موسيقية الألحان القبطية

"مقال كتبه جورج كيرلس

خصيصا للموسوعة الروسية الأرثوذكسية المجلد رقم 37"

- **مقدمة** Literature

يمكن توصيف "الموسيقى القبطية" طبقاً لما جاء بالموسوعة القبطية بأنها "تعبيراً عن فخر وإيمان مستمر مازال حياً لليوم بين الأقباط كأثر لتقليد حقبة قديمة، وهي أحادية الصوت تُرنم بدون مصاحبة آلية "آكابيلا" من الرجال فقط بإستثناء بعض المردات تُسند لكل الشعب، ويمكن توظيف الناقوس الصغير والمثلث لمصاحبة ألحان محددة في بعض الخدمات" [1].

والألحان القبطية هي أقدم تراث موسيقى موجود بالعالم الآن، فهي كائنة منذ نحو ألفي سنة، نغماتها محفوظة في قلب الكنيسة القبطية الأرثوذكسية في مصر بالتقليد الشفاهي Oral Tradition، وضروبها "Rhythms" Droub وأوزانها Time signatures ترسخت في أفواه المرتلين Cantors والإكليروس Clergy. فهي ذخيرة مكونة من أكثر من 1048 لحن تم تسليمها جيلاً بعد جيلٍ من خلال مرتلين Cantors لديهم القدرة على إختزان هذا الكم الكبير من الألحان المتنوعة في مقاماتها Scales وصياغتها Composition forms وقفلاتها Cadences، لكي ما يتم ترنيمها في 35 مناسبة طقسية Ritual Rites على مدار السنة الواحدة، حتى أن بعض هذه الأحان تنشد مرة واحدة في السنة كمثال تلك التي يُسَبح بها في يوم الجمعة العظيمة Holy Friday التي تعد تذكاراً لصلب ودفن السيد المسيح.

[1] Aziz S. Atiya- Editor in Chif -The Coptic Encyclopidia Vol 6 –Macmillan 1991- page 1715

الألحان المصرية القديمة (القبطية)

م	عدد ألحان المناسبة	الطقس	إسم المناسبة الطقسية	أجمالى الألحان
1	104	القداس الألهى	ألحان القداس الألهى	417
2	209		ألحان الكاهن ومردات الشماس بالقداس	
3	78		ألحان رفع بخور عشية وباكر	
4	17		مردات وألحان الشماس لرفع بخور	
5	9		ألحان التماجيد	
6	14	التسبحة	ألحان تسبحة العشية	86
7	72		ألحان تسبحة نصف الليل	
8	12	(فرايحي)	ألحان عيد النيروز	289
9	7		يوحنا المعمدان	
10	5		ألحان سبت لعازر	
11	21		ألحان أحد الشعانين	
12	17		ألحان سبت الفرح	
13	38		ألحان عيد القيامة	
14	18		ألحان عيد الصعود	
15	20		ألحان عيد العنصرة والسجدة	
16	5		ألحان عيد الرسل	
17	5		لقان عيد الرسل	
18	12		ألحان عيد الصليب	
19	28		ألحان برامون و عيد الميلاد	
20	27		ألحان عيد الغطاس	
21	8		ألحان عيد الختان	
22	11		ألحان عيد عرس قانا الجليل	
23	6		ألحان عيد دخول المسيح الهيكل	
24	10		ألحان عيد البشارة	
25	6		ألحاد عيد دخول المسيح مصر	
26	7		الحان عيد التجلى	
27	26		ألحان الأكاليل	
28	45	كيهك	ألحان شهر كيهك	45
29	33	أصوام	ألحان صوم نينوى والصوم الكبير	55
30	12		ألحان صوم الرسل	
31	10		ألحان صوم العذراء	
32	58	حزايني	ألحان أسبوع الألام وصلوات التجنيز	58
33	15	صلـوات	ألحان صلوات تبريك المنازل والغاليليون	15
34	16		ألحان صلوات السيامات وتكريس الرهبان	16
35	67	أسـرار	ألحان سر الميرون ومسحة المرضى والمعمودية	67
	1048	أجمالى عدد ألحان الكنيسة القبطية		1048

(جدول يبين عدد الألحان القبطية فى المناسبات المختلفة)

وبالرغم من أن تراث الألحان القبطية يعد ميراثاً روحياً مخصص للعبادة في داخل الكنيسة القبطية الأرثوذكسية في أنحاء العالم، إلا أنه بسبب عمقه التاريخي والحضاري النابع من جذوره الفرعونية وبسبب جَماله الموسيقى وروعة وعذوبة جُمله الموسيقية، صار هذا التراث محط أنظار العالم وصارت المهرجانات العالمية تطلب إستضافته في إحتفالاتها الموسيقية كأيقونة لها قيمتها الروحية والتاريخية والموسيقية على حد السواء، حتى أن هناك فرق موسيقية كـ "فرقة دافيد" صار لها صيتٌ ذائع في المشاركة في هذه المهرجانات في كل انحاء العالم لتميزها بدقة ادائها الروحاني والعلمي لهذه الألحان.

ولأن الكنيسة القبطية الأرثوذكسية صاحبة هذا التراث الموسيقى شغلها الشاغل هو التعبد بهذه الألحان وجعلها وسيلة للسمو بالمشاعر الروحانية للمؤمنين الذين جاءوا لحضور الصلوات الليتورجية Liturgical في الكنيسة، لذا أ غفل الكثير التعمق في موسيقية هذه الألحان والتي تعتبر من الناحية العلمية هي أصل العلوم الموسيقية في منطقة الشرق الأوسط إن لم يكن في كل أنحاء العالم، حيث ذُكِر "*أنه كان عند قدماء المصريين معاهد ومدارس لتعليم الموسيقى والغناء، وأفضل هذه المعاهد والمدارس كانت في مدينة "منفيس" (سقارة)، وأنه توجد صور ونقوش تبين تعلم العازفين والعازفات والمغنيين والمغنيات مهنة الموسيقى. وكان الممتازون من خريجي هذه المعاهد والمدارس يُطلبون للعمل في بلاط الملوك وفي منازل الوزراء وكبار رجال الدولة*"[2]

أيضاً علوم الموسيقى بكافة أشكالها الإيقاعية والهارمونية وموسيقى الشعر من بحور وأوزان درسها موسى النبي عندما تربى في بلاط فرعون منذ نحو أربعة آلاف سنة حسب ماكتب المؤرخ "فيلون" Philon اليهودي السكندري (22 ق.م – 54 م) في كتابه "حياة موسى النبي.

ولما جاء الى مصر القديس "مرقس الرسول" كاروز الديار المصرية وأحد السبعين رسول الذين عينهم السيد المسيح، أسس مدرسة اللاهوت بالإسكندرية وخصص بها قسماً للموسيقى لكي يظل

- [2] نبيل كمال بطرس –"**الموسيقى القبطية فى مصر وصلتها بالموسيقى الفرعونية**"– رسالة ماجستير – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – سنة 1976

التسبيح والموسيقى علماً، ثم ألف أول قداس إلهى الذى نُسب فيما بعد للقديس كيرلس الكبير[3]، ليضع بين ألحانه كل ما تسلمه من فم السيد المسيح، هذا الى جوار ما تم تأليفه من ألحان آنذاك. فقد تسلم القديس مرقس هذه الألحان من السيد المسيح شخصياً فى "عِلِيّة أورشاليم" حيث كانت هي بيت أسرة مارمرقس وكانت مكاناً مقدسا للبروفات Rehearsals التسبيحية للسيد المسيح مع تلاميذه الأطهار إذ يقول الكتاب: "ثم سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون" (مرقس 14: 26) مؤسسا بذلك أول خورس للتسبيح في العهد الجديد، إذ كان يطرح المزمور بصوته العذب ويجاوبه تلاميذه قائلين "هلليلويا". وقد كتب المؤرخ الكنسي الأسقف يوسابيوس القيصري نقلاً عن "فيلون Philon" المعاصر للرسل يقول واصفاً التسبيح أيام الرسل في مصر :

"وهكذا لا يقضون وقتهم في تأملات فحسب بل أيضا يؤلفون الأغاني والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة"[4].

إلا أن الإبداع التأليفى للألحان لم يتوقف عند ذلك الزمن بل تعداه، فألف القديس أثناسيوس الرسولي البطريرك العشرون (326 م - 373 م) ألحانا يذكر من بينها اللحن الرائع "أومونوجينيس" "أيها الوحيد الجنس" الذى يقال فى الساعة السادسة من يوم الجمعة العظيمة. وهكذا استمر التأليف والإبداع حتى تأسست معظم الألحان القبطية فى الثلاثة قرون الأولى الميلادية بشكل علمي روحاني، ليرددها القديسين وكل الأقباط في كل العصور حتى يومنا هذا.

التأليف:Composition

تتميز الألحان القبطية فى أساليب تأليفها من حيث العروض الموسيقى بأسلوبين هما الميليسما والسيلابك.

---

[3] قداسة البابا شنودة الثالث، "**ناظر الإله الإنجيلي مرقس الرسول**"، القديس والشهيد- الطبعة الثالثة 1985

[4] الأب متي المسكين: "**التسبحة اليومية ومزامير السواعى**" دراسات فى التقليد الكنسى- الكتاب الرابع- الطبعة الثالثة-1993-دير القديس أنبا مقار برية شهيت.

أولاً: أسلوب الميليسما Melismatic :

ففي اسلوب الميليسما "الإطناب النغمى" يتناغم كل حرف لفظى بنغمات ممتدة تعلو وتنخفض تطول وتقصر، تتقطع وتتصل قبل أن يتم النطق بالحرف اللفظي الذى يليه. وترجع أصول هذا الأسلوب الميليسماتي إلى الموسيقى الفرعونية حيث كتب ديمتريوس الفاليرونى فى عام 297 ق.م وهو أحد أمناء مكتبة الاسكندرية: *"إن كهنة مصر كانوا يسبحون آلهتهم من خلال السبعة حروف المتحركة التى كانوا يأخذون فى الغناء بها الواحد تلو الآخر، وكان ترديدهم بهذه الحروف يُنتج نغماتاً عذبة"* [5].

ويتضح مما كتبه ديمتريوس الفاليرونى أن الإطناب النغمى هو أسلوب فى الغناء كان موجوداً أيام الفراعنة وقد إمتد إلى الكنيسة القبطية كأسلوب وليس كألحان بذاتها[6]. وقد لجأ آباء الكنيسة عند وضعهم ألحانها المختلفة الى أسلوب الميليسما للعديد من الأسباب منها:-

1. الميليسما للتسبيح على الدوام: فالتسبيح فى الكنيسة القبطية مبنى على فكرة رئيسية هى التشبّه بالملائكة الذين يسبحون الله على الدوام بغير إنقطاع ولا فتور مستندين على الآية التى تقول:

"لأنهم فى القيامة لا يزوّجون ولا يتزوجون، بل يكونون كملائكة الله فى السماء" [7].

لذلك فاستخدام الميليسما هو الأسلوب الأمثل لتحقيق فكرة التسبيح على الدوام أو بغير انقطاع، لأنه بالميليسما تزداد النغمات لحرف لفظى واحد قبل النطق بالحرف الذي يليه.

لذلك فإن لحناً مثل "اللى القربان"هو لحنٌ مدته أربعة دقائق كاملة بالرغم من أنه مبنى على حرف لفظى واحد وهو الحرف الأول من الأبجدية القبطية المسمى "ألفا" "ⲁ" وهو الحرف الأول للكلمة

---

[5] علماء الحملة الفرنسية – وصف مصر– الكتاب السابع– الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين – ترجمة زهير الشايب – ص83

6 مصطفى عطاالله و جورج كيرلس – الموسيقى القبطية– جامعة حلوان دبلوم الدراسات العليا في الموسيقى الفرعونية 2006 – HEEPF - ص 56.

7 الكتاب المقدس: إنجيل متى الاصحاح 22 آية 30

"هلليلويا ⲁⲗⲗⲏⲗⲟⲩⲓⲁ"، حيث بدأ اللحن بالحرف "ⲁ" ولم يُنطق بالحرف الذي يليه حتى نهاية اللحن. أما باقى حروف الكلمة "هلليلويا" فيتم إنشادها فى اللحن "هلليلويا فاي بى بي" وهو اللحن الذي يقال فى دورة الحمل بالقداس الإلهى. وأحياناً لا يتم إكتمال تلاوة لحن اللي القربان بالكامل حسبما ينتهي الكاهن من الطقوس والصلوات السرية التي تؤدي أثناء ترنيم اللحن. وعند الإستماع الى لحن "اللي القربان" الذي مدته 4 دقائق وقد تم صياغته لنص مكون من حرف لفظى واحد، يتضح أن الميليسما هى أسلوب ابتدعته وأبدعته الكنيسة القبطية من أجل جعل التسبيح حياة مستمرة معاشة تشبُّهاً بالملائكة الذين يسبحون على الدوام بغير فتور قائلين "قدوس قدوس رب الجنود السماء والأرض مملوءتان من مجدك الأقدس"، وهذه الكلمات أيضا تم صياغتها بألحان عديدة، بعضها بأسلوب الميليسما والآخر باسلوب السيلاباتي.

2- الميليسما للتعبير :- لم تكن الميليسما فى تراث الموسيقى القبطية يوماً ما "حشواً نغمياً" بغرض امتداد أزمنة التسبيح للإله الحى، بل عند التدقيق والتحليل للألحان التى تم صياغتها بهذا الأسلوب، وُجد أن الميليسما تجئ لكي ما تعبر عن ثلاثة:

a. فهي تعبر عن معانى الكلمات التى تم تلحينها بهذا الأسلوب الميليسماتى بشكل صريح، فتشرح بالنغمات معانى الكلمات. فعند الإستماع الى لحن مثل "أريهؤو تشاسف" "زيدوه علواً إلى الأبد"، بنغماته الكثيرة التي تمتد إلى نحو ست دقائق هى مدة هذا اللحن وبكلماته القليلة التي تعد على أصابع اليد الواحدة، نجد أن الإطناب النغمي والجمل الموسيقية المحشوة بالنغمات الميليسمية الزائدة تعبر عن كلمة "**زيدوه**"، وأن التصاعد النغمي السلمي الذي يبدأ من المنطقة الوسطى ويعلو ليصل الى منطقة الجوابات الحادة يعبر عن المعنى "**علواً**"، كما أن التسلسل النغمي الممتد عبر اللحن مع الإنتقالات المقامية مابين مقام "العجم" و"الراست" ثم إلى "العجم" مرة أخرى فى منطقة القرارات ثم إلى مقام "العراق" فى منطقة الجوابات وكذلك إعادة القسم بأكمله، والذي يشبه فى قالب السوناتا قسم إعادة العرض من حيث الفكرة وليس من حيث القالب كل ذلك يعبر عن كلمة "**إلى الآبد**".

b. وهي تعبر أيضاً عن الحالة الروحية التي تعيشها الكنيسة سواءً كانت حالة نسك كحال الكنيسة أيام الصوم الكبير، فألحان الصوم الكبير تتميز بالتقشف والزهد، لذا فالميليسما فى بعض ألحان الصوم الكبير تكون محدودة للغاية، وقد تنعدم فى بعض الألحان مثل لحن "تى هيرينى" الذى يعتبر نموذجا للتقشف النغمى والزهد الإيقاعى[8].وإن وُجدت في بعض الألحان الصيامي، فيكون لهدف روحي، كلحن "إنثو تى تي شوري" و "شاري إفنوتي" و اللحن العريق "ميغالو" الذي يقال في أحاد الصوم وجمعة ختام الصوم. أو حالة حزن كحال الكنيسة فى أسبوع الآلام الذى تتميز ألحانه بالشجن وتصل الميليسما فيها الى ذروتها، وتبلغ الميليسما قمة هذه الذروة فى يوم الجمعة العظيمة إبتداءاً من ألحان الساعة السادسة حتى الساعة الثانية عشر. أو حالة فرح وابتهاج كحال الكنيسة فى أعياد الميلاد والغطاس والقيامة والعنصرة (كلمة عبرية معناها اجتماع) والأعياد السيدية الكبرى او الصغرى التى تتميز ألحانها بالبهجة والزخارف اللحنية للتعبير عن هذه البهجة، وتتغلغل الميليسما وتتحد مع هذه الزخارف بشكل فعّال خفيف الظل، مثل "المزمور السنجارى" (نسبة الي بلدة سنجار) الذي ينتهى بمجموعتين من الهلليلويا تكاد النغمات الميليسمية والزخارف اللحنية من فرط بهجتهما أن تخرجاه عن وقاره. أو حالة ترقب كحال الكنيسة طوال شهر كيهك وهى تنتظر ميلاد السيد المسيح، فتكون ألحان غزيرة كثيفة يُتلى الواحد تلو الآخر فى سهرات، تروح فيها الميليسما وتغدو، ولا تنتهى إلا عندما يلوح الفجر، فتبدأ ألحان أخرى هى ألحان القداس الإلهى التى لاتنتهى إلا صباحاً. أو حالة ترجى وأستعطاف عند طلب مراحم الرب الواسعة مثل ألحان "كيرياليسون" التى تعنى " يارب ارحم"، هذا وغيرها من الحالات المختلفة التى تعيشها الكنيسة على مدار السنة الطقسية والتى تتكون من نحو 35 طقس كلٍ له طابعه الخاص، وجميع ألحان كل طقس تسعى دائماً لأن تعبّر بالنغمات عن حال هذا الطقس.

c. كما تعبر أيضاً عن الفكر والمفهوم الروحى الذي تعيشه الكنيسة أثناء أداء اللحن. فالألحان فى الكنيسة القبطية ليست مجرد نغمات موسيقية مرصوصة، بل هي نغمات هادفة، حتي أنه أحيانا تصمت الكلمات تماما لتبدأ النغمات وحدها فى تحمل مسئولية أن تشرح الفكر الروحى الذى

8 جورج كيرلس – محاضرة في جامعة سان تيخون بموسكو – إبريل 2013

تعيشه الكنيسة، مستعينة بالطقس ذاته فى عملية الشرح هذه. لأن الطقس أيضا فى الكنيسة القبطية ليس أصماً، لكنه نابضٌ بالحياة حاملٌ فكر الكنيسة بين ثناياه.

فمثلا لحن "أللى القربان " وهو لحن قديم عريق – يؤكد قدمه الإشارة التى وردت عنه فى القانون رقم 40 للبابا أثناسيوس الرسولى– يقال بعد صلاة المزامير وقبل دورة الحمل، هذا اللحن يشارك الطقس فيه بالشرح مع النغمات. فعندما يقف الكاهن فى باب الهيكل متجهاً إلى الشعب غرباً وبيده لفافة والشماس يقف عن يمينه وبيديه اليمنى لفافة بها قارورة تحمل عصير الكرمة، وبيده اليسرى شمعة لتضئ على الحمل (القربان) وقت إنتخابه، ثم يقدم له القربان ليختار منه الحمل وكذلك عصير الكرمة. فيختار الكاهن الحمل الذي بلا عيب وهو مواجهاً شعبه غرباً، ثم يتقدم إلى المذبح شرقاً فى خلوة مع الله يصلى فيها من أجل المؤمنين ويخص بالذكر منهم أسماء الذين قدموا القرابين والذين قُدمت عنهم من الأحياء والأموات. وفى أثناء ذلك يضع الحمل على يده اليسرى، ويبل أطراف أصابعه اليمنى بالماء ويمسح بها على الحمل إشارة الى العماد الطاهر للسيد المسيح فى نهر الاردن، وهنا تبدأ أصوات الشمامسة تنطلق بنغمات لحن "اللي القربان" فى أداء جماعى بدون مصاحبة الناقوس أو المثلث كل ذلك لرسم رحلة السيد المسيح من لحظة عماده فى نهر الأردن حتى قيامته المقدسة التى عندها يرنم الشعب كله "هلليلويا فاى بى بى"، هذا هو اليوم الذي صنعه الرب، فلنفرح ولنتهلل فيه.

فانسياب النغمات من أفواه الشمامسة فى مطلع لحن "أللى القربان" متئدة رزينة بإيقاعها الثلاثى المتمهل الذى يشير الى خطوات السيد المسيح المباركة وهى تتحرك من الجليل إلى الأردن، والماء الذى بلل به الكاهن أصابعه اليمنى ليمسح الحمل الذى استقر على يده اليسرى ليجسد العماد المقدس، كل ذلك من نغمات وطقوس وضعته الكنيسة ليعبّر عن هذا الفكر وتلك المعانى رغم عدم وجود كلمات بالمرة. فصارت مسئولية شرح المعنى وتجسيد الفكر هى مسئولية نغمية طقسية بحتة، وبدون الميليسما لم يكن ممكنا تحقيقها على الإطلاق.

3-للميليسما قيمة موسيقية فعالة: للميليسما قيمة موسيقيةكبيرة، ألهمت بعض مؤلفى الموسيقى خارج الكنيسة لكي يصيغون ألحاناً بها إطناب نغمى. ولعل قالب "الدور" يؤكد ذلك، إذ يتم حشو القسم الثانى من هذا "الدور" بالآهات، ويطلق عليه "الهنك" وهو مصطلح يطلق على

أسلوب الغناء فى "الغصن الرئيسى للدور" عندما يتبادل المغنى والمنشدين الآهات. ولو لم تكن للميليسما هذه القيمة الموسيقية لما استخدمها المؤلفون الموسيقيون فى مؤلفاتهم الغنائية. فما أكثر الأغانى التى تم حشوها بنغمات ميليسمية. ويعتبر "محمد عبد الوهاب" واحداً من بين كثيرين أدركوا قيمة هذه الميليسما وفهموا كيف تستخدمها الكنيسة ببراعة، فراحوا يستخدمونها مثلها. فعندما صاغ رائعته "مريت على بيت الحبايب" ووصل الى الجملة الإنشائية "وقفت لحظة" فإنه أراد أن يعبر بالميليسما عن أن هذه اللحظة التى مضت من عمره عندما مر على بيت الحبايب عندما كان الشوق والحنين يملأ قلبه وعقله وفكره الموسيقى، هذه اللحظة الـ "هنية"، مرت كلحظة بينما هى لم تكن كذلك، فقدماه قد تسمرتا أمام بيت الحبايب، فلم يبرحه حتى أنعش فؤاده وعينيه بهذا الجو المعبق برائحة الحبيب. لذلك رغم أن كلمة "وقفت" (هي كلمة عربية نطقها عبد الوهاب بالعامية) جميع حروفها ساكنة، ولا تسمح بالميليسما، وبالرغم من أن قواعد التلحين الأساسية الأولية هى عدم المد على حرف ساكن، إلا أن "عبد الوهاب" وجد نفسه مضطرا وآسفا أن يكسر هذه القواعد المتعارف عليها، ويضع ميليسما كثيفة على هذا الحرف الساكن الأول من كلمة "وقفت" فى تحدٍ هدفه التعبير عن أن هذه اللحظة الخاطفة كانت من الطول الشديد، إذ فيها استرجع كل ذكرياته مع الحبيب، بينما لا يوجد من الحبيب سوى الجو الذى كان او مازال يعيش فيه.

هذا هو الذي حدث فى "اللى القربان" الذي امتد على الحرف اللفظى الأول من الليلويا، إلا أن الكنيسة القبطية التى ألهمت عبد الوهاب بالفكر الميليسمى، لم تكسر القاعدة الموسيقية الشهيرة، إذ أن الحرف الأول من الليلويا هو حرف "ألفا" 𝛢 فهو حرفاً متحركاً وليس ساكناً. وهناك أمثلة عديدة تبين كيف استخدم مشاهير الموسيقيين الميليسما فى أعمالهم الغنائية لقيمتها الموسيقية الرائعة.

4. الميليسما لوضع الانسان فى حالة صفاء : فالانسان يعيش خارج الكنيسة فى عالم من الضجيج والصخب والاضطراب والتشويش والصراعات، وعندما يدخل الي الكنيسة، تبدأ اولا فى تنقيته من هذا الضجيج والصخب والاضطراب والتشويش، وتحاول جاهدة ان تخفف من وطأة هذه الصراعات المختلفة التي بداخلة، من خلال النغمات الميليسمية المتصلة المنسابة فى هدوء. وتتعمد الكنيسة فى ذلك ان تكثر من النغمات وتقلل من الكلمات حتي لاترهقه فى فهمها وتركيزه في

معانيها، حتي يصفى وينقي ذهنه تماما من طوفان بحر العالم الصاخب، عندئذ يمكن ان تبدأ فى زيادة الكلمات اكثر حيث تحتاج الي فهم وتركيز. فالانسان فى لحظة دخوله من الخارج الي الكنيسه يكون أشبه بكوب الماء الممتلئ غبارا وعكارا وشوائب، فتصبر عليه الكنيسة حتي تتركز هذه جميعها فى القاع وتصفى وتتنقى افكاره، وتكون الميليسما عاملاً مساعداُ فى سرعة عملية التنقية لما لها من مقدرة فائقة فى تهدئة النفس.

5. الميلسما تعطى فرصة للتأمل ولإنسياب الفكر: لذا تلجأ الكنيسة القبطية إليها لتعطى المؤمنين فرصة للتأمل، لينساب فكرهم الذى قد يكون تحجر بسبب الهموم والضغوط العصبية، فيبدأ الفكر فى أن يرتفع ويسمو الى فوق، محمولاً على ذبيحة النغم. فالكلمات المنطوقة دائما ما تكون بمثابة معلومات روحية تحتاج الى تركيز الذهن، بينما الميليسما تكون بمثابة نغمات بلا معلومات لترفع القلب فى سياحة تأملية. فالفكر والتأمل قد يقودان الإنسان الى فهم اللاهوتيات والسمائيات والآخرويات وتعطيه القدرة عن رسم التصورات الروحية فى خياله بشكل أفضل وأسمى بكثير من الوعظ والتعليم المباشر. وربما القصة الشهيرة التى لذلك الطفل، الذى ظل خادمه (الذي يقوم علي خدمته في مدارس الأحد) يشرح له ما هو "الملاك" ذلك المخلوق السمائى النقى الأبيض المنير ذو الأجنحة، وإذ بدأ الطفل يرسم صورة للملاك من نسج خياله الشخصى بفكره وبدأ يتأملها وينميها حتى تشبع تماما بصورة ذلك الملاك النوراني. وعندما أراد الخادم أن يجسد صورة الملاك لهذا الطفل، أحضر صورة مرسومة للملاك، فبكى الطفل، فسأله الخادم لماذا تبكى، فقال له، إن الصورة التى رسمتها فى خيالى لهذا الملاك لم تكن كهذه، بل أجمل بكثير. والمقصود هو قدرة الفكر والخيال والتأمل على تجسيد المفاهيم الروحية واللاهوتية والتى يكون للميليسما فيها نصيباً كبيراً في فك الروابط التى تقيد الفكر وتحول دون التأمل.

6. الميليسما لاستعواض الآلات الموسيقية: فعندما بشر الآباء الرسل الأطهار بالمسيحية فى أنحاء المسكونة اختاروا طقس المجمع اليهودى وهو الذى كان يعتمد بشكل واضح على الموسيقى الغنائية البحتة "Acapella"، أما طقس الهيكل والذي كان معروفاً عند العبرانيين باستخدم جميع الآلات الموسيقية، فلم يلجأ اليه الآباء الرسل عند وضع طقوسهم. وأكد ذلك قانون (رقم 80) لإكليمندس السكندرى الذى منع دخول واستعمال الآلات الموسيقية فى الكنيسة. ولأن حنجرة الإنسان هى أعظم آلة موسيقية تستطيع تأدية الميكروتون بدقة ومهارة فلم تلجأ الكنيسة لاستخدام الآلة الموسيقية

التى هى أقل عظمة من الحنجرة الطبيعية التى خلقها الله. هذا ساعد الكنيسة العامة شرقاً وغرباً لأن تقطع كل صلة بالعبادات الأخرى، فالآلات الموسيقية كانت تشكل عنصراً أساسياً فى الاحتفالات الوثنية، ومنعها كان يمثل صوناً للمؤمنين من تذكارات الشر الوثنية وتركيزاً لإنتباههم فى قوة الكلمات الإلهية.

لهذه الاسباب ولغيرها منعت الكنيسة القبطية إستخدام الآلات الموسيقية فى الليتورجيا، وحيث أن الآلات الموسيقية لا تنطق ألفاظا بل تعزف نغمات فقط، لذلك لجأت الكنيسة الى أسلوب الميليسما كأسلوب تعويضي لغياب الآلات الموسيقية فى الليتورجيا. فصارت الميليسما تقوم بدور اللزمات (الفواصل) الموسيقية، وإذ كان ذلك جميلاً ويصدر أصواتاً عذبة، إمتد الى ما هو أبعد من اللزمات الموسيقية، فصارت الميليسما متغلغلة فى عدد كبير من الألحان بشكل غزير، حتى أن بعض الألحان التى يصل زمن أدائها الى نحو نصف ساعة، لا يتعدى عدد كلماتها أصابع اليد الواحدة.

ومما سبق يمكن استخلاص أن الميليسما هى اختراع فرعونى لا غش فيه، انتقل الى الموسيقى القبطية -كأسلوب وليس كألحان- من أجل الوصول الى تسبيح ملائكى ممتد لا يفتر على الدوام، وقد طورته الكنيسة ووظفته ووضعته فى الأشكال والقوالب والصيغ التى تخدم المفاهيم الروحية واستخدمته للتعبير عن الحالة التي تعيشها ولتفسير الكلمات، ولتصفية وتنقية الذهن من تشويشات العالم الخارجى، ولإتاحة فرصة للتأمل، كما استعوضت به الآلة الموسيقية التى منعت استخدامها فى الليتورجيا المقدسة.وهذا الأسلوب الميليسماتى انتقل بعد ذلك الى الموسيقى العربية فى القالب الموسيقى الغنائى الشهير المسمى بـ "الدور"، ثم انتقلت منه الى الأغانى القديمة، حتى وصلت الميليسما الى الأغانى الخفيفة المعاصرة.(مرفق شكل توضيحي لإنتقال الميليسما من الفراعنة حتى الآن).

(شكل يبين إنتقال أسلوب الميليسما من الفراعنة حتي الآن)

ثانياً: أسلوب الدمج* Syllabic :

إذا كان الأسلوب الميليسماتى Melismatic قد وضعته الكنيسة المصرية القبطية الأرثوذكسية لإعطاء المؤمنين الحضور فرصة للتأمل فى معانى الكلمات والمفاهيم الروحية والطقسية، فإن أسلوب الـ Syllabic المسمى بالدمج، قد وضعته أيضا لضخ كمية كبيرة من المعلومات الروحية والعقائدية فى أقل وقت ممكن. فبينما فى الاسلوب "الميليسماتى" تتعمد الكنيسة المصرية أن تضع نغماتٍ عديدةً لحرف لفظى واحد، يكون على النقيض فى هذا الأسلوب "السيلاباتى" الدمجى تتعمد أن تضع لكل حرف لفظى نغمة واحدة فقط. واكثر من هذا، فإنك تجد أحياناً أن حرفين لفظيين بل ربما اكثر قد اندمجا معاً فى نغمة واحدة. ومن خلال هذا الأسلوب الدمجى الذي عادة ما تكون ايقاعاته سريعة نشيطة، تستخدمه الكنيسة في بث كل المفاهيم والعقائد والقصص الروحية والمزامير والمدائح وذلك من خلال لحن بسيط عادة ما يخلو من التغيرات الايقاعية او الإنتقالات المقامية وتقل فيه الزخارف اللحنية، لذلك تكون هذه الألحان المصاغة بأسلوب الدمج "السيلاباتى" من السهولة التى تُمكِّن جميع المؤمنين الحضور من أدائها بإتقان ومن هنا تكون المشاركة لكل الشعب الموجود بصحن الكنيسة.

وهذا الأسلوب وجد قبولاً فى الأوساط الفنية خارج الكنيسة المصرية، فامتد الى الأغانى بمصر وخارج مصر وهو ماسمى بموسيقى الراب Rap (Rhythmic African Poetry) والجملة تعنى "الشعر الأفريقى المقفى" حيث أن الكلمة كانت جزء من لغة الأمريكيين الأفارقة منذ الستينات.

وكما أوحت ألحان الكنيسة المصرية الضاربة فى القدم بنحو ألفى سنة وألهمت المؤلفين الموسيقيين فى أنحاء العالم بأسلوب الميليسما الفرعونى الأصل، هكذا أيضا أوحت لهم بأسلوب الدمج السيلاباتى، فإسمه الأفريقى الأصل- رغم أنه ظهر فى الولايات المتحدة الأمريكية فى بداية السبعينيات فقط من

* الدمج : "Syllabic " فى هذا الاسلوب" السيلاباتى "الدمجى تتعمّد الكنيسة أن تضع لكل حرف لفظى نغمة واحدة فقط وأحيانا مايكون هناك حرفين لفظيين بل ربما أكثر قد اندمجا معاً فى نغمة واحدة.

القرن العشرين فى حى برونكس بولاية نيويورك- يبين أنه مستوحي من قارة إفريقيا حيث تتوسطها مصر. وكما أنه فى أسلوب الدمج السيلاباتى بإيقاعاته السريعة النشيطة تبث الكنيسة كل المفاهيم والعقائد والقصص الروحية والمزامير والمدائح من خلال لحن بسيط، فإنه أيضا فى موسيقى الراب يتحدث المؤدون عادة عن أنفسهم، والتعبير عن استيائهم وغضبهم على صعوبات الحياة.
وقد كتبت "ويكيبيديا" الموسوعة الحرة أن بعض مغنيي الراب يقومون بالتركيز فى أغانيهم على الجانب الروحى أو الدينى، وأن الراب المسيحى حاليا يعتبر الشكل الأكثر نجاحاً تجارياً من أنواع الموسيقى الدينية. بينما "أمة الخمسة فى المئة" (Five Percent Nation) وهى جماعة دينية إسلامية، تواجدت فى الراب أكثر من أى جماعة دينية أخرى. وقدم الفنانون أمثال Rakim، بوستا رايمز، وناس، نجاح كبير فى نشر هذا المذهب.

إلا أنه يلاحظ أن جميع هؤلاء لهم أسلوب ثابت ورتيب فى الغناء، مما قد يصيب الإنسان بالملل إذا ظل يستمع الى موسيقى الراب بإيقاعها الثابت وشعرها الملقى بكثافة داخل إطار زمنى قليل، لكن الكنيسة المصرية كان لها حكمة فى أن تمزج بين كل من الأسلوب السيلاباتى والميليسماتى فى ألحانها المتعاقبة، بحيث إذا استمعت فى طقس ما الى لحن بأسلوب سيلاباتي كان الذى يليه بأسلوب الميليسما، وهكذا. ففى طقس تسبحة نصف الليل يبدأ بلحن "تين ثينو" (قوموا يابنى النور لنسبح رب القوات) المصاغ بأسلوب الميليسما، ثم يأتى بعده عددٌ من الاستيخونات* بأسلوب سيلاباتى مطلعه "هوبوس انتيف اري إهموت نان" (لكى ينعم لنا بخلاص نفوسنا).

وهكذا فى الهوسات (التسبيحات) الأربعة، إذ يبدأ الهوس الأول "توتى افهوس انجى مويسيس" (حينئذ سبح موسى) والذى يحكى قصة عبور شعب الله فى بحر سوف (البحر الاحمر) ونجاتهم من مركبات فرعون وهو مصاغ بأسلوب سيلاباتى، ثم يليه لُبش♦ الهوس+ الاول "خين أوشوت افشوت" (قطعاً انقطع ماء البحر والعمق العميق صار مسلكا) وهو مُصاغ بأسلوب الميليسما.

* الأبيات الشعرية او الأرباع الغنائية

♦ كلمة قبطية معناها ختام

ويأتى بعد ذلك الهوس الثاني "أوأونه أيفول ايم ابشويس" (أشكروا الرب لأنه صالح) وهو لحن دمجى لمزمور داود النبى رقم (135) ويليه لُبش الهوس الثاني "مارين أوأونه ايفول" (فلنشكر المسيح) وهو بأسلوب الميليسما. وهكذا يكون الحال بهذا التنوع باقى الهوسات ولبشها، بل وباقى كل طقس تسبحة نصف الليل، مما لا يسبب أى نوع من الملل حيث يصل زمن هذه التسبحة الى مايزيد عن أربعة ساعات متصلة من الألحان السيلاباتية والميليسمية.

والبعض يعتبر أن هناك أسلوب ثالث للصياغة يقع مابين الميليسماتك والسيلابك، وهو "النيوماتيك Neumatic" وفيه يقابل الحرف اللفظي الواحد درجتان موسيقيتان أو ثلاثة على الأكثر (صعوداً أو هبوطاً).

المقامات:

المقامات الموسيقية بأبعادها ومقاييسها هي التي تشكل المذاق اللحني لموسيقات الشعوب على إختلاف طبائعهم. لذلك فالموسيقى الغربية تتميز بمحدودية مقاماتها المنحسرة مابين المقام الكبير، والمقام الصغير بنوعيه الميلودي والهارموني. والموسيقى السودانية تتميز بالسلم الخماسي الأبعاد، والموسيقى العربية تتميز بالمقامات المتعددة التي تحوي الربع تون. أما مقامات الألحان القبطية فهي بالرغم من تشابهها مع المقامات العربية في تعدد مقاماتها، إلا أنها تختلف عنها في بعض الخواص الموسيقية، ويظهر هذا الإختلاف عند الاستماع إليها، ويزداد عند تحليلها موسيقياً. وسبب هذا الإختلاف هو وجود الميكروتون "Microtone"، وهو ماينا ظر "الربع تون" أو الثلاثة ارباع التون في الموسيقى العربية، ولكنه يختلف عنه بأنه يزيد بقيمة "كوما Comma[9]"، وهذه الزيادة الطفيفة

+ كلمة قبطية معناها تسبيح

9 الكوما هى بعد صغير لايمكن تحديده الا حسابياً، وهو الفارق الموجود بين نغمتين يصدران صوتا "ترادفياً" واحدا انهارمونيا (مثل رى دييز – مى بيمول) حيث يوجد بينهما فى الواقع الحسابى الرياضى فارق صغير جداً يسمى "كوما" ومقدار هذا الفرق ناشئ من تقسيم البعد الكبير الطنينى "التون" الى نصفين، أحدهما طبيعى (دياتونى) والآخر ملون (كروماتى). وأن النصف الملون (رى – رى دييز) يكبر النصف الطبيعى (رى – مى بيمول) بمقدار 1/9 من التون والمساوى لـ "كوما" حيث أن "نصف التون الملون" يحتوى على 5/9 من التون، فى حين أن "نصف التون الطبيعي"

في البعد الطنيني تعطي له مذاقا مختلفاً في السمع عن مثيله في الموسيقى العربية، وبالتأكيد إختلافاً جذريا عن الأبعاد الدياتونية في الموسيقى الغربية.

فمقامات الموسيقى القبطية سباعية التكوين النغمى، وتكون إما دياتونية طبيعية منتظمة Diatonic Scale كالسلالم الكبيرة والصغيرة فتكون الأبعاد بين نغمات السلم الموسيقى درجات كاملة أو نصفها، أو تكون الأبعاد بين بعض النغمات على مسافة ثلاثة أرباع النغمة، والتى تسمى بـ" البعد المتوسط". وهذا النوع من الأبعاد أوجد إمكانية تقسيم السلم الموسيقى – من الناحية النظرية – الى أربعة وعشرين ربعا (Microtone) مما ترتب عليه نشوء كثرة من السلالم الموسيقية متنوعة يفوق عددها المائة. ويتكون البناء الموسيقى لهذه المقامات من تتابع جنسين Guens إما متصلين أو منفصلين ببعد فاصل، وكل جنس منهما يتكون من أربعة نغمات.

وهناك تجربة لفريق من الباحثين المتخصصين في الموسيقى والكمبيوتر أثبتت أن المصريين القدماء هم اول من اكتشفوا السلم الموسيقى الخماسى Pentatonic Scale الذي استعمل في الدولة القديمة ثم طوروه مع بداية الدولة الحديثة إلى السلم الموسيقى السباعى Seven Note Scale of Amino وإن القدماء المصريين هم أول من عرف الموسيقى والسلالم الموسيقية، وان فيثاغورث قد عاش في مصر واحداً وعشرين عاماً ينهل من علومها الموسيقية وآدابها وفنونها، بل أن الإغريق

يحتوى على 4/9 منه بهذا الفارق المساوى لـ 1/9 والمسمى بالكوما. ويلاحظة هذا الفارق الطفيف اكثر فى الآلات الوترية. ويطلق هذا اللفظ على الفرق بين البعد الكبير التام (دو – رى) ونسبته طبيعيا 9/8 والبعد الكبير الناقص (رى – مى) ونسبته طبيعيا 10/9 والفارق بينهما 81/80.

ويظهر الفارق بين أداء الميكروتون فى الألحان المصرية القديمة ومثيله الربع تون فى الموسيقى العربية عندما يلتحق أحد العازفين من فرقة الموسيقى العربية بفرقة تعزف الألحان القبطية مثل "فرقة دافيد"، فإن عازفاً ما لآلة مثل الكمان "الفيولينة" يحتاج الى وقت يتدرب فيه على اداء الميكروتون باللحن القبطى.

أيضاً كتبوا عن جودة وكمال الموسيقى المصرية القديمة وأن الموسيقى القبطية هى الامتداد التاريخى للموسيقى الفرعونية وهى واضعة الأصول والأوزان والقواعد لموسيقات الشعوب الأخرى.

والمقامات العربية قد أخذت الكثير من مقامات الموسيقى القبطية، وجاء الفرس فأطلقوا أسماء فارسية عليها وعلى نغماتها مثل الراست والدوكاه والسيكاه، ومازالت هذه الأسماء تستعمل حتى الآن. إلا ان هناك أحد الباحثين يدرس إعادة تسمية هذه المقامات بأسمائها الاصلية إن وُجدت، أو تسميتها باسماء قبطية بما يتناسب وطبيعة الطقوس التى تؤدى فيها هذه الألحان والمقامات.

وما يميز مقامات الألحان القبطية عن مثيلتها العربية، هو أن المقامات العربية عادة ما يتقيد فيها المؤلف الموسيقى بدرجات الاستقرار التام (على درجة أساس السلم الموسيقيTonic) والمؤقت، فتكون القفلات متوقعة، أما فى المقامات القبطية فهى تعطى فرصة للتحرر من الالتزام بدرجات الاستقرار هذه، فيعطى ذلك تلويناً وثراءً أكثر للصياغة.

وتتميز بعض الألحان القبطية بالمناورات الشديدة والإنتقالات المقامية خلال اللحن الواحد، وهذا يرجع لبراعة مؤلفى هذه الألحان من جهة ولتعدد المقامات القبطية من جهة أخرى، وفى نهاية اللحن عادة مالا يتم الإلتزام بالعودة إلى المقام الأصلى الذى بدأ منه كما هو معتاد فى المؤلفات الأخرى.

كذلك يوجد فى الكثير من الألحان القبطية ما يسمى بـ "الإنتقالات المقامية" Scale Transposition وهو أسلوب تغيير المقام أثناء الحركة اللحنية مثل لحن " ⲕⲁⲧⲁ ⲡⲓⲭⲟⲣⲟⲥ" وهذه الإنتقالات المقامية اقتبسها بعض الموسيقيين (أمثال سيد درويش وعبد الوهاب) من الموسيقى القبطية ليثروا بها موسيقاهم وأصبح وجود الإنتقالات المقامية بأى لحن إنما يدل على ارتقاء وسمو للموسيقى وعلى دسامة وثراء.

الأوزان والضروب:

الأوزان والضروب فى الكنيسة القبطية محدودة وبسيطة للغاية، فالكنيسة القبطية لا تعتمد فى تسابيحها على الإبهار الإيقاعي في الأوزان والضروب، لأنه من المعروف أن الإيقاع العنيف له تأثير أقوى على الجسد وليس الروح،كما أنه كلما زادت الكثافة الإيقاعية في الإلحان كلما كان لهذا مدلولاً على ضحالتها وضعف قيمتها الموسيقية والروحية. فكما أن دور الآلات الإيقاعية وعددها في الأعمال الكلاسيكية العالمية الراقية يكون محددا ومحدوداً، حيث بالأوركسترا الكبير عدد 2 آلة تيمباني وطبلة كبيرة ومثلث وجونج بحيث يصل عدد الآلات الإيقاعية إلى عدد الآلات المصوتة من خمسة الى عشرة فى المائة من إجمالي عدد آلات الأوركسترا الكبير الذي يصل إلى نحو مائة وعشرون آلة موسيقية، وكما أن دور هذه الآلات يكون محددا ومحدودا للغاية حتى أن عدد الموازير التي يصمت فيها الإيقاع قد يصل أحياناً إلى نحو ستمائة مازورة، هكذا في ألحان الكنيسة القبطية يتم توظيف الإيقاع والآلات الإيقاعية (الناقوس والمثلث) توظيفا دقيقا محدداً.

والكنيسة القبطية لم تقلص عدد ودور الآلات الإيقاعية في الليتورجيا فحسب، لكنها قلصت أيضا الضروب والأوزان فلم تسمح بأكثر من الأوزان الآتية:-

* الأوزان الثنائية * الأوزان الرباعية

* الأوزان الثلاثية (قليلا) *الأداء الحر الأدليبي AdLibitum .

إلا أنه يوجد تحولات وتغيرات في السرعة والإيقاع خلال اللحن الواحد في كثير من الألحان.

وعن الموازين المستخدمة في الألحان القبطية كتب نيافة الحبر الجليل الأنبا مكاريوس يقول نقلاً عن بحث في الألحان القبطية لم ينشر للدكتور عماد سامي:

"يمكن باختصار توضيح الموازين المستخدمة في الألحان القبطية في النقاط الآتية:

1- بحسب النوتة الغربية نجد أن الأقباط إعتمدوا أساساً في ألحانهم الموازين الثنائية 2/2 و 2/4 مثل لحن **Ⲁⲗⲗⲉⲗⲟⲓⲁ Ⲭⲉ ⲫⲱⲉⲙ** *"الليلويا جي إفميفئي" ولحن* **Ⲡⲁⲓⲱⲟⲣⲡ** *"طاى شوري" والهيتينيات.*

2- توجد ألحان إعتمدت على الميزان الرباعي 4/4 مثل إفرحي يامريم.

3- لا يوجد أي أثر للموازين الثلاثية وخلافه، لكن من الملاحظ أن كل الألحان التي تصاحب بالإيقاع تكون لها ميزان. أما الألحان التي لا يصاحبها الأيقاع أو يمنع إستخدام الأيقاع فيها تكون ذات ميزان مكسور، والسبب في ذلك يرجع لقلة الخبرة الفنية للمرتلين فينكسر منهم الميزان بسبب حلي لحنية (وتسمى الزخارف...) أو "الأخذ نفس"، ويحدث هذا بخاصة في الألحان الفردية التي تقال في أسبوع الآلام، وربما يكون هذا هو السبب وراء الإحساس بالضيق الناتج عن سماع هذه الألحان لدى المستمع.

4- هناك عدد قليل جداً من الألحان ليس له ميزان أصلاً حتى يُكسر، ولا يستخدم له ميزان من أي نوع، وعادة ما تقال هذه الألحان بطريقة فردية (وإن كان هناك من يؤكد إمكانية توقيع جميع الألحان على النوتة الموسيقية[10])"

إلا أنه ثبت وجود موازين ثلاثية في الألحان القبطية (وإن كانت معدودة) مثل لحن "أريبيمفئي" الذي يقال قبل أمانة اللص اليمين يوم الجمعة العظيمة، ولحن كيرياليسون الأسترحامية التي تقال قبل دورة الساعة الثانية عشر من نفس اليوم، ومثل مطلع لحن أللي القربان. كما ثبت أيضاً أن الألحان التي لا

10 مكاريوس الأسقف العام- مدخل الى الموسيقى القبطية –مصادرها.خصائصها.ثراؤها- إيبارشية المنيا وأبو قرقاص للاقباط الأرثوذكس- طبعة تحضيرية 2010 – ص 258.

يصاحبها الأيقاع أو يُمنع فيها إستخدام الأيقاع ليس من الضروري أن تكون ذات إيقاع مكسور، فهناك ألحانا كثيرة لا يصاحبها إيقاع وهي موزونة مثل إربيو أسمو إثؤواب، كما أن هناك بعض الألحان بها مقاطع أدليبية Addlibitum (أي متحررة من الأيقاع).

والبرغم من أن الموسيقى الشرقية – المحيطة بالكنيسة القبطية – ذاخرة بأنواع من الضروب والأوزان الإيقاعية المركبة التى يصل عددها الى نحو (48) منها المدور والمحجر والمصمودى الكبير والنوخت والدور هندى..وغيرها، إلا أنه بالرغم من ذلك إستطاعت الكنيسة القبطية ببساطة إيقاعاتها أن تجذب أنظار العالم كله نحو موسيقاها، إذ راعت أن يكون هناك تنوعا فى الإيقاعات ليس في الألحان عند تعاقبها ولكن في داخل اللحن الواحد.

وقد كتب الموسيقار "نيولاند سمث" *"أن الملحن في تأليفه للحن القبطي كان لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية بل كان مرتبطاً بمعنى اللحن الروحي يصوره بإحساسه"*[11] لذا قام أحد الباحثين بدحضه قائلاً [12]:

1) منذ القدم كانت الألحان التي يسبح بها الإنسان خالقه هي دائماً أرقى الألحان وأقواها وأعلاها شأناً وأكثرها التزاماً بالقواعد الموسيقية العلمية وكانت الألحان التي يسبح بها الإنسان خالقه هي المثال الذي يحتذيه الآخرون. ولعل ما دونه علماء الحملة الفرنسية في كتابهم الشهير "وصف مصر" عن الحيوية القصوى والقدرة العلمية والسمو البالغ في تراتيل موسى النبي التي أنشدها بعد

[11] متى المسكين – التسبحة اليومية وصلوات السواعي– مرجع سابق ص 136

- 12 جورج كيرلس"**الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها**" الطبعة الاولي 2001–الناشر مؤسسة مارمرقص لدراسات التاريخ القبطي– ص 136

عبوره البحر الأحمر، وأيضاً التي أنشدها قبل وفاته بوقت قصير إذ كتبوا[13]:"إن موسى الذي تلقى في مصر كل علوم المصريين بالعناية نفسها التي كان لابد من بذلها لو أن الذي كان يتلقى العلم هو إبناً لفرعون ذاته كان لابد له بالضرورة أن يؤلف هذه التراتيل طبقاً للمبادئ التي تلقاها عن معلميه وبالذوق والإحساس نفسيهما اللذين اكتسبهما من الشعر الجميل والأغنيات الجميلة التي عند المصريين عند دراسته للنماذج التي كان عليه أن يحاكيها في دروسه وكذلك عند دراسته للأشعار والأغنيات التي استحقت بسبب روعة جمالها، أن تؤدى في المعابد حيث أمكنه أن يتمعنها بنفسه" .

ثم يستطرد هؤلاء العلماء قائلين[14]: "هل سيسألن أحد الآن ما إن كان ينبغي على العبقرية التي أملت مثل هذا الشعر الجميل على موسى أن توحي إليه بغناء جميل، غناء له تعبير يوحى بقوة الإحساس وقد كان موسى متبحراً على هذا النحو العميق في كل فروع موسيقى قدماء المصريين".

ومما كتبه هؤلاء العلماء يتبين أن مصر كانت تعرف قواعد الشعر والتلحين والصياغة والأوزان والضروب منذ أكثر من خمسة آلاف سنة.

2) إن المدرسة اللاهوتية الأولى التي أسسها مار مرقص الرسول والتي تحكى عنها كتب التاريخ أنها كانت عظيمة الشأن حتى منتصف القرن الخامس الميلادي حتى أن منصب رئيسها لأهميته كان

[13] علماء الحملة الفرنسية – وصف مصر – الكتاب السابع "الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين" –ترجمة زهير الشايب – ص 91

[14] علماء الحملة الفرنسية – وصف مصر – الكتاب السابع "الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين" –ترجمة زهير الشايب – ص 93

يلي المنصب البطريركي في الرتبة، وظل أساقفة وباباوات الكرسي الإسكندرية زمناً طويلاً يُنْتَخبون من بين رؤسائها وتخرج منها أعظم بابوات الإسكندرية الذين اشتهروا بسعة العلم والإطلاع وعظم الغيرة مثل الكنسدروس وأثناسيوس وديونسيوس وكيرلس وديسقوروس[15]، هذه المدرسة كان يُدرس بها الموسيقى إلى جوار العلوم اللاهوتية. ومن المرجح أنه طالما وُجدت مدرسة بهذه المكانة العالمية يكون تعليم الموسيقى فيها له أصول وقواعد وأوزان بل يُعتقد أنه من هذه القواعد انبثقت وتطورت جميع القواعد الموسيقية التي ظهرت في كل أنحاء العالم بل ويُعتقد أن علم الهارموني (أي علم التوافق في تعدد النغمات المختلفة رأسياً بعزفها في آن واحد بإنسجام) وكذلك علم الكنتربنط (أي علم التوافق في تعدد الألحان المختلفة أفقيا) قد عُرفت قواعدهما في هذه المدرسة، ولعل ما جاء على لسان القديس أثناسيوس الرسولي بابا الإسكندرية العشرون (326-373م) وهو واحدا من القديسين العظماء اللذين تخرجوا من مدرسة الإسكندرية اللاهوتية إذ قال:

"... فكما إذا سمع المرء عن بعد 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 تعطى كل الأوتار أصواتها متوازنة معاً. وكما إذا ضبط 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 فجعلت ما في الهواء متوافقاً مع ما على الأرض، وما في السماء متوافقاً مع ما في الهواء ووحدت الجزء مع الكل ...." من كلمات البابا

15 لجنة التاريخ القبطى – خلاصة تاريخ المسيحية فى مصر – (الطبعة الثالثة)- (1996)- ص 108

أثناسيوس الرسولي: "بتوافق نغماتها" و "تعطى كل الأوتار أصواتها متوازنة معاً" و "نتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة"، يمكن إستخلاص أنه كان على دراية بعلم توافق الأصوات، ويؤكد ذلك شخصيته الموسيقية حيث يُنسب إليه وضع بعض الألحان العميقة التي أثرت الكنيسة القبطية ومنها لحن ⲟ ⲙⲟⲛⲟⲥⲧⲉⲛⲏⲥ.

3) قام عدد من الباحثين بتحليل الكثير من الألحان القبطية ووجدوها تخضع لأصول ولأوزان ولضروب ولقواعد موسيقية وأن أشكالها اللحنية تنقسم إلى جمل موسيقية سليمة وتتكون كل جملة من ثماني موازير موسيقية وتنقسم كل جملة إلى عبارتين موسيقيتين تنتهي العبارة الأولى منها بـ قفلة مضطربة "Interrupted cadence" والثانية بـ قفلة تامة ([16]) Perfect Cadence لتشكل هذه القفلة التامة نهاية جملة موسيقية سليمة ترتكز على درجة الأساس[17] Tonic ولتبدأ جملة أخرى نمطية. وهذا هو الشكل العلمي السليم الذي أُتُبِع فيما بعد في الأعمال الموسيقية العديدة التي قدمها كبار الموسيقيين العالميين نقلاً عن الموسيقى القبطية. كما وجدوا أن بعض الجمل الموسيقية التي تنتهي بتطويل أخر نغمة

16- القفلات هي أسلوب هام في صياغة الألحان وليس المقصود بها فقط ختام اللحن ككل ولكن ايضاً ختام كل جملة لحنية على حدة وهى أنواع كثيرة كل نوع منها يعطى إحساساً معيناً بالجملة التي سبقتها ومنها:

+ القفلة النصفية Half close وتعطى إحساسا بالقفل غير الحاسم..

+ القفلة الانتقالية وتستخدم للانتقال من مقام لآخر..

+ القفلة غير التامة Imperfect Cadence وتستخدم لتعطى إحساس بعدم الانتهاء 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 وتعطى إحساس بتوقع الانتهاء بالقفلة التامة إلا أنها تنحرف بالمستمع إلى قفلة أخرى غير تامة..

+ القفلة الفيجورية: وهى القفلة التي تحتوى على زخارف لحنية.

+ القفلة التامة: وهى تستخدم في نهاية الجمل الرئيسية وفي نهاية اللحن وتعطى إحساساً يقيناً بالنهاية..

17- درجة الأساس أو الدرجة الأولى من السلم الموسيقى وعادة ما يسمى السلم باسم الدرجة الأولى منه لأهميتها في الصياغة الموسيقية وللارتياح السمعي كلما تم الاستقرار عليها وغالباً ما يبدأ بها اللحن التقليدي.

(كرونا) تتكون من عدد من الموازير الموسيقية أقل من الطول الحقيقي للجملة السليمة وبنفس مقدار التطويل، وهذا من الناحية الموسيقية يسبب نوعاً من التوازن الموسيقى الذي لجأ إليه الكثير من الموسيقيين العالميين في بعض أعمالهم ذلك عندما كانوا يضعون فوق النغمة الأخيرة في نهاية الجملة الموسيقية كرونا أي علامة تطويل لهذه النغمة ليحدث هذا التوازن الموسيقى.

كما وجدوا في عدد من الألحان القبطية "تحولات مقامية" Scale Transposition وهو أسلوب تغيير المقام أثناء الحركة اللحنية مثل لحن " ⲕⲁⲧⲁ ⲛⲓϫⲟⲣⲟⲥ " ولحن " ⲱⲟⲩⲛⲓⲁ ⲧⲟⲩ"

وهذه التحولات المقامية اقتبسها بعض الموسيقيين أمثال الموسيقار سيد درويش وعبد الوهاب من الموسيقى القبطية ليثروا بها.

كما وجدوا بهذه الألحان تحولات ايقاعية أي أن الإيقاع أو الضرب أو الـ Tempo لا يستمر ثابتاً من أول اللحن إلى أخره بل يتغير من وقت لآخر كلما دعت الضرورة إلى ذلك. أيضا بعض الألحان أو بعض مقاطع لبعض الألحان تحتوي على جمل مسترسلة لا تخضع للإيقاع والتي تسمى بالأدليبي Addlibitum

والتغيير في الإيقاعات أو الضروب[18] هو أيضاً أسلوب يجعل الموسيقى القبطية تأخذ مكانة المعلم بين موسيقات الشعوب التي جعلت موسيقاها تتلون بالضروب المختلفة لتخرج من حيز السذاجة

18- الضروب: هى الأصول أو الأوزان الخاصة بالموسيقى الشرقية وهى تتكون من عددو 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 المصمودى الكبير والسماعى الثقيل والدراج وعادة ما

الموسيقية وترتقى بسمو متشبهة بالموسيقى القبطية. وكذلك تغيير السرعات أثناء اللحن والذي صار سمة مميزة للموسيقى الكلاسيكية العالمية التى أخذت عن الموسيقى القبطية هذا الأسلوب فصار مؤلفو هذه السيمفونيات والسوناتات وقوالب الكونشيرتو يضعون الحركة الأولى في سرعة تختلف عن الحركة الثانية – التى عادة ما تكون بطيئة – وتختلف أيضاً عن الحركة الثالثة والتى عادة ما تكون سريعة.

لذا من المرجح أن تكون للموسيقى القبطية أصول وقواعد وأوزان وأنها واضعة الأصول والقواعد والأوزان لموسيقات العالم حيث كانت تقوم بتدريسها في المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية للعلماء.

القوالب:

القوالب الموسيقة للألحان القبطية توضح مدى الإدراك الموسيقى والوعى الفنى الذى كان يتمتع به آباء الكنيسة الأولون. فالقوالب عديدة ومتنوعة، منها البسيط ومنها المركب، والحقيقة الغائبة أن عدم دراية الشمامسة والمعلمين بقوالب هذه الألحان يؤدى الى أداء مطموس المعالم، فلا يُمكن إدراك بداية كل جزء والجزء الذى يليه من أجزاء القالب، الأمر الذى يؤدى فى النهاية الى أن يتوه كل من المرنمين والمستمعين فى بحر من النغمات تلطمهم فيها أجزاء القالب المفككة.

ويرى أحد الباحثين أن هناك أهمية خاصة لعملية فهم الشماس والمرتل للقالب الموسيقى للحن للأسباب الآتية[19]:

1. تُعَرف الشماس والمرتل بالتقسيم الداخلى للحن،(مثلا A,B,A,C) فيستوعب المعالم الموسيقية الخاصة باللحن، ويعرف الأجزاء التى يتم إعادتها والأجزاء الجديدة الصياغة.

تقوم الآلة الايقاعية بضبط هذه الضروب وفي الكنيسة القبطية يقوم الناقوس المعدنى بهذه المهمة ولتلميع الألحان المفرحة بالرنين ويطلق على مثل هذه الايقاعات اللفظ Polyrthythm..

[19] جورج كيرلس:إستخدام الألحان المصرية القديمة في كتابة وقيادة مؤلفات موسيقية مصرية معاصرة– رسالة ماجستير –أكاديمية الفنون – المعهد العالي للموسيقى العربية– 2013– ص 36

2. تجعل الشماس والمرتل يسبحان بفهم، فيؤدى اللحن موضحاً تقسيماته الداخلية التى إستوعبها من قبل، فينعكس فهمه على أدائه، فيصلى بالروح وبالذهن أيضا كقول فيلسوف المسيحية القديس بولس الرسول.
3. فهم القالب يساهم بشكل فعال فى سرعة إستلام اللحن من الُمعلم، فلا تصبح حصص الألحان مجهدة للشمامسة من فرط تركيزهم فى حفظ النغمات تلو النغمات بلا حدود زمنية فاصلة بين جزء والجزء الذى يليه، خاصة عندما لا يفضل البعض إستخدام النوتات الموسيقية للألحان للحفاظ على هويتها الأصلية من حيث التقليد الشفاهى أو للجهل بها.
4. إن إستيعاب القالب الموسيقى للحن يسهل فهم إختيار أسلوب الأداء المناسب (أسلوب الأنتيفونا بين خورس قبلى وبحرى، أو أسلوب الريسبونسوريالى أو الجماعى أو الفردى).

وقوالب الألحان القبطية يمكن تصنيفها الى نوعين طبقاً لتقسيم الخبير "إيجون ويليش" هما: القوالب الشعرية، والقوالب الموسيقية[20].

اولاً: القوالب الشعرية:

وهي مبنية على وحدة الإستيحون (الربع)، وهي الوحدة التي يتم عليها بناء معظم القوالب. ويتكون الأستيخون من اربع جمل (شطرات)، ويفصل كل جملة عن الأخري نقطتان رأسيتان (:)، وتتكون الجملة من عدد معين من التفاعيل التي ينطق بعضها بنبرة قوية والبعض الآخر بنبرة ضعيفة، وذلك وفقاً لقواعد العروض الشعري في لغة اللحن، وهذا النظام يعتبر موجوداً في معظم الألحان.ومن أهم القوالب الشعرية في الموسيقى القبطية:

الإبصالية: وهي قطعة موزونة كالشعر تتكون من مجموعة من الأستيخونات قد يصل عددها الى 24 وكل استيخون به اربع شطرات، وعادة ما يبدأ كل استيخون بأحد الحروف الأبجدية القبطية (او العربية أو اليونانية حسب لغة الإبصالية) حسب الترتيب الأبجدي لها. ومن أشهر الإبصاليات "إبصالية واطس للثلاثة فتية القديسين وهي "رومية". وكلمة إبصالية هي كلمة أصلها يوناني وترجع

[20] نبيل كمال بطرس – رسالة ماجستير – مرجع سابق – ص 189

الى سفر المزامير المسمي باليونانية "بصالموس" وترادف الكلمة العربية "مديحة". ويوجد بحث قدمه "يسى عبد المسيح" (1898-1959) عن الإبصالية تم نشره في مجلة معهد الدراسات القبطية مطبعة النجدة – القاهرة 1958 ص 85.

الثيؤطوكية:

"الثيؤطوكيات هي مدائح للسيدة العذراء مريم وتشتمل على تأويل ورموز العتيقة، وتنزيل نبوات الأنبياء على الأحوال السيدية الحديثة والإستدلال بها على حبلها وهي عذراء وميلاد رب المجد متجسداً منها الى غير ذلك من المعاني، وهي تنسب الى السيد البطريرك أنبا أثناسيوس الرسولي. وقيل أن شخصاً قديساً فاضلاً كان قرموصياً وترهب ببرية القديس العظيم مكاريوس بشيهات رتب ألحانها."[21]

" ومن المقطوع به أن الشيرات الأولى والثانية والتي تأتي في ختام ثيؤطوكية السبت هي جزء من العظة الرابعة التي ألقاها البابا كيرلس الأول عمود الدين (412 – 444م) بابا الإسكندرية الرابع والعشرون في كنيسة العذراء مريم بمدينة أفسس بين يومي 23 و 26 يونية سنة 431م بعد أن أعلن مجمع أفسس المسكوني الثالث سنة 431م أن العذراء هي والدة الأله بالحقيقة".[22]

والثيؤطوكية هي قالب تسبيحي يستخدم في صلوات تسبحة نصف الليل وهي قطع قبطية موزونة بدون قافية (فيما عدا عدد قليل منها)، وعدد الثيؤوطوكيات هو سبعة، لكل يوم من أيام الأسبوع ثيؤطوكية واحدة، ثلاثة منها آدام وهي لأيام الأحد والاثنين والثلاثاء، وأربعة منها واطس لأيام الأربعاء والخميس والجمعة والسبت.

---

[21] إبن كبر (القرن 14 م)- "**مصباح الظلمة في إيضاح الخدمة**"- الجزء الثاني- مؤسسة مينا للطباعة – الطبعة الأولى-1998- ص118

[22] أثناسيوس راهب من الكنيسة القبطية – **معجم المصطلحات الكنسية – الجزء الأول** 2001- الطبعة الأولى – ص271

وتتميز الثيؤطوكيات الآدام بالقصر والميل لنغمة الفرح لانها تقال يوم الأحد حيث "فرح التلاميذ إذ رأوا الرب" (يو 20-20)، أما الثيؤطوكيات الواطس فتتميز بالطول والخشوع لأنها تقال يوم الأربعاء حيث تم فيه المشورة بين يهوذا الإسخريوطي واليهود لتسليم السيد المسيح، والخميس حيث تم القبض على السيد المسيح، والجمعة حيث تم صلبه، والسبت حيث كان جسده موضوعاً في القبر.

وتتكون الثيؤطوكية من عدد من القطع (قد تصل الى 15 قطعة كما هو الحال في ثيؤطوكية الأحد)، كل قطعة مكونة من قسمين، كل قسم مكون من عدد من الأستيخونات، كل استيخون مكون من أربعة شطرات. وقد يكون هناك مرد ثابت في نهاية كل قسم او قطعة، يكون عبارة عن إستيخون أو أكثر. كما أنه أحيانا ما يعقب بعض القطع ألحانا ذات صياغة ميليسمية كلحن " شيرى بي ماريا" الذي يغطي كل استيخونات القسم الأول من القطعة السابعة من ثيؤطوكية الأحد، ولحن سيموتي الذي يغطي إستيخونان من القسم الثاني منها، علماً بأن جميع الثيؤطوكيات تكون ذات صياغة سيلاباتية.

الذكصولوجية:

"ذوكصا" كلمة يونانية معناها "مجد"، والذوكصولوجية هي قالب تسبيحي موزون شعرياً لتمجيد السيد المسيح والسيدة العذراء وسائر القديسين. وهي نوعان إما واطس وإما آدام، وكل من هذين النوعين يمكن أن يقال في أي يوم من أيام الأسبوع. إلا أن الذوكصولوجيات الواطس والتي يحويها كتاب الإبصلمودية االمقدسة السنوية، يتغير نغم ترتيلها خمس مرات على مدار السنة الطقسية. أما الذوكصولوجيات الآدام والتي يحويها كتاب التماجيد فلا يتغير لحنها على مدار السنة الطقسية. وتتكون الذوكصولوجية من عدد من الإستيخونات كل منها يتكون من اربعة شطرات، وتقال جميعها باسلوب سيلاباتي.

الهوس:

هوس كلمة قبطية معناها "تسبحة" أو "تسبيح"، ويوجد في تسبحة نصف الليل للكنيسة القبطية أربعة هوسات لا تتغير طريقة أدائها بتغير المناسبات الكنسية[23]. والهوس الأول هو تسبحة موسي النبي التى رنمها مع شعب الرب بقيادة أخته مريم، وهي تسبحة سحيقة في القدم وانتشرت في كافة الطقوس المسيحية شرقا وغربا، فهي وتسبحة الثلاثة فتية (الهوس الثالث)كانتا أول التسابيح التي أُستخدمت في الليتورجية المسيحية عموماً.

ويتكون الهوس من مجموعة إستيخونات ترنم سيلاباتياً بلحن نشيط سريع، ويعقبه إما "لُبش" وهو "تفسير" ويكون له لحن ميليسماتي جميل يصاحب أداؤه الناقوس والمثلث، وإما ملحقات (كالهوس الثالث الذي يعقبه إبصالية اريبصالين بصياغة سيلاباتية ثم قطعة يونانية لحنها رائع تسمى "تنين" بصياغة ميليسمية، ثم مديح لحنه غاية في الجمال يسمي "تين أوّيه إنثوك" بصياغة مركبة من سيلابك وميليسماتك)، وإما أن يختتم بالذُكصا كالهوس الرابع.

ونصوص الهوسات جميعها كتابية (الهوس الأول من سفر الخروج اصحاح 15، والثاني مزمور 136، والثالث من سفر دانيال، والرابع مزامير 148&149&150).

أرباع الناقوس:

أرباع جمع "رُبع" والربع في المصطلح الكنسي القبطي هو فقرة قبطية ملحنة مقسمة الى أربعة إستيخونات أو شطرات، وعلى هذه الأرباع تنبني كل تسابيح الكنيسة القبطية التي تحويها كتب الإبصلمودية السنوية والإبصلمودية الكيهكية، وإبصاليات الأعياد، وإبصاليات الأيام السنوية والدفنار والتماجيد[24].

---

[23] أثناسيوس راهب من الكنيسة القبطية- **معجم المصطلحات الكنسية – الجزء الثالث**- 2003- ص274

[24] أثناسيوس راهب من الكنيسة القبطية **– معجم المصطلحات الكنسية – الجزء الأول**- الطبعة الاولى 2001- ص59

وأرباع الناقوس هي من إحدى القوالب المستخدمة في الترتيل الكنسي القبطي حيث تلي صلاة الشكر في صلاتي رفع بخور عشية وباكر وفي بعض الصلوات الكنسية الأخرى مثل بداية قداسات اللقانات الثلاثة وصلوات السجدة وصلوات التجنيز، وقد دُعيت بهذ الإسم لأنها ترتل بمصاحبة الناقوس. وأصلها يرجع الى العشرة أرباع التي ترتل في مقدمة ذوكصولوجية باكر آدام "بي أوأويني انتا إيفمي". وقد ورد ذكر أرباع الناقوس هذه عند البابا غبريال الخامس (1409-1427م) في كتابه "الترتيب الطقسي"، وهي نوعان هما "أرباع الناقوس الثابتة" والتي يعقبها "ارباع الناقوس المتغيرة" والتي تتغير حسب المناسبات الكنسية، سواء كانت أصواماً ام أعياداً، ثم يعقبها جملة ختامية مثل "إثرين هوس ايروك"(لكي نسبحك).

المرد Refrain:

وهو جملة موسيقية بسيطة يرددها الشعب في الصلوات الليتورجية سواء تعقيباً على مخاطبة الكاهن أو عقب نداء الشماس. وقد يتكون من كلمة واحدة أو اثنتين في شكله البسيط جداً، او من إستيخون أو اثنين في شكله الأكبر. ومن أقدم المردات في الكنيسة "هلليلويا" و "آمين" و "كيرياليسون" والتي تعني "يارب إرحم". ومنها أيضا "مرد المزمور" ومرد الإنجيل" وكل منهما له لحنه الخاص طبقاً للمناسبة خلال السنة الطقسية.

وقوالب المردات عادة ماتكون بسيطة التركيب وأغلبها مايكون جملة موسيقية واحدة قصيرة بسيطة لكي يستطيع الشعب ترديدها بسهولة، إلا أنه هناك بعض المردات ربما تكون متعددة الجمل، لكنها في النهاية يكون في مقدرة كل الشعب ان يؤديها.

وكتب يوسابيوس القيصري "أنه في سهرات الأعياد عندما كان الواحد يرنم في الوقت المحدد، كان الآخرون يصغون في صمت ولا يشتركون إلا في الترنيم في آخرها"[25]. *كذلك* كتب القديس "باسيليوس" أيضا فى الخطاب رقم 207 إلى كهنة قيصرية قائلاً :-

"... ويبدأون بتسبيح المزامير وذلك بأن ينقسموا أولا إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهما ... وبعد ذلك يسلّمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد".

اللحن:

اللحن هو أكثر تعقيدا في قالبه من المرد، مثل اللحن السنجاري (وهو لحن للمزمور في عيدي الميلاد والقيامة واسمه منسوب الي بلدة سنجار)، واللحن الإدريبي، ولحن البركة "تين اوأوشت" ولحن العذراء "طاي شوري"، ولحن حلول الروح القدس "بي إبنفما" ولحن الثلاثة التقديسات "آجيوس"، ولحن الصليب "فاي ايتاف أينف"، ولحن الصلبوت "اومونوجينيس" وغيرها العديد من الألحان التي يتراوح زمن أداؤها من ثلاثة دقائق الي ثلاثون دقيقة. وهذه الألحان يجب عند تحليل قوالبها يجب التعرض الى النوع الثاني من القوالب وهي القوالب الموسيقية.

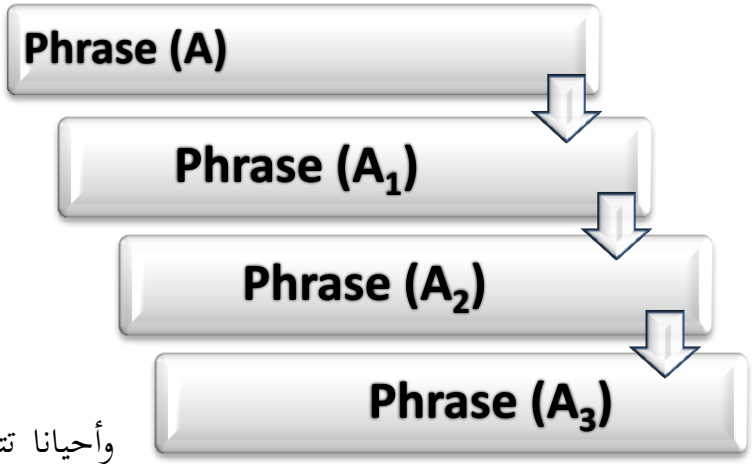
ثانياً: القوالب الموسيقية:

للألحان القبطية قوالب موسيقية عديدة ومتنوعة، يذكر منها:

- القالب ($A - A_1 - A_2 - A_3$) وهو مثل القالب ذو "الصيغة الأحادية"، وهو موجود بكثافة فى تسبحة نصف الليل،كما يوجد فى ألحان القداس الإلهى مثل لحن "الهيتنيات" (الشفاعات)، ولحن العذراء مريم "أونوف إمو ماريا" (إفرحى يامريم العبدة والأم)، والذى يسمى بـ"الاسبسمس الآدام" ويقال بعد صلاة الصلح فى القداس الالهى.

[25] يوسابيوس القيصري – **تاريخ الكنيسة القبطية – الكتاب الثاني** – الفصل 17 بند 22 – ترجمة القس مرقص داود – دار الكرنك – 1960 ص 89.

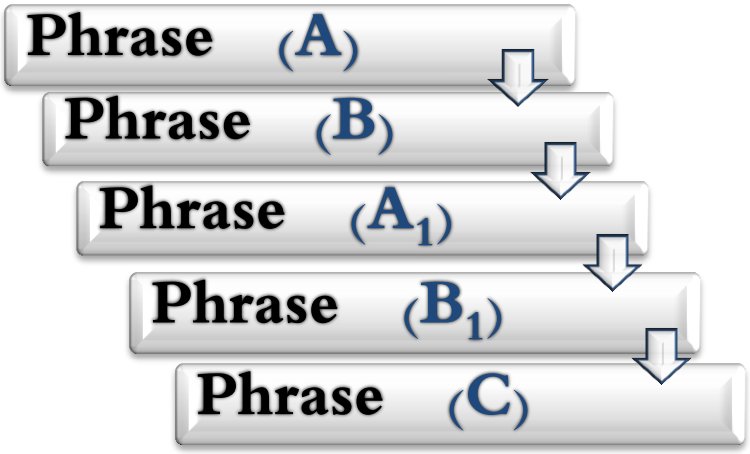
وهذا القالب منتشر بكثرة وأحيانا ينتهى بجملة ختامية (B) مختلفة عن الجملة الأساسية (A) ،وتكون (B) بمثابة كودا Coda أو تذييل ختامى للحن، مثل لحن أبؤرو الفرايحى (ياملك السلام الذى يقال فى الأعياد والأكاليل)



وهذا وأحيانا تتكرر الجملة (B) فى نهاية اللحن وتمتزج بجملة أخرى (C)، مثل لحن خين أوشوت (لبش الهوس الأول) ولحن مارين أؤنه إيفول (لبش الهوس الثانى).

وفى مثل هذه الألحان تكون (B) جملة بسيطة التركيب تخلو من الميليسما ويغلب عليها الطابع الريتمى النشيط (الدمج). إلا أنه فى بعض القوالب يجئ الجزء (B) بشكل مركب متحرر من الإيقاع (أدليبى) ممتزج بقليل من الميليسما مثل لحن (إبشويس افنوتى) الذى جاء فيه الجزء (B) ليس كتذييل ختامى كالمعتاد، لكن ليكون له دور تصويرى بنغماته المرتفعة لعرش رب الصاباؤت (كلمة عبرية معناها الجنود) الممجد وحوله طغمات الملائكة تسجد بخشوع قائلين: قدوس قدوس رب الصاباؤوت.

- القالب ($A - B - A_1 - B_1 - C$) مثل لحن بى سافيف تيرو (يا كل الحكماء) الذى يقال فى حضور الآباء البطاركة والأساقفة.



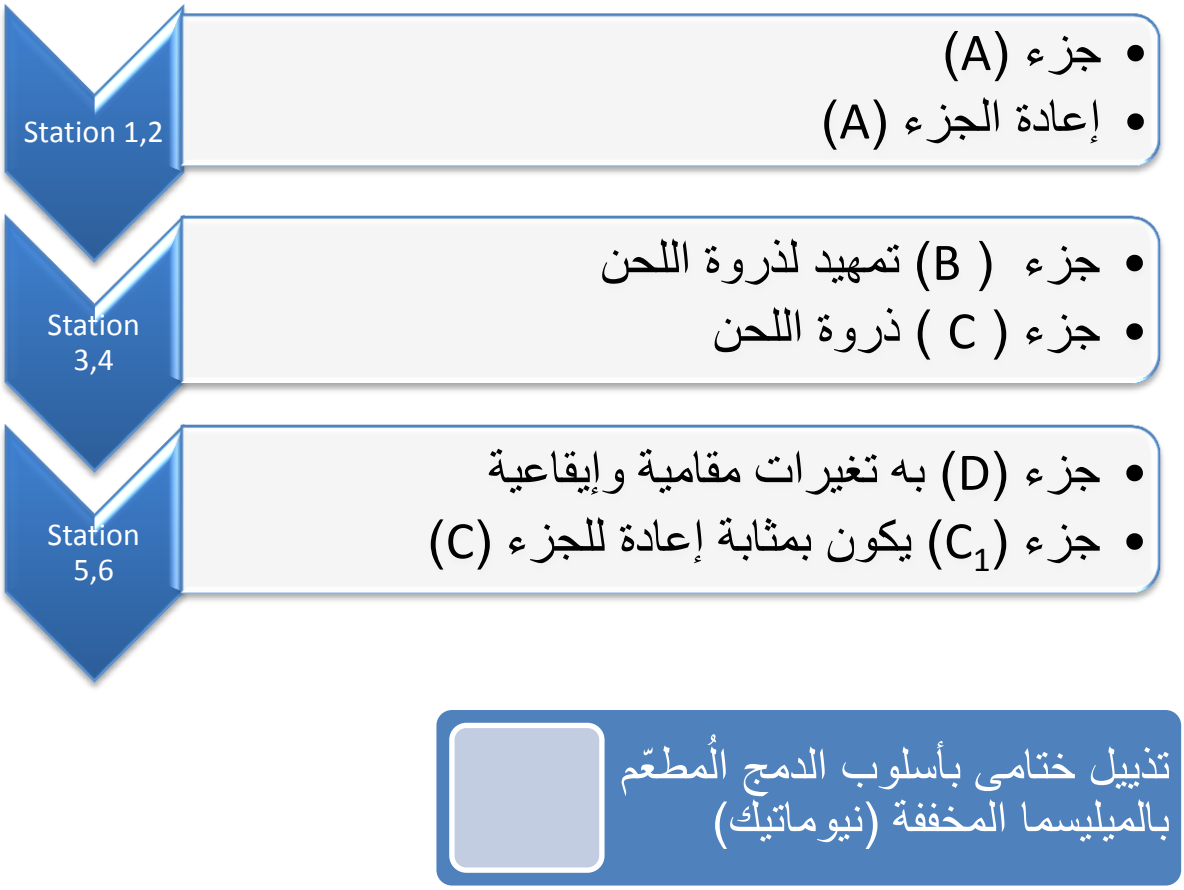
وهذه القوالب جميعها عادة ما تكون بسيطة التكوين والصياغة، وسهلة التحليل الموسيقى.

إلا أن هناك بعض الألحان تكون قوالبها شديدة التعقيد، وتكون قريبة الصياغة بقالب الصوناتا Sonata Form بأقسامه الثلاثة، العرض Exposition والتفاعل أو التطوير Development والذى يحدث فيه إنتقالات مقامية وتغيرات إيقاعية غير تقليدية، تُظهر البراعة الفائقة لمؤلفى هذه الألحان، ثم قسم إعادة العرض Recapitulation والذى فى بعض الألحان لا يكون من المقام الأساسى للحن كما هو معتاد، بل من نفس المقام الأساسي مصوَّراً على درجة موسيقية أعلى بنصف نغمة، مثل لحن "كاتا نى خوروس" (كل صفوف وطقوس السمائيين) اللحن الرائع الذى يقال فى توزيع قداس عيد القيامة.

والجملة الموسيقية فى الألحان القبطية متوازنة وتجىء عبارتيها على شكل سؤال وجواب، مثل لحن "غولغوثا" "الجلجثة بالعبرانية..." الذى يقال فى ذكرى دفن السيد المسيح يوم الجمعة العظيمة وهو من مقام "مى بيمول" الكبير، والذى كتب عنه فيلون (20 ق.م – 55 م) المؤرخ، أنه كان يقال أيضا فى المعابد الفرعونية عند تجنيز الفرعون.

هذا وتوجد العديد من القوالب الأخرى مثل قالب المزمور السنجارى (نسبة الي بلدة سنجار التي أغرقها الطوفان) الذى يتميز بأنه يبدأ وينتهى بمجموعتين من الهلليلويا ويتخلله أداء ريستاتيفى هكذا:

كذلك توجد قوالب معقدة التركيب والصياغة مثل لحن مرد الإبركسيس الكبير والذى يتكون من ستة أجزاء بأسلوب ميليسمى صرف ثم تذييل ختامى، وتفصيله كالتالى:



إن القوالب والصيغ الموسيقية للألحان القبطية (1048 لحن) عديدة وهى مجال خصب للأبحاث العلمية التي يمكن من خلالها تحليل هذا التراث الموسيقي الغني لإدراك موسيقيته ولمعرفة أشكال قوالبه المختلفة وللوقوف على تصنيفها لكافة أنواعها، وربطها بالطقوس التى تؤدى فيها.

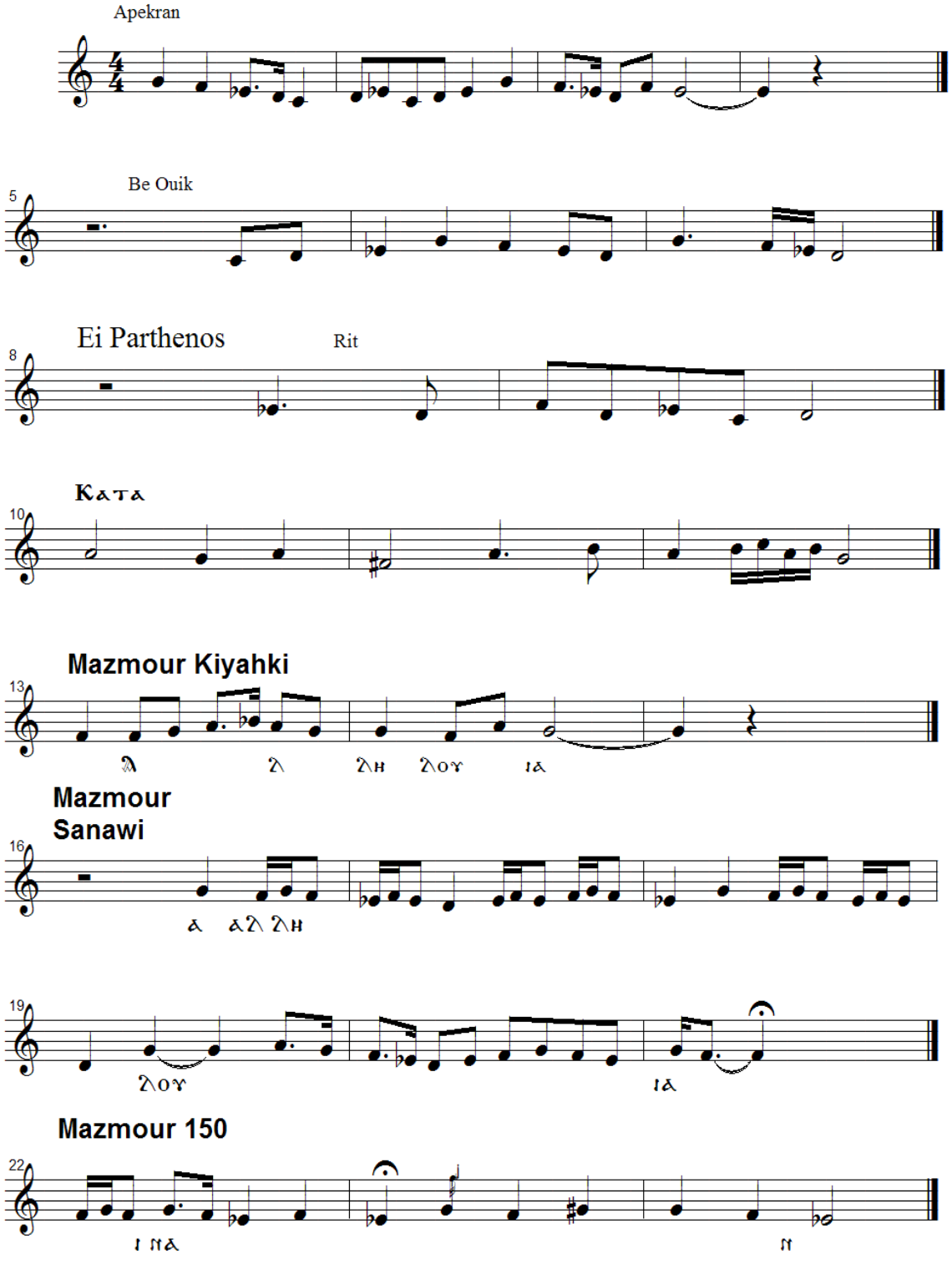
القفلات:

القفلات فى الموسيقى القبطية غريبة فى شكلها ومضمونها وطبيعتها، فهي ليست كالقفلات المبهرة التى نراها فى الأعمال الكلاسيكية والتى تأتى بشكل حاسم وواضح فى خامسة السلم الموسيقى ثم أولته (صول – دو) لتحدث القفلة التامة الصارخة، ولا هى ايضا كالقفلات فى الغناء العربى والتى عادةً ماتكون فى شكل سلم هابط ينتهى بأساس المقام الموسيقى، او بأى شكل آخر يعطى ما يسمى بـ "القفلة الحراقة" وهى القفلة التى مهما كان اللحن ساذجاً او بسيطاً او هادئاً او على وتيرة

واحد Monotonous، ثم تأتى مثل هذه القفلات فتستدعى للتو تصفيق الجمهور نظراً لقوتها وقدرتها على جذب إنتباهه فيندفع تصفيقاً.

أما فى الألحان القبطية، فالأمر يختلف تماماً فليست هناك اي دعوة للتصفيق بل التصفيق غير محبذ نهائيا فى الصلوات الطقسية. كذلك ليس هناك رغبة فى عمل إبهار للمصلين من خلال قفلات شديدة صارخة، لذلك تأتى القفلات في الألحان المصرية القديمة بالكنيسة القبطية هادئة ولكنها مختلفة ومتنوعة. وليس هناك اشتراطات لأن تكون القفلة منتهية بدرجة الأساس للمقام الموسيقى الذى انتهى فيه اللحن، بل يمكن أن تتحرك الى الدرجة الثانية او الثالثة او اى درجة أخرى طبقاً للحالة الروحية واحساس المؤلف الذى يوجهه ويقوده.

ولعله من المعروف موسيقياً أن الإنتهاء بدرجة غير درجة الأساس يتطلب حنكة موسيقية وقدرات موسيقية عالية، إذ أن أى موسيقى مبتدئ التلحين يسهل عليه دون عناء عمل قفلة تامة منتهية بأساس المقام الموسيقى الذى يصيغ منه اللحن، بل يمكن القول أن السلم الموسيقى بطبيعته يقود الملحن الى درجة الاستقرار والركوز الطبيعية مروراً بحسّاس السلم (الدرجة السابعة منه والتى تسمى بال Leading Note) وتسمى بذلك لأنها "تقود" الملحن الى درجة الاستقرار الطبيعية التى هى "أساس السلم الموسيقى". وهذه نماذج مختلفة لعدد من القفلات تعطى صورة عن طبيعة قفلات الموسيقى القبطية.


Apekran
Be Ouik
Ei Parthenos
Rit
Κατα
Mazmour Kiyahki
Mazmour
Sanawi
Mazmour 150

الزخارف والحليات:

الزخارف والحليات في مصر بشكل عام هي سمة من قديم الزمن وقد بلغت أوجها في عهد الأسرتين الرابعة والخامسة متمثلة في الدقة والبراعة في رسوماتهم ونقوشاتهم على المعابد وتيجان الأعمدة والقصور والتماثيل وأوراق البردي وآثار مصر الفرعونية التي تملأ جميع متاحف العالم. وقد إستخدم المصريون القدماء أدوات زخرفية مثل قرص الشمس وزهرة اللوتس والبشنين والأقحوان والسوسن والبردي وسعف النخيل والعنب.

ومما لاشك فيه أن هذا الطابع الزخرفي كان منعكساً على فنون الموسيقى، حتى إمتد الى الموسيقى القبطية التي ظهرت فيها الزخارف والحليات بكل صورها: الأبوجياتورة[26] Appoggiatura وهي

[26] الأبوجياتورة: هي نغمة زخرفية صغيرة الزمن (في التدوين تكتب صغيرة الحجم) تُغنى قبل النغمة الأساسية وتأخذ زمنها من النغمة الأساسية التي تليها، وهي إما مفردة أي تتكون من نغمة واحدة، أو مزدوجة أي تتكون من نغمتان، دون أن تكون أيٍ من النغمات الزخرفية تشبه النغمة الأساسية.

توجد في ألحان عديدة مثل لحن مرد الأبركسيس الكبير ولحن الرسل أوندوس، والأتشكاتورة[27] Acciaccatura والتيراتا[28] Tirata والفيوريتورا Fioritura والموردنتي[29] Mordente والجروبيتو[30] Gropetto التي تعتبر من أكثر أنواع الزخارف شيوعاً في الموسيقى القبطية وتظهر بشكل واضح في بعض قفلات الألحان، والتريل[31] Trill والتي توجد كثيرا أيضاً في النغمات الممتدة بألحان الكنيسة القبطية وتختتم بالجروبيتو.

والزخارف اللحنية إما تكون في صلب اللحن الرئيسي فهذه ثابتة يلتزم بها كل من يؤدي اللحن بلا أدني تغيير، مثل هذه التي يحويها الجزء الأخير من المزمور السنجاري الذي يرنم به في عيدي الميلاد والقيامة حيث يموج بالزخارف أثناء الإنشاد بالهلليلويا مرتان في ختام اللحن.

وإما أن تكون من الزخارف التي يضيفها المرتل أثناء الأداء بهدف تجميل اللحن والتعبير عن عمق المعاني، وفي هذا يكون لكل مرتل أسلوبه الخاص في زخرفة هذه الألحان حسب أحاسيسه وإمكانياته الصوتية خاصة وأن هذا الأسلوب في الزخرفة المرتجلة ينبع من وجدانه. ولا يمكن أن يتفق مرتلان أو أكثر في أداء نفس الزخارف عند أداء نفس اللحن. كما أن المرتل الواحد عند تكراره لترتيل لحن معين لا يمكن أن يكرر نفس الزخارف متطابقة.

وكتب نبيل كمال يقول:"وعندما يرتل الكاهن منفرداً، يكون حراً في التعبير بالزخارف اللحنية حسب أحاسيسه الروحانية دون التعرض لأي تحريف في هيكل اللحن. أما عند ترتيل مجموعة

---

[27] الأتشكاتورة: هي زخرفة سريعة جدا تُغنى قبل النغمة الأساسية ولا يوجد بها صوت يشابه الصوت الأساسي.

[28] التيراتا: هي زخرفة سلمية صاعدة أو هابطة مكونة من نغمتين أو أكثر تُغني بسرعة في أول نبض إيقاعي بحيث تكون الأكسنت على الصوت الأساسي.

[29] الموردنتي: وهي عبارة عن نغمتان زخرفيتان تُغنيا قبل النغمة الأساسية بحيث أن النغمة الأولي الزخرفية هي نفس درجة النغمة الأساسية، والنغمة الثانية الزخرفية تعلو او تهبط عن الأساسية بدرجة صوتية واحدة.

[30] الجروبيتو: هي نغمات زخرفية إما من ثلاثة أصوات تأخذ مدتها الزمنية من الصوت الأساسي الذي بعدها، بحيث تبدأ بصوت أعلى من الأساسي أو أسفله بدرجة واحدة ويكون الصوت الثاني الزخرفي هو نفس الصوت الأصلي. أو من أربعة أصوات وتأخذ مدتها الزمنية من الصوت الذي قبلها بحيث تبدأ بصوت أعلى من الأساسي أو أسفله بدرجة واحدة ويكون الصوت الثاني والرابع هو نفس الصوت الأساسي.

[31] التريل: هي زخرفة تنتج من أداء صوتين أحدهما هو الصوت الأساسي والثاني يعلو عنه بدرجة صوتية واحدة ويُغنيا كالزغردة بسرعة كبيرة منتظمة طول زمن الصوت الأساسي، وعادة ماتنتهي هذه الزخرفة بزخرفة أخرى كـ "الجروبيتو".

من الشمامسة أو المصليين معاً، فيلاحظ في أدائهم أسلوباً آخر، حيث يبدأون ببطئ الى حدٍ ما، كما يلاحظ تلاشي الزخارف اللحنية أثناء هذا الترتيل الجماعي. وتؤدي الترنيمة كلها من المنطقة الغليظة في أصوات المرتل"[32].

ومن ضمن الموسيقيين المشهورين الذين تخصصوا في دراسة الميليسما والزخارف في الموسيقى الكنسية الشرقية "روبرت لاخ"، وقد إقترح بعض المبادئ العامة في تصنيف الزخارف اللحنية كالآتي:

النوع الأول: وتدور فيه الزخارف حول محور نوتة واحدة، ويسمى هذا النوع Periheletic أي الزخارف المحورية وتشمل أنواع الترتيل والموردانت المختلفة وهذه أبسط وأقدم أنواع الزخارف.

النوع الثاني: وهو عبارة عن مجموعة من التسلسلات النغمية الصغيرة بعد خروجها من بداية الجملة بشرط ان تكون في اتجاه واحد (صعوداً أو هبوطاً) ويسمى هذا النوع بالزخارف المسلسلة.

النوع الثالث:ويختص بزخرفة نهاية الجمل الموسيقية كنوع من القفلة. والخبيرة "إيلونا بورساي" نشرت مقال فيه دراسة لأنواع الزخارف في اللحن القبطي "تين أو أوشت" والذي دونته "مارجريت توت" حيث قسمت "إيلونا" الزخارف في هذا اللحن الى نوعين:

- زخارف يتراوح عدد درجاتها بين واحد وأربعة وهذا النوع يسبق درجة رئيسية في الجملة.
- زخارف كالنوع السابق ولكنها تلي درجة رئيسية في الجملة.

والخبيرة مارجريت توت كانت تستعمل جهاز الميلوجراف في تدويناتها الموسيقية للألحان القبطية، وهذا الجهاز يحدد جميع الزخارف اللحنية في أصوات المرتلين.

[32] نبيل كمال بطرس– رسالة ماجستير – مرجع سابق ص 195

التعبيرية:

تتميز الألحان القبطية بقدرة تعبيرية فائقة في التعبير بالنغمات والإيقاعات والمقامات عن كلمات هذه الألحان من جهة ،وعن الجو الروحي والطقس المحيط بهذه الألحان من جهة أخرى.

وهذا يعتبر إمتداداً لموسيقى قدماء المصريين التي كتب عنها عالم الآثار الألماني"أدولف إيرمان" و "بلاك فان" الإنجليزي أن الحركات التي كان يؤديها المغنيين أثناء الغناء والتي ظهرت في كثير من الصور للمغنيين والعازفين والراقصين كانت تساعد في التعبير عن معاني الأغاني[33].

ففي لحن "خريستوس آنستي" الذي يقال في عيد القيامة والخماسين المقدسة، تجد أن لحن جملة "ثاناتو ثاناتون باتيساس" والتى تعنى "بالموت داس الموت"، جاء معبراً عن التضاد والتقابل في كلمتى "الموت".فعند كلمة ثاناتو الأولى كانت النغمات حادة وقوية لتعبر عن قوة موت السيد المسيح، بينما عند ثاناتون الثانية جاء اللحن بنغمات منخفضة غليظة ضعيفة منكسرة ليعبر عن موت الخطية الذى داسه موت السيد المسيح.

وفي لحن "ايس او بناجيو" : "واحد هو الآب القدوس" الذي يقال في القداس الالهي قبل تقدم الشعب للتناول، نجد أن نغماته جاءت تحذيرية لتنبيه هؤلاء المتقدمين للتناول من أن القدوس هو واحدٌ فقط، خشية أن يظن البعض أنهم قديسين[34] وتأكيدا لذلك جاءت قفلة اللحن صداحة قوية حادة مرتفعة تحذيرية.

وفي لحن "ايبارثينوس" اليوم البتول تلد الفائق الجوهر"، اللحن الذي يقال في ليلة عيد الميلاد، يبدأ اللحن كأنه الهمس ليعبر عن "سر" التجسد الذي تم إعلانه ليلاً للرعاة.

---

[33]) Farmer H.G. Music of Ancient Egypt, New Oxford History Music Vol 1 Page 262)

[34] القس كيرلس كيرلس – القداسات الثلاثة متقابلة مع الضبط والشرح –كنيسة مارجرجس بخماروية – الطبعة الثانية– 1987

ولحن "تي هيريني انتي إفنوتي" "سلام الله" الذي يقال في الصيام الكبير جاء ناسكاً في ايقاعاته متقشفاً في نغماته غاية في البساطة ليؤكد حالة النسك والزهد والتقشف التى تعيشها الكنيسة.

فالألحان القبطية هي ألحان تعبيرية وإن كان لم يتم إكتشاف هذه العلاقة بين نغماتها وكلماتها والطقس المحيط بها إلا في القرن العشرين من خلال برنامج تليفزيوني بعنوان "ماوراء الألحان" قدمته قناة سات 7، وكتاب بعنوان "الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها"[35]، ورسالة ماجستير بعنوان "علاقة اللحن بالنص والطقس" تم تقديمها لمعهد الدراسات القبطية عام 2007.

القيادة:

القيادة في ألحان الليتورجيا داخل الكنيسة القبطية الأرثوذكسية هو موضوع له أهمية كبيرة لم يتطرق إليه أحد بالبحث إلا في ديسمبر 2013 عندما تم مناقشته في رسالة ماجستير[36] بالقاهرة.
فقد رأت الكنيسة في عهدها الأول ضرورة أن يكون هناك قائد وهو العريف او المرتل أو المعلم الذي يقف كمايسترو ليقود هذه الألحان الكثيرة المتنوعة، خاصة لوجود "الشعب" وهو جمهور المصلين الذين يشاركون بالغناء فى بعض الألحان. إلا أنه بالرغم من هذا فالقيادة في الكنيسة القبطية تتم بشكل عفوى وتلقائى.
والقيادة هو فن عرفه قدماء المصريين حيث كتب "هانز هيكمان" رسالتين الأولى[37] سنة 1949 والثانية[38] سنة 1952 عن هذا الموضوع وذكر أن الحركات اليدوية كان يؤديها "القائد" للعازفين والمغنيين لإرشادهم الى النوتات الموسيقية للأغنية أو اللحن، ويسمى هذا الأسلوب Chieronomy اي "لغة اليد"، وقد إهتم الموسيقيون القدماء كثيراً بهذا الأسلوب.
وأهمية القيادة في الكنيسة القبطية تحددها سبعة بنود أساسية وهي:

1. أسلوب صياغة العمل الموسيقى:

---

[35] جورج كيرلس – الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها – كنيسة مارمرقس بالمعادي– 2002

[36] جورج كيرلس – رسالة ماجستير – المعهد العالي للموسيقى العربية – مرجع سابق – مصر – 2013

[37] Hans Hickmann, Observations sur les Survivances de la Chironomie, Pages 417 -427.

38 Hans Hickmann, Atti del Corgresso di Musica Sacra, Pages 100-106.

فالموسيقى القبطية تحوى تغيرات ايقاعية، وانتقالات مقامية غزيرة وشديدة التعقيد، والقالب الموسيقى لمعظم هذه الألحان مركب وغير بسيط، والصياغة اللحنية بها يتخللها مقاطع أدليبية حرة الأداء، والعلاقة بين العبارات اللحنية والعبارات الإنشائية (اللفظية) متداخلة (staggered) وفى معظم الألحان وخاصة المصاغة باسلوب الميليسما تنتهي العبارة الموسيقية بينما العبارة اللفظية لا تنتهى فى ذات هذه العبارة الموسيقية بل تنتهى فى بداية العبارة الموسيقية التى تليها، وهكذا ليصبح اللحن مترابطاً كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً. وهذه سمة تميز الألحان القبطية عن سائر الألحان الأخرى. لذلك فالقيادة فى الموسيقى القبطية لها أهمية خاصة وطبيعة مميزة رغم انها أحادية النسيج الصوتي Monophonic

2. عدد الذين يؤدون العمل الموسيقى:

يتم أداء الألحان القبطية من خلال خورس بحرى وآخر قبلى، وبالرغم من أنه لا يوجد أوركسترا يعزف، إلا أنه يوجد جمهور الشعب والإكليروس الذى له مردات تجاوبية تحتاج قائد شديد الفراسة ليستطيع أن يوحّد أداء الشعب والإكليروس مع الخورسين القبلى والبحرى، من خلال إشارات واضحة محددة، هذا بخلاف وجود مرات فردية لشماس منفرد أو للكاهن، مما يتطلب دورا هاماً للقائد.

3. الحركة أثناء الأداء:

عدد ليس بقليل من الألحان القبطية يؤدَّى أثناء الدوران بالكنيسة وأثناء الطواف حول المذبح، وأمام الأيقونات والبعض منها يؤدى أثناء الإنحناء بالرأس او الإنحناء بالركبة او بالسجود التام، لذا كان دور القائد غاية فى الأهمية حتى لا يسود الهرج والمرج عندما لا يسمع المرنمون بعضهم بعضاً.

4. أماكن الأداء:

تتعدد الأماكن التى يتم منها أداء الألحان القبطية، فهناك شمامسة يرتلون من داخل الهيكل، وآخرين من خارجه، وهناك من يقف على المنجلية (التي يوضع عليها الإنجيل عند قراءته) ليرتل، ومن يقف

على باب الهيكل ليرد، وهناك الشعب الموجود فى صحن الكنيسة ليشارك متجاوباً بالمردات، فإن ذلك يستدعى وجود قائد يضبط هذه الحوارات الغنائية ويقوم بدور المنسق بين كل هؤلاء وذلك مع الكهنة الذين يرتلون أيضاً من أماكن متفرقة داخل البيعة.

هذا لا يمنع أن يمنح هذا القائد "الُمعلِّم" بعض صلاحياته الى كبير شمامسة الهيكل، لكى يقوم بمهمة قيادة مجموعة الشمامسة المنوطين بخدمة المذبح والقائمين على الطقوس الداخلية التى تتم داخل الهيكل، ويقوم بتوزيع المردات والألحان الخاصة بخدمة الهيكل والمذبح على هذه المجموعة، وقيادتهم فى المردات الكبيرة التي يمكن ان تقال بشكل جماعي، مثل لحن "اسباتير آجيوس" (واحدٌ هو الآب القدوس) ولحن "اسباذيستى" (القُبلة المقدسة) ولحن "بى نيشتى" (العظيم) وغيرها من المردات الكبيرة الشديدة التعقيد والتى قد يؤديها شمامسة الهيكل معاً بصوت واحد. وعادة ما تكون هناك صلة مستمرة وتنسيق دائم بين " الُمعلِّم " وهو الMaestro الأكبر الأساسى الذى يقود كل مجاميع الشمامسة والشعب والإكليروس خارج الهيكل، وبين "قائد" مجموعة شمامسة المذبح داخل الهيكل.

5. وجود ترتيبات أو طقوس تصاحب الأداء:

يصاحب الترتيل في الكنيسة القبطية ترتيبات وطقوس كحمل الشموع والمجامر وفتح الستور ووضع الأغطية وحمل الشارات، لذلك كان دور القائد مهماً وأصبح دوره يشبه دور المخرج في الأوبرات الغنائية.

6. وجود تعبيرات وديناميكية للأداء:

الموسيقي القبطية هي موسيقي تعبيرية تمتلئ بديناميكيات الأداء، وجملها الموسيقية تشرح معاني الكلمات، لذا فهي تحتاج الي قائد يحدد باشاراته هذه التعبيرات و هذه الديناميكيات.

7. إستخدام النسيج الموسيقى المتعدد التصويت Polyphonic والمتجانس Homophonic:

لأن الموسيقى القبطية مونوفونية، لذا ظن البعض أنها لاتحتاج الى قيادة متغافلين النقاط الأخرى التي تحدد أهمية القيادة، وبالرغم من ذلك يتم تقديم الموسيقى القبطية خارج الليتورجيا في صياغة بوليفونية هوموفونية مثل التي قدمها نيولاند سميث للحن "ميغالو" بالاوركسترا مسجلة ضمن تسجيلات معهد الدراسات القبطية بمصر.

وتتميز الكنيسة القبطية بالدقة الشديدة فى الترتيبات والطقوس التى تصاحب أداء الألحان القبطية، فكل لحن له طقس يصاحب أداءه، فترتيل الإنجيل له طقوس والألحان التى تقال قبل الإنجيل لها طقوس أخرى والتى تقال بعده لها طقوس مختلفة، وألحان دورة الحمل لها طقوس أخرى أيضاً. ومن هنا كانت الأهمية الشديدة لدور القائد فى الموسيقى القبطية، والذي يسمى بال "عرّيف[39]" أو بال "مُعلِّم" "Cantor"*. فال " مُعلِّم " يعتبر هو أول "Maestro" تم تعيينه فى الكنيسة القبطية منذ 2000 سنة بعد الفراعنة، وقتما لم يعرف العالم العلمانى القيادة أنذاك. إلا أنه قبل أن تعرف الكنيسة القبطية القيادة، إستطاع "داود النبى والملك" أن يؤسس مفهوم حتمية وجود القائد والخبير والمرشد، طبقاً للنص الكتابي الذي يقول:

"وكَنَنْيَا* رَئِيسُ اللاَّوِيِّينَ♦ عَلَى الْحَمْلِ مُرْشِدًا فى الْحَمْلِ لأَنَّهُ كَانَ خَبِيرًا[40]"

[39] سُمي بالعريف لأنه يعرف كل شيء عن الألحان والطقوس بما فيها مايؤديه الكاهن من الحان وطقوس، وهو مسئول عن ان يُعرف الكاهن الجديد بأي خطأ طقسي أو لحني قد يقع فيه في فترة خدمته الأولي.

* وسُمَي أيضاً بال "مُعلم" لانه يقوم بتعليم الألحان والطقوس لجيل جديد، فالمعلمين لهم الفضل في أنهم حفظوها وحافظوا عليها بتسليمهم إياها بالتواتر الشفاهى بين الأجيال، ودورهم أشبه بدور القائد في الأعمال الكورالية العالمية.

* كننيا: اسم عبري معناه "من ثبته يهوه" وهو رئيس اللاويين في ملك داود وهو من اليصهاريين وقد عُيّن هو وبنوه، رؤساء للعمل الخارجي على الشعب، عرفاء وقضاة (1 أخبار 26: 29) كما اشتركوا بألحانهم أثناء إصعاد تابوت العهد من بيت عوبيد ادوم (1 أخبار 15: 22 و 27). وكان

فكنيا هذا كان رئيس اللاويين الموسيقيين قائماً على تدريبهم وتعليمهم أصول الغناء والأداء وكان يرشدهم ويقودهم لأنه كان خبيراً. هذا، وقد "أَمَرَ دَاوُدُ رُؤَسَاءَ اللاَّوِيِّينَ أَنْ يُوقِفُوا إِخْوَتَهُمُ الْمُغَنِّينَ بِآلاَتِ غِنَاءٍ، بِعِيدَانٍ وَرَبَابٍ وَصُنُوجٍ، مُسَمِّعِينَ بِرَفْعِ الصَّوْتِ بِفَرَحٍ"[41].

فهذا يؤكد وجود رؤساء أى قادة كثيرين ليقودوا المغنين والعازفين لآلات الغناء والعيدان والرباب والصنوج، فلم يكن هناك قائد واحد أو اثنان، إنما رؤساء كثيرون.

"وقد أَفْرَزَ دَاوُدُ وَرُؤَسَاءُ الْجَيْشِ لِلْخِدْمَةِ بَنِي آسَافَ+ وَهَيْمَانَ● وَيَدُوثُونَ الْمُتَنَبِّئِينَ بِالْعِيدَانِ وَالرَّبَابِ وَالصُّنُوجِ"[42]. "كُلُّ هؤُلاَءِ تَحْتَ يَدِ أَبِيهِمْ لأَجْلِ غِنَاءٍ بَيْتِ الرَّبِّ بِالصُّنُوجِ وَالرَّبَابِ وَالْعِيدَانِ لِخِدْمَةِ بَيْتِ اللهِ، تَحْتَ يَدِ الْمَلِكِ وَآسَافَ وَيَدُوثُونَ وَهَيْمَانَ"[43].

رئيس المغنين حسب ما جاء في الهامش العبرى لهذين العددين. وكان رئيساً للموسيقيين اللاويين لأنه كان خبيراً في الموسيقي كما ورد في كتاب التفسير التطبيقي للكتاب المقدس الذي أخذ النص الكتابي من الكتاب المقدس "كتاب الحياة" الذي ترجم عن اللغات الأصلية بلغة عربية معاصرة.

♦ اللاَّوِيِّونَ: هم نسل لاوى بن يعقوب وقد كان له ثلاثة بنين جرشون وقهات ومرارى أسس كل منهم عشيرة لنفسه (تك٤٦: ١١ وخر٦: ١٦ وعد٣: ١٧ و١ أخ ٦: ١٦–٤٨). وقد كان موسى وهارون لاويين من بيت عمرام وعائلة قهات (خر٦: ١٦–٢٦). الرجال الذين من سبط لاوى هم المكلفون بالاهتمام بالمقدس وقد أُفرِز هارون وأبناؤه ليكونوا كهنة للرب وأصبحت هذه الخدمة وراثية. وكان اللاويون متوسطين بين الشعب والكهنة ولم يُسمَح لهم أن يقدموا ذبائح أو يَحرقوا بخورا أو يروا الأشياء المقدسة إلا مغطاة (عد٤ : 15و20و21) وقد كان اللاويون يبدأون الخدمة على وجه العموم وهم في الخامسة والعشرين من العمر إنما كانوا لا يُعدَّون مقتدرين مختبرين في هذه الخدمة إلا عند بلوغهم الثلاثين. وكانوا ينسحبون من الخدمة عندما يبلغ أحدهم الخمسين من العمر إنما كان يجوز لهم أن يستمروا في الخدمة لمساعدة من يحل محلهم. وكانوا يرتدون ملابس رسمية خاصة (١ أخ ١٥: ٢٧ و٢ أخ ٥: ١٢).

40 الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أخبار الأيام الأول – أصحاح 15 آية 22

41 الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أخبار الأيام الأول– أصحاح 15 آية 16

+ " آساف" المرنم | آساف اللاوي المرتل اسم عبري ومعناه "الجامع" أو ربما هو اختصار "يهوه ساف" أى "الرب جمع" وهو:اسم للاوى هو ابن برخيا من عشيرة الجرشوميين (1 اخبار 6: 39 و43). وكان يقف مع المغنين بآلات غناء ورباب وصنوج مستمعين برفع الصوت بفرح، هو وهيمان بن يوئيل وايثان بن قوشيا (1 اخبار 15: 16–19) ثم بعد ذلك عين في وظيفة دائمة في ضرب الصنوج في الخدمة في الهيكل (1 اخبار 16: 4، 5، 7). ويدعى آساف، بالرائي، كغيره من رؤساء المغنين (2 اخبار 29: 30 وقارنه مع 2 اخبار 35: 15&1 اخبار 25: 5). ولما حان الوقت لوضع ترتيب كامل نهائي للخدمة، عُهد بصفة دائمة إلى عشيرته، وآساف على رأسها، بالجزء الموسيقي لأجل غناء بيت الرب بالصنوج والرباب والعيدان لخدمة بيت الله (1 اخبار 25: 1–9).

وَكَانَ عَدَدُهُمْ مَعَ إِخْوَتِهِمِ الْمُتَعَلِّمِينَ الْغِنَاءَ لِلرَّبِّ، كُلِّ الْخَبِيرِينَ مِئَتَيْنِ وَثَمَانِيَةً وَثَمَانِينَ".(أخبار الأيام الأول 25 : 7).

فعدد 288 من الخبراء القائمين علي تعليم الغناء يدل علي الصورة التي كان عليها الغناء العبادى للإله الخالق، وكيف كانت متقنة وبدرجة علمية عالية الجودة. والتعبير "تحت يد أبيهم" يدل على التلمذة فى الغناء على يد الآباء، أى أن البيت كله مكرساً للغناء الدينى. ثم يجئ "كننيا ليتوَّج رئيساً وقائداً للحمل، ووجود عدد كبير من رؤساء المغنين يدل على إهتمام "داود" النبى بالقيادة، فرؤساء الغناء هم قادة الكورالات الغنائية، وكثرة رؤساء الغناء يدل على كثرة الفرق المغنية.

فالتسبيح أيام داود النبى والملك كان تسبيحاً متقناً له قواعد وله أصول، وله قادة للتدريب، وخبراء للإرشاد والتوجيه، وله ميزانية للصرف حتى يكون تسبيح الرب متقناً. وكان المنطق في ذلك أنه ليس من اللائق أن يكون الغناء الدنيوى الذي يُقدَّم للبشر متقناً، والتسبيح الذى يُقدَّم للإله الخالق البشر غير متقناً. ولكن في النهاية لابد ان يُذكر أن الفضل في ذلك يرجع أولا لمصر ولبلاط فرعون الذي نشأ فيه موسى وسلمه لشعب بني إسرائيل، ليصل الى حقبة داود النبي والملك بعد نحو حوالي خمسمائة سنة. فلقد 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

• هيمان ابن زارح :اسم عبري معناه "امين" وهو اسم: ابن زَارَح من بني يهوذا (1 أخبار 2: 6). وقد عُرف بحكمته المتناهية حتى ضُرب بها المثل (1 مل 4: 31). وهو ناظم المزمور الثامن والثمانين. ويوجد ايضا هيمان ابن يوئيل وهو من بني قورح اللاويين (1 أخبار 6: 33 و 15: 17). وكان مغنياً عند داود. كما كان يعزف على صنوج النحاس (1 أخبار 15: 19). وكان من كبار المغنين أمام تابوت الرب (1 أخبار 1: 41 و 42).

42 الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أخبار الأيام الأول– أصحاح 25 آية 1

43 الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أخبار الأيام الأول– أصحاح 25 آية 7

واللاهوت.[44] والمقصود أن أهمية القيادة فى الموسيقى العبادية موجودة من سالف الزمان، كعلم وكفن وكضرورة لتسبيح يليق بالإله. لذلك أيضاً كانت هناك أهمية لوجود قائد للألحان القبطية. [45]

- القيادة الأمامية والخلفية[46]:

إعتاد أغلب القادة على أن القيادة هى للأوركسترا والكورال الذي أمامه فقط، مما يمكن تسميتها "بالقيادة الأمامية". إلا أن أحد القادة المصريين الباحثين ألهمه نظام القيادة في الموسيقى القبطية الى إكتشاف قصور في منظومة القيادة العالمية. فعادة ما يتجاهل القائد أن هناك عدداً من جمهور يجلس خلفه أكثر بكثير من الذين يجلسون أمامه من عازفي الأوركسترا والكورال وأنه إن لم يمسك بزمام هذا الجمهور وإن لم يستطع أن يجعله مندمجاً فى العمل الموسيقى ليكون جزءاً لا يتجزأ منه حتى لا ينفصل الجمهور عن هذا العمل الذى يقوم الأوركسترا بتنفيذه، انفصل الجمهور عن الأوركسترا وفقد الأوركسترا تركيزه وإحساسه بالعمل الموسيقى الذى يقوم بتنفيذه.

وعادةً قبل حدوث هذا الانفصال يكون هناك بعض العلامات التى تدل على ذلك، منها أن يبدأ بعض من الجمهور بأن يبتعد عن العمل الموسيقى وجدانياً، ثم فكرياً بأن يشتّ بذهنه بعيداً، ثم يتدرج الى التحدث همساً مع من يجلس الى جواره، ثم يتدرج بأن ينتشر هذا الإحساس الفوضوى الى الآخرين، ويمكن أن يحدث كل ذلك والـ Maestro هو آخر من يشعر، إذ انه لا يوجد قيادة منه لهذا الجمهور الحاضر، والتى تم تسميتها "بالقيادة الخلفية"، أي قيادة المايسترو للجمهور الذي خلفه. وفى هذا يمكن تسمية قيادة الـ Maestro للعازفين والكورال "بالقيادة المباشرة"، وقيادته للجمهور الذى خلفه "بالقيادة غير المباشرة".

والقيادة الغير المباشرة يمكن أن توضع لها أسس وقواعد. فهناك قاعدة هامة مشتركة مع القيادة المباشرة للأوركسترا. وهي أن يقوم الـ Maestro قبل بدء القيادة بالإشارات، أن يبدأ القيادة برفع الغموض الذى يحيط بالعمل الموسيقى، ويفسره للجمهور بأسلوب مبسط مختلف عن تفسيره لأوركسترا العازفين. فإن تفسير العمل وقراءة مابين سطوره للعازفين الدارسين للعلوم الموسيقية، بالطبع يختلف عن تفسيره للجمهور المتبسط فى معلوماته الموسيقية.

---

44 الكتاب الأول "حياة موسى" للمؤرخ "فيلون اليهودى".

45 مرجع الهوامش السابقة:كتاب كل العصور "برنامج الكتاب المقدس"

[46] جورج كيرلس – رسالة ماجستير – المعهد العالي للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون – مصر – 2013

وتكون الطامة الكبرى عندما لا يقوم القائد بعمل ذلك مع العازفين بشكل فعال متعمق، ومع الجمهور بشكل مبسط، قد لا يتجاوز الدقيقة الواحدة او الدقيقتين على الأكثر.

وهناك قاعدة أخرى فى القيادة الغير مباشرة، هى أن يلمح القائد جمهور الحاضرين أثناء قيادته للعازفين والمغنين الذين يقفون او يجلسون فى أطراف المسرح، فهذا هو التوقيت المناسب لمراقبة انفعالات الجمهور وتواصله مع القائد والعازفين والمغنين ومع العمل الموسيقى ذاته. إذ أن القائد عندما ينظر الى وسط المسرح "أى أمامه بالتمام" يكون قد أعطى ظهره للجمهور بالتمام ايضا، مما يجعل متابعة الجمهور شيئاً صعب الوصول اليه، ولكنه ليس مستحيلاً. وعملية اللمح هذه مشابهة لتلك التي يلمح بها العازفين الذين يجلسون في جوانب المسرح إشارات القائد، والتي تسمى "Peripheral Vision"[47] وعندما لا يقوم القائد بهذا اللمح الجانبي ولا بهذا التفسير للجمهور، يكون هذا دليلاً قاطعاً على أن رأسه خاوية من المعلومات الكافية عن العمل الموسيقى الذي يقدمه، وعن مؤلف هذا العمل وعن الظروف التى دفعت المؤلف الى تأليف عمله الموسيقى وتجربته الشعورية التى مر بها عند تأليف مؤلفه، كما يكون برهانا على عدم اكتراثه بالجمهور الذى حضر خصيصاً لهذا الكونسيرت، فإذا بالمايسترو* يتغافله ويهمل وجوده.

إن إدراك القائد لكل هذا وتوصيله للعازفين والكورال وللجمهور، هو أهم بكثير من دقة الإشارة التى تصدرها عصا القيادة التى تحدد سرعة اللحن والشكل الإيقاعى والموازين والضروب وكل التقنيات والبنود الأخرى لفنون القيادة، وذلك لأنه ثبت عملياً أن الأوركسترا والكورال الذى يفهم العمل الذى يعزفه ويغنيه، يستطيع أن يبدع فى أحاسيسه أثناء الأداء أكثر بكثير من الإبداع الذى ينشأ من جراء الإتقان فى القيادة ودقة الإشارات. والجمهور عندما يفهم مايقدم من فن موسيقى له اسراره،

---

47 Don V Moses, Robert W. Demaree, Jr. and Allen F. Ohmes و"A Handbook for Choral Conductors", Face to Face with orchestra and Chorus, Second Expanded Edition, Indiana University Press Bloomington and Indianapolis, 2004- P 35.

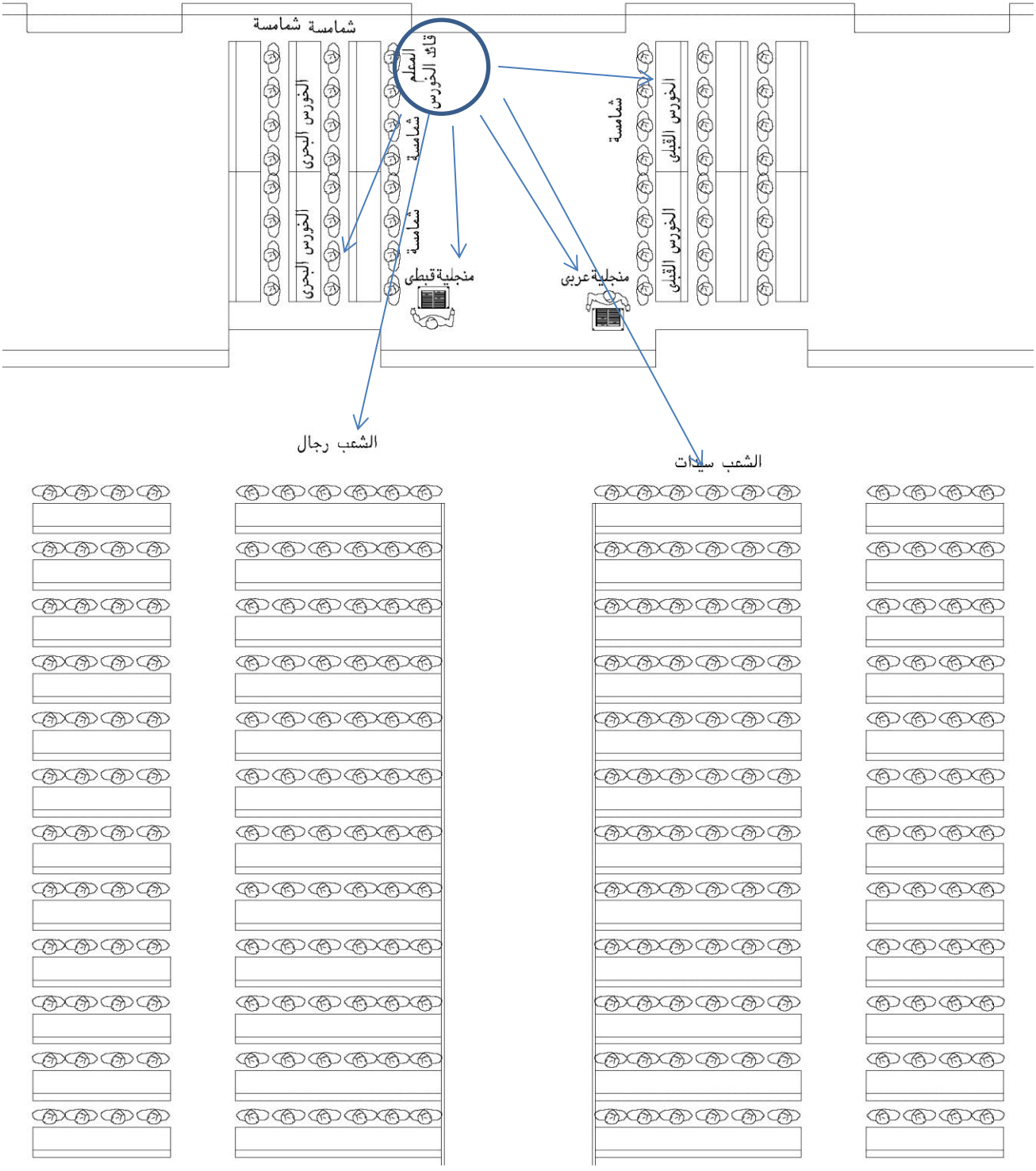
* المايسترو: Maestro كلمة معناها أستاذ أو قائد أوركسترا، وفي القرن الثامن عشر كانت تطلق على عازف آلة" الهاربيسكورد "وكذلك على قائد الموسيقى الكنائسية، ودور المايسترو هو توصيل الألحان إلى المستمع على أكمل وجه، وذلك عن طريق الربط والتنسيق بين العازفين والمرنمين وتوجيههم لإخراج اللحن بالصورة والشكل الذي صيغ عليه. لذا يجب أن يكون مؤهلاً بثقافة موسيقية عالية تمكنه من فهم طبيعة الألحان التي سيقودها وأسلوب العصر الذي 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 التي يقودها فيترك بصماته عليها. لذا يختلف أداء الألحان باختلاف القائد، ومنذ القديم وعُرف القائد في التسبيح والترتيل للرب.

وعندما يشعر بأنه جزء من هذا الحدث الموسيقى، الذي يقدم له هو شخصياً دون غيره، فإنه يشعر بمتعة لا تضاهيها هذه المتعة التى يعيشها بسبب إتقان المايسترو لإشاراته القيادية. ويؤكد صحة ذلك أن المصورين المتمكنين لمثل هذه الكونسيرات، عادة ما تتنقل عدسات كاميراتهم مابين المايسترو والعازفين والمغنين والجمهور بالتساوى. فبالرغم من أن الجمهور لايعزف ولا يغنى، إلا أن هؤلاء المصورين ومدير التصوير الذى يوظفهم والمخرج الذى يوجه عدساتهم، جميعهم يدركون أهمية أن الجمهور جزءٌ من هذه السيمفونية وليس متفرجاً فقط، لأنه هناك نسيج حسّى يتولد بين الجمهور وبين هؤلاء الذين جلسوا أمام الجمهور. ويمكن إدراك ذلك في الفارق الشاسع بين البروفة النهائية التى تكون بلا جمهور، وبين الحفل الذى يليها بساعات ولكن بجمهور.

- القيادة الغير المباشرة فى الكنيسة القبطية:

وعند فحص أسلوب الكنيسة القبطية فى هذا الشأن، وُجد أنها ادركت أهمية القيادة المباشرة والغير مباشرة، الأمامية والخلفية، لذا أسست مفهوم القيادة الجانبية، التى تحقق كل مميزات القيادة الأمامية وتحل مشكلات القيادة الخلفية. فمما لا شك فيه أن القيادة الخلفية هى غاية فى الصعوبة، إذ كيف يقود جمهورا قد أدار ظهره له؟

لذلك خصصت الكنيسة القبطية مكانا للمرتل او المعلم او The Cantor ليكون الى جانب خورس الشمامسة البحرى وأمام خورس الشمامسة القبلى، وشبه امام جمهور السيدات، والى جانب جمهور الرجال. وبهذا الوضع ،لا يكون الجمهور خلفه بل الى جواره، وشبه أمامه فيكون هناك سهولة فى توصيل الاشارات الى كل جمهور المصلين بسلاسة، بمجرد حركة رأس أو تعبيرات وجه Facial Expression وهذا مطلوب فى ليتورجيا الكنيسة القبطية، خاصة أن الجمهور فى الكنيسة ليس جمهوراً مستمعاً فحسب، بل مشاركٌ فى التسبيح فى جميع المردات الريسبونسوريالية "التجاوبية" وفى بعض الألحان الجماعية.



شكل رقم (11)

(رسم كروكي لمسقط أفقي يبين ترتيب ونظام الخدمة بالقداس الإلهي بالكنيسة القبطية)

قيادة الألحان القبطية فى الدورات الإحتفالية:

كلمة "دورة" هى اصطلاح طقسى قبطى يقابله فى السريانية "زيّاح". وهو موكب طقسى كنسى ذو مغزى عقيدى أو روحى محدد، مشروحاً بالطقس. فالدورات هى طقس قديم معروف من القرون الأولى الميلادية والدورة الطقسية تكون مصحوبة بالألحان والمردات المختلفة المناسبة مع البخور والشموع والصلبان[48].

وأول ذكر لهذه الدورات موجود فى مذكرات السائحة الأسبانية "إيجيريا" (أواخر القرن الرابع الميلادى) فى وصفها لمواكب أسبوع الفصح (أسبوع الآلام) فقد كانت تتنقل بين الأماكن المقدسة التى شهدت أحداث الأيام الأخيرة من حياة المخلّص على الأرض فى مدينة أورشليم.

وعادة ما تهتم الكنيسة القبطية بالدورات الإحتفالية الطقسية،لما لها من مغزى روحى عميق فهى تجعل كل الشعب غير منفصل عن طقوس العبادة، فهى تجعله مشاركا تارةً بالنظر الى الطقوس أثناء ممارستها فلا ينشغل بالذهن الى غيرها، وتارةً أخرى تجعله مشاركا باللمس والتبرك من الصليب والأيقونات والشارات المقدسة التى تمر الى جواره وتكون أقرب للإلتصاق به، فيشعر بالجملة القائلة "الله فى وسطنا الآن" فهو ليس بعيد هناك على المذبح ،كما يقول لحن "شارى إفنوتى" ولحن "أسباذستى"، لكنه أيضاً حاضرٌ فى كل مكان وهنا الى جواره. وتارةً أخرى لا تجعله مشاركاً باللمس والتبرك فقط بل بالتسبيح خاصة عندما تكون الألحان سهلة ومتكررة مثل "كيرياليسون الفرايحى" الذى يكرر كثيراً فى دورة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة ودورة باكر سبت الفرح.

هذا ولعل أصوات التسبيح لهؤلاء الشمامسة وهى تعلو تدريجياً كلما أقترب الشمامسة من أيٍ من هؤلاء المؤمنين (الشعب) وقد وقف مشرئباً بعنقه لمتابعة حركة الصليب والأيقونة وهى تقترب منه لكى يتبارك منهما، وكذا ذات هذه الأصوات وهى تخفت شيئا فشيئا كلما إبتعد هؤلاء الشمامسة عنه وهم يسبحون، لعل هذا التدرج الطبيعى للصوت بالتصعيد Crescendo أو بالخفوت Diminuendo الذى تُحدثه الزفة والدورة فى أذن كل مؤمن حضر وسط الشعب، له تأثير روحى ونفسى عميق يجعل هذه الألحان تتغلغل فى وجدانه.

ولعل ما يفعله الكثير من مهندسى الصوت بتقليد هذا الكريشندو والدمينويندو الطبيعى من خلال برامج موسيقية تقوم بعمل ما يسمى ب Fade in & Fade out هذا لمجرد إحداث هذا

48 أثناسيوس راهب من الكنيسة القبطية– مقدمات في طقوس الكنيسة – 2\7 "معجم المصطلحات الكنسية"– الجزء الثاني 2002 – ص 77

التأثير النفسى والروحى العميق الذى تحدثه مثل هذه الزفة الطبيعية. وقد قام أحد مهندسى الصوت بتسجيل لحن "غولغوثا" فى أسطوانة "موزار المصرى" وقد لجأ الى هذه الحيل التكنولوجية الحديثة فى نهاية اللحن ليحدث هذا التأثير.

والدورات تعتبر من أهم الطقوس التي تحتاج من المعلم ان يقود بدقة وأكثر تركيزا، ولقد وضعت الكنيسة القبطية للدورات "والزفّات" تصميماً دقيقاً لكل تفاصيلها،كما تبيّنه النقاط الآتية:-

- توقيت بدء الدورة لكل طقس: فلكل زفة فى كل طقس ميعاد محدد لبدايتها وألحان محددة يتم الترنم بها لا سواها. ففى يوم الجمعة العظيمة تبدأ الزفة فى نهاية صلاة الساعة الثانية عشر وعقب المطانيات (المطانية هي أحد أنوع السجود) الإسترحامية ذات الأربعة مائة كيرياليسون، وخلال هذه الزفة يتم التسبيح بلحن كيرياليسون الكبير الفرايحى باستخدام الناقوس والمثلث. وفى ليلة الأبوغالمسيس (سهرة سبت الفرح) تكون هناك ثلاث دورات:
  - الأولي بعد مزمور"انوك بيبي كوجي" (انا الصغير في إخوتي)، ويتم الترنم في هذه الدورة بلحن "مارين أواونه أيفول"
  - الثانية قبل بداية صلاة رفع بخور باكر، ويتم الترنم في هذه الدورة بلحن "تين أويه إنثوك"
  - الثالثة قبل أوشية الإنجيل التي في صلاة رفع بخور باكر، ويتم الترنم فيه بلحن "كيرياليسون".

هذا بالإضافة الي دورة رابعة تكون في مساء نفس اليوم عند البدء في تسبحة عيد القيامة المجيد ويتم الترنم فيها بلحن "تين ثينو إإبشوي" (قوموا يابني النور)

وفى ليلة عيد القيامة تجئ دورة القيامة بعد تمثيلية القيامة وإضاءة الأنوار. وفى الخماسين المقدسة وحتى التاسع والثلاثين منها تجئ دورة القيامة بعد قراءة فصل من سفر أعمال الرسل "الإبركسيس" وفيها يتم التسبيح بألحان عديدة منها اليونانى الكلمات مثل "خريستوس آنيستى الكبير والصغير" و "توليثو" و" تون سينا" ومنها القبطى مثل "بخريستوس أفطونف".

وفي عيد الصعود (اليوم الأربعين من الخمسين المقدسة) توجد أيضاً دورة مماثلة، وفي عيد العنصرة (عيد حلول الروح القدس علي التلاميذ في يوم الخمسين من القيامة المجيدة) توجد زفة أخرى لكنها تتم أثناء رفع بخور صلاة باكر.

ويوجد هناك دورات أخري طقسية في عيدى الصليب وفى طقس إستقبال الكاهن الجديد، وفى طقس تجنيز الكاهن وفى التماجيد، وفى العماد ،... الخ فى كل هذه الطقوس هناك دورات طقسية يتم فيها إنشاد الألحان ويقوم فيها المُعلم بدور هام فى قيادة الألحان فيها.

- المشاركين فى الدورات الطقسية: حددت الكنيسة بدقة من الذى يجب أن يشارك فى هذه الدورات، فهناك دورات مثل دورة بخور البولس وتنقسم الى قسمين، داخل الهيكل والتى يشارك فيها الكاهن الخديم وأمامه بالتبادل يدور شماس خدمة المذبح، وخارج الهيكل والتى لا يشارك فيها سوى الكاهن الخديم فقط ،لكن أثنائها يرنم الشمامسة بعض الألحان مثل "طاى شورى" (فى الأعياد والآحاد وفي أيام السنة التي لا يكون فيها صوم) و"تى شورى" (فى أيام الصوم وسبوت وآحاد الصوم الكبير) و"إنثو تى تيشورى" (فى أيام الصوم الكبير وصوم أهل نينوى). كما أن هناك دورة الحمل والتى يشارك فيها الكاهن الخديم وشمامسة خدمة الهيكل والتى يبدأها الكاهن بلحن "أونيم اوطايو أو طايو نيم أو أأو" مجداً وإكراماً إكراماً ومجداً، ويرد عليه شمامسة الهيكل "بروس إفكساستى إيبرتون" صلوا من اجل هذه القرابين المقدسة الكريمة، ثم يرتل الشعب بفرح وتهليل "هلليلويا فاى بيه بى" "هذا هو اليوم الذى صنعه الرب". أما دورة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة الكبيرة ودورات القيامة والخماسين المقدسة فيشارك فيها كل الكهنة والشمامسة.
- ترتيب المشاركين أثناء الدورات : يتم بدقة تحديد من الذى يتقدم الدورة ومن يتبعه ومن يكون فى مؤخرتها وماذا يحمل كل منهما. فعادة ما يتقدم دورة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة الكبيرة ودورات القيامة والخماسين المقدسة ودورتى عيدى الصليب رئيس الشمامسة حاملاً الصليب الكبير، يتبعه الشمامسة والأغنسطسيين والإبسلطسيين حاملين الشارات المناسبة للطقس والصلبان الصغيرة والشموع، ثم يتبعهم أحد كبار الشمامسة حاملا أيقونة المناسبة الطقسية معطياً ظهره لباقى الشمامسة ووجه للكاهن الذى يحمل المبخرة ليبخر أمام الأيقونة المناسبة للطقس ويتبعه أحد الشمامسة حاملاً درج البخور، ووجهه فى نفس إتجاه وجوه جميع الشمامسة حاملى الصلبان والشارات.
- ملابس المشاركين فى الدورات الطقسية: فهناك بعض الدورات التى تتم بالملابس الكهنوتية البيضاء، ويكون الشمامسة مرتدين التونية البيضاء والبطرشيل (الزي الذي يرتديه الشماس)، مثل

دورات القيامة والخماسين، وهناك بعض الدورات التى تتم بالملابس الكهنوتية السوداء مع إرتداء البرنس• فوقها، ويكون الشمامسة غير مرتدين التونية البيضاء أوالبطرشيل مثل دورة خميس العهد ودورات ليلة الأبوغالمسيس الثلاثة. وهناك بعض الدورات التى تتم بالملابس الكهنوتية السوداء مع إرتداء البرنس فوقها، ويكون الشمامسة مرتدين التونية البيضاء أوالبطرشيل مثل دورة الجمعة العظيمة.

- مسار حركة الدورات :لكل دورة من الدورات السابقة مسار محدد يختلف بإختلاف الطقس الخاص بهذه الدورة، وإن كان أغلبها يبدأ دائماً من داخل الهيكل وينتهى الى داخل الهيكل، إلا أن بقية المسار يحدده نوع الدورة وعدد المشاركين فيها، فهناك دورات تبدأ وتنتهى داخل الهيكل، مثل دورة الحمل التى تتكون من دورة واحدة داخلية، وهناك الدورات التى تستمر الى خارجه مروراً بطرقات الكنيسة الطرفية أولاً وثانياً ثم ثالثاً بالطرقة الوسطى لتنتهى الدورة التى تستقر داخل الهيكل كما بدأت.
- الألحان التى يرددها المشاركون وغير المشاركين فى الدورة: لاتوجد دورة واحدة تتم فى طقوس العبادة بالكنيسة المصرية الأرثوذكسية دون ان يصاحبها ألحان، فالكنيسة المصرية بَنَت جميع طقوسها وعبادتها على التسبيح والألحان، فالألحان هى القاسم المشترك فى جميع الدورات. وعندما يصمت الكاهن والشماس الذين يخدمون المذبح فى دورة البخور، لأن كليهما يتلو صلواتٍ سرية، عندئذ يقوم خورس الشمامسة خارج الهيكل بتلاوة الألحان المناسبة للطقس، وهكذا لا يسكت التسبيح أبدا فى أى من هذه الدورات.

- تقسيم الدورات الطقسية فى الكنيسة القبطية:

والدورات الطقسية فى الكنيسة القبطية يمكن تقسيمها الى ثلاثة اقسام:

القسم الأول: دورات ضمن خدمة سر الافخاريستيا، مثل[49]:

- دورات البخور: وهى عادةً ما تكون للكاهن فقط وحول الهيكل ثلاث مرات، وفى أثنائها يرتل الشمامسة الألحان المناسبة وهم وقوف (لا يشتركون فى الدورة إلا بالألحان مثل أرباع الناقوس والذكصولوجيات)، وفى مثل هذه الدورات تكون قيادة الألحان لمرتل الكنيسة، واقفا على رأس

• صدرة يلبسها الكاهن مطرزة بالسيرما.

49 المرجع السابق- ص 77

الخورس البحرى، معطياً إشارات بيده لتحديد بداية كل مقطع ونهايته، ولتحديد سرعة اللحن. وإذا كان المرتل يعزف على آلة الناقوس، فإن دقات الناقوس تكون هى المحدِّدة لسرعة اللحن، بينما الإيماءات التى يقوم بها المرتل برأسه، تكون هى المحددة لبداية كل مقطع ونهايته. ويقف مقابله الخورس القبلى يتناوب التسبيح معه تقابلياً "انتيفونالى"

- دورة الحمل : وهى للكاهن ومعه الشمامسة "المنوطين بخدمة الهيكل فقط" وهم يطوفون حول الهيكل مرة واحدة، وأوجههم للكاهن الذى يطوف معهم ووجهه للأمام فى اتجاه الدورة، بينما الشمامسة يسيرون للخلف وأوجههم للكاهن وهم يرتلون لحن "بروس فكساستى" "صلوا من أجل هذه القرابين"، وتكون قيادة اللحن هنا للشماس الذي يحمل القارورة، ليتسلم منه مرتل الكنيسة القيادة التى منها يبدأ لحن "هلليلويا فاى بيه بى" وهو واقف على رأس الخورس البحرى، معطياً إشارات بيده لتحديد بداية كل مقطع ونهايته، ولتحديد سرعة اللحن. ويقف مقابله الخورس القبلى مشتركاً معه فى ذات اللحن.
- دورة الانجيل : وهى تتم قبل قراءة الإنجيل وبعد "أوشية الإنجيل" (أوشية:كلمة اصلها يوناني معناها طلبة تشفعية) ويطوف فيها الكاهن مرة واحدة حول الهيكل ووجهه للشماس الأوحد الذى شاركه مردات "أوشية الإنجيل" والذى يطوف معه، وفى أثناء هذا الطواف يرتل المزمور باللحن المناسب (إما سنوى – او كيهكى – او سنجارى)، وتكون القيادة لمرتل الكنيسة لتحديد البدايات والنهايات لكل جملة من جمل المزمور الأربعة حيث كل مزمور يتكون من أربعة استيخونات، خاصة أنه قبل كل الجمل اللحنية لكل استيخون عادة ما يسبقها قراءة ريستاتيفية غير منغمة، يؤديها أحد الشمامسة الذين لهم المقدرة على الأداء الريستاتيفى الغير منغم. لذلك تتطلب القيادة هنا تركيزاً عالياً من المرتل "الذى يقوم بدور القائد" خاصةً فى اللحن السنجارى المركّب الممتلئ بالتغيرات الإيقاعية Rhythmic Modulation والمقامية Scale Modulation، والذى يتميز بأنه يستحوذ على مساحات صوتية تهبط الى الطبقات الصوتية الخفيضة فى مستهل بدايته، وتتدرج الى المتوسطة فى الجزء الثانى الذي شيئا فشيئا يتصاعد الى العلو حيث النغمات الحادة، الى أن ينتهى بمجموعات من الزخارف اللحنية فى الكلمة "هلليلويا" التى تتكرر تعبيراً عن البهجة والتهليل وذلك لأنه يرتَّل فى الأعياد السيدية مثل أعياد الميلاد والغطاس وأحد الشعانين والقيامة.

القسم الثانى: هى دورات احتفالية فى مناسبات الأعياد السيدية مثل:

- دورة الصليب: وهى دورة تتم فى عشية وباكر عيدى الصليب (17 توت و 10 برمهات من كل سنة قبطية) وذلك بالطواف حول الهيكل وحول البيعة ثلاث مرات ويقوم بالطواف الكهنة وشمامسة خدمة الهيكل، عند الطواف حول الهيكل، وينضم اليهم الخورسين البحرى والقبلى ويرتل فيها لحن الصليب بعدما تقال "كيرياليسون" ثلاث مرات باللحن الكبير. ويكون مرتل الكنيسة هو القائد لهذه الألحان فى هذه الدورة، ويلقى على عاتقه قيادة جميع الشمامسة الذين يطوفون الهيكل ومعهم الخورسين البحرى والقبلى عند الطواف حول البيعة، بل وكل الشعب الذى يشارك بالتسبيح معهم خاصة فى اللحن الرائع "كيرياليسون الكبير" فتكون مهمة القيادة هنا أصعب بكثير من القيادة فى دورات البخور والحمل والإنجيل، وعندما لا يتقن هذا المايسترو دوره القيادى فى مثل هذه الدورة، فإنه قد يحدث عدم توافق بين جموع المسبّحين.
- دورة أيقونة الدفن: والتى تتم فى نهاية صلوات الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة،وفيها يطوف رئيس الكهنة والكهنة والشمامسة حول المذبح ثلاث مرات، ثم حول الكنيسة ثلاث مرات ينشدون لحن "كيرياليسون" الكبير، وعندما يرجعون الى الهيكل بعد نهاية الطواف حول الكنيسة فى المرة الثالثة، ينشدون اللحن الرائع "غولغوثا" الذي يسمى بـ "قانون الدفن" والذى له جذور فرعونية طبقاً لما اكّده "فيلو" المؤرخ اليهودى الذى عاش أيام الرسل.

وفى هذه الدورة ايضا تكون مهمة القيادة كدورة الصليب من حيث أهميتها وصعوبتها على درجة من الأهمية تفوق أهمية القيادة فى دورات البخور والحمل والإنجيل، وعندما لا يتقن المايسترو دوره القيادى فى مثل هذه الدورة، فإنه قد يحدث عدم توافق بين جموع المسبّحين، خاصةً أن الكنيسة فى هذه الدورة تكون مكتظة بالمؤمنين مزدحمة بالمصلين، الذين يريدون أن يشاركوا الشمامسة فى التسبيح باللحن الجميل "كيرياليسون"، مما يزيد عبء القيادة على المايسترو "المعلم" الذى يجب عليه أن يقود جميع الشمامسة المنتشرين حول الكنيسة فى كل أرجائها ينشدون، وينشد معهم جموع الشعب المصلى والذى يجب أن يخضع لنفس القائد.

والأمر لا يختلف كثيراً فى القيادة فى دورات سهرة سبت الفرح الثلاثة، وفى دورة القيامة فى عيد القيامة والى اليوم الـ 39، إلا ان ألحان دورة القيامة أصعب ومتعددة وكل لحن له طابع وريتم وطبقة صوتية، مما يزيد الأمر صعوبة من ناحية، إلا أنه يقلل عدد الجمهور المسبّح من ناحية أخرى لصعوبة الألحان.

القسم الثالث: هى دورات احتفالية كنسية فى مناسبات أخرى:

وهي دورات مثل:

- دورة تكريس الكنيسة الجديدة.
- موكب سر الزيجة المقدس فى دخول العروسين الى الكنيسة وخروجهما منها فى نهاية الطقس.
- الدورة الجنائزية لأيٍ من رجال الإكليروس فى يوم نياحته بعد مراسيم الصلاة على جثمانه بالكنيسة.

وهذه الدورات تقل أهمية القيادة فيها عن الدورات السابقة، فيما عدا أنه فى دورتى سر الزيجة تكون مشاعر الفرح وزغاريد النساء تُصعب قليلا من القيادة، وفى الدورة الجنائزية، تكون مشاعر الحزن وصراخ النساء (أحياناً في المناطق الشعبية، أو عند بعض العائلات التي إيمانها بالحياة الأبدية ضعيف) أيضاً تُصعب من عملية القيادة.

كما توجد دورات طقسية أخرى يذكر منها:

1. دورة خميس العهد "يهوذا مخالف الناموس"
2. دورة تقديم الحمل فى الأعياد السيدية
3. دورة طقس إستقبال الكاهن الجديد
4. دورة أحد الشعانين والمماثلة لدورة عيدي الصليب
5. دورة إستقبال الأب البطريرك والآباء المطارنة والآباء الأساقفة

وفى هذه جميعاً يكون ايضاً هناك دور هام للقائد تختلف أهميته من دورة لأخرى.

آكابيلا:

ألحان الكنيسة القبطية الأرثوذكسية تتميز بأنها هى ألحان صوتية بحتة، لا تستخدم فيها آلات موسيقة سوى آلتي الناقوس والمثلث في عدد محدد من الألحان لضبط الإيقاع ولإضفاء روح البهجة في الالحان االمفرحة. ويحلل مستر "بول ماكومون"[50] قائلاً: "عندما جاء المسيح وحل العصر المسيحى،

[50] بول ماكمون- الموسيقى في الكتاب المقدس- تعريب جس كونراد ولمن- بيروت 1971

إتسع إضطهاد المسيحيين وانتهت اجتماعات العبادة المشتركة عامة، إنما كانت هناك جماعات صغيرة من المؤمنين تستخدم الموسيقى سراً، أما الاحتفالات الموسيقية الكبيرة التى جاء ذكرها في العهد القديم فلم يعد لها أثر إنما رغبة الشعب المسيحى الفطرية في التعبير عن فرح الخلاص بواسطة الترنيم لم تطمس، وقد ساعد إنتعاش الموسيقى في السنين المتأخرة، على اشباع رغبات الشعب الكامنة في أن يهتف ترنماً، إن الموسيقى التعبدية قد تأسست تأسساً دائماً واصبحت مقبولة عند الشعب أكثر من أى وقت سبق".

وكلمة "سراً" هذه توضح عدم استخدام الآلات الموسيقية لخفض مستوى التسبيح لأدنى مستوى سمعى بحيث لا يُسمع خارج مكان العبادة. ثم يستطرد بول ماكومون قائلاً: "نجد غالباً هذه الأيام الذين يصرون على أن الآلات الموسيقية هى من الشيطان ويجب أن لا تستخدم في اجتماعات العبادة ربما إنهم يؤسسون نظريتهم على حقيقة أن العهد الجديد يقول قليلاً عن الآلات الموسيقية غير أنهم يغفلون الحقيقة أنه اثناء العهد الجديد لم تستطع الرعايا أن تشترى آلات غالية الثمن كالتى إستخدمت في العهد القديم لأن اكثرية الكنائس في العهد الجديد كانت دائمة الانتقال لسبب الاضطهادات لذا لم يكن لها وقت لتطوير الموسيقى أو لتدريب موسيقيين". إلا أن رأي ماكومون لم يلقى قبولا من الناحية المنطقية عند بعض الباحثين.

أما مجلة "إبداع" العدد الثانى (فبراير 1994) فقد تناولت موضوع منع استخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة القبطية، بمقال ذكرت فيه: "ان الغناء كان يعتمد على الحنجرة في بعض معابد مصر القديمة، فمثلاً في مقبرة أوزوريس إله الموتى بجزيرة (فيلا) المقدسة، كان محظوراً استعمال الآلات الموسيقية وهو نفس الطقس المتبع في الكنيسة القبطية وكان عند العبرانيين طقسان موسيقيان هما:

طقس الهيكل ويستخدم جميع الآلات الموسيقية في ذلك الوقت، وطقس المجمع وكان يستخدم الموسيقى الصوتية البحتة [51] "A capella" وعندما بشر الرسل الأطهار بالمسيحية في أنحاء المسكونة اختاروا طقس المجمع اليهودى وهو الصوتى البحت وأثبت قانون (رقم 80) لإكليمندس السكندرى منع دخول واستعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة. فمثلاً كان المتبع في موكب الامبراطور من قصره إلى الكنيسة أن يعزف على الأرغن المائى، وعندما يقتربون من الكنيسة يترك الأرغن على بعد منها، تثبيتاً للطقس الكنسى الموسيقى الصوتى في العبادة وهذا الطقس بعينه هو المتبع في الكنائس القبطية واليونانية والسريانية والروسية حتى الآن، اما كنيسة روما فقد غيرت موسيقاها الصوتية منذ عام 1000م إلى موسيقى آلية وأضافت الهارمونى لتوقيعها على الأرغن".

وأرجع البعض منع إستخدام الآلات إلى أن حنجرة الانسان هى أعظم آلة موسيقية تستطيع تأدية الربع تون الصعب بدقة ومهارة، فلماذا تُستخدم الآلة التى هى أقل عظمة من الحنجرة الطبيعية التى خلقها الله. كما أرجع آخرون منع إستخدام الآلات الموسيقية في 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 اساسياً في الاحتفالات الوثنية صوناً للمؤمنين من تذكارات الشر الوثنية وتركيزاً لانتباههم في قوة الكلمات الإلهية.

51- a Capella أكابيلا، هو لفظ يطلق على الغناء الكورالى بدون آلية، وهو اسلوب أخذ عن الموسيقى الكنائسية كأسلوب غنائى بح، وقد بلغ هذا الاسلوب ذروته في القرن السادس على يد "باليسترينا"..

وعلل عادل كامل عدم استخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة قائلاً: "إذا كانت الموسيقى القبطية قد جاءتنا من الموسيقى الدينية التى رتلها الفراعنة في المعابد فإن الطبيعة المعمارية في المعبد تختلف تماماً عن الطبيعة المعمارية لكنائس العصور الأولى والتى كانت تُبنى تحت الأرض هرباً من الاضطهادات والعذابات التى حلت على الشعب القبطي في عصور الاستشهاد المختلفة. وعليه فإن الألحان كانت تؤدى بالأصوات البشرية ومن المستبعد ان تكون الآلات الموسيقية خاصة الايقاعية قد استخدمها هؤلاء المضطهدون الذي يصلون ويتعبدون وهم مهددون بالموت في آية لحظة".

ومن المعروف أن الانشاد الجريجورى"Gregorian Chant" كان أسلوباً للإنشاد والتلحين حسب القواعد والأسس التى وضعها القديس "جريجوري" (590-604م) بابا الكنيسة الكاثوليكية في ميلانو لتلحين التراتيل الكنسية في القرن السادس الميلادى وهو اسلوب للغناء اللحنى بدون أى مصاحبة هارمونية أو آلات موسيقية وهو اسلوب يتميز بالوقار والبساطة الفنية حتى أنه كان يطلق عليه الغناء البسيط "Palin Chant" وقد وصل هذا إلى قمته عام 800م ومما لا شك فيه أن هذا الاسلوب الجريجورى الوقور قد انتقل إلى كنيسة روما نقلاً عن الكنيسة القبطية الأم.

وقد تحدث علماء الحملة الفرنسية في مؤلفهم الشهير "وصف مصر" الكتاب السابع عن اقتناعهم التام بعدم وجود مصاحبة آلية في ترنيمة "موسى النبى" إذ يقولون:

"نتحدى اى سيمفونى مقدام أن يدلنا على آلة واحدة معروفة او حتى متخيلة، تستطيع نغماتها أن تبلغ درجة من التمام أو النضج لحد يكفى معه لأن تلتحم بالصوت في حالة شبيهة، دون أن تنال

من رجولة ونبل وبساطة الأسلوب وكذلك من هيبة وجلال وعظمة الأفكار، وإذا حدث أن استطاعت آلات لموسيقى أن تتكيف مع لحن بمثل هذه القوة فإن موسى لم يكن يتردد في استخدامها في هذا اللحن".

وتوجد رسالة للقديس كليمندس السكندرى جاءت في كتابه الشهير "المربى" ينتقد فيها بشدة استخدام الآلات الموسيقية إذ كتب يقول:"الانسان في حقيقته آلة للسلام، في حين أن باقى الآلات الموسيقية إذا بحثت وتحريت 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 الذي علينا أن نستخدمه لكي نسبح الله، ولن نستخدم بعد ذلك الطنبور القديم ولا الصور ولا الدف ولا الناى، تلك التى كان خبراء الحرب والذين لا خوف من الله في قلوبهم يستخدمونها في اجتماعاتهم ومهرجاناتهم هادفين إلى إيقاظ أذهانهم المنحرفة بتلك الأنغام بل لتكن مشاعرنا المهذبة الراقية متفقة مع الناموس".

ومن رسالة القديس كليمندس السكندرى يتضح أن منع استخدام 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 الكنيسة القبطية، نُظر إليها في هذا الوقت نظرة تجعلها آلة تلهب المشاعر نحو الشهوات أو لحمل السلاح وتثير الغضب والحنق ولا يجب أن يستخدمها إلا خبراء الحرب. إن الفكر الذي تحويه رسالة القديس "كليمندس السكندري" وإن جاء يتعارض مع نظرة "داود النبى" للآلة الموسيقية والتى كان يصنعها بنفسه لتسبيح الرب وحمده، ومع

النظرة الروحية للآلات الموسيقية التى تغلف الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، إلا أنه يبدو أن طبيعة الموسيقى في أواخر القرن الثانى وبداية القرن الثالث الميلادى ربما كانت تثير الغضب والحنق وان مستخدميها كانوا في اجتماعاتهم ومهرجانتهم يهدفوا إلى ايقاظ الأذهان إلى الانحراف بتلك الأنغام مما أدخل الخوف في قلب القديس كيمندس السكندرى من أن تتسرب هذه النوعية الرديئة من الموسيقى داخل الكنيسة مستخدمة هذه الآلات الموسيقية فتنحرف الأذهان ويحل الغضب والحنق بديلاً عن السلام والوداعة. إن الحقبة التى سبقت مجيئ القديس كليمندس السكندرى في أواخر القرن الثانى كُتب عنها أن الأقباط قد تسلموا من النساك اليهود طريقة التسبيح بالناى المزمار "Flute " في اجتماعاتهم العامة المسماة بالأغابى وظلوا يستخدمون الناى في اجتماعات الأغابى حتى سنة 190م.حينما أوقف كليمندس الاسكندرى الناى واستبدله بالناقوس "Cymbalon". وأن سنة 190م هى السنة التى بدأ كليمندس السكندرى رئاسته لمدرسة الاسكندرية ونشاطه الكنسى الذي تركز في الفترة من عام 190 إلى عام 200م، فمنذ اليوم الأول لتوليه منصب مدير مدرسة اللاهوت ونشاطه الكنسى وقد عقد العزم على منع الآلة الموسيقية من التسبيح حتى في الاجتماعات التى يلتفون فيها حول مائدة الأغابى بعيداً عن طقوس الليتورجيا المقدسة. ويشرح القديس كليمندس السكندرى رؤيته الخاصة ونظرتة للآلة الموسيقية عندما يقوم بتحليل المزمور 150 والذي فيه يدعو داود النبى كل الخليقة وجميع الآلات الموسيقية لكى تسبح الرب فيقول كليمندس:

سبحوه بصوت البوق: لأن بصوت البوق سيدعو الراقدين إلى القيامة. سبحوه بالمزمار: أى اللسان الذي 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 بالوتار والأرغن: الأرغن هو الجسد وأعصابه هى الأوتار التى حينما تتقبل الانتعاش بانسجام من الروح القدس يوقع عليها من الأصوات البشرية. سبحوه بصنوج حسنة الصوت: فهو يشير إلى الشفتين في الفم حينما يوقع عليها النغمات. كل نسمة فلتسبح اسم الرب: هنا يدعو البشرية كلها أن تسبح لأنه يعتنى بكل مخلوق يتنفس والانسان هو حقاً آلة السلام.[52] 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 المزمار أو الطبل أو الصفارة التى يستخدمها المختصون في الحروب وفي حفلاتهم. أليست القيثارة ذات العشرة أوتار هى إشارة إلى كلمة يسوع"[53].

وإلا أن القيثارة المشهورة التى في منطقة أيرلاندا هى مأخوذة بالفعل من القيثارات التى نقلها المبشرون المصريون والتى كانت الكتيبة الطيبية التى بدأت من ايطاليا إلى سويسرا ثم ايرلاندا من أهم هذه البعثات التبشيرية. وهذا يدل على أن المبشرين كانوا حريصين على أن يحملوا معهم آلات موسيقية "كالقيثارة" ضمن برنامج التبشير ليكون التسبيح هو الركيزة الأساسية في كرازاتهم. إن المصريون السكندريون على وجه الخصوص كانوا يتفوقون على الشعوب الأخرى في العزف على الناى والجنك حتى أن الرجل من أدنى طبقات الشعب، ذلك الذي لا يعرف كيف يكتب إسمه كان يستطيع أن يضع يده على أدنى خطأ يمكن أن يقع فيه أى عازف عند التوقيع على آلة الناى أو الجنك بل لقد

52 القس كيرلس كيرلس- القداسات الثلاثة متقابلة مع الضبط والشرح- كنيسة مارجرجس بخمارويه- الطبعة الثانية- 1987- ص 240

53 الأب متى المسكين- الأفخارستيا والقداس- الجزء الأول- دير القديس الأنبا مقار- وادي النطرون- 1977- ص 416

بلغ فن العزف على آلة الناى في مدينة الاسكندرية درجة من الاتقان إلى الحد الذي بات فيه العازفون السكندريون مطلوبين يستدعون إلى كل مكان، وكانت السعادة تتملك الناس حين يستحوذون على واحد من هؤلاء العازفين.[54] وبالرغم من كل هذا إلا أن كليمندس الاسكندرى أوقف استخدام الناى واستبداله بالناقوس "Cymbalon".

إن بعض الأوسطيون المعتدلون والمتحمسين للآلات الموسيقية يروا عدم حرمانها من التسبيح خارج الليتورجيا، ويؤيدون منعها داخلها. بإعتبار أن استخدام الآلات الموسيقية في الليتورجيا المقدسة سواء في خدمة القداس الإلهى او في الطقوس الكنسية المرتبطة بصحن الكنيسة تُخرج الكنيسة القبطية التقليدية عن صورتها التي تم إستلامها من الآباء الرسل.

الآلات:

يقتصر إستخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة القبطية على آلتى الناقوس والمثلث فقط وهما من الآلات الايقاعية التي تستخدم في ضبط الإيقاع، وإشاعة روح البهجة لبعض الألحان، ولمساعدة المعلم في القيادة حيث أن دقاتها الحادة تكون مسموعة بوضوح مها زاد عدد الشمامسة والمرتلين.

والناقوس Cymbals وهو عبارة عن صحيفة مستديرة من نحاس مخلوط بمعدن أخر يضرب بها على أخرى متكافئة وكلاهما محدب ولها مركز على شكل قبة مرتفعة بها ثقب لرباط من الجلد لحملها(صورة). وأما المثلث "Triangle" فهو قضيب معدنى ينحنى إلى ثلاث زوايا على شكل مثلث ويصدر صوتاً عند ضربه بعصا معدنية صغيرة،هو يستخدم حالياً في الاوركسترا.

54 وصف مصر – الكتاب السابع – مرجع سابق – ص132

ولقد منعت الكنيسة القبطية إستخدام الآلات الموسيقية الأخرى داخل الليتورجيا المقدسة. والألحان القبطية تعتمد على ميلودي نغمي متناسق عذب له مسار لحني غني ومتنوع يجعلها لا تحتاج الى تلوين آلي.

المونوفونية:

الألحان القبطية هي أحادية النسيج فهي لا بوليفونية ولا هوموفونية، وتعتمد على خط ميلودي واحد قوي متماسك متجانس متنوع متعدد المقامات ومتنوع في إيقاعاته ومتغير في سرعاته. ممتلئ بالقفزات وبالنغمات السلمية من خلال خط غنائي عذب لكن أحادي الصياغة. إلا أن هذا لا يعني أنها غير قابلة للصياغة البوليفونية او الهوموفونية، بل إن عدد من المؤلفين المصريين وغير المصريين قد جذب إنتباههم جمال الخط اللحني الأحادي الصوت، فوضعوه في نسيج متعدد الأصوات مستخدمين علوم الكونتربوينت والهارموني والتي منبعها الأصلي بلاط فرعون (حسبما ذكر علماء الحملة الفرنسية في كتاب وصف مصر، وفيلو اليهودي السكندري الذي عايش الرسل).

و يذكر المؤرخ اليوناني"ديودور السيسيلى" أن الإله "توت" الذى أطلق عليه اليونانيون اسم "هيرمس" كان اول من إكتشف ترتيب توزيع الكواكب واكتشف ايضا الهارمونى وطبيعة الاصوات الموسيقية الصادرة من الكواكب، لذا أتت المعتقدات المصرية أنه صانع الليرة ذات الثلاثة أوتار، لتقليد عدد فصول السنة" آنذاك". ويتبنى ثلاثة نغمات: النغمة الحادة تمثل فصل الصيف، النغمة الغليظة تمثل فصل الشتاء، النغمة الوسطى تمثل فصل الربيع. هذا الإعتقاد قد جعل الموسيقيون القدماء يؤمنون أن لكل وتر رمزا يفسر فصلا معينا من فصول السنة، وبمعنى آخر أن لكل موسم نغمة موسيقية خاصة به. واذ فسر العلماء هذه المقولة الخاصة بالاله توت على انها اسطورة فكيف يفسر الدارسون تغير الالحان فى طقس الكنيسة المصرية مع ثبات نصوصها حسب مواسم السنة، بالرغم من مرور ازمنة

غابرة، ولا يخلو مخطوط طقسي او كتاب طقسي مطبوع فى العصر الحديث إلا ويحث المرتل على أداء الالحان بالطريقة المناسبة لهذه الفصول حسب طقوس ألحان الكنيسة المصرية.

التقليد الشفاهي:

لعبت الكنيسة القبطية دورا معجزيا في الحفاظ على تراث الألحان القبطية الذي تسلمته من الآباء الرسل ، في أزمنة غابت فيها أجهزة التسجيل ،ولم يكن وقتئذ علم التدوين الموسيقي قد وُجد، وذلك بال "التقليد الشفاهي" Oral Tradition "، ومن أجل ذلك عينت ""المرتلين" Cantors الذين لهم القدرة على الأداء الصوتي ويتمتعون بذاكرة قوية وقدرة شديدة على التركيز، و تخيل النغمات والأشكال رغم اختلاف طرائقها ومقاماتها والمناسبات المختلفة التي تقال فيها. وصارت تُوجد في كل جيل من يستطيع أن يُسلم و يتسلم هذه الألحان.

ولكل كنيسة "معلم" خاص بها تكون مهمته الأساسية –إلى جوار الترتيل في القداسات والتسبحة والصلوات المختلفة– أن يتولى تسليم الألحان، "أي تحفيظها" لمجموعات من الشمامسة. وفى القداسات والتسابيح المختلفة يقف " العريف" أو "المعلم" على رأس هؤلاء الشمامسة ليقوم بدور " المايسترو" الذي بإشارات دقيقة بيده، يحدد السرعة المناسبة للحن وكذلك مواضع البدايات والنهايات للألحان،كما يقوم بالعزف على آلة الناقوس ويصاحبه أحد الشمامسة على آلة المثلث عند أداء أحد الألحان الفرايحي.

التدوين الموسيقي:

التدوين الموسيقى لتراث الألحان القبطية هو موضوع شائك نظرا لطبيعة الألحان القبطية كموروث روحى وموسيقي له طبيعة خاصة من جهة، وكموسيقى مصرية متميزة بمقاماتها وأوزانها وصيغها الموسيقية من جهة أخرى. وما من شك إن ما فعلته الكنيسة القبطية الأرثوذكسية من أجل الحفاظ على الألحان القبطية التي تسلمتها من الآباء الأولين، دون أن تكون هناك أية مدونات موسيقية بأي شكل من أشكالها البدائية المعروفة منذ القرن الحادى عشر قبل الوصول الى الشكل الحالى الناضج الذي يعرفه وأستقر عليه العالم أجمع، إن ذلك يعد معجزة كبيرة في أزمنة غابت فيها أيضا أجهزة التسجيل، معجزة تسليم 1048 لحن لمدة 2000 سنة بالتواتر بين الأجيال أي "بالتقليد الشفاهي" Oral Tradition". جاء ذلك من 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 صوتي. ومن أجل ذلك عينت الكنيسة القبطية هؤلاء "المرتلين" القادرين على تخزين كل هذه الألحان في الذاكرة ، رغم اختلاف طرائقها 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 (المُعلم)، ومن يستطيع أن يتسلم (الشمامسة) هذه الألحان. ولكن ما من شك أن دافعاً وقوة روحية هي التي ساعدت على بقاء هذه الألحان.

ولأن الألحان القبطية هي ألحان خاصة تعكس حضارة شعب مصري عريق، لذا تكلم مستر "نيولاند سمث" الأستاذ بالأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن في المحاضرة التي ألقاها بأكسفورد في 21 مايو 1936 عن صعوبة تدوينها، لأنها تختلف تماماً عن موسيقات باقي الشعوب.

وبالرغم أنه قد تكون هناك بعض الأدلة على وجود نظام التدوين الموسيقى باستخدام النقاط وتدوين ekphonetic[55] البدائية للموسيقى القبطية، إلا أن الأقباط حافظوا على موسيقاهم على مر القرون بشكل أساسي بالتقليد الشفهي. فقط في القرن التاسع عشر بدأ العلماء في كتابة الألحان القبطية باستخدام نظام التدوين المخصص للموسيقى الغربية. ويعتبر الباحث الفرنسيGuillaume Andre Villoteau، الذي كان ضمن حملة نابليون إلى مصر، هو أول محاولة لمثل هذا التدوين عندما كرس خمس صفحات من كتابه "وصف مصر" (1809) للحن هللويا من القداس الالهي.

وقرب نهاية القرن التاسع عشر كانت هناك تدوينات أخرى قام بها "Jules Blin Chants) Liturgiques coptes,1888) وأخري قام بها Louis Badet

(Chants Liturgiques des Coptes, (1899 ولما كانت تدوينات "جوليز بلين" هي غير موثوق بها، كانت تلك التي دونها "لويس بادت" تعتبر دقيقة إلى حد ما بالنسبة للشكل العام للألحان.

وفي القرن العشرين نشر "كامل إبراهيم غبريال" تدوينات لعدد بسيط من الألحان والمردات "التوقيعات الموسيقية لمردات الكنيسة المرقسية (1916). وعلى عكس الذين قاموا بالتدوين السابقين، كان غبريال ملازماً في الجيش المصري وكان قبطيا غارقاً بعمق في التقاليد الموسيقية

[55] Beginning in the ninth century, a special type of notation called 'ekphonetic' was developed to indicate in the lectionaries the formulae used in the chanting of the appointed scriptural periscopes of the Byzantine liturgy.

لكنيسته. فقام بتصميم مدوناته للشباب القبطي، وفي محاولة لجعلها أكثر جاذبية للجمهور، حاول تكييفها لهم على آلة البيانو، مضيفا مصاحبة إيقاعية (بدون هارموني وبإضافة نغمة على بعد اوكتاف فقط) كما أجري تغييرات معينة في الطبقة وفي الأيقاعات للألحان الصوتية. وعلى الرغم من هذه التعديلات الواضحة، لقد أبقى على الخط اللحني الأساسي سليماً، وصار غبريال معترفاً بجهود الرائدة كونه قبطي سعى لكتابة موسيقى شعبه[56].

إلا أنه بالرغم من أن الموسوعة القبطية ذكرت أنه أبقى على اللحن الأساسي سليما، إلا أنه من الطبيعي أن مثل هذا التدوين أثر تأثيرا سلبياً على الخط الأساسي حيث أن تكييف اللحن القبطي على آلة البيانو يضر بالميكروتون، وتغيير الطبقة والأيقاع يضر بموسيقى اللحن.

وبعد ما يقرب من جيل، بدأت واحدة من أكثر المجهودات طموحا في هذا المجال من قِبل الموسيقي الإنجليزي "إرنست نيولاند سميث" الذي جاء إلى مصر بدعوة ورعاية راغب مفتاح لغرض تدوين موسيقى الخدمات القبطية. وفي الفترة من 1926-1936 دَوَن -بعد الاستماع إلى أفضل المرتلين الأقباط- نحو ستة عشر مجلداً من الموسيقى، والتي تشمل ليتورجية القديس باسيليوس الكبير كاملةً وبعض الألحان الهامة الأخرى والمردات المحفوظة للأعياد الخاصة. (المجلد الأول يضم وحده أكثر من 100 صفحة).

ولأنه شعر بأن الزخرفة الكثيرة في الموسيقى القبطية هي في المقام الأول "أطلال عربي" لذا مال "سميث" إلى تجاهل معظم الزخارف اللحنية، وبالتالي فإن مدوناته رسمت خطوط لحنية بسيطة، وكَيفَها على التوقيعات الغربية مستخدماً دليل المقامات الغربية، ومع ذلك فقد كانت هذه المدونات لهذا الجزء من الموسيقى القبطية الذي يخلو من الزخارف، كانت تحظى بتأييد عند مقارنتها مع عمل

[56] عزيز سوريال عطية – الموسوعة القبطية – المجلد السادس – ص 1743

العلماء المحدثين، وكان الجزء الأساسي الأكبر من تدويناته يوفر الكثير من المواد التي تستخدم لدراسات المقارنة والتحليل[57].

إن جميع المدونين السابقين الذين ليس لديهم ميزة أجهزة تسجيل لم يكن لهم أية وسيلة لمقارنة ما سمعوه مع ما دونوه. وبالتالي فإن العديد من تعقيدات الإيقاع والتجويد لم يتم إدراكها ولا توضيحها بدقة حتى عام 1950 عندما بدأ علماء موسيقيون من المهتمين بالعمل مع الأشرطة، صاروا قادرين على كتابة تدوينات بأكثر تفصيل ودقة، ومن بين هؤلاء العلماء كان "هانز هيكمان" و"رينيه مينار"، وقد عمل كلاهما على حدة ومعا في كتابة بعض ألحان قصيرة. وهكذا صار "مينار" –عن طريق إبطاء الشريط– قادرا على السماع وبالتالي كتابة الزخارف بمزيد من الدقة أكثر مما كان ممكنا من قبل. وأثناء قيامه بذلك لاحظ أن نظام التدوين الغربي لا يمكن أن يبين بالفعل كل الفروق الدقيقة في الإيقاع والتعبيرات الكامنة في الموسيقى القبطية، واقترح إستخدام بعض الإشارات القديمة كالمستخدمة في تدوين الغناء الجريجوري عله يكون مفيدا.

بعد توجيهات هيكمان، تمكن علماء في معمل "علم الموسيقى العِرقي" في جامعة "هامبورج" من توظيف المعدات الصوتية الأكثر حداثة التي مكنتهم من تسجيل الذبذبات الدقيقة للموجات الصوتية، مدونةً بذلك الفروق المعقدة في التجويد والتنغيم في الموسيقى القبطية إلى أقرب ربع نغمة.

وفي عام 1967 ذهبت "إيلونا بورساي" Ilona Borsai إلى مصر لجمع مواد للدراسة والتحليل. وخلال فترة قصيرة من دراسات الإثنوميوزيكولوجي ethnomusicological، أصبحت قادرة

[57] المرجع السابق ص 1743

على نشر نحو سبعة عشر مقالاً تحتوي على مدونات وملاحظات لجوانب من الموسيقى القبطية لم يتم التطرق إليها من قبل.

وفي عام 1969 جاءت مارجيت توث من المجر الى القاهرة لدراسة الموسيقى القبطية وشأنها شأن نيولاند سميث فقامت بالعمل مع راغب مفتاح مستخدمةً التسجيلات التي جمعها ودونت قداس القديس باسيليوس كاملاً. باستخدام أساليب جديدة للتسجيل وإعادة الإستماع، وإنتهت من تدوين التفاصيل هائلة، حيث لم يتم تدوين الزخارف المسموعة فقط، ولكن أيضا النغمات الإضافية التي لا يمكن ملاحظتها إلا على سرعة بطيئة، إلا أن هذه التدوينات من فرط ماتحويها من تفاصيل أصبحت غير مقروءة لدي شريحة كبيرة من الموسيقيين، كما انها كانت ميكانيكية التدوين (حيث تم تدوينها باستخدام الميلو جراف) وبالتالي لم تعكس روح اللحن، وتم تدوينها باسلوب غربي فلم تدون الميكروتون بالطريقة المشابهة لتدوين الربع تون بمدونات الموسيقى العربية التي تعتبر هي الأقرب من حيث الطبيعة، والتي إستقرت طرق التدوين ونظام الأرماتورة فيها منذ زمن ليس بقريب.

في أواخر s1970، بدأت ماريان روبرتسون من الولايات المتحدة في العمل أيضا مع الأشرطة في تدوين مقتطفات من قداس القديس باسيليوس وخدمات أسبوع الآلام. لم تدون روبرتسون الزخارف بنفس التفاصيل مثل توث، لأنه بإعتبارها متخصصةً الى حدٍ كبير في الموسيقى التي تغنى بالكورال، والتي الزخارف فيها الى حد ما تكون غير واضحة المعالم بسبب الإنفرادية التي لكل مغني. إن الظاهرة الناتجة عن التغير في إرتعاشات الصوت والزخارف للمرتلين قد ساعدت في تفسيرات النصوص المصاحبة للألحان.

وفي عام 1976 إستطاع نبيل كمال بطرس، وهو مدرس آلة الكمان في كلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان وعضو في فرقة الموسيقى العربية الكلاسيكية، أن يُكمل رسالة الماجستير بعنوان "الموسيقى القبطية وعلاقتها بالموسيقى الفرعونية " والتي قدم فيها تدوين مقارن وتحليل لأحد الألحان تم غنائها من عدد من الكورالات المختلفة.

على الرغم من أن التدوين الغربي لم يكن مصمماُ لتدوين الموسيقى القبطية، إلا أنه قد يكون هو الشكل الذي في نهاية المطاف يمكن ان تُكتب عليه هذه الموسيقى القديمة القادمة من الشرق الأدنى.

بمقارنة التدوينات المختلفة للعلماء المخلصين، ربما يستطيع الإنسان أن يدرك على الأقل مدى التعقيد والتنوع في الموسيقى القبطية التقليدية[58].

إلا أن ما قام جميع هؤلاء بتدوينه لم يكن قادراً على أن يعكس طبيعة اللحن القطي المنفردة بأحاسيسه الروحية وعمقه التاريخي. فقبل تدوين مثل هذه الألحان الخالدة، يجب أولا أن يكون شخصا قد عايش عملية التقليد الشفاهي وحفظ من خلالها هذه الألحان منذ نعومة أظافره، كما يجب أن يكون دارساً للموسيقى وعلوم التأليف الموسيقى والنظريات، كذلك يجب ان يكون مصرياً عايش المقامات المصرية حتى تأصلت في وجدانه ليستطيع أن يعبر عنها كتابةً، وأن يكون أيضاً قد عايش عمق طقوس الكنيسة القبطية وبخورها وممارساتها الروحية، وعرف طباع المعلمين المرتلين المسلمين لهذه الألحان.لذا فإن المدونات التي قام بها أحد الشمامسة الدارسين لعلوم الموسيقى (له فريق متخصص في الألحان والمزامير) قد لاقت قبولا لدى جميع الموسيقين المتعاملين مع الموسيقى

[58] Coptic Encyclopedia Vol 6 Page 1743 - 1744

القبطية، وكذلك مع رجال الأكليروس عند سماعهم هذه الموسيقى معزوفة من الأوركسترا بالنوتة الموسيقية مطابقة لما يتم إنشاده من المُعلمين في الطقوس الكنسية، كما لاقى إستحساناً و قبولاً من المايسترو العالمي "يوسف السيسي" الذي كان قد إنتقد قبلاً وبشدة ما قامت بتدوينه المجرية العالمية " مارجيت توت" من حليات وزخارف للألحان القبطية، الذي عند إطلاعه على تدويناتها إعترض وإعتبر أن د. مارجيت توت هي أكفأ من يكتب التراث الشعبي للمجر، ولكنها ربما لا تعرف أن تدون تراث الألحان القبطية لأن الذي يدونه يجب أن يكون شماساً دارساً للموسيقى حافظاً لتراث الألحان. وهكذا صار تدوين الأجانب للموسيقى القبطية موضوع نقد، وصار تدوين المصريين الشمامسة الحافظي عن ظهر قلب هذا التراث والدارسي الموسيقى هو الحل الوحيد لهذا اللغز الذي ظل طوالة قرون عديدة موضوع جدل.

إلا أنه هناك وجهتين نظر هامتين، الأولى : تعارض بشدة عملية تدوين التراث القبطي للألحان سواء أن يقوم بتدوينه مصرى أم أجنبى وهؤلاء يستندون إلى أن عملية تدوين تراث الألحان القبطية هى عملية تجميد وتكتيف وتقييد للتراث الموروث بالتقليد الشفاهى الحى فى فم رئيس الكهنة وأفواه المطارنة والأساقفة والقمامصة والقسوس والشمامسة والمرتلين والإكليروس وكل الشعب،ليصبح جامدا فى مداد وورق ثابتا، لا تتحرك ولا تلين نغماته، لا ينمو ولا يحمل ولا يقبل بين أطيافه مشاعر مرنميه التى قد تضيف إليه القليل مثلما يضيف هو إليهم الكثير.

كما يؤكدون هؤلاء على أن عملية التدوين الموسيقى هذه سوف تؤدى بما لا يدع مجالا للشك، إلى أن تصيب فى مقتل حصص الألحان التى فيها يلتف الشمامسة كبيرهم وصغيرهم حول المُعَلِم، الذي

يجلس بينهم يشدو بصوته العذب جملة فجملة يرددونها هم خلفه، ثم يكررها وهم يتفاعلون معه ويتقبلون مع اللحن أحاسيسه التى ينقلها إليهم من خلال إنفعالاته وإندماجه ومعايشته للحن الذي يتحور قليلا فى فمه ويتحول قليلا فى آذانهم ويتحاور فيما بينهم، إنه التقليد الشفاهى الذي لم تقوى عليه الحروب أو الإضطهادات وقتما كان يتم هذا التقليد الشفاهى ليس فى غرف مكيفة تطل على حدائق غناء كما هو الحال الآن، بل فى دهاليز مفطوسة تحت الأرض لا يدخل إليها هواء أو نور، ولا يتحرك داخلها سوى أنفاس الشمامسة الذين تكدسوا فى مكان ضيق لا يسعهم ولا يسع مشاعرهم التى توجهت نحو المسيح الحى الذي نقل إليهم هذه البذرة والنبتة الموسيقية الروحية عندما وضعها بذاته فى فم القديس مرقس الرسول فى عليته الكائنة بمدينة صهيون المقدسة التى أحب الرب أبوابها أكثر من جميع مساكن يعقوب. وهذه هى وجهة النظر الأولى ويتبناها مجموعة من المثقفين المؤمنين بقيمة التراث والتقليد الشفاهى، ومن بين هذه المجموعة الدكتور أحمد المغربى مدير المركز المصرى للثقافة والفنون (مكان) "ياسمينا " سابقا.

أما المجموعة الثانية فتتبنى فكرة تدوين الألحان القبطية على يد شمامسة يجيدون حفظ الألحان القبطية عن ظهر قلب، دارسين للعلوم الموسيقية والتأليف، لهم ملكة التدوين الموسيقي التى تؤهلهم لتدوين مثل هذا التراث. وتتبنى التدوين شريطة أن يتم من التسجيلات التى جمعها الدكتور راغب مفتاح والتى سجلها من فم المرتل المتنيح ميخائيل جرجس البتانونى، والتى قام بتسجيل الكثير منها بخورس معهد الدراسات القبطية الذي كونه خصيصا لهذا الغرض. وهذه المجموعة تشعر بالخطر الشديد الذي يتربص بالألحان القبطية والقادم اليها بسبب: غياب أو ندرة المرتلين المتميزين ذوى الكفاءة

العالية فى الأداء أمثال المعلم جاد وفرج عبد المسيح وصادق وتوفيق وفهيم وغيرهم من رموز التعليم والتسليم الدقيق للألحان فى الكنيسة القبطية، وبالتالى التدوين قد يؤدى الى توثيق المعالم الدقيقة لهذه الألحان والتى تتطلب فى تسليمها موهبة موسيقية شديدة وفهم وحكمة روحية طبقا لنص الدسقولية (تعاليم الرسل). وبسبب عدم وجود إختبارات كافية لتأهيل الشمامسة قبل سيامتهم للتأكد من قدرتهم على أداء هذه الألحان والمردات مما أفرخ أعداد هائلة من الشمامسة "الموسيميين" الذين يسمعون الألحان وكأنها غريبة عنهم، لأنه يكتظ بهم صحن الكنيسة فى مواسم الأعياد السيدية الرئيسية الكبرى (الميلاد والغطاس والقيامة) ، ثم يفرغ منهم مكان خورس الشمامسة والهيكل باقى السنة. وبسبب عدم وجود الوقت الكافى لتسليم الألحان والذي أدى الى تغيب الكثير من الشمامسة من حصص الألحان بسبب إنشغالات الحياة الذي أصبح الشباب في كل أنحاء العالم فى شبه دوامة بسببها. وبسبب ظهور بدع لحنية غير معروفة المصدر تطفو الى السطح فجأة بلا مقدمات وبلا مرجعية. وبسبب كثرة الشمامسة الذين يميلون الى الزخارف اللحنية والتى يُضيفونها من قريحتهم أو يضيفونها تمثُلا ببعض القيادات المشهورة فى الالحان.

هذا وتعتبر هذه المجموعة الثانية أن تدوين الألحان بالنوتة الموسيقية له فوائد لا تحصى ولا تعد يُذكر منها:

- حفظ هذا التراث العظيم وأرشفته موسيقيا "النوتة الموسيقية"بطريقة علمية سليمة تدون بدقة الميكروتون والتحولات المقامية والأيقاعية والسرعات والزخارف الأساسية وجمعه في مجلدات

يتم طبعها مع التسجيلات التي تم منها التدوين، فيصبح متاحاً لجميع الموسيقيين فى كل أنحاء العالم مما يساعد على نشر هذه الألحان لتكون طريقة كرازية غير مباشرة فى كل المسكونة.

- أن قراءة النوتة الموسيقية للألحان القبطية تجعل أمر التسبيح بهذه الألحان أمرا هينا، خاصة عندما نتكلم عن تراث لحنى مكون من أكثر من ألف لحن البعض منها يرنم به مرة واحدة فى السنة.وفى الوقت ذاته إن تعلم النوتة الموسيقية ليس بالأمر الشاق.
- أن تدوين جميع ألحان الكنيسة القبطية بالنوتة الموسيقية سوف يؤدى الى طباعتها فى كتب "الخولاجى" و "خدمة الشماس" و "الإبصلمودية" و "ترتيب أسبوع الآلام",.....الأمر الذي سيجعل كل الشعب فى كل مكان مشاركا فى الليتورجيا وطقوس العبادة فينال بركة المشاركة فى التسبيح ولا يكون مجرد مستمع.
- إن تسليم الألحان بالنوتة الموسيقية سوف يظهر الكنيسة القبطية بشكل متحضر خاصة أن هناك البعض ممن يستخدمون طرقا غير علمية وغير سليمة وغير متحضرة، تلعب فيها "الشُرط" و"الأسهم" دورا مائعا فى تحديد الأزمنة والنغمات، فى حين أنها لا تستطيع بأى حال من الأحوال أن تميز أو تحدد من قريب أو من بعيد أى زمن أو أى نغمة! وإذا كان من الضرورى أن تكون هناك وسيلة ما لتسلم الألحان بالتدوين بـ "الشُرط" و"الأسهم"، فبالأحرى أن نستخدم وسيلة التدوين الموسيقى التى إستقر عليها العالم أجمع بعد محاولات

عديدة بدأت من القرن التاسع وظلت تتطور حتى وصلت الى الشكل الأكمل الذي عليه التدوين الآن.[59]

- إن تدوين الألحان على النوتة الموسيقية الإعتيادية سيجعل من السهل عمل أبحاث ودراسات وتحليلات للجمل والعبارات والصيغ والقوالب والإيقاعات وتغيراتها والأوزان والموازين والضروب والمقامات وتحولاتها.....الخ وتبدأ عملية المقارنات المختلفة التى سوف تفتح شهية الباحثين أكثر للخوض والغوص فى هذا التراث الموسيقى الحضارى والإنسانى والروحى الذي يعد مجالا خصبا للبحث.
- إن عملية تدوين التراث الموسيقى القبطي سوف تؤدى الى توحيد الألحان فى الكنيسة القبطية، بل سوف تؤدى الى توحيد طريقة الأداء وتوحيد مواضع التنفس، وتحديد السرعات وتغيراتها، والأربطة اللحنية والزمنية وهذا هو عامل هام وحيوى جدا فى تغيير طابع اللحن.

وبالرغم من أن كل من المجموعتين المعارضة والمؤيدة لتدوين الالحان لها ما تستند إليه من حُجج تدعم بها رأيها إلا أنه يمكن أن يتم التدوين بشئ من الحذر وبشئ من التطويع وبشئ من التفكير الإيجابى بما لا يجعله تراثا جامدا وذلك بالحفاظ على عملية التقليد الشفاهى الى جوار النوتة الموسيقية، فتكون

---

[59] كان التدوين الموسيقي شائعاً في أوروبا في مستهل القرن التاسع ، وكان يسمى بالـ (نيومز) وكانت له رموز تشبه الأشكال الخاصة بالاختزال، كالنقطة والشرطة المنحنية يميناً أو يساراً والفاصلة .. إلى آخره. وكلها كانت توضع فوق ألفاظ الشعر لتذكير المغني بإتجاه النغمات ، من جهة صعودها وهبوطها للحن الذي يعرفه من قبل ، وكانت هذه الرموز قاصرة على تحديد طول النغمة أو قصرها وتوضيح الزمن المخصص لها ، أو للإنتقال من نغمة إلى أخرى ، وظلت هذه الطريقة في التدوين حتى نهاية القرن الحادي عشر حتى إبتكر "فرانكو الكولوني" ، وهو من مدينة كولونيا بألمانيا ، علامات جديدة ذات أشكال مختلفة ، لكل منها قيمة زمنية ، وكل علامة تبلغ قيمتها ثلث 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 وأسمائها الحالية ، وقد 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.

النوتة الموسيقية عاملا مساعدا على الإتقان، وليس نظاما كاملا مستقلا بذاته لاغيا معه التسليم بالتقليد الشفاهى. وأن تقوم النوتة الموسيقية بتسجيل القياسات الزمنية والنغمات الأساسية أو ما يسمى باللحن الأساسى Canto Ferrmo وليس تسجيلا للزخارف والحليات الدقيقة التى يضيفها كل مؤدى لهذه الألحان حسب الحالة المزاجية التى يكون عليها عند أدائه للحن. إلا أنه مما لاشك فيه أن للتدوين ضعفاته مثل التسجيل على شرائط كاسيت وأسطوانات مدمجة والذي تسبب في دقة أقل من دقة التسليم الشفاهي.

المرتلين:

كتبت الموسوعة القبطية: "لأن رجال الدين والإكليروس لم يكونوا موهوبين على قدم المساواة مع المغنيين، لذا اصبح وظل التقليد أن يُعهد لأداء الموسيقى لمرتل محترف يسمى بالعربية "عريف"(أي الذي يَعْرِف) أو "مُعلم" (الذي يُعَلِمْ). وهو الذي يعمل ويتدرب على يد الكنيسة ليكون مسئولاً عن التسليم الصحيح للألحان والمردات في كافة الخدمات، وهو عادة مايكون أعمى بسبب الإعتقاد الشعبي الذي يرجع للزمن القديم أن حساسية البصر نُقلت من أعين الشخص الأعمى الى أذنيه، وهذا الإنتقال له قدرة على تعزيز المهارات الموسيقية. ومن المتوقع أن يتواجد في الكنيسة لأداء وترتيل جميع الطقوس في اوقاتها المناسبة، وبالتالي يتم ضمان معيشته.

والمُعلم هو ليس عضواً من بين الرتب الكهنوتية التي يتم رسامتها، إلا أنه في أوقاتٍ مضت كان من المعتاد أن تُتْلى صلوات من أجل تعيينه مرتلاً في الكنيسة. وهذه الصلاة التي تمنح الشخص المناسب أن يكون مرتلاً هي: *أيها السيد الرب القادر على كل شيء، هذا عبدك الذي يقف*

أمامك، وقد أسرع الى كنيستك المقدسة الجامعة الرسولية ، فلتنر له ليعرف كيف يؤدي كلماتك المقدسة، ويرتل لك بفهم الألحان الروحية"[60].

ولا يُعرف سوي القليل عن المرتلين قبل عام 1850 ومع ذلك ففي ذلك الوقت، أصبح واضحا أن الموسيقى والنص قد تم أداؤهما بشكل غير صحيح في كثير من الأحيان من مرتلين غير مدربين أو غير عابئين. مما جعل البطريرك كيرلس الرابع (1853-1861)، يشعر بالقلق إزاء هذا الوضع، فجعل تدريب المرتلين مسألة ذات أهمية قصوى للكنيسة، ورأى أن المتخصصين المتدربين ذوي المهارات العالية في ترنيم الطقوس، ويمكن أن يساعد في حل المشكلة، وبمثل هذا المتخصص المحترف يمكن تعليم الآخرين وبالتالي يكون مسؤولا عن تحسين الموسيقى.

وبوضع هذا في الاعتبار، وجد قداسة البابا شاباً أعمى كان يدرس في المدرسة المجاورة للكنيسة البطريركية للقديس مرقس، وإدرك أن له موهبة مع صوت عذب وأذن دقيقة، فعينه ليكون مدرسا للألحان. في وقت لاحق، تم سيامة هذا المعلم شماساً، وسميّ فيما بعد أبونا تكلا[61].

وكجزء من مهمته، صحح أبونا تكلا نطق اللغة القبطية مطالباً بالنطق المناسب والتسليم الصحيح للألحان. وفي عام 1859 بأمر من البابا كيرلس الرابع أصدر الطبعة الأولى من كتاب "خدمات الشماس" بمساعدة الشماس "عريان جرجس مفتاح" معلم القبطية في الكلية البطريركية.

أيضا بتوجيه من البابا، أبونا تكلا أورد فيها أربعة ألحان يونانية وترجمها للقبطية، وهي التي ترتل لليوم في عيدي الميلاد والقيامة. وقد حافظوا على ألحانها اليونانية وتم تصنيفها كيونانية[62]. علاوة على ذلك، رتل أبونا تكلا تراتيلاً قبطية من مؤلفاته الخاصة في منازل الأسر **المعلقة**، وبسبب أغنية وطنية قام بتأليفها و تقديمها للخديوي تم منحه لقب البكوية.

---

[60] Ref Coptic Encyclopedia Vol 6 – page 1736.

[61] Same reference

[62] إن الكنيسة القبطية عندما أخذت بعض الألحان من الكنيسة اليونانية أو الرومية، فإنها قامت بتمصيرها لتأخذ الطابع القبطي من حيث السرعات وطريقة الأداء وأبعاد المقامات والأجناس الموسيقية.

وقد كان لأبونا تكلا سبعة طلاب الذين كان يسلمهم وينقل إليهم علمه ومهاراته. من بين هؤلاء اثنان من المرنمين هم أبونا مرقص من مطاي، والمعلم **أرمانيوس**. وفي الجيل التالي كان واحدا من الطلاب أعمى وهو المعلم جرجس البتانوني الذي كان يتميز بصوت واضح جداً وذاكرة خارقة.

في شبابه، تم ارساله لزيارة كنائس في العديد من المدن المصرية للتعلم وجمع التراتيل. فقد كان المعلم المخلص في معهد القديس ديديموس، وهو الذي اختاره راغب مفتاح ليرتل للعالم الموسيقى الإنجليزي، إرنست نيولاند سميث، الذي خلال الفترة من (1928-1936) قام بتدوين النوتة الموسيقية لقداس القديس باسيليوس كاملة والعديد من ألحان المخصصة للميلاد والصوم الكبير، وبالتالي أصبح المعلم ميخائيل الوسيلة التي من خلالها تم الحفاظ على العديد من الكنوز العظيمة من الألحان القبطية من خلال التدوين الموسيقي. وفي عام 1957 توفى عن عمر يناهز خمسة وسبعين عاماً.

أن المعلمين والشمامسة الذين درسوا على يد المعلم ميخائيل، أمثال المعلم توفيق يوسف بدير المحرّق والمعلم صادق عطا الله، والدكتور يوسف منصور، وغيرهم الكثير في كنائس القاهرة و المحافظات، هؤلاء يُعتَرف بهم بإعتبارهم خبراء في الخدمات الليتورجية والتسليم الصحيح للألحان. كما أنهم ساعدوا في تسجيلات الليتورجيا في المقر الذي أعده راغب مفتاح لذلك.

ومن المعروف أن قدماء المصريين كانوا يفضلون أن يكون المغنّون من مكفوفى البصر، وأنهم كانوا يضعون أيديهم على وجناتهم أثناء الأداء. ومن هنا جاءت فكرة الكنيسة القبطية للإستعانة بال"العرفان" أو "المرتلين" Cantors مكفوفى البصر فى تسليم وتسلم هذه الألحان، وذلك لتمتعهم بذاكرة قوية وقدرة شديدة على التركيز وإمكانياتهم الفائقة فى تخيّل النغمات والأشكال الإيقاعية والتى أطلقوا عليها مصطلح "الهزّات".

وقد كان يتم إختيار المرتلين Cantors بعناية من حيث القدرة على الأداء الصوتى السليم للنغمات والأشكال الإيقاعية. وظل حتى الآن لكل كنيسة مرتل خاص بها تكون مهمته الأساسية – إلى جوار الترتيل فى القداسات والتسبحة والصلوات المختلفة – أن يتولى تسليم الألحان ،"

تحفيظها" لمجموعات من الشمامسة يصطفّون فى خورسين أثناء القداسات والتسابيح المختلفة، خورس بحرى وخورس قبلى، ويقف "المعلم" على رأس المجموعة التى تقف فى الجهة البحرية، ليقوم بدور القائد أو"Maestro" الذي بإشارات دقيقة بيده، يحدد السرعة المناسبة للحن، والطبقة الصوتية التي منها يبدأ الترنيم، وكذلك مواضع البدايات والنهايات للألحان[63]. ويقوم المرتل بالعزف على آلة الناقوس لضبط الأيقاع.

وعن الإشارات التى يقوم بها المرتلون بأيديهم عند قيادة هذه الألحان يقول "راغب مفتاح"[64]:

"ثبت من واقع الصور التى وجدت 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". وكتب عادل كامل[65] "لقد أوردنا صورة لكبير مرتلي الكنيسة المرقسية وأستاذ الجيل في الألحان الكنسية المعلم الراحل ميخائيل البتانوني أثناء أدائه لبعض حركات وإشارات إيقاعية Cironomie مطابقة تماما لما كان يؤديه سلفه من الدولة القديمة والواضح على جدران مقبرة ننخفتكا بسقارة، كما أن ثمة تشابه بين صوت المنشد القبطي الكنسي وصوت المغني في رنينه الذي تمتلئ به الحنجرة الصوتية، ولقد كان كورت زاكسي Kurt Sacz أول من كشف عن هذا التشابه، ثم تأصلة بين هذا ونظيره، من خلال إنقباضة عضلات الجبهة من أعلى الأنف مع إنقباض عضلات الفم".

63 جورج كيرلس – محاضرة في بيت الموسيقيين الروس – أكتوبر 2011

64 مجلة الفكر والفن المعاصر ، القاهرة ، العدد 140 ، يولية 1994 ، صفحة 152.

65 عادل كامل –رسالة دكتوراه – مرجع سابق – ص 192

شكل رقم (4)

(صورة للمُعَلم ميخائيل جرجس البتانوني)

وأحياناً ما يكف العريف عن الترتيل عندما يطمئن إلى خورس الشمامسة أو عندما يكون بينهم من يستطيع أن يقوم بدوره، أو عندما يكون هناك رئيس للشمامسة (أرشى ذياكون) وكأنه فى صمته هذا يتأكد من نجاح مهمته فى أن يخلق جيلاً جديداً يقدر على أن يحافظ على هذا التراث الروحى الخالد[66] كما يكون من مهام المرتلين أيضاً غرس حب الألحان القبطية فى قلوب هؤلاء الشمامسة وخلق جيل جديد من الأطفال الموهوبين موسيقياً ليصبحوا شمامسة المستقبل.

تعريب الألحان:

بقيت اللغة القبطية الحديثة لغة مصر في زمن اليونان والرومان، ولما جاء العرب أبقوا عليها إلى نحو سنة 709 م حينما قام "عبد الله أخو الوليد بن عبد الملك بن مروان"، فأبطل إستعمالها في دواوين الحكومة وإستبدل العربية بها. وفي سنة 799م أبطل الحاكم بأمر الله إستعمالها حتى في الطرق

66 جورج كيرلس – الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها – مرجع سابق – ص 65

والمنازل، ولكن الأقباط حفظوها بكنائسهم وإستمر كل سكان مصر من أقباط ومسلمين يتكلمونها عدة قرون ، ولكن كانت في أثنائها تتدهور.

لذلك لجأ البعض الى تعريب بعض الألحان القبطية مع الإحتفاظ باللحن الأصلي بلغته القبطية. إلا إن عملية التعريب تشوه المعالم الموسيقية للحن من جهة، وتلوى اللفظ العربي المترجم تحت نير اللحن الذي لم يصاغ من أجله فينتج لحن جديد مهجن، جاء من تزاوج غير متكافئ للحن قبطي إنفصل عن كلماته القبطية التي إنصهرت معه بالروح في بوتقة الكنيسة القبطية نحو الفي عام، ثم أُجبر على الإلتصاق عُنوةً بكلمات عربية غريبة عنه، لا لشيء إلا لسبب الجهل باللغة القبطية أو عدم الرغبة في الحفاظ عليها أو بذل أدنى الجهد في سبيل تعلمها، فجاء هذا اللحن المهجن.

وفي مصر أيضاً كانت هناك بعض التجارب قام بها مجموعة كبيرة من الفنانين كمحاولة لتعريب أوبرات الموسيقار العالمي "موتسارت"، وهذه أيضاً تعرضت للنقد اللاذع من كثير من النقاد، لأنها شوهت الألحان بكلماتٍ أُخضِعت للحن عنوة وقهراً. فأصبحت النغمات الشفافة التي صاغها موتسارت معتمة تنوء بحمل ثقيل هو اللفظ الذي لم يسعها.

وقد كتب الدكتور الصنفاوي قائلاً :"إن الأغاني العالمية المنتشرة الآن دائماً الغلبة والشهرة فيها للأغنية بشكلها ونصها الأصلي، ومهما تُرجمت وأعيد توزيعها بلغات أخرى، فإن النص الأصلي الذي قام المؤلف الموسيقي بتلحينه هو الأهم. وعلى سبيل المثال، رغم أن اللغة الإيطالية هي أجمل اللغات التي لحنت بها الأوبرات العالمية، ولكن أوبرا "كارمن" لمؤلفها الموسيقي الفرنسي "جورج بيزيه " التي لحنها عن النص الفرنسي الأصل، تعد أروع بكثير عند سماعها بالفرنسية عنها بالإيطالية.[67]

وقد كانت عمليات التعريب للألحان القبطية تتم بدون فهم للمعاني وبدون وعي موسيقي علمي، مما أدى إلى الوصول بعد التعريب إلى لحن آخر بعيد من الناحية الموسيقية عن اللحن الأصلي.

[67] د. فتحى عبد الهادى الصنفاوي – الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة – الهيئة العامة للكتاب – 1985.

فمثلاً لحن "هيتني إبرسفيا" الذي تم تركيب كلمات عربية على نغماته العذبة، نجد أن اللحن العربي "بشفاعة والدة الإله" يختلف تماماً في النوتة الموسيقية عنه فلم يبدأ اللحن الذي تم تعريبه بالنغمة G المتكررة كثيراً التي تعبر عن اللجاجة في طلب المغفرة بشفاعة العذراء مريم، ولم يُعَبّر اللحن عن السجود الذي يتم عند النطق بالأقانيم الثلاثة، ولم تتمهل الإيقاعات عند تقديم "ذبيحة التسبيح" لتعلن عن التروي في إختيار الذبيحة لتكون مثل التي قدمها هابيل الصديق لا كالتي قدمها قايين، ولم ترتفع النغمات في علو حاد لتعلن أن ذبيحة التسبيح التي قُدمت على مذبح القلب قد إرتفعت إلى السماء ليشتمها الآب السماوي كما إشتم ذبيحة إبنه الوحيد وقت المساء على الجلجثة. هذه المعاني قد ضاعت بين نغمات اللحن المُعرب، بينما اللحن الأصلي القبطي قد أظهرها جميعها في مدة لا تزيد عن دقيقة واحدة.

إلا أنه لا يجب إغفال أن كثيراً من الألحان المُعربة قد صارت الآن تراثاً حيث تعتقت هي أيضاً في حضن الكنيسة القبطية عدة قرون، وهي قد صار لها رونقاً وجمالاً لا يمكن معه التخلي عنها بأي حال من الأحوال. لكن فكرة الأحتفاظ باللحن الأصلي بكلماته القبطية يجب أن تنمو وتزدهر في عقول وقلوب شباب الأقباط من أجل ليس فقط الحفاظ على ميراثهم الروحي ولكن للحفاظ أيضاُ على هويتهم القبطية، كما فعل الأرمن الذين بالرغم تعرضهم لإبادة جماعية إلا أنهم ظلوا محتفظين بلغتهم الأصلية حتى الآن.

موسيقية لغة الألحان

اللغة القبطية هي لغة موسيقية كاللغة الإيطالية، فاللغة القبطية بحروفها المتحركة السبعة قد وجدت نفسها متربعة على عرش الموسيقى. والحروف المتحركة فى اللغة القبطية تنقسم الى ثلاثة أقسام:

- الحروف المائلة للفتح : وهى حرف واحد هو الألفا ⲁ
- الحروف المائلة للكسر: وهى اربعة حروف هى: ⲉ - ⲏ - ⲓ - ⲩ

- الحروف المائلة للضم : وهى حرفان: ⲱ - ⲟ

وبالرغم من أن هذا العدد من الحروف المتحركة السبعة يعتبر عدد كبير بمقارنته باللغات الأخرى كاللغة العربية التي بها ثلاثة حروف متحركة فقط وهى "أ" & "و" & "ي"، إلا أن موسيقية اللغة القبطية لا تقف عند هذا الحد من الحروف المتحركة السبعة بل تتجاوزه بشكل آخر عندما تعطى لحروف الفتح والكسر والضم مقاييس أخرى وذلك بمجاورة بعض الحروف المتحركة لبعضها الآخر، كأن يأتى حرفان متحركان متجاوران مثل "أو إبسلن" (ⲟ ϩ) وأحيانا ثلاثة حروف متحركة متجاورة. وتوجد الكثير من الأمثلة لتجاور أكثر من حرف متحرك وكيفية النطق.

هذا بخلاف أن بعض الحروف القبطية المتحركة قد تنطق ساكنة عند وقوعها بجوار بعض الحروف الأخرى، مثل حرف " يوطا" مثل نطقه فى آخر كلمة "فاى" ⲫⲁⲓ ومعناها "هذا" فقد نطق ساكنا بالرغم من وقوعه مجاورا لحرف المد بالفتح "الألفا" "ⲁ". واللطيف هنا أن الكلمة ⲫⲁⲓ لم تفقد موسيقيتها بسبب سكون حرف اليوطا، إذ أن حرف الألفا المتحرك "بالفتح" إستطاع أن يتغلب على حرف اليوطا المتحرك بالكسر والذى نُطق هنا ساكناً. لذا صارت الكلمة ⲫⲁⲓ هى مطلع اللحن الرائع "فاى إيطاف إينف" لحن الصليب "هذا الذى أصعد ذاته ذبيحة".

هذا وقد قام الدكتور" ماجد صموئيل"[68] بالبحث فى الجذور الأصلية للحروف المتحركة فكشف غموض أهم سمة تميز الالحان القبطية وهى الاسلوب الميليسمي Melismatic Style

68 ماجد صموئيل- "تناول كورالي لبعض الألحان الموسيمية للكنيسة المصرية"- رسالة دكتوراه كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان- 2001

وقد تحدث الباحث عن الجذور الفرعونية واليونانية للحروف المتحركة، إذ ان الحروف المتحركة تحمل فى طياتها أصواتا أكثر من الحروف الساكنة. لذلك إستخدم المصريون القدماء فى ألحانهم طريقة الإنشاد بالحروف المتحركة فى النص الهيروغليفي لـ "حوروس" و "أبوللون" اذ تُقرأ هذه السبعة الحروف ويطلق عليها لفظ"بارماتا".

كذلك هناك رسم جدارى من الدولة الوسطى بمقابر بني حسن، يُظهر مجموعة من المغنيين يغنون بعض الحروف التي تظهر فى عمودين منقوشين فوق كل مغني. ولقد فسر العلماء هذه النقوش المتتالية لهذه الحروف أنها أصوات مصدرها هؤلاء المغنيين. والعمود الذى يبين تكرار هذه الحروف يمكن تفسيره على انه تدريبا للغناء فى آخر كل جملة او تطويلا فى كلمة معينة، تماما كما يحدث الآن فى ألحان الكنيسة القبطية.

وقد عثر على بعض النقوش بمدينة "ميليت Milet"[69] فى إيونيا على إحدى الآثار والبرديات الخاصة بالحروف المتحركة فى تراث الشعوب القديمة، هذه النقوش وجدت على الحائط الخارجى الشمالى من المسرح الخاص بهذه المدينة، كما وجد فى هذه المدينة قطعة حجرية إسترعت إنتباه العديد من الاثريين. فرأى العالم Boeckh [70]أن مجموعة الكواكب المنقوشة هى (زحل – جوبيتر- المريخ – الارض – فينوس) وعلى السطر الثانى نقرأ فى قمة كل شكل بيضاوى السبعة

[69] ماجد صموئيل إبراهيم- رسالة دكتوراه- تناول كورالي لبعض الألحان الموسيمية للكنيسة المصرية- جامعة حلوان – كلية التربية الموسيقية- 2001 – ص 90

[70] ماجد صموئيل – المرجع السابق ص 91

الحروف المتحركة فى الأبجدية اليونانية. وقد وجد "مارقص الهرطوقي"[71] أن هذه الحروف السبعة تمثل السماوات السبعة وأن المصريين واليونانيين يستخدمون هذه الحروف للدلالة على السبعة أصوات الموسيقية لآلة القيثارة ذات السبعة أوتار هيبتا كورد.

وبعيدا عن التأثير السلبى لترجمة الألحان القبطية الى نصوص باللغة العربية، من جهة النظر إليه كميراث روحى تم إستلامه من الآباء الأولين من جهة، وكتراث موسيقى للعالم أجمع من جهة أخرى، قد تبين إستحالة تركيب كلمات اللحن القبطى المترجمة للعربية على نفس نغمات اللحن الأصلى القبطى بسبب عدم تساوى الحروف المتحركة فى اللغتين العربية ذات الثلاثة، والقبطية ذات السبعة الحروف المتحركة. فالقدرة الموسيقية للغة القبطية هى أكثر من ضعف القدرة الموسيقية للغة العربية، رغم تعويض اللغة العربية لنقص الحروف المتحركة باستخدام علامات التشكيل كالفتحة والكسرة والضمة والشدة.

لذلك فإن الألتزام باللحن القبطى عند ترجمة النص القبطى الى اللغة العربية سيؤدى بشكل قاطع الى تشويه نطق الكلمات العربية والذى لا يقبله العرب أصحاب اللغة من جهة ولا يقبله أصحاب الميراث الروحى والتراث الموسيقى القبطي من الجهة الأخرى.

فإذا كان ترجمة النصوص العربية الملحنة الى نصوص قبطية مستخدمين ذات اللحن يأتي بلحنا أقل جمالا وأقل إنسابية، رغم وفرة الحروف المتحركة في القبطية عنها في العربية، فكم بالحري عند ترجمة النصوص القبطية الملحنة الى نصوص عربية بذات اللحن، وهناك بعض الأمثلة لتوضيح ذلك منها:

[71] ماجد صموئيل- المرجع السابق – ص 92

1. لحن البركة:

مطلع لحن " ⲧⲉⲛⲟⲩⲱⲛϫ ⲛ̀ⲥⲁⲃⲓⲱⲧ " ترجمته بالعربية "نسجد لأب"، ويُلاحظ خلو الكلمات العربية "نسجد لأب" تماما من أية حروف متحركة، فى حين وجدت خمسة حروف متحركة فى الكلمات "تين أو أوشت إيمفيوت ⲧⲉⲛⲟⲩⲱⲛϫ ⲛ̀ⲥⲁⲃⲓⲱⲧ " لذا لا يستقيم اللحن الذى صيغ مؤسسا على خمسة حروف متحركة، مع كلمات مبتورة منها جميع الحروف المتحركة.

2. لحن ⲃⲉⲛ ⲟⲩⲱϫⲧ :

مطلع لحن " ⲃⲉⲛ ⲟⲩⲱϫⲧ ⲁⲕⲱϫⲧ " وهو لبش الهوس الأول، ترجمته بالعربية "قطعا إنقطع" ويُلاحظ خلو الكلمات العربية "قطعاً إنقطع" تماما من أية حروف متحركة، فى حين وجدت خمسة حروف متحركة فى الكلمات "ⲃⲉⲛ ⲟⲩⲱϫⲧ ⲁⲕⲱϫⲧ ". فلا يستقيم اللحن الذى صيغ مؤسسا على خمسة حروف متحركة مع كلمات مبتورة منها جميع الحروف المتحركة.

3. لحن ⲧⲱⲟⲩⲣⲙ ⲛ̀ⲛⲟⲩⲃ :

مطلع لحن " ⲧⲱⲟⲩⲣⲙ ⲛ̀ⲛⲟⲩⲃ " ترجمته بالعربية "المجمرة الذهب" ويُلاحظ خلو الكلمات العربية "المجمرة الذهب" تماما من أية حروف متحركة، فى حين وجدت أربعة حروف متحركة فى الكلمات " ⲧⲱⲟⲩⲣⲙ ⲛ̀ⲛⲟⲩⲃ ". فلا يستقيم اللحن الذى صيغ مؤسسا على أربعة حروف متحركة مع كلمات مبتورة منها جميع الحروف المتحركة.

4.مرد إنجيل عيد الميلاد المجيد:

مطلع لحن " ⲟⲩⲥⲓⲟⲩ ⲁϥⲱⲁⲓ ϩⲉⲛ ⲛⲓⲙⲁⲛⲱⲁⲓ " ترجمته بالعربية "نجم أشرق فى المشارق" ونلاحظ من النظرة الأولى أن الكلمات العربية "نجم أشرق فى المشارق" بها حرفان متحركان فقط الأول فيهما هو ياء حرف الجر "فى" وهي تُنطق كما لو كانت ساكنة مع الكلمة التى تليها، والحرف الثانى المتحرك هو "الألف" التى فى كلمة المشارق. فى المقابل يوجد هناك ثمانية حروف متحركة فى فى الكلمات " ⲟⲩⲥⲓⲟⲩ ⲁϥⲱⲁⲓ ϩⲉⲛ ⲛⲓⲙⲁⲛⲱⲁⲓ ". فلا يستقيم اللحن الذى صيغ مؤسسا على ثمانية حروف متحركة، مع كلمات مبتورة منها جميع الحروف المتحركة إلا إثنين أولهما تم تسكينه عند نطقه مع ما يليه.

5. المزمور الـ 118:

قامت الكنيسة القبطية بإقتباس جزء منه ليكون هو لحن " ⲁⲗⲗⲏⲗⲟⲩⲓⲁ ϕⲁⲓ ⲡⲉ ⲡⲓ ⲉ̀ϩⲟⲟⲩ ⲉⲧⲁ ⲡ̀ⲟ̅ⲥ̅ ⲑⲁⲙⲓⲟϥ" والذى ترجمته "هذا هو اليوم الذى صنعه الرب".

والكلمات العربية بها خمسة حروف متحركة، وحرف الـ "هاء" من إسم الإشارة "هذا"ينطق كأنه متحركا، إلا أنه فى المقابل كلمة "اليوم" بها حرفان متحركان متجاوران ينطقان ساكنين كليهما. بهذا يصبح عدد الحروف المتحركة الفعلية هو أربعة فى النص العربي أما النص القبطى ففيه إحدى عشر حرفا متحركا فلا يستقيم اللحن الذى صيغ مؤسسا على إحدى عشر حرفا متحركا، مع كلمات لا تحوى بين ثناياها من الحروف المتحركة إلا إربعة.

6. لحن الثلاثة فتية القديسين:

في هذا اللحن اليوناني الكلمات الذى مطلعه " ⲧⲉⲛⲉⲛ ⲟⲑⲉⲛ ⲑⲩⲥⲓⲁⲛ " والذى ترجمته "فمن ثم تقدم الذبيحة" يوجد فى النص اليوناني سبعة حروف متحركة، بينما النص العربي لا يحتوى إلا على حرف واحد الذي هو "ياء" الذبيحة. فلا يستقيم اللحن الذى صيغ مؤسسا على سبعة حروف متحركة مع كلمات مبتورة منها جميع الحروف المتحركة إلا "ياء" الذبيحة.

7. مديح الثلاثة فتية القديسين:

واللحن الرائع "ⲧⲉⲛⲟⲩⲉⲥ ⲛ̀ⲥⲱⲕ ϩⲉⲛ ⲡⲉⲛϩⲏⲧ ⲧϩⲣⲫ " ترجمته "نسبحك بكل قلوبنا" نجد أن النص المترجم بالعربية يحتوى على حرفين متحركين فقط فى آخر الكلمة "قلوبنا" وهما "الواو" و "الألف" بينما النص الأصلي القبطي به ثمانية حروف متحركة. فلا يستقيم اللحن الذى صيغ مؤسسا على ثمانية أحرف متحركة، مع كلمات لا تحوى من الحروف المتحركة إلا إثنان.

والنماذج التي تم سردها هي عينات عشوائية جميعها يبين عدم قدرة اللغة العربية على استيعاب الألحان التي تم صياغتها لكلمات قبطية تنعم فى بحر من الحروف المتحركة، ويمكن بتدوين العروض الشعري "الموسيقى اللفظية" للكلمات العربية والقبطية التي بالنماذج السابقة يُلاحظ الفرق الكبير بين الموتيفات في كلا اللغتين أيضا، وبحساب نسبة القدرة الموسيقية للحروف القبطية عند مقارنتها بالحروف العربية بشكل عام نجدها تصل إلى (4 : 1).

أساليب الأداء

يتم أداء الألحان القبطية من خلال اربعة أساليب مختلفة أوجدتها الكنيسة المصرية القديمة بما يتماشي مع النصوص الكتابية وتعاليم الرسل من جهة ولخلق نوع من الحوار التسبيحى بين الشعب

والأكليروس وخورس الشمامسة من جهة أخرى، ولتركيز أذهان المؤمنين المستمعين لهذه الألحان حتى لا يتسرب إليهم روح الملل بسبب الأداء ذى الوتيرة الواحدة Monotony فى حال التسبيح بأسلوب واحد طوال الطقوس التى زمنها يمتد لساعات طوال. في كلٍ من هذه الأساليب يكون هناك دور المُعلم في القيادة مختلف، ومن هذه الأساليب :

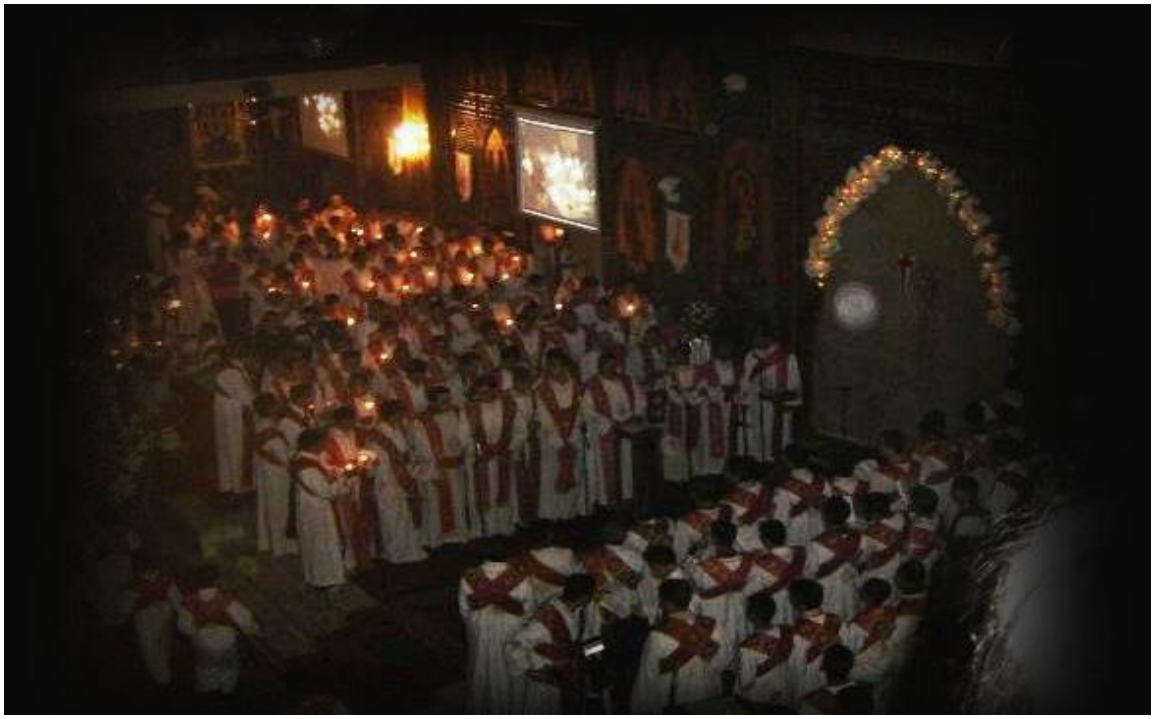
- التسبيح فى خورسين Antiphonal:

ويعرف بال "أنتيفونا" Antiphonal Singing "، وهى طريقة التسبيح بين خورسين إحداهما قبلى والآخر بحرى وكل واحد يرد على الآخر. وقد احتار العلماء فى أصل دخول الأنتيفونا فى الكنيسة، فبعضهم قال إن بطرس الرسول رآها فى رؤيا، وآخرون قالوا إن هذا الأسلوب أُدخل إلى كنيسة أنطاكية عن طريق القديس "أغناطيوس الثيؤفورس" فى القرن الأول للميـلاد، نقلاً عن نظام العبادة فى مجامع اليهود. وأنه انتقل من أنطاكية (أى من سوريا) إلى فلسطين ثم إلى مصر.

وتُروى قصة عند القديس "أغناطيوس" أنه رأى فى رؤياه الملائكة ينشدون بالتبادل ترانيم للثالوث الأقدس، وهذا يتوافق تماماً مع ما جاء بأشعياء النبى: "السيرافيم واقفون فوقه لكل واحد ستة أجنحة، بإثنين يغطى وجهه وبإثنين يغطى رجليه وبإثنين يطير. وهذا نادى ذاك وقال قدوس[72]" .

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

72 الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أشعياء الأصحاح السادس آية 1



شكل رقم (7)

(صورة ارشيفية توضح أسلوب الأنتيفونا لخورس بحري وخورس قبلي)

"وعند تدشين سور أورشليم طلبوا اللاويين من جميع أماكنهم ليأتوا بهم إلى أورشليم لكى يدشنوا بفرح وبحمد وغناء بالصنوج والرباب والعيدان. وأقمت فرقتين عظيمتين من الحمَّادين ووَكَبَت الواحدة يميناً والفرقة الثانية من الحمادين وَكَبَت مقابلهم فوقف الفرقتان من الحمادين فى بيت الله وغنى المغنون."[73] (نحميا 12: 27-42).

ويعتقد أن الترجمة القبطية للمزامير مأخوذة عن النسخة العبرية المسماة بالماسورية Massoretic" ، التى كان يستخدمها يهود الإسكندرية النسّاك قبل تحوّلهم إلى المسيحية، وأنه عنهم إستلم الأقباط طريقة الترنيم بالأنتيفونا "Antiphona " أى المجاوبة الصوتية.

وفى الكتاب الذى وضعه العلامة "فيلو" اليهودى يصف فيه حياة الكنيسة الأولى فى الإسكندرية وكل مصر، وهى لا تزال فى صبغتها اليهودية الأولى (45-55م)، يذكر أن هؤلاء النساك كانوا

73 الكتاب المقدس – سفر نحميا الأصحاح 12 آيات من 27 الي 42

يستخدمون طريقة الأنتيفونا فى تسبيحهم الليلى[74]، وهكذا انتقلت الأنتيفونا كطقس خدمة إلهية من هؤلاء النساك إلى الكنيسة، وقد أخذت الكنائس اللاتينية هذه الطريقة فى التسبيح عن كنيستنا.

وقد رتبت الكنيسة القبطية أنتيفونا وتسبيحاً مشابهاً يتمثل فى خورس داخل الهيكل، وخورس خارج الهيكل فى عيد القيامة مرتباً على المزمور 24 "إفتحوا أيها الملوك أبوابكم"، إستمراراً للتقليد.

وكذلك فى صلاة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، بعد أن يُفتح باب الهيكل علامة المصالحة بين السمائيين والأرضيين، يبدأ الحوار بين مجموعة الشمامسة الذين فى الهيكل من داخل والذين هم خارج الهيكل فيجاوبون بعضهم البعض قائلين "ثوك تيه تيجوم" فهى صورة للأنتيفونا يجسدها طقس الكنيسة.

ويذكر كل من إنجيل "مرقس" و "متى" أن الجماعة التى خرجت لاستقبال السيد المسيح عند دخوله مدينة أورشاليم، قسّمت نفسها إلى خورس يمشى أمام المسيح وخورس يمشى وراءه :- "والجموع الذين تقدموا والذين تبعوا كانوا يصرخون (الواحد قبالة الآخر) أوصنا لإبن داود مبارك الآتى باسم الرب ". (مت 21: 9)

والقديس "باسيليوس" أيضا فى الخطاب رقم 207 إلى كهنة قيصرية يؤكد أهمية الأنتيفونا قائلاً:

"يذهب الشعب إلى بيت الصلاة فى الليل فى دموع متواصلة يعترفون أمام الله وأخيراً ينتقلون من الصلاة ليبدأوا بتسبيح المزامير وذلك بأن ينقسموا أولاً إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهما وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد".

ويقف المعلم عادة على رأس الخورس البحرى، لكي يتمكن من القيادة فيعطى إشارات بيده اليمنى وبتعبيرات وجهه حيث يبدأ الخورس البحرى بالتسبيح بقيادته ثم يرابعه (أي يرنم الربع أو الاستيخون الذى يليه) الخورس القبلى الذى يقف أيضا على رأسه رئيس شمامسة او شماس يُعتمد عليه في توحيد

74 الأب متى المسكين – مرجع سابق – ص 87 و88

الخورس القبلي إلا أن المعلم لا يزال هو القائد الأوحد لكلا الخورسين. والألحان التى تُنشد فى خورسين لها طبيعة خاصة:

- فهى تحتوى على إنتقالات مقامية أحيانا ما تكون شديدة التعقيد، وتحتاج الى قدرة عالية فى ضبط النغمات.
- تحتوى على تغيرات ايقاعية وتغيرات فى السرعة تحتاج الى تحكم فى ميزان وضرب وسرعة اللحن.
- لها قوالب موسيقية مركبة.
- تتميز بأسلوب الميليسما الذى أحيانا ما تكون كثافتة عالية جداً.

لذا فدور المُعلم هنا يكون حيوى ورئيسى وفعال.

- التسبيح التجاوبي بالمرد "Responsorial ":

كتبت بعض كتب التاريخ الموسيقى والمراجع العلمية مؤكدةً أن الغناء التجاوبى أو الترددى أسلوب عُرف فى القرن الرابع عشر مأخوذاً عن الكنيسة القبطية القديمة، حيث كان يرد الكورس أو جماعة المصليين على العريف "المغنى المنفرد" ، وقد أدى هذا الأسلوب إلى ظهور نوع المغنى البارع الفيرتيوز" Virtuose[75]".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.

[75] أحمد بيومي – القاموس الموسيقى مصطلحات– وزارة الثقافة – دار الأوبرا المصرية –1992– ص 347

شكل رقم (8)

(صورة ارشيفية تبين اسلوب التسبيح التجاوبي)

ويُحكى عن القديس "أثناسيوس الرسولى" بأنه كان يوصى الشماس بأن يرنم المزمور وأن يجاوب الشعب عليه قائلين: "لأن إلى الأبد رحمته"، أى أنه أوصاهم بإنشاد الهوس الثانى (المزمور 136) بنظام الترنيم المنفرد والمجاوبة بالمرد. ودوّن "فيلو" بصفة خاصة سهرات الليل التى كانوا يمارسونها بمناسبة العيد العظيم والترانيم التى إعتادوا تلاوتها، مبيناً كيف أنه عندما كان الواحد يرنم فى الوقت المحدد، كان الآخرون يصغون فى صمت ولا يشتركون فى الترانيم إلا فى آخرها[76].

والقديس "باسيليوس" أيضاً فى نفس الخطاب رقم 207، بعد أن يشرح كيف أنهم ينقسمون إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهم يقول:

"وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد".

76 الأب متى المسكين – مرجع سابق– ص 128

وما يجدر الإشارة إليه، أن الكنيسة المصرية القديمة أوجدت هذا الأسلوب لأسباب عديدة:

- مشاركة الشعب بالتسبيح من خلال مرد صغير يسهل على الجميع غناءه مثل آمين، هلليلويا، كيرياليسون .....الخ)
- التأكد من تجاوب الشعب وتركيزه فى العبادة.
- عدم انفصال الشعب عن الليتورجيا فى فترات التسبيح الفردى، وإذا انفصل يرده المرد.

ويتقلص دور القائد فى قيادة الخورس القبلى والبحرى والشعب إذ أنهم يشتركون معاً فى المرد ، بينما تُترك الحرية للمرنم المنفرد فى أدائه لحين الوصول الى المرد، لذلك فالمعلم يومئ برأسه ليعطى الإشارة بالبدء للجميع ويبدأ بالغناء فى التوقيت المناسب ويبدأ معه الخورسين القبلى والبحرى وكل الشعب.

والمرد التجاوبي يتميز بأن:

- زمنه لا يتعدي عشر ثوانى.
- عدد موازيره لايتعدى ثلاث مازورات (يعتبر كأنه خلية موسيقية Theme)
- ليس به ميليسما على الإطلاق فهو عادة بأسلوب الدمج السيلاباتى.
- ليست به أى تغيرات ايقاعية
- ليست به تغيرات فى السرعة
- ميزانه الموسيقى بسيط

لذلك فهو يختلف عن الأسلوب التقابلي الأنتيفونالى وعن الأسلوب الجماعى في طبيعة صياغته.

- التسبيح بصوت جماعي واحد Collective:

مثل جميع المردات التى يرنم بها الشعب كله ويذكرها كتاب الخولاجى (الذي يحوي القداس الإلهي بترتيباته وألحانه ومرداته) مشيراً إليها بعبارة "يقول الشعب". وعادة ما تكون طلبات بلجاجة وقوة مثل لحن "آمين طون ثاناتون" الذى يتعهد فيه كل الشعب بأن يبشر بموت المسيح وبقيامته المقدسة، كذلك لحن "إريبو إسمو إثؤواب" ولحن "أوس بيرين" كما أنه هناك ألحاناً كثيرة للشعب لها نغمات أطول قليلاً وربما يكون لها إيقاعات مركبة ولكنها بكل المقاييس هي ابسط من ألحان الشمامسة، فطبيعة هذه الألحان يمكن توصيفها بأنها:

- أبسط من الناحية الموسيقية، فعادةً لا يتخللها إنتقالات مقامية او تغيرات ايقاعية معقدة.
- عادة ما لا تتغير السرعة خلال اللحن إلا قليلا (كما فى لحن هيتينى برسفيا)
- زمنها لا يتعدى الدقيقة الواحدة، ليسهل حفظها.
- تتميز بالأسلوب السيلاباتى "الدمج"، فالميليسما تزيد من صعوبة حفظ الألحان. كذلك فهى تختلف فى طبيعتها عن هذه التى يرنم بها الشعب فى الأسلوب التجاوبى، فهى تمثل مرحلة أكثر قوة من حيث مشاركة الشعب فى الليتورجيا، حيث أن زمن اللحن فى الأسلوب التجاوبى لا يتعدى ثوانى معدودة، وبالتالى فهو أكثر بساطة من الناحية الموسيقية، وبالتالى فهو أيسر حفظاً.

ويؤكد القديس "باسيليوس" فى الرسالة (207) ضرورة التسبيح الجماعى قائلاً : "يرفع الجميع معاً مزمور الإعتراف للرب كما بصوت واحد وقلب واحد". وعلي القائد (المُعلم) توحيد أداء اللحن هذه الألحان الجماعية لكل من الشمامسة (الخورس القبلى والخورس البحرى) وجميع أفراد الشعب من خلال توحيد النبض Beat وتوحيد التنفس وتوحيد الفكر وتوحيد الأحاسيس كل ذلك بأبسط الإشارات والأيماءات معتمداً على تعبيرات الوجه Facial Expression.

- التسبيح الفردى Solo":

إن التسبيح الفردى فى الكنيسة هو أسلوب تتميز به الكنيسة القبطية ، فجميع ما يصلى به الكاهن أو الأسقف هو شكل من أشكال التسبيح الفردى، وعندما يقوم الشماس بقراءة لحن مقدمة البولس (نسبة الي القديس بولس الرسول) أو الكاثوليكون* أو الإبركسيس+ ، أو ليطرح المزمور باللحن فى القداس، أو عندما يتلوه باللحن الإدريبى فى أسبوع الآلام، كل هذه هى من أشكال التسبيح الفردى.

* كلمة يونانية معناها جامعة وتشير الي رسائل كتبها بعض الرسل

+ كلمة يونانية معناها أعمال وتشير الي سفر أعمال الرسل

شكل رقم (9)

(صورة ارشيفية تبين شماس يقف علي المنجلية ليرنم منفردا "لحن البولس" والجميع ينصت)

وللكنيسة القبطية مفهوم هام جداً بهذا الخصوص، فهى تشترط ألا يكون "التسبيح المنفرد" سبباً فى الزهو بالذات بسبب طراوة صوت المسبح المنفرد، بل يجب أن يكون إعلاناً عن "حب منفرد" لصاحب ذلك الصوت فيه يقطع عهداً مع الله أنه يحبه أكثر من الكل.

ويؤكد القديس "يوحنا ذهبى الفم" فى تفسيره للمزمور 42 – على ذلك قائلاً:-

"إذاً فلا تظن أنك جئت إلى ههنا لمجرد أن تقول كلمات، بل إنك عندما تقول المرد فاعتبر ذلك المرد عهداً لأنه عندما تقول: "كما يشتاق الإيل إلى جداول المياه تشتاق 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". وفي هذا الأسلوب الفردي يكون دور المعلم مقتصراً على المتابعة من بُعد للمرنم المنفرد حتى إذا ما أخطأ أدركه بخفة وبسرعة بما لايؤثر على التسبيح.

تنوع ريبيرتوار الألحان القبطية

أعدت الكنيسة القبطية ريبيرتوار Repertory لكل مناسبة من مناسباتها الطقسية والليتورجية، لكى ما تجعل برامجها التسبيحية فعالة ومؤثرة ومتنوعة ومتكاملة، ومتغيرة رغم تحركها داخل إطار تقليدى ثابت. وهذا التنوع كان لابد منه إذ أن طقوس وألحان بعض المناسبات يصل زمنها إلى أكثر من عشرة ساعات متصلة، مثل طقس يوم الجمعة العظيمة الذى فيه يتسمر الشعب القبطى من الصباح الباكر للمساء المتأخر فى سياحة لحنية متواصلة حول هذا الذى سُمِر على خشبة من أجله، دون أن يتسلل إليه الملل أو حتى مجرد الرغبة فى أن يبرح الكنيسة المزينة بالورد والمعبأة بالأطياب والحنوط. ومن أجل تحقيق هذا قامت الكنيسة بعمل:-

- تنوع فى أزمنة الألحان فى تعاقبها حتى أننا نجد ألحانا أو مردات قصيرة زمنها لا يتجاوز الخمسة ثوانى بينما هناك ألحان زمنها يصل الى أكثر من ثلاثين دقيقة. وقد حرصت الكنيسة القبطية أن تتفاوت أزمنة الألحان المتعاقبة بشكلا مدروسا، فجعلت المرد القصير يعقبه لحنا طويلا وهكذا، وإن كانت المردات القصيرة تأتي كتوطئة للحن بمعنى "إنتبهوا" أو كتقديم للخورس.

والأمثلة على ذلك كثيرة، فنجد مثلا أن مردا قصيرا مثل "ⲡⲣⲟⲥ ⲭⲱⲱⲙⲉⲛ" يعقبه لحنا طويلا مركبا مثل " ⲡ̀ⲟⲥ ⲫ̀ⲧ " ومردا طويلا مثل "ⲁⲥⲡⲁⲍⲉⲥⲑⲉ الكبير " يعقبه لحنا قصيرا مثل " ⲉⲓⲧⲉⲛ

ⲛⲓⲡ̀ⲣⲉⲥⲃⲓⲁ" الذي يقال بعد صلاة الصلح بالقداس الإلهى. فهذا التنوع فى أزمنة الألحان يمنع حدوث أى ملل ويساعد على تركيز أذهان المصليين ويساهم يشكل فعال فى إحداث توازن سمعى.

- كذلك قامت بعمل تنوع فى سرعات وإيقاعات الألحان المتعاقبة، فاللحن السريع عادة ما يعقبه لحنا رزينا Adagio واللحن البسيط الإيقاع يعقبه لحن مركب الإيقاعات. وبالرغم من بساطة التركيبات الإيقاعية فى الألحان القبطية، إلا أنه أمكن التنوع فى إستخدامها بفاعلية، كوسيلة للتعبير عن معاني روحية ولجذب إنتباه المؤمنين الحضور.

وبالرغم من أن الموسيقى الشرقية – المحيطة بالكنيسة القبطية – ذاخرة بأنواع من الضروب والأوزان الإيقاعية المركبة التى يصل عددها الى نحو (48) منها المدور والمحجر والمصمودى الكبير والنوخت والدور هندى...،... الخ إلا أنه بالرغم من ذلك، إستطاعت الكنيسة القبطية ببساطة إيقاعاتها أن تجذب أنظار العالم كله نحو موسيقاها، إذ راعت أن يكون هناك تنوعا فى الإيقاعات، الذي أحيانا يكون داخل اللحن الواحد. ولعل أشهر لحن به تنوع فى الإيقاع بالرغم من صغر زمنه (مدته دقيقة واحدة) هو لحن "ⲉⲓⲧⲉⲛ ⲛⲓⲡ̀ⲣⲉⲥⲃⲓⲁ"، إلا أن هناك العديد من الألحان بها هذا التنوع يذكر منها ⲟⲛⲧⲟⲥ ، ⲡⲓⲡ̀ⲧⲉⲧⲙⲁ،ⲏⲁⲍⲁⲡⲏ".

- كما قامت بعمل تنوع بين أساليب الأداء للألحان، فاللحن الفردى يليه لحناً جماعياً، واللحن الذي يردده خورسي الشمامسة البحري والقبلي في مقابلة أنتيفونية يعقبه لحناً فردياً ثم مرداً تجاوبياً بالأسلوب الريسبونسوريالي وهكذا.
- وقامت أيضاً بعمل تنوع فى أسلوب الصياغة، فاللحن الذى يغلب عليه طابع الميليسما Melisma يعقبه لحن بأسلوب الدمج Syllabic، واللحن الذى تم صياغته من قالب،

يكون الذى يليه من قالب آخر. فقد حرص أباء الكنيسة على ان تختلف طبيعة الألحان المتعاقبة من حيث الميلسما والدمج وهذا يبدو واضحا جليا خاصة فى تسبحة نصف الليل، حيث يرنم كل "الهوس الأول" بلحن مدمج ، يليه "لبش الهوس الأول" بلحن به أسلوب الميليسما، ثم يعقبه "الهوس الثانى" بلحن مدمج يليه" لبش الهوس الثانى "بلحن به ميليسما وهكذا. إن مراعاة ذلك يمنع أية فرصة لشرود الذهن أو لتسرب روح الملل بالرغم من الساعات التسبيحية الطويلة التى لا تعتمد على الإبهار الموسيقى سواء الإيقاعى أو اللحنى خاصة أنه لا يوجد أية آلات موسيقية مصاحبة.

- كذلك إستخدمت وتحولت بين باقة متنوعة من المقامات المصرية القديمة وأجناسها المختلفة التى عددها يفوق المائة، هذا يخلق جوا متجددا من الألحان. وقد راعت الكنيسة القبطية وهى تضع ريبيرتوار ألحانها أن تتنوع فيه المقامات الموسيقية، وهناك أسلوبان لتنوع المقامات فى ألحان الكنيسة القبطية:-

- تنوع المقامات داخل اللحن الواحد وذلك من خلال التحولات المقامية فى صياغة الجملة الموسيقية بالإعتماد على براعة المؤلف الموسيقى وحرفيته، ذلك كما هو واضح فى العديد من الألحان، مثل لحن ⲡⲟⲩⲣⲟ الفرايحى فى جملة ⲥⲉⲙⲛⲓ ⲛⲁⲛ ، ولحن ⲁⲣⲓⲥⲟⲩⲟϭⲁⲥϥ فى جملة "ⲥⲟⲩⲟϭⲁⲥϥ"، ولحن كاتا بى خورس عند "ⲉⲩⲉⲣⲉⲯⲁⲗⲓⲛ" وعند إعادة مقدمة اللحن فى آخره عندما يتم التحول الى نفس مقام اللحن مرفوعا نصف درجة لاعلى.

- ثبوت المقام داخل الصلوات الواحدة (مثل دورة الحمل- الأواشى – صلاة الصلح....) مع تغيرها فى الصلوات التى تليها. لذا نجد أن دورة الحمل مثلا يغلب عليها الطابع المقامى الذي يسمى "صبا" فى حين صلوات المجمع يغلب عليها الطابع المقامى المسمى "عجم"

لذا إقترح بعض الباحثين في الموسيقى القبطية أن يتم إعادة تسمية هذه المقامات بعد دراسة المناطق التسبيحية التى تقع فيها هذه المقامات. فمثلا يتم إعادة تسمية مقام الصبا بإسم "πιϩιHβ" نظرا لأن مقام الصبا يقع فى منطقة التسبيح الخاصة بدورة الحمل وهكذا، على أن لا يتم إعادة التسمية قبل دراسة مقامات جميع الألحان والمناطق التسبيحية التى تقال فيها حتى تعكس هذه الأسماء الجديدة طبيعة الصلوات التى ترنم فيها هذه الألحان، والهدف من وراء إعادة التسمية هو الآتى:-

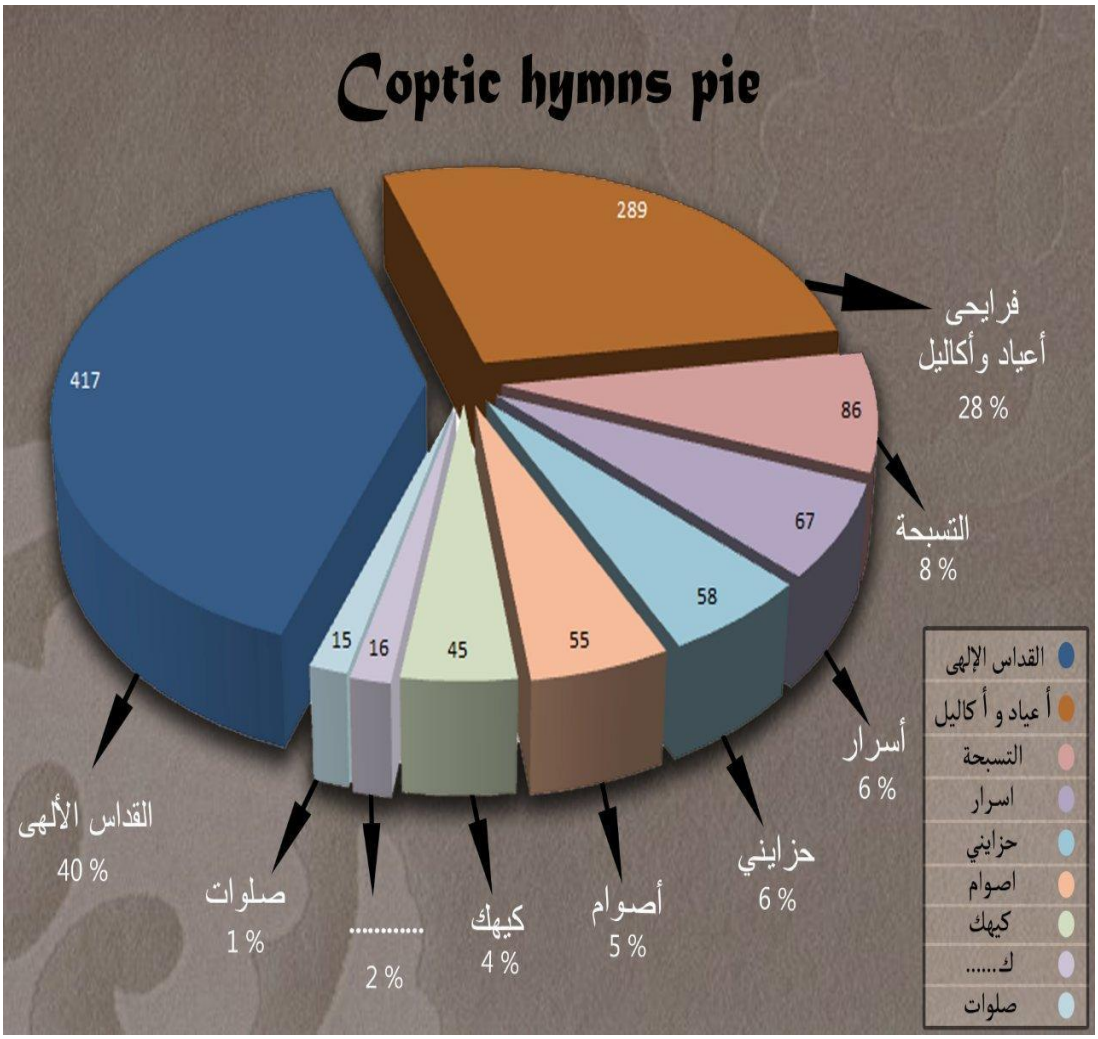
- أنه من المفضل أن تكون أسماء المقامات الخاصة بالألحان القبطية هى أسماء قبطية وليست فارسية، إذ ليس من اللائق أن يُطلق إسم "حجاز" وإسم "عراق" على مقامات وأجناس قبطية، وكأنه قد فرغت اللغة القبطية من الأسماء.
- إن تسمية المقامات والاجناس بأسماء قبطية لها مدلول ومعنى مرتبط باللحن، سيكون له دور فى تعميق الصلة بين المعلومات الموسيقية والتأثيرات الروحية.
- قيام فريق من الباحثين بهذه الدراسة سيكون له عظيم الأثر فى إثراء العلوم الموسيقية بما سيتم إكتشافه من طبيعة هذه المقامات والمناسبات التى تقال فيها.

- أيضاً حددت الكنيسة القبطية دورا فعالاً لآلتى الناقوس والمثلث لتحقيق التوازن السمعى ما بين لحناً يتم مصاحبته بهما بينما الذى يليه تصمتان فيه. وأداء الألحان بالناقوس والمثلث يحدث بهجة لها مذاق يختلف عنها عند عدم إستخدامه. مما لا شك فيه أن المصاحبة الآلية عادة ما يكون لها دور فعال فى إحداث تنوع سمعى. ولعل الأعمال الأوركسترالية التى تنفذ بأوركسترا كبير، يصل عدد عازفيه الى نحو مائة وعشرين عازف، يتجلى فيها هذا التنوع السمعى. فآلة "البيكولو" الصغيرة

الحادة التى تحلق بالنغمات فى أعلى السموات تعطى طابعا مختلفا تماما عن ألة "الفلوت" الشفافة العذبة، وآلة "الأبوا" بصوتها الريفى الأصيل الأخنف عندما تعزف منفردة، تختلف بدورها عن آلة الكلارينيت، وهكذا باقى آلات النفخ الخشبية والتى تختلف بدورها عن رفيقتها آلات النفخ النحاسية التى تعطى كل منها طابعا مختلفا وفى جملتها تعطى إحساسا بالقوة والعظمة والشموخ والإنتصار. إلا أن هذه الآلات التى ينفخ فيها جميعا تختلف عن تلك الوترية التى يعزف عليها بالقوس (عائلة الفيولينة) والتى لها أكثر من ثلاثة عشر أسلوبا للعزف عليها لتعطى أحاسيسا مختلفة عن آلات النبر الوترية، مع الآلات الإيقاعية العديدة. لكن المصاحبة الآلية فى الكنيسة القبطية قد قصرت المصاحبة جميعها على آلتين إيقاعيتين وحيدتين هما "الناقوس" و"المثلث" فقط لاغير، وتستخدما فقط فى الألحان الإيقاعية الموزونة وليس جميعها بل قصرت ذلك على الألحان المفرحة منها فقط. إلا أن تأثير هاتين الآلتين البسيطتين أعمق بكثير من الأوركسترا السابق ذكره حتى أن بعض المسئولين في الكنيسة القبطية كانوا يفضلون إقصاء هذه الألات حتى خارج الليتورجيا ليكون للألحان القبطية هذا الطابع الـ "أكابيللى" إذ أنهم يستمتعون بهذه الالحان دون مصاحبة آلية بالمرة. بل أن هناك الكثير من الأجانب من مختلف الدول كان يستهويهم المصاحبة بآلتى الناقوس والمثلث عن باقى المصاحبات الأخرى لباقى الآلات.

وبالتفكر فى الأمر، نجد أن الألحان القبطية بطابعها الـ "أكابيللى" المميز صار لها وقعا وقورا نبيلا جادا ممتلئ خشوعا، جعلها منفردة عن سائر الألحان التى يمكن سماعها خارجا عن صحن الكنيسة.

ولما صار بين الفينة والأخرى يتدخل كل من الناقوس والمثلث لعمل تغيير ولإحداث تأثير معين مؤقت، ولإشاعة روح البهجة وحتى لا يظن الناس أن الكنيسة القبطية لها طابع حزين – إذ أنها ليست كذلك[77]، وعندما يتم هذا العزف المقنن من هاتين الآلتين يحدث تأثير قوى وتغيير فى الطابع والجو المحيط لا يتناسب مع حجمهما.



(شكل يبين دائرة الألحان القبطية منسوبة مئوياً الى المناسبات التي تُنشد فيها)

[77] ثبت بالتحليل لألحان الكنيسة القبطية التى تتلى على مدار السنة أن ستة فى المائة من ألحان الكنيسة لها طابع حزين والباقى له طابع مفرح (يوجد بيان مرفق يوضح ذلك في رسالة ماجستير لكاتب المقال –مرجع سابق– ص 9).

- جعلت للحركة أثناء أداء الألحان داخل الكنيسة القبطية دور عميق الأثر. فدوران الأسقف والكهنة وهم يحملون المجامر الذهبية يتصاعد منها البخور، ومعهم الشمامسة يحملون الشموع والأيقونات، والصلبان معلق بها الشارات وهم يدورون حول البيعة ثلاثة مرات وسط الشعب يرنمون بصوت واحد "كيرياليسون" يارب إرحم وغيرها من الألحان التي تخص المناسبة، هذا له تأثيره الروحى والنفسى المتجدد والذي بدونه يكون الأمر مختلفاً بالتمام.

كذلك أداء لحن "تين هوس إيروك" (نسبحك نباركك... ونسجد لك) والشمامسة ساجدون يعطى إحساسا بالخشوع والمهابة والإنسحاق أكثر من أداء نفس اللحن وهم واقفون. وأداء لحن "آمين تون ثاتاتون" ومعناه "بموتك نبشر.. ونتضرع إليك" والشعب رافعا يديه الى فوق متضرعا وأقدامه أوشكت أن تترك الأرض الى فوق، له تأثيرا أقوى من ترنيمه ويديه الى أسفل.

- كما جعلت للملابس الكهنوتية دورا هاما فى تلوين الجو العام المصاحب لأداء الألحان القبطية. فمثلا بعد الإنتهاء من رفع بخور باكر يبدأ قداس الموعوظين بلحن البركة "تين أوأوشت" الذى فى أثنائه يقوم الكهنة بتغيير ملابس النسك السوداء ليرتدوا التونية البيضاء رمز الطهارة والنقاء والنور وكذلك الشمامسة، فيكون لحن البركة أكثر لمعانا إذ تنضح عليه الملابس البيضاء فيصطبغ أداؤه بلونها المبهج.
- إستخدمت جرس الكنيسة الذى له وقع غير عادى فى النفس عند تقديم الحمل مع التسبيح بـ "كيرياليسون" بلحنه البسيط من مقام الصبا لتعطى إحساسا فياضا بالدعوة للخلاص ووقع نغماته العذبة العميقة مع نغمات اللحن يكون له تأثير فى جذب البعيدين الى داخل الكنيسة.
- أيضاُ جعلت الكنيسة القبطية كل الفنون تتلاقى معا أثناء أداء الألحان، الفن التشكيلى متمثلا فى الأيقونات التى تزين الكنيسة، والمعمارى المتمثل فى القباب والأعمدة، والإضاءة المتمثلة فى الشموع، والديكور المتمثل فى المشغولات الخشبية بالحجاب والستور، وتتصاعد ذبيحة الألحان وسط كل ذلك فيكون لها بُعداً روحياً عالياً.

لذا لا يمكن أن يحدث ملل لمن يحضر هذه الريبيرتورات على مدار السنة الطقسية مهما طال زمن كلٍ منها.

الخضوع للضبط الآلى:

أن التقليد ألزم باستخدام الناقوس والمثلث فقط في الليتورجيا ولكن ليس هذا يعنى أن الألحان لا تخضع للضبط الآلي. فبالرغم من أن الموسيقار العالمي نيولاند سمث كتب: "*أن مصدر التأليف ليس موسيقى آلي وأن الملحن في تأليفه للحن القبطي كان لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية بل كان مرتبطاً بمعنى، وأن الألحان القبطية تتميز عن جميع ألحان الكنائس الأخرى في العالم بعدم خضوعها للضبط الموسيقى الآلي*".[78] إلا أن أحد الباحثين فسر مقولة "سميث" بأنه أجنبي ولا يعرف المقامات القبطية، وأنه لايستطيع أن يعزف على البيانو مقاماً مثل الصبا أو الهزام أو البياتى أو الجهاركاه أو الراست، أو غيرها من هذه المقامات المصرية، بينما آلاف من العازفين يجيدون عزف هذه المقامات وهذه الألحان القبطية على آلات العود والناي والكمان والشيلو والقانون كل يوم مطابقة لما يتم إنشاده في الليتورجيا. فالألحان القبطية وضعت من المقامات المصرية الأصلية والتي استخدمتها فيما بعد الموسيقى العربية وأعطتها أسماء تركية وفارسية وعربية مثل الجهاركاه والسيكاه والنهاوند والعجم والهزام والحجاز ... ألخ، وجميع هذه المقامات الموسيقية تم توقيعها على الآلات الموسيقية إذ صاغ منها معظم الملحنين من خارج الكنيسة، مؤلفاتهم الغنائية والآلية. وتوجد

78 الأب متى المسكين- مرجع سابق – ص 136

تسجيلات للعديد من الفرق أمثال "فرقة دافيد" لبعض هذه الألحان بمصاحبة هذه الآلات الموسيقية منتشرة في المواقع الألكترونية الخاصة بها.

خاتمة:

الألحان القبطية بالرغم من أنها موسيقى عبادية هدفها روحاني بحت، إلا أنها متقنة بحرفية موسيقية تعبر عن براعة مؤلفيها الذين بالرغم من أنهم أنكروا ذواتهم فلم يُعرف بعد من صاغ معظم هذا التراث، إلا أنهم تركوا للموسيقيين العالميين ذخيرة موسيقية علمية تحرك خيالهم البحثي في كل مجالات الموسيقى، حتى ياتي وقت حين تحذوا جامعات العالم حذو جامعة حلوان في تدريس هذا التراث الموسيقي العظيم ضمن المناهج الدراسية لكليات التربية الموسيقية ومعاهد الكونسيرفتورا وأكاديميات الفنون والجامعات المهتمة بعلوم المصريات والقبطيات والموسيقات الليتورجية.

+++