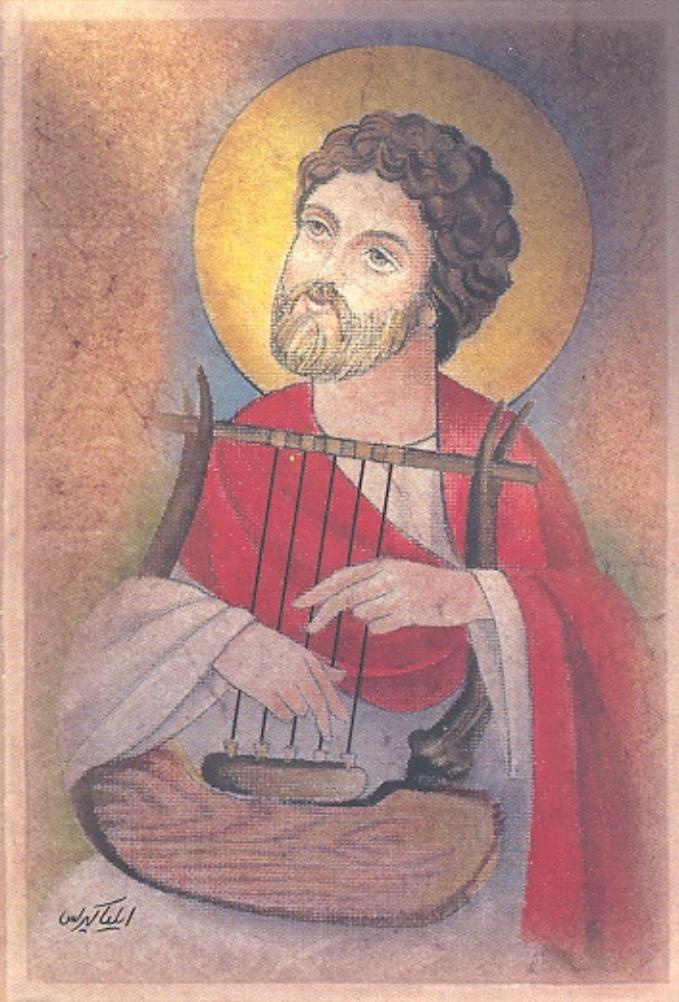


الأنبا القوي

روايتها وموسيقها



الأنبا كيرلس

تقديم

الأنبا رافائيل
الأسقف العام

الأنبا متأوس
أسقف ورئيس دير السريان

مراجعة

الأنبا دانيال
أسقف عام المعادى

تأليف

چورج كيرلس

بطريركية الأقباط الأرثوذكس
كنيسة مار مارقس بالمعادي

الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها

تقديم

| | |
|----------------------------|------------------------|
| نيافة الحبر الجليل | نيافة الحبر الجليل |
| الأنبا رافائيل | الأنبا متاؤس |
| أسقف عام كنائس وسط القاهرة | أسقف ورئيس دير السريان |

مراجعة

نيافة الحبر الجليل
الأنبا دانيايل
أسقف المعادي

٢٠٠٢

تأليف
چورچ كيرلس



قداسة البابا العظيم
الأنبا شنوده الثالث
بابا الإسكندرية وبطريرك الكرازة المرقسية

محتويات الكتاب

الصف

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

الباب الأول - لغة الألحان ومراحل تطورها.

- ٢٢ - اللغة القبطية.
- ٢٩ - خطوط الكتابة المصرية.
- ٣٠ - مراحل تطور اللغة المصرية.
- ٣٢ - دور الكنيسة في تعميم استخدام الكتابة القبطية.
- ٣٣ - إشتقاق الإسم «قبطى».

الباب الثاني - القيمة الروحية للألحان.

- ٣٥ - القيمة الروحية للألحان.
- ٤٧ - التسبيح في تعاليم الرسل وأقوال الآباء.
- ٥٣ - الأداء الموسيقى لإظهار روحانية الألحان.
- ٥٧ - أساليب التسبيح

الباب الثالث - الحفاظ على اللحن القبطي.

- ٦٢ - الحفاظ على اللحن القبطي.
- ٦٣ - العالم والألحان القبطية.

الباب الرابع - القيمة الحضارية للألحان القبطية.

- ٨٧ - القيمة الحضارية للألحان القبطية.

الصفحة

- ٩٩ - إلتحام الموسيقى القبطية بالفرعونية.
١٠٤ - تأثر اللحن القبطي بالفرعونى.
١١١ - تأثر اللحن القبطي والعربي بالأخر.
١١٤ - القداس الإلهي وألحانه.

الباب الخامس - التسبيح بالآلات الموسيقية

- ١١٨ - التسبيح بالآلات الموسيقية.
١١٩ - منع استخدام الآلات الموسيقية.
١٢٧ - إستخدام الناقوس والمثلث.
١٣٣ - هل تخضع الألحان القبطية للضبط الآلي.
١٤١ - التسبيح على الأرض وفي السماء.

الباب السادس - الشرح الموسيقي والتأمل الروحي لمجموعة من الألحان القبطية

- ١٤٢ - لحن : إبئرو.
١٤٣ - لحن : غولغوثا.
١٥٧ - لحن : هيتن ني إبرسفيا.
١٧١ - لحن : أريهؤو تشاسف.
١٨٠ - لحن : أونيم ناي سيمفونيا.
١٨٨ - لحن : أمين تون ثانا تون.
١٩٦ - لحن : أربيسالين.
٢٠٣ - لحن : أجيوس.
٢١٧ -

الكتب والمراجع الأبجدية القبطية

تقديم

لنيافة الحبر الجليل الأنبا متّاؤس

أسقف ورئيس دير السريان العamer

بين يديك أيها القارئ العزيز، كتاب قيم بعنوان "الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها"، كتبه الأخ المبارك الشمامس المهندس الموسيقار: چورج كيرلس (مايسترو فرقة داڤيد للتسابيح القبطية)، والتى زارت معظم دول العالم الغربى، تعرض تسابيحها وألحانها القبطية التى أبهرت المستمع الغربى وأعجبته أياً إعجاب.

تُعرض الكاتب لأمورٍ كثيرة خاصة بالألحان القبطية، مثل اللغة القبطية التي نؤدى بها هذه الألحان، والتسابيح في العهد القديم، ومحافظة الكنيسة على ألحانها مدونة في الصدور لا في السطور، محفوظة في الرأس لا في الكراس، وذلك نحو ألفي سنة بالتسليم الشفاهي، حفظته الكنيسة كتراث ثمين ولم تفرط فيه.

كذلك كتب عن القيمة الروحية والموسيقية للألحان القبطية، وكم هي عميقة ومؤثرة وجميلة، كما أورد بعض التأملات الروحية والشروحات الموسيقية لثمانية من الألحان القبطية، وقد أبدع في شرحها روحياً وموسيقياً، دونها على النوطة الموسيقية. إنه بحث قيم، لعله الأول من نوعه في هذا المجال، ونحن نشتاق إلى المزيد، خصوصاً من التأملات الروحية والموسيقية في الألحان القبطية ويأخذنا لو أفرد لها كتاباً خاصاً يستفيد منه عشاق الألحان القبطية الجميلة، خصوصاً وأن الأخ (چورج كيرلس) شمامس متمكن وموسيقى بارع، يعرف كيف يغوص في أعماق اللحن ويستخرج منه جدداً وعتقاء من التأملات العميقة والمعانى العظيمة التي يحويها اللحن، والتي قد نظر إليها من الكرام ونحن نؤدى اللحن كطقس عادى في مناسبته.

نشكر الأخ "چورج" على هذا المجهود الكبير الذي قدمه لفائدة أبناء الكنيسة، ولتشجيع على إسلام وحفظ الألحان، والمحافظة عليها كتراث كنسي ثمين. ونرجو من الله أن يبارك هذا العمل لمجد إسمه القدس، ولفائدة كل من يقرأه.

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

الأَنْبَاءِ مُتَأْوِسٌ

أَسْقُفُ وَرَئِيسُ دِيرِ السَّرِيَانِ الْعَامِرِ

١٧١٦ / ٢٠٠٠ كِيهَك٢٨

عِيدُ الْمَيْلَادِ الْجَيِّدِ

تقديم آخر

لنيافة الحبر الجليل الأنبا رافائيل

الأسقف العام لكنائس وسط القاهرة

هذا كتاب كانت تنتظره المكتبة القبطية متلهفة ومشتاقة... وعندما تجتمع الموهبة الموسيقية مع الإختبار الأدائي الحسن، مع الأمانة والإخلاص في حب التراث القبطي... مع المهارة في نقل المعلومة... لابد أن يكون العمل جباراً... وهذا ما يتميز به الأخ المحبوب الشمامس چورج كيرلس.

لقد حملنا المؤلف في سياحة روحية لنتعرف على أصول اللغة القبطية ومراحل تطورها، وتأثرها باللغة اليونانية واللغات الأخرى... ثم عرج بنا إلى القيمة الروحية للحن القبطي، مستشهدآ بهذا من العهدين، ومن حياة الآباء والكنيسة... وجال معنا في تاريخ الحفاظ على الألحان القبطية، مبرزاً الأدوار الرائعة التي قام بها المرتلون المهووبون في نقل التراث الرائع بكفاءة وأمانة شديدة.

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

وأخيراً قدم لنا نماذج رائعة في الشرح الموسيقى والتأمل الروحي لبعض الألحان "إبورو، غولغوثا، هيتين نى إبرسفيا، أريهؤوتشفاسف، أونيم ناي، آمين طون ثاناتون، آريبسالين، آجيوس الفراري".

شكراً للمؤلف المحبوب وفرقه الموهوبة "فرقة دافيد". وهنئاً لكتبتنا القبطية بهذا العمل الرائع الذي نعتبره، بداية تنير الطريق أمام آخرين وكثيرين من الباحثين والمهتمين.

ولنعتبر هذا الكتاب نداء لكل قبطي غير أن ينظر إلى هذا التراث الروحي الدسم، بعيداً عن الغنائية والإهتمام... لأن الترانيم الغريبة بدأت تتسلل إلينا حتى كادت تغطى على جمال وبهاء هذا التراث الخالد... دعنا ننتبه إلى كنيستنا ونشبع بدمسمها، بصلوات أبينا المحبوب قداسة البابا شنودة الثالث والأخبار الأجلاء.

الأنبا رافائيل
الأسقف العام

١٩٩٩/١٢/١٥

إهدا

أهدى هذا الكتاب

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

إلى ... زوجتي الحبيبة التي شاركتني حب التسبيح، وسهرت معي في الخدمة، وفي إعداد هذا الكتاب ورافقتني في جميع التدريبات والحفلات والتسجعيات والرحلات التسبيحية.

إلى ... إبنتي الصغيرة التي رضعت حب التسبيح منذ يومها الأول، ووهبها الله موهبةً تفوق موهبتي، ليتحملها مسؤولية التسبيح بعدي .

إلى ... كل أفراد أسرتي أبي الأرخن الراحل، وأمِي التقية، وأخي الورع «القس كيرلس كيرلس»، وسائر إخوتي وأخواتي الذين علمونني كيف أسبح.

إلى ... كل من شاركني التسبيح، بكلمة ألفها، أو بالآلة عزف عليها، أو بصوتي رنم به فعزاني، أو بإستماعه وإصغائه لما سمعت به، أو بتقديم أي نوع من المساعدة الروحية أو الفنية أو الإدارية أو المادية.

إلى ... كل من تعب معي في إعداد هذا الكتاب.

إلى ... كل أساتذتي الذين تلمنذت على أيديهم روحياً وموسيقياً .

إلى ... كل من حرك التسبيح وتراً في كيانه، فعزف به لحننا داخل قلوب الآخرين.

إلى ... كل من يستمع إلى لحن قبطي، ويريد أن يفهمه بعقله ويعيشه بقلبه.

إلى ... من ي يريد أن تكون تسابيحة مفعمة بالروح القدس الذي قدس في ذلك الزمان تلك الألحان.

إليكم ... جميعاً أهدى كتاباً عن أجمل ألحان وجدت في العالم وأقدم ألحان يعرفها العالم الآن، وتفتخ الشعوب مجرد أنها تسمعها، بل وتسعى إليها أينما وجدت. كما نفتخر نحن بكنيستنا لأنها أوجدتها حتى الآن. حفظتها وحفظتها فأبقوتها رغم إهمالنا لها، ورغم أن جميع شعوب العالم تحسدها لأننا نمتلكها.

فتعالوا معـاً لنفهم ما سر هذه الألحان ؟

المؤلف

شكر وتقدير

الألحان القبطية، هذا التراث الروحى الخالد، المعجزة التى يقف العالم كله منبهراً، مندهشاً، مدهشاً أمام هذه النغمات التخمرة فى أحضان الكنيسة الراسخة فى أفواه المرتلين، المتأصلة فى آذان الشمامسة ، المتعمقة فى قلوب كل الأقباط.

إنتهت الإضطرابات فى العصور المختلفة ، وبقيت هي على مدى كل العصور. ترانيم عديدة وأغانى لا حصر لها، لشعوب مختلفة تألفت وإختلفت، ثم ماتت فى الأفواه والسامع. لتبقى الألحان القبطية وحدها على مدى الأجيال، ولكل العصور. يسمعها كل الأجناس دون أن يعرفوا مفرداتها، فيعيشونها، تدخل إلى قلوبهم بلا إشتئزان. وترفعهم إلى حيث لا يدرؤون، إلى سماء السموات.

يستمع إليها أصحاب العقائد والديانات المختلفة، والملحدين، فتنذيب فى دواخلهم كل جدار يفصلها عنهم.

أهكذا يكون سحرها الروحى؟... ولم لا؟! ألم تنبثق هذه الألحان، من الأنبياء موسى وداود، من أسف وهيمان ويدثون، ألم تعبر من السيد المسيح إلى التلاميذ، إلى بولس وسيلا. ألم يحملها مرقس معه إلى مصر بعد أن إرتشفها من فم السيد المسيح فى عيلته؟ ألم يرددتها أثناسيوس الرسولى وهو يحمى الإيمان، ورددتها بعده كل القديسين فى كل العصور؟ بماذا رنم القديس أنطونيوس؟ وبماذا رنم كل الآباء البطاركة القديسين، أليس بهذه الألحان؟ فكيف لا يكون لها هذا السحر الروحى.

إحضروا لي موسيقىً واحداً يتتمى إلى أيٍّ من المدارس الموسيقية القديمة أو الحديثة أو التي لأى بلد من البلدان، وأسمعواه لحناً واحداً من هذه الألحان القبطية، وأنا أصف لكم مشاعره وهى تتحرك من الداخل، والنغمات تدغدغ كيانه، ترفعه فوق ذاته، فوق اللفظ الذى لا يفهمه، فوق المدرسة التى يتتمى إليها.

نظمك أيتها الألحان، نشوهدك، نطمئن معاياك عندما لا نفهم معانيك. نجعلك لا شكلية، لا إيقاعية، لا بداية واضحة لك ولا نهاية، نصير قمتك مثل القاع، نهدم ذروتك. نضيع المعانى التى صورها فيك الآباء.

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

إذ رفعها بعيداً عن ضوضاء الأرض ومعاناتها.

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

لهذاأشكر أولاً هؤلاء الآباء القديسين الذين صاغوا هذه الألحان، وكذلكأشكر الكنيسة القبطية الأرثوذكسيّة التقليدية، التي خبأت هذه الألحان في حضنها لتعيش فيها ولنا، كذاأشكر المرتلين الذين حفظوا وحافظوا هذه الألحان فبقيت على مدى القرون الطويلة دون تشويه، كماأشكر إخوتي أعضاء "فرقة دافيد" الذين بهم إستطع أن أقدم هذه الألحان إلى محببيها، وإلى غير محببيها، فأحببوا. وأشكر مصرنا الغالية التي هي التربة الخصبة للموسيقى والألحان منذ فجر التاريخ، والتي منها إنبعثت آشعة العلوم الموسيقية إلى كل أنحاء العالم، وإلى كل أرجاء المسكونة.

ولم أكن أستطيع أن أقوم بتأليف هذا الكتاب دون مساندة وتشجيع الكثير، ولعل زوجتي الفاضلة هي أول من ساعدني في الجمع التصويري بالكمبيوتر، وكذلك المهندسين "أكمل حنا" و "ماهر خريستو" و "هاني مجدى". وقد وفر لي المراجع الأستاذة : "ألبرت يوسف"، "وعياد حكيم"، "وناجي نصيف"، "ورائف إميل"، "إيليا كيرلس"، ومسئولي مكتبة كنيسة مارمرقس بالعادى، و "أ.د. أحمد المغربي" الملحق الثقافى بباريس، والذي يعيش تراث الألحان القبطية ولا يعتبره ملكاً للأقباط المسيحيين فقط بل ملكاً لكل الأقباط المصريين، والذي يرجع له الفضل أيضاً في أن يمتد نطاق خدمته إلى خارج مصرنا الحبيبة.

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

وقد تفضل نيافة العبر الجليل الأنبا «دانیال»، أسقف المعادى وتخومها، بمراجعة المادة الطقسية بالكتاب. كما تفضل كل من الأب «مرقس يسى» والأب «مكاريوس» رعاية كنيسة مارمرقس بالعادى بمراجعة المادة الروحية والتاريخية للكتاب .

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

الفنان القدير "إيليا كيرلس".

كما يشرفني أن أشكر نيافة العبر الجليل الأنبا "متاوس" أسقف ورئيس دير السريان العامر الذى قدم للكتاب، بعد أن راجعه بكل دقة وأبدى الكثير من الملاحظات الهامة التى أثرت بغني مادته الروحية.

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

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

كما يسرنى أن أشكر الأستاذ/ إيليا ثروت باسيلي الذى كان له دوراً كبيراً في أن يصدر هذا الكتاب بعد أن ظل حبيس الأدراج، وكذلك أ.د. چوزيف موريس فلتتس الذى قام بمراجعة المادة اللاهوتية بالكتاب.

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

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

المؤلف

تهييد لماذا سبج؟

لا تعتبر نفسى متحيزاً إذا قلت، إن الإنسان يولد موسيقياً في البداية بمشاعره ونبضات قلبه، وحركته وإيقاعاته، وإذا كانت تروق له هذه السيمفونية المعزوفة داخله، كبر وهو يبحث عن آلات أخرى خارجه، يحول بها هذه الطاقة الموسيقية إلى طاقات إبداعية في مجالات متعددة للعلوم والفنون، لتشري أوجه الحياة المختلفة.

إننى أتخيل أنه عندما وضع آدم وحواء في شرق جنة عدن، كانا يسمعان تسبيحات الملائكة، فلما طردا منها، خرجا يبحثان عن هذه التسبيحات وسط الشوك والحسك الذى تنبتء لهما الأرض، علهمَا بمثلك هذه التسبيحات، يسترجعان الماضى ذاته، أو يسترجعان ذكرياته الحلوة . لذلك فإننى لا أتعجب عندما أجد أن «يوبال» و «توبال» أحفاد «قايين» في تلك العصور البدائية الأولى، إستطاعا أن يصنعوا العود والمزمار وكل آلة من نحاس وحديد، حتى أن «يوبال» «كان أباً لكل ضارب بالعود والمزمار،... وتوبال قايين» كان ضارباً كل آلة من نحاس وحديد». (تك ٤: ٢١).

ولعل القارئ يتعجب ، كيف إستطاع أبناء قايين في هذه العصور العجرية، أن يشكلا الحديد والنحاس والخشب ليصنعوا آلات موسيقية، ولويوجدا شكلاً بدائياً للأوركسترا^(١) «Orchestra» بفصائله الأربع، آلات النفح الخشبية «المزمار»، والنفح النحاسي «كل آلة من نحاس»، والآلات الوتيرية «العود»، أما الآلات الإيقاعية فكانت موجودة في الطبيعة من حولهما، وضرب الأرض بالأرجل والتصفيق هو أبسط صورها.

هكذا إستطاع «يوبال» و «توبال» أن يؤسسوا لكل الأجيال القادمة، الأركان

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

الرئيسية لأوركسترا التسبيح، والذى إستغله من بعدهم بأجيالٍ كثيرة "داود النبي". وبعض المؤرخين يؤكدون، أن لفظ "يوبيل" قد إشتق من إسم "يوبال"^(١) لأن النفح فى البوّق كان يزأول فى أثناء الإحتفال باليوبيل، وكان يسمى بـ "قرن اليوبيل". وما يذكره التاريخ عن نشأة آلة القيثارا، يؤكد حاجة الإنسان لأن يصنع آلة بها يسبح، لأنه بمجرد أن رأى الإنسان الأول سلحفاة تقبل نحوه، ذهبت السكرة وجاءت الفكرة، فأمسك بالحيوان على الفور، وأفرغ صدفته من جسده، وغضاها بجلدي، وثبت عليها رافعة وقنطرة، وشد عليها أوتاراً، فكانت أول قيثارة جيدة الصنع تعلن عن حاجة الإنسان الشديدة إلى الموسيقى وإلى التسبيح .

فإهتمام الإنسان الأول بالموسيقى فى هذه العصور البدائية، وخاصة "يوبال" و"توبال"، يؤكد أن آدم وحواء قد "سلمًا" أهمية التسبيح وقيمة من الله والملائكة. ثم "سلامًا" ذلك إلى أولادهما وأحفادهما من بعدهما.

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

+ وعن الموسيقى عامَّة : قال الفيلسوف اليونانى الكبير أفلاطون : «إن الموسيقى غذاء النفس ومبعد الإتزان والفطن، وهى عطية آلهة الفنون الحرة التى تحول ما فىنا من شاذ متنقل إلى محكم ثابت، وترد كل تناقض إلى جناس متناسب، وتبصرنا طريق الهدى».

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

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

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

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

إن الموسيقى تعتبر إحدى عناصر مكونات الخليقة التي وضعت في النفس البشرية، لكي تتحقق التوازن داخل نفس الإنسان. وهي تتحقق التوحيد بين أحاسيس البشر، لذا في تسبحة باكر نقول: «هؤلاء الذين أفهمهم الروح القدس مثل القيثارة». كما أن الموسيقى تعبر عن الفرد والجماعة في اتساق متناه ووحدة كاملة. لذا فهي كانت في الحضارات القديمة وسيلة رئيسية للعبادة عند الفراعنة والإغريق، وكانت تربط بين الألهة والبشر. كما أنها كانت تستخدم في العروب للتوجه بين المشاعر المختلفة، وشجذ الأحاسيس ودفع الحركة البشرية».

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

ولكن ليس كل ما تم تنفيذه يدعى موسيقى، فقد صنف القديس «كليميندس السكندرى» الموسيقى، وحدد ما يجب أن يستمع إليه وما لا يجب إذ قال:

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

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

الطفولة والموسيقى

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

«يجب أن نحمل الأطفال بموجب قانون خاص على إغتراف المعارف التي يتعلمونها أطفال مصر بواسطة العروض، فلا بد أن تدخل الموسيقى ضمن هذه العلوم».

إذ أن المصريين قد أدركوا منذ وقت طويل، أن من الضروري أن تربى النشء منذ نعومة أظافرهم على ما هو قائم من العان باللغة الإكمال، ولقد كانت هذه نتيجة لازمة جاءت عن مبادئهم التي كانت ترنو إلى الاعتدال وتهدف إلى ضبط العواطف والإنفعالات منذ الطفولة».

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

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

ولقد تربى "موسى النبي" على هذا النحو في بلاط فرعون مصر، ثم تعلم القراءة في سن العاشرة، وبعد ذلك تعلم الحساب والهندسة والموسيقى بكلفة أشكالها، وتشتمل على الموسيقى الهاARMONIC و الإيقاعية والصوتية وموسيقى الشعر (البحور والأوزان)، ثم درس الطب. وبعد أن تلقى كل العلوم المدنية والعسكرية، تلقى على يد أكثر أساتذة مصر شهرة، دراسة العلوم الفلسفية واللاهوت. (يرجع إلى الكتاب الأول، "حياة موسى" للمؤرخ "فيرون اليهودي").

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

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

وإنني شخصياً أعتبر أن "موسى النبي" هو الذي وضع نظرية "العبادة باللحن" وأن داود جاء بعد ذلك ليضع نظرية التخصص في العبادة باللحن.

أما عن التسبيح

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

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

عندما ولد يسوع طفلاً مقطعاً مضجعاً في مزود، ظهر بفتة في السماء مع الملائكة الذي يبشر الرعاة جمهور من الجناد السماوي مسبحين الله وقائلين: «المجد لله في الأعلى وعلى الأرض السلام وبالناس المسرة». (لو ٢: ٢) فكان التسبيح هو أولى علامات المصالحة والإلتحام المفرح بين «الله في الأعلى» و«الناس على الأرض».

ما أجمل هذه الإنشودة التي للخلاص، ألفتها الملائكة تعبرياً عن السلام الذي حل على الأرض والمسرة التي تسّلت إلى الناس من خلال نغمات الأنشودة، التي بدأ الرعاة بترديدها - بالإسلام من الملائكة - ليظل صداتها تردد كل البشرية إلى دهر الدهور. فظهور ابن الله على الأرض وسط هذه التسابيح أكد أن ملوكوت الله إمتد من عالم الملائكة إلى عالم الإنسان، هذا جعل الملائكة يبدأون خدمتهم على الأرض بمرأى من الناس، كدعوة لإشراكهم في ذات الخدمة، وتكون هذه هي أول مرة يدعى فيها البشر للإنضمام إلى خورس ملائكة ليقدم الجميع خدمة تسبيح مشتركة.

إن الله عندما دخل إلى عالمنا وصار معنا جعل السماء تنفتح على الأرض بكل أسرارها وأمجادها وخدماتها وسلمتها وسرورها وتسبيحها. ولذلك حرست الكنيسة القبطية العريقة التقليدية على أن تشغل التسابيح فيها مساحة زمنية من طقوس العبادة أكبر بكثير مما تشغله القراءات والصلوات السرية والوعظ.

أما عن التسبيح بالألحان القبطية

فلقد أتعجبني قول لعلماء الحملة الفرنسية في كتاب "وصف مصر" الجزء السابع، ترجمة "زهير الشايب" عندما كتبوا: «إننا كلما رجعنا إلى الوراء بإتجاه العصور القديمة، الضاربة في القدم، كلما

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

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

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

وكما أن الخمر كلما تعتقد سينياً طويلة، كلما صار تأثيرها أقوى وأعمق، هكذا الألحان القبطية، إذ تعتقد سينياً هذا مقدارها فى صحن الكنيسة، قد صار لها سحر روحي، ولها قدرة بالغة الآثر على مشاعر المسيح، فيشعر ببركة ليس له مثيل، لا يدرك سببها إلا المؤملون.

وكما أنه لم يستطع أحد حتى الآن رغم كل التقدم العلمي والتكنولوجى الحديث، أن يصنع خمراً جديدة لها نفس الخواص والمذاق والتأثير التى للخمر العقيق، كذلك لن يستطيع مؤلف - مهما كان علمه الموسيقى وموهنته الفذة - أن يصيغ لحنًا واحداً له نفس العمق والروحانية والقداسة التى للألحان القبطية الخالدة .

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

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

شامخ يتم بناؤه أمامنا، طوبة فوق طوبة، أى نغمة فوق نغمة، فينemo اللحن مضطرباً حتى يصل إلى قمته في التعبير والإنفعال عن طريق نبضاتنا وأحساسنا الداخلية. فتندمج في هذا البناء الروحي وهذا الإنفعال، ليتجلى هذا الإندماج في نهاية المقطع. لذا فاللحن في كنيستنا القبطية هو فكرة مطروحة أمامنا للمشاركة والتجاوب معها، والتفاعل معها يؤدي إلى الإندماج، وبالتالي الفكري والتجاوب مع اللحن نصل إلى قمة اللحن، ف تكون هناك مشاركة بين اللحن الذي تم سماعه، وبين حياتنا الداخلية.

بالألحان تذوب الكنيسة كلها، الأسقف مع الكاهن، الشمامس مع الإكليلروس وكل الشعب، في وحدانية وإرتباط وثيق. وهذا ما أكدده القديس «إغناطيوس» في رسالته إلى أفسس، بالقطعة الرابعة إذ كتب يقول :- «... عليكم أن تكونوا برأ واحد مع أسقفكم، الشئ الذي تفعلونه، فإن رؤساءكم المحترمة، جديرة بالله، ومرتبطة مع أسقفها إرتباط الأوتار بالقيثارة. لذلك بتناسككم، وباتفاق المحبة بيسوع المسيح، يرتفع المديح والتمجيد. ليدخل كل واحد فيكم في هذه الجوقة لكي تتوحد نغماتكم فتأخذون طابعاً إلهياً وترتلون بصوت واحد بيسوع المسيح، المدائح للأب الذي سيسمعكم ويرفعكم بأعمالكم الصالحة إذ أنكم أعضاء في ابنه. من المفيد أن تنمووا في وحدة لا تشوبها شائبة. حتى تكونوا في وحدة دائمة مع الله». (١)

إن الكلمات المدونة بهذا الكتاب المتواضع، ماهي إلا محاولة لإلقاء الضوء على جمال اللحن القبطي - الذي إختفى خلف الأداء السيئ لبعض الذين يرددون الألحان القبطية بغير فهم - مع محاولة للفوض في موسيقية هذه الألحان، وفي جذورها التاريخية، ولغة هذه الألحان، وفهم الهدف الروحي وراء هذه الموسيقى، مع الشرح الموسيقى والروحي لبعض منها. وقد وجدتني بغير قصد - خلال إعداد هذا البحث - أغوص في الموسيقى الفرعونية وخصائصها وآلاتها الموسيقية، لما لها من دور كبير في تشكيل موسيقانا القبطية. ووجدتني أربط دائماً وأقارن كثيراً بين ما كانت عليه موسيقى الفراعنة وما بقيت عليه موسيقانا القبطية.

ووجدتني، عن غير عمد، أتأمل طريقة أدائنا لألحاننا القبطية، وكيف أنها أحياناً، أو في أغلب الأحيان، نطمس بأدائنا - غير العلمي وغير الوعي - معالهما الروحية العميقه والموسيقية الوعائية المختبئه داخلها.

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

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

ترتفع النغمات أو تنخفض، وعندما تتحول المقامات وتبدل، وعندما تنشط الإيقاعات أو تهدأ، دائماً ما يكون هناك هدف روحي عميق خلف هذه الموسيقية. وإذا وجدتني غاية في الاستمتاع بجمالها والغوص فيها، رأيت ألا يحرم إنسان من أن يشاركني هذه الحالة الروحية الموسيقية، التي كانت نتيجتها هذا الكتاب، الذي أرجو أن يأتي بالثمار المرجوة.

المؤلف

الباب الأول
لغة الألحان ومراحل تطورها

١- اللغة القبطية

٢- خطوط الكتابة المصرية

٣- مراحل تطور اللغة المصرية

٤- دور الكنيسة في تعميم استخدام الكتابة القبطية

٥- إشتقاق الاسم (قبطى)

١- اللغة القبطية

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

فالكلمة والنغمة رفيقان متلازمان منذ أن نشأت الألحان. ولا أستطيع أن أحدهما بدأ قبل الآخر. فعندما أجده نفسي مندفعاً بحبي للموسيقى أقول «إن الألحان وجدت أولاً، ثم بدأت تبحث عن كلمات تتقمصها». لكنني أجده آخرًا يقول لي «بل عندما وجدت الكلمات، وجد الشعر يبحث عن نغمات يتلذون بها».

قال «بلوتارك» في مقالة بعنوان «نبوءات العرافة بيتي»: "Pythie".

«يبدو أن استخدام اللغة يتعرض للتغيير على النحو الذي يتغير عليه استخدام النقود، فلكلِّ من هذه وتلك قيم مختلفة في الأزمنة المختلفة، عينَهَا لا يتقبل الإنسان إلا ما هو معروف ومتداول!»^(١)

وما قاله «بلوتارك»، كان محقاً فيه على المستوى الدنيوي، إلا أنه عندما أتحدث عن اللغة، كلغة للألحان القبطية التي تعتبر الداعمة الأساسية في الطقس الكنسي. فالموضوع هنا يختلف تماماً عن مقولته «بلوتارك»، لأن الألحان القبطية الحاملة لهذه اللغة لم تتغير على مدى الأزمان، كما تتغير هذه النقود أو هذه الألحان التي لباقي الشعوب. أو لغات التعامل المادي.

وهنا يكمن سر الخطورة، إذا تعاملنا مع اللغة القبطية كأى لغة - كما يظن البعض - أنها أصبحت غير متداولة، وغير معروفة للكثيرين، يصبح هذا الأمر مشاعماً بين الناس، ونستسلم لهذا الفكر. فتبعد اللغة القبطية في الإنديثار، ونبعداً في تعريب الألحان، فتشوه معالها وتلوى الحروف العربية تحت نير يبدو وكأنه ثقيل، إسمه «الحن القبطي». فيتغير من «الحن القبطي» إلى إسم آخر هو «الحن العربي» أو نسميه إسماً على غير مسمى، أقصد أن نظل محتفظين بالإسم «الحان قبطية» رغم أنها معربة أي إنفتت عنها صفة «القبط».

تعريب الألحان القبطية:

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

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

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

العربي المترجم، تحت نير اللحن الذي لم يصاغ من أجله، فينتح لحن جديد منهجٌ، جاء من تزاوج غير متكافئ، للحن إنفصل عن كلماته القبطية التي عاشت في حضنه وإنصهرت معه بالروح في بوتقة الكنيسة القبطية نحو الفيّ عام، ثم أجبر على الإلتصاق غنوة، 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 إلينا هذا اللحن المهجن.

ولعل التجربة الشهيرة التي قام بها مجموعة كبيرة من الفنانين، كمحاولة لتعريف أوبرات الموسيقار العالمي "موتسارت"، تعرضت للنقد اللاذع من كثير من النقاد، لأنها شوهت الألحان بكلمات أخضعت للحن غنوة وقهرًا، فأصبحت النغمات الشفافة التي صاغها هذا الموسيقار، معتمدة، تنوء بحمل ثقيل هو اللفظ الذي لم يسعها. ويشرح موضحاً الدكتور الصنفاوي قائلاً :

«إن الأغانى العالمية المتشرة الآن، دائمًا الغلبة والشهرة فيها للأغنية، بشكلها ونصها الأصلى، ومهما ترجمت وأعيد توزيعها بلغات أخرى، فإن النص الأصلى الذى قام المؤلف الموسيقى بتلحينه هو الأهم، وعلى سبيل المثال، رغم أن اللغة الإيطالية هي أجمل اللغات التي لحت بها الأوبرا العالمية، ولكن أوبرا "كارمن" مؤلفها الموسيقى الفرنسي "چورچ بيزيه" التي لحنها عن النص الفرنسي الأصل، تعد أحلى وأروع بكثير عند سماعها بالفرنسية عنها بالإيطالية. والمثال ينطبق كذلك على الأوبرا الألمانية الأصل... وهكذا»^(١).

إذا كان هؤلاء بأغانيهم - التي لا تمثل لهم سوى كونها تعبيرات عن مشاعر مؤلف يتلذذ بها مستمع - قد صاروا خائفين على موسيقاهم إلى هذا الحد، فهل لا تخاف نحن على ألحاناً القبطية التي تمثل ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا الروحي في الأبدية؟؟

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

وأعطي مثلاً بسيطًا للحن "هيتنى إبرسفيا" الذي تم تركيب كلمات عربية على

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

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

فلم يبدأ اللحن المَعْرُب بالنفمة المتكررة كثيراً التي تعبّر عن اللجاجة في طلب المغفرة بشفاعة العذراء مريم، ولم يعبر اللحن عن السجود الذي يتم عند النطق بالأقانيم الثلاثة، ولم تتمهل الإيقاعات عند تقديم «ذبيحة التسبيح» لتعلن عن التروى في اختيار الذبيحة لتكون مثل التي قدمها هابيل الصديق لا كالتي قدمها قايين، ولم ترتفع النغمات علواً شديداً حاداً لتعلن أن ذبيحة التسبيح التي قدمت على مذبح القلب ، قد ارتفعت إلى السماء ليشتمها الآب السماوي كما إشتم ذبيحة ابنه الوحيد وقت المساء على الجلجلة.

هذه المعاني الروحية الجميلة قد ضاعت بين نغمات اللحن المَعْرُب، بينما اللحن القبطي قد أظهرها جميعها في لحن مدته لا تزيد عن دقيقة واحدة.^(١).

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

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

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

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

(١) للدخول في التفاصيل الروحية والموسيقية للحن "هيتن نى" يرجى الرجوع إلى الباب السادس بعنوان "الشرح الموسيقي والتأمل الروحي لمجموعة من الألحان القبطية".

(٢) وهو الآن الأب المؤرقس شنودة ماهر.

"اللفظ القبطي القديم". كانت مختلفة عن لهجة الألحان القبطية المحفوظة بالكنائس. ولقد قاوم البعض بشدة هذه اللهجة القديمة للحفاظ على اللفظ الحالى من البلبلة، باعتبار أن اللغة القبطية بلفظها الحالى، هي التي تسلم بها المرتلون الألحان القبطية من سبقوهم.

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

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

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

كم أتمنى أن يتبنى قضية "إحياء اللغة القبطية"، مجموعة من الأغنياء الحبين للكنيسة، بتكليف من قداسة البابا العظم "الأب شنودة الثالث"، فيقومون بإنشاء معاهد فرعية في بعض الكنائس لتشجيع الأطفال والشباب والكبار لتعلم اللغة القبطية مستخدمةً وسائل الإيضاح الحديثة والأساليب التكنولوجية العصرية مثل أجهزة الكمبيوتر وغيرها، التي تسهل هذه المهمة، على أن تخصص جوائز مالية كبيرة لن

(١) انظر "اللُّفْظُ الْقَبْطِيُّ الْبَعْرِيُّ الْقَدِيمُ، تَارِيْخُهُ وَإِثْبَاتُ أَفْضَلِيَّتِهِ" لِدُكْتُورِ "إِمِيلِ مَاهِرِ" الْجَزْءُ الْأَوَّلُ مَارْس ١٩٧٨م.

يتجاوز مرحلة معينة من إجادة اللغة.

عندئذ ستبدأ اللغة القبطية في الإنعاش مرة أخرى، وسيذكر التاريخ لمن يتبنى هذه القضية أنه كان سبباً في عودة اللغة القبطية إلى البيوت المسيحية كلغة حية للتواصل كما كانت قديماً، لا أن تكون قصراً على الاستخدام في دور العبادة داخل الطقس مجرد الفهم فقط لكلمات العبادة.

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

وهناك فوجئنا نحن أعضاء "فرقة دافيد" بأن الأب "بيجول" يتحدث مع عائلته وبعض أفراد شعبه باللغة القبطية بطلاقة شديدة جعلت الدهشة تملّك على قلوبنا. إن هذا يعني أن عودة اللغة القبطية كلغة للتواصل في المنازل والكنائس أمرٌ ليس بعيداً.

+ كما يمكن أيضاً استخدام بعض الأساليب والأجهزة، التي تستخدم في الأوبرا لترجمة النصوص الألمانية والإيطالية لمشاهدي الأوبرا العالمية .

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

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

٤- إذا كانت كنيستنا عرفت في العالم كله باسم "الكنيسة القبطية"، فماذا يكون الإسم الجديد الذي سيُطلق عليها عندما تختفي من صلواتها وألحانها اللغة القبطية المميزة لها، هل نقبل أن يطلق عليها "الكنيسة العربية" !!

لقد استرعى إنتباхи خبر بعنوان «اللغات الأم مهددة بالإنقراض» نشرته جريدة الأهرام المؤقرة في عددها الصادر في ٢٢ فبراير ٢٠٠٠ وذلك بالصفحة الأولى، ذكرت فيه :

«نيويورك - وكالات الأنباء - في مبادرة لحماية اللغات الحية من الإنقراض بسبب ظاهرة العولمة، طلب "كوفي عنان" الأمين العام للأمم المتحدة، بمساعدة الجهود على المستويين المحلي والعالمي، لتنشيط تعليم وإستخدام نحو ستة آلاف لغة، بوصفها ميراثاً مشتركاً للجنس البشري ككل. وحذر "عنان" من خطورة إنقراض معظم هذه

اللغات خلال العشرين عاماً المقبلة، نتيجة هيمنة استخدام بعض اللغات، كالإنجليزية والفرنسية واليابانية، على المعاملات الدولية، وعلاقات التعاون والعملة حاليًا. وأوضح في بيان أمام المؤتمر الأول «لليوم العالمي للغات الأم»، أن اللغة تشكل مكوناً أساسياً في الهوية الشخصية والوطنية، ووسيلة لإثبات الوجود في العالم، ومن ثم يتبع الحفاظ عليها من الإندثار...».

فإذا كان العالم كله يدعو الآن لحماية اللغات «بوصفها ميراثاً» ولأنها تشكل مكوناً أساسياً في الهوية الشخصية والوطنية، ووسيلة لإثبات الوجود في العالم، أليس بالأحرى أن يهتم الأقباط بلغتهم القبطية التي لا تعتبر ميراثاً تاريخي فحسب، بل وميراثاً روحي وعقائدي وطقوسي وتسبيحي.

علاقة القبطية باللغات الأخرى:

من المعروف جداً، إن اللغة القبطية هي المرحلة الأخيرة من مراحل تطور اللغة المصرية التي تناط بها وكتبها قدماء المصريين منذ أكثر من خمسة آلاف سنة.

وهناك رأى يقول بأن اللغة القبطية كانت موجودة كلغة للكلام منذ أقدم العصور جنباً إلى جنب مع اللغة المصرية التي كانت - من وجهة نظر أصحاب هذا الرأى - بمثابة لغة للكتابة فقط.

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

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

وفي سنة ٧٩٩ م أبطل الحاكم بأمر الله إستعمالها حتى في الطرق والمنازل، لكن الأقباط حفظوها بكنائسهم، وإستمر كل سكان مصر من أقباط ومسلمين يتكلمونها عده قرون، ولكن كانت في أثنائها تتدهور.

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

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

٢- خطوط الكتابة المصرية

كتب المصريون لغتهم في المراحل الأولى بالخطوط التالية :

أولاً: الخط الهيروغليفى "Hieroglyphic Script"

وقد أستخدم الخط الهيروغليفى للنقوش على حوائط المعابد والمقابر، كما أستخدم أيضاً للكتابة به على أوراق البردى. والكتابة بالخط الهيروغليفى ترجع إلى عصر الأسرة الأولى (٢١١٠-٢٨٨٤ ق.م) منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. ويجد البعض تاريخاً أقدم من عصر الأسرة الأولى بعده مئات من السنين. كما أن إستخدامه في الكتابة على قطع الشقف «أى كسر الأواني الفخارية» وأوراق البردى قد يستمر إلى عصور المسيحية.

أما آخر كتابة بالخط الهيروغليفى فنجدتها بعد ذلك بقرن من الزمان، أى في أواخر القرن الرابع للميلاد، وهي بالتحديد ترجع إلى سنه ٣٩٤م، وقد وجدت في جزيرة فيله (أنس الوجود) بأسوان حيث تأخرت هناك عبادة الأوثان إلى ذلك الزمن، أى أن الكتابة بالخط الهيروغليفى استمرت حوالي ثلاثة آلاف وخمسمائة سنة.

ثانياً: الخط الهيراطيقى "Hieratic Script"

والتسمية مشتقة من الكلمة اليونانية «هيراطيقوس Hieratikos» أى كهنوتي Priestly. وقد سمى كذلك لأنه كان الخط المعتمد لاستخدامه بواسطة الكهنة خلال العصر اليوناني الروماني. وهو خط مبسط من الخط الهيروغليفى، يتسم بالبساطة والإحناءات الدائرية التي تنتج عن الكتابة السريعة بالقلم البوص «بدلاً من الزوايا الحادة التي تنتج عن النقوش بالأزميل عند كتابة الهيروغليفية على الحجر».

ثالثاً: الخط الديموطيقى "Demotic Script"

والتسمية مشتقة من الكلمة اليونانية "Demotikos" "ديموطيقوس" أى شعبي Popular" وهو صورة سريعة جداً من الخط الهيراطيقى ظهرت لأول مرة في زمن الأسرة الأثيوبية أى الأسرة الخامسة والعشرين (٧٣٦-٦٥٧ق.م). ثم أصبح خلال عصور البطالمة والروماني هو الخط المعتمد لاستخدامات الحياة اليومية. وفي بعض الأحيان وجد حتى على اللوحات الحجرية. وأخر ما لدينا من النصوص الديموطيقية يرجع إلى سنه ٤٥٢م. ومن المعروف أنه لم يلغ ظهور أى خط من الخطوط، استخدام الخطوط السابقة له، وإنما أستخدم كل خط في مجاله. بل أنه في العصر البطلمي الروماني كانت الخطوط الثلاثة مستخدمة معاً في وقت واحد.

٣- مراحل تطور اللغة المصرية

أولاً : اللغة المصرية القديمة "Old Egyptian"

هي لغة الأسرات من الأولى إلى الثامنة (حوالى ٢١٥٥-٢١١٠ ق.م) وتشمل لغة نصوص الأهرامات "Pyramid Texts" ووثائق رسمية أو نصوص جنائزية أصلية ونقوش قبور تشمل سير لحياة بعض الأشخاص . وتمضي اللغة القديمة بقليل من التطویر إلى المرحلة التالية.

ثانياً : اللغة المصرية المتوسطة "Middle Egyptian"

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

ثالثاً : اللغة المصرية المتأخرة "Late Egyptian"

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

رابعاً : اللغة الديموطيقية "Demotic"

وهي اللغة المستخدمة في الكتب والوثائق المكتوبة بالخط الديموطيقي من الأسرة الخامسة والعشرين حتى العصر الروماني المتأخر (٧٣٦ ق.م - ٤٥٢ م).

خامساً : اللغة القبطية "Coptic"

هي اللغة المصرية في آخر تطوراتها حسبما كتبت بالخط القبطي إبتداءً من القرن الثالث الميلادي وتحدثها الأقباط، وهم المسيحيون من نسل المصريين القدماء . والرأي السائد لدى العلماء أن اللغة القبطية قد تطورت عن اللغة المصرية وتنحدر من اللغة المصرية المتأخرة "Late Egyptian" مباشرة .

وفي القرون التي سبقت إختراع الأبجدية القبطية لم تكن هناك سجلات مكتوبة

تعبر عن حقيقة أسلوب الكلام في الحياة اليومية.
ويؤكد العلام "شين" Chaine أن اللغة المصرية واللغة القبطية كانتا معاصرتين
وموجودتين معاً منذ أقدم العصور، وأن اللغة المصرية لم تكن لغة متكلمة وإنما هي
لغة مأخوذة من القبطية باعتبار القبطية هي الأصل، وقد صيغت بحيث يستخدمها
الكهنة والكتبة في الكتابة فقط، أي أن المصرية لغة صاغها بعض المصريين الناطقين
بالقبطية لهدف الكتابة فقط.

حروف الكتابة القبطية

كُتِّبَتْ اللغة القبطية باستخدام الأبجدية اليونانية مع إضافة سبعة حروف من
الديموطيقية لتعويض الأصوات القبطية التي لا يوجد لها مثيلها في العروض اليونانية،
فأصبحت الأبجدية القبطية تتكون من الأبجدية اليونانية مضافاً إليها في نهايتها
الحروف السبعة التالية :

شاي (Ϣ) فاي (Φ) خاي (Ϥ) هوري (Ϥ)
چنجا (ޤ) شيماء (ޥ) تي (ޤ)

والكتابة القبطية هي الوحيدة بين صور الكتابة المصرية التي تسجل العروض
المتحركة.

التأثيرات اليونانية في اللغة القبطية

منذ أن فتح الإسكندر الأكبر مصر سنة ٣٢٢ ق.م. استخدمت اللغة اليونانية في
الإدارية الحكومية وأقبل المصريون على تعلمها فانتشرت بين الطبقات الراقية والمتوسطة
والفقيرة معاً.

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

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

٤- دور الكنيسة في تعميم استخدام الكتابة القبطية

إن الفضل في تثبيت الأبجدية القبطية في الوضع الذي تعرف به حالياً وتطبيق نظام هجاء الكلمات، وتطويع القواعد والأساليب لابد أن يعزى إلى الكنيسة المصرية.

فلاشك أن هذا العمل كان جزءاً من برنامج التبشير بالإنجيل في القرى والبلدان المصرية والذي نظمته الكنيسة في حبرية البابا ديمتريوس الإسكندرى البطريرك الثاني عشر وخلفائه.

التبشير في الإسكندرية

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

وفي تلك المرحلة لم تكن هناك حاجة إلى ترجمة الأسفار من اليونانية إلى القبطية لأن النص اليوناني مفهوم لدى السكندريين يستخدموه في التعليم وفي خدمة القدس.

التبشير في الأقاليم المصرية

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

فلاشك إذاً أن اللغة المصرية كانت هي لغة التبشير خارج الإسكندرية، وخاصة في أرياف الدلتا وببلاد الصعيد، لذا كان من الطبيعي أن تترجم بعض فصول الكتاب المقدس لوطني الدلتا والصعيد الذين لا يعرفون سوى لغتهم المصرية.

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

تاریخ الترجمة القبطية للأسفار الإلهية

بدأت ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة القبطية في القرن الثالث الميلادي، فقد تمت ترجمة الأناجيل إلى القبطية قبل سنة ٢٧٠ م. فالقديس الأنبا أنطونيوس (٢٥٦ - ٣٥٦ م) المصري الريفي الذي لم يتعلم الكتابة ولم يكن يتحدث سوى لغته القبطية والذي إذا تحدث مع اليونانيين فبواسطة مترجم، نقرأ في سيرته التي كتبها «القديس أثناسيوس الرسولي»، أنه دخل إلى بيت الرب أثناء قراءة الإنجيل، وسمع الرب يقول للغنى: «إن أردت أن تكون كاملاً فاذهب وبع مالك واعط القراء فيكون لك كنز في السماء وتعال وإتبعني» (مت ١٩: ٢١). فخرج وزع ممتلكاته على القرويين. فلا بد أنه سمع قراءة الإنجيل باللغة القبطية فمضى ونفذ الوصية.

٥- إشتقاق الاسم "قبطى"

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

+ الرأى الأول: يقول أنه مشتق من مدينة "Coptos" هي "قطط" في محافظة قنا بصعيد مصر، باعتبار أن مدينة "قطط" كانت مركزاً تجارياً هاماً منذ أيام الفراعنة، وباعتبار أن الكفريم ابن مصرايم^(١) يشير إلى شعب قبط فقط. لكن هذا الرأى يفتقر إلى الأدلة الكتابية والتاريخية.

+ الرأى الثاني: وهو الرأى المقبول في الأوساط العلمية. يقول أن إسم القبط مشتق من نفس الكلمة المصرية التي اشتقت منها إسم "Egypt" ، وهي في اليونانية إيكيبيتوس. ثم استعار الأفرنج إسم "القبط" في هذه الصورة "Copt" كتسمية لسيحي مصر منذ القرن السادس عشر.

ولتمسك القبط بإيمانهم المسيحي، أصبحت كلمتاً قبطي ومسحي متراوحتين، إلا إن كلمة قبطي في معناها الأصلي لا تدل على الدين وإنما تدل على الجنس. فهي لا تختلف قط عن كلمة مصرى.

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

(١) ومصرايم ولد نوديم، وعناميم، ولهايم، ونفتوريم، وفتروسيم، وكسلوحيم. الذين خرج منهم فلشتم وكفتوريم. (تك ١٠: ١٢)

الجنس القبطي

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

ولعل السبب الرئيسي الذي ساعد الأقباط على الإحتفاظ بهذه الدرجة العالية من نقاء دمهم المصري، هو تمسكهم بإيمانهم المسيحي ومذهبهم الأرثوذوكسي غير الخلقيدوني الذي يحضر عليهم الزواج من يخالفونهم في الإيمان أو المذهب.

اللغة التي قدس بها رب العشاء الأخير

إن الكلمات التي وردت في الأنجليل - حتى في ترجمتها اليونانية - تسمح لنا أن نقرر حسب أبحاث العلماء المتخصصين، أن رب كان يتكلم بالآرامية والعبرانية. وقد قام العلامة "دالمان" بترجمة كل نصوص الإفخاريستيا التي وردت في إنجيل مرقس، وإنجيل لوقا، ورسالة بولس الرسول إلى أهل كورنثوس، إلى اللغة الآرامية، فأعاد النص الإفخارستى إلى أصله الآرامى. فبدت النصوص واضحة ومنسجمة، ثم ألف كتاباً قيماً في الأجرورية الآرامية بحسب زمن المسيح، شرح فيها كثيراً من هذه النصوص.

إلا أن "دالمان" نفسه يعتقد أن البركة التي قالها رب على الخبز والكأس، كانت بالعبرية باعتبارها "لغة الأسرار"، أو اللغة المقدسة.

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

لغة القدس الإلهي

كتبت القدسات أصلاً باللغة اليونانية، ثم ترجمت إلى اللغة القبطية بدون مردات الشمام، وبعض ألحان الشعب. وفي مدة حكم العرب لصر، أمر عبد الملك بن مروان (٩٨٥-٧٠٥ م) وإبنيه، ومن بعدهما الحاكم بأمر الله (١٠٢١-٩٨٥ م) بإبطال القبطية وإحلال العربية بدلاً منها، فبدأت الأخيرة تقوى، حتى إذا ما انتهى القرن التاسع عشر، بدأت اللغة العربية تغلب على لغة القدس، وأصبحت اللغة القبطية قاصرة على التسبحة والألحان الطويلة، والألحان الموسمية .

الباب الثاني

القيمة الروحية للألحان

١- القيمة الروحية للألحان

٢- التسبیح فی تعالیم الرسل

٣- الأداء الموسيقى لِإظهار روحانية الألحان

٤- أساليب التسبیح

١- القيمة الروحية للألحان

التسبيح بين العهدين

قال القديس "باسيليوس" «إن الترنيم هو، هدوء النفس، ومسرة الروح، وسلطان السلام، يُسكن الأمواج، ويُسكن عواصف حركات قلوبنا، ويُخمد هيجان المتهيجين، ويرد الفاجرين، وينشئ الصحبة وينهى الخصم، ويصالح الأعداء. ومن يقدر أن يحسبه عدواً له وهو قد إشتراك معه في تقديم التسبيح أمام عرش الله؟ فالترنيم يطرد الأرواح الشريرة، ويجذب خدمة الملائكة وهو سلاح في مخاوف الليل، وراحة في الاتعاب اليومية الشاقة، فإنه للطفل حبيب ومحام وحارس، وللرجل إكليل مجد، وللشيخوخ بَلسان^(١) تعزية وللنساء زينة لائقة».

لأجل هذا، وضعت الكنيسة الألحان والترانيم لتعلق في المؤمنين الفيرة، وتتجدد الحماس الروحي في صدورهم، وإنعاشهم وإضرام نار الروح القدس في العبادة لفاديهم.

تأثير التسبيح على الأرواح الشريرة

جاء في سيرة القديس العظيم الأنبا «بولا الشامي»، أنه بينما كان يتوجول في برية الأردن، تقابل ذات يوم مع الشيطان المارد، وبعد أن ربطه القديس بسلطان الثالوث المقدس، سأله : «هل أنتم تصعدون إلى السماء العليا وتسمعون أصوات التسبيح؟؟؟» فقال الشيطان : «لا فمنذ سقطنا ولم نستطع الرجوع أو الوصول إلى المرتبة العليا، غير دفعه واحدة دخل فيها سلطانيل رئيسنا مع الملائكة عندما قال له رب : «من أين جئت؟.. قال من الجolan في الأرض والتمشي فيها». ثم سأله في تجربة أيوب الصديق، فأذن له بذلك، ولم يستطع الدخول إلى السماء دفعه أخرى. وأما الملائكة، فلا يتكلمون بشيء إلا بالتسبيح والتقديس...»^(٢)

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

(١) البلسان : شجر له زهر أبيض بهيئة العناقيد، يستخرج منه ذهن عطر الرانحة وهو من فصيلة البخوريات.

(٢) المرجع : رحلة الحياة وماذا بعد الموت، للقمص يوحنا عبد المسيح صليب. ص. ٥٣.

أثر التسبيح على المؤمنين

قال البعض متأملاً «إن النوتية يهتفون فرحاً عندما يرفعون المراسى لأجل المسير، والحراث يصافر فى الصباح عندما يسوق بقرة إلى العقل، وحينما يتراك العسكر أحباءهم ويذهبون إلى ساحات العرب والنزال، يعزفون على آلاتهم بنغمات الفرح والسرور. فروح الحمد والتسبيح، يعمل كل ماتعمله أغانيهم وموسيقاتهم المطربة. فقط لو عزمنا على تسبیح الرب لتغلبنا على كثير من الصعوبات التي لا يمكن التغلب عليها حينما نكون في حالة الهم الكدر ولا تمننا ضعف العمل الذي يعمل في حالة الحزن».

وكلمات الألحان الكنسية ما هي إلا تосلات وابتهالات وتسابيح ترفع إلى الله القدس استدراجاً لبركاته ونعماته والتيماساً لرضاه وشكراً على محبته الفائقة . بها تناجي قلوب المسيحيين ربها، وعلى أججحتها ترتقى الأفكار إلى الرتب العلوية. ويقول المتنبي القمص "يوحنا سلامه" :

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

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

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

أكبر أوركسترا للتسبيح في العالم

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

(١) القمص يوحنا سلامه - اللآلئ النفيضة في شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة - الجزء الأول - ص ١٨٤

واستنبط لها ألحاناً شجية وعين عدداً عظيماً لأجل الغناء في بيت الله إذ يقول سفر أخبار الأيام الأول : «...وأربعة آلاف مسبعون للرب بالآلات التي عملت للتسبيح . وقسمهم داود فرقا» (أخ ٢٢: ٥).

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

كما يتضح أيضاً، أنه رغم أن صناعة الآلات الموسيقية في ذلك الوقت، كانت بدائية، وقطع وتشكيل المعادن والأخشاب كان غاية في الصعوبة، إلا أن الآية تنص على أن هذه الآلات "عملت للتسبيح" أي تم تصنيعها لغرض التسبيح، وكأنه لم تكن هناك آلات تليق بتسبیح الرب وحمده، فإبتكر هؤلاء المسبعين هذه الآلات، لتعطى طابعاً جديداً مختلفاً عن الطابع الذي يصبغ به أهل العالم أغنياتهم، ولتفوق إمكانيات الآلات التي يغنى بها أهل العالم، ليكون ما يقدم للإله العالق أفضل بكثير مما يقدم للناس .

ولعل هذا الإستنتاج صائب، إذ قال "داود" مرئي إسرائيل الحلو، في مزموره "أنا الصغير في إخوتي" : «يداي صنعتا الأرغن. وأصابعى ألفت المزار» (مز ١٥١). فبصبر شديد يحاول - وهو الملك والنبي - أن يضيع وقته الثمين لأجل أن يصنع آلة بها يسبح، لأنه "لإلهنا يلذ التسبیح".

أرى "داود" ثم أموت

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

وإن المخلص الصالح أمر "ميخائيل" رئيس الملائكة الظاهر، أن يحضر له "داود" بقيثاراته، ويضرب، وللوقت أحضره وضرب بها قائلاً : «هذا هو اليوم الذي صنعه رب، فلنفرح ونسر به» ثم جلس مخلصنا، وقال للقديس "كاراس" : هؤذا النبي "داود" المرتل أتي إليك قائماً بالذى تشهيه حتى يسمع منك. ثم قال له "داود" النبي : ماذا تريد أن أرتل لك به، أو أى لحن أضرب؟ فقال القديس أنا "كاراس" : «أشتهى منك أن

أسمع العشرة أوتار في دفعة واحدة، والألحان والنغمات معاً». وأن «داود» النبي حرك قيثاراته وضرب بها وصرخ قائلاً: «كريم أمّا ربّ موت أصفيائه، يارب أنا عبدك وإنّ أمّتك». وأيضاً قال: كنت صبياً وقد شخت، فلم أرّ صديقاً قد رفضه ربّ. وفيما «داود» يصبح ويقول بحلوّة صوته وتحريك قيثاراته، أنّ نفس آنبا «كاراس» من حلوة اللحن، خرجت من جسده في حضن مخلصنا وإلهانا يسوع المسيح، وأنّ المخلص أخذها وقبلها وأعطاهما لميخائيل رئيس الملائكة^(١)

هذا هو تأثير من يسبح على من يسمع، إنّ من يسمع يرسم صوراً من نسج خياله لمن يسبح، فيشتتني أنّ يرى وجهًا يضئ كمالك. ولكن ماذا يكون الحال إنّ وجد ذلك الوجه ليس كمالك، وسلوكه ليس كـ«داود»، الحق أقول أنّ المسيح من هذا الطراز، سيكون بمثابة حجر عثرة، من يستمع إليه، إرتطم به.

التسبيح في حياة الآباء السواح

يدرك القمص «سعان السرياني» في كتابه «الآباء السواح» أنّ القديس غاليون السائح قال :

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

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

«يا رب لا تبكتني بغضبك، ولا تؤدبني برجزك، إرحمني فإني ضعيف، إشفني يا رب فإنّ عظامي قد إاضطربت، ونفسي قد إنزعجت جداً...». ثم رفعت يدي نحو السماء مصلياً :

«اللهم إلتفت إلى معونتي، يا رب أسرع وأعني».

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

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

(١) سيرة الأنبا كاراس السائح للأفنسطين رفيق راغب.

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

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

وبينما أنا متفكر بهذا إذ هؤلاء القوم قد إقتربوا مني وهم يرتلون بالألحان حسنة، فجاؤتهم بمثل تلك الألحان، ومكثنا تلك الليلة نرتل من مزامير داود النبي، إذ كانوا كلما رتلوا مزموراً، رتل أنا أيضاً معهم، وحتى الصباح لم يسألوني عن أمري شيئاً، وأنا أيضاً لم أسألهم عن شيء.

ثم جلسنا جميعاً، فسألتهم، وإذا هم رهبان من دير القديس «الأنبا شنودة» وهم يسيرون في الجبل.

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

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

فأخذ إليه موسى وضمه إلى صدره وقال له :

«يا إبني إقبل مني الروح الذى فى، فإنى فى اليوم السابع أتنىح».

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

ومن سيرة القديس الأنبا «غاليون السائح» يتضح :

- ١- أن التسبيح بالمزامير ينجى من الضيقه ومن العروب الشيطانية.
- ٢- أن حياة هؤلاء السواح تمتلىء بالتسبيح المستمر والمزامير التي لا تبرح أفواههم.
- ٣- أن الألحان التي كان يرتلها الرهبان الثلاثة سواح دير القديس الأنبا «شنودة» هي ذات الألحان التي كان يرتلها القديس «غاليون السائح» فى دير القلمون.
- ٤- وأن أصوات هؤلاء السواح كانت جميلة وتشبه أصوات الملائكة.
- ٥ - أنه لا يمكن للشيطان أن يسبح بمزامير داود النبي.

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

رلت أنا أيضًا معهم.

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

٨- أن الألحان القبطية كانت تنتقل جيلاً بعد جيل، ليس بالتسليم الشفاهي فقط بل إن الروح القدس العامل في الكنيسة دائمًا كان هو الحافظ لكل تقليد الكنيسة، لأنه عندما طلب الأنبا إسحق رئيس دير القلمون من القديس غاليون، أن يعلم الصبي موسى ترتيب البيعة وألحانها أنه أخذه إليه، وضمه إلى صدره وقال له: «يا إبني إقبل مني الروح الذي فيك، فإني في اليوم السابع أنتي». وللتو قبل موسى منه الروح، وكان يزيد في القراءة والألحان.

أهمية التسبيح أمام الرب

لما أصعد تابوت الرب من قرية يعاريم إلى أورشليم أصعد بالأغاني والترانيم. ولما تبوا "سلیمان الملک" عرش المملكة الإسرائیلیة أوجد المغنيين في بيت الرب كما كانوا في أيام داود أبيه.

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

وفي العهد الجديد قد سلكت الكنيسة هذا المنهج القوي، فأدخلت التسبيح في بيت الرب والمجيد والحمد والترنم لاسم القدوس لترسيخ الحقائق الدينية في أذهان المصلين، وقد استندت في عملها هذا على وصيته في المزمور القائل «الأحداث والعذاري أيضاً الشيوخ مع الفتى». ليسبحوا اسم الرب لأنه قد تعالى إسمه وحده. مجده فوق الأرض والسموات» (مز ١٤٨: ١٢).

وقد بلغ كهنة العهدين في التمسك بالتسبيح والمجيد مبلغاً عظيماً اعتقاداً منهم، بأن تركيب الإنسان من جسم وروح، يجعله يسبح خالقه ويتنفس بعظاته لا بعواطف الروح فقط بل بألفاظ الفم وأصوات الجسم أيضاً.

ولعل ما كتبته مجلة "المنار الأرثوذكسيّة" في هذا الصدد يؤكد ما سبق، إذ قالت: إن الترليل الكنسي على الأصول الموسيقية وبألحان موافقة وبتأليف الأنعام وباتفاق الأصوات ورخامة الصوت وبلذة الوزن، وبخشوع ووقار كل ذلك يدخل بدون تكليف

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

إن نغمات النشائد العذبة المتقدة، تسبب للمسبح لذة عظيمة لا توصف، وتعزى النفس العذبة بالألام العالمية، وتبعده عنها كل شدة وحزن، وتنجحها تعزية سريعة ثابتة، وتحتها على التوسل إلى الله، وتضرم فيها الشوق إلى العيشة السماوية، وأن يمجد المصلى الله ويسبحه ويشكره لأجل عظيم وجلال مجده، والإحساناته العميقية، وينصب رافعاً عينيه نحو ساكن السماء فيروض آلام النفس والجسد وينزع الإنسان العتيق البالى، ويلبس الجديد المتجدد ويتبع أحكامه ونوايسه وأوامره تعالى.

إن المصلى الواقف بخوف الله حينما يسمع الأناشيد الإلهية الحسنة الأنغام المؤثرة والتسابيح الحسنة الإيقاع التي تطرب النفس... تارةً يتحرك ويتأثر، وتارةً يبكي ويتنهد بمرارة على خطاياه أمام المصلوب، وتارةً أخرى يتهلل بالروح محتفلاً بالنصرة على الخطية والموت مع الناهض من القبر بعد ثلاثة أيام.

وعندما تؤثر فيه هذه الأناشيد العجيبة يرى عقلياً، كيف أن الجحيم تنهد وتمر مر لانتصار يسوع على كل قواته، ومن ثم يشعر بالفرح العظيم الذي ناله المفديون الذين أطلقوا من الأسر، ويدرك تسابيح السماويين لإلهنا الذي إنتصر على الخطية والجحيم، وأباد بمותו ذلك الذي له سلطان الموت «أى إبليس»، فيتصور تارةً سقوط الإنسان، وصوت الرحمة ينادي في عدن فيصرخ «اللهم ارحمني أنا الخاطئ». وتارةً يسمع صوت الديان المرعب القاضي بالعذاب الأبدي على الأشرار فيتنهد هاتفاً «كرحمتك يارب ولا كخطاياي» وأخرى يسمع صوت الفادي المسر البهيج « تعالوا إلى».

إن الترتيل الكنسى له فوائد جمة وقوية في تغيير الأميال الرديئة إلى صالحة فإنه يوجد على ساميته أو مرتليه بعبارات الإنسحاق والخشوع ويثبت في النفس روح الفضيلة ومحبة الصلاح وإجتناب الخطية وكرهها ويلين القلب القاسى ويرفع النفس إلى الله فتشترك مع جمهور الجناد العلوى في التسبيح المثلث».

التسابيح الجماعية

إن الصلوات والتسابيح الجماعية داخل الكنيسة هي بحد ذاتها شركة حية ناطقة، ينشطها الروح القدس ويحييها ليجعل الأعضاء بواسطتها جسماً روحياً موتلفاً. والكنيسة تدرك هذه الحقيقة منذ البداية، فالمعروف من تاريخ الآباء التوحيدين في القرن الثالث والرابع أن قانون العبادة المشتركة كان يلزمهم بالإجتماع يومي السبت والأحد للتسابيح والصلوات طوال الليل والذي يسمونه السهر "Vigilae"، ثم ينتهي بالقداس في حدود ما بين الساعة الثالثة والساعة السادسة من النهار على مدى الصيف والشتاء.

«وكانوا كل يوم يواظبون في الهيكل بنفس واحدة وإذا هم يكسرن الخبز في البيوت كانوا يتناولون الطعام بابتهاج وبساطة قلب مسبحين الله». (أع ٢: ٤٦، ٤٧).

وفي التقليد الآبائى يتضح أن الآباء الأولين، أعطوا خدمة الصلوات والسهر والتسبيح قيمة عالية جداً في تدبیر البيعة، وإعتبروا أنه هو الركض في الميدان، أما نوال نعمة الله بالأسرار فهي كالجائزة أو المكافأة أو الجعلة.

وهذا ينبه ذهتنا أن كل صلاة وكل تسبيح وكل جهاد في التوبة عندما نقدمه لله، هو في الواقع من فعل نعمته كثمرة للأسرار التي تقدست بها أرواحنا وانغمسات بها قلوبنا وعيوننا، وهذا كفيل أن يجرد صلواتنا وتسابيحتنا ودموعنا وتوبتنا من كل بر ذاتي.

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

ولقد عرف ذلك داود النبي، أعظم من سبع لله، لذلك يقول عن إختباره : «أمام الملائكة أرتل لك» (مز ١٣٧: ٦ حسب الأجيبية).

والمزامير ما هي إلا نموذج ذاخر بتسابيح الله من قلب مخلص يفيض حمدًا وشكراً وتهليلًا، لهذا صار كتاب المزامير منهجاً للتسبيح والصلاحة والخدمة داخل الكنيسة وخارجها في كافة أنحاء الأرض، وخاصة أنه كان السفر المحبوب لدى المسيح الذي عَلِم به، واستشهد منه، وصلى به في المجمع، وسبح به في عشائه الأخير، ومات وأخر كلمة علي فمه منه : «في يدك أستودع روحي» (مز ٣١: ٥، لو ٢٢: ٤٦).

أول خورس للتسبيح في العهد الجديد

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

بعد الشكر والتناول من كأس البركة، بدأ التسبيح يأخذ لوناً جديداً، فالمعروف أن المسيح كان يتقن حفظ المزامير، وكان خورس التلاميذ يرد مجاوباً «هليليويا» والمزمير التي كانوا يسبحون بها هي ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨.

ولعل التسجيلات والشروحات المدونة في كتب اليهود وأسفارهم، تعطى لكل من هذه المزامير طابعاً نبوياً «إسخاتولوجي» كما جاء في «المدراش»^(١) وتلمود بابل «وتلمود أورشليم» بالعناوين الآتية:

مز ١١٤:٢: تسبيح الرب في الدهر الآتي.

مز ١١٤:٩: صهيون في آخر الأيام.

مز ١١٥:١: الألام في أيام الميسيا.

مز ١١٦:١: أيام الميسيا، وصلالة إسرائيل للفداء.

مز ١١٦:٦: خلاص نفوس الأتقياء من جهنم.

مز ١١٦:٩: قيامة الأموات، ووليمة الدهر الآتي.

مز ١١٦:١٢: بركات مائدة داود بعد وليمة الخلاص.

مز ١١٨:٧: الدينونة الأخيرة.

مز ١١٨:١٠ - ١٢: الحرب ضد جوج وماجوج.

مز ١١٨:١٥: بداية أيام الميسيا.

مز ١١٨:٢٤: الفداء بواسطة الميسيا.

مز ١١٨:٢٥، ٢٦: خورس التسبيح بالأنتيفونا في زمن إستعلان الميسيا.

مز ١١٨:٢٧: الله نور أزمنة الخلاص.

مز ١١٨:٢٨: مستقبل العالم.

ولذلك تعتبر التسبحة التي سبج بها الرب مع «خورس التلاميذ» - على أساس هذه المعانى المعروفة آنذاك - كأنها صورة طبق الأصل من الواقع.

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

(١) كتاب تفاسير المزامير وبقية الأسفار عند اليهود.

ومن العجيب أيضاً أن يفسر "المدراش" الآية ٢٤ من الزمور ١١٨ : «هذا هو اليوم الذي صنعه ربنا، والذى وضعته الكنيسة بلحنها المعروف «هليليوليا فاي بي بي إيهؤ»، بأن هذا يعني "يوم الفداء" أو "يوم ربنا"، بل أنه صور تمثيلية سيقوم بها رجال أورشليم من الداخل ورجال يهودا من الخارج، عند استعلان يوم الفداء. وفيها الشارح يصور بالروح، خورساً من المسبحين من رجال أورشليم، يتباينون بالأنتفون مع رجال يهودا، والمسيأ يقترب من أبواب أورشليم، ثم بعد ذلك تتحد جماعة أورشليم مع جماعة يهودا في تسبيح واحد :

«اعطوا شكرًا للرب، لأنَّه صالح ولأنَّه إلى الأبد رحمته»

وهكذا يصور "المدراش" اليهودي - قبل زمن المسيح بمدة كبيرة - هذا المنظر الحي في لحظة ظهور المسيح، وهذا التسبيح الأنتفونالي.

المساحة الزمنية للتسبيح في العبادة

واللحن في الكنائس التقليدية - وبوجه خاص في الكنيسة القبطية - هو عبادة في حد ذاته، سواء كان الشخص يقول اللحن بفمه أو يسمعه ويشارك فيه بقلبه، لذلك فالترتيل يشغل وقتاً كبيراً جداً من وقت العبادة داخل الكنيسة القبطية، فالكافن يصلّى باللحن، والشمامس ينادي وينذر باللحن، والشعب يستجيب ويشارك ويرد باللحن، من أول الخدمة إلى آخرها. فالرسائل يقدم لها باللحن ، والزمور يقرأ باللحن، وحتى الإنجيل يقرأ باللحن. ومن خلال الألحان تستطيع الروح المصلية أن تخاطب رب بكل مشاعرها وعواطفها مشتركة في ما يعطيه رب إياها في الإسرار، ومن هنا تأتي أهمية تعليم الألحان الكنسية والتي من خلالها أيضاً يثبت الإنسان في كل عقائد الكنيسة.

والذي يتعلم اللحن يصبح عموداً في الكنيسة وينحسب خادماً موهوباً للأقدس، وحاملًا لسر من أعز أسرارها وهو "سر التسبيح" لله. أما الشعب فيوجد له دائمًا، في كل زمان ومكان، من يقود له اللحن ليشارك في الخدمة.

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

هؤلاء أشتروا من بين الناس باكورةً لله وللخروف. وفي أفواههم لم يوجد غش لأنهم بلا عيب قدام عرش الله». (رؤيا ۲۰: ۱۴).

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

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

«... إنني نظرت فإذا أمامي جماعة من الملائكة النورانيين، وإذا بهم يحملونني على أججتهم، ويصعدون بي إلى فوق ، وأنا أنظر إلى الدنيا من تحتى، فإذا هى تصغر شيئاً فشيئاً حتى تحولت إلى نقطة صغيرة مضيئة في فضاء الكون...، فإلتفت حولى لأرى أرواحاً كثيرة سابحة مثلثي في الفضاء اللانهائي، وأرى من الملائكة ألوافاً وربوات ربوات، ها هم الشاروبيم ذوو الستة أجنة والساروفيم المتلئون أعيناً، وهاهي أصوات الجميع ترتفع في نغم واحد موسيقى عجيب "قدوس، قدوس، قدوس"، ولا أتمالك نفسي فأنشد معهم دون أن أحس "قدوس الله الآب ... قدوس ابنه الوحد ... قدوس الروح القدس" وأستيقظ عن إنشادي لأسمع نغمة قدسية خافتة لم تسمعها أذن من قبل، فأتجه في شوق شديد نحو مصدر الصوت، فإذا أمامي على بعد، مدينة جميلة نورانية معلقة في ملك الله، تموح بالتسبيح والترتيل، كلما أسمع منها نغماً، يمتليء قلبي فرحاً، وتهتز نفسي إشتياقاً».



٢- التسبيح في تعاليم الرسل وأقوال الأباء

يرجع أصل وضع الترانيم والغناء في الكنيسة إلى الرسل أنفسهم بدليل ما جاء في رسائلهم «مكلمين بعضكم ببعضًا بمزامير وتسابيح وأغاني روحية مترددين ومرتلين في قلوبكم للرب». (أف ٥: ١٩).

وبناءً عليه كان مسيحيو الأجيال الأولى يستعملون الترانيم، ويغنون بها للرب في إجتماعاتهم الدينية. فيجيب الشعب الكاهن بصوت جمهوري، كما يشهد بذلك القديس «كيريانوس» أسقف قرطاجنة (من سنة ٢٥٨-٢٠٠ م) في مؤلف له عن الصلوة، والقديس «إيرونيموس» (من سنة ٤٢٠-٣٢١ م) في رسالته إلى أهل غلاطية. ثم عين للتراتيل جماعة أطلق عليهم إسم «خورس» أي جوقة المرتدين.

قال «سقراط» المؤرخ الكنسي (المتوفى سنة ٤٤٠ م) إن القديس «إغناطيوس» - الذي أقيم أسفقاً على أنطاكية وأستشهد سنة ٧٠٧ م - أمر المؤمنين أن يكونوا «جوقتين» منهم ليرتلوا أناشيد الثالوث الأقدس، وقد نقلت ذلك عنه الكنائس جميعاً (ك ٦ : ف ٨). وجاء في قوانين مجمع اللاذقية الإقليمي الذي عقد سنة ٢٦٤ م. «لا يجوز أن يرتل في الكنيسة إلا المرتلون القانونيون الذين يصعدون على المنبر ويرتلون من دفاترهم وكتبهم» (جاء في المحاضرة عن الألحان الكنسية).

وكان المنبر الخاص بالمرتلين يقام أولاً وسط الكنيسة إلى جانب الباب المتوسط للهيكل. ثم جعل لهؤلاء المرتلين محلان خاصان عند طرفى الهيكل محاطان بسياجين ولايزال في الكنائس القبطية القديمة جزءان معروفاً باسم «الخورس الجوانى والخورس البرانى» وقد أطلق عليهما هذان الإسمان من باب تسمية المكان بإسم المكين (صحيفة ١٠). وقد أفرد «ابن العسال» في مجموعة القوانين باباً خاصاً لواجبات الأغنسطس «القارئ» والأبيوديا肯 «مساعد الشمامس» والابسطليس «المرتل» (راجع باب ٤٩).

وقد قال القديس «غريغوريوس العجائبي» أسقف قيصرية عن أستاذه العالمة «أوريجانوس»، رئيس مدرسة اللاهوت القبطية بالإسكندرية (من سنة ١٨٥-٢٥٤ م) «إنه -يقصد «أوريجانوس» - كان يعلمنا مع اللاهوت الفلسفة وعلم الطبيعة والمنطق والهندسة والرياضية والفلك والموسيقي».

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

«إن المؤمنين كانوا يتلون صلوات معينة وهم وقوف على أقدامهم وراء أسقف - أو قس إذا لم يوجد أسقف - ثم يقرأون فصولاً من الكتب المقدسة... وبعد ذلك يرئن أشخاص معينون "الشمامسة" ترانيمًا مقدسة وقت العشاء السرى. وشهد بذلك مؤرخو البروتستانت فى كلامهم عما كان يجرى فى الكنائس فى الجيل الأول من طقوس العبادة، وقراءة الكتب المقدسة فى إجتماعاتهم الجمهورية... ثم تقال وراء الأسفاف الصلوات التى كانت لهم جزءاً عظيماً من العبادة الجمهورية وتتلوها ترانيمات التى لم يكن يرئنها كل الجماعة بل أشخاص معلومون فى وقت العشاء المقدس وولائم الحبة».

وقال فى شرح طقوس عبادة مسيحيي الجيل الثاني «إن المسيحيين يجتمعون لعبادة الله... وحيثما إجتمعوا كانت تتلى صلوات يذكر لنا "تريليانوس" فى احتجاجة رقم ٣٩ فحواها وتقرأ الكتب المقدسة ويتأتى على الشعب مواضع مختصرة عن الواجبات المسيحية ويرئن ترانيمات، وأخيراً يمارس العشاء الربانى وولائم الحبة من القرابين التي يقدمها للشعب» (صحيفه ٧٤).

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

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

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

(رساله ٢٠٧ إلى إكليلوس قيصرية الجديدة).

إن النظام المتبغ في الكنيسة الآن من حيث صلاة باكر "رفع بخور" بألحانها، وصلاة عشية "رفع بخور" بألحانها كل يوم هو نظام أصيل وقد تم جدأً، نجد نصه في تعاليم الدسقولية :

«وعلم يا أسف الشعوب فمُرْهُم بِمَلَازِمَةِ الْبَيْعَةِ كُلَّ يَوْمٍ بَاكِرًا وَعَشِيهِ لَكَ لَا يَتَخَلَّفُوا عَنْهَا بِالْبَتَةِ، بَلْ يَجْتَمِعُونَ إِلَيْهَا فِي الْوَقْتِ الْمُعْنَى فَلَا تَنْقُصُ الْكَنِيْسَةُ بِتَخَلُّفِهِمْ وَلَا تَدْعُ جَسَدُ الْمَسِيحَ نَاقِصًا مِنْ أَعْضَائِهِ... بَلْ إِجْتَمَعُوا كُلَّ يَوْمٍ بَاكِرًا وَعَشِيهِ إِلَى الْبَيْعَةِ لِتَصْلُوا وَتَرْتَلُوا الْمَزْمُورَ الثَّانِي وَالْسَّتِينَ : (لِيَكُنْ رَفْعُ يَدِي كَذَبِيَّةً مَسَائِيَّةً...). فِي عَشِيهِ، لَأَسِيمَا يَوْمَ السَّبْتِ وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ الَّذِي هُوَ يَوْمُ الْأَحَدِ، فَإِنَّهُ يَجِبُ عَلَيْكُمْ أَنْ تَجْتَمِعُوا فِيهِ فِي الْبَيْعَةِ كَثِيرًا جَدًّا لِتَرْسِلُوا إِلَى فَوْقِ تَمْجِيدِ اللَّهِ».»

وتحذر الدسقولية الأسف نفسيه من محاولة التشاغل عنها أو إهمالها :-

«وَإِذَا جَلَسْتَ يَا أَسْفَ الشَّعُوبَ وَدَخَلَ وَاحِدًا فِي شَكْلِ حَسْنٍ مَمْلُوءٍ مَجْدًا فِي سِيرَتِهِ غَرِيبٌ أَوْ بَلْدِي، فَاسْتَمِرْ أَنْتَ يَا أَسْفَ الشَّعُوبَ تَتَكَلَّمُ بِكَلَامِ اللَّهِ، أَوْ تَسْمَعُ الْمَرْتَلَ وَالْقَارِئِ، وَلَا تَدْعُ عَنْكَ خَدْمَةَ الْكَلَامِ لِأَجْلِ مَرَاءَةِ ذَلِكَ الْإِنْسَانِ أَوْ تَدْعُوهُ إِلَى أُولَى الْمَجَلسِ. بَلْ كَنْ ثَابِتًا فِي هَدْوَءِهِ، وَلَا تَقْطَعُ كَلَامَكَ، وَلَا تَدْعُ عَنْكَ سَمَاعَ كَلَامِ الْفَصْلِ أَوِ الإِبْصَلْمُودِيَّةِ، بَلْ لِيَقْبِلَهُ الْإِخْوَةُ إِلَيْهِمْ بِأَمْرِ الشَّمَاسِ».»

أما عن الترتيل والألحان في وقت إقامة القداس ورفع القرابين فنقرأ عنها أيضاً في الدسقولية :

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

ويؤكد "مار إسحق" أسف نينوى أهمية التسبيح في السهر الروحي قائلاً :-

«لأننا نعلم من الكتاب الذي وضعه القديس «ماريوس» أن الأخ البتديء لا يخرج كليّة من قلائه وسط الأسبوع، ولا يزور أحد أخاه أيضاً، بل في يوم السبت يخرجون من قلائهم وقت العشاء ويأتون إلى المجمع وهم صائمون، لأنهم طوال السنة صيفاً وشتاءً كانوا يتقرّبون عشيّة السبت، ومن بعد أن يتقرّبوا يدخلون إلى المائدة، ومن بعد الأكل يقفون لصلوة ليلة الأحد ساهرين بلا نوم من العشيّة إلى باكر بخدمة المزامير والتسابيح وقراءة الكتب وتفسيرها ومسائل الإخوة وأجوبة المشايخ ويتربّون منهم بالوعظ... على أن يقام قداس الأحد في ميعاده أي الساعة الثالثة من النهار».

الكائنات المسبحة أقرب إلى الله

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

«كيف يتجرّس غير الأتقياء ويتكلّمون بجهالة على غير ما يجب، إذ أنهم مجرد بشر وغير قادرين حتّى على وصف ما على الأرض. بل لعلّهم يقولون لنا، ما هي طبيعتهم الخاصة إن كانوا قادرين على فحصها! ولكنهم ببساطة وإعتجاد بالذات لا يرتدّون من أن يخترعوا النظريات عن الأمور التي تشتهي الملائكة أن تطّلع عليها (بط ١٢: ١) التي تفوقهم بمثلك هذا المقدار، سواء كان من جهة طبيعتها أو قدرها السامي. لأنّه أي كائن أقرب إلى الله من الشاروبيم والسارافيم؟ ومع ذلك فإنّهم لا يشخصون إليه، ولا يمسون الأرض بأرجلهم أمامه، ولا يكشفون وجوههم بل يغطّونها، ويقدمون التسابيح بشفاه لا تفتر، ولا يفعلون شيئاً آخر غير تمجيد الطبيعة الإلهية الفائقة بتسبيحة الثلاثة تقديسات».

لذة التسبّيح بالألحان القبطية

إننا ونحن نسبح بهذه الألحان القبطية، إن أدركنا أن هذه الألحان هي ذات الألحان التي سبّح بها يسوع وتلاميذه ورسله الأطهار وأنه قد صاغها الآباء القديسون ملهمين بالروح القدس، سوف تسرى القشعريرة في أجسادنا، وسترتفع بالنغمات نحو السماء، وسنجد أنها ألحاناً مختلفة تماماً عن أي لحن صاغه أعظم مؤلف موسيقى، لأن هذه الألحان قد تعقّلت وتخمرت في قلب الكنائس الفيّ عام.

ولن أنسى ذلك اليوم الذي تشرفت فيه بقيادة «فرقة دايفيد» بصاحبة المرتل

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

كذلك أيضاً في الحفل الممتهن الذي دعى إليه "فرقة دافيد" لكي تمثل ألحان الكنيسة القبطية في "مهرجان أوريت" الكبير بالسويد في يونيو ١٩٩٧ ، والذى غطته إعلامياً الكثير من المؤسسات الإعلامية وأجهزة الإذاعة والتلفزيون المختلفة، والتي سجلت بصدق، مشاعر الشعب السويدي وهو يستمع في تأثير روحي عميق، وإنبعاث موسيقى فوق العتاد، جعله من فرط التأثير والإندماج يطلب في إلحاد لم أشهد له مثيل، إعادة أكثر من لحن، حتى أنه أبكاني من فرط تصفيقه الشديد والمتصال. وكان التعليق الجميل الذي قالته إحدى السويديات والمسئولة عن المهرجان «لقد شعرت بالسلام» هو أجمل ما علق بأذني.

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

وفي نهاية الحفل - الذي تم إعادته بالكامل لنفذ التذكرة- أصرّ نيافة الخبر الجليل " الأنبا دانيال" أسقف عام المعادي، والأستاذ "الدكتور ثروت باسيلى" وكيل مجلس الملى ورئيس مجلس إدارة شركة آمون، ولقيف من رجال الأعمال أن يصعدوا إلى كواليس المسرح ليهتموا "فرقة دافيد" ببروعة أداء اللحن القبطي. وقد وعد نيافة " الأنبا دانيال" بمساندة "فرقة دافيد" بكل طاقتها لقدرتها على إظهار روحانية وموسيقية وجمال اللحن القبطي .

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

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

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

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

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

وعندما أقامت الدولة الحفل الكبير بمناسبة مرور ألفي عام على رحلة العائلة المقدسة إلى أرض مصر، وذلك في ١٢٠٠٠/٦/٢ بكنيسة العذراء مريم الأنثيرية بالمعادى، حضره السيد رئيس الوزراء ورئيس مجلس الشعب وقداسة البابا شنودة الثالث وفضيلة الإمام شيخ الأزهر وكبار رجال الدولة، رأت الدولة الحكيمية أن اللحن القبطي هو أصدق تعبيراً عن هذه المناسبة، لهذا قررت دعوة "فرقة دايفيد" لإفتتاح الحفل بلحن "ابئرو" الذي أذيع على الهواء لكل بلاد العالم، ليكون بمثابة تهيئة روحية وموسيقية لأوبريت "مبارك شعبي مصر" الذى ألفه الكاتب الكبير "محمد سلماوى" وأخرجه الفنان المبدع "محمد نوح".

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

٣- الأداء الموسيقى لإظهار روحانية الألحان

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

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

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

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

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

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

وكذلك لحن "إبورو" الفرائحي البهيج المتبلى بقوة الفرح. إن بهجته وقوته، تؤكدها السرعة النشطة والطبقة الصوتية المرتفعة. فإذا تم خفض السرعة والطبقة الصوتية تحول إلى لحن حزين لا يعبر عن أفراح "إبورو" ملك السلام.

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

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

(٢) هو الأداء الوديع الخافت والرنين العذب.

(٣) هو الأداء المتبلى، قوة والرنين الساطع.

اللحن من المسيح الى الملقي.

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

لذلك فإنني أحزن كثيراً عندما أجد بعض الشمامسة في الكنائس يشوهون المعالم الروحية والموسيقية لهذه الألحان، بأدائهم السيئ وعدم حفظهم الجيد لها، وتغيير سرعة أدائها (خاصة إلى الأسرع عند ضيق الوقت)، وبالمبالغة في تغيير الطبقة الصوتية لها (خاصة إلى الأكثر إنخفاضاً بسبب الخوف من النغمات العادة في بعض الألحان والتي تحتاج إلى موهبة للأداء السليم). وأحياناً بتغيير الطبقة الصوتية بالهبوط المفاجئ وسط ذرورة اللحن، فتتحطم هذه الذروة المقدسة - التي وضعها الآباء الأولون لترفع المؤمنين إلى أسمى المعانى الروحية باللحن - على صخرة العجز، أو الجهل بالهدف وراء هذا الإرتفاع النجمي .

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

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

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

(١) «مونوتون» رتيب: على نمط واحد وهو لفظ يطلق على الأداء المتكرر برتابة دون تنوع مما يبعث على الأسأم والملل للم المستمع، كما يطلق أيضاً على المقطوعة الموسيقية ذات التكرار اللحنى الرتيب الغير متوج.

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

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

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

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

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

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

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

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

(١) التعبيرية في الفن هو إسلوب مناهض للتأثيرية وذلك بالدعوة إلى إطلاق العنان للعواطف والإنفعالات لتعبر عن المشاعر والوجود دون محاكاة الواقع. وكذلك بعدم التقيد بالقواعد التقليدية للتتأليف الموسيقي. وينسب التاريخ الموسيقي نشأة الموسيقى التعبيرية علي يد الموسيقار شونبرج (١٨٧٤-١٩١٥) الذي يبتكر النظام اللامقامي. وإن كنت أرى من وجهة نظرى الخاصة أن نشأة الموسيقى التعبيرية قد بدأت مع نشأة الكنيسة القبطية. لأننى خلال دراستي لمجموعة كبيرة من الألحان القبطية، وجدت أنها تعبر عن عواطف ومشاعر قديسين نحو حبيهم المسيح. وخلال هذا التعبير إنفصل هؤلاء عن الواقع وسبحوا بالجانهم البديعة في مستوى بعيد عن الأرض. محلقين في السماء ومن خلال الحانهم ترجموا وشرحوا بالنغمات معانى الكلمات.

تبين الفكرة والخبرة اللتين يستهدي بهما صوته، وفي الوقت الذي يشنف فيه آذاننا ويتمتع أرواحنا بمثل هذا الكمال، فإن القلب يظل منه بارداً.

+ من المستحيل أن تتقى الموسيقى تقدماً حقيقياً، في أي مكان لا تكون فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل، أو عندما تضحي بما لها من تعبير، في مقابل إمتاع الأذن، أو هددهة الأذواق، أو الجرى وراء عبث "الموضة" وتزواتها.

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

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

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

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

٤- أساليب التسبيح

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

١- التسبيح في خورسين

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

وقد احتار العلماء فى أصل دخول الأنطيفونا فى الكنيسة، فبعضهم قال : إن بطرس الرسول رأها فى رؤيا، وآخرون قالوا : إن هذا الأسلوب أدخل إلى كنيسة أنطاكية عن طريق القديس "أغناطيوس الثيوفورس" فى القرن الأول للميلاد (سقراط، تاريخ الكنيسة ٦ : ٨) نقاًلا عن نظام العبادة فى مجتمع اليهود، وأن هذا الأسلوب فى التسبيح قد انتقل من أنطاكية (أى من سوريا) إلى فلسطين، ثم إلى مصر.

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

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

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

(١) الأنطيفونا ، هو الفنان التبادلي أو التقابل. استخدم قديماً في القرن الرابع بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية والأرثوذكسية اليونانية. نقاًلا عن الكنيسة القبطية المصرية. كما يطلق إسم الأنطيفونا على مؤلف موسيقي غنائي أو آلى تؤديه مجموعتان تتناوب الجمل الموسيقية فيما بينها بأوكتاف.

آساف بالصنوج لتسبيح الرب على ترتيب داود ملك إسرائيل. وغنوا بالتسبيح والحمد للرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته على إسرائيل. وكل الشعب هتفوا هتافاً عظيماً بالتسبيح للرب لأجل تأسيس بيت الرب». (عزا ٢: ١١٠).

ويقول أيضاً «وعند تدشين سور أورشليم طلبووا اللاويين من جميع أماكنهم ليأتوا بهم إلى أورشليم لكي يدشنوا بفرح وبحمدٍ وغناء بالصنوج والرباب والعيدان... وأقامت فرقتين عظيمتين من الحمادين ووكتب الواحدة يميناً... والفرقة الثانية من الحمادين، وكتب مقابلهم... فوق الفرقتان من الحمادين في بيت الله... وغنى المغنون...» (نحرياً ٤٧: ١٢).

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

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

ويلاحظ أن الكنيسة قد رتبت أنتيفونا وتسبيحاً مشابهاً يتمثل في خورس داخل الهيكل، وخورس خارج الهيكل في عيد القيامة مرتبًا على المزמור ٢٤ «إفتحوا أيها الملوك أبوابكم»، إستمراراً للتقليل للإشراك في موكب الرب في مجئه الثاني.

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

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

بل وأكثر من ذلك أيضاً فالرب نفسه شاء أن يلفت نظر التلاميذ والجموع التي كانت تتبعه إلى المزمور ١١٨ بل وإلى شرحه الذي تعلموه من "المدراش" بقوله «لأنى أقول لكم أنكم لا تروننى من الآن حتى تقولوا مبارك الآتى باسم الرب» (مت ٢٣: ٣٩). وكأنما الرب يضع فى أفواههم مسبقاً الأنتيفونا التى سيقولونها عند دخوله أورشليم بعد ساعات.

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

ففى هذا المزمور وفي نشيده وتسبيحه بالأنتيفونا وفي الـ "أوصنا" بهتاف الفرح والرجاء يتحقق سر خلاص تم، وخلاص يتم، وخلاص سيتم أيضاً من داخل الأفخارستيا وبحضور الرب.

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

« يذهب الشعب إلى بيت الصلاة في الليل وفي انحصار ودموع متواصلة يعترفون أمام الله وأخيراً ينتقلون من الصلاة ليبدأوا بتسبيح المزامير وذلك بأن ينقسموا أولاً إلى فريقين لي Ruddوا التسابيح مقابل بعضهما ... وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد ».

وأيضاً في سفر الرؤيا، حينما تهتف كل الخليقة بمجد الله، ويرد الأربعة مخلوقات الحية (المسؤولون عن كافة الخلائق) ويقولون : "آمين" (رؤ ١٤: ٥)، أليست هذه صورة سمائية مبدعة للكنيسة وهي تسing بكلمة طقوسها؟ حينما يرد هذا قبلة ذاك ويقولون : قدوس قدوس قدوس آمين هليلوييا ...

٢- التسبيح التجاوبى بالمرد "Responsorial"

كتبت بعض كتب التاريخ الموسيقى والمراجع العلمية مؤكدة، أن الغناء التجاوبى أو الترددى أسلوب عرف في القرن الرابع عشر مأخذًا 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".

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 في كل آخر ربع بمرد ثابت.

ويحكى عن القديس "أثناسيوس الرسولي" بأنه كان يوصي الشماماس بأن يرنم المزמור وأن يجاوب الشعب عليه قائلاً: «لأن إللي الأبد رحمته». أى أنه أوصاهم بإنشاد الهوس الثاني (المزמור ١٣٦) بنظام الترنيم المنفرد والمجاوبة بالمرد.

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

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

ويقال إنه لم يكن عند الرهبان المصريين قديماً وفي عدد من كنائس الإبارشيات في مصر تسبيح أو ترنيم مشترك إنما ينتصتون فقط للمرنم ولا يردون إلا مثلاً في الزامير بهليلويا.

٣-التسبيح بصوت جماعي واحد

مثل جميع المرات التي يرنم بها الشعب كله ويدركها كتاب الخواجى مثيرةً إليها بعبارة :- «يقول الشعب». وعادة ما تكون طلبات بلجاجة وقوة، مثل لحن "آمين طون ثاناتون" الذي يتعهد فيه كل الشعب بأن يبشر بموت المسيح وبقيامته المقدسة، كذلك لحن «إريبو إسمو إثؤواب»، وكذلك لحن "أوس بيرين كى إستيستين" كما أنه هناك ألحاناً كثيرة للشعب لها نغمات طويلة ومركبة.

ويؤكد القديس "باسيليوس" في الرسالة (٢٠٧) ضرورة التسبيح الجماعي قائلاً: «يرفع الجميع معاً مزمور الاعتراف للرب كما بصوت واحد وقلب واحد».

٤- التسبيح الفردي "Solo"

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

وعندما يقوم الشمامس بقراءة لحن مقدمة البوس أو الكاثوليكون أو الإبركسيس، أو ليطرح المزמור باللحن في القدس، أو عندما يتلوه باللحن الإدريبي في أسبوع الآلام، كل هذه هي من أشكال التسبيح الفردي.

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

« ... ويبداون بتسبيح المزامير وذلك بأن ينقسموا أولاً إلى فريقين لي redistribute
التسابيح مقابل بعضهما... وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة
ترد ».

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

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



الباب الثالث
الحفظ على اللحن القبطى

١ - الحفاظ على اللحن القبطى

٢ - العالم والألحان القبطية

١- الحفاظ على اللحن القبطى

دور الكنيسة في الحفاظ على اللحن القبطى

إن مافعلته الكنيسة القبطية الأرثوذكسيّة، من أجل الحفاظ على الألحان القبطية التي تسلّمتها من الآباء الأولين، يعدّ معجزة كبيرة. فإذا كان الغرب يقف مندهشاً أمام آثارنا الفرعونية التي بقيت راسخة آلاف السنين، فإنه يقف أكثر إندهاشاً أمام هذه الألحان متسائلاً: «كيف إستطعتم أن تحافظوا على نغماتٍ - تتحرك في الهواء وتتنقل بين المشاعر والأحاسيس- ألم يمتدّ عام، في أزمنة غابت فيها أجهزة التسجيل؟ وكيف بقيت في قلب الكنيسة هذه الألحان ولم يكن وقتئذ علم التدوين الموسيقى^(١) قد وجد؟»

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

(١) كان التدوين الموسيقي شائعاً في أوروبا في مستهل القرن التاسع، وكان يسمى بالـ "نيومز" وكانت له رموز تشبه الأشكال الخاصة بالإختزال. كالنقطة والشرطة 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 للانتقال من نغمة إلى أخرى. وظلت هذه الطريقة في التدوين حتى نهاية القرن الحادي عشر حتى إبتكر "فرانكوكولوني" 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 ويتبديل إلى أن أخذت أشكالها وأسمائها الحالية. ولقد أفاد التدوين الموسيقي في حفظ المؤلفات الموسيقية من الضياع والتلویح والتحريف، فضلاً عن أن العلامات التي أضيفت إليه، زادته دقة وثراء وأصبحت قادرة على تسجيل جميع تفاصيل القطوعة ومواقع التنفس وأنواع وظلال الأداء والتعبير.

(٢) "CANTOR": هو العريف أو المنشد أو المرتل بالكنيسة القبطية. وكان يطلق أيضاً على قائد الموسيقى في الكنيسة اللوثيرية بألمانيا.

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

دور المرتلين في الحفاظ على اللحن القبطي

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

وقد كان يتم اختيارهم بعناية من حيث القدرة على الأداء الصوتى السليم للنغمات والأشكال الإيقاعية. وقد أطلق عليهم "العرفان" أو "العلمين" أو "المرتلين" "Cantors" وظل حتى الآن لكل كنيسة مرتلٌ خاصٌ بها، تكون مهمته الأساسية - إلى جوار الترتيل في القداسات والتسبيحة والصلوات المختلفة - أن يتولى تسليم الألحان "تحفيظها" لمجموعات من الشمامسة، يصطفون في خورسين أثناء القداسات والتسابيح المختلفة، خورس بحرى وخورس قبلى، ويقف "المرتل" أو "العريف" أو "العلم" على رأس المجموعة التي تقف في الجهة البحرية، ليقوم بدور القائد أو "المايسترو" (1) الذي بإشارات دقيقة بيده، يحدد السرعة المناسبة للحن، وكذلك مواضع البداءيات والنهايات للألحان.

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

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

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

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

= هناك الطريقة الفرايجي والهزيني والكىهكي والصيامي والشعانيني والستوي. ومن بين الألحان القبطية الشهيرة لحن يسمى «السبع طرائق».

(١) المايسترو : كلمة معناها أستاذ أو قائد أوركسترا، وفي القرن الثامن عشر كانت تطلق على عازف آلة "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 -

أُرشي ذيакون، وكأنه في صمته هذا، يتأكد من نجاح مهمته في أن يخلق جيلاً جديداً يقدر على أن يحافظ على هذا التراث الروحي الخالد.

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

نموذج واقعى من التسليم الشفاهى

لا أستطيع أن أنسى المعلم "نجيب صليب"، مرتل كنيسة مارمينا بشبرا، عندما كان يأتي إلى منزلنا الملحق لكنيسة مارمينا بشبرا، ليقوم بتسليم الألحان القبطية لأنجح الأكبر "منير كيرلس" - الذي صار فيما بعد "القس كيرلس كيرلس" - و كنت وقتئذ طفلاً صغيراً شغوفاً بهذه الألحان ولم أكن أتجاوز السادسة من العمر، فكنت أجلس عن قرب لأستمتع بهذا الدرس الخاص والجميل. وكان يطلب مني المعلم "نجيب" في نهاية كل درس للألحان، أن أتللو عليه ما قد حفظت من هذا الدرس المتع، وكان دائماً يحضر معه في جيده الواسع، قطعاً من الحلوى وقوالب من السكر، إذ كان يعرف، أن شغفي بها وقدرة أمياعي لإستيعاب كمية كبيرة منها، تفوق قدرتى على إستيعاب هذه الألحان.

وتمر الأعوام وينتقل هذا المرتل الى السماء ليشارك طفمات الملائكة تسبيحهم، ولا تنتهي قصة الألحان بالكنيسة، بل تنموا وتزداد، إذ يأتي إلينا مرتل آخر قدير هو المرتل "كامل عياد قليني" (١٩٣٩/٨/٢٦ - ١٩٩٤/٧/١٠)، ليستكملي المسيرة، وليرغرس غرساً جديداً، فيواصل تسليم الألحان لخورس الشمامسة. ويبدأ خبى لهذه الألحان ينمو أسرع من معدلات التسليم في هذه الدروس العامة، ويكون الحل الوحيد هو أن أخوض تجربة أخي الأكبر فيأخذ دروس خاصة لهذه الألحان.

وتبدأ في الكنيسة الغيرة المقدسة، الجميع يريد أن يستزيد بحفظ ألحان أكثر، وألحان أطول وألحان أعقد، ويتحول المنزل الصغير للمرتل "كامل عياد قليني" والملحق جداً للكنيسة، إلى مكان لهذا التنافس، فيقف خارجه شمس أو أكثر متظراً

* بالصورة والشكل الذي صيغ عليه. لذا يجب أن يكون مؤهلاً بثقافة موسيقية عالية تمكنه من فهم طبيعة الألحان التي سيقودها وأسلوب العصر الذي صفت فيه، وأن يكون ممتيناً بأذن حساسة مرهفة وذاكرة قوية - وهذا شخصية قيادية ومحبوبة تحمل الآخرين على التجاوب معه والإنشقاد إليه، وأن يجيد العزف على آلة أو أكثر، ودائماً ما يكون للمايسترو إحساسه وفكرة الخاص بالألحان التي يقودها فيترك بصماته عليها. لذا يختلف أداء الألحان باختلاف القائد. ومنذ القديم غرف القائد في التسبيح والترتيل للرب، فسفر أخبار الأيام الأول (الأصحاح ١٥ : ٢٢) يذكر أن «كتنباً» كان رئيس اللاويين في الغناء لأنه كان خيراً به، حسب الترجمة الكاثوليكية.

أن ينتهي الآخر الذى بالداخل من درسه، مسترقاً السمع بأذنيه ليعرف إسم اللعن الذى يحفظه الشمس الذى بالداخل، حتى متى خرج ذاك، دخل هو طالباً ل هنا أطول مماثلاً فى صعوبته، أما ما حفظه ذاك الذى خرج، فلا خوف منه، إذ أنه فى محبة شديدة ، سوف يجلس جميع الشمامسة معاً كلّ يقوم بتحفيظ الآخر، متقدماً دور «المعلم» لبعض اللحظات، مفتخرًا بما قد حفظ من ألحان لا يعرفها الآخرون.

وأنا شخصياً قد تسلمت الألحان التى حفظتها، من أكثر من مرتل وشمامس، أذكر منهم المعلم «فهيم» بالكنيسة المرقسية الكبرى بكلوت بك، وهو من المرتلين الكبار المعروفين، والأستاذ «نظمى بانوب» الذى صار فيما بعد «الأب كرنيليوس» الراهب بهير أبومقار، والمهندس «فايز» الذى صار فيما بعد القس «إسطفانوس فائق» بكنيسة مارمينا بشبرا وكذلك المهندس «صفوت» الذى صار فيما بعد القس «بيشوى صدقى» بنقش الكنيسة وكذلك الأستاذ «يونان» الذى صار فيما بعد القس «يونان عزيز» بكنيسة القديسة دميانة بالعدوية، وكذلك الأستاذ «عاطف عطا» والدكتور «وحيد» من الشمامسة المقتدرین، وكذلك من القمص «مرقص جرجس» ذو الصوت العذب كاهن كنيسة مارمينا بشبرا.

وأذكر أنتى سمعت فى أواخر السبعينيات أن مرتلًا عذب الصوت مبصر العينين يقوم بتحفيظ الألحان بجمعية النهضة القبطية، مرتين كل أسبوع، فقمت على الفور وأخذت معى نخبة من محبى الألحان القبطية وإنضممنا إلى هذه الجمعية، وكان هذا المرتل ذو الصوت المبهج هو المعلم «إبراهيم عياد» الذى اختاره قداسة الأب البطريرك البابا «الأنبا شنودة الثالث» فيما بعد، ليكون مرتلًا خاصاً لقداسته، والذى تشرف، بإشتراكه معى فى عدد كبير من الحفلات التى قدمتها من خلال «فرقة دافيد» للألحان القبطية داخل وخارج مصر.

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

قدام عرش الله». (رؤيا ١٤: ٢).

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

بل وأكثر من ذلك فإننى عندما كنت أقوم بعمل البروقات النهائية للحفلات التسبيحية التى كنت أقدمها من خلال "فرقة دايفيد"، فإن نيافتا الجبر الجليل "الأنبا دانيال"، أسقف المعادى وتخومها - وهو مشهود له من الجميع بحبه وحفظه للألحان القبطية - كان حريصاً على حضور بعض من هذه البروقات للتأكد من أن الألحان القبطية التى تقدم، مطابقة تماماً فى السرعات والهزات لما قد حفظه نيافته طوال السنين، وكثيراً ما يستوقفنا أثناء البروقات لإيذاء بعض الملاحظات الهامة.

أما كاهن الكنيسة القس "مرقس يسى" وهو الأب الروحى المساند دائمًا والمعضد لـ "فرقة دايفيد". فكان حريصاً بصفة ثابته دائمًا على حضور أغلب البروقات وجميع الحفلات.

والمقصود هنا أن الكنيسة بكامل مؤسساتها وهيئاتها تقف بحرص شديه خلف تسليم هذه الألحان، وللتتأكد من أن تدريسي لهذه الألحان بالنوتة الموسيقية - التى تعتبر حدثاً جديداً في ذلك الوقت - يتم بدقة شديدة، بشكل مطابق تماماً للخطة التى وضعتها الكنيسة لتسليم هذه الألحان بـ "التواتر بين الأجيال"، هذه النوتة الموسيقية التى سأظل أنادى - حتى تبح حنجرتى مما أصرخ - بأنها ضرورة ملحة لأن تكون هي الوسيلة الوحيدة لتدريس الألحان بالمعهد العالى للدراسات القبطية فى قسم الموسيقى والألحان، بإعتباره المؤسسة العلمية الأولى لتدريس هذه الألحان. فإن كنت مع جميع الخوارس وفرق الكورال والأوركسترا - التى أشرف بقيادتها - أقوم بتدريس الألحان بالنوتة الموسيقية، والتى أقوم بتدوينها بنفسى من التسجيلات التى جمعها تد. راغب مفتاح، وكانت أقوم أيضاً بمراجعةها بعنایة فائقة من خلال هؤلاء الشمامسة الذين إنتقاهم من كنائس عديدة ليكونوا أعضاء بـ "فرقة دايفيد"، فكم بالعمرى أن تقوم الكلية الإكليريكية بالتدريس بهذا الإسلوب العلمى، والمعروف منذ عدة قرون. إن الصورة السابقة التى رسمتها، هي تجربة شخصية قد عشتها من منتصف القرن العشرين حتى مطلع القرن الواحد والعشرين، إلا أنه توجد صور أخرى كثيرة

مماطلة في كنائس عديدة وفي أزمنة مختلفة تؤكد حرص الكنيسة على هذا التراث الخالد، والمحاولات المضنية لإبقائه دون أن تؤثر عليه "عوامل التعرية".

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

دور المعلم ميخائيل البستانوني

ولد هذا العالم الفذ والفنان العبقري في ١٤ سبتمبر ١٨٧٣ - بالقاهرة، وكان والده موظفاً صغيراً في الحكومة لكنه كان محبًا للألحان فكان يجيد منها الكثير، إذ قد تسلم بعضاً منها من العلامة الراهب بطرس مفتاح، الذي تنيح عام ١٨٧٥.

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

وتتلمذ المعلم "ميخائيل" على يد المرتلين "مرقس" و "أرمانيوس"؛ وهما من تلامذة المعلم "تكلا" (الذي صار فيما بعد القس تكلا) الذي كان معلم "كتاب البطريركية" قبل إنشاء مدرسة الأقباط الكبرى، والذي كان يتعلم فيه أولاد الكبار.

وكان لما رأى البابا "كيرلس الرابع" أن حالة الألحان في ذلك الوقت تحتاج إلى تدعيم وإهتمام شخصي من قದاسته، أنه كلف المعلم "تكلا" - باعتباره فناناً من طراز ممتاز - بتدعم حالة الألحان كلها، فأضاف إليها بعضاً من ألحان "الروم" الجميلة، واختار سبعة من كبار الموهوبين، وركز تعليمه فيهم، حتى صاروا أئمة في الفن الكنسي والذين كان من بينهم المرتلان "مرقس" و "أرمانيوس" معلماً المرتل "ميخائيل".

تيسرت للمعلم "ميخائيل" كل الظروف المواتية للاستفادة من مناهيل العلم وإنفن الكنيسي، كما اجتمعت فيه كل المواهب الموسيقية، فلم تكن أذنه موسيقية حساسة

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

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

ولم يُقعده هذا عن الإستزادة من الفن، فلم يتوان عن التحصيل، وتبثيت الألحان مع كبار مرتلي القاهرة، خاصة بعد إنتقال المرتلان "مرقس" و"أرمانيوس"، وكان دؤوب في البحث عن كل لحن جديد لم يحفظه من قبل، أو غير منتشر بالقاهرة، لذا يستحضر بعض الألحان من محافظة المنيا، مثل لحن "أبيت چيك إيفول" الذي يقال قبل قراءة الكاثوليكون.

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

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

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

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

ويستطرد قائلاً :

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

(١) هي الطبقة الصوتية الوسطى عند الرجال. وتتوسط طبقة التينور العادة وطبقة الباص الغليظة. وتميز بالمرونة في أداء الألحان.

سنده على الخامسة والثمانين، مثابر على العمل مثل هذا الرجل، بغير تعب ولا كلل». لقد أحب أن يسلم وديعة الألحان التي أوتمن عليها إلى كل من أراد ومن أحب أن يمتليء منها.

كان يُسر عندما يجد تلميذًا حاذقًا له الموهبة الفنية، فكان يفيض إليه بوجданه، ويفرح ويبتهج عندما يتقن تلميذًا له لحناً صعباً.

أذكر عندما جمعت إليه كبار المرتلين الذين هم أبكار تلاميذه، ليضبط لهم القدس الإلهي الغريغوري، فكان بعد أن يستلموه كلهم، جعلنا لكل واحد منهم جزءاً يختص به لكي نقوم بتسجيجه للأجيال القادمة. وكانت قطعة صعبة قد أعطيت لمرتل ممتاز، وكان كلما كنا نسجلها له يقع في خطأ، ونعاود التسجيل إلى أن أداها بدقة ولم يكن تسجيلاً قد إنتهى بعد، ولكن المعلم «ميخائيل» لم يقو على ضبط شعوره بالإبهاج، فوقف وصفق.

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

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

وفي جمل رثاء صادقة، تحمل مشاعر الحب والتقدير منه، كتب «د. راغب» ينعي المعلم «ميخائيل» قائلاً :

«لم تمت أيها الخالد، فروحك الكبيرة وقوتك الجبهة ستظلان كائنتين معاً. يا ابن الفراعنة، أنت كنهر النيل في فيضانه، عندما كانت تغمر مياهه الوادي بأسره، لقد غمت تعاليمك البلاد، من أقصاها إلى أقصاها، وأنت فيها كلها أثر خالد كـ «الأهرام» التي تطل على العصور كلها ولا تتزعزع.

إن الألحان القبطية التي يردد الوادي صداها منذ آلاف السنين، قد حفظتها لنا في جيل كله تغيير وتبدل. ها أنت رابضٌ بيننا كـ «أبي الهول» لتظل مدى الأيام المعلم الأول.

لقد إنطلقت أيها القلب الكبير من هذا الحيز الضيق، إلى عالم الكون بأسره، لتكون من المرددين لنغمات قدس الأقدس التي يفوق النغم الواحد منها كل ما على الأرض من ألحان /مهما كانت روحانيتها.

أنت الآن تتحدث مع «ديديموس» حديث الزماله وينصت «أنطونيوس» إلى حديثكما، يامن إستنارت بكمـا الكنيسة».

دور أ.د. راغب مفتاح

الأستاذ «الدكتور راغب مفتاح»، من مواليد ١٨٩٨، يتبع إلى عائلة قبطية عريقة، على رأسها المرحوم روفائيل مفتاح الذي عاش في أوائل القرن السابع عشر، ويدل على ذلك ما جاء عن أسرته بالخطوطة رقم ٧٥ بال المتحف القبطي، مؤرخة بعام ١٦١٢. وقد قدمت هذه العائلة خدمات جليلة للكنيسة القبطية.

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

كما يستقدم من إنجلترا الغير الأجنبي «أرنست نيو لاند سمث» الأستاذ بالأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن، وهو أيضاً مؤلف موسيقى، وكانت تكاليف السفر والإقامة والإعاشة والأتعب على نفقة الدكتور «راغب مفتاح»، وكان التعاقد بأن يقضى مسـتر «سمـث» في مصر سـبعة شـهـرـ من كل سـنةـ من أول أكتـوبرـ إلى نـهاـيةـ إبرـيلـ لـتـدوـينـ النـوـتـاتـ الموـسـيقـيـةـ للأـلـحـانـ القـبـطـيـةـ،ـ وإـسـتـمـرـ ذـلـكـ منـ عـامـ ١٩٢٨ـ إـلـىـ عـامـ ١٩٣٦ـ،ـ وـقـدـ إـعـتمـدـ مـسـترـ «ـسـمـثـ»ـ فـىـ تـدوـينـهـ لـلـأـلـحـانـ القـبـطـيـةـ عـلـىـ الـعـلـمـ «ـمـيـخـائـيلـ الـبـاتـانـوـنـىـ»ـ وـذـلـكـ لـجـمـالـ صـوـتـهـ وـدـقـةـ أـدـائـهـ.ـ وـقـدـ أـتـمـ مـسـترـ «ـسـمـثـ»ـ فـىـ هـذـهـ المـدـةـ سـتـةـ عـشـرـ مـجـلـدـاـ تـشـمـلـ

كل طقوس الكنيسة القبطية.

وفي عام ١٩٤٠ كون الدكتور راغب "خورساً" أى فرقة من المرتلين من طلبة الكلية الإكليريكية، كما كون خورسين أحدهما من طلبة الجامعة والآخر من الطالبات. ثم دعا الموسيقية المجرية "مارجريت توت" إحدى تلميذات الموسیقار الكبير "بيلا بارتوك"، وذلك لوضع "العلی" (١) الموسيقية للألحان القبطية التي دونها "أرنست نيولاند سمث".

في عام ١٩٣١ سافر إلى إنجلترا ليلقى ثلاثة محاضرات في أكسفورد وكمبردج ولندن. وفي عام ١٩٣٢، دعى إلى المؤتمر الموسيقى الدولي الذي عقد وبالقاهرة الذي كان يضم ثلاثين عالماً في الموسيقى من جامعات أوروبا، فكان من بين موضوعات الدراسة "الموسيقى القبطية"، ولهذا فقد دعا د. مفتاح أعضاء المؤتمر إلى قداساً قبطياً في كنيسة المعلقة، وعقد لهم عدة جلسات في بيته بالهرم لدراسة الموسيقى القبطية. وكان بعد ذلك أن قرر المؤتمر تسجيل بعض الألحان وبعض فقرات من القدس الإلهي على إسطوانات تنتجهما شركة جرامافون.

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

وفي عام ١٩٩٢ أهدى كل إنتاجه إلى مكتبة الكونгрس بوашطن وذلك لحفظها على مدى الأجيال بالوسائل التكنولوجية الحديثة.

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

"تجربة د. مفتاح" مالها وما عليها"

وعن هذه التجربة، والكتاب السابق الإشارة إليه، فإن لي بعض الآراء التي قد تكون لهافائدة أو قد تساعد في إستكمال هذه المسيرة، فربما تفيد بعض هذه الآراء أصحاب التجارب الجديدة :

(١) الحليات الموسيقية أو الزخارف اللحنية هي نغمات إضافية توضع لتضفي على العمل الموسيقي جمالاً ومزيداً من التنوع. وهي إما أن تكتب على هيئة صغيرة أو إشارات أو رموز خاصة توضع قبل الأصوات الرئيسية أو تليها أو فوقها. وعند كتابتها لا تتحسب مدتها الزمنية من أزمنة المازورة، بل تأخذ مدتها الزمنية من الأصوات الرئيسية التي تليها أو تسبقها. وللحليات الموسيقية أنواع وأسماء كثيرة منها الأبودچاتورا، والأتشكتورا، والورديت، والجربتو، والتريل...

+ إن المجهود الضخم والعظيم الذى تم بذلك فى تسجيل الألحان القبطية من أفواه المرتلين الأوائل - المشهود لهم من الجميع بدقة أدائهم - على شرائط كاسيت، هو عمل عظيم جداً، سيذكره التاريخ للدكتور "راغب مفتاح"، لأنه سيكون هو المرجع الوحيد الصادق والأمين، الذى لا يعرف التحرير أو التغيير، لأنه جعل اللحن «الخام» يخرج إلينا من منبئه الأصلى قبل عمل أي "مرمات" علمية.

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

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

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

أولاً، إن الألحان القبطية هي ألحان خاصة تعكس حضارة شعب مصرى عريق، تكلم مستر «نيولاند سمث» ذاته فى المحاضرة التى ألقاها بـ "أكسفورد" فى ٢١ مايو ١٩٣٦ عن صعوبة تدوينها «بالنسبة له كأجنبي» على النوتة الإعتيادية، لأنها تختلف تماماً عن موسiquات باقى الشعوب. لذا فإنه لا يستطيع أحد أن يدون هذه الموسيقى إن لم يكن مصرىأ، ملماً بأوزان وضروب وقواعد ومقامات الموسيقى المصرية، والطرق العلمية السليمة لتدوينها، وفي اعتقادى الشخصى أن تجربة إستقدام أجنبى من أوروبا ليدون موسiquانا القبطية، أو إستقدام مجرية لتدوين الحاليات للألحان القبطية يجب أن تؤخذ بشئ من الحذر.

ولعلى هنا أستشهد برأى المايسترو العالى "يوسف السيسى" الذى قال لي يوم أن وقعت بين يديه بعض النotas الموسيقية لجموعة من الألحان القبطية التى قمت

بتدوينها بنفسى :-

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

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

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

وأبسط دليل على ذلك أننا نمسك بالناقوس والثلث لتوقيع ضروبها، المنتظمة. وأن مقامات هذه الألحان هي ذات المقامات المصرية القديمة، التي أشاد بها علماء الموسيقى أمثال "أفلاطون" و"فيثاغورث". وكل قام دليل يميزه عن غيره من المقامات، ويرجع في ذلك إلى جميع كتب قواعد الموسيقى المصرية.

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

مما لا شك فيه أنه توجد هناك حليات وزخارف تعد جزءاً أساسياً من السياق اللحنى، تلك هى التي يتفق فى أدائها الكثير من المرتلين والشمامسة. أما تلك التى يضيفها كل مرتل حسب رؤيته وإحساسه الخاص به فهذه لا تعد جزءاً أساسياً من اللحن.

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

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

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

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

وعندما تضاف هذه الزخارف للحن الأصلي في النوتة الموسيقية، فإنها تشوّش على النغمات الأساسية لأن حركتها الموسيقية، دائمًا ما تكون أسرع بكثير من حركة النغمات الأساسية.

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

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

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

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

للقارئ "غير الموسيقى": أستطيع أن أبسط له قضية الأجنبي الذي يكتب ويقرأ الألحان القبطية، إذا تذكر معى، كيف أن أجانب كثيرين عاشوا في مصر سنيناً عديدة، وحاولوا، واستطاعوا أن يتعلموا اللغة العربية بكل تفاصيلها وقواعدها اللغوية الصعبة، ولكن بقي النطق السليم لبعض الحروف، كالـ "عين" والـ "حاء" والـ "ضاد" هو العقبة الوحيدة التي حالت دون إتقان هذه اللغة، فكل الحروف التي يوجد ما يماثلها في اللغة الإنجليزية، لم تسبب لهم أي مشكلة في النطق، إنما الحروف الغريبة عنهم فقط،

(١) أطلق "الفرس" أسماء على تتابع النغمات في السلم الموسيقي المصري الشهير بـ "الرست" ومعناه "المستقيم، باعتباره السلم الرئيسي في الموسيقي المصري وهذه الأسماء هي أسماء الأرقام العددية عندهم وذلك للدلالة على ترتيب نغمات السلم الموسيقي، وكانت النغمة الأولى "يكاه" والثانية "دوكة" والثالثة "سيakah" والرابعة "جماركا" والخامسة "بنجكاه" وتشتهر بـ "النوي" والسادسة "سيشكاه" وتشتهر بـ "الحسيني" والسابعة "هفتakah" وتشتهر بـ "الأوج" والثامنة "هتشكاه" وتشتهر بـ "الكردان". كما أطلق أسماء بعض المدن على بعض المقامات الشرقية مثل "النهاوند" والـ "حيجاز" و "العراق الكردي".

هي التي وقفت في طريق الإتقان. كذلك في الموسيقى القبطية، لا توجد هناك أى مشكلة في التدوين أو الأداء لأن نغمة توجد مثيلتها في الموسيقى الأوروبية، أما النغمات المميزة للموسيقى القبطية فهي العائق أمام هؤلاء الأجانب، وهي موضع النقاش السابق.

أما القارئ "الموسيقي" فلست أشك للحظة أنه يتفق معى في الرأى، لأننى قد ناقشت الكثير من الموسيقيين المعروفين، فى هذه القضية قبل أن أتجروا وأكتب هذه السطور.

وأمما تجرب بعض الذين قدموا الألحان القبطية في مقامات مخالفة لمقاماتها الأصلية فجاءت ألحاناً مشوهه مبتورة الربع تون^(١) "Micro tone" وأعطي مثالاً لقيام إحدى الجهات بتقديم ألحاناً عديدة من بينها لحن "إبورو" الفرائحي بعد أن جرده من مسافة "الثلاثة أرباع تون"، بالرغم من أن المرتلين بالكنيسة يرتدونه من مقام "بياتي"، وبهذا التجريد تحول اللحن إلى مقام مغاير للذى تم منه صياغة اللحن، فأصبح لحننا لا هو مصرياً ولا غربياً، لحننا قد قدمته هذه الجهة بعد أن غيرت معالم اللحن الأصلي العظيم، بسبب عدم القدرة على أداء مقامه الأصلى "البياتي"، أو لعدم قدرة آذانهم على تمييز درجة "البيمول المخفضة"^(٢) الموجودة باللحن. وفي اعتقادى أن الاستنتاج الأخير هو الأكثر واقعية. لأن أداء "ربع التون" عامة، يحتاج إلى أذن حساسة تستطيع أن تميزه، أما أداء «ربع التون» في الكنيسة القبطية، فهو يحتاج إلى أذن أكثر دقة وأكثر حساسية، ذلك أن «ربع التون» في الكنيسة القبطية يزيد عن مثيله في الموسيقى الشرقية بكوما^(٣) "Comma".

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

(١) الربع تون : هي نغمة تصدر عن وجود مسافة بين نغمتين متتاليتين في السلم الموسيقي تساوي ربع مسافة كاملة ويستخدم "الربع تون" كثيراً في الموسيقى الشرقية، وقد يمكنا أن تُؤرّب باستخدامة وكذلك الأبعاد التي تقل عنه، نقاًلاً عن تقليد الموسيقى اليونانية القديمة، عندما كانوا يعتمدون على اللحن المفرد. وخلال تطور الموسيقى الأوروبية أُستبعدت جميع الأبعاد التي تقل عن «نصف التون».

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

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

المتغير من وقتٍ لآخر، وهي إنما تعلن عدم الثبات أو الرسوخ في اللحن، بل أحياناً تعلن إنفصالها عن اللحن الأساسي، عندما يُتحقق هذا المرتّل في اختيار نوع الزخرفة المناسبة، أو طول الزخرفة الذي يؤدي أحياناً بميزان اللحن المنتظم.

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

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

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

وأذكر أن المايسترو القبطي العالمي الراحل "يوسف السيسى" كان يدعونى في منزله مرات ومرات نسهر لساعات متاخرة من الليل، للبحث في الألحان القبطية، هذا التراث الذي كان يشغلهم ولم يكن لديهم أي مستندات سوى التسجيلات التي جمعها الراحل الأستاذ الدكتور راغب مفتاح، والمعلومات المتواضعة التي أعرفها عن هذه الألحان، وما قمت بتدوينه بنفسي.

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

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

وكم كنت أتمنى أيضاً أن يتم تكوين خورساً قبطياً فريداً، يقرأ النوتة الموسيقية لهذه الألحان بإجاده بعد تصحيحها، ثم يتم تسجيل هذه الألحان، لتقديمها مع النوتات الموسيقية لها فتكون الصورتان متطابقتين، المسموعة والمروءة. وهل ستون عاماً ليست كافية لإيجاد عشرين شمامساً فقط، يجيدون قراءة النوتة الموسيقية؟

إنني رغم عدم تفرغى - إذ أنى أعمل فى المجال الهندسى - إستطعت أن أكون مجموعة متواضعة، للأسف غير متفرغة أيضاً - وكم تمنيت أن نتفرغ جميعنا لهذه الخدمة - هذه المجموعة تعرف مبادئ قراءة النوتة الموسيقية وتعشق الألحان القبطية، وتفهم معانيها، وكتت حريصاً على أن أشرح لهم المعانى الموسيقية والروحية الكامنة فى هذه الألحان، لكي يكون أداؤهم معبراً عن المعانى التى تحويها الكلمات. وقدمنا فى حفلات كثيرة، عدداً من هذه الألحان، بعد أن قمت بتدوينها بنفسى، وتأكدت من سلامتها ما دونته، ذلك بأن جعلت المعلم «إبراهيم عياد» - وهوأستاذ للألحان القبطية بمعهد الدراسات القبطية - يستمع إليها من هذه المجموعة، وكان لنا أيضاً شرف إشتراكه معنا فى تقديمها بشكلها العلمى السليم، وفي ثوبها القشيب الذى إهترت له مشاعر جميع من يستمع إليها خارج وداخل مصر، بل أنه يدعونى ويحثننى دائماً لتجهيز وإعداد ألحان أخرى بنفس الأسلوب، إذ وجد فيه أن اللحن القبطى قد إرتدى ثوبه الحقيقي.

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

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

إننى أطلب من رب أن يديم لنا حياته سينيناً عديدة، وأن يعوضه على تعب محبته مائة ضعف فى هذا الدهر، وفي الدهر الآتى الحياة الأبدية.

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

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

كان لقاء حاراً، أبكاني من فرط مدحه وتشجيعه لي. وحدثته عن كتابي هذا، و ما كتبته عن أعماله العظيمة، ودوره الذي سيحفر في ذاكرة التاريخ، وعن نقدى للتدوينات التي كتبتها د. توت، فقال لي «إن السبب في ذلك يرجع إلى تأثيرها الشديد بمدرسة بيلا بارتوك التي تعتمد بشكل كبير على المبالغة في تدوين العليات والزخارف بشكل دقيق جداً».

لقد كنت أخشى أن ينتقد بشدة استخدامي لبعض الآلات الموسيقية في مصاحبة الألحان وإذا به يمتدح بقوة ما قدمته «فرقة دافيد».

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

دور مار مارقس الرسول

لقد بقيت الكنيسة القبطية حافظة على ما تسلمه من الآباء الموهوبين الذين اضطروا بتطبيق الألحان القبطية على الزامير والصلوات الأولى في أضيق نطاق دون أي تأليف جديد لا في الأوزان ولا في الطرائق، أما الكنيسة الغربية التي أخذت عنا ما تسلمناه صارت تنطلق في هذا الميدان تسبق وتستخرج من الأصوات الأولى أوزاناً وطرائق بلا عدد.

إن الألحان القبطية نشأت مع الكنيسة نفسها، وتاريخ اللحن الكنسي بدأ مع القديس «مرقس» في الإسكندرية فمن المعروف أن الإسكندرية في ذلك الوقت كانت مركزاً هاماً للثقافة، وأن مار مارقس نفسه كان مثقفاً باللغات العبرية واللاتينية واليونانية، لذلك قام بإنشاء «مدرسة اللاهوت» والتي كانت تدرس فيها الموسيقي والفلسفة والمنطق والطب والهندسة إلى جوار العلوم الدينية وعين لرئاستها العلامة «يسطس» وقد إشتهرت هذه المدرسة جداً حتى أنه كان يستمع إلى محاضراتها «أمونيوس السقاوص» زعيم فلاسفة الوثنيين. (راجع كتاب قداسة البابا شنودة الثالث عن حياة القديس مارقس الرسول)

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

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

ويقص علينا المؤرخ الكنسي المشهور الأسقف "يوسابيوس القيصري" (٢٦٤ - ٣٤٠ م) نقالا عن العالمة "فيلو المؤرخ اليهودي" هو إسكندرى المولد (٥٥ ق.م - ٢٠ م) المعاصر للرسل فيقول :

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

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

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

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

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

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

الآباء بعد ذلك بنحو ثلاثة قرون، إنتشر هذا النظام والترتيب الكنسي في فلسطين على يدي الراهب القدس "هيلاريون" وفيما بين النهرين على يدي الراهب "أوچين" وفي كبادوكيا وأسيا الصغرى على يدي الراهب القدس "باسيليوس" وفي فرنسا وإيطاليا على يدي "أنثانيوس الرسولي". أولاً أثناء منفاه الثاني هناك (٢٤٠-٢٤٦م) ثم على يدي "كاسيان".

هولاء جميعا جاءوا وزاروا مصر ونقلوا عنها نظامها وترتيبها المحكم في العبادة والنسل والصلوة وطرقها وفي التسبيح خاصة. وعرفوا فيها طقسا يربط كافة الصلوات بطرائق وأنغام معينة محببة للنفس.



٢- العالم والألحان القبطية

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

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

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

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

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

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

صورة بعيدة عن تعاليم المسيح وتعاليم الرسل وتعاليم الإنجيل.

صورة ضاعت فيها الرتب الكهنوتية فإختفى منها "إستفانوس" رئيس الشمامسة وأول الشهداء، و"تيموثاوس" الأسقف، وسقط منها كرسي مارمرقس.

صورة ضاعت فيها "الشورية"، فغابت فيها صورة "العذراء القديسة مريم". صورة ضاعت فيها الألحان القبطية، فتوارى فيها كل ما سبج به المسيح وتلاميذه الأطهار عندما "سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون"، كما إختفى فيها "مارمرقس" وقداسه الفقى كتبه، بألحانه التى كان يدرسها لتلاميذه فى مدرسة اللاهوت بالإسكندرية.

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

المسيح يقود خورس التلاميذ

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

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

ولا أستطيع أن أتخيل أن أحد التلاميذ تجرأ فوق لكتى يقود السيد المسيح وبقية التلاميذ ليعلّمهم التسبيح!! إنما المعلم الصالح الذى كان يعلّمهم كل شيء .. علمهم أيضاً، كيف يسبحون تسبيحاً جديداً. ولا أستطيع أن أتخيل أيضاً، أن اللحن الذى سبج به السيد المسيح، بذاته مع رسله الأطهار، قد أهمله الرسل، فلم يضعوه فى التقليد، ولم يسلموه إلينا عندما تسلمنا منهم طقس الأفخاريستيا.

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

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

« ونحو نصف الليل كان بولس وسيلا يصليان ويسبحان الله والمسجونون

يسمعونهما فحدثت بعثة زلزلة عظيمة حتى تزعزعت أساسات السجن فانفتحت في الحال الأبواب كلها وانفك قيود الجميع» (أع ١٦: ٢٥).

فليس من العقول، أن التسبحة التي زعزعت أساسات السجن وفتحت الأبواب كلها، وفك قيود الجميع لم يحافظ عليها التقليد وهو الذي حافظ على ألحان أخرى لم تصنع معجزات بهذه العجزة.

وكيف يطلب معلمنا بولس الرسول منا قائلاً : «مكلمين بعضكم ببعضًا بمزامير وتسابيح وأغاني روحية متربصين ومرتلين في قلوبكم للرب» (رسالة أفسس ٥: ١٩). ويعيد تكرارها بصورة أخرى قائلاً : «لتسكن فيكم كلمة المسيح بمعنى وأنتم بكل حكمة معلمون، ومنذرون بعضكم ببعضًا بمزامير وتسابيح وأغاني روحية بنعمة متربيسين في قلوبكم للرب». (رسالة كولوسي ٢: ١٦).

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

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

+ وعندما شفي المسيح ذلك الأعمى الذي كان جالساً على الطريق يصرخ :
«يا يسوع ابن داود ارحمني»، يقول القديس لوقا في إنجيله أن :
«جميع الشعب إذ رأوا سبحوا الله» (لو ١٨: ٤٣).

كيف سبّح هذا الشعب وبماذا سبّح؟.. أليس بما تعلم من يسوع ابن داود .. داود مرئى إسرائيل الحلو؟ ربما كان تسبّح هذا الشعب هو أحد الألحان التي نسبّح بها الآن، حافظ عليها التقليد حتى وصلت إلينا.

+ كذلك «حنـة النـبية» بنت فنـؤيل من سـبط أـشير، الأـرمـلة الـتي وـقـفت قـسـبـح الـرب وـتـكـلـمـتـ عنـهـ معـ جـمـيـعـ المـتـظـرـيـنـ فـداءـ فـىـ أـورـشـلـيمـ، ربما يكونـ لـوقـاـ الطـبـيبـ

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

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

«إبتدأ كل جمھور التلاميذ يفرحون ويسبحون الله بصوت عظيم لأجل جميع القوات التى نظروا قائلين : «مبارك الملك الآتى باسم ربنا. سلام فى السماء ومجد فى الأعلى» (لو ١٩: ٣٧).

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

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

«فلنقدم به فى كل حين لله ذبيحة التسبيح أي ثمر شفاه معترفة باسمه». (عب ١٥: ١٢).



الباب الرابع
القيمة الحضارية للألحان القبطية

١ - القيمة الحضارية للألحان القبطية

٢ - إلتحام الموسيقى القبطية بالفرعونية

٣ - تأثر الألحان القبطي بالفرعونى

٤ - تأثر الألحان القبطي والعبرى بالأخر

٥ - القدس الإلهي وألحانه

١- القيمة الحضارية للألحان القبطية

مصر الحضارة الموسيقية

مصر هي من أقدم دول العالم، وكانت منارة تقبيس منها باقي الدول المدنية والحضارة والعلوم والفنون، ومن ثم كان المصريون القدماء أول أمة بلغت من الثقافة والرقي مبلغاً عظيماً، جعلها مضرب الأمثال في العالم كله الذي كان يضرب في ظلمات الجهل، ثم تبعهم البابليون واليونان والرومان.

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

ويقول الكاتب "فكري بطرس" في كتابه "الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين" ، "إسم الموسيقى" قد أطلق على هذا الفن نسبة إلى آلهة الفن "Muse" والتي منها أشتق اللفظ "Musica" أي الموسيقى باللغة اللاتينية". ويستطرد قائلاً "إن الموسيقى القبطية الحافلة بالكنوز الفنية تنبع على أساس الموسيقى الفرعونية، وهي الظهر الباقي للموسيقى الفرعونية المصرية الأصلية".

والكثير من الأبحاث العلمية أثبتت أن التراث المصري الموسيقي، هو أقدم تراث موسيقي يمتلكه العالم الآن، ولاشك أن الموسيقى القبطية المستخدمة في الطقوس الدينية هي الورثة الشرعى للموسيقى المصرية القديمة، إحتفظ بها الشعب المصرى وتمسك بها.

ولقد إستقى "فيثاغورس" (١) "Pythagore" في القرن السادس قبل الميلاد معلوماته الموسيقية من مصر الفرعونية، والسلام الموسيقية المنسوبة إليه، أخذها من مصر التي عاش فيها اثنين وعشرين سنة.

تأثير الموسيقى اليونانية بالمصرية

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

(١) هو فيلسوف وعالم رياضيات (٥٨٢ - ٥٧٥ ق.م) وقد قضى فترة من حياته في مصر. وكانت تقوم دراسته الموسيقية علي علاقة الأصوات فيما بينها عن طريق المعادلات الرياضية، ووفق النسب العددية بينها. وينسب إليه اختراع جهاز "المونوكوردا". وقد يكتشف كيف يؤثر طول الوتر الرنان على النغمة الصادرة وأثبت أن النسبة بين

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

لذا لم يكن يُعرف في مصر القديمة بأغانيات جميلة إلا تلك التي كانت تتفق مع الفضيلة، أما الأغانيات الأخرى فكانت تلفظ وتنحي، وكان مؤلفوها ينالون العقوبة التي يستحقونها.

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

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

كما قال المؤرخ اليوناني القديم "هيرودوت":

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

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

المusic المصرية والفالك

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

النقطة الأساسية وجوابها هي ١:٢ وبينها وبين البعد الخامس التام هي ٢:٣ وبينها وبين البعد الرابع التام هي ٤:٥ وبينها وبين البعد الثالث الكبير ٤:٥. وهكذا بنفس الطريقة أمكن معرفة النسب بين النغمات المختلفة. وما زالت أبحاثه عن النسب بين النغمات الموسيقية مستخدمة حتى الآن.

قابلية الموسيقى القبطية للهارمونية والبوليوفونية^(١)

ما سبق يتضح أن المصريين هم أول من عرروا السالم الموسيقية وعلم تواافق الأصوات. ورغم ذلك، لا يوجد لدينا دليل واحد نستطيع أن نجزم به على أنه كان هناك تعدد أصوات في التسبيح القبطي داخل الكنيسة الرسولية الأولى، رغم أن الألحان القبطية تحتمل ذلك. وقد قمت بنفسي بعمل صياغة بوليوفونية هارمونية لبعض الألحان، منها لحن "أوكيريوس ميتاسو" الذي قدمته "خلسة" ضمن الموسيقى التصويرية لفيلم "مارميلا" للمخرج الكبير "سمير سيف". ولحن "كيرييه إليسون الكبير" الذي قدمته على مسرح "سيرك ديفير" بباريس عام ١٩٩٥، وضمن الموسيقى التصويرية للفيلم التسجيلي "الرحلة المقدسة" للمخرج "عماد نصري" وهذا لتأكيد قابلية الموسيقى القبطية للهارمونية والبوليوفونية.

كما أن هناك رسالة بعنوان "الموسيقى القبطية بوليوفونيا وهارمونيا" قدمها عadel كامل هنا للحصول على درجة الدكتوراه من "معهد الدراسات القبطية". تتضمن دراسة تطبيقية تؤكد قابلية هذه الألحان القبطية للهارمونية والبوليوفونية.

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

وليس المقصود بالطبع من كل هذه الدراسات والإصدارات، أن يتم تقديم الألحان القبطية داخل الليتورجيا بأسلوب "بوليوفوني" أو "هوموفونى"، أو أن ينقسم فريق الشمامسة إلى فصائل من "التيور" و"الباص" ومعهم من النساء أصوات "سوبرانو" وألطو، ليتم الغناء بأربعة أصوات داخل الكنيسة، ولا أن يتم إدخال أوركسترا سيمفوني ليعزف داخل صحن الكنيسة في القدس الإلهي، إنما المقصود من كل هذه الدراسات والإجهادات والإصدارات، هو إلقاء الضوء على عظمة وجمال اللحن القبطي، ليصل ويستمتع به أكبر شريحة من البشر، والتي من بينها هؤلاء محبي الموسيقى الكلاسيكية العالمية. على أن يتم تقديمه داخل الليتورجيا بنفس الصورة التقليدية المونوفونية "أحادية الصوت" التي ظلت الكنيسة محافظه عليها حتى اليوم.

(١) الهارمونية هي التعدد في النغمات المتواقة عندما تعزف في آن واحد. والبوليوفونية هي التعدد في الألحان المتواقة عندما تعزف في آن واحد.

المسيحية المصرية لكل مجال

رغم أن حديثنا عن التسبيح والألحان القبطية، لكنى أريد أن ألقى الضوء على الغناء عامـة لاستشفـ - من أهمـية الموسيقـى العامة فى كل مجالـات الحياة - أهمـية التسبيح العظـمى فى الـكنيسة فى كل طقس وـمناسـبة.

فقد كان للمـصريـين أغـانـى فى شـتـى مـجاـلاتـ الـحـيـاةـ، أـخـذـهـاـ عـنـهـمـ الإـغـرـيقـ.ـ وـفـىـ الـقـرـونـ الـأـوـلـىـ لمـ تـكـنـ الموـسـيـقـىـ تـسـتـخـدـمـ إـلـاـ فـىـ أـدـاءـ كـلـ ماـهـوـ جـمـيـلـ وـشـرـيفـ عـلـىـ حدـ تـعبـيرـ "إـثـيـنـايـوسـ".ـ

وـكـانـتـ لـلـأـغـنـيـاتـ أـنـوـاعـاـ وـأـسـمـاءـ شـتـىـ نـذـكـرـ مـنـهـاـ الـأـكـتـىـ :

- البيـانـ "Peans"ـ وـهـىـ أـنـاشـيدـ الـعـربـ وـالـنـصـرـ.
- الـديـتـيرـامـبـهـ "Dithyrambes"ـ أـىـ قـصـائـدـ الـمـدـيـحـ.
- الـيـولـوسـ "Ioulos"ـ وـهـىـ أـغـانـىـ لـلـخـضـرـةـ وـقـدـومـ الـرـبـيعـ.
- الـهـمـنـيـسـ "Hymns"ـ وـهـىـ التـرـاتـيلـ الـتـىـ تـوـجـهـ لـلـآـلـهـةـ.
- الـهـيـرـخـيـماـ وـالـتـىـ فـيـهـاـ يـقـوـمـ إـثـنـانـ مـنـ الـمـغـنـيـنـ،ـ أـحـدـهـمـاـ يـغـنـىـ ثـمـ يـرـقـصـ،ـ وـثـانـيـهـمـاـ يـرـقـصـ ثـمـ يـغـنـىـ،ـ ثـمـ يـتـنـاـوـبـ إـثـنـانـ الرـقـصـ وـالـغـنـاءـ.
- السـكـولـيـوـنـ وـهـىـ تـرـانـيمـ الـمـائـدـةـ.
- الـإـيـرـوـتـيـكـونـ وـهـىـ أـغـانـىـ الـغـزـلـ.
- الـإـبـيـثـالـيـوـنـ وـالـهـيـمـيـنـاـيـوـنـ وـهـىـ أـغـانـىـ الرـفـافـ وـالـزـواـجـ.
- السـلوـسـ وـهـىـ الـهـجـائـيـاتـ.
- الـثـرـيـنـوـسـ وـهـىـ الـبـكـائـيـاتـ.
- الـإـبـيـكـيـدـيـوـنـ وـهـىـ أـنـاشـيدـ الـجـنـازـ.
- الـأـوـسـخـوـفـورـيـوـنـ وـهـىـ أـنـاشـيدـ حـمـلـةـ عـنـاقـيـدـ الـعـنـبـ.

- آـلـيـنـوـسـ وـهـىـ أـلـحـانـ تـؤـدـىـ فـىـ حـالـتـىـ الـعـزـنـ وـالـفـرـحـ مـعـاـ إـذـ أـنـهـاـ كـانـتـ تـخـفـ منـ غـلـوـاءـ هـذـهـ الـحـالـةـ وـتـلـكـ،ـ بـجـلـبـةـ الـهـدوـءـ إـلـىـ النـفـسـ.ـ وـيـلـاحـظـ أـنـ كـنـيـسـتـنـاـ الـقـبـطـيـةـ لـدـيـهـاـ أـلـحـانـ كـثـيرـةـ تـؤـدـىـ فـىـ حـالـتـىـ الـعـزـنـ وـالـفـرـحـ مـعـاـ مـثـلـ لـحـنـ "بـيـكـ إـثـرـونـوـسـ"ـ وـمـثـلـ الـأـلـحـانـ الـتـىـ تـؤـدـىـ فـىـ لـيـلـةـ "أـبـوـغـلـمـسـيـسـ"ـ،ـ أـىـ لـيـلـةـ سـبـتـ الـفـرـحـ.ـ وـفـيـهـاـ يـكـوـنـ النـصـفـ الـأـوـلـ مـنـ الـلـحـنـ حـزـينـاـ لـيـعـبـرـ عـنـ آـلـمـ السـيـدـ مـسـيـحـ وـصـلـبـهـ،ـ وـالـنـصـفـ الـثـانـىـ مـنـ الـلـحـنـ يـكـوـنـ مـفـرـحاـ لـيـعـبـرـ عـنـ تـرـقـبـ الشـعـبـ لـلـخـلاـصـ وـالـقـيـامـةـ الـعـتـيدـةـ.ـ وـلـيـكـوـنـ الـلـحـنـ

بكامله، إعلاناً للعبور من الموت إلى الحياة. ومن أمثلة ذلك لحن مقدمة البوس، والمزמור، والإنجيل.

- اليتيس "Aletes" وهي أغاني الشحاذون والشرون.
- الكاتابوكاليزيس "Katabaucaleses" وهي أغاني المرضعات التي تجلب النوم اللذيد إلى عيون الأطفال.
- الإبيميليوس "Epimylios" أي أغاني الطحانين الذين يديرون الرحى.
- الهمييوس "Himaeos" أي أغاني للذين يغترفون المياه بواسطة عجلة ذات قواديس، فمثل هذه الأغاني تساعد هؤلاء على تنظيم حركاتهم على إيقاعاتها.
- التيروكوبيكوسن "Tyrocopicos" وهي أغاني الذين يمتصون اللبن.
- البوكوليسموس "Boucolismos" وهي أغاني رعاة الأغنام .

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

لقد كان المصريون يولون فن الموسيقى كل التقدير والتقديس، حتى أنهم كانوا مدقين إلى حد الوسوسة وغير متساهلين قط في اختيار الكلمات، وقد أباحوا أغانيات معينة وفق قوانين محددة، في حين حجروا عن قصد أغانيات أخرى، بل ألموا كل إمرئ، إلزاماً لا فكاك منه، بأن يقوم بدراسة الموسيقى وبأن يدرّسها بدوره لوقت محدد، وصارت الموسيقى تشكل جانباً من مبدئهم المقدس وتتصوّغ كل تراتيلهم الدينية.

وقد أحدثت الموسيقى تأثيرات مدهشة وظلت تثير الإعجاب والتقدير، وأن القدماء المصريين قد بلغوا بالموسيقى إلى درجة عالية من الإكمال والنضج، حتى أنه لم يكن هناك لديهم لقب أكثر مداعاة للشرف من لقب موسيقار أو مغني. بل أن أشهر الموسيقيين الشعراء في العصور القديمة مثل "ميلابوس" و"أورفيوس" و"هوميروس" و"موسائيوس" و"فيثاغورث" قد تكونوا في مدرسة المصريين ولم يكن أحد غيرهم قد إستحق ما ناله هؤلاء من تقدير.

المسيحي الآلهة عند الفراعنة:

رغم أن الكنيسة القبطية منعت استخدام الآلات الموسيقية في صلواتها الطقسية،

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

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

ويمكن تقسيم آلات المصريين الموسيقية إلى ثلاثة مجموعات رئيسية، الآلات الوتيرية، آلات النفخ، ثم آلات الإيقاع.

الآلات الوتيرية

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

ثم أستخدِم بعد ذلك نوع ضخم، رائع الزخرفة والنقوش، قد يزيد إرتفاعه على قامة الإنسان، يعزف عليه الموسقيي وهو واقف.

أما "الكتنارا" فهي آلة خشبية آسيوية الأصل، تمتد أوتارها، التي تبلغ خمسة في العادة، متوازية بين صندوق الصوت وإطار خشب، وتعلق أفقياً أو رأسية أثناء العزف.

كذلك إستخدم المصريون "الطنبور"، وهو آلة ذات صندوق صوتي بيضاوى الشكل، تمتد منه رقبة طويلة، قد تقصُّر في بعض الأحيان، حتى يشبه شكل تلك الآلة العود الحالى. وكانت تحمل على الصدر في وضع أفقي، كما يستخدم "الكمان" الآن، أو في وضع رأسى كما تحمل "الربابة"، ويستخدم العازف على "الطنبور" ريشة يلعب بها على أوتاره الثلاثة أو الأربع.

آلات النفخ

++ أما آلات النفخ فأهمها "المزمار" الذي تعددت أنواعه، فاستخدم نوع قصير يستعمل في وضع أفقى وأخر طويل يستعمل في وضع رأسى مع ميل قليل إلى الخلف. ثم ظهر بعد ذلك "المزمار المزدوج"، وهو يتكون من مزمارين يتقابلان عند الفم ويتباعدان كلما بعضا عنده.

الآلات الإيقاعية

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

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

وكثيراً ما كان يصعب التصفيق بالأيدي بعض أنواع الموسيقى وخاصة إذا اقترن بالغناء والرقص، كذلك يستخدم المصريون "الصلاصل". وهي مصنوعة في أغلب الأحيان من إطار من المعدن على هيئة حدوة حصان تخترقه بعض القضبان الرفيعة، التي تحدث رنيناً عند تحريكها. وكان استخدامها مقصورة على النساء وللأغراض الدينية.

الموسيقى ومائدة الأغابى

وقد ولع المصريون بتناول الطعام على نغمات الموسيقى، وربما كانت هذه العادة هي أصل إجتماعات مسيحيي الكنيسة الأولى و المسماه "الأغابى"، فالمعروف أن الأقباط كانوا يستخدمون الناي في إجتماعات الأغابى حتى سنة ١٩٠، حينما أوقف القديس "كليميدس الإسكندرى" الناي واستبدله بالناقوس "Cymbalon".

وقد انتشرت عادة إحضار فرقة موسيقية كاملة، لتعزف للضيوف وتساهم في الرقص والغناء أثناء الحفلات والولائم. وقد تكونت هذه الفرق في بادئ الأمر من الرجال، ثم ازداد بمرور الأيام عدد النساء في تلك الفرق حتى اقتصر بعضها عليهم فقط. وقد شكلت تلك الفرق في الدولة القديمة من واحد أو أكثر من ضاربي

"الجنك" وعازفى "المزمار" وضابطى الإيقاع والغنـين.

أما فى الدولة الحديثة فقد أضيف إليهم ضاربو "الدفوف" والعازفون على "الطنبور" و "الكنارة". وكان بين الموسيقيين والغنـين، وخاصة لاعبـى الجنك عدد كبير من مكفوـفى البصر^(١)، ومع ذلك فلم يكن كل الموسيقـين محترفين، فقد هوـى الكثـير من المصريـين العـزف على الآلات الموسيقـية والغنـاء. وفي منظر بمـقبرـة "مرـوكـا" أحد نبلـاء الـدولـة الـقديـمة بـ"سـقارـة"، نـراه وقد جـلس جـلـسة هـادـئـة مـسـتـرـخـية، يـستـمع إـلـى غـنـاء زـوـجـته وـعـزـفـها عـلـى "الـجـنك".

وكان لـقصر "فرـعون" فـرقـة موـسيـقـية خـاصـة، كـما كان لـالموـسيـقـى مـكانـتها فـي المـعـبد، عند إـقـامـة الشـعـائـر الـدـينـية، وكـذا فـي الجـناـزـات، وـفـي الأـعـيـاد وـفـي الـحـفـلـات الـعـامـة. وـقد اـمـتـلـأـت النـقوـش الخـاصـة بـالـعـارـكـ الـحـربـيـة بـصـورـ الـجـنـود يـنـفـخـون فـي الـأـبـوـاق أو يـقـرـعـون الطـبـولـ.

وـقد إـهـتمـ المـصـريـون بـضـبـطـ الإـيقـاعـ إـهـتمـاماً فـائـقاً، مـا سـاعـدـ عـلـى تـوـقـيـتـ النـغـمـ وـتـنـظـيمـ حـرـكـاتـ التـوـقـفـ وـانتـقـالـ الـلـحنـ. وـكـانـ يـسـتـخـدـمـ فـي سـبـيلـ ذـلـكـ التـصـفـيقـ أو رـفعـ الـأـيـدىـ وـالـأـذـرعـ أو إـخـرـاجـ أـصـوـاتـ عـن طـرـيقـ تـحـريـكـ الـأـصـابـعـ.

ولـعـلـ إـسـتـخـدـامـ الـكـنـيـسـةـ الـقـبـطـيـةـ آـلـةـ "الـنـاقـوسـ"ـ،ـ هوـ نوعـ أـيـضاـ مـنـ الإـهـتمـامـ الـمـتـوارـثـ بـالـرـغـبـةـ فـي ضـبـطـ الإـيقـاعـ.

كـذـلـكـ تـمـيزـ الـمـوـسيـقـىـ الـمـصـرـيـةـ الـقـدـيـمةـ بـتـطـوـرـهـاـ وـتـقـدـمـهـاـ جـيـلاـ بـعـدـ جـيلـ. وـقدـ كـانـتـ هـادـئـةـ رـتـيـةـ فـي عـهـدـ الـدـولـةـ الـقـدـيـمةـ،ـ ثـمـ مـاـلتـ إـلـىـ العـنـفـ وـالـضـجـيجـ أـيـامـ الـدـولـةـ الـحـدـيـثـةـ،ـ حـيـنـ أـسـتـخـدـمـ "الـجـنكـ"ـ ذـوـ الـعـشـرـينـ وـتـرـاـ وـ "الـمـزـمارـ الـمـزـدـوجـ"ـ وـ "الـطـبـولـ"ـ وـ "الـدـفـوفـ"ـ الـقـوـيـةـ.ـ وـلـكـنـهاـ مـعـ ذـلـكـ ظـلتـ دـائـيـاـ مـتـمـسـكـةـ بـطـابـعـهـاـ الـخـاصـ وـذـوقـهـاـ الـرـفـيعـ،ـ الـذـىـ أـثـارـ إـعـجابـ الـزـائـرـيـنـ مـنـ الـإـغـرـيقـ الـقـدـماءـ.

وـرـبـماـ أـيـضاـ كـانـتـ حـكـمـةـ الـكـنـيـسـةـ الـقـبـطـيـةـ الـأـوـلـىـ،ـ بـمـنـعـ إـسـتـخـدـامـ الـآـلـاتـ الـمـوـسيـقـىـ فـيـ التـسـبـيـحـ فـيـ الـلـيـتـورـجـيـاـ الـقـدـسـةـ،ـ خـوـفـاـ مـنـ تـسـرـبـ الـعـنـفـ وـالـضـجـيجـ إـلـىـ الـأـحـانـهـ الـقـدـسـةـ،ـ خـاصـةـ إـذـاـ مـاـ إـسـتـخـدـمـتـ إـسـتـخـدـاماـ خـاطـئـاـ.

الـمـوـسيـقـىـ الـمـصـرـيـةـ لـعـلـاجـ الـأـمـرـاـضـ

الـفـرـاعـنـةـ هـمـ أـوـلـ مـنـ إـكـتـشـفـواـ الـعـلـاجـ بـالـمـوـسيـقـىـ،ـ وـيـقـالـ أـنـ مـعـبدـ "أـبـيدـوسـ"ـ وـهـوـ

(١) منـ المعـرـوفـ أنـ الـكـنـيـسـةـ الـقـبـطـيـةـ أـخـذـتـ عنـ الـقـدـماءـ الـمـصـرـيـنـ فـكـرـةـ الـإـسـتـعـانـةـ بـمـكـفـوـفـيـ الـبـصـرـ فـيـ رـتـبةـ الـعـرـيفـ "Cantor"ـ لـتـمـتعـهـمـ بـذـاكـرـةـ قـوـيـةـ تـسـاعـدـهـمـ فـيـ حـفـظـ الـأـلـحانـ وـتـذـكـرـهـاـ بـعـدـ التـسـلـيمـ.

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

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

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

وأكَّد العلاج بالموسيقى أيضاً «أثيناؤس النحوي» الذي عاش في القرن الثاني قبل الميلاد، إذ كتب لقرائه يقول : «يمكن التخلص من مرض عرق النساء بعزف المزامير في المقام الفريجي فوق الأجزاء المصابة».

وقد وجدت بالمتحف البريطاني ومكتبة «چون ريلاندز» ومتاحف ميتتشجان بالولايات المتحدة الأمريكية، أوراق بردى كثيرة، كتب عليها باللغة القبطية منذ القرن الثالث، وهي فترة إزدهار العصر القبطي، وأغلب هذه الأوراق تحتوى على إرشادات كثيرة في النواحي الطبية، شبيهة بما كان في العصر الفرعوني، وبعض هذه الإرشادات تفيد بترتيب المزامير بهدف شفاء المرضى.

وعلى ورق البردى، حُكِيَّ عن القديس «أبو طربو» أنه كان يعالج المرضى خصوصاً المصابين بالصرع، بواسطة صلاة غرفت باسم «صلاة أبو طربو» وذلك عن طريق ترتيل المزامير بجانب قراءات من الكتاب المقدس.

ولقد بدأ العالم كله يقتتنع بأسلوب العلاج بالموسيقى، لذا وجد في أمريكا حوالي ١٦ جامعة للعلاج بالموسيقى على أساس عملى نظرى، كما أصبح هناك أيضاً أكثر من ٦٠٠ مستشفى لهذا النوع من العلاج.

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

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

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

وأبعد من هذا، فإن بعض الأطباء حاولوا استخدام الموسيقى في معالجة بعض المدمنين، وذلك بإعطائهم م Zimmerman للعزف عليه، الأمر الذي يؤدي إلى إيقاف عملية التعاطي بشرط أن يشغل المدمن وقته في سماع الموسيقى. وبالفعل تم شفاء بعض الناس.

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

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

٢- التحام الموسيقى القبطية بالفرعونية

لا يستطيع أحد أن يمسك بسکین من الزمن، ليقطع الإتصال الملتحم بين الموسيقى الفرعونية العتيقة والموسيقى القبطية العريقة.

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

ولكن لم يكن هذا الإلتحام بين الموسيقى الفرعونية، والموسيقى القبطية غريباً فى شئ، بل كان إلتحام المثيل بالمثل عمماً وأصالة، فالتقارب بين الإثنين شديد ومنسجم فى كل شيء.

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

«يا آمون أنت سيد الصامتين
الذى يأتي على صوت الفقير
عندما ناديتك فى محنتى
جئت لتخلصنى»

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

إنها مشاعر متقاربة لإنسان ينادى إلهه فى محنته وفي ضيقته ويطلبه لكي يخلصه، وإن كان الأول ينادى الإله المجهول، والثانى - أقصد "داود" النبى - ينادى الإله الحقيقي، إلا أن التعبير الموسيقى عن الحالة الروحية التى عاشها الإثنان سيكون بلا شك على نفس الطرق فى الإنشاد، وإن اختلفت الهبات واللغمات المعبرة عن هذه

الحالة الروحية.

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

«الحمد لك يا آمون رب يارب الكرنك،

المسيطر في طيبة ... أعظم من في السماء،

وأكبر من في الأرض، رب كل ما هو كائن،

الذى يستقر فى كل شيء.

لا شبيه له في طبيعته .. بين الآلهة ..

رئيس كل العبودات، رب الحق، وأب الآلهة،

الذى برأ الإنسان وخلق الحيوانات ..

الذى يخلق شجر الفاكهة،

والذى ينشئ الأعشاب الخضراء ويمون الماشية ...

هو الذى صنع ما على الأرض، وما في السماء

وهو الذى يضيئ القطرين.

هو الذى يخترق السماء في سلام،

رب المجل، زعيم الأرضيين، عظيم القوة،

رب المقدرة صاحب الأمر الذى خلق الأرض كلها.

أقوى في طبيعته من كل إله آخر،

الذى ينتهج الآلهة الآخرون بجماليه.

ذلك الذى يقدم له الحمد في البيت العظيم،

من يحب الآلهة رائحته الطيبة ...

ذو الإرادة القوية، صاحب الطلع العظيمة ..

الإبتهال لك يامن خلقت الآلهة

ورفعت السماء وبسطت الأرض».

وأناشيد أخرى عديدة لـ "أختناتون" وغيره من الملوك والآلهة الأرضيين، معظمها يتطابق ألفاظه وفحواه، مع ما كتبه "داود" النبي و "آساف" و "هيeman" و "يدثون" وكل

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

أول مصرى يقبل الإيمان

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

وبينما هو يصلاحه، دخل المخازن فى إصبعه، فصرخ قائلاً : «يا الله الواحد»، فرقص قلب الرسول طرباً - كتعبير قداسة البابا "الأب شنودة الثالث" فى كتابه "مرقس الرسول القديس والشهيد" - عندما سمع هذه الكلمة، ووجد لها فرصة مناسبة ليحدثه عن هذا "الإله الواحد" الذى يؤمن به دون أن يتلامس معه.

ويستطرد الأكاديمى البطريريك قائلاً : «... ولم يكن مناسباً أن يبدأ القديس حديثاً لاهوتياً مع إنسانٍ مجروحٍ متألم، فكان لابد أن يخلصه أولاً من ألمه ثم يتحدث معه. وهكذا تفل على الطين ودهن به إصبع "إنيانوس"، وقال : «بإسم يسوع المسيح ابن الله، ترجع هذه اليد سليمة»، فإلتام جرحه فى الحال، كان لم يكن قد حدث له شيء. فتعجب إنيانوس جداً من هذه المعجزة التى حدثت له بإسم يسوع المسيح، وفتح قلبه لكلمة الله. وهنا سأله "مرقس" الرسول عمن يكون هذا "الإله الواحد" الذى نطق به الإسكافى؟ فأجابه إنيانوس :

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

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

ولما دخل مارمرقس إلى بيت^(۱) "إنيانوس"، رشمه بعلامة الصليب، وقال برقة الرب تحل فى هذا البيت. ثم جلس معه ومع أسرته يحدثهم عن السيد المسيح، فقال له

(۱) صار هذا البيت فيما بعد كنيسة باسم مارجرجس كما ورد في سنكسار ٢٠ هاتور، وفي تاريخ البطاركة لإبن العسال.

إنيانوس؛ «أريد أن أراها» فقال له: «سأريك إياها».

وأخذ يحدثهم عما ورد عنه في كتب الأنبياء وما حدث في تجسده ومعجزاته وصلبه، والفاء العظيم الذي قدمه للعالم. فآمن «إنيانوس» وأسرته، وعمدهم «مارمرقس»، وكان هذا البيت هو باكوره المؤمنين في كرازة مارمرقس الرسول في أرض مصر. بل أن مارمرقس الرسول قد قام بسيامة «إنيانوس» أسقفاً على مدينة الإسكندرية. بل إنه صار أول خليفة يجلس على كرسي الكرازة المرقسية من البطاركة بعد إشهاد القديس «مارمرقس».

لذا لم يكن صعباً على هؤلاء الفراعنة، الذين لهم هذا الإيمان «بإله الواحد»، أن يقبلوا بسهولة شديدة الإيمان المسيحي، لأنه من الواضح جداً في عباداتهم وأناشيدهم الدينية أنهم كانوا يؤمنون بالله، دون أن يروه أو يلمسوه أو يعرفوه المعرفة الحقيقية، لذا صاروا يبحثون عنه، وخلال بحثهم هذا، صاغوا ألحاناً فرعونية تعبر عن الحالة النفسية التي كانت تسيطر عليهم، إلى أن عرفوا هذا الإله الحقيقي، فتركوا كل الآلهة المصنوعة بالأيدي - التي صنعوا لها ليجسدو إيمانهم تجسيداً - وصاروا يعبدون رب خالق الكل، وإبتدأوا يصيغون ألحاناً أخرى تعبر عن الحالة الروحية الجديدة.

مقارنة الظواهر الفرعونية بال المسيحية

ولم تكن الألحان فقط هي التي تربط مصر القديمة الفرعونية، بمصر المسيحية، إنما هناك دراسات عديدة تهدف إلى عقد مقارنات بين ظواهر الديانة الفرعونية، والمسيحية المصرية. ومن هذه الدراسات يستخلص الباحثون أن المسيحية في مصر أخذت بعضاً من الرموز من الفكر الديني في مصر القديمة. وقد نشطت هذه الحركة الفكرية في أوساط الدراسات المقارنة، ومن هذه الدراسات، تلك التي قام بها العالم الفرنسي «Doresse Jean» بعنوان «من الهيروغليفية إلى الصليب».

وهي دراسة عن ما أعطاه الماضي الفرعوني إلى المسيحية في مصر. ويحاول الباحث الفرنسي، أن يتبع المفاهيم أو العادات التي ورثتها المسيحية من مصر الفرعونية، وإن كان لا ينظر الباحث إلى هذه المؤثرات نظرة لاهوتية، بل يضعها في نطاق العادات والتقاليد التي انتقلت إلى المسيحية.

وتوجد دراسات أخرى كتلك التي كتبها العالم المصري «عزيز سوريال عطية» في كتابه «History of Eastern Christianity» والتي يعدد فيها الأمور التشابهة والتطابقة بين مصر القديمة والمسيحية، ويعتبر أن هذه الأمور مهدت الطريق للإيمان الجديد.

المختلف في جوهره عن إيمان الفراعنة.

ومن بين هذه الأمور العديدة نذكر الآتى :-

- ١- «وحدانية الله» التي عرفها المصريون على يد الثائر «أخناتون» (١٣٦٥-١٢٨٢ ق.م.) وفي الأسرة الثامنة عشر.
- ٢- عالمة «عنخ» التي تعنى «مفتاح الحياة» عند المصريين القدماء والتي تشبه عالمة الصليب رمز الخلاص في المسيحية.
- ٣- الإعتقداد في الحياة الأخرى بعد الموت، وإقامة الشعائر الدينية التي تعبر عن البعث، وأن الموت ما هو إلا طريق إلى الحياة، وليس نهاية لها. بل إن الأحياء كانوا يرسلون خطابات إلى أقاربهم المتوفيين، يسألونهم العون على متابعيهم في الحياة الدنيا. ويمكن القول بأن هذا الإتصال يعد صورة من صور الشفاعة التي تؤمن بها الكنيسة القبطية.
- ٤- عادة الحزن على الأموات، وطقوس دفن الموتى، وعمل السرادقات وولاتم «تقديم الصوانى» وإقامة موائد الطعام عند الوفاة، وكذلك إحتفال «ذكرى الأربعين».
- ٥- الأعياد، فالمصريون كانوا يعيدون أكثر من مرة في السنة، ومن أهم أعيادهم عيد أرطاميس «إله ذو رأس قطة»، وينذهبون إلى مدينة «تل بسطا» بالزقازيق الحالية بالراكب رجالاً ونساءً وهم يعزفون الموسيقى.
- ٦- طريقة بناء الكنائس وتقسيمها إلى مذبح وخورس، ثم قاعة الصلوة لعامة الشعب، ذلك على نمط المعابد القديمة حيث كانت الذبيحة بالفعل في مقدمة المعبد، أي في الجزء الأمامي منه، ثم مكان للكهنة قريب من المذبح، ثم القاعة الكبرى لجمهور المصلين. بل إن الشبه واضح بين وصف هيكل «سلیمان» الذي ورد في العهد القديم، وبين ما نراه في معابد الأقصر والكرنك وغيرهما.
- ٧- الإيمان بوجود «جنة سماوية» يقف على بابها «يا حور» الذي يسيطر على حربة الصدق، وهي الحربة التي لا تدع أي شخص يمر بباب الجنة، غير الصادقين المرأين أمام الإله، ليكونوا بين المنعمين حول الآلهة، والذين يحميهم الإله وهم يتکئون على صولجاناتهم، وقد ارتدوا أحسن الملابس الكتانية الأرجوانية، والذين يأكلون التين ويشربون الخمر، ويتضمخون بأحسن العطور.
- ٨- كلمة «آمين» التي تقال في ختام الصلوات بالكنيسة، تقابل مع تحويل بسيط لفظ الإله «آمون».

٣- تأثر اللحن القبطى بالفرعونى

كثيراً ما يقال أن اللحن القبطى "فرعونى الأصل". ولا نستطيع أن ننفى هذا القول، ورأى الشخصى فى هذا القول، أنه من الطبيعي جداً أن الفراعنة المتخصصين فى موسيقى الألهة بأسرارها الفرعونية، عندما دخلوا الإيمان المسيحى، لم يستطعوا أن يتخلصوا من الموسيقى الفرعونية التى كانت قد عاشت فى وجدهم، وإمتزجت بكل مظاهر حياتهم، وأختزنت فى عقلهم الباطن، فصاروا يصيغون بالروح الذى ملأهم، ألحاناً جديدة، ربما حوتَ بين طياتها بعض الخلايا الموسيقية^(١) "themes" الفرعونية، أو بعض السلاخات الموسيقية التى يسلخها اللاشور من الجمل الموسيقية المخترنة فى العقل الباطن - والتى يصدرها إلى العقل الواعى عندما تتوافق المشاعر والأحساس المراد التعبير عنها، مع المخزون الموسيقى الغير المدرك - ثم تذوب هذه الخلايا الموسيقية "themes" الفرعونية، مع الجمل الجديدة لينتاج نسيج موسيقى جديد مؤلف، يصبغه الروح القدس بصبغة قبطية أرثوذكسية.

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

ولعل أستطيع أن أوضح هذا المفهوم الموسيقى، للقارئ الغير موسيقى بمثل بسيط، فإذا تخيلت معى أنه فى ذات اليوم الذى ولد فيه الفنان资料 "موزار"أخذناه طفلاً، ووضعناه مع مرضعة خرساء فى أرض صحراء، بعيداً عن الضوضاء والموسيقات المبعثة من كل مكان. وإنظرناه هناك حتى بلغ الثلاثين من عمره. هل يظن أنه يمكن لهذا الفنان العبقري أن يؤلف لحننا واحداً من ألحانه الغزيرة التى صاغها فى قوالب عديدة، من سونatas، وأوبرات، وسيمفونيات هذا عددها؟

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

أعنى بهذا أن ما ألفه وما كتبه "موزار" من ألحان، هو حصيلة ما سمعه خلال سنّ حياته من موسيقات مختلفة لشعوب مختلفة، بعد أن إمتزجت داخله وإختلطت بعضها بعض، ثم خرجت إلينا بفكرٍ جديدٍ ورؤى جديدة وروح جديدة.

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

إن دراسات كثيرة قد قدمت، عن تأثير ألحان الفنان العالمي "موزار" بموسيقانا المصرية القبطية، رغم أنه لم يعش في مصر (ولد في سالزبورج عام ١٧٥٦م)، إلا أن هذه الدراسات تؤكد أن تيمات "Thems" وجملًا موسيقية موجودة في موسيقاه، مأخوذة ومستوحة من الموسيقى القبطية والموسيقى المصرية، ومن أشهر هذه الدراسات ما قدمه الباحث "سليمان جميل".

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

وقد كان لي شرف الإشتراك في هذه الأسطوانة بمجموعة "فرقة دافيد"، وبالسوليست المرهفة الحس، والجميلة الصوت الطفلة "مونيكا چورج" (٨ سنوات) التي اختارها المخرج الفرنسي، "أوجس دى كورسو" لتؤدي أداءً منفرداً للحن "غولفوغا" على مسرح أوبرا مارسيليا، وفي كاتدرائية البازيليك في سان دوني بباريس في يونيو ١٩٩٨، ذلك لكي يذوب لحن "الجلجة" وسط القداس الجنائزي^(١) "Requiem" الذي كتبه "موزار".

وال المستمع إلى هذه الإسطوانة يجد أن موسيقى "موزار" قد اختلفت وتبولفت وإندمجت مع الموسيقى المصرية والقبطية في نسيج واحد، بشكل غريب وعجب، حتى أنه يصعب عليك في بعض الأحيان أن تحدد ماتسمعه في لحظة ما، إذا كان "موزارياً" أو مصرياً. كما يظهر في هذه الأسطوانة التيمات التي استوحاها موزار من الموسيقى المصرية.

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

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

(١) "القداس الجنائزي" هو قداس موسيقي يقام على روح الموتى في الكنيسة الكاثوليكية، وهو نسيج حول نص ديني لاتيني يبدأ بالكلمة "Requiem". وقد كتب الكثير من الموسيقيين قداسات جنائزية، منهم "برليوز" و"فيردي" وبرامس.

العايد، ورددوها قبل قبولهم الإيمان المسيحي؟

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

فرعنة اللحن القبطي

أما القول بأن الألحان القبطية هي ألحان فرعونية صرف، تم تركيب كلمات قبطية عليها، مستندين إلى بعض النقاط الرخوة، مثل التطويل في الهرات "الإطناب النغمى" "Melisma" ومستندين إلى أن بعضًا من هذه الألحان يحمل أسماء مدن مصرية قديمة إندررت منذ زمن بعيد - مثل اللحن المسمى بالـ "سنحاري" وهو إسم مدينة مصرية بشمال الدلتا يرجع زمنها إلى زمن رمسيس الثاني، وكذلك اللحن الإدريبي "كى إببرتو" والذي يتكرر كثيراً في أسبوع الألام، والذي ينسب إلى بلدة "أدربيبة" التي تقع في مدينة سوهاج بصعيد مصر - ففي اعتقادى أن هذا الرأى ضعيف للأسباب الآتية :

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

٢- لأنه ليس من المنطق أن يمتد الحرف القبطي بلحن، تصل مدة في بعض الألحان إلى بضعة دقائق، مجرد استخدام لحن فرعوني.

٣- إن الإطناب النغمى "Melisma" في الألحان القبطية، دائمًا يجيء ليعبر عن معنى روحي، وليشرح معنى لفظي، ولو كان غير ذلك لكان لحناً ساذجاً. فالإطناب النغمى الشديد الذي يظهر في لحن "آريهؤو إتشاسف شاني إيتينيه"، جاء ليعبر عن "زيدوه علواً إلى الآباد" التي هي ترجمة اللحن. ولست أتصور أن يتم التعبير عن "زيدوه علواً وعن "إلى الآباد" بغير هذا الإطناب النغمى.

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

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

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

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

٦- لأن التجارب العديدة لتركيب كلمات على الألحان، قد تمت دون اللجوء إلى التطویل النغمی، ويؤكد صحة ذلك، جميع الألحان القبطية التي ترجمت إلى اللغة العربية والتي لم يحدث بها هذا الإطناب النغمی، مثل لحن "إفرحى يامريم" والذي تم تنغيمه بذات اللحن "أونوف إmmo ماريا" وكذلك لحن "أيها رب إله القوات" والذي تم تنغيمه بذات اللحن "إبشويس إفنتوبي"، وألحان أخرى كثيرة موجودة في "تسبيحة نصف الليل"، تم فيها تركيب كلمات على الألحان دون اللجوء للإطناب النغمی، وإن كان لى بعض التحفظ على تعریف الألحان القبطية قد سبق ذكره في الباب الخاص باللغة القبطية.

٧- لأن كتب التاريخ الكنسی العديدة تؤکد أن آباءنا الأولین كانوا يقضون أوقاتهم في تأليف الأغانی والترانيم لله، وأن هناك أسماء لبعض الآباء القديسين، ذكر التاريخ أنهم من بين الذين وضعوا وصاغوا ألحاناً قبطية مثل "ديديموس الضرير" والقديس "أثناسيوس الرسولي" الذي يقال أنه هو الذي وضع اللحن الرائع "أومونوجينيس" "أيها الإبن الوحيد الجنس" والذي يقال في صلاة الساعة السادسة من يوم "الجمعة العظيمة" ، ومن بين ما سجله التاريخ أيضاً، ما خطه العلامة "فيلو" وما سبق أن أشرنا إليه إذ قال :

«وهكذا لا يقضون وقتهم في تأملات فحسب بل أيضاً يؤلفون الأغانی والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة». ولست أشك للحظة أن يكون من بين الذين قبلوا الإيمان المسيحي، مؤلفين

وملحنين درسوا العلوم الموسيقية في المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية، وتحركت أحاسيسهم ومشاعرهم نحو المسيح، فصاروا يؤلفون ويلحنون للرب "ترنيمة جديدة" تعبّر عن مشاعرهم الإيمانية، وعن حبّهم للملك المسيح.

إن كان هذا الفيلسوف "فيلاو" ذكر في موضع آخر، «أن جماعة المسيحيين الأولين قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية، وأن من بين هذه الألحان لحن "غولغوٰثا" الذي كان يرتله الفراعنة أثناء عملية التحنية وفي مناسبة الجنائزات. ولحن "بيك إثرونوس" الذي نصفه يشتمل على نغمات حزينة تردد لوفاة الفرعون، والنصف الآخر يشتمل على نغمات مبهجة "فرايحي" تردد لتنصيب الفرعون الجديد». إلا أن التعارض بين أقوال الفيلسوف "فيلاو" في «أنهم كانوا يؤلفون الأغاني والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان وأنهم قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية»، يفسّر الشرح الذي سبق لى أن ذكرته، عندما قلت إن هؤلاء الآباء القدисين، لم يستطعوا أن يتخلصوا من الموسيقى الفرعونية التي كانت قد عاشت في وجدهم، وأختزنت في عقلهم الباطن، فصاروا يصيغون بالروح الذي ملأهم، ألحاناً جديدة، حتى وإن حوتْ بين طياتها بعض الخلايا الموسيقية "themes" الفرعونية، أو بعضاً من الجمل الموسيقية المخزنة في العقل الباطن، ثم تذوب هذه الخلايا الموسيقية الفرعونية، مع الجمل الجديدة ليتّجّ نسيج موسيقيّ جديد يصبّغ الروح القدس بصبغة قبطية أرثوذكسية.

ولعلّي أستطيع الآن أن أوضح موجزاً إسنتاجي الشخصي، وللقارئ أن يقبله أو أن يرفضه، إنه إذا كانت هناك موسيقى فرعونية ظهرت في موسيقانا القبطية، فهي خلايا موسيقية، أو عبارات أو جمل موسيقية فقط وليست ألحاناً كاملة، تم تركيب كلمات قبطية على نغماتها. وإلا بهذا نحكم على كنيستنا بأنها إنتاحت شخصية البلاذچياريو "Plagiario" الذي يسرق مؤلفات الغير وينسبها إلى نفسه.

ـ ٨ـ لأنّه إن وافقنا هذا القول، فإننا بذلك نلغى روحاً نية هذه الألحان ونناقض أنفسنا ونلغى في الكتاب المقدس كل ما يؤكد أن الروح القدس الذي حل على التلاميذ الأطهار، ملأهم من كل حكمية روحية، وسكب عليهم الموهب العديدة.. فكانوا كل يوم يواظبون في الهيكل بنفس واحدة.. يسبحون الله ولهم نعمة لدى جميع الشعب». (أع ٤٦: ٢).

ـ ٩ـ لأنّه إذ نحن الآن ككنيسة قبطية أرثوذكسية راسخة ثابتة عبر القرون، نرفض الترانيم الروحية التي أصدرها بعض الشباب لأنّهم راحوا يطبقون كلماتها

على الألحان بعض الأغاني الدنيوية، بالرغم من أن هذه الترانيم لا تقال داخل الليتورجيا المقدسة، بل إنها لا تقال حتى داخل صحن الكنيسة في المجتمعات الروحية وإنما مجرد أنها سجلت على شرائط كاسيت تذاع في المسجلات المنازل، خوفاً من تسلل روح هذه الأغاني الدنيوية إلى قلوب الذين ينصلون إليها، فيتشتت الفكر بعيداً عن الروحيات مقترباً إلى الجسدانيات.

وتعبيراً عن مخاوف الكنيسة الحكيمة، وقفت بعض المؤسسات الروحية، في وجه من قام بتركيب الألفاظ الروحية على الألحان الأغاني الدنيوية، فوقف ضد ذلك نيافة العبر الجليل الأنبا «هيدرا» وأصدر كتاباً يقاوم فيه هذه الترانيم، وصارت جريدة «وطني» الفراء تلاحق هؤلاء بالمقالات، إلى أن نجحت في مصادره بعض هذه الكاسيتات.

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

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

١- لأنه من المعروف لدينا أن الكنيسة الرسولية الأولى قد منعت استخدام الآلات الموسيقية في الليتورجيا المقدسة لأنها كانت تشكل عنصراً أساسياً في المعابد الفرعونية، وذلك تركيزاً لانتباهم في قوة الكلمات الإلهية، ولكن لا يوجد ربط ذهنى من بعيد أو من قريب بين عبادة السيد المسيح والعبادات الأخرى.

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

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

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

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



٤- تأثر اللحن القبطى والعبرى بالأخر

إذا أردنا دراسة مدى تأثر كل من اللحن القبطى وال عبرى بالأخر، فعلينا الإستعانة بالكتاب المقدس، فقد ذكر فى سفر "الخروج" :

«و هذه أسماء بنى إسرائيل الذين جاءوا إلى مصر. مع يعقوب جاء كل إنسان وب بيته. رأوبين و شمعون ولاوى و يهودا. و يساكر وزوبولون و بنiamين. و دان و نفتالي وجاد وأشير. وكانت جميع نفوس الخارجين من صلب يعقوب سبعين نفساً. ولكن يوسف كان في مصر... وأما بنو إسرائيل فأثمروا و توالدوا و نموا و كثروا كثيراً جداً و امتلأت الأرض منهم». (خر ١: ٧-١٠).

ومما ذكره سفر الخروج يتبيّن أن شعب بنى إسرائيل بأسباطه الإثنى عشر، قد عاشوا بمصر و سمعوا الألحان مصر الفرعونية لمدة أربع مئة و ثلاثين سنة هي مدة إقامة شعب بنى إسرائيل بمصر حسب نص سفر الخروج (خر ١٢: ٤٠)، ومما لا شك فيه أنهم خلال ٤٣ سنة، استطاع نحو ست مئة ألف رجل غير الأولاد من شعب بنى إسرائيل الذين رحلوا من "رعمسيس"، أن يحفظوا فيها الكثير من الألحان المصرية القديمة، وأن يتأثروا بها وأن تعيش في وجدانهم. وأن يتعرفوا على مقاماتها وأبعادها، وضروبها وإيقاعاتها و موازيتها وقوالبها وصيغها المختلفة. وأن يرحلوا بها من أرض مصر، حاملينها في بوقة مشاعرهم، وفي ذكرياتهم، وفي طقوس عبادتهم.

وفي الإتجاه الآخر، نجد أن القديس "مرقس" الرسول الذي عاش فترة بين نغمات "داود" البيت لحمى، وهى يتعدد صداتها في الماجماع اليهودية، وفي العلية المقدسة على شفى السيد المسيح، "يسوع بن داود" ويرددتها خلفه الإثنى عشر تلميذًا، عندما سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون. لابد أيضاً أن هذه الألحان بكل تفاصيلها اللحنية، قد حملها القديس "مرقس" إلى مصر، وكان يرددتها وهو يسير في الطريق إلى مصر، ليتغلب بها على مشقة هذا الطريق الطويل والصعب، الذي تهراً فيه حداوه. ولابد أيضاً أنه عندما أسس "مدرسة اللاهوت" بالإسكندرية - وجعل يدرس بها الموسيقى إلى جوار العلوم اللاهوتية - أنه درس بها هذه الألحان، وأنه وضع بعضها منها في القدس الإلهى الذي كتبه، والذي يعتبر أقدم قداس عرفته الكنيسة القبطية.

ومما سبق يتضح لنا أن اللحن القبطى واللحن عبرى قد إمتزجا معاً وتأثر كلّ منها بالأخر.

وإن كنت قد قرأت رأيا في أحد الكتب المتخصصة يقول :

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

إلا أننى أفضل أيضاً أن يتدخل الباحثون الموسيقيون المتخصصون أيضاً فى التحديد الدقيق لمدى تأثر كلّ من اللحن القبطى وال عبرى بالآخر.

الوسط الذى نشأت فيه الألحان

عندما علق السيد المسيح على الصليب، طلبَ من بيلاطس أن يضع عليه فوق رأسه، « فكان عنوان مكتوبٌ فوقه، بأحرف يونانية ورومانية وعبرانية، هذا هو ملك اليهود » (لوقا ٢٣: ٣٨).

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

ولقد تبنت الكنيسة القبطية من اليهودية بعض القطع الموسيقية، خاصة الترتيل النهائى للمزامير "هليلويا". حتى أنه يوجد العديد من الألحان لكلمة هليلويا، أشهرها لحن "آلى القربان" الذى يقال قبل دورة العمل. كمقدمة طويلة وجميلة للحن "هليلويا فاي پيبى إيهوؤؤ". هذا اللحن العبرى فى موسيقيته وروحانيته وتعبيريته وإنتقاليته المقامية وتحولاته الريتمية، وجمله الموسيقية الفذة. ومن بينها أيضاً لحن "هليلويا الكيهكى" وهو مرد المزمر.

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

ويقول العالم الألماني "هيكمان" :

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

إسرائيل في مصر في الغربية، حيث حدث إندماج مع البيئة والحياة المصرية^(١). كذلك كان هناك إنتاج وتبادل موسيقى بين اليونانيين والمصريين، وبرع في هذا الجو معلمون كثيرون، منهم "ديديموس النحوي" و"ديميتريوس الفاليروني" الذي وضع مفاتيح الموسيقى، التي كان يستمع إليها في هذا الوقت (القرن الأول الميلادي). كذلك ظهر "كلوديوس البطلمي" في القرن الثاني، وقد صار هذا مقياساً في حساباته الموسيقية.

ثم جاء "أليكيوس الإسكندرى" سنة ٣٦٠ م، وهو الذي وضع العلامات الموسيقية، ثم جاء "ديسقورس" في القرن الرابع، و "فالنتينوس" و "بروكولوس"، هؤلاء جميعاً نشأوا في الجو اليوناني المصري وكتبوا عن الموسيقى.

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

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

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

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

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

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

(٢) المرجع السابق.

٥- القداش الإلهي وألحانه

القداس كلمة عبرية سريانية دخلت إلى العربية في القرن العاشر عن طريق كتابات السريان المترجمة والفعل السرياني "قدش" والعربى قدس، ومن السريانية دخلت كلمة قداشة إلى العربية، وصارت قداس والجمع قداديس وقداسات. ومعنى الكلمة ظاهر، فهو يعني "التقديس"، والإشارة هنا إلى الصلوات التي تقال أثناء القداس الإلهي لتقديس الخبز والخمر، كما تعنى أيضا القراءات والأسرار.

والقداس بمعناه المسيحي، هو الإشتراك في خدمة الشكر والتسبيح لله مع القوات السماوية.

وتستخدم كلمة "القداس" أيضا في غير تقدمة "الإفخاريستيا" أو "سر الشكر" أو "تقدمة الخبز والخمر"، وذلك مثل قداس اللقان "الماء"، وقداس العمودية.

وقد أنس رب المجد هذا السر، وسلمه إلى رسله الأطهار، إذ يقول بولس الرسول بشهادته صريحة: لأنني تسلمت من رب، ما سلمتكم أيضاً أن الرب يسوع في الليلة التي أسلم فيها (يوم الخميس ليلاً) أخذ خبزاً وشكراً، فكسر وقال: «خذوا كلوا هذا هو جسدي المكسور لأجلكم، إصنعوا هذا لذكرى، كذلك الكأس أيضاً....» (أكوا ٢٢: ٢٥).

وليس هذا التسليم فقط في سر الإفخارستيا، بل وفي جميع الأسرار، كما يقول أكليمندس" الذي خدم مع الرسول: «أن الرب سلم جميع الأسرار للرسل شفاهة». ويؤكد ذلك "يوسابيوس القيصري" إذ يقول: «إنه يتصل بالأقدمين، وعلم أن الرب قبل صعوده، آلقَنَ الرسل جميع الأسرار في علية صهيون».

قداس القديس "مرقس" (المعروف بالقداس الكيرلس)

أول من يستعمل القداس في الكنيسة القبطية هو القديس "مرقس الإنجيلي" (أُستشهد في ٣٠ برمودة سنة ٦٧م)، أحد السبعين رسولاً، وصاحب الإنجيل الثاني المعروف بإسمه. ويعتبر هذا القداس أقدم من قداس القديس باسيليوس الكبير (كما يقول العلامة ابن كبر). وهو يخاطب أقنومن الآباء مثل قداس القديس باسيليوس.

وضع هذا القداس باليونانية ثم ترجم إلى القبطية وهو يختلف عن القداسين الباسيلي والغريغوري، بأنه يضع صلوات التقديس بعد الأواشى كلها.

وُظِلَّ هذا القداس يلقن شفاهًا إلى سنة ٢٣٠ حين دونه البابا أثناسيوس الرسولي" البطريرك العشرون، وسلمه للقديس "افرومانتيوس" أول أساقفة أثيوبيا. وقد أضاف عليه البابا "كيرلس الكبير" البطريرك الرابع والعشرون (٤٤٤ - ٤١٢ م) إضافات كثيرة ودونه في وضعه الجديد، فنسب إليه، وصار منذ ذلك الحين وإلى الآن يُعرف بالقداس الكيرلسي.

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

قداس القديس "باسيليوس"

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

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

قداس القديس "غريغوريوس الثيولوغوس"

وهو أقل شيوعاً من قداس "باسيليوس"، ومن النادر أن يستعمل كله لطول طلباته وألحانه، وكثيراً ما يصلى بقطع قليلة منه، وكان يصلى به قبلاً في الأعياد. وهو ينسب للقديس "غريغوريوس الثيولوغوس" المعروف "بالنزيزى".

وهذا القداس هو الوحيد في كنيستنا الذي يخاطب أقنوم الإبن، وهو غير موجود في كنيسة القسطنطينية. بينما توجد ليتورجيات أخرى عند السريان والإثيوبيين تخاطب أقنوم الإبن.

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

فالقديس "باسيليوس الكبير" (٢٣٠ - ٢٨٩ م) كانت له خدمة في الأديرة الباخومية

(١) القس كيرلس كيرلس : القداسات الثلاثة متقابلة.

في صعيد مصر، ثم انتقل إلى منطقة الكبادوك، وهناك وضع قوانين الرهبنة والنسل الشهيرة.

أما القديس "غريغوريوس النزيزى" فقد كان تلميذاً لـ"ديديموس الضرير"، في القرن الرابع في مدرسة اللاهوت بمدينة الإسكندرية.

قداسات الكنيسة الأثيوبية^(١)

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

- | | |
|----------------------------------|--|
| ١- قداس الرسل | ٢- قداس يوحنا ابن الرعد |
| ٤- قداس القديسة مريم | ٥- قداس الثلاثمائة |
| ٦- قداس القديس أثناسيوس | ٧- قداس القديس باسيليوس |
| ٨- قداس القديس غريغوريوس | ٩- قداس القديس أبيفانيوس |
| ١٠- قداس القديس يوحنا ذهبي الفم | ١١- قداس القديس كيرلس |
| ١٢- قداس القديس يعقوب السروجى | ١٣- قداس القديس ديسقوروس |
| ١٤- قداس القديس غريغوريوس الثاني | أما قداس القديس باسيليوس فهو يتفق تماماً مع نظيره عندنا، وأما الإثنان الآخرين فيختلفان اختلافاً تاماً عن نظيريهما في قداسات كنيستنا. |

التسبيح والقداس

يقول العالم (دكس) :-

«أنه من العادة اعتبار مقدمة التسبحة مع التسبحة الشاروبيمية بحد ذاتها، كتطور متميز في صلاة الشكر، التي تأتي في بداية الصلاة (المقدمة). ولكن الحقيقة تبقى أمامنا، أنها من الجهة العملية لا تبدو هذه التسبحة تطوراً في صلاة الشكر، بل هي في الواقع بديل لصلاة الشكر، وكأنها ليتورجيا بنوع ما، لأنها تنتهي بأن تأخذ

(١) أنظر القس مرقس داود: قداسات الكنيسة الأثيوبية - القاهرة - مارس ١٩٥٩.

(٢) دخلت المسيحية أثيوبيا في القرن الرابع أيام البابا أثناسيوس الرسولي البطريرك العشرون.

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

ومن حديث العالم "دكس" يتضح إن القديس مارمرقس الرسول عندما وضع القدس الإلهي، إهتم أن يكون التسبيح هو الغلاف الروحي الذي يغلف صلواته، كما يؤكد أن الكثير من ألحان القدس الإلهي وتسابيحه، هي موضوعة منذ أيام مارمرقس الرسول وإننتقلت إلينا بالتسليم الشفاهي.



الباب الخامس
التسبيح بالآلات الموسيقية

١- التسبيح بالآلات الموسيقية

٢- منع استخدام الآلات الموسيقية

٣- إستخدام الناقوس والمثلث

٤- هل تخضع الألحان القبطية لضبط الآلة

٥- التسبيح على الأرض وفي السماء

١- التسبيح بالآلات الموسيقية

داود والآلات الموسيقية

لا يوجد على وجه البساطة شخص جاء، ليكون أبلغ من داود النبي، في تعبيره عن حبه لرب المجد، وتمسكه بتسبيحه كل حين، ودعوة كل نسمة لأن تسبح إسم من أحب. ودعوة كل آلة موسيقية كى تسبح الرب، حتى أنه من فرط تسبيحه على الدوام، تنقى قلبه حتى قال عنه الرب «وجدت داود بن يسى رجلاً حسب قلبي الذي يصنع كل مشيئتي» (أع ٢٠: ١٢). بل وأكثر من هذا أنه أستحق أن ينال شرف اللقب الغالى «أبو المخلص»، فقد لقيَ المسيح بـ «يسوع ابن داود» لمن شرف هذا اللقب، لمن نقى بالتسبيح قلبه، فصار شبيهاً بالملائكة.

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

«سبحيه أيتها الشمس والقمر... ويَا أيتها المياه التي فوق السموات... لأنَّه أمرَ خلقت... سبحيَ الربَ من الأرضِ أيتها التنانين وكلَ اللحجَ، النارَ والبردَ الثلجَ والضبابَ الريحَ العاصفةَ الصانعةَ كلمتهَ. الجبالَ وكلَ الأكامَ الشجرَ المثمرَ وكلَ الأرضَ الوحوشَ وكلَ البهائمَ الدباباتَ والطيورَ ذواتَ الأجنحة». (مز ١٤٨: ٣) وداود النبي، لم يترك آلة موسيقية وجدت إلا وقد دعاها لمشاركته التسبيح ، فقال :-

«سبحوه بصوتِ الصورِ سبحوه بربابِ وعودِ. سبحوه بدفي... سبحوه بأوتارِ ومزماري...»
(مز ١٥٠: ٢).

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

وكان دائماً يُصعد «داود وجميع بيت إسرائيل تابوتَ الربَ بالهتاف وبصوتِ البوّق» (اصم ٦: ١٥).

ومما لا شك فيه، أن التسبيح بالآلة الموسيقية له قوة روحانية يحارب بها الأرواح الرديئة، إذ يقول الكتاب :- «وكان عندما جاء الروح من قبل الله على شاول، أن داود أخذ العود وضرب بيده، فكان يرتاح شاول ويطيب ويذهب عنه الروح الرديء» (اصم ٤: ٢٢).

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

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

ف مما لا شك فيه أن الألحان التي كان يصيغها هذا الموسيقار النبي، كانت تحتوى على نغمات كثيرة لن تستطيع أن تجاريها ربابية "هرميس" التي لم تكن تعطى سوى نقاط الإرتکاز الأساسية في اللحن.

ومن المؤكد أن السلم الموسيقى السباعي الدياتوني، كان مكتملاً على يد "داود النبي" في هذا الوقت. وأن الألحان داود النبي كانت تشغل مساحات من السلم الموسيقى أكثر من أوكتفا^(١)، فمن الواضح أن الحانه العذبة كان بينها الحاد "الجهير"، والحاد جدأ. والغليظ "الخفيف"، والغليظ جداً، هذا بخلاف النغمات المتوسطة، لذلك يستدعي الأمر إختراع جديد لرباب ذات عشرة أوتار^(٢).

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

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

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

(١) سلم موسيقي كامل يتكون من سبعة نغمات مع تكرار النغمة الأولى في نهاية السلم.

(٢) توجد نقشات تبين هذه الآلة فوق إفريز واجهة العبد الكبير في دندرة، وكذلك في كهوف «إيليشيا»، وفي العبد الصغير المقام في جزيرة «فيله».

الأنبياء والآلات الموسيقية

وإن كان داود النبى كان يجيد العزف على الآلات الموسيقية المختلفة، إلا أن الأنبياء الذين لا يجيدون العزف، كانوا هم أيضاً يستعينون بآخرين يعرفون التسبيح على آلة موسيقية وذلك للتنبوء، إذ يقول أليشع النبى:

«والآن فأتونى بعوادٍ. ولما ضرب العواد بالعود كانت عليه يد الرب» (مل ۲: ۱۵). فرغم أن «أليشع النبى» لم تكن لديه موهبة داود النبى في العزف على العود، إلا أنه يستعان بعازفٍ للعود ليسترد مراحم الله، ليعطيه الرب أن يتنبأ أمام «يهوشافاط» ملك يهودا.

التسبيح بالآلات يحول الأرض إلى سماء

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

«اللاويون المغنون أجمعون آساف وتهيمانٌ ويدثونٌ وبنوهم وإخوتهم لابسين كتاناً بالصنوج والرباب والعيدان واقفين شرقى المذبح ومعهم من الكهنة مئة وعشرون ينفحون في الأبواق. وكان لما صوت المبوقون والمغنون كواحدٍ صوتاً واحداً لتسبيح رب وحده ورفعوا صوتاً بالأبواق والصنوج وألات الغناء والتسبيح للرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته، أن البيت بيت الرب إمتلاً سحابةً. ولم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحابة لأن مجد الرب ملأ بيت الله». (أخ ۵۲: ۱۲).

ف مما لا شك فيه، أن التسبيح بالصنوج والرباب والعيدان، و بالأبواق وألات الغناء، قد هيأ جواً تسبحيياً رائعاً روحانياً، حَوَّل الأرض إلى سماء.

الآلات الموسيقية في العهد الجديد

ولم ينفرد العهد القديم وحده بالتركيز على الآلات الموسيقية، بل أيضاً العهد الجديد في سفر الرؤيا يعلن في أكثر من موضع، أن التسبيح في السماء سيكون بالآلات الموسيقية «نورانية»، بل وينفس الصورة التي ذكرت في سفر أخبار الأيام الثاني، إذ يكتب القديس يوحنا اللاهوتي قائلاً:

«ورأيت كبح من زجاج مختلط بنارٍ والغالبين على الوحش وصورته وعلى سنته عدد إسمه واقفين على البحر الزجاجي معهم قيثارات الله، وهم يرتلون ترنيمة

موسى عبد الله وترنيمة الخروف قائلين : «عظيمة وعجبية هي أعمالك أيها رب الإله القادر على كل شيء، عادلة وحق هي طرلك يا ملك القدисين» ... وامتلاه الهيكل دخاناً من مجد الله، ومن قدرته، ولم يكن أحد يقدر أن يدخل الهيكل ...» (رؤ ٢٥: ١٥).

التسبيح المقارن

لعل من يتأمل في نموذجيّ التسبيح السابقين، يجد بينهما تشابهاً شديداً في الآتي :

١- استخدام الآلات الموسيقية «في الأول : الرباب والعيدان والأبواق والصنوج وآلات الغناء، وفي الثاني : قيثارات الله».

٢- مكان التسبيح «في الأول : بيت الرب، شرقى المذبح، وفي الثاني : الهيكل على البحر الزجاجى».

٣- القائمين على التسبيح «في الأول : آساف وهيمان ويدثون والكهنة، وفي الثاني : الغالبين على الوحش».

٤- كلمات التسبيح «في الأول : ترنيمة داود النبي لأنّه صالح لأن إلى الأبد رحمته، وفي الثاني : ترنيمة موسى عبد الله».

٥- تأثير التسبيح «في الأول : بيت الرب إمتلاه سحابة و مجد الرب ملأ بيت الله، وفي الثاني : امتلاه الهيكل دخاناً من مجد الله».

٦- النتيجة «في الأول : لم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحابة وفي الثاني : لم يكن أحد يقدر أن يدخل الهيكل».

ولعل المقارنة السابقة تؤكّد لنا، أن التسبيح في السماء، ما هو إلا إمتداد للتسبيح على الأرض. وأن الألحان والترانيم التي نرددتها هنا على الأرض، بإحساس صادق، من عمق القلب بفهم وإدراك كاملين، ربما يتطلب منها أن نسبح بها في السماء، لأن ترنيمة موسى لم تقو السنين السحيقة على أن تمحوها في الأبدية، كما لم تستطع هذه السنين أن تمحو الألحان القبطية التي لم تكتب نغماتها إلا في ذاكرة الذين سلمونا التقليد.

إن ترنيمة موسى النبي هذه، قد جذبت إنتباه الكثيرين، فقال البعض :-
«إن النشيد الذي ترنم به موسى، والذي ردده الإسرائييليون وراءه بعد عبور البحر الأحمر، هو النشيد الذي تبدو حماسته النبيلة والحادية أكثر شيء مدعّاة للدهشة، ففي

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

«أَرْنَمْ لِلرَّبِّ فَإِنَّهُ قَدْ تَعْظِمْ، الْفَرَسْ وَرَاكِبَهُ طَرَحُهُمَا فِي الْبَحْرِ، الرَّبُّ قُوَّتِي وَنَشِيدِي، وَقَدْ صَارَ خَلَاصِي، هَذَا إِلَهِي فَأُمَجِّدُهُ، إِلَهُ أَبِي فَأُرْفَعُهُ...»

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

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

تكريس المسبحين

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

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

فإذا كان يوجد بكل كنيسة "حراس" و"عاملى نظافة" و"قرابنى" و"سكرتير"..... إلخ وجميعهم يتقاضون مرتبات لأجل هذه الأعمال الجانبية، فكم بالعرى أن يكون هناك خورس شمامسة متفرغ لخدمة التسبيح، التى سلمها لنا الرسل، وطلبوا فى حسقوليتهم من الذين يرثلون الإبصلمودية (التي هى التراتيل من كتاب المزامير)، أن يكونوا قوماً ممتلئين من الفهم والحكمة والموهبة (أى يكون عندهم موهبة الألحان ويكونوا قد تسلموا بفهم وحكمة حسب التقليد).

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

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

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

«وكلم الرب موسى قائلاً : «خذ اللاويين من بين بنى إسرائيل، وطهرهم. وهكذا تفعل لهم لتطهيرهم. إنضج عليهم ماء الخطية، ولیمروا موسى على كل بشرهم، ويفسروا ثيابهم فيتظهروا. ثم يأخذوا ثوراً ابن بقرٍ وتقدمته دقيقة ملتوتاً بزيت. وثور آخر ابن بقرٍ تأخذ لذبيحة خطية. فتقديم اللاويين أمام خيمة الاجتماع وتجمع كل جماعة إسرائيل. وتقديم اللاويين أمام الرب، فيوضع بنو إسرائيل أيديهم على اللاويين. ويردد هرون اللاويين ترديداً أمام الرب، من عند بنى إسرائيل فيكونون ليخدموا خدمة الرب. ثم يضع اللاويون أيديهم على رأسى الثورين، فتقرب الواحد ذبيحة خطية، والأخر محرقه للرب للتکفير عن اللاويين. فتوقف اللاويين أمام هرون وبنيه وترددهم ترديداً للرب». (عدد ٨: ٥ - ١٢).

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

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

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

التسبيح على الأرض ضرورة

الحقيقة، أنها تكون فجيعة إذا أُسكنت التسبيح على الأرض. ولعل القديس يوحنا اللاهوتي يؤكّد ذلك فيرؤياه عندما وصف اللعنات التي تنصب على بابل في يوم خرابها قائلاً : «صوت الضاربين بالقيثار، والمغنين والمزمرين والنافخين بالبوق لن يسمع فيك فيما بعد». (رؤيا ٢٢: ١٨) وكأن من علامات الخراب والدمار أن لا يسمع صوت التسبيح.

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

«وسمعت صوتاً كصوت ضاربين بالقيثار يضربون بقيثاراتهم. وهم يتترنمون كترنيمة جديدة أمام العرش وأمام الأربعة الحيوانات والشيوخ ولم يستطع أحد أن يتعلم الترنيمة إلا الله والأربعة والأربعون ألفاً الذين أشتروا من الأرض». (رؤ ٢: ١٤). والقيثارات، صلوات القديسين، متلازمة في الأبدية إذ يقول القديس يوحنا اللاهوتي أيضاً فيرؤياه :-

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

البابا أثناسيوس والآلات الموسيقية

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

«إن النفس التي لها فكر المسيح - بحسب قول الرسول في أكتافه ٢٥: ٢ - ينبغي أن تتوافق مع هذا الفكر، كتوافق القيثارة مع من يحرك أوتارها... هكذا يجب أن يكون في القيثارة الروحية التي هي الإنسان، أن تخضع الأعضاء والحواس جميعاً لفكر المسيح، وتصير طبيعة لشيئه الله».

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

وكتب أيضاً يقول متأنلاً في مزمور من مزامير داود النبي : «إن النفس حينما لا تصنع شيئاً باطلأ، وتخلو من الأحساس الضارة لإيمانها ولحياتها، فإنها تدعى بحق قيثارة روحية».

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

«... فكما إذا سمع المرء عن بعد، قيثارة مكونة من أوتار متعددة مختلفة، وأعجب بتوازن نغماتها - أى 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 متواقة مع المنخفضة، والنغمات المتوسطة مع بقية النغمات، وكانت نتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة، هكذا أيضاً أمسكت حكمـة الله الكون كقيثارة».

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

٢- منع استخدام الآلات الموسيقية

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

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

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

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

«أن الغناء كان يعتمد على الحنجرة في بعض معابد مصر القديمة، فمثلاً في مقبرة أوزوريس إله الموتى بجزيرة (فيلا) المقدسة، كان محظوراً إستعمال الآلات الموسيقية، وهو نفس الطقس المتبغ 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^(١) "A Capella"^(٢). وعندما بشر الرسل الأطهار بالمسيحية في أنحاء المسكونة، اختاروا طقس المجمع اليهودي وهو الصوتى البخت. وأثبت قانون (رقم ٨٠) "إكليمندس السكندرى" منع دخول وإستعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة.

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

+ يوجد رأى يقول أن حنجرة الإنسان هي أعظم آلة موسيقية تستطيع تأدية الربع دون الصعب، بدقة ومهارة، فلماذا نلجأ لاستخدام الآلة التي هي أقل عظمة من الحنجرة الطبيعية التي خلقها الله.

+ آخرون يرجعون منع استخدام 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 التي كانت تشكل عنصراً أساسياً في الإحتفالات الوثنية، صوناً للمؤمنين من تذكارات الشر الوثنية وتركيزاً لانتباهم في قوة الكلمات الإلهية.

+ ويعلل أحد الباحثين عدم استخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة، قائلاً : «إذا كانت الموسيقى القبطية قد جاءتنا من الموسيقى الدينية التي رتلها الفراعنة في العابد فإن الطبيعة العمارية في العبد تختلف تماماً عن الطبيعة العمارية للكنائس العصور الأولى والتي كانت تبني تحت الأرض هرباً من الإضطهادات والعذابات التي حلّت على الشعب القبطي في عصور الإشتهداد المختلفة. وعليه فإن الألحان كانت تؤدي بالأصوات البشرية ومن استبعد أن تكون الآلات الموسيقية خاصة الإيقاعية قد إستخدمها هؤلاء المضطهدون الذين يصلون ويتبعدون وهم مهددون بالموت في أية لحظة».

(١) A Capella : هو لفظ يطلق على الغناء الكورالي بدون آلية. وهو أسلوب أخذ عن الموسيقى الكناسية كأسلوب غنائي بحت، وقد بلغ هذا الأسلوب ذروته في القرن السادس على يد بياليسترينا.

+ ومن المعروف أيضاً أن الإنشاد الجريجوري "Gregorian Chant" كان أسلوباً للإنشاد والتلحين حسب القواعد والأسس التي وضعها القديس «جريجوريان» (٥٩٠ - ٤٦م) بابا الكنيسة الكاثوليكية في ميلانو لتلحين التراتيل الكنسية في القرن السادس الميلادي، وهو أسلوب لغناء اللحن بدون أي مصاحبة هارمونية أو آلات موسيقية، وهو أسلوب يتميز بالوقار والبساطة الفنية حتى أنه كان يطلق عليه الغناء البسيط "Plain Chant" وقد وصل هذا إلى قمته عام ٨٠٠م. ومما لا شك فيه أن هذا الأسلوب الجريجوري الوقور قد إنطلق إلى كنيسة روما نقلأً عن الكنيسة القبطية الأم.

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

«... نتحدى أي سيمفوني مقدم أن يدلنا على آلة واحدة معروفة أو حتى متخيلة. تستطيع نغماتها أن تبلغ درجة من التمام أو النضج لحد يكفي معه لأن تلتحم بالصوت في حالة شبيهة، دون أن تثال من رجولة ونبيل وبساطة الأسلوب وكذلك من هيبة وجلال وعظمة الأفكار ... وإذا حدث أن إستطاعت آلات موسيقى أن تتکيف مع لحن بمثل هذه القوة فإن موسى لم يكن يتتردد في استخدامها في هذا اللحن». كما توجد رسالة للقديس "كليميندس السكندرى" جاءت في كتابه الشهير "المربى"، يعتقد فيها بشدة استخدام الآلات الموسيقية، إذ كتب يقول :

«الإنسان في حقيقته آلة للسلام، في حين أن باقي الآلات الموسيقية، إذا بحثت وتحريت، ستجدها آلات ووسائل للحرب والقتال، تلهب المشاعر نحو الشهوات، أو لحمل السلاح، وتثير الغضب والحنق. أما الآلة الوحيدة التي هي من أجل السلام فهي الله الكلمة وحده. ذلك الذي علينا أن نستخدمه لكي نسبح الله، ولن نستخدم بعد ذلك الطنبور القديم ولا الصور ولا الدف ولا الناي، تلك التي كان خبراء الحرب، والذين لا خوف من الله في قلوبهم، يستخدمونها في إجتماعاتهم ومهرجاناتهم، هادفين إلى إيقاظ أذهانهم المترفة بتلك الأنغام. بل لتكن مشاعرنا المهدبة الراقية متفقة مع الناموس».

ومن رسالة القديس "كليميندس السكندرى" نكتشف، أن منع استخدام الآلة الموسيقية، يرجع إلى القرن الثاني الميلادي. وأن آلة الناي الرقيقة الخافتة الصوت، العذبة النغمات، المريحة للأعصاب المتوترة، الحزينة بما يتناسب ولمسة الحزن الوقورة التي تغلف ألحان كنيستنا القبطية، نظر إليها في هذا الوقت نظرة تجعلها آلة تلهب المشاعر نحو

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

لا أستطيع أن أنكر أن رسالة القديس «كليميندس السكندرى» كانت غريبة عن ذهني، فلم أستطع أن أقبل الفكر الذي فيها، لأنه يتعارض مع نظرة «داود النبي» للألة الموسيقية والتي كان يصنعها بنفسه لتسبيح الرب وحمده، بل يتعارض مع النظرة الروحية للآلات الموسيقية التي تخلف الكتاب المقدس بعهديه، القديم والجديد. وإنني أناشد الباحثين أن يدرسوا طبيعة الموسيقى في أواخر القرن الثاني وببداية القرن الثالث الميلادي، فربما كانت الموسيقى العامة في هذه الفترة، تشير الغضب والعنق، وأن مستخدموها، كانوا في إجتماعاتهم ومهرجاناتهم، يهدفوا إلى إيقاظ الأذهان إلى الإنحراف بتلك الأنغام، مما أدخل الخوف في قلب القديس «كليميندس السكندرى»، من أن تتسرّب هذه النوعية الرديئة من الموسيقى داخل الكنيسة، مستخدمة هذه الآلات الموسيقية، فتنحرف الأذهان ويحل الغضب والعنق، بدليلاً عن السلام والوداعة.

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

ويلاحظ أيضاً أن سنة ١٩٠ م. هي السنة التي بدأ «كليميندس السكندرى» رئاسته لمدرسة الإسكندرية، ونشاطه الكنسى الذي تركز في الفترة من عام ١٩٠ إلى عام ٢٠٠ م. أى أنه منذ اليوم الأول لتوليه منصب مدير مدرسة اللاهوت ونشاطه الكنسى. وقد عقد العزم على منع الآلة الموسيقية من التسبيح حتى في الإجتماعات التي يلتقيون فيها حول مائدة الأغابى بعيداً عن طقوس الليتورجيا المقدسة.

ويشرح القديس «كليمينس السكندرى» رؤيته الخاصة ونظرته للألة الموسيقية، عندما يقوم بتحليل المزمور ١٥٠، والذي فيه يدعو «داود النبي» كل الخليقة وجميع الآلات الموسيقية لكي تسبح الرب، فيقول «كليميندس» :-

«سبحوه بصوت البوّق : لأنّ بصوت البوّق سيدعو الرّاقدِين إلى القيامة.

سبحوه بالزمـار : أى اللسان الذي هو مزمار الرب.

سبحوه بالقـيارة : وهي الفم حينما يحركه الروح القدس كاللوتر.

سبحوه بطبعـلـورـقـصـ: يشير إلى الكنيسة التي تتأمل القيامة من الأموات من خلال وقع الضرب على الجلد الميت.

سبحوه بالأـوتـارـ والأـرغـنـ: الأرغن هو الجسد، وأعصابه هي الأوتار التي حينما تتقبل الإنبعاث بانسجام من الروح القدس، يوقع عليها من الأصوات البشرية.

سبحوه بصنوج حسنة الصوت : فهو يشير إلى الشفتين في الفم حينما يوقع عليهما النغمات.

كل نسمة فلتسبح إسم الرب : هنا يدعو البشرية كلها أن تسing لأنّه يعني بكل مخلوق يتنفس ، والإنسان هو حقاً آلة السلام».

ويستطرد قائلاً : «ولكن لأنّ الأجناس كل جنس يستخدم آلة من هذه الآلات لإعلان الحرب ، ولا توجد آلة واحدة للسلام ، وهي الكلمة التي بها نكرم الله ونمجده ، فلذلك لا نستخدم إلا الكلمة وحدها . فنحن لا نستخدم البوّق أو المزمار أو الطبل أو الصفارـةـ التي يستخدمها المختصون في الحروب وفي حفلاتهم أليست القيثارة ذات العشرة أوتار هي إشارة إلى كلمة يسوع».

ولكن يذكر التاريخ ، أن القيثارة المشهورة التي في منطقة إيرلاند ، هي مأخوذة بالفعل من القيثارات التي نقلها المبشرون المصريون ، والتي كانت الكتبية الطيبة التي بدأت من إيطاليا إلى سويسرا ثم إيرلاند من أهم هذه البعثات التبشيرية . وهذا يدل على أن المبشرين كانوا حريصين على أن يحملوا معهم آلات موسيقية " كالقيثارة " ضمن برامج التبشير ليكون التسبيح هو الركيزة الأساسية في كرازتهم .

إن السكندريون عنى وجه الخصوص كانوا يتفوقون على الشعوب الأخرى في العزف على الناي 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 أي عازف عند التوقيع على آلة الناي أو الجنـكـ . بل لقد بلغ فن العزف على آلة الناي في مدينة الإسكندرية . درجة من الإتقان إلى الحد الذي بات فيه العازفون السكندريون مطلوبين ، يستدعون إلى كل مكان . وكانت السعادة تتملك الناس حين يستجذون على واحد من هؤلاء العازفين .

وبالرغم من كل هذا إلا أن «كليميندس الإسكندرى» أوقف استخدام الناي واستبدلها بالناقوس "Cymbalon".

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



٣- استخدام الناقوس والمثلث

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

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

وكما ورد في صموئيل الأول : «إنك تصادف زمرة من الأنبياء نازلين من المرتفعة وأمامهم رباب وذف ونای وعود وهم يتبنّاؤن. فيحل عليك روح الرب فتنبأ، وتتحول إلى رجل آخر». (صم ١٠: ٥).

وكما ورد في سفر أخبار الأيام الأول : «وداود وكل إسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغانٍ وعيadan ورباب وذفوفٍ وصنوجٍ وأبواق» (١ أخبار ٨: ١٢).

وفي المزمور ٨١ : «رنمو لله قوتنا ، اهتفوا لإله يعقوب. إرفعوا نفمه، وهاتوا دفآً عودآً حلوآً مع رباب» (مز ٨١: ٢).

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

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

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

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

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

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



٤- هل تخضع الألحان القبطية للأضطراب الآلى

ما لا شك فيه، أن التقليد جعلنا نلتزم بإستخدام الناقوس والمثلث فقط في الليتورجيا. ولكن ليس هذا يعني أن هذه الألحان لا تخضع للضبط الآلى!!! فلقد إندھشت جداً عندما قرأت رأيَا، للموسيقى العالمي الأستاذ "نيولاند سميث" في أحد الكتب، مُشيرًا إلى أن مصدر التأليف ليس موسيقى آلى، وأن الملحن في تأليفه للحن القبطي كان لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية بل كان مرتبطًا بمعنى اللحن الروحى يصوره بإحساسه. وصرح أيضًا بأن الألحان القبطية تتميز عن جميع ألحان الكنائس الأخرى في العالم بعدم خصوصيتها للضبط الموسيقى الآلى.

ولأننى شمامش ودارس للموسيقى، رأيت أن أصحح هذا الرأى. ولعلى التمس العذر لستر سميث، إذ أنه من الطبيعي لأجنبي مثله، لا يعرف مقاماتنا القبطية، أن يقف عاجزاً أمام آلة الموسيقية، متى طلب منه أن يعزف مقاماً مثل "الصبا" أو "الهزام" أو غيرها من هذه المقامات التي تخصنا وحدنا نحن الأقباط.وها أنا ممسك بـ "عودي" كل يوم أعزف عليه جميع الألحان التي حفظتها منذ حداشتى، ولم يخذلني قط هذا الـ "عود" الأصيل في أن يوجد على بأى منها.

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

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

ولن أنسى هذه اللحظات، عندما كتبت أتسلم من المعلم المتنبج "كامل عياد قليني" لحن حلول الروح القدس "بى إبنفما إمباراكليتون"، وقد استغرق ثلاثة حصص نظراً لطوله، وفي الحصة الرابعة وكانت "حصة تسميع" أى اختبار لدى قدرتى على أدائه منفرداً، فدخلت إليه حاملاً "عودي" فى يدي، ولم يشعر المعلم الضرير بوجود الـ

«عود» معى. عند دخولى إلى حصة الألحان، فقال «ذاكرت اللحن ياشماس»، وطلب منى أن أتلوه عليه، وببدأت أغزف اللحن منشداً بصوتي مع العود نغمات اللحن الشجية، وأنا أرافق إنفعالات السعادة على وجهه، وقد بدأ يفرك عينيه المغلقتين بغير إرادته، ويضرب بكفيه ضربات عفوية تعبّر عن سعادة بالغة، ويترك مقعده لإرتفاع بسيط ليعاود الجلوس مرة أخرى وكأنه يريد أن يقفز فرحاً، فقد كانت هذه هي أول مرة يستمع فيها للحن بغير صوت إنسان، ولما إنتهيت وأثنى على إجادتي للحفظ والعزف، قال «العود ده صوته جميل قوى، وحافظت صحيحاً».

و الألحان القبطية أيضاً تم توقيعها على الآلات الموسيقية بدقة بالغة وروعية فائقة. وإستمتع بأدائها بمحاسبة الآلات الموسيقية، أستاذ الألحان بالكلية الإكليريكية المعلم إبراهيم عياد، ولو شك لحظة في مقدرة هذه الآلات على أن تضبط نغمات هذه الألحان، لكن قد امتنع للتو عن أن تصاحبه.

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

١- منذ القِدَم، كانت الألحان التي يُسَبِّح بها الإنسان خالقه هي دائمًا أرقى الألحان وأقواها وأعلاها شأنًا، وأكثرها إلتزاماً بالقواعد الموسيقية العلمية، وأنه منذ القدم أيضًا وكانت الألحان التي يُسَبِّح بها الإنسان خالقه، هي المثال الذي يحتذيه من هم خارج دائرة الإيمان بالله، عندما يقدمون أعمالهم الموسيقية الدنيوية. وهذه الصورة الحقيقة إمتدت إلى كل العصور، ولم تضعف إلا في هذا العصر الذي نعيشه الآن، والذي فيه نجد أن ما يقدم للمخلوقات هو أكثر إتقاناً وعلماً وبراعة من الذي يقدم للخالق وهو الشيء الذي أحزنني كثيراً وألمني أكثر، والذي من أجله قررت الإلتحاق بأكاديمية الفنون بمعهداتها العالى للموسيقى، لأدرس علوم وقواعد التأليف الموسيقى على يد المؤلف الموسيقى العالى عزيز الشوان، وحصلت على البكالوريوس، لا لشيء إلا لغيرتى على ما يجب أن تكون عليه صورة التسبيح داخل الكنيسة. ومن بعدها أيضًا إلتحقت مرة أخرى بذات الأكاديمية، وحصلت على دبلوم الدراسات العليا في قيادة الأوركسترا، على يد المايسترو العالى "يوسف السيسى" لنفس السبب.

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

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

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

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

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

أفقياً) قد عرفت قواعدهما في هذه المدرسة.

وأستدل على قولى مرة أخرى، بما جاء على لسان القديس "أنطونيوس الرسولى" ببابا الإسكندرية العشرون (٣٧٢-٣٢٦م) وهو واحداً من القديسين العظام الذين تخرجوا من مدرسة الإسكندرية اللاهوتية إذ قال :

« ... فكما إذا سمع المرء عن بعد، قيثارة مكونة من أوتار متعددة مختلفة. وأعجب بتوافق نغماتها - أى 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 متواقة مع المنخفضة، والنغمات المتوسطة مع بقية النغمات. وكانت نتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة، هكذا أيضاً أمسكت حكمة الله الكون كقيثارة، فجعلت ما في الهواء متواافقاً مع ما على الأرض، وما في السماء متواافقاً مع ما في الهواء ووحدت الجزء مع الكل...».

ولعل البابا أنطونيوس الرسولى بكلماته : «بتوافق نغماتها» و «تعطى كل الأوتار أصواتها متوازنة معاً» و «نتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة» يمكننا أن نستشف منها أن قداسته كان يعرف علم تواافق الأصوات.

كما أنه لا يمكننا أن ننسى شخصيته الموسيقية الفريدة، إذ قد وضع بعض الألحان المعروفة التي منها "أمومنوجينيس".

٣- لقد قمت بنفسي بتحليل الكثير من الألحان القبطية، ووجدتها تخضع لأصول ولأوزان ولضروب ولقواعد موسيقية، وأن أشكالها اللحنية تنقسم إلى جملة موسيقية سليمة، وت تكون كل جملة من ثمانى موازير موسيقية، وتنقسم كل جملة إلى عبارتين موسيقيتين، تنتهى العبارة الأولى منها بـ "قفلة مضطربة" *Interrupted* "cadence" والثانية بـ "قفلة تامة" ^(١) "Perfect cadence" لتشكل هذه "القفلة التامة"

(١) القفلات هي أسلوب هام في صياغة الألحان، وليس المقصود بها فقط ختام اللحن ككل، ولكن أيضاً ختام كل جملة لحنية على حدة، وهي أنواع كثيرة، كل نوع منها يعطي إحساساً معيناً بالجملة التي سبقتها ومنها :

+ القفلة النصفية "Half close" وتعطي إحساساً بالقفل غير الحاسم.

+ القفلة الانتقالية وتستخدم للانتقال من مقام لآخر.

+ القفلة غير التامة "Imperfect Cadence" وتستخدم لتعطي إحساس بعدم الانتهاء، وذلك لأنها جزء صغير داخل اللحن.

+ القفلة الدينية (بلاجاك) ومحروفة باستخدامها في نهايات الجمل الموسيقية الدينية في الترانيم أو في القدس الكensi.

+ القفلة المفاجئة "Interrupted cadence" : وتعطي إحساس بتوقع الانتهاء «القفلة التامة»، إلا إنها تنحرف بالمستمع إلى قفلة أخرى غير تامة.

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

+ القفلة التامة : وهي تستخدم في نهاية الجمل الرئيسية وفي نهاية اللحن وتعطي إحساساً يقيناً بالنهاية.

نهاية جملة موسيقية سليمة ترتكز على درجة الأساس^(١) "tonic" ، ولتبدأ جملة موسيقية أخرى فمطية.

وهذا هو الشكل العلمي السليم الذي أتبع فيما بعد في الأعمال الموسيقية العديدة التي قدمها كبار الموسيقيين العالميين نقلًا عن الموسيقى القبطية.

٤- أيضاً وجدت أثناء تحليلي لبعض الألحان أن بعض الجمل الموسيقية التي تنتهي بتطويل آخر نغمة "كرونا" ، تتكون من عدد من الوزير 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.

٥- أيضاً وجدت في الكثير من الألحان القبطية ما يسمى بـ "التحولات المقامية" "Scale Transposition" وهو أسلوب تغيير المقام أثناء الحركة اللحنية، وهذه التحولات المقامية إقتبسها العالم كله من الموسيقى القبطية ليثرى بها موسيقاها، وأصبح وجود التحولات المقامية بأى لحن إنما يدل على إرتقاء وسمو للحن، وعلى دسامة وثراء.

٦- كما يوجد بهذه الألحان تحولات إيقاعية أي أن «الإيقاع» أو «الضرب» أو الـ "Tempo" لا يستمر ثابتاً من أول اللحن إلى آخره، بل يتغير من وقت لآخر كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

والتحليل في الإيقاعات أو الضروب^(٢) هو أيضاً أسلوب يجعل الموسيقى القبطية تأخذ مكانة "العلم" بين موسiquات الشعوب، التي جعلت موسيقاها تتلون بالضروب المختلفة، لخرج من حيز السذاجة الموسيقية وترتقي بسمو متشبهة بموسيقانا القبطية. وكذلك تغيير السرعات أثناء اللحن والذي صار سمة مميزة للموسيقى الكلاسيكية

(١) درجة الأساس أو الدرجة الأولى من السلم الموسيقي وعادة ما يسمى السلم باسم الدرجة الأولى منه لأهميتها في الصياغة الموسيقية والإرتياح السمعي كلما تم الاستقرار عليها . وغالباً ما يبدأ بها اللحن التقليدي.

(٢) الضروب : هي الأصول أو الأوزان الخاصة بالموسيقى الشرقية. وهي تتكون من عدد من الضربات والنقرات المتتالية المختلفة. تتكرر عادة طوال اللحن، وتختلف هذه الضربات من حيث القوة والضعف حتى أن الضربة القوية تسمى «زم» "Dom" والضعف تسمى «تكل» "Tek" وقد يتخلل هذه الضربات لحظات سكوت محسوبة الزمن. وتسمى هذه الضروب بأسماء فارسية أو تركية مثل المصودي الكبير و السماعي الثقيل و الدارج و عادة ما تقوم الآلة الإيقاعية بضبط هذه الضروب، وفي الكنيسة القبطية يقوم الناقوس العدناني بهذه المهمة ولتلمسن الألحان المفرحة بالرنين وينطلق على مثل هذه الإيقاعات اللفظ "Polyrhythm".

العالمية، التي أخذت عن الموسيقى القبطية هذا الأسلوب، فصار مؤلفو هذه السيمفونيات والسوناتات وقوالب الكونشيرتو، يضعون الحركة الأولى في سرعة تختلف عن الحركة الثانية - التي عادة ما تكون بطيئة - وتختلف أيضاً عن الحركة الثالثة والتي عادة ما تكون سريعة.

فكيف تكون الموسيقى القبطية بلا أصول ولا قواعد ولا أوزان وهي واضعة الأصول والقواعد والأوزان لموسيقات العالم كله، وكانت تقوم بتدريسها في المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية لجميع العلماء، فهل بعد هذا التوضيح، يلتمس لى القارئ العزيز العذر في نقدى لمقولة مستر "سمث" الخاطئة؟

+ لقد قام فريق من كبار الباحثين المتخصصين في الموسيقى والكمبيوتر وكان على رأسهم: "Prof. Ropert Gribbs - Univesity Sacramento-California State" والأستاذ الدكتور "فتحي صالح" الأستاذ بكلية هندسة جامعة القاهرة والأستاذ "محمود عفت" الأستاذ بمعهد الموسيقى العربية "أكاديمية الفنون" بالقاهرة وأجرروا أبحاثاً واسعة على آلات النغمة المحفوظة بالتحف المصرية وأثبتوا في عام ١٩٩١ أن المصريين القدماء هم أول من إكتشفوا السلم الموسيقي الخماسي "Pentatonic Scale" الذي استعمل في الدولة القديمة ثم طوروه مع بداية الدولة الحديثة إلى السلم الموسيقي السباعي "Seven Note Scale of Amino" ووفقاً لهذا التقرير فإن القدماء المصريين هم أول من عرف السلم الموسيقي، وأن مأنسب إلى "فيثاغورث" عالم الرياضيات اليوناني الشهير بإكتشافه هذه السلالم الموسيقية هو مجرد خلط لأوراق التاريخ الواضحة !!

ويؤكد ذلك أن "فيثاغورث" قد عاش في مصر واحداً وعشرين عاماً ينهل من علومها وآدابها وفنونها. بل أن الإغريق أيضاً كتبوا عن جودة وكمال الموسيقى المصرية القديمة، ووفقاً لهذا التقرير، يتضح أيضاً أن الموسيقى القبطية التي هي الإمتداد التاريخي للموسيقى الفرعونية هي واضعة الأصول والأوزان والقواعد لموسيقات الشعوب الأخرى التي إذا أردنا مجامعتهم فإننا قد ننسب لهم فضل تطوير هذه الأصول والأوزان والقواعد حتى وصلت إلى شكلها الحالى.



٥- التسبيح على الأرض وفي السماء

إن الألحان القبطية التي نسبح بها على الأرض الآن، لن تكون غريبة عن تلك التي سنسبح بها في السماء عندما نقف على البحر الزجاجي ونمسك بقيثارات الله... هذه القيثارات التي تخيلها فأرى صندوقها الصوت مصنوعاً من زجاج مختلط بنار وأوتها مصنوعة من نور.

وإذا كان "يوحنا الرائي" قد سمعهم هناك في السماء يرتلون ترنيمة موسى النبي وبنو إسرائيل عندما قالوا :-

«أرنم للرب فإنه تعظم الفرس وراكبه طرحهما في البحر. الرب قوتي ونشيدى وقد صار خلاصى. هذا إلهى فأمجده، إله أبي فأرفعه..... من مثلك بين الآلهة يا رب. من مثلك معترضاً في القدس مخوفاً بالتسابيح» (خر ١٥: ١٤).

وهي التسبحة التي رغم أن الله سمعها منذ آلاف السنين، إلا أنه يتطلب دائماً أن يسمعها من أفواه الغالبين على الوحش. فهل ينسى الله هذه الألحان التي ألم بهما قديسيه لأن يصيغوها والتي ربما صاغ بنفسه بعضها منها عندما علمها لتلاميذه الأطهار «فسبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون؟»

الحق أقوله. إننى أشعر بأن هذه الألحان القبطية، سيطلب الرب الإله أن يسمعها من أفواهنا في السماء إذا ما نلنا شرف أن نكون من بين الذين يستطيعوا أن يتعلموا الترنيمة هناك. وإذا ما حظينا ببركة الوقوف حول العرش.

وماذا يكون الحال... إذا ما طلب منا أن نسبح بهذه الألحان هناك، ونحن لا نعرفها، ولا نحفظها، ولا نتحفظ لها، ولا نتأملها ولا نحيها؟
من أجل هذا أقول :

يا إلهي أعطنى نعمة لكي أستطيع أن أغوص في أعماق هذه الألحان فآخر جدداً وعتقاء. الهمني بروحك القدس كي أستخرج كنوزاً مخفية منها... أعطنى أن أعرف كيف أعيش كل نغمة، حتى كلما إنخفضت نغمة، تعلمت أن أسجد لك... أن أتضع بك... أن أنزل معك فأدفن ذاتي مع ذاتي في قبرك المحيي... وكلما إرتفعت نغمة، إرتفعت معها من يأسى وقنوطى إلى سماء مجدك... أعطنى كلما أسرع لحن أن أسرع نحوك فلا تأسنى ركبى المخلعة. وكلما أبطأ لحن أن أكون مبطئاً في الغضب وأن تبطئ قدمى نحو الشر... إلهي أعطنى أن أكون لحناً معاشاً.

الباب السادس
الشرح الموسيقى والتأمل الروحي
لمجموعة من الألحان القبطية

١- لحن : إبئورو **Πορρο**

٢- لحن : غولغوطة **Γολγοθα**

٣- لحن : هيبيين ني إبرسفيا **Ηιπρεεβια**

٤- لحن : أريهؤوتشاسف **Αριηοωτσασφ**

٥- لحن : أونيم ناي سيمفونيا **Ονιμ Ναι Συμφονια**

٦- لحن : آمين تون ثاناتون **Αμην Τον Θανατον**

٧- لحن : أريبسالين **Αριψαλιν**

٨- لحن : أجيوس **Αγιος**

هذا الباب يتضمن شرحاً موسيقياً دقيقاً ومبسطاً لثمانية من الألحان القبطية مع تغطية روحية كاملة للمعاني والمفاهيم والمعتقدات الأرثوذك司ية الكامنة داخل هذه الألحان، التي أعتقد أنه بقراءتها مع الاستماع للألحان ذاتها سيكون ذلك كافياً لأن تحفر هذه الألحان مكاناً في قلب القارئ المستمع.

١- لحن؛ ويُنطق بالعربية: إبورو

- + لحن يقال في باكر أعياد الميلاد والغطاس والقيامة وفي الإكليل المقدس.
- + كما أن له لحن آخر يقال في ختام الثاوطوكيات الأدام في تسبحة نصف الليل.
- + قوله لحن آخر يقال في أسبوع الألام في نهاية طلبة كل ساعة مع المعاونة بعد كل إستيخون بكلمة كيريه إليسون ثلاثة مرات.
- + ونصله موجود في كتاب خدمة الشمس والألحان بصفحة ٧٧٧.
- + وفي كتاب الأصلمودية المقدسة السنوية بصفحة ١٤٤.

لغة اللحن:

جميع كلمات اللحن باللغة القبطية.

المناسبة التي يقال فيها اللحن:

تتميز بعض الكلمات الروحية العميقة، بأنها تصلح لكل مناسبة على مدار السنة، خاصة عندما لا تصف هذه الكلمات أحداث مناسبة محددة، أو عندما لا تكون خاصة بأحداث أو أيام معينة أو أعياد كعيد الميلاد، الغطاس، القيامة، الصعود، العنصرة (عيد حلول الروح القدس)، الرسل، التجلى، أو أصوات كالصوم الكبير أو أسبوع الألام أو كيدهك،... إلى آخر هذه المناسبات.

ومن أمثل هذه الكلمات الروحية: «إبورو» ومختصر معناها: «يا ملك السلام... أعطنا سلامك... فرق أعداء الكنيسة. حصنها، فلا تتزعزع... عمانوئيل إلهنا في وسطنا الآن... فليباركنا ويظهر قلوبنا ويشفي أمراض نفوسنا وأجسادنا...».

كلمات تحرك المشاعر من الداخل. وتحتاج أن ترددتها كل يوم. وقت الألم والحزن مثلما تحتاج إلى ذلك وقت الفرح والبهجة، بل في كل وقت، عند تسبيحنا كل يوم... لأنها تملأ قلوبنا بسلام الله الذي يفوق كل عقل. إذ قال القديس بولس الرسول «لأنه هو سلامنا الذي جعل الإثنين واحداً ونقض حائط السياج المتوسط - أي العداوة - مبطلاً بجسده ناموس الوصايا في فرائض، لكي يخلق الإثنين في نفسه إنساناً

واحداً جديداً صانعاً سلاماً». (أفسس ٤: ٢)

لهذا يُسَبِّح بـ «إبُورو» في مناسبات عديدة بأكثر من لحن، حيث تتلون كلماته وتصطبغ بصبغة المناسبة التي يقال فيها. ففي الأعياد والأكاليل يقال بلحن الفرح، وفي التسبحة يقال في ختام الثاوطوكيات الآدام بلحنها الميز الشيط، وفي أسبوع الألام يقال بلحن العزف....

أسلوب أدائه:

- «إبُورو» بلحن الفرح يؤدي بإستخدام الناقوس والثلث، وهما الآلتين الإيقاعيتين اللتين يستخدمهما هو إعلان لحالة بهجة تعيشها الكنيسة.

- أما «إبُورو» بلحن التسبحة والحزن، فلا يصاحب الأداء الناقوس أوالثلث. ويكون إبُورو من أربعة «أربع» وخاتمة، لهذا يكون أداؤه بأسلوب «الأنتفونا»، أكثر جمالاً وذلك بالرابعة، بين الخورس القبلي والخورس البحري، أو بين الخورس وأحد المرئيين منفرداً.

المقام الموسيقي وسرعة أداء اللحن:

سوف نستعرض لـ «إبُورو» ثلاثة ألحان: لحن الفرح، ولحن التسبحة السنوي، ثم لحن الحزن.

+ ونبدأ بـ «لحن الفرح»، اللحن العجيب الممتلئ حيّة وبهجة وعمقاً. اللحن الذي يستطيع أن يبدل حالة الإنسان مهما كانت، من الحزن المفرط، إلى البهجة الروحية. ومن اليأس المحبط إلى الرجاء ومن التراخي والكسيل إلى الجهاد القانوني. لهذا اختارت الكنيسة هذا اللحن ليُسَبِّحه المؤمنون في الأعياد والأكاليل ويكون أداؤه باستخدام الناقوس والثلث.

«إبُورو» بلحن الفرح يبدأ بمقام «بياتى»^(١) ومن ميزان رباعى^(٢) تبدأ جمله الموسيقية العريقة العتيقة التي تؤكد عبق السنين ويظهر فيها البعد الروحي الذي يخلف

(١) البياتى: هو سلم موسيقى مصرى يتميز بوجود درجة السيكا بين نغماته السبع. وعادة ما يرتكز في البداية والنهاية على درجة الـ «ري».

(٢) الميزان الموسيقى هو الذي يحدد التقسيم المتساوي للجملة الموسيقية من خلال وحدة قياس تسمى المازورة. وتكون المازورة إما بسيطة أو مركبة. وتكون المازورة ثنائية أو ثلاثية أو رباعية حسب ما تحويه من عدد العلامات التي تحدد أزمنة النغمات والسكنات بكل مازورة على حدة.

كل نغمة. ثم يتحول بنعومة شديدة الى مقام "عجم" عند كلمة "سيمنى نان" حيث يحلق في منطقة الجوابات الحادة، والتي عندما يخرج منها يعود الى مقام البياتى بجملة مشابهة للجملة الأولى .

+ يلى ذلك إبئرو بـ "لحن التسبحة السنوى" وهو أيضاً من مقام بياتى وميزانه ثنائى وسرعته أكثر نشاطاً، إنه لحن يسبح به الساهرون للصلوة بعد منتصف الليل.

+ أما اللحن الثالث لـ"إبئرو" فهو لحن الحزن الذى يسبح به الشعب طوال فترة أسبوع الآلام. فهو من مقام «عجم»^(١) المقام الذى يفيض بالقوة، ولعل الكنيسة الحكيمه اختارت هذا المقام القوى فى هذا الأسبوع العزين. لكي تؤكى للشعب القبطى وللعالم أجمع. أننا لسنا نحزن كالآخرين الذين لا رجاء لهم، لكن حزتنا تملأه قوة الرجاء، إذ نشق أن مسيحيانا قد مات ليحيينا.

أما السرعة فى الثلاثة أحان، فهى ثابتة تقريباً وهى تقدر بحوالى ١٠٠ نبضة فى الدقيقة.

الشرح والتأمل:

«يا ملك السلام أعطنا سلامك، قرر لنا سلامك، وإنفر خطايانا».

إنها بالحقيقة كلمات عميقة. قوية، تملأ النفس سلاماً، السلام الذى نطلبه من ملك السلام، لكي «بسالمة اضطجع بل أيضاً أنم» (مز ٤: ٨).

لهذا يبدأ «إبئرو» الفرح، هادئاً متندداً، ليعبر عن هذا السلام وهو يسرى فينا. وبجمله الناعمة المرحة المبهجة، يبدأ في التعبير عن حالة إنسان ملئه السلام فصار يشدو فرحاً، إنه يشعر بالبركة، لأن «الرب يبارك شعبه بالسلام» (مز ٢٩: ١١).

وبعد قليل يبدأ اللحن في التصاعد التدريجي. بإيقاعات نشيطة، حتى تأتى الجملة "سيمنى نان انتيك هيرينى" والتي تعنى «قرر لنا سلامك»... هنا يتغير المقام فى سلاسة عقريّة الى مقام "عجم" له نفس درجة الأساس "Tonic" (الإستقرار) لمقام البياتى الذي بدأ به اللحن.

وفي المقام الجديد ترتفع النغمات لتحلق في منطقة الجوابات الحادة^(٢) ويصبح اللحن لاماً قوياً معبراً عن مطلب الشعب المتلئ فرحاً الذي يشعر بالسلام ولكنه

(١) يتتطابق مقام العجم مع السلم الموسيقي الكبير في الأبعاد بين نغماته.

(٢) كلما ارتفعت النغمات علواً كلما إزدادت حدة وتسمى منطقة العزف أو الغناء التي بها هذه النغمات الحادة بمنطقة الجوابات ويكون فيها الصوت لاماً برأساً.

يريد من ملك السلام أن يقرر له هذا السلام مصحوباً بمففرة الخطايا.
إن اللحن في هذه المنطقة القوية الحادة، جاء ليصور لنا مشاعر إنسانٍ، إستطاع بالسلام الذي في قلبه، أن يجوز في الماء والنار، وأن يمر في الضيقات، ثم يخرج إلى الراحة غالباً متتصراً فرحاً «.. بهذا قد كلمتكم ليكون لكم في سلام، في العالم سيكون لكم ضيق ولكن ثقوا أنا قد غلت العالم» (يو ١٦: ٣٢).

ثم يعود اللحن إلى المقام الأول "البياتي" والى المنطقة المتوسطة من السلم الموسيقي لينتهاء أول ربع من اللحن. ويتكرر هذا النمط الموسيقي أربع مرات متماثلة، ثم ينتهي اللحن المفرح بجملة ختامية "كودا Coda" هي "تين أو أوشت" ومعناها "نسجد لك".

+ ملحوظة: عندما قدمت "فرقة داقيد" إبورو بالحانها الثلاثة، وضعت هذا التففيل الختامي "تين أو أوشت" بعد لحن الحزن فقط كختام للألحان الثلاثة معاً، وذلك لعمل إتصال بين لحن الفرح ولحن التسبحة ولحن الحزن. وفي الليتورجيا المقدسة، لا تقال الثلاثة الألحان متصلة هكذا معاً، إنما الهدف من تقديمها معاً، هو إظهار العبرية الموسيقية والعمق الروحي عند آباء الكنيسة، الذين صاغوا لكلمات واحدة ثلاثة ألحان، كلّ يعبر عن المناسبة التي يقال فيها.

والجدير بالذكر أنه رغم أن معظم باقي الألحان التي ستعرض لها بالشرح والتأمل في هذا الكتاب، لم تستخدم السبع نغمات التي يحويها السلم الموسيقي الكامل^(١) "أوكتاف Octave". إلا أن هذا اللحن المركب يستغل من النغمات الموسيقية تسعة نغمات (أكثر من أوكتاف) كما أنه استغل أشكالاً إيقاعية متعددة، وتجول بين مقامين أساسيين هما البياتي والعمجم.

+ أما "إبورو" بلحن التسبحة، فهو كعادة ألحان التسبحة، نشيط، وهو من مقام "بياتي" أيضاً، ورغم أن الكلمات هي ذات الكلمات، إلا أنه في لحن التسبحة، يختلف اللحن في التعبير عنها، فالنغمات هنا تصور فرحة الإنسان الذي شعر بأنه يتميز عن غيره بالسلام. فيرنم معلناً «لا سلام قال رب للأشرار» (أش ٥٧: ٢١). فالأشرار جميعهم قد خرموا من هذا السلام، لأنهم حتى لو تخاطبوا مع أصحابهم بالسلام، فالشر في قلوبهم (مز ٢٨: ٢). ولذلك لا يكون هناك تشابه بين هذا اللحن والسابق. لا في

(١) الكودا هي نوع من الجمل الختامية للمقطوعات الموسيقية وهي توضع لتعطي إنتظاماً بنهاية قاطعة وأكثر تأثيراً. أما الكوديتا فهي تذليل ختامي ولكن صغير جداً.

(٢) يتكون الأوكتاف من ثمانية نغمات موسيقية وهي النغمات السبعة للسلم الموسيقي مع تكرار النغمة الأولى منه.

نعومته ولا في بهجته، إنما في قوته فقط.

وبالتأمل في النوتة الموسيقية لهذا اللحن نجده غاية في بساطة التركيب، حيث الشكل الإيقاعي البسيط الذي لا يعرف سوى شكلين إيقاعيين فقط. واللحن السلس الذي لا يستغل من السلم الموسيقي سوى خمس نغمات فقط، وهو لا يتعدى كونه جملة موسيقية واحدة في مقام واحد تتكون من إثنى عشر مازورة^(١) وتتكرر أربع مرات.

+ أما «بؤرو» بلحن الحزن، فهو من أقوى الألحان البسيطة في كنيستنا القبطية، وما أجمله وما أبدعه، عندما يرnm به كل الشعب في أسبوع الآلام، إذ تغمره روحانية عجيبة يملأها الصدق الكامل.

ورغم أن مشاعر الحزن هي التي تصبغ أحانهم وصورة الصلب هي المنظر المطبوع على اللفائف السوداء التي تزين الكنيسة، وفي ذاكرة كل الشعب، والمثبتة على «دكة الصليوات»، إلا أن لحن «بؤرو» الحزين، تغلب عليه القوة، إنها قوة الرجاء في القيامة المرتقبة، حتى أنشئ عندما يسبح به كل الشعب بصوت واحد، وكأن الكنيسة تتزلزل... وكأنني أتزلل من داخلي، أشعر وكأن جبال الشر الجائمة فوق صدرى بدأت تذوب مثل الشمع، وبدأ سلام الله القوى الذي يفوق كل عقل، يملأ كيانى ويغمر كل الشعب ويحل في الكنيسة، وكأن الكنيسة قد ارتفعت فصارت سماء، أو كأن السماء قد اتضعت وحل مجد الرب على الأرض. عندئذٍ تحضرنى الصورة التي رسّمها سفر أخبار الأيام، عندما وقف اللاويون المغنون أجمعون آساف وهيمان ويدثون، شرقى المذبح، بالصنوج والرباب والعيدان والكهنة ينفحون في الأبواق، فكان لما صوت المبوقون والمغنون كواحد، صوتاً واحداً لتسبيح الرب وحمده، «أن البيت بيت الرب امتلأ سحاباً، ولم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحاب لأن مجد الرب ملأ بيت الله». (٢٤-٣٢: ٥).

إنها ليست معجزة... إنها حقيقة يجب أن نعيشها... أننا عند تسبيحنا بصوت واحد تتحول الأرض إلى سماء ومجد الرب يملأ المكان ويكون السحاب هو أحد مظاهر هذا المجد، لكن للمجد مظاهر أخرى كثيرة غير السحاب، إذا شعرنا بها تأكيناً أن مجد الرب قد ملأ البيت أو الكنيسة أو القلب.

(١) كانت الموسيقى قديماً وحتى القرن السادس عشر تكتب بغير الفواصل الرأسية التي تحدد المازورة "Bar". ثم بدأ في القرن السابع عشر استخدام خط رأس يقطع المدرج الموسيقي ليفصل المازورات عن بعضها البعض.

والسلام... سلام الله هو أحد هذه المظاهر. فإذا ذابت جبال الكراهية والحدق، وترزللت تلال الحسد والنميمة، وتحطم أغلال الشهوة داخل هذا الشعب وهو يصرخ بصوت واحد قائلاً «إبورو يا ملك السلام» فإن ذلك يعني أن مجده الرب قد ملأ الكنيسة، وسلمته قد حل في قلوب المؤمنين.

إن هذا اللحنحزين الممتلئ بقوة الرجاء المصاغ في مقام «عجم» تخلل مفرداته بين كل «ربع» أو كوبليه ^(١) كلمة كيريه إليسون ثلاثة مرات، ومعناها «يا رب إرحم». إن الشعب يدرك تماماً احتياجه الشديد لمراحم الله الواسعة، في زمن غاب فيه السلام. سلام الله الذي يحتاجه جميعاً. سلام الله الذي متى حل على المؤمنين سيصرخون مع داود: «الله لنا ملجاً وقوّة... لذلك لا تخشى ولو ترثّخت الأرض ولو إنقلبت الجبال إلى قلب البحار... الله في وسطها فلن تتزعزع...» (مز ٤٦).

لذلك بعد أن تحل عليهم مراحم الله يصرخون قائلين: «عمانوئيل إلينا في وسطنا الآن...» إنه الإيمان بوجود الله في وسط الشعب المسبح بصوت واحد الذي سيطهر قلوبهم ويشفى أمراض نفوسهم وأجسادهم.

وعندما يتتأكد الشعب بأن الله حقاً في وسطهم يصرخون بنفس اللحن قائلين: «تین او اوشت امموک او بخرستوس» أي: نسجد لك أيها المسيح، وبالسجدة يكون الختام، وينتهي اللحن.

إن ابورو بالحانه الثلاثة، يمثل عبقرية موسيقية روحية، لها القدرة على جذب إنتباه أي موسيقى مهما كان إنتمائه لأي من المدارس الموسيقية المختلفة.

وأذكر أنني قابلت أحد الموسيقيين المشهورين وهو صاحب مدرسة موسيقية حديثة، وكنت أثق أنه عند سماعه لهذا اللحن فإنه لن يرافق له لإختلاف طابعه وشكله ومذاقه عن طابع الأغنية الحديثة التي هو رائدتها. فإذا به قد إنفعل باللحن وشد بذهنه، وظننت أن شروده إنما هو تعبير منه عن مللـه من سماع اللحن، وحاولـت خلسة إيقاف جهاز الاستماع «الكاسيـت». فإذا به ينـهـرـنـى لـكـىـ أـتـرـكـهـ لـلـنـهـاـيـةـ. ولـمـ فـرـغـ مـنـ الاستـمـاعـ قالـ لـىـ :

«إن هذا اللحن فجر في داخلي مشاعراً عجيبةً، وفي خيالي صوراً وأيقونات كانت تتحرك أمامي وكأنها شريط (فيديو) قد تم تسجيلـهـ بـأـحـدـ الأـدـيرـةـ».

(١) الكوبليه هو مقطع غنائي أو شعري.

+ إلهى ... ليتنى أقتنى سلامك فى داخلى، لكى لا أرتعب، إذا الدنيا ماجت من
حولى. أو إذا ما انقلبت الجبال إلى قلب البحار .

إلهى أعطنى أن يكون تسبيحى مثل بولس وسيلا اللذين وهما فى السجن كانا
يصليان ويسبحانك ... فحدثت بفترة زلزلة عظيمة حتى تزعزعت أساسات السجن ...
وإنفتحت الأبواب ... وإنفك قيود.

ليت تسبيحى يفك قيود خطىتك فأتحرر بك، ولا يملك على قلبي إلا أنت،
أعطنى عندما أصبح لك، أنأشعر بأنك الله حال بيننا وفي وسطنا، فأراك بمجدك،
وبنورك أعاين النور، عندئذ أبصر جيداً، فأعرفك ملكاً متوجاً على قلبي، فأصرخ
قائلاً "إبورو"

«يا ملك السلام ... أعطنى سلامك».



لحن ... يا ملك السلام

| | |
|--|--|
| Πονρό ήτε ταχιρηνή : οι ην ήτεκαχιρηνή : σελη ην ήτεκαχιρηνή : χα νεπνοβι ην έβολ . | ياملك السلام أعطنا سلامك ، قررتنا سلامك ، واغفر لنا خطابانا . |
|--|--|

| | |
|---|---|
| Хор èвoλ и нижаки : итe тeккaнciя : аpicoвt èpos : и нeскiи иa èneи . | فرق أعداء الكنيسة وحصنها فلا تترزع إلى الأبد . |
|---|---|

عمانوئيل إلهنا فى
وسطنا الآن بمجـد
أبيه والـ روح
القدس : **القديس**

Ἄτεψιμον ἐρον τηρεν : لیبارکنا کلنا
 Ἄτεψτονθو ἀπενδητ : Ἄτεψ- ویطھر قلوبنا
 ταλбо ἀπیڈھولی : Ἄτε نεن- ویشفي امراض نفوسنا
 ψυχη نεم نېنسۋىد . وأجسادنا .

نَسْجَدُ لَكَ أَيُّهَا الْمَسِيحُ
مَعَ أَبِيكَ الصَّالِحِ
وَالرُّوحِ الْقَدِيسِ، لَأَنَّكَ
صَلَّيْتَ وَخَلَصْتَنَا.

Glossary

| Coptic | English | Arabic |
|-------------|--------------|------------------------|
| οὐρό | king | ملك |
| χαρηνη ى | peace | سلام |
| επι | grant / give | اعطٍ . هبٍ |
| επενη | establish | قرّن . ثبّت . أسسْ |
| χα ... ἐβολ | forgive | اغفرْ |
| μοβι | sin | خطية |
| χωρ ἐβολ | scatter | فرقٌ |
| χαχι | enemy | عدو |
| εκκλησια | church | كنيسة |
| ἀρισοβτ | fortify | حصنٌ |
| κιν | shake | يتزعزع |
| ψα ἐνερ | for ever | إلى الأبد |
| μον† | god | الله |
| Φηνον† | God | الله |
| μη† | middle | وسط |
| †μον | now | الآن |
| ώον | glory | مَجَد |
| ιωτ | father | أب |
| πνευμα ى | spirit | روح |
| εθοντاب | holy | قدُّوسٌ . قدسٌ . مقدسٌ |

ى = الكلمة يونانية الأصل

(!) = علامة نداء أو تعجب أو فعل أمر

| Coptic | English | Arabic |
|-----------|-------------------|-----------|
| כְּבֹר | bless | بِيَارِكْ |
| תְּהִרֵּן | all of us | كُلُّنَا |
| תְּוַבָּה | purify | يُطَهِّرُ |
| خَات | heart | قَلْبٌ |
| ταλβό | cure / heal | يُشْفِي |
| ψωσι | illness / disease | مَرْضٌ |
| ψυχή ى | soul | نَفْسٌ |
| сωμα ى | body | جَسَدٌ |
| οὐρωψία | worship | يُسْجُدُ |
| ασαθος ى | good | صَالِحٌ |
| إِ | come | يَأْتِي |
| сω† | save | يُخْلِصُ |
| ηαι | have mercy | يَرْحَمُ |

ПОТРО

يُنْطَقُ أَبْزَرُو

$\text{♩} = 100$

من الحان الأعياد والأكاليل

pi or po
n'te t
sh ph
NH: mo i na n
TE
K si
ph NH: ceu ni na n
TE
K si
ph NH: xa
ne n no Bi na

ПОТРО

A musical score for a vocal piece titled "ПОТРО". The score consists of eight staves of music in G clef, 2/4 time, and B-flat key signature. The lyrics are written below each staff in both Russian and Arabic script. The vocal line includes various vocal techniques such as slurs, grace notes, and dynamic markings like 'Bo', 'p', and 'rit'. The score concludes with a 'Fine' at the end of the eighth staff.

Below the score, there is a note in Arabic:

ملحوظة: يتم إعادة السندي للأربعة إستيفونات.

หมาย: علامة تعنى الحفظ غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (سيكروتون).

ПОТРО

يُنْطَقُ أَبُورُو

= 100

من ألحان التسبيحة

The musical score is composed of four staves of music for a single voice. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The tempo is indicated as = 100. The lyrics are written below each staff, corresponding to the musical notes. The first staff has lyrics: 'потро', 'ро', 'нте', 'т', 'и', 'рннхъ', 'ио', 'и'. The second staff has lyrics: 'на', 'нн', 'тек', 'и', 'рннхъ', 'сени', 'нан', 'и'. The third staff has lyrics: 'тек', 'и', 'рннхъ', 'ханен'. The fourth staff starts with a measure number 10, followed by lyrics: 'но', 'и', 'нан', 'и', 'бохъ.'.

ملحوظة: يتم إعادة المرجع خمس مرات للأربعة إستيخونات والختمة.
: علامة تعنى الحفظ غير الكامل "ال المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكروتون).

ПОТРО

ينطق ابو رود

من ألحان أسبوع الآلام

$\text{♩} = 100$

Потро нтети ви рн нн: тои наан н
тек ви рн нн: сен ни наан н
тек ви рн нн: ха наен но ви наан е
вол кр ие е ле н ко н
кр ие е ле н ко н кр ие е
ле н ко н тен ор аш т и мок ш Пхриц
то с неи Пекишт н а са оо с
неи ил пней ма есог а ви хе ат ашк ак

Rit.

Fine

ملحوظة: يتم إعادة المرجع للأربعة إستيختونات متضمنة المرد كبريه إليسون.

التدوير الموسيقى: جورج ميرلس

٢- لحن: ٥٣٥٠٥٢٥

وينطق بالعربية: غولغوtha

+ يقال في نهاية الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة.

+ ونصه موجود بكتاب خدمة الشamas والألحان بصفحة ٤٨٨.

لغة اللحن :

كلمات هذا اللحن هي مزيج من اللغة القبطية واللغة اليونانية، وإن كان معظمها باللغة القبطية، ما عدا الجمل التي تبدأ بـ "ذوكسابترى..... كي نين..... آجيوس..... فهى باللغة اليونانية.

المناسبة التي يقال فيها اللحن :

يقال هذا اللحن في ذكرى دفن السيد المسيح. في نهاية طقس صلاة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، ويسمى بـ "قانون الدفنة". وأثناء التسبيح به، يلتف الشمامسة حول المذبح، ويأخذ كبير الكهنة أيقونة الدفن أو أيقونة الصلب ويلفها بستر كتان أبيض ويضع عليها الصليب ويدفنهما في الورد والحنوط، ويوضع خمس حبات قرنفل أو بخور، إشارة إلى المسامير وإكليل الشوك والحربة، ثم يغطيها بالإبروسفيرين و يجعل منارتين عليهما شمعتان مثال الملائكة الذين كانوا في القبر المقدس واحد عند الرأس والآخر عند الرجلين.

والجلجلة بالعبرانية أو "الإقرانيون" باليونانية، هي الموضع الذي صلبوا فيه رب المجد وهو باسط يديه، ولصين عن يمينه وعن يساره قد صلباه معه. وهو مكان بالقرب من أورشليم لكنه خارج أسوارها إذ يقول القديس بولس :-

«لذلك يسوع أيضاً لكي يقدس الشعب بدم نفسه تألم خارج الباب. فلنخرج إذاً إليه خارج المحلة حاملين عاره» (عب ١٢: ١٢).

ويبدو أنها كانت بقعة منظورة. إذ يقول الكتاب «وكانت أيضاً نساء ينظرن من بعيد، بينهن مريم المجدلية» (مر ٤: ١٥).

والكلمة مأخوذة عن اليونانية "كرانيون". ويظن البعض أن هذا الإسم أطلق على هذا الموضع بسبب الجماجم الكثيرة المكسوقة الغير مدفونة. وأخرون قالوا إن المكان

كان ساحة للإعدام، لكن التفسير العادى والشائع هو أن المكان كان تلاً على شكل جمجمة.

وفي المساء بعدهما أسلم يسوع الروح، جاء يوسف الذى من الرامة "مدينة اليهود"، وهو رجل غنى وهو تلميذ ليسوع، وكان مشيراً غنياً ورجالاً صالحًا باراً وعضو فى مجلس السنهرىم. ويقال أنه رفض حضور جلسة محاكمة السيد المسيح، وأنه إمتنع عن التصويت، هذا لأنه لم يكن موافقاً لرأيهم وعملهم.

ولقد كانت الشريعة اليهودية تقضى بـألا تبيت جثة المحكوم عليه بالإعدام على آلة التعذيب، وكان القانون الرومانى يجيز لذوى الحكم عليه بالموت، أن يطلب جسده ويأخذه. فتجاسر «يوسف الرامى» وطلب جسد المسيح من بيلاطس ليتمكن من دفنه قبل دخول السبت، إذ كان يملك بالقرب من الجلجثة بستانًا تحت فيه قبرًا، فأعطى له جسد يسوع ليدفنه، وقد شاركه «نيقوديموس» في هذا الشرف.

و«نيقوديموس» هذا أيضًا كان عضواً في مجمع السنهرىم، وهو فريسي واحد من رؤساء اليهود، وهو الذى ذات يوم، جاء إلى المسيح ليلاً لكي لا يراه أحد، ليشاوره ويباحثه في أمر الولادة الثانية الروحية وقد إقتنع بكلام يسوع، لهذا دافع عنه في السنهرىم عندما هاجمه الفريسيون قائلاً لهم :-

«أعل ناموسنا يدين إنساناً لم يسمع منه أولاً ويعرف ماذا فعل» (يو 7: 50).

فأخذ «يوسف» و«نيقوديموس» جسد يسوع، ولفاه في لفائف من الكتان النقي مع الحنوط ووضعاه في قبر جديد منحوت في صخرة. وبينما هما يكتفانه ويضعان عليه طيباً، صارا يسبحانه وعيونهما تفيض دموعاً، وكان تسبيحهما هذا هو أساس قانون الدفنة الذي ترددت الكنيسة حتى الآن.

أسلوب أدائه :

هذا اللحن يؤديه جميع الشمامسة، وهم ملتفون حول المذبح، في الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة الكبيرة، بدون استخدام الناقوس أو المثلث.

المقام الموسيقي وسرعة أداء اللحن:

إن هذا اللحن يضرب بجذوره لآلاف السنين، وعندما ندقق السمع إليه نجد أنه غاية في بساطة التركيب الموسيقي. حتى أنه يوحى للسامع، بأن الجملة الأولى منه تبدو وكأنها لحنٌ من ألحان "التعديد" السائدة في ذلك الوقت.

ويؤكد الفيلسوف «فيلو» الإسكندرى من القرن الأول الميلادى «أن جماعة المسيحيين الأولين قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية ومن بين هذه الألحان، لحن «غولفوثا» الذى كان يرتله الفراعنة أثناء عملية التحنيط وفى مناسبة الجنائز».

وربما هذا يجعلنى أعتقد أن جزءاً من هذا اللحن، هو ذات اللحن الذى سبج به يوسف ونيقوديموس، أثناء دفن السيد المسيح. فالمنطق يؤكّد أن لحظات دفن يسوع، لم تكن ليوسف ونيقوديموس، لحظات تأليف موسيقى، وتعبير نعمى لحالة روحية يعيشانها، بقدر ما كانت لحظات تأثر باللغ من الحزن الشديد، وإندهاش وتعجب، «كيف يموت ذاك الذى يهب الحياة؟» لذا فهما قد سبحا بالنغمات التى يخترنها فى العقل الباطن من الخلايا الموسيقية "Themes"، والتى يسترجعها العقل الوعى من مواقف مماثلة، وجاء بعد ذلك الآباء الأولون فوضعوا التصور النهائى لهذا اللحن من كلمات وجمل موسيقية، لذا فإن لى رأى شخصى أود أن أقوله بهذا الصدد، وهو أن لحن غولفوثا هذا، ينقسم إلى جملتين موسيقيتين أساسيتين :-

+ الجملة الأساسية الأولى وهى التى ينطبق عليها قول «فيلو» الفيلسوف من أنها من الخلايا الموسيقية الفرعونية، التى أخذها جماعة المسيحيين الأولين من مصر القديمة، ووضعوا لها النصوص المسيحية.

إذ تبدو وكأنها لحن من ألحان التعديل السائدة فى ذلك الوقت، لا فيها من بساطة التركيب وعدم الإزدحام بالنغمات «أربعة نغمات فقط»، ولأن هذه النغمات موضوعة فى منطقة غنائية سُلْمِيَّة^(١)، بسيطة يستطيع أى إنسان أن يؤديها بلا عناء حتى وهو مجهمش بالبكاء. فهى ليست فى منطقة القرارات الخفيضة^(٢) التى يتطلب أداؤها دقة وحذر، كما أنها ليست فى منطقة الجوابات الحادة التى يتطلب أداؤها مجھوداً.

+ أما الجملة الأساسية الثانية، فهى لا ينطبق عليها قول «فيلو» الفيلسوف، وذلك للأسباب الآتية :

(١) النغمات السُّلْمِيَّة : هي التى تنتظم داخل السلم الموسيقى صعوداً أو هبوطاً بنفس ترتيب درجاته دون قفزات .

(٢) كلما إنخفضت النغمات كلما إزدادت غلظتها وتسمى منطقة العزف أو الغناء التى بها نغمات منخفضة بمنطقة القرارات حيث يكون الصوت فيها داكناً رخيمـاً.

- أن الصياغة الموسيقية وأشكال المونتاجات مختلفة عن الجملة الأولى.
 - أن أداؤها يتطلب عناء فائقة لما فيها من قفازات صوتية «خامسة تامة»، وحركة سريعة لبعض النغمات.
 - أن هذه الجملة الثانية يتطابق فيها المعنى اللفظي مع التعبير النغمى، أى أنه عندما تكون كلمات اللحن «أفؤش إيفول إنچى بي مونى» ومعناها «فصرخ اللص» ترتفع النغمات وتحدث قفازات صوتية^(١) وتتحرك النغمات سريعةً لتعبر عن هذا المعنى اللفظي، الأمر الذى لا يمكن أن يحدث إلا بالتأليف الموسيقى المعاش، وهو ما كان يصعب حدوثه وقت قيام يوسف ونيقوديموس بدن جسد السيد المسيح.
- وتوجد باللحن بعض الكلمات اليونانية والتى تشير إلى أن هذا اللحن قد انتقل من اللغة المصرية القديمة إلى اليونانية ثم إلى القبطية.
- واللحن من مقام «عجم» المعروف بالسلم الكبير وهو أبسط سلم موسيقى في المقامات الشرقية والغربية على السواء.
- أما الميزان الموسيقى البسيط التركيب فهو ثانى (٤/٢) أى أنه لا يتعدى ضربتين إيقاعيتين الأولى قوية والثانية ضعيفة.
- وأما سرعة اللحن، فهى تقدر بحوالى ٨٠ نبضة في الدقيقة، ويجب ألا تزيد عن ذلك، وإلا تحول اللحن إلى «mars عسكري»، فقد لمسة الحزن التي تتلفح بها نغماته.

الشرح والتأمل :

تتلخص موسيقى هذا اللحن في جملتين صغيرتين : الجملة الأولى وهي أساسية، تتكون من ثمانى موازير فقط، لا ينطق فيها من السلم الموسيقى سوى أربعة نغمات، وكأن يوسف ونيقوديموس من فرط أنهما مجهشان بالبكاء أثناء وضع الطيب على جسد الحبيب - لم يستطعوا أن ينطقا بأكثر من هذه النغمات الأربع.

فالحال الصوتية متهدجة لا تستطيع أن تعلو إلى نغمة خامسة. إنما ينظران إلى هذا الوجه المقدس في إندهاش وهما يتساءلان :-

كيف يموت ذاك الذي يهب الحياة! كيف يموت الذي تسبحه الملائكة بغير فتور على الدوام قائلين «قدوس الحى الذى لا يموت».

(١) القفازات الصوتية : هي المسافة بين نغمتين غير متتاليتين في السلم الموسيقي.

وعندما يتذكران تسبحة الملائكة يجدان نفسيهما يسبحان بصوت مبحوح "Fioco" قد دفدهم البكاء.. فلا يتبقى لهما في الجنجرة من أحبابي تقدر على الإهتزاز سوى هذه النغمات الأربع... فيظلان يكررانها عشرة مرات .

وبينما هما يكفناه ويضعان الطيب يتذكرا صرخ اللص اليمين قائلاً :-

«إذكرني يا رب متى جئت في ملوكتك»، وعندئذ يدركان أن صرخ اللص اليمين قد انتشله من الهاوية والهلاك الأبدي إلى النعيم والملكت الأبدية، لذا يحاولان هما أيضاً أن يصرخا مثله رغم الصوت المبحوح فلا تأتي إلا نغمة خامسة لم تكن موجودة من قبل في الجملة الأولى التي تكررت عشرة مرات. وتكون النغمة الخامسة هذه هي ثمرة جهادهما وتعبهما، ورغبتهمَا في الوصول إلى العلو الذي صار إليه اللص اليمين.

لذا تتحول تسبيحتهما إلى شكل آخر، بجملة ثانية، هي في الحقيقة أكثر قوة من الجملة الأولى إلا أنها أكثر نعومة. إنها تبدأ بقفزة إنسابية "Glissando"، تتسلق النغمات الخمس في سرعة خاطفة لتعبر عن كلمات : «أفؤش إيفول إنجي بي سوني» أي "صرخ اللص". وهذه السرعة الخاطفة لمسافة "خامسة تامة" "Perfect Fifth" هي سرعة ليست بغريبة، لأن الصورة المرسومة الآن في عقل يوسف ونيقوديموس هي صورة هذا اللص الذي في سرعة خاطفة، سرق ملوكوت السموات وفردوس النعيم. فلماذا هما أيضاً لا يسرقانه بلحن يقفز، فيعلو بهما إلى ألحان الطغمات السمائية النشرة في أرجاء الجلجلة.

إن صورة ذلك اللص تجعلهما يرددان هذه الجملة الثانية أربعة مرات. ثم ينحنيان في خشوع أمام هذا الجسد المائل المائل حياة، ليطلبان منه في توسل «أسنا مستحقين أن نكون مثل ذلك اللص اليمين»... إننا نعرف خطايانا إنها كالقرمز، لكن جسدك المقدس هذا ودمك الكريم المنبع من جنبك المطعون تجعلها تبيض كالثلج. لذلك يعودان مرة أخرى إلى الجملة الأولى الرقيقة العذبة الحزينة ذات الأربع نغمات ليقولا في توسل : «أرى بما ميفنى أو باشويس» الذي تفسيره :

«إذكرني يا رب متى جئت في ملوكتك»، ويظلان يكررانها أربعة مرات أخرى. حتى يأتي إليهم صوت الرب الوديع وهو يقول لذلك اللص :-
«اليوم تكون معى في الفردوس».

نعم لن يستطيعا أن ينسيا ذلك الصوت العجيب، صوت وديع لكنه يحطم الأرض،

ويقطع لهيب النار. صوت وديع لكنه يزلزل برية قادش ويجرد الغابات ... إنه نفس الصوت الذي صرخ بصوتٍ عظيم قائلاً «لعاذر، هلم خارجاً»، لقد أقامه بصرخة. من بين الأموات. إنه يقدر أن يقيم من موت الخطيئة.

نعم لقد تذكر يوسف الرامي خططيته، كيف آن له وهو تلميذٌ ليسوع، أن يتستر خوفاً من اليهود، كان عليه أن يطرح الخوف خارجاً. وقد طرحة، عندما تجاسر ودخل إلى بيلاطس وسألها أن يأخذ جسد السيد المسيح. لم يعد للخوف مكانٌ في قلبه لذا يمكن للأصوات أن تعلو مرة أخرى ويمكن للجملة الثانية ذات النغمات الخمس وذات الفقرة الإنسية «Glissando». أن تعود مرة أخرى وأن تتكرر هكذا سبع مرات.

ويظل هكذا اللحن مزيجاً من الحزن الهدائ تارة. ومن القوة الحزينة تارة أخرى. حتى ينتهي اللحن بالجملة الأولى. ذات النغمات الأربع عندما ينتهي من دفن الجسد الميت الذي للمسيح الحي فيسجدان أمام القبر وهم يذرفان الدموع المحتون. قبل أن يتوارى عن أعينهما هذا الجسد المقدس بذلك العجر العظيم.

يا من بالموت دست الموت بعديما تأمت. أعطنى أن أعتبر عذابك كنزي وإكليل الشوك مجدى، وأوجاعك تنعمى، ومرارتكم حلاوتى، ومحبتكم فخرى وشكري.. اللهم لا تدع اللحم والدم يظفران بي. ولا للشيطان أن يصرعنى. بل أعطنى أن أذوق مع يوسف ونيقوديموس بهجة هذا اللحن الحزين، «الغولغوtha».

لحن .. الجملة Soliloquy

Σολιλοκούεια : πι-
κράνιον ψιλετογεινιν : πιμα ἐτ-
αγαψκ Πόσ ήθητη : ακφωρψ
ήπεκχιχ ἐβολ : αγιψι νεψακ
ήκεσονι σηνα : σατεκογίναλ
νεψ σατεκχαβη : ήθοκ εκχη
ζεη τογηντ : ω πισωτηρ
ήδαθοс .

Δοξα Πατρι κε Τρι ρε κε
ἀτιω Πνευματι .

Δψωψ ἐβολ ήχε πισονι :
ετσαογίναλ εψχω ψιοс : ρε
αριπαμενι ω Παбоис :
αριπαμενι ω Παсωтηр :
αριπαμενι ω Παօրο : ακψαη
ζεη τεκμετογρο .

Δψερογω ηδη ήχε Πόσ : ζεη
ογέμη ψιλετρεμραψ : ρε
ψφοογ εκεψωπι νεψηι : ήχρηι
ζεη ταψετογρο .

Κε ηψη κε ḥι κε ρο τογ
ἐψηναс τωη ἐψηνωη ḥηηη .

الجملة بالعبرانية ،
الاقرانيون باليونانية ،
الموضع الذي صلبوك فيه
يارب . سطت يديك ،
وصلبوا معك لصين عن
يمينك وعن يسارك ، وآت
كائن في وسطهما أيها
المخلص الصالح .

المجد للاب والابن
والروح القدس .

فصرخ اللص اليمين
قائلاً : اذكـرنـى
ياربـى ، اذكـرنـى
يـامـلـصـى ، اذكـرنـى
يـامـلـكـى ، متـى جـئـتـ فى
مـلـكـوتـكـ .

أجـابـهـ الـربـ
بـصـوـتـ وـدـيـعـ : أـنـكـ الـيـوـمـ
تـكـوـنـ مـعـىـ فـىـ
مـلـكـوتـكـ .

الآن وكل أوان وإلى
دهر الدهور آمين .

Μαὶ ἡγέ τιλικεος : Ιωσηφ οελ
 Νικολιوس : αγνι ἡτσαρζ ἡτε
 Πιχριستοс : αγι ἡονсохен ἐхрhi
 ἐхωq : αγкосq αγчaq 5en
 ονиухaг : εγнωc ἐроq εγжw
 ииоc :

جاء الصديقان يوسف
 ونيقوديموس ، وأخذا
 جسد المسيح ، وجعلوا
 عليه طيباً ، وكفاه
 ووضعاه في قبر ، وهما
 يسبحانه قائلين :

Χe ἀδιοс ò Θεoс : ἀδиоc
 ιexгрoс : ἀδиоc αθaнaтoс : ò
 естaтpѡeиc 2i ήиaс ἐлeнcoл
 ииaс .

قدوس الله قدوس
 القوى قدوس الحى الذى
 لا يموت ، الذى صلب عنا
 ارحمنا .

Glossary

| Coptic | English | Arabic |
|---------|---------------------------|-----------------|
| σoлs0θa | calvary | الجلة / الجمجمة |
| χeрpeoс | Hebrew | عبري |
| oтeиниn | Greek | يوناني |
| αγaшk | <i>you were crucified</i> | صلب |
| ακФωpш | <i>you stretched out</i> | بسطت |
| хiк | hand | يد |
| иiи | crucify | يصلب |
| нeиak | <i>with you</i> | معك |
| coni | <i>criminal / thief</i> | مجرم / لص |

| Coptic | English | Arabic |
|------------|---|---------------|
| ϲນѧг | <i>two</i> | اثنان |
| օրὶນາւ | <i>right</i> | يمين |
| ҳѧບн | <i>left</i> | يسار |
| χн | <i>put</i> | موضوع |
| сѡтнр | <i>Savior, Redeemer</i> | مخلص |
| ѡѡ էвօλ | <i>cry</i> | يصرخ |
| ε҃χω ֻυսօс | <i>saying</i> | قائلًا |
| Ճրմաներі | <i>remember me</i> | اذكوري |
| ԱԵՏՈՐՈ | <i>kingdom</i> | مملكة . ملکوت |
| εրօ՞w | <i>answer</i> | يُجيب |
| ծաи | <i>voice</i> | صوت |
| ԱԵՏՐԵՄՐՃՐՋ | <i>mild</i> | وديع |
| ԱՓօօՐ | <i>today</i> | اليوم |
| ցՈՒ | <i>be</i> | يكون |
| ՆԵՄԻ | <i>with me</i> | معي |
| ՃՈԿԵՕԾ ى | <i>saint</i> | صديق |
| ՃՐԵ | <i>took</i> | أخذ |
| ՚ՏՅԱՐՀ ى | <i>the body</i> | الجسد |
| COXEN | <i>ointment</i> | طيب . عطر |
| ՃՐԿՕԾՎ | <i>they prepared him for burial</i> | كفناه |
| ԱԽՃՐ | <i>tomb</i> | قبر |

SoLaSoea
يُنْطَقُ غُولْغُوثَا

من ألحان الجمعة العظيمة

♩ = 80

The musical score consists of eight staves of music for a single voice. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The vocal range is mostly within the soprano and alto voices. The lyrics are written below each staff in both Russian and Arabic script. The vocal parts are separated by vertical bar lines.

Below the score, there is a note in Arabic:

للتداوين الموسيقى جورج كيرلس

Staff 1: so lo so ea mmet se b pe o

Staff 2: c: pi k pa ni o n mmet ot ei

Staff 3: ni n: pi ua 'e ta t a shk 'pi bo

Staff 4: ic'n shn ty: ak phor sh 'n ne k

Staff 5: xi x'e bo x: ar 'i shne ua k

Staff 6: nke co nic na ty: ca tekoti na u

Staff 7: ne mca te k xa bn: n eok ek

Staff 8: xh de n tot un t: w

Σολυοεα

Musical score for the song Σολυοεα. The score consists of eight staves of music in G clef, 2/4 time, and a key signature of one flat. The tempo is indicated as $\text{♩} = 95$ for the first section and $\text{♩} = 80$ for the second section.

The lyrics are written below each staff:

πι σω ΤΗ π ή à οα εο
σ. 20 ζά Πατρι κε Υι
ώ κε à σι ω Π νε
τ μα τι. αφ
ώ γε βο λη κε πι
σο νι: ετ σα οτ 100
χω μος: κε à πι πα με
τ ι ω πα σο τις à
110

Голубка

ri па ме γι ω па Сω τн р: а
 120
 ri па ме γι ω па Ог
 po:
 po:
 ακ γαν i
 130
 əн тe к
 мe
 τ ог ро.
 95
 &q ε
 140
 рoγω на ə н xε
 π 6о i с: əн oг c мn
 150
 мe тre и ra τ ψ: xε
 160
 мфo ог ε к `ε ψω πи ne мhi: n

Σολυοεα

♩ = 80

ρη θεν ταμε τ ου ρο. κε νην κε` | κε
 170 ιc τοv c . ε
 ω ηαc τω η `ε ω νω
 180 η`α υη η. ατ`ι `η
 ξε η`ι 21 κε ο
 190 η. ιω σηφ ηε υ η`ι κο
 - 200 - -
 ςη υο ηι ατ`ι η`η η`η
 π ζ η`η ηι ηι πι ηι πι ηι ηι ηι
 ατ`ι ηι ηι

Соло

A musical score for soprano solo, featuring six staves of music with corresponding lyrics in Greek. The score is in G clef, common time, and includes dynamic markings such as 'Rit' (ritardando) and 'Fine'. The lyrics are as follows:

τὸν οὐρανὸν εἶπε πρὶν εἰ καὶ φέ
ατο κοσμοῦ καὶ φένεντο μέσα τοῖς
εγγεγόρησε πότερον εἴ τι καὶ μόνο
εἰς ξεῖνα τοῖς οὐρανοῖς θεοῖς οὐκ
ατοί τοῖς οὐρανοῖς σχετάτοις
οὐαῖς εἶπε πάτερ νατοῖς οὐτατοῖς
θεοῖς δικαιούσαις εἰλεγένοις οὐαῖς.

٣- لحن حـٰن N̄pręcBia

وينطق بالعربية: هيتن ني ابرسقنيا

+ ويقال بعد صلاة الصلح في القدس الإلهي الغريغوري.

+ ونصه بكتاب خدمة الشمس والألحان بصفحة ٨٥.

لغة اللحن

اللحن كل مفرداته باللغة القبطية فيما عدا الجملة الأخيرة «إليوس إيرينيس ثيسيا إني سيؤوس» ومعناها «رحمة السلام ذبيحة التسبيح» فهي باللغة اليونانية وقد كانت كتب الخواجيات القديمة تضع هذه الجملة منفصلة عن بشفاعة والدة الإله وبعد قول الشمس «قدموا حسب الرسم».

المناسبة التي يقال فيها اللحن

يقوله الشعب بعد صلاة الصلح التي فيها صالح السيد المسيح السمائيين مع الأرضيين بعد أن قدم ذاته ذبيحة حية كفاراة عن خطايا العالم كله.

حيث يقول الشمس أولاً داخل الميكل مرد «أسبادستي» ومعناه «قبلوا بعضكم بعضاً» فالتقبيل هنا تعبير عن المصالحة والتسامح وعلامة إتحاد أعضاء الكنيسة في جسد واحد وروح واحد.

وفي هذه الأثناء يرفع الكاهن بمعاونة الشمس الستر الأبيض «الأبروسفيرين» المصنوع من الحرير أو الكتان والمثبت فيه جلاجل وذلك لأن رفع هذا الستر من فوق المذبح يشير إلى الحجر الذي ذُحرج عن قبر وإهتزاز الجلاجل المثبتة به تشير إلى الزلزلة العظيمة التي حدثت وقت القيامة المجيدة.

ثم بعد ذلك يقال لحن «هيتن ني» ومعناه «بشفاعة والدة الإله القدس مريم يارب أنعم لنا بمغفرة خطايانا».

أسلوب أدائه :

هذا اللحن يؤديه كل الشعب بروح واحدة إذ أنهم جميعاً قد شعوا بالمصالحة بعد صلاة الصلح والتقبيل المقدس. ولا يستخدم في أدائه الناقوس أو المثلث.

المقام الموسيقي وسرعة أداء اللحن:

اللحن من مقام "حجاز عجمي" ويتحول قرب النهاية الى مقام "حجاز أويجي" ويبدأ اللحن بسرعة نشطة تقدر بحوالي ١٠٥ نبضة في الدقيقة ثم يتتحول الى أداء أدليبي "Ad-libitum"^(١) حر غير مقيد بزمن إيقاعي ثابت وذلك في الجملة اليونانية الأخيرة التي ترجمتها: "رحمة السلام، ذبيحة التسبيح".

الشروح والتأمل:

«بشفاعة والدة الإله القديسة مريم يارب أنعم لنا بمغفرة خطايانا...» إن الشفاعة هي التوسط بين شخص وآخر، وهي دليل عربون محبة، وهي مؤسسة على أن معاملة الله للبشر ليست فردية فحسب بل جماعية أيضاً.

والصلة الشفاعية قديمة قدم نوح عندما «بني نوح مذبحاً وأخذ من كل الطيور الطاهرة وأصعد محرقات على المذبح. فتنسم الرب رائحة الرضا وقال الرب في قلبه لا أعود أعن الأرض أيضاً من أجل الإنسان .. ولا أعود أميّت كل حي كما فعلت» (تك ٨: ٢٠).

وقديمة قدم إبراهيم عندما تشرع عن شعب "سدوم" و "عمورة" فتققدم إبراهيم وقال «أفتسلك البار مع الأثيم .. حاشا لك أن تفعل مثل هذا الأمر أن تميت البار مع الأثيم. حاشا لك. أديان كل الأرض لا يصنع عدلاً؟» (تك ١٨: ٢٢).

وقديمة قدم صموئيل الذي قال: «إجمعوا كل إسرائيل الى المصفاة فأصلي لاجلكم إلى الرب» (أص ٧: ٥).

بل أن الروح القدس نفسه يشفع فينا بأناتٍ لا ينطق بها. والكنيسة تفرق بين من لهم حق الشفاعة من القديسين كالعذراء مريم والملائكة ويوحنا المعمدان، ومن لهم فقط حق السؤال والطلبة عنا، كباقي القديسين.

ولقد إستطاع الآباء الأولون المهمون بالروح القدس «أن يعبروا عن اللجاجة في طلب المغفرة وذلك بتكرار النغمة الأساسية "Tonic" في سرعة نشطة لمدة ثمانية موازير "Bars" وفي مقام "حجاز عجمي". ولو أن هناك لحنٌ ما في العالم تكررت فيه نغمة واحدة لمدة ثمانية موازير متتالية لصار هذا اللحن مرفوضاً من الجميع لسبب

(١) الأداء الأدليبي: هو الأداء الحر الغير مقيد بالضرب الإيقاعي المنتظم والذي يترك فيه الأداء بحرية للمرنن أو العازف.

الملل الذي قد يتسرّب إلى المستمع والمرنم معاً، وإنما في هذا اللحن جاء التكرار النغمي عبراً عن الإلحاد واللجاجة في طلب المغفرة. لأن هذا هو إيماننا الأقدس إذ يقول الأنجليل : «أفلا ينصف الله مختاريه الصارخين إليه نهاراً وليلًا وهو يتمهل عليهم، أقول لكم إنه ينصفهم سريعاً» (لو ١٨ : ٧) وأيضاً يقول «أقول لكم وإن كان لا يقوم ويعطيه لكونه صديقه فإنه من أجل لجاجته يقوم ويعطيه قدر ما يحتاج إليه» (لو ٨: ١١).

بل إن المسيح ذاته علمنا اللجاجة إذ «في جهاد كان يصلّي بأشد لجاجة وصار عرقه كقطرات دم نازلة على الأرض» (لو ٢٢: ٤٤).

والكنيسة تعرف جيداً معنى اللجاجة، لأنّه عندما قبض هيرودس الملك على بطرس يقول سفر أعمال الرسل : «وأما الكنيسة فكانت تصير منها صلوة بلجاجة إلى الله» (أع ٥: ١٢).

ولكن في غمرة التكرار النغمي المعبّر عن اللجاجة، تأتي لحظات الخشوع والسجود للرب، والسجود لا يكون بإحناء الجسد إلى أسفل فقط، بل بإحناء اللحن إلى أسفل مسافة «ثالثة صغيرة» عند كلمة «إيشويس» (ومعناها يارب) لأنّه للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد.

ويتكرر إحناء اللحن مرة أخرى بنفس المقدار عند الكلمة «تين أو أو شت» (ومعناها «نسجد») وكان الكنيسة تريد أن تجعل هذه النغمات هي التي تحرك جسدنا العقيلي لينحنى أمام المسيح.

ويتخلل اللحن لحظة تأمل قصيرة عند الكلمة «بخرستوس» (ومعناها «المسيح»). وكان اللحن يتطلب منك التوقف قليلاً لتعرف... من هو المسيح؟

إنه ابن الإنسان الذي سبّصره آتيا في سحاب بقوّة كبيرة ومجدٍ عظيم هيرسل ملائكته ويجمع مختاريه من الأربع الرياح من أقصاء الأرض إلى أقصاء السماء.

لذلك يعلو اللحن ليرفع رؤوسنا إلى السحاب لنرى ذاك الذي نذكره وهو آتيا بمجدٍ. وتمهل الجملة اللحنية السريعة لتعطي معنى الوقار والعظمة للسيد المسيح، ولتعطي فرصة للتأمل... هل أنا يارب أحد مختاريك الذين ستجمعهم من الأربع الرياح .. ومن أقصاء السماوات إلى أقصائها ..؟ ها أنا قد طلبت منك المغفرة يشفاعة والدتك القديسة مريم.وها أنا أريد أن أذوق حلاوة وعدك الصادق «إن كانت خطاياكم كالقرمز تبيض كالثلج».

لكن سرعان ما تنتهي لحظات التأمل هذه، عندما تأخذنا إيقاعات اللحن من جديد إلى السرعة النشطة الأولى لتجسـ لنا العقيدة الأرثوذكسيـة التي تؤمن بالثالوث الواحد مثلـ الأقانيم «نسجد لكـ المسيح مع أبيك الصالح والروح القدس». إنـها الثلاثة أقانيم والجوهر الـلهـي الواحد.

لذلكـ عندـ كلمةـ اكسـوتـيـ إـمـموـنـ «ـالـتـيـ تـعـنيـ :ـ وـخـلـصـنـاـ»ـ تـنـتـهـيـ مرـحـلـةـ فيـ هـذـاـ اللـحنـ،ـ حـيـثـ تـتـكـوـنـ مـاـ يـشـبـهـ القـفـلـةـ مـعـ نـهـاـيـةـ مـمـتـدـةـ «ـكـروـنـاـ»ـ لـتـبـدـأـ مـرـحـلـةـ جـدـيـدةـ هـامـةـ فيـ هـذـاـ اللـحنـ،ـ لـيـسـ لـهـاـ إـيـقـاعـاتـ بـلـ جـمـيعـهـاـ تـؤـديـ بـلـ قـيـودـ إـيـقـاعـيـةـ فـيـ شـكـلـ أـدـلـيـبيـ «ـAd-Libitumـ»ـ أيـ إـرـجـاحـيـ.

إنـهاـ الذـبـيـحةـ ..ـ الذـبـيـحةـ التـيـ تـشـغـلـ قـلـبـ اللـهـ مـنـذـ بـدـءـ الـخـلـيـقـةـ،ـ فـقـدـ إـسـتـشـعـرـ إـلـيـانـ إـلـأـوـلـ أـنـ الذـبـيـحةـ تـفـرـحـ قـلـبـ اللـهـ.ـ لـذـاـ أـسـرـ «ـهـابـيـلـ الصـدـيقـ»ـ فـقـدـمـ مـنـ أـبـكـارـ غـنـمـهـ وـمـنـ سـمـانـهـ،ـ فـنـظـرـ الرـبـ إـلـىـ هـابـيـلـ وـقـرـبـانـهـ.ـ وـكـانـتـ هـذـهـ هـيـ الذـبـيـحةـ فـيـ الـعـهـدـ الـقـدـيـمـ.

إـلـيـ أـنـ جـاءـتـ الذـبـيـحةـ التـيـ بـلـ عـيـبـ،ـ ذـبـيـحةـ خـلـاصـنـاـ ..ـ مـسـيـحـ الـذـيـ كـخـرـوفـ سـيـقـ إـلـيـ الذـبـحـ وـكـنـعـجـيـ صـامـتـيـ أـمـامـ الـذـيـ يـجـزـهـاـ،ـ هـكـذـاـ لـمـ يـفـتـحـ فـاهـ...ـ إـنـهـ الذـبـيـحةـ الـأـصـلـ التـيـ أـبـطـلـتـ الذـبـيـحةـ الرـمـزـ،ـ لـأـنـهـ هـكـذـاـ يـقـولـ «ـمـيـخـاـ النـبـيـ»ـ :

«ـبـمـ أـتـقـدـمـ إـلـىـ الرـبـ وـأـنـحـنـيـ لـلـإـلـهـ الـعـلـيـ.ـ هـلـ أـتـقـدـمـ بـمـحـرـقـاتـ بـعـجـولـ أـبـنـاءـ سـنـةـ،ـ هـلـ يـسـرـ الرـبـ بـأـلـوـفـ الـكـبـاشـ.ـ بـرـبـوـاتـ أـنـهـارـ زـيـتـ،ـ هـلـ أـعـطـيـ بـكـرـيـ عنـ مـعـصـيـتـيـ،ـ ثـمـرـةـ جـسـدـيـ عنـ خـطـيـةـ نـفـسـيـ؟ـ قـدـ أـخـبـرـكـ أـيـهـاـ إـلـيـانـ ماـ هـوـ صـالـحـ وـمـاـذـاـ يـطـلـبـهـ مـنـكـ الرـبـ،ـ أـلـاـ تـصـنـعـ الـحـقـ وـتـحـبـ الـرـحـمـةـ وـتـسـلـكـ مـتـواـضـعـاـ مـعـ الـهـكـ»ـ (ـمـيـ ٦ : ٨-٦ـ)

لـذـاـ قـامـ «ـدـاـوـدـ»ـ -ـ وـهـوـ إـلـيـانـ الـذـيـ إـسـتـحـقـ أـنـ يـدـعـيـ أـبـاـ الـمـلـصـ،ـ وـهـوـ أـوـلـ مـنـ أـعـطـيـ الـيـهـوـدـ تـسـبـيـحـاتـ عـلـيـ طـرـيـقـةـ جـدـيـدـةـ -ـ فـأـسـسـ نـظـامـاـ جـدـيـدـاـ لـعـبـادـةـ اللـهـ بـالـتـسـابـيـحـ وـالـتـهـالـيـلـ،ـ وـأـمـورـ كـثـيـرـةـ تـفـوـقـ نـامـوسـ مـوـسـىـ،ـ عـمـلـهـاـ دـاـوـدـ خـلـالـ مـدـةـ خـدـمـتـهـ،ـ وـهـذـاـ هـوـ سـبـبـ تـفـوـقـ سـفـرـ الـزـامـيـرـ فـيـ الـقـدـاسـةـ وـالـمـنـفـعـةـ،ـ حـتـىـ أـنـ الـيـهـوـدـ يـطـلـقـونـ عـلـيـهـ إـسـمـ «ـسـيـفـرـاـ تـهـلـلـيـمـ»ـ أـيـ «ـسـفـرـ الـتـهـلـلـيـلـ»ـ.

فالـتـرـتـيلـ هوـ ثـوـبـ الـصـلـاـةـ السـمـائـيـ الـذـيـ يـكـسـبـهـاـ وـقـارـاـ وـجـدـيـةـ حـيـثـ يـلـبـسـ التـسـبـيـحـ الـأـلـفـاظـ أـثـمـنـ أـوزـانـهـاـ الـشـعـرـيـ وـيـخـرـجـ الصـوتـ الـبـشـريـ حـامـلـاـ ذـبـيـحةـ النـغـمـ عـلـيـ أـسـمـيـ طـبـقـاتـهـ،ـ وـالـمـعـانـيـ تـرـتفـعـ وـتـتـدـرـجـ فـيـ رـقـتـهاـ وـمـشـاعـرـهـاـ حـتـىـ تـبـلـغـ أـوـجـ الـإـلـهـامـ،ـ فـيـرـتـفـعـ مـعـهـاـ قـلـبـ الـإـلـيـانـ بـتـلـقـائـيـةـ سـهـلـةـ مـتـىـ يـوـاجـهـ اللـهـ،ـ وـتـرـتفـعـ الـجـمـاعـةـ كـلـهـاـ بـنـفـسـ الـسـهـوـلـةـ وـبـأـلـفـةـ فـائـقـةـ لـحـدـودـ الـبـشـرـ حـتـىـ تـبـلـغـ إـلـىـ أـعـلـىـ درـجـةـ لـلـعـبـادـةـ،ـ وـبـعـدـ فـتـراتـ

قليلة من التريل المنسجم تبلغ الكنيسة إلى حالة شركة حقيقة مع الجوقات السماوية غير المنظورة، يستطيع الإنسان أن يحسها من الداخل والخارج.

ولهذا كانت صلوات داود النبي عبارة عن تسبيح ونشيد مستمر :

«سبع مرات في النهار سبحتك» (مز ١١٩ : ١٦٤)

وفي الحقيقة حينما يفعم القلب بحركة الروح تنفك عقدة اللسان فينطق الإنسان بنغمات تغير عن أعمق نفسه أشد مما تغير الكلمات.

لذا يقول «القديس يوستينوس الشهيد»^(١) :

«إني أعتبر الصلوات وتقديم الحمد - حينما تقدم من أشخاص معتبرين - تكون هي وحدها الذبائح الكاملة والمقبولة لدى الله»

وكثيراً ما تقدم الكنيسة التسابيح والألحان مصحوبة برفع البخور لتأكيد أنها في حد ذاتها ذبيحة حقيقة، بإعتبار أن الروح القدس يحل ويشارك في هذه الذبيحة الكريمة «لتستقم صلاتي كالبخور قدامك، ليكن رفع يدي كذبيحة مسائية» (مز ١٤١ : ٢) لهذا من الآن فصاعداً لن تكون بعد هناك ذبيحة سوي الذبيحة التي أحبها الله منذ الأزل «ذبيحة التسبيح» التي من أجل حبه لها أنشأ الملائكة لكي تقدم له كل حين ذبيحة تسبيح «أي ثمر شفاه معرفة باسمه» (عب ١٢ : ١٥)

وأيضاً يقول القديس «يوستينوس»^(٢) :

«إن الكرامة الوحيدة التي تليق بالله ليست حرق الذبائح بالنار، هذه التي أوجدها الله لقوم حياتنا، وإنما الكرامة له تكون بتقديم الحمد له بالتسبيح والألحان لأنه خلقنا» وداود النبي رأى فعلاً أن التسبيح ذبيحة حقيقة، فإهتم بصدق وإخلاص أن يقدمها بلا فتور، لذلك ما أكثر أن نسمعه يقول : «طفت وذبحت في مظلته ذبيحة التهليل» (مز ٢٦ : ٦). ويقول أيضاً بعد أن قطع كل رباطات الخطية «قطعت قيودي فلك أذبح ذبيحة التسبيح» (مز ١١٥ : ٨-٧). إن الإحساس الطبيعي للإنسان بعد أن ينال مغفرة الخطايا هو أن يرفع مثل داود ذبيحة تسبيح وحمد «أذبح لله حمداً» (هو ٢-١٤).

لقد جاء اللحن معبراً عن هذه الخطوات التي نعد فيها الذبيحة لكي تكون مقبولة، الحطب والجبال والسكنين والنار... فكان اللحن صادقاً متمهلاً يعبر عن الوقت

(١) الشهيد يوستينوس : الدفاع الأول.

(٢) المرجع السابق.

الذي يستغرق في الإعداد لها، يرتفع تدريجياً كلما اقتربت الذبيحة من لحظة إصعادها ومتى أصعدت إلى الآب السماوي يتغير مكانها من الأرض إلى السماء، لذا يتغير المقام الموسيقي إلى مقام «حجاز أويجي».

فيا إلها يا من قبلت ذبيحة "هابيل الصديق" إقبل ذبيحة تسبينا هذه، ويا من أعطيت الذين على الأرض تسبيح السيرافيم إقبل منا نحن أيضاً أصواتنا مع غير المقربين إحساناً مع القوات السماوية ولنقل نحن أيضاً مع أولئك بأصوات لا تسكت وأفواه لا تفتر ونبارك عظمتك.

إلهي .. إذا صرخت إليك قائلاً «ويل لي إني هلكت لأنني إنسان نجس الشفتين وأنا ساكن بين شعب نجس الشفتين» فلا تتركني وحدني بل إرسل لي واحداً من السيرافيم ليأخذ جمرة بملقط من علي المذبح ليمس بها شفتي فأظهر ويتنزع إثممي وتغتفر خطيبتي بشفاعة والدتك العذراء القديسة مريم.



لحن .. بشفاعات والدة الإله

| | |
|--|---|
| <p>ΣΙΤΕΝ ΝΙΠΡΕΕΒΙΑ : ΗΤΕ ΤΘΕΟ- ΤΟΚΟΣ ΕΘΩ Μαριά : ΠΒΟΙC ΔΡΙΧΜΟΤ ΝΔΛ ΧΠΙΧΩ ΈΒΟΛ ΗΤΕ ΝΕΝΝΟΒԻ .</p> <p>҆ենոցայտ ְիկ ַ ո Պ- Հրիստոս: նեմ Պէկիուտ ֲձագաթօս նեմ Պիպնևլա էթօրձ : չե ակի ձկօվդ ְիոն .</p> <p>Ելեօс իրինիс : օրցիձ էնեսեօս .</p> | <p>بشفاعات والدة إله القدس مريم ، يا رب أنعم لنا بمغفرة خطيانا .</p> <p>نسجد لك أيها المسيح ، مع أبيك الصالح ، والروح القدس ، لأنك أنت وخلصتنا .</p> <p>رحمة السلام ، ذبيحة التسبيح .</p> |
|--|---|

Glossary

| Coptic | English | Arabic |
|-----------|-------------------------|---------------------|
| ΣΙΤΕΝ | through, by | بواسطة . بـ |
| ΝΙΠΡΕΕΒΙΑ | intercession | شفاعة |
| ΤΘΕΟΤΟΚΟΣ | mother of God | والدة الإله |
| ΠΒΟΙC | O Lord | يا رب |
| ΔΡΙΧΜΟΤ | Grant ! | أنعم |
| ΧΩ ΈΒΟΛ | forgiveness / remission | مغفرة . غُفران |
| ԵԼԵՕԾ | mercy | رحمة |
| ԻՐԻՆԻԾ | of peace | السلام (مضاف إليه) |
| ՕՐՑԻՁ | sacrifice | ذبيحة |
| ԷՆԵՍԵՅԾ | of praise | التسبيح (مضاف إليه) |

БИТЕН НИПРЕСВЯТА
يُنْطَقْ هِبَتِين نَى إِبْرَهِيمْ

♩ = 110

من ألحان القدس الإلهي

БИТЕН НИПРЕСВЯТА
о ТО КОС ЕӨ ОУ АВ МА ПІ А
ПБОІС А РІ Г МОТ НАН ІІ ПІХВЕ БОЛ Н ТЕ НЕ Н
НО БІ. ТЕН ОУ ВАШ Т ІІМОК В ПІ Х РІ С
ТО СІ НЕМ ПЕ К ІВТ Н
А СА ЕО СІ НЕМ ПІІ НЕТ МА

التدوير الموسيقي: جورج كيرلس

SITEN NIPRECHIA



Ad lib

$\text{♩} = 75$

ε λε ος ι ρη

ΗΗΣΙ ΘΥ ΚΙ

Rit

α ε

ΜΕ ΘΕ

Fine

ο ω Κ. ο

♩ : علامة تعنى الحنف غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميغروتون).

٤- لحن: مارسونو وينطق بالعربية: أريهؤو تشاسف

+ يقال هذا اللحن في تسبحة نصف الليل، تذيلًا أو خاتمًا للهوس الثالث، بعد الإنتهاء من اللحن الطويل الممتع "هوس إيروف" قبل الإبصالية الواطس للثلاثة فتية القدисين.

+ ونصله في كتاب الإبصلمودية المقدسة السنوية، بصفحة ٥٢.

لغة اللحن:

اللحن كلماته القليلة مكتوبة باللغة القبطية ومعانيها كالتى :

هوس ايروف : سبحوه

اريهؤو تشاسف : وزيدوه علواً

شانى اينييه : إلى الأبد

المناسبة التي يقال فيها اللحن:

يقال هذا اللحن في تسبحة نصف الليل، تذيلًا أو خاتمًا للهوس الثالث قبل الإبصالية الواطس للثلاثة فتية القديسين.

والحان تسبحة نصف الليل هذه، وبالذات اللحن الذي نحن بصدده الآن، تتميز بالإطناب النغمى، الذى يعطى الإنطباع، بأن هؤلاء المسبحين يعشقون التسبيح، حتى أنهم يخشون أن يتنهى، لذا تمتد النغمات وتعلو وتهبط فى أفواههم دون أن تنتهى. ويوجد لكلماتى "هوس ايروف" فقط لحن مطول يمتد إلى نحو الربع ساعة. يأتي قبله مباشرة لحن "إزمو إيشويس" - وهو لحن مطول أيضًا - ويأتى بعده مباشرة هذا اللحن "أريهؤو تشاسف".

أسلوب أدائه:

يؤدى هذا اللحن كل المسبحين، بصاحبة الناقوس والثالث، ويصطبح أداؤهم بصبغة مفرحة، تعلن على أفواههم الحب اللانهائي لتسبيح رب وحمده، والمزايدة فى العلو بتسبيحه إلى الأبد ويتميز هذا اللحن بأسلوب الإطناب النغمى "Melisma".

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

هذا اللحن غنى بالتحولات المقامية، فهو يبدأ من مقام "عجم" يرتكز على قفمة "فا"، بجملة موسيقية جميلة، مشهورة، ومن فرط جمالها تتكرر في الألحان أخرى، وخاصة في القدس الغريغوري.

ويحين الآن وقت النطق بكلمة "هُوَ تشاْف شاً، وينطق بها دفعٌ واحدة . في
جملة موسيقية لا تزيد عن سبعة موازير.

وترتكز نغمات اللحن على حرف "الألفا" **م** من "شا" ليتم إعادة اللحن بكلمه من البداية، بكل تحولاته المقامية، وبكل إطنابه النغمي، وبكل جمله الموسيقية الجميلة مرة أخرى، وكان القديس الذي صاغ موسيقاه بالروح لا يريد أن تبرح هذه الكلمات القليلة فمه أو أذنه أو قلبه. أو كان هذا اللحن هو لحن التسبيح الذي لا ينتهي. وأخيراً يختتم اللحن بكلمة "نى إنيه" والتي عندها ترتفع النغمات، وتتغير المقامات السابقة إلى مقام جديد هو مقام "伊拉克"، وتأتي جمل موسيقية جديدة لم تسمع من قبل. إنه التعبير المناسب للمعنى "إلى الأبد".

لأن هذا هو الأبد وهذه هي الحياة الأبدية، حيث مسكن الله مع الناس، فالمأثور لا يكون فيما بعد، ولا يكون حزنٌ ولا صرخٌ ولا وجعٌ فيما بعد، لأن الأمور الأولى قد مضت... والجالس على العرش سيصنع كل شيء جديداً. (رؤيا 21: 3).

الشرح والتأمل:

إن التسبيح هو لغة السماء، «لأنهم في القيامة لا يزوجون ولا يتزوجون، بل يكونون كملائكة الله في السماء». (مت ٢٢ : ٣٠).

لذا فإننا إن أردنا أن نتشبه بملائكة الله، يجب أن تكون تسبحتنا على الدوام بغير فتور ولا ملل.

- ومن هنا كان فكر الآباء الأولين عندما صاغوا - ملهمين من الروح القدس -

الحانة لكلمات قليلة، أن يتناهم كل حرف لفظي بنغمات ممتدة، تعلو وتتنخفض، تطول وتقصر، تتقطع وتتصل، قبل أن يتم النطق بالحرف الذي يليه. إنه الإحساس بالرغبة في التسبيح على الدوام، والتشبه بملائكة الله.

لذا لن تكون هناك دهشة عندما نستمع لنغمات كثيرة بكلمات قليلة إلى نحو ست دقائق - هي مدة هذا اللحن - إذا عرفنا المعنى التي ترمي لها هذه النغمات، فالمعنى الذي تحويه كلمة "زيدوه" يعطي تبريراً للإطناب النغمى المتند عبر اللحن، والمعنى الذي تتضمنه كلمة "علواً" يعطى تفسيراً للتصاعد النغمى السلمى الواضح، والمعنى المختبئ بين ثانياً كلمة "إلى الأبد" يطلب المزيد من الإستمرار لهذه النغمات.

إن الفكر الروحى المختبئ وراء الإطناب النغمى والذى ألم به الآباء الأولون عندما صاغوا هذا اللحن، قد صار فيما بعد أسلوباً يحتذيه بعض مؤلفى الموسيقى الذين هم من خارج الكنيسة فصاروا يصيغون الحانة لأغنياتهم تتميز بهذا الإطناب النغمى.

ولعل القالب الموسيقى الغنائى المصرى، المعروف بإسم "الدور"، والذى ظهر فى أوائل القرن التاسع عشر، هو صورة واضحة جلية، تؤكد أن أسلوب الإطناب النغمى - إسطالة الحرف اللفظى بالنغمات - الذى وضعته وأبدعته الكنيسة الرسولية الأولى فى القرون الثلاثة الأولى، قد لاقى إرتياحاً وقبولاً، فى آذان كبار المؤلفين الموسيقيين فى ذلك العصر والعصور التى تلية، فصاروا يقلدون هذا الأسلوب، وذلك بخشوا القעם الثانى من هذا "الدور" بالأهايات، وأطلقوه على هذا الجزء منه إسم "الهـنـك" وهو مصطلح فنى يطلق على أسلوب الغناء فى "الفصن الرئيسي للدور" عندما يتبدل المغنى والمنشدين الأهايات.

من المؤكد أن الآباء الأولين، عندما وضعوا هذه الألحان كانت كلمات داود النبي : «هليلويا... غنو للرب ترنيمة جديدة ، تسبحته فى جماعة الأتقياء» (مز ١٤٩: ١)، هي المحرك والداعع، إنهم يريدون بكل نغمة أن يوجدوا ترنيمة جديدة يتغنوا بها للرب.

إنهم فى مضاجعهم يعيشون حالة حب... مظهرها التسبيح «ليبيتھج الأتقياء بمجد ليرنموا على مضاجعهم» (مز ١٤٩: ٥). لذا يستيقظون فى نصف الليل... والكل نیام ليسبحوه ويزيدوه علواً إلى الأبد بهذه الترنيمة الجديدة «اريھؤو تشاسف».

وإذا تأملنا هذا اللحن «اريھؤو تشاسف» بالتحليل، نجد الآتى :

إنه يبدأ بجملة موسيقية، ترسم فى ذهنى صورة ذلك الراهب الذى يترك

مضجعه فى منتصف الليل فى ليلة شتاء قارس، فيترك معه الدفء. ليضع رأسه تحت الماء البارد فيدب النشاط في كيانه، ثم يذهب إلى كنيسة الدير ليقف مع إخوته الرهبان في نشاط ليسبح معهم أول جملة موسيقية في هذا اللحن والتى تتكون من عشرة موازير، و تتمتع بجمال موسيقى ودفء روحي ممزوج برشاقة ونشاط مصدره الآية «إستيقظي أيتها الرباب والعود، فأنا أستيقظ سحراً» (مز ١٠٨ : ٢). وتتكرر هذه الموازير العشرة مرة أخرى لتأكيد الصورة السابقة.

وفي سلاسة عجيبة تتحول الألحان إلى منطقة القرارات الخفيفة، عندما يتحول المقام من «عجم» إلى «راست»، ورغم الاختلاف الكبير بين المقامين «العجم والراست» وبين درجتي الإرتكاز لهما «فا، دو»، إلا أن التحول المقامي قد تم في براءة وحرفيّة تدل علىوعي موسيقى كامل.

ثم ينتقل مرة أخرى إلى مقام كبير «عجم»، ثم يبدأ اللحن في الخروج من منطقة القرارات الخفيفة شيئاً فشيئاً، ليعلو في تدرج ملموس إلى أن يعود من حيث بدأ... بالجملة النشيطة التي ترسم صورة المرنم الذي إنقض من رقاد الكسل ليسبح في منتصف الليل.

إنه يقول مع عروس النشيد «في الليل على فراشى طلبت من تحبه نفسى ... إنى أقوم وأطوف فى المدينة فى الأسواق وفى الشوارع أطلب من تحبه نفسى». لهذا فهو أيضاً كعروس النشيد، يقوم ويطوف بين النغمات، وبين المقامات، إنه يطلب من تحبه نفسه، فيتسلق بالنغمات سلماً قد يصعده إلى من يحب، ومتى لم يجده، أخذ من الألحان سلماً آخر.

وعندما ينطق بالكلمات : «هؤو تشاسف» ومعناها زيدوه علوأ، يتم إعادة المحاولة من جديد، وذلك بإعادة اللحن بالكامل من البداية، وكان هذه الإعادة هي التي تشرح أيضاً معنى «زيدوه».

وعندما تأتي الكلمة «نى ايه نيه» ومعناها إلى الأبد، هنا يتحول اللحن إلى مقام عراق مع التحليق في منطقة الجوابات الحادة، وكأنه وجد أخيراً من تحبه نفسه، فامسكه ولم يرخه لذا يكون تغيير المقام واستخدام المنطقة الحادة هي أصدق تعبير عن فرحة اللقاء والتي لن ينزعها أحد منه «إلى الأبد».

إن التحوّلات المقامية العديدة التي يكتظ بها هذا اللحن والرشاقة العجيبة في الانتقال بينها والإستخدام الأمثل لمنطقة القرارات الخفيفة والجوابات الحادة، للتعبير

عن الكلمات القليلة "سبحوه وزيدوه علواً الى الأبد". تدل على أن الآباء الأولين الذين صاغوا هذا اللحن بالروح، لم يكونوا قد يسيئون فحسب، لكنهم أيضاً موسقييون بارعون يعرفون المقامات الموسيقية بأنواعها المختلفة ويستطيعون أن يتحرکوا بينها في حرفيّة ووعي موسيقي وإدراك علمي يجعل هذا التحرک لا يجرح الأذن، بل يمتعها ويسبيها، ويعرفون الأبعاد الموسيقية لكل مقام، وما هي المنطقة التي يتم اختيارها منه لتعبير عن المعنى المطلوب، وكيف ومتى تعاد الجملة الموسيقية، وما هي الجملة التي لا يجب إعادتها. إنه الامتزاج بين الروحانية وبين الإدراك العلمي الموسيقي.

يا إلهي... يا من أنعمت على قدسيسي بروحك القدس لكى يصيغوا الحانا، وقدست موهبتهم فيك فعاشت الحانهم فيما كل هذا الزمان، قدس موهبتي لكى أقدم لك أنا أيضاً ترنيمة جديدة، لأن جميع العلوم الموسيقية التي درستها من أجل تسبيحك، هي أواني فارغة إذا لم تسكب فيها من روحك القدس لتملأها.

إنني أريد أن أكون كصاحب العشرة وزنات الذي تاجر وربح عشر وزنات آخر، لا كصاحب الوزنة الذي مضى وأخفاها.

يا إلهي... أعطني القوة التي بها انتصر على شيطان الكسل فأترك مضغعي لأنضم إلى صفوف المرفرين لأرنم مع داود و «فى منتصف الليل أقوم لأحمدك على أحکام برک» (مز ١١٩: ٦٢).

أريد أن أشارك كل هؤلاء المسبحين المثابرين الذين في نصف الليل يلتقطون حولك كل يوم ليسبحوك قائلين «هوس إيرهوف أريههوف تشاسف».



لحن ... سبحوه epoch ٢٠١٥

سـبـحـوـهـ وـزـيـدـوـهـ
عـلـوـاـ إـلـىـ الـآـبـادـ .

Glossary

| Coptic | English | Arabic |
|--------------|----------------------------------|-------------|
| ꝝως | <i>Praise !</i> | سبّحوه |
| ᾳριχօτὸ | <i>Increase !</i> | زيدوا |
| ნასყ | <i>Magnify him !</i> | عظّموه |
| ᾳριχօτὸ նասყ | <i>exceedingly Magnify him !</i> | زيدوه علوًا |
| ϣѧ | <i>to</i> | إلى |
| ἐνεց | <i>infinity</i> | أبد |
| ϣѧ ነի՞նեց | <i>for ever</i> | إلى الآباد |

Дрижор басы

يُنْطَقُ أَرِيَهُورْتْشَاسْف

$\text{♩} = 100$

من الحان تسبحة نصف الليل

The musical score consists of eight staves of music. The tempo is indicated as $\text{♩} = 100$. The lyrics are written below the first staff: *сωс 'е роq'а pi*. Measure numbers 10, 20, and 30 are marked above the music. Measure 30 includes a fermata over the notes. Measure numbers 3 and 40 are also marked. The music features eighth-note patterns and rests.

Дризото басы

The musical score consists of ten staves of music for a single instrument. The music is in common time (indicated by '1/4'). The key signature changes throughout the piece, indicated by various sharps and flats. The score includes several musical markings:

- Measure 1:** The first staff begins with a whole note followed by a half note.
- Measure 2:** The second staff starts with a half note followed by a quarter note.
- Measure 3:** The third staff starts with a half note followed by a quarter note.
- Measure 4:** The fourth staff starts with a half note followed by a quarter note.
- Measure 5:** The fifth staff starts with a half note followed by a quarter note.
- Measure 6:** The sixth staff starts with a half note followed by a quarter note.
- Measure 7:** The seventh staff starts with a half note followed by a quarter note.
- Measure 8:** The eighth staff starts with a half note followed by a quarter note.
- Measure 9:** The ninth staff starts with a half note followed by a quarter note.
- Measure 10:** The tenth staff starts with a half note followed by a quarter note.

Lyrics are present in some staves:

- Staff 5: 207, o, 6a, x, c, q
- Staff 6: wa, nI, e
- Staff 7: ne
- Staff 9: Rit
- Staff 10: 80, Fine

‡ : علامة تعنى الحنف غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكرتون).

٥- لحن: *Symphony* وينطق بالعربية: أونيم ناي سيمفونيا.

+ يقال قبل دورة القيامة، من ليلة عيد القيامة إلى التاسع والثلاثين من الخامسین المقدسة.

+ ونصله بكتاب خدمة الشمس والألحان بصفحة ٥٨٤.

لغة اللحن:

كلمات هذا اللحن معدودة أو نيم ناي سيمفونيا^(١) وهي باللغة القبطية، ومعناها «يا للإتفاقات الآتية إلى أذني».

المناسبة التي يقال فيها اللحن:

يقال هذا اللحن في ليلة عيد القيامة المجيد وحتى التاسع والثلاثين من الخامسین المقدسة، بعد قراءة «الإبركسيس» من سفر أعمال الرسل. وفي أثناءه يتم تجهيز أيقونة القيامة، ويلتف الكهنة والصلبان في أيديهم، والشمامسة حاملين الشموع وأعلام القيامة، حول الهيكل، ويكون باب الهيكل مغلقاً، بينما يبدأ الكهنة برفع أيقونة الدفن من بين الحنوط والورود..

وفي غلق أبواب الهيكل ما يشير إلى باب الفردوس الذي كان مغلقاً بسبب خطية آدم. وفي فتحه ما يشير إلى فتح الفردوس بواسطة رب المجد الذي صلب لتبريرنا وقام لحياتنا ولوريثنا الملوك.

ويقال، إن غلق أبواب الهيكل وإطفاء الأنوار هو ترتيب مستحدث، أدخل علينا من الكنيسة اليونانية، وأنه لم يعرف إلا من عصر المتبني القمص «فيلوثاوس إبراهيم» (١٨٣٧-١٩٠٤م) رئيس الكاتدرائية المرقسية بالقاهرة.

(١) «Symphony»: كلمة أصلها يوناني. وتعني مجموعة الأصوات التي تسمع في وقت واحد. وأطلقت كلمة سيمفونيا في بداية القرن السابع عشر في إيطاليا على الإفتتاحيات الموسيقية التي تسبق رفع الستار للأوبرات. أو تؤدي بين فصولها، وفي منتصف القرن الثامن عشر أصبحت السيمفونية مؤلفاً متكاملاً يؤديه الأوركسترا الكبير.

وتعتبر السيمفونية أكمل وأرقى المؤلفات الموسيقية. ولقب «هایدن» بأبى السيمفونية. وبعده «موتسارت». أما «بيتهوفن» فوصل بها إلى حد الكمال. وأدخل الغناء عليها في السيمفونية التاسعة والتي سميت بالكورالية. وأصبحت السيمفونية تعبر عن الأفكار الخاصة والمشاعر الإنسانية في العصر الرومانسيكي.

أسلوب أدائه:

يسبح به الشمامسة وهم واقفون خارج الهيكل، ويتم أداءه بدون استخدام الناقوس والمثلث.

وإنني بصفة شخصية، أرى أن أداء هذا اللحن بالحوار بين مرن منفرد ومجموعة الشمامسة، يجسد الحوار الذي دار بين مريم والملائكة، عندما نظرتهما بثياب بيضاء جالسين، واحداً عند الرأس والأخر عند الرجلين، حيث كان جسد يسوع موضوعاً. أما هي فصارت تسألهما قائلة: «أخذوا سيدى ولست أعلم أين وضعوه؟» (يو ٢٠: ١٢). وأيضاً يجسد الحوار الذي دار بعد ذلك، بينها وبين يسوع عندما ظنت تلك أنه البستانى.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

يببدأ اللحن هادئاً في مقام "الجهازكاه" بجملة حزينة، تتكرر مرتين، لتأكيد الطابع الذي يخيم على القبر وما حوله، كذلك النغمات منخفضة تدور في منطقة القرارات المتوسطة.

ثم فجأة يتغير اللحن إلى مقام "السوزناك"، وهو مقام يميل إلى اللمعان وهذه بريق، يستغلته الكنيسة في تصاعد تدريجي للوصول إلى كلمة «سيمفونيا» والتي عندها، يشعر المستمع بإشراقة لحنية، كأنها إشراقة النور الذي إنبثق من القبر عندما ذُخرج الحجر من فوقه.

أما سرعة اللحن فهي تبدأ متمهلة، ويقدر تمهلها بحوالي ٨٩ نبضة في الدقيقة، ومنذ اللحظة التي يتغير فيها اللحن إلى مقام "السوزناك"، يتغير أيضاً الإيقاع إلى شكل أدليبي "Ad-Libitum" أو إرتجالي.

الشرح والتأمل:

«يا للإتفاقات الآتية إلى أذنى».

إنها الإتفاقات النبوية التي جعلت كل النبوات - التي كانت تبدو وكأنها متعارضة - تتحقق في توافق، أو في سيمفونية.

+ ها العذراء تحبل وتلد إينا، ويدعى إسمه عمانوئيل. كيف للعذراء أن تحبل؟ وكيف للإله الذي يسكن السماء أن يكون معنا على الأرض؟

+ من ذا الذي مثل خروف سيق الى الذبح، وكم صامت أمام الذي يجزه وهو لم يفتح فاه؟

+ ومن ذا الذي أسلم نفسه للموت، فـأحصى مع أثمة، وهو قد حمل خطايا كثيرة وأسلم من أجل الإثم؟

+ ومن ذا الذي جعل في جب سفل ومواضع مظلمة، وظلال الموت؟
إنه ليس داود!! لأننا نعرف قصته... إن أحداً لم يجعل مساميراً في جسده، وإن يديه ورجليه لم تشقبا، وإن ثيابه لم يقتسمها أحد قط، وإن لباسه لم يقتربوا عليه، وليس أحد من حوله تكلم بشفتيه أو حرك رأسه وقال :-

«إن كان قد آمن وإتكل على الرب فليخلصه ولينجيه إن كان أراده». وإن أحداً ما لم يسقه خلاً وقت عطشه.

إنه فقط هو شخص السيد المسيح الذي توافق فيه كل النبوات.
لذلك جاء هذا اللحن ليعبر عن هذا التوافق، عن هذه السيمفونية التي جمعت كل هذه النبوات المختلفة المكان والزمان، ليكون لها زمانٌ واحدٌ هو «ملء الزمان» ومكانٌ واحدٌ هو «جسد المسيح»، الموضوع الآن في هذا القبر العجيب، والذي ذُخرج عليه حجر عظيم. والذي حوله طقوس نى أنجيلوس، وطغمات الملائكة تسurg قائلة بهذا اللحن «أو نيم ناي سيمفونيا».

يظن الكثيرون أن الساعات المقدسة التي تلت دفن السيد المسيح كانت ساعات سكون وموت، لا... بل كانت ساعات قوية مليئة بالإرهادات والحروب مع أجناد الشر الروحية.

ذلك لأنه بعدما وضع الحجر العظيم على باب القبر، ظن الكثيرون، أنه بموت السيد المسيح، قد توقفت الأحداث حتى فجر الأحد حيث القيامة المجيدة. لكن هذا لم يحدث، إنما السيد المسيح، قد نزل إلى الجحيم من قبل الصليب ليخرج ويخلص أرواح الذين رقدوا على رجاء القيامة، وليتنزع أرواحهم من فم إبليس وليفك أسر المسيسين... إنها معركة طويلة بدأت في الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، وإننتهت بدرجات العجر من على فم القبر وصعود المسيح من الهاوية ممسكاً بيديه أرواح الصديقين.

ولحن «أو نيم ناي سيمفونيا» هو لحن عجيب، جاء ليعبر عن أحداث هذه الساعات بشقيقها، أي الأحداث التي تمت في الهاوية حيث الصراع، والأحداث التي تمت حول

القبر، حيث المريمات والتلاميد والشكوك.

لذا... يبدأ اللحن هادئاً في مقام الجهار كاه بجملة تميل إلى الحزن وت تكون من عشرة موازير "Bars"، تتكرر مرتين، لتأكيد الطابع الحزين الذي يخيم على القبر وما حوله. وجميع نغمات هذه الجملة منخفضة تدور في منطقة القرارات المتوسطة.

ثم فجأة يتغير اللحن إلى مقام "السوزناك"، وهو مقام يميل إلى اللمعان وله بريق يستغل آباء الكنيسة - المهمون بالروح القدس والعلماء في الموسيقى والمدركون لأنواع المقامات الموسيقية وكيفية الاستعانة بها - لتجسيد المعانى الروحية العميقه الكثيرة، المختبئه بين كلمات اللحن القليلة.

فالتحول إلى مقام السوزناك مع التصاعد التدريجي للحنى للوصول إلى الكلمة «سيمفونيا» أعطى إحساساً عجيباً بإشراقة، كأنها إشراقة النور الذي إنبثق من القبر عندما ذُحرج الحجر من فوقه.

ومنذ اللحظة التي يتغير فيها اللحن إلى مقام السوزناك، يتغير أيضاً الإيقاع إلى شكل ادلبي "Ad-Libitum" أي ارتجالي متتحرر من القيود الإيقاعية، وكان الكنيسة تريد أن تشير إلى التحرر الذي تم لأسرى الرجاء عندما فك أسرهم السيد المسيح من الجحيم.

وهكذا يتتصاعد اللحن أكثر فأكثر في منطقة الجوابات "الحادية" حتى يبلغ ذروته، وكان الكنيسة تريد أن تشير إلى إصعاد أرواح الصديقين الذين كانوا قد رقدوا على رجاء القيامة، والذين في هذا اللحن نكاد نسمع صوت تهليل خلاصهم.

وتظل ظلال البهجة تحرك الإيقاع الساكن من جديد، في خفة الانتصار، بلحن بسيط له أشكال تتكرر في تتابع "Sequence" إيقاعي ونغمي... كأنها لذة الانتصار، والغلبة.

إنما الإيقاع الأدلبي "Ad-Libitum" المرتجل يعود مره أخرى، ويتغير اللحن مرة أخرى إلى مقام آخر جديد هو مقام "السوزدلاير". وتعود الألحان إلى طابع هادئ حزين مرة أخرى. كأنها هموم الذين مازالوا متشككين في القيامة المجيدة، إنهم يحتاجون إلى أن يضعوا أصابعهم في أثر المسامير- مثل توما - وفي مكان العربية حتى لا يكونوا بعد غير مؤمنين بل مؤمنين.

++ ربى والهـى ... أعطـنى عندما أغـنى بهذا اللـحن ... أن أعيش بهـجة قـيامتـك، وأن أذـوق طـعم النـصرـة، عندـما أنتـصـرـ على ذاتـى وشهـوـاتـى. أـعـطـ لـلـقيـاـمةـ أنـ تـلـمـسـ جـسـدىـ

المائت فتحرکه نحوک.

أصعدنى معك من هاويتى، من جحيم خطيئتى، أعطنى أن أخِير بقيامتك فى حياتى، لكل الذين لم يتلامسوا معك، إنزع من قلبى كل شك، وترفق بي كما ترافق بتوما وجعلته يصرخ مؤمناً.

++ ربى وإلهى ... أعطنى أن يتواافق صوتى مع أصوات ملائكتك وهم يرتلون «أو نيم ناي سيمفونيا» فلا أكون أنا ذلك الصوت المتنافر بسبب تراكم خطيئتى على أوتار قلبى ... بل أعطنى أن يذوب صوتى فى أصواتهم ... وأن تكون إيقاعاتى هى خطوات تتحرک نحوک أيها القائم من بين الأموات.



لحن .. كل الصفوف **W ΝΙΥ ΝΔΙ**

ΚΑΤΑ ΗΡΧΟΡΟΣ : èfçωτει
èρωος يـا كل الصـفـوـفـ التـىـ أـسـعـهـاـ.

W ΝΙΥ ΝΔΙΣΦΩΝΙΑ : ητωαـفـاتـ الآـتـيـةـ إـلـىـ أـذـنـىـ

Glossary

| Coptic | English | Arabic |
|--------|--------------|---------------------------|
| ΚΑΤΑ | according to | كـمـاـ .ـ مـثـلـ |
| ΧΟΡΟΣ | chor | صـفـ |
| ΩΤΕΙ | listen | بـسـمـعـ |
| Ω | O ! | يـاـ /ـ أـيـهاـ |
| ΝΙΥ | what / who | ماـ /ـ مـنـ |
| Ω ΝΙΥ | what ... ! | يـاـ لـ ...ـ !ـ |
| ΝΔΙ | these | هـذـهـ |
| ΣΦΩΝΙΑ | symphony | سيـفـونـيـةـ /ـ تـوـافـقـ |
| ΗΗΟΡ | coming | آـتـ |
| È | to | إـلـىـ |
| ΜΑΣΧ | ear | أـذـنـ |

W NIIM NA
يُنْطَقُ أُونِيمِ نَاي

$\text{♩} = 90$

من ألحان الفيامة

ω

III II

na

I ω

Ad-lib.

III II na I CTII

Φω

III

W NIJ NAI

#: علامة تعنى الحفص غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميـكروـتون).

٦- لحن: ΘΑΝΑΤΟΝ ΤΩΝ ΑΜΕΙΝΩΝ

+ يقوله كل الشعب في القدس الإلهي الباسيلي أو الغريغوري أو الكيرلسى بعد الرشومات.

+ ونصه في كتاب خدمة الشمس والألحان بصفحة ٩٤.

لغة اللحن:

اللحن كل مفرداته باللغة اليونانية.

المناسبة التي يقال فيها اللحن:

هذا اللحن يقوله كل الشعب في القدس الإلهي، أثناء تحول الخبز والخمر إلى جسد ودم الذي يُعرف "بسر الألوچية، أو سر الإفخارستيا، أو سر التناول."، والذي أنسه السيد المسيح إذ قال «إن لم تأكلوا جسد ابن الإنسان وتشربوا دمه، فليس لكم حياة فيكم». لأن جسدي مأكلٌ حق ودمي مشربٌ حق... فمن يأكلني فهو يحيا بي» (يو ٦: ٥٣).

والشعب إذ يؤمن ويصدق أن المكسور على المذبح ليس هو خبز وخمراً، بل جسد ودم حقيقي ليصوغ ابن إلهنا الذي مات، وقام، وصعد إلى السموات، لذا يصرخون بهذا اللحن قائلين: «أمين بموتك يا رب نبشر، وبقيامتك المقدسة، وصعودك إلى السموات نعترف».

لذا يجيء اللحن ممليء قوة، إذ يعلن فيه كل الشعب إستعداده الكامل لأن يبشر بموت المسيح... ذاك الموت الذي أقيم به الموتى إلى جدة الحياة.

ويرجع أيضاً سبب تسبيح كل الشعب بهذا اللحن إلى الآية التي ذكرها مرقس الإنجيلي صاحب العلية - أول مكان تم فيه ممارسة سر الإفخارستيا - «ثم سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون». (مر ١٤: ٢٦).

والمعروف حسب التقليد أن الرب كان يتقن جداً حفظ المزمير ويعتقد أنه هو الذي كان يتلو المزמור والتلاميذ يجاوبون هليويما، وذلك بعد أن عمل «سر الإفخارستيا» أو «سر الشكر» وسلمه للتلاميذه الأطهار.

أسلوب أدائه:

هذا اللحن يؤديه كل الشعب بروح واحدة، وإيمان واحد، فقد إستلمت الكنيسة منذ البدء أن تسبح وتصلى بحرارة، فى نهاية كل إفخارستيا من أجل مجى الرب، وهذا واضح جداً فى صلوات الإفخارستيا المسجلة فى "الديداخى" أو "تعليم الرسل".
ومجى الرب يتحقق فعلاً فى كل إفخارستيا، لذلك كانت الإفخارستيا فى الكنيسة الأولى بالنسبة للمؤمنين الحارين بالروح، ساعة تسبيح و إبتهاج قلبى لا يوصف، يمتد تأثيرها إلى بيوتهم، إذ يقول سفر الأعمال :

«وإذ هم يكسرن الخبز (مائدة الأغابى) فى البيوت كانوا يتناولون الطعام بابتهاج وبساطة قلب مسبحين الله ولهم نعمة لدى جميع الشعب». (أع ٤٦: ٢).

وبذلك السر المنطوى فى ممارسة وصية الرب «إصنعوا هذا لذكرى» بإقامة سر عشاء الرب بإستمرار وبمداؤمة ذكر الرب، إتحدت الجماعات الأولى فى جسد المسيح وأدركت سر الفداء، لذا بقوٰه وفاعلية لا توصف، كانوا يعلّون تسبيح إيمانهم قائلين «آمين آمين، طون ثاناطون، بموتك يا رب نبشر». فكان الرب من جهته يكمل وعده «وكان الرب كل يوم يضم إلى الكنيسة الذين يخلصون». (أع ٤٦: ٢).

ولا يستخدم الناقوس أو المثلث فى أداء هذا اللحن لأن كل الشعب يكون فى حالة تضرع يجعله رافعاً يديه نحو السماء معلنًا استعداده الكامل للإعتراف بموت وقيامة السيد المسيح، وأن قوة اللحن الصادر من عمق قلب الشعب، سوف تجرف فى طريقها أى آلة موسيقية مهما كانت قوة الصوت الصادر منها.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

الحن من مقام "هزام" وهو مقام معروف بالحزن، والعجيب أنه فى هذا اللحن قد تحول فى أفواه كل جمهور الشعب - الصارخ بحرارة روحية، من عمق القلب - إلى قوة مبهجة، ربما لا يستطيع أعظم مؤلف موسيقى أن يصفها من المقام الكبير "Major Scale"

أما سرعة اللحن فهى نشيطة، تقدر بحوالى "١٠٠" نبضة فى الدقيقة، وإبطاء سرعة اللحن عن هذا المقدار كثيراً، يفقده أحاسيس الفوة والحماس العبرة عن صدق آباء أولين، كان تسبيحهم بهذا اللحن هو إضرااماً لنار متوجحة فى قلوبهم، يدفع لظاها كل الشعب لكي يبشروا بموت من مات عنهم.

الشرح والتأمل:

في القدس الإلهي، عندما يمسك الكاهن بين يديه الخبز، يمر في أذهان الشعب، شريط الذكريات ... السيد المسيح يجلس في العليّة ... يمسك بيده خبزاً ... وحوله تلاميذه وهم يمثلون البشرية كلها، منهم المندفع المعرض دائماً مثل بطرس، ومنهم المتشكك دائماً مثل توما، وفجأة يكسر المسيح الخبز، ويعطيهم جميعاً قائلاً «خذوا هذا هو جسدي الذي يبدل عنكم إصنعوا هذا لذكرى...».

إيه يا رب !! ألم يستطع «بطرس» المعرض دائماً أن يحتاج قائلاً : «إن هذا خبز !! فكيف يكون هو جسدي يا رب»؟ ... لماذا سكت «توما» الذي يشك في كل شيء، والذي شك في القيامة المعلنة، وطلب أن يضع إصبعه في أثر المسامير لكي يؤمن.

لابد أنهم جميعاً رأوا الخبز يتحول إلى جسد، والخمر يتحول إلى دم، لذا تحجرت في أفواههم كل كلمات الشك فسبعوا وخرجوا إلى جبل الزيتون. (مر ١٤: ٢٦).

لذلك يصرخ الشعب كله مسيحيين كالللاميد قائلاً : «آمين آمين بموتك يارب نبشر»، ويكون تسببيهم هذا من مقام «هزام» ذلك المقام العزيز. لكن الذي حول الخبز إلى جسد لا يستطيع أن يحول العزز إلى قوة، القوة التي ستجعل كل الشعب يصرخ مسبحاً، فيخرج مبشراً بموت المسيح معترفاً بقيامته المقدسة وصعوده إلى السموات.

تعتقد بعض الكنائس، أن التحول من خبز إلى جسد، ومن خمر إلى دم، يتم عند قول الكاهن: «لأن هذا هو جسدي» و«لأن هذا هو دمي»، إلا أن الكنيسة القبطية تعتقد أن التحول يتم عند حلول الروح القدس، وذلك في الصلاة السرية للكاهن عندما يصلى ساجداً قائلاً :

«نُسألك أيها رب إلينا نحن عبادك الخطاة، ليحل روحك القدس علينا وعلى هذه القرابين الموضوعة ويظهرها وينقلها ويظهرها قدساً لقديسيك». وهذا التحول ليس غريباً، لأن «إيليا» النبي أيضاً صرخ قائلاً :

«استجبني يا رب واستجبني ليعلم هذا الشعب أنك أنت رب الإله وأنك حوت قلوبهم رجوعاً. فسقطت نار الرب وأكلت المحرقة والمحطب والحجارة والتراب ولحسست المياه التي في القناة». (املو ٣٧: ١٨).

لذا يقول القديس إمبروسيوس في كتابه عن الأسرار :-

«إذا كان كلام الناس قد وجد كفؤاً لتمطر السماء ناراً، فكيف لا يستطيع قول المسيح أن يبدل العناصر، فقد قرأت له أنه قال للكائنات كوني فكانت ... إذا فكلام

الرب الذى قدر أن يصنع من العدم ما لم يكن له وجود، ألا يستطيع أن يبدل الأشياء الموجودة؟».

ولذا قال أيضاً ذهبى الفم :

«إن الذى صنع هناك هذه الأسرار فى ذلك العشاء، هو يصنعها الآن أيضاً، وما نحن سوى قائدين برتبة الخدام ولكن هو الذى يقدسها ويحولها في الحقيقة». كما قال أيضاً ،

«والآن يحضر المسيح مزيناً هذه المائدة، لأن الذى زين تلك، هو أيضاً الآن يزين هذه، لأن ليس بإنسان الذى يعنى بأن تصير الموضوعات جسد المسيح ودمه، بل المسيح نفسه الذى صلب لأجلنا. الكاهن يقف متمماً الشكل، ويقدم الطلبة تاطقاً تلك الكلمات، أما النعمة والقوة فهي لله الذى يفعل كل شيء».

وقال القديس "تيطس" تلميذ ذهبى الفم فى إحدى رسائله :-

«إن القرطاس المركب من بردى وغرى يدعى قرطاساً ساذجاً، وإذا ما إقتبل توقيع الملك، فيسمى أمراً خطيراً محترماً. فهكذا نفطن فى الأسرار الإلهية، فإنها قبل توسل الكاهن، وقبل إنحدار الروح القدس، نقول أن الموضوع خبزاً ساذجاً وخمراً مشاعاً، وأما بعد تلك الدعوة الرهيبة وحلول الروح العى الصالح المسجود له، نؤمن ونعرف أن الموضوعات على المائدة المقدسة ليست هي خبزاً ولا خمراً مشاعاً أيضاً، بل جسد المسيح إله الكل ودمه المطهر من كل دنس لن يتناولهما بخوف وشوق».

وقد يمكّن العادة أن يسدل ستراً على الهيكل أثناء حلول الروح القدس، كذلك عند قراءة قانون الإيمان، وكذلك عند الإعتراف والتناول. ولا زالت هذه العادة موجودة عند كثير من الكنائس الشرقية. أما كنيستنا القبطية فقد ألغتها الآباء.

ومن المعروف أنه بعد حلول الروح القدس لا يجوز رشم علامة الصليب بيد الكاهن أو بصلبيه على الجسد أو الدم.

وعودة إلى هذا اللعن، الذى أشعر أنه قد صاغه كل الشعب بالروح عندما أدركوا للحظة، هذا السر العظيم الذى حول الخبز إلى جسد، والخمر إلى دم زكي، فصرخوا معًا بنفس واحدة وروح واحدة : «آمين تون ثاناتون».

لأنه لا يستطيع أعظم ملحن، أن يصيغ لحنًا بهذه القوة، من مقام حزين، بخمس نغمات فقط.

فالتحليل الموسيقى لهذا اللحن يتلخص في الآتى :

+ أبسط ميزان موسيقى ٤/٢

+ أبسط أشكال إيقاعية

+ أقل عدد من النغمات (خمسة)، أي أن السلم الموسيقى لم تكتمل نغماته السبع.

+ لا يوجد إستغلال للمساحات الصوتية، فلا يوجد نغمات في منطقة القرارات الخفيفة، أو منطقة الجوابات الحادة.

+ لا يوجد أي تحولات مقامية.

+++ لذا يأتي السؤال... من أين جاءت القوة لهذا اللحن؟ ومن أين جاءت الجمل الموسيقية الغنية بالمعانى رغم الفقر النغمى والإيقاعى؟

- إننى لا أستطيع أن أقول سوى :-

يا إلهى... يا من ألهمت شعبك بالروح أن يعرفوا أن هذا الخبر المكسور والموضوع فى الصينية، هو جسدك المقدس، وهذا الخمر المسكوب فى الكأس، هو دمك المسفوك على عود الصليب.

ويا إلهى... يا من وضعت فى أفواه شعبك جمراً، فصرخوا بهذا اللحن قائلين : «آمين تون ثاناتون»، حرك مشاعرى المتجمدة لكي أصيغ لك ترنيمة جديدة، لأنى كثيراً ما أمسك بأوتارى والنغمات تترقرق فى خيالى بلا حصر، والإيقاعات تدب فى كيانى بأشكالها العديدة، والموازين تتغير أرقامها بلا نهاية والمقامات تتبدل أمامى من الشارق إلى المغارب... ولكن الأوتار لا تطاوعنى... إنها عنيدة ، تنتظر دائماً حتى يأتي روحك القدس ليصنع من الأكل أكلًا، ومن الجافى حلاوة، أريد أن روحك القدس يحرك أوتارى الغرساء فتنطق كما نطق الشعب بأكمله عندما أدركوا السر المقدس قائلين : «آمين تون ثاناتون».



لحن ... آمين بموتك يارب نبشر

Διην θεην θεην : τον
θανατον σον Κυριε καταστελλουεν : κε την θασταν σον θαναστασιν κε την θαλαθψιν σον θητης organic ce θωλοσουεν .

آمين آمين آمين
 بموتك يارب نبشر
 وبقيامتك المقدسة
 وصعودك إلى السموات
 نعرف .

Се ενοριουεν ce εγλοσοριουεν ci ερχαριستοριουεν Κυριε : κε λε θωεθα σον ο Θεος ημων .

نسبحك نبارك
 نشكرك يارب وتتضرع
 إليك يا إلينا.

Glossary

| Coptic | English | Arabic |
|-----------------|--------------|---------|
| θανατον | death | موت |
| Κυριε | O Lord | يا رب |
| καταστελλουεν | we proclaim | نشر |
| θαναστασιν | resurrection | قيامة |
| θαλαθψιν | ascension | صعود |
| θητης organic | the heavens | السموات |
| θωλοσουεν | we confess | نعرف |
| ενοριουεν | we praise | نسبح |
| εγλοσοριουεν | we bless | نبارك |
| ερχαριستοριουεν | we thank | نشكر |
| λε θωεθα | we entreat | نتضرع |

ΔΙΩΝ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟΝ

يُنطَقْ أَمِينْ تُونْ ثَانَاتُونْ

من الملحان القدس الالهي

♩ = 100

The musical score is a vocal piece in G clef, 2/4 time, and B-flat key signature. It features ten staves of music with corresponding lyrics in Greek and Arabic. The lyrics are:

α μην α μην α μη νο τον θα να τον σοτ
 κρ πι ε κα τας σε λο μεν ε κε θην α
 σι αν σοτ α να κ τα ci n
 κε θην α n λη ψιν σοτ n θηc οτρα
 ni c ce o μο λο σο με n με ce ε νογ μεν ce ε γ λο σοτ με n
 ci er xapic το μεν κρ pi ε ε κε λε
 με θα σοτ ο ε ε
 oc h μω Rit 70 3 3 n

‡: علامة تعنى الخفض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكر وتون).
 التدوين الموسيقي: جورج كيرلسن

٧- لحن : *Psalm* وينطق بالعربية : أرييسالين

- + وهي إبصالية^(١) واطس للثلاثة فتية القدисين (رومية).
- + ويقال في تسبحة نصف الليل بعد الهوس الثالث.
- + ونصه بكتاب الإبصلمودية المقدسة السنوية بصفحة ٥٣.

نبذة عن نشأة الألحان والأوزان في الكنيسة الأولى:

توجد أعمال خالدة أخصبت الكنيسة بالأشعار، كأعمال القديس "غريغوريوس النزييني" الذي ألف أكثر من أربعمائة قصيدة شعرية موزونة، بعضها مهياً للتسبيح، ولكن معظمها لم يأخذ طريقه للإستعمال في الكنيسة وذلك بسبب عمقها وصعوبتها أوزانها.

ومن قبله جاء «سينوسيوس القيرنی» الذي ولد في مدينة قيرين (مسقط رأس القديس مرقس الرسول)، ثم اختير أسقفًا على الخمس المدن ونجح في رعاية بلده وألف أشعاراً وألحاناً موهوبة.

إنه أول من وضع لحناً عن المسيح ينشد على القيثارة، وهذا الأسقف ليبي.

وبظهور القديس "أفرآم السرياني" المسمى بـ "قيثارة الروح القدس" ، دخلت الألحان الكنيسة في الشرق عصرًا جديداً من الخصب الروحي.

والقديس أغسطينوس يخبرنا في إعترافاته أن كنائس ميلانو كانت أول من يستخدم الألحان على طريقة الكنيسة الشرقية في أيام الملكة يوستينا التي اضطهدت القديس أمبروسيوس (٣٨٦م).

والقديس إيلارى الذي من بواتية الذي تُنْيَحْ سنه ٣٨٦ ، كان أول مؤلف رسمي للألحان اللاتينية وواضع أسسها في الكنيسة اللاتينية.

ومن بعده "إمبروسيوس" الذي أخّصب اللحن اللاتيني، وبمثابة أفرآم في الشرق، فالقديس "إمبروسيوس" أمير اللحن اللاتيني.

(١) إبصالية *Psali* هي من الفعل اليوناني *ψαλλει* أي يرتل أو يلعب بأصابعه على آلة وترية. والإبصالية أشعار موزونة قبطيًا ومفقة صوتياً كالشعر لتمجيد الرب وغالباً ما تكون مرتبة على العروض المجائية.

والتسابيح الشعرية في السريانية متأثرة بالطريقة اليهودية، كما يبدو هذا التأثير واضحًا في بعض أنواع التسابيح القبطية في الأبصلمودية المقدسة السنوية. ولكن ألحان «أفرآم» أقرب إلى الحزن والندم وتذكر العذاب الآتي أكثر منها إلى بهجة الخلاص والعزاء ورجاء المجد الآتي.

وقد خلف القديس «أفرآم» في تأليف الألحان الشعرية «إسحق الأنطاكي» في منتصف القرن الخامس وكذلك «يعقوب السروجي» فيما بين النهرين (٥٢١م).

وقد تحقق العلماء من أن الأوزان الموسيقية للتسابيح المصرية القديمة مماثلة للأوزان الموسيقية في التسابيح العربية وخصوصاً في التسابيح الشعبية العامة.

وجاء من بعده العالم اليهودي : (١٨١٥-١٨٠٠) "Samueel Naumbourg" الذي ألف كتاباً عن «الحان إسرائيل» حقق فيه التشابه الكبير بين ألحان الكنيسة وألحان إسرائيل.

لغة وقصة اللحن:

في الحقيقة نلاحظ أنه في معظم الأحوال التي كان ينعم فيها الله بحلول روحه القدس على الأنبياء أو الناس العاديين، كانوا يتكلمون كلام الله على صورة شعر موزون وينطقونه بقوة الإلهام كنشيد أو تسبيح وهم ممتلئين من الروح، كتسبيحة «موسى» مع بنى إسرائيل بعدما عبروا البحر الأحمر، وهي غنية بالمعانى السرية التي تشير إلى نجاة الكنيسة من العالم.

كذلك نشيد موسى في وداعه الأخير لبني إسرائيل عند قرب موته، وهي من الأناشيد الثمينة جداً التي مطلعها :-

«إنصتى أيتها السموات فأتكلم، ولتسمع الأرض أقوال فمي، يهطل كالطار تغليمى، ويقطر كالندى كلامى، كالطل على الكلأ ، كالوابل على العشب، إنى بإسم الرب أنا دأى، أعطوا عظمة لإلهنا...» (تث ٣٢: ٣-٤).

ونشيد دبورة قاضية إسرائيل الذي قدمته كتسبيح بصوت ترنيم مع آلة موسيقية. الذي مطلعه :-

«أنا أنا للرب أترنم أزمر للرب إله إسرائيل.. إستيقظى إستيقظى يا دبورة إستيقظى إستيقظى وتتكلمى بنشيد». (قض ٥: ١٢-١٣).

ومن كلمات هذا النشيد نلمح أن دبورة كانت تتكلم تحت تأثير الروح القدس.

فالجسد كان في شبه نوم، لكن روحها كانت في يقظة ووعي.

وبقية الأسفار الشعرية وبالأخص : سفر الزامير كله وسفر نشيد الأنشاد كله وبعض النبوات الهامة التي لأشعiae النبي. يظهر فيها كيف يخضع الوزن الشعري للإلهام المباشر وتتمشى النبوة مع النشيد ويرتفع الغناء والتسبيح إلى حالة وحى ونطق بالروح القدس.

والإبدالية عموماً هي ترتيلة موزونة ومفاه صوتياً كالشعر، وهي بخلاف الهوس لأن الهوس هو المزמור بنفس كلماته و بدون أي تعديل شعرى أو وزن لفظى. غالباً ما تكون أوائل الأربع (أى كل أربع شطرات) مرتبة على الحروف المجائية.

وطريقة ترتيل الإبدالية تختلف عن طريقة ترتيل الهوسات، فالهوسات طريقتها ثابتة سنوية، أما الإبدالية فنغمتها تختلف مرتين كل أسبوع : في يوم الأحد والإثنين والثلاثاء لها نغمة قصيرة وتسمى اصطلاحاً آدام، ويوم الأربعاء والخميس والجمعة والسبت لها نغمة مطولة وتسمى «واطس».

وكذلك أيضاً تكون هناك للإبدالية نغمة سنوى وأخرى كيهكى وثالثة فرايى فى الأعياد.

و "أريبسالين" هذه، هي إبدالية واطس إستوحها العلم «سركيس» من قصة الثلاثة فتية القديسين "شدريخ" و"ميشخ" و"عبدنغو" اللذين أبوا أن يخرروا ويسلدوا للتمثال الذى نصبه "نبوخذ نصر الملك" وقد كان تمثلاً عظيماً من الذهب طوله ستون ذراعاً، وعرضه ست أذرع، وكان قد أصدر الملك أمراً بأن كل إنسان يسمع صوت القرن والنای والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف أن يخر ويسلام لتمثال الذهب. ومن لا يخر ويسلام فإنه يلقى فى وسط أتون نار متقدة.

ولأن هؤلاء الثلاثة فتية القديسين أبوا أن يسلاموا للتمثال، لأن «للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد»، لذا إمتلاً نبوخذ نصر غيظاً وأمر أن يوثقوا الثلاثة فتية فى سراويلهم وأقمصتهم وأردitiهم ولباسهم ويلقوهم فى وسط أتون النار المتقدة بعد أن يحموا الأتون سبعة أضعاف أكثر مما كان معتاداً أن يحتمى، حتى أن لهيب النار قتل الرجال الذين رفعوا "شدريخ" و"ميشخ" و"عبدنغو".

وبعد أن ألقوا فى الأتون بدأ الملك ينظر إلى الأتون متحيراً، إذ وجد أربعة رجال محلولين يتمشون فى وسط النار وما بهم ضرر، ومنظر الرابع شبيه بإبن الآلهة، فأمر بأن يخرجوا من الأتون وبارك إلههم الذى أنقذهم من النار (دانياel ٢: ١٠).

ومؤلف هذه الإبصالية، كان مقتدرًا في اللغتين، القبطية واليونانية، وقد صاغها مرتبة على الحروف الأبجدية اليونانية إذ رأى عزاء وقوة وبركة في هذه القصة، كتب ولحن الإبصالية قائلاً :

«رتلوا للذى صلب عنا وقبر وقام وأبطل الموت وأهانه، سبحوه وزيدهو علواً...
هلموا إلينا أيها الثلاثة فتية الذين المسيح إلهنا رفعهم وأنقذهم من إيليس ، سبحوه...
فها هونا عمانوئيل في وسطنا يا ميسائيل "ميشخ" تكلم بصوت التهليل، سبحوه...».
ويبدأ بعد ذلك في توجيه الدعوة للجميع بأن يسبحوا الرب ويباركوا إسمه لأنه ليس
إله آخر يستطيع أن يتبعه هكذا.

والعجب هنا أنه لم تقتصر الدعوة في التسبيح للملائكة وقوات الرب الذين
أنشأهم فقط، بل إلى الشمس والقمر والنجوم، وإلى الأمطار والأندية، إلى السحب
والأهوية والأرواح والبرد والنهار والحرارة، إلى الليالي والأيام والنور والظلمة
والبروق، إلى الأشجار وما يحيط بها الأرض وكل ما يدب في الماء والجبال والغياض.
البحار والأنهار والهياور أيضًا يجب أن تسبح وتبارك وتعطى مجدًا أيضًا وكذلك
الجليد والثلج والبهائم ولوحومها.

وهذا ليس بعجب أن يتطلب من طبيعة الصامتة أن تسبح، فلقد سبق داود النبي
أن دعاها هو أيضًا لأن تشاركه التسبيح في مومنوره المئة والثامن والأربعين.

وإذا كان "نبوخذ نصر" الملك، فقد بدأ استخدام الآلات الموسيقية التي عملت
لتسبح الله، فجعل صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزار هو دعوة
للسجود لآلهة مصنوعة بأيدي البشر، هذه التي سبّح بها داود النبي كل حين. لهذا ليس
غريباً أن يستنبط القديسون من قصة الثلاثة فتية، أن هذه النار تعرف خالقها وتطيعه
وتسبّحه فلقد أمر النار المحقة المحماة سبعة أضعاف أن لا يكون لها قوّة، على أجسام
"شدريخ" و"ميشخ" و"عبدنغو"، وشعرة من رؤوسهم لم تحرق، وسرّاوي لهم لم تتغير،
ورائحة النار لم تأتى عليهم.

حقاً إن النار تعرف خالقها وأما شعب الله فلا يعرفه، كقول أشعيا النبي : «الثور
يعرف قانيه والحمار معلم صاحبه أما إسرائيل فلا يعرف، شعبي لا يفهم» (أش ١: ٢).

المناسبة التي يقال فيها اللحن:

تقال هذه الإبصالية في تسبحة نصف الليل بعد الهوس الثالث بالحانة الطويلة

الممتدة النغمات، المتعدد الجمل الموسيقية، المتغير المقامات، فتجيء "أريبيان" بـلحن سريع، قصير، نغماته مقتضبة، له جملة موسيقية ثابتة، من مقام موسيقى واحد، متكررة في كل "بيت شعري". وهذا يؤكد الوعي الموسيقي الكامل للكنيسة القبطية، عند وضعها لترتيب وتعاقب الألحان، لذا فقد كانت حرية كل الحرص، أن الألحان الطويلة المتعددة الجمل الموسيقية، تعقبها ألحان لها جملة موسيقية ثابتة متكررة، فيحدث التوازن السمعي. وهذا الأسلوب يلجم إلية كبار الموسيقيين العالميين عند إعداد "الرِّيبِرْتُوارِ" "Repertoire"

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

"أريبيان" لا يتعدى كونه جملة موسيقية واحدة من مقام "عجم" وفي ميزان رباعي وت تكون كل جملة من ثماني موازير "Bars" والجملة تتكون من عبارتين متساويتين كلٍّ منها تحوي أربع موازير :

العبارة الأولى تتخذ شكل السؤال، والثانية تتخذ شكل الإجابة على السؤال، وتكون الإجابة ممتزجة بمرد ثابت هو "هوس إيروف آرى هؤو تشاف" أى "سبحوه وزيدوه علوًّا".

والجملة عادة ما تبدأ من الضغط الضعيف السابق "Up Beat" والذي يسمى "بالأنكروز" أو "الليشارى"، واستخدام الضغط الضعيف هذا مناسبًا لبداية الجملة إذ يعطي الإحساس بصورة الرجال وهم يرفعون "شدرخ" و"ميشيخ" و"عبدنغو" ليلقوا بهم في الأتون.

والجملة الموسيقية في هذا اللحن هي مثال حي للجملة الموسيقية العلمية من حيث عدد الموازير وتساوي السؤال (العبارة الأولى منها) مع الجواب (العبارة الثانية منها)، ومن حيث العذوبة والبساطة إذ أنها تعلق بالأذن فيظل يرددتها الإنسان دون أن يتسرّب إليه الملل.

وفي هذا اللحن "أريبيان" تتكرر هذه الجملة الموسيقية أربعة وعشرون مرة وكل مرة تختتم بالمرد الثابت : هوس إيروف....

ولقد اعتادت الكنيسة في مثل هذه الألحان على نظام "الرابعة" بين "الخورس" أو مجموعة المسبحين الذين يقفون على يمين المذبح «قبلى» والذين يقفون عن يسار المذبح «بحرى». ويتم نظام الرابعة في هذا اللحن كل ربعين ويكون المرد هو الجزء

الثابت المشترك بينهم، وكذلك آلة الناقوس والثلث.

الشرح والتأمل:

إن تسبحة الثلاثة فتية القدسين هي تسبحة الخليقة كلها، تقودها الكنيسة كمنظر في الأبدية حيث نهاية كل شيء، وحينما ترتلها الكنيسة، تجمع في منظر واحد وجودها الحاضر الزمني المؤلم وجودها في الأبدية السعيدة.

فهي بالرغم من وجودها في وسط أتون نار العالم المهلكة، إلا أنها محفوظة بواسطة ابن الله، وليس لقوة النار سلطان عليها، فسعيها تسعة وأربعين ذراعاً، إلا أن لهبها جازته كالندي اللطيف. وهكذا تعيش الكنيسة وفق رموز هذه التسبحة، معلنة سر إمكانية تجليها فوق الألم، وسر الملكوت الذي تعيشها على الأرض.

وإذ تؤمن أن العالم قد أخضع تحت رجليها بقوة الصليب، كما أخضعت النار تحت أرجل الفتية الثلاثة بسر قوة الرابع بينهم، فهي تبدأ تسبح، وكأنما قد أعطى للكنيسة مجد آدم الأول، وسلطانه على الخليقة في شخص يسوع المسيح، الذي دفع له كل سلطان مما في السموات وما على الأرض، وحيثئذ تهتف بالخلوقات جميعها واحدة فواحدة، ليشترك الكل معها :

«سبحوه، مجدوه، زيدوه علوأ إلى الأبد»، كاستعلن مسبق لل الخليقة الجديدة بسمائها الجديدة وأرضها الجديدة.

إن لحن أريبيانين هذا الذي يصاحب أداءه الناقوس والثلث ليزداد بهجة فوق بهجته هو لحن سريع لا يعتمد على الإطناب النغمى، إنما يعتمد على الجملة الموسيقية الثابتة المدمجة، التي تعتمد على جمالها وعدوبتها والتي رغم أنها تتكرر أربعة وعشرون مرة متتالية إلا أنه لا يستطيع أحد أن يشرد بذهنه بعيداً عنها أو أن يتململ عند سماعها، إنما بتكرارها تلتتصق أكثر بالأذن وبإعادة تكرارها تلتتصق بالقلب وبالتالي في معانيها يتتصق الإنسان بالله.

إن إحساساً جميلاً ينتابنى عندما أصبح بهذا اللحن بتكراراته ومرداته مع الشمامسة، هو أننى مع كل إعادة للجملة أرتفع بمشاعرى درجة وهذا أدرج بمشاعرى إلى فوق كقول داود النبي : «لأنى كنتُ أمر مع الجماع أدرج معهم إلى بيت الله بصوتٍ ترجم وحمدٍ جمهورٍ معيدٍ» (مز ٤٢: ٤٠).

إن الآباء الأولين أدركوا قيمة الترديد والتكرار في إصعاد المشاعر بتدرج إلى

السماء، لذا في جميع صلوات وتسبيحات الكنيسة نجد هذا التكرار في الجمل اللحنية وأيضاً في الجمل الإنسانية.

إن التردد والتكرار، غير أنه يرفع المشاعر بتدرج إلى السماء، فهو يثبت المعنى في القلب ويحفر كلام الله في العقل الباطن فيتكلم الفم من فضلة القلب، ولذا نجد أن كلمة "كيرييه إليسون" تتكرر عشرات المرات بالحان مختلفة عبر الصلوات.

إن "أريبسالين" بأرباعه الأربع والعشرين هو نموذج رائع للحن البسيط الذي بتكراره ترتفع المشاعر ويتنقى القلب.

+ يا إلينا، إله "شدراخ" و"ميشخ" و"عبدنغو"، يا من نجيتهم من أتون النار المقددة
فلم تمس النار أجسادهم، نجنا نحن أيضاً من نار التجربة المحرقة التي لفتح عروس
النشيد فصرخت «لا تنتظرن إلىٰ لكوني سوداء لأن شمس التجارب قد لوحتنى»
(نش ١:٦).

وإذا سمحت لشمس التجربة أن تلحفنا، فلتنزل إلينا كما نزلت مع الثلاثة فتية
القديسين، وكنت معهم، فنجيتهم من أتون النار المقددة. ول يكن صوتكم في داخلكنا
ليطفئ لهيب النار.

ويا إله الثلاثة فتية، يا من طأطأت السموات، ونزلت معهم إلى الأتون لترفعهم
فأنقذتهم من إبليس، إنزل إلى تواضعنا وإرفعنا لكى نسبحك معهم بلا فتور قائلين:
"أريبسالين".



لحن ... رتلوا Apiswala

Δριψαλιν ἐφηεταγαῶν :
ἐέρηι ἐχων οὐοὺ αὐκοσφ :
ἀγτωνφ αγκωρφ ἀψμον
ἀγτῶνφ : γως ἐροφ ἀριγον
βασφ .

رَتَلُوا لِذِي صَلْبٍ
عَنْ سَاقَ وَقَبْرٍ
وَقَامَ وَأَبْطَلَ الْمَوْتَ
وَأَهَانَهُ سَبْحَوْهُ وَزَيْدَوْهُ
عَلَوْا .

Βωψ ἡπιρωαι ἡπαλεος :
οὐος χωλευ ἡπιβερι εὐκλεοс :
οὐος ἐθωντ ἐμεγδὲλεοс : γωс
ἐροψ ἀριχογό басы .

أخلعوا الاسنان العتيق
والبسوا الجديد للفاخر
واقتربوا إلى عظم الرحمة
سبحوه وزبدهم على رأوا

Σενος ἡνιχριστιὰνος : ΝΙ-
πρεεβυτερος κε Διάκονος :
ιαδὼν ἐΠОС ρε οὐργκανος :
υως ἐροψ ἀριθονὸ δασψ .

ياجنس المسيحيين
القسوس والشمامسة
اعطوا مجدًا للرب لأنّه
مستحق سبحانه وزيادوه
علوًا :

Δευτερον ὡς πιστωμα
καὶ λογοῦ : επάντα Πήγας Πεπνογή^τ
δόλον : αργηταρμον ἐβολέα
πιδιάβολον : σύνων ἐροφ
ἀριστονός βάσει .

هلموا إلينا أيها
الثلاثة فتية الذين
المسيح إلهنا رفعهم
وأنقذهم سبحوه وزيدهو
علوأ.

Ἔθε Πεκνογή Ηασιας :
φρεγή ηεγερτεσιας : ἀμογ
ψαρον Θηλανιας : εως ἐρογ
ἀρισογό δαση .

من أجل إلهك ماسيا
المانح للإحسان هلم إلينا
يا حنانيا سبحوه و زيدوه
علواً .

ΖΗΛΩΤΕ ΔΖΑΡΙΔ : ΕΣΠΕΡΑΣ
ΚΕ ΠΡΩΙ ΚΕ ΜΕΣΙΜΒΡΙΔ :
ΜΑΔΩΟΥ ΝΤΖΟΥ ΝΤΖΙΡΙΔ : ΣΩΣ
ΕΡΟΥ ΆΡΙΣΟΥ ΒΑΣΥ .

ياعزاريا الغبور
عشية وبكرة والظهيرة
اعط مجدًا لقوة الثالثو
سبحوه وزيدوه علوًا .

΄Ηπλε σάρ ίσ Ευαλοντήλ :
ει τενηή ψι Μισάηλ : λαλι
δεν ουσμη ήθεληλ : υως ἐροφ
ἀριχονὸ δασφ .

Θωογή ἔνορ καταχίν τηρον :
σάκη νευ πιπρεσβυτερον :
δευον ἐΠστ πεψχβηοντί τηρον :
υως ἐροφ ἀριχονὸ δασφ .

Ic πιψηοντί σεσάκη μπόνον :
μψήψηψ εά δενον μψοον : ψ
πιαττελος εταψχψων : υως
ἐροφ ἀριχονὸ δασφ .

Κε πυν δυναμις τον Κυριον :
δευον ἐπεψραν τον τιμον :
πιρη νευ πιπον νευ πισον :
υως ἐροφ ἀριχονὸ δασφ .

Λοιπον πιψοντηψων νευ
πιωψ : εψφηψισατε Πενρεψ-
ψηψ : ψ ήθοφ πε φψηψ ήτε νεν-
ροψ : υως ἐροφ ἀριχονὸ δασφ .

Μαψον μπστ ψ πιβηπι εψψα :
πιθηψ νευ πινηψ νευ πι-
πηψηψ : πιχαψ νευ πιχρηψ
νευ πικαψηψ : υως ἐροφ
ἀριχονὸ δασφ .

فها هوزا عمانوئيل
في وسطنا ياميسائيل
تكلم بصوت التهليل
سبحوه وزيدوه علوأ .

اجتمعوا وثابروا
جمعاً تكلموا مع
القسوس سبجي الرب
يا جميع أعماله سبحوه
وزيدوه علوأ .

ها السموات تتطق
بمجد الله إلى هذا اليوم
. يا إليها الملائكة الذين
أشأهم سبحوه

والآن ياقوات الرب
باركوا اسمه الكريم
أيتها الشمس والقمر
والنجوم سبحوه وزيدوه
علوأ .

وأيضاً أيتها الأمطار
والأندية امدحي مخلصنا
لأنه هو الله آبائنا
سبحوه وزيدوه علوأ .

اعطى مجدأ أيتها
السحب معاً والرياح
والأرواح والبرد والنار
والحرارة سبحوه
وزيدوه علوأ .

Πυκτες κε ἡμερερωπε : φως
κε σκοτος κε αστραπε : χε
δοζα σι φιλανθρωπε : χως
ἐροφ ἀριχοφ δασφ .

أيتها الليلى والأيام
أيضاً والنور والظلمة
والبروق قائلين المجد
لك يامحب البشر سبوه
وزيده علواً .

Ζηλα κε παντα τα φυομενα :
εν τη ζη κε παντα τα κινομενα :
χι μιωμοτ νευ μιτωμοτ
νευ θρυμονα : χως ἐροφ
ἀριχοφ δασφ .

أيتها الأشجار وجميع
ما ينبت في الأرض وكل
ما يدب في المياه
والجبال والغياض
سبوه وزيده علواً .

Ουοφ ον ςμοφ ηατχαρωφ :
ἐποφ πογρο ητε μιογρωφ :
μιάσματοφ νευ μιαρωφ : χως
ἐροφ ἀριχοφ δασφ .

وأيضاً سبحي بغير
فتور الرب ملك الملوك
أيتها البحار والأنهار
سبوه وزيده علواً .

Παιρητ ἀνον τενναγ ἐρωφ :
μαρενχοс νευ ναι ων τηροφ :
ςμοφ εποφ μιχαλατ τηροφ :
χως ἐροφ ἀριχοφ δασφ .

هكذا نحن إذ ننظر
إليها لنقل مع هذه
الموجودات جميعاً باركي
الرب ياجميع الطيور
سبوه وزيده علواً .

Ρω ηηιπαχни νευ μιχιωп :
κε κτηнωп νευ μιөнриоп :
ςμοφ εποφ τωп Кгриωп :
χως ἐροφ ἀριχοφ δασφ .

أيها الجليد والثلج
والبهائم والوحوش
باركي رب الأرباب
سبوه وزيده علواً .

Смог εποφ κατα φτωш :
ἐροφ κε ου υη παραнои : ψ
μιшнрј ητε μιρωш : χως ἐροφ
ἀριχοφ δασφ .

سبحوا الرب كما يليق
به وليس كالمخالفين
يابناء البشر سبوه
وزيده علواً .

Τιμη κε δοξα ω Πισρανλ :
ινι παχραφ τεν ογκον ηθεληλ :
πιουνβ ητε Ευιαλονηλ : υως
εροφ αριχονδο βασφ .

Τπερετων φι φι εινι : νευ
νιψτχη ητε νιθει : ηηετθε-
βιηοντη ηρεψει : υως εροφ
αριχονδο βασφ .

Φι πανορφ ειω : πετεν-
ρεψωφ εκ τον ατω : Σεδρακ
Ιιιαχ Μβλενατω : υως εροφ
αριχονδο βασφ .

Χωλει φεν ογνιψφ ηψρωις :
ω πηετερσεβεσθε ει πσ : νευ
νιψτχις τηρον εταψαι : υως
εροφ αριχονδο βασφ .

Φυχοс кε αλαπαγсис : ии
нан тирен χωριс θραгсис :
εθρенжω φεν ογձոլացсис :
υως εροφ αրιχօնծ նասф .

Վշարտωс πεκвωк πրլցխօс :
Сарկис αրից φεօր հենօչօс :
էսձի նεւ նախօс մետօչօс :
υως εροφ αրιչօնծ նասф .

مجداً وكرامة
ياسرائيل قدّموا أمامه
بصوت التهليل ياكهنة
عمانوئيل سبحوه
وزيادوه علواً .

يستخدم الله الحقيقي
 وأنفس الأبرار
المتواضعين المحبين
سبحوه وزيادوه علواً .

الله إلهى هو
مخلصكم من الخطر
يسدراك وميساك
وعبدنا أغلو سبحوه
وزيادوه علواً .

أسرعوا بعظم حرص
يأنقياء الرب وكافة
الطبائع التي صنعوا
سبحوه وزيادوه علواً .

برودة ونياحاً أعطنا
كلانا من غير كسر
لنقول بتمنٍ سبحوه
وزيادوه علواً .

كذلك عبده المسكين
سركيس أجعله بغير
دينونة ليقول مع هؤلاء
كشريك سبحوه وزيادوه
علواً .

Glossary

| Coptic | English | Arabic |
|---------------|--------------------------|-----------------------------------|
| ἀριψάλιν | <i>Praise !</i> | رَتْلٌ . رَتْلٌ . رَتْلُوا |
| φηεταγάψ | <i>who was crucified</i> | الذى صُلِّبَ |
| ἀγκοσψ | <i>was buried</i> | قُبْرٌ |
| ἀψτωηψ | <i>rose</i> | قامَ |
| ἀψκωρψ | <i>cancel</i> | أَبْطَلَ |
| ψυσψ | <i>the death</i> | الموت |
| ἀψτψοψ | <i>he despised him</i> | أَهانَهُ |
| βψωψ | <i>Lay bare !</i> | أَخْلَعْ . أَخْلَعَى . أَخْلَعُوا |
| πιρψωψ | <i>the man</i> | الإِنْسَانُ |
| παλεοψ | <i>old</i> | قديمٌ |
| χωλψ | <i>wear</i> | البَسْ . البَسِيْ . الْبَسُوا |
| βερψ | <i>new</i> | جَدِيدٌ |
| ἅωητ | <i>Come near !</i> | اقْرِبُوا |
| μεγάελεοψ | <i>great mercy</i> | عِظَمُ الرَّحْمَةِ |
| σενοψ | <i>sort, kind</i> | جنس |
| ηιχριστιανοψ | <i>the Cristians</i> | المسيحيين |
| ηιπρεсвгтепоψ | <i>the priests</i> | القسوس |
| κε | <i>and</i> | و (حرف عطف) |
| διακονοψ | <i>deacon</i> | شَمَاسٌ |
| αδωσψ | <i>Give glory !</i> | اعطوا مجدًا ، مَجَّدُوا |
| օγδικανοψ | <i>worthy</i> | مسْتَحْقُ |
| ἅεγτε | <i>Come !</i> | تَعَالُوا |

| Coptic | English | Arabic |
|------------------------|--------------------|------------------|
| ε&ρον | <i>to us</i> | إلينا |
| Σ = ψωμτ | <i>3 = three</i> | ثلاثة |
| αλογ | <i>youth</i> | فتى |
| ολογ | <i>raised them</i> | رفعهم |
| αψηδεψογ | <i>saved them</i> | أنقذهم |
| εβολα | <i>from</i> | من |
| πιλιαβολογ | <i>Catan</i> | أيليس |
| εθε | <i>for</i> | من أجل |
| πεκνογ† | <i>your God</i> | الله |
| δυογ | <i>Come!</i> | تعال (فعل أمر) |
| ζηλωτε | <i>jealous</i> | غير |
| εσπεραс | <i>evening</i> | عشية / مساء |
| πρωι | <i>morning</i> | باكر ، بكرة |
| υεσιμβριαс | <i>noon</i> | الظهيرة |
| ηππε ic (=εηππε ic) | <i>here is</i> | ها هودا |
| τενυн† | <i>our middle</i> | وسطنا |
| λαλι | <i>Speak !</i> | تكلم |
| ψεи | <i>voice</i> | صوت |

Дриψаlin
بنطق أربيسالين

♩ = 100

من ألحان تسبحة نصف الليل

يكرر المرجع إثنى عشر مرة لباقي الاستيفونات

التجويد الموسيقي، جورج كيرلس

٨- لحن: ملحوظ وينطق بالعربية؛ أجيوس (لحن الثلاثة تقدیسات)

- + يقال في القداس الإلهي قبل أوشية الأنجليل.
- + ونصله موجود بكتاب خدمة الشمس والألحان بصفحة ٦٨.

لغة اللحن:

اللحن كل مفرداته باللغة اليونانية.

المناسبة التي يقال فيها اللحن:

- يقال بالنعمة الفراغي قبل أوشية الإنجيل في المناسبات الآتية :
 - في قداسات الأعياد السيدية الكبرى والصغرى.
 - في القداسات التي تقام في ٢٩ من كل شهر قبطي (تذكار البشارة والميلاد والقيامة).
 - في طقس صلاة الإكليل.

وقيل إن هذه التسبحة أعلنت برؤيا إلهية في القسطنطينية في أيام البطريرك يروكليس (٤٤٦-٤٤٦) بكونها تسبحة يتغنى بها الملائكة في السماء.

وتعتقد الكنائس الشرقية أن أصلها يرجع إلى دفن السيد المسيح عندما كان «نيقوديموس» و«يوسف الرامي» يكفناه، إذ دُهشاً كيف يموت ذاك الذي يهب الحياة !! فسبحاه بهذه التسبحة «قدوس الله، قدوس القوى، قدوس الحي الذي لا يموت».

وتوجد ألحان عديدة لهذه الكلمات المقدسة : ففي الأعياد السيدية والأكاليل يقال بلحن الفرح، وفي الأيام السنوية يقال بلحن الفرح بدون الإطناب النغمى الذى يبدأ به لحن الفرح، وفي يوم الجمعة العظيمة والجنازات يقال بلحن الحزن المفرط فى حزنه وطوله.

أسلوب أدائه:

يؤديه كل الشعب مع خورس الشمامسة ، بمصاحبة الناقوس والثلث، وكثيراً ما يدور حوارٌ شيقٌ بين مرئٍ منفرد، ومجموعة الشمامسة والشعب، وخاصةً في الإطناب النغمى للحرف الأول من الكلمة "أجيوس" الذي عادةً ما يبدأ المرن المنفرد بجملةٍ ، يرددتها بعده ذات اللحن مجموعة الشمامسة، وهكذا يستمر الحوار بينهم.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

إن لحن الفرح الذي نحن بصدده الآن يبدأ من مقام «سيakah» بإطناب نغمى لأول حرف لفظى لكلمة "أجيوس" ومعناها "قدوس" ، وفي ميزان رباعى، ويتميز هذا اللحن بأن كل جملة موسيقية فيه تتكرر مرتين، وكأنه حقاً اللحن الذي يسبح به السيرافيم والشاروبيم، ذوى الستة الأجنحة الذين «يصرخون واحد قبالة الآخر»، فهم يرسلون تسبحة الغلبة والخلاص، بصوتٍ ممتلىء مجدًا، يسبعون وينشدون، يصرخون ويصوتون قائلين قدوس رب الصباووت ...».

لهذا تحرص كنائس كثيرة على تقسيم هذا التكرار بين مجموعتين من الشمامسة، أو مرن منفرد ومجموعة الشمامسة، وذلك لتجسيد المعنى (يصرخون واحد قبالة واحد منهم).

ومن المفارقات أن لحن الثلاثة تقديرات هذا، تبدأ أول جملة فيه بعبارة موسيقية تتكون من ثلاثة موازير فقط، وهذا غير معتمد للشكل التقليدى للجملة الموسيقية. إذ أن الجملة الموسيقية عادةً ما تتكون من عبارتين، كل عبارة فيها تتكون من أربعة موازير، وكأن الروح عبر عن الثلاثة تقديرات بالثلاثة موازير.

ويتميز هذا اللحن بأنه نشيط، تقدر سرعته بحوالى «١٠٠» نبضة في الدقيقة. وتنتمي جملة الموسيقية بسلامة ونعومة وخفة تدعى إلى الطرف والسعادة، وزعموا هذا يؤكد أنها التسبحة التي يتغنى بها الملائكة أمام العرش الإلهي، فلا شك أنهم حول العرش في سعادة بالغة تترجم إلى نغماتٍ مفرحة.

كما أنه يتميز بجملة موسيقية متحركة، بها تقنية عالية وبراعة فنية "Technique" ، لذا يحتاج أداؤه إلى مهارة وصوت متدرّب، ولعل هذا أيضًا دليلاً آخرًا على أنه من الألحان التي يتغنى بها الملائكة، فهم طفماتٍ متخصصة في التسبيح قد تدرّبت عليه منذ الابتداء.

الشرح والتأمل:

إن هذه التسبحة قديمة، وأول من نطق بها «يوسف» و «نيقوديموس»، وبأمر القديس بطرس، سلمت لكنائس سوريا، وأمرها بأن ترتلها قبل إنجيل القدس.

وقد وجد في بعض الكتب الخطية القديمة في الكنيسة ما يؤيد هذا القول «إن نيقوديموس لما رأى السيد المسيح مائتةً أخذه العجب وإستولى عليه الذهول أن رئيس الحياة يموت، وهو الذي أقام لعاذر من القبر بعد موته بأربعة أيام. لذا ناداه قائلاً: «أين جبروتوك يا رب؟». وللحال سمع الملائكة تنشد من السماء: «قدوس الله، قدوس القوى، قدوس الحي الذي لا يموت». أما هو فهتف على أثر ذلك قائلاً: «يا من صلبت عنا إرحمنا».

وقد رتبت الكنيسة أن تردد هذه التسبحة في القدس وفي كل صلواتها، ثم أمرت أن تكرر ثلاثة مرات إعترافاً بإلوهية الآ宾. كما رتب أن تقال في يوم الجمعة العظيمة بلحن طويل جميل، لكنه شديد الحزن، فتتلوها ثلاثة مرات وفي كل مرة يقال: «يا من صلبت عنا إرحمنا»، إعترافاً منها بما أنكره اليهود الذين تآمروا على الرب وعلى مسيحه وتشاوروا على موته واحتقروا لاهوتة وصرخوا ثلاثة مرات قائلاً: «اصلبه اصلبه».

وقد ظلت هذه التسبحة مستعملة في كل الكنائس حتى القرن الرابع، عندما انتشرت بدعة أريوس الهرطوقى فحذف منها الثلاثة عبارات الأخيرة المتضمنة ولادة المسيح وصلبه وقيامته . أما كنيستنا الأرثوذكسيّة فظلّت تستعملها كاملة حتى الآن. وبعض المسيحيين الغربيين رفضوا هذه الترميمه مدعين أنها تشير إلى صلب الأقانيم الثلاثة.

أما قصد الكنيسة من تكرار لفظ «قدوس» أو «أجيوس» في كل جملة، أن تخص الإ宾 الكلمة المتجسد مميزة بها أفعاله الثلاثة التدبيرية وهي : الولادة والصلب والقيامة، وإلا لو أطلق لفظ قدوس على كل أقنوم لتجد أن الأقانيم عددها تسعة لأنها تكرر تسعة مرات.

وفي هذا اللحن، يتدرج الحوار بين المرن المنفرد والمجموعة بجملة موسيقية تدور حول حرف لفظي واحد هو "الألفا" (Α) الذي تبدأ به "أجيوس".

وهذا اللحن يتميز بجمل موسيقية غاية في الجمال والروحانية والدفء والقوة، وفي رأي الشخصى أنه من أجمل الألحان التي وصلت إلى أذنى وإلى قلبي. حتى

أثني أحرص دائمًا على أن أختتم به الحفلات التسبيحية ليكون هو آخر لحن يدخل
أذن وقلب المسبحين، والنصترين بمخافيق إلى التسبيح .

ولا أستطيع أن أنسى إصرار الشعب "السويدى"، على إعادة هذا اللحن فى
إحتفالات "أورييت" باستوكهولم، وكأن هذا الشعب قد أعلن إليه أيضًا ببرؤيا إلهية
بكونه التسبحة التى يتغنى بها الملائكة فى السماء، فطلب أن يسمعها بإصرار على
الأرض مرة أخرى قبل أن نرحل عنه.

ويتصاعد اللحن تدريجياً مع تكرار كل جملة مرتين بين المرثم والمجموعة، إلى
أن يأتي وقت الإستحقاق لأن ينطق بالكلمة "أجيوس"، وكأن كل ما زِنَمْ به، ما هو إلا
تمهيد موسيقى وروحى للنطق بلفظ التقديس "أجيوس"، والذي عنده ينحنى كل شعب
الكنيسة بخشوع مع تطويلة فى القفلة (كرونا).

ثم يستمر اللحن بالطريقة السنوى من مقام جديد "عجم"، وميزان جديد ثانى
وأشكال إيقاعية أقل حركة من التى استخدمت فى الإطناب النغمى لحرف "الألفا".
وبسرعة أقل قليلاً من التى بدأ بها اللحن المفرح، فلاشك أن هذا البطل لم يتم تسليمه
مع اللحن، لكنه صادر من إحساس الشعب بلفظ التقديس، وناتج عن إنحناء جسد كل
الشعب عند كلمة أجيوس والتي تتكرر تسعة مرات.

ومقام الـ "عجم" هو مقام موسيقى قوى، لهذا فالنغمات فى هذا اللحن السنوى
قد تلفحت بالوقار، والأشكال الإيقاعية بدأت تتحرك متئدة والألحان البتهجة الأولى
المتعلقة "Legato" قد صارت الآن متقطعة فى أدائها "Stacatto" تعبيراً عن الجسم
الذى نتحلى به أمام الحضرة الإلهية، ولتعبر عن قوة القدس الذى لا يموت، لهذا أنا
أيضاً أصرخ إليك أيها القدس الذى لا يموت، طالباً أن يجعلنى أمات من أجلك كل
النهار.

يا من بالموت دست الموت وكسرت شوكته، ويامن قتلت الخطية بخشبة الصليب.
وأحييت الميت بموتك، الذى هو الإنسان الذى خلقته بيديك، والذى مات بالخطية.
إقتل أوجاعنا بالآلمك الشافية المحبية.

إمنحنى إليها القدس القوى الذى أظهرت القيامة بقيامتك، أن أعرفك وقوه
قيامتك ، وأن تكمل قوتك ضعفى وكل نقائصى.

هبني إليها القدس الحى أن تكون لي حياة معك، «وهذه هي الحياة الأبدية أن
أعرفك أنت الإله الحقيقي وحدك ويسوع المسيح الذى أرسلته» (يو ٣: ١٧).

ضع فى فمى تسبحة السيرافيم لكي أصرخ معهم على الدوام بلا فتور.
أعطنى أيها القدس أن أكون مستحقاً للوقوف على البحر الزجاجي وأن أمسك
بقيثارتكم مسبحاً مع الغالبين قائلاً «أجيوس أوثينوس»، قدوس الله القوى الحى الذى
لا يموت، إرحمنا.



لحن ... الثالث تقدیسات (الفرایحی) مَسْتُوك

مَسْتُوك οθεος : مَسْتُوك
 ισχυρος : مَسْتُوك θεανατوس :
 θεκπارθενον γεννεθιс ελεئنсон
 هِمَادَس .

قدوس الله ، قدوس
 القوى ، قدوس الحى
 الذى لا يموت ، يامن
 ولد من العذراء ارحمنا.

مَسْتُوك οθεοс : مَسْتُوك
 ισχυροс : مَسْтُوك θεанатос :
 θестартыс دى هِمَادَس ελεенсон
 هِمَادَس .

قدوس الله ، قدوس
 القوى ، قدوس الحى
 الذى لا يموت ، يامن
 صلب عنا ارحمنا .

مَسْتُوك οθεοс : مَسْتُوك
 ισχυροс : مَسْтُوك θεанатос :
 θанастас εκτωп некрωп κε
 θнелθωп ic τοyc ограпoс
 ελенсон هِمَادَس .

قدوس الله ، قدوس
 القوى ، قدوس الحى
 الذى لا يموت ، يامن
 قام من الأموات وصعد
 إلى السموات ارحمنا .

λογά Πατρι κε ṫriώ : κε
 ḡstιώ Πνευματι : κε Ηγη κε
 ḡi : κε ic τοyc εѡнaс τωп
 εѡнωп ḡииn .

المجد ل LAB والابن
 والروح القدس ، الان
 وكل أوان وإلى دهر
 الدهور . أمين .

مَسْتُوك τριαс ελεенсон
 هِمَادَس .

أيها الثالث
 القدوس ارحمنا .

Glossary

| Coptic | English | Arabic |
|---------------|---------------------------|---------------|
| ἅγιος | <i>holy</i> | قُدُّوس |
| Θεος | <i>God</i> | الله |
| ἰεχυρος | <i>mighty</i> | القوى |
| ἀθανατος | <i>immortal</i> | الذى لا يموت |
| εκπαρθενος | <i>from the Virgin</i> | من العذراء |
| τεννεθεις | <i>who was born</i> | الذى ولد |
| ο ἀσταυρωθεις | <i>who was crucified</i> | الذى صلب |
| λι ἡμας | <i>for us</i> | عنا |
| ο ἀναστας | <i>who rose</i> | الذى قام |
| εκτων νεκρων | <i>from the dead</i> | من الأموات |
| κε | <i>and</i> | و |
| ἀνελθων | <i>ascend</i> | صَعِدَ |
| εις τον | <i>into heaven</i> | إلى السموات |
| ουραнос | | |
| ἐλεησον ἡμας | <i>Have mercy on us !</i> | ارحمنا |
| ἅγια τρια | <i>Holy Trinity</i> | الثالوث القدس |

يُنْطَقُ أَجْيُوس

من ألحان الأعياد والأكاليل

$\text{♩} = 100$

؛ علامة تعنى الحفص غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكرتون).

التحوير الموسيقى: جورج تايرس

Дислок

♩ = 90

Musical score for 'Дислок' (Dislocation) in G clef, 2/4 time, and B-flat key signature. The score consists of eight staves of music with corresponding lyrics in Russian below each staff.

Lyrics:

- Staff 1: о θε о с: а си ос ик хр рос:
- Staff 2: 30 а си о с а еа на тос: о ек пар ѿе нот
- Staff 3: 40 сен не ес е ле н со нн мас. а с
- Staff 4: иос о θε о с: а си ос ик хр
- Staff 5: 50 рос: а си о с а еа на тос: о с та тро
- Staff 6: ес ли нн мас е ле н со нн мас. а с
- Staff 7: 60 иос о θε о с: а си ос ик хр

Дмитр

70

ρος: α σι ο σα εα να τος: ο α νας
τασεκ των νεκ ρων κε α νελ θων ic τογc οτρά

80

νος ε λε η σο νη μας. Δο ζα Πατ ρι

κε Τι ω: κε α σι ω Πνε γ μα τι:

90

κε νην κε α ι: κε ic τογc ε ω μας

των ε ω νων α μην. ασια γ πι ας

100. Rit Fine

ε λε η σο νη μας.

الكتب والمراجع

- + الكتاب المقدس - دار الكتاب المقدس - (١٩٨٤)
- + خدمة الشمس والألحان - ودلال جمعة الألام وطروحات البصخة وضع وترتيب الشمس فرج عبد المسيح - الطبعة السادسة (١٩٩٨)
- + الإبصليمودية المقدسة السنوية - حسب ترتيب آباء الكنيسة القبطية الأرثوذكسيّة، نشر جمعية نهضة الكنائس القبطية الأرثوذكسيّة المركزيّة بالقاهرة - الطبعة الثانية (١٩٧١)
- + قداسة البابا شنودة الثالث القاهرة (١٩٨٢) - مجموعة تأملات في أسبوع الألام.
- + قداسة البابا شنودة الثالث - ناظر الإله الإنجيلي مرقس الرسول ، القديس والشهيد - الطبعة الثالثة (١٩٨٥).
- + قداسة البابا شنودة الثالث - إنطلاق الروح.
- + دكتور وليم سليمان قلادة - كتاب المسؤولية تعاليم الرسل - القاهرة (١٩٧٩).
- + الأنبا متاؤس - روحانية التسبحة حسب طقس الكنيسة القبطية الأرثوذكسيّة (١٩٨٠).
- + القس كيرلس كيرلس - القداسات الثلاثة، متقابلة مع الضبط و الشرح - طبعة ثانية (١٩٨٧).
- + القمص يوحنا سالمة - وكيل البطريركية القبطية بالخرطوم(سابقاً) - الآلئ النفيسة - في شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة (الجزء الأول والثاني).
- + الشمامس دكتور إمبل ماهر (الجزء الثاني) - القبط ولغتهم - الباب الثالث - اللغة المصرية.
- + الأب منقريوس عوض الله - منارة الأقدس في شرح طقوس الكنيسة القبطية والقدس - (الكتاب الثالث) (١٩٧٢).
- + القمص أنطونيوس البرامومي - سلسلة المسيح حياتي (٥) - أنت تسبحتى (١٩٩٣).
- + الأرشيدياكون بانون عبد - كنوز النعمة - (الجزء الخامس-البصخة المقدسة) - الطبعة الأولى (١٩٦٢).
- + إيباريشية شبرا الخيمة وتوابعها - أسرة الشمامسة - رسالة إلى قلب كل

شمامس (١٩٩٣).

- + الشمامس الدكتور إميل ماهر - المزامير، إستخداماتها الطقسية في الكنيسة المسيحية الأولى والطقس القبطي المعاصر - طبعة أولى (١٩٩١).
- + نخبة من الأساتذة ذوى الإختصاص ومن اللاهوتيين - قاموس الكتاب المقدس.
- + لجنة التاريخ القبطي - خلاصة تاريخ المسيحية في مصر - (الطبعة الثالثة) - (١٩٩٦).
- + علماء العملة الفرنسية - وصف مصر- ترجمة زهير الشايب.
الجزء (٨) (الطبعة الثالثة) (١٩٩٥) - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين.
والجزء (٩) (الطبعة الثالثة) - (١٩٨١) الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين.
- + القس أنثاميوس إسحق - مصر في فكر الآباء - الطبعة الأولى ١٩٩٦.
- + عزيز الشوان الموسيقا للجميع (١٩٩٠).
- + فكري بطرس الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين (١٩٨٢).
- + د. نبيلة ميخائيل يوسف الموسيقى في علاج الأمراض العضوية ، رسالة دكتوراه (١٩٧٨).
- + عادل كامل حنا . الموسيقى القبطية بوليفونيا وهارمونيا (دراسة تطبيقية)
رسالة دكتوراه (١٩٩٦).
- + د. ميلاد حنا - الأعمدة السبعة للشخصية المصرية (الطبعة الثالثة) (١٩٩٣).
- + مجلة الأدب والفن - التراث القبطي تراث لكل المصريين - العدد الثاني (١٩٩٤).
- + مجلة الفكر والفن المعاصر - القاهرة (١٩٩٤).
- + أحمد بيومى - القاموس الموسيقى (الناشر دار الأوبرا المصرية)
- + عبد الحميد توفيق زكي - المعاصرون من رواد الموسيقى العربية - (١٩٩٣).
- + بول ماكومون - الموسيقى في الكتاب المقدس، ترجمة «جس كونراد ولن» - (١٩٧١).

COPTIC ALPHABET الأبجدية القبطية

| CAPITAL | SMALL | NAME | PRONUN | CAPITAL | SMALL | NAME | PRONUN |
|---------|-------|-----------|------------|---------|-------|-----------|-----------|
| كبير | صغير | اسم الحرف | نطق الحرف | كبير | صغير | اسم الحرف | نطق الحرف |
| א | א | alpha | a | א | א | pi | p |
| | | ألفا | ا | | | ي | ب |
| ב | ב | veta | b / v | ב | ב | ro | r |
| | | فيتا | ف / ب | | | رو | ر |
| ג | ג | ghamma | n/g/gh | ג | ג | cima | e |
| | | غمما | غ / ج / ان | | | سيما | س |
| ד | ד | dhelta | d/dh | ד | ד | tav | t |
| | | دلتا | ذ / د | | | تاف | ت |
| ה | ה | ey | ai | ה | ה | psilon | v / ee |
| | | اهي | اهي | | | ابسنون | ف / اي |
| כ | כ | co | no. only | כ | כ | fey | f |
| | | سو | كرقم ٦ فقط | | | في | ف |
| צ | צ | zita | z | צ | צ | key | ك / ش / خ |
| | | زيتا | ز | | | كي | ك |
| ח | ח | ita | ee | ח | ח | psi | pe |
| | | إيتا | كسرة طويلة | | | بسى | بس |
| ת | ת | theta | th | ת | ת | omiga | oa |
| | | ثيتا | ث / ت | | | أوميجا | ضمة طويلة |
| י | י | iota | i | י | י | shai | sh |
| | | يوتا | كسرة قصيرة | | | شاي | ش |
| ק | ק | kappa | k | ק | ק | fai | f |
| | | كابا | ك | | | فاي | ف |
| ל | ל | lola | l | ל | ל | khai | kh |
| | | لولا | ل | | | خاي | خ |
| מ | מ | mey | m | מ | מ | hori | h |
| | | مي | م | | | هوري | هـ |
| נ | נ | ney | n | נ | נ | janja | j |
| | | ني | ن | | | جنجا | جـ |
| ׂ | ׂ | exi | x | ׂ | ׂ | tshima | tsh |
| | | إكسى | اكس | | | تشما | تشـ |
| ׁ | ׁ | omikron | o | ׁ | ׁ | ti | ti |
| | | أوميكرون | ضمة قصيرة | | | تي | تيـ |

قالوا عن هذا الكتاب

الأبنا متاؤس:



إنه بحث قيم لعله الأول من نوعه في هذا المجال. ونحن نشتفق إلى المزيد من التأملات الروحية والموسيقية في الألحان القبطية. ويا حبيدا لو أفرد لها كتاباً خاصاً يستفيد منه عشاق الألحان القبطية الجميلة. خصوصاً وأن الأخ جورج شماس متمكن وموسيقى يارع يعرف كيف يغوص في أعماق اللحن. ويستخرج منه جدداً وعقاء.

الأبنا دانيال:



هو كتاب رائع للمهندس جورج كيرلس كنا ننتظر ظهوره منذ زمان طوبل.. فيه يربط الألحان القبطية الجميلة بالموسيقى ليسهل حفظها ودراستها. يصاحب ذلك أداء راق لفرقة دايفيد تال إعجاب الكثيرين داخل مصر وخارجها. نشكر مؤلف الكتاب لأنه يعيد للألحان رونقها ويسترجع بنا مجد آبائنا الفراعنة المتمثل في الجذور التاريخية القديمة في هذه الألحان.

الأبنا رافائيل:



هذا الكتاب كانت تنتظره المكتبة القبطية متلهفة ومشتاقة. فعندما تجتمع الموهبة الموسيقية مع الاختبار الأدائي الحسن، إلى جانب الأمانة والأخلاص في حب التراث القبطي، مع المهارة في نقل المعلومة.... لا بد أن يكون العمل جباراً. وهذا ما يتميز به الأخ المحبوب الشمامس جورج كيرلس. شكراً للمؤلف المحبوب وفرقة الموهوبة (فرقة دايفيد) وهنئنا لمكتبتنا القبطية بهذا العمل الرائع، الذي نعتبره بداية تنير الطريق أمام آخرين وكثيرين من الباحثين والمهتمين.