

تحلیل تطبیقی ظرفیت‌های نمایشی در غزلیات حافظ و سعدی بر اساس نظریه گفتگومندی

آرمین روشن

۱. مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه سوره، تهران، ایران. رایانامه:

Arminwroshan@gmail.com

اطلاعات مقاله ()	چکیده
<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۱۸</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۰۳</p> <p>واژه‌های کلیدی: دراماتورژی گفتگومندی غزل فارسی حافظ سعدی</p>	<p>غزل فارسی در سنت ادبی ایران عمدتاً به عنوان قالبی غنایی و بیانگر تجربه‌های عاطفی و عرفانی شناخته شده است. با این حال در دهه‌های اخیر رویکردهای نظری جدید در نقد ادبی، امکان خوانش‌های تازه‌ای از متون کلاسیک فراهم کرده‌اند. یکی از این رویکردها تحلیل دراماتورژیک متن است؛ رویکردی که می‌کوشد ساختارهای کنشی، گفتگویی و کشمکش موجود در متن را بررسی کند. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه گفتگومندی و چندآوایی میخائیل باختین و همچنین مفاهیم دراماتورژی در نظریه‌های معاصر تئاتر، به بررسی ظرفیت‌های نمایشی در غزل فارسی می‌پردازد. هدف اصلی پژوهش آن است که نشان دهد آیا می‌توان برخی غزل‌های فارسی را واجد ساختاری دراماتورژیک دانست؟ و در صورت امکان، تفاوت میان سازمان گفتگومندی غزل حافظ و سعدی در این زمینه چیست؟</p> <p>روش پژوهش، کیفی و مبتنی بر تحلیل متن و خوانش نزدیک است. در این پژوهش نمونه‌هایی از غزل‌های حافظ و سعدی بر اساس معیارهایی چون حضور نقش‌های گفتگومندی، کشمکش، کنش زبانی و ساختار گفتگویی تحلیل شده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که در بسیاری از غزل‌های حافظ نوعی چندآوایی و تقابل گفتگومندی میان صداها و اجتماعی مختلف شکل می‌گیرد که به متن، کیفیتی شبه نمایشی می‌بخشد، در حالی که در غزل سعدی ساختار غالب بیشتر بر مونولوگ عاطفی و روایت خطی و تجربه عاشقانه، استوار است. بر این اساس می‌توان گفت که شعر حافظ نسبت به شعر سعدی ظرفیت بیشتری برای خوانش دراماتورژیک دارد. این پژوهش می‌کوشد با تلفیق مطالعات ادبی و نظریه‌های نمایشی، افق تازه‌ای برای تحلیل غزل فارسی ارائه دهد.</p>

۱. مقدمه

غزل فارسی یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین قالب‌های شعر کلاسیک در ادبیات ایران است که از قرن ششم هجری به بعد به یکی از اصلی‌ترین عرصه‌های بیان تجربه‌های عاشقانه، عرفانی و عاطفی تبدیل شده است. این قالب شعری در طول تاریخ ادبیات فارسی، تغییرات گوناگونی را تجربه کرده و شاعران بزرگی چون سعدی و حافظ آن را به اوج کمال هنری رسانده‌اند. در سنت نقد ادبی فارسی، غزل غالباً به عنوان قالبی غنایی تلقی شده است؛ قالبی که در آن شاعر احساسات درونی خود را در قالب خطاب به معشوق یا مخاطبی فرضی بیان می‌کند. (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۲۴۵) از این منظر، محور اصلی غزل تجربه‌ی عاطفی شاعر است و ساختار شعر بیشتر بر بیان حالات درونی استوار است.

با این حال، مطالعات جدید در حوزه‌ی نظریه ادبی نشان داده‌اند که بسیاری از متون ادبی کلاسیک دارای ساختارهایی پیچیده‌تر از آن چیزی هستند که در خوانش‌های سنتی تصور می‌شد. به ویژه از نیمه‌ی دوم قرن بیستم، نظریه‌هایی مانند گفتگومندی باختین، کنش‌گفتاری و مطالعات روایت‌شناسی، امکان تحلیل ابعاد جدیدی از متون ادبی را فراهم کرده‌اند. در این رویکردها، متن ادبی نه صرفاً بیان احساسات فردی، بلکه عرصه‌ای برای تعامل صداها، گفتمان‌ها و موقعیت‌های مختلف تلقی می‌شود. (Bakhtin, 1981: 276)

یکی از مفاهیمی که در مطالعات ادبی معاصر اهمیت یافته، مفهوم دراماتورژی است. دراماتورژی در معنای کلاسیک به دانش ساختار نمایشنامه و سازمان‌دهی عناصر نمایشی مانند کنش، کشمکش و شخصیت اشاره دارد. این مفهوم نخستین بار در آثار گوته‌ولد افرایم لسینگ به شکل نظام‌مند مطرح شد و بعدها در نظریه‌های مدرن تئاتر گسترش یافت. (۱۹۹۳: Carlson, ۴۵) در نظریه‌های جدید، دراماتورژی تنها به متون نمایشی محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند برای تحلیل ساختارهای کنشی و گفتگویی در انواع متون ادبی نیز به کار رود. (Pfister, 1988: 11) در این چارچوب، برخی پژوهشگران معتقدند که حتی متونی که ذاتاً نمایشی نیستند نیز می‌توانند واجد ویژگی‌هایی باشند که امکان خوانش دراماتیک را فراهم می‌کند. به عنوان مثال، حضور صداها، کشمکش گفتمانی، و شکل‌گیری موقعیت‌های گفتگویی می‌تواند نوعی ساختار شبه‌نمایشی در متن ایجاد کند. (Turner, 1982: ۷۲) چنین ویژگی‌هایی در بسیاری از متون ادبی کلاسیک مشاهده می‌شود و همین امر امکان تحلیل آن‌ها در چارچوب مفاهیم دراماتورژیک را فراهم می‌کند.

حافظ از جمله شاعرانی است که شعر او همواره به دلیل پیچیدگی معنایی و چندلایگی

گفتمانی مورد توجه منتقدان بوده است. بسیاری از پژوهشگران بر این باورند که در غزل‌های حافظ نوعی تقابل گفتمانی میان صداهاى مختلف اجتماعى و فرهنگى شکل مى‌گیرد؛ تقابلی که در قالب شخصیت‌هایی مانند زاهد، رند، واعظ، محتسب و پیر مغان نمود می‌یابد. (موحد، ۱۴۰۴: ۷۴) چنین ساختاری می‌تواند زمینه شکل‌گیری فضایی مناظره‌گونه در متن شعر را فراهم کند.

در مقابل، غزل سعدی غالباً دارای ساختاری متفاوت است. در شعر سعدی، محور اصلی بیان تجربه عاشقانه و عاطفی است و اگرچه خطاب و گفتگو در آن حضور دارد، اما ساختار کلی شعر معمولاً انسجام خطی بیشتری دارد و کمتر شاهد تقابل صریح گفتمان‌های اجتماعی هستیم. (یوسفی، ۱۳۸۸: ۱۲۱) از این رو، برخی پژوهشگران معتقدند که غزل سعدی بیشتر بر «وحدت عاطفی» استوار است، در حالی که شعر حافظ از تنوع گفتمانی بیشتری برخوردار است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۹۸)

با توجه به این تفاوت‌ها، بررسی ظرفیت‌های دراماتورژیک در غزل فارسی می‌تواند چشم‌انداز تازه‌ای برای تحلیل شعر کلاسیک فراهم کند. اگر بتوان نشان داد که برخی غزل‌ها واجد ساختارهایی شبیه به موقعیت‌های نمایشی هستند، در این صورت می‌توان پیوندهای تازه‌ای میان مطالعات ادبی و هنرهای نمایشی برقرار کرد.

این پژوهش از نوع کیفی-تحلیلی و مبتنی بر روش تحلیل متن (Textual Analysis) و خوانش نزدیک (Close Reading) است. چارچوب نظری آن ترکیبی از نظریه گفتگومندی باختین (۱۹۸۱، Bakhtin) و نظریه‌های دراماتورژی معاصر (۱۹۸۰، Elam - ۱۹۸۸، Pfister) است. ماهیت پژوهش نیز اکتشافی-تحلیلی است؛ بدین معنا که پژوهش در پی آزمون یک فرضیه آماری نیست، بلکه درصدد تبیین ساختارهای گفتمانی و کنشی در متن است.

جامعه آماری پژوهش شامل دیوان حافظ تصحیح قزوینی-غنی و دیوان سعدی بخش غزلیات، تصحیح فروغی است. نمونه‌گیری نیز به صورت هدفمند انجام شده است. حضور شخصیت‌های گفتمانی (زاهد، واعظ، رند، ناصح و...)؛ وجود خطاب مستقیم یا گفت‌وگو؛

تغییر موضع یا تنش آشکار در ساختار شعر و شهرت و استنادپذیری در مطالعات حافظ پژوهی و سعدی پژوهی معیار انتخاب غزل‌ها بوده است. بر این اساس دو غزل از حافظ و دو غزل از سعدی برای تحلیل عمیق انتخاب شده‌اند.

نکته مهم: نتایج این پژوهش ناظر به نمونه‌های منتخب است و به کل دیوان تعمیم مطلق

داده نمی‌شود.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

مسئله اصلی پژوهش این است که آیا می‌توان برخی غزل‌های فارسی را از منظر دراماتورژی تحلیل کرد، به بیان دقیق‌تر، پرسش اصلی تحقیق چنین صورت‌بندی می‌شود: آیا ساختار گفتمانی غزل‌های حافظ و سعدی واجد عناصری است که بتوان آنها را در چارچوب مفاهیم دراماتورژیک تبیین کرد؟

در مطالعات سنتی شعر فارسی، غزل اغلب به عنوان قالبی تک‌صدایی تلقی شده که در آن شاعر تجربه درونی خود را بیان می‌کند؛ اما نظریه گفتگومندی باختین نشان می‌دهد بسیاری از متون ادبی دارای چند صدا و چند منظر هستند و معنا در تعامل میان این صداها شکل می‌گیرد. (Bakhtin, ۱۹۸۱: ۲۸۰) اگر این دیدگاه را به شعر فارسی تعمیم دهیم، این شکل می‌گیرد که آیا در غزل نیز می‌توان از حضور صداها متعدد سخن گفت؟

از سوی دیگر، نظریه‌های معاصر دراماتورژی نشان می‌دهند که ساختار نمایشی تنها به حضور شخصیت‌ها در نمایشنامه محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند در سطح کنش زبانی و تعامل گفتمانی نیز شکل بگیرد. (Bakhtin, ۱۹۸۸: ۲۳) بنابراین اگر در متن، نوعی کشمکش، گفت‌وگو یا تغییر موقعیت گفتمانی وجود داشته باشد، می‌توان آن را دارای ظرفیت دراماتورژیک دانست. بر این اساس پژوهش حاضر می‌کوشد با طرح پرسش‌های زیر مسئله خود را دقیق‌تر صورت‌بندی کند: آیا در غزل حافظ می‌توان حضور صداها گفتمانی متمایز را مشاهده کرد؟ آیا ساختار برخی غزل‌های حافظ واجد نوعی تقابل گفتمانی است که به آن کیفیتی شبه‌نمایشی می‌بخشد؟ آیا در غزل سعدی نیز چنین ساختاری وجود دارد؟ یا این اشعار بیشتر به مونولوگ عاطفی نزدیک‌اند؟ تفاوت ساختاری غزل حافظ و سعدی از نظر سازمان‌دهی صداها و موقعیت‌های گفتمانی چیست؟

پاسخ به این پرسش‌ها می‌تواند به درک بهتر ساختارهای روایی و گفتمانی در شعر کلاسیک فارسی کمک کند و همچنین امکان کاربرد نظریه‌های مدرن ادبی در تحلیل متون کلاسیک را نشان دهد.

همچنین فرضیه‌های پژوهش به این شرح هستند: در غزل‌های منتخب حافظ، شاخص‌های چهارگانه در سطح بالاتری از انسجام حضور دارند.

در غزل‌های سعدی، شاخص کشمکش میان گفتمانی کمتر از تنش عاطفی درونی است. چندآوایی در شعر حافظ غالباً به تقابل ارزشی منتهی می‌شود. در شعر سعدی، حرکت عاطفی

جایگزین حرکت نمایشی است.

۲-۱. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

غزل فارسی در نقد سنتی همواره به عنوان یک قالب صرفا غنایی و بیانگر احساسات یک‌سویه، نگریسته شده است. ضرورت این پژوهش در این است که با استفاده از نظریه‌های مدرن (مانند گفتگومندی باختین)، کلیشه‌های رایج در تحلیل غزل شکسته شود و ظرفیت‌های پنهان آن در ایجاد موقعیت‌های نمایشی و تعدد صداها آشکار گردد. این پژوهش برای پر کردن خلا مطالعاتی در زمینه پیوند میان ادبیات کلاسیک و هنرهای نمایشی (دراماتورژی) انجام شده است. اهمیت و ارزش پژوهش حاضر را می‌توان در موارد زیر، طبقه‌بندی کرد:

گسترش مرزهای نقد ادبی: اهمیت این کار در ارائه یک خوانش میان‌رشته‌ای است که میان متون کلاسیک (حافظ و سعدی) و مفاهیم اجرایی و نمایشی (دراماتورژی) پیوند برقرار می‌کند.

ارائه الگوی جدید: این پژوهش افق تازه‌ای را برای تحلیل شعر کلاسیک باز می‌کند که می‌تواند برای پژوهشگران ادبیات و هنرهای نمایشی جهت شناخت و اقتباس از متون و شعر کلاسیک، الهام‌بخش باشد.

شناخت عمیق‌تر تفاوت‌های سبک‌شناختی: با این رویکرد، تفاوت ساختاری غزل حافظ (چندآوایی) و سعدی (تک‌گویی عاطفی) از منظری نو و علمی تبیین می‌شود. هدف از این پژوهش، بررسی و تحلیل تطبیقی ظرفیت‌های دراماتورژیک (نمایشی) در غزل‌های حافظ و سعدی بر اساس مؤلفه‌های نظریه گفتگومندی است.

۳-۱. پیشینه پژوهش

مفهوم دراماتورژی در سنت مطالعات نمایشی، نخست به‌صورت نظام‌مند در قرن هجدهم و در آثار گوتهولد افرایم لسینگ مطرح شد. لسینگ در دراماتورژی هامبورگ کوشید اصول ساختار کنش نمایشی، سازمان پیرنگ و نسبت میان شخصیت و کشمکش را تحلیل کند. (Carlson, ۱۹۹۳: ۴۵) در این مرحله، دراماتورژی اساساً به تحلیل نمایشنامه محدود بود و تمرکز آن بر سازمان کنش و روابط علی در پیرنگ قرار داشت. در قرن بیستم با گسترش نظریه‌های ساختارگرایانه و نشانه‌شناختی، مفهوم دراماتورژی از محدوده نمایشنامه فراتر رفت. مانفرد فیستر در کتاب نظریه و تحلیل درام نشان می‌دهد که ساختار دراماتیک را می‌توان در سطح روابط گفتمانی، کنش زبانی و تعامل نقش‌ها تحلیل کرد، حتی اگر متن الزاماً برای اجرا نوشته

نشده باشد. (Pfister, ۱۹۸۸: ۲۳-۲۵) او میان ساختار کنش و ساختار ارتباطی تمایز می‌گذارد و نشان می‌دهد کشمکش، گفتگو و توزیع اطلاعات از عناصر بنیادین درام‌اند. (همان: ۴۱)

کیر الام نیز در نشانه‌شناسی تئاتر و درام با تأکید بر ابعاد ارتباطی و نشانه‌ای اجرا، درام را نظامی از نشانه‌ها می‌داند که در تعامل میان فرستنده و گیرنده شکل می‌گیرد. (۶-۹: ۱۹۸۰، Elam) از منظر او، هر متنی که در آن نقش‌ها و کنش‌های زبانی به صورت تعاملی سازمان یابند، می‌تواند واجد کیفیتی نمایشی باشد.

مارتین اسلین نیز در میدان درام نشان می‌دهد که عنصر بنیادین درام، «وضعیت» (situation) است؛ وضعیتی که در آن نیروهای متعارض در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند. (Esslin, ۱۴: ۱۹۸۷) اگر این تعریف را بپذیریم، آنگاه می‌توان پرسید که آیا در متون غیرنمایشی نیز امکان شکل‌گیری چنین وضعیت‌هایی وجود دارد یا نه.

در حوزه مردم‌شناسی و مطالعات آیینی، ویکتور ترنر مفهوم درام اجتماعی را مطرح کرد و نشان داد که ساختارهای دراماتیک نه فقط در تئاتر بلکه در زندگی اجتماعی نیز حضور دارند. این گسترش معنایی سبب شد که مفهوم دراماتورژی به مطالعه ساختارهای کشمکش و کنش در انواع متون فرهنگی تعمیم یابد، بنابراین در نظریه معاصر، دراماتورژی دیگر صرفاً به معنای فن تنظیم نمایشنامه نیست، بلکه به مطالعه چگونگی سازمان‌یابی کشمکش، نقش‌ها، کنش و گفتگو در متن اطلاق می‌شود. این تحول نظری امکان کاربرد مفاهیم دراماتورژیک در تحلیل متون ادبی غیرنمایشی را فراهم کرده است.

نظریه گفتگومندی و چندآوایی در تحلیل متون ادبی: مهم‌ترین چارچوب نظری برای تحلیل چندصدایی در متون ادبی، نظریه گفتگومندی میخائیل باختین است. باختین در تخیل گفتگومند زبان را ذاتا اجتماعی و گفتگو محور می‌داند؛ از نظر او، هر سخن در واکنش به سخنان پیشین شکل می‌گیرد و در انتظار پاسخ آینده است. (۲۷۶-۲۸۰: Bakhtin, ۱۹۸۱) بدین ترتیب، متن ادبی عرصه‌ای برای تعامل صداهای مختلف است.

مفهوم «چندآوایی» (polyphony) «در تحلیل رمان‌های داستانی مطرح شد. باختین نشان داد که در رمان چندآوا، صداهای مختلف استقلال نسبی دارند و نویسنده آنها را در یک نظام تک‌صدایی حل نمی‌کند.» (همان: ۸۴) سو ویس نیز تأکید می‌کند که چندآوایی با حضور دیدگاه‌های متمایز و متقابل در متن تحقق می‌یابد. (Vice, ۱۹۹۷: ۱۱۲) این نظریه در دهه‌های بعد در حوزه‌های مختلف نقد ادبی گسترش یافت. ژرار ژنت در گفتمان روایی با تحلیل سطوح روایت و کانون‌مندی نشان داد که تغییر زاویه دید و توزیع صداها چگونه می‌تواند ساختار

معنایی متن را پیچیده کند. (Genette، ۱۹۸۰: ۱۶۵-۱۶۲) اگرچه ژنت بیشتر بر روایت داستانی تمرکز دارد، اما ابزارهای او در تحلیل چندصدایی در شعر نیز قابل استفاده‌اند.

نورثروپ فرای نیز در کالبدشناسی نقد با تأکید بر الگوهای اسطوره‌ای و نمایشی در ادبیات، معتقد است که بسیاری از متون غیرنمایشی نیز از الگوهای دراماتیک بهره می‌برند. (۱۶۳: Frye، ۱۹۵۷) این دیدگاه راه را برای تحلیل ساختارهای نمایشی در شعر هموار می‌کند. در فضای نظری معاصر، ترکیب مفهوم گفتگومندی با مفاهیم دراماتورژیک، امکان تحلیل متونی را فراهم می‌کند که در آن‌ها تعامل صداها به شکل کشمکش، خطاب یا مناظره نمود می‌یابد.

پیشینه پژوهش درباره ساختار غزل فارسی: در سنت نقد ادبی فارسی، غزل غالباً به عنوان قالبی غنایی تعریف شده است. زرین کوب غزل را عرصه بیان تجربه‌های درونی و عاطفی شاعر می‌داند و تأکید می‌کند که در این قالب، من شاعر محور اصلی بیان است. (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۲۴۵) چنین رویکردی غزل را عمدتاً تک‌صدایی تلقی می‌کند.

شفیعی کدکنی در موسیقی شعر و صور خیال در شعر فارسی نشان داده است که ساختار غزل، علاوه بر جنبه عاطفی، دارای پیچیدگی‌های زبانی و تصویری است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۹۸-۱۳۸۹: ۲۱۲) او به پیوند درونی ابیات و حرکت عاطفی پیوسته در برخی غزل‌ها اشاره می‌کند، اما بحث او عمدتاً بر موسیقی و تصویر متمرکز است، نه بر ساختار نمایشی.

در مطالعات مربوط به حافظ، محمدعلی موحد بر چندلایگی و تقابل گفتمانی در شعر او تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که شخصیت‌هایی چون زاهد، رند و محتسب نمایندگان گفتمان‌های اجتماعی‌اند. (موحد، ۱۴۰۴: ۷۴-۹۴) این تحلیل به‌طور ضمنی به نوعی چندصدایی در شعر حافظ اشاره دارد. غلامحسین یوسفی در بررسی شعر سعدی، بر «وحدت عاطفی» و انسجام خطی غزل‌های او تأکید می‌کند و معتقد است که تجربه عاشقانه در شعر سعدی معمولاً در یک مسیر پیوسته حرکت می‌کند. (یوسفی، ۱۳۸۸: ۱۳۵) این ویژگی می‌تواند نشانه‌ای از تفاوت ساختاری میان سعدی و حافظ باشد.

در تاریخ ادبیات صفا نیز غزل حافظ به‌عنوان عرصه‌ای از کشمکش میان ظاهر و باطن معرفی شده است. (صفا، ۱۳۷۸: ۴۹۸) اما این تحلیل‌ها اغلب در سطح محتوایی باقی مانده‌اند و کمتر به ساختار دراماتورژیک متن پرداخته‌اند.

در حوزه نظریه ادبی فارسی، بابک احمدی با تأکید بر خوانش ساختاری متن، امکان تحلیل چندسطحی متون کلاسیک را مطرح می‌کند. (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۷) این رویکرد، زمینه نظری مناسبی برای کاربرد مفاهیم مدرن در تحلیل غزل فراهم می‌آورد. با این حال، بررسی

منابع نشان می‌دهد که پژوهشی جامع که به صورت نظام‌مند و با تعریف شاخص‌های عملیاتی، ظرفیت‌های دراماتورژیک غزل حافظ و سعدی را مقایسه کند، تاکنون به طور مستقل انجام نشده است. بیشتر مطالعات یا بر جنبه عرفانی و زبانی تمرکز داشته‌اند، یا به تحلیل‌های محتوایی پرداخته‌اند. بنابراین، خلأیی پژوهشی در زمینه پیوند میان نظریه دراماتورژی و تحلیل ساختار غزل فارسی وجود دارد.

۲. چارچوب نظری و تعریف عملیاتی شاخص‌های دراماتورژیک

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. تمایز مفهومی: گفتگومندی ≠ دراماتورژی

پیش از هر چیز لازم است تمایز دقیق میان دو مفهوم کلیدی این پژوهش روشن شود: گفتگومندی (Dialogism) و دراماتورژی (Dramaturgy). الف. گفتگومندی: در نظریهٔ باختین، گفتگومندی به ماهیت اجتماعی زبان اشاره دارد؛ هر گفتار در پاسخ به گفتار پیشین و در انتظار واکنش آینده شکل می‌گیرد. (Bakhtin, ۱۹۸۱, ۲۷۶) در این چارچوب:

زبان ذاتاً چندصدایی است.

معنا حاصل تعامل صداهاست.

حتی مونولوگ نیز حامل رد صداها می‌باشد.

بنابراین، گفتگومندی، مفهومی زبان‌شناختی-گفتمانی است و بر تعامل دیدگاه‌ها در سطح معنا تمرکز دارد.

ب. دراماتورژی: دراماتورژی در سنت نظری تئاتر به مطالعهٔ سازمان‌یافتگی کنش، کشمکش، نقش‌ها و توزیع اطلاعات در متن نمایشی اشاره دارد. (Pfister, ۱۹۸۸, ۲۳) در این پژوهش، دراماتورژی نه به معنای نمایشنامه بودن متن، بلکه به معنای وجود: موقعیت نمایشی، کنش متقابل، تنش و کشمکش و تغییر وضعیت در سطح ساختار گفتمانی است.

۲-۱-۲. تعریف عملیاتی دراماتورژی در غزل

برای جلوگیری از کلی‌گویی و تعمیم ناروا، مفهوم دراماتورژی در این مقاله به صورت عملیاتی چنین تعریف می‌شود: «دراماتورژی در غزل به میزان سازمان‌یافتگی کشمکش گفتمانی، نقش‌مندی صداها، کنش زبانی متقابل و شکل‌گیری وضعیت نمایشی در ساختار شعر» اطلاق می‌شود. این تعریف بر چهار مؤلفهٔ اصلی نقش‌مندی گفتمانی؛ کشمکش یا تنش؛ کنش زبانی

متقابل و تغییر یا جابه‌جایی موقعیت استوار است.

۲-۱-۳. شاخص‌های سنجش‌پذیر دراماتورژیک

حضور نقش‌های گفتمانی متمایز و تعریف شاخص‌های این سنجش هستند.

متن زمانی واجد ظرفیت نمایشی است که بتوان در آن صداهایی با هویت گفتمانی متمایز تشخیص داد؛ نه صرفاً تغییر ضمیر.

معیار تشخیص: وجود واژگان هویتی (زاهد، رند، محتسب، پیر مغان و...)؛ تقابل ارزشی میان صدها و امکان بازسازی گفتگو میان آنها
در شعر حافظ، بسیاری از این نقش‌ها نمایندگان گفتمان‌های اجتماعی‌اند. (موحد، ۱۴۰۴: ۷۴) در حالی که در شعر سعدی، اغلب من عاشق و توی معشوق محور اصلی‌اند و نقش‌ها کمتر استقلال گفتمانی می‌یابند.

۲-۱-۴. مقیاس ارزیابی (کیفی)

تک‌صدایی کامل؛ تنوع ضمیر بدون استقلال گفتمانی؛ دو نقش متمایز با مرز ارزشی و چند نقش با تقابل گفتمانی روشن

۲-۱-۵. وجود کشمکش گفتمانی

به تعبیر اسلین، درام بدون کشمکش شکل نمی‌گیرد. (Esslin، ۱۹۸۷: ۱۴)

الف: تعریف عملیاتی: وجود گزاره‌هایی که دو نظام ارزشی یا معنایی را در برابر یکدیگر قرار دهند.

ب. انواع کشمکش در غزل: کشمکش عاشق-ناصح؛ کشمکش رند-زاهد؛ کشمکش ظاهر-باطن؛ کشمکش عقل-عشق

اگر کشمکش صرفاً در سطح احساس درونی باشد، آن را تنش عاطفی می‌نامیم نه کشمکش دراماتیک.

۲-۱-۶. تغییر موقعیت یا حرکت نمایشی

درام مبتنی بر حرکت از وضعیتی به وضعیت دیگر است. (Pfister، ۱۹۸۸: ۴۱) در غزل، این تغییر می‌تواند به شکل: تغییر مخاطب؛ تغییر موضع گوینده؛ وارونگی ارزشی و کشف یا افشا ظاهر شود. اگر غزل از ابتدا تا پایان در یک لحن و وضعیت باقی بماند، ظرفیت نمایشی محدود است.

۲-۱-۶. مدل تحلیلی پیشنهادی پژوهش

بر اساس چهار شاخص فوق، می‌توان مدل زیر را برای تحلیل هر غزل ترسیم کرد: تغییر موقعیت+کنش زبانی+متقابل کشمکش+نقش‌مندی گفتمانی=میزان ظرفیت نمایشی

۲-۷. روش جلوگیری از تعمیم ناروا

یکی از ایرادهای احتمالی این نوع پژوهش، تعمیم ویژگی چند غزل به کل دیوان است. برای پرهیز از این خطا: نمونه‌گیری هدفمند انجام می‌شود؛ تحلیل‌ها موردی‌اند، نه کلی‌نگر مطلق و نتیجه‌گیری‌ها مشروط بیان می‌شوند.

به جای این گزاره: «غزل حافظ دراماتیک است» می‌گوییم: «در برخی غزل‌های حافظ، ساختار گفتمانی به سطحی از سازمان‌یافتگی نمایشی می‌رسد که می‌توان آن را دراماتورژیک توصیف کرد.»

۲-۸. تمایز مونولوگ غنایی و ساختار شبه‌نمایشی

برای شفاف‌سازی بیشتر، تفاوت این دو ساختار را به صورت جدول می‌توان نشان داد:

ویژگی	مونولوگ غنایی	ساختار شبه‌نمایشی
صدا	واحد	چندگانه
کشمکش	درونی	میان‌گفتمانی
حرکت	خطی	تنش‌مند
کنش	بیانی	تعاملی
موقعیت	ثابت	پویا

بر اساس این تمایز، فرضیه اصلی پژوهش چنین صورت‌بندی می‌شود: ساختار غالب در غزل سعدی به مونولوگ غنایی نزدیک‌تر است، در حالیکه در برخی غزل‌های حافظ، سازمان گفتمانی به سطح ساختار شبه‌نمایشی ارتقا می‌یابد.

تحلیل هر غزل در چهار مرحله انجام می‌شود:

مرحله اول استخراج صداها و نقش‌های گفتمانی: تعیین گوینده اصلی؛ شناسایی مخاطب؛

تشخیص صداها و ضمنی یا ارجاعی.

مرحله دوم شناسایی کشمکش: تعیین نوع کشمکش (ارزشی، اخلاقی، معرفتی، عاشقانه)؛

تشخیص استقلال دو موضع.

مرحله سوم تحلیل کنش زبانی متقابل: شناسایی افعال امری، پرسشی، اعتراضی؛ بررسی واکنش‌مندی گزاره‌ها.

مرحله چهارم بررسی تغییر موقعیت: تحلیل حرکت گفتمان از آغاز تا پایان؛ تعیین وجود یا عدم وجود تحول نمایشی؛ اعتبار و روایی تحلیل برای افزایش روایی پژوهش: تحلیل‌ها مستند به متن و نقل دقیق ابیات است؛ از تفسیرهای حدسی بدون پشتوانه متنی پرهیز شده است؛ شاخص‌ها پیشاپیش تعریف شده‌اند؛ نه استخراج پسینی.

تحلیل غزل حافظ:

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند این غزل از مشهورترین نمونه‌های تقابل گفتمانی در شعر حافظ است و برای تحلیل دراماتورژیک، نمونه‌ای مناسب به شمار می‌آید.

مرحله اول: استخراج نقش‌های گفتمانی:

الف: صداهای حاضر در متن:

در این غزل، دست‌کم چهار صدای متمایز گوینده-رند ناظر؛ واعظان؛ زاهدان-پرهیزکاران (در لایه ضمنی) و مخاطب جمع (جامعه-خواننده) قابل تشخیص است. نکته مهم اینکه «واعظ» صرفاً یک فرد نیست، بلکه نماینده یک گفتمان اخلاقی-رسمی است. (موحد، ۱۴۰۴: ۸۱)

ب. استقلال گفتمانی:

واعظ دارای نظام ارزشی مشخص است: ظاهرگرایی؛ نمایش تقوا؛ اقتدار اخلاقی؛ گوینده شعر در موضع افشاگرانه و انتقادی قرار دارد.

مرحله دوم: تحلیل کشمکش:

نوع کشمکش: کشمکش در این غزل از نوع: ظاهر-باطن؛ ریا-صداقت؛ قدرت رسمی-صدای معترض است.

بیت نخست ساختار دراماتیک آشکاری دارد: تقابل «جلوه در محراب و منبر» در برابر «آن کار دیگر در خلوت» دو صحنه ایجاد می‌کند: صحنه عمومی (محراب-منبر) و صحنه خصوصی (خلوت). این دو صحنه، معادل دو موقعیت نمایشی‌اند.

آیا دو موضع مستقل‌اند؟ بله. موضع واعظ و موضع شاعر در تضاد ارزشی‌اند و در یکدیگر

حل نمی‌شوند.

این کشمکش، صرفاً تنش درونی نیست؛ بلکه برخورد دو گفتمان اجتماعی است.

مرحله سوم: کنش زبانی متقابل:

در ابیات بعدی، لحن شعر افشاگرایانه و اعتراضی است. شاعر نه تنها توصیف می‌کند، بلکه: افشا می‌کند؛ داوری می‌کند؛ مشروعیت گفتمان واعظ را زیر سؤال می‌برد. این کنش زبانی از نوع اعتراض و افشا است. به تعبیر آستین، این گزاره‌ها صرفاً اطلاع‌رسانی نیستند؛ بلکه عمل «رسوا کردن» را انجام می‌دهند. (Austin, ۱۹۶۲: ۱۲) از آنجا که این افشاگری در واکنش به گفتمان واعظ صورت می‌گیرد، کنش زبانی متقابل شکل گرفته است.

مرحله چهارم: تغییر موقعیت نمایشی:

آیا در این غزل حرکت نمایشی رخ می‌دهد؟ بله. حرکت از توصیف جلوه بیرونی واعظ به افشای باطن و فروپاشی اعتبار او رخ می‌دهد. در پایان، موقعیت قدرت واعظ تضعیف می‌شود و صدای شاعر دست بالا را می‌گیرد. این تغییر، نوعی جابه‌جایی قدرت گفتمانی است. در این غزل نقش‌مندی: بالا؛ کشمکش: قوی؛ کنش متقابل: فعال و تغییر موقعیت: موجود است. در نتیجه، این غزل واجد ساختاری است که می‌توان آن را شبه نمایشی با سازمان دراماتورژیک روشن توصیف کرد. نکته مهم اینکه این کیفیت، صرفاً ناشی از چندآوایی نیست؛ بلکه حاصل سازمان‌یافتگی کشمکش و حرکت موقعیتی در متن است. تحلیل غزل حافظ:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم
این غزل از حیث حرکت گفتمانی و تغییر موقعیت، نمونه‌ای پویا و فعال است و نسبت به غزل قبلی، ساختاری کنش‌محورتر دارد.

مرحله اول: نقش‌های گفتمانی:

در این غزل، صداها به شکل زیر قابل تشخیص‌اند: گوینده (رند کنشگر)؛ مخاطب هم‌پیمان (بار- جمع همفکران)؛ فلک (قدرت حاکم- نظام مسلط)؛ زاهد- پرهیزکار (در لایه ضمنی تقابلی)

نکته مهم این است که فلک در اینجا صرفاً استعاره کیهانی نیست؛ بلکه در سنت حافظی، اغلب نماینده نظم جبری و اقتدار مسلط است. (موحد، ۱۴۰۴: ۹۲) وجود «ما» در افعال جمع (برافشانیم، بشکافیم، دراندازیم) ساختار جمعی و کنش‌محور ایجاد می‌کند.

مرحله دوم: کشمکش:

کشمکش در این غزل از نوع: انسان کنشگر - نظام جبری؛ شادی و آزادی - جبر و تقدیر؛ طرح نو - نظم کهنه است. در بیت نخست، شاعر صریحاً از شکستن سقف فلک سخن می‌گوید؛ این تصویر، یک کنش تقابلی مستقیم است. درام بدون نیروی مقاوم معنا ندارد. در اینجا «فلک» نیروی مقاوم است.

مرحله سوم: کنش زبانی متقابل

این غزل سرشار از افعال امری و التزامی جمع است: بیا، برافشانیم؛ بشکافیم؛ دراندازیم بر اساس نظریه کنش گفتاری، این افعال تحریک به عمل هستند. (Austin, ۱۹۶۲: ۹۸) نکته مهم: این کنش‌ها صرفاً آرزو نیستند؛ بلکه ساختار بسیج‌گر دارند. زبان در اینجا: عمل می‌کند؛ مخاطب را وارد صحنه می‌کند؛ وضعیت را به چالش می‌کشد.

مرحله چهارم: تغییر موقعیت

حرکت نمایشی این غزل بسیار واضح است: از وضعیت موجود (فلک مسلط) به اراده برای شکستن و ایجاد نظم نو. حتی اگر این تحول در سطح زبانی باقی بماند، در سطح گفتمان، نوعی پروژة نمایشی شکل گرفته است. ساختار این غزل به درام‌های انقلابی نزدیک است: اعلام نارضایتی؛ دعوت به کنش؛ وعده تغییر.

تحلیل غزل سعدی:

برای مقایسه منصفانه، غزلی از سعدی انتخاب می‌شود که از مشهورترین نمونه‌های عاشقانه اوست.

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

مرحله اول: نقش‌های گفتمانی

در این غزل، ساختار گفتمانی چنین است: گوینده (عاشق)؛ معشوق (او)

اما آیا این دو نقش استقلال‌گفتمانی دارند؟ در اینجا «او» سخن نمی‌گوید، موضع مستقل ارائه نمی‌دهد و در تقابل با گوینده قرار نمی‌گیرد. «او» بیشتر موضوع عشق است تا صاحب‌گفتمان.

مرحله دوم: کشمکش

آیا کشمکشی وجود دارد؟ در این غزل، لحن کاملاً وحدت‌گرایانه است. شاعر در حال بیان حالتی از سرمستی عرفانی است. هیچ نیروی مقاوم، منتقد یا موضع مخالفی در متن حضور ندارد. ممکن است نوعی «فنا» یا «وحدت وجود» در سطح معنایی مطرح باشد، اما این امر کشمکش دراماتیک ایجاد نمی‌کند.

مرحله سوم: کنش زبانی متقابل

در این غزل: امر وجود ندارد؛ پرسش وجود ندارد؛ اعتراض وجود ندارد؛ واکنش به صدای دیگر وجود ندارد و ساختار، بیانی و تأملی است.

مرحله چهارم: تغییر موقعیت

از بیت نخست تا پایان، حرکت عاطفی در یک مسیر یکنواخت و پیوسته ادامه دارد. تحول نمایشی رخ نمی‌دهد؛ بلکه تعمیق حالت عرفانی صورت می‌گیرد.

ساختار غزل سعدی در این نمونه، به «مونولوگ غنایی وحدت‌محور» نزدیک است، در حالی که در دو نمونه حافظ، سازمان‌گفتمانی به سطح ساختار شبه نمایشی ارتقا یافته است.

جمع‌بندی تطبیقی غزل اول سعدی با غزلیات حافظ:

شاخص	حافظ (نمونه ۱)	حافظ (نمونه ۲)	سعدی (نمونه ۱)
نقش‌مندی	بالا	بالا	پایین
کشمکش	قوی	قوی	بسیار کم
کنش متقابل	متوسط	بسیار بالا	پایین
تغییر موقعیت	موجود	قوی	حداقلی

تحلیل غزل سعدی:

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود / وان دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود

این غزل یکی از نمونه‌هایی است که در آن حرکت، خطاب، و نوعی وضعیت عاطفی پویا دیده می‌شود؛ بنابراین برای آزمون فرضیه پژوهش مناسب است.

مرحله اول: نقش‌های گفتگومانی

در این غزل صداهای زیر حضور دارند: گوینده (عاشق رنج‌دیده)؛ ساریان (مخاطب مستقیم)؛ دلستان (معشوق، غایب)

در نگاه نخست، تنوع نقش‌ها بیشتر از نمونه قبلی سعدی است. اما پرسش اصلی این است: آیا این نقش‌ها استقلال گفتگومانی دارند؟ ساریان صرفاً مخاطب امری است و دیدگاه مستقلی ندارد. دلستان در متن سخن نمی‌گوید و موضعی ارائه نمی‌کند. بنابراین ساختار همچنان تک‌کانونی است؛ تمام صداها در مدار احساس گوینده می‌چرخند.

مرحله دوم: کشمکش

در این غزل نوعی تنش وجود دارد، اما باید میان دو نوع تنش درونی و کشمکش دراماتیک تمایز قائل شویم:

تنش درونی: عاشق از فراق می‌نالند. این یک وضعیت عاطفی است. کشمکش دراماتیک: برای شکل‌گیری کشمکش دراماتیک، باید دو موضع مستقل وجود داشته باشد؛ برخورد ارزشی یا ارادی میان آنها رخ دهد. در این غزل، معشوق مقاومتی نشان نمی‌دهد، پاسخی نمی‌دهد، موضعی ندارد. او فقط موضوع فقدان است. پس با «درام فقدان» به معنای عاطفی مواجهیم، نه کشمکش میان دو اراده.

مرحله سوم: کنش‌زبانی متقابل

در بیت نخست فعل امری وجود دارد: «آهسته ران»، این کنش‌زبانی از نوع دستور است. اما پرسش مهم: آیا این امر واکنشی به گفتار یا اراده‌ای دیگر است؟ خیر، ساریان هیچ موضعی در متن ندارد. این امر، کنش تعاملی متقابل ایجاد نمی‌کند، بلکه صرفاً بیان تمنای عاشق است.

مرحله چهارم: تغییر موقعیت نمایشی

آیا حرکت نمایشی رخ می‌دهد؟ ساختار غزل چنین است: اعلام فراق؛ توصیف اندوه؛ استمرار حسرت

وضعیت از آغاز تا پایان ثابت می‌ماند: «از دست دادن»، هیچ وارونگی قدرت یا افشای تازه‌ای رخ نمی‌دهد.

تحلیل غزل دوم سعدی: با وجود حضور خطاب و امر، ساختار همچنان تک‌محور، عاطفی و فاقد کشمکش گفتمانی مستقل است. این نشان می‌دهد که حتی در پویاترین نمونه‌های سعدی، ساختار غالب به مونولوگ عاطفی نزدیک‌تر است تا موقعیت نمایشی چندقطبی.

مقایسه نهایی چهار نمونه تحلیل‌شده:

شاخص	حافظ ۱	حافظ ۲	سعدی ۱	سعدی ۲
نقش‌مندی	۳	۳	۱	۲
کشمکش	قوی	قوی	بسیار کم	کم
کنش متقابل	متوسط	بسیار بالا	پایین	متوسط صوری
تغییر موقعیت	موجود	قوی	حداقلی	حداقلی

تحلیل تطبیقی ساختاری:

تفاوت در سازمان کشمکش:

در شعر حافظ: کشمکش بیرونی است؛ گفتمان‌ها نماینده نظام‌های ارزشی هستند؛ قدرت جابه‌جا می‌شود.

در شعر سعدی: تنش درونی است؛ کشمکش اغلب روان‌شناختی است؛ وضعیت تثبیت‌شده باقی می‌ماند.

تحلیل تطبیقی ساختاری

تفاوت در سازمان کشمکش:

در شعر حافظ: کشمکش بیرونی است؛ گفتمان‌ها نماینده نظام‌های ارزشی‌اند؛ قدرت جابه‌جا می‌شود.

در شعر سعدی: تنش درونی است؛ کشمکش اغلب روان‌شناختی است؛ وضعیت تثبیت‌شده باقی می‌ماند.

تفاوت در حرکت نمایشی

در شعر حافظ، غزل می‌تواند به شکل زیر حرکت کند:

معرفی موقعیت → تقابل → افشا یا دعوت به کنش → جابه‌جایی قدرت

در غزل سعدی، الگوی غالب چنین است:

بیان احساس → تعمیق عاطفه → تثبیت حالت

تفاوت در چندآوایی

در غزل حافظ، چندآوایی به سطح «تقابل گفتمانی مستقل» می‌رسد.

در غزل سعدی، حتی با وجود خطاب، مرکزیت صدا تغییر نمی‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

بر اساس چارچوب نظری و تحلیل‌های موردی، می‌توان نتایج زیر را مطرح کرد:

در برخی غزل‌های حافظ، شاخص‌های چهارگانه دراماتورژیک (نقش‌مندی، کشمکش، کنش متقابل، تغییر موقعیت) به شکل منسجم و سازمان‌یافته حضور دارند. این انسجام سبب می‌شود که غزل حافظ گاه به سطح ساختار شبه‌نمایشی ارتقا یابد.

در غزل سعدی، حتی در نمونه‌های دارای خطاب و امر، ساختار غالب، تک‌کانونی و عاطفی

باقی می‌ماند.

بنابراین تفاوت این دو شاعر نه در وجود یا عدم وجود چندآوایی، بلکه در میزان

سازمان‌یافتگی نمایشی آن است.

دست‌آورد نظری مقاله نشان داد: می‌توان مفاهیم دراماتورژی را با تعریف عملیاتی دقیق به

شعر غیرنمایشی تعمیم داد؛ تفاوت ساختاری حافظ و سعدی را می‌توان نه صرفاً محتوایی،

بلکه در سطح سازمان گفتمانی تحلیل کرد؛ غزل فارسی ظرفیت بالقوه‌ای برای خوانش نمایشی

دارد، اما این ظرفیت در همه شاعران به یک میزان فعلیت نمی‌یابد.

کتاب‌شناسی

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۶)، *دیوان حافظ*، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اساطیر.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵)، *کلیات سعدی* (غزلیات)، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

موحد، محمدعلی (۱۴۰۴)، *شمس تبریزی*، تهران: نشر نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، *از کوچه رندان*، تهران: سخن.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳)، *با کاروان حله*، تهران: علمی.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۸)، *چشمه روشن*، پژوهشی در شعر حافظ، تهران: علمی.

براهنی، رضا (۱۳۷۲)، *طلا در مس*، تهران: نشر مرکز.

خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۰)، *ذهن و زبان حافظ*، تهران: نشر ناهید.

دادبه، اصغر (۱۴۰۴)، *رندی آموز و ...*، تهران: نگاه معاصر.

انوری، حسن (۱۳۹۹)، *ذیل فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: سخن.

Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Carlson, Marvin. 1993. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey*. Ithaca: Cornell University Press.

Esslin, Martin. 1987. *The Field of Drama*. London: Methuen.

Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.

Lessing, G. E. 1769. *Hamburg Dramaturgy*. Hamburg.

Pfister, Manfred. 1988. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Searle, John. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Comparative Analysis of Dramatic Capacities in Hafez and Saadi's Ghazals Based on the Theory of Dialogue

Armin Roshan

۱. Instructor in the Department of Persian Language and Literature, Master of Islamic Arts, Soure University, Tehran, Iran. Email: Arminwroshan@gmail.com

Article Info ()	ABSTRACT
<p>Article type: Research Article</p>	<p>In the Iranian literary tradition, Persian ghazal has been known mainly as a lyrical form expressing emotional and mystical experiences. However, in recent decades, new theoretical approaches in literary criticism have provided the possibility of new readings of classical texts. One of these approaches is the dramaturgical analysis of the text; an approach that attempts to examine the action, dialogue, and conflict structures present in the text. The present study, based on Mikhail Bakhtin's theory of dialogism and polyphony, as well as the concepts of dramaturgy in contemporary theater theories, examines the dramatic potential of Persian ghazals. The main goal of the study is to show whether some Persian ghazals can be considered to have a dramaturgical structure? And if so, what is the difference between the discursive organization of Hafez's and Saadi's ghazals in this regard?</p>
<p>Article history: Received: ۲۰۲۶/۰۲/۰۷</p>	<p>The research method is qualitative and based on text analysis and close reading. In this study, examples of Hafez's and Saadi's ghazals have been analyzed based on criteria such as the presence of discursive roles, conflict, linguistic action, and conversational structure. The results show that in many of Hafez's ghazals, a kind of polyphony and discursive confrontation between different social voices is formed, which gives the text a quasi-dramatic quality, while in Saadi's ghazals the dominant structure is based more on emotional monologue, linear narrative, and romantic experience. Accordingly, it can be said that Hafez's poetry has a greater capacity for dramaturgical reading than Saadi's poetry. This research attempts to present a new horizon for the analysis of Persian ghazals by combining literary studies and dramatic theories.</p>
<p>Accepted: ۲۰۲۶/۰۶/۲۴</p>	
<p>Keywords: Dramaturgy Dialogue Persian ghazal Hafez Saadi</p>	

