



سیتار

سیتار

سیتار

شابک ۹۶۴-۹۰۴۳۰-۲-۰

ISBN 964-90430-2-0



انتشارات دانش و فن

دانش و فن : مقابل در اصلی دانشگاه تهران خیابان فخررازی کوچه نیکپور تلفن ۶۴۱۶۵۶۳

صندوق پستی ۱۳۱۴۵/۱۳۶۶

۱۱۰۰۰ ریال

به نام خدا

تنبور

از دیر باز تا کنون

تالیف: سید خلیل عالی نژاد



انتشارات دانش و فن

نام کتاب	: تنبور از دیر باز تاکنون
تالیف	: سید خلیل عالی نژاد
ناشر	: دانش و فن
خوشنویسی روی جلد	: استاد عبدالله جواری کرمانشاهی
خط نت	: علی کامیار
عکس روی جلد	: عکاسی سروستان
تیراژ	: ۳۳۰۰ جلد
نوبت چاپ	: اول ۱۳۷۶
لیتوگرافی	: چاووش نگار
چاپ	: چاپ دریا
شابک	: ۹۶۴-۹۰۴۳۰-۲-۰
ISBN	: 964-90430-2-0
حق چاپ برای مولف محفوظ است.	

دانش و فن: مقابل در اصلی دانشگاه تهران خیابان فخررازی کوچه نیکپور تلفن ۶۴۱۶۵۶۳

صندوق پستی ۱۳۱۴۵/۱۳۶۶

شماره فصل‌ها	فهرست فصل‌ها	صفحه
فصل اول	مقدمات	۵
فصل دوم	۱- نگاهی به چند فرهنگ و لغتنامه	۵۵
	۲- وجه تسمیه	۵۹
فصل سوم	تنبور در چهار رساله باستانی	۶۵
فصل چهارم	تنبور از صدر اسلام تا سلسله صفوی	۷۹
فصل پنجم	تنبور از سلسله صفوی تا عصر حاضر	۱۴۳
فصل ششم	تنبور در سایر ملل	۱۵۱
فصل هفتم	تنبور در شعر و ادب فارسی	۱۵۹
فصل هشتم	تنبور در آثار بعضی از معاصرین غیر ایرانی	۲۱۱
فصل نهم	تنبور در آثار بعضی از معاصرین ایرانی	۲۱۹
فصل دهم	تنبور اهل حق	۲۳۷
کتاب‌نامه	فهرست منابع و مآخذ	۳۰۷

این اثر که نگاهی گذرا به حضور و سابقه
تنبور از دیرباز تاکنون است، در سال
۱۳۷۵ هجری شمسی، بعنوان رساله پایانی
برای دریافت درجه کارشناسی موسیقی به
دانشکده موسیقی دانشگاه هنر ارائه گردیده
است.

فصل اول - مقدمات



نگاره سنگی تنبور نواز متعلق به ۵ تا ۷ هزار سال قبل
نینوا پایتخت باستانی آشور

ردیف مطالب فصل اول

۸	صفحه	۱- تقدیم و تقدیر
۱۰	صفحه	۲- برائت استهلال
۱۱	صفحه	۳- پیش درآمد (اندر سبب تالیف)
۱۵	صفحه	۴- درآمد اول (عشق)
۱۷	صفحه	۵- درآمد دوم (هنر)
۲۰	صفحه	۶- درآمد سوم (موسیقی)
۳۰	صفحه	۷- درآمد چهارم (سازها)

اجر معنوی این اثر را ابتدا به مادر داغدیده و بزرگواریم سیده بانو قدمخیر هاشمی تقدیم میدارم که با تشویق و اصرار ایشان نوازندگی تنبور را برگزیدم. و بعد به روح پاک دو بزرگواری که بی مساعدت آنها نیل به این مقصود میسر نمی گردید.

پدرم مرحوم سید شاهمراد عالی نژاد

استادم مرحوم دکتر تقی بینش

هزاران بار دریغ و درد که آن دو پیر فرزانه مهلت نیافتند تا ثمر بذری که کاشته و نهالی که با مشقت پرورده بودند ببینند.

اگرچه مرده آن است که نامش به نکوئی نبرند

اما باز هم دریغ که:

یکی نایه فلانی زنده و ابی همه گوین فلان ابن فلان مرد

از درگاه حضرت احدیت شادی روح و آمرزش و تعالی درجات برایشان مسألت می نمایم.

در اینجا مراتب تشکر و قدردانی خود را از یکایک بزرگان و عزیزانی که در جمیع مراحل تدوین این اثر حقیر را یاری نمودند اعلام می نمایم.

دکتر حسن فرشاد	در مشاوره و معرفی منابع
استاد امین شهمیری	در مشاوره و معرفی منابع
استاد مهربانو توفیق	در مشاوره و معرفی منابع
آقای محمد رضا درویشی	در معرفی منابع
آقای حسین میثمی	در معرفی منابع
آقای کامبیز محیط مافی	در مشاوره، معرفی و تهیه منابع و همکاری در گردآوری مطالب
آقای فرامرز جعفر منش	در مشاوره، بازخوانی و ویراستاری
آقای عباس رضائی	در ترجمه متون عربی
آقای احمد صدری	در مشاوره، ترجمه متون انگلیسی، تهیه منابع، خوشنویسی، طراحی نقوش و جداول
آقای سید کامبیز اسرافیلی	همکاری در تدوین و تکمیل ملحقات
آقای دکتر حسن سلطانی	همکاری در تدوین و مطالعه برخی از منابع برای یافتن ردپائی از تنبور

مطالعه بعضی از دیوانهای شعر فارسی برای یافتن ردپائی از تنبور	آقای اسماعیل اثباتی
مطالعه بعضی از دیوانهای شعر فارسی برای یافتن ردپائی از تنبور	خانم نرگس اثباتی
مطالعه بعضی از دیوانهای شعر فارسی برای یافتن ردپائی از تنبور	آقای ابراهیم اثباتی
در معرفی منابع	آقای احمد معلم
به خاطر همکاری در تحویل کتب مورد نیاز	کارکنان کتابخانه دانشگاه هنر
به خاطر همکاری در تحویل کتب مورد نیاز	کارکنان کتابخانه مجلس شورای اسلامی
به خاطر همکاری در تحویل کتب مورد نیاز	کارکنان کتابخانه دایرة المعارف بزرگ اسلامی

برای تمامی این عزیزان از درگاه حضرت معبود یکتای لایزال عمر با عزت و سلامتی و موفقیت
آرزو می نمایم.



برائت استهلال^{*۱}

هو الجمیل

«همایون»^{*۲} معبود «یکتائی»^{*۳} سزاوار ستایش است که «امواج»^{*۴} لطف و رحمتش، بیکران عالم وجود را فرا گرفته و تلالو انوار جمالش «سپهر»^{*۵} عالم لاهوت را انباشته، «پژواک»^{*۶} راز و نیاز^{*۷} محرمان وادی وصلش به «نغمه»^{*۸} «روح افزا»^{*۹} جان و دل «عشاق»^{*۱۰} «حزین»^{*۱۱} را منور گردانیده،، «آوازه»^{*۱۲} «هجرائی»^{*۱۳} «گوشه»^{*۱۴} نشینان «مقام»^{*۱۵} بیقراری اش «حصار»^{*۱۶} ملکوت در نور دیده است با هر «کرشمه»^{*۱۷} «دلربای»^{*۱۸} «عاشق کش»^{*۱۹} اش از هر «دستان»^{*۲۰} «تاری»^{*۲۱} به هزار «شهر آشوب»^{*۲۲} انداخته از هر «سامانی»^{*۲۳} «منصوری»^{*۲۴} «جامه دران»^{*۲۵}، «عقده گشائی»^{*۲۶} «ساز»^{*۲۷} کرده توسن عشق در میدان معرفت به جولان درآورده به جهت نیل به «مقام»^{*۲۸} بقا در «اوج»^{*۲۹} قلّه رفیع فنا مأوی می گزینند.

هر گاه که «مطرب»^{*۳۰} عاشقان از «قول»^{*۳۱} مجنون «نفیر»^{*۳۲} «غم انگیز»^{*۳۳} «بیداد»^{*۳۴} عشق آغازد به «دوبیتی»^{*۳۵} وصف جمال لیلی به «بحر نور»^{*۳۶}، هزار «شور»^{*۳۷} بپا دارد، «قطار قطار»^{*۳۸} «پروانه»^{*۳۹} سرمست «کوچه باغ»^{*۴۰} هفت شهر عشق گشته، از وادی «سوز و گداز»^{*۴۱} هجر رسته با فروکش «گریه لیلی»^{*۴۲}، سر برآورده پیغام «دلگشای»^{*۴۳} «سروش»^{*۴۴} به گوش جان شنیده، «غزل»^{*۴۵} «مهربانی»^{*۴۶} به «ضرب اصول»^{*۴۷} ساز کرده و «ترانه»^{*۴۸} «دلنواز»^{*۴۹} «راحت روح»^{*۵۰} به «پرده»^{*۵۱} «شهناز»^{*۵۲} «گشایش»^{*۵۳} نمایند.

پیش درآمد

اندر سبب تألیف

بنام خدا

از نخستین روزهای زندگی آهنگ روح نواز تنبور چنان در جان و دلم اثر کرده که از شرح آن عاجزم. این ساز در آئین مذهبی^{*۱} و خانواده ما احترامی والا داشته و از ارکان مهم مجالس ذکر و وسیله نیایش، ستایش و راز و نیاز با معبود به شمار می آید. نزد کردان اهل حق^{*۲} این ساز به لهجه محلی تمیره^{*۳} نامیده می شود. پیران حقیقت و سادات صاحب نفس قسمت اعظم مجامع ذکر و مجالس موعظه را با این ساز دمساز گردیده و اندرزها و نصایح و اشارات لازمه طی طریق مریدان و مستمعین را با آوای مخصوص و به همراهی نغمات ملکوتی این ساز به گوش جان آنها می رسانند.

همان گونه که مولانا الحان حاصله از این سازها را آوای دوست می داند^{*۴}، آئین اهل حق نیز بر آنست که نوا و ناله تنبور با روح آدمی سخت عجین است تا بدانجا که بزرگان این سلسله به آن نداء الحق می گویند. اهل حق چنین می پندارد که چون روح از تشریف و دخول به پیکر آدم اول (ع) خودداری می نمود به جهت ترغیب روح برای اجرای امر به اشاره حضرت حق فرشته اعظم^{*۵} مقام طرز^{*۶} را با تنبور نواخت، روح با شنیدن آن آهنگ حقانی سرخوش گردید و مستانه به کالبد مذکور وارد گشت.^{*۷}

با این اعتقادات و نگرش بخصوص است که چنین جایگاهی والا برای تنبور در نظر گرفته می شود.

آموزش تنبور برای عموم جامعه اهل حق بطور اعم و برای سادات و پیران حقیقت که مسئولین هدایت جامعه مذکور هستند بطور اخص نوعی وظیفه به حساب می آید.

پدر^{*۸} و برادر^{*۹} هر دو تنبور می نواختند، اما متأسفانه به دلیل درگذشت نابهنگام برادر و تأثر و تألم شدید پدر از فقدان او، افتخار شاگردی ایشان نصیب نشد تا اینکه در شانزده سالگی با تشویق و راهنمایی مادرم برای فراگیری فن نوازندگی تنبور نزد یکی از بستگان^{*۱۰} رفته و مقدمات کار را از ایشان فرا گرفتم، دو سال بعد به محضر استاد بزرگ تنبور، سید امرالله شاه ابراهیمی^{*۱۱} راه یافتم چند سالی حضور ایشان را در یافته پس از آن

ضمن شرکت در محافل ذکر با شیوه تنبور نوازی دو استاد بزرگ مرحوم عابدین خادمی *۱۲ و درویش امیر حیاتی *۱۳ که هر يك دارای سبك خاص خود بودند آشنا گردیدم. از آن پس تا حد ممکن به طور غیر حضوری و احياناً حضوری به بررسی و مطالعه سبك نوازندگی بزرگان این رشته پرداختم. پس از آشنائی با تنبور به فراگیری موسیقی ایرانی نزد دو استاد بزرگ سید امرالله شاه ابراهیمی و کیخسرو پور ناظری *۱۴ پرداختم و در این تکاپوی عاشقانه بود که شاید به اعتباری به سرچشمه آن یعنی دانشکده موسیقی راه یافتیم و از خرمن هنر و دانش اساتید بزرگ آن حوزه خوشه ها چیده و توشه ها اندوختیم ضمن ابلاغ مراتب تقدیر و تشکر و اعتراف به بندگی تمامی آنها که از محضرشان حتی يك عبارت آموختم *۱۵ خوشبختانه دانشکده مذکور نسبت به معرفی موسیقی قدیم و موسیقی دانان قدیم و رسائل کهن موسیقی ایران اصرار فراوان داشت و اقبال بلند آنکه تدریس دروس سه گانه فوق الذکر را استاد بزرگ دکتر تقی بینش عهده دار گردیده بودند که خود ضمن اینکه از دوستداران موسیقی اصیل ایران و از پاسداران میراث فرهنگی کشور می باشند در راستای بازخوانی، بازسازی و ترجمه رسائل موسیقی قدیم ایران از عمر خود مایه نهاده و به همت ایشان بسیاری از آثار گمنام در زمینه مذکور با دقت کم نظیر به زیور طبع آراسته گردیده، این بی مقدار در محضر آن فرهیخته *۱۶ بزرگ با نظام موسیقی قدیم ایران و موسیقی دانان بزرگ و آثار علمی دانشمندان موسیقی دان ایرانی و تاریخچه حضور سازهای باستانی در این سرزمین آشنا گردیده و از آن دریای بی پایان هم به قدر تشنگی چشیدم.

در ضمن مطالعه رسائل کهن و بررسی آثار پیشینیان در زمینه موسیقی با حساسیت فوق العاده ای حضور تنبور را تعقیب می نمودم، در این رهگذار با هدایت آن پیر فرزانه *۱۷ هر چه به لحاظ زمانی عقب تر می رفتم حضور غیر قابل انکار تنبور را در می یافتیم، تا بدانجا که دیگر اثری از کتاب و کتابت و رساله باقی نیست باز هم حضور تنبور را در اسنادی محکم تر و مقاوم تر که گذشت زمان و عوامل فرساینده طبیعی و یغمای بیدادگران نابودشان نکرده بود و چون آثار مکتوب در آتش قهر زورمندان نسوخته بودند چون سنگ نوشته ها و تندیس های چند هزار ساله و غیره دریافتیم.

حضور با شکوه تنبور د سراسر تاریخ این سرزمین بسیار شگفت زده ام کرد و برآتم داشت که به عللی چند رد پای تنبور را از عصر حاضر تا آنجا که سندی موجود است و دست یابی به آن برای حقیر مقدور است دنبال نموده و زبده مطالب نوشته شده در این باره را یکجا جمع آوری نموده و در جد بضاعت اندک خویش نقد و بررسی بنمایم.

علت اول پاسخ گویی به ندای درون و تعلق خاطر به ساز مقدس تنبور.

و بعد ادای دین نسبت به آئین اهل حق که تنبور را یگانه ساز مخصوص مراسم ذکر میدانند. پس از آن انجام وظیفه ای ناچیز نسبت به موسیقی مقامی کردی که در این قسمت نیز تنبور شاخص اصلی است. سپس ادای دین نسبت به هدایت پدر و تشویق مادر به وادی منور عرفان و آموزش تنبور. علت دیگر ادای دین نسبت به استادان ارجمندی که اندوخته های خود را در طبق اخلاص نهاده در اختیارم قرار دادند و بعد به مصداق پای ملخی نزد سلیمان بردن ارائه خدمتی ناچیز در راستای فرهنگ و هنر ایران بزرگ و در نهایت ادای وظیفه شاگردی و ارائه تکلیف از آموخته ها به محضر پیش کسوتان ارجمند.

در آغاز راه پس از استعانت از درگاه حضرت حق تعالی باز هم استاد بزرگ دکتر تقی بینش را به یاری طلبیده تا برای نیل به هدف مورد نظرم در حد ظرفیت اندک خویش از اندوخته های بسیار ایشان بهره مند گردم.

موضوع اصلی این رساله شناخت تنبور است و واضح است که تنبور گوشه ای از عرصه پنهانور موسیقی را فرامی گیرد و موسیقی نیز یکی از عجیب ترین جلوه های هنر و شاید عظیم ترین و کهن ترین ستون کاخ رفیع هنر است و از آنجا که علت اصلی ایجاد هنر عشق است لذا به طریق اختصار ارائه مطالبی چند ابتدا پیرامون عشق پس از آن هنر و بعد اشاره ای کلی به موسیقی و نهایتاً اشاره ای به آلات و ابزار هنر موسیقی که در ایران معمول است، جهت ورود به اصل مطلب ضروری می نماید.

بدین امیدم که با عنایت حق در نیل به مقصود توفیق رفیق آید و بدین انتظارم که

صاحب نظران نواقص و کاستی های موجود را به کمال خود بخشیده و به اشارتی منت
ارشاد بر حقیر بگذارند.

و من الله التوفیق

سید خلیل عالی نژاد

شهریور ماه ۱۳۷۴ هجری شمسی

تهران

(

درآمد اول

عشق

طفیل هستی عشقند آدمی و پری ارادتى بنما تا سعادتی ببری
 بکوش خواجه و از عشق بی نصیب مباش که بنده را نخرد کس به عیب بی هنری^{*۱}

عشق تشعشع فروغ رخ دلدار ازلی است که تابش اش خرمین وجود عاشق را چون پروانه ای مجذوب به کام شعله های جانسوز خویش جذب می نماید.

باز نظر بیننده از راه چشم که زبده اسباب معرفت بیرونی است به تذروی رعنا پرواز داده می شود^{*۲} و رخی نیکو که نمودی از حسن ازلی است را مشاهده می نماید. حسن محبوب در صدد تسخیر خانه دل که مقام رفیع حضرت بیچون است برمی آید. نه به آسانی که با صفت ویرانگری تاتار ... خانه دل در تصرف جلوه ای و مظهری نوین از مظاهر بشمار حضرتش درآمده و بنیان آباد و استوار بر اصول عقل و سلامت متزلزل شده و بی سروسامانی بر اوج آن سایه می افکند. در این کشاکش و تحول صاحب ظاهری منزل به گاه وصل و یا در وقت هجر و قبض هر بار به نوعی سرمست یا خمار سرخوش یا بیقرار میگردد.

عشق از راه رسیده اکسیر وجود است چنانچه شیخ اجل سعدی آورده اند:

گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد

اکسیر عشق در مسم آمیخت زر شدم^{*۳}

و دُر دانه دریای معرفت است که خواجه شیراز حافظ بیان میدارد:

عشق در دانه است و من غواص و دریا میکند

سر فرو بردم در آنجا تا کجا سر بر کنم^{*۴}

و جان جهان است که منصور حلاج در وصف آن آرد:

که مراد از همه جهان عشق است

جمله عالم تن است و جان عشق است^{*۵}

عشق خاصیتی است که عاشق را تا وقت حضور خویش از گناه باز می دارد.

و نیز عشق و غم دو همزاد دیرینه اند چنانچه حافظ راست:

تا شدم حلقه به گوش در میخانه عشق

هر دم آید غمی از نوبه مبارکبادم *^۶

اگر چه میل به نوشتن در این باب فراوان است اما عشق دریای بی پایان است،
جائی که بزرگان ادب و معرفت در معرفی عشق اظهار عجز نموده اند و جائی که عقاب پر

بریزد، از پشه لاغری چه خیزد *^۷ و آنجا که مولانا میفرماید

هر چه گویم عشق را شرح و بیان چون به عشق آیم خجل مانم از آن *^۸

بهتر آن باشد که بگوئیم ناطقه و ادراك و قوه تخیل و تفسیر بشر در این باب لنگ

است چنانچه حافظ در مقایسه عقل و عشق آورده اند:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق

چون شبی می است که بر بحر می کشد رقی *^۹

ختم کلام آنکه: شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت *^{۱۰}

درآمد دوم

هنر

بزرگان و اندیشمندان جهان تعبیر گوناگون از هنر به دست داده اند، که شاید بررسی آن آراء از اصل وظیفه این رساله خارج است اما به طریق اختصار سخنی چند در این باب خالی از لطف نیست.

هنر معجزه عشق است، هر لحظه به شکلی^{*۱} و یا فرزند عشق است که هر دم به لباسی^{*۲}.

هنر زیباترین جلوه محبت و تابش انواری از خورشید عالمتاب عشق است. از آنجا که عشق آموختنی نیست^{*۳} و علم آن در دفتر نمی گنجد^{*۴} زائیده اش یعنی هنر نیز کسبی و تقلیدی نیست و همچون علت اصلی اش وطن خاکی نمی شناسد. و انجام آنچه از هنرمند حقیقی صادر میگردد از عهده اکثریت اجتماع خارج است. اگر چه بغیر از علت اصلی سایر ابزار و ادوات ظاهری برای خلق اثر در اختیار دیگران نیز هست.

بیشتر آنچه را که امروزه هنر می نامند تقلیدی ضعیف از اصل و سایه ای مجازی از وجود حقیقی هنر است و بیشتر برازنده لفظ صنعت است تا واژه هنر.

هنر تفسیر عشق است. نتیجه نهائی و هدف اصلی از خلق يك پدیده هنری تعبیر و تفسیر رمز و راز عشق نهفته در دل صاحب هنر است. که جز از این طریق قدرت بازگویی غوغای درون خود را نداشته زیرا «من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنش»^{*۵}
«آنچه قلم از نوشتنش بر خود می شکافد^۶ و عقل در شرحش غرقه در گل می شود»^{*۷}
تعبیری بهتر از تجلی بصورت يك اثر هنری نمی تواند داشته باشد.

هنر جلوه های گوناگون و بسیار دارد که هر يك به نوعی تعبیر عشق اند، گاهی پیام هنرمند عاشق به اهل راز، از راه چشم قابل دریافت است. بدین منظور در قالب نقاشی یا صورتگری و پیکرتراشی، معماری، حجاری، حکاکی، قلم زنی، خوشنویسی، تذهیب و غیره متجلی گردیده و در شمار هنرهای بصری قرار می گیرد و گاه این پیام سمعی است و

درک آن از راه شنیدن مسیر است که دو تجلی عظیم آن یکی شعر است و دیگر موسیقی که این دو برای رسانیدن پرنده معنی به آشیانه فهم دوبال پروازند.



تنبور قبل از اشکانی

درآمد سوم

موسیقی

«حمد شایان و شکر بی پایان سامع الاصواتی»^{۱*} را سزاست که نغمه سرایان خوش آواز چنگ آسا پشت به عبادتش خم ساخته اند و طنبورسان دل از غیر پرداخته به مقام طاعتش چو دف حلقه به گوش اند و از خوف مخالفتش مانند بر بط به خروش با مهر او چون نی بر هر بندی سازی دارند و با محبت او به هر تاری از رشته جان آوازی^{۲*} «نبض آدم علیه السلام در حرکت آمد و صوت خود لازم او بود و چون ازمنه»^{۳*} که در مابین حرکات نبض است متساوی بود لاجرم صوت و اصول ایقاعی»^{۴*} در وجود مبارک آدم علیه السلام موجود شد»^{۵*}

«پس فرمان الهی شرف نفاذ»^{۶*} یافت که روح به جسد ابوالبشر آدم صفی سلام الله علیه نقل کرده متمکن شود... چون رحمت پروردگار درباره ابوالبشر نامتناهی بود، ندای عزت به جبرئیل علیه السلام رسید که به لطائف الحیل»^{۷*} روح را به مسکن ابدی او راه نماید... روح الامین»^{۸*} به فرمان رب العالمین به درون پیکر مطهر حضرت ابوالبشر درآمد به آواز حزین و به مقام راست کلمه در آدرتن ادا فرمود...»^{۹*}

مقارن این حال روح به درون حضرت خیرالخلایق آدم علیه السلام درآمد ... و لهذا»^{۱۰*} (ندای جبرئیل) موجب غذای روح گشته که سرمایه فرح و شادمانی انسان کامل است... پس، از این است که هرگاه شخصی نغمه سرائی کند خواه از آلات نغمات و خواه دهنی، روح را حظی وافر بخشد و چون این علم علم جبرئیل است که (او را) روح الامین گویند از این جهت حکما علم روحش گویند... پس لابد است فرا گرفتن این علم ذوی العقول»^{۱۱*} را و ذوی الفهم»^{۱۲*} را که از جمله غذای روحانی است و حکماء فلسفه صاحب این فن را عزیز و نیکو داشتند...»^{۱۳*}

«پس هر مقامی از پیغمبری صلوات الله علیه پیدا شد به جهت عرض حاجات به درگاه قاضی الحاجات»^{۱۴*} به آن پرده ناله و آه به درگاه اله می کرده اند»^{۱۵*}

«حضرت موسی (ع) در وادی ایمن در مقام عشاق ناله و مناجات کردی و حضرت

یوسف (ع) در قعر چاه و زندان به مقام عراق گریستی و حضرت یونس در بطن الحوت *۱۶* به آهنگ كوچك فغان كردی و حضرت داوود (ع) در سر قبر او ریا برادرش جهت طلب مغفرت و آمرزش در آهنگ حسینی ندبه *۱۷* و مناجات می کردی، حضرت ابراهیم صلوات الله علیه در آتش نمرود در مقام حسینی و نوروز عرب ناله کردی و حضرت اسماعیل (ع) در دعا در مقام رهاوی قرآن خواندی و در وقت ذبح در عشاق ناله کردی *۱۸*

«موسیقی اشرف صناعات باشد و واضعان این صناعت حکماء الهی بوده اند. مثل فیثاغورس *۱۹* که حکیمی بغایت محقق بود و در ریاضیات و مجاهدات به مرتبه ای رسیده بود که به تلامذه *۲۰* می گفت که من استماع نغمه ای چند از حرکات فلکی می کنم و آن نغمات در حجره خیال من متمکن گشته ... از آن اصول قواعد این علم بنهاد. و بعد از آن حکماء دیگر مثل افلاطون *۲۱* و ارسطاطالیس *۲۲* و بطلمیوس *۲۳* مخترعات خویشان بر آن می افزودند و هم *۲۴* ایشان در استخراج این علم بر لهُو *۲۵* و طرب مقصود نبود، بل *۲۶* غرض استیناس *۲۷* و تألف *۲۸* نفوس *۲۹* با عالم قدس بود و آلات و ادوات این صنعت در صوامع *۳۰* و معابد محفوظ می داشتند *۳۱*

«داوود علیه السلام را هر وقت به حضرت عزّت حاجتی بود آلهای این صنعت ساز کردی بر اصوات و نغمات آن تضرّع *۳۲* و ابتهال *۳۳* نمودی و در میان اهل اسلام نیز همین ضابطه مضبوط است چه در مساجد و مزارات در تلاوت ذکر به الوان نغمات مترنم می شوند تا به حدی که بعضی از حضّار که قلب ایشان ازق *۳۴* باشد جامه ها بدرند و رقت کنند و نفیر *۳۵* به فلك رسانند و در رقص آیند. *۳۶*

«نزد حکماء و فیلسوفان موسیقی را فایده عظیم است و در بسیار حالها این (را) به کار داشته اند، چنانک در محرابها استجابت دعا را. چنانک داوود علیه السلام در محراب بر بطّردی و غناء خوش بر آن راست کردی. و چنانک در بیمارستانها به سحرگاهان بزدندی تا بیماران را خواب گرفتی و از دردها بر آسودندی، چنانک در صومعه ها بنهادندی و چون عامه به زیارت شوندی، معتکفان *۳۷* آن را بزدندی تا عامه به راه توبه درآمدندی *۳۸*

«این علم و عمل بنهادند تا نفس^{*۳۹} از او اثر پذیرند و به تن دهد و تن را از حال خویش بگرداند، چنانکه اگر کسی در این علم حاذق^{*۴۰} بود که علوم طبیعی نیک داند به نوعی موسیقی هر بیماری که خواهد از تن ببرد^{*۴۱}»

«در هیکلها^{*۴۲} و محرابها^{*۴۳} ساز می زنند تا دعاها مستجاب می باشد و مفسدان به راه توبه می آیند در بیمارستان ها می زنند (به) سبب شفای بیماران^{*۴۴}»

«آوازه‌های معتدل و موزون متناسب مزاج را معتدل کند و طبع را بجنباند و می باشد که و جد آرد و هر بیماری که تن را هست و نفس را هست در موسیقی نوعی مقابل وی هست که آن را به صحت باز آرد^{*۴۵}»

«و این موسیقی اصلی عظیم است و در سحرگاه تأثیری تمام از آنکه هر دعا که، با موسیقار بود اجابت او زودتر بود چنانکه بزرگان سحرگاه نی زدن و بر بط زدن فرموده اند...^{*۴۶}»

«مقصود ما از این رساله... آنست که در هر علم و صنعتی جدایگانه دلیلی هست بر هستی واجب الوجود^{*۴۷} و بر آن انکار نشاید کرد^{*۴۸}»

«بواسطه حسن نسبت تالیفات و اتحاد ابعاد و تناسب نغمات بسطی در نفس^{*۴۹} ظاهر گردد و او را از مصاحبت نفوس عالیه^{*۵۰} و مجاورت عالم علوی^{*۵۱} یاد آید و محرك جسم گردد به حرکت و شوقی و او را چون فلک در چرخ آرد و باشد که نفس مایل مرجع^{*۵۲} و مآب^{*۵۳} باشد و متحرك جسم گردد به حرکتی و انبساطی و جسد را از وسط به اطراف کشد اما ثقلت^{*۵۴} بدن مانع عروج نفس گردد و گاهی بود که اشتیاق نفس به عالم ارواح به غایتی رسد که دفعه^{*۵۵} از بدن مفارقت^{*۵۶} کند و این قضیه بسیار واقع گشته است^{*۵۷}»

«ایزد تعالی را سری است در دل آدمی که آن دروی همچنان پوشیده است که آتش در آهن و چنانکه به زخم سنگ بر آهن آن سر آشکار گردد... سماع خوش و آواز موزون آن گوهر دل را بجنباند و دروی چیزی پدید آورد بی آنکه آدمی را اندر آن اختیاری باشد و سبب آن مناسبتی است که گوهر آدمی را با عالم علوی... هست، عالم علوی عالم حسن و جمال است و اصل حسن و جمال تناسب است و هر چه متناسب است نمودگاری

است از جمال آن عالم، چه هر چه جمال و حسن و تناسب که در این عالم محسوس است همه ثمره حسن و جمال و تناسب آن عالم است.

آواز خوش و موزون متناسب هم شبهتی دارد از عجایب آن عالم. بدان سبب که آگاهی در دل پیدا آورد و حرکتی و شوقی پدید آورد که آدمی خود نداند که آن چیست. *۵۸* «و روا نباشد سماع حرام بود بدان سبب که خوشیها حرام نیست، آنچه از خوشیها حرام است نه از آن حرام است که خوش است بلکه از آن حرام است که در وی ضرری باشد و فساد، چه آوای مرغان خوش است و حرام نیست سبزه و آب روان و نظاره در شکوفه گل خوش است و حرام نیست، آواز خوش در حق گوش همچون سبزه و آب روان و شکوفه است در حق چشم و همچون بوی مشک است و در حق بینی و همچون طعم خوش است در حق ذوق و همچون حکمت‌های نیکو در حق عقل و هر يك را از این حواس به نوعی لذت است» *۵۹*

«نباض *۶۰* و حکیم را واجب است که علم ادوار *۶۱* را نیکو فرا گیرد تا بود که در تشخیص نبض کمتر خطا کند. و دیگر چندین مرض را حکماء فلسفه از علم مونسیقی و مقامات و پرده و نغمات غریبه *۶۲* موزون معالجه می کرده اند» *۶۳*

«در روزگار قدیم حکماء علاج بیمار به آلات طرب *۶۴* می کرده اند مناسب اوقات لیلی و نهاری در خانه خلوت و مزین و روشن در نظر مریض ساز را به نوازش در می آورده اند، تا اینکه به تدریج و مرور آن مرض به اسهل وجوه *۶۵* بی مداوا و اشربه *۶۶* و اجزاء از بدن آن شخص زایل *۶۷* می شده است. *۶۸*

«شیخ الرئيس ابوعلی سینا فرموده است که موسیقی شعبه ای از سحر *۶۹* است و هیجان محبت در طبیعتها ظاهر می گرداند» *۷۰*

«شیخ ابو علی سینا رحمه الله تعالی علیه که در سن هفده سالگی جمع علوم کرده بود *۷۱*، به هر علمی که همت می گماشت می فرمود: اینک مرد کو علم؟ (یعنی کو علمی که در خور من باشد) پس به علم موسیقی روی آورد و پس از مدتی فرمود: اینک علم کو مرد؟ (یعنی کو مردی که بتواند این علم را فرا بگیرد) *۷۲*

«معنی موسیقی در لغت یونان الحان است. و لحن را به دو معنی استعمال کنند

یکی جماعتی نغمه *۷۳* مختلف که آن را قوسی محدود باشد *۷۴* و دیگر جماعتی نغمه که آن را قوسی محدود باشد و کلام مفید به آن مقرون بود. *۷۵* و بر این تفسیر آنچه قراء *۷۶* و خطبا *۷۷* بر آن ترنم می کنند لحن باشد *۷۸*

و یا «لحن عبارتست از اجتماع نغمه های مختلفه که آن را تربیتی محدود باشد» *۷۹*
 «علم موسیقی بطور کلی از شناختن انواع الحان و آنچه از آنها تألیف می شود بحث می کند و روشن می سازد که الحان برای چه غرضهائی تألیف می شوند و چگونه باید تألیف شوند و بر چه حالی باید بوده باشند تا تاثیر آنها بیشتر و دلنشین تر گردد و آنچه به این نام معروف شده دو علم است:

اول: علم موسیقی عملی دوم: علم موسیقی نظری

موسیقی عملی آنست که الحان را در آلات طبیعی یا مصنوعی که برای آنها آماده شده بصورت محسوس ایجاد می کنند.

آلت طبیعی شامل حنجره، گلو، بینی.

آلات مصنوعی شامل نی وعود و جز آن ...

موسیقی نظری به پنج بخش بزرگ تقسیم می شود.

اول گفتار در مبادی اولیه ای است که برای استخراج آنچه در این علم است مورد استفاده قرار می گیرد.

دوم گفتار در اصول این صناعت است شامل استخراج نغمه ها و تعداد و چگونگی آنها.

سوم گفتار در تطبیق چیزهائی است که در اصول ثابت شده و بحث درباره آلات و شیوه ایجاد الحان در آلات. *۸۰*

چهارم گفتار در ایقاعات. *۸۱*

پنجم گفتار در ترکیب الحان و چگونگی ساختن آنها. *۸۲* *۸۳*

«پس گوئیم غنا مرکب است از الحان و الحان از نغمات و نغمه مرکب است از ایقاع *۸۴* و نقره *۸۵*»

«اصل علم موسیقی حساب است، پس همچنانك عدد را نهایت نیست الحان را

نیز نهایت نیست» *۸۶

«این پرده ها» *۸۷ را تاثیرها مختلف است در نفوس *۸۸، بعضی سبب شجاعت گردد مانند عشاق، بوسلیک و نوی بعضی سبب لذتی گردد لطیف مانند راست و نوروز و عراق و اصفهان بعضی تهییج نفس کند و به کمالی برساند از آنجا حالتی شبیه به حزن و فتور *۸۹ و قبض *۹۰ حادث گردد مانند بزرگ و راهوی و زیرافکند و زنگوله و حسینی ... چون معهود چنانست که تلحین به اشعار کنند باید از جهت پرده شعری اختیار کنند که معانی آن مناسب تاثیر آن بود تا سبب کمال تاثیر *۹۱ گردد» *۹۲

موسیقی از دیدگاه حکیم ابو نصر فارابی

«موسیقی سه نوع است اول نشاط انگیز دوم احساس انگیز سوم خیال انگیز موسیقی طبیعی می باید یکی از این سه تاثیر را ایجاد کند چه برای تمام مردم و همیشه اوقات و چه برای اکثر مردم و اغلب اوقات.

موسیقی هائی که تأثیرشان بیشتر عمومیت داشته باشد طبیعی تراند و موسیقی کاملتر و برتر و سودمندتر آنست که دارای ویژگیهای اقسام سه گانه مشروح باشد... و موسیقی عالی تر آنست که با گفتار توأم شود...» *۹۳

نهاد اجرای موسیقی بر دو نوع است یکی نهاد اجرای آهنگهای کامل که با صدای انسان شنیده می شود *۹۴ دیگری نهاد اجرای آهنگهایی که به وسیله آلات موسیقی نواخته می شود *۹۵. مثلاً هنر نواختن اقسام عود و هنر نواختن اقسام تنبور و آلات موسیقی دیگر. آهنگهایی که از آلات موسیقی شنیده می شود یا برای پاسخگویی به آواز ساخته می شوند که تا حد امکان از آن تقلید کنند و یا برای همراهی کردن و تقویت آن و یا به عنوان پیش درآمد و قطعه های میان درآمد، برای استراحت آواز خوان و یا تکمیل آواز آنچه که از عهده خوانند خارج است. *۹۶

موسیقی سازی، که آواز همراه ندارد برخی از عوامل تکامل را خارج است و شنیدن

آن انتظار شنونده را برآورده نمی کند.

موسیقی تحمل رنج را آسان می سازد تا آنجا که مفهوم گذشت زمان را از میان می برد.

انسانها بعضی برای طلب احساسهای مطبوع، آرامش، یا فراموشی، خستگی و گذشت زمان آواز خوانده اند و برخی برای تقویت یا تضعیف يك حالت روحی یا يك میل و یا برای تغییر، تشدید فراموشی و تسکین آن و بعضی دیگر برای حالت دادن به حکایات منظوم خود و ایجاد و تحريك تصوّر و تخیل شنونده.

این آواها کم کم از فردی به فرد دیگر و از زمانی به زمان دیگر و از قومی به قوم دیگر منتقل شده، پیشرفت کرده و رو به تکامل رفته است.

بشر هر يك از انواع موسیقی را در مورد خاصی از اوضاع زندگی به کار می برد، بعضی را در شادی برخی را در غم و بعضی دیگر را در نماز و برخی دیگر را در گفتگو از حکایات معمول.

وقتی موسیقیدانان مشاهده کردند همراهی آواز به وسیله سازی آن را با صداتر غنی تر پرتر درخشانتر و مطبوعتر می کند و یادگیری آن را به سبب شعر و ریتم آسانتر می سازد بر آن شدند در اجسام مختلف نت های شبیه نت های آواز پدیدار سازند، بدین منظور جستجو نمودند در چه نقطه ای از آن اجسام هر يك از نت های آهنگ های شناخته شده و حفظ گشته پدیدار می شود، همینکه جای نت ها تعیین شد آنها را برده بندی کردند و بر آنها آهنگ اجرا نمودند.

هنرمندان پی در پی از بین اجسام طبیعی یا مصنوعی آنهایی را برای همراهی آواز بکار بردند که نت های حاصل از آنها طبیعی تر و کاملتر بود. آنگاه آنها را به تدریج کامل نمودند و نواقص آنها را بر طرف ساختند که به آلات موسیقی مانند عود و سایر سازها بدل شوند.

نوازندگان آلات موسیقی با مطالعه آنها دریافتند که از بعضی از آنها می توان صداها و آهنگهایی سوای آنچه بوسیله صدای انسان قابل اجراست بدست آورد که مانند آنها به گوش خوش آیند باشند. موسیقی سازی چون با آواز همراه شود آن را قوی تر و درخشانتر

می سازد و بسیاری از آن را نمایان می کند.

عود^{۹۷*}، تنبور^{۹۸*} مغرغه^{۹۹*} رباب^{۱۰۰*} مزمار^{۱۰۱*} و اقسام آنها بالاتراند (از سایر سازها) از این جهت که صدا در آنها مداومت دارد ولی تمام ویژگیهای صدای انسان را ندارند صدای انسان کاملترین نوع صدا محسوب می شود و ویژگیهای صداهای دیگر را درخود گردآورده است^{۱۰۲*}

«روح آدمی از عالم قدس^{۱۰۳*} سرچشمه گرفته و توسط طلسمی^{۱۰۴*} که سِر آن فقط بر حق تعالی مکشوف است با بدن خاکی پیوند یافته و از این پیوند حیات آدمی در این عالم زیرین تحقق پذیرفته است. لاکن روح را همواره یادی از مأوای اصلی و وطن اولیه خود باقی است. درعالم قدس، روح مستمع دایمی موسیقی جاویدان این عالم بوده و از هماهنگی و وزن آن بهره می یافت و در آن شرکت داشت.

در این زندان تن، روح از طریق موسیقی بار دیگر یادآور سرزمین اصلی خود می شود و حتی آن طلسمی که روح را به تن پیوند می دهد از این راه شکسته می شود و برای لحظه ای چند هم که شده مرغ روح اجازه می یابد تا بالهای خود را گسترده ساخته و در ساحت^{۱۰۵*} عالم معنی و فضای ملکوتی که مفرح^{۱۰۶*} روح آدمی است به پرواز درآید و از جد و سروری که ذاتی این عالم است بهره مند شود.

موسیقی معنوی مانند موسیقی اصیل ایرانی یکی از قوی ترین طرق بیداری انسان مستعد از خواب غفلت است و مرکبی است مطمئن که می تواند انسان را از حسیض^{۱۰۷*} جهان پر رنج و عالم مادی به اوج عالم پنهانور معنی که در آن هرگونه درد و رنج به شادی وجد مبدل شود برساند... و شنونده ای که روحش مستعد صعود^{۱۰۸*} و معراج^{۱۰۹*} است به وصال یا رنایل سازد و لحظه ای انسان را از محدودیت خود و عالم مادی که او را احاطه کرده است برهاند^{۱۱۰*}

در بررسی تحول موسیقی نوعی موسیقی ریتمیک را شناخته ایم که مربوط به نحله های^{۱۱۱*} فکری و فلسفی گروههای مختلف تصوف^{۱۱۲*} در ایران و هند... است. در این موسیقی مثلث عشق، عاشق و معشوق یا جذبه و جاذب و مجذوب ارکان اصلی و بنیادی آن را شکل بخشیده اند. این موسیقی خاصیتی درون گرا دارد، و قوی حسی مرید یا

مجدوب در تارو پود زخمه های تنبور و کوبه های انگشتان دف زنان به سوی رازهای درونی و تلقین و ادعیه^{۱۱۳*} و تکرارها قرار می گیرد و سرانجام فیزیک انسانی به یک بی حسی دچار می شود و تحت اراده و تصرف ... در می آید و از این تن قالبی رها می گردد و به عالم دیگری عروج می کند. عالمی که ... انسان اثر آتش را حس نکند^{۱۱۴*} و یا از زخمی که بر تن وارد آید خون نریزد^{۱۱۵*}

«گروههایی که در ایران با عنوان اهل حق^{۱۱۶*} روزگاری می گذرانند نسبت به موسیقی احساسی شگفت دارند و هم اکنون نیز در محافل مذهبی خویش با دف و تنبور به اوج جذبه و شور می رسند و آن حرکات عجیب و باور نکردنی را با آوای تنبور انجام می دهند»^{۱۱۷*}

«رد پا و پیشینه این موسیقی با شکوه به دو صورت در خانقاهها^{۱۱۸*} و لنگرخانه ها^{۱۱۹*} تجلی و ظهور و بروز دارد گونه ای به صورت مدایح در اوصاف انبیاء و اولیاء و تغزل اشعار عارفانه درباره مراحل سیرو سلوک و مقام پیر مرشد و در تجلی عارفانه اهل حق با صدای گرم و جانسوز خواننده می شود...

نوع دیگر خواندن اشعار عارفانه و تغزل عاشقانه یا وحدت وجود است که با همراهی تنبور و دف نواخته می شود و مراسم دعا و ذکر با حرکت سر، و نوعی سماع همراه است. این موسیقی ... مرید را به تمرکز درونی و تسلط بر نفس و تصرف در حال و درون گرائی رهنمون می گردد»^{۱۲۰*}

«اگر در طلب و جستجوی این گونه موسیقی ناب و زلال هستیم باید تشنه در این مرحله و وادی گام برداریم و به شناخت رمز و رازهای آن همت گماریم، بی شک تا کسی به حقایق عینی و فلسفی بینش های درویش دالاهو^{۱۲۱*} دست نیابد نمی تواند زبان موسیقایی آنان را که بیانگر حال و کیفیت باورهای مذهبی و اعتقادی آنان است به نظم درآورد»^{۱۲۲*}

«از آنجا که یارسان^{۱۲۳*} یا اهل حق نشانه های دور از آئین های ایران باستان در خود دارد می توان دآوری نمود که تنبور از سازهایی بوده است که در تمام دورانها مورد توجه بوده بویژه در آئین های دینی ایرانیان به کار می رفته است»^{۱۲۴*}

«پروان اهل حق لرستان میراث گرانبهای فرهنگ ملی ما را تا این زمان پاسداری کرده اند اگر چه کردار و اندیشه و گفتارشان رنگ مذهب دارد، ولی منش ها همگی از فرهنگ غنی و پر بار گذشته حکایت می کنند. چه خوب در پناه مذهب و اعتقادات عرفانی خویش خود را از ورطه ها و توفان های زمان بیرون کشیده اند. اهل حق با این اعتقاد برای ستایش، سرودهای مذهبی را با تنبور همراه می کنند... و با این کیفیت الحان و مقاماتی از موسیقی اصیل ایران زمین را سینه به سینه نقل و نگهداری کرده اند»^{۱۲۵*}

«مرغزار»^{۱۲۶*} پر بار سماع، چراگاه جان، چمنزار بهاری قلب، عرصه زورآزمایی عشق تسلای دل شکسته، همدم تنها مانده و توشه مسافر است.

بسیار است آنگاه که يك مرد شکر نعمات این دنیا و آن دیگر را از طریق الحان خوش به عمل می آورد زیرا آهنگ خوش انسان را در نمایش مهربانی و رعایت پیوندهای خویشی، دفاع از شرافت خود و فائق آمدن^{۱۲۷*} بر کاستی ها به سمت سخاوت طبع هدایت می کند.

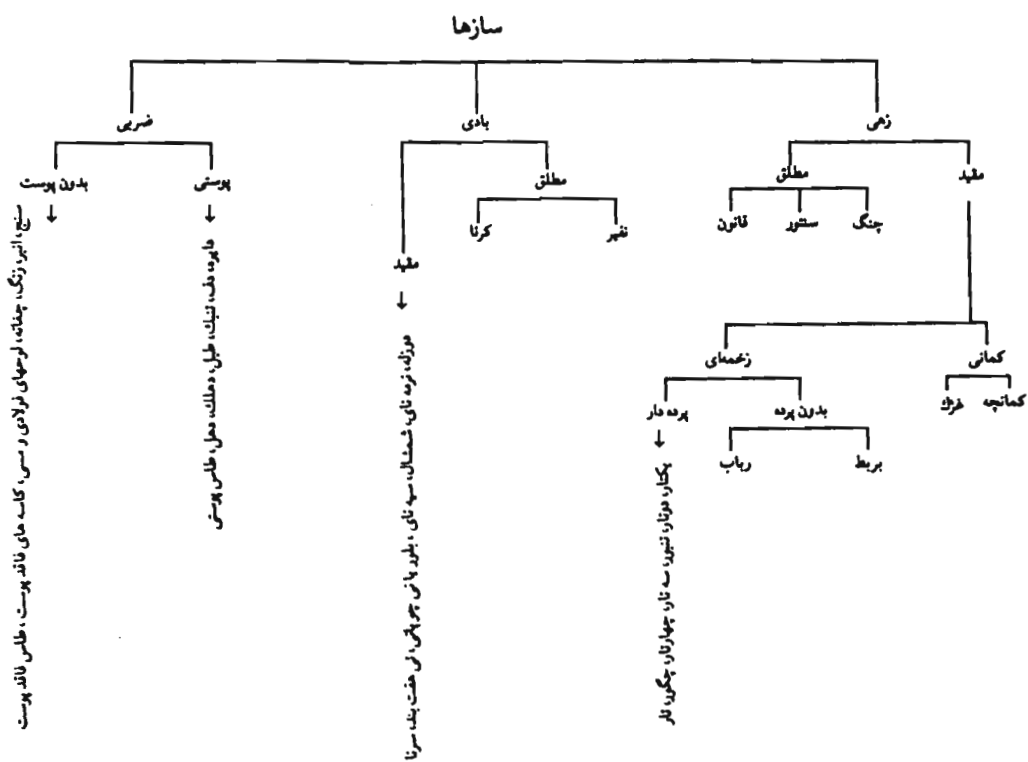
بسیار است آنگاه که يك مرد به تأثیر موسیقی بر گناهان خود می گرید تا قلب او از سختی بیرون آمده و نرم گردد و باشد که انسان از طریق واسطه زیبای موسیقی عرش الهی را نزد خود تصویر کند و شادیهای آن را در نظر مجسم سازد.^{۱۲۸*}

«غنا»^{۱۲۹*} ذکاوت^{۱۳۰*} را تیزتر می کند، نابجائی ها را بر سر جا می آورد به روح توان می بخشد به قلب شادی و جرأت می دهد و ذهنیت آنکه را از جای برکنده شده اعتلا^{۱۳۱*} می دهد... در مقابله با غم و ابتلائی که انسان به آن گرفتار آمده باشد تازگی می آورد... و بر نیروی حیاتی اش می افزاید.....

آرامش ابدی الله بر آن حکیم باد که این هنر را کشف کرد و آن فیلسوف که آن را اعتلا بخشید چه رمزی که او از آن پرده برداشته و چه راز بزرگی که او فاش ساخته است...^{۱۲۳*}



درآمد چهارم آلات موسیقی:



آنچه به نام موسیقی اجرا می شود یا آوازی است یا سازی. چنانچه در قبل نیز اشاره شد بزرگان علم موسیقی از جمله حکیم ابونصر فارابی حنجره آدمی را کاملترین سازها می دانند که افزون بر اشارات سابق در خصوص موسیقی آوازی از حدود وظیفه این رساله خارج است.

در مبحث موسیقی سازی برای تشریح آلات موسیقی در کتب معتبر بجا مانده از بزرگان این فن مطالبی آمده است که هر يك به فراخور آگاهی و دانش خود سازهایی را که می شناخته اند دسته بندی و معرفی نموده اند.

در اینجا بطور بسیار مختصر سازهای کنونی ایرانی را در دسته بندی خاصی معرفی می نمائیم. *۱

آلات موسیقی شامل سه دسته اند:

دسته اول سازهای زهی *۲

دسته دوم سازهای بادی *۳

دسته سوم سازهای کوبه ای *۴

دسته اول یعنی زهی ها خود شامل دو دسته اند:

الف زهی مطلق *۵

ب زهی مقید *۶

سازهای گروه الف یعنی زهی های مطلق مانند چنگ *۷، قانون *۸، سنتور *۹

سازهای گروه ب یعنی زهی های مقید دو دسته اند:

اول زهی مقید کمانی *۱۰

ب زهی مقید زخمه ای *۱۱

سازهای زهی مقید کمانی مانند کمانچه *۱۲، غزک *۱۳

سازهای زهی مقید زخمه ای نیز دو دسته اند:

اول زهی مقید زخمه ای بدون پرده *۱۴

دوم زهی مقید زخمه ای پرده دار *۱۵

سازهای زهی مقید زخمه ای بدون پرده مانند بریط *۱۶ (عود) ریاب *۱۷

سازهای زهی مقید زخمه ای پرده دار مانند یکتار،^{*۱۸} دوتار،^{*۱۹} تنبور،^{*۲۰} چگور،^{*۲۱} رباب،^{*۲۲} سه تار،^{*۲۳} و تار،^{*۲۴}

و بدیترتیب ساز مورد نظری که در این رساله به حضور اعجاب انگیز آن در تاریخ ایران می پردازیم تنبور نام دارد که ساز است از دسته سازهای زهی مقید زخمه ای پرده دار.



دسته دوم سازهای بادی

این دسته از سازها نیز بر دو نوعند:

اول بادی مطلق^{*۲۵}

دوم بادی مقید^{*۲۶}

نوع اول یعنی بادی های مطلق مانند نفیر^{*۲۷} و کرنا^{*۲۸} و ...

نوع دوم یعنی بادی های مقید مانند:

دوزله،^{*۲۹} نرمة نای،^{*۳۰} شمشال^{*۳۱} سیه نای،^{*۳۲} بلور یا نی چوپانی،^{*۳۳} نی هفت بند،^{*۳۴} سرنا^{*۳۵} و ...



دسته سوم سازهای کوبه ای یا ضربی نیز دو گروهند:

اول کوبه ای پوستی^{*۳۶}

دوم کوبه ای بدون پوست^{*۳۷}

گروه اول یعنی کوبه ای پوستی مانند:

دایره^{*۳۸} دف،^{*۳۹} تنبک،^{*۴۰} طبل،^{*۴۱} دهلک،^{*۴۲} دهل،^{*۴۳} طاس پوستی^{*۴۴} ...

گروه دوم یعنی کوبه ای های بدون پوست مانند:

سنج،^{*۴۵} زنگ،^{*۴۶} انبر،^{*۴۷} چغانه،^{*۴۸} لوح های فولادی و مسی،^{*۴۹} کاسه های فاقد پوست،^{*۵۰} طاسهای فاقد پوست.^{*۵۱}

برای کسب اطلاع بیشتر در این زمینه به کتب معرفی شده در شماره ۵۲ از توضیحات این بخش مراجعه فرمائید.^{*۵۲}

توضیحاتِ فصلِ اوّل

شامل شش قسمت

قسمت اول، توضیحاتِ	برائت استهلال
قسمت دوم، توضیحاتِ	پیش درآمد (اندر سبب تألیف)
قسمت سوم، توضیحاتِ	درآمد اول (عشق)
قسمت چهارم، توضیحاتِ	درآمد دوم (هنر)
قسمت پنجم، توضیحاتِ	درآمد سوم (موسیقی)
قسمت ششم، توضیحاتِ	درآمد چهارم (سازها)

توضیحات فصل اول

قسمت اول: توضیحاتِ برائت استهلال

۱- برائت استهلال = دیدن ماه نو، در آئین رساله نویسی قدما سنتی هست که می باید نگارنده رساله پاره ای از اصطلاحات فن یا علم مورد بحث خود را بصورت يك قطعه ادبی کوتاه درآورده و در آغاز رساله خود جای دهد تا خواننده با مطالعه نخستین سطور از قطعه مذکور، موضوع رساله را دریابد.

۲- همایون = خجسته، مبارك، نام یکی از هفت دستگاه موسیقی ایران.

۳- یکتا = یگانه، مخفف یکتار، یعنی تنبوری که تنها يك تار داشته باشد، این ساز هم اکنون در سیستان موجود است.

۴- امواج = موجها، در اینجا امواج صوتی مد نظر است.

۵- سپهر = آسمان، گوشه ای در دستگاه راست پنجگاه.

۶- پژواك = آنست که چون در کوه و گنبد به آواز بلند چیزی گفته شود، در جواب، همان شنیده شود.

۷- راز و نیاز = بازگوی نیازمندانۀ اسرار درون در پیشگاه محبوب، گوشه ای در دستگاه همایون.

۸- نغمه = صداهاى مطلق در موسیقی، گوشه ای در دستگاه شور.

۹- روح افزا = فزاینده روح، گوشه ای در دستگاه راست پنجگاه.

۱۰- عشاق = عاشق ها، یکی از ۱۲ مقام موسیقی قدیم ایران، اولین و مهمترین دایره در نظام ادواری موسیقی قدیم، مبنای گام اصلی تنبور، یکی از گوشه های مقامات متعلق به شور.

۱۱- حزین = اندوهگین، گوشه ای در دستگاههای ماهور، شور، سه گاه، چهارگاه، راست پنجگاه، نوا، و نیز در مقام اصفهان.

۱۲- آوازه = شهرت، الحان و نغمات ششگانه موسیقی قدیم.

۱۳- هجرانی = منسوب به هجران، از مقامات موسیقی مقامی کردی.

- ۱۴ - گوشه = زاویه، هر يك از اجزاء دستگاه ها یا مقامهای موسیقی را گویند.
- ۱۵ - مقام = منزلت، اجزاء و الحان موسیقی قدیم.
- ۱۶ - حصار = دیوار قلعه، گوشه ای در دستگاههای ماهور، سه گاه و چهارگاه و یکی از ۲۴ شعبه موسیقی قدیم ایران.
- ۱۷ - کرشمه = ناز، حالتی است از ضرب و آهنگ خاص که گاه با کلام و گاه بدون کلام در دستگاهها و مایه های موسیقی اجرا می شود.
- ۱۸ - دلربا = دلبر، نام سازی است زهی در هندوستان، پاکستان و افغانستان.
- ۱۹ - عاشق کُش = گوشه ای است در دستگاه شور.
- ۲۰ - دستان = پرده، علاماتی که بر ساعد سازهای رشته ای بسته می شود برای تعیین محل دقیق استخراج نغمه ها.
- ۲۱ - تار = رشته، سیم های سازهای زهی، نام ساز معروف ایرانی.
- ۲۲ - شهرآشوب = قطعه ای است با حالت رنگ و بسیار مفصل که در دستگاههای شور، ماهور، همایون، چهارگاه، راست پنجگاه اجرا می شود.
- ۲۳ - سامان = قصبه، دیار. سامانی = نام قطعه ای از ساخته های مرحوم استاد ابوالحسن صبا.
- ۲۴ - منصوری = منسوب به منصور، گوشه ای در دستگاههای چهارگاه و همایون.
- ۲۵ - جامه دران = گوشه ای در دستگاه همایون، نام لحنی از ساخته های نکیسا، خنیاگر برجسته دربار خسرو پرویز. گویند این لحن را چنان نواخت که حضار همه جامه ها را بر تن پاره کردند.
- ۲۶ - عقده گشا = گوشه ای در دستگاه شور.
- ۲۷ - ساز = کلیه آلات موسیقی را گویند.
- ۲۸ - مقام = به شماره ۱۵ نگاه کنید.
- ۲۹ - اوج = گوشه ای از دستگاه شور و آوازهای دشتی، اصفهان و بیات کرد. و از ۲۴ شعبه موسیقی قدیم ایران.
- ۳۰ - مُطرب = ایجاد کننده طرب، خواننده و نوازنده.

- ۳۱- قول = گفته، از ۴ رکن مهم در اجرای برنامه کامل از موسیقی قدیم که نوبت گفته می شده: (قول، غزل، ترانه، فروداشت).
- ۳۲- نفیر = صدا، ناله، نام یکی از قدیمی ترین سازهای بادی که نوعی از آن را از شاخ بز کوهی می ساخته اند.
- ۳۳- غم انگیز = گوشه ای در آواز دشتی.
- ۳۴- بیداد = ستم، گوشه ای در دستگاه همایون.
- ۳۵- دوبیتی = از قالبهای شعر فارسی (ترانه)، گوشه ای که در شور و ابوعطا اجرا می شود.
- ۳۶- بحر نور = دریای نور، گوشه ای در دستگاههای همایون و راست پنجگاه.
- ۳۷- شور = جذبه، یکی از هفت دستگاه موسیقی ایران.
- ۳۸- قطار = گوشه ای است در آواز بیات ترک، از مقامات اصلی موسیقی کردی.
- ۳۹- پروانه = گوشه ای در دستگاه راست پنجگاه.
- ۴۰- کوچه باغی = گوشه ای در آواز دشتی.
- ۴۱- سوز و گداز = گوشه ای در دستگاه همایون و آواز بیات اصفهان.
- ۴۲- گریه لیلی = گرایلی، گوشه ای در دستگاه شور.
- ۴۳- دلگشا = یکی از ۴۴ مقام ملایم در موسیقی قدیم و نام رنگی که در ردیف سه گاه نواخته می شود.
- ۴۴- سروش = یکی از ایزدان در آئین زردشتی و مظهر اطاعت از اهورا مزدا، فرشته، حضرت جبرئیل و از گوشه های دستگاه ماهور.
- ۴۵- غزل = سخن و کلام عاشقانه، از انواع شعر و از ارکان نوبت در موسیقی قدیم. به شماره ۳۱ نگاه کنید.
- ۴۶- مهربانی = گوشه ای در بیات ترک.
- ۴۷- ضرب اصول = از ریتمهای اساسی در موسیقی قدیم، دارای وزنی خاص بوده که به مرور زمان با آهنگی بسیار باشکوه همراه گشته. در ردیف کنونی موسیقی ایران در دستگاه شور اجرا می شود. حافظ شیرازی در مغنی نامه اش به آن اشاره کرده است.

۴۸- ترانه = سرود، تصنیف، نوعی از شعر فارسی و از ارکان نوبت در موسیقی قدیم. به شماره ۳۱ نگاه کنید.

۴۹- دلنواز = گوشه ای در دستگاه همایون.

۵۰- راح روح = راحت روح نیز آمده، گوشه ای در دستگاه شور و یکی از الحان موسیقی قدیم و لحن هفتم از سی لحن باربد.

۵۱- پرده = ۵ فاصله از ۷ فاصله بین درجات متوالی گام طبیعی موسیقی، دو فاصله دیگر نیم پرده نام دارند. پرده را در موسیقی قدیم، طنینی می گفته اند. پرده را اصطلاحاً به معنی هر يك از آوازا و آهنگهای موسیقی قدیم نیز آورده اند.

۵۲- شهنواز = ناز شاهانه، گوشه ای است در دستگاه شور و آوازی از آوازه‌ای شش گانه موسیقی قدیم.

۵۳- گشایش = افتتاح، گوشه ای است در دستگاه ماهور.

* * *

قسمت دوم: توضیحات پیش درآمد (اندر سبب تألیف)

۱ و ۲- اهل حق از آئین های مذهبی است که در قرن هفتم هجری توسط حضرت سلطان اسحق برزنجی ای آشکار گردید و اکنون پیروان آن در ایران، عراق، سوریه، ترکیه، پاکستان و هندوستان ساکن می باشند.

۳- tamyrah

۴- اشاره به یکی از ابیات منسوب به مولانا که در افواه جاری است: (خشک چوب و خشک سیم و خشک پوست / از کجا می آید این آوای دوست).

۵- فرشته اعظم = سروش، حضرت جبرئیل.

۶- مقام طرز = کهن ترین مقام حقانی تنبور و یکی از گوشه های مهم ردیف موسیقی ایرانی.

۷- نقل به معنا از متون سرانجام یارسان اهل حق، نسخه خطی متعلق به نگارنده.

۸- مرحوم سید شاهراد عالی نژاد.

۹- مرحوم سید عباس ظاهری (عالی نژاد).

۱۰- سید نادر طاهری.

۱۱- سید امرالله شاه ابراهیمی از بزرگان و اساتید برجسته تنبور، تار، سه تار، و از مقام شناسان موسیقی قدیم، دارای سبکی بارز و ساکن صحنه می باشند.

۱۲- مرحوم عابدین خادمی از اساتید تنبور و از مقام شناسان موسیقی و تنبور حوزه گوران، که سالهای آخر عمر خود را در تهران سپری نمودند.

۱۳- درویش امیرحیاتی از اساتید بزرگ تنبور معاصر و از مقام شناسان حوزه صحنه، که دارای سبکی متمایز از دیگران و فعلاً ساکن تهران می باشند.

۱۴- کیخسرو پورناظری، یا علی ناظری، از اساتید مسلم موسیقی ایرانی و از آگاهان موسیقی مقامی که در زمینه پیشرفت موسیقی ایرانی و شکوفائی و معرفی تنبور جهد فراوان نموده و فعلاً ساکن تهران هستند.

۱۵- اشاره به حدیثی معروف و منور از حضرت مولا علی (ع): (من علمنی حرفاً فقد صیرنی عبداً) یعنی هر کس مرا سخنی بیاموزد مرا بنده خود ساخته است.

۱۶- فرهیخته = ادب آموخته.

۱۷- مرحوم دکتر تقی بینش.

* * *

قسمت سوم: توضیحات درآمدِ اوّل (عشق)

- ۱- حافظ، به تصحیح دکتر الهی قمشه‌ای و خط استاد امیرخانی، ص ۴۷۲.
- ۲- اشاره به این بیت از حافظ: (داده‌ام بازِ نظر را به تذروی پرواز / باز خواند مگرش نقش و شکاری بکند) همان نسخه، ص ۲۱۷.
- ۳- سعدی، کلیات، به تصحیح فروغی، انتشارات جاویدان، ص ۶۵۴.
- ۴- حافظ، نسخه مذکور، ص ۳۷۶.
- ۵- حسین بن منصور حلاج، دیوان اشعار، کتابخانه سنائی، ص ۲۳۷.
- ۶- حافظ، نسخه مذکور، ص ۳۴۶.
- ۷- امثال و حکم، دهخدا، جلد اول، ردیف ج.
- ۸- مولانا، مثنوی معنوی، کلاله خاور، ص ۴.
- ۹- حافظ، دیوان غزلیات، خط استاد خروش، انجمن خوشنویسان ایران، ص ۳۶۷.
- ۱۰- مولانا، مثنوی نسخه مذکور، ص ۴.



قسمت چهارم: توضیحات درآمد دوم (هنر)

۱ و ۲- اشاره به مطلع غزلی معروف از مولانا که بعضی ها منسوب به او می دانند:
(هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد/ دل برد و نهان شد - هر دم به لباس دگر آن یار برآمد/
گه پیر و جوان شد) گزیده غزلیات شمس به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ص
۵۷۳.

۳ و ۴- اشاره به این بیت از حافظ: (بشوی اوراق اگر همدرس مائی / که علم
عشق در دفتر نباشد) دیوان غزلیات حافظ به تصحیح دکتر الهی قمشه ای و خط استاد
امیرخانی، ص ۱۸۹.

۵- اشاره به این بیت معروف از شمس تبریزی: (من گنگ خوابدیده و خلقی تمام
کر/ من عاجزم زگفتن و خلق از شنیدنش) خط سوم، دکتر ناصرالدین صاحب زمائی، ص
۱۰۹.

۶ و ۷- اشاره به ابیاتی از مثنوی معنوی مولانا نسخه مذکور، ص ۴: (چون قلم اندر
نوشتن می شتافت / چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت - عقل در شرحش چو خر در
گل بخت / شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت).

* * *

قسمت پنجم: توضیحات درآمد سۆم (موسیقی)

- ۱- سامع الاصوات = شنونده صوت ها (در اینجا منظور حضرت حق است).
- ۲- بحورالاحان، فرصت الدوله شیرازی به اهتمام قاسم صالح راسری، ص ۱.
- ۳- ازمنه = زمانها.
- ۴- ایقاع = انداختن - هم آهنگ ساختن آوازا.
- ۵- شرح الادوار، عبدالقادر مراغی به اهتمام تقی بینش، ص ۳۹۱.
- ۶- شرف نفاذ = کنایه از جاری شدن فرمان و اجرای امر به وجهی نیک است.
- ۷- لطائف الحیل = تدابیر نیکو، نیرنگهای زیبا.
- ۸- روح الامین = حضرت جبرئیل.
- ۹- آئین اهل حق نیز معتقد است که چون روح از تشریف بر جسد آدم (ع) سر باز می زد حق تعالی جبرئیل را فرمود که روح را با آوای تنبور و مقام طرز تشویق و ترغیب به تشریف بفرما.
- نقل به معنا از رساله متون کهن یارسان نسخه خطی نگارنده.
- ۱۰- لهذا: از این رو، به این خاطر.
- ۱۱- ذوی العقول = صاحبان عقل، عاقلان.
- ۱۲- ذوی الفهم = صاحبان فهم، فهمیده ها.
- ۱۳- بهجت الروح، عبدالمؤمن ابن صفی الدین، باب اول.
- ۱۴- قاضی الحاجات = برآورنده حاجت ها، از صفات حضرت حق.
- ۱۵- بهجت الروح، ...، ص ۷۶.
- ۱۶- بطن الحوت = شکم ماهی (اشاره است به اتفاقی که برای حضرت یونس (ع) افتاد).
- ۱۷- ندبه = گریه و شیون و زاری.
- ۱۸- بهجت الروح، ...، ص ۷۶.
- ۱۹- فیثاغورس = از حکما و فلاسفه یونان باستان.
- ۲۰- تلامذه = شاگردان.

- ۲۱- افلاطون = از حکما و فلاسفه یونان باستان.
- ۲۲- ارسطاطاليس = از حکما و فلاسفه یونان باستان، نام دیگرش ارسطو برترین شاگرد افلاطون.
- ۲۳- بطلمیوس = منجم معروف یونانی و عالم جغرافیا.
- ۲۴- همم = جمع همت.
- ۲۵- لهو = بازی کردن.
- ۲۶- بل = بلکه.
- ۲۷- استیناس = اُنس گرفتن.
- ۲۸- تألف = الفت یافتن، دوست شدن.
- ۲۹- نفوس = جمع نفس، روح ها.
- ۳۰- صوامع = صومعه ها، معابد.
- ۳۱- کنز التحف، حسن کاشانی، ص ۹۴.
- ۳۲- تضرع = زاری کردن، فروتنی.
- ۳۳- ابتهاال = دعا کردن، زاری کردن.
- ۳۴- اَرَق = رقیق تر، شفاف تر.
- ۳۵- نفیر = ناله، صدا،
- ۳۶- کنز التحف، حسن کاشانی، ص ۹۵.
- ۳۷- معتکفان = خلوت گزیدگانی که در معابد اقامت کنند.
- ۳۸- رساله موسیقی اخوان الصفا (سه رساله در موسیقی ایران) تقی بینش، ص ۵۴.
- ۳۹- نفَس = تن، جان، شخص انسان، حقیقت هر چیز، روح.
- ۴۰- حاذق = ماهر، استاد، زیرک.
- ۴۱- رساله موسیقی اخوان الصفا...، ص ۴۸.
- ۴۲- هیکل = معبد، قربانگاه.
- ۴۳- محراب = صدر مجلس، قبله گاه.
- ۴۴- رساله موسیقی اخوان الصفا...، ص ۴۸.

- ۴۵- همان، ص ۵۰.
- ۴۶- همان، ص ۵۴.
- ۴۷- واجب الوجود= آنکه وجودش به ذات خود اوست و محتاج به غیر نیست، حق تعالی.
- ۴۸- رساله موسیقی اخوان الصفا...، ص ۵۱.
- ۴۹- بسط= گسترش، گشایش، انبساطی که سالک و عارف را دست دهد.
- ۵۰- نفوس عالیه= ارواح بلند مرتبه، روح های مقدس.
- ۵۱- عالم علوی= عالم بالا، عالم قدس.
- ۵۲ و ۵۳- مرجع و مآب= محل بازگشت و میل مراجعه به عالم ارواح.
- ۵۴- ثقلت= سنگینی.
- ۵۵- دفعة= ناگهان، ناگاه، یکباره.
- ۵۶- مفارقت= جدا شدن از یکدیگر، جدایی، دوری.
- ۵۷- کنزالتحف، حسن کاشانی، ص ۹۵.
- ۵۸- کیمیای سعادت امام محمد غزالی به اهتمام حسین خدیو جم، ص ۴۷۳.
- ۵۹- همان، ص ۴۷۵.
- ۶۰- نباض= کسی که در تشخیص ضربان قلب و جنبش رگ آگاهی و شناخت دارد.
- ۶۱- علم ادوار= علم موسیقی، دوایر نود و یک گانه موسیقی قدیم مرکب از هفت ذوالاربع و سیزده ذوالخمس.
- ۶۲- نغمات غریبه= اصوات و الحان مرموز و ناشناس که اکثر موسیقیدانان از آن بی خبرند. الحان مذکور از طریق کشف و شهود بدست می آیند.
- ۶۳- در موسیقی معاصر نیز مبحث موسیقی درمانی مورد توجه قرار گرفته است.
- ۶۴- آلات طرب= وسایل موسیقی، سازها.
- ۶۵- اسهل وجوه= ساده ترین صورتها، آسان ترین راهها.
- ۶۶- اشربه= نوشیدنی.

- ۶۷- زایل = برطرف.
- ۶۸- بهجت الروح، عبدالمؤمن ابن صفی الدین، ص ۳۰.
- ۶۹- سحر = افسون، جادو، از علوم غریبه که در قدیم رواج داشته است.
- ۷۰- کنزالتحف، حسن کاشانی، ص ۱۲۰.
- ۷۱- جمع علوم کرده بود = در علوم به استادی رسیده بود، علامه شده بود.
- ۷۲- نقل به معنا از جامع الالحن عبدالقادر مراغی، تقی بینش، ص ۲۰۲.
- ۷۳- جماعتی نغم = تعدادی از نغمه ها.
- ۷۴- منظور موسیقی سازی بدون کلام است.
- ۷۵- منظور موسیقی سازی همراه با آواز است.
- ۷۶- قراء = جمع قاری، خوانندگان.
- ۷۷- خطباء = سخنرانان، خطبه گوینان، جمع خطیب.
- ۷۸- ذرة التاج لغرة الدباج، علامه قطب الدین محمود شیرازی، فصل هفتم، ص ۲۴.
- ۷۹- نفایس الفنون فی عرایس العیون، محمد بن محمود آملی، بخش موسیقی، ص ۸۳.
- ۸۰- منظور سازشناسی و شیوة نوازندگی سازها می باشد.
- ۸۱- ایقاعات = جمع ایقاع، هم آهنگ کردن آوازا.
- ۸۲- ترکیب الحان را امروزه هماهنگی یا آرمونی می گویند.
- ۸۳- احصاء العلوم ابونصر فارابی، ترجمه حسین خدیو جم، ص ۸۶ و ۸۷.
- ۸۴- ایقاع = در انداختن، هم آهنگ ساختن آوازا.
- ۸۵- نقره = ضرب آهنگ، کوبیدن، اجزاء ریتم.
- ۸۶- رساله موسیقی اخوان الصفا (سه رساله فارسی در موسیقی) تقی بینش، ص ۵۰.
- ۸۷- منظور از پرده ها در اینجا مقامات موسیقی است.
- ۸۸- نفوس = ارواح.

- ۸۹- فتور= آرام شدن پس از تندی، سست شدن.
- ۹۰- قبض= گرفتگی، مقابل بسط.
- ۹۱- این قسمت امروزه تحت عنوان تلفیق شعر و موسیقی مطرح است.
- ۹۲- درة التاج...، ص ۱۲۴.
- ۹۳- موسیقی سازی بدون آواز و موسیقی آوازی بدون همراهی ساز هر دو از نظر فارابی ناقص هستند و موسیقی سازی همراه با آواز را بهترین نوع موسیقی می دانند.
- ۹۴- منظور موسیقی آوازی است.
- ۹۵- منظور موسیقی سازی است.
- ۹۶- منظور قسمتهائی از موسیقی سازی است که نه همراهی آواز است و نه جواب آواز بلکه قسمتهای متنوعی از موسیقی سازی است که نیاز به توأم شدن با آواز ندارند مانند پیش درآمدها، رنگها و چهار مضرا بها...
- ۹۷- عود، همان بربط باستانی است.
- ۹۸- تنبور، به اسامی مختلف تمیره، فاندوره، فاندوره، تن پولا، تنبور بغدادی یا میزانی، تنبور خراسانی، بُزق، دیوانی، تنبار، تنبور ترکی، و... در زمانها و مکانهای گوناگون موجود بوده است.
- ۹۹- معزفه= سنتور و انواع آن.
- ۱۰۰- رباب= از سازهای باستانی زهی مضربایی پرده دار که نیمی از کاسه آن را با پوست می پوشانند اکنون بیشتر در بلوچستان رایج است.
- ۱۰۱- مزمار= نی و سایر سازهای هم خانواده آن از قبیل، دوزله، نرمة نای، شمشال، بلور،...
- ۱۰۲- اندیشه های علمی فارابی، مهدی برکشلی، قسمتی از ترجمه مقاله اول ورود به هنر موسیقی از کتاب موسیقی الکبیر فارابی.
- ۱۰۳- عالم قدس= عالم اسماء و صفات حق.
- ۱۰۴- طلسم= تکه کاغذ یا قطعه فلزی که طالع بینان و ساحران خطوط و جدولهایی بر آن می کشند برای حفاظت انسان یا چیزی و دفع بدی و آزار.

- ۱۰۵- ساحت = درگاه، ناحیه.
- ۱۰۶- مفرح = شادی آور، نشاط انگیز.
- ۱۰۷- حضيض = نشیب، پستی، مقابل فراز.
- ۱۰۸- صعود = به بالا رفتن، عروج.
- ۱۰۹- معراج = آنچه به وسیله آن بتوان بالا رفت، پلکان، شب لیلة معراج = شبی که پیغمبر اسلام به آسمان صعود کرد.
- ۱۱۰- تصوف و تأثیر آن در موسیقی (سید حسین نصر) از فصلنامه هنر پائیز ۱۳۷۳.
- ۱۱۱- نحله = جمع نَحْل = آئین، مذهب، دیانت.
- ۱۱۲- تصوف = صوفی شدن، سالک راه حق شدن، طریقه درویشان.
- ۱۱۳- ادعیه = جمع دعا، دعاها.
- ۱۱۴- نگارنده بیش از صد بار در چنین مجلسی که در آن فرد یا افرادی تحت جذبه و مستی روحانی قرار گرفته و آتش در وجودشان اثر نکرده است شرکت داشته ام.
- ۱۱۵- شناخت موسیقی عرفانی (دکتر منوچهر جهانگیرلو) از فصلنامه موسیقی شماره دوم و سوم.
- ۱۱۶- نگاه کنید به شماره های ۱ و ۲ از توضیحات قسمت پیش درآمد در مبحث اندر سبب تألیف.
- ۱۱۷- زمینه شناخت موسیقی ایرانی، فریدون جنیدی، ص ۱۱۳.
- ۱۱۸- خانقاه = معبد درویشان، محلی است که درویشان و مرشدانشان در آنجا آداب و اذکار صوفیانه به جای آرند.
- ۱۱۹- لنگرخانه = جایی که به مردم فقیر طعام دهند.
- ۱۲۰- شناخت موسیقی عرفانی، دکتر منوچهر جهانگیرلو، از فصلنامه موسیقی شماره دوم و سوم، ص ۱۷.
- ۱۲۱- دالاهو = از کوهها و ارتفاعات معروف در استان کرمانشاهان.
- ۱۲۲- شناخت موسیقی عرفانی، دکتر جهانگیرلو.

- ۱۲۳- یارسان = نام دیگر جامعه اهل حق.
- ۱۲۴- زمینه شناخت موسیقی ایرانی، فریدون جنیدی.
- ۱۲۵- مقاله انگیزه و احساس در موسیقی و شعر لری، حمید ایزدپناه، روزنامه اطلاعات شماره ۱۵۲۳۶ مورخ ۲۱ بهمن ماه ۱۳۵۵.
- ۱۲۶- مرغزار = چمنزار، سبزه زار.
- ۱۲۷- فائق آمدن = چیره شدن، برتری یافتن، پیروزی.
- ۱۲۸- تاریخ موسیقی خاورزمین، هانری ژرژ فارمر، ص ۲۹۱، به نقل از عقدالفريد جلد سوم، ص ۱۷۶.
- ۱۲۹- غنا = موسیقی.
- ۱۳۰- ذکاوت = هوشیاری، تیزهوشی.
- ۱۳۱- اعتلا = برتری یافتن، بهبود.
- ۱۳۲- تاریخ موسیقی خاورزمین...، ص ۲۹۱، به نقل از مسعودی جلد هشتم، ص ۸۸، از قول ابن خردادبه.

قسمت ششم: توضیحات درآمد چهارم (سازها)

- ۱- موسیقی شناسان به طرق گوناگون سازها را دسته بندی نموده اند. به توضیحات شماره ۵۲ از همین قسمت نگاه کنید.
- ۲- سازهای زهی را ذوات الاوتار یا سازهای رشته ای نیز می نامند.
- ۳- سازهای بادی را ذوات النفخ نیز می نامند.
- ۴- سازهای کوبه ای را طاسات و کاسات و الواح، و سازهای ضربی نیز می گویند.
- ۵- زهی مطلق سازی است که از هر يك يا چند رشته از تارهای ساز فقط يك صدا بدست می آید.
- ۶- زهی مقید سازی است که از هر يك يا چند رشته از تارهای ساز چندین صدا بدست می آید. مانند تنبور.

۷- چنگ، از دسته سازهای زهی مطلق، متعلق به عهد باستان، که متأسفانه امروزه فقط نام و نشانی اندک از آن مانده است.

۸- قانون، از دسته سازهای زهی مطلق، شبیه به سنتور، این ساز اگر چه اصلاً ایرانی است، اما امروزه بیشتر مورد استفاده اعراب است.

۹- سنتور، از دسته سازهای زهی مطلق، که امروزه در ایران در حد چشمگیری رواج دارد.

۱۰- زهی مقید کمانی سازی است که با آرشه نواخته می شود و نیز از هر تار آن چند صدا بدست می آید مانند کمانچه.

۱۱- زهی مقید زخمه ای سازی است که با زخمه یا مضراب نواخته می شود و از هر تار آن چند صدا بدست می آید مانند تار.

۱۲- کمانچه، از دسته سازهای زهی مقید کمانی که در قدیم دارای دو تار و بعدها دارای سه تار و امروزه دارای چهار تار است. ویلن که یکی از کاملترین سازهای جهان است اقتباسی است از کمانچه ایرانی.

۱۳- غزک، از دسته سازهای زهی مقید کمانی، قدیمی تر از کمانچه و امروزه در بلوچستان بیشتر رایج است.

۱۴- زهی مقید زخمه ای بدون پرده سازی است که با مضراب نواخته می شود و از هر تار آن چند صدا بدست می آید و فاقد پرده است. مانند نوعی از رباب و اکثر عودها.

۱۵- زهی مقید زخمه ای پرده دار سازی است که با مضراب نواخته می شود و از هر تار آن چند صدا بدست می آید و بر ساعد یا دسته آن دستان ها یا پرده هائی نصب شده است. مانند تنبور، تار، سه تار.

۱۶- بربط، از کهن ترین سازهای ایران که امروزه به عود نیز شهرت یافته و بیشتر اعراب از آن استفاده می کنند. کاسه ای بزرگ و دسته ای کوتاه دارد. این ساز هم بصورت پرده دار و هم بصورت فاقد پرده وجود دارد.

۱۷- رباب، از کهن ترین سازهای ایرانی است که امروزه بیشتر در بلوچستان رواج دارد. هم بصورت پرده دار و هم بصورت فاقد پرده یافت می شود.

- ۱۸- یکتار، قدیمی ترین نوع از خانواده تنبور، دارای يك رشته سیم و فاقد دستان. هنوز هم در سیستان یافت می شود.
- ۱۹- دوتار، همان تنبور هراتی یا تنبور خراسانی، مذکور در کتب قدما می باشد و خود انواعی دارد. در خراسان و ایالات و سرزمینهای مجاور آن بسیار رایج است که در شکل ظاهر و تعداد دستانها با هم فرق دارند.
- ۲۰- تنبور، کهن ترین ساز ایرانی که به انواع گوناگون در اکثر ملل مشرق زمین وجود دارد. در هر سرزمینی به نامی موسوم گردیده از جمله، پاندور، فاندور، تن پولا، بُرُق، غُندور، تمیره.
- ۲۱- چگور، سازی است از خانواده تنبور با کاسه ای بزرگتر و دسته ای بلندتر و دستانها و تارهای بیشتر در کتب قدما معروف به تنبور کبیر ترکی و بیشتر مورد استفاده اهالی آذربایجان است.
- ۲۲- رباب به شماره ۱۷ از همین توضیحات نگاه کنید.
- ۲۳- سه تار، سازی است از خانواده تنبور، با کاسه ای کوچکتر و دسته ای بلندتر، دارای ۴ تار و ۲۵ تا ۲۸ دستان که با ناخن نواخته می شود، صدایی کم و پرشور دارد.
- ۲۴- تار سازی است از خانواده تنبور با کاسه ای مضاعف و بزرگتر و دسته ای به بلندی دسته سه تار، دارای ۶ تار و ۲۵ تا ۲۸ دستان که با مضراب فلزی نواخته می شود.
- ۲۵- بادی مطلق سازی است ابتدایی که بر لوله صوتی اش سوراخی تعبیه نشده است. مانند کرنا.
- ۲۶- بادی مقید سازی است که بر لوله صوتی آن چند سوراخ برای ایجاد صداهای گوناگون ایجاد گردیده مانند نی.
- ۲۷- نفیر، از قدیمی ترین سازهای بادی که نوعی از آن را از شاخ بز کوهی می سازند.
- ۲۸- کرنا، از سازهای بادی و بسیار قدیمی ایران که لوله صوتی آن را تا چند متر نوشته اند. این ساز از بادیهای مطلق است.
- ۲۹- دوزله، از سازهای بادی مقید. تشکیل شده از دو نی کوتاه و باریک که بر يك

طرف آن دو زبانه وصل می شود. در کردستان به جای نی از استخوان نوعی پرندۀ استفاده می شود.

۳۰- نرمه نای از سازهای بادی مقید. با يك لوله از نی و بلندتر از دوزله، دارای زبانه. این ساز دارای صدای بسیار نرم و گیرا است.

۳۱- شمشال، از سازهای بادی قدیمی که اکنون در کردستان رایج است. بیشتر در خانقاه نواخته می شود، لوله فلزی باریک و بلند دارد صدای آن خسته و محزون است.

۳۲- سیه نای که در قدیم به آن زمر می گفته اند. از سازهای بادی شبیه به شمشال است با لوله ای کوتاهتر که دمیدن در آن بی وقفه است یعنی شبیه به سرنا بطور همزمان با دماغ نفس کشیده می شود و با دهان در ساز دمیده می شود.

۳۳- بلور یا نی چوپانی، از انواع نی است که با لب نواخته می شود. بیشتر مورد استفاده روستائیان است.

۳۴- نی هفت بند کاملترین ساز بادی ایرانی است که در شیوه نواختن و صدا درآوردن و فواصل مابین درجات با دیگر انواع تفاوت دارد.

۳۵- سرنا رایج ترین ساز بادی محلی در ایران است. دارای صدائی بسیار بلند است، از چوب آبنوس یا کهور یا عناب ساخته می شود. از بادیهای مقید است، زبانه دارد و محل خروج صدا در آن بسیار گشادتر از سوی دیگر آن است.

۳۶- کوبه ای پوستی سازی ضربی است که صفحه محل کوبش آن از پوست حیوانات است مثل تنبک.

۳۷- کوبه ای بدون پوست سازی ضربی است که در آن از پوست استفاده نشده است.

۳۸- دایره، از سازهای ضربی بسیار رایج در ایلات و روستاهای ایران است. قطر آن حدود ۴۰ سانتیمتر است.

۳۹- دف، از سازهای ضربی و بزرگتر از دایره است. بیشتر مورد استفاده درآویش کردستان است.

۴۰- تنبک، کاملترین ساز ضربی ایران است. این ساز هم در موسیقی محلی و هم

در موسیقی سنتی کاربرد مهم دارد.

۴۱- ضرب زورخانه، سازی ضربی و از جنس سفال است، از نوع تنبک ولی خیلی بزرگتر از آن. بیشتر در زورخانه مورد استفاده قرار می گیرد.

۴۲- دهلك، دهلی کوچکتر از حد معمول است که با نوعی سرنا همراه می شود.

۴۳- دُهل، بزرگترین ساز ضربی ایران است. صدائی پرحجم دارد، در دو سوی دهانه چوبی آن پوست کشیده می شود.

۴۴- طاس پوستی، ظرفی مسی یا روئین است که بر دهانه آن پوست گوساله کشیده می شود و با دو قطعه چرم نواخته می شود.

۴۵- سنج، از آلات ضربی است و عبارت از دو کفه دایره ای شکل که اندکی مقعر و قرینه هم هستند که بر هم کوبیده می شوند. بیشتر در تعزیه خوانی و موسیقی تشریفاتی از آن استفاده می شود.

۴۶- زنگ از آلات ضربی است از نوع ناقوس ولی بسیار کوچکتر، از مس یا برنج ساخته می شود.

۴۷- انبر از آلات ضربی است که عبارت از دو تیغه باریک و بلند فلزی می باشد که از يك سو به هم متصل و در سوئی دیگر آزادند. نوازنده طرف آزاد را با ریتم دلخواه برهم می کوبد. انبر مورد استفاده در آوازش می باشد.

۴۸- چغانه، شبیه به سنج است ولی بسیار کوچکتر که با انگشتان ای در دو انگشت سبابه و وسطی قرار می گیرد و با ریتم بر هم کوبیده می شود.

۴۹- لوحهای فولادی و مسی عبارتند از صفحه های مسطح که با مضرابی چوبی شبیه به گرز بر وسط آنها کوبیده می شود.

۵۰- کاسه های فاقد پوست عبارتند از ظروف كوچك با دهانه تنگ و فاقد پوست که با میله ای فلزی یا چوبی نازك بر لبه آن کوبیده می شود.

۵۱- طاسهای فاقد پوست، عبارتند از ظروف بزرگ با دهانه فراخ و فاقد پوست که با میله فلزی یا چوبی نازك بر دهانه آن می کوبند.

۵۲- رجوع شود به کتب:

Musical Instruments of the world.,

The history of Miusical instruments, Curt sachs.,

The New Grore of Miusical instruments.

موسیقی و ساز در سرزمینهای اسلامی نوشته جین جن کیتز، پل راوسینگ اولسن و کتاب
بخش سازشناسی دایرةالمعارف نفایس الفنون محمود آملی.
بخش روده‌های ایرانی از کتاب زمینه شناخت موسیقی ایرانی، فریدون جنیدی.
بخش سازشناسی کنزالتحف حسن کاشانی (سه رساله فارسی در موسیقی، تقی
بینش).

بخش سازشناسی شرح الادوار صفی الدین، تقی بینش.
بخش سازشناسی جامع الالحان عبدالقادر مراغی... تقی بینش.
بخش سازشناسی مقاصدالالحان عبدالقادر مراغی... تقی بینش.
فرهنگ موسیقی ایرانی... ارفع اطرائی.
ساز شناسی پرویز منصوری

* * * * *



تنبور قبل از اشکانی

فصل دوم

قسمت اول - نگاهی به چند فرهنگ و لغتنامه

قسمت دوم - وجه تسمیه حقیقی



تنبور عهد اشکانی

قسمت اول

نگاهی به چند فرهنگ

در لغت نامه دهخدا^{*۱} در خصوص لغات طنبار، طنبور و طنبوره و ... چنین آمده است.

طنبار [ط] معرب طنبور ... سازيست معروف

طنبور [ط] و [طُ] یکی از آلات ذوات الاوتار است ...

قسمتی از آن را شش تا گویند که شش تار دارد و قسمتی دیگر را سه تا که سه تار دارد در قدیم دو وتر بر آن بوده و امروز تا شش وتر بر آن کنند ...

طنبوره بربریه = قسمی لورای^{*۲} بدوی یعنی معزف^{*۳} در فلسطین و مصر.

طنبورانی = کسی که طنبور نواز.

طنبورزن = نوازنده طنبور.

طنبورزدن = نواختن طنبور.

طنبورنواز = طنبورزن.

طنبور میزانی = طنبور بغدادی دراز گردن.

باز هم در لغت نامه دهخدا ضمن معرفی تار توضیحات مفصلی به نقل از کتب معتبر درباره تنبور ارائه نموده است که مختصری از آن چنین است.

... ساز دیگری در ایران بنام طنبور یا تنبور سابقه بسیار قدیم دارد این ساز دو

سیم داشته و مضربایی بوده که با انگشتان دست راست نواخته می شده و هم اکنون در

کردستان معمول است برخلاف عود که دسته کج دارد دسته طنبور راست و بلند

است. و مانند تار پرده بندی می شود ولی عده پرده های آن کمتر است.

شکل طنبور همه جا در نقاشیهای قدیم بخصوص در مینیاتورها دیده می شود و

کاسه آن از چوب است و دهانه آن هم پوست ندارد؛ مثل سه تار ولی کاسه اش بزرگتر است

به شکل يك نصفه خربزه^{*۴}.

در فرهنگ معین^{*۵} در خصوص لغات تنبور، تنبوره و طنبوره آمده است:

تنبور tanbur یکی از آلت های موسیقی ذوی الاوتار که دسته ای دراز و کاسه ای کوچک مانند سه تار دارد.

تنبوره tanbure [تنبور = طنبور] سازی است از خانواده آلات موسیقی رشته ای مقید، که کاسه طنینی و دسته ی آن از سه تار بزرگتر و طویل تر است. و چون دارای دو رشته سیم است به آن دو تار نیز می گویند، نوازنده با سرانگشتان دست راست تارها را به ارتعاش می آورد.

طنبوره سازی است از خانواده ی آلات موسیقی رشته ای مقید از رده ی طنبور کاسه طنینی این ساز از سه تار پر حجم تر و دسته ی آن کوتاه تر است و پرده بندی نیز ندارد واجد^{۶*} چهار رشته سیم است. چگونگی نواختن آن نیز با سه تار تفاوت دارد. نوازنده انتهای کاسه طنینی طنبوره را روی زمین می گذارد و ساز را بطور عمودی نگاه می دارد و مانند چنگ با سر انگشتان دست راست بر تارها زخمه می زند. طنبوره هم اکنون بیشتر در بلوچستان متداول است.

در فرهنگ امیرکبیر^{۷*} برای لغت طنبور چنین توضیح داده است.
طنبور - تنبور به فتح طاء، ساز سیمی شبیه به سه تار که دسته بلند و راست دارد همانند تار پرده بندی می شود ولی عده پُرده های آن کمتر است. کاسه طنبور چوبی و دهانه آن بدون پوست و دارای دو سیم و کاسه اش از سه تار بزرگ تر است. طنبور را با چهار انگشت دست راست (بدون شصت) می نوازند.

در قدیم دو نوع طنبور بنام طنبور خراسانی و طنبور بغدادی معمول بوده و هنوز نواختن این ساز در کردستان متداول است.

در لغت نامه آندراج^{۸*} در خصوص لغت مورد نظر آمده است:
طنبور یا تنبور، ساز معروف و این معرب تونبره که لغت هندی است به معنی کدوی تلخ و چون این ساز را در اصل از کدو ساخته اند. به مجاز نام شهرت گرفته از عالم تسمیه الشیئی باسم ماده^{۹*} ...

در لغت نامه برهان قاطع^{۱۰*} در معنی لغت تنبور آمده است:
تنبور: بر وزن زنبور، سازیست مشهور و معرب آن طنبور باشد ...

در جای دیگر از همین کتاب غندور نوعی تنبور معرفی شده است.
در فرهنگ فارسی عمید^{*۱۱} تنبور چنین معرفی شده است:
تنبور یکی از آلات موسیقی است که دارای دسته دراز و کاسه كوچك شبیه سه تار می باشد به عربی طنبور یا طنبار می گویند و جمع آن طنابیر است در فارسی دنبوره هم گفته شده.

و در جای دیگر^{*۱۲}

طنبور = تنبور یکی از آلات موسیقی دارای دسته دراز و کاسه كوچك شبیه سه تار، طنبار هم می گویند، طنابیر جمع آن است. در فارسی طنبوره هم گفته شده.
در فرهنگ بزرگ و جامع نوین عربی^{*۱۳} به فارسی آمده است:
طنبور و طنبور و طنبار = نوعی از آلات طرب.
در فرهنگ کردی به فارسی هزار^{*۱۴} در معنی لغت یاد شده آمده است.
ته مبور: نامزاریکی موسیقایه (فارسی) تنبور
یعنی: تمبور از ابزار فن موسیقی است.
در فرهنگ موسیقی ایرانی^{*۱۵} در تعریف تنبور آمده است.
تنبور: معرب آن طنبور است، یکی از متداولترین سازهای قدیمی و ایرانی. نام تنبور خراسانی و تنبور بغدادی در کتب قدیمی ذکر شده است.

قسمت دوم

وجه تسمیه

در کتب معتبر و نزد اقوام و ملل، بیش از بیست اسم^{*۱۶} متفاوت به ساز مورد نظر ما اختصاص دارد که در جای خود ذکر خواهد شد^{*۱۷}. از آن میان تنبور و تمبور از استحکام و اعتبار و استناد بیشتری برخوردارند، که با توجه به تبدیل شدن میم به نون در زبان فارسی^{*۱۸} می توان گفت که دو کلمه یاد شده، در اصل یکی هستند.

صاحب نظران در خصوص شرح وجه تسمیه این نام آراء مختلفی ارائه نموده، و اختراع ساز مورد نظر را به شخصی خاص و یا قومی خاص نسبت داده اند. که بیشتر آن

اقوال بدلیل ضعف ادله و براهین و یا غیر معقول بودنشان ارزش مطرح شدن در این مبحث را ندارند. اما از میان کُل آن نظریات می‌توان به سه مورد اشاره کرد.

درویش علی چنگی شاعر و موسیقی شناس قرن ۱۶ میلادی اهل بخارا در مقام ششم از دوازده مقام رساله تحفة السرور خود ضمن معرفی سازهای زمان خود به تنبور نیز پرداخته و پس از مقدمه‌ای ادیبانه آورده‌اند، طنبوره ساز است از سازهای قدیم و به زبان حکمای یونان مرکب از دو کلمه است «طن» یعنی دل و «بوره» یعنی خراشیدن، پس معنی این دو کلمه خراشیدن دل می‌شود و در اصطلاح سازی را گویند که الآن در میان خلق اشتها پذیرفته ... و جناب مولانا حسین ... می‌فرمایند که طنبوره در آن زمان پیدا شد که روح در برابر قالب آدم ایستاده بود و منقول است که طنبوره استاد همه سازهاست.

مستزاد:

چوبی بتراشید و بر او بست دو صد تار	قانونی عالم
صد ناله زار از دل هر تار بر آمد	تا روح روان شد ^{*۱۹}

*

در لغت نامه آندراج چنانچه پیش از این نیز اشاره شده لغت تنبور را تغییر یافته واژه تونبره دانسته و تونبره را نیز در زبان هندی به معنی کدوی تلخ می‌داند و می‌افزاید که چون کاسه این ساز را در گذشته از کدو می‌ساخته‌اند لذا اسم ماده اولیه بر وسیله ساخته شده قرار گرفته است.

*

عده‌ای دیگر از جمله استاد محترم دکتر تقی بینش بر این عقیده‌اند که لفظ تنبور یا تمبور درست است و چنین می‌پندارند که تُنب و تُمب در نام این ساز به معنی بالا آمده باشد، که در تُنبک یا دُمبک و جزیره تُمب نیز وجود دارد با پسوند «وَر» که نظیرش در گنجور و مزدور دیده می‌شود^{*۲۰}.

*

از میان آراء ارائه شده در خصوص وجوه تسمیه تنبور به ذکر سه رأی اکتفا نموده و نهایتاً وجه تسمیه دیگری را که در شمار آن آراء نیست و برداشت شخصی نگارنده است

متذکر می‌شوم:

از آنجا که کلمه رود که اصطلاحاً به معنی ساز، و برگرفته شده از کلمه روده است و منظور زه تابیده‌ای است که در بعضی از آلات موسیقی قدیم از جمله چنگ، بریط و تنبور از آن استفاده می‌شده و از آنجا که کلمه تار به معنی رشته است و در چند ساز زهی مقید پرده دار از جمله یکتار، دوتار، سه تار، چهارتار و تار شاهد هستیم که این کلمه در اسامی مذکور به کار گرفته شده و یا چنانچه کلمه غُر به معنی ابریشم و یا رشته های ابریشمی است که پیشینیان این کلمه را در نام يك ساز زهی مقید بدون پرده بنام غُرک به کار گرفته‌اند. با در نظر گرفتن این احتمال که کلمات طُنْب یا طُنْب و به شکلی دیگر تُنْب یا تَنْب واژه های تغییر یافته کلمه طُنْب می‌باشند و در خصوص معنی کلمه طُنْب نیز در اکثر لغت‌نامه‌های معتبر از جمله لغت نامه دهخدا آمده است:

طُنْب [ط.ن] = طناب که سرپرده‌های خیمه بسته شود، رسن خیمه، رشته‌های خیمه، دوال^{۲۱*} که به زه کمان پیوندند، دوال که بر قبضه کمان بندند، دوال که به چله کمان وصل کنند، عروق شجر، عصب بدن و ...

اگر به جای کلمه طُنْب، کلمات طُنْب، طُنْب، تُنْب یا تَنْب را برگزیده و به آخر این کلمات پسوند «وَر» را بیفزائیم، به شکل‌های زیر:

[طُنْب + وَر] یا [طُنْب + وَر] یا [تُنْب + وَر] یا [تَنْب + وَر]

واژگان طُنْبور، طُنْبور، تُنْبور و تَنْبور پدید می‌آیند. که با توجه به تبدیل «ن» به «م» در زبان فارسی چهار واژه یاد شده را به گونه‌ای دیگر خواهیم داشت.

طُمْبور، طَمْبور، تُمْبور و تَمْبور که از میان هشت واژه مذکور چنانچه سابقاً اشاره شد دو واژه تَنْبور و تَمْبور از اهمیت بیشتر برخوردارند.

و با توجه به حضور کلمات رود، تار و غُر که هر سه به نوعی به معنی رشته می‌باشند و در نام‌های چند ساز وارد شده‌اند و اگر طُنْب را به معنی رشته پذیرفته باشیم لغت طَمْبور یا تَمْبور به معنی دارای رشته، صاحب رشته، رشته دار و رشته ای می‌باشد. تا که قبول افتد و چه در نظر آید.

توضیحات فصل دوم

- ۱- لغت نامه دهخدا= بزرگترین کتاب لغتی است که تاکنون در زبان فارسی نگارش یافته است. اثر لغت شناس و دانشمند بزرگ مرحوم علی اکبر دهخدا.
- ۲- لورای بدوی= ساز ابتدائی، لورا یا لور به معنی ساز است.
- ۳- معزف= به سازهای خانواده سنتور و قانون گفته می شود. جمع آن معازیف است.
- ۴- این مطلب از کتاب سرگذشت موسیقی ایران تألیف مرحوم روح الله خالقی، جلد اول، ص ۱۴۵ ذکر گردیده است.
- ۵- فرهنگ معین= از معتبرترین کتب لغت و فرهنگهای فارسی است که به اهتمام دکتر محمد معین تألیف یافته است.
- ۶- واجد= دارا، دارنده.
- ۷- فرهنگ امیر کبیر از فرهنگهای معتبر فارسی تألیف علی اصغر شمیم.
- ۸- لغت نامه آندراج= این فرهنگ در ابتدای قرن چهاردهم هجری در جنوب هند نوشته شده است. شامل لغات فارسی و عربی است.
- ۹- یعنی= نامگذاری چیزی از روی نام ماده اولیه آن چیز.
- ۱۰- لغت نامه برهان قاطع= از کتب معتبر در لغت فارسی تألیف محمدحسین بن خلف تبریزی قرن یازدهم هجری.
- ۱۱- فرهنگ فارسی عمید= تألیف حسن عمید، از کتب معتبر در لغت فارسی است.
- ۱۲- همان مأخذ در ردیف طاء.
- ۱۳- فرهنگ بزرگ و جامع نوین عربی به فارسی تألیف احمد سیاح.
- ۱۴- فرهنگ کردی به فارسی هزار تألیف استاد عبدالرحمن شرفکندی (هزار).
- ۱۵- فرهنگ موسیقی ایرانی به اهتمام ارفع اطرائی.
- ۱۶- بعضی از اسامی تنبور عبارتند از: دوتا، دوتار، اکتا، یکتار، چهارتار، سه تا،

شش تا، طنبور، طمبور، بزق، غندور، قنین، دومره، طنبار، چگور، پاندور، پاندوراس، فاندور، تن پولا، فاندوره، فاندور و فاندورا.

۱۷- به فصل تنبور نزد سایر ملل مراجعه شود.

۱۸- تبدیل شدن نون به میم مانند انبر به امبر، تنبک به تمبک، غنچه به غمچه،

سنبل به سمبل.

۱۹- دیوان کبیر غزلیات مولانا چاپ دهلی، ص ۲۲۶.

۲۰- تاریخ مختصر موسیقی ایران، دکتر تقی بینش، ص ۴۳.

۲۱- دوال = تسمه چرمی، تازیانه ای که از رشته های چرم بافته شود...

* * * * *



تنبور عهد ساسانی

فصل سوم

تنبور در چهار رساله پهلوی ایران باستان

مربوط به قبل از ظهور اسلام

۱- رساله درخت آسوریک

۲- رساله دایرة المعارف بُنْدَهَش

۳- رساله کارنامه اردشیر بابکان

۴- رساله خسرو قبادان و ریدک



تنبور در نقاشی مینیاتوری

(۱)

تنبور

در

رساله درخت آسوریک

درخت آسوریک^{*۱} یکی از کهن‌ترین متون فارسی میانه^{*۲} است و متن آن عبارتست از مناظره درختی با یک بُز. بعضی‌ها درخت آسوریک را درخت نور معنی کرده‌اند، عده‌ای آن را درخت خرما پنداشته‌اند و بز را نیز بعضی‌ها گاو دانسته‌اند، برخی گوزن و عده‌ای همان بز. این منظومه شامل ۱۲۱ سطر یا بیت است که در آن به تنبور به صورت نیکوئی اشاره شده است. در سطر ۱۰۱ از این مناظره نام ۵ ساز کهن ایرانی از جمله تنبور ذکر گردیده ... در اینجا، فرازهایی از آن اثر ارزشمند عرضه می‌گردد.

بنام‌زدان

ترتیب اصلی		ترتیب فعلی	
۱	سراسر کشور سورستان ^{*۳}	۱	درختی رسته است
۲	برش مانند به انگور	۲	برگش به نی ماند
۴	برای مردمان	۳	شیرین بار آورد
۵	با بُز نبرد کرد	۴	آن درخت بلند
۶	به بس گونه چیز	۵	که من از تو برترم
۸	چون نوبار آورد	۶	چه، شاه از من خورد
۹	فرسپ ^{*۴} بادبانانم	۷	تخته کشتیانم
۱۸	بر سر شهر یاران	۸	تابستان سایه ام
۲۲	سایه ام رهگذران را	۹	آشیانم مرغکان را
۲۹	سرفراز جنباند	۱۰	بز پاسخ کرد
۳۰	تو با من نبرد می کنی	۱۱	که تو با من پیکار رانی
۵۵	که مروارید در آن نشانند	۱۲	کمر از من کنند
۵۸	به دشت و بیابان	۱۳	مشکم را کنند آبدان
۶۲	برای شهر یاران	۱۴	پیش بند از من کنند
۶۶	بر من نویسند	۱۵	دفتر و پادشیر ^{*۵}

۶۷	که بندگان بر کمان	زه از من کنند	۱۶
۷۰	که بندگان زین بان	دوال از من کنند	۱۷
۷۱	بر نشینند	چون رستم و اسفندیار	۱۸
۷۲	دارند زین فراز	بر پیل بزرگ	۱۹
۷۳	اندر کار آزند	که به بسیار کارزار	۲۰
۸۵	از پیوند ما	یکی از هموعانم ^{*۶} را	۲۱
۸۶	چون گلدسته ای	تن خشبوی بویاد	۲۲
۹۷	درخت آسوریک	پس من برترم از تو	۲۳
۹۸	و دیگر افروشه ^{*۷} و ماست می سازند	و از شیر من پنیر	۲۴
۱۰۰	بر پوست من دارند	مزدایرستان ^{*۸} پادیاب ^{*۹}	۲۵
۱۰۱	و بر بط و تمبور	چنگ و وین ^{*۱۰} و کنار ^{*۱۱}	۲۶
۱۰۲	به کمک من سرایند	همه که زنند	۲۷
۱۰۸	اینم دهش و درود	اینم سود و نیکی	۲۸
۱۰۹	در سراسر این پهن بوم	از من که برود	۲۹
۱۱۴	به خوشبوی کوهان	به چرای کوهان شوم	۳۰
۱۱۵	از چشمه آب سرد	گیاه تازه خورم	۳۱
۱۱۶	چون میخ جولاهکان ^{*۱۲}	تو کوفته شده ای ایدر	۳۲
۱۱۷	خرما اندر ستوه ماند	بز به پیروزی شد	۳۳
۱۱۸	و آن که نوشت از خویش	سرودم هر که نگهداشت	۳۴
۱۱۹	سر دشمن مرده بیناد	دیر زیاد به هر سرود	۳۵
۱۲۰	او نیز به همین آئین	آنکه نهاد و آنکه نوشت	۳۶
۱۲۱	به مینو بخته ^{*۱۳} روان باد	به گیتی تن خسرو	۳۷

(۲)

تنبور

در

دایرةالمعارف باستانی بُنْدَهَشْ

فرنبغ دادگی فرزند دادویه مولف دایرة المعارف باستانی بُندَهش^{*۱۵} که خود از موبدان است به سی پیوند از سوی پدر خود را به منوچهر کیانی می‌رساند. بُندَهش به معنی آفرینش آغازین است. متن این اثر گرانقدر به زبان فارسی میانه می‌باشد و فصلی از آن به چگونگی بانگها اختصاص یافته است. در این قسمت بانگها به پنج دسته کُلی تقسیم گردیده به اسامی وین بانگ (صدای ساز) سنگ بانگ، آب بانگ، گیاه بانگ، زمین بانگ. و در خصوص صدای ساز آورده اند:

وین بانگ آن است که پرهیزکاران نوازند و اوستا بر خوانند بر بط و تنبور و چنگ و هر ساز زهی دیگر که نوازند وین خوانند.

*

(۳)

تنبور

در

کارنامه اردشیر بابکان

کارنامه اردشیر بابکان^{*۱۶} رساله ای نیمه حماسی و یادگاری از روزگار ساسانی می باشد، کتابیست به زبان پهلوی در مورد سرگذشت اردشیر بنیانگذار سلسله ساسانی که در حدود سال ۶۰۰ میلادی تدوین شده است.

«بعد از حمله اسکندر مقدونی و برچیده شدن شاهنشاهی هخامنشی در سرتاسر ایران ۲۴۰ کدخدا بود که هر کدخدائی قسمتی از ایران را اداره می کرد. اردوان کدخدا و حکمران سرزمین پارس بود. آوازه اردشیر به گوش اردوان رسیده او را به پارس دعوت کرد و مدتها پذیرای او بود روزی در شکارگاه اردشیر گوری را نیک بزد، مردم جويا شدند که کار کیست، اردوان گفت کار منست اردشیر از دروغ او برآشفته و با او به ستیزه برخاست. اردوان اردشیر را در ستورگاه زندانی کرد اردشیر در زندان اوقات خود را با تنبور نوازی و آوازخوانی سپری می نمود و پس از چندی به دستیاری یکی از نزدیکان اردوان از زندان گریخت و پس از مدتی حکومت مرکزی و مقتدر ساسانی را تشکیل داد. نام پدر اردشیر ساسان و نام پدر مادرش بابک بوده است^{*۱۷}»

*

(۴)

تنبور

در

رساله خسرو قبادان

و

ریدك

چنانچه در دانشنامه ارزشمند فرهنگ و هنر ساسانی موسوم به خسرو قبادان و ریدك^{*۱۸} آمده.

خسرو پرویز شاه ساسانی برای مصاحبت خود جوان ادب آموخته ای موسوم به ریدك که از فارغ التحصیلان فرهنگستان ادب و هنر آن زمانست را به مصاحبت برگزیده در ضمن این گفت و شنود در چند فراز به تنبور اشاره شده است.

در سیزدهمین فراز این مجموعه ریدك به خسرو می گوید:

«به چنگ^{*۱۹} ون^{*۲۰}، بریت^{*۲۱}، تمبور^{*۲۲}، کنار^{*۲۳} و هر سرود و چکامه^{*۲۴} و نیز پتوازه گفتن^{*۲۵} و پای بازی کردن^{*۲۶} استاد مردم».

در فراز شصتم خسرو از ریدك می پرسد کدام خنیاگری^{*۲۷} خوش و نیکوست؟ ریدك در جواب آرد که:

چنگ سرائی^{*۲۸}، ون سرائی^{*۲۹}، ون کنار سرائی^{*۳۰}، خورازك سرائی^{*۳۱}، مشتك سرائی^{*۳۲}، تمبور سرائی^{*۳۳}، بریت سرائی^{*۳۴}، نای سرائی^{*۳۵}، دمبك سرائی^{*۳۶}، کرمل سرائی^{*۳۷}، سیوار سرائی^{*۳۸} و تمبورمس سرائی^{*۳۹}، این همه خنیاگری خوش و نیکواند. در روایت دیگر از همین گزارش پهلوی که ابومنصور ثعالبی^{*۴۰} در شاهنامه خود نقل کرده است.

در فرازی خسرو پرویز از ریدك می پرسد؟ کدام نوا نیکوتر است؟

ریدك پاسخ می دهد «نوی سازی که نغمه تارهایش به آواز ماند و آوازی که نوایش به آوای سازی مانند باشد»

خسرو پرویز می گوید آنچه گفتی چگونه است؟ جوان می افزاید:

بربتی که چهار تار داشته باشد و چنگ ساخته^{*۴۱} و تنبور هم آهنگ نای^{*۴۲} همراه دستان اصفهان^{*۴۳}، آواز نهاندی^{*۴۴}، چکاوك نیشابوری^{*۴۵}

توضیحات فصل سوم

- ۱- درخت آسوریک، به اهتمام ماهیار نوایی.
- ۲- فارسی میانه= فارسی پهلوی، نام خط و زبان ایرانیان در دوره اشکانیان و ساسانیان.
- ۳- سورستان= به تعبیری سرتاسر سرزمین ایران را می گفته اند، و به تعبیری بین النهرین در زمان ساسانی.
- ۴- فرسپ= دیرک، شاه تیر، تیر اصلی در بادبان کشتی که تیرهای دیگر را بر آن استوار کنند.
- ۵- پادشیر= پیمان نامه، معاهداتی که می باید نوشته می شد.
- ۶- منظور آهوی ختنی است که ماده خوشبوی مشک از ناف آن گیرند.
- ۷- افروشه= آغوز، غذاهائی که با شیر درست کنند.
- ۸- منظور از مزداپرستان پارسایان زردشتی است.
- ۹- پادیاب= شستن و پاک کردن چیزها بوسیله خواندن دعا، وضو.
- ۱۰- وین= ون، وینا، از سازهای ایران باستان شبیه به چنگ دارای هفت رشته.
- ۱۱- کنار= چنگ بزرگی که از چوب کنار ساخته می شده است.
- ۱۲- جولاهکان= بافندگان، نساجان، جولاه، جولاهک و بافنده، نساج.
- ۱۳- بخته= آمرزیده.
- ۱۴- ایدون باد= پاینده باد، اینچنین باد، ایدون= اینچنین، اینجا، این زمان.
- ۱۵- بُندِهش، گردآورنده مهرداد بهار.
- ۱۶- کارنامه اردشیر بابکان، به اهتمام دکتر محمدجوار مشکور.
- ۱۷- نقل از کتاب مذکور، ص ۱۸۰.
- ۱۸- خسرو قبادان و ریدک یا همپرسه خسرو پرویز و یسپهر قبادی، به اهتمام ایرج ملکی.
- ۱۹ و ۲۰ و ۲۱ و ۲۲ و ۲۳- از سازهای باستانی ایران.

- ۲۴- چکامه = داستانهای عاشقانه منظوم، قصیده.
- ۲۵- پتوازه گفتن = پاسخگوئی، جواب دادن، حاضر جوابی.
- ۲۶- پای بازی کردن = پای کوبی، رقص.
- ۲۷- خنیاگری = خوانندگی، آوازخوانی.
- ۲۸- چنگ سرائی = نوازندگی چنگ.
- ۲۹- ون سرائی = نوازندگی ون (ون یا وینا از سازهای ایران باستان، شبیه به چنگ و دارای هفت تار بوده).
- ۳۰- ون کنار سرائی = نوازندگی ون کنار (ون کنار نوعی دیگر از چنگ باستانی که آن را از چوب کنار می ساخته اند).
- ۳۱- خورازک سرائی = نوازندگی خورازک، (خورازک نوعی ساز ضربی شبیه به دف و در ایران باستان متداول بوده).
- ۳۲- مُشتک سرائی = نوازندگی مُشتک (مشتک نوعی ارغنون کوچک دهنی بوده شبیه به مشت گشاده انسان، از سازهای ایران باستان).
- ۳۳- تمبور سرائی = نوازندگی تمبور...
- ۳۴- بریط سرائی = نوازندگی بریط...
- ۳۵- نای سرائی = نوازندگی نای.
- ۳۶- دمیرک سرائی = نوازندگی تنبک، (تنبک = دمبک = دمبلک = دمیرک).
- ۳۷- کرمل سرائی = نوازندگی کرمل (کرمل از سازهای بادی و بسیار بزرگ ایران باستان بوده، شبیه به کرنا).
- ۳۸- سیوار سرائی = آوازخوانی در لحن سیوار (سیوار از الحان و نواهای موسیقی و شبیه به نغمه کبک دری بوده است).
- ۳۹- تمبور مس سرائی = نوازندگی تنبور بزرگ (تمبور مس = تمبور بزرگ) (مس = مه = بزرگ).
- ۴۰- ابو منصور ثعالبی، استاد مسلم ادب، لغت و تاریخ که ۳۰ کتاب از او باقی مانده، در سال ۲۵۰ هجری قمری در نیشابور بدنیا آمده و در سال ۴۲۹ در همانجا وفات

یافته است.

۴۱- ساخته = كوك شده، در اینجا یعنی همراهی بربط و چنگ.

۴۲- نای = نی، در اینجا منظور همناوای تنبور و نی است.

۴۳ و ۴۴ و ۴۵- هر سه از الحان و نواهای موسیقی باستانی ایران بوده که در موسیقی کنونی ایران نیز به نوعی موجود هستند.

* * * * *

فصل چهارم

تنبور از صدر اسلام تا سلسله صفوی



تنبور از صدر اسلام تا سلسله صفوی

- ۱- رساله ابن خرداد به
- ۲- مروج الذهب مسعودی
- ۳- تاریخ موسیقی خاور زمین فارمر
- ۴- احصاء العلوم فارابی
- ۵- موسیقی الكبير فارابی
- ۶- مفاتیح العلوم خوارزمی
- ۷- رساله موسیقی اخوان الصفا
- ۸- کتاب شفای ابن سینا
- ۹- دانش نامه علائی ابن سینا
- ۱۰- الکافی فی الموسیقی ابن زیله اصفهانی
- ۱۱- دُرّة التاج قطب الدین شیرازی
- ۱۲- نفایس الفنون آملی
- ۱۳- مقاصد الالحن عبدالقادر مراغی
- ۱۴- جامع الالحن عبدالقادر مراغی
- ۱۵- تاریخ مختصر موسیقی ایران

ابن خرداد به^{*۱} در رساله خود که در زمینه موسیقی دوران ساسانی نگارش یافته^{*۲} آورده است: «ایرانیان معمولاً عود را بانای و زنای^{*۳} را با طنبور و سورنای را با دهل و مستج^{*۴} را با سنج^{*۵} هم‌نوا می‌کردند و می‌نواختند^{*۶}»
 «در ری^{*۷} و طبرستان^{*۸} و دیلم^{*۹} نواختن طنبور بیش از سایر مناطق متداول بوده و اغلب همراه با آواز نواخته می‌شده است. اصلاً ایرانیها طنبور را برتر از سایر آلات موسیقی می‌دانستند^{*۱۰}»

مسعودی^{*۱۱} در مروج الذهب^{*۱۲} نام سازهای عهد ساسانی را اینگونه آورده است:
 «عود نای، طنبور، مزمار و چنگ^{*۱۳}» و گوید «مردم خراسان بیشتر آلتی را در موسیقی به کار می‌بردند که هفت تار داشت و آن را زنگ^{*۱۴} (زنج) می‌گفتند. اما مردم طبرستان و ری و دیلم طنبور را دوستتر داشتند و این آلت نزد همه فرس مقدم بر سایر آلات بوده است.^{*۱۵}»

این مطلب را کریستن سن^{*۱۶} در کتاب ایران در زمان ساسانیان دقیقاً نقل کرده است.^{*۱۷}

«در عراق صدر اسلام و قرون اولیه دوران اسلامی طنبور همچنان محبوبیت خودش را محفوظ داشته در همین دوره در سوریه و حجاز طنبور از جمله رایج‌ترین سازهای مورد استقبال عامه بود و آنان که آوازهای کهن... را به ذائقه خود خوش می‌یافتند از صدای طنبور المیزانی که گام مایه شگفت انگیزی داشت لذت می‌بردند^{*۱۸}»

«در عصر عباسیان طنبور به محبوبترین ساز عالی و اختصاصی اعجب‌بگان هنر موسیقی تبدیل شده بود و به این ترتیب عود را که اسباب دست هر موسیقیدان بزرگ در کار همراهی محسوب می‌شد به مبارزه می‌طلبید... از عود بیشتر برای همراهی آواز و از طنبور با توجه به جز خاص آن برای تکی نوازی استفاده می‌شده است... و دو نوع طنبور بغدادی و خراسانی مورد نظر فارابی در زمان عباسیان در سوریه یافت می‌شده است.^{*۱۹}»

حکیم ابونصر فارابی^{*۲۰} در آثار گرانقدرش ضمن پرداختن به علوم و فنون رایج زمان خود به موسیقی نیز پرداخته است. در کتاب احصاء العلوم^{*۲۱} فصلی به موسیقی اختصاص داده که در آن نظری سطحی به موسیقی افکنده و کلیات را مد نظر داشته، در

این اثر از تنبور سخنی به میان نیامده است. اما کتاب عظیم موسیقی الکبیر بطور کلی در خصوص هنر موسیقی نگارش یافته. چنانچه بزرگان اظهار می‌دارند اثر مذکور شامل دو جلد بوده^{*۲۲}، جلد اول از آن که موجود است و در آن بطور مفصل کلیات و مبانی موسیقی آوازی و سازی تشریح گردیده و سازهای آن زمان نیز بطور جدی مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته، این اثر به زبان عربی است^{*۲۳} و متأسفانه تاکنون به فارسی ترجمه نشده^{*۲۴} است. آنچه نیز طبع و نشر گردیده بسیار کمیاب است.

حکیم فارابی در قسمت ساز شناسی کتاب مذکور پس از شرح و بررسی ساز عود، گفتاری را به معرفی تنبور اختصاص داده است که ترجمه فارسی آن عیناً عرضه می‌گردد.

بسم الله الرحمن الرحيم

گفتار دوم از فن (هنر) دوم

۲- وسیله «ساز» طنبور

آنچه را که دربارهٔ عود گفتیم با گفتاری در مورد سازهای مشابه آن پی می‌گیریم، نزدیکترین وسایل موسیقی مشابه عود، طنبور است زیرا در این ساز نیز نغمه‌ها از قسمت‌های تارهایی که در آن بکار رفته خارج می‌شود و این ساز نیز در نزد مردم به اندازهٔ عود مشهور است و انس مردم با این ساز به اندازهٔ انس و الفت آنها به عود است. و در بیشتر موارد معمول است که در این ساز فقط دو تار^{*۲۵} به کار برود و گاهی نیز سه تار در آن به کار می‌رود و از آنجائی که بیشتر این ساز دارای دو تار است ما نیز در ابتدای امر از آن با دو تار یاد می‌کنیم. و آنچه که به این اسم در سرزمینی که در این کتاب خود ذکر کردیم^{*۲۶} مشهور است، دو نوع ساز می‌باشد. یکی سازی است که مشهور به طنبور خراسانی است و در مناطق خراسان و اطراف و اکناف آن و مناطقی که در شرق خراسان و شمال آن واقع است، کاربرد دارد. و نوع دیگری از این ساز وجود دارد که مردم عراق آنرا طنبور بغدادی می‌نامند و در سرزمینهای عراق و سرزمینهای مجاور آن و مناطق واقع شده در غرب و جنوب عراق از آن استفاده می‌کنند. و هر يك از این دو نوع ساز در ساختمان و

حجم و بزرگی با دیگری متفاوت است، و در انتهای پایین هر يك از این دو ساز گره‌ای وجود دارد که مردم عراق به آن زبیه^{*۲۷} می‌گویند که هر دو تار به آن بسته می‌شود و بعد این دو تار روی ساز کشیده می‌شوند و در آنجا بر روی يك حامل^{*۲۸} که روی ساز قرار دارد کشیده می‌شوند که این حامل در محلی نزدیک به محل استقرار زبیه قرار می‌گیرد. در این حامل دو شیار نگهدارنده تار وجود دارد که دو تار را از هم جدا می‌کند و بعد از آن این دو تار به طرف قسمت باریك ساز^{*۲۹} کشیده شده و به دو گوشی^{*۳۰} منتهی می‌شوند که این دو یا بصورت موازی و در کنار هم هستند و یا در طول ساز در يك خط نصب شده‌اند.^{*۳۱}

و چنانچه این دو گوشی موازی نباشند قبل از منتهی شدن تارها به گوشی‌ها چیزی بین دو تار قرار می‌دهند که مانند حامل ابتدای ساز تارها را از هم جدا می‌نماید^{*۳۲} و بدین ترتیب حالت دو تاری که صدا از آنها شنیده می‌شود در هر دو نوع به صورت موازی خواهد بود.

۱- طنبور بغدادی

از آنجائیکه طنبور بغدادی مشهورترین این دو ساز است در سرزمینی که از آن در کتابمان نوشتیم پس تصمیم ما بر این است که ابتدا از طنبور بغدادی شروع کنیم و بعد به دنبال آن طنبور خراسانی را بیاوریم و در مورد هر يك روشی را پیش می‌گیریم که در مورد عود گفتیم، پس در اینجا می‌گوییم:

تارهای موازی طنبور بغدادی از طرف گوشی در بیشتر موارد به پنج قسمت مساوی تقسیم می‌شود که هر يك از این اقسام دستانهایی است که هر قسم از آنها بوسیله نخهایی که به دسته ساز بسته می‌شوند از هم جدا شده و آخرین دستان آن بسته می‌شود در نزدیکی قسمت يك هشتم طول تار میان خرك تا آخرین قسمت متحرك تار از طرف گوشی^{*۳۳}.

و باید در انتهای دو تار جدای از هم از طرف گوشی‌ها دو حرف (أ) و (ب) باشد و در انتهای دو تار جدای از هم از طرف اتصال حامل به ساز (ج) و (د) باشد و بدین ترتیب (أ-ج) و (ب-د) موازی هستند. پس باید دو نقطه اولین دستان دو تار دو حرف (هـ) و (ز) و در دومی (ح) و (ط) و در سومی (ك) و (ل) و در چهارمی (م) و (ن) و در پنجمی

(س) و (ع) باشد مانند شکل زیر:

ج	س	م	ک	ح	ا	ا
خرک دست	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰
ب	ع	ن	ل	ط	ز	ب

و چون دستان (س. ع) در قسمت يك هشتم از هر دو تار بسته شده پس بر روی تار (ا-ج) فاصله (ا-س) و بر روی تار (ب-د) فاصله (ب-ع) پیدا می شود که هر يك از این دو فاصله برابر $(\frac{1}{7})^{*34}$ هستند و چون (ا-س) و (ب-ع) به پنج قسمت مساوی

تقسیم شوند و (ا. س) يك هشتم از (ا. ج) و (ب. ع) يك هشتم از (ب. د) است پس در اینجا فرض ما بر این است که شماره نغمه (ا) می شود ۴۰، در نتیجه شماره نغمه (ه) با آن مقدار ذکر شده ۳۹ و نغمه (ح) ۳۸ و نغمه (ك) ۳۷ و نغمه (م) ۳۶ و نغمه (س) ۳۵ و همینطور است نغمه هایی که از نغمه (ب) تا نغمه (ع) است. پس زمانی که نسبت (ا) تا (س) نسبت ۴۰ به ۳۵ باشد که کمتر است از نسبت $(\frac{1}{3})^{*35}$ در این صورت

در یکی از دو تار این ساز فاصله چهارگان *36 حاصل نمی شود.

اما در بیشتر موارد از فواصل مرتب شده در تارها فاصله ای که حاصل می شود فاصله مقدم در ملایمترین اجناس قوی است. *37 و این بدین دلیل است که ما فاصله مقدم را در ملایمترین هر يك از انواع اجناس قوی و دارای دو کشش پیوسته و ناپیوسته اول، به فاصله $(\frac{1}{7})^{*38}$ گرفته ایم و این بنابر آن چیزی است که در کتاب اسطقات *39

آمده است.

«طبیعی و غیر طبیعی بودن فواصل میان دستانها»

و نغمه هایی که هر يك از این دو فاصله به آن احاطه دارند اگر پشت سر هم نواخته شوند تماماً طبیعی است زیرا فواصل (ا-ه) و (ه-ح) و (ح-ك) و (ك-م) و (م-س)

همگی دارای نغمه‌های طبیعی و مناسب هستند و نیز فاصله‌هایی که میان (ب) و (ع) است اینگونه می‌باشد. اگر این فواصل پشت سر هم و به ترتیب در نظر گرفته نشود، در نتیجه گاهی آهنگی طبیعی و گاهی هم آهنگی غیر طبیعی دارد.

پس فاصله (ا-ح) در نسبت، ۴۰ به ۳۸ است و این نسبت ۲۰ به ۱۹ است که در نسبت اضافی جزئی محسوب می‌شود در این حالت این فاصله نیز از نغمه‌های مناسب و طبیعی است. و اما فاصله (ا-ک) در نسبت ۴۰ به ۳۷ است پس دو نغمه (ا) و (ک) غیر طبیعی هستند و فاصله (ا-م) در نسبت ۴۰ به ۳۶ است و آن نسبت $(\frac{1}{19})^{*40}$ است که

فاصله‌ای است با نغمه‌های طبیعی. و این فاصله همان فاصله مقدم در فاصله قوی متصل و شدیدتر است و این فاصله در رتبه اول و دوم در فاصله قوی دارای دو کشش سوم است. و نیز فاصله (ا-س) از فواصل با نغمه‌های طبیعی است. پس روشن شد که از فاصله‌های واقع شده در این دو تار که ممکن است در ابتدای این دو تار در دستانهای مشهورش واقع شود همین دو فاصله است. و این دو فاصله $(\frac{1}{7})^{*41}$ و $(\frac{1}{9})^{*42}$

هستند و زمانیکه در اجناس قوی در نظر گرفته شوند از لحاظ ترتیب مقدم هستند. فاصله (ه-ح) نیز از فواصل طبیعی است هنگامی که به نسبت $(\frac{1}{38})^{*43}$ در نظر گرفته شود و دو نغمه (ه-ک) آهنگشان طبیعی نیست زمانیکه به نسبت $(\frac{1}{37})^{*44}$ باشد.

فاصله (ه-م) اگر در نسبت $(\frac{1}{12})^{*45}$ باشد از فواصل طبیعی است.

فاصله (ح-ک) نغمه‌هایش طبیعی است زیرا در نسبت $(\frac{1}{37})^{*46}$ می‌باشد.

فاصله (ح-م) اینگونه است در حالیکه در نسبت $(\frac{1}{18})^{*47}$ باشد.

دو نغمه (ح-س) غیر طبیعی هستند و نیز دو نغمه (ک-م) طبیعی می‌باشند و (ک-س) غیر طبیعی است و تمام اینها حالت نغمه‌هایی است که میان فاصله (ب-ع) واقع است یا فاصله (ب-ع) به آنها احاطه دارد.

(كوك مشهور دو تارِ طنبور بغدادی)

روشن است که دو فاصله (أ-س) و (ب-ع) گاهی ممکن است با يك صوت و نغمه مساوی استفاده شوند^{۴۸*} یعنی صوت یا نغمه (ب) با نغمه (أ) یکی قرار داده شوند و گاهی نیز ممکن است مشابه باشند^{۴۹*}. ولی رایج و معمول این است که این دو بطور مشابه استفاده می شوند.

فواصل همگون بنابر آنچه در کتاب اسطقسات تلخیص شده بعضی از آنها پی در پی و پشت سر هم هستند یعنی دارای حدّ و اندازه مشترك می باشند (یعنی با يك نغمه یا بیشتر) و یا اینکه پی در پی نیستند و دارای يك حد و اندازه و اشتراك در نغمه نیستند. و آنکه پی در پی و متوالی است یا در يك نغمه مشترك هستند و یا در بیش از يك نغمه و زمانیکه دارای يك نغمه مشترك باشند در اینجا نسبت تمام (یعنی فاصله میان دو طرفش) یکی از دو فاصله به نسبت تمام فاصله دیگر همان نسبت یکی از دو نغمه یکی از دو فاصله نسبت به دیگری است. و زمانیکه نغمه ها پی در پی و مشترك در بیش از يك نغمه باشند در این حالت نسبت یکی از دو فاصله (یعنی کشش) هر يك از آن دو نسبت به دیگری کمتر است از نسبت یکی از دو نغمه یکی از دو فاصله نسبت به دیگری و فواصل با نغمه های مشابه ممکن است پی در پی نباشد و ممکن است که در فواصل با نغمه های پی در پی و متوالی دارای يك نغمه یا بیش از يك نغمه باشند ولی رایج و معمول آن است که در بیشتر مواقع این دو فاصله مشابه در این ساز پی در پی و متوالی هستند و در بیش از يك نغمه مشترك هستند و زمانیکه دو فاصله مشابه پی در پی و مشترك در بیش از يك نغمه استفاده شوند پس نسبت یکی از دو فاصله نسبت به دیگری مانند نسبت یکی از دو نغمه یکی از فواصل کوتاه یا کوچکی است که در تمام یکی از دو فاصله بلند یا بزرگ نسبت به دیگری است. و رایج و معمول در این ساز این است که نسبت یکی از این دو فاصله مشابه را به دیگری به نسبت برخی فواصل کوتاه یا کوچکی که در داخل هر يك از آندو است قرار می دهند. و گاهی ممکن است که نسبت یکی از دو فاصله مشابه به دیگری به نسبت هر يك از فواصل کوچکی که در داخلش است قرار داده شود. جز اینکه عادت سازندگان این است که در بیشتر اوقات نسبت تمام فاصله (أ-س) به فاصله (ب-ع)

مانند نغمه (أ) به نغمه (ح) قرار داده شود و در این صورت نغمه (أ) نسبت به (ب) مانند نسبت نغمه (أ) به (ح) می شود و نیز نغمه (س) به (ع). و به این علت تار (ب - د) کشیده می شود تا نغمه دستبازش مساوی با نغمه (ح) از سیم (أ - ج) باشد و این همان كوك مشهور است.

(دلیل اینکه دستانهای با مسافتهای مساوی با هم مشابه نیستند)

در کتاب اسطقسات استدلال شد که میان دو طرف هر يك از دو فاصله مشابه فواصل کوتاهی از يك جنس و با يك ترتیب وجود دارد و دو طرف یکی از آن دو در نسبت با دو طرف دیگر یکی است. زیرا نغمه هائی که بین دو طرف یکی از آن دو است با نغمه هائی که میان دو طرف دیگر است با همان نسبت گفته شده مناسب دارد و یکی است و زمانیکه نغمه (أ) با نغمه (ب) مناسب باشد و نغمه (س) با نغمه (ع) مناسب باشد این دلیل است بر اینکه نسبت نغمه های (ه) به (ز) و (ح) به (ط) و (ك) به (ل) و (م) به (ن) به نسبت نغمه (أ) به (ح) باشد و زمانیکه نسبت نغمه (ح) به (أ) همان نسبت (ب) به (أ) باشد و دو چیز متناسب در يك امر نسبتشان یکی باشد. (اندازه آنها یکی باشد). پس در اینجا نغمه (ب) مساوی می شود با نغمه (ح) و از آنجائیکه مسافتهای میان نغمه (أ) تا (س) مساوی باشد با مسافت میان نغمه (ب) تا (ع) و هر يك مساوی با دیگری باشد، در این صورت فاصله میان (ح) تا (ك) برابر می شود با مسافت میان (ب) تا (ز) و فاصله میان (ك) تا (م) برابر می شود با فاصله میان (ز) تا (ط) و نیز فاصله میان (م) تا (س) مساوی می شود با فاصله میان (ط) تا (ل). و اگر چنین باشد ممکن نیست که نغمه (ز) مساوی با نغمه (ك) و نغمه (ط) مساوی با نغمه (م) و نغمه (ل) مساوی با نغمه (س) باشد (یعنی هیچکدام با هم مساوی نخواهند بود) و دلیل آن این است که اگر این امر ممکن باشد پس نغمه (ط) به (ب) همان نسبت (م) به (ح) می شود. و اگر این برعکس شود نسبت (ح) به (م) می شود مثل نسبت (ب) به (ط) و مثل نسبت (ب) به (ط) همان نسبت (أ) به (ح) می شود. پس نسبت (ح) به (م) همان نسبت (أ) به (ح) می شود و نسبت (أ) به (ح) نسبت ۴۰ به ۳۸ است و این نسبت ۲۰ به ۱۸ است. پس نسبت (ح) به (م) نسبت ۴۰ به ۳۸ و

۴۰ از ۳۸ نصف يك دهم از ۴۰ یعنی دو تا بیشتر است. پس عدد (ح) بیشتر است از عدد (م) به اندازه نصف يك دهم از ۳۸ یعنی $(\frac{9}{1})^{*50}$ و عدد نغمه (م) سی و شش و یکدهم یعنی دقیقاً نغمه (م) ۳۶ می شود و با این توضیحات روشن می شود، بقیه نغمه هائی که گمان می رود مساوی باشند در حقیقت مساوی نیستند، اما اگر ترتیب یکی از دو تار این ساز را نسبت به تار دیگر بدانگونه که توصیف کردیم قرار دهند می توانند نغمه (ز) را مساوی نغمه (ك) قرار دهند. زیرا اگر تار (ب-د) را در نقطه (ز) و تار (ا-ج) را در نقطه (ك) فاصله اندازند، در اینجا حتماً نغمه های این دو مساوی خواهند شد و نیز اینگونه است دو نغمه (ط) و (م) و دو نغمه (ل) و (س) و چنانچه فرض بر این باشد که این نغمه ها مساوی باشند لازم است که نسبت (ب) به (ز) مانند نسبت (ح) به (ك) باشد و این همان نسبت (ا) به (ه) است یعنی ۴۰ به ۳۹، پس روشن شد که مسافتهای مکان نغمه هائی که میان دو تار است همانطور که گمان می رود لازم نیست که مساوی باشند و بنابر آنچه گذشت و بنابر گمان عامه علما و دانشمندان این نظریه ثابت و مورد قبول است. اما لازم است که میان (ح) و (م) بر حسب دلیل گفته شده کمتر از (ا) و (ح) باشد و آنچه که دلیل بر این مطلب است و آن را بر فهم عامه مردم نزدیک می کند این است که اگر ما تار (ب-د) را بکشیم تا نغمه مطلق *51 آن مساوی نغمه (س) شود پس نغمه (ع) را میان (س) و (ج) از تار (ا-ج) جستجو کنیم می بینیم که از (س) به سمت (ج) به فاصله ای کمتر از فاصله بین (ا) تا (س) دور می شود.

(اصلاح مکان دستانهای با مسافتهای برابر)

چنانچه دستانهای مشهور که در این ساز استعمال می شوند در جایی بسته شده باشند که نباید در آنجا باشند، پس ما اکنون توضیح می دهیم که این پرده ها در کجا بسته شوند و می گوئیم:

لازم است که از طرف گوشه های $\frac{1}{4}$ میان خرك دسته و خرك حامل دو تار را جدا

کنیم *52 و این فاصله يك چهارم را به پنج قسمت مساوی تقسیم کنیم، سپس دستانی در

انتهای قسمت اول از این پنج قسمتی که به سبب آن يك چهارم تقسیم شد ببندیم و این داستان (ح . ط) می شود. بعد هر يك از این پنج قسمت را به دو قسمت تقسیم کنیم و بعد $\frac{1}{4}$ تار را ده قسمت مساوی تقسیم کرده و داستان دیگری در نصف این يك چهارم قرار

می دهیم و آن در پایان قسمت پنجم از اقسام دهگانه واقع می شود و این داستان (س.ع) است و همان داستان خنصر^{۵۳*} است که پس از داستان بنصر^{۵۴*} واقع شده و در فاصله يك چهارم بسته می شود و این نیز داستان سبابه^{۵۵*} است و این داستان اولین داستانی است که آن را در محل يك نهم طول تار می بندند. بعد تار (ب-د) را می کشیم تا اینکه نغمه مطلق آن با نغمه (ح) برابر شود. سپس می بینیم که نغمه (ط) واقع شده در میان (ح) و (ج) از تار (ا-ج) از کجا خارج می شود و در آنجا نیز داستانی می بندیم و این در واقع داستان (م.ن) است. بعد نگاه می کنیم که نغمه (س) واقع شده در میان (ط) تا (ن) از تار (ب-د) از کجا خارج می شود و در واقع همین مکان داستان (ك.ل) است. و این داستان وسطی می باشد که پس از داستان سبابه واقع شده و داستان (م.ن) داستان بنصر است. بعد نگاه می کنیم که نغمه (ك) میان (ب) و (ط) از تار (ب-د) از کجا خارج می شود و آن محل در واقع داستان (ه.ز) است که شبیه کنار داستان سبابه در عود است و صوتی که از آن خارج می شود کمتر کاربرد دارد.

(شماره داستانهای با مسافتهای مساوی و مختلف)

پس اینها مکانهایی بود که لازم است داستانهای پنجگانه در آنها و در این ساز بسته شود و مسافتهای آنها مختلف است جز اینکه داستانهای مشهوری که فواصل میان آنها برابر است چه بسا گاهی اوقات جای داستانهای با مسافتهای مختلف را بگیرند چون هرگاه نسبت های این فواصل با مسافت مختلف در نظر گرفته شوند، نزدیک به نسبت های این فواصل پنجگانه می شوند، آن زمان که با نسبت های مساوی اضافی در نظر گرفته شوند و کوتاهی این فواصل اختلاف تساوی اضافی را می پوشاند و در این صورت از داستانهای با مسافت مساوی همان نغمه هائی شنیده می شود که از داستانهای با مسافت اضافی شنیده می شود.

و اگر فواصل بزرگتر در نظر گرفته شوند در این صورت اختلاف دستانهای با مسافت مساوی با دستانهای با مسافت اضافی ظاهر می شود و مثال آن این است:

اگر ما در قسمت يك چهارم دستانی قرار دهیم سپس میان مطلق (ب-د) و نغمهٔ دستان يك چهارم تساوی برقرار کنیم و بعد میان دستان يك چهارم و (ج-د) يك جزء مساوی میان (أ) و میان دستان يك چهارم جدا کنیم نغمه ای که از انتهای يك چهارم از تار (أ-ج) شنیده می شود با نغمهٔ دستان $\frac{1}{4}$ از تار (ب-د) مساوی نیست و نیز این حکم در مورد آنچه که بزرگتر از فاصلهٔ يك چهارم است جاری می شود و با این وجود همانا تقسیم تار به مسافتهای مختلف زمانیکه قسمت های آن دارای اختلاف باشند در واقع به مسافتهای مساوی نزدیک می شوند. بنابر آنچه در گفتار راجع به عود اثبات شد. و چه بسا ساخت این ساز بگونه ای باشد که صدایی که از آن بیرون می آید اختلاف دستانها را با مسافت اضافی پنهان کند و در این مورد انسان ناچار می شود که دستانهایی با فواصل مساوی میان آنها را بکار گیرد، بنابر آنچه که در مورد عود اثبات شد. با این وجود عادت و عرف این است که صدا های این ساز از دستانها با صدای خواننده هائی که این ساز را می نوازند همراه می شود، بنابراین صدای خواننده اختلاف دستانها را می پوشاند پس باید شمارهٔ دستانهای با نسبت های مختلف را در جدولی برشماریم و در کنارش جدولی دیگر قرار دهیم که شمارهٔ دستانهای با نسبت های برابر میان آن را در بر داشته باشد تا مقایسهٔ میان آن دو ساده باشد و با این وجود شباهتهای دو نوع ساز را باید در نظر گرفت.

جدول شمارهٔ دستانهای با مسافت مختلف

(ب). (۱)	چهل	۴۰	دستباز
(هـ). (ز)	$۳۸ \frac{۲۸۲}{۳۶۱}$	$۳۸ \frac{۲۸۲}{۳۶۱}$	دستان کنار سیابه
(ط). (ح)	سی و هشت	۳۸	دستان سیابه
(ک). (ل)	$۳۶ \frac{۱۶}{۱۹}$	$۳۶ \frac{۱۶}{۱۹}$	دستان وسطی
(م). (ن)	$۳۶ \frac{۱}{۱۰}$	$۳۶ \frac{۱}{۱۰}$	دستان بنصر
(س). (ع)	سی و پنج	۳۵	دستان خنصر

جدول شمارهٔ دستانهای با مسافت مساوی

(ب). (۱)	چهل	۴۰	دستباز
(هـ). (ز)	سی و نه	۳۹	دستان کنار سیابه
(ط). (ح)	سی و هشت	۳۸	دستان سیابه
(ک). (ل)	سی و هفت	۳۷	دستان وسطی
(م). (ن)	سی و شش	۳۶	دستان بنصر
(س). (ع)	سی و پنج	۳۵	دستان خنصر

در این هنگام زمانیکه یکی از انگشتان را روی نقطه^(ز) و دیگری را روی نقطه^(ک) قرار دهیم سپس دو تار به حرکت درآید دو صوت مساوی شنیده می شود و نیز در مورد^(ط) و^(م) و^(ل) و^(س) نیز اینگونه است. اما اگر فواصل مساوی باشد این نغمه ها نزدیک به تساوی شنیده می شوند بدون اینکه واقعاً و دقیقاً مساوی باشند. جز اینکه چه بسا که حس، به علتی که گفتیم فریب بخورد و آندو را یکی بداند. (یعنی اندک اختلافی دارند)

(شماره نغمه ها در کوک مشهور)

هرگاه این ساز بنابر آنچه که ذکر شد کوک شود، یعنی تار^(ب-د) کشیده شود تا نغمه^{(مطلق آن با نغمه^(ح) برابر شود در این حالت نغمه ها^(ب) و^(ز) و^(ط) و^(ل) همگی عیناً نغمه های^(ح) و^(ک) و^(م) و^(س) می شوند و در این صورت دو نغمه^(ا) و^(ه) در تار^(ب-د) موجود نخواهد بود و دو نغمه^(ن) و^(ع) در هیچیک از دستانهای^(ا.ج) موجود نیستند اما ممکن است این نغمه ها از میان^(س) و^(ج) خارج شود، پس نغمه های حاصل شده در این کوک مشهور ۸ نغمه می شود.}

(تعداد نغمه ها در کوک غیر مشهور)

گاهی ممکن است که در این دو صورت (یعنی در حالت وجود اختلاف در نسبت ها و تساوی آنها) کوکهای دیگری وجود داشته باشد یکی از این حالات آن است که نغمه^(ب) مساوی با نغمه^(ه) قرار داده شود. و در این صورت نغمه^(ا) از هر نغمه دیگری که در تار^(ب.د) یافت می شود سنگین تر^{*۵۶} شنیده می شود و نغمه^(ع) از هر نغمه ای که در دستانهای^(ا.ج) یافت می شود زیرتر شنیده می شود بدین ترتیب این نغمه ها ۷ تا می شود. کوک دیگر این است که میان مطلق^(ب-د) و نغمه^(ک) تساوی برقرار کنیم^{*۵۷} و به این ترتیب نغمه های^(ب) و^(ز) و^(ط) با نغمه های^(ک) و^(م) و^(س) برابر می شود و در این کوک ۹ نغمه وجود دارد.

یکی دیگر از این کوکها این است که میان نغمه^(ب) و نغمه^(م) تساوی برقرار شود^{*۵۸} و در این حالت دو نغمه^(ب) و^(ز) با^(م) و^(س) برابر می شود و تعداد نغمه های

این كوك ۱۰ تا می شود.

و كوك دیگر این است که میان نغمه (ب) و (س) تساوی برقرار کنیم^{۵۹*}، پس تعداد نغمه ها ۱۱ تا می شود. و این كوك از لحاظ نغمه ها و هماهنگی ها بیشترین کاربرد را دارد. و شمارش این هماهنگی ها در هر يك از این كوكها دشوار نیست.

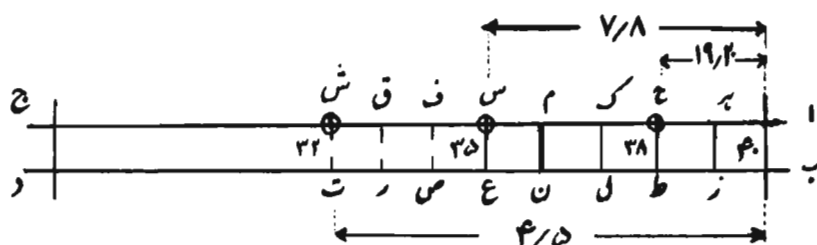
(استخراج دستانهای طنبور بغدادی در ساز عود)

و روشن است که در این ساز با وجود كوكهای گفته شده فاصله چهار گان بدست نمی آید و هیچیک از این نغمه ها در دستانهای مشهور عود موجود نیست. و هرگاه بخواهیم در عود این فاصله یعنی چهارگان را بدست آوریم در حد فاصل خرك دسته عود و پرده خنصر دستانی قرار می دهیم بعد فاصله آن دستان و خرك دسته عود را به پنج قسمت تقسیم می کنیم و در پایان دو قسمت از طرف خرك دسته دستانی دیگر قرار می دهیم و آن دستان (ح . ط) است و دستانی که قبل از آن بستیم دستان (س . ع) است، پس اگر بعد از آن بخواهیم در آن دستانهایی با مسافتهای برابر بکار بگیریم در انتهای هر قسمت از اقسام پنجگانه دستانی می بندیم و اگر بخواهیم که فاصله ها اختلاف داشته باشند روشی را که قبلاً ذکر کردیم بکار می بریم و با این روش خارج شدن این نغمه ها از تارهای عود امکان پذیر است.

(استفاده معاصرین از طنبور بغدادی)

و این دستانی که ذکر کردیم به دستانهای جاهلی معروف است (در زمان جاهلیت استفاده می شده اند)^{۶۰*} و آوازهائی که از نغمه های این دستانها حاصل می شود به آوازه های جاهلی مشهور است. و این همان چیزی است که در قدیم کاربرد داشته است. اما بیشتر معاصرین عرب یعنی کسانی که از این ساز استفاده می کنند از این دستانها استفاده نمی کنند. و انگشتانشان را پائینتر از دستان (س . ع) می گذارند و در این حالت دستان (س . ع) را به عنوان دستان سبابه قرار می دهند و انگشت بنصر را در پائینتر از مکان (ج) قرار می دهند و آن را خنصر می نامند و آخرین مکانی که انگشتان کوچک خود را در آن قرار

می دهند کمتر از $\frac{1}{4}$ طول تار و به اندازه مناسب است و انگشتان وسط را میان (س . ع) و میان مکانهای انگشتان بنصر قرار می دهند. و بیشترشان فواصل میان انگشتانشان را مساوی قرار می دهند و یا مسافتهای میان انگشتانشان را نزدیک به مسافتهای میان دستانهای جاهلی قرار می دهند جز اینکه این در میان آنها رایج نیست که در مکانهای انگشتان دستانهایی غیر از سبابه را قرار دهند. اما آنها در این ساز آخرین دستان جاهلی را بکار می گیرند و آن دستان (س . ع) است. پس باید دو تار (ا . ج) و (ب . د) را آماده کنیم و باید در آندو دستانهای جاهلی را مرتب کنیم و باید به آن دستانهایی را اضافه نمائیم که آنها را در مکان انگشتان معاصرین قرار دهیم و باید به زعم آنها فواصل میان آنها مساوی باشد و نیز باید دو نقطه دستان وسطی (ف . ص) و دستان بنصر (ق . ر) و دستان خنصر که آخرین دستان است (ش . ت) باشد. به شکل زیر:



پس اگر هر يك از فواصل میان (س) تا (ش) برابر با هر يك از فواصل میان (س) تا نغمه (أ) باشد در این صورت نغمه (ف) ۳۴ و نغمه (ق) ۳۳ و نغمه (ش) ۳۲ خواهد بود و در این حالت دورترین حدی که اینها به آن می رسند $(\frac{1}{4})^{۶۱}$ * است که بزرگترین

فواصل كوچك در اجناس ملایم است و آن اولین فاصله در ملایمترین نغمه در نغمه های ملایم است و این بنابر آنچه که در کتاب اسطیقات مرتب شده می باشد. و ممکن است که میان این دستانها، دستانهای اضافی دیگری قرار داده شود و آن یکی با قرار دادن دستان (ش. ت) در انتهای فاصله $(\frac{1}{4})^{۶۲}$ * است و یا با برداشتن آن از انتهای این فاصله. پس

ابتدا باید در نهایت $(\frac{1}{4})^{۶۳}$ * قرار داده شود و باید دو تار (أ. ج) و (ب . د) را با كوك

مشهور كوك كنیم، بعد بینیم که نغمه (ع) میان (س) و (ش) از تار (ا. ج) از کجا خارج می شود که باید آنجا دستانی بنیدیم و آن دستان (ق. ر) است. بعد می بینیم نغمه (ش) میان (ع) و (ت) از تار (ب. د) از کجا خارج می شود و در آنجا دستانی می بنیدیم و آن دستان (ف. ص) است پس نغمه (ف) $(\frac{۱۳}{۱۹})$ (۳۳) *۶۴ و نغمه (ق) $(\frac{۱}{۴})$ (۳۳) *۶۵ می شود

و اگر توجهی نداشته باشیم که دستان (ش. ت) از انتهای این فاصله برداشته شود، نگاه می کنیم که نغمه (ن) میان (س) و (ج) از تار (ا. ج) از کجا خارج می شود که در آنجا دستان (ف. ص) قرار دارد. بعد جا و محل نغمه (ع) را میان (س) و (ج) جستجو می کنیم و آنجا دستان (ق. ر) است بعد نغمه (ص) را میان (ق) و (ج) از تار (ا. ج) جستجو می کنیم و هر کجا آن را یافتیم پس آنجا دستان (ش. ت) است. پس نغمه (ف) $(\frac{۱}{۵})$ (۳۴) *۶۶ می شود و نغمه (ق) $(\frac{۱}{۴})$ (۳۳) می شود و نغمه (ش) $(\frac{۲}{۵})$ (۳۲) *۶۷ و يك

چهارم از يك پنجم و يك پنجم از يك پنجم می شود. *۶۸

و این دستانها به دستانهای مؤنث مشهور است *۶۹ و كوك مربوط به آن همان كوك اولی است. و ممکن است که در آن کوهائی غیر از کوههای گفته شده به کار رود. از جمله اینکه میان (ب) و (ف) یا میان (ب) و (ق) یا میان (ب) و (ش) تساوی باشد و شمارش نغمه هایی که در این دو در هر يك از این کوهها یافت می شود و نیز شمارش هماهنگی هایی که در آن یافت می شود مشکل نیست و آن برای هر انسانی که اندکی اندیشه کند ساده است. و ممکن است که میان (س) و (ش) دستانهای بیشتری بسته شود تا آنجا که تعداد آنها مانند تعداد دستانهای جاهلی یا بیشتر باشد و می توان مسافتهای آنها را مساوی یا مختلف قرار داد و ما راهی را که به تساوی یا اختلاف مسافتهایا انجامد نشان دادیم. و هرگاه انسانی قدم در راهی که ما ثابت کردیم بگذارد، می تواند به جای این دستانها دستانهای دیگری قرار دهد و به تعداد آنها بیفزاید یا کم کند. و ما در اینجا نیازی به بحث اضافی در این مورد نداریم و اگر انسانی بیشتر از این را بخواهد می تواند با رعایت اصولی که اینها و موارد مشابه به این را از آن استنباط کند، به هدف خود برسد.

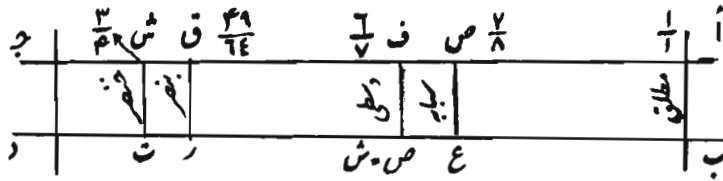
(تکمیل نغمه‌های این ساز با استخراج فواصل اجناس^{۷۰*} در این ساز)

روشن است که دستان معاصرین به کمال نزدیکتر است... جز اینکه این دستانها نیز از لحاظ کوکهای که در آنها استفاده شده ناقص هستند و ما قصد داریم که در حد امکان در این ساز فواصل و نغمه‌هایی را مرتب کنیم که الحان رایجی که از این ساز شنیده می‌شود به کمال نزدیکتر باشد زیرا در همه سازها نمی‌توان يك جور فواصل را دقیقاً بکار برد. زیرا فایده در این است که از هر سازی نغمه‌ای خارج شود که غیر از همان نغمه از ساز دیگر باشد. (یعنی با هم متفاوت باشند) یا اینکه این نغمه زیاده‌تر از نغمه ساز دیگر باشد یا اینکه نغمه‌هایی که از برخی سازها شنیده می‌شود همان نغمه‌ها با حالت دیگری از ساز دیگر شنیده شوند اما باید در هر سازی فواصل و نغمه‌هایی تنظیم شود که آن ساز برای آن فواصل و نغمه‌ها ساخته شده است. زیرا هر سازی برای فاصله‌های اتفاقی ساخته نشده است و بدین علت لازم است که در برخی از سازها اجناس نزدیک به ملایمت و نرمی تنظیم شود و در بعضی دیگر اجناس قوی تنظیم گردد و در بعضی دیگر اجناس متوسط، و نیز باید برای هر ساز اموری را که در کتاب اسطیقات آمده برگزید از قبیل اجتماع اصوات و کشش‌ها و سایر فواصل و اجزاء که باید آنگونه اختیار شوند که الحان آن ساز بهتر و کاملتر شنیده شود. و آنچه را که جمهور علما در مورد این ساز با تجربه و حس دریافته‌اند و این بر حسب حالات طبیعی و صفات ثابت آنهاست که با گذشت زمان بگوش آنها رسیده، این است که در این ساز ابعاد و نغمه‌هایی را برای این ساز مرتب کرده‌اند که قبلاً ذکر کردیم و این از رفتار آنها خبر می‌دهد که برای این ساز اجناس نزدیک به ملایمت را برگزیده‌اند، و این لازمه آن است که این اجناس از طنبورها بهتر شنیده شوند و به این علت ما صلاح دیدیم که یکی از اموری را که به سبب آن نغمه‌های این ساز از نظر اجناس کامل می‌شود، در این ساز دستانهای ملایم اجناس قوی را قرار دهیم و نیز صلاح دیدیم که کمترین چیزی که از فواصل متوسط حاصل می‌شود در هر دو تار فاصله چهارگان باشد.

۱- (ترتیب فواصل ارخا^{۷۱*} و دارای دو کشش)

و به این علت اولین دستان را در $\frac{1}{4}$ هر دو تار از طرف خرك دسته ساز می‌بندیم و

آن باید دستان (ش . ت) باشد بنابراین آنچه که در شکل می آید:



و دستان (س . ع) را در محل مشهور آن قرار می دهیم که در وسط (ش) و (ا) باشد. بعد تار (ب - د) را می کشیم تا نغمه مطلق آن با نغمه (س) مساوی شود و بعد نگاه می کنیم که نغمه (ع) میان (س) تا (ش) از تار (ا - ج) از کجا خارج می شود، در آنجا دستانی دیگر می بندیم و آن را دستان (ق . ر) پس نگاه می کنیم که نغمه (ش) میان (ت) تا (ع) از تار (ب - د) از کجا خارج می شود، آن را دستان (ف . ص) و (س . ع) را دستان سیاه قرار می دهیم و (ف . ص) را دستان وسطی و (ق . ر) را دستان بنصر و (ش . ت) را دستان خنصر قرار می دهیم و این دستانها در این ساز ضروری و لازم است. و روشن است که این دستانها فواصل ارخای انواع جنس قوی دارای دو کشش را معین می کند. و اگر بخواهیم نغمه های این جنس را دنبال کنیم به این صورت که نغمه های فواصل سه گانه آن را در این ساز مرتب کنیم تا نغمه های فواصل این جنس به صورتهای مختلف شنیده شوند، تار (ب - د) را می کشیم تا نغمه مطلق آن با نغمه (ف) مساوی شود و بعد نگاه می کنیم که نغمه (ق) بین (ب) و (ع) از کجا خارج می شود و در آنجا دستانی می بندیم که آن دستان (م . ن) است و آن را به عنوان دستان کنار سبابه طنبور بغدادی قرار می دهیم سپس تار (ب - د) را سست می کنیم تا نغمه مطلق آن با نغمه کنار سبابه از تار (ا - ج) مساوی شود بعد نگاه می کنیم که نغمه (ع) میان (س) و (ق) از تار (ا - ج) از کجا خارج می شود، در آنجا دستان (ک - ل) را می بندیم و این دستان در این طنبور جای دستان وسطی زلز^{*۷۲} در عود را می گیرد (در واقع در آن محل قرار می گیرد) و این زمانی است که میان دستان بنصر عود و وسطی زلز فاصله ای معادل بقیه^{*۷۳} باشد.

اگر بخواهیم جای دستان وسطی را که در این جنس در محل دستان وسطی فرس در جنس قوی دارای دو کشش است، خارج کنیم، دستانی در میانه (س) تا (ق) می بندیم

و نام آن (ز. ح) است و آن شبیه دستان وسطای فرس در عود است برابر شکل زیر.

ج	ش	ق	ک	ز	ف	س	م	ا
	$\frac{48}{49}$	$\frac{48}{49}$	$\frac{343}{360}$	$\frac{245}{256}$	$\frac{48}{49}$	$\frac{48}{49}$		
ب	ت	ر	ن	ح	ص	ع	ن	ا

نیز به به ای ای زنی ای ازان ای فر قفر

(ترتیب دستانهایی که انواع ارخای دارای دو کشش را مشخص می‌کند)

و بدینگونه می‌توانیم دستانهای میان (ا) و (ش) با ترتیب فواصل این جنس به صورتهای مختلف را اضافه کنیم و این چیزی است روشن و پنهان نیست اگر اندکی اندیشه شود. و این راهی که ذکر کردیم در مورد مکان دستانهایی که این جنس را مشخص می‌کند می‌تواند در دستانهایی که اطراف فواصل جنس قوی دارای دو کشش در عود و در دیگر اجناس در سازهای دیگر را مشخص می‌کند، بکار رود و دلائل آن را باید خود فرد از جانب خود ارائه دهد زیرا با اصولی که در گذشته خلاصه آنها گفته شد این کار دشوار نیست.

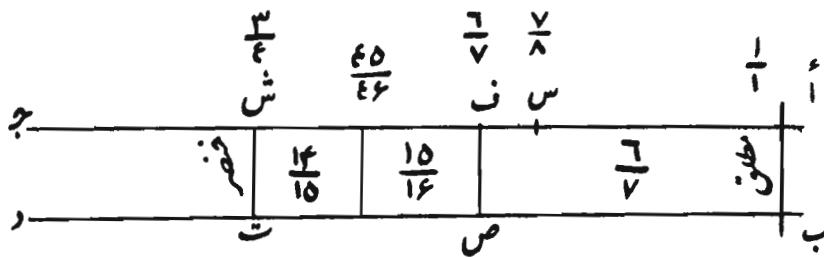
۲- (ترتیب فواصل جنس ملایم غیر پیاپی شدیدتر)

اکنون می‌خواهیم در این ساز فواصل قویترین اجناس ملایم غیر پیاپی را منظم کنیم. پس تار (ب-د) را می‌کشیم تا نغمه دستباز آن مساوی با نغمه (س) شود، بعد نگاه می‌کنیم که نغمه (ش) میان (ع) و (ت) از تار (ب-د) از کجا خارج می‌شود و در آنجا دستانی می‌بندیم. پس نسبت مطلق هر يك از تارها به نغمه این دستان $(\frac{1}{6})^{۷۴}$ است

دلیل آن این است:

همانا فاصله (ا-ش) در واقع چهارگان است و فاصله (ا-س) در نسبت $(\frac{1}{6})^{۷۵}$ است و نغمه (ب) مساوی با نغمه (س) است و نسبت (ا) به (ب) نسبت

($۱ \frac{۱}{۷}$) است و نغمه (ش) مساوی است با نغمه این دستان از سیم (ب - د) پس نسبت نغمه این دستان در تار (ب - د) به نغمه (ا) نسبت ($۱ \frac{۱}{۳}$)^{*۷۶} است و اگر، فاصله (ا) - (ب) را از آن جدا کنیم که نسبت این فاصله ($۱ \frac{۱}{۷}$)^{*۷۷} است نسبت (ب) به نغمه این دستان از تار (ب - د) باقی می ماند و این نسبت ($۱ \frac{۱}{۶}$)^{*۷۸} است و این همان چیزی است که ما می خواستیم توضیح بدهیم. و اگر دستانی در میانه این دستان تا خنضر ببندیم از تمام این دستانها فواصل کوچکی بدست خواهد آمد که قویترین اجناس غیر پیاپی به آن احاطه دارد. برابر شکل زیر:

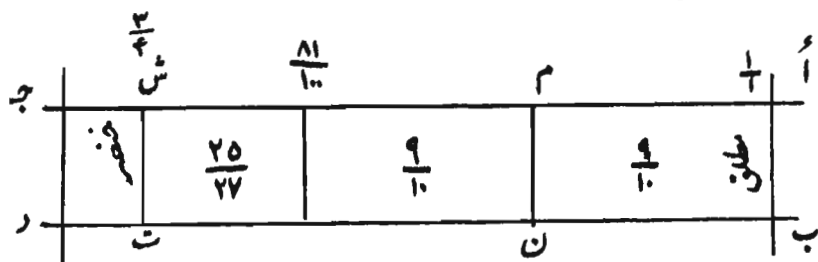


«ترتیب دستانهای جنس ملایم خیلی شدید غیر پیاپی»

۳- (ترتیب فواصل دارای دو کشش سوم)

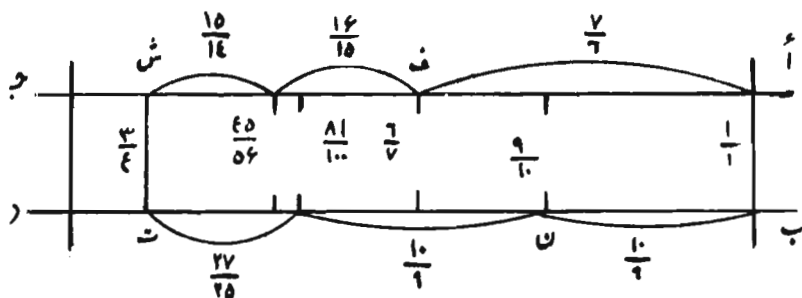
اکنون می خواهیم در این ساز فواصل جنس قوی دارای دو کشش سوم را مرتب کنیم. پس باید دو تار (ا - ج) و (ب - د) را آماده کنیم و در آن دستانهای جاهلی با مسافتهای مساوی را مرتب کنیم، پس مشخص است که نسبت نغمه (ا) به نغمه (م) ($۱ \frac{۱}{۴}$)^{*۷۹} است پس اگر تار (ب - د) را بکشیم تا نغمه مطلق آن مساوی با نغمه (م) شود بعد نگاه کنیم که نغمه (ن) میان (س) تا (ش) از کجا خارج می شود و در آنجا دستانی ببندیم، نسبت دو نغمه (م) و (ن) به دو نغمه این دستان نسبت ($۱ \frac{۱}{۹}$)^{*۸۰}

می‌شود، برابر شکل زیر:



«ترتیب دستانهای جنس دارای دو کشش سوم»

پس در این ساز جنس قوی دارای دو کشش سوم را مرتب کردیم و دلیل آن با اندک تأملی بسیار روشن است. و اگر دنبال کنیم در این دو جنس که آندو را بر حسب روشمان در مورد فاصله دارای دو کشش آرخوا مرتب کردیم می‌توانیم این دو جنس را به ترتیب‌های مختلفی مرتب کنیم که میان (ا) و (ش) پر از دستانهایی می‌شود که اطراف فواصلی را که از انواع این دو جنس بوجود می‌آید را مشخص می‌کند، به شکل زیر:



«ترتیب دستانهای جنس غیر پیاهی شدیدتر با دو کشش سوم»

۴- (ترتیب فواصل ملایم غیر پیاهی متوسط)

می‌خواهیم در این ساز فواصل جنس متوسط را از اجناس ملایم غیر پیاهی مرتب نمائیم، پس میان مطلق تار (ب - د) و میان نغمه (م) تساوی برقرار می‌کنیم و بعد می‌بینیم که نغمه (ش) از تار (ب - د) از کجا خارج می‌شود و در آنجا دستان (ف . ص) را می‌بندیم، پس نسبت دو نغمه این دستان به دستان مطلق دو تار نسبت $(\frac{1}{5})$ *^{۸۱}

می‌شود و در وسط این دستان و دستان (ش . ت) دستان (ق . ر) را می‌بندیم و می‌گوئیم، همانا این دستانها یعنی (ف. ص) و (ق . ر) و (ش . ت) با مطلق هر دو تار مکانهای فواصل جنس متوسط از اجناس ملایم را مشخص می‌نماید. برابر شکل زیر:

	س	ق	ف	ص	ا
ج					
	۱۸/۱۹	۱۹/۲۰	۵/۶	۱/۱	
د	ت	ر	ص		ب

«ترتیب دستانهای جنس ملایم غیر پیایی متوسط»

و دلیل آن شبیه دلیلی است که در مورد فواصل قویترین اجناس ملایم آورده شد.

۵- (ترتیب فواصل ملایم غیر پیایی آرخا)

می‌خواهیم در این ساز ملایم‌ترین اجناس ملایم غیر پیایی را مرتب کنیم. پس مسافت قسمتهای میان (س) تا (ش) را مساوی با مسافت قسمتهای دستانهای جاهلی که دارای مسافتهای مساوی هستند قرار می‌دهیم و جمع آنها ۱۰ قسمت می‌شود و در انتهای قسمت هشتم از طرف گوشی‌ها دستان (ف . ص) را می‌بندیم و در وسط این دستان و دستان (ش . ت) دستان دیگری می‌بندیم که آن دستان (ق . ر) است. پس می‌گوئیم، همانا ما در این ساز ملایم‌ترین اجناس ملایم غیر پیایی را مرتب کردیم. برابر شکل زیر:

	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	ا
ج												
	۳۰/۳۱	۳۱/۳۲	۴/۵	۱/۱								
د	ت	ر	ص									ب

«ترتیب دستانهای جنس ملایم غیر پیایی آرخا»

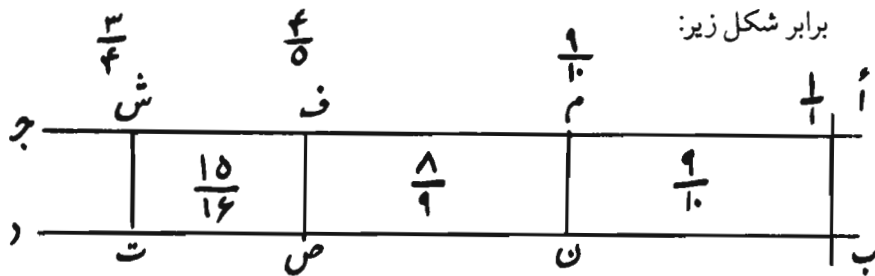
پس مشخص است که نسبت (أ) به (ف) نسبت $(\frac{1}{4})^{۸۲} *$ است.

و ما میان (ف . ص) و (ش . ت) را در این اجناس ملایم به سه قسمت مساوی تقسیم کردیم و بعد در $\frac{2}{3}$ میان آندو در نزدیکترین قسمت به (ش . ت) دستانی بستیم و فواصلی در آن از اجناس سه گانه ملایم غیر پیاپی بدست آمد. و این راهی است که می توان اجناس ملایم را در این ساز مرتب کرد.

پس چون به اینجا رسیدیم دیگر یافتن راه برای مرتب کردن اجناس قوی در این ساز آسان می شود و نیز راه ترتیب دادن قوی ترین اجناس قوی، و بهتر این است که در سازهائی که نغمه هایش بیشتر است اجناس قوی مرتب شوند و این حالات برای طنبور مناسب نیست اما چه بسا احتیاج باشد که این ساز را با سازهای دیگر همراه کنیم که در اینجا انسان ناچار است که جنس مورد کاربرد در آن سازها را در این ساز مرتب کند.

۶- (ترتیب فواصل جنس قوی پیوسته متوسط)

می خواهیم در این ساز فواصل پیوسته متوسط را مرتب کنیم. پس مسافت میان (أ) تا پایان $(\frac{1}{4})^{۸۳} *$ را به دو نصف تقسیم می کنیم و در وسط دستانی می بندیم و آن دستان (م . ن) می شود و نسبت (أ) به نغمه (م) نسبت $(\frac{1}{9})^{۸۴} *$ می شود و میان (م) تا پایان $(\frac{1}{4})^{۸۵} *$ نسبت $(\frac{1}{۸})^{۸۶} *$ می شود.



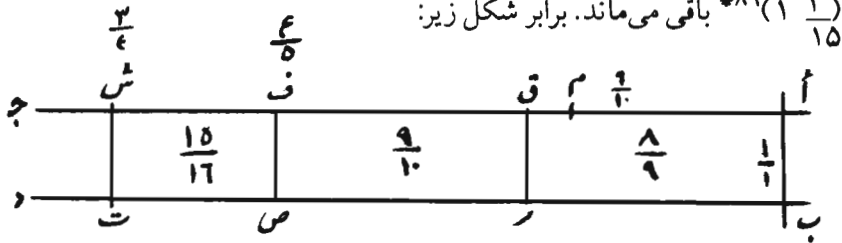
«ترتیب دستانهای جنس قوی متصل متوسط نامنظم»

پس ما در این ساز دستانهای پیوسته متوسط را مرتب کردیم جز اینکه فاصله بزرگتر در وسط قرار گرفت و ما می خواهیم آن را در قسمت سنگین تر مرتب کنیم. پس تار (ب-د) را می کشیم تا با مطلق نغمه (م) مساوی باشد سپس نگاه می کنیم که نغمه (ف) میان (ن) و (ت) از کجا خارج می شود و در آنجا دستان (ق . ر) را می بندیم.

پس بین این دستان و بین دو نغمه (ا) و (ب) $(\frac{1}{8})^{*87}$ می شود و میان این

دستان تا دو نغمه (ف) و (ص) $(\frac{1}{9})^{*88}$ باقی می ماند و میان (ف . ص) و (ش . ت)

$(\frac{1}{15})^{*89}$ باقی می ماند. برابر شکل زیر:

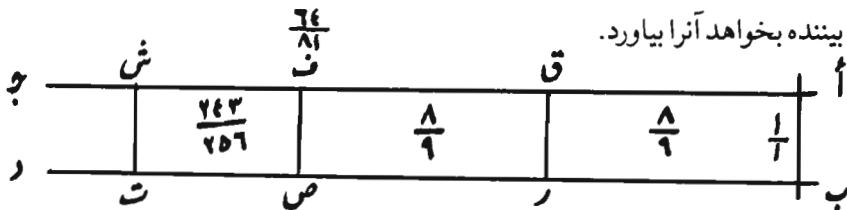


و آن همان پیوسته متوسط است و دلیل آن واضح است اگر انسان در مورد آن اندیشه کند.

۷- (ترتیب فواصل قوی دارای دو کشش)

پس اکنون می خواهیم در این ساز، قوی دارای دو کشش را مرتب کنیم: پس تار (ب-د) را می کشیم تا نغمه مطلق آن با نغمه $(\frac{1}{8})^{*90}$ که در کنار است مساوی شود سپس

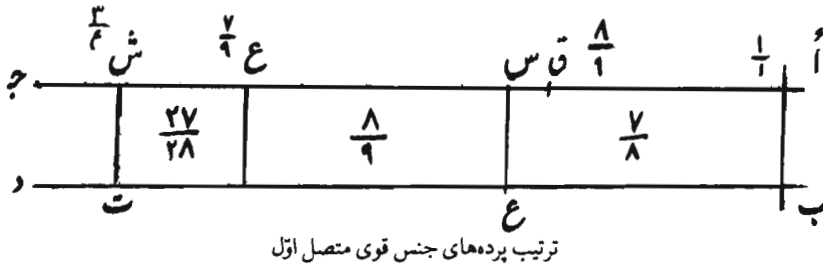
نگاه می کنیم که صدای این دستان که در تار (ب-د) از تار (ا-ج) است از کجا خارج می شود و در آنجا دستان دیگری می بندیم و آن دستان (ف . ص) است. پس می گوئیم که این دستانها اطراف جنس قوی دارای دو کشش را معین می کند و دلیل آن دشوار نیست اگر بیننده بخواهد آنرا بیاورد.



ترتیب پرده های جنس قوی دارای دو کشش

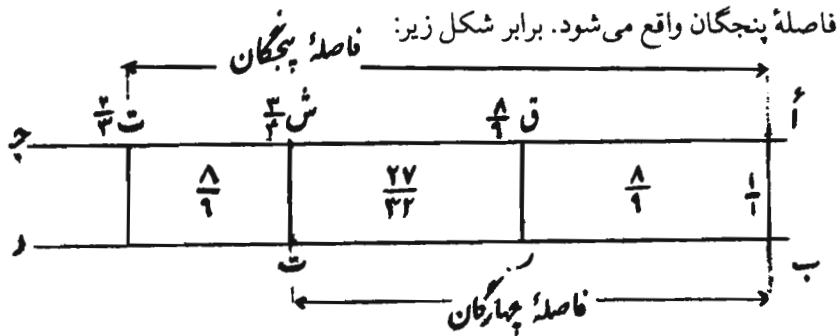
۸- (ترتیب فواصل جنس پیوسته ارخا «ملایم»)

و اکنون می‌خواهیم در این ساز ملایمترین اصوات قوی را که در اول هستند و متصل، مرتب کنیم. پس ساز را در کوک $(۱ \frac{1}{۸})^{*۹۱}$ قرار می‌دهیم، بعد نگاه می‌کنیم که صوت (ع) از تار (ا-ج) از کجا خارج می‌شود در آنجا دستانی می‌بندیم. پس می‌گوئیم، همانا این دستانها اطراف فواصل متصل اول را معین می‌کند.



برهان و دلیل آن اینست که نسبت (ا) تا (ب) نسبت $(۱ \frac{1}{۸})^{*۹۲}$ است و نسبت (ب) تا (ع) نسبت $(۱ \frac{1}{۷})^{*۹۳}$ است. پس دو نغمه (ا) و (ع) به تمام دو نسبت $(۱ \frac{1}{۷})^{*۹۴}$ و $(۱ \frac{1}{۷})^{*۹۵}$ احاطه دارد.

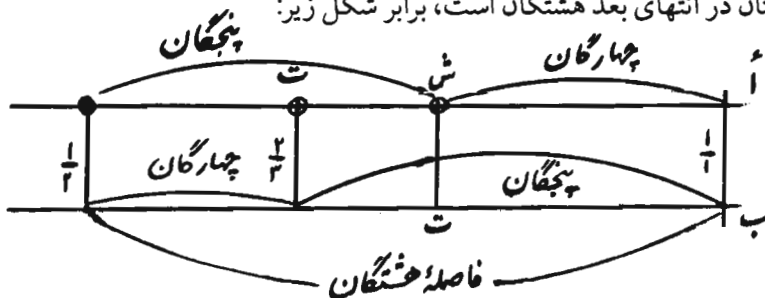
و نغمه (ع) مساوی با نغمه این دستان است که این نغمه در تار (ا-ج) واقع است. پس دو نغمه (ا) و این دستان در تار (ا-ج) احاطه دارند به تمام این دو نسبت و آن چیزی است که ما می‌خواستیم آن را روشن سازیم. پس اکتفا می‌کنیم به آنچه که در مورد ترتیب فواصل اجناس در این ساز گفتیم و هرگاه بیننده در این کتاب بر اساس گفته ما قدم بردارد و حرکت کند می‌تواند در این ساز اجناس دیگری را غیر از آنچه ما گفتیم، مرتب کند. و اگر کسی دوست داشته باشد از فاصله چهارگان به فاصله تمام و کامل که (پنجگان) *۹۶ است برسد این برای او ساده است، زمانیکه در طرف سنگین تر $(۱ \frac{1}{۸})^{*۹۷}$ مرتب شود، زیرا هرگاه دو تار در نسبت $(۱ \frac{1}{۸})^{*۹۸}$ مساوی شوند سپس نگاه شود که نغمه (ت) بین (ش) و (ج) از کجا خارج می‌شود و دستانی در آنجا بسته شود، آن دستان در انتهای



«ترتیب دستان فاصله پنجم در دو سیم تنبور»

و اکنون می خواهیم در این ساز به فاصله هشتگان یا (الذی بالکل)^{۹۹*} برسیم:

پس نسبت نغمه مطلق (ب-د) را به نغمه مطلق (ا-ج) به نسبت چهارگان قرار می دهیم و آن به این ترتیب است که تار (ب-د) را می کشیم تا صدای نغمه مطلق آن مساوی با نغمه (ش) شود بعد نگاه می کنیم که صوت دستان پنجگان که در تار (ب-د) از تار (ا-ج) است از کجا خارج می شود که در آنجا دستانی می بندیم، پس می گویم این دستان در انتهای بعد هشتگان است، برابر شکل زیر:



و بعد از این برای ما آسان می شود که میان (ا) تا دستان ذوکل دستانهای زیادی ببندیم و همچنین برای ما امکان دارد که از دستان ذوکل به طرف محل اتصال دسته به کاسه بگذریم و با این وجود برای ما آسان است که اجناسی را با جمع دستانها در این ساز بدست آوریم پس در این ساز اجناس بصورت مختلط مرتب می شود. و از آنچه که گفتیم راهنمایی می شویم به وجوه ترتیب هر يك از جنسهای سه گانه. پس باید در ترتیب مختلط تمام آن وجوه را به کار گیریم. زیرا هرگاه فواصل جنس به گونه ای که ذکر شد مرتب شود سپس آن فواصل به حالت خود باقی بمانند. پس بعد از آن فواصل، فواصل دیگری مرتب

شود جمعاً دو نوع در آن بدست می‌آید و نیز در آنکه بیش از دو نوع دارد اینگونه است.

«پایان سخن در مورد طنبور بغدادی»

پس چون سخن به اینجا رسید، بعد از این مخفی نمی‌ماند که راه رسیدن به انواع کوکهای ممکن در این ساز چگونه است و نیز شمارش نغمه‌ها و فاصله‌هایی که در هر کوکی حاصل می‌شود، دشوار نیست و اینکه کدامیک متناسب و کدامیک نامتناسب است و نیز روشن شد و بیان شد که چگونه عود نغمه‌هایش با این ساز همراه و همسان می‌شود. بعد از اینکه ما این امور را به این اندازه تلخیص نموده و توضیح دادیم، حال بیننده می‌تواند از جانب خود مانند آنها را بیاورد و به این علت ما از اثبات آن در این کتاب خودداری کردیم. و روشن شد که این ساز بر حسب ساختمان رایج آن استفاده و نواختن با آن واقعاً ناقص است و این نقص با چیزهایی که ما وصف کردیم کامل می‌شود و چون این ساز دارای صوتها و فواصل ناقص است، الحانی که از نغمه‌های رایج آن تا زمان ما ترکیب می‌شود، ناقص و دارای ترکیب نامطلوبی است. و به این علت نمی‌توان الحان کاملی از آن بدست آورد مگر زمانی که با توضیحات ما در این کتاب تکمیل شود. به این علت هرگاه انسان بخواهد از این ساز استفاده کند باید بعد از تکمیل ساز ترکیب الحان معمول آن را تغییر دهد. و این تغییر یا با افزایش و یا کاهش آنهاست و یا با بدل کردن نغمه‌ای بجای نغمه‌ای دیگر و یا تغییر ترتیب معمولی آن. یا اینکه برای این ساز الحانی غیر از الحان معمول و مشهور آن تا این زمان بوجود آورد. و البته این کار بسیار ساده است، آن زمان که متناسب و نامتناسب از فاصله و نغمه‌ها شمرده شود و هر يك از دیگری تشخیص داده شود و جابجائیهای مناسب برای آن اختیار شود.

و شمارش اینها و انتخاب امور مناسب و هم شکل از جابجائیها و دیگر چیزهایی که در کتاب اسطقصات آمده برای کسی که اندکی حوصله به خرج دهد دشوار نیست. و بهتر است که به این موارد توجه شود و تا می‌توانیم در هنگام گفتار در ترکیب لحنها عمیقاً توجه داشته باشیم. و این مقدار از گفتار در مورد این ساز باید کافی باشد زیرا از ابتدای کار که ما قصد پرداختن به این ساز را داشتیم بطور کافی و کامل به آن

پرداخته ایم.

۲- (طنبور خراسانی)

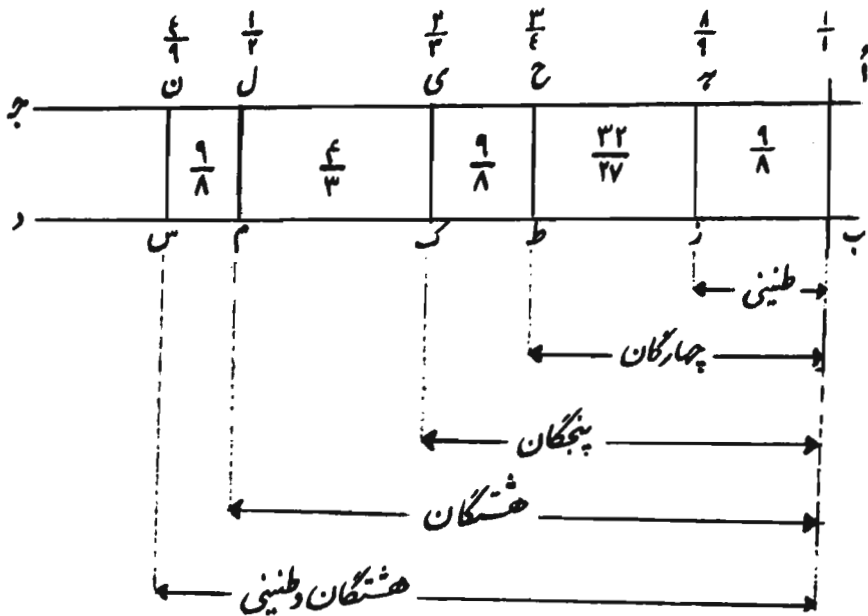
اکنون باید در مورد طنبور خراسانی سخن بگوئیم و روشی را که در اینجا داریم همان روش گذشته است پس می گوئیم: ساختمان این ساز نزد مردم سرزمینهای مختلف اندکی اختلاف دارد، و نیز این اختلاف در بلندی و کوتاهی و بزرگی و کوچکی ساز وجود دارد. و در انواع این ساز، دو تار مساوی و بایک ضخامت استفاده می شود. و این دو تار در پایه اش که زیبه^{*۱۰۰} نام دارد بسته می شوند. بعد این دو تار بصورت موازی و کنار هم از گیره ای که در روی ساز وجود دارد می گذرند و به طرف دو جدا کننده^{*۱۰۱} می رسند که میان دو تار فاصله می اندازند. سپس این دو سیم از روی دسته بصورت موازی به طرف خرك دسته می روند و در آنجا نیز دو شكاف^{*۱۰۲} قرار می گیرند که فاصله دو تار در آنجا به اندازه فاصله دو تار در خرك صفحه است. و بعد از آن به دو گوشی می رسند که در دو مکان موازی در دو طرف ساز واقع شده اند.

دستانهای این ساز بسیار است که در فاصله بین خرك دسته تا نزدیکی نیمه طول ساز یعنی نزدیکی آخرین قسمت باریک ساز یا محل اتصال دسته به کاسه بسته شده اند. و بعضی از دستانهای این ساز نزد هر کس و در هر سرزمین در يك جای مشخص بسته می شود و برخی دیگر جای آنها عوض می شود، بگونه ای که جای بعضی دستانها در این ساز نزد برخی از اقوام غیر از مکان آن دستانهاست در نزد اقوام دیگر. که البته برخی از این دستانها که جای آنها نزد اقوام عوض می شود بعضی بسیار کاربرد دارند و بعضی کاربردشان کم است.

(دستانهای ثابت در طنبور خراسانی)

دستانهای ثابت در این ساز در بیشتر موارد پنج دستان است و گاهی نیز بیش از پنج تا کاربرد دارد. اولین دستان ثابت در $\frac{1}{4}$ ^{*۱۰۳} بین خرك دسته و خرك صفحه یعنی در $\frac{1}{9}$ از طول تار بسته می شود. و دومین دستان در فاصله $\frac{1}{4}$ ^{*۱۰۴} میان آن دو است و سومی

در $\frac{1}{3}$ *^{۱۰۵} میانه آن دو و چهارمی در نیمه یا وسط $\frac{1}{7}$ *^{۱۰۷} هر دو خرك واقع می گردد. و پنجمی در $\frac{1}{4}$ نصف طول تار یعنی در بین نیمه تار تا خرك صفحه $\frac{1}{7}$ *^{۱۰۷} و باید این دستانها در هر دو تار (ا.ج) و (ب.د) باشند و باید در دو نقطه دستان $\frac{1}{9}$ (ه.ز) باشد و در نقطه دستان $\frac{1}{4}$ (ح.ط) و در دو نقطه دستان $\frac{1}{3}$ (ی.ك) و در دو نقطه دستان وسط (ل.م) و در دو نقطه دستان نصف و $\frac{1}{9}$ از نصف (ن.س) باشد. برابر شکل زیر:



«برده‌های ثابت در طنبور خراسانی»

پس دو نغمه (ا-ه) و (ب-ز) در اینجا هر دو فاصله طنینی $\frac{1}{8}$ *^{۱۰۸} هستند و (ا-ح) و (ب-ط) هر دو چهارگان $\frac{1}{4}$ *^{۱۰۹} می باشند و (ا-ی) پنجگان $\frac{1}{5}$ *^{۱۱۰} است. و فاصله (ح-ی) طنینی $\frac{1}{8}$ *^{۱۱۱} است و همین فاصله علت برتری پنجگان بر چهارگان است و همینطور فاصله (ط-ك).

و (أ-ل) فاصله ذوکل^{*۱۱۲} می شود و (ی-ل) چهارگان است زیرا آن علت برتری هنگام^{*۱۱۳} بر پنجگان است و (ح-ل) نیز پنجگان است زیرا آن علت برتری هنگام بر چهارگان است. و (أ-ن) فاصله ای است شامل افزایش فاصله طنینی به هنگام. و (ی-ن) نیز پنجگان است و (ه-ی) چهارگان است زیرا فاصله (أ-ی) پنجگان می باشد، و اگر (أ-ه) از آن جدا شود که طنینی است، در این حالت (ه-ی) که چهارگان است باقی می ماند.

و فاصله (ه-ن) فاصله هنگام است، زیرا (ی-ن) پنجگان است و (ه-ی) چهارگان پس مجموع این دو می شود فاصله (ه-ن) که فاصله هنگام است. به این ترتیب آنچه که در هر يك از دو تار واقع می شود هرگاه هیچکدام از کوکها در آن به کار نرود، از انواع ذوکل یا هنگام فقط دو نوع است که آن دو نوع اول و دوم هستند. و دستانهای ثابت در این ساز بجز دستان (ل. م) ذاتاً تك تك آنها تبدیل نشده اند. اما بر حسب مجموع آنها که در این ساز به کار می رود که در آن فاصله جدا در وسط ذوکل واقع می شود اگر مجموع دستان ها که فاصله جدای سنگین در طرف سنگین مرتب شده است از این جهت بعضی از این دستانها که گفته شد ثابت هستند، ناچار از جای خود تغییر می کند و ثابت نیستند. و این بنابر آن چیزی است که در کتاب اسطقسات آمده است.

(دستانهای متغیر و غیر ثابت در تنبور خراسانی)

اما دستانهایی که تغییر می کنند دستانهایی هستند که میان این پنج دستان واقع می شوند و بعضی از این دستانهای متغیر نزد مردم بیشتر سرزمینها معمولاً بیشتر کاربرد دارند و برخی از آنها را فقط اندکی از مردم استفاده می کنند و ما ابتدا در مورد آن دستانهایی که بیشتر استفاده می شوند. سخن می گوئیم.

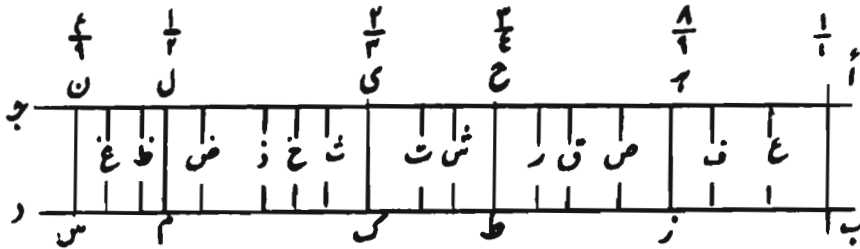
این دستانها واقع می شوند میان دستانهای ثابت با اختلاف ترتیب فواصل جنس مورد کاربرد در این ساز و تعداد آنها گاهی کم است و گاهی زیاد. جز اینکه تعداد معمول آنها که بیشتر مردم در بیشتر موارد استفاده می کنند ۱۳ تا است، و روشن شد که بعضی اوقات لازم است که تعداد دستانهای متغیر اضافه شود نه به خاطر اینکه نغمه های این

دستانهای اضافه شده کاربرد داشته باشد، بلکه بخاطر رسیدن به ترتیب دستانهایی که در بیشتر موارد استفاده می‌شوند می‌باشد. بنابراین آنچه که بعداً خواهیم گفت. و چه بسا که در این ساز تعداد دستانها به ۲۰ دستان و یا بیشتر برسد. و نغمه‌های دستانهای اضافی مانند دستانهای فرعی عود استفاده می‌شوند. *۱۱۴

ما باید در این ساز از دستانهایی شروع کنیم که کاربرد بیشتری دارند و دستانهای متغیر طبق گفته ما ۱۳ تا است. دو تا از اینها بین دو نغمه (ا) و (ه) قرار دارد، سه تا میان دو نغمه (ه) و (ح) واقع است و دو تا میان (ح) و (ی) قرار دارد و چهار تا میان (ی) و (ل) است و دو تا میان (ل) و (ن) است. پس تعداد تمام دستانهای مورد استفاده در این ساز در بیشتر مواقع ۱۸ دستان است.

و باید همه آنها را در دو تار رسم کنیم و باید دستانهای ثابت در دو طرف هر يك از تارها دو حرف، دو حرف باشند و متغیرها در هر يك از تارها باید يك حرف، يك حرف از حروف الفبایی مشخص شوند.

و باید حروف دستانهای متغیر حرفی باشند که از (ع) تا پایان حروف ابجد *۱۱۵ عربی باشند. که آخرین حرف بنابر آنچه که ما در اینجا رسم کرده ایم حرف (غ) است. برابر شکل زیر:



(پیدا کردن مکانهای دستانهای ثابت)

و اکنون توضیح می‌دهیم که چگونه مکانهای این دستانها را در این ساز پیدا کنیم و راه آن این است که تارها را گرفته و به يك اندازه بکشیم تا نغمه‌های مطلق آندو یکی شود. و ابتدا باید درجات زیر و بم آندو را در نرمترین درجات قرار دهیم. بعد نگاه می‌کنیم که صیاح *۱۱۶ نغمه (ا) از تار (ب - د) از کجا خارج می‌شود، پس آنجا مکان دستان (ل - م)

است. بعد تار (ب-د) را می کشیم تا نغمه مطلق آن مساوی با نغمه (ل) شود و در این زمان نغمه (م) صیاح نغمه (ل) می گردد. و در این موقع انگشت را روی دو نقطه (ل.م) با هم می گذاریم، بعد نگاه می کنیم که نغمه (م) در حالیکه فاصله اش نصف تار (ل.ج) است میان (ا) و (ل) از کجا خارج می شود در حالیکه آن نصف تار (ا-ج) است. پس هر کجا که آن نغمه خارج شد آنجا دستان (ح.ط) است. سپس تار (ب-د) را می کشیم تا نغمه مطلق آن مساوی (ح) شود بعد نگاه می کنیم که نغمه (ل) از تار (ب-د) از کجا خارج می شود پس آنجا دستان (ی.ک) است. سپس نگاه می کنیم که نغمه (ی) از تار (ب-د) از کجا خارج می شود، پس آنجا دستان (ه.ز) است. بعد تار (ب-د) را می کشیم تا نغمه مطلق آن مساوی نغمه (ه) شود و نگاه می کنیم که نغمه (م) میان (ل) و (ج) از تار (ا-ج) از کجا خارج می شود پس آن مکان دستان (ن.س) است. و با این راهها به مکانهای دستانهای ثابت در این ساز پی می بریم.

(پیدا کردن مکان دستانهای غیر ثابت)

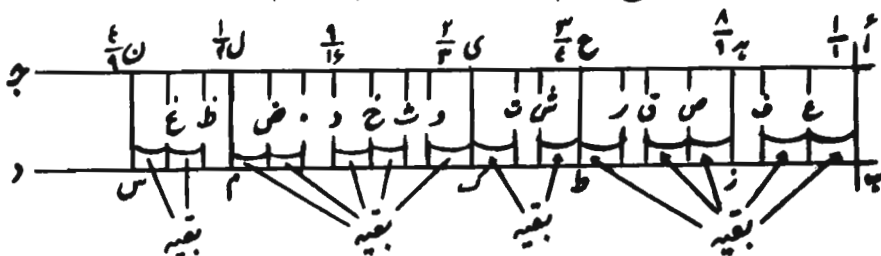
و اکنون توضیح می دهیم چگونه مکان دستانهای متغیر را که در اکثر موارد کاربرد دارند، پیدا کنیم، پس میان نغمه مطلق (ب-د) و نغمه (ه) تساوی برقرار می کنیم بعد نگاه می کنیم که نغمه (ز) از تار (ا-ج) از کجا خارج می شود پس آنجا دستان (ر) است. و میان (ر) و دستان (ح.ط) فاصله بقیه^{۱۱۷*} حاصل می شود.

بعد نگاه می کنیم که نغمه (ح) از تار (ب-د) از کجا خارج می شود پس آنجا دستان (ص) است و میان (ص) و دستان (ه.ز) فاصله بقیه می شود. بعد نگاه می کنیم که نغمه دستان (ص) که در تار (ا-ج) و تار (ب-د) واقع است، از کجا خارج می شود که آنجا دستان (ع) است و میان دستان (ع) و میان دو نغمه مطلق بعد بقیه بدست می آید. بعد نگاه می کنیم که نغمه (ر) که در (ب-د) از تار (ا-ج) واقع است از کجا خارج می شود که آنجا دستان (ت) است و میان دستان (ت) و دستان (ی.ک) فاصله بقیه می باشد بعد نگاه می کنیم که نغمه (ک) از تار (ا-ج) از کجا خارج می شود که آنجا مکان دستان (خ) است. سپس نگاه می کنیم که نغمه (ت) در (ب-د) از تار (ا-ج) از کجا خارج می شود که آنجا دستان (ث) است. سپس نگاه می کنیم که نغمه (خ) در (ب-د) از تار (ا-ج) از کجا

خارج می‌شود که آنجا دستان (ض) است. و میان دستان (ض) و دستان (ل.م) فاصله بقیه می‌باشد، بعد نگاه می‌کنیم که نغمه دستان (ض) در (ب-د) از تار (ا-ج) از کجا خارج می‌شود که آنجا دستان (غ) است. پس میان (غ) و دستان (ن.س) فاصله بقیه می‌باشد، بعد نگاه می‌کنیم که نغمه (ل) از تار (ب-د) از کجا خارج می‌شود که آنجا دستان (ذ) است. سپس نگاه می‌کنیم که نغمه دستان (ذ) در (ا-ج) از تار (ب-د) از کجا خارج می‌شود که آنجا مکان دستان اضافی و زائد بر ۱۳ دستان است. و در آنجا باید حرف (و) باشد پس میان دستان (و) میان دستان (ی.ک) فاصله بقیه است. پس نگاه می‌کنیم که نغمه (و) در (ا-ج) از تار (ب-د) از کجا خارج می‌شود، پس آنجا مکان دستان (ش) است، پس نگاه می‌کنیم که نغمه (ش) در (ا-ج) از تار (ب-د) از کجا خارج می‌شود که آنجا دستان (ق) است و میان (ق) و (ص) فاصله بقیه می‌باشد و میان (ق) و (ر) برتری فاصله طنینی بر فاصله دو بقیه است. و همین طور است میان (ش) و (ت) و نیز میان (و) و (ث). بعد نگاه می‌کنیم که نغمه (ق) در تار (ا.ج) از تار (ب.د) از کجا خارج می‌شود، پس آنجا دستان (ف) است پس میان (ف) و (ع) فاصله بقیه است. و میان (ف) و دستان (ه.ز) برتری فاصله طنینی بر دو فاصله بقیه می‌باشد.

بعد نگاه می‌کنیم که نغمه (ث) در تار (ب-د) از تار (ا-ج) از کجا خارج می‌شود، پس آنجا دستان زائد بر ۱۳ است و آنجا دستانی می‌بندیم و بر آن علامت صفر (۰) را می‌گذاریم، بعد می‌بینیم که نغمه دستان صفر در تار (ب-د) از تار (ا-ج) از کجا خارج می‌شود پس آنجا دستان (ظ) است.

پس میان (ظ) و (ل.م) برتری فاصله طنینی بر دو بقیه است. و میان (ظ) و (غ) فاصله بقیه است و میان دستان صفر و (ذ) برتری فاصله طنینی بر دو بقیه است و میان دستان صفر و (ض) فاصله بقیه است. و به دو تار (ا-ج) و (ب-د) برمی‌گردیم و در آن این دستانهایی را که استخراج کردیم مکانهایشان را رسم می‌کنیم برابر شکل زیر:



اما از این دستانهای ذکر شده دستان (و) و دستان صفر معمولاً استفاده نمی‌شود ولی برای این بسته می‌شوند تا به سبب این دو دستان، دستانهای ساز کامل شود. پس ایندو یا در جای خود رها می‌شوند، حتی اگر استفاده هم نشوند و یا اینکه اصلاً برداشته می‌شوند و نغمه‌هایی که از آنها شنیده می‌شود مانند دستانهای فرعی در عود قرار داده می‌شوند.

و اما شمارش مناسبهای هر نغمه آسان است زیرا فواصلی که در اینجا حاصل شد یا فاصله‌های بقیه هستند یا زائد بر آنها که از فاصله طنینی بدست آمده‌اند هنگامی که دو فاصله بقیه از آن جدا شده‌اند زیرا همانطوریکه در گفتار راجع به عود اثبات شد، گفتیم که هماهنگی فاصله بقیه به آسانی بدست می‌آید (یا فواصل بقیه آهنگی دلچسب دارند) و همین طور است در مورد مشابه بقیه و این به علتی است که در آنجا گفته شد و به این علت برتری طنینی بر مشابه بقیه نزدیک به نصف فاصله طنینی است. پس در برخی از سازها هماهنگی بدست می‌آید، لذا هر دو نغمه در این ساز در دو طرف فاصله بقیه هستند و یا در فاصله دوم از بقیه و یا در فاصله برتری طنینی بر دو بقیه و یا در $\frac{1}{4}$ فواصل بقیه که

همگی دارای اتفاق و هماهنگی هستند^{۱۱۸*}، و اما نغمه‌هایی که در اطراف سه فاصله بقیه یا برتری طنینی بر مشابه بقیه و بقیه، یا طنینی و بقیه یا طنینی و دو فاصله بقیه یا طنینی و برتری طنینی بر دو فاصله بقیه یافت می‌شود همگی با هم تنافر دارند^{۱۱۹*} (یا همگی مورد اتفاق نیستند، یعنی عدد آنها فرق می‌کند).

و نیز اگر این دو نغمه در دو طرف فاصله وسطی و بقیه یا فاصله بزرگتر و بقیه یا فاصله وسطی و دو فاصله بقیه یا فاصله وسطی و برتری طنینی بر دو فاصله بقیه یا فاصله بزرگتر و دو فاصله بقیه یا فاصله برتری طنینی بر دو فاصله بقیه و یا سایر ابعادی که میان آنها در عدد اتفاق ندارند، اینگونه هستند و هر نغمه‌ای از نغمه‌های این ساز یا مناسبتهای بین فواصل کامل است و یا ناقص اما آنها که مناسبت تمام دارند، این مناسبت آنها ذاتی است و ناقصها آنهایی هستند که ذاتاً مناسبت ندارند و مناسبت آنها به عللی است که در گفتار ما راجع به عود گذشت.

(کوکهای امکان پذیر در تنبور خراسانی)

۱- کوک آمیخته به هم: ۱۲۰*

کوک این ساز ممکن است به شکلهای بسیاری باشد. یکی از آنها این است که نغمهٔ مطلق (ب-د) مساوی با نغمهٔ مطلق در (أ-ج) قرار داده شود^{۱۲۱*}. بدینگونه نغمهٔ هر دستان در هر تار مساوی می شود با همتای خود که شنیده می شود عیناً از آن دستان در تار دیگر و این کوک را موسیقی دانه‌ها تسویهٔ مزاج یا آمیخته می نامند.

و روشن است که در هر دو تار از میان تمام فواصل، فاصلهٔ هنگام و طنینی یافت می شود و روشن شد که جنسی که در این ساز کاربرد دارد و در بیشتر موارد همان جنس قوی دارای دو کشش است و پرده‌هایش بترتیب فواصل این جنس در این ساز به اشکال مختلف فراوان است و به این علت این ساز در بسیاری از نغمه‌های خود با عود شباهت دارد و همراهی می کند، این ساز را. و این در صورتی است که در عود نیز فاصلهٔ جنس قوی با دو کشش بکار رود. و توضیح می دهیم که کدامیک از نغمه‌های این ساز در عود یافت می شود، در کوکهایی که ممکن است در آن باشد.

و واضح است که کوک مشهور به کوک آمیخته یا تسویهٔ مزاج نغمه‌های هر دو تار در آن عیناً يك نغمه می شود، و هرگاه نغمه‌های یکی از تارها ذکر شود کفایت می کند و نیازی به ذکر نغمه‌های تار دیگر نیست.

پس نغمهٔ (أ) همان نغمهٔ مطلق بم است و نغمهٔ (ع) همان نغمهٔ غیر موجود در عود است. و نغمهٔ (هـ) همان نغمهٔ سبابهٔ بم است و نغمهٔ (ص) همان نغمهٔ کناری وسطای بم است. و نغمهٔ (ق) نزدیک به نغمهٔ وسطای فرس در بم است و (ر) بنصر بم است و (ح) خنصر بم و مطلق تار سوم عود است. و (ش) نغمهٔ غیر موجود در تار سوم است و (ت) کنار سبابه در تار سوم است و (ی) سبابهٔ تار سوم است. و (و) کنار دستان وسطی در تار سوم است. و (ث) وسطای زلزل در تار سوم است و (خ) بنصر تار سوم و (ذ) خنصر تار سوم و مطلق تار دوم است و (ض) کنار سبابه در تار دوم است. و (ل) سبابهٔ تار دوم است. و (ظ) نزدیک به وسطای فرس در تار دوم است. و (غ) وسطای زلزل در تار دوم است و (ن) بنصر تار دوم است.

پس اینها نغمه‌هائی است که از نغمه‌های این ساز در عود یافت می‌شود البته اگر این *كوك* مراعات شود. و این نغمه‌ها عیناً در تار (ب - د) وجود دارند. و تمام نغمه‌هائی که در این ساز یافت می‌شوند اگر بدینگونه مساوی باشند یعنی با نغمه‌های دستانها و دو دستان زائد یعنی (و) و (صفر) مساوی شوند آنها ۲۱ نغمه می‌شوند.

۲- (كوك با فاصله بقیه)

و اگر ساز را با فاصله بقیه *كوك* کنیم (یعنی میان مطلق هر دو تار به نسبت بقیه باشد، تا نغمه مطلق از تار (ب - د) با نغمه (ع) از تار (أ - ج) برابر شود)^{*۱۲۲} به این صورت که نغمه (ب) مساوی نغمه (ع) از تار (أ - ج) شود، هر نغمه‌ای که در دستانهای (ب - د) باشد مساوی می‌شود با نغمه‌های دستانهایی که میان آنها فاصله بقیه در تار (أ - ج) است و چنانچه میان آندو، فاصله بقیه نباشد مساوی نخواهند بود. پس نغمه (أ) در دستانهای (ب - د) یافت نخواهد شد و نیز نغمه (س) و نغمه‌هایی که در اطراف دستانهایی که میان آنها برتری طنینی بر دو فاصله بقیه است، هیچیک یافت نخواهد شد. و به این علت نغمه‌های مساوی در هر دو تار در دستانها ۱۴ نغمه می‌شود و نغمه‌هائی که در يك تار است و در تار دیگر مساوی آن نیست نیز ۱۴ نغمه می‌شود، پس نغمه‌های این *كوك* ۲۸ نغمه می‌شو نغمه (س) خنصر تار دوم است.

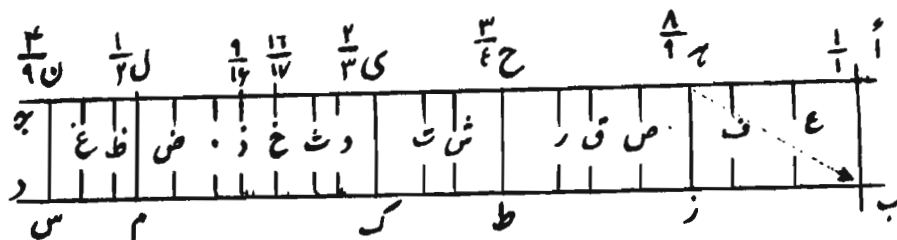
۳- (كوك با فاصله دو بقیه)

اگر طنبور را با دو فاصله بقیه *كوك*^{*۱۲۳} کنیم نغمه‌های يك تار از آن ۲۶ نغمه می‌شود و نغمه‌های تار دیگر ۷ نغمه می‌شود و بنابراین تمامی نغمه‌های این *كوك* ۳۳ نغمه می‌شود و این *كوك*، *كوك* همگانی نام دارد.

۴- (كوك مشهور)

و *كوك* مشهور این ساز به این ترتیب است که تار (ب - د) کشیده می‌شود تا نغمه مطلق آن مساوی با نغمه (ه) شود^{*۱۲۴}.

برابر این شکل:



بنابراین میان نغمه (ا) و نغمه دستان (ص) که در تار (ب - د) واقع است فاصله چهارگان است و میان نغمه (ا) و (ط) فاصله پنجگان می باشد. پس نغمه دستان (ذ) که در تار (ب - د) است که می شود صیاح یعنی هنگام و مطلق صدای بم. مطلق تار (ا - ج). و دو نغمه (هـ) و (ی) چهارگان هستند و نغمه (هـ) و نغمه دستان (خ) که در تار (ا - ج) واقع است پنجگان می شود و دو نغمه (هـ) و (ن) دو طرف هنگام می شوند.

و نغمه هایی که از (ب) تا (م) در تار (ب - د) هستند مساوی هستند با نغمه هایی که از (هـ) تا (ن) در تار (ا - ج) واقع شده اند. و نغمه های (ا) و (ع) و (ف) که در تار (ا - ج) هستند و نغمه های (ظ) و (غ) و (س) که در تار (ب - د) واقع شده اند و در هیچ یک از سایر دستانهای دو تار موجود نیستند. پس نغمه های یک تار در این کوک ۱۸ نغمه می شود و نغمه های تار دیگر ۶ نغمه و جمعاً تمامی نغمه های این کوک ۲۴ نغمه است. و (هـ) بنابر آنچه که گفته شد واقع می شود در سبابه بم و نیز (ب) و نغمه (ص) که در تار (ا - ج) است می شوند کنار وسطای بم. و در کوک آمیخته مکانهای نغمه هایی را که در (ا - ج) تا نغمه (ن) از عود است برشمردیم پس نغمه هایی که از (ب) تا (م) است نزد ما مکانهایشان در عود مشخص است. و اما خنصر تار دوم که مطلق صدای زیر است در این دستانهایی که موقع شمارش تساوی این ساز برشمردیم موجود نیست، اما ممکن است که از تار (ب - د) در نزدیکی نصف یا میانه (س) و دستان (ظ) این نغمه ها خارج شوند و لحنهای ترکیب شده از این نغمه ها در عود اگر این ساز بدانگونه که گفتیم دارای حالت تساوی باشد ممکن است با آن لحنها نواخته شود.

۵- (كوك نجاری)

و گاهی این ساز بگونه‌ای دیگر كوك می‌شود به این صورت که تار (ب-د) کشیده می‌شود تا نغمه آن با نغمه (ص) که در تار (ا-ج) است مساوی شود^{۱۲۵*} و این كوك را كوك نجاری می‌گویند و دانستن اینکه کداميك از این نغمه‌ها در عود یافت می‌شود و کداميك یافت نمی‌شود کاری دشوار نیست.

ع- (كوك عود در طنبور)

اگر تار (ب-د) کشیده شود تا نغمه مطلق آن مساوی نغمه (ح) شود این كوك در چهارگان بدست می‌آید^{۱۲۶*} و این كوك را كوك عود گویند. و نغمه‌هایی که از (ا) تا (ح) در تار (ا-ج) هستند نغمه‌هایی می‌شوند که در يك تار هستند و در تار (ب-د) مساوی آنها وجود ندارد. و نیز این حکم در مورد (ب. د) درست است یعنی نغمه‌هایی که از (س) تا نغمه (ذ) مساوی و مقابلی در تار (ا-ج) ندارند.

و با این وجود ۴ نغمه در تار (ب-د) یافت می‌شود که مساوی آنها در تار (ا-ج) وجود ندارد و ۴ نغمه در تار (ا-ج) وجود دارد که مساوی و مقابل آنها در (ب-د) وجود ندارد.

و نغمه‌های موجود و مشترك در دو تار در این كوك ۱۰ نغمه است. پس نغمه‌های این كوك در این ساز ۳۲ نغمه می‌شود. و دو نغمه (ح) و (ب) خنصر بم و مطلق تار سوم هستند.

و (ت) در تار (ا-ج) کنار سبابه در تار سوم است. و (ی) و (ز) سبابه تار سوم است. و (ر) در (ب-د) و (خ) در (ا-ج) بنصر تار سوم هستند. و (ق) در (ب-د) نزدیک وسطای قُرس در تار سوم هست. و (ث) در (ا-ج) وسطای زلزل در تار سوم است. و دو نغمه (ط) در (ب-د) و (ذ) در (ا-ج) هر دو خنصر تار سوم و مطلق تار دوم هستند. و (ك) و (ل) هر دو سبابه تار دوم هستند و (ت) در تار (ب-د) و (ض) در تار (ا-ج) هر دو با هم کنار سبابه در تار دوم هستند. و (خ) در تار (ب-د) و (ن) در تار (ا-ج) هر دو با هم بنصر تار دوم هستند. و (ث) در (ب-د) و (غ) در (ا-ج) هر دو وسطای زلزل در

تار دوم هستند و (ظ) در تار (ا-ج) وسطای فرس در تار دوم است. و (ذ) در تار (ب-د) خنصر تار دوم و مطلق زیر است و (م) سبابه زیر است. و (ض) در تار (ب-د) کنار سبابه زیر است و (س) بنصر زیر است و (غ) در (ب-د) وسطای زلزل در زیر است. و (ظ) در (ب-د) وسطای فرس در زیر است.

۷- (كوك پنجگان)

اگر آن دو تار را در پنجگان كوك کنیم^{۱۲۷*}، به این ترتیب که تار (ب-د) کشیده شود تا نغمه مطلق آن مساوی نغمه (ی) شود، نغمه هایی که از (أ) تا (ت) در تار (ا-ج) قرار دارند و نغمه هایی که از (و) تا (س) در تار (ب-د) همگی نغمه هایی هستند که در يك تار یافت می شوند و نیز نغمه های (ف) و (ق) و (ش) در تار (ب-د) و نغمه های (ظ) و (صفر) و (ث) در تار (ا-ج) مفرد هستند. و در يك تار یافت می شوند. پس جمع این نغمه های مساوی ۳۴ نغمه می شود که ۸ نغمه آن در هر دو تار وجود دارند. و ۲۶ نغمه دیگر در يك تار یافت می شوند و مفرد هستند. پس نغمه (ع) از تار (ب-د) و نغمه (و) از تار (ا-ج) کنار وسطای تار سوم هستند. و (ف) از تار (ب-د) نزدیک به وسطای فرس از تار سوم است و (ث) در (ا-ج) وسطای زلزل در تار سوم است. و (ز) از تار (ب-د) و (خ) از (ا-ج) بنصر تار سوم هستند و (ص) از (ب-د) و (ذ) از (ا-ج) خنصر تار سوم و مطلق تار سوم هستند. و (ط) و (ل) سبابه تار دوم هستند. و (ر) از (ب-د) و (ض) از (ا-ج) کنار سبابه تار دوم هستند. و (ش) از تار (ب-د) کنار وسطای در تار دوم هستند. و (ظ) از تار (ا-ج) وسطای فرس در تار دوم است. و (ك) و (ن) بنصر تار دوم هستند. و (غ) از تار (ا-ج) و (ت) از (ب-د) وسطای زلزل از تار دوم هستند. و (و) از (ب-د) خنصر تار دوم و مطلق زیر هست و (ذ) از تار (ب-د) سبابه زیر است و (خ) از تار (ب-د) کنار سبابه در زیر است. و نغمه دستان (صفر) از تار (ب-د) نزدیک به وسطای فرس در زیر است. و (ض) در (ب-د) وسطای زلزل در زیر است. و (م) بنصر زیر است. و خنصر زیر در تار (ب-د) از نزدیکی وسط (س) و (ظ) خارج می شود.

۸- (كوك با نظير چهارگان)

اگر سیم (ب-د) را بکشیم تا نغمه مطلق آن با نغمه (ذ) از تار (أ-ج) مساوی شود*^{۱۲۸} دو نغمه (ا) و (س) این دو نغمه دوبار نغمه هنگام می شوند. پس (ی) سبابه تار سوم است و (خ) در تار (أ-ج) بنصر تار سوم است و (ذ) در تار (أ-ج) خنصر تار سوم و مطلق تار دوم است و همین خود نغمه (ب) است. و (ز) از تار (ب-د) و (ل) سبابه تار دوم هستند و (ض) از تار (أ-ج) کنار سبابه تار دوم است. و (ص) از (ب-د) کنار وسطای تار دوم است و (ر) از تار (ب-د) بنصر تار دوم است و نیز (ن) همینطور است. و (غ) از (أ-ج) وسطای زلزل از تار دوم و (ط) خنصر تار دوم است و (ك) سبابه زیر است و (خ) از (ب-د) بنصر است. و (ث) از (ب-د) وسطای زلزل در زیر است. و (و) در تار (ب-د) کنار وسطای زیر است. و (ذ) از (ب-د) نغمه خنصر زیر است و (م) سبابه تار پنجم در عود است. و (ظ) از (ب-د) وسطای فرس در تار پنجم است و (غ) از تار (ب-د) وسطای زلزل در تار پنجم است. و (س) بنصر تار پنجم است و اینها پایان نظیر هنگام یا ذو کل است*^{۱۲۹}.

۹- (كوك هنگام)*^{۱۳۰}

اگر نغمه (ب) را مساوی نغمه (ل) قرار دهیم، انتهای فاصله هنگام دوبار نغمه (م) می شود پس (ب) سبابه تار دوم است و (ز) و (ن) بنصر تار دوم هستند و (غ) از (أ-ج) وسطای زلزل در تار دوم است. و (ظ) از (أ-ج) وسطای فرس از تار دوم است و نیز (ف) در تار (ب-د) نزدیک به وسطای فرس است و (ص) از (ب-د) خنصر تار دوم و مطلق زیر است. و (ط) سبابه زیر است و (ر) از (ب-د) کنار سبابه زیر است و (ش) از (ب-د) کنار وسطای زیر است و (ك) بنصر زیر است و (ت) از (ب-د) وسطای زلزل در زیر است و نغمه (و) از (ب-د) خنصر زیر است و (ذ) از (ب-د) سبابه تار پنجم است و (م) بنصر تار پنجم است. و خنصر تار پنجم از نزدیکی وسط (س) تا (ظ) خارج می شود و ممکن است که در این ساز کوکهای دیگری که بسیار هم هستند. غیر از این کوکها وجود داشته باشد، و بین آن و عود مقایسه شود و اگر بیننده این کتاب بخواهد بیش از این بداند

می تواند از ناحیه خود به آن برسد، بشرط اینکه راهی را که ما مشخص کردیم پیماید. و اینها که ما توصیف کردیم و شرح دادیم اموری است که در بیشتر اوقات در این ساز استفاده می شود. و واضح است که فواصل کوتاه مورد کاربرد در این ساز فواصل جنس قوی دارای دو کشش هستند.

(فواصل جنس های با اختلاف ترتیب دستانهای متغیر)

۱- تقسیم فاصله طنینی به ۳ قسمت مساوی

و گاهی دستانهای متغیر در مکانهای غیر از آنچه که ما گفتیم بسته می شوند و آن بدینگونه است که فواصل طنینی به ۳ قسمت مساوی تقسیم می شوند و در هر قسمت دستانی بسته می شود. پس نسبت (ا) تا نغمه (ع) نسبت $(\frac{1}{26})^{۱۳۱}$ * و نسبت نغمه (ع) به نغمه (ف) نسبت $(\frac{1}{25})^{۱۳۲}$ * است و نسبت نغمه (ف) تا نغمه (ه) نسبت $(\frac{1}{24})^{۱۳۳}$ * است و اینها نسبتهای نغمه دستانهایی است که میان يك فاصله طنینی واقع می شود.

۲- (ترتیب فواصل ملایم وسط)

و ممکن است که در این ساز فواصل اجناس دیگری غیر از اینها بکار رود. پس ما می خواهیم در این ساز فواصل نوع دوم از انواع اجناس ملایم را مرتب کنیم. پس ابتدا دستانهای ثابت را در آن می بندیم و بعد میان (ا) تا (ی) دستانی می بندیم، پس نسبت نغمه (ا) به نغمه این دستان نسبت $(\frac{1}{5})^{۱۳۴}$ * است. و نسبت نغمه این دستان به نغمه (ح) نسبت $(\frac{1}{9})^{۱۳۵}$ * است. و هرگاه در میانه فاصله این دستان تا (ح) دستان دیگری ببندیم در واقع در این ساز دستان وسط غیر پی در پی را مرتب کرده ایم. و هرگاه در مقدار $\frac{1}{3}$ میان آندو از طرف (ح) دستان دیگری ببندیم در واقع در آن دستان وسط پیاپی بسته ایم.

۳- (ترتیب فواصل قوی متصل وسط)

اگر تار (ب - د) را بکشیم تا نغمه مطلق آن با نغمه دستانی که در انتهای فاصله $(\frac{1}{5})^{۱۳۶}$ * است مساوی شود، سپس نگاه کنیم که نغمه (ح) از تار (ب - د) از کجا

خارج می شود و در آنجا دستانی بیندیم آن دستان در انتهای فاصله $(\frac{1}{9})^{۱۳۷}$ * واقع

می شود. و اگر میان مطلق (ب - د) و میان نغمه دستانی که در انتهای $(\frac{1}{9})$ است

تساوی برقرار کنیم سپس نگاه کنیم که نغمه (ز) میان (ه) و (ح) از تار (ا - ج) از کجا خارج می شود و در آنجا دستانی بیندیم آن دستان از دستان (ه - ز) و در نهایت در فاصله $(\frac{1}{9})$ واقع می شود، پس در اینجا نسبت (ا) تا (ه) حاصل می شود که فاصله

$(\frac{1}{8})^{۱۳۸}$ * است. و نسبت (ه) به نغمه این دستان آخری نسبت $(\frac{1}{9})$ است و نسبت

نغمه این دستان به نغمه (ح) باقی می ماند که مقدار آن $(\frac{1}{۱۵})^{۱۳۹}$ * است پس ما در این

ساز جنس قوی متصل وسط را مرتب کردیم.

و اگر در این جنس و دو جنسی که آندو را به روشی که در بستن دستانها پیمودیم، مرتب نمودیم، می توانیم میان (ا) تا (ن) دستانهای بسیاری مانند آنچه که در موقع بستن جنس قوی دارای دو کشش انجام دادیم بیندیم.

۴- (ترتیب فواصل ملایم اَرخَا)

و مشخص است که نسبت (ا) به نغمه این دستان آخری نسبت $(\frac{1}{4})^{۱۴۰}$ * است

و هرگاه در وسط این دستان آخری و میان (ح . ط) دستان دیگری بیندیم، در این ساز جنسی را که ارخا و غیر پیایی است مرتب کرده ایم. و هرگاه در $\frac{1}{۳}$ میان دستان (ح . ط) و

میان دستانی که در انتهای فاصله^(۱ - ۱) است دستان دیگری ببندیم که بعد از (ح. ط) می‌آید، در واقع در این ساز دستان ارخای غیر پیاهی را بسته‌ایم و مرتب کرده‌ایم.

۵- (ترتیب فواصل دارای دو کشش سوم)*۱۴۱

و هرگاه میان مطلق (ب - د) و میان نغمه^(۱ - ۱) دستانی که در انتهای فاصله^(۱ - ۱) است که بعد از (ا) واقع می‌شود تساوی برقرار کنیم، سپس نگاه کنیم که نغمه^(۱ - ۱) این دستانی که در (ب - د) از تار (ا - ج) است از کجا خارج می‌شود و در آنجا دستانی ببندیم، این دستانها در اطراف فواصل دارای دو کشش سوم واقع می‌شوند.

۶- (ترتیب فواصل دارای دو کشش ارخا)

و اگر در میانه^(۱ - ۱) تا (ح) دستانی ببندیم این دستان از نغمه^(۱ - ۱) در انتهای فاصله^(۱ - ۱) واقع می‌شود و اگر تار (ب - د) را بکشیم تا نغمه^(۱ - ۱) مطلق آن با نغمه^(۱ - ۱) این دستان مساوی شود سپس نگاه کنیم که نغمه^(۱ - ۱) این دستان که در (ب - د) از تار (ا - ج) واقع است از کجا خارج می‌شود و آنجا دستانی ببندیم، این دستانها دارای دو کشش اول یعنی ارخای دارای دو کشش هستند.

۷- (ترتیب فواصل ملایم سوم)

و اگر کوک را بر حالت خود باقی گذاریم سپس نگاه کنیم که نغمه^(۱ - ۱) از تار (ب - د) از کجا خارج می‌شود و در آنجا دستانی ببندیم. آن دستان از (ا) تا انتهای فاصله^(۱ - ۱) واقع می‌شود. و اگر در میانه^(۱ - ۱) و میانه^(۱ - ۱) دستان (ح. ط) دستانی دیگر ببندیم دستانهای غیر پیاهی سوم بدست می‌آید. و اگر در^۱/_۳ میان دستان^(۱ - ۱) و میان دستان (ح. ط) که بعد از (ح) واقع است دستان دیگری ببندیم این دستانها در انتهای فواصل غیر پیاهی سوم واقع می‌شوند. پس با این روش می‌توانیم در این ساز دیگر اجناس را

مرتب و منظم کنیم. و اگر بخواهیم این ساز را مانند و مشابه طنبور بغدادی قرار دهیم، میان (ا) و میان ($1 \frac{1}{7}$) را به پنج قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و بعد در انتهای قسمت دوم که بعد از (ا) واقع است دستانی می‌بندیم و بعد روشی را که در مباحث گذشته گفتیم طی کنیم پس به این طریق در این ساز دستانهای طنبور بغدادی برای ما بدست می‌آید. حال این دستانها یا با مسافتهای مساوی هستند و یا مختلف.

۸- (ترتیب فواصل جنس متصل شدید)

و اگر در این ساز از طرف گوشه‌ها دستانی در انتهای فاصله ($1 \frac{1}{9}$)^{۱۴۴*} ببندیم سپس در آن ($1 \frac{1}{5}$)^{۱۴۵*} را بنابر آنچه که توضیح دادیم ببندیم، سپس در میانه (ا) و میان ($1 \frac{1}{5}$) دستانی دیگر ببندیم. بعد تار (ب - د) را بکشیم تا نغمه آن با نغمه این دستان آخری مساوی شود و بعد نگاه کنیم که نغمه (ح) از تار (ب - د) از کجا خارج می‌شود و در آنجا دستانی ببندیم، این دستان و دستان (ح. ط) در دو نهایت فاصله ($1 \frac{1}{11}$)^{۱۴۶*} واقع می‌شوند. پس ما بین ($1 \frac{1}{9}$) و میان این پرده فاصله ($1 \frac{1}{10}$)^{۱۴۷*} باقی می‌ماند پس در اینجا و در این ساز دستان متصل سوم مرتب شده است. و چون به پایان هدفمان در مورد این ساز رسیدیم، پس این پایان گفتار ما در مورد طنبورها است.^{۱۴۸*}



فرشته تنبور نواز در نقاشی مینیاتوری

ابوعبدالله محمد کاتب خوارزمی در کتاب ارزشمند مفاتیح العلوم^{*۱۴۹} که در نیمه دوم قرن چهارم هجری به رشته تحریر در آورده است، یک باب را به علم موسیقی اختصاص داده است. این قسمت که باب هفتم از کتاب مذکور است شامل سه فصل است که فصل اول در اسامی آلات موسیقی و ساختمان آنها و فصل دوم در کلیات موسیقی و فصل سوم در معرفی وزنهای متداول نگارش یافته است.

در فصل اول ضمن معرفی سازها و توضیح درباره ساختمان آنها که بطور فوق العاده مختصر انجام شده است، در مورد نوعی از تنبور آمده است که:

«طنبور میزانی: ساز بغدادی است که دارای گردن^{*۱۵۰} دراز است.^{*۱۵۱}»

در قرن چهارم هجری گروهی از مسلمانان که از فساد و ظلم خلفای عباسی به ستوه آمده و معتقد بودند که دین اسلام بر اثر افعال خلفای مذکور از صورت اصلی خود منحرف گردیده و نیازمند زدودن آلاینده‌ها شده است. به صورت پنهانی فعالیتی را آغاز کرده، خود را اخوان الصفا^{*۱۵۲} نام نهادند و سازمان مرکزی خود را در بصره قرار دادند و اعضا به ویژه سران جمعیت یادشده صدها سال ناشناخته ماندند اما برابر تحقیقات انجام شده مستشرقین بعضی از سران آنها شناسائی شده و معلوم گردیده که هسته مرکزی آن جمعیت ایرانی بوده‌اند^{*۱۵۳}. اخوان الصفا به منظور تبلیغ مرام خود با سلاح دانش اقدام نمودند و ۵۲ رساله در رشته‌های گوناگون علمی و فرهنگی زمان خود نگاشتند. که بطور کلی شامل چهار بخش است ۱۴ رساله در ریاضیات ۱۷ رساله در طبیعیات ۱۰ رساله در عقلیات و ۱۱ رساله در الهیات رساله پنجم از بخش ریاضیات را به موسیقی اختصاص داده و موسیقی را از دیدگاهی خاص بررسی نموده و معتقدند که «هر صنعتی که به دست مردم کرده می‌شود هیولی^{*۱۵۴} و اشکال او جسمانی باشد الا صنعت موسیقی که موضع آن جواهر روحانی است»^{*۱۵۵} در اواسط این رساله شریف در خصوص معرفی آلات موسیقی از جمله تنبور آورده‌اند:

«پس گوئیم آلت این صنعت بسیار است چون چنگ و رباب و بریط و نای و بیشه^{*۱۵۶} و طنبور و سرنای و ارغنون^{*۱۵۷} و بسیار چیزها»^{*۱۵۸}

ابوعلی سینا^{۱۵۹*} بزرگترین طبیب و فیلسوف نیمه دوم قرن چهارم هجری که تألیفات متعدد و گرانبهائی در علوم و فنون زمان خود دارد در بعضی از مهمترین آثار خود به موسیقی نیز پرداخته است. از جمله:

در کتاب شفا که در منطق و الهیات و طبیعیات نوشته شده و به زبان عربی است، يك بخش را موسوم به جوامع علم الموسيقى^{۱۶۰*} به هنر مذکور اختصاص داده این بخش شامل چند فصل است که فصل دوم آن شرح و معرفی آلات موسیقی است که در قسمتی از آن به تنبور نیز اشاره شده است:

«الآلات على الاقسام، فمنها ذوات أوتار و دساتین ينقرعليها، كالبربط والطنبور»^{۱۶۱*}

یعنی:

آلات موسیقی را اقسامی است از جمله سازهائی که دارای تارها و دستانها می باشند مانند بربط و تنبور.

کتاب دانش نامه علائی مشهورترین و مهمترین اثر ابوعلی سینا به زبان فارسی است و در منطق، الهیات، طبیعیات، هندسه، نجوم، حساب و موسیقی نگارش یافته که مؤلف آن ضمن تألیف وفات یافته و اثر مذکور را شاگردش ابوعبید جوزجانی به اتمام رسانیده است.

در رساله موسیقی این دانشنامه بزرگ نیز به تنبور اشاره شده چنانچه در قسمت معرفی و شرح بعضی از آلات موسیقی آمده است.

«اما آلتها بهری از آن^{۱۶۲*} چنانست که از بهر هر نغمتی آلتی ساخته اند، چنانک چنگ و شاهرود.^{۱۶۳*} و بهری^{۱۶۴*} چنانست که اندر يك آلت بسیاری از نغمتها توان آوردن چون روده های بربط و طنبور و سوراخهای نای و این بر دو قسمت است: یا چنان که يك آلت را اندر نغمتهای بسیار بکار دارند به دستانهای بسیار، و یا آن بود که يك آلت را بکار دارند اندر نغمتهای بسیار بی آن که هیأت از آن بگردانند.^{۱۶۵*}

ابن زیله^{۱۶۶*} که از شاگردان ممتاز ابوعلی سینا بوده اثری به زبان عربی در خصوص موسیقی نوشته است موسوم به «الکافی فی الموسیقی»^{۱۶۷*}.
در قسمتی از کتاب یاد شده که برای معرفی و شرح آلات موسیقی اختصاص یافته، ضمن معرفی سازهای زهی به تنبور نیز اشاره شده است:
«فمنها: ذوات اوتار و دساتین مشدودة علی مواضع النغم لتنتقل الاصابع علیها فی اتخاذ النغم، كالعود والطنبور»^{۱۶۸*}
یعنی:

«دسته ای از سازها زهی هائی هستند که در محل استخراج نغمه‌های آنها دستانهائی بسته شده است که با انتقال و گردش انگشتان بر روی آن دستانها نغمه‌های مورد نظر بدست می‌آید مانند عود و تنبور»

علامه قطب الدین محمود شیرازی^{۱۶۹*} در دانشنامه معروف خود موسوم به «دُرّة التاج لغرة الدّباح»^{۱۷۰*} که در علوم گوناگون و به زبان فارسی نوشته است، در جمله چهارم که به علم ریاضی پرداخته قسمتی را به فن چهارم یعنی موسیقی اختصاص داده که خود مشتمل است بر مقدمه‌ای و پنج فصل، در قسمتی از مبحث استخراج اجناس به تنبور نیز اشاره نموده است:

«اکنون بیايد^{۱۷۱*} دانست کی^{۱۷۲*} آلات موسیقی هرچند^{۱۷۳*} متعدد است اما فی الجملة دو نوع بود^{۱۷۴*}، آلات مهتره^{۱۷۵*} و آلات ذوات النفخ^{۱۷۶*} بحسب اسباب حدوث نغمه جنانك^{۱۷۷*} معلوم شد. و آلات مهتره دو نوع بود، ذوات اوتار مانند سازها مشهور از عود و جنگ^{۱۷۸*} و نزه^{۱۷۹*} و قانون و رباب و طنبور و غیر آن^{۱۸۰*}

علامه شمس الدین محمد آملی^{*۱۸۱} در دانشنامه معروف خود موسوم به «نفایس الفنون فی عرایس العیون»^{*۱۸۲} علوم رایج زمان خویش را بررسی نموده و در مقاله سوم از قسمت دوم این اثر به نام فن چهارم به موسیقی پرداخته است. در قسمتی از این رساله که به معرفی آلات موسیقی اختصاص یافته به تنبور اشاره شده است:

«بدانکه آلات موسیقی با تعدد و کثرت آن در دو نوع منحصرند، آلات مهتره و آلات ذوات النفخ، و آلات مهتره نیز دو نوعند ذوات اوتار مانند سازهای مشهور از چنگ، عود، و زهت و قانون و رباب و طنبور. غیر ذوات اوتار مانند عتقا^{*۱۸۳} و اوانی^{*۱۸۴}. آلات ذوات النفخ نیز دو نوعند. بعضی آنکه به نفس انسانی احداث نغم کنند مثل حلق و سرنای و نای و غیر آن. بعضی آنکه بغیر آن، مثل ارغنون.

نزد حکیم ابونصر فارابی اشرف این آلات حلق است. چه ایجاد الحان اکمل که مقرون به الفاظ انسانی بود و متضمن معانی که غرض ایجاد و ایقاع آن است جز به حلق میسر نشود و بعد از آن آلات ذوات النفخ خصوصاً نای، چه ایجاد نغمی که با نغم حلق مشابهت تمام داشته باشد در اهتزاز^{*۱۸۵} و بقای امتداد و در اکثر هیات نغم که تابع انفعالات نفسانی بود جز از این آلت میسر نشود و بعد از آن طنبور^{*۱۸۶} به همین سبب که گفته شد ...^{*۱۸۷}

عبدالقادر مراغی^{*۱۸۸} در آثار ارزشمند خود بطور بسیار جامع و کم نظیری به موسیقی پرداخته از جمله در کتاب مقاصدالالحان فصلی را به معرفی سازهای آن زمان اختصاص داده که در آن فصل به معرفی چند نوع تنبور پرداخته است^{*۱۸۹}.

این فصل تحت عنوان اسامی آلات الحان و مراتب آنها آغاز گردیده، ابتدا سازها را به چهار دسته تقسیم کرده شامل: «اول، حلق انسانی^{*۱۹۰}، ثانی آلات ذوات النفخ، ثالث آلات ذوات الاوتار، رابع کاسات و طاسات و الواح.^{*۱۹۱} اما اکمل آنها حلق انسانی است اما آلات ذوات الاوتار دو قسم اند، مقیدات، مطلقات.

اما آلات ذوات الاوتار مقیدات: عود قدیم، عود کامل، طرب النفخ، شش تار، طرب

رود، کمانچه، غُرک، طنبور شروانیان، طنبوره ترکی، روح افزای، قوپوز، اوزان، نای طنبور، رباب، رودخانی، یکتای عرب، ترنای رومی، تحفة العود، شدرغو، شهرود، پیپا. *۱۹۲*

پس از معرفی سه دسته دیگر به شرح **تک تک** سازهای نام برده پرداخته است. از میان چهارده ساز متعلق به دسته مقیدات از گروه ذوات الاوتار چند ساز از خانواده تنبوراند که ذیلاً مطالب مربوط به آن سازها عرضه می‌گردد:

[«طنبور شروانیان و آن سازی بود که اهل تبریز بسیار در عمل آورند و آن بر هیأت امرودی *۱۹۳* باشد و سطح آن بلند باشد و بر آن دو وتر مفرد بندند و بر ساعد *۱۹۴* آن پرده‌ها *۱۹۵* بندند و طریقه اصطخاب *۱۹۶* آن چنان باشد که نغمه مطلق وتر اسفل *۱۹۷* آن مساوی ثمانیه اتساع *۱۹۸* وتر اعلیٰ *۱۹۹* آن باشد. *۲۰۰*»]

«طنبوره ترکی و آن سازی بود که کاسه و سطح آن اصغر *۲۰۱* باشد از کاسه و سطح طنبور شروانیان و ساعد آن اطول *۲۰۲* باشد از ساعد شروانیان و سطح آن هموار بود و طریقه اصطخاب معهود *۲۰۳* آن چنان باشد که مطلق وتر اسفل آن را مساوی ثلاثه ارباع *۲۰۴* مافوق آن سازند و بعضی بر آن دو وتر بندند و آن به ارادت مباشر تعلق دارد و غیر از اصطخاب معهود این آلات مذکوره را به هر نوع که خواهند ممکن بود ساختن. *۲۰۵*»

«روح افزای» و آن سازی بود که کاسه آن بر شکل ترنجی *۲۰۶* بود و بر آن شش وتر بندند مزوج *۲۰۷*. چهار وتر آن ابریشم باشد و دو وتر مفتول برنج *۲۰۸* و چهار وتر آن را حکم دو نغمه باشد و آن را بطریق طنبوره ترکی مصطخب گردانند و دو وتر مفتول آن را به هر آهنگ که خواهند سازند.»

«نای طنبور» و آن از مجرورات *۲۰۹* است و شاید اگر بر طنبور شروانیان *۲۱۰* کمان کشند و به اصابع *۲۱۱* تصرف کنند در نغمات و این در تألیف لحنی همان حکم وترین دارد. *۲۱۲*»]

سازهای دیگری که می‌توان آنها را به نوعی از خانواده تنبور دانست نیز در دسته مذکور معرفی شده‌اند اما بدلیل پذیرفتن تغییرات اساسی که به سه مورد از آن اشاره می‌شود دیگر نمی‌توان آنها را بعنوان نوعی از تنبور مطرح کرد.

اول تغییر یافتن شکل ظاهری کاسه، *۲۱۳* دوم استفاده از پوست *۲۱۴* به جای صفحه

چوبی، سوم افزودن تعداد زیادی تارهای فرعی در يك يا دو سوی تارهای اصلی^{*۲۱۵}. عبدالقادر مراغی در کتاب دیگرش موسوم به جامع الالحن^{*۲۱۶} که می‌توان گفت گزیده‌ای از کتاب مقاصدالالحن است فصل چهارم از باب دهم را به مبحث ساز شناسی اختصاص داده است از آنجا که مطالب گفته شده در خصوص ذکر اسامی و معرفی سازها^{*۲۱۷} تقریباً همان مطالب گفته شده در بخش سازشناسی کتاب مقاصدالالحن است لذا بدلیل دوری جستن از ارائه مطالب تکراری و گریز از تفصیل بی مورد از ذکر آن مطالب صرف‌نظر شد.

در دوران استیلای مغول و تیموریان بر ایران نیز تنبور بطور نسبی رواج داشته و با نامهای دیگری در کتب و رسالات موسیقی به آن اشاراتی شده است:

«دیگر (از سازها) عود دسته بلند و یا تنبوری بوده که به آن شِدرغو^{*۲۱۸} می‌گفته‌اند... و دو نوع تنبور به نام اوزان^{*۲۱۹} و قوپوز^{*۲۲۰} از سازهای مورد علاقه ترکان محسوب می‌شده و طنبور ترکی که جعبه صوتی یا کاسه‌ای به شکل نیم کروی داشته...^{*۲۲۱}»

توضیحات فصل چهارم

- ۱- ابن خرداد به، نامش ابوالقاسم عبیدالله، اصلاً ایرانی بوده و بیشتر در علم جغرافیا مهارت داشته. درباره موسیقی ایران قدیم در آثارش مطالبی آورده است.
- ۲- رساله ابن خرداد به، در زمینه موسیقی دوره ساسانی، حسینعلی ملاح، مجله موسیقی دوره سوم شماره ۷۳-۷۴، بهمن و اسفند.
- ۳- زُنای = نوعی نی است که شخصی به نام زُنم ساخته است. همان رساله.
- ۴- مستج = مُشته یا چفانه است. مُشته چوبی میان تهی است چون ابزار حلاجان که در آن چند زنگوله نهاده اند. همان رساله.
- ۵- سنج = چنگ، از سازهای ایران باستان و شاید کهن ترین ساز ایرانی است. همان رساله.
- ۶- همان رساله.
- ۷- ری = شهر ری، از شهرهای مرکزی ایران قدیم واقع در قسمت جنوبی تهران کنونی که در سال ۶۱۷ هجری قمری بدست سپاهیان مغول ویران شد.
- ۸- طبرستان = نام قدیم مازندران.
- ۹- دیلم = دیلمان، دیلمستان، نام قدیم گیلان.
- ۱۰- رساله ابن خرداد به، مجله موسیقی شماره ۷۳ و ۷۴ بهمن و اسفند، دوره سوم.
- ۱۱- مسعودی، مؤلف و نگارنده کتاب گرانقدر مروج الذهب بوده. مروج الذهب به معنی مرغزار طلا است.
- ۱۲- مروج الذهب، از مهمترین آثار مسعودی است.
- ۱۳- عود، نای مزمار، چنگ، هر چهار از سازهای رایج در عهد ساسانی (مزمار، نی زیانه دار بوده است).
- ۱۴- زنگ = نوعی چنگ بوده که هفت تار داشته است.
- ۱۵- مروج الذهب = ص ۹۰ و ۹۱.

- ۱۶- کریستن سن، ایران شناس بزرگ که تحقیقات وسیعی در زمینه موسیقی ایران قدیم انجام داده است.
- ۱۷- ایران در زمان ساسانیان، کریستن سن ص ۳۴۱ و ۳۴۲ و ۳۴۳ و ص ۵۰۵ و ۵۰۶.
- ۱۸- تاریخ موسیقی خاورزمین، هانری ژرژ فارمر، ص ۱۴۷.
- ۱۹- همان کتاب، ص ۲۸۸ و ۲۸۹.
- ۲۰- حکیم ابونصر فارابی، از بزرگترین حکما و فلاسفه دوره تمدن اسلامی و مفسر آراء ارسطو.
- ۲۱- احصاء العلوم = اثر حکیم ابونصر فارابی، ترجمه حسین خدیو جم، ص ۸۶ و ۸۷.
- ۲۲- به عقیده بعضی از صاحب نظران جلد دوم از موسیقی کبیر که فعلاً در دست نیست شامل معرفی اسامی و آوانگاری الحان موسیقی آن زمان بوده است.
- ۲۳- در زمان حکیم فارابی، عربی زبان دین، سیاست و ادبیات بوده است، فارابی نیز چون بسیاری از بزرگان دیگر آثار خود را به آن زبان نوشته است.
- ۲۴- اگر کسانی نیز نسبت به ترجمه آن اثر اقدام نموده اند متأسفانه تاکنون چاپ و نشر نگردیده است.
- ۲۵- تارهای تنبور را چنانچه در کتب موسیقی قدیم مذکور است از ابریشم یا روده تابیده و یا مفتول نقره که اصطلاحاً سیم نامیده می شده، می ساخته اند.
- ۲۶- منظور شهر بغداد است.
- ۲۷- زیبه = سیم گیر.
- ۲۸- حامل = خرك.
- ۲۹- یعنی سوئی از دسته که محل استقرار گوشیها است.
- ۳۰- گوشی را ملوی می گفته اند که جمع آن ملاوی است.
- ۳۱- یعنی دو گوشی ساز در محل استقرار خود یا هر دو در يك جانب نصب می شدند یا هر يك در جانبی از انتهای دسته نصب می شدند.

- ۳۲- منظور خرك دسته است که در اصطلاح به آن شیطانك می گویند.
- ۳۳- این دستان امروزه در تنبور، معمول نیست. اگر دست باز سیم تنبور را نت دو فرض کنیم. این نت اندکی کمتر از رُبری خواهد بود.
- ۳۴- يك و يك و يك هفتم برابر است با هشت هفتم.
- ۳۵- يك و يك سوم برابر است با چهار سوم.
- ۳۶ چهارگان به معنی چهارم درست است.
- ۳۷- نیم پرده کامل را در موسیقی قدیم قوی گفته اند.
- ۳۸- يك و يك و يك هفتم برابر است با هشت هفتم.
- ۳۹- اسطفسات = مبانی، اصول.
- ۴۰- يك و يك نوزدهم برابر است با بیست نوزدهم.
- ۴۱- يك و يك و يك هفتم برابر است با هشت هفتم.
- ۴۲- يك و يك نهم برابر است با ده نهم.
- ۴۳- يك و يك سی و هشتم برابر است با سی و نه سی و هشتم.
- ۴۴- يك و يك سی و هفتم برابر است با سی و هشت سی و هفتم.
- ۴۵- يك و يك سی و پنجم برابر است با سی و شش سی و پنجم.
- ۴۶- يك و يك سی و هفتم برابر است با سی و هشت سی و هفتم.
- ۴۷- يك و يك هیجدهم برابر است با نوزده هیجدهم.
- ۴۸- دو نغمه مساوی یعنی دو نغمه یانت کاملاً هم صدائی که در يك اکتاو هستند.
- ۴۹- دو نغمه مشابه یعنی دو نغمه یانت هم اسم ولی از دو اکتاو مثل: صدای دست باز سیم صدای نصف طول سیم.
- ۵۰- يك و نه دهم برابر است با توزده دهم.
- ۵۱- مطلق به معنی دست باز است.
- ۵۲- یعنی فاصله چهارم درست که در تنبور کنونی فاصله دست باز تا دستان پنجم در هر تار است.

- ۵۳- خنصر یعنی انگشت سوم یا انگشتی که بین انگشت بلند وسط و انگشت کوچکتر از همه واقع است.
- ۵۴- بنصر یعنی انگشت کوچکتر از سایر انگشتان.
- ۵۵- سبّابه یعنی انگشت اوّل یا انگشت شاهد.
- ۵۶- سنگین تر یعنی بم تر، ثقیل هم به معنی بم و سنگین آمده است.
- ۵۷- یعنی اگر دستان سوم که (ك) نامگذاری شد را در سیم دوم بگیریم صدائی معادل دست باز سیم اول داشته باشد.
- ۵۸- یعنی صدای دستان چهارم که (م) نام گرفت از سیم واخوان، با صدای مطلق سیم اصلی برابر باشد.
- ۵۹- یعنی صدای دستان پنجم که (س) نام گرفت از سیم واخوان، با صدای دست باز سیم اصلی یکی شود.
- ۶۰- اصولاً اعراب بعد از پذیرش دین اسلام مسائل مربوط به قبل از ظهور اسلام را جاهلانه می دانستند و دوران قبل از اسلام را دوران جاهلیت نام نهاده بودند.
- ۶۱- يك و يك چهارم برابر است با پنج چهارم.
- ۶۲- همان اندازه سابق.
- ۶۳- همان اندازه سابق.
- ۶۴- یعنی برای تعیین محل دقیق این دستان می باید مقدار ۱۳ قسمت از ۱۹ قسمت فاصله این دستان تا دستان بعدی را به فاصله دستان فعلی اضافه کرد که به محلی برسیم که صدای مطبوع از آن شنیده شود.
- ۶۵- یعنی برای تعیین محل دقیق این دستان می باید يك چهارم از فاصله بین دو دستان ۳۳ و ۳۴ را به دستان ۳۳ بیفزائیم تا به صدای دلخواه برسیم.
- ۶۶- یعنی برای تعیین محل دقیق این دستان باید يك پنجم از فاصله ۳۴ تا ۳۵ را به فاصله ۳۴ بیفزائیم تا به صدای مطبوع و مطلوب برسیم.
- ۶۷- برای اصلاح این دستان لازم است مقدار دو پنجم از فاصله موجود در مابین ۳۲ تا ۳۳ را به دستان مربوط به فاصله ۳۲ اضافه نمائیم که به صدای دلخواه برسیم.

۶۸- یعنی برابر با (دو پنجم به اضافه يك بیستم به اضافه يك بیست و پنجم مساوی است با چهل و نه صدم).

۶۹- دستانها و فواصل کوچکی که در برابر فواصل قوی مطرح می شوند به دستانهای مؤنث معروف بوده و امروزه فواصل كوچك یا منیور یادآور همان فواصل هستند.

۷۰- اجناس = بر سه قسم بوده، جنس اول طینی یا قوی بوده، جنس دوم ملبون یا لین و جنس سوم تألیفی و ناظم و راسم خوانده می شده است. نگاه کنید به ترجمه مفاتیح العلوم خوارزمی، ص ۲۳۰.

۷۱- ارخا = فاصله ای است تقریباً نصف فاصله فضلّه. و فضلّه نیز معادل دوم كوچك است.

۷۲- زلزل = منصور ضارب. مخترع نوعی عود موسوم به عود الشبوط و مشهور در نظریه پردازی و کارهای علمی. در پرده بندی تنبور و عود، دو دستان به نام مجنب زلزل و وسطای زلزل از ابتکارات اوست. در نیمه دوم از قرن دوم می زیسته است.

۷۳- بقیه = فضلّه که معادل دوم كوچك است.

۷۴- يك و يك ششم برابر است با هفت ششم.

۷۵- يك و يك هفتم برابر است با هشت هفتم.

۷۶- يك و يك سوم برابر است با چهار سوم.

۷۷- يك و يك هفتم برابر است با هشت هفتم.

۷۸- يك و يك ششم برابر است با هفت ششم.

۷۹- يك و يك نوزدهم برابر است با بیست نوزدهم.

۸۰- يك و يك نهم برابر است با ده نهم.

۸۱- يك و يك پنجم برابر است با شش پنجم.

۸۲- يك و يك چهارم برابر است با پنج چهارم.

۸۳- همان مقدار.

۸۴- يك و يك نهم برابر است با ده نهم.

۸۵- يك و يك چهارم برابر است با پنج چهارم.

- ۸۶- يك و يك هشتم برابر است با نه هشتم.
- ۸۷- يك و يك هشتم برابر است با نه هشتم.
- ۸۸- يك و يك نهم برابر است با ده نهم.
- ۸۹- يك و يك پانزدهم برابر است با شانزده پانزدهم.
- ۹۰- يك و يك هشتم برابر است با نه هشتم.
- ۹۱- همان مقدار.
- ۹۲- همان مقدار.
- ۹۳- يك و يك هفتم برابر است با هشت هفتم.
- ۹۴- يك و يك هشتم برابر است با نه هشتم.
- ۹۵- يك و يك هفتم برابر است با هشت هفتم.
- ۹۶- پنجگان معادل پنجم درست در موسیقی امروز است.
- ۹۷- يك و يك هشتم برابر است با نه هشتم.
- ۹۸- همان مقدار.
- ۹۹- هشتگان یا الذی بالکل معادل هشتم درست یا اکتاو در موسیقی امروز است.
- ۱۰۰- زیبه = سیم گیر.
- ۱۰۱- منظور خرك دسته یا شیطانك است.
- ۱۰۲- منظور شكافهای سطح خرك دسته برای مستقر شدن سیمها در آن است.
- ۱۰۳- يك و يك نهم برابر است با ده نهم.
- ۱۰۴- دستانی که در فاصله يك نهم از طول تار بسته می شود امروزه نت ر (Re) و دستانی که در فاصله يك چهارم از طول تار بسته می شود نت فا (Fa) گفته می شود.
- ۱۰۵- دستانی که در فاصله يك سوم از طول تار بسته می شود نت (Sol) نامیده می شود و دستانی که در نیمه تار بسته می شود نت دو (Do) نام دارد.
- ۱۰۶- دستانی که در يك نهم از نیمه تار تا خرك صفحه بسته می شود نت ر (Re) پائین دسته است.
- ۱۰۷- اینها دستانهای اصلی تنبور خراسانی هستند شامل Re و Fa و Sol و Do و Re

- ۱۰۸- فاصله طنینی یعنی دوم بزرگ.
- ۱۰۹- چهارم درست.
- ۱۱۰- پنجم درست.
- ۱۱۱- دوم بزرگ.
- ۱۱۲- اکتاو، هنگام. هشتگان، هشتم درست.
- ۱۱۳- اکتاو، ذوکل.
- ۱۱۴- از دستانه‌های اضافی برای تزئین بیشتر و برای ایجاد حالات استفاده می‌شود.
- ۱۱۵- نوعی از ترتیب الفبای عربی که در آن هریک از حروف، عددی خاص نیز دارند که در علوم قدیمه و غریبه از آن استفاده می‌شده است.
- ۱۱۶- صیاح = اگر صدای دستانی در يك وتر مطلق شنیده شود صیاح می‌گویند.
- ۱۱۷- دوم كوچك، فضله.
- ۱۱۸- یعنی صدای حاصله از آنها مطبوع است.
- ۱۱۹- یعنی صدای حاصله نامطبوع است.
- ۱۲۰- این كوك را حكیم فارابی كوك مزاج نام نهاده اند.
- ۱۲۱- یعنی دو سیم کاملاً هم صدا باشند.
- ۱۲۲- یعنی برعکس قاعده معمول که سیم و اخوان بم تر از سیم اصلی است در اینجا سیم و اخوان به اندازه يك فاصله دوم كوچك یا يك بقیه از سیم اصلی زیرتر صدا بدهد.
- ۱۲۳- یعنی فاصله دو سیم از یکدیگر برابر با دو فاصله دوم بزرگ یعنی اختلاف ارتفاع دو سیم برابر با يك سوم بزرگ باشد. البته در این كوك نیز برعکس قاعده معمول سیم و اخوان زیرتر خواهد بود.
- ۱۲۴- یعنی سیم اصلی يك دوم بزرگ زیرتر از سیم و اخوان باشد.
- ۱۲۵- یعنی سیم اصلی به اندازه يك سوم كوچك از سیم و اخوان زیرتر باشد.
- ۱۲۶- یعنی سیم اصلی يك فاصله سوم بزرگ از سیم و اخوان زیرتر باشد.

- ۱۲۷- یعنی سیم و اخوان صدائی برابر با پنجگان سیم اصلی داشته باشد. یعنی يك چهارم درست بم تر از آن باشد.
- ۱۲۸- یعنی سیم و اخوان صدای برابر با ششگان یا ششم بزرگ سیم اصلی را داشته باشد. یعنی يك سوم كوچك از آن بم تر باشد.
- ۱۲۹- این كوكها، كوكهای نظیر یا مشابه اکتاو هستند.
- ۱۳۰- این كوك نیز مشابه كوك اکتاواست. یعنی سیم و اخوان برابر يك اکتاو یا يك هشنگان از سیم اصلی بم تر است ولی هر دو يك صدا می دهند.
- ۱۳۱- يك و يك بیست و ششم برابر است با بیست و هفت بیست و ششم.
- ۱۳۲- يك و يك بیست و پنجم برابر است با بیست و شش بیست و پنجم.
- ۱۳۳- يك و يك بیست و چهارم برابر است با بیست و پنج بیست و چهارم.
- ۱۳۴- يك و يك پنجم برابر است با شش پنجم.
- ۱۳۵- يك و يك نهم برابر است با ده نهم.
- ۱۳۶- يك و يك پنجم برابر است با شش پنجم.
- ۱۳۷- يك و یک نهم برابر است با ده نهم.
- ۱۳۸- يك و يك هشتم برابر است با نه هشتم.
- ۱۳۹- يك و يك پانزدهم برابر است با شانزده پانزدهم.
- ۱۴۰- يك و یک چهارم برابر است با پنج چهارم.
- ۱۴۱- دو ككش سوم یعنی نوعی از ككش ها كه فارابی به آن ذوالمدتین می گفته كه خود بر سه نوع بوده است.
- ۱۴۲- يك و يك هفتم برابر است با هشت هفتم.
- ۱۴۳- يك و يك ششم برابر است با هفت ششم.
- ۱۴۴- يك و یک نهم برابر است با ده نهم.
- ۱۴۵- يك و یک پنجم برابر است با شش پنجم.
- ۱۴۶- يك و یک یازدهم برابر است با دوازده یازدهم.
- ۱۴۷- يك و یک دهم برابر است با یازده دهم.

- ۱۴۸- برای ترجمه این قسمت از صفحات ۶۲۹ تا ۷۷۱ کتاب موسیقی الکبیر فارابی چاپ ۱۹۶۷ قاهره استفاده شده است.
- ۱۴۹- مفاتیح العلوم، ترجمه حسین خدیو جم ص ۲۲۵ تا ص ۲۳۲.
- ۱۵۰- گردن در اینجا به معنی دسته است. ساعد هم گفته اند.
- ۱۵۱- مفاتیح العلوم، ترجمه حسین خدیو جم، ص ۲۲۵.
- ۱۵۲- اخوان الصفا و خِلاّ الوفا یعنی برادران باصفا و دوستان باوفا.
- ۱۵۳- تاریخ مختصر موسیقی ایران، تقی بینش، ص ۹۰.
- ۱۵۴- هیولی= ماده اولیه، جسم.
- ۱۵۵- سه رساله فارسی در موسیقی، تقی بینش، ص ۴۷.
- ۱۵۶- پیشه= نوعی نی ابتدائی و کم دامنه بوده و بعلا کم استعمال شدن به فراموشی سپرده شده.
- ۱۵۷- ارغنون= از سازهای بادی مطلق که از تعداد بسیاری لوله ساخته شده بود. امروزه به ارگ های بادی مبدل شده است.
- ۱۵۸- سه رساله...، ص ۵۱.
- ۱۵۹- حجة الحق، شیخ الرئیس، حسین ابن عبدالله بن سینا...
- ۱۶۰- جوامع علم موسیقی، ابن سینا (الشفاء) چاپ قاهره ۱۳۷۶ هـ.ق.
- ۱۶۱- جوامع علم موسیقی، ابن سینا تحقیق ذکریا یوسف چاپ بغداد فصل دوم، ص ۱۴۳.
- ۱۶۲- بهری از آن= قسمتی از آن.
- ۱۶۳- شاهرود= نوعی عود بزرگ بوده که مقدار طول آن دو برابر عود معمولی بوده و ۱۰ تار داشته که دوه دو هم صدا کوک می شده اند.
- ۱۶۴- بهری= قسمتی.
- ۱۶۵- سه رساله، تقی بینش، ص ۲۶.
- ۱۶۶- ابو منصور حسین بن محمد بن عمر بن زیله اصفهانی در گذشته به سال ۴۴۰ هـ.ق.

- ۱۶۷- الکافی فی الموسیقی، ابن زیله اصفهانی - تحقیق ذکریا یوسف چاپ مصر.
- ۱۶۸- همان کتاب ص ۷۲ و ۷۳.
- ۱۶۹- قطب الدین محمود بن مصلح شیرازی در گذشته به سال ۷۱۰ هـ.ق.
- ۱۷۰- فن چهارم از جمله چهارم در علم موسیقی از دایرةالمعارف درةالتاج لغرةالدباج قطب الدین شیرازی به کوشش سید حسن مشکان طبسی.
- ۱۷۱- بیاید= بیاید.
- ۱۷۲- کی= که.
- ۱۷۳- هرچند= هرچند.
- ۱۷۴- بود= بود.
- ۱۷۵- مهتره= مرتعش، آلات مهتره= سازهای دارای تارهای مرتعش.
- ۱۷۶- ذوات النفع= سازهای بادی.
- ۱۷۷- جنانك= چنانکه.
- ۱۷۸- جنگ= جنگ.
- ۱۷۹- نزهة= سازی بوده است هم خانواده سنتور و قانون که به شکل مربع مستطیل بوده و اختراع آن منسوب است به صفی الدین ارموی.
- ۱۸۰- همان کتاب ص ۸۶.
- ۱۸۱- شمس الدین محمد بن محمود آملی نیمه اول قرن هشتم هجری.
- ۱۸۲- نفایس الفنون فی عرائس العیون، دانشنامه ای است تألیف شمس الدین محمود آملی، قرن هشتم هجری.
- ۱۸۳- عنقا= به گفته ابوعلی سینا عنقاسازی شبیه به قانون بوده است.
- ۱۸۴- اوانی= از سازهای زهی که در قسمت معرفی سازهای زهی کتاب نفایس الفنون ص ۹۹ نام آن آمده اما متأسفانه در جای دیگری ذکر بیشتری از آن یافت ننمودم.
- ۱۸۵- اهتزاز= لرزش= ارتعاش.
- ۱۸۶- مؤلف نفایس الفنون طنبور را با کمانچه یکی دانسته اند. در این خصوص

آورده اند... و بعد از آن تنبور که امروزه به کمانچه مشهور است!...

۱۸۷- بخش موسیقی نفایس الفنون محمود آملی ص ۹۹.

۱۸۸- عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی موسیقی شناس و موسیقی دان بزرگ و معروف قرن نهم هجری که کتب و رسالات بسیاری در مبانى موسیقی تألیف نموده اند از جمله جامع الالحن، مقاصد الالحن، کنز الالحن، شرح الادوار، کتاب الادوار، تفاوت الادوار...

۱۸۹- مقاصد الالحن، عبدالقادر مراغی، تقی بینش، ص ۱۲۴.

۱۹۰- حلق انسانى = حنجره انسان، حلق جمع حلق است.

۱۹۱- الواح = لوحهای فلزی مسطح از فولاد و یا فلزی دیگر که در اندازه های گوناگون وجود داشته. الواح از انواع سازهای ضربی بوده اند.

۱۹۲- پیپا = ساز مربوط به اهل ختای با کاسه ای کم عمق و صفحه ای چوبی،...

این ساز از انواع تنبور بوده است.

۱۹۳- امرود = گلابی.

۱۹۴- ساعد = دسته ساز.

۱۹۵- پردها = دستان ها.

۱۹۶- اصطخاب = كوك.

۱۹۷- اسفل = پائین، بم.

۱۹۸- ثمانیه اتساع = هشت نهم.

۱۹۹- وتر اعلی = سیم بالائی یا زیرتر.

۲۰۰- مقاصد الالحن، عبدالقادر مراغی، تقی بینش، ص ۱۲۷.

۲۰۱- اصغر = كوچك.

۲۰۲- اطول = طولانی.

۲۰۳- اصطخاب معهود = كوك معمولی.

۲۰۴- ثلاثه ارباع = سه چهارم.

۲۰۵- مقاصد الالحن...، ص ۱۲۸.

- ۲۰۶- ترنج = از نوع مرکبات و تقریباً شبیه به نارنج.
- ۲۰۷- مزوج = دوتائی، جفت.
- ۲۰۸- برنج = آلیاژی از ۶۰ درصد مس و ۴۰ درصد روی.
- ۲۰۹- مجرورات = کششی ها، سازهای آرشه ای.
- ۲۱۰- تنبور شروانیان = چنان باشد، کاسه ای به شکل نیم امرودی و سطح آن بلند با دوتار که بیشتر اهل تبریز در عمل آرند.
- ۲۱۱- اصابع = انگشتان.
- ۲۱۲- مقاصد الالحان...، ص ۱۲۹.
- ۲۱۳- مثلاً بعضی از انواع تقریباً مشابه تنبور کاسه چهارگوش یا شش گوش داشته اند که از ذکر آنها در ردیف تنبور خودداری شد مانند یکتای و ترنتای.
- ۲۱۴- بعضی از انواع سازهای مشابه تنبور که بجای صفحه چوبی دهانه آنها با پوست پوشانده شده مانند: رودخانی، قوپوز.
- ۲۱۵- بعضی از انواع سازهای مشابه تنبور که در جانبی از سیم های اصلی تارهای کوتاهی نصب می شد که بطور مطلق از آنها استفاده می شده. تارهای مذکور موسوم به اوتار قصیره بوده اند. مانند نوعی از ششتای و طرب رود.
- ۲۱۶- جامع الالحان، عبدالقادر مراغی، تقی بینش.
- ۲۱۷- جامع الالحان...، ص ۱۹۸.
- ۲۱۸- شدرغو = از سازهای اهالی ختای دارای ۴ وتر و کاسه دراز، بر روی دهانه کاسه پوست کشیده می شود.
- ۲۱۹- اوزان = از سازهای ترکی دارای کاسه ای بلند که نصف سطح صفحه اش پوست کشیده می شود. دارای سه تار.
- ۲۲۰- قوپوز = سازی رومی با ده وتر. کاسه چوبی مجوف که بر دهانه اش پوست کشیده می شود.
- ۲۲۱- تاریخ مختصر موسیقی ایران، تقی بینش، ص ۱۳۳.



فصل پنجم

تنبور از عهد صفوی تا عصر حاضر



تنبور عهد صفوی

چنانچه گذشت تنبور در اعصار و قرون متمادی در صحنه هنر موسیقی سرزمین ما حضور چشمگیر داشت ولی متأسفانه آنچنان اسناد و مدارکی در دست نیست که بتوان پرده از چگونگی الحان و مقامات موسیقائی آن زمانها برداشت ناگزیر اکتفا شد به نقل مطالب نوشته شده از کتب معتبر که نشاندهنده حضور والای تنبور در ادوار مختلف است. اگر چه در مورد رشد و شکوفائی هنر موسیقی در عهد صفوی نظریات متفاوت ارائه گردیده اما با توجه نوشته‌های مورخین ایرانی و غیر ایرانی و گزارش ایران شناسان و مطالب ذکر شده در سفر نامه سیاحان خارجی نمی توان به سادگی در مورد موسیقی عهد صفوی اظهار نظر کرد زیرا گاهی اقتدار و آزاد اندیشی سلاطین آن سلسله اکثر هنرها را به اوج شکوفائی خود رسانیده و زمانی تنگ نظری و تعصبات بیش از حد سلاطین دیگر و از طرفی ضعف دولت مرکزی و نابسامانیهای منجر از نکات مذکور تمامی هنرها را بطور اعم و موسیقی را بطور اخص به نازلترین حد ممکن رسانیده است.

از آنجا که بنیانگذاران سلسله صفوی از جمله شیخ صفی،^{۱*} شیخ جنید،^{۲*} و شیخ حیدر،^{۳*} از عرفا و متصوفه زمان خود بوده‌اند از مشرب ذوق و هنر عرفانی بهره‌مند بوده و نه تنها مشوق هنرهای اصیل و روحانی بوده‌اند بلکه خود نیز به نوعی در موسیقی دست داشته‌اند تا بدانجا که علاوه بر نوازندگی نوعی از تنبور،^{۴*} اختراع چهارتار که از انواع تنبور است توسط شیخ حیدر انجام گرفته است.^{۵*}

از بزرگان علم و عرفان آن روزگار بسیاری تنبور می‌نواخته‌اند مثلاً مولانا محمد تنبوره‌ای از نوازندگان خوب تنبور و اهل فارس بوده در قزوین نشو و نما یافته علاوه بر نوازندگی، شاعر، نقاش، خوش‌نویس و خواننده نیز بوده است.^{۶*} و یا محمد بیک خلیفه الخلفا فرزند میر فریع الدین... از وزرای شاه عباس کبیر بوده و مردی، آرام و افتاده و در نقاشی استاد بوده، خط نستعلیق را بسیار خوب می‌نوشته و تنبور پنج‌تار را هم خوب می‌نواخته و مردی دلاور و بخشنده بوده که شعر را نیک می‌سروده است.^{۷*} و دیگر استاد محمد مؤمن تنبوره‌ای معروف به حافظك از خوانندگان و نوازندگان عهد شاه عباس اول و شاه صفی بوده و در نواختن تنبور استاد بوده است.^{۸*}

و دیگر ملك محمد فرزند غیاث الدین محمود و به غایت محترم و بزرگوار، در علم

موسیقی کامل بوده و از سازها تنبور و کمانچه می‌نواخته و خوشنویس و شاعر هم بوده است.^{*۹}

دیگر از نوازندگان برجسته تنبور عهد شاه عباس، میر فضل الله فرزند میر مقصود از سادات مشهد بوده که آوازی خوش داشته، نزد شاه بسیار محترم و در شمار مجلس نویسان وی بوده و بعدها به منصب وزارت رسیده است.^{*۱۰}

و دیگر استاد شهنسوار چهار تاری که چهار تار می‌نواخته و در استادی دم از یکتائی میزده است.^{*۱۱}

و دیگر استاد سلطان محمود تنبوره‌ای از اهالی مشهد مقدس بوده که در شیوه خود بی‌مانند بوده است.^{*۱۲}

و نیز میرزا حسین عراقی بوده است که در تنبور نوازی ترقی عظیم کرده و در جوانی به عالم بقا رفته است.^{*۱۳}

دیگر از کارگزان دولت صفوی که در دستگاه بزرگان طایفه شیخاوند^{*۱۴} می‌زیسته مولانا مایلی اردبیلی بوده که خود از شاعران غزلسرا و موسیقی دانی معروف و در تنبور نوازی استاد بوده است.^{*۱۵} و بسیاری دیگر...

در کتاب زندگی شاه عباس^{*۱۶} سازهای تنبور، کمانچه، نی، و چند ساز دیگر را بعنوان آلات موسیقی آن زمان ذکر کرده است.^{*۱۷} در کتاب دایرةالمعارف تمدن ایران^{*۱۸} آمده است که:

شاهنشاه فقید شاه عباس ثانی اندکی پیش از فوت خویش فرمان داده بود به مانند ایرانیان باستان تحویل آفتاب را در تمام بروج دوازده‌گانه در طی سال با نوای نی و تنبور و ساز و شیپور تجلیل کنند.^{*۱۹}

در دیباچه کتاب انیس الارواح^{*۲۰} که در عهد صفوی نگارش یافته و متن آن متأسفانه از بین رفته است، مولف^{*۲۱} به شیوه برائت استهلال از تنبور نام برده است.^{*۲۲} در اواخر عصر صفوی همچنانکه اقتدار، امنیت و ثبات سلسله مذکور رو به ضعف نهاد گرمی و رونق بازار هنر بویژه موسیقی به سردی گرائید و در عوض تاریکی و جهل و خرافات و تعصبات غیر معقول جای آن را گرفت که تا یکی دو قرن ادامه یافت. با وجودی

که دوران پس از صفویه را خیلی‌ها دوران کم‌خبری نامیده‌اند،^{*۲۳} اما با توجه به پاره‌ای از اسناد موجود تنبور باز کم و بیش به حیات خود ادامه داده و راهرو تنگ و تاریک یکی دو قرن را پشت سر نهاده و خود را به عصر حاضر رسانیده است.

توضیحات فصل پنجم

- ۱- شیخ صفی الدین اردبیلی از عرفا و متصوفه قرن هفتم هجری، از مریدان شیخ زاهد گیلانی و سردودمان سلسله شاهان صفوی.
- ۲- شیخ جنید، پدر سلطان حیدر صفوی و از نوادگان شیخ صفی الدین اردبیلی.
- ۳- شیخ حیدر یا سلطان حیدر فرزند شیخ جنید و پدر شاه اسماعیل صفوی.
- ۴- تا قبل از اختراع چهارتار توسط شیخ حیدر، مشایخ سلسله صفوی از تنبور ترکی و چگور در حلقه ذکر استفاده می کرده اند.
- ۵- تاریخ مختصر موسیقی ایران، تقی بینش، ص ۱۳۴.
- ۶- تاریخ موسیقی ایران، حسن مشحون، ص ۳۳۷.
- ۷- همان کتاب، ص ۳۳۱.
- ۸- همان کتاب، ص ۳۲۹.
- ۹- همان کتاب، ص ۲۴۷.
- ۱۰- همان کتاب، ص ۲۹۱ به نقل از تاریخ عالم آرای عباسی، ص ۵۸۶.
- ۱۱- همان کتاب، ص ۳۱۶.
- ۱۲- همان کتاب، ص ۳۱۷ به نقل از عالم آرای عباسی...
- ۱۳- همان کتاب، ص ۳۱۷.
- ۱۴- شیخاوند همان طایفه ای است که بعدها به احترام نام شیخ صفی الدین اردبیلی خود را صفوی نام نهادند.
- ۱۵- همان کتاب، ص ۳۲۱.
- ۱۶- زندگانی شاه عباس کبیر، نوشته آدام اولتاریوس.
- ۱۷- همان کتاب، جلد چهارم، ص ۱۲.
- ۱۸- دایرةالمعارف تمدن ایران یا سیاحتنامه شاردن ترجمه محمد عباسی.
- ۱۹- همان کتاب (سیاحتنامه شاردن) جلد دوم، ص ۳۶۷.
- ۲۰- انیس الارواح تألیف کاشف الدین محمد ابراهیم یزدی معاصر با شاه عباس

کبیر.

۲۱- کاشف الدین محمد ابراهیم یزدی. فاضل و موسیقی شناس معاصر با شاه عباس اول صفوی.

۲۲- دیباچه انیس الارواح، مجله دانشکده ادبیات مشهد شماره ۴ و رساله پایان نامه دریافت درجه کارشناسی موسیقی، حسین میثمی.

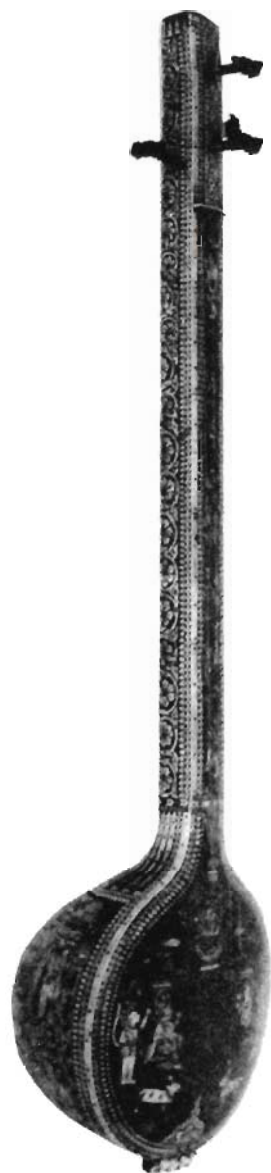
۲۳- تاریخ موسیقی ایران، دکتر تقی بینش، ص ۱۴۲.

* * * * *



تصویر نوازنده تنبور در بشقاب لعابدار دوران صفوی

تنبور هندی

فصل ششم
تنبور در سایر ملل



از راست به چپ - تنبور خراسانی - تنبور کردی - تنبور ترکی - تنبور افغانی

تنبور در سایر ملل

با نگاهی به مقالات و کتبی که در مورد موسیقی ملل جهان نگارش یافته می توان دریافت که تنبور در بیشتر سرزمینها به نوعی حضور دارد. البته نهایتاً پیدا است، تنبور به هر کجا که رفته اصل آن از ایران است.

در این قسمت با مرور بر آثار معتبری که در خصوص موسیقی اقوام گوناگون نوشته شده، حضور تنبور را در کشورهای دیگر جهان مطالعه می نمائیم.

تنبور در هند:

متداولترین ساز زهی هند تنبور است، این ساز در همه جا دیده می شود، کاسه آن را از چوب یا کدو می سازند، چهار تار دارد، که سه تار اول فولادی و چهارمی از برنج^{*۱} است. علاوه بر تارهای اصلی، رشته های کوچکی از ابریشم بین خرك و تارها بسته اند که به طنین آن كمك می کند. برای نواختن، سر ساز را روی شانه می گذارند و با انگشتان دست چپ تارها را می کشند.

این ساز بطور دست باز نواخته می شود (یعنی فاقد دستان است) و همیشه برای همراهی آواز بکار می رود.^{*۲}

در قسمتهای جنوبی هند سازی وجود دارد موسوم به تنبور که دارای چهار تار است و فاقد دستان است و دارای خرکی است از جنس عاج که جای آن قابل تغییر است.^{*۳}

تنبور در آفریقا:

در شمال آفریقا، نوعی تنبور سه سیم با کاسه ای كوچك و دسته ای باریك و بلند وجود دارد که آن را با سر انگشت می نوازند.^{*۴}

تنبور در چین:

تنبور زمانی که به چین راه یافت تنپولا نامیده شد.^{*۵} نوعی دیگر از آن که به پپیا موسوم است دارای کاسه كوچك است که بر روی صفحه و دسته دارای پرده هایی از جنس ابریشم می باشد. این تنبور دارای چهار رشته تار است و گوشیهایش در دو طرف آن قرار دارند قدمت آن به دو هزار سال می رسد. بیوا تنبور دیگری است که تکامل یافته پپیا

می‌باشد. اقسام تنبور چهار تار در چین بیشتر متداول است.^{*۶}

تنبور در مصر و سوریه:

نوعی از تنبور که دارای کاسه‌ای بیضی شکل می‌باشد در مصر و سوریه رواج دارد.^{*۷} در سوریه تنبور را بوزوک یا بُزُق می‌نامند.

تنبور در بلوچستان:

یکی از سازهای مهم بلوچستان تنبیره نام دارد که دارای کاسه‌ طنینی نسبتاً بزرگی است این کاسه به گلابی نصف شده‌ای شباهت دارد، روی کاسه‌ طنینی که پوششی از چوب دارد کاملاً صاف است. در روی این قسمت صاف بیست سوراخ کوچک صوتی در پنج گروه چهار سوراخی تعبیه شده است، تنبیره سه سیم دارد و دسته آن فاقد پرده بندی است. با انگشتان به صدا درمی‌آید و کوک سیمهای آن بنا به قطعه مورد اجرا قابل تغییر است.^{*۸}

نوع دیگری تنبور نزد قوم مذکور متداول است موسوم به دمپرو که شبیه به تنبیره است که کاسه و دسته اش يك تکه ساخته می‌شود دارای چهار تار است و آنرا با چهار انگشت می‌نوازند.^{*۹}

تنبور در منطقه بالکان:

تنها ساز اسلاوهای جنوبی که در قرن نوزدهم میلادی رواج بسیار یافت تنبور می‌باشد، این ساز ظاهراً از ایران به ترکیه برده شده و در دوره تسلط ترکان بر اروپای مرکزی به آن دیار راه یافته است. این تنبور کاسه‌ طنینی کم حجم و دسته بلندی دارد و معمولاً دارای چهار سیم است، این سیم‌ها بوسیله مضراب یا زخمه به ارتعاش درمی‌آید و از آن صدای مطبوع و لطیفی شنیده می‌شود.

اسلاوها در حدود سال ۱۸۵۰ تنبور را به عنوان ساز ملی خود انتخاب کردند و از آن به بعد روز بروز بر علاقمندان این ساز افزوده شد.^{*۱۰}

تنبور در چند ناحیه از کردستان:

در قسمت کرد نشین ترکیه موسوم به دیار بکر نوعی از تنبور موسوم به با قلمبا با کاسه‌ای بزرگ و پنج تار و حدود بیست دستان رایج است که با مضراب نواخته می‌شود.

در قسمتهائی از استان کردنشین سوریه موسوم به اکرا و نیز نوعی از تنبور موسوم به دیوانی تقریباً شبیه به باقلمما وجود دارد در نواحی کردنشین عراق نیز نوعی تنبور موسوم به دیوانی با مشخصاتی که ذکر شد و نوعی دیگر بنام تمیره با کاسه‌ای کوچک و سیزده تا چهارده دستان با دو یا سه تار معمول است. در کردستان ایران نیز ساز مورد نظر تمیره نام دارد با مشخصات تنبوری که در کردستان عراق متداول است، بطور کلی تنبوری که مورد استفاده کردن است صرفاً سازی است آئینی و بیشتر مورد استفاده سالکین راه حق است.^{*۱۱}

تنبور در گرجستان:

دو ساز با اندکی تفاوت موسوم به پاندوری و چنگوری که دارای سه و چهار سیم بوده و بسیار شبیه به تنبور می‌باشند در شمار سازهای ملی گرجستان هستند.^{*۱۲}

تنبور تاجیکستان:

ابزار موسیقائی تاجیک به دو دسته تقسیم می‌شوند اول سازهای مناطق کوهستانی دوم سازهای شهری.

در دسته سازهای کوهستانی سازی موسوم به دمبک موجود است که از انواع تنبور است که دارای دو سیم می‌باشد.

و در دسته سازهای شهری که از ظرافت بیشتری برخوردارند و تعدادشان نیز بیشتر است دو ساز موسوم به دو تار و تنبور وجود دارد، دو تار در همه جا نواخته می‌شود. تنبور تاجیکی دارای سه سیم است و با مضراب نواخته می‌شود و با خواننده نیز همراه می‌گردد. بغیر از چند نوع مذکور در تاجیکستان تنبور با چهار تار، پنج تار و شش تار نیز وجود دارد.^{*۱۳}

تنبور در افغانستان:

در افغانستان نیز چند نوع تنبور وجود دارد که به لحاظ شکل ظاهر، حجم کاسه، طول و ضخامت دسته و تعداد تارها و تعداد دستانها با هم متفاوتند.

نوعی از آن موسوم به تمبور کوچکتر از تنبور معمولی است و دارای دو تار می‌باشد.^{*۱۴}

نوع دیگر موسوم به دو تار که بزرگتر از تنبور است و بر خلاف نامش دارای سه تار می‌باشد.^{*۱۵}

موسیقی مناطق غربی افغانستان متأثر از موسیقی ایرانی و در شمال شبیه به موسیقی تاجیک و نواحی مرکزی، شرقی، و جنوبی متأثر از موسیقی هند است.
تنبور در بنگلادش:

در بنگلادش نیز دو نوع تنبور وجود دارد یکی از آنها موسوم به اکتار است که دارای يك تار است و دیگری سازيست موسوم به دو تارا که دارای دوتار می باشد. *۱۶
 زمانیکه تنبور به یونان راه یافت آن را تامپوراس نامیدند در آلبانی تامورا نامیده شد در روسیه به دومرا شهرت یافت در مغولستان دمبور و در کشورهای اروپائی پاندور و پاندورا و پاندوره خوانده شد. *۱۷
تنبور در مراکش:

در مراکش نیز سازی با مشخصات تنبور موسوم به قونبر موجود است.
تنبور در خراسان:

در ترجمه مقاله مربوط به تنبور از کتاب موسیقی الكبير به اندازه کافی در مورد تنبور خراسانی توضیح داده شد اما در این قسمت که ذکر تنبور ملل است نیز توضیح مختصری خالی از لطف نیست.

آن تنبوری که حکیم ابونصر تحت عنوان خراسانی معرفی و مسائل مربوط به آن را تشریح نمود به مرور زمان پذیرای نام دوتار شده و پس از گذشت قرن‌ها شخصیتی منحصر به خود را دارا گردید. تا آنجا که به لحاظ شکل ظاهر و پرده بندی نسبت به انواع دیگر تنبور مستقل شده و از نظر مضرب کاری و شیوه نوازندگی سبك و سنت خاصی پذیرفت.
 تنبور خراسانی را دو تار هراتی نیز می گویند اما آنچه از این نوع در ایران متداول است سه گونه مهم، قوچانی دره گزی و تربت جامی را می توان نام برد.
تنبور ترکمنی:

تنبور ترکمنها نیز نوعی از انواع دوتار خراسان است که در جزئیات با انواع دیگر مقداری متفاوت است.

تنبور ترکی:

در کتب قدیمی از تنبور ترکی بسیار سخن به میان آمده است این تنبور که دارای

کاسه‌ای بزرگ است دارای پنج تا هفت تار می‌باشد و از چهارده تا بیست و هشت دستان دارد با مضراب نواخته می‌شود بیشتر در آذربایجان متداول است و به مرور زمان نامش از تنبور کبیر یا تنبور بزرگ یا تنبور مس ابتدا به چنگور و نهایتاً به چگور تبدیل شده است. تنبور گیلانی:

حکیم فارابی در کتاب الموسیقی الکبیر به نوعی تنبور اشاره می‌کند موسوم به تنبور گیلانی یا تنبور جلیلی که کوك مخصوصی را نیز با این نام مورد بحث قرار می‌دهند.^{*۱۸}

توضیحات فصل ششم

- ۱- برنج = از مهمترین آلیاژهای مس و روی به نسبت ۶۰ درصد مس و ۴۰ درصد روی و...
- ۲- رسالهٔ آشنائی با موسیقی شرق در تاریخ دکتر امیر اشرف آریان پور، ص ۲۴.
- ۳- همان...
- ۴- رسالهٔ آشنائی با موسیقی شرق، دکتر آریان پور، ص ۲۵.
- ۵- رسالهٔ شناخت موسیقی شرق دکتر آریان پور، ص ۲.
- ۶- همان...
- ۷- رسالهٔ شناخت موسیقی شرق دکتر آریان پور، ص ۲۵.
- ۸- رسالهٔ آشنائی با موسیقی بومی مناطق ایران دکتر آریان پور، ص ۲۸.
- ۹- مجله موسیقی دورهٔ سوم شمارهٔ ۷۳، ۷۴، بهمن و اسفند، ص ۶۱.
- ۱۰- مجله موسیقی شمارهٔ ۱۰۷ آبان و آذر ۱۳۴۵ دورهٔ سوم مقالهٔ سازهای محلی اسلاوهای جنوبی، دکتر امیر اشرف آریان پور.
- ۱۱- برای آشنائی بیشتر با تنبور کردی به فصل دهم از همین رساله مراجعه نمائید.
- ۱۲- مجله موسیقی شمارهٔ ۷۶، دورهٔ سوم اردیبهشت ۱۳۴۲ - مقالهٔ ترانه های بومی کاختی، روح الله خالقی.
- ۱۳- رسالهٔ میخائیل بلیایف در موسیقی تاجیکستان - کتاب سال شیدا ص ۱۰۷.
- ۱۴- نغمه های دلنشین آسیا و اقیانوسیه، مرکز فرهنگی یونسکو، فصلنامه هنر شماره یکم، ص ۹۹.
- ۱۵- نغمه های دلنشین آسیا و اقیانوسیه...، ص ۹۹.
- ۱۶- نغمه های دلنشین آسیا و اقیانوسیه... فصلنامه یکم، ص ۱۰۶.
- ۱۷- رسالهٔ شناخت موسیقی شرق دکتر آریان پور، ص ۲.
- ۱۸- کتاب الموسیقی، کراسه ای، ص ۱۶۷.

فصل هفتم
تنبور
در شعر و ادب پارسی



تنبور در نقاشی مینیاتوری قرن هفتم هجری

با ارائه اشعاری از:

شیخ جنید بغدادی

حکیم ابوالقاسم فردوسی

منوچهری دامغانی

نظامی گنجوی

مولوی

حافظ شیرازی

وحید قزوینی

بیدل دهلوی

وفا کرمانشاهی



تنبور نواز عهد صفوی

در شعر شاعران فارسی زبان به کرات^{۱*} از تنبور سخن به میان آمده و بدیهی است که مطالعه تمامی دیوانهای شعر فارسی و جمع‌آوری ابیاتی که در آنها به تنبور اشاره شده، کاری عظیم است و خود مبحثی منحصر می‌طلبید، از طرفی از حوصله این جزوه خارج است. اما به خاطر تَهی نبودن این چنته^{۲*} فقیرانه از عطر دل‌انگیز شعر و ادب پارسی، رد پای تنبور را در منتخبی از مهمترین کتب شعرای فارسی زبان دنبال نموده و نمونه‌هایی از اشعار مورد نظر را با توجه به تقدم آنها تقدیم می‌نمایم.

در بعضی از اشعاری که ارائه می‌شود بنا به دلائلی نتوانسته‌ایم فقط به ذکر همان بیت که به تنبور اشاره شده است اکتفا کنیم که ممکن است طولانی شدن آن قسمتها با توجه به عدم ارتباط با موضوع به دور از انتظار باشد، اما شاید ذکر دلائل مورد نظر بتواند لباسی از توجیه بر قامت طولانی آن اشعار بپوشاند.

ابتدا اینکه ارائه مسلسل وار ابیاتی که نام تنبور در آنها قید شده بود، صرفاً به منظور تهیه گزارش و آمار، پیکری بی جان و فاقد روح می‌نمود از طرفی آن ابیات به تنهایی نمی‌توانستند شخصیت حقیقی و واقعی تنبور را بنمایند. و ما بدون ارائه اشعار قبل و بعد بیت مورد نظر نمی‌توانستیم نشان دهیم، تنبوری که در شاهنامه فردوسی سه بار نامش ذکر شده توسط چه کسی نواخته می‌شده است.

شاهنامه فردوسی نمایش عظیمی است از مقابله خیر و شر یا رویارویی حق و باطل و نیز برخورد راستی و دروغ. در صورت ارائه يك بيت از خوان چهارم رستم که با زن جادو مواجه می‌شود خواننده نمی‌دانست که آیا رستم تنبور می‌نواخته یا زن جادو یعنی به این سؤال جواب داده نمی‌شد که تنبور ایزاری در دست حق جویان بوده است یا وسیله‌ای در دست اهل باطل؟ با ارائه ابیات بیشتری بوضوح نمایان است که در آن حماسه باشکوه، رستم که مظهر راستی، غیرت، قدرت و شرافت ملی نیاکان ماست تنبور می‌نواخته و شعر و آواز و تنبور را در خدمت ستایش یزدان و نیایش و راز و نیاز با معبود خود بکار برده است.

در دیوان غزلیات مولانا که دریائی از عشق و هجر و وصل است نیز از فرط اشتیاق نتوانستیم به جرعه یا بیتی که در آن به تنبور اشاره شده است اکتفا نمائیم و ناگزیر به نمایش امواج پرداختیم.

شیخ جنید بغدادی^{*۳} عارف مشهور در قصیده‌ای از اشعار خود دوبار نام تنبور را بر زبان رانده است:

خورده از طنبور تو بر بط فراوان گوشمال
هست نی را داغها از صوت خوبت برجگر
بربط و قانون و طنبور و رباب و چنگ و نی
در ره انصاف از عود تو باشد يك وتر^{*۴}

حکم ابوالقاسم فردوسی^{*۵} در شاهکار جاودانه خود^{*۶} سه بار از کلمه تنبور سخن به میان آورده است. يك بار در خوان چهارم از هفت خوان رستم.

در این قسمت رستم با توطئه و نیرنگ اهریمن که بصورت زن جادو در آمده مواجه میگردد، برای رفع خستگی و ایجاد آرامش و نیز گله از بخت خود دست به تنبور می‌برد و اشعاری را در بیان حال و روز خود با آواز می‌سراید. اینک ابیاتی چند از آن حماسه پرشکوه:

خوان چهارم کشتن رستم زن جادو را

نشست از بر رخس و ره برگرفت
چمان منزل جادوان درگرفت
همیراند پویان به راه دراز
چو خورشید تابان بگشت از فراز
درخت و گیا دید و آب روان
چنان چون بود جای مرد جوان
چو چشم تذروان^{*۷} یکی چشمه دید
یکی جام زرین برش پر نیید^{*۸}
چو رستم چنان جای بایسته دید
خداوند را آفرین گسترید
خور جادوان بد چو رستم بدید
از آواز او دیو شد ناپدید

فرود آمد از اسب و زین برگرفت
 بغرم *۹ و به نان اندر آمد شگفت
 نشست از بر چشمه فرخنده پی
 یکی جام یا قوت پر کرده می
 (ابامی یکی نغز *۱۰ طنبور بود)
 بیابان چنان خانه سور بود
 تهمتن مراورا به بر درگرفت
 بزد رود *۱۱ و گفتارها سر گرفت
 که آوازه بدنشان رستم است
 که از روز شادیش بهره کم است
 همه جای جنگ است میدان او
 بیابان و کوه است بستان او
 همه جنگ با دیو و نراژدها
 ز دیو و بیابان نیا بدرها
 می و جام و بویا گل و مرغزار
 نکرده ست بخشش مرا روزگار
 همیشه به چنگ نهنگ اندرم
 و یا با پلنگان به جنگ اندرم
 بگوش زن جادو آمد سرود
 همان نغمه رستم و زخم *۱۲ رود.
 بر رستم آمد پر از رنگ و بوی
 پرسید و بنشست نزدیک او
 تهمتن به یزدان نیایش گرفت
 جهان آفرین را ستایش گرفت
 ندانست کو جادوی ریمن *۱۳ است

نهفته به رنگ اندر اهریمن است
 چو آواز داد از خداوند مهر
 دگر گونه برگشت جادو به چهر
 روانش گمان ستایش نداشت
 زبانش توان نیایش نداشت
 سیه گشت چون نام یزدان شنید
 تهمتن سبک چون بدو بنگرید
 بینداخت از باد خم کمند
 سر جادو آورد ناگه به بند
 بپرسید و گفتش چه چیزی بگوی
 بر آنگونه کت^{*۱۴} هست بنمای روی
 یکی گنده^{*۱۵} پیری شد اندر کمند
 پر آژنگ^{*۱۶} و نیرنگ و بندو گزند
 میانش به خنجر به دو نیم کرد
 دل جادوان را پر از بیم کرد
 وز آنجا سوی راه بنهادی روی
 چنان چون بود مردم را هجوی^{*۱۷}
 و دوبار دیگر در خوان چهارم از هفت خوان اسفندیار.
 در خوان چهارم اسفندیار نیز با نیرنگ زن جادو مواجه گشته و به اقرار خودش با
 مدد یزدان پاك بر او فائق می آید.

اینک ابیاتی چند از آن اثر حماسی:

«خوان چهارم کشتن اسفندیار زن جادو را»

«چو پیراهن زرد پوشید روز»

سوی باختر گشت گیتی فروز
 سپه برگرفته و بنه برنهاد
 زیزدان نیکی دهش کرد یاد
 شب تیره شکوه همی راند شاه
 چو خورشید بفراشت زرین کلاه
 سپه را همه با پشو تن^{*۱۸} سپرد
 یکی جام زرین پر از می ببرد
 (یکی پر بها نیز طنبور خواست)
 همی رزم پیش آمدش سور خواست
 همی شد بر این سان یل اسفندیار
 چو شیر دژ آگاه^{*۱۹} در مرغزار
 یکی بیشه ای دید همچون بهشت
 که گفتی سپهر اندر او لاله کشت
 فرود آمد از بارگی^{*۲۰} چون سزید
 ز بیشه لب چشمه ای برگزید
 یکی جام زرین به کف برنهاد
 درآندم که از می دلش گشت شاد
 (هم آنگاه طنبور در برگرفت)
 سرائیدن از کام دل برگرفت
 همی گفت با خود یل اسفندیار
 که هرگز نبینم می و میگسار
 نبینم جز از شیر و نراژدها
 ز چنگ بلاها نیابم رها
 بیابم زیزدان همی کام دل
 مرا گر دهد چهره ای دل گسل

زن جادو آواز اسفندیار
 چو بشنید چون گل شد اندر بهار
 چنین گفت آمد هژبری به دام*۲۱ برام
 ابا جامه و رود و شادی و جام
 بیامد به نزدیک اسفندیار
 دو رخ*۲۲ چون گلستان و گل در کنار
 جهانجوی چون روی او را بدید
 سرود و می ورود برسرکشید
 چنین گفت کای دادگر کدخدای
 به کوه و بیابان توئی رهنمای
 بجستم هم اکنون پری چهره‌ای
 بتن شهره‌ای زو مرا بهره‌ای
 چو دانست کو جادوی پرفن است
 بدانندیش و بدگوهر و بدتن است
 یکی نغز پولاد و زنجیر داشت
 نهان کرده از جادو آژیر*۲۳ داشت
 به بازوش بر بسته بدزدهشت*۲۴
 به گشتاسب آورده بد از بهشت
 بینداخت زنجیر در گردنش
 بدانسان که نیرو ببرد از تنش*۲۵
 بدو گفت بر من نیاری گزند*۲۶
 اگر آهنین کوه گردی بلند
 بیارای از آن سان که هست آن رخت
 به شمشیر باشد کنون پاسخت
 به زنجیر شد گنده پیری تباه

سروموی چون برف و روی سیاه
 چو این دید پیروزگر شهریار
 بغرید مانند شیر شکار
 یکی تیز خنجر بزد بر برش
 به خاک اندر آمد سرو پیکرش
 چو جادو بمرد آسمان تیره گشت
 بد انسان که چشم اندر او خیره گشت
 پشوتن بیامد سبک با سپاه
 چنین گفت کای نامبرد ارشاه
 نه با زخم تو پای دارد نهنگ
 نه جادو نه شیر و نه گرگ و پلنگ
 جهانجوی پیش جهان آفرین
 بمالید چندی رخ اندر زمین*^{۲۷}
 کز او فرخی بود و پیرویش
 همان کام و نام و دل افروزش
 بدان بیشه اندر سرا پرده زد
 نهادند خوانرا چنان چون سزد*^{۲۸}

منوچهری دامغانی*^{۲۹} در اشعار خود بارها به تنبور اشاره کرده است، از جمله:
 «کبک ناقوس*^{۳۰} زن و شارك*^{۳۱} ستور زن است
 فاخته*^{۳۲} نای زن و بط شده تنبور زنا*^{۳۳}

*

خنیا گران*^{۳۴} فاخته و عندلیب*^{۳۵} را
 بشکست نای در کف و طنبور در کنار*^{۳۶}

*

بیاذ شهر یارم نوش گردان

به بانگ چنگ و موسیقار *۳۷ و طنبور *۳۸

*

بوستان عود همی سوزد تیمار بسوز

فاخته نای همی سازد طنبور بساز *۳۹

*

درآج *۴۰ کشد شیشم و قالوس همی *۴۱

بی پرده طنبوره و بی رشته چنگ *۴۲

*

خول *۴۳ طنبور تو گوئی زند و لاسکوی *۴۴

از درختی بدرختی شود و گوید آه *۴۵

*

بانگ جوشیدن می باشد مان

نالۀ بربط و طنبور و رباب *۴۶

*

آن بلبل کاتوره *۴۷ برجسته ز مطموره

چون دسته طنبوره گیرد شجر *۴۸ از چنگل *۴۹

حکیم نظامی *۵۰ نیز در اشعار خود به تنبور اشاراتی دارد، البته بیشتر از کلمه

سه تا *۵۱ استفاده کرده است:

«سه تای بار بد *۵۲ دستان همی زد

به هشیاری ره مستان همی زد

نکیسا *۵۳ چون زد این افسانه با ساز

سه تای بار بد در داد آواز *۵۴

مولوی*^{۵۵} در دیوان کبیر غزلیاتش موسوم به دیوان شمس تبریزی*^{۵۶} چندین بار کلمه تنبور را ذکر فرموده اند، که اینک غزلی چند از آن دیوان عرضه میگردد:

«دوش در مهتاب دیدم مجلسی از دورمست
 طفل مست و پیرمست و مطرب تنبورمست
 ماه داده آسمانرا جرعه‌ای زان جام می
 ماه مست و مهرمست و سایه مست و نورمست
 بوی زان می چون رسیده بر دماغ بوستان
 سبزه مست و آب مست و شاخ مست انگورمست
 خورده رضوان*^{۵۷} ساغری از دست ساقی الست*^{۵۸}
 عرش*^{۵۹} مست و فرش*^{۶۰} مست و خلد*^{۶۱} مست و حور*^{۶۲} مست
 زین طرف بزم شهبانه از شراب نیم جوش
 تاج مست و تخت مست و قیصر*^{۶۳} و فغفور*^{۶۴} مست
 صوفیان جمعی نشسته در مقام بیخودی
 خرقه*^{۶۵} مست و جبه*^{۶۶} مست و شبلی*^{۶۷} و منصور*^{۶۸} مست
 زان طرف جمع ملائک گشته ساقی جبرئیل*^{۶۹}
 عرش*^{۷۰} مست و سدره*^{۷۱} مست و حشر*^{۷۲} مست و صور*^{۷۳} مست
 شمس تبریزی شده از جرعه‌ای مست و خراب
 لاجرم مست است و از گفتار خود معذورمست*^{۷۴}

عاشقان لاف از تبارك ربی الاعلی*^{۷۵} زنند
 صادقان لبیک اوحی الله ما اوحی*^{۷۶} زنند
 لاجرم هم عاشقان هم صادقان از سوزدل
 ضریها بر طبل سبحان الذی اسری*^{۷۷} زنند
 بر در توفیق طاعت چون قبولی یافتند
 بگذرند از قاب قوسین*^{۷۸} و دم از ادنی*^{۷۹} زنند

گوش مسموعات *۸۰ را در بارگاه استماع *۸۱
 طبل های بندگی از اهبطومنها *۸۲ زنند
 تا بر آسایند یکدم در جهان معرفت
 چنگهای معرفت در عروة الوثقی *۸۳ زنند
 عاشقان صادق آن باشند کز يك آه دل
 صد هزاران شعله در اموات *۸۴ و در احیا *۸۵ زنند
 آیه قالو بلی *۸۶ را بر طراز جان کشند
 رایت نصر من الله *۸۷ بر سر اعدا *۸۸ زنند
 یا چو موسی *۸۹ روز قربت بر لب دریا روند
 یا چو عیسی *۹۰ کوس *۹۱ وحدت در شب یلدا *۹۲ زنند
 چون همی خواهند زین منزل سبکتر بگذرند
 بریط امروز بی طنبوری فردا زنند *۹۳

«جان خزانی تو و عمر بهار
 هین که بشد عمر چنین هوشدار
 جان جهان دست مرا دست گیر
 چشم جهان حرف مرا گوش دار
 صورت دل آمد و پیشم نشست
 بسته سر و خسته و بیمار و زار
 دست مرا بر سر خود می نهاد
 کای به غم دوست مرا دستیار
 درد سرم نیست ز صفرا *۹۴ و تب
 از می عشقست سرم پر خمار
 این همه شیوه ست مرادم توئی
 ای شکرت کرده دلم را شکار

جان من از ناله چو طنبور شد
 حال دلم بشنو از آواز تار
 این همه بیداری و بیماریم
 وین همه سودای *۹۵ دلم تار تار
 از طرف مفخر تبریزیان
 جان و دل آورده چو نور و نثار *۹۶

«منم مخمور *۹۷ خمر *۹۸ ای جان از آن پر درد و رنجورم
 چه می پائی توای ساقی بده باده که مخمورم
 چه معشوقی تو ای جانان که هم دردی و هم درمان
 که گاهی از تو در وسلم زمانی دور و مهجورم *۹۹
 به ذات پاکت ای ساقی فنا گشتم شدم باقی
 شب عالم شود روشن از این خورشید پر نورم
 زمن زنده است انس *۱۰۰ و جان *۱۰۱ زمن میگردد این کیوان *۱۰۲
 بچنگ مطرب جانان بساز خوش چو طنبورم
 چرا گفتم که طنبورم چو اصل ظلمت و نورم
 یکی را مرحم جانم یکی را زخم ساطورم *۱۰۳
 ولد گوید ز شیرازم ز شاهانم ز خاقانم *۱۰۴
 اگر چه در جهان اینجاست چشم خلق مستورم *۱۰۵ *۱۰۶

«اگر سرمست و گر مخمور باشم
 مهل کز مجلس تو دور باشم
 رخم از قبله جان نور گیرد
 چو با یاد تواندر گور باشم

شوم شیرین ز لطف گوهر تو
 اگر چون بحر تلخ و شور باشم
 اگر غم همچو شب عالم بگیرد
 بر آ ای صبح تا منصور^{*۱۰۷} باشم
 توئی روز و منم استاره روز
 عجب نبود اگر مشهور باشم
 به من شادند جمله روز جویان
 چو پیش آهنگ چون تو نور باشم
 خمش کردم و لیکن عشق خواهد
 که پیش زخمه اش طنبور باشم^{*۱۰۸}

«شراب و شیرۀ انگور خواهم
 حریف سر خوش و مخمور خواهم
 مرا بوئی رسید از جام حلاج^{*۱۰۹}
 ز ساقی باده منصور^{*۱۱۰} خواهم
 زمطرب ناله سرنای خواهم
 ز زهره^{*۱۱۱} زاری طنبور خواهم
 چو رنجوران دل را تو طبیبی
 سزد گر خویش را رنجور خواهم
 چو یارم در خرابات خرابست
 چرا من خانه را معمور خواهم
 بیا نزدیکم ای ساقی که امروز
 من از خود خویشتن را دور خواهم
 بیستم چشم خود از نور خورشید
 که من آن چشمۀ پر نور خواهم

عزا هجران توست و سور وصلت
 عزا را من نخواهم سور خواهم
 اگر چشم دلم غیر از تو بیند
 در آن دم چشم دل را کور خواهم
 چو تو مر مردگان را می دهی جان
 سزد گر خویش را در گور خواهم
 دل خود را ز شمس الدین تبریز
 همیشه روشن و معمور خواهم^{*۱۱۲*}

«ساقیا ما از ثریا^{*۱۱۳*} به زمین افتادیم
 گوش خود بردم شش نای^{*۱۱۴*} طرب بنهادیم
 دل ما یافت از آن باد عجایب^{*۱۱۵*} بوئی
 لاجرم^{*۱۱۶*} از دم آن باد لطیف او را دیم^{*۱۱۷*}
 ز برون خسته یاریم و درون بسته یار
 لاجرم مست و طربناک و قوی بنیادیم
 دل رنجور به طنبور نوائی دارد
 دل صد پاره خود را به نوایش دادیم^{*۱۱۸*}»

«چون چنگ شدم جانان آن چنگ تو در واکن
 صد جان به عوض بستان آن شیوه تو با ما کن
 عیسی چو توئی ما را هم کاسه مریم^{*۱۱۹*} کن
 طنبور دل ما را هم ناله سُرنا کن
 زان روز من مسکین بی عقل شدم بی دین
 زان زلف خوش مشکین ما را تو چلیپا^{*۱۲۰*} کن

زنار^{*۱۲۱} ببند ای دل در دیر^{*۱۲۲} بکن منزل
 زان راهب^{*۱۲۳} پر حاصل يك بوسه تقاضا کن
 در چهره مخدومی^{*۱۲۴} شمس الحق تبریزی
 گر رغبت ما داری این قصه غزا^{*۱۲۵} کن^{*۱۲۶}

ای بر همه سروران یگانه
 بحر کرم تو بی کرانه
 سیمغ^{*۱۲۷} جلالت از تو دارد
 بر قبه^{*۱۲۸} عرش آشیاته
 اسباب معاشرت مهیاست
 از عود و کمانچه و چغانه
 طنبور و کباب و نرد و شطرنج
 چنگ و دف و نای شاخ و شانه^{*۱۲۹}
 از شمع و چراغ و شاهد خوب
 در یوزه^{*۱۳۰} کنم بدین بهانه^{*۱۳۱}

ای بر سر هر سنگی از لعل لبث نوری
 وز شورش زلف تو در هر طرفی شوری
 هر صبح ز عشق تو این عقل شود شیدا
 بر بام دماغ آید، بنوازد طنبوری
 ای شادی آن شهری کش عشق بود سلطان
 هر کوی بود بزمی هر خانه بود شوری
 بگذشتم در دیری پیش آمد قسیسی^{*۱۳۲}
 می زد به در دیر او از عشق تو ناقوری^{*۱۳۳}

گفتم ز که داری این گفتا ز یکی شاهی
هم عاشق و معشوقی هم ناصر و منصوری
يك شاه شکرریزی شمس الحق تبریزی
جان پرور هر خویشی شور و شر هر دوری *۱۳۴*

ای باغ همی دانی کز باد که رقصانی
آبستن میوه‌ستی سرمست گلستانی
ای روح چه را داری گر زانکه تو این جسمی
وین نفس چرا بندی گر زانکه همه جانی
دشوار بود با کر طنبور نوازیدن
یا بر سر صفرائی رسم شکرافشانی
شمس الحق تبریزی من باز چرا گردم
هر لحظه بدست تو گر زانکه تو سلطانی *۱۳۵*

بوی ز گردون می‌رسد با پرسش و دلداری ای
از دام تن و امیر هد هر خسته دل اشکاری
هر مرغ صد پر می‌شود سوی ثریا می‌پرد
هر کور و لنگی زین صلا دارد دگر رهواره‌ای
در شهر دیگر نشنوی از غیر سر نا ناله‌ای
از غیر چنگی نشنوی در هیچ خانه ناله‌ای
طنبور دل برداشته لا عیش الاعیثنا *۱۳۶*
زنبور جان آموخته زین انگبین معماری ای
جان را برآرد بر سما *۱۳۷* از عزّت ربّ العلا *۱۳۸*
گر زانکه شمس الدین کند بر عاشق خود یاری ای *۱۳۹*

«بیا بیا که پشیمان شوی از این دوری
 بیا به دعوت شیرین ما چه میثوری
 هزار گونه زلیخا و یوسف اند اینجا
 شراب روح فزا و سماع طنبوری *۱۴۰
 گرم گشاد چو موسی کنون ید و بیضا *۱۴۱
 جهان شده ست چو سینا و سینه نوری *۱۴۲
 بدست ساقی ما خاک می شود زرسرخ
 چو خاکپای و پی خسروی *۱۴۳ و فغفوری *۱۴۴
 غلام شعر بدانم که شعر گفته توست
 که جان جان سرافیل *۱۴۵ و نفخه صوری *۱۴۶
 خراب و مست خدائی، درین چمن امروز
 هزار شیشه اگر بشکنی تو معذوری *۱۴۷»

«چو در عهد و وفا دلدار مائی
 چو خوانیمت چرا دلدار نائی
 درآدر سینه ها کارام جانی
 درآدر دیده ها که تو تیائی
 فرو کن سر ز روزنهای دلها
 که چاره نیست هیچ از روشنائی
 تمسك* کرد اسباب سماوات
 چو در طنبور قنديل *۱۴۸*سمانی *۱۴۹»

«هله *۱۵۰* خیزید که تا خویش ز خود دور کنیم
 نفسی در نظر خوش نمکان سور کنیم

همه از چنگ ستمهاش همی لرزیدند
 استخوانهای ورا بر بط و طنبور کنیم
 کیمیا*۱۵۱ آمد و غمها همه شادیا گشت
 تا چو سایه پس از این خدمت آن نور کنیم
 بی‌نویان سپه را همه سلطان سازیم
 همه دیوان سپه را ملک و حور کنیم*۱۵۲
 ماه را هر نفسی خلعت نوری بخشیم
 کوهها را ز تجلی همه چون طور*۱۵۳ کنیم*۱۵۴

مولوی در دفتر چهارم از مثنوی معنوی، ضمن پرداختن به علت هجرت ابراهیم
 ادهم*۱۵۵ و ترك ملك خراسان، به موسیقی و نام بعضی سازها از جمله تنبور اشاره فرموده
 است:

«ملك بر هم زن تو ادهم وار زود
 تا بیایی همچو او ملك خلود*۱۵۶
 خفته بود آن شه شبانه بر سریر
 حارسان*۱۵۷ بر بام اندر داروگیر
 قصد شه ار حارسان آن هم نبود
 که کند زان دفع دزدان و رنود*۱۵۸
 او همی دانست کان کو عادلست
 فارغست از واقعه ایمن دلست*۱۵۹
 عدل باشد پاسبان کامها
 نی به شب چوبك زنان بر بامها
 ليك بد مقصودش از بانگ رباب
 همچو مشتاقان خیال آن خطاب

ناله سرنا و تهدید دهل
 چیزی که مانند بدان ناقور کل
 پس حکیمان گفته اند این لحنها
 از دوار چرخ بگرفتیم ما *۱۶۰*
 بانگ گردشهای چرخست اینکه خلق
 می سرایندش به طنبور و به خلق
 ما همه اجزای آدم بوده ایم
 در بهشت این لحنها بشنوده ایم
 پس غذای عاشقان آمد سماع
 که درو باشد خیال اجتماع
 قوتی گیرد خیالات ضمیر
 بلکه صورت گردد از بانگ صغیر
 آتش عشق از نواها تیز گشت
 آنچنانکه آتش آن جوزریر *۱۶۱* *۱۶۲*

حافظ شیرازی *۱۶۳* اگر چه در دیوان بی نظیر غزلیات خود بارها به نیکوترین وجه از اصطلاحات موسیقی و نام سازها سخن به میان آورده است اما کلمه تنبور را به کار نبرده است. خواجه شیراز، از ساز مورد نظر ما با نام دوتا یاد کرده است که در اینجا به ایبائی از مغنی نامه آن حضرت اشاره می شود:

«مغنی *۱۶۴* کجائی به گلبانگ رود *۱۶۵*

بیاد آور آن خسروانی سرود

که بار غمم بر زمین دوخت پای

به ضرب اصولم *۱۶۶* برآور ز جای

مغنی نوای طرب ساز کن

به قول *۱۶۷* و غزل *۱۶۸* قصه آغاز کن

چنان برکش آواز خنیاگری *۱۶۹
 که ناهید چنگی *۱۷۰ به رقص آوری
 مغنی از آن پرده نقشی بیار
 ببین تا چه گفت از درون پرده دار
 رهی زن که صوفی به حالت رود
 به مستی وصلش حوالت رود
 مغنی دف و چنگ را ساز ده
 به آئین خوش نغمه آواز ده
 به مستان نوید سرودی فرست
 به یاران رفته درودی فرست
 مغنی ملولم دو تائی *۱۷۱ بزن
 به یکتائی *۱۷۲ او که تائی *۱۷۳ بزن
 که حافظ چو مستانه سازد سرود
 ز چرخش دهد زهره آواز رود *۱۷۴*۱۷۵

وحید قزوینی *۱۷۶ در دیوان اشعار خود *۱۷۷ مثنوی بسیار زیبایی در معرفی تنبور دارد که در اینجا عرضه می گردد:

مثنوی در صفت طنبور:

«نیست سازی به خوبی طنبور
 هیچ سررا نبوده است این شور
 مرغ دلها از او وظیفه خور است
 کاسه اش از غذای روح پر است
 ثمر اوست عیش و خرسندی
 حبّذا *۱۷۸ زین نهال پیوندی

گر چه از نغمه باغ رنگین است
 در دل را کلید چوبین است
 گشته او را فتادگی عادت
 بسته بر سینه دست در خدمت
 ریش از دست مردمش سینه
 سینه‌اش لیک خالی از کینه
 زیب * بزمی که گشته از سر ناز
 خفته از پشت پای کرده دراز
 کی ره صرفه در سخن پوید
 بر زبان هر چه آیدش گوید
 گرچه افشوده بر جگر دندان
 هر رگ * ۱۷۹ او ز غم بود نالان
 بندها گرچه بر زبان دارد * ۱۸۰
 بند بندش همان فغان دارد
 خورد صد زخم تیشه چون فرهاد * ۱۸۱
 تا که در کار عشق شد استاد
 همچو عاشق که هست از غم شاد
 چون نوازش سر کند فریاد
 نیست بر کاسه‌اش ز دسته نشان
 هست جوئی ز چشمه حیوان
 گرچه باشد شکفته و گستاخ
 نشکند غنچه‌های او بر شاخ
 تا شود طبعش آشنای نغم
 شد جدا عضو عضو او از هم

باز تا وصل شد به یکدیگر
 گشته گلدسته‌ای ز نغمه‌تر *۱۸۲
 هست رسوا *۱۸۳ به بزم پیوسته
 گرچه بر روی پرده‌ها بسته
 زاهد خشک بزم باده ناب
 که بود کاسه‌اش تهی ز شراب
 زهد از وی ولی بسی است نکو
 که موافق بود مخالف *۱۸۴ او
 همجو عاشق *۱۸۵ گرچه نالانست
 لیک معشوق می‌پرستانست
 گرچه سوزد زشعله‌آواز
 لیک از نغمه‌های غم پرداز
 هست در پیش چشم اهل تمیز
 زآب حیوان حسینی‌اش *۱۸۶ لبریز
 رفت از دست کار محنت او
 راست *۱۸۷ شد قد عیش و عشرت از او
 گردن غم درآورد به کمند
 و ارهد چون رها وی‌اش *۱۸۸ از بند
 مردمان خواه شاه و خواه گدا
 یک روش می‌رسند از او به نوا *۱۸۹
 هست چون شمع گاه نشر اثر
 خویش و بیگانه‌اش یکی به نظر
 وسعتش بین که نزد واقف راز
 در حصارش *۱۹۰ بود سرای مجاز

آسمانیست نغمه اش انجم *۱۹۱
 در صفاهان *۱۹۲ او جهانی گم
 هست شهری جهان بدو مشتاق
 در سوادش دو صد عراق *۱۹۳ و حجاز *۱۹۴
 در بزرگیش *۱۹۵ عقل حیرانست
 زانکه در کوچکی *۱۹۶ سخن دان است
 کَفَش از نغمه همچو دست نگار
 لیک از خود نگار او چو بهار
 نوبهار *۱۹۷ ار چه گل تواند کاشت
 چارنوروز *۱۹۸ کی تواند داشت
 هست گو یا چهار شاه در او
 زانکه باشد چهارگاه *۱۹۹ در او
 باد این گاهها گه و بیگاه
 جای عیش و سرور و عشرت شاه *۲۰۰
 آنکه چون مهر روی او تابد
 کارها آب و رنگ از او یابد
 آنکه چون رسمها کهن گردید
 خلعت تازگی از او پوشید
 دهر از آن خسرو ستوده شعار
 تازه شد چون چمن به فصل بهار
 شد از او تازه رسم عیش و سرور
 کرد در بر لباس نو طنبور *۲۰۱
 چون به قانون عدل دارد دست
 طرف طنبور نیز از وی بست

نکشد آبراه نهال چنان
 کز ره گوش نغمه اش را جان
 داده جان لیک برده است از کار
 همچو در پرده گفتگوی نگار
 این طرب کز نواش یابد جان
 نیست وصفش به نکته سنج آسان
 نیست چون او به نزد فهمیده
 مرده وصل یار رنجیده
 نغمه های ترش ز تار رباب
 جان لب تشنه را کند سیراب
 دل ز مضراب او بود بیجان
 تار او هست گوئی از رگ جان
 ناخنش^{*۲۰۲} گر ندادی این آوا
 لفظ گلبانگ بود بی معنی
 دور نبود که عود مجمر او
 سبز گردد ز نغمه تر او
 بلبل از ناله اش کند زاری
 بوی گل گشته نغمه پنداری
 باد یارب ز ساز تا آواز
 باد کارش ز لطف شاه به ساز^{*۲۰۳}

مولانا بیدل دهلوی^{*۲۰۴} در مثنوی محیط اعظم^{*۲۰۵} که از شاهکارهای اوست ۷۹
 بیت را به معرفی تنبور اختصاص داده شاید این اشعار زیباترین و محکم ترین و بیشترین
 اشعاری است که در توصیف و معرفی تنبور سروده شده است:

«بیا مطرب ای ساقی بزم هوش
 که مخموری نغمه دارم چو گوش
 نواهاست اینجا و من از هوس
 به خمیازه پر کرده ام جام و بس
 ز خود رفتن من زمین گیر چند
 نفس بال شوق است زنجیر چند
 تپش در دل افسرده آهنگ کو
 جنون ناله ای شعله در چنگ کو
 تمنا اگر در خمار فرح
 ز کیفیت محض گیرد قدح
 نزاهت^{۲۰۶*} شرابی چو آهنگ نیست
 که در صورت و معنیش رنگ نیست
 به جام است و در جامش اندیشه خون
 به مینا و از فهم مینا برون
 نه لب محرم جرعه عشرتش
 نه کام آشنا مشرب لذتش
 ندانم به این شوق بی رنگ و بو
 چه دارم من بی خودی آرزو
 که تا شوخی اش گل کند در خیال
 ز خود رفتن دل گشوده ست بال
 مشو غافل از زخم ادراك دل
 بکن فکر خمیازه چاك دل
 به گوشم زمستی پیامی رسان
 زمینای طنبور جامی رسان

که از شوق عمریست بیرون نشین
 چو طنبور دست دل از آستین
 چه طنبور آه زدل جسته‌ای
 خراش جگر بر میان بسته‌ای
 به برق ادا خرمن هوش سوز
 به صوت حزین پنبه گوش سوز
 کمند غزالان *۲۰۷ دشت خیال
 صفیر *۲۰۸ رم عندلیبان *۲۰۹ حال
 اثر بخش کیفیت رازها
 زیارتگه حسن آوازا
 نوایش به صد مستی ام رهبر است
 که این ساز هم شیشه هم ساغر است
 به می نیست محتاج مینای او
 مهیاست از ناله صهبای *۲۱۰ او
 می‌اش گردن و طرف دامن قدح
 سراپا طلسم *۲۱۱ بهار فرح
 به یاد نگاه که غلطیده است
 که در قلقلش *۲۱۲ نشوه خوابیده است
 در این شیشه افسون جام کسی است
 در این پرده بوی پیام کسی است
 تمنّا در اندیشه کاسه‌اش
 به حیرت بدل کرد تلواسه‌اش *۲۱۳
 که از تار او می‌برد هوش پی
 به کیفیت صد قدح موج می

تحیر رقم خامه سحر فن
 که نالش برون جسته از پیرهن
 از این نخل نشو و نمائی دمید
 که بی تابى ریشه بر گل دوید
 کشیده ست خطی بروی گلش
 که خط بر چمن می کشد سنبلس
 زبانهاست اما به وضع خموش
 فسون خوان چندین قیامت خروش
 محالست اخفای^{*۲۱۴} راز نهان
 که بیرون کام است اینجا زبان
 جنونهاست در وضع هموار او
 نواهاست بی پرده از تار او
 بر این تارها گر نهی گوش هوش
 صدا چینی از دود شمع خموش
 ز آسودگیهاش غلطد نظر
 به همواری موجهای گهر
 نه طنبور چینی معجز نماست
 که مو^{*۲۱۵} کاسه اش را زبان صداست
 نشسته است این چینی نغمه زا
 ز آغوش خوبان به طاق غنا
 به هر جالب چینی اش شور ریخت
 هجوم غنا بزم فغفور ریخت
 نهالی که شور طرب بار اوست
 رگ و ریشه ییخودی تار اوست

رسائی و کوتاهی شاخسار
 به قدر بم و زیر طوفان بهار
 به نظاره این نهال بلند
 که دارد به معراج حیرت کمند
 کند هوش در قامت آراستن
 عصا از سر خویش برخاستن
 نهان عندلیبی به هر تار او
 ز مضرب گل کرده منقار او
 به شاخش ز بس الفت آمیخته ست
 قفسهای چندین دل آویخته ست
 نفس می‌طپد ناله زار نیست
 دل اینجا فغان می‌کند تار نیست
 به نخلش چو فکر نشیمن کند
 پروبال اندیشه شیون کند
 که بی رستن از دامگاه جهان
 محال است اینجا کنی آشیان
 بلندی به نخلش قسم می‌خورد
 که اینجا فلک نیز خم می‌خورد
 گل از گلبنش کم کسی چیده است
 همی ناله دستی رسانیده است
 هوس بر رسائیش کی وارسد
 مگر ناله درد آنجا رسد
 رگ و ریشه اش يك قلم جوش درد
 که آنجا ندارد مگر ناله گرد

چه مقدار این گلبن از گل پر است
 که هر شاخش از شور بلبل پر است
 ز زخمه بر این شاخسار بلند
 کند طایر نغمه منقار بند
 نوا بلبل شاخسارش بس است
 صدا ریسمان باز تارش بس است
 برهمن سرشتی ریاضت شعار
 که گردیده رگ *۲۱۶ بر تنش آشکار
 ز موج رگ دام الفت نما
 به زنار پیچیده سر تا به پا
 که این سحر در نیش مضراب بست
 که تا از رگش خون کشد ناله جست
 از آن جوش رگهای الفت کمند
 دل يك جهان نغمه زنار بند
 پرافشان صد درد دل زیر و بم
 ز زنار *۲۱۷ او ناله یاسمن *۲۱۸
 ز کیفیت ناله زار او
 به ناقوس *۲۱۹ غلطیده زنار او
 فراموشی از عالمش آنقدر
 که از شور دل هم ندارد خبر
 از آن هر نفس گوشمالش دهند
 که یادی ز آهنگ حالش دهند
 می نغمه در ساغر گوش اوست
 که شور دو عالم فراموش اوست

چه طنبور کیفیت حیرتی
 به صد نازکی موج زن قدرتی
 ز امواج تارش در این بزمگاه
 تحیر دهد عرضه مد آه
 کجا تار شوقی تحیر مآل
 که پروازش از ضعف گردیده نال *۲۲۰
 زبس مشق ضعفش به عجز آرمید
 نفس هم به لوحش الفها کشید
 به این ناتوانی گر از خویش رفت
 جنون ناله ای کرد تا پیش رفت
 زافسون آهنگ بی رنگ و بو
 طپش هم خیال است در نبض او
 به آن نازکی در نظرها عیان
 که پوشد سراپاش موی میان
 ز گلزار اسرار گلدسته ای
 طلسمی به رگهای گل بسته ای
 بهار لطافت به چنگ ظهور
 هجوم نزاکت به رنگ ظهور
 به هر رنگ این ساز مفت غناست
 خوش آن دل که با ناله ای آشناست
 ز تارش طلب سر خط انبساط
 همین جاده دارد مقام نشاط
 گر از نقش این جاده واقف شدی
 رسیدی به سر منزل بیخودی

که آنجا دو عالم فراموش توست
وگر عالمی هست آغوش توست
مگو تار راه خیال عدم
کز او نیست پیدا نشان قدم
روان کاروانهای بی چند و چون
رم گردشان از دو عالم برون
همه مقصد اندیشه لامکان^{*۲۲۱}
همه چون صدای جرس^{*۲۲۲} بی نشان
تماشااست در عالم وجد و حال
ره حیرت و کاروان خیال
درین راه باریک حیرت فرا
سر انگشت مطرب بلغزد چوپا
به آهنگ دل گردد این راه سر
ره ناله از موست باریکتر^{*۲۲۳}

تنها اگر اشارات موجود در اشعار بیدل را در مورد موسیقی و نام سازها از جمله
تنبور یکجا جمع آوری نمائیم خود رساله‌ای مفصل خواهد شد به مصداق ارائه مشت از
خروار به ذکر دو نمونه دیگر از اشعار بیدل در خصوص تنبور اکتفا می‌نمائیم.
«در دور اول از مثنوی محیط اعظم که جوش اظهار خم بزم وجود^{*۲۲۴} نام دارد این
اشعار آمده است:

جهان جمله يك قبله بی جهت
خرابات کیفیت بی صفت
بساطی کز اودانش آگه نبود
به جولانش اندیشه راره نبود

نهانتر ز خون در رگ چنگها
 تپش یعنی این فتنه آهنگها
 خفا پرده ساز بی چون و چند
 اصول نوا چون صدا و سپند
 نه از ارغنون نغمه منبر طراز
 نه مضرب از چنگ محراب ساز
 ربابی مجرد ز صوت و صدا
 نی ای بی تعلق ز برگ و نوا
 ز زخم زبان گوش طنبور کر
 دف از سیلی عارضی^{*۲۲۵} بی خبر
 نوا سرمه جوش آواز خویش
 ترنم همان پرده ساز خویش
 بم و زیر او در مقام جلال^{*۲۲۶}
 نهان چون سخن در زبانهای لال
 نی و نغمه و مطرب دلستان
 پس پرده ساز وحدت نهان
 ز صد سینه يك آرزو جوش کرد
 يك آهنگ منزل به صد گوش کرد
 خروشی ز اجرام و اجسام زاد
 بم و زیری از پرده بیرون فتاد
 به يك جلوۀ فیض پیر مغان
 شد این جمله اسرار مستی عیان
 که من نیز ساز نفس کرده‌ام
 هوا نشوهای در قفس کرده‌ام

بجوشم به قانون شعر شعور
ز اسرار مستان بزم ظهور *۲۲۷

و یا این حکایت:
« شنیدم حریفی ترنم پرست
به طنبور ترکی *۲۲۸ رسانید دست
ز بی طاقتی ترك اسرار تاز
برون جست چون نغمه از تار ساز
به صد احتیاطش ز جا برگرفت
چو چشم از مژه زیر چادر گرفت
نصیحتگری گفتش ای خودپسند
بر این يك دو تار ایتقدر بُخل چند
بخندید کای دشمن عافیت
شهید بلاهت *۲۲۹ ندارد دیت *۲۳۰
به پیچ و خم این خموشی بساط
مده از کف آئینه احتیاط
مبادا سر رشته بر هم خورد
طرب فرصتی یابد و رم خورد
که ما را بضاعت جز این ساز نیست
اگر بگسلد رشته آواز نیست *۲۳۱

از میان شاعران معاصر اگرچه بسیارند که اشاراتی گذرا و احیاناً مفصل به تنبور دارند اما از آن میان به ذکر نمونه‌ای بارز اکتفا می‌نمایم.

جلیل قریشی زاده کرمانشاهی *۲۳۲ متخلص به وفا در باب مذکور غزلی نیکو سروده‌اند که بعنوان پایان بخش این فصل ارائه می‌گردد:

«بائنگ سحری *۲۳۳ از تب تنبور بر آمد
عشق آتش سرکش شد و از طور *۲۳۴ بر آمد
رنده زدی قصه هجرانی *۲۳۵ ما را
مستانه به رقص عاشق مهجور بر آمد
نزدیکی جانهاست به هم نغمه تنبور
باطرز *۲۳۶ تو فریاد دل از دور بر آمد
شور طرب انگیز هنر مستی جان شد
از هستی ظلمت زده ام نور بر آمد
غوغای طرب سوز غم این دل پر درد
آهی شد و از سینه رنجور بر آمد
آتش به همه هستی این بی خبران زد
سرخ آه غمی کز لب منصور بر آمد
ساز تو غم آواز مرا زمزمه می کرد
فریاد دل از ناله تنبور بر آمد
مست می ساز تو سر از پای ندانست
ساقی همه شب می زد و مخمور بر آمد
از نغمه تنبور خلیل آتش نمرود
خاموش شد و غنچه مستور بر آمد
خورشید خروشید و رخ از پرده به در کرد
خم، خانه خراب از شب دیجور *۲۳۷ بر آمد
دف عربده جو در صف رندان قلندر *۲۳۸

از سینه تنبور مگر شور *۲۳۹ برآمد
 ساز تو مرا نای قفس گیر نفس شد
 گلبانگ غزل شکوه چنان صور *۲۴۰ برآمد
 تنبور تو و شعر وفا کرد قیامت
 هر مرده ماتم زده از گور بر آمد *۲۴۱»

توضیحات فصل هفتم

- ۱- کَرَات = بارها.
- ۲- چنته = کیسه ای که درویشان و شکارچیان با خود برمی دارند و در آن توشه یا اسباب کار خود را برمی دارند.
- ۳- شیخ جنید بغدادی، از عرفای مشهور قرن دوم و سوم هجری معاصر با منصور حلاج.
- ۴- جامع الالحن جلد دوم (خاتمه)، عبدالقادر مراغی، تقی بینش، ص ۱۲۷.
- ۵- حکیم ابوالقاسم حسن بن اسحاق فردوسی، حماسه سرای نامدار قرن چهارم هجری.
- ۶- منظور شاهنامه فردوسی است.
- ۷- تذروان = قرقاولها. تذرو = قرقاول، خروس وحشی.
- ۸- نبید = شراب.
- ۹- بغرم = به گرم، غرم = میش کوهی.
- ۱۰- نغز = خوب، نیک.
- ۱۱- رود = نامی عام برای تمامی سازها، در اینجا منظور تنبور است.
- ۱۲- زخم = زخمه، مضراب.
- ۱۳- ریمن = حیلہ گر، مکار.
- ۱۴- کت = که ات، که تور را.
- ۱۵- گنده پیر = زن سالخورده، پیر.
- ۱۶- آژنگ = چین و چروک پوست.
- ۱۷- شاهنامه فردوسی، طبع امیربهادر، جلد اول، ص ۷۰.
- ۱۸- پشوتن = از سرداران نامی ایران باستان، معاصر رستم.
- ۱۹- دژ آگاه = نگهبان دژ و قلعه، سهمگین، خشم آلود.
- ۲۰- بارگی = باره گی، اسب، مرکب. باره = اسب.

- ۲۱- هژبر= شیر، چابک، دلیر.
- ۲۲- دورخ= دورو، دو چهره.
- ۲۳- آژیر= حذر، احتیاط.
- ۲۴- زرد هشت= زردشت، زرتشت، مؤسس آئین زردشتی از آیین‌های ایران باستان
- ۲۵- یعنی نیروی معنوی و نهفته در زنجیر. زردشت نیروی اهریمن را خشتی کرد.
- ۲۶- گزند= آسیب، صدمه.
- ۲۷- یعنی در برابر خدای خود سجده کرد. شکر پیروزی بجا آورد.
- ۲۸- شاهنامه فردوسی، طبع امیربهادر، جلد سوم، ص ۳۱۶.
- ۲۹- ابوالنجم احمد دامغانی (منوچهری) شاعر نامدار قرن پنجم هجری.
- ۳۰- ناقوس= زنگ بزرگ.
- ۳۱- شارك= پرنده ای سیاه‌رنگ که مانند طوطی سخن گفتن را تقلید می‌کند، هزارستان.
- ۳۲- فاخته= نوعی کبوتر صحرائی که طوقی سیاه بر گردان دارد، مرغ کوکو.
- ۳۳- دیوان منوچهری دامغانی، به کوشش محمد دبیر سیاقی، ص ۱.
- ۳۴- خنیا گرانت= خنیا گران تو، خنیا گر= آوازه خوان.
- ۳۵- عنذلیب= بلبل، هزارستان.
- ۳۶- دیوان منوچهری، همان نسخه، ص ۳۰.
- ۳۷- موسیقار= یکی از آلات موسیقی قدیم شبیه به نای.
- ۳۸- دیوان منوچهری، همان نسخه، ص ۳۹.
- ۳۹- دیوان منوچهری، همان نسخه، ص ۴۰.
- ۴۰- دُرّاج= مرغی شبیه به تدر و شبیه به مرغ خانگی ولی کوچکتر از آن.
- ۴۱- (شیشم= از الحان قدیم موسیقی ایران، سوت زدن) (قالوس= از الحان قدیم موسیقی ایران) همان: ص ۱۸۲.
- ۴۲- دیوان منوچهری، همان نسخه، ص ۱۸۲.
- ۴۳- خول= پرنده ای کوچکتر از گنجشک، چکاوک.

- ۴۴- لاسکوی = پرندۀ کوچکی شبیه به سیره.
- ۴۵- دیوان منوچهری، همان نسخه، ص ۱۸۷.
- ۴۶- دیوان منوچهری، همان نسخه، ص ۲۱۵.
- ۴۷- (کاتوره = سرگشته، حیران) (مطموره = زندان).
- ۴۸- (شجر = درخت) (چنگل = چنگال).
- ۴۹- دیوان منوچهری، همان نسخه، ص ۲۲۴.
- ۵۰- حکیم ابومحمد الیاس بن یوسف، نظامی گنجوی، بزرگترین داستان سرای ایران. قرن ششم هجری.
- ۵۱- سه تا = سازی که سه تار داشته باشد، در اینجا منظور تنبور است.
- ۵۲- باربد = رئیس تشریفات، در اینجا رامشگر نامی عهد خسرو پرویز منظور است.
- ۵۳- نکيسا = از رامشگران نامی عهد خسرو پرویز.
- ۵۴- مثنوی خسرو شیرین، نظامی گنجوی.
- ۵۵- مولانا جلال الدین محمد فرزند بهاء الدین محمد، از بزرگترین عارفان ایران که در قرن هفتم هجری می زیسته است.
- ۵۶- شمس الدین محمد بن علی بن داود پیر و مراد جلال الدین محمد مولوی، که مولانا غزلیاتش را بنام وی سروده است. در سال ۶۴۵ وفات یافته است.
- ۵۷- رضوان = فرشته دربان بهشت.
- ۵۸- ساقی الست = ساقی ازل، کنایه از ذات مقدس حق تعالی است.
- ۵۹- عرش = تخت و سریر پادشاه، کنایه از آسمان است.
- ۶۰- فرش = گستردنی، کنایه از زمین است.
- ۶۱- خلد = بهشت، عالم جاوید.
- ۶۲- حور = زن بهشتی.
- ۶۳- قیصر = لقب شاهان روم در گذشته.
- ۶۴- فغفور = لقب شاهان چین در گذشته.

۶۵- خرقة و جامه ای که از تکه های گوناگون دوخته شده باشد. جُبَّة مخصوص صوفیان و درویشان.

۶۶- جُبَّة = جامه بلند و گشادی که روی دیگر جامه ها بر تن کنند.

۶۷- شبلی = از عرفای معاصر حسین بن منصور حلاج و از مریدان او، اواخر قرن دوم هجری.

۶۸- حسین بن منصور حلاج، از بزرگترین عرفای قرن دوم و سوم هجری.

۶۹- جبرئیل = فرشته اعظم. فرشته وحی.

۷۰- عرش = سریر پادشاهی حضرت حق تعالی.

۷۱- سدره = درخت سدر، درخت کنار، درختی در بهشت یا در آسمان هفتم در طرف راست عرش که فرشتگان مقرب در زیر آن می نشینند.

۷۲- حشر = قیامت، رستاخیز.

۷۳- صور = سازی بادی از جنس شاخ که حضرت اسرافیل در روز رستاخیز در آن می دمد و قیامت برپا می گردد.

۷۴- دیوان غزلیات شمس تبریزی، چاپ بمبئی، ص ۱۴۳.

۷۵- تبارک ربی الاعلی = اشاره به چندین آیه از قرآن کریم از جمله آیه ۶۴ از سوره مؤمن یا غافر.

۷۶- اوحی الله ما اوحی = اشاره به آیه ۱۰ از سوره نجم است.

۷۷- سبحان الذی اسرئ = اشاره به آیه اول از سوره اسرئ است.

۷۸- قاب قوسین = اشاره به آیه ۹ از سوره نجم است.

۷۹- ادنی = اشاره به آیه ۹ از سوره نجم است.

۸۰- مسموعات = شنیدنی ها.

۸۱- بارگاه استماع = جایی که پیامی برای شنیدن صادر می شود، اوامر الهی که می باید به گوش انسانها برسد.

۸۲- اهبطونها = اشاره به آیه ۳۸ از سوره بقره.

۸۳- عروة الوثقی = اشاره به آیه ۲۵۶ از سوره بقره.

- ۸۴- اموات = مردگان.
- ۸۵- احیا = زندگان.
- ۸۶- قالو بلی = اشاره به آیاتی چند از قرآن کریم از جمله آیه ۱۷۲ از سوره اعراف.
- ۸۷- نصر من الله = اشاره به آیه ۱۳ از سوره صف.
- ۸۸- اعدا = دشمنان.
- ۸۹- موسی = منظور حضرت موسی (ع) است.
- ۹۰- عیسی = منظور حضرت عیسی (ع) است.
- ۹۱- کوس = طبل بسیار بزرگ.
- ۹۲- شب یلدا = طولانی ترین شب سال.
- ۹۳- غزلیات شمس تبریزی چاپ بمبئی، ص ۲۷۱.
- ۹۴- صفرا = از اخلاط چهارگانه در طب قدیم (صفرا، سودا، بلغم، خون).
- ۹۵- سودا = از اخلاط چهارگانه در طب قدیم. (صفرا، سودا، بلغم، خون).
- ۹۶- غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۳۸۹.
- ۹۷- مخمور = خمارآلوده.
- ۹۸- خمر = شراب، در اینجا مستی از شراب روحانی عشق حق منظور است.
- ۹۹- مهجور = در هجر، گرفتار هجران، دور.
- ۱۰۰- انس = انسان.
- ۱۰۱- جان = در اینجا به معنی طبقه اجنه یا دیو و پری است.
- ۱۰۲- کیوان = ستاره زحل، آسمان، فلک.
- ۱۰۳- ساطور = ابزار آهنی و پهن و دسته دار شبیه کارد که قصابان با آن استخوان را می شکند.
- ۱۰۴- خاقان = لقب شاهان چین در گذشته.
- ۱۰۵- مستور = پوشیده.
- ۱۰۶- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۴۶۳.
- ۱۰۷- منصور = پیروز شده.

- ۱۰۸- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۴۸۵.
- ۱۰۹- حلاج = حسین بن منصور حلاج.
- ۱۱۰- باده منصور = شرابی که حسین بن منصور حلاج از آن مست شده بود. شراباً طهوراً.
- ۱۱۱- زهره = ناهید، ونوس که یکی از سیارات منظومه شمسی است.
- ۱۱۲- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۴۹۱.
- ۱۱۳- ثریا = ستاره پروین که آن را عقدالثریا نیز می گویند.
- ۱۱۴- شش نای = نوعی ساز بادی بوده است که از اتصال شش نای به هم درست می شده است.
- ۱۱۵- باد عجایب = نفس قدسی، دم گرم پیر.
- ۱۱۶- لاجرم = ناچار، ناگزیر.
- ۱۱۷- اوراد = جمع ورد. ورد = دعا.
- ۱۱۸- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۵۴۳.
- ۱۱۹- مریم = منظور مادر حضرت عیسی است.
- ۱۲۰- چلیپا = صلیب در آیین عیسی (ع) کنایه از زلف معشوق.
- ۱۲۱- زُنَّار = رشته ای که مسیحیان به کمر می بندند.
- ۱۲۲- دیر = صومعه و عبادتگاه زرتشتیان.
- ۱۲۳- راهب = زاهد، و عابد و گوشه نشین مسیحی.
- ۱۲۴- مخدومی = سروری، مخدوم = سرور.
- ۱۲۵- غرا = نیکو، روشن، فصیح، شیوا.
- ۱۲۶- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۵۹۱.
- ۱۲۷- سیمرغ = مرغ افسانه ای که نام آن در کتب باستانی فراوان آمده، کنایه از مظهر ذات حق است.
- ۱۲۸- قبه = گنبد، کنایه از آسمان است.
- ۱۲۹- شاخ و شانه = در قدیم بعضی از گدایان استخوان شاخ و شانه گاو را در

دست گرفته، بر هم می‌کوبیدند و گدائی می‌کردند.

۱۳۰- دریوزه= گدائی، طلب.

۱۳۱- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۷۴۵.

۱۳۲- قسیس= مرد روحانی عیسوی، کشیش.

۱۳۳- ناقور= بوق، کرنا، یا سازی که در آن می‌دمند.

۱۳۴- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۸۰۴.

۱۳۵- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۸۰۶.

۱۳۶- لا عیش الا عیشنا= نیست سرور و عشرتی بالاتر از عیش و سرور ما.

۱۳۷- سما= آسمان.

۱۳۸- رب العلا= خدای بلند مرتبه.

۱۳۹- دیوان غزلیات شمس تبریزی، ص ۸۷۲.

۱۴۰- سماع طنبوری= از آهنگهای مخصوص تنبور است.

۱۴۱- ید و بیضا= دست سفید، اشاره به معجزه ای از معجزات حضرت موسی(ع)

است.

۱۴۲- سینه نوری= سینه نورانی، دلی که به مشاهده جمال دوست توفیق یافته

باشد.

۱۴۳- خسرو= لقب شاهان ساسانی.

۱۴۴- فغفور= لقب شاهان چین.

۱۴۵- سرافیل= اسرافیل، از ملائک مقرب.

۱۴۶- نفخه صور= نَفَسِ که اسرافیل در صور می‌دمد برای برپائی قیامت.

۱۴۷- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۹۵۷.

۱۴۸- قندیل= در اینجا چراغ آسمانی است، خورشید یا ماه.

۱۴۹- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۱۰۰۳.

۱۵۰- هله= هان، ای، الا.

۱۵۱- کیمیا= اکسیر، علم شیمی، تبدیل کننده مرموز.

۱۵۲- اشاره است به تأثیر عظیم محبت در روحيات انسانی. در جایی دیگر فرموده اند از محبت خارها گل می شود...

۱۵۳- طور= کوهی در شبه جزیره سینا که حضرت موسی در آن به مناجات می رفت.

۱۵۴- دیوان غزلیات شمس تبریزی، همان نسخه، ص ۱۰۱۶.

۱۵۵- ابراهیم ادهم= ابراهیم فرزند ادهم، پادشاه بلخ که ترك شاهی نمود و از اولیاء زمان خود شد.

۱۵۶- خلود= جمع خلد، مقام جاوید.

۱۵۷- حارسان= جمع حارس، حارس= نگهبان.

۱۵۸- رنود= جمع رند. رند= زیرك، زرنك، بی قید، لاابالی.

۱۵۹- یعنی آنکه عادل و با ایمان است. از بروز حوادث و وقایع سخت بیمناك نیست.

۱۶۰- اشاره است به عقیده حکمای یونان باستان از جمله فیثاغورس که می گفتند اجرام سماوی دارای اصوات موسیقائی اند که موسیقی زمینی از آن سرچشمه گرفته است.

۱۶۱- جوزریز= اشاره به داستانی معروف در مثنوی معنوی، دفتر چهارم.

۱۶۲- مثنوی معنوی، کلاله خاور، دفتر چهارم، ص ۲۲۸.

۱۶۳- لسان الغیب خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، بزرگترین عارف غزلسرای فارسی زبان که در قرن هشتم هجری می زیسته.

۱۶۴- مغنی= آوازه خوان، مطرب، سرود گوینده.

۱۶۵- گلبانگ رود= بهترین نغمه های ساز.

۱۶۶- ضرب اصول= از ریتم های اساسی در موسیقی قدیم ایران که امروزه بصورت قطعه ای ضربی در دستگاه شور موجود است.

۱۶۷- قول= از ارکان چهارگانه يك برنامه کامل در موسیقی قدیم. (قول، غزل، ترانه، فروداشت).

۱۶۸- غزل= از ارکان چهارگانه نوبت یا برنامه کامل در موسیقی قدیم (قول، غزل،

ترانه، فروداشت).

۱۶۹- خنیا گری = آوازخوانی.

۱۷۰- ناهید چنگی = ناهید چنگ زن، زهره چنگ زن، ناهید = ستاره زهره.

۱۷۱- دوتا = دوتار، تنبور.

۱۷۲- یکتائی = وحدانیت.

۱۷۳- تائی = رشته ای، تاری.

۱۷۴- یعنی زمانی که حافظ در حالت مستی غزلسرائی می کند، ستاره زهره که مظهر تواناترین موسیقی نواز عالم است با سازش سرود حافظ را همراهی می کند.

۱۷۵- دیوان غزلیات حافظ شیرازی، انجمن خوشنویسان، ص ۳۹۳ با ترتیبی از اشعار به گونه ای که اهل عرفان مغنی نامه را می خوانند.

۱۷۶- میرزا محمد طاهر وحید قزوینی وزیر شاه سلیمان صفوی.

۱۷۷- دیوان اشعار وحید قزوینی تاکنون چاپ نشده است، در بعضی از تذکره ها منتخبی از اشعارش ذکر گردیده است.

۱۷۸- حَبْذا = آفرین، به به.

۱۷۹- رگ = در اینجا منظور تارهای تنبور است.

۱۸۰- بندها = در اینجا منظور دستانها و پرده های تنبور است.

۱۸۱- اشاره است به مرحله کندن داخل و بیرون کاسه تنبور که می باید توسط ابزاری مثلاً تیشه زخم ها و ضربه ها خورده تا به شکل مطلوب درآید.

۱۸۲- نغمه تر = نغمه باطراوت، نغمه تازه.

۱۸۳- رسوا = کسی که در بدنامی مشهور شده باشد.

۱۸۴- مخالف = گوشه ای در دستگاههای سه گاه و چهارگاه.

۱۸۵- عشاق = نام اولین دور از ادوار موسیقی قدیم و گوشه ای در دستگاههای نوا، ماهور، و آواز افشاری و...

۱۸۶- حسینی = از ادوار موسیقی قدیم و گوشه ای در دستگاههای شور و نوا...

۱۸۷- راست = از الحان و ادوار موسیقی قدیم.

۱۸۸- رهای = یار اهوی از الحان و ادوار موسیقی قدیم و گوشه ای در دستگاههای نوا و سه گاه.

۱۸۹- نوا = از الحان و ادوار موسیقی قدیم و نام یکی از دستگاههای موسیقی کنونی ایران.

۱۹۰- حصار = گوشه ای در دستگاههای سه گاه، چهارگاه و ماهور... و از شعب دواير اصلی موسیقی قدیم.

۱۹۱- نغمه = گوشه ای در دستگاههای سه گاه و چهارگاه و شور.

۱۹۲- صفاهان = اصفهان، از شعب فرعی و وابسته به دواير اصلی موسیقی قدیم و آوازی وابسته به دستگاه همایون.

۱۹۳- عراق = از الحان موسیقی قدیم و گوشه ای در دستگاههای نوا، ماهور، راست پنجگاه و آواز افشاری...

۱۹۴- حجاز = از ادوار اصلی موسیقی قدیم و گوشه ای در آواز ابوعطا.

۱۹۵- بزرگ = گوشه ای در آواز دشتی و در اینجا اشاره به مقام والای تنبور در موسیقی است.

۱۹۶- کوچکی = کوچک از مقامات موسیقی قدیم است و در اینجا اشاره به قامت ظریف و اندام کوچک تنبور است.

۱۹۷- نوبهار = از الحان موسیقی قدیم و لحن ۲۷ از ۳۰ لحن بارید.

۱۹۸- چهار نوروز = عبارت از نوروز خارا، نوروز صبا، نوروز عجم و نوروز عرب از گوشه های دستگاه راست پنجگاه و...

۱۹۹- چهارگاه = از بیست و چهار شعبه فرعی موسیقی قدیم و از هفت دستگاه اصلی موسیقی کنونی ایران.

۲۰۰- اشاره است به اینکه در قدیم موسیقیدانان برای هر ساعتی از شبانه روز لحن ویژه ای را اجرا می کرده اند.

۲۰۱- اشاره است به اینکه در زمان شاه عباس کبیر، تنبور جایگاه ویژه و والائی داشته است. بعد از بیت مربوط به این شماره ۱۷ بیت از این مثنوی نوشته نشد به دلیل

پرداختن شاعر به مسائل متفرقه. ازجمله هنرپروری شاه و هنرمندی الله وردیخان که به گفته شاعر، نقاشی و نوازندگی اش در دو ساز تنبور و رباب اعجاب انگیز بوده است.

۲۰۲- ناخنش = مضرابش، اشاره به نواختن تنبور توسط الله وردیخان است.

۲۰۳- این مثنوی در یکی از کتب مربوط به میرزا وحید قزوینی که خطی است و تاکنون چاپ نشده و در خزانه کتب خطی مجلس شورای اسلامی نگهداری می شود، نوشته شده. شماره صفحه این مثنوی ۱۳۹ و ۱۴۰ است که با زحمت فراوان به آن دست یافتیم.

۲۰۴- مولانا بیدل دهلوی از بزرگترین شعرای فارسی زبان سبک هندی است که در قرن یازدهم هجری می زیسته است.

۲۰۵- مثنوی محیط اعظم = از بزرگترین آثار مولانا بیدل دهلوی است که دریائی موج از کشف و شهود عارفانه و مملو از اصطلاحات ارزنده درمورد موسیقی است که توسط انتشارات برگ به طبع رسیده است.

۲۰۶- نراحت = پاکی و صفا، شادابی.

۲۰۷- غزالان = آهوها. غزال = آهو.

۲۰۸- صغیر = بانگ و سوتی که از میان زبان و دو لب برآید. بانگ و صدای عبور پرندگان.

۲۰۹- عندلیبان = بلبان. عندلیب = بلبل.

۲۱۰- صهبا = شراب.

۲۱۱- طلسم = تکه کاغذ یا فلزی که فال بینان بر روی آن چیزهایی نوشته برای محافظت و دفع آزار به کسی دهند.

۲۱۲- قلقل = صدای خالی شدن آب یا شراب از کوزه...

۲۱۳- تلواسه = اضطراب، بیقراری.

۲۱۴- اخفا = پوشیده نگهداشتن.

۲۱۵- مو = منظور سیم ها یا تارهای تنبور است.

۲۱۶- رگ = اشاره و کنایه از سیم های تنبور است.

- ۲۱۷- زنار= رشته ای که عیسویان به کمر بستند.
- ۲۱۸- یاسمن= گلی خوشبو به سه رنگ زرد، کبود و سفید.
- ۲۱۹- ناقوس= زنگ بزرگی که در کلیسا آن را به صدا درآورند.
- ۲۲۰- نال= مخفف ناله.
- ۲۲۱- اندیشه لامکان= تفکر در مقامی برتر از قید مکان
- ۲۲۲- جرس= زنگ، درای.
- ۲۲۳- مثنوی محیط اعظم، بیدل دهلوی، همان نسخه، ص ۲۱۵.
- ۲۲۴- مثنوی محیط اعظم در هشت دور نوشته شده که دور اول آن (جوش اظهار خم بزم وجود است).
- ۲۲۵- عارض= رخسار، صورت.
- ۲۲۶- مقام جلال= بزرگی ذات حق.
- ۲۲۷- مثنوی محیط اعظم، همان نسخه، ص ۱۵ - چند بیت از دور اول...
- ۲۲۸- طنبور ترکی= چگور یا تنبور بزرگ.
- ۲۲۹- بلاهت= نادانی، ضعف عقل.
- ۲۳۰- دیت= دیه، خون بهاء.
- ۲۳۱- مثنوی محیط اعظم، همان نسخه، ص ۲۱۹.
- ۲۳۲- جلیل قریشی زاده کرمانشاهی متخلص به وفا از بزرگترین شاعران کرمانشاهی معاصر است که فعلاً در کرج ساکن است.
- ۲۳۳- سحری= از مقامات کهن و باستانی تنبور.
- ۲۳۴- طور= کوهی در شبه جزیره سینا محل عبادت حضرت موسی.
- ۲۳۵- هجرانی= از مقامات کهن تنبور.
- ۲۳۶- طرز= از مقامات بسیار کهن و حقانی تنبور.
- ۲۳۷- دیجور= شب ظلمانی.
- ۲۳۸- قلندر= درویش، وارسته.
- ۲۳۹- شور= غوغا، هیجان، از هفت دستگاه اصلی موسیقی کنونی ایران.

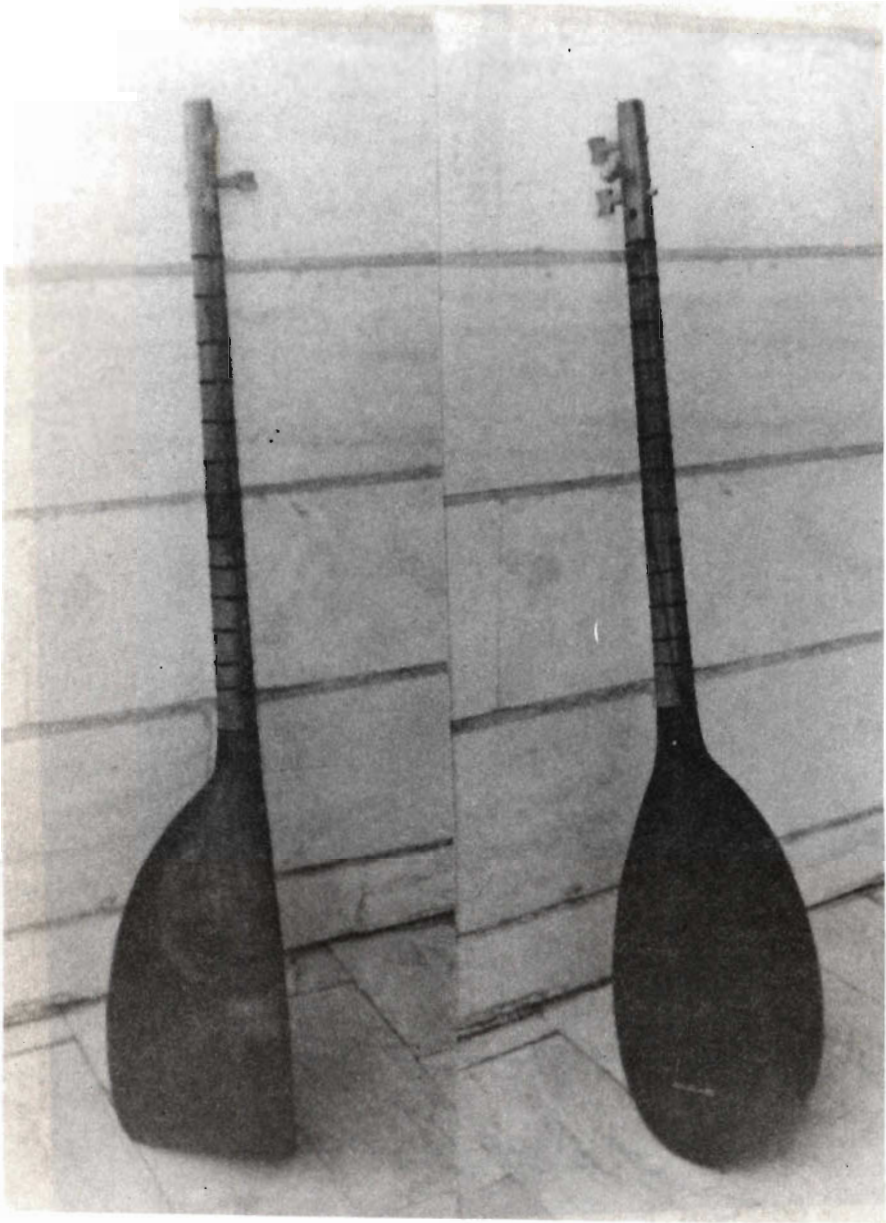
- ۲۴۰- صور= آلاتی از ذوات النفخ که اسرافیل به جهت برپائی قیامت در آن بدمد.
- ۲۴۱- این غزل در جائی به طبع نرسیده است. شاعر به خط خود از راه لطف برای نگارنده این رساله نوشته اند.





تنبور باکاسه یکپارچه کار مرحوم استاد حسین گهواره‌ای
ساخته شده در دهه سوم از قرن سیزدهم هجری

فصل هشتم
تنبور در کتب و مقالات برخی از
معاصرین غیر ایرانی



تنبور مرحوم استاد خداوردی صحنه‌ای

در کتبی که محققین معاصر غیر ایرانی در خصوص موسیقی ملل و معرفی سازهای جهان نوشته‌اند، گاهی بطور مفصل و زمانی بطریق اختصار تنبور نیز معرفی شده است. در این نوشته‌ها اکثراً به سابقه پیشین تنبور پرداخته‌اند و گاهی نیز تنبور عصر حاضر را مورد بحث قرار داده‌اند. قسمت‌هایی که مربوط به تنبور عهد قدیم است اکثراً برگرفته از کتب فارسی و احیاناً از روی کتب عربی دانشمندان و حکما و موسیقی‌دانان ایرانی است که مطالب خود را به زبان عربی نوشته‌اند. در فصول پیشین به گاه لزوم از آن آراء استفاده شد. اکنون بطریق اختصار نمونه‌ای از آراء نویسندگانی که به تنبور عصر حاضر پرداخته‌اند ارائه می‌گردد:

در کتاب تاریخ سازهای موسیقی نوشته کورت ساکس^{*۱} تنبور ایران با ارائه تصویر معرفی گردیده است. که مختصری از آن چنین است، عود دسته بلند که تنبور نامیده می‌شود صدائی تیز و فلزی دارد و می‌تواند خیلی ظریف نواخته شود این ساز بدنه کوچک گلابی شکل با یک گردن دراز دارد، اجزاء آن بدون میخ به هم متصل شده دارای چند گوشی و چند سیم نازک می‌باشد. گوشی‌ها به شکل (T) است که بعضی از جلو و بعضی از کنار نصب شده‌اند تنبور شبیه به سازهای زمان اعراب قدیم و ایران قدیم و ترکیه قدیم می‌باشد. بر طبق تعداد سیم‌ها نیز نام‌گذاری می‌شود مانند دو تار که دارای دو سیم و سه تار دارای سه سیم و چهار تار دارای چهار سیم و پنج تار که دارای پنج سیم است. این ساز از نظر درجه بندی شدن بسیار جالب است و موقعیت نگهداشتن جای انگشتان در آن مثل موقعیت قرار دادن انگشت در سوراخ‌های سازهای بادی است که بر طبق قاعده متری محاسبه شده است. به این خاطر بعضی‌ها این ساز را تنبور میزانی خوانده‌اند. این ساز در اروپا نیز معمول شده است و به چند شکل در آمده است ...^{*۲}

این مطالب، مختصری بود از مطالب مفصل در کتاب مذکور و بیشتر مطالب تعریف و تشریح تنبور غیر معاصر بود که ارائه آن ضروری بنظر نمی‌رسد.

کتاب سازهای موسیقی جهان^{*۳}، کاریست جمعی، از عده‌ای پژوهشگر و محقق که در آن، تمامی سازهای جهان، از بدو پیدایش تا مرحله کمال با ارائه شواهد و تصاویر معرفی شده‌اند. در صفحاتی از این کتاب نمونه‌هایی کلی از تنبور ضمن ارائه توضیحاتی

بسیار مختصر ارائه گردیده است^{*۴} و در صفحه‌ای دیگر تصویر شش ساز ایرانی درج شده که در کنار تصویر شماره سوم نام تنبور ایران قید گردیده است^{*۵}.

در کتاب *دیگشنری گراو*^{*۶} که شاید مفصلترین کتابی است که در زمینه سازشناسی نوشته شده است صفحاتی به معرفی تنبور اختصاص داده شده، که پس از حذف مطالب تکراری خلاصه‌ای از آن چنین است:

تنبور به سازی گفته می‌شود که دارای دسته‌ای بلند باشد. این ساز در اصل به خاورمیانه و آسیای مرکزی تعلق دارد. و نیز نام تنبور به سازی تعلق دارد که دارای کاسه و چند رشته سیم باشد. پیدایش این ساز به دوران باستان یعنی هزاره سوم قبل از میلاد مسیح باز می‌گردد. به مرور زمان در میان مردم رواج پیدا کرد. نقوش بر جای مانده از آن دوران حاکی از آن است که این ساز دارای اندازه‌ای کوچک و دسته‌ای باریک و بلند بوده است... تفاوت‌های موجود میان انواع تنبور متعلق به ایران ترکیه، سوریه و شمال عراق برخاسته از تفاوت میان تنبور بغدادی و تنبور خراسانی است. بلندی انواع تنبور بسیار متفاوت است کاسه آن معمولاً از چوب توت ساخته می‌شود و یا به ندرت از گردو، کاسه تنبور یا یکپارچه ساخته می‌شود یا از قطعات به هم چسبیده. شکل اغلب انواع آن شبیه به گلابی است. کاسه‌های گرد رواج کمتری دارد. صفحه ساز نیز به اشکال گوناگون است اما بیشتر از همه به شکل بیضی است. صفحه بعضی از انواع فاقد سوراخ است در حالیکه در انواع دیگر صفحه دارای سوراخهایی می‌باشد بر دسته ساز پرده‌هایی از جنس نایلون یا روده قرار داده می‌شود از ۱۰ تا ۲۴ پرده. تنبور کردی معمولاً ۱۴ پرده دارد در حالیکه طنبور ترکی و عربی دارای پرده بیشتری هستند. محل استقرار گوشیه‌ها ممکن است ادامه دسته ساز باشد و یا اینکه قسمتی مجزا باشد که به دسته ساز وصل شده، گوشیه‌ها را یا از چوب و یا از استخوان می‌سازند. سیم‌ها توسط انگشتان یا با یک تیغه فلزی یا پلاستیکی نواخته می‌شوند. سیم‌ها ممکن است واحد، یا دوتائی یا سه تائی باشند. طنبور حدوداً دو اکتا وسعت صدا دارد.

كوك ساز همان كوك‌های سنتی رایج است و یا به سلیقه نوازنده تغییر می‌یابد. كوك ممكن است در فاصله چهارم، پنجم و ششم باشد. در سازی که تنها دو رشته سیم دارد و فقط سیم پایینی برای اجرای آهنگ نواخته می‌شود و سیم بالائی جهت هم‌نوازی و بالا بردن

کیفیت و کمیت صدای نغمه نواخته می‌شود و نوازنده سستی تنبور بر روی زمین می‌نشیند. گاهی نیز بر روی صندلی و یا ایستاده به نواختن می‌پردازد در شمال عراق و سوریه تنبور نوازی برای اجرای نغمه‌های عاشقانه و روایات حماسی نواخته می‌شود. و گاهی در محافل محرمانه و در خفا جهت انجام يك سری مراسم مذهبی و مدح و ثنای حضرت علی و ائمه معصومین نواخته می‌شود.

نوعی دیگر از تنبور توسط پیروان سلسله اهل حق کردستان و لرستان مورد استفاده قرار می‌گیرد، کاسه این ساز گلابی شکل بوده و از چوب توت ساخته می‌شود. و دارای صفحه‌ای نازک و دسته‌ای از چوب گردو می‌باشد. بر روی صفحه دو رشته سیم فولادی قرار دارد. گاهی نیز سه رشته و یا سیمهای دوتائی که به فاصله چهارم و پنجم یا بعضی مواقع به فاصله دوم کوک می‌شوند. بر روی دسته ساز چهارده پرده در فاصله‌های مساوی بسته می‌شوند گاهی نهمین پرده در سیم اصلی برابر با صدای مطلق سیم بم می‌شود. بلندی این نوع تنبور معمولاً هشتاد سانتیمتر و پهنای آن شانزده سانتیمتر می‌باشد. شیوه نواختن آن تقریباً شبیه به نواختن دو تار ایرانی است اما در تنبور تا پنج انگشت دست راست جهت ایجاد نغمات پیوسته مورد استفاده قرار می‌گیرند. این ساز تنها جهت اجرای موسیقی معنوی مورد استفاده قرار می‌گیرد. تنبور اهل حق دارای خصوصیات ویژه‌ای می‌باشد که یکی از شگفت‌انگیزترین و مرموزترین سازهای باستانی خاورمیانه به شمار می‌آید...^{۷*}

هانری ژرژ فارمر^{۸*}، کریستین سن^{۹*} و خانم مری بویس^{۱۰*} نیز در نوشته‌های ارزشمند خود، به تنبور معاصر اشاراتی نموده‌اند اما بیشتر تحقیقات آنها در مورد شناسائی سازهای باستانی از جمله تنبور عهد باستان است که با مراجعه و استناد به آثار پیشینیان نگارش یافته است، با توجه به اینکه ما در فصول سابق آن آثار را در یافتن نکاتی در مورد تنبور بررسی نمودیم تکرار آن مطالب از زبان محققین مذکور ضروری نمی‌نماید.

کتاب موسیقی و ساز در سرزمینهای اسلامی^{۱۱*} نیز به چندین نوع تنبور در سرزمینهای یاد شده اشاره نموده و بعضی را نیز بطور مفصل شرح داده است از جمله تنبور بحرین، تنبور ترکیه، تنبور هند، تنبور ایران، تنبور افغانی، تنبور کردی، تنبور قزاقستان و

قرقیزستان، تنبور یوگسلاوی، تنبور مراکش، تنبور نیجریه و تنبور یونان. در خلال معرفی انواع تنبور در سرزمینهای یاد شده، اسامی محلی ساز مورد نظر را در آن مناطق ذکر نموده است.

در ضمن معرفی تنبور کردی آورده است که: سازيست با کاسه گلابی شکل و دسته‌ای بلند که مورد استفاده در اویش کردستان ایران است. و در مراسم مذهبی این فرقه مورد استفاده قرار می‌گیرد^{*۱۲} در اویش و پیروان تصوف، موسیقی ویژه خودشان را دارند، این موسیقی نوعی نیایش محسوب می‌شود و وسیله‌ای است جهت در خود فرو رفتن و رسیدن به خلسه و تعالی روحی ... در اویش در مراسم و محافل خود که خانقاه نامیده می‌شود علاوه بر خواندن اشعار و ذکر خوانی در اوج وجد و سرور به پایکوبی و سماع نیز می‌پردازند که در این موقع نوازندگان دف نیز شرکت جسته و حالت عرفانی ویژه‌ای به مجلس می‌دهند ... تنبور مورد استفاده در اویش و اهل تصوف شباهت زیادی به سه تار ایرانی دارد. دسته آن بلندتر و تعداد سیمهای آن دو یا سه است. البته این گروه مذهبی سه تار، نی و دف را نیز می‌نوازند. تار و کمانچه هم گاه گاهی مورد استفاده در اویش قرار می‌گیرد.

سازهای گروه زهی زخمه‌ای از لحاظ شکل و اندام، نام و استعمال بیش از دیگر سازها متنوع و گوناگون هستند این گروه از سازها را باید جد و نیای تمام سازهای زهی دانست. از حدود چهار هزار سال قبل در منطقه سومر، بابل و مصر رواج داشته‌اند. شکل اولیه این سازها ساده‌تر از امروز و شامل يك کاسه و دسته‌ای باریک و کشیده با چند سیم بوده است.

مُهرها، پلاکها و اشیاء به دست آمده از گورها و نقاشی آرامگاهها به خوبی شکل و شیوه نواختن این سازها را برای ما معین می‌کند ... تنبور، تمبور، پندور و غیره نامهای آشنا و مشهور این گروه از سازها هستند. بطور کلی سازهای زهی زخمه‌ای دسته بلند از ایران برخاسته و به تدریج به نواحی مختلف جهان راه یافته‌اند. و آنها را بایستی در زمره قدیمی‌ترین، متنوع‌ترین، فراوان‌ترین و بالاخره رنگارنگ‌ترین سازهای موسیقی در جهان اسلام به حساب آورد^{*۱۳}.

در دایرة المعارف بریتانیکا نیز مطالبی در مورد تنبور آمده است^{*۱۴} که به اختصار چنین است:

تنبور سازی شرقی و از خانواده عود است؛ دسته‌ای بلند و دارای دو یا سه سیم که با انگشت به صدا در می‌آید در قدیم دو نوع تنبور وجود داشته است. کاسه نوع اول بصورت گلابی بوده و این نوع تنبور بیشتر در نواحی ایران و سوریه رواج داشته و از طریق ترکیه و یونان به اروپا راه یافته است. نوع دوم دارای کاسه‌ای بیضی شکل بوده و بیشتر در مصر رواج داشته ولی در ایران و کشورهای آفریقای شمالی هم وجود داشته است^{*۱۵}.

در جلد اول از کتاب عظیم ایران‌شهر اسامی بیست و نه ساز ایرانی برشمرده شده است که ردیف بیست و یکم نام تنبور است^{*۱۶}.

در کتاب تمدن ایرانی نوشته چند خاورشناس بزرگ از منزلت موسیقی ساسانی بحث شده است و در آن ضمن، اسامی سازهای آن زمان را برشمرده‌اند. که در آن بین به تنبور بزرگ اشاره شده است^{*۱۷}.

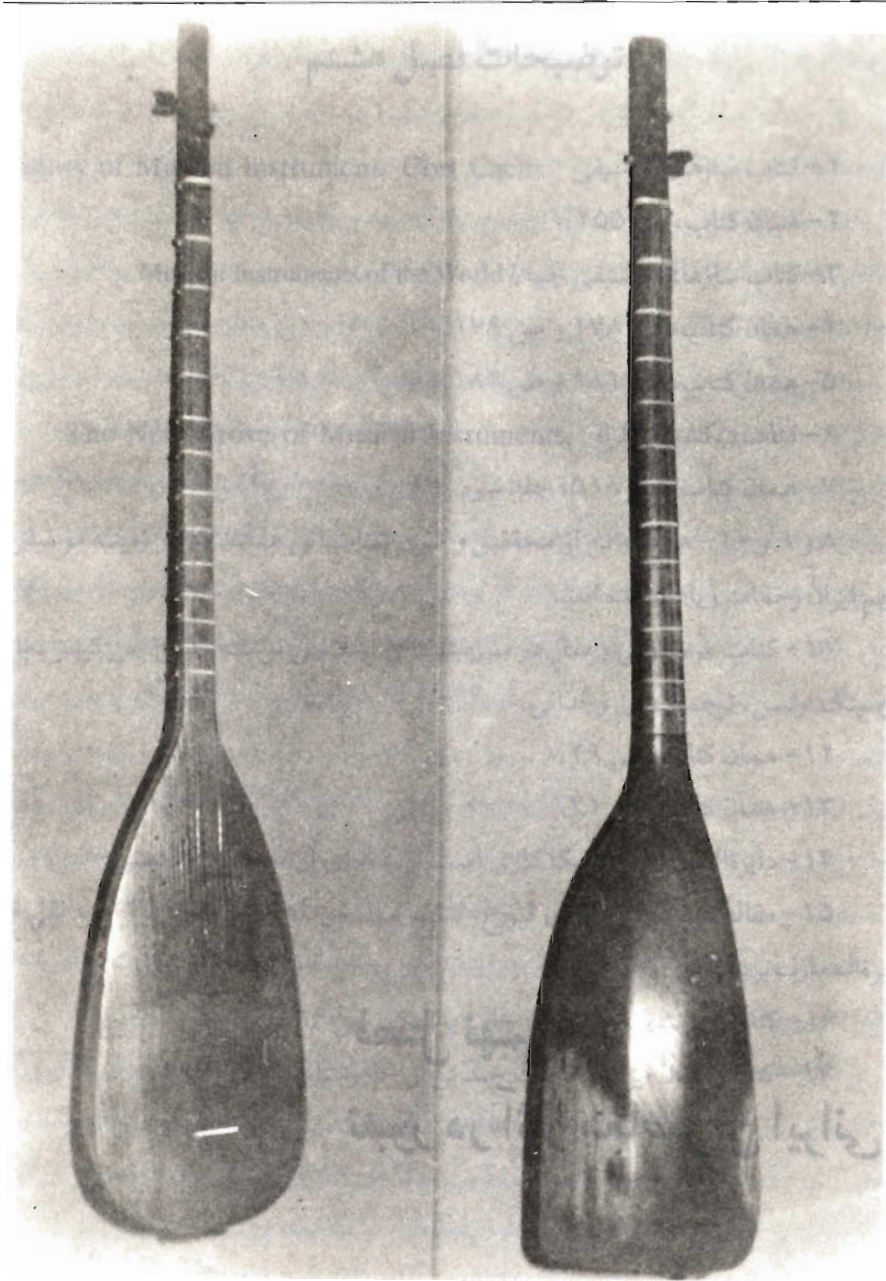
توضیحات فصل هشتم

- ۱- کتاب سازهای موسیقی The History of Musical Instruments Cort Cacns
- ۲- همان کتاب، ص ۲۵۵.
- ۳- کتاب سازهای موسیقی جهان Musical Instruments of the World
- ۴- همان کتاب، ص ۱۷۸ و ص ۱۷۹.
- ۵- همان کتاب، ص ۱۸۱ و ص ۱۸۲.
- ۶- کتاب دیکشنری گراو The New Grove of Musical Insruments.
- ۷- همان کتاب، ص ۵۱۸، جلد سوم.
- ۸ و ۹- هر سه تن از محققین و شرق شناسانی هستند که در زمینه موسیقی قدیم ایران زحمات زیاد کشیده اند.
- ۱۱- کتاب موسیقی و ساز در سرزمینهای اسلامی نوشته جین جن کینز- پل راوسینگ اولسن. ترجمه بهروز وجدانی.
- ۱۲- همان کتاب، ص ۲۹.
- ۱۳- همان کتاب، ص ۴۱.
- ۱۴- دایرة المعارف بریتانیکا کاری است از عده ای از محققین انگلیسی.
- ۱۵- مقاله تنبور، دکتر مهدی فروغ، کتاب سال شیدا، ص ۲۲۶ تا ۲۳۵، به نقل از دایرة المعارف بریتانیکا.
- ۱۶- کتاب ایران شهر، جلد اول، چاپ یونسکو، ص ۸۹۶.
- ۱۷- کتاب تمدن ایرانی، تألیف چند تن از خاورشناسان، ص ۱۹۷.

* * * * *

فصل نهم

تنبور در آثار معاصرین ایرانی



تنبور مرحوم استاد چنگیز گهواره‌ای در دو حالت

در کتاب سرگذشت موسیقی ایران نوشته روح الله خالقی^{*۱} در مورد تنبور آمده است: ساز دیگری در ایران بنام تنبور سابقه بسیار قدیم دارد ... این ساز دو سیم داشته و مضرابی بوده و با انگشتان دست راست نواخته می شده هم اکنون در کردستان معمول است. دسته تنبور راست و بلند است. عده پرده های آن کمتر از تار است. شکل تنبور همه جا در نقاشیهای قدیم بخصوص در مینیاتورها دیده می شود و کاسه آن از چوب است و دهانه آن هم پوست ندارد مثل سه تار ولی کاسه اش بزرگتر است به شکل يك نصفه خربزه. بنظر چنین می رسد که سه تار از نوع تنبور بوده با این تفاوت که تنبور را با چهار انگشت دست راست، بدون شصت بصدا در می آورند ولی در سه تار، ناخن سبابه عمل مضراب را انجام می دهد^{*۲}.

و در جای دیگر آورده اند:

ساز دیگری هم از نوع تنبور و سه تار در ایران داریم که دو تار نامیده می شود و در میان ترکمن های دشت گرگان نیز معمولست ...^{*۳}

حسین خدیو جم در مقاله شبی در خانقاه کابل^{*۴} آورده اند:

در خانقاه کابل به هنگام نواختن ... گروهی از صوفیان حاضر در محفل روی دو زانو نشسته با اذکار یا حق یاهو، الاهو ... زمزمه می کردند ... سازهای این گروه عبارت بود از نی، رباب، دو تار، سارینده تنبور، دلریا ...^{*۵}

طول دنبوره نزدیک به دو متر است هیچده سیم دارد با مضراب نواخته می شود و طول دو تار حدوداً يك و نیم متر و دارای چهارده سیم می باشد ...^{*۶}

در کتاب سازشناسی پرویز منصوری نسبت به معرفی تنبور آمده است:

تنبور دارای شکمی گلابی شکل و دسته ای دراز است که بر روی آن از ۱۰ تا ۱۵ پرده بسته می شود. رویه جلویی شکم چوبی است، دسته این ساز مانند سه تار به سر ساز متصل است و سر، در حقیقت ادامه دسته است که بر روی سطوح جلویی و جانبی آن هر يك دو گوشی کار گذاشته شده که سیم ها به دور آن ها پیچیده می شوند.

سیم های تنبور چهار عدد و معمولاً به فاصله های مختلف كوك می شده است. سیم های سوم و چهارم دو نوع كوك می شده ... این ساز معمولاً بدون مضراب و با انگشت

نواخته می‌شود... *۷

در کتاب سازهای ملی نوشته عزیز شعبانی جلد دوم فصلی به تنبور و مشتقات آن اختصاص یافته که به معرفی تنبور و سازهای هم خانواده‌اش پرداخته است که به قسمتی از آن اشاره می‌شود:

تنبور سازی است زهی با دسته‌ای بلند و شبیه به سه تار ... در حال حاضر دارای چهارده پرده می‌باشد. این ساز را مانند دو تار محلی با پنجه می‌نوازند ولی ریزه‌کاری‌های بخصوصی دارد که در دو تار معمول نیست ...

طنبور بیشتر مورد استفاده در آوایش کردستان و کرمانشاه قرار می‌گیرد که نواهای مذهبی خود را بطرز جالبی با آن می‌نوازند، صدای کم و عارفانه تنبور در این مناطق توأم با داف می‌باشد *۸.

در کتاب شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی نوشته ابوتراب رازانی در مورد معرفی تنبور آمده است:

تنبور از سازهای قدیمی ایران دارای دسته‌ای بلند و شکلی شبیه گلابی بوده. ابتدا دو وتر داشته و سپس تا شش تار رسیده است. قدیمی‌ترین نقش این ساز در تپه بنی یونس در حوالی موصل مربوط به سه هزار سال پیش بدست آمده و شباهتی کامل بین این ساز و تار مشهور، مشهود است *۹.

محمدحسین قریب در کتاب ساز و آهنگ باستان فصلی را به معرفی سازها اختصاص داده است که در آن تنبور شروینان، تنبور ترکی، تنبور روح افزای، نای تنبور و رود خانی را در کنار سازهای دیگر باستانی شرح داده‌اند از آنجا که مطالب مندرج در کتاب مذکور در ضمن مرور آثار عبدالقادر مراغی در جای خود ذکر گردید تکرار آن مطالب در این قسمت ضروری نمی‌نماید *۱۰.

در جایی دیگر از همان کتاب آمده است که:

در اسلامبول در تکیه مولویان در ایام و اوقات مخصوصه یکی مثنوی می‌خواند و دیگری نی را با آهنگ خوش نواخته یکی هم تنبک را به همان آهنگ و نوا می‌زد. و گاه بوده که نائی و تنبوری از هر قسم دو تن قیام به نواختن نموده، سایر مریدان در فضائی مسقف و

مستدیر که اطراف آن طاقها و غرفات مملو از تماشاچی بود با لباس یکرنگ عبارت از يك نیم تخته و يك پا جامه بلند و گشاد و پُرچین بر روی يك پا چرخ می‌زدند و حرکت دوری با انتقالی توأم نموده هنری غریب می‌کردند...^{*۱۱}

در کتاب زمینه شناخت موسیقی ایران نوشته فریدون جنیدی نیز فصلی موسوم به روده‌های ایرانی را به شرح سازهای ایران اختصاص داده‌اند که در قسمت معرفی تنبور دوازده نوع از این ساز را معرفی نموده‌اند. مطالب ذکر شده در کتاب مذکور نیز هر يك به نوعی در فصول سابق مطرح گردید^{*۱۲} تکرار آن ضرورتی ندارد...^{*۱۳}

در کتاب خاستگاه اجتماعی هنر نوشته چند تن از محققان^{*۱۴} ضمن بحثی محققانه از موسیقی دوران هخامنشی سازهای آن زمان از جمله تنبور مطرح گردیده است^{*۱۵}. در کتاب اشعار شیخ العجم امیر پازاوری مازندرانی^{*۱۶} علاوه بر وجود نام تنبور در اشعار شاعر مذکور، در شمار سازهای مازندران تنبور مطرح گردیده است و در جایی دیگر از همان کتاب آمده است:

تنبور سازيست زهی با دسته‌ای بلند مانند سه تار که آن را با پنجه دست راست مانند دو تار می‌نوازند دارای ریزه کاریهایی است که در دو تار اعمال نمی‌شود...^{*۱۷}

در کتاب صداشناسی موسیقی نوشته امین شهری فصلی به تارهای مرتعش اختصاص یافته. در این فصل سازهای ایرانی از جمله دو تار و تنبور ضمن ارائه تصویر معرفی شده‌اند که مختصری از آن توضیحات چنین است:

دو تار یکی از سازهای زهی مضرابی محلی است که بین کشاورزان و نوازندگان محلی معمول است. شکل آن شبیه به سه تار معمولی ولی دسته آن قدری بزرگتر است. در گذشته این ساز دارای دو تار ابریشمی بوده، ولی اکنون دارای دو سیم است که صدای آن دو نسبت به هم فاصله چهارم را تشکیل می‌دهد. برای نواختن دو تار با سرانگشتان دست راست بر روی سیم‌ها ضربه وارد می‌کنند^{*۱۸}.

و درباره تنبور نوشته اند:

تنبور یکی از آلات موسیقی قدیم ایران است که در تواریخ مکرر از آن گفتگو شده و نیز آثاری از نقاشیهای گذشته بدست آمده که طرز نواختن آن را معلوم نموده است. تنبور

سازی است زهی با دسته بلند شبیه به سه تار ... ساز فعلی شباهت زیادی به تنبور قدیمی دارد، دارای دو یا سه سیم است. تنبور چهارده پرده دارد که به فاصله يك اکتا و در دسته ساز پرده بندی شده است. از خصوصیات این ساز طرز نواختن آن است. این ساز را مانند دو تار محلی با پنجه می نوازند ولی روش نواختن آن بخصوص در برگشت انگشتها فرق زیادی با دو تار دارد و ریزه کاریهایی که در نواختن تنبور انجام می شود در نواختن دو تار معمول نیست. بیشتر نوازندگان تنبور در اویش کردستان و کرمانشاه هستند. آنها به طرز بسیار جالبی نواهای مذهبی خود را همراه با تنبور و دف اجرا می کنند صدای تنبور کم ولی عارفانه است....^{*۱۹}

در کتاب تاریخ موسیقی ایران نوشته حسن مشمون ضمن تشریح موسیقی ساسانی از تنبور و تنبور نوازی سخن به میان آمده است^{*۲۰}. و در قسمتی دیگر در مورد عود قدیم و تنبور قدیم ایران نکاتی ذکر گردیده است که مختصری از آن چنین است: تنبور که شبیه به امروز بوده است کاسه ای به تفاوت کوچک و بزرگ و دسته ای کوچک، مستقیم و بلند داشته در قدیم دو تار بر آن می بسته اند، امروزه سه تار هم بر آن می بندند. حتی بعضی برای تقویت صدا شش تار بر آن می بندند....^{*۲۱} و در قسمتی دیگر در مورد یکی از انواع پرده بندی که توسط حکیم فارابی تثبیت شده است آورده اند:

فارابی با استفاده از فواصل فراموش شده موسیقی ایران گامی ترتیب داده است که نکته قابل توجه در این گام فاصله بیست و پنج واحدی^{*۲۲} است، که اکنون اروپائیان به عنوان نیم پرده و واحد فاصله موسیقی پذیرفته اند و به وسیله آن گام معتدل را ساخته اند^{*۲۳}. فارابی پرده معرف این فاصله را دستان فرس نامیده است و این نکته نشان می دهد که این پرده از قدیم در ایران شناخته شده بود ...^{*۲۴}

در کتاب تاریخ مختصر موسیقی ایران نوشته دکتر تقی بینش آمده است: ساز دیگر دوره ساسانی تمبور است که در فارسی دری بنابر تبدیل صدای «م» به «ن» تنبور نامیده شده و با رسم الخط عربی به صورت طنبور در آمده است. ظاهراً نوعی از آن بزرگتر بوده یا کاسه ای بزرگتر داشته است. زیرا در رساله پهلوی خسرو قبادان به صورت تنبور مس یعنی تنبور بزرگ دیده می شود تصور می شود تنب یا تمب در نام این ساز به معنی بالا آمده

باشد که در تنبک یا دمبک و جزیره تمب نیز وجود دارد، با پسوند «ور» که نظیرش در گنجور... دیده می شود... *۲۵

به استناد شعر نظامی ساز اختصاصی بار بد را باید نوعی ساز رشته‌ای یا زهی و دارای سه تار دانست:

سه تای بار بد لحن نکيسا جبین زهره را کرده زمین سا

با توجه به وجود مقامهایی در تنبور منسوب به بار بد و بعضاً به گونه‌ای منسوب به نام ایشان مانند باربدی یا باریه‌ای شاید بتوان قول نظامی را درست دانست، هر چند بزرگان دیگری از جمله شمس قیس رازی بار بد را استاد بربط می‌داند. و شاید بتوان گفت از چنان استاد بزرگی بعید نیست که در نواختن هر دو ساز مذکور مهارت تمام داشته است *۲۶.

در صدر اسلام دو موسیقی دان هنرمند به نام حُنین حیری و احمد نصیبی با نوازندگی طنبور و بربط ایرانی به شهرت رسیدند. نگاره دیواری در عمرا که تصویر نوعی تنبور ایرانی را با دسته‌ای بلند و کاسه‌ای بزرگ نشان می‌دهد نمودار دیگری از تهاتر *۲۷ یا نفوذ هنر ایرانی است *۲۸.

دکتر مهدی فروغ در یکی از آثار موسوم به مداومت در اصول موسیقی ایران شش تصویر فوق العاده ارزشمند از تنبور در قرون گذشته را ارائه داده‌اند و در چندین فراز از تنبور سخن به میان آورده‌اند که نمونه‌ای از آن چنین است: در تحقیقاتی که در نینوا *۲۹ پایتخت آشور بعمل آمده تصویر تعداد زیادی از سازهای مختلف معمول در سه هزار سال پیش بدست نوازندگان بر تخته سنگها نقش بسته است و چنین استنباط می‌شود که نوع تنبور بغدادی یا تنبور میزانی در این نواحی سابقه ممتد داشته است *۳۰.

تنبور ترکی یا تنبور ترکیه که دو سیم دارد و چون مورد علاقه ترکان است به ایشان منسوب شده است این تنبور بی شباهت به تنبور شروانیان نیست با این تفاوت که اولی کاسه کوچکتر و دسته درازتری دارد و هر دو با انگشت‌ها نواخته می‌شوند *۳۱ مؤلف مذکور مقاله‌ای نیز تحت عنوان تنبور دارد که تا کنون چند بار چاپ شده است *۳۲ که فراهانی از آن عرضه می‌گردد: تنبور بغدادی و طرز پرده‌بندی و کوک کردن آن مربوط به دوره‌های پیش

از اسلام است. ساز مزبور بنا به روایات مختلف تا سده هفتم هجری هم معمول بوده است یا لاقفل علمای سازشناسی هنوز هم آن را می‌شناخته‌اند، طرز پرده‌بندی آن عبارت بوده است از تقسیم طول سیم به چهار قسمت مساوی. یکی از قدیمی‌ترین نشانه‌هایی که از وجود این ساز در مشرق زمین در دست می‌باشد نقش‌هایی است که در تپه‌های بنی یونس و کیون جیک واقع در حوالی شهر موصل موجود است^{*۳۳}.

در قسمتی از مقاله مذکور شکلی ارائه گردیده است که توضیحات ارزشمندی نیز در مورد آن داده شده است که در اینجا هم شکل و هم توضیحات ارائه می‌گردد:

این شکل از روی نقشی که مربوط به دوره اقتدار دولت آشور می‌باشد و لاقفل سه هزار سال از تاریخ نقش آن بر روی تخته سنگهای تپه کیون جیک می‌گذرد واگیر شده است:



در ایران در دوره اسلام تنبور بصورت کامل وجود داشته و بنا به روایات مختلف در نواحی طبرستان، ری و دیلم بسیار رواج داشته و از حیث اهمیت با بربط در یک ردیف محسوب می‌شده است. مؤلف اغانی^{*۳۴} آن را برای همراهی با آواز بهترین ساز می‌شمارد.

در ادامه مقاله مذکور آمده است:

تنبور بصورت ابتدائی یعنی بدون پرده و بایك سیم هنوز هم در نواحی آفریقای شمالی متداول است. و سالوادور دانیال در کتاب خود بنام موسیقی و آلات موسیقی اعراب چند سطر راجع به آن بیان می‌کند: این نوع تنبور دو سیمی که آن را تنبور ترکی نیز می‌نامند دارای کاسه‌ای معمولی و کوچك و دسته‌ای بلند و باریك است و معمولاً با دو یا سه انگشت آن را می‌نوازند.^{*۳۵}

استاد مهدی کمالیان در مقاله موسوم به دو تار^{*۳۶} ضمن بررسی سابقه تاریخی و معرفی و شرح نکاتی ارزنده در مورد ساز مذکور به حکم ضرورت به تنبور نیز پرداخته و مطالبی را در این باب از قول حکیم فارابی و تحقیقات فارمر ارائه نموده‌اند: در جایی از این مقاله در مورد دو تار آمده است:

در میان ترکمن‌ها این ساز بسیار رواج دارد و به نام توتار شناخته می‌شود، چون ساختمان آن از چوب توت است و پرده و تارهای آن از ابریشم تهیه شده به همین مناسبت توتار نام گرفته است. دو تار را تام دره نیز می‌خوانند معنی تام دره، تنور است و تام دره یعنی در تنور پخته شده، زیرا چوب توت را در تنور خشك کرده و نیم سوز می‌کنند تا شیره چوب گرفته شود سپس تراش و حالت به آن می‌دهند، ترکمن‌ها می‌گویند صفحه توتار باید از چوب توت ماده باشد و کاسه آن از چوب توت نر و دسته آن از چوب زردآلو...^{*۳۷}

شکل دو تار ترکمنی شباهت بسیار به دو تار در گز دارد و بیشتر شبیه به تنبوری است که سلسله اهل حق با آن سروکار دارند...^{*۳۸} علمای موسیقی در دوره‌های قدیم برای مشخص کردن فاصله‌ها از تنبور استفاده می‌کرده‌اند و این ساز را از هر ساز قدیمی وسیعتر می‌دانسته‌اند...^{*۳۹}

با توجه به تحقیقات فارمر و سایر مدارك موجود، مشخصات تنبور و دو تار یکی بوده و باز با توجه به اینکه در حال حاضر سازی بنام تنبور بامشخصات پیش گفته در این مناطق مشاهده نشده و حتی در داستانهای قدیمی خطه خراسان نیز نیامده و تنها در میان فرق اهل تصوف به ویژه اهل حق سازی بنام تنبور رواج دارد که برش و ساختمان آن بسیار نزدیک به دو تار ترکمنی می‌باشد و تعداد سیم و پرده‌های این ساز بیشتر از دو تار ترکمنی

است ... *۴۰، به استناد این مدارك با نظر قاطع می توان گفت که تنبور خراسان همین دو تار هراتی است که به این نام خوانده شده و شاید هم پس از پیدایش سه تار که سه سیم داشته این ساز نیز به اعتبار داشتن دو سیم دو تار نام گرفته است ... *۴۱

به هر حال پیدایش این ساز به هر نام و نشان، ناپیداست و نمی توان تاریخی برای آن معین نمود، چه بسا بسیاری از پایه های تمدن آدمیان نیز از بس به زمانهای کهن باز می گردد تاریخ کشف آن ممکن نیست *۴۲.

نواختن این ساز ضربه ای است و با ناخن و انگشتان دست نواخته می شود و به هنگام نواختن پنج انگشت دست را باید به کار برد، بطور کلی شباهت بسیاری به سه تار دارد با ابعادی بزرگتر و وسعتی کمتر ... *۴۳

این ساز در مناطق مختلف استان خراسان و پیرامون آن با اختلافاتی جزئی رواج دارد و مورد استفاده قرار می گیرد ... *۴۴

دکتر امیر اشرف آریان پور در رساله آشنائی با موسیقی شرق در تاریخ، از سلسله دروس دانشکده موسیقی ضمن معرفی سازهای ایران باستان به تشریح تنبور نیز پرداخته که مطالبی از آن چنین است:

در حجاریهای ایلام (شوش) و آشور نقشهایی از ساز تنبور به دست آمده است، از مشاهده این نقش ها معلوم می شود که شکل این ساز به سه تارهای امروز شباهت زیاد داشته است. دسته آن بسیار نازک و بلند بوده و با کاسه ظریف و مجوف آن تناسب بسیار داشته است ... *۴۵

و نیز آورده اند: متداولترین سازهای زهی در ایران باستان چنگ و تنبور و بریط بوده است. تنبور در آغاز دو سیمی بوده و کاسه ای کوچک و دسته ای بلند و باریک داشته و معمولاً آن را به جای زخمه با سه انگشت می نواختند. نوع دیگری تنبور وجود داشته که کاسه آن گلابی شکل و سیم های آن از روده و بعدها از ابریشم ساخته می شده است ... *۴۶

استاد محمدرضا لطفی در رساله آشنائی با موسیقی ایرانی چنین آورده اند:

در ردیفهای مختلف مانند ردیف اهل حق صحنه کرمانشاهان که قدمتی بیش از دوره ظهور اسلام در ایران دارند، با اسامی مختلف از دوران قبل از اسلام بر

می‌خوریم... *۴۷

مکاتب ردیف و سیر مقامات نه تنها در پهنه ایران زمین که در خارج از آن نیز متفاوت است، در خود ایران تنبور نوازانِ صحنه کرمانشاهان ردیف خاصی دارند ... ردیف رسمی تنبور نوازان منطقه غرب ایران دارای محتوایی است که در سیر سنت درویشان اهل حق گسترش یافته و نگهداری شده است که بدلیل دست نخوردگی اش حائز اهمیت است *۴۸.

موسیقی دان معاصر کامبیز روشن روان در مقاله سازهای ایرانی در دوره اسلامی *۴۹ آورده‌اند:

در دوره 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 ... *۵۰
در قسمتی دیگر اسامی متفاوتی را برای تنبور ذکر نموده‌اند از جمله بُزُق، چگور، چهار تار، دریج، دو تا، ششتای، طنبور ترکی، قنین ... *۵۱

دکتر علی اکبر صارمی در مقاله نگاهی به تاریخچه *۵۲ در مورد تنبور نوشته‌اند:
شکل تنبور در مینیاتورها دیده می‌شود و کاسه آن چوبی است دهانه آن هم پوست ندارد مانند سه تار ولی کاسه اش بزرگتر است *۵۳.
در لابلای مطالب این مقاله دو مینیاتور از نقاشی‌های اصفهان مربوط به قرن دهم هجری ارائه گردیده است *۵۴.

ایرج ملکی در مقاله وابستگی شعر و موسیقی *۵۵ آورده‌اند:

از سازهای دوره ساسانی طبق بررسی کاوشگران می‌توان از غُرْک چنگ، چغانه، نای، کرنای، رباب بربط، قاشقک، سرنا، رود، ارغنون و تنبور نام برد ... *۵۶
چنانکه از نوشته پژوهشگران پیداست ایران تأثیر بزرگی در موسیقی اسلامی داشته، با انتشار دین اسلام به اکناف عالم اصوات و آلات موسیقی ایران به همه جا پراکنده شده است. مثلاً تنبور که در کشورهای مجاور ایران به تنبوره معروف شده بتدریج به چین رسید و به تنبولا موسوم گشت در یونان آن را تام پوراس نامیدند و در روسیه دومرا می‌گفتند انواع

دیگر این ساز در هندوستان و ترکیه رواج یافت. نوعی دیگری از آن در چین به سی مره معروف و رایج گشت ... *۵۷

ایرج برخوردار در مقاله پژوهشی در موسیقی محلی کردستان *۵۸ ضمن تقسیم‌بندی سازهای موسیقی کردستان به سه دسته، در دسته سوم تنبور، تار و کمانچه را برمی‌شمارد. در قسمت معرفی تنبور آورده‌اند: تنبور یکی از آلات موسیقی قدیم ایران است که در تواریخ مکرر از آن گفتگو شده و نیز آثاری از نقاشی‌های گذشته طرز نواختن آن را معلوم می‌نماید ... در فرهنگ نفیسی نوشته شده که تنبور نوعی برپت می‌باشد که دارای گردنی دراز است.

سپس آورده‌اند که: تنبور سازی است زهی با دسته بلند و شبیه به سه تار ... تنبور امروزی در کردستان و خصوصاً شهرستان کرند از توابع کرمانشاه دیده می‌شود. معمولاً دارای دو یا سه سیم است که دو سیم اول به فاصله چهارم با سیم سوم کوک می‌شود. بر روی این ساز پرده‌هایی در فاصله يك اکتا و تعبیه می‌شود. تفاوت اندازه‌های تنبور چشمگیر است و ذکر اندازه‌های کاملاً دقیق این ساز ممکن نیست.

دسته تنبور را با دست چپ می‌گیرند و کاسه آن را روی زانو می‌گذارند و با انگشتان دست راست مانند دو تار محلی با پنجه می‌نوازند. اما روش نواختن آن خصوصاً در موقع برگشت انگشتان فرق زیادی با دو تار دارد ...

شتر نوازندگان فعلی تنبور در کردستان در اویش فرقه‌های مختلف این ناحیه هستند و آنها نغمات مذهبی خود را همراه تنبور و دف اجرا می‌کنند. صدای تنبور کم و عارفانه است ... *۵۹

نگارنده رساله حاضر در مقاله مقدمه‌ای بر شناخت تنبور *۶۰، به اختصار مطالبی درباره تنبور نوشته است که فرازهایی از آن چنین است: بطوریکه از لابلای متون کهن تاریخ و ادب ایران باستان پیداست عمر تنبور به بیش از شش هزار سال می‌رسد چنانچه باستان شناسان اظهار می‌دارند در ایران قدیم و بیشتر ملل مشرق زمین تنبور در بسیاری از مراحل و ادوار، برای خود منزلتی والا داشته است. چنانکه هر زمان و هر جا نیاکان ما

می‌خواستند افتخاراتشان را برای یادبود بر سنگها به شیوه حجاری به ثبت برسانند پیکر تنبور با جلوهای برازنده و ممتاز بر صخره‌ها نقش می‌یست. تندیس‌های خنیاگران عهد باستان که بجای مانده از اقوام آریائی، ماد، آشور، ایلام، مصر، هند و یونان قدیم است بخوبی شاهد این مدعاست. فواصل و تعداد دستاها و پرده‌بندی تنبور در مناطقی حضور تنبور متفاوت است بطوریکه از تنبور فاقد دستان تا تنبور دارای چهارده دستان موجود است. شاخص تعیین فواصل دستاها و معیار پرده‌بندی در هر دیار الحان کهن و نغمات دیرین آن سامان است^{*۶۱}.

بهمن بوستان و محمدرضا درویشی در کتاب هفت اورنگ که مروری است بر موسیقی سنتی و محلی ایران در مبحث موسیقی کردستان و کرمانشاه اشاراتی به تنبور نموده‌اند که فرازهایی از آن عرضه می‌گردد:

اکراد اهل حق که به علی الهی نیز معروف‌اند با لهجه لکی تکلم می‌کنند به تناسخ ایمان دارند ... اجرای موسیقی در این فرقه با بیان اشعاری هجائی در وصف علی (ع) و فضایل انسانی او و سایر پیران و پروان اهل حق در گردهم آئی خود که معمولاً در مرقد پیران و اماکن اعتقادیه است، همراه است.^{*۶۲}

در جمع خانه نُقل و خرما و شیرینی نذر و نیاز می‌شود و همراه نغمه تنبورها می‌خوانند و گاه گریه سر می‌دهند بیش از هر چیز کردار نیک، پندار نیک و گفتار نیک را ارج می‌نهند^{*۶۳}.

در قسمت موسیقی کرمانشاهان آورده‌اند: کردستان و قسمتی از آن که کرمانشاهان نامیده می‌شود از فرهنگی کهن و اصیل برخوردار است و موسیقی در این فرهنگ از مقام والائی برخوردار است، تنوع و عمق موسیقی در این منطقه به حدی است که شاید در کمتر نقطه‌ای از ایران با آن مواجه شویم. موسیقی کردی موسیقی خواص نیست این موسیقی متعلق به عامه مردم است موسیقی شادی، عزاء، حماسه و معالجه است^{*۶۴}.

موسیقی تنبور: این نوع موسیقی خاص که فقط در این منطقه شنیده می‌شود تفاوتی آشکار با سایر انواع موسیقی در منطقه کرمانشاهان دارد. می‌توان حدس زد که موسیقی تنبور مربوط به قرن‌ها پیش و قبل از ظهور اسلام است. وزن و فواصل و گردش ملودی در

این موسیقی کاملاً جنبه قدیمی و باستانی دارد. بررسی دقیق این موسیقی از طرف موسیقی‌شناسان شاید به روشن شدن بسیاری از مسائل و خصوصیات ردیف کنونی موسیقی ایران کمک کند *۶۵.

پس از مطالب مذکور موسیقی تنبور را به سه بخش اصلی تقسیم نموده‌اند که در فصل آینده بطور جامع تشریح خواهد شد از آن رو ارائه آن در این قسمت الزامی نمی‌نماید....

کتاب مذکور حوزه رواج تنبور را به دو منطقه تقسیم می‌نماید: حوزه گوران و حوزه صحنه ... *۶۶

در قسمت معرفی سازهای متداول در منطقه کرمانشاهان نخستین سازی که مورد بررسی قرار گرفته تنبور است که در آغاز به آراء پیشینیان و کتب معتبر بطور بسیار مختصر اشاره نموده و سپس می‌افزایند که:

تنبور سازی مضربی است با کاسه‌ای بیضی شکل و بزرگتر از سه تار با سیزده یا دوازده پرده و دو یا سه سیم و حدود صوتی يك اکتاو و يك پرده. در پرده‌بندی تنبور فواصل كوچك تراز نیم پرده وجود ندارد. کوکهای متداول تنبور دو گونه است در گونه اول نسبت دو سیم فاصله چهارم است و در گونه دوم نسبت دو سیم فاصله پنجم است. برای به صدا در آوردن تنبور معمولاً از چهار انگشت دست راست و به ندرت از پنج انگشت استفاده می‌شود. جنس کاسه و صفحه آن معمولاً از چوب توت و دسته آن را معمولاً از چوب زردآلو می‌سازند. تنبور در منطقه کرمانشاه سازی مقدس و قابل احترام است. نوازنده قبل و بعد از نوازندگی آن را با احترام تمام می‌بوسد *۶۷.

توضیحات فصل نهم

- ۱- سرگذشت موسیقی ایران در دو جلد نوشته روح الله خالقی، انتشارات صفی علیشاه.
- ۲- همان کتاب، ص ۱۴۴.
- ۳- همان کتاب، ص ۱۴۸.
- ۴- کتاب شعر و موسیقی در ایران (مجموعه مقالات) شبی در خانقاه کابل.
- ۵- همان کتاب، ص ۲۷.
- ۶- همان کتاب، ص ۳۱.
- ۷- سازشناسی، پرویز منصوری، ص ۲۱.
- ۸- سازهای ملی، نوشته عزیز شعبانی، جلد دوم، ص ۷۳ و ۹۳.
- ۹- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، نوشته ابوتراب رازانی، ص ۳۱۴.
- ۱۰- ساز و آهنگ باستان، محمدحسین قریب، ص ۳۷.
- ۱۱- همان کتاب، ص ۲۴.
- ۱۲- به فصل چهارم مراجعه نمائید. قسمت معرفی آثار عبدالقادر مراغی.
- ۱۳- زمینه شناخت موسیقی ایرانی، فریدون جنیدی، فصل معرفی روده‌های ایرانی، ص ۲۴۵ تا ص ۲۶۱.
- ۱۴- خاستگاه اجتماعی هنر، نوشته چند تن از محققان، انتشارات فرهنگسرای نیاوران.
- ۱۵- همان کتاب، ص ۱۸۴ و ص ۱۸۴.
- ۱۶- امیرپازواری و شعر و موسیقی، مؤلف و مترجم م.م. روجا، ص ۳۶ و ۳۷.
- ۱۷- همان کتاب، ص ۳۸.
- ۱۸- صداشناسی، امین شه میری، ص ۱۸۰.
- ۱۹- همان کتاب، ص ۱۸۱.

- ۲۰- تاریخ موسیقی ایران، حسن مشحون، ص ۵۰.
- ۲۱- همان کتاب، ص ۷۳.
- ۲۲- منظور از واحد در اینجا واحد اندازه گیری فاصله موسیقی به شیوه فرانسوی آن یعنی «ساوار» است. در این شیوه يك اکتاو ۳۰۱ ساوار و فواصل نیم پرده ای بین درجات گام که ۱۲ فاصله هستند، هریك ۲۵ واحد می باشند. شیوه دیگر شیوه آمریکائی «سنت» است که در آن اکتاو ۱۲۰۰ واحد و هریك از ۱۲ فاصله مذکور ۱۰۰ سنت یا ۱۰۰ واحد می باشند. حکیم فارابی اکتاو را به ۱۴۴ واحد تقسیم نموده و در معرفی گام معتدل خود، که براساس فواصل موسیقی قدیم ایران موسوم به دستان فرس فراهم و تنظیم نموده ۱۲ فاصله نیم پرده ای که هرکدام ۱۲ واحد هستند ارائه داده است. مرحوم دکتر برکشلی این واحد را فاراب نامیده و آن را با علامت اختصاری Far معرفی و مطرح نموده اند، که در دومین کنفرانس علمی انجمن فیزیک ایران در اسفند ماه ۱۳۵۳ مورد تصویب قرار می گیرد. برای اطلاع بیشتر به اندیشه های علمی فارابی، دکتر مهدی برکشلی مراجعه نمایید.
- ۲۳- تاریخ موسیقی ایران، حسن مشحون، ص ۱۴۳، به نقل از مقاله گام موسیقی ایران، دکتر مهدی برکشلی، مجله موسیقی مرداد ۱۳۳۶.
- ۲۴- همان کتاب و همان مجله ... همان صفحات.
- ۲۵- تاریخ مختصر موسیقی ایران، تقی بینش، ص ۴۳.
- ۲۶- همان کتاب، ص ۵۷.
- ۲۷- تهاتر= داد و ستد، معاوضه، پایاپای.
- ۲۸- همان کتاب، ص ۶۲.
- ۲۹- نینوا= شهری باستانی در کنار دجله و مقابل موصل کنونی در کشور عراق، پایتخت امپراطوری آشور، هفت قرن قبل از میلاد ویران شده.
- ۳۰- مداومت در اصول موسیقی ایران، مهدی فروغ، ص ۶۶.
- ۳۱- همان کتاب، ص ۷۱.
- ۳۲- ابتدا در مجله موسیقی سال ۱۳۳۷ و بعد در کتاب سال شیدا تحت عنوان

«تنبور، دکتر مهدی فروغ».

۳۳- کتاب سال شیدا، ص ۲۲۷.

۳۴- ابوالفرج اصفهانی.

۳۵- مقاله تنبور دکتر مهدی فروغ، کتاب سال شیدا، ص ۲۲۸.

۳۶- مقاله دوتار، مهدی کمالیان، کتاب سال شیدا، ص ۴۹.

۳۷- همان مقاله، کتاب سال شیدا، ص ۵۲.

۳۸- همان مقاله... ص ۵۳.

۳۹- همان مقاله... ص ۵۳.

۴۰- همان مقاله... ص ۵۳.

۴۱- همان مقاله... ص ۵۳.

۴۲- همان مقاله... ص ۵۳.

۴۳- همان مقاله... ص ۵۵.

۴۴- همان مقاله... ص ۵۵.

۴۵- رساله آشنائی با موسیقی شرق در تاریخ، دکتر امیراشرف آریان پور، ص ۱۴.

۴۶- همان رساله، ص ۳۱.

۴۷- رساله آشنائی با موسیقی ایرانی، محمدرضا لطفی، ص ۱۱.

۴۸- همان رساله، ص ۲۸.

۴۹- مقاله سازهای ایرانی در دوره اسلامی، کامبیز روشن روان، فصلنامه آهنگ

شماره ۴.

۵۰- همان مقاله، ص ۱۶.

۵۱- همان مقاله، ص ۱۸.

۵۲- مقاله نگاهی به تار یحیی، دکتر علی اکبر صارمی، کتاب معماری و موسیقی،

نشر فضا.

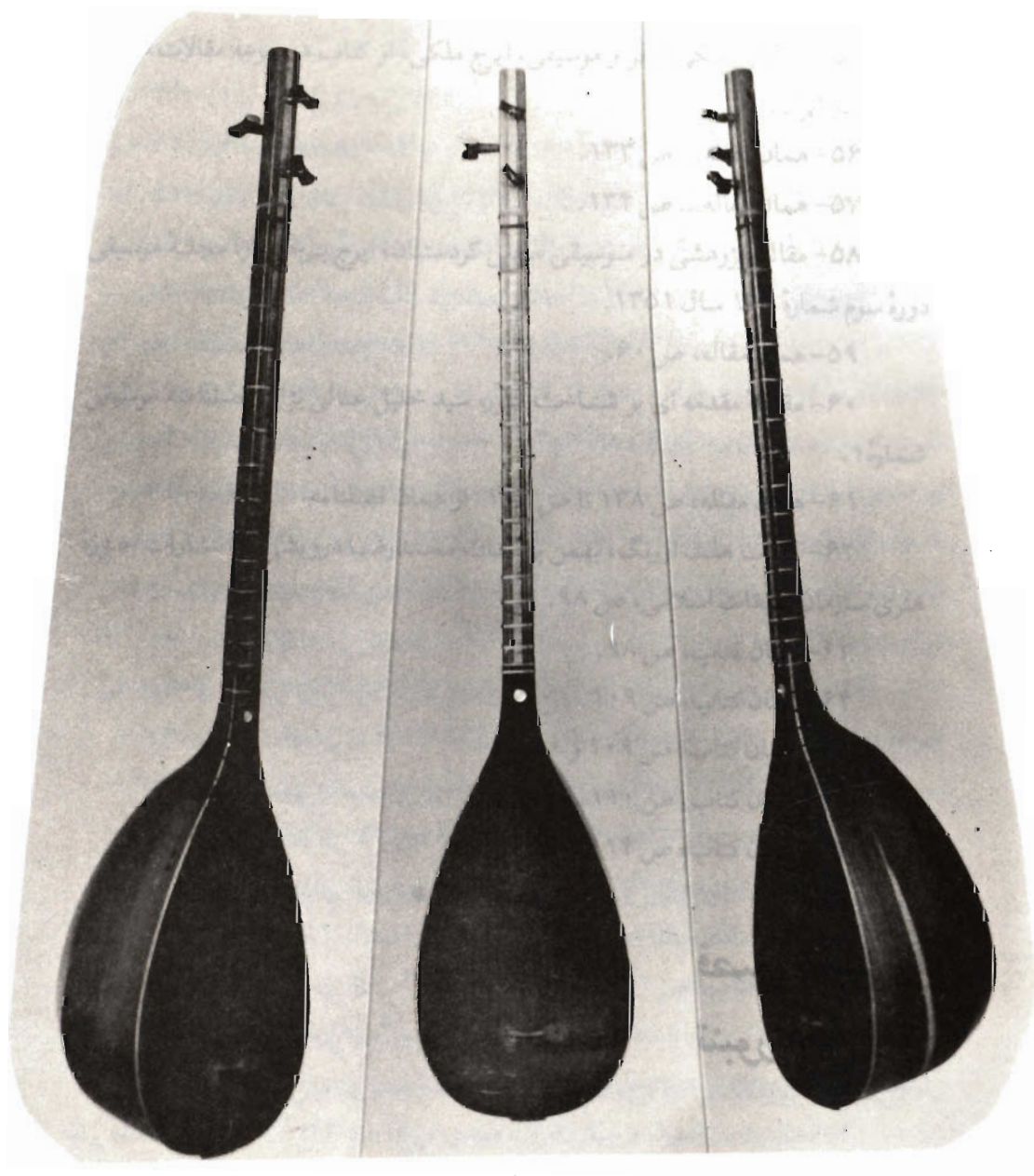
۵۳- همان مقاله در همان کتاب، ص ۲۵۸.

۵۴- همان مقاله... ص ۲۷۴.

- ۵۵- مقاله وابستگی شعر و موسیقی، ایرج ملکی، از کتاب مجموعه مقالات شعر و موسیقی در ایران.
- ۵۶- همان مقاله... ص ۱۳۳.
- ۵۷- همان مقاله... ص ۱۳۴.
- ۵۸- مقاله پژوهشی در موسیقی محلی کردستان، ایرج برخوردار، مجله موسیقی دوره سوم شماره ۱۳۶ سال ۱۳۵۱.
- ۵۹- همان مقاله، ص ۶۰.
- ۶۰- مقاله مقدمه ای بر شناخت تنبور، سید خلیل عالی نژاد، فصلنامه موسیقی شماره ۱.
- ۶۱- همان مقاله، ص ۱۳۸ تا ص ۱۴۰. از همان فصلنامه.
- ۶۲- کتاب هفت اورنگ، بهمن بوستان، محمدرضا درویشی از انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ص ۹۸.
- ۶۳- همان کتاب، ص ۹۸.
- ۶۴- همان کتاب، ص ۱۰۹.
- ۶۵- همان کتاب، ص ۱۰۹ و ۱۱۰.
- ۶۶- همان کتاب، ص ۱۱۰.
- ۶۷- همان کتاب، ص ۱۱۴.



فصل دهم تنبور اهل حق



تنبور اهل حق

مقدمه:

در دو فصل گذشته بطور اجمال از تنبوری که مورد استفاده و مختص اهل حق و اهل تصوف می باشد سخن به میان آمد و معلوم شد که عده ای از اهل عرفان با نیاتی مقدّس و روحانی تنبور را در مجالس ذکر بکار برده و از آن به عنوان وسیله ای برای نیایش بدرگاه معبود و مدح و ثنای معشوق حقیقی بهره می برند، البته فضای محدود این رساله مجال معرفی و شناساندن اصول عقاید و تحلیل و بررسی آراء جماعت اهل حق را نمی دهد اما برای شناساندن تنبور اهل حق بهتر آن است که آئین اهل حق را تا حدودی بشناسیم.

جامعه اهل حق پس از اعتقاد راسخ به وحدانیت ذات مقدّس حق تعالی و اعتقاد به ارسال سلاله مطهر انبیاء عظام و اعتقاد به رستاخیز نهائی و بسیاری از آراء توحیدی دیگر، جهان را جلوه جمال و جلال حضرت حق دانسته. و تجلی اعظم انوار معبود واجب الوجود را در آئینه ممکن، تحت عنوان مظهریت میسر میدانند. از این رو با نگاهی دیگر به سیمای اولیاء خدا می نگرد، نگاهی که حاصلی جز عشقی جنون آسا در پی ندارد. و راه عشق را کوتاهترین راه رسیدن به مقصود میدانند. اگر چه این راه کوتاه از میان دریای غم، مصیبت، بلا، هجر و سوزو گداز می گذرد. در این آئین، محور و ستون اصلی سلوک، عشق است و شاه بیت غزل سلوک یعنی عبادت، در نظر رهروان سلسله مذکور حالتی به غایت عاشقانه به خود می گیرد. رهرو این وادی موسیقی را ابزار وجد و مکاشفه و تلفیقش را با معانی نهفته در کلام موزون، روایتگر حسن دلدار خویش و داروی درد جانکاه هجر و شیدائی خود می داند. تمامی ابزار موسیقائی چنانچه در خدمت هدف مذکور قرار بگیرند منزلتی شایسته و احترامی در حدّ قداست خواهند یافت. اگر بعضی از این آلات در گذشته به چنین حدّی از احترام رسیده اند، چنانچه در فصول گذشته شرح آن گذشت، تنبور از هزاره های قبل از میلاد حضرت مسیح «ع» همدم نیایش و محرم راز و نیاز پارسایان حق پرست بوده است. در هزاره اخیر نیز در اکثر مواردی که سخن از اشراق، عرفان، شوریدگی، عشق و ذکر حق است، تنبور هم نشین و همراه حق جویان بوده و هست.

با شکوهترین دورانی که تنبور به خود دیده است حضور در اردوی حضرت

مبارکشاه لرستانی ملقب به شاه خوشین، پیر و مراد باباطاهر همدانی^{*۱} است. اگر چه پیش از آن نیز بزرگان بسیاری از ندای حقانی اش بهره‌مند بوده‌اند.

آن دوران با شکوه حدوداً در قرن پنجم هجری و معاصر با سلطنت سلجوقیان بوده است، چنانچه در متون کهن یارسان آمده است. مبارکشاه که خود محل تجلی انوار قدسی حق تعالی بوده است، مریدان و یاران حاضر در اردوی عظیم خود را به دسته‌های نهصد نفری تقسیم و موسوم به نهصد نهصد نموده‌اند. افراد هر دسته می‌باید از يك آلت موسیقی برای شرکت در مجالس سماع و ذکر استفاده نمایند در سلسله گفتارهای موجودی در این خصوص، تعداد کثیری از سازهای مورد استفاده اردوی مذکور نام برده شده است که متأسفانه از بسیاری آنها بجز نامی باقی نمانده است. رهبر این نهضت روحانی بزرگ و نهصد نفر از مریدان بلند مرتبه تنبور می‌نواخته‌اند.^{*۲} از آن زمان تاکنون جامعه اهل حق تنبور را ساز شاه خوشینی می‌نامد. زیرا شخصیت مذکور از میان دهها ساز موجود در آن زمان که جملگی به اردوی مورد بحث وارد شده بودند، برای خود تنبور را برگزید. چنانچه در رسالات مذکور و در افواه جاری است، آن مرشد عالی جاه به تمامی نوازندگان حاضر در اردوی خود که هزاران نفر بودند امر فرموده بود که در یکی از اعیاد مذهبی بنا به اقوالی در عید سعید قربان در محلی واقع در کرانه‌های رود گاماساب جمع شده، سازهای خود را برای شرکت در مجلس ذکر و سماع روحانی همصدا نمایند. در آن روز مبارک یکی از بزرگترین اجتماعات ذکر و سماع حقانی برپا گردید که شاید در تاریخ نظیری برای آن نتوان یافت.^{*۳}

بعضی از مقامات ساخته شده توسط بزرگان آن اردو از آن زمان تا کنون بطور سینه به سینه از پیر و مرادی به مریدان و از استادی به شاگردان منتقل گردیده تا مرحمی باشد بر دردهای نهفته در دل‌های شرحه شرحه از درد جانسوز فراق و اشتیاق. از زمان مبارکشاه به بعد رهروان وادی مذکور در مجالس سماع و حلقه‌های ذکر از سازهای گوناگون استفاده می‌کردند که مهمترین آن سازها عبارت بودند از: تنبور، بربط، قانون، رباب، نی، سرنا، دف، و دهل.

پس از گذشتن حدوداً دو قرن از دوران مذکور یعنی معاصر با حکومت ایلخانان

درخت معارف مبارکشاهی با ظهور حضرت سلطان اسحق برزنجی‌ای حقیقت به بار آورد. با ظهور شخصیت مذکور فضایی متعالی از اسرار ولایت و رموز اشراق و عرفان توحیدی بر روی سالکان وادی حق گشوده شد.

آن پیشوای صاحب کرم، دریائی از کوثر زلال هدایت و ارکان یاری را در قالب بیانات گهربار خود موسوم به سرانجام یاری در اختیار طالبین راه حق قرارداد. از جمله آن ارکان، پذیرش و انتخاب تنبور از میان تمامی سازها بعنوان یگانه ساز آئینی سلسله مذکور و دستور تدوین هفتاد و دو مقام و سرود آهنگین یاری برای اجرا در جمع خانه که مکان تشکیل اجتماعات مذهبی و جایگاه صرف نذر و نیاز و محل برپائی مجالس ذکر و سماع حقانی است می‌باشد.^{*۴}

بدین ترتیب تنبور نزد یاران اهل حقیقت چنان منزلتی یافت که ملقب به نداء الحق گردید و چنین شد که سر سپردگان وادی مذکور چنان محترم و عزیزش بدانند که هیچگاه مقام حقانی‌اش را با اجرای الحان بی مقدار نیالایند و هرگز بی طهارت ظاهر و باطن دست بر دستش نهند و نهایتاً قبل و بعد از هر بار نواختن دستش را بوسیده بردیده نهند. شاید برای شناسائی جایگاه تنبور در آئین اهل حق همین مختصر کافی باشد. تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل.

حال وقت آنست پردازیم به معرفی تنبوری که قسمتی از وظیفه‌اش اجرای هفتاد و دو لحن و مقام حقانی است یعنی،

« تنبور اهل حق »

مشخصات ظاهری:

بلندی این ساز در نمونه‌های مختلف یکسان نیست و بدون در نظر گرفتن نمونه‌های استثناء^{*۵} ۸۵ تا ۹۰ سانتیمتر می‌باشد. و تشکیل شده است از: کاسه، دسته، صفحه، سیم‌گیر، خرك دسته^{*۶}، خرك صفحه، دو یا سه گوشی دو یا سه سیم و ۱۳ یا ۱۴ دستان.

ساختن کاسه:

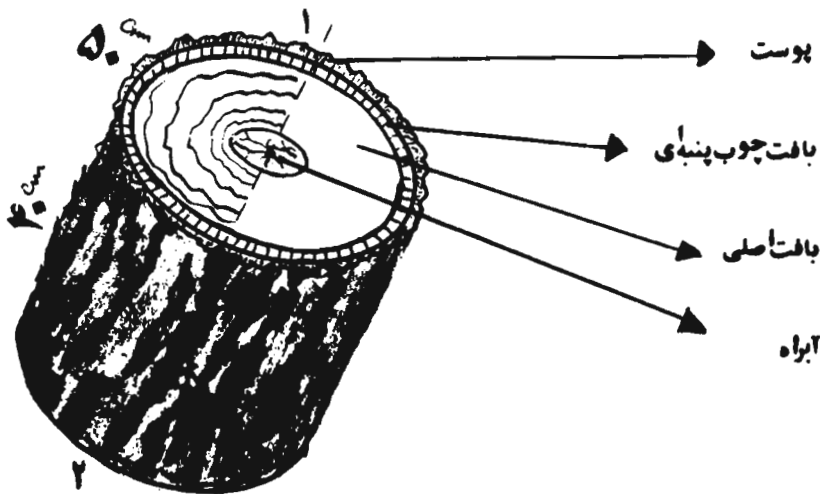
کاسه این ساز را عموماً از چوب توت می‌سازند که انتخاب نوع چوب، یعنی اینکه از چه جنس توتی باشد،^{۷*} خود دارای نکاتی است. از جمله اینکه بهترین صدا از تنبوری ایجاد می‌شود که از چوب درخت توتی که میوه‌اش ارغوانی رنگ است ساخته شده باشد.^{۸*} صدای تنبور معمولاً نافذ و زیر می‌باشد و به ندرت بم است. و هر کس به فراخور ذوق و احساس خود نوعی از آن را می‌پسندد. با دقت در انتخاب نوع چوب می‌توان به صدای دلخواه دست یافت. چنانچه چوب کاسه از درختی که در کوهپایه بوده و کم آبی کشیده باشد انتخاب شود صدایش طنین و زنگ بیشتری خواهد داشت. چوب درخت توتی که در نواحی مرطوب بروید صدای خوبی نخواهد داشت. و همچنین چوب درخت توتی که در اراضی دارای املاح آهنی روئیده باشد، صدایش بسیار تیز و نامطبوع خواهد شد. و چنانچه در چوب انتخاب شده گره وجود داشته باشد صدا مطلوب نخواهد بود. و نیز اگر قطر یا ضخامت کاسه بیش از ۵ میلیمتر باشد صدا فوق العاده زیر و اگر کمتر از ۳ میلیمتر باشد صدای ساز صدای بم و خام خواهد بود. پس میتوان گفت که صدای نافذ و گیرا و با طنین و پخته را از ضخامت حدوداً چهار میلیمتر می‌توان شنید.

چنانچه رگه‌های آوندی راست و نزدیک به هم باشند صدای حاصل از کاسه بم خواهد بود و چنانچه رگه‌های آوندی راست ولی زیاد به هم نزدیک نباشد صدای حاصله زیر خواهد شد. و چنانچه وزن مخصوص چوب بالا باشد یعنی چوب فشرده و سنگین باشد صدائی زیر خواهد داشت و اگر مقدار فشردگی چوب انتخاب شده کمتر بوده یعنی پوک باشد صدای حاصله بم خواهد شد. و نهایتاً اینکه اگر حجم و اندازه کاسه تنبور بیش از حد معمول باشد صدای آن بم و اگر کمتر از حد معمول باشد صدای آن زیر خواهد شد. کاسه تنبور را به دو شیوه اساسی می‌سازند:

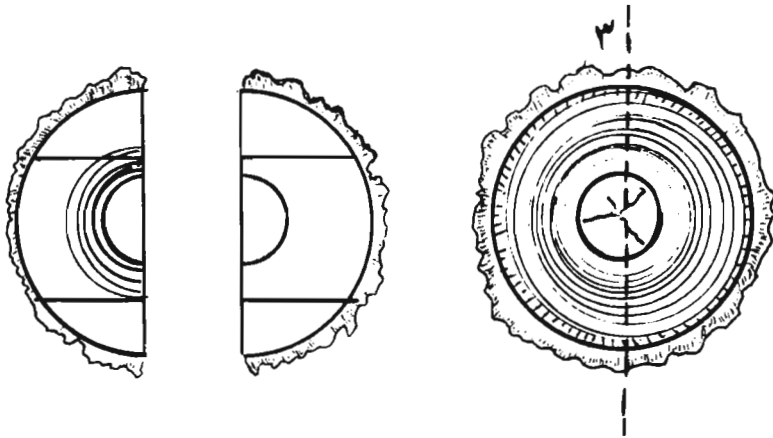
الف: کاسه يك تکه یا يك پارچه که آن را کشکولی و در اصطلاح کاسه‌ای می‌گویند. این نوع کاسه اصالت بیشتری دارد و تا اوائل قرن اخیر تمامی کاسه‌های تنبور به همین شیوه ساخته می‌شده است.

برای ساختن این کاسه باید مراحل را پشت سر نهاد:

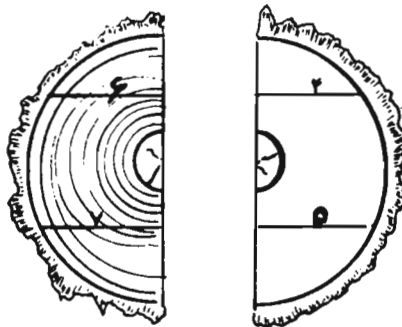
مرحله اول برشهای اولیه کنده انتخاب شده است. از آنجا که کاسه تنبور باید از قسمت میانی یعنی حد فاصل مرکز تنه درخت و قسمت بیرونی ساخته شود به این دلیل، برای استفاده درست از چوب می باید برش، بسیار ماهرانه و فنی انجام شود. چنانچه به برش عرضی استوانه تنه درخت توجه بنمائیم، قسمت بیرونی پوست و بعد از پوست، قسمت سفید رنگ با بافتی نرم و چوب پنبه‌ای است و بعد از آن بافت اصلی چوب است تا حدود مرکز تنه، در قسمت مرکزی تنه که اصطلاحاً به آن آبراه یا آب خور و یا آب رو گفته می‌شود، چند شیار وجود دارد. چوب انتخابی باید در قسمت بافت اصلی واقع شود یعنی از سوئی تا نرسیده به آب خور و از سوئی تا نرسیده به بافت چوب پنبه‌ای. با توجه به عرض و عمق يك کاسه معمولی از تنه‌ای که قطر آن کمتر از نیم متر باشد نمی‌توان استفاده کرد. پس حداقل قطر تنه باید نیم متر باشد که در این صورت با توجه به بلندی کاسه از هر چهل سانتیمتر تنه که قطر آن نیم متر باشد می‌توان دو کاسه قرینه ساخت. برابر دو شکل آتی:



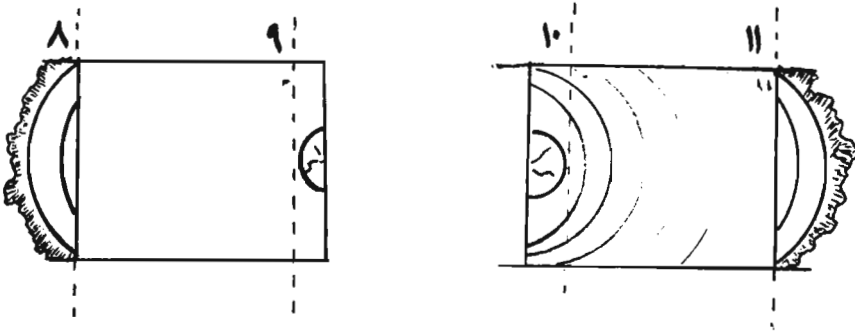
شکل شماره ۱ معرف مشخصات کنده مورد قبول که در هر سوی استوانه يك بار برش خورده و از میان تنه یا ساقه بلند درخت انتخاب شده است، می‌باشد.



شکل شماره ۲ برش سوم که کنده را از حالت استوانه تمام به دو نیم استوانه تبدیل می‌کند این برش را در اصطلاح محلی دو شق^{۹*} می‌گویند.

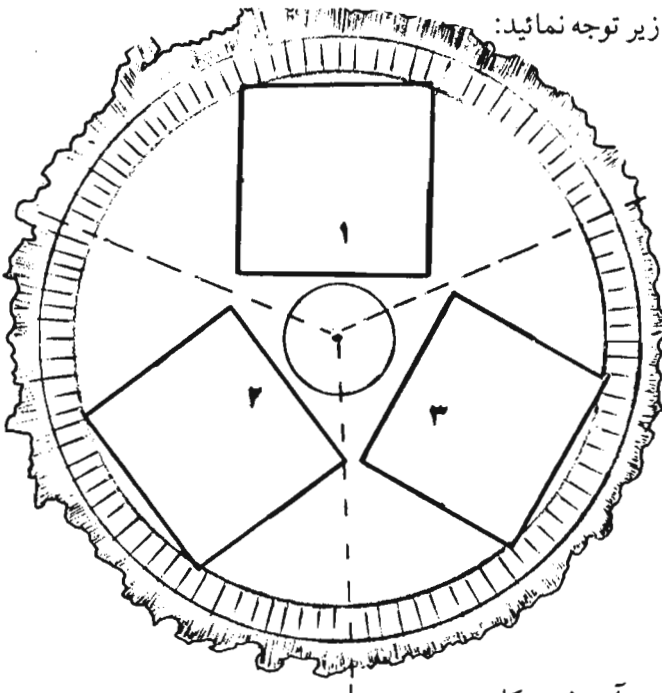


شکل شماره ۳ که با برشهای شماره ۴، ۵، ۶، ۷ دو نیم استوانه را بصورت دو مکعب مستطیل ناقص درمی‌آورد.



شکل شماره ۴ که دو مکعب مستطیل ناقص را با انجام برشهای شماره ۸، ۹، ۱۰، ۱۱ بصورت دو مکعب مستطیل کامل درمی آورد.

اگر قطر تنه درخت مورد نظر حدوداً هفتاد سانتیمتر باشد از هر چهل سانتیمتر تنه می توان سه کاسه درآورد به برش زیر توجه نمائید:



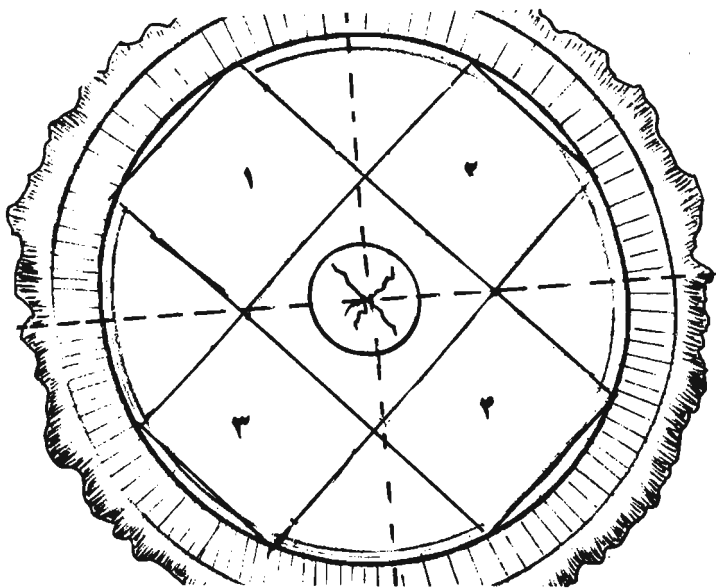
شکل شماره ۵

برش تنه هفتاد سانتیمتری برای درآوردن سه کاسه.

این برش را در اصطلاح محلی سه شق می نامند که فوق العاده دشوار و فنی است و امروزه، اکثر چوب برها به دلیل خطرناک بودن انجام این نوع برش با اره های فلکه ای برقی از انجام آن خودداری می کنند، نهایتاً سفارش دهنده کار که تنبور ساز است مجبور می شود به همان شیوه برش مخصوص کنده با قطر پنجاه سانتیمتر اکتفا کند که در این صورت از هر استوانه با بلندی چهل سانتیمتر يك کاسه از دست خواهد داد. ولی سابق بر این نجار سنتی با اره مخصوص کنده بر که مشار^{۱۰*} نام داشت این کار را با مشقت تمام انجام می داد.

* * *

اگر قطر تنه بیش از هفتاد سانتیمتر یعنی حدود هشتاد تا نود یا به بالا باشد که چنین درختی به ندرت یافت می شود، برش آن با دو نوع سابق تفاوت دارد که در اصطلاح به آن چهار شق می گویند به شکل زیر توجه نمائید:



شکل شماره ۶

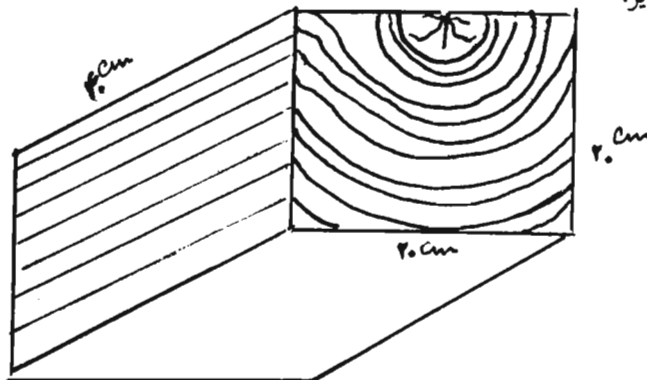
در این برش از هر چهل سانتیمتر تنه که قطر بالائی دارد می توان چهار مکعب مستطیل مناسب برای ساختن چهار کاسه تنبور بدست آورد.

به این ترتیب با روشهای سه گانه گفته شده می توان از کنده استوانه ای شکل، مکعب مستطیل مورد نیاز را به شکلی درآورد که نه بافت چوب پنبه ای در آن باشد و نه شیارهای آبخورها در آن واقع شود. در این صورت می توان کاسه ای بدون شکاف و يك رنگ ساخت. پس اگر قطر تنه به اندازه کافی نباشد و یا برش درست انجام نشود از يك سو احتمال وقوع شیارها در انتهای تحتانی کاسه یعنی در محل نصب سیم گیر و یا در محل گلوگاهی تنبور یعنی محل اتصال کاسه به دسته وجود دارد، از سوئی دیگر احتمال وقوع بافت چوب پنبه ای در عمق و مرکز کاسه موجود است که با توجه به تفاوت رنگ آن قسمت با بافت اصلی و عدم انسجام در بافت مذکور، کاسه دورنگ می شود و نیز از کیفیت صوتی اش کاسته خواهد شد.

در روش سنتی ساختن کاسه، چوب انتخاب شده نباید خشك باشد به دو دلیل، اول آنکه چوب خشك با ابزار سنتی این کار بسیار سخت کننده می شود، دوم اینکه در مراحل پایانی که کاسه شکل اصلی خود را یافته است هرگونه ضربه ای ممکن است کاسه را بشکند. و نیز چوب نباید خیلی تر باشد زیرا پس از اتمام کار کردن، کاسه به سرعت رو به خشك شدن می رود، به احتمال خیلی زیاد یا می ترکد یا به شدت کج می شود و شکل اصلی خود را از دست می دهد. پس چوب باید تا حدودی مرطوب باشد که در اصطلاح محلی به آن دوئم^{۱۱} می گویند.

با برشهای مرحله اول توانستیم به مکعب مستطیل مطلوب به ابعاد $40 \times 20 \times 20$

دست یابیم برابر شکل زیر:

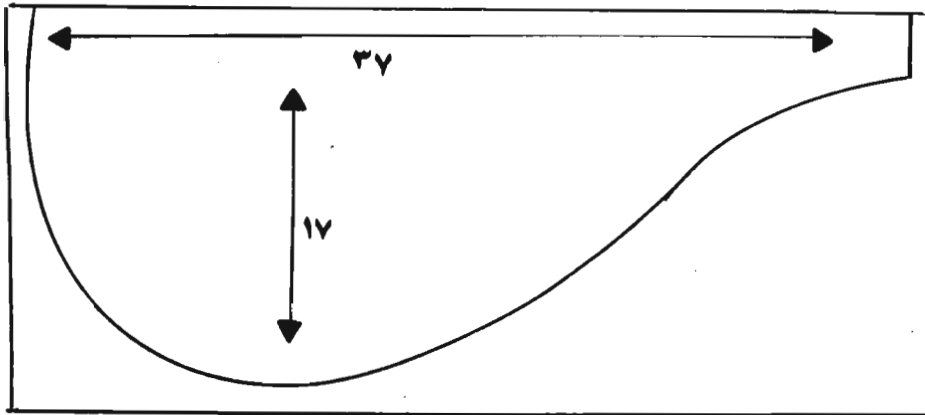


شکل شماره ۷ مکعب مستطیل مورد نیاز برای ساختن کاسه.

این مکعب مستطیل را بارنده یا هر ابزار سستی یا صنعتی دیگر باید از هر طرف صاف کرده و پس از آن از سه نمای مختلف الگوی از قبل طراحی شده را بر آن سه نما با مداد منتقل کرد.

نمای اول، نمای جانبی کاسه تنبور است.

این نما طوری طراحی می شود که سمت دهانه کاسه یعنی آنجا که در آینده در زیر صفحه قرار می گیرد به طرف مرکز کنده قرار بگیرد. به این شکل:

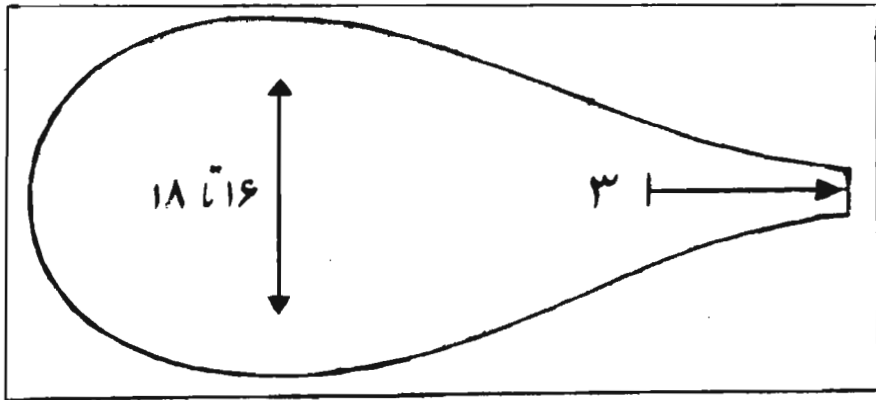


شکل شماره ۸ انتقال نمای جانبی تنبور بر مکعب مستطیل مذکور.

بلندی کاسه با اختلافی اندک معمولاً حدود سی و هفت سانتیمتر است عمق کاسه نیز متغیر است ولی می باید متناسب با غرض صفحه باشد که این دو معمولاً با هم برابرند با اندکی اختلاف، اندازه مطلوب عمق کاسه هفده سانتیمتر می باشد. و عمق کاسه در محل اتصال به دسته بستگی دارد به اینکه بخواهیم ضخامت عمق دسته را در محل وصل به کاسه چقدر بگیریم ولی اندازه مطلوب و معمول آن سه سانتیمتر است.

نمای دوم، نمای سطح روی کاسه تنبور است.

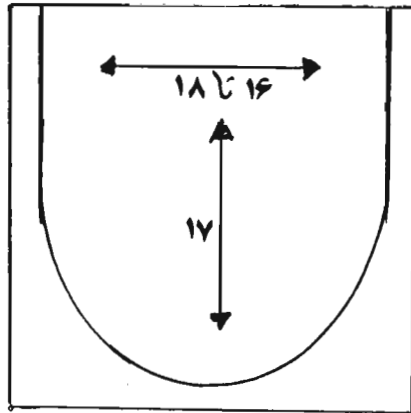
این نما طوری طراحی می شود که هر دو طرف کاسه به طرف بیرون کنده قرار بگیرند و دهانه کاسه بطرف مرکز کنده واقع شود، پهنای کاسه در عریض ترین نقطه می باید شانزده تا هیجده سانتیمتر باشد.



شکل شماره ۹ انتقال نمای رویه تنبور بر مکعب مستطیل بدست آمده.

نمای سوم، نمای ته کاسه تنبور است.

انتقال این نما بر یکی از سطوح جانبی مکعب مستطیل مذکور. اگر چه چندان الزامی نیست اما در مراحل اولیه تنبور سازی، می تواند در بالا بردن دقت لازم برای انجام کار مؤثر باشد برابر شکل زیر:



شکل شماره ۱۰ نمای ته کاسه تنبور بر مکعب مستطیل بدست آمده.

پس از انتقال این سه نقش بر سه سطح جانبی کار اصلی آغاز می شود.

اگرچه امروزه با دستگاههای پیشرفته و کپی تراش های مدرن می توان به راحتی کاسه

تنبور را ساخت اما مدّ نظر این رساله تشریح شیوه سنتی این کار است.

در گذشته ابزار این کار عبارت بوده از: اره، تیشه معمولی، تیشه با تیغه کوچک و نیم

گرد، اسکنه^{۱۲}* تخت و اسکنه نیم گرد. انواع چوب سا و رنده و...

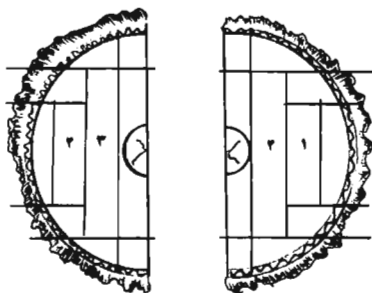
ابتدا بیرون کاسه را می‌باید با تیشه تراشیده سپس با سوهان چوب که اصطلاحاً چوب‌سا گفته می‌شود پرداخته و صاف کرد و پس از آن داخل آن را خالی کرده و تا حدی که به آن اشاره شد نازک نمود.

چنانچه پس از اتمام کار کردن، کاسه بسیار نمناک باشد باید آن را در کیسهٔ پلاستیکی نهاده و هر روز يك بار درآورده و بلافاصله در کیسهٔ دیگری گذاشته تا به مرور رطوبت آن از میان رفته و خشک بشود.

این کاسه را می‌باید حداقل مدت دوماه با تعویض کیسه خشک نمود. سابقاً که از کیسه استفاده نمی‌شده است. شاید از هر ده کاسه دو یا سه تای آن به خاطر ترکیدن و کج شدن در شمار ضایعات قرار می‌گرفته است. بعد از دو ماه چنانچه اشکال چشمگیری در کاسه موجود نیامده باشد می‌باید پرداخت نهائی را ببیند تا برای نصب دسته آماده گردد.

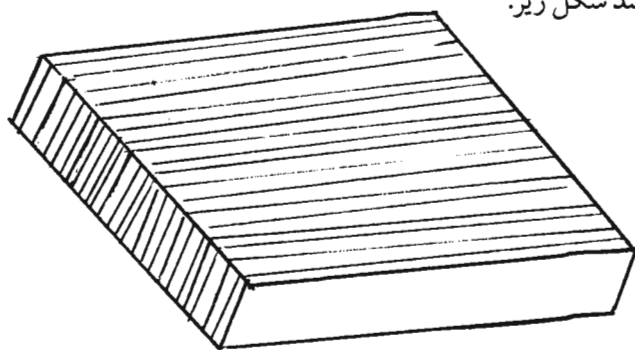
مزایای این نوع کاسه، اصالت بیشتر و دوام بیشتر است و معایب این نوع کاسه، سنگین‌تر بودن نسبی آن از نوع دیگر، و مصرف چند برابر چوب نسبت به نوع دیگر و فراوانی دور ریز یا ضایعات چوب است.

ب: کاسه چند تکه که در اصطلاح محلی چمنی نامیده می‌شود:
ابتدا استوانه اولیه را که دارای قطر پنجاه و بلندی چهل سانتیمتر است، به دو نیم
استوانه تبدیل کرده و بعد از يك طرف قسمت آب خور و از طرف دیگر دو قسمت پوست و
بافت چوب پنبه‌ای را جدا نموده و قسمت بافت اصلی را که مطابق شکل زیر بدست آمده
است، برای برش نهائی آماده می‌کنیم:



شکل شماره ۱۱ نمائی از مقطع کنده استوانه‌ای شکل که می‌باید. برابر شکل برش
داده شود.

بدین ترتیب مکعب مستطیل‌های شماره ۱، ۲، ۳، ۴ بدست می‌آید که می‌باید بطرز
خاصی بصورت تخته‌هائی به ضخامت پنج میلیمتر و عرض شش تا هشت سانتیمتر و
طول چهل سانتیمتر درآیند، مانند شکل زیر:



شکل شماره ۱۲ - برش نهائی مکعب مستطیل‌های بدست آمده.
در این نحوه ساخت، تر یا خشک بودن چوب تفاوتی ندارد.

تخته‌های آماده شده باید در ظرفی آب قرار بگیرند و تقریباً دو روز به همان حال باقی بمانند تا کاملاً نرم شوند در وقت مهیا نمودن ابزار و وسایل مورد نیاز برای انجام کار می‌باید تعدادی قالب چوبی برابر با انحناى يك طرف از الگوی صفحه در نظر گرفته شده که لبه کاسه در هر دو سو نیز دارای همان انحنا است آماده نمود. البته امروزه به جای چوب می‌توان از آلومینیم و یا چدن نیز آن قالبها را ساخت همچنین می‌باید برای هر قالب دو عدد گیره آماده کرد. بهتر است که گیره‌ها از آهن باشد.

در صفحات بعد اشکال و تصاویری از ابزار و مراحل مختلف ساخت ارائه می‌گردد.

اگر قالب فلزی باشد می‌باید ضمن رعایت انحناى مورد نیاز ضخامت آن را حدوداً دو سانتیمتر گرفته و اگر قالب چوبی باشد باید ضخامت بیشتری داشته باشد. در این مرحله تخته‌های آماده شده سابق الذكر را که در آب نرم شده‌اند ابتدا توسط گیره‌ای در قسمت بیرونی قالب محکم نموده و بعد می‌باید تخته را حرارت داده با فشار بر روی سطح بیرونی خوابانیده و با گیره‌ای دیگر آن را در سوی دیگر قالب مهار نمود. بسته به قالب از قبل طراحی شده و تعداد ترکهای مورد نیاز قالب بندی نموده و پس از خشک شدن از قالب درآورده و بعد دو به دو بطور قرینه انتخاب می‌شوند که شکلهای از قبل طراحی شده ترکهای قرینه هم را بر روی تخته‌های شکل گرفته منتقل کرده و در می‌آورند.

در این قسمت نیز می‌توان به دوگونه عمل کرد اول آنکه هر کدام از ترکها تاروی دسته ادامه پیدا کنند و دوم آنکه می‌توان يك نیم تنه که در اصطلاح محلی گلو خوانده می‌شود ساخت و آن را حد فاصل دسته و ترکها قرار داد. در صورت استفاده از نیم تنه ابتدا تمامی ترکها به جداره بیرونی نیم تنه‌ای که داخل آن خالی شده و پرداخت بیرونی خورده است و بر روی سطح بیرونی قسمت عمیق آن محل مناسب برای استقرار ترکها ایجاد شده نصب می‌شود و معمولاً با نصب هفت تا ده ترك کاسه آماده می‌شود، پس از خشک شدن پرداخت خورده و آماده نصب دسته می‌گردد.

سازندگان سنتی و قدیمی از نوعی چسب محلی که به آن سریشم حیوانی یا تُتغال

یا یَلَم می گویند، استفاده می کرده اند که در بالا بردن کیفیت صوتی اثر بسیار مطلوب داشته که خود مزایا و معایبی دارد.

از محاسن آن اینکه، چسب مذکور در وقت خشک شدن حالتی بلوری و شکننده به خود می گیرد که همین امر باعث بهتر شدن صدا می شود. مهمتر اینکه در تعمیرات بعدی چنانچه تعمیر کننده بخواهد هر کدام از قطعات به هم چسبیده را از هم باز کند با مرطوب کردن محل چسب خورده جدا شدن به سهولت انجام می شود.

از معایب چسب مذکور یکی این است که فراهم نمودن نوع مرغوب آن بدلیل کمیابی، دشوار است و دیگر اینکه این چسب در برابر رطوبت، مقاومت چندانی ندارد.

* * *

ساخت و نصب دسته:

اینک می پردازیم به ذکر مشخصات و چگونگی ساخت و نصب يك دسته خوب. دسته معمولاً باید از چوبی محکم و تقریباً سبک انتخاب شود که این شرایط را می توان در چوب گردو و چوب چنار موج و چوب زرد آلو یافت. چوب مورد نیاز برای دسته باید کاملاً خشک شده باشد.

کنده انتخاب شده می باید راست و بدون گره و بدون پوسیدگی و بدون ترك خوردگی باشد. کنده ای را که دارای مشخصات مذکور است باید به بلندی شصت تا هفتاد سانتیمتر قطع نموده سپس بناید با انجام برش مخصوص مکعب مستطیل هائی به ابعاد ۶۰×۴×۴ یا بلندتر موسوم به چهار تراش فراهم نمود.

می باید برای وصل به کاسه یکی از این چهار تراش ها را انتخاب کرده يك سطح از سطوح بلند آن را بدقت رنده زده و ۵۵ سانتیمتر از طرف سالم تر جدا نمود. از این ۵۵ سانتیمتر ۵ سانتیمتر برای اتصال به کاسه در نظر گرفته می شود.

شاید از نظر فنی مهمترین قسمت تنبور سازی وصل درست دسته به کاسه باشد یعنی تشخیص محور مطلوب و نصب و وصل صحیح آن. که برای نیل به آن ضمن داشتن استعداد می باید شاگردی کرد و بارها عمل نمود و تجربه اندوخت ... از آنجا که شرح مفصل نکات این قسمت بسیار طولانی خواهد شد ناگزیر به اشاره ای بسنده می شود و آن

اینکه قسمتی از داخل نیم تنه یا گلوگاه کاسه را خالی نموده و همان حجم را در قسمت ۵ سانتیمتر مذکور از دسته بصورت زبانه و به اندازه فضای خالی که در گلوگاه کاسه ایجاد شده آماده کرده و پس از قرار گرفتن دسته در محور مطلوب، آنگاه با رسم خطوطی بر سطوح جانبی دسته اضافی‌های آن را مشخص کرده و در سمت گوشه‌ها ۱۴ سانتیمتر در نظر گرفته می‌شود برای استقرار ۲ یا ۳ گوشه. سانتیمتر ۱۴ محل استقرار خرك دسته است. در سطحی از دسته که سیمها قرار است مستقر شوند دو سوراخ به قطر ۵/۶ یا ۷ میلیمتر با فاصله ۶ سانتیمتر از همدیگر ایجاد نموده و می‌باید فاصله سوراخ اول با آغاز دسته ۴ سانتیمتر و فاصله سوراخ دوم با خرك دسته نیز ۴ سانتیمتر باشد. در جانبی دیگر از دسته در وسط ۱۴ سانتیمتر مذکور سوراخی دیگر ایجاد می‌شود.

پس از این، اضافی‌های مشخص شده دسته، از دسته جدا و حذف می‌شود، آنگاه با استفاده از رنده، دسته از حالت چهارسو به صورت نیم گرد درمی‌آید. بهتر است به دو علت دسته از محل نصب به کاسه تا سوی دیگر به مرور اندکی لاغر شود. معمولاً نیم سانتیمتر در عمق و همین اندازه در عرض باریک می‌شود: اول اینکه از نظر زیبایی و تناسب موجه است و دوم اینکه اندکی از وزن دسته کاسته می‌شود.

نصب صفحه:

پس از پرداخت دسته، آن را باید به کاسه وصل کرد. و پس از محکم شدن، صفحه‌ای با مشخصات زیر بر دهانه کاسه نصب نمود.

يك صفحه خوب باید از چوب خشك و كهنه توت باشد، بدون گره، بارگه‌های راست و نزدیک به هم و با ضخامت حدوداً ۲ تا ۳ میلیمتر. مهمترین نکته‌ای که می‌باید در صفحه تنبور باشد این است که صفحه این ساز می‌باید در محل پنجه گرد اندکی برآمده باشد، تا مضراب کاری و گردش پنجه بر روی سیم‌ها به سهولت انجام شود. این برآمدگی را در اصطلاح، گُردۀ ماهی می‌گویند. برآمدگی در قسمت پنجه گرد باید در حدی باشد که حداکثر فاصله سیم‌ها با صفحه در برآمده‌ترین نقطه حداکثر ۳ میلیمتر باشد. پس از نصب صفحه و پرداخت آن می‌باید تعدادی سوراخ در سطح آن و در حد فاصل مرکز صفحه و پنجه گرد ایجاد کرد برای تقویت و شفافیت بیشتر صدا.

سپس می‌باید با وسیله‌ای، در جانب فوقانی دسته، شیار یا نهری را برای عبور دستانها در وقت گره زدن، ایجاد کرد. این شیار را در اصطلاح، ناو می‌گویند.

و بعد می‌باید سیم‌گیر و خرك دسته را که معمولاً از شاخ بز کوهی درست می‌شود در محل مخصوص به آنها نصب نمود. البته امروزه از چوبهای محکم مانند شمشاد نیز برای ساختن قطعات مذکور استفاده می‌کنند. سپس به تعداد سوراخهای آماده شده گوشی فراهم نموده در محل سوراخها قرار داده می‌شوند.

سازندگان با تجربه تنبور در گذشته معتقد بودند که باید گوشی‌ها را از چوبی نرم ساخت که به مرور زمان باعث گشاد شدن سوراخها نشود و اگر فرسایشی پیش آید برای گوشی‌ها باشد که قابل تعویض‌اند....

صاف کردن و صیقل نهائی:

برای صاف کاری ابتدا از سمبادهٔ زیر و بعد متوسط و در آخر از سمبادهٔ نرم استفاده می‌شود. این قسمت نیاز به صرف وقت و دقت و حوصلهٔ کافی دارد.

رنگ زدن به تنبور:

اگر چه امروزه از راههای گوناگون این کار انجام می‌شود اما شاید هنوز هم بهترین شیوه همان روش قدیم است. اکثر سازندگان سابق برای این کار از لاک و الکل استفاده می‌کردند، برای تهیهٔ این رنگ از دو پیمانه الکل و یک پیمانه لاک، محلولی بدست می‌آید که شاید برای رنگ‌آمیزی ساز بهترین رنگ باشد.

ابتدا يك بار تمامی سطوح ساز را با پنبه‌ای که در لابلای چلوار کهنه پیچیده شده به محلول مذکور آغشته گردیده باید رنگ زد. پس از خشك شدن با سمبادهٔ بسیار نرم پرزهای حاصله را صاف کرده و يك بار دیگر عمل سابق یعنی رنگ زدن تکرار می‌شود. از آنجا که صفحه و دسته که می‌باید هادی جریانات صوتی باشند نباید زیاد به رنگ آغشته شوند، همین دو بار بر ایشان کافی است. اما چون سطح بیرونی کاسه به لحاظ محدود شدن حوزهٔ فعالیت صوتی می‌باید عایق شود، لذا تا حدود ده بار می‌باید رنگ زدن را در قسمت مذکور تکرار کرد.

پس از خشك شدن رنگ، مرحلهٔ بستن دستانها و پرده بندی فرا می‌رسد.

محل استقرار خرك صفحه در محلی نزدیک به سیم گیر با فاصله حدوداً هفت سانتیمتر نشانه می شود.

که در این صورت می باید فاصله بین خرك دسته و خرك صفحه ۶۶ سانتیمتر باشد. در ۳۷ سانتیمتر فاصله بین خرك دسته تا محل اتصال دسته به کاسه می باید ۱۴ دستان مستقر نموده که شیوه مرتب کردن و قرار گرفتن در محل اصلی آنها، در جای خود ذکر خواهد شد.

روش ساختن دستان:

جنس این دستانها می باید از روده گوسفند باشد، که اشاره ای به ساختن آن به شیوه سنتی خالی از لطف نیست. روده تازه گوسفند را قبل از آنکه خراب شود در ظرفی آب گرم گذاشته و می شویند، هم درون و هم بیرون آن را. و بعد زوائد چسبیده شده به جداره بیرونی آن را که عبارتست از قطعات چربی و غدد، جدا نموده، پس از آن روده را برگردانده که بتوان روی قسمت داخلی روده کار کرد. ابتدا مثل مرتبه قبل زوائد را جدا کرده و پس از آن روده را مانند طنابی از دو سو به جاهائی نصب کرده و سپس با پارچه تمیز کتانی یا پارچه ای خشن و یا الیافهائی از کنف با فشاری اندک بر روی روده می کشیم که مواد و پرزهای چسبیده در داخل روده گنده شوند، پس از چند بار انجام دادن این حرکت تمامی مواد اضافی از بافت اصلی روده جدا می شوند. بعضی ها برای تراشیدن مواد اضافی از نخهای ابریشمی استفاده می کنند: نخ را به دور روده انداخته با دست نگه می دارند از سوئی به سوی دیگر بر روی روده حرکت می دهند تا روده از مواد اضافی پاک و صاف شود.

حال می باید به وسیله ای روده را از هر دو سر تابانید و پس از مقداری تابانیدن با انگشتان دست، روده را گرفته و از سوئی به سوی دیگر رفته تا تابیدگی در طول روده یکسان شود. زمانیکه روده به اندازه و شکل دلخواه درآمد باید صبر کرد تا کاملاً خشک شود. پس از آن با پارچه تمیز و سفید آغشته به محلول آب و زعفران، بر روی روده کشیده که به رنگ زرد زیبایی درآید.

مدتی دیگر باید صبر کرد تا رشته یا زه تابیده شده کاملاً خشک شود. و قابل استفاده

گردد.

... شمارهٔ دستانها از طرف خرك دسته بطرف كاسه از يك شروع و به چهارده ختم می‌گردد.

برای دستانهای یکم تا هفتم می‌باید از زه ضخیم‌تر و برای بقیهٔ دستانها باید از زه نازکتر استفاده گردد. بعضی از دستانها چهارتائی اند یعنی چهار دور و بعضی ها سه تائی اند یعنی سه دور به دور دسته پیچیده می‌شوند. عده‌ای از تنبور نوازان هفت دستان اول را هر کدام چهار دور می‌بندند و هفت تای دیگر را سه دور. و عدهٔ دیگر دستانهای پنج و هفت و ده را فقط چهار دوری و بقیه را سه دوری می‌بندند.

تاربندی:

پس از نصب دستانها نوبت به تاربندی ساز می‌رسد. در گذشته از رشته‌های ابریشمی و یا از زه‌تاییده استفاده می‌شده و امروزه از مفتول فولادی و یا آلیاژی^{۱۳*} شبیه به آن و مفتول مسی یا برنجی استفاده می‌شود. که در اصطلاح به آن سیم می‌گویند.

از میان سیم‌های به قطر ۱۶، ۱۸، ۲۰^{۱۴*} مناسبترین سیم برای تنبور سیم ۱۸ است. دو سیم اصلی که هم صدا كوك می‌شوند بهتر است از جنس فولاد یعنی سفید رنگ و سیم دیگر که یکی است و صدای بم‌تر باید ایجاد کند بهتر است از جنس مس یعنی تقریباً سرخ رنگ باشد.

در دو سوی سیم‌ها به طریق خاصی حلقه‌ای ایجاد کرده و يك سوی آن‌ها را به گوشی‌ها و سوی دیگر را به سیم‌گیر می‌بندند. سیم‌ها باید بدون چین خوردگی یعنی صاف باشند و زنگ زده نباشند.

بر روی خرك دسته سه شیار برای استقرار سیم‌ها ایجاد می‌شود و خرکی مناسب که باید از چوب گردو یا شمشاد باشد در جایی که سابقاً نشانه شد بر روی صفحه قرار داده بر روی آن هم سه شیار ایجاد می‌شود که از جابجائی سیم‌ها بر روی خرك جلوگیری بشود. در زیر خرك صفحه، مقدار خیلی کمی چسب یا لاک الكل زده می‌شود که خرك در جای خود ثابت بماند.

در پشت خرك دسته بطرف گوشی‌ها دستانی بر روی سیم‌ها بسته که از حرکت و ارتعاش آنها در آن قسمت جلوگیری نماید.

بعضی از سازندگان معاصر به تقلید و اقتباس از ساز بریط سیم‌گیر را در تنبور حذف و خرك آن را بر روی صفحه ثابت می‌نمایند که به این ترتیب خرك، علاوه بر کار خود، کار سیم‌گیر را نیز انجام می‌دهد. این کار به لحاظ فنی موجه نیست. متأسفانه بررسی عدم توجه آن از وظیفه اصلی این رساله خارج است، از آن می‌گذریم.



تخته، قالب و گیره



تخته، قالب و گیره در حال نصب



تخته های خم شده



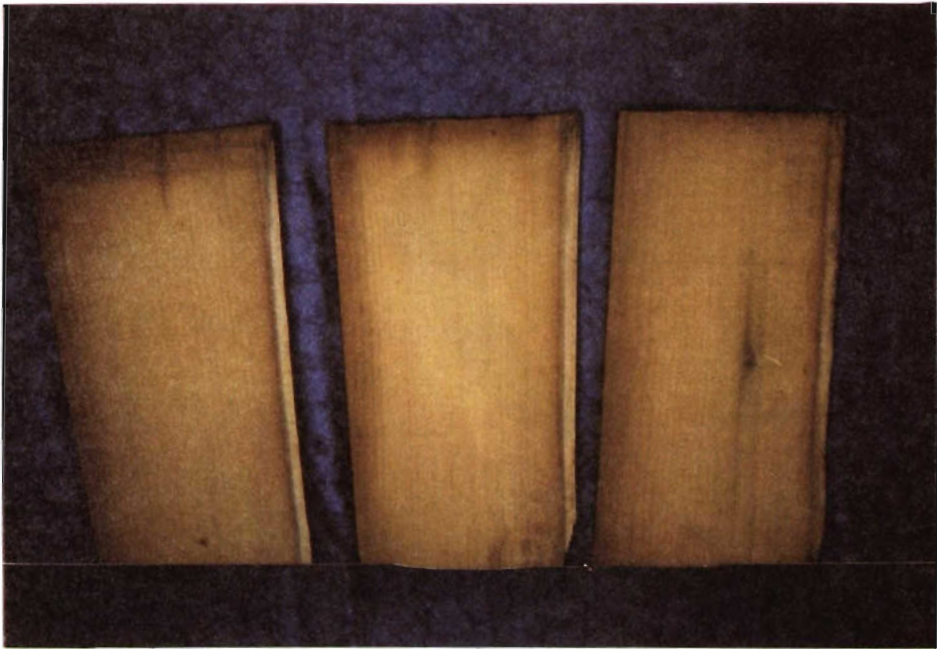
شکل های مختلف ترک ها



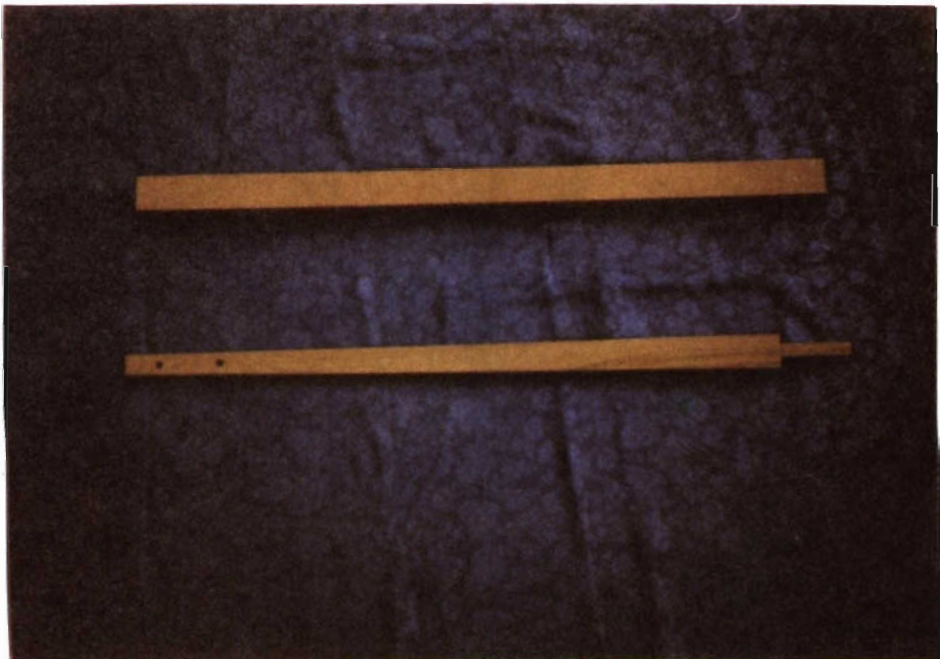
گلو یا واسطه ترک ها و دسته



چهار کاسه ترکی آماده



چند صفحه آماده شده



چهار تراش دسته و دسته آماده نصب



دو کاسه یک پارچه نیمه کاره



ابزار سفتی برای خالی کردن داخل و بیرون کاسه

اکنون ساز را باید كوك كرد:

امروزه مبنای صداهای موسیقی در سازها نت دوی دیاپازن است که سازهای شاخص موسیقی ایرانی نیز از آن تبعیت نموده‌اند. مثلاً اکثر نوازندگان تار، دست باز یا مطلق دو سیم اول که سیم‌های اصلی تارند را برابر با نت یا دشته می‌گیرند. همین امر باعث شده است که صدای سازهای ایرانی بدلیل مبالغه در زیر شدن، از اعتدال خارج گشته و صداها اکثراً تیز و خشک و بدون طنین شده، و از حالت اصلی و روحانی خود خارج گشته است. در گذشته مبنای صداهای موسیقی نت لا بوده است چه در موسیقی ایرانی و چه در موسیقی جهانی. این امر تاکنون در تنبور مراعات گردیده یعنی دست باز یا مطلق دو سیم اول که سیم‌های اصلی تنبوراند، معمولاً برابر است با نت لا. یعنی يك و نیم پرده بم‌تر از مبنای امروزی، كوك می‌شوند.

اگر چه در تنبور اصل بر این است، اما نوازندگان این ساز پایه كوك را با توجه به صدای خواننده‌ای که می‌خواهد با تنبور آواز بخواند تغییر می‌دهند که در این صورت كوك تنبور در حد فاصل فادیز و سی بمل متغیر است.

مطلق دو سیم اصلی که در حقیقت به منزله يك سیم‌اند و یکی از آنها تکرار دیگری است، در هر پایه‌ای قرار بگیرند، سیم دیگر که در اصطلاح و اخوان نام دارد معمولاً با فاصله چهارم یا پنجم در مرتبه بم‌تر قرار می‌گیرد.

و حالا با ساز كوك شده دستانها تنظیم می‌شوند:

دستانهای اصلی:

تعداد دستانهای اصلی یا ثابت تنبور هشت تا است. که عبارتند از دستانهای دوم، چهارم، پنجم، هفتم، نهم، دهم، دوازدهم و چهاردهم، که اگر به خاطر سهولت در انتقال مطلب، دست باز یا مطلق سیم اصلی را «دو» فرض کنیم، هشت دستان مذکور به ترتیب نتهای «ر، می، فا، سل، لا، سی بمل، دو، ر» خواهند بود.

اگر چه در شیوه سنتی پرده بندی تنبور راه حلهای مناسب و معقول برای یافتن محل استقرار دستانهای اصلی موجود است اما به دو دلیل ذکر آن ضروری نمی‌نماید. اول اینکه در مبحث تشریح دستانهای ثابت در ترجمه مقاله تنبور حکیم فارابی که در فصل چهارم

درج گردید در این باره توضیح کافی و کامل داده شده. دوّم اینکه با اختراع دیپازنهای^{*۱۵} دقیق و حساس به سهولت می‌توان محل دقیق اجرای آن نغمه‌ها را پیدا کرد. توالی صداهای حاصله از این دستانها تقریباً شبیه به گام مازور جهانی و گام دستگاه ماهور می‌باشد. با این تفاوت که درجه هفتم از گام مازور، نت «سی بکار» است، یعنی فاصله درجه هفتم تا درجه هشتم یعنی از نت «سی تا دو» نیم پرده است. اما در گام تنبور که گام موسیقی قدیم ایران است. درجه هفتم، نت «سی بمل» می‌باشد و فاصله درجه هفتم در این گام با درجه هشتم یعنی از نت «سی بمل تا دو» یک پرده تمام است.

این گام را در موسیقی قدیم «دور عشاق» می‌نامیده‌اند که اولین دور از ۱۲ دور اصلی موسیقی قدیم ایران است^{*۱۶} و اساس پرده بندی تنبور نیز هست. مشابه آن را نیز در مدهای اصلی موسیقی یونان نیز می‌توان یافت.

در موسیقی یونان پنجمین مد که موسوم است به میکسولیدین و محدوده آن بر اساس گام طبیعی یا «مازور» از نت سل تا نت سل در اکتا و بعد می‌باشد^{*۱۷}، با درجات اصلی گام پایه در تنبور اهل حق، یکی است.

بدین ترتیب فواصل موجود در بین دستانهای اصلی تنبور با فواصل مابین درجات دور عشاق و فواصل بین درجات گام میکسولیدین دقیقاً یکسان و عبارت است از: «پرده، پرده، نیم‌پرده، پرده، نیم‌پرده، پرده، نیم‌پرده، پرده» با بیانی دیگر می‌توان گفت گام موسیقی ایران که بهترین نمونه آن در تنبور نمایان است از توالی چند دانگ مشابه تشکیل شده است. که آن را می‌توان توالی چهارگان‌ها دانست. درجات دانگها دقیقاً همان دستانهای اصلی تنبوراند که در روش انگشت گذاری به ساده‌ترین شکل ممکن با انگشت‌های اول، دوم و سوم و در اصطلاح قدیم سبا به، وسطی و بنصر، اجرا می‌شود.

و اگر بنابر همین روش سه دانگ متوالی با سه مرحله انگشت گذاری بر روی دستانهای اصلی و با سه انگشت مذکور انگشت گذاری شود، از مطلق تا مقداری بیش از نیمه وتر طی خواهد شد. مهمترین صداهای اصلی به ترتیب مطلق، چهارگان، پنجگان و هشتگان است. مطلق، صدای دست باز سیم است که با توجه به آنچه گذشت طول آن «۶۶» سانتیمتر است. چهارگان، صدای دستان پنجم است که در یک چهارم از طول سیم

بسته می‌شود و طول مقداری از سیم که برای ایجاد این صدا به ارتعاش در می‌آید می‌باید «۴۹/۵» سانتیمتر باشد. فاصله صدای مطلق تا این صدا را در اصطلاح موسیقی امروز چهارم درست می‌نامند.

پنجگان، صدای دستان هفتم است که در يك سوم از طول سیم بسته می‌شود و طول مقداری از سیم که برای ایجاد این صدا به ارتعاش در می‌آید می‌باید «۴۴» سانتیمتر باشد. فاصله صدای مطلق تا این صدا را در موسیقی امروز پنجم درست می‌نامند.

هشتگان صدای دستان دوازدهم است که دقیقاً در نیمه طول سیم بسته می‌شود و طول مقدار مرتعش سیم برای ایجاد این صدا «۳۳» سانتیمتر است. این صدا تکرار صدای مطلق است و آن را اکتاو یا هنگام می‌گویند. فاصله صدای مطلق تا این صدا را در موسیقی امروز هشتم درست می‌نامند.



دستانهای متغیر:

اکنون می‌باید دستانهای غیر اصلی یا متغیر را مرتب نماییم. از آنجا که فواصل موجود در بین دستانهای تنبور تماماً نیم پرده هستند و نیز فاصله هر دستان از دیگری در حالت معمول از شیوه باستانی تبعیت می‌نماید که موسوم است به دستان فرس^{۱۸}، بنابراین می‌توان برای تعیین محل استقرار دستانهای غیر اصلی که تعداد آنها «۶» تا است و شماره‌های «۱، ۳، ۶، ۸، ۱۱، ۱۳» در میان ۱۴ دستان مذکور به حساب می‌آیند، چنین گفت که: دستان اول که اولین دستان متغیر نیز هست در نیمه راه خرك دسته و دستان دوم قرار می‌گیرد. دستان سوم که دومین دستان متغیر است در نیمه راه دستان دوم و دستان چهارم قرار می‌گیرد. دستان ششم که سومین دستان متغیر است در نیمه راه دستان پنجم و دستان هفتم قرار می‌گیرد. دستان هشتم که چهارمین دستان متغیر است در نیمه راه دستان هفتم و دستان نهم قرار می‌گیرد. دستان یازدهم که پنجمین دستان متغیر است در نیمه راه دستان دهم و دستان دوازدهم قرار می‌گیرد. دستان سیزدهم که ششمین یا آخرین دستان متغیر است در نیمه راه دستان دوازدهم و دستان چهاردهم قرار می‌گیرد. آنچه گفته شد برای حالت معمولی است و تقریباً عمومیت دارد، اما نوازنده تنبور

در صورت آموزش صحیح نسبت به مقامات اصیل تنبور، در خواهد یافت که دستانهای متغیر گاهی به حسب ضرورت مقام، به جلو یا عقب کشیده خواهند شد و آموزش و درك و اجرای این موضوع چندان ساده نیست. در اینجا بطور مثال تغییر محل استقرار دستانهای متغیر را در بعضی از مقامات متذکر می شویم: متغیر اول در حالت اندکی کمتر از دستان فرس برای نوعی از سماع در حالت دستان فرس برای جلو شاهی و یکی دیگر از انواع سماع و در حالت اندکی بیشتر برای بایه بایه.

متغیر دوم در حالت کمتر برای خان امیری در حال عادی برای جلو شاهی و بایه بایه در حال بیشتر برای ساروخانی.

متغیر سوم در حالت کمتر برای سه جاران و سحری در حال عادی برای خان امیری در حال بیشتر برای قطار و نوعی سماع.

متغیر چهارم در حالت کمتر استفاده‌ای ندارد در حال عادی برای جلو شاهی و بایه بایه در حال بیشتر برای قسمت دوم ساروخانی.

متغیر پنجم در حال عادی برای سحری و جلو شاهی در حالت کمتر برای سه جاران و در حال بیشتر استفاده‌ای ندارد.

متغیر ششم حالاتش مانند متغیر اول است زیرا تکرار همان صدا در اکتاو بعد است.



می‌پردازیم به کوکهای تنبور:

برای نواختن موسیقی تنبور که انواع آن بعداً معرفی خواهد شد، دو كوك رایج است. در كوك اول فاصله نغمه دست باز دو سیم اول با نغمه دست باز سیم و اخوان، فاصله چهارم است. به این كوك، كوك هفت دستان و در اصطلاح مذهبی اهل حق، كوك شیخ امیری می‌گویند. بیشتر مقامات و سرودهای آئینی و بعضی از مقامات غیر مذهبی کهن یا باستانی در این كوك نواخته می‌شوند.

در كوك دوم فاصله نغمه دست باز دو سیم اول با نغمه دست باز سیم و اخوان، فاصله پنجم است.

به این كوك، كوك پنج دستان و در اصطلاح مذهبی اهل حق، كوك طرز می گویند. تعدادی از مقامات و سرودهای آئینی و بیشتر مقامات باستانی در این كوك نواخته می شوند.

بغیر از دو كوك مذکور كوكهای دیگری نیز هست که جنبه آئینی ندارند و به ندرت از آنها استفاده می شود، که از آن میان می توان كوكهای هشت دستان، نه دستان، ده دستان و هم صدا را نام برد برای رسیدن به این كوكها می باید سیم و اخوان را با دستانهای هشت، نه، ده و یا با دست باز سیم دیگر هم صدا کرد.

شیوه نواختن:

عمل مضراب کاری در تنبور معمولاً با چهار انگشت دست راست و به ندرت با پنج انگشت انجام می شود. مهمترین مضراب تنبور در اصطلاح محلی «شُر» نام دارد که عبارتست از برخورد نك انگشتان مذکور با تمامی سیم ها در منطقه پنجه گرد، از پائین به بالا بطوریکه کف دست و انگشتان بدور محور میچ حالتی نیمه دورانی به خود می گیرد. این مضراب یکی از مضرابهای چپ در تنبور است.

مضراب مهم دیگر مضراب راست است که عبارت از برخورد ناخنهای ۴ انگشت دست راست با تمامی سیم ها از بالا به پائین. این مضراب مهمترین مضراب راست در تنبور است.

مضراب مهم دیگر، مضراب چپی است که بوسیله انگشت اول و چهارم یعنی سبابه و خنصر انجام می شود این مضراب، دو تك نام دارد. برای اجرای آن نك دو انگشت یاد شده از پائین به بالا سیم ها را به صدا در می آورد.

مضراب دیگر مضراب تك چپ است که با انگشت اول یعنی سبابه انجام می شود. مضراب دیگر مضراب تك راست است که با انگشت اول اجرا می شود.

مضراب دیگر مضراب ریز یا توالی کند یا تند چپ و راست با انگشت اول است. دو مضراب دیگر که کمتر از آنها استفاده می شود یکی پس شُر است و دیگری شُر متوالی. پس شُر، تقریباً عکس یا قرینه شُر است و شُر متوالی اجرای بی وقفه شرهای پی در

پی است. و مضراب دیگر مضراب پیش شُر است که برای طولانی تر شدن مضراب اصلی شُر، با انگشت سیابه سه مضراب راست، چپ و راست اجرا شده و بلافاصله مضراب اصلی انجام می شود.

و آخرین مضراب حالاتی شبیه به دُرَاب^{۱۹*} در سه تار دارد که تشکیل شده از چند ریز پیوسته سریع و مشدد. توسط انگشت سیابه.

این مضراب سه گونه انجام می شود اول بصورتیکه با راست ختم می شود دوم آنکه با چپ ختم می شود و در نهایت آنکه بطور متناوب از دُرَابهای چپ و راست تشکیل می شود.



روش انگشت گذاری:

برای اجرای مقامات موسیقی با تنبور معمولاً از دو سیم اول استفاده می شود و به ندرت از دستانها و نغمات سیم و اخوان استفاده می گردد. از طرفی چون فواصل بین دستانها تقریباً فراخ و یکسان است با توجه به دو نکته یاد شده روش انگشت گذاری و ادای نغمات در تنبور چیزست سهل و ممتنع. سهل بودن آن به خاطر وجود فواصل کافی بین دستانها و سخت بودن آن به این خاطر است که می باید کاری را که در سازهای مانند بریط، تار و سه تار با استفاده از چند سیم بدون گردش زیاد بر روی دسته ساز انجام می گیرد، بدون استفاده از سیم های غیر اصلی با گردش بر روی دسته ساز انجام داد.



در سنت انگشت گذاری تنبور نکاتی هست که با انگشت گذاری در سازهای هم خانواده تنبور متفاوت است یکی اینکه: در تنبور بیش از سازهای دیگر از انگشت چهارم استفاده می شود. البته بسته به شرایط موجود در مقام و چگونگی فواصل پشت سر هم. مثلاً اگر دو فاصله بین سه نت پشت سر هم پرده باشد مانند «فا، سُل، لا» یا «می، بمل، فا، سُل» یا «رِ بمل، می، بمل، فا» برای انگشت گذاری بترتیب از انگشتهای سیابه، وسطی، خنصر یعنی اول، دوم و چهارم استفاده می شود، و از انگشت بنصر یعنی انگشت سوم در اینجا استفاده نمی شود. اما اگر دو فاصله بین سه نت یکی پرده و دیگری نیم پرده و یا بالعکس

باشد به جای انگشت چهارم، انگشت سوم عمل انگشت گذاری بر روی نت سوم را انجام می‌دهد.

و دیگر استفاده فراوان از انگشت ابهام^{۲۰*} یعنی انگشت پنجم است. که در مواقع لزوم برای اجرای نغماتی، دستانها را بر روی سیم و اخوان گرفته و به اجرای مقام و رنگ آمیزی صوتی آن اثری خاص می‌بخشد.



چند سازنده تنبور:

بدلیل گمنام بودن بسیاری از سازنده‌ها و عدم وجود منابع مکتوب به منظور بررسی احوال سازندگان این ساز نمی‌توان مطالب مبسوطی ارائه داد. اما تا آنجا که شخصاً برخورد نموده‌ام بهترین‌ها را معرفی می‌نمایم.

با توجه به تقسیم حوزه رواج تنبور به دو منطقه کلی گوران و صحنه می‌توان گفت: نامی‌ترین سازنده صد سال گذشته در حوزه گوران مرحوم شادروان استاد چنگیز ساکن گهواره گوران بوده. و در میان سازندگان معاصر در حوزه مذکور بهترین تنبورها را استاد اسدالله که از نوادگان مرحوم استاد چنگیز است می‌سازد. ذو استاد پیاد شده هر يك صاحب نشانه‌هایی در آثار خود هستند که به سادگی و بطور واضح از میان تنبورهای دیگر سازندگان قابل تشخیص است. تنبورهای ساخت مرحوم استاد چنگیز تماماً دارای کاسه يك پارچه هستند ولی استاد اسدالله اگر چه بیشتر تنبورهایش دارای کاسه يك پارچه هستند اما اخیراً تنبورهای ترکی نیز ساخته‌اند.

در حوزه صحنه نیز نامی‌ترین سازنده‌ای که می‌توان نام برد مرحوم استاد خداوردی ساکن یکی از روستاهای توابع صحنه بوده. که بنا به اقوالی ایشان مبتکر کاسه‌های ترکی دارای نیم تنه یا گلوگاه دار بوده‌اند. نگارنده این سطور که در سالهای قبل چند تائی از ساخته‌های آن استاد عالیقدر را تعمیر نموده‌ام، اذعان می‌دارم که آثار آن مرحوم بی نظیر بودند. از دیگر سازندگانی که در زمینه ساختن تنبور خدمات قابل تقدیری به رواج فرهنگ تنبور نوازی نموده‌اند می‌توان از مرحوم استاد حسین علی جمالی که صاحب سبکی مشخص در این زمینه بود و خانواده مرجانی که بطور ارثی چند نسل است از این هنر

پاسداری می‌نمایند نام برد. و از میان سازندگان معاصر که به نظر اینجانب بهترین تنبورهای حوزهٔ صحنه را به دوستداران این ساز عرضه داشته، استاد عبدالرضا رهنما می‌باشد که دارای سبکی ممتاز و در صحنه ساکن است. و آخر اینکه از میان تنبورهایی که فعلاً موجود است بهترین و عالی‌ترین آنها ساخته‌های مرحوم استاد نریمان می‌باشد نامبرده به هیچکدام از حوزه‌های رواج تنبور تعلق نداشته و در تهران به این کار اهتمام می‌ورزیده است.



تنبور ترکی مرحوم استاد نریمان

تنبور کاسه‌ای مرحوم استاد نریمان

نوازندگان برجسته:

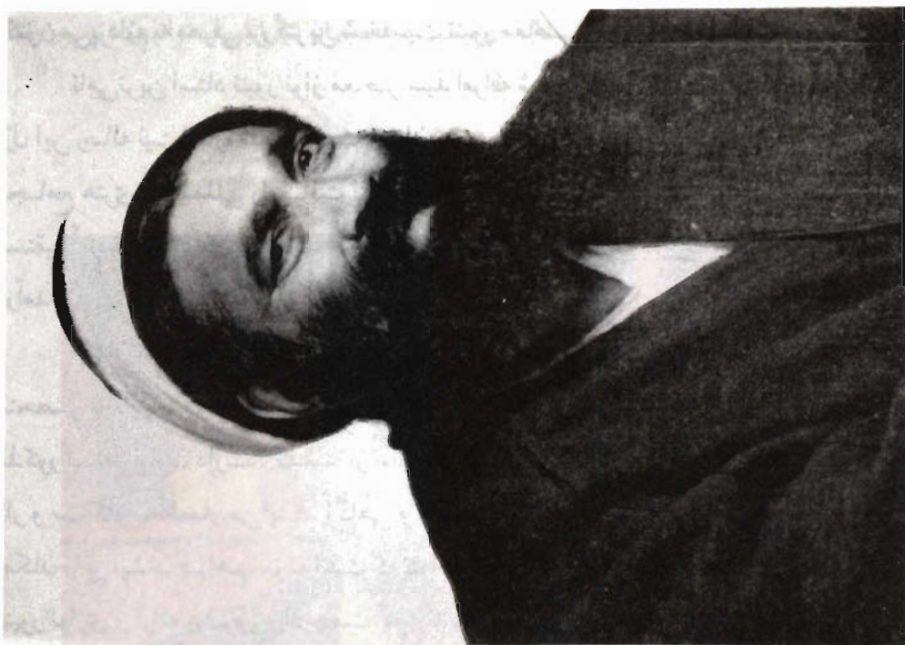
گفتار در این مبحث از قسمت قبلی نیز دشوارتر است. زیرا برای اعلام نظر و معرفی بهترین‌ها علاوه بر آگاهی و شناخت صحیح نسبت به موسیقی و ریتم بطور اعم و شناخت موسیقی مقامی و سبک و سُنّت و ویژه تنبور بطور اخص، می‌باید به کُرّات و با دقت قطعات نواخته شده اساتید این فن، ضمن شنیدن مورد تجزیه و تحلیل و مقایسه قرار بگیرند از آنجا که دست‌یابی به آثار بزرگان رشته مورد نظر و جمع‌آوری آن بدلیل عدم انتشار رسمی، کار ساده‌ای نیست ناگزیر می‌باید به اعلام نظری مختصر اکتفا کرد.

در دو حوزه مهم رواج تنبور که به آن قبلاً اشاره شد صدها تنبور نواز برجسته و مقام دان وجود دارند که کار هر يك به نوبه خود ارزنده است. اما نگارنده این سطور به معرفی بهترین‌ها از میان آنها که از نزدیک دیدم و آثارشان را شنیده و افتخار شاگردی بعضی‌شان را پیدا کردم می‌پردازم.

از اساتید حوزه گواران مدتی افتخار شاگردی مرحوم استاد عابدین خادمی را یافتم و از دانش فراوان ایشان نسبت به موسیقی آئین اهل حق و موسیقی مقامی بهره‌مند گردیدم. استادی نامبرده مسلم و چنان بود که اساتید حوزه گواران به استادی قبولش داشتند.

از شاگردان این استاد، موفق شدند نسبت به آموزش جوانان آن حوزه بطور چشمگیری اقدام نمایند که حاصل آن تشکیل گروهی برای همناوای مقامات تنبور بود که اثرات مطلوبی در زمان خود به جای نهاد.

یکی از اساتید حوزه صحنه استاد درویش امیر حیاتی است که دارای سبکی اعجاب‌انگیز و پنجه‌ای سحر است. نخستین باری که تنبور از طریق رادیو و صفحات گرامافون در سطحی وسیع به گوش مشتاقان رسید، صدای گرم و جذاب همراه با تنبور این استاد بود که آهنگ جاودانه علی گویم علی جویم را اجرا کرد و در چند دهه اخیر بسیاری دلها را به لرزه درآورد و بسیاری جانهای تشنه را سیراب کرد. روش مضرب کاری این استاد به کلی با دیگر اساتید متفاوت است. که شرح آن در این مختصر نمی‌گنجد. تنبور مخصوص ایشان که موسوم است به نداء الحق، دارای کاسه‌ای به مراتب بزرگتر از تنبورهای معمولی است...



درویش امیر حیاتی نواز ندۀ برجستۀ تنبور



مرحوم عابدین خادمی نواز ندۀ برجستۀ تنبور

اکنون می‌پردازم به معرفی بزرگترین شخصیت تنبور معاصر:

نامی‌ترین استاد تنبور نواز معاصر سید امرالله شاه ابراهیمی است. چنانچه در فصل اول این رساله نیز اشاره شد به همت ایشان تنبور از انزوای چند صد ساله به در آمده و به مجامع هنری بین‌المللی راه یافت اکثر تنبور نوازان برجسته معاصر در حوزه صحنه یا مستقیماً شاگرد ایشان بوده‌اند و یا از طریق شاگردان ایشان به سلك نوازندگان تنبور درآمده‌اند.

ایشان علاوه بر استادی مسلم در نوازندگی تنبور و آگاهی تمام و کمال از مقامات منحصر به تنبور، در موسیقی سنتی ایران نیز دارای مقامی شامخ و در ردیف موسیقی مذکور تسلط فراوان دارند. گذشته از نوازندگی بی‌نظیر تنبور از استادان برجسته نوازندگی تار و سه تار به شمار می‌آیند. آگاهی و مهارت بسیار خوبشان در موسیقی ایرانی این امکان را بر ایشان فراهم نموده است که بتوانند به بهترین وجه و با کیفیت عالی به تنبور و تنبور نوازی و ارائه و ترویج آن همت گمارند. در تنبور شاگرد پدرشان مرحوم استاد سید لطف‌الله شاه ابراهیمی بوده‌اند و از اساتید تنبور نواز عصر ماقبل معاصر در حوزه صحنه بهره تمام برده‌اند. در تار و سه تار شاگرد مرحوم استاد سید احمد اعتضادی بوده‌اند که آن مرحوم خود از برجسته‌ترین شاگردان مرحوم استاد غلامحسین درویش بوده است.

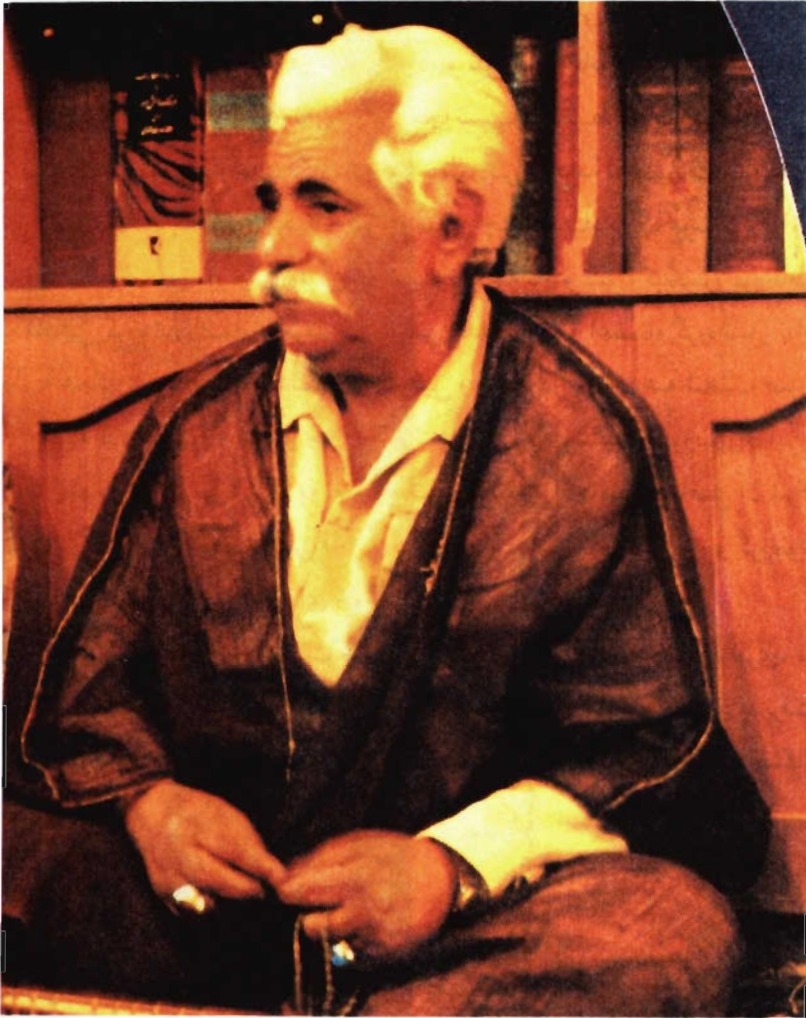
استاد شاه ابراهیمی در نوازندگی تنبور دارای سبکی لطیف و پنجه‌ای گرم و جذاب می‌باشند. سبک ایشان معرفت بهترین نمونه روش، برای آموزش و انتقال تنبور است.

این استاد تا قبل از دهه پنجاه بطور متفرقه نسبت به آموزش شاگردان اقدام می‌نمودند، اما در دهه پنجاه با تشویق وزارت فرهنگ و هنر سابق نسبت به دایر نمودن کلاس رسمی تنبور در شهر صحنه اقدام کردند.

تشکیل نخستین گروه تنبور نوازی معاصر:

استاد شاه ابراهیمی از میان تعلیم یافتگان آن کلاس عده‌ای را انتخاب نموده و اولین گروه تنبور نوازان معاصر را تشکیل دادند. آن گروه در اواسط دهه مذکور با شرکت در جشنواره‌های موسیقی آن زمان از جمله جشنواره موسیقی کردی که در تالار رودکی سابق اجرا شد و در جشن فرهنگ و مردم که با شرکت ۲۲۰ گروه هنری در شهر اصفهان اجرا شد

و برنامه موسیقی عرفانی که در تالار چهل ستون اصفهان اجرا شد، توانست تنبور را تا حدودی به ملت ایران بشناساند.

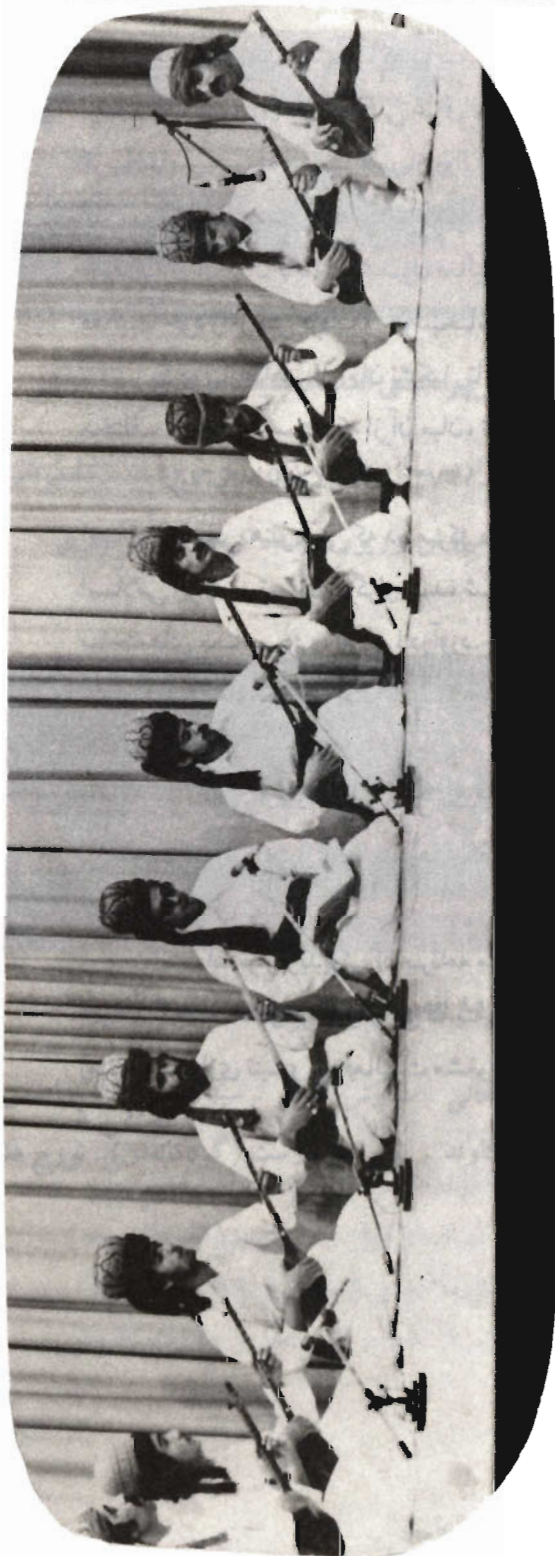


استاد سید امرالله شاه ابراهیمی نوازنده برجسته تنبور

ادامه گروه نوازی:

پس از مدت زمانی استاد شاه ابراهیمی بدلیل مشغله فراوان و خستگی و کهنلت سن سرپرستی گروه مذکور را به کمترین شاگرد خود یعنی نگارنده این سطور سپرد. گروه بطور بی وقفه به تمرینات خود ادامه می داد و در مناسبتها و اعیاد مذهبی و در مجامع و مجالس ذکر و سماع و اردوهای تربیتی، هنری اجرای برنامه می نمود. مدتی بعد بنا به دعوت مرکز حفظ و اشاعه موسیقی در سازمان رادیو تلویزیون سابق استان کرمانشاه، گروه تنبور همکاری با آن مرکز را آغاز نمود و در آنجا نسبت به ضبط و اجرای مقاماتی از موسیقی تنبور اقدام نمود. با آمدن نگارنده این سطور برای ادامه تحصیلات موسیقی به تهران کار گروه عملاً دچار وقفه گردید و پس از سالی چند، استاد بزرگ موسیقی ایرانی و آشنای با فرهنگ و سنت تنبور و نوازنده چیره دست تار، سه تار و تنبور، کیخسرو پور ناظری نسبت به تشکیل گروه تنبور نوازان موسوم به شمس اقدام نموده و اعضاء گروه تنبور نوازان صحنه را به همکاری دعوت فرمودند. این تشکیل و ادغام در اوائل دهه شصت صورت پذیرفت. اعضاء گروه جدید از هر دو حوزه رواج تنبور بودند و همشینی تنبور نوازان این دو حوزه و تلفیق سنت تنبور نوازی آنها به تعالی و ترقی بسیاری انجامید. حاصل آن شرکت فعالانه گروه در جشنواره های موسیقی فجر و کسب مقام نخست در تکنوازی و گروه نوازی و ضبط و پخش آثاری ماندنی با صدای خوانندگان برجسته کرد بود.

گروه شمس در سالهای فعالیت خود خوانندگان بزرگی چون، شهرام ناظری، سید جلال الدین محمدیان، مرحوم سید مرتضی شریفیان و علی علیش را به همکاری پذیرفت و آثاری از موسیقی مقامی و ساخته های اساتید معاصر را با صدای آنان به گوش مشتاقان رسانید.



گروه تنبور نوازان صحنه در سال ۱۳۵۵ به سرپرستی استاد سیدامراالله شاه ابراهیمی

از راست: سید قاسم حقیقت نژاد - سید یحیی رعنائی - سید فرامرز رعنائی - معصوم شربت‌ی - سید خلیل عالی نژاد - سید جلال‌الدین محمدیان - سید حبیب شاه ابراهیمی - نادر نیکرو - ارسلان نیکرو - سید فرخ حقیقی.

در اواخر دههٔ شصت که بنا به دلالتی از جمله پراکندگی اعضای گروه که حاصل اوضاع نابسامان جنگ تحمیلی عراق علیه ایران بود و اوضاع زندگی عادی را در استان کرمانشاه بر هم زده و اکثر امور از روال عادی خود خارج شده بود، پس از وقفه‌ای که در کار گروه شمس پیش آمد، نگارندهٔ این رساله اقدام به تشکیل گروه تنبور نوازان باباطاهر نمود که از آن زمان تاکنون مشغول فعالیت می‌باشد. البته گروه تنبور شمس پس از مدتی فعالیت خود را از سر گرفت و خوشبختانه فعالیت آن تاکنون ادامه یافته است.

گروه باباطاهر از زمان تشکیل تاکنون به فعالیت خود در زمینهٔ تمرین و اجراهای مختلف ادامه داده است. که از آن میان، تنها به ذکر يك مورد اکتفا می‌شود:

گروه باباطاهر در سال ۱۳۷۴ در یکی از بزرگترین مجامع هنر دینی موسوم به اجلاس جهانی هنر دینی که در مرکز همایش‌های بین‌المللی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران در تهران برگزار شد، شرکت نمود و قطعاتی از موسیقی مقامی تنبور و ساخته‌های معاصرین را به اجرا درآورد. نگارندهٔ این رساله در آغاز آن برنامه، مقاله‌ای با عنوان «مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی عرفانی» به سمع شرکت کنندگان در آن اجلاس رسانید.

در اجرای مذکور علاوه بر هشت تنبور و يك دف، برای نخستین بار از بر بط نیز برای همراهی و همناوای با تنبورها استفاده شد که تلفیق صدای سازهای مذکور اثری مطلوب بر جای نهاد.

انشاءالله نوار ویدیویی آن برنامه موسوم به زمزمهٔ قلندری در اختیار علاقمندان قرار خواهد گرفت. علاوه بر گروههایی که به نام و نشان آنها اشاره شد گروههای دیگری نیز در زمینهٔ همناوای تنبور به فعالیت مشغولند که معرفی هر يك از آنها در این مختصر نمی‌گنجد.





گروه تنبور نوازان شمس در سال ۱۳۶۴ به سرپرستی استاد کیخسرو پورناظری

از راست: ابراهیم بابائی - عبدالرضا رهنما - علی اکبر مرادی - گل نظر عزیزی - مرحوم سید مرتضی شریفیاد
سید خلیل عالی نژاد - سید جهانگیر ذوالنوری - سیاوش نورپور - استاد کیخسرو پور ناظری



گروه تنبور نوازان باباطاهر در سال ۱۳۷۴ به سرپرستی سید خلیل عالی نژاد

از راست: میر فرساد ملک نیا - کامبیز محیط مافی - بهرام خانی - سیاوش اشرفی - سید فربرز شاه ابراهیمی -
سید خلیل عالی نژاد - سید مهدی موسوی پاک - رامین کاکاوند - ایرج حق دوست (گردگانه‌ای) - تورج علیون

موسیقی تنبور:

موسیقی تنبور را می‌توان به چهار قسمت تقسیم نمود:

۱- سرودهای دینی یا مقامهای حقانی موسوم به کلام.

۲- مقام‌های قدیمی غیر کلام که جنبه باستانی دارند.

۳- بداهه نوازی.

۴- ساخته‌های معاصرین

قسمت اول: اساسی‌ترین قسمت از موسیقی تنبور، موسوم است به سرودهای دینی یارسان یا مقامهای حقانی که نزد سلسله اهل حق به کلام مشهورند. تعداد این کلامها ۷۲ مقام است که از ساخته‌های اولیاء آئین اهل حق می‌باشند که خود شامل سه دسته‌اند. دسته‌ای از آنها حالت آوازی دارند یعنی دارای متر آزاد هستند. دسته‌ای دیگر دارای ریتم بسیار فراخ و کند و یا نیمه فراخ می‌باشند. و دسته آخر دارای ریتم تند می‌باشند. دسته اول بطور فردی اجرا می‌شود. یعنی نوازنده تنبور که خود خواننده کلام نیز هست اشعار آئینی اهل حق را که تماماً جنبه توحیدی و عرفانی دارند، به تنهایی به شیوه‌ای که شرح آن گذشت اجرا می‌نماید.

دو دسته دیگر بطور جمعی اجرا می‌شوند و می‌باید نوازنده تنبور، اشعار آئینی را به شیوه‌ای مخصوص بخواند که پس از خواندن هر مصرع یا بیت توسط ایشان، کلیه شنوندگان بطرز خاصی ترجیع مخصوص و موسوم به دم را با او اجرا می‌کنند. در دو قسمت مذکور حاضرین که بطور ترجیع خوانی در اجرای مقام شرکت می‌کنند ریتم آن را با دست زدن نگهداشته و حالتی با شکوه و نشاط انگیز روحانی را ایجاد می‌کنند. در موسیقی قدیم ایران دست زدن یا کف زدن همراه با آهنگ سابقه طولانی داشته و در اصطلاح موسیقی قدیم آنرا «تصفیق پالید»^{۲۱*} به معنی نگهداشتن ضرب آهنگ با کف و دست می‌گفته‌اند.

قسمت اول در شنونده حالت تفکر بسیار عمیق روحانی ایجاد می‌کند که با شروع قسمتهای بعدی به نشاطی حقانی می‌انجامد که ثمره‌اش شور، وجد، سماع و مستی است. اگر چه ریشه این مقامات در حوزه گوران و حوزه صحنه یکی است اما امروزه به دو شیوه کاملاً متفاوت اجرا می‌شوند و اسامی بعضی از آهنگها حتی محتوای لحنی تعدادی از

آنها در دو حوزه مذکور یکسان نیست.

اجرای مقامات این دسته از موسیقی تنبور مخصوص مجالس انحصاری و آئینی اهل حق است و صرفاً می‌باید در جمع خانه و در مجالس ذکر و نیاز اجراء گردند و اجرای آن فقط می‌باید در حضور سرسپردگان آئین مذکور باشد، نواختن این مقامات در حضور اغیار منع آئینی دارد. بیش از این نمی‌توان در خصوص این دسته از الحان تنبور، ارايه مطلب نمود.

قسمت دوم: مقامهای قدیمی و غیر کلام هستند که اکثراً از مقامات باستانی تنبوراند، نزد اساتید و آشنایان به مقامات، در تعداد و اسامی متفاوت‌اند. تا حدی که بعضی از آنها با الحان و حالات بسیار شبیه به هم فقط در نام از هم جدا هستند. با توجه به مطلب مذکور، می‌توان گفت مقامهای این دسته نزد اساتید تنبورنواز از ۱۴ تا ۲۰ مقام است.

تعدادی از این مقامات دارای حالتی آوازی بوده و لحنی غیر ریتمیک دارند مانند «ساروخانی» «قطار» و «گله و دره». تعدادی دیگر دارای ریتم مشخص هستند مانند «جلو شاهی»، «بایه بایه»، «جنگه راه»، «خان امیری»، «سوار سوار»، «گل و خار» و چهار نوع سماع. از میان مقامات باستانی، مقام سحری حالتی استثنائی دارد که لحن آوازی آن غیر ریتمیک و لحن سازی آن دارای ریتم است.

در میان این دسته از مقامها بعضی صرفاً سازی هستند مانند «جلو شاهی، خان امیری، جنگه راه، سوار سوار، و انواع سماع، و در بعضی، اجرای آنها توسط ساز و آواز انجام می‌شود مانند «ساروخانی، قطار، سحری، گله و دره، گل و خار» این دسته از الحان، محدودیتهائی را که برای اجرای مقامات حقانی ذکر شد، شامل نمی‌شوند.

در بخش پایانی این فصل آوانگاری و شرحی مختصر از ۱۴ نمونه بارز و اصلی این دسته عرضه می‌گردد. هر چند بدلیل خصوصیات موجود در این نوع موسیقی نمی‌توان با قوائد آوانگاری معمول، کیفیت اصلی آنها را ثبت کرد اما می‌توان چهارچوب اصلی آنها را نوشت.

قسمت سوم: این قسمت را بداهه نوازی بر اساس مقامات کهن تنبور تشکیل می‌دهد. نوازنده این نوع موسیقی با رعایت سبک و سنت در بیان ویژه تنبور و به کمک قریحه ذاتی و ذوق خود می‌تواند در فضای بیکرانی از الحان و نغمات زیبا و با اصالت به پرواز درآید. در این قسمت است که می‌توان اشارتی بسیار گذرا و مختصر به بعضی از گوشه‌های موسیقی سنتی ایران که فاقد فواصل کمتر از نیم پرده هستند، نمود.

قسمت چهارم: عبارتست از ساخته‌های تنبورنوازان معاصر که بطور انفرادی یا گروهی به اجرا درآمده‌اند. و تماماً بر اساس پایه‌های مقامی و رعایت فرهنگ موسیقائی تنبور ساخته شده‌اند. برای نمونه می‌توان از قطعات زیر نام برد.

«علی گویم علی جویم ساخته درویش امیر حیاتی».

«مرغ باغ ملکوت، بت عیار، مشتاق لقا، تمنای وصال از ساخته‌های استاد سید امرالله شاه ابراهیمی».

«مردان خدا، خلوت خاص، زخاک من، خیال خوش، آنچه شنیدی بگو، گله جاران از ساخته‌های استاد کیخسرو پور ناظری».

«آتش دل، مژده میلاد، دلبر من، دست تولا، پادشه خوبان، دردم از یار، اشک پرده در، آئین مستان، ناله تنبور، صبحی، شکرانه، تجلی طور، ساقینامه کردی، شوق وصل، آشنایان ره عشق از نگارنده این رساله».

و بسیاری از آثار دیگر که در این قسمت فرصت کافی برای معرفی آنها نیست.



مبحث آخر

چنانچه در همین فصل عنوان شد، یکی از اقسام مهم موسیقی تنبور، مقام های غیر حقانی است که اکثراً از الحان موسیقی باستانی هستند. شمار این الحان نزد صاحب نظران، متفاوت است و ما در این میان به معرفی ۱۴ نمونه بارز آن می پردازیم. در تنبور مضربهایی وجود دارد که مشابه آن در سازهای دیگر وجود ندارد، نگارنده این رساله ضمن معرفی هریک از آنها علامت و نشانه ای برایشان در نظر گرفته ام که در این قسمت عرضه می گردد.

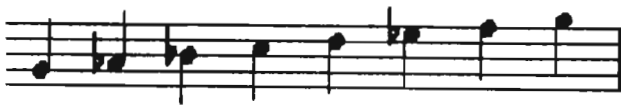
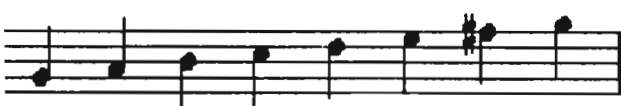
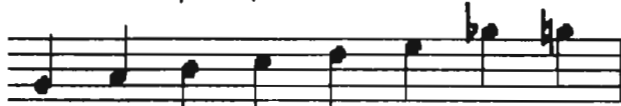
برای مضرب «شُر» که مهمترین مضرب چپ در تنبور است و با چهار انگشت دست راست از پائین به بالا روی سیم ها اجرا می شود علامت () و برای مضرب تَک چپ علامت () و برای مضرب دو تَک چپ علامت () برای مضرب تَک راست علامت () و برای مضرب شُر علامت () و مضربهای دیگر که مضرب مستقل نیستند و از تجمع و تناوب مضربهای فوق الذکر تشکیل می شوند، تلفیقی از علائم معرفی شده در کنار یکدیگر قرار می گیرند. لازم به ذکر است، علاماتی که برای تار و سه تار در گذشته وضع گردیده به همان صورت در نوازندگی تنبور کاربرد خواهند داشت.

بغیر از مقامات مخصوص تنبور، تعدادی از الحان فعلی موسیقی ایران که فواصل آنها از نیم پرده، پرده و یک و نیم پرده تشکیل شده است را می توان با رعایت ویژگیهای فرهنگ تنبورنوازی با این ساز اجرا کرد. ازجمله می توان به قسمتهایی از دستگاه های ماهور، راست پنجگاه، چهارگاه و همایون و نیز قسمتهایی از مایه بیات اصفهان اشاره کرد. البته در بعضی موارد مانند چهارگاه و همایون و حتی بیات اصفهان بعضی از درجات الحان مذکور دقیقاً منطبق بر دستانهای تنبور نیست و آن الحان را با توجه به نزدیکی نغمات آنها به نغمات حاصله از دستانهای تنبور می توان با ساز مذکور اجرا کرد. از ادوار موسیقی قدیم نیز آنها که فواصل برابر با آنچه که گفته شد دارند را می توان

با تنبور اجرا کرد.

در اینجا نمونه هائی از آن مقامات ارائه می گردد.

آنچه از موسیقی قدیم قابل اجرا در تنبور است (بر مبنای سُل) *۲۲

	۱- عشاق
	۲- نوا
	۳- بوسلیک
	۴- سلمک
	۵- مایه
	۶- معشوق
	۷- نوبهار
	۸- وصال
	۹- ماهوری
	۱۰- فرج

مقامهای باستانی تنبور

اینک بعنوان حُسن ختام این فصل آوانگاری و شرحی مختصر از ۱۴ مقام بارز تنبور عرضه می گردد:

۱- ساروخانی ۲- خان امیری ۳- جلوشاهی ۴- بایه بایه ۵- قطار ۶- جنگه راه
۷- سحری ۸- سوار سوار ۹- گله و دره ۱۰- سماع نوع اول (سملی) ۱۱- سماع نوع دوم
(سه جاران) ۱۲- سماع نوع سوم (بال و شان) ۱۳- سماع نوع چهارم (سماع) ۱۴- گل و
خار.

برای سهولت در انتقال، سیم های اصلی یعنی دست باز دو سیم اول تنبور را نت
(دو = Do) فرض نموده ایم و برای اجرای پنج آهنگ اول سیم های تنبور را با فاصله پنجم
درست کواک می نمائیم. (سیم زیر Do و سیم بم Fa)



۱- ساروخانی

ساروخان از نوازندگان برجسته موسیقی مقامی کردی بوده است که در میان اقوام و طوایف کرد از شهرت خاصی برخوردار است و مقام ساروخانی از ساخته های اوست که برای آواز به همراهی تنبور ساخته شده است.

از حالتی حماسی و با شکوه برخوردار است. در این مقام هرگاه به طور همزمان با دو نغمه یا نت مواجه می شویم نت زیر را انگشت دوم و نت بم را انگشت پنجم (ابهام) اجرا می نمایند. این دو نت در كوك فوق الذكر درمقابل هم قرار دارند. نت های سفید می باید با چپ و راست سریع یا ریز تك انگشتی اجرا شود.



۲- خان امیری

یکی دیگر از موسیقیدانان نامی کُرد که مقام خان امیری از ساخته های اوست، خان امیر نام داشته. این مقام فاقد کلام و آواز است. به غیر از تنبور، سازهای دیگری چون سُرنا و دوزله نیز توانائی اجرای این مقام را دارند و نواختن این مقام در بین نوازندگان سازهای بادی یاد شده نیز رایج است.



۳- جلوشاهی

جلوشاهی از مقامهای کهن تنبور است که از نشاط و جذبه خاصی برخوردار است. این مقام در اعیاد بزرگ مذهبی و یا در وقت استقبال از بزرگان و مقامات ظاهری با سُرنا و دُهل و در پیشواز از بزرگان معنوی یعنی پیران و پیشوایان طریقت و حقیقت با تنبور و دف اجرا می گردد.



۴- بایه بایه

بایه بایه از مقامهای قدیمی تنبور است که از حال و هوای شادی برخوردار است.
این آهنگ در مراسم و اعیاد ملی و مذهبی با تنبور و یا سُرنّا اجرا می گردد.



۵- قطار

قطار از مقامهای آوازی بسیار کهن است که از حالتی حماسی و عاشقانه برخوردار است. خواننده این مقام گاه بدون همراهی تنبور و گاه همراه تنبور این مقام را اجرا می نماید و در طی آن اشعاری عاشقانه و یا حماسی که گاهی از چاشنی پند و عبرت نیز برخوردار است را زمزمه می نماید.

برای اجرای این مقام بغیر از تنبور، گاهی کمانچه آوازخوان را همراهی می نماید. کمانچه کردی که دارای سه سیم است، موکش نامیده می شود.



۶- جنگه راه

جنگه راه از مقامهای پرنشاط و مهیج باستانی موسیقی مقامی است و از حالتی حماسی و رزمی برخوردار است و این حالت از نامش نیز پیداست. جنگه راه به معنی راه جنگ است و راه یعنی مقام یا گوشه و ترکیب این دو کلمه با هم یعنی آهنگ جنگ یا مقام مخصوص جنگ اگر چه این مقام بیشتر با تنبور نواخته می شود، ولی در اصل نوازندگی آن بعهدۀ سُرنّا و دُهل است.

شاید زمانی که با تنبور و در مراسم ذکر اجرا می گردد، جنگ سالک و مستمع با اهریمن نفس و یا جهاد اکبر مد نظر است.

برای نواختن این آهنگ از کوك فاصله چهارم درست استفاده می شود.



۷- سوار سوار

از مقامهای باستانی است که حالات مختلف صدای پای اسب را تداعی می کند. در آغاز با ریتمی کُند موسوم به دونعل و سپس مقداری تندتر موسوم به سه نعل و بعد چهارنعل و تاخت و نشیب و فراز و در آخر آنقدر کُند می شود که گوئی اسب از حرکت می ایستد. البته تمام جزئیات آهنگ مذکور در این قسمت اجرا نشده و اجرای موفق آن بستگی به اطلاع و مهارت نوازنده دارد و قدرت بهره گیری آن از بداهه نوازی. *كوك* تنبور برای اجرای این آهنگ فاصله پنجم درست است.



بقیه سوار سوار



۸- سحری

سحری یکی از مقامهای بسیار ارزشمند و دلنشین باستانی است که با، آواز همراه با تنبور و یا سُرنّا به همراهی دُهل اجرا می شود.

تنبورنوازان در مجالس و محافل اذکار روحانی که طی آن شب به صبح می انجامد طلوعی دیگر را نوید داده و اشعار امیدبخشی که سراپا وجد و نشاط ایجاد می کند را به گوش مستمعین می رسانند و در اعیاد ملی و مذهبی نیز سُرنّا و دُهل نوازان بر فراز بامهای خود همین مقام را در وقت سحر می نوازند.



بقیهٔ سحری



۹- گله و دره

گله و دره آهنگی عاشقانه است که به همراهی اشعاری حاکی از درد و هجر، اجرا می شود. این مقام مخصوص آواز و تنبور است.



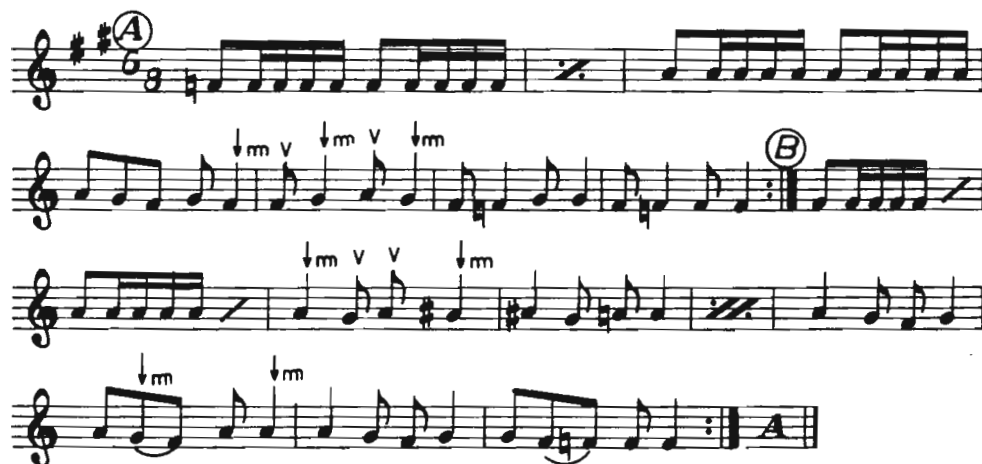
۱۰- سماع نوع اول (سملی)

این مقام از انواع سماع است که علاوه بر حالت نشاط و شور از وقار خاصی نیز برخوردار است. این مقام را در مراسم ذکر روحانی بگاه وقوع حالات جذبه و غلبه شوق با تنبور و دف و یا در مراسم جشن و سرور و اعیاد ملی و مذهبی با سُرنا و دُهل و سازهای دیگر از جمله دوزله، دایره و یا موکش می نوازند.



۱۱- سماع نوع دوم (سه جاران)

مقام سماع سه جاران یکی از زیباترین و غنی ترین مقامهای موسیقی قدیم کُردی است که بیشتر در اعیاد ملی و مذهبی با شُرنا و دُهل و در مراسم آئینی اهل حق با تنبور اجرا می گردد و حقیقتاً اندکی ماند به آن آوازا.



۱۲- سماع نوع سوّم (بال و شان)

بال و شان به معنی دست افشان است. این مقام از آهنگ و ریتمی بسیار جذاب و زیبا و ظریف برخوردار است. شاید اجرای حقیقی آن را نتوان نوشت. این مقام از مهمترین مقامهای سماع در موسیقی باستانی دو عرفانی تنبور است.



۱۳- سماع نوع چهارم (سماع)

این آهنگ نیز یکی از انواع سماع تنبوری است که اساتید صاحب سبک هر يك به طریق خاصی آن را اجرا می نمایند.

The musical score is written on ten staves in 2/4 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Section markers A, B, and C are placed above specific measures. The score concludes with a double bar line and the letters B and A.

۱۴- گل و خار

این مقام از مقام های برجسته باستانی و مخصوص تنبور است که از ریتمی بسیار باشکوه و آهنگی غنی برخوردار است. شاید در گذشته های دور شعر این آهنگ مخصوص مناظره گل و خار بوده است که به مرور زمان استفاده از دیگر اشعار کردی نیز برای اجرای آن رایج گردیده است.

البته در مورد وجه تسمیه این آهنگ نظریات دیگری هم هست که ذکر آنها ضروری نمی نماید.

ریتم این مقام سه ضربی لنگ است که ضرب اول فراختر از دو ضرب بعدی است یعنی از هفت چنگ موجود در میزان سه تای آن در ضرب اول و دوتای آن در ضرب دوم و دوتای دیگر در ضرب سوم نهفته است. این ریتم را در موسیقی کردی سه پامی نامند.



فروداشت^{*۲۳}: در نصیحت و وصیت موسیقاری

بدان ای عزیز اگر پوینده این راه هستی، جهد کن تا خنیاگری خوش خوی و سبك روح و رعایت كننده ملت و مذهب خویش بوده، عابد و صالح باشی و پارسائی شعار خودسازی با احتراز از تبعیت هوای نفس خو کرده، با كم خوردن و كم خفتن و كم با خلق بودن عادت کنی، از منهیات^{*۲۴} دنیا چندانكه توانی پرهیز نمائی، پیوسته ظاهر و باطن پاك داری... در زندگی صبور باش و ملال به خود راه مده، بر آنانكه در این فن بیشتر از تو باشند حسد مبر^{*۲۵}...

همه راههای گران مزن و همه راههای سبك مزن، كه آدمیان را همه يك طبع نباشد... همه از يك نوع مزن و مگوی، تا همه را از سماع تو بهره باشد^{*۲۶}...

* * *

سخن آخر:

یقین دارم، آنچنان که شایسته شأن و منزلت تنبور است، و آنسان که میل قلبی ام بود و در نظر داشتم، نتوانسته ام از عهده دفاع از عنوان این رساله برآیم. پیدایش تنبور چون بسیاری از پدیده های دیگر در گذشته زمان مستور^{*۲۷} است، و پوشانیدن این جامه فقیرانه بر قامت آن پیر چندین هزار ساله بدور از انصاف و تلاش برای آوردن ابعاد وسیعش در این سطور محدود، بیهوده و شرح آفتاب از زبان سایه شنیدن است.

با این همه، امیدوارم کاستی ها و نواقص فراوان این رساله نارسا را به شکوه و قداست تنبور ببخشائید.

آفتاب آمد دلیل آفتاب	گر دلیلت باید از وی رو متاب
از وی ار سایه نشانی می دهد	شمس هر دم نور جانی می دهد ^{*۲۸}

پایان

سید خلیل عالی نژاد
اردیبهشت ماه سال ۱۳۷۵
تهران

توضیحات فصل دهم

- ۱- بابا طاهر همدانی مشهور به عریان عارف و شاعر بزرگ قرن پنجم هجری، معاصر با سلطان طغرل سلجوقی.
- ۲- نقل به معنا از متون کهن و دوره های کلام بزرگان یارسان نسخه خطی نگارنده.
- ۳- از همان متون کهن...
- ۴- چنانچه در جای خود خواهد آمد، سرودهای مذکور را فقط در جمع سرسپردگان آئین اهل حق می توان نواخت و خواند.
- ۵- نمونه های استثناء تنبورهای از حد معمول بزرگتر و یا کوچکتری هستند که به ندرت و به سفارش افراد ساخته می شوند.
- ۶- خرك دسته را اصطلاحاً شیطانك می گویند.
- ۷- سه نوع مهم آن براساس نوع میوه عبارتند از: توت سفید یا معمولی، توت سیاه یا شاهتوت، توت ارغوانی یا شرابی و...
- ۸- منظور از این نوع، توت معروف به شرابی است.
- ۹- دوشق = حالتی است که کُنده استوانه ای شکل به دو نیم استوانه مساوی تبدیل شده باشد.
- ۱۰- مشار = در اصطلاح زبان کردی اره بسیار بزرگی است که از دو سو توسط دو نفر با چهار دست به کار گرفته می شود.
- ۱۱- دونم = اصطلاحی است در زبان کردی برای چوبی که نه زیاد خشك و نه زیاد تر باشد.
- ۱۲- اسكنه = آلت فلزی و تیزی است که نجاران با آن چوب را سوراخ می کنند.
- ۱۳- آلیاژ = ترکیب دو یا چند فلز به نسبت های مختلف. مانند برنج که از ترکیب مس و روی درست می شود.
- ۱۴- سیم ۲۰ سیمی است که قطر آن بیست صدم میلیمتر باشد. برای اندازه گیری سیم ها از وسیله ای به نام میکرومتر استفاده می شود. که با آن می توان تا يك صدم میلیمتر

را اندازه گرفت.

۱۵- دیا پازون= ابزار دوشاخه ای که برای آزمایشهای حرکات ارتعاشی به کار می رود. امروزه با انواع پیشرفته آن می توان نغمه های طبیعی در موسیقی را به سهولت بدست آورد.

۱۶- موسیقی قدیم ایران دارای ۱۲ دایره اصلی بوده که آنها را دوایر دوازده گانه می نامیده اند، شامل: (عشاق، نوی، بوسلیک، راست، زنگوله، اصفهان، حسینی، حجازی، زیرافکند، راهوی، عراق، بزرگ) برای اطلاع بیشتر به کتب و رسالات قدیم موسیقی ایران ازجمله رساله بنایی، تألیف علی بن محمد معمار از انتشارات مرکز نشر دانشگاهی ص ۶۲ مراجعه نمایید.

۱۷- در موسیقی یونان پنج مُد اصلی و چند مُد فرعی وجود دارد، اصلی ها عبارتند از: یونین، دورین، فریژین، لیدین و میکسولیدین که به ترتیب بر روی درجات گام دو ماژور قرار دارند و آخرین آنها که مورد نظر ما است از درجه پنجم یعنی از سُل تا سُل را شامل می شود.

۱۸- دستان فرس در آثار بزرگانی چون حکیم فارابی، ابن سینا، صفی الدین ارموی، عبدالقادر مراغی معرفی و تشریح گردیده و آن عبارت است از تقسیم طنینی یعنی پرده کامل به دو نیم پرده مساوی، و یا تقسیم اکتاو به ۱۲ فاصله تقریباً مساوی. که با توجه به اسم آن می توان گفت این دستان از گذشته های بسیار دور در ایران شناخته شده بوده.

۱۹- دُرَّاب، عبارت از چند چپ و راست بسیار سریع و مشدد که در اکثر سازهای ایرانی معمول است ازجمله، تنبور، سه تار، تار، سنتور، کمانچه...

۲۰- ابهام= در اینجا به معنی انگشت شصت دست است که در موسیقی انگشت پنجم نامیده می شود.

۲۱- تصفیق بِاَلْیَد= خواندن و بیان کردن به کمک دست، که منظور نگهداشتن وزن آهنگ با دست زدن یا کف دو دست بر هم کوبیدن است. در اصطلاح مقامات اهل حق این حالت را چپ و دست می گویند زیرا چپ به معنی کف است.

توضیحاتِ مبحث آخر از فصل دهم

۲۲- نگاه کنید به شرح ردیف موسیقی ایران به قلم دکتر مهدی برکشلی (مقدمهٔ ردیف موسی معروفی) صفحهٔ ۲۹.

۲۳- فروداشت = فرود. قسمت آخر از يك نوبت کامل در موسیقی قدیم (قول، غزل، ترانه، فروداشت).

۲۴- منهیات = آنچه نهی شده است.

۲۵- برگرفته شده از وصیت موسیقاری، کنز التحف، حسن کاشانی، ص ۱۲۰ (سه رساله دکتر تقی بینش).

۲۶- برگرفته شده از آداب خنیاگری باب سی و ششم قابوسنامه، سعید نفیسی، ص ۱۴۱.

۲۷- مستور = پوشیده.

۲۸- مثنوی معنوی، کلالهٔ خاور، ص ۴، سطر آخر.

منابع و مآخذ

- ۱- احصاء العلوم، حکیم ابونصر فارابی، ترجمه حسین خدیو جم.
 - ۲- الکافی فی الموسيقى، ابن زیله اصفهانی،
 - ۳- امیرپازاوری و شعر و موسیقی، م، م، روجا
 - ۴- اندیشه‌های علمی فارابی، دکتر مهدی برکشلی
 - ۵- انیس الارواح، کاشف الدین محمدابراهیم یزدی
 - ۶- ایران در زمان ساسانیان، کریستن سن
 - ۷- ایران گاهواره دانش و هنر، محمدعلی امام شوشتری
 - ۸- بحورالاحان، فرصت الدولة شیرازی، قاسم صالح رامسری
 - ۹- بندهش، فرنېغ دادگی، مهرداد بهار
 - ۱۰- بهجت الروح، عبدالمؤمن بن صفی الدین
 - ۱۱- تاریخ مختصر موسیقی ایران، دکتر تقی بینش
 - ۱۲- تاریخ موسیقی ایران، حسن مشحون
 - ۱۳- تاریخ موسیقی خاورزمین، هانری ژرژ فارمر
 - ۱۴- جامع الالحن جلد اول، عبدالقادر مراغی، دکتر تقی بینش
 - ۱۵- جامع الالحن جلد دوم (خاتمه) عبدالقادر مراغی، دکتر تقی بینش
 - ۱۶- جوامع علم موسیقی (الشفاء) ابن سینا، چاپ قاهره
 - ۱۷- خسرو شیرین، نظامی گنجوی
 - ۱۸- خسرو قبادان و ریدك، ایرج ملکی
 - ۱۹- خط سوم، دکتر ناصرالدین صاحب زمانی
 - ۲۰- دانش نامه علائی، ابن سینا، سه رساله در موسیقی ایران، دکتر تقی بینش
 - ۲۱- درخت آسوریک، ماهیار نوابی
 - ۲۲- درة التاج لغرة الدباج، علامه قطب الدین محمود شیرازی، سیدحسن مشکان
- طبعی
- ۲۳- دیوان اشعار خواجه حافظ شیرازی
 - ۲۴- دیوان اشعار حسین بن منصور حلاج

- ۲۵- دیوان اشعار شیخ مصلح الدین سعدی شیرازی
- ۲۶- دیوان غزلیات شمس تبریزی چاپ بمبئی
- ۲۷- دیوان منوچهری دامغانی
- ۲۸- دیوان میرزا محمد طاهر وحید قزوینی، نسخه خطی مجلس شورای اسلامی
- ۲۹- رساله آشنائی با موسیقی ایرانی، محمدرضا لطفی
- ۳۰- رساله آشنائی با موسیقی بومی مناطق ایران، دکتر امیر اشرف آریان پور
- ۳۱- رساله آشنائی با موسیقی شرق در تاریخ، دکتر امیر اشرف آریان پور
- ۳۲- رساله ابن خرداد به در زمینه موسیقی دوره ساسانی، حسین علی ملاح، مجله موسیقی دوره دوم و سوم شماره های ۷۳ و ۷۴، بهمن و اسفند.
- ۳۳- رساله بنائی در موسیقی، علی بن محمد معمار
- ۳۴- رساله شناخت موسیقی شرق، دکتر امیر اشرف آریان پور
- ۳۵- رساله موسیقی اخوان الصفا، سه رساله در موسیقی ایران، دکتر تقی بینش
- ۳۶- رساله میخائیل بلیایف در موسیقی تاجیکستان، کتاب سال شیدا
- ۳۷- زمینه شناخت موسیقی ایرانی، فریدون جنیدی
- ۳۸- سازشناسی پرویز منصوری
- ۳۹- ساز و آهنگ باستان، محمد حسین قریب
- ۴۰- سازهای ملی، عزیز شعبانی
- ۴۱- سرانجام، کتاب دینی اهل حق، دوره مربوط به خلقت آدم (ع) نسخه خطی

نگارنده

- ۴۲- سرانجام، دیوان ۹۹ پیر شاهو، نسخه خطی نگارنده
- ۴۳- سرگذشت موسیقی ایرانی، روح الله خالقی، جلد اول
- ۴۴- سه رساله در موسیقی ایران، دکتر تقی بینش
- ۴۵- سیاحتنامه شاردن (دایرة المعارف تمدن ایرانی)
- ۴۶- شاهنامه فردوسی
- ۴۷- شرح الادوار، عبدالقادر مراغی، دکتر تقی بینش

- ۴۸- شرح ردیف موسیقی ایران، دکتر مهدی برکشلی
- ۴۹- شعر و موسیقی در ایران (مجموعه مقالات)
- ۵۰- شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ابوتراب رازانی
- ۵۱- صداشناسی، امین شهمیری
- ۵۲- فرهنگ امیرکبیر، علی اصغر شمیم
- ۵۳- فرهنگ بزرگ و جامع نوین، عربی به فارسی، احمد سیاح
- ۵۴- فرهنگ فارسی عمید، حسن عمید
- ۵۵- فرهنگ فارسی معین، دکتر محمد معین
- ۵۶- فرهنگ کردی به فارسی هزار، عبدالرحمن شرفکندی
- ۵۷- فرهنگ موسیقی ایرانی، ارفع اطرائی
- ۵۸- قابوسنامه، عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر
- ۵۹- قرآن کریم (برای معرفی آیات موجود در اشعار عرفانی)
- ۶۰- کارنامه اردشیر بابکان، دکتر محمدجواد مشکور
- ۶۱- کتاب سال شیدا، محمدرضا لطفی
- ۶۲- کنزالتحف، حسن کاشانی، سه رساله موسیقی ایرانی، دکتر تقی بینش
- ۶۳- کیمیای سعادت، امام محمدغزالی، حسین خدیو جم
- ۶۴- گزیده غزلیات شمس تبریزی، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
- ۶۵- لغت نامه آندراج، شادبن غلام محی الدین
- ۶۶- لغت نامه برهان قاطع، محمدحسین بن خلف تبریزی
- ۶۷- لغت نامه دهخدا، علی اکبر دهخدا
- ۶۸- متون کهن یارسان، دوره شاه خوشین، نسخه خطی نگارنده
- ۶۹- مثنوی معنوی، مولانا جلال الدین محمد بلخی، کلاله خاور
- ۷۰- مثنوی محیط اعظم، مولانا بیدل دهلوی
- ۷۱- مداومت در اصول موسیقی ایران، دکتر مهدی فروغ
- ۷۲- مروج الذهب، مسعودی

- ۷۳- مفاتیح العلوم، خوارزمی، حسین خدیو جم
- ۷۴- مقاصد الالحن، عبدالقادر مراغی، تقی بینش
- ۷۵- مقاله انگیزه و احساس در موسیقی و شعر لری، حمید ایزدپناه، روزنامه اطلاعات شماره ۱۵۲۳۶ مورخ بهمن ماه ۱۳۵۵
- ۷۶- مقاله پژوهشی در موسیقی محلی کردستان، ایرج برخوردار، مجله موسیقی دوره سوم شماره ۱۳۶ سال ۱۳۵۱
- ۷۷- مقاله ترانه‌های بومی کاختی، روح الله خالقی، مجله موسیقی شماره ۷۶ دوره سوم اردیبهشت ۱۳۴۲
- ۷۸- مقاله تصوف و تأثیر آن در موسیقی، سیدحسین نصر، فصلنامه هنر پائیز ۱۳۷۳
- ۷۹- مقاله تنبور، دکتر مهدی فروغ، کتاب سال شیدا
- ۸۰- مقاله دوتار، مهدی کمالیان کتاب سال شیدا
- ۸۱- مقاله سازهای ایرانی در دوره اسلامی، کامبیز روشن روان، فصلنامه آهنگ شماره ۴
- ۸۲- مقاله سازهای محلی اسلاوهای جنوبی، دکتر امیراشرف آریان پور، مجله موسیقی دوره سوم شماره ۱۰۷ آبان و آذر ۱۳۴۵
- ۸۳- مقاله شبی در خانقاه کابل، حسین خدیو جم (مجموعه مقالات)
- ۸۴- مقاله شناخت موسیقی عرفانی، دکتر منوچهر جهانبگلو، فصلنامه آهنگ شماره دوم و سوم
- ۸۵- مقاله مقدمه‌ای بر شناخت تنبور، سیدخلیل عالی نژاد، فصلنامه آهنگ شماره اول
- ۸۶- مقاله نغمه‌های دلنشین آسیا و اقیانوسیه، مرکز فرهنگی یونسکو، فصلنامه آهنگ شماره اول
- ۸۷- مقاله نگاهی به تار یحیی، دکتر علی اکبر صارمی، معماری و موسیقی
- ۸۸- مقاله وابستگی شعر و موسیقی، ایرج ملکی (مجموعه مقالات شعر و موسیقی)

در ایران)

- ۸۹- نفایس الفنون فی عرایس العیون، محمد بن محمود آملی، حاج میرزا ابوالحسن شعرائی
- ۹۰- هفت اورنگ، بهمن بوستان، محمدرضا درویشی

منابع لاتین

- ۹۱- 1- The History of Musical Instruments.
- ۹۲- 2- The New Grove of Musical Instruments.
- ۹۳- 3- Musical Instruments of the World.

منابعی که مطالبشان غیر مستقیم اخذ گردیده است

- ۱- الموسیقی، کراسه‌ای
- ۲- الاغانی، ابوالفرج اصفهانی
- ۳- تمدن ایرانی، چند خاورشناس
- ۴- خاستگاه اجتماعی هنر، جمعی از محققین
- ۵- دایرة المعارف بریتانیا
- ۶- زندگانی شاه عباس کبیر، آدام اولتاریوس
- ۷- عقدالفرید، ابن عبدربه
- ۸- عالم آرای عباسی، اسکندر بیگ منشی