

مروری بر شکل‌گیری نوبات اندلسی و انتقال آن به شمال غرب آفریقا

بابک خضرائی^۱

چکیده

با تسخیر اندلس به دست مسلمانان در قرن دوم هجری/ هشتم میلادی، فرهنگ موسیقی اسلامی که عمدتاً ریشه در میراث موسیقی ساسانی داشت، به این سرزمین راه یافت. از جمله کسانی که در این انتقال فرهنگی نقشی ایفا کرد، ابوالحسن علی بن نافع، مشهور به «زریاب» بود. برخی گزارش‌های موجود، از وی به عنوان یکی از تأثیرگذارترین موسیقی‌دانان این دوره، بنیان‌گذار نظام «نوباتی» و سازنده ۲۴ «نوبت»، یاد کرده‌اند. نوبت مجموعه‌ای از آهنگ‌ها و قطعات موسیقی است که در یک مقام، اما با ضرب‌آهنگ‌های متنوع و با ترتیبی مشخص، در پی هم اجرا می‌شود و قالب‌های شعری اصلی آن عبارت‌اند از قصیده، مَوْشَح و زَجَل. به نظر می‌رسد، این نظام در فضای مناسب اندلس بالید و تأثیراتی نیز بر موسیقی اروپا بر جای گذاشت. اما بخش بزرگ این میراث موسیقایی، طی سه مرحله اصلی عقب‌نشینی مسلمانان از اندلس، به شمال آفریقا منتقل شد. مهاجرت اول طی قرن‌های دهم تا دوازدهم میلادی از اشبیلیه (سویل) به تونس (پایتخت تونس)؛ مهاجرت دوم، در قرن دوازدهم میلادی از قرطبه (گرانادا) به تلمسان (در الجزایر) و از بلنسیه (والنسیا) به فاس (در مراکش)؛ و مهاجرت سوم، در قرن پانزدهم میلادی از غرناطه به فاس و تتوان (در مراکش). به این ترتیب نظام موسیقایی نوباتی در شمال غرب آفریقا (مغرب) مستقر شد که تا امروز، به رغم تحولات ناگزیر تاریخی و فرهنگی، به حیات خود ادامه داده است. مقاله پیش رو کوشیده است ضمن بررسی گذرای این روند از انتقال فرهنگی، اهمیت آن را برای موسیقی کنونی شمال غرب آفریقا توضیح دهد.

کلیدواژه‌ها: موسیقی اسلامی، نوبت، اندلس، شمال غرب آفریقا، زریاب

^۱ - دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر، تهران؛ Babak.khazrai@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۷؛ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۷/۸

مقدمه

در سال ۹۲ هجری قمری، مسلمانان بر بخشی از شبه‌جزیره ایبری در جنوب غرب اروپا که در ادبیات جغرافیایی اسلامی به «اندلس» شهرت یافت، مسلط شدند. این رخداد تاریخی به نوبه خود، زمینه‌ی مساعدی برای ۸۰۰ سال تبادل فرهنگی پر بار میان حوزه شرق اسلامی و آن سرزمین فراهم آورد. یکی از نتایج این تبادلات فرهنگی، ظهور و قوام موسیقی درخشانی بود که در فضای مساعد اندلس بالید و نه‌تنها مردمان آن دیار را از ثمرات خود بهره‌مند کرد، بلکه بر جهان پیرامون خود نیز تأثیر چشمگیری نهاد.

موقعیت و سپهر عمومی اندلس از چند جهت با دیگر سرزمین‌های اسلامی متفاوت بود. نباید فراموش کرد که وضعیت مسلمانان در این زمان با اوضاع آن‌ها در روزگار فتح سرزمین‌هایی چون ایران و مصر تفاوت داشت؛ آنان در این زمان ساده‌زیستی اولیه را کنار نهاده بودند و خلفا که هر دم بر شکوه دربارشان افزوده می‌شد، جذب و تشویق هنرمندان برجسته و نامی را که لازمه هر دربار پرشوکتی بود، در دستور کار قرار داده بودند. امیران محلی نیز در این کار به دربار خلیفه تاسی می‌جستند. در این میان، موسیقی‌دانان نیز جایگاه برجسته‌ای داشتند. این توجه به نوبه خود در اعتلای ارج و منزلت موسیقی و رونق آموزش آن نقش داشت. همزمان، پایه‌های مکتب ویژه‌ای در موسیقی که آمیزه‌ای از سنت‌های عربی و میراث سرزمین‌های فتح‌شده به‌ویژه ایران بود، روی در تکوین داشت؛ بنابراین در زمان فتح اندلس، نه تنها تعصبی که فاتحان مسلمان نسبت به موسیقی دیگر ملل مغلوب، نشان داده بودند، نمودی نیافت، بلکه دربار امیران مسلمان اندلس، از مهم‌ترین واردکنندگان و مروجان موسیقی شرق و حامی سنت دیرپای موسیقی محلی بود. دوری اندلس از مرکز جهان اسلام، هم‌جواری با مسیحیان و دیگر ملل غیرمسلمان، عوامل دیگری بود که تأثیر مستقیمی در ایجاد فضایی متفاوت داشت و اندلس را به محل تضارب آرا بدل ساخت. نظام حکومتی که گاه ملوک‌الطوایفی، حتی مشتمل بر ۶۰ دولت کوچک و بزرگ، می‌شد^۱، بر وضعیت موسیقی نقشی دوگانه داشت. از یک طرف دربارهای کوچک قادر نبودند چون دربارهای قدرتمند در شرق از موسیقی‌دانان حمایت کنند، اما از طرف دیگر، با افزون شدن تعداد دربارهای کوچک از موسیقی‌دانان بیشتری حمایت می‌شد؛ در این حال اگر موسیقی از آن فخامتی که در دربارهای مجلل داشت فاصله می‌گرفت، در عوض فراگیرتر می‌شد^۲.

^۱. مکی، ۱۱۴.

^۲. کاردوئنت، ۳۹.

دربار امیران اندلس تا پیش از ورود زریاب به آن دیار در سال ۲۰۶ ق، زیر تاثیر مکتب دمشق قرار داشت که خاستگاه و مرکز خلفای اموی بود؛^۱ اما زریاب که با توانایی‌های شگفت‌انگیز خود، جایگاه «قلم»، موسیقی‌دان برجستهٔ دربار اندلس را تحت‌الشعاع قرار داده بود، حامل موسیقی مکتب بغداد گشت.^۲ دربارهٔ سبب مهاجرت زریاب از بغداد به اندلس، به روایت بسیار مشهوری دسترسی داریم که مقرر (۹۸۶ - ۱۰۴۱ ق) از ابن حیان (۳۷۷ - ۴۶۹ ق) نقل کرده است. بر اساس این روایت، زریاب در حضور هارون‌الرشید به هنرنمایی پرداخت و رشک استادش، اسحاق موصلی را برانگیخت. چنین بود که اسحاق از او خواست که میان ترک بغداد و مرگ، یکی را برگزیند. زریاب نیز گزیری جز گریز از آن شهر نیافت. در این روایت داستان‌گونه تردید شده و گفته شده است شاید زریاب که در نزاع امین و مامون، جانب امین را گرفته بود، پس از کشته شدن امین، بغداد را ترک کرده باشد.^۳ فارغ از صحت و سقم این روایت‌ها، زریاب پس از ترک بغداد، به اندلس رفت و مورد استقبال و عنایت عبدالرحمن دوم (حک ۲۰۶ - ۲۳۸ ق) قرار گرفت، موسیقی بغداد را به اندلس معرفی کرد و با تربیت شاگردان بسیار آن را اشاعه داد.

موسیقی منسوب به زریاب، با یک نشید آغاز می‌شد و سپس با بسیط (آواز با همه قدرت حنجره) ادامه می‌یافت و با محرکات و اهزاج به پایان می‌رسید.^۴ آنچه در این قالب دیده می‌شود انتقال از یک آهنگ به آهنگی دیگر و تند شدن تدریجی موسیقی است. ترتیب نشید و بسیط در زمان اسحاق موصلی نیز مطرح بوده است، اما دربارهٔ قالب (فرم) موسیقی زریاب از اصطلاح «نوبت» استفاده می‌شود.^۵ دربارهٔ ریشه و مفهوم لغوی اصطلاح «نوبت» دو فرضیه پیشنهاد شده است؛ یکی آن که موسیقی‌دانان دربار عباسیان بر اساس جایگاه تثبیت شده‌شان، در انتظار می‌ماندند تا «نوبت» آنان برسد و به این ترتیب، اصطلاح نوبت به صورت و قالب موسیقایی رایج در دربار عباسیان اطلاق می‌شد.^۶

۱. گروو، ۵۲۴.

۲. رایت، ۸۹۴.

۳. همان، ۸۹۳-۸۹۱.

۴. قطاط، ۷۶.

۵. رایت، ۸۹۵.

۶. حجاریان، ۸۴.

I. شاید این بیت سعدی شاهد این تعبیر باشد: نفس خروس بگرفت که نوبتی بخواند/ همه بلبلان بمردند و نماند جز غرابی.

فرضیه دیگر، این نام گذاری را بدان سبب می‌داند که هرکدام از این آهنگ‌ها در ساعت و زمان خاصی از شبانه روز نواخته می‌شد.

نوبت، بر دو قالب شعر عربی که در اندلس پدید آمد یعنی *زَجَل* و *مَوْشَحَه* استوار است. این دو را «نوع‌های ادبی هم‌تا» خوانده‌اند؛ زیرا هر دو دارای چند «بند» اند و در هر دو واژه‌هایی عامیانه به درجات گوناگون به کار رفته است؛ ضمن این که به طور مشخصی با قالب‌های کلاسیک شعر عرب تفاوت دارند. البته میان *زَجَل* و *مَوْشَحَه* تفاوت‌هایی هست؛ از نظر زبان‌شناختی زجل به لهجه عربی اندلس سروده می‌شد و در آن کلمات و عبارات اسپانیایی- رومی می‌توان دید، اما زبان *مَوْشَحَه* عربی کلاسیک است. به دیگر سخن *مَوْشَحَه* درباری‌تر و زجل مردمی‌تر بوده است. ساختار زجل و *مَوْشَحَه* که تفاوت اندکی با هم دارند، به این ترتیب است: در آغاز زجل کامل، ترجیع‌بندی هست که آن را مطلع می‌نامند. مطلع طرح قافیه‌ای (ا ا) دارد، پس از آن بندهای متعددی می‌آید که هر یک دست‌کم سه بیت هم‌قافیه دارند. این ابیات را *عَصْن* (شاخه) می‌نامند. قافیه مصرع‌های پایان هر بند با دیگری متفاوت است (ب ب ب، ج ج ج، د د د، و غیره) و در پایان هر بند قسمتی به نام مرکز می‌آید که با ترجیع‌بند (با قافیه ا ا) هم‌قافیه و دقیقاً شامل نیمی از ابیات است. گفتنی است تمام *عَصَن‌ها* (اغصان) با هم و تمام مرکزها با یکدیگر هم‌وزن هستند. بنابراین الگوی قافیه‌ای زجل به این ترتیب است: ا ب ب ب ا (ا ا)، ج ج ج ا (ا ا)، د د د ا (ا ا). قالب اصلی *مَوْشَحَه* که شاید محمد بن محمود قبری (اواخر قرن سوم / نهم) مبدع آن بوده باشد، مانند قالب زجل است؛ با این تفاوت که در مرکز *مَوْشَحَه* تمام ابیات و قوافی ترجیع‌بند به این ترتیب: ا، ب ب ب ا (ا ا)، ج ج ج ا (ا ا)، د د د ا (ا ا) تکرار می‌شود.^۱

درباره محتوای موسیقایی نوبت‌های زریاب، آگاهی چندانی نداریم. می‌دانیم که موسیقی اندلس بسیار بیش از موسیقی شرق، پیوندهای خود را با مسایل فراموسیقایی چون اخلاق و نجوم حفظ کرده است. بیست و چهار نوبت به صورت درختی نمادین به نام *شجرة الطوبوع* نشان داده می‌شد که هر یک دارای طبع (مد) خاص خود بود و با طبع آدمی و اندام انسان پیوند داشت.^۲ به نظر می‌رسد، میراث همین دیدگاه سبب شده که امروزه در تونس *مُد* یا مقام را طبع بنامند. با آن که از محتوای موسیقی زریاب چیزی نمی‌دانیم، بر تأثیر موسیقی وی بسیار تأکید شده است. تیفاشی (قرن هفتم / سیزدهم) که زریاب را *امام‌المقدم* خوانده است^{II}، سبک او را

II. نک (رایت، ص ۹۱۶) یادداشت چهارم.

^۱. مونرو، ۶۵۹-۶۶۰.

^۲. قطاط، ۷۶.

تا قرن پنجم/ یازدهم، سرآمد سبک‌ها دانسته است.^۱ البته وی تنها موسیقی‌دان برجسته اندلس نیست. در کنار وی، باید از ابن باجه (د. ۵۳۳ ق.) نیز مؤلف یاد کرد که هرچند اثری از این کتاب باقی نمانده اما آن را هم سنگ کتاب پرارزش *الموسیقی الکبیر فارابی* دانسته‌اند.^۲ از تأثیر اندلس بر موسیقی دیگر مناطق نیز سخن رفته است. از جمله به رابطه موسیقی اندلس با آوازهای سانتاماریا، موسیقی تروبادورها و رومن‌ها در اروپا مطرح شده و نیز گفته‌اند که دامنه تأثیر آن در شرق به موسیقی کشمیر هم رسیده است.^۳ این ادعاها موافقان و مخالفان خود را دارد اما در تأثیر موسیقی اندلس بر موسیقی شمال غرب آفریقا تردیدی نیست. جنگ‌های مسیحیان و مسلمانان که به شکست قطعی مسلمانان انجامید، موجب عقب‌نشینی یا مهاجرت مسلمانان اندلس به شمال آفریقا شد. این روند را در قالب سه مرحله اصلی، دوره‌بندی کرده‌اند: مرحله نخست در فاصله قرون چهارم تا ششم هجری/ دهم تا دوازدهم میلادی از اشبیلیه (سویل) به تونس (پایتخت کشور تونس فعلی)؛ مرحله دوم در فاصله قرن ششم هجری/ دوازدهم میلادی از قُربه (کردبا) به تلمسان (در الجزایر کنونی) و از بلنسیه (والنسیا) به فاس (در مراکش کنونی)؛ و مرحله سوم، در فاصله قرن نهم هجری/ پانزدهم میلادی، از غرناطه (گرانادا) به فاس و تَتوان در مراکش (در سال ۸۹۸ ق.)، غرناطه آخرین پایگاه مسلمانان به دست مسیحیان افتاد).

به این ترتیب، میراث موسیقی اندلسی به سرزمین‌های شمال غرب آفریقا رسید.^۴ اکنون نیز، سه مکتب موسیقی مشهور به «نوبات اندلسی» در این کشورها مطرح است: سبک اشبیلیه در تونس، سبک قرطبه در تلمسان (تِلْمَسِن) الجزایر و سبک غرناطه و بلنسیه در فاس مراکش؛^۵ امری که به نظر می‌رسد با این مهاجرت‌ها پیوند داشته باشد. با وجود این، اگر نگوئیم این سرزمین‌ها به همان اندازه اندلس محیط مناسبی برای حفظ و پرورش نوبات اندلسی نبوده‌اند، یک نکته مسلم است: این سرزمین‌ها فرهنگ و شرایط خاص و متفاوت خود را داشتند و این امر بر فرهنگ وارداتی تأثیر قاطعی داشت. از سویی دیگر، از یک قوم گریزان نیز نمی‌توان انتظار داشت که دغدغه حفظ سنت موسیقایی داشته باشند. بنابراین، بخش بزرگی از کارگان (ریپرتوار) موسیقی اندلسی از دست رفته و بخش بزرگی نیز تحول یافته است. اندازه‌ی تطور و

۱. رایت، ۸۹۲.

۲. آبراهام، ۲۷۵/۱؛ رایت، ۸۹۰.

۳. حجاریان، ۸۶.

۴. کاردونت، ۳۷.

۵. Shiloah, 83.

تحول این موسیقی را نمی‌توان تعیین کرد، اما قبول این که موسیقی امروزی این کشورها، شباهت زیادی با موسیقی اندلسی داشته باشد، بسیار دشوار است. با این همه، موسیقی کلاسیک امروز شمال غرب آفریقا (مغرب) میراث‌دار موسیقی اندلسی است، چه سیر تحول آن را روندی شکوفان پنداریم، چه آن را مسیری منحنی انگاریم و یا راهی دیگر بگزینیم و فارغ از چنین قضاوت‌هایی آن را دوست بداریم و از شنیدنش لذت ببریم.

نوبات در الجزایر

در کشور الجزایر، بنا بر سنت، اجرای هر نوبت^{III} را برای ساعتی از شبانه‌روز مناسب دانسته‌اند، که به ترتیب زیر است:

سیکاه^{IV} از ساعت ۱ تا ۴ بعد از ظهر؛

رمل از ساعت ۴ تا ۶ بعد از ظهر؛

رمل مایه از ۶ تا ۸ بعد از ظهر؛

نوبات عراق، زیدان و غریبه از ساعت ۸ شب تا نیمه‌شب؛

نوبات میجنه و در پی آن رصد و مزوموم در نیمه‌شب؛

نوبات ذیل، مایه و رصد/الذیل از ۳ صبح تا به هنگام ظهر؛

هر نوبت از نه قسمت تشکیل می‌شود که برخی قطعات آن سازی و برخی دیگر آوازی است و کلام آواز آن توشیح و رَجَل است به این ترتیب:

۱. **دائره:** آوازی که الفاظ آن فاقد معنی چون «یا» «لا» «لن» و ترکیباتی با «ن» و «ل» ساکن و متحرک است و در واقع نوعی نغمه‌پردازی (ترنم) یا تلحین و سیر در نغمه‌ها با صدای انسان است.

۲. **مستخبر الصنعه:** بداهه‌نوازی با ساز است که متر(وزن) مشخص ندارد و شبیه «تقسیم» در ترکیه و کشورهای عربی شرق است. مستخبر الصنعه از مهم‌ترین بخش‌های نوبه و مجالی برای نمایش توانایی و خلاقیت نوازنده است.

III. تعداد نوبات الجزایری در منابع گوناگون متفاوت است؛ در دایرةالمعارف تخصصی موسیقی گروو (۱۹۹۲: ۵۲۵) که مطلب این‌جا از آن نقل شده، تعداد نوبات ۱۴ است. در کتاب مومتمر الموسیقی العربیة (۱۹۳۳: ۱۷۳) تعداد نوبات ۱۲ (بدون ذکر نام) آمده و محمدتقی مسعودیه (۱۳۸۳: ۲۰۹) تعداد آن را ۱۵ (بدون ذکر نام) نوشته است.
IV. سیکه نیز نوشته شده است در هر حال این اصطلاح، مغرب سه‌گاه فارسی است.

۳. **توشیه:** مقدمهٔ موزون (اُورتور) سازی با متر دو ضربی است که عبارات موسیقایی آن معمولاً از عبارات سایر قطعات نوبت گرفته شده است. قالب مشخصی ندارد، اما ۴ قالب کلاسیک دارد، به این ترتیب که در سه نوبت حسینی و مایه و رمل المایه قالب خاصی یافته است. قالب چهارم نیز در دیگر نوبات به کار گرفته می‌شود. تندای توشیه معمولاً بین ۹۰ تا ۱۲۰ ضربهٔ متروم (در دقیقه) است که سرعت میانه (Moderato) است البته در انتها به تدریج به سرعت آن افزوده می‌شود.

۴. **مُصدرات:** مجموعهٔ قطعات آوازی موزون با متر دو ضربی است که شعر آن موشح است. موشح از چند بیت تشکیل شده و در این جا هر بیت سه غُصْن و خانه دارد. مصدرات مهم‌ترین بخش آوازی نوبه است، چنان که آن را *سلاطین الالحن* (سلطان لحن‌ها) نامیده‌اند. نوازندگان در انتهای این بخش با اجرای کرسی که دولاب نیز نامیده شده، زمینه را برای ارتباط با بخش دیگر ایجاد می‌کنند.

۵. **بَطایِحیات:** این بخش نیز آوازی موزون با متر دو ضربی است که در آن ۴ تا ۶ موشح خوانده می‌شود. تندای این بخش از مصدرات کمتر است و در انتهای این بخش نیز نوازندگان با اجرای «کُرسی» یا «دولاب» زمینه ارتباط با دیگر بخش‌ها را ایجاد می‌کنند.

۶. **دَرَج:** این بخش نیز آوازی است که از ۳ تا ۶ موشح در آن خوانده می‌شود اما وزن آن المصدرات و الطبایحیات متفاوت سه ضربی است.

۷. **توشیه الانصرافات:** قطعه‌ای سازی با ضرب‌آهنگ تند است که میان عامهٔ مردم از اقبال برخوردار است.

۸. **الانصرافات:** مجموعه‌ای از الحان آوازی است که ضرب‌آهنگ تند سه ضربی دارد و از نظام کلی ابیات توشیح پیروی می‌کند، به این ترتیب:

- کُرسی (یا اللازمه یا الدولاب)
- غُصْن (شاخه) اول
- جواب ساز (محاسبه) غصن اول
- غصن دوم
- خانه (طالع نیز گفته شده)
- جواب خانه

۹. مَخْلُص: آوازی موزون است با متر سه ضربی بسیار تند که کلام آن هم ابیات موشح و هم هجاهای فاقد معنی (ترنم) به همراهی ساز است. این بخش در پایان ناموزون (غیر متریک) شده و به تدریج به نغمه‌های آغازین نوبت فرود می‌آید

نوبات در مراکش

مراکش میراث‌دار نظام نوباتی غرناطه و بلنسیه است. امروزه در این کشور ۱۱ نوبت اجرا می‌شود که اجرای هر یک را در اوقاتی از شبانه‌روز مناسب دانسته‌اند، به این ترتیب:

نوبت‌های عشاق، عراق‌العجم، حجاز‌المشرقی، استهلال و رصد به هنگام طلوع خورشید؛

نوبت‌های غریبه‌الحسین و مایه به هنگام غروب؛

نوبت‌های حجاز‌الکبیر و اصیبهان به هنگام عصر؛

نوبت‌های رصد‌الذیل و رمل‌المایه به هنگام نیمه شب.

البته نوبت رمل‌المایه را که متن آن «مدیحه» است و در ستایش و مدح پیامبر اسلام خوانده می‌شود، همه وقت می‌خوانند.

نام هر یک از نوباتی که ذکر شد، نام همان طبع یا مقام اصلی است که بخش عمده و گاه تمام نوبت در آن اجرا می‌شود. البته در برخی نوبت‌ها، مقام‌های فرعی نیز به این ترتیب می‌آیند: گاه

به «طبع» (مقام) اصلی یک یا چند طبع الحاقی افزوده می‌شود به نحوی که در نوبت رمل‌المایه، طبع‌های حسینی، همدان، انقلاب‌الرمل؛ در نوبت اصیبهان زورکند؛ در نوبت استهلال، طبع عراق‌العرب؛ در نوبت رصد، طبع‌های حصار، زیدان و مزموم؛ در نوبت غریبه‌حسین، طبع‌های سیکاه، غریبه محرره؛ در نوبت حجاز کبیر، طبع‌های مجنب‌الذیل و مشرقی صغیر و در نوبت عشاق، طبع‌های رمل‌الذیل و ذیل وارد می‌شوند.^V

چنان که دیده می‌شود در اجرای نوبت که قالب کلاسیک آن بیش از یک ساعت زمان می‌برد، تغییر مقام محدود است. آنچه در نوبت موجب تنوع و رفع یکنواختی است، تغییر ضرب‌آهنگ و تنها است؛ نوبت در ۵ بخش که هر بخش را میزان می‌نامند و هر کدام متر مشخصی دارد، اجرا می‌شود. ترتیب این میازین (میزان‌ها) چنین است:

V. در منابع فارسی نک. (حجاریان، ص ۸۸)؛ گفتنی است برخی نام‌ها در این منبع با غلط چاپی همراه است.

بسیط: متر آن با متر ۳/۲ و ۶/۴ در موسیقی اروپایی قابل مقایسه است.

قایم النصف: با متر ۱۶/۴ قابل مقایسه است.

بطایحی: قابل مقایسه با متر ۱۶/۸ (ترکیبی از ۳/۴ و ۶/۸ و ۲/۴).

قُدّام: قابل مقایسه با متر ۶/۸.

درج: با متر ۴/۴ قابل مقایسه است.

هر یک از مترهای بالا با توشیه (آهنگی سه ضربی که با ساز می‌نوازند) یا خواندن دوبیت شعر (به صورت سه ضربی) که در میان آنها جملات ناموزون (با نام بغیه) نیز می‌آید، آغاز می‌شود. ترتیب خواندن اشعار چنین است:

تصدیر: موشحه اول که ضرب آهنگ آهسته‌ای دارد. پس از این چند موشحه دیگر با ضرب آهنگ آهسته می‌آید؛

قنطرة الاولى (پل اول): موشحه‌ای با ضرب آهنگ تندتر از قطعات پیشین. پس از

این نیز چند (از ۱ تا ۴) موشحه خوانده می‌شود؛

قنطرة الثانية: موشحه‌ای با ضرب آهنگ باز هم تندتر؛

انصرافات: مجموعه‌ای از آهنگ‌ها با ضرب آهنگ تند؛

قفل: خاتمه موشحات.

کتاب شناسی

- آبراهام، جرال، تاریخ فشرده موسیقی آکسفورد، جلد اول، ترجمه ناتالی چوبینه و پریچر زکی‌زاده، تهران، موسسه فرهنگی هنری ماهور، ۱۳۸۰ ش.
- آریان، م. ح، «نوبات و موشحات اندلسی» کتاب ماهور (مجموعه مقالات موسیقی)، ج سوم، تهران، موسسه فرهنگی هنری ماهور، ۱۳۷۲ ش.
- خضری، سید احمد رضا، «زریاب و نقش او در انتقال موسیقی و رسوم ایرانی به اسپانیای اسلامی»، نشریه هنرهای زیبا، تابستان: ش ۱۰۷-۱۱۲، ۱۳۸۴ ش.
- حسن بن احمد بن علی الکاتب، کمال آداب الغناء، تصحیح غ. ع. خشبه و م. ا. حفنی، قاهره، ۱۹۷۵ م.
- رایت، اوئن، «موسیقی در اسپانیای مسلمان» ترجمه محمدحسین نظری‌نژاد، میراث اسپانیای مسلمان، ج ۱، زیر نظر سلمی خضرا جیوسی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، ۱۳۸۰ ش.
- مراغی، عبدالقادر، جامع‌الاحیان، تصحیح بابک خضرائی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸ ش.
- فارمر، هنری جرج، تاریخ موسیقی خاورزمین، ترجمه بهزاد باشی، تهران، آگاه، ۱۳۶۶ ش.

- فطاط، محمود، «زریاب، استاد موسیقی اندلسی» ترجمه م. ح آریان، مجله پیام یونسکو، ش ۷۴-۷۶، ۱۳۷۱ش.
- کاردونت، کارولین، «آشنایی با موسیقی آفریقای شمالی» ترجمه ناتالی چوبینه، فصلنامه موسیقی ماهور، ش ۲۴، ۱۳۸۳ش.
- موتمر الموسیقی العربیة، قاهرة، ۱۳۵۰ق.
- مسعودیه، محمد تقی، مبانئ اتنوموزیکولوژی (موسیقی شناسی تطبیقی)، تهران، سروش، ۱۳۸۳ش.
- مکی، محمود، «تاریخ سیاسی اندلس» ترجمه عبدالله عظیمایی، میراث اسپانیای مسلمان، ج ۱، زیر نظر سلمی خضرا جیوسی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، ۱۳۸۰ش.
- مونرو، جیمز، «زجل و موشحه؛ شعر اسپانیایی- عربی و سنت رومیایی» ترجمه محمد جواد مهدوی، میراث اسپانیای مسلمان، ج ۱، زیر نظر سلمی خضرا جیوسی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، ۱۳۸۰ش.

Farmer, H.G., *Historical facts for the Arabian Musical influence*, London: 1930.

Amnon, Shiloah, *Music in the World of Islam*, England: 1995.

Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, London: 1992.