المكتبة القبطية على الانترنت

زيارة الموقع

الألحان القبطية

روحانيتها وموسيقاها

مراجعة
الأنبا دانيال
أسقف عام الجيزاوي

تقديم
الأنبا متاؤس
أسقف ورئيس دير السريان

الأنبا رافائيل
الأسقف العام

تأليف
جورج كيرلس

بطريركية الأقباط الأرثوذكس
كنيسة مارمرقس بالمعادي

الألحان القبطية
روحانيتها وموسيقاها

تقديم

نيافة الحبر الجليل
الأنبا متاؤس
أسقف ورئيس دير السريان

نيافة الحبر الجليل
الأنبا رافائيل
أسقف عام كنائس وسط القاهرة

مراجعة

نيافة الحبر الجليل
الأنبا دانيال
أسقف المعادي

٢٠٠٢

تأليف
جورج كيرلس

قداسة البابا المعظم

الأنبا شنوده الثالث

بابا الإسكندرية وبطريرك الكرازة المرقسية

محتويات الكتاب

	الصفحة
- تقديم لنيافة الحبر الجليل الأنبا متاؤس - أسقف ورئيس دير السريان العامر.	٧
- تقديم آخر لنيافة الحبر الجليل الأنبا رافائيل - أسقف كنائس وسط القاهرة	٩
- إهداء.	١٠
- شكر وتقدير.	١١
- لماذا نُسبح (تمهيد).	١٤
الباب الأول - لغة الألحان ومراحل تطورها.	٢٢
١- اللغة القبطية.	٢٣
٢- خطوط الكتابة المصرية.	٢٩
٣- مراحل تطور اللغة المصرية.	٣٠
٤- دور الكنيسة فى تعميم إستخدام الكتابة القبطية.	٣٢
٥- إشتقاق الإسم «قبطى».	٣٣
الباب الثانى - القيمة الروحية للألحان.	٣٥
١- القيمة الروحية للألحان.	٣٦
٢- التسبيح فى تعاليم الرسل و أقوال الآباء.	٤٧
٣- الأداء الموسيقى لإظهار روحانية الألحان.	٥٢
٤- أساليب التسبيح	٥٧
الباب الثالث - الحفاظ على اللحن القبطى.	٦٢
١- الحفاظ على اللحن القبطي.	٦٣
٢- العالم والألحان القبطية.	٨٣
الباب الرابع - القيمة الحضارية للألحان القبطية.	٨٧
١- القيمة الحضارية للألحان القبطية.	٨٨

الصفحة

٢- إلتحام الموسيقى القبطية بالفرعونية. ٩٩

٣- تأثر اللحن القبطي بالفرعوني. ١٠٤

٤- تأثر اللحن القبطي والعبري بالآخر. ١١١

٥- القداس الإلهي وألحانه. ١١٤

الباب الخامس - التسبيح بالآلات الموسيقية ١١٨

١- التسبيح بالآلات الموسيقية. ١١٩

٢- منع إستخدام الآلات الموسيقية. ١٢٧

٣- إستخدام الناقوس والمثلث. ١٣٣

٤- هل تخضع الألحان القبطية للضبط الآلي. ١٣٥

٥- التسبيح على الأرض وفي السماء. ١٤١

الباب السادس - الشرح الموسيقي والتأمل الروحي لمجموعة من الألحان القبطية ١٤٢

١- لحن : إبؤرو. ١٤٣

٢- لحن : غولغوثا. ١٥٧

٣- لحن : هيتن ني إبرسفيا. ١٧١

٤- لحن : أريهؤو تشاسف. ١٨٠

٥- لحن : أونيم ناي سيمفونيا. ١٨٨

٦- لحن : أمين تون ثانا تون. ١٩٦

٧- لحن : أريبسالين. ٢٠٣

٨- لحن : أجيوس. ٢١٧

الكتب والمراجع ٢٢٧

الأبجدية القبطية ٢٢٩

تقديم
لنيافة الحبر الجليل الأنبا متاؤس
أسقف ورئيس دير السريان العامر

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

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

كذلك كتب عن القيمة الروحية والموسيقية للألحان القبطية، وكم هى عميقة ومؤثرة وجميلة، كما أورد بعض التأملات الروحية والشروحات الموسيقية لثمانية من الألحان القبطية، وقد أبدع فى شرحها روحياً وموسيقياً، ودونها على النوتة الموسيقية.

إنه بحث قيّم، لعله الأول من نوعه فى هذا المجال، ونحنُ نشتاق إلى المزيد، خصوصا من التأملات الروحية والموسيقية فى الألحان القبطية وياحبذا لو أفرد لها كتاباً خاصاً يستفيد منه عشاق الألحان القبطية الجميلة، خصوصاً وأن الأخ (جورج كيرلس) شماس متمكن وموسيقى بارع، يعرف كيف يغوص فى أعماق اللحن ويستخرج منه جدداً وعتقاء من التأملات العميقة والمعانى العظيمة التى يحويها اللحن، والتى قد نمرّ عليها مر الكرام ونحن نؤدى اللحن كطقس عادى فى مناسبته.

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

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

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

الأنبا متاؤس
أسقف ورئيس دير السريان العامر
٧ يناير ٢٠٠٠ /٢٨ كيهك ١٧١٦
عيد الميلاد المجيد

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

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

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

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

وأخيراً قدم لنا نماذج رائعة فى الشرح الموسيقى والتأمل الروحى لبعض الألحان "إبؤرو، غولغوثا، هيتين نى إبرسفيا، أريهؤوتشاسف، أونيم ناى، آمين طون ثاناتون، آريبسالين، آجيوس الفرايحى".

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

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

الأنبا رافائيل
الأسقف العام
١٩٩٩/١٢/١٥

إهداء

أهدى هذا الكتاب

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

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

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

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

إلى ... كل من شاركنى التسبيح، بكلمةٍ ألفها، أو بآلةٍ عزف عليها، أو بصوتٍ رنم به فعزانى. أو بإستماعه وإصغائه لما سبحت به، أو بتقديم أى نوع من المساعدة الروحية أو الفنية أو الإدارية أو المادية.

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

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

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

إلى ... كل من إستمع الى لحنٍ قبطيٍ، ويريد أن يفهمه بعقله ويعيشه بقلبه.

إلى ... من يريد أن تكون تسابيحه مفعمة بالروح القدس الذى قدس فى ذلك الزمان تلك الألحان.

إليكم ... جميعاً أهدى كتاباً عن أجمل ألحان وُجدت فى العالم وأقدم ألحان يعرفها العالم الآن. وتفتخرالشعوب لمجرد أنها تسمعها، بل وتسعى إليها أينما وُجدت. كما نفتخر نحن بكنيستنا لأنها أوجدتها حتى الآن. حفظتها وحَفَظتها فأبقتها رغم إهمالنا لها، ورغم أن جميع شعوب العالم تحسدنا لأننا نمتلكها.

فتعالوا معاً لنفهم ما سر هذه الألحان ؟

المؤلف

شكر وتقدير

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

إنتهت الإضطهادات فى العصور المختلفة ، وبقيت هى على مدى كل العصور ترانيم عديدة وأغانى لا حصر لها، لشعوب مختلفة تألفت وإئتلفت، ثم ماتت فى الأفواه والمسامع، لتبقى الألحان القبطية وحدها على مدى الأجيال، ولكل العصور يسمعها كل الأجناس دون أن يعّرفوا مفرداتها، فيعشقونها، تدخل إلى قلوبهم بلا إستئذان، وترفعهم إلى حيث لايدرون، إلى سماء السموات.

يستمع إليها أصحاب المعتقدات والديانات المختلفة، والملحدين، فتذيب فى دواخلهم كل جدارٍ يفصلها عنهم.

أهكذا يكون سحرها الروحى؟... ولمّ لا!! ألم تنبثق هذه الألحان، من الأنبياء موسى وداود، من أساف 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 عليته؟ ألم يرددها أثناسيوس الرسولى وهو يحمى الإيمان، ورددها 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 لى موسيقياً واحداً ينتمى إلى أىّ من المدارس الموسيقية القديمة أو الحديثة أو التى لأى بلد من البلدان، وأسمعوه 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 ينتمى إليها.

نظلمك أيتها الألحان، نشوهك، نطمس معالمك عندما لا نفهم معانيك، نجعلك لا شكلية، لا إيقاعية، لا بداية واضحة لك ولا نهاية، نُصّير قمتك مثل القاع، نهدم ذروتك، نُضيّع 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، لكى 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 إخوتى أعضاء "فرقة داڤيد" حفلاً للألحان القبطية، لجمعية الشابات المسيحية، والذى أقيم عام ١٩٩٩ فى القاهرة، بكاتدرائية جميع القديسين بالزمالك، وقد حضر الحفل ثمانى 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.

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

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

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

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

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

الفنان القدير "إيليا كيرلس".

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

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

كما يشرفني أن أشكر الأستاذة الفاضلة الكبيرة الدكتورة **"مارثا روي"** التي تعبت معي في مراجعة المادة الموسيقية العلمية بالكتاب.

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

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

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

المؤلف

تمهيد
لماذا نُسبح؟

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

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

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

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

---

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

الرئيسية لأوركسترا التسبيح، والذى إستغله من بعدهم بأجيالٍ كثيرة "داود النبى".

وبعض المؤرخين يؤكدون، أن لفظ "يوبيل" قد إشتق من إسم "يوبال"[1] لأن النفخ فى البوق كان يزاول فى أثناء الإحتفال باليوبيل، وكان يسمى بـ "قرن اليوبيل".

وما يذكره التاريخ عن نشأة آلة القيثارة، يؤكد حاجة الإنسان لأن يصنع آلةً بها يُسبح، لأنه بمجرد أن رأى الإنسان الأول سلحفاةً تُقبل نحوه، ذهبت السكرة وجاءت الفكرة. فأمسك بالحيوان على الفور. وأفرغ صدفته من جسده، وغطاها بجلدٍ. وثبت عليها رافعة وقنطرة، وشد عليها أوتاراً، فكانت أول قيثارة جيدة الصنع تُعلن عن حاجة الإنسان الشديدة إلى الموسيقى وإلى التسبيح .

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

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

+ وعن الموسيقى عامةً ، قال الفيلسوف اليونانى الكبير أفلاطون :

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

وقال أيضاً : «عندما لا يعرف إمرؤ ما أن يغنى، فمعنى ذلك أنه لم يتلق تعليماً قط» وتفسيره أن الشخص الذى لا يعرف كيف يتمالك نفسه ولا كيف يعتدل فى أقواله أو فى تعبيرات صوته أو نبراته، أو فى مشاعره، هذا قطعاً لم يتلق تعليماً قط.

وقال أيضاً عنها "جاكوب چوستن" : «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 يطرس.

"خدمة التسبيح فى الكنيسة" :-

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

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

ولكن ليس كل ما تم تنغيمه يدعى موسيقى. فقد صَنَّفَ القديس "كليمندس السكندرى" الموسيقى، وحدد مايجب أن نستمع إليه وما لايجب إذ قال :

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

ومن هنا تكون أهمية إختيار نوع الموسيقى التى نَسمَعها أو نُسمِعها لأولادنا.

ولعل الأمر يكون أكثر أهمية وخطورة، عندما يتعلق بالترانيم. فقد إنتشرت هذه الأيام موسيقى لترانيم من هذا النوع الذى كتب عنه القديس «كليمندس» أنه يمزق الإحساس، وليس هناك من يمنعه عن آذان أطفالنا.

الطفل والموسيقى

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

«يجب أن نحمل الأطفال بموجب قانون خاص على إغتراف المعارف التى يتعلمها أطفال مصر بواسطة الحروف. فلابد أن تدخل الموسيقى ضمن هذه العلوم،

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

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

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

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

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

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

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

أما عن التسبيح

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

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

عندما وُلد يسوع طفلاً مقمطاً مضجعاً فى مزود، ظهر بغتةً فى السماء مع الملاك الذى بشر الرعاة جمهورٌ من الجند السماوى مسبحين الله وقائلين:

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

ما أجمل هذه الإنشودة التي للخلاص، ألفتها الملائكة تعبيرًا عن السلام الذي حل على الأرض والمسرة التي تسللت إلى الناس من خلال نغمات الأنشودة، التي بدأ الرعاة بترديدها - بالإستلام من الملائكة - ليظل صداها تردده كل البشرية إلي دهر الدهور.

فظهور إبن الله على الأرض وسط هذه التسابيح أكد أن ملكوت الله إمتد من عالم الملائكة إلى عالم الإنسان، هذا جعل الملائكة يبدأون خدمتهم على الأرض بمرأى من الناس، كدعوة لإشراكهم فى ذات الخدمة، ولتكون هذه هى أول مرة يُدعى 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 وخدامها وسلامها وسرورها وتسبيحها. ولذلك حرصت الكنيسة القبطية العريقة التقليدية على أن تشغل التسابيح فيها مساحةً زمنية من طقوس العبادة أكبر بكثير مما تشغله القراءات والصلوات السرية والوعظ.

أما عن التسبيح بالألحان القبطية

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

«إننا كلما رجعنا إلى الوراء بإتجاه العصور القديمة، الضاربة فى القدم، كلما

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

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

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

وكما أن الخمر كلما تعتقت سنيناً طويلة، كلما صار تأثيرها أقوى وأعمق، هكذا الألحان القبطية. إذ تعتقت سنيناً هذا مقدارها فى صحن الكنيسة، قد صار لها سحرٌ روحيّ، ولها قدرة بالغة الأثر على مشاعر المسّبح، فيشعر ببركة ليس لها مثيل، لا يُدرك سببها إلا المتأملون.

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

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

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

شامخ يتم بناؤه أمامنا، طوبة فوق طوبة، أى نغمة فوق نغمة، فينمو اللحن مضطرداً حتى يصل إلى قمته فى التعبير والإنفعال عن طريق نبضاتنا وأحاسيسنا الداخلية. فتندمج فى هذا البناء الروحى وهذا الإنفعال، ليتجلى هذا الإندماج فى نهاية المقطع. لذا فاللحن فى كنيستنا القبطية هو فكرة مطروحة أمامنا للمشاركة والتجاوب معها، والتفاعل معها يؤدى إلى الإندماج، وبالتواصل الفكرى والتجاوب مع اللحن نصل إلى قمة اللحن، فتكون هناك مشاركة بين اللحن الذى تم سماعه، وبين حياتنا الداخلية.

بالألحان تذوب الكنيسة كلها، الأسقف مع الكاهن، الشماس مع الإكليروس وكل الشعب، فى وحدانية وإرتباط وثيق. وهذا مأكده القديس «إغناطيوس» فى رسالته إلى أفسس، بالقطعة الرابعة إذ كتب يقول :- « ... عليكم أن تكونوا برأى واحد مع أسقفكم، الشئ الذى تفعلونه، فإن رؤساءكم المحترمة، جديرة بالله، ومرتبطة مع أسقفها إرتباط الأوتار بالقيثارة. لذلك بتناسقكم، وبإتفاق المحبة بيسوع المسيح، يرتفع المديح والتمجيد. ليدخل كل واحد فيكم فى هذه الجوقة لكى تتوحد نغماتكم فتأخذون طابعاً إلهياً وترتلون بصوت واحد بيسوع المسيح، المدائح للآب الذى سيسمعكم ويرفعكم بأعمالكم الصالحة إذ أنكم أعضاء فى إبنه. من المفيد أن تنموا فى وحدة لا تشوبها شائبة، حتى تكونوا فى وحدة دائمة مع الله».[1]

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

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

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

---

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

ترتفع النغمات أو تنخفض، وعندما تتحول المقامات وتتبدل، وعندما تنشط الإيقاعات أو تهدأ. دائما ما يكون هناك هدفٌ روحيٌ عميقٌ خلف هذه الموسيقية. وإذ وجدتنى غاية فى الإستمتاع بجمالها والغوص فيها، رأيت ألا يُحرم إنسانٌ من أن يشاركنى هذه الحالة الروحية الموسيقية، التى كانت نتيجتها هذا الكتاب، الذى أرجو أن يأتى بالثمار المرجُوّة.

المؤلف

الباب الأول

لغة الألحان ومراحل تطورها

١ - اللغة القبطية

٢ - خطوط الكتابة المصرية

٣ - مراحل تطور اللغة المصرية

٤ - دور الكنيسة فى تعميم استخدام الكتابة القبطية

٥ - إشتقاق الإسم (قبطى)

١ - اللغة القبطية

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

فالكلمة والنغمة رفيقان متلازمان منذ أن نشأت الألحان. ولا أستطيع أن أحدد أيهما بدأ قبل الآخر. فعندما أجد نفسي مندفعاً بحبي للموسيقى أقول «إن الألحان وُجدت أولاً، ثم بدأت تبحث عن كلمات تتقمصها». لكني أجد آخراً يقول لي «بل عندما وُجدت الكلمات، وُجد الشعر يبحث عن نغمات يتلّون بها».

قال "بلوتارك" في مقالة بعنوان "نبوءات العرافة بيتي" "Pythie".

«يبدو أن إستخدام اللغة يتعرّض للتغيير على النحو الذي يتغير عليه إستخدام النقود. فلكل من هذه وتلك قيم مختلفة في الأزمنة المختلفة. عندئذٍ لا يتقبل الإنسان إلا ما هو معروف ومتداول».(١)

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

وهنا يكمن سر الخطورة، إذا تعاملنا مع اللغة القبطية كأي لغة - كما يظن البعض - أنها أصبحت غير متداولة، وغير معروفة للكثيرين، يُصبح هذا الأمر مشاعاً بين الناس، ونستسلم لهذا الفكر. فتبدأ اللغة القبطية في الإندثار. ونبدأ في تعريب الألحان، فتتشوه معالمها وتتلوى الحروف العربية تحت نير يبدو وكأنه ثقيل. إسمه اللحن القبطي. فيتغير من "اللحن القبطي" إلى إسم آخر هو "اللحن العربي" أو نُسمّيه إسماً على غير مسمى، أقصد أن نظل محتفظين بالإسم "ألحان قبطية" رغم أنها مُعربة أي إنتفت 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 للّحن من جهة، وتلوى اللفظ

---

(١) علماء الحملة الفرنسية - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين - وصف مصر - ترجمة زهير الشايب - دار الشايب للنشر - الكتاب السابع - ص٤٦.

العربى المترجم، تحت نير اللحن الذى لم يُصاغ من أجله، فينتج لحنٌ جديدٌ مُهجنٌ، جاء من تزاوج غير متكافئ، للحن إنفصل عن كلماته القبطية التى عاشت فى حِضنه وإنصهرت معه بالروح فى بوتقة الكنيسة القبطية نحو الفيّ عام، ثم أجبر على الإلتصاق عُنوةً، بكلمات عربية غريبةً عنه، لا لشئ إلا لسبب الجهل باللغة القبطية، أو عدم الرغبة فى الحفاظ عليها أو بذل أدنى الجهد فى سبيل تعلمها، فجاء إلينا هذا اللحن المُهجن.

ولعل التجربة الشهيرة التى قام بها مجموعة كبيرة من الفنانين، كمحاولة لتعريب أوبرات الموسيقار العالمى "موتسارت"، تعرضت للنقد اللاذع من كثير من النقاد، لأنها شوهت الألحان بكلمات أخضعت للحن عُنوة وقهراً، فأصبحت النغمات الشفافة التى صاغها هذا الموسيقار، مُعتمة، تنوء بحمل ثقيل هو اللفظ الذى لم يسعها.

و يشرح موضحاً الدكتور الصنفاوي قائلاً :

«إن الأغانى العالمية المنتشرة الآن، دائماً الغلبة والشهرة فيها للأغنية، بشكلها ونصها الأصلى، ومهما تُرجمت وأعيد توزيعها بلغات أخرى، فإن النص الأصلى الذى قام المؤلف الموسيقى بتلحينه هو الأهم، وعلى سبيل المثال، رغم أن اللغة الإيطالية هى أجمل اللغات التى لُحنت بها الأوبرات العالمية، ولكن أوبرا "كارمن" لمؤلفها الموسيقى الفرنسى "جورج بيزيه" التى لحنها عن النص الفرنسى الأصل، تُعد أحلى وأروع بكثير عند سماعها بالفرنسية عنها بالإيطالية، والمثال ينطبق كذلك على الأوبرات الألمانية الأصل... وهكذا»[1].

فإذا كان هؤلاء بأغانيهم - التى لا تمثل لهم سوى كونها تعبيرات عن مشاعر مؤلف يتلذذ بها مستمع - قد صاروا خائفين على موسيقاهم إلى هذا الحد، فهل لا نخاف نحن على ألحاننا القبطية التى تمثل ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا الروحى فى الأبدية؟؟

٢- إن عملية التعريب هذه، عادة ما تتم دون وعى موسيقى علمى أو روحى، مما يؤدى - إلى الوصول بعد التعريب - إلى لحن آخر بعيد، حتى من الناحية الموسيقية، عن الصياغة الأولى.

وأعطى مثالاً بسيطاً للحن "هيتنى إبرسفيا" الذى تم تركيب كلمات عربية على

---

(١) د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي - الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة - الهيئة العامة للكتاب- ١٩٨٥

نغماته العذبة. نجد أن اللحن العربى "بشفاعة والدة الإله" يختلف تماماً فى النوتة الموسيقية عن لحن "هيتن نى إيرسفيا".

فلم يبدأ اللحن المُعرب بالنغمة المتكررة كثيراً التى تعبر عن اللجاجة فى طلب المغفرة بشفاعة العذراء مريم، ولم يعبر اللحن عن السجود الذى يتم عند النطق بالأقانيم الثلاثة، ولم تتمهل الإيقاعات عند تقديم «ذبيحة التسبيح» لتعلن عن التروى فى إختيار الذبيحة لتكون مثل التى قدمها هابيل الصديق لا كالتى قدمها قايين، ولم ترتفع النغمات علواً شديداً حاداً لتعلن أن ذبيحة التسبيح التى قُدمت على مذبح القلب ، قد إرتفعت إلى السماء ليشتمّها الآب السماوى كما إشتمّ ذبيحة إبنه الوحيد وقت المساء على الجلجثة.

هذه المعانى الروحية الجميلة قد ضاعت بين نغمات اللحن المُعرب، بينما اللحن القبطى قد أظهرها جميعها فى لحن مدته لا تزيد عن دقيقة واحدة[1].

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

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

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

إن التجربة الرائدة التى كان قد قام بها الأستاذ الدكتور "إميل ماهر"[2] الأستاذ بالكلية الإكليريكية، فى تعليم اللغة القبطية، كان يمكن لها أن تستمر وتتكرر فى أماكن عديدة، لكن كان العائق الوحيد أمامها هو أن اللهجة التى كان يُدرّس 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 الموقر القس "شنودة ماهر".

"اللفظ القبطى القديم"، كانت مختلفة عن لهجة الألحان القبطية المحفوظة بالكنائس.

ولقد قاوم البعض بشدة هذه اللهجة القديمة للحفاظ على اللفظ الحالى من البلبلة، بإعتبار أن اللغة القبطية بلفظها الحالى، هى التى تسلم بها المرتلون الألحان القبطية ممن سبقوهم.

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

ولعلى أريد أن أذكّر القارئ "بالبابا 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 لُقِبَ بـ "أبو الإصلاح". ويذكر التاريخ له أيضاً، أنه رد لفظ اللغة القبطية إلى أصوله، بعد أن كان قد إختل قليلاً، وإختلطت ألفاظ الكلمات المختلفة ببعضها البعض. وأن قداسته - تعزيزاً لدراسة القبطية - إختار القمص تكلا (أحد كهنة الكنيسة المرقسية بالأزبكية) ليُعلم الألحان والمردات الكَنَسية للتلاميذ ذوى الأصوات الرخيمة، كى تصعد الصلوات إلى العرش الإلهى فى نغمات متناسقة جذابة.

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

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

---

(١) أنظر "اللفظ القبطي البحيري القديم، تاريخه وإثبات أفضليته" للدكتور "إميل ماهر" الجزء الأول مارس ١٩٧٨م.

يجتاز مرحلة معينة من إجادة اللغة.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

علاقة القبطية باللغات الأخرى:

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

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

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

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

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

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

والعالم "فانسلب" عندما زار مصر سنة ١٦٧٢م 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 للنقش على حوائط المعابد والمقابر، كما أستخدم أيضاً للكتابة به على أوراق البردى، والكتابة بالخط الهيروغليفى ترجع إلي عصر الأسرة الأولى (٣١١٠-٢٨٨٤ ق.م) منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. ويحبذ البعض تاريخاً أقدم من عصر الأسرة الأولى بعدة مئات من السنين. كما أن إستخدامه فى الكتابة على قطع الشقف «أى كسر الأوانى الفخارية» وأوراق البردى قد إستمر إلى عصور المسيحية.

أما آخر كتابة بالخط الهيروغليفى فنجدها بعد ذلك بقرن من الزمان، أى فى أواخر القرن الرابع للميلاد، وهى بالتحديد ترجع إلى سنه ٣٩٤م، وقد وُجدت فى جزيرة فيله (أنس الوجود) بأسوان حيث تأخرت هناك عبادة الأوثان إلى ذلك الزمن، أى أن الكتابة بالخط الهيروغليفى إستمرت حوالى ثلاثة آلاف وخمسمائة سنة.

ثانياً: الخط الهيراطيقى "Hieratic Script"

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

ثالثاً: الخط الديموطيقى "Demotic Script"

والتسمية مشتقة من الكلمة اليونانية "Demotikos" "ديموطيقوس" أى شعبى "Popular" وهو صورة سريعة جداً من الخط الهيراطيقى ظهرت لأول مره فى زمن الأسرة الأثيوبية أى الأسرة الخامسة والعشرين (٧٣٦-٦٥٧ق.م). ثم أصبح خلال عصور البطالمة والرومان هو الخط المعتاد لاستخدامات الحياة اليومية، وفى بعض الأحيان وُجد حتى على اللوحات الحجرية.وآخر ما لدينا من النصوص الديموطيقية يرجع إلى سنة ٤٥٢م. ومن المعروف أنه لم يلغ ظهور أى خط من الخطوط، إستخدام الخطوط السابقة له، وإنما أستخدم كل خط فى مجاله. بل أنه فى العصر البطلمى الرومانى كانت الخطوط الثلاثة مستخدمة معاً فى وقت واحد.

٣- مراحل تطور اللغة المصرية

أولاً : اللغة المصرية القديمة "Old Egyptian"

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

ثانيا : اللغة المصرية المتوسطة "Middle Egyptian"

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

ثالثاً : اللغة المصرية المتأخرة "Late Egyptian"

كانت لغه التخاطب فى عصرالأسرات من الثامنة عشر إلى الرابعة والعشرين. وقد دونت بها المستندات والخطابات والقصص والروايات.

رابعاً : اللغة الديموطيقية "Demotic"

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

خامساً : اللغة القبطية "Coptic"

هى اللغة المصرية فى آخر تطوراتها حسبما كُتبت بالخط القبطى إبتداءاً من القرن الثالث الميلادى وتحدثها الأقباط. وهم المسيحيون من نسل المصريين القدماء.

والرأى السائد لدى العلماء أن اللغة القبطية قد تطورت عن اللغة المصرية وتنحدر من اللغة المصرية المتأخرة "Late Egyptian" مباشرة.

وفى القرون التى سبقت إختراع الأبجدية القبطية لم تكن هناك سجلات مكتوبة

تعبر عن حقيقة أسلوب الكلام فى الحياة اليومية.

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

حروف الكتابة القبطية

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

شاي (ⲯ) فاي (ⲫ) خاي (ⲭ) هوري (ϩ)

جنجا (ϫ) شيما (ϭ) تي (ⲧ)

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

التأثيرات اليونانية فى اللغة القبطية

منذ أن فتح الإسكندر الأكبر مصر سنه٣٣٢ق.م. أستخدمت اللغة اليونانية فى الإدارات الحكومية وأقبل المصريون على تعلمها فانتشرت بين الطبقات الراقية والمتوسطة والفقيرة معاً.

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

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

٤ - دور الكنيسة فى تعميم استخدام الكتابة القبطية

إن الفضل فى تثبيت الأبجدية القبطية فى الوضع الذى نعرف به حالياً وتطبيق نظام هجاءة الكلمات، وتطويع القواعد والأساليب لابد أن يُعزى إلى الكنيسة المصرية.

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

التبشير فى الإسكندرية

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

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

التبشير فى الأقاليم المصرية

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

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

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

بدأت ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة القبطية فى القرن الثالث الميلادى، فقد تمت ترجمة الأناجيل إلى القبطية قبل سنة ٢٧٠م . فالقديس الأنبا أنطونيوس (٢٥١-٣٥٦م) المصرى الريفى الذى لم يتعلم الكتابة ولم يكن يتحدث سوى لغته القبطية والذى إذا تحدث مع اليونانيين فبواسطة مترجم، نقرأ فى سيرته التى كتبها "القديس أثناسيوس الرسولى"، أنه دخل إلى بيت الرب أثناء قراءة الإنجيل، وسمع الرب يقول للغنى : «إن أردت أن تكون كاملاً فاذهب وبع مالك واعط الفقراء فيكون لك كنز فى السماء وتعال واتبعنى» (مت١٩: ٢١)، فخرج ووزع ممتلكاته على القرويين، فلا بد أنه سمع قراءة الإنجيل باللغة القبطية فمضى ونفذ الوصية.

٥- إشتقاق الإسم "قبطى"

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

+ الرأى الأول : يقول أنه مشتق من مدينة "Coptos" هى "قفط" فى محافظة قنا بصعيد مصر، باعتبار أن مدينة "قفط" كانت مركزاً تجارياً هاماً منذ أيام الفراعنة، وباعتبار أن الكفتريم ابن مصرايم [1] يشير إلى شعب قفط. لكن هذا الرأى يفتقر إلى الأدلة الكتابية والتاريخية.

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

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

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

---

(١) ومصرايم ولد لوديم، وعناميم، ولهابيم، ولنفتوحيم، وفتروسيم ، وكسلوحيم، الذين خرج منهم فلشتيم وكفتوريم. (تك ١٠: ١٣-١٤)

الجنس القبطى

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

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

اللغة التى قدس بها الرب العشاء الأخير

إن الكلمات التى وردت فى الأناجيل - حتى فى ترجمتها اليونانية - تسمح لنا أن نقرر حسب أبحاث العلماء المتخصصين، أن الرب كان يتكلم بالآرامية والعبرانية.

وقد قام العلامة "دالمان" بترجمة كل نصوص الإفخاريستيا التى وردت فى إنجيل مرقس، وإنجيل لوقا، ورسالة بولس الرسول إلى أهل كورنثوس، إلى اللغة الآرامية، فأعاد النص الإفخاريستى إلى أصله الآرامى. فبدت النصوص واضحة ومنسجمة، ثم ألف كتاباً قيماً فى الأجرومية الآرامية بحسب زمن المسيح، شرح فيها كثيراً من هذه النصوص.

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

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

لغة القداس الإلهى

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

الباب الثانى
القيمة الروحية للألحان

١ - القيمة الروحية للألحان

٢ - التسبيح فى تعاليم الرسل

٣ - الأداء الموسيقى لإظهار روحانية الألحان

٤ - أساليب التسبيح

١ - القيمة الروحية للألحان

التسبيح بين العهدين

قال القديس "باسيليوس": «إن الترنيم هو، هدوء النفس، ومسرة الروح، وسلطان السلام، يُسكن الأمواج، ويُسكت عواصف حركات قلوبنا، ويُخمد هيجان المتهيجين، ويرد الفاجرين، وينشئ الصحبة وينفى الخصام، ويصالح الأعداء. ومن يقدر أن يحسبه عدواً له وهو قد إشترك معه فى تقديم التسبيح أمام عرش الله؟ فالترنم يطرد الأرواح الشريرة، ويجذب خدمة الملائكة وهو سلاح فى مخاوف الليل، وراحة فى الأتعاب اليومية الشاقة، وإنه للطفل حبيب ومحام وحارس، وللرجل إكليل مجد، وللشيوخ بَلسان[1] تعزية وللنساء زينة لائقة».

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

تأثير التسبيح على الأرواح الشريرة

جاء فى سيرة القديس العظيم الأنبا "بولا الشامى"، أنه بينما كان يتجول فى برية الأردن، تقابل ذات يوم مع الشيطان المارد، وبعد أن ربطه القديس بسلطان الثالوث المقدس، سأله: «هل أنتم تصعدون إلى السماء العليا وتسمعون أصوات التسبيح»؟؟ فقال الشيطان: «لا فمنذ سقطنا ولم نستطع الرجوع أو الوصول إلى المرتبة العليا، غير دفعة واحدة دخل فيها سطانائيل رئيسنا مع الملائكة عندما قال له الرب: «من أين جئت ؟.. قال من الجولان فى الأرض والتمشى فيها». ثم سأل الله فى تجربة أيوب الصديق، فأذن له بذلك، ولم يستطع الدخول إلى السماء دفعة أخرى، وأما الملائكة، فلا يتكلمون بشئ إلا بالتسبيح والتقديس...»[2]

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

---

(١) البلسان: شجر له زهر أبيض بهيئة العناقيد، يستخرج منه دُهْن عطر الرائحة وهو من فصيلة البخوريات.
(٢) المرجع: رحلة الحياة وماذا بعد الموت، للقمص "يوحنا عبد المسيح صليب" ص٥٢.

أثر التسبيح على المؤمنين

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

وكلمات الألحان الكنسّية ما هى إلا توسلات وابتهالات وتسابيح تُرفع إلى الله القدوس استدراراً لبركاته ونعماته والتماساً لرضاه وشكراً على محبته الفائقة .

بها تُناجى قلوب المسبحين ربها، وعلى أجنحتها ترتقى الأفكار إلى الرتب العلوية. ويقول المتنيح القمص "يوحنا سلامه":

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

وللألحان الروحية المضبوطة تأثير شديد فى النفس فإنها تنفذ إلى أعماق القلوب وتثير فيها كل عاطفة تجب للخالق على خلائقه الناطقة. ولأن الله يُسر بالأغانى والألحان المخصصة لتمجيده فى العبادة، فقد أوصى بذلك فى أسفارالكتاب المقدس العديدة .

إن "موسى النبى" لما عبر وقومه البحر الأحمر، نظم تسبحة شكرللرب، ورنمها مع شعب إسرائيل (خر١٥)، وظلت هذه التسبحة تدوى فى عنان السماء، يردد صداها كلّ الغالبين على الوحش، الواقفون على البحر الزجاجى، الحاملون قيثارات الله.

أكبر أوركسترا للتسبيح فى العالم

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

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

واستنبط لها ألحاناً شجية وعين عدداً عظيماً لأجل الغناء فى بيت الله إذ يقول سفر أخبار الأيام الأول : «...وأربعة آلاف مسبحون للرب بالآلات التى عُملت للتسبيح وقسمهم داود فِرقاً» (١أخ ٢٣ :٥).

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

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

ولعل هذا الإستنتاج صائبٌ، إذ قال "داود" مرنم إسرائيل الحلو، فى مزموره "أنا الصغير فى إخوتى" : «يداى صنعتا الأرغن، وأصابعى ألفّت المزمار» (مز ١٥١). فبصبر شديد يحاول - وهو الملك والنبى - أن يُضيّع وقته الثمين لأجل أن يصنع آلةً بها يُسبح، لأنه "لإلهنا يَلذ التسبيح".

أرى "داود" ثم أموت

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

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

أسمع العشرة أوتار فى دفعة واحدة، والألحان والنغمات معاً». وأن "داود" النبى حرك قيثاراته وضرب بها وصرخ قائلاً : «كريمٌ أمام الرب موت أصفيائه. يارب أنا عبدك وابن أمتك. وأيضاً قال : كنت صبياً وقد شخت، فلم أرَ صِّديقاً قد رفضه الرب. وفيما «داود» يصيح ويقول بحلاوة صوته وتحريك قيثاراته، أن نفس أنبا "كاراس" من حلاوة اللحن، خرجت من جسده فى حضن مخلصنا وإلهنا يسوع المسيح، وأن المخلص أخذها وقبّلها وأعطاها لميخائيل رئيس الملائكة[1]

هذا هو تأثير من يُسَبّح على من يسمع، إن من يسمع يرسم صوراً من نسج خياله لمن يسبح، فيشتهى أن يرى وجهاً يضئ كملاك. ولكن ماذا يكون الحال إن وجد ذلك الوجه ليس كملاك، وسلوكه ليس كـ "داود". الحق أقول أن المُسَبِّح من هذا الطراز، سيكون بمثابة حجر عثرة، من إستمع إليه، إرتطم به.

التسبيح فى حياة الآباء السواح

يذكر القمص "سمعان السريانى" فى كتابه "الآباء السواح" أن القديس غاليون السائح قال :

«... بقيت بعد ذلك على الجبل لا أعرف إلى أين أذهب، وكيف أنجو من هذه التجربة، ففتحت فمى وسبحت المزمور السابع عشر :

«أحبك يارب يا قوتى .. الرب ثباتى وملجأى».

ثم كررت هذا المزمور ثلاثة مرات، فسكن روعى وثبت قلبى، وإلتفت فلم أجد أحداً، فسبحت أيضاً المزمور السادس :

«يارب لا تبكتنى بغضبك، ولا تؤدبنى برجزك، إرحمنى فإنى ضعيف، إشفنى يارب فإن عظامى قد إضطربت، ونفسى قد إنزعجت جداً...».

ثم رفعت يدى نحو السماء مصلياً :

«اللهم إلتفت إلى معونتى، يارب أسرع وأعنى».

ثم المزمور «يستجيب لك الرب فى يوم شدتك، ينصرك إسم إله يعقوب. يرسل لك عوناً من قدسه». وأيضاً «رفعت عينى إلى الجبال من حيث يأتى عونى معونتى من عند الرب، الذى صنع السماء والأرض. لا يسلم رجلك للزلل فما ينعس حافظك».

ثم إلتفت خلفى فسمعت صوتاً، ورأيت ثلاثة رهبان يلبسون ملابس بيضاء ويقرأون من المزمور السابع والتسعين «سبحوا الرب تسبيحًا جديدًا لأن الرب

(١) سيرة الأنبا كاراس السائح للأنفسطى رفيق راغب.

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

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

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

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

وعن الأنبا "غاليون السائح"، يقول أيضاً الأنبا "إسحق" رئيس دير القلمون:-

«لم يكن فى الدير قارئ مثله، ولا من يحفظ الألحان والمزامير مثله... فتقدمت إليه وقلت له:

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

فأخذ إليه موسى وضمه إلى صدره وقال له:

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

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

ومن سيرة القديس الأنبا "غاليون السائح" يتضح:

١- أن التسبيح بالمزامير ينجى من الضيقة ومن الحروب الشيطانية.

٢- أن حياة هؤلاء السواح تمتلئ بالتسبيح المستمر والمزامير التى لا تبرح أفواههم.

٣- أن الألحان التى كان يرتلها الرهبان الثلاثة سواح دير القديس الأنبا «شنودة» هى ذات الألحان التى كان يرتلها القديس "غاليون السائح" فى دير القلمون.

٤- وأن أصوات هؤلاء السواح كانت جميلة وتشبه أصوات الملائكة.

٥ - أنه لا يمكن للشيطان أن يسبح بمزامير داود النبى.

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

رتلت أنا أيضاً معهم».

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

٨- أن الألحان القبطية كانت تنتقل جيلاً بعد جيل، ليس بالتسليم الشفاهى 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 الصبى "موسى" ترتيب البيعة وألحانها أنه أخذه إليه، وضمه إلى صدره وقال له:

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

وللتو قبل "موسى" منه الروح، وكان يزيد فى القراءة والألحان.

ختمية التسبيح أمام الرب

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

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

وفى العهد الجديد قد سلكت الكنيسة هذا المنهج القويم. فأدخلت التسبيح فى بيت الرب والتمجيد والحمد والترنم لإسمه القدوس لترسيخ الحقائق الدينية فى أذهان المصلين، وقد إستندت فى عملها هذا على وصيته فى المزمور القائل «الأحداث والعذارى أيضاً الشيوخ مع الفتيان، ليسبحوا اسم الرب لأنه قد تعالى إسمه وحده. مجده فوق الأرض والسموات» (مز١٤٨: ١٢).

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

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

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

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

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

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

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

التسابيح الجماعية

إن الصلوات والتسابيح الجماعية داخل الكنيسة هى بحد ذاتها شركة حية ناطقة، يتشطها الروح القدس ويحييها ليجعل الأعضاء بواسطتها جسماً روحياً مؤتلفاً. والكنيسة تدرك هذه الحقيقة منذ البداية. فالمعروف من تاريخ الآباء الموحدين فى القرن الثالث والرابع أن قانون العبادة المشتركة كان يُلزمهم بالإجتماع يومى السبت والأحد للتسابيح والصلوات طوال الليل والذى يسمونه السهر "Vigilae"، ثم ينتهى بالقداس في حدود ما بين الساعة الثالثة والساعة السادسة من النهار على مدى الصيف والشتاء.

«وكانوا كل يوم يواظبون فى الهيكل بنفس واحدة وإذ هم يكسرون الخبز فى البيوت كانوا يتناولون الطعام بابتهاج وبساطة قلب مسبحين الله». (أع٢ :٤٦، ٤٧).

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

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

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

ولقد عرف ذلك داود النبى، أعظم من سبح لله، لذلك يقول عن إختبار: «أمام الملائكة أرتل لك» (مز١٣٧ :٢ حسب الأجبية).

والمزامير ما هى إلا نموذج ذاخر بتسابيح الله من قلب مخلص يفيض حمداً وشكراً وتهليلاً. لذا صار كتاب المزامير منهجاً للتسبيح والصلاة والخدمة داخل الكنيسة وخارجها فى كافة أنحاء الأرض، وخاصة أنه كان السفر المحبوب لدى المسيح الذى عَلَّم به، واستشهد منه، وصلى به فى الهيكل، وسبح به فى عشائه الأخير، ومات وآخر كلمة علي فمه منه: «فى يدك أستودع روحى» (مز٣١ :٥، لو٢٣ :٤٦).

أول خورس للتسبيح فى العهد الجديد

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

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

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

مز ١١٤: ٢: تسبيح الرب فى الدهر الآتى.

مز ١١٤: ٩: صهيون فى آخر الأيام.

مز ١١٥: ١: الآلام فى أيام المسيا.

مز ١١٦: ١: أيام المسيا، و صلاة إسرائيل للفداء.

مز ١١٦: ٦: خلاص نفوس الأتقياء من جهنم.

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

مز ١١٦: ١٣: بركات مائدة داود بعد وليمة الخلاص.

مز ١١٨: ٧: الدينونة الأخيرة.

مز ١١٨: ١٠ - ١٢: الحرب ضد جوج وماجوج.

مز ١١٨: ١٥: بداية أيام المسيا.

مز ١١٨: ٢٤: الفداء بواسطة المسيا.

مز ١١٨: ٢٥، ٢٦: خورس التسبيح بالأنتيفونا فى زمن إستعلان المسيا.

مز ١١٨: ٢٧: الله نور أزمنة الخلاص.

مز ١١٨: ٢٨: مستقبل العالم.

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

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

---

(١) كتاب تفاسير المزامير وبقية الأسفار عند اليهود.

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

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

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

المساحة الزمنية للتسبيح فى العبادة

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

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

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

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

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

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

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

٢- التسبيح فى تعاليم الرسل وأقوال الأباء

يرجع أصل وضع الترانيم والغناء فى الكنيسة إلي الرسل أنفسهم بدليل ما جاء فى رسائلهم «مكلمين بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغانى روحية مترنمين ومرتلين فى قلوبكم للرب». (اف٥: ١٩).

وبناءاً عليه كان مسيحيو الأجيال الأولى يستعملون الترانيم، ويغنون بها للرب فى إجتماعاتهم الدينية. فيُجيب الشعب الكاهن بصوتٍ جمهورى، كما يشهد بذلك القديس "كبريانوس" أسقف قرطجنة (من سنه ٢٠٠-٢٥٨م) فى مؤلف له عن الصلوة. والقديس "إيرونيموس" (من سنة ٣٣١-٤٢٠م) فى رسالته إلى أهل غلاطية. ثم عَيّن للتراتيل جماعة أطلق عليهم إسم "خورس" أى جوقة المرنمين.

قال "سقراط" المؤرخ الكنسى (المتوفى سنه ٤٤٠م) إن القديس "إغناطيوس" - الذى أقيم أسقفاً على أنطاكية وأستشهد سنه ١٠٧م - أمر المؤمنين أن يُكّونوا "جوقتين" منهم ليرتلوا أناشيد الثالوث الأقدس. وقد نقلت ذلك عنه الكنائس جميعاً (ك٦ ف٨).

وجاء فى قوانين مجمع اللاذقية الإقليمى الذى عقد سنه ٢٦٤م. «لا يجوز أن يرتل فى الكنيسة إلا المرتلون القانونيون الذين يصعدون على المنبر ويرتلون من دفاترهم وكتبهم» (جاء فى المحاضرة عن الألحان الكنسية).

وكان المنبر الخاص بالمرتلين يقام أولاً وسط الكنيسة إلى جانب الباب المتوسط للهيكل. ثم جُعل لهؤلاء المرتلين محلان خاصان عند طرفىّ الهيكل محاطان بسياجين ولايزال فى الكنائس القبطية القديمة جزءان معروفان باسم "الخورس الجوانى والخورس البرانى" وقد أطلق عليهما هذان الإسمان من باب تسمية المكان بإسم المكين (صحيفة ١٠).

وقد أفرد "إبن العسال" فى مجموعة القوانين باباً خاصاً لواجبات الأغنسطس «القارئ» والأيبوذياكن "مساعد الشماس" والابسلطيس «المرتل» (راجع باب ٤٩).

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

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

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

وقال فى شرح طقوس عبادة مسيحيى الجيل الثانى «إن المسيحيين يجتمعون لعبادة الله... وحيثما إجتمعوا كانت تتلى صلوات يذكر لنا "ترتليانوس" فى احتجاجه ق ٣٩ فحواها وتقرأ الكتب المقدسة ويتلى علي الشعب مواعظ مختصرة عن الواجبات المسيحية ويرنم ترنيمات، وأخيراً يمارس العشاء الربانى وولائم المحبة 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 فى البلاد نجتمع في يوم الأحد في محل واحد».

وقال بلينوس الشاب الوالي لأحد الملوك. «ومن عادة المسيحيين أن يجتمعوا في يوم معلوم قبل الضحى ليرتلوا تسبيحاً للمسيح كما يكون لله» (صحيفه ١٠٩).

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

(رساله ٢٠٧ إلى إكليروس قيصرية الجديدة).

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

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

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

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

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

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

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

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

الكائنات المسبحة أقرب إلى الله

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

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

لذة التسبيح بالألحان القبطية

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

ولن أنسى ذلك اليوم الذى تشرفت فيه بقيادة "فرقة داقيد" بمصاحبة المرتل

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وعندما أقامت الدولة الحفل الكبير بمناسبة مرور ألفيّ عام على رحلة العائلة المقدسة إلى أرض مصر، وذلك في ١ و٢٠٠٠/٦/٢ بكنيسة العذراء مريم الأثرية بالمعادى، حضره السيد رئيس الوزراء ورئيس مجلس الشعب وقداسة البابا شنودة الثالث وفضيلة الإمام شيخ الأزهر وكبار رجال الدولة، رأت الدولة الحكيمة أن اللحن القبطي هو أصدق تعبيرًا عن هذه المناسبة. لذا قررت دعوة "فرقة دافيد" لإفتتاح الحفل بلحن "إبؤرو" الذي أذيع على الهواء لكل بلاد العالم، ليكون بمثابة تهيئة روحية وموسيقية لأوبريت "مبارك شعبي مصر" الذي ألفه الكاتب الكبير "محمد سلماوي" وأخرجه الفنان المبدع "محمد نوح".

كل ذلك إنما يؤكد أن اللحن القبطى له قوة روحية وموسيقية لا يستطيع أى لحن آخر أن يضاهيها، وأنه بهذه القوة يستطيع أن ينفذ إلى أعماق كل البشر، مهما إختلفت لغاتهم أو عقائدهم أو مذاهبهم الموسيقية. ولكن المهم، هو كيفية تأدية هذه الألحان بالطريقة السليمة وبالسرعة المناسبة لها، وبالعمق الروحى الذى لمعانيها، وبالفهم الموسيقى لتركيباتها وجُملها الموسيقية. وبالإختيار 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 الحائل اللغوى - وإستخلصت الآتى:

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 روحى محدد، أى أنها لم تكن ألحاناً لكلمات أخرى، ثم تم إقتباسها.

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

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

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

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

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

---

(١) التصوير هو عملية نسخ أو تحويل أو عزف مقطوعة موسيقية من طبقة صوتية أخرى.
(٢) هو الأداء الوديع الخافت والرنين العذب.
(٣) هو الأداء الممتلىء قوة والرنين الساطع.

اللحن من المسبِّح الى المتلقى.

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

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

إن الأداء الردئ لهذه الألحان فى بعض الكنائس أعطى لبعض الناس إنطباعاً سيئاً عنها، لذا كَرِه 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 - للمعانى التى تحويها هذه الألحان يكون الأداء رتيباً مملاً ، على وتيرة واحدة[1] "Monotonous" بدون التعبير عن معانى الفرح والحزن، القوة والضعف، الثقة والإنكسار، الحب والكراهية، الألم والشفاء، الإفتخار والإستهزاء، الجبروت والتذلل، المجد والهوان ..... إلى آخر هذه المعانى.

فإن موهبة التعبير الموسيقى، والتشكيل والتلوين اللحنى لنبرات الأنغام[2] "Accentazione" بالأداء الخافت "Piano"، والأداء القوى "Forte" ... إلخ ... تساعد

---

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

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

كثيراً فى 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 المتلئ حزناً. ومعذرة إن قلت أن هذا الفكر خاطئ. فكيف يكون أداء لحن مثل "ثوك تى تيجوم" - ومعناه "لك القوة، والمجد والبركة، والعزة إلى الأبد" - أداءاً خافتاً ضعيفاً حزيناً وهو لا يحمل إلا معانى القوة والمجد التى تُفرح قلب الإنسان وتملأه بالرجاء.

٦- إن من يتعمق فى دراسة الألحان القبطية ، يجد أنها ألحان تعبيرية[1] وليست تأثيرية، الأمر الذى يؤكد أن أداءها يجب أن يكون معبراً عن معانى الألفاظ. وأن نشرح اللفظ بالأداء لا أن نطمس اللحن واللفظ بالأداء السيئ . بل أن النطق الجيد للألفاظ "Articulation" يكون له دور هام فى فهم المتلقى لهذه الألحان.

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

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

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

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

---

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

(١) التعبيرية في الفن هو إسلوب مناهض للتأثيرية وذلك بالدعوة إلى إطلاق العنان للعواطف والإنفعالات لتعبر عن المشاعر والوجدان دون محاكاة الواقع. وكذلك بعدم التقيد بالقواعد التقليدية للتأليف الموسيقي. وينسب التاريخ الموسيقي نشأة الموسيقي التعبيرية علي يد الموسيقار "شونبرج" (١٨٧٤-١٩١٥) الذي إبتكر النظام اللامقامي. وإن كنت أري من وجهة نظري الخاصة أن نشأة الموسيقي التعبيرية قد بدأت، مع نشأة الكنيسة القبطية. لأنني خلال دراستي لمجموعة كبيرة من الألحان القبطية. وجدت أنها تعبر عن عواطف ومشاعر قديسين نحو حبيبهم المسيح. وخلال هذا التعبير إنفصل هؤلاء عن الواقع وسبحوا بألحانهم البديعة في مستوي بعيد عن الأرض. محلقين في السماء ومن خلال ألحانهم ترجموا وشرحوا بالنغمات معاني الكلمات.

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

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

ولعل المبادئ التى 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 بالقداس الإغريغورى الإلهى لنيافة الأنبا "بنيامين" المتنيح أسقف المنوفية، أكثر كثيراً من ذات القداس الإلهى لكهنة وأساقفة آخرين، ربما يمتلكون من طراوة الصوت ما لم يحظى به نيافة الأنبا "بنيامين" المتنيح. والسبب فى ذلك هو قدرته على أن يجعل نغمات القداس الإلهى، تتوغل بقوة وفاعلية حتى أعماق أرواحنا، على حد تعبير هؤلاء العلماء.

٧- إعتاد بعض الشمامسة على أن يكون تسبيحهم صادراً من الأنف، وذلك من خلال طنين أنفى "أخنف"، وكثيراً ما يكون هذا الأداء، عائقاً أمام وصول المعانى 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 يؤديها أن يتفهم بداية كل عبارة ونهايتها وكذلك بداية ونهاية كل جملة. ليحدد مواضع التنفس "Aspiration" و يحدد طريقة إنهاء كل جملة حسب نوعها وهو ما يسمى بنظام القفلات وأنواعها. فالجمل الموسيقية من ناحية التكوين، تشبه الجمل الإنشائية فى فن الأدب، وكما أن أسلوب إلقاء جملة خبرية يختلف عن أسلوب إلقاء جملة إستفهامية أو تعجبية... إلخ، كذلك فى أداء الألحان يجب أن يختلف أداء كل جملة موسيقية عن الأخرى عندما يختلف مضمونها.

فى النهاية أرى أن أذكر القارئ ، بأن تعاليم الرسل فى الدسقولية أوضحت لنا ضرورة أن يتم إختيار الذين يرتلون الإبصلمودية، 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، أوجدتها الكنيسة الرسولية الأولى الممتلئة حكمة، والغرض من هذه الأساليب المختلفة، هوالتشبه بالصور المختلفة التى سيكون عليها التسبيح فى السماء، ولخلق نوع من الحوار التسبيحى بين المسبحين، ولتركيز أذهان المؤمنين المستمعين لهذه الألحان، حتى لا يتسرب إليهم روح الملل بسبب الأداء المونوتونى (أى ذو الوتيرة الواحدة). ومن هذه الإساليب :

١- التسبيح في خورسين

ويعرف بال "أنتيفونا"[١] "Antiphonal Singing" وهى طريقة التسبيح بين خورسين، خورس قبلى وخورس بحرى وكل واحد يرد على الآخر.

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

وتُروى قصة عن القديس "أغناطيوس" أنه رأى فى رؤياه، الملائكة ينشدون بالتبادل ترانيم للثالوث الأقدس، وهذا يتوافق تماماً مع ما جاء بأشعياء النبى «رأيت السيد جالساً على كرسى عالٍ ومرتفع وأذياله تملأ الهيكل، السيرافيم واقفون فوقه لكل واحد ستة أجنحة، بإثنين يغطى وجهه وبإثنين يغطى رجليه وبإثنين يطير، وهذا نادى ذاك وقال قدوس قدوس قدوس رب الجنود مجده ملئ كل الأرض، فاهتزت أساسات العتب من صوت الصارخ وامتلأ البيت دخاناً» (أش٦ :١)

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

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

---

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

آساف بالصنوج لتسبيح الرب علي ترتيب داود ملك إسرائيل. وغنوا بالتسبيح والحمد للرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته على إسرائيل. وكل الشعب هتفوا هتافاً عظيماً بالتسبيح للرب لأجل تأسيس بيت الرب». (عزرا ٣ :١٠و١١).

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

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

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

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

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

ويذكر كل من إنجيل "مرقس" و"متى"، أن الجماعة التى خرجت لاستقباله قسمت نفسها إلى خورس يمشى أمام المسيح وخورس يمشى وراءه -، «والجموع الذين تقدموا، والذين تبعوا، كانوا يصرخون (الواحد قبالة الآخر) أوصنا لإبن داود مبارك الآتي باسم الرب» (مت٢١ :٩).

بل وأكثر من ذلك أيضاً فالرب نفسه شاء أن يلفت نظر التلاميذ والجموع التى كانت تتبعه إلى المزمور ١١٨ بل وإلى شرحه الذى تعلموه من "المدراش" بقوله «لأنى أقول لكم أنكم لا ترونني من الآن حتى تقولوا مبارك الآتى باسم الرب» (مت٢٣: 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 ليتورچى، حىّ واقعى وكأن فى شعورهم وإحساسهم أنهم إنما يوقعون تسبحة الخلاص السنوية والتقليدية على خلاص حاضر وواقع أمام عيونهم. حيث جماعة التلاميذ تمثل الكنيسة كلها عندما تلتف حول المسيح فى مجيئه الثانى.

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

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

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

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

٢- التسبيح التجاوبى بالمرد "Responsorial"

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

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 يوصى الشماس بأن يرنم المزمور وأن يجاوب الشعب عليه قائلين :- «لأن إلي الأبد رحمته».

أي أنه أوصاهم بإنشاد الهوس الثاني (المزمور ١٣٦) بنظام الترنيم المنفرد والمجاوبة بالمرد.

ودوّن "فيلو" بصفة خاصة سهرات الليل التي كانوا يمارسونها بمناسبة العيد العظيم والترانيم التي إعتادوا 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 ترده».

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

٢-التسبيح بصوت جماعي واحد

مثل جميع المردات التي يرنم بها الشعب كله ويذكرها كتاب الخولاجي مشيراً اليها بعبارة :- «يقول الشعب». وعادةً 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 كي 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 الإعتراف للرب كما بصوت واحد وقلب واحد».

٤- التسبيح الفردى "Solo"

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

وعندما يقوم الشماس بقراءة لحن مقدمة البولس أو الكاثوليكون أو الإبركسيس، أو ليطرح المزمور باللحن فى القداس، أو عندما يتلوه باللحن الإدريبى فى أسبوع الآلام، كل هذه هى من أشكال التسبيح الفردى.

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

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

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

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

الباب الثالث

الحفاظ على اللحن القبطى

١ - الحفاظ على اللحن القبطى

٢ - العالم والألحان القبطية

١ - الحفاظ على اللحن القبطى

دور الكنيسة فى الحفاظ على اللحن القبطى

إن مافعلته الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، من أجل الحفاظ على الألحان القبطية التى تسلمتها من الآباء الأولين، يعد معجزة كبيرة. فإذا كان الغرب يقف مندهشاً أمام آثارنا الفرعونية التى بقيت راسخة آلاف السنين، فإنه يقف أكثر إندهاشاً أمام هذه الألحان متسائلاً : «كيف إستطعتم أن تحافظوا على نغماتٍ - تتحرك فى الهواء وتتنقل بين المشاعر والأحاسيس- ألفىّ عام، فى أزمنةٍ غابت فيها أجهزة التسجيل؟ وكيف بقيت فى قلب الكنيسة هذه الألحان ولم يكن وقتئذٍ علم التدوين الموسيقى[1] قد وُجد؟»

إنها معجزةٌ بكل المقاييس "معجزة التسليم" أو "التواتر بين الأجيال" أو "التقليد الشفاهى" "Oral Tradition" التى تؤكد إصرار الكنيسة القبطية على الحفاظ على كل ما تسلمته من الآباء الرسل، الطقوس والصلوات والأسرار الروحية والرتب الكهنوتية، والمفاهيم الروحية السليمة، وكذلك الألحان التى يبدو للفاهم، إستحالة بقائها عشرون قرناً دون تدوين موسيقى أو تسجيل. ومن أجل ذلك عيّنتْ الكنيسة القبطية "العرفان" أو "المرتلين"[2] "Cantors" القادرين على تخزين كل هذه الألحان فى الذاكرة، رغم إختلاف طرائقها[3] ومقاماتها والمناسبات المختلفة التى تقال فيها، ورغم تباعد المناسبات زمنياً، حتى أن بعض هذه الألحان يقال مرةً واحدةً فى السنة. وصارت تُوجد فى كل جيل من يستطيع أن يُسلم، ومن يستطيع أن يتسلم هذه الألحان، ولكن مامن شك أن روح الله أولاً هو الذى ساعد على بقاء هذه الألحان.

---

(١) كان التدوين الموسيقى شائعًا فى أوربا فى مستهل القرن التاسع. وكان يسمى بالـ «نيومز» وكانت له رموز تشبه الأشكال الخاصة بالإخترال. كالنقطة والشرطة المنحنية يمينًا أو يسارًا والفاصلة ...إلى آخره. وكلها كانت توضع فوق ألفاظ الشعر لتذكير المغنى بإتجاه النغمات، من جهة صعودها وهبوطها للحن الذى يعرفه من قبل. وكانت هذه الرموز قاصرة على تحديد طول النغمة أو قصرها وتوضيح الزمن المخصص لها، أو للإنتقال من نغمة إلى أخرى. وظلت هذه الطريقة فى التدوين حتى نهاية القرن الحادى عشر حتى إبتكر «فرانكو الكولونى» وهو من مدينة كولونيا بألمانيا، علامات جديدة ذات أشكال مختلفة. لكل منها قيمة زمنية وكل علامة تبلغ قيمتها ثلث قيمة العلامة التى تكبرها مباشرة. وفى القرن الرابع عشر. أضاف إليها «فيليب دى فيتري» علامات أخرى ذات قيمة زمنية أقل. وظل شكل العلامات يتحسن ويتبدل إلى أن أخذت أشكالها وأسمائها الحالية. ولقد أفاد التدوين الموسيقى فى حفظ المؤلفات الموسيقية من الضياع والتشويه والتحريف، فضلاً عن أن العلامات التى أضيفت إليه زادته دقة وثراء وأصبحت قادرة على تسجيل جميع تفاصيل المقطوعة ومواضع التنفس وألوان وظلال الأداء والتعبير.

(٢) "CANTOR": هو العريف أو المنشد، أو المرتل بالكنيسة القبطية، وكان يطلق أيضًا على قائد الموسيقى فى الكنيسة اللوثرية بألمانيا.

(٣) الطرائق : هى طقوس لحنية خاصة بالألحان القبطية لتميز كل مناسبة عن الأخرى خلال السنة. فمثلاً -

دور المرتلين فى الحفاظ على اللحن القبطى

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

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

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

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

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

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

- هناك الطريقة الفرايحى والحزايني والكيهكي والصيامي والشعانيني والسنوي. ومن بين الألحان القبطية الشهيرة لحن يسمي «السبع طرائق».

(١) المايسترو : كلمة معناها أستاذ أو قائد أوركسترا. وفي القرن الثامن عشر كانت تطلق علي عازف آلة "الهاربيسكورد" وكذلك علي قائد الموسيقي الكنائسية. ودور المايسترو هو توصيل الألحان إلي المستمع على أكمل وجه وذلك عن طريق الربط والتنسيق بين العازفين والمرتلين وتوجيههم لإخراج اللحن.

"أرشي ذياكون". وكأنه في صمته هذا، يتأكد من نجاح مهمته في أن يخلق جيلاً جديداً يقدرعلى أن يحافظ على هذا التراث الروحي الخالد.

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

نموذج واقعي من التسليم الشفاهي

لا أستطيع أن أنسى المعلم "نجيب صليب"، مرتل كنيسة مارمينا بشبرا، عندما كان يأتي إلى منزلنا الملاصق لكنيسة مارمينا بشبرا، ليقوم بتسليم الألحان القبطية لأخي الأكبر "منير كيرلس" - الذي صار فيما بعد "القس كيرلس كيرلس" - وكنت وقتئذٍ طفلاً صغيراً شغوفاً بهذه الألحان ولم أكن أتجاوز السادسة من العمر، فكنت أجلس عن قربٍ لأستمتع بهذا الدرس الخاص والجميل. وكان يطلب مني المعلم "نجيب" في نهاية كل درس للألحان، أن أتلو عليه ما قد حفظت من هذا الدرس الممتع، وكان دائماً يُحضر معه في جيبه الواسع، قطعاً من الحلوى وقوالب من السكر، إذ كان يعرف، أن شغفي بها وقدرة أمعائي لإستيعاب كمية كبيرة منها، تفوق قدرتي على إستيعاب هذه الألحان.

وتمر الأعوام وينتقل هذا المرتل الى السماء ليشارك طغمات الملائكة تسبيحهم، ولا تنتهي قصة الألحان بالكنيسة، بل تنمو وتزداد، إذ يأتي إلينا مرتلٌ آخر قديرٌ هو المرتل "كامل عياد قليني" (١٩٢٩/٨/٢٦-١٩٩٤/٧/١)، ليستكمل المسيرة، وليغرس غرساً جديداً، فيواصل تسليم الألحان لخورس الشمامسة. ويبدأ حُبي لهذه الألحان ينمو أسرع من معدلات التسليم في هذه الدروس العامة، ويكون الحل الوحيد هو أن أخوض تجربة أخي الأكبر في أخذ دروسٍ خاصة لهذه الألحان.

وتبدأ في الكنيسة الغيرة المقدسة، الجميع يريد أن يستزيد بحفظ ألحانٍ أكثر، وألحانٍ أطول وألحانٍ أعقد، ويتحول المنزل الصغير للمرتل "كامل عياد قليني" والملاصق جداً للكنيسة، إلى مكانٍ لهذا التنافس، فيقف خارجه شمامسٌ أو أكثر منتظراً

---

* بالصورة والشكل الذي صيغ عليه. لذا يجب أن يكون مؤهلاً بثقافة موسيقية عالية تمكنه من فهم طبيعة الألحان التي سيقودها وأسلوب العصر الذي صيغت فيه، وأن يكون متمتعًا بأذن حساسة مرهفة وذاكرة قوية. وذا شخصية قيادية ومحبوبة تحمل الآخرين على التجاوب معه والإنقياد إليه، وأن يجيد العزف على آلة أو أكثر. ودائمًا ما يكون للمايسترو إحساسه وفكره الخاص بالألحان التي يقودها فيترك بصماته عليها. لذا يختلف أداء الألحان بإختلاف القائد. ومنذ القديم عرف القائد في التسبيح والترتيل للرب. فسفر أخبار الأيام الأول (الأصحاح ١٥ : ٢١) يذكر أن "كنيا، كان رئيس اللاويين في الغناء لانه كان خبيرًا به" حسب الترجمة الكاثوليكية.

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

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

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

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

قدام عرش الله». (رؤيا ١٤ :٣).

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

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

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

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

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

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

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

دور المعلم ميخائيل البتانونى

ولد هذا العالم الفذ والفنان العبقرى فى ١٤ سبتمبر ١٨٧٣ - بالقاهرة، وكان والده موظفاً صغيراً فى الحكومة لكنه كان مُحباً للألحان فكان يُجيد منها الكثير، إذ قد تسلم بعضاً منها من العلامة الراهب "بطرس مفتاح"، الذى تنيح عام ١٨٧٥.

وكان فى صباه يُبصر قليلاً، وأدرك والده ما فيه من مواهب فنية غزيرة، فسلمه إلى الكنيسة ليتعلم الألحان ولم يكن يبخل عليه بالمال فى سبيل تحقيق ذلك. وقد نال تعليمه الأول فى "كُتّاب أبو السعد" بحى الأزبكية فى الفترة من ١٨٧٩ حتى ١٨٨١.

وفى عام ١٨٨١ إلتحق بالمدرسة الكبرى التى أنشأها البابا "كيرلس الرابع" (١٨٥٤-١٨٦٢) الملقب بأبو الإصلاح، ومكث بها حتى عام ١٨٨٥. ثم إلتحق بالأزهر عام ١٨٨٥ حتى ١٨٩١ ليتعلم هناك اللغة العربية.

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

وكان لما رأى البابا "كيرلس الرابع" أن حالة الألحان فى ذلك الوقت تحتاج إلى تدعيم وإهتمام شخصى من قداسته، أنّه كلّف المعلم "تكلا" - بإعتباره فناناً من طراز ممتاز- بتدعيم حالة الألحان كلها، فأضاف إليها بعضاً من ألحان "الروم" الجميلة، وإختار سبعة من كبار الموهوبين، وركز تعليمه فيهم، حتى صاروا أئمة فى الفن الكنسى والذين كان من بينهم المرتلان "مرقس" و "أرمانيوس" مُعلما المرتل "ميخائيل".

تيسرت للمعلم "ميخائيل" كل الظروف المواتية للإستفادة من مناهل العلم والفن الكنسى، كما إجتمعت 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 فى الكاتدرائية المرقسية فى سنٍ مبكرة. بعد أن إلتحق بـ "الإكليريكية" عام ١٨٩١.

وفى ٢ نوفمبر عام ١٨٩٣ عُين مدرساً للألحان بالإكليريكية وكان معروفاً بدقته فى الأداء، وجمال صوته وحفاظه على أصول هذه الألحان.

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

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

ومُنح لقب البكوية لمجهوداته الكبيرة فى نقل القداس القبطى إلى اللغة العربية فى عهد البابا "كيرلس الخامس" (١٨٧٤-١٩٢٨) المعروف بحبه وإجادته للألحان القبطية، والذى إحتضن هذه الموهبة وأولاها كل عناية بل أشرف على تعليمه بنفسه.

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

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

ويستطرد قائلاً :

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

---

(١) هى الطبقة الصوتية الوسطى عند الرجال. وتتوسط طبقة التينور الحادة وطبقة الباص الغليظة. وتتميز بالمرونة فى أداء الألحان.

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

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

أذكر عندما جمعت إليه كبار المرتلين الذين هم أبكار تلاميذه، ليضبط لهم القداس الإلهى الغريغورى، فكان بعد أن إستلموه كله، جعلنا لكل واحدٍ منهم جزءاً يختص به لكى نقوم بتسجيله للأجيال القادمة. وكانت قطعةٌ صعبةٌ قد أعطيت لمرتل ممتاز، وكان كلما كنا نسجلها له يقع فى خطأ، ونعاود التسجيل إلى أن أداها بدقة ولم يكن تسجيلها قد إنتهى بعد، ولكن المعلم «ميخائيل» لم يقو على ضبط شعوره بالإبتهاج، فوقف وصفق .

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

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

وفى جمل رثاء صادقة، تحمل مشاعر الحب والتقديرمنه، كتب «د. راغب» ينعى المعلم "ميخائيل" قائلاً :

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

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

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

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

دور أ.د. راغب مفتاح

الأستاذ "الدكتور راغب مفتاح"، من مواليد ١٨٩٨، ينتمى إلى عائلة قبطية عريقة، على رأسها المرحوم "روفائيل مفتاح" الذى عاش فى أوائل القرن السابع عشر، ويدل على ذلك ما جاء عن أسرته بالمخطوطة رقم ٧٥ بالمتحف القبطى، مؤرخة بعام ١٦١٣. وقد قدمت هذه العائلة خدمات جليلة للكنيسة القبطية.

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

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

كل طقوس الكنيسة القبطية.

وفى عام ١٩٤٠م كوّن الدكتور راغب "خورساً" أى فرقة من المرتلين من طلبة الكلية الإكليريكية، كما كوّن خورسين أحدهما من طلبة الجامعة والآخر من الطالبات.

ثم دعا الموسيقية الجرية "مارجريت توت" إحدى تلميذات الموسيقار الكبير "بيلا بارتوك". وذلك لوضع "الحلى"(١) الموسيقية للألحان القبطية التى دونها "أرنست نيولاند سمث".

فى عام ١٩٣١ سافر إلى إنجلترا ليلقى ثلاث محاضرات فى أكسفورد وكمبردج ولندن. وفى عام ١٩٣٢، دُعى إلى المؤتمر الموسيقى الدولى الذي عُقد وبالقاهرة الذى كان يضم ثلاثين عالماً فى الموسيقى من جامعات أوربا، فكان من بين موضوعات الدراسة "الموسيقى القبطية"، ولهذا فقد دعا د. مفتاح أعضاء المؤتمر إلى قداساً قبطياً فى كنيسة المعلقة، وعقد لهم عدة جلسات فى بيته بالهرم لدراسة الموسيقى القبطية. وكان بعد ذلك أن قرر المؤتمر تسجيل بعض الألحان وبعض فقرات من القداس الإلهى على إسطوانات تنتجها شركة جرامافون.

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

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

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

"تجربة د. مفتاح "مالها وما عليها"

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

---

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

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

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

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

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

أولاً : إن الألحان القبطية هى 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 كأجنبى» على النوتة الإعتيادية. لأنها تختلف تماماً عن موسيقات باقى الشعوب. لذا فإنه لا يستطيع أحد أن يدون هذه الموسيقى إن لم يكن مصرياً، مُلماً بأوزان وضروب وقواعد ومقامات الموسيقى المصرية. والطرق العلمية السليمة لتدوينها. وفى إعتقادى الشخصى أن تجربة إستقدام أجنبى من أوربا ليدون موسيقانا القبطية، أو إستقدام مجرية لتدوين الحلّيات للألحان القبطية يجب أن تؤخذ بشئ من الحذر.

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

بتدوينها بنفسي :-

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

ثانياً : إن المدونات الموسيقية التي بهذا الكتاب تبدو لي أنها أظهرت الموسيقى القبطية وكأن ليس لها أوزان أو ضروب أو مقامات. وقد قمت بعرض المدونات الموسيقية التي 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 التي قامت بتشغيل هذا الجهاز، لم تفهم روح هذه الألحان، فلم تُعِد تشكيل نغماتها داخل الموازير الموسيقية، ولأنها غير مصرية، فلم تفهم مقامات هذه الألحان، وأيضًا لم تضع في "الأرماتورا" (دليل السلم الموسيقي) "Key signature" دليلاً سليماً يُعبر عنها، ولم تختر الطبقة الصوتية الطبيعية المناسبة لإستقرار المقام، لذلك ظهرت الألحان القبطية وكأن ليس لها أوزان أو ضروب أو إيقاعات أومقامات، 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 والمثلث لتوقيع ضروبها، المنتظمة. وأن مقامات هذه الألحان هي ذات المقامات المصرية القديمة، التي أشاد بها علماء الموسيقى أمثال "أفلاطون" و"فيثاغورث". ولكل مقام دليل يميزه عن غيره من المقامات. ويُرجع في ذلك إلى جميع كتب قواعد الموسيقى المصرية.

رابعاً : إنني أرى أن التدوين للحليات والزخارف التي إمتلأ بها هذا الكتاب - والتي ليس لها علاقة باللحن القبطي الأساسي - قد شوشرت تماماً على اللحن القبطي الرئيسي، فضاعت معالمه الرصينة وسط بحرٍ خضم من الحليات والزخارف، التي أظهرت اللحن القبطي بشكلٍ أخرجه عن وقاره.

مما لاشك فيه أنه توجد هناك حليات وزخارف تُعد جزء أساسي من السياق اللحني، تلك هي التي يتفق في أدائها الكثير من المرتلين والشمامسة. أما تلك التي يُضيفها كل مرتل حسب رؤيته وإحساسه الخاص به فهذه لا تعد جزء أساسي من اللحن.

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

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

«فكيف ندون للتاريخ ألحاناً بزخارف، لا يمكن أن يتفق عليها مرتلان؟ أو زخارف، لا يمكن للمرتل الواحد - عند إعادته للحن ما - أن يكررها بالضبط؟

إن الحليات أو الزخارف أو العُرَب أو المنمنمات الأرابيسكية، هى إضافات يضيفها كل مؤدٍ لهذه الألحان حسب رؤيته الخاصة وحسب إحساسه باللحن وبالكلمات ومعانيها، بل إنها تختلف لنفس الشخص من وقتٍ لآخر حسب الحالة المزاجية والنفسية والروحية التى يعيشها لحظة أدائه لهذه الألحان. وتدوين هذه الحليات، إنما هو تدوين لنغمات ليست لها علاقة باللحن الأساسى "canto fermo" . إنما هو تدوين لنغمات جاءت وليدة للحظة إنفعال وقتى ومشاعر خاصة بشخص وليست خاصة باللحن.

ويؤكد ذلك ماجاء بالمقال الذى تم نشره بمجلة القاهرة العدد ١٤٠، إذ كتب صاحب المقال "د.عادل كامل" يقول:

«إن طبيعة موسيقانا القبطية هى ذاتها طبيعة الموسيقى الشعبية[1] فى أى مكان له تراث فولكلورى قديم، والتدوين بالنوتة الموسيقية هو تسجيل فقط للقياسات الزمنية أومساحات الأصوات، لكن مثل هذه الموسيقى لها أسلوبها فى الأداء بما فى ذلك التفاصيل الدقيقة التى لا يمكن تدوينها لتغيرها من أداء شخص إلى أداء شخص آخر».

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

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

---

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

الموسيقية التي جاءت به، والمراجعة من وجهة نظرى هى أن يقرأ هذه الألحان واحد أو أكثر من كبار الموسيقيين الذين يُجيدون 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، التى تستطيع بإمكانياتها المادية الهائلة، أن تضع هذه الألحان - بما يمكن أن يوجد فيها من أخطاء تدوين - فى حيز الأداء، من خلال الأوركسترات وفرق الكورال العالمية. ويزيد الأمر خطورة عدم قدرة هذه الأوركسترات، على أداء الدرجات الموسيقية المصرية مثل "السيكاه"[1] و"البزرك"، "العراق" و "الأوج"، أو عفق "النمات والتكات" التى هى من أسرار موسيقانا القبطية الشرقية، أو عزف "الأجناس المصرية" مثل جنس "الصبا" و "الهزام" و "البياتى" و"الراست"، بأبعادها الغريبة على الأذن الأوربية وعلى حنجرة المغنى الذى 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 و أسطوانات ليزر و "بعقدة الخواجة" سنقبل وندبر متلهفين على ما سوف يُصدره الأجانب لنا على أنه تراثنا، حتى لو لم يكن تراثنا، أو حتى لو كان تراثاً مشوهاً. وبعد مائة عام أو أكثر، سيكون من الطبيعى أن يُشكك الناس فيما يُرتل به العرفان فى الكنائس رغم أنه اللحن الأصلى، وسيعطون كل الثقة للألحان التى وصلت إليهم على إسطوانات ليزر فاخرة لأنها - فى ذلك الوقت - سوف تستمد شرعيتها من شرعية هذا الكتاب الفاخر.

وللقارئ "غير الموسيقى" أستطيع أن أبسط له قضية الأجنبى الذى يكتب ويقرأ الألحان القبطية، إذا تذكر معى، كيف أن أجانب كثيرين عاشوا فى مصر سنيناً عديدة، وحاولوا، وإستطاعوا أن يتعلموا اللغة العربية بكل تفاصيلها وقواعدها اللغوية الصعبة، ولكن بقىّ النطق السليم لبعض الحروف، كالـ "عين" والـ "الحاء" والـ "ضاد" هو العقبة الوحيدة التى حالت دون إتقان هذه اللغة. فكل الحروف التى يوجد ما يماثلها فى اللغة الإنجليزية، لم تسبب لهم أى مشكلة فى النطق، إنما الحروف الغريبة عنهم فقط،

---

(١) أطلق "الفرس" أسماء على تتابع النغمات في السلم الموسيقي المصري الشهير بـ «الرست» ومعناه «المستقيم» بإعتباره السلم الرئيسي في الموسيقى المصرية وهذه الأسماء هى أسماء الأرقام العددية عندهم وذلك للدلالة على ترتيب نغمات السلم الموسيقي، وكانت النغمة الأولى "يكاه" والثانية "دوكاه" والثالثة "سيكاه" والرابعة "جهاركاه" والخامسة "بنجكاه" وتشتهر بـ "النوى" والسادسة "سيشكاه" وتشتهر بـ "الحسيني" والسابعة "حفتكاه" وتشتهر بـ "الأوج" والثامنة "هشتكاه" وتشتهر بـ "الكردان". كما أطلقت أسماء بعض المدن على بعض المقامات الشرقية مثل "النهاوند" و"الحجاز" و "العراق الكردي".

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

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

وأمامنا تجارب لبعض الذين قدموا الألحان القبطية فى مقامات مخالفة لمقاماتها الأصلية فجاءت ألحاناً مشوهة مبتورة الربع تون[1] "Micro tone" وأعطى مثالاً لقيام إحدى الجهات بتقديم ألحاناً عديدة من بينها لحن "إبؤرو" الفرايحى بعد أن جردته من مسافة "الثلاثة أرباع تون"، بالرغم من أن المرتلين بالكنيسة يرتلونه من مقام "بياتى"، وبهذا التجريد تحول اللحن إلى مقام مغاير للذى تم منه صياغة اللحن، فأصبح لحناً لا هو مصرياً ولا غربياً، لحناً قد قدمته هذه الجهة بعد أن غيرت معالم اللحن الأصلى العظيم، بسبب عدم القدرة على أداء مقامه الأصلى "البياتى"، أو لعدم قدرة آذانهم على تمييز درجة "البيمول الخفضة[2]" الموجودة باللحن. وفى إعتقادى أن الإستنتاج الأخير هو الأكثر واقعية. لأن أداء "ربع التون" عامة، يحتاج إلى أذن حساسة تستطيع أن تميزه، أما أداء «ربع التون» فى الكنيسة القبطية، فهو يحتاج إلى أذن أكثر دقة وأكثر حساسية، ذلك أن «ربع التون» فى الكنيسة القبطية يزيد عن مثيله فى الموسيقى الشرقية بكوما[3] "Comma".

خامساً: ينبغى لنا أن نناقش بعض الأهداف التي يمكن أن يكون الكتاب قد سعى إلى تحقيقها. فإذا كان تم نشره بهدف حفظ التراث للأجيال القادمة، فإنه كان يجب أن يُكتب بطريقة علمية سليمة توضح، أوزان هذه الألحان وضروبها وإيقاعاتها ومقاماتها خاصة هذه التى تُرتل بمصاحبة الناقوس. وأن لا تدون الحليات والزخارف التى هى مجرد نغمات خاصة ببعض المرتلين 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" كثيرًا في الموسيقي الشرقية، وقديمًا كانت أوربا تستخدمه وكذلك الأبعاد التي تقل عنه، نقلاً عن تقليد الموسيقي اليونانية القديمة. عندما كانوا يعتمدون علي اللحن المفرد. وخلال تطور الموسيقي الأوربية أستبعدت جميع الأبعاد التي تقل عن «نصف التون».

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

(٣) الكوما: هو بعد صغير جدًا لا يمكن تحديده حسابيًا وهو الفارق الموجود بين نغمتين يصدران صوتًا ترادفيًا واحدًا.

المتغيرة من وقتٍ لآخر، وهى إنما تعلن عدم الثبات أو الرسوخ فى اللحن، بل أحياناً تعلن إنفصالها عن اللحن الأساسى، عندما يُخفق هذا المرتل فى إختيار نوع الزخرفة المناسبة، أو طول الزخرفة الذى يُؤدى 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[1].

أما إذا كان الهدف من هذا الإصدار هو، "دراسة أنواع الزخارف التى يجوّد بها المرتلون اللحن القبطى، وتصنيفها وتأثيرها على اللحن الأساسى"، ففى هذه الحالة سيكون هذا الكتاب مفيداً لهذه القلة التى ترغب فى مثل هذه الدراسة أمثال "روبرت لاخ" الذى تخصص فى دراسة المليسما[2] والزخارف فى موسيقى الكنيسة الشرقية، ومثل الباحثة "إيلونا بورساى" التى نشرت بحثاً عن أنواع الزخارف فى اللحن القبطى.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

ولن أنسى هذا اليوم التاريخى الذى تقابلت فيه مع هذا العملاق، وكان فى حفل تكريمه بقاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة (١٣ يناير ٢٠٠٠)، وكنتُ قد دُعيتُ مع «فرقة داقيد» لتقديم باقة من الألحان القبطية فى هذا الحفل، وفى نهاية الحفل قابلنى وكان يقف معه "أ.د عادل كامل"، فقال لى "أ.د. راغب مفتاح" فى تواضع

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

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

لقد كُنت أخشى أن ينتقد بشدة إستخدامى لبعض الآلات الموسيقية فى مصاحبة الألحان وإذ به يمتدح بقوة ما قدمته "فرقة داڤيد".

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

دور مارمرقس الرسول

لقد بقيت الكنيسة القبطية حافظة على ما تسلمته من الآباء الموهوبين الذين اضطلعوا بتطبيق الألحان القبطية على المزامير والصلوات الأولي 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 الأولي أوزانًا 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 مركزًا هامًا للثقافة، وأن مارمرقس نفسة كان مثقفًا باللغات العبرية واللاتينية واليونانية، لذلك قام بإنشاء «مدرسة اللاهوت» والتي كانت تُدرس فيها الموسيقي والفلسفة والمنطق والطب والهندسة إلي جوار العلوم الدينية وعين لرئاستها العلامة "يسطس" وقد إشتهرت هذه المدرسة جدًا حتي أنه كان يستمع إلي محاضراتها "أمونيوس السقاص" زعيم فلاسفة الوثنيين. (راجع كتاب قداسة البابا شنوده الثالث عن حياة القديس مرقس الرسول)

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

ومما يزيد الإنسان فرحًا 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" (٢٦٤-٣٤٠م) نقلا عن العلامة "فيلو المؤرخ اليهودي" هو إسكندري المولد (٢٠ق.م-٥٥م) المعاصر للرسل فيقول :

«وهكذا لا يقضون وقتهم في تأملات فحسب بل أيضًا يؤلفون الأغاني والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة». والواقع 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 أضطلع هولاء الآباء بوضع خطوط الليتورجيا الأولي كلها أي الخدمات الإلهية بتسابيحها وألحانها وأوزانها وأوقاتها الليلية والنهارية والتي للأعياد والمواسم لأنه معروف أنه بعد قبول الإيمان علي يد مرقس الرسول عاشت الكنيسة مدة قرنين كاملين في غاية من الهدوء والسلام، وذلك كان بتدبير الحكمة الإلهية حتى تتفرغ الكنيسة لغرس تقاليدها الأولي التي تسلمتها من الرسل في التربة المصرية.

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

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

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

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

الآباء بعد ذلك بنحو ثلاثة قرون. إنتشر هذا النظام والترتيب الكنسي في فلسطين على يدي الراهب القديس "هيلاريون" وفيما بين النهرين علي يديّ الراهب "أوجين" وفي كبادوكيا وأسيا الصغري علي يديّ الراهب القديس "باسيليوس" وفي فرنسا وإيطاليا علي يديّ "أثناسيوس الرسولي" أولاً أثناء منفاه الثاني هناك (٣٤٠-٣٤٦م) ثم علي يديّ "كاسيان".

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

٢- العالم والألحان القبطية

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

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

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

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

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

كانت النتيجة أن تغيرت صورة الكنيسة التى كانت محفورة فى قلب السيد المسيح وفى 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"تيموثاؤس" الأسقف، وسقط منها كرسى مارمرقس.

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

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

المسيح يقود خورس التلاميذ

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

«ثم سبحوا وخرجوا الي جبل الزيتون» (مر١٤: ٢٦).

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

+ أيضا أعتقد أن الكثير من هذه الألحان قد صيغ وقت حلول الروح القدس على التلاميذ فى يوم الخمسين "البانتيكوستى" عندما إمتلأ الجميع من الروح القدس «وابتدأوا يتكلمون بألسنة أخرى كما أعطاهم الروح أن ينطقوا» (أع٢: ٤).

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

« ونحو نصف الليل كان بولس وسيلا يصليان ويسبحان الله والمسجونون

يسمعونهما فحدثت بغتة زلزلة عظيمة حتى تزعزعت أساسات السجن فانفتحت فى الحال الأبواب كلها وانفكت قيود الجميع» (أع ١٦: ٢٥).

فليس من المعقول، أن التسبحة التى زعزعت أساسات السجن وفتحت الأبواب كلها، وفكت قيود الجميع لم يحافظ عليها التقليد وهو الذى حافظ على ألحانٍ أخرى لم تصنع معجزات كهذه المعجزة.

وكيف يطلب معلمنا بولس الرسول منا قائلاً: «مكلمين بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغانى روحية مترنمين ومرتلين فى قلوبكم للرب» (رسالة أفسس ٥: ١٩).

ويعيد تكرارها بصورة أخرى قائلاً: «لتسكن فيكم كلمة المسيح بغنىً وأنتم بكل حكمة معلمون، ومنذرون بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغانى روحية بنعمةٍ مترنمين فى قلوبكم للرب». (رسالة كولوسى ٣: ١٦).

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

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

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

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

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

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

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

الإنجيلى والفنان الذى سجل حدث تسبيحها ودونه فى أنجيله (الأصحاح الثانى آية ٣٨). قد يكون سجل أيضاً فى ذاكرة التقليد لحن تسبيحها هذا ليكون "نموذجاً للتسبيح" لكل منتظرى الرب.

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

«إبتدأ كل جمهور التلاميذ يفرحون ويسبحون الله بصوتٍ عظيم لأجل جميع القوات التى نظروا قائلين: «مبارك الملك الآتى باسم الرب. سلام فى السماء ومجدٌ فى الأعالى» (لو ١٩: ٣٧).

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

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

«فلنقدم به فى كل حين لله ذبيحة التسبيح أي ثمر شفاه معترفة باسمه». (عب ١٣: ١٥).

الباب الرابع
القيمة الحضارية للألحان القبطية

١ - القيمة الحضارية للألحان القبطية

٢ - إلتحام الموسيقى القبطية بالفرعونية

٣ - تأثر اللحن القبطى بالفرعونى

٤ - تأثر اللحن القبطى والعبرى بالآخر

٥ - القداس الإلهي وألحانه

١ - القيمة الحضارية للألحان القبطية

مصر الحضارة الموسيقية

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

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

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

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

ولقد إستقى "فيثاغورس"[1] "Pythagore" فى القرن السادس قبل الميلاد معلوماته الموسيقية من مصر الفرعونية، والسلالم الموسيقية المنسوبة إليه، أخذها من مصر التى عاش فيها اثنتين وعشرين سنة.

تأثر الموسيقى اليونانية بالمصرية

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

---

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

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

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

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

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

كما قال المؤرخ اليونانى القديم "هيرودوت":

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

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

الموسيقى المصرية والفلك

كان المصريون يعتقدون أن العلوم والفنون المقدسة مثل الطب والفلك والموسيقى، تتصل وترتبط جميعها ببعض، وهى كالدين تكون دراستها والتبحر فيها وقفاً على الكهنة فقط. وكانوا يجدون شبهاً كبيراً بين الأجرام السماوية فى إنتظام حركتها وإنضباطها، وبين النغمات الموسيقية التى تتألف منها الألحان، لأن لها نظامٌ ثابتٌ دقيق.

وقد كانت الكواكب الأساسية المعروفة لهم هى : عطارد، الزهرة، المريخ، المشترى، زحل. لذلك كان السلم الموسيقى خماسياً. وكان لما زاد عدد الكواكب المعروفة لهم إلى

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

قابلية الموسيقى القبطية للهارمونية والبوليفونية[1]

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

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

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

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

---

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

الموسيقى المصرية لكل مجال

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

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

وكانت للأغنيات أنواعاً وأسماءً شتى نذكر منها الآتى:

- البيان "Peans" وهى أناشيد الحرب والنصر.
- الديتيرامبه "Dithyrambes" أى قصائد المديح.
- اليولوس "Ioulos" وهى أغانى للخضرة وقدوم الربيع.
- الهمنيس "Hymns" وهى التراتيل التى توجه للآلهة.
- الهيبرخيما والتى فيها يقوم إثنان من المغنيين، أحدهما يغنى ثم يرقص، وثانيهما يرقص ثم يغنى، ثم يتناوب الإثنان الرقص والغناء.
- السكوليون وهى ترانيم المائدة.
- الإيروتيكون وهى أغانى الغزل.
- الإيبثاليون والهيمينايون وهى أغانى الزفاف والزواج.
- السلوس وهى الهجائيات.
- الثرينوس وهى البكائيات.
- الإيبيكيديون وهى أناشيد الجناز.
- الأوسخوفوريون وهى أناشيد حملة عناقيد العنب.

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

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

- اليتيس "Aletes" وهى أغنيات الشحاذون والمشردون.

- الكاتابوكاليزيس "Katabaucaleses" وهى أغانى المرضعات التى تجلب النوم اللذيذ إلى عيون الأطفال.

- الإبيميليوس "Epimylios" أى أغانى الطحانين الذين يديرون الرحى.

- الهيميوس "Himaeos" أى أغانى اللذين يغترفون المياه بواسطة عجلة ذات قواديس، فمثل هذه الأغانى تساعد هؤلاء على تنظيم حركاتهم على إيقاعاتها.

- التيروكوبيكوس "Tyrocopicos" وهى أغانى الذين يمخضون اللبن.

- البوكوليسموس "Boucolismos" وهى أغانى رعاة الأغنام.

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

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

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

الموسيقى الآلية عند الفراعنة:

رغم أن الكنيسة القبطية منعت إستخدام الآلات الموسيقية 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 لإستعراض بعض ما عند المصريين القدماء من آلات، على أن أتعرض للآلات الموسيقية في الكتاب المقدس وتلك المستخدمة في الطقس الفرايحي، في باب خاص.

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

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

الآلات الوترية

+ ويعد "الجنك" أقدم الآلات الوترية وأكثرها شيوعاً. وهو عبارة عن صندوق 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 الموسيقي وهو جالس.

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

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

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

آلات النفخ

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

الآلات الايقاعية

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

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

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

الموسيقى ومائدة الأغابى

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

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

"الجنك" وعازفي "المزمار" وضابطي الإيقاع والمغنيين.

أما في الدولة الحديثة فقد أضيف إليهم ضاربو "الدفوف" والعازفون على "الطنبور" و "الكنارة". وكان بين الموسيقيين والمغنيين، وخاصة لاعبي الجنك عدد كبير من مكفوفي البصر[1]. ومع ذلك فلم يكن كل الموسيقيين محترفين، فقد هوى الكثير من المصريين العزف على الآلات الموسيقية والغناء. وفي منظر بمقبرة "مروكا" أحد نبلاء الدولة القديمة بـ "سقارة"، نراه وقد جلس جلسة هادئة مسترخية، يستمع إلى غناء زوجته وعزفها على "الجنك".

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

وقد إهتم المصريون بضبط الإيقاع إهتماماً فائقاً، مما ساعد على توقيت النغم وتنظيم حركات التوقف وانتقال اللحن. وكان يستخدم في سبيل ذلك التصفيق أو رفع الأيدي والأذرع أو إخراج أصوات عن طريق تحريك الأصابع.

ولعل إستخدام الكنيسة القبطية آلة "الناقوس"، هو نوع أيضاً من الإهتمام المتوارث بالرغبة في ضبط الإيقاع.

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

وربما أيضاً كانت حكمة الكنيسة القبطية الأولى، بمنع إستخدام الآلات الموسيقية في التسبيح في الليتورجيا المقدسة، خوفاً من تسرب العنف والضجيج إلى ألحانها المقدسة، خاصة إذا ما إستُخدمت إستخداماً خاطئاً.

الموسيقى المصرية لعلاج الأمراض

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

---

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

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

وعن العلاج بالموسيقى كتب أفلاطون : «الموسيقى وسيلة نموذجية للشفاء من كل الأمراض، خاصة إذا حاكت الأصوات البشرية». وأكد ذلك "فيثاغورث" و "أرسطو".

وعن فكرة العلاج بالموسيقى تقول الأستاذة الدكتورة "نبيلة ميخائيل" فى رسالة دكتوراة بعنوان "الموسيقى فى علاج الأمراض العضوية" :

«إن العلاج بالموسيقى، هو عبارة عن إنتظام إيقاع الحركة داخل الجسم الحى، بواسطة موجات الموسيقى، سواء عن طريق إيجاد الإسترخاء، أوعن طريق تحقيق نسبة معينة من التوافق، بين التنفس وسرعة النبض. وهو ينادى بالتعبيرات الصوتية الموسيقية التى تساعد على إخراج الطاقة الزائدة من الجسم دفاعاً عن هذه النفس. وبذا يساعد على التخلص من الضيق النفسى الذى يسبب بعض الأمراض المختلفة».

ويقول "هيبوقراط"، وهو من كبار رجال الطب القدماء : «إن كل مريض يحتاج إلى نوع من الموسيقى حسب حالته، فيجب أن يكون إختيار الموسيقى موفقاً حتى لا تعطى آثاراً عكسية».

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

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

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

ولقد بدأ العالم كله يقتنع بأسلوب العلاج بالموسيقى، لذا وُجد فى أمريكا حوالى ١٦ جامعة للعلاج بالموسيقى على أساس عملى نظرى، كما أصبح هناك أيضاً أكثر من ٦٠٠ مستشفى لهذا النوع من العلاج.

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

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

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

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

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

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

٢- إلتحام الموسيقى القبطية بالفرعونية

لا يستطيع أحد أن يمسك بسكين من الزمن، ليقطع 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 المتنسكون والعابدون المتخصصون فى التسبيح والإنشاد، مع الأقباط الفراعنة المتخصصين فى موسيقى الآلهة بأسرارها الفرعونية، وذلك فى كنيسة واحدة ليتقبلوا جنباً إلى جنب البشارة المفرحة بالمسيح.

ولكن لم يكن هذا الإلتحام بين الموسيقى الفرعونية، والموسيقى القبطية غريباً فى شئ، بل كان إلتحام المثيل بالمثيل عمقاً 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 يأتى على صوت الفقير
عندما ناديتك فى محنتى
جئت لتخلصنى»

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

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

الحالة الروحية.

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

«الحمد لك يا آمون رع يارب الكرنك،
المسيطر فى طيبة ... أعظم من فى السماء،
وأكبر من فى الأرض، رب كل ماهو كائن،
الذى يستقر فى كل شيئ،
لا شبيه له فى طبيعته .. بين الآلهة ..
رئيس كل المعبودات، رب الحق، وأب الآلهة،
الذى برأ الإنسان وخلق الحيوانات ..
الذى يخلق شجر الفاكهة،
والذى ينشئ الأعشاب الخضراء ويمون الماشية ...
هو الذى صنع ما على الأرض، وما فى السماء
وهو الذى يضيئ القطرين.
هو الذى يخترق السماء فى سلام،
رع المبجل، زعيم الأرضيين، عظيم القوة،
رب المقدرة صاحب الأمر الذى خلق الأرض كلها.
أقوى فى طبيعته من كل إله آخر،
الذى يبتهج الآلهة الآخرون بجماله.
ذلك الذى يُقدم له الحمد فى البيت العظيم،
من يحب الآلهة رائحته الطيبة ...
ذو الإرادة القوية، وصاحب الطلعة العظيمة ..
الإبتهال لك يامن خلقت الآلهة
ورفعت السماء وبسطت الأرض».

وأناشيد أخرى عديدة لـ "أخناتون" وغيره من الملوك والآلهة الأرضيين، معظمها يتطابق ألفاظه ومحتواه، مع ما كتبه "داود" النبى و "آساف" و"هيمان" و "يدثون" وكل

الذين سبحوا الرب الإله الحقيقى، هذا الذى بحث عنه هؤلاء الفراعنة، وبداخلهم يقين، أنه يوجد إله عظيم فوق كل الآلهة، هو الذى خلق كل ماهو موجود، وأنه رفع السماء، وبسط الأرض، وأنه ليس له شبيه فى الآلهة.

أول مصرى يقبل الإيمان

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

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

ويستطرد الآب البطريرك قائلا : «... 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 إبن الله، ترجع هذه اليد سليمة». فإلتأم جُرحه فى الحال، كأن لم يكن قد حدث له شئ. فتعجب إنيانوس جداً من هذه المعجزة التى حدثت له بإسم يسوع المسيح، وتفتح قلبه لكلمة الله. وهنا سأله "مرقس" الرسول عمن يكون هذا "الإله الواحد" الذى نطق به الإسكافى؟ فأجابه إنيانوس :

«إننى 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 مامرقس إلى بيت[1] "إنيانوس"، رشمه بعلامة الصليب، وقال بركة الرب تحل فى هذا البيت. ثم جلس معه ومع أسرته يحدثهم عن السيد المسيح، فقال له

---

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

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

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

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

مقارنة الظواهر الفرعونية بالمسيحية

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

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

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

المختلف في جوهره عن إيمان الفراعنة.

ومن بين هذه الأمورالعديدة نذكر الآتى :-

١- «وحدانية الله» التى عرفها المصريون على يد الثائر "أخناتون" (١٣٨٣-١٣٦٥ ق.م.) وفى الأسرة الثامنة عشر.

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

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

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

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

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

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

٨- كلمة "آمين" التى تقال فى ختام الصلوات بالكنيسة، تقابل مع تحوير بسيط لفظ الإله "آمون".

٣-تأثر اللحن القبطى بالفرعونى

كثيراً ما يقال أن اللحن القبطى "فرعونى الأصل". ولا نستطيع أن ننفى هذا القول. ورأيى الشخصى فى هذا القول، أنه من الطبيعى جداً أن الفراعنة المتخصصين فى موسيقى الآلهة بأسرارها الفرعونية، عندما دخلوا الإيمان المسيحى، لم يستطيعوا أن يتخلصوا من الموسيقى الفرعونية التى كانت قد عاشت فى وجدانهم، وإمتزجت بكل مظاهر حياتهم، وأختزنت فى عقلهم الباطن، فصاروا يصيغون بالروح الذى ملأهم، ألحاناً جديدة، ربما حوّت بين طياتها بعض الخلايا الموسيقية[1] "themes" الفرعونية، أو بعض السلخات الموسيقية التى يسلخها اللاشعور من الجمل الموسيقية المختزنة فى العقل الباطن - والتى يُصدِرها إلى العقل الواعى عندما تتوافق المشاعر والأحاسيس المراد التعبير عنها، مع المخزون الموسيقى الغير المدرك - ثم تذوب هذه الخلايا الموسيقية "themes" الفرعونية، مع الجمل الجديدة لينتج نسيجٌ موسيقىٌ جديدٌ مؤتلفٌ، 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 تُخلق من العدم.

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

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

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

---

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

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

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

وقد كان لى شرف الإشتراك فى هذه الأسطوانة بمجموعة "فرقة دالفيد"، وبالسوليست المرهفة الحس، والجميلة الصوت الطفلة "مونيكا جورج" (٨ سنوات) التى إختارها المخرج الفرنسى، "أوجس دى كورسو" لتؤدى أداءاً منفرداً للحن "غولفوتا" على مسرح أوبرا مارسيليا، وفى كاتدرائية البازيليك فى سان دونى بباريس فى يوليو ١٩٩٨، ذلك لكى يذوب لحن "الجلجثة" وسط القداس الجنائزى[1] "Requiem" الذى كتبه "موزار".

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

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

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

---

(١) "القداس الجنائزى" 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" و"براهمس".

المعابد، ورددوها قبل قبولهم الإيمان المسيحى؟

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 القبطى

أما القول بأن الألحان القبطية هى ألحان فرعونية صرف، تم تركيب كلمات قبطية عليها، مستندين إلى بعض النقاط الرخوة، مثل التطويل فى الهزات "الإطناب النغمى" "Melisma" ومستندين إلى أن بعضاً من هذه الألحان يحمل أسماء لمدن مصرية قديمة إندثرت منذ زمن بعيد- مثل اللحن المسمى بالـ "سنجارى" وهو إسم لمدينة مصرية بشمال الدلتا يرجع زمنها إلى زمن رمسيس الثانى، وكذلك اللحن الإدريبى "كى إيبرتو" والذى يتكرر كثيراً فى أسبوع الآلام، والذى ينسب إلى بلدة "أدريبة" التى تقع فى مدينة سوهاج بصعيد مصر- ففى إعتقادى أن هذا الرأى ضعيف للأسباب الآتية :

١- لأن الإطناب النغمى[١] "Melisma" كان يوجد فى الموسيقى الفرعونية، وقد أقر ذلك، "ديمتريوس الفالرونى" فى عام ٢٩٧ ق.م. وهو أحد أمناء مكتبة الإسكندرية، حيث أكد "أن كهنة مصر كانوا يسبحون آلهتهم، من خلال السبعة الحروف المتحركة التى كانوا يأخذون فى الغناء بها الواحد تلو الآخر، وكان ترديدهم بهذه الحروف، ينتج أصواتاً عذبة". ويتضح مما قاله "ديمتريوس الفالرونى" أن الإطناب النغمى هو أسلوب فى الغناء كان موجوداً أيام الفراعنة، وقد إمتد إلى الكنيسة القبطية كأسلوب وليس كألحان بذاتها.

٢- لأنه ليس من المنطق أن يمتد الحرف القبطى بلحن، تصل مدته فى بعض الألحان إلى بضعة دقائق، لمجرد إستخدام لحن فرعونى.

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

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

يتناسب طول نغماتها مع عدد الكلمات القبطية المطلوب تلحينها، أو الإكتفاء بالجمل الموسيقية من اللحن الفرعونى التى تتساوى مع عدد الكلمات القبطية مع إنهائها عند أقرب "قفلة تامة".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فإذا كنا نحن الآن هكذا نرفض مثل هذه الترانيم، فهل نظن أن الكنيسة الرسولية الأولى وهى تؤسس المفاهيم الروحية والتقليد والطقس والصلوات والتسابيح، تسمح بأن الألحان التى تقال فى الليتورچيا 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 الطبيعى أن الكنيسة الرسولية الأولى الحكيمة لم تسمح بذلك .

١٠- لأنه من المعروف لدينا أن الكنيسة الرسولية الأولى قد منعت إستخدام الآلات الموسيقية فى الليتورچيا المقدسة لأنها كانت تشكل عنصراً أساسياً فى المعابد الفرعونية، وذلك تركيزاً لانتباههم فى قوة الكلمات الإلهية، ولكى لا يوجد ربط ذهنى من بعيد أو من قريب بين عبادة السيد المسيح والعبادات الأخرى.

فإذا كانت الآلة الموسيقية البريئة دائماً مما يُعزف عليها - إذ أنه يُعزف عليها الجيد والردىء بغير إرادتها - قد منعت الكنيسة الرسولية الأولى إستخدامها لأنها كانت يوماً ما يُعزف عليها ألحاناً للعبادات الغير المسيحية، فهل تترك الكنيسة هذه الألحان ذاتها بكل موسيقاها، وبنفس الصياغة الميلودية التى هى أكثر شيىء يعلق فى الذهن، فيكون كلما أنشد لحنٌ فرعونىٌ أثناء الصلوات المقدسة، التى ترفع القلب نحو السماء حيث الإله الحقيقى، تأتى نغماته العالقة فى الذهن، فتحمل إليه كل صور العبادات الأخرى لتجذبه مرة أخرى الى حيثما كان من قبل؟

أعتقد أنه من الطبيعى 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 ذكرا بالعهد القديم. عندما أخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها. وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص (خر ١٥، ٢٠)، وعندما كان داود يرقص بكل قوته أمام تابوت عهد الرب. (٢صمو ٦، ١٤)، لأن هدف الكنيسة كان واضحاً منذ البداية. أن تقطع كل ما له صلة بالعبادات الأخرى من آلات موسيقية ورقص وألحان وتصفيق، إلى آخر هذه الصور.

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

٤ - تأثر اللحن القبطى والعبرى بالآخر

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

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

ومما ذكره سفر الخروج يتبين أن شعب بنى إسرائيل بأسباطه الإثنى عشر، قد عاشوا بمصر وسمعوا ألحان مصر الفرعونية لمدة أربع مئة وثلاثين سنة هى مدة إقامة شعب بنى إسرائيل بمصر حسب نص سفر الخروج (خر ١٢: ٤٠)، ومما لاشك فيه أنهم خلال ٤٣٠ سنة، إستطاع نحو ست مئة ألف رجل غير الأولاد من شعب بنى إسرائيل الذين رحلوا من "رعمسيس"، أن يحفظوا فيها الكثير من الألحان المصرية القديمة، وأن يتأثروا بها وأن تعيش فى وجدانهم، وأن يتعرفوا على مقاماتها وأبعادها، وضروبها وإيقاعاتها وموازينها وقوالبها وصيغها المختلفة، وأن يرحلوا بها من أرض مصر، حاملينها فى بوتقة مشاعرهم، وفى ذكرياتهم، وفى طقوس عبادتهم.

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

ومما سبق يتضح لنا أن اللحن القبطى واللحن العبرى قد إمتزجا معاً وتأثر كلٌ منهما بالاخر.

وإن كنتَ قد قرأت رأيًا في أحد الكتب المتخصصة يقول:

«يستحيل بأى حال من الأحوال أن يقال أن اللحن القبطى مأخوذ من العبرى أو ناقل عنه ولا فى هزة واحدة من هزاته المبدعة، ولكن كل مايمكن أن يقال هو أن اللحن القبطى توقع على الطرق المستنبطة 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 كلٍ من اللحن القبطى والعبرى بالآخر.

الوسط الذى نشأت فيه الألحان

عندما عُلِقَ السيد المسيح على الصليب، طَلَبَ من بيلاطس أن يضع عِلته فوق رأسه، «فكان عنوانٌ مكتوبٌ فوقه، بأحرف يونانية ورومانية وعبرانية، هذا هو ملك اليهود» (لوقا٢٣: ٣٨).

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

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

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

و يقول العالم الألمانى "هيكمان":

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

إسرائيل فى مصر فى الغربة، حيث حدث إندماج مع البيئة والحياة المصرية»[1].

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

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

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

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

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

وبين الكنيسة القبطية والكنيسة السريانية أيضاً، حدث إندماج، حتى أن بعض الرهبان ذهبوا ليتعلموا فى الكنيسة السريانية ناحية البحر الميت، ونقلوا ما يسمى بـ "قانون اللحن"[2].

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

---

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

٥- القداس الإلهى وألحانه

القداس كلمة عبرية سريانية دخلت إلى العربية فى القرن العاشر عن طريق كتابات السريان المترجمة والفعل السريانى "قدش" والعربى قدس، ومن السريانية دخلت كلمة قداشاة إلى العربية، وصارت قداس والجمع قداديس وقداسات. ومعنى الكلمة ظاهر. فهو يعنى "التقديس"، والإشارة هنا إلى الصلوات التى تقال أثناء القداس الإلهى لتقديس الخبز والخمر، كما تعنى أيضاً القراءات والأسرار.

والقداس بمعناه المسيحى، هو الإشتراك فى خدمة الشكر والتسبيح لله مع القوات السمائية.

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

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

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

قداس القديس "مرقس" (المعروف بالقداس الكيرلسى)

أول من إستعمل القداس فى الكنيسة القبطية هو القديس "مرقس الإنجيلى" (أستشهد فى ٣٠ برمودة سنة ٦٧م)، أحد السبعين رسولاً، وصاحب الإنجيل الثانى المعروف بإسمه. ويعتبر هذا القداس أقدم من قداس القديس باسيليوس الكبير (كما يقول العلامة إبن كبر). وهو يخاطب أقنوم الآب مثل قداس القديس باسيليوس.

وضع هذا القداس باليونانية ثم تُرجم إلى القبطية وهو يختلف عن القداسين الباسيلى والغريغورى، بأنه يضع صلوات التقديس بعد الأواشى كلها.

وظل هذا القداس يلقن شفاهاً إلى سنة ٣٣٠م حين دونه البابا "أثناسيوس الرسولي" البطريرك العشرون، وسلمه للقديس "افرومنتيوس" أول أساقفة أثيوبيا.

وقد أضاف عليه البابا "كيرلس الكبير" البطريرك الرابع والعشرون (٤١٢ -٤٤٤م) إضافات كثيرة ودونه في وضعه الجديد، فنسب إليه، وصار منذ ذلك الحين وإلى الآن يُعرف بالقداس الكيرلسي.

وقد وُجدت بعض الرقوق من هذا القداس قبل أن يضيف إليه القديس "كيرلس عمود الدين" شيئاً، ومازال محفوظاً في جامعة أكسفورد[1].

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 ليتورچيا الروم والتي تحمل ذات الإسم، إذ تحتوى الليتورچيا البيزنطية على إضافات كثيرة. ولا يستعمل عند الروم إلا في آحاد الصوم الكبير وبعض الأعياد، لأنه أطول قداس عند الروم، ومعظم الصلوات عندهم تقال سراً.

قداس القديس "غريغوريوس الثيؤلوغوس"

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

وهذا القداس هو الوحيد في كنيستنا الذي يُخاطب أقنوم الإبن، وهو غير موجود في كنيسة القسطنطينية. بينما توجد ليتورچيات 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" (٣٣٠ -٣٨٩م) كانت له خدمة في الأديرة الباخومية

---

(١) القس كيرلس كيرلس: القداسات الثلاثة متقابلة.

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

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

قداسات الكنيسة الأثيوبية[1]

بالرغم من أن كنيستنا تصلى بالقداسات الثلاثة المعتمدة التى للقديسين مرقس وباسيليوس وغريغوريوس، إلا أن الكنيسة الأثيوبية[2] تعتمد أربعة عشر قداساً، ويقولون أنهم أخذوها عن الكنيسة القبطية . وهذه القداسات هى :-

١- قداس الرسل	٢- قداس الرب
٣- قداس يوحنا إبن الرعد	٤- قداس القديسة مريم
٥- قداس الثلاثمائة	٦- قداس القديس أثناسيوس
٧- قداس القديس باسيليوس	٨- قداس القديس غريغوريوس
٩- قداس القديس أبيفانيوس	١٠- قداس القديس يوحنا ذهبى الفم
١١- قداس القديس كيرلس	١٢- قداس القديس يعقوب السروجى
١٣- قداس القديس ديسقوروس	١٤- قداس القديس غريغوريوس الثانى

أما قداس القديس باسيليوس فهو يتفق تماماً مع نظيره عندنا. وأما الإثنان الآخران فيختلفان إختلافاً تاماً عن نظيريهما فى قداسات كنيستنا.

التسبيح والقداس

يقول العالم (دكن) :-

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

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

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

الباب الخامس
التسبيح بالآلات الموسيقية

١ - التسبيح بالآلات الموسيقية

٢ - منع استخدام الآلات الموسيقية

٣ - إستخدام الناقوس والمثلث

٤ - هل تخضع الألحان القبطية للضبط الآلى

٥ - التسبيح على الأرض وفى السماء

١ - التسبيح بالآلات الموسيقية

داود والآلات الموسيقية

لا يوجد على وجه البسيطة شخصٌ جاء، ليكون أبلغ من داود النبى، فى تعبيره عن حبه لرب المجد، وتمسكه بتسبيحه كل حين، ودعوة كل نسمة لأن تسبح إسم من أحب، ودعوة كل آلة موسيقية كى تسبح الرب، حتى أنه من فرط تسبيحه على الدوام، تنقى قلبه حتى قال عنه الرب «وجدت داود بن يسى رجلاً حسب قلبي الذي سيصنع كل مشيئتي» (أع ١٣: ٢٢). بل وأكثر من هذا أنه أستحق أن ينال شرف اللقب الغالى "أبو المخلص". فقد لُقِبَ المسيح بـ "يسوع إبن داود" لمنح 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 فى مزموره :-

«سبحيه أيتها الشمس والقمر... ويا أيتها المياه التى فوق السموات... لأنه أمر فخلقت... سبحى الرب من الأرض أيتها التنانين وكل اللجج. النار والبرد الثلج والضباب الريح العاصفة الصانعة كلمته. الجبال وكل الآكام الشجر المثمر وكل الأرز الوحوش وكل البهائم الدبابات والطيور ذوات الأجنحة». (مز ١٤٨: ٣) وداود النبى، لم يترك آلةً موسيقية وُجدت إلا وقد دعاها لمشاركته التسبيح . فقال :-

«سبحوه بصوتِ الصور سبحوه برباب وعود. سبحوه بدف... سبحوه بأوتار ومزمار...» (مز ١٥٠: ٣).

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

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

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

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

لقد طور "داود" الرباب التى إخترعها "هرميس" أو "عطارد". فهذه بأوتارها الثلاثة -الحادة والغليظة والوسطى - لم تكن قادرة على أن تساير غزارة النغمات التى تنسكب على شفتيه لذا يقول:- «يا الله أرنم لك ترنيمةً جديدة، برباب ذاتِ عشرة أوتارٍ أرنمْ لكَ» (مز ١٤٤: ٩)

فمما لاشك فيه أن الألحان التى كان يصيغها هذا الموسيقار النبى، كانت تحتوى على نغمات كثيرة لن تستطيع أن تجاريها ربابة "هرميس" التى لم تكن تعطى سوى نقاط الإرتكاز الأساسية فى اللحن.

ومن المؤكد أن السلم الموسيقى السباعى الدياتونى، كان مكتملاً على يد "داود النبى" فى هذا الوقت. وأن ألحان داود النبى كانت تشغل مساحات من السلم الموسيقى أكثر من أوكتاف[1]. فمن الواضح أن ألحانه العذبة كان بينها الحاد "الجهير". والحاد جداً. والغليظ "الخفيض". والغليظ جداً. هذا بخلاف النغمات المتوسطة. لذلك إستدعى الأمر إختراع جديد لرباب ذات عشرة أوتار[2].

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

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

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

---

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

(٢) توجد نقوشات تبين هذه الآلة فوق إفريز واجهة المعبد الكبير في دندرة. وكذلك في كهوف «إيلثيا» وفي المعبد الصغير المقام في جزيرة «فيلة».

الأنبياء والآلات الموسيقية

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

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

التسبيح بالآلات يحول الأرض إلى سماء

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

«واللاويون المغنون أجمعون "آساف" و"هيمان" و"يدثون" وبنوهم وإخوتهم لابسين كتاناً بالصنوج والرباب والعيدان واقفين شرقى المذبح ومعهم من الكهنة مئة وعشرون ينفخون فى الأبواق. وكان لما صوَّت المبوقون والمغنون كواحدٍ صوتاً واحداً لتسبيح الرب وحمده ورفعوا صوتاً بالأبواق والصنوج وآلات الغناء والتسبيح للرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته، أن البيت بيت الرب إمتلأ سحاباً. ولم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحاب لأن مجد الرب ملأ بيت الله». (أخ٥: ١٢، ١٣).

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

الآلات الموسيقية فى العهد الجديد

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

«ورأيت كبحرٍ من زجاجٍ مختلطٍ بنارٍ والغالبين على الوحش وصورته وعلى سمته وعدد إسمه واقفين على البحر الزجاجى معهم قيثارات الله. وهم يرتلون ترنيمة

موسى عبد الله وترنيمة الخروف قائلين: «عظيمة وعجيبة هى أعمالك أيها الرب الإله القادر على كل شئ، عادلة وحق هى طرقك يا ملك القديسين»... وامتلأ الهيكل دخاناً من مجد الله، ومن قدرته، ولم يكن أحد يقدر أن يدخل الهيكل...» (رؤ١٥: ٢).

التسبيح المقارن

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

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

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

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

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

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

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

ولعل المقارنة السابقة تؤكد لنا، أن التسبيح فى السماء، ما هو إلا إمتداد للتسبيح على الأرض، وأن الألحان والترانيم التى نرددها هنا على الأرض، بإحساسٍ صادقٍ، من عمق القلب بفهمٍ وإدراكٍ كاملين، ربما يُطلب منا أن نسبح بها فى السماء. لأن ترنيمة موسى لم تقو السنين السحيقة على أن تمحوها فى الأبدية. كما لم تستطع هذه السنين أن تمحو الألحان القبطية التى لم تُكتب نغماتها إلا فى ذاكرة الذين سلمونا التقليد.

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

«إن النشيد الذى ترنم به موسى، والذى ردده الإسرائيليون وراءه بعد عبور البحر الأحمر، هو النشيد الذى تبدو حماسته النبيلة والحادة أكثر شئ مدعاة للدهشة، ففى

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

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

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

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

تكريس المسبحين

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

ومن قوله أتساءل : لماذا لا يكون عندنا فى كل كنيسة قبطية، خورس شمامسة مكرساً ولو نبدأ بعدد صغير (خمسة مثلاً) يتم إختيارهم بعناية فائقة من حيث الموهبة والفهم والروحانية. يهتموا بالألحان وحفظها، وأدائها مع الشعب بشكل لا يجعلها عُرضة لمن 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 بالحرى أن يكون هناك خورس شمامسة متفرغ لخدمة التسبيح، التى سلمها لنا الرسل، وطلبوا فى مسئوليتهم من الذين يرتلون الإبصلمودية (التى 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 تعاليمهم، لأنهم أدركوا أن الرب نفسه، لم يشجب إجتماعات الهيكل، وموسيقاها الجميلة، طيلة مدة خدمته، بل بالحرى إعتاد الحضور والإشتراك فيها. إن المخلص قال لتلاميذه تكراراً «سمعتم أنه قيل فى القديم..... أما أنا فأقول لكم.....».

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

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

«وكلم الرب موسى قائلاً : «خذ اللاويين من بين بنى إسرائيل، وطهرهم. وهكذا تفعل لهم لتطهيرهم. إنضح عليهم ماء الخطية، وليُمِروا موسى على كل بشرهم، ويغسلوا ثيابهم فيتطهروا، ثم يأخذوا ثوراً إبن بقر وتقدمته دقيقاً ملتوتاً بزيت، وثور آخر إبن بقر تأخذ لذبيحة خطية. فتُقدِم اللاويين أمام خيمة الإجتماع وتجمع كل جماعة إسرائيل، وتقدم اللاويين أمام الرب، فيضع بنو إسرائيل أيديهم على اللاويين، ويردد هرون اللاويين ترديداً أمام الرب، من عند بنى إسرائيل فيكونون ليخدموا خدمة الرب. ثم يضع اللاويون أيديهم على رأسى الثورين، فتقرب الواحد ذبيحة خطية، والآخر محرقة للرب للتكفير عن اللاويين. فتوقف اللاويين أمام هرون وبنيه وترددهم ترديداً للرب». (عدد ٨ : ٥ -١٣).

لقد كان هؤلاء الموسيقيين رجالاً مكرسين، وكانت حياتهم تفرز لغرض وحيد، هو أن يقودوا الشعب فى عبادة الله القديرفى خدمة التسبيح. وكان لهم زىّ مخصص لهم (٢ أخبار الأيام ٥ : ١١-١٢)، وكانوا متفرغين للخدمة نهاراً وليلاً (١ أخبار الأيام ٩ : ٣٣). وكانوا يتقاضون مرتبات لقاء خدمتهم (عدد ١٨ : ٢١).

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

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

التسبيح على الأرض ضرورة

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

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

«وسمعت صوتاً كصوت ضاربين بالقيثارة يضربون بقيثاراتهم. وهم يترنمون كترنيمة جديدة أمام العرش وأمام الأربعة الحيوانات والشيوخ ولم يستطع أحدٌ أن يتعلم الترنيمة إلا المئة والأربعة والأربعون ألفاً الذين أشتروا من الأرض». (رؤ ١٤: ٢).

والقيثارات «صلوات القديسين، متلازمة فى الأبدية إذ يقول القديس يوحنا اللاهوتى أيضاً فى رؤياه:-

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

البابا أثناسيوس والآلات الموسيقية

فيما يبدو لى، أن القديس "أثناسيوس الرسولى" كان يستمع كثيراً إلى العزف على آلة القيثارة ويعرف أسرارها، ويتأمل ذلك، فقد كتب فى رسالته إلى مارسلينوس يقول له :-

«إن النفس التى لها فكر المسيح - بحسب قول الرسول فى ١كو ٢ ،١٥- ينبغى أن تتوافق مع هذا الفكر، كتوافق القيثارة مع من يحرك أوتارها... هكذا يجب أن يكون فى القيثارة الروحية التى هى الإنسان، أن تخضع الأعضاء والحواس جميعاً لفكر المسيح، وتصير طيّعة لمشيئة الله».

ولست أعتقد أن القديس "أثناسيوس الرسولى"، كان يستمع إلى آلة القيثارة فى ألحان دنيوية، بعيدة عن الجو الروحى الذى إعتاده منذ نعومة أظافره، إذ كان شماساً قبل كونه بطريركاً.

وكتب أيضاً يقول متأملاً فى مزمور من مزامير داود النبى :

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

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

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

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

٢- منع استخدام الآلات الموسيقية

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

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

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

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

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

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

موسيقيان هما :

طقس الهيكل ويستخدم جميع الآلات الموسيقية فى ذلك الوقت. وطقس المجمع وكان يستخدم الموسيقى الصوتية البحتة[1] "A Capella"[1]. وعندما بشر الرسل الأطهار بالمسيحية فى أنحاء المسكونة، اختاروا طقس المجمع اليهودى وهو الصوتى البحت. وأثبت قانون (رقم ٨٠) لإكليمندس السكندرى منع دخول وإستعمال الآلات الموسيقية فى الكنيسة.

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

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

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

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

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

---

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

+ ومن المعروف أيضاً ، أن الإنشاد الجريجوري "Gregorian Chant" كان أسلوباً للإنشاد والتلحين حسب القواعد والأسس التي وضعها القديس «جريجوريان» (٥٩٠ - ٦٠٤م) بابا الكنيسة الكاثوليكية في ميلانو لتلحين التراتيل الكنسية في القرن السادس الميلادي، وهو أسلوب للغناء اللحني بدون أي مصاحبة هارمونية أو آلات موسيقية، وهو أسلوب يتميز بالوقار والبساطة الفنية حتى أنه كان يُطلق عليه الغناء البسيط "Plain Chant" وقد وصل هذا إلى قمته عام ٨٠٠م. ومما لا شك فيه أن هذا الأسلوب الجريجوري الوقور قد إنتقل إلى كنيسة روما نقلاً 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 مقدام 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 تنال من رجولة ونبل وبساطة الأسلوب وكذلك من هيبة وجلال وعظمة الأفكار ... وإذا حدث أن إستطاعت آلات لموسيقى أن تتكيف مع لحن بمثل هذه القوة فإن موسى لم يكن يتردد في إستخدامها في هذا اللحن».

كما توجد رسالة للقديس "كليمندس السكندري" جاءت في كتابه الشهير "المربي"، ينتقد فيها بشدة إستخدام الآلات الموسيقية، إذ كتب يقول :

«الإنسان في حقيقته آلة للسلام، في حين أن باقي الآلات الموسيقية، إذا بُحثت وتُحريت، سنجدها آلات ووسائل للحرب والقتال، تلهب المشاعر نحو الشهوات، أو لعمل السلاح، وتثير الغضب والحنق. أما الآلة الوحيدة التي هي من أجل السلام فهي الرب 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 المنحرفة بتلك الأنغام، بل لتكن مشاعرنا المهذبة الراقية متفقة مع الناموس».

ومن رسالة القديس "كليمندس السكندري" نكتشف، أن منع إستخدام 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، وتثير الغضب والحنق، ولايجب أن يستخدمها إلا خبراء الحرب، والذين لا خوف من الله فى قلوبهم، هادفين إلى إيقاظ أذهانهم المنحرفة بتلك الأنغام.

لا أستطيع أن أنكر أن رسالة القديس "كليمندس السكندرى" كانت غريبة عن ذهنى، فلم أستطع أن أتقبل الفكر الذى فيها، لأنه يتعارض مع نظرة "داود النبى" للآلة الموسيقية والتى كان يصنعها بنفسه لتسبيح الرب وحمده، بل يتعارض مع النظرة الروحية للآلات الموسيقية التى تغلف الكتاب المقدس بعهديه، القديم والجديد.

وإننى أناشد الباحثين أن يدرسوا طبيعة الموسيقى فى أواخرالقرن الثانى وبداية القرن الثالث الميلادى، فربما كانت الموسيقى العامة فى هذه الفترة، تثير الغضب والحنق، وأن مستخدميها، كانوا فى إجتماعاتهم ومهرجاناتهم، يهدفوا إلى إيقاظ الأذهان إلى الإنحراف بتلك الأنغام، مما أدخل الخوف فى قلب القديس "كليمندس السكندرى"، من أن تتسرب هذه النوعية الرديئة من الموسيقى داخل الكنيسة، مستخدمة هذه الآلات الموسيقية، فتنحرف الأذهان ويحل الغضب والحنق، بديلاً عن السلام والوداعة.

وربما من هذه الدراسة نستخلص أنه، قبل هذه الحقبة التى تزّعم فيها القديس «كليمندس السكندرى» فكر «منع إستخدام الآلات الموسيقية»، كانت الكنيسة الرسولية الأولى تسمح بإستخدام الآلات الموسيقية فى الإجتماعات، حتى مجئ القديس «كليمندس السكندرى» فى اواخر القرن الثانى. إذ أن بعض الكتب تشير إلى أن الأقباط قد تسلموا من النساك اليهود طريقة التسبيح بالناى «المزمار "Flute"»، فى إجتماعاتهم العامة المسماه "الأغابى"، وظلوا يستخدمون الناى فى اجتماعات الأغابى حتى سنة ١٩٠م. حينما أوقف كليمندس الإسكندرى الناى وإستبدله بالناقوس "Cymbalon".

ويلاحظ أيضاً أن سنة ١٩٠م، هى السنة التى بدأ "كليمندس السكندرى" رئاسته لمدرسة الإسكندرية، ونشاطه الكنسى الذى تركز فى الفترة من عام ١٩٠ إلى عام ٢٠٠م. أى أنه منذ اليوم الأول لتوليه منصب مدير مدرسة اللاهوت ونشاطه الكنسى، وقد عقد العزم على منع الآلة موسيقية من التسبيح حتى فى الإجتماعات التى يلتفون فيها حول مائدة الأغابى بعيداً عن طقوس الليتورچيا المقدسة.

ويشرح القديس "كليمنس السكندرى" رؤيته الخاصة ونظرته للآلة الموسيقية، عندما يقوم بتحليل المزمور ١٥٠، والذى فيه يدعو "داود النبى" كل الخليقة وجميع الآلات الموسيقية لكى تسبح الرب. فيقول "كليمندس":-

«سبحوه بصوت البوق» لأن بصوت البوق سيدعو الراقدين إلى القيامة.

سبحوه بالمزمـــــار» أى اللسان الذى هو مزمار الرب.

سبحوه بالقـــــيثارة» وهى الفم حينما يحركه الروح القدس كالوتر.

سبحوه بطبـول ورقص» يشير إلى الكنيسة التى تتأمل القيامة من الأموات من خلال وقع الضرب على الجلد الميت.

سبحوه بالأوتار والأرغن» الأرغن هو الجسد، وأعصابه هى الأوتار التى حينما تتقبل الإنتعاش بإنسجام من الروح القدس، يوقع عليها من الأصوات البشرية.

سبحوه بصنوج حسنة الصوت» فهو يشير إلى الشفتين فى الفم حينما يوقع عليها النغمات.

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

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

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

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

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

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

٣- إستخدام الناقوس والمثلث

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

فالدّف هو نوع من الطبول تسمى بطبل اليد، وهي عبارة عن قطعة من الجلد الرقيق مشدودة الى إطار من الخشب شداً محكماً قوياً، بحيث إذا ضربت اليد على الجلد المشدود أحدثت صوتاً جميلاً وكانت النساء قديماً تقوم بالضرب عليه كمصاحبة للغناء، ومراراً كثيرة كانت تُضرب الدفوف ويرقص الراقصون على أنغامها كما أنه يستعمل مع غيره من الآلات الموسيقية لمرافقة جوقات الترنيم أو تستخدم مع الفرق الموسيقية التي تشترك في عبادة الرب كما ورد في سفر الخروج: «فأخذت مريم النبية أخت هرون الدّف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص. وأجابتهم مريم: رنموا للرب فإنه قد تعظم. الفرس وراكبه طرحها في البحر» (خر١٥: ٢٠).

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

وكما ورد في سفر أخبار الأيام الأول: «وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغاني وعيدان ورباب ودفوف وصنوج وأبواق» (١ أخبار١٣: ٨).

وفي المزمور٨١: «رنموا لله قوتنا. اهتفوا لإله يعقوب. إرفعوا نغمة، وهاتوا دفاً عوداً حلواً مع رباب» (مز٨١: ٢).

في كل هذه الأسفار المقصود هو "الدّف" وليس الناقوس. أما الناقوس "Cymbals" أو السيمنتيرى كما يسميه بعض المؤلفين، أو الهاجيوزيديير "Hagiosidere" وهي كلمة يونانية تتكون من مقطعين هما: "Hagios" بمعنى مقدس و "Sideros" بمعنى حديد. وبذلك تعني الكلمة: الحديد المقدس.

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

وأما المثلث "Triangle" وهو من الآلات الإيقاعية التى تستخدم أحياناً فى الأوركسترا فهو قضيب معدنى ينحنى إلى ثلاث زوايا على شكل مثلث ويصدر صوتاً عند ضربه بعصا معدنية صغيرة.

ويذكر فى بعض الكتب الكنسية أن «الناقوس» كان عبارة عن جهاز خشبى، يستخدم لضبط الترديد الجماعى فى عدد قليل من الألحان لا تعدو الثمانية فى كل صلوات طقوس الكنيسة القبطية على مدار السنة كلها، وحالياً يستخدم بشكله المعدنى المعروف - الذى سبق وصفه - وعمّ إستعماله على مدى صلوات القداسات والألحان الفرايحى.

وقد قرأت رأياً "بمجلة إبداع" فى عددها "التراث القبطى تراث لكل المصريين" عن أن إستخدام "الناقوس" فى صلوات القداسات وألحان الكنيسة، يسبب ضجيجاً وإزعاجاً للصلوات نفسها التى هى 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 والمتحف البريطانى والموجودة أيضاً فى مكتبات الفاتيكان وألمانيا، فوجدها كلها متفقة تماماً فى استخدام «الناقوس».

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

٤ - هل تخضع الألحان القبطية للضبط الآلى

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

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

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

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

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

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

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

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

أما قول مستر "سمث"، أن اللحن في تأليفه للحن القبطي كان لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية، فإنني آسف على قوله هذا، الذي أعلنه بغير دراسة أو تمحيص، وسوف أدحضه بالنقاط الآتية :

١- منذ القدم، كانت الألحان التي يُسبح بها الإنسان خالقه هي دائماً أرقى الألحان وأقواها وأعلاها شأناً، وأكثرها إلتزاماً بالقواعد الموسيقية العلمية، وأنه منذ القدم أيضاً وكانت الألحان التي يُسبح بها الإنسان خالقه، هي المثال الذي يحتذيه مَن هم خارج دائرة الإيمان بالله، عندما يقدمون أعمالهم الموسيقية الدنيوية، وهذه الصورة الحقيقية إمتدت إلى كل العصور، ولم تضعف إلا في هذا العصر الذي نعيشه الآن، والذي فيه نجد أن ما يُقدم للمخلوقات هو أكثر إتقاناً وعلماً وبراعة من الذي يُقدم للخالق وهو الشئ الذي أحزنني كثيراً وآلمني أكثر، والذي من أجله قررت الإلتحاق بأكاديمية الفنون بمعهدها العالي للموسيقى، لأدرس علوم وقواعد التأليف الموسيقي على يد المؤلف الموسيقي العالمي "عزيز الشوان"، وحصلت على البكالوريوس، لا لشئ إلا لغيرتي على مايجب أن تكون عليه صورة التسبيح داخل الكنيسة، ومن بعدها أيضاً إلتحقت مرة أخرى بذات الأكاديمية، وحصلت على دبلوم الدراسات العليا في قيادة الأوركسترا، على يد المايسترو العالمي "يوسف السيسي" لنفس السبب.

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

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

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

ومما كتبه هؤلاء العلماء يتبين أن ما صاغه موسى النبى عندما رفع صوته ليقدم الحمد والثناء للإله الخالد، كان مبنياً على علم ودراسة، لقواعد الشعر والتلحين 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 البطريركى فى الرتبة، وظل أساقفة وباباوات الكرسى الإسكندرى زمناً طويلاً ينتخبون من بين رؤسائها، وتخرج منها أعاظم بابوات الإسكندرية الذين إشتهروا بسعة العلم والإطلاع، وعظم الغيرة مثل، الكسندروس وأثناسيوس وديونسيوس وكيرلس وديسقورس، هذه المدرسة كانت يُدرس بها الموسيقى إلى جوار العلوم اللاهوتية، فهل يظن مستر "سمث" أن فى هذه المدرسة كان الآباء يتعلمون الموسيقى بلا أصول أو قواعد أو أوزان للموسيقى، فإنه متى وجدت مدرسة بهذه المكانة العالية وتدّرس بها الموسيقى، فإنه لابد أن توجد أصول وأوزان وقواعد موسيقية، بل أعتقد أنه من هذه القواعد إنبثقت وتطورت جميع القواعد الموسيقية التى ظهرت فى كل أنحاء العالم. بل إننى أستطيع بكل جرأة أن أقول أن علم "الهارمونى" (أى علم التوافق فى تعدد النغمات المختلفة، رأسياً بعزفها فى آنٍ واحدٍ بإنسجام) وكذلك علم "الكنتربنط" (أى علم التوافق فى تعدد الألحان المختلفة،

أفقياً) قد عُرفت قواعدهما في هذه المدرسة.

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

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

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

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

٣- لقد قمت بنفسي بتحليل الكثير من الألحان القبطية، ووجدتها تخضع لأصول ولأوزان ولضروب، ولقواعد موسيقية، وأن أشكالها اللحنية تنقسم إلى جمل موسيقية سليمة، وتتكون كل جملة من ثماني موازير موسيقية، وتنقسم كل جملة إلى عبارتين موسيقيتين، تنتهي العبارة الأولى منها بـ قفلة مضطربة "Interrupted cadence" والثانية بـ "قفلة تامة[1]" "Perfect cadence" لتشكل هذه "القفلة التامة"

---

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

- القفلة النصفية "Half close" وتعطي إحساساً بالقفل غير الحاسم.
- القفلة الإنتقالية وتستخدم للإنتقال من مقام لآخر.
- القفلة غير التامة "Imperfect Cadence" وتستخدم لتعطي إحساس بعدم الإنتهاء، وذلك لأنها جزء صغير داخل اللحن.
- القفلة الدينية (بلاجال) ومعروفة بإستخدامها في نهايات الجمل الموسيقية الدينية في التراتيم أو في القداس الكنسي.
- القفلة المفاجئة "Interrupted cadence"، وتعطي إحساس بتوقع الإنتهاء «القفلة التامة» إلا إنها تنحرف بالمستمع إلى قفلة أخرى غير تامة.
- القفلة الفيجورية، وهي القفلة التي تحتوي 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[1] "tonic"، ولتبدأ جملة موسيقية أخرى نمطية.

وهذا هو الشكل العلمى السليم الذى أتبع فيما بعد فى الأعمال الموسيقية العديدة التى قدمها كبار الموسيقيين العالميين نقلاً عن الموسيقى القبطية.

٤- أيضاً وجدت أثناء تحليلى لبعض الألحان أن بعض الجمل الموسيقية التى تنتهى بتطويل آخر نغمة "كرونا"، تتكون من عددٍ من الموازير الموسيقية أقل من الطول الحقيقى للجملة السليمة. وبنفس مقدار التطويل، وهذا من الناحية الموسيقية يسبب نوعاً من التوازن الموسيقى. الذى لجأ إليه الكثير من الموسيقيين العالميين فى بعض أعمالهم ذلك عندما كانوا يضعون فوق النغمة الأخيرة فى نهاية الجملة الموسيقية "كرونا" أى علامة تطويل لهذه النغمة ليحدث هذا التوازن الموسيقى.

٥- أيضاً وجدت فى الكثير من الألحان القبطية ما يسمى بـ "التحولات المقامية" "Scale Transposition" وهو أسلوب تغيير المقام أثناء الحركة اللحنية، وهذه التحولات المقامية إقتبسها العالم كله من الموسيقى القبطية ليثرى بها موسيقاه، وأصبح وجود التحولات المقامية بأى لحن إنما يدل على إرتقاء وسمو للّحن، وعلى دسامة وثراء.

٦- كما يوجد بهذه الألحان تحولات إيقاعية أى أن «الإيقاع» أو «الضرب» أو الـ "Tempo" لا يستمر ثابتاً من أول اللحن إلى آخره، بل يتغير من وقت لآخر كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

والتغيير فى الإيقاعات أو الضروب[2] هو أيضاً أسلوب يجعل الموسيقى القبطية تأخذ مكانة "المعلم" بين موسيقات الشعوب، التى جعلت موسيقاها تتلون بالضروب المختلفة، لتخرج من حيز السذاجة الموسيقية وترتقى بسمو متشبهة بموسيقانا القبطية.

وكذلك تغيير السرعات أثناء اللحن والذى صار سمةً مميزةً للموسيقى الكلاسيكية

---

(١) درجة الأساس أو الدرجة الأولى من السلم الموسيقي وعادة ما يسمى السلم باسم الدرجة الأولى منه لأهميتها فى الصياغة الموسيقية وللإرتياح السمعي كلما تم الإستقرار عليها ، وغالبًا 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 تسمي «دم» "Dom" والضعيفة تسمي «تك» "Tek" وقد يتخلل هذه الضربات لحظات سكوت محسوبة الزمن وتسمي هذه الضروب بأسماء فارسية أو تركية مثل "المصمودي الكبير" و "السماعي الثقيل" و "الدارج" وعادة ما تقوم الآلة الإيقاعية بضبط هذه الضروب، وفي الكنيسة القبطية يقوم الناقوس المعدني بهذه المهمة ولتلميع الألحان المفرحة بالرنين ويطلق علي مثل هذه الإيقاعات اللفظ "Polyrhythm".

العالمية، التى أخذت عن الموسيقى القبطية هذا الأسلوب، فصار مؤلفو هذه السيمفونيات والسوناتات وقوالب الكونشيرتو، يضعون الحركة الأولى فى سرعة تختلف عن الحركة الثانية ـ التى عادة ما تكون بطيئة ـ وتختلف أيضاً عن الحركة الثالثة والتى عادة ما تكون سريعة.

فكيف تكون الموسيقى القبطية بلا أصول ولا قواعد ولا أوزان وهى واضعة الأصول والقواعد والأوزان لموسيقات العالم كله، وكانت تقوم بتدريسها فى المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية لجميع العلماء، فهل بعد هذا التوضيح، يلتمس لى القارئ العزيز العذر فى نقدى لمقولة مستر "سمث" الخاطئة؟

+ لقد قام فريق من كبار الباحثين المتخصصين فى الموسيقى والكمبيوتر وكان على رأسهم: "Prof. Ropert Gribbs - Univesity Sacremento-California State" والأستاذ الدكتور "فتحى صالح" الأستاذ بكلية هندسة جامعة القاهرة والأستاذ "محمود عفت" الأستاذ بمعهد الموسيقى العربية "أكاديمية الفنون" بالقاهرة وأجروا أبحاثاً واسعة على آلات النفخ المحفوظة بالمتحف المصرى وأثبتوا فى عام ١٩٩١ أن المصريين القدماء هم أول من إكتشفوا السلم الموسيقى الخماسى "Pentatonic Scale" الذى أستعمل فى الدولة القديمة ثم طوروه مع بداية الدولة الحديثة إلى السلم الموسيقى السباعى "Seven Note Scale of Amino" ووفقاً لهذا التقرير فإن القدماء المصريين هم أول من عرف السلم الموسيقى، وأن مانُسب إلى "فيثاغورث" عالم الرياضيات اليونانى الشهير بإكتشافه هذه السلالم الموسيقية هو مجرد خلط لأوراق التاريخ الواضحة !!

ويؤكد ذلك أن "فيثاغورث" قد عاش فى مصر واحداً وعشرين عاماً ينهل من علومها وآدابها وفنونها. بل أن الإغريق أيضاً كتبوا عن جودة وكمال الموسيقى المصرية القديمة، ووفقاً لهذا التقرير، يتضح أيضاً أن الموسيقى القبطية التى هى الإمتداد التاريخى للموسيقى الفرعونية هى واضعة الأصول والأوزان والقواعد لموسيقات الشعوب الأخرى التى إذا أردنا مجاملتهم فإننا قد ننسب لهم فضل تطوير هذه الأصول والأوزان والقواعد حتى وصلت إلى شكلها الحالى

٥- التسبيح على الأرض وفى السماء

إن الألحان القبطية التى نُسبح بها على الأرض الآن، لن تكون غريبة عن تلك التى سنسبح بها فى السماء عندما نقف على البحر الزجاجى ونمسك بقيثارات الله... هذه القيثارات التى أتخيلها فأرى صندوقها المُصوت مصنوعاً من زجاج مختلط بنار وأوتارها مصنوعة من نور.

وإذا كان "يوحنا الرائى" قد سمعهم هناك فى السماء يرتلون ترنيمة موسى النبى وبنو اسرائيل عندما قالوا:-

«أرنم للرب فإنه تعظم الفرس وراكبه طرحهما فى البحر. الرب قوتى ونشيدى وقد صار خلاصى. هذا إلهى فأمجده، إله أبى فأرفعه.... من مثلك بين الآلهة يا رب. من مثلك معتزاً فى القداسة مخوفاً بالتسابيح» (خر١٥: ١).

وهى التسبحة التى رغم أن الله سمعها منذ آلاف السنين، إلا أنه يطلب دائماً أن يسمعها من أفواه الغالبين على الوحش. فهل ينسى الله هذه الألحان التى ألهم بها قديسيه لأن يصيغوها والتى ربما صاغ بنفسه بعضاً منها عندما علمها لتلاميذه الأطهار «فسبحوا وخرجوا الى جبل الزيتون»؟

الحق أقوله، إننى أشعر بأن هذه الألحان القبطية، سيطلب الرب الإله أن يسمعها من أفواهنا فى السماء إذا ما نلنا شرف أن نكون من بين الذين إستطاعوا أن يتعلموا الترنيمة هناك. وإذا ما حظينا ببركة الوقوف حول العرش.

وماذا يكون الحال... إذا ما طُلب منا أن نُسبِّح بهذه الألحان هناك. ونحن لانعرفها. ولا نحفظها. ولا نَحْفِظها. ولا نتأملها ولا نحياها؟

من أجل هذا أقول:

يا إلهى أعطنى نعمة لكى أستطيع أن أغوص فى أعماق هذه الألحان فأخرج جديداً وعتقاء. الهمنى بروحك القدوس كى 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 ذاتى مع لذاتى فى قبرك المحيى... وكلما إرتفعت نغمة، إرتفعت معها من يأسى وقنوطى الى سماء مجدك... أعطنى كلما أسرع لحن أن أسرع نحوك فلا تأسرنى ركبى المخلعة. وكلما أبطأ لحن أن أكون مبطئاً فى الغضب وأن تبطئ قدمى نحو الشر... إلهى أعطنى أن أكون لحناً معاشاً.

الباب السادس
الشرح الموسيقى والتأمل الروحى
لمجموعة من الألحان القبطية

١- لحن : إبؤرو Ⲡⲟⲩⲣⲟ

٢- لحن : غولغوثا Ⲅⲟⲗⲅⲟⲑⲁ

٣- لحن : هيتين ني إبرسفيا Ⲉⲓⲧⲉⲛ Ⲛⲓⲡⲣⲉⲥⲃⲓⲁ

٤- لحن : أريهؤوتشاسف Ⲁⲣⲓⲍⲟⲩⲟ ⲃⲁⲥⲉⲫ

٥- لحن : أونيم نای سيمفونيا Ⲱ ⲛⲓⲙ ⲛⲁⲓⲥⲩⲙⲫⲱⲛⲓⲁ

٦- لحن : آمين تون ثاناتون Ⲁⲙⲏⲛ ⲧⲟⲛ Ⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲛ

٧- لحن : أريبسالين Ⲁⲣⲓⲯⲁⲗⲓⲛ

٨- لحن : أجيوس Ⲁⲅⲓⲟⲥ

هذا الباب يتضمن شرحاً موسيقياً دقيقاً ومبسطاً لثمانية من الألحان القبطية مع تغطية روحية كاملة للمعانى والمفاهيم والمعتقدات الأرثوذكسية الكامنة داخل هذه الألحان، التى أعتقد أنه بقراءتها مع الإستماع للألحان ذاتها سيكون ذلك كافياً لأن تحفر هذه الألحان مكاناً فى قلب القارئ المستمع.

١ - لحن: Πορρο
وينطق بالعربية: إبؤرو

+ لحن يقال فى باكر أعياد الميلاد والغطاس والقيامة وفى الإكليل المقدس.
+ كما أن له لحن آخر يقال فى ختام الثاوطوكيات الآدام فى تسبحة نصف الليل.
+ وله لحن آخر يقال فى أسبوع الآلام فى نهاية طلبة كل ساعة مع المجاوبة بعد كل إستيخون بكلمة كيريه إليسون ثلاثة مرات.
+ ونصه موجود فى كتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٧٧٧.
+ وفى كتاب الأبصلموديةِ المقدسة السنوية بصفحة ١٤٤.

لغة اللحن:

جميع كلمات اللحن باللغة القبطية.

المناسبة التى يقال فيها اللحن:

تتميز بعض الكلمات الروحية العميقة، بأنها تصلح لكل مناسبة على مدار السنة، خاصةً عندما لا تصف هذه الكلمات أحداث مناسبة ما محددة، أو عندما لا تكون خاصة بأحداث أو أيام معينة أو أعياد كعيد الميلاد، الغطاس، القيامة، الصعود، العنصرة (عيد حلول الروح القدس)، الرسل، التجلى، أو أصوام كالصوم الكبير أو أسبوع الآلام أو كيهك.... الى آخر هذه المناسبات.

ومن أمثال هذه الكلمات الروحية: "إبؤرو" ومختصرمعناها: «يا ملك السلام... أعطنا سلامك... فرق أعداء الكنيسة، حصنها. فلا تتزعزع... عمانوئيل إلهنا فى وسطنا الآن... فليباركنا ويطهر قلوبنا ويشفى أمراض نفوسنا وأجسادنا...».

كلمات تحرك المشاعر من الداخل. ونحتاج أن نرددها كل يوم، وقت الألم والحزن مثلما نحتاج إلى ذلك وقت الفرح والبهجة، بل فى كل وقت، عند تسبيحنا كل يوم... لأنها تملأ قلوبنا بسلام الله الذى يفوق كل عقل. إذ قال القديس بولس الرسول «لأنه هو سلامنا الذى جعل الإثنين واحداً ونقض حائط السياج المتوسط - أى العداوة - مُبطلاً بجسده ناموس الوصايا فى فرائض، لكى يخلق الإثنين فى نفسه إنساناً

واحداً جديداً صانعاً سلاماً». (أفسس٢، ١٤)

لهذا يُسبَّح بـ «إبؤرو» فى مناسبات عديدة بأكثر من لحن، حيث تتلّون كلماته وتصطبغ بصبغة المناسبة التى يقال فيها. ففى الأعياد والأكاليل يقال بلحن الفرح، وفى التسبحة يقال فى ختام الثاوطوكيات الآدام بلحنها المميز النشيط، وفى أسبوع الآلام يقال بلحن الحزن....

أسلوب أدائه:

- «إبؤرو» بلحن الفرح يؤدى بإستخدام الناقوس والمثلث، وهما الآلتين الإيقاعيتين اللتين إستخدامهما هو إعلانٌ لحالة بهجة تعيشها الكنيسة.

- أما «إبؤرو» بلحنى التسبحة والحزن، فلا يُصاحب الأداء الناقوس أوالمثلث. ويتكون إبؤرو من أربعة "أرباع" وخاتمة، لهذا يكون أداؤه بأسلوب "الأنتيفونا". أكثر جمالاً وذلك بالمرابعة، بين الخورس القبلى والخورس البحرى، أو بين الخورس وأحد المرتلين منفرداً.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

سوف نستعرض لـ"إبؤرو" ثلاثة ألحان: لحن الفرح، ولحن التسبحة السنوى، ثم لحن الحزن.

+ ونبدأ بـ "لحن الفرح"، اللحن العجيب المتلئ حياة وبهجة وعمقاً. اللحن الذى يستطيع أن يبدل حالة الإنسان مهما كانت، من الحزن المفرط، الى البهجة الروحية، ومن اليأس المحيط الى الرجاء ومن التراخى والكسل الى الجهاد القانونى. لذا اختارت الكنيسة هذا اللحن ليسبحه المؤمنون فى الأعياد والأكاليل ويكون أداؤه باستخدام الناقوس والمثلث.

وإبؤرو بلحن الفرح يبدأ بمقام "بياتى"[1] ومن ميزان رباعى[2] تبدأ جمله الموسيقية العريقة العتيقة التى تؤكد عبق السنين ويظهر فيها البعد الروحى الذى يغلف

---

(١) البياتي: هو سلم موسيقي مصري يتميز بوجود درجة السيكاه بين نغماته السبع، وعادة ما يرتكز في البداية والنهاية على درجة الـ «ري».

(٢) الميزان الموسيقي هو الذي يحدد التقسيم المتساوي للجملة الموسيقية من خلال وحدة قياس تسمي 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 يُحَلّق فى منطقة الجوابات الحادة، والتى عندما يخرج منها يعود الى مقام البياتى بجملة مشابهة للجملة الأولى .

+ يلى ذلك إبؤرو بـ "لحن التسبحة السنوى" وهو أيضاً من مقام بياتى وميزانه ثنائى وسرعته أكثر نشاطاً، إنه لحنٌ يسبح به الساهرون للصلاة بعد منتصف الليل.

+ أما اللحن الثالث لـ"ابؤرو" فهو لحن الحزن الذى يسبح به الشعب طوال فترة أسبوع الآلام. فهو من مقام «عجم»[1] المقام الذى يفيض بالقوة. ولعل الكنيسة الحكيمة إختارت هذا المقام القوى فى هذا الأسبوع الحزين، لكى تؤكد للشعب القبطى وللعالم أجمع. أننا لسنا نحزن كالباقين الذين لارجاء لهم، لكن حزننا تملأه قوة الرجاء، إذ نثق أن مسيحنا قد مات ليُحيينا.

أما السرعة فى الثلاثة ألحان، فهى ثابتة تقريباً وهى تقدر بحوالى ١٠٠ نبضة فى الدقيقة.

الشرح والتأمل:

«يا ملك السلام أعطنا سلامك، قرر لنا سلامك، وإغفر خطايانا».

إنها بالحقيقة كلمات عميقة، قوية، تملأ النفس سلاماً، السلام الذى نطلبه من ملك السلام، لكى «بسلامة اضطجع بل أيضا أنام» (مز٤ :٨).

لهذا يبدأ "إبؤرو" القرح، هادئاً متئداً، ليعبر عن هذا السلام وهو يسرى فينا. وبجمله الناعمة المرحة المبهجة، يبدأ فى التعبير عن حالة إنسان ملئه السلام فصار يشدو فرحاً، إنه يشعر بالبركة، لأن «الرب يبارك شعبه بالسلام» (مز٢٩ :١١) .

وبعد قليل يبدأ اللحن فى التصاعد التدريجى، بإيقاعات نشيطة، حتى تأتى الجملة "سيمنى نان انتيك هيرينى" والتى تعنى «قرر لنا سلامك»... هنا يتغير المقام فى سلاسة عبقرية الى مقام "عجم" له نفس درجة الأساس "Tonic" (الإستقرار) لمقام البياتى الذى بدأ به اللحن.

وفى المقام الجديد ترتفع النغمات لتحلق فى منطقة الجوابات الحادة[2] ويصبح اللحن لامعاً قوياً معبراً عن مطلب الشعب المتلئ فرحاً الذى يشعر بالسلام ولكنه

---

(١)يتطابق مقام العجم مع السلم الموسيقي الكبير في الأبعاد بين نغماته.

(٢) كلما إرتفعت النغمات علوًا كلما إزدادت حدة وتسمي منطقة العزف أو الغناء التى بها هذه النغمات الحادة بمنطقة الجوابات ويكون فيها الصوت لامعاً براقا.

يريد من ملك السلام أن يقرر له هذا السلام مصحوباً بمغفرة الخطايا.

إن اللحن فى هذه المنطقة القوية الحادة، جاء ليصور لنا مشاعر إنسان، إستطاع بالسلام الذى فى قلبه، أن يجوز فى الماء والنار، وأن يمر فى الضيقات، ثم يخرج إلى الراحة غالباً منتصراً فرحاً «.. بهذا قد كلمتكم ليكون لكم فى سلام. فى العالم سيكون لكم ضيق ولكن ثقوا أنا قد غلبت العالم» (يو١٦: ٣٣).

ثم يعود اللحن الى المقام الأول "البياتى" والى المنطقة المتوسطة من السلم الموسيقى لينتهى أول ربع من اللحن. ويتكرر هذا النمط الموسيقى أربع مرات متماثلة، ثم ينتهى اللحن المفرح بجملة ختامية "كودا Coda"[1] هى "تين أو أوشتا" ومعناها "تسجد لك".

+ ملحوظة: عندما قدمت "فرقة داڤيد" إيڤرو بألحانها الثلاثة، وضعت هذا التذييل الختامى "تين أو أوشتا" بعد لحن الحزن فقط كختام للألحان الثلاثة معاً، وذلك لعمل إتصال بين لحن الفرح ولحن التسبحة ولحن الحزن. وفى الليتورجيا المقدسة، لا تقال الثلاثة الألحان متصلة هكذا معاً، إنما الهدف من تقديمها معاً، هو إظهار العبقرية الموسيقية والعُمق الروحى عند آباء الكنيسة، الذين صاغوا لكلمات واحدة ثلاثة ألحان، كلٌ يعبر عن المناسبة التى يُقال فيها.

والجدير بالذكر أنه رغم أن معظم باقى الألحان التى سنتعرض لها بالشرح والتأمل فى هذا الكتاب، لم تستخدم السبع نغمات التى يحويها السلم الموسيقى الكامل[2] "أوكتاف Octave". إلا أن هذا اللحن المركب إستغل من النغمات الموسيقية تسع نغمات (أكثر من أوكتاف) كما أنه استغل أشكالاً إيقاعية متعددة، وتجول بين مقامين أساسيين هما البياتى والعجم.

+ أما "إيڤرو" بلحن التسبحة، فهو كعادة ألحان التسبحة، نشيطٌ، وهو من مقام «بياتى» أيضاً، ورغم أن الكلمات هى ذات الكلمات، إلا أنه فى لحن التسبحة، يختلف اللحن فى التعبير عنها، فالنغمات هنا تصور فرحة الإنسان الذى شعر بأنه يتميز عن غيره بالسلام. فيرنم معلناً «لا سلام قال الرب للأشرار» (أش٥٧: ٢١). فالأشرار جميعهم قد حُرموا من هذا السلام، لأنهم حتى لو تخاطبوا مع أصحابهم بالسلام، فالشر فى قلوبهم (مز٢٨: ٣). ولذلك لا يكون هناك تشابه بين هذا اللحن والسابق، لا فى

---

(١) الكودا هى نوع من الجمل الختامية للمقطوعات الموسيقية وهى توضع لتعطى إنطباعًا بنهاية قاطعة وأكثر تأثيرًا. أما الكودتا فهى تذييل ختامى ولكن صغير جدًا.

(٢) يتكون الأوكتاف من ثماني نغمات موسيقية وهي النغمات السبعة للسلم الموسيقي مع تكرار النغمة الأولى منه.

نعومته ولا فى بهجته، إنما فى قوته فقط.

وبالتأمل فى النوتة الموسيقية لهذا اللحن نجده غاية فى بساطة التركيب، حيث الشكل الإيقاعى البسيط الذى لا يعرف سوى شكلين إيقاعيين فقط. واللحن السلس الذى لا يستغل من السلم الموسيقى سوى خمس نغمات فقط، وهو لا يتعدى كونه جملة موسيقية واحدة فى مقام واحد تتكون من إثنى عشر مازورة[1] وتتكرر أربع مرات.

+ أما "إبؤرو" بلحن الحزن، فهو من أقوى الألحان البسيطة فى كنيستنا القبطية، وما أجمله وما أبدعه، عندما يرنم به كل الشعب فى أسبوع الآلام، إذ تغمره روحانية عجيبة يملأها الصدق الكامل.

ورغم أن مشاعر الحزن هى التى تصبغ ألحانهم وصورة الصلب هى المنظر المطبوع على اللفائف السوداء التى تزين الكنيسة، وفى ذاكرة كل الشعب، والمثبتة على «دكة الصلبوت»، إلا أن لحن إبؤرو الحزين، تغلب عليه القوة، إنها قوة الرجاء فى القيامة المرتقبة، حتى أننى أشعر عندما يسبح به كل الشعب بصوتٍ واحد، وكأن الكنيسة تتزلزل... وكأننى أتزلزل من داخلى، أشعر وكأن جبال الشر الجاثمة فوق صدرى بدأت تذوب مثل الشمع، وبدأ سلام الله القوى الذى يفوق كل عقل، يملأ كيانى ويغمر كل الشعب ويحل فى الكنيسة، وكأن الكنيسة قد ارتفعت فصارت سماء، أو كأن السماء قد اتضعت وحل مجد الرب على الأرض. عندئذٍ تحضرنى الصورة التى رسمها سفر أخبار الأيام، عندما وقف اللاويون المغنون أجمعون آساف وهيمان ويدثون، شرقى المذبح، بالصنوج والرباب والعيدان والكهنة ينفخون فى الأبواق، فكان لما صوّت 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». (٢ اخ ٥: ١٣-١٤).

إنها ليست معجزة... إنها حقيقة يجب أن نعيشها... أننا عند تسبيحنا بصوت واحد تتحول الأرض إلى سماء ومجد الرب يملأ المكان ويكون السحاب هو أحد مظاهر هذا المجد، لكن للمجد مظاهر أخرى كثيرة غير السحاب، إذا شعرنا بها تأكدنا أن مجد الرب قد ملأ البيت أو الكنيسة أو القلب.

---

(١) كانت الموسيقى قديمًا وحتى القرن السادس عشر تكتب بغير الفواصل الرأسية التى تحدد المازورة "Bar" ثم بدأ فى القرن السابع عشر إستخدام خط رأسى يقطع المدرج الموسيقى ليفصل المازوراث عن بعضها البعض.

والسلام... سلام الله هو أحد هذه المظاهر. فإذا ذابت جبال الكراهية والحقد، وتزلزلت تلال الحسد والنميمة، وتحطمت أغلال الشهوة داخل هذا الشعب وهو يصرخ بصوت واحد قائلاً «إبؤرو يا ملك السلام» فإن ذلك يعنى أن مجد الرب قد ملأ الكنيسة. وسلامه قد حل فى قلوب المؤمنين.

إن هذا اللحن الحزين المتلئ بقوة الرجاء المصاغ فى مقام "عجم" تتخلل مفرداته بين كل "ربع" أو كوبليه "Coplet"(١) كلمة كيريه إليسون ثلاثة مرات، ومعناها «يا رب إرحم». إن الشعب يدرك تماماً إحتياجه الشديد لمراحم الله الواسعة، فى زمن غاب فيه السلام. سلام الله الذى نحتاجه جميعاً، سلام الله الذى متى حل على المؤمنين سيصرخون مع داود: «الله لنا ملجأ وقوة... لذلك لا نخشى ولو تزحزحت الأرض ولو إنقلبت الجبال إلى قلب البحار... الله فى وسطها فلن تتزعزع...» (مز٤٦).

لذلك بعد أن تحل عليهم مراحم الله يصرخون قائلين: «عمانوئيل إلهنا فى وسطنا الآن...» إنه الإيمان بوجود الله فى وسط الشعب المسبح بصوتٍ واحد الذى سيطهر قلوبهم ويشفى أمراض نفوسهم وأجسادهم.

وعندما يتأكد الشعب بأن الله حقاً فى وسطهم يصرخون بنفس اللحن قائلين: «تين أو أوشت امووك او بخرستوس» أى: نسجد لك أيها المسيح، وبالسجود يكون الختام، وينتهى اللحن.

إن ابؤرو بألحانه الثلاثة، يمثل عبقرية موسيقية روحية. لها القدرة على جذب إنتباه أى موسيقى مهما كان إنتمائه لأي من المدارس الموسيقية المختلفة.

وأذكر أننى قابلت أحد الموسيقيين المشهورين وهو صاحب مدرسة موسيقية حديثة، وكنت أثق أنه عند سماعه لهذا اللحن فإنه لن يروق له لإختلاف طابعه وشكله ومذاقه عن طابع الأغنية الحديثة التى هو رائدها. فإذ به قد إنفعل باللحن وشرد بذهنه. وظننت أن شروده إنما هو تعبيرٌ منه عن مله من سماع اللحن. وحاولت خلسة إيقاف جهاز الاستماع «الكاسيت». فإذ به ينتهرنى لكى أتركه للنهاية. ولما فرغ من الاستماع قال لى:

«إن هذا اللحن فَجّر فى داخلى مشاعراً عجيبة. وفى خيالى صوراً وأيقونات كانت تتحرك أمامى وكأنها شريط (فيديو) قد تم تسجيله بأحد الأديرة».

---

(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 بغتة زلزلة عظيمة حتى تزعزعت أساسات السجن... وإنفتحت الأبواب... وإنفكت القيود.

ليت تسبيحى يفك قيود خطيتى فأتحرر بك، ولا يملك على قلبى إلا أنت. أعطنى عندما أسبح لك، أن أشعر بأنك إلهٌ حالٌ بيننا وفى وسطنا. فأراك بمجدك، وبنورك أعاين النور، عندئذٍ أبصر جيداً، فأعرفك ملكاً متوجاً على قلبى. فأصرخ قائلاً "إبؤرو"

«يا ملك السلام... أعطنى سلامك».

Ⲓⲟⲩⲣⲟ لحن ... يا ملك السلام

Ⲓⲟⲩⲣⲟ ⲛⲧⲉ ϯⲥⲓⲣⲏⲛⲏ : ⲙⲟⲓ ⲛⲁⲛ ⲛⲧⲉⲕⲥⲓⲣⲏⲛⲏ : ⲥⲉⲙⲙⲓ ⲛⲁⲛ ⲛⲧⲉⲕⲥⲓⲣⲏⲛⲏ : ϫⲁ ⲛⲉⲛⲛⲟⲃⲓ ⲛⲁⲛ ⲉⲃⲟⲗ .	يـاملك السلام أعطنـا سـلامك ، قـــرر لنـا سـلامك ، واغفـر لنـا خطايانا .
Ϫⲱⲣ ⲉⲃⲟⲗ ⲛⲛⲓϫⲁϫⲓ : ⲛⲧⲉ ϯⲉⲕⲕⲗⲏⲥⲓⲁ : ⲁⲣⲓⲥⲟⲃⲧ ⲉⲣⲟⲥ : ⲛⲛⲉⲥⲕⲓⲱ ⲱⲁ ⲉⲛⲉϩ .	فـــرق أعـــداء الكنيسة وحصنـــها فلا تتزعزع إلى الأبد .
Ⲉⲙⲙⲁⲛⲟⲩⲏⲗ Ⲡⲉⲛⲛⲟⲩϯ : ϧⲉⲛ ⲧⲉⲛⲙⲏⲛϯ ϯⲛⲟⲩ : ϧⲉⲛ ⲛ̀ⲱⲟⲩ ⲛⲧⲉ Ⲡⲉϥⲓⲱⲧ : ⲛⲉⲙ Ⲡⲓⲡ̅ⲛ̅ⲁ ⲉⲟⲩ̅ .	عمانوئيل إلهنـا فـى وسطنـا الآن بمجـد أبيـــه والـــــروح القدس .
Ⲛ̀ⲧⲉϥⲥ̀ⲙⲟⲩ ⲉⲣⲟⲛ ⲧⲏⲣⲉⲛ : ⲛⲧⲉϥⲧⲟⲩⲃⲟ ⲛⲛⲉⲛϩⲏⲧ : ⲛⲧⲉϥⲧⲁⲗⲃⲟ ⲛⲛⲓⲱⲱⲙⲓ : ⲛⲧⲉ ⲛⲉⲛⲯⲩⲭⲏ ⲛⲉⲙ ⲛⲉⲛⲥⲱⲙⲁ .	ليباركنـــا كلنـــا ويطهـــر قلوبنـــا ويشفى أمـراض نفوسنا وأجسادنا .
Ⲫⲉⲛⲟⲩⲱⲱϥ ⲙ̀ⲙⲟⲕ ⲱ ⲡⲓ-Ⲭⲣⲓⲥⲧⲟⲥ ⲛⲉⲙ Ⲡⲉⲕⲓⲱⲧ ⲛ̀ⲁⲅⲁⲑⲟⲥ ⲛⲉⲙ Ⲡⲓⲡⲛⲉⲩⲙⲁ ⲉⲑⲟⲩⲁⲃ : ϫⲉ ⲁⲩⲁϣⲕ ⲁⲕⲥⲱϯ ⲙ̀ⲙⲟⲛ .	نسجد لك أيها المسيح مـــع أبيـــك الصـــالح والروح القدس ، لأنـك صُلِبْتَ وخلصتنا .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ⲟⲩⲣⲟ	*king*	مَلِك
ϩⲓⲣⲏⲛⲏ ⲥ	*peace*	سلام
ⲙⲁⲓ	*grant / give*	اعطِ . هَبْ
ⲥⲉⲙⲛⲓ	*establish*	قَرِّرْ . ثَبِّتْ . أسِّسْ
ⲭⲁ ... ⲉⲃⲟⲗ	*forgive*	اغفِرْ
ⲛⲟⲃⲓ	*sin*	خطية
ⲥⲱⲣ ⲉⲃⲟⲗ	*scatter*	فَرِّقْ
ⲭⲁⲭⲓ	*enemy*	عدو
ⲉⲕⲕⲗⲏⲥⲓⲁ	*church*	كنيسة
ⲁⲣⲓⲥⲟⲃⲧ	*fortify*	حَصِّنْ
ⲕⲓⲙ	*shake*	يتزعزع
ⲱⲁ ⲉⲛⲉϩ	*for ever*	إلى الأبد
ⲛⲟⲩⲧ	*god*	اله
ⲫⲛⲟⲩⲧ	*God*	الله
ⲙⲏⲧ	*middle*	وسط
ⲧⲛⲟⲩ	*now*	الآن
ⲱⲟⲩ	*glory*	مَجد
ⲓⲱⲧ	*father*	أب
ⲡⲛⲉⲩⲙⲁ ⲥ	*spirit*	روح
ⲉⲑⲟⲩⲁⲃ	*holy*	قُدُّوس . قُدُس . مقدَّس

ⲥ = كلمة يونانية الأصل

(!) = علامة نداء أو تعجب أو فعل أمر

Coptic	English	Arabic
ⲥⲙⲟⲩ	*bless*	بِبارك
ⲧⲏⲣⲉⲛ	*all of us*	كُلنا
ⲧⲟⲩⲃⲟ	*purify*	يطهِّر
ϩⲏⲧ	*heart*	قلب
ⲧⲁϫⲃⲟ	*cure / heal*	يِشفى
ϣⲱⲛⲓ	*illness / desease*	مَرَض
ⲯⲩⲭⲏ ى	*soul*	نفس
ⲥⲱⲙⲁ ى	*body*	جسد
ⲟⲩⲱϣⲧ	*worship*	يسجد
ⲁⲅⲁⲑⲟⲥ ى	*good*	صالِح
ⲓ	*come*	يأتي
ⲥⲱⲧ	*save*	يُخلص
ⲛⲁⲓ	*have mercy*	يرحم

ⲡⲟⲧⲣⲟ

يُنطق ابزرو

من ألحان الأعياد والآكاليل

التدوين الموسيقي: جورج دانيال

ⲧⲟⲩⲣⲟ

ملحوظة: يتم إعادة السنبو للأربعة إستيخونات.
♯ ، علامة تعني الخفض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكروتون).

ⲧⲟⲩⲣⲟ

يُنطق ابزرو

من ألحان التسبحة

♩ = 100

ملحوظة: يتم إعادة المُرجع خمس مرات للأربعة إستيخونات والخاتمة.
♮ : علامة تعني الخفض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (سيكرونون).

Ⲡⲟⲩⲣⲟ

يُنطق ابؤرو

من ألحان أسبوع الآلام

ملحوظة: يتم إعادة المَرجع للأربعة إستيخونات متضمنة المرد كبريه إليسون.

التصوير الموسيقي: جورج يعقوب

٢- لحن: ⲥⲟⲗⲥⲟⲑⲁ
وينطق بالعربية: غولغوثا

+ يقال في نهاية الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة.
+ ونصه موجود بكتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٤٨٨.

لغة اللحن :

كلمات هذا اللحن هى مزيج من اللغة القبطية واللغة اليونانية. وإن كان معظمها باللغة القبطية، ما عدا الجمل التى تبدأ بـ "ذوكسابترى..... كى نين..... آجيوس....." فهى باللغة اليونانية.

المناسبة التى يقال فيها اللحن :

يقال هذا اللحن فى ذكرى دفن السيد المسيح. فى 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 ويدفنها فى الورد والحنوط. ويضع خمس حبات قرنفل أو بخور، إشارة الى المسامير وإكليل الشوك والحربة. ثم يغطيها بالإبروسفيرين ويجعل منارتين عليهما شمعتان مثال الملاكين الذين كانا فى القبر المقدس واحد عند الرأس والآخر عند الرجلين.

والجلجلة بالعبرانية أو "الإقرانيون" باليونانية، هى الموضع الذى صلبوا فيه رب المجد وهو باسط يديه. ولصين عن يمينه وعن يساره قد صلبا معه. وهو مكان بالقرب من أورشليم لكنه خارج أسوارها إذ يقول القديس بولس :-

«لذلك يسوع أيضاً لكى يقدس الشعب بدم نفسه تألم خارج الباب. فلنخرج إذاً إليه خارج المحلة حاملين عاره» (عب١٣: ١٢).

ويبدو أنها كانت بقعة منظورة. إذ يقول الكتاب «وكانت أيضاً نساءٌ ينظرن من بعيد، بينهن مريم المجدلية» (مر١٥: ٤٠).

والكلمة مأخوذة عن اليونانية "كرانيون". ويظن البعض أن هذا الإسم أطلق على هذا الموضع بسبب الجماجم الكثيرة المكشوفة الغير مدفونة. وآخرون قالوا إن المكان

كان ساحة للإعدام، لكن التفسير العادى والشائع هو أن المكان كان تلاً على شكل جمجمة.

وفى المساء بعدما أسلم يسوع الروح، جاء يوسف الذى من الرامة "مدينة اليهود"، وهو رجل غنى وهو تلميذ ليسوع، وكان مشيراً غنياً ورجلاً صالحاً باراً وعضو فى مجلس السنهدريم. ويقال أنه رفض حضور جلسة محاكمة السيد المسيح، وأنه إمتنع عن التصويت، هذا لأنه لم يكن موافقاً لرأيهم وعملهم.

ولقد كانت الشريعة اليهودية تقضى بألا تبيت جثة المحكوم عليه بالإعدام على آلة التعذيب، وكان القانون الرومانى يُجيز لذوى المحكوم عليه بالموت، أن يطلب جسده ويأخذه. فتجاسر "يوسف الرامى" وطلب جسد المسيح من بيلاطس ليتمكن من دفنه قبل دخول السبت، إذ كان يملك بالقرب من الجلجثة بستاناً نحت فيه قبراً، فأعطىَ له جسد يسوع ليدفنه، وقد شاركه "نيقوديموس" فى هذا الشرف.

و"نيقوديموس" هذا أيضاً كان عضواً فى مجمع السنهدريم، وهو فريسى وواحد من رؤساء اليهود، وهو الذى ذات يوم، جاء الى المسيح ليلاً لكى لا يراه أحد، ليشاوره ويباحثه فى أمر الولادة الثانية الروحية وقد إقتنع بكلام يسوع، لذا دافع عنه فى السنهدريم عندما هاجمه الفريسيون قائلاً لهم :-

«ألعل ناموسنا يدين إنساناً لم يَسمع منه أولاً ويعرف ماذا فعل» (يو٧ :٥٠).

فأخذ "يوسف" و"نيقوديموس" جسد يسوع، ولفاه فى لفائف من الكتان النقى مع الحنوط، ووضعاه فى قبر جديد منحوتٍ فى صخرة. وبينما هما يكفنانه ويضعان عليه طيباً، صارا يسبحانه وعيونهما تفيض دموعاً، وكان تسبيحهما هذا هو أساس قانون الدفنة الذى ترتده الكنيسة حتى الآن.

أسلوب أدائه :

هذا اللحن يؤديه جميع الشمامسة، وهم ملتفون حول المذبح، فى الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة الكبيرة، بدون إستخدام الناقوس أو المثلث.

المقام الموسيقي وسرعة أداء اللحن:

إن هذا اللحن يضرب بجذوره لآلاف السنين، وعندما ندقق السمع إليه نجده غاية فى بساطة التركيب الموسيقى، حتى أنه يوحى للسامع، بأن الجملة الأولى منه تبدو وكأنها لحنٌ من ألحان "التعديد" السائدة فى 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 «غولغوثا» الذى كان يرتله الفراعنة أثناء عملية التحنيط وفى مناسبة الجنازات».

وربما هذا يجعلنى أعتقد أن جزءاً من هذا اللحن، هو ذات اللحن الذى سبح به يوسف ونيقوديموس، أثناء دفن السيد المسيح. فالمنطق يؤكد أن لحظات دفن يسوع، لم تكن ليوسف ونيقوديموس، لحظات تأليف موسيقى، وتعبير نغمى لحالة روحية يعيشانها، بقدر ما كانت لحظات تأثر بالغ من الحزن الشديد، وإندهاش وتعجب، «كيف يموت ذلك الذى يهب الحياة ؟» لذا فهما ربما قد سبحا بالنغمات التى يختزناها فى العقل الباطن من الخلايا الموسيقية "Themes"، والتى يسترجعها العقل الواعى من مواقف مماثلة. وجاء بعد ذلك الآباء الأولون فوضعوا التصور النهائى لهذا اللحن من كلمات وجمل موسيقية، لذا فإن لى رأى شخصى أود أن أقوله بهذا الصدد، وهو أن لحن غولغوثا هذا، ينقسم الى جملتين موسيقيتين أساسيتين :-

+ **الجملة الأساسية الأولى** وهى التى ينطبق عليها قول «فيلو» الفيلسوف من أنها من الخلايا الموسيقية الفرعونية، التى أخذها جماعة المسيحيين الأولين من مصر القديمة، ووضعوا لها النصوص المسيحية.

إذ تبدو وكأنها لحنٌ من ألحان التعديد السائدة فى ذلك الوقت، لما فيها من بساطة التركيب وعدم الإزدحام بالنغمات «أربعة نغمات فقط». ولأن هذه النغمات موضوعة فى منطقة غنائية سُلَّمية[1]، بسيطة يستطيع أى إنسان أن يؤديها بلا عناء حتى وهو مجهش بالبكاء. فهى ليست فى منطقة القرارات الخفيضة[2] التى يتطلب أداؤها دقة وحذر. كما أنها ليست فى منطقة الجوابات الحادة التى يتطلب أداؤها مجهوداً.

+ أما **الجملة الأساسية الثانية**، فهى لا ينطبق عليها قول «فيلو» الفيلسوف، وذلك للأسباب الآتية :

---

(١) النغمات السُّلَّمية : هى التى تنتظم داخل السلم الموسيقى صعوداً أو هبوطاً بنفس ترتيب درجاته دون قفزات.

(٢) كلما إنخفضت النغمات كلما إزدادت غلظاً وتسمى منطقة العزف أو الغناء التى بها نغمات منخفضة بمنطقة القرارات حيث يكون الصوت فيها داكناً رخيماً.

- أن الصياغة الموسيقية وأشكال الموتيفات مختلفة عن الجملة الأولى.

- أن أداءها يتطلب عناية فائقة لما فيها من قفزات صوتية "خامسة تامة" "Perfect Fifth"، وحركة سريعة لبعض النغمات.

- أن هذه الجملة الثانية يتطابق فيها المعنى اللفظى مع التعبير النغمى، أى أنه عندما تكون كلمات اللحن «أفوش إيفول إنچى بى سونى» ومعناها «فصرخ اللص» ترتفع النغمات وتحدث قفزات صوتية(١) وتتحرك النغمات سريعةً لتعبر عن هذا المعنى اللفظى، الأمر الذى لا يمكن أن يحدث إلا بالتأليف الموسيقى المعاش، وهو ما كان يصعب حدوثه وقت قيام يوسف ونيقوديموس بدفن جسد السيد المسيح.

وتوجد باللحن بعض الكلمات اليونانية والتى تشير إلى أن هذا اللحن قد إنتقل من اللغة المصرية القديمة إلى اليونانية ثم إلى القبطية.

واللحن من مقام «عجم» المعروف بالسلم الكبير وهو أبسط سلم موسيقى فى المقامات الشرقية والغربية على السواء.

أما الميزان الموسيقى البسيط التركيب فهو ثنائى (٤/٢) أى أنه لا يتعدى ضربتين إيقاعيتين الأولى قوية والثانية ضعيفة.

وأما سرعة اللحن، فهى تقدر بحوالى ٨٠ نبضة فى الدقيقة، ويجب ألا تزيد عن ذلك، وإلا تحول اللحن الى "مارش عسكرى"، وفقد لمسة الحزن التى تتلفح بها نغماته.

الشرح والتأمل:

تتلخص موسيقى هذا اللحن فى جملتين صغيرتين: الجملة الأولى وهى أساسية، تتكون من ثمانى موازير فقط، لا ينطق فيها من السلم الموسيقى سوى أربعة نغمات، وكأن يوسف ونيقوديموس من فرط أنهما مجهشان بالبكاء أثناء وضع الطيب على جسد الحبيب - لم يستطيعا أن ينطقا بأكثر من هذه النغمات الأربع.

فالأحبال الصوتية متهدجة لا تستطيع أن تعلو إلى نغمة خامسة. إنهما ينظران إلى هذا الوجه المقدس فى إندهاش وهما يتساءلان:-

كيف يموت ذاك الذى يهب الحياة! كيف يموت الذى تسبحه الملائكة بغير فتور على الدوام قائلين «قدوسٌ الحى الذى لا يموت».

---

(١) القفزات الصوتية: هى المسافة بين نغمتين غير متتاليتين فى السلم الموسيقى.

وعندما يتذكران تسبحة الملائكة يجدان نفسيهما يسبحان بصوتٍ مبحوح "Fioco" قد دغدغه البكاء.. فلا يتبقى لهما فى الحنجرة من أحبالٍ تقدر على الاهتزاز سوى هذه النغمات الأربع... فيظلان يكررانها عشرة مراتٍ .

وبينما هما يكفنانه ويضعان الطيب يتذكران صراخ اللص اليمين قائلاً :-

«إذكرنى يا رب متى جئت فى ملكوتك». وعندئذٍ يُدركان أن صراخ اللص اليمين قد إنتشله من الهاوية والهلاك الأبدى إلى النعيم والملكوت الأبدى، لذا يحاولان هما أيضاً أن يصرخا مثله رغم الصوت المبحوح فلا تأتى إلا نغمة خامسة لم تكن موجودة من قبل فى الجملة الأولى التى تكررت عشرة مرات. وتكون النغمة الخامسة هذه هى ثمرة جهادهما وتعبهما، ورغبتهما فى الوصول إلى العلو الذى صار إليه اللص اليمين.

لذا تتحول تسبحتهما إلى شكل آخر، بجملة ثانية، هى فى الحقيقة أكثر قوة من الجملة الأولى إلا أنها أكثر نعومة. إنها تبدأ بقفزة إنسيابية "Glissando"، تتسلق النغمات الخمس فى سرعة خاطفة لتعبّر عن كلمات : «أفوڤ إيفول إنجى بي سونى» أى "فصرخ اللص". وهذه السرعة الخاطفة لمسافة "خامسة تامة" "Perfect Fifth". هى سرعة ليست بغريبة، لأن الصورة المرسومة الآن فى عقل يوسف ونيقوديموس هى صورة هذا اللص الذى فى سرعة خاطفة، سرق ملكوت السموات وفردوس النعيم، فلماذا هما أيضاً لا يسرقانه بلحنٍ يقفزّ، فيعلو بهما إلى ألحان الطغمات السمائية المنتشرة فى أرجاء الجلجثة.

إن صورة ذلك اللص تجعلهما يرددان هذه الجملة الثانية أربعة مرات. ثم ينحنيان فى خشوع أمام هذا الجسد المائت المتلئ حياة، ليطلبا منه فى توسل «ألسنا مستحقين أن نكون مثل ذلك اللص اليمين»... إننا نعرف خطايانا إنها كالقرمز، لكن جسدك المقدس هذا ودمك الكريم المنبثق من جنبك المطعون تجعلها تبيض كالثلج.

لذلك يعودان مرة أخرى الى الجملة الأولى الرقيقة العذبة الحزينة ذات الأربعة نغمات ليقولا فى توسل : «أرى يا ميفنى أو باشويس» الذى تفسيره :

«إذكرنى يا رب متى جئت فى ملكوتك»، ويظلان يكررانها أربعة مرات أخرى، حتى يأتى إليهم صوت الرب الوديع وهو يقول لذلك اللص :-

«اليوم تكون معى فى الفردوس».

نعم لن يستطيعا أن ينسيا ذلك الصوت العجيب، صوت وديع لكنه يحطم الأرز،

ويقطع لهيب النار. صوت وديع لكنه يزلزل برية قادش ويجرد الغابات... إنه نفس الصوت الذى صرخ بصوت عظيم قائلاً «لعازر، هلم خارجاً». لقد أقامه بصرخة من بين الأموات. إنه يقدر أن يقيم من موت الخطيئة.

نعم لقد تذكر يوسف الرامى خطيئته، كيف آن له وهو تلميذ ليسوع، أن يتستر خوفاً من اليهود. كان عليه أن يطرح الخوف خارجاً. وقد طرحه. عندما تجاسر ودخل إلى بيلاطس وسأله أن يأخذ جسد السيد المسيح. لم يعد للخوف مكان فى قلبه لذا يمكن للأصوات أن تعلو مرة أخرى ويمكن للجملة الثانية ذات النغمات الخمس وذات الفقرة الإنسيابية "Glissando". أن تعود مرة أخرى وأن تتكرر هكذا سبع مرات.

ويظل هكذا اللحن مزيجاً من الحزن الهادئ تارة. ومن القوة الحزينة تارة أخرى. حتى ينتهى اللحن بالجملة الأولى. ذات النغمات الأربع عندما ينتهيا من دفن الجسد الميت الذى للمسيح الحى فيسجدان أمام القبر وهما يذرفان الدمع الهتون. قبل أن يتوارى عن أعينهما هذا الجسد المقدس بذاك الحجر العظيم.

يا من بالموت دست الموت بعدما تألمت. أعطنى أن أعتبر عذابك كنزى وإكليل الشوك مجدى. وأوجاعك تنعمى. ومرارتك حلاوتى. ومحبتك فخرى وشكرى.. اللهم لا تدع اللحم والدم يظفران بى. ولا للشيطان أن يصرعنى. بل أعطنى أن أتذوق مع يوسف ونيقوديموس بهجة هذا اللحن الحزين «الغولغوثا».

Ⲥⲟⲗⲥⲟⲑⲁ لحن .. الجلجلة

Ⲥⲟⲗⲥⲟⲑⲁ ⲙⲙⲉⲧⲍⲉⲃⲣⲉⲟⲥ : ⲡⲓⲕⲣⲁⲛⲓⲟⲛ ⲙⲙⲉⲧⲟⲩⲉⲓⲛⲓⲛ : ⲡⲓⲙⲁ ⲉⲧⲁⲩⲱⲕ ⲠⲞⲨ ⲛⲁⲏⲧⲕ : ⲁⲕⲫⲱⲣⲡ ⲛⲛⲉⲕⲭⲓⲭ ⲉⲃⲟⲗ : ⲁⲩⲓ ⲛⲉⲙⲁⲕ ⲛⲕⲉⲥⲟⲛⲓ ⲥⲛⲁⲩ : ⲥⲁⲧⲉⲕⲟⲩⲓⲛⲁⲙ ⲙⲉⲙ ⲥⲁⲧⲉⲕⲭⲁⲃⲏ : ⲛⲑⲟⲕ ⲉⲕⲭⲏ ⲍⲉⲛ ⲧⲟⲩⲙⲏⲧ : ⲱ ⲡⲓⲥⲱⲧⲏⲣ ⲛⲁⲍⲁⲑⲟⲥ .

الجلجلة بالعبرانية ، الاقرانيون باليونانية ، الموضع الذى صلبوك فيه يارب . بسطت يديك ، وصلبوا معك لصين عن يمينك وعن يسارك ، وأنت كائن فى وسطهما أيها المخلص الصالح .

Ⲇⲟⲝⲁ Ⲡⲁⲧⲣⲓ ⲕⲉ Ⲩⲓⲱ ⲕⲉ ⲁⲅⲓⲱ Ⲡⲛⲉⲩⲙⲁⲧⲓ .

المجد للآب والابن والروح القدس .

Ⲁⲫⲱⲡ ⲉⲃⲟⲗ ⲛⲥⲉ ⲡⲓⲥⲟⲛⲓ : ⲉⲧⲥⲁⲟⲩⲓⲛⲁⲙ ⲉⲫⲭⲱ ⲙⲙⲟⲥ : ⲭⲉ ⲁⲣⲓⲡⲁⲙⲉⲩⲓ ⲱ Ⲡⲁⲃⲟⲓⲥ : ⲁⲣⲓⲡⲁⲙⲉⲩⲓ ⲱ Ⲡⲁⲥⲱⲧⲏⲣ : ⲁⲣⲓⲡⲁⲙⲉⲩⲓ ⲱ Ⲡⲁⲟⲩⲣⲟ : ⲁⲕⲱⲁⲛⲓ ⲍⲉⲛ ⲧⲉⲕⲙⲉⲧⲟⲩⲣⲟ .

فصرخ اللص اليمين قائلاً : اذكرنى ياربى ، اذكرنى يامخلصى ، اذكرنى يامالكى ، متى جئت فى ملكوتك .

Ⲁⲫⲉⲣⲟⲩⲱ ⲛⲁϥ ⲛⲥⲉ Ⲡⲟⲩ : ⲍⲉⲛ ⲟⲩⲥⲙⲏ ⲙⲙⲉⲧⲣⲉⲙⲣⲁⲧⲱ : ⲭⲉ ⲙⲫⲟⲟⲩ ⲉⲕⲉⲱⲱⲡⲓ ⲛⲉⲙⲙⲓ : ⲛⲍⲣⲏⲓ ⲍⲉⲛ ⲧⲁⲙⲉⲧⲟⲩⲣⲟ .

أجابه الرب بصوت وديع : أنك اليوم تكون معى فى ملكوتى .

Ⲕⲉ ⲛⲧⲏ ⲕⲉ ⲁⲓ ⲕⲉ ⲓⲥ ⲧⲟⲩⲥ ⲉⲱⲛⲁⲥ ⲧⲱⲛ ⲉⲱⲛⲱⲛ ⲁⲙⲏⲛ .

الآن وكل أوان وإلى دهر الدهور آمين .

Ⲁⲩⲓ ⲛ̀ⲁⲉ ⲛⲓⲁⲓⲕⲉⲟⲥ : ⲓⲱⲥⲏⲫ ⲛⲉⲙ Ⲛⲓⲕⲟⲇⲏⲙⲟⲥ : ⲁⲩⲃⲓ ⲛ̀ⲧⲥⲁⲣⲝ ⲛ̀ⲧⲉ Ⲡⲓⲭⲣⲓⲥⲧⲟⲥ : ⲁⲩⲧ ⲛⲟⲩⲥⲟⲩⲉⲛ ⲉ̀ⲃⲣⲏⲓ ⲉ̀ⲭⲱⲟⲩ : ⲁⲩⲕⲟⲥⲩ ⲁⲩⲭⲁⲩ ⲇⲉⲛ ⲟⲩⲓⲙⲉⲁⲧ : ⲉⲩⲃⲱⲥ ⲉ̀ⲣⲟⲩ ⲉⲩⲭⲱ ⲙ̀ⲙⲟⲥ :	جاء الصديقان يوسف ونيقوديموس ، وأخذا جسد المسيح ، وجعلا عليه طيباً ، وكفناه ووضعاه فى قبر ، وهما يسبحانه قائلين :
Ⲭⲉ ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲟ̀ Ⲑⲉⲟⲥ : ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲕⲭⲣⲟⲥ : ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲁⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲥ : ⲟ̀ ⲉⲧⲁⲧⲣⲱⲟⲓⲥ ⲁⲓ ⲙ̀ⲙⲁⲥ ⲉ̀ⲗⲉⲏⲥⲟⲛ ⲙ̀ⲙⲁⲥ .	قدوس الله قدوس القوى قدوس الحى الذى لا يموت ، الذى صُلب عنا ارحمنا .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ⲅⲟⲗⲅⲟⲑⲁ عبرى	*calvary*	الجلجلة / الجمجمة
ⲉⲃⲣⲉⲟⲥ ى	*Hebrew*	عبرى
ⲟⲩⲉⲓⲛⲓⲛ ى	*Greek*	يونانى
ⲁⲧⲁⲱⲕ	*you were crucified*	صُلِبتَ
ⲁⲕⲫⲱⲣⲡ	*you stretched out*	بسطتَ
ⲭⲓⲭ	*hand*	يد
ⲓⲱⲓ	*crucify*	يصلب
ⲛⲉⲙⲁⲕ	*with you*	معكَ
ⲥⲟⲛⲓ	*criminal / thief*	مُجرم / لص

Coptic	English	Arabic
ϩⲛⲁⲩ	*two*	اثنان
ⲟⲩⲓⲙⲁⲛ	*right*	يَمين
ϫⲁⲃⲏ	*left*	يَسار
ϫⲏ	*put*	موضوع
ⲥⲱⲧⲏⲣ	*Savior, Redeemer*	مخلص
ⲱⲱ ⲉⲃⲟⲗ	*cry*	يصرخ
ⲉⲩϫⲱ ⲙⲙⲟⲥ	*saying*	قائلاً
ⲁⲣⲡⲁⲙⲉⲧⲓ	*remember me*	اذكرني
ⲙⲉⲧⲟⲩⲣⲟ	*kingdom*	مَملكة . ملكوت
ⲉⲣⲟⲩⲱ	*answer*	يُجيب
ϩⲓⲏⲓ	*voice*	صوت
ⲙⲉⲧⲣⲉⲙⲣⲁⲧⲉ	*mild*	وديع
ⲙⲫⲟⲟⲩ	*today*	اليومَ
ⲱⲱⲡⲓ	*be*	يكون
ⲛⲉⲙⲙⲓ	*with me*	معي
ⲁⲓⲕⲉⲟⲥ ى	*saint*	صدِّيق
ⲁⲧⲃⲓ	*took*	أخذا
ϯⲥⲁⲣⲝ ى	*the body*	الجسد
ⲥⲟϫⲉⲛ	*ointment*	طِيب . عِطر
ⲁⲧⲕⲟⲥⲥⲩ	*they prepared him for burial*	كفّناه
ⲙⲛⲁⲧ	*tomb*	قبر

Doxology
بُنطق غولغوثا

من ألحان الجمعة العظيمة

♩ = 80

التدوين للموسيقي جورج بايرلس

Solfeggi

Solfège

pi pa me ti `o pa Cw th p: `a
120
pi pa me ti `o pa Ot
po: ak wan i ben te k
me ♩= 95 t ot po.
140
ak` e po tw na `h n tc
`p o'o i c: ben ot `c mn
150
` m me tre m pa t w: tc
160
`mfo ot e k e `w ni ne mn: `n

Golgotha

♩ = 80
ρнι ϭεν ταιε τ ογ ρο. κε ντη κεϩ ι κε
170
ις τογ c ϵ
ω νας τω n ϵ ω nω
180
n ϩ ιн n. ay ι n
.χε n ι ϩι κε o
190
cι ιω cнф ne u M ι ko
200
ϩн ιο cι a τ бι nτ cϩ
p z ντϵ пι χ ρις το cι ay

210
† ⲛ̀ ⲟⲩⲥⲟ ⲭⲉ ⲛ ⲉ ⲍ ⲣⲏⲓ ⲉ ⲭⲱ ⲥⲓ
220
ⲁⲩ ⲕⲟⲥⲥⲓ ⲁⲩ ⲭⲁ ⲥⲓⲃⲉ ⲛ̀ ⲟⲩ ⲙ̀ ⲃⲁ ⲧⲓ
230
ⲉⲩ ⲃⲱⲥ ⲉ ⲣⲟ ⲥⲓ ⲉ ⲧ ⲭⲱ ⲙ̀ ⲙⲟ
240
ⲥⲓ ⲭⲉⲁ ⲧⲓ ⲟ ⲥ ⲟ ⲑⲉ ⲟ ⲥⲓ
250
ⲁ ⲧⲓ ⲟ ⲥ ⲓ ⲥⲭⲩ ⲣⲟ ⲥⲓ ⲁ ⲧⲓ
260
ⲟ ⲥⲁ ⲑⲁ ⲛⲁ ⲧⲟ ⲥⲓ ⲟⲥ ⲧⲁⲩ ⲣⲟ
Rit
Fine
ⲟⲓⲥ ⲗⲓⲏ ⲙⲁ ⲥ ⲉⲗⲉⲏ ⲥⲟ ⲛ̀ ⲏ ⲙⲁ ⲥ.

٣- لحن Ειτεν Μπρεσβιά
وينطق بالعربية: هيتن ني ابرسڤيا

+ ويُقال بعد صلاة الصلح في القداس الإلهي الغريغوري.
+ ونصه بكتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٨٥.

لغة اللحن

اللحن كل مفرداته باللغة القبطية فيما عدا الجملة الأخيرة «إليثوس إيرينيس ثيسيا إني سيثوس» ومعناها "رحمة السلام ذبيحة التسبيح" فهي باللغة اليونانية وقد كانت كتب الخولاجيات القديمة تضع هذه الجملة منفصلة عن بشفاعة والدة الإله وبعد قول الشماس "قدموا حسب الرسم".

المناسبة التي يقال فيها اللحن

يقوله الشعب بعد صلاة الصلح التي فيها صالحَ السيد المسيح السمائيين مع الارضيين بعد أن قدم ذاته ذبيحة حية كفارة عن خطايا العالم كله.

حيث يقول الشماس أولا داخل الهيكل مرد "اسباذستي" ومعناه "قبلوا بعضكم بعضا" فالتقبيل هنا تعبير عن المصالحة والتسامح وعلامة إتحاد أعضاء الكنيسة في جسد واحد وروح واحد.

وفي هذه الأثناء يرفع الكاهن بمعاونة الشماس الستر الأبيض "الأبروسفيرين" المصنوع من الحرير أو الكتان والمثبت فيه جلاجل وذلك لأن رفع هذا الستر من فوق المذبح يشير إلى الحجر الذي دحرج عن فم القبر وإهتزاز الجلاجل المثبتة به تشير إلى الزلزلة العظيمة التي حدثت وقت القيامة المجيدة.

ثم بعد ذلك يقال لحن "هيتين ني" ومعناه "بشفاعة والدة الإله القديسة مريم يارب أنعم لنا بمغفرة خطايانا".

أسلوب أدائه:

هذا اللحن يؤديه كل الشعب بروح واحدة إذ أنهم جميعاً قد شعروا بالمصالحة بعد صلاة الصلح والتقبيل المقدس. ولا يُستخدم في أدائه الناقوس أو المثلث.

المقام الموسيقي وسرعة أداء اللحن:

اللحن من مقام "حجاز عجمي" ويتحول قرب النهاية الي مقام "حجاز أويجي" ويبدأ اللحن بسرعة نشطة تقدر بحوالي ١٠٥ نبضة في الدقيقة ثم يتحول الي أداء أدليبي "Ad-libitum"[1] حر غير مقيد بزمن إيقاعي ثابت وذلك في الجملة اليونانية الأخيرة التي ترجمتها: "رحمة السلام، ذبيحة التسبيح".

الشرح والتأمل:

«بشفاعة والدة الإله القديسة مريم يارب أنعم لنا بمغفرة خطايانا...» إن الشفاعة هي التوسط بين شخص وآخر، وهي دليل عربون محبة، وهي مؤسسة على أن معاملة الله للبشر ليست فردية فحسب بل جماعية أيضًا.

والصلاة الشفاعية قديمة قدم نوح عندما «بني نوح مذبحًا وأخذ من كل الطيور الطاهرة وأصعد محرقات علي المذبح. فتنسم الرب رائحة الرضا وقال الرب في قلبه لا أعود ألعن الأرض أيضًا من أجل الإنسان .. ولا أعود أميت كل حي كما فعلت» (تك٨: ٢٠-٢١).

وقديمة قدم إبراهيم عندما تشفع عن شعب "سدوم" و "عمورة" فتقدم إبراهيم وقال «أفتهلك البار مع الأثيم .. حاشا لك أن تفعل مثل هذا الأمر أن تميت البار مع الأثيم. حاشا لك. أديان كل الأرض لا يصنع عدلاً؟» (تك ١٨: ٢٣).

وقديمة قدم صموئيل الذي قال: «إجمعوا كل إسرائيل الى المصفاة فأصلي لاجلكم إلى الرب» (١صم 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 الملهمون بالروح القدس «أن يُعَبِّروا عن اللجاجة في طلب المغفرة وذلك بتكرار النغمة الأساسية "Tonic" في سرعة نشطة لمدة ثماني موازير "Bars" وفي مقام "حجاز عجمي". ولو أن هناك لحنٌ ما في العالم تكررت فيه نغمة واحدة لمدة ثمانية موازير متتالية لصار هذا اللحن مرفوضًا من الجميع لسبب

---

(١) الأداء الأدليبي: هو الأداء الحر الغير مُقيد بالضرب الإيقاعي المنتظم والذي يُترك فيه الأداء بحرية للمرنم أو العازف.

الملل الذي قد يتسرب الى المستمع والمرنم معًا. وإنما في هذا اللحن جاء التكرار النغمي معبرًا عن الإلحاح واللجاجة في طلب المغفرة. لأن هذا هو إيماننا الأقدس إذ يقول الأنجيل: «أفلا ينصف الله مختاريه الصارخين إليه نهارًا وليلاً وهو يتمهل عليهم. أقول لكم إنه ينصفهم سريعًا» (لو ١٨: ٧) وأيضًا يقول «أقول لكم وإن كان لا يقوم ويعطيه لكونه صديقه فإنه من أجل لجاجته يقوم ويعطيه قدر ما يحتاج إليه» (لو ١١: ٨).

بل إن المسيح ذاته علمنا اللجاجة إذ «في جهاد كان يصلي بأشد لجاجة وصار عرقه كقطرات دم نازلة على الأرض» (لو٢٢: ٤٤).

والكنيسة تعرف جيدًا معني اللجاجة، لأنه عندما قبض هيرودس الملك على بطرس يقول سفر أعمال الرسل: «وأما الكنيسة فكانت تصير منها صلوة بلجاجة إلى الله» (أع١٢: ٥).

ولكن في غمرة التكرار النغمي المعبر عن اللجاجة، تأتي لحظات الخشوع والسجود للرب. والسجود لا يكون بإنحناء الجسد إلى أسفل فقط، بل بإنحناء اللحن إلى أسفل مسافة "ثالثة صغيرة" عند كلمة "إيشويس" (ومعناها يارب) لأنه للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد.

ويتكرر إنحناء اللحن مرة أخرى بنفس المقدار عند كلمة "تين أو أو شت" ومعناها «نسجد» وكأن الكنيسة تريد أن تجعل هذه النغمات هي التي تحرك جسدنا الثقيل لينحني أمام المسيح.

ويتخلل اللحن لحظة تأمل قصيرة عند كلمة "بخرستوس" ومعناها "المسيح". وكأن اللحن يطلب منك التوقف قليلاً لتعرف...من هو المسيح؟

إنه ابن الإنسان الذي ستبصره آتيًا في سحاب بقوة كبيرة ومجد عظيم فيرسل ملائكته ويجمع مختاريه من الأربع الرياح من أقصاء الأرض إلى أقصاء السماء.

لذلك يعلو اللحن ليرفع رؤوسنا الى السحاب لنرى ذاك الذي نذكره وهو آتيا بمجد. وتتمهل الجملة اللحنية السريعة لتعطي معني 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 بشفاعة والدتك القديسة مريم، وها أنا أريد أن أذوق حلاوة وعدك الصادق «إن كانت خطاياكم كالقرمز تبيض كالثلج».

لكن ـ عان ما تنتهي لحظات التأمل هذه، عندما تأخذنا إيقاعات اللحن من جديد إلى السرعة النشطة الأولى لتجلب لنا العقيدة الأرثوذكسية التي تؤمن بالثالوث الواحد مثلث **الأقانيم** «نسجد لك أيها المسيح مع أبيك الصالح والروح القدس». إنها الثلاثة أقانيم والجوهر الإلهي الواحد.

لذلك عند كلمة اكسوتي إمون "التي تعني: وخلصتنا" تنتهي مرحلة في هذا اللحن. حيث تتكون ما يشبه القفلة مع نهاية ممتدة "كرونا" لتبدأ مرحلة جديدة هامة في هذا اللحن. ليس لها إيقاعات بل جميعها تؤدي بلا قيود إيقاعية في شكل أدليبي "Ad-Libitum" أي إرتجالي.

إنها الذبيحة .الذبيحة التي تشغل قلب الله منذ بدء الخليقة. فقد إستشعر الإنسان **الأول** أن الذبيحة تفرح قلب الله. لذا أسرع "هابيل الصديق" فقدم من **أبكار** غنمه ومن سمانها، فنظر الرب إلى هابيل وقربانه. وكانت هذه هي الذبيحة في العهد القديم.

إلى أن جاءت الذبيحة التي بلا عيب، ذبيحة خلاصنا .. المسيح الذي كخروف سيق إلى الذبح وكنعجة صامتة أمام الذي يجزها، هكذا لم يفتح فاه... إنه الذبيحة الأصل التي أبطلت الذبيحة الرمز، لأنه هكذا يقول "ميخا النبي":

«بم أتقدم إلى الرب وأنحني للإله العلي. هل أتقدم بمحرقات بعجول أبناء سنة. هل يُسر الرب بألوف الكباش، بربوات أنهار زيت، هل أعطي بكري عن معصيتي، ثمرة جسدي عن خطية نفسي؟ قد أخبرك أيها الإنسان ما هو صالح وماذا يطلبه منك الرب، ألا أن تصنع الحق وتحب الرحمة وتسلك متواضعًا مع الهك» (مي٦: ٦-٨)

لذا قام "داود" - وهو الإنسان الذي إستحق أن يدعى أبا المخلص. وهو أول من أعطى اليهود تسبيحات علي طريقة جديدة - فأسس نظامًا جديدًا لعبادة الله بالتسابيح والتهاليل، وأمور كثيرة تفوق ناموس موسى، عملها داود خلال مدة خدمته. وهذا هو سبب تفوق سفر المزامير في القداسة والمنفعة. حتى أن اليهود يطلقون عليه إسم "سيفرا تهليم" أي "سفر التهليل".

فالترتيل هو ثوب الصلاة السماني الذي يكسبها وقارًا وجدية حيث يلبس التسبيح الألفاظ أثمن أوزانها الشعرية ويخرج الصوت البشري حاملاً ذبيحة النغم علي أسمى طبقاته. والمعاني ترتفع وتتدرج في رقتها ومشاعرها حتى تبلغ أوج الإلهام. فيرتفع معها قلب الإنسان بتلقائية سهلة متى يواجه الله. وترتفع الجماعة كلها بنفس السهولة وبألفة فائقة لحدود البشر حتي تبلغ إلى أعلى درجة للعبادة. وبعد فترات

قليلة من الترتيل المنسجم تبلغ الكنيسة إلى حالة شركة حقيقية مع الجوقات السمائية غير المنظورة. يستطيع الإنسان أن يحسها من الداخل والخارج.

ولهذا كانت صلوات داود النبي عبارة عن تسبيح ونشيد مستمر:

«سبع مرات في النهار سبحتك» (مز١١٩: ١٦٤)

وفي الحقيقة حينما يُفعم القلب بحركة الروح تَنفُّك عقدة اللسان فينطق الإنسان بنغمات تُعبِر عن أعماق نفسه أشد مما تُعبِر الكلمات.

لذا يقول "القديس يوستينوس الشهيد"[1]:

«إني أعتبر الصلوات وتقديم الحمد - حينما تقدم من أشخاص معتبرين - تكون هي وحدها الذبائح الكاملة والمقبولة لدى الله»

وكثيرًا ما تقدم الكنيسة التسابيح والألحان مصحوبة برفع البخور لتأكيد أنها في حد ذاتها ذبيحة حقيقية، باعتبار أن الروح القدس يحل ويشترك في هذه الذبيحة الكريمة «لتستقم صلاتي كالبخور قدامك، ليكن رفع يدي كذبيحة مسائية» (مز١٤١: ٢) لذا من الآن فصاعدًا لن تكون بعد هناك ذبيحة سوي الذبيحة التي أحبها الله منذ الأزل "ذبيحة التسبيح" التي من أجل حبه لها أنشأ الملائكة لكي تُقدم له كل حين ذبيحة تسبيح «أي ثمر شفاهٍ معترفة باسمه» (عب١٣: ١٥)

وأيضًا يقول القديس "يوستينوس"[2]:

«إن الكرامة الوحيدة التي تليق بالله ليست حرق الذبائح بالنار، هذه التي أوجدها الله لقوام حياتنا، وإنما الكرامة له تكون بتقديم الحمد له بالتسبيح والألحان لأنه خلقنا» وداود النبي رأي فعلاً أن التسبيح ذبيحة حقيقية، فإهتم بصدق وإخلاص أن يقدمها بلا فتور. لذلك ما أكثر أن نسمعه يقول: «طفت وذبحت في مظلته ذبيحة التهليل» (مز٢٦: ٦). ويقول أيضًا بعد أن قطع كل رباطات الخطية «قطعت قيودي فلك أذبح ذبيحة التسبيح» (مز١١٥: ٧-٨). إن الإحساس الطبيعي للإنسان بعد أن ينال مغفرة الخطايا هو أن يرفع مثل داود ذبيحة تسبيح وحمد «أذبح لله حمدًا» (هو١٤-٢).

لقد جاء اللحن معبرًا عن هذه الخطوات التي تُعد فيها الذبيحة لكي تكون مقبولة، الحطب والحبال والسكين والنار... فكان اللحن صادقاً متمهلاً يُعبر عن الوقت

---

(١) الشهيد يوستينوس: الدفاع الأول.
(٢) المرجع السابق.

الذي يستغرق في الإعداد لها. يرتفع تدريجيًا كلما إقتربت الذبيحة من لحظة إصعادها ومتي أصعدت إلى الآب السماوي يتغير مكانها من الأرض إلى السماء. لذا يتغير المقام الموسيقي إلى مقام «حجاز أويجي».

فيا إلهنا يا من قبلت ذبيحة "هابيل الصديق" إقبل ذبيحة تسبيحنا هذه. ويا من أعطيت الذين على الأرض تسبيح السيرافيم إقبل منا نحن أيضًا أصواتنا مع غير المرئيين إحسبنا مع القوات السمائية ولنقل نحن أيضًا مع أولئك بأصواتٍ لا تسكت وأفواهٍ لا تفتر ونبارك عظمتك.

إلهي.. إذا صرخت إليك قائلاً «ويلٌ لي إني هلكت لأني إنسان نجس الشفتين وأنا ساكن بين شعب نجس الشفتين» فلا تتركني وحدي بل إرسل لي واحدًا من السيرافيم ليأخذ جمرة بملقط من على المذبح ليمس بها شفتي فأطهر وينتزع إثمي وتغتفر خطيئتي بشفاعة والدتك العذراء القديسة مريم.

لحن .. بشفاعات والدة الإله

ⲥⲓⲧⲉⲛ ⲛⲓⲡⲣⲉⲥⲃⲓⲁ : ⲛⲧⲉ ⲑⲉⲟ-ⲧⲟⲕⲟⲥ ⲉⲟⲩ ⲙⲁⲣⲓⲁ : ⲡⲃⲟⲓⲥ ⲁⲣⲓⲉⲙⲟⲩ ⲛⲁⲛ ⲙⲡⲓⲭⲱ ⲉⲃⲟⲗ ⲛⲧⲉ ⲛⲉⲛⲛⲟⲃⲓ .

بشفاعات والدة الإله القديسة مريم ، يارب أنعم لنا بمغفرة خطايانا .

ⲧⲉⲛⲟⲩⲱⲧ ⲙⲙⲟⲕ ⲱ ⲡⲓⲭⲣⲓⲥⲧⲟⲥ: ⲛⲉⲙ ⲡⲉⲕⲓⲱⲧ ⲙⲁⲩⲁⲁⲟⲩ ⲛⲉⲙ ⲡⲓⲡⲛⲉⲩⲙⲁ ⲉⲑⲟⲩⲁⲃ : ⲭⲉ ⲁⲕⲓ ⲁⲕⲥⲱⲧ ⲙⲙⲟⲛ .

نسجد لك أيها المسيح ، مع أبيك الصالح ، والروح القدس ، لأنك أتيت وخلصتنا .

ⲉⲗⲉⲟⲥ ⲓⲣⲏⲛⲏⲥ : ⲑⲩⲥⲓⲁ ⲉⲛⲉⲥⲉⲱⲥ .

رحمة السلام ، ذبيحة التسبيح .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ⲥⲓⲧⲉⲛ	*through, by*	بواسطة . بـ
ⲛⲡⲣⲉⲥⲃⲓⲁ ی	*intercession*	شفاعة
ⲑⲉⲟⲧⲟⲕⲟⲥ ی	*mother of God*	والدة الإله
ⲡⲃⲟⲓⲥ	*O Lord*	يا رب
ⲁⲣⲓⲉⲙⲟⲩ	*Grant !*	أنعمْ
ⲭⲱ ⲉⲃⲟⲗ	*forgiveness / remission*	مغفرة . غُفران
ⲉⲗⲉⲟⲥ ی	*mercy*	رحمة
ⲓⲣⲏⲛⲏⲥ ی	*of peace*	السلام (مضاف إليه)
ⲑⲩⲥⲓⲁ ی	*sacrifice*	ذبيحة
ⲉⲛⲉⲥⲉⲱⲥ ی	*of praise*	التسبيح (مضاف إليه)

ⲃⲓⲧⲉⲛ ⲛⲓⲡⲣⲉⲥⲃⲓⲁ

بِنطق هيتين نى إبرسڤيا

من ألحان القداس الإلهى

♩ = 110

التدوين الموسيقى جورج بانوراس

Ⲉⲓⲧⲉⲛ ⲛⲓⲙⲡⲉⲥⲃⲓⲁ

♮ : علامة تعني الخفض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (سيكروتون).

٤- لحن: Apiooro Tacq
وينطق بالعربية: اريهؤوتشاسف

+ يقال هذا اللحن فى تسبحة نصف الليل، تذييلاً أو ختاماً للهوس الثالث، بعد الإنتهاء من اللحن الطويل الممتع "هوس إيروف" وقبل الإبصالية الواطس للثلاثة فتية القديسين.

+ ونصه فى كتاب الإبصلمودية المقدسة السنوية، بصفحة ٥٢.

لغة اللحن:

اللحن كلماته القليلة مكتوبة باللغة القبطية ومعانيها كالآتى :

هـــوس ايروف : ســبحـــوه

اريهؤو تشاسف : وزيدوه علواً

شـانى ايـنـيـــه : إلى الأبـــد

المناسبة التى يقال فيها اللحن:

يقال هذا اللحن فى تسبحة نصف الليل، تذييلاً أو ختاماً للهوس الثالث وقبل الإبصالية الواطس للثلاثة فتية القديسين.

وألحان تسبحة نصف الليل هذه، وبالذات اللحن الذى نحن بصدده الآن، تتميز بالإطناب النغمى، الذى يعطى الإنطباع، بأن هؤلاء المسبحين يعشقون التسبيح، حتى أنهم يخشون أن ينتهى، لذا تمتد النغمات وتعلو وتهبط فى أفواههم دون أن تنتهى.

ويوجد لكلمتى "هـــوس ايروف" فقط لحنٌ مطولٌ يمتد إلى نحو الربع ساعة. يأتى قبله مباشرة لحن "إزمو إبشويس" - وهولحنٌ مطولٌ أيضاً - ويأتى بعده مباشرة هذا اللحن "أريهؤو تشاسف".

أسلوب أدائه:

يؤدى هذا اللحن كل المسبحين، بمصاحبة الناقوس والمثلث، ويصطبغ أداؤهم بصبغة مفرحة، تعلن على أفواههم الحب اللانهائى لتسبيح الرب وحمده، والمزايدة فى العلو بتسبيحه إلى الأبد ويتميز هذا اللحن بأسلوب الإطناب النغمى "Melisma".

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

هذا اللحن غنى بالتحولات المقامية. فهو يبدأ من مقام "عجم" يرتكز على نغمة "فا" بجملة موسيقية جميلة، مشهورة، ومن فرط جمالها تتكرر فى ألحان أخرى، وخاصة فى القداس الغريغورى.

ثم فى سلاسة شديدة، يتحول إلى مقام "راست" يرتكز على نغمة "دو"، ثم فى سهولة عجيبة التعقيد، يتحول إلى مقام «عجم" يرتكز على نغمة "دو" ثم مرة أخرى، يتحول إلى مقام "راست"، ويشده الحنين إلى الجملة ـ المشهورة المميزة للحن ـ التى بدأ بها، فيعود مرة أخرى إلى مقام "عجم"، وكل هذه النغمات المستفيضة، لا تحمل بين طياتها من ألفاظ، سوى حرف "اليوتا" "ι" من كلمة "أريـــهؤو تشاسف".

ويحين الآن وقت النطق بكلمة "هؤو تشاسف شا"، وينطق بها دفعة واحدة ، فى جملة موسيقية لا تزيد عن سبعة موازير.

وترتكز نغمات اللحن على حرف "الألفا" "Α" من "شا" ليتم إعادة اللحن بكامله من البداية، بكل تحولاته المقامية، وبكل إطنابه النغمى، وبكل جمله الموسيقية الجميلة مرة أخرى، وكأن القديس الذى صاغ موسيقاه بالروح لا يريد أن تبرح هذه الكلمات القليلة فمه أو أذنه أو قلبه، أو كأن هذا اللحن هو لحن التسبيح الذى لا ينتهى.

وأخيراً يختتم اللحن بكلمة "نى إنيه" والتى عندها ترتفع النغمات، وتتغير المقامات السابقة إلى مقامٍ جديدٍ هو مقام "عراق"، وتأتى جملٌ موسيقية جديدة لم تسمع من قبل. إنه التعبير المناسب للمعنى "إلى الأبد".

لأن هذا هو الأبد وهذه هى الحياة الأبدية، حيث مسكن الله مع الناس. فالموت لا يكون فيما بعد، ولا يكون حزنٌ ولا صراخٌ ولا وجعٌ فيما بعد، لأن الأمور الأولى قد مضت... والجالس على العرش سيصنع كل شيءٍ جديداً. (رؤيا ٢١ ٣، ٤).

الشرح والتأمل:

إن التسبيح هو لغة السماء، «لأنهم فى القيامة لا يزوجون ولا يتزوجون، بل يكونون كملائكة الله فى 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 ـ ملهمين من الروح القدس ـ

ألحاناً لكلمات قليلة، أن يتناغم كل حرف لفظى بنغمات ممتدة، تعلو وتنخفض، تطول وتقصر، تتقطع وتتصل، قبل أن يتم النطق بالحرف الذى يليه. إنه الإحساس بالرغبة فى التسبيح على الدوام، والتشبه بملائكة الله.

لذا لن تكون هناك دهشة عندما نستمع لنغمات كثيرة بكلمات قليلة الى نحو ست دقائق - هى مدة هذا اللحن - إذا عرفنا المعانى التى ترمى لها هذه النغمات. فالمعنى الذى تحويه كلمة "زيدوه" يعطى تبريراً للإطناب النغمى الممتد عبر اللحن، والمعنى الذى تتضمنه كلمة "علواً" يعطى تفسيراً للتصاعد النغمى السلّمى الواضح، والمعنى المختبىء بين ثنايا كلمة "الى الأبد" يطلب المزيد من الإستمرار لهذه النغمات.

إن الفكر الروحى المختبئ وراء الإطناب النغمى والذى ألهم به الآباء الأولون عندما صاغوا هذا اللحن، قد صار فيما بعد أسلوباً يحتذيه بعض مؤلفى الموسيقى الذين هم من خارج الكنيسة فصاروا يصيغون ألحاناً لأغنياتهم تتميز بهذا الإطناب النغمى.

ولعل القالب الموسيقى الغنائى المصرى، المعروف بإسم "الدور"، والذى ظهر فى أوائل القرن التاسع عشر، هو صورة واضحة جلية، تؤكد أن أسلوب الإطناب النغمى - إستطالة الحرف اللفظى بالنغمات - الذى وضعته وأبدعته الكنيسة الرسولية الأولى فى القرون الثلاثة الأولى، قد لاقى إرتياحاً وقبولاً، فى آذان كبار المؤلفين الموسيقيين فى ذلك العصر والعصور التى تليه، فصاروا يقلدون هذا الأسلوب، وذلك بحشو القسم الثانى من هذا "الدور" بالآهات، وأطلقوا على هذا الجزء منه إسم "الهـــنك" وهو مصطلح فنى يُطلق على أسلوب الغناء فى "الفصن الرئيسى للدور" عندما يتبادل المغنى والمنشدين الآهات.

من المؤكد أن الآباء الأولين عندما وضعوا هذه الألحان كانت كلمات داود النبى «هليلويا... غنوا للرب ترنيمة جديدة ، تسبحته فى جماعة الأتقياء» (مز١٤٩: ١)، هى المحرك والدافع، إنهم يريدون بكل نغمة أن يُوجدوا ترنيمة جديدة يُتغنوا بها للرب.

إنهم فى مضاجعهم يعيشون حالة حب... مظهرها التسبيح «ليبتهج الأتقياء بمجدٍ ، ليرنموا على مضاجعهم» (مز١٤٩: ٥). لذا يستيقظون فى نصف الليل... والكل نيام ليسبحوه ويزيدوه علواً الى الأبد بهذه الترنيمة الجديدة «اريهؤو تشاسف».

وإذا تأملنا هذا اللحن «اريهؤو 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 فى كيانه، ثم يذهب الى كنيسة الدير ليقف مع إخوته الرهبان فى نشاط ليسبح معهم أول جملة موسيقية فى هذا اللحن والتى تتكون من عشرة موازير، و تتمتع بجمال موسيقى ودفء روحى ممتزج برشاقة ونشاط مصدره الآية «إستيقظى أيتها الرباب والعود، فأنا أستيقظ سحراً» (مز٨: ١ ، ٢)، وتتكرر هذه الموازير العشرة مرة أخرى لتؤكد الصورة السابقة.

وفى سلاسة عجيبة تتحول الألحان الى منطقة القرارات الخفيضة، عندما يتحول المقام من "عجم" الى "راست"، ورغم الإختلاف الكبير بين المقامين "العجم والراست" وبين درجتى الإرتكاز لهما "فا، دو"، إلا أن التحول المقامى قد تم فى براعة وحرفية تدل على وعى موسيقى كامل.

ثم ينتقل مرة أخرى الى مقام كبير"عجم"، ثم يبدأ اللحن فى الخروج من منطقة القرارات الخفيضة شيئاً فشيئاً، ليعلو فى تدرج ملموس الى أن يعود من حيث بدأ.. بالجملة النشيطة التى ترسم صورة المرنم الذى إنتفض من رقاد الكسل ليسبح فى منتصف الليل.

إنه يقول مع عروس النشيد «فى الليل على فراشى طلبت من تحبه نفسى.. إنى أقوم وأطوف فى المدينة فى الأسواق وفى الشوارع أطلب من تحبه نفسى». لذا فهو أيضاً كعروس النشيد، يقوم ويطوف بين النغمات، وبين المقامات، إنه يطلب من تحبه نفسه، فيتسلق بالنغمات سُلّماً قد يُصعده الى من يحب، ومتى لم يجده، أخذ من الألحان سُلّماً آخر.

وعندما ينطق بالكلمات: "هؤو تشاسف" ومعناها زيدوه علواً، يتم إعادة المحاولة من جديد، وذلك بإعادة اللحن بالكامل من البداية. وكأن هذه الإعادة هى التى تشرح أيضاً معنى "زيدوه".

وعندما تأتى كلمة "نى ايه نيه" ومعناها إلى الأبد، هنا يتحول اللحن إلى مقام عراق مع التحليق فى منطقة الجوابات الحادة، وكأنه وجد أخيراً من تحبه نفسه، "فأمسكه ولم يُرخه" لذا يكون تغيير المقام واستخدام المنطقة الحادة هى أصدق تعبير عن فرحة اللقاء والتى لن ينزعها أحدٌ منه "الى الأبد".

إن التحولات المقامية العديدة التى يكتظ بها هذا اللحن والرشاقة العجيبة فى الإنتقال بينها والإستخدام الأمثل لمنطقة القرارات الخفيضة والجوابات الحادة، للتعبير

عن الكلمات القليلة "سبحوه وزيدوه علواً الى الأبد". تدل على أن الآباء الأولين الذين صاغوا هذا اللحن بالروح، لم يكونوا قديسين فحسب، لكنهم أيضاً موسيقيون بارعون يعرفون المقامات الموسيقية بأنواعها المختلفة ويستطيعون أن يتحركوا بينها فى حرفية ووعى موسيقى وإدراك علمى تجعل هذا التحرك لا يجرح الأذن، بل يمتعها ويسبيها، ويعرفون الأبعاد الموسيقية لكل مقام، وما هى المنطقة التى يتم اختيارها منه لتعبر عن المعنى المطلوب، وكيف ومتى تعاد الجملة الموسيقية، وما هى الجملة التى لا يجب إعادتها. إنه الإمتزاج بين الروحانية وبين الإدراك العلمى الموسيقى.

يا إلهى... يا من أنعمت على قديسيك بروحك القدوس لكى يصيغوا ألحاناً. وقدست موهبتهم فيك فعاشت ألحانهم فينا كل هذا الزمان، قدس موهبتى لكى أقدم لك أنا أيضاً ترنيمة جديدة، لأن جميع العلوم الموسيقية التى درستها من أجل تسبيحك هى أوانى فارغة إذا لم تسكب فيها من روحك القدوس لتملأها.

إننى أريد أن أكون كصاحب العشرة وزنات الذى تاجر وربح عشر وزنات أخر، لا كصاحب الوزنة الذى مضى وأخفاها.

يا إلهى... أعطنى القوة التى بها أنتصر على شيطان الكسل فأترك مضجعى لأنضم الى صفوف المرنمين لأرنم مع داود و «فى منتصف الليل أقوم لأحمدك على أحكام برك» (مز١١٩: ٦٢).

أريد أن أشارك كل هؤلاء المسبحين المثابرين الذين فى نصف الليل يلتفون حولك كل يوم ليسبحوك قائلين "هوس إيروف أريهؤو تشاسف".

ϩωc èpoϥ ... سبحوه لحن

ϩωc èpoϥ àpιϩοτò ϭàcϥ ϣà nιèνεϩ .	سبحوه وزيدوه علواً إلى الآباد .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ϩωc	*Praise !*	سبّحوه
àpιϩοτò	*Increase !*	زيدوا
ϭàcϥ	*Magnify him !*	عظّموه
àpιϩοτò ϭàcϥ	*exceedingly Magnify him !*	زيدوه علواً
ϣà	*to*	إلى
èνεϩ	*infinity*	أبد
ϣà nιèνεϩ	*for ever*	إلى الآباد

Αριεοτὸ бαεч

يُنطق أريهوتشاسف

من ألحان تسبحة نصف الليل

♩ = 100

التدوين للموسيقي جورج هابراس

♯ : علامة تعني الخفض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكروتون).

٥- لحن: ⲱ ⲛⲓⲙ ⲛⲁⲓ ⲥⲩⲙⲫⲱⲛⲓⲁ
وينطق بالعربية: أونيم نـاى سيمفـونيا.

+ يُقال قبل دورة القيامة، من ليلة عيد القيامة إلى التاسع والثلاثين من الخماسين المقدسة.

+ ونصه بكتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٥٨٤.

لغة اللحن:

كلمات هذا اللحن معدودة "أو نيم ناى سيمفونيا" [1]

وهى باللغة القبطية، ومعناها «يا للإتفاقات الآتية إلى أذنى».

المناسبة التى يقال فيها اللحن:

يقال هذا اللحن فى ليلة عيد القيامة المجيد وحتى التاسع والثلاثين من الخماسين المقدسة، بعد قراءة «الإبركسيس» من سفر أعمال الرسل. وفى أثنائه يتم تجهيز أيقونة القيامة، ويلتف الكهنة والصبيان فى أيديهم، والشمامسة حاملين الشموع وأعلام القيامة، حول الهيكل، ويكون باب الهيكل مغلقاً، بينما يبدأ الكهنة برفع أيقونة الدفن من بين الحنوط والورود..

وفى غلق أبواب الهيكل ما يشير إلى باب الفردوس الذى كان مغلقاً بسبب خطية آدم. وفى فتحه ما يشير إلى فتح الفردوس بواسطة رب المجد الذى صُلب لتبريرنا وقام لحياتنا وليورثنا الملكوت.

ويقال، إن غلق أبواب الهيكل وإطفاء الأنوار هو ترتيبٌ مستحدثٌ، أدخل علينا من الكنيسة اليونانية، وأنه لم يُعرف إلا من عصر المتنيح القمص «فيلوثاوس إبراهيم» (١٨٣٧-١٩٠٤م) رئيس الكاتدرائية المرقسية بالقاهرة.

---

(١) "Symphony"، كلمة أصلها يونانى، وتعنى 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 مؤلفًا متكاملاً يؤديه الأوركسترا الكبير.

وتعتبر السيمفونية أكمل وأرقى المؤلفات الموسيقية ولقبَ «هايدن» بأبي السيمفونية، وبعده «موتسارت». أما «بيتهوفن» فوصل بها الي حد الكمال، وأدخل الغناء عليها في السيمفونية التاسعة والتي سُميت "بالكورالية". وأصبحت السيمفونية تعبر عن الأفكار الخاصة والمشاعر الإنسانية في العصر الرومانتيكي.

أسلوب أدائه:

يسبح به الشمامسة وهم واقفون خارج الهيكل، ويتم أداؤه بدون إستخدام الناقوس والمثلث.

وإننى بصفة شخصية، أرى أن أداء هذا اللحن بالحوار بين مرنم منفرد ومجموعة الشمامسة، يجسد الحوار الذى دار بين مريم والملاكين، عندما نظرتهما بثياب بيض جالسين، واحداً عند الرأس والآخر عند الرجلين، حيث كان جسد يسوع موضوعاً. أما هى فصارت تسألهما قائلة: «أخذوا سيدى ولست أعلم أين وضعوه؟» (يو٢٠: ١٣)

وأيضاً يُجسد الحوار الذى دار بعد ذلك، بينها وبين يسوع عندما ظنت تلك أنه البستانىّ.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

يبدأ اللحن هادئاً فى مقام "الجهاركاه" بجملة حزينة، تتكرر مرتين، لتأكيد الطابع الذى يخيم على القبر وما حوله، كذلك النغمات منخفضة تدور فى منطقة القرارات المتوسطة.

ثم فجأه يتغير اللحن الى مقام "السوزناك"، وهو مقام يميل الى اللمعان وله بريق، إستغلته الكنيسة فى تصاعد تدريجى للوصول إلى كلمة «سيمفونيا» والتى عندها، يشعر المستمع بإشراقة لحنية، كأنها إشراقة النور الذى إنبثق من القبر عندما دُحرج الحجر من فوقه.

أما سرعة اللحن فهى تبدأ متمهلة، ويقدر تمهلها بحوالى ٨٩ نبضة فى الدقيقة. ومنذ اللحظة التى يتغير فيها اللحن الى مقام "السوزناك"، يتغير أيضاً الإيقاع الى شكل أدليبى "Ad- Libitum" أى إرتجالى.

الشرح والتأمل:

«يا للإتفاقات الآتية إلى أذنى».

إنها الإتفاقات النبوية التى جعلت كل النبوات - التى كانت تبدو وكأنها متعارضة - تتحقق فى توافق، أى فى سيمفونية.

+ ها العذراء تحبل وتلد إبناً، ويدعى إسمه عمانوئيل. كيف للعذراء أن تحبل؟ وكيف للإله الذى يسكن السماء أن يكون معنا على الأرض؟

+ من ذا الذى مثل خروف سيق الى الذبح، وكحمل صامت أمام الذى يجزه وهو لم يفتح فاه؟

+ ومن ذا الذى أسلم نفسه للموت، فأحصى مع أثمة، وهو قد حمل خطايا كثيرة وأسلم من أجل الإثم؟

+ ومن ذا الذى جُعل فى جبٍ سفلى ومواضع مظلمة، وظلال الموت؟

إنه ليس داود!! لأننا نعرف قصته.. إن أحداً لم يجعل مساميراً فى جسده، وإن يديه ورجليه لم تثقبا، وإن ثيابه لم يقتسمها أحد قط، وإن لباسه لم يقترعوا عليه، وليس أحدٌ من حوله تكلم بشفتيه أوحرك 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 الذى توافقت فيه كل النبوات.

لذلك جاء هذا اللحن ليعبر عن هذا التوافق، عن هذه السيمفونية التى جمعت كل هذه النبوات المختلفة المكان والزمان، ليكون لها زمانٌ واحدٌ هو "ملء الزمان" ومكانٌ واحدٌ هو "جسد المسيح". الموضوع الآن فى هذا القبر العجيب، والذى دُحرج عليه حجر عظيم. والذى حوله طقوس نى أنجيلوس، وطغمات الملائكة تسبح قائلة بهذا اللحن «أو نيم ناى سيمفونياء.

يظن الكثيرون أن الساعات المقدسة التى تلت دفن السيد المسيح كانت ساعات سكون وموت، لا.. بل كانت ساعات قوية مليئة بالإرهاصات والحروب مع أجناد الشر الروحية.

ذلك لأنه بعدما وُضع الحجر العظيم على باب القبر، ظن الكثيرون، أنه بموت السيد المسيح، قد توقفت الأحداث حتى فجر الأحد حيث القيامة المجيدة. لكن هذا لم يحدث، إنما السيد المسيح، قد نزل إلى الجحيم من قبّل الصليب ليُخرج ويُخلص أرواح الذين رقدوا على رجاء القيامة، ولينتزع أرواحهم من فم إبليس وليفك أسر المسبيين.. إنها معركة طويلة بدأت فى الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، وإنتهت بدحرجة الحجر من على فم القبر وصعود المسيح من الهاوية ممسكاً بيديه أرواح الصديقين.

ولحن «أو نيم ناى سيمفونياء هو لحنٌ عجيبٌ، جاء ليعبر عن أحداث هذه الساعات بشقيها، أى الأحداث التى تمت فى الهاوية حيث الصراع، والأحداث التى تمت حول

القبر، حيث المريمات والتلاميذ والشكوك.

لذا... يبدأ اللحن هادئاً فى مقام الجهاركاه بجملة تميل إلى الحزن وتتكون من عشرة موازير "Bars"، تتكرر مرتين، لتأكيد الطابع الحزين الذى يخيم على القبر وما حوله. وجميع نغمات هذه الجملة منخفضة تدور فى منطقة القرارات المتوسطة.

ثم فجأه يتغير اللحن إلى مقام "السوزناك"، وهو مقام يميل الى اللمعان وله بريق إستغله آباء الكنيسة - الملهمون بالروح القدس والعلماء فى الموسيقى والمدركون لأنواع المقامات الموسيقية وكيفية الإستعانة بها - لتجسيد المعانى الروحية العميقة الكثيرة، المختبئة بين كلمات اللحن القليلة.

فالتحول إلى مقام السوزناك مع التصاعد التدريجى اللحنى للوصول إلى كلمة «سيمفونيا» أعطى إحساساً عجيباً بإشراقة، كأنها إشراقة النور الذى إنبثق من القبر عندما دُحرج الحجر من فوقه.

ومنذ اللحظة التى يتغير فيها اللحن إلى مقام السوزناك، يتغير أيضاً الإيقاع إلى شكل ادليبى "Ad- Libitum" أى إرتجالى متحرر من القيود الإيقاعية، وكأن الكنيسة تريد أن تشير إلى التحرر الذى تم لأسرى الرجاء عندما فك أسرهم السيد المسيح من الجحيم.

وهكذا يتصاعد اللحن أكثر فأكثر فى منطقة الجوابات "الحادة" حتى يبلغ ذروته، وكأن الكنيسة تريد أن تشير إلى إصعاد أرواح الصديقين الذين كانوا قد رقدوا على رجاء القيامة، والذين فى هذا اللحن نكاد نسمع صوت تهليل خلاصهم.

وتظل ظلال البهجة تحرك الإيقاع الساكن من جديد، فى خفة الإنتصار، بلحن بسيط له أشكال تتكرر فى تتابع "Sequence" إيقاعى ونغمى... كأنها لذة الإنتصار والغلبة.

إنما الإيقاع الأدليبى"Ad- Libitum" المرتجل يعود مره أخرى، ويتغير اللحن مرة أخرى الي مقام آخر جديد هو مقام "السوزدلار". وتعود الألحان الى طابع هادئ حزين مرة أخرى، كأنها هموم الذين مازالوا متشككين فى القيامة المجيدة. إنهم يحتاجون الى أن يضعوا أصابعهم فى أثر المسامير- مثل توما - وفى مكان الحربة حتى لا يكونوا بعد غير مؤمنين بل مؤمنين.

++ ربى والهى... أعطنى عندما أغنى بهذا اللحن... أن أعيش بهجة قيامتك، وأن أذوق طعم النصرة، عندما أنتصر على ذاتى وشهواتى. أعطِ للقيامة أن تلمس جسدى

المائت فتحركه نحوك.

أصعدنى معك من هاويتى، من جحيم خطيئتى، أعطنى أن أخبر بقيامتك فى حياتى، لكل الذين لم يتلامسوا معك. إنزع من قلبى كل شك، وترفق بى كما ترفقت بتوما وجعلته يصرخ مؤمناً.

++ ربى وإلهى... أعطنى أن يتوافق صوتى مع أصوات ملائكتك وهم يرتلون «أو نيم ناى سيمفونيا» فلا أكون أنا ذلك الصوت المتنافر بسبب تراكم خطيئتى على أوتار قلبى... بل أعطنى أن يذوب صوتى فى أصواتهم... وأن تكون إيقاعاتى هى خطوات تتحرك نحوك أيها القائم من بين الأموات.

ⲱ ⲛⲓⲙ ⲛⲁⲓ لحن .. كل الصفوف

Ⲕⲁⲧⲁ ⲛⲓⲭⲟⲣⲟⲥ : ⲉⲧϩⲥⲱⲧⲉⲙ ⲉⲣⲱⲟⲩ	يا كل الصفوف التى أسمعها .
ⲱ ⲛⲓⲙ ⲛⲁⲓⲥⲩⲙⲫⲱⲛⲓⲁ : ⲉⲟⲛⲏⲟⲩ ⲉⲛⲁⲙⲁⲱⲥ .	يـا للتوافقـات الآتية إلى أذنى

Glossary

Coptic	English	Arabic
ⲕⲁⲧⲁ ى	*according to*	كما . مثل
ⲭⲟⲣⲟⲥ ى	*chor*	صف
ⲥⲱⲧⲉⲙ	*listen*	يسمع
ⲱ	*O !*	يا / أيها
ⲛⲓⲙ	*what / who*	ما / مَنْ
ⲱ ⲛⲓⲙ	*what ... !*	يا لـ ...!
ⲛⲁⲓ	*these*	هذه
ⲥⲩⲙⲫⲱⲛⲓⲁ ى	*symphony*	سيمفونية / توافق
ⲛⲏⲟⲩ	*coming*	آتٍ
ⲉ	*to*	إلى
ⲙⲁⲱⲥ	*ear*	أُذُن

ⲱ ⲛⲓⲙ ⲛⲁⲓ

يُنطق أونيم ناى

من ألحان القيامة

♩ = 90

التوزيع الموسيقي: جورج بامبراس

𝄲: علامة تعني الحضض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكروتون).

٦- لحن: ⲁⲙⲏⲛ ⲑⲟⲛ ⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲛ
وينطق بالعربية: آمين تـــون ثانـاتون

+ يقوله كل الشعب في القداس الإلهي الباسيلي أو الغريغوري أو الكيرلسي بعد الرشومات.

+ ونصه في كتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٩٤.

لغة اللحن:

اللحن كل مفرداته باللغة اليونانية.

المناسبة التي يقال فيها اللحن:

هذا اللحن يقوله كل الشعب في القداس الإلهي، أثناء تحول الخبز والخمر إلى جسد ودم والذي يُعرف "بسر الألوخية"، أو "سر الإفخارستيا"، أو "سر التناول". والذي أسسه السيد المسيح إذ قال «إن لم تأكلوا جسد إبن 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 وخمر، بل جسد ودم حقيقي ليسوع المسيح إبن إلهنا الذي مات، وقام، وصعد إلى السموات، لذا يصرخون بهذا اللحن قائلين: «آمين بموتك يا رب نبشر، وبقيامتك المقدسة، وصعودك إلى السموات نعترف».

لذا يجيء اللحن ممتلىء 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 الأفخاريستيا - «ثم سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون». (مر ١٤: ٢٦).

والمعروف حسب التقليد أن الرب كان يتقن جداً حفظ المزامير والمعتقد أنه هو الذي كان يتلو المزمور والتلاميذ يجاوبون هليلويا، وذلك بعد أن عمل "سر الإفخاريستيا" أو "سر الشكر" وسلمه لتلاميذه الأطهار.

أسلوب أدائه:

هذا اللحن يؤديه كل الشعب بروح واحدة، وإيمان واحد، فقد إستلمت الكنيسة منذ البدء أن تسبح وتصلى بحرارة، فى نهاية كل إفخارستيا من أجل مجئ الرب، وهذا واضح جداً فى صلوات الإفخارستيا المسجلة فى "الديداخى" أو "تعليم الرسل".

ومجئ الرب يتحقق فعلاً فى كل إفخارستيا، لذلك كانت الإفخارستيا فى الكنيسة الأولى بالنسبة للمؤمنين الحارين بالروح، ساعة تسبيح و إبتهاج قلبى لا يوصف، يمتد تأثيرها إلى بيوتهم، إذ يقول سفر الأعمال:

«وإذ هم يكسرون الخبز (مائدة الأغابى) فى البيوت كانوا يتناولون الطعام بإبتهاج وبساطة قلب مسبحين الله ولهم نعمة لدى جميع الشعب». (أع٢ :٤٦).

وبذلك السر المنطوى فى ممارسة وصية الرب «إصنعوا هذا لذكرى» بإقامة سر عشاء الرب بإستمرار وبمداومة ذكر الرب، إتحدت الجماعات الأولى فى جسد المسيح وأدركت سر الفداء، لذا بقوة وفاعلية لا توصف، كانوا يعلنون تسبيح إيمانهم قائلين «آمين آمين، طون ثاناطون، بموتك يا رب نبشر». فكان الرب من جهته يكمل وعده «وكان الرب كل يوم يضم إلى الكنيسة الذين يخلصون». (أع٢ :٤٦).

ولا يستخدم الناقوس أوالمثلث فى أداء هذا اللحن لأن كل الشعب يكون فى حالة تضرع تجعله رافعاً يديه نحو السماء معلناً إستعداده الكامل للإعتراف بموت وقيامة السيد المسيح، ولأن قوة اللحن الصادر من عمق قلب الشعب، سوف تجرف فى طريقها أى آلة موسيقية مهما كانت قوة الصوت الصادر منها.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

اللحن من مقام "هزام" وهو مقام معروف بالحزن، والعجيب أنه فى هذا اللحن قد تحول فى أفواه كل جمهور الشعب - الصارخ بحرارة روحية، من عمق القلب - إلى قوة مبهجة، ربما لا يستطيع أعظمُ مؤلف موسيقى أن يصيفها من المقام الكبير "Major Scale".

أما سرعة اللحن فهى نشيطة، تقدر بحوالى "١٠٠ نبضة" فى الدقيقة، وإبطاء سرعة اللحن عن هذا المقدار كثيراً، يُفقده أحاسيس القوة والحماس المعبرة عن صدق آباء أولين، كان تسبيحهم بهذا اللحن هو إضراماً لنار متأججة فى قلوبهم، يدفع لظاها كل الشعب لكى يبشروا بموت من مات عنهم.

الشرح والتأمل:

فى القداس الإلهى، عندما يمسك الكاهن بين يديه الخبز، يمر فى أذهان الشعب، شريط الذكريات ... السيد المسيح يجلس فى العلية ... يمسك بيده خبزاً ... وحوله تلاميذه وهم يمثلون البشرية كلها. منهم المندفع المعترض دائماً مثل بطرس. ومنهم المتشكك دائماً مثل توما، وفجأة يكسر المسيح الخبز. ويعطيهم جميعاً قائلاً «خذوا هذا هو جسدى الذى يبذل عنكم إصنعوا هذا لذكرى...».

إيه يا رب !! ألم يستطع «بطرس» المعترض دائما أن يحتج قائلاً : «إن هذا خبز!! فكيف يكون هو جسدك يا رب»؟... لماذا سكت "توما" الذى يشك فى كل شئ، والذى شك فى القيامة المجلنة. وطلب أن يضع إصبعه فى أثر المسامير لكى يؤمن.

لابد أنهم جميعاً رأوا الخبز يتحول إلى جسد، والخمر يتحول إلى دم. لذا تحجرت فى أفواههم كل كلمات الشك فسبحوا وخرجوا إلي جبل الزيتون. (مر١٤: ٢٦).

لذلك يصرخ الشعب كله مسبحين كالتلاميذ قائلين : "آمين آمين بموتك يارب نبشر"، ويكون تسبيحهم هذا من مقام "هزام" ذلك المقام الحزين. لكن الذى حول الخبز إلى جسد ألا يستطيع أن يحول الحزن إلى قوة. القوة التى ستجعل كل الشعب يصرخ مسبحاً، فيخرج مبشراً بموت المسيح معترفاً بقيامته المقدسة وصعوده إلى السموات.

تعتقد بعض الكنائس، أن التحول من خبز إلى جسد، ومن خمر إلى دم، يتم عند قول الكاهن : "لأن هذا هو جسدى" و"لأن هذا هو دمى". إلا أن الكنيسة القبطية تعتقد أن التحول يتم عند حلول الروح القدس، وذلك فى الصلاة السرية للكاهن عندما يصلى ساجداً قائلاً :

«نسألك أيها الرب إلهنا نحن عبيدك الخطاة، ليحل روحك القدوس علينا وعلى هذه القرابين الموضوعة ويطهرها وينقلها ويظهرها قدساً لقديسيك». وهذا التحول ليس غريباً، لأن «إيليا» النبى أيضاً صرخ قائلاً :

«إستجبنى يا رب إستجبنى ليعلم هذا الشعب أنك أنت الرب الإله وأنك حولت قلوبهم رجوعاً. فسقطت نار الرب وأكلت المحرقة والحطب والحجارة والتراب ولحست المياه التى فى القناة». (١ملو ١٨: ٣٧).

لذا يقول القديس "إمبروسيوس" فى كتابه عن الأسرار :

«إذا كان كلام الناس قد وُجد كفؤاً لتمطر السماء ناراً، فكيف لا يستطيع قول المسيح أن يبدل العناصر. فقد قرأت له أنه قال للكائنات كونى فكانت... إذاً فكلام

الرب الذى قدر أن يصنع من العدم ما لم يكن له وجود، ألا يستطيع أن يبدل الأشياء الموجودة؟».

ولذا قال أيضاً ذهبى الفم:

«إن الذى صنع هناك هذه الأسرار فى ذلك العشاء، هو يصنعها الآن أيضاً، وما نحن سوى قائمين برتبة الخدام ولكن هو الذى يقدسها ويحولها فى الحقيقة».

كما قال أيضاً:

«والآن يحضر المسيح مزيناً هذه المائدة، لأن الذى زين تلك، هو أيضاً الآن يزين هذه، لأن ليس بإنسان الذى يعتنى بأن تصير الموضوعات جسد المسيح ودمه، بل المسيح نفسه الذى صُلب لأجلنا. الكاهن يقف متمماً الشكل، ويقدم الطلبة ناطقاً تلك الكلمات، أما النعمة والقوة فهى لله الذى يفعل كل شئ».

وقال القديس "تيطس" تلميذ ذهبى الفم فى إحدى رسائله:-

«إن القرطاس المركب من بردى وغرى يدعى قرطاساً ساذجاً، وإذا ما إقتبل توقيع الملك، فيسمى أمراً خطيراً محترماً. فهكذا نفطن فى الأسرار الإلهية، فإنها قبل توسل الكاهن، وقبل إنحدار الروح القدس، نقول أن الموضوع خبزاً ساذجاً وخمراً مشاعاً، وأما بعد تلك الدعوة الرهيبة وحلول الروح الحى الصالح المسجود له، نؤمن ونعترف أن الموضوعات على المائدة المقدسة ليست هى خبزاً ولا خمراً مشاعاً أيضاً، بل جسد المسيح إله الكل ودمه المطهر من كل دنس لمن يتناولهما بخوف وشوق».

وقديماً كانت العادة أن يُسدل ستر الهيكل أثناء حلول الروح القدس، كذلك عند قراءة قانون الإيمان، وكذلك عند الإعتراف والتناول. ولا زالت هذه العادة موجودة عند كثير من الكنائس الشرقية. أما كنيستنا القبطية فقد ألغتها الآن.

ومن المعروف أنه بعد حلول الروح القدس لا يجوز رشم علامة الصليب بيد الكاهن أو بصليبه على الجسد أو الدم.

وعودة إلى هذا اللحن، الذى أشعر أنه قد صاغه كل الشعب بالروح عندما أدركوا للحظة، هذا السر العظيم الذى حول الخبز إلى جسد، والخمر إلى دم زكى، فصرخوا معاً بنفس واحدة وروح واحدة: «آمين تون ثاناتون».

لأنه لايستطيع أعظم ملحن، أن يصيغ لحناً بهذه القوة، من مقام حزين بخمس نغمات فقط.

فالتحليل الموسيقى لهذا اللحن يتلخص فى الآتى :

+ أبسط ميزان موسيقى ٤/٢

+ أبسط أشكال إيقاعية

+ أقل عدد من النغمات (خمسة)، أى أن السلم الموسيقى لم تكتمل نغماته السبع.

+ لا يوجد إستغلال للمساحات الصوتية، فلا يوجد نغمات فى منطقة القرارات الخفيضة، أو منطقة الجوابات الحادة.

+ لا يوجد أى تحولات مقامية.

+++ لذا يأتى السؤال... من أين جاءت القوة لهذا اللحن؟ ومن أين جاءت 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 الخبز المكسور والموضوع فى الصينية، هو جسدك المقدس، وهذا الخمر المسكوب فى الكأس، هو دمك المسفوك على عود الصليب.

ويا إلهى... يا من وضعت فى أفواه شعبك جمراً، فصرخوا بهذا اللحن قائلين : «آمين تون ثاناتون»، حرك مشاعرى المتجمدة لكى أصيغ لك ترنيمة جديدة، لأننى كثيراً ما أمسك بأوتارى والنغمات تترقرق فى خيالى بلا حصر، والإيقاعات تدب فى كيانى بأشكالها العديدة، والموازين تتغير أرقامها بلا نهاية والمقامات تتبدل أمامى من المشارق إلى المغارب... ولكن الأوتار لا تطاوعنى... إنها عنيدة ، تنتظر دائما حتى يأتى روحك القدوس ليصنع من الأكل أكلاً، ومن الجافى حلاوة، أريد أن روحك القدوس يحرك أوتارى الخرساء فتنطق كما نطق الشعب بأكمله عندما أدركوا السر المقدس قائلين : «آمين تون ثاناتون».

لحن ... آمين بموتك يارب نبشر

ⲁⲙⲏⲛ ⲁⲙⲏⲛ ⲁⲙⲏⲛ : ⲧⲟⲛ ⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲛ ⲥⲟⲩ ⲕⲩⲣⲓⲉ ⲕⲁⲧⲁⲅⲅⲉ- ⲗⲟⲙⲉⲛ : ⲕⲉ ⲧⲏⲛ ⲁⲅⲓⲁⲛ ⲥⲟⲩ ⲁ- ⲛⲁⲥⲧⲁⲥⲓⲛ ⲕⲉ ⲧⲏⲛ ⲁⲛⲁⲗⲏⲯⲓⲛ ⲥⲟⲩ ⲏⲧⲏⲥ ⲟⲩⲣⲁⲛⲓⲥ ⲥⲉ ⲟⲙⲟⲗⲟⲅⲟⲩⲙⲉⲛ .	آمين آمين آمين بموتك يا رب نبشر وبقيامتك المقدسة وصعودك إلى السموات نعترف .
ⲥⲉ ⲉⲛⲟⲩⲙⲉⲛ ⲥⲉ ⲉⲩⲗⲟⲅⲟⲩⲙⲉⲛ ⲥⲓ ⲉⲩⲭⲁⲣⲓⲥⲧⲟⲩⲙⲉⲛ ⲕⲩⲣⲓⲉ : ⲕⲉ ⲇⲉ ⲟⲙⲉⲟⲁ ⲥⲟⲩ ⲟ ⲑⲉⲟⲥ ⲏⲙⲱⲛ .	نسبحك نباركك نشكرك يارب ونتضرع إليك يا إلهنا.

Glossary

Coptic	English	Arabic
ⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲛ ى	*death*	موت
ⲕⲩⲣⲓⲉ ى	*O Lord*	يا رب
ⲕⲁⲧⲁⲅⲅⲉⲗⲟⲙⲉⲛ	*we proclaim*	نبشّر
ⲁⲛⲁⲥⲧⲁⲥⲓⲛ ى	*resurrection*	قيامة
ⲁⲛⲁⲗⲏⲯⲓⲛ ى	*ascention*	صعود
ⲧⲏⲥ ⲟⲩⲣⲁⲛⲓⲥ ى	*the heavens*	السمواتِ
ⲟⲙⲟⲗⲟⲅⲟⲩⲙⲉⲛ ى	*we confess*	نعترف
ⲉⲛⲟⲩⲙⲉⲛ ى	*we praise*	نسبّح
ⲉⲩⲗⲟⲅⲟⲩⲙⲉⲛ ى	*we bless*	نبارك
ⲉⲩⲭⲁⲣⲓⲥⲧⲟⲩⲙⲉⲛ	*we thank*	نشكر
ⲇⲉⲟⲙⲉⲟⲁ ى	*we entreat*	نتضرّع

ⲁⲙⲏⲛ ⲧⲟⲛ ⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲛ

يُنطق آمين تون ثاناتون

من ألحان القداس الإلهي

♮: علامة تعني المختص غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية أميكرونون).

التدوين الموسيقي: جورج مارديني

٧- لحن: ⲁⲣⲓⲯⲁⲗⲓⲛ
وينطق بالعربية: أريبسالين

+ وهى إبصالية[1] واطس للثلاثة فتية القديسين (رومية).
+ ويقال فى تسبحة نصف الليل بعد الهوس الثالث.
+ ونصه بكتاب الإبصلمودية المقدسة السنوية بصفحة ٥٢.

نبذة عن نشأة الألحان والأوزان فى الكنيسة الأولى:

توجد أعمال خالدة أخصبت الكنيسة بالأشعار، كأعمال القديس "غريغوريوس النزينزى" الذى ألف أكثر من أربعمائة قصيدة شعرية موزونة، بعضها مهيأ للتسبيح، ولكن معظمها لم يأخذ طريقه للإستعمال فى الكنيسة وذلك بسبب عمقها وصعوبة أوزانها.

ومن قبله جاء «سينوسيوس القيرنى» الذى ولد فى مدينة قيرين (مسقط رأس القديس مرقس الرسول)، ثم أختير أسقفاً على الخمس المدن ونجح فى رعاية بلده وألف أشعاراً وألحاناً موهوبة.

إنه أول من وضع لحناً عن المسيح ينشد على القيثارة، وهذا الأسقف ليبى.

وبظهور القديس "أفرآم السريانى" المسمى بـ "قيثارة الروح القدس"، دخلت الألحان الكنيسة فى الشرق عصراً جديداً من الخصب الروحى.

والقديس أغسطينوس يخبرنا فى إعترافاته أن كنائس ميلانو كانت أول من إستخدم الألحان على طريقة الكنيسة الشرقية فى أيام الملكة يوستينا التى اضطهدت القديس أمبروسيوس (٣٨٦م).

والقديس إيلارى الذى من بواتية الذى تنيح سنه ٣٨٦م ، كان أول مؤلف رسمى للألحان اللاتينية وواضع أسسها فى الكنيسة اللاتينية.

ومن بعده "إمبروسيوس" الذى أخصب اللحن اللاتينى، وبمثابة أفرآم فى الشرق، فالقديس "إمبروسيوس" أمير اللحن اللاتينى.

---

(١) إبصالية Psali : هي من الفعل اليوناني ψαλλω أي يرتل أو يلعب بأصابعه على آله وتريه. والإبصالية أشعار موزونه قبطيًا ومقفاه صوتيًا كالشعر لتمجيد الرب وغالبًا ما تكون مرتبه على الحروف الهجائية.

والتسابيح الشعرية فى السريانية متأثرة بالطريقة اليهودية، كما يبدو هذا التأثير واضحاً فى بعض أنواع التسابيح القبطية فى الأبصلمودية المقدسة السنوية.

ولكن ألحان "أفرآم" أقرب إلى الحزن والندم وتذكر العذاب الآتى أكثر منها إلى بهجة الخلاص والعزاء ورجاء المجد الآتى.

وقد خلف القديس «أفرآم» فى تأليف الألحان الشعرية «إسحق الأنطاكى» فى منتصف القرن الخامس وكذلك «يعقوب السروجى» فيما بين النهرين (٥٢١م).

وقد تحقق العلماء من أن الأوزان الموسيقية للتسابيح المصرية القديمة مماثلة للأوزان الموسيقية فى التسابيح العبرية وخصوصاً فى التسابيح الشعبية العامة.

وجاء من بعده العالم اليهودى، (١٨١٥-١٨٨٠) "Samueel Naumbourg" الذى ألف كتاباً عن "ألحان إسرائيل" حقق فيه التشابه الكبير بين ألحان الكنيسة وألحان إسرائيل.

لغة وقصة اللحن:

فى الحقيقة نلاحظ أنه فى معظم الأحوال التى كان ينعم فيها الله بحلول روحه القدوس على الأنبياء أو الناس العاديين، كانوا يتكلمون كلام الله على صورة شعر موزون وينطقونه بقوة الإلهام كنشيد أو تسبيح وهم ممتلئين من الروح، كتسبحة «موسى» مع بنى إسرائيل بعدما عبروا البحر الأحمر، وهى غنية بالمعانى السرية التى تشير إلى نجاة الكنيسة من العالم.

كذلك نشيد موسى فى وداعه الأخير لبنى إسرائيل عند قرب موته، وهى من الأناشيد الثمينة جداً التى مطلعها :-

«إنصتى أيتها السموات فأتكلم، ولتسمع الأرض أقوال فمى، يهطل كالمطر تعليمى، ويقطر كالندى كلامى، كالطل على الكلأ ، كالوابل على العشب. إنى باسم الرب أنادى، أعطوا عظمة لإلهنا...» (تث٣٢ :١-٣).

ونشيد دبورة قاضية إسرائيل الذى قدمته كتسبيح بصوت ترنيم مع آلة موسيقية، الذى مطلعه :-

«أنا أنا للرب أترنم أزمر للرب إله إسرائيل- إستيقظى إستيقظى يا دبورة إستيقظى إستيقظى وتكلمى بنشيد». (قض ٥ :٣و١٢).

ومن كلمات هذا النشيد نلمح أن دبورة كانت تتكلم تحت تأثير الروح القدس.

فالجسد كان فى شبه نوم، لكن روحها كانت فى يقظة ووعى.

وبقية الأسفار الشعرية وبالأخص : سفر المزامير كله وسفر نشيد الأنشاد كله وبعض النبوات الهامة التى لأشعياء النبى. يظهر فيها كيف يخضع الوزن الشعرى للإلهام المباشر وتتمشى النبوة مع النشيد ويرتفع الغناء والتسبيح إلى حالة وحى ونطق بالروح القدس.

والإبصالية عموماً هى ترتيلة موزونة ومقفاه صوتياً كالشعر. وهى بخلاف الهوسات لأن الهوس هو المزمور بنفس كلماته و بدون أى تعديل شعرى أو وزن لفظى. وغالباً ما تكون أوائل الأرباع (أى كل أربع شطرات) مرتبة على الحروف الهجائية.

وطريقة ترتيل الإبصالية تختلف عن طريقة ترتيل الهوسات، فالهوسات طريقتها ثابتة سنوية، أما الإبصالية فنغمتها تختلف مرتين كل أسبوع : فيوم الأحد والإثنين والثلاثاء لها نغمة قصيرة وتسمى اصطلاحاً "آدام"، ويوم الأربعاء والخميس والجمعة والسبت لها نغمة مطولة وتسمى «واطس».

وكذلك أيضاً تكون هناك للإبصالية نغمة سنوى وأخرى كيهكى وثالثة فرايحى فى الأعياد.

و "أربيسالين" هذه، هى إبصالية واطس إستوحاها المعلم «سركيس» من قصة الثلاثة فتية القديسين "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو" اللذين أبوا أن يخروا ويسجدوا للتمثال الذى نصبه "نبوخذ نصر الملك" وقد كان تمثالاً عظيماً من الذهب طوله ستون ذراعاً، وعرضه ست أذرع. وكان قد أصدر الملك أمراً بأن كل إنسان يسمع صوت القرن والناى والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف أن يخر ويسجد لتمثال الذهب. ومن لا يخر ويسجد فإنه يُلقى فى وسط أتون نار متقدة.

ولأن هؤلاء الثلاثة فتية القديسين أبوا أن يسجدوا للتمثال، لأن «للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد». لذا إمتلأ نبوخذ نصر غيظاً وأمر أن يوثقوا الثلاثة فتية فى سراويلهم وأقمصتهم وأرديتهم ولباسهم ويلقوهم فى وسط أتون النار المتقدة بعد أن يحموا الأتون سبعة أضعاف أكثر مما كان معتاداً أن يُحمى. حتى أن لهيب النار قتل الرجال الذين رفعوا "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو".

وبعد أن ألقوا فى الأتون بدأ الملك ينظر إلى الأتون متحيراً، إذ وجد أربعة رجال محلولين يتمشون فى وسط النار وما بهم ضرر. ومنظر الرابع شبيه بإبن الآلهة. فأمر بأن يخرجوا من الأتون وبارك إلههم الذى أنقذهم من النار (دانيال٣ :١).

ومؤلف هذه الإبصالية، كان مقتدراً فى اللغتين، القبطية واليونانية، وقد صاغها مرتبةً على الحروف الأبجدية اليونانية إذ رأى عزاءً وقوةً وبركةً فى هذه القصة، كتب ولحن الإبصالية قائلاً:

«رتلوا للذى صلب عنا وقبر وقام وأبطل الموت وأهانه، سبحوه وزيدوه علواً... هلموا إلينا أيها الثلاثة فتية الذين المسيح إلهنا رفعهم وأنقذهم من إبليس، سبحوه... فها هوذا عمانوئيل فى وسطنا يا ميصائيل "ميشخ" تكلم بصوت التهليل، سبحوه...». ويبدأ بعد ذلك فى توجيه الدعوة للجميع بأن يسبحوا الرب ويباركوا إسمه لأنه ليس إله آخر يستطيع أن ينجى هكذا.

والعجيب هنا أنه لم تقتصر الدعوة فى التسبيح للملائكة وقوات الرب الذين أنشأهم فقط، بل إلى الشمس والقمر والنجوم، وإلى الأمطار والأندية، إلى السحب والأهوية والأنفس والأرواح والبرد والثلج والحرارة، إلى الليالى والأيام والنور والظلمة والبروق، إلى الأشجار وكل ما ينبت فى الأرض وكل ما يدب فى المياه والجبال والغياض، البحار والأنهار والطيور أيضاً يطلب أن تسبح وتبارك وتعطى مجداً أيضاً وكذلك الجليد والثلج والبهائم والوحوش.

وهذا ليس بعجيب أن يطلب من الطبيعة الصامتة أن تسبح، فلقد سبق داود النبى أن دعاها هو أيضاً لأن تشارك التسبيح فى مزمور المئة والثامن والأربعين.

وإذا كان "نبوخذ نصر" الملك، قد بدّل إستخدام الآلات الموسيقية التى عملت لتسبح الله، فجعل صوت القرن والناى والعود والرباب والسنطير والمزمار هو دعوة للسجود لآلهة مصنوعة بأيدى البشر. هذه التى سبح بها داود النبى كل حين. لذا ليس غريباً أن يستنبط القديسون من قصة الثلاثة فتية، أن هذه النار تعرف خالقها وتطيعه وتسبحه فلقد أمر النار المحرقة المحماة سبعة أضعاف أن لا يكون لها قوة، على أجسام "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو"، وشعرة من رؤوسهم لم تحترق، وسراويلهم لم تتغير، ورائحة النار لم تأتى عليهم.

حقاً إن النار تعرف خالقها وأما شعب الله فلا يعرفه، كقول أشعياء النبى: «الثور يعرف قانيه والحمار معلف صاحبه أما إسرائيل فلا يعرف، شعبى لا يفهم» (أش١ :٢).

المناسبة التى يُقال فيها اللحن:

تقال هذه الإبصالية فى تسبحة نصف الليل بعد الهوس الثالث بألحانه الطويلة

الممتدة النغمات، المتعدد الجمل الموسيقية، المتغير المقامات. فتجيء "أريبسالين" بلحن سريع، قصير، نغماته مقتضبة، له جملة موسيقية ثابتة، من مقام موسيقى واحد، متكررة فى كل "بيت شعرى". وهذا يؤكد الوعى الموسيقى الكامل للكنيسة القبطية، عند وضعها لترتيب وتعاقب الألحان، لذا فقد كانت حريصة كل الحرص، أن الألحان الطويلة المتعددة الجمل الموسيقية، تعقبها ألحانٌ لها جملة موسيقية ثابتة متكررة، فيحدث التوازن السمعى. وهذا الأسلوب يلجأ إليه كبار الموسيقيين العالميين عند إعداد "الريبرتوار" "Repertoire"

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

"إريبسالين" لا يتعدى كونه جملة موسيقية واحدة من مقام "عجم" وفى ميزان رباعى وتتكون كل جملة من ثماني موازير "Bars" والجملة تتكون من عبارتين متساويتين كلٍ منهما تحوى أربع موازير :

العبارة الأولى تتخذ شكل السؤال، والثانية تتخذ شكل الإجابة على السؤال، وتكون الإجابة ممتزجة بمردٍ ثابت هو "هوس إيروف آرى هؤو تشاسف" أى "سبحوه وزيدوه علواً".

والجملة عادة ما تبدأ من الضغط الضعيف السابق "Up Beat" والذى يسمى "بالأناكروز" أو "الليفارى". وإستخدام الضغط الضعيف هذا مناسباً لبداية الجملة إذ يعطى الإحساس بصورة الرجال وهم يرفعون "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو" ليلقوا بهم فى الأتون.

والجملة الموسيقية فى هذا اللحن هى مثال حى للجملة الموسيقية العلمية من حيث عدد الموازير وتساوى السؤال (العبارة الأولى منها) مع الجواب (العبارة الثانية منها)، ومن حيث العذوبة والبساطة إذ أنها تعلق بالأذن فيظل يرددها الإنسان دون أن يتسرب إليه الملل.

وفى هذا اللحن "أريبسالين" تتكرر هذه الجملة الموسيقية أربعة وعشرون مرة وكل مرة تختتم بالمرد الثابت : هوس إيروف....

ولقد إعتادت الكنيسة فى مثل هذه الألحان على نظام "المرابعة" بين "الخورس" أو مجموعة المسبحين الذين يقفون على يمين المذبح «قبلى» والذين يقفون عن يسار المذبح "بحرى". ويتم نظام المرابعة فى هذا اللحن كل ربعين ويكون المرد هو الجزء

الثابت المشترك بينهم، وكذلك آلة الناقوس و المثلث.

الشرح والتأمل:

إن تسبحة الثلاثة فتية القديسين هى تسبحة الخليقة كلها، تقودها الكنيسة كمنظر فى الأبدية حيث نهاية كل شئ، وحينما ترتلها الكنيسة، تجمع فى منظر واحد وجودها الحاضر الزمنى المؤلم ووجودها فى الأبدية السعيدة.

فهى بالرغم من وجودها فى وسط أتون نار العالم المهلكة. إلا أنها محفوظة بواسطة إبن الله، وليس لقوة النار سلطان عليها، فسعيرها تسعة وأربعين ذراعاً، إلا أن لهيبها جازته كالندى اللطيف. وهكذا تعيش الكنيسة وفق رموز هذه التسبحة، معلنة سر إمكانية تجليها فوق الألم، وسر الملكوت الذى تعيشه على الأرض.

وإذ تؤمن أن العالم قد أخضع تحت رجليها بقوة الصليب، كما أخضعت النار تحت أرجل الفتية الثلاثة بسر قوة الرابع بينهم، فهى تبدأ تسبح، وكأنما قد أعطى للكنيسة مجد آدم الأول، وسلطانه على الخليقة فى شخص يسوع المسيح، الذى دُفع له كل سلطان مما فى السموات وما على الأرض، وحينئذ تهتف بالمخلوقات جميعها واحدةً فواحدة، ليشترك الكل معها:

«سبحوه، مجدوه، زيدوه علواً إلى الأبد»، كإستعلان مسبق للخليقة الجديدة بسمائها الجديدة وأرضها الجديدة.

إن لحن "أريبسالين" هذا الذى يصاحب أداءه الناقوس والمثلث ليزداد بهجة فوق بهجته هو لحنٌ سريعٌ لا يعتمد على الإطناب النغمى، إنما يعتمد على الجملة الموسيقية الثابتة المدمجة، التى تعتمد على جمالها وعذوبتها والتى رغم أنها تتكرر أربعة وعشرون مرة متتالية إلا أنه لا يستطيع أحد أن يشرد بذهنه بعيداً عنها أو أن يتململ عند سماعها، إنما بتكرارها تلتصق أكثر بالأذن وبإعادة تكرارها تلتصق بالقلب وبالتأمل فى معانيها يلتصق الإنسان بالله.

إن إحساساً جميلاً ينتابنى عندما أسبح بهذا اللحن بتكراراته ومرداته مع الشمامسة، هو أننى مع كل إعادة للجملة أرتفع بمشاعرى درجةً وهكذا أتدرج بمشاعرى إلى فوق كقول داود النبى: «لأنى كنتُ أمر مع الجماع أتدرج معهم إلى بيت الله بصوتِ ترنمٍ وحمدٍ جمهورٍ معيّدٍ» (مز٤٢: ٤).

إن الآباء الأولين أدركوا قيمة الترديد والتكرار فى إصعاد المشاعر بتدرج إلى

السماء. لذا فى جميع صلوات وتسبيحات الكنيسة نجد هذا التكرار فى الجمل اللحنية وأيضاً فى الجمل الإنشائية.

إن الترديد والتكرار. غير أنه يرفع المشاعر بتدرج إلى السماء، فهو يثبت المعانى فى القلب ويحفر كلام الله فى العقل الباطن فيتكلم الفم من فضلة القلب، ولذا نجد أن كلمة "كيريه إليسون" تتكرر عشرات المرات بألحان مختلفة عبر الصلوات.

إن "أربيسالين" بأرباعه الأربعة والعشرين هو نموذج رائع للحن البسيط الذى بتكراره ترتفع المشاعر ويتنقى القلب.

+ يا إلهنا، إله "شدرخ" و"ميشخ" و"عبدنغو". يا من نجيتهم من أتون النار المتّقدة فلم تمس النار أجسادهم. نجنا نحن أيضاً من نار التجربة المحرقة التى لفحت عروس النشيد فصرخت «لا تنظرن إلىّ لكونى سوداء لأن شمس التجارب قد لوحتنى» (نش١ ٦).

وإذا سمحت لشمس التجربة أن تلفحنا، فلتنزل إلينا كما نزلت مع الثلاثة فتية القديسين، وكنت معهم، فنجيتهم من أتون النار المتّقد. وليكن صوتك فى داخلنا ليطفىء لهيب النار.

ويا إله الثلاثة فتية، يا من طأطأت السموات، ونزلت معهم إلى الأتون لترفعهم فأنقذتهم من إبليس، إنزل إلى تواضعنا وإرفعنا لكى نسبحك معهم بلا فتور قائلين: "أربيسالين".

ⲙⲡⲓⲯⲁⲗⲓⲛ ⲉⲫⲛⲉⲧⲁⲧⲁϣϥ : ⲉⲃⲏⲣⲏ ⲉϫⲱⲛ ⲟⲩⲟⲥ ⲁⲩⲕⲟⲥϥ : ⲁϥⲧⲱⲛϥ ⲁϥⲕⲱⲣϥ ⲙⲙⲟⲩ ⲁϥϯⲱⲟϥ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲥⲟⲩⲟ̀ ⲃⲁⲥϥ .

رتلوا للذى صُلب عنا وقبر وقام وأبطل الموت وأهانه سبحوه وزيدوه علواً .

ⲃⲱⲱ ⲙⲡⲓⲣⲱⲙⲓ ⲙⲡⲁⲗⲉⲟⲥ : ⲟⲩⲟⲥ ϫⲱⲗⲥ ⲙⲡⲓⲃⲉⲣⲓ ⲉⲩϫⲗⲉⲟⲥ : ⲟⲩⲟⲥ ⲉⲃⲱⲛϯ ⲉⲙⲉⲩⲁⲉⲗⲉⲟⲥ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲥⲟⲩⲟ̀ ⲃⲁⲥϥ .

اخلعوا الانسان العتيق والبسوا الجديد الفاخر واقتربوا إلى عظم الرحمة سبحوه وزيدوه علواً .

Ϯⲉⲛⲟⲥ ⲛⲛⲓϫⲣⲓⲥⲧⲓⲁⲛⲟⲥ : ⲛⲓⲡⲣⲉⲥⲃⲩⲧⲉⲣⲟⲥ ⲕⲉ ⲇⲓⲁⲕⲟⲛⲟⲥ : ⲙⲁⲱⲟⲩ ⲙ̀ⲡ̅ⲛ̅ⲁ̅ ϫⲉ ⲟⲩⲥⲓⲕⲁⲛⲟⲥ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲥⲟⲩⲟ̀ ⲃⲁⲥϥ .

ياجنس المسيحيين القسوس والشمامسة أعطوا مجداً للرب لأنه مستحق سبحوه وزيدوه علواً .

ⲇⲉⲩⲧⲉ ⲥⲁⲣⲱⲛ ⲱ ⲡⲓⲱⲟⲩⲧ ⲛⲁⲗⲟⲩ : ⲉⲧⲁ ⲡ̅ⲭ̅ⲥ ⲡⲉⲛⲛⲟⲩϯ ⲟⲗⲟⲩ : ⲁϥⲛⲁϩⲙⲟⲩ ⲉⲃⲟⲗϩⲁ ⲡⲓⲁⲓⲁⲃⲟⲗⲟⲩ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲥⲟⲩⲟ̀ ⲃⲁⲥϥ .

هلموا إلينا أيها الثلاثة فتية الذين المسيح إلهنا رفعهم وأنقذهم سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲉⲟⲃⲉ ⲡⲉⲕⲛⲟⲩϯ ⲩⲁⲥⲓⲁⲥ : ϧⲣⲉϥϯ ⲛⲉⲧⲉⲣⲭⲉⲥⲓⲁⲥ : ⲁⲙⲱⲟⲩ ⲱⲁⲣⲱⲛ ⲇⲛⲁⲛⲓⲁⲥ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲥⲟⲩⲟ̀ ⲃⲁⲥϥ .

من أجل إلهك ماسيا المانح الإحسان هلم إلينا يا حنانيا سبحوه وزيدوه علواً .

ⲍⲏⲗⲱⲧⲉ ⲁⲍⲁⲣⲓⲁⲥ : ⲉⲥⲡⲉⲣⲁⲥ ⲕⲉ ⲡⲣⲱⲓ ⲕⲉ ⲙⲉⲥⲓⲙⲃⲣⲓⲁⲥ : ⲙⲁⲱⲟⲩ ⲛ̀ⲧⲭⲟⲟⲩ ⲛ̀ⲧⲫⲧⲣⲓⲁⲥ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲥⲟⲩⲟ̀ ⲃⲁⲥϥ .

ياعزاريا الغيور عشية وبكرة والظهيرة اعطِ مجداً لقوة الثالوث سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲏⲡⲡⲉ ⲅⲁⲣ ⲓⲥ Ⲉⲙⲙⲁⲛⲟⲩⲏⲗ : ⲉⲓ ⲧⲉⲛⲱⲙⲓ ⲱ Ⲙⲓⲥⲁⲏⲗ : ϫⲁϫⲓ ⲇⲉⲛ ⲟⲩϫⲱⲙ ⲛ̀ⲟⲉⲗⲏⲗ : ⲥⲱⲥ ⲉ̀ⲣⲟⲕ ⲁ̀ⲣⲓⲥⲱⲧⲟ̀ ⲃⲁⲥⲕ .

فها هوذا عمانوئيل فى وسطنا باميصائيل تكلم بصوت التهليل سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲑⲱⲟⲩⲧ ⲧⲛⲟⲩ ⲕⲁⲧⲁϫⲓⲛ ⲧⲏⲣⲟⲩ: ⲥⲁϫⲓ ⲛⲉⲙ ⲛⲓ̀ⲡⲣⲉⲥⲃⲩⲧⲉⲣⲟⲩ : ϫⲙⲟⲩ ⲉ̀Ⲡⲟ̅ⲥ ⲛⲉϥϫⲃⲏⲟⲩⲓ ⲧⲏⲣⲟⲩ : ⲥⲱⲥ ⲉ̀ⲣⲟⲕ ⲁ̀ⲣⲓⲥⲱⲧⲟ̀ ⲃⲁⲥⲕ .

اجتمعوا وثابروا جميعاً تكلموا مع القسوس سبحى الرب ياجميع أعماله سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲓⲥ ⲛⲓⲫⲏⲟⲩⲓ ⲥⲉⲥⲁϫⲓ ⲙ̀ⲙⲱⲟⲩ : ⲙ̀Ⲫⲏ ⲱⲁ ⲉ̀ⲃⲟⲏⲧ ⲙ̀ⲫⲟⲟⲩ : ⲱ ⲛⲓⲁⲥⲩⲉⲗⲟⲥ ⲉⲧⲁϥϫⲫⲱⲟⲩ : ⲥⲱⲥ ⲉ̀ⲣⲟⲕ ⲁ̀ⲣⲓⲥⲱⲧⲟ̀ ⲃⲁⲥⲕ .

ها السموات تنطق بمجد الله إلى هذا اليوم . ياأيها الملائكةالذين أنشأهم سبحوه .... .

Ⲕⲉ ⲛⲏⲛ ⲇⲩⲛⲁⲙⲓⲥ ⲧⲟⲩ Ⲕⲩⲣⲓⲟⲩ: ϫⲙⲟⲩ ⲉ̀ⲡⲉϥⲣⲁⲛ ⲧⲟⲩ ⲧⲓⲙⲓⲟⲩ : ⲡⲓⲣⲏ ⲛⲉⲙ ⲡⲓⲟⲩϩ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲥⲓⲟⲩ : ⲥⲱⲥ ⲉ̀ⲣⲟⲕ ⲁ̀ⲣⲓⲥⲱⲧⲟ̀ ⲃⲁⲥⲕ .

والآن ياقوات الرب باركوا اسمه الكريم أيتها الشمس والقمر والنجوم سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲗⲟⲓⲡⲟⲛ ⲛⲓⲙⲟⲩⲛϩⲱⲟⲩ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲙⲱϯ : ⲉⲧⲫⲏⲙⲓϫⲁⲧⲉ Ⲡⲉⲛⲣⲉϥ-ⲥⲱϯ:ⲭⲉ ϩⲟⲟϥ ⲡⲉ Ⲫϯ ⲛ̀ⲧⲉ ⲛⲉⲛ-ⲓⲟϯ : ⲥⲱⲥ ⲉ̀ⲣⲟⲕ ⲁ̀ⲣⲓⲥⲱⲧⲟ̀ ⲃⲁⲥⲕ .

وأيضاً أيتها الأمطار والأندية امدحى مخلصنا لأنه هو اله آبائنا سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲩⲁⲱⲟⲩ ⲙ̀Ⲡⲟ̅ⲥ ⲱ ⲛⲓⲃⲏⲡⲓ ⲉⲧⲙⲁ: ⲛⲓⲟϩⲟⲩ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲛⲓϥⲓ ⲛⲉⲙ ⲛⲓ-ⲡⲛⲉⲩⲙⲁ : ⲡⲓϫⲁϥ ⲛⲉⲙ ⲡⲓϫⲣⲱⲙ ⲛⲉⲙ ⲡⲓⲕⲁⲧⲙⲁ : ⲥⲱⲥ ⲉ̀ⲣⲟⲕ ⲁ̀ⲣⲓⲥⲱⲧⲟ̀ ⲃⲁⲥⲕ .

اعطى مجداً أيتها السحب معاً والرياح والأرواح والبرد والنار والحرارة سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲙⲧⲕⲧⲉⲥ ⲕⲉ ϩⲙⲉⲣⲉⲣⲱⲡⲉ : ⲫⲱⲥ ⲕⲉ ⲥⲕⲟⲧⲟⲥ ⲕⲉ ⲁⲥⲧⲣⲁⲡⲉ : ⲍⲉ ⲁⲟⲍⲁ ⲥⲓ ⲫⲓⲗⲁⲛⲑⲣⲱⲡⲉ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟⲩ ⲁⲣⲓⲉⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥⲩ .

أيتها الليالى والأيام أيضاً والنور والظلمة والبروق قائلين المجد لك يامحب البشر سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲍⲧⲗⲁ ⲕⲉ ⲡⲁⲛⲧⲁ ⲧⲁ ⲫⲧⲟⲙⲉⲛⲁ : ⲉⲛ ⲧⲏ ⲅⲏ ⲕⲉ ⲡⲁⲛⲧⲁ ⲧⲁ ⲕⲓⲛⲟⲙⲉⲛⲁ : ⲉⲓ ⲛⲓⲙⲙⲟⲩ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲧⲙⲟⲩ ⲛⲉⲙ ϩⲣⲧⲙⲟⲛⲁ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟⲩ ⲁⲣⲓⲉⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥⲩ .

أيتها الأشجار وجميع ما ينبت فى الأرض وكل ما يدب فى المياه والجبال والغياض سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲟⲧⲟⲉ ⲟⲛ ⲉⲙⲟⲓ ⲛⲁⲧⲭⲁⲣⲱⲟⲩ : ⲉⲡⲟⲉ ⲛⲟⲩⲣⲟ ⲛⲧⲉ ⲛⲓⲟⲩⲣⲱⲟⲩ : ⲛⲓⲁⲙⲁⲓⲟⲩ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲁⲣⲱⲟⲩ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟⲩ ⲁⲣⲓⲉⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥⲩ .

وأيضاً سبحى بغير فتور الرب ملك الملوك أيتها البحار والأنهار سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲡⲁⲓⲣⲏⲧ ⲁⲛⲟⲛ ⲧⲉⲛⲛⲁⲩ ⲉⲣⲱⲟⲩ : ⲙⲁⲣⲉⲛⲭⲟⲥ ⲛⲉⲙ ⲛⲁⲓ ⲱⲛ ⲧⲏⲣⲟⲩ : ⲉⲙⲟⲓ ⲉⲡⲟⲉ ⲛⲓⲉⲁⲗⲁⲏ ⲧⲏⲣⲟⲩ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟⲩ ⲁⲣⲓⲉⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥⲩ .

هكذا نحن إذ ننظر إليها لنقل مع هذه الموجودات جميعاً باركى الرب ياجميع الطيور سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲣⲱ ⲛⲛⲓⲡⲁⲭⲛⲏ ⲛⲉⲙ ⲛⲓϫⲓⲱⲛ : ⲕⲉ ⲕⲧⲏⲛⲱⲛ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲑⲏⲣⲓⲟⲛ : ⲉⲙⲟⲓ ⲉⲡⲟⲉ ⲧⲱⲛ Ⲕⲩⲣⲓⲱⲛ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟⲩ ⲁⲣⲓⲉⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥⲩ .

أيها الجليد والثلج والبهائم والوحوش باركى رب الأرباب سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲉⲙⲟⲓ ⲉⲡⲟⲉ ⲕⲁⲧⲁ ⲫⲧⲱⲙⲓ : ⲉⲣⲟⲩ ⲕⲉ ⲟⲩ ⲙⲏ ⲡⲁⲣⲁⲛⲟⲙⲓ : ⲱ ⲛⲓⲱⲏⲣⲓ ⲛⲧⲉ ⲛⲓⲣⲱⲙⲓ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟⲩ ⲁⲣⲓⲉⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥⲩ .

سبحوا الرب كما يليق به وليس كالمخالفين يأبناء البشر سبحوه وزيدوه علواً .

Ⲓⲙⲛ ⲕⲉ ⲇⲟⲍⲁ ⲱ Ⲡⲓⲥⲣⲁⲏⲗ : ⲓⲛⲓ ⲛⲁⲣⲣⲁⲥ ϩⲉⲛ ⲟⲩⲥⲙⲏ ⲛⲟⲉⲗⲏⲗ: ⲛⲓⲟⲩⲏⲃ ⲛⲧⲉ Ⲉⲙⲙⲁⲛⲟⲩⲏⲗ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲍⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥϥ .

Ⲩⲡⲉⲣⲉⲧⲱⲛ ⲛ̀Ⲫ† ⲛⲓⲙⲛⲓ : ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲯⲩⲭⲏ ⲛⲧⲉ ⲛⲓⲟⲙⲛⲓ : ⲛⲛⲉⲧⲟⲉⲃⲓⲟⲩⲧ ⲛ̀ⲣⲉϥⲙⲉⲓ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲍⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥϥ .

Ⲫ† Ⲡⲁⲛⲟⲩ† ⲉⲩⲱ : ⲡⲉⲧⲉⲛⲣⲉϥⲥⲱ† ⲉⲕ ⲧⲟⲛ ⲁ̀ⲩⲱ : Ⲥⲉⲁⲣⲁⲕ Ⲩⲓⲥⲁⲕ Ⲇⲃⲇⲉⲛⲁⲩⲱ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲍⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥϥ .

Ⲭⲱⲗⲉⲙ ϩⲉⲛ ⲟⲩⲛⲓⲱ† ⲛ̀ⲱⲣⲱⲙⲓⲥ: ⲱ ⲛⲛⲉⲧⲉⲣⲥⲉⲃⲉⲥⲟⲉ ⲛ̀Ⲡ̅ⲥ̅ : ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲫⲧⲥⲓⲥ ⲧⲏⲣⲟⲩ ⲉⲧⲁϥⲁⲓⲥ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲍⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥϥ .

Ⲫⲧⲭⲟⲥ ⲕⲉ ⲁⲛⲁⲡⲁⲩⲥⲓⲥ : ⲙⲟⲓ ⲛⲁⲛ ⲧⲏⲣⲉⲛ ⲭⲱⲣⲓⲥ ⲟⲣⲁⲩⲥⲓⲥ : ⲉⲑⲣⲉⲛⲭⲱ ϩⲉⲛ ⲟⲩⲁ̀ⲡⲟⲗⲁⲩⲥⲓⲥ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲍⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥϥ .

Ⲱⲥⲁⲩⲧⲱⲥ ⲡⲉⲕⲃⲱⲕ ⲡⲓⲡⲧⲱⲭⲟⲥ: Ⲥⲁⲣⲕⲓⲥ ⲁⲣⲓⲧϥ ⲉⲫⲟⲓ ⲛ̀ⲛⲟϭⲟⲥ : ⲉⲥⲁⲭⲓ ⲛⲉⲙ ⲛⲁⲓⲍⲱⲥ ⲙⲉⲧⲟϭⲟⲥ : ⲉⲱⲥ ⲉⲣⲟϥ ⲁⲣⲓⲍⲟⲧⲟ ⲃⲁⲥϥ .

مجـــداً وكرامـــة ياسرائيل قدّموا أمامه بصوت التهليل ياكهنة عمـــانوئيل ســـبحوه وزيدوه علواً .

ياخدام الله الحقيقي وأنفـــس الأبـــرار المتواضعيـــن المحبيـــن سبحوه وزيدوه علواً .

اللـــه إلهـــي هـــو مخلصكم مـــن الخطـــر ياســـدراك وميســـاك وعبدنـــاغو ســـبحوه وزيدوه علواً .

أسرعوا بعظم حـرص بأتقيـاء الـرب وكافـة الطبـائع التـي صنعهـا سبحوه وزيدوه علواً .

برودةً ونياحاً أعطنـا كلنـا مـن غيـر كـسر لنقول بتمتّـع سبحوه وزيدوه علواً .

كذلك عبدك المسكين سركيس اجعلـه بغـير دينونة ليقول مع هؤلاء كشريك سبحوه وزيدوه علواً .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ⲁⲣⲓⲯⲁⲗⲓⲛ ⳉ	*Praise !*	رتّلْ . رتّلي . رتّلوا
ⲫⲏⲉⲧⲁⲧⲁⲫϥ	*who was crucified*	الذى صُلِبَ
ⲁⲧⲧⲕⲟⲥϥ	*was buried*	قُبرَ
ⲁϥⲧⲱⲛϥ	*rose*	قامَ
ⲁϥⲕⲱⲣϥ	*cancel*	أبطَلَ
ⲫⲙⲟⲩ	*the death*	الموت
ⲁϥϯⲱⲟⲩϥ	*he despised him*	أهانه
ⲃⲱⲱ	*Lay bare !*	اخلَعْ . اخلَعى . اخلَعوا
ⲡⲓⲣⲱⲙⲉ	*the man*	الإنسان
ⲡⲁⲗⲉⲟⲥ ⳉ	*old*	قديم
ϫⲱⲗϩ	*wear*	البَسْ . البَسى . البَسوا
ⲃⲉⲣⲓ	*new*	جديد
ϭⲱⲛⲧ	*Come near !*	اقتربوا
ⲙⲉⲩⲁⲉⲗⲉⲟⲥ ⳉ	*great mercy*	عظَم الرحمة
ⲩⲉⲛⲟⲥ ⳉ	*sort, kind*	جنس
ⲛⲓⲭⲣⲓⲥⲧⲓⲁⲛⲟⲥ ⳉ	*the Cristians*	المسيحيين
ⲛⲓⲡⲣⲉⲥⲃⲩⲧⲉⲣⲟⲥ ⳉ	*the priests*	القسوس
ⲕⲉ ⳉ	*and*	و (حرف عطف)
ⲇⲓⲁⲕⲟⲛⲟⲥ ⳉ	*deacon*	شمّاس
ⲙⲁϣⲟⲩ	*Give glory !*	اعطوا مجداً ، مَجّدوا
ⲟⲩⲋⲓⲕⲁⲛⲟⲥ ⳉ	*worthy*	مستحق
ⲇⲉⲩⲧⲉ ⳉ	*Come !*	تعالوا

Coptic	English	Arabic
ϩⲁⲣⲟⲛ	*to us*	إلينا
ϣ = ϣⲟⲩⲛⲧ	*3 = three*	ثلاثة
ⲛⲁⲗⲟⲩ	*youth*	فتى
ⲟⲗⲟⲩ	*raised them*	رفعهم
ⲛⲫⲛⲁϩⲙⲟⲩ	*saved them*	أنقذهم
ⲉⲃⲟⲗϩⲁ	*from*	من
ⲡⲓⲁⲓⲁⲃⲟⲗⲟⲩ ى	*Catan*	ايليس
ⲉⲟⲃⲉ	*for*	من أجل
ⲡⲉⲕⲛⲟⲩ†	*your God*	الهكَ
ⲁⲙⲟⲩ	*Come!*	تعالَ (فعل أمر)
ϫⲏⲗⲱⲧⲉ ى	*jealous*	غيور
ⲉⲥⲡⲉⲣⲁⲥ ى	*evening*	عشية / مساء
ⲡⲣⲱⲓ ى	*morning*	باكر ، بكرة
ⲙⲉⲥⲓⲙⲃⲣⲓⲁⲥ ى	*noon*	الظهيرة
ⲏⲡⲡⲉ ⲓⲥ (=ϩⲏⲡⲡⲉ ⲓⲥ)	*here is*	ها هوذا
ⲧⲉⲛⲙⲏ†	*our middle*	وسطنا
ⲗⲁⲗⲓ	*Speak !*	تكلَّم
ⲥⲙⲏ	*voice*	صوت

Αριψαλιν

يُنطق أريبسالين

من ألحان تسبحة نصف الليل

♩ = 100

بكرر المَرجع إثنى عشر مرة لباقى الإستيخونات

التعريب الموسيقى جورج يانيس

٨- لحن: Agios
وينطق بالعربية: أجيوس
(لحن الثلاثة تقديسات)

+ يقال في القداس الإلهي قبل أوشية الإنجيل.
+ ونصه موجود بكتاب خدمة الشماس والألحان بصفحة ٦٨.

لغة اللحن:

اللحن كل مفرداته باللغة اليونانية.

المناسبة التى يقال فيها اللحن:

يقال بالنغمة الفرايحى قبل أوشية الإنجيل فى المناسبات الآتية :

- فى قداسات الأعياد السيدية الكبرى والصغرى.

- فى القداسات التى تقام فى ٢٩ من كل شهر قبطى (تذكار البشارة والميلاد والقيامة).

- فى طقس صلاة الإكليل.

وقيل إن هذه التسبحة أعلنت برؤيا إلهية فى القسطنطينية فى أيام البطريرك بروكلس (٤٣٤-٤٤٦) بكونها تسبحة يتغنى بها الملائكة فى السماء.

وتعتقد الكنائس الشرقية أن أصلها يرجع إلى دفن السيد المسيح عندما كان «نيقوديموس» و«يوسف الرامى» يكفناه، إذ دُهشا كيف يموت ذاك الذى يهب الحياة !! فسبحاه بهذه التسبحة «قدوس الله، قدوس القوى، قدوس الحى الذى لا يموت».

وتوجد ألحانٌ عديدة لهذه الكلمات المقدسة ، ففى الأعياد السيدية والأكاليل يقال بلحن الفرح، وفى الأيام السنوى يقال بلحن الفرح بدون الإطناب النغمى الذى يبدأ به لحن الفرح، وفى يوم الجمعة العظيمة والجنازات يقال بلحن الحزن المفرط فى حزنه وطوله.

أسلوب أدائه:

يؤديه كل الشعب مع خورس الشمامسة ، بمصاحبة الناقوس والمثلث، وكثيراً ما يدور حوارٌ شيقٌ بين مرنم منفرد، ومجموعة الشمامسة والشعب، وخاصةً فى الإطناب النغمى للحرف الأول من كلمة "أجيوس" والذى عادة ما يبدأه المرنم المنفرد بجملةٍ ، يرددها بعده بذات اللحن مجموعة الشمامسة، وهكذا يستمر الحوار بينهم.

المقام الموسيقى وسرعة أداء اللحن:

إن لحن الفرح الذى نحن بصدده الآن يبدأ من مقام «سيكاه» بإطناب نغمى لأول حرف لفظى لكلمة "أجيوس" ومعناها "قدوس"، وفى ميزان رباعى.

ويتميز هذا اللحن بأن كل جملة موسيقية فيه تتكرر مرتين، وكأنه حقاً اللحن الذى يسبح به السيرافيم والشاروبيم، ذوى الستة الأجنحة الذين «يصرخون واحد قبالة الآخر، فهم يرسلون تسبحة الغلبة والخلاص، بصوتٍ ممتلئ مجداً، يسبحون وينشدون، يصرخون ويصوتون قائلين قدوس رب الصباؤوت ....».

لهذا تحرص كنائس كثيرة على تقسيم هذا التكرار بين مجموعتين من الشمامسة، أو مرنم منفرد ومجموعة الشمامسة، وذلك لتجسيد المعنى (يصرخون واحد قبالة واحد منهم).

ومن المفارقات أن لحن الثلاثة تقديسات هذا، تبدأ أول جملة فيه بعبارة موسيقية تتكون من ثلاثة موازير فقط، وهذا غير معتاد للشكل التقليدى للجملة الموسيقية. إذ أن الجملة الموسيقية عادة ما تتكون من عبارتين، كل عبارة فيها تتكون من أربعة موازير، وكأن الروح عبّر عن الثلاثة تقديسات بالثلاثة موازير.

ويتميز هذا اللحن بأنه نشيط، تقدر سرعته بحوالى «١٠٠» نبضة فى الدقيقة.

وتتميز جمله الموسيقية بسلاسة ونعومة وخفة تدعو الى الطرب والسعادة، وربما هذا يؤكد أنها التسبحة التى تتغنى بها الملائكة أمام العرش الإلهى. فلا شك أنهم حول العرش فى سعادة بالغة تُترجم إلى نغماتٍ مفرحة.

كما أنه يتميز بجمل موسيقية متحركة، بها تقنية عالية وبراعة فنية "Technique"، لذا يحتاج أداؤه إلى مهارة وصوتٍ متدرب، ولعل هذا أيضاً دليلٌ آخرٌ على أنه من الألحان التى يتغنى بها الملائكة، فهم طغماتٌ متخصصة فى التسبيح قد تدربت عليه منذ الإبتداء.

الشرح والتأمل:

إن هذه التسبحة قديمة. وأول من نطق بها «يوسف» و «نيقوديموس». وبأمر القديس بطرس، سُلمت لكنائس سوريا، وأمرها بأن ترتلها قبل إنجيل القداس.

وقد وُجد فى بعض الكتب الخطّية القديمة فى الكنيسة مايؤيد هذا القول «إن نيقوديموس لما رأى السيد المسيح ماثلاً أخذه العجب وإستولى عليه الذهول أن رئيس الحياة يموت، وهو الذى أقام لعازر من القبر بعد موته بأربعة أيام. لذا ناداه قائلاً: «أين جبروتك يا رب». وللحال سمع الملائكة تنشد من السماء: «قدوس الله، قدوس القوى، قدوس الحى الذى لا يموت». أما هو فهتف على أثر ذلك قائلاً: «يا من صلبت عنا إرحمنا».

وقد رتبت الكنيسة أن ترتل هذه التسبحة فى القداس وفى كل صلواتها، ثم أمرت أن تكرر ثلاث مرات إعترافاً بالوهية الأبن. كما رتبت أن تقال فى يوم الجمعة العظيمة بلحن طويل جميل، لكنه شديد الحزن، فتتلوها ثلاث مرات وفى كل مرة يقال: «يا من صلبت عنا إرحمنا»، إعترافاً منها بما أنكره اليهود الذين تآمروا على الرب وعلى مسيحه وتشاوروا على موته وإحتقروا لاهوته وصرخوا ثلاث مرات قائلين: «اصلبه اصلبه».

وقد ظلت هذه التسبحة مستعملة فى كل الكنائس حتى القرن الرابع. عندما إنتشرت بدعة "أريوس" الهرطوقى فحذف منها الثلاثة عبارات الأخيرة المتضمنة ولادة المسيح وصلبه وقيامته . أما كنيستنا الأرثوذكسية فظلت تستعملها كاملة حتى الآن.

وبعض المسيحيين الغربيين رفضوا هذه الترنيمة مُدّعين أنها تشير إلى صلب الأقانيم الثلاثة.

أما قصد الكنيسة من تكرار لفظ "قدوس" أى "أجيوس" فى كل جملة، أن تخص الإبن الكلمة المتجسد مميزة بها أفعاله الثلاثة التدبيرية وهى: الولادة والصلب والقيامة، وإلا لو أطلق لفظ قدوس على كل أقنوم لنتج أن الأقانيم عددها تسعة لأنها تتكرر تسع مرات.

وفى هذا اللحن، يتدرج الحوار بين المرنم المنفرد والمجموعة بجملة موسيقية تدور حول حرف لفظى واحد هو "الألفا" (Α) الذى تبدأ به "أجيوس".

وهذا اللحن يتميز بجمل موسيقية غاية فى الجمال والروحانية والدفء والقوة. وفى رأيى الشخصى أنه من أجمل الألحان التى وصلت إلى أذنى وإلى قلبى. حتى

أننى أحرص دائماً على أن أختتم به الحفلات التسبيحية ليكون هو آخر لحن يدخل أذن وقلب المسبحين، والمنصتين بمخافةٍ إلى التسبيح .

ولا أستطيع أن أنسى إصرار الشعب "السويدى"، على إعادة هذا اللحن فى إحتفالات "أورينتـ" باستوكهولم، وكأن هذا الشعب قد أعلن إليه أيضاً برؤيا إلهية بكونه التسبحة التى يتغنى بها الملائكة فى السماء، فطلب أن يسمعها بإصرار على الأرض مرة أخرى قبل أن نرحل عنه.

ويتصاعد اللحن تدريجياً مع تكرار كل جملة مرتين بين المرنم والمجموعة، إلى أن يأتى وقت الإستحقاق لأن يُنطق بالكلمة "أجيوس"، وكأن كل ما رُنِّمَ به، ما هو إلا تمهيد موسيقى وروحى للنطق بلفظ التقديس "أجيوس"، والذى عنده ينحنى كل شعب الكنيسة بخشوع مع تطويلة فى القفلة (كرونا).

ثم يستمر اللحن بالطريقة السنوى من مقام جديد "عجم"، وميزان جديد ثنائى وأشكال إيقاعية أقل حركة من التى إستُخدمت فى الإطناب النغمى لحرف "الألفـ"، وبسرعة أقل قليلاً من التى بدأ بها اللحن المفرح، فلاشك أن هذا البطء لم يتم تسليمه مع اللحن، لكنه صادر من إحساس الشعب بلفظ التقديس، وناتج عن إنحناء جسد كل الشعب عند كلمة أجيوس والتى تتكرر تسع مرات.

ومقام الـ "عجم" هو مقام موسيقى قوى، لذا فالنغمات فى هذا اللحن السنوى قد تلفحت بالوقار، والأشكال الإيقاعية بدأت تتحرك متئدة والألحان المتهجة الأولى المتصلة "Legato" قد صارت الآن متقطعة فى أدائها "Stacatto" تعبيراً عن الحسم الذى نتحلى به أمام الحضرة الإلهية، ولتعبر عن قوة القدوس الذى لا يموت. لذا أنا أيضاً أصرخ إليك أيها القدوس الذى لا يموت، طالباً أن تجعلنى أماتُ 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 بآلامك الشافية المحيية.

إمنحنى أيها القدوس القوى الذى أظهرت القيامة بقيامتك، أن أعرفك وقوة قيامتك ، وأن تُكَمِّل قوتك ضعفى وكل نقائصى.

هبنى أيها القدوس الحى أن تكون لى حياة معك، «وهذه هى الحياة الأبدية أن أعرفك أنت الإله الحقيقى وحدك ويسوع المسيح الذى أرسلته» (يو ١٧: ٣).

ضع فى فمى تسبحة السيرافيم لكى أصرخ معهم على الدوام بلا فتور.

أعطنى أيها القدوس أن أكون مستحقاً للوقوف على البحر الزجاجى وأن أمسك بقيثارتك مسبحاً مع الغالبين قائلاً «أجيوس أوثيئوس». قدوسٌ الله القوى الحى الذى لا يموت. إرحمنا.

ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲟⲑⲉⲟⲥ : ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲓⲥⲭⲩⲣⲟⲥ: ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲁⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲥ : ⲟⲉⲕⲡⲁⲣⲑⲉⲛⲟⲩ ⲅⲉⲛⲛⲏⲑⲓⲥ ⲉⲗⲉⲏⲥⲟⲛ ⲏⲙⲁⲥ .	قدوس اللـه ، قدوس القـوى ، قـدوس الحـى الـذى لا يمـوت ، يـامَنْ وُلِدَ من العذراء ارحمنا.
ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲟⲑⲉⲟⲥ : ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲓⲥⲭⲩⲣⲟⲥ : ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲁⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲥ : ⲟⲥⲧⲁⲩⲣⲱⲑⲓⲥ ⲇⲓ ⲏⲙⲁⲥ ⲉⲗⲉⲏⲥⲟⲛ ⲏⲙⲁⲥ .	قدوس اللـه ، قدوس القـوى ، قـدوس الحـى الـذى لا يمـوت ، يـامَنْ صُلِبَ عنا ارحمنا .
ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲟⲑⲉⲟⲥ : ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲓⲥⲭⲩⲣⲟⲥ : ⲁⲅⲓⲟⲥ ⲁⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲥ : ⲟⲁⲛⲁⲥⲧⲁⲥ ⲉⲕ ⲧⲱⲛ ⲛⲉⲕⲣⲱⲛ ⲕⲉ ⲁⲛⲉⲗⲑⲱⲛ ⲓⲥ ⲧⲟⲩⲥ ⲟⲩⲣⲁⲛⲟⲥ ⲉⲗⲉⲏⲥⲟⲛ ⲏⲙⲁⲥ .	قدوس اللـه ، قدوس القـوى ، قـدوس الحـى الـذى لا يمـوت ، يـامَنْ قام مـن الأمـوات وصَعِدَ إلى السموات ارحمنا .
ⲇⲟⲝⲁ ⲡⲁⲧⲣⲓ ⲕⲉ ⲩⲓⲱ : ⲕⲉ ⲁⲅⲓⲱ ⲡⲛⲉⲩⲙⲁⲧⲓ : ⲕⲉ ⲛⲩⲛ ⲕⲉ ⲁⲓ : ⲕⲉ ⲓⲥ ⲧⲟⲩⲥ ⲉⲱⲛⲁⲥ ⲧⲱⲛ ⲉⲱⲛⲱⲛ ⲁⲙⲏⲛ .	المجد لـلآب والابـن والـروح القـدس ، الآن وكـل أوان وإلـى دهـر الدهور . آمين .
ⲁⲅⲓⲁ ⲧⲣⲓⲁⲥ ⲉⲗⲉⲏⲥⲟⲛ ⲏⲙⲁⲥ.	أيهـا الثـالوث القدوس ارحمنا .

Glossary

Coptic	English	Arabic
ⲁ̀ⲅⲓⲟⲥ ى	*holy*	قُدُّوس
ⲑⲉⲟⲥ ى	*God*	الله
ⲓⲥⲭⲩⲣⲟⲥ ى	*mighty*	القوى
ⲁ̀ⲑⲁⲛⲁⲧⲟⲥ ى	*immortal*	الذى لا يَموت
ⲉⲕⲡⲁⲣⲑⲉⲛⲟⲩ ى	*from the Virgin*	من العذراء
ⲉⲧⲉⲛⲛⲉⲑⲉⲓⲥ ى	*who was born*	الذى وُلِدَ
ⲫ̀ ⲥ̀ⲧⲁⲩⲣⲱⲑⲉⲓⲥ ى	*who was crucified*	الذى صُلِبَ
ⲁ̀ⲛⲓ ⲏ̀ⲙⲱⲥ ى	*for us*	عنا
ⲫ̀ ⲁ̀ⲛⲁⲥⲧⲁⲥ ى	*who rose*	الذى قام
ⲉⲕⲧⲱⲛ ⲛⲉⲕⲣⲱⲛ ى	*from the dead*	من الأموات
ⲕⲉ ى	*and*	و
ⲁ̀ⲛⲉⲗⲑⲱⲛ ى	*ascend*	صَعِدَ
ⲉⲓⲥ ⲧⲟⲩ ى	*into heaven*	إلى السموات
ⲟⲩⲣⲁⲛⲟⲥ ى		
ⲉ̀ⲗⲉⲏⲥⲟⲛ ⲏ̀ⲙⲱⲥ ى	*Have mercy on us !*	ارحَمنا
ⲁ̀ⲅⲓⲁ ⲧ̀ⲣⲓⲁⲥ ى	*Holy Trinity*	الثالوث القدوس

Dylog
يُنطق أجيوس

من الحان الأعياد والأكاليل

♩ = 100

♭: علامة تعنى الخفض غير الكامل "المتوسط" للنغمة الطبيعية (ميكروتون).

التدوين الموسيقي جورج ماميراس

Ⲁⲅⲓⲟⲥ

♩ = 90

ⲱ θⲉ ⲟ ⲥⲓ ⲁ ⲅⲓ ⲟⲥ ⲓⲥ ⲭⲥ ⲡⲟⲥⲓ
30
ⲁ ⲅⲓ ⲟ ⲥ ⲁ ⲑⲁ ⲛⲁ ⲧⲱⲥⲓ ⲱ ⲉⲕ ⲡⲁⲣ ⲑⲉ ⲛⲟⲩ
ⲩⲉⲛ ⲛⲉ ⲑⲓⲥ ⲉ ⲗⲉ ⲏ ⲥⲟ ⲛ ⲏ ⲙⲁⲥ. ⲁ ⲥ
40
ⲓⲟⲥ ⲱ θⲉ ⲟ ⲥⲓ ⲁ ⲅⲓ ⲟⲥ ⲓⲥ ⲭⲥ
50
ⲡⲟⲥⲓ ⲁ ⲅⲓ ⲟ ⲥ ⲁ ⲑⲁ ⲛⲁ ⲧⲱⲥⲓ ⲱ ⲉ ⲧⲁ ⲧⲣⲟ
ⲑⲓⲥ ⲁⲓ ⲙⲁⲁⲥ ⲉ ⲗⲉ ⲏ ⲥⲟ ⲛ ⲏ ⲙⲁⲥ. ⲁ ⲥ
60
ⲓⲟⲥ ⲱ θⲉ ⲟ ⲥⲓ ⲁ ⲅⲓ ⲟⲥ ⲓⲥ ⲭⲥ

Ἅγιος

70
ρος ὁ ἅ γι ο ς ἅ θα να τος ὁ ἅ νας
τας εκ των νεκ ρων κε ἅ νελ θων ις τους ουρ ἀ
80
νος ἐ λε η σο ν ἡ μας. Δο ξα Πα τ ρι
κε Υι ω ι κε ἅ γι ω Πνε υ μα τι
90
κε νυν κε ἅ μ ἡ κε ις τους ἐ ω νας
των ἐ ω νων ἅ μην. Ἅ γι ος Υ ρι ος
100 Rit
ἐ λε ἡ σο ν ἡ μας.
Fine

الكتب والمراجع

+ **الكتاب المقدس** - دار الكتاب المقدس - (١٩٨٤)

+ **خدمة الشماس والألحان** - ودلال جمعة الألام وطروحات البصخة وضع وترتيب الشماس فرج عبد المسيح - الطبعة السادسة (١٩٩٨)

+ **الإبصلمودية المقدسة السنوية** - حسب ترتيب آباء الكنيسة القبطية الأرثوذكسية. نشرجمعية **نهضة الكنائس القبطية الأرثوذكسية المركزية بالقاهرة** - الطبعة الثانية (١٩٧١)

+ **قداسة البابا شنودة الثالث** القاهرة (١٩٨٣) - مجموعة تأملات فى أسبوع الآلام.

+ **قداسة البابا شنودة الثالث** - ناظرالإله الإنجيلى مرقس الرسول ، القديس والشهيد - الطبعة الثالثة (١٩٨٥).

+ **قداسة البابا شنودة الثالث** - إنطلاق الروح.

+ **دكتور وليم سليمان قلادة** - كتاب الدسقولية تعاليم الرسل - القاهرة (١٩٧٩).

+ **الأنبا متاؤس** - روحانية التسبحة حسب طقس الكنيسة القبطية الأرثوذوكسية (١٩٨٠).

+ **القس كيرلس كيرلس** - القداسات الثلاثة. متقابلة مع الضبط و الشرح - طبعة ثانية (١٩٨٧) .

+ **القمص يوحنا سلامة** - وكيل البطريركية القبطية بالخرطوم(سابقاً) - الآلئ النفيسة - فى شرح طقوس ومعتقدات الكنيسة (الجزء الأول والثانى).

+ **الشماس دكتور إميل ماهر** (الجزء الثانى) - القبط ولغتهم - الباب الثالث - اللغة المصرية.

+ **الأب منقريوس عوض الله** - منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس - (الكتاب الثالث) (١٩٧٢) .

+ **القمص أنطونيوس البراموسى** - سلسلة المسيح حياتى(٥) -أنت تسبحتى(١٩٩٣).

+ **الأرشيدياكون بانوب عبده** - كنوز النعمة - (الجزء الخامس-البصخة المقدسة) - الطبعة الأولى (١٩٦٢).

+ **إيباريشية شبرا الخيمة وتوابعها** - أسرة الشمامسة - رسالة إلى قلب كل

شماس (١٩٩٣).

+ **الشماس الدكتور إميل ماهر** - المزامير. إستخداماتها الطقسية فى الكنيسة المسيحية الأولى والطقس القبطى المعاصر - طبعة أولى (١٩٩١).

+ **نخبة من الأساتذة ذوى الإختصاص ومن اللاهوتيين** - قاموس الكتاب المقدس.

+ **لجنة التاريخ القبطى** - خلاصة تاريخ المسيحية فى مصر- (الطبعة الثالثة) - (١٩٩٦).

+ **علماء الحملة الفرنسية** - وصف مصر- ترجمة زهير الشايب.

الجزء (٨) (الطبعة الثالثة) (١٩٩٥) - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين.

والجزء (٩) (الطبعة الثالثة) - (١٩٨٦) الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين.

+ **القس أثناسيوس إسحق** - مصر فى فكر الآباء - الطبعة الأولى ١٩٩٦.

+ **عزيز الشوان** الموسيقا للجميع (١٩٩٠).

+ **فكرى بطرس** الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين (١٩٨٣).

+ **د. نبيلة ميخائيل يوسف** الموسيقى فى علاج الأمراض العضوية ،رسالة دكتوراة (١٩٧٨).

+ **عادل كامل حنا** . الموسيقى القبطية بوليفونيًا وهارمونياً (دراسة تطبيقية) -رسالة دكتوراه (١٩٩٦).

+ **د. ميلاد حنا** - الأعمدة السبعة للشخصية المصرية (الطبعة الثالثة) (١٩٩٣).

+ **مجلة الأدب والفن** - التراث القبطي تراث لكل المصريين - العدد الثاني (١٩٩٤).

+ **مجلة الفكر والفن المعاصر** - القاهرة (١٩٩٤).

+ **أحمد بيومى** - القاموس الموسيقى (الناشر دار الأوبرا المصرية)

+ **عبد الحميد توفيق زكى** - المعاصرون من رواد الموسيقى العربية - (١٩٩٣).

+ **بول ماكومون** - الموسيقى فى الكتاب المقدس. ترجمة «جس كونراد ولن» - (١٩٧١).

COPTIC ALPHABET الأبجدية القبطية

CAPITAL كبير	SMALL صغير	NAME اسم الحرف	PRONUN نطق الحرف	CAPITAL كبير	SMALL صغير	NAME اسم الحرف	PRONUN نطق الحرف
Ⲁ	ⲁ	alpha ألفا	**a** آ	Ⲡ	ⲡ	pi بي	**p** ب
Ⲃ	ⲃ	veta فيتا	**b / v** ف / ب	Ⲣ	ⲣ	ro رو	**r** ر
Ⲅ	ⲅ	ghamma غمّا	**n/g/gh** غ/ج/ن	Ⲥ	ⲥ	cima سيما	**c** س
Ⲇ	ⲇ	dhelta دلتا	**d/dh** د / ذ	Ⲧ	ⲧ	tav تاف	**t** ت
Ⲉ	ⲉ	ey إي	**ai** إيه	Ⲩ	ⲩ	psilon ابسلن	**v /ee** ف/إي
Ⲋ	ⲋ	co سو	**no. only** كرقم ٦ فقط	Ⲫ	ⲫ	fey في	**f** ف
Ⲍ	ⲍ	zita زيتا	**z** ز	Ⲭ	ⲭ	key كي	**k** ك/ش/خ
Ⲏ	ⲏ	ita إيتا	**ee** كسرة طويلة	Ⲯ	ⲯ	psi بسي	**pc** بس
Ⲑ	ⲑ	theta ثيتا	**th** ث / ت	Ⲱ	ⲱ	omiga أوميجا	**oa** ضمة طويلة
Ⲓ	ⲓ	iota يوتا	**i** كسرة قصيرة	Ⲳ	ⲳ	shai شاي	**sh** ش
Ⲕ	ⲕ	kappa كبّا	**k** ك	Ⲵ	ⲵ	fai فاي	**f** ف
Ⲗ	ⲗ	lola لولا	**l** ل	Ⲷ	ⲷ	khai خاي	**kh** خ
Ⲙ	ⲙ	mey مي	**m** م	Ⲹ	ⲹ	hori هوري	**h** هـ
Ⲛ	ⲛ	ney ني	**n** ن	Ⲻ	ⲻ	janja جنجا	**j** ج
Ⲝ	ⲝ	exi إكسي	**x** اكس	Ⲽ	ⲽ	tshima تشيما	**tsh** تش
Ⲟ	ⲟ	omikron أوميكرون	**o** ضمة قصيرة	Ⲧ	ⲧ	ti تي	**ti** تي

قالوا عن هذا الكتاب

الأنبا متاؤس:

انه يحتل قيم لعله الأول من نوعه فى هذا المجال. ونحن نشتاق إلى المزيد من التأملات الروحية والموسيقية فى الألحان القبطية، ويا حبذا لو افرد لها كتابا خاصا يستفيد منه عشاق الألحان القبطية الجميلة. خصوصا وان الاخ جورج شماس متمكن وموسيقى بارع يعرف كيف يغوص فى اعماق اللحن ويستخرج منه جددا وعتقاء.

الأنبا دانيال:

هو كتاب رائع للمهندس جورج كيرلس كنا ننتظر ظهوره منذ زمان طويل..فيه يربط الألحان القبطية الجميلة بالموسيقى ليسهل حفظها ودراستها. يصاحب ذلك اداء راق لفرقة داقيد نال إعجاب الكثيرين داخل مصر وخارجها. نشكر مؤلف الكتاب لانه يعيد للألحان رونقها ويسترجع بنا مجد آبائنا القراعنة المتمثل فى الجذور التاريخية القديمة فى هذه الألحان.

الأنبا رافائيل:

هذا الكتاب كانت تنتظره المكتبة القبطية متلهفة ومشتاقة. فعندما تجتمع الموهبة الموسيقية مع الاختيار الأدائى الحسن، إلى جانب الأمانة والإخلاص فى حب التراث القبطى، مع المهارة فى نقل المعلومة.... لابد أن يكون العمل جبارا. وهذا ما يتميز به الأخ المحبوب الشماس جورج كيرلس. شكرا للمؤلف المحبوب وفرقته الموهوبة (فرقة داقيد) وهنيئا لمكتبتنا القبطية بهذا العمل الرائع، الذى نعتبره بداية تنير الطريق أمام اخرين وكثيرين من الباحثين والمهتمين.

الناشر: كنيسة مارمرقس بالمعادى