مقاله پژوهشی

سبک‌شناسی شعر لاتی در دوره معاصر (۱۳۰۰-۱۳۵۷)

سعید بیات شهبازی، محسن ایزدیار*، علی اسکندری، فاطمه قهرمانی

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.

سال هجدهم، شماره یازدهم، بهمن ۱۴۰۴، شماره پی در پی ۱۱۷، صص ۱۵۷-۱۳۵

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8028

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

هدف: شعر لاتی بعنوان یکی از زیرشاخه‌های مهم اما مغفول‌مانده ادبیات عامیانه در دوره معاصر (۱۳۰۰-۱۳۵۷)، بازتاب‌دهنده صدا و جهان‌بینی طبقات فرودست و حاشیه‌نشین شهری است. این جریان ادبی، سندی زنده از تنشها و فرهنگی دوران خود محسوب میشود. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل سبک‌شناسانه جامع شعر لاتی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری است تا کارکردهای اجتماعی، نظام ارزشی و مکانیسمها مقاومت فرهنگی نهفته در آن را آشکار سازد.

روش: این تحقیق با رویکردی توصیفی-تحلیلی و بر مبنای چارچوب نظری سبک‌شناسی انجام شده است. پیکره پژوهش شامل مجموعه‌ای از نمونه‌های شاخص شعر لاتی، با تمرکز ویژه بر اشعار گردآوری‌شده از فرهنگ لغات و اصطلاحات و امثال لاتی» و همچنین ترانه‌های پرمخاطب کوچه‌بازاری و فیلمها آن دوره است. در این فرآیند، ابتدا ویژگیها برجسته در هر یک از سطوح سه‌گانه (زبانی، ادبی و فکری) شناسایی و طبقه‌بندی و تحلیل شده است.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان میدهد که لایه‌های سبکی این شعر در پیوندی ارگانیک با یکدیگر عمل میکنند. در سطح زبانی، هنجارگریزی از زبان معیار و بهره‌گیری گسترده از واژگان آرگو، اصطلاحات کوچه‌بازاری و نحو گفتاری، یک کنش آگاهانه برای هویت‌سازی و مرزبندی با فرهنگ رسمی است. این زبان، جهانی با ساختارهای اخلاقی دوقطبی (مرد/نامرد، رفیق/نارفیق) خلق میکند. در سطح ادبی، صور خیال و صنایع بدیع کارکردی ابزاری و ارتباطی دارند؛ تشبیه های حسی، استعاره‌های عینی (مانند دنیا به مثابه عروس فریبکار) و کنایه های پربسامد، مفاهیم انتزاعی چون بی‌عدالتی، خیانت و فقر را برای مخاطب عام ملموس و قابل‌فهم میسازند. این دو سطح، زیربنای سطح فکری را تشکیل میدهند که متشکل از یک جهان‌بینی پیچیده است: تقدیرگرایی و شکایت از «فلک»، آگاهی طبقاتی در نقد صریح شکاف اقتصادی و فساد قدرت، و اتکا به مرام فتوت و جوانمردی بعنوان یک نظام ارزشی جایگزین.

نتیجه‌گیری: شعر لاتی یک سبک مقاومت است که از طریق ویژگیها سبکی خود، به ابزاری برای هویت‌سازی گروهی و نقد غیرمستقیم اجتماعی تبدیل میشود. این اشعار نه تنها دارای ارزش ادبی هستند، بلکه سندی جامعه‌شناختی برای درک صدای بخشی از جامعه ایران در یکی از دوره‌های حساس تاریخی آن بشمار میروند.

تاریخ دریافت: ۰۱شهریور ۱۴۰۴
تاریخ داوری: ۰۲ مهر ۱۴۰۴
تاریخ اصلاح: ۱۷ مهر ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۰۱ آذر ۱۴۰۴

کلمات کلیدی:
سبک‌شناسی، شعر لاتی، ادبیات عامیانه، نقد اجتماعی، دوره معاصر.

* نویسنده مسئول:
m-izadyar@iau.ac.ir
(+۹۸ ۸۶) ۳۴۱۳۲۴۵۱

Eighteenth year, Number Eleven, February 2026, Continuous Number 117, Pages: 135-157

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Stylistics of Lati Poetry in the Contemporary Period (1300-1357 AH)

S. Bayat Shahbazi, M. Izadyar*, A. Eskandari, F. Ghahremani
Department of Persian Language and Literature, Ar.C., Islamic Azad University, Arak, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 23 August 2025
Reviewed: 24 September 2025
Revised: 09 October 2025
Accepted: 22 November 2025

KEYWORDS
Stylistics, Lati Poetry, Folk Literature, Social Critique, Contemporary Period.

*Corresponding Author
✉ *m-izadyar@iau.ac.ir*
☎ (+98 86) 34132451

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Lati poetry, as a significant yet neglected subgenre of folk literature in the contemporary period (1300-1357 AH), reflects the voice and worldview of the urban subaltern and marginalized classes. This literary movement is considered a living document of the cultural and social tensions of its time. The primary objective of this research is a comprehensive stylistic analysis of Lati poetry across three levels—linguistic, literary, and ideological—to reveal its embedded social functions, value system, and mechanisms of cultural resistance.

METHODOLOGY: This study employs a descriptive-analytical approach based on the theoretical framework of stylistics. The research corpus comprises a collection of prominent examples of Lati poetry, with a special focus on poems gathered from the "Dictionary of Lati Vocabulary, Idioms, and Proverbs," as well as popular *kuchabazari* (street market) songs and films of the era. In this process, the salient features at each of the three levels (linguistic, literary, and ideological) were identified, categorized, and analyzed.

FINDINGS: The findings indicate that the stylistic layers of this poetry function in an organic relationship with one another. At the linguistic level, the deviation from standard language and the extensive use of argot, street slang, and colloquial syntax constitute a conscious act of identity formation and demarcation from the official culture. This language creates a world with dichotomous moral structures (e.g., *mard/namard* [manly/unmanly], *rafiq/narafiq* [friend/false friend]). At the literary level, figures of speech and rhetorical devices serve an instrumental and communicative function; sensory similes, concrete metaphors (such as the world as a deceitful bride), and the frequent use of irony render abstract concepts like injustice, betrayal, and poverty tangible and comprehensible for the common audience. These two levels form the foundation for the ideological level, which consists of a complex worldview: fatalism and lamentation against "fate" (*falak*), class consciousness in its explicit critique of economic disparity and the corruption of power, and a reliance on the ethos of *Futuwwah* (chivalry) as an alternative value system.

CONCLUSION: Lati poetry is a style of resistance that, through its stylistic features, becomes a tool for collective identity formation and indirect social critique. These poems not only possess literary value but are also considered a significant sociological document for understanding the voice of a segment of Iranian society during one of its critical historical periods.

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8028

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
44	0	0

مقدمه

ادبیات لاتی نه مکتبی منسجم، بلکه گفتمانی فرهنگی و شفاهی است که از دل خرده‌فرهنگهای طبقات پایین شهری در ایران معاصر (۱۳۰۰–۱۳۵۷) برآمد و در قالب ترانه‌های کوچه‌بازاری، نمایشهای روحوضی و سینمای عامه‌پسند تبلور یافت. این ادبیات، زبان و ذهنیتی را نمایندگی میکرد که در روایت رسمی جامعه جایی نداشت و از این‌رو به رسانه اعتراض و بازتاب شکاف طبقاتی بدل شد. هویت لاتی، پیوندی میان دو قطب سنتی و مدرن است؛ تلفیقی از جوانمردی سنتی (لوطی‌گری) و روحیه معترض و بی‌قید شهری (صدر، ۱۳۸۱: ۱۸۷). شعر لاتی، شاخصترین جلوه این گفتمان، آگاهانه از زبان مدرسه‌ای و شعر رسمی فاصله گرفت و با زبانی صریح و مردمی، مقاومت فرهنگی را بازنمایی کرد (محجوب، ۱۳۸۲: ج۲۵/۱). این شعرها پژواک زندگی روزمره، فقر، رنج، و طغیان فرودستان در برابر تبعیضهای اجتماعی‌اند (مهرابی، ۱۳۷۴: ۱۴۵).

برای فهم این پدیده باید به دانش «سبک‌شناسی» تکیه کرد؛ چراکه «سبک» شیوه بیان و حاصل عدول از هنجار زبان معیار است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۷). سبک‌شناسی بررسی علمیِ این عدولها و سازوکارهایی است که از طریق آنها معنا و اثر پدید میآید. بیشتر پژوهشها تاکنون، جنبه جامعه‌شناختی این اشعار را واکاوی کرده‌اند و کمتر به «چگونگی گفتن» پرداخته‌اند. ازاین‌رو، این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی میکوشد سازوکارهای سبکی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری را بررسی کند تا نشان دهد چگونه شعر لاتی با بهره‌گیری از واژگان مردمی، صنایع بلاغی و فرم گفتاری، توانست به زبانی مؤثر برای بازنمایی جهان‌بینی و تجربه زیست طبقهٔ فرودست شهری تبدیل شود؟

برای پاسخ به این پرسش، مقاله حاضر به واکاوی سبک شعر لاتی میپردازد. این تحلیل از سطح زبانی (واژگان و نحو) آغاز شده، به سطح ادبی (کارکرد صور خیال و صنایع بدیع) میرسد و در نهایت نشان میدهد این دو لایه چگونه درهم تنیده شده و یک سطح فکری منسجم (جهان‌بینی و ایدئولوژی) را میسازند.

پیشینه تحقیق

پژوهشهای پیشین هر یک از زاویه‌ای خاص به مفهوم «لاتی» در فرهنگ و هنر معاصر ایران پرداختند. بیات شهبازی و همکاران (۱۴۰۴) در پژوهش «ویژگیهای ادبی و اجتماعی شعر لاتی در دوره معاصر» با رویکرد تحلیلی–کیفی، شعر لاتی را بازتاب زندگی اقشار فرودست و ابزار اعتراض اجتماعی معرفی کردند. آنان نشان دادند که این شعر با زبان محاوره‌ای، طنز، کنایه و ریتم ساده، مضامینی چون فقر، نابرابری و مقاومت مردمی را بیان میکند و جایگاهی مهم در تبیین تحولات اجتماعی دارد. ایازی و پاپلی یزدی (۱۳۹۲) در مطالعه‌ای سینمایی، الگوهای «لات» و «لوطی» را بازتاب کشمکش میان سنت و مدرنیته دانستند و از فیلمهای لات جوانمرد و قیصر برای تحلیل این تقابل استفاده کردند. ابوالحسنی (۱۳۷۸) نیز با نگاهی تاریخی در مقاله «از عیاری تا لمپنیسم»، به تبارشناسی دگرگونی «جوانمرد» تا «لات» مدرن پرداخت و فروکاهی اخلاقی این کهن‌الگو را بررسی کرد. وجه تمایز مقاله «سبک‌شناسی شعر لاتی در دوره معاصر» در تمرکز مستقیم آن بر خودِ متن شعری است؛ این پژوهش برخلاف مطالعات مفهومی یا سینمایی پیشین، شعر لاتی را بمثابه یک گونه ادبی مستقل تحلیل میکند و از رهگذر بررسی ساختار سبکی، عناصر بلاغی و کارکردهای اجتماعی آن، به کشف جهان‌بینی، زبان هنری و زیباشناسی خاص این ادبیات میپردازد.

روش تحقیق

این پژوهش نظری و کیفی با بهره‌گیری از روش کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. داده‌ها در دو مرحله گردآوری شد: نخست، استخراج پیکره آثار (ترانه‌های کوچه‌بازاری، دیالوگهای فیلمهای عامه‌پسند و متون عامیانه مانند *کتاب کوچه*)؛ دوم، جمع‌آوری منابع نظری در حوزه ادبیات عامه و جامعه‌شناسی شهری. ابزار گردآوری، فیش‌برداری نظام‌مند بود و تحلیل داده‌ها به‌صورت توصیفی–تحلیلی صورت گرفت. ارجاع‌دهی بر اساس شیوه APA(ویرایش هفتم) انجام شد و منابع غیرمکتوب با نشان «ن.ص.م» به معنای «نبود شماره صفحه مدون» مشخص گردید. اشعار فاقد شاعر معلوم نیز با عنوان «ناشناس» ثبت شدند.

ادبیات تحقیق

ادبیات لاتی

ادبیات لاتی بیش از آنکه مکتبی نظری و نظام‌مند باشد، نوعی گفتمان فرهنگی و شفاهی است که از دل طبقات فرودست شهری و خرده‌فرهنگ «جاهلی» در تهران دوره پهلوی برخاست .(Nafisi, 2011: 231) این جریان بازتاب صدای بی‌واسطه لوطیها، لاتها و کلاه‌مخملیهایی بود که در قالب شعر، ترانه، سینما و نمایشهای عامیانه، هویت خود را در برابر فرهنگ رسمی تعریف کردند. برای فهم دقیق این ادبیات، باید میان دو مفهوم «لوطی» و «لات» تمایز نهاد. «لوطی» ریشه در سنت فتوت و جوانمردی دارد و نماینده اخلاق جمعی و مفاهیمی چون وفای به عهد و حمایت از ضعیفان است (محجوب، ۱۳۸۲: ۳۸۵-۳۹۱؛ ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۸۵۱). در مقابل، «لات» محصول تحولات مدرنیته شهری و مهاجرتهای دهه ۱۳۴۰ بود که در حاشیه شهرها شکل گرفت (لاهیجی و کار، ۱۳۷۱: ۵۵). او با نشانه‌ها ظاهری و زبانی خاص خود چون کلاه مخملی و زبان کوچه‌بازاری، هویتی معترض و در عین حال پایبند به ارزشهایی مانند غیرت و رفاقت میساخت (صدر، ۱۳۸۱: ۱۸۷). به گفته سحابی (۱۳۸۷: ۴۵–۶۳)، این شخصیت دوگانه میان سنت و مدرنیته سرگردان بود، و ادبیات لاتی نیز بازتاب همین تنش میان معرفت و خشونت است؛ صدایی از خیابان که از تغییرات عمیق اجتماعی سخن میگوید.

شعر لاتی

«شعر لاتی» پدیده‌ای ادبی-اجتماعی در ایران معاصر بود که از دل خرده‌فرهنگهای حاشیه‌نشین تهران برآمد و بازتاب صدای طبقات فرودست در برابر مدرنیته شد. این شعرها، زبان اعتراض و بیانی از هویت فرهنگی کسانی بودند که در نظم نوین اجتماعی نادیده گرفته میشدند. در واقع، شعر لاتی نوعی «ادبیات مقاومت» غیررسمی بود که با حفظ ارزشهای جوانمردی و لوطی‌گری در برابر فروپاشی سنت ایستادگی میکرد. محجوب (۱۳۸۲: ج۲۵/۱) زبان لاتی را ابزار «هویت‌بخشی» و «تشخص‌طلبی» گروهی میدانست که در برابر فرهنگ رسمی، استقلال خود را حفظ میکردند. این اشعار آگاهانه از زبان فاخر کلاسیک میگریختند و به زبان صریح و کوچه‌بازاری پناه میبردند که بی‌پرده و گاه خشن بود .(Nafisi, 2011: 234) محتوای این اشعار بر اصول اخلاقی لوطی‌گری چون غیرت، ناموس و رفاقت استوار بود و مضامینی چون عشق نافرجام، خیانت‌ستیزی، فقر و بی‌عدالتی را در بر میگرفت. چنان‌که مهرابی (۱۳۷۴: ۱۴۵) میگوید، این مضامین پژواک مستقیم زندگی طبقات فرودست و طغیان آنان در برابر نابرابری اجتماعی بود.

خاستگاه و بستر اجتماعی-تاریخی ادبیات لاتی

ادبیات و شعر لاتی بازتاب تحولات سریع اجتماعی و اقتصادی ایران در دوره پهلوی بود و در پی شهرنشینی شتاب‌زده و بحران حاشیه‌نشینی شکل گرفت. اصلاحات ارضی دهه ۱۳۴۰ موجب فروپاشی نظام سنتی روستا و کوچ گسترده روستاییان به شهرها شد. این مهاجران که امکان ادغام در جامعه شهری را نداشتند، در حاشیه شهرها ساکن شدند و از دل طردشدگی و فقر، برای بازتعریف هویت خود، خرده‌فرهنگ لاتی را پدید آوردند (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۵۲۹–۵۳۴). قهوه‌خانه‌ها، پاتوقها و محله‌ها به مراکز غیررسمی قدرت بدل شدند که در آن هنجارها و زبان مشترک این طبقه تثبیت میشد (نقره‌کار، ۱۳۹۵: ۱۷). در واکنش به مدرنیزاسیون تحمیلی دوران پهلوی، ادبیات لاتی به شکل «کنش مقاومتی» ظاهر شد و به تعبیر اسکات، در قالب «هنر مقاومت فرودستان» به مقابله با سلطه فرهنگی پرداخت (اسکات، ۱۳۹۸: ۲۹–۳۲). زبان آرگو و کوچه‌بازاری، با صراحت و خشونت نمادین خود، هویت جمعی فرودستان را تعریف میکرد و مقابله‌ای مستقیم با زبان رسمی و فاخر قدرت بود (محجوب، ۱۳۸۲: ج۱/۲۵–۲۶).

رسانه‌های فرهنگی توده‌ای به گسترش این گفتمان یاری رساندند. سینمای عامه‌پسند با خلق تیپ «جاهل کلاه‌مخملی» و فیلمهایی چون قیصر (کیمیایی، ۱۳۴۸)، این چهره را اسطوره‌ای کرده و ادبیات لاتی را در فضای ملی تثبیت نمود (مهرابی، ۱۳۷۴: ۱۴۵). هم‌زمان، موسیقی کوچه‌بازاری با صدای آغاسی، یساری و قادری زبان و احساس این طبقه را بازتاب داد و به رسانه‌ای برای مقاومت فرهنگی تبدیل شد (فاطمی، ۱۳۹۲: ۲۴–۲۶). در نتیجه، ادبیات لاتی نه صرفاً بیان رنج، بلکه بیانیه‌ای فرهنگی و هویتی بود که در برابر مدرنیته رسمی ایستاد و صدای طبقات به‌حاشیه‌رانده‌شده شهرنشین را در تاریخ ادبیات و فرهنگ عامه ایران ماندگار ساخت.

سیر تطور شعر لاتی از ۱۳۰۰ الی ۱۳۵۷

شعر لاتی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ مسیر پویایی را طی کرد و از زبان ساده‌گوی توده مردم به جریان ادبیِ اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مؤثر تبدیل شد. در دهه ۱۳۰۰، همزمان با آغاز مدرنیزاسیون رضاشاهی و مهاجرت روستاییان به شهرها، شعر لاتی در واکنش به شکافهای طبقاتی شکل گرفت. با زبانی عامیانه و قالبهایی کوتاه چون دوبیتی و ترانه، تصویرگر فقر و بی‌عدالتی بود و به‌گفته محجوب «صدای راستین مردم» محسوب میشد (ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۴۵۵). در دهه ۱۳۱۰ با گسترش فضای سیاسی، شعر لاتی به ابزار انتقاد اجتماعی و عدالت‌خواهی تبدیل شد و «متن پنهان» مقاومت را شکل داد (سپانلو، ۱۳۶۹: ۱۷۷؛ آژند، ۱۳۸۶: ۱۶۸). دهه ۱۳۲۰ شاهد سیاسی شدن آشکار شعر بود؛ مضامین ضداستعماری و آرمان‌خواهانه در آن رواج یافت و زبان خیابانی به رسانه احزاب تبدیل شد (حیدری، ۱۳۹۹: ۱۷۰). در دهه ۱۳۳۰ به‌واسطه رادیو و موسیقی کوچه‌بازاری، شعر لاتی به محبوبیت عمومی دست یافت و با کنایه و طنز اجتماعی، نقد نابرابری را در لفافه تداوم بخشید (طالعی، ۱۳۹۷: ۵۶). دهه ۱۳۴۰ دوران طلایی این شعر بود؛ با طنز انتقادی، استعاره‌های زندگی روزمره و نفوذ به سینما، به اوج هنری و سبک پخته رسید (صدر، ۱۳۸۱: ۱۹۰). در دهه ۱۳۵۰، هم‌زمان با بحرانهای اجتماعیِ پیش‌انقلابی، شعر لاتی به سوی پیچیدگی مفهومی و نمادگرایی رفت و محتوای فلسفی و هویتی یافت (Nafisi, 2011: 235). در مجموع، شعر لاتی از اعتراض ساده طبقات فرودست به گفتار چندلایه فرهنگی و اجتماعیِ ایران مدرن بدل شد.

بحث و بررسی

سطح زبانی

زبان شعر لاتی کنش اعتراضیِ آگاهانه و مهمترین ممیزهٔ سبکی آن است؛ فاصله‌گیری از گفتار رسمی و پیوند با

زبان زنده کوچه و بازار که هویت جمعی فرودستان را فعال میکند. این زبان برخاسته از تجربه زیسته و اصطلاحات مردمیست و به‌گفته شاملو «صدای واقعی جامعه» را بازتاب میدهد (شاملو، ۱۳۷۷: ج۱۷/۱). بر پایه نظریهٔ سبک، هنجارگریزی زبانیِ هدفمند، شاخص تمایز سبکی است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۷). در این شعر، گسست از زبان معیار، بنیان بیانی صمیمی و ملموس را میسازد. بدین‌سان، زبان لاتی تداومِ پیوند شعر با زبان زندگان است؛ نمود زیبایی‌شناسی گفتار و مقاومت اجتماعی در برابر ارزشگذاری زبان رسمی.

واژگان و دایره لغات: آینه صادق کوچه و بازار

گزینش واژگان در شعر لاتی بازتابِ خاستگاه طبقاتی و جهان‌بینی حاشیه‌نشینان شهری است. این زبان، وامدار گفتار تهرانی دهه‌های ۱۳۴۰–۱۳۵۰ و اصطلاحات لوطیها و داش‌مشدیهاست و عمداً در برابر لحنِ فاخرِ ادبیات رسمی میایستد. واژه‌هایی چون «نارو زدن»، «بی‌پول» و «آدم بی‌سروپا» (شاملو، ۱۳۷۷: ج۴۲/۱) زبان مردم‌پسند را جایگزین تعبیرهای مدرسی میکنند و شعر را از انحصار نخبه‌گرایی بیرون میاورند. این زبان با لحن محاوره‌ای، پر از شکسته‌گویی و سوگند عامیانه است: «آی صاب‌سلیقه دل داریم اون‌هم دلای پریون / مرگ‌خودت پرمیزنه دلم واسه دومیلیون» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۴). واژه‌های عامیانه و ساختهای گفتاری چون «مرگ‌خودت» یا «دلای‌پریون» بیانگر صمیمیت و شور زیسته‌اند. مضمونِ تکرارشونده فقر و سودای رفاه در ترکیب آرزوهای مصرفی و واژگان روزمره جلوه‌گر میشود: «میخوام عمارت‌شیک با فرش‌لوکس و آنتیک / هرجمعه با نگارم پاشم‌برم به پیک‌نیک» (همان: ۷۴). تضادِ میان واژگان مدرن و زبان فرودستان، شعر را به عرصه نمایش رؤیای طبقاتی بدل میکند. واژه‌هایی چون «نارو»، «بیوفا»، «نارفیق» و «قداره‌کش» شبکه‌ای از هویتِ آرگویی میسازند که در ترانه‌ها معنای کنشگرانه و اخلاقی میابد (سرفراز، ۱۳۵۵؛ شاملو، ۱۳۷۷: ج۴۲/۱).

واژگان کوچه‌بازاری و عامیانه

این زیرسطح به واژگان برآمده از گفتگوهای روزمره تعلق دارد؛ واژه‌ها و ترکیباتی که لحنِ صمیمی و ضدادیبانه میسازند و فاصله میان گوینده و شنونده را برمیدارند. نمونه‌های پرکاربرد عبارت‌اند از «دوز و کلک»، «نارو زدن»، «بی‌پول»، «جیب خالی»، «آدم بی‌سروپا»، «ناقلا». کارکرد این واژگان دوگانه است: ۱) صدا دادن به تجربه زیسته فرودستان، ۲) ایستادن مقابل کلیشه‌های زبان مدرسی. در ترانه «رقیب»، «نارو» حامل مضمون خیانت رفیق و شکستن عهد است و با تکرار خطابی، شدت عاطفه و اتهام را تقویت میکند: «ای رفیق نارفیق... ای که از پشت میزنی خنجر...» (سرفراز، ۱۳۵۵: ن.ص.م.). در شعر «آی صاب سلیقه...»، شکسته‌گویی، سوگندهای عامیانه («مرگ خودت») و تعبیرهای میل و اشتیاق («پر میزنه دلم») کلید ساختار گفتاری و ضرب‌آهنگ کوچه‌بازاری هستند (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۴). از دید نظری، این واژگان همان «زبان طبیعی» نیما را امتداد میدهند و به تعبیر شفیعی‌کدکنی، شعر را از سلطه زبانِ بی‌تجربه رها کرده و به «زبان زندگان» نزدیک میسازند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۱۴). همچنین با ارجاع شاملو، زبان عامیانه حامل هویت فرهنگی و «صدای مردم» است (شاملو، ۱۳۷۷: ج۱۷/۱–۱۹). نتیجه سبکی: واژگان عامیانه هم ریتم و لحن میسازند، هم پیام اجتماعی–اخلاقی را بی‌واسطه انتقال میدهند.

واژگان عاطفی–اخلاقیِ قطبی‌شده

جهان‌بینی شعر لاتی بر نظام ارزشی دوگانه «خوب/بد» بناست و این دوگانه در واژگان نمود مستقیم دارد: در قطب

مثبت، مفاهیمی چون «مرد»، «مشتی»، «لوطی»، «باوفا»، «رفیق»، «غیرت»، «صفا»، «یکرنگی»، «مادر»؛ در قطب منفی، «نامرد»، «نارفیق»، «بی‌وفا»، «خیانت»، «دورنگی»، «پول»، «دنیا/روزگار». این قطبی‌سازی بار عاطفی–قضاوتی شدید تولید میکند و پیچیدگی واقعیت را برای مخاطبِ عام ساده‌فهم میسازد. نمونه‌های برجسته از تکریم مادر و ایثار، با واژگانِ «قربان» و «مادر» که تقدس و سرچشمگی را القا میکنند، و تکرار «وجود» که رابطه هستی‌شناختیِ «بودنِ من از بودنِ تو» را القا میکند. در سوی منفی، واژگان خیانت و نامردی در نسبت با «نارو» شبکه‌ای اخلاقی از داوری و سرزنش میسازند؛ «ای رفیق نارفیق... از پشت میزنی خنجر» (سرفراز، ۱۳۵۵: ن.ص.م.). این دستگاه واژگانی، کارکرد هنجارگذار دارد و به سبک، زبانِ داوری و دفاع از ارزشهای گروهی میبخشد.

سطح ساختاری و موسیقایی

ساختار و موسیقی در شعر لاتی تابع محتوا و زبان است؛ سادگی و شفافیت بر پیچیدگی غلبه دارد و کارکرد اصلی آن، اجرایی و آوازی بودن است. گونه لاتی بر ریتم طبیعی گفتار و بدن متکی است، برخلاف شعر رسمی که موسیقی انتزاعی دارد. به تعبیر شفیعی‌کدکنی، موسیقی این نوع شعر با حرکت طبیعی زندگی هماهنگ است (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۳: ۴۵). هر مؤلفه ساختاری از قالب و وزن تا قافیه و ترجیع‌بند در خدمت انتقال حس و پیام است.

قالبهای شعری

ادبیات منظوم لاتی با وجود زبان خودمانی و صراحت گفتار، از ساختاری سنجیده و قالبهای متنوع برخوردار است. شاعران این حوزه قالبهای کلاسیک را برای بیان تجربه‌های زمینی و اجتماعی بازآفرینی کرده‌اند تا با ذائقه توده و موسیقی کوچه سازگار شود.

غزل بنیادیترین قالب اینگونه است؛ غزل لاتی با حفظ ساختار سنتی، از فضای عاشقانه به جهان روزمره فرودستان میآید. در «کنج قفس» با ردیف «نکرد» و قافیه‌هایی چون «یاد» و «آزاد» زبان اعتراض و بیعدالتی جای عشق را میگیرد: «نالم از آنکه چرا دادستان داد نکرد» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۳). استعاره‌های کهن چون قفس و مرغ در معنای اجتماعی زندان و محرومیت دگرگون میشوند. غزل دیگری با مطلع «من که از هجر رخت...» عشق را به «قمار زندگی» بدل میکند و حس ریسک و باخت را مینمایاند (همان: ۹۲).

چهارپاره نیز به‌سبب روایتگری و تنوع تصویری جایگاهی برجسته دارد. در شعر «جگرکی»، هر بند نماد آرزوی صعود طبقاتی است: «دو میلیون»، «یار شیک و اعیون»، «عمارت شیک»، و «رفتن به پیک‌نیک» (همان: ۷۴). قافیه‌های مستقل و آهنگین شعر را شبیه تصویر سینمایی میسازد؛ طنز و حسرت را توأمان القا میکند.

ترانه و تصنیف رایجترین قالبها هستند؛ ریتم ساده و تکرار مصراعها هویت صوتی و جمعی شعر را شکل میدهد. در «نفس‌کش»، واژه «باریکلا» پس از هر مصراع طنز تلخ میآفریند و کنایه‌ای از تأیید ریاکارانه قدرتمند است (پورهاشمی، ۱۳۴۲: ن.ص.م.). در «شد شد، نشد نشد ولش کن» تکرار ترجیع‌بند فلسفه بیخیالی و تقدیرپذیری لاتی را خلاصه میکند (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۹).

مثنوی با قافیه‌های مستقل، مجالی برای دیالوگهای خیابانی است. در نمونه‌هایی چون «آغلام کله داری؟ بله دارم» و «شاطر باشی نون منو خمیر نده» (همان: ۸۵) لحن طنزآمیز بروز میکند. در نتیجه، شعر لاتی با بهره‌گیری از سنت فارسی و ضرباهنگ مردم، قالبها را به رسانه اعتراض، عشق و هویت فرودست بدل میکند.

موسیقی و لحن

موسیقی در شعر لاتی، مطابق با رویکرد اجرایی این سبک، نه جنبه تزئینی بلکه هویت اصلی اثر را شکل میدهد. بدلیل اولویت اجرا بر نوشتار، وزن عروضی دقیق جای خود را به ریتم درونی گفتار داده و بیشتر اشعار در اوزان ساده و پرتحرک مانند «مفاعیلن» و «فاعلاتن» سروده شده‌اند؛ هماهنگ با موسیقی روحوضی و عامیانه (خدابخش، ۱۳۹۵: ۸۸). در «رفیق کو؟» (مهناویان، ۱۳۵۱: ن.ص.م.)، پرسش‌های پیاپی «رفیق کجاست، صفا کجاست، وفا کو؟» ضرباهنگی مضطرب میسازد و ردیف «زیاده» چکیدهٔ جبرباوری اجتماعی را القا می‌کند. در «اومدم از هند اومدم» (پورهاشمی، ۱۳۴۴: ن.ص.م.)، تکرار فعل «اومدم» و قافیه‌هایی چون «باز/سرافراز» ریتم جهشی و شادی را ایجاد کرده و ورود «قهرمان مردمی» را موسیقایی میکند. در «آخ تو مطربی سازت کو؟» (میرباقری، ۱۳۸۵: ۲۳–۲۴)، ردیف «کو؟» حس فقدان و بازخواست را به دیالوگی اجرایی بدل میسازد. در «جگرکی»، قافیه‌هایی مانند «پریون/ملیون» و «آنتیک/پیک‌نیک» محور ثروت و آرزو را با آهنگی طبقاتی پیوند میدهند (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۴). ردیف در این سبک نقشی بنیادی دارد؛ در تصنیفهای عامیانه، ردیف‌های فعلی و امری مانند «کن» حالت دعایی یا نفرینی میسازند: «خدایا دلبرم نارو به من زد شرمسارش کن» (همان: ۱۳۶). در «بی‌چند و چوند»، ردیف خطابگونه «آقایون» فضای نمایشی و شوخ‌طبعی اجتماعی را برجسته میکند (همان: ۸۱). استفاده از جناس و قافیه‌های درونی نیز برای غنای موسیقایی اهمیت دارد؛ تکرار و بازیهای صوتی مانند «آی ترشی وای ترشی / چقدر شیرین و ترشی» طنز را تقویت میکند (همان: ۸۴). در مجموع، شعر لاتی بر ریتم گفتار بنا شده و با تکرار، ردیف و جناس، پیوندی ارگانیک میان زبان و موسیقی اجرایی ایجاد کرده و ماندگاری آن را در حافظه شفاهی تضمین میکند.

سطح نحوی

نحو شعر لاتی از منطق نوشتاری فاصله گرفته، به ساختار موجز و هیجانی گفتار نزدیک میشود. این ویژگی شعر را به «کنش بیانی آنی» تبدیل میکند که هدف آن برانگیختن عاطفه و اثر فوری است، نه صرفاً انتقال اطلاعات. شکستن نحو معیار نوعی هنجارگریزی هویت‌ساز است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۵۴). ویژگیهای سبکی نحو لاتی شامل جملات کوتاه و ضربه‌ای (امری، خطابی)، جابجایی ارکان، و حذفهای گسترده است که زبان را از حالت گزارشی به نمایشی تغییر میدهد.

جملات کوتاه، امری و خطابی

جملات کوتاه، تمام‌کننده و ضربه‌زننده‌اند و با امری و خطابی شدن، لحنی صریح و بی‌پرده میسازند که مخاطب (یار، رفیق، خدا، روزگار) را بی‌واسطه در جایگاه پاسخ‌گویی مینشاند. ریشه این صراحت در کارکرد زبان عامیانه است که مفاهیم را «رک و راست» بیان میکند و از تعارفات زبان رسمی دور است؛ شاملو زبان کوچه را آینه بی‌واسطه فرهنگ و واکنشهای فوری میداند (شاملو، ۱۳۷۷: ج۱/۱۷–۱۹). نمونه‌های خطابی–امری با دستورهای مستقیم و تمنای بی‌پرده، ناامیدی و امید را به دو قطب نهایی میرانند: «خدایا! یا بکُش این دلبر را، یا سازگارش کن» که تصویری قطعی و دوگزینه‌ای از بن‌بست عاطفی ارائه میدهد. در همین متن، دستورات کوتاه مثل «بیا و... بساز!» یا نفرینهای خطاب‌محور («مثال من دچار اخم و تخم صاحب‌کارش کن») الگوی زبانِ عمل–عاطفه را برجسته میسازند. از حیث سبکی، کوتاهی جمله ریتم را تند و انتقالِ حس را فوری میکند؛ امری و خطابی بودن مخاطب را به صحنه میکشد و مشارکت عاطفی را میافزاید.

جابجایی ارکان جمله

جابجایی ارکان یکی از کارآمدترین ابزارهای سبکی است؛ ظاهرش ممکن است به قید وزن و قافیه نسبت داده شود، اما کارکردهای معنایی، عاطفی، و بلاغیِ عمیق دارد: تأکید، تعلیق، بازتاب هیجان آنی، و تقلید زبان گفتار دراماتیک. رایجترین صورت آن مقدم کردن فعل بر نهاد است تا «خودِ عمل/حس» برجسته شود. نمونه: «مرگ خودت پَر میزنه دلم واسه دو میلیون...» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۴). ساختار معیار «دلم پر میزنه» است، اما تقدم فعل مخاطب را بی‌درنگ با اوج بی‌قراری مواجه میکند؛ گویی حس بر صاحب حس پیشی گرفته است. همچنین، تقدم فعل بر مفعول و مسند در جملاتِ خطاب‌محور ابزار قدرتمندی برای اتهام یا تحسین طعنه‌آمیز است: «کردی منو ویلون... کردی منو حیرون...» که بجای «منو ویلون کردی» عمل «کردن» را کانونی و مسئولیت آشفتگی را مستقیم بر دوش مخاطب میگذارد؛ تکرار کوبنده در کنار «باریکلا» ریتم و نمایش‌گریِ شکایت را مضاعف میکند (پورهاشمی، ۱۳۴۲: ن.ص.م.). از منظر سبک، جابجایی ارکان زبان را از حالت گزارشی به نمایشی و از آرام و خنثی به تهاجمی تغییر میدهد.

حذف به قرینه لفظی و معنوی به شکل گسترده

ایجاز ستون اصلی نحو لاتی است و در دو شکل حذف به قرینه لفظی و حذف به قرینه معنوی نمود میابد. هدف این حذفها تنها خلاصه‌گویی یا هماهنگی وزنی نیست، بلکه ایجاد سرعت برق‌آسا، ضرب‌آهنگ کوبنده و صراحت گفتاری است. در حذف لفظی، جزء حذف‌شده پیشتر بیان شده و ذهن با تکیه بر آن جای خالی را پر میکند، حاصل آن فشردگی معنایی و انسجام ریتمیک است؛ مانند «اگه حتی تو بهشت باشم، بی‌تو، بی‌تو، دلم از غصه میپوسه» که در تکرار، ساخت کامل شرطی حذف شده و «بی‌تو» به‌عنوان هسته تأکیدی وسواس فقدان را تشدید میکند (سرفراز، ۱۳۵۵: ن.ص.م.). در حذف معنوی، علامت لفظی مستقیم وجود ندارد و بافت و دانش فرهنگی مخاطب جای خالی را پر میکند؛ رایجترین نمونه، حذف فعل ربطی «است/هست» است، مانند «این جهان هیچ [است]» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۷) که قاطعیت و بی‌ارزشی مطلق دنیا را القا میکند، یا «این شمع روشنی [است] به کوی تو شاپرک» (همان: ۹۲) که بی‌واسطگی تصویر را تقویت میکند. در توصیفهای تند، حذف گسترده‌تر شده و هم فعل ربط و هم نهاد حذف میشود، مانند توالی صفات در «ابرو کمونی... بالا بلنده... شربت قنده» (همان: ۸۲) که هیجان و ریتم موسیقایی را برجسته میسازد. این ترفند، پیام اصلی را برجسته کرده، هیجان ناگهانی شاعر را منتقل نموده و شعر را به صحنه‌ای زنده و نمایشی بدل میکند.

ساختار شمارشی یا فهرست‌وار

ساختارهای فهرست‌وار ابزار نحوی کارآمد برای توصیف وضعیتها، شخصیتها، و مجموعه‌ای از خواسته‌ها هستند؛ ریشه در گفتار و نیاز به بیان مستقیم دارند. با ردیف‌کردن جزئیات، تصویرِ زنده، پررنگ و گاه اغراق‌آمیز ساخته میشود؛ اطلاعات فشرده و ریتم خاصی ایجاد میشود. نمونه‌های آرزوهای مادی: «میخوام عمارت شیک با فرش لوکس و آنتیک» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۴) که با حروف ربط «با/و» داراییهای لوکس را پیوند میدهد و سبک زندگی ایده‌آل را ترسیم میکند. در «منم دلم اتول میخواد با قصر و پارک عالی» (همان: ۷۵) شاعر با ردیف کردن چند کلمه ساده، یک جمله معمولی را به یک تصویر رؤیایی، پر از حسرت و یک بیانیه اجتماعی درباره فقر و نابرابری تبدیل کرده است.

کاربرد قیدهای تأکید و تکرار

در شعر و گفتار لاتی، قیدهای تأکید و تکرار نه فقط عنصر نحوی بلکه ابزار عاطفی‌اند و از فرهنگ شفاهی و کوچه‌بازاری سرچشمه میگیرند. این ساختارها شدت، صداقت و فوریت احساس را انتقال میدهند و به زبان لحنی نمایشی و کوبنده میبخشند. قسمهای «والله» و «به خدا» در نمونه‌هایی چون «دویست تومان والله کمه...» (اکبری، ۱۳۵۲: ۸۱) و «به خدا من... سی‌ساله دخترم» (همان: ۸۶) صداقت و استیصال را تأکید میکنند. عبارت «خودت میدونی ای خدا از بی‌پولی ملولم» (همان: ۷۴ ۷۵) نقش قید معنایی دارد، نه اطلاع‌رسانی، و حس دردمندانه گوینده را آشکار میسازد. تکرار کلمات، صوتها و جمله‌ها چون «هی پول بریزد» (همان: ۷۴) یا «ماشاالله ماشاالله ماشاالله» (پورهاشمی، ۱۳۴۲: ن.ص.م.) ریتم و هیجان را تقویت میکند. در «درس درس درس بمن نیگا کنین» (همان: ۸۱) تکرار، حاصل عطش ارتباط است. قیدهای «سراسر» و «یکسر» در بیت «ای قلندر کار دنیائی سراسر بگذرد...» (همان: ۱۰۱) به یقین فلسفی و گذرا بودن دنیا اشاره دارند. بدین ترتیب، تأکید و تکرار در این سبک، زبان فرودستان را صادق و پرشور جلوه میدهد.

استفاده مکرر از جملات پایه و پیرو (ساختارهای موصولی)

جملات پایه و پیرو با حرف ربط «که» در شعر لاتی، نقش مهمی در غنا و تأثیر معنا دارند و روابط علت و معلولی و روانی را آشکار میکنند. در بیت «دادگاهی که بود آلت دست زر و زور / بهر بی‌زور و زران غیر سِتبداد نکرد» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۴) جمله پیرو «که بود آلت دست زر و زور» ماهیت ستمگر دادگاه را توضیح میدهد و اعتراض اجتماعی را منتقل میسازد (انوری و گیوی، ۱۳۹۲: ۲۶۴). در «ای رفیق نارفیق... ای که از پشت میزنی خنجر» (سرفراز، ۱۳۵۵: ن.ص.م.) جمله موصولی خیانت را به تصویر زنده بدل میکند. در «دیدم سزای نیکی خود... شاهد همین که بینم الحال مانده تک» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۱)، جمله پیرو تجربه شخصی را به حکم اخلاقی پیوند میدهد. در «نارو رفیق درمون من بود، که هنوزم دستشو میبوسه» (سرفراز، همان)، تضاد میان نفرت و وابستگی منعکس میشود. در «مکن کاری که خیطت میکنم» (اکبری، ۱۳۵۲: ۸۴) ساختار «مکن... که...» لحنی تهدیدآمیز و قاطع میآفریند. این سبک نحوی، زبان اعتراض مستقیم و احساس انسانی را با سادگی گفتار تلفیق میکند.

کاربرد ساختارهای شرطی ساده و عامیانه

شرطهای ساده در شعر لاتی بازتاب منطق روزمره و ذهن تقدیرگرای مردمی‌اند. دو الگوی اصلی دیده میشود: شرط با «اگر/ار» و شرط مبتنی بر تکرار فعل. در «یارم اگر اینجاست، بگین» (اکبری، ۱۳۵۲: ۸۶) شرط و جزا صریح‌اند؛ در بیت «کنی چون عنکبوت ار جا به کنج انزوا آن به / که در طاس عسل جان داده خود را چون مگس بینی» (همان: ۱۰۷) ساختار «ار» پیام اخلاقی و فلسفی دارد. در «غیر این اگه دیدی، بدون ناقلا بود / رفیق نبود، یه آدم بی‌سروپا بود» (عینی، ۱۳۵۵: ۱۸)، ساختار «اگه... بدون...» به داوری و هشدار بدل میشود و قطعیت را بیان میکند. الگوی تکراری «بچه جونم کاری بکن، شد شد نشد نشد ولش کن» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۹) شرط را با ریتم و ایجاز بیان میکند؛ بدون «اگر»، خودِ تکرار معنای شرطی را حمل میکند. این زبان فشرده، فلسفه بی‌خیالی و پذیرش تقدیر را انعکاس میدهد. بدین ترتیب، ساختارهای شرطی لاتی، پیوندهنده منطق گفتار و حس واقعگرایی مردم‌اند.

سطح ادبی

شعر لاتی با زبان عامیانه و کوچه‌بازاری، از صنایع ادبی خالی نیست، اما آنها را در راستای جهانبینی خود بکار میگیرد. برخلاف سبکهای کلاسیک فارسی که آرایه‌ها اهداف زیبایی‌شناختی یا فلسفی دارند، این سبک رویکردی

عملگرایانه دارد: ملموس‌کردن مفاهیم انتزاعی، تشدید عاطفه و رساندن معنا به مخاطبی که ممکن است سواد آکادمیک نداشته باشد. هدف، تأثیر آنی و بیواسطه است. بقول فتوحی «صور خیال را از آسمان به زمین میاورد...» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۸۸)، در نتیجه تصاویر از واقعیتهای روزمره و دغدغه‌های مردم وام گرفته و به اصالت و نفوذ کلام میافزاید.

صور خیال

صور خیال مجموعه ابزارهای زبانی است که شاعر با آن زبان را از کاربرد عادی فراتر برده و به آن جنبه هنری و عاطفی میبخشد. شفیعی کدکنی در «صور خیال در شعر فارسی» آن را «عنصر اصلی هر هنر» و «مایه شعر» میداند و هرگونه تصرف شاعرانه در زبان را شامل آن میداند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۱۱، ۳). عناصر اصلی آن: تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، هرکدام پیوندی خلاق میان دو پدیده میسازند؛ تشبیه با ادات، مقایسه آشکار است، استعاره این مقایسه را به همذات‌پنداری بدل میکند. شمیسا آن را روشی برای ایراد معنا به طرق مختلف و افزودن وضوح و ایجاز میداند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷، ۴۱). در شعر لاتی، این ابزارها بر عناصر ملموس و روزمره تکیه کرده و زبان را نمایشی، اغراق‌آمیز و عاطفی میسازند.

الف) تشبیه

در شعر لاتی، تشبیه اساس بیان تصویری و ارتباط‌گیری مستقیم با مخاطب فرودست شهری است. هدف، ملموس‌سازی مفاهیم انتزاعی و انتقال سریع معنا با پرهیز از پیچیدگی‌های سبک رسمی است. غالب تشبیهات مفصل حسی‌اند و هر چهار رکن تشبیه (مشبّه، مشبّه‌به، وجه شبه، ادات) حضور دارند و مشبّه‌به‌ها از عناصر قابل‌ادراک با حواس پنجگانه انتخاب میشوند. ادات «مثل»، «مثال» و «چون» برای تثبیت شباهت کاربرد دارند؛ مانند «این دو روز عمر مثل باد صرصر بگذرد» (اکبری، ۱۳۵۲: ۱۰۱) یا «من حسن فرفره هستم، مثل فرفره هستم» (همان: ۸۴). تشبیه حسی به حسی، مفاهیم انتزاعی چون غم یا گذر عمر را به امور روزمره پیوند میدهد؛ زردی چهره عاشق به «زعفران» (همان: ۱۳۶)، ترشرویی معشوق به «لیمو عمانی» (همان: ۱۳۶)، فراوانی پول به «ریگ» (همان: ۷۴)، و آرزوی غلتیدن در ثروت به «موش در اشرفی» (همان: ۷۴). رویکرد «شعر اشیاء» براهنی (۱۳۷۱: ۲۷۰) در این انتخاب‌ها مشهود است.

تشبیه بلیغ، با حذف ادات و وجه شبه، بیان قاطع و فشرده ایجاد میکند؛ مانند «ریسمان عقل» (همان: ۸۴)، «سیل اشک» (همان: ۹۶) یا «قیمت او گردیده نرخ چغندر» (همان: ۸۵). تشبیه مضمر نیز حضور دارد، مثل نسبت دادن صفات ژیان به معشوق بی‌وفا در «ژیان! عشقت مرا بیچاره بنمود...» (ناشناس). در مجموع، تشبیه در شعر لاتی ـ چه مفصل، چه بلیغ و چه مضمر ـ ابزاری کارآمد برای فرود آوردن معنا به جهان واقعی، با زبانی که کوچه و بازار بی‌درنگ میفهمند، است.

ب) استعاره

استعاره در شعر لاتی بویژه مصرّحه ابزار اصلی فشرده‌سازی معنا و القای سریع تصویر است. با حذف مشبه و جایگزینی مستقیم آن با مشبه‌به، زبان قاطع و بی‌پرده‌ای پدید میآید، همخوان با ماهیت عملگرای این سبک. نمونه‌ها: «آن پری بر ما نظر نداره» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۵) یا «طره آن سرو نازم» (همان: ۹۲)، که بی‌واسطه صفات زیبایی و طنازی را منتقل می‌کنند. اضافه‌های استعاری چون «قمار عشق» (همان: ۹۲)، «جام جم» برای چشم فتنه‌انگیز (همان: ۹۶) و «کتاب دانش دنیا» برای عقل بی‌اثر در عشق (همان: ۱۳۷) نیز رایج‌اند. در حکمت

اجتماعی، دنیا بی‌پرده «عروس» در ظاهر و «عجوزه» در باطن معرفی میشود (همان: ۹۷-۹۸)، تصویری خشن و بدبینانه که زهد و اعتراض اجتماعی را بیان میکند.

استعاره مکنیه جایگاهی فرعی دارد و معمولاً ویژگیهای مشبه‌به به مشبه نسبت داده میشوند؛ مانند «واز کن قفل کلیته» (همان: ۸۴) یا «دادگاهی که بود آلت دست زر و زور» (همان: ۹۴). در «مات رخسارت شدم ای شهسوار ملک شطرنج» (همان: ۹۲)، معشوق شهسوار میدان عشق و شاعر مهره مات شده است. گاه شبکه‌ای استعاری، تمثیل اجتماعی میسازد؛ در «مرغ گرفتار» (همان: ۹۳)، مرغ نماد انسان دربند، قفس نماد جامعه یا زندان، و صیاد نماد قدرت سرکوبگر است.

غلبه استعاره مصرّحه ناشی از قدرت آن در تأثیر فوری و خلق تصاویر آشنا برای مخاطب است؛ در این بستر، استعاره سازوکار ارتباطی نیرومندی است که مفاهیم انتزاعی را به جهان ملموس فرود میآورد و به آن اصالت میبخشد.

ج) کنایه

کنایه در شعر لاتی یکی از کارآمدترین و ظریفترین آرایه‌های بیانی است که بر استفاده از معنای ظاهری برای رساندن مفهوم دورتر تکیه دارد و نقشی کلیدی در بیان تلویحی و عاطفی مفاهیم اجتماعی و فردی ایفا میکند. این آرایه، هویت و نقد اجتماعی را همزمان حمل میکند و از دل تجربه‌های زیسته فقر، ناکامی، عشق و ستیز اجتماعی برمیخیزد. شکل غالب، کنایه‌های قریب و تمثیلی برگرفته از زبان کوچه و بازار است.

در بیان حالات درونی، کنایه کارکرد تصویرگرانه دارد؛ مانند «دلش کبابه» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۵) که ظاهرش به غذا اشاره دارد، اما معنای کنایی‌اش اوج سوز عشق و اندوه است، یا «جانم به لب رسید» (همان: ۹۱) که نهایت فشار و ستوه را القا میکند. تعبیر «دست من از چیست بی‌نمک» (همان: ۹۱) کنایه از ناسپاسی است.

کنایه‌های اقتصادی و بازاری تضاد طبقاتی را ملموس میسازند؛ «بازار او کساده» (همان: ۷۵) بی‌رونقی معیشت، «دست خالی» در برابر «کیف پر زر» (همان: ۱۰۱) نماد فقر و ثروت، و «قیمت او گردیده نرخ چغندر» (همان: ۸۵) تحقیر اجتماعی. «دختر ترشیده» (همان: ۸۵) نیز نگاه سنتی تبعیض‌آمیز را بازتاب میدهد.

در رفتار اجتماعی، کنایه جنبه کنشی دارد؛ «دست‌به‌سر کردی» (همان: ۷۷) فریب، «زود غلاف کن» (همان: ۸۴) فرمان عقب‌نشینی، و «خیط کردن» (همان: ۸۴) تهدید به رسوایی.

در نتیجه، کنایه در شعر لاتی زبان ساده و بی‌واسطه‌ای برای بازتاب غم، خشم و نگاه فرودستان است که شعر را زنده و نافذ میسازد.

د) مجاز

مجاز یکی از ارکان اصلی صور خیال و ابزار فشردگی در بیان شعری است؛ شاعر با به‌کارگیری واژه‌ای در غیر معنای اصلی، اما بر پایه رابطه‌ای غیر از مشابهت، دلالتهای تازه میسازد (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۱۵؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۷۱-۷۴). در شعر لاتی، که زبانی عملگرا و عینی دارد، رایجترین گونه‌ها مجاز جزء به کل و ظرف به مظروف هستند و با روح واقعگرایانه این شعر همخوانی دارند.

در مجاز جزء به کل، ذکر عضوی از بدن یا شیء محسوس، به معنای کلیت وجود یا مفهومی عام به‌کار میرود. «دل» از پرتکرارترین نمونه‌هاست؛ در «درد این دل را دوا کن» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۴)، دل مجاز از کل وجود عاشق و تمامی رنج اوست. «جیب» در «نصیب جیب ما کن» (همان: ۷۵) جایگزین کل دارایی است. در گفتار طنزآمیز

«آغلام کله داری... پاچه داری...» (همان: ۸۵)، «کله» و «پاچه» مجاز از غذای «کله‌پاچه» هستند. همچنین «نان» در «شب بود سیرابی و نانم» (همان: ۱۱۲)، مجاز از کل معاش و روزی است.

در مجاز ظرف و مظروف، واژه ظرف برای اشاره به محتوایش به‌کار میرود؛ «جام» (همان: ۹۶) نماد شراب یا نوشیدنی و «دیگ» در «پای دیگ سیرابی» اشاره به غذای پخته‌شده دارد. مجاز سببیه و مسببیه نیز حاضر است؛ «خون جگر» (همان: ۷۵) علت رنج و در معنای مجازی خودِ رنج و فقر است؛ «باده» (همان: ۹۶) دلالت بر اثر آن، یعنی مستی و فراموشی دارد.

این شواهد نشان میدهد مجاز در شعر لاتی برخاسته از زبان عامیانه و تجربه زیسته مردم کوچه و بازار است. این آرایه نه تزئینی بلکه ساختاری اندام‌وار در زبان لاتی است که امکان بیان بی‌واسطه، تصویری، فشرده و در عین حال ژرف را به شاعر میدهد و با قدرت معنا، چشم‌اندازی ملموس و زنده از جهان اجتماعی و عاطفی طبقه فرودست خلق میکند.

بدیع

صنایع بدیعی در شعر لاتی، بیش از آنکه به دنبال زیبایی‌شناسی پیچیده باشند، در خدمت افزایش تأثیر عاطفی و تقویت موسیقی کلام بکار میروند. این صنایع به گوینده کمک میکنند تا بر مفاهیم کلیدی تأکید کند، ساختار دوقطبی جهان خود را به نمایش بگذارد و کلام خود را در ذهن شنونده حک کند. در ذیل مهمترین صنایع بدیعی بکار رفته در شعر لاتی بررسی و تحلیل میشود:

الف) تکرار

آرایه تکرار در شعر لاتی ساختاری موسیقایی و تأکیدی میآفریند که هم از زبان گفتار مردمی سرچشمه میگیرد و هم هیجان و طعنه را منتقل میکند. در ترانه «نفس‌کش» با خوانندگی پریوش، واژه «باریکلا» که معمولاً نشانه ستایش است، در بافتی کنایی معنای وارونه میابد و حس استهزا و سرگردانی عاشق را برمیانگیزد (پورهاشمی، ۱۳۴۲: ن.ص.م.). در «شد شد نشد نشد ولش کن»، تکرار عبارت عنوانی، ضرباهنگی شعارگونه و فلسفه بی‌قیدی را القا میکند (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۹). تکرار واژگان برای نمایش پریشانی ذهن مانند «پاره پاره» (همان: ۸۴)، حس گسیختگی درونی را مجسم میسازد؛ و عبارت مکرر «والله کمه» (همان: ۸۱) شور صحنه چانه‌زنی و ارزش‌گذاری زنانه را میافزاید. در گفتارهای عاشقانه مانند «نمیخوام»، لحن ناز و امتناع با موسیقی درونی آمیخته است (همان: ۸۶). همچنین ساختار سه‌پرده‌ای در «یه بار پریدی موتوری / دو بار پریدی موتوری / آخر میافتی موتوری!» (ناشناس) تکرار خطا را به قانون سرنوشت بدل میکند. بدین‌گونه تکرار، افزون بر بعد آوایی، حامل طعنه، هیجان، و بازتاب فرهنگ گفتاری فرودستان است و در شکل‌بخشی به ریتم مردمی، نقش هویتی ایفا میکند.

ب) تضاد

تضاد در شعر لاتی فراتر از تقابل واژگان، راهی برای تصویر کشمکش اجتماعی و روانی است. تقابل فقر و غنا چون «بی‌پولی» در برابر رؤیای «اشرفی» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۴) تضاد میان واقعیت تلخ و آرزوی ناتمام را برجسته میکند. در «نفس‌کش»، تضاد میان قلدری و حیرانی عاشقانه («قداره‌کش» در برابر «حیرون») (همان: ۷۷)، طنز تلخی از درماندگی قهرمان را میسازد. گاه تقابلها در چهره پارادوکس ظاهر میشوند؛ مانند «چقدر شیرین و ترشی» (همان: ۸۴) که دوگانگی معشوق را بازتاب میدهد. در غزلها نیز جایگاه اخلاقی دارند؛ در «سزای نیکی، بدی» (همان: ۹۱) تضاد ارزشی به تلخی فلسفی میانجامد. واژگان «رفیق» و «خصم» که نقشهایشان جابه‌جا میشود، خیانت را نمایان میسازند، و در «کنج قفس» تقابل «دوست» و «صیاد» (همان: ۹۳) عمق رنج دل‌تنگ را مینمایاند. کشاکش میان

«فصل گل» و «قفس» هم بیانگر تضاد آزادی و اسارت است. گاه نیز طنزی اجتماعی میسازد؛ چنانکه «رفتن با اتول بود باعث کوری و شلی» (روحانی، ۱۳۱۰: ۱۰)، حرکت را به عجز بدل میکند. بدین‌ترتیب، تضاد در شعر لاتی تصویری زنده از دوگانه‌های رنج و رؤیا، عشق و استیصال، و اجتماع پرتناقض فرودستان میآفریند.

ج) تلمیح

تلمیح در شعر لاتی، پلی میان فرهنگ فرهیخته و زبان مردم است و به کلام لایه‌ای معنایی میبخشد. در بیت «کلک شورش بدل خصم چنان کار کند / که بدان کوه گران تیشه فرهاد نکرد» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۴)، اشاره به «فرهاد» اسطوره‌ای، قدرت نیرنگ را فراتر از نیروی عشق نشان میدهد. در «رخ نپیچم دلربا، چون بر تو محمودی ایازم» (همان: ۹۲)، یاد رابطه «محمود و ایاز» نماد وفاداری مطلق است. شاعر گاه از تلمیح دینی با لحنی طنزآمیز بهره میگیرد؛ آیه «امن یجیب» در بیت «آیه امن بجیب ای شوخ کردم ورد خود را» (همان: ۹۲) به دعایی بدل میشود برای نجات از خطر عشق. این پیوند شورانگیز میان آیین و عشق، تقدس را وارد زیست عامیانه میکند. مضمون «بردن دین و ایمان در قمار عشق» در بیت «برد تبخال لبت ایمان و دین و پنج حسم» (همان) یادآور قصه «یوسف و زلیخا» است. در نمونه‌ای عامیانه‌تر، مصرع «لوطی! با ما به از این باش که با خلق جهانی» اقتباسی طنزآمیز از حافظ (۱۳۸۶: غزل ۱۵) است که خطاب «لوطی!» معنا را از ملکوت به جهان لاتی میکشاند. بدین‌گونه، تلمیح در شعر لاتی نشانه آشنایی شاعر با میراث ادبی و تلاش برای بومیسازی آن در زبان مردم کوچه است.

د) حسن تعلیل

«حسن تعلیل» در شعر لاتی جنبه‌ای نمایشی از تخیل و شوخ‌طبعی دارد. شاعر برای رویدادهای عادی دلیلی زیباشناختی میتراشد؛ چنان‌که در بیت «در حیرتم که دست من از چیست بی نمک / گوئی بخلق قلب بسود دست من محک» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۱)، «بی‌نمکی» دست، نه از ناسپاسی مردم، بلکه از تبدیل شدن آن به «محکِ» صداقت دیگران دانسته میشود. در «ز هشیاران عالم هر که را دیدم غمی دارد / بزن بر طبل بیعاری که آن هم عالمی دارد» (همان: ۱۳۲)، علت غم، هشیاری تصویر میشود و نه نداشتن لذت. در «عمری گذشت و حاصل آن غیر غم نبود» (همان: ۹۵)، غم نتیجه محتوم تقدیر معرفی میشود. حتی مفهوم خوشبختی نیز با طنزی زمینی در بیت «بخت خوش اینجاست زیرا دکه دیزی‌پزی / بنده فردا ظهر مهمانم چه غم دارم دگر» (همان: ۱۱۲) به منطق کارناوالی فروکاسته میشود؛ خوشبختی برابر است با یک وعده شام. بدین‌گونه، حسن تعلیل در شعر لاتی ابزاری است برای بی‌اثرکردن واقعیت تلخ و آفرینش علتهایی خیال‌انگیز که زندگی فرودست را شاعرانه معنا میکند (همایی، ۱۳۸۸: ۲۷۹).

ه) اغراق

اغراق در شعر لاتی ساختی نمایشی و پرشور دارد و از بزرگ‌نمایی برای تأکید بر عشق، فقر و غرور بهره میگیرد (همایی، ۱۳۸۸: ۲۷۱). در «برد تبخال لبت ایمان و دین و پنج حسم» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۲)، خال معشوق در حد نیرویی ماورایی جلوه میکند که عقل و ایمان را میرباید. این مبالغه در «هزار فورد و شورلت فدای هر قدمت» (همان: ۱۳۰) شکلی مادی میابد؛ فدا کردن هزار خودرو برای هر گام، اوج دلدادگی را مینمایاند. گاه اغراق برای نمایش تمنای مالی است؛ در «مرگ خودت پر میزنه دلم واسه دو میلیون» (همان: ۷۴) دل به پرنده‌ای تبدیل میشود که در قفس فقر بی‌تابی میکند. نمونه دیگر، بیت «در بیابانها اگر صد سال سرگردان شوم...» (ناشناس)، فداکردن آسایش برای عزت نفس را با مبالغه‌ای قهرمانانه تصویر میکند. بدین‌ترتیب، اغراق در شعر لاتی چکیده

شور، فقر و غرور مردمی است که تنها از طریق افراط در گفتار میتوانند عظمت روحی خود را در برابر واقعیت فرودستِ زندگی حفظ کنند.

و) طنز

«هرچه در جامعه‌ای شـرایط سـخت نامناسـب بیشـتر جلوه کند، ابزار طنز نقش مهمتری ایفا میکند. از اینرو نابسـامانیهای جامعه، ضـعفهای اخلاقی، فسـاد اداری و اشـتباهات بشـری، به طنز کارکرد اعتراض و اصلاحگری میدهند» (رجب نواز بیجارپس و همکاران، ۱۳۹۹: ۶۳).

طنز در شعر لاتی شیوه‌ای برای نقد اجتماعی و دفاع از کرامت فرودستان است. این طنز غالباً تلخ، و آمیخته به اغراق در رؤیاهای ناممکن است. چنان‌که به‌گفته ذوالفقاری (۱۳۸۶: ۲۱۴)، «رؤیاهای اغراق‌آمیز تجلی آرزوهای سرکوب‌شده‌اند». آرزوی جگرکی برای غلتیدن در اشرفیها (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۴) تمثیل این شکاف طبقاتی است. طنز روحوضی و رندی مردمی، هنجارها را واژگون میسازد؛ شخصیت «حسن فرفره» با بیت «سیمام قاطی شده ریسمون عقلم پاره پاره» (همان: ۸۴)، نمونه‌ای از لاتی ناتوان و کمیک است. در شعر «دخترهای ترشیده شهر تهرون» (همان: ۸۵)، تشبیه «نرخ چغندر» تلخی طنز اجتماعی را میافزاید. یدالله بهمنی مطلق (۱۳۷۷: ۴۵) طنز این ادبیات را واکنش سنت به تجدد میداند؛ مانند بیت «ژیان عشقت مرا بیچاره بنمود» که اتومبیل را معشوقی خیانتکار میسازد. انوری (۱۳۸۴: ج۱۷۴۴/۲) ساختار کنایی زبان فارسی را ریشه حکمت طنز میخواند؛ عبارت «گاز دادن نشد مردی، عشق آن است که برگردی» مصداقی از این حکمت است. در پایان، طنز بیانیه‌ای مرامی میشود: «نمیخوام شمع باشم دخترا فوتم کنن / میخوام سیگار باشم لوطیا دودم کنن» (ناشناس). چنین طنزی، در عین خنده‌داری، دفاعی شاعرانه از هویت و رفاقت لاتی است.

سطح فکری

شعر لاتی در ظاهر مجموعه‌ای از ترانه‌های ساده، احساسی و پرخاشگرانه است، اما تحلیل محتوایی نشان میدهد که حامل جهان‌بینی منسجم و کارآمد یک خرده‌فرهنگ حاشیه‌ای است. این رویکرد نه صرفاً بازتاب احساسات فردی، بلکه «کنش اجتماعی» و «سند فرهنگی زنده» است که آرزوها، ترسها، ارزشها و راهبردهای بقای بخشی از جامعه ایران را در دوره‌ای پرتلاطم روایت میکند.

مردی و غیرت در برابر نامردی و بی‌غیرتی

در نظام ارزشی شعر لاتی، «مردی» یا «مردانگی» محور اخلاق و هویت است و فراتر از جنسیت، یک مرامنامه کامل رفتاری محسوب میشود. این مفهوم با ویژگیهایی چون شجاعت، وفاداری، حق‌طلبی، یاری ضعیفان و پایبندی به قول و قرار تعریف میگردد. در برابر آن، «نامردی» قرار دارد که نماد خیانت، پیمان‌شکنی، دورویی و ستم به ناتوانان است. این دوگانه در اشعار این سبک به‌روشنی بازتاب دارد.

نمونه بارز، ترانه «واسه کسی بمیر که برات تب بکنه» است که مخاطب را به انتخاب هوشمندانه رفیق وفادار و پرهیز از اعتماد به «هر کس و ناکس» دعوت میکند: «که یه روزی بی‌صفتیش کار بده دستت برسه / یار بی‌وفا رو باید از ریشه سوزوند / یا که خنجر زد و اونو به خونش نشوند» (ناشناس). در اینجا «خنجر از پشت زدن» بعنوان اوج نامردی و گناه نابخشودنی طرح میشود.

این نگاه با تحلیل حمیدرضا صدر همخوانی دارد؛ او شخصیت «جاهل کلاه‌مخملی» در سینمای دوره مذکور را قهرمانی میداند که اغلب به‌سبب اعتماد بی‌جا به زن فریبکار یا نارفیق سقوط میکند (صدر، ۱۳۸۱: ۱۹۰). شعر

لاتی نیز همان هشدار را در قالب موسیقی و زبان کوچه تکرار کرده و هشیاری را بخش جدایی‌ناپذیر مردانگی معرفی میکند، تا مخاطب در برابر بی‌وفایی و خیانت آماده باشد و ارزشهای فتوت را پاس بدارد.

رفاقت و وفاداری در برابر خیانت و نارفیقی

«رفاقت» یکی دیگر از ستونهای اصلی این جهان‌بینی است. در دنیایی که فرد از سوی ساختارهای رسمی (قانون، دولت) احساس بیگانگی و بی‌عدالتی میکند، پیوندهای غیررسمی و مبتنی بر اعتماد، به پناهگاهی امن تبدیل میشود. رفیق واقعی، کسی است که در سختیها کنار فرد میایستد و منافع خود را فدای دیگری میکند. در مقابل، «نارفیق» کسی است که این اعتماد را زیر پا میگذارد. تلخی خیانت از سوی دوست، در این اشعار به مراتب گزنده‌تر از دشمنی دشمن است:

«گر خصم قصد رنج دل خسته‌ام کند / اندر عوض، رفیق منش میکند کمک» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۱).

این بیت به شکلی تکان‌دهنده، واژگونی کامل نظام ارزشی را به تصویر میکشد؛ جایی که «رفیق» نقشی را ایفا میکند که از «خصم» انتظار میرود. این تأکید بر وفاداری، پاسخی به بی‌ثباتی و غیرقابل اعتماد بودن دنیای بیرون است و تلاشی برای ساختن یک حلقه امن از روابط انسانی قابل اتکا.

شکایت از فلک، زمانه و بخت بد

نخستین واکنش فرد در برابر ناملایمات، اعتراض و شکایت است. در شعر لاتی، این شکایت متوجه یک نیروی انتزاعی و قدرتمند بنام «فلک»، «روزگار» یا «تقدیر» میشود. این نیرو بعنوان عاملی کور و بی‌رحم تصویر میشود که سرنوشت انسانها را بدون توجه به شایستگیهایشان رقم میزند. دنیا بعنوان یک «عروس» فریبکار با باطن «عجوز» (پیرزن زشت) توصیف میشود:

«ظاهر دنیا عروس و باطنش باشد عجوز / دل مبند بر این عروس حیله‌گر از بهر خویش / این عجوزه بکسی هیچ ندارد سر خویش» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۷-۹۸).

این شخصیت‌بخشی به دنیا و تقدیر، به فرد اجازه میدهد تا ناکامیهای خود را به یک عامل بیرونی و غیرقابل کنترل نسبت دهد و بار مسئولیت و احساس گناه را از دوش خود بردارد.

پذیرش سرنوشت و شعار «شد، شد؛ نشد، نشد؛ ولش کن»

پیامد منطقی شکایتهای بی‌نتیجه، رسیدن به مرحله تسلیم و پذیرش است. اگر سرنوشت از پیش نوشته شده و تلاشها بی‌ثمر است، پافشاری بر تغییر آن کاری عبث خواهد بود. این نگرش در شعار کلیدی فرهنگ لاتی، «شد، شد؛ نشد، نشد؛ ولش کن»، تبلور میابد. این عبارت، که در ظاهر نشانه بی‌قیدی و لاابالی‌گری است، در واقع عصاره یک استراتژی بقا و نوعی صرفه‌جویی در انرژی عاطفی است: «بچه جونم کاری بکن شد شد نشد نشد ولش کن / فکر وفاداری بکن شد شد نشد نشد ولش کن» (اکبری، ۱۳۵۲: ۷۹).

این بی‌تفاوتی، انتخابی آگاهانه برای جلوگیری از فرسودگی روانی است. فرد بجای سرمایه‌گذاری روانی بر اهدافی که دست‌نیافتنی به نظر میرسند، انرژی خود را برای تحمل وضع موجود و لذت بردن از شادیهای کوچک و دم‌دستی ذخیره میکند.

ستایش «دیوانگی» و «بی‌عاری» به مثابه انتخاب فلسفی

وقتی فرد احساس میکند در دام یک سیستم غیرقابل تغییر گرفتار شده، تنها راه رهایی را در شورش علیه خودِ «نظم» و «عقلانیت» میبیند. این نگاه را میتوان با مفهوم «طغیان» در فلسفه آلبر کامو در کتاب «انسان طاغی» مقایسه کرد که معتقد است انسان در مواجهه با پوچی، با طغیان کردن به زندگی خود معنا میدهد (کامو، ۱۳۷۹). شعر لاتی، این طغیان را در قالب دعوت به «دیوانگی» و «بی‌عاری» بیان میکند. این دیوانگی، یک انتخاب هوشمندانه برای زیستن در حاشیه سیستمی است که فرد آن را به رسمیت نمیشناسد. این رویکرد با تحلیل میشل فوکو در «تاریخ جنون» نیز همخوانی دارد، جایی که جنون بعنوان صدای طردشده اما انتقادی در برابر نظم عقلانی حاکم قرار میگیرد (فوکو، ۱۳۸۷). ترانه معروف «تقدیر» با اجرای ایرج، یک مرام‌نامه کامل در این زمینه است: «ز هشیاران عالم هر که را دیدم غمی دارد / بزن بر طبل بی‌عاری که آن هم عالمی دارد» (اکبری، ۱۳۵۲: ۱۳۲).
در اینجا، «بی‌عاری» که یک صفت منفی در اخلاق رسمی است، به یک فضیلت و ابزاری برای رهایی از غم تبدیل میشود. این واژگون‌سازی ارزشها، اوج طغیان علیه هنجارهای مسلط اجتماعی است.

تقابل «پایین‌شهر» و «بالاشهر»

شعر لاتی، سند شنیداری شکاف عمیق طبقاتی و نابرابریهای اقتصادی در ایران دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ است. این شعرها روایتی «از پایین به بالا» ارائه میدهند که در آن، تجمل و رفاه «بالاشهریها» با خشمی آمیخته به طنز و تحقیر نگریسته میشود. این تقابل «پایین‌شهر» و «بالاشهر»، در جزئیات زندگی روزمره و در برخوردهای کلامی به نمایش درمیآید. برای مثال، در گفتگوی میان شاطر و مشتری مرفه، تنش طبقاتی آشکار است:
«شاطر باشی شاطر باشی نون منو خمیر نده / اگر تو نون میخوای خانم وعده شود به دیر نده/ ... خانم خود تو لوس نکن» (اکبری، ۱۳۵۲: ۸۵).
در این گفتگو، «شاطر» نماینده طبقه کارگر و تأکید او بر «کار» است، در حالی که «خانم» با «لوس کردن» خود، جهان‌بینی متفاوتی را نمایندگی میکند. این تضاد کلامی، بازتابی از شکاف عمیق در تجربیات زیسته دو طبقه است. گاهی این تقابل در قالب حسرت از دستیابی به سبک زندگی مدرن بیان میشود، مانند ترانه «جگرکی»:
«میخوام عمارت شیک با فرش لوکس و آنتیک/ هر جمعه با نگارم پاشم برم به پیک نیک» (اکبری, ۱۳۵۲: ۷۴).
استفاده از واژگان فرنگی مانند «لوکس» و «پیک‌نیک» توسط یک گوینده عامی، همزمان هم حسرت و هم بیگانگی او با این سبک زندگی را نشان میدهد و شکاف فرهنگی را که آبراهامیان به آن اشاره کرده، به تصویر میکشد (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۴۱۳).

نقد نظام قضایی و اقتصادی

در صریحترین شکل خود، شعر لاتی به نقد مستقیم ساختارهای قدرت میپردازد. نظام قضایی بعنوان ابزاری در دست ثروتمندان و قدرتمندان تصویر میشود که برای فرودستان هیچ عدالتی به ارمغان نمیآورد:
«قاضی شهر چو دانست که بی زور و زرم / گوش بر حرف حتی ناله و فریاد نکرد» (اکبری، ۱۳۵۲: ۹۴).
این بیت، اوج آگاهی طبقاتی در این ادبیات است؛ جایی که درد فردی به یک تحلیل ساختاری از فساد سیستمی ارتقا میابد. این نگاه بدبینانه به «عدالت» رسمی، توجیه‌گر همان «عدالت‌خواهی فردی» و «انتقام» است که در سینمای آن دوره نیز به وفور دیده میشود. فشار اقتصادی نیز به صراحت بیان میشود. یحیی عینی در کتاب

«لاله‌زار» به نمونه‌هایی از این دست اشاره میکند که در آن بقال از دادن جنس نسیه امتناع میکند، زیرا «از این بی‌پولا جونم به لب رسیده» (عینی, ۱۳۹۴: ۱۷۱).

نتیجه‌گیری

تحلیل سبک‌شناسانه شعر لاتی در دوره معاصر (۱۳۰۰-۱۳۵۷) نشان میدهد که این جریان، فراتر از مجموعه‌ای از سروده‌های عامیانه، یک نظام ادبی منسجم و کارآمد با کارکردهای اجتماعی مشخص است. این سبک، در تمام سطوح خود، آگاهانه در تقابل با گفتمان رسمی و فرهنگ مسلط قرار میگیرد و به ابزاری برای هویت‌بخشی، مقاومت فرهنگی و بیان جهان‌بینی طبقات فرودست شهری بدل میشود.

در سطح زبانی، گریز از زبان فاخر و مدرسی و پناه بردن به واژگان، اصطلاحات و نحو گفتاری کوچه و بازار، یک کنش اعتراضی برای مشروعیت بخشیدن به زبان و تجربه زیسته حاشیه است. این زبان با قطبی‌سازی اخلاقی (مرد/نامرد، رفیق/نارفیق) چارچوب ارزشی این خرده‌فرهنگ را پی‌ریزی میکند. در سطح ساختاری و موسیقایی، بازآفرینی قالبهای کلاسیک برای مضامین زمینی و اجتماعی، و تکیه بر عناصر اجرایی مانند ردیف و تکرار، شعر را از یک اثر نوشتاری به یک کنش شنیداری و جمعی تبدیل میکند که قابلیت ماندگاری در حافظه شفاهی را دارد.

در سطح ادبی، صور خیال و صنایع بدیع نه برای تزئین، بلکه بعنوان ابزاری کاربردی برای ملموس‌سازی مفاهیم انتزاعی مانند بی‌عدالتی، فقر و خیانت بکار میروند. تشبیه‌های حسی، استعاره‌های عینی و کنایه‌های رایج، کلام را نافذ و قابل‌فهم میسازند. سرانجام، تمام این لایه‌های سبکی در خدمت ساخت یک سطح فکری منسجم قرار میگیرند: جهان‌بینی‌ای مبتنی بر تقدیرگرایی بعنوان فلسفه بقا، آگاهی طبقاتی در نقد ساختارهای قدرت، و اتکا به مرام فتوت و جوانمردی بعنوان ستون اخلاقی.

در نهایت، شعر لاتی یک «سبک مقاومت» است که در آن هر انتخاب زبانی، ساختاری و بلاغی، در خدمت بیان صدای سرکوب‌شده «دیگری» در برابر روایتهای کلان مدرنیته ایرانی قرار دارد. این اشعار سندی حیاتی برای درک تنشهای اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی دوره‌ای هستند که صدایشان از تاریخ رسمی حذف شده است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک استخراج شده است. جناب آقای دکتر محسن ایزدیار راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای سعید بیات شهبازی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر علی اسکندری و سرکار خانم دکتر فاطمه قهرمانی به عنوان استادان مشاور در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش مشارکت داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر چهار پژوهشگر بوده است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان مراتب تشکر و قدردانی خود را از مدیر گروه رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک و اعضای هیأت تحریریهٔ نشریه وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام مینمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. در این تحقیق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی رعایت شده و هیچ تخلف و تقلبی در آن صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بر عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

The Holy Quran.

Abrahamian, Ervand. (1998). *Iran Between Two Revolutions*. (A. Golmohammadi & M. I. Fattahi Valilayi, Trans.). Tehran: Ney.

Ajand, Yaqub. (2007). *Modern Iranian Literature (From the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution)*. Tehran: SAMT.

Ajand, Yaqub. (2003). *Folk and Ru-Howzi Performances*. Tehran: Qatreh.

Scott, James C. (2019). *The Art of Resistance of the Subalterns: Hidden Narratives*. (S. Qandahari, Trans.). Tehran: Qoqnūs.

Akbari, Ali Akbar. (1973). *Lumpenism*. Tehran: Sepehr.

Anvari, Hasan. (2005). *Farhang-e Kenāyāt-e Sokhan (A Dictionary of Allusions in Speech)*. Tehran: Sokhan Publications.

Anvari, Hasan, & Ahmadi Givi, Hasan. (2013). *Persian Grammar (1)*. Tehran: Fatemi.

Baraheni, Reza. (1992). *Telā dar Mes (Gold in Copper)*. Tehran: Zaryab.

Hafez, Shams-ud-Din Mohammad. (2007). *Divan of Khwaja Shams-ud-Din Mohammad Hafez Shirazi*. (M. Qazvini & Q. Ghani, Eds.). Tehran: Zavvar.

Heydari, Morteza. (2020). *The Quatrain: From Yesterday to Today*. Tehran: Elmi va Farhangi.

Khodabakhsh, Bahman. (2016). *Kucheh-Bazari Songs: A Socio-Cultural Semiology*. Tehran: Āron.

Zolfaghari, Hasan. (2007). *Iranian Folk Literature*. Tehran: Cheshmeh.

Sepanlou, Mohammad-Ali. (1990). *Pioneering Writers of Iran*. Tehran: Negah.

Sahabi, Mehdi. (2008). *Kolāh Makhmali-hā: An Introduction to the Social History of Lāts and Lutis of Iran*. Tehran: Markaz.

Shamloo, Ahmad. (1998). *Ketāb-e Kucheh (The Book of the Alley)*. Tehran: Maziar.

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza. (2015). *Images of Imagination in Persian Poetry* (4th ed.). Tehran: Agah.

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza. (2011). *With a Lamp and a Mirror: In Search of the Roots of Transformation in Contemporary Iranian Poetry*. Tehran: Sokhan.

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza. (2024). *The Music of Poetry*. Tehran: Sokhan.

Shamisa, Sirus. (2009). *Bayān va Ma'āni (Rhetoric and Semantics)* (6th ed.). Tehran: Mitra.

Shamisa, Sirus. (2007). *Stylistics of Poetry*. Tehran: Mitra.

Sadr, Hamidreza. (2002). *History of Iranian Cinema*. Tehran: Ney.

Tale'i, Abdolhossein. (2018). *From Naqqāli to Theater*. Tehran: Qatreh.

Eyni, Majid. (1976). *Latā'ef va Hekāyāt-e Mashdi Ebād (Anecdotes and Tales of Mashdi Ebad)*. n.p.

Eyni, Yahya. (2015). *Laleh-zar: A Sociological Study of Song and Popular Culture in Iran (1941-1978)*. Tehran: Shiraze-ye Ketab.

Fatemi, Sasan. (2013). *The Emergence of Popular Music in Iran*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts.

Fotuhi, Mahmoud. (2012). *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Tehran: Sokhan.

Foucault, Michel. (2008). *History of Madness*. (F. Valiani, Trans.). Tehran: Hermes.

Camus, Albert. (2000). *The Rebel*. (M. Iranitalab, Trans.). Tehran: Niloofar Publishing.

Lahiji, Shahla, & Kar, Mehrangiz. (1992). *The Character and Characteristics of the Lumpen in the Contemporary History of Iran*. Tehran: Roshangaran and Women's Studies.

Mahjoub, Mohammad-Ja'far. (2003). *Iranian Folk Literature (A Collection of Articles)*. (H. Zolfaghari, Ed.). Tehran: Cheshmeh.

Mehrabi, Masoud. (1995). *History of Iranian Cinema:From the Beginning to 1979*. Tehran: Film.

Mirbagheri, Davood. (2006). *Ma'reke dar Ma'reke (A Tumult Within a Tumult)*. Tehran: Sabzan.

Noghrekar, Masoud. (2016). *Zangi-hā-ye God-e Qodrat: The Political and Social Role of Jāhels and Lāts in History*. Tehran: Forough.

Homayi, Jalaloddin. (2009). *The Arts of Rhetoric and Literary Devices*. Tehran: Homa Publishing.

Nafisi, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978*. Duke University Press.

Articles

Bahmani Motlagh, Yadollah. (1998). "Folk Songs". *Ketāb-e Māh-e Honar (Art Monthly)*, (8 & 9), pp. 44-49.

Rajab Navaz Bijarpas, Asad, et al. (2020). Sabk-e fekri-ye shā'erān-e tanzpardāz dar dowreh-ye Pahlavi-ye dovvom (motāle'eh-ye mowredi, vaz'iyat-e edārāt) [The intellectual style of satirist poets in the Second Pahlavi era (Case study: The state of government offices)]. *Journal of Stylistics of Persian Poetry and Prose (Bahar-e Adab)*, *13*(7), 47-65.

Visual Sources (Films)

Kimiai, Masoud (Writer & Director). (1969). *Qeysar* [Film]. Produced by Abbas Shabaviz. Ariana Film Studio.

Audio Sources

Pourhashemi, Ja'far. (1963). "Kordi Mano Heyroon" [Song]. Performed by Parivash.

Pourhashemi, Ja'far. (1965). "Oomadam az Hend Oomadam" [Song]. Performed by Iraj Khajeh Amiri.

Rouhani, Gholamreza. (1931). "Māshin-e Mashdi Mamadali" [Song]. Performed by Javad Badizadeh.

Sarfaraz, Ardalan. (1976). "Raghib" [Song]. Performed by Dariush Eghbali.

Mahnavian, Saeed. (1972). "Rafigh Koo" [Song]. Performed by Ahmad Moeini.

فهرست منابع فارسی

قرآن کریم

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۷۷). ایران بین دو انقلاب، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی ولیلایی. تهران: نی.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۶). ادبیات نوین ایران (از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی). تهران: سمت.

--------. (۱۳۸۲). نمایشهای عامیانه و روحوضی. تهران: قطره.

اسکات، جیمز سی. (۱۳۹۸). هنر مقاومت فرودستان: روایتهای پنهان (ترجمه شهاب‌الدین قندهاری). تهران: ققنوس.

اکبری، علی اکبر. (۱۳۵۲). لمپنیسم. تهران: سپهر.

انوری، حسن. (۱۳۸۴). فرهنگ کنایات سخن. تهران: سخن.

انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن. (۱۳۹۲). دستور زبان فارسی (۱). تهران: فاطمی.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس. تهران: زریاب.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۶). دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی. به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوّار.

حیدری، مرتضی. (۱۳۹۹). رباعی: دیروز تا امروز. تهران: علمی و فرهنگی.

خدابخش، بهمن. (۱۳۹۵). ترانه‌های کوچه‌بازاری: نشانه‌شناسی اجتماعی-فرهنگی. تهران: آرون.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۶). ادبیات عامیانه ایران. تهران: چشمه.

سپانلو، محمدعلی. (۱۳۶۹). نویسندگان پیشرو ایران. تهران: نگاه.
سحابی، مهدی. (۱۳۸۷). کلاه مخملیها: درآمدی بر تاریخ اجتماعی لاتها و لوطیهای ایران. تهران: مرکز.
شاملو، احمد. (۱۳۷۷). کتاب کوچه. تهران: مازیار.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۴). صور خیال در شعر فارسی. چاپ چهارم. تهران: آگاه.
----------. (۱۳۹۰). با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران. تهران: سخن.
----------. (۱۴۰۳). موسیقی شعر. تهران: سخن.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). بیان و معانی. چاپ ششم. تهران: میترا.
----------. (۱۳۸۶). سبک‌شناسی شعر. تهران: میترا.
صدر، حمیدرضا. (۱۳۸۱). تاریخ سینمای ایران. تهران: نی.
طالعی، عبدالحسین. (۱۳۹۷). از نقالی تا نمایش. تهران: قطره.
عینی، مجید. (۱۳۵۵). لطائف و حکایات مشدی عباد. بیجا.
عینی، یحیی. (۱۳۹۴). لاله‌زار: بررسی جامعه‌شناختی ترانه و فرهنگ عامه در ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷). تهران: شیرازه.
فاطمی، ساسان. (۱۳۹۲). پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران. تهران: ماهور.
فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روشها. تهران: سخن.
فوکو، میشل. (۱۳۸۷). تاریخ جنون. ترجمه فاطمه ولیانی. تهران: هرمس.
کامو، آلبر. (۱۳۷۹). انسان طاغی. ترجمه مهبد ایرانی‌طلب. تهران: نیلوفر.
لاهیجی، شهلا و کار، مهرانگیز. (۱۳۷۱). شخصیت و ویژگیهای لمپن در تاریخ معاصر ایران. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۲). ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات). به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: چشمه.
مهرابی، مسعود. (۱۳۷۴). تاریخ سینمای ایران: از آغاز تا ۱۳۵۷. تهران: فیلم.
میرباقری، داوود. (۱۳۸۵). معرکه در معرکه. تهران: سبزان.
نقره‌کار، مسعود. (۱۳۹۵) . زنگیهای گود قدرت: نقش سیاسی و اجتماعی جاهل ها و لات ها در تاریخ. تهران: فروغ.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۸). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: هما.
Nafisi, H. (2011). A Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978. Duke University Press.

ب) مقالات

بهمنی مطلق، یدالله. (۱۳۷۷). «ترانه‌های عامیانه». *کتاب ماه هنر*، (۸ و ۹) ، صص ۴۴-۴۹.
رجب نواز بیجارپس، اسد و همکاران. (۱۳۹۹). «سبک فکری شاعران طنزپرداز در دورهٔ پهلوی دوم (مطالعهٔ موردی، وضعیت ادارات)». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال سیزدهم، شماره ۷ (پیاپی ۵۳)، صص. ۴۷-۶۵.

د) منابع تصویری (فیلمها)

کیمیایی، مسعود (نویسنده و کارگردان). (۱۳۴۸). قیصر [فیلم]. تهیه‌کننده عباس شباویز. استودیو آریانا فیلم.

ه) منابع صوتی

پورهاشمی، جعفر. (۱۳۴۲). ترانه «کردی منو حیرون.» با صدای پریوش.

----------. (۱۳۴۴). ترانه «اومدم از هند اومدم»، با صدای ایرج خواجه امیری.

روحانی، غلامرضا. (۱۳۱۰). ترانه «ماشین مشتی ممدلی». با صدای جواد بدیع‌زاده.

سرفراز، اردلان. (۱۳۵۵). ترانه «رقیب». با صدای داریوش اقبالی.

مهناویان، سعید. (۱۳۵۱). ترانه «رفیق کو». با صدای احمد معینی.

معرفی نویسندگان

سعید بیات شهبازی: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *1829340751@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0005-7023-0519)

محسن ایزدیار: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *m-izadyar@iau.ac.ir* :نویسنده مسئول)
(ORCID: 0000-0002-0279-3935)

علی اسکندری: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *Ali.Eskandari@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0002-2161-4971)

فاطمه قهرمانی: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *ghahremani712@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0001-7105-1356)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Saeed Bayat Shahbazi: Department of Persian Language and Literature, Ar.C., Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *1829340751@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0005-7023-0519)

Mohsen Izadyar: Department of Persian Language and Literature, Ar.C., Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *m-izadyar@iau.ac.ir* : Responsible author)
(ORCID: 0000-0002-0279-3935)

Ali Eskandari: Department of Persian Language and Literature, Ar.C., Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *Ali.Eskandari@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0002-2161-4971)

Fatemeh Ghahremani: Department of Persian Language and Literature, Ar.C., Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *ghahremani712@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0001-7105-1356)