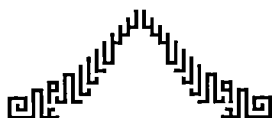


سلام بر حیدر بابا

ترجمه حیدر بابای شهریار
به شعر فارسی
امیر حسین الهیاری





www.molapub.com



[molapub](https://www.instagram.com/molapub)



<https://t.me/molapub>

سلام بر حیدر بابا

ترجمہ حیدر بابا شہریار
به شعر فارسی

امیر حسین الہیاری



آمارات مولی

سرشناسه : شهریار، محمدحسین، ۱۲۸۵ - ۱۳۶۷.
 عنوان قرارداد: حیدر بابایه سلام، فارسی - ترکی
 عنوان و نام پدیدآور: سلام بر حیدر بابا، ترجمه حیدر بابای شهریار به شعر فارسی / [ترجمه] امیرحسین الهیاری
 مشخصات نشر: تهران: مولی، ۱۴۰۱.
 مشخصات ظاهری: ۲۶۴ ص
 شابک: 978-600-339-165-9
 وضعیت فهرست نویسی: فیا
 یادداشت: کتابنامه ص [۲۶۳]-۲۶۴.
 عنوان دیگر: ترجمه حیدر بابای شهریار به شعر فارسی.
 موضوع: شعر ترکی آذربایجانی -- ایران -- قرن ۱۴ -- ترجمه شده به فارسی
 موضوع: شعر ترکی آذربایجانی -- ایران -- تاریخ و نقد
 موضوع: شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- ترجمه شده از ترکی
 شناسه افزوده: امیرحسین، ۱۳۶۲ - مترجم
 رده بندی کنگره: ۱۳۹۳ ۱۰۲۵ ج ۱/ش/۳۱۴/PL
 رده بندی دیویی: ۸۹۶/۳۶۱۱
 شماره کتابشناسی ملی: ۳۴۹۴۷۰۱



انتشارات مولی

تهران: خیابان انقلاب-چهارراه ابوریحان-شماره ۱۱۵۸، تلفن: ۶۶۴۰۹۲۴۳-نمابر: ۶۶۴۰۰۰۷۹

وب سایت: www.molapub.ir • اینستاگرام: molapub • تلگرام: molapub • ایمیل: molapub@yahoo.com

سلام بر حیدر بابا • ترجمه‌ی حیدر بابای شهریار به شعر فارسی

امیرحسین الهیاری

چاپ اول مولی: ۱۴۰۱=۱۴۴۴ • ۲۰۲ نسخه • ۳۷۷/۱
 ۴۰۱

شابک: ۹-۱۶۵-۳۳۹-۶۰۰-۹۷۸-978-600-339-165-9 ISBN:

طرح جلد: علی اسکندری

کلیه حقوق مربوط به این اثر محفوظ و متعلق به انتشارات مولی است



انتشارات مولی
 ۲۳۰۰ ریال

این اثر، کامل‌ترین ترجمه از جاودانه حیدربابای استاد شهریار است. در مقدمه‌ی این کار به تشریح ویژگی‌های منحصر به فرد حیدربابا پرداخته و راز جاودانگی این شعر در ریشه‌های فولکلور آذربایجان، بایاتی‌ها و ادبیات عاشیقی جست‌وجو شده است. برای این کار بیش از صد کلیدواژه از حیدربابای یک و دو، در بیش از پانزده هزار بایاتی جست‌وجو و از هر کدام نمونه‌هایی ذکر شده است. در تعلیقات این اثر، بندبند ترجمه‌ی مذکور، با نه ترجمه‌ی موجود پیش از این، مقایسه و نکات لازم تذکر داده شده‌اند.

آمدن نام کوچک من در کنار نام بزرگ شهریار جسارتی است و داغ شرمش تا ابد بر پیشانی من باقی.

کم‌ترین

امیرحسین الهیاری

دی ماه ۱۳۹۲

پیش‌گفتار

بیش از صد و پنجاه سال، از کوشش تاریخی ملت ایران برای ایجاد تغییر در بنیاد و اصول و فروع تمام داشته‌هایش می‌گذرد؛ تغییر در ساختار هر آنچه در خویش بسته و بسیار هم بسته و اندک یافته است.

گامی پیش آمده و گامی پس رفته، بها داده، خون داده، از دست داده و به دست آورده است و هر بار و با هر سیما - چه دست روی دست گذاشته و چه با مشت گره کرده و فریاد - این سؤال سنگین مشترک تاریخی را گویا سینه به سینه و نسل به نسل در خود منتقل کرده است: «آیا ما چیزی بیش از این نبوده‌ایم؟ بوده‌ایم؟...»

جامعه‌ی فروکوفته‌ی پریشان، ماندابی را می‌مانست که ناگهان نیزار انبوه کنارانش را آتش زدند و مانداب، در بهت برخاستن از خواب گران، حیرت‌زده در خود و در پیرامون خود نگرست و دید که چیست و تا کجاست؟ چه قدر است؟ و چه دارد؟ - موجی که در آن ملغمه افتاد، هنر را نیز چون بسیاری از ارکان و عناصر، با خود

به تناوب اوج و حسیض کشانید.

در این میانه، هنر، به واسطه‌ی مولدین و حاملان خود که گاه صاحبان هوش و ارباب خرد در جامعه بودند، تمام قد ایستاده بود تا تمام خود را در آینده‌ی غرب بنگرد. میل مهار نشدنی به رهایی، چون شاخه‌ای که در تب بریدن از ریشه‌هاست، بی‌آن‌که ببیند آیا ریشه‌هایش هنوز و هرگز او را رها کرده‌اند و می‌کنند و اگر می‌کنند به چه بها و تا کجا؟!

در آن پیچ تند تاریخی، اصل بر توجه همه‌جانبه به ذات تغییر و دگرگونی بود و دستیابی به یک هدف مشترک، «تغییر»... همان تغییر و... همان!

ذات هنر نیز که ناگزیر از تخریب شاکله‌ی نخستین و نوزایی است، در این میانه بدل به ابزاری شد، اهرمی برای کمک به تغییر. تغییر شکل در مکانی ثابت! تعریف انهدام ناچار...!

بر این اساس، تلی از متون - چه به نظم و چه به نثر - تولید شدند بی‌توجه به رسالت اصیل هنر که همانا خلق زیبایی است.

بی‌اعتنایی به فرم و وجهه‌ی هنری هنر! باعث شکل‌گیری نوعی از ادبیات شد که جنبه‌ی رسانه‌ای و گزارشگری داشت و به‌عنوان وسیله‌ای برای تهییج خلق و تحریک جنبش به کار می‌رفت.

بضاعت‌های اندک که بار رسالت اجتماعی را به‌شدت بر دوش خود احساس می‌کردند، به نوشتن اشعار و تصانیف و مقالات روی آوردند و به‌واسطه‌ی همسویی با جنبش، مجاز و محترم نیز شمرده شدند. اندک باقی‌مانده از آن خیل متون در ذهن و زبان و خاطره‌ی کنونی مردم نشان می‌دهد که قسمت اعظم آن نوشته‌ها علاوه بر نداشتن «ارزش‌های ادبی»، فاقد آن «نقش تاریخی» هم بوده‌اند. آن نقش تاریخی که می‌توانست ضامن دوام و بقای مقداری

از این میراث زود گم‌شده باشد؛ نقشی که حتی با انتساب به جنبش عظیم مشروطه هم سهم و قسمت متون مذکور نگردید. نمونه‌های خوب این جریان، «عارف» و «میرزاده عشقی» بودند با اشعاری گاه مغلوط و ادبیاتی نیم‌بها و دیگران... بدا به دیگران! حقیقت این است که انگشت‌شمارانی چون «ملک‌الشعرا بهار» و گاه «ایرج میرزا» بودند که بار سنگین ادبیات آن دوره را به دوش کشیدند و میراث رها شده در باد را به هر جان‌کننده به نسل آینده منتقل کردند.



در ترکیبی از حرکت به‌سوی اومانیسم و تفکرات ملی‌گرایانه - ناسیونالیسم - است که ادبیات و شعر معاصر ایران شکل می‌گیرد. میرزا ملکم خان، فتح‌علی آخوندزاده، سید جمال‌الدین اسدآبادی و عبدالرحیم طالب‌اف سرچشمه‌های ورود نوعی از ناسیونالیسم‌اند و مبلغ آن. ناسیونالیسم خواسته و ناخواسته، توجه ملت را به سمت ریشه‌ها برمی‌گرداند و فولکلور، قسمت عمده‌ای از ریشه‌های ادبیات یک ملت است و ادبیات، خود هویت ملت‌هاست.

توجه به مسئله‌ی فولکلور و بحث در رد و یا تصدیق اهمیت پژوهش در آن‌چنان است که کسانی چون احمد کسروی درباره‌ی آن سخن گفته‌اند:

«اشخاصی که به‌جز خیابان‌های پر جنجال تهران و دیگر شهرها، جایی را ندیده‌اند تصور می‌کنند که ادبیات و آثار نفیسه‌ی ذوق ایرانی، تنها نثر و نظم‌هایی است که در فارسی کتابی یا فصیح گفته و نوشته شده و آثار ادبی موجود در لهجه‌های مختلف ولایتی - که به عقیده‌ی نگارنده در آینده‌ی نزدیک در بازار ادبیات ایران رواج مخصوصی خواهند داشت - شایان توجه نیست...

اگر معنای شعر، اظهار احساسات و بیان تأثرات قلبی است، آن شاعر روستایی که تخلص ندارد و محسنات پرتکلف بدیع را بلد نیست و تنها تألمات و تأثرات و یا وجد و فرح خود را با الفاظ ساده و در زبان مادری خود بیان می‌کند، گفته‌هایش بیش‌تر دارای روح و مقام شعر است... و دهقان بچه‌ی ساده و صاف که دختری از هم‌ولایتی‌هایش دل او را ربوده و در اعماق جنگل و یا بالای کوه‌ها پی گله می‌دود و از درد عشق می‌نالد و در زبان خودش شعر می‌گوید بیش‌تر شاعر است...»

نوبهار هفتگی - مورخ قوس ۱۳۴۱

متفکرینی چون صادق هدایت، به‌صورت مستقل به تشریح و تفسیر «فرهنگ عامیانه‌ی مردم» می‌پردازند و بدین‌سان پایه‌های فولکلورپژوهی گذاشته می‌شود. اگرچه صادق هدایت به‌عنوان یک اندیشمند و گاه نویسنده، خود به انکار و تردید در فرهنگ عامیانه و سنت‌ها بنگرد و آن شاکله‌ی عظیم و ارجمند را نه از منظر هنری و احساسی که تنها از دریچه‌ی عقلی ببیند و نتواند یک مرز منطقی میان این دو برقرار کند و به نقد چیزی برخیزد که ماهیت و موجودیتش در ذات خود نقد ناشدنی است، اما به هر روی نتیجه‌ی کارش حداقل به‌عنوان یک آغازگر باارزش است.

(برای اطلاع بیش‌تر نگاه کنید به کتاب «فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران»، نوشته‌ی صادق هدایت، گردآوری جهانگیر هدایت، نشر چشمه)

شاعران نیز از این قافله عقب نماندند و کسانی چون احمد شاملو حتی سعی کردند با تکیه بر شناخت فرم و زبان اشعار فولکلور فارسی اقدام به تولید مستقل نوعی از شعر کنند که

رتوریک شعر فولکلور را با خود داشت، اما در عمل از آن ساختار عمدتاً روایی فاصله می‌گرفت و گاه بستر حرف‌های تازه‌ای می‌شد - تجربه‌های موفق‌ی مثل «پریا» و «دخترای ننه‌دریا» و یا حتی کارهای کم‌تر موفق و بیش‌تر شعارزده مانند «بارون میاد جر جر گم شده راه بندر» و...

مجموعه‌ای که تحت عنوان «کتاب کوچه» گردآوری شده است نیز نمونه‌ای از تلاش در جهت شناخت و حفظ فولکلور است.



فولکلور، پناهگاه توده‌هاست، جستن گاه حقایق گذشته‌ی آن‌هاست و زبان حال‌شان، در برابر آن هجمه‌ی ناراستی‌های متون تاریخی. متونی که حکام پیروز نوشته‌اند و به فراخور، هر کس در آن دستی برده است.

در این میان آذربایجان که بزرگ‌ترین شریک جنبش مشروطه و گاه پرچمدار آن و نیز زادگاه ستارخان‌ها و باقرخان‌ها بود، نمی‌توانست از این جریان بزرگ تغییرات تأثیر نپذیرد. اگرچه آذربایجان همواره در حدودی که تأثیر پذیرفته، تأثیرگذار هم بوده است.

آذربایجان، فولکلور دسته‌بندی شده‌ی منسجم مشخصی داشت. در حوزه‌ی شعر، «بایاتی‌ها» تنه‌ی اصلی آن بودند به‌علاوه‌ی چندین روایت عاشقانه که به‌وسیله‌ی «عاشیق‌ها»، سینه به سینه روایت می‌شدند و بخش داستانی نیز در قالب «ناقیل‌ها» گفته می‌شد و ادامه می‌یافت.

آن قسمت از شعر آذربایجان که متعهد به جریان تغییرات بود، در آستانه‌ی نهضت مشروطه به شیوه‌ی رئالیسم انتقادی در طنز

کوینده و افشاگر «ملانصرالدین» و «هوپ هوپ نامه» نمودار گشت و تا مکتب «معجز» ادامه یافت. این گونه از شعر، قبل از هر چیز خود را به عنوان سلاخی در مبارزه علیه کلیه آثار و مظاهر آنچه اسارت مادی و معنوی فتودالیزم می‌نامید مطرح کرد و نمونه‌های فراوانی را تولید و عرضه کرد.



اگرچه ظهور نیما و آیندگان پس از او، نوعی از دیگرگونه نگریستن به جهان و زبان جهان را معجزه‌وار در عروق ادبیات تزریق کرد، اما ادبیات ما هرگز به آن مایه از اومانیسم که پایه‌ی رمانتیسم در ادبیات است نایل نگردید و اگر «شیلر» و «گوته» را نمونه‌های رمانتیسم بدانیم، ادبیات ما با آنچه رمانتیسم و حقیقت رمانتیسم در ادبیات است فاصله‌ی بسیاری دارد. مانند بسیاری چیزهای دیگر که در جهان تعریف دیگری دارند و در جامعه‌ی ما تعریف دیگری، آسان‌گیرانه‌ترین حالت این است که بگوییم ما ادبیات رمانتیک بومی خودمان را داریم.

عمده شاعران جریان‌ساز آن دوره که متعلق به جریان‌ات روشن فکر بودند چندان خود را در فضای مخیل رمانتیسم رها نکردند، اگرچه در عین ناباوری بهترین نمونه‌های شعر ایشان در همین ژانر سروده شد - عاشقانه‌های شاملو.

و در این میانه‌ی غوغا، محمدحسین بهجت تبریزی متخلص به شهریار، این شاعر تمام وقت مستقل، یکی از بزرگ‌ترین شاعران رمانتیک زبان فارسی است. شهریار اصلاً یک شاعر ذاتاً رمانتیک بود! او برای رمانتیک بودن نیازی به خواندن بیانیه‌های مکتب رمانتیسم نداشت. او همه‌ی عمر، در خیال زیست و با تخیل شاعرانه‌ی خود، خوانندگان را به فضاهایی برد که دیگر شاعران

هم‌عصر او، با آن فضاها غالباً بیگانه بودند.

شهریار، پاسدار استقلال احساسی خود بود و تا بود حال و هوای «خود» را داشت و استناد به چندین اثر که گاه و بیگاه به تمجید و تحسین این و آن و کم‌تر به بهای نان و بیش‌تر به خاطر نوسان احساسات و اعتقادات - چنان‌که دیگران هم داشته‌اند و می‌توان به روشنی مثال زد - سروده است، نمی‌تواند رد کننده‌ی ادعای استقلال احساسی و شعری او باشد.

شهریار خیالی رمانتیک داشت و با آن خیال می‌زیست و تمام زندگی او برای این ادعا، مثالی یکسره است. بنگرید به آنچه درباره‌ی سرودن شعر «دریا» با هوشنگ ابتهاج باز گفته است و هزار مثل دیگر.

از دیگر سوی، شهریار دارای صدق عاطفی بود. ترکیب این صدق عاطفی با خیال رمانتیک، جذابیتی باورپذیر به او، شعر او و زندگی‌اش بخشید که نامش، شعرش و داستان زندگی‌اش بر سر زبان‌ها افتاد و خلق، او را چنان پر و بالی دادند که در آن دوران نشریه‌ای نبود که در شماره‌ای از خود، به این شاعر جذاب و به‌واقع رمانتیک نپرداخته باشد.

شهریار، یک اسطوره‌ی عاشقانه است و تمام آن‌چه در او یا مرتبط با او بود این پتانسیل اسطوره‌گی را به او می‌بخشید. رها کردن رشته‌ی تحصیلی‌اش، عاشق شدنش، زندان رفتنش، غزل‌هایش، دیدارهایش، شاعرانی که او را ستوده‌اند، منتقدانی که او را ستوده‌اند، رویکرد اهالی موسیقی به او و آثارش، سه‌تارش، آوازش، خطّش، ربطش و همه‌ی این‌ها زیر لوای عشق، به خاطر عشق و به نام عشق.

حتی پیوند عمیق شهریار با غزل‌های حافظ، که علاوه برافزودن

به آن پتانسیل اسطوره شدن، این امکان را به او داد تا در شعر خود، به جمال‌شناسی شعر حافظ نزدیک شود و این رازِ توفیقِ غزل‌های فارسی اوست.

به‌واقع شهریار نیز چون حافظ، در شعر از موسیقی به سمت معنا حرکت می‌کند یعنی فرم، ساختار، زبان، به‌گزین کردن وسواس گونه‌ی واژگان ابتدا در راستای تولید زیبایی، حفظ زیبایی و وفادار به اصالت زیبایی. اگرچه شهریار تا آن‌جا که قافیه راه می‌داد غزل‌ها را بلند و طولانی می‌کرد و انتخاب را در میان خیل ابیات یک غزل، به تصریح خود، به آیندگان خواننده وامی‌گذاشت!

شهریار، ناگزیر شعر فارسی است یعنی نمی‌توان دیوان او را از ادبیات فارسی حذف کرد و بعد به جایش دیوان یکی از هم‌نسلان او را گذاشت و گفت این به‌جای آن! کاری که با بسیاری از معاصرین او چون رهی و امیری فیروزکوهی می‌توان کرد. اگر روزی بنا باشد برای مکتب رمانتیسم در ادبیات فارسی، یک نماینده‌ی تمام‌عیار و کامل انتخاب کنند شاید شاعری شایسته‌تر از شهریار برای آن نتوان یافت.



دوبیتی‌های بومی ادبیات شفاهی آذربایجان که در اکناف این دیار با نام «بایاتی» شناخته می‌شوند، رایج‌ترین نوع منظوم ادبیات عامیانه‌ی این سرزمین هستند.

«بایات»ها ازجمله قبایلی بودند که در تناوب دوران‌های کوچ و اتراق، به آذربایجان آمده و ساکن شده‌اند. حدس انتساب بایاتی به بایات‌ها وقتی قریب به یقین می‌شود که در موسیقی آذربایجان - و حتی در ردیف موسیقی ایرانی - به نواهایی مانند «افشاری» و «گرایلی» و «بیات» برمی‌خوریم که از نام قبایل و اقوام گرفته شده‌اند.

اگرچه عمده‌ی بایاتی‌ها از زبان شاعران گمنام و عاشیق‌های دوره‌گرد روایت شده‌اند اما در حدود قرن ده الی سیزده هجری می‌توان به شاعران و نغمه‌پردازانی چون «امانی»، «عزیزی»، «ساری عاشیق»، «صالح»، «مجروح»، «معصوم»، «بی‌کس»، «واقف»، «سالک»، «ذاکر» و... اشاره کرد.

بایاتی، زبان توصیف شادی، غم، درد، اندوه، فراق، وصل، هجران و به‌واقع زبان کلیه‌ی احساسات بشری یک انسان است.

بایاتی، گنجینه‌ی تشریح و حفظ رسوم، عروسی‌ها، عزا، بردن گله به چرا، دوشیدن، تهیه‌ی لبنیات، گوسفندان، بزها، بره‌ها، شکار، بازی‌ها، وصف زیبایی طبیعت، اسب‌ها، کبک، درنا، پرندگان، رودها، کوه‌ها، ترانه‌های سرزمین مادری و... و زبان گفت‌وگو با طبیعت و شاهد گرفتن اوست و راه پیوند انسان است با مادری - طبیعت - که از او جدا افتاده است.

بایاتی ابزار ستایش جوانمردی، پهلوانی، عشق، شادی، وفا و به‌جای آوردن حق فرزندی، مادری، پدری و دوستی است.

به جرئت می‌توان گفت بایاتی یک شعر به‌شدت انسان‌گرا و انسان‌محور است و به تمام روابط و احساساتی که ممکن است بین انسان و طبیعت پیرامون او وجود داشته باشد، می‌پردازد.

بی‌شک عناصر طبیعت، پررنگ‌ترین حاضران عرصه‌ی بایاتی هستند.

بایاتی از کوه و دره، از مه و کولاک، از ابرو باران، از میش و کبک و از درنا و دریا پر است.

بایاتی‌ها در سراسر گستره‌ی ترک‌زبانان پراکنده‌اند.

در آذربایجان «بایاتی»، در قاقاووزها «مانی»، در ازبک‌ها «آشوله» یا «کوشک»، در ترکمن‌ها «خوریات، آیاقلی‌مانی،

کسیک‌مانی و...» نامیده می‌شوند. حتی در مناطقی از عراق که ترک‌نشین - کرد و ترک‌نشین - هستند، این اشعار با عنوان «خوریات‌ها» جلوه و جایگاه دارند.^۱

بایاتی یک شعر چهار مصراعی است که مصرع‌های اول، دوم و چهارم باهم، هم‌قافیه هستند و مصرع سوم بیش‌تر آزاد است. وزن بایاتی، سیلابیک (هجایی) است و به صورت ۳-۲-۱-۴-۱-۳-۲-۱

یا ۴-۳-۲-۱-۳-۲-۱ یا ترکیبی از این دو حالت است. مصرع اول در بعضی از بایاتی‌ها به‌عنوان نقطه‌ی آغاز آهنگ و موسیقا به کار می‌رود و مصرع دوم، با تغییراتی همان مصرع اول است:

عزیزیم، بئله سینه

یار گلیر بئله سینه

مضمون اصلی بیش‌تر در مصرع سوم و چهارم بیان می‌شود. اگرچه گاه ارتباط معنایی دقیقی بین دو مصرع اول و دو مصرع دوم برقرار نباشد، رابطه‌ی آوایی، موسیقایی و تصویری همواره روشن و برقرار است.

قوافی گاه از دیگرگونه خوانی یک کلمه که منجر به تولید دو یا چند معنای مختلف می‌شود تولید می‌شوند و همین، منجر به ایجاد

۱. در روزگاران گذشته، عاشیق‌ها در کوچه‌های کرکوک راه می‌رفته‌اند و ترانه می‌خوانده‌اند. به این آوارگان «خوری» گفته می‌شده. امروز هم در آن نواحی، به آدمی که سرسری و بی‌کار در کوچه می‌گردد، خوری گفته می‌شود. عنوان «خوریات» از آن‌جا گرفته شده است. نمونه‌های بسیاری از بایاتی می‌توان یافت که در آن‌ها به کرکوک اشاره شده است. این‌ها را احتمالاً خوری‌ها سروده‌اند.

نوعی جذابیت زبانی در بایاتی شده است که موجب وجد و نشاط
شنونده می‌گردد:

قارالارهای قارالار!

داغی قیش ده قار آلار

یازقوم اولسون قارا گون

یار گلنده قارالار

«قارالار» در مصرع اول به صورت ندایی و با مفهوم «ای سبزه

رویان!» خوانده می‌شود، در مصرع دوم به این معنی است «... برف

می‌گیرد» و در مصرع چهارم چنین است: «...سیاه می‌کند».

از این دست قافیه‌های جناسی در بایاتی‌ها فراوان می‌توان یافت.

سیجیر

سیجیر (سیجیرلمه)، ژانر مادر در ادبیات آذربایجان است که به جرئت می‌توان گفت شعر و نثر از آن منشعب شده‌اند. ساده‌ترین و مشهورترین سیجیر در فولکلور آذربایجان به نام «اوشودوم اوشودوم» است که البته در نواحی مختلف روایت‌ها و قرائت‌های متفاوتی دارد.

سیجیرها چیزی مشابه اتل‌متل توتوله‌ی فارسی هستند با این تفاوت که طولانی‌ترند و مصرع‌هایی که از پس هم می‌آیند، به صورت پی‌درپی با یک کلمه‌ی مشترک، مقید به مصرع پیشین هستند و این‌چنین روایت را پیش می‌برند و تصاویر را نمایش می‌دهند. وزن سیجیرها همان وزن بایاتی است و آن ویژگی مهم مقید بودن به آوا و موسیقاییش از التزام به رعایت قوافی و معانی را بایاتی‌ها از سیجیرها ارث برده‌اند:

اوشودوم اوشودوم
 داغدان «آلما» داشیدیم
 «آلما» جیغیم آلدیلار
 من «یولا» سالدیلار
 من «یولومدان» بئزارام
 «درین قویو» قازارام
 «درین قویو» بئش گئچی
 هانی اونون «ارقجی»؟
 «ارقج» قازان دا قاینار
 «قمر» یانیندا اوینار

«قمر» گندیب اودونا
 «قارغی» باتیب بودونا
 «قارغی» دئیل قمیش دی
 بئش بارماغی «گوموش» دی
 و ...

فرم بایاتی‌ها، روایات عاشقانه‌ای چون «اصلی — کرم» و نیز سروده‌های حماسی مانند «کوراوغلو» و «سارای»، اقتباسی از این فرم مادر — سیجیر — هستند. حرکت در سیجیر، مانند بایاتی‌ها از موسیقی به سمت معنی است. نجستن یک معنای واحد و عدم حرکت از نقطه‌ی «الف» به «ب» شکننده‌ی ساختار سیجیر نیست اما کوچک‌ترین خلل در روانی موسیقا و آهنگ اثر، ماهیت و تعریف کلی آن را زیر سؤال می‌برد.

شهریار در سال ۱۲۸۵ هـ. ش در تبریز متولد شده، در سال ۱۲۸۸ به خشکتاب کوچیده و در سال ۱۲۹۱ به تبریز بازگشته است. یعنی تنها سه سال - از سه سالگی تا شش سالگی - را در روستای اجدادی خود گذرانده است.

تنها سفر دیگر او به زادبومش، به سال ۱۳۴۳ اتفاق افتاده که بر مبنای آن حیدربابای دوم را سروده است.

و هر آن چه که کودکی شهریار، در آن سه سال دیده و به خاطر سپرده، دستمایه‌ی سرودن شاهکار جاودانی «حیدربابایه سلام» شده است. شگفتا که با خواندن این شعر، انسان گمان می‌برد که شهریار حداقل سال‌های نوجوانی خود را در خشکتاب زیسته است.^۱

شهریار، این شاعر مادرزاد، در سرایش حیدربابا، چه در فرم و چه در محتوا، وامدار فولکلور - به‌طور دقیق‌تر بایاتی‌ها - بوده است.

«حیدربابایه سلام»، مشتمل بر بیش از یکصد بند است که هر بند پنج مصراع دارد و مصراع‌های اول و دوم و سوم باهم هم‌قافیه‌اند و مصراع‌های چهارم و پنجم نیز باهم.

وزن سیلابیک شعر هم برگرفته از وزن بایاتی‌هاست با این تفاوت که چهار سیلاب بیش‌تر دارد - معادل یک ۴ - ۳ - ۲ - ۱.

این وزن، دقیقاً وزن منظومه‌ی عاشقانه‌ی معروف «اصلی - کرم» است که شهریار از آن منظومه اقتباس کرده و برای شعر خود برگزیده است:

۱. در سال ۱۳۴۱ روزنامه‌ی «آذربایجان»، یک‌بار شعر حیدربابا را به صورت پاورقی چاپ و منتشر کرده و در همان‌جا برای بهترین ترجمه از این شعر، جایزه نیز تعیین کرده‌اند.

کرم قوشون اوچدو قوندو بوداغا
 کرم اوغلان کرم ائيله قوشون آل!
 ضیاد خان اوغلونا اولماز قاداغا
 کرم اوغلان کرم ائيله قوشون آل!

اگرچه منظومه‌ی حیدربابا، به شدت متأثر از ادبیات عاشیقی است اما در خوانش حیدربابا، با یک شعر محلی روبه‌رو نیستیم. نکته این‌جاست که حیدربابا را نه یک عاشیق که یک شاعر حرفه‌ای با شناخت تمام و کمالی که از ادبیات عاشیقی داشته سروده است.

لذا می‌توان گفت حیدربابا حاصل اجتماع یک پیوند و گسستگی است.

اجتماع نقیضینی که به خلق شاهکاری جاودانی انجامیده است. از یک‌سو پیوند چنان است که می‌توان بیش از یک‌صد واژه‌ی کلیدی در حیدربابا جست که با ادبیات فولکلور و بایاتی‌ها مشترک باشند، حتی به مصراع‌هایی رسید که ناخودآگاه شاعر برای هرچه نزدیک‌تر کردن اثر به ژانر مادر، عامدانه در آن‌ها سهل‌انگاری کرده و سطح زبان و میزان ارتباط معنایی را تنزل داده است:

شاه عباسین دوربونی یادش به‌خیر!
 خشگنابین خوش گونی یادش به‌خیر!

و یا حتی در ادامه‌ی همین سهل‌انگاری عامدانه، در یک یا دو جا در گزینش قوافی قصور می‌کند و این غلط‌اندازی‌ها! به شدت در ناخودآگاه خواننده تأثیر مثبت می‌گذارند و اثر را به آن کلیتی که

به واقع «بایاتی» است نزدیک تر می کنند:

شال ایستدیم من ده ائو ده آغلادیم
بیر شال آلپ تئز بئلیمه باغلادیم
غولام گیله قاچدیم شالی ساللادیم

...

در این بند، آغلادیم و باغلادیم را با ساللادیم قافیه کرده که غلط است. به طور روشن تر آغ و باغ و سال را - اگرچه در خوانش ترکی، به لحاظ آوایی این سه کلمه نزدیک به هم تلفظ می شوند. و یا در جای دیگر:

حیدربابا مرد اوغول لار دوغ گینان
نامردلرین بورون لارون اوو گینان
گدیک لرده قورد لاری توت بوغ گینان

...

در این بند نیز دوغ و بوغ را با اوو قافیه کرده است - اگرچه در چند نسخه مؤلفین محترم اوو را به اوغ تصحیح کرده اند! با تمام این پیوستگی ها اما آن گسستگی اعظم در سطح زبانی نمودار می شود. سطح زبانی «حیدربابایه سلام»، یک پله بالاتر از سطح زبانی بایاتی هاست و این بالاتر بودن با چنان هوش شاعرانه ای لحاظ شده که شور خواننده را به همان میزان که در شنیدن یک بایاتی زیبا انگیزته می شود، برمی انگیزد. عدم توجه به همین نکته ی مهم باعث شد بسیاری از مترجمین

حیدربابا، در ترجمه‌ی خود دچار چنان لغزش و خطایی شوند که ترجمه‌ی آن‌ها تا حدود یک روایت شفاهی و دل‌نوشته‌ی یک فرد معمولی، از خاطرات دوران کودکی‌اش نزول کند، به‌طوری که با خواندن بسیاری از این ترجمه‌ها، مخاطب فارسی‌زبان گمان می‌کند که با یک اثر کمیک مواجه شده است!

اشتباه دیگر در ترجمه‌ی حیدربابا، سعی در حفظ همان ساختار سیلابیک یا همان آهنگ و ترتیب است. همین باعث می‌شود بسیاری از کلمات فارسی که در ذات خود خوش‌خوان هستند، بدخوان جلوه کنند! یعنی برای گنجاندن آن‌ها در وزن سیلابی مجبور به کشیده و کوتاه خواندن حروف کلمات می‌شویم. و اصلاً این وفاداری چه لزومی دارد؟ کسانی مانند دکتر بهروز ثروتیان، کریم مشروطه‌چی، حامد ماکویی و دکتر محمدعلی سجادیه - که بحر مضارع را برای ترجمه‌ی خود برگزیده‌اند - با وقوف بر این امر و اجتناب از ترجمه‌ی سیلابی اثر، خود را از آن ورطه رها کرده‌اند ولی کسان دیگری مانند میرصالح حسینی و ناصر منظوری و چند تن دیگر دچار وزن سیلابی شده‌اند.

حسین منزوی، نه تنها وزن سیلابی را برای ترجمه‌ی خود برگزیده بلکه با شکستن مصراع‌ها و کوتاه و بلند کردن دلخواه آن‌ها، حتی آن شکل و فرم حداقل را هم از کار، گرفته است. این کار، در کنار سهل‌انگاری او در ترجمه‌ی بعضی واژگان و نیز عدم توجه به سطح زبانی حیدربابا، سبب خلق اثری شده که از سباحت شعری منزوی به دور است. و با توجه به وجود حداقل دو یا سه ترجمه‌ی به نسبت قابل قبول از این شعر پیش از ترجمه‌ی منزوی، روشن نیست که انگیزه‌ی این غزل‌سرای بزرگ معاصر از ترجمه‌ی حیدربابا، آن‌هم در این حدود اندک، چه بوده است؟

نکته‌ی دیگر، ترجمه ناپذیری بسیاری از واژه‌های ترکی به کار رفته در حیدربابای شهریار است. در نخستین مصراع از نخستین بند حیدربابا با این کلمه مواجه می‌شویم:

حیدربابا ایلدیریملار شاخاندا

و درمی‌مانیم! که «شاخاندا» را به فارسی چه ترجمه باید کرد؟ چنین کلمه‌ای را با چنین قرائتی، نگارنده‌ی این سطور در میان بایاتی‌های ترکی نیافته است، اما «چاخماق» را دیده و احتمال می‌دهد که شخیدن همانا چخیدن است یا چیزی نزدیک به آن، چیزی مثل جرقیدن! جرقه زدن! اما آذرخش که جرقه نمی‌زند! در جرقه زدن نوعی از یرتاب اخگر هست که در حرکت برق در آسمان نیست. در یک بایاتی دیدم که برای رعدوبرق از فعل چاخماق به صورت «چاخار» استفاده شده بود:

گویده ایلدیریم چاخار
 سحر اولور سئل آخار
 چوخ سورمز بو قارائلیق
 گئجه دونر گون چیخار

حقیقت این است که حرکت آذرخش در آسمان، در زبان فارسی معادل خود را دارد: شار... شارش...

مانند حرکت سیال آب از بلندی به پستی همراه با سقوط و رها شدن تمام انرژی موجود در آن که به آن «آبشار» می‌گوییم. در علم فیزیک، به‌طور مستند برای حرکت مغناطیس و نیز الکتریسیته، واژه‌ی شار به کار می‌رود: شار الکتریکی، شار مغناطیسی.

برق در آسمان می‌شارد. شارش می‌کند. فاصله‌ی میان زمان

آغاز و پایانش لحظه‌ای است، لمحہ‌ای است، دمی است، اما برق همین دم را می‌شارد.

حرکتی همراه با سقوط و لغزش و تخلیه‌ی تمام و کمال انرژی و در پایان، رسیدن به نقطه‌ی صفر، همان حرکت که آب در آبشار دارد.

و این توجه حداقلی مترجم را می‌طلبیده که شاخاندا و شخیدن هرچه که هست، یک جلوه‌ی بصری و دیداری از آذرخش است نه پاره‌ی شنیداری آن!

حیدربابا به گاه چکاچاکِ رعدوبرق!
(کریم مشروطه‌چی)

حیدربابا! آن زمان که رعدوبرق‌های شمشیربازی می‌کنند!!
(پری جهانشاهی - ناهید هادی)

شگفتا که خواننده باید تصویر حاصل از این ترجمه را با پروتوتایپ چکاچاک شمشیرها در ذهن خود مطابق کند و اگر نتواند این رابطه را در برگردان منطقی تصویر مزبور، در ذهن خود برقرار سازد باید تمام حق را به او داد!

در میان تمام ترجمه‌ها، دکتر بهروز ثروتیان خود را رندانه خلاص کرده و چنین از کمند شاخاندا گریخته است:
حیدربابا چو برق شخد غرد آسمان!

در بند دوم نیز به واژه‌هایی چون «کؤل» و «قالخوب» برمی‌خوریم که به‌واقع ترجمه‌ی دقیق و درستی در فارسی ندارند. پس چه باید کرد؟ اگرچه ترجمه‌ی شعر امرِ عبثی است، عبثی که

از آن گریز نیست، اما به جرئت می‌توان گفت اصولاً و اصالتاً ترجمه‌ی النعل بالنعل شعر، عمل بیهوده‌ای است که در بهترین حالت آن، ما شعر را به زبان دیگری «گزارش» کرده‌ایم و در روند این گزارش، شعر را کشته‌ایم!

مهم‌ترین مرحله‌ی تأثیر ترجمه، مرحله‌ای است که در حوزه‌ی «زبان» شعر، یعنی شکستن شبکه‌های موجود و ایجاد شبکه‌های تازه انجام می‌شود و این به عبارت دیگر، همان بازآفرینی است. ترجمه‌ی موفق شاملو از شعرهای لورکا بهترین نمونه برای اثبات این ادعاست.

با خواندن ترجمه‌ی شاملو از لورکا - که بازآفرینی اشعار او به شعر فارسی است - ما لورکا را لمس کردیم، شناختیم و شاعر بودن او را به بزرگی گواهی دادیم.

در غیر این صورت چه می‌شد؟ با ترجمه‌ی نعل به نعل و وفاداری کامل و مطلق به ساختار و فرم و کلمه، کدام‌یک از این دست‌آوردهای ارزشمند حاصل می‌شدند؟

در بازآفرینی یک شعر - تا همیشه به جای ترجمه - باید شعر را در زبان مبدأ درک کرد، حس کرد، از تمام جوانب و جهات، زبانی و معنایی، فرم و ساختار و هرچه و هرچه، آنگاه آن را در قالب شعر در زبان مقصد چنان بازآفرید که خواننده با خواندن شعر نو سروده در زبان مقصد، تا جایی که امکان دارد با احساسات مخاطب هم‌زبان شاعر، شریک شود و حس کند که با یک شعر روبه‌رو است. شعری که توانایی دارد عواطف خفته و ذوق فطری زیباشناس او را برانگیزد و گرنه ترجمه‌ی شعر مطلقاً بیهوده است.

رتوریک «حیدربابایه سلام»، باعث شده است که حتی خواننده‌ی آذری‌زبان که تسلط نسبی به شعر دارد هم در روان‌خوانی

و برگردان ذهنی بعضی از بندها دچار مشکل شود، درحالی که همین مخاطبان، بایاتی‌ها را غالباً روان و بدون مشکل می‌خوانند. پس سخن را به دوباره‌گویی می‌کشانیم و می‌گوییم حیدربابا را یک شاعر و نه یک عاشیق سروده است و لذا حیدربابا با بایاتی‌ها مرزی ناپیدا اما ملموس و مشخص دارد.

این تلفیق و دگرگونی استادانه و ناخودآگاه و انحراف از نرم بایاتی‌ها و ادبیات عاشیقی، به‌واقع شهریار را به شاعری صاحب سبک در شعر ترکی بدل می‌کند.

این حرکت به ایجاد جریان منجر می‌شود که می‌توان آن را «تب حیدربابا سرایی»! و نظیره‌نویسی‌های گاه و بی‌گاه بر حیدربابای اصلی و اصیل نامید. تاکنون بیش از سیصد نظیره بر حیدربابای شهریار نوشته شده است که به جرئت می‌توان گفت هیچ‌یک از آن‌ها حتی یک درصد از موفقیت و ارزش اثر اصلی را در خود نداشته‌اند. این استقبال بی‌جای ناگزیر! دو علت عمده داشت: یکی انگیزش شدید نوستان‌زیای مخاطب پس از خواندن حیدربابای شهریار و دیگری طبع‌آزمایی خیل عظیم شاعران خرده‌پا که با دیدن مقام شهریار و شهرت حیدربابایش، از درون به خود نهیب می‌زدند که «مگر ما از او چه کم داریم؟»... و تا بوده همین بوده است.

اگرچه اکنون مجال بحث پیرامون synchronic و diachronic زبان ترکی و در پی آن ادبیات شفاهی توده‌ی ترک‌زبان نیست، اما به‌روشنی می‌توان بیان کرد که زبان حیدربابای شهریار در سیر طبیعی تطوری زبان و ادبیات ترکی قرار می‌گیرد و شهریار در سرایش این اثر، هرگز به سمت تلاش برای نوآوری و خلق زبانی نو

و مخصوص به خود - چنان‌که عمر بسیاری از هم‌دوره‌ای‌هایش به عبث در این امر هدر شد - نرفته است. او شعر را به زبان معیار آن روز سروده اما «شعر» سروده، سخن نگفته، گزارش نکرده و در عین حال از آوردن صور خیال و ظرافات بدیع تا آن‌جا که به پیکره‌ی «عاشیقی» متن صدمه وارد نیاید، پرهیخته است.

از دیگر سو، شهریار در سرایش حیدربابا به همان اندازه که از استعمال لغات بیگانه و نامتجانس پرهیز کرده، هرگز کلمات مهجور و کهن ترکی را نیز نجسته تا در جایی از شعر خود بیاورد و بدین‌وسیله تمایزی بین خود و دیگران ایجاد کند - چنان‌که بسیاری از شاعران ترک‌زبان، اکنون به عبث چنین می‌کنند.

پس به‌طور کلی می‌توان گفت حیدربابای شهریار در نهایت پیوستگی با ادبیات فولکلور آذربایجان - چه از نظر زبانی و چه در حوزه‌ی معنا - به‌طرز روشنی از آن ممتاز است و راز جاودانگی این اثر همین است که واژه به واژه و تصویر به تصویر با پیکره‌ی ادبیات مادر خود صاحب اشتراک است و در همین قالب، ناگهان خرق عادت کرده و چیزی نو عرضه کرده است. مثل رستم «شاهنامه» که تمام جذابیت و حسن و امتیازش به این بود که کاملاً انسان باشد و وجودش در مرزهای بشری تعریف شده باشد و به‌عنوان یک انسان، آن‌همه ممتاز و برجسته و خارق‌العاده باشد تا چنین جالب و جذاب و جاودانه شود.

در نظر نگارنده، بهترین وزن برای برگردان حیدربابا به شعر فارسی، وزنی است که شهریار برای شعر «هذیان دل» خود برگزیده است.

بی شک اگر شهریار می خواست ترجمه‌ای بر حیدربابای خود بسراید به همین وزن و سبک و سیاق هذیان دل می سرود. اصلاً شهریار این کار را کرده است! شعر هذیان دل به واقع حیدربابای فارسی است.

به طوری که حتی می توان ادعا کرد احساسی که از خواندن بندهایی از هذیان دل به خواننده‌ی مسلط به هر دو زبان دست می دهد بسیار مشابه احساسی است که در خواندن بندهایی از حیدربابا برانگیخته می شود.

حتی در بندهایی از هذیان دل، شهریار دقیقاً به همان اتفاقات و ماجراهایی اشاره کرده که در حیدربابای خود آن‌ها را روایت کرده است.

وزن هذیان دل بسیار روان و با طولی مناسب است که امکان روایت ماجراهای مختلف را برای شاعر فراهم کرده است. عدم تشابه این وزن به اوزان رایج سرایش غزل فارسی، پیش‌آگهی و حدسی را که شنونده در محدوده‌ی آهنگ و زبان می زند از او می گیرد و فضایی متفاوت و بکر برای پرورش موضوعی نو در اختیار شاعر قرار می دهد.

قافیه‌ی مصرع آخر نیز آزاد است یعنی با هیچ کلمه‌ای از آن بند هم قافیه نیست و همین در نو کردن فضا مؤثر است - چیزی مشابه قوافی آخر بندهای افسانه‌ی نیما.

علاوه بر توجه به وزن باید به سطح زبانی هذیان دل نگریست که در بندهایی که به واقع به حیدربابای فارسی تبدیل می شود، زبان در چه سطحی است.

این جا هم همان پیوستگی و گسستگی برقرار است یعنی زبان، نه زبان شعرهای عامیانه است و نه چیزی جدا و یا بسیار فراتر از آن.

در ادامه واژگان کلیدی مشترک میان حیدربابا و هذیان دل ذکر می‌شوند. آوردن این کلمات مشترک، می‌تواند در اثبات ادعای ما مبنی بر این‌که هذیان دل، فرم فارسی شده‌ی حیدرباباست و شهریار در این شعر، حیدربابا را فارسی فکر کرده است، مفید واقع شود:

خانم ننه، ایل، دره‌ی قراکؤل، افسانه، کاروان، کوه، دامنه‌ی کوه، چشمه، سنگ، مرغ، باغچه، باد، مهتاب، افق، قُنداق، کرسی، دنیا، دنیای بی‌وفا، گل، نسیم، فلک، خورشید، سیل، رعد، چمن، ساز، ستاره، شکوفه، برف، چوپان، گلّه، گردنه، دوشیزه‌ی ده، بره، مه، کفن، دود، عمر، سمند، رودخانه، باد نوبهاری، گدوک، درشکه‌چی، دره، مار، خزان، قراچمن، شنگل آباد، خشگناب، قیچاق، اسب، درخت، گرگ، ابر، خانه، اسکی، کبک، خرمن، مرد، شال، روزن، عید، چخماق، اجاق، چیق، پدر، مادر و...

نمونه‌ی بندهایی از هذیانِ دل که دقیقاً برگردانِ همان بندها در
حیدربابا هستند:

شب بود و سواره می‌گذشتیم
همراه سکوت دره‌ای ژرف
پیچیده صدای پای اسبان
در کوه و شکستن یخ و برف
باد از پی و سایه‌ها گریزان
آهسته درخت‌ها زدی حرف
برخاست صدای زوزه‌ی گرگ

آهسته فروشدیم آن شب
از آن تل خاکریز خرمن
در آن سوی رودخانه ناگاه
دو شعله‌ی تندوتیز، روشن
«گرگ است! آها!» رفیق من گفت
برگشته گریختیم، لیکن
با رعشه و رنگ و روی مهتاب

آن صبح که بود کوهساران
از برف، بسان سینه‌ی قو
با اسکی رسم روستایی
سر خوردن روی دسته پارو
سرگرم شدیم و پر گشودیم
بر دامن کوه چون پرستو
خورشید هم از نشاط خندید

نمونه‌هایی از هذیان دل که یادآور بندهایی از حیدربابا هستند:
 آن سوی «قرا چمن» دیاری است
 نزهتگاه شاهدان آفاق
 آن دامن کوه «شنگل آباد»
 وان جلگه‌ی سبز «قیش قرشاق»
 یادآور «خشگناب» و مهتاب
 وان صحبت میزبان «قپچاق»
 آن یار و دیار روشنایی

ما حلقه‌زده به زیر کرسی
 شب زیر لحاف ابر می‌خفت
 خانم ننه، مادر بزرگم
 افسانه و سرگذشت می‌گفت
 ما گرد چراغ کور کوری
 من غرق خیال و با پری جفت
 شعرم به نهان جوانه می‌زد

شب، تیره و تازیانه در دست
 پیچیده به ابرهای انبوه
 رگبار گرفت و سیل غرید
 باران بلا و سیل اندوه
 لرزان در و دشت و صخره غلطان
 با گمب و گرمب از بر کوه
 جنگل به لهیب برق سوزان

مرغان خیال وحشی من
تنها که شدم برون بریزند
در باغچه‌ی شکفته‌ی شعر
با شوق و شعف به جست و خیزند
تا می‌شنوند صوتی از دور
برگشته چو باد می‌گریزند
در خلوت حجره‌ی دماغم

آن چشمه و سنگ و دامن کوه
تا قصه‌ی ما شنیده بودند
با آن همه انس و آشنایی
از صحبت من رمیده بودند
کس با دل من سخن نمی‌گفت
گویی که مرا ندیده بودند
ای وای چه بی‌وفاست دنیا

چون دود معلق از دو سو بید
آینه‌ی آب می‌درخشید
ماه از فلک کبود ناگاه
سیماب به سبز دشت پاشید
غلطید در آب، زورق ماه
آن‌سان که در آبگینه خورشید
افسوس که کاروان ناستاد

من با نوسان گاهواره
 پیچیده به لابه لای قنداق
 وز پنجره چشم نیمه باز
 مجذوب تجلیات آفاق
 گهواره مرا به باغ لالای
 بر سینه فشرده گرم و مشتاق
 می برد به سیر باغ مینو

با نغمه ی ساز پر گرفتیم
 مسحور جمال آن ستاره
 آویخته کوكب درخشان
 با رقص و جلای گوشواره
 کانون سروش بود و الهام
 افشانده فرشته چون شراره
 او آلهه ی جمال، زهره است

این همره ناشناس من کیست
 کو شیفته داردم نهانی
 گوشم به نوای عشق بنواخت
 چشمم به جمال جاودانی
 مهتاب شبی که غره بودند
 دریا و افق به بی کرانی
 پیشانی باز خود نشان داد

اگرچه شعر معاصر ایران سرشار از شاعرانی است که به‌طور عام برای وطن و مام میهن شعر سروده‌اند - به هر انگیزه - ولی از میان شاعران هم‌دوره‌ی شهریار که - با چند سال پس و پیش - به‌طور جدی در شعر خویش به موطن و زادگاه خود پرداخته‌اند می‌توان به منصور اوجی اشاره کرد .

او شعرهای بسیاری در قالب بی‌وزن و یا نیمایی کوتاه برای شیراز سروده است و در مجموعه‌های مختلفی از جمله در کتابی به نام «از وطن» به چاپ رسانده است.

شعرهایی با زبانی روان و سرشار از طبیعت و عشق عمیق شاعر به زادگاهش . زادگاهی که شاعر، تصویر خواستنی آن را یک‌بار در کودکی‌های خود پیدا و سپس برای ابد گم کرده است.

اندوه جست‌وجوی دوباره‌ی وطن، جست‌وجویی بی‌حاصل و ناگزیر، جست‌وجویی که حیات روحانی شاعر بدان وابسته است در شعر منصور اوجی یادآور همین احساسات در حیدربابای شهریار است:

۱.

این همان خانه‌ی پدری است

با همان باغچه و لاله عباسی و

عطر گل یاسش

با همان نارنج بنان سیب و تاک

با همان حوض کاشی و

چاه و

ماه

و من، دل تنگ آن خانه هنوز...

۲.

شهر شیراز - شهر نرگس و چشم تر
شهر شرق بنفشه...
بادام تر و گل و دختر

۳.

از بین درخت‌ها که در شیراز
دانی تو کدام شهره‌ی عالم؟
گلبوته‌ی عطر، بوته‌ی نارنج

۴.

شعر یا راز؟
باغ‌هایبست در خاطر من
باغ آن عصر و آن عطر نارنج
باغ آن عصر و آن خاک شیراز

۵.

کجای جهان می‌فروشند بادام تر را؟
کجای جهان بود آن عصر؟
کجای جهان‌های شیراز؟

۶.

شیراز
گاری و قاطر و قرابه و گل بود