Volume 10. Issue 36. Winter 2026. Pages 55 to 82.

Journal of Literary Schools

# The Influence of the Hypotext Faust on the Hypertext The Picture of Dorian Gray Based on Gérard Genette's Theory of Transformation*

Aliakbar Kamalinahad*[1], Fereshteh Maleki[2],

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.
[2] Faculty member of Farhangian University of Tehran, Iran.

10.22080/RJLS.2026.29001.1544

Received:
1404-02-19
Accepted:
1404-11-02

## Abstract

Examining literary texts in relation to one another reveals how they draw upon and transform each other across different periods, geographical settings, and cultural contexts. Various literary approaches investigate the different dimensions of intertextual relationships. Julia Kristeva was the first to introduce the term intertextuality to describe relationships among literary texts. Gérard Genette subsequently used the term transtextuality to refer to the various relationships between texts. The theory of transtextuality addresses the connections between a text and earlier or contemporaneous texts. The dramatic work Faust, one of the major works of German literature, was written by Goethe and completed in 1832. The Picture of Dorian Gray, a novel by the renowned Irish writer Oscar Wilde, appeared in 1890, several decades after Goethe's work. The hidden dimensions of the relationship and interaction between these two works merit examination from the perspective of transtextuality. Drawing on Genette's theoretical framework, this study considers Faust as the hypotext and The Picture of Dorian Gray as the hypertext. It aims to investigate the presence and transformation of the hypotext within the hypertext through analytical and comparative methods. Findings indicate that the strongest evidence for the relationship and interaction between the two works lies in the hypertext's use of transformation, particularly through transposition, deletion, and reduction. Drawing on the central theme of the hypotext—the pact with the Devil—Wilde created his hypertext and constructed its thematic foundations, characterization, and overall narrative development in relation to the earlier work. Consequently, the presence of the hypotext Faust in the hypertext The Picture of Dorian Gray is evident.

Keywords:
Intertextuality, Transtextuality, Hypotext, Hypertext, Faust, The Picture of Dorian Gray.

* **Corresponding Author:** Aliakbar Kamalinahad
**Address**: Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.
**Email:** alikamali@cfu.ac.ir
**Tel:** 09188630176

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## Extended Abstract

### 1. Introduction

The question of originality and the creation of literary texts, as well as their independence from previous works, remains a contentious issue in contemporary literary approaches. Whether a text refers to earlier texts and emerges through an author's appropriation and transformation of an original work, or whether it constitutes an independent act of invention and creation, is a matter of considerable debate in textual criticism and analysis. Distinguishing between these possibilities on the basis of the relationship between texts requires careful consideration.

It must be acknowledged that influence and mutual interaction among literary texts are inevitable aspects of literary exchange. In such studies, identifying the nature of the relationship between texts is particularly important and highly valuable in comparative literary research. Careful examination of a significant earlier work can pave the way for creativity and innovation in subsequent texts. It also helps readers achieve a better and deeper understanding of literary works. Accordingly, understanding a text requires more than an examination of its internal relationships and structures. It is also necessary to identify its relationship with other texts and consider extratextual connections, literary borrowing, and the ways in which other texts contribute to the formation of meaning. Examining the nature of textual relationships and interactions therefore facilitates not only a deeper understanding of literary works but also a more precise evaluation of their originality and literary significance.

As a secondary text, The Picture of Dorian Gray contains both explicit and transparent indications of, as well as occasionally concealed layers of reference to, its hypotext. Since, to the best of our knowledge, no previous research has adequately addressed this issue, the central concern of this research is to examine how The Picture of Dorian Gray is influenced by the dramatic work Faust. Among the various categories of transtextuality, the study focuses on hypertextuality and investigates the nature of the relationship between the two works. Accordingly, it examines how The Picture of Dorian Gray transforms and reworks elements of Faust within a new literary context.

### 2. Research Questions and Methodology

1. Employing a descriptive-analytical and comparative approach, this study examines transtextuality in the two works through Gérard Genette's hypotext–hypertext framework. It also seeks to demonstrate Oscar Wilde's creative agency in this literary interaction. This study seeks to answer the following questions:
2. How is the hypotext Faust manifested in the hypertext The Picture of Dorian Gray?
3. Through which category of transtextuality is the hypertext constructed in relation to its hypotext?
4. To what extent does The Picture of Dorian Gray demonstrate fidelity to, and creative independence from, its hypotext?

### 3. Findings and Conclusion

The numerous pieces of evidence and textual indications examined in this study support the hypothesis that The Picture of Dorian Gray exhibits a hypertextual relationship with its hypotext, Goethe's Faust. From Genette's perspective on the relationships and interactions between texts, The Picture of Dorian Gray emerges as a hypertext influenced by Faust through processes of

transformation. Among the different forms of transformation, transposition, deletion, and reduction constitute the most significant evidence of hypertextuality in The Picture of Dorian Gray. These transpositions, deletions, and reductions demonstrate that the traces of Faust in The Picture of Dorian Gray are unmistakable.

Wilde did not create his work in an entirely unprecedented manner or without literary antecedents. He drew upon the idea of a pact with the Devil in Faust and developed a related yet distinct work through transformations involving language, culture, narrative form, setting, character names, character destinies, and the overall conception of the pact with the Devil.

This study demonstrates how the theme of a pact with the Devil, which serves as a foundational element in the hypotext, is incorporated into the hypertext and reinterpreted from a different perspective. The hypertext is a secondary text in relation to its hypotext; however, in light of the transformative elements identified above, it is not entirely new in relation to its predecessor but rather different from it.

Wilde explores the relationship between humanity and the Devil, as well as the conflict between spiritual and physical forces and the competing impulses within human nature, in his own distinctive way. Therefore, the relationship between The Picture of Dorian Gray and Faust cannot be characterized as mere imitation or interpretation. Instead, Wilde draws inspiration from the narrative framework of Faust and constructs his work around comparable characters while developing a different setting and outcome.

The transpositions identified in the hypertext include several significant transformations. First, as in the hypotext, the protagonist provides the basis for the title of the novel. Second, Wilde transforms the characters and their roles. Third, Dorian Gray's room is positioned in relation to Faust's study, as both spaces mark the beginning of a crisis in the narrative and serve as the settings for the pact with the Devil.

Another important transformation involves the conversion of Goethe's verse drama in German into Wilde's English-language novel, effectively transferring the narrative from one linguistic and cultural context to another. Furthermore, Faust's abstract, inward conscience is transformed into a visible image and portrait in Dorian Gray. In the hypertext, an abstract phenomenon is thus given a material form.

The thematic transformation is equally significant. The critique of excessive ambition in the pursuit of science and knowledge in Faust becomes a critique of the excessive pursuit of beauty and eternal youth in The Picture of Dorian Gray. Wilde effectively places Dorian Gray's idealized beauty and perpetual youth in opposition to Faust's pursuit of knowledge and intellectual fulfillment, replacing a critique of the excessive pursuit of knowledge with a critique of hedonism. Ultimately, Faust comes to recognize the limitations of human capabilities and the impossibility of absolute perfection for humankind. Gray, however, dies without reaching a comparable realization. The protagonist's fractured condition in the hypotext is eventually repaired, allowing him to attain security and peace, whereas the protagonist of the hypertext dies in a state of turmoil and psychological distress.

The question of salvation constitutes another important transformation. Both protagonists are morally culpable because of their excessive desires, ambition, transgression of boundaries, and unrestrained pursuit of their goals. Nevertheless, their ultimate fates differ. The protagonist's salvation in the hypotext is transformed into a descent into error and spiritual degradation in the hypertext. In this way, Oscar Wilde denies his protagonist the possibility of forgiveness and redemption.

Similarly, the conflict between morality and pleasure in the hypertext replaces the conflict between selfishness and humanity in the hypotext. The loss of conscience in The Picture of Dorian Gray takes the place of the loss of faith in Faust. In the hypotext, humanity ultimately triumphs in its struggle against the Devil. Wilde's perspective, however, differs from that of his predecessor: in the hypertext, the Devil ultimately emerges victorious over the human protagonist.

The processes of deletion and reduction in the hypertext include the removal of numerous characters and settings found in the hypotext, the omission of secondary content such as biblical teachings, the elimination of supernatural journeys across different times and places, and the exclusion of the protagonists' posthumous existence.

Furthermore, events in The Picture of Dorian Gray unfold more rapidly than their counterparts in the hypotext, while the world depicted in Faust is considerably broader in scope than the world of the hypertext.

Taken together, these findings demonstrate that Wilde neither merely reproduces Goethe's work nor completely breaks away from it. Rather, he selectively appropriates and transforms its central themes, narrative structures, and character relationships, producing a distinct literary work that retains recognizable traces of its hypotext while expressing a different moral and philosophical vision.

دوره ۱۰. شماره ۳۶ **زمستان** ۱۴۰۵. صفحات ۵۵ تا ۸۲.

علمی پژوهشی

# تأثیر پیش‌متن «فاوست» بر بیش‌متن «تصویر دوریان گری» بر مبنای نظریه تراگونگی ژنت*

علی‌اکبر کمالی‌نهاد*[۱]، فرشته ملکی[۲]

10.22080/RJLS.2026.29001.1544

**تاریخ دریافت:**
۱۴۰۴/۰۲/۱۹
**تاریخ پذیرش:**
۱۴۰۴/۱۱/۰۲

## چکیده

بررسی متون ادبی بر اساس ارتباط آن‌ها با یکدیگر، شیوه‌ی بهره‌گیری آن‌ها را از یکدیگر در زمان، مکان و فرهنگ‌های مختلف نشان می‌دهد. رویکردهای مختلف ادبی به بررسی ابعاد متنوع روابط متون می‌پردازند. ژولیا کریستوا برای اولین‌بار اصطلاح بینامتنیت را برای روابط میان متون ادبی به کار برد. پس از وی ژرار ژنت مجموعه روابط میان متون را ترامتنیت نامید. نظریه‌ی ترامتنیت ارتباط متن را با متون پیش از خود یا هم‌زمان با خود مطرح می‌کند. نمایشنامه «فاوست» یکی از آثار بزرگ ادبیات آلمانی اثر یوهان ولفگانگ فون گوته در سال ۱۸۳۲ و رمان «تصویر دوریان گری» نوشته اسکار وایلد، نویسنده نامدار ایرلندی، به فاصله کوتاهی پس از نمایشنامه «فاوست» در سال ۱۸۹۰ در عرصه جهانی عرضه شدند. زوایای پنهان ارتباط و تعامل این دو اثر از دیدگاه ترامتنیت قابل‌بررسی و تأمل است. در این پژوهش طبق دیدگاه ژنت، نمایشنامه «فاوست» به‌عنوان پیش‌متن و رمان «تصویر دوریان گری» به‌عنوان بیش‌متن در نظر گرفته شده و هدف آن است تا با روش تحلیل و مقایسه به بررسی پیش‌متن در بیش‌متن پرداخته شود. یافته‌ها نشان داد آنچه بیش از همه پیش‌فرض ارتباط و تعامل دو اثر را تقویت می‌کند آن است که در بیش‌متن تراگونگی از نوع جایگشت و حذف و تقلیل رخ‌داده است. وایلد با بهره‌گیری از مضمون محوری موجود در پیش‌متن یعنی معاهده با شیطان، بیش‌متن را خلق کرده است و شالوده اثر خود را در مضمون، شخصیّت‌پردازی و سیر کلی حوادث بر اساس پیش‌متن نهاده است. به همین دلیل حضور پیش‌متن «فاوست» در بیش‌متن «تصویر دوریان گری» مشهود است.

**کلیدواژه‌ها:**
بینامتنیت، ترامتنیت، پیش‌متن، بیش‌متن، فاوست، دوریان گری.

* **نویسنده مسؤول:** علی‌اکبر کمالی‌نهاد
**آدرس:** دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
**ایمیل:** alikamali@cfu.ac.ir
**تلفن:** ۰۹۱۸۸۶۳۰۱۷۶

[۱]- استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: alikamali@cfu.ac.ir
[۲]- عضو هیئت علمی دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران. رایانامه: fereshtehmaleki62@yahoo.com

## ۱ مقدمه

مسأله ابداع و آفرینش متون ادبی و استقلال آن‌ها مسأله‌ای است که در رویکردهای ادبی معاصر چالش‌برانگیز و محل بحث و نظر است. اینکه آیا یک متن ناظر به متون پیشین است و حاصل وام‌گیری نویسنده و دگرگونی او در متن اصلی است یا حاصل ابداع و آفرینش اوست در نقد و بررسی متون و جداسازی این دو بر اساس نسبت، محل تأمل است. باید گفت در تعاملات ادبی تأثیر و تأثر متون نسبت به هم امری اجتناب‌ناپذیر است. در این گونه مطالعات، توجه به نوع رابطه‌ای که متون با هم دارند، حائز اهمیت است و در رویکردهای تطبیقی نیز بسیار راهگشا و کاربردی است. امعان نظر در اثر برجسته پیشین راه را برای ابراز خلاقیّت و ابتکار در متون بعدی هموارتر می‌کند. این امر خواننده را نیز در درک بهتر و عمیق‌تر متن یاری می‌دهد. بر این اساس برای فهم یک متن، تنها توجه به روابط درون‌متنی کفایت نمی‌کند بلکه باید رابطه آن را با سایر متون نیز مشخص کرد و به امر ارتباط برون‌متنی، وام‌گیری از اثر دیگر و شکل‌گیری معنای متن توسط متون دیگر نیز توجه نمود. براین‌مبنا چگونگی ارتباط و تعامل متون با یکدیگر علاوه بر فهم و درک بهتر آن‌ها، ارزیابی و ارزش‌گذاری آن‌ها را نیز دقیق‌تر می‌کند .

۱ -1 -بیان مسأله

از آنجا که در رمان «تصویر دوریان گری» به‌عنوان متن درجه دوم نشانه‌ها و لایه‌هایی شفاف و صریح و گاه پنهان از پیش‌متن وجود دارد و تاکنون هیچ پژوهشی به این مهم نپرداخته است بنابراین مسأله و دغدغه اصلی پژوهش حاضر بررسی چگونگی تأثیرپذیری رمان «تصویر دوریان گری» از نمایشنامه« فاوست» است و تلاش شده از میان قسم‌های متنوع ترامتنیت، بیش‌متنیت و چگونگی رابطه دو اثر واکاوی شود. براین‌مبنا رابطه دگرگون‌شده «تصویر دوریان گری» در ارتباط با نمایشنامه «فاوست» بررسی خواهد شد.

۱-۲ -پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر بر آن است تا به پاسخی برای پرسش‌های زیردست یابد:

-پیش‌متن «فاوست» چگونه در بیش‌متن «تصویر دوریان گری» نمود یافته است؟

-بیش‌متن طبق کدام‌یک از اقسام ترامتنیت در رابطه با پیش‌متن شکل گرفته است؟

-میزان وفاداری و ابتکار عمل «تصویر دوریان گری» نسبت به‌پیش‌متن خود چگونه است؟

۱-۳ -پیشینه پژوهش

در مورد مبحث ارتباط متون، پژوهش‌ها و آثار متعدد بهمن نامورمطلق را نباید ازنظر دور داشت که ذکر همه آن‌ها در حوصله این مقال نمی‌گنجد. درباره نمایشنامه «فاوست» و رمان «تصویر دوریان گری» در زبان فارسی پژوهش‌هایی چند صورت گرفته است که البته هیچ‌یک ارتباط مستقیمی با موضوع مورد پژوهش ندارند و در هیچ

پژوهشی به رابطه پیش‌متنیت و بیش‌متنیت در این دو اثر پرداخته نشده است. لذا پژوهش حاضر از این دیدگاه دارای نوآوری بوده و نگاهی متفاوت به دو اثر خواهد داشت.

۱-۴ -روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی، به تشریح ترامتنیت با تکیه‌بر رویکرد پیش‌متنی- بیش‌متنی از نظرگاه ژرار ژنت در دو اثر مذکور می‌پردازد و ابتکار عمل اسکار وایلد را در این تعامل ادبی نشان می‌دهد.

## ۲ چارچوب مفهومی یا مبانی نظری پژوهش

بینامتنیت یکی از اساسی‌ترین مباحث مرتبط با متون است. این اصطلاح ابتدا توسط ژولیا کریستوا وارد عرصه ارتباط متون با یکدیگر شد. «ژولیا کریستوا نخستین‌بار در دهه ۱۹۶۰ اصطلاح بینامتنیت را برای هر نوع ارتباط میان متن‌های گوناگون مطرح کرد.» (مک آفی، ۱۳۸۴: ۳۲)؛ «بینامتنیت نظریه‌ای است که به خوانش یک متن یا یک اثر هنری در راستای متون دیگر می‌پردازد و با این روش، تأثیری را که متن‌های پیشین در خلق آثار جدید می‌گذارند، موردتوجه قرار می‌دهد.» (آلن؛ ۱۳۸۵: ۱۲۹)؛ در بینامتنیت متون وام‌دار و میراث‌دار اثر قبل از خود هستند و متن خلق‌شده بر بنیان اثر یا آثار قبل از خود و تحت‌تأثیر متن‌های پیش از خود است و بن‌مایه خود را از آن‌ها گرفته است؛ بنابراین در ساختار پنهان و ژرف‌ساخت اثر ردپای آثار مشابه یافت می‌شود. از این دیدگاه، متون لخت، عور و مستقل نیستند؛ «بلکه در رابطه با دیگر متن‌ها معنا دارند و این دیدگاه از وجوه اساسی نظریه ادبی معاصر است. کارآیی اصطلاح بینامتنیت در آن است که تصورات رابطه‌ای بودن، ارتباط بینابینی و وابستگی متقابل در حیات فرهنگی مدرن را برجسته می‌کند. نظریه‌پردازان اغلب مدعی آن‌اند که در دوره‌ی پسامدرن دیگر امکان سخن گفتن از اصالت یا یکتایی اثر هنری خواه یک نقاشی و خواه یک رمان وجود ندارد.» (نامور مطلق؛ ۱۳۹۰: ۲۷)؛ پس اینکه هیچ متنی بدون متن پیشین حیات مستقل ندارد و همواره متون بر مبنای متون گذشته ایجاد می‌شوند از اصول بنیادین این نظریه است که در تحلیل متون باید موردتوجه قرار گیرد.

پس از کریستوا، ژرار ژنت با وضع واژه تازه‌تر و تقسیم‌بندی‌های متنوع‌تر عرصه‌ی مطالعاتی او را گسترش داد و «هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت نام‌گذاری نمود و آن را به پنج دسته تقسیم کرد که بینامتنیت یکی از اقسام آن محسوب می‌شود. از اقسام دیگر ترامتنیت عبارت‌اند از: سرمتنیت ، پیرامتنیت ، فرامتنیت ، بیش‌متنیت که هریک، تقسیم‌بندی‌های دیگری را شامل می‌شود. از این میان بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو متن هنری یا ادبی می‌پردازد.» (نامور مطلق؛ ۱۳۸۶: ۹۸)؛ بنابراین ژنت «پنج دسته از مناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت معنای متون نقش دارند، از هم جدا کرد و هر یک را شکلی از مناسبات تعالی‌دهنده¬ی متن خواند. این مناسبات دلالت معنایی متن را آشکار می‌کنند و موجب تعالی معنایی آن

هم می‌شوند.» (احمدی؛ ۱۳۷۰: ۳۲۰)؛ براین‌اساس در ترامتنیت رابطه‌ی دگرگون‌شده‌ی متن با متن‌های دیگر مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. بیش‌متنیت که یکی از زیرمجموعه‌های ترامتنیت از دیدگاه ژنت محسوب می‌شود، به این معناست که «از خلال لایه‌های شفاف متن می‌توان تصویر متونی را دید که متن اصلی از آن تأثیر پذیرفته است. با توجه به این امر، پیش‌متن، حضوری شبح‌وار در بیش‌متن پیدا می‌کند. حضوری که میان هستی و نیستی نوسان دارد.» (حسینی؛ ۱۳۹۹: ۲۵)؛ بیش‌متنیت (که گاه از آن با نام زبرمتن نیز نام‌برده شده است) مهم‌ترین نوع ترامتنیت است. به بیانی دیگر «آنچه ژنت از آن با عنوان زیرمتن یاد می‌کند، همان چیزی است که اکثر دیگر منتقدان آن را بینامتن می‌نامند؛ یعنی متنی که مشخصاً می‌تواند ازجمله سرچشمه‌های اصلی دلالت برای یک متن باشد.» (گراهام؛ ۱۳۸۰: ۱۵۴)؛ براین‌اساس آنچه در بیش‌متنیت مدنظر است، متن‌هایی است که از متن اول و متون دیگر برگرفته شده‌اند. متن اولیه یا پیش‌متن درواقع منبع الهام برای متن درجه دوم یا همان بیش‌متن محسوب می‌شود. «بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند، اما این رابطه در بیش‌متنیت بر اساس برگرفتگی بنا شده است؛ به‌عبارت‌دیگر، در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر موردبررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن. البته می‌توان تصور کرد که در هر حضوری تأثیر نیز وجود دارد و همچنین در هر تأثیری نیز حضور وجود دارد؛ اما در بیش‌متنیت تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تری موردتوجه است. به عبارت روشن‌تر، اگر در بینامتنیت اغلب حضور بخشی موردتوجه است، در بیش‌متنیت تأثیر کلی و الهام بخشی کلی مورد نظر است.» (نامور مطلق؛ ۱۳۸۶: ۹۴)؛ ژنت خود در تعریف بیش‌متنیت می‌نویسد «بیش‌متن (هیپرتکس) متنی است که از یک متن پیشین (پیش‌متن) در جریان یک فرایند دگرگون‌کننده ناشی شده باشد. به‌بیان‌دیگر، حضور یک متن در شکل‌گیری متن دیگر را به‌گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد، بیش‌متنیت می‌نامند.» (همان: ۹۷)؛ به‌بیان‌دیگر، بیش‌متن همان متن درجه‌ی دوم به معنای واقعی خود است که بر اساس برگرفتگی استوار شده است. با این دیدگاه نمایشنامه‌ی «فاوست» یک بینامتن یا به تعبیر ژنت، زیرمتن اصلی برای «تصویر دوریان گری» در مقام بیش‌متن محسوب می‌شود. «ژنت دو شاخص را برای گونه‌شناسی بیش‌متنی در نظر می‌گیرد؛ کارکرد و رابطه. کارکرد، تأثیر و یا نیت هر عمل است که می‌تواند طنز، تفننی و جدی باشد. شاخص رابطه، شامل نوع ارتباط میان متن‌ها است که به دو دسته بزرگ تقلیدی (همان‌گونگی) و تغییری (تراگونگی) تقسیم می‌شود.» (حکیم و همکار؛ ۱۳۹۷: ۱۱)؛ تراگونگی از مهم‌ترین و متنوع‌ترین رابطه بیش‌متنیت تلقی می‌شود که «خود شامل اقسامی است ازجمله جایگشت یا تراجایی . بخش عمده پژوهش ژنت معطوف به شیوه جایگشت‌هاست. متون همچنین می‌توانند توسط فرایندهای خود-پیرانی، حذف، تقلیل، تشدید و...دگرگون شوند.» (نامور مطلق؛ ۱۳۸۴: ۱۱)

آنچه در ترامتنیت موردتوجه است دگرگونی و تغییری است که بیش‌متن در پیش‌متن ایجاد می‌کند و به‌واسطه آن متن درجه دوم در مقام بیش‌متن خلق می‌شود. تغییر و دگرگونی از جهات گوناگون و به شیوه‌های متنوع می‌تواند

صورت گیرد. «از دیدگاه کمی به دسته تقلیلی، گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی قابل‌تقسیم است. بخش مهم این تراگونگی‌ها در حوزه محتوا صورت می‌گیرند؛ زیرا تغییرات اعمال‌شده در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌تواند در مورد نقطهٔ دید در روایت، تغییر ملیت، جنسیت، سن، زبان و بسیاری از انواع تغییرات صورت پذیرد.» (نامور مطلق؛ ۱۳۸۶: ۹۵)

## ۳ تحلیل داده‌ها

پیش از آنکه به تحلیل داده‌ها پرداخته شود ذکر خلاصه و معرفی دو اثر امری ضروری به نظر می‌رسد.

۱-۳-نمایشنامه «فاوست»

باوجودآنکه داستانِ شخصیّت واقعی فاوست مسبوق به سابقه بوده، اما بررسی پیشینه‌ی این شخصیّت به جهت اطاله‌ی کلام در این مقال نمی‌گنجد. بخش نخست نمایشنامه، روایت دانشمندی عالی‌قدر است که از سر زیاده‌خواهی با محدودیت‌های ذهن انسان کنار نمی‌آید و چون از دست‌نیافتن به منتهای شادمانی و خشنودی، ناتوان است در معامله‌ای با شیطان، روحش را در ازای بهره‌مندی از لذت‌های زمینی و کسب دانش بی‌پایان، به او می‌فروشد. فاوست پیر، جوان می‌شود و با همراهی مفیستوفلس (شیطان) راهی سفر پرماجرایی می‌شود. در این سفر عاشق دختری به نام مارگریت می‌شود که در نهایت به مرگ مارگریت می‌انجامد. مارگریت برخلاف فاوست، روح خود را به شیطان نمی‌فروشد، بخشش پروردگار شامل حال او می‌شود و رستگار می‌گردد. فاوست اما غافل و ناآگاه غرق در هوس‌ها و لذت‌های دنیوی است. در بخش دوم، فاوست و مفیستوفلس در سفری پر تب‌وتاب و شگفت‌انگیز به یونان باستان سفر می‌کنند. فاوست با هلنِ معروف ازدواج می‌کند، اما این عشق نیز دیری نمی‌پاید. فاوست با وجودآنکه از تمام مواهب بهره‌مند گردید است، اما همچنان به رضایت خاطر دست نیافته است. (لحظه رسیدن به رضایت خاطر زمان واگذاری روحش به شیطان است). او دریافته بهره‌مندی از مواهب دنیوی موجب رضایت خاطرش نمی‌گردد؛ بنابراین رویه خود را تغییر می‌دهد و مشغول خدمت‌رسانی به مردم می‌شود. این امر زمینه رسیدن به رضایت خاطر را برای وی فراهم می‌سازد و طبق معاهده، مفیستوفلس می‌خواهد روح او را بگیرد و با خود به دوزخ ببرد، اما خداوند با وساطت مارگریت و به سبب ناخرسندی از مواهب دنیوی و کمک‌رسانی به مردم، وی را رستگار می‌کند.

گوته در این نمایشنامه «موتیف نارضایتی از دانش و سرخوردگی از زندگی را که انگیزه جستجوی حقیقت می‌شود.» (گیری؛ ۱۳۹۰: ۴۶)؛ بیان می‌کند. این داستان «به گفته خود گوته یک اثر گنگ، پیچیده و پر ابهام است.» (شهباز؛ ۱۳۷۱: ۱۰۸)

۲-۳ -رمان «تصویر دوریان گری»

رمان تصویر دوریان گری داستان زندگی رؤیاگونه جوانی جذاب و زیبا به نام دوریان گری است که پس‌ازآنکه که دوست نقاشش، باسیل، از او پرتره‌ای در کمال زیبایی می‌کشد، با دیدن آن از اندیشه‌ی گذشت زمان و نابودی جوانی و زیبایی‌اش در اندوه عمیقی فرو می‌رود؛ پس در همان لحظه آرزو می‌کند که چهره‌اش پیوسته جوان و شاداب بماند و در عوض، گذشت زمان و پیری و فرسودگی به تصویر او منتقل شود. جهت برآورده‌شدن این آرزوی محال با لرد هانری (شیطان) پیمان می‌بندد و روحش را به او می‌فروشد. تحقق‌یافتن این آرزو تأثیرات منفی بسیاری بر زندگی او و اطرافیانش می‌گذارد از جمله دختری بی‌گناه به نام سیبیل‌وان. نقاشی گری با گذشت سال‌ها به شکل فزاینده‌ای زشت‌تر و ترسناک‌تر می‌شود و درواقع به لوح جنایات او تبدیل می‌شود. هانری روز به روز به او نزدیک‌تر می‌شود و کارهای زشت و انحطاط اخلاقی او را توجیه می‌کند. باسیل به او یادآوری می‌کند راه درستی انتخاب نکرده است؛ اما در کمال ناباوری توسط گری به شکل وحشیانه‌ای به قتل می‌رسد. سرانجام گری که هرچه را اراده کرده، تجربه کرده، تصمیم می‌گیرد که زشتی‌های روی تابلو را از بین ببرد. بنابراین چاقویی را در قلب مرد درون تصویر فرومی‌کند. زمانی که چاقو را در تابلو فرومی‌کند، خودش می‌میرد و تابلو به شکل عادی باز می‌گردد. اسکار وایلد در این کتاب فلسفه‌ی زیبایی‌شناختی را به‌خوبی شرح داده است. به همین جهت این رمان را به‌عنوان نخستین اثر ادبی درباره‌ی زیبایی‌شناسی می‌شناسند. «زیبایی‌شناسی یا زیبایی‌پرستی یک جنبش هنری است که در قرن نوزدهم میلادی به وجود آمد. تمرکز جنبش زیبایی‌شناسی بررسی زیبایی یک اثر هنری فارغ از جست‌وجوی هرگونه معنی غایی برای آن است. شعار اصلی این جنبش «هنر به (خاطر) هنربودن» است. تأثیر این جنبش در اروپا به‌شدت زیاد بود و بهترین نمونه‌های ادبی تأثیر گرفته از این جنبش در ادبیات انگلستان قابل‌مشاهده و بررسی است. در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ اسکار وایلد به ایده‌های خود در مورد برتری هنر بهبود داد و با استفاده از درون‌مایه‌های انحطاط، نیرنگ، زیبایی و ترس تنها رمان خود را به نام تصویر دوریان گری (۱۹۸۰) نوشت.» (سید حسینی؛ ۱۳۸۳: ج ۳: ۱۲۳۱)

۳-۳ -بررسی و تحلیل

ازآنجاکه «تولید معنا در مجموعه‌ای از تفاوت‌ها صورت می‌گیرد و گفت‌وگو و مکالمه نیز تا زمانی ادامه می‌یابد که در گفتگوها تفاوت وجود داشته باشد و همچنین اگر طرفین گفت‌وگو حرف یکسانی داشته باشند، گفت‌وگو ادامه نخواهد یافت.» (نجفی و همکاران؛ ۱۳۹۵: ۱۲)؛ بیش‌متن «تصویر دوریان گری» در ارتباط و تعامل با پیش‌متن «فاوست» دگرگونی و تغییراتی در شخصیّت‌پردازی و فرجام داستان، قالب، لحن و طرح داستانی دارد که منجر به خلق متن جدیدی شده، اما این تفاوت‌ها باعث حذف‌شدن ردپای پیش‌متن در بیش‌متن نشده است. در ادامه به بررسی و تحلیل مهم‌ترین عناصر تراگونگی که شامل جایگشت‌ها، حذف و تقلیل‌ها است، خواهیم پرداخت.

۳-۴ -بررسی عناصر تراگونگی، جایگشت‌ها، حذف و تقلیل

۳-۴-۱ -تفاوت‌ها

برجسته‌ترین تفاوت، در سرنوشت فاوست و گری است. دوریان گری نسخه‌ای دیگر از فاوست در زمان و مکان دیگری است و حوادثی مشابه به او را پشت سر می‌گذارد؛ اما فرجام زندگی او با فاوست متفاوت است؛ فاوست و دوریان گری هر دو سرآمد هستند؛ یکی در علم و دانش و دیگری در زیبایی. نقطه آغاز بحران در هر دو داستان ناامیدی و سرخوردگی است با این تفاوت که در اولی ناامیدی از دستیابی به اوج علم و دانش و البته بهره‌گیری از لذائذ دنیوی به سبب کهولت سن و در دیگری نقطه آغاز ناامیدی، ازبین‌رفتن زیبایی و نیروی جوانی در آینده است. راه‌حل هر دو برای رهایی از این وضعیت ناامیدکننده معاهده و معامله با شیطان است. هر دو شخصیّت آگاه هستند که با چه کسی و بر سر چه چیزی در حال معامله هستند. دوریان گری همانند فاوست شروط معاهده با شیطان را با کمال میل می‌پذیرد و همچون او به تبعات این هم‌پیمانی و شرط‌بندی و تلاطمات روحی ناشی از آن نمی‌اندیشد و پس از انجام معاهده، اعمال مشابهی را مرتکب می‌شوند. سقوط اخلاقی نتیجه این پیمان نامقدس می‌شود؛ اما فرجام دو قهرمان با هم متفاوت است؛ فاوست درنهایت به رستگاری و رهایی می‌رسد و مورد آمرزش قرار می‌گیرد؛ اما دوریان گری به خودویرانگری و نابودی می‌رسد و پایانی اسف‌بار برای او رقم می‌خورد.

اسکار وایلد از لحاظ ساختار و قالب داستانی و همچنین سبک نوشتاری از پیش‌متن خود عدول کرده است؛ «فاوست» در قالب نمایشنامه‌ای منظوم و به زبان آلمانی است، لحنی حماسی و پرطمطراق دارد و از دو بخش مجزا تشکیل‌شده است. «بخش نخست از این تراژدی در نظر جمعی یک نوع ملودرام عاشقانه و پرنقش‌ونگار جلوه می‌کند و آن را یک پیروزی درخشان گوته در دوران جوانی می‌پندارند، بخش دوم در نظر اندیشمندان جلوه‌گاه گسترده‌ای است از تفکرات والا و قرارناپذیر شاعر در سنین پیری.» (شهباز؛ ۱۳۷۱: ۱۰۸)؛ در بخش دوم نمایشنامه محدودیت‌های زمان و مکان برداشته می‌شود و با طیف گسترده‌ای از زمان و مکان سروکار داریم. تعدّد، تنوّع و کثرت زمان و مکان قابل‌توجه است. از لحاظ زمانی گذشته و حال و آینده را به هم پیوند می‌زند؛ گاهی در قرون وسطا و دوره باستان سیر می‌کند، گاه در زمان حال و گاهی نیز قدم به آینده می‌گذارد مثلاً سرنوشت مارگریت در دنیای دیگر. از لحاظ مکانی نیز گاه در آلمان است و گاه در یونان و هم‌زمان از این دنیاها فارغ می‌شود و داستان را به اتاق فاوست می‌آورد و در طرفه‌العینی باز به مکان‌های دیگر که فراواقعی هستند می‌رود؛ بنابراین سیالیت زمان و مکان بر داستان سایه افکنده است. در قسمت دوم، فاوست با مشایعت مفیستو به جهان سیاست و جهان خدایگان قدم می‌گذارد. مفیستو هلن را از جهان ارواح احضار می‌کند، اما در تماس با فاوست ناپدید می‌شود. فاوست در چشم‌به‌هم‌زدنی به یونان می‌رود و با هلن، بانوی تروا، ازدواج می‌کند. مقصد بعدی کاخ باعظمت پادشاه است.

فاوست در آنجا با کمک مفیستو اعمال خارق‌العاده‌ای که مورد قبول پادشاه است انجام می‌دهد. ازجمله فاوست با کمک مفیستو روح هلن را احضار می‌کند. برای این کار وی با همراهی مفیستو به جهان سفلی و جایگاه مادران ابدی سفر می‌کند. فاوست کلیدی را بر سه‌پایه‌ای که آنجاست می‌چرخاند و ناگهان بی‌هوش می‌شود. مفیستو او را بر دوش گرفته و در چشم به هم زدنی به اتاق مطالعه سابقش بازمی‌گرداند. درواقع فاوست در میانه یک نمایشنامه فلسفی زمان و مکان را رها کرده و به سرزمین یونان سفر می‌کند. سفر به یونان و ملاقات با شخصیّت‌های اسطوره‌ای یونان نمونه‌ای از برداشتن محدودیت‌های مکانی و زمانی و درهم‌آمیختگی آن‌هاست. «ژنت هرگونه درهم‌ریختگی در ترتیب بیان وقایع و ناهماهنگی در نظم داستان و نظم متن را زمان‌پریشی می‌داند و آن را به دو نوع کلی گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌کند.» (کنان؛ ۲۰۰۷: ۶۶)؛ «گذشته‌نگری، یعنی داستان در میان راه به زمان در گذشته بازگردد و آینده‌نگری یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث آینده را پیش‌بینی کند.» (ژنت؛ ۱۹۷۰: ۴۰)؛ بر این اساس، داستان زمان‌پریشی از نوع گذشته‌نگر و آینده‌نگر دارد؛ اما «تصویر دوریان گری» داستانی در قالب رمان و به زبان انگلیسی است، لحنی روایی دارد و اگرچه مانند پیش‌متن محدودیت‌های زمانی در آن رنگ می‌بازد و زمان تقویمی در آن جایگاهی ندارد، اما نقل‌مکان‌های ماورایی و شگفت‌انگیز «فاوست» را ندارد. به موازات این ساختار، «تصویر دوریان گری» روایتی یکدست است، اما «فاوست» چندپاره و تکه‌تکه. زمان نیز در «تصویر دوریان گری» زمانی تقویمی و خطی است.

در مورد تفاوت سبک نوشتاری نیز باید گفت اسکار وایلد نثر ساده، عادی و روایی را جایگزین بیان منظوم پرطمطراق و نمادین، فاخر و سرشار از استعارات و کنایات «فاوست» کرده است. هرچند هر دو اثر آثاری چندلایه هستند؛ اما لایه‌های پیچیده و پرده‌در پرده و زبان پرپیچ‌وخم و پر استعاره «فاوست» این اثر را نسبت به بیش‌متن دیریاب کرده است.

فضاهای که قهرمانان در آن کنش دارند نیز متفاوت هستند. در «فاوست» پردازش‌های فراوان اسطوره‌ای، افسانه‌ای و تاریخی وجود دارد و سرشار از تصاویر، تماثیل و شخصیّت‌هایی از یونان باستان، کتاب مقدس، سنت‌های مسیحی، باورهای خرافی و... است و زمینه‌های دینی و اعتقادات مسیحیت در آن قوی‌تر است؛ اما بیش‌متن گری تنها نقدی بر جامعه ویکتوریایی قرن نوزدهم است و فضایی ملموس‌تر و واقعی‌تر نسبت به بیش‌متن خود دارد. مفاهیم ایمانی نیز در پیش‌متن اغلب جای خود را به مفاهیم زیباشناسی و روان‌شناختی مربوط به روان آدمی در بیش‌متن می‌دهند.

تعدد شخصیّت‌ها ازجمله مواردی است که در هر دو متن قابل بررسی است. تعدد و کثرت شخصیّت‌های فرعی در پیش‌متن حیرت‌انگیز است؛ با وجود آنکه روایت شامل چند شخصیّت اصلی است و داستان حول محور کنش‌های آنان است اما تعدد شخصیّت‌های مختلف تاریخی، افسانه‌ای و اسطوره‌ای در آن غیرقابل‌انکار است که به

واسطه آن‌ها داستان پربارتر گشته است. گوته از شخصیّت‌های فرعی بسیار، برای به تصویر کشیدن هر چه بهتر فضای داستان سود جسته است و علاوه بر این، آن‌ها عوامل ایجاد موقعیت‌هایی می‌شوند که برای شخصیّت‌های اصلی حیاتی هستند نظیر عجوزه‌ای ساحره که هرچند نقشی کوتاه دارد، اما با معجون اوست که فاوست جوان می‌شود و رهسپار دنیاهای واقعی و فراواقعی می‌شود و دیگر تا فرجام، عجوزه ساحره نقشی در داستان ندارد. بسیاری از ده‌ها شخصیّت دیگر در داستان این‌گونه‌اند. استفاده آگاهانه از شخصیّت‌های فرعی هنری است که گوته به خوبی از عهده انجام آن برآمده است، اما در بیش‌متن این‌گونه نیست و خواننده در این اثر با کثرت شخصیّت‌هایی که در پیش‌متن است مواجه نمی‌شود و متن محدود است به شخصیّت‌های اصلی و چند شخصیّت فرعی دیگر و فضای رخداد حوادث نیز خلوت‌تر از فضای پیش‌متن است و در قالب تعاریف مشخص‌شده برای رمان می‌گنجد. بر این اساس در بیش‌متن با حذف و تقلیل‌های بسیار روبه‌رو هستیم.

یکی دیگر از تقلیل‌هایی که در بیش‌متن صورت گرفته آن است که اسکار وایلد برخلاف گوته زندگی قهرمان خود را محدود به همین دنیا کرده و با مرگ گری داستان به فرجام می‌رسد و پس از مرگ سیبیل وان نیز پرونده شخصیّتی او بسته می‌شود. بدینگونه اسکار وایلد اثر خود را محدودتر کرده و آن را نسبت به پیش‌متن تقلیل داده است. درحالی‌که گوته زندگی فاوست و مارگریت را پس از مرگ نیز به تصویر می‌کشد و مارگریت را درحالی‌که در بارگاه الهی مورد مغفرت قرار گرفته نشان می‌دهد. فاوست نیز پس از آنکه آخرین اقدام خود را انجام می‌دهد و طبیعت را جهت رفاه و سعادت انسان‌ها مقهور اراده خود می‌کند و می‌میرد با وساطت مارگریت و مریم مقدس به رستگاری و نجات دست می‌یابد.

همچنین فاوست در پایان عمر خود به مقام توبه می‌رسد و از گناهان خود ابراز پشیمانی می‌کند «تو که توبه کسانی را که از صمیم قلب احساس پشیمانی کنند به جهان جاوید بالا می‌بری به عنایات خویش این روان پاک را بپذیر. لطف خود را بر این روح پاکیزه نثار فرمای.» (گوته؛ ۱۳۷۶: ۳۵۹)؛ درواقع مرگ برای او به منزله تولدی دوباره است اما اسکار وایلد این بخش را در اثر خود ذکر نکرده است و دوریان گری از اعمال خود حتی در لحظه مرگ نیز ابراز ندامت نمی‌کند؛ بنابراین مسأله پشیمانی از گناه در پیش‌متن آمده اما در بیش‌متن حذف گردیده است.

از دیگر موارد حذف و تقلیل می‌توان به مسأله جوان‌شدن قهرمان در پیش‌متن اشاره کرد. فاوست با خوردن معجونی که ساخته‌ی دست ساحره‌ی همدست مفیستو است جوان می‌شود، اما گری خود در اوج جوانی است و درواقع جوانی‌اش با کمک حیله هانری یا همان شیطان تثبیت می‌شود. در پیش‌متن به چگونگی جوان‌شدن فاوست و چگونگی ساخت معجون و نوع آن به تفصیل پرداخته شده ولی در بیش‌متن تنها به تثبیت جوانی گری اکتفا می‌شود بدون آنکه چگونگی این امر شرح داده شود یا اشاره‌ای به آن گردد. یکی دیگر از حذفیات قابل ذکر مسأله زمان

معاهده است. در پیش‌متن زمان معاهده بین فاوست و شیطان زمانی به پایان می‌رسد که فاوست از عمق وجودش احساس رضایت خاطر کرده و از هر جهت خشنود شده باشد و بگوید «زمان از حرکت بازایست زیرا تو بسیار عزیزی! بایست!» (همان: ۹۸)؛ ابلیس در این لحظه گریبانش را می‌گیرد که زمان مرگت فرارسیده، اما در بیش‌متن زمانی برای اتمام معاهده تعیین نمی‌گردد. همچنین در جزییات این معاهده نیز حذف و تقلیل‌هایی در بیش‌متن صورت گرفته است؛ در پیش‌متن، متن پیمان‌نامه نوشته شده و فاوست آن را با خون خود امضا می‌کند اما در بیش‌متن، نویسنده تنها به گفتگویی که بین گری و هانری رخ می‌دهد، بسنده می‌کند و پیمان بین آن دو این‌گونه بسته می‌شود.

از موارد دیگری که در دو اثر متفاوت می‌نماید امری است که محل سرزنش واقع می‌شود؛ آنچه در «تصویر دوریان گری» ملام است لذت‌جویی و کسب التذاذ جاودانه است، اما در «فاوست» جستجوی حقیقت و دانش نامحدود .

۲-۴-۳ -تشابهات

رخداد سرنوشت‌ساز و بحران‌آفرین مشابه در هر دو داستان، یاس و سرخوردگی قهرمانان و به دنبال آن حضور شیطان است. ملاقات و معامله با شیطان و آغاز گمراهی و سقوط، روشن‌ترین تصویری است که وایلد از فاوست به وام گرفته است. این تصویر نقطه شروع تمام مصائبی است که برای قهرمانان هر دو داستان پیش می‌آید. معامله با شیطان سابقه‌ای روشن در آموزه‌های دینی دارد که به‌عنوان یکی از مضامین مهم در ادبیات جهانی راه‌یافته است و دستمایه خلق این دو اثر ادبی نیز گردیده است. گوته و وایلد از این مضمون پردازشی متفاوت دارند و این بن‌مایه، مناسبات بینامتنی گسترده‌ای بین دو اثر برقرار کرده است.

از دیگر موارد مشابهت می‌توان به بسیاری از عناصر داستانی موجود در رمان «تصویر دوریان گری» اشاره کرد که همگی یادآور نمایشنامه «فاوست» است و مخاطب با اندکی تأمل می‌تواند عناصر جایگشتی را در بیش‌متن مشاهده کند. یکی از بارزترین عناصر جایگشتی، جایگزینی و تقابل شخصیّت‌ها و همچنین سیر کلی حوادث داستان‌ها است به طوری که می‌توان شخصیّت‌های سرنوشت‌ساز و حوادث بحران‌آفرین دو اثر را در مقابل هم قرار داد.

جایگشت و تقابل شخصیّتی

| پیش‌متن | بیش‌متن |
| --- | --- |
| خداوند | باسیل |
| فاوست | دوریان گری |
| مفیستوفلس | هانری |

مارگریت سیبیل وان

والانتن جیمز وان

۴-۳- ۱-۲- فاوست/ دوریان گری

در نمایشنامه « فاوست» نام شخصیّت و قهرمان اصلی داستان معرف مرکزیت و محوریت اوست و حوادث داستان حول محور او می‌گردد. در «تصویر دوریان گری» نیز نشانه‌ی این تأثیرپذیری به وضوح دیده می‌شود. در این رمان همانند«فاوست»، نام قهرمان اصلی داستان، عنوان اثر است و هم اوست که به‌عنوان ابرقهرمان داستان کل رویدادهای داستان بر محور او می‌گردد.

جهان آشفته درون هر دو قهرمان مرکز جدال و کشمکش دو نیروی نیکی و بدی و وجه شیطان و خدایی وجود انسان می‌شود. در وجود فاوست و گری دو روح و دو دشمن دیرینه به هماهنگی نمی‌رسند و هر دو از تقابل و تعارض این دو نیرو و دو روح در رنجند. گوته جهان آشفته‌ی درون فاوست را این‌گونه به تصویر می‌کشد: «دو روح در کالبد من مکان دارند که هر دو می‌کوشند از هم فاصله گیرند. یکی آنکه شیفته این جهان است و پیچک‌وار می‌کوشد به لذت‌های آن آویخته باشد و دیگر آنکه با نیرویی مقاومت‌ناپذیر سعی دارد خویشتن را به بام آسمان بکشاند.» (همان: ۳۳)؛ همین تصویر به صورت گسترده‌تر بر کل رمان «تصویر دوریان گری» سایه افکنده است و آن را در مجادلات بین باسیل و هانری بر سر تصاحب قلب و روح گری می‌توان مشاهده کرد و داستان عرصه کشمکش باسیل به‌عنوان نیروی خیر و نیکی و هانری به‌عنوان نیروی اهریمنی می‌شود. از طرفی باسیل می‌خواهد مانع نفوذ و تسلط هانری در گری شود و از طرف دیگر هانری می‌خواهد با وسوسه و تحریک، گری را به اسارت خواسته‌های خود درآورد. باسیل نگران گرایش گری به سمت اخلاق فاسد هانری است و بارها به هانری هشدار می‌دهد که «او را خراب نکنید. نفوذ و قدرت خود را روی او مورد آزمایش قرار ندهید. نتیجه‌اش بد است.» (وایلد، ۱۳۹۳: ۸)؛ به عبارت دیگر مفیستوفلس و هانری ضدقهرمان‌هایی هستند که هرچند شخصیّت‌هایی جداگانه و منفک از قهرمان داستان هستند، اما درعین‌حال تصویری از غلبه بعد منفی و شرور سرشت آدمی بر وجود قهرمان‌اند که وجودی عینی یافته‌اند.

نارضایتی از وضع موجود و توانایی‌های محدود آدمی، هر دو قهرمان را به سمت آرزوهایی نامعقول، غیرمنطقی و نامشروع سوق می‌دهد و آن‌ها را در مسیر تحولات تازه در زندگی قرار می‌دهد؛ بنابراین هر دو قهرمانانی هستند با اعمال و نگرش و طغیانی خاص علیه خود و محدودیت‌های انسانی. هر دو قهرمان مطلق‌گرا هستند و در پی دستیابی به مطلق زیبایی و مطلق دانش. که البته فاوست «افزون بر این، تسلط بر طبیعت و نیروهای آشکار و نهان آن را هم

طلب می‌کند.» (تقوی؛ ۱۳۸۹: ۱۶)؛ بااین‌حال چیزی که در هر دو شخصیّت تأسف‌بار است آن است که نفس بر آن‌ها مسلط می‌شود.

هر دو ایدئالیست هستند یکی به دنبال کمال زیبایی و جوانی زوال‌ناپذیر و آن دیگری به دنبال دستیابی به منتهای دانایی و البته بهره‌گیری از لذایذ دنیوی است. فاوست و گری گمان می‌کنند لحظه تحقق‌یافتن آرزوهایشان عالی‌ترین لحظه زندگی آنان است؛ ولی نمی‌دانند که هر دو در آغاز راهی هستند که باید سرنوشت اخلاقی خود را رقم بزنند. هر دو به‌تدریج بنده‌ی فرمان‌بردار شیطان و هانری می‌شوند هرچند در میانه راه کشمکش‌هایی بین آن‌ها و شیطان رخ می‌دهد، اما این تعارضات هم باعث نمی‌شوند که شیطان آن‌ها را از همراهی خود محروم کند. به‌تدریج در فاوست نیروی ایمان و در گری اخلاقیات رنگ می‌بازد و وجدان آگاه نادیده گرفته می‌شود .

شخصیّت‌پردازی دوریان گری مانند فاوست بسیار پیچیده و قابل‌تأمل است. هر چه روند حوادث داستان پیش می‌رود بر پیچیدگی و ابعاد ناشناخته وجودی آنان افزوده می‌گردد. پشت تصویر جوان دوریان گری و تصویر جاافتاده و موقر فاوست، گناهکارانی پنهان شده‌اند که نه تنها زندگی خود بلکه اطرافیانشان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند و عده‌ای را با خود به ورطه نابودی می‌کشانند .

اسکار وایلد موتیف معاهده با شیطان را از گوته می‌گیرد و چیز تازه‌ای را جایگزین آن معاهده نمی‌کند بلکه آن را به صورتی نو بازسازی می‌کند و آن را در فضاسازی تازه‌تر و متفاوت‌تری بازآفرینی می‌کند. اساسی‌ترین تغییر مسیر زندگی هر دو قهرمان بعد از معامله با شیطان رخ می‌دهد و زندگی یکنواخت آن‌ها با این تعامل به چالش کشیده می‌شود. در حقیقت فاوست و گری دو شخصیّت دارند؛ یک شخصیّت قبل از معامله با شیطان و دیگری پس از معاهده.

اسکار وایلد علاوه بر وام‌گیری شخصیّت درویان گری از فاوست، اتاقی را که محل ملاقات گری و هانری و محل قرارگیری پرتره و حوادث مرتبط به آن است، مشابه اتاق فاوست به تصویر کشیده است. هانری و مفیستو در اتاق‌هایی که از نظر معماری، فضاسازی و چیدمان مشابه هم هستند، طعمه‌های خود را به دام می‌اندازند و این اتاق‌ها نقطه شروع بحران در پیش‌متن و بیش‌متن محسوب می‌شوند. گوته اتاق فاوست را این‌گونه وصف می‌کند: «در اتاقی با سقف بلند و طاقی به سبک گوتیک. هر سو کتابی پراکنده است. پستویی تنگ با طاقی‌هایی بلند، عبوس و قرون‌وسطایی. فاست بی‌قرار بر صندلی، پای میزتحریرش نشسته است. در این اتاق با نخاله‌های خاک گرفته، سفالینه‌های کهن، در گودی فراخ چشم‌خانه این کله‌های مرده، در این خرت‌وپرت کپک‌زده باز تا مدت‌ها بیدها زندگی خواهند کرد.» (گوته؛ ۱۳۷۶: ۲۰۵)؛ اتاق فاوست از نوع معماری گوتیک است؛ «به‌مانند ساختمان‌های گوتیک باریک است و سقفی رفیع و محیطی هراس‌آلود و مرموز دارد. قصه‌هایی که در آن‌ها استخوان مردگان روی‌هم انباشته‌شده و مخروبه‌های قدیمی با فضا و رنگ وهم‌انگیز، مکان‌های سنتی این نوع داستان‌هاست.» (مک

نات؛ ۱۹۷۵: ۹۶)؛ اتاق گری نیز جایگاه فشارهای درونی، وحشت‌آور و سرشار از حس ابهام است و همچون مکان‌های گوتیکی راز و رمز مخوفی را در خود پنهان دارد «معلوم بود که این اتاق سالیان دراز است که مسکونی نیست. جز یک صندلی و یک میز اثاث دیگری در آن نبود. قاب تابلوی بزرگی که پرده ضخیمی آن را پوشانده بود قابل‌مشاهده بود. نقاش دید که تمام اتاق در زیر قشر ضخیمی از گردوغبار مستور است. فرش کف آن نیز از شدت پوسیدگی تکه‌تکه شده بود و رنگش به‌کلی رفته بود. ناگهان صدای فرار موش به گوش رسید. در هوای مرطوب و سرد، بوی نامطبوع رطوبت شنیده می‌شد.» (وایلد؛ ۱۳۹۳: ۲۴۳)؛ «اتاقی که گری تابلو را در آن مخفی می‌کند، به مثابه مکانی مرگ‌آفرین است. این اتاق اتاقی معمولی و عادی نیست. قفسه کتابی که خالی است، بخاری کهنه‌ای که در هوای سرد آن روزها خاموش است، فرشی که پوسیده شده، گردوغباری که تمام اتاق را در برگرفته و فضای سرد و خاموشی که بر محیط آنجا مسلّط است، قفسه کتابی که خالی از کتاب است و شمعی که خاموش است و به‌واسطه آن اتاق در تاریکی به سر می‌برد همگی نشان از رکود، اضطراب و مرگ است.» (شوهانی و همکار؛ ۱۴۰۱: ۱۲)

۲-۲-۴-۳ -مفیستوفلس/ هانری

نقش محوری شیطان در خلق آثار ادبی و ازجمله این دو اثر غیرقابل‌انکار است. همه انسان‌ها در معرض وسوسه‌های شیطانی هستند؛ چه جوانی در اوج زیبایی و درعین‌حال خام و بی‌تجربه و چه سالخورده‌ای فرتوت و درعین‌حال در اوج دانش و معلومات بشری و ظاهراً به کمال رسیده. همان‌طور که گوته می‌گوید «هرکسی که راه می‌رود می‌تواند گم بشود.» (گوته؛ ۱۳۷۶: ۱۴)؛ در پیش‌متن، مفیستو شیطان است و در ابتدای داستان در قالب سگ و سپس به صورت حکیمی مسافر به سراغ فاوست می‌آید. او خود را این‌گونه به فاوست معرفی می‌کند «من آن روحم که همیشه بر سر انکار است و این رفتاری است بر حق زیرا هر آنچه وجود دارد شایسته ویرانی است پس بهتر آنکه هیچ‌چیز وجود نداشته باشد. بدین‌سان همه آنچه شما نام گناه، ویرانی یا مختصر بگویم آنچه تعبیر به شب می‌شود به آن می‌دهید، همان سرشت من است.» (همان؛ ۳۸)؛ در بیش‌متن نیز هانری شیطان است و همانند مفیستو خود را با عنوان «گناه» به دوریان گری معرفی می‌کند: «در چشم تو من مظهر تمام گناهانی هستم که تو جرئت انجام آن‌ها را نداری.» (وایلد؛ ۱۳۹۳: ۱۲۱)

اسکار وایلد به تبعیت از گوته زمانی شیطان را به سراغ دوریان می‌فرستد که وی از شدت غم از دست‌دادن زیبایی و جوانی دچار یاس و حرمان گشته است. بنابراین هر دو شیطان با موقعیت‌سنجی مناسب و با زیرکی و هوشیاری، زمانی به سراغ طعمه‌های خود رفتند که در ضعیف‌ترین حالت ممکن بودند.

شخصیّت شیطان در بیش‌متن ازنظر کارکرد و تأثیر بر قهرمان، همان است که در پیش‌متن است و سقوط‌های معنوی هر دو شخصیّت که به‌کرات دیده می‌شود نتیجه پیمان نامقدسی است که با شیاطین داستان بسته‌اند. درواقع کارکرد و معنای وجودی شیطان در بیش‌متن، همان است که در پیش‌متن است. به عبارت دیگر شخصیّت هانری در «تصویر دوریان گری» بازآفرینی شخصیّت مفیستو در «فاوست» است .

باوجوداین، شیطان در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن پردازش متفاوتی دارد. اسکار وایلد در خلق این شخصیّت تنها به آنچه گوته در اثرش خلق کرده بسنده نکرده است. شیطان در «تصویر دوریان گری» هیأت انسانی دارد؛ هانری ابلیسی در کسوت آدمیزاد است. درواقع شخصیّت شیطان در بیش‌متن تنها در یک قالب، تجسّد می‌یابد؛ شیطانی در قالب انسان، مردی به‌ظاهر دوست، انسانی که همچون سایر انسان‌ها زندگی مادی دارد، همسری ناراضی دارد و... او هیچ‌کدام از ویژگی‌های ظاهری ترسناک را که در آثار مختلف برای شیطان تعریف شده و در «فاوست» نیز در قالب شخصیّت مفیستو نشان داده شده ندارد و تا پایان داستان به همین شکل باقی می‌ماند. درواقع اسکار وایلد در این بخش ابتکار عمل به خرج داده و سعی کرده شیطان را در نقشی نقاب زده به سراغ قهرمان داستان خود بفرستد. پردازش شیطان در بیش‌متن هوشمندانه و ملموس صورت گرفته است و اگر نویسنده خود صراحتاً او را به‌عنوان شیطان معرفی نمی‌کرد مخاطب با او به‌عنوان شخصیّت انسانی ارتباط بیشتر و مؤثرتری برقرار می‌کرد تا به‌عنوان نیرویی فراطبیعت؛ اما شیطان در پیش‌متن به اشکال مختلف نمود می‌یابد؛ در موقعیت‌هایی به صورت انسان ظاهر می‌شود مثلاً هنگام ملاقات با مارتا، در بخش‌هایی نیز به صورت هاله‌ها و اشباحی به شکل فیل یا به صورت سگی آماس کرده، سگ آبی و... بنابراین خواننده در برخورد با این شخصیّت شیطانی در قسمت‌های مختلف داستان غافلگیر می‌شود و هرلحظه او را به شمایلی درمی‌یابد. بنابراین باوجودآنکه مفیستو و هانری در قبال قهرمانان داستان یک عمل را انجام می‌دهند، اما خود از لحاظ هویتی و ماهیتی با هم متفاوت هستند. به عبارت دیگر هانری و مفیستو همسان و هم روش نیستند، اما هم‌نظرند و هر دو در پی گمراهی قهرمان داستان هستند .

۳-۲-۴-۳ -خداوند/ باسیل

در ادامه جایگشت‌های شخصیّتی باید به شخصیّت باسیل در بیش‌متن اشاره کرد. این شخصیّت جایگزین شخصیّت نیروی خیر یا خداوند در پیش‌متن است. در پیش‌متن، نویسنده خداوند را در قالب یکی از شخصیّت‌های داستانی وارد داستان کرده و به گفتگو و مجادله خداوند و شیطان بر سر فاوست پرداخته است. «پروردگار انسانی را بر عرصه خاک نشان می‌دهد که شخصیّت و کردار او مغایر گفته مفیستو است و او فاوست است که خداوند او را خادم و وفادار خویش می‌خواند و بر او ارج می‌نهد، اما مفیستو سخنش را قطع می‌کند و یادآور می‌شود که این انسان نیز چون دیگر انسان‌ها در جستجوی شادی‌های دنیایی است و هم‌اکنون با توسل به سحر و جادو می‌کوشد تا با دستیابی به قدرت و جوانی آمال انجام‌نیافته‌ی خویش را صورت حقیقت بخشد و چون خداوند به گفته ملک ساقط

راضی نمی‌شود ابلیس شرط می‌بندد که همین بنده فدایی را بفریبد و بدین‌سان شرط بین خداوند و شیطان بسته می‌شود.» (شهباز؛ ۱۳۷۱: ۱۴)

در بیش‌متن نیز، باسیل نقطه مقابل هانری است و همواره با او بر سر دوریان بحث و مجادله دارد و سعی می‌کند او را از خطر وجود هانری به‌عنوان عامل گمراهی آگاه سازد «می‌خواهم شما را راهنمایی کنم. می‌خواهم اسمتان ننگین نباشد. می‌خواهم که شما این رفقای پست و رذل را که دور خودتان جمع کرده‌اید همه را بیرون کنید. نه! این‌طور حرف‌های مرا به شوخی نگیرید! شانه‌هایتان را بالا نیندازید!» (وایلد؛ ۱۳۹۳: ۲۰۱)

هر دو قهرمان بر سر دوراهی انتخاب بین خداوند و شیطان، شیطان را برمی‌گزینند. پیامد این انتخاب در فاوست ازدست‌دادن ایمان و باور و در گری ازدست‌دادن اخلاقیات و زیرپاگذاشتن هنجارهای اخلاقی و اجتماعی است. این انتخاب انتخابی خواسته و آگاهانه است. با توجه به فرجام داستان‌ها، در پیش‌متن خداوند و در بیش‌متن شیطان پیروز نهایی میدان جدال بر سر تصاحب انسان هستند.

۴-۲-۴-۳ -مارگریت/ سیبیل وان

عشق تراژیک در دو اثر غم‌انگیز است و مخاطب را به تأثر وامی‌دارد. مارگریت یا آن‌گونه که در برخی نسخه‌ها آمده گرتشن، دختری است زیبا و پرهیزگار که در خانواده‌ای فقیر با مادر و برادرش والانتن زندگی می‌کند. زمانی که فاوست به سراغ او می‌رود نخست او را نمی‌پذیرد ولی سرانجام فریب سخنان عاشقانه و هدایای گران‌قیمت وی را می‌خورد و تسلیم او می‌شود. مارگریت و خانواده‌اش با فریب مفیستو و خواست فاوست نابود می‌شوند. این رویداد در رمان «تصویر دوریان گری» حفظ می‌شود؛ جایگشت مارگریت در بیش‌متن دختری زیبا به نام سیبیل وان، بازیگر و خواننده‌ای بااستعداد است. دوریان عاشق او می‌شود، اما پس از مدتی عشق او را نادیده می‌گیرد و همین امر سبب مرگ سیبیل وان می‌شود. زندگی مشقت‌بار سیبیل وان که با برادر و مادرش زندگی فقیرانه و دردباری دارد، یادآور زندگی مارگریت با مادر و برادرش است. درواقع نوعی مثلث شخصیّتی در اینجا نمود دارد. سیبیل وان و خانواده‌اش (مخصوصاً برادرش) نیز در ارتباط با گری از بین می‌روند. سرنوشت اندوه‌بار مارگریت و سیبیل وان مشابه هم است با این تفاوت که در پیش‌متن زندگی پس از مرگ مارگریت همچون زندگی قبل از مرگش برای خواننده به‌خوبی و با شرح جزییات به تصویر کشیده می‌شود؛ بخش اول نمایشنامه در یک تراژدی برای فاوست پایان می‌پذیرد، مارگریت رستگار شده ولی فاوست باقی می‌ماند تا از شرم اندوهگین شود. در بیش‌متن نقش سیبیل وان با مرگ او به اتمام می‌رسد. دوریان گری نیز مانند فاوست باقی می‌ماند اما شرم و اندوهی از این بابت ندارد که البته خود نیز از بابت این رفتار متعجب می‌شود «چرا من آن‌طور که دلم می‌خواهد و باید متأثر باشم، از این واقعه اسف‌انگیز محزون نیستم؟» (وایلد، ۱۳۹۳: ۱۱۲)؛ و هانری او را این‌گونه مجاب می‌کند «گردش روزگار همیشه این

قبیل مسائل را حل می‌کند. بیهوده اشک خود را نثار سیبیل وان نکن چون سیبیل وان از شبح‌ها هم کمتر واقعیت و حقیقت داشت.» (همان: ۱۱۸)؛ بنابراین ارتباط هر دو قهرمان با معشوقه‌هایشان آغازگر یک تراژدی بس غمناک است و آن‌ها مسئول مرگ معشوقه‌هایشان هستند. با این تفاوت که رستگاری فاوست در فرجام داستان به‌واسطه معشوق جفادیده است، اما معشوقه‌ی قربانی‌شده‌ی دوریان زمینه رستگاری وی را فراهم نمی‌کند. از طرفی دیگر عشق فاوست و مارگریت ارتباطی زاینده و بارور است و نتیجه آن فرزندی است که هرچند توسط مارگریت کشته می‌شود و فرزند گناه است، اما نوعی زایایی و باروری در آن هست که در ارتباط دوریان و سیبیل وان مشاهده نمی‌شود.

ابعاد شخصیّت مارگریت نسبت به سیبیل وان گسترده‌تر است و ساخت و پرداخت پیچیده‌تری دارد. پردازش گسترده و تا حدی پیچیده شخصیّت وی نسبت به سیبیل وان در ابعاد گوناگون نشان داده شده است. وی در پایان بخش اول و پس از آنکه به اشتباه خود در رابطه با فاوست پی می‌برد از شدت غم ازدست‌دادن مادر، برادر و فرزند به جنون می‌رسد و با ذهنی مشوش و خاطری آشفته و درحالی‌که ارتباط خود را با واقعیت از دست داده در غم به آب انداختن فرزند به فاوست می‌گوید: «ببین دست‌وپا می‌زند! این بیچاره را نجات بده هنوز دست‌وپا می‌زند!» (همان: ۱۲۶)؛ همچنین پس از آنکه دامنش به گناه آلوده می‌شود به کلیسا رفته و اظهار ندامت می‌کند، اما اسکار وایلد سیبیل وان را پس از آنکه وارد رابطه با دوریان می‌شود در این موقعیت قرار نمی‌دهد و خواننده احساس پشیمانی در او نمی‌بیند .

۵-۲-۴-۳ -والانتن/ جیمز وان

یکی دیگر از جایگشت‌های شخصیّتی در بیش‌متن مربوط به برادر سیبیل وان یعنی جیمز وان است. جیمز وان در بیش‌متن جانشین والانتن در پیش‌متن می‌شود. او نیز همانند والانتن سرباز است و به همان سرنوشت او دچار می‌شود. اسکار وایلد به‌مانند گوته درباره مادر و برادر سیبیل وان اظهارنظر چندانی نکرده است و ترجیح داده از پیش‌متن خود عدول نکند.

۶-۲-۴-۳ -نام شخصیّت‌ها

تشابهات اسمی شخصیّت‌ها در رمان «تصویر دوریان گری» یادآور نام شخصیّت‌های نمایشنامه «فاوست» است. نام‌های مشابه در بیش‌متن نمی‌تواند اتفاقی باشد و اثبات فرضیه تأثیر پیش‌متن بر بیش‌متن را تقویت می‌کند. به‌عنوان نمونه نام‌های هانری و سیبیل وان که از شخصیّت‌های محوری بیش‌متن‌اند، نام‌هایی هستند که در پیش‌متن به‌طور صریح بدان‌ها اشاره شده است. مارگریت در حالت جنون و روان رنجوری خود، فاوست را با نام هانری مورد خطاب قرار می‌دهد و هانری همان نامی است که اسکار وایلد آن را برای نامیدن شخصیّت شیطان برگزیده است. مارگریت: «بیرون گور است! مرگ است که در کمین من است! بیا!...از اینجا تا بستر آرامش جاوید نه یک قدم دورتر. تو دور

می‌شوی! آی هانری! کاش می‌توانستم دنبال تو بیایم.» (گوته؛ ۱۳۷۶: ۱۲۸)؛ مارگریت در مکالمه با فاوست: «به من قول بده هانری!» (همان: ۹۸)؛ مارگریت: «من از آنِ توأم! پدر! نجاتم بده! ای فرشتگان مرا در میان بگیرید، با سپاه مقدستان از من حمایت کنید!... هانری بیزارم از تو.» (همان؛ ۱۲۹).

| تفاوت‌ها | فاوست | تصویر دوریان گری |
|---|---|---|
| قالب | نمایشنامه | رمان |
| ساختار | منظوم/دو بخش مجزا، پازل گونه و چندپاره | منثور/ یک بخش منسجم و یکدست |
| ملیت | آلمانی | انگلیسی |
| لحن | حماسی و پرطمطراق | ساده و روایی |
| نقطه‌ی آغاز بحران | ناامیدی از دستیابی به اوج علم و دانش بی‌پایان به سبب کهولت سن/ نارضایتی از توانایی‌های محدود انسان | ناامیدی و سرخوردگی برای از بین رفتن زیبایی و نیروی جوانی |
| فرجام قهرمانان | رسیدن به مقام توبه و پشیمانی از گناه/ رستگاری | مداومت بر گناه تا لحظه مرگ/ اضمحلال و خودویرانگری شخصیّت |
| چگونگی بیان وقایع | درهم ریخته و نامنظم/ کند و آرام | منظم و منسجم/ باشتاب |
| پیروز واقعی در جدال انسان با شیطان | انسان | شیطان |
| گستره زمانی و مکانی | نامحدود/ زمان‌پریشی | محدود/ تقویمی و خطی |
| فضاسازی | اسطوره‌ای، افسانه‌ای و تاریخی | ملموس و واقعی |
| نوع پیمان | نوشته شده بر کاغذ و امضا شده با خون | گفتاری و شفاهی |
| نقطه‌ی اوج شخصیّت قهرمان | سرآمد علم و دانش | سرآمد زیبایی و جذابیت |
| مفاهیم | ایمانی | زیباشناختی و روان‌شناختی |
| شخصیّت | تعدد و تکثّر شخصیّت | شخصیّت‌های محدود |
| سبک نوشتار | نمادین، فاخر و سرشار از استعارات و کنایات | ساده و روان |
| فضای رخداد حوادث | پرازدحام و درهم | خلوت |

| | | |
|---|---|---|
| امری که محل سرزنش واقع می‌شود | جستجوی حقیقت و دانش نامحدود | لذت‌جویی و کسب التذاذ جاودانه |
| اتمام معاهده | منوط به ابراز رضایت فاوست از زندگی است | زمانی برای اتمام معاهده ذکر نمی‌شود |

وجود شواهد و قرائن متعدد فرضیه بیش‌متنیت را در رمان «تصویر دوریان گری» نسبت به پیش‌متن خود یعنی نمایشنامه «فاوست» ثابت می‌کند. با نظر به دیدگاه ژنت در مورد ارتباط و تعامل متون با یکدیگر، بیش‌متن «تصویر دوریان گری» متأثر از پیش‌متن «فاوست» با تراگونگی ایجاد شده است. با توجه به انواع تراگونگی، جایگشت و حذف و تقلیل مهم‌ترین موارد اثبات بیش‌متنیت در «تصویر دوریان گری» می‌باشند. جایگشت‌ها و حذف و تقلیل‌ها نشان می‌دهند که ردپای پیش‌متن «فاوست» در بیش‌متن «تصویر دوریان گری» غیرقابل‌انکار است. وی اثر خود را به صورت بی‌سابقه و بدون پیش‌زمینه خلق نکرده است. او ایده هم‌پیمانی با شیطان را از «فاوست» گرفته و با جایگشت‌های زبان، فرهنگ، قالب داستانی، مکان، نام و فرجام شخصیّت‌ها و دیدگاه کلی در باب معاهده با شیطان اثری مشابه و درعین‌حال متفاوت را در ارتباط با پیش‌متن خود خلق کرده است. پژوهش نشان داد مسأله‌ی معاهده با شیطان که دستمایه‌ی خلق پیش‌متن است چگونه و با چه دیدگاهی در بیش‌متن به‌کاررفته است. بیش‌متن در برابر پیش‌متن متنی درجه دوم است و با توجه به عناصر تراگونگی که ذکر گردید، بیش‌متن نسبت به پیش‌متن خود تازه نیست بلکه متفاوت است. وایلد به شیوه خاص خود به بیان ارتباط انسان و شیطان و کشمکش نیروهای روح و جسم و گرایش‌های درون آدمی می‌پردازد؛ بنابراین رابطه رمان «تصویر دوریان گری» با «فاوست» تقلید صرف و یا تفسیر نیست؛ وایلد با الهام از طرح داستانی «فاوست» اثر خود را با پردازش شخصیّت‌های مشابه و البته سرنوشت و فضایی متفاوت شکل داده است. جابجایی‌های جایگشت در بیش‌متن شامل مبنا قراردادن شخصیّت قهرمان برای انتخاب نام رمان همانند پیش متن، جایگشت‌های شخصیّتی، جایگشت اتاق گری در برابر اتاق مطالعه فاوست که هر دو نقطه آغاز بحران در داستان و محل معاهده با شیطان هستند، تبدیل نمایشنامه منظوم آلمانی به رمانی انگلیسی و درواقع تبدیل یک زبان و فرهنگ به زبان و فرهنگ دیگر، تبدیل وجدان انتزاعی و ذهنی فاوست به تصویر و پرتره در دوریان گری (جنبه مادی‌دادن به امری انتزاعی در بیش‌متن)، انتقاد از زیاده‌خواهی در زمینه علم و دانش و تبدیل آن به انتقاد از زیاده‌خواهی در زیبایی و جاودانگی آن. درواقع وایلد کمال زیبایی و جوانی دوریان گری را در برابر کمال علم و دانش فاوست قرار می‌دهد و انتقاد از لذت‌پرستی را به جای انتقاد از علم‌پرستی مطرح می‌نماید. درنهایت برای فاوست محقق می‌شود که انسان توانایی‌های محدودی دارد و تکامل مطلق برای نوع بشر میسر نخواهد بود؛ اما گری بدون آنکه به چنین نتیجه‌ای برسد می‌میرد. درواقع شخصیّت درهم‌شکسته قهرمان در پیش‌متن نهایتاً ترمیم می‌یابد و به امن و آرامش دست می‌یابد درحالی‌که در بیش‌متن، آشفته‌حال و روان رنجور جان می‌سپارد. از

دوره ۱۰. شماره ۳۶ **زمستان ۱۴۰۵**. صفحات ۵۵ تا ۸۲.

دیگر موارد جایگشت باید به مسأله‌ی رستگاری اشاره کرد؛ هر دو قهرمان از نظرگاه اخلاقی محکوم به زیاده‌خواهی، بلندپروازی، مرزشکنی و تندروی افسارگسیخته هستند ولی فرجام متفاوتی دارند؛ رستگاری قهرمان در پیش‌متن به سقوط در گمراهی و تنزل روح در بیش‌متن تبدیل می‌شود و بدین ترتیب اسکار وایلد فرصت بخشایش و رستگاری را از قهرمان خود دریغ می‌دارد. جدال بر سر مرز اخلاق و لذت در بیش‌متن جایگزین مرز بین خودپرستی و انسانیت در پیش‌متن می‌شود. ازدست‌دادن وجدان در بیش‌متن جایگزین ازدست‌دادن ایمان در پیش‌متن می‌شود. در نظرگاه پیش‌متن در جدال انسان با شیطان، پیروز میدان انسان است، اما دیدگاه نویسنده در بیش‌متن متفاوت با پیش‌متن است؛ اسکار وایلد درنهایت شیطان را بر انسان پیروز میدان نشان می‌دهد. حذف و تقلیل‌های بیش‌متن نیز شامل حذف تعدد شخصیّت و مکان‌ها موجود در پیش‌متن، حذف محتواهای فرعی مانند آموزه‌های کتاب مقدس، سفر فراواقعی به زمان‌ها و مکان‌های مختلف موجود در پیش‌متن و حذف زندگی پس از مرگ قهرمانان است. همچنین اتفاقات مشابه در «تصویر دوریان گری» نسبت به پیش‌متن خود شتاب بیشتری دارد و دنیایی که پیش‌متن در آن به تصویر کشیده شده است بسیار گسترده‌تر از دنیای بیش‌متن است.

## ٤ نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی اشعار فروغ فرخزاد با نظریات ژان‌پل سارتر بر اساس رویکرد اگزیستانسیالیستی؛ نشان می‌دهد که اشعار او سرشار از مفاهیمی همچون مرگ‌اندیشی،آزادی، تنهایی، اضطراب وجودی و مسئولیّت است. این مفاهیم نه‌تنها در ساختار و محتوای اشعار، بلکه در جهان‌بینی شاعر و نگاه او به هستی و زندگی نیز مشهود است. اشعار فروغ؛ غالباً بازتاب‌دهنده اعتراض به جبرهای اجتماعی، فرهنگی و جنسیتی است و نگاه او به جامعه‌ای که زن را محدود می‌کند، با فلسفه اگزیستانسیالیستی سارتر که بر ضرورت رهایی از جبرها تأکید دارد، هم‌خوانی دارد. فروغ در اشعار خود، انسانی را به تصویر می‌کشد که در جستجوی معنای زندگی، میان آزادی انتخاب و مسئولیّت ناشی از آن و همچنین حس تنهایی و اضطراب وجودی درگیر است. این ویژگی‌ها، او را به نمونه‌ای از انسان اگزیستانسیالیست تبدیل می‌کند که در عین پذیرش پوچی جهان، به خلق معنا و تجربه زیستن ادامه می‌دهد. وی همچون انسان آزاد در اندیشه سارتر، از قیود سنّتی و اجتماعی رهایی می‌یابد و به خویشتن اصیل خود دست پیدا می‌کند. او آزادی را به‌عنوان فرصتی برای بازتعریف خویش می‌بیند، حتی اگر این آزادی با رنج و دشواری همراه باشد. گسست از سنّت‌های گذشته و جستجوی فردیت، در بسیاری از اشعار او برجسته است. همان‌گونه که سارتر مسئولیّت را پیامد اجتناب‌ناپذیر آزادی می‌داند، فروغ نیز در اشعارش مسئولیّت انتخاب‌های خود را می‌پذیرد و آن را به‌عنوان هنرمند به نمایش می‌گذارد. او با اشعار خود، نه‌تنها به بیان مسائل وجودی می‌پردازد، بلکه در نقش شاعری متعهد، به نقد جامعه و دعوت به خودآگاهی روی می‌آورد. همچنین حس تنهایی که در فلسفه سارتر نتیجه درک

انسان از آزادی و مسئولیّت است، در اشعار فروغ نیز به‌وضوح دیده می‌شود. او با بیانی صادقانه و گاه تلخ، تنهایی و بیگانگی انسان را در جهانی که معنا و قطعیتی از پیش تعیین‌شده ندارد، بیان می‌کند اما این تنهایی، در نهایت، به بستری برای بازاندیشی و خلاقیّت تبدیل می‌شود. نتایج این پژوهش نشان داد که اشعار فروغ فرخزاد و فلسفه سارتر، علی‌رغم تفاوت‌های جزئی، در بیان پرسش‌های اساسی درباره وجود انسان، هم‌سو هستند و اینکه شعر معاصر فارسی می‌تواند بستری برای بیان دغدغه‌های عمیق فلسفی باشد. فروغ به زبان شعر و سارتر به زبان فلسفه، به کاوش در تجربه زیستن، مسئولیّت انسان در برابر آزادی و مواجهه با تنهایی می‌پردازند. فروغ فرخزاد، با نگاه انسانی و اصیل خود به زندگی، توانسته است مضامین فلسفه اگزیستانسیالیسم را به شیوه‌ای ادبی و خلاقانه بازتاب دهد. در میان چهار مولفه‌ی هستی‌شناختی بر اساس دیدگاه سارتر در شعر وی، «آزادی» با ۱۴۹، «مرگ‌اندیشی» با ۹۸،«تنهایی» با ۸۶، «مسئولیّت و اضطراب» با ۴۵ تکرار، بیشترین بسامد را دارند. این پژوهش، با روشن کردن این پیوند، گامی در جهت شناخت بیشتر ظرفیت‌های ادبیات معاصر ایران و ارتباط آن با جریان‌های فکری جهانی برداشته است.

## منابع


- آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، «بینامتنیت»، ترجمه پیام یزدانجو، مرکز: تهران.
- احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، «ساختار و تأویل متن»، جلد ۲، مرکز: تهران.
- تقوی، محمد، (۱۳۸۹)، «از کعبه تا روم بررسی تطبیقی داستان شیخ صنعان و فاوست گوته»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲، پیاپی ۶، صص ۲۸-۱ .
- حسینی، صدیقه و همکاران، (۱۳۹۹)، «تراگونگی محتوای رمان فرانکشتاین فی بغداد احمد سعداوی در تطبیق با فرانکشتاین مری شلی»، ادب عرب، سال ۱۲، شماره ۱، صص۴۶-۲۳.
- حکیم، اعظم و بهمن نامور مطلق، (۱۳۹۷)، «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت بر اساس گونه‌شناسی ژرار ژنت»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۲۲، صص ۲۱- ۵.
- سید حسینی، رضا، (۱۳۸۳)، «فرهنگ آثار (معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز)»، سروش: تهران.
- شوهانی، علیرضا و فرشته ملکی، (۱۴۰۱)، «نگاهی نو به رمان تصویر دوریان گری بر مبنای آرای فروید در باب شخصیّت»، نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره نوزدهم، شماره ۲۹، صص۳۱۵- ۲۹۵.
- شهباز، حسن، (۱۳۷۱)، «تراژدی فاوست و زندگینامه یوهان ولفگانگ فون گوته»، علمی: تهران.
- گوته، یوهان ولفگانگ فون. (۱۳۷۶)، «فاوست». ترجمه محمود اعتمادزاده (م.ا. به آذین)، نیلوفر: تهران.
- گیری، جان، (۱۳۹۰)، «گوته»، ترجمه خشایار دیهیمی، نسل قلم: تهران.
- مک آفی، نوئل، (۱۳۸۴)، «ژولیا کریستوا»، ترجمه مهرداد پارسا، سخن: تهران.
- نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی. شماره ۸۶ صص ۹۸-۸۳.
- نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۰)، «درآمدی بر بینامتنیت»، سخن: تهران.
- نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۴)، «متن‌های درجه دوم/ بیش‌متنیت در نگاه ژرار ژنت»، خردنامه، شماره ۵۹، صص ۱۰-۱۱.

- نجفی، امیر و همکاران، (۱۳۹۵)، «معنازایی در عدول از پیش متن؛ خوانش بینامتنی داستان هابیل و قابیل و رمان‌های هابیل پانچت (میگل د. اونامونو) و سمفونی مردگان (عباس معروفی)». جستارهای ادبی، شماره ۱۹۲، صص ۲۰-۱.
- وایلد، اسکار، (۱۳۹۳)، «تصویر دوریان گری»، ترجمه محسن سلیمانی، افق: تهران.

## References

Ahmadi, Babak. (1991). The Structure and Interpretation of Text, Vol. 2. Tehran: Markaz.

Allen, Graham. (2001). Intertextuality. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz.

Geary, John. (2011). Goethe. Translated by Khashayar Deyhimi. Tehran: Nasl-e Qalam.

Goethe, Johann Wolfgang von. (1997). Faust. Translated by Mahmoud Etemadzadeh (M. A. Behazin). Tehran: Niloufar.

Hakim, Azam, and Bahman Namvar Motlagh. (2018). "A Hypertextual Reading of René Magritte's The Son of Man Based on Gérard Genette's Taxonomy." Journal of Visual and Applied Arts, No. 22, pp. 5–21.

Hosseini, Sedigheh, et al. (2020). "The Transformation of the Content of Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad in Comparison with Mary Shelley's Frankenstein." Adab-e Arabi (Arabic Literature), Vol. 12, No. 1, pp. 23–46.

McAfee, Noëlle. (2005). Julia Kristeva. Translated by Mehrdad Parsa. Tehran: Sokhan.

Najafi, Amir, et al. (2016). "Meaning-Making through Deviation from the Pretext: An Intertextual Reading of the Story of Cain and Abel, Miguel de Unamuno's Abel Sánchez, and Abbas Maroufi's Symphony of the Dead." Literary Essays, No. 192, pp. 1–20.

Namvar Motlagh, Bahman. (2005). "Second-Degree Texts/Hypertextuality in Gérard Genette's Perspective." Kheradnameh, No. 59, pp. 10–11.

Namvar Motlagh, Bahman. (2007). "Transtextuality: A Study of the Relationships between One Text and Other Texts." Humanities Research Journal, No. 86, pp. 83–98.

Namvar Motlagh, Bahman. (2011). An Introduction to Intertextuality. Tehran: Sokhan.

Seyyed Hosseini, Reza. (2004). Farhang-e Asar: An Introduction to the Written Works of the Nations of the World from Antiquity to the Present. Tehran: Soroush.

Shahbaz, Hassan. (1992). The Tragedy of Faust and the Biography of Johann Wolfgang von Goethe. Tehran: Elmi.

Shouhani, Alireza, and Fereshteh Maleki. (2022). "A New Perspective on the Novel The Picture of Dorian Gray Based on Freud's Theories of Personality." Criticism of Foreign Languages and Literature, Vol. 19, No. 29, pp. 295–315.

Taghavi, Mohammad. (2010). "From the Kaaba to Rome: A Comparative Study of the Story of Sheikh San'an and Goethe's Faust." Persian Language and Literature Studies, No. 2, Serial No. 6, pp. 1–28.

Wilde, Oscar. (2014). The Picture of Dorian Gray. Translated by Mohsen Soleimani. Tehran: Ofogh.