

## آواز ایرانی: سلوکی بین هنر و اخلاق

سعید شفیعیون\*

### چکیده

آوازخوانی یا به بیان دقیق‌تر، آواز اصیل ایرانی با خوانندگی به‌رغم وجود شباهت‌های بسیار، تفاوت‌های ظریفی دارد. به بیان دیگر، آواز ایرانی افزون بر اصول حرفه‌ای خود، بنابر ارتباط و وثیقه با ادبیات کلاسیک فارسی، هنری اخلاقی است؛ چیزی شبیه به ورزش پهلوانی در قیاس با ورزش قهرمانی؛ به این اعتبار که آواز صرفاً مهارتی موسیقایی نیست و نیاز به کسب مدارج معرفتی و اخلاقی هم دارد. آوازخوان استقلال فکری و هنری دارد؛ درحالی که خواننده، هنرش در اجرای درست و مطلوب سلیقه‌های متنوع دیگران است؛ پیمانکاری ورزیده که تعیین‌بخش افکار کارفرمایان کف بازار و پیر و قافله‌مد روز است. البته که تصنیف‌خوانان و حتی ترانه‌خوان‌هایی متفکر و سنجیده هم در همین رسته‌اند؛ همان‌طور که در میانشان هستند کسانی که آوازهای ارزشمند و قابل‌خوانده باشند؛ اما مقیم این مقام و سالک این طریق نیستند. این مقاله که در پی تبیین این مرزبندی است، لامحاله برای مصداق‌یابی از میان آوازخوانان این صد سال، تنها تاج اصفهانی را یافت که بیش‌ترین امتیازات ویژه هنری و اخلاقی را نسبت به دیگر هم‌قطاران خویش در پرونده زندگی هنری خویش انداخته است.

واژه‌های کلیدی: آوازخوان، اخلاق، خواننده، شعر کلاسیک، موسیقی معنوی.

### ۱. مقدمه

در روزگار التباس معانی و عصر شناوری واژگانی که هر روز خیلی از کلمات آشنا غریب می‌شوند و سیلی از الفاظ غریب آشنایی می‌دهند، آدمی بسیار باید مراقبت کند تا در شناخت هر پدیده ره غلط نکند و معنی درست را صید نماید:

راه هم‌سوار است و زیرش دام‌ها

قحط معنوی در میان نام‌ها

(مولوی، ۱۳۷۷: ۱/۵۲)

آواز اصیل ایرانی از آنجا که محتوای کلامی‌اش بر ادبیات منظوم کلاسیک مبتنی است، از آبخورهای معرفتی متنوع علمی و تعلیمی برخوردار است و از سوی دیگر گنجینه آهنگ‌هایش نغماتی است به میراث

برده ما از خوش‌نفسان اندیشه‌مندی در گذر تاریخ که در این فرآیند حلولی موسیقی و کلام، به هنری منسجم بدل می‌گردد. ضمناً آواز ایرانی از مهم‌ترین و فخیم‌ترین راه‌های نشر شعر از دیرباز تا امروز بوده و اوج و حضيض آن بسیار بر ادبیات به‌ویژه شعر مؤثر است. این در حالی است که خوانندگی لزوماً مهارتی که منتج به کسب مرتبه معرفتی و تربیتی شود، نیست و بیش‌تر از آنکه هنری اندیشه‌ورزانه و مهدبانه باشد، نشاطزا و سرگرمی‌فزا است. منظور از این نوشتار این نیست که ترانه‌خوان اندیشه‌ور و اخلاق‌گرایی نداریم که کلام و آهنگ آثارش در طی زمان متعهدانه تشخیص یافته باشد؛ همچنان که آوازخوانان متفنی هم داشته‌ایم و داریم که بعضاً با وجود آوازهای دل‌نشین و معیارشان نهایتاً در سلک خوانندگان قرار می‌گیرند. اساس این مقاله بر دو مؤلفه مهم آواز اصیل ایرانی؛ یعنی شعر و اخلاق استوار شده است.

دیگر این که با وجود بدیهی بودن پیوند شعر با آواز، بحث وجه اخلاقی آواز کم‌تر مورد توجه و بحث قرار گرفته است؛ خصوصاً این روزها که اصول حرفه‌ای و صنفی در سطحی‌ترین حد خود قرار دارد و تا حد زیادی مبتنی بر شبیه‌سازی از مکاتب موسیقی جدید غربی و فضای حاکم رسانه‌ای است؛ به‌طوری‌که وقتی مثلاً محمدرضا شجریان در کارگاه آوازی به شاگردانش توصیه به پرهیز از ریاکاری در اجرای آواز می‌کرد، برای نگارنده این سطور فهم این نوع آسیب اخلاقی در چنین مبحث فنی بسیار غریب بود؛ تا این که متوجه شد که مسائل اخلاقی در موسیقی ملی ایرانی اعم از ساز و آواز از دیرباز مطرح بوده است.

در واقع موسیقی رسمی حسب این که در طول تاریخ هم وجه درباری داشته و هم خانقاهی، چونان هر حرفه حساس مرتبط با پایگاه قدرت اعم از دنیوی و معنوی آداب خاص خود را داشته است. به بیان دیگر چه آنها که خاستگاه موسیقی را یونانی و آفرینندگانش را حکمایی چون فیثاغورث، افلاطون و ارسطو می‌دانستند و چه آنها که برای وجاهت دستگاه عرفانی خود، آن را در قالب سماع به پیامبران و اولیای خود نسبت می‌دادند تا در برابر شریعت از میدان به در نشوند، همه و همه بر معنویت آن صحه گذاشته‌اند. تأملی بر فصول «آداب خنیاگری» یا «آداب سماع» در کتاب‌های تعلیمی حوزه اخلاق و تربیت مثل قابوس‌نامه (عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۱۹۷-۱۹۳) و آثار صوفیان و نگاهشان به ارزش والای سماع (شیرازی، ۱۳۹۶: ۳۰۴) که همه حاکی از جوهره معنوی این هنر است، در کنار رساله‌های آموزشی موسیقی مثل رساله کهن و مهجور موسیقی محمد بن محمود بن محمد نیشابوری (پورجوادی، ۱۳۷۴: ۳۵) و کتاب‌های مشهور این فن مثل جامع‌الالحان عبدالقادر مراغه‌ای (۱۳۸۸: ۲۸۷-۲۹۰)، بهجت‌الروح عبدالؤمن بن صفی‌الدین (۱۳۴۶: ۶۳) و حتی نوشته‌های محققان دوره ما مثل داریوش صفوت در اثبات حکمی بودن موسیقی ملی ایرانی، ما را به اهمیت این وجه اخلاق‌مایه موسیقی متوجه می‌سازد.

تاج اصفهانی (م ۱۳۶۰)، نمونه مجسم آوازخوان ایرانی با تمام متر و معیارهایش است و معیار راستینی بر تبیین مرزبندی میان دو واژه آشنای خواننده و آوازخوان در این مجال است. به عقیده نگارنده این مقاله،

روز سیزدهم آذر در واقع نه سال گرد در گذشت او که می‌تواند روز بزرگداشت آواز ایرانی باشد و حسب این که «کعبه یک سنگ نشانی است که ره گم نشود»، بهانه‌ای فرخنده خواهد بود تا در باب آواز، هر ساله گفت‌وگو شود و حاصل آن، توجه بیشتر به این هنر در حال احتضار و نسل راستین رو به انقراض آن باشد.

#### ۱.۱. پیشینه پژوهش

در باب تمایز بین آوازخوانی و خوانندگی، پیش‌تر هیچ سخنی به میان نیامده است. در باب تلفیق شعر و موسیقی از منظر گونه‌شناسی و ضرورت شناخت دانش‌های ادبی در آواز و حتی موسیقی نیز نوشته مستقلی یافته نشد و هر چه هست در قالب همان پیوند یا اصطلاحاً تلفیق شعر و موسیقی است؛ مانند پیوند موسیقی و شعر از حسین علی ملاح و پیوند شعر و موسیقی آوازی از حسین دهلوی. با عنوان اخلاق آواز هم نوشته مستقلی موجود ندیدیم؛ جز این که مقالاتی چند با موضوع معنویت موسیقی ایرانی تا به امروز نگارش یافته است که فهرست ذیل حاکی از تعدادی از آنهاست:

- تورج زاهدی (۱۳۸۴) در «جستارها: ماهیت موسیقی ایران»، سعی کرده تا با تقابل موسیقی ایرانی و موسیقی غربی و همچنین با اتکا به سنت سماع صوفیان و نگاه تأویلی به ساختار ردیف دستگامی موسیقی ایرانی، جنبه متافیزیکی و معنوی موسیقی ایرانی و محرمانگی‌اش از نااهل را به اثبات برساند.

- محمدجواد مهدوی‌نژاد (۱۳۸۳) نیز در «دستور زبان موسیقی پیشرو»، کوشیده تا با نگاهی تأویلی به پیوند عمیق عرفان اسلامی و اخلاق با موسیقی ایرانی تأکید بورزد؛ چنانکه حتی برای باخ هم مقامات معنوی قائل شده و به نقش اعداد مقدس در آثار او اشاره کرده است.

- بابک خضرای (۱۳۹۰) در «پیوندهای آیین خنیاگری با آیین جوانمردی»، حضور ابوابی چون وصیت موسیقاری، سلوک این فن شریف و آداب مجالس را در کتاب‌های تعلیمی موسیقایی و جز آن از قرن پنجم تا دوازدهم مثل قابوس‌نامه، کنزالتحف تا رساله موسیقی امیرخان گرجی، قرینه‌ای بر پیوند خنیاگری و عیاری دانسته است.

#### ۱.۲. روش پژوهش

در این مقاله با توجه به مباحث نظری متون و مقالات تحقیقی و نیز کتاب‌های خاطرات و اقوال مستند اهالی این فن در دوران معاصر و بررسی خصایل اخلاقی و شیوه زیست ایشان به‌ویژه تاج اصفهانی که بیشترین اطلاعات احوالی و اقوالی مناسب با دعوی این مقاله را دارد، نویسنده سعی کرده تا به روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بررسی اسنادی در اثبات نظریه خویش تلاش کند.

## ۲. آواز و شعر

آواز را در معنی عام خود، کلامی ملحون یا نغمه‌پرداخت می‌توان دانست. البته این کلام می‌تواند تسامحاً زنجیره‌ای از اصوات مسلسل و نهایتاً اسم صوت مثل آخ، هله و لالا باشد و جالب است که همین سطح از آواز هم خالی از معنای عاطفی و وجه خیال‌انگیزی نیست و می‌توان سطحی از آن را در تحریرها و ادوات آن دید که در آواز قدما بسیار بیش‌تر شنیده می‌شد؛ امری که بعدها استادان آن را به شدت نهی کردند مثل دل ای دل ای‌ها و هارا دلی دلی‌ها که ظاهراً بقایای سنت تعزیه‌خوانی بوده و در بعضی آوازهای اقبال آذر مانده است.

در واقع آواز بی‌واسطه‌ترین هنر آدمی است؛ تا آنجا که آن را می‌توان هنری جان‌مایه دانست که بازتاب عاطفی و تأثرات آفرینشگر آن است که با ظریف‌ترین اندام یعنی حنجره و در قالب و قرارداد فنی مشخصی تولید می‌شود. با این حساب ما چندین نوع آواز داریم که می‌بایست بدانیم، آنچه امروز به آن آواز ایرانی اطلاق می‌کنیم، نوع ترقی‌یافته آن است؛ و گرنه لالایی‌ها و زمزمه‌ها هم نوعی آوازند. مدگران یا واعظان، قوالان خانقاه، مرشدهای زورخانه، نقّالان، روضه‌خوانان و نوحه‌گران و بازارخوانان و طرب‌سازان به قول قدما می‌توانند همه در خیل آوازخوانان قرار گیرند؛ اما نه آن آواز ایرانی که مدّ نظر ماست و خصوصاً از اواسط عصر قاجاری باب شد.

با این همه تمام این آوازخوانان راویان مؤثر شعر در طول تاریخ بودند. شفیع کدکنی معتقد است که «شعر، هنری است گفتاری و نقش ادا کردن و آواز و عرضه‌داشت زنده آن در نشر و گسترش آن و التذاذ مردم از آن، نقش بسیار مهمی دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۵). او همچنین معتقد است که راویان شعر فارسی برخلاف راویان شعر عرب، شعر را به آواز می‌خواندند و حدس زده که اصلاً راوی در فارسی با روی و روانی بیشتر در تناسب است تا با روی عربی به معنی سیراب کردن (همان‌جا). به هر روی راویان شعر فارسی گاه همان شاعران بودند که مثل رودکی، فرخی و حافظ، خود شعرشان را به آواز می‌خواندند.

### ۲.۱. شعرآگاهی آوازخوان

بنابر آنچه گفته شد آوازخوان باید با شعر ارتباط وثیقی داشته باشد؛ آن هم نه هر شعری. به هر روی با وجود به قدرت رسیدن مکتب بازگشت و تقلید از شکوه دربار غزنوی و شعر رایج آن دوره یعنی قصیده‌سرایی کاسه‌لیسانه، همچنان غزل و آن هم غزل عراقی مطمح نظر شاعران مقلد این دوره بود و آوازخوانان، غزل‌خوانی را سرلوحه کار خود قرار داده بودند که عملاً آواز ایرانی خاصه در ادامه خود تا به امروز به همین غزل مقید شده است و حتی مثنوی‌خوانی و منظومه‌خوانی هم کم‌رنگ شد و گوشه‌های نشان‌دار ردیف مثل مثنوی، لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد<sup>(۱)</sup>، خسرو و شیرین و بسیاری دیگر عملاً بر

روی غزلیات هم بحر ارائه گردید و روز به روز سهم آواز از خزانه غنی ادبیات فارسی خالی گشت. از این بدتر با آوازهای شاهکار استادان بر اشعار سعدی و حافظ و ندرتاً مولوی، دیوان‌های شعر فارسی این سبک نیز محدود شد و حتی همان چند دیوان هم به چند شعر محدود و مشهور که آوازخوانانی چون محمدرضا شجریان خوانده‌اند، تقلیل یافت (ادامه مقاله). البته شاید بتوان شعرهایی را که بسیار مورد توجه آهنگ‌سازان و خوانندگان قرار گرفته، «شعرهای بختیار» برشمرد که از میان دیگر اشعار مهم، بخت بیشتر شنیده شدن را یافتند؛ ولی از سوی دیگر این‌ها «شعرهای مصیبت‌بار»ند که به سبب برجستگی و مهم‌تر از همه کم‌سوادی و بی‌حوصلگی تولیدکنندگان موسیقی اعم از آهنگساز و خواننده در ادبیات و البته زیرکی در بهره‌گیری از گوش‌آشنایی این اشعار برای مخاطب عام، اغلب با نوگرایی‌هایی در تلفیق با دیگر موسیقی‌ها و سازهای ناهم‌ساز و ریتم‌های ابداعی و لحن‌های غیر ایرانی در ساز و آواز، چندمین بار به سراغ «با من صنما»، «الا یا ایها الساقی»، «رو سر بنه به بالین» و «بی‌توبه سر نمی‌شود» بروند و چنین ترکیبات سمی به خورد جامعه دهند<sup>(۲)</sup>.

واقعاً اگر گوش‌سالم و طبعی سلیم در جامعه نیشندگان موسیقی ما بود، این موسیقی‌ها کم‌تر از سایر حوادث طبیعی و غیرطبیعی زیانبار نبود و به قول عوام «امام حسینی نیست و گرنه شمر و یزید فراوانند». برای نمونه باید گفت که حسب گواهی محمدرضا شجریان، مرگ ناگهانی نورعلی خان برومند، در واقع دقّی بوده که از تماشای اپرای کائنات حافظ به او دست داده بوده است (کریمی، ۱۳۸۰: ۱۱۱-۱۰۸).

شگفتا که این همه شعر مدرن هست و تمام عناصرش از جمله خیال، زبان، عاطفه و آهنگ با چنین موسیقی‌های جدی جدیدی متناسب است و نیازی به دست‌اندازی به شعر کلاسیک نیست؛ درحالی‌که سهم اعظمی از شاهکارهای ادبی کلاسیک ما بر زمین مانده و موسیقی ما از آن محروم است. آواز که خویش‌کاری‌اش اشاعه این ذخایر است، دچار چنین غفلت و انفعالی از سوی آوازخوانان شده است؛ چنانکه جانب صائب و کلیم و بیدل را رها کرده و غصه احمدها<sup>(۳)</sup> را می‌خورند که به موسیقی مدرن هم لگام نمی‌دهد تا با موسیقی کلاسیک ما چه قرابتی داشته باشد.

اصلاً ما چرا باید بر سترونی آواز اصیل ایرانی در بازخوانی منظومه‌های بی‌نظیر روایی مان تأسف بخوریم و مدام چه‌چه‌جای شعر؛ آن هم کلام جادویی فردوسی، نظامی و مولوی تحویل دهیم. «ز تعارف کم کن و بر مبلغ افزا». چرا آواز ما از آن همه قصاید و عطی و انتقادی شاهکار سنایی و سعدی و سیف فرغانی و... بی‌بهره است. شاید چنین تصور شده است که این نوع سروده‌ها متعلق به نقّالان و مرشدان و درویشان و واعظان و مداحان مذهبی است. پس در این صورت باید سعی استادانی را که مجاهدانه از خواب‌و‌خور خود زده و مانند ابوالحسن صبا عاشقانه نغمات آنها را در ردیف موسیقی ایرانی به ثبت رسانده‌اند، باطل بدانیم. بر نگارنده این مقاله روشن نیست که با این شیب ابتدال که به بخشی از همین طبقه

مروجان هنری مذهبی و مسلکی اعم از اهل شریعت و طریقت هم سرایت کرده و فرم‌های موسیقی دسته‌چندمی پاپ ترکی و عربی و غربی را در کار خویش آورده‌اند، چه سرنوشتی برای این نوع موسیقی در آینده می‌توان متصور بود که حالا امید داشته باشیم سنگینی روایت جان‌فزای این بخش مهم ادب منظوم کلاسیک را بر دوش کشند.

روزی روزگاری تاج‌الواعظین و صدرالمحدثین در این عرصه بودند و یا درویشی کوچک گرد چنان مثنوی را خوب می‌خوانده که ادیب پیشاوری با شنیدن بیتی از آن، چندان از خود بی‌خود شده و سر به دیوار کوفته که تا آخر عمر ملازم و مصاحب مثنوی معنوی گشته است (ادیب پیشاوری، ۱۳۱۲: ۲). البته گاه نیز شنیده می‌شود که شعرهای به ظاهر کلاسیک ولی سخیف و سست از منظر زبان و یا محتوای عاطفی خوانده می‌شود که آدمی گمان می‌کند نه با خواننده که با راننده مواجه است و او بیش‌تر از این که تورق دفتر و دیوان کرده، نوشته‌های پشت و انت‌ها و کامیون‌های اوراق را مطالعه کرده است و یا نهایتاً در کاباره‌ها و کوچه‌باغ‌ها و با داش‌مشدی‌ها وقت‌گذرانده است.

## ۲.۲. مناسب‌خوانی

آوازخوان واقعی می‌تواند در راستای اصول فکری و فنی موسیقی ایرانی همچنان در عرصه تأمین محتوای ادبی و نهایتاً آوازی خویش به ابداع دست بزند و راه‌های نرفته همین مُلک را و باده ناخورده همین تاک را کشف کند و حتی فکری هم برای نامتجانسی سایر گونه‌ها و سبک‌های ادبی با آواز ایرانی کند و تلاش‌های تفننی استادان قدیم مانند تاج را در توجه گاه‌گاه به شعرهای وزین سبک هندی، رباعی‌خوانی، قصه‌خوانی و ... به جریانات جدی آوازی بدل کند. تاج اصفهانی به قدر دوازده هزار بیت شعر مشهور و مهجور از بر داشت که می‌توانست در موقعیت‌های مختلف به آواز یا عادی به مناسبت بخواند.

مناسب‌خوانی یا به عبارت کلی‌تر مناسب‌دانی جوهره اصلی موسیقی است؛ حال چه در همان شیوه قدمای‌اش باشد که موسیقی‌دان در قالب ندیم و عمله طرب می‌بایست در جهت خشنودی ولی‌نعمتش و عواطف و احساسات و خواست‌های او و اطرافیانش و اوقات زمانی مختلفی که در آن قرار داشتند، عرض هنر کند؛ مثل همان داستان سرایش شعر رودکی جهت تهییج امیرنصر بن احمد برای حرکتش به پایتخت (بخارا) (دولت‌شاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۳۲-۳۱) و چه در شیوه جدید و مناسب‌دانی‌های اجتماعی که موسیقی‌دان در پی تعهد و رسالت اجتماعی خود به تولید آثار می‌پردازد. البته پر واضح است که آن مناسب‌خوانی منظور نظر ما عملاً هنری بداهه‌پردازانه است.

خنی‌اگر را مکلف می‌کند که حسب مرتبه، سن، جنس و حتی ظاهر جسمی و طبع مخاطب ساز انتخاب کند و نغمه سرکند و این چیزی فراتر از مناسب‌خوانی مشهور است که بیشتر موقعیت‌سنجی است:

اول داستان خسروانی زنند و آن از بهر مجلس ملوک ساخته‌اند و بعد از آن طریق‌ها بوزن گران نهاده‌اند؛ چنانکه بدو سرود بتوان گفت و آن را راه نام کرده‌اند و آن راهی بود که بطبع پیران و خداوندان جد نزدیک بود، بس این راه گران از بهر این قوم ساخته‌اند و آنگاه چون دیدند که خلق همه پیر و اهل جد نباشند، گفتند این از بهر پیران طریقی نهاده‌اند و از بهر جوانان نیز طریقی بنهیم؛ بس بجستند و شعرها که بوزن سبک‌تر بود بر وی راه‌ها سبک ساختند و خفیف نام کردند، تا از پس هر راهی گران ازین خفیفی بزنند، گفتند تا در هر نوبتی مطربی هم پیران را نصیب باشد و هم جوانان را؛ بس کودکان و زنان و مردان لطیف‌طبع نیز بی‌بهره نباشند، تا آنگاه که (ص ۱۸۱) ترانه گفتن بدید آمد، این ترانه را نصیب این قوم کردند، تا این قوم نیز راحت یابند (عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۱۹۴-۱۹۳)

به نظرم این «مزاج گیر» که مراغی به‌عنوان صفت خنیاگر آورده است، ناظر به همین امر است؛ آنجا که خنیاگران را به نکات اخلاق صنفی توجه می‌دهد و می‌گوید:

کسی که مباشر این فن بود باید که امین و معتمد و محرم و صالح و متحمل و خوش‌خوی و متواضع و مسکین و نیک‌خواه مردم و منبسط و مزاج‌گیر و راست‌قول باشد؛ اما نمّام و بدخوی و بدخواه و جنگ‌جوی و بدگوی و هزل و حریص و طامع و منصب‌جوی و متکبر و مُدْمَغ و حسود نباشد و به غایت معتقد خواندن و گفتن و نواختن خود نباشد» (مراغی، ۱۳۸۸: ۲۸۷).

البته گاه خوانندگان در مناسب‌خوانی صرفاً ظاهر امر را مدّ نظر قرار می‌دادند و به اقتضای حال و محل و حتی خُلقیات هم‌پیشه خود اعتنایی نداشتند؛ چنانکه گفته‌اند روزی سید حسین قُراب در مجلسی که ظاهراً ماه رمضان منعقد بوده، خوانده بوده است: «گر می‌بخورم در رمضان خواهم خورد». نوازنده ساز همراه او، آقاحسینقلی که بسیار اهل ایمان و متدین بود، تارش را با اعتراض به زمین می‌زند و به او بابت این بی‌حرمتی عتاب و خطاب می‌کند (خالقی، ۱۳۳۵: ۲/۵۷۷). در باب فرزندش، قاسم قُراب هم نقل شده است (رشیدی، ۱۳۹۰: ۸۴-۸۳) که یک بار در انجمنی ادبی، غزلی از سعدی را تا انتها می‌خواند و متوجه نبوده است که بیت پایانی با نام وی در تناسب عکس می‌افتد؛ به‌طوری که خنده حضار را برانگیخته است: نفس خروس بگرفت که نوبتی بخواند همه بلبلان بمردند و نماند جز غرابی

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۳: ۵۵۱)

این را باید با مناسب‌خوانی‌های اجتماعی اقبال آذر<sup>(۴)</sup> و تاج اصفهانی مقایسه کرد که سطح این هنر را از ندیمی و خوش‌محضری به تحریک جامعه و همراهی با او در برهه‌های تاریخی ارتقا دادند. البته تاج اصفهانی بنا به از بر بودن شعر بیش‌تر و خوش‌حافظگی در مناسب‌خوانی، سرآمدتر از همه بود که اصلی بسیار مهم در مکتب آوازی اصفهان است و استادش سید رحیم هم به این هنر شهره بوده است (زهتاب، ۱۳۹۶: ۱۹۱-۱۹۰).

وی به طور عادی هم در سؤال و جواب‌های افواهی مثل احوال‌پرسی از شعر به جای سخن معمولی استفاده می‌کرده است (همان: ۱۱۲-۱۱۱). گاه در این مناسب‌خوانی‌ها، آوازخوان بداهتاً حسب موقعیت، ناچار به تصرف و دخل در شعر شاعران هم می‌شده است که امری بسیار خطیر و توصیه‌ناپذیر است و استادی بسیاری در شناخت شعر و آواز می‌طلبد است. برای مثال تاج در کنسرتی که به نفع مجله طنز «ناهید» در باغ سهم‌الدوله با همراهی ساز استادان محجوبی، یاحقی، نی‌داوود و رضا روانبخش شرکت داشته، این غزل سیاسی بسیار نیش‌دار را می‌خواند:

حلقه زلفی که غیر تاب ندارد	تا چه کند با دلی که تاب ندارد
مجلس ما را هر آن که دید به دل گفت	ملت ما حسن انتخاب ندارد
کشمکش چین و اضطراب بشر چیست	گیتی اگر حال انقلاب ندارد
شاه پی جمع مال و توده بدبخت	هیچ به جز فکر نان و آب ندارد

(فرخی یزدی، ۱۳۵۷: ۱۴۷)

او از بیم آنکه مبادا همانا فی‌المجلس ترور شود، «شاه» را به «خواجه» بدل می‌کند؛ با این حال فردای آن روز او را بازجویی می‌کنند (زهتاب، ۱۳۹۶: ۳۰). البته در دیوان‌های چاپی امروزی فرخی این بیت به همان صورت اصلاحی تاج آمده که پیداست سانسور شده است.

او همین‌طور در کنسرتی به نفع بی‌نویان در آبادان به سال ۱۳۲۹ شمسی باز رباعی‌ای سیاسی از فرخی یزدی در مناسبت با جریان ملی شدن نفت می‌خواند که باز گواهی بر منحصر نبودن مناسب‌خوانی‌هایش به بزم و خوش‌آمد مجلسیان است:

دردی بتر از علت نادانی نیست	جز علم دواى این پریشانی نیست
با این که به روی گنج منزل دارد	بدبخت و فقیرتر از ایرانی نیست

(فرخی یزدی، ۱۳۵۷: ۲۱۱)

تاج این شعر محمدجعفر صافی اصفهانی (م ۱۲۱۹) را نیز در بخش دیگر آن برنامه می‌خواند:

دردا که دواى درد پنهانی ما	افسوس که چاره پریشانی ما
بر عهده جمعی است که پنداشته‌اند	آبادی خویش را ز ویرانی ما

همین جاست که می‌توان فهمید تاج بسیاری از اشعار شاعران غیرمشهور فارسی را از تذکره‌ها و دیگر منابع مکتوب و افواهی در حافظه شگفت‌آور خود ثبت کرده بوده و در مواقع مناسب می‌خوانده است. قوت حافظه تاج را از مصاحبه قرنیان می‌توان فهمید. تاج علاوه بر نقل شعر فرخی که در کنسرت باغ سهم‌الدوله، مورخ ۱۳۰۶ خوانده؛ حتی گوشه‌های آواز آن روز را برمی‌شمرد و می‌گوید: من بودم که

برای اول بار تصنیف مرغ سحر را به همراهی روان‌بخش در همین مجلس خواندم و بعد قمرالملوک وزیری آن را اجرا کرده است.

باری وسعت شعرهای انتخابی تاج از قدما تا معاصران بود و با وجود اعتقاد بیش از حد به سعدی، کم‌تر دیوان شعر در دسترسی بود که نخوانده و در صورت لزوم از بر نکرده باشد. او البته به دیوان‌های چاپی اکتفا نمی‌کرد و تعدادی از شعرها را نیز از طریق منابعی چون جنگ‌ها، تذکره‌های ادبی و مجلات ادبی و افواه ادیبان مصاحب خویش انتخاب می‌کرد که بعضی ادیبان برجسته حتی آن را نشنیده بودند و اگر هم آن شعر و شاعر را می‌یافتند، می‌دیدند که منتخب تاج حاوی بهترین شعرهای آن شاعر است. آوازخوان باید بداند که این‌جا وادی خاموشان و رهروان بی‌دعوی و مستغنی از غیر و سائلان حق و حقیقت است و مدام نگران دیگران و توفیقات مادی این سری‌ها نباشد و تنها به صدق هنری خود و تعهدی که به موسیقی و شعر دارد، بیندیشد تا این دو هنر ضمن حفظ وزانت خویش همچنان در جامعه نفس بکشند؛ گرنه یک مرتبه ممکن است راه خود را به سوی آبادی شهرت و مُکنت کج کند؛ به طوری که بعد از مدتی ناصحان صدیقه‌ش کو‌کو‌کنان بگویند:

لحظه‌ای چند بر این لوح کبود      نقطه‌ای بود و دگر هیچ نبود

(خانلری، ۱۳۹۲: ۹۹)

### ۳. آواز و اخلاق

همان‌گونه که در پیشانی مقاله گفتیم، موسیقی از زاویه دید بسیاری از استادان این فن، هنری معنوی بوده است؛ چنانکه مراغی می‌گوید:

موسیقی اشرف صناعات باشد و واضعان این صناعت حکمای الهی بوده‌اند؛ مثل فیثاغورس [...] که با تلامذه می‌گفت که من استماع نغمه‌ای چند از حرکات فلکی می‌کنم و آن نغمات در حجره خیال من متمکن گشته بود و از آن اصول قواعد این علم بنهادم [...] هم ایشان در استخراج این علم بر لهو و طرب مقصود نبود؛ بل غرض استیناس ارواح و تألف نفوس با عالم قدس بود و آلات و ادوات این صنعت در صوامع و معابد محفوظ می‌داشتند (بینش، ۱۳۷۱: ۹۵-۹۴).

مراغی به اهل موسیقی توصیه می‌کند که «دایم با عبادت و صلاحیت باشد و البته پارسایی شعار خود سازد و متهتک نباشد و از متابعت نفس و هوی محترز باشد (همان: ۱۲۰).

با این‌که او چندین بار اهل موسیقی را مرتاض نامیده، می‌داند که اهل این فن حسب شغل ندیمی و خوش‌باشی ناگزیر به شرکت در مجالس عیشند و به اینان ضمن اینکه توصیه‌هایی برای ادب خدمت می‌کند و بیان می‌دارد که اهل این فن باید که «کدخدا باشد تا از شهوات مصون ماند. از مسکرات و

مخدرات متنفر باشد و اگر مباشر آن قسم شود، حد اعتدال نگاه دارد». او البته در میان این وصایای اخلاقی، آداب تمرین کردن و حتی انتخاب ساز را هم به وضوح بیان می‌کند و می‌گوید باید که «سازی ورزد که پیش خلاق محترم و مکرم باشد و صاحب آن را حرمت دارند و آن عود است که اکمل سازات باشد و البته مباشر سازهایی که پیش عوام الناس خسیس است مثل چنگ و نای و غیره کمتر شود و اگر البته داعیه‌تعلیم آن در خاطر باشد، زینهار که از خلق مخفی دارد» (همان‌جا).

قطب‌الدین شیرازی در خصوص رعایت آداب صنفی توصیفی غریب دارد که نشان از نگاه تقدسی اینان به موسیقی سماع دارد، آنجا که می‌گوید: «ادب سماع آن است که به هیأت سکینت و وقار باشند و سخن نگویند و باد (ظ: باده) نزنند، نخورند و نیاشامند و به شغلی برنخیزند، مادام که قوال در گفتن باشد، و باید که چنان بنشینند که در تشهد نماز» (شیرازی، ۱۳۶۹: ۳۰۲).

آگاهی ما از موسیقی رسمی این دو سه قرن اخیر هم نشان می‌دهد که این نوع موسیقی بر خلاف موسیقی عامیانه و سرگرم‌کننده و به اصطلاح مطربی، بسیار با عرفان و ادبیات عرفانی عجین شده است. سرسلسله شناخته‌شده آن؛ یعنی علی‌اکبر خان فراهانی شب آخر عمرش در پی نزاع با همسایگان قشری‌اش با ساز خود، قلندر بر بام رفته، حین مناجات، از حال می‌رود و جان به جان آفرین تسلیم می‌کند (سپنتا، ۱۳۸۲: ۷۱). همین احوالات به فرزندان و نوادگان او؛ یعنی میرزا عبدالله، میرزا حسینقلی و استاد احمد عبادی انتقال یافته بود. میرزا حبیب سماع حضور که با وضو ساز می‌زد و بسیاری دیگر استادان موسیقی ایرانی همه در این فضاها بودند (خالقی، ۱۳۳۳: ۱۶۷). البته همین حال عرفانی هم از سوی قشریان گناهی افزون‌تر بود؛ چنان که همه با فرجام تلخ مشتاق‌علیشاه آشنایم. میرزا عبدالله به عبدالله خان دوامی تصریحاً گفته بوده که موسیقی ایرانی یک موسیقی معنوی است و تا به عالم معنا راه نیافته، نباید وارد موسیقی شود (سپنتا، ۱۳۸۲: ۷۶).

### ۳.۱. معنویت آواز

چنان که اشاره شد، آواز نوعی سلوک است؛ سلوکی بی‌پایان. در واقع آوازخوان برخلاف خواننده که ممکن است هر زمان پذیرفتار کاری با سلیقه دیگر و اندیشه دیگری و همکاری دیگر اعم از نوازنده و آهنگساز و ترانه‌ساز باشد، باید همچون عارف سالکی با اتکا به گام‌های خود در یک مسیر طولانی طی طریق کند، به آواز مشغول باشد و هیچ‌گاه گمان نبرد که به کمال مطلق در فهم و اجرای آواز رسیده است؛ زیرا که نه موسیقی انتهایی دارد و نه ادبیات و متونی ارجومندی که محتوای آن را تشکیل می‌دهد. آن چیزی که در این میان زوال‌پذیر است، صدا و شنوایی و حافظه است؛ ولی آنچه که ضامن بقای آوازخوان است، همین سلوک فردی و اجتماعی او و حیات فکری اوست. هم از این روست که

حبیب شاطر حاجی، سید حسین طاهرزاده و اسماعیل ادیب خوانساری که بسیار زود توانایی آوازی خود را از دست دادند، همچنان در جایگاه اجل آوازخوانان قرار داشتند و از این منظر باید گفت که «تنها نه صدا، که صفاست که می ماند». این صفا ناشی از سال‌ها سلوک و گداختگی در طی طریق مراحل دشوار ادب نفس و کسب معرفت به انضمام ممارست در دریافت دقایق موسیقی و پرورش صدای خداداد است. شجریان به شاگردانش می گفت به ظاهر صدا نباید اکتفا کرد و باید همیشه ببینید پشت صدا کیست. این دقیقاً همان معیار پشتوانه فرهنگی است که در عیارسنجی شعر شاعران برشمرده می شود و برای آن شاعرانی که چیزی بیش تر از سخن‌وری در آثارشان یافت می شود، امتیاز بیش تری قائل هستند. شایان ذکر است که این سخن ما به این معنی نیست که تصنیف‌خوانان و ترانه‌خوان‌هایی که اشعار و آهنگ‌های صحیح و سنجیده به کار می‌بندند، از این رده خارجند. نمونه آشکار آن، عارف قزوینی است که تصنیف‌هایش همه بیانگر زندگی شخصی و تفکر او و آینه احوالات جامعه و روزگارش بودند و به قدری نفوذ داشت که فردای کنسرت‌هایش در کوچه و بازار زمزمه می‌شد<sup>(۵)</sup>. به هر حال وزانت کار و رفتار هنرمند در زندگی شخصی و اجتماعی ضامن جایگاه او و جاودانگی‌اش است.

حتی خود گونه و سبک هنری او بعضاً به واسطه سابقه تاریخی می‌تواند تشخیص داشته باشد و از همان آغاز کار هنرمند برای او در نظر گرفته شود؛ برای مثال وقتی کسی در آوازش رگه‌هایی از لحن قاریان یا واعظان یا تعزیه‌خوانان داشته باشد و یا رنگ صدا و شیوه خوانشش به سبک‌های معروف نزدیک باشد، ذهن‌های آشنا را به داوری می‌نشانند و آنها خواه‌ناخواه چنین قضاوت می‌کنند که مثلاً این خواننده کوچه‌بازاری است یا آن خواننده مذهبی است؛ ولی این خود هنرمند است که در کارنامه کاری خود و سلوک اجتماعی‌اش مهر اصلی را به پایین حکم خود می‌زند.

پیش تر اشاره شد که استادان نوازنده چقدر با معنویت و اخلاق درآمیخته بودند؛ حال تکلیف آوازخوان که راوی اشعار اغلب و عظم‌آمیز و عرفانی است، کاملاً روشن است. البته ممکن است برخی این نوع هواخواهی‌های مذهبی را در میان استادان نوازندگان پیشین سپر دفاعی در برابر قضاوت‌های سخت‌متشرعان و احکام هجمه‌انگیز قشریون به اینان و کانون‌های آموزشی موسیقی دانست؛ همچنان که به کلاس درس میرزا عبدالله در محله امامزاده یحیی حمله کردند و آنجا را پس از تخریب، تعطیل کردند (سپنتا، ۱۳۸۲: ۷۶). این که امثال جوادخان قزوینی، استاد کمانچه از سازنوازی در مجامع و مجالس پرهیز می‌کرده و در نهایت به ملاحظات معیشتی در خفا به این کار دست می‌یازیده است؛ نیز منع کردن پدر میرخانی فرزندش را از ساز زدن بعد از کتابت قرآن، همه و همه نشان سطح نازل اجتماعی هنرمندان قدیم و تلقی مطربی از این فن شریف بوده است و این ربط مستقیمی به کوچه‌بازاری بودن موسیقی در آن دوره ندارد؛ چنان که کانون‌های قدرت؛ یعنی دربارهای شاه و شاهزاده هم به این‌ها به‌عنوان عمده طرب نگاه

می‌کردند و کسی مثل علی‌رضا چنگی کمانچه‌کش به سبب اشتیاق مظفرالدین شاه به سازش، شب‌ها چشم بسته در کنار بستر حضرت همایونی باید ساز می‌زده تا حضرتشان با محارم به خواب ناز روند (نصیری‌فر، ۱۳۸۳، ج. ۱/ ۵۳-۵۱). علی‌خان، آوازخوان معروف اصلاً به علی‌خان نایب‌السلطنه معروف بود؛ چون آوازخوان محبوب کامران‌میرزا نایب‌السلطنه بود و در نظر شاهزاده بلبلی می‌نمود، به همین دلیل کامران‌میرزا دستور داده بود تا قفسی طلایی برایش بسازند و او از داخل این قفس برای شاهزاده بخواند (همو، ۱۳۸۳، ج. ۲/ ۱۸۱).

این هنرمندان در واقع ندیم درباری بودند و می‌بایست همیشه ملتزم رکاب باشند و بی‌رخصت به جایی نروند و سازی نزنند که اگر خبرش به اینان می‌رسید، دستور به قطع انگشتانشان می‌دادند و یا نهایتاً با عفو کریمانه چوب و فلکشان می‌کردند؛ چنان که گفته‌اند:

مستمری شعاع‌السلطنه کفاف مخارج درویش را نمی‌داد. او هم دعوت بزرگان را پذیرفت تا از این راه درآمد بیش‌تری تهیه کند. شعاع‌السلطنه برآشفتم که چرا نوازنده‌ی خاص او در مجالس بزم اشخاص دیگر حضور یافته است. درویش را احضار کرد و امر داد انگشتان او را ببرند؛ ولی کمال‌السلطنه شفاعت کرد و درویش از بدبختی هولناکی رهایی یافت (خالقی، ۱۳۳۳، ج. ۱/ ۳۰۵-۳۰۳).

تاریخ موسیقی ما پر است از این برخوردارهای ولی‌نعمتانه و وحشیانه<sup>(۶)</sup>.

به هر صورت از برکات مشروطه و اقتضائات تجدّد و زمزمه‌های حقوق بشری، موسیقی ایران هم از جایگاه مناسب‌تری برخوردار شد و از زیر یوغ حکام و نیز عوام خلاصی یافت و به جایگاه علمی و معنوی خویش بازگشت. به تناسب، خوانندگانی در این دوران پا به عرصه گذاشتند که اگرچه اغلب صبغۀ مذهبی و طریقتی داشتند، به تدریج توانستند از لحاظ هنری و فکری استقلال پیدا کنند. سید حسین طاهرزاده، اقبال آذر، ادیب خوانساری و تاج اصفهانی بهترین نمونه‌های این نسل بودند که توانستند در هیأت جدیدی جلوه‌گر شوند. از این میان تاج اصفهانی بیش از همه از ویژگی‌های آوازخوان تام و تمام بهره‌مند است که در زندگی و سلوک هنری به جایگاهی ویژه در این مقام دست یافت. به بیان دیگر آوازخوان مانند هر عارف سالکی همان‌طور که صدای خدادادی خود را با آموزه‌های فنی تربیت کرده، سرانجام به سبک خاص خود دست می‌یابد و بخش معنوی کار خود را نیز ضمن آنچه از طریق ژنی و تربیت خانوادگی و نیز استادان خود یافته، در طی سلوک سالیان با استادان، همکاران و مخاطبان و کسب معارف از طریق مطالعه و تجربه‌ی زیستی غنا می‌بخشد.

البته بنا نداریم به این بهانه، ترویج صوفی‌گری و تبلیغ عرفان کنیم و به استادان موسیقی این عصر برچسب صوفیانه‌ز نیم؛ ولی اولاً واقعیت امر این است که در آمیختگی ادب و موسیقی کلاسیک و تربیت استادان این فن با عرفان و حتی مذهب انکارناپذیر است و ثانیاً باور داریم که مخاطب امروزی می‌تواند از

این آبخشور، فراخور حال خود، قواعد اخلاقی را برگزیند و در ارتقای سطح معنوی سلوک خویش بیش تر توفیق یابد. اسناد اقوالی و تصویری بسیاری از موسیقی دانان چند سده اخیر از مشتاق علیشاه و میرزا عبدالله و میرزا حبیب سماع حضور و سید رحیم و نایب اسدالله تا تاج و ادیب، نشانگر مربوط بودن ایشان به این فضاها بوده است. حتی از نظر مذهبی اینان تعلقات ظاهری و باطنی داشتند، به طوری که تاج و ادیب در آغاز راه با لباس و بدون ساز می خواندند. تاج اصفهانی حتی در اولین کنسرتش در باغ سهم الدوله معمم بوده است (زهتاب، ۱۳۹۶: ۲۰۰). سوای بعضی استادانش اعم از پدر و سید رحیم که در سلک واعظان و عارف مسلکان بودند، تعدادی از شاگردانش مثل احمد مراتب و محمد روضاتی نیز از خوانندگان مذهبی بودند. وقتی به انزوای طلبی و صراحت لهجه و زودجوشی ادیب خوانساری و تبختر بنان و از آن سو حسن سلوک و صلح کل تاج با عالم و آدم نگاه می کنیم، به گمانم حق همین است که وی را یک دو گام پیش تر در عرصه اخلاقی آواز برشماریم. دیگر آوازخوانان برجسته عصر که کمی بزرگ تر و یا کوچک تر از او بودند نیز مانند سید حسین طاهرزاده و اقبال السلطان و قوامی و حسین ظلی با همه بزرگ منشی همچنان از این وجه زبانزد نبودند.

### ۲.۳. جبروت معنوی جلال تاج

تاج اصفهانی اغلب خود را در خطاب دیگر مصاحبان و شاگردانش، «بابا» خطاب می کرده؛ به طوری که او را می توان از همان نحله «بابا» یان دانست که در اصفهان معاصر، «بابا عباس غازی» نیز از این جماعت بود. عارفانی خودآموز و بی خرقه و تخت پوست که در صلح کل با عالم می زیستند و استغنا و محبت و آزادگی سیره عملی متواضعانه شان بود. باری افزون بر این که شخص تاج با عنوان «بابا» و «پدر» دوستان و یاران خود را مخاطب قرار می داده است، بعضاً شاگردان و مریدانش مثل فقهی و شاهزیدی در حضور و غیاب با عنوان «بابا تاج» از او یاد می کردند. البته شایان ذکر است که او خود را در گفتگوهای معمول، فروتنانه جلال و جلاله و جلالی هم خطاب می کرده است. مهدی فقهی از خصیصان تاج می گوید که او یک بار به من گفت «جون جلالی تو از صدای کی خوش می یادی. گفتم از صدای محمودی خوانساری، خدا ایشان را رحمت کند. گفتند آره بابا آتش در گلوش بود» (همان: ۳۶). البته همین جا باید گفت که همگان بر این عقیده بودند که جنس صدای تاج جوری بوده است که لطافتش در سیستم های صوتی آن زمان حفظ نمی شده و از شدت بالای صدا، مجبور می شده است که در فاصله بسیار دوری از میکروفن بایستد و حتی روی نرده بان برود (عظیمی، ۱۳۹۱، ج. ۵۴۰/۱). ولی آن ها که صدای او را به طور واقعی شنیدند، همه به زیبایی و تأثیر گذاری آن اقرار کرده اند و فقهی (زهتاب، ۱۳۹۶: ۳۷) تعریف می کند که وقتی تاج در کنار رود مارپیچ آلمان می خواند، پرنده ها و سایر حیوانات دور ما جمع شدند و این در سنت

فرهنگی عرفانی علاوه بر جنبه اعجاز هنری، نشان‌دهنده نیل به مراتب اعلا‌ی معنوی و قوه تسخیر عارف در طبیعت است (رک. عوفی، ۱۳۸۲: ۱۴۰).

شاید واقعاً این قدر حکایت اخلاقی که در باب سلوک اجتماعی و شخصی تاج ورد زبان خاص و عام اصفهانی و غیر آن است، در باب هیچ یک از موسیقی‌دانان تاریخ موسیقی وجود نداشته باشد یا دست کم مضبوط و شایع نشده باشد و این‌ها فارغ از واقعی یا افسانه بودنش، خاطره‌های معمولی نیست و چیزی شبیه کرامات اخلاقی اولیاست. برای مثال این که او پیش از مرگش به تعدادی از دوستان و شاگردان و آشنایانش مثل کسایی و شاهزیدی و قدسی ... زنگ می‌زند و حال‌پرسی می‌کند، حمل بر آگهی وی از مرگش شده است. داستان دیگری هم که در باب خود به کبری زدن تاج در هنگام غیبت کردن دیگران نقل شده است، آدمی را به یاد حاتم اصم و حفظ حرمت آن زنی می‌اندازد که سهواً حرکت زشتی کرده بود و آن عارف تا زمانی که آن زن زنده بوده، خود را به کبری زده بوده است (زهتاب، ۱۳۹۶: ۸۷). به هر حال از این کهن‌الگوهای صوفیانه در زندگی تاج کم نیست؛ به طوری که می‌توان آن‌ها را حسب موضوع دسته‌بندی کرد. البته چنان که پیش‌تر گفتیم جمیع این صفات در تاج بیش از دیگران است؛ و گرنه همان‌طور که دیدیم این خصائل به طور پراکنده حتی با شدت بیش‌تری در هنرمندان برجسته دیگری هم وجود داشته و چنان که گفتیم مثلاً بخشندگی شگفت‌آور قمرالملوک، مناعت طبع بی‌حد محمودی خوانساری و ایران‌پرستی و سخاوت اقبال آذر ورد زبان‌ها و زینت قلم‌هاست.

تاج که هم به طور ذاتی و هم به صورت اکتسابی در نیل به کمالات اخلاقی کوشیده، از مرتبه شعرهای خوش‌رنگ عوامانه صنفی و سلبریتیانه به درجه خلوص و عشق‌سرشت ارتقا یافته است. او هیچ‌گاه در مقام توقع و طلب متوقف نشد و صبورانه و بی‌دعوی تا آخرین منزل سلوک پیش رفت. اگر بخواهیم فهرستی از فضایل اخلاقی برگرفته از مجموعه حکایت‌هایی که بر زبان و قلم معاصران و معاشران وی رفته به دست دهیم، می‌توانیم به پنج اصل کلی اخلاقی برسیم که همه یا خاستگاه شرعی و طریقتی دارد و یا جنبه کلی انسانی که تاج را نه تنها در میان آوازخوانان و موسیقی‌دانان، که در کسوت هنرمندی اخلاق‌گرا جلوه‌گر ساخته است:

(۱) **تسلیم و توکل:** تاج در برابر همه خصوصاً دوستانش تسلیم بوده است؛ به طوری که پسرش می‌گوید: «پدر من در دوستی تسلیم دوستان بودند؛ یعنی هر کس هر چه می‌گفت ایشان می‌پذیرفتند» (همان: ۱۱). محمدجواد کسایی حکایتی دارد مبنی بر این که به تاج اعتراض کرده که چرا به هر پیشنهادی جواب مثبت می‌دهید و او می‌گوید: «پدرم اختیاری نیست» و داستانی در باب نحوه سفرش به تهران با تاج نقل می‌کند که برای ضبط، طبق نظر کسایی با قطار به تهران می‌روند ولی او سخت بیمار می‌شود؛ به طوری که بعد از ده روز تحمل بیماری در خانه دوستش به دیوان حافظ تفأل می‌کند و با لطف سایه با هواپیما به اصفهان

برمی‌گردند. این‌جا تاج به وی می‌گوید: «مگر شما نمی‌گفتید من به اختیار خودم هر کاری را انجام می‌دهم؟ [...] گفتم آقای تاج حق با شما بود و این حالت تسلیم و بی‌نیازی که در شما هست، قابل احترام و تکریم است» (کسایی، ۱۴۰۲: ۲۰۷-۲۰۶).

**۲) تشرّع عاشقانه:** نقل است که او را هنگام خروج از مسجدالحرام دیده بودند که مثل یک آدمی که مست معبود است، داشته آواز می‌خوانده و حالی پیدا کرده بوده است (زهتاب، ۹۱). در سال ۱۳۳۵ قمری آقای تاج گفته بود که من تمام هزینه این کمپانی را می‌دهم که اَشهد اَنْ عَلِيّاً وَلِيَّ اللهُ را هم بگویم و این صفحه را خودم ببرم. این کار را هم کرده بود (همان‌جا). تاج آوازش را هم نوعی شکرانه تلقی می‌کرد و این که به راحتی و برای همه خصوصاً مردم عادی اعم از واکسی و نانوا آواز می‌خواند (رک. همان: ۲۵)، بیش از آن که ناشی از عشق به موسیقی و مردم باشد، بر این باور استوار بوده که صدا موهبتی الهی است و باید به شکرانه آن را در اختیار مردم قرار داد. او بی‌ریا و خالصانه مردمی بود؛ نه چیزی از جنس فوت و فن‌های رفتاری و رسانه‌ای هنرمندان معاصر در جلب محبوبیت و نمایش شیک و دلبرانه مردمی بودنشان.

او در همان جوانی به همراه پدر به خانقاه میرزا زین‌العابدین می‌رفته و یک بار به درخواست میرزا جور پدر را کشیده و چند بیت وصال شیرازی را در مرثیه امام حسین (ع) خوانده و مجلس را برانگیخته است. او را در بیرون حرم امام دیده‌اند که روی رفتن به حرم نداشته؛ به این ظن که شاید امام بگوید جوانی‌ات کجا بودی؟ (همان: ۹۱). در جایی نیز خود را نوکر امام حسین (ع) معرفی کرده است (همان: ۸۷).

**۳) گذشت و خضوع:** شایع‌ترین صفت مناقشه‌برانگیز تاج این بوده که باعث می‌شده به او بگویند چرا شما به همه می‌گویید خوب می‌خوانید و مثلاً به مردی که با همسر جوانش در کلاس آمد و خواند، صراحت به خرج ندادید و تشویقش کردید و تاج در جواب گفته: «اگر من به ایشان نمی‌گفتم که چه خوب می‌خوانی و صدا گرم است، آن وقت به جلال تاج چه می‌دادند» (همان: ۴۹). مراتب هم نقل کرده که با تاج یکبار از کنار مغازه‌ای رد می‌شدند و رادیوی آن قصاب بیرون بوده است؛ درحالی که صدای آواز جوانی از آن به گوش می‌رسیده است. مغازه‌دار با دیدن تاج شرمنده می‌شود و می‌خواهد رادیو را خاموش کند. تاج او را منع می‌کند و با اشتیاق آن آواز را می‌شنود و حتی تحسین می‌کند. بعد در برابر انتقاد شاگردش از تحمل این آواز خام می‌گوید: «نگو این را شاید این الآن یک چیزی خواند و من چیزی یادم رفته باشد که با خواندن این آدم برایم تداعی بشود» (همان: ۵۹).

یکی سؤال می‌کرد فلانی خوب می‌خواند [...] می‌گفتند ایشان زحمت کشیدند. یا کسی می‌پرسید حسن بهتر می‌خواند یا حسین؟ ایشان می‌گفتند پدرم شما کدام را بیشتر دوست دارید؟ می‌گفت مثلاً حسین. می‌گفتند حسین خوب می‌خواند و زحمت کشیده است. می‌گفتم آقا حالا نظر شما چیست؟

ایشان می‌گفتند پدرم او این صدا را دوست دارد من حالا هرچه بگویم این بعد پیش خودش فکری می‌کند و حقیقتش هم این است که هر کسی در حد خودش زحمت کشیده است (همان: ۵۹).  
 او حتی در برابر اهل تحقیق هم ملاحظه داشته؛ چنان‌که از حسین عمومی، استاد آواز و کارشناس برجسته آواز نقل شده که بعد از اصرار در ابراز نظر منتقدانه تاج به آواز ظلی، او به ظرافت در قالب پرسش می‌گوید: «پدرم آیا تحریرهایش دانه تسبیحی نبود؟» (نقل شفاهی از علی اصغر شاهزیدی) که ناظر به یکسانی و بی‌تنوعی تحریرهای مسلسل ظلی است.

ممکن است از این شیوه رفتار و تفکر، بوی ریا و خودشیرینی و احتیاط منفعت‌اندیشانه به مشام برسد؛ چنان‌که بعضی نقل کرده‌اند تاج در جواب یکی از این انتقادهای گفته: من می‌گویم همه خوب می‌خوانند و می‌خواهند از شهر بیرونم کنند، اگر بد بگویم چه می‌کنند.

با این همه تعبیر ما حسب حالات عارفانه تاج این است که او در درجه اول ورع و پرهیز از خود بزرگ‌بینی داشته است و ضمناً از فرط محبت نمی‌خواست دل آزاری کند. البته این که او در برابر استفتائات ذوقی و انس‌طلبانه مخاطب از اعلام نظر کارشناسی طفره می‌رفته، نشان هوشمندی‌اش بوده؛ و گرنه در مواقعی مثل آزمون و درس کاملاً جدی و صریح بوده است و قرنیان را به این دلیل که به شیوه گلپایگانی می‌خواند، نپذیرفته است و یا وقتی برای شاگردانش از آواز صدرالمحدثین می‌گوید، به صراحت ابراز می‌کند که ایرج انگشت کوچک او هم حساب نمی‌شده است (زهتاب، ۱۳۹۶: ۷۵). ضمناً او در مقایسه حسن و حسین نگفته که حسین بهتر از حسن می‌خواند؛ بلکه با حواس جمعی گفته حسین خوب می‌خواند.

برخوردی هم که با آن زوج جوان داشته، از باب تألیف قلوب آن دو به یکدیگر بوده است تا مبادا با اظهار نظر صریحشان آن مرد در پیش چشم همسرش تحقیر شود؛ و گرنه شاید اگر آن مرد جوان بنای آوازخوان شدن را داشت، تاج ممکن بود جور دیگری داوری کند. عجیب‌تر از این‌ها وقتی است که ایشان طبق قرار هفتگی رنج راه پانزده ساعته را به خود هموار می‌کرده که به تهران برود تا بعد از سخنرانی خطیب مشهور، راشد، در ازای شصت تومان، آوازش را مستقیم به گوش غالب شنوندگان آن وقت برساند. در یکی از این برنامه‌ها به یک‌مرتبه تهیه‌کننده از او می‌خواهد تا نوبت خواندن این هفته‌اش را به خانمی از دوستانش بدهد، به این امید که بتواند به وصال آن بانو برسد. تاج نیز با وجود سنگین بودن این موضوع تسلیم می‌شود و اشک‌ریزان به خانه ادیب خوانساری می‌رود و ادیب به او می‌گوید رادیو دیگر جای ما نیست. به اصفهان می‌رود و به همسرش می‌گوید این هفته را با قرض بگذرانید و هفته بعد که می‌رود این شعر حافظ را می‌خواند:

خدای را به می‌ام شستشوی خرقه کنید      که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع

هنر نمی خرد ایام و غیر از اینم نیست کجا روم به تجارت در این کساد متاع  
(حافظ، ۱۳۶۲، ج. ۱/ ۵۹۱)  
تهیه کننده که متوجه شکوه تاج نشده، هراسان نزد او آمده که «شما دارید انقلاب سفید شاه را می کوبید؟»  
(زهتاب، ۱۳۹۶: ۸۸). این نهایت ابراز ظریف تاج است از زخم هایی که بر روحش خورده است.

۴) قناعت و مناعت طبع: از کریم صیرفیان پور، از بزرگ ترین متمولین اصفهان و دوستان تاج نقل است که چندین بار به او گفته که حاضر است کمکش کند تا برای سرمایه گذاری زمینی بخرد؛ ولی او با این عذر که من معلم آوازم، امتناع می کرده است. جالب این که بعضی شاگردان او گفته اند که شهریه ای برای کلاس های خانگی اش دریافت نمی کرده و افزون بر این، عین میزبان خدمتشان می کرده است. با این همه گویا چهار بار در اوآن زندگی با پیشنهاد دوستانش که همیشه تسلیم نظرشان بوده، به کسب و کار دست زده بوده و البته در هر چهار بار هم زیان دیده (همان: ۱۳). تنها سرمایه تاج، خانه ای بوده که در ۱۳۲۷ آن را ساخته بود و از همان وقت تا یک سال پیش از مرگش همیشه رهن بانک بوده است؛ تاحدی که بخش رهن سند منزلش پر شده بود و ناچار الحاقیه ای به آن پیوست شده بود (همان جا). آدمی با ده سر نان خوار با حقوقی ماهی ۴۰۰ تومن و زندگی آبرومندانه که وقتی حقوقش از رادیو را قطع کردند، گریست (همان: ۱۵). آدمی که مهمانی های بی چیزان و درویشانه را بر دعوت تیمسار و وکیل و سرمایه دار ترجیح می داد و چون تعهد کرده بود و دل آزار کسی را نداشت، برای صاحب قدرت تمارض می کرد و به ضرر خود در جهت نفع ضعیف تر زیر قرار خود می زد و نمی رفت (همان: ۵۱). پسرش می گوید با این که به بسیاری کمک می کرد خانه بسازند، «خودش در پی این چیزها نبود. اگر هزار تومن دستش می دادی، بلد نبود بشمارد. نه ساعت داشت نه کلید خانه داشت» (همان: ۱۵).

البته در حکایات دیگران این مناعت طبع صورت تهاجمی تر و آشکارتری نیز دارد؛ چنان که در باب قمر گفته اند وقتی تیمورتاش با تهگم او را برای خوانندگی به مجلسی دعوت کرده، ضمن امتناع گفته: «اگر تو تیمورتاشی من هم قمرم. ارزشم بالاتر از آن است که برای سرگرمی تو و امثال تو به خانه ات بیایم» (خالقی، ۱۳۷۳: ۲۲۸). در درویشی و مناعت طبع، محمودی هم تقریباً چنین وضعی داشته و نعمت الله ستوده بس که با چشم خود دیده چگونه محمودی با خواهش و گریه از هدیه گرفتن قالیچه امتناع می کند و در جواب اعتراض او می گوید: «این عزت و احترام را در همین نگرفتن ها به دست آورده ام والا آهسته آهسته به صورت خدمه و عمله طرب می آمدم». نیز در مورد او گفته اند که وقتی دربار در به در دنبال او برای حضورش در محفلی بود، خودش را متواری قهوه خانه ای کرده بود و برای کارگراها و راننده ها این بیت را می خواند:

ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم با پادشاه بگوی که روزی مقرر است  
(تجربیشی، ۱۳۷۷: ۶۶-۶۵)

یک بار هم بنا بر شباهت میان حسین تهرانی و عبدالحسین هژیر، وزیر وقت، به تهرانی پیشنهاد شده که در ازای پنجاه تومان، در انتظار پرخطر به جای هژیر حاضر شود. او هم گفته صد تومن می‌دهد تا وزیر به جایش در مجالس طرب حاضر شود (خطیبی، ۱۳۸۰: ۱۰۴).

در این قیاس تاج البته هم عائله‌دار بوده و هم کم‌رو و صلح‌گُل با تمام عالم. به همین دلیل آزار بیش‌تری می‌دیده؛ چنان‌که یک بار در نهران برای یکی از شاگردانش از این رودبایستی و تسلیم خود و قدرناشناسی میزبان می‌گفته: «سال‌ها بود آقای مسکین می‌گفت یک روز بیایید به باغ و من بهانه می‌آوردم. امروز رفتیم دیگه. یک پاکت به من دم ماشین دادند. بعد تو ماشین همین‌طور که نشسته بود، پاکت را در آوردند و دیدم پنج تا صد تومنی است. بعد با افسوس گفت تاج تو هنرت را به پانصد تومن فروختی؟» (زهتاب، ۱۳۹۶: ۸۰).

**۵) محبت سرشار و نوع دوستی:** تاج به تمام هستی و مافیهایش عشق می‌ورزید. پا روی مورچه نمی‌گذاشت (همان: ۲۸) و برای سگ و لگرد خرابه‌نشین آستن، بریان می‌خرید و می‌برد و از آن با عنوان قرار مهمانی یاد می‌کرد (همان: ۲۶۵). شیه همین حکایت را برای قمرالملوک وزیری نقل کرده‌اند که برای سگ‌ها یک‌بار جگر و قلوه کباب می‌کرده است (خالقی، ۱۳۷۳: ۲۳۱). تاج با آنکه خود لب به تریاک نمی‌زد، تا آخرین روز متوجه حال پدر و مادر تریاکی خود بود (زهتاب، ۱۳۹۶: ۲۶۸). بر فرزندان خود هرگز خشم نمی‌گرفت و به دختر تازه‌بالغ خجولش گفته بود که دخترم سینه‌ات را جلو بده، قوز نکن و با کسی که سخن می‌گویی در چشمانش نگاه کن (همان: ۲۵). یک بار حین کنسرت آبادان پسر کوچکش، جمشید به یک مرتبه روی سن ظاهر شده و از لای پای تاج بیرون می‌آید و او با شوخی و خنده حضار از کنار این کار می‌گذرد (همان: ۳۰). در وقت اجرا در مجلسی، کودک سر و صدا می‌کند که پدرش به او تند می‌شود، تاج آواز را قطع می‌کند و توصیه می‌کند که با بچه‌ها باید ملاحظت کرد. قرنیان از شاگردان تاج این حال جالب او را چنین توصیف می‌کند که بسیار شبیه عارفانی است که می‌خواستند غرور خویش را در انتظار و کوچه بازار پامال کنند:

مغازه من در خیابان صامیه بود [...] ایشان هر هفته دو سه روز می‌آمدند پیش من. یک وقت دیر می‌آمدم، می‌دیدم استاد دارند می‌خوانند و مردم هم ازدحام کردند. گاهی هم می‌دیدم مثلاً بچه مدرسه‌ای‌ها می‌آمدند بروند، می‌گفتند بابا من تاجم، بیاین براتون بخونم [...] استاد این قدر به مردم علاقه‌مند بودند که همین‌طور که رد می‌شدند به یکی یکی مردم سلام می‌کردند (همان: ۷۸).

او به پاسبان‌ها هم پیش سلام بود؛ به طوری که یکی‌شان به دخترش گفته بوده خانم من بیست سال است این جا هستم و یک بار نشد بتوانم زودتر به تاج سلام بکنم و او زودتر دست بلند می‌کرد و می‌گفت سلام برادر، سلام آقای من، سلام پدر من (همان: ۲۱). او صبح سحر، حین حمام رفتن برای رفتگرها هم می‌خواند (همان: ۵۳). شاگردنوازی‌اش به حدی بوده که مراتب نقل می‌کند که «ساعت دوازده شب زنگ می‌زدم منزلشان، دلم گرفته بود. خب ایشان همان زمان رسیده بود. می‌گفتم می‌خواهم ببینمتان. می‌گفتند بیا پدرم، من آماده‌ام» (همان، ۶۰).

دخترش نقل می‌کند که «پیرمردی خمیده هر هفته پیش پدرم می‌آمد. از زمانی که می‌آمدند، پدر یک تشت و یک پارچ آب می‌گرفتند و دست‌های آن‌ها را می‌شستند و کارهای او را می‌کردند» (همان: ۲۵). او بسیار محبوب و مورد مهر همگان بود؛ به حدی که گاه چندین نفر جداگانه به در منزلش می‌رسیدند تا همراه خود ببرندش و یک بار در چنین موقعیتی گفته بودند باید تاج را تکه‌تکه کنیم تا به همه برسد. در اواخر عمر و بعد از انقلاب حسب شرایط گویی چندان محل اعتنا قرار نگرفت و بارها از او نقل شده که دیگر بسیاری از دوستانش به آشنا بدل شدند و این بیت را می‌خوانده و می‌گریسته است (همان: ۲۹):

رفیقان چنان عهد صحبت شکستند که گویی نبوده است خود آشنایی

(حافظ، ۱۳۶۲، ج. ۱/ ۹۸۲)

#### ۴. نتیجه‌گیری

هنر از آنجا که آفرینش است و هر آفرینشی دو ساحت صوری و معنوی دارد، پس توأمان با فن، به ساحت اخلاقی نیز توجه دارد. در این میان آواز هنری دو پایه است که یک پا در اقلیم موسیقی دارد و پای دیگر در کشور ادب. آواز ایرانی نمونه برجسته این امر است؛ به حدی که آن را از مرتبه خوانندگی به سطحی فراتر از فن ارتقا می‌دهد و نظر به این که آبخور فکری‌اش خاصاً فرهنگ دیرین ادبی عاشقانه- عارفانه فارسی است، چنین ایجاب می‌کند که آوازخوان خود را سالک راهی اندیشه‌ورزانه و تعالی‌جوی عالم معنا در زندگی هنری و شخصی خود بداند. در واقع آوازخوان به تبع آن که خویشکاری‌اش بازآفرینی گنجینه‌های ادبی است، مانند یک موسیقی‌دان و شاید فراتر از آن باید اندیشه‌ورزانه و اخلاق‌مدارانه در زندگی هنری و شخصی خود گام بردارد. به همین دلیل او همواره باید به ادبیات و نه تنها شعر پردازد و ضمن تعهدی که به روایت هنرمندانه همه جوانب آن دارد، در مقام عامل به معنای آن و نه واعظی غیر متعظ، منازل اخلاقی را هم در این وادی طی کند. متأسفانه با وضع مادی‌گرایانه‌ای که به اندیشه و زندگی روزمره انسان معاصر دست داده، هنر عرصه تاخت‌وتاز بازار و اسیر سوداگری شده و اگر هم بعضاً آراسته به اسالیب و آداب اخلاقی است، بیش‌تر چیزی شبیه طرف‌دارپرووری و عوام‌فریبی است تا مردم‌دوستی راهبرانه و تعالی‌بخش.

سیری در زندگی و آثار استادان دو قرن اخیر که موسیقی را از چنگ چیره‌گران و مسخرگان به در برده و هم در ساحت دانش و فن و هم در حوزه اخلاقی ارتقا بخشیدند، به ما کمک شایانی خواهد کرد تا راه درست را در این بازار مکاره گرگ و میش تشخیص دهیم. در این میان تاج اصفهانی الگوی کاملی از یک آوازخوان اخلاق‌گرا به شمار می‌آید که می‌توان با نگاهی تنقیحی و هوشمندانه و به روزسازی با شرایط زندگی امروزی به آن، هنر در حال احتضار آواز را سر پا کرد، به این امید که مهم‌ترین رسانه نشر ادبیات وزین فارسی از نفس نیفتد و به تبع این گنجینه هم در آوار فراموشی گم نگردد.

### پی‌نوشت‌ها

- (۱) شیرین و فرهاد در ردیف کسایی همان گوشه شهابی است و در بعضی ردیف‌های تهران معادل سوز و گداز در اصفهان دانسته شده است (تهماسبی، ۱۴۰۰: ۳۴۵ و ۴۸۳).
- (۲) کم‌ترین چیز در تلفیق شعر و موسیقی، حال و هوای عاطفی و حفظ لحن کلام در موسیقی است؛ ولی آهنگساز و در پی آن، خواننده حق‌العمل کار هیچ توجهی ندارد که شاعر در خطاب «با من صنما» به التماس از معشوق افتاده و در پی جستن آخرین فرصت است و می‌گوید که «گر سر نهم آنگه گله کن». حال کجای این حال و هوا با آن ریتم تند و فریاد کشیدن بر سر معشوق در تناسب است و یا این که چگونه می‌توان تصور کرد که مولوی در حال احتضار چنین بانگ برکشد که «رو سر بنه به بالین تنها مرا کن». این آهنگ‌ها جامه‌ای تنگ و کوتاه و جلف بر تن شعر فخیم کلاسیک هستند.
- (۳) احمد احمدا مخفف احمدان؛ یعنی احمد شاملو و احمد رضا احمدی از استادان شعر سپید است و البته به نوعی از شعر سخیف و طنز هم در دوره قاجار گفته می‌شده است که عملاً زیرمجموعه‌ای از ادبیات تزریقی است (شفیعیون، ۱۳۸۸: ۴۹).
- (۴) در ۱۳۲۴ که اقبال آذر کفیل شهرداری تبریز بود، به اصرار در مجلس فرقه دموکرات‌های آذربایجان حاضر می‌شود و به رغم اصرار آن‌ها به ترکی خواندن شعر عارف را می‌خواند:  
لباس مرگ بر اندام عالمی زیباست      چه شد که کوتاه و زشت این قبا به قامت ماست  
چه شد که مجلس شورا نمی‌کند معلوم      که خانه خانه غیر است یا که خانه ماست
- اقبال بعد این آواز هم خود هم سایر حاضران مجلس به گریه می‌افتد و با ترفند دوستان از مهلکه بیرون می‌جهد (نورمحمدی، ۱۳۸۶: ۵۱-۵۲). در باب او همچنین بارها ذکر شده که از دریافت پول کلان اجراهایش یا تن زده است و یا در جهت خیریه استفاده کرده است (فتحی، ۱۳۳۸: ۲۴). ویژگی‌ای که به شکل شگفت‌انگیزش در قمرالملوک و زبیری وجود داشته است (خالقی، ۱۳۷۳: ۱۸۸-۱۸۵).
- (۵) جمال‌زاده تعریف می‌کند که چگونه تصانیف عارف ورد زبان عرب‌های بغداد بوده است (نورمحمدی، ۱۳۹۴: ۷۶) و بدیع‌زاده می‌گوید: «امشب این کنسرت داده می‌شد، فردا این آهنگ‌ها توی دست و دهان مردم بود، مخصوصاً این خواننده‌های دوره گرد» (بدیع‌زاده، ۱۳۷۲: ۴۰۵-۴۰۳).
- (۶) معروف است که ملا قنبر، شمرخوان تعزیه، صدایی بسیار غرایی داشته، چنان که یک بار در حین اجرا، چنان نعره‌ای زده است که مظفرالدین شاه از ترس غش کرده است و سپس دستور به قتلش می‌دهد که با شفاعت دیگران به کندن چند

دندان‌ش تقلیل پیدا می‌کند (آصف‌زاده، ۱۳۷۴: ۴۴-۴۳). البته حکایات بسیاری از این ترس مضحک شاه و پناه بردنش به زیر عبای سید بحرینی، استخاره‌گر او و نیز دمر خوابیدن زیر نیمکت نقل شده است (سالور، ۱۳۷۷: ۴۰۸۰-۴۰۷۸).

## منابع

- آصف‌زاده، محمدباقر (۱۳۷۴). *قزوین در گذرگاه تاریخ*. قزوین: انتشارات بحرالعلوم.
- بینش، تقی (۱۳۷۱). *سه رساله فارسی در موسیقی*. تهران: نشر دانشگاهی.
- پیشاوری، ادیب (۱۳۱۲). *دیوان قصائد و غزلیات فارسی و عربی ادیب پیشاوری*. به جمع و حاشیه و تعلیقات علی عبدالرسولی، تهران: مطبوعه مجلس.
- پورجوادی، امیرحسین (۱۳۷۴). *رساله موسیقی محمد بن محمود بن محمد نیشابوری*. معارف، ۳۵-۳۴، ۷۰-۳۲.
- تجریشی، حمید (۱۳۷۷). *مرغ شباهنگ*. تهران: فکر روز.
- تهماسبی، ارشد (۱۴۰۰). *کتاب گوشه فرهنگ نواهای ایران*. تهران: ماهور.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲). *دیوان حافظ*. تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۳۵-۱۳۳۳). *سرگذشت موسیقی ایران*. تهران: صافی‌علی‌شاه.
- خالقی، زهره (۱۳۷۳). *آوای مهربانی*. تهران: دنیای مادر.
- خضرای، بابک (۱۳۹۰). *پیوندهای آیین خنیاگری با آیین جوانمردی*. فصلنامه کیمیای هنری، ۱ (۱)، ۷۰-۶۳.
- خطیبی، پرویز (۱۳۸۰). *خاطراتی از هنرمندان*. به کوشش فیروزه خطیبی، تهران: معین.
- دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲). *تذکره الشعرا*. تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر.
- رشیدی، امین‌الله (۱۳۹۰). *عطرگیسو*. تهران: عطایی.
- زاهدی، تورج (۱۳۸۴). *ماهیت موسیقی ایران*. بیناب، ۹، ۱۶۷-۱۵۷.
- زهتاب، مجید (۱۳۹۶). *آتش دل*. تهران: دریاچه نو.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۳). *کلیات سعدی شیرازی*. ویراسته بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: دوستان.
- سپنتا، ساسان (۱۳۸۲). *چشم‌انداز موسیقی ایران*. تهران: ماهور.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *زمینه اجتماعی شعر فارسی*. تهران: اختران.
- شفیعیون، سعید (۱۳۸۸). «تزییق» نوعی نقیضه هنجارستیز طنزآمیز در ادبیات فارسی. *ادب پژوهی*، ۱۰ (۳)، ۵۶-۲۸.
- شیرازی، قطب‌الدین (۱۳۶۹). *دره‌التاج*، تصحیح ماهدخت همایی. تهران: علمی و فرهنگی.
- عبدالؤمن بن صفی‌الدیم (۱۳۴۶). *بهجت‌الروح*. تصحیح رابینو دی برگوماله، تهران: بنیاد فرهنگ.
- عظیمی، میلاد و عاطفه طیه (۱۳۹۱). *پیر پرنیان‌اندیش*. تهران: سخن.
- عنصرالمعالی، کیکاووس (۱۳۷۵). *قابوس‌نامه*. تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی-فرهنگی.
- عوفی، محمد بن محمد (۱۳۸۲). *گزیده جوامع‌الحکایات*. به اهتمام جعفر شعار، تهران: علمی و فرهنگی.
- سالور، قهرمان‌میرزا (۱۳۷۷). *روزنامه خاطرات عین‌السلطنه*. به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، نشر اساطیر ایران.

- فتحی، نصرت‌الله (۱۳۳۸). *وارث باربد یا اقبال‌السلطان*. تهران: بینا.
- فرخی یزدی، محمد (۱۳۵۷). *دیوان فرخی یزدی*. تصحیح حسین مکی، تهران: بینا.
- کریمی، احمد (۱۳۸۰). *نورعلی برومند زنده‌کننده موسیقی اصیل ایرانی*. تهران: دوست.
- کسای، محمدجواد (۱۴۰۳). *حسن کسای*. تهران: هنر و موسیقی.
- مراغی، عبدالقادر (۱۳۸۸). *جامع‌الالغان، تصحیح بابک خضرای*، تهران: فرهنگستان هنر.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۸۳). *دستور زبان موسیقی پیشرو، بررسی نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی*. هنرهای زیبا، ۱۷، ۹۶-۸۷.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۷). *مثنوی معنوی*. تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: علمی-فرهنگی.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۲). *ماه در مرداب*. تهران: معین.
- نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۸۳). *مردان موسیقی سنتی و نوین ایران*. تهران: سنایی.
- نورمحمدی، مهدی (۱۳۸۶). *سرگذشت موسیقی دانان قزوین در دوره قاجار و اوایل عصر پهلوی*. تهران: حدیث امروز.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴). *خاطراتی از موسیقی دانان*. تهران: علمی.

## Iranian Avaz: A Journey Between Art and Ethics

Saeid Shafieeoun\*

### Abstract

Singing, or more precisely, authentic Iranian avaz, despite its many similarities to general vocal performance, possesses subtle yet significant differences. In other words, beyond its professional principles, Iranian avaz—owing to its deep connection with classical Persian literature—is an ethical art, akin to chivalric sports in contrast to competitive sports. This is because avaz is not merely a musical skill; it also requires attaining intellectual and ethical refinement. An avazkhwan (master of avaz) enjoys intellectual and artistic independence, whereas a khanandeh (singer) excels in executing performances that cater to diverse tastes—an adept contractor who materializes the ideas of marketplace patrons and follows prevailing trends. Of course, there are thoughtful and discerning tasnif (ballad) singers and even taraneh (lyric song) performers who belong to this category; likewise, some among them have performed valuable and remarkable avaz. However, they are not devoted practitioners of this path. This study, which seeks to delineate this distinction, ultimately identifies only Taj Isfahani among the avazkhwans of the past century as having accumulated the highest artistic and ethical merits in his artistic life compared to his peers.

**Keywords:** Avazkhwan, ethics, singer, classical poetry, spiritual music.

---

\* Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Isfahan.