۸ق) مفاهیم و معانی عارفانه در رنگها ظاهر می‌شود و هر رنگ نمادی از یک مفهوم است.[۵]در رؤیت‌های صوفیان طریقۀ کبروی نشانه‌های خیالی مکرراً به شکل نورهای رنگین ظاهر می‌شود. آن‌ها مراتب هفتگانۀ سلوک روحانی را در قالب رنگ‌ها طبقه بندی می‌کنند. نجم رازی و عزیز نسفی، عروج روحانی را به کمک ایماژهای «ستاره»، «ماه» و «خورشید»، به تصویر کشیده‌اند و با استفاده از داستان حضرت ابراهیم در قرآن به بیان مراحل عروج به سوی حقیقت پرداخته‌اند. (ریجون، ۱۳۷۸ : ۲۳۱) در کتاب انسان کامل عزیزالدین نسفی، «درخت» (نسفی، عزیزالدین، ۱۳۷۷، ۲۶۷، ۲۶۶، ۲۹۴، ۳۰۰،۳۰۲،۳۰۴) یک تصویر مرکزی است، که اساس هستی شناسی نسفی را تصویر می کند. نسفی عالم را به درختی تشبیه کرده است، زمین، فلک الافلاک است و فلک اول ریشۀ درخت عالم است ، هفت آسمان تنۀ آن درخت و عناصر و طبایع چهارگانه هم شاخه‌های آن و انسان میوۀ این درخت است. او همچنین تصویرهای «درخت مزاج، درخت عقل، درخت امکان، درخت وجود، درخت خلق، درخت علم، درخت نور، درخت لقا» را ساخته است.

صوفیانی که تجربه‌های ناب شخصی داشته‌اند تصاویر و تعابیر شخصی مختص به خود دارند و فردیت و خلاقیت آنها را از خلال تصویرهای ابتکاری می‌توان کشف کرد، اما صوفیان موزون طبع و مقلد که صرفاً با خواندن شعرهای بسیار با زبان تصوف انس گرفته‌اند و تصویرها و نمادهای شعری متداول در ادبیات صوفیه، ملکۀ ذهنی ایشان شده، رنگ و بوی فردیت در شعر و سخنشان نمی توان یافت. آنها از تعبیرها و تصویرهای عمومی بهره می‌گیرند. بسیاری از شاعران و عارفان درجه دو و سه از این قبیلند: فخرالدین عراقی (د:۶۸۸ق)، عماد الدین نسیمی(د: ۷۴۸ق) شاه نعمت الله ولی (د:۸۳۴ق) شاه قاسم انوار (د:۸۳۷ق) عصمت بخاری (د:۸۴۰ق) خیالی بخارایی (د:۸۵۰ق) و...

در شعر این گروه از شاعران تصویرهای تازه که ویژگیهای رمز شخصی و تجربۀ فردی شاعر را داشته باشد کمتر می‌توان یافت، مثلاً شاه نعمت الله هرچند از شهرت بسیار برخوردار است و شاه قاسم انوار نیز سبکی شبیه سبک غزل مولوی دارد اما در شعر ایشان به دشواری شاخصه‌های فردیت و ابداع را می‌توان پیدا کرد، آثارشان سراسر رنگ و بوی تقلید دارد.

متون عرفانی فارسی تا به امروز از منظر تصاویر خیال و تحلیل تصویرهای ابداعی و رسمی چندان مورد پژوهش قرار نگرفته‌اند. البته برخی از خاورشناسان متأخر از جمله هانری کربن، لوید ریجون، لئونارد لویزون، در بررسی آثار عارفان ایرانی به تحلیل تصویرهای نمادین پرداخته‌اند و در این باب نکته‌ها گشوده اند، اما جای پژوهشهای دقیقتر هنوز خالی است. در واقع یگانه چیزی که عارفان ما را از یکدیگر متمایز می‌سازد و درجۀ ابداع و خلاقیت را در آثار آنها به روشنی نشان می‌دهد، حوزۀ آفرینش تصاویر خیالی است. تصاویر حسی مربوط به دنیای عینی و این جهانی عارف و قلمرو تجربۀ شخصی اوست. اما دنیای غیب و قلمرو مکاشفه چنانکه پیشتر اشاره کردیم برای همه تقریباً یکی است. بنابر این از رهگذر تحلیل صور خیال فردی و تحلیل

---

۵ . در کتاب فوائح الجمال و فواتح الجلال، نماد پردازی با رنگها به نجم الدین کبری فردیت خاصی در میان عارفان بخشیده است. در این باره رک: غلام، محمد، شیخ نجم الدین کبری در آینۀ فوائح الجمال و فواتح الجلال، و پاکتچی ،احمد، روانشناسی رنگها در اندیشه‌های عرفانی نجم الدین کبری، مجموعه مقالات همایش شیخ نجم الدین کبری، رایزنی فرهنگی ایران در ترکمنستان، ۱۳۸۰

خوشه‌های تصویری در آثار عارفان امکان شناخت عمیقتر تجربهٔ هنری آنها فراهم می‌شود. فردیت هر یک از عارفان، میزان تاثیر و تأثر آنها، ابداع و نوآوری هنری در شعر عرفانی، از رهگذر شناخت تصویرها عملی‌تر است، تصویر دنیای حسی عارف و دنیای فردیت و کثرت است ولی مفاهیم شهودی و معانی متعلق به عالم وحدت، یگانگی و بیرنگی است، عالم شهود، دنیای محو و فنای فردیت است. بنا براین در تحلیل مفاهیم عرفانی تحلیل‌گر نهایتاً به اموری همسان و مشابه دست می یابد اما در واقع تنها در قلمرو صورت است که تفاوتهای فردی و هنری را به وضوح و روشنی می توان دریافت.

تعریف شخصیت وساختارسه گانهٔ آن

شخصیت هر فرد، گرایش‌های دیرپای سرشتی وی و آن واقعیت بنیادینی است که زمینه‌ساز تفاوتهای فردی مهم در رفتار محسوب می‌شود (آیسنک، ۵۷:۱۳۷۷). بر اساس نظریهٔ «فروید» شخصیت انسان از سه قسمت تشکیل می‌شود که عبارتند از :۱- نهاد ۲- خود یا من ۳- فرا خود یا فرا من.

طبقه‌بندی شخصیت

تاکنون شخصیّت را به اشکال مختلف طبقه‌بندی کرده‌اند، مثلاً ساده یا بغرنج، عادی یا ممتاز، ثابت یا گسترش‌یابنده، قهرمان یا سیاهی لشکر، ساده یا جامع، ثابت یا پویا و نظایر این‌ها.(اخوت، ۱۳۷۱: ۱۵۳) ای.ام فورستر شخصیّت‌ها را به دو نوع ساده(Flat Character) و جامع(Character Round) تقسیم‌بندی کرده است. شخصیّت ساده شخصیّتی تک‌بعدی بوده که گرد یک فکر و کیفیت واحد ساخته می‌شود؛ اما شخصیّت جامع شخصیّتی چند بعدی است که چندین خصلت را با هم دارد و نقش‌های چندگانه‌ای را ایفا می‌کند. همچنین شخصیّت ایستا (Static Character) شخصیّتی است که در طیّ داستان تغییر نمی‌کند یا این که اندک تغییر می‌کند و در آخر داستان همان است که در اوّل بود؛ اما شخصیّت پویا (Dynamic Character)در طیّ داستان دستخوش تغییر و تحوّل شده و جنبه‌های شخصیّتی و خصلت و خصوصیّت وی عوض می‌گردد (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۹۴-۹۳). در حدیقه چون سرانجام و پایانی برای حکایت‌ها ذکر نشده و فقط برش خیلی کوتاهی از زندگی یک شخصیت آورده می‌شود، معلوم نمی‌شود که شخصیّت‌ها تغییر می‌یابند یا نه. بنابراین شخصیّت‌هایی که در این حکایت‌ها حضور دارند، فقط دارای یک بُعد شخصیتی بوده و فرصتی برای تغییر و تحول به دست نمی‌آورند.

آ.ژ.گریما(A.J. Gerimas) در طبقه‌بندی خود از شخصیّت، با الگو گرفتن از کار پراپ، با توجه به کارکردها به تقسیم‌بندی شخصیّت‌ها پرداخته است. وی شخصیّت‌ها را به سه گروه زیر تقسیم کرده است :

شناسنده (فاعل)/ موضوع شناسایی (مفعول).

دهنده/ گیرنده.

یاری دهنده/ مخالف (سلدن،۱۳۸۲: ۱۴۴).

۱. شخصیّت‌پردازی

خلق شخصیّت‌ها با خصوصیّات اخلاقی و روحی معینی در داخل متن داستانی اعمّ از داستان، حکایت، نمایش‌نامه، فیلم و... شخصیّت‌پردازی نامیده می‌شود. در روایت شناسی، دسترسی به خصوصیّات خلقی، روحی و شخصیّتی شخصیّت‌ها یکی از ایده-های اصلی به شمار می‌رود. بلکن برگBelkan Berg)) ویژگی مهم روایت را نیل به اندیشه و احساسات شخصیّت‌ها می‌داند (تودوروف، ۱۳۸۵: ۷۹).

به خاطر تعلیمی بودن کتاب حدیقه و اهمیت داشتن و اصل قرار گرفتن پند و اندرز و توصیه‌های مطرح شده در آن و همچنین به خاطر کوتاهی بستر حکایت‌ها، شخصیّت‌پردازی در آن به شیوهٔ مقبول امروز صورت نمی‌گیرد و «شخصیت به معنی قهرمانی آفریدهٔ نویسنده یا شاعر که دارای ویژگی‌های رفتاری، اخلاقی و روانی خاص باشد و همچنین موضوع تکوین شخصیت در نتیجهٔ حرکت و سیر داستانی هم در حدیقه تقریباً دیده نمی‌شود» (فتوحی و محمدخانی، ۱۳۸۵: ۶۴).

در صورت کلّی برای شخصیّت‌پردازی می‌توان از دو شیوه استفاده کرد :۱- شیوهٔ مستقیم ۲ – شیوهٔ غیر مستقیم. در شیوهٔ مستقیم راوی دانای کل است که از همه چیز خبر دارد و خود افکار و منش شخصیت‌هایش را بیان می‌کند. این نوع بیشتر در تیپ سازی کاربرد دارد؛ چرا که در این نوع، خصوصیّات کلی بیشتر مطرح می‌شوند. اما در شیوهٔ غیر مستقیم راوی همه چیز را

بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد تا خواننده خود با توجه به اعمال، اقوال، کنش‌ها و واکنش‌های درونی و بیرونی شخصیّت‌ها به منش، خصلت‌ها و احساسات آن‌ها پی ببرد (!اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۸۰ ؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۲-۱۴۱) می‌توان این تدابیر را در کل تدابیر «*گزارشی-توصیفی*» و «*مایشی*» دانست. در نوع اول که نویسنده مستقیماً شخصیت‌های داستانش را معرفی می‌کند، از شیوهٔ گزارشی-توصیفی استفاده شده‌است؛ اما در نوع دوم که نویسنده به شخصیّت‌هایش اجازه می‌دهد که خودشان را با رفتار و گفتار خویش معرفی کنند، شیوهٔ مورد استفادهٔ وی نمایشی می‌باشد (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۶-۳۵).

۱-۱- نهاد

نهاد، نیرویی است که از مجموعه غرایز اولیه تشکیل می‌شود و از اصلِ کسب لذت پیروی می‌کند. نهاد، نمایندهٔ حالات غیرارادی، ناآگاه و غریزی است. به گفتهٔ «فروید» هرکس، به هنگام تولد، نهاد را با خود به دنیا می‌آورد. این نیرو منشأ کاملاً درونی دارد، از دنیای خارج اطلاع ندارد، از درد و رنج گریزان است، هیچ حد و مرزی را نمی‌شناسد. نهاد، از موازین اخلاقی و قید و بندهای اجتماعی به دور است. بنابراین، در کمال آزادی و در صورتِ لزوم با شدت و خشونت در جستجوی برآوردن خواهش‌های خود است (گنجی، ۱۳۸۳: ۲۲۵). اما باید توجه داشت که نهاد، همیشه منبع شر و بدی نیست. نهاد غالباً با «من» و «فرا من» در تعامل است و عمدتاً تحت کنترل آنها قرار دارد (کریمی الف،۱۳۸۹: ۶۷). نهاد، جایگاه غرایز مادی همچون میل انسان به آب و غذا برای رفع تشنگی و گرسنگی و همچنین میل به ثروت و مقام است. هرگاه نهاد تحریک شود و تحت فشار قرار گیرد و خواسته‌های مادی‌اش برآورده نشود اضطراب و پریشانی به وجود می‌آید. پس نهاد، برای کاهش اضطراب و برگرداندن تعادل روحی تلاش می‌کند. این تعادل تنها با برآورده کردن لذات شکل می‌گیرد، زیرا نهاد مبدأ حس لذت است. از این رو، کاهش اضطراب و تعادل روحی در گرو دوری از درد و ناراحتی و تحقق لذتهای مادی نهاد است (عباس، ۱۹۹۶: ۱۳).

۱-۱-۱- خواسته‌های مادی نهاد

با نگاهی به زندگی صوفی و مطالعهٔ اشعارش متوجه می‌شویم که یکی از نیازهای مادی که در نهاد صوفی به وجود آمد میل و حرص شدید او به مال و ثروت بود. «صوفی ، در سال‌های اوّل زندگی کرامت و ارزش شعرش را به کمترین بها می‌فروخت و ممدوحش را بخشنده‌تر از حاتم طائی معرفی می‌کرد، ولی نتیجهٔ مدح او به چند درهم محدود می‌شد. وقتی بهای مدحش به یک دینار رسید قصیده‌اش به دیناریه معروف شد» (التونـجی،۱۹۹۲: ۱۶۴). بنابراین، اصرارِ نهاد، صوفی را به جایی کشاند که برای دستیابی به پول هر کسی را در هر مقامی مدح می‌کرد و به بهای کم در مقابل مدحش راضی می‌شد و صراحتاً از ممدوح خود طلب بخشش می‌کرد. او برای اینکه ممدوحش را برای بخشش به وی تحریک کند، بخشش و هدایای او را به باران رحمت تشبیه می‌کند: (الیازجی، ۱: ۱۲۷)

۱-۲- خود یا من

«خود» نمایندهٔ دنیای خارجی و بر اصل واقعیت تأکید دارد و تلاش می‌کند واقعیت را جایگزین حس مادی و لذتی کند که بر نهاد سیطره دارد (فروید،۱۹۸۲ : ۴۲). «خود» جنبهٔ روانی شخصیت است و برای کاستن تنیدگی‌ها و ناراحتی‌ها و کسب خوشی از عقل استمداد می‌طلبد و به راهنمایی خواهش‌های نهاد می‌پردازد (شالچیان، ۱۳۷۳: ۲۲۴). «خود» پیوسته مجبور است با قوهٔ تفکر، به حل تناقض بین نهاد و فراخود بپردازد. پس نباید آرام باشد و همیشه باید منتظر کشمکش بین نهاد و فراخود باشد و فاصلهٔ بین آنها را کم کرده یا از بین ببرد (فروید، ۱۴۰۹: ۹۴). «خود» افزون بر این دو دیکتاتور (نهاد و فرا خود) باید به ارباب سومی هم خدمت کند و آن دنیای بیرونی است. بنابراین، «خود» مرتباً سعی می‌کند بین درخواست‌های کورکورانه و نامعقول نهاد و فراخود با درخواست‌های معقول دنیای بیرونی سازش برقرار کند. زمانی که «خود» از سه طرف توسط نیروهای متفاوت و متخاصم محاصره می‌شود به صورت قابل پیش بینی واکنش نشان می‌دهد و مضطرب می‌شود. از آن پس، مجبور می‌شود برای دفاع از خودش در برابر این اضطراب از سرکوبی و سایر مکانیسم‌های دفاعی استفاده کند (فیست،۱۳۸۹: ۴۲). یک «خودِ» نیرومند می‌تواند تأثیری متعادل داشته باشد و جنبه‌های شخصیت را در تعادل نگاه دارد. از طرف دیگر یک «خود» بیش از حد قوی شخصیتی دیکتاتور و غیر قابل تحمل ایجاد می‌کند. چنین شخصیتی فوق العاده نامطبوع و گاهی خطرناک است که خود را از همه مهمتر و تا حد رب النوع می‌پندارد (اسنودن، ۱۳۸۸: ۸۵- ۸۶).

۱-۲-۱- شکایت «خود» از نهاد و سرزنش آن توسط «فراخود»

اصرار نهاد صوفی در برآورده کردن اهداف مادیش باعث شد که خود از یک طرف به سبب این پافشاریش از او شکایت کند و از طرف دیگر فراخود صوفی نیز به جهت این لجاجت او را سرزنش کند. زیرا نهاد صوفی باعث شد برای برآورده کردن خواسته‌های مادی، خودش را به زحمت بیندازد و مشکلات زیادی را تحمل کند. از طرف دیگر این تلاش زیاد، برای رسیدن به پول، او را از اهداف والایش دور کرد و در تضاد با اهداف آرمانی فراخودش قرار گرفت.

۱-۲-۲- تصمیم گیری برای «نهاد» و هدایت آن

در جای دیگر خودِ صوفی در مقابل این همه اصرار نامعقول نهاد می‌ایستد و از لجاجت او در برآورده کردن خواسته‌های مادیش انتقاد می‌کند. زیرا این اصرار نهاد باعث شد که صوفی در شرایط بسیار سختی قرار بگیرد و مشکلات زیادی را بر خود هموار کند و همچنین این اصرار نهاد، نوعی اضطراب و احساس ناامیدی در صوفی ایجاد کرد.

مشخص است که خودِ صوفی ، نوعی بیداری در او ایجاد می‌کند و واقعیت امر را به او نشان می‌دهد و او را از این تلاش بیهوده برای ارضای نهاد برحذر می‌دارد. همچنین این ابیات بیانگر این مطلب است که فراخود نیز وارد عمل شده و نهاد را به سبب اهداف غیر اخلاقیش سرزنش می‌کند، اهدافی که باعث شد صوفی از آرمان والای خود منحرف شود. پس در این ابیات از یک طرف نبرد و تعارض فراخود را با نهاد می‌بینیم و از طرف دیگر تلاش خود برای هدایت نهاد در مسیر صحیح می‌بینیم. بنابراین، «خود» وقتی منحرف شدن نهاد از مسیرِ درست را می‌بیند ابتکار عمل را به دست می‌گیرد و درصدد برآورده کردن نیاز نهاد بر می‌آید. پس خودِ صوفی ، نوعی آگاهی در او ایجاد می‌کند و نقطهٔ قوتش را به او گوشزد می‌کند. نقطهٔ قوت صوفی شعر اوست، پس وی متوجه می‌شود باید ارزش شعرش را حفظ کند و آنرا همچون کالایی کم ارزش در معرض فروش قرار ندهد. «صوفی ، وقتی از زندان بیرون آمد ایمان آورد به اینکه نیرویی که بتواند او را بر مردم مسلط گرداند و به ثروت برساند، شعر است. از این رو به سیر و سفر در سرزمین شام پرداخت تا اینکه «بدر بن عمار» را شناخت و او را مدح کرد و به آنچه از ثروت که آرزو داشت رسید» (ضیف، دون تاریخ: ۳۰۵).

۱-۳- فراخود

فراخود، در حقیقت نقطهٔ مخالف و ضد نهاد است. یعنی هر اندازه نهاد در ارضای بدونِ چون و چرای غرایز و تمایلات کوشش دارد، فرا خود سعی در محدود کردن و محروم کردن ما از همهٔ لذتها و ارضای نیازها دارد (کریمی الف، ۱۳۸۹: ۶۷). هرگاه «خود» نتواند خواسته‌ها و آرمان‌های فراخود را برآورده سازد احساس حقارت، عدم کفایت و شکست به وجود می‌آید (فروید، ۱۹۸۲: ۶۱). فراخود، دو زیر سیستم دارد: ۱- وجدان ۲- خودِ آرمانیِ. فرا خود به دقت (خود) را زیر نظر دارد و اعمال و مقاصد آن را ارزیابی می‌کند (فیست، ۱۳۸۹: ۴۲). در همان حال که فراخود رشد می‌کند (خودِ آرمانی) هم در شخص در حال رشد است. این آرمان برای فرد هدفهای دوربردی فراهم می‌کند تا برای رسیدن به آنها تلاش کند. خودِ آرمانی نمایندهٔ چیزی است که شخص می‌تواند در نهایت به آن برسد. این خودِ آرمانی شامل آرزوها و جاه‌طلبی‌های شخص است و ممکن است با ارزش-های فراخود در توافق و یا تعارض باشد (کریمی ب، ۱۳۸۹: ۴۵).

۲. مکانیسم‌های دفاعی-روانی

مکانیسم‌های دفاعی در پاسخ به موقعیت‌هایی است که امنیتِ «سیستمِ خود» را تهدید می‌کند. فرد ممکن است مکانیسم‌های روانی را به طور آگاهانه و یا غیر آگاهانه بکار گیرد. این مکانیسم‌ها به ندرت به تنهایی بکار برده می‌شوند و غالباً توأم با یکدیگر استفاده می‌گردند (مانفردا و همکاران، ۱۳۶۹: ۱۳۴). مکانیسم‌ها انواع مختلف دارند: اما، مهمترین مکانیسم‌هایی که صوفی از آنها برای رهایی از فشار روانی ناشی از شکست استفاده کرد عبارتند از: ۱- بازگشت یا سیر قهقرایی.۲- تحقیر دیگران.۳- همانندسازی. ۴- خیالبافی. ۵- درون فکنی. ۶- تعریف و تمجید. ۷- برون فکنی. ۸- جابجایی.

۲-۱- بازگشت یا سیر قهقرایی

انسان در برخورد با ناکامی‌ها، گاهی به مکانیسم دفاعی بازگشت متوسل می‌شود. در این مکانیسم، رفتار فرد به مرحلهٔ پایین‌تری که دارای صفات ناپخته است تنزل کرده و سیر پسروی پیش می‌گیرد. مثلاً احیاناً کارمندی با رئیس اداره اختلاف

پیدا می‌کند و برای حل آن به گریه متوسل می‌شود در این حالت می‌گویند کارمند رفتار بازگشتی از خود نشان داده است (گنجی، ۱۳۴:۱۳۸۳)

۲-۲-تحقیر دیگران

گاهی، انسان برای جبران شکست و پوشاندن عیب‌های خود، می‌کوشد گناه را به گردن دیگران بیندازد و بدین روش حرمت نفس خود را حفظ کند. این‌گونه افراد، ناکامی‌های خود را از جانب دیگران می‌دانند و به تحقیر آنها می‌پردازند (گنجی، ۱۳۴:۱۳۸۳).

۲-۳- خیالبافی و بزرگ‌نمایی

«هنگامی که فرد نتواند به خواسته‌هایش برسد و با کشاکش و ناکامی دست به گریبان باشد گاهی به خیالبافی پناه می‌برد. خیالبافی، راه چاره‌ای موقتی و گریزی از احساس حقارت است. وقتی شخص از رؤیای خیالبافی بیرون می‌آید و با واقعیات روبه‌رو می‌شود همچنان با حقایق تلخ و ناکامی‌های موجود سرو کار پیدا می‌کند» (پارسا، ۲۴۳:۱۳۷۶).

۲-۴- درون فکنی

درون فکنی، حالتی است که شخص خوبی‌های دیگران را به خود نسبت داده یا آنها را از آنِ خویش می‌داند. حالت فردی که مدام دم از این می‌زند که فلانی را من به اینجا رسانده‌ام، هرچه دارد از من دارد. برای مثال درون فکنی در این شعر فردوسی روشن است:

۲-۵- تعریف و تمجید

گاهی شخص برای پنهان ساختن تمایلات تحقیر آمیز خود به تاکتیک جالب‌تری متوسل می‌شود. برای اینکه کمترین رد پایی نگذارد به جای تحقیر فرد، به طور مبالغه‌آمیزی به تمجید آن شخص می‌پردازد. تحسین، نقطهٔ مخالف تحقیر است. در عین آنکه چنین خطری را ندارد، وسیلهٔ مطمئنی برای پنهان ساختن تمایلات تحقیرآمیز و نفرت‌آلود است. همچنین فرد، دو کار را با هم انجام می‌دهد هم تحسین می‌کند و هم تحقیر (بنگرید: هورنای، ۱۹۵:۱۳۸۴).

۲-۶- برون فکنی

به طور تحت‌اللفظی به معنی بیرون افکندن و غالباً به عنوان مکانیسم سرزنش کردن و یا سپر بلا قرار دادن تلقی می‌گردد. گاهی انسانها به طور ناخودآگاه احساسات، ایده‌های نامطبوع و خصیصه‌های رفتاری خود را به دیگران نسبت می‌دهند. این مکانیسم بیانگر مَثَل کافر همه را به کیش خود پندارد، است. (بنگرید: مانفردا، ۱۳۹:۱۳۶۹). در واقع «اگر صوفی را با دیگران مقایسه کنیم، هجای او بسیار کم است و اگر هجای او را با مدحش از لحاظ کمیت مقایسه کنیم، در می‌یابیم که او جزو شاعران هجو سرای معروف نیست» (الخباز، ۱۴۱:۲۰۰۹). بنابراین، صوفی از هجای خود به عنوان یک مکانیسم دفاعی- روانی استفاده کرد تا از میزان فشار روانیش بکاهد و اندوه‌هایش را التیام بخشد. از این رو، وی بی اصل و نسب بودن کافور را مورد طعنه و کنایه قرار می‌دهد، در حالی که اصل و نسب خود صوفی در هاله‌ای از ابهام است و او خود نیز از اصل و نسب مشهور و بزرگی برخوردار نیست. بنابراین، صوفی با بیان این که کافور اصل و نسب معروفی ندارد، برون فکنی کرده است تا این‌گونه ارزش او را پایین آورد و او را تحقیر کند. او می‌گوید: (الیازجی، ۲: ۴۰۰)

۲-۷- جابجایی

گاهی فشارها و اضطراب‌های ناشی از ناکامی، به جای اینکه موضوع اصلی را هدف قرار دهند به چیزهای دیگر منتقل می‌شوند. مکانیسم دفاعی جابجایی، موجب می‌شود که دل‌نگرانی‌ها از علت تولید کنندهٔ آنها جدا شوند و به چیز دیگری که در اصل هیچ رابطه‌ای با آن ندارد منتقل شوند» (بنگرید: گنجی، ۱۳۸۳: ۱۳۴-۱۳۵). صوفی ، پس از وفا نکردن کافور به وعده‌اش مصر را خشمگینانه ترک کرد.

نتیجه

از نتایج این پژوهش آن است که دنیای درونی صوفی و شخصیت او شاهد تعارض و کشمکش بوده است. این تعارض بین سطوح شخصیت صوفی بر زندگی ادبی و بر جهان بیرونی او نیز تأثیر گذاشته است. این تعارض در اشعار او به دو شکل نمود پیدا کرد. شکل اوّل این تعارض برخورد خواسته‌های مادی نهاد با اهداف کمال گرای فراخود بود. نهادِ صوفی میل به ثروت را در او به وجود آورد و او را برای رسیدن به آن به تکاپو واداشت. انگیزۀ به وجود آورندۀ این میل در نهاد صوفی فقر مادی او بود. اصرار نامعقول نهادِ صوفی در برآورده کردن خواسته‌های مادیش او را در تعارض با فراخود قرار داد. زیرا خواسته‌های مادی او مغایر با اهداف آرمانی فراخود بود. پس این دو سطح شخصیت صوفی در طول زندگیش با هم در جدال بودند که در نهایت فراخودِ او بر نهادش غلبه کرد. اما شکل دوم این تعارض به صورت برخورد فراخود صوفی با خودِ او بود. فراخود صوفی اهداف آرمانی داشت که همراه با بزرگ نمایی و غلو بود که این امر باعث می‌شد فراخود در تعارض با خود قرار بگیرد. زیرا «خود» تابع اصل واقعیت بود و با مبالغه مخالف بود.

منابع

۱. آیسنک، هانس یورگن،(۱۳۷۷)، واقعیت و خیال در روانشناسی. ترجمۀ محمدنقی براهنی، نیسان کاهان. انتشارات رشد، تهران، چاپ دوم،

۲. اخلاقی، اکبر.(۱۳۷۷) تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار، اصفهان: نشر فردا، چاپ اول.

۳. اخوت، احمد.(۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا، چاپ اول.

۴. اسنودن، رود، خودآموز یونگ: آموزش مبانی روان شناسی تحلیلی و آشنایی با نظریه‌های او. ترجمۀ نورالدین رحمانیان. انتشارات آشیان، چاپ دوم، ۱۳۸۸.

۵. ایگلتون، تری، پیش درآمدی بر نظریۀ ادبی، ترجمۀ عباس مخبر. شرکت نشر مرکز، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۸.

۶. پارسا، محمد، زمینۀ روانشناسی (روانشناسی عمومی)؛ انتشارات بعثت، تهران، چاپ چهاردهم، ۱۳۷۶.

۷. التونجی، محمد، الـصوفی مالئ الدنیا و شاغل الناس، عالم الکتب، الطبعۀ الثانیۀ، ۱۹۹۲.

۸. الـخباز، محمد، صورۀ الآخر فی شعر الـصوفی ، نقد ثقافی، الـمؤسسۀ العربیۀ للدراسات و النشر، بیروت، ط۱، ۲۰۰۹.

۹. تودوروف، تزوتان.(۱۳۷۹) بوطیقای ساختارگرا، ترجمۀ محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول.

۱۰.سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر.(۱۳۸۲). راهنمای نظریۀ ادبی معاصر، ترجمۀ عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو، چاپ سوم.

۱۱.شفیعی کدکنی، محمدرضا، «نخستین تجربه‌های شعر عرفانی»، درخت معرفت، جشن نامۀ استاد زرین کوب، به کوشش علی اصغر محمد خانی، تهران، سخن، ۱۳۷۶

۱۲.شالچیان، طاهره، آشنایی با اصول روانشناسی، انتشارات بدر، چاپ سوم، ۱۳۷۳ .

۱۳.شمیسا، سیروس، نقد ادبی، نشر میترا، چاپ سوم، ۱۳۸۸.

۱۴.جوده نصر، عاطف، الرمز الشعری عندالصوفیه، دارالاندلس، بیروت ۱۹۸۳

۱۵.صائب تبریزی،دیوان، به کوشش محمد قهرمان، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم ۱۳۷۰

۱۶.ضیف، شوقی، الفن و مذاهبه فی الشعر العربی.دارالـمعارف، مصر، ط ۱۰، بدون تاریخ.

۱۷.ریجون، لوید، عزیز نفسی، ترجمه مجدالدین کیوانی، تهران، مرکز۱۳۷۸

۱۸.رجایی، نجمه، آشنایی با نقد ادبی معاصر، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ اوّل، ۱۳۷۸.

۱۹.زرین کوب، عبدالحسین، آشنایی با نقد ادبی. انتشارات سخن، چاپ هشتم، ۱۳۸۸.

۲۰.عباس، فیصل، التحلیل النفسی و الإتجاهات الفرویدیۀ، الـمقارنۀ العیادیۀ؛ دارالفکر العربی، بیروت، الطبعۀ الأولی، ۱۹۹۶.

۲۱.عطار نیشابوری، فریدالدین،تذکریالاولیاء،تصحیح محمد استعلامی،تهران، انتشارات زوار، چاپ پنجم ۱۳۶۶

۲۲.فرزاد، عبدالحسین، دربارۀ نقد ادبی. نشر قطره، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۸۸.

۲۳.فروید، سیجمند، الأنا و الهو؛ بإشراف محمد عثمان نجاتی، دارالشروق، بیروت، ط۴، ۱۹۸۲.
۲۴.فتوحی، محمود و محمد خانی، علی اصغر.(۱۳۸۵) شوریده‌یی در غزنه، تهران: سخن، چاپ اول.
۲۵.فیست، جس، جی فیست، گریگوری، نظریه‌های شخصیت. ترجمهٔ یحیی سید محمدی. نشر روان، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۸۹.
۲۶.قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم، رساله القشیریه، تحقیق عبدالحلیم محمود و محمود بن شریف، طبعه اولی ۱۳۸۵ق
۲۷.لویزون، لئوناردو، شیخ محمود شبستری، ترجمه مجدالدین کیوانی، تهران، مرکز ۱۳۷۹
۲۸.کریمی، یوسف، روانشناسی شخصیت، نظریه و مفاهیم. انتشارات دانشگاه پیام نور، تهران، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۹.
۲۹.گنجی، حمزه، روانشناسی عمومی. نشر ساوالان، چاپ ۲۷، ۱۳۸۳.
۳۰.مانفردا، مارگاریت.ل، کرامپیتز، سیدنی د.، روان پرستاری. ترجمهٔ طلعت شهریاری و همکاران. نشر مرکز دانشگاهی، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۹.
۳۱.مولوی، جلال الدین محمد، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، امیر کبیر، تهران
۳۲.هال، ورنن، تاریخچهٔ نقد ادبی، ترجمهٔ هادی آقاجانی و همکاران. انتشارات رهنما، چاپ اوّل، ۱۳۷۱.
۳۳.هورنای، کارن، شخصیت عصبی زمانهٔ ما، ترجمهٔ محمد جعفر مصفا. انتشارات بهجت، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۴.
۳۴.الیازجی، ناصیف، العرف الطیّب فی شرح دیوان أبی الطیب، الـمجلد الأول والثانی، دارصادر، بیروت، دون التاریخ.
۳۵.یونسی، ابراهیم.(۱۳۸۴)، هنر داستان نویسی، تهران: انتشارات نگاه، چاپ هشتم.
۳۶.نسفی، عزیزالدین، انسان کامل، با تصحیح و مقدمه ماریژان موله؛ ترجمه مقدمه از ضیاآالدین دهشیری. مشخصات نشر، تهران: طهوری: انجمن ایران‌شناسیفرانسه در تهران، ۱۳۷۷