

بطيركية الأقباط الأرثوذكس
كنيسة مارمرقس بالعادي

الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها

تقديم

نيافة الحبر الجليل
الأنبا رافائيل
أسقف عام كنائس وسط القاهرة

نيافة الحبر الجليل
الأنبا متاؤس
أسقف ورئيس دير السريان

مراجعة

نيافة الحبر الجليل
الأنبا دانيال
أسقف المعادي

٢٠٠٢

تأليف
جورج كيرلس



قداسة البابا المعظم

الأنبا شنودة الثالث

بابا الإسكندرية وبطريك الكرازة المرقسية

محتويات الكتاب

الصفحة

- ٧ - تقديم لنيافة الحبر الجليل الأنبا متاؤس - أسقف ورئيس دير السريان العامر.
٩ - تقديم آخر لنيافة الحبر الجليل الأنبا رافائيل - أسقف كنائس وسط القاهرة
١٠ - إهداء.
١١ - شكر وتقدير.
١٤ - لماذا نُسبح (تمهيد).

الباب الأول - لغة الألحان ومراحل تطورها.

- ٢٢ ١- اللغة القبطية.
٢٣ ٢- خطوط الكتابة المصرية.
٢٩ ٣- مراحل تطور اللغة المصرية.
٣٠ ٤- دور الكنيسة فى تعميم إستخدام الكتابة القبطية.
٣٢ ٥- اشتقاق الإسم «قبطى».

الباب الثانى - القيمة الروحية للألحان.

- ٣٥ ١- القيمة الروحية للألحان.
٣٦ ٢- التسبيح فى تعاليم الرسل و أقوال الآباء.
٤٧ ٣- الأداء الموسيقى لإظهار روحانية الألحان.
٥٢ ٤- أساليب التسبيح
٥٧

الباب الثالث - الحفاظ على اللحن القبطى.

- ٦٢ ١- الحفاظ على اللحن القبطى.
٦٣ ٢- العالم والألحان القبطية.
٨٢

الباب الرابع - القيمة الحضارية للألحان القبطية.

- ٨٧ ١- القيمة الحضارية للألحان القبطية.
٨٨

- ٩٩ -٢- إلتحام الموسيقى القبطية بالفرعونية.
١٠٤ -٣- تأثر اللحن القبطي بالفرعوني.
١١١ -٤- تأثر اللحن القبطي والعبري بالآخر.
١١٤ -٥- القداس الإلهي وألحانه.

الباب الخامس - التسبيح بالآلات الموسيقية

- ١١٨ -١- التسبيح بالآلات الموسيقية.
١٢٧ -٢- منع إستخدام الآلات الموسيقية.
١٣٣ -٣- إستخدام الناقوس والمثلث.
١٣٥ -٤- هل تخضع الألحان القبطية للضبط الآلي.
١٤١ -٥- التسبيح على الأرض وفي السماء.

الباب السادس - الشرح الموسيقي والتأمل الروحي لمجموعة من الألحان القبطية

- ١٤٢ -١- لحن : إبؤرو.
١٤٣ -٢- لحن : غولغوثةا.
١٥٧ -٣- لحن : هيتن ني إبرسفيا.
١٧١ -٤- لحن : أريهؤو تشاسف.
١٨٠ -٥- لحن : أونيم ناي سيمفونيا.
١٨٨ -٦- لحن : أمين تون ثانا تون.
١٩٦ -٧- لحن : أريسالين.
٢٠٣ -٨- لحن : أجيوس.
٢١٧

تقديم

لنيافة الحبر الجليل الأنبا متاؤس أسقف ورئيس دير السريان العامر

بين يديك أيها القارئ العزيز، كتابٌ قيّم بعنوان "الألحان القبطية روحانياتها وموسيقاها"، كتبه الأخ المبارك الشماس المهندس الموسيقار: جورج كيرلس (مايسترو فرقة دافيد للتسابيح القبطية)، والتي زارت معظم دول العالم الغربي، تعرض تسابيحها وألحانها القبطية التي أبهرت المستمع الغربي وأعجبته أيما إعجاب.

تعرض الكاتب لأموار كثيرة خاصة بالألحان القبطية، مثل اللغة القبطية التي نؤدى بها هذه الألحان، والتسابيح فى العهد القديم، ومحافظة الكنيسة على ألحانها مدونة فى الصدور لا فى السطور، محفوظة فى الرأس لا فى الكراس، وذلك نحو ألفى سنة بالتسليم الشفاهى، حفظته الكنيسة كتراث ثمين ولم تفرط فيه.

كذلك كتب عن القيمة الروحية والموسيقية للألحان القبطية، وكم هى عميقة ومؤثرة وجميلة، كما أورد بعض التأملات الروحية والشروحات الموسيقية لثمانية من الألحان القبطية، وقد أبدع فى شرحها روحياً وموسيقياً، ودونها على النوتة الموسيقية. إنه بحث قيّم، لعله الأول من نوعه فى هذا المجال، ونحن نشأتق إلى المزيد، خصوصاً من التأملات الروحية والموسيقية فى الألحان القبطية وياحبذا لو أفرد لها كتاباً خاصاً يستفيد منه عشاق الألحان القبطية الجميلة، خصوصاً وأن الأخ (جورج كيرلس) شماس متمكن وموسيقى بارع، يعرف كيف يغوص فى أعماق اللحن ويستخرج منه جديداً وعتقاء من التأملات العميقة والمعانى العظيمة التى يحويها اللحن، والتي قد نمر عليها مر الكرام ونحن نؤدى اللحن كطقس عادى فى مناسبه.

نشكر الأخ "جورج" على هذا الجهود الكبير الذى قدمه لفائدة أبناء الكنيسة، وللتشجيع على إستلام وحفظ الألحان، والمحافظة عليها كتراث كنسى ثمين.

ونرجو من الله أن يبارك هذا العمل لمجد إسمه القدوس، ولفائدة كل من يقرأه،

بشفاعة أمنا العذراء القديسة مريم، والشهيد المكرم مارمرقس الإنجيلي الرسول،
وصلوات أبينا المكرم البابا الأنبا شنودة الثالث، خليفة مارمرقس الرسول
ونعمة الرب تشملنا جميعاً آمين.

الأنبا متاؤس

أسقف ورئيس دير السريان العامر

٧ يناير ٢٠٠٠ / ٢٨ كيهك ١٧١٦

عيد الميلاد المجيد

تقديم آخر لنيافة الحبر الجليل الأنبا رافائيل الأسقف العام لكنائس وسط القاهرة

هذا كتاب كانت تنتظره المكتبة القبطية متلهفة ومشتاقة... وعندما تجتمع
الموهبة الموسيقية مع الإختبار الأدائى الحسن، مع الأمانة والإخلاص فى حب التراث
القبطى... مع المهارة فى نقل المعلومة... لا بد أن يكون العمل جباراً... وهذا ما يتميز
به الأخ المحبوب الشماس جورج كيرلس.

لقد حملنا المؤلف فى سياحة روحية لنتعرف على أصول اللغة القبطية ومراحل
تطورها، وتأثرها باللغة اليونانية واللغات الأخرى... ثم عرج بنا إلى القيمة الروحية
للحن القبطى، مستشهداً بهذا من العهدين، ومن حياة الآباء والكنيسة... وجمال معنا
فى تاريخ الحفاظ على الألحان القبطية، مُبرزاً الأدوار الرائعة التى قام بها المرتلون
الموهوبون فى نقل التراث الرائع بكفاءة وأمانة شديدة.

ولم يفت الكاتب أن يتكلم عن القيمة الحضارية للألحان القبطية، مبيناً التأثير
بالحضارات الفرعونية واليونانية والعبرية... ثم ناقش قضية إستخدام الآلات الموسيقية
فى الكنيسة.

وأخيراً قدم لنا نماذج رائعة فى الشرح الموسيقى والتأمل الروحى لبعض الألحان
"إبورو، غولغوثة، هيتين نى إبرسفا، أريهووتشاسف، أونيم ناى، آمين طون ثاناتون،
أريبسالين، آجيوس الفرايحي".

شكراً للمؤلف المحبوب وفرقته الموهوبة "فرقة دافيد"، وهنياً لمكتبتنا القبطية
بهذا العمل الرائع الذى نعتبره، بداية تنير الطريق أمام آخرين وكثيرين من الباحثين
والمهتمين.

ولنعتبر هذا الكتاب نداء لكل قبطى غيور أن ينظر إلى هذا التراث الروحى
الدمى، بعين العناية والإهتمام... لأن الترانيم الغربية بدأت تتسلل إلينا حتى كادت
تغطى على جمال وبهاء هذا التراث الخالد... دعنا ننتبه إلى كنيستنا ونشبع بدسمها،
بصلوات أبينا المحبوب قداسة البابا شنودة الثالث والأحبار الأجلاء.

الأنبا رافائيل

الأسقف العام

١٩٩٩/١٢/١٥

إهداء

أهدى هذا الكتاب

إلى كنيستي القبطية الأرثوذكسية التقليدية الحبيبة، التي حفظت لنا تراث الألحان القبطية نحو الفيّ عام.

إلى ... زوجتى الحبيبة التى شاركتنى حب التسبيح، وسهرت معى فى الخدمة، وفى إعداد هذا الكتاب ورافقتنى فى جميع التدريبات والحفلات والتسجيلات والرحلات التسبيحية.

إلى ... إبنتى الصغيرة التى رضعت حب التسبيح منذ يومها الأول، ووهبها الله موهبةً تفوق موهبتى، ليحمّلها مسئولية التسبيح بعدى .

إلى ... كل أفراد أسرتى أبى الأرخن الراحل، وأمى التقية، وأخى الورع القس كيرلس كيرلس،، وسائر إخوتى وأخواتى الذين علموننى كيف أسبح.

إلى ... كل من شاركنى التسبيح، بكلمة ألفها، أو بألة عزف عليها، أو بصوت رنم به فعزائى، أو بإستماعه وإصغائه لما سبحت به، أو بتقديم أى نوع من المساعدة الروحية أو الفنية أو الإدارية أو المادية.

إلى ... كل من تعب معى فى إعداد هذا الكتاب.

إلى ... كل أساتذتى الذين تتلمذت على أيديهم روحياً وموسيقياً .

إلى ... كل من حرك التسبيح وترأ فى كيانه، فعزف به لحناً داخل قلوب الآخرين.

إلى ... كل من إستمع الى لحنى قبطي، ويريد أن يفهمه بعقله ويعيشه بقلبه.

إلى ... من يريد أن تكون تسابيح مفعمة بالروح القدس الذى قدس فى ذلك

الزمان تلك الألحان.

إليكم ... جميعاً أهدى كتاباً عن أجمل ألحان وجدت فى العالم وأقدم ألحان

يعرفها العالم الآن، وتفتخر الشعوب لمجرد أنها تسمعها، بل وتسعى إليها أينما وجدت.

كما نفتخر نحن بكنيستنا لأنها أوجدتها حتى الآن. حفظتها وحفظتها فأبقتها رغم

إهمالنا لها، ورغم أن جميع شعوب العالم تحسدنا لأننا نمتلكها.

فتعالوا معاً لنفهم ما سر هذه الألحان ؟

المؤلف

شكر وتقدير

الألحان القبطية، هذا التراث الروحي الخالد، المعجزة التي يقف العالم كله منبهراً، مندهشاً، مدهشاً أمام هذه النعمات التخمرة في أحضان الكنيسة الراسخة في أفواه المرتلين، المتأصلة في آذان الشمامسة، المتعمقة في قلوب كل الأقباط.

إنتهت الإضطهادات في العصور المختلفة، وبقيت هي على مدى كل العصور. ترانيم عديدة وأغاني لا حصر لها، لشعوب مختلفة تألفت وإتلفت، ثم ماتت في الأفواه والمسامع. لتبقى الألحان القبطية وحدها على مدى الأجيال، ولكل العصور. يسمعا كل الأجناس دون أن يعرفوا مفرداتها، فيعشقونها، تدخل إلى قلوبهم بلا إستئذان، وترفعهم إلى حيث لا يدرون، إلى سماء السموات.

يستمتع إليها أصحاب المعتقدات والديانات المختلفة، والمليدين، فتذيب في دواخلهم كل جدار يفصلها عنهم.

أهكذا يكون سحرها الروحي؟... ولم لا!! ألم تنبثق هذه الألحان، من الأنبياء موسى وداود، من أساف وهيمان ويديثون، ألم تعبر من السيد المسيح إلى التلاميذ. إلى بولس وسيلا. ألم يحملها مرقس معه إلى مصر بعد أن إرتشفها من فم السيد المسيح في عليته؟ ألم يرددها أنناسيوس الرسولى وهو يحمى الإيمان، وردددها بعده كل القديسين في كل العصور؟ بماذا رنم القديس أنطونيوس؟ وبماذا رنم كل الآباء البطاركة القديسين، أليس بهذه الألحان؟ فكيف لا يكون لها هذا السحر الروحي.

إحضروا لى موسيقياً واحداً ينتمى إلى أى من المدارس الموسيقية القديمة أو الحديثة أو التي لأى بلد من البلدان، وأسمعهو لحناً واحداً من هذه الألحان القبطية، وأنا أصف لكم مشاعره وهي تتحرك من الداخل، والنعمات تدغدغ كيانه، ترفعه فوق ذاته، فوق اللفظ الذي لا يفهمه، فوق المدرسة التي ينتمى إليها.

نظلمك أيتها الألحان، نشوهك، نظم معالك عندما لا نفهم معانيك. نجعلك لا شكلية، لا إيقاعية، لا بداية واضحة لك ولا نهاية، نصير قمتك مثل القاع، نهدم ذروتك. نضيع المعانى التي صورها فيك الآباء.

من أجل هذا كتبت هذا الكتاب، الذي إذا كان يجرح أحياناً، إنما هو يعصب باقى الأحيان. ولكن كانت الضرورة أن يكون هذا الكتاب، لكي تتغير الأفهام والأذهان نحو اللحن القبطى الأصيل، بعد أن رأيت بذاتى كيف أن جميع الأجناس قد عشقته وأحبتنه

إذ رفعها بعيداً عن ضوضاء الأرض ومعاناتها.

فلن أنسى يوم أن قدمت مع إخوتى أعضاء "فرقة دافيد" حفلاً للألحان القبطية. لجمعية الشابات المسيحية. والذي أقيم عام ١٩٩٩ فى القاهرة، بكاتدرائية جميع القديسين بالزمالك، وقد حضر الحفل ثمانى مائة امرأة من مائة دولة، تمثل الأجناس المختلفة على الأرض - لن أنسى - أن معظم الحاضرين قد أعلنوا أن هذه الألحان قد رفعتهم بعيداً عن الأرض نحو السماء.

لهذا أشكر أولاً هؤلاء الآباء القديسين الذين ضاغوا هذه الألحان، وكذلك أشكر الكنيسة القبطية الأرثوذكسية التقليدية، التى خبأت هذه الألحان فى حضانها لتعيش فينا ولنا، كذا أشكر المرتلين الذين حفظوا وحفظوا هذه الألحان فبقيت على مدى القرون الطويلة دون تشويه، كما أشكر إخوتى أعضاء "فرقة دافيد" الذين بهم استطعت أن أقدم هذه الألحان إلى محبيها، وإلى غير محبيها، فأحبوها. وأشكر مصرنا الغالية التى هى التربة الخصبة للموسيقى والألحان منذ فجر التاريخ، والتى منها إنبعثت أشعة العلوم الموسيقية إلى كل أنحاء العالم، وإلى كل أرجاء المسكونة.

ولم أكن أستطيع أن أقوم بتأليف هذا الكتاب دون مساندة وتشجيع الكثير، ولعل زوجتى الفاضلة هى أول من ساعدنى فى الجمع التصويرى بالكمبيوتر، وكذلك المهندسين "أكمل حنا" و "ماهر خريستو" و "هانى مجدى". وقد وفر لى المراجع الأساتذة: "ألبرت يوسف"، "وعيادة حكيم"، "وناجى نصيف"، "ورائف إميل"، "إيليا كيرلس"، ومسئولى مكتبة كنيسة مارمرقس بالمعادى، و "أ.د. أحمد الغربى" الملحق الثقافى بباريس، والذي يعشق تراث الألحان القبطية ولا يعتبره ملكاً للأقباط المسيحيين فقط بل ملكاً لكل الأقباط المصريين، والذي يرجع له الفضل أيضاً فى أن يمتد نطاق خدمتى إلى خارج مصرنا الحبيبة.

وقد تفضل كل من د.م. "فخرى صادق" و د. "أفرايم إميل" بجمع ومراجعة النصوص القبطية ومعانيها بالإنجليزية والعربية.

وقد تفضل نيافة الحبر الجليل الأنبا دانيال، أسقف المعادى وتخومها، بمراجعة المادة الطقسية بالكتاب. كما تفضل كل من الأب "مرقس يسى" والأب "مكارىوس" رعاة كنيسة مارمرقس بالمعادى بمراجعة المادة الروحية والتاريخية للكتاب .

كذلك تفضل بمراجعة اللغة العربية المهندس الفنان "إدوار حنا" رفيقى فى رحلة التسبيح منذ أكثر من ربع قرن. وقام برسم الغلاف ووضع اللمسات الفنية للصفحات

الفنان القدير "إيليا كيرلس".

كما يشرفنى أن أشكر نيافة الحبر الجليل الأنبا "متاؤس" أسقف ورئيس دير السريان العامر الذى قدم للكتاب، بعد أن راجعه بكل دقة وأبدى الكثير من الملاحظات الهامة التى أثرت بغنى مادته الروحية.

وكذلك نيافة الحبر الجليل الأنبا "رافائيل" الأسقف العام لكنائس وسط القاهرة، للتقديم الرائع للكتاب، مما أضفى عليه قيمة روحية بالغة الأثر.

كما يشرفنى أن أشكر الأستاذة الفاضلة الكبيرة الدكتورة "مارثا روى" التى تعبت معى فى مراجعة المادة الموسيقية العلمية بالكتاب.

كما يسرنى أن أشكر الأستاذ/ إيليا ثروت باسيلي الذى كان له دورًا كبيرًا فى أن يصدر هذا الكتاب بعد أن ظل حبيس الأدراج، وكذلك أ.د. جوزيف موريس فلتس الذى قام بمراجعة المادة اللاهوتية بالكتاب.

كما أشكر المهندس رفيق سامي وچورچ فؤاد من مكتب ديزاين كو اوردينيتورز للدعاية والإعلان ومديرته التنفيذية شيرين روؤف.

أطلب من إله السماء أن يعوض كل من له تعب فى هذا الكتاب، مائة ضعف فى هذا الدهر. وفى الدهر الآتى الحياة الابدية، كوعده الصادق والأمين، وأن يعطى نعمة لكل من يقرأه، فيفهم ويدرك كم هى عظيمة هذه الألحان، وأن يظهر من بين الذين يقرأون، محبين لهذه الألحان تتحرك قلوبهم نحوها، فيضعوا أيديهم معى، لنعبر بالألحان إلى القرن الجديد والألفية الثالثة فى ثوب قشيب يليق بعظمتها.

المؤلف

تمهيد لماذا نسبح؟

لا أعتبر نفسي متحيزاً إذا قلت، إن الإنسان يولد موسيقياً في البداية بمشاعره ونبضات قلبه، وحركته وإيقاعاته، وإذ كانت تروق له هذه السيمفونية المعزوفة داخله. كَبَّرَ وهو يبحث عن آلاتٍ أخرى خارجه، يحول بها هذه الطاقة الموسيقية إلى طاقات إبداعية في مجالات متعددة للعلوم والفنون، لتثري أوجه الحياة المختلفة.

إنني أتخيل أنه عندما وُضِعَ آدم وحواء في شرق جنة عدن، كانا يسمعان تسبيحات الملائكة، فلما طردا منها، خرجا يبحثان عن هذه التسبيحات وسط الشوك والحسك الذي تنبته لهما الأرض، علهما بمثل هذه التسبيحات، يسترجعان الماضي ذاته، أو يسترجعان ذكرياته الحلوة. لذلك فإنني لا أتعجب عندما أجد أن «يوبال» و «توبال» أحفاد «قايين» في تلك العصور البدائية الأولى، استطاعا أن يصنعا العود والمزمار وكل آلة من نحاس وحديد، حتى أن «يوبال» كان أباً لكل ضارب بالعود والمزمار،... و«توبال قايين» كان ضارباً كل آلة من نحاس وحديد». (تك ٤: ٢١).

ولعل القارئ يتعجب ، كيف استطاع أبناء قايين في هذه العصور الحجرية، أن يشكلا الحديد والنحاس والخشب ليصنعا آلات موسيقية، وليوجدا شكلاً بدائياً للأوركسترا^(١) "Orchestra" بفصائله الأربعة، آلات النفخ الخشبية "المزمار"، والنفخ النحاسي كل آلة من نحاس، والآلات الوترية "العود"، أما الآلات الإيقاعية فكانت موجودة في الطبيعة من حولهما، وضرب الأرض بالأرجل والتصفيق هو أبسط صورها.

هكذا استطاع "يوبال" و "توبال" أن يؤسسا لكل الأجيال القادمة، الأركان

(١) أوركسترا: كلمة يونانية الأصل، وكانت تعني الرقص والغناء . ثم أطلقت على المكان المخصص لجلوس الفرقة الموسيقية التي تصاحب الغناء الذي يدور على خشبة المسرح والذي يفصل بين خشبة المسرح وجمهور المتفرجين، وفي القرن السادس عشر ومع نشأة الأوبرا، أطلقت كلمة الأوركسترا على الفرقة المصاحبة، ومنذ ذلك الحين شاع استخدام كلمة "أوركسترا" في جميع أنحاء العالم، وتطلق الآن كلمة أوركسترا على الفرقة الموسيقية الكاملة التي تتكون من الفصائل الأربعة، الآلات الوترية والخشبيات والنحاسيات والآلات الإيقاعية. ولم يأخذ الأوركسترا السيمفوني شكله الحالي، إلا بعد مراحل عديدة في التطور في الفترة ما بين العصر الكلاسيكي . والرومانتيكي، وأصبح عدد أفراده يتراوح ما بين ٨٠، ١٢٠ عازف وأحياناً أكثر. وقد يشكل الأوركسترا من مجموعات من الآلات الوترية فقط ويطلق عليه الأوركسترا الوتري.

الرئيسية لأوركسترا التسبيح، والذي إستغله من بعدهم بأجيال كثيرة "داود النبي".
وبعض المؤرخين يؤكدون، أن لفظ "يوبيل" قد إشتق من إسم "يوبال" (١) لأن
النفخ فى البوق كان يزاول فى أثناء الإحتفال باليوبيل، وكان يسمى بـ "قرن اليوبيل".
وما يذكره التاريخ عن نشأة آلة القيثارة، يؤكد حاجة الإنسان لأن يصنع آلة بها
يسبح، لأنه بمجرد أن رأى الإنسان الأول سلحفاةً تُقبل نحوه، ذهبت السكره وجاءت
الفكرة، فأمسك بالحيوان على الفور، وأفرغ صدفته من جسده، وغطاها بجلد، وثبت
عليها رافعة وقنطرة، وشد عليها أوتاراً، فكانت أول قيثارة جيدة الصنع تُعلن عن
حاجة الإنسان الشديدة إلى الموسيقى وإلى التسبيح .

فإهتمام الإنسان الأول بالموسيقى فى هذه العصور البدائية، وخاصةً "يوبال" و
"توبال"، يؤكد أن آدم وحواء قد "تسلما" أهمية التسبيح وقيمته من الله والملائكة.
ثم «سَلَمًا» ذلك إلى أولادهما وأحفادهما من بعدهما.

+ والموسيقى ليست لها علاقة بالنفس والروح فحسب، بل أيضاً بالجسد، فهى
تستطيع أن تحركه مهما كانت درجة خموله وكسله، بل وتستطيع أن تشفى أمراضه
العضوية، ولهذا عُرف العلاج بالموسيقى.

+ وعن الموسيقى عامّة : قال الفيلسوف اليونانى الكبير أفلاطون :

«إن الموسيقى غذاء النفس ومبعث الإرتزان والفظن، وهى عطية آلهة الفنون الحرة
التي تحول ما فينا من شاذ متنقل إلى محكم ثابت، وترد كل تنافر إلى جناس
متناسب، وتبصرنا طريق الهدى».

وقال أيضاً : «عندما لا يعرف إمرؤ ما أن يفنى، فمعنى ذلك أنه لم يتلق تعليماً
قط» وتفسيره أن الشخص الذى لا يعرف كيف يتمالك نفسه ولا كيف يعتدل فى أقواله
أو فى تعبيرات صوته أو نبراته، أو فى مشاعره، هذا قطعاً لم يتلق تعليماً قط.
وقال أيضاً عنها "چاكوب چوست" : «عندما تتوقف القدرة على الكلام ، تبدأ
الموسيقى».

وقال "ثاير جاستون" «لو كان من المستطاع الإتصال كلامياً بما يسهل الإتصال
به موسيقياً، لما كانت هناك حاجة إلى الموسيقى».

ويقول الدكتور "ميشيل بديع عبد الملك" فى محاضرة لمرکز دراسات الآباء، عن

(١) الرجوع : كتاب الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين للكاتب فكري بطرس.

خدمة التسبيح في الكنيسة» :-

«إن الموسيقى تعتبر إحدى عناصر مكونات الخليقة التي وُضعت في النفس البشرية، لكي تحقق التوازن داخل نفس الإنسان. وهي تحقق التوحيد بين أحاسيس البشر، لذا في تسبحة باكر نقول: «هؤلاء الذين أفهم الروح القدس مثل القيثارة». كما أن الموسيقى تعبر عن الفرد والجماعة في إتساق متناهٍ ووحدة تامة. لذا فهي كانت في الحضارات القديمة وسيلة رئيسية للعبادة عند الفراعنة والإغريق، وكانت تربط بين الآلهة والبشر. كما أنها كانت تستخدم في الحروب للتوحيد بين المشاعر المختلفة، وشحذ الأحاسيس ودفن الحركة البشرية».

والمستمع للموسيقى يكتسب خبرة، هذه الخبرة تلعب دوراً هاماً لا في متعتها الثقافية فحسب، بل في تشكيل مستويات ذوقية، وتنمية الإحساس بالحضارة والفن والتاريخ، لكي يحدث تجاوب للإنسان مع الحياة، وهذه الأحاسيس تضمن إستمرارية الحياة في الطريق الأفضل، وتجعله يتجدد في سلوكه.

ولكن ليس كل ما تم تنغيمه يدعى موسيقى، فقد صَنَفَ القديس "كليمنس السكندري" الموسيقى، وحدد ما يجب أن نستمع إليه وما لا يجب إذ قال:

«إن الموسيقى ينبغي لها أن تهدف إلى التحلى بالأخلاق وتهذيبها... أما الموسيقى الزائدة عن الحد فينبغي نبذها. إذ أنها تمزق الإحساس، وتؤثر على المشاعر بدرجات متفاوتة، لدرجة أنها أحياناً ما تكون مُحزنة، وأحياناً بلا حياء تثير الغرائز، وأحياناً صاخبة تدفع للجنون» (كتاب Storm VI p. ٦٥٩).

ومن هنا تكون أهمية إختيار نوع الموسيقى التي نَسْمَعُها أو نَسْمِعُها لأولادنا. ولعل الأمر يكون أكثر أهمية وخطورة، عندما يتعلق بالترانيم، فقد إنتشرت هذه الأيام موسيقى لترانيم من هذا النوع الذي كتب عنه القديس «كليمنس» أنه يمزق الإحساس، وليس هناك من يمنعه عن آذان أطفالنا.

الطفل والموسيقى

أشاد أفلاطون بالقوانين المصرية القديمة، الخاصة بتنظيم الموسيقى، وكان يعتبرها نموذج يحتذى وأنها مبرأة من كل عيب، لذا كتب يقول:

«يجب أن نحمل الأطفال بموجب قانون خاص على إغتراف المعارف التي يتعلمها أطفال مصر بواسطة الحروف، فلا بد أن تدخل الموسيقى ضمن هذه العلوم،

إذ أن المصريين قد أدركوا منذ وقت طويل، أن من الضروري أن نربى النشئ منذ نعومة أظافرهم على ما هو قائم من ألحان بالغة الإكتمال، ولقد كانت هذه نتيجة لازمة جاءت عن مبادئهم التي كانت ترنو إلى الاعتدال وتهدف إلى ضبط العواطف والإنفعالات منذ الطفولة».

فالأطفال في مصر كانوا لا يحصلون حتى بلوغهم العاشرة من العمر على أى تعليم آخر بخلاف ذلك الذى كان ينتقل إليهم عن طريق المحاكاة أو الإقتداء. إذ كان يكتفى قبل بلوغهم هذا السن، بأن ينشأوا على أن يغنوا المبادئ العامة والأمثلة السائرة التى تلخص الحكمة، أو تحض على الفضائل التى كان يعلمها الشيوخ.

أما عند بلوغهم سن العاشرة، فكانوا يتعلمون القراءة لمدة ثلاث سنوات، وعند بلوغهم الثالثة عشرة، كانوا يتعودون على ممارسة الألعاب الرياضية والتوقيع على أوتار القيثارة، وكان المصريون يَحْتَمُونَ أن يمضى الأطفال فى ذلك ثلاث سنوات، دون أن يكون مسموحاً لوالد الطفل، أو حتى للطفل ذاته، سواء عن طيب خاطر من جانبه، أو عن نفور، بأن ينفق فى ذلك أكبر أو أقل من الوقت الذى نص عليه القانون.

ولقد تربى "موسى النبى" على هذا النحو فى بلاط فرعون مصر، ثم تعلم القراءة فى سن العاشرة، وبعد ذلك تعلم الحساب والهندسة والموسيقى بكافة أشكالها، وتشتمل على الموسيقى الهارمونية والإيقاعية والصوتية وموسيقى الشعر (البحور والأوزان)، ثم درس الطب. وبعد أن تلقى كل العلوم المدنية والعسكرية، تلقى على يد أكثر أساتذة مصر شهرة، دراسة العلوم الفلسفية واللاهوت. (يرجع إلى الكتاب الأول، "حياة موسى" للمؤرخ "فيلون اليهودى").

وكم أتمنى أن يقوم واضعو المناهج التعليمية للطفل، بدراسة قوانين مصر القديمة التى أبهرت أفلاطون - الذى أبهرنا بغزير علمه - لأن بدونها لن يشعر أحد، ما هو حجم الخطأ الذى وقعنا فيه عندما تم وضع المناهج الحالية.

لعل الكثير منا لا يعرف عن موسى النبى هذه الشخصية الموسيقية البارعة، والتى إستطاع بها أن يصيغ أعظم لحن عرفه التاريخ، وهو اللحن الذى ألفه بعد عبوره البحر الأحمر بشعب بنى إسرائيل .

وإننى شخصياً أعتبر أن "موسى النبى" هو الذى وضع نظرية "العبادة باللحن" وأن داود جاء بعد ذلك ليضع نظرية التخصص فى العبادة باللحن.

أما عن التسبيح

فهو أرقى أنواع الموسيقى، لأنه بينما هو يغذى النفس بالنغمات، إذ به يرفع الروح درجات ودرجات نحو الذي جبلها، الذي هو «مخوفٌ بالتسبيح». (خروج ١١: ١٥)

أما الجسد الضعيف والثقيل، فيكتسب قوةً وخفةً، تجعله يعلو فوق الرغبات وينفصل رويداً رويداً عن ضجيج الأرض، ليتحد شيئاً فشيئاً مع الأجناد السمائية والطبائع الروحية منشداً بما يصرخ به هؤلاء.

عندما وُلد يسوع طفلاً مقمطاً مضجعاً في مزود، ظهر بغتةً في السماء مع الملاك الذي بشر الرعاة جمهوراً من الجند السماوي مسبحين الله وقائلين:

«المجد لله في الأعالي وعلى الأرض السلام وبالناس المسرة». (لو ١٢: ٢) فكان التسبيح هو أولى علامات المصالحة والإلتحام المفرح بين «الله في الأعالي» و «الناس على الأرض».

ما أجمل هذه الإنشودة التي للخلاص، ألفتها الملائكة تعبيراً عن السلام الذي حل على الأرض والمسرة التي تسللت إلى الناس من خلال نغمات الأنشودة، التي بدأ الرعاة بترديدها - بالإستلام من الملائكة - ليظل صداها تردده كل البشرية إلي دهر الدهور. فظهور ابن الله على الأرض وسط هذه التسابيح أكد أن ملكوت الله إمتد من عالم الملائكة إلى عالم الإنسان، هذا جعل الملائكة يبدأون خدمتهم على الأرض بمراى من الناس، كدعوة لإشراكهم في ذات الخدمة، ولتكون هذه هي أول مرة يدعى فيها البشر للإنضمام إلى خورس ملائكة ليقدم الجميع خدمة تسبيح مشتركة.

إن الله عندما دخل إلى عالنا وصار معنا جعل السماء تنفتح على الأرض بكل أسرارها وأمجادها وخدامها وسلامها وسرورها وتسبيحها. ولذلك حرصت الكنيسة القبطية العريقة التقليدية على أن تشغل التسابيح فيها مساحةً زمنية من طقوس العبادة أكبر بكثير مما تشغله القراءات والصلوات السرية والوعظ.

أما عن التسبيح بالألحان القبطية

فلقد أعجبنى قول لعلماء الحملة الفرنسية في كتاب "وصف مصر" الجزء السابع، ترجمة "زهير الشايب" عندما كتبوا:

«إننا كلما رجعنا إلى الورا بإتجاه العصور القديمة، الضاربة في القدم، كلما

إتخذت الموسيقى طابعها الوقور، الحاد والنبيل، وكلما إتسع مداها وزادت سطوتها. وعلى العكس من ذلك، إنه كلما إقتربنا بإتجاه العصور الحديثة، كلما بدأ هذا الفن الموسيقى تدريجياً يفقد من وقاره ومن صرامته، وكلما أصبح هشاً تافهاً، ينطوى على نفسه ليتخبط داخل حدود ضيقة».

ولعل هذا القول يفتح لى المجال للحديث عن الألحان القبطية التي تعتقت داخل الكنائس نحو ألفى عام. لذا فهي تعتبر أسمى أنواع التسبيح، لأننا ونحن نسبح بها، إنما نشترك مع آباء قديسين كثيرين، سبحوا بذات الألحان على مدى ألفى سنة، فتختلط تسبحتنا بتسبحتهم، وتتصل كنيستنا المجاهدة بتلك المنتصرة، وتذوب فيها وتتقوى بها، فترتفع التسبحتين معاً نحو السماء .

ولأن هذه الألحان عبرت مع الكنيسة كل عصور الإضطهاد المختلفة، وظلت صامدة خالدة . لذا فالستمع إليها سوف يدرك - إذا دقق السمع - أن جميعها مستلهمة من مصدر واحد، ثابت على مدى الأجيال، وهذا المصدر والإلهام هو الروح القدس .

وكما أن الخمر كلما تعتقت سنياً طويلة، كلما صار تأثيرها أقوى وأعمق، هكذا الألحان القبطية، إذ تعتقت سنياً هذا مقدارها فى صحن الكنيسة، قد صار لها محرّ روحى، ولها قدرة بالغة الأثر على مشاعر المسيّح، فيشعر ببركة ليس لهل مثيل، لا يُدرك سببها إلا التأمّلون.

وكما أنه لم يستطع أحدٌ حتى الآن رغم كل التقدم العلمى والتكنولوجيا الحديث، أن يصنع خمراً جديدة لها نفس الخواص والمذاق والتأثير التى للخمر العتيق، كذلك لن يستطيع مؤلفٌ - مهما كان علمه الموسيقى وموهبته الفذة - أن يصيغ لحناً واحداً له نفس العمق والروحانية والقداسة التى للألحان القبطية الخالدة .

وعن الألحان القبطية يقول الدكتور "ميشيل بديع" :- «إنه عند الإستماع إلى الموسيقى القبطية، يظهر على الفور حِرْفية مؤلفيها، لأنهم قد وضعوها بأحاسيس إستجابة لعمل الروح القدس فى حياتهم. وعند الإستماع إليها، فإننا لا نستمع إلى طقوس صماء جامدة، بل إلى عبادة حية متجددة، لأن الفاعل فى هذه الموسيقى هو الروح القدس، الذى نطق فى الأنبياء فى العهد القديم والذى يعمل فى كنيسة العهد الجديد».

وعند الإستماع إلى هذه الألحان فإن متعة شخصية تلامس حياتنا. فالسعادة تغمرنا، ويشتد بنا الإرتباط بالموسيقى، عندما نتابع بناء جملة موسيقية، وكأنها صرح

شامخ يتم بناؤه أمامنا، طوبة فوق طوبة، أى نغمة فوق نغمة، فينمو اللحن مضطرباً حتى يصل إلى قمته فى التعبير والإنفعال عن طريق نبضاتنا وأحاسيسنا الداخلية. فتندمج فى هذا البناء الروحى وهذا الإنفعال، ليتجلى هذا الإندماج فى نهاية المقطع. لذا فاللحن فى كنيسة القبطية هو فكرة مطروحة أمامنا للمشاركة والتجاوب معها، والتفاعل معها يودى إلى الإندماج، وبالتواصل الفكرى والتجاوب مع اللحن نصل إلى قمة اللحن، فتكون هناك مشاركة بين اللحن الذى تم سماعه، وبين حياتنا الداخلية. بالألحان تذوب الكنيسة كلها، الأسقف مع الكاهن، الشماس مع الإكليروس وكل الشعب، فى وحدانية وإرتباط وثيق. وهذا ما أكدده القديس «إغناطيوس» فى رسالته إلى أفسس، بالقطعة الرابعة إذ كتب يقول :- «... عليكم أن تكونوا برأى واحد مع أسقفكم، الشئ الذى تفعلونه، فإن رؤساءكم المحترمة، جديرة بالله، ومرتبطة مع أسقفها إرتباط الأوتار بالقيثارة. لذلك بتناسقكم، وبإتفاق المحبة بيسوع المسيح، يرتفع المديح والتمجيد. ليدخل كل واحد فيكم فى هذه الجوقة لكى تتوحد نغماتكم فتأخذون طابعاً إلهياً وترتلون بصوت واحد بيسوع المسيح، المدائح للآب الذى سيسمعكم ويرفعكم بأعمالكم الصالحة إذ أنكم أعضاء فى إبنه. من المفيد أن تنموا فى وحدة لا تشوبها شائبة، حتى تكونوا فى وحدة دائمة مع الله»^(١).

إن الكلمات المدونة بهذا الكتاب التواضع، ماهى إلا محاولة لإلقاء الضوء على جمال اللحن القبطى - الذى إختفى خلف الأداء السيئ لبعض الذين يرددون الألحان القبطية بغير فهم - مع محاولة للغوص فى موسيقية هذه الألحان، وفى جذورها التاريخية، ولغة هذه الألحان، وفهم الهدف الروحى وراء هذه الموسيقى، مع الشرح الموسيقى والروحى لبعض منها. وقد وجدتني بغير قصد - خلال إعداد هذا البحث - أغوص فى الموسيقى الفرعونية وخصائصها وآلاتها الموسيقية، لما لها من دور كبير فى تشكيل موسيقانا القبطية. ووجدتني أربط دائماً وأقارن كثيراً بين ما كانت عليه موسيقى الفراعنة وما بقيت عليه موسيقانا القبطية.

ووجدتني، عن غير عمد، أتأمل طريقة أدائنا لألحاننا القبطية، وكيف أننا أحياناً، أو فى أغلب الأحيان، نطمس بأدائنا - غير العلمى وغير الواعى - معالمها الروحية العميقة والموسيقية الواعية المختبئة داخلها.

ذلك لأننى لما بدأت أتأمل الألحان القبطية وأغوص فيها، لاحظت أنه عندما

(١) محاضرة للدكتور ميشيل بديع عبد الملك بمركز دراسات الآباء.

ترتفع النغمات أو تنخفض، وعندما تتحول المقامات وتتبدل، وعندما تنشط الإيقاعات أو تهدأ، دائماً ما يكون هناك هدفٌ روحيّ عميقٌ خلف هذه الموسيقى. وإذا وجدتني غاية في الإستمتاع بجمالها والغوص فيها، رأيت ألا يُحرم إنسانٌ من أن يشاركني هذه الحالة الروحية الموسيقية، التي كانت نتيجة هذا الكتاب، الذي أرجو أن يأتي بالثمار المرجوة.

المؤلف

الباب الأول
لغة الألقان ومراحل تطورها

١- اللغة القبطية

٢- خطوط الكتابة المصرية

٣- مراحل تطور اللغة المصرية

٤- دور الكنيسة في تعميم استخدام الكتابة القبطية

٥- اشتقاق الاسم (قبطى)

١- اللغة القبطية

قبل أن أبدأ بالحديث عن الألحان القبطية، والغوص فيها روحياً وموسيقياً وتاريخياً، يجب أن أتحدث قليلاً عن لغة هذه الألحان.

فالكلمة والنغمة رفيقان متلازمان منذ أن نشأت الألحان. ولا أستطيع أن أحدد أيهما بدأ قبل الآخر. فعندما أجد نفسى مندفعاً بحبى للموسيقى أقول «إن الألحان وجدت أولاً، ثم بدأت تبحث عن كلمات تتقمصها». لكنى أجد آخراً يقول لى «بل عندما وجدت الكلمات، وجد الشعر يبحث عن نغمات يتلون بها».

قال "بلوتارك" فى مقالة بعنوان "نبوءات العرافة بيتى" "Pythie".

«يبدو أن استخدام اللغة يتعرض للتغيير على النحو الذى يتغير عليه استخدام النقود، فلكل من هذه وتلك قيم مختلفة فى الأزمنة المختلفة، عندئذ لا يتقبل الإنسان إلا ما هو معروف ومتداول»^(١).

وما قاله "بلوتارك"، كان محقاً فيه على المستوى الدنيوى، إلا أننى عندما أتحدث عن اللغة، كلغة للألحان القبطية التى تعتبر الدعامة الأساسية فى الطقس الكنسى، فالموضوع هنا يختلف تماماً عن مقولة «بلوتارك»، لأن الألحان القبطية الحاملة لهذه اللغة لم تتغير على مدى الأزمان، كما تتغير هذه النقود أو هذه الألحان التى لباقى الشعوب. أو لغات التعامل المادى.

وهنا يكمن سر الخطورة، إذا تعاملنا مع اللغة القبطية كى لغة - كما يظن البعض - أنها أصبحت غير متداولة، وغير معروفة للكثيرين، يصبح هذا الأمر مشاعاً بين الناس، ونستسلم لهذا الفكر، فتبدأ اللغة القبطية فى الإندثار، ونبدأ فى تعريب الألحان، فتتشوه معالمها وتتلوى الحروف العربية تحت نير يبدو وكأنه ثقيل، إسمه اللحن القبطى. فيتغير من "اللحن القبطى" إلى إسم آخر هو "اللحن العربى" أو نسميه إسماً على غير مسمى، أقصد أن نظل محتفظين بالإسم "ألحان قبطية" رغم أنها مُعربة أى إنتفت عنها صفة "القبط".

تعريب الألحان القبطية:

إننى بصفة شخصية، أرفض بشدة فكرة تعريب الألحان القبطية، وذلك للأسباب الآتية :-

١- إن عملية التعريب للألحان تشوه المعالم الموسيقية للحن من جهة، وتلوى اللفظ

(١) علماء الحملة الفرنسية - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين - وصف مصر - ترجمة زهير الشايب - دار الشايب للنشر - الكتاب السابع - ص ٤٦.

العربي المترجم، تحت نير اللحن الذي لم يُصاغ من أجله، فينتج لحنٌ جديدٌ مهجنٌ، جاء من تزاوج غير متكافئ، للحن إنفصل عن كلماته القبطية التي عاشت في حضنه وإنصهرت معه بالروح في بوتقة الكنيسة القبطية نحو الفيّ عام، ثم أجبر على الإلتصاق عُنوةً، بكلمات عربية غريبةً عنه، لا لشيء إلا لسبب الجهل باللغة القبطية، أو عدم الرغبة في الحفاظ عليها أو بذل أدنى الجهد في سبيل تعلمها، فجاء إلينا هذا اللحن المهجن.

ولعل التجربة الشهيرة التي قام بها مجموعة كبيرة من الفنانين، كمحاولة لتعريب أوبرات الموسيقى العالي "موتسارت"، تعرضت للنقد اللاذع من كثير من النقاد، لأنها شوهدت الألحان بكلمات أخضعت للحن عُنوةً وقهراً، فأصبحت النغمات الشفافة التي صاغها هذا الموسيقار، مُعتمّة، تنوء بحمل ثقيل هو اللفظ الذي لم يسعها. و يشرح موضعاً الدكتور الصنفاوي قائلاً :

«إن الأغاني العالية المنتشرة الآن، دائماً الغلبة والشهرة فيها للأغنية، بشكلها ونصها الأصلي، ومهما تُرجمت وأعيد توزيعها بلغات أخرى، فإن النص الأصلي الذي قام المؤلف الموسيقى بتلحينه هو الأهم، وعلى سبيل المثال، رغم أن اللغة الإيطالية هي أجمل اللغات التي لُحنت بها الأوبرات العالية، ولكن أوبرا "كارمن" لمؤلفها الموسيقى الفرنسي "جورج بيزيه" التي لحنها عن النص الفرنسي الأصل، تُعد أحلى وأروع بكثير عند سماعها بالفرنسية عنها بالإيطالية. والمثال ينطبق كذلك على الأوبرات الألمانية الأصل ... وهكذا»^(١).

فإذا كان هؤلاء بأغانهم - التي لا تمثل لهم سوى كونها تعبيرات عن مشاعر مؤلف يتلذذ بها مستمع - قد صاروا خائفين على موسيقاهم إلى هذا الحد، فهل لا نخاف نحن على ألحاننا القبطية التي تمثل ماضيها وحاضرنا ومستقبلنا الروحي في الأبدية؟؟

٢- إن عملية التعريب هذه، عادة ما تتم دون وعي موسيقى علمي أو روحي، مما يؤدي - إلى الوصول بعد التعريب - إلى لحن آخر بعيد، حتى من الناحية الموسيقية، عن الصياغة الأولى.

وأعطى مثلاً بسيطاً للحن "هيتنى إبرسفا" الذي تم تركيب كلمات عربية على

(١) د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي - الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة - الهيئة العامة للكتاب -

نغماته العذبة. نجد أن اللحن العربي "بشفاعة والدة الإله" يختلف تماماً في النوتة الموسيقية عن لحن "هيتن نى إپرسفيا".

فلم يبدأ اللحن المَعْرَب بالنعمة المتكررة كثيراً التي تعبر عن اللجاجة في طلب المغفرة بشفاعة العذراء مريم، ولم يعبر اللحن عن السجود الذي يتم عند النطق بالأقانيم الثلاثة، ولم تتمهل الإيقاعات عند تقديم «ذبيحة التسبيح» لتعلن عن التروى فى إختيار الذبيحة لتكون مثل التي قدمها هابيل الصديق لا كالتى قدمها قايين، ولم ترتفع النغمات علواً شديداً حاداً لتعلن أن ذبيحة التسبيح التي قُدمت على مذبح القلب، قد إرتفعت إلى السماء ليشتمها الأب السماوى كما إشتم ذبيحة ابنه الوحيد وقت المساء على الجلجثة.

هذه المعانى الروحية الجميلة قد ضاعت بين نغمات اللحن المَعْرَب، بينما اللحن القبطى قد أظهرها جميعها فى لحن مدته لا تزيد عن دقيقة واحدة^(١).

ومن نموذج "لحن هيتن نى" والنماذج الأخرى التي تم تعريبها، يتضح أن تعريب الألحان القبطية يؤدي بشكل قاطع لا يقبل الجدل، إلى تغيير جذرى فى التكوين الموسيقى والروحى للحن، الأمر الذى يفسد المعنى الروحى الذى من أجله صاغ الآباء الأولون هذه الألحان بهذا التشكل النغمى.

٣- إذا كان الهدف من التعريب هو أن يفهم الشعب الذى يصلى، ما يصلى به، فإنه لتحقيق هذا الهدف توجد حلول كثيرة جداً، ربما أسهلها هو التعريب، ولكن لماذا نلجأ إلى أسهل الحلول إذا كان هذا السهل يفسد موسيقية وروحانية هذه الألحان فيجعلها صعبة على الأذن التي تسمعها.

+ فمثلاً، لماذا لا نلجأ لتعليم اللغة القبطية فى كل الكنائس، وفى مدارس الأحد تكون هناك حصة ثابتة لمدة ربع ساعة، يتعلم فيها الأطفال والشباب مبادئ هذه اللغة، ولماذا لا تكون هناك فترة قصيرة ثابتة فى جميع الإجتماعات الروحية لتعلم هذه اللغة لكل أفراد الشعب؟

إن التجربة الرائدة التي كان قد قام بها الأستاذ الدكتور "إميل ماهر"^(٢) الأستاذ بالكلية الإكليريكية، فى تعليم اللغة القبطية، كان يمكن لها أن تستمر وتكرر فى أماكن عديدة، لكن كان العائق الوحيد أمامها هو أن اللهجة التي كان يُدرّس بها

(١) للدخول فى التفاصيل الروحية والموسيقية للحن "هيتن نى" يرجى الرجوع إلى الباب السادس بعنوان "الشرح الموسيقى والتأمل الروحى لمجموعة من الألحان القبطية".
(٢) وهو الآن الأب الموقر القس "شنودة ماهر".

"اللفظ القبطى القديم"، كانت مختلفة عن لهجة الألحان القبطية المحفوظة بالكنائس. ولقد قاوم البعض بشدة هذه اللهجة القديمة للحفاظ على اللفظ الحالى من البلبلة، بإعتبار أن اللغة القبطية بلفظها الحالى، هى التى تسلم بها المرتلون الألحان القبطية ممن سبقوهم.

وإن كان الدكتور "إميل ماهر"، يرى أن اللفظ القبطى الحديث، هو ثمرة خطأ جسيم أضر باللغة القبطية ضرراً بالغاً، وقد إختراعه المعلم "عريان أفندى جرجس مفتاح" حوالى سنة ١٨٥٨، وذلك بتطبيق القيم الصوتية اليونانية الحديثة على لفظ اللغة القبطية، أما اللفظ الذى ورثناه عن أجدادنا هو الصحيح الذى يقربنا إلى لغتنا الأصلية^(١).

ولعلى أريد أن أذكر القارئ "بالبابا كيرلس الرابع"، الذى إهتم باللغة القبطية بطريقة عملية، فألف لجنة لتضع كتاباً لتدريسها، وأمر بإدخالها فى منهج المدارس القبطية، وعين لتدريسها المرحوم المعلم "عريان جرجس مفتاح"، حتى أنه لقبَ بـ "أبو الإصلاح". ويذكر التاريخ له أيضاً، أنه رد لفظ اللغة القبطية إلى أصوله، بعد أن كان قد إختل قليلاً، وإختلطت ألفاظ الكلمات المختلفة ببعضها البعض. وأن قداسته - تعزيزاً لدراسة القبطية - إختار القمص تكلا (أحد كهنة الكنيسة المرقسية بالأزبكية) ليعلم الألحان والمردات الكنسية للتلاميذ ذوى الأصوات الرخيمة، كى تصعد الصلوات إلى العرش الإلهى فى نغمات متناسقة جذابة.

+ ولماذا لا نقوم بوضع خطة لتدريس اللغة القبطية ضمن برنامج مادة الدين المسيحي فى المراحل الدراسية المختلفة بتدرج علمي منهجي، بحيث يشتمل على تطبيقات عملية من الألحان القبطية الشائعة الإستخدام داخل الليتورجيا الكنسية، لتكون خطوة لأستمرار اللغة القبطية باعتبارها اللغة الأم ولفت نظر الدارسين إلى تراث الألحان القبطية بأعتبره حضارة موسيقية عمرها ألفى عام.

كم أتمنى أن يتبنى قضية "إحياء اللغة القبطية"، مجموعة من الأغنياء المحبين للكنيسة، بتكليف من قداسة البابا المعظم "الأنبا شنودة الثالث"، فيقومون بإنشاء معاهد فرعية فى بعض الكنائس لتشجيع الأطفال والشباب والكبار لتعلم اللغة القبطية مستخدمة وسائل الإيضاح الحديثة والأساليب التكنولوجية العصرية مثل أجهزة الكمبيوتر وغيرها، التى تسهل هذه المهمة، على أن تخصص جوائز مالية كبيرة لمن

(١) أنظر "اللفظ القبطى البحيري القديم، تاريخه وإثبات أفضليته" للدكتور "إميل ماهر" الجزء الأول مارس

يجتاز مرحلة معينة من إجادة اللغة.

عندئذٍ ستبدأ اللغة القبطية فى الإنتعاش مرة أخرى، وسيذكر التاريخ ان يتبنى هذه القضية أنه كان سبباً فى عودة اللغة القبطية إلى البيوت المسيحية كلغة حية للتخاطب كما كانت قديماً، لا أن تكون قصراً على الإستخدام فى دور العبادة داخل الطقس ل مجرد الفهم فقط لكلمات العبادة.

وأذكر أنه عندما دُعيت "فرقة دافيد" إلى المهرجان العالمي "Expo-2000" بألمانيا فى هانوفر، أن نيافة الحبر الجليل "الأبنا دميان" قد حضر الحفل وقدم دعوة للفرقة لتقديم حفل مماثل بكنيسة مارمرقس بفرانكفورت، والتي يقوم برعايتها الأب الورع "بيجول باسيلي".

وهناك فوجئنا نحن أعضاء "فرقة دافيد" بأن الأب "بيجول" يتحدث مع عائلته وبعض أفراد شعبه باللغة القبطية بطلاقة شديدة جعلت الدهشة تملك على قلوبنا. إن هذا يعنى أن عودة اللغة القبطية كلغة للتخاطب فى المنازل والكنائس أمرٌ ليس بعيد المنال.

+ كما يمكن أيضاً إستخدام بعض الأساليب والأجهزة، التى تُستخدم فى الأوبرا لترجمة النصوص الألمانية والإيطالية لمشاهدى الأوبرات العالمية .

إن الحلول كثيرة جداً، ولكننا لماذا نختار أضعف الحلول، التى بها سوف يضيع التراث الذى حافظت عليه الكنيسة القبطية بالعرق والدم عبر عصور الإضطهاد المختلفة حتى وصل إلينا سليماً معافى من كل شائبة.

لا شك أن الحفاظ على التراث، أصعب كثيراً من إهماله!!

٤- إذا كانت كنيستنا عُرفت فى العالم كله بإسم "الكنيسة القبطية"، فماذا يكون الإسم الجديد الذى سيُطلق عليها عندما تختفى من صلواتها وألحانها اللغة القبطية المميزة لها، هل نقبل أن يُطلق عليها "الكنيسة العربية" !!

لقد إسترعى إنتباهى خبر بعنوان «اللغات الأم مهددة بالإنقراض» نشرته جريدة الأهرام الموقرة فى عددها الصادر فى ٢٢ فبراير ٢٠٠٠ وذلك بالصفحة الأولى، ذكرت فيه :

«نيويورك - وكالات الأنباء - فى مبادرة لحماية اللغات الحية من الإنقراض بسبب ظاهرة العولمة، طلب "كوفى عنان" الأمين العام للأمم المتحدة، بمضاعفة الجهود على المستويين المحلى والعالمى، لتنشيط تعليم وإستخدام نحو ستة آلاف لغة، بوصفها ميراثاً مشتركاً للجنس البشرى ككل. وحذر "عنان" من خطورة إنقراض معظم هذه

اللغات خلال العشرين عاماً المقبلة، نتيجة هيمنة إستخدام بعض اللغات، كالإنجليزية والفرنسية واليابانية، على المعاملات الدولية، وعلاقات التعاون والعولمة حالياً. وأوضح فى بيان أمام المؤتمر الأول «لليوم العالى للغات الأم»، أن اللغة تُشكل مكوناً أساسياً فى الهوية الشخصية والوطنية، ووسيلة لإثبات الوجود فى العالم، ومن ثم يتعين الحفاظ عليها من الإندثار...».

فإذا كان العالم كله يدعو الآن لحماية اللغات بوصفها ميراثاً ولأنها تشكل مكوناً أساسياً فى الهوية الشخصية والوطنية، ووسيلة لإثبات الوجود فى العالم، أفليس بالأحرى أن يهتم الأقباط بلغتهم القبطية التى لا تُعتبر ميراث تاريخى فحسب، بل وميراث روحى وعقائدى وطقسى وتسبيحى.

علاقة القبطية باللغات الأخرى:

من المعروف جداً، إن اللغة القبطية هي المرحلة الأخيرة من مراحل تطور اللغة المصرية التى تخاطب بها وكتبها قدماء المصريين منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. وهناك رأى يقول بأن اللغة القبطية كانت موجودة كلغة للكلام منذ أقدم العصور جنباً إلى جنب مع اللغة المصرية التى كانت - من وجهة نظر أصحاب هذا الرأى - بمثابة لغة للكتابة فقط.

واللغة المصرية لها علاقة ليس فقط باللغات السامية كالعبرية والعربية والآرامية والبابلية، وإنما أيضاً باللغات الحامية كلغات شرق أفريقيا (كالباليه والصوماليه Galla & Somali) ولهجات البربر فى شمال أفريقيا.

ولقد بقيت اللغة القبطية الحديثة لغة البلاد، فى زمن اليونان والرومان، ولما جاء العرب أبقوا عليها إلى نحو سنة ٧٠٩م حينما قام عبد الله أخو الوليد بن عبد الملك بن مروان، فأبطل إستعمالها فى دواوين الحكومة، وإستبدل العربية بها.

وفى سنة ٧٩٩م أبطل الحاكم بأمر الله إستعمالها حتى فى الطرق والنازل، لكن الأقباط حفظوها بكنائسهم، وإستمر كل سكان مصر من أقباط ومسلمين يتكلمونها عدة قرون، ولكن كانت فى أثنائها تتدهور.

وقد أثبت المقريزى أن رهبان الأديرة ظلوا لا يعرفون سواها إلى القرن الخامس عشر، وأن نساء وأطفالاً فى الصعيد كانوا يتكلمونها فى ذلك العصر.

والعالم "فانسلب" عندما زار مصر سنة ١٢٦٧م وجد بين الأقباط من يتكلم القبطية بطلاقة كلغة أصلية.

٢- خطوط الكتابة المصرية

كتب المصريون لغتهم في المراحل الأولى بالخطوط التالية :

أولاً: الخط الهيروغليفي "Hieroglyphic Script"

وقد أستخدم الخط الهيروغليفي للنقش على حوائط المعابد والمقابر، كما أستخدم أيضاً للكتابة به على أوراق البردى. والكتابة بالخط الهيروغليفي ترجع إلي عصر الأسرة الأولى (٢١١٠-٢٨٨٤ ق.م) منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. ويحيد البعض تاريخاً أقدم من عصر الأسرة الأولى بعدة مئات من السنين. كما أن إستخدامه فى الكتابة على قطع الشقف «أى كسر الأوانى الفخارية» وأوراق البردى قد إستمر إلى عصور المسيحية. أما آخر كتابة بالخط الهيروغليفي فنجدها بعد ذلك بقرن من الزمان، أى فى أواخر القرن الرابع للميلاد، وهى بالتحديد ترجع إلى سنة ٣٩٤م، وقد وجدت فى جزيرة فيله (أنس الوجود) بأسوان حيث تأخرت هناك عبادة الأوثان إلى ذلك الزمن، أى أن الكتابة بالخط الهيروغليفي إستمرت حوالى ثلاثة آلاف وخمسمائة سنة.

ثانياً: الخط الهيراطيقى "Hieratic Script"

والتسمية مشتقة من الكلمة اليونانية «هيراطيقوس Hieratikos» أى كهنوتى Priestly. وقد سُمى كذلك لأنه كان الخط المعتاد إستخدامه بواسطة الكهنة خلال العصر اليونانى الرومانى. وهو خط مبسط من الخط الهيروغليفي، يتسم بالبساطة والإنحناءات الدائرية التى تنتج عن الكتابة السريعة بالقلم البوص «بدلاً من الزوايا الحادة التى تنتج عن النقش بالأزميل عند كتابة الهيروغليفيه على الحجر».

ثالثاً: الخط الديموطيقى "Demotic Script"

والتسمية مشتقة من الكلمة اليونانية "Demotikos" "ديموطيقوس" أى شعبى "Popular" وهو صورة سريعة جداً من الخط الهيراطيقى ظهرت لأول مره فى زمن الأسرة الأثيوبية أى الأسرة الخامسة والعشرين (٧٢٦-٦٥٧ ق.م). ثم أصبح خلال عصور البطالمة والرومان هو الخط المعتاد لاستخدامات الحياة اليومية. وفى بعض الأحيان وُجد حتى على اللوحات الحجرية. وآخر ما لدينا من النصوص الديموطيقية يرجع إلى سنة ٤٥٢م. ومن المعروف أنه لم يبلغ ظهور أى خط من الخطوط، إستخدام الخطوط السابقة له، وإنما أستخدم كل خط فى مجاله. بل أنه فى العصر البطلمى الرومانى كانت الخطوط الثلاثة مستخدمة معاً فى وقت واحد.

٣- مراحل تطور اللغة المصرية

أولاً: اللغة المصرية القديمة "Old Egyptian"

هي لغة الأسرات من الأولى إلى الثامنة (حوالي ٣١١٠-٢١٥٥ ق.م) وتشمل لغة نصوص الأهرامات "Pyramid Texts" ووثائق رسمية أو نصوص جنازية أصولية ونقوش قبور تشمل سير لحياة بعض الأشخاص . وتمضى اللغة القديمة بقليل من التطوير إلى المرحلة التالية.

ثانياً: اللغة المصرية المتوسطة "Middle Egyptian"

ربما كانت لغة التخاطب فى زمن الأسرات من التاسعة إلى الحادية عشر (٢١٥٤-١٩٩٩ ق.م) واستمرت كلغة للروايات والأعمال الأدبية ثم استخدمت بعد ذلك فى زمن متأخر فى عصر الأسرة الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين لإحياء أمجاد الماضى وتقليد التراث القديم.

ثالثاً: اللغة المصرية المتأخرة "Late Egyptian"

كانت لغة التخاطب فى عصر الأسرات من الثامنة عشر إلى الرابعة والعشرين . وقد دونت بها المستندات والخطابات والقصص والروايات.

رابعاً: اللغة الديموطيقية "Demotic"

وهى اللغة المستخدمة فى الكتب والوثائق المكتوبة بالخط الديموطيقى من الأسرة الخامسة والعشرين حتى العصر الرومانى المتأخر (٧٣٦ ق.م - ٤٥٢ م).

خامساً: اللغة القبطية "Coptic"

هى اللغة المصرية فى آخر تطوراتها حسبما كتبت بالخط القبطى إبتداءً من القرن الثالث الميلادى وتحديثها الأقباط، وهم المسيحيون من نسل المصريين القدماء . والرأى السائد لدى العلماء أن اللغة القبطية قد تطورت عن اللغة المصرية وتنحدر من اللغة المصرية المتأخرة "Late Egyptian" مباشرة . وفى القرون التى سبقت إختراع الأبجدية القبطية لم تكن هناك سجلات مكتوبة

تعبير عن حقيقة أسلوب الكلام فى الحياة اليومية.

ويؤكد العلامة "شين" **Chaine** أن اللغة المصرية واللغة القبطية كانتا متعاصرتين وموجودتين معاً منذ أقدم العصور، وأن اللغة المصرية لم تكن لغة متكلمة وإنما هى لغة مأخوذة من القبطية باعتبار القبطية هى الأصل، وقد صيغت بحيث يستخدمها الكهنة والكتبة فى الكتابة فقط، أى أن المصرية لغة صاغها بعض المصريين الناطقين بالقبطية لهدف الكتابة فقط.

حروف الكتابة القبطية

كُتبت اللغة القبطية باستخدام الأبجدية اليونانية مع إضافة سبعة حروف من الديموطيقية لتعويض الأصوات القبطية التى لا يوجد ما يماثلها فى الحروف اليونانية، فأصبحت الأبجدية القبطية تتكون من الأبجدية اليونانية مضافاً إليها فى نهايتها الحروف السبعة التالية :

شاي (Ϩ) فاي (Ϥ) خاي (Ϫ) هوري (Ϩ)

چنچا (ϭ) شيما (ϥ) تي (ϫ)

والكتابة القبطية هى الوحيدة بين صور الكتابة المصرية التى تسجل الحروف المتحركة.

التأثيرات اليونانية فى اللغة القبطية

منذ أن فتح الإسكندر الأكبر مصر سنة ٣٣٢ ق.م. استخدمت اللغة اليونانية فى الإدارات الحكومية وأقبل المصريون على تعلمها فانتشرت بين الطبقات الراقية والمتوسطة والفقيرة معاً.

لذا دخلت بعض المفردات اليونانية إلى اللغة المصرية، ومع الزمن وجدت فى اللغة القبطية كثيراً من المفردات اليونانية.

وفى الكتب القبطية المترجمة عن اللغة اليونانية نجد أن حصيلة المفردات اليونانية الدخيلة تزداد بصفة خاصة عن الكتب الأخرى، والسبب فى ذلك يرجع إما لكسل المترجم، أو تفضيله الكلمة اليونانية، أو نفوره من الكلمة القبطية خصوصاً عند ترجمة بعض العبارات اللاهوتية إذ أن الأقباط كانوا يعتقدون أن الأشياء المقدسة تتدنس إذا أعطيت تسميات وثنية.

٤ - دور الكنيسة فى تعميم استخدام الكتابة القبطية

إن الفضل فى تثبيت الأبجدية القبطية فى الوضع الذى تعرف به حالياً وتطبيق نظام هجاء الكلمات، وتطوير القواعد والأساليب لابد أن يعزى إلى الكنيسة المصرية.

فلاشك أن هذا العمل كان جزءاً من برنامج التبشير بالإنجيل فى القرى والبلدان المصرية والذى نظّمته الكنيسة فى حبرية البابا ديمتريوس الإسكندرى البطريرك الثانى عشر وخلفائه.

التبشير فى الإسكندرية

وقد إنتشرت المسيحية فى الإسكندرية أولاً خلال القرنين الأول والثانى وكان لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية دور كرازى فعال. وحيث أن اللغة اليونانية كانت سائدة فى الإسكندرية فقد كانت تصلح كوسيلة للتبشير سواء كان المبشرون من الإغريق أو من المصريين.

وفى تلك المرحلة لم تكن هناك حاجة إلى ترجمة الأسفار من اليونانية إلى القبطية لأن النص اليونانى مفهوم لدى السكندريين يستخدمونه فى التعليم وفى خدمة القداس.

التبشير فى الأقاليم المصرية

مع ختام القرن الثانى للميلاد إنتشرت المسيحية إنتشاراً واسعاً بين المصريين، فامتأت الدلتا بالمؤمنين الذين لا يعرفون اليونانية.

فلاشك إذاً أن اللغة المصرية كانت هى لغة التبشير خارج الإسكندرية، وخاصة فى أرياف الدلتا وبلاد الصعيد، لذا كان من الطبيعى أن تُترجم بعض فصول الكتاب المقدس لمواطنى الدلتا والصعيد الذين لا يعرفون سوى لغتهم المصرية.

ولصعوبة اللغة الديموطيقية، لذلك تبنى المبشرون تطوير كتابة اللغة المصرية بالحروف اليونانية مع إضافة السبعة الحروف الديموطيقية.

تاريخ الترجمة القبطية للأسفار الإلهية

بدأت ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة القبطية فى القرن الثالث الميلادى، فقد تمت ترجمة الأناجيل إلى القبطية قبل سنة ٢٧٠م . فالقديس الأنبا أنطونيوس (٢٥١-٣٥٦م) المصرى الريفى الذى لم يتعلم الكتابة ولم يكن يتحدث سوى لغته القبطية والذى إذا تحدث مع اليونانيين فبواسطة مترجم، نقرأ فى سيرته التى كتبها القديس أنثاسيوس الرسولى، " أنه دخل إلى بيت الرب أثناء قراءة الإنجيل، وسمع الرب يقول للغنى : « إن أردت أن تكون كاملاً فإذهب وبع مالك واعط الفقراء فيكون لك كنز فى السماء وتعال وإتبعنى » (مت ١٩: ٢١). فخرج ووزع ممتلكاته على القرويين. فلا بد أنه سمع قراءة الإنجيل باللغة القبطية فمضى ونفذ الوصية.

٥- اشتقاق الإسم "قبطى"

هناك آراء كثيرة فى تفسير إسم القبط نذكر منها هذين الرأيين :

+ **الرأى الأول** : يقول أنه مشتق من مدينة "Coptos" هى "قفط" فى محافظة قنا بصعيد مصر، باعتبار أن مدينة "قفط" كانت مركزاً تجارياً هاماً منذ أيام الفراعنة، وباعتبار أن الكفتريم ابن مصرايم^(١) يشير إلى شعب قفط. لكن هذا الرأى يفتقر إلى الأدلة الكتابية والتاريخية.

+ **الرأى الثانى** : وهو الرأى المقبول فى الأوساط العلمية، يقول أن إسم القبط مشتق من نفس الكلمة المصرية التى اشتق منها إسم "Egypt"، وهى فى اليونانية إيچيبتوس. ثم إستعار الأفرنج إسم "القبط" فى هذه الصورة "Copt" كتسمية لمسيحي مصر منذ القرن السادس عشر.

ولتمسك القبط بإيمانهم المسيحى، أصبحت كلمتا قبطى ومسيحي مترادفتين، إلا إن كلمة قبطى فى معناها الأسمى لا تدل على الدين وإنما تدل على الجنس. فهى لا تختلف قط عن كلمة مصرى .

فمن جهة الإشتقاق اللغوى، المصرى قبطى سواء كان مسيحياً أو مسلماً، ولا فرق إن تحدثنا عن الكنيسة المصرية بقولنا الكنيسة القبطية أو الكنيسة المصرية.

(١) ومصرايم ولد لوديم، وعناميم، ولهابيم، وفتوحيم، وفتروسيم، وكسلوحيم. الذين خرج منهم فلشتيم وكفتوريم. (تك ١٠: ١٢)

الجنس القبطى

القبط شعب أبيض من شعوب البحر الأبيض المتوسط، وهم سلالة مباشرة للقدماء المصريين، ولم يختلطوا بالأجناس المختلفة التى نزحت إلى مصر إلا بنسبة ضئيلة للغاية، بدرجة لم تؤثر عليهم.

ولعل السبب الرئيسى الذى ساعد الأقباط على الإحتفاظ بهذه الدرجة العالية من نقاء دمهم المصرى، هو تمسكهم بإيمانهم المسيحى ومذهبهم الأرثوذكسى غير الخلقيدونى الذى يحظر عليهم الزواج ممن يخالفونهم فى الإيمان أو المذهب.

اللغة التى قدس بها الرب العشاء الأخير

إن الكلمات التى وردت فى الأناجيل - حتى فى ترجمتها اليونانية - تسمح لنا أن نقرر حسب أبحاث العلماء المتخصصين، أن الرب كان يتكلم بالآرامية والعبرانية. وقد قام العلامة "دالمان" بترجمة كل نصوص الإفخاريسيا التى وردت فى إنجيل مرقس، وإنجيل لوقا، ورسالة بولس الرسول إلى أهل كورنثوس، إلى اللغة الآرامية، فأعاد النص الإفخاريسى إلى أصله الآرامى. فبدأت النصوص واضحة ومنسجمة، ثم ألف كتاباً قيماً فى الأجرومية الآرامية بحسب زمن المسيح، شرح فيها كثيراً من هذه النصوص.

إلا أن "دالمان" نفسه يعتقد أن البركة التى قالها الرب على الخبز والكأس، كانت بالعبرية بإعتبارها "لغة الأسرار"، أو اللغة المقدسة.

فالمعتقد أن الأحاديث أو الألفاظ العادية، قالها رب الجسد بالآرامية، أى باللغة الدارجة، أما التقديس أى البركة، وشرح السر وكلمات العهد، فقد قالها بالعبرية، بإعتبارها اللغة المقدسة.

لغة القداىس الإلهى

كُتبت القداىسات أصلاً باللغة اليونانية، ثم ترجمت إلى اللغة القبطية بدون مردات الشمس، وبعض ألحان الشعب. وفى مدة حُكم العرب لمصر، أمر عبد الملك بن مروان (٦٨٥ - ٧٠٥م) وإبنه، ومن بعدهما الحاكم بأمر الله (٩٨٥ - ١٠٢١م) بإبطال القبطية وإحلال العربية بدلاً منها، فبدأت الأخيرة تقوى، حتى إذا ما إنتهى القرن التاسع عشر، بدأت اللغة العربية تغلب على لغة القداىس، وأصبحت اللغة القبطية قاصرة على التسبحة والألحان الطويلة، والألحان الموسمية .

الباب الثانى
القيمة الروحية للألحان

١- القيمة الروحية للألحان

٢- التسبيح فى تعاليم الرسل

٣- الأداء الموسيقى لإظهار روحانية الألحان

٤- أساليب التسبيح

١- القيمة الروحية للألحان

التسبيح بين العهدين

قال القديس "باسيليوس" «إن الترنيم هو، هدوء النفس، ومسرة الروح، وسلطان السلام، يسكن الأمواج، ويسكت عواصف حركات قلوبنا، ويخمد هيجان المتهيجين، ويرد الفاجرين، وينشئ الصحة وينفى الخصام، ويصالح الأعداء. ومن يقدر أن يحسبه عدواً له وهو قد إشتراك معه فى تقديم التسبيح أمام عرش الله؟ فالترنم يطرد الأرواح الشريرة، ويجذب خدمة الملائكة وهو سلاح فى مخاوف الليل، وراحة فى الأتعاب اليومية الشاقة، وإنه للطفل حبيب ومحام وحارس، وللرجل إكليل مجد، وللشيوخ بلسان^(١) تعزية وللنساء زينة لائقة».

لأجل هذا، وضعت الكنيسة الألحان والترانيم لتخلق فى المؤمنين الغيرة، وتجدد الحماس الروحى فى صدورهم، ولإنعاشهم وإضرام نار الروح القدس فى العبادة لفاديتهم.

تأثير التسبيح على الأرواح الشريرة

جاء فى سيرة القديس العظيم الأنبا "بولا الشامى"، أنه بينما كان يتجول فى برية الأردن، تقابل ذات يوم مع الشيطان المارد، وبعد أن ربطه القديس بسلطان الثالوث المقدس، سأله: «هل أنتم تصعدون إلى السماء العليا وتسمعون أصوات التسبيح»؟ فقال الشيطان: «لا فمنذ سقطنا ولم نستطع الرجوع أو الوصول إلى المرتبة العليا، غير دفعة واحدة دخل فيها سطانائيل رئيسنا مع الملائكة عندما قال له الرب: «من أين جئت؟.. قال من الجولان فى الأرض والتمشى فيها». ثم سأل الله فى تجربة أيوب الصديق، فأذن له بذلك، ولم يستطع الدخول إلى السماء دفعة أخرى. وأما الملائكة، فلا يتكلمون بشئ إلا بالتسبيح والتقديس...»^(٢)

ومن سيرة القديس "الأنبا بولا"، نستشف أنه حيث يوجد التسبيح لا يمكن أن توجد الشياطين، فإنها تهرب منه لأن وجود التسبيح يعلن عن وجود الله، وحيث يوجد الله لا يمكن أن يوجد الشيطان.

(١) البلسان: شجر له زهر أبيض بهيئة العناقيد، يستخرج منه دهنٌ عطر الرائحة وهو من فصيلة البخوريات.
(٢) المرجع: رحلة الحياة وماذا بعد الموت، للقمص "يوحنا عبد المسيح صليب" ص ٥٣.

أثر التسبيح على المؤمنين

قال البعض متأماً «إن النوتية يهتفون فرحاً عندما يرفعون المراسى لأجل المسير، والحراث يُصَفِر في الصباح عندما يسوق بقرة إلى الحقل، وحينما يترك العساكر أحبائهم ويذهبون إلى ساحات الحرب والنزال، يعزفون على آلاتهم بنغمات الفرح والسرور. فروح الحمد والتسبيح، يعمل كل ماتعمله أغانيهم وموسيقاتهم المطربة. وفقط لو عزمنا على تسبيح الرب لتغلبنا على كثير من الصعوبات التي لا يمكن التغلب عليها حينما نكون في حالة الهم الكدر ولأتمننا ضعف العمل الذي يعمل في حالة الحزن».

وكلمات الألحان الكنسيّة ما هي إلا توسلات وابتهالات وتسابيح ترفع إلى الله القدوس استدراراً لبركاته ونعماته والتماساً لرضاه وشكراً على محبته الفائقة . بها تُناجى قلوب المسبحين ربها، وعلى أجنحتها ترتقى الأفكار إلى الرتب العلوية. ويقول المتنيح القمص "يوحنا سلامة":

«إن الغرض من الألحان إثارة حمية المؤمنين كما تثار حمية الجنود في ساحات الحرب وميادين القتال بالطبل والزمرور المختلفة التي تشجعهم على مقابلة الأهوال بجأش ثابت وجنان رابط، فإن المؤمنين محاطون بأنواع شتى من الأعداء الساهرين على اقتناصهم، فإذا لم يكونوا على أهبة الاستعداد لمواجهة الأعداء الروحيين ضاع جهادهم وصبرهم عبثاً»^(١).

وللألحان الروحية المضبوطة تأثير شديد في النفس فإنها تنفذ إلى أعماق القلوب وتثير فيها كل عاطفة تجب للخالق على خلائقه الناطقة. ولأن الله يسر بالأغاني والألحان المخصصة لتمجيده في العبادة، فقد أوصى بذلك في أسفار الكتاب المقدس العديدة .

إن "موسى النبي" لما عبر وقومه البحر الأحمر، نظم تسبحة شكر للرب، ورنمها مع شعب إسرائيل (خر ١٥)، وظلت هذه التسبحة تدوى في عنان السماء، يردد صداها كل الغالبين على الوحش، الواقفون على البحر الزجاجي، الحاملون قيثارات الله.

أكبر أوركسترا للتسبيح في العالم

و"داود" الذي وهبه الله الملك والنبوة وقد فاق الجميع في نظم الزامير و الترانيم الإلهية والتسابيح في العهد القديم فإنه بإلهام روح الرب، ألف الكثير من الزامير.

(١) القمص يوحنا سلامة - اللآلئ النفيسة في شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة - الجزء الأول - ص ١٨٤.

واستنبط لها ألحاناً شجية وعين عدداً عظيماً لأجل الغناء فى بيت الله إذ يقول سفر أخبار الأيام الأول : «...وأربعة آلاف مسبحون للرب بالآلات التى عملت للتسبيح . وقسمهم داود فرقاً» (١١ أخ ٢٢ : ٥).

ويتضح من الآية، هول أعداد العازفين بالآلات الموسيقية، لأن الأوركسترا السيمفونى الكبير لا يزيد عدد عازفيه عن مئة وعشرين عازفاً مقسمين إلى أربعة فصائل : آلات وترية، وآلات نفخ خشبية، وآلات نفخ نحاسية، وآلات إيقاعية.

كما يتضح أيضاً، أنه رغم أن صناعة الآلات الموسيقية فى ذلك الوقت، كانت بدائية، وقطع وتشكيل المعادن والأخشاب كان غاية فى الصعوبة، إلا أن الآية تنص على أن هذه الآلات "عملت للتسبيح" أى تم تصنيعها لغرض التسبيح، وكأنه لم تكن هناك آلات تليق بتسبيح الرب وحمده، فابتكر هؤلاء المسبحين هذه الآلات، لتعطى طابعاً جديداً مختلفاً عن الطابع الذى يصبغ به أهل العالم أغنيااتهم، ولتفوق إمكانيات الآلات التى يغنى بها أهل العالم، ليكون ما يقدم للإله الخالق أفضل بكثير مما يقدم للناس .

ولعل هذا الإستنتاج صائبٌ، إذ قال "داود" مرثى إسرائيل الحلو، فى مزموره "أنا الصغير فى إخوتى" : «يداي صنعتا الأرغن. وأصابعى ألفت المزمار» (مز ١٥١). فبصبر شديد يحاول - وهو الملك والنبي - أن يضيع وقته الثمين لأجل أن يصنع آلة بها يسبح، لأنه "لإلهنا يلدن التسبيح".

أرى "داود" ثم أموت

عندما زار السيد المسيح مغارة القديس الأنبا "كاراس السائح" قبل نياحته عام ٤٥١م، وسأله المخلص عن شئ يصنعه له قبل إنتقاله، قال القديس "الأنبا كاراس" : "ياربى وإلهى، إن أكثر تلاوتى فى الليل والنهار هى مزامير داود النبى المرتل، فإن كنت قد وجدت نعمة قدامك، إجعلنى مستحقاً أن أنظر داود النبى وأنا فى الجسد قبل الوفاة".

وإن المخلص الصالح أمر "ميخائيل" رئيس الملائكة الطاهر، أن يحضر له "داود" بقياراته، ويضرب، وللوقت أحضره وضرب بها قائلاً : «هذا هو اليوم الذى صنعه الرب، فلنفرح ونسر به» ثم جلس مخلصنا، وقال للقديس "كاراس" : هوذا النبى "داود" المرتل أتى إليك قائماً بالذى تشتهييه حتى يسمع منك. ثم قال له "داود" النبى : ماذا تريد أن أرتل لك به، أو أى لحن أضرب؟ فقال القديس أنبا "كاراس" : «أشتهى منك أن

أسمع العشرة أوتار في دفعة واحدة، والألحان والنغمات معاً». وأن «داود» النبي حرك
قيثاراته وضرب بها وصرخ قائلاً: «كريمٌ أمام الرب موت أصفياؤه، يارب أنا عبدك
وابن أمتك. وأيضاً قال: كنت صبياً وقد شخت، فلم أرَ صديقاً قد رفضه الرب. وفيما
«داود» يصيح ويقول بحلاوة صوته وتحريك قيثاراته، أن نفس أنبا «كاراس» من حلاوة
اللحن، خرجت من جسده في حضن مخلصنا وإلهنا يسوع المسيح، وأن المخلص أخذها
وقبلها وأعطاهها لميخائيل رئيس الملائكة^(١)

هذا هو تأثير من يُسَبِّح على من يسمع، إن من يسمع يرسم صوراً من نسج
خياله لمن يسبح، فيشتهي أن يرى وجهاً يضيء كملاك. ولكن ماذا يكون الحال إن وجد
ذلك الوجه ليس كملاك، وسلوكه ليس كـ «داود». الحق أقول أن السَّابِح من هذا الطراز،
سيكون بمثابة حجر عثرة، من إستمع إليه، إرتطم به.

التسبيح في حياة الآباء السواح

يذكر القمص «سمعان السرياني» في كتابه «الآباء السواح» أن القديس غاليون
السائح قال:

«... بقيت بعد ذلك على الجبل لا أعرف إلى أين أذهب، وكيف أنجو من هذه
التجربة، ففتحت فمي وسبحت المزمور السابع عشر:
«أحبك يارب يا قوتي .. الرب ثباتي وملجأى».

ثم كررت هذا المزمور ثلاثة مرات، فسكن روعي وثبت قلبي، وإلتفت فلم أجد
أحدًا. فسبحت أيضاً المزمور السادس:

«يارب لا تبكتني بغضبك، ولا تؤدبني برجلك، إرحمني فإنني ضعيف، إشفني
يارب فإن عظامي قد اضطربت، ونفسي قد إنزعجت جداً...».

ثم رفعت يدي نحو السماء مصلياً:

«اللهم إلتفت إلى معونتي، يارب أسرع وأعنى».

ثم المزمور «يستجيب لك الرب في يوم شدتك، ينصرك إسم إله يعقوب. يرسل
لك عوناً من قدسه»، وأيضاً «رفعت عيني إلى الجبال من حيث يأتي عوني معونتي
من عند الرب، الذي صنع السماء والأرض، لا يسلم رجلك للزلل فما ينعس حافظك».

ثم إلتفت خلفي فسمعت صوتاً، ورأيت ثلاثة رهبان يلبسون ملابس بيضاء
ويقرأون من المزمور السابع والتسعين «سبحوا الرب تسبيحاً جديداً لأن الرب

(١) سيرة الأنبا كاراس السائح للأغنسطس رفيق راغب.

صنع عجائب...»، وكانت أصواتهم مثل أصوات الملائكة، وكنت أعرف اللحن الذي يرتلون به، فرتلت معهم، وكنت حذراً من الشيطان لئلا يكون قد أرسل جنده ليهلكونى، فتفكرت وقلت :

«إنه لا يمكن للشيطان أن يسبح بمزامير داود النبى».

وبينما أنا متفكر بهذا إذ هؤلاء القوم قد إقتربوا منى وهم يرتلون بألحان حسنة، فجابوتهم بمثل تلك الألحان، ومكثنا تلك الليلة نرتل من مزامير داود النبى، إذ كانوا كلما رتلوا مزموراً، رتلت أنا أيضاً معهم، وحتى الصباح لم يسألونى عن أمرى شيئاً، وأنا أيضاً لم أسألهم عن شئ.

ثم جلسنا جميعاً، فسألتهم، وإذ هم رهبان من دير القديس «الأنبا شنودة» وهم يسيحون فى الجبل.

وعن الأنبا «غالليون السائح»، يقول أيضاً الأنبا «إسحق» رئيس دير القلمون :-
«لم يكن فى الدير قارئ مثله، ولا من يحفظ الألحان والمزامير مثله... فتقدمت إليه وقلت له :

«خذ إليك موسى الصبى القارئ، وعلمه ترتيب البيعة وألحانها».

فأخذ إليه موسى وضمه إلى صدره وقال له :

«يا ابنى إقبل منى الروح الذى فىّ، فإنى فى اليوم السابع أتنيح».

وأن موسى قبل منه الروح وكان يزيد فى القراءة والألحان».

ومن سيرة القديس الأنبا «غالليون السائح» يتضح :

- ١- أن التسبيح بالمزامير يُنجى من الضيقة ومن الحروب الشيطانية.
- ٢- أن حياة هؤلاء السواح تمتلئ بالتسبيح المستمر والمزامير التى لا تبرح أفواههم.
- ٣- أن الألحان التى كان يرتلها الرهبان الثلاثة سواح دير القديس الأنبا «شنودة» هى ذات الألحان التى كان يرتلها القديس «غالليون السائح» فى دير القلمون.
- ٤- وأن أصوات هؤلاء السواح كانت جميلة وتشبه أصوات الملائكة.
- ٥- أنه لا يمكن للشيطان أن يسبح بمزامير داود النبى.

٦- وأن هؤلاء الآباء السواح ، كانوا يرتلون الألحان «بالأسلوب التجاوبى» إذ يقول الأنبا غالليون السائح : «فجابوتهم بمثل تلك الألحان... وكانوا كلما رتلوا مزموراً،

رتلت أنا أيضاً معهم».

٧- أن هؤلاء الآباء السواح، كانوا بارعين في حفظ الألحان وأن الأنبا غاليون لم يكن في الدير قارئ مثله، ولا من يحفظ الألحان والمزامير مثله.

٨- أن الألحان القبطية كانت تنتقل جيلاً بعد جيل، ليس بالتسليم الشفاهي فقط بل إن الروح القدس العامل في الكنيسة دائماً كان هو الحافظ لكل تقليد الكنيسة، لأنه عندما طلب الأنبا "إسحق" رئيس دير القلمون من القديس "غاليون"، أن يعلم الصبي "موسى" ترتيب البيعة وألحانها أنه أخذه إليه، وضمه إلى صدره وقال له:

«يا إبني إقبل مني الروح الذي فيّ، فإنني في اليوم السابع أتنيح».

وللتو قَبِلَ "موسى" منه الروح، وكان يزيد في القراءة والألحان.

حتمية التسبيح أمام الرب

لما أصدت تابوت الرب من قرية يعاريم إلى أورشليم أصدت بالأغاني والترانيم. ولما تبوأ "سليمان الملك" عرش المملكة الإسرائيلية أوجد المغنيين في بيت الرب كما كانوا في أيام داود أبيه.

وفي أيام حزقيال الملك ونحميا وعزرا كان بنو إسرائيل وكهنتهم يستعملون في العبادة ترانيم "داود" إذ كانوا يقفون في بيت الرب وعند البدء بالحرقة كانوا يبتدئون بنشيد الرب بواسطة آلات داود، دون أن يحددوا عن ذلك قط.

وفي العهد الجديد قد سلكت الكنيسة هذا المنهج القويم، فأدخلت التسبيح في بيت الرب والتمجيد والحمد والترنم لإسمه القدوس لترسيخ الحقائق الدينية في أذهان المصلين، وقد إستندت في عملها هذا على وصيته في المزمور القائل «الأحداث والعداري أيضاً الشيوخ مع الفتیان. ليسبحوا اسم الرب لأنه قد تعالی إسمه وحده. مجده فوق الأرض والسموات» (مز ١٤٨: ١٢).

وقد بلغ كهنة العهدين في التمسك بالتسبيح والتمجيد مبلغاً عظيماً إعتقاداً منهم، بأن تركيب الإنسان من جسم وروح، يجعله يسبح خالقه ويتغنى بعظائمه لا بعواطف الروح فقط بل بألفاظ الفم وأصوات الجسم أيضاً.

ولعل ما كتبه مجلة "المنار الأرثوذكسية" في هذا الصدد يؤكد ما سبق، إذ قالت: «إن الترتيل الكنسي على الأصول الموسيقية وبألحان موافقة وبتأليف الأنغام وباتفاق الأصوات ورخامة الصوت وبلذة الوزن، وبخشوع ووقار كل ذلك يدخل بدون تكليف

فى نفس المصلى ويحرك فيه كل الصفات المقدسة السامية، ويرفع جميع حواسه وأفكاره وتأملاته إلى الله داعياً إياه إلى روضة الجهادات الروحية. وعندما يشنف آذان المصلى الواقف بكل خشوع ووقار ترتيل شريف مؤثر كهذا، فإنه يرتفع عن كل الإهتمامات الدنيوية ويلتصق بكليته مع مصاف سكان السماء حيث لا حزن، ولا وجع، ولا تنهد، بل فرح ولذة يعجز القلم عن وصفهما.

إن نغمات النشائد العذبة المتقنة، تسبب للمُسبح لذة عظيمة لا توصف، وتُعزى النفس المعذبة بالآلام العالمية، وتبعد عنها كل شدة وحزن، وتمنحها تعزية سريعة ثابتة، وتحتثها على التوسل إلى الله، وتضرم فيها الشوق إلى العيشة السماوية، وأن يمجد المصلى الله ويسبحه ويشكره لأجل عظيم وجلال مجده، ولإحساناته العميقة، وينتصب رافعاً عينيه نحو ساكن السماء فيروض آلام النفس والجسد وينزع الإنسان العتيق البالى، ويلبس الجديد المتجدد ويتبع أحكامه ونواميسه وأوامره تعالى.

إن المصلى الواقف بخوف الله حينما يسمع الأناشيد الإلهية الحسنة الأنغام المؤثرة والتسابيح الحسنة الإيقاع التى تطرب النفس... تارة يتحرك ويتأثر، وتارة يبكى ويتنهد بمرارة على خطاياهم أمام المصلوب، وتارة أخرى يتهلل بالروح محتفلاً بالنصرة على الخطية والموت مع الناهض من القبر بعد ثلاثة أيام.

وعندما تؤثر فيه هذه الأناشيد العجيبة يرى عقلياً، كيف أن الجحيم تنهد وتمرمر لإنتصار يسوع على كل قواته، ومن ثم يشعر بالفرح العظيم الذى ناله المفديون الذين أطلقوا من الأسر، ويذكر تسابيح السماويين لإلهنا الذى إنتصر على الخطية والجحيم، وأباد بموته ذلك الذى له سلطان الموت «أى إبليس»، فيتصور تارة سقوط الإنسان، وصوت الرحمة يناديه فى عدن فيصرخ «اللهم ارحمنى أنا الخاطيء». وتارة يسمع صوت الديان الرعب القاضى بالعذاب الأبدى على الأشرار فيتنهد هاتفاً «كرحمتك يارب ولا كخطاياي» وأخرى يسمع صوت الفادى المسر البهج تعالوا إلى.

إن الترتيل الكنسى له فوائد جمّة وقوة فى تغيير الأميال الرديئة الى صالحة فإنه يجود على سامعيه أو مرتليه بعبارات الإنسحاق و الخشوع ويثبت فى النفس روح الفضيلة ومحبة الصلاح وإجتناى الخطية وكرهها ويلين القلب القاسى ويرفع النفس الى الله فتشترك مع جمهور الجند العلوى فى التسبيح المثلث.

التسابيح الجماعية

إن الصلوات والتسابيح الجماعية داخل الكنيسة هي بحد ذاتها شركة حياة ناطقة، ينشطها الروح القدس ويحييها ليجعل الأعضاء بواسطتها جسماً روحياً مؤتلفاً. والكنيسة تدرك هذه الحقيقة منذ البداية، فالمعروف من تاريخ الآباء المتوحدين في القرن الثالث والرابع أن قانون العبادة المشتركة كان يلزمهم بالإجتماع يومى السبت والأحد للتسابيح والصلوات طوال الليل والذي يسمونه السهر "Vigilae"، ثم ينتهى بالقداس في حدود ما بين الساعة الثالثة والساعة السادسة من النهار على مدى الصيف والشتاء. «وكانوا كل يوم يواظبون فى الهيكل بنفس واحدة وإذ هم يكسرون الخبز فى البيوت كانوا يتناولون الطعام بابتهاج وبساطة قلب مسبحين الله». (أع ٢: ٤٦، ٤٧).

وفى التقليد الآبائى يتضح أن الآباء الأولين، أعطوا خدمة الصلوات والسهر والتسبيح قيمة عالية جداً فى تدبير البيعة، وإعتبروا أنه هو الركض فى الميدان، أما نوال نعمة الله بالأسرار فهى كالجائزة أو المكافأة أو الجعالة.

وهذا ينيه ذهننا أن كل صلاة وكل تسبيح وكل جهاد فى التوبة عندما نقدمه لله، هو فى الواقع من فعل نعمته كثمرة للأسرار التى تقديست بها أرواحنا وانغسلت بها قلوبنا وعيوننا. وهذا كفى أن يجرد صلواتنا وتسابيحنا ودموعنا وتوبتنا من كل بر ذاتى.

ويؤكد أحد الآباء المعاصرين على أهمية ترتيل المزامير بالترنم واللحن لا بالتلاوة المجردة قائلاً: «... لأنه من المناسب تسبيح الله بالأسفار الشعرية، لأن صياغتها الحرة تؤكد كيف ينبغى للناس أن يعبروا عن محبتهم لله بكل قواهم، فالنغمات عندما تدخل إلى الكلمات ترفع درجتها الروحية رفعاً شديداً، ترفعها فوق ذاتها، أى فوق التعبير اللفظى، بل وفوق العقول».

ولقد عرف ذلك داود النبى، أعظم من سبح لله، لذلك يقول عن إختبار: «أمام الملائكة أرتل لك» (مز ١٣٧: ١ حسب الأجيبة).

والمزامير ما هى إلا نموذج ذاخر بتسابيح الله من قلب مخلص يفيض حمداً وشكراً وتهليلاً، لذا صار كتاب المزامير منهجاً للتسبيح والصلاة والخدمة داخل الكنيسة وخارجها فى كافة أنحاء الأرض، وخاصة أنه كان السفر المحبوب لدى المسيح الذى علّم به، واستشهد منه، وصلى به فى الجمع، وسبح به فى عشائه الأخير، ومات وآخر كلمة علي فمه منه: «فى يدك أستودع روحى» (مز ٣١: ٥، لو ٢٣: ٤٦).

أول خورس للتسبيح فى العهد الجديد

« ثم سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون » (مر ١٤ : ٢٦).

بعد الشكر والتناول من كأس البركة، بدأ التسبيح يأخذ لوناً جديداً، فالمعروف أن المسيح كان يتقن حفظ الزامير، وكان خورس التلاميذ يرد مجابياً «هلليلويا» والزامير التى كانوا يسبحون بها هى ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ .

ولعل التسجيلات والشروحات المدونة فى كتب اليهود وأسفارهم، تعطى لكل من هذه الزامير طابعاً نبوياً "إسختولوجى" كما جاء فى "المدراش"^(١) و"تلمود بابيل" و"تلمود أورشليم" بالعناوين الآتية :

- | | |
|------------------|--|
| مز ١١٤ : ٢ | تسبيح الرب فى الدهر الآتى. |
| مز ١١٤ : ٩ | صهيون فى آخر الأيام. |
| مز ١١٥ : ١ | الآلام فى أيام المسيا. |
| مز ١١٦ : ١ | أيام المسيا، و صلاة إسرائيل للفداء. |
| مز ١١٦ : ٦ | خلاص نفوس الأتقياء من جهنم. |
| مز ١١٦ : ٩ | قيامه الأموات، ووليمة الدهر الآتى. |
| مز ١١٦ : ١٢ | بركات مائدة داود بعد وليمة الخلاص. |
| مز ١١٨ : ٧ | الدينونة الأخيرة. |
| مز ١١٨ : ١٠ - ١٢ | الحرب ضد جوج وماجوج. |
| مز ١١٨ : ١٥ | بداية أيام المسيا. |
| مز ١١٨ : ٢٤ | الفداء بواسطة المسيا. |
| مز ١١٨ : ٢٥ ، ٢٦ | خورس التسبيح بالأنثيفوننا فى زمن إستعلان المسيا. |
| مز ١١٨ : ٢٧ | الله نور أزمنة الخلاص. |
| مز ١١٨ : ٢٨ | مستقبل العالم. |

ولذلك تعتبر التسبيحة التى سبح بها الرب مع "خورس التلاميذ" - على أساس هذه المعانى المعروفة آنذاك - كأنها صورة طبق الأصل من الواقع.

وهذا يوضح حساسية وإلهام وحكمة حكماء إسرائيل القدامى، فى شرحهم وتأملهم فى الزامير، لأن رجاءهم لأزمنة الفداء كان قوياً.

(١) كتاب تفاسير الزامير وبقية الأسفار عند اليهود.

ومن العجيب أيضاً أن يفسر "المدراش" الآية ٢٤ من الزمور ١١٨ : «هذا هو اليوم الذى صنعه الرب، والذى وضعته الكنيسة بلحنه المعروف «هلليلويا فاي بى بى إيهو»». بأن هذا يعنى "يوم الفداء" أو "يوم الرب"، بل أنه صور تمثيلية سيقوم بها رجال أورشليم من الداخل ورجال يهوذا من الخارج، عند إستعلان يوم الفداء. وفيها الشارح يصور بالروح، خورساً من المسبحين من رجال أورشليم، يتجاوبون بالأنثيفوننا مع رجال يهوذا، والمسيا يقترب من أبواب أورشليم، ثم بعد ذلك تتحد جماعة أورشليم مع جماعة يهوذا فى تسبيح واحد :

«أعطوا شكراً للرب، لأنه صالح ولأن إلى الأبد رحمته»

وهكذا يصور "المدراش" اليهودى - قبل زمن المسيح بمدة كبيرة - هذا المنظر الحى فى لحظة ظهور المسيح، وهذا التسبيح الأنثيفونالى.

المساحة الزمنية للتسبيح فى العبادة

و اللحن فى الكنائس التقليدية - وبوجه خاص فى الكنيسة القبطية - هو عبادة فى حد ذاته، سواء كان الشخص يقول اللحن بفمه أو يسمعه ويشترك فيه بقلبه، لذلك فالترتيل يشغل وقتاً كبيراً جداً من وقت العبادة داخل الكنيسة القبطية، فالكاهن يصلى باللحن، والشماس ينادى وينذر باللحن، والشعب يستجيب ويشترك ويرد باللحن، من أول الخدمة إلى آخرها. فالرسائل يقدم لها باللحن ، والمزمور يقرأ باللحن، وحتى الإنجيل يقرأ باللحن. ومن خلال الألحان تستطيع الروح المصلية أن تخاطب الرب بكل مشاعرها وعواطفها مشتركة فى ما يعطية الرب إياها فى الإسرار، ومن هنا تأتي أهمية تعليم الألحان الكنسية والتي من خلالها أيضاً يثبت الإنسان فى كل عقائد الكنيسة.

والذى يتعلم اللحن يصبح عموداً فى الكنيسة ويحسب خادماً موهوباً للأقداس، وحاملاً لسر من أعز أسرارها وهو "سر التسبيح" لله. أما الشعب فيوجد له دائماً، فى كل زمان ومكان، من يقود له اللحن ليشارك فى الخدمة.

وكثيراً ما تستوقفنى كلمات القديس "يوحنا الرائي" فى سفر الرؤيا، القائلة : «وسمعتُ صوتاً كصوت ضاربين بالقيثارة يضربون بقيثاراتهم. وهم يترنمون كترنيمة جديدة أمام العرش وأمام الأربعة الحيوانات والشيوخ، ولم يستطع أحد أن يتعلم الترنيمة إلا المئة والأربعة والأربعون ألفاً الذين أشتروا من الأرض. هؤلاء هم الذين لم يتنجسوا مع النساء لأنهم أطهار. هؤلاء هم الذين يتبعون الخروف حيثما ذهب.

هؤلاء اشتروا من بين الناس باكورةً لله وللخروف. وفي أفواههم لم يوجد غش لأنهم بلا عيب قدام عرش الله». (رؤيا ١٤: ٢).

وهكذا نرى اللحن عاملاً كنسياً سرياً لتوحيد الكنيسة كلها وجعلها جسماً واحداً متجاوب الحركة والإنفعال.

ولعل الكلمات التي سجلها البابا البطريرك القديس "الأنبا شنوده الثالث" في كتابه "إنطلاق الروح"، تؤكد أهمية التسبيح، إذ يروى قداسته قائلاً:

«... إنى نظرت فإذا أمامى جماعة من الملائكة النورانيين، وإذا بهم يحملوننى على أجنحتهم، ويصعدون بى إلى فوق، وأنا أنظر الى الدنيا من تحتى، فإذا هى تصغر شيئاً فشيئاً حتى تحولت الى نقطة صغيرة مضيئة فى فضاء الكون...، فالتفت حولى لأرى أرواحاً كثيرة سابحة مثلى فى الفضاء اللانهائى، وأرى من الملائكة ألوفاً وربوات ربوات، ها هم الشاروبيم ذوو الستة أجنحة والساروفيم الممتلئون أعيناً، وهاهى أصوات الجميع ترتفع فى نغم واحد موسيقى عجيب "قدوس، قدوس، قدوس"، ولا أتمالك نفسى فأنشد معهم دون أن أحس "قدوس الله الآب ... قدوس إبنه الوحيد ... قدوس الروح القدس" وأستيقظ عن إنشادى لأسمع نغمة قدسية خافتة لم تسمعها أذن من قبل، فأتجه فى شوق شديد نحو مصدر الصوت، فإذا أمامى على بعد، مدينة جميلة نورانية معلقة فى ملك الله، تموج بالتسبيح والترتيل. كلما أسمع منها نغماً، يمتلئ قلبى فرحاً، وتهتز نفسى إشتياقاً».



٢- التسبيح في تعاليم الرسل وأقوال الآباء

يرجع أصل وضع الترانيم والغناء في الكنيسة إلي الرسل أنفسهم بدليل ما جاء في رسائلهم «مكلمين بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغاني روحية مترنمين ومرتلين في قلوبكم للرب». (اف: ٥: ١٩٠).

وبناءً عليه كان مسيحيو الأجيال الأولى يستعملون الترانيم، ويغنون بها للرب في إجتماعاتهم الدينية. فيجيب الشعب الكاهن بصوت جمهوري، كما يشهد بذلك القديس "كبريانوس" أسقف قرطجنة (من سنة ٢٠٠-٢٥٨م) في مؤلف له عن الصلوة. والقديس "إيرونيμος" (من سنة ٢٢٦-٤٢٠م) في رسالته إلي أهل غلاطية. ثم عيّن للتراتيل جماعة أطلق عليهم إسم "خورس" أي جوقة المترنمين.

قال "سقراط" المؤرخ الكنسي (المتوفى سنة ٤٤٠م) إن القديس "إغناطيوس" - الذي أقيم أسقفاً على أنطاكية وأستشهد سنة ١٠٧م - أمر المؤمنين أن يَكُونُوا "جوقتين" منهم ليرتلوا أناشيد الثالوث الأقدس، وقد نقلت ذلك عنه الكنائس جميعاً (ك: ٦ ف: ٨). وجاء في قوانين مجمع اللاذقية الإقليمي الذي عقد سنة ٢٦٤م. «لا يجوز أن يرتل في الكنيسة إلا المرتلون القانونيون الذين يصعدون على المنبر ويرتلون من دفاترهم وكتبهم» (جاء في الحاضرة عن الألحان الكنسية).

وكان المنبر الخاص بالمرتلين يقام أولاً وسط الكنيسة إلي جانب الباب المتوسط للهيكل. ثم جعل لهؤلاء المرتلين محلان خاصان عند طرفي الهيكل محاطان بسياجين ولايزال في الكنائس القبطية القديمة جزءان معروفان باسم "الخورس الجواني والخورس البراني" وقد أطلق عليهما هذان الإسمان من باب تسمية المكان بإسم المكين (صحيفة ١٠). وقد أفرد "إبن العسال" في مجموعة القوانين باباً خاصاً لواجبات الأغنسطس «القارئ» والأبيودياكن "مساعد الشماس" والابسلطيس «المرتل» (راجع باب ٤٩).

وقد قال القديس "غريغوريوس العجايبى" أسقف قيصرية عن أستاذه العلامة "أوريغانوس"، رئيس مدرسة اللاهوت القبطية بالإسكندرية (من سنة ١٨٥-٢٥٤م) «إنه -يقصد "أوريغانوس" - كان يعلمنا مع اللاهوت الفلسفة وعلم الطبيعة والمنطق والهندسة والرياضة والفلك والموسيقى».

وتاريخ الكنيسة يثبت أن إستعمال الترانيم في العبادة، كان موجوداً منذ العصر الرسولى فقد جاء فيه :-

«إن المؤمنين كانوا يتلون صلوات معينة وهم وقوف علي أقدامهم وراء أسقف - أو قس إذا لم يوجد أسقف - ثم يقرأون فصولاً من الكتب المقدسة... وبعد ذلك يرنم أشخاص معينون "الشمامسة" ترانيماً مقدسةً وقت العشاء السرى. وشهد بذلك مؤرخو البروتستانت في كلامهم عما كان يجرى في الكنائس في الجيل الأول من طقوس العبادة، وقراءة الكتب المقدسة في إجتماعاتهم الجمهورية... ثم تقال وراء الأسقف الصلوات التي كانت لهم جزءاً عظيماً من العبادة الجمهورية وتتلوها الترنيمات التي لم يكن يرنمها كل الجماعة بل أشخاص معلومون في وقت العشاء المقدس وولائم المحبة».

وقال في شرح طقوس عبادة مسيحيي الجيل الثاني «إن المسيحيين يجتمعون لعبادة الله... وحيثما إجتمعوا كانت تتلى صلوات يذكر لنا "ترتليانوس" في احتجاجه ق ٣٩ فحواها وتقرأ الكتب المقدسة ويتلى علي الشعب مواعظ مختصرة عن الواجبات المسيحية ويرنم ترنيمات، وأخيراً يمارس العشاء الربانى وولائم المحبة من القرايين التي يقدمها للشعب» (صحيفه ٧٤).

وورد في مختصر كنيسة المسيح لهم «إن المسيحيين الأوائل كانوا في عبادتهم الجمهورية يتلون صلوات معينة». وقال يوستينوس الشهيد «نحن الساكنون في البلاد نجتمع في يوم الأحد في محل واحد».

وقال بلينوس الشاب الوالي لأحد الملوك. «ومن عادة المسيحيين أن يجتمعوا في يوم معلوم قبل الضحى ليرتلوا تسبيحاً للمسيح كما يكون لله» (صحيفه ١٠٩٩).

وورد في كتاب "الدرة النفيسة في شرح حال الكنيسة" للروم الأرثوذكسية، أن "باسيليوس الكبير" كتب عما كان يتم إجراؤه في إجتماعات المسيحيين قائلاً «إن العوائد المتملكة الآن في جميع كنائس الله هي موافقة ومطابقة بعضها لبعض، فإن الشعب عندما يدلج "يسير" ليلاً إلى بيت الصلاة فيعترف لله بألم وضيقه قلب وإنسجام العبارات، ثم أنهم ينهضون من الصلوة وينتصبون للتراتيل، فمرة ينقسمون إلي فرقتين ويرتلون على التناوب "أنتيفوننا"، ومرة يتركون واحداً يشرع بالترتيل "ترنيم فردى"، والباقون يرددون بالتنغيم "خورس للمردات"، وهكذا يقضون الليل بتوزيع التراتيل وهم في أثناء ذلك يصلون».

(رساله ٢٠٧ إلى إكليروس قيصرية الجديدة).

إن النظام المتبع فى الكنيسة الآن من حيث صلاة باكر "رفع بخور" بألحانها،
وصلاة عشية "رفع بخور" بألحانها كل يوم هو نظام أصيل وقديم جداً، نجد نصه فى
تعاليم الدسقولية :

«وعلم يا أسقف الشعب ومُرهم بملازمة البيعة كل يوم باكرًا وعشية لكى لا
يتخلفوا عنها البتة، بل يجتمعون إليها فى الوقت المعين فلا تنقص الكنيسة بتخلفهم
ولا تدع جسد المسيح ناقصاً من أعضائه... بل إجتمعوا كل يوم باكرًا وعشية إلى البيعة
لتصلوا وترتلوا الزمور الثانى والستين : (ليكن رفع يدي كذبيحة مسائية...). فى
عشية، لاسيما يوم السبت ويوم القيامة الذى هو يوم الأحد، فإنه يجب عليكم أن
تجتمعوا فيه فى البيعة كثيراً جداً لترسلوا إلى فوق تمجيداً لله».

وتحذر الدسقولية الأسقف نفسه من محاولة التشاغل عنها أو إهمالها :-

«وإذا جلست يا أسقف ودخل واحد فى شكل حسن مملوء مجدًا فى سيرته
غريب أو بلدى، فاستمر أنت يا أسقف تتكلم بكلام الله، أو تسمع المرتل والقارئ، ولا
تدع عنك خدمة الكلام لأجل مراعاة ذلك الإنسان أو تدعوه إلى أول المجلس. بل كن
ثابتاً فى هدوء، ولا تقطع كلامك، ولا تدع عنك سماع كلام الفصل أو الإيصلمودية،
بل ليقبله الإخوة إليهم بأمر الشمس».

أما عن الترتيل والألحان فى وقت إقامة القداس ورفع القرايين فنقرأ عنها أيضاً
فى الدسقولية :

«ويبدأ الأسقف بخدمة القداس هكذا يقول صلاة الشكر وبعد ذلك يجلس الشعب
ويقول لهم كلام الكتب المقدسة ويعلمهم إياه كما يصلح لثبات سيرتهم، ويعرفهم
مذهب الصلاح. ثم يرتل الإيصلمودية "الزامير باللحن" التى هى التراتيل من كتاب
الزامير مع قوم ممثلين من الفهم والحكمة والموهبة (أى عندهم موهبة الألحان
ويكونون قد تسلموا بفهم وحكمة حسب التقليد)، ويكون الشعب كله جالساً سامعاً
لهم بفهم وخوف ويتبعهم بجزع. ويحمل القس الخبز وكأس الإفخارستيا ويحمل
الأسقف البخور ويدور به حول المذبح ثلاث دفعات تمجيداً للثالوث المقدس، ثم يدفع
مجمرة البخور للقدس، فيدور بها على الشعب كله، فإذا أكملوا الإيصلمودية يقرأ
الشماس فصلاً من الكلام الرسولى وفصلاً من الزامير ثم فصلاً من كلام
الإنجيل... إلخ».

ويؤكد "مار إسحق" أسقف نينوى أهمية التسبيح فى السهر الروحى قائلاً :-

«لأننا نعلم من الكتاب الذى وضعه القديس «مقاريوس» أن الأخ المبتدئ لا يخرج كليةً من قلايته وسط الأسبوع، ولا يزور أحد أخاه أيضاً، بل فى يوم السبت يخرجون من قلايتهم وقت العشاء ويأتون إلى الجمع وهم صائمون، لأنهم طوال السنة صيفاً وشتاءً كانوا يتقربون عشية السبت، ومن بعد أن يتقربوا يدخلون إلى المائدة، ومن بعد الأكل يقفون لصلاة الأحد ساهرين بلا نوم من العشية إلى باكر بخدمة المزامير والتسابيح وقراءة الكتب وتفسيرها ومسائل الإخوة وأجوبة المشايخ ويترتبون منهم بالوعظ... على أن يقام قداس الأحد فى ميعاده أى الساعة الثالثة من النهار».

الكائنات المسبحة أقرب إلى الله

يشير القديس أثناسيوس إلى أن الملائكة هي الكائنات الأقرب إلى الله إذ أنها تسبح لله دائماً فيقول :

«كيف يتجاسر غير الأتقياء ويتكلمون بجهالة على غير ما يجب، إذ أنهم مجرد بشر وغير قادرين حتى على وصف ما على الأرض. بل لعلهم يقولون لنا، ما هي طبيعتهم الخاصة إن كانوا قادرين على فحصها! ولكنهم بجسارة وإعتداد بالذات لا يرتعدون من أن يخترعوا النظريات عن الأمور التي تشتت الملائكة أن تطّلع عليها (بط ١: ١٢) التي تفوقهم بمثل هذا المقدار، سواء كان من جهة طبيعتها أو قدرها السامى. لأنه أى كائن أقرب إلى الله من الشاروبيم والसारافيم؟ ومع ذلك فإنهم لا يشخصون إليه، ولا يمسون الأرض بأرجلهم أمامه، ولا يكشفون وجوههم بل يغطونها، ويقدمون التسابيح بشفاه لا تفتتر، ولا يفعلون شيئاً آخر غير تمجيد الطبيعة الإلهية الفائقة بتسبحة الثلاثة تقديسات».

لذة التسبيح بالألحان القبطية

إننا ونحن نسبح بهذه الألحان القبطية، إن أدركنا أن هذه الألحان هي ذات الألحان التي سبح بها يسوع وتلاميذه ورسله الأطهار وأنه قد صاغها الآباء القديسون ملهمين بالروح القدس، سوف تسرى القشعريرة فى أجسادنا، وسنرتفع بالنعيمات نحو السماء، وسنجد أنها ألحاناً مختلفة تماماً عن أى لحنٍ صاغه أعظم مؤلف موسيقى، لأن هذه الألحان قد تعتقت وتخمرت فى قلب الكنائس الفىّ عام.

ولن أنسى ذلك اليوم الذى تشرفت فيه بقيادة "فرقة دافيد" بمصاحبة الرتل

"إبراهيم عياد" أستاذ الألحان بالكلية الاكليريكية - وبموافقة قدااسة الآب البطريرك البابا المعظم "الأنبا شنودة الثالث"، لكي تمثل ألحان الكنيسة القبطية فى "مهرجان الفنون المقدسة" بباريس فى ديسمبر ١٩٩٥ - أن الفرنسيين الذين لم يعرفوا اللغة القبطية، ولم يفهموا معانيها، قد تذوقوها فى إنبهار حتى أنهم - بعد الحفل - صفقوا تصفيقاً حاداً ظننت من فرطه أنه لن ينتهى، وكان تعليق بعضهم هكذا: «أنا شعرنا وكأننا فى السماء».

كذلك أيضاً فى الحفل المهيّب الذى دُعيت إليه "فرقة دافيد" لكي تمثل ألحان الكنيسة القبطية فى "مهرجان أورينت" الكبير بالسويد فى يونيه ١٩٩٧، والذى غطته إعلامياً الكثير من المؤسسات الإعلامية وأجهزة الإذاعة والتلفزيون المختلفة، والتي سجلت بصدق. مشاعر الشعب السويدي وهو يستمع فى تأثر روحى عميق، وإنبهار موسيقى فوق المعتاد، جعله من فرط التأثر والإندماج يطلب فى إلحاح لم أشهد له مثيل، إعادة أكثر من لحن، حتى أنه أبكاني من فرط تصفيقه الشديد والمتصل. وكان التعليق الجميل الذى قالته إحدى السويديات والمسئولة عن المهرجان «لقد شعرت بالسلام» هو أجمل ما علق بأذنى.

وفى ديسمبر ١٩٩٩ عندما أرادت "هيئة الأوبرا المصرية" أن تحتفل بالألفية الثالثة، كلفت أ.د. نبيلة عريان" التى دعت "فرقة دافيد" إذ رأت أنه لا يمكن الإحتفال بمثل هذه الألفية دون أن يتربع اللحن القبطى على عرش الإحتفال.

وفى نهاية الحفل - الذى تم إعادته بالكامل لنفاذ التذاكر- أصرّ نيافة الجبر الجليل "الأنبا دانيال" أسقف عام المعادى، والأستاذ "الدكتور ثروت باسيلي" وكيل المجلس الملى ورئيس مجلس إدارة شركة آمون، ولفيف من رجال الأعمال أن يصعدوا إلى كواليس المسرح ليهنئوا "فرقة دافيد" بروعة أداء اللحن القبطى. وقد وعد نيافة "الأنبا دانيال" بمساندة "فرقة دافيد" بكل طاقته لقدرتها على إظهار روحانية وموسيقية وجمال اللحن القبطى .

وفى يناير ٢٠٠٠ عندما دعت السفارة المصرية بباريس "فرقة دافيد" بالتنسيق مع وزارة التعليم العالى، لكي تقدم الفرقة الألحان القبطية الخالدة فى حفلين كبيرين بمدينة "أجد" بجنوب فرنسا، وفى "معهد العالم العربى" بباريس، لم يكن هذا الترتيب، إلا إيقاناً منهم بعظمة اللحن القبطى وقدرته على التغلغل فى أعماق السادة الحضور.

وإذ علمت الكنيسة القبطية بباريس بهذا، أصرت - رغم ضيق الوقت - أن يقام

حفل ثالث للجالية المصرية بباريس، وقد نظم الحفل رجل الأعمال "الأستاذ ملاك شنودة"، وحضره الأستاذ "الدكتور أشرف إسكندر" أستاذ الآثار المصرية بجامعة ليموج بفرنسا، الذي من فرط إنبهاره باللحن القبطى وطريقة أداء "فرقة دافيد" رتب أكثر من حفل لعدد من الوفود الفرنسية، بكنيسة مارمرقس بالمعادي، فور عودة الفرقة إلى القاهرة.

أما الدعوة التي تلقتها "فرقة دافيد" من "المركز الثقافى الإيطالى" لتقديم حفلاً كاملاً قاصراً على "فرقة دافيد"، تكون الفقرة الأولى فيه من الألحان القبطية، والثانية من "المزامير" - التي كان لى شرف تلحينها - هذه الدعوة أكدت أن اللحن القبطى والمزامير لهما تأثير روحى عميق على كل البشر.

إذ أنه بعد هذا الحفل صعد إلى خشبة المسرح السيد المستشار الثقافى الإيطالى، معبراً لى عن إمتنانه الشديد وشكره العميق ورغبته الأكيدة فى تكرار مثل هذا الحفل لنجاحه المنقطع النظير.

وعندما أقامت الدولة الحفل الكبير بمناسبة مرور ألفي عام على رحلة العائلة المقدسة إلى أرض مصر، وذلك فى ١ و ٢/٦/٢٠٠٠ بكنيسة العذراء مريم الأثرية بالمعادي، حضره السيد رئيس الوزراء ورئيس مجلس الشعب وقداسة البابا شنودة الثالث وفضيلة الإمام شيخ الأزهر وكبار رجال الدولة، رأت الدولة الحكيمة أن اللحن القبطى هو أصدق تعبيراً عن هذه المناسبة، لذا قررت دعوة "فرقة دافيد" لإفتتاح الحفل بلحن "إبورو" الذي أذيع على الهواء لكل بلاد العالم، ليكون بمثابة تهيئة روحية وموسيقية لأوبريت "مبارك شعبي مصر" الذي ألفه الكاتب الكبير "محمد سلماوي" وأخرجه الفنان المبدع "محمد نوح".

كل ذلك إنما يؤكد أن اللحن القبطى له قوة روحية وموسيقية لا يستطيع أى لحن آخر أن يضاهيها، وأنه بهذه القوة يستطيع أن ينفذ إلى أعماق كل البشر، مهما اختلفت لغاتهم أو عقائدهم أو مذاهبهم الموسيقية. ولكن المهم، هو كيفية تأدية هذه الألحان بالطريقة السليمة وبالسرعة المناسبة لها، وبالعشق الروحى الذى لمعانيها، وبالفهم الموسيقى لتركيباتها وجملها الموسيقية، وبالإختيار المناسب للطبقة الصوتية التي منها يبدأ اللحن.

٣- الأداء الموسيقي لإظهار روحانية الألحان

لقد قمت بتحليل ودراسة بعض من هذه الألحان القبطية لأعرف السر وراء إنجذاب العالم كله لهذه الألحان - رغم الحائل اللغوي - واستخلصت الآتى :

١- إن هذه الألحان غنية بالمقامات الموسيقية وبها تحولات وانتقالات بين السلالم الموسيقية، لا يستطيع مؤلف أن يصيغها إلا إذا كان ملماً بأنواع المقامات، وأساليب التحول بينها.

٢- إن هذه الألحان، تعبرُ تماماً عن المعانى الروحية التى تحويها كلماتها. أى أنه قد تم صياغتها لتعبر عن معنى روحى محدد، أى أنها لم تكن ألحاناً لكلماتٍ أخرى، ثم تم إقتباسها.

٣- إن لهذه الألحان سرعات محددة وضعها بالروح الآباء الأولون، يمكن قياسها بعدد النبضات فى الدقيقة الواحدة. وإذا تغيرت هذه السرعات، تغير المضمون اللحنى لها بشكلٍ جوهري. أعنى أن إبطاء لحن سريع أو إسراع لحن بطيء، يشوه معالم اللحن ومعانيه التى يشير إليها.

٤- إن لهذه الألحان طبقات صوتية محددة محسوبة من درجة أساس السلم الموسيقى للحن "Tonic" وتغيير هذه الطبقات بالرفع أو الخفض "التصوير"^(١) "Transposition"، قد يفسد المضمون الروحى للحن.

وأعطى أمثلة لذلك ، فلحن "غولغوثة" الذى يقال فى يوم جمعة الآلام، هو لحنٌ حزينٌ هادئٌ، يعبر عن أحداث دفن السيد المسيح، وذلك من خلال سرعة بطيئة، وطبقة خفيضة. فإذا تم زيادة سرعة اللحن، ورفع طبقته الصوتية، تحول إلى مارش عسكري قوى، وأخرج الناس عن أحاسيس الصليبوت.

وكذلك لحن "إبؤرو" الفرائحى المبهج الممتلئ بقوة الفرح. إن بهجته وقوته، تؤكدها السرعة النشطة والطبقة الصوتية المرتفعة. فإذا تم خفض السرعة والطبقة الصوتية تحول إلى لحن حزين لا يعبر عن أفراح "إبؤرو" ملك السلام.

٥- إن أداء هذه الألحان القبطية يحتاج الى فهم روحى للمعاني التى تشير إليها كل كلمة ليكون أداؤها مناسباً لمعناها، فلا يكون الأداء خافتاً "Piano"^(٢) لكلمة تحتاج أداءً قوياً "Forte"^(٣)، أو العكس. لأن أساليب الأداء هذه هى التى تحرك روحانية

(١) التصوير هو عملية نسخ أو تحويل أو عزف مقطوعة موسيقية من طبقة صوتية أخرى.

(٢) هو الأداء الوديع الخافت والرنين العذب.

(٣) هو الأداء الممتلئ قوة والرنين الساطع.

اللحن من المسبَّح الى المتلقى.

وما أقوله، قد أوضحه "أرسطو" فى مؤلفه "البلاغة"، الكتاب الثالث، الفصل الأول، إذ كتب قائلاً: «إن الفصاحة تعنى أن يعرف المرء كيف يغير من نبرات صوته، طبقاً للإحساس الذى يريد أن يوحى به، وكيف يستطيع - إذا ما لزم الأمر - أن يمنحه القوة أو أن يلطف منه، أو أن يقف به موقفاً وسطاً، وكيف ينبغى له أن يستخدم النغمات، سواء الحادة أو الغليظة أو التى توجد فيما بينهما، وأن يعرف أية إيقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه، ذلك أن هناك ثلاثة أمور تجدر ملاحظتها، المساحة أو المدى، والهارمونى والإيقاع، وهذا ما يكتب الفوز فى مضمار السباق».

لذلك فإننى أحزن كثيراً عندما أجد بعض الشامسة فى الكنائس يشوهون العالم الروحية والموسيقية لهذه الألحان، بأدائهم السيئ وعدم حفظهم الجيد لها، وتغيير سرعة أدائها (خاصةً إلى الأسرع عند ضيق الوقت)، وبالبلادة فى تغيير الطبقة الصوتية لها (خاصةً إلى الأكثر إنخفاضاً بسبب الخوف من النغمات الحادة فى بعض الألحان التى تحتاج إلى موهبة للأداء السليم). وأحياناً بتغيير الطبقة الصوتية بالهبوط المفاجئ وسط ذروة اللحن، فتتخطم هذه الذروة المقدسة - التى وضعها الآباء الأولون لترفع المؤمنين إلى أسمى المعانى الروحية باللحن - على صخرة العجز، أو الجهل بالهدف وراء هذا الإرتفاع النغمى .

إن الأداء الرديء لهذه الألحان فى بعض الكنائس أعطى لبعض الناس إنطباعات سيئاً عنها، لذا كره البعض سماع هذه الألحان القبطية رغم روعتها الفائقة، وإتجه البعض الآخر إلى الترانيم الجديدة ليجدوا فيها بعض التعزية.

وبسبب عدم الفهم الجيد - من بعض الشامسة - للمعانى التى تحويها هذه الألحان يكون الأداء رتيباً مملاً ، على وتيرة واحدة^(١) "Monotonous" بدون التعبير عن معانى الفرح والحزن، القوة والضعف، الثقة والإنكسار، الحب والكراهية، الألم والشفاء، الإفتخار والإستهزاء، الجبروت والتدلل، المجد والهوان إلى آخر هذه المعانى.

فإن موهبة التعبير الموسيقى، والتشكيل والتلوين اللحنى لنبرات الأنغام^(٢) "Accentazione" بالأداء الخافت "Piano"، والأداء القوى "Forte" ... إلخ ... تساعد

(١) «مونوتون» رتيب على نبط واحد وهو لفظ يطلق على الأداء المتكرر برتابة دون تنوع مما يبعث على السأم والملل للمستمع، كما يطلق أيضاً على المقطوعة الموسيقية ذات التكرار اللحنى الرتيب الغير متنوع.

(٢) فى تركيب الجمل والعبارات الموسيقية يلزم تشكيل بعض الأنغام كما يحدث لختلف مقاطع الكلام كالتشديد=

كثيراً في فهم المعانى التى تحويها الكلمات القبطية أو اليونانية التى يتضمنها اللحن. ولهذا نجد أن بعض الآباء الكهنة والشمامسة، يظنون أن الروحانية فى الصلاة باللحن تكون بالأداء الخافت الضعيف الممتلئ حزناً. ومعدرة إن قلت أن هذا الفكر خاطئ، فكيف يكون أداء لحن مثل "توك تى تيجوم" - ومعناه "لك القوة، والمجد والبركة، والعزة إلى الأبد" - أداءً خافتاً ضعيفاً حزيناً وهو لا يحمل إلا معانى القوة والمجد التى تُفرح قلب الإنسان وتملاه بالرجاء.

٦- إن من يتعمق فى دراسة الألحان القبطية ، يجد أنها ألحان تعبيرية^(١) وليست تأثيرية، الأمر الذى يؤكد أن أداءها يجب أن يكون معبراً عن معانى الألفاظ، وأن نشرح اللفظ بالأداء لا أن نطمس اللحن واللفظ بالأداء السيئ . بل أن النطق الجيد للألفاظ "Articulation" يكون له دور هام فى فهم المتلقى لهذه الألحان.

وقد أعجبنى ما كتبه علماء الحملة الفرنسية فى كتاب "وصف مصر" - الجزء التاسع، عندما وضعوا مبادئ للترنيم الصوتى، فكانت هكذا :-

++ أن النغمات التى تعد الأكثر روعة ونقاء، تفعل فعلها على أحاسيسنا عن طريق قوة وحيوية الهزة التى تحدثها أليافنا العصبية، أكثر مما تحدث هذا الأثر على أرواحنا.

++ أن الأصوات البشرية التى تستحوذ على إعجابنا أكثر من غيرها، بفعل نقائها وروعة جرسها، نادراً ما تكون هى تلك التى تحرك المشاعر، أو تمس شغاف القلوب أكثر من غيرها "أى بنفس درجة نقائها وروعة جرسها".

++ كثيراً ما يستطيع ممثل درامى رائع، لا يملك صوتاً يتملق إعجاب سامعيه، لكنه يعرف كيف يبث الإنفعالات فى نغمات صوته، يستطيع مثل هذا الممثل جعل المشاعر التى يعبر عنها، أن تتوغل بقوة وفاعلية حتى أعماق أرواحنا ومشاعرنا، فى حين لا يقدر أفضل المغنيين، إذا ما اعتمد على مجرد نقاء صوته ومهارته، أن يجعلنا

= على بعض نبراتها بشيء من الشدة والضعف أو المرونة والصلابة أو بربط النغمات فيما بينها أو انفصالها عن بعضها البعض.

(١) التعبيرية فى الفن هو أسلوب مناهض للتأثيرية وذلك بالدعوة إلى إطلاق العنان للعواطف والإنفعالات لتعبر عن المشاعر والوجدان دون محاكاة الواقع، وكذلك بعدم التقيد بالقواعد التقليدية للتأليف الموسيقي. وينسب التاريخ الموسيقي نشأة الموسيقي التعبيرية على يد الموسيقار "شونبرج" (١٨٧٤-١٩١٥) الذى ابتكر النظام اللامقامي. وإن كنت أرى من وجهة نظري الخاصة أن نشأة الموسيقي التعبيرية قد بدأت مع نشأة الكنيسة القبطية. لأنني خلال دراستي لجموعة كبيرة من الألحان القبطية، وجدت أنها تعبر عن عواطف ومشاعر قديسين نحو حبيبهم المسيح. وخلال هذا التعبير انفصل هؤلاء عن الواقع وسبحوا بألحانهم البديعة فى مستوى بعيد عن الأرض. مُحلقين فى السماء ومن خلال ألحانهم ترجموا وشرحوا بالنغمات معانى الكلمات.

نتبين الفكرة والخبرة اللتين يستهدى بهما صوته، وفي الوقت الذي يشنف فيه آذاننا ويمتع أرواحنا بمثل هذا الكمال، فإن القلب يظل منه بارداً.

++ من المستحيل أن تتقدم الموسيقى تقدماً حقيقياً، في أى مكان لا تكون فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل، أو عندما تضحى بما لها من تعبير، في مقابل إمتاع الأذن، أو هدهدة الأذواق، أو الجرى وراء عبث "الموضة" ونزواتها.

ولعل المبادئ التي أرساها هؤلاء العلماء تعطينا نوعاً من الطمأنينة، فمن حديثهم نستشف أنه ليس بالصوت الحلو وحده يصل اللحن إلى المتلقى، بل بقدرته علي توصيل فكرة اللحن وإمتاع الروح. لذلك نجد أننا مثلاً، نستمتع روحياً بالقداس الإغريغورى الإلهي لنيافة الأنبا "بنيامين" المتنيح أسقف المنوفية، أكثر كثيراً من ذات القداس الإلهي لكهنة وأساقفة آخرين، ربما يمتلكون من طراوة الصوت ما لم يحظى به نيافة الأنبا "بنيامين" المتنيح. والسبب في ذلك هو قدرته على أن يجعل نغمات القداس الإلهي، تتوغل بقوة وفاعلية حتى أعماق أرواحنا، على حد تعبير هؤلاء العلماء.

٧- إعتاد بعض الشامسة على أن يكون تسبيحهم صادراً من الأنف، وذلك من خلال طنين أنفي "أخنف"، وكثيراً ما يكون هذا الأداء، عائقاً أمام وصول المعاني الروحية، بل وأكثر من هذا، فإنه يطمس معالم ومخارج الألفاظ فيجعل الفهم بعيد المنال .

٨- إن هذه الألحان تتكون من جمل وعبارات موسيقية، وينبغي للذي يؤديها أن يتفهم بداية كل عبارة ونهايتها وكذلك بداية ونهاية كل جملة، ليحدد مواضع التنفس "Aspiration" و يحدد طريقة إنهاء كل جملة حسب نوعها وهو ما يسمى بنظام القفلات وأنواعها. فالجمل الموسيقية من ناحية التكوين، تشبه الجمل الإنشائية في فن الأدب، وكما أن أسلوب إلقاء جملة خبرية يختلف عن أسلوب إلقاء جملة إستفهامية أو تعجبية... إلخ، كذلك في أداء الألحان يجب أن يختلف أداء كل جملة موسيقية عن الأخرى عندما يختلف مضمونها.

في النهاية أرى أن أذكر القارئ ، بأن تعاليم الرسل في الدسقولية أوضحت لنا ضرورة أن يتم إختيار الذين يرتلون الإبصلمودية، ليكونوا قوماً ممثلين من الفهم والحكمة والموهبة (أى عندهم موهبة الألحان ويكونون قد تسلموا بفهم وحكمة حسب التقليد).

٤- أساليب التسبيح

هناك أساليب مختلفة للتسبيح، أوجدتها الكنيسة الرسولية الأولى الممتلئة حكمة، والغرض من هذه الأساليب المختلفة، هو التشبه بالصور المختلفة التي سيكون عليها التسبيح في السماء، ولخلق نوع من الحوار التسبيحي بين المسبحين، ولتركيز أذهان المؤمنين المستمعين لهذه الألحان، حتى لا يتسرب إليهم روح الملل بسبب الأداء المونوتوني (أي ذو الوتيرة الواحدة). ومن هذه الأساليب :

١- التسبيح في خورسين

ويعرف بالـ "أنتيفونا"^(١) "Antiphonal Singing" وهي طريقة التسبيح بين خورسين، خورس قبلي وخورس بحري وكل واحد يرد على الآخر.

وقد احتار العلماء في أصل دخول الأنتيفونا في الكنيسة، فبعضهم قال : إن بطرس الرسول رآها في رؤيا، وآخرون قالوا : إن هذا الأسلوب أدخل إلى كنيسة أنطاكية عن طريق القديس "أغناطيوس الثيوفورس" في القرن الأول للميلاد (سقراط، تاريخ الكنيسة ٦ : ٨) نقلاً عن نظام العبادة في مجامع اليهود، وأن هذا الأسلوب في التسبيح قد انتقل من انطاكية (أي من سوريا) إلى فلسطين، ثم إلى مصر.

وتروى قصة عن القديس "أغناطيوس" أنه رأى في رؤياه، الملائكة ينشدون بالتبادل ترانيم للثالوث الأقدس. وهذا يتوافق تماماً مع ما جاء بأشعيا النبي «رأيت السيد جالساً على كرسى عالٍ ومرتفع وأذنيه تملأ الهيكل. السيرافيم واقفون فوقه لكل واحد ستة أجنحة، بإثنين يغطي وجهه وإثنين يغطي رجليه وإثنين يطير. وهذا نادى ذلك وقال قدوس قدوس قدوس رب الجنود مجده ملئ كل الأرض. فاهتزت أساسات العتب من صوت الصارخ وامتلاً البيت دخاناً» (أش ٦ : ١)

والحقيقة أن أسلوب التسبيح في خورسين هو طقس قديم جداً في الهيكل ومعمول به منذ أيام "عزرا" و"نحميا". إذ يقول الكتاب :-

«ولما أسس البانون هيكل الرب أقاموا الكهنة بملابسهم بأبواق، واللاويين بنى

(١) الأنتيفونا : هو الغناء التبادلي أو التقابلي. استخدم قديماً في القرن الرابع بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية والأرثوذكسية اليونانية، نقلاً عن الكنيسة القبطية المصرية. كما يطلق إسم الأنتيفونا على مؤلف موسيقي غنائي أو ألى تؤديه مجموعتان تتناوب الجمل الموسيقية فيما بينها بأوكتاف.

آساف بالصنوج لتسبيح الرب علي ترتيب داود ملك إسرائيل. وغنوا بالتسبيح والحمد للرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته على إسرائيل. وكل الشعب هتفوا هتافاً عظيماً بالتسبيح للرب لأجل تأسيس بيت الرب». (عزرا ٣: ١٠-١١).

ويقول أيضاً «وعند تدشين سور أورشليم طلبوا اللاويين من جميع أماكنهم ليأتوا بهم إلى أورشليم لكي يدشنوا بفرح وبحمدٍ وغناء بالصنوج والرباب والعيدان... وأقامت فرقتين عظيمتين من الحمادين ووكبت الواحدة يمينا... والفرقة الثانية من الحمادين، ووكبت مقابلهم... فوقف الفرقتان من الحمادين في بيت الله... وغنى المغنون...» (نحميا ١٢: ٢٧-٤٠).

ويُعتقد أن الترجمة القبطية للمزامير مأخوذة عن النسخة العبرية المسماة بالماسورية "Massoretic" التي كان يستخدمها يهود الإسكندرية النساك قبل تحولهم إلى المسيحية، وأنه عنهم استلم الأقباط طريقة الترنيم بالأتيفونا "Antiphona" أي المجاوبة الصوتية.

وفي الكتاب الذي وضعه العلامة "فيلو" اليهودي يصف فيه حياة الكنيسة الأولى في الإسكندرية وكل مصر، وهي لاتزال في صبغتها اليهودية الأولى (٤٥-٥٥م)، يذكر أن هؤلاء النساك كانوا يستخدمون طريقة الأنتيفونا في تسبيحهم الليلي، وهكذا إنتقلت الأنتيفونا كطقس خدمة إلهية من هؤلاء النساك إلى الكنيسة. وقد أخذت الكنائس اللاتينية هذه الطريقة في التسبيح عن كنيستنا.

ويلاحظ أن الكنيسة قد رتبت أنتيفونا وتسبيحاً مشابهاً يتمثل في خورس داخل الهيكل، وخورس خارج الهيكل في عيد القيامة مرتباً على الزمور ٢٤ «إفتحوا أيها الملوك أبوابكم»، إستمراراً للتقليد للإشتراك في موكب الرب في مجيئه الثاني.

ولعل ما يحدث في صلاة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، بعد أن يُفتح باب الهيكل، علامة المصالحة بين السمايين والأرضيين، عندما يبدأ الحوار بين مجموعة الشمامسة الذين في الهيكل من داخل، والذين هم خارج الهيكل، فيجاوبون بعضهم البعض قائلين "ثوك تى تيجوم"، هي صورة أخرى من صور الأنتيفونا يجسدها طقس الكنيسة.

ويذكر كل من إنجيل "مرقس" و"متى"، أن الجماعة التي خرجت لاستقباله قسمت نفسها إلى خورس يمشى أمام المسيح وخورس يمشى وراءه :- «والجموع الذين تقدموا، والذين تبعوا، كانوا يصرخون (الواحد قبالة الآخر) أوصنا لإبن داود مبارك الآتي باسم الرب» (مت ٢١: ٩).

بل وأكثر من ذلك أيضاً فالرب نفسه شاء أن يلفت نظر التلاميذ والجموع التي كانت تتبعه إلى المزمور ١١٨ بل وإلى شرحه الذي تعلموه من "المدراش" بقوله «لأنى أقول لكم أنكم لا تروننى من الآن حتى تقولوا مبارك الآتى باسم الرب» (مت ٢٣: ٢٩). وكأنما الرب يضع فى أفواههم مسبقاً الأنتيفونا التي سيقولونها عند دخوله أورشليم بعد ساعات.

فالرب بعد العشاء سبح بهذا الزمور، وهتف التلاميذ بأوصنا بأسلوب ليتورجى، حتى واقعى وكأن فى شعورهم وإحساسهم أنهم إنما يوقعون تسبحة الخلاص السنوية والتقليدية على خلاص حاضر وواقع أمام عيونهم. حيث جماعة التلاميذ تمثل الكنيسة كلها عندما تلتف حول المسيح فى مجيئه الثانى.

فى هذا الزمور وفى نشيده وتسيحه بالأنتيفونا وفى الـ"أوصنا" بهتاف الفرح والرجاء يتحقق سر خلاص تم، وخلاص يتم، وخلاص سيتم أيضاً من داخل الأفخارستيا وبحضور الرب.

والقديس "باسيليوس" أيضاً فى الخطاب رقم ٢٠٧ إلى كهنة قيصرية، يؤكد أهمية الأنتيفونا قائلاً:

« يذهب الشعب إلى بيت الصلاة فى الليل وفى انحصار ودموع متواصلة يعترفون أمام الله وأخيراً ينتقلون من الصلاة لبدأوا بتسيح المزامير وذلك بأن ينقسموا أولاً إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهما... وبعد ذلك يسلمون مطع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد».

وأيضاً فى سفر الرؤيا، حينما تهتف كل الخليقة بمجد الله، و يرد الأربعة مخلوقات الحية (المسؤولون عن كافة الخلائق) ويقولون: "آمين" (رؤ ٥: ١٤)، أليست هذه صورة سمائية مبدعة للكنيسة وهى تسبح بكافة طقوسها؟ حينما يرد هذا قبالة ذاك ويقولون: قدوس قدوس قدوس أمين هليلويا...

٢- التسيح التجاوبى بالرد "Responsorial"

كتبت بعض كتب التاريخ الموسيقى والمراجع العلمية مؤكدة، أن الغناء التجاوبى أو الترددى أسلوب عرف فى القرن الرابع عشر مأخوذاً عن الكنيسة القبطية القديمة، حيث كان يرد الكورس أو جماعة المصلين على العريف "الغنى المنفرد"، وقد أدى هذا الأسلوب إلى ظهور نوع الغنى البارع الفيرتيوز "Virtuose".

وهذا يؤكد أن أداء العريف كان رائعاً معبراً حتى أن الذين هم من خارج الكنيسة كانوا ينبهرون ويتأثرون من عذب ودقة أدائه.

لقد كان يتلو العريف أرباعاً بينما ينصت الشعب، ثم يجاوبون عليه فى كل آخر ربع بمرد ثابت.

ويحكى عن القديس "أثناسيوس الرسولى" بأنه كان يوصى الشماس بأن يرئم الزمور وأن يجاوب الشعب عليه قائلين: «لأن إلي الأبد رحمته».

أى أنه أوصاهم بإنشاد الهوس الثانى (الزمور ١٢٦) بنظام الترئم المنفرد والجاوية بالرد.

ودون "فيلو" بصفة خاصة سهرات الليل التى كانوا يمارسونها بمناسبة العيد العظيم والترانيم التى إعتادوا تلاوتها، مبيناً كيف أنه عندما كان الواحد يرئم فى الوقت المحدد كان الآخرون يصغون فى صمت ولا يشتركون فى الترانيم إلا فى آخرها.

والقديس "باسيليوس" أيضاً فى نفس الخطاب رقم ٢٠٧، بعد أن يشرح كيف أنهم ينقسموا إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهما... يقول «وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد».

ويقال إنه لم يكن عند الرهبان المصريين قديماً وفى عدد من كنائس الإبارشيات فى مصر تسبيح أو ترئم مشترك إنما ينصتون فقط للمرئم ولا يردون إلا مثلاً فى الزامير بهليلويا.

٣-التسبيح بصوت جماعى واحد

مثل جميع المردات التى يرئم بها الشعب كله ويذكرها كتاب الخولا جى مُشيراً إليها بعبارة: «يقول الشعب». وعادة ما تكون طلبات بلجاجة وقوة، مثل لحن "أمين طون ثاناتون" الذى يتعهد فيه كل الشعب بأن يبشر بموت المسيح وبقيامته المقدسة، كذلك لحن «إريبو إسمو إثؤواب»، وكذلك لحن "أوس بيرين كى إستيستين" كما أنه هناك ألحاناً كثيرة للشعب لها نغمات طويلة ومركبة.

ويؤكد القديس "باسيليوس" فى الرسالة (٢٠٧) ضرورة التسبيح الجماعى قائلاً: «يرفع الجميع معاً زممور الإعتراف للرب كما بصوت واحد وقلب واحد».

٤- التسييح الفردي "Solo"

إن التسييح الفردي في الكنيسة هو أسلوب تتميز به الكنيسة القبطية، فجميع ما يصلى به الكاهن أو الأسقف هو شكل من أشكال التسييح الفردي.

وعندما يقوم الشماس بقراءة لحن مقدمة البولس أو الكاثوليكون أو الإبركسيس، أو لي طرح الزمور باللحن في القديس، أو عندما يتلوه باللحن الإدربي في أسبوع الآلام، كل هذه هي من أشكال التسييح الفردي.

وهذا أيضاً يؤكد القديس "باسيليوس" أيضاً في الخطاب رقم ٢٠٧ إلى كهنة قيصرية، قائلاً : -

« ... ويبدأون بتسييح الزامير وذلك بأن ينقسموا أولاً إلى فريقين ليرددوا التسايح مقابل بعضهما... وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد.»

أنما يجب الا يكون "التسييح المنفرد" سبباً في الزهو بالذات بسبب طراوة صوت المسبح، بل يجب أن يكون إعلاناً عن "حب منفرد" لصاحب ذلك الصوت، فيه يقطع عهداً مع الله أنه يحبه أكثر من الكل.

ويؤكد القديس "يوحنا ذهبي الفم" - في تفسيره للمزمور ٤٢ - على ذلك قائلاً : «إذا فلا تظن أنك جئت الى ههنا مجرد أن تقول كلمات، بل إنك عندما تقول المرد، فاعتبر ذلك المرد عهداً. لأنه عندما تقول : «كما يشناق الإيل إلى جداول المياه تشناق نفسى إليك يا الله» فإنك تقطع عهداً مع الله أنك توقع إتفاقاً بدون حبر أو ورق، لقد اعترفت بصوتك أنك تحبه أكثر من الكل، أنك لا تفضل عليه شيئاً أنك تلتهب بمحبته...»



الباب الثالث
الحفاظ على اللحن القبطي

١ - الحفاظ على اللحن القبطي

٢ - العالم والألحان القبطية

١- الحفاظ على اللحن القبطي

دور الكنيسة في الحفاظ على اللحن القبطي

إن مافعلته الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، من أجل الحفاظ على الألحان القبطية التي تسلمتها من الآباء الأولين، يعد معجزة كبيرة. فإذا كان الغرب يقف مندهشاً أمام آثارنا الفرعونية التي بقيت راسخة آلاف السنين، فإنه يقف أكثر إندهاشاً أمام هذه الألحان متسائلاً: «كيف استطعتم أن تحافظوا على نغماتٍ - تتحرك في الهواء وتتنقل بين المشاعر والأحاسيس- ألفى عام، في أزمنة غابت فيها أجهزة التسجيل؟ وكيف بقيت في قلب الكنيسة هذه الألحان ولم يكن وقتئذٍ علم التدوين الموسيقي^(١) قد وُجد؟»

إنها معجزة بكل المقاييس "معجزة التسليم" أو "التواتر بين الأجيال" أو "التقليد الشفاهي" "Oral Tradition" التي تؤكد إصرار الكنيسة القبطية على الحفاظ على كل ما تسلمته من الآباء الرسل، الطقوس والصلوات والأسرار الروحية والرتب الكهنوتية، والمفاهيم الروحية السليمة، وكذلك الألحان التي يبدو للفاهم، إستحالة بقائها عشرون قرناً دون تدوين موسيقي أو تسجيل. ومن أجل ذلك عيّنت الكنيسة القبطية "العرفان" أو "المرتلين"^(٢) "Cantors" القادرين على تخزين كل هذه الألحان في الذاكرة، رغم إختلاف طرائقها^(٣) ومقاماتها والمناسبات المختلفة التي تقال فيها، ورغم تباعد المناسبات زمنياً، حتى أن بعض هذه الألحان يقال مرة واحدة في السنة. وصارت تُوجد في كل جيل من يستطيع أن يسلم، ومن يستطيع أن يتسلم هذه الألحان، ولكن مامن شك أن روح الله أولاً هو الذي ساعد على بقاء هذه الألحان.

(١) كان التدوين الموسيقي شائعاً في أوروبا في مستهل القرن التاسع، وكان يسمى بالـ «نيومز» وكانت له رموز تشبه الأشكال الخاصة بالإختزال، كالنقطة والشرطة النحنية يميناً أو يساراً والفاصلة...إلى آخره. وكلها كانت توضع فوق ألفاظ الشعر لتذكير المغني باتجاه النغمات، من جهة صعودها وهبوطها للحن الذي يعرفه من قبل. وكانت هذه الرموز قاصرة علي تحديد طول النغمة أو قصرها وتوضيح الزمن المخصص لها، أو للإنتقال من نغمة إلى أخرى. وظلت هذه الطريقة في التدوين حتي نهاية القرن الحادي عشر حتي إبتكر «فرانكو الكولوني» وهو من مدينة كولونيا بألمانيا، علامات جديدة ذات أشكال مختلفة، لكل منها قيمة زمنية وكل علامة تبلغ قيمتها ثلاث قيمة العلامة التي تكبرها مباشرة. وفي القرن الرابع عشر، أضاف إليها «فيليب دي فيتري» علامات أخرى ذات قيمة زمنية أقل. وظل شكل العلامات يتحسن ويتبدل إلى أن أخذت أشكالها وأسماؤها الحالية. ولقد أفاد التدوين الموسيقي في حفظ المؤلفات الموسيقية من الضياع والتشويه والتحريف، فضلاً عن أن العلامات التي أضيفت إليه، زادت دقة وثراء وأصبحت قادرة على تسجيل جميع تفاصيل المقطوعة ومواضع التنفس وألوان وظلال الأداء والتعبير.

(٢) "CANTOR": هو العريف أو المنشد أو المرتل بالكنيسة القبطية، وكان يطلق أيضاً علي قائد الموسيقي في الكنيسة اللوثرية بألمانيا.

(٣) الطرائق: هي طقوس لحنية خاصة بالألحان القبطية لتمييز كل مناسبة عن الأخرى خلال السنة، فمثلاً =

دور المرتلين فى الحفاظ على اللحن القبطى

من المعروف أن قدماء المصريين كانوا يفضلون أن يكون المغنيون من مكفوفى البصر، وأنهم كانوا يضعون أيديهم على وجناتهم أثناء الأداء. ومن هنا جاءت فكرة الكنيسة القبطية للإستعانة بمكفوفى البصر فى تسليم وتسلم هذه الألحان جيلاً بعد جيل، وذلك لتمتعهم بذاكرة قوية وقدرة شديدة على التركيز وإمكانيتهم الفائقة فى تخيل النغمات والأشكال الإيقاعية والتي أطلقوا عليها مصطلح "الهزات".

وقد كان يتم إختيارهم بعناية من حيث القدرة على الأداء الصوتى السليم للنغمات والأشكال الإيقاعية. وقد أطلق عليهم "العرفان" أو "المعلمين" أو "المرتلين" "Cantors" وظل حتى الآن لكل كنيسة مرتلٌ خاصٌ بها، تكون مهمته الأساسية - إلى جوار الترتيل فى القداسات والتسبيحة والصلوات المختلفة - أن يتولى تسليم الألحان "تحفيظها" لمجموعات من الشمامسة، يصطفون فى خورسين أثناء القداسات والتسابيح المختلفة، خورس بحرى وخورس قبلى، ويقف "المرتل" أو "العريف" أو "المعلم" على رأس المجموعة التى تقف فى الجهة البحرية، ليقوم بدور القائد أو "المايسترو"^(١) الذى بإشارات دقيقة بيده، يحدد السرعة المناسبة للحن، وكذلك مواضع البدايات والنهايات للألحان.

وكذلك يقوم المرتل بالعزف على آلة "الناقوس" على أن يقوم أحد الشمامسة بالمصاحبة بالعزف على آلة "المثلث"، خاصة عند أداء أحد الألحان الفرائحي.

وعن الإشارات التى يقوم بها المرتلون بأيديهم عند قيادة هذه الألحان، يقول الدكتور «راغب مفتاح» «ثبت من واقع الصور التى وُجِدَت على الآثار المصرية القديمة، أن الحركات التى يجريها بيديه المعلم «ميخائيل البتانونى»، عند ترديده الألحان القبطية، تشبه كثيراً ذات الحركات التى كان يؤديها المرتلون والموسيقيون فى مصر الفرعونية».

(مجلة الفكر والفن المعاصر القاهرة، العدد ١٤٠، يولية ١٩٩٤ صفحة ١٥٢)

وأحياناً ما يكف "العريف" عن الترتيل، عندما يطمئن إلى خورس الشمامسة، أو عندما يكون بينهم من يستطيع أن يقوم بدوره، أو عندما يكون هناك رئيسٌ للشمامسة

= هناك الطريقة الفرائحي والحزائني والكيهكي والصيامي والشعائيني والسنوي. ومن بين الألحان القبطية الشهيرة لحن يسمى «السبع طرائق».

(١) المايسترو: كلمة معناها أستاذ أو قائد أوركسترا، وفي القرن الثامن عشر كانت تطلق على عازف آلة «الهاريسكورد» وكذلك على قائد الموسيقى الكنائسية. ودور المايسترو هو توصيل الألحان إلي المستمع على أكمل وجه وذلك عن طريق الربط والتنسيق بين العازفين والمرنمين وتوجيههم لإخراج اللحن =

"أرشى ذياكون"، وكأنه فى صمته هذا، يتأكد من نجاح مهمته فى أن يخلق جيلاً جديداً يقدر على أن يحافظ على هذا التراث الروحى الخالد.

ويكون من مهام المرتلين أيضاً، غرس حب الألحان القبطية فى قلوب هؤلاء الشمامسة، وخلق جيل جديد من الأطفال الموهوبين موسيقياً، ليصبحوا شمامسة المستقبل.

نموذج واقعى من التسليم الشماهى

لا أستطيع أن أنسى المعلم "نجيب صليب"، مرتل كنيسة مارمينا بشبرا، عندما كان يأتى إلى منزلنا الملاصق لكنيسة مارمينا بشبرا، ليقوم بتسليم الألحان القبطية لأخى الأكبر "منير كيرلس" - الذى صار فيما بعد "القس كيرلس كيرلس" - وكنت وقتئذٍ طفلاً صغيراً شغوفاً بهذه الألحان ولم أكن أتجاوز السادسة من العمر، فكنت أجلس عن قرب لأستمع بهذا الدرس الخاص والجميل. وكان يطلب منى المعلم "نجيب" فى نهاية كل درس للألحان، أن أتلو عليه ما قد حفظت من هذا الدرس الممتع، وكان دائماً يحضر معي فى جيبه الواسع، قطعاً من الحلوى وقوالب من السكر، إذ كان يعرف، أن شغفى بها وقدرة أمعائى لإستيعاب كمية كبيرة منها، تفوق قدرتى على إستيعاب هذه الألحان.

وتمر الأعوام وينتقل هذا المرتل الى السماء ليشارك طغمات الملائكة تسبيحهم، ولا تنتهى قصة الألحان بالكنيسة، بل تنمو وتزداد، إذ يأتى إلينا مرتلٌ آخر قديرٌ هو المرتل "كامل عياد قلينى" (١٩٢٩/٧/٢٦ - ١٩٩٤/٧/١٠)، ليستكمل المسيرة، وليغرس غرساً جديداً، فيواصل تسليم الألحان لخورس الشمامسة. ويبدأ حبى لهذه الألحان ينمو أسرع من معدلات التسليم فى هذه الدروس العامة، ويكون الحل الوحيد هو أن أخوض تجربة أخى الأكبر فى أخذ دروس خاصة لهذه الألحان.

وتبدأ فى الكنيسة الغيرة المقدسة، الجميع يريد أن يستزيد بحفظ ألحان أكثر. وألحان أطول وألحان أعقد، ويتحول المنزل الصغير للمرتل "كامل عياد قلينى" والملاصق جداً للكنيسة، إلى مكان لهذا التنافس، فيقف خارجه شماسٌ أو أكثر منتظراً

= بالصورة والشكل الذى صيغ عليه. لذا يجب أن يكون مؤهلاً بثقافة موسيقية عالية تمكنه من فهم طبيعة الألحان التى سيقودها وأسلوب العصر الذى صيغت فيه، وأن يكون متمتعاً بأذن حساسة مرهفة وذاكرة قوية - وذا شخصية قيادية ومحبوبة تحمل الآخرين على التجاوب معه والإنقياد إليه، وأن يجيد العزف على آلة أو أكثر. ودائماً ما يكون للمايسترو إحساسه وفكره الخاص بالألحان التى يقودها فيترك بصماته عليها. لذا يختلف أداء الألحان باختلاف القائد. ومنذ القديم عرف القائد فى التسبيح والترتيل للرب، فسفر أخبار الأيام الأول (الأصحاح ٢٢ : ١٥) يذكر أن «كننيا» كان رئيس اللاويين فى الغناء لانه كان خبيراً به. حسب الترجمة الكاثوليكية.

أن ينتهى الآخر الذى بالداخل من درسه، مسترقاً السمع بأذنيه ليعرف إسم اللحن الذى يحفظه الشماس الذى بالداخل، حتى متى خرج ذاك، دخل هو طالباً لحناً أطول مماثلاً فى صعوبته، أما ما حفظه ذاك الذى خرج، فلا خوف منه، إذ أنه فى محبة شديدة، سوف يجلس جميع الشمامسة معاً كلّ يقوم بتحفيظ الآخر، متقمصاً دور «المعلم» لبعض اللحظات، مفتخراً بما قد حَفِظَ من ألحانٍ لا يعرفها الآخرون.

وأنا شخصياً قد تسلمت الألحان التى حفظتها، من أكثر من مرتل وشماس، أفكر منهم المعلم "فهيم" بالكنيسة المرقسية الكبرى بكلوت بك، وهو من المرتلين الكبار المعروفين، والأستاذ "نظمى بانوب" الذى صار فيما بعد "الأب كرنليوس" الراهب بدير أبومقار، والمهندس "فايز" الذى صار فيما بعد القس "إستفانوس فائق" بكنيسة مارينا بشبرا وكذلك المهندس "صفوت" الذى صار فيما بعد القس "بيشوى صدقى" بنقس الكنيسة وكذلك الأستاذ "يونان" الذى صار فيما بعد القس "يونان عزيز" بكنيسة القديسة دميانة بالعدوية، وكذلك الأستاذ "عاطف عطا" والدكتور "وحيد" من الشمامسة المقتدرين، وكذلك من القمص "مرقص جرجس" ذو الصوت العذب كاهن كنيسة مارمينا بشبرا.

وأذكر أننى سمعت فى أواخر الستينيات أن مرتلاً عذب الصوت مبصر العين يقوم بتحفيظ الألحان بجمعية النهضة القبطية، مرتين كل أسبوع، فقامت على الفور وأخذت معى نخبة من محبى الألحان القبطية وانضمنا إلى هذه الجمعية، وكان هذا المرتل ذو الصوت المبهج هو المعلم "إبراهيم عياد" الذى إختاره قداسة الأب البطريرك البابا "الأنبا شنودة الثالث" فيما بعد، ليكون مرتلاً خاصاً لقداسته، والذى تشرقت، بإشتراكه معى فى عدد كبير من الحفلات التى قدمتها من خلال "فرقة دافيد" للألحان القبطية داخل وخارج مصر.

إن وصفى السريع لهذا التسابق على حفظ الألحان القبطية، هو صورة حقيقية عشتها فى كنيسة مارمينا بشبرا، وعاشتها الكنيسة الرسولية الأولى منذ الإبتداء، وتعيشها كل كنيسة حتى الآن، وهى أحد الأسباب الرئيسية لبقاء الألحان القبطية إلى يومنا هذا، قرابة الفى عام، وستظل تعيشها كل كنيسة، حتى الليل الذى لن يجىء، وحتى نرتلها معاً على البحر الزجاجى ونحن ممسكين بقيثارات الله. عندئذ لن نستطيع أن نتعلم الترنيمة، إلا الذين أشتروا من الأرض، هؤلاء الذين لم يتنجسوا مع النساء لأنهم أطهار، الذين يتبعون الخروف حيثما ذهب، الذين أشتروا من بين الناس باكورة لله وللخروف. وفى أفواههم لم يوجد غش، لأنهم بلا عيب

قدامَ عرشِ اللهِ». (رؤيا ١٤: ٣).

وتستمر معى التجربة والصورة بكل تفاصيلها عندما أنتقل إلى سكنى الجديد بالمعادي، وينتقل مركز خدمتى إلى كنيسة مارمرقس بالمعادي، لأجد المعلم "صموئيل" يقوم بنفس الدور، فى غرس حب الألحان فى الأطفال والشمامسة ليستمر محافظاً على منهج الكنيسة الأولى فى قضية التسليم الشفاهى التى بها، هو أيضاً قد تسلم جميع هذه الألحان التى يحفظها.

بل وأكثر من ذلك فإننى عندما كنت أقوم بعمل البروفات النهائية للحفلات التسبىحية التى كنت أقدمها من خلال "فرقة دافيد"، فإن نيافة الجبر الجليل "الأنبا دانيال"، أسقف المعادي وتخومها - وهو مشهورٌ له من الجميع بحبه وحفظه للألحان القبطية - كان حريصاً على حضور بعضٍ من هذه البروفات للتأكد من أن الألحان القبطية التى تُقدم، مطابقةٌ تماماً فى السرعات والهزات لما قد حفظه نيافته طوال السنين، وكثيراً ما إستوقفنا أثناء البروفات لإبداء بعض الملاحظات الهامة.

أما كاهن الكنيسة القس "مرقس يسى" وهو الأب الروحى المساند دائماً والعضد لـ "فرقة دافيد"، فكان حريصاً بصفة شبه دائمة على حضور أغلب البروفات وجميع الحفلات.

والمقصود هنا أن الكنيسة بكامل مؤسساتها وهيئاتها تقف بحرص شديد خلف تسليم هذه الألحان، وللتأكد من أن تدريسي لهذه الألحان بالنوتة الموسيقية - التى تعتبر حدثاً جديداً فى ذلك الوقت - يتم بدقة شديدة، بشكل مطابق تماماً للخطة التى وضعتها الكنيسة لتسليم هذه الألحان بـ "التواتر بين الأجيال"، هذه النوتة الموسيقية التى سأظل أنادى - حتى تبح حنجرتى مما أصرخ - بأنها ضرورة ملحة لأن تكون هى الوسيلة الوحيدة لتدريس الألحان بالمعهد العالى للدراسات القبطية فى قسم الموسيقى والألحان، بإعتباره المؤسسة العلمية الأولى لتدريس هذه الألحان. فإن كنت مع جميع الخوارس وفرق الكورال والأوركسترا - التى أشرف بقيادتها - أقوم بتدريس الألحان بالنوتة الموسيقية، والتى أقوم بتدوينها بنفسى من التسجيلات التى جمعها د. راغب مفتاح"، وكنت أقوم أيضاً بمراجعتها بعناية فائقة من خلال هؤلاء الشمامسة الذين إنتقيتهم من كنائس عديدة ليكونوا أعضاء بـ "فرقة دافيد"، فكم بالحرى أن تقوم الكلية الإكليريكية بالتدريس بهذا الإسلوب العلمى، والمعروف منذ عدة قرون.

إن الصورة السابقة التى رسمتها، هى تجربة شخصية قد عشتها من منتصف القرن العشرين حتى مطلع القرن الواحد والعشرين، إلا أنه توجد صور أخرى كثيرة

مماثلة فى كنائس عديدة وفى أزمنة مختلفة تؤكد حرص الكنيسة على هذا التراث الخالد، والمحاولات المضنية لإبقائه دون أن تؤثر عليه "عوامل التعرية".

لذا فإننى أفسح الطريق الآن أمام إثنين من الذين جاهدوا من أجل الحفاظ على تراث الألحان القبطية فى أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، فأضاعوا الوقت والمال وأفنوا العمر من أجل أن يكونوا حلقة فى سلسلة العظماء الذين حافظوا على هذا التراث.

دور المعلم ميخائيل البتانونى

ولد هذا العالم الفذ والفنان العبقري فى ١٤ سبتمبر ١٨٧٢ - بالقاهرة، وكان والده موظفاً صغيراً فى الحكومة لكنه كان مُحباً للألحان فكان يُجيد منها الكثير، إذ قد تسلم بعضاً منها من العلامة الراهب "بطرس مفتاح"، الذى تنيح عام ١٨٧٥.

وكان فى صباه يُبصر قليلاً. وأدرك والده ما فيه من مواهب فنية غزيرة، فسلمه إلى الكنيسة ليتعلم الألحان ولم يكن يبخل عليه بالمال فى سبيل تحقيق ذلك. وقد نال تعليمه الأول فى "كتاب أبو السعد" بحى الأزبكية فى الفترة من ١٨٧٩ حتى ١٨٨١. وفى عام ١٨٨١ إلتحق بالمدرسة الكبرى التى أنشأها البابا "كيرلس الرابع" (١٨٥٤-١٨٦٢) الملقب بأبو الإصلاح، ومكث بها حتى عام ١٨٨٥. ثم إلتحق بالأزهر عام ١٨٨٥ حتى ١٨٩١ ليتعلم هناك اللغة العربية.

وتتلمذ المعلم "ميخائيل" على يد المرتلين "مرقس" و "أرمانئوس"، وهما من تلامذة المعلم "تكلا" (الذى صار فيما بعد "القس تكلا") الذى كان معلم "كتاب البطريركية" قبل إنشاء مدرسة الأقباط الكبرى، والذى كان يتعلم فيه أولاد الكبراء.

وكان لما رأى البابا "كيرلس الرابع" أن حالة الألحان فى ذلك الوقت تحتاج إلى تدعيم وإهتمام شخصى من قداسته، أنه كلف المعلم "تكلا" - بإعتباره فناناً من طراز ممتاز- بتدعيم حالة الألحان كلها، فأضاف إليها بعضاً من ألحان "الروم" الجميلة، وإختار سبعة من كبار الموهوبين، وركز تعليمه فيهم، حتى صاروا أئمة فى الفن الكنسى والذين كان من بينهم المرتلان "مرقس" و "أرمانئوس" مُعلما المرتل "ميخائيل". تيسرت للمعلم "ميخائيل" كل الظروف المواتية للإستفادة من مناهل العلم والفن الكنسى، كما إجتمع فيه كل المواهب الموسيقية، فلم تكن أذنه موسيقية حساسة

فحسب، إنما كان توقيعه للنغمات مضبوطاً صحيحاً وكان صوته جميلاً من طبقة
"الباريتون"^(١) "Baritone" وما أن بلغ التاسعة عشرة من عمره، حتى كان قد إستوعب
الألحان وملك زمامها، وهكذا إرتقى إلى منصب كبير المرتلين في الكاتدرائية المرقسية
في سن مبكرة. بعد أن إلتحق بـ "الإكليريكية" عام ١٨٩١.

وفي ٢ نوفمبر عام ١٨٩٢ عين مدرساً للألحان بالإكليريكية وكان معروفاً بدقته
في الأداء، وجمال صوته وحفاظه على أصول هذه الألحان.

ولم يقعه هذا عن الإستزادة من الفن، فلم يتوان عن التحصيل، وتثبيت الألحان
مع كبار مرتلى القاهرة، خاصةً بعد إنتقال المرتلان "مرقس" و"أرمانوس"، وكان دؤوب
في البحث عن كل لحن جديد لم يحفظه من قبل، أو غير منتشر بالقاهرة، لذا
إستحضر بعض الألحان من محافظة المنيا، مثل لحن "أبيت چيك إيقول" الذي يقال
قبل قراءة الكاثوليكون.

وأسس المعلم "ميخائيل" مدرسة للعرفاء العميان بالزيتون عام ١٩٠١، ولقد زاره
في هذه المدرسة "سعد باشا زغلول" حينما كان وزيراً للمعارف.

ومنح لقب البكوية لجهوداته الكبيرة في نقل القديس القبطي إلى اللغة العربية
في عهد البابا "كيرلس الخامس" (١٨٧٤-١٩٢٨) المعروف بحبه وإجادته للألحان القبطية،
والذي إحتضن هذه الموهبة وأولاها كل عناية بل أشرف على تعليمه بنفسه.

وقام المعلم "ميخائيل" بإعداد كتب للألحان القبطية على طريقة "برايل" لمساعدة
المرتلين المكفوفين. ويحكى الدكتور "راغب مفتاح" عن ذكرياته مع المعلم "ميخائيل
البتانوني" في مجلة "القاهرة" العدد (١٤٠) قائلاً :-

« ذات يوم كنا بالإسكندرية، وسمع المعلم "ميخائيل" من أحد مرتلى الرعيل
الأول، مردأً صغيراً لم يكن قد تسلمه منه، فقال على الفور بشغفٍ : «أريد أن أسمع
مرة أخرى»، ثم إستوعبه في سهولة شديدة.

ويستطرد قائلاً :

« جلت في أقطار كثيرة، وعشت بين شعوب عديدة، فما سمعت عن رجلٍ يربو

(١) هي الطبقة الصوتية الوسطى عند الرجال. وتتوسط طبقة التينور الحادة وطبقة الباص الغليظة. وتتميز
بالرونة في أداء الألحان.

سنه على الخامسة والثمانين، مثابر على العمل مثل هذا الرجل، بغير تعب ولا كلل». لقد أحب أن يُسلم وديعة الألحان التي أوّتمن عليها الى كل من أراد ومن أحب أن يمتلى منها.

كان يُسر عندما يجد تلميذاً حاذقاً له الموهبة الفنية، فكان يفيض إليه بوجدانه، ويفرح ويبتهج عندما يتقن تلميذٌ له لحناً صعباً.

أذكر عندما جمعت إليه كبار المرتلين الذين هم أبكار تلاميذه، ليضبط لهم القداس الإلهي الغريغوري، فكان بعد أن إستلموه كله، جعلنا لكل واحد منهم جزءاً يختص به لكي نقوم بتسجيله للأجيال القادمة. وكانت قطعةً صعبةً قد أعطيت لمرتّل ممتاز، وكان كلما كنا نسجلها له يقع في خطأ، ونعاود التسجيل إلى أن أداها بدقة ولم يكن تسجيلها قد إنتهى بعد، ولكن المعلم «ميخائيل» لم يقو على ضبط شعوره بالإبتهاج، فوقف وصفق .

وكان جمعاً كبيراً من قساوسة ومرتلين وشمامسة، فأضاع علينا بتصفيقه فرصة تسجيل هذه القطعة، الفرصة التي كنا نترقبها بصبرٍ فارغ، وقد أخذ منا التعب كل ما أخذ، إذ كنا في مكان ضيق وكان الوقت صيفاً شديد الحرارة، فغضبوا جميعهم جداً، فما كان مني إلا أن ذهبت إليه والعرق يتصبب مني، وحييته بإبتهاج، وقلت للجميع :- «أرجو ألا تغضبوا فهو فنان عبقرى لم يكن في وسعه أن يضبط شعوره بالفرح». لقد كان دائماً يفرح عندما يسمع أداءً صحيحاً، وكان دائماً يشجع تلاميذه، حقاً كان هو معلم المعلمين وموسوعة الألحان. لقد سمعت من كثيرين، قساوسة ومرتلين، ومن بينهم القمص "مرقس جرجس" كاهن كنيسة مطاى، أنهم يفضلون أن يتسلموا الألحان من المعلم "ميخائيل" - رغم تقدمه في السن وشيخوخة صوته - عن أن يتسلموها من غيره، فقد كانت نبرات ذلك الصوت واضحة مضبوطة، يفهمها ويلتقطها بسهولة من يتسلم منه.

في المقابلة الأخيرة، وقد كانت قبل وفاته بثلاثة أيام، أحضر لى صبياً موهوباً وقال :- «هذا الصبى يستحق التشجيع والتعزيد». وظل ساعات يفيض بتعليمه إلى ذلك الصبى، وما كان في وسعى أنا الذي كنت شديد الإهتمام بأن يوفر صوته، إلا أن طأطأت برأسى إجلالاً له. لم يخفف ذلك النجم الساطع، فإنه يرتل أنشودة الكون مع الملائكة».

وفى جمل رثاء صادقة، تحمل مشاعر الحب والتقدير منه، كتب «د. راغب» يعنى المعلم "ميخائيل" قائلاً:

«لم تمت أيها الخالد، فروحك الكبيرة وقوتك الجبة ستظلان كائنتين معاً. يا ابن الفراغنة، أنت كنهز النيل فى فيضانه، عندما كانت تغمر مياهه الوادى بأسره، لقد عمّت تعاليمك البلاد، من أقصاها إلى أقصائها، وأنت فيها كلها أثرخالد كـ «الأهرام» التى تُطل على العصور كلها ولا تتزعزع.

إن الألحان القبطية التى يردد الوادى صداها منذ آلاف السنين، قد حفظتها لنا فى جيلٍ كله تغيير وتبديل. ها أنت رابضٌ بيننا كـ «أبى الهول» لتظل مدى الأيام المعلم الأول.

لقد إنطلقت أيها القلب الكبير من هذا الحيز الضيق، إلى عالم الكون بأسره، لتكون من المرددين لنغمات قدس الأقداس التى يفوق النغم الواحد منها كل ما على الأرض من ألحانٍ مهمما كانت روحانيتها.

أنت الآن تتحدث مع «ديديموس» حديث الزمالة ويُنصت «أثناسيوس» إلى حديثكما، يامن إستنارت بكما الكنيسة».

دور أ.د. راغب مفتاح

الأستاذ «الدكتور راغب مفتاح»، من مواليد ١٨٩٨، ينتمى إلى عائلة قبطية عريقة، على رأسها الرحوم «روفائيل مفتاح» الذى عاش فى أوائل القرن السابع عشر، ويدل على ذلك ما جاء عن أسرته بالمخطوطة رقم ٧٥ بالمتحف القبطى، مؤرخة بعام ١٦١٢. وقد قدمت هذه العائلة خدمات جليلة للكنيسة القبطية.

تعلم الموسيقى بألمانيا. ومن أهم إنجازاته، أن جمع تراث الألحان القبطية من أفواه «الرتلين» وقام بتسجيله صوتياً على عشرات من أشرطة الكاسيت، لتكون نبراساً ومنازة لكافة الأجيال القادمة.

كما إستقدم من إنجلترا الخبير الأجنبى «أرنست نيولاند سمث» الأستاذ بالأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن، وهو أيضاً مؤلف موسيقى، وكانت تكاليف السفر والإقامة والإعاشة والأتعاب على نفقة الدكتور «راغب مفتاح»، وكان التعاقد بأن يقضى مستر «سمث» فى مصر سبعة أشهر من كل سنة من أول أكتوبر إلى نهاية إبريل لتدوين النوتات الموسيقية للألحان القبطية، وإستمر ذلك من عام ١٩٢٨ إلى عام ١٩٣٦م، وقد إعتد مستر «سمث» فى تدوينه للألحان القبطية على المعلم «ميخائيل البتانونى» وذلك لجمال صوته ودقة أدائه. وقد أتم مستر «سمث» فى هذه المدة ستة عشر مجلداً تشمل

كل طقوس الكنيسة القبطية.

وفى عام ١٩٤٠م كوّن الدكتور راغب "خورساً" أى فرقة من المرتلين من طلبة الكلية الإكليريكية، كما كوّن خورسين أحدهما من طلبة الجامعة والآخر من الطالبات. ثم دعا الموسيقية المجرية "مارجريت توت" إحدى تلميذات الموسيقار الكبير "بيلا بارتوك"، وذلك لوضع "الحلى"^(١) الموسيقية للألحان القبطية التى دونها "أرنست نيولاند سمث".

فى عام ١٩٢١ سافر إلى إنجلترا ليلقى ثلاث محاضرات فى أكسفورد وكمبردج ولندن. وفى عام ١٩٢٢، دُعى إلى المؤتمر الموسيقى الدولى الذى عُقد وبالقاهرة الذى كان يضم ثلاثين عالماً فى الموسيقى من جامعات أوروبا، فكان من بين موضوعات الدراسة "الموسيقى القبطية"، ولهذا فقد دعا د. مفتاح أعضاء المؤتمر إلى قداساً قبطياً فى كنيسة العلقة، وعقد لهم عدة جلسات فى بيته بالهرم لدراسة الموسيقى القبطية. وكان بعد ذلك أن قرر المؤتمر تسجيل بعض الألحان وبعض فقرات من القداس الإلهى على إسطوانات تنتجها شركة جرامافون.

وفى عام ١٩٨٩ دعته إذاعة برلين لزيارة ألمانيا وتسجيل بعض قطع من الألحان القبطية.

وفى عام ١٩٩٢ أهدى كل إنتاجه إلى مكتبة الكونجرس بواشنطن وذلك لحفظها على مدى الأجيال بالوسائل التكنولوجية الحديثة.

وفى عام ١٩٩٨، أصدر كتاباً بعنوان "الليتورجية القبطية الأرثوذكسية للقديس باسيليوس، مع المدونات الموسيقية الكاملة"، وقامت بنشره الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

"تجربة د.مفتاح" مالها وما عليها"

وعن هذه التجربة، والكتاب السابق الإشارة اليه، فإن لى بعض الآراء التى قد تكون لها فائدة أو قد تساعد فى إستكمال هذه المسيرة، فربما تفيد بعض هذه الآراء أصحاب التجارب الجديدة :

(١) الحلقات الموسيقية أو الزخارف اللحنية هي نغمات إضافية توضع لتضفي على العمل الموسيقي جمالاً ومزيداً من التنوع. وهي إما أن تكتب على هيئة صغيرة أو كإشارات أو رموز خاصة توضع قبل الأصوات الرئيسية أو تليها أو فوقها. وعند كتابتها لا تحتسب مدتها الزمنية من أزمنة المازورة، بل تأخذ مدتها الزمنية من الأصوات الرئيسية التى تليها أو تسبقها. وللحليات الموسيقية أنواع وأسماء كثيرة منها الأبودجاتورا، والأتشكاتورا، والموردينت، والجربنتو، والتريل...

++ إن الجهود الضخم والعظيم الذى تم بذله فى تسجيل الألحان القبطية من أفواه المرتلين الأوائل - المشهود لهم من الجميع بدقة أدائهم - على شرائط كاسيت، هو عمل عظيم جداً، سيذكره التاريخ للدكتور "راغب مفتاح"، لأنه سيكون هو المرجع الوحيد الصادق والأمين، الذى لا يعرف التحريف أو التغيير، لأنه جعل اللحن «الخام» يخرج إلينا من منبعه الأصلي قبل عمل أى "مرمّات" علمية.

وأنا شخصياً أعتد بشكل رئيسى على هذه التسجيلات عند كتابة النوتة الموسيقية للألحان التى أقدمها من خلال "فرقة دافيد"، بل عندما يسألنى أحد عن المصدر السليم الذى يلجأ إليه فى تسليم الألحان-لأنه توجد تسجيلات عديدة لكثير من الأديرة، ولبعض المرتلين المعروفين - فإن إجابتى لهم تكون قاطعة، وهى الرجوع إلى تسجيلات "المعهد العالى للدراسات القبطية"، لأصوليتها ودقتها، ولأنها كاملة لم تترك لحناً إلا وحفظته لنا مُسجلاً، ولأن هذه التسجيلات قد خرجت من الجهة الرسمية التى تمثل كنيستنا القبطية فى الداخل والخارج، ولأننا نعرف مصدرها الحقيقى .

++ إن هذا الكتاب، هو فى الحقيقة عمل ضخم، يظهر فيه مجهود سنوات طويلة، من ثلاثة أحبوا، فأعطوا من وقتهم وجهدهم، هم د. راغب مفتاح المصرى القبطى، و "د. مارجيت توت" المجرية الكاثوليكية، و "د. مارثا روى" الأمريكية البروتستانتية. وهذا التجمع المسكونى حول اللحن القبطى فى حد ذاته، هو علامة حب وشركة.

وليس لى أى تعليق على محتويات الكتاب ذاته، إنما لى بعض الملاحظات على المدونات الموسيقية التى قامت بها "د. مارجيت توت"، وهى كالتالى :

أولاً، إن الألحان القبطية هى ألحان خاصة تعكس حضارة شعب مصرى عريق، تكلم مستر «نيولاند سميث» ذاته فى المحاضرة التى ألقاها بـ "أكسفورد" فى ٢١ مايو ١٩٢٦ عن صعوبة تدوينها «بالنسبة له كأجنبى» على النوتة الإعتيادية، لأنها تختلف تماماً عن موسيقات باقى الشعوب. لذا فإنه لا يستطيع أحد أن يدون هذه الموسيقى إن لم يكن مصرياً، مُلمّاً بأوزان وضروب وقواعد ومقامات الموسيقى المصرية، والطرق العلمية السليمة لتدوينها، وفى إعتقادهى الشخصى أن تجربة إستقدام أجنبى من أوروبا ليدون موسيقانا القبطية، أو إستقدام مجرية لتدوين الحليات للألحان القبطية يجب أن تؤخذ بشئ من الحذر.

ولعلى هنا أستشهد برأى المايسترو العالى "يوسف السيسى" الذى قال لى يوم أن وقعت بين يديه بعض النوتات الموسيقية لمجموعة من الألحان القبطية التى قمت

بتدوينها بنفسى :-

«إن د. مارجيت توت هى أكفأ من يكتب التراث الشعبى للمجر، ولكنها ربما لا تعرف أن تدون تراث الألحان القبطية، لأن الذى يدونه يجب أن يكون شماساً، دارساً للموسيقى، حافظاً لتراث الألحان .. مثلك .. !!».

ثانياً ، إن المدونات الموسيقية التى بهذا الكتاب تبدو لى أنها أظهرت الموسيقى القبطية وكأن ليس لها أوزان أو ضروب أو مقامات. وقد قمت بعرض المدونات الموسيقية التى بهذا الكتاب، على عدد من كبار الموسيقيين المهتمين بتراث الألحان القبطية، وكان لهم نفس الملاحظات .

ثالثاً ، أعتقد أن هذا التدوين تم بأسلوب دقيق للقياسات النغمية والزمنية من خلال جهاز مثل "الميلوجراف"، لكن على ما يبدو أن التى قامت بتشغيل هذا الجهاز، لم تفهم روح هذه الألحان، فلم تُعد تشكيل نغماتها داخل الموازير الموسيقية. ولأنها غير مصرية، فلم تفهم مقامات هذه الألحان، وأيضاً لم تضع فى "الأرماتورا" (دليل السلم الموسيقى) "Key signature" دليلاً سليماً يعبر عنها، ولم تختار الطبقة الصوتية الطبيعية المناسبة لإستقرار المقام، لذلك ظهرت الألحان القبطية وكأن ليس لها أوزان أو ضروب أو إيقاعات أو مقامات، رغم أن المعروف علمياً وعالياً أن الموسيقى المصرية القديمة هى التى وضعت أصول الأوزان والضروب والإيقاعات لموسيقات الشعوب الأخرى.

وأبسط دليل على ذلك أننا نمسك بالناقوس والثلاث لتوقيع ضروبها، المنتظمة. وأن مقامات هذه الألحان هى ذات المقامات المصرية القديمة، التى أشاد بها علماء الموسيقى أمثال "أفلاطون" و"فيثاغورث". ولكل مقام دليل يميزه عن غيره من المقامات، ويُرجع فى ذلك إلى جميع كتب قواعد الموسيقى المصرية.

رابعاً ، إننى أرى أن التدوين للحليات والزخارف التى إمتلأ بها هذا الكتاب - والتى ليس لها علاقة باللحن القبطى الأساسى - قد شوشرت تماماً على اللحن القبطى الرئيسى، فضاعت معاله الرصينة وسط بحرٍ خضم من الحليات والزخارف، التى أظهرت اللحن القبطى بشكلٍ أخرجته عن وقاره.

مما لاشك فيه أنه توجد هناك حليات وزخارف تُعد جزء أساسى من السياق اللحنى، تلك هى التى يتفق فى أداؤها الكثير من المرتلين والشمامسة. أما تلك التى يُضيفها كل مرتل حسب رؤيته وإحساسه الخاص به فهذه لا تُعد جزء أساسى من اللحن.

وعن الزخارف و الحليات الموسيقية "Ornaments" كتب "نبيل كمال" فى رسالة ماجستير عن الموسيقى القبطية يقول :-

« ... يضيف المرتل أثناء الأداء، بعض الزخارف المرتجلة بهدف تجميل اللحن والتعبير عن عمق المعانى. ولكل مرتل أسلوبه الخاص فى زخرفة هذه الألحان حسب أحاسيسه وإمكانياته الصوتية، خاصة وأن هذا الأسلوب فى الزخرفة المرتجلة ينبع من وجدانه، ولا يمكن أن يتفق مرتلان أو أكثر فى أداء لحن واحد بنفس الزخارف، كما أن المرتل الواحد عند تكراره لترتيل لحن معين لا يمكن أن يكرر نفس الزخارف بالضبط».

فكيف ندون للتاريخ أحياناً بزخارف، لا يمكن أن يتفق عليها مرتلان؟ أو زخارف، لا يمكن للمرتل الواحد - عند إعادته للحن ما - أن يكررها بالضبط؟ إن الحليات أو الزخارف أو العَرَب أو المنمنمات الأرابيسكية، هى إضافات يضيفها كل مؤدٍ لهذه الألحان حسب رؤيته الخاصة وحسب إحساسه باللحن وبالكلمات ومعانيها، بل إنها تختلف لنفس الشخص من وقتٍ لآخر حسب الحالة المزاجية والنفسية والروحية التى يعيشها لحظة أدائه لهذه الألحان. وتدوين هذه الحليات، إنما هو تدوين لنغمات ليست لها علاقة باللحن الأساسى "canto fermo"، إنما هو تدوين لنغمات جاءت وليدة للحظة إنفعال وقتى ومشاعر خاصة بشخص وليست خاصة باللحن. ويؤكد ذلك ماجاء بالمقال الذى تم نشره بمجلة القاهرة العدد ١٤٠، إذ كتب صاحب المقال "د. عادل كامل" يقول:

«إن طبيعة موسيقانا القبطية هى ذاتها طبيعة الموسيقى الشعبية^(١) فى أى مكان له تراث فولكلورى قديم، والتدوين بالنوتة الموسيقية هو تسجيل فقط للقياسات الزمنية أو مساحات الأصوات، لكن مثل هذه الموسيقى لها أسلوبها فى الأداء بما فى ذلك التفاصيل الدقيقة التى لا يمكن تدوينها لتغيرها من أداء شخص إلى أداء شخص آخر».

وعندما تضاف هذه الزخارف للحن الأسمى فى النوتة الموسيقية، فإنها تشوش على النغمات الأساسية لأن حركتها الموسيقية، دائماً ما تكون أسرع بكثير من حركة النغمات الأساسية.

كم كنت أود قبل أن يصدر مثل هذا الكتاب، أن تراجع بكل دقة جميع المدونات

(١) هنا أختلف مع د. عادل كامل فى إعتبار أن الموسيقى القبطية لها طبيعة الموسيقى الشعبية.

الموسيقية التي جاءت به، والمراجعة من وجهة نظري هي أن يقرأ هذه الألحان واحداً أو أكثر من كبار الموسيقيين الذين يجيدون قراءة النوتة الموسيقية المصرية - قراءة وهلية - أمام أحد المرتلين الموثوق بهم. وهذه المراجعة للنوتات الموسيقية، هامة جداً من وجهة نظري، قبل نشرها للتداول وقبل إهدائها للمؤسسات الأجنبية الكبرى، التي تستطيع بإمكانياتها المادية الهائلة، أن تضع هذه الألحان - بما يمكن أن يوجد فيها من أخطاء تدوين - في حيز الأداء، من خلال الأوركسترات وفرق الكورال العالية، ويزيد الأمر خطورة عدم قدرة هذه الأوركسترات، على أداء الدرجات الموسيقية المصرية مثل "السيكاه"^(١) و"البزرك"، "العراق" و"الأوج"، أو عفق "النيمات والتكات" التي هي من أسرار موسيقانا القبطية الشرقية، أو عزف "الأجناس المصرية" مثل جنس "الصبا" و"الهزام" و"البياتي" و"الراست"، بأبعادها الغربية على الأذن الأوروبية وعلى حنجرة المغنى الذي لم تتشعب أذنه ونبراته بموسيقانا المصرية القبطية الفريدة.

وكل ما أخشاه أن تقوم هذه المؤسسات الأجنبية الكبرى بتصديرها إلينا مرة أخرى، مسجلة على أشرطة كاسيت و أسطوانات ليزر و "بعقدة الخواجة" سنقبل وتدبر متلهفين على ما سوف يصدره الأجانب لنا على أنه تراثنا، حتى لو لم يكن تراثنا، أو حتى لو كان تراثاً مشوهاً. وبعد مائة عام أو أكثر، سيكون من الطبيعي أن يشكك الناس فيما يرتل به العرفان في الكنائس رغم أنه اللحن الأصلي، وسيعطون كل الثقة للألحان التي وصلت إليهم على إسطوانات ليزر فاخرة لأنها - في ذلك الوقت - سوف تستمد شرعيتها من شرعية هذا الكتاب الفاخر.

وللقارئ "غير الموسيقي" أستطيع أن أبسط له قضية الأجنبي الذي يكتب ويقرأ الألحان القبطية، إذا تذكر معي، كيف أن أجانب كثيرين عاشوا في مصر سنياً عديدة، وحاولوا، وإستطاعوا أن يتعلموا اللغة العربية بكل تفاصيلها وقواعدها اللغوية الصعبة، ولكن بقيّ النطق السليم لبعض الحروف، كالـ "عين" والـ "الحاء" والـ "ضاد" هو العقبة الوحيدة التي حالت دون إتقان هذه اللغة، فكل الحروف التي يوجد ما يماثلها في اللغة الإنجليزية، لم تسبب لهم أى مشكلة في النطق، إنما الحروف الغربية عنهم فقط،

(١) أطلق "الفرس" أسماء علي تتابع النغمات في السلم الموسيقي المصري الشهير بـ "الرتب" ومعناه "المستقيم"، بإعتباره السلم الرئيسي في الموسيقي المصرية وهذه الأسماء هي أسماء الأرقام العديدة عندهم وذلك للدلالة على ترتيب نغمات السلم الموسيقي، وكانت النغمة الأولى "يكاه" والثانية "دوكاه" والثالثة "سيكاه" والرابعة "جهاركاه" والخامسة "بنجكاه" وتشتهر بـ "النوي" والسادسة "سيشكاه" وتشتهر بـ "الحسيني" والسابعة "هفتكاه" وتشتهر بـ "الأوج" والثامنة "هتشكاه" وتشتهر بـ "الكردان". كما أطلقت أسماء بعض المدن على بعض المقامات الشرقية مثل "النهوند" و"الحجاز" و"العراق الكردي".

هى التى وقفت فى طريق الإتقان. كذلك فى الموسيقى القبطية. لا توجد هناك أى مشكلة فى التدوين أو الأداء لأى نغمة توجد مثلتها فى الموسيقى الأوربية، أما النغمات المميزة للموسيقى القبطية فهى العائق أمام هؤلاء الأجانب، وهى موضع النقاش السابق.

أما القارئ "الموسيقى" فليست أشك للحظة أنه يتفق معى فى الرأى، لأننى قد ناقشت الكثير من الموسيقيين المعروفين، فى هذه القضية قبل أن أتجرأ وأكتب هذه السطور.

وأمامنا تجارب لبعض الذين قدموا الألحان القبطية فى مقامات مخالفة لمقاماتها الأصلية فجاءت ألحاناً مشوهة مبتورة الربع تون^(١) "Micro tone" وأعطى مثلاً لقيام إحدى الجهات بتقديم ألحاناً عديدة من بينها لحن "إبورو" الفرايحي بعد أن جردته من مسافة "الثلاثة أرباع تون"، بالرغم من أن المرتلين بالكنيسة يرتلونه من مقام "بياتى"، وبهذا التجريد تحول اللحن إلى مقام مغاير للذى تم منه صياغة اللحن، فأصبح لحناً لا هو مصرياً ولا غربياً، لحناً قد قدمته هذه الجهة بعد أن غيرت معالم اللحن الأصلي العظيم، بسبب عدم القدرة على أداء مقامه الأصلي "البياتى"، أو لعدم قدرة آذانهم على تمييز درجة "البيمول المخفضة"^(٢) الموجودة باللحن. وفى إعتقادي أن الإستنتاج الأخير هو الأكثر واقعية. لأن أداء "ربع التون" عامة، يحتاج إلى أذن حساسة تستطيع أن تميزه، أما أداء «ربع التون» فى الكنيسة القبطية، فهو يحتاج إلى أذن أكثر دقة وأكثر حساسية، ذلك أن «ربع التون» فى الكنيسة القبطية يزيد عن مثيله فى الموسيقى الشرقية بكوما^(٣) "Comma".

خامساً، ينبغى لنا أن نناقش بعض الأهداف التي يمكن أن يكون الكتاب قد سعى إلى تحقيقها. فإذا كان تم نشره بهدف حفظ التراث للأجيال القادمة، فإنه كان يجب أن يكتب بطريقة علمية سليمة توضح، أوزان هذه الألحان وضروبها وإيقاعاتها ومقاماتها خاصة هذه التى تُرتل بمصاحبة الناقوس. وأن لا تدون الحليات والزخارف التى هى مجرد نغمات خاصة ببعض المرتلين التى لا تعبر إلا عن أحاسيسهم الخاصة

(١) الربع تون: هي نغمة تصدر عن وجود مسافة بين نغمتين متتاليتين في السلم الموسيقي تساوي ربع مسافة كاملة ويستخدم "الربع تون" كثيراً في الموسيقى الشرقية، وقد يما كانت أوروباً تستخدمه وكذلك الأبعاد التي تقل عنه، نقلاً عن تقليد الموسيقى اليونانية القديمة، عندما كانوا يعتمدون على اللحن المفرد. وخلال تطور الموسيقى الأوربية أستبعدت جميع الأبعاد التي تقل عن نصف التون..

(٢) درجة البيمول "Be mol" هي النغمة الموسيقية التي تم خفضها بمقدار نصف تون.

(٣) الكوما: هو بعد صغير جداً لا يمكن تحديده حسابياً وهو الفارق الموجود بين نغمتين يصدران صوتاً ترادفياً واحداً.

المتغيرة من وقتٍ لآخر، وهي إنما تعلن عدم الثبات أو الرسوخ في اللحن، بل أحياناً تعلن انفصالها عن اللحن الأساسي، عندما يُخفق هذا المرتل في إختيار نوع الزخرفة المناسبة، أو طول الزخرفة الذي يؤدي أحياناً بميزان اللحن المنتظم.

وإن كان الهدف من إصدار هذا الكتاب هو تعليم الألحان القبطية بالنوتة الموسيقية، فإن طريقة تدوين الألحان بهذا الكتاب تجعل من الصعب على أعظم الموسيقيين قراءتها^(١).

أما إذا كان الهدف من هذا الإصدار هو، "دراسة أنواع الزخارف التي يجود بها المرتلون اللحن القبطي، وتصنيفها وتأثيرها على اللحن الأساسي"، ففي هذه الحالة سيكون هذا الكتاب مفيداً لهذه القلة التي ترغب في مثل هذه الدراسة أمثال "روبرت لاخ" الذي تخصص في دراسة المليسما^(٢) والزخارف في موسيقى الكنيسة الشرقية، ومثل الباحثة "إيلونا بورساي" التي نشرت بحثاً عن أنواع الزخارف في اللحن القبطي.

كم كنت أتمنى أنه منذ ذلك التاريخ الذي إنتهى فيه "سمث" من تدوين النوتات الموسيقية للألحان عام ١٩٣٦ وحتى الآن، أن تخرج هذه المدونات - والتي ظلت محفوظة أكثر من ستين عاماً - للنور أولاً بأول، فتقع بين أيدي الموسيقيين، ليتمكن بعضهم من قراءتها، ومنهم من يُبدي ملاحظة، ومنهم من يقوم بالتنفيذ بالقراءة بصوته، ومنهم من يقوم بالتنفيذ بالعزف بألة موسيقية، وهكذا كان سيتضح مدى دقة الكتابة، وتظهر بعض الأخطاء، ويتم التحديث، ثم تتم الطباعة... لأن كثيراً من الموسيقيين الأقباط، كان يشغله هذا التراث، ولم يجد تحت يديه شيئاً مما دون حتى تاريخ هذا الإصدار.

وأذكر أن المايسترو القبطي العالى الراحل "يوسف السيسى" كان يدعونى فى منزله مرات ومرات نسهراً لساعات متأخرة من الليل، للبحث فى الألحان القبطية، هذا التراث الذى كان يشغله ولم يكن لديه أى مستندات سوى التسجيلات التى جمعها الراحل الأستاذ الدكتور راغب مفتاح، والمعلومات المتواضعة التى أعرفها عن هذه الألحان، وما قمت بتدوينه بنفسى.

(١) ملحوظة: لقد علمت من "د. مارثا روى"، أن "د. توت" تنوى إصدار شريط كاسيت بالصوت الذى تم منه التدوين - سيتم إرفاقه بالكتاب - هذا سيخفف من صعوبة قراءة المدونات.

(٢) "Melisma": هو أسلوب تطويل المقطع اللفظي الواحد من الكلمة بعدة درجات موسيقية وهو يختلف عن الأسلوب الدمجي الذي فيه يكون لكل مقطع لفظي واحد من الكلمة درجة موسيقية واحدة تقابله.

وكم كنت أتمنى أيضاً أن يتم تكوين خورساً قبطياً فريداً، يقرأ النوتة الموسيقية لهذه الألحان بإجادة بعد تصحيحها، ثم يتم تسجيل هذه الألحان، لتقديمها مع النوتات الموسيقية لها فتكون صورتان متطابقتين، السموعة والمقروءة. وهل ستون عاماً ليست كافية لإيجاد عشرين شماساً فقط، يجيدون قراءة النوتة الموسيقية؟

إننى رغم عدم تفرغى - إذ أننى أعمل فى المجال الهندسى - إستطعت أن أكون مجموعة متواضعة، للأسف غير متفرغة أيضاً - وكم تمنيت أن نتفرغ جميعنا لهذه الخدمة - هذه المجموعة تعرف مبادئ قراءة النوتة الموسيقية وتعشق الألحان القبطية، وتفهم معانيها، وكنت جريصاً على أن أشرح لهم المعانى الموسيقية والروحانية الكامنة فى هذه الألحان، لكى يكون أداؤهم معبراً عن المعانى التى تحويها الكلمات. وقدمنا فى حفلات كثيرة، عدداً من هذه الألحان، بعد أن قمت بتدوينها بنفسى، وتأكدت من سلامة ما دونته، ذلك بأن جعلت المعلم «إبراهيم عياد» - وهو أستاذ للألحان القبطية بمعهد الدراسات القبطية - يستمع إليها من هذه المجموعة، وكان لنا أيضاً شرف إشراكه معنا فى تقديمها بشكلها العلمى السليم، وفى ثوبها القشيب الذى إهتزت له مشاعر جميع من إستمع إليها خارج وداخل مصر، بل أنه يدعونى ويحثنى دائماً لتجهيز وإعداد ألحان أخرى بنفس الأسلوب، إذ وجد فيه أن اللحن القبطى قد إرتدى ثوبه الحقيقى.

إن التجربة العظيمة والرائدة للدكتور "مفتاح" قد فتحت الطريق أمام أناس كثيرين ليقدموا جزءاً مما قدمه هذا الرجل، وليضيفوا خطوة أخرى على هذا الطريق.

ولأن الله يوجود له فى كل جيل شاهداً، يحافظ على ألحانه التى ألهم بها قديسيه، أوجد لنا فى هذا الجيل، هذا الرجل العظيم المتفانى، المحب للألحان، ليغبر بهذه الألحان من هذا القرن إلى الألفية الثالثة، سليمة معافاة من كل شائبة بعد أن عبر بها كثيرون من قبله.

إننى أطلب من الرب أن يديم لنا حياته سنيناً عديدة، وأن يعوضه على تعب محبته مائة ضعف فى هذا الدهر، وفى الدهر الآتى الحياة الأبدية.

ولن أنسى هذا اليوم التاريخى الذى تقابلت فيه مع هذا العملاق، وكان فى حفل تكريمه بقاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة (١٢ يناير ٢٠٠٠)، وكنت قد دُعيت مع «فرقة داخيد» لتقديم باقة من الألحان القبطية فى هذا الحفل. وفى نهاية الحفل قابلنى وكان يقف معي "أ.د. عادل كامل"، فقال لى "أ.د. راغب مفتاح" فى تواضع

شديد: «الألحان بالطريقة التي قدمتها النهاردة، حاجة عظيمة قوى وكانت أجمل حاجة فى الحفل».

كان لقاءً حارًا، أبكاني من فرط مدحه وتشجيعه لى. وحدثته عن كتابى هذا، و ما كتبته عن أعماله العظيمة، ودوره الذى سيحفر فى ذاكرة التاريخ، وعن نقدى للتدوينات التى كتبته د. توت، فقال لى «إن السبب فى ذلك يرجع إلى تأثرها الشديد بمدرسة بيلا بارتوك التى تعتمد بشكل كبير على المبالغة فى تدوين الحليات والزخارف بشكل دقيق جداً».

لقد كنت أخشى أن ينتقد بشدة إستخدامى لبعض الآلات الموسيقية فى مصاحبة الألحان وإذ به يمدح بقوة ما قدمته "فرقة داقيد".

أشكر الرب إذ أعطاني نعمة فى عينيه وأطلب منه أن يعطيني أن أستكمل مسيرة العطاء التي قدمها هذا العملاق على مدى سنين حياته لحفظ هذا التراث الخالد، الذي تسلمته الكنيسة من الرسل الأطهار والآباء القديسين.

دور مارمرقس الرسول

لقد بقيت الكنيسة القبطية حافظة على ما تسلمته من الآباء الموهوبين الذين اضطلعوا بتطبيق الألحان القبطية على المزامير والصلوات الأولى فى أضيق نطاق دون أي تأليف جديد لا فى الأوزان ولا فى الطرائق، أما الكنيسة الغربية التى أخذت عنا ما تسلمناه صارت تنطلق فى هذا الميدان تسبق وتستخرج من الأصوات الأولى أوزانًا وطرائق بلا عدد.

إن الألحان القبطية نشأت مع الكنيسة نفسها، وتاريخ اللحن الكنسى بدأ مع القديس "مرقس" فى الإسكندرية فمن المعروف أن الإسكندرية فى ذلك الوقت كانت مركزًا هامًا للثقافة، وأن مارمرقس نفسه كان مثقفًا باللغات العبرية واللاتينية واليونانية، لذلك قام بإنشاء «مدرسة اللاهوت» والتي كانت تدرس فيها الموسيقى والفلسفة والمنطق والطب والهندسة إلى جوار العلوم الدينية وعين لرئاستها العلامة "يسطس" وقد إشتهرت هذه المدرسة جدًا حتى أنه كان يستمع إلي محاضراتها "أمونيوس السقاص" زعيم فلاسفة الوثنيين. (راجع كتاب قداسة البابا شنودة الثالث عن حياة القديس مرقس الرسول)

ولعل هذا هو أكبر دليل على أن "الألحان القبطية" ليست مستلهمة بالروح القدس فقط، لكنها وليدة دراسة علمية أكاديمية.

ومما يزيد الإنسان فرحاً أن يعلم أن الألحان القبطية أصيلة، وقد ضبطت أنغامها وأوزانها في عصر من أزهي العصور الروحية للكنيسة وهو عصرها الرسولي الأول، عصر إنسكاب المواهب بلا حدود.

ويقص علينا المؤرخ الكنسي المشهور الأسقف "يوسابيوس القيصري" (٢٦٤-٣٤٠م) نقلاً عن العلامة "فيلو المؤرخ اليهودي" هو إسكندري المولد (٢٠ق.م-٥٥م) المعاصر للرسول فيقول:

«وهكذا لا يقضون وقتهم في تأملات فحسب بل أيضاً يؤلفون الأغاني والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة». والواقع أن التسجيل الذي يسجله الذي شاهد بعينه المسيحيين الأوائل، يعتبر من أهم الوثائق التي تحت أيدينا عن بداية نشأة الألحان بهذه القوة بالكنيسة القبطية.

فقد أظلم هولاء الآباء بوضع خطوط الليتورجيا الأولى كلها أي الخدمات الإلهية بتسابيحها وألحانها وأوزانها وأوقاتها الليلية والنهارية والتي للأعياد والمواسم لأنه معروف أنه بعد قبول الإيمان علي يد مرقس الرسول عاشت الكنيسة مدة قرنين كاملين في غاية من الهدوء والسلام، وذلك كان بتدبير الحكمة الإلهية حتى تتفرغ الكنيسة لغرس تقاليدها الأولى التي تسلمتها من الرسل في التربة المصرية.

وعندما يتحدث "كاسيان" عن بدء الحياة الكنسية كتسليم من "مارمرقس" نفسه، يتبين لنا أن النظام الكنسي إستقر أساسه وتديره وتحديده منذ الأيام الأولى للإيمان. وهكذا يتفق "كاسيان" مع "يوسابيوس" في تحديد الزمان الذي بدأ فيه التنظيم الكنسي بخصوص العبادة اليومية من إعداد الزامير وطرق خدمتها وألحانها وأوزانها.

فالآن يوجد في الكنيسة الآن ألحانٌ يصعب حصرها وكلها ذات أوزان صوتية دقيقة وعميقة وكل لحن يصور معناه تصويراً يفوق المقدرة العادية بحيث يصعب بل ويستحيل تأليف شيء مماثل الآن ولا حتى من أعظم المؤلفين.

فليفتخر الأقباط بتقليدهم الكنسي لأنه الأصل الذي أخذت عنه معظم كنائس الشرق والغرب. فمن حيث نظام الصلوات وترتيبها والسواعي، فالكنيسة القبطية هي معلمة المسكونة.

فالتسبيح وطريقة الخدمة سواء بـ "الأنثيفونا" أو المردات وكذلك إعداد الزامير التي تقال وخدمة سهر الليل، كل هذه الترتيبات الكنسية إستقرت في مصر منذ القرن الأول، ومن مصر وعن طريق الرهبان الأجانب الذين جاءوا وتعلموا على أيدي

الآباء بعد ذلك بنحو ثلاثة قرون، إنتشر هذا النظام والترتيب الكنسي في فلسطين على يدي الراهب القديس "هيلاريون" وفيما بين النهريْن علي يديّ الراهب "أوجين" وفي كبادوكيا وأسيا الصغري علي يديّ الراهب القديس "باسيليوس" وفي فرنسا وإيطاليا علي يديّ "أثناسيوس الرسولي" أولاً أثناء منفاه الثاني هناك (٢٤٠-٢٤٦م) ثم علي يديّ "كاسيان".

هؤلاء جميعاً جاءوا وزاروا مصر ونقلوا عنها نظامها وترتيبها المحكم في العبادة والنسك والصلاة وطرقها وفي التسبيح خاصة. وعرفوا فيها طقساً يربط كافة الصلوات بطرائق وأنغام معينة محببة للنفس.



٢- العالم والألحان القبطية

بدأت أنظار العالم كله تتجه إلى تراث الألحان القبطية الخالد. هذا التراث الذي حفظته الكنيسة وسلمته جيلاً بعد جيل، وكانت وسائلها في هذا هي الصلوات والأصوام والمطانيات والدموع والتذلل والعرق والدم، واستطاعت الكنيسة أن تعبر به بحور الإضطهادات المرة عبر القرون الطويلة، فحفظته رغم عدم تدوينه موسيقياً ورغم عدم توافر أجهزة التسجيل التي إنتشرت فقط في هذا القرن، فكان تكرار ترديد النغمات مع حفظ أزمانها ونقراتها الإيقاعية هو الوسيلة الوحيدة لاستمرار هذه الألحان على مدى عشرين قرناً من الزمن.

وهذه هي أصعب طريقة للحفظ، فلأن مزامير «داود النبي» كتبت كلماتها دون ألحانها، لذا وصلت إلينا بعد آلاف السنين هذه الكلمات، ولم تصل إلينا ألحانها. ولأنها ذخيرة روحية عظيمة، لذا حاول الكثير من الموسيقيين الروحيين وضع صياغة لحنية لها كمحاولة جديدة للإستمتاع بهذه المزامير.

ولو أن "بيتهوفن" لم يدون سيمفونياته التسع، لما وصلت إلينا منها نغمة واحدة ولما بقى منها سوى كلمات الحركة الرابعة من السيمفونية التاسعة.. أعنى أن وصول تراث الألحان القبطية إلينا عبر (٢٠٠٠) سنة رغم عدم تدوينه يعد معجزة، معجزة ساعد علي حدوثها حرص الكنيسة على عدم التفريط في كل ما تسلمته من الآباء الرسل من "تقليد". وأقصد بالتقليد هنا، التسليم يداً ليد أو فماً لأذن، وليس المحاكاه.

فالكنيسة القبطية الأرثوذكسية هي الكنيسة التي حافظت على كل ما تسلمته من الآباء الرسل بأمانة منقطعة النظير. فكل طقس له أصل، وكل حركة لها تفسير، وكل شكل من أشكال العبادة له معنى روحي، وكل رتبة لها دور، وكل رداء لكل رتبة له مرموز، وكل لحن له مكانة في كل مناسبة روحية. وجميع هذه تم إستلامها من الآباء القديسين الأولين، ومن جميعها لم يسقط شيئاً قط.

بينما الكنائس الأخرى الغير تقليدية، باتت تنظر إلى كل هذه - الرموز والطقوس والأشكال والرتب والأدوات والملابس والألحان - بغير فهم، فلم تستشعر أهميتها، وصارت تلغى من الطقس ماشاءت، ومن أشكال وصور العبادة ما لم يرق لها، ومن الرتب والملابس الكهنوتية ما لم يكن له فائدة مباشرة، ومن الألحان ما يصعب حفظه.

كانت النتيجة أن تغيرت صورة الكنيسة التي كانت محفورة في قلب السيد المسيح وفي أذهان الرسل الأطهار، إلى صورة أخرى لا يعرفها الرسل ولا يعرفها المسيح ذاته،

صورة بعيدة عن تعاليم المسيح وتعاليم الرسل وتعاليم الإنجيل.

صورة ضاعت فيها الرتب الكهنوتية فإختفى منها "إستفانوس" رئيس الشماسة وأول الشهداء، و"تيموثاؤس" الأسقف، وسقط منها كرسى مارمرقس.

صورة ضاعت فيها "الشورية"، فغابت فيها صورة "العدراء القديسة مريم". صورة ضاعت فيها الألحان القبطية، فتوارى فيها كل ما سبح به المسيح وتلاميذه الأطهار عندما "سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون"، كما إختفى فيها "مارمرقس" وقداسه القدي كتبه، بالأحانه التي كان يُدرّسها لتلاميذه فى مدرسة اللاهوت بالإسكندرية.

أما كنيستنا التقليدية الأرثوذكسية فحافظت على هذه الصورة المقدسة التى رسمها المسيح لرسله الأطهار دون أدنى تغيير أو تحريف. وكان هذا هو السبب الرئيسى فى تقدير العالم كله للكنيسة القبطية بكل طقوسها وطرق عبادتها، وألحانها العتيقة العميقة المصورة للمعانى والمعبرة عن أحاسيس قدسية.

المسيح يقود خورس التلاميذ

+ إنى أعتقد أن بعض هذه الألحان قد سبح بها السيد المسيح مع تلاميذه الأطهار. لأنه فى العلية بعد أن أعطاهم جسده المقدس ودمه الزكى الكريم، يقول القديس "مرقس" صاحب العلية فى إنجيله:

«ثم سبحوا وخرجوا الي جبل الزيتون» (مر ١٤: ٢٦).

ولا أستطيع أن أتخيل أن أحد التلاميذ تجرأ فوقف لكى يقود السيد المسيح وبقية التلاميذ ليعلمهم التسبيح!! إنما المعلم الصالح الذى كان يعلمهم كل شئ .. علمهم أيضاً، كيف يسبحون تسبيحاً جديداً. ولا أستطيع أن أتخيل أيضاً، أن اللحن الذى سبح به السيد المسيح، بذاته مع رسله الأطهار، قد أهمله الرسل، فلم يضعوه فى التقليد، ولم يسلموه إلينا عندما تسلمنا منهم طقس الأفخارستيا.

+ أيضاً أعتقد أن الكثير من هذه الألحان قد صيغ وقت حلول الروح القدس على التلاميذ فى يوم الخمسين "البانتيكوستى" عندما إمتلأ الجميع من الروح القدس «وابتدأوا يتكلمون بألسنة أخرى كما أعطاهم الروح أن ينطقوا» (أع ٢: ٤).

+ بل أنه قد يكون بعض ألحان تسبحة نصف الليل، هى تلك التى سبح بها بولس وسيلا فى السجن، إذ يقول سفر أعمال الرسل:

« ونحو نصف الليل كان بولس وسيلا يصليان ويسبحان الله والمسجونون

يسمعونها فحدثت بغتة زلزلة عظيمة حتى تزعزت أساسات السجن فانفتحت في الحال الأبواب كلها وانفكت قيود الجميع» (أع ١٦: ٢٥).

فليس من العقول، أن التسبحة التي زعزت أساسات السجن وفتحت الأبواب كلها، وفكت قيود الجميع لم يحافظ عليها التقليد وهو الذي حافظ على ألحان أخرى لم تصنع معجزات كهذه المعجزة.

وكيف يطلب معلمنا بولس الرسول منا قائلاً: «مكلمين بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغاني روحية مترنمين ومرتلين في قلوبكم للرب» (رسالة أفسس ٥: ١٩). ويعيد تكرارها بصورة أخرى قائلاً: «لتسكن فيكم كلمة المسيح بغنى وأنتم بكل حكمة معلمون، ومنذرون بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغاني روحية بنعمة مترنمين في قلوبكم للرب». (رسالة كولوسي ٣: ١٦).

كيف يطلب منا ذلك، إن لم يضع لنا نموذجاً لهذه التسابيح وهذه الأغاني الروحية وتلك الترانيم. وكيف يطلب منا ذلك إن لم يكن هو قد سبح ورنم وغنى للرب؟

بل إن القديسين "يوحنا ذهبى الفم" و "باسيليوس الكبير" و "أغسطينوس" و "أوريغانوس" وآباء آخرين، يؤكدون أن "بولس الرسول" بهذه الآيات، كان يشير إلى صلوات طقسية كنسية كانت معروفة جيداً لقراء هذه الرسائل. ويتضح أيضاً من هذه الآيات، أن "القديس بولس" كان يعرف جيداً أهمية الموسيقى كعنصر أساسى للعبادة، لذلك قسمها وصنفها إلى ثلاثة أقسام هى: المزامير والتسابيح والأغاني الروحية، ولذلك سارت كل الكنائس التقليدية على هذا المنوال وهذا التقسيم، ووضعت في تقليدها.

+ وعندما شفى المسيح ذلك الأعمى الذى كان جالساً على الطريق يصرخ:

«يا يسوع ابن داود ارحمنى»، يقول القديس لوقا فى إنجيله أن:

«جميع الشعب إذ رأوا سبحوا الله» (لو ١٨: ٤٣).

كيف سبح هذا الشعب وبماذا سبح؟.. أليس بما تعلم من يسوع ابن داود... داود مرنم إسرائيل الحلو؟ ربما كان تسبيح هذا الشعب هو أحد الألحان التى نسبح بها الآن، حافظ عليها التقليد حتى وصلت إلينا.

+ كذلك «حنه النبية» بنت فنوئيل من سبط "أشير"، الأرملة التى وقفت تسبح الرب وتكلمت عنه مع جميع المنتظرين فداءً فى أورشليم، ربما يكون لوقا الطبيب

الإنجيلي والفنان الذي سجل حدث تسبيحها ودونه فى أنجيله (الأصحاح الثانى آية ٢٨)، قد يكون سجل أيضاً فى ذاكرة التقليد لحن تسبيحها هذا ليكون "نموذجاً للتسبيح" لكل منتظرى الرب.

+ إن الألحان التى نرددها فى عيد الشعانين، قد يكون جزء منها مستوحى من الألحان التى سبح بها كل جمهور التلاميذ عند منحدر جبل الزيتون إذ كتب القديس لوقا فى إنجيله :

«إبتداً كل جمهور التلاميذ يفرحون ويسبحون الله بصوتٍ عظيم لأجل جميع القوات التى نظروا قائلين: «مبارك الملك الآتى باسم الرب. سلام فى السماء ومجدٌ فى الأعالي» (لو ١٩: ٢٧).

وفى إعتقادى أنه لكى يسبح كل جمهور التلاميذ معاً لحناً واحداً ليس له إلا تفسيرٌ من إثنين، إما أنهم جميعاً حفظوا هذا اللحن ذات يوم فى مكان ما على البحر، أو فى العلية، أو فى موضع خلاء، أو على الجبل قبل الموعظة، وإما أن الروح القدس قد حل عليهم فصاغوا معاً هذا اللحن بروح واحد.

+ إن التلاميذ الذين «كانوا كل حين فى الهيكل يسبحون ويباركون الله» (لو ٥٣: ٢٤) هم الذين نقلوا إلينا "التقليد" وطقوس العبادة العقلية وسلمونا الألحان لكى نسبح بها مثلهم فى الهيكل كل حين، وهم الذين أدركوا معنى التسبيح عند الله وعرفوا أن التسبيح هو "ذبيحة العهد الجديد" التى تُفرح قلب الله إذ قال القديس بولس فى رسالته إلى العبرانيين :

«فلنقدم به فى كل حين لله ذبيحة التسبيح أى ثمر شفاه معترفة باسمه». (عب

١٢: ١٥).



الباب الرابع
القيمة الحضارية للألحان القبطية

١- القيمة الحضارية للألحان القبطية

٢- إتجاه الموسيقى القبطية بالفرعونية

٣- تأثير اللحن القبطي بالفرعوني

٤- تأثير اللحن القبطي والعبري بالآخر

٥- القداس الإلهي وألحانه

١- القيمة الحضارية للألحان القبطية

مصر الحضارة الموسيقية

مصر هي من أقدم دول العالم، وكانت منارة تقتبس منها باقى الدول المَدَنِيَّة والحضارة والعلوم والفنون، ومن ثم كان المصريون القدماء أول أمة بلغت من الثقافة والرقى مبلغاً عظيماً، جعلها مضرب الأمثال فى العالم كله الذى كان يضرب فى ظلمات الجهل، ثم تبعهم البابليون واليونان والرومان.

والمصريون القدماء أول من إستخدم الموسيقى والغناء فى سائر إحتفالاتهم الدينية داخل الهياكل حيث تقدم القرابين لآلهتهم.

ويقول الكاتب "فكرى بطرس" فى كتابه "الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين" : «إسم "الموسيقى" قد أطلق على هذا الفن نسبة إلى آلهة الفن "Muse" والتي منها أشتق اللفظ "Musica" أى الموسيقى باللغة اللاتينية». ويستطرد قائلاً «إن الموسيقى القبطية الحافلة بالكنوز الفنية تنهض على أسس الموسيقى الفرعونية، وهى المظهر الباقي للموسيقى الفرعونية المصرية الأصيلة».

والكثير من الأبحاث العلمية أثبتت أن التراث المصرى الموسيقى، هو أقدم تراث موسيقى يمتلكه العالم الآن، ولاشك أن الموسيقى القبطية المستخدمة فى الطقوس الدينية هى الوريث الشرعى للموسيقى المصرية القديمة، إحتفظ بها الشعب المصرى وتمسك بها.

ولقد إستقى "فيثاغورس"^(١) "Pythagore" فى القرن السادس قبل الميلاد معلوماته الموسيقية من مصر الفرعونية، والسلالم الموسيقية المنسوبة إليه، أخذها من مصر التى عاش فيها اثنتين وعشرين سنة.

تأثير الموسيقى اليونانية بالمصرية

كانت الموسيقى والشعر والبلاغة فى العصور المصرية البالغة القدم، علماً واحداً، فكان الموسيقيون وحدهم، هم الشعراء والخطباء والمؤرخين، وكانوا يكرمون فى بعض الأحيان بأن تطلق عليهم ألقاب القديسين، ذلك لأن أشعارهم كانت زاخرة بالعظات

(١) هو فيلسوف وعالم رياضيات (٥٨٢-٥٠٧ ق.م) وقد قضي فترة من حياته فى مصر. وكانت تقوم دراسته الموسيقية على علاقة الأصوات فيما بينها عن طريق المعادلات الرياضية، ووفق النسب العددية بينها. وينسب إليه إختراع جهاز "المنوكورد". وقد إكتشف كيف يؤثر طول الوتر الرنان على النغمة الصادرة وأثبت أن النسبة بين=

العميقة والحكيمة والمبادئ الرائعة، ولأنها كانت تقديم طيلة الوقت دروساً للبشر، يرجع إليها حين يتصل الأمر بمصالح الأمم أو تدبير مصالح الأفراد، وتهذب الشعوب الهمجية، وتجعل من طباع الشعوب المتوحشة، طباعاً رقيقة.

لذا لم يكن يُعترف في مصر القديمة بأغنيات جميلة إلا تلك التي كانت تتفق مع الفضيلة، أما الأغنيات الأخرى فكانت تلفظ وتنحى، وكان مؤلفوها ينالون العقوبة التي يستحقونها.

وكثير من الفلاسفة والمؤرخون، يؤكد أن الموسيقى المصرية القديمة قد أثرت كثيراً في الموسيقى اليونانية، فمثلاً قال "أفلاطون":

«على شعب اليونان أن ينتقى من الموسيقى المصرية ما يشاء إن أراد أن يطلع على موسيقى وفنون الآخرين، لما فيها من عناصر جيدة، فنية وأخلاقية وتربوية، وذلك دون موسيقى الشعوب الأخرى».

كما قال المؤرخ اليوناني القديم "هيرودوت":

«سمعت من الأغاني والألحان المصرية، ما صار بعد ذلك في اليونان ألحاناً شعبية يرددونها في كل مكان».

ومن حديث أفلاطون و هيرودوت يتضح لنا، أن الشعب اليوناني قد تأثر جداً بما لا يدع مجالاً للشك، بالموسيقى المصرية، حتى أنها إنتشرت بينهم وتوافقت مع أذواقهم وتحولت إلى أغنيات شعبية إغريقية.

الموسيقى المصرية والفلك

كان المصريون يعتقدون أن العلوم والفنون المقدسة مثل الطب والفلك والموسيقى، تتصل وترتبط جميعها ببعض، وهي كالدين تكون دراستها والتبحر فيها وقفاً على الكهنة فقط. وكانوا يجدون شهاً كبيراً بين الأجرام السماوية في إنتظام حركتها وإنضباطها، وبين النغمات الموسيقية التي تتألف منها الألحان، لأن لها نظام ثابت دقيق. وقد كانت الكواكب الأساسية المعروفة لهم هي: عطارد، الزهرة، المريخ، المشترى، زحل. لذلك كان السلم الموسيقى خماسياً. وكان لما زاد عدد الكواكب المعروفة لهم إلى

«النغمة الأساسية وجوابها هي ١:٢ وبينها وبين البعد الخامس التام هي ٢:٣ وبينها وبين البعد الرابع التام هي ٣:٤ وبينها وبين البعد الثالث الكبير ٤:٥، وهكذا بنفس الطريقة أمكن معرفة النسب بين النغمات المختلفة. ومازالت أبحاثه عن النسب بين النغمات الموسيقية تستخدم حتى الآن.

قابلية الموسيقى القبطية للهارمونية والبوليفونية^(١)

مما سبق يتضح أن المصريين هم أول من عرفوا السلالم الموسيقية وعلم توافق الأصوات. ورغم ذلك، لا يوجد لدينا دليل واحد نستطيع أن نجزم به على أنه كان هناك تعدد أصوات في التسبيح القبطي داخل الكنيسة الرسولية الأولى، رغم أن الألحان القبطية تحتمل ذلك. وقد قمت بنفسى بعمل صياغة بوليفونية هارمونية لبعض الألحان، منها لحن "أوكيريوس ميتاسو" الذى قدمته "خلسة" ضمن الموسيقى التصويرية لفيلم "مارمينا" للمخرج الكبير "سمير سيف". ولحن "كيريه إليسون الكبير" الذى قدمته على مسرح "سيرك ديفير" بباريس عام ١٩٩٥، وضمن الموسيقى التصويرية لفيلم التسجيلي "الرحلة المقدسة" للمخرج "عماد نصري" وهذا لتأكيد قابلية الموسيقى القبطية للهارمونية والبوليفونية.

كما أن هناك رسالة بعنوان "الموسيقى القبطية بوليفونياً وهارمونياً" قدمها عادل كامل حنا للحصول على درجة الدكتوراة من "معهد الدراسات القبطية"، تتضمن دراسة تطبيقية تؤكد قابلية هذه الألحان القبطية للهارمونية والبوليفونية.

أيضاً أصدر "المعهد العالى للدراسات القبطية" شريط كاسيت بعنوان "موسيقى قبطية كلاسيكية" مسجل عليه تنويعات مبنية على بعض الألحان منها لحن "أومونوجينيس" و "ميغالو" و "ني إسئس تيرو"، وأعتقد أن الهدف من إصدار هذا الشريط، هو إثبات قابلية الألحان القبطية للبوليفونية (أى تعدد الألحان أفقياً)، والهوموفونية (أى تعدد الأصوات رأسياً).

وليس المقصود بالطبع من كل هذه الدراسات والإصدارات، أن يتم تقديم الألحان القبطية داخل الليتورجيا بأسلوب "بوليفونى" أو "هوموفونى"، أو أن ينقسم فريق الشمامسة إلى فصائل من "التينور" و"الباص" ومعهم من النساء أصوات "سوبرانو" و"ألطو". ليتم الغناء بأربعة أصوات داخل الكنيسة، ولا أن يتم إدخال أوركسترا سيمفونى لعزف داخل صحن الكنيسة فى القداس الإلهى، إنما المقصود من كل هذه الدراسات والإصدارات، هو إلقاء الضوء على عظمة وجمال اللحن القبطى، ليصل ويستمتع به أكبر شريحة من البشر، والتي من بينها هؤلاء محبى الموسيقى الكلاسيكية العالمية. على أن يتم تقديمه داخل الليتورجيا بنفس الصورة التقليدية المونوفونية "أحادية الصوت" التى ظلت الكنيسة محافظة عليها حتى اليوم.

(١) الهارمونية هي التعدد في النغمات المتوافقة عندما تعزف في آن واحد. والبوليفونية هي التعدد في الألحان المتوافقة عندما تعزف في آن واحد.

الموسيقى المصرية لكل مجال

رغم أن حديثنا عن التسبيح والألحان القبطية، لكنى أريد أن ألقى الضوء على الغناء عامة لأستشف - من أهمية الموسيقى العامة فى كل مجالات الحياة - أهمية التسبيح العظمى فى الكنيسة فى كل طقس ومناسبة.

فقد كان للمصريين أغانى فى شتى مجالات الحياة، أخذها عنهم الإغريق. وفى القرون الأولى لم تكن الموسيقى تستخدم إلا فى أداء كل ماهو جميل وشريف على حد تعبير "إثيناىوس".

وكانت للأغنيات أنواعاً وأسماءً شتى نذكر منها الآتى :

- البيان "Peans" وهى أناشيد الحرب والنصر.
- الديتيرامبه "Dithyrambes" أى قصائد المديح.
- اليولوس "Ioulos" وهى أغانى للخضرة ووقدوم الربيع.
- الهمنيس "Hymns" وهى التراتيل التى توجه للآلهة.
- الهبيرخيما التى فيها يقوم إثنان من المغنين، أحدهما يغنى ثم يرقص، وثنائهما يرقص ثم يغنى، ثم يتناوب الإثنان الرقص والغناء.
- السكوليون وهى ترانيم المائدة.
- الإيروتىكون وهى أغانى الغزل.
- الإيبثالميون والهيمينايون وهى أغانى الزفاف والزواج.
- السلوس وهى الهجائيات.
- الثرينوس وهى البكائيات.
- الإيبىكيديون وهى أناشيد الجناز.
- الأوسخوفوريون وهى أناشيد حملة عناقيد العنب.

- آلينوس وهى ألحان تؤدى فى حالتى الحزن والفرح معاً إذ أنها كانت تخفف من غلواء هذه الحالة وتلك، بجلبة الهدوء إلى النفس. ويلاحظ أن كنيستنا القبطية لديها ألحان كثيرة تؤدى فى حالتى الحزن والفرح معاً مثل لحن «بيك إثرونوس» ومثل الألحان التى تؤدى فى ليلة الأبوغلمسيس، أى ليلة سبت الفرح، وفيها يكون النصف الأول من اللحن حزيناً يُعبر عن آلام السيد المسيح وصلبه، والنصف الثانى من اللحن يكون مفرحاً يُعبر عن ترقب الشعب للخلاص والقيامة العتيدة، وليكون اللحن

بكامله، إعلاناً للعبور من الموت إلى الحياة. ومن أمثلة ذلك لحن مقدمة البولس، والمزمور، والإنجيل.

- اليتيس "Aletes" وهى أغنيات الشحاذون والمشردون.
- الكاتابوكاليزيس "Katabaucaleses" وهى أغانى الرضعات التى تجلب النوم اللذيذ إلى عيون الأطفال.
- الإبيميليوس "Epimylios" أى أغانى الطحانين الذين يديرون الرحى.
- الهيميوس "Himaeos" أى أغانى اللذين يغترفون المياه بواسطة عجلة ذات قواديس، فمثل هذه الأغانى تساعد هؤلاء على تنظيم حركاتهم على إيقاعاتها.
- التيروكوبيكوس "Tyrocopicos" وهى أغانى الذين يمخضون اللبن.
- البوكوليسموس "Boucolismos" وهى أغانى رعاة الأغنام .

وهكذا إبتكر المصريون القدماء، ألواناً للغناء لكل عيد ولكل مناسبة ولكل فصل ولكل حالة ولكل عمر، كذلك أيضاً الكنيسة القبطية، قد وضعت ألحاناً لكل مناسبة ولكل عيد ولكل صوم ولكل طقس .

لقد كان المصريون يولون فن الموسيقى كل التقدير والتقدير، حتى أنهم كانوا مدققين إلى حد الوسوسة وغير متساهلين قط فى إختيار الكلمات، وقد أباحوا أغنيات معينة وفق قوانين محددة، فى حين حجبوا عن قصد أغنيات أخرى، بل ألزموا كل إمريء، إلزاماً لا فكاك منه، بأن يقوم بدراسة الموسيقى وبأن يدرّسها بدوره لوقت محدد، وصارت الموسيقى تشكل جانباً من مبدئهم المقدس وتصوغ كل تراتيلهم الدينية.

وقد أحدثت الموسيقى تأثيرات مذهشة وظلت تثير الإعجاب والتقدير، وأن القدماء المصريين قد بلغوا بالموسيقى الى درجة عالية من الإكتمال والنضج، حتى أنه لم يكن هناك لديهم لقب أكثر مدعاة للشرف من لقب موسيقار أو مغنى. بل أن أشهر الموسيقيين الشعراء فى العصور القديمة مثل "ميلابوس" و"أورفيوس" و"هوميروس" و"موسايوس" و"فيثاغورث" قد تكونوا فى مدرسة المصريين ولم يكن أحد غيرهم قد إستحق ما ناله هؤلاء من تقدير.

الموسيقى الآلية عند الفراعنة:

رغم أن الكنيسة القبطية منعت إستخدام الآلات الموسيقية فى صلواتها الطقسية،

إلا أن الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، لم يكف عن ذكر الآلات الموسيقية كلما دعت الضرورة إلى ذكرها. ونظراً للإرتباط الوثيق بين ما ذكره الكتاب المقدس، وما لدى المصريين القدماء من آلات موسيقية، رأيت أن أخصص هذا الجزء لإستعراض بعض ما عند المصريين القدماء من آلات، على أن أتعرض للآلات الموسيقية فى الكتاب المقدس وتلك المستخدمة فى الطقس الفرائيحي، فى باب خاص.

فقد إستخدم المصريون آلات موسيقية متنوعة منذ أقدم عصورهم. وكانت هذه الآلات فى بادئ الأمر مصرية صميمة محدودة الأنواع، لكن بعد أن زاد إتصال المصريين بالشعوب الآسيوية المجاورة تطورت الآلات تطوراً كبيراً، ودخلت إلى مصر بعض الآلات الأجنبية.

ويمكن تقسيم آلات المصريين الموسيقية إلى ثلاث مجموعات رئيسية، الآلات الوترية، آلات النفخ، ثم آلات الإيقاع.

الآلات الوترية

+ ويعد "الجنك" أقدم الآلات الوترية وأكثرها شيوعاً. وهو عبارة عن صندوق خشبى للصوت يخرج منه عدد من الأوتار العمودية الإتجاه، والمثبتة فى طرف الآلة. وقد تعددت أنواع "الجنك" واختلفت أحجامه وتطورت أشكاله، ومن أقدم أنواعه نوع متوسط الحجم، يوضع على الأرض مباشرة أو يثبت فوق قاعدة ليعزف عليه الموسيقي وهو جالس.

ثم أستخدم بعد ذلك نوع ضخم، رائع الزخرفة والنقش، قد يزيد إرتفاعه على قامة الإنسان، يعزف عليه الموسيقي وهو واقف.

أما "الكنارة" فهى آلة خشبية آسيوية الأصل، تمتد أوتارها، التى تبلغ خمسة فى العادة، متوازية بين صندوق الصوت وإطار خشب، وتعلق أفقية أو رأسية أثناء العزف.

كذلك إستخدم المصريون "الطنبور"، وهو آلة ذات صندوق صوتى بيضاوى الشكل، تمتد منه رقبة طويلة، قد تقصر فى بعض الأحيان، حتى يشبه شكل تلك الآلة العود الحالى. وكانت تحمل على الصدر فى وضع أفقى، كما يستخدم "الكممان" الآن، أو فى وضع رأسى كما تحمل "الربابة"، ويستخدم العازف على "الطنبور" ريشة يلعب بها على أوتاره الثلاثة أو الأربعة.

آلات النفخ

++ أما آلات النفخ فأهمها "الزمار" الذى تعددت أنواعه، فاستخدم نوع قصير يستعمل فى وضع أفقى وآخر طويل يستعمل فى وضع رأسى مع ميل قليل إلى الخلف. ثم ظهر بعد ذلك "الزمار المزدوج"، وهو يتكون من مزمارين يتقابلان عند الفم ويتباعدان كلما بعدا عنه.

الآلات الإيقاعية

وتعد آلات الإيقاع من أقدم الآلات الموسيقية فى مصر، ومن أهم أنواعها المصفقات المعدنية والخشبية التى تحدث صوتاً عند قرع بعضها البعض، كـ "الصنوج" و"المقارع" و"العصى المصفقة".

أما "الدفوف" فكانت تتكون من إطارات خشبية مستطيلة الشكل فى الغالب، تغطيها جلود رقيقة وتستخدم بوجه خاص مع الرقص. وكانت "الطبول" إسطوانية الشكل من الخشب أو المعدن تعلق على الكتف حين الضرب بها.

وكثيراً ما كان يصحب التصفيق بالأيدى بعض أنواع الموسيقى وخاصة إذا اقترنت بالغناء والرقص، كذلك إستخدم المصريون "الصلاصل"، وهى مصنوعة فى أغلب الأحيان من إطار من المعدن على هيئة حدوة حصان تخترقه بعض القضبان الرفيعة، التى تحدث رنيناً عند تحريكها. وكان إستخدامها مقصوراً على النساء وللأغراض الدينية.

الموسيقى ومائدة الأغابى

وقد ولع المصريون بتناول الطعام على نغمات الموسيقى، وربما كانت هذه العادة هى أصل إجتماعات مسيحية الكنيسة الأولى و السماه "الأغابى"، فالمعروف أن الأقباط كانوا يستخدمون الناي فى إجتماعات الأغابى حتى سنة ١٩٠م. حينما أوقف القديس "كليمنس الإسكندرى" الناي واستبدله بالناقوس "Cymbalon".

وقد إنتشرت عادة إحضار فرقة موسيقية كاملة، لتعزف للضيوف وتساهم فى الرقص والغناء أثناء الحفلات والولائم. وقد تكونت هذه الفرق فى بادئ الأمر من الرجال، ثم ازداد بمرور الأيام عدد النساء فى تلك الفرق حتى اقتصر بعضها عليهن فقط. وقد شككت تلك الفرق فى الدولة القديمة من واحد أو أكثر من ضاربهى

"الجنك" وعازفي "المزمار" وضابطى الإيقاع والمغنيين.

أما فى الدولة الحديثة فقد أضيف إليهم ضاربو "الدفوف" والعازفون على "الطنبور" و "الكنارة". وكان بين الموسيقيين والمغنيين، وخاصة لاعبي الجنك عدد كبير من مكفوفى البصر^(١)، ومع ذلك فلم يكن كل الموسيقيين محترفين، فقد هوى الكثير من المصريين العزف على الآلات الموسيقية والغناء. وفى منظر بمقبرة "مروكا" أحد نبلاء الدولة القديمة بـ "سقارة"، نراه وقد جلس جلسة هادئة مسترخية، يستمع إلى غناء زوجته وعزفها على "الجنك".

وكان لقصر "فرعون" فرقة موسيقية خاصة، كما كان للموسيقى مكانتها فى المعبد، عند إقامة الشعائر الدينية، وكذا فى الجنازات وفى الأعياد وفى الحفلات العامة. وقد امتلأت النقوش الخاصة بالمعارك الحربية بصور الجنود ينفخون فى الأبواق أو يقرعون الطبول.

وقد إهتم المصريون بضبط الإيقاع إهتماماً فائقاً، مما ساعد على توقيت النغم وتنظيم حركات التوقف وانتقال اللحن. وكان يستخدم فى سبيل ذلك التصفيق أو رفع الأيدي والأذرع أو إخراج أصوات عن طريق تحريك الأصابع. ولعل استخدام الكنيسة القبطية آلة "الناقوس"، هو نوع أيضاً من الإهتمام المتوارث بالرغبة فى ضبط الإيقاع.

كذلك تميزت الموسيقى المصرية القديمة بتطورها وتقدمها جيلاً بعد جيل. وقد كانت هادئة رتيبة فى عهد الدولة القديمة، ثم مالت إلى العنف والضجيج أيام الدولة الحديثة، حين أستخدم "الجنك" ذو العشرين وترأ و "المزمار الزدوج" و "الطبول" و"الدفوف" القوية. ولكنها مع ذلك ظلت دائماً متمسكة بطابعها الخاص وذوقها الرفيع، الذى أثار إعجاب الزائرين من الإغريق القدماء.

وربما أيضاً كانت حكمة الكنيسة القبطية الأولى، بمنع استخدام الآلات الموسيقية فى التسبيح فى الليتورجيا المقدسة، خوفاً من تسرب العنف والضجيج إلى ألعانها المقدسة، خاصة إذا ما استخدمت استخداماً خاطئاً.

الموسيقى المصرية لعلاج الأمراض

الفراعنة هم أول من إكتشفوا العلاج بالموسيقى، ويقال أن معبد "أبيدوس" وهو

(١) من المعروف أن الكنيسة القبطية أخذت عن القدماء المصريين فكرة الإستعانة بمكفوفى البصر فى رتبة العريف "Cantor" لتمتعهم بذاكرة قوية تساعدهم فى حفظ الألحان وتذكرها بعد التسليم.

أكبر مراكز الطب فى العصور المصرية القديمة، كانوا يعالجون فيه الأمراض بالترتيل المنغم، بإعتبار أن الموسيقى تقرب المرضى من الآلهة، وتحقق رضاهم، وبالتالي تشفى أمراضهم. لذلك كانت هناك فرق موسيقية خاصة تعزف فى المستشفيات، وكان يرتادها المنشدون والراقصون، وكانت الأوتار والإيقاعات تدق بجوار المريض وتختار له النغمات المناسبة.

وعن العلاج بالموسيقى كتب أفلاطون : «الموسيقى وسيلة نموذجية للشفاء من كل الأمراض، خاصة إذا حآكت الأصوات البشرية». وأكد ذلك "فيثاغورث" و "أرسطو".
وعن فكرة العلاج بالموسيقى تقول الأستاذة الدكتورة "نبيلة ميخائيل" فى رسالة دكتوراة بعنوان "الموسيقى فى علاج الأمراض العضوية" :

«إن العلاج بالموسيقى، هو عبارة عن إنتظام إيقاع الحركة داخل الجسم الحى، بواسطة موجات الموسيقى، سواء عن طريق إيجاد الإسترخاء، أو عن طريق تحقيق نسبة معينة من التوافق، بين التنفس وسرعة النبض. وهو ينادى بالتعبيرات الصوتية الموسيقية التى تساعد على إخراج الطاقة الزائدة من الجسم دفاعاً عن هذه النفس. وبذا يساعد على التخلص من الضيق النفسى الذى يسبب بعض الأمراض المختلفة». ويقول "هيبوقراط"، وهو من كبار رجال الطب القدماء : «إن كل مريض يحتاج إلى نوع من الموسيقى حسب حالته، فيجب أن يكون إختيار الموسيقى موفقاً حتى لا تعطى آثاراً عكسية».

وأكد العلاج بالموسيقى أيضاً "أثيناوس النحوى" الذى عاش فى القرن الثانى قبل الميلاد، إذ كتب لقرائه يقول : «يمكن التخلص من مرض عرق النساء بعزف الزامير فى المقام الفريچى فوق الأجزاء المصابة».

وقد وجدت بالمتحف البريطانى ومكتبة "چون ريلاندز" ومتاحف ميتشجان بالولايات المتحدة الأمريكية، أوراق بردى كثيرة، كتب عليها باللغة القبطية منذ القرن الثالث، وهى فترة إزدهار العصر القبطى، وأغلب هذه الأوراق تحتوى على إرشادات كثيرة فى النواحي الطبية، شبيهة بما كان فى العصر الفرعونى، وبعض هذه الإرشادات تفيد بترتيل الزامير بهدف شفاء المرضى.

وعلى ورق البردى، حكى عن القديس "أبو طربو" أنه كان يعالج المرضى خصوصاً المصابين بالصرع، بواسطة صلاة عُرفت بإسم "صلاة أبو طربو" وذلك عن طريق ترتيل الزامير بجانب قراءات من الكتاب المقدس.

ولقد بدأ العالم كله يقتنع بأسلوب العلاج بالموسيقى، لذا وُجد في أمريكا حوالي ١٦ جامعة للعلاج بالموسيقى على أساس عملي نظري، كما أصبح هناك أيضاً أكثر من ٦٠٠ مستشفى لهذا النوع من العلاج.

ولقد قرأت في مجلة الإذاعة والتلفزيون بالعدد الصادر في ١٩٩٨/٨/١٥ للكاتب "ناجي هيكل" حديث مع الدكتورة "نبيلة ميخائيل" قالت فيه:

«إن ضغط الدم العصبى يمكن شفاؤه بتشغيل الموسيقى بجوار المريض، حيث يبدأ الضغط فى الإنخفاض مع إستمرار سماع الموسيقى، ليصل إلى أدنى درجة بعد الحصول على جرعة سماعية، فبعد أول جرعة سماعية لا تقل عن نصف ساعة يمكن لمؤشر الضغط أن ينخفض عشر درجات فى اليوم، ثم خمسة فى اليوم الثانى. وهكذا حتى يمكن ضبط الضغط ووضعه عند المستوى الطبيعى».

كما أثبتت الدراسات والأبحاث الطبية الحديثة قدرة الموسيقى على علاج الشلل فى بدايته، ووقف الآثار السلبية له. كما أكدت نتائج العلاج بالموسيقى، إمكانية التخلّى عن الأرق، بنسبة ١٠٠٪ إذا إتبع المعالج الطرق السليمة فى سماع الموسيقى والإلتزام بإرشادات الطبيب والإنصياع للعلاج بشرط ألا ينقطع المريض عن الجلسات، كما أوضحت هذه النتائج الآثار الإيجابية للعلاج بالموسيقى على مرضى القلب، وأنها مفيدة جداً لعسر الهضم وآلامه، حيث تسهم الموسيقى فى سرعة أداء الجهاز الهضمى.

وأبعد من هذا، فإن بعض الأطباء حاولوا إستخدام الموسيقى فى معالجة بعض المدمنين، وذلك بإعطائهم مزموراً للعزف عليه، الأمر الذى يؤدى إلى إيقاف عملية التعاطى بشرط أن يشغل المدمن وقته فى سماع الموسيقى. وبالفعل تم شفاء بعض الناس.

وفى بعض الأحيان، يعتبر سماع الموسيقى نوعاً من الوقاية، لأنه يؤدى إلى توسيع شرايين الدم ومقاومة ظاهرة التصلب التى تطارد كبار السن ومرضى السكر».

ومما سبق يتضح الدور الهام الذى تقوم به الموسيقى العامة نحو الجسد. فكم وكم يكون تأثير الموسيقى الروحية القبطية الأسمى والأرقى والأنضج، على الجسد والنفس والروح.

٢- إلتحام الموسيقى القبطية بالفرعونية

لا يستطيع أحد أن يمسك بسكين من الزمن، ليقطع الإلتحام الملتهم بين الموسيقى الفرعونية العتيقة والموسيقى القبطية العريقة.

ولعل بداية الإلتحام بين التراث المصرى الفرعونى القديم للموسيقى والتراث التسبيحى وإنشاد الزامير، تم منذ بشارة القديس "مرقس الإنجيلى". عندما تقابل اليهود الإسكندريون المتنسكون والعابدون المتخصصون فى التسبيح والإنشاد، مع الأقباط الفراعنة المتخصصين فى موسيقى الآلهة بأسرارها الفرعونية، وذلك فى كنيسة واحدة ليتقبلوا جنباً إلى جنب البشارة المفرحة بالمسيح.

ولكن لم يكن هذا الإلتحام بين الموسيقى الفرعونية، والموسيقى القبطية غريباً فى شئ، بل كان إلتحام الثيل بالثيل عمقاً وأصالة، فالتقارب بين الإثنين شديد ومنسجم فى كل شئ.

ولعل الإرتباط الوثيق بين الموسيقى الفرعونية والموسيقى القبطية يظهر فى أسلوب التخاطب للإله الفرعونى، والذي يوضحه ذلك النشيد الدينى لـ "آمون" كبير آلهة الدولة الحديثة، إذ يقول:

«يا آمون أنت سيد الصامتين

الذى يأتى على صوت الفقير

عندما ناديتك فى محنتى

جئت لتخلصنى»

ونجد أن هناك تقارب لفظى ونفسى بين ما قاله كاتب هذا النشيد الدينى للإله «آمون» وما قاله "داود" النبى للإله الحى فى زموره «فى يوم ضيقى أدعوك لأنك تستجيب لى...» (مز ٨٦: ٧)، «خلصنى يا الله لأن المياه قد دخلت إلى نفسى...» (مز ٦٩: ١)

إنها مشاعر متقاربة لإنسان ينادى إلهه فى محنته وفى ضيقته ويطلبه لكى يخلصه، وإن كان الأول ينادى الإله الجهول، والثانى - أقصد "داود" النبى - ينادى الإله الحقيقى، إلا أن التعبير الموسيقى عن الحالة الروحية التى عاشها الإثنين سيكون بلا شك على نفس الطرق فى الإنشاد، وإن اختلفت الهزات والنغمات المعبرة عن هذه

الحالة الروحية.

ويذكر كتاب "تاريخ الحضارة المصرية - العصر الفرعوني - المجلد الأول" بعض الأناشيد التي كان يرتلها الكهنة للإله "أمون" منها هذا النشيد :

«الحمد لك يا أمون رع يارب الكرنك،

المسيطر فى طيبة ... أعظم من فى السماء،

وأكبر من فى الأرض، رب كل ماهو كائن،

الذى يستقر فى كل شئ.

لا شبيه له فى طبيعته .. بين الآلهة ..

رئيس كل المعبودات، رب الحق، وأب الآلهة،

الذى برأ الإنسان وخلق الحيوانات ..

الذى يخلق شجر الفاكهة،

والذى ينشئ الأعشاب الخضراء ويمون الماشية ...

هو الذى صنع ما على الأرض، وما فى السماء

وهو الذى يضيئ القطرين.

هو الذى يخترق السماء فى سلام،

رع البجل، زعيم الأرضيين، عظيم القوة،

رب المقدره صاحب الأمر الذى خلق الأرض كلها.

أقوى فى طبيعته من كل إله آخر،

الذى يبتهج الآلهة الآخرون بجماله.

ذلك الذى يُقدم له الحمد فى البيت العظيم،

من يحب الآلهة رائحته الطيبة ...

ذو الإرادة القوية، وصاحب الطلعة العظيمة ..

الإبتهال لك يا من خلقت الآلهة

ورفعت السماء وبسطت الأرض».

وأناشيد أخرى عديدة لـ "أخناتون" وغيره من الملوك والآلهة الأرضيين، معظمها

يتطابق ألفاظه وفحواه، مع ما كتبه "داود" النبى و "آساف" و "هيمان" و "يدثون" وكل

الذين سبحوا الرب الإله الحقيقي، هذا الذي بحث عنه هؤلاء الفراعنة، وبداخلهم يقين، أنه يوجد إله عظيم فوق كل الآلهة، هو الذي خلق كل ما هو موجود، وأنه رفع السماء، وبسط الأرض، وأنه ليس له شبيه في الآلهة.

أول مصرى يقبل الإيمان

لذلك كان من السهل على هؤلاء الفراعنة أن يتقبلوا الإيمان المسيحي، وهذا ما حدث بالفعل، في أول لقاء للقديس "مارمرقس الرسول" في مدينة الإسكندرية، عندما إقترب إليها، وكان حذاؤه قد تمزق من كثرة السير في الكرازة والتبشير، إذ أنه دخل إلى "إنيانوس" الإسكافي ليصلح له الحذاء.

وبينما هو يصلحه، دخل الخراز في إصبغه، فصرخ قائلاً: «يا الله الواحد»، فرقص قلب الرسول طرباً - كتعبير قداسة البابا "الأنبا شنودة الثالث" في كتابه "مرقس الرسول القديس والشهيد" - عندما سمع هذه الكلمة، ووجدها فرصة مناسبة ليحدثه عن هذا "الإله الواحد" الذي يؤمن به دون أن يتلامس معه.

ويستطرد الأب البطريرك قائلاً: «... ولم يكن مناسباً أن يبدأ القديس حديثاً لاهوتياً مع إنسان مجروح متألم، فكان لابد أن يخلصه أولاً من ألمه ثم يتحدث معه. وهكذا تفل على الطين ودهن به إصبع "إنيانوس"، وقال: «باسم يسوع المسيح إبن الله، ترجع هذه اليد سليمة»، فإلتأم جرحه في الحال، كأن لم يكن قد حدث له شيء. فتعجب إنيانوس جداً من هذه المعجزة التي حدثت له بإسم يسوع المسيح، وتفتح قلبه لكلمة الله. وهنا سأله "مرقس" الرسول عما يكون هذا "الإله الواحد" الذي نطق به الإسكافي؟ فأجابه إنيانوس:

«إننى أسمع عنه سمعاً، ولكنى لا أعرفه!!»

وما أن إنتهى الإسكافي من إصلاح الحذاء حتى دعى القديس ليذهب معه إلى بيته ليكمل له هذا الحديث اللاهوتي الشيق الذي عز على الإسكافي أن ينتهى بإصلاح الحذاء».

ولما دخل مامركس إلى بيت^(١) "إنيانوس"، رشمه بعلامة الصليب، وقال بركة الرب تحل في هذا البيت. ثم جلس معه ومع أسرته يتحدثهم عن السيد المسيح، فقال له

(١) صار هذا البيت فيما بعد كنيسة بإسم مارجرجس كما ورد في سنكسار ٢٠ هاتور، وفي تاريخ البطارقة لابن العسال.

إنيانوس : «أريد أن أراه!» فقال له : «سأريك إياه».

وأخذ يحدثهم عما ورد عنه فى كتب الأنبياء وما حدث فى تجسده ومعجزاته وصلبه، والفداء العظيم الذى قدمه للعالم. فأمن "إنيانوس" وأسرته، وعمدهم "مارمرقس"، وكان هذا البيت هو باكورة المؤمنين فى كرازة مارمرقس الرسول فى أرض مصر. بل إنه أن مارمرقس الرسول قد قام بسيامة "إنيانوس" أسقفاً على مدينة الإسكندرية، بل إنه صار أول خليفة يجلس على كرسى الكرازة المرقسية من البطاركة بعد إستشهاد القديس "مارمرقس".

لذا لم يكن صعباً على هؤلاء الفراعنة، الذين لهم هذا الإيمان "بالإله الواحد"، أن يقبلوا بسهولة شديدة الإيمان المسيحى، لأنه من الواضح جداً فى عباداتهم وأناشيدهم الدينية أنهم كانوا يؤمنون بالله، دون أن يروه أو يلمسوه أو يعرفوه المعرفة الحقيقية، لذا صاروا يبحثون عنه، وخلال بحثهم هذا، صاغوا ألقاباً فرعونية تعبر عن الحالة النفسية التى كانت تسيطر عليهم، إلى أن عرفوا هذا الإله الحقيقى، فتركوا كل الآلهة المصنوعة بالأيدى - التى صنعوها ليجسدوا إيمانهم تجسيداً - وصاروا يعبدون الرب خالق الكل، وابتدأوا يصيغون ألقاباً أخرى تعبر عن الحالة الروحية الجديدة.

مقارنة الظواهر الفرعونية بالمسيحية

ولم تكن الألحان فقط هى التى تربط مصر القديمة الفرعونية، بمصر المسيحية، إنما هناك دراسات عديدة تهدف إلى عقد مقارنات بين ظواهر الديانة الفرعونية، والمسيحية المصرية. ومن هذه الدراسات إستخلص الباحثون أن المسيحية فى مصر أخذت بعضاً من الرموز من الفكر الدينى فى مصر القديمة. وقد نشطت هذه الحركة الفكرية فى أوساط الدراسات المقارنة، ومن هذه الدراسات، تلك التى قام بها العالم الفرنسى "Doresse Jean" بعنوان "من الهيروغليفية إلى الصليب".

وهى دراسة عن ما أعطاه الماضى الفرعونى إلى المسيحية فى مصر. ويحاول الباحث الفرنسى، أن يتتبع المفاهيم أو العادات التى ورثتها المسيحية من مصر الفرعونية، وإن كان لا ينظر الباحث إلى هذه المؤثرات نظرة لاهوتية، بل يضعها فى نطاق العادات والتقاليد التى إنتقلت إلى المسيحية.

وتوجد دراسات أخرى كتلك التى كتبها العالم المصرى "عزیز سوربال عطية" فى كتابه "History of Eastern Christianity" والتى يعدد فيها الأمور المتشابهة والتطابقة بين مصر القديمة والمسيحية، ويعتبر أن هذه الأمور مهدت الطريق للإيمان الجديد،

المختلف في جوهره عن إيمان الفراعنة.

ومن بين هذه الأمور العديدة نذكر الآتى :-

١- «وحدانية الله» التى عرفها المصريون على يد الثائر «أخناتون» (١٢٨٢-١٣٦٥ ق.م.) وفى الأسرة الثامنة عشر.

٢- علامة «عنخ» التى تعنى «مفتاح الحياة» عند المصريين القدماء والتى تشبه علامة الصليب رمز الخلاص فى المسيحية.

٣- الإعتقاد فى الحياة الأخرى بعد الموت، وإقامة الشعائر الدينية التى تعبر عن البعث، وأن الموت ما هو إلا طريقاً إلى الحياة، وليس نهاية لها. بل إن الأحياء كانوا يرسلون خطابات إلى أقاربهم المتوفين، يسألونهم العون على متاعبهم فى الحياة الدنيا. ويمكن القول بأن هذا الإتصال يعد صورة من صور الشفاعة التى تؤمن بها الكنيسة القبطية.

٤- عادة الحزن على الأموات، وطقوس دفن الموتى، وعمل السراذقات وولائم «تقديم الصوانى» وإقامة موائد الطعام عند الوفاة، وكذلك إحتفال «ذكرى الأربعين».

٥- الأعياد، فالمصريون كانوا يعيدون أكثر من مرة فى السنة، ومن أهم أعيادهم عيد أرطاميس «الإله ذو رأس قطة»، ويذهبون إلى مدينة «تل بسطا» بالزقازيق الحالية بالمراتب رجالاً ونساءً وهم يعزفون الموسيقى.

٦- طريقة بناء الكنائس وتقسيمها إلى مذبح وخورس، ثم قاعة الصلاة لعامة الشعب، ذلك على نمط المعابد القديمة حيث كانت الذبيحة بالفعل فى مقدمة المعبد، أى فى الجزء الأمامى منه، ثم مكان للكهنة قريب من المذبح، ثم القاعة الكبرى لجمهور المصلين. بل إن الشبه واضح بين وصف هيكل «سليمان» الذى ورد فى العهد القديم، وبين ما نراه فى معابد الأقصر والكرنك وغيرهما.

٧- الإيمان بوجود «جنة سمانية» يقف على بابها «ياحور» الذى يسيطر على حربة الصدق، وهى الحربة التى لا تدع أى شخص يمر بباب الجنة، غير الصادقين البرأين أمام الإله، ليكونوا بين المنعمين حول الآلهة، والذين يحميهم الإله وهم يتكئون على صولجاناتهم، وقد إرتدوا أحسن الملابس الكتانية الأرجوانية، والذين يأكلون التين ويشربون الخمر، ويتضمخون بأحسن العطور.

٨- كلمة «أمين» التى تقال فى ختام الصلوات بالكنيسة، تقابل مع تحوير بسيط لفظ الإله «أمون».

٣- تأثير اللحن القبطي بالفرعونى

كثيراً ما يقال أن اللحن القبطى "فرعونى الأصل"، ولا نستطيع أن ننفى هذا القول، ورأى الشخصى فى هذا القول، أنه من الطبيعى جداً أن الفراعنة المتخصصين فى موسيقى الآلهة بأسرارها الفرعونية، عندما دخلوا الإيمان المسيحى، لم يستطيعوا أن يتخلصوا من الموسيقى الفرعونية التى كانت قد عاشت فى وجدانهم، وإمتزجت بكل مظاهر حياتهم، وأختزنت فى عقلهم الباطن، فصاروا يصيغون بالروح الذى ملأهم، ألحاناً جديدة، ربما حوّتْ بين طياتها بعض الخلايا الموسيقية^(١) "themes" الفرعونية، أو بعض السلخات الموسيقية التى يسليخها اللاشعور من الجمل الموسيقية المختزنة فى العقل الباطن - والتى يُصدِرُها إلى العقل الواعى عندما تتوافق المشاعر والأحاسيس المراد التعبير عنها، مع المخزون الموسيقى الغير المدرك - ثم تذوب هذه الخلايا الموسيقية "themes" الفرعونية، مع الجمل الجديدة لينتج نسيج موسيقى جديد مؤتلف، يصبغه الروح القدس بصبغة قبطية أرثوذكسية.

ولعل هذا رأى يتفق مع ما كتبه العلامة "الفارابى" فى كتابه الشهير "الموسيقى الكبير"، عندما أكد أن الموسيقى لا تُخلق من العدم.

ولعلى أستطيع أن أوضح هذا المفهوم الموسيقى، للقارئ الغير موسيقى بمثل بسيط، فإذا تخيل معى أنه فى ذات اليوم الذى ولد فيه الفنان العالمى "موزار" أخذناه طفلاً، ووضعناه مع مرضعة خرساء فى أرض صحراء، بعيداً عن الضوضاء والموسيقىات المنبعثة من كل مكان. وانتظرنا هناك حتى بلغ الثلاثين من عمره. هل يُظن أنه يمكن لهذا الفنان العبقري أن يؤلف لحناً واحداً من ألحانه الغزيرة التى صاغها فى قوالب عديدة، من سوناتات، و أوبرات، وسيمفونيات هذا عددها؟

فمن أين له أن يأتى بهذه الألحان الغزيرة وقد صارت جعبته - فى هذا المثل - فارغة إلا من صوت رياح الصحراء؟

أعنى بهذا أن ما ألفه وما كتبه "موزار" من ألحان، هو حصيلة ما سمعه خلال سنى حياته من موسيقىات مختلفة لشعوب مختلفة، بعد أن إمتزجت داخله وإختلطت بعضها ببعض، ثم خرجت إلينا بفكر جديد ورؤية جديدة وروح جديدة.

(١) الخلية الموسيقية هي الفكرة الموسيقية التي يتم من خلالها بناء الموضوع اللحني بالتنوعات وأساليب التنمية والتطوير لهذه الفكرة الموسيقية. وعادة ما يأخذ كبار الموسيقيين فكرتهم عن أغنية شعبية أو لحن معروف. أو تكون من بنات أفكاره.

إن دراسات كثيرة قد قُدمت، عن تأثر ألحان الفنان العالمى "موزار" بموسيقانا المصرية القبطية، رغم أنه لم يعيش فى مصر (وُلد فى سالزبورج عام ١٧٥٦م)، إلا أن هذه الدراسات تؤكد أن تيمات "Thems" وجمالاً موسيقية موجودة فى موسيقاه، مأخوذة ومستوحاة من الموسيقى القبطية والموسيقى المصرية، ومن أشهر هذه الدراسات ما قدمه الباحث "سليمان جميل".

وأكثر من ذلك... فإن إحدى المؤسسات الإنتاجية الكبرى فى فرنسا هى مؤسسة "E.M.I. Virgen" - بالإشتراك مع المركز المصرى للثقافة والفنون والذي يديره الدكتور "أحمد الغربى" - قد أصدرت إسطوانة ليزر "C.D." بعنوان "موزار المصرى" تؤكد المفهوم السابق.

وقد كان لى شرف الإشتراك فى هذه الأسطوانة بمجموعة "فرقة نافيد"، وبالسوليست المرفهة الحس، والجميلة الصوت الطفلة "مونيكا جورج" (٨ سنوات) التى إختارها المخرج الفرنسى، "أوجس دى كورسو" لتؤدى أداءً منفرداً للحن "غولغوثة" على مسرح أوبرا مارسيليا، وفى كاتدرائية البازيليك فى سان دونى بباريس فى يوليو ١٩٩٨، ذلك لكى يدوب لحن "الجلجثة" وسط القداس الجنائزى^(١) "Requiem" الذى كتبه "موزار".

والمستمع إلى هذه الإسطوانة يجد أن موسيقى "موزار" قد إئتلفت وتوالفت وإندمجت مع الموسيقى المصرية والقبطية فى نسيج واحد، بشكلٍ غريب وعجيب، حتى أنه يصعب عليك فى بعض الأحيان أن تحدد ماتسمعه فى لحظة ما، إذا كان "موزارياً" أو مصرياً. كما يظهر فى هذه الأسطوانة التيمات التى إستوحاها موزار من الموسيقى المصرية.

وهذا ليس غريباً، إذ أن موزار كان شديد الولع بمصر، حتى أنه أطلق أسماء مصرية على العديد من مؤلفاته مثل "تاموس ملك مصر"، "أوزة القاهرة"، و"السيمفونية المصرية".

فإذا كان "موزار" هذا، دون أن يعيش فى مصر - وإن كانت موسيقانا المصرية عاشت فى وجدانه - قد تأثرت ألحانه بجمالٍ من موسيقانا المصرية، أفلا تتأثر الموسيقى القبطية بالموسيقى الفرعونية، وقد عاش مؤلفو هذه الألحان، وسط نغمات

(١) "القداس الجنائزى" هو قداس موسيقى يقام على روح الموتى فى الكنيسة الكاثوليكية، وهو نسيج حول نص دينى لاتينى يبدأ بالكلمة "Requiem". وقد كتب الكثير من الموسيقيين قداسات جنائزية، منهم "برليوز" و"فيردي" و"برامس".

المعابد، ورددوها قبل قبولهم الإيمان المسيحي؟

إن الآباء الأولين عندما صاغوا - ملهمين بالروح القدس - هذه الألحان القبطية، لابد أن يكونوا قد تأثروا بموسيقى الفراعنة، لأنهم لم يكونوا بمعزلٍ عنها.

فرعنة اللحن القبطي

أما القول بأن الألحان القبطية هي ألحان فرعونيةٍ صرف، تم تركيب كلمات قبطية عليها، مستندين إلى بعض النقاط الرخوة، مثل التطويل في الهزات "الإطناب النغمي" "Melisma" ومستندين إلى أن بعضاً من هذه الألحان يحمل أسماء لمدن مصرية قديمة إندثرت منذ زمنٍ بعيد- مثل اللحن المسمى بالـ "شجاري" وهو إسم لمدينة مصرية بشمال الدلتا يرجع زمنها إلى زمن رمسيس الثاني، وكذلك اللحن الإدريبي "كى إيبرتو" والذي يتكرر كثيراً في أسبوع الآلام، والذي ينسب إلى بلدة "أدرية" التي تقع في مدينة سوهاج بصعيد مصر- ففي إعتقادي أن هذا الرأي ضعيف للأسباب الآتية:

١- لأن الإطناب النغمي^(١) "Melisma" كان يوجد في الموسيقى الفرعونية، وقد أقر ذلك، "ديمترىوس الفالروني" في عام ٢٩٧ ق.م. وهو أحد أمناء مكتبة الإسكندرية، حيث أكد «أن كهنة مصر كانوا يسبحون آلهتهم، من خلال السبعة الحروف المتحركة التي كانوا يأخذون في الغناء بها الواحد تلو الآخر، وكان ترديدهم بهذه الحروف، ينتج أصواتاً عذبة». ويتضح مما قاله "ديمترىوس الفالروني" أن الإطناب النغمي هو أسلوب في الغناء كان موجوداً أيام الفراعنة، وقد إمتد إلى الكنيسة القبطية كأسلوب وليس كألحان بذاتها.

٢- لأنه ليس من المنطق أن يمتد الحرف القبطي بلحن، تصل مدته في بعض الألحان إلى بضعة دقائق، لمجرد إستخدام لحن فرعوني.

٣- إن الإطناب النغمي "Melisma" في الألحان القبطية، دائماً يجئ ليعبر عن معنى روحى، وليشرح معنى لفظى، ولو كان غير ذلك لكان لحناً ساذجاً. فالإطناب النغمي الشديد الذى يظهر فى لحن "أريهوو إتشاسف شانى إيتية"، جاء ليعبر عن "زيدوه علواً إلى الآباد" التى هى ترجمة اللحن. ولست أتصور أن يتم التعبير عن "زيدوه علواً" وعن "إلى الآباد" بغير هذا الإطناب النغمي.

٤- لأنه كان يمكن - من بين آلاف من الألحان الفرعونية العديدة - إختيار ألحان

يتناسب طول نغماتها مع عدد الكلمات القبطية المطلوب تلحينها، أو الإكتفاء بالجمل الموسيقية من اللحن الفرعوني التي تتساوى مع عدد الكلمات القبطية مع إنهاؤها عند أقرب "قفلة تامة".

لأنه ليس من الطبيعي أن تختار الكنيسة لحناً فرعونياً طويلاً، لتعبر به عن كلمات قليلة، لتستكمل ما تبقى من نغمات بلا هدف روحى، أو حتى هدف موسيقى منطقي.

٥- لأن أغلب الظن هو أن أصحاب هذا الرأي - وهم قلة قليلة- لم يسترشدوا فى رأيهم ببراهين علمية، أو بمخطوطات عتيقة أو مدونات موسيقية لألحان فرعونية نستخدمها الآن فى الكنيسة القبطية، لأن وسائل التدوين الموسيقى لم تكن معروفة فى ذلك الوقت، وبالطبع لم يكن هناك أجهزة لتسجيل الصوت.

٦- لأن التجارب العديدة لتركيب كلمات على ألحان، قد تمت دون اللجوء إلى التطويل النغمى، ويؤكد صحة ذلك، جميع الألحان القبطية التي تُرجمت الى اللغة العربية والتي لم يحدث بها هذا الإطناب النغمى، مثل لحن "إفرحى يا مريم" والذي تم تنغيمه بذات اللحن "أونوف إمامو ماريا" وكذلك لحن "أيها الرب إله القوات" والذي تم تنغيمه بذات اللحن "إبشويس إفتوتى"، وألحان أخرى كثيرة موجودة فى "تسبحة نصف الليل"، تم فيها تركيب كلمات على ألحان دون اللجوء للإطناب النغمى، وإن كان لى بعض التحفظ على تعريب الألحان القبطية قد سبق ذكره فى الباب الخاص باللغة القبطية.

٧- لأن كتب التاريخ الكنسى العديدة تؤكد أن آباءنا الأولين كانوا يقضون أوقاتهم فى تأليف الأغانى والترانيم لله، وأن هناك أسماء لبعض الآباء القديسين، ذكر التاريخ أنهم من بين الذين وضعوا وصاغوا ألحاناً قبطية مثل "ديديموس الضرير" والقديس "أثناسيوس الرسولي" الذى يقال أنه هو الذى وضع اللحن الرائع "أومونوجينيس" "أيها الإبن الوحيد الجنبس" والذى يقال فى صلاة الساعة السادسة من يوم "الجمعة العظيمة"، ومن بين ما سجله التاريخ أيضاً، ما خطّه العلامة "فيلو" وما سبق أن أشرنا إليه إذ قال:

«وهكذا لا يقضون وقتهم فى تأملات فحسب بل أيضاً يؤلفون الأغانى والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة».

ولست أشك للحظة أن يكون من بين الذين قبلوا الإيمان المسيحى، مؤلفين

وملحنين درسوا العلوم الموسيقية فى المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية، وتحركت أحاسيسهم ومشاعرهم نحو المسيح، فصاروا يؤلفون ويلحنون للرب "ترنيمةً جديدةً" تعبر عن مشاعرهم الإيمانية، وعن حبهم للملك المسيح.

وإن كان هذا الفيلسوف "فيلو" ذكر فى موضع آخر، «أن جماعة المسيحيين الأولين قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية، وأن من بين هذه الألحان لحن "غولغوثة" الذى كان يرتله الفراثة أثناء عملية التحنيط وفى مناسبة الجنازات. ولحن "بيك إثرونوس" الذى نصفه يشتمل على نغمات حزينة تردد لوفاة الفرعون، والنصف الآخر يشتمل على نغمات مبهجة "فرايحي" تردد لتنصيب الفرعون الجديد». إلا أن التعارض بين أقوال الفيلسوف "فيلو" فى «أنهم كانوا يؤلفون الأغاني والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان وأنهم قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية»، يفسره الشرح الذى سبق لى أن ذكرته، عندما قلت إن هؤلاء الآباء القديسين، لم يستطيعوا أن يتخلصوا من الموسيقى الفرعونية التى كانت قد عاشت فى وجدانهم، وأختزنت فى عقلم الباطن، فصاروا يصيغون بالروح الذى ملأهم، ألحاناً جديدةً، حتى وإن حوّت بين طياتها بعض الخلايا الموسيقية "themes" الفرعونية، أو بعضاً من الجمل الموسيقية المختزنة فى العقل الباطن، ثم تذوب هذه الخلايا الموسيقية الفرعونية، مع الجمل الجديدة لينتج نسيجٌ موسيقىٌ جديدٌ يصبغ الروح القدس بصبغة قبطية أرثوذكسية.

ولعلى أستطيع الآن أن أوضح موجزاً إستنتاجى الشخصى، وللقارئ أن يقبله أو أن يرفضه، إنه إذا كانت هناك موسيقى فرعونية ظهرت فى موسيقانا القبطية، فهى خلايا موسيقية، أو عبارات أو جمل موسيقية فقط و ليست ألحاناً كاملةً، تم تركيب كلمات قبطية على نغماتها. وإلا بهذا نحكم على كنيستنا بأنها إنتحلت شخصية البلاذجياريو "Plagiario" الذى يسرق مؤلفات الغير وينسبها إلى نفسه.

٨- لأنه إن وافقنا هذا القول، فإننا بذلك نلغى روحانية هذه الألحان وناقض أنفسنا ونلغى فى الكتاب المقدس كل ما يؤكد أن الروح القدس الذى حل على التلاميذ الأطهار، ملأهم من كل حكمةٍ روحية، وسكب عليهم المواهب العديدة.. «فكانوا كل يوم يواظبون فى الهيكل بنفسٍ واحدة.. يسبحون الله ولهم نعمة لدى جميع الشعب». (أع ٢: ٤٦).

٩- لأنه إذ نحن الآن ككنيسة قبطية أرثوذكسية راسخة ثابتة عبر القرون، نرفض الترانيم الروحية التى أصدرها بعض الشباب لأنهم راحوا يطبقون كلماتها

على ألحان بعض الأغاني الدنيوية، بالرغم من أن هذه الترانيم لا تقال داخل الليتورجيا المقدسة، بل إنها لا تقال حتى داخل صحن الكنيسة في الإجتماعات الروحية وإنما لجرد أنها سُجّلت على شرائط كاسيت تذاع في المسجلات بالمنازل. خوفاً من تسلل روح هذه الأغاني الدنيوية الى قلوب الذين يُنصتون إليها، فيتشتت الفكر بعيداً عن الروحيات مقترباً إلى الجسدانيات.

وتعبيراً عن مخاوف الكنيسة الحكيمة، وقفت بعض المؤسسات الروحية، في وجه من قام بتركيب الألفاظ الروحية على ألحان الأغاني الدنيوية، فوقف ضد ذلك نيافة الحبر الجليل الأنبا "هيدرا" وأصدر كتاباً يقاوم فيه هذه الترانيم، وصارت جريدة "وطني" الغراء تلاحق هؤلاء بالمقالات، إلى أن نجحت في مصادرة بعض هذه الكاسيتات.

فإذا كنا نحن الآن هكذا نرفض مثل هذه الترانيم، فهل نظن أن الكنيسة الرسولية الأولى وهي تؤسس المفاهيم الروحية والتقليد والطقس والصلوات والتسابيح، تسمح بأن الألحان التي تقال في الليتورجيا المقدسة تكون من بينها ألحان يتغنى بها غير المسيحيين وهم يمارسون عباداتهم، فتشتت الأذهان، وتحدث بلبلة وخلط بين عبادة الله، والعبادات الأخرى؟

أعتقد أنه من الطبيعي أن الكنيسة الرسولية الأولى الحكيمة لم تسمح بذلك .
١٠- لأنه من المعروف لدينا أن الكنيسة الرسولية الأولى قد منعت استخدام الآلات الموسيقية في الليتورجيا المقدسة لأنها كانت تشكل عنصراً أساسياً في المعابد الفرعونية، وذلك تركيزاً لانتباههم في قوة الكلمات الإلهية، ولكي لا يوجد ربط ذهني من بعيد أو من قريب بين عبادة السيد المسيح والعبادات الأخرى.

فإذا كانت الآلة الموسيقية البريئة دائماً مما يُعزف عليها - إذ أنه يُعزف عليها الجيد والردىء بغير إرادتها - قد منعت الكنيسة الرسولية الأولى استخدامها لأنها كانت يوماً ما يُعزف عليها ألحاناً للعبادات الغير المسيحية، فهل تترك الكنيسة هذه الألحان ذاتها بكل موسيقاها، وبنفس الصياغة الميلودية التي هي أكثر شيء يعلق في الذهن، فيكون كلما أنشد لحن فرعوني أثناء الصلوات المقدسة، التي ترفع القلب نحو السماء حيث الإله الحقيقي، تأتي نغماته العالقة في الذهن، فتحمل إليه كل صور العبادات الأخرى لتجذبه مرة أخرى الى حيثما كان من قبل؟

أعتقد أنه من الطبيعي أن الكنيسة الرسولية الأولى الحكيمة لم تسمح بذلك .

١١- إنه من المعروف أيضاً عن الموسيقى المصرية القديمة "الفرعونية"، إرتباطها القوي والمنطقي بالرقص حتى أنه يصعب على الإنسان فصل أحدهما عن الآخر. وبالرغم من هذا، إستطاعت الكنيسة الرسولية أن تفصل الرقص عن الموسيقى وتمنعه تماماً مثلما منعت الآلات الموسيقية، رغم أن الرقص والآلات الموسيقية ذُكرا بالعهد القديم، عندما أخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها. وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص (خر ١٥: ٢٠)، وعندما كان داود يرقص بكل قوته أمام تابوت عهد الرب. (٢ صمو ٦: ١٤)، لأن هدف الكنيسة كان واضحاً منذ البداية، أن تقطع كل ما له صلة بالعبادات الأخرى من آلات موسيقية ورقص وألحان وتصفيق، إلى آخر هذه الصور.

وفى النهاية أكرر، أن هذا هو إستنتاج شخصي وأطلب من الباحثين المتخصصين، تأكيد صحته أو إثبات عكسه.



٤- تأثير اللحن القبطي والعبري بالآخر

إذا أردنا دراسة مدى تأثير كل من اللحن القبطي والعبري بالآخر، فعلينا الإستعانة بالكتاب المقدس، فقد ذكر في سفر "الخروج" :

« وهذه أسماء بنى إسرائيل الذين جاءوا إلى مصر. مع يعقوب جاء كل إنسان وبيته. رأوبين وشمعون ولاوى ويهوذا. ويساكر وزوبولون وبنيامين. ودان ونفتالى وجاد وأشير. وكانت جميع نفوس الخارجين من صلب يعقوب سبعين نفساً. ولكن يوسف كان فى مصر... وأما بنو إسرائيل فأثمروا وتوالدوا ونموا وكثروا كثيراً جداً وإمتلأت الأرض منهم». (خر ١٠: ١-٧).

ومما ذكره سفر الخروج يتبين أن شعب بنى إسرائيل بأسباطه الإثنى عشر. قد عاشوا بمصر وسمعوا ألحان مصر الفرعونية لمدة أربع مئة وثلاثين سنة هى مدة إقامة شعب بنى إسرائيل بمصر حسب نص سفر الخروج (خر ١٢: ٤٠)، ومما لاشك فيه أنهم خلال ٤٢٠ سنة، إستطاع نحو ست مئة ألف رجل غير الأولاد من شعب بنى إسرائيل الذين رحلوا من "رعمسيس"، أن يحفظوا فيها الكثير من الألحان المصرية القديمة، وأن يتأثروا بها وأن تعيش فى وجدانهم. وأن يتعرفوا على مقاماتها وأبعادها، وضروبها وإيقاعاتها وموازينها وقوالبها وصيغها المختلفة. وأن يرحلوا بها من أرض مصر، حاملينها فى بوتقة مشاعرهم، وفى ذكرياتهم، وفى طقوس عبادتهم.

وفى الإتجاه الآخر، نجد أن القديس "مرقس" الرسول الذى عاش فترة بين نغمات "داود" البيت لحمى، وهى يتردد صداها فى الجامع اليهودية، وفى العلية المقدسة على شفتى السيد المسيح، "يسوع بن داود" ويردها خلفه الإثنى عشر تلميذاً، عندما سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون، لابد أيضاً أن هذه الألحان بكل تفاصيلها اللحنية، قد حملها القديس «مرقس» إلى مصر، وكان يرددها وهو يسير فى الطريق إلى مصر، ليتغلب بها على مشقة هذا الطريق الطويل والصعب، الذى تهرأ فيه حذاؤه. ولا بد أيضاً أنه عندما أسس "مدرسة اللاهوت" بالإسكندرية - وجعل يدرّس بها الموسيقى إلى جوار العلوم اللاهوتية - أنه درّس بها هذه الألحان، وأنه وضع بعضاً منها فى القديس الإلهى الذى كتبه، والذى يعتبر أقدم قداس عرفته الكنيسة القبطية.

ومما سبق يتضح لنا أن اللحن القبطي واللحن العبري قد إمتزجا معاً وتأثر كل منهما بالآخر.

وإن كنت قد قرأت رأياً في أحد الكتب المتخصصة يقول :

«يستحيل بأى حال من الأحوال أن يقال أن اللحن القبطى مأخوذ من العبرى أو ناقل عنه ولا فى هزة واحدة من هزاته المبدعة، ولكن كل مايمكن أن يقال هو أن اللحن القبطى توقع على الطرق المستتبة فى إنشاد الزامير بالعبرية، ولكنه ظل محتفظاً بروحه وأوزانه القبطية الأصلية».

إلا أننى أفضل أيضاً أن يتدخل الباحثون الموسيقيون المتخصصون أيضاً فى التحديد الدقيق لمدى تأثر كل من اللحن القبطى والعبرى بالآخر.

الوسط الذى نشأت فيه الألحان

عندما علق السيد المسيح على الصليب، طلياً من بيلاطس أن يضع عليه فوق رأسه، «فكان عنوان مكتوب فوقه، بأحرف يونانية ورومانية وعبرانية، هذا هو ملك اليهود» (لوقا ٢٣: ٢٨).

إن هذا يشير إلى الوسط الذى ظهرت فيه الألحان فى الكنيسة المسيحية فى هذا الوقت. فقد كانت هناك ثلاث حضارات، اليونانية، والرومانية اللاتينية هذا من جهة، ومن جهة أخرى كانت هناك الحضارة المصرية القديمة. لذا فقد نشأت الألحان فى الجامع اليهودية، وفى خيالات وتصورات اليونانيين عن آلهتهم، وفى المعابد المصرية القديمة.

ولقد تبنّت الكنيسة القبطية من اليهودية بعض القطع الموسيقية، خاصة الترتيل النهائى للمزامير "هليلويا". حتى أنه يوجد العديد من الألحان لكلمة هليلويا، أشهرها لحن "آلى القربان" والذى يقال قبل دورة الحمل. كمقدمة طويلة وجميلة للحن "هليلويا فى بيبى إيهوؤو". هذا اللحن العبرى فى موسيقيته وروحانيته وتعبيريته وإنتقالاته المقامية وتحولاته الريتمية، وجملة الموسيقية الفذة. ومن بينها أيضاً لحن "هليلويا الكيهكى" وهو مرد المزمور.

ومن بينها أيضاً لحن "هليلويا" الذى نختتم به لحن "بيكترونوس" الذى يقال فى صلاة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة.

و يقول العالم الألمانى "هيكمان" :

«بالرغم من أن موسيقى الجامع اليهودية قد لعبت دوراً هاماً فى تطور الليتورجيات السيريانية والبيزنطية، إلا أنه على عكس ذلك فى مصر. فقد تأثرت الموسيقى اليهودية بالصلوات المصرية القديمة، نظراً للفترة التى عاشها شعب بنى

إسرائيل في مصر في الغربية، حيث حدث إندماج مع البيئة والحياة المصرية^(١).

كذلك كان هناك إنتاج وتبادل موسيقى بين اليونانيين والمصريين، وبرع في هذا الجو معلمون كثيرون، منهم "ديديموس النحوى" و"ديميتريوس الفاليريونى" الذى وضع مفاتيح الموسيقى، التى كان يستمع إليها فى هذا الوقت (القرن الأول الميلادى). كذلك ظهر "كلوديوس البطلمى" فى القرن الثانى، وقد صار هذا مقياساً فى حساباته الموسيقية.

ثم جاء "أليكيوس الإسكندرى" سنة ٣٦٠م، وهو الذى وضع العلامات الموسيقية، ثم جاء "ديسقورس" فى القرن الرابع، و "فالنتينوس" و "بروكولوس"، هؤلاء جميعاً نشأوا فى الجو اليونانى المصرى وكتبوا عن الموسيقى.

ولكن بعد الإنشقاق الذى حدث فى مجمع "خلفدونية" سنة ٤٥١م، قطع الأقباط كل صلاتهم مع الكنيسة البيزنطية، وكنيسة روما، واحتفظوا بكل تقليدهم وألحانهم بشكل منعزل عن التأثير البيزنطى. وإن كان فى القرون المتأخرة، قد أدخل بعض الآباء البطاركة مجموعة من الألحان اليونانية إلى الكنيسة القبطية بألحانها الكاملة، وإن كان أداؤها يغلب عليه "الريتم" البطئ والأبعاد المقامية المصرية، ومن أمثلة ذلك لحن «إي بارثينوس».

وقد حدث إضطهاد على أقباط مصر من الكنيسة البيزنطية، حتى أنهم عزلوا البطريرك القبطي، وعندما ذهب إلى برية "شهيت"، إستقبله رهبان دير القديس "مقاريوس" بالتراتيل والألحان القبطية، معربين عن تمسكهم بالإيمان الصحيح.

وبين الكنيسة القبطية واليونانية، بعض النصوص المشتركة للألحان، ولكن بسبب غنى الروح القدس والتأثر الشديد بالحضارة الموسيقية المصرية القديمة، بدأت الكنيسة القبطية تضع هذه الألحان بالأسلوب الموسيقى والمقامى الذى يتناسب مع التربة الموسيقية المصرية.

وبين الكنيسة القبطية والكنيسة السريانية أيضاً، حدث إندماج، حتى أن بعض الرهبان ذهبوا ليتعلموا فى الكنيسة السريانية ناحية البحر الميت، ونقلوا ما يسمى بـ "قانون اللحن"^(٢).

ويقال أن هناك مجموعة تسمى "السرابوتيا" كانت منتشرة بالإسكندرية، وهم مجموعة من النساك المنتشرين فى البرية، وهم جماعة لجأت إلى بعض المعزوفات الموسيقية وكانوا يستمدونها من المصادر الفرعونية القديمة.

(١) محاضرة للدكتور ميشيل بديع عبد الملك بمركز دراسات الآباء.

(٢) المرجع السابق.

٥- القداس الإلهي وألحانه

القداس كلمة عبرية سريانية دخلت إلى العربية فى القرن العاشر عن طريق كتابات السريان المترجمة والفعل السريانى "قدش" والعربى قدس، ومن السريانية دخلت كلمة قداشة إلى العربية، وصارت قداس والجمع قدايس وقداسات. ومعنى الكلمة ظاهر، فهو يعنى "التقديس"، والإشارة هنا إلى الصلوات التى تقال أثناء القداس الإلهي لتقديس الخبز والخمر، كما تعنى أيضاً القراءات والأسرار. والقداس بمعناه المسيحى، هو الإشتراك فى خدمة الشكر والتسبيح لله مع القوات السمائية.

وتستخدم كلمة "القداس" أيضاً فى غير مقدمة "الإفخارستيا" أو "سر الشكر" أو "تقدمة الخبز والخمر"، وذلك مثل قداس اللقان "الماء"، وقداس العمودية.

وقد أسس رب المجد هذا السر، وسلمه إلى رسله الأطهار، إذ يقول بولس الرسول بشهادة صريحة: "لأنى تسلمت من الرب، ما سلمتكم أيضاً أن الرب يسوع فى الليلة التى أسلم فيها (يوم الخميس ليلاً) أخذ خبزاً وشكر، فكسر وقال: «خذوا كلوا هذا هو جسدى المكسور لأجلكم، إصنعوا هذا لذكرى، كذلك الكأس أيضاً...» (١كو ١١: ٢٣-٢٥).

وليس هذا التسليم فقط فى سر الإفخارستيا، بل وفى جميع الأسرار، كما يقول "أكليمندس" الذى خدم مع الرسل: «أن الرب سلم جميع الأسرار للرسول شفاهة». ويؤكد ذلك "يوسابيوس القيصرى" إذ يقول: «إنه إتصل بالأقدمين، وعلم أن الرب قبل صعوده، لقّن الرسل جميع الأسرار فى عليّة صهيون».

قداس القديس "مرقس" (المعروف بالقداس الكيرلسى)

أول من إستعمل القداس فى الكنيسة القبطية هو القديس "مرقس الإنجيلى" (أستشهد فى ٣٠ برمودة سنة ٦٧م)، أحد السبعين رسولاً، وصاحب الإنجيل الثانى المعروف بإسمه. ويعتبر هذا القداس أقدم من قداس القديس باسيليوس الكبير (كما يقول العلامة ابن كبر). وهو يخاطب أقبون الآب مثل قداس القديس باسيليوس. وُضع هذا القداس باليونانية ثم تُرجم إلى القبطية وهو يختلف عن القداسين الباسيلى والغريغورى، بأنه يضع صلوات التقديس بعد الأواشى كلها.

وظل هذا القديس يلقن شفاهاً إلى سنة ٢٢٠م حين دونه البابا أثناسيوس الرسولي" البطريرك العشرون، وسلمه للقديس "افرومنتيوس" أول أساقفة أثيوبيا. وقد أضاف عليه البابا "كيرلس الكبير" البطريرك الرابع والعشرون (٤١٢ - ٤٤٤م) إضافات كثيرة ودونه في وضعه الجديد، فنسب إليه، وصار منذ ذلك الحين وإلى الآن يُعرف بالقديس الكيرلسي.

وقد وجدت بعض الرقوق من هذا القديس قبل أن يضيف إليه القديس "كيرلس عمود الدين" شيئاً، وما زال محفوظاً في جامعة أكسفورد^(١).

قديس القديس "باسيليوس"

أما قديس القديس "باسيليوس"، فهو القديس الشائع في كنيستنا، وذلك لسهولة ألحانه، وإختصار صلواته، ويصلى به على مدار السنة. وهو يخاطب أقنوم الآب، مثل قديس "مارمرقس".

وهذا القديس يختلف عن ليتورجيا الروم والتي تحمل ذات الإسم، إذ تحتوى الليتورجيا البيزنطية على إضافات كثيرة. ولا يستعمل عند الروم إلا في آحاد الصوم الكبير وبعض الأعياد، لأنه أطول قديس عند الروم، ومعظم الصلوات عندهم تقال سرّاً.

قديس القديس "غريغوريوس الثيولوجوس"

وهو أقل شيوعاً من قديس "باسيليوس"، ومن النادر أن يُستعمل كله لطول طلباته وألحانه، وكثيراً ما يُصلى بقطع قليلة منه، وكان يُصلى به قبلاً في الأعياد. وهو يُنسب للقديس "غريغوريوس الثيولوجوس" المعروف "بالنزينزى".

وهذا القديس هو الوحيد في كنيستنا الذى يُخاطب أقنوم الإبن، وهو غير موجود في كنيسة القسطنطينية. بينما توجد ليتورجيات أخرى عند السريان والإثيوبيين تخاطب أقنوم الإبن.

ورغم أن القديسين الباسيلي والغرغورى ينسبا إلى الآباء الكبادوك، إلا أنه من المعروف أن الآباء الكبادوك جميعهم تعلموا في مصر.

فالقديس "باسيليوس الكبير" (٢٢٠ - ٢٨٩م) كانت له خدمة في الأديرة الباخومية

(١) القس كيرلس كيرلس: القديسات الثلاثة متقابلة.

فى صعيد مصر، ثم إنتقل إلى منطقة الكبادوك، وهناك وضع قوانين الرهبنة والنسك الشهيرة.

أما القديس "غريغوريوس النزينزى" فقد كان تلميذاً "لديديموس الضير"، فى القرن الرابع فى مدرسة اللاهوت بمدينة الإسكندرية.

قداسات الكنيسة الأثيوبية^(١)

بالرغم من أن كنيستنا تصلى بالقداسات الثلاثة المعتمدة التى للقديسين مرقس وباسيليوس وغريغوريوس، إلا أن الكنيسة الأثيوبية^(٢) تعتمد أربعة عشر قداساً، ويقولون أنهم أخذوها عن الكنيسة القبطية، وهذه القداسات هى :-

- | | |
|--------------------------|----------------------------------|
| ١- قداس الرسل | ٢- قداس الرب |
| ٢- قداس يوحنا ابن الرعد | ٤- قداس القديسة مريم |
| ٥- قداس الثلاثمائة | ٦- قداس القديس أثناسيوس |
| ٧- قداس القديس باسيليوس | ٨- قداس القديس غريغوريوس |
| ٩- قداس القديس أبيفانيوس | ١٠- قداس القديس يوحنا ذهبى الفم |
| ١١- قداس القديس كيرلس | ١٢- قداس القديس يعقوب السروجى |
| ١٢- قداس القديس ديسقوروس | ١٤- قداس القديس غريغوريوس الثانى |
- أما قداس القديس باسيليوس فهو يتفق تماماً مع نظيره عندنا، وأما الإثنين الآخران فيختلفان إختلافاً تاماً عن نظيريهما فى قداسات كنيستنا.

التسبيح والقداس

يقول العالم (دكس) :-

«أنه من العادة إعتبار مقدمة التسبحة مع التسبحة الشاروبيمية بحد ذاتها، كتطور متميز فى صلاة الشكر، التى تأتى فى بداية الصلاة (المقدمة). ولكن الحقيقة تبقى أمامنا، أنها من الجهة العملية لا تبدو هذه التسبحة تطوراً فى صلاة الشكر، بل هى فى الواقع بديل لصلاة الشكر، وكأنها ليتورجيا بنوع ما، لأنها تنتهى بأن تأخذ

(١) أنظر القس مرقس داود، قداسات الكنيسة الأثيوبية - القاهرة - مارس ١٩٥٩.
(٢) دخلت المسيحية أثيوبيا فى القرن الرابع أيام البابا أثناسيوس الرسولى البطريرك العشرون.

موضع صلاة الشكر فى أى مكان توجد فيه... وليس ذلك فقط، بل أن وجودها (كما هو فى حالة قداس القديس يعقوب) تسبب فى رفع مفهوم الشكر نهائياً عن الجمل التى تجيء بعدها، فبدلاً من أن تعود الكلمات بعد التسبحة لتعبر عن "إعطاء الشكر لله". إذ بها تقول "قدوس أنت" (يلاحظ أن هذا هو الحادث بصورة شديدة فى قداس باسيليوس وغريغوريوس المستخدمين فى مصر). وحينما نفحص قداس القديس مرقس، نجد نفس الشئ قد حدث فى الإسكندرية نفسها، وهى التى بدأ فيها طقس التسبحة ومقدمتها...

ومن حديث العالم "دكس" يتضح إن القديس مارمرقس الرسول عندما وضع القداس الإلهى، إهتم أن يكون التسبيح هو الغلاف الروحى الذى يغلف صلواته، كما يؤكد أن الكثير من ألحان القداس الإلهى وتسابيح، هى موضوعة منذ أيام مارمرقس الرسول وانتقلت إلينا بالتسليم الشفاهى.



الباب الخامس
التسبيح بالآلات الموسيقية

١- التسبيح بالآلات الموسيقية

٢- منع استخدام الآلات الموسيقية

٣- استخدام الناقوس والمثلث

٤- هل تخضع الألحان القبطية للضبط الآلى

٥- التسبيح على الأرض وفى السماء

١- التسبيح بالآلات الموسيقية

داود والآلات الموسيقية

لا يوجد على وجه البسيطة شخصٌ جاء، ليكون أبلغ من داود النبي، فى تعبيره عن حبه لرب المجد، وتمسكه بتسبيحه كل حين، ودعوة كل نسمة لأن تسبح إسم من أحب. ودعوة كل آلة موسيقية كى تسبح الرب، حتى أنه من فرط تسبيحه على الدوام، تنقى قلبه حتى قال عنه الرب «وجدت داود بن يسى رجلاً حسب قلبي الذي سيصنع كل مشيئتي» (أع ١٣: ٢٢٠٠). بل وأكثر من هذا أنه أستحق أن ينال شرف اللقب الغالى "أبو المخلص"، فقد لقبَ المسيح بـ "يسوع ابن داود" لمنح شرف هذا اللقب، لمن تقى بالتسبيح قلبه، فصار شبيهاً بالملائكة.

وداود عندما أحب التسبيح، لم يقصر دعوته لكل نسمة، وكل آلة فقط، بل دعا أيضاً كل الطبيعة الصامتة وغير الصامتة لأن تشاركه تسبيحه الدائم، إذ قال فى مزموره :-

«سبحيه أيتها الشمس والقمر... ويا أيتها المياه التى فوق السموات... لأنه أمر فخلقت... سبى الرب من الأرض أيتها التنانين وكل اللجج. النار والبرد الثلج والضباب الريح العاصفة الصانعة كلمته. الجبال وكل الاكام الشجر المثمر وكل الأرز الوحوش وكل البهائم الدبابات والطيور نوات الأجنحة». (مز ١٤٨: ٢) وداود النبي، لم يترك آلة موسيقية وجدت إلا وقد دعاها لمشاركته التسبيح، فقال :-

«سبحوه بصوت الصور سبحوه برباب وعود. سبحوه بدفٍ... سبحوه بأوتارٍ ومزمارٍ...» (مز ١٥٠: ٢).

بل إن «داود وكل بيت إسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات من خشب السرو بالعيدان وبالرباب وبالدفوف وبالجنوك وبالصنوج». (٢صم ٦: ٥).

وكان دائماً يصعد «داود وجميع بيت إسرائيل تابوت الرب بالهتاف وبصوت البوق» (٢صم ٦: ١٥).

ومما لاشك فيه، أن التسبيح بالآلة الموسيقية له قوة روحانية يُحارب بها الأرواح الرديئة، إذ يقول الكتاب :- «وكان عندما جاء الروح من قبل الله على شاول، أن داود أخذ العود وضرب بيده، فكان يرتاح شاول ويطيب وينذهب عنه الروح الرديء» (١صم ١٦: ٢٣).

لهذا كان داود حريصاً أن تستيقظ آلاته الموسيقية معه لتبدأ معه التسبيح فلا يسبح بمفرده بعيداً عنها، لذا يقول لها: «إستيقظي أيتها الرباب والعود، أنا أستيقظ سحرأ» (مز ١٠٨: ٢)

لقد طور "داود" الرباب التي إخترعها "هرميس" أو "عطارد"، فهذه بأوتارها الثلاثة-الحادة والغليظة والوسطى - لم تكن قادرة على أن تساير غزارة النغمات التي تنسكب على شفثيه لذا يقول :- «يالله أرثم لك ترنيمةً جديدة، برباب ذات عشرة أوتار أرثم لك» (مز ١٤٤: ٩)

فمما لاشك فيه أن الألحان التي كان يصيغها هذا الموسيقار النبي، كانت تحتوي على نغمات كثيرة لن تستطيع أن تجاريها ربابة "هرميس" التي لم تكن تعطى سوى نقاط الإرتكاز الأساسية في اللحن.

ومن المؤكد أن السلم الموسيقي السباعي الدياتوني، كان مكتملاً على يد "داود النبي" في هذا الوقت. وأن ألحان داود النبي كانت تشغل مساحات من السلم الموسيقي أكثر من أوكتاف^(١)، فمن الواضح أن ألحانه العذبة كان بينها الحاد "الجهير"، والحاد جداً، والغليظ "الخفيض"، والغليظ جداً، هذا بخلاف النغمات المتوسطة، لذلك إستدعى الأمر إختراع جديد لرباب ذات عشرة أوتار^(٢).

والكنيسة القبطية أخذت من داود النبي فكرة الرباب ذات العشرة أوتار وصاغت لحناً للعذراء مريم، تذكر فيه فضائلها على الأوتار العشرة، وهو لحن «أطاي بارثينوس» وترجمته هكذا :-

«هذه العذراء، نالت اليوم كرامة، هذه العذراء، نالت اليوم مجد، هذه المتحفظة بأطراف موشاة بالذهب، مزينة بأنواع كثيرة.

داود حرك الوتر الأول من قيثارته، صارخاً قائلاً :- قامت الملكة عن يمينك أيها الملك. وحرك الوتر الثاني من قيثارته، صارخاً قائلاً :- إسمعي يا إبنتي وأنظري وأميلي سمعك وإنسى شعبك وبيت أبيك.....». وهكذا يسترسل اللحن مُمسكاً بباقي الأوتار معدداً على كل منها، كل نبوة عن العذراء تنبأ بها داود وهو يعزف بمزماره مزاميره الجميلة، حتى يصل اللحن إلى الوتر العاشر، فيحركه قائلاً :- «الرب إختار صهيون ورضيها مسكناً له».

(١) سلم موسيقي كامل يتكون من سبعة نغمات مع تكرار النغمة الأولي في نهاية السلم.
(٢) توجد نقوشات تبين هذه الآلة فوق إفريز واجهة العبد الكبير في دندرة، وكذلك في كهوف «إيلثيا» وفي العبد الصغير المقام في جزيرة «فيله».

الأنبياء والآلات الموسيقية

وإن كان داود النبي كان يُجيد العزف على الآلات الموسيقية المختلفة، إلا أن الأنبياء الذين لا يُجيدون العزف، كانوا هم أيضاً يستعينون بآخرين يعرفون التسبيح على آلة موسيقية وذلك للتنبؤ، إذ يقول أليشع النبي :

«والآن فأتونى بعواد. ولما ضرب العواد بالعود كانت عليه يد الرب» (٢مل ٣: ١٥). فرغم أن "أليشع النبي" لم تكن لديه موهبة داود النبي في العزف على العود، إلا أنه إستعان بعازف لعود ليستدر مراحم الله، ليعطيه الرب أن يتنبأ أمام «يهوشافاط» ملك يهوذا.

التسبيح بالآلات يحول الأرض إلى سماء

ولعله لا يوجد أبلغ وصفاً لتأثير التسبيح بالآلات الموسيقية، من سفر أخبار الأيام الثاني عندما يذكر قائلاً :

«واللاويون المغنون أجمعون "آساف" و"هيمان" و"يدثون" وبنوهم وإخوتهم لابسين كتاناً بالصنوج والرباب والعيدان واقفين شرقى المذبح ومعهم من الكهنة مئة وعشرون ينفخون فى الأبواق. وكان لما صَوَّت الموقون والمغنون كواحد صوتاً واحداً لتسبيح الرب وحمده ورفعوا صوتاً بالأبواق والصنوج وآلات الغناء والتسبيح للرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته، أن البيت بيت الرب إمتلأ سحاباً. ولم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحاب لأن مجد الرب ملأ بيت الله». (أخ ٥٢: ١٢).

فمما لاشك فيه، أن التسبيح بالصنوج والرباب والعيدان، و بالأبواق وآلات الغناء، قد هيا جواً تسبيحياً رائعاً روحانياً، حوّل الأرض إلى سماء.

الآلات الموسيقية فى العهد الجديد

ولم ينفرد العهد القديم وحده بالتركيز على الآلات الموسيقية، بل أيضاً العهد الجديد فى سفر الرؤيا يعلن فى أكثر من موضع، أن التسبيح فى السماء سيكون بآلات موسيقية "نورانية"، بل وبنفس الصورة التى ذُكرت فى سفر أخبار الأيام الثاني، إذ يكتب القديس يوحنا اللاهوتى قائلاً :

«ورأيت كبحر من زجاج مختلط بنارٍ والغالبين على الوحش وصورته وعلي سمته وعدد إسمه واقفين على البحر الزجاجى معهم قيثارات الله، وهم يرتلون ترنيمه

موسى عبد الله وترنيمه الخروف قائلين : «عظيمة وعجيبة هي أعمالك أيها الرب الإله القادر على كل شئ، عادلة وحق هي طرقك يا ملك القديسين»... وامتلاً الهيكل دخاناً من مجد الله، ومن قدرته، ولم يكن أحد يقدر أن يدخل الهيكل...» (رؤ ١٥: ٢).

التسبيح المقارن

لعل من يتأمل فى نموذجى التسبيح السابقين، يجد بينهما تشابهاً شديداً فى الآتى :

١- استخدام الآلات الموسيقية «فى الأول : الرباب والعيدان والأبواق والصنوج وآلات الغناء، وفى الثانى : فيثارات الله».

٢- مكان التسبيح «فى الأول : بيت الرب، شرقى المذبح، وفى الثانى : الهيكل على البحر الزجاجى».

٣- القائمين على التسبيح «فى الأول : آساف وهيمان ويدثون والكهنة، وفى الثانى : الغالبين على الوحش».

٤- كلمات التسبيح «فى الأول : ترنيمه داود النبى لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته، وفى الثانى : ترنيمه موسى عبد الله».

٥- تأثير التسبيح «فى الأول : بيت الرب إمتلاً سحاباً و مجد الرب ملأ بيت الله، وفى الثانى : امتلاً الهيكل دخاناً من مجد الله».

٦- النتيجة «فى الأول : لم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحاب وفى الثانى : لم يكن أحد يقدر أن يدخل الهيكل».

ولعل المقارنة السابقة تؤكد لنا، أن التسبيح فى السماء، ما هو إلا إمتداد للتسبيح على الأرض. وأن الألحان والترانيم التى نردها هنا على الأرض، بإحساس صادق، من عمق القلب بفهم وإدراك كاملين، ربما يُطلب منا أن نسبح بها فى السماء، لأن ترنيمه موسى لم تقو السنين السخيفة على أن تمحوها فى الأبدية، كما لم تستطع هذه السنين أن تمحو الألحان القبطية التى لم تكتب نغماتها إلا فى ذاكرة الذين سلمونا التقليد.

إن ترنيمه موسى النبى هذه، قد جذبت إنتباه الكثيرين، فقال البعض :-

«إن النشيد الذى ترنم به موسى، والذى رده الإسرائيليون وراءه بعد عبور البحر الأحمر، هو النشيد الذى تبدو حماسه النبيلة والحادة أكثر شئ مدعاة للدهشة، فى

حالة النشوى القصوى التى إستشعرها موسى بعد أن نال شرف عبور البحر مع شعب بنى إسرائيل سيراً على الأقدام، فوق أرضه، بعد أن إنحسرت المياه عن قاعه، وبعد أن سعد مثلهم بهروب ناجح من ملاحقة مركبات فرعون التى غرقت وإبتلعها اليم، ترك موسى النبى نفسه على سجيتها، وأنشد مدفوعاً بحاجة قلبه الذى حمله على أن يقدم ثناءه وشكره للإله الخالد، ولما كانت النفوس متشعبة بشعور العرفان، فقد رفع صوته قائلاً:-

«أرنب للرب فإنه قد تعظم، الفرس وراكبه طرحهما فى البحر، الرب قوتى ونشيدى، وقد صار خلاصى، هذا إلهى فأمجده، إله أبى فأرفعه...»

أما بقية هذه الترنيمة الرائعة، فقد صورت - فى هذه الروح، وبهذه القوة الرجولية - أن موسى لم يكن بعد يرى سوى أثر يد الله بالغة القوة، ولم يستطع أن يكتفى بدهشة أو نشوة سببتهما له معجزة خلاصه وخلص شعب بنى إسرائيل، كان هؤلاء قد إختفوا عن ناظره على نحو ما، وظل هو يواصل غناؤه، وكأنه قد كان يسير وحيداً، وسرعان ما إنتقل حماسه إلى الجميع، وعبرت النسوة برقصاتهن عن المشاعر التى إستبدت بالجميع».

لهذا إستحق هذا اللحن إن يكون من بين الألحان التى تُسمع فى الأبدية، لأنه منزه عن كل طلب، موضوع فقط بدافع الحب والشكر للرب لأنه صالح ولأن إلى الأبد رحمته. ولعلى أتجاسر فأقول: أن «موسى النبى» هذا الموسيقار العظيم - الذى درس الموسيقى بكل أشكالها فى بلاط فرعون مصر - هو أول من أسس مفهوم «العبادة لله باللحن».

تكريس المسبحين

يقول "بول ماكومون" «لقد كان البرنامج الآلاتى للعبانيين منظماً، كما كان البرنامج الصوتى، وشمل هذا البرنامج، قادة ومعلمين وعازفين ومرنمين. وكان ينتظر من العازفين أن يكونوا مكرسين كما كان ينتظر ذلك من المرنمين، أو من الذين خدموا عند المذبح. لم يوفروا جهداً لجعل خدمات الهيكل رائعة وذات معنى».

ومن قوله أتساءل: لماذا لا يكون عندنا فى كل كنيسة قبطية، خورس شامسة مكرساً ولو نبداً بعدد صغير (خمسة مثلاً) يتم إختيارهم بعناية فائقة من حيث الموهبة والفهم والروحانية. يهتموا بالألحان وحفظها، وأدائها مع الشعب بشكل لا يجعلها عرضة لمن لا يستطيعوا أداء النغمات التى تحتاج موهبة خاصة.

فإذا كان يوجد بكل كنيسة "خراس" و"عاملى نظافة" و"قرابنى" و"سكرتير".... إلخ وجميعهم يتقاضون مرتبات لأجل هذه الأعمال الجانبية، فكم بالحرى أن يكون هناك خورس شمامسة متفرغ لخدمة التسبيح، التى سلمها لنا الرسل، وطلبوا فى مسقوليتهم من الذين يرتلون الإبصلمودية (التى هى التراتيل من كتاب الزامير)، أن يكونوا قوماً ممثلين من الفهم والحكمة والوهبة (أى يكون عندهم موهبة الألحان ويكونوا قد تسلموا بفهم وحكمة حسب التقليد).

إن الرسل وضعوا ذلك فى تعاليمهم، لأنهم أدركوا أن الرب نفسه، لم يشجب إجتماعات الهيكل، وموسيقاها الجميلة، طيلة مدة خدمته، بل بالحرى إعتاد الحضور والإشتراك فيها. إن الخالص قال لتلاميذه تكراراً «سمعتم أنه قيل فى القديم.... أما أنا فأقول لكم.....».

فإنه كان دائماً يصحح لهم أفكارهم بالنسبة إلى التقاليد القديمة، ألم يكن يقدر أن يصحح المفاهيم الخاصة بالبرنامج الموسيقى داخل الهيكل، لو لم يكن موافقاً عليه ومشاركاً فيه؟

لقد كان اللاويون مكرسين ومفرزين لخدمة التسبيح. وكانوا يقدمون أنفسهم أمام الرب كخدام، كذبيحة حية أمام الرب، إذ يقول الكتاب :-

«وكلم الرب موسى قائلاً: «خذ اللاويين من بين بنى إسرائيل، وطهرهم. وهكذا تفعل لهم لتطهيرهم. إنضح عليهم ماء الخطية، وليمروا موسى على كل بشرهم، ويغسلوا ثيابهم فيتطهروا. ثم يأخذوا ثوراً ابن بقرٍ وتقدمته دقيقتاً ملتوتاً بزيت. وثور آخر ابن بقرٍ تأخذ لذبيحة خطية. فتقدم اللاويين أمام خيمة الإجتماع وتجمع كل جماعة إسرائيل. وتقدم اللاويين أمام الرب، فيضع بنو إسرائيل أيديهم على اللاويين. ويردد هرون اللاويين ترديداً أمام الرب، من عند بنى إسرائيل فيكونون لخدموا خدمة الرب. ثم يضع اللاويون أيديهم على رأسى الثورين، فتقرب الواحد ذبيحة خطية، والآخر محرقة للرب للتكفير عن اللاويين. فتوقف اللاويين أمام هرون وبنيه وترددتهم ترديداً للرب». (عدد ٨: ٥-١٢).

لقد كان هؤلاء الموسيقيين رجالاً مكرسين، وكانت حياتهم تفرز لغرض وحيد، هو أن يقودوا الشعب فى عبادة الله القدير فى خدمة التسبيح. وكان لهم زىٌ مخصصٌ لهم (٢ أخبار الأيام ٥: ١١-١٢)، وكانوا متفرغين للخدمة نهائياً وليلاً (١ أخبار الأيام ٩: ٢٢)، وكانوا يتقاضون مرتبات لقاء خدمتهم (عدد ١٨: ٢١).

إن خدمة التسبيح فى كنيستنا القبطية تحتاج إلى وقفة، وتحتاج إلى نظرة إلى

العهد القديم، لندرك أهمية أن يكون التسبيح لله، أعظم وأروع من الغناء للبشر خارج الكنيسة. لأنه تأخذنى غيرة شديدة عندما أجد أن الغناء للناس يتم بأوركسترا ضخمة يصل إلى ١٢٠ عازفاً، وكورال كبير يصل إلى ٧٠ مغنى، وفى التسبيح للرب، لا نجد بكل كنيسة حتى ولو عشرة شمامسة متفرغين للتسبيح، ولديهم الموهبة. ماذا لو يتبنى بعض الأغنياء المحبين للتسبيح فكرة تكريس كورال وأوركسترا عام للتسبيح، يتم إنتقاؤه بعناية شديدة، ليقوم بدور اللاويين فى العهد القديم، فيقدم التسبيح بصورة تليق بالرب لأنه صالح ولأن إلى الأبد رحمته. فلا ينبغى أن يكون عطاء الأغنياء قاصراً على خدمة الفقراء فقط، بل يجب أن يمتد إلى الخدمات الأخرى، التى من أهمها التسبيح.

التسبيح على الأرض ضرورة

الحقيقة، أنها تكون فجيفة إذا أسكت التسبيح على الأرض. ولعل القديس يوحنا اللاهوتى يؤكد ذلك فى رؤياه عندما وصف اللعنات التى تنصب على بابل فى يوم خرابها قائلاً: «وصوت الضاربين بالقيثارة، والمغنين والمزميرين والنافخين بالبوق لن يسمع فيك فيما بعد». (رؤيا ١٨: ٢٢) وكأن من علامات الخراب والدمار أن لا يسمع صوت التسبيح.

فتعلم التسبيح على الأرض، هو ضرورة للمشاركة فى تعلمه فى السماء، أو قل إنها بروفات، نستطيع بالتمرين والتمرس والجهاد فيها، أن نعد للتسبيح فى السماء، وبدون تعلم التسبيح على الأرض، سنكون غرباء عنه فى السماء، إذ يقول القديس «يوحنا اللاهوتى» فى رؤياه أيضاً:

«وسمعت صوتاً كصوت ضاربين بالقيثارة يضربون بقيثاراتهم. وهم يترنمون كترنيمة جديدة أمام العرش وأمام الأربعة الحيوانات والشيخوخ ولم يستطع أحد أن يتعلم الترنيمة إلا المئة والأربعة والأربعون ألفاً الذين اشتروا من الأرض». (رؤ ١٤: ٢). والقيثارات وصلوات القديسين، متلازمة فى الأبدية إذ يقول القديس يوحنا اللاهوتى أيضاً فى رؤياه:-

«ولما أخذ السفر خرت الأربعة الحيوانات والأربعة والعشرون شيخاً أمام الخروف ولهم كل واحد قيثارات وجامات من ذهب مملوءة بخوراً هي صلوات القديسين. وهم يترنمون ترنيمة جديدة قائلين مستحق...» (رؤ ٥: ٨).

البابا أثناسيوس والآلات الموسيقية

فيما يبدو لي، أن القديس أثناسيوس الرسولي كان يستمع كثيراً إلى العزف على آلة القيثارة ويعرف أسرارها، ويتأمل ذلك، فقد كتب في رسالته إلى مارسلينوس يقول له :-

«إن النفس التي لها فكر المسيح - بحسب قول الرسول في اكو ٢: ١٥- ينبغي أن تتوافق مع هذا الفكر، كتوافق القيثارة مع من يحرك أوتارها... هكذا يجب أن يكون في القيثارة الروحية التي هي الإنسان، أن تخضع الأعضاء والحواس جميعاً لفكر المسيح، وتصير طيعةً لمشيئة الله».

ولست أعتقد أن القديس أثناسيوس الرسولي، كان يستمع إلى آلة القيثارة في ألحان دنيوية، بعيدة عن الجو الروحي الذي إعتاده منذ نعومة أظافره، إذ كان شماساً قبل كونه بطريكاً.

وكتب أيضاً يقول متأملاً في مزمور من مزامير داود النبي :

«إن النفس حينما لا تصنع شيئاً باطلاً، وتخلو من الأحاسيس الضارة لإيمانها ولحياتها، فإنها تدعى بحق قيثارة روحية».

وكتب أيضاً كما لو أنه يعرف تفاصيل العزف على القيثارة وأسرارها الموسيقية فقال :

«... فكما إذا سمع المرء عن بُعد، قيثارة مكونة من أوتار متعددة مختلفة، وأعجب بتوافق نغماتها - أي أن صوتها لا يتكون من نغمات منخفضة ولا من نغمات عالية أو متوسطة فقط- بل تعطي كل الأوتار أصواتها متوازنة معاً... وكما إذا ضَبَطَ موسيقى قيثارة وبذكائه جعل النغمات العالية متوافقة مع المنخفضة، والنغمات المتوسطة مع بقية النغمات، وكانت نتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة، هكذا أيضاً أمسكت حكمة الله الكون كقيثارة».

ومما سبق يتضح أن التسيح بالآلات الموسيقية شيء مقدس طالما أنه لتمجيد الرب وحمده وليس للإبهار والإستعراض بالآلات.

٢- منع استخدام الآلات الموسيقية

إذا كان التسبيح بالآلات الموسيقية شيئاً له كل هذه القيمة الروحية، إذاً فلماذا منعت الكنيسة القبطية استخدام الآلات الموسيقية فى صلواتها. هذا ما سوف نتعرض له بالشرح الآن.

يحلل مستر "بول ماكومون" فى كتابه "الموسيقى فى الكتاب المقدس" ذلك قائلاً: «عندما جاء المسيح وحل العصر المسيحى، إتسع إضطهاد المسيحيين وإنتهت إجتماعات العبادة المشتركة عامةً. إنما كانت هناك جماعات صغيرة من المؤمنين تستخدم الموسيقى سراً. أما الإحتفالات الموسيقية الكبيرة التى جاء ذكرها فى العهد القديم، فلم يعد لها أثر، إنما رغبة الشعب المسيحى الفطرية فى التعبير عن فرح الخلاص بواسطة الترنيمة لم تطمس، وقد ساعد إنتعاش الموسيقى فى السنين المتأخرة، على إشباع رغبات الشعب الكامنة فى أن يهتف ترنماً. إن الموسيقى التّعبدية قد تأسست تأسساً دائماً، وأصبحت مقبولة عند الشعب أكثر من أى وقت سبق».

ومن قول مستر "بول ماكومون" يتضح لنا أن التسبيح كان يتم سراً، لأن الرغبة الفطرية فى التعبير عن فرح الخلاص بواسطة الترنيمة لم تطمس، إنما كلمة «سراً» هذه، توضح عدم استخدام الآلات الموسيقية لخفض مستوى التسبيح لأدنى مستوى سمعى لا يُسمع خارج مكان العبادة.

ثم يستطرد "بول ماكومون" قائلاً: - «نجد غالباً هذه الأيام الذين يُصرون على أن الآلات الموسيقية هى من الشيطان، ويجب أن لا تستخدم فى إجتماعات العبادة. ربما إنهم يؤسسون نظريتهم على حقيقة، أن العهد الجديد يقول قليلاً عن الآلات الموسيقية، غير أنهم يغفلون الحقيقة أنه أثناء العهد الجديد لم تستطع الرعايا أن تشتري آلات غالية الثمن، كالتى أستخدمت فى العهد القديم، لأن أكثرية الكنائس فى العهد الجديد، كانت دائمة الإنتقال لسبب الإضطهادات، لذا لم يكن لها وقت لتطوير الموسيقى أو لتدريب موسيقيين».

أما مجلة "إبداع" العدد الثانى (فبراير ١٩٩٤)، فقد تناولت موضوع منع استخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة القبطية، بمقال ذكرت فيه:

«أن الغناء كان يعتمد على الحنجرة فى بعض معابد مصر القديمة، فمثلا فى مقبرة أوزوريس إله الموتى بجزيرة (فيلا) المقدسة، كان محظورا إستعمال الآلات الموسيقية، وهو نفس الطقس المتبع فى الكنيسة القبطية. وكان عند العبرانيين طقسان

موسيقيان هما :

طقس الهيكل ويستخدم جميع الآلات الموسيقية فى ذلك الوقت. وطقس الجمع وكان يستخدم الموسيقى الصوتية البحتة^(١) "A Capella"^(١). وعندما بشر الرسل الأظهار بالمسيحية فى أنحاء المسكونة، اختاروا طقس الجمع اليهودى وهو الصوتى البحت. وأثبت قانون (رقم ٨٠) "لإكليمندس السكندرى" منع دخول وإستعمال الآلات الموسيقية فى الكنيسة.

فمثلاً كان المتبع فى موكب الإمبراطور من قصره إلى الكنيسة أن يعزف على الأرغن المائى، وعندما يقتربون من الكنيسة، يترك الأرغن على بعدٍ منها تثبيتاً للطقس الكنسى الموسيقى الصوتى فى العبادة، وهذا الطقس بعينه هو المتبع فى الكنائس القبطية واليونانية والسريانية والروسية حتى الآن. أما كنيسة روما فقد غيرت موسيقاها الصوتية منذ عام ١٠٠٠م إلى موسيقى آلية وأضافت إليها الهارمونى لتوقيعها على الأرغن».

+ ويوجد رأى يقول أن حنجرة الإنسان هى أعظم آلة موسيقية تستطيع تأدية الربع تون الصعب، بدقة ومهارة، فلماذا نلجأ لإستخدام الآلة التى هى أقل عظمة من الحنجرة الطبيعية التى خلقها الله.

+ وآخرون يرجعون منع إستخدام الآلات الموسيقية فى الكنيسة القبطية، إلى القرون الأولى عندما أرادت الكنيسة العامة شرقاً وغرباً أن تقطع كل صلة بالعبادات الأخرى، فمنعت إقامة التماثيل، وحرمت استخدام الآلات الموسيقية التى كانت تشكل عنصراً أساسياً فى الإحتفالات الوثنية، صوناً للمؤمنين من تذكارات الشر الوثنية وتركيزاً لانتباههم فى قوة الكلمات الإلهية.

+ ويعلل أحد الباحثين عدم إستخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة، قائلاً :

«إذا كانت الموسيقى القبطية قد جاءتنا من الموسيقى الدينية التى رتلها القراعتة فى المعابد فإن الطبيعة المعمارية فى العبد تختلف تماماً عن الطبيعة المعمارية لكنائس العصور الأولى والتى كانت تبنى تحت الأرض هرباً من الإضطهادات والعذابات التى حلت على الشعب القبطى فى عصور الإستشهاد المختلفة. وعليه فإن الألحان كانت تؤدى بالأصوات البشرية ومن استبعد أن تكون الآلات الموسيقية خاصة الإيقاعية قد إستخدمها هؤلاء المضطهدون الذين يصلون ويتعبدون وهم مهددون بالموت فى أية لحظة».

(١) A Capella أكابيللا : هو لفظ يطلق على الغناء الكورالى بدون آلية. وهو أسلوب أخذ عن الموسيقى الكنائسية كأسلوب غنائي بحت، وقد بلغ هذا الأسلوب ذروته فى القرن السادس على يد "باليسترينا".

+ ومن المعروف أيضاً . أن الإنشاد الجريجورى "Gregorian Chant" كان أسلوباً للإنشاد والتلحين حسب القواعد والأسس التى وضعها القديس «جريجوريان» (٥٩٠ - ٦٠٤م) بابا الكنيسة الكاثوليكية فى ميلانو لتلحين التراتيل الكنسية فى القرن السادس الميلادى، وهو أسلوب للغناء اللحنى بدون أى مصاحبة هارمونية أو آلات موسيقية، وهو أسلوب يتميز بالوقار والبساطة الفنية حتى أنه كان يُطلق عليه الغناء البسيط "Plain Chant" وقد وصل هذا إلى قمته عام ٨٠٠م. ومما لا شك فيه أن هذا الأسلوب الجريجورى الوقور قد إنتقل إلى كنيسة روما نقلاً عن الكنيسة القبطية الأم.

+ ويتحدث علماء الحملة الفرنسية فى مؤلفهم الشهير "وصف مصر" الكتاب السابع، عن إقتناعهم التام بعدم وجود مصاحبة آلية فى ترنيمة "موسى النبى" إذ يقولون :-

« .. نتحدى أى سيمفونى مقدم أن يدلنا على آلة واحدة معروفة أو حتى متخيلة. تستطيع نغماتها أن تبلغ درجة من التمام أو النضج لحد يكفى معه لأن تلتحم بالصوت فى حالة شبيهة، دون أن تنال من رجولة ونبيل وبساطة الأسلوب وكذلك من هيبة وجلال وعظمة الأفكار... وإذا حدث أن إستطاعت آلات لموسيقى أن تتكيف مع لحن بمثل هذه القوة فإن موسى لم يكن يتردد فى إستخدامها فى هذا اللحن».

كما توجد رسالة للقديس "كليمنس السكندرى" جاءت فى كتابه الشهير "الربى". ينتقد فيها بشدة إستخدام الآلات الموسيقية، إذ كتب يقول :

«الإنسان فى حقيقته آلة للسلام، فى حين أن باقى الآلات الموسيقية، إذا بُحِثت وتُحريت، سنجدها آلات ووسائل للحرب والقتال، تلهب المشاعر نحو الشهوات، أو لحمل السلاح، وتثير الغضب والحنق. أما الآلة الوحيدة التى هى من أجل السلام فهى الرب الكلمة وحده. ذلك الذى علينا أن نستخدمه لكى نسبح الله، ولن نستخدم بعد ذلك الطنبور القديم ولا الصور ولا الدف ولا الناي، تلك التى كان خبراء الحرب، والذين لا خوف من الله فى قلوبهم، يستخدمونها فى إجتماعاتهم ومهرجاناتهم، هادفين إلى إيقاظ أذهانهم المنعرفة بتلك الأنغام. بل لتكن مشاعرنا المهذبة الراقية متفقة مع الناموس».

ومن رسالة القديس "كليمنس السكندرى" نكتشف، أن منع إستخدام الآلة الموسيقية، يرجع إلى القرن الثانى الميلادى. وأن آلة الناي الرقيقة الخافتة الصوت، العذبة النغمات، المريحة للأعصاب المتوترة، الحزينة بما يتناسب ولمسة الحزن الوقورة التى تغلف ألحان كنيستنا القبطية، نُظر إليها فى هذا الوقت نظرة تجعلها آلة تلهب المشاعر نحو

الشهوات، أو لحمل السلاح، وتثير الغضب والحنق، ولا يجب أن يستخدمها إلا خبراء الحرب، والذين لا خوف من الله في قلوبهم، هادفين إلى إيقاظ أذهانهم المنحرفة بتلك الأنغام.

لا أستطيع أن أنكر أن رسالة القديس "كليمنس السكندري" كانت غريبة عن ذهني، فلم أستطع أن أتقبل الفكر الذي فيها، لأنه يتعارض مع نظرة "داود النبي" للآلة الموسيقية والتي كان يصنعها بنفسه لتسبيح الرب وحمده، بل يتعارض مع النظرة الروحية للآلات الموسيقية التي تغلف الكتاب المقدس بعهديه، القديم والجديد. وإنني أناشد الباحثين أن يدرسوا طبيعة الموسيقى في أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث الميلادي، فربما كانت الموسيقى العامة في هذه الفترة، تثير الغضب والحنق، وأن مستخدميها، كانوا في إجتماعاتهم ومهرجاناتهم، يهدفوا إلى إيقاظ الأذهان إلى الإنجراف بتلك الأنغام، مما أدخل الخوف في قلب القديس "كليمنس السكندري"، من أن تتسرب هذه النوعية الرديئة من الموسيقى داخل الكنيسة، مستخدمة هذه الآلات الموسيقية، فتتحرف الأذهان ويحل الغضب والحنق، بديلاً عن السلام والوداعة.

وربما من هذه الدراسة نستخلص أنه، قبل هذه الحقبة التي تزعم فيها القديس "كليمنس السكندري" فكر «منع استخدام الآلات الموسيقية»، كانت الكنيسة الرسولية الأولى تسمح باستخدام الآلات الموسيقية في الإجتماعات، حتى مجئ القديس "كليمنس السكندري" في أواخر القرن الثاني. إذ أن بعض الكتب تشير إلى أن الأقباط قد تسلموا من النساك اليهود طريقة التسبيح بالناي «المزمار "Flute"» في إجتماعاتهم العامة المسماة "الأغابي"، وظلوا يستخدمون الناي في إجتماعات الأغابي حتى سنة ١٩٠م. حينما أوقف كليمنس الإسكندري الناي وإستبدله بالناقوس "Cymbalon".

ويلاحظ أيضاً أن سنة ١٩٠م، هي السنة التي بدأ "كليمنس السكندري" رئاسته لمدرسة الإسكندرية، ونشاطه الكنسي الذي تركز في الفترة من عام ١٩٠ إلى عام ٢٠٠م. أي أنه منذ اليوم الأول لتوليّه منصب مدير مدرسة اللاهوت ونشاطه الكنسي، وقد عقد العزم على منع الآلة الموسيقية من التسبيح حتى في الإجتماعات التي يلتفون فيها حول مائدة الأغابي بعيداً عن طقوس الليتورجيا المقدسة.

ويشرح القديس "كليمنس السكندري" رؤيته الخاصة ونظرتة للآلة الموسيقية، عندما يقوم بتحليل الزمور ١٥٠، والذي فيه يدعو "داود النبي" كل الخليقة وجميع الآلات الموسيقية لكي تسبح الرب، فيقول "كليمنس" :-

«سبحوه بصوت البوق : لأن بصوت البوق سيدعو الراقدين إلى القيامة.
سبحوه بالزمار : أى اللسان الذى هو مزمار الرب.
سبحوه بالقيثارة : وهى الفم حينما يحركه الروح القدس كالوتر.
سبحوه بطبول ورقص : يشير إلى الكنيسة التى تتأمل القيامة من الأموات من
خلال وقع الضرب على الجلد الميت.
سبحوه بالأوتار والأرغن : الأرغن هو الجسد، وأعصابه هى الأوتار التى حينما
تتقبل الإنتعاش بإنسجام من الروح القدس، يوقع عليها من الأصوات البشرية.
سبحوه بصنوج حسنة الصوت : فهو يشير إلى الشفتين فى الفم حينما يوقع
عليها النغمات.

كل نسمة فلتسبح إسم الرب : هنا يدعو البشرية كلها أن تسبح لأنه يعتنى بكل
مخلوق يتنفس ، والإنسان هو حقاً آلة السلام».

ويستطرد قائلاً : «ولكن لأن الأجناس كل جنس يستخدم آلة من هذه الآلات
لإعلان الحرب، ولا توجد آلة واحدة للسلام، وهى الكلمة التى بها نكرم الله ونمجده،
فلذلك لا نستخدم إلا الكلمة وحدها. فنحن لا نستخدم البوق أو الزمار أو الطبل أو
الصفارة التى يستخدمها المختصون فى الحروب وفى حفلاتهم.... أليست القيثارة ذات
العشرة أوتار هى إشارة إلى كلمة يسوع».

ولكن يذكر التاريخ، أن القيثارة المشهورة التى فى منطقة إيرلاند، هى مأخوذة
بالفعل من القيثارات التى نقلها البشرون المصريون، والتى كانت الكتيبة الطيبية التى
بدأت من إيطاليا إلى سويسرا ثم إيرلندا من أهم هذه البعثات التبشيرية. وهذا يدل
على أن البشرين كانوا حريصين على أن يحملوا معهم آلات موسيقية "كالقيثارة"
ضمن برنامج التبشير ليكون التسبيح هو الركيزة الأساسية فى كرازتهم.

إن السكندريون على وجه الخصوص كانوا يتفوقون على الشعوب الأخرى فى
العزف على الناي والجنك، حتى أن الرجل من أدنى طبقات الشعب، ذلك الذى لا
يعرف كيف يكتب إسمه، كان يستطيع أن يضع يده على أدنى خطأ يمكن أن يقع فيه
أى عازف عند التوقيع على آلة الناي أو الجنك. بل لقد بلغ فن العزف على آلة الناي
فى مدينة الإسكندرية، درجة من الإتقان إلى الحد الذى بات فيه العازفون السكندريون
مطلوبين، يستدعون إلى كل مكان. وكانت السعادة تتملك الناس حين يستحوذون على
واحد من هؤلاء العازفين.

وبالرغم من كل هذا إلا أن «كليمنس الإسكندري» أوقف إستخدام الناي واستبدله
بالناقوس "Cymbalon".

إننى رغم حماسى الشديد للألات الموسيقية وعدم حرمانها من التسبيح إلا أننى
أؤيد الكنيسة في منع استخدام الآلات الموسيقية فى الليتورجيا المقدسة سواء فى
خدمة القديس الإلهى أو فى الطقوس الكنسية المرتبطة بصحن الكنيسة، حفاظاً على
التقليد، على أن لا نحرم هذه الآلات جميعها من التسبيح خارج الطقس وذلك بحفلات
تسبيحية خاصة مع تأملات روحية تجعل الأذهان تتركز نحو الكلمات الإلهية.



٣- استخدام الناقوس والمثلث

أريد هنا أن أوضح مفهوم خاطئ عن آلة «الناقوس» والتي تستخدم كألة إيقاعية مبهجة في الألحان الفرائحية فالكثير يطلقون عليها آلة «الدف»، أي «Toph» وهي كلمة عبرية تعنى نوعاً من الدفوف التي كانت تستخدمها النسوة قديماً. وهي الكلمة المرادفة للكلمة القبطية «Kemkem».

فالدف هو نوع من الطبول تسمى بطبل اليد، وهي عبارة عن قطعة من الجلد الرقيق مشدودة الى إطار من الخشب شداً محكماً قوياً، بحيث إذا ضربت اليد على الجلد المشدود أحدثت صوتاً جميلاً وكانت النساء قديماً تقوم بالضرب عليه كمصاحبة للغناء، ومراراً كثيرة كانت تُضرب الدفوف ويرقص الراقصون على أنغامها كما أنه يستعمل مع غيره من الآلات الموسيقية لمرافقة جوقات الترنيم أو تستخدم مع الفرق الموسيقية التي تشترك في عبادة الرب كما ورد في سفر الخروج: «فأخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص. وأجابتهن مريم: رنموا للرب فإنه قد تعظم. الفرس وراكبه طرحها في البحر» (خر ١٥: ٢٠).

وكما ورد في صموئيل الأول: «إنك تصادف زمرة من الأنبياء نازلين من المرتفعة وأمامهم رباب ودف وناي وعود وهم يتنبأون. فيحل عليك روح الرب فتتنبأ، وتتحول الى رجل آخر». (١ صم ١٠: ٥).

وكما ورد في سفر أخبار الأيام الأول: «وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغاني وعيدان ورباب ودفوف وصنوج وأبواق» (١ أخبار ١٣: ٨).

وفي الزمور ٨١: «رنموا لله قوتنا، اهتفوا لإله يعقوب. إرفعوا نغمة، وهاتوا دفاً عوداً حلواً مع رباب» (مز ٨١: ٢).

في كل هذه الأسفار المقصود هو «الدف» وليس الناقوس. أما الناقوس «Cymbals» أو السيمنتيري كما يسميه بعض المؤلفين، أو الهاجيوزيدير «Hagiosidere» وهي كلمة يونانية تتكون من مقطعين هما: «Hagios» بمعنى مقدس و «Sideros» بمعنى حديد، وبذلك تعنى الكلمة: الحديد المقدس.

والناقوس من الآلات الإيقاعية، وهو عبارة عن صحيفة مستديرة من نحاس مخلوط بمعدن آخر. يضرب بها على أخرى متكافئة وكلاهما محدب ولها مركز على شكل قبة مرتفعة بها ثقب لرباط من الجلد لحملها.

وأما المثلث "Triangle" وهو من الآلات الإيقاعية التي تستخدم أحياناً في الأوركسترا فهو قضيب معدني ينحني إلى ثلاث زوايا على شكل مثلث ويصدر صوتاً عند ضربه بعضاً معدنية صغيرة.

ويذكر في بعض الكتب الكنسية أن «الناقوس» كان عبارة عن جهاز خشبي، يستخدم لضبط التردد الجماعي في عدد قليل من الألحان لا تعدو الثمانية في كل صلوات طقوس الكنيسة القبطية على مدار السنة كلها، وحالياً يستخدم بشكله المعدني المعروف - الذي سبق وصفه - وعمّ إستعماله على مدى صلوات القداسات والألحان الفرائحية.

وقد قرأت رأياً "بمجلة إبداع" في عددها "التراث القبطي تراث لكل المصريين" عن أن إستخدام "الناقوس" في صلوات القداسات وألحان الكنيسة، يسبب ضجيجاً وإزعاجاً للصلوات نفسها التي هي صلوات روحانية تحتاج إلى الهدوء والصفاء. وأنه إطلع - صاحب الرأي - على جميع المراجع والمخطوطات الكنسية الطقسية الموجودة بمصر كما إطلع على تلك الموجودة بالمكتبة الأهلية بباريس والمتحف البريطاني والموجودة أيضاً في مكتبات الفاتيكان وألمانيا، فوجدها كلها متفقة تماماً في استخدام «الناقوس».

والحقيقة أن الإستخدام السيئ بغير إدراك لوظيفة آلة الناقوس هو الذي يسبب الإزعاج وليست الآلة ذاتها، إنما الآلة دائماً بريئة من العازف الجاهل والسيئ.



٤- هل تخضع الألحان القبطية للضبط الآلى

مما لاشك فيه. أن التقليد جعلنا نلتزم باستخدام الناقوس والمثلث فقط فى الليتورجيا. ولكن ليس هذا يعنى أن هذه الألحان لا تخضع للضبط الآلى!!! فلقد إندهشت جداً عندما قرأت رأياً، للموسيقى العالى الأستاذ "نيولاند سمث" فى أحد الكتب، مشيراً إلى أن مصدر التأليف ليس موسيقى آلى، وأن الملحن فى تأليفه للحن القبطى كان لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية بل كان مرتبطاً بمعنى اللحن الروحى يصوره بإحساسه. وصرح أيضاً بأن الألحان القبطية تتميز عن جميع ألحان الكنائس الأخرى فى العالم بعدم خضوعها للضبط الموسيقى الآلى.

ولأننى شماسٌ ودارسٌ للموسيقى، رأيت أن أصحح هذا الرأى. ولعلنى أتمس العذر لستر "سمث"، إذ أنه من الطبيعى لأجنبى مثله، لا يعرف مقاماتنا القبطية، أن يقف عاجزاً أمام آتته الموسيقية، متى طلب منه أن يعزف مقاماً مثل "الصبا" أو "الهزام" أو غيرها من هذه المقامات التى تخصنا وحدنا نحن الأقباط. وها أنا ممسكٌ بـ "عودى" كل يوم أعزف عليه جميع الألحان التى حفظتها منذ حداثتى، ولم يُخذلنى قط هذا الـ "عود" الأصيل فى أن يجود علىّ بأى منها.

فالألحان القبطية وضعت من المقامات المصرية الأصيلة، والتى إستخدمتها فيما بعد "الموسيقى العربية"، وأعطتها أسماءً تركية وفارسية وعربية مثل "الجهاركاة" و"السيكاة" و"النهاوند" و"العجم" و"الهزام" و"الحجاز" ... الخ، وجميع هذه المقامات الموسيقية تم توقيعها على الآلات الموسيقية إذ صاغ منها معظم الملحنين من خارج الكنيسة، مؤلفاتهم الغنائية والآلية.

ولقد قمت بمصاحبة الكثير من العرفان وبعض الكهنة وأحد الأساقفة الذين يجيدون حفظ الألحان القبطية بالعزف على آلة العود أثناء تسبيحهم لهذه الألحان فى الكثير من اللقاءات الخاصة وكانوا فى إصرار بالغ، يريدون تكرار هذه المصاحبة للإستمتاع بجمال اللحن القبطى عندما يصاحب أداؤه العود، وقد شهدوا جميعهم بقدرة العود على محاكاة اللحن بدقة شديدة.

ولن أنسى هذه اللحظات، عندما كنت أتسلم من المعلم المتنيح "كامل عياد قلبنى" لحن حلول الروح القدس "بى إبنفما إمبراكليتون"، وقد إستغرق ثلاث حصص نظراً لطوله، وفى الحصة الرابعة وكانت "حصة تسميع" أى إختبار لمدى قدرتى على أدائه منفرداً، فدخلت إليه حاملاً "عودى" فى يدي، ولم يشعر المعلم الضرير بوجود الـ

"عود" معى، عند دخولى إلى حصة الألحان، فقال «ذاكرت اللحن يا شماس»، وطلب منى أن أتلوه عليه، وبدأت أعزف اللحن منشداً بصوتى مع العود نغمات اللحن الشجية، وأنا أراقب إنفعالات السعادة على وجهه، وقد بدأ يفرك عينيه المغلقتين بغير إرادته، ويضرب بكفيه ضربات عفوية تعبر عن سعادة بالغة، ويترك مقعده لإرتفاع بسيط ليعاود الجلوس مرة أخرى وكأنه يريد أن يقفز فرحاً، فقد كانت هذه هى أول مرة يستمع فيها للحن بغير صوت إنسان، ولما إنتهيت وأثنى على إجادتى للحفظ والعزف، قال «العود ده صوته جميل قوى، وحافظ صح».

و الألحان القبطية أيضاً تم توقيعها على الآلات الموسيقية بدقة بالغة وروعة فائقة. وإستمتع بأدائها بمصاحبة الآلات الموسيقية، أستاذ الألحان بالكلية الإكليريكية العلم إبراهيم عياد، ولو شك لحظة فى مقدرة هذه الآلات على أن تضبط نغمات هذه الألحان، لكان قد امتنع للتو عن أن تصاحبه.

وقد أصدرت "فرقة دافيد" تسجيلاً لبعض هذه الألحان بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية، عسى أن يكون برهاناً لصحة ذلك.

أما قول مستر "سمث"، أن الملحن فى تأليفه للحن القبطى كان لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية، فإننى أسف على قوله هذا، الذى أعلنه بغير دراسة أو تمحيص، وسوف أدحضه بالنقاط الآتية :

١- منذ القديم، كانت الألحان التى يُسبح بها الإنسان خالقه هى دائماً أرقى الألحان وأقواها وأعلاها شأنًا، وأكثرها إلتزاماً بالقواعد الموسيقية العلمية، وأنه منذ القدم أيضاً وكانت الألحان التى يُسبح بها الإنسان خالقه، هى المثال الذى يحتذيه من هم خارج دائرة الإيمان بالله، عندما يقدمون أعمالهم الموسيقية الدنيوية. وهذه الصورة الحقيقية إمتدت إلى كل العصور، ولم تضعف إلا فى هذا العصر الذى نعيشه الآن، والذى فيه نجد أن ما يقدم للمخلوقات هو أكثر إتقاناً وعلماً وبراعة من الذى يُقدم للخالق وهو الشئ الذى أحزننى كثيراً وآلمنى أكثر، والذى من أجله قررت الإلتحاق بأكاديمية الفنون بمعهداها العالى للموسيقى، لأدرس علوم وقواعد التأليف الموسيقى على يد المؤلف الموسيقى العالى "عزيز الشوان"، وحصلت على البكالوريوس، لا لشئ إلا لغيرتى على مايجب أن تكون عليه صورة التسيح داخل الكنيسة. ومن بعدها أيضاً إلتحقت مرة أخرى بذات الأكاديمية، وحصلت على دبلوم الدراسات العليا فى قيادة الأوركسترا، على يد المايسترو العالى "يوسف السيسى" لنفس السبب.

ولعل ما أثبتته علماء الحملة الفرنسية فى كتابهم الشهير "وصف مصر" عن

الحيوية القصوى والعلمية والسمو البالغ فى تراتيل موسى النبى التى أنشدها بعد عبوره البحر الأحمر. وأيضاً التى أنشدها قبل وفاته بوقت قصير، إذ كتبوا: «إن موسى الذى تلقى فى مصر كل علوم المصريين، بالعناية نفسها التى كان لابد من بذلها، لو أن الذى كان يتلقى العلم هو ابناً لفرعون ذاته، كان لابد له بالضرورة أن يؤلف هذه التراتيل طبقاً للمبادئ التى تلقاها عن معلميه، وبالذوق والإحساس قفسيهما اللذين إكتسبهما من الشعر الجميل والأغنيات الجميلة التى عند المصريين، عند دراسته للنماذج التى كان عليه أن يحاكيها فى دروسه، وكذلك عند دراسته للأشعار والأغنيات التى إستحقت، بسبب روعة جمالها، أن تؤدى فى العابد حيث أمكنه أن يتمعن بها بنفسه».

ثم يستطرد هؤلاء العلماء قائلين: «هل سيسألن أحد الآن ما إن كان ينبغي على العبقرية التى أملت مثل هذا الشعر الجميل على موسى، أن توحى إليه بغناء جميل، غناء له تعبير يوحى بقوة الإحساس، وقد كان موسى متبحراً على هذا النحو العميق فى كل فروع موسيقى قدماء المصريين». (الكتاب السابع ص ٩١، ٩٢).

ومما كتبه هؤلاء العلماء يتبين أن ما صاغه موسى النبى عندما رفع صوته ليقدم الحمد والثناء للإله الخالد، كان مبنياً على علم ودراسة، لقواعد الشعر والتلحين والصيغة للأغنيات، وليس عن جهل بها.

٢- إن المدرسة اللاهوتية الأولى التى أسسها "مارمقس" الرسول والتى تحكى عنها كتب التاريخ أنها كانت عظيمة الشأن حتى منتصف القرن الخامس الميلادى، حتى أن منصب رئيسها - لأهميته - كان يلى المنصب البطريركى فى الرتبة، وظل أساقفة وباباوات الكرسي الإسكندرى زمناً طويلاً ينتخبون من بين رؤسائها، وتخرج منها أعظم بابوات الإسكندرية الذين إشتهروا بسعة العلم والإطلاع، وعظم الفيرة مثل، الكسندروس وأثناسيوس وديونسيوس وكيرلس وديسقورس، هذه المدرسة كلنى يدرس بها الموسيقى إلى جوار العلوم اللاهوتية، فهل يظن مستر "سمث" أن فى هذه المدرسة كان الآباء يتعلمون الموسيقى بلا أصول أو قواعد أو أوزان للموسيقى، فإِنَّه متى وجدت مدرسة بهذه المكانة العالمية وتُدرس بها الموسيقى، فإنه لابد أن توجد أصول وأوزان وقواعد موسيقية، بل أعتقد أنه من هذه القواعد إنبثقت وتطورت جميع القواعد الموسيقية التى ظهرت فى كل أنحاء العالم. بل إننى أستطيع بكل جرأة أن أقول أن علم "الهارمونى" (أى علم التوافق فى تعدد النغمات المختلفة، رأسياً بعزفها فى آن واحد بإنسجام) وكذلك علم "الكونترينط" (أى علم التوافق فى تعدد الألحان المختلفة،

أفقياً) قد عُرفت قواعدهما في هذه المدرسة.

وأستدل على قولي مرة أخرى، بما جاء على لسان القديس "أثناسيوس الرسولي" بابا الإسكندرية العثرون (٣٢٦-٣٧٣م) وهو واحداً من القديسين العظماء اللذين تخرجوا من مدرسة الإسكندرية اللاهوتية إذ قال :

« ... فكما إذا سمع المرء عن بُعد، قيثارة مكونة من أوتار متعددة مختلفة. وأعجب بتوافق نغماتها - أي أن صوتها لا يتكون من نغمات منخفضة ولا من نغمات عالية أو متوسطة فقط- بل تعطي كل الأوتار أصواتها متوازنة معاً... وكما إذا ضَبَطَ موسيقى قيثارة وبذلك جعل النغمات العالية متوافقة مع المنخفضة، والنغمات المتوسطة مع بقية النغمات. وكانت نتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة، هكذا أيضاً أمسكت حكمة الله الكون كقيثارة، فجعلت ما في الهواء متوافقاً مع ما على الأرض، وما في السماء متوافقاً مع ما في الهواء ووحدت الجزء مع الكل...».

ولعل البابا أثناسيوس الرسولي بكلماته : «بتوافق نغماتها» و «تعطي كل الأوتار أصواتها متوازنة معاً» و «نتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة» يمكننا أن نستشف منها أن قداسته كان يعرف علم توافق الأصوات.

كما أنه لا يمكننا أن ننسى شخصيته الموسيقية الفريدة، إذ قد وضع بعض الألحان المعروفة التي منها "أومونوجينيس".

٣- لقد قمت بنفسى بتحليل الكثير من الألحان القبطية، ووجدتها تخضع لأصول ولأوزان ولضروب ولقواعد موسيقية، وأن أشكالها اللحنية تنقسم إلى جمل موسيقية سليمة، وتتكون كل جملة من ثمانى موازير موسيقية، وتنقسم كل جملة إلى عبارتين موسيقيتين، تنتهى العبارة الأولى منها بـ قفلة مضطربة "Interrupted cadence" والثانية بـ "قفلة تامة" (١) "Perfect cadence" لتشكل هذه "القفلة التامة"

(١) القفلات هي أسلوب هام في صياغة الألحان، وليس المقصود بها فقط ختام اللحن ككل، ولكن أيضاً ختام كل جملة لحنية على حدة، وهي أنواع كثيرة، كل نوع منها يعطي إحساساً معيناً بالجملة التي سبقتها ومنها :

- + القفلة النصفية "Half close" وتعطي إحساساً بالقفل غير الحاسم.
- + القفلة الإنتقالية وتستخدم للإنتقال من مقام لآخر.
- + القفلة غير التامة "Imperfect Cadence" وتستخدم لتعطي إحساس بعدم الإنتهاء، وذلك لأنها جزء صغير داخل اللحن.

+ القفلة الدينية (بلاجال) ومعروفة باستخدامها في نهايات الجمل الموسيقية الدينية في الترانيم أو في القداس الكنسي.

+ القفلة المفاجئة "Interrupted cadence" : وتعطي إحساس بتوقع الإنتهاء، القفلة التامة، إلا إنها تنحرف بالمستمع إلى قفلة أخرى غير تامة.

+ القفلة الفيجورية : وهي القفلة التي تحتوى على زخارف لحنية.

+ القفلة التامة : وهي تستخدم في نهاية الجمل الرئيسية وفي نهاية اللحن وتعطي إحساساً يقيناً بالنهاية.

نهاية جملة موسيقية سليمة تركز على درجة الأساس^(١) "tonic"، وتبدأ جملة موسيقية أخرى نمطية.

وهذا هو الشكل العلمى السليم الذى أتبع فيما بعد فى الأعمال الموسيقية العديدة التى قدمها كبار الموسيقيين العالميين نقلاً عن الموسيقى القبطية.

٤- أيضاً وجدت أثناء تحليلى لبعض الألحان أن بعض الجمل الموسيقية التى تنتهى بتطويل آخر نغمة "كرونا"، تتكون من عددٍ من الموازير الموسيقية أقل من الطول الحقيقى للجملة السليمة، وبنفس مقدار التطويل، وهذا من الناحية الموسيقية يسبب نوعاً من التوازن الموسيقى. الذى لجأ إليه الكثير من الموسيقيين العالميين فى بعض أعمالهم ذلك عندما كانوا يضعون فوق النغمة الأخيرة فى نهاية الجملة الموسيقية "كرونا" أى علامة تطويل لهذه النغمة ليحدث هذا التوازن الموسيقى.

٥- أيضاً وجدت فى الكثير من الألحان القبطية ما يسمى بـ "التحويلات المقامية" "Scale Transposition" وهو أسلوب تغيير المقام أثناء الحركة اللحنية، وهذه التحويلات المقامية إقتبسها العالم كله من الموسيقى القبطية ليثرى بها موسيقاه، وأصبح وجود التحويلات المقامية بأى لحن إنما يدل على إرتقاء وسمو للحن، وعلى دسامة وثناء.

٦- كما يوجد بهذه الألحان تحولات إيقاعية أى أن «الإيقاع» أو «الضرب» أو الـ "Tempo" لا يستمر ثابتاً من أول اللحن إلى آخره، بل يتغير من وقت لآخر كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

والتغيير فى الإيقاعات أو الضروب^(٢) هو أيضاً أسلوب يجعل الموسيقى القبطية تأخذ مكانة "أعلم" بين موسيقات الشعوب، التى جعلت موسيقاها تتلون بالضروب المختلفة، لتخرج من حيز السذاجة الموسيقية وترتقى بسمو متشبهة بموسيقانا القبطية. وكذلك تغيير السرعات أثناء اللحن والذى صار سمة مميزة للموسيقى الكلاسيكية

(١) درجة الأساس أو الدرجة الأولى من السلم الموسيقى وعادة ما يسمى السلم بإسم الدرجة الأولى منه لأهميتها فى الصياغة الموسيقية وللإرتياح السمعي كلما تم الإستقرار عليها ، وغالباً ما يبدأ بها اللحن التقليدي.

(٢) الضروب : هى الأصول أو الأوزان الخاصة بالموسيقى الشرقية. وهى تتكون من عدد من الضربات والنقرات المتتالية المختلفة. تتكرر عادة طوال اللحن، وتختلف هذه الضربات من حيث القوة والضعف حتى أن الضربة القوية تسمى «دم» "Dom" والضعيفة تسمى «تك» "Tek" وقد يتخلل هذه الضربات لحظات سكوت محسوبة الزمن. وتسمى هذه الضروب بأسماء فارسية أو تركية مثل «المصمودي الكبير» و «السماعي الثقيل» و «الدارج» وعادة ما تقوم الآلة الإيقاعية بضبط هذه الضروب، وفي الكنيسة القبطية يقوم الناقوس المعدني بهذه المهمة وتلميع الألحان المفرحة بالرنين ويطلق علي مثل هذه الإيقاعات اللفظ "Polyrhythm".

العالمية، التي أخذت عن الموسيقى القبطية هذا الأسلوب، فصار مؤلفو هذه السيمفونيات والسوناتات وقوالب الكونشيرتو، يضعون الحركة الأولى فى سرعة تختلف عن الحركة الثانية - التي عادة ما تكون بطيئة - وتختلف أيضاً عن الحركة الثالثة والتي عادة ما تكون سريعة.

فكيف تكون الموسيقى القبطية بلا أصول ولا قواعد ولا أوزان وهي واضحة الأصول والقواعد والأوزان لموسيقىات العالم كله، وكانت تقوم بتدريسها فى المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية لجميع العلماء، فهل بعد هذا التوضيح، يلتمس لى القارئ العزيز العذر فى نقدي لمقولة مستر "سمث" الخاطئة؟

+ لقد قام فريق من كبار الباحثين المتخصصين فى الموسيقى والكمبيوتر وكان على رأسهم: "Prof. Ropert Gribbs - Univesity Sacramento-California State" والأستاذ الدكتور "فتحى صالح" الأستاذ بكلية هندسة جامعة القاهرة والأستاذ «محمود عفت» الأستاذ بمعهد الموسيقى العربية «أكاديمية الفنون» بالقاهرة وأجروا أبحاثاً واسعة على آلات النفخ المحفوظة بالمتحف المصرى وأثبتوا فى عام ١٩٩١ أن المصريين القدماء هم أول من إكتشفوا السلم الموسيقى الخماسى "Pentatonic Scale" الذى أستعمل فى الدولة القديمة ثم طوره مع بداية الدولة الحديثة إلى السلم الموسيقى السباعى "Seven Note Scale of Amino" ووفقاً لهذا التقرير فإن القدماء المصريين هم أول من عرف السلم الموسيقى، وأن مانسب إلى "فيثاغورث" عالم الرياضيات اليونانى الشهير بإكتشافه هذه السلالم الموسيقية هو مجرد خلط لأوراق التاريخ الواضحة !!

ويؤكد ذلك أن "فيثاغورث" قد عاش فى مصر واحداً وعشرين عاماً ينهل من علومها وآدابها وفنونها. بل أن الإغريق أيضاً كتبوا عن جودة وكمال الموسيقى المصرية القديمة، ووفقاً لهذا التقرير، يتضح أيضاً أن الموسيقى القبطية التى هى الإمتداد التاريخى للموسيقى الفرعونية هى واضحة الأصول والأوزان والقواعد لموسيقىات الشعوب الأخرى التى إذا أردنا مجاملتهم فإننا قد ننسب لهم فضل تطوير هذه الأصول والأوزان والقواعد حتى وصلت إلى شكلها الحالى.



٥- التسبيح على الأرض وفي السماء

إن الألحان القبطية التي نُسبح بها على الأرض الآن، لن تكون غريبة عن تلك التي سنسبح بها في السماء عندما نقف على البحر الزجاجي ونمسك بقيثارات الله... هذه القيثارات التي أتخيلها فأرى صندوقها الصوت مصنوعاً من زجاج مختلط بنار وأوتارها مصنوعة من نور.

وإذا كان "يوحنا الرائي" قد سمعهم هناك في السماء يرتلون ترنيمة موسى النبي وبنو إسرائيل عندما قالوا :-

«أرنم للرب فإنه تعظم الفرس وراكبه طرحهما في البحر. الرب قوتي ونشيدى وقد صار خلاصى. هذا إلهى فأمجده، إله أبى فأرفعه... من مثلك بين الآلهة يا رب. من مثلك معتزاً في القداسة مخوفاً بالتسابيح» (خر ١٥: ١).

وهي التسبحة التي رغم أن الله سمعها منذ آلاف السنين، إلا أنه يطلب دائماً أن يسمعها من أفواه الغالبين على الوحش. فهل ينسى الله هذه الألحان التي ألهم بها قديسيه لأن يصيغوها والتي ربما صاغ بنفسه بعضاً منها عندما علمها لتلاميذه الأظهار «فسبحوا وخرجوا الى جبل الزيتون»؟

الحق أقوله. إننى أشعر بأن هذه الألحان القبطية، سيطلب الرب الإله أن يسمعها من أفواهنا في السماء إذا ما نلنا شرف أن نكون من بين الذين إستطاعوا أن يتعلموا الترنيمة هناك. وإذا ما حظينا ببركة الوقوف حول العرش.

وماذا يكون الحال... إذا ما طلب منا أن نُسبح بهذه الألحان هناك، ونحن لانعرفها، ولا نحفظها، ولا نحفظها، ولا نتأملها ولا نحياها؟
من أجل هذا أقول :

يا إلهى أعطني نعمة لكى أستطيع أن أغوص في أعماق هذه الألحان فأخرج جديداً وعتقاء. الهمنى بروحك القدوس كى أستخرج كنوزاً مخفية منها... أعطني أن أعرف كيف أعيش كل نعمة، حتى كلما إنخفضت نعمة، تعلمت أن أسجد لك... أن أتضع بك... أن أنزل معك فأدفن ذاتى مع لذاتى فى قبرك المحيى... وكلما إرتفعت نعمة، إرتفعت معها من يأسى وقنوطى الى سماء مجدك... أعطني كلما أسرع لحن أن أسرع نحوك فلا تأسرنى ركبى الخلعة، وكلما أبطأ لحن أن أكون مبطئاً فى الغضب وأن تبطنى قدمى نحو الشر... إلهى أعطني أن أكون لحناً معاشاً.

الباب السادس
الشرح الموسيقى والتأمل الروحي
لمجموعة من الألحان القبطية

١- لحن: إيورو Ποτρο

٢- لحن: غولغوثا Σολδοθα

٣- لحن: هيتين ني إبرسيفيا Σιτην Μιπρεβια

٤- لحن: أريهووتشاسف Αριζοτò βασει

٥- لحن: أونيم ناى سيمفونيا Ω νιμ ναι Συμφονια

٦- لحن: آمين تون ثاناتون Διην τον Θανατον

٧- لحن: أرييسالين Αριψαλιν

٨- لحن: أجيوس Δσιος

هذا الباب يتضمن شرحاً موسيقياً دقيقاً ومبسوطاً لثمانية من الألحان القبطية مع تغطية روحية كاملة للمعاني والفاهيم والاعتقادات الأرثوذكسية الكامنة داخل هذه الألحان، التي أعتقد أنه بقراءتها مع الإستماع للألحان ذاتها سيكون ذلك كافياً لأن تحفر هذه الألحان مكاناً في قلب القارئ المستمع.

١ - لحن: Πορρο

وينطق بالعربية: إيورو

- + لحن يقال فى باكر أعياد الميلاد والغطاس والقيامة وفى الإكليل المقدس.
- + كما أن له لحن آخر يقال فى ختام الثاوطوكيات الآدام فى تسبحة نصف الليل.
- + وله لحن آخر يقال فى أسبوع الآلام فى نهاية طلبة كل ساعة مع المجاوبة بعد كل إستيخون بكلمة كيريه إليسون ثلاثة مرات.
- + ونصه موجود فى كتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٧٧٧.
- + وفى كتاب الأبصلمودية المقدسة السنوية بصفحة ١٤٤.

لغة اللحن:

جميع كلمات اللحن باللغة القبطية.

المناسبة التى يقال فيها اللحن:

تتميز بعض الكلمات الروحية العميقة. بأنها تصلح لكل مناسبة على مدار السنة، خاصة عندما لا تصف هذه الكلمات أحداث مناسبة ما محددة، أو عندما لا تكون خاصة بأحداث أو أيام معينة أو أعياد كعيد الميلاد، الغطاس، القيامة، الصعود، العنصرة (عيد حلول الروح القدس)، الرسل، التجلى، أو أصوام كالصوم الكبير أو أسبوع الآلام أو كيهك،... الى آخر هذه المناسبات.

ومن أمثال هذه الكلمات الروحية: "إيورو" ومختصر معناها: «يا ملك السلام... أعطنا سلامك... فرق أعداء الكنيسة، حصنها، فلا تتزعزع... عمانوئيل إلها فى وسطنا الآن... فليباركنا ويطهر قلوبنا ويشفى أمراض نفوسنا وأجسادنا...».

كلمات تحرك الشاعر من الداخل. ونحتاج أن نردها كل يوم، وقت الألم والحزن مثلما نحتاج إلى ذلك وقت الفرح والبهجة، بل فى كل وقت، عند تسبيحنا كل يوم... لأنها تملأ قلوبنا بسلام الله الذى يفوق كل عقل. إذ قال القديس بولس الرسول «لأنه هو سلامنا الذى جعل الإثنين واحداً ونقض حائط السياج المتوسط - أى العداوة - مُبطلاً بجسده ناموس الوصايا فى فرائض، لكى يخلق الإثنين فى نفسه إنساناً

واحداً جديداً صانعاً سلاماً». (أفسس ٢: ١٤)

لهذا يُسَبَّح بـ «إبؤرو» فى مناسبات عديدة بأكثر من لحن، حيث تتلّون كلماته وتضطبع بصبغة المناسبة التى يقال فيها. ففى الأعياد والأكاليل يقال بلحن الفرحة، وفى التسبحة يقال فى ختام الثاوتوكيات الآدام بلحنها المميز النشيط، وفى أسبوع الآلام يقال بلحن الحزن....

أسلوب أدائه:

- «إبؤرو» بلحن الفرحة يؤدى بإستخدام الناقوس والمثلث، وهما الآكتين الإيقاعيتين اللتين إستخدامهما هو إعلانٌ لحالة بهجة تعيشها الكنيسة.

- أما «إبؤرو» بلحنى التسبحة والحزن، فلا يُصاحب الأداء الناقوس أو المثلث. ويتكون إبؤرو من أربعة «أرباع» وخاتمة، لهذا يكون أدائه بأسلوب «الأنتيفونا»، أكثر جمالاً وذلك بالمرابطة، بين الخورس القبلى والخورس البحرى، أو بين الخورس وأحد المرمنين منفرداً.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

سوف نستعرض لـ «إبؤرو» ثلاثة ألحان: لحن الفرحة، ولحن التسبحة السنوى، ثم لحن الحزن.

+ ونبدأ بـ «لحن الفرحة»، اللحن العجيب المثلئ حياةً وبهجةً وعمقاً. اللحن الذى يستطيع أن يبدل حالة الإنسان مهما كانت، من الحزن المفرط، الى البهجة الروحية. ومن اليأس المحبط الى الرجاء ومن التراخى والكسل الى الجهاد القانونى. لذا اختارت الكنيسة هذا اللحن ليسبحة المؤمنون فى الأعياد والأكاليل ويكون أدائه باستخدام الناقوس والمثلث.

وإبؤرو بلحن الفرحة يبدأ بمقام «بياتى»^(١) ومن ميزان رباعى^(٢) تبدأ جملة الموسيقى العريقة العتيقة التى تؤكد عقب السنين ويظهر فيها البعد الروحى الذى يغلف

(١) البياتى: هو سلم موسيقى مصرى يتميز بوجود درجة السيكاه بين نغماته السبع. وعادة ما يرتكز فى البداية والنهاية على درجة الـ «ري».

(٢) الميزان الموسيقى هو الذى يحدد التقسيم المتساوى للجملة الموسيقية من خلال وحدة قياس تسمى المازورة. وتكون المازورة إما بسيطة أو مركبة. وتكون المازورة ثنائية أو ثلاثية أو رباعية حسب ما تحويه من عدد العلامات التى تحدد أزمنة النغمات والسكتات بكل مازورة على حدة.

كل نغمة. ثم يتحول بنعومة شديدة الى مقام "عجم" عند كلمة "سيمنى نان" حيث يُحَلَّق في منطقة الجوابات الحادة، والتي عندما يخرج منها يعود الى مقام البياتى بجملةٍ مشابهة للجملة الأولى .

+ يلي ذلك إبؤرو بـ "لحن التسبحة السنوى" وهو أيضاً من مقام بياتى وميزانه ثنائى وسرعته أكثر نشاطاً، إنه لحنٌ يسبح به الساهرون للصلاة بعد منتصف الليل.

+ أما اللحن الثالث لـ"ابؤرو" فهو لحن الحزن الذى يسبح به الشعب طوال فترة أسبوع الآلام. فهو من مقام «عجم»^(١) المقام الذى يفيض بالقوة، ولعل الكنيسة الحكيمة إختارت هذا المقام القوى فى هذا الأسبوع الحزين، لكى تؤكد للشعب القبطى وللعالم أجمع. أننا لسنا نحزن كالباقين الذين لارجاء لهم، لكن حزننا تملأه قوة الرجاء، إذ نثق أن مسيحننا قد مات ليحيينا.

أما السرعة فى الثلاثة ألحان، فهى ثابتة تقريباً وهى تقدر بحوالى ١٠٠ نبضة فى الدقيقة.

الشرح والتأمل؛

«يا ملك السلام أعطنا سلامك، قرر لنا سلامك، وإغفر خطايانا».

إنها بالحقيقة كلمات عميقة. قوية، تملأ النفس سلاماً، السلام الذى نطلبه من ملك السلام، لكى «بسلامة اضطجع بل أيضاً أنام» (مز ٤: ٨).

لهذا يبدأ "إبؤرو" الفرح، هادئاً متتداً، ليعبر عن هذا السلام وهو يسرى فينا. وبجملة الناعمة المرحمة المبهجة، يبدأ فى التعبير عن حالة إنسان ملئ السلام فصار يشدو فرحاً، إنه يشعر بالبركة، لأن «الرب يبارك شعبه بالسلام» (مز ٢٩: ١١) .

وبعد قليل يبدأ اللحن فى التصاعد التدريجى، بإيقاعات نشيطة، حتى تأتى الجملة "سيمنى نان انتيك هيرينى" والتي تعنى «قرر لنا سلامك»... هنا يتغير المقام فى سلاسة عبقرية الى مقام "عجم" له نفس درجة الأساس "Tonic" (الإستقرار) لمقام البياتى الذى بدأ به اللحن.

وفى المقام الجديد ترتفع النغمات لتحلق فى منطقة الجوابات الحادة^(٢) ويصبح اللحن لامعاً قوياً معبراً عن مطلب الشعب الممتلئ فرحاً الذى يشعر بالسلام ولكنه

(١) يتطابق مقام العجم مع السلم الموسيقي الكبير في الأبعاد بين نغماته.

(٢) كلما إرتفعت النغمات علواً كلما إزدادت حدة وتسمى منطقة العزف أو الغناء التى بها هذه النغمات الحادة بمنطقة الجوابات ويكون فيها الصوت لامعاً برآقا.

يريد من ملك السلام أن يقرر له هذا السلام مصحوباً بمغفرة الخطايا.

إن اللحن فى هذه المنطقة القوية الحادة، جاء ليصور لنا مشاعر إنسان، استطاع بالسلام الذى فى قلبه، أن يجوز فى الماء والنار، وأن يمر فى الضيقات، ثم يخرج إلى الراحة غالباً منتصراً فرحاً «.. بهذا قد كلمتكم ليكون لكم فى سلام. فى العالم سيكون لكم ضيق ولكن ثقوا أنا قد غلبت العالم» (يو ١٦: ٢٢).

ثم يعود اللحن الى المقام الأول "البياتى" والى المنطقة المتوسطة من السلم الموسيقى لينتهى أول ربع من اللحن. ويتكرر هذا النمط الموسيقى أربع مرات متماثلة. ثم ينتهى اللحن الفرع بجملته ختامية "كودا" Coda^(١) هى "تين أو أوشت" ومعناها "تسجد لك".

+ ملحوظة: عندما قدمت "فرقة دافيد" إيورو بألحانها الثلاثة، وضعت هذا التذييل الختامى "تين أو أوشت" بعد لحن الحزن فقط كختم للألحان الثلاثة معاً، وذلك لعمل إتصال بين لحن الفرع ولحن التسبحة ولحن الحزن. وفى الليتورجيا المقدسة، لا تقال الثلاثة الألحان متصلة هكذا معاً، إنما الهدف من تقديمها معاً، هو إظهار العبقرية الموسيقية والغمق الروحى عند آباء الكنيسة، الذين صاغوا لكلمات واحدة ثلاثة ألحان، كلٌ يُعبر عن المناسبة التى يُقال فيها.

والجدير بالذكر أنه رغم أن معظم باقى الألحان التى سنتعرض لها بالشرح والتأمل فى هذا الكتاب، لم تستخدم السبع نغمات التى يحويها السلم الموسيقى الكامل^(٢) "أوكتاف Octave"، إلا أن هذا اللحن المركب إستغل من النغمات الموسيقية تسع نغمات (أكثر من أوكتاف) كما أنه استغل أشكالاً إيقاعية متعددة، وتجول بين مقامين أساسيين هما البياتى والعجم .

+ أما "إيورو" بلحن التسبحة، فهو كعادة ألحان التسبحة، نشيط، وهو من مقام «بياتى» أيضاً، ورغم أن الكلمات هى ذات الكلمات، إلا أنه فى لحن التسبحة، يختلف اللحن فى التعبير عنها، فالنغمات هنا تصور فرحة الإنسان الذى شعر بأنه يتميز عن غيره بالسلام. فيرنم معلناً «لا سلام قال الرب للأشرار» (أش ٥٧: ٢١). فالأشرار جميعهم قد حرموا من هذا السلام، لأنهم حتى لو تخاطبوا مع أصحابهم بالسلام، فالشر فى قلوبهم (مز ٢٨: ٢). ولذلك لا يكون هناك تشابه بين هذا اللحن والسابق. لا فى

(١) الكودا هي نوع من الجمل الختامية للمقطوعات الموسيقية وهي توضع لتعطي إنطباعاً بنهاية قاطعة وأكثر تأثيراً. أما الكوديتا فهي تذييل ختامي ولكن صغير جداً.

(٢) يتكون الأوكتاف من ثماني نغمات موسيقية وهي النغمات السبعة للسلم الموسيقى مع تكرار النغمة الأولى منه.

نعومته ولا فى بهجته، إنما فى قوته فقط.

وبالتأمل فى النوتة الموسيقية لهذا اللحن نجده غاية فى بساطة التركيب، حيث الشكل الإيقاعى البسيط الذى لا يعرف سوى شكلين إيقاعيين فقط. واللحن السلس الذى لا يستغل من السلم الموسيقى سوى خمس نغمات فقط، وهو لا يتعدى كونه جملة موسيقية واحدة فى مقام واحد تتكون من إثنى عشر مازورة^(١) وتتكرر أربع مرات.

+ أما "إبؤرو" بلحن الحزن، فهو من أقوى الألحان البسيطة فى كنيسةنا القبطية، وما أجمله وما أبدعه، عندما يرنم به كل الشعب فى أسبوع الآلام، إذ تغمره روحانية عجيبة يملأها الصدق الكامل.

ورغم أن مشاعر الحزن هى التى تصبغ ألحانهم وصورة الصلب هى المنظر المطبوع على اللفائف السوداء التى تزين الكنيسة، وفى ذاكرة كل الشعب، والمثبتة على «ذكة الصلبوت»، إلا أن لحن إبؤرو الحزين، تغلب عليه القوة، إنها قوة الرجاء فى القيامة المرتقبة، حتى أننى أشعر عندما يسبح به كل الشعب بصوت واحد، وكأن الكنيسة تتزلزل... وكأننى أتزلزل من داخل، أشعر وكأن جبال الشر الجاثمة فوق صدرى بدأت تذوب مثل الشمع، وبدأ سلام الله القوى الذى يفوق كل عقل، يملأ كيانى ويغمر كل الشعب ويحل فى الكنيسة، وكأن الكنيسة قد ارتفعت فصارت سماء، أو كأن السماء قد اتضعت وحل مجد الرب على الأرض. عندئذٍ تحضرنى الصورة التى رسمها سفر أخبار الأيام، عندما وقف اللاويون المغنون أجمعون آساف وهيمان ويدثون، شرقى المذبح، بالصنوج والرباب والعيذان والكهنة ينفخون فى الأبواق، فكان لما صوت البوقون والمغنون كواحد، صوتاً واحداً لتسبيح الرب وحمده، «أن البيت بيت الرب امتلأ سحاباً، ولم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحاب لأن مجد الرب ملأ بيت الله». (٢ اخ ٥: ١٣-١٤).

إنها ليست معجزة... إنها حقيقة يجب أن نعيشها... أننا عند تسبيحنا بصوت واحد تتحول الأرض إلى سماء ومجد الرب يملأ المكان ويكون السحاب هو أحد مظاهر هذا المجد، لكن للمجد مظاهر أخرى كثيرة غير السحاب، إذا شعرنا بها تأكدنا أن مجد الرب قد ملأ البيت أو الكنيسة أو القلب.

(١) كانت الموسيقي قديماً وحتى القرن السادس عشر تكتب بغير الفواصل الرأسية التى تحدد المازورة "Bar". ثم بدأ فى القرن السابع عشر استخدام خط رأسى يقطع الدرج الموسيقي ليفصل المازورات عن بعضها البعض.

والسلام... سلام الله هو أحد هذه المظاهر. فإذا ذابت جبال الكراهية والحقد، وتزلزلت تلال الحسد والنميمة، وتحطمت أغلال الشهوة داخل هذا الشعب وهو يصرخ بصوت واحد قائلاً «ابؤرو يا ملك السلام» فإن ذلك يعنى أن مجد الرب قد ملأ الكنيسة، وسلامه قد حل فى قلوب المؤمنين.

إن هذا اللحن الحزين الممتلى بقوة الرجاء المصاغ فى مقام "عجم" تتخلل مفرداته بين كل "ربع" أو كوبليه "Cople" ككلمة كيريه إيسون ثلاثة مرات، ومعناها «يا رب إرحم». إن الشعب يدرك تماماً إحتياجه الشديد لمراحم الله الواسعة. فى زمن غاب فيه السلام، سلام الله الذى نحتاجه جميعاً، سلام الله الذى متى حل على المؤمنين سيصرخون مع داود: «الله لنا ملجأ وقوة... لذلك لا نخشى ولو تزحزحت الأرض ولو إنقلبت الجبال إلى قلب البحار... الله فى وسطها فلن تتزعزع...» (مز ٤٦). لذلك بعد أن تحل عليهم مراحم الله يصرخون قائلين: «عمانوئيل إلهنا فى وسطنا الآن...» إنه الإيمان بوجود الله فى وسط الشعب المسبح بصوت واحد الذى سيظهر قلوبهم ويشفى أمراض نفوسهم وأجسادهم.

وعندما يتأكد الشعب بأن الله حقاً فى وسطهم يصرخون بنفس اللحن قائلين: «تين أو أوشت امموك او بخرستوس» أى: نسجد لك أيها المسيح، وبالسجود يكون الختام، وينتهى اللحن.

إن ابؤرو بألحانه الثلاثة، يمثل عبقرية موسيقية روحية، لها القدرة على جذب إنتباه أى موسيقى مهما كان إنتمائه لأي من المدارس الموسيقية المختلفة.

وأذكر أننى قابلت أحد الموسيقيين المشهورين وهو صاحب مدرسة موسيقية حديثة، وكنت أثق أنه عند سماعه لهذا اللحن فإنه لن يروق له لإختلاف طابعه وشكله ومذاقه عن طابع الأغنية الحديثة التى هو رائدها، فإذا به قد إنفعل باللحن وشرده بذهنه، وظننت أن شروده إنما هو تعبير منه عن ملله من سماع اللحن، وحاولت خلصة إيقاف جهاز الاستماع «الكاسيت»، فإذا به ينتهرنى لكى أتركه للنهاية، ولما فرغ من الاستماع قال لى:

«إن هذا اللحن فَجّر فى داخلى مشاعراً عجيباً، وفى خيالى صوراً وأيقونات كانت تتحرك أمامى وكأنها شريط (فيديو) قد تم تسجيله بأحد الأديرة».

+ إلهى ... ليتنى أقتنى سلامك فى داخلى، لكى لا أرتعب، إذا الدنيا ماجت من حولى. أو إذا ما انقلبت الجبال إلى قلب البحار .

إلهى أعطنى أن يكون تسبيحى مثل "بولس وسيلا" اللدّين وهما فى السجن كانا يصليان ويسبحانك ... فحدثت بغتة زلزلة عظيمة حتى تزعزعت أساسات السجن... وإنفتحت الأبواب ... وإنفكت القيود.

ليت تسبيحى يفك قيود خطيى فأتجرر بك، ولا يملك على قلبى إلا أنت، أعطنى عندما أسبح لك، أن أشعر بأنك إلهٌ حالٌ بيننا وفى وسطنا، فأراك بمجدك، وبنورك أعين النور، عندئذٍ أبصر جيداً، فأعرفك ملكاً متوجاً على قلبى، فأصرخ قائلاً "إبؤرو"

«يا ملك السلام... أعطنى سلامك».



Ἰουρο ... يا ملك السلام

Ἰουρο ἴτε †εἰρηνη : υἱοι
 ναν ἴτεκεἰρηνη : σεμι ναν
 ἴτεκεἰρηνη : χα νεννοβι ναν
 ἐβολ .

ياملك السلام اعطنا
 سلامك ، قرر لنا
 سلامك ، واغفر لنا
 خطايانا .

Χωρ ἐβολ ἴνιχαχι : ἴτε
 †εκκλησια : αρισοβτ ἐρος :
 ἴνεσκια ψα ἐνεε .

فرق أعداء
 الكنيسة وحصنها
 فلا تتزعزع إلى الأبد .

Ἐμμανουηλ Πεννο† : †εν
 †ενμη† †νο† : †εν ἴωο† ἴτε
 Περω† : νευ Πιπ̄να ε̄ο† .

عمانويل إلهنا في
 وسطنا الآن بمجد
 أبيه والروح
 القدس .

Ἰτεψ̄μο† ἐρον †ηρε† :
 ἴτεψ̄το†βο ἴνενε†η† : ἴτεψ̄-
 †αλβο ἴνιψ̄ω†η† : ἴτε νεν-
 ψ̄†χη νευ νενσω†α .

ليباركنا كلنا
 ويظهر قلوبنا
 ويشفي أمراض نفوسنا
 وأجسادنا .

†ενο†ω†† υἱοκ ὦ πι-
 Χριστος νευ Περω† ἴα†α†ο†
 νευ Πιπνε†α ε̄ο†α†β : χε
 α†α†κ ακω† υἱο†η† .

نسجد لك أيها المسيح
 مع أبيك الصالح
 والروح القدس ، لأنك
 صليبت وخلصتنا .

Glossary

Coptic	English	Arabic
οΥΡΟ	king	مَلِك
ΣΙΡΗΝΗ ى	peace	سلام
ΜΟΙ	grant / give	اعط . هب
CEMNI	establish	قَرَّر . ثَبَّت . أسَّس
ΧΑ ... ÈΒΟΛ	forgive	اغفر
ΝΟΒΙ	sin	خطية
ΧΩΡ ÈΒΟΛ	scatter	فَرَّق
ΧΑΧΙ	enemy	عدو
ΕΚΚΛΗCΙΑ	church	كنيسة
ΑΡΙCΟΒΤ	fortify	حَصَّن
ΚΙΩ	shake	يتزعزع
ΨΑ ÈΝΕΩ	for ever	إلى الأبد
ΝΟΥ†	god	اله
ΦΝΟΥ†	God	الله
ΜΗ†	middle	وسط
†ΝΟΥ	now	الآن
ΩΟΥ	glory	مجد
ΙΩΤ	father	أب
ΠΝΕΥΜΑ ى	spirit	روح
ΕΘΟΥΑΒ	holy	قُدُوس . قُدُس . مقدَّس

ى = كلمة يونانية الأصل

(!) = علامة نداء أو تعجب أو فعل أمر

Coptic	English	Arabic
̀̀ⲙⲟⲩ	<i>bless</i>	يُبَارِك
ⲧⲏⲣⲉⲛ	<i>all of us</i>	كُلْنَا
ⲧⲟⲩⲃⲟ	<i>purify</i>	يَطَهِّر
ⲉⲏⲧ	<i>heart</i>	قَلْب
ⲧⲁⲗⲃⲟ	<i>cure / heal</i>	يَشْفِي
ⲱⲱⲛⲓ	<i>illness / disease</i>	مَرَض
ⲱⲧⲭⲏ ⲩ	<i>soul</i>	نَفْس
ⲉⲱⲙⲁ ⲩ	<i>body</i>	جَسَد
ⲟⲩⲱⲱⲧ	<i>worship</i>	يَسْجُد
ⲁⲩⲁⲑⲟⲥ ⲩ	<i>good</i>	صَالِح
ⲓ	<i>come</i>	يَأْتِي
ⲉⲱⲧ	<i>save</i>	يُخَلِّص
ⲛⲁⲓ	<i>have mercy</i>	يَرْحَم

ΠΟΥΡΟ

يُنطق ابورو

من الحان الأعياد والأكاليد

♩ = 100

Π Ο Υ Ρ Ο Ν Τ Ε Ϛ Ρ Η Ν Η : Μ Ο Ι Ν Α Ν ' Ν Τ Ε Κ Ϛ Ι Ρ Η Ν Η : Σ Ε Μ Ν Ι Ν Α Ν ' Ν Τ Ε Κ Ϛ Ι Ρ Η Ν Η : Χ Α Ν Ε Ν Ν Ο Β Ι Ν Α

التجويز الموسيقي: جورج كيرلس

ΠΟΥΡΟ

ν'ε βο
 λα σω ρ'ε
 40 βο . ΤΕΝ ΟΥ Ω Ψ Τ
 ΜΜΟ Κ Ω ΠΙ ΧΡΙ Σ ΤΟ Σ
 ΝΕ Μ ΠΕ Κ ΙΩ Τ Ν Α ΒΑ
 50 ΘΟ Σ : ΝΕΜ ΠΙ Π ΝΕ Υ ΜΑ
 Ε Θ ΟΥ Α Β : ΧΕ Α Κ
 Rit
 Fine
 ΤΩ ΝΚ Α Κ Ω † Μ ΜΟ Ν ΝΑ Ι ΝΑ Ν

ملحوظة: يتم إعادة السنيو للأربعة إستيخونات.
 † : علامة تعنى الحفص غير الكامل "المتوسط" للنعمة الطبيعية (ميكروتون).

ΠΟΥΡΟ

يُنطق ابورو

♩ = 100

من ألحان التسبحة

πορ ρο ἦτε † εἰ ρηηῖ μο ἰ
να ἦν τεκ εἰ ρηηῖ σεμι ναλ η
τεκ εἰ ρηηῖ χαλεν
no βι ναλ ε βολ.

ملحوظة: يتم إعادة المُرْجَع خمس مرات للأربعة إستيخونات والحانمة.
† : علامة تعنى الحنض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكروتون).

ΠΟΥΡΟ

يُنطق ابورو

من الحان أسبوع الآلام

♩ = 100

Που ρο ἴτε † εἰ ρη νη: μοι ναλ ἵ
 τεκ εἰ ρη νη: σεμ νι ναλ ἵ τεκ εἰ
 ρη νη: χα νεν νο βι ναλ ἑ
 βοα κτηρ ιε ε λε η σο ν
 κτηρ ιε ε λε η σο ν κτηρ ιε ε
 λε η σο ν Πεν οτ ωψ τ ἰ μοκ ὠ Πχ ρις
 τος νεν Πεκ ιωτ ἵ α γα θο ος
 νεν πι πνετ μα εθοτ α β: χε ατ αψκ ακ
 σω † ἰ μο ν.

ملحوظة: يتم إعادة المرجع للأربعة إستيخونات متضمنة المرث كبريه إلسون.

التطوير الموسيقي: جورج مكيراس

٢- لحن : Σολεσσα وينطق بالعربية: غولغوثا

- + يُقال في نهاية الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة.
- + ونصه موجود بكتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٤٨٨.

لغة اللحن :

كلمات هذا اللحن هي مزيج من اللغة القبطية واللغة اليونانية، وإن كان معظمها باللغة القبطية، ما عدا الجمل التي تبدأ بـ "ذوكسابتري.... كي نين.... آجيوس...." فهي باللغة اليونانية.

المناسبة التي يقال فيها اللحن :

يقال هذا اللحن في ذكرى دفن السيد المسيح. في نهاية طقس صلاة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، ويسمى بـ "قانون الدفنة". وأثناء التسبيح به، يلتف الشماسة حول المذبح، ويأخذ كبير الكهنة أيقونة الدفن أو أيقونة الصلب ويلفها بستر كتان أبيض ويضع عليها الصليب ويدفنها في الورد والحنوط، ويضع خمس حبات قرنفل أو بخور، إشارة إلى السامير وإكليل الشوك والحربة، ثم يغطيها بالإبروسفيرين ويجعل منارتين عليهما شمعتان مثال الملاكين الذين كانا في القبر المقدس واحد عند الرأس والآخر عند الرجلين.

والجلجلة بالعبرانية أو "الإقرايون" باليونانية، هي الموضع الذي صلبوا فيه رب الجدد وهو باسط يديه، ولصين عن يمينه وعن يساره قد صلبا معه. وهو مكان بالقرب من أورشليم لكنه خارج أسوارها إذ يقول القديس بولس :-

«لذلك يسوع أيضاً لكي يقدس الشعب بدم نفسه تألم خارج الباب. فلنخرج إذاً إليه خارج المحلة حاملين عاره» (عب ١٢: ١٢).

ويبدو أنها كانت بقعة منظورة. إذ يقول الكتاب «وكانت أيضاً نساءً ينظرن من بعيد، بينهن مريم المجدلية» (مر ١٥: ٤٠).

والكلمة مأخوذة عن اليونانية "كرانيون". ويظن البعض أن هذا الاسم أطلق على هذا الموضع بسبب الجماجم الكثيرة المكشوفة الغير مدفونة. وآخرون قالوا إن المكان

كان ساحة للإعدام، لكن التفسير العادى والشائع هو أن المكان كان تلاً على شكل جمجمة.

وفى المساء بعدما أسلم يسوع الروح، جاء يوسف الذى من الرامة "مدينة اليهود"، وهو رجل غنى وهو تلميذ ليسوع، وكان مشيراً غنياً ورجلاً صالحاً باراً وعضو فى مجلس السنهدريم. ويقال أنه رفض حضور جلسة محاكمة السيد المسيح، وأنه إمتنع عن التصويت، هذا لأنه لم يكن موافقاً لرأيهم وعملهم.

ولقد كانت الشريعة اليهودية تقضى بالأ تبيت جثة المحكوم عليه بالإعدام على آلة التعذيب، وكان القانون الرومانى يُجيز لذوى المحكوم عليه بالموت، أن يطلب جسده ويأخذه. فتجاسر «يوسف الرامى» وطلب جسد المسيح من بيلاطس ليتمكن من دفنه قبل دخول السبت، إذ كان يملك بالقرب من الجلجثة بستاناً نحت فيه قبراً، فأعطى له جسد يسوع ليدفنه، وقد شاركه "نيقوديموس" فى هذا الشرف.

و"نيقوديموس" هذا أيضاً كان عضواً فى مجمع السنهدريم، وهو فريسي وواحد من رؤساء اليهود، وهو الذى ذات يوم، جاء الى المسيح ليلاً لكى لا يراه أحد، ليشاوره ويباحثه فى أمر الولادة الثانية الروحية وقد إقتنع بكلام يسوع، لذا دافع عنه فى السنهدريم عندما هاجمه الفريسيون قائلاً لهم :-

«ألعل ناموسنا يدين إنساناً لم يُسمع منه أولاً ويعرف ماذا فعل»، (يو ٧: ٥٠).

فأخذ "يوسف" و"نيقوديموس" جسد يسوع، ولفاه فى لفائف من الكتان النقى مع الحنوط ووضعه فى قبر جديد منحوت فى صخرة. وبينما هما يكفنانه ويضعان عليه طيباً، صارا يسبحانه وعيونهما تفيض دموعاً، وكان تسبيحهما هذا هو أساس قانون الدفنة الذى ترده الكنيسة حتى الآن.

أسلوب أدائه :

هذا اللحن يؤديه جميع الشامسة، وهم ملتفون حول المذبح، فى الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة الكبيرة، بدون إستخدام الناقوس أو المثلث.

المقام الموسيقي وسرعة أداء اللحن:

إن هذا اللحن يضرب بجذوره لآلاف السنين، وعندما ندقق السمع إليه نجده غاية فى بساطة التركيب الموسيقي. حتى أنه يوحى للسامع. بأن الجملة الأولى منه تبدو وكأنها لحن من ألحان "التعديد" السائدة فى ذلك الوقت.

ويؤكد الفيلسوف "فيلو" الإسكندري من القرن الأول الميلادي «أن جماعة المسيحيين الأولين قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية ومن بين هذه الألحان، لحن «غولغوثة» الذي كان يرتله الفراعنة أثناء عملية التحنيط وفى مناسبة الجنازات».

وربما هذا يجعلنى أعتقد أن جزءاً من هذا اللحن، هو ذات اللحن الذى سبج به يوسف ونيقوديموس، أثناء دفن السيد المسيح. فالمنطق يؤكد أن لحظات دفن يسوع، لم تكن ليوسف ونيقوديموس، لحظات تأليف موسيقى، وتعبير نغمى لحالة روحية يعيشانها، بقدر ما كانت لحظات تأثر بالغ من الحزن الشديد، وإندهاش وتعجب، «كيف يموت ذاك الذى يهب الحياة؟» لذا فهما ربما قد سبحا بالنغمات التى يختزنها فى العقل الباطن من الخلايا الموسيقية "Themes"، والتى يسترجعها العقل الواعى من مواقف مماثلة، وجاء بعد ذلك الآباء الأولون فوضعوا التصور النهائى لهذا اللحن من كلمات وجمل موسيقية، لذا فإن لى رأى شخصى أود أن أقوله بهذا الصدد، وهو أن لحن غولغوثة هذا، ينقسم الى جملتين موسيقيتين أساسيتين :-

+ **الجملة الأساسية الأولى** وهى التى ينطبق عليها قول «فيلو» الفيلسوف من أنها من الخلايا الموسيقية الفرعونية، التى أخذها جماعة المسيحيين الأولين من مصر القديمة، ووضعوا لها النصوص المسيحية.

إذ تبدو وكأنها لحنٌ من ألحان التعديد السائدة فى ذلك الوقت، لما فيها من بساطة التركيب وعدم الإزدحام بالنغمات «أربعة نغمات فقط»، ولأن هذه النغمات موضوعة فى منطقة غنائية سلمية^(١)، بسيطة يستطيع أى إنسان أن يؤديها بلا عناء حتى وهو مجهش بالبكاء. فهى ليست فى منطقة القرارات الخفيضة^(٢) التى يتطلب أدائها دقة وحذر، كما أنها ليست فى منطقة الجوابات الحادة التى يتطلب أدائها مجهوداً.

+ **أما الجملة الأساسية الثانية**، فهى لا ينطبق عليها قول «فيلو» الفيلسوف، وذلك للأسباب الآتية :

(١) النغمات السلمية : هى التى تنتظم داخل السلم الموسيقي صعوداً أو هبوطاً بنفس ترتيب درجاته دون قفزات.

(٢) كلما إنخفضت النغمات كلما إزدادت غلظاً وتسمى منطقة العزف أو الغناء التى بها نغمات منخفضة بمنطقة القرارات حيث يكون الصوت فيها داكناً رخيماً.

- أن الصياغة الموسيقية وأشكال الموتيقات مختلفة عن الجملة الأولى.

- أن أداءها يتطلب عناية فائقة لما فيها من قفزات صوتية "خامسة تامة" "Perfect Fifth"، وحركة سريعة لبعض النغمات.

- أن هذه الجملة الثانية يتطابق فيها المعنى اللفظي مع التعبير النغمي. أي أنه عندما تكون كلمات اللحن «أفؤش إيفول إنچی بى سونى» ومعناها «فصرخ اللص» ترتفع النغمات وتحدث قفزات صوتية^(١) وتتحرك النغمات سريعة لتعبر عن هذا المعنى اللفظي، الأمر الذى لا يمكن أن يحدث إلا بالتأليف الموسيقى المعاش، وهو ما كان يصعب حدوثه وقت قيام يوسف ونيقوديموس بدفن جسد السيد المسيح.

وتوجد باللحن بعض الكلمات اليونانية والتي تشير إلى أن هذا اللحن قد إنتقل من اللغة المصرية القديمة إلى اليونانية ثم إلى القبطية.

واللحن من مقام «عجم» المعروف بالسلم الكبير وهو أبسط سلم موسيقى فى المقامات الشرقية والغربية على السواء.

أما الميزان الموسيقى البسيط التركيب فهو ثنائى (٤/٢) أى أنه لا يتعدى ضربتين إيقاعيتين الأولى قوية والثانية ضعيفة.

وأما سرعة اللحن، فهى تقدر بحوالى ٨٠ نبضة فى الدقيقة، ويجب ألا تزيد عن ذلك، وإلا تحول اللحن الى "مارش عسكري"، وفقد لمسة الحزن التى تتلفح بها نغماته.

الشرح والتأمل :

تتلخص موسيقى هذا اللحن فى جملتين صغيرتين : الجملة الأولى وهى أساسية، تتكون من ثمانى موازير فقط، لا ينطق فيها من السلم الموسيقى سوى أربعة نغمات، وكأن يوسف ونيقوديموس من فرط أنهما مجهشان بالبكاء أثناء وضع الطيب على جسد الحبيب - لم يستطيعا أن ينطقا بأكثر من هذه النغمات الأربع.

فالأحبال الصوتية متهدجة لا تستطيع أن تعلو إلى نغمة خامسة. إنهما ينظران إلى هذا الوجه المقدس فى إندهاش وهما يتساءلان :-

كيف يموت ذاك الذى يهب الحياة! كيف يموت الذى تسبحه الملائكة بغير فتور على الدوام قائلين «قدوس الحى الذى لا يموت».

(١) القفزات الصوتية : هي المسافة بين نغمتين غير متاليتين في السلم الموسيقي.

وعندما يتذكران تسبحة الملائكة يجدان نفسيهما يسبحان بصوتٍ مبجوح "Fioco" قد دغدغه البكاء.. فلا يتبقى لهما فى الحنجرة من أحبالٍ تقدر على الإهتزاز سوى هذه النغمات الأربع... فيظلان يكررانها عشرة مرات .

وبينما هما يكفناه ويضعان الطيب يتذكران صراخ اللص اليمين قائلاً :-

«إذكرنى يا رب متى جئت فى ملكوتك»، وعندئذٍ يُدركان أن صراخ اللص اليمين قد إنتشله من الهاوية والهلاك الأبدى إلى النعيم والملكوت الأبدى، لذا يحاولان هما أيضاً أن يصرخا مثله رغم الصوت المبجوح فلا تأتى إلا نغمة خامسة لم تكن موجودة من قبل فى الجملة الأولى التى تكررت عشرة مرات. وتكون النغمة الخامسة هذه هى ثمرة جهادهما وتعبهما، ورغبتهما فى الوصول إلى العلو الذى صار إليه اللص اليمين.

لذا تتحول تسبختهما إلى شكل آخر، بجملة ثانية، هى فى الحقيقة أكثر قوة من الجملة الأولى إلا أنها أكثر نعومة. إنها تبدأ بقفزة إنسيابية "Glissando"، تتسلق النغمات الخمس فى سرعة خاطفة لتعبّر عن كلمات : «أفؤش إيفول إنجى بي سونى» أى "فصرخ اللص". وهذه السرعة الخاطفة لمسافة "خامسة تامة" "Perfect Fifth". هى سرعة ليست بغريبة، لأن الصورة المرسومة الآن فى عقل يوسف ونيقوديموس هى صورة هذا اللص الذى فى سرعة خاطفة، سرق ملكوت السموات وفردوس النعيم. فلماذا هما أيضاً لا يسرقانه بلحنٍ يقفز، فيعلو بهما إلى ألحان الطغمت السمائية المنتشرة فى أرجاء الجلجثة.

إن صورة ذلك اللص تجعلهما يرددان هذه الجملة الثانية أربعة مرات. ثم ينحنيان فى خشوع أمام هذا الجسد المات المتلى حياة، ليطلبيا منه فى توسل «ألсна مستحقين أن نكون مثل ذلك اللص اليمين»... إننا نعرف خطايانا إنها كالقرمز، لكن جسدك المقدس هذا ودمك الكريم المنبثق من جنبك المطعون تجعلها تبيض كالثلج.

لذلك يعودان مرة أخرى الى الجملة الأولى الرقيقة العذبة الحزينة ذات الأربعة نغمات ليقولا فى توسل : «أرى با ميفئى أو باشويس» الذى تفسيره :

«إذكرنى يا رب متى جئت فى ملكوتك»، ويظلان يكررانها أربعة مرات أخرى، حتى يأتى إليهم صوت الرب الوديع وهو يقول لذلك اللص :-

«اليوم تكون معى فى الفردوس».

نعم لن يستطيعا أن ينسيا ذلك الصوت العجيب، صوت وديع لكنه يحطم الأرز،

ويقطع لهيب النار. صوت وديع لكنه يزلزل بربة قادش ويجرد الغابات... إنه نفس الصوت الذى صرخ بصوتٍ عظيم قائلاً «لعازر. هلم خارجاً»، لقد أقامه بصرخة. من بين الأموات. إنه يقدر أن يقيم من موت الخطيئة.

نعم لقد تذكر يوسف الرامى خطيئته، كيف أن له وهو تلميذ يسوع، أن يتستر خوفاً من اليهود، كان عليه أن يطرح الخوف خارجاً. وقد طرحه، عندما تجاسر ودخل إلى بيلاطس وسأله أن يأخذ جسد السيد المسيح. لم يعد للخوف مكان فى قلبه لذا يمكن للأصوات أن تعلو مرة أخرى ويمكن للجملّة الثانية ذات النغمات الخمس وذات الفقرة الإنسيابية "Glissando". أن تعود مرة أخرى وأن تتكرر هكذا سبع مرات.

ويظل هكذا اللحن مزيجاً من الحزن الهادئ تارة. ومن القوة الحزينة تارة أخرى. حتى ينتهى اللحن بالجملّة الأولى. ذات النغمات الأربع عندما ينتهيا من دفن الجسد الميت الذى للمسيح الحى فيسجدان أمام القبر وهما يذرفان الدمع الهتون. قبل أن يتوارى عن أعينهما هذا الجسد المقدس بذاك الحجر العظيم.

يا من بالموت دست الموت بعدما تألمت. أعطنى أن أعتبر عذابك كنزى وإكليل الشوك مجدى، وأوجاعك تنعمى، ومرارتك حلاوتى، ومحبتك فخرى وشكرى.. اللهم لا تدع اللحم والدم يظفران بى. ولا للشيطان أن يصرعنى. بل أعطنى أن أتذوق مع يوسف ونيقوديموس بهجة هذا اللحن الحزين «الغولغوثة».

ΛΟΛΟΟΘΑ .. الجالجلة

ΛΟΛΟΟΘΑ ἕμετρεβρεος : πι-
 κρανιον ἕμετονεϊνιν : πιμα ἔτ-
 αταωκ Πῶς ἠδῆτϳ : ακφωρω
 ἠνεκχιχ ἔβολ : ἀνῖωι νεμακ
 ἠκεσονι ἔνατ : σατεκοῖναμ
 νεμ σατεκχαβη : ἠθοκ εκχη
 δεν τουμητ : ὦ πιωτηρ
 ἠάσταθος .

الجالجلة بالعبرانية ،
 الاقرانيون باليونانية ،
 الموضع الذي صلبوك فيه
 يارب . بسطت يديك ،
 وصلبوا معك لصين عن
 يمينك وعن يسارك ، وأنت
 كائن في وسطهما أيها
 المخلص الصالح .

Δοξα Πατρι κε Ἰῶ κε
 ἄγιω Πνευματι .

المجد للآب والابن
 والروح القدس .

Δϳωϳ ἔβολ ἠχε πισονι :
 ετσαοῖναμ εϳω ἕμος : χε
 ἀριπαμετι ὦ Παβοις :
 ἀριπαμετι ὦ Παωτηρ :
 ἀριπαμετι ὦ Παοτρο : ακωανι
 δεν τεκμετοτρο .

فصرخ اللص اليمين
 قائلاً : اذكرني
 ياربى ، اذكرني
 يا مخلصى ، اذكرنى
 ياملكى ، متى جئت فى
 ملكوتك .

Δϳἔροτω ναϳ ἠχε Πῶς : δεν
 οῦδῆη ἕμετρεερατω : χε
 ἕφοοϳ εκέωπι νεμηι : ἠἔρηι
 δεν ταμετοτρο .

أجابته الرب
 بصوت وديع : أنك اليوم
 تكون معى فى
 ملكوتى .

Κε ηῖη κε ἄι κε ις τους
 ἔωνας των ἔωνων ἄμην .

الآن وكل أوان وإلى
 دهر الدهور أمين .

Δὲ ἰ ἦχε ΝΙΔΙΚΕΟΣ : ΙΩΣΗΦ ΝΕΩ
 ΝΙΚΟΔΙΜΟΣ : ΑΥΒΙ ἠΤΣΑΡΖ ἠΤΕ
 ΠΙΧΡΙΣΤΟΣ : ΑΥΤ ἠΟΥΣΟΧΕΝ ἔΞΡΗΙ
 ἔΧΩϞ : ΑΥΚΟΣϞ ΑΥΧΑϞ ΘΕΝ
 ΕΥἠΞΑΥ : ΕΥΞΩΣ ἔΡΟϞ ΕΥΧΩ
 ἠΜΟΣ :

جاء الصديقان يوسف
 ونيقوديموس ، وأخذا
 جسد المسيح ، وجعلا
 عليه طيباً ، وكفناه
 ووضعاه في قبر ، وهما
 يسبحانه قائلين :

Χε ἄΣΙΟΣ ὁ Θεος : ἄΣΙΟΣ
 ΚΥΤΡΟΣ : ἄΣΙΟΣ ΑΘΑΝΑΤΟΣ : ὁ
 ἔΤΑΥΡΩΘΙΣ ΔΙ ἠΜΑΣ ἔΛΗΕΣΟΝ
 ἠΜΑΣ .

قدوس الله قدوس
 القوى قدوس الحي الذي
 لا يموت ، الذي صُلب عنا
 ارحمنا .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ΣΟΥΣΟΘΑ عبرى	calvary	الجلجلة / الجمجمة
ΖΕΒΡΕΟΣ ى	Hebrew	عبرى
ΟΥΕΙΝΙΝ ى	Greek	يونانى
ΑΥΑΨΚ	you were crucified	صُلبتَ
ΑΚΦΩΡΨ	you stretched out	بسطتَ
ΧΙΧ	hand	يد
ἰΨΙ	crucify	يصلب
ΝΕΩΔΚ	with you	معك
CONE	criminal / thief	مُجرم / لص

Coptic	English	Arabic
̀ⲛⲁⲧ	<i>two</i>	اثنان
ⲟⲩⲛⲁⲙ	<i>right</i>	يَمِين
ⲭⲁⲃⲏ	<i>left</i>	يَسَار
ⲭⲏ	<i>put</i>	مَوْضُوع
ⲥⲱⲧⲏⲣ	<i>Savior, Redeemer</i>	مَخْلَص
ⲱⲱ ⲉⲃⲟⲗ	<i>cry</i>	يَصْرِيخ
ⲉⲓⲭⲱ ⲙⲙⲟⲥ	<i>saying</i>	قَائِلًا
ⲁⲣⲓⲡⲁⲙⲉⲧⲓ	<i>remember me</i>	أَذْكُرْنِي
ⲙⲉⲧⲟⲩⲣⲟ	<i>kingdom</i>	مَمْلَكَة . مَلَكُوت
ⲉⲣⲟⲩⲱ	<i>answer</i>	يُجِيب
̀ⲙⲏ	<i>voice</i>	صُوت
ⲙⲉⲧⲣⲉⲙⲣⲁⲧⲱ	<i>mild</i>	وَدِيع
̀ⲙⲫⲟⲟⲧ	<i>today</i>	الْيَوْمَ
ⲱⲱⲡⲓ	<i>be</i>	يَكُون
ⲛⲉⲙⲏⲓ	<i>with me</i>	مَعِي
ⲗⲓⲕⲉⲟⲥ ⲓ	<i>saint</i>	صِدِّيق
ⲁⲧⲃⲓ	<i>took</i>	أَخَذَا
̀ⲧⲥⲁⲣⲗ ⲓ	<i>the body</i>	الجَسَد
ⲥⲟⲭⲉⲛ	<i>ointment</i>	طِيب . عَطْر
ⲁⲧⲕⲟⲥⲓ	<i>they prepared him for burial</i>	كَفَّنَاه
̀ⲙⲉⲗⲁⲧ	<i>tomb</i>	قَبْر

Σολωοθα يُنطق غولغووثا

من ألحان الجمعة العظيمة

♩ = 80

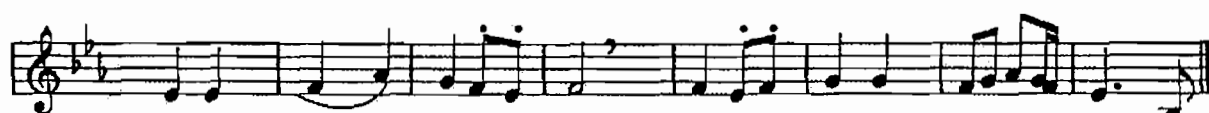


التحوير الموسيقي: جورج كيرلس

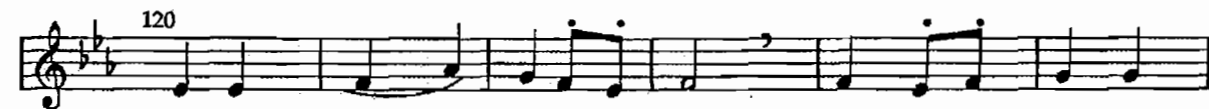
Σολωόδα

πρωτη ρηνα σαθο
70
σολωζα Πατρι κε ρι
80
ω κε α ρι ω Πνε
95
τ μα τι α ρ
90
ω ωε βο λη ξε πι
100
σολωις ετσα οτ ι να με ρ
80
χω μος: ξε α ρι πα με
110
τι ω πα θος ις α

Σολωόδα



ρι πα με τι ω πα σω τη ρε α



120

ρι πα με τι ω πα ου



ρο: ακ ωαν ι ζεν τε κ



με τ ου ρο.

$\text{♩} = 95$



αφ ε ρου να ρη νε

140



π θο ι σε ζεν ου σ μη



ι με τρε ι ρα τ ψ: νε

150



μφο ου εκ ε ψω πι νε μη: ν ε

160

Σολωόα


 ρηί ζεν ταμε τ ου ρο. κε νην κε α ι κε


 170
 ις τους ε


 ω νας των ε ω νω


 180
 ν α μη ν. ατ ι ν


 ...χε ν ι δι κε ο


 190
 ς: Ιω σηφ νε μ η ι κο


 200
 δη μο ς: α τ βι ντ σα


 ρ ζ ντε πι Χ ρις το ς: ατ

٣- لحن ΣΙΤΕΝ ΠΙΠΡΕΣΒΙΑ

وينطق بالعربية: هيتن ني ابرسشيا

+ ويقال بعد صلاة الصلح في القداس الإلهي الغريغوري.

+ ونصه بكتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٨٥.

لغة اللحن

اللحن كل مفرداته باللغة القبطية فيما عدا الجملة الأخيرة «إليئوس إيرينيس
ثيسيا إني سيئوس» ومعناها "رحمة السلام ذبيحة التسبيح" فهي باللغة اليونانية وقد
كانت كتب الخولاجيات القديمة تضع هذه الجملة منفصلة عن بشفاعة والدة الإله وبعد
قول الشماس "قدموا حسب الرسم".

المناسبة التي يقال فيها اللحن

يقوله الشعب بعد صلاة الصلح التي فيها صلح السيد المسيح السمايين مع
الارضيين بعد أن قدم ذاته ذبيحة حية كفارة عن خطايا العالم كله.

حيث يقول الشماس أولاً داخل الهيكل مرد "اسبادستي" ومعناه "قبلوا بعضكم
بعضاً" فالتقبيل هنا تعبير عن المصالحة والتسامح وعلامة إتحاد أعضاء الكنيسة في
جسد واحد وروح واحد.

وفي هذه الأثناء يرفع الكاهن بمعاونة الشماس الستر الأبيض "الأبروسفيرين"
المصنوع من الحرير أو الكتان والمثبت فيه جلاجل وذلك لأن رفع هذا الستر من فوق
المذبح يشير إلى الحجر الذي دُحرج عن فم القبر وإهتزاز الجلاجل المثبتة به تشير إلى
الزلزلة العظيمة التي حدثت وقت القيامة الجيدة.

ثم بعد ذلك يقال لحن "هيتن ني" ومعناه "بشفاعة والدة الإله القديسة مريم
يارب أنعم لنا بمغفرة خطايانا".

أسلوب أدائه :

هذا اللحن يؤديه كل الشعب بروح واحدة إذ أنهم جميعاً قد شعروا بالمصالحة
بعد صلاة الصلح والتقبيل المقدس. ولا يُستخدم في أدائه الناقوس أو المثلث.

المقام الموسيقي وسرعة أداء اللحن:

اللحن من مقام "حجاز عجمي" ويتحول قرب النهاية الي مقام "حجاز أويجي" ويبدأ اللحن بسرعة نشطة تقدر بحوالي ١٠٥ نبضة في الدقيقة ثم يتحول الي أداء أدليبي "Ad-libitum"^(١) حر غير مقيد بزمن إيقاعي ثابت وذلك في الجملة اليونانية الأخيرة التي ترجمتها: "رحمة السلام، ذبيحة التسبيح".

الشرح والتأمل:

«بشفاعة والدة الإله القديسة مريم يارب أنعم لنا بمغفرة خطايانا...» إن الشفاعة هي التوسط بين شخص وآخر، وهي دليل عربون محبة، وهي مؤسسة على أن معاملة الله للبشر ليست فردية فحسب بل جماعية أيضاً.

والصلاة الشفاعية قديمة قدم نوح عندما «بني نوح مذبحاً وأخذ من كل الطيور الطاهرة وأصعد محرقات علي المذبح. فتنسم الرب رائحة الرضا وقال الرب في قلبه لا أعود ألعن الأرض أيضاً من أجل الإنسان .. ولا أعود أميت كل حي كما فعلت» (تك ٨: ٢٠).

وقديمة قدم إبراهيم عندما تشفع عن شعب "سدوم" و "عمورة" فتقدم إبراهيم وقال «أفتهلك البار مع الأثيم .. حاشا لك أن تفعل مثل هذا الأمر أن تمت البار مع الأثيم. حاشا لك. أديان كل الأرض لا يصنع عدلاً؟» (تك ١٨ : ٢٣).

وقديمة قدم صموئيل الذي قال: «إجمعوا كل إسرائيل الي المصفاة فأصلي لاجلكم إلى الرب» (١صم ٧: ٥).

بل أن الروح القدس نفسه يشفع فينا بأناتٍ لا يُنطق بها. والكنيسة تفرق بين من لهم حق الشفاعة من القديسين كالعذراء مريم والملائكة ويوحنا المعمدان، ومن لهم فقط حق السؤال والطلبه عنا، كباقي القديسين.

ولقد إستطاع الآباء الأولون الملهمون بالروح القدس «أن يعبروا عن اللجاجة في طلب المغفرة وذلك بتكرار النغمة الأساسية "Tonic" في سرعة نشطة لمدة ثمانية موازير "Bars" وفي مقام "حجاز عجمي". ولو أن هناك لحنٌ ما في العالم تكررت فيه نغمة واحدة لمدة ثمانية موازير متتالية لصار هذا اللحن مرفوضاً من الجميع لسبب

(١) الأداء الأدليبي: هو الأداء الحر الغير مقيد بالضرب الإيقاعي المنتظم والذي يُترك فيه الأداء بحرية للمرنم أو العازف.

الملل الذي قد يتسرب الى المستمع والمرنم معًا، وإنما في هذا اللحن جاء التكرار النغمي معبرًا عن الإلحاح واللجاجة في طلب المغفرة. لأن هذا هو إيماننا الأقدس إذ يقول الأنجيل: «أفلا ينصف الله مختاربه الصارخين إليه نهارًا وليلاً وهو يتمهل عليهم، أقول لكم إنه ينصفهم سريعًا» (لو ١٨ : ٧) وأيضًا يقول «أقول لكم وإن كان لا يقوم ويعطيه لكونه صديقه فإنه من أجل لجأته يقوم ويعطيه قدر ما يحتاج إليه» (لو ١١ : ٨).

بل إن المسيح ذاته علمنا اللجاجة إذ «في جهادٍ كان يُصلي بأشد لجاجة وصار عرقه كقطرات دم نازلةً على الأرض» (لو ٢٢ : ٤٤).

والكنيسة تعرف جيدًا معنى اللجاجة، لأنه عندما قبض هيرودس الملك على بطرس يقول سفر أعمال الرسل: «وأما الكنيسة فكانت تصيرمنها صلوة بلجاجة إلى الله» (أع ١٢ : ٥).

ولكن في غمرة التكرار النغمي المعبر عن اللجاجة، تأتي لحظات الخشوع والسجود للرب، والسجود لا يكون بإنحناء الجسد إلى أسفل فقط، بل بإنحناء اللحن إلى أسفل مسافة "ثالثة صغيرة" عند كلمة "إيشويس" (ومعناها يارب) لأنه للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد.

ويتكرر إنحناء اللحن مرة أخرى بنفس المقدار عند كلمة "تين أو أو شت" ومعناها «نسجد» وكأن الكنيسة تريد أن تجعل هذه النغمات هي التي تحرك جسدنا الثقيل لينحني أمام المسيح.

ويتخلل اللحن لحظة تأمل قصيرة عند كلمة "بخرستوس" ومعناها "المسيح". وكان اللحن يطلب منك التوقف قليلاً لتعرف...من هو المسيح؟

إنه ابن الإنسان الذي سنبصره آتياً في سحاب بقوة كبيرة ومجدٍ عظيمٍ يرسل ملائكته ويجمع مختاربه من الأربع الرياح من أقصاء الأرض إلى أقصاء السماء.

لذلك يعلو اللحن ليرفع رؤوسنا الى السحاب لنرى ذلك الذي نذكره وهو آتياً بمجدٍ. وتتمهل الجملة اللحنية السريعة لتعطي معنى الوقار والعظمة للسيد المسيح، ولتعطي فرصة للتأمل...هل أنا يارب أحد مختاريك الذين ستجمعهم من الأربع الرياح.. ومن أقصاء السماوات إلى أقصائها..؟ ها أنا قد طلبت منك المغفرة عيشفاة والدتك القديسة مريم، وها أنا أريد أن أذوق حلاوة وعدك الصادق «إن كانت خطاياكم كالقرمز تبيض كالثلج».

لكن سرعان ما تنتهي لحظات التأمل هذه، عندما تأخذنا إيقاعات اللحن من جديد إلى السرعة النشطة الأولى لتجسد لنا العقيدة الأرثوذكسية التي تؤمن بالثالوث الواحد مثلث الأقانيم «نسجد لك يا المسيح مع أبيك الصالح والروح القدس». إنها الثلاثة أقانيم والجوهر الألهي الواحد.

لذلك عند كلمة اكسوتي إيمون "التي تعني: وخلصتنا" تنتهي مرحلة في هذا اللحن، حيث تتكون ما يشبه القفلة مع نهاية ممتدة "كرونا" لتبدأ مرحلة جديدة هامة في هذا اللحن، ليس لها إيقاعات بل جميعها تؤدي بلا قيود إيقاعية في شكل أدليبي "Ad-Libitum" أي إرتجالي.

إنها الذبيحة.. الذبيحة التي تشغل قلب الله منذ بدء الخليقة، فقد إستشعر الإنسان الأول أن الذبيحة تفرح قلب الله. لذا أسرع "هابيل الصديق" فقدم من أبكار غنمه ومن سمانها، فنظر الرب إلى هابيل وقربانه. وكانت هذه هي الذبيحة في العهد القديم.

إلى أن جاءت الذبيحة التي بلا عيب، ذبيحة خلاصنا.. المسيح الذي كخروف سيق إلى الذبح وكنعجة صامتة أمام الذي يجزها، هكذا لم يفتح فاه... إنه الذبيحة الأصل التي أبطلت الذبيحة الرمز، لأنه هكذا يقول "ميخا النبي":

«بم أتقدم إلى الرب وأنحني للإله العلي. هل أتقدم بمحرقات بعجول أبناء سنة، هل يسر الرب بألوف الكباش، بربوات أنهار زيت، هل أعطي بكري عن معصيتي، ثمرة جسدي عن خطية نفسي؟ قد أخبرك أيها الإنسان ما هو صالح وماذا يطلبه منك الرب، ألا أن تصنع الحق وتحب الرحمة وتسلك متواضعًا مع الهك» (مي ٦ : ٦-٨)

لذا قام "داود" - وهو الإنسان الذي إستحق أن يدعى أبا المخلص، وهو أول من أعطى اليهود تسبيحات علي طريقة جديدة - فأسس نظامًا جديدًا لعبادة الله بالتسابيح والتهاليل، وأمور كثيرة تفوق ناموس موسى، عملها داود خلال مدة خدمته، وهذا هو سبب تفوق سفر الزامير في القداسة والمنفعة، حتى أن اليهود يطلقون عليه إسم "سيفرا تهليليم" أي سفر التهليل.

فالترتيل هو ثوب الصلاة السمائي الذي يكسبها وقارًا وجدية حيث يلبس التسبيح الألفاظ أئمن أوزانها الشعرية ويخرج الصوت البشري حاملاً ذبيحة النغم علي أسمى طبقاته، والمعاني ترتفع وتترجج في رقتها ومشاعرها حتى تبلغ أوج الإلهام، فيرتفع معها قلب الإنسان بتلقائية سهلة متى يواجه الله، وترتفع الجماعة كلها بنفس السهولة وبألفة فائقة لحدود البشر حتي تبلغ إلى أعلى درجة للعبادة، وبعد فترات

قليلة من الترتيل المنسجم تبلغ الكنيسة إلى حالة شركة حقيقية مع الجوقات السمائية غير المنظورة. يستطيع الإنسان أن يحسها من الداخل والخارج.

ولهذا كانت صلوات داود النبي عبارة عن تسبيح ونشيد مستمر :

«سبع مرات في النهار سبحتك» (مز ١١٩ : ١٦٤)

وفي الحقيقة حينما يُفعم القلب بحركة الروح تَنفَك عقدة اللسان فينطق الإنسان بنغمات تُعَبِّر عن أعماق نفسه أشد مما تُعَبِّر الكلمات.

لذا يقول "القديس يوستينوس الشهيد"^(١) :

«إني أعتبر الصلوات وتقديم الحمد - حينما تقدم من أشخاص معتبرين - تكون

هي وحدها الذبائح الكاملة والمقبولة لدى الله»

وكثيراً ما تقدم الكنيسة التسابيح والألحان مصحوبة برفع البخور لتأكيد أنها في

حد ذاتها ذبيحة حقيقية، باعتبار أن الروح القدس يحل ويشترك في هذه الذبيحة

الكريمة «لتستقم صلاتي كالبخور قدامك، ليكن رفع يدي كذبيحة مسائية» (مز ١٤١ : ٢)

لذا من الآن فصاعداً لن تكون بعد هناك ذبيحة سوي الذبيحة التي أحبها الله منذ

الأزل "ذبيحة التسبيح" التي من أجل حبه لها أنشأ الملائكة لكي تقدم له كل حين

ذبيحة تسبيح «أي ثمر شفاهٍ معترفة باسمه» (عب ١٢ : ١٥)

وأيضاً يقول القديس "يوستينوس"^(٢) :

«إن الكرامة الوحيدة التي تليق بالله ليست حرق الذبائح بالنار، هذه التي

أوجدها الله لقوام حياتنا، وإنما الكرامة له تكون بتقديم الحمد له بالتسبيح والألحان

لأنه خلقنا» وداود النبي رأي فعلاً أن التسبيح ذبيحة حقيقية، فإهتم بصدق وإخلاص

أن يقدمها بلا فتور. لذلك ما أكثر أن نسمعه يقول : «طفت وذبحت في مظلمته

ذبيحة التهليل» (مز ٢٦ : ٦). ويقول أيضاً بعد أن قطع كل رباطات الخطية «قطعت

قيودي فلك أذبح ذبيحة التسبيح» (مز ١١٥ : ٧-٨). إن الإحساس الطبيعي للإنسان بعد

أن ينال مغفرة الخطايا هو أن يرفع مثل داود ذبيحة تسبيح وحمد «أذبح لله حمداً»

(هو ١٤-٢).

لقد جاء اللحن معبراً عن هذه الخطوات التي نعد فيها الذبيحة لكي تكون

مقبولة، الحطب والحبال والسكين والنار... فكان اللحن صادقاً متمهلاً يعبر عن الوقت

(١) الشهيد يوستينوس : الدفاع الأول.

(٢) المرجع السابق.

الذي يُستغرق في الإعداد لها. يرتفع تدريجيًا كلما إقتربت الذبيحة من لحظة إصعادها ومتي أصعدت إلى الآب السماوي يتغير مكانها من الأرض إلى السماء. لذا يتغير المقام الموسيقي إلى مقام «حجاز أويجي».

فيا إلهنا يا من قبلت ذبيحة «هابيل الصديق» إقبل ذبيحة تسبيحنا هذه. ويا من أعطيت الذين على الأرض تسبيح السيرافيم إقبل منا نحن أيضًا أصواتنا مع غير الرئيين إحسبنا مع القوات السمائية ولنقل نحن أيضًا مع أولئك بأصواتٍ لا تسكت وأفواهٍ لا تفتقر ونبارك عظمتك.

إلهي.. إذا صرخت إليك قائلاً «ويل لي إني هلكت لأنني إنسان نجس الشفتين وأنا ساكن بين شعب نجس الشفتين» فلا تتركني وحدي بل أرسل لي واحدًا من السيرافيم ليأخذ جمرة بملقط من علي المذبح ليمس بها شفتي فأطهر وينتزع إثمي وتغفر خطيئتي بشفاعته والدتك العذراء القديسة مريم.



لحن .. بشفاعات والدة الإله

ΖΙΤΕΝ ΝΙΠΡΕΣΒΙΑ : ἸΝΤΕ †ΘΕΟ-
ΤΟΚΟΣ ΕΘΥ Χαριὰ : Πβοις
αριζμοτ ναν ἠπιχω ἐβολ ἸΝΤΕ
ΝΕΝΝΟΒΙ .

Πενοτωτ ἠμοκ ὦ Πι-
Χριστος: νεμ Πεκιωτ ἠὰταθος
νεμ Πιπνευμα εθοταβ : χε
ακί ακωτ ἠμον .

Ελεος ἰρηνης : θυσια
ἐνεσεως .

بشفاعات والدة
الإله القديسة مريم ،
يا رب أنعم لنا بمغفرة
خطايانا .

نسجد لك أيها المسيح ،
مع أبيك الصالح ،
والروح القدس ، لأنك
أتيت وخلصتنا .

رحمة السلام ،
ذبيحة التسبيح .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ΖΙΤΕΝ	<i>through, by</i>	بواسطة . بي
ἰπρεσβια ى	<i>intercession</i>	شفاعة
θεοτοκος ى	<i>mother of God</i>	والدة الإله
Πβοις	<i>O Lord</i>	يا رب
αριζμοτ	<i>Grant !</i>	أنعم
χω ἐβολ	<i>forgiveness / remission</i>	مغفرة . عُفْران
ἐλεος ى	<i>mercy</i>	رحمة
ιρηνης ى	<i>of peace</i>	السلام (مضاف إليه)
θυσια ى	<i>sacrifice</i>	ذبيحة
ἐνεσεως ى	<i>of praise</i>	التسبيح (مضاف إليه)

ἘΙΤΕΝ ΝΙΠΡΕΣΒΙΑ

يُنطق هيتين ني إرسفيا

♩ = 110

من ألحان القديس الإلهي

ἘΙ ΤΕ Ν ΝΙ Π Ρ Ε Σ Β Ι Α Ἰ Ν Τ Ε † Θ Ε

Ο Τ Ο Κ Ο Σ Ε Θ Ο Υ Α Β Μ Α Ρ Ι Α Ἰ

Π Θ Ο Ι Σ Ἀ Ρ Ι Ἐ Μ Ο Υ Ν Α Ν Ἰ Π Ι Χ Ω Ἐ Β Ο Λ Ἰ Τ Ε Ν Ε Ν

Ν Ο Β Ι Α Τ Ε Ν Ο Υ Ω Ψ Τ Ἰ Μ Μ Ο Κ Ω Π Ι Χ Ρ Ι Σ

Τ Ο Σ Ι Ν Ε Μ Π Ε Κ Ι Ω Τ Ἰ

Α Σ Α Θ Ο Σ Ι Ν Ε Μ Π Ι Π Ν Ε Υ Μ Α

التجويد الموسيقي: جورج كيرلس

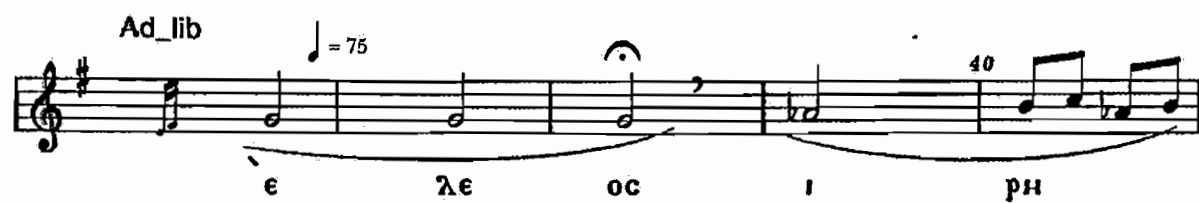
ΖΙΤΕΝ ΝΙΠΡΕΣΒΙΑ

30



εθ ου α β χε ακ ι ακ σω † μ μον.

Ad_lib $\text{♩} = 75$ 40



ε λε ος ι ρη



ηησι ου ci

Rit



α ε

50



ηε θε

Fine



ω σ.

† : علامة تعنى الحفض غير الكامل "المتوسط" للغة الطبيعية (ميكروتون).

٤- لحن: Δριζορό βαρυ وينطق بالعربية: اريهوؤ وتشاسف

+ يقال هذا اللحن فى تسبحة نصف الليل، تذييلاً أو ختاماً للهوس الثالث، بعد الإنتهاء من اللحن الطويل الممتع "هوس إيروف" وقبل الإبصالية الواطس للثلاثة فتية القديسين.

+ ونصه فى كتاب الإبصلمودية المقدسة السنوية، بصفحة ٥٢.

لغة اللحن:

اللحن كلماته القليلة مكتوبة باللغة القبطية ومعانيها كالاتى :

هوس ايروف : سبحوه

اريهوؤ وتشاسف : وزيدوه علواً

شانى اينيه : إلى الأبد

المناسبة التى يقال فيها اللحن:

يقال هذا اللحن فى تسبحة نصف الليل، تذييلاً أو ختاماً للهوس الثالث وقبل الإبصالية الواطس للثلاثة فتية القديسين.

وألحان تسبحة نصف الليل هذه، وبالذات اللحن الذى نحن بصدده الآن، تتميز بالإطناب النغمى، الذى يعطى الإنطباع، بأن هؤلاء المسبحين يعيشون التسبيح، حتى أنهم يخشون أن ينتهى، لذا تمتد النغمات وتعلو وتهبط فى أفواههم دون أن تنتهى. ويوجد لكلمتى "هوس ايروف" فقط لحنٌ مطولٌ يمتد إلى نحو الربع ساعة. يأتى قبله مباشرة لحن "إزمو إيشويس" - وهولحنٌ مطولٌ أيضاً - ويأتى بعده مباشرة هذا اللحن "أريهوؤ وتشاسف".

أسلوب أدائه:

يؤدى هذا اللحن كل المسبحين، بمصاحبة الناقوس والمثلث، ويصطبغ أداؤهم بصبغة مفرحة، تعلن على أفواههم الحب اللانهائى لتسبيح الرب وحمده، والمزايدة فى العلو بتسبيحه إلى الأبد ويتميز هذا اللحن بأسلوب الإطناب النغمى "Melisma".

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

هذا اللحن غنى بالتحويلات المقامية، فهو يبدأ من مقام «عجم» يرتكز على نغمة «فا»، بجملة موسيقية جميلة، مشهورة، ومن فرط جمالها تتكرر في ألحان أخرى، وخاصة في القداس الغريغوري.

ثم في سلاسة شديدة، يتحول إلى مقام «راست» يرتكز على نغمة «دو»، ثم في سهولة عجيبة التعقيد، يتحول إلى مقام «عجم» يرتكز على نغمة «دو» ثم مرة أخرى، يتحول إلى مقام «راستب»، ويشده الخنين إلى الجملة - المشهورة الميزة للحن - التي بدأ بها، فيعود مرة أخرى إلى مقام «عجم»، وكل هذه النغمات المستفيضة، لا تحمل بين طياتها من ألفاظ، سوى حرف «اليوتا» "ل" من كلمة «أريهؤو تشاسف».

ويحين الآن وقت النطق بكلمة «هؤو تشاسف شا»، وينطق بها دفعة واحدة. في جملة موسيقية لا تزيد عن سبعة موازير.

وترتكز نغمات اللحن على حرف «الألفا» "الله" من «شا» ليتم إعادة اللحن بكامله من البداية، بكل تحولاته المقامية، وبكل إطنابه النغمي، وبكل جملة الموسيقى الجميلة مرة أخرى، وكأن القديس الذي صاغ موسيقاه بالروح لا يريد أن تبرح هذه الكلمات القليلة فمه أو أذنه أو قلبه. أو كأن هذا اللحن هو لحن التسبيح الذي لا ينتهي. وأخيراً يختتم اللحن بكلمة «نى إنيه» والتي عندها ترتفع النغمات، وتتغير المقامات السابقة إلى مقام جديد هو مقام «عراق»، وتأتي جملة موسيقية جديدة لم تسمع من قبل. إنه التعبير المناسب للمعنى «إلى الأبد».

لأن هذا هو الأبد وهذه هي الحياة الأبدية، حيث مسكن الله مع الناس. فالهوت لا يكون فيما بعد، ولا يكون حزن ولا صراخ ولا وجع فيما بعد، لأن الأمور الأولى قد مضت... والجالس على العرش سيصنع كل شيء جديداً. (رؤيا ٢١ : ٢).

الشرح والتأمل:

إن التسبيح هو لغة السماء، «لأنهم في القيامة لا يزوجون ولا يتزوجون، بل يكونون كملائكة الله في السماء». (مت ٢٢ : ٣٠).

لذا فإننا إن أردنا أن نتشبه بملائكة الله، يجب أن تكون تسباحتنا على الدوام بغير فتور ولا ملل.

ومن هنا كان فكر الآباء الأولين عندما صاغوا - ملهمين من الروح القدس -

أحياناً لكلمات قليلة، أن يتناغم كل حرف لفظي بنغمات ممتدة، تعلو وتنخفض، تطول وتقصر، تتقطع وتتصل، قبل أن يتم النطق بالحرف الذي يليه. إنه الإحساس بالرغبة في التسبيح على الدوام، والتشبه بملائكة الله.

لذا لن تكون هناك دهشة عندما نستمع لنغمات كثيرة بكلمات قليلة الى نحو ست دقائق - هي مدة هذا اللحن - إذا عرفنا المعانى التي ترمى لها هذه النغمات، فالعنى الذى تحويه كلمة "زيدوه" يعطى تبريراً للإطناب النغمى الممتد عبر اللحن، والمعنى الذى تتضمنه كلمة "علواً" يعطى تفسيراً للتصاعد النغمى السلمى الواضح، والمعنى الختبيء بين ثنايا كلمة "الى الأبد" يطلب المزيد من الإستمرار لهذه النغمات. إن الفكر الروحى الختبيء وراء الإطناب النغمى والذى ألهم به الآباء الأولون عندما صاغوا هذا اللحن، قد صار فيما بعد أسلوباً يحتذيه بعض مؤلفى الموسيقى الذين هم من خارج الكنيسة فصاروا يصيغون أحياناً لأغنياتهم تتميز بهذا الإطناب النغمى.

ولعل القالب الموسيقى الغنائى المصرى، المعروف بإسم "الدور"، والذى ظهر فى أوائل القرن التاسع عشر، هو صورة واضحة جلية، تؤكد أن أسلوب الإطناب النغمى - إستطالة الحرف اللفظى بالنغمات - الذى وضعته وأبدعته الكنيسة الرسولية الأولى فى القرون الثلاثة الأولى، قد لاقى إرتياعاً وقبولاً، فى آذان كبار المؤلفين الموسيقيين فى ذلك العصر والعصور التى تليه، فصاروا يقلدون هذا الأسلوب، وذلك بحشو القسم الثانى من هذا "الدور" بالآهات، وأطلقوا على هذا الجزء منه إسم "الهـنـك" وهو مصطلح فنى يُطلق على أسلوب الغناء فى "الغصن الرئيسى للدور" عندما يتبادل المغنى والمنشدين الآهات.

من المؤكد أن الآباء الأولين. عندما وضعوا هذه الألحان كانت كلمات داود النبى : «هليلويا... غنوا للرب ترنيمه جديدة ، تسبحته فى جماعة الأتقياء» (مز ١٤٩: ١)، هى المحرك والدافع، إنهم يريدون بكل نغمة أن يوجدوا ترنيمه جديدة يتغنوا بها للرب. إنهم فى مضاجعهم يعيشون حالة حب... مظهرها التسبيح «ليبتهج الأتقياء بمجدٍ ، ليرنموا على مضاجعهم» (مز ١٤٩: ٥). لذا يستيقظون فى نصف الليل... والكل نيام ليسبحوه ويزيدوه علواً الى الأبد بهذه الترنيمة الجديدة «اريهوؤ تشاسف».

وإذا تأملنا هذا اللحن «اريهوؤ تشاسف» بالتحليل، نجد الآتى :

إنه يبدأ بجمله موسيقية، ترسم فى ذهنى صورة ذلك الراهب الذى يترك

مضجعه فى منتصف الليل فى ليلة شتاء قارس، فيترك معه الدفء. ليضع رأسه تحت الماء البارد فيدب النشاط فى كيانه، ثم يذهب الى كنيسة الدير ليوقف مع إخوته الرهبان فى نشاط ليسبح معهم أول جملة موسيقية فى هذا اللحن والتي تتكون من عشرة موازير، و تتمتع بجمال موسيقى ودفء روحى ممتزج برشاقة ونشاط مصدره الآية «إستيقظي أيتها الرباب والعود، فأنا أستيقظ سحراً» (مز ١٠٨ : ٢)، وتتكرر هذه الموازير العشرة مرة أخرى لتؤكد الصورة السابقة.

وفى سلاسة عجيبة تتحول الألحان الى منطقة القرارات الخفيضة، عندما يتحول المقام من "عجم" الى "راست"، ورغم الإختلاف الكبير بين المقامين "العجم والراست" وبين درجتى الإرتكاز لهما "فا، دو"، إلا أن التحول المقامى قد تم فى براعة وحرفية تدل على وعى موسيقى كامل.

ثم ينتقل مرة أخرى الى مقام كبير "عجم"، ثم يبدأ اللحن فى الخروج من منطقة القرارات الخفيضة شيئاً فشيئاً، ليعلو فى تدرج ملموس الى أن يعود من حيث بدأ... بالجملة النشيطة التي ترسم صورة المرنم الذي إنتفض من رقاد الكسل ليصبح فى منتصف الليل.

إنه يقول مع عروس النشيد «فى الليل على فراشى طلبت من تحبه نفسى... إنى أقوم وأطوف فى المدينة فى الأسواق وفى الشوارع أطلب من تحبه نفسى». لقا فهو أيضاً كعروس النشيد، يقوم ويطوف بين النغمات، وبين المقامات، إنه يطلب من تحبه نفسه، فيتسلق بالنغمات سُلماً قد يصعده الى من يحب، ومتى لم يجده، أخذ من الألحان سُلماً آخر.

وعندما ينطق بالكلمات : "هؤو تشاسف" ومعناها زيدوه علواً، يتم إعادة المحاولة من جديد، وذلك بإعادة اللحن بالكامل من البداية، وكأن هذه الإعادة هى التى تشرح أيضاً معنى "زيدوه".

وعندما تأتى كلمة "نى ايه نيه" ومعناها إلى الأبد، هنا يتحول اللحن إلى مقام عراق مع التحليق فى منطقة الجوابات الحادة، وكأنه وجد أخيراً من تحبه نفسه، "فأمسكه ولم يرخه" لذا يكون تغيير المقام واستخدام المنطقه الحادة هى أصدق تعبير عن فرحة اللقاء والتي لن ينزعها أحدٌ منه "الى الأبد".

إن التحولات المقامية العديدة التي يكتظ بها هذا اللحن والرشاقة العجيبة فى الإنتقال بينها والإستخدام الأمثل لمنطقه القرارات الخفيضة والجوابات الحادة، للتعبير

عن الكلمات القليلة "سبحوه وزيدوه علواً الى الأبد"، تدل على أن الآباء الأولين الذين صاغوا هذا اللحن بالروح، لم يكونوا قديسين فحسب، لكنهم أيضاً موسيقيون بارعون يعرفون المقامات الموسيقية بأنواعها المختلفة ويستطيعون أن يتحركوا بينها في حرفة ووعي موسيقى وإدراك علمي تجعل هذا التحرك لا يجرح الأذن، بل يمتعها ويسببها، ويعرفون الأبعاد الموسيقية لكل مقام، وما هي النطقة التي يتم اختيارها منه لتعبر عن المعنى المطلوب، وكيف ومتى تعاد الجملة الموسيقية، وما هي الجملة التي لا يجب إعادتها. إنه الإمتزاج بين الروحانية وبين الإدراك العلمى الموسيقى.

يا إلهى... يا من أنعمت على قديسيك بروحك القدوس لكى يصيغوا ألحاناً، وقدست موهبتهم فيك فعاشت ألحانهم فينا كل هذا الزمان، قدس موهبتى لكى أقدم لك أنا أيضاً ترنيمة جديدة، لأن جميع العلوم الموسيقية التى درستها من أجل تسيحك، هى أوانى فارغة إذا لم تسكب فيها من روحك القدوس لتملأها.
إننى أريد أن أكون كصاحب العشرة وزنات الذى تاجر وربح عشر وزنات آخر، لا كصاحب الوزنة الذى مضى وأخفاها.

يا إلهى... أعطنى القوة التى بها أنتصر على شيطان الكسل فأترك مضجعى لأنضم الى صفوف المرمنين لأرنم مع داود و «فى منتصف الليل أقوم لأحمدك على أحكام برك» (مز ١١٩: ٦٢).

أريد أن أشارك كل هؤلاء المسبحين الثابرين الذين فى نصف الليل يلتفون حولك كل يوم ليسبحوك قائلين "هوس إىروف أريهؤو تشاسف".



لحن ... سبحوه ܫܘܥ ܐܦܘܥ

ܫܘܥ ܐܦܘܥ ܕܦܪܝܫܘܬܐ ܒܕܥܦ ܘܕܐ | سبحوه وزيدوه
 نيننهع . علواً إلى الأبد .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ܫܘܥ	<i>Praise !</i>	سَبَّحُوهُ
ܕܦܪܝܫܘܬܐ	<i>Increase !</i>	زِيدُوا
ܒܕܥܦ	<i>Magnify him !</i>	عَظِّمُوهُ
ܕܦܪܝܫܘܬܐ ܒܕܥܦ	<i>exceedingly Magnify him !</i>	زِيدُوهُ عُلُوًّا
ܘܕܐ	<i>to</i>	إِلَى
ܐܦܘܥ	<i>infinity</i>	أَبَد
ܘܕܐ نيننهع	<i>for ever</i>	إِلَى الأَبَاد

Δρινονò βαση

يُنطق أريهؤوتشاسف

♩ = 100

من ألحان تسبحة نصف الليل

ζωσ ε ποχὰ πι

10

3 3

20

30

40

التجويد الموسيقي: جورج كيراس

Δριζοῦ βαση

σορ ο βα

ψα NI ε

NE

70

Rit 80 Fine

‡ : علامة تغنى الحفص غير الكامل "المتوسط" للنعمة الطبيعية (ميكروتون).

٥- لحن : Ω Ν Η Ν Α Ι Σ Υ Μ Φ Ο Ν Ι Α وينطق بالعربية: أونيم ناى سيمفونيا.

+ يقال قبل دورة القيامة، من ليلة عيد القيامة إلى التاسع والثلاثين من الخماسين المقدسة.

+ ونصه بكتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٥٨٤.

لغة اللحن:

كلمات هذا اللحن معدودة "أو نيم ناى سيمفونيا"^(١) وهى باللغة القبطية، ومعناها «يا للإتفاقات الآتية إلى أذنى».

المناسبة التى يقال فيها اللحن :

يقال هذا اللحن فى ليلة عيد القيامة الجيد وحتى التاسع والثلاثين من الخماسين المقدسة، بعد قراءة «الإبركسيس» من سفر أعمال الرسل. وفى أثناءه يتم تجهيز أيقونة القيامة، ويلتف الكهنة والصلبان فى أيديهم، والشمامسة حاملين الشموع وأعلام القيامة، حول الهيكل، ويكون باب الهيكل مغلقاً، بينما يبدأ الكهنة برفع أيقونة الدفن من بين الحنوط والورود..

وفى غلق أبواب الهيكل ما يشير إلى باب الفردوس الذى كان مغلقاً بسبب خطية آدم. وفى فتحه ما يشير إلى فتح الفردوس بواسطة رب المجد الذى صلب لتبريرنا وقام لحياتنا وليورثنا الملكوت.

ويقال، إن غلق أبواب الهيكل وإطفاء الأنوار هو ترتيبٌ مستحدثٌ، أدخل علينا من الكنيسة اليونانية، وأنه لم يُعرف إلا من عصر التنيح القمص «فيلوثاوس إبراهيم» (١٨٣٧-١٩٠٤م) رئيس الكاتدرائية المرقسية بالقاهرة.

(١) "Symphony" : كلمة أصلها يوناني. وتعني مجموعة الأصوات التي تسمع في وقت واحد. وأطلقت كلمة سيمفونيا في بداية القرن السابع عشر في إيطاليا على الإفتتاحيات الموسيقية التي تسبق رفع الستار للأوبرات. أو تؤدي بين فصولها، وفي منتصف القرن الثامن عشر أصبحت السيمفونية مؤلفاً متكاملأ يؤديه الأوركسترا الكبير.

وتعتبر السيمفونية أكمل وأرقى المؤلفات الموسيقية، ولقب «هايدن» بأبي السيمفونية. وبعده «موتسارت»، أما «بيتهوفن» فوصل بها الي حد الكمال. وأدخل الغناء عليها في السيمفونية التاسعة والتي سميت بالكورالية. وأصبحت السيمفونية تعبر عن الأفكار الخاصة والمشاعر الإنسانية في العصر الرومانتيكي.

أسلوب أدائه:

يسبح به الشمامسة وهم واقفون خارج الهيكل، ويتم أدائه بدون إستخدام الناقوس والمثلث.

وإننى بصفة شخصية، أرى أن أداء هذا اللحن بالحوار بين مرنم منفرد ومجموعة الشمامسة، يجسد الحوار الذى دار بين مريم والملاكين، عندما نظرتهما بثياب بيض جالسين، واحداً عند الرأس والآخر عند الرجلين، حيث كان جسد يسوع موضوعاً. أما هى فصارت تسألها قائلة: «أخذوا سيدى ولست أعلم أين وضعوه؟» (يو: ٢٠: ١٣) وأيضاً يجسد الحوار الذى دار بعد ذلك، بينها وبين يسوع عندما ظنت تلك أنه البستانى.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

يبدأ اللحن هادئاً فى مقام "الجهاركاة" بجملة حزينة، تتكرر مرتين، لتأكيد الطابع الذى يخيم على القبر وما حوله، كذلك التغمات منخفضة تدور فى منطقة القرارات المتوسطة.

ثم فجأه يتغير اللحن الى مقام "السوزناك"، وهو مقام يميل الى اللمعان وله بريق، إستغلته الكنيسة فى تصاعد تدريجى للوصول إلى كلمة «سيمفونيا» والتي عندها، يشعر المستمع بإشراقه لعنية، كأنها إشراقه النور الذى إنبتق من القبر عندما دحرج الحجر من فوقه.

أما سرعة اللحن فهى تبدأ متمهلة، ويقدر تمهلها بحوالى ٨٩ نبضة فى الدقيقة. ومنذ اللحظة التى يتغير فيها اللحن الى مقام "السوزناك"، يتغير أيضاً الإيقاع الى شكل أدليبي "Ad-Libitum" أى إرتجالي.

الشرح والتأمل:

«يا للإتفاقات الآتية إلى أذنى».

إنها الإتفاقات النبوية التى جعلت كل النبوات - التى كانت تبدو وكأنها متعارضة - تتحقق فى توافق، أى فى سيمفونية.

+ ها العذراء تحبل وتلد إبناً، ويدعى إسمه عمانوئيل. كيف للعذراء أن تحبل؟ وكيف للإله الذى يسكن السماء أن يكون معنا على الأرض؟

+ من ذا الذى مثل خروف سيق الى الذبح، وكحمل صامت أمام الذى يجزه وهو لم يفتح فاه؟

+ ومن ذا الذى أسلم نفسه للموت، فأحصى مع أئمة، وهو قد حمل خطايا كثيرة وأسلم من أجل الإثم؟

+ ومن ذا الذى جعل فى جبٍ سفلى ومواضع مظلمة، وظلال الموتِ؟
إنه ليس داود!! لأننا نعرف قصته... إن أحداً لم يجعل مساميراً فى جسده، وإن يديه ورجليه لم تُثقبا، وإن ثيابه لم يقتصمها أحد قط، وإن لباسه لم يقرعوا عليه، وليس أحدٌ من حوله تكلم بشفتيه أوحرك رأسه وقال :-
«إن كان قد آمن وإتكل على الرب فليخلصه ولينجيه إن كان أراد». وإن أحداً ما لم يسقه خلاً وقت عطشه.

إنه فقط هو شخص السيد المسيح الذى توافقت فيه كل النبوات.

لذلك جاء هذا اللحن ليعبر عن هذا التوافق، عن هذه السيمفونية التى جمعت كل هذه النبوات المختلفة المكان والزمان، ليكون لها زمانٌ واحدٌ هو "ملء الزمان" ومكانٌ واحدٌ هو "جسد المسيح"، الموضوع الآن فى هذا القبر العجيب، والذى نُحرج عليه حجر عظيم. والذى حوله طقوس نى أنجيلوس، وطغمات الملائكة تسبح قائلة بهذا اللحن «أو نيم ناى سيمفونيا».

يظن الكثيرون أن الساعات المقدسة التى تلت دفن السيد المسيح كانت ساعات سكون وموت، لا... بل كانت ساعات قوية مليئة بالإرهاصات والحروب مع أجناد الشر الروحية.

ذلك لأنه بعدما وُضع الحجر العظيم على باب القبر، ظن الكثيرون، أنه بموت السيد المسيح، قد توقفت الأحداث حتى فجر الأحد حيث القيامة الجديدة. لكن هذا لم يحدث، إنما السيد المسيح، قد نزل إلى الجحيم من قِبَل الصليب ليُخرج ويُخلص أرواح الذين رقدوا على رجاء القيامة، ولينتزع أرواحهم من فم إبليس وليفك أسر المسيبين... إنها معركة طويلة بدأت فى الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، وإنتهت بدحرجة الحجر من على فم القبر وصعود المسيح من الهاوية ممسكاً بيديه أرواح الصديقين.

ولحن «أو نيم ناى سيمفونيا» هو لحنٌ عجيبٌ، جاء ليعبر عن أحداث هذه الساعات بشقيها، أى الأحداث التى تمت فى الهاوية حيث الصراع، والأحداث التى تمت حول

القبر، حيث المريمات والتلاميذ والشكوك.

لذا... يبدأ اللحن هادئاً في مقام الجهاركاه بجملة تميل إلى الحزن وتتكون من عشرة موازير "Bars"، تتكرر مرتين، لتأكيد الطابع الحزين الذي يخيم على القبر وما حوله. وجميع نغمات هذه الجملة منخفضة تدور في منطقة القرارات المتوسطة.

ثم فجأة يتغير اللحن إلى مقام "السوزناك"، وهو مقام يميل إلى اللمعان وله بريق إستغله آباء الكنيسة - الملهمون بالروح القدس والعلماء في الموسيقى والمدركون لأنواع المقامات الموسيقية وكيفية الإستعانة بها - لتجسيد المعاني الروحية العميقة الكثيرة، المختبئة بين كلمات اللحن القليلة.

فالتحول إلى مقام السوزناك مع التصاعد التدريجي اللحني للوصول إلى كلمة «سيمفونيا» أعطى إحساساً عجبياً بإشراقه، كأنها إشراقه النور الذي إنبثق من القبر عندما دُحرج الحجر من فوقه.

ومنذ اللحظة التي يتغير فيها اللحن إلى مقام السوزناك، يتغير أيضاً الإيقاع إلى شكل ادليبي "Ad-Libitum" أي إرتجالي متحرر من القيود الإيقاعية، وكأن الكنيسة تريد أن تشير إلى التحرر الذي تم لأسرى الرجاء عندما فك أسره السيد المسيح من الجحيم.

وهكذا يتصاعد اللحن أكثر فأكثر في منطقة الجوابات "الحادة" حتى يبلغ ذروته، وكأن الكنيسة تريد أن تشير إلى إصعاد أرواح الصديقين الذين كانوا قد رقدوا على رجاء القيامة، والذين في هذا اللحن نكاد نسمع صوت تهليل خلاصهم.

وتظل ظلال البهجة تحرك الإيقاع الساكن من جديد، في خفة الإنتصار، بلحن بسيط له أشكال تتكرر في تتابع "Sequence" إيقاعي ونغمي... كأنها لذة الإنتصار والغلبة.

إنما الإيقاع الأدليبي "Ad-Libitum" المرتجل يعود مره أخرى، ويتغير اللحن مرة أخرى الي مقام آخر جديد هو مقام "السوزدلاز". وتعود الألحان الي طابع هادئ حزين مرة أخرى، كأنها هموم الذين مازالوا متشككين في القيامة الجيدة. إنهم يحتاجون الي أن يضعوا أصابعهم في أثر المسامير- مثل توما - وفي مكان الحربة حتى لا يكونوا بعد غير مؤمنين بل مؤمنين.

++ ربي والهي... أعطني عندما أغنى بهذا اللحن... أن أعيش بهجة قيامتك، وأن أدوق طعم النصر، عندما أنتصر على ذاتي وشهواتي. أعط لي للقيامه أن تلمس جسدي

المائت فتحرکه نحوك.

أصعدنى معك من هاويتى، من جحيم خطيئتى، أعطنى أن أخير بقيامتك فى
حياتى، لكل الذين لم يتلامسوا معك. إنزع من قلبى كل شك، وترفق بى كما ترفقت
بتوما وجعلته يصرخ مؤمناً.

++ ربي وإلهى ... أعطنى أن يتوافق صوتى مع أصوات ملائكتك وهم يرتلون «أو
نيم ناى سيمفونيا» فلا أكون أنا ذلك الصوت المتنافر بسبب تراكم خطيئتى على أوتار
قلبى ... بل أعطنى أن يذوب صوتى فى أصواتهم ... وأن تكون إيقاعاتى هى خطوات
تتحرك نحوك أيها القائم من بين الأموات.



لحن .. كل الصفوف التي

Κατα νιχορος : ἐτρωτε
ἐρωτ

يا كل الصفوف التي
أسمعها .

Ω νιω ναισφωνια :
εθηοτ ενδωαψα .

يا للتوافقات
الآتية إلى أذني

Glossary

Coptic	English	Arabic
Κατα	<i>according to</i>	كما . مثل
χορος	<i>chor</i>	صف
ωτε	<i>listen</i>	يسمع
ω	<i>O !</i>	يا / أيها
νιω	<i>what / who</i>	ما / مَنْ
ω νιω	<i>what ... !</i>	يا ... !
ναι	<i>these</i>	هذه
σφωνια	<i>symphony</i>	سيمفونية / توافق
νηοτ	<i>coming</i>	آت
ἐ	<i>to</i>	إلى
ωαψα	<i>ear</i>	أذن

W NIU NAI
يُنطق أونيم ناي

$\text{♩} = 90$

من الحان القيامة

The musical score consists of eight staves of music in 4/4 time, with a tempo of 90 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on a single treble clef staff. Various ornaments and dynamics are indicated throughout the piece:

- Staff 1: Starts with a ω ornament.
- Staff 2: Features a triplet of eighth notes and a NI ornament.
- Staff 3: Includes a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'.
- Staff 4: Contains a NI ornament.
- Staff 5: Features a ω ornament.
- Staff 6: Labeled 'Ad-lib.' and includes a measure marked '20'.
- Staff 7: Contains a $\psi\omega$ ornament.
- Staff 8: Ends with a NI ornament.

التصوير الموسيقي: جورج كيرلس

W NIA NAI

The musical score consists of nine staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first staff begins with a fermata over a half note. The second staff is marked *Vivace* and contains a triplet of eighth notes. The fifth staff features a triplet of eighth notes. The sixth staff is marked with the number 40. The eighth staff is marked *Rit* and contains the number 50. The piece concludes with a double bar line.

f: علامة تعنى الخفض غير الكامل "المتوسط" للنعمة الطبيعية (ميكروتون).

٦- لحن: ΔΥΗΝ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟΝ

وينطق بالعربية: آمين تون ثاناتون

+ يقوله كل الشعب فى القداس الإلهى الباسيلى أو الغريغورى أو الكيرلسى بعد الرشومات.

+ ونصه فى كتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٩٤.

لغة اللحن:

اللحن كل مفرداته باللغة اليونانية.

المناسبة التى يقال فيها اللحن:

هذا اللحن يقوله كل الشعب فى القداس الإلهى، أثناء تحول الخبز والخمر إلى جسد ودم والذى يُعرف "بسر الألوجية"، أو "سر الإفخارستيا"، أو "سر التناول"، والذى أسسه السيد المسيح إذ قال «إن لم تأكلوا جسد ابن الإنسان وتشربوا دمه، فليس لكم حياة فيكم». لأن جسدى مأكّل حق ودمى مشرب حق... فمن يأكلنى فهو يحيا بى» (يو ٦: ٥٢).

والشعب إذ يؤمن ويصدق أن المكسور على المذبح ليس هو خبز وخمر، بل جسد ودم حقيقى ليسوع المسيح ابن إلها الذى مات، وقام، وصعد إلى السموات، لذا يصرخون بهذا اللحن قائلين: «آمين بموتك يا رب نبشر، وبقيامتك المقدسة، وصعودك إلى السموات نعترف».

لذا يجيء اللحن ممتلئ قوة، إذ يعلن فيه كل الشعب إستعداداه الكامل لأن يبشر بموت المسيح... ذلك الموت الذى أقيم به الموتى إلى جدة الحياة.

ويرجع أيضاً سبب تسبيح كل الشعب بهذا اللحن إلى الآية التى ذكرها مرقس الإنجيلى صاحب العلية - أول مكان تم فيه ممارسة سر الأفخارستيا - «ثم سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون». (مر ١٤: ٢٦).

والمعروف حسب التقليد أن الرب كان يتقن جداً حفظ الزامير والمعتقد أنه هو الذى كان يتلو الزمور والتلاميذ يجاوبون هليلويا، وذلك بعد أن عمل "سر الإفخارستيا" أو "سر الشكر" وسلمه لتلاميذه الأطهار.

أسلوب أدائه:

هذا اللحن يؤديه كل الشعب بروح واحدة، وإيمان واحد، فقد إستلمت الكنيسة منذ البدء أن تسبح وتصلى بحرارة، فى نهاية كل إفخارستيا من أجل مجئ الرب، وهذا واضح جداً فى صلوات الإفخارستيا المسجلة فى "الديداخى" أو "تعليم الرسل". ومجئ الرب يتحقق فعلاً فى كل إفخارستيا، لذلك كانت الإفخارستيا فى الكنيسة الأولى بالنسبة للمؤمنين الحارين بالروح، ساعة تسبيح و إبتهاج قلبى لا يوصف، يمتد تأثيرها إلى بيوتهم، إذ يقول سفر الأعمال:

«وإذ هم يكسرون الخبز (مائدة الأغابى) فى البيوت كانوا يتناولون الطعام بإبتهاج وبساطة قلب مسبحين الله ولهم نعمة لدى جميع الشعب». (أع ٢: ٤٦).

وبذلك السر المنظوى فى ممارسة وصية الرب «إصنعوا هذا لذكرى» بإقامة سر عشاء الرب بإستمرار وبمداومة ذكر الرب، إتحدت الجماعات الأولى فى جسد المسيح وأدركت سر الفداء، لذا بقوة وفاعلية لا توصف، كانوا يعلنون تسبيح إيمانهم قائلين «آمين آمين، طون ثاناظون، بموتك يا رب نبشر». فكان الرب من جهته يكمل وعده «وكان الرب كل يوم يضم إلى الكنيسة الذين يخلصون». (أع ٢: ٤٦).

ولا يستخدم الناقدس أو المثلث فى أداء هذا اللحن لأن كل الشعب يكون فى حالة تضرع تجعله رافعاً يديه نحو السماء معلناً إستعداده الكامل للإعتراف بموت وقيامته السيد المسيح، ولأن قوة اللحن الصادر من عمق قلب الشعب، سوف تجرف فى طريقها أى آلة موسيقية مهما كانت قوة الصوت الصادر منها.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

اللحن من مقام "هزام" وهو مقام معروف بالحزن، والعجيب أنه فى هذا اللحن قد تحول فى أفواه كل جمهور الشعب - الصارخ بحرارة روحية، من عمق القلب - إلى قوة مبهجة، ربما لا يستطيع أعظم مؤلف موسيقى أن يصيفها من المقام الكبير "Major Scale".

أما سرعة اللحن فهى نشيطة، تقدر بحوالى "١٠٠ نبضة" فى الدقيقة، وإبطاء سرعة اللحن عن هذا المقدار كثيراً، يفقده أحاسيس القوة والحماس المعبرة عن صدق آباء أوليين، كان تسبيحهم بهذا اللحن هو إضراماً لنار متأججة فى قلوبهم، يدفع لظاها كل الشعب لكى يبشروا بموت من مات عنهم.

الشرح والتأمل:

فى القداس الإلهى، عندما يمسك الكاهن بين يديه الخبز، يمر فى أذهان الشعب، شريط الذكريات ... السيد المسيح يجلس فى العلية... يمسك بيده خبزاً... وحوله تلاميذه وهم يمثلون البشرية كلها، منهم المندفع المعارض دائماً مثل بطرس، ومنهم المتشكك دائماً مثل توما، وفجأة يكسر المسيح الخبز، ويعطيهم جميعاً قائلاً «خذوا هذا هو جسدى الذى يبذل عنكم إصنعوا هذا لذكرى...».

إيه يا رب !! ألم يستطع «بطرس» المعارض دائماً أن يحتج قائلاً: «إن هذا خبز!! فكيف يكون هو جسدك يا رب»؟... لماذا سكت توما الذى يشك فى كل شئ، والذى شك فى القيامة العلنة، وطلب أن يضع إصبعه فى أثر المسامير لكى يؤمن.

لابد أنهم جميعاً رأوا الخبز يتحول إلى جسد، والخمر يتحول إلى دم، لذا تحجرت فى أفواههم كل كلمات الشك فسبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون. (مر ١٤: ٢٦).

لذلك يصرخ الشعب كله مسبحين كالتلاميذ قائلين: «أمين أمين بموتك يارب نبشر»، ويكون تسبيحهم هذا من مقام "هزام" ذلك المقام الحزين. لكن الذى حول الخبز إلى جسد ألا يستطيع أن يحول الحزن إلى قوة، القوة التى ستجعل كل الشعب يصرخ مسبحاً، فيخرج مبشراً بموت المسيح معترفاً بقيامته المقدسة وصعوده إلى السموات.

تعتقد بعض الكنائس، أن التحول من خبز إلى جسد، ومن خمر إلى دم، يتم عند قول الكاهن: «لأن هذا هو جسدى» و«لأن هذا هو دمي»، إلا أن الكنيسة القبطية تعتقد أن التحول يتم عند حلول الروح القدس، وذلك فى الصلاة السرية للكاهن عندما يصلى ساجداً قائلاً:

«نسألك أيها الرب إلهنا نحن عبيدك الخطاة، ليحل روحك القدوس علينا وعلى هذه القرابين الموضوعة ويظهرها وينقلها ويظهرها قدساً لقدسيك». وهذا التحول ليس غريباً، لأن «إيليا» النبى أيضاً صرخ قائلاً:

«إستجبنى يا رب إستجبنى ليعلم هذا الشعب أنك أنت الرب الإله وأنتك حولت قلوبهم رجوعاً. فسقطت نار الرب وأكلت المحرقة والحطب والحجارة والتراب ولحست المياه التى فى القناة». (١ ملو ١٨: ٢٧).

لذا يقول القديس "إمبروسيوس" فى كتابه عن الأسرار:-

«إذا كان كلام الناس قد وجد كفوفاً لتمطر السماء ناراً، فكيف لا يستطيع قول المسيح أن يبدل العناصر، فقد قرأت له أنه قال للكائنات كونى فكانت... إذاً فكلام

الرب الذى قدر أن يصنع من العدم ما لم يكن له وجود، ألا يستطيع أن يبدل الأشياء الموجودة؟».

ولذا قال أيضاً ذهبى الفم :

«إن الذى صنع هناك هذه الأسرار فى ذلك العشاء، هو يصنعها الآن أيضاً، وما نحن سوى قائمين برتبة الخدام ولكن هو الذى يقدسها ويحولها فى الحقيقة».

كما قال أيضاً :

«والآن يحضر المسيح مزيناً هذه المائدة، لأن الذى زين تلك، هو أيضاً الآن يزين هذه، لأن ليس بإنسان الذى يعتنى بأن تصير الموضوعات جسد المسيح ودمه، بل المسيح نفسه الذى ضُلب لأجلنا. الكاهن يقف متمماً الشكل، ويقدم الطلبة ناطقاً تلك الكلمات، أما النعمة والقوة فهى لله الذى يفعل كل شئ».

وقال القديس "تيطس" تلميذ ذهبى الفم فى إحدى رسائله :-

«إن القرطاس المركب من بردى وغرى يدعى قرطاساً ساذجاً، وإذا ما إقتبل توقيع الملك، فيسمى أمراً خطيراً محترماً. فهكذا نفطن فى الأسرار الإلهية، فإنها قبل توصل الكاهن، وقبل إنحدار الروح القدس، نقول أن الموضوع خبزاً ساذجاً وخبزاً مشاعاً، وأما بعد تلك الدعوة الرهيبة وحلول الروح المحي الصالح المسجود له، نوؤمن ونعترف أن الموضوعات على المائدة المقدسة ليست هى خبزاً ولا خمراً مشاعاً أيضاً، بل جسد المسيح إله الكل ودمه المطهر من كل دنس لمن يتناولهما بخوف وشوق».

وقديماً كانت العادة أن يُسدل ستر الهيكل أثناء حلول الروح القدس، كذلك عند قراءة قانون الإيمان، وكذلك عند الإعراف والتناول. ولا زالت هذه العادة موجودة عند كثير من الكنائس الشرقية. أما كنيستنا القبطية فقد ألفتها الآن.

ومن المعروف أنه بعد حلول الروح القدس لا يجوز رسم علامة الصليب بيد الكاهن أو بصليبه على الجسد أو الدم.

وعودةً إلى هذا اللحن، الذى أشعر أنه قد صاغه كل الشعب بالروح عندما أدركوا للحظة، هذا السر العظيم الذى حول الخبز إلى جسد، والخمر إلى دم زكى، فصرخوا معاً بنفس واحدة وروح واحدة: «أمين تون ثاناتون».

لأنه لا يستطيع أعظم ملحن، أن يصيغ لحناً بهذه القوة، من مقام حزين. بخمس نغمات فقط.

فالتحليل الموسيقى لهذا اللحن يتلخص فى الآتى :

+ أبسط ميزان موسيقى ٤/٢

+ أبسط أشكال إيقاعية

+ أقل عدد من النغمات (خمسة)، أى أن السلم الموسيقى لم تكتمل نغماته السبع.

+ لا يوجد إستغلال للمساحات الصوتية، فلا يوجد نغمات فى منطقة القرارات الخفيضة، أو منطقة الجوابات الحادة.

+ لا يوجد أى تحولات مقامية.

+++ لذا يأتى السؤال... من أين جاءت القوة لهذا اللحن؟ ومن أين جاءت الجميل

الموسيقية الغنية بالمعانى رغم الفقر النغمى والإيقاعى؟

إبنى لا أستطيع أن أقول سوى :-

يا إلهى... يا من ألهمت شعبك بالروح أن يعرفوا أن هذا الخبز المكسور والموضوع فى الصينية، هو جسدك المقدس، وهذا الخمر المسكوب فى الكأس، هو دمك المسفوك على عود الصليب.

ويا إلهى... يا من وضعت فى أفواه شعبك جمراً، فصرخوا بهذا اللحن قائلين :
« آمين تون ثاناتون»، حرك مشاعرى المتجمدة لكى أصيغ لك ترنيمة جديدة، لأنى كثيراً ما أمسك بأوتارى والنغمات تترقرق فى خيالى بلا حصر، والإيقاعات تدب فى كيانى بأشكالها العديدة، والموازين تتغير أرقامها بلا نهاية والمقامات تتبدل أمامى من المشارق إلى المغرب... ولكن الأوتار لا تطاوعنى... إنها عنيدة، تنتظر دائماً حتى يأتى روحك القدوس ليصنع من الأكل أكلًا، ومن الجافى حلاوة، أريد أن روحك القدوس يحرك أوتارى الخرساء فتنتطق كما نطق الشعب بأكمله عندما أدركوا السر المقدس قائلين : « آمين تون ثاناتون».



لحن ... آمين بموتك يارب نبشر

ΔΑΗΝ ἁΔΗΝ ἁΔΗΝ : ΤΟΝ
ΘΑΝΑΤΟΝ ΣΟΥ ΚΥΡΙΕ ΚΑΤΑΣΤΕ-
ΛΟΜΕΝ : ΚΕ ΤΗΝ ἁΣΙΑΝ ΣΟΥ ἁ-
ΝΑΣΤΑΣΙΝ ΚΕ ΤΗΝ ἁΝΑΛΗΨΙΝ ΣΟΥ
ἠΤΗΣ ΟΥΡΑΝΙΣ ΣΕ ὁΜΟΛΟΨΟΜΕΝ .

ΣΕ ἔΝΟΥΜΕΝ ΣΕ ΕΥΛΟΓΟΥΜΕΝ ΣΙ
ΕΥΧΑΡΙΣΤΟΥΜΕΝ ΚΥΡΙΕ : ΚΕ ΔΕ
ὁΜΕΘΑ ΣΟΥ ὁ Θεος ἡμῶΝ .

آمين آمين آمين
بموتك يارب نبشر
وبقيامتك المقدسة
وصعودك إلى السموات
نعترف .

نسبحك نباركك
نشكرك يارب ونتضرع
إليك يا إلهنا .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ΘΑΝΑΤΟΝ Ὡ	death	موت
ΚΥΡΙΕ Ὡ	O Lord	يارب
ΚΑΤΑΣΤΕΛΟΜΕΝ	we proclaim	نبشر
ΑΝΑΣΤΑΣΙΝ Ὡ	resurrection	قيامه
ΑΝΑΛΗΨΙΝ Ὡ	ascension	صعود
ΤΗΣ ΟΥΡΑΝΙΣ Ὡ	the heavens	السموات
ΟΜΟΛΟΨΟΜΕΝ Ὡ	we confess	نعترف
ΕΝΟΥΜΕΝ Ὡ	we praise	نسبح
ΕΥΛΟΓΟΥΜΕΝ Ὡ	we bless	نبارك
ΕΥΧΑΡΙΣΤΟΥΜΕΝ	we thank	نشكر
ΔΕΟΜΕΘΑ Ὡ	we entreat	نتضرع

ΔΗΜΗΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟΝ

يُنطق أمين تون ثانوتون

♩ = 100

من الحان القديس الإلهي

Δ ΗΜΗ Δ ΗΜΗ Δ ΗΜ Η Ν Σ ΤΟΝ Θ Α Ν Α Τ Ο Ν Σ Ο Υ

Κ Υ Ρ Ι Ε Κ Α Τ Α Σ Ξ Ε Λ Ο Μ Ε Ν Σ Κ Ε Τ Η Ν Δ

Σ Ι Δ Η Σ Ο Υ Δ Ν Α Σ Τ Α Σ Ι Ν

Κ Ε Τ Η Ν Δ Ν Λ Η Ψ Η Ν Σ Ο Υ Ν Τ Η Σ Ο Υ Ρ Α

Ν Ι Σ Σ Ε Ο Μ Ο Λ Ο Ξ Ο Μ Ε Ν Σ Ε

Ε Ν Ο Υ Μ Ε Ν Σ Ε Ε Υ Λ Ο Ξ Ο Υ Μ Ε Ν

Σ Ι ΕΥ Χ Α Ρ Ι Σ Τ Ο Μ Ε Ν Κ Υ Ρ Ι Ε Σ Κ Ε Λ Ε

Ο Μ Ε Θ Α Σ Ο Υ Ο Θ Ε

Ο Σ Η Μ Ω Rit 70 3 3

Ν

♩: علامة تعنى الحفص غير الكامل "المتوسط" للنعمة الطبيعية (ميكروتون).

التجويد الموسيقي: جورج كيرلس

٧- لحن: Δριψαλλιν وينطق بالعربية: أرييسالين

- + وهى إبصالية^(١) واطس للثلاثة فتية القديسين (رومية).
- + ويقال فى تسبحة نصف الليل بعد الهوس الثالث.
- + ونصه بكتاب الإبصلمودية المقدسة السنوية بصفحة ٥٢.

نبذة عن نشأة الألحان والأوزان فى الكنيسة الأولى:

توجد أعمال خالدة أخصبت الكنيسة بالأشعار، كأعمال القديس غريغوريوس النزينزى الذى ألف أكثر من أربعمئة قصيدة شعرية موزونة، بعضها مهياً للتسبيح، ولكن معظمها لم يأخذ طريقه للإستعمال فى الكنيسة وذلك بسبب عمقها وصعوبة أوزانها.

ومن قبله جاء «سينوسيوس القيرنى» الذى ولد فى مدينة قيرين (مسقط رأس القديس مرقس الرسول)، ثم أختير أسقفاً على الخمس المدن ونجح فى رعاية بلده وألف أشعاراً وألحاناً موهوبة.

إنه أول من وضع لحناً عن المسيح ينشد على القيثارة، وهذا الأسقف ليبى.

وبظهور القديس «أفرآم السريانى» المسمى بـ «قيثارة الروح القدس»، دخلت الألحان الكنيسة فى الشرق عصرأ جديداً من الغصب الروحى.

والقديس أغسطينوس يخبرنا فى إعتراقاته أن كنائس ميلانو كانت أول من إستخدم الألحان على طريقة الكنيسة الشرقية فى أيام الملكة يوستينا التى اضطهدت القديس أمبروسيوس (٢٨٦م).

والقديس إيلارى الذى من بواتية الذى تنيح سنة ٢٨٦ م ، كان أول مؤلف رسمى للألحان اللاتينية وواضع أسسها فى الكنيسة اللاتينية.

ومن بعده «إمبروسيوس» الذى أخصب اللحن اللاتينى، وبمثابة أفرآم فى الشرق، فالقديس «إمبروسيوس» أمير اللحن اللاتينى.

(١) إبصالية Psali: هي من الفعل اليونانى ψαλλω أى يرتل أو يلعب بأصابعه على آلة وترية. والإبصالية أشعار موزونة قبطياً ومقفاة صوتياً كالشعر لتمجيد الرب وغالباً ما تكون مُرتبة على الحروف الهجائية.

والتسابيح الشعرية فى السريانية متأثرة بالطريقة اليهودية، كما يبدو هذا التأثير واضحاً فى بعض أنواع التسابيح القبطية فى الأبصلمودية المقدسة السنوية. ولكن ألحان "أفرآم" أقرب إلى الحزن والندم وتذكر العذاب الآتى أكثر منها إلى بهجة الخلاص والعزاء ورجاء المجد الآتى.

وقد خلف القديس «أفرآم» فى تأليف الألحان الشعرية «إسحق الأنطاكى» فى منتصف القرن الخامس وكذلك «يعقوب السروجى» فيما بين النهريين (٥٢١م). وقد تحقق العلماء من أن الأوزان الموسيقية للتسابيح المصرية القديمة مماثلة للأوزان الموسيقية فى التسابيح العبرية وخصوصاً فى التسابيح الشعبية العامة. وجاء من بعده العالم اليهودى: «Samueel Naumbourg» (١٨١٥-١٨٨٠) الذى ألف كتاباً عن «ألحان إسرائيل» حقق فيه التشابه الكبير بين ألحان الكنيسة وألحان إسرائيل.

لغة وقصة اللحن:

فى الحقيقة نلاحظ أنه فى معظم الأحوال التى كان ينعم فيها الله بحلول روحه القدس على الأنبياء أو الناس العاديين، كانوا يتكلمون كلام الله على صورة شعر موزون وينطقونه بقوة الإلهام كنشيد أو تسبيح وهم ممتلئين من الروح، كتسبحة «موسى» مع بنى إسرائيل بعدما عبروا البحر الأحمر، وهى غنية بالمعانى السرية التى تشير إلى نجاة الكنيسة من العالم.

كذلك نشيد موسى فى وداعه الأخير لبنى إسرائيل عند قرب موته، وهى من الأناشيد الثمينة جداً التى مطلعها:-

«إنصتى أيتها السموات فأتكلم، ولتسمع الأرض أقوال فمى، يهطل كالطرر تعليمى، ويقطر كالندى كلامى، كالطل على الكلاً، كالوابل على العشب، إنى بإسم الرب أنادى، أعطوا عظمة لإلهنا...» (تث ٢٢: ١-٣).

ونشيد دبورة قاضية إسرائيل الذى قدمته كتسبيح بصوت ترنيم مع آلة موسيقية. الذى مطلعها:-

«أنا أنا للرب أترنم أزمر للرب إله إسرائيل... إستيقظى إستيقظى يا دبورة إستيقظى إستيقظى وتكلمى بنشيد». (قض ٥ و١٢).

ومن كلمات هذا النشيد نلمح أن دبورة كانت تتكلم تحت تأثير الروح القدس.

فالجسد كان فى شبه نوم، لكن روحها كانت فى يقظة ووعى.

وبقية الأسفار الشعرية وبالأخص : سفر الزامير كله وسفر نشيد الأنشاد كله وبعض النبوات الهامة التى لأشعياء النبى، يظهر فيها كيف يخضع الوزن الشعرى للإلهام المباشر وتتمشى النبوة مع النشيد ويرتفع الغناء والتسبيح إلى حالة وحى ونطق بالروح القدس.

والإبصالية عموماً هى ترتيلة موزونة ومقفاة صوتياً كالشعر، وهى بخلاف الهوسات لأن الهوس هو المزمور بنفس كلماته و بدون أى تعديل شعرى أو وزن لفظى. وغالباً ما تكون أوائل الأرباع (أى كل أربع شطرات) مرتبة على الحروف الهجائية.

وطريقة ترتيل الإبصالية تختلف عن طريقة ترتيل الهوسات، فالهوسات طريقتها ثابتة سنوية، أما الإبصالية فنغمتها تختلف مرتين كل أسبوع : فيوم الأحد والإثنين والثلاثاء لها نغمة قصيرة وتسمى اصطلاحاً "آدام"، ويوم الأربعاء والخميس والجمعة والسبت لها نغمة مطولة وتسمى «واطس».

وكذلك أيضاً تكون هناك للإبصالية نغمة سنوى وأخرى كيهكى وثالثة فرايحي فى الأعياد.

و "أرييسالين" هذه، هى إبصالية واطس إستوحاها المعلم «سركيس» من قصة الثلاثة فتية القديسين "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو" اللذين أبوا أن يخروا ويسجدوا للتمثال الذى نصبه "نبوخذ نصر الملك" وقد كان تمثلاً عظيماً من الذهب طوله ستون ذراعاً، وعرضه ست أذرع، وكان قد أصدر الملك أمراً بأن كل إنسان يسمع صوت القرن والنأى والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف أن يخر ويسجد لتمثال الذهب. ومن لا يخر ويسجد فإنه يلقى فى وسط أتون نار متقدة.

ولأن هؤلاء الثلاثة فتية القديسين أبوا أن يسجدوا للتمثال، لأن «للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد»، لذا إمتلاً نبوخذ نصر غيظاً وأمر أن يوثقوا الثلاثة فتية فى سراويلهم وأقمصتهم وأرديتهم ولباسهم ويلقوهم فى وسط أتون النار المتقدة بعد أن يحموا الأتون سبعة أضعاف أكثر مما كان معتاداً أن يحمى، حتى أن لهيب النار قتل الرجال الذين رفعوا "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو".

وبعد أن ألقوا فى الأتون بدأ الملك ينظر إلى الأتون متحيراً، إذ وجد أربعة رجال محلولين يتمشون فى وسط النار وما بهم ضرر، ومنظر الرابع شبيه بإبن الآلهة، فأمر بأن يخرجوا من الأتون وبارك إلههم الذى أنقذهم من النار (دانيال ٣: ١٠).

ومؤلف هذه الإبصالية، كان مقتدرًا في اللغتين، القبطية واليونانية، وقد صاغها مرتبةً على الحروف الأبجدية اليونانية إذ رأى عزاءً وقوةً وبركةً في هذه القصة، كتب ولحن الإبصالية قائلاً :

«رتلوا للذي صلب عنا وقبر وقام وأبطل الموت وأهانته، سبحوه وزيدوه علواً... هلموا إلينا أيها الثلاثة فتية الذين المسيح إلهنا رفعهم وأنقذهم من إبليس ، سبحوه... فيها هوذا عمانوئيل في وسطنا يا ميصائيل "ميشخ" تكلم بصوت التهليل، سبحوه...». وبيدأ بعد ذلك في توجيه الدعوة للجميع بأن يسبحوا الرب ويباركوا إسمه لأنه ليس إله آخر يستطيع أن ينجي هكذا.

والعجيب هنا أنه لم تقتصر الدعوة في التسبيح للملائكة وقوات الرب الذين أنشأهم فقط، بل إلى الشمس والقمر والنجوم، وإلى الأمطار والأندية. إلى السحب والأهوية والأنفس والأرواح والبرد والحرارة، إلى الليالي والأيام والنور والظلمة والبروق، إلى الأشجار والحيات في الأرض وكل ما يدب في المياه والجبال والغياض. البحار والأنهار والطيور أيضاً يجب أن تسبح وتبارك وتعطي مجداً أيضاً وكذلك الجليد والثلج والبهائم والوحوش.

وهذا ليس بعجيب أن يطلب من الطبيعة الصامتة أن تسبح، فلقد سبق داود النبي أن دعاها هو أيضاً لأن تشاركه التسبيح في مزموره المئة والثامن والأربعين.

وإذا كان "نبوخذ نصر" الملك، قد بدل استخدام الآلات الموسيقية التي عملت لتسبح الله، فجعل صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار هو دعوة للسجود لآلهة مصنوعة بأيدي البشر، هذه التي سبح بها داود النبي كل حين. لذا ليس غريباً أن يستنبط القديسون من قصة الثلاثة فتية، أن هذه النار تعرف خالقها وتطيعه وتسبحه فلقد أمر النار المحرقة الحماة سبعة أضعاف أن لا يكون لها قوة، على أجسام "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو"، وشعرة من رؤوسهم لم تحترق، وسراويلهم لم تتغير، ورائحة النار لم تأتي عليهم.

حقاً إن النار تعرف خالقها وأما شعب الله فلا يعرفه، كقول أشعيا النبي : «الثور يعرف قانيه والحمار معلف صاحبه أما إسرائيل فلا يعرف، شعبي لا يفهم» (أش ١: ٢).

المناسبة التي يُقال فيها اللحن:

تقال هذه الإبصالية في تسبحة نصف الليل بعد الهوس الثالث بألحانه الطويلة

المتدة النغمات، التعدد الجمل الموسيقية، التغير المقامات، فتجىء "أرييسالين"، بلحن سريع، قصير، نغماته مقتضبة، له جملة موسيقية ثابتة، من مقام موسيقى واحد، متكررة فى كل "بيت شعرى". وهذا يؤكد الوعى الموسيقى الكامل للكنيسة القبطية، عند وضعها لترتيب وتعاقب الألحان، لذا فقد كانت حريصة كل الحرص، أن الألحان الطويلة المتعددة الجمل الموسيقية، تعقبها ألحان لها جملة موسيقية ثابتة متكررة، فيحدث التوازن السمعى. وهذا الأسلوب يلجأ إليه كبار الموسيقيين العالميين عند إعداد "الريبيرتوار" "Repertoire"

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

"أرييسالين" لا يتعدى كونه جملة موسيقية واحدة من مقام "عجم" وفى ميزان رباعى وتتكون كل جملة من ثماني موازير "Bars" والجملة تتكون من عبارتين متساويتين كل منهما تحوى أربع موازير:

العبرة الأولى تتخذ شكل السؤال، والثانية تتخذ شكل الإجابة على السؤال، وتكون الإجابة ممتزجة بمرد ثابت هو "هوس إيروف آرى هوو تشاسف" أى "سبحوه وزيدوه علواً".

والجملة عادة ما تبدأ من الضغط الضعيف السابق "Up Beat" والذى يسمى "بالأناكروز" أو "الليقارى"، واستخدام الضغط الضعيف هذا مناسباً لبداية الجملة إذ يعطى الإحساس بصورة الرجال وهم يرفعون "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو" ليلقوا بهم فى الأتون.

والجملة الموسيقية فى هذا اللحن هى مثال حى للجملة الموسيقية العلمية من حيث عدد الموازير وتساوى السؤال (العبرة الأولى منها) مع الجواب (العبرة الثانية منها)، ومن حيث العذوبة والبساطة إذ أنها تعلق بالأذن فيظل يرددتها الإنسان دون أن يتسرب إليه الملل.

وفى هذا اللحن "أرييسالين" تتكرر هذه الجملة الموسيقية أربعة وعشرون مرة وكل مرة تختتم بالمرد الثابت: هوس إيروف....

ولقد إعتادت الكنيسة فى مثل هذه الألحان على نظام "المرابعة" بين "الخورس" أو مجموعة المسبحين الذين يقفون على يمين المذبح «قبلى» والذين يقفون عن يسار المذبح "بحرى". ويتم نظام المرابعة فى هذا اللحن كل ربعين ويكون المرد هو الجزء

الثابت المشترك بينهم، وكذلك آلة الناقوس و المثلث.

الشرح والتأمل:

إن تسبحة الثلاثة فتية القديسين هي تسبحة الخليقة كلها، تقودها الكنيسة كمنظر في الأبدية حيث نهاية كل شيء، وحينما ترتلها الكنيسة، تجمع في منظر واحد وجودها الحاضر الزمنى المؤلم ووجودها في الأبدية السعيدة.

فهي بالرغم من وجودها في وسط أتون نار العالم المهلكة، إلا أنها محفوظة بواسطة ابن الله، وليس لقوة النار سلطان عليها، فسعيها تسعة وأربعين ذراعاً، إلا أن لهيبها جازته كالندى اللطيف. وهكذا تعيش الكنيسة وفق رموز هذه التسبحة، معلنة سر إمكانية تجليها فوق الألم، وسر الملكوت الذي تعيشه على الأرض.

وإذ تؤمن أن العالم قد أخضع تحت رجليها بقوة الصليب. كما أخضعت النار تحت أرجل الفتية الثلاثة بسر قوة الرابع بينهم، فهي تبدأ تسبح، وكأنما قد أعطى للكنيسة مجد آدم الأول، وسلطانه على الخليقة في شخص يسوع المسيح، الذي دفع له كل سلطان مما في السموات وما على الأرض، وحينئذ تهتف بالخلوقات جميعها واحدة فواحدة، ليشارك الكل معها:

«سبحوه، مجدوه، زيدوه علواً إلى الأبد»، كإعلان مسبق للخليقة الجديدة بسمائها الجديدة وأرضها الجديدة.

إن لحن أربيسالين هذا الذي يصاحب أداءه الناقوس والمثلث ليزداد بهجة فوق بهجته هو لحن سريع لا يعتمد على الإطناب النغمي، إنما يعتمد على الجملة الموسيقية الثابتة المدمجة، التي تعتمد على جمالها وعذوبتها والتي رغم أنها تتكرر أربعة وعشرون مرة متتالية إلا أنه لا يستطيع أحد أن يشرد بذهنه بعيداً عنها أو أن يتململ عند سماعها، إنما بتكرارها تلتصق أكثر بالأذن وبإعادة تكرارها تلتصق بالقلب وبالتأمل في معانيها يلتصق الإنسان بالله.

إن إحساساً جميلاً ينتابني عندما أصبح بهذا اللحن بتكراراته ومرداته مع الشماسة، هو أنني مع كل إعادة للجملة أرتفع بمشاعري درجةً وهكذا أتدرج بمشاعري إلى فوق كقول داود النبي: «لأنى كنتُ أمر مع الجماع أتدرج معهم إلى بيت الله بصوتٍ ترنمٍ وحمدٍ جمهورٍ معيدين» (مز ٤٢: ٤).

إن الآباء الأولين أدركوا قيمة التريديد والتكرار في إصعاد المشاعر بتدرج إلى

السماء، لذا فى جميع صلوات وتسبيحات الكنيسة نجد هذا التكرار فى الجمل اللحنية وأيضاً فى الجمل الإنشائية.

إن التردد والتكرار، غير أنه يرفع المشاعر بتدرج إلى السماء، فهو يثبت المعانى فى القلب ويحفر كلام الله فى العقل الباطن فيتكلم الفم من فضلة القلب، ولذا نجد أن كلمة "كيريه إيسون" تتكرر عشرات المرات بألحان مختلفة عبر الصلوات. إن "أربيسالين" بأرباعه الأربعة والعشرين هو نموذج رائع للحن البسيط الذى بتكراره ترتفع المشاعر ويتنقى القلب.

+ يا إلهنا، إله "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو"، يا من نجيتهم من أتون النار المتقدة فلم تمس النار أجسادهم، نجنا نحن أيضاً من نار التجربة المحرقة التى لفحت عروس النشيد فصرخت «لا تنظرن إلى لكونى سوداء لأن شمس التجارب قد لوحتنى» (نش ١: ٦٠).

وإذا سمحت لشمس التجربة أن تلفحنا، فلتنزل إلينا كما نزلت مع الثلاثة فتية القديسين، وكنت معهم، فنجيتهم من أتون النار المتقد. وليكن صوتك فى داخلنا ليطفىء لهيب النار.

ويا إله الثلاثة فتية، يا من طأطأت السموات، ونزلت معهم إلى الأتون لترفعهم فأنقذتهم من إبليس، إنزل إلى تواضعنا وإرفعنا لكي نسبحك معهم بلا فتور قائلين: "أربيسالين".



Ἀριψάλην لحن ... رتلوا

Ἀριψάλην ἐφνεταγαῶϥ :
 ἐῆρηι ἐχων ονοῖ ἀγκοϥ :
 ἀϥτωνϥ ἀϥκωρϥ ἠῆμοϥ
 ἀϥτῶωϥ : ἕως ἔροϥ ἀριζοῦδὸ
 βάϥϥ .

Βωϥ ἠπιρωμι ἠπαλεοϥ :
 ονοῖ χωλε ἠπιβερι ἐγκλεοϥ :
 ονοῖ ἐδωντ ἐμεγαέλεοϥ : ἕως
 ἔροϥ ἀριζοῦδὸ βάϥϥ .

Ἦενοϥ ἠνιχριστιάνοϥ : ἠι-
 πρεσβῦτεροϥ κε διὰκονοϥ :
 μαῶοϥ ἠΠῶε κε οὔρικανοϥ :
 ἕως ἔροϥ ἀριζοῦδὸ βάϥϥ .

Δεῦτε ἕαρον ὦ πιωομτ
 ἠἄλοϥ : ετα Πῶε Πεννοϥτ
 ὀλοϥ : ἀϥναρμοϥ ἐβολρα
 πιδιαβολοϥ : ἕως ἔροϥ
 ἀριζοῦδὸ βάϥϥ .

Εῶβε Πεκνοϥτ ἠαϥιαϥ :
 ῆρεϥτ ἠνετερϥεϥιαϥ : ἄμοϥ
 ψαρον ἠηανιαϥ : ἕως ἔροϥ
 ἀριζοῦδὸ βάϥϥ .

Ζηλωτε ἠζαριαϥ : εσπεραϥ
 κε πρωῖ κε μεσιμβριαϥ :
 μαῶοϥ ἠῆχομ ἠῆτῆριαϥ : ἕως
 ἔροϥ ἀριζοῦδὸ βάϥϥ .

رتلوا الذي صلب
 عنا وقبر
 وقام وأبطل الموت
 وأهانه سبحانه وزيدوه
 علوا .

اخلعوا الاسان العتيق
 والبسوا الجديد الفاخر
 واقربوا إلى عظم الرحمة
 سبحانه وزيدوه علوا .

ياجنس المسيحيين
 القسوس والشمامسة
 أعطوا مجداً للرب لأنه
 مستحق سبحانه وزيدوه
 علوا .

هلموا إلينا أيها
 الثلاثة فتية الذين
 المسيح إلهنا رفعهم
 وأنقذهم سبحانه وزيدوه
 علوا .

من أجل إلهك ماسيا
 المائح الإحسان هلم إلينا
 ياحنانيا سبحانه وزيدوه
 علوا .

ياعزارياء الغيور
 عشية وبكرة والظهيرة
 اعط مجداً لقوة الثالوث
 سبحانه وزيدوه علوا .

Ἦπε γὰρ ἰς Ἐμμανοῦηλ :
εἰ τενμητ ὦ Νισαηλ : λαλι
θεν οὐσμὴ ἠέληλ : εἰως ἔροϋ
ἄριζοῦδὸ βάσϋ .

Θωοττ τῆνοϋ καταχιν τηροϋ :
σαχι νευ νιπρεβϋτεροϋ :
ἔμοϋ ἐΠ̄σ̄ νεϋεβνοῖ τηροϋ :
εἰως ἔροϋ ἄριζοῦδὸ βάσϋ .

ἰς νιφνοῖ σεσαχι ἠπ̄ωοϋ :
ἠϋττ ψα ἔδοϋη ἠφοοϋ : ὦ
νιαστρελοϋ εταϋχφωοϋ : εἰως
ἔροϋ ἄριζοῦδὸ βάσϋ .

Κε νην δυναμῖς τοϋ Κϋριοϋ :
ἔμοϋ ἐπεϋραν τοϋ τιμιοϋ :
πιρὴ νευ πιουε νευ νισιοϋ :
εἰως ἔροϋ ἄριζοῦδὸ βάσϋ .

Λοπιον νιμοϋνηζωοϋ νευ
νιωττ : εϋφημισατε Πενρεϋ-
σωττ:χε ἠθοϋ πε ϋττ ἠτε νεν-
ιοττ : εἰως ἔροϋ ἄριζοῦδὸ βάσϋ .

Μαῶοϋ ἠΠ̄σ̄ ὦ νιβηπι εϋμα :
νιθνοϋ νευ νινιϋ νευ νι-
πνεϋμα : πιχαϋ νευ πιχρωμ
νευ πικαϋμα : εἰως ἔροϋ
ἄριζοῦδὸ βάσϋ .

فها هوذا عمانويل
في وسطنا ياميسائيل
تكلم بصوت التهليل
سبحوه وزيدوه علوا .

اجتمعوا واثابروا
جميعاً تكلموا مع
القسوس سبحي الرب
ياجميع أعماله سبحوه
وزيدوه علوا .

ها السموات تنطق
بمجد الله إلى هذا اليوم
ياأيها الملائكة الذين
أنشأهم سبحوه

والآن ياقوات الرب
باركوا اسمه الكريم
أيتها الشمس والقمر
والنجوم سبحوه وزيدوه
علوا .

وأيضاً أيتها الأمطار
والأنديّة امدحي مخلصنا
لأنه هو اله آبائنا
سبحوه وزيدوه علوا .

اعطى مجداً أيتها
السحب معاً والرياح
والأرواح والبرد والنار
والحرارة سبحوه
وزيدوه علوا .

Νυκτες κε ημερερωπε : φως
κε εσκοτος κε αστραπε : χε
λοζα ci φιλανθρωπε : εως
ερωϋ ἀριζοτὸ βασϋ .

Ξυλα κε παντα τα φρομενα :
εν τη γη κε παντα τα κινου-
μενα : εἰ νιμωϋ νεμ νιτωϋ
νεμ ἀρταμονα : εως ερωϋ
ἀριζοτὸ βασϋ .

Οτοε οη εμοϋ ηατχαρωϋ :
εἰπoc ποτρο ητε νιοτρωϋ :
νιδαμαιοϋ νεμ νιαρωϋ : εως
ερωϋ ἀριζοτὸ βασϋ .

Παιρηϋ ἀνον τενηαϋ ερωϋ :
μαρενχοc νεμ ναι ων τηροϋ :
εμοϋ εἰπoc νιγαλαϋ τηροϋ :
εως ερωϋ ἀριζοτὸ βασϋ .

Ρω ηνιπαχνη νεμ νιχιων :
κε κτηνων νεμ νιθηριον :
εμοϋ εἰπoc των Κυριων :
εως ερωϋ ἀριζοτὸ βασϋ .

εμοϋ εἰπoc κατα φτωμ :
ερωϋ κε οϋ μη παρανομ : ω
νιψηρι ητε νιρωμ : εως ερωϋ
ἀριζοτὸ βασϋ .

أيتها الليالى والأيام
أيضاً والنور والظلمة
والبروق قائلين المجد
لك يا محب البشر سبحانه
وزيدوه علواً .

أيتها الأشجار وجميع
ما ينبت فى الأرض وكل
ما يدب فى المياه
والجبال والغياض
سبحوه وزيدوه علواً .

وأيضاً سبحى بغير
فتور الرب ملك الملوك
أيتها البحار والأنهار
سبحوه وزيدوه علواً .

هكذا نحن إذ ننظر
إليها لنقل مع هذه
الموجودات جميعاً باركى
الرب يا جميع الطيور
سبحوه وزيدوه علواً .

أيها الجليد والتلج
والبهائم والوحوش
باركى رب الأرباب
سبحوه وزيدوه علواً .

سبحوا الرب كما يليق
به وليس كالمخالفين
يا أبناء البشر سبحانه
وزيدوه علواً .

Τίμη κε δοξα ὦ Πισρανλ :
ἰνι παρραϑ ζεν οὐκμν ἠοεληλ :
νιοτηβ ἠτε Εμμανοτηλ : εως
εροϑ ἀριζοτὸ βασϑ .

Ἰπερετων ἠΨϑ ἠμνι : νευ
νιψϑχη ἠτε νιθμνι : νηετθε-
βινοϑτ ἠρεϑμει : εως εροϑ
ἀριζοτὸ βασϑ .

Ψϑ Πανοϑϑ εζω : πετεν-
ρεϑωϑ εκ τον ἀζω : Σεδρακ
Πισαχ Δβδεναζω : εως εροϑ
ἀριζοτὸ βασϑ .

Χωλεμ ζεν οὔνιϑϑ ἠϑρωις :
ὦ νηετερσεβεςθε ἠΠοσ : νευ
νιϑϑσις τηροϑ εταϑαις : εως
εροϑ ἀριζοτὸ βασϑ .

Φϑχος κε ἀναπαϑσις : μοι
ναν τηρεν χωρις ἠραϑσις :
εορενχω ζεν οὐἀπολαϑσις :
εως εροϑ ἀριζοτὸ βασϑ .

Ὠσαϑτωσ πεκβωκ πιπτωχος :
Саρκις ἀριϑϑ εϑοι ἠενοχος :
εσαχι νευ ναιζωσ μετοχος :
εως εροϑ ἀριζοτὸ βασϑ .

مجداً وكرامة
يا اسرائيل قَدِّموا أمامه
بصوت التهليل ياكهنة
عمانوئيل سبحوه
وزيدوه علوا .

ياخدام الله الحقيقي
وأنفَس الأبرار
المتواضعين المحبين
سبحوه وزيدوه علوا .

الله إلهي هو
مخلصكم من الخطر
ياسدراك وميساك
وعبدناغو سبحوه
وزيدوه علوا .

أسرعوا بعظم حرص
يأتقياء الرب وكافة
الطبائع التي صنعها
سبحوه وزيدوه علوا .

برودةً ونياحاً أعطنا
كلنا من غير كسر
لنقول بتمتع سبحوه
وزيدوه علوا .

كذلك عبدك المسكين
سرئيس اجعله بغير
دينونة ليقول مع هؤلاء
كشريك سبحوه وزيدوه
علوا .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ⲁⲣⲓⲫⲁⲗⲓⲛ ⲩ	<i>Praise !</i>	رَتَّلْ . رَتَّلِي . رَتَّلُوا
ⲫⲏⲉⲧⲁⲅⲁⲱϣ	<i>who was crucified</i>	الذي صُلبَ
ⲁⲅⲕⲟⲥϣ	<i>was buried</i>	قُبِرَ
ⲁϣⲧⲱⲛϣ	<i>rose</i>	قامَ
ⲁϣⲕⲱⲣϣ	<i>cancel</i>	أبطلَ
Ⲭⲙⲟⲩ	<i>the death</i>	الموت
ⲁϣⲧⲱⲱϣ	<i>he despised him</i>	أهانَه
ⲃⲱϣ	<i>Lay bare !</i>	اخْلَعْ . اخْلَعِي . اخْلَعُوا
ⲡⲓⲣⲱⲙⲓ	<i>the man</i>	الإنسان
ⲡⲁⲗⲉⲟⲥ ⲩ	<i>old</i>	قديم
ⲭⲱⲗⲉ	<i>wear</i>	البَسْ . البَسِي . البَسُوا
ⲃⲉⲣⲓ	<i>new</i>	جديد
ⲗⲱⲛⲧ	<i>Come near !</i>	اقترَبوا
ⲙⲉⲫⲁⲗⲉⲟⲥ ⲩ	<i>great mercy</i>	عِظَمَ الرَّحْمَةِ
ⲫⲉⲛⲟⲥ ⲩ	<i>sort, kind</i>	جنس
ⲛⲓⲭⲣⲓⲥⲧⲓⲁⲛⲟⲥ ⲩ	<i>the Cristians</i>	المسيحيين
ⲛⲓⲡⲣⲉⲥⲃⲅⲧⲉⲣⲟⲥ ⲩ	<i>the priests</i>	القسوس
ⲕⲉ ⲩ	<i>and</i>	و (حرف عطف)
ⲗⲓⲁⲕⲟⲛⲟⲥ ⲩ	<i>deacon</i>	شمَّاس
ⲙⲁⲱⲟⲩ	<i>Give glory !</i>	اعطوا مجداً ، مَجِّدُوا
ⲟⲩⲉⲓⲕⲁⲛⲟⲥ ⲩ	<i>worthy</i>	مستحق
ⲗⲉⲅⲧⲉ ⲩ	<i>Come !</i>	تعالوا

Coptic	English	Arabic
ϩαρου	<i>to us</i>	إلينا
ϩ̄ = ψουτ	<i>3 = three</i>	ثلاثة
αλου	<i>youth</i>	فتى
ολου	<i>raised them</i>	رفعهم
αϥηαϩου	<i>saved them</i>	أنقذهم
εβολαα	<i>from</i>	من
πιδιαβολου ϩ	<i>Catan</i>	ايليس
εθε	<i>for</i>	من أجل
πεκνουϯ	<i>your God</i>	الهك
αμου	<i>Come!</i>	تعال (فعل أمر)
ζηλωτε ϩ	<i>jealous</i>	غيور
εσπεραϩ ϩ	<i>evening</i>	عشية / مساء
πρωι ϩ	<i>morning</i>	ياكر ، بكرة
μεσιμβριαϩ ϩ	<i>noon</i>	الظهيرة
ηπε ιϩ	<i>here is</i>	ها هوذا
(=ϩηπε ιϩ)		
τενηηϯ	<i>our middle</i>	وسطنا
λαλι	<i>Speak!</i>	تكلم
ϩουη	<i>voice</i>	صوت

ΑΡΙΨΑΛΙΝ
يُنطق أريسالين

♩ = 100

من ألحان تسبحة نصف الليل

Α ρ ι ψ α λ ι ν ἔ φ η ἔ τ α τ α ψ α λ μ ο ς ἔ σ
ρ η ι ἔ χ ω ν ο τ ο ς α γ κ ο ς μ ο ς α γ
τ ω ν μ ο ς α γ κ ω ς μ ο ς α γ † ψ α λ μ ο ς ἔ σ
ἔ ρ ο μ α ρ ι ζ ο τ ὁ β α ς μ ο ς .
β ω ψ α μ π ι ρ ω μ ι ἡ π α λ ε ο ς ἔ σ ο τ ο ς
χ ω λ ε ἡ π ι β ε ρ ι ε τ κ λ ε ο ς ἔ σ ο τ
ο ς ἔ σ ω ν τ ἔ μ ε γ α ἔ λ ε ο ς ἔ σ ω ς
ἔ ρ ο μ α ρ ι ζ ο τ ὁ β α ς μ ο ς .

يكرر المرجع اثنتي عشر مرة لباقي الاستيخونات

التجهيز الموسيقي: جورج كيرلس

٨- لحن: Δσ10C وينطق بالعربية: أجوس (لحن الثلاثة تقديسات)

+ يقال في القداس الإلهي قبل أوشية الإنجيل.
+ ونصه موجود بكتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٦٨.

لغة اللحن:

اللحن كل مفرداته باللغة اليونانية.

المناسبة التي يقال فيها اللحن:

- يقال بالنعمة الفرائحي قبل أوشية الإنجيل في المناسبات الآتية :
 - في قداسات الأعياد السيديّة الكبرى والصغرى.
 - في القداسات التي تقام في ٢٩ من كل شهر قبضي (تذكّار البشارة واليلاّد والقيامة).
 - في طقس صلاة الإكليل.
- وقيل إن هذه التسبحة أعلنت برؤيا إلهية في القسطنطينية في أيام البطريك يروكلس (٤٣٤-٤٤٦) بكونها تسبحة يتغنى بها الملائكة في السماء.
- وتعتقد الكنائس الشرقية أن أصلها يرجع إلى دفن السيد المسيح عندما كان «نيقوديموس» و«يوسف الرامي» يكفناه، إذ دهشا كيف يموت ذاك الذي يهب الحياة !! فسبحاه بهذه التسبحة «قدوس الله، قدوس القوى، قدوس الحي الذي لا يموت».
- وتوجد ألحان عديدة لهذه الكلمات المقدسة : ففي الأعياد السيديّة والأكاليل يقال بلحن الفرّح، وفي الأيام السنويّ يقال بلحن الفرّح بدون الإطناب النغمي الذي يبدأ به لحن الفرّح، وفي يوم الجمعة العظيمة والجنّازات يقال بلحن الحزن المفرط في حزنه وطوله.

أسلوب أدائه:

يؤديه كل الشعب مع خورس الشاماسة ، بمصاحبة الناقوس والمثلث، وكثيراً ما يدور حوار شيق بين مرثم منفرد، ومجموعة الشاماسة والشعب، وخاصةً في الإطناب النغمي للحرف الأول من كلمة "أجيوس" والذي عادة ما يبدأه المرثم المنفرد بجملة ، يرددها بعده بذات اللحن مجموعة الشاماسة، وهكذا يستمر الحوار بينهم.

المقام الموسيقي وسرعة أداء اللحن:

إن لحن الفرحة الذي نحن بصدده الآن يبدأ من مقام «سيكاه» بإطناب نغمي لأول حرف لفظي لكلمة "أجيوس" ومعناها "قدوس"، وفي ميزان رباعي، ويتميز هذا اللحن بأن كل جملة موسيقية فيه تتكرر مرتين، وكأنه حقاً اللحن الذي يسبح به السيرافيم والشاروبيم، نوى الستة الأجنحة الذين «يصرخون واحد قبالة الآخر، فهم يرسلون تسبحة الغلبة والخلص، بصوتٍ ممتلئٍ مجداً، يسبحون وينشدون، يصرخون ويصوتون قائلين قدوس رب الصباؤوت...».

لهذا تحرص كنائس كثيرة على تقسيم هذا التكرار بين مجموعتين من الشاماسة، أو مرثم منفرد ومجموعة الشاماسة، وذلك لتجسيد المعنى (يصرخون واحد قبالة واحد منهم).

ومن المفارقات أن لحن الثلاثة تقديسات هذا، تبدأ أول جملة فيه بعبارة موسيقية تتكون من ثلاثة موازير فقط، وهذا غير معتاد للشكل التقليدي للجملة الموسيقية. إذ أن الجملة الموسيقية عادة ما تتكون من عبارتين، كل عبارة فيها تتكون من أربعة موازير، وكأن الروح عبّر عن الثلاثة تقديسات بالثلاثة موازير.

ويتميز هذا اللحن بأنه نشيط، تقدر سرعته بحوالي « ١٠٠ » نبضة في الدقيقة. وتتميز جملة الموسيقى بسلاسة ونعومة وخفة تدعو إلى الطرب والسعادة، وربما هذا يؤكد أنها التسبحة التي تتغنى بها الملائكة أمام العرش الإلهي، فلا شك أنهم حول العرش في سعادة بالغة تترجم إلى نغماتٍ مفرحة.

كما أنه يتميز بجمل موسيقية متحركة، بها تقنية عالية وبراعة فنية "Technique"، لذا يحتاج أدائه إلى مهارة وصوتٍ متدرب، ولعل هذا أيضاً دليل آخر على أنه من الألحان التي يتغنى بها الملائكة، فهم طغماتٍ متخصصة في التسبيح قد تدربت عليه منذ الإبتداء.

الشرح والتأمل:

إن هذه التسبحة قديمة، وأول من نطق بها «يوسف» و «نيقوديموس»، وبأمر القديس بطرس، سلمت لكنائس سوريا، وأمرها بأن ترتلها قبل إنجيل القديس. وقد وجد في بعض الكتب الخطية القديمة في الكنيسة ما يؤكد هذا القول «إن نيقوديموس لما رأى السيد المسيح مائتاً أخذه العجب وإستولى عليه الدهول أن رئيس الحياة يموت، وهو الذى أقام لعازر من القبر بعد موته بأربعة أيام. لذا ناداه قائلاً: «أين جبروتك يا رب»، وللحال سمع الملائكة تنشد من السماء: «قدوس الله، قدوس القوي، قدوس الحى الذى لا يموت». أما هو فهتف على أثر ذلك قائلاً: «يا من صلبت عنا إرحمنا».

وقد رتبت الكنيسة أن ترتل هذه التسبحة فى القديس وفى كل صلواتها، ثم أمرت أن تكرر ثلاث مرات إعترافاً بالوهية الأبن. كما رتبت أن تقال فى يوم الجمعة العظيمة بلحن طويل جميل، لكنه شديد الحزن، فتلوها ثلاث مرات وفى كل مرة يقال: «يا من صلبت عنا إرحمنا»، إعترافاً منها بما أنكره اليهود الذين تكلموا على الرب وعلى مسيحه وتشاوروا على موته وإحتقروا لاهوته وصرخوا ثلاث مرات قائلين: «اصلبه اصلبه».

وقد ظلت هذه التسبحة مستعملة فى كل الكنائس حتى القرن الرابع. عندما إنتشرت بدعة «أريوس» الهرطوقى فحذف منها الثلاثة عبارات الأخيرة المتضمنة ولادة المسيح وصلبه وقيامته. أما كنيستنا الأرثوذكسية فظلت تستعملها كاملة حتى الآن. وبعض المسيحيين الغربيين رفضوا هذه الترنيمة مدّعين أنها تشير إلى صلب الأقانيم الثلاثة.

أما قصد الكنيسة من تكرار لفظ «قدوس» أى «أجيوس» فى كل جملة، أن تخص الإبن الكلمة المتجسد مميزة بها أفعاله الثلاثة التدبيرية وهى: الولادة والصلب والقيامة، وإلا لو أطلق لفظ قدوس على كل أقنوم لنتج أن الأقانيم عددها تسعة لأنها تتكرر تسع مرات.

وفى هذا اللحن، يتدرج الحوار بين الرنم المنفرد والمجموعة بجملة موسيقية تدور حول حرف لفظى واحد هو «الألفا» (α) الذى تبدأ به «أجيوس». وهذا اللحن يتميز بجملي موسيقية غاية فى الجمال والروحانية والدفع والقوة، وفى رأى الشخصى أنه من أجمل الألحان التى وصلت إلى أذنى وإلى قلبى. حتى

أننى أحرص دائماً على أن أختتم به الحفلات التسبحية ليكون هو آخر لحن يدخل أذن وقلب المسبحين، والمنصتين بمخافةٍ إلى التسبيح .

ولا أستطيع أن أنسى إصرار الشعب "السويدي"، على إعادة هذا اللحن فى إحتفالات "أورينت" باستوكهولم، وكأن هذا الشعب قد أعلن إليه أيضاً برؤيا إلهية بكونه التسبحة التى يتغنى بها الملائكة فى السماء، فطلب أن يسمعها بإصرار على الأرض مرة أخرى قبل أن نرحل عنه.

ويتصاعد اللحن تدريجياً مع تكرار كل جملة مرتين بين المرنم والمجموعة، إلى أن يأتى وقت الإستحقاق لأن ينطق بالكلمة "أجيوس"، وكأن كل ما زنم به، ما هو إلا تمهيد موسيقى وروحى للنطق بلفظ التقديس "أجيوس"، والذى عنده ينحنى كل شعب الكنيسة بخشوع مع تطويلة فى القفلة (كرونا).

ثم يستمر اللحن بالطريقة السنوى من مقام جديد "عجم"، وميزان جديد ثنائى وأشكال إيقاعية أقل حركة من التى إستخدمت فى الإطناب النغمى لحرف "الألف"، وبسرعة أقل قليلاً من التى بدأ بها اللحن المفرح، فلاشك أن هذا البطء لم يتم تسليمه مع اللحن، لكنه صادر من إحساس الشعب بلفظ التقديس، وناتج عن إنحناء جسد كل الشعب عند كلمة أجيوس والتى تتكرر تسع مرات.

ومقام الـ "عجم" هو مقام موسيقى قوى، لذا فالنغمات فى هذا اللحن السنوى قد تلفحت بالوقار، والأشكال الإيقاعية بدأت تتحرك متئدة والألحان المبتهجة الأولى المتصلة "Legato" قد صارت الآن متقطعة فى أدائها "Stacatto" تعبيراً عن الحسم الذى تتحلى به أمام الحضرة الإلهية، ولتعبّر عن قوة القدوس الذى لا يموت، لذا أنا أيضاً أصرخ إليك أيها القدوس الذى لا يموت، طالباً أن تجعلنى أمات من أجلك كل النهار.

يا من بالموت دست الموت وكسرت شوكته، ويامن قتلت الخطية بخشبة الصليب. وأحييت الميت بموتك، الذى هو الإنسان الذى خلقتة بيديك، والذى مات بالخطية، إقتل أوجاعنا بألامك الشافية المحيية.

إمنحنى أيها القدوس القوى الذى أظهرت القيامة بقيامتك، أن أعرفك وقوة قيامتك ، وأن تكمل قوتك ضعفى وكل نقائصى.

هبنى أيها القدوس الحى أن تكون لى حياة معك، «وهذه هى الحياة الأبدية أن أعرفك أنت الإله الحقيقى وحدك ويسوع المسيح الذى أرسلته» (يو: ١٧: ٣).

ضع فى فمى تسبحة السيرافيم لكى أصرخ معهم على الدوام بلا فتور.
أعطنى أيها القدوس أن أكون مستحقاً للوقوف على البحر الزجاجى وأن أمسك
بقيثارتك مسبحاً مع الغالبين قائلاً «أجيوس أوثنوس»، قدوس الله القوى الحى الذى
لا يموت، إرحمنا.



لحن ... الثلاث تقديسات (الفرايحي) Ἄγιος

Ἄγιος ὁ Θεός : Ἄγιος
 ισχυρός : Ἄγιος ἀθάνατος :
 δεκπαρθένοῦ γεννηθεὶς ἐλεησον
 ἡμᾶς .

قدوس الله ، قدوس
 القوي ، قدوس الحي
 الذي لا يموت ، يامن
 وُلِدَ من العذراء ارحمنا .

Ἄγιος ὁ Θεός : Ἄγιος
 ισχυρός : Ἄγιος ἀθάνατος :
 δεσπότησιν δι ἡμᾶς ἐλεησον
 ἡμᾶς .

قدوس الله ، قدوس
 القوي ، قدوس الحي
 الذي لا يموت ، يامن
 صَلِّبَ عنا ارحمنا .

Ἄγιος ὁ Θεός : Ἄγιος
 ισχυρός : Ἄγιος ἀθάνατος :
 ἀνάσταστος ἐκ τῶν νεκρῶν καὶ
 ἀνελεύθῳ ἰς τοὺς οὐρανούς
 ἐλεησον ἡμᾶς .

قدوس الله ، قدوس
 القوي ، قدوس الحي
 الذي لا يموت ، يامن
 قام من الأموات وصعد
 إلى السموات ارحمنا .

Δοξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ : καὶ
 ἁγίῳ Πνεύματι : καὶ νῦν καὶ
 ἀί : καὶ ἰς τοὺς ἑὼνας τῶν
 ἑὼνων ἀμήν .

المجد للآب والابن
 والروح القدس ، الآن
 وكل أوان وإلى دهر
 الدهور . آمين .

Ἄγιᾶ τριάδος ἐλεησον
 ἡμᾶς .

أيها الثالوث
 القدوس ارحمنا .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ἅγιος ى	<i>holy</i>	قُدُّوس
Θεος ى	<i>God</i>	الله
ικχυρος ى	<i>mighty</i>	القوى
ἄθνατος ى	<i>immortal</i>	الذى لا يموت
εκπαρθενου ى	<i>from the Virgin</i>	من العذراء
γεννηθεις ى	<i>who was born</i>	الذى وُلِدَ
ὁ σταρωθεις ى	<i>who was crucified</i>	الذى صُلِبَ
δι ἡμας ى	<i>for us</i>	عنا
ὁ ἀναστας ى	<i>who rose</i>	الذى قام
εκτων νεκρων ى	<i>from the dead</i>	من الأموات
κε ى	<i>and</i>	و
ἀνελθων ى	<i>ascend</i>	صَعِدَ
εις του ى	<i>into heaven</i>	إلى السموات
οτρανος ى		
ἐλεησον ἡμας ى	<i>Have mercy on us !</i>	ارحمنّا
ἅγια τριας ى	<i>Holy Trinity</i>	الثالوث القدوس

Δυσικός
يُنطق أجبيوس

♩ = 100

من الحان الأعياد والآكاليب

♯: علامة تعنى الحقتض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكروتون).

التطوير الموسيقي: جورج كيرلس

Ἄγιος

♩ = 90



ο Θε ος: ἅ γι ος ις χυ ρος:



30 ἅ γι ος ἅ θα να τος: ὁ εκ παρ θε νοτ



40 γεν νε θις ε λε η σο νη μας. ἅ γ



ιος ο Θε ος: ἅ γι ος ις χυ



50 ρος: ἅ γι ος ἅ θα να τος: ὁ σ τα τρο



θις δι ημας ε λε η σο νη μας. ἅ γ



60 ιος ο Θε ος: ἅ γι ος ις χυ

Ἄγιος



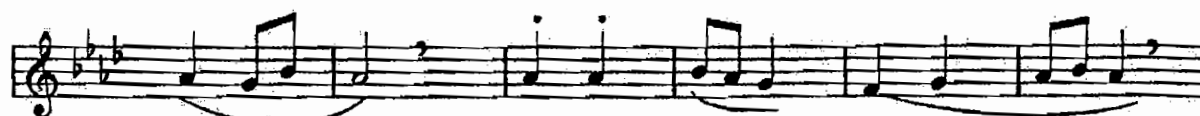
ρος: ἄ γι ο σ ἄ θα να τος: ὁ ἄ νας



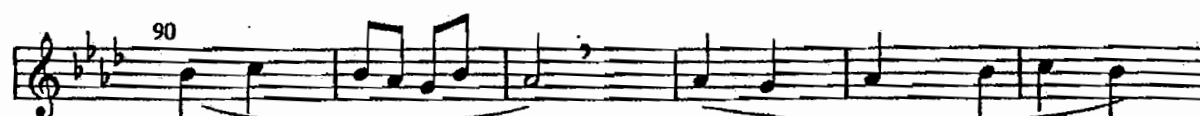
τας εκ των νεκ ρων κε ἄ νε λ θων ις τοις ου ρα



νος ε λε η σο η η μας. Δο ξα Πα τ ρι



κε Ἰ ῶ: κε ἄ γι ω Πνε υ μα τι:



κε νυν κε ἄ ἰ: κε ις τοις ε ὠ νας



των ε ὠ νων ἄ μνη. ἁ γία τ ρι ας



ε λε η σο η η μας.

الكتب والمراجع

- + الكتاب المقدس - دار الكتاب المقدس - (١٩٨٤)
- + خدمة الشماس والألحان - ودلال جمعة الآلام وطروحات البصخة
وضع وترتيب الشماس فرج عيد المسيح - الطبعة السادسة (١٩٩٨)
- + الإبصلمودية المقدسة السنوية - حسب ترتيب آباء الكنيسة القبطية الأرثوذكسية،
نشر جمعية نهضة الكنائس القبطية الأرثوذكسية المركزية بالقاهرة - الطبعة
الثانية (١٩٧١)
- + قداسة البابا شنودة الثالث القاهرة (١٩٨٢) - مجموعة تأملات فى أسبوع الآلام.
- + قداسة البابا شنودة الثالث - ناظر الإله الإنجيلي مرقس الرسول ، القديس
والشهيد - الطبعة الثالثة (١٩٨٥).
- + قداسة البابا شنودة الثالث - إنطلاق الروح.
- + دكتور وليم سليمان قلادة - كتاب الدسقولية تعاليم الرسل - القاهرة (١٩٧٩).
- + الأنبا متاؤس - روحانية التسبحة حسب طقس الكنيسة القبطية الأرثوذكسية
(١٩٨٠).
- + القس كيرلس كيرلس - القداسات الثلاثة، متقابلة مع الضبط و الشرح -
طبعة ثانية (١٩٨٧) .
- + القمص يوحنا سلامة - وكيل البطريركية القبطية بالخرطوم(سابقاً) - اللائى
النفيسة - فى شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة (الجزء الأول والثانى).
- + الشماس دكتور إميل ماهر (الجزء الثانى) - القبط ولغتهم - الباب الثالث - اللغة
المصرية.
- + الأب منقريوس عوض الله - منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية
والقداس - (الكتاب الثالث) (١٩٧٢) .
- + القمص أنطونيوس البراموسى - سلسلة المسيح حياتى(٥) - أنت تسبحتى(١٩٩٢).
- + الأرشيدياكون بانوب عبده - كنوز النعمة - (الجزء الخامس-البصخة المقدسة) -
الطبعة الأولى (١٩٦٢).
- + إيباريشية شبرا الخيمة وتوابعها - أسرة الشمامسة - رسالة إلى قلب كل

- شماس (١٩٩٣).
- + الشماس الدكتور إميل ماهر - الزامير، إستخداماتها الطقسية فى الكنيسة المسيحية الأولى والطقس القبطى المعاصر - طبعة أولى (١٩٩١).
- + نخبة من الأساتذة ذوى الإختصاص ومن اللاهوتيين - قاموس الكتاب المقدس.
- + لجنة التاريخ القبطى - خلاصة تاريخ المسيحية فى مصر- (الطبعة الثالثة) - (١٩٩٦).
- + علماء الحملة الفرنسية - وصف مصر- ترجمة زهير الشايب.
- الجزء (٨) (الطبعة الثالثة) (١٩٩٥) - الموسيقى والغناء عند المصريين الحديثين.
- والجزء (٩) (الطبعة الثالثة) - (١٩٨٦) الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين الحديثين.
- + القس أنناسيوس إسحق - مصر فى فكر الآباء - الطبعة الأولى ١٩٩٦.
- + عزيز الشوان الموسيقا للجميع (١٩٩٠).
- + فكرى بطرس الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين (١٩٨٣).
- + د. نبيلة ميخائيل يوسف الموسيقى فى علاج الأمراض العضوية، رسالة دكتوراة (١٩٧٨).
- + عادل كامل حنا . الموسيقى القبطية بوليفونيا وهارمونياً (دراسة تطبيقية) -رسالة دكتوراه (١٩٩٦).
- + د. ميلاد حنا - الأعمدة السبعة للشخصية المصرية (الطبعة الثالثة) (١٩٩٣).
- + مجلة الأدب والفن - التراث القبطي تراث لكل المصريين - العدد الثاني (١٩٩٤).
- + مجلة الفكر والفن المعاصر - القاهرة (١٩٩٤).
- + أحمد بيومى - القاموس الموسيقى (الناشر دار الأوبرا المصرية)
- + عبد الحميد توفيق زكى - المعاصرون من رواد الموسيقى العربية - (١٩٩٣).
- + بول ماكومون - الموسيقى فى الكتاب المقدس، ترجمة «جس كونراد ولن» - (١٩٧١).

الأبجدية القبطية COPTIC ALPHABET

CAPITAL	SMALL	NAME	PRONUN	CAPITAL	SMALL	NAME	PRONUN
كبير	صغير	اسم الحرف	نطق الحرف	كبير	صغير	اسم الحرف	نطق الحرف
Ⲁ	ⲁ	alpha ألفا	a آ	Ⲫ	ⲫ	pi بي	p ب
Ⲃ	ⲃ	veta فيتا	b / v ف / ب	Ⲭ	ⲭ	ro رو	r ر
Ⲅ	ⲅ	ghamma غمما	n/g/gh غ/ج/ان	Ⲯ	ⲯ	cima سيما	c س
Ⲇ	ⲇ	delta دلثا	d/dh د / د	Ⲱ	ⲱ	tav تاف	t ت
Ⲉ	ⲉ	ey إي	ai إيه	Ⲳ	ⲳ	psilon ابسلون	v / ee ف / إي
Ⲋ	ⲋ	co سو	no. only كرقم ٦ فقط	ⲵ	Ⲷ	fey في	f ف
Ⲍ	ⲍ	zita زيتا	z ز	Ⲹ	ⲹ	key كبي	ك / ش / اخ pc
ⲏ	Ⲑ	ita إيتا	ee كسرة طويلة	Ⲽ	ⲽ	psi بسي	س oa
Ⲓ	ⲓ	theta ثيتا	th ث / ت	ⲿ	Ⲿ	omiga أوميغا	ضممة طويلة sh
ⲕ	Ⲍ	iota يوتا	i كسرة قصيرة	ⲿ	ⲿ	shai شاي	ش f
ⲏ	Ⲑ	kappa كبثا	k ك	ⲻ	Ⲽ	fai فاي	ف kh
Ⲓ	ⲓ	lola لولا	l ل	ⲽ	Ⲿ	khai خاي	خ h
ⲕ	Ⲍ	mey مي	m م	ⲿ	Ⲿ	hori هوري	ه j
ⲏ	Ⲑ	ney ني	n ن	ⲻ	Ⲽ	janja جنجا	ج tsh
Ⲓ	ⲓ	exi إكسي	x اكس	ⲿ	Ⲿ	tshima تشيشما	تش ti
ⲕ	Ⲍ	omikron أوميكرون	o ضممة قصيرة	ⲿ	Ⲿ	ti تي	تي