تار سازملّی ایرانیان

■ جلال الدین ملایری ـ عبدالحمید قزلباشان

... چندی قبل هیاهوی یکی از بحثهای پرشور در باب موسیقی سنّتی و اهل آن تا به آنجا رسید که یکی از شعرای معروف معاصر گفت: «با تاری که یك و نیم اُکتاو وسعت صوتی دارد، چگونه می‌توان نعرهٔ زمان (نع... ر... هٔی) زمان را به گوش مردم جهان رساند...»

اهل موسیقی می‌دانند که وسعت صوتی تار کمی بیش از ۳ اکتاو است؛ این به جای خود محفوظ؛ امّا معلوم نیست که چرا شاعر معاصر گمان را بر این نهاده‌اند که هر چه دستهٔ ساز بلندتر باشد، آن نعرهٔ کذایی را بهتر می‌توان به گوش جهانیان رساند. به قول هنرمندگرامی آقای حسین علیزاده؛ «چطور است تاری را با دستهٔ سه متری سفارش ساخت بدهیم تا نعرهٔ زمان را ـ که معلوم نیست چگونه نعره‌ای خواهد بود ـ به گوش جهانیان برسانیم!»

□□□

به طور کلی سازهای موسیقی ایرانی به چهار گروه تقسیم می‌شوند:

۱) سازهای مضرابی
۲) سازهای زهی
۳) سازهای بادی
۴) سازهای ضربی

در فرهنگ موسیقایی ایران، همین تقسیم‌بندی را با عناوین و تعابیر دیگر می‌بینیم:

۱) **ذوات الاوتار** که دارای سیم است و با مضراب، آرشه و یا ناخن نواخته می‌شوند، مانند تار و سه تار، کمانچه و چنگ.

۲) **ذوات النفخ** (سازهای بادی) که بادمیدن در آنها به صدا در می‌آیند، مانند نی وسرنا.

۳) **آلات ضربی** (سازهای کوبه‌ای) که برای حفظ ضرب و آهنگ و ریتم به کار می‌آیند، مانند دف، تنبك و دهل.[۱]

بدین ترتیب، کلیهٔ سازهای موسیقی سنّتی ایران، در یکی از این سه گروه قرار می‌گیرد.

در دورهٔ اسلامی، سازهای زهی مضرابی (ذوات الاوتار)، بیش از سایر سازها اهمیت داشت. از رایج‌ترین انواع این گروه سازها، تنبور، قانون، بربط و عود را باید نام برد. به علاوه، در دسته‌های زهی آن دوره، دوساز: «**رباب الشّاعر**» و «**چنگ**»، از این نظر که برای همراهی با آواز و شعر، بیشتر به کار می‌رفت، ارزش خاصّی داشت. از گروه سازهای بادی (ذوات النفخ) کرنا، سرنا، شیپور، نی و قره نی معمول بود. از سازهای ضربی، طبل و دف اهمیت بیشتری داشت و دف با چنگ همراهی می‌کرد.[۲]

«**ذوات الاوتار**» از حیث تعداد، از سازهای بادی فراوانتر بود و بیش از بیست و شش نوع از آنها مورد استفاده قرار می‌گرفته است: عود قدیم، عود جدید کامل، ششتای، طرب رود، تنبور، شرونیان، تنبورترکی، روح افزای، قوپوزرومی، اوزان، نای تنبور، رباب، مغنی، اگری، قانون، کمانچه، غژك، یکتای، ترنتای، ساز دولاب، ساز عالی مرصع، تحفة العود، شدرغو، پی‌پا، باتوغان، شهرود و رودخانی.

در پانوشت سازهای زهی **لغت‌نامهٔ دهخدا**، با اسامی جالب توجه دیگری نیز رو به رو می‌شویم که از آن جمله‌اند:

ابوالّلهو (که ظاهراً نوعی تنبور بوده است)
کیثار (قیتار)
کناره
شیشك (که ظاهراً همان غژك است)
اگری (چنگ)،
چهارپاره (چهارتار)[۳]

تار از نظر لغوی به معنای رشته، زه، وتر، تارمو، تار ابریشم، سیم و امثال آن است. امّا به هر حال، در اصطلاح سازشناسی، «تار» به عنوان یك ساز مشخّص با ویژگیهای شناخته شده است.

تار،سازی از گروه سازهای زهی است. متأسّفانه دربارهٔ تاریخ پیدایش (و ساخت و پرداخت آن) آگاهیهای موثق و مستندی در دست نیست. از تصاویر و نقاشیهای موجود در کاشی کاریهای دوران صفویه چنین برمی‌آید که تار از آن زمان، در ایران متداول شده است. از قرار روایات غیرمستند، زمان پیدایش تار به دوران **فارابی** برمی گردد که پرده بندی و سیم آن را تکمیل کرده است. پس از او استادان سرشناسی چون **صفی‌الدین، خواجه بهاءالدین، ابوالفرج اصفهانی** و دیگران، هر کدام دربارهٔ تقسیم فواصل پرده، که موافق پرده های تار نیز هست، مطالبی ذکر کرده اند.[۴]

تار از زمان قاجاریه، به صورت شاخص ترین ساز ملّی ایران درآمده و نقش ویژه‌ای در ارکسترهای ایرانی، ایفا کرده است. تا آنجا که شادروان **مرتضی حنانه** در کتاب «گامهای گمشده» از آن، با عنوان **«ساز ملّی ایرانیان»**، یاد کرده است.

بلندای دستهٔ این ساز، به نوازنده امکان می‌دهد تا با آن، کلّیهٔ نغمه‌های متداول موسیقی ایرانی (ردیف موسیقی) را به خوبی اجرا کند.

شادروان **علی اکبرخان شهنازی** نوازندهٔ بلندآوازهٔ تار می گوید: «تار را سلطان سازها می‌دانم؛ زیرا سازی کاملتر از آن ـ برای اجرای نغمه‌های ایرانی ـ نداریم. زیرا پرده‌های آن ثابت است و با کوکهای متعددی که دارد، می توانیم هرآهنگی را که می خواهیم بنوازیم.»[۵]

تار، شکل تکامل یافتهٔ تنبور است، که فارابی در کتاب «الموسیقی الکبیر» به شرح انواع خراسانی و بغدادی این ساز و طرز پرده بندی آن پرداخته است. تا دورهٔ صفویه، نشانی از این ساز با شکل و ترکیب کنونی آن دیده نمی شود و حتی در نقاشیهای مربوط به این دوره (مانند مجلس بزم تالار چهل ستون اصفهان) هم اثری از این ساز نیست. در صورتی که تنبور، در نقاشیهای قدیم خودنمایی می کند. در نقاشی مجلس بزم شاه عباس دوم سازی شبیه به تنبور، با کاسهٔ طنینی که روی آن از چوب پوشیده شده است، ملاحظه می شود[۶] تار به شکل امروز، از دورهٔ قاجاریه در نقاشیها و عکسها دیده می‌شود. مرحوم **روح‌الله خالقی** در کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» در بیان تاریخچهٔ این ساز چنین می نویسد:

«معلوم نیست از چه زمان، این نام، به سازی که امروز در دست ماست، اطلاق شده است. تنها درشعر فرخی سیستانی در ردیف «غژ» و «نزهت» که نام دو آلت موسیقی است، به کار رفته است:

هر روز یکی دولت و هر روز یکی «غژ»
هر روز یکی «نزهت» و هر روز یکی «تار»[۷]

همان طور که گفته شد براساس پاره‌ای روایات، **ابونصرفارابی** مخترع تار بوده است، امّا هیچ گونه شواهد تاریخی دال بر درستی این مدعا وجود ندارد. به هر حال، معلوم نیست که این ساز عجیب با چنین شکل و ترکیب شگفت چگونه پدید آمده است؟ در این باره، افسانه‌ها و روایات گوناگونی وجود دارد. آیا این ساز ثمرهٔ تکاملی تدریجی است؟ (چنانکه گفته‌اند این ساز، شکل تکامل یافتهٔ تنبور و یا بربط باستانی است.) و یا حاصل نبوغ هنرمندی آشنا با دقائق موسیقی و رموز صداشناسی است؟ حتی اگر بپذیریم که این ساز، ساخته و پرداختهٔ نبوغ صنعتگری آشنا به رموز موسیقی باشد، باز ناچار از قبول این واقعیت هستیم که تار، در شکل و قوارهٔ کنونی آن، دستاورد تلاشها و تأملات بسیاری از نوازندگان و کارشناسان اهل موسیقی است. دست کم می‌دانیم که در همین اواخر، استاد و نوازندهٔ بلندپایهٔ موسیقی ایران، **غلامحسین درویش**، در تکامل و تکمیل این ساز دستی بسزا داشته است و چنانکه معروف است سیم ششمی بر این ساز افزوده است[۸].

تکامل این ساز را باید مرهون زحمات موسیقیدانان با تجربهٔ دو سه قرن اخیر دانست. زیرا در دو سه قرن گذشته با تماسهایی که بین ملل شرق و غرب پیدا شد، «تکنیک» پیشرفتهٔ موسیقی غربی نیز مورد توجه موسیقیدانان پیشرو قرار گرفت و موسیقیدانان کوشیدند از «تکنیک» موسیقی غربی بهره برگیرند. بنابراین کوشیدند مانند سازهای غربی، دامنه اصوات را در وسعت صدای تار به طرف زیر گسترش دهند و از سوی دیگر، آوازها و ملودیهای ایرانی را با استفاده از خط موسیقی غربی (نت) به رشتهٔ تحریر درآورند. در نتیجه، موسیقیدانان ایرانی توانستند از یك چهارم درست (ذوالاربع) پرده بندی در قسمت پایین دستهٔ ساز تجاوز کرده و با تقلید از شیوهٔ استفاده از طرز پرده بندی در موسیقی غربی و با انگشت گذاری اکتسابی تا انتهای دستهٔ ساز (نزدیك کاسه) بالا روند و تقریباً بیشتر از یك اُکتاو نیز به وسعت صدای تار در «زیر» بیفزایند.

بر اثر این تکامل، موفقیتهای دیگری ازجمله امکان اجرای دستگاهها و مقامها در محلهای غیرسنتی نیز به وجود آمد. اما متأسفانه این تحول، ره آوردی زیانبار نیز درپی داشت و آن فراموش کردن روشهای سنتی بود.»[۹]

تحولات جدید، دگرگونی مهمی در شیوهٔ نوازندگی این ساز پدید آورده است، به طوری که سیم سوم و حتی سیم دوم، با کوکهای متفاوت، دستخوش تغییر و تبدیل فراوانی می شود و نوازنده، در هر دستگاه و مقام، متناسب با مایهٔ اصلی، سیم سوم را به صورت «واخوان» مناسبی برای تشدید مایهٔ آن کوك در می‌آورد. این عمل، گرچه سبب ایجاد [به اصطلاح] «سونوریته»ای پُر و مرتعش می شود، اما به سیستم مُدها و رابطه و ترتیب آنها، بویژه در اجرای «ردیف» خدشه وارد می کند.[۱۰]

یکی از رهاوردهای مثبت و پسندیده تکنیك موسیقی غربی، شیوهٔ انگشت گذاری است. در گذشته، نوازندگان ما هرچهار انگشت را در یك دانگ به کار می بردند و این عمل، سبب ناراحتی انگشتان و در نتیجه دشواری اجرا می شده است.

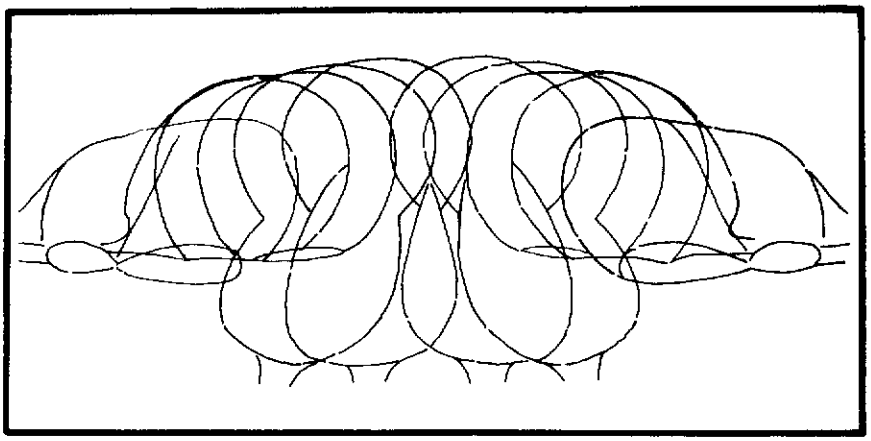
دکتر مهدی برکشلی در کتاب «ردیف موسیقی ایران» چنین می نویسد:

«در زمان فارابی اصل دو پرده ای گام، منسوب به فیثاغورث مورد قبول و اجرای آن بر اسبابهای موسیقی معمول آن زمان، عملی انجام یافته بوده است و معاصران اواصل دیگری سوای آن برای پرده بندی سازها نمی شناختند. پرده‌های معمول، چهارتا بوده است که به نام انگشتان دست خوانده می شدند... این انگشتان، روی پرده‌های هم نام خود قرار گرفته و با کوتاه کردن قسمت مرتعش سیم، صدای معمولی در هر دانگ را بر هر سیم ایجاد می کردند که تعداد آنها با مطلق یا دست باز سیم، پنج تا می شود. یعنی بر هر سیم، یك دانگ، شامل پنج صدا ایجاد می شده است.»[۱۱]

البته سیستم انگشت گذاری (که از تکنیك و تدابیر نوازندگی غرب اقتباس شده است) در نوازندگی تار کاربرد چندانی ندارد، زیرا طول دسته این ساز نسبتاً بزرگ است. بنابراین نوازندگان این ساز، از نوعی انگشت گذاری که در حالتها و به اصطلاح در پوزیسیونهای مختلف به کار می رود، استفاده می کنند.

ساختمان تار

تار عبارت است از دو جعبهٔ مجوّف به نام کاسه و نقاره که ازچوب [معمولاً] توت ساخته می شود و بدنه و دستهٔ تار از چوب قوفل و گردوی کهنه است و پوست برهٔ تودلی را به روی کاسه می کشند و روی دسته را با استخوان پای شتر می بندند و خرك روی کاسه را از



شاخ گوزن می‌گذارند.[۱۲]

محل انگشت‌گذاری را دسته می‌گویند که پهنای آن حدود ۳/۷ سانتی‌متر است. ناحیهٔ «گوشی»ها را اصطلاحاً پنجه می‌خوانند. سیمهای تار را روی خرك، سوار بر پوست کاسه قرار می‌دهند و بدین ترتیب، صدایی که در اثر برخورد مضراب و سیمها پدید می‌آید در قسمت کاسه تقویت می‌شود.

سیمهای تار در انتها به دکمه‌ای متصل می‌شود و پس از عبور از خرك به موازات یکدیگر در امتداد دسته از شیار شیطانك رد می‌شود و به گوشی‌های مقابل هم وصل می‌شود. خرك در فاصلهٔ ½ ۷ طول کاسه از انتهای آن قرار می‌گیرد و معمولاً آن را در فراختترین محل دههٔ کاسه قرار می‌دهند.

همان‌گونه که گفته شد عمل خرك یا پل آن است که ارتعاشات سیمها را به پوست و از آنجا به هوای درون جعبه انتقال می‌دهد تا هوا در اثر «رزُنانس» به ارتعاش درآید. در حقیقت، صدای تار از دو قسمت ساخته شده، یکی از آنها مربوط به کاسه و نعاره و هوای درون آن و چوب است و دیگری مربوط به ارتعاش سیم. هنگامی که سیم تار بر اثر حرکت مضراب، به صدا درمی‌آید، فقط مقدار کمی از انرژی صوتی آن به گوش می‌رسد و قسمت بیشتر آن مربوط به صدای ارتعاش جعبهٔ رزُنانس (کاسه و نقاره) است که سیمها بر روی آن قرار دارد.

اجزای گوناگون تار عبارتند از:

- کاسه، نقاره، دسته، پوست، خرك، سیم‌گیر، پرده‌ها، شیطانك، پنجه، مضراب و سیمها

تار دارای شش سیم فلزی است. دو سیم اول و دوم سفید و از نوع فولاد است و به اصطلاح با نت «دو» کوك می‌شوند و سیم سوم و چهارم، زردرنگ است و از جنس برنج است که ضخامت آن اندکی از سیم فولادی بیشتر و در «سُل» کوك می‌شوند سیم پنجم سفید فولادی و سیم ششم زرد برنجی است که نوع کوك آن در اجرای دستگاهها و مقامهای موسیقی فرق می‌کند. (البته این تفاوت کوك در سیمهای دیگر و بخصوص در سیمهای سوم و چهارم نیز متناسب با دستگاههای موسیقی، وجود دارد).

تار دارای ۲۸ پرده است که ۱۵ پردهٔ آن، به صورت سه‌لایی و ۱۳ پردهٔ آن به شکل چهارلایی بسته می‌شوند. جنس این پرده‌ها از زه یا رودهٔ گوسفند است. طول تار معمولاً ۹۳ تا ۹۶ سانتی‌متر و طول سیم مرتعش، یعنی فاصلهٔ خرك تا شیطانك ۶۶ سانتی‌متر است. طول قسمت کاسه و نقاره درحدود ۳۰ سانتی‌متر است.

تار ایرانی، دارای کاسه‌ای است مرکب از دو قسمت، که بزرگتر را کاسه و کوچکتر را نقّاره می‌نامند و هریك، دهانه‌ای دارد به شکل گلابی که نوك آن، به طرف یکدیگر است و روی دهانه‌ها پوست نازك برّه کشیده شده است. «دسته» تار متصل به «نقّاره» است و از سوی دیگر، منتهی به پنجه می‌شود که دارای شش گوشی (محل اتصال سیمها) است. سیمهای تار از روی خرك که تقریباً در ثلث انتهایی پوست کاسه قرار دارد، می‌گذرد.

سیمهای تار از سه تار اقتباس شده، منتها برای آن که صدای آن قویتر شود، سیمهای اول و دوم (زرد و سفید) را به صورت جفت و دوتایی بسته‌اند و پنج سیم پیدا کرده است. سیم شش را چنانکه معروف است (و پیش از این نیز اشاره شد) غلامحسین درویش به آن افزوده است. این سیم به نام «هنگام» معروف است.

محل انگشت‌گذاری را دسته و ناحیهٔ گوشی‌ها را پنجه می‌نامند. شکل و طول و حجم این ساز در نقاط مختلف ایران متفاوت است. نوعی تار در آذربایجان ایران و شوروی و قفقاز و افغانستان وجود دارد که دستهٔ آن در مقایسه با تار معمول در ایران پهن‌تر و دارای ۹ گوشی است و شیوهٔ نوازندگی آن نیز تا حدی متفاوت است.

کاسه و نقاره را معمولا از چوب درخت توت و دسته را از چوب «فوفل یا گردو می‌سازند.

شادروان علینقی وزیری، موسیقیدان بزرگ معاصر با تغییر قطر سیمها و پوست و امتداد دستهٔ تار روی نقاره، سه نوع تار دیگرابداع کرد. و آنها را تار «باریتون»، تار معمولی، تارباس و سوپرانو نام نهاد.

برای نواختن تار، آن را روی ران قرارداده و بازو و بدن را به آن تکیه می‌دهند و سپس با مضراب که در دست راست، بین سه انگشت شست و سبابه و وسطی قرار می‌گیرد، بر قسمت معینی از سیمها در قسمت کاسه می‌نوازند.

گردش انگشتان دست چپ روی پرده‌های ساز که در قسمت دسته واقع است، نت مورد نظر را تعیین می‌کند. وقتی بخواهند تار را در هوای مرطوب یا خشك بنوازند، چون پوست تار تغییر می‌کند در نتیجه، جای پرده‌ها نیز تغییر می‌یابد. برای آن که این اشکال برطرف شود، به وسیله یك رشته، زه خرك را به چاکهای مختلف سیم‌گیر وصل کرده، آن را با تغییر جزئی میزان می‌کنند. گستره و دامنهٔ اجرائی تار، کمی بیشتر از سه اُکتاو است.

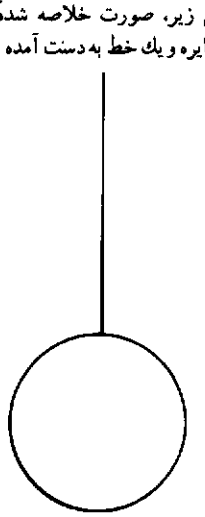
ساختمان تار در آغاز شکلی ساده داشته و از کاربرد آن یعنی ایجاد بهترین صدا پیروی می‌کرده است، اما به تدریج، دراثر تکرار در ساختن آن، سازندگان این ساز، با الهام از عوامل فرهنگی و هنری و زیبایی‌شناسی قومی، بی‌آنکه لطمه‌ای به اصل آن وارد کنند، هر بار چیزی بر آن افزوده و یا از آن کاسته‌اند و بدین ترتیب، این ساز در طول زمان کمال پذیرفته و به صورت کنونی درآمده است. به تعبیر «گاستون باشلار» انسان، آفریدهٔ آرزوهاست نه مخلوق نیاز، بنابر این گاه آرزوها و خواستهای قلبی، بر نیازهای اولیه چیره می‌شود و حتی فایدهٔ عملی آن را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

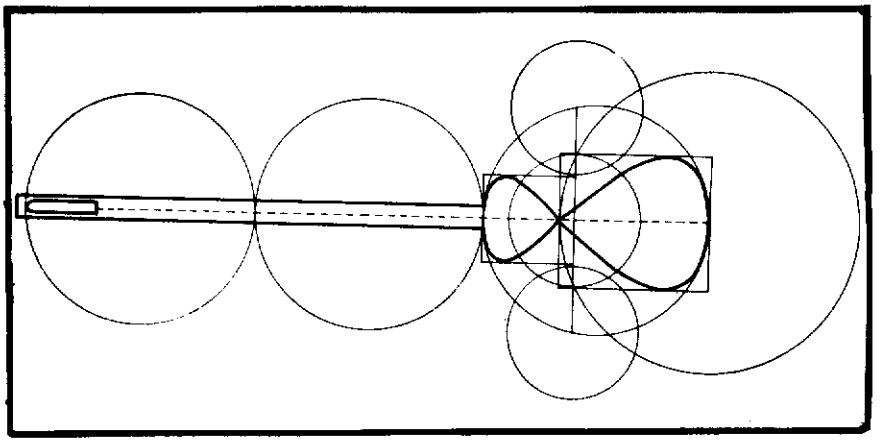
به هرحال، کاملترین شکل این ساز را در دست ساخته‌های یحیی (یحیای دوم) می‌یابیم. هنوز تارهای او در میان گونه‌های شناخته شده ـ از حیث کمال و زیبایی ـ بی‌همانند است.

«معمول یحیی این بود که سالی یك بار استادان تار نوازندگان معروف را به ناهار دعوت می‌کرد و به اصطلاح درویشان، دیگ جوش می‌داد و میرزا عبدالله و آقاحسین قلی، تارها را امتحان می‌کردند و هریك، ساز مناسبی برای خود انتخاب می‌کردند.»[۱۳]

یکی از دلائل مهمی که نشان می‌دهد تار، سازی ایرانی است، وجود سمبلها و یا نماهایی است که در بطن این ساز وجود دارد و هنرمند سازنده به طور خودآگاه و یا ناخودآگاه از آنها استفاده می‌کند.

«تار از یك دسته و یك کاسهٔ دو قسمتی تشکیل شده است. اتصال این دو، به گونه‌ای است که به شکل نمادین در دیگر اشیاء و نقوش هنری می‌توان مشاهده کرد و شکل زیر، صورت خلاصه شدهٔ آن را که از ترکیب یك دایره و یك خط به دست آمده نشان می‌دهد:





این ترکیب را در شکلهای به کار گرفته شده در مینیاتور به صورتهای گوناگون می توان مشاهده کرد. البته بارزترین و زیباترین شکل این ترکیب را در تنگ و صراحی و قرابه می توان یافت، که به طور نمادین، نشانگر گردن و تنه است و در محل اتصال گردن به تنه معمولاً از نقوش خاصی استفاده می شود که خود کاسهٔ تار نیز با توجه به انحناهایی که دارد می تواند مورد مقایسه با انحناهای موجود در اشیاء مصرفی و یا خطوط نستعلیق و یا اجزای معماری قرار گیرد.

همچنین انحنای موزون پشت و کنارهٔ کاسه تار را علاوه بر آنکه در طبیعت می توان مشاهده کرد، در خطوطی که نگارگر سنتی ترسیم کرده است نیز می توان دید. نمایان ترین قسمت کاسه، بخش بالایی آن است که از دو قوس متقاطع تشکیل شده است. هرکدام از این قوسها، کاملاً مشابه قوسهایی است که در غالب انواع معماری ایران دیده می شود. جالب اینجاست که خطوط منحنی موجود در ابزار موسیقی غربی مانند خطوط ویلن و گیتار نیز غالباً مورد مقایسه با منحنی های معماری دوران رنسانس و پس از آن می باشد که شکل های تکامل یافتهٔ این آلات موسیقی را در آن دوره می توان یافت.»[۱۴]

حروف نستعلیق فارسی نیز از منابعی است که همیشه می توان با استفاده از فرمهای آن، به منابع تصویری گونه گونی دست یافت. در این مورد، مقایسه بین حروف نستعلیق و شکل تار یحیی قابل توجه است که انحنای کناره های این ساز چین و شکن حروف مذکور را داراست.

به هرحال، در این که تار، سازی کاملاً ایرانی است، تشابه ترکیبات و تناسبات آن با نقاشی مینیاتور ایرانی و حروف نستعلیق و معماری سنتی نیز گواه و دلیل بسیار محکم دیگری است. همان گونه که اشاره شد مشخصات اولیهٔ کاربردی براثر مرور زمان، به ویژگیهای زیبایی شناسانه و هنرمندانه تبدیل می شوند که ترکیب خاص کاسه و نقاره تار از آن جمله است.

دکتر علی اکبر صارمی در مقالهٔ جالبی تحت عنوان «نگاهی به تار یحیی و مقایسهٔ آن با دیگر آثار هنر ایران» چنین می نویسد:

«خط مایل جدا کنندهٔ کاسه و نقاره که به صورت موزونی کاسه و نقاره را با هم در قسمت پشت ترکیب کرده است، چنان ترکیبات و تناسبات زیبا و متغیری در حجم تار به وجود آورده که جا دارد آن را با انواع قوسها و منحنی هایی که در نقاشی مینیاتور مشاهده می شوند، مقایسه کرد. در نقاشی مینیاتور، ترکیبات گونه گون غالباً از حرکت منحنی به وجود آمده است. نهایت این خطوط منحنی را در یك نقاشی اصفهانی مربوط به قرن دهم هجری می توان ملاحظه کرد که در آن همه چیز در پیچ و تابی غریب گردهم می چرخند و گویی دائما درحال پیچس و تعییر و زایش‌اند. بدین ترتیب این منحنی ها که جزء پیوستهٔ نقاشی ایران هستند، در معماری به صورت انواع قوسها متجلی می شوند که تنوع آن در معماری ایران بی نظیر است و در تار یحیی (پویژه) با نگاه کردن به آن، از زوایای گوناگون، انواع منحنی‌های رایج در هنر ایران را می توان یافت.

قابل توجه است که این خطوط منحنی، دارای پیچیدگی هندسی فراوانی است و به سادگی نمی توان آنها را در تقسیماتی از دایره جای داد و احساس درونی هنرمند است که چنین ترکیب بدیعی را پدید آورده است.

از سویی، حرکت نوك قلم نقاش و خطاط در یك لحظه، قوس مورد نظر را می آفریند ولی یحیای تارساز، می بایست روزها به تراشیدن چوب بپردازد تا قوس دلخواه خود را از درون آن بیرون کشد. در اینجا می توان کار یحیی را با میکل آنژ مقایسه کرد که به قولی میکل آنژ، مجسمه‌های خود را از درون سنگ‌های نتراشیده از کوه می‌دید و درواقع، مجسمه‌های وی تلاشی برای رها ساختن پیکرهٔ محبوس درون سنگ بود. یحیی نیز مسلماً کاسهٔ تار خود را در دل گنده های توت محبوس می‌دید و سعی می کرد آن را از درون چوبهای ناهموار بیرون کشد. یحیی فقط در ذهن خود، شکل تار را مجسم می کرد و با تراشیدن چوب، به آن،عینیت می بخشید. جالب اینجاست که در اغلب تارهای ساخت یحیی، گره چوب توت معمولاً در برجستگی کنار کاسه و یا نقاره قرار دارد که خود نشانی از مهارت و دید زیبایی شناسانهٔ او دارد.[۱۵]»

تار یحیی، همچنان در طول سالها، به عنوان حجمی مرموز باقی مانده است و هنوز کسی آن توان و مایه را نیافته که سازی همطراز ساز شگفت او بسازد. او با شهودی درونی و به مدد محاسبات پیچیدهٔ ذهنی به سازهای خود شکل می‌داد. نقطهٔ شگفت دیگر این است که چرا او با آن خلاقیت بی مانند، از الگوهای دیگری استفاده نکرده و ترجیح داده که الگوی همیشگی خود را حفظ کند و تغییر چندانی در صورت آن پدید نیاورد.

پاورقی:

۱) فرهنگ معین
۲) لغت‌نامه دهخدا
۳) لغت‌نامه دهخدا
۴) دکتر ساسان سپنتا، چشم‌انداز موسیقی ایران، انتشارات مشعل
۵) گفت و شنودی با علی‌اکبرخان شهنازی
۶) دکتر سپنتا، همان ماخذ
۷) سرگذشت موسیقی ایران، روح‌الله خالقی
۸) دکتر سپنتا، همان
۹) گامهای گمشده، مرتضی حنانه، سروش
۱۰) همان
۱۱) دکتر مهدی برکشلی ـ ردیف موسیقی ایران
۱۲) لغت‌نامهٔ دهخدا
۱۳) معماری و موسیقی، نشر فضا، ۱۳۶۹، مقالهٔ «نگاهی به تار یحیی و مقایسهٔ آن با دیگر آثار هنری ایران»، دکتر علی‌اکبر صارمی
۱۴) همان
۱۵) همان