

# الموسيقا السريانية

الكَنَسِيَّة نينوس أسعد صوما

الكاتب: نينوس أسعد صوما



Design by Bahja Samman

# الموسيقا السريانية الكنسية

الكاتب: نينوس أسعد صوما

## ستوكهولم

(الجزء الأول)

مقدمة عامة:

رغم العنوان الشامل لمقالنا هذا "الموسيقا السريانية الكنسية"، إلا أننا نعالج فيه فقط موسيقا الكنيسة السريانية الارثوذكسية الانطاكية دون التحدث عن موسيقا الكنائس السريانية الأخرى، على أمل ان يقوم البعض من أبناء التراث الموسيقي السرياني الخاص بالكنائس السريانية الأخرى بالكتابة عن موسيقا كنائسهم السريانية ليكتمل الموضوع.

ويعالج مقالنا موضوع موسيقا "الكنيسة السريانية الارثوذكسية" في نشأتها وتطورها وسلمها الموسيقي ونظامها اللحني، ونصح فيه بعض المفاهيم الخاطئة والمتداولة بين السريان من متقنين وغيرهم، والتي تراكمت مؤخراً بينهم وقبلوها كمسلمات دون أن يجهدوا أنفسهم للتأكد من صحتها والبحث عن حقيقتها، وخاصة فيما يتعلق بنظام الكنيسة اللحني وسلمها السباعي وأداء الالحن.

لكن قبل ان ندخل أروقة الموضوع لا بد من وقفة عامة عند بعض النقاط والتعابير

الموسيقية العامة لنشرها ونقدمها للقارىء الكريم وثم ندخل في صلب موضوعنا  
أي الموسيقى الكنسية السريانية.

وكل ما ساقدمه هنا من جديد حول الموسيقى الكنسية السريانية مبني على ملاحظاتي، وكل المعلومات المطروحة هي على الأغلب من إستنتاجاتي الشخصية التي توصلت اليها من خلال خبرتي العملية في المجال الموسيقي الكنسي، بالإضافة الى ما اطلعت عليه من أبحاث العلماء في الموسيقى الشرقية، ومنها ما قدمه لنا العلامة السرياني غريغوريوس ابن العبري (1226-1286) من دراسة حول الألحان الكنسية، وما كتبه البطريرك اغناطيوس افرام الأول برصوم (1887-1957) في كتابه الشهير "اللؤلؤ المنثور" عن هذا الموضوع، والكتب الكنسية مثل كتاب "الشحيمو"، وكتب سريانية تاريخية وأدبية.

أما ما يتعلق من شروحات لبعض الطقوس فأعتمدنا على كتاب "تفسير القداس" للمطران اسحق ساكا، كما أعتمدنا على الكتاب المقدس بجزئيه القديم والجديد في سرد بعض الحوادث التاريخية الدينية، وكذلك على بعض التواريخ العربية مثل الطبري والكامل في التاريخ، واستندنا لبعض المراجع الموسيقية مثل كتاب "الموسيقا النظرية" للباحث الموسيقي سليم الحلو، وعلى الإنترنت وبعض وسائل التواصل الإجتماعي للتأكد من صحة بعض المعلومات العامة.

فمنذ عشرين سنة وأنا مهتم بالموسيقا الكنسية وأتعاطى معها بشكل عملي في الكنيسة السريانية الارثوذكسية في ستوكهولم كمعلم لجوقتها ومرافق لإنشادها في العزف. لذلك أتقبل كل نقد أو إضافة من الضليعين بالموضوع برحابة صدر. ومن خلال درسي وعزفي للأناشيد الكنسية، قمت بإعادة طريقة غناء الكثير من هذه الأناشيد السريانية إلى طبيعتها اللحنية الأساسية مرتكزاً على الصفات الإنسانية لألحانها، وأسستها الكنسية الدينية الصحيحة، كمحاولة لإعادة جوهر الألحان الى أصولها وغاياتها الدينية.

خاصة تلك التي وصلت لنا وفيها بعض التناقض بين طريقة أداء اللحن والمضمون الديني للنص الغنائي. وكذلك قمت بإعادة أداء الألحان الكنسية إلى شرقيته وسريانيته الصحيحة في الإنشاد الجماعي (من قبل الجوقة) وفي الإنشاد

الفردى (من قبل المنشد والمؤدى)، للخروج من عباءة الأداء الغربى الذى يفرض نفسه وبقوة على غناء معظم الجوقات السرىانية فى الشرق والغرب .  
وقمت أيضا بمحاولات لإستنباط السلالم الموسيقىة الصحىحة لقسم من الألحان بطريقة توزيع الكومات على سلمها السباعى . وبتجارب صغىرة فى ضبط أوزان لبعض الأناشيد وتحديد مجموعة الضغوط المتواجدة فى اللحن، مع الإحتفاظ بهىكل اللحن وجوهرة وعدم المس بمجرباته وأهدافه .  
ولإستعمال تعابىر صحىحة ودقىقة فى مقالنا، أفضل إستعمال الكلمات: أَلحان وأناشيد وتراتىل، عوضاً عن كلمة موسىقا التى تعنى اليوم العنصر النغمى المجرى من الغناء، وهذا الأمر سىبرز بكثرة فى الأجزاء القادمة من المقال .

أما مقالنا هذا فىضم مواضىع أساسىة عدة وأهمها :  
مقدمة عامة للموضوع عن ماهىة الموسيقى . الموسيقى السرىانية ونظام الألحان الكنسىة وأصله . منشأ الألحان الكنسىة . الفرق بىن النظامىن السرىانى والىونانى .  
وخصائص الإنشاد السرىانى الكنسى .  
وكل موضوع ىقسم الى عدة أجزاء صغىرة سنناقشها بموضوعىة، وسننشرها تباعاً فى سلسلة من المقالات .

### مدخل إلى الموسيقى

والموسىقا كلمة يونانىة مشتقة من اسم ربة الغناء الیونانىة "موسا" ، وهى "لغة"  
ىعبر بواسطتها عن أحاسىس ومشاعر الإنسان وفكره، وىستخدمها فى معظم مجالات حىاته . وتتولد من الأصوات الصادرة من الطبىعة والإنسان والحووانات والطىور والآلات الموسيقىة وغبىرها، لكن الموسيقىا بمفهومها الفنى السامى هى إنتاج فكرى إبداعى راق ىتطرق لمواضىع عقلانىة بحتة كالقدر أو صراع الخىر والشر، أو الهزىمة والانتصار، أو ىترجم ما ىختلج فى نفس الإنسان من شعور وما فى قلبه من أحاسىس إلى موسىقا، كالحب والكراهىة أو الفرح والألم وغبىرها .  
ویمكن أن یؤثر هذا الإنتاج الفكرى على السامع وىولد فى أعماقه الكثير من المشاعر المختلفة مثل السعادة والحزن .

وتتكون الموسيقى من عنصرين جوهريين هما الصوت والزمن:  
أما الصوت فينشأ من إهتزاز ذرات الأجسام الرنانة، ويسمع صدها بواسطة الأثير.  
وينتج من تركيب طبقات الصوت المتألّفة لحن ما، قد يُغنى أو يُعزف بواسطة  
الآلات الموسيقية.

أما الزمن فهو مدة مكوث الصوت وإستمراريته، وله قياسات دقيقة جداً تستعمل  
في النوطة الموسيقية. ويتم تدوين الصوت والزمن على السلم الموسيقي بإستخدام  
علامات موسيقية معينة، مع مفاتيح خاصة وأوزان مناسبة لعزفها أو لغنائها لاحقاً.  
والموسيقا من العلوم الموزونة التي تعتمد على النظام ووحدة الحركة والسكون.  
وهذا العلم الموزون مبني على قواعد الصوت وضوابط الزمن، ويستند إلى  
قياسات وموازين كثيرة ودقيقة للغاية مختلفة ومتنوعة، ويبحث في ترتيب وتعاقب  
الأصوات المختلفة في الدرجة وفي تآلف الأصوات وتناسبها، بحيث تكون متفقة  
ومنسجمة غير متنافرة، كي تتركب منها نغمات تستسيغها الأذن أثناء العزف  
والغناء والتلحين. كما أن هذا العلم يبحث في تنظيم وتركيب النغمات والعلاقات  
فيما بينها، وفي تركيب أوزان الأنغام والإيقاعات والأشعار.

وهناك علم في الموسيقى يُعرف بعلم تكوين (بناء) السلالم الموسيقية وإستخراج  
النغمات من قاعدة الدوران الموسيقية العجيبة (دائرة الربعات والخامسات  
لإستخراج علامات التحويل المسماة ديزز: الرافعة نصف درجة موسيقية، وبيمول:  
الهابطة نصف درجة موسيقية)، وبناء السلالم عن طريق جمع الأجناس  
الموسيقية.

وأخيراً يتم تحويل المعرفة والموهبة الموسيقية في هذا المجال إلى صناعة حقيقية  
تسمى بصناعة الموسيقا لتنفيذ الأعمال الموسيقية من قبل موسيقيين محترفين في  
الاستوديوهات، أو في عرضها أمام الجمهور بواسطة اوركسترات موسيقية في  
صالات فخمة، وقد ترافقها كورالات محترفة ومغنيين أوبراليين في حالة الموسيقا  
الغربية. وأما في الموسيقا الشرقية فتكون مغناة في معظمها، ليستمتع بها الإنسان  
أو لتحاكي مشاعره وهمومه النفسية.

وقد قيل في الموسيقا مقولات جميلة للغاية من بعض مشاهير التاريخ ومنهم:  
كونفوشيوس (479-551 ق.م): حيث قال: "إذا أردت أن تتعرف على رقي بلد ما،

وما يحفظه من مدنية، فأنظر الى موسيقاه". ومنهم أيضاً الفيلسوف اليوناني افلاطون (428-348 ق.م) بقوله: "الموسيقا جزء هام من ثقافة المجتمع"، وكذلك: "علمنا الإختبار أن نؤسس تهذيب الناشئة على تعليمهم الموسيقا لأنها تربي العقل، وعلينا أن نعالج العقل بالموسيقا أولاً ثم نفوض إليه المعالجة المختصة بالجسد." وقال الفيلسوف السرياني غريغوريوس ابن العبري (1226-1286م): "الموسيقا غذاء للروح."

وأجمل ما قاله الأديب السرياني اللبناني جبران خليل جبران (1883-1931 م): "الموسيقا كالمصباح تطرد ظلمة النفوس وتثير القلب وتطهر أعماقه."

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الثاني)

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

توضيحات لبعض المصطلحات الموسيقية الهامة

قبل أن أعالج موضوع الموسيقا السريانية الكنسية سأقف بإختصار عند بعض التعابير والمصطلحات الموسيقية لأشرحها للقارئ الكريم ليتجهز بها عند قراءة الموضوع.

السلم الموسيقي:

يتكون السلم الموسيقي من سبع درجات موسيقية، هي Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

ومع استعمال الدرجة الثامنة Do والتي هي تكرار للدرجة الأولى وتسمى الجواب، يكتمل السلم الموسيقي ويسمى بالعربية الديوان، ويعرف عالمياً بالاوكتاف Octavus، ويتكون الأوكتاف من ثمان درجات موسيقية، تقسم الى أنصاف

درجات عددها 13 نصف درجة موسيقية، ويسمى بالسلم الملون أو السلم الكروماتي.

المسافة الصوتية أو البعد الصوتي:

تتكون المسافة الصوتية من الصوت المحصور بين درجتين موسيقيتين، أي هي الفارق الصوتي الناتج من الانتقال بين درجتين موسيقيتين صعوداً أو هبوطاً، كالإنتقال بين درجتى Do و Re ، وتسمى هذه المسافة "بالبعد الصوتي" أو "البعد الطنيني"، وتقاس مسافته بعدد معين من الذبذبات الصوتية، وهذا البعد الصوتي هو اليوم مقدار واحد في كل موسيقات العالم.

ويتكون السلم الموسيقي (الاوكتاف أو الديوان) من سبع مسافات صوتية متسلسلة مختلفة الأبعاد، وتكون في السلم الموسيقي الغربي الكبير على نحو: (بعد، بعد، نصف بعد، بعد، بعد، بعد، نصف بعد). والسلم الملون الكروماتي يتكون من 12 وحدة متساوية من أنصاف الأبعاد الصوتية.

علامات التحويل الموسيقية:

إن علامات التحويل الموسيقية مهمتها تحويل المسافات الصوت الكاملة الى أنصافها وتوضع هذه العلامات على المدرج الموسيقي بجانب مفتاح وميزان المدرج.

وعلامات التحويل هي:

1- علامة " ديبيز , الرافعة" ومهمتها رفع العلامة الصوتية الى نصف درجة.

( مثل: دو ديبيز اي درجة دو مرفوعة نصف درجة ).

2- علامة "بيمول, الخافضة" فمهمتها خفض الدرجة الصوتية الى نصفها.

( مثل: ري بيمول اي درجة ري منخفضة نصف درجة ).

3- علامتا التحويل الشرقية وهي: "نصف ديبيز" الرافعة ربع درجة صوتية و

"نصف بيمول" الخافضة ربع درجة صوتية. ومهمتها هي الخفض او الرفع من قيمة الدرجة الصوتية ربع صوت لنحصل على مسافة الثلاثة أرباع الصوت الموجودة في سلالم المقامات الشرقية.

4- علامة "بيكار" مهمتها إعادة الدرجة المتأثرة بإحدى علامات التحويل إلى طبيعتها الصوتية السابقة .

## الكوما الموسيقية:

يقسم البعد الصوتي الكامل الى تسعة أجزاء صغيرة يسمى الجزء الواحد منه "كوما"، ويقسم البعد إلى نصفين، ونصف البعد هذا يرتكز على الكوما الخامسة، ثم يقسم نصف البعد إلى ربعين، ويرتكز ربع الصوت الخافض على الكوما الثالثة، وبذلك نحصل على ثلاثة أرباع الصوت التي تتميز به الموسيقى الشرقية، (إذا كان الفرق الطبيعي بين العلامتين نصف بعد صوتي، مثل البعد الصوتي بين Mi, Fa)، والذي يقال له خطأ "ربع الصوت".

ويرتكز ثلاثة أرباع الصوت المرتفع على الكوما السابعة، (إذا كان الفرق الطبيعي بين العلامتين بعد صوتي كامل، مثل البعد الصوتي بين La, Si).

وكوما واحدة زائدة أو ناقصة لها أهمية كبرى في إضافة مذاق خاص ونكهة معينة في الموسيقى الشرقية، وتعطي لموسيقا شعب ما أو منطقة ما، هوية موسيقية مميزة عن غيرها.

وتتميز ألحان الكنيسة السريانية الأرثوذكسية بشكل عام بإستعمال الكوما المرتفعة في سلالمها الموسيقية الشرقية، مما يعطيها هذا الأمر جزءاً هاماً من هويتها وشخصيتها وخصوصيتها، ويميزها عن موسيقات شرقية أخرى بعيدة عنها كالموسيقا المصرية المعاصرة التي تستعمل كوما منخفضة في سلالمها الموسيقية مما تكسبها نكهة وهوية مختلفة في ألحانها الشرقية الخاصة بها.

## الجنس الموسيقي:



يتكون الجنس الموسيقي من أربع درجات موسيقية تحصر فيما بينها ثلاث مسافات صوتية متوالية ومتوافقة ومختلفة الأبعاد، لكنها لا تتعدى البعدين والنصف، أمثلة:  
. -بياتي يتكون من: بُعد ذو ثلاثة أرباع الصوت+ بُعد ذو ثلاثة أرباع الصوت+ بُعد صوتي كامل.

. -نهوند يتكون من: بُعد كامل + نصف بُعد + بُعد.

. -حجاز يتكون من: نصف بُعد + بعد ونصف + نصف بُعد.

ونلاحظ بأن مجموع المسافات في جميع الأجناس السابقة هي متساوية الأبعاد الصوتية ومقدارها بُعدين ونصف. وهناك أجناس كثيرة في الموسيقى الشرقية منها:  
. راست، . عجم، . كرد ..... والخ.

أما إذا نقص الجنس عن البعدين والنصف فيصبح جنساً ناقصاً، مثل . الصبا الذي يتكون من: بُعد ذو ثلاثة أرباع + بُعد ذو ثلاثة أرباع + نصف بُعد، ومجموعها فقط بُعدين.

وإن بعض ألحان الكنيسة السريانية الأرثوذكسية تحوي أجناساً من هذا النوع.

وإذا زاد الجنس عن البعدين والنصف وأصبح جنساً ذو خمس درجات موسيقية تنتج أربع مسافات صوتية سمي جنساً زائداً أو عقد موسيقياً، مثل عقد "نوى أثر" أو عقد "نكريز" الذي يتكون من: بُعد + نصف بُعد + بُعد ونصف + نصف بُعد. ومجموعها ثلاثة أبعاد ونصف.

وأما السلم الموسيقي (الديوان او الأوكتاف) فيتكون من جنسين موسيقيين، هما الجنس الأدنى والجنس الأعلى، وكل . يتكون من أربع درجات موسيقية، أي من بُعدين ونصف، ويفصل الجنسين مسافة صوتية تسمى فاصل طنيني، ومجموع أبعاد الجنسين مع الفاصل الطنيني (أي الأوكتاف) هي سبعة أبعاد صوتية غير متساوية المسافات.

المقام الموسيقي:

إن الصعود والهبوط على سلم الدرجات الموسيقية الثمانية العدد، والتي تحصر فيما بينها سبعة أبعاد صوتية متتالية ومختلفة المسافات، تصدر لحناً ميلودياً معيناً له نغمة خاصة تسمى بالمقام. وهناك مقامات عديدة وكل مقام له اسمه الخاص الذي يعرف به، وأسلوبه المتميز في سير العمل فيه، وملامحه الموسيقية، وشخصيته الخاصة، مما يميزه عن بقية المقامات الأخرى.

وبتبادل ترتيب الأبعاد الصوتية على السلم الموسيقي، يتبدل اللحن أو النغمة الميلودية ويتبدل المقام أيضاً، مثل مقام الراست ومقام البيات ومقام النهوند ومقام العجم وغيرها.

ويتكون المقام عادة من جنسين موسيقيين، أدنى وأعلى، وأحياناً أكثر من جنسين، فكلما يتوسع اللحن بتكوينه السلمي ويتنوع بنغماته يزداد عدد أجناسه الموسيقية، وربما تصل إلى أربعة أجناس صوتية متداخلة ومتوافقة من حيث التركيب والسمع. وهذا مثل توضيحي في كيفية بناء نغمات مقام الراست فقط من جنسين: راست أدنى ذو أربع درجات يرتكز على درجة Do أي ( دو - ري - مي هابطة ربع - فا ) ويحصر ثلاثة أبعاد مختلفة هي بُعد كامل + ثلاثة أرباع البعد + ثلاثة أرباع البعد.

وجنس راست آخر أعلى ذو أربع درجات يرتكز على درجة Sol أي ( صول - لا - سي هابطة ربع - دو ) ويحصر ثلاثة أبعاد مختلفة هي: بُعد كامل + ثلاثة أرباع البعد + ثلاثة أرباع البعد، ويفصل الجنسين فاصل طنيني (بُعد كامل) بين درجتي Fa و Sol. وتتبدل نوع أو نغمة الجنس الأعلى يتبدل اسم المقام أيضاً، ويكون في هذه الحالة من تفرعات المقام.

ومن المقامات المعروفة والغير المعروفة:

مقام اليكاه، مقام فرحفزا، مقام شت عربان، مقام عجم عشيران، مقام شوق إفزا، مقام حسيني عشيران، مقام سوزدل، مقام العراق، مقام راحة الأرواح، مقام فرحناك، مقام كوشت، مقام الرست، مقام سوزناك، مقام سازكار، مقام حجاز، مقام حجازكار، مقام نكريز، مقام حجازكار كرد، مقام نهوند، مقام نوروز، مقام

زنجران، مقام البياتي، مقام أصفهان، مقام عشاق مصري، مقام صبا، مقام  
عرضبار، مقام السيكاه، مقام نيشابور، مقام جهاركاه، مقام النوى، مقام الحسيني،  
مقام الأوج، مقام الماهور. وهناك المئات من المقامات وتفرعاتها.  
ملاحظة:

تختلف بعض البلدان في أسماء المقامات رغم تطابق سلالها الموسيقية، وليس  
بالضرورة أن تتفق جميع البلاد على مسميات مقاماتها، وقد تختلف أيضاً في سير  
عملها الذي يكسب موسيقاها روحاً مغايرة عن بلاد أخرى، لتمييز بهوية مقامية  
مستقلة عن غيرها مثل المقامات العراقية.

### السلم الموسيقي السباعي:

إن السلم الموسيقي (الديوان) يتكون من ثمان درجات موسيقية، أو من سبعة أبعاد  
صوتية متسلسلة ومختلفة المسافات، لكنها متوافقة في تنظيمها السمعي وغير  
متنافرة، سميت بالسلم السباعي الأبعاد.

إن معظم الأمم والشعوب التي تستعمل السلم السباعي، تختلف سلالها السباعية  
عن بعضها بسبب إختلاف في مسافات أبعادها الصوتية. لإختلاف هذه الشعوب  
عن بعضها بعاداتها وتقاليدها وبلغاتها ولهجاتها وأذواقها وظروف تطورها.  
وهناك خلط كبير عند البعض بين مفهومي السلم السباعي والسلم الموسيقي  
(الديوان)، ورغم إرتباطهما ببعضهما، فالسلم الموسيقي (الديوان) هو تتابع  
الدرجات الموسيقية الثمان، وأما السلم السباعي فهو سلسلة الأبعاد الصوتية السبعة  
المتوافقة التي يحصرها السلم الموسيقي بين درجاته.

### السلم الموسيقي الخماسي:

يتميز السلم الخماسي بأنه يتكون من خمس درجات موسيقية تتضمن أربع مسافات  
صوتية مختلفة الأبعاد، وأهم هذه المسافات التي توضح معالم هذا السلم هي

المسافة ذات البُعدين الكاملين .

إن ترتيب المسافات الصوتية الأربعمختلفة الأبعاد ينتج نعمة جميلة ورائعة لها  
ميزاتها وهويتها ونكهتها وخواصها الموسيقية.

إن البعض من الشعوب يستعملون إلى جانب السلم الخماسي الأساسي ذي الأبعاد  
الصوتية الأربعة، سلم خماسي آخر ذي أبعاد صوتية خمسة، وهذا السلم الأخير  
يتكون من ست درجات موسيقية تحوي على خمس مسافات صوتية مختلفة  
الأبعاد، وأهمها المسافة الصوتية ذات البُعدين الكاملين ويستعمل هذا السلم في  
موسيقا السودان إلى جانب السلم الخماسي، وكذلك يستعمل اليوم للمزج والانتقال  
بين السلمين الخماسي والسباعي لأنه يحوي النكهتين.

وبشكل عام تستعمل السلم الخماسي العديد من الشعوب الإفريقية، منها السودان  
وأثيوبيا واريتريا والصومال وغيرها، وكذلك بعض الشعوب الآسيوية مثل الصين  
واليابان وكوريا وفيتنام وغيرها.

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء الثالث)

السلم السباعي والشعوب القديمة

بقلم: نينوس صوما أسعد

ستوكهولم

أصل السلم الموسيقي السباعي الأبعاد:

لقد رافقت الموسيقا الإنسان منذ وجوده على الأرض، وأن جميع الشعوب القديمة،  
مهما بلغت من التقدم والحضارة أو الجهل والتخلف، كانت تملك نوعاً من الموسيقا  
الخاصة بها، ومعظمها استعملت إما السلم الموسيقي السباعي أو السلم الموسيقي  
الخماسي، وهذا واضح من نتاجات الشعوب الموسيقية التي استمرت لغاية اليوم.

إذ أن كل الشعوب كانت لها موسيقاها الخاصة بها واخترت آلاتها الموسيقية وطورتها خلال مجرى تاريخها. والسلم الموسيقي السباعي لم يكن مقتصرًا على أمة معينة كما ادعى البعض.

ومن الشعوب القديمة التي استعملت السلم الموسيقي السباعي نذكر: السومريين والآكاديين والآشوريين والكلدانيين والحثيين والهوريين والأوغاريتيين والكنعانيين والآراميين (السريان) والعبرانيين والفراعنة والشعوب الهندية والفارسية والشعبيين اليوناني والروماني، وغيرهم. ولأزال قسم من هذه الشعوب التي لا زالت مستمرة في الوجود تستعمله في موسيقاها، كاليونان والفرس والمصريين والسريان.

للأسف لا نعلم شيئاً كثيراً بدقة وتفصيل عن السلم السباعي القديم عند السومريين والآكاديين والآشوريين والحثيين والأموريين وغيرهم، لأن هذه الشعوب زالت من مسرح الوجود، وزال معها سلمها الموسيقي ولغتها وحضارتها، ولم يبق شيء منها سوى تلك الأطلال التي بقيت شاهدة على عظمة وحضارة هذه الشعوب ومدى تقدمها وازدهارها. لكن علماء الآثار أكدوا مؤخراً من خلال اكتشافاتهم في الحفريات بأن تلك الشعوب كانت متطورة جداً موسيقياً، وكانت لديها آلات موسيقية كثيرة ومتطورة، قسم منها استمر في الإستعمال ووصلت لنا كما كانت عليه لكن مع تغييرات طفيفة في شكلها وفي إمكانيات إستعمالها، مثل آلات العود والناي، وبعض الطبول. لكن أهم حدث مكتشف كان السلم الموسيقي السباعي الذي استعملته هذه الشعوب وعلى رأسها السومريين. وليس بالضرورة أن تتفق جميع السلالم الموسيقية السباعية لجميع هذه الشعوب بمسافات الصوتية.

إن أقدم السلالم الموسيقية التي وصلت إلينا عبر تداولها وإستمرارها دون انقطاع كان السلم الموسيقي السباعي اليوناني من القرن السادس قبل الميلاد. فإن كان هذا السلم متكاملًا ومنتظمًا في حسابات أبعاده الصوتية في القرن السادس قبل الميلاد، فهذا يعني أن هذا السلم أستعمل في اليونان قبل ذلك الوقت ربما بفترة طويلة جداً، وتناقلته الأجيال شفهيًا لغاية وصوله الى فلاسفة اليونان الأجلاء (كانت الموسيقا قديمًا جزءاً من الفلسفة)، فأشتغلوا عليه بشكل علمي دقيق، وعملوا على تطويره

وتنظيمه وحساب أبعاده الصوتية بدقة، لينتشر في المشرق القديم كله وفي الغرب أيضاً.

وبسبب العلاقات التجارية والقرب الجغرافي بين شعوب شاطئ البحر المتوسط والداخل السوري والأناضول وآسيا الصغرى واليونان، أثرت شعوب المنطقة على بعضها وانتقلت بعض مظاهر الثقافة المشتركة بين بعضها كأنتقال الأبجدية الفينيقية/الآرامية إلى اليونانيين. وبفضل حركة التأثير الثقافي بين تلك الشعوب، نعتقد بأن السلم الموسيقي الأوغاريتي أنقل بدوره إلى اليونانيين وأصبح الركن الأساسي الذي أسس عليه السلم الموسيقي اليوناني المتطور.

إن السلم الموسيقي اليوناني إذاً وكما نعتقد قد تطور مباشرة من السلم الموسيقي الأوغاريتي وأستعمله أبناء اليونان فترة طويلة لغاية وصوله ليد الفلاسفة اليونان واشتغالهم عليه وتطويره وحساب وتحديد مسافات أبعاده الصوتية، ليعود بعدها إلى الشرق سلماً موسيقياً متكاملاً.

وما يدعم الرأي بأن السلم اليوناني متطور عن السلم الأوغاريتي هي التأثيرات الفينيقية والكنعانية والآرامية الواضحة في معالم الحضارة اليونانية، وإستعارة اليونان الكثير من أركان ثقافتهم وحضارتهم منهم، وخاصة أبجدية الكتابة اليونانية.

ففي سنة 1948 اكتشفت البعثة الأثرية الفرنسية أقدم نوطة موسيقية في العالم تعود لعام 1400 ق.م، في مدينة أوغاريت التاريخية في موقع رأس شمرا الواقعة على الساحل السوري وإلى الشمال من مدينة اللاذقية بحوالي 9 كم، وتبين أن هذه النوطة مبنية على السلم الموسيقي السباعي الأبعاد. وكانت أولى التفسيرات نتيجة بحث قام به العالم الأثري الفرنسي "عمانويل لاروش" ونشرها بالفرنسية في مجلة "أوغارتيكا" وقد جاء بنتيجة أن الرقيم الأوغاريتي يحمل أنشودة موجهة إلى إحدى آلهات المنطقة.

إلا أن الغموض يكتنف هذا "الرقيم الأوغاريتي" لأنه مدون بلغتين ولغائتين، الجزء

العلوي كتب باللغة الحورية، وفيه عبارات شعرية رقيقة موجهة لـ نيكال زوجة إله القمر.. أما الجزء السفلي من الرقيم فقد استغرق تفسيره وقتاً أطول، واستنتج أنه النوطة الموسيقية لهذه الأنشودة، وهذه النوطة مدونة باللغة الأكادية ذات الكتابة المقطعية (المسمارية) التي سادت في نفس المنطقة في ذلك الوقت وكانت لغة الشرق الاوسط.

وعزف علماء الموسيقى في القرن العشرين هذه المقطوعة الموسيقية عدة مرات وبمراحل مختلفة، بعد أن تعمق علماء الآثار والموسيقا في تفسير الرموز الموسيقية الموجودة في الرقيم الأوغاريتي، وفي النص الشعري المكتوب عليه باللغة الحورية (نسبة الى الحوريين الذين حكموا مساحات واسعة من بلاد المشرق لمدة تجاوزت الاربعمئة عام)، وإجراء تعديلات جديدة على التدوين الموسيقي.

وللعلم كانت البعثة الأثرية الفرنسية قد اكتشفت 36 رقماً تحوي أشعاراً لأغانٍ باللغة الحورية (أي 36 أنشودة)، لكن معظم هذه الرقيمات كانت تالفة ومتآكلة وغير متكاملة سوى الرقيم المصنف (H-6) الذي كان فقط بحالة سليمة، وهو الذي يحوي النص الشعري للأنشودة والنوطة الموسيقية.

وأغلب هذه الرقيمات تحوي أسماء شعراء (كتاب) نصوصها الشعرية، ما عدا الرقيم السادس المتكامل والذي ومع كل أسف لا يحوي اسم شاعره.

يعود الفضل في القراءة الجديدة والموضوعية للرقيم السادس للباحث في علوم الآثار وأصول الموسيقى العالم السوري "راول غريغوري فيتالي" (1927 - 2003) الإيطالي الأصل والسوري المولد في مدينة اللاذقية، صاحب الدراسات العديدة في التاريخ والموسيقا، ومن أهمها: "التناظر الشكلي للأحرف الأوغاريتية"، و "أوغاريت لا كنعانية ولا فينيقية"، و "الرقم عبر التاريخ - اختراع وتطور كتابة الأعداد"، "الكنعانيون"، وغيرها. وقد نشر دراسة قيمة سنة 1979 منشورة في عدة مجلات عالمية مختصة بعلم الموسيقى حول الرقيم

الأوغاريتي المصنف تحت اسم (H-6) الذي يضم أنشودة العبادة الأوغاريتية، ويُعد أقدم تدوين موسيقي في العالم أجمع. حيث قدم فيها قراءة جديدة للتدوين الموسيقي لا تعتمد على فكرة تعدد الأصوات، إنما على ترجمة بعض الرموز المتواجدة في الرقيم الى أزمنة موسيقية، وعلى عدم وجود إشارات تحويل موسيقية (بيمول و ديز)، وعلى عدم وجود ثلاثة أرباع المسافات الصوتية (ربع الصوت)، ليتم عزفها من جديد على درجة مي ومن مقام الكرد الذي لا يحوي إشارات تحويل من هذه الدرجة، وبشكل مغاير للمرات الثلاث السابقة التي قرأت وعُزفت، لتصبح المقطوعة متطابقة مع أوزان نصها الأدبي، وليس كما قدمها غيره من الموسيقيين حيث اعتمدوا على فكرة تعدد الأصوات، وكانت قراءة يغلب عليها الرأي الشخصي.

ولكن السؤال المهم هو: هل هذا السلم الموسيقي السباعي هو "حوري" لأن لغة الانشودة "حورية"، أم أنه "أوغاريتي" الإختراع؟

إن مجموعة الرقيمات ال 36 الأوغاريتية المكتوبة باللغة الحورية فتحت أبواباً جديدة للمناقشات والأبحاث حول أصول السلم الموسيقي المستعمل في هذا الرقيم (H-6).

ومن المعروف بأن الحوريين حكموا مساحات واسعة من بلاد المشرق ومنها شمال سوريا، لكن بعد قرون عديدة اختفوا من مسرح الوجود بعد أن ذابوا بغيرهم من الشعوب ومنهم الآراميين. وورث الآراميون بدورهم شيئاً من الحضارة الحورية والكثير من الأماكن والمدن الحورية فطبعوها بطابعهم وأصبحت آرامية مع الزمن.

تؤكد الرقيمات المكتشفة في أوغاريت السورية ما للحوريين من مدنية راقية وانتشاراً واسعاً للغتهم الأدبية، بحيث كتبت فيها أشعار لأغاني "موسيقا أوغاريت"، ولكن هذا لا يعني أن المقطوعة الموسيقية الأوغاريتية هي حورية المنشأ، إنما هي أوغاريتية الإختراع رغم لغتها الحورية.



إن كون لغة الأنشودة في الرقيم (H-6) باللغة الحورية وكون تدوينها الموسيقي باللغة الأكادية لا يجعلها حورية أو أكادية، بل هي أوغاريتية الإنتاج والهوية والإبداع كما يصرح العلماء.

إن السلم الموسيقي المستعمل في المقطوعة الأوغاريتية هو السلم السباعي المشترك بين شعوب المنطقة كافة ولربما يكون حوري الإختراع أو التطوير، وإلا لما كتبت كل هذه الرُقم باللغة الحورية إن لم يكن السلم الموسيقي حوري المنشأ.

إن أصل السلم الموسيقي السباعي لدى الآراميين واليونانيين هو من الحوريين، وقد عملوا بدورهم على تطويره بما يناسب شخصية موسيقا كل منهما. فالسلم الموسيقي الآرامي (السرياني) واليوناني جذرهما إذاً واحد، وهو السلم الموسيقي الحوري لأن المنطق وتسلسل التاريخ يقولان هكذا. وقد ورث الآراميون هذا السلم مباشرة من الحوريين لإحتكاكهم المباشر فيهم، أما اليونان فيبدو انهم أخذوه عن الكنعانيين والفينيقيين بواسطة الأوغاريتيين الذين أخذوه بدورهم من الحوريين.

إن هذا الأمر يقلب الطاولة على مفاهيم كثيرة كانت قد خدمت العلم لفترة معينة لكنها شاخت الآن ولم تعد تصمد أمام الدراسات الحديثة. أما الأفكار غير العلمية المتدالة بين الناس العاديين والتي لا تصمد أمام إثباتات البحوث العلمية واللغوية فليست جدرة بالذكر. ففي عصرنا هذا فإن العلوم تتطور والأفكار تتجدد، وصاحب الإختصاص اليوم لا يتقبل الكلام الإنشائي الذي يدغدغ فقط أحاسيس الإنسان وليس عقله، إنما يبحث عن الحقيقة العلمية، ويتابع الأبحاث العلمية الجديدة ويتبنى نتائجها أكانت لمصلحته أو ضده، لأن الحقيقة العلمية هي فوق كل إعتبار.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الرابع)

## السلم الموسيقي لدى الشعوب القديمة (1)

بقلم: نينوس صوما اسعد

ستوكهولم

تحت هذا العنوان "السلم الموسيقي لدى الشعوب القديمة" الذي يتكون من جزئين، سأوضح بعض المفاهيم الغامضة في سلالم موسيقا الشعوب القديمة، وسأنقد بعضاً منها خاصة تلك التي لا زالت تستعمل كمسلمات لدى البعض، حيث أخذوها وقبلوها على علها دون مناقشتها والتأكد من صحتها. فالجزء الأول يتناول السلم الموسيقي لدى السومريين وقيثارتهم الموسيقية، وأما الثاني فيتناول وباقتضاب السلم الموسيقي لدى اليونان والصينيين والهنود والفرس واليهود وغيرهم.

### 1. الموسيقا لدى السومريين:

يقال بأن للسومريين فضل كبير على الموسيقا في إختراعهم بعض الآلات الموسيقية، وعلى التدوين الموسيقي الأول (الذي يعتبر البدايات والمحاولات الأولى في تدوين الألحان الموسيقية على الألواح الطينية بإستعمال رموز من الكتابة المسمارية المقطعية)، وكذلك لإستنباطهم للكثير من الألحان الدينية التي كانت تغنى للآلهة في المعابد وقصور الملوك.

في عام 1929 أكتشف عالم الآثار البريطاني السير "لينارد وولي" في مدينة أور جنوب العراق، في قبر الملكة "بو أبي شبعاد 2450 ق.م" الذي يحمل الرقم "1237"، مجموعة من القيثارات وآلات موسيقية ذات أوتار شبيهة بالربابات، وكانت من بين هذه القيثارات المكتشفة القيثارتان السومريتان المعروفتان باسم "الذهبية" و"الفضية" والتي يعود تاريخهما إلى 2450 سنة قبل الميلاد.

ولا زالت "القيثارة الذهبية" محفوظة في متحف الآثار العراقي قسم السومريات ببغداد، وأما "القيثارة الفضية" فهي محفوظة في المتحف البريطاني بلندن. وقد تم إصلاح هذه القيثارات وإعادة بناؤها على أيدي علماء آخرين في الغرب، والعزف عليها بعد مرور 4500 سنة على صنعها، وتوصلوا أيضاً إلى معرفة الأسماء السبعة لأوتارها، وحاولوا إيجاد حلول مناسبة للمسافات الصوتية التي بينها.

والقيثارتان "الذهبية" و"الفضية" المتطورتان والمبنيتان من أحد عشر وترًا تدل على ما للسومريين من رقي ومدنية وثقافة فنية موسيقية صناعية بالغة السمو والجمال. وقد ورثت الشعوب، التي أعقبتهم في المنطقة وحلت محلهم بالتالي، كل حضارتهم وتراثهم الثقافي والموسيقي وآلاتهم الموسيقية وألحانهم وكتاباتهم المسمارية.

وللمعرفة هناك قيثارات عادية كثيرة مكتشفة في المقابر غير الملكية، وهي غير القيثارات السابقة، تعتبر أقدم من القيثارتين الذهبية والفضية المذكورتين، فمنها مبنية من أربعة أوتار فقط، ومنها من ثمانية أوتار، ومنها اكتشفت في مراحل متقدمة مبنية من ثلاثة عشر وترًا.

أما السلم الموسيقي السومري فيصرح الباحثون بأنه سلم سباعي، ولكن هذا الأمر يحتاج لمزيد من الدراسة والبحث لمعرفة شكل الأبعاد الصوتية لهذا السلم، بسبب وجود إشكاليات عديدة تدل على عدم وجود ثلاثة "أرباع صوت" التي تميز الموسيقى الشرقية عن غيرها في هذا السلم، وأيضاً على استعمال السومريين للسلم الخماسي.

(هناك من ادعى وكتب بأن القيثارة السومرية مبنية من سبعة أوتار فقط، لكن هذا الإدعاء غير صحيح ويخلق إشكالية حقيقية حول السلم الموسيقي السومري. فإذا كانت القيثارة تحوي على سبعة أوتار فقط، أي من سبع علامات موسيقية ودون وجود وتر ثامن لنحصل على جواب العلامة الأولى، فإنها تحصر فيما بينها ستة أبعاد صوتية فقط، وهذا غير متوافق مع السلم السباعي ذي الأبعاد السبعة. كما أن

عدم معرفتنا لمسافة كل بعد من الأبعاد الستة وكيفية ترتيبها، يدخلنا في مشكلة أعمق وأكبر من الأولى).

إن بعض البحوث الموسيقية وصلت الى النتيجة القائلة بأن السلم السباعي الأبعاد هو من وضع السومريين إستناداً الى قيثارته. لكن هذا ليس دليلاً قاطعاً على إختراعهم لهذا السلم. فهذه الفكرة بحاجة الى براهين أكثر وإثباتات أفضل، خاصة ان أصل السومريين وموطنهم الأول قبل إستقرارهم في جنوب العراق غير معروف.

يقول البعض من الآثاريين والمستشرقين بأن السومريين قدموا إلى العراق من وسط آسيا. فإن صدقت هذه النظرية، فإن النظرية القائلة بأن سلم السومريين كان السلم السباعي تسقط. لأن الشعوب الآسيوية كانت ولا زالت تستعمل السلم الخماسي في موسيقاها، ومعروف بأن السلم الموسيقي الخماسي أقدم من السلم الموسيقي السباعي.

لقد ورد في كتاب "تاريخ العود" للباحث الموسيقي العراقي الدكتور صبحي أنور رشيد 1928 - 2010 (وهو عالم في تاريخ الموسيقى وتاريخ الآلات الموسيقية القديمة، وله العديد من الأبحاث العلمية والكتب الموسيقية المهمة منها: "تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم"، "تاريخ العود"، "مدخل الى تاريخ الغناء"، وغيرها)، حيث يقول: "إن السلم الموسيقي السومري يحتوي على خمسة أصوات كاملة".

فإذا كانت هذه المعلومة صحيحة فإن السلم الموسيقي السومري كان سلماً خماسياً وليس سباعياً، وهذا يلغي النظرية القائلة بإختراعهم للسلم السباعي. وستكون الموسيقى السومرية حسب هذه النظرية مشابهة للموسيقا الأفريقية أو الصينية أو قريبة منهما وخالية من ثلاثة أرباع الصوت.

إن ما ورد لدى البعض عن السلم الصيني الموسيقي بأنه كان سلماً سباعياً إستناداً الى الناي الصيني "تي ذات الثقوب الثلاثة"، ثم تم إستبداله لاحقاً بالسلم الخماسي، هو رأي عار عن الصحة.

فإذا كان الناي الذي له ثقوب خمسة، "وحسب رأي من طرح النظرية السابقة"، لا

يستطيع إخراج الأصوات السبعة منه ليعزف به الموسيقا المبنية على السلم الموسيقي السباعي، فكيف سيستطيع ناي ذات ثقب ثلاثة بإخراج الأصوات السبعة للسلم الموسيقي السباعي.

إن الأقرب للمنطق بأن ناي "تي" صنع بثقوبه الثلاثة لأجل عزف السلم الموسيقي الخماسي وليس السباعي، ليستعمل في الموسيقا الصينية القائمة أساساً على السلم الموسيقي الخماسي.

وإذا كان قد تم إكتشاف ناي سومر "تي - كي" بثلاثة ثقب مشابه للناي الصيني "تي" فهذا دليل آخر على إستعمال السومريين للسلم الموسيقي الخماسي، بل قد يثبت النظرية القائلة بأن السومريين قد قدموا من وسط آسيا ليستوطنوا في جنوب العراق حاملين معهم موسيقاهم ذات السلم الخماسي وآلاتهم الموسيقية البدائية.

أما الإثبات الآخر الذي يدعم نظرية إستعمال السومريين للسلم الخماسي، هو مكان إستيطانهم في جنوب العراق، أي بجوار الخليج (الفارسي/العربي) على حدود الصحراء العربية التي كانت تتميز "بأفريقية غنائها وإيقاعاتها وإستعمالها للسلم الخماسي".

فالسومريين إن تأثروا بنوع الموسيقا الصحراوية الأفريقية فهذا يأخذنا الى استعمالهم للسلم الموسيقي الخماسي.

ورغم إستعمال أهل الصحراء العربية والخليج في هذه الأيام للسلم السباعي، لكن القفزات الصوتية ذات البعدين الكاملين في غنائهم التراثي، وتأثرهم الكبير بالغناء الأفريقي والإيقاعات الصحراوية، ليست سوى دليل واضح على جذور موسيقاهم القديمة أنها كانت مبنية على السلم الخماسي. فلا يستبعد أبداً إستعمال السومريين للسلم الخماسي نسبة لموطنهم المطل على الصحراء العربية.

وأما ما يدعم نظرية إستعمال السومريين السلم الموسيقي السباعي الأبعاد، هو إستعمال الكلدان في بابل لهذا السلم. فربما وصل هذا السلم للكلدان من بقايا السومريين أو الأكاديين، وهذه مشكلة حقيقية أخرى للفارق الزمني الكبير بين السومريين/الأكاديين والكلدانيين.

إن التوراة تفيدنا بشكل غير مباشر على أن الكلدانيين استعملوا السلم الموسيقي السباعي لأن ما وصل إلينا من ألحان اليهود، مبنية على السلم السباعي. وتقول التوراة "نرح ابراهيم من أور الكلدانيين"، وتقول عنه: "آراميا تائها كان أبي". والكلدان هم من الآراميين، والآراميون استعملوا واستمروا بإستعمال السلم السباعي لغاية اليوم، وهذا واضح في ألحان الكنيسة السريانية بشقيها الشرقي والغربي، مما يؤكد إنتشار السلم السباعي في العراق قديماً.

أما الدليل على إنتشار السلم السباعي بين شعوب العراق القديمة، هو أصل ابراهيم الخليل (الآرامي) الساكن أور الكلدانيين في جنوب العراق، فلقد كان يستعمل السلم السباعي في موسيقاه مثلما استعمله قومه قبل رحيله الى مملكة حران الآرامية التي كانت تستعمل السلم الموسيقي السباعي أيضاً، ثم انتقله من حران الى أرض كنعان التي كانت شعوبها تستعمل أيضاً السلم السباعي في موسيقاها، ولاحقاً جاءت الألحان اليهودية مبنية على السلم الموسيقي السباعي إستمرارية لما حمله معه ابراهيم الخليل من تراث غنائي آرامي مبني على السلم الموسيقي السباعي. إذ، إن إستمرار اليهود في إستعمال السلم الموسيقي السباعي منذ ابراهيم الخليل ليومنا هذا هو خير دليل على إستعمال شعوب العراق القديمة المندثرة السلم الموسيقي السباعي. إن جد اليهود ابراهيم الخليل استعمل السلم السباعي في غنائه جرياً على عادة آبائه الكلدان الآراميين، وكان الكلدانيون قد ورثوه عن تلك الشعوب القديمة. ولكن لا نعلم بالتحديد تاريخ وزمن استعمال شعوب العراق القديمة للسلم السباعي، سوى أنه قديم جداً وتجاوز بضعة آلاف من السنين.

حسب أعتقادي بأن السومريين كانوا في البداية يستعملون السلم الموسيقي الخماسي حيث حملوه معهم عند قدومهم من قلب آسيا الى جنوب العراق، ولكنهم عملوا على الإشتغال عليه وتطويره إلى السلم السباعي لاحقاً، أو ربما استعاروا السلم السباعي من الشعوب السامية المجاورة لهم، لوجود دلالات واضحة على إستعمالهم للسلمين الموسيقيين الخماسي والسباعي.

## 2. السلم الشرقي في الموسيقى القديمة:

عندما عزفت الموسيقتان المكتشفتان: السومرية والأوغاريتية من قبل علماء الغرب، كانت المقطوعتان الموسيقتان خاليتين تماماً من ثلاثة أرباع الصوت (ربع الصوت) المستعملة في الموسيقى الشرقية بكثرة. فأدعى البعض بأن علماء الغرب أخطأوا في عزف هذه المقطوعة وأهملوا ربع الصوت، لأنهم لا يعرفون ثلاثة أرباع الصوت الموجودة في الموسيقى الشرقية، لكن هذا إدعاء غير صحيح مطلقاً، لأن علماء الغرب يعرفون أدق التفاصيل عن علوم الموسيقى والآثار، ونسي هؤلاء بأنهم علماء كبار استطاعوا أن يفكوا أكبر الألغاز التاريخية ومنها الرموز الموسيقية الموجودة على الألواح الطينية، فكيف لا يعرفون ما هي ثلاثة أرباع الصوت التي تستعمل في الموسيقى الشرقية، وتاريخهم يشهد بأنهم استعملوا سابقاً أرباع الصوت في موسيقاهم ثم تم إلغاؤها قبل عدة قرون فقط. بل أن هؤلاء المدعون لم يطلعوا على ما قام به بعض العلماء المشرقيين من تجارب رائدة في هذا المجال حيثوا صاغوا سلالم هذه المقطوعات بأبعاد صوتية خالية من ثلاثة أرباع المسافات الصوتية، وكنت قد أشرت لهذا الأمر في تجربة العالم السوري راوول فيتالي واعتماده "سلم مقام الكرد من درجة مي" الخالي من علامات التحويل الموسيقية الى النصف ومن أرباع الصوت، لعزف الموسيقى المكتشفة في مدينة أوغاريت لإيمانه بأن الموسيقى القديمة الأوغاريتية والأكادية خالية من ثلاثة أرباع الصوت.

يقول علماء الدراسات الموسيقية بأن موسيقا الشعوب القديمة لا تحوي ثلاثة أرباع الصوت، إنما كانت تعتمد على أبعاد كاملة، أو أنصافها. وأكد هذا الأمر أيضاً الباحث العراقي صبحي أنور رشيد بقوله بأن السلم الموسيقي السومري مبني من خمسة أصوات كاملة، أي خال من ثلاثة أرباع الصوت المتواجدة في الموسيقى الشرقية.

تجربة عزف على القيثارة السومرية:

ننقل الحدث التالي بتصريف حول العزف على القيثارة السومرية لتبيان مقدرتها على مرافقتها للآلات الموسيقية الأخرى أي للاوركيسترا في الحفلات العامة.

في بداية الثمانينيات من القرن المنصرم وفي ندوة موسيقية أقيمت في أحد أجنحة متحف الآثار العراقية في بغداد، قدم فيها الأستاذ "سالم حسين" وهو واحد من الموسيقيين العراقيين والعرب الرواد، وملحن وعازف قدير على آلة القانون وكان أستاذاً في معهد الفنون الجميلة في بغداد، وله كتب مهمة في تاريخ الموسيقى العراقية وسلاسلها وكتاب عن آلة القانون، قدم بحثاً موسيقياً وتجارب عزف على نسخة شبيهة مصنوعة على غرار آلة القيثارة السومرية، وبمرافقة فرقة موسيقية مكونة من طلاب وأساتذة المعهد.

وكان من بين الحضور الأستاذ عبد الرحمن جبجي الباحث الموسيقي السوري المعروف، والأكاديمي العراقي الدكتور طارق حسون فريد، اللذان قدما مداخلات مهمة مع بعض الموسيقيين بخصوص القضايا التقنية التي تتعلق في العزف على آلة القيثارة السومرية وإليكم مختصراً لها:

1- إن القيثارة لا يمكن سماع صوتها إذا عزف عليها بالأصابع المجردة أو بإستخدام ريشة القانون كما فعل الأستاذ محاضر الندوة، لكن عند استخدام مضرب (مثل مضرب السنطور) تمكن الجميع من سماع صوتها بوضوح.

2- إن القيثارة عاجزة تماماً على الإستمرار في العزف مع الفرقة الموسيقية الشرقية التي تتسم بكثرة إنتقالاتها النغمية، لعدم وجود "عرب أو عربات" (التي هي جزء من الآلة تستعمل لتحويل قيمة البعد الصوتي، لرفعه أو خفضه) في القيثارة، كعرب آلة القانون، فكانت الفرقة تتوقف مع كل تغيير في النغم ليتسنى لعازف القيثارة تسوية أوتارها على وفق النغم الجديد، وهذا لا يمكن من الناحية العملية والموسيقية كما حدث أثناء الندوة.

ويحق التساؤل كيف كان الفنان العراقي القديم يقدم فعالياته الموسيقائية أثناء مشاركة القيثارة في العزف.



ويبدو أن هذه المشكلة لم تكن وليدة اليوم بل هي موجودة منذ القدم، وربما منذ صناعة القيثارة، ففي العراق أكتشف لوح طيني بالخط المسماري فيه تعليمات مهمة عن كيفية الغناء بمصاحبة القيثارة، حيث وضع المدون جدولاً ذكر فيه التغيرات الواجب إجرائها على أوتار القيثارة للحصول على أي نغم أو مقام مطلوب.

وهذه الإشكالية تفتح أبواب تساؤلات جمة حول ما قيل ويقال الكثير عن القيثارة السومرية أو مجموعة الآلات الموسيقية المكتشفة عند الأقوام القديمة في العراق

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الخامس)

السلم الموسيقي لدى الشعوب القديمة (2)

بقلم: نينوس صوما اسعد  
ستوكهولم

3.الموسيقا لدى اليونان والرومان:

إن التراث الموسيقي اليوناني غني جداً ويستحق الإحترام لأنه ثروة استفادت منها أمم عديدة، ونبع أرتوت منه الشعوب القديمة. وكما ذكرت في الجزء الثالث من بحثنا بأن اليونانيين أخذوا عن الأوغاريتيين السلم الموسيقي السباعي واستعملوه قرونًا كثيرة. ثم ظهر الفيلسوف والموسيقار اليوناني "لاسوس" (من القرن السادس ق.م)، صاحب الفضل الكبير في إكتشاف أصوات "السلم الموسيقي السباعي اليوناني"، وكذلك العالم اليوناني الشهير فيثاغوراس دي

ساموس (المولود في ساموس 580-500 ق.م) الذي وضع الأبعاد الصوتية الدقيقة والصحيحة للسلم السباعي فسمي بإسمه أي "السلم الفيثاغوري". وبعد جهود وتجارب موسيقية طويلة استطاع هذا العالم الجليل والموسيقي البارع، فيثاغوراس، أن يضبط الأبعاد الصوتية للسلم الموسيقي السباعي بدقة متناهية، وأوجد فيه القاعدة الأساسية في إستخراج الأصوات الموسيقية السبعة، وبناءه على أساس أطوال الأوتار وعلى حساب الخماسيات المتتالية.

ثم توالى بعض الفلاسفة والموسيقيين اليونانيين الآخرين الذين عملوا على تطويره وإستخراج النغمات منه وكان منهم "ارستكسينوس" (350 ق.م) صاحب كتاب "علم الاصوات" وكتاب "علم النغم" وكتاب "الموازين الموسيقية"، و الرياضي الموسيقار "إقليدس" (300 ق.م) صاحب كتاب "النسبة الرياضية".

وكان سلم فيثاغوراس هو الأساس الذي أعتُمدَ عليه لاحقاً من قبل علماء الموسيقا في إستخراج وحساب الأبعاد الصوتية للسلالم الشرقية والغربية، وهذا ما أكده كبار علماء الموسيقا في الشرق والغرب.

وللأمة اليونانية الفضل الكبير على موسيقات العالم أجمع بما ابتكرته من أنظمة وقواعد كالتدوين الموسيقي القديم ومن إشارات ورموز وإصطلاحات لإكمال صحة التدوين وللتعبير عن جميع الحركات الموسيقية.

وأما الموسيقا عند الرومان فقد إرتكزت على الموسيقا اليونانية، وتطورت كثيراً على أيدي علمائهم، وازدهرت كثيراً وفاقت موسيقا اليونان وغيرهم بفضل العالم والموسيقار "بوتيروس" (سنة 475 م) والموسيقار "كاسيدوروس" (585 م) الذي ألف دائرة المعارف الموسيقية في ذلك العصر.

والموسيقا الرومانية (اللاتينية والبيزنطية) هي أساس الموسيقا الاوروبية اليوم، والتي تعتبر أرقى وأقوى موسيقات العالم قاطبة. وقد أبدع الموسيقيون الاوروبيون في ألحانهم وتآليفهم الموسيقية ووصلوا إلى حد العبقرية، ولحنوا للكنيسة ألحاناً عظيمة فأغنوها موسيقياً. وجاءت ألحان تراتيلهم سماوية شجية معبرة تنقلك الى

عالم الروحانيات اللامحدود بالإضافة إلى ما تتضمنه من صنعة موسيقية عظيمة. وأسسوا أنواع المدارس الموسيقية الغربية كالكلاسيكية والرومانسية والتأثيرية وغيرها، التي تتالت وتعاقبت على أثر تطور الفكر الغربي.

أما تسميات العلامات الموسيقية للسلم الموسيقي السباعي الحالي: "دو، ري، مي، فاء، صول، لا، سي". قد وضعها الراهب الإيطالي كويدو الارتيزي في القرن الحادي عشر الميلادي.

#### 4.الموسيقا عند الصينيين:

إن الصينيين هم من أعرق الأمم، ويقال بأنهم من أعرقها في الموسيقا أيضاً. والموسيقا الصينية قائمة على السلم الخماسي. ويعود للصينيين الفضل في مجال النظريات الموسيقية إختراع قاعدة دائرتي الخماسات والرابعات الموسيقيتين، التي أعجب بها وبنظامها العجيب الفيلسوف الكبير والموسيقي العظيم الفارابي (874-950م)، وهو تركي الأصل وكان تلميذ السريان في الفلسفة، حيث أستخرج بواسطتها ما يزيد عن ألف وأربعمائة نغمة. ولا صحة للقول بأن موسيقا الصينيين كانت مبنية على السلم الموسيقي السباعي ثم استبدلوها بالسلم الخماسي كما أوضحت سابقاً في الجزء الرابع من مقالنا.

#### 5.الموسيقا عند الهنود:

كل الشعوب القديمة على إختلاف ثقافتها وأديانها مجدت الموسيقا، وكان الهنود ولا زالوا أكثر الأمم تمجيداً وتقديساً لها، ويعتبرونها فن سماوي لما يحتوي من رقة وسمو وجمال وقداسة. قيل بأن الشعوب الهندية القديمة استعملت السلم الموسيقي الخماسي، لكن الإثباتات

ضعيفة لإثبات صحة هذا القول، لأن الموسيقى التي أستمريت وتواصلت عبر قرون طويلة ولغاية اليوم في الهند، تؤكد بأنهم أستعملوا السلم الموسيقي السباعي، والتأثير الكبير الذي تركته الموسيقى الهندية على موسيقا الفرس الذين يستعملون بدورهم السلم الموسيقي السباعي، هو أكبر إثبات بأن الشعوب الهندية أستعملت السلم السباعي منذ أقدم العصور، ولا ننسى بأن موسيقا الباكستان وبنغلاديش المنفصلتين عن الهند حديثاً ترتكز موسيقاها أيضاً على السلم السباعي. كما أن الشعوب المجاورة للهند أستفادت كثيراً من الموسيقى الهندية، مثل التبت والشعوب التركية والمغولية، والفارسية، والأفغانية والكردي الفارسية. وكذلك أثرت الموسيقى الهندية تأثيراً واضحاً على موسيقا وغناء وإيقاعات الشعوب العربية مثل الخليج واليمن في الازمنة المتأخرة، وعلى موسيقا العراق حديثاً.

6. الموسيقى عند الفرس وتأثيرها على الشعوب العربية والتركية:

أدرك الفرس مثل بقية الشعوب سمو وقوة الموسيقى في الوصول بالأرواح الى الخالد الأزلي، لهذا قدسوا الموسيقى ومجدوها وعرفوا فائدتها وقوتها السحرية على النفس والروح فأدخلوها في معابدهم وشؤونهم الدينية. قال هيرودوتس (حوالي 484 - 425 ق.م): "كانت الموسيقى الفارسية من أرقى الموسيقىات وأحلاها نغماً وأشوقها سمعاً."

إن الفرس اتقنوا صناعة الموسيقى وسبقوا الكثير من الأمم في وضع القواعد والإصطلاحات الموسيقية، وساعدهم على ذلك رقيهم ورفاهية شعبهم وشغفهم بالفنون وحكمة مفكريهم. وكان أوج الموسيقى عند الفرس في عهد داريوس (القرن الرابع ق.م)، ولا ينكر الفرس مطلقاً بأنهم استفادوا موسيقياً من موسيقا الهند والشعوب المجاورة لهم.

وأما السلم الموسيقي الفارسي هو سلم شرقي متين ومنظم تنظيم دقيق، وأستعمله العرب والترك ولا زالوا يستعملوه. وأبتكر الفرس أكثر من 360 نغمة موسيقية سميت بالمقامات، ودخلت هذه المقامات مع جميع مصطلحاتهم الموسيقية الايرانية

إلى الشعوب العربية والتركية وهي مستعملة حتى اليوم وبأسمائها الفارسية، كما أوردت، في الجزء الثاني من مقالنا بعضاً من أسماء المقامات الموسيقية التي لا زالت مستعملة بأسمائها الفارسية البحتة ومنها: راست، سيكاه، شاهناز، نهوند، بسته نكار، بنجكاه، الخ.

وكذلك أسماء درجات السلم الموسيقي الفارسي التي لا زالت مستعملة عند العرب والتركي مثل: "يكاه، دوکاه، سيكاه، جهاركاه، بنجكاه، شيشكاه، وهفتكاه، حشتكاه"، ومعناها: "الصوت الأول، الصوت الثاني، الصوت الثالث، الصوت الرابع، الخامس، السادس، السابع، الثامن". لكن تغيرت بعض أسماء الدرجات عند العرب مثل: الدرجة بنجكاه أصبحت نوى، وشيشكاه أصبحت حسيني، وهفتكاه أصبحت أوج.

وما نسمعه اليوم من موسيقا قديمة في العراق التي تسمى "بالمقامات العراقية"، ليست إلا مقامات فارسية الأصل حتى أنها تغنى بلكنة موسيقية فارسية واضحة المعالم، أي أن العراقيين يغنون موسيقا فارسية ولكن بلغة عربية (أحياناً ممزوجة بمفردات دخيلة فارسية وتركية). وهذا التأثير الفارسي الواضح المعالم في الموسيقى والغناء العراقي ناتج عن سيطرة الفرس على العراق الحالي مدة تجاوزت أكثر من 1000 عام، منذ قضائهم على الدولة البابلية حتى خروجهم منه على يد العرب المسلمين في القرن السابع الميلادي باستثناء بعض المراحل، لكنهم عادوا إليه مجدداً كمسلمين ليسيطروا عليه ثانية ويحكموه مئات من السنين الأخرى لكن هذه المرة باسم "الدين الإسلامي"، حيث أن معظم مظاهر الفكر الإسلامي ومذاهبه الدينية قامت على أكتاف المفكرين الفرس الذين كتبوا معظم مؤلفاتهم باللغة العربية، لأنها لغة الإسلام.

إن هذا الأمر يسقط كل الإدعاءات التي تقول بأن موسيقا العراق الحديثة هي إمتداد للموسيقا السومرية والآكادية والآشورية. فالتأثيرات الفارسية الواضحة المعالم في الموسيقا العراقية ليست فقط في المقامات الموسيقية العراقية فقط إنما في التواشيح العراقية الإسلامية وخاصة الشيعية منها، رغم وجود موسيقا بدوية تنتمي للصحراء والبدوابة وهي ناتجة عن هجوم وغزو الموجات البدوية للعراق بين وقت وآخر لتستقر فيه وتفرض بداوتها وغنائها الصحراوي على الحضارة والمدنية

العراقية، كما يؤكد ذلك العالم الإجتماعي العراقي الدكتور "علي الوردى" في كتابه "مهزلة العقل البشري".

وهناك تأثيرات فارسية أخرى على العراق ليس فقط في الموسيقى، إنما في بعض مظاهر الحياة فيه كبعض العادات والتقاليد، والكثير من المأكولات التي لا وجود لها في البلاد العربية الأخرى، لكنها مشهورة في بلاد الفرس. فلا يستطيع العرب والترک ومهما حاولوا التهرب من الحقيقة وتعريب وتترك الموسيقى ومصطلحاتها، نكران فضل الفرس في الثقافة الموسيقية عليهما.

7.الموسيقا لدى المصريين القدماء ( الفراعنة):

لقد أورد مؤرخو اليونان وفلاسفتهم القدماء، أثناء بحثهم في مدنية وحضارة وادي النيل، أن موسيقا المصريين وآلاتهم الموسيقية كانت أرقى وأقدم موسيقا في العالم، وأستعملوها في عباداتهم وتقديسهم القرابين، وفي الولادات والأعراس والحفلات العامة والخاصة، وكذلك في الجنائز والحروب وفي بذار الأرض والحصاد.

كان السلم الموسيقي لدى الفراعنة خماسياً، لكن عند دخول الهكسوس الساميين (قدموا من سوريا) أرض مصر (1789-1684ق.م) أدخلوا معهم السلم الموسيقي السباعي المتطور والمستعمل لاحقاً عند الأراميين في سوريا، وحل هذا السلم الحديث محل السلم الخماسي القديم في مصر، فعمل عليه الفراعنة وربطوا هذا السلم بالكواكب السيارة وبساعات الليل والنهار، فجاءت ألحانهم رائعة عذبة معبرة، حتى أن افلاطون أعتبرها أرقى الموسيقى، وأقترح أن تكون هذه الموسيقى لجمهوريته الفاضلة.

8.الموسيقا لدى اليهود:

إن التراث الموسيقي الديني عند اليهود قديم جداً، وما تركته التوراة لنا من معلومات حول الغناء الديني هو أكبر دليل على إستعمالهم للسلم السباعي إسوة ببقية شعوب المشرق.

إن الإدعاءات حول تعلم اليهود الموسيقاً أو تبنيهم السلم الموسيقي السباعي في بابل أثناء سبيهم على يد الملك نبوخذنصر، هي مجرد كلام بدون إثبات لا يؤخذ به، وتحتاج هذه الإدعاءات الى إثباتات حقيقية وبراهين علمية لنؤمن بها.

وكما أوضحت سابقاً (في الجزء الثالث من مقالنا) فإن اليهود استمروا في إستعمال السلم الموسيقي السباعي منذ هجرة ابراهيم الخليل من أور الكلدانيين في جنوب العراق إلى حران ثم إلى أرض كنعان في فلسطين وإلى مصر وعودتهم منها مروراً بمجئ السيد المسيح ولغاية اليوم، فما قيمة الإدعاءات السابقة إذاً. إن نظرة قصيرة الى أسفار ما قبل السبي البابلي ستعطينا درساً حول هذه الحقيقة. فهل كان داوود النبي ومزاميره قبل السبي أم بعده؟

أم كان نشيد الإنشاد قد استورد مع الملك سليمان من بابل؟

وهل كانت الأمثال، ومراثي إرميا، وطلبة إشعيا قبل أم بعد السبي؟

ماذا كان نوع السلم الموسيقي الذي يستعمله اليهود في موسيقاهم قبل السبي البابلي بألف عام مثلاً؟

أسئلة مطروحة تحاكي العقل أتركها للقارئ الكريم للوصول إلى الحقيقة.

إن الموسيقا لدى اليهود تعتبر من أعرق وأقدم موسيقات العالم التي لا زالت مستمرة ومستعملة لغاية اليوم، وتعتبر أيضاً من أغنى موسيقات العالم الدينية حيث تجاوز عدد أناشيدهم الدينية التسعة آلاف لحن، ورغم النكبات والكوارث الإنسانية التي لحقت بهم خلال التاريخ لكنهم حافظوا على قسم لا بأس به من هذه الألحان وعلى شرفيتها.

إن السؤال المطروح بإستمرار عن شكل الموسيقا اليهودية والسلالم التي استعملوها قبل ذهابهم وأثناء وجودهم ثم عودتهم من مصر الفرعونية، وإعتبارها إشكالية لم تحل بعد، وعدم وجود إثباتات توضحها، فالمنطق يقول هنا:

إن ابراهيم الخليل الأب الكبير لليهود من . الأراميين (أبن الأراميين التائه) والنازح من أور الكلدانيين في جنوب العراق الى أرض الميعاد أرض كنعان حسب رواية التوراة، كان يستعمل السلم السباعي في موسيقاه قبل سكنه أرض كنعان.

ولا بد أن يكون تراثه الموسيقي والألحان التي حملها معه (التي هي جزء من تكوين شخصية الإنسان في موطنه) مبنية على السلم السباعي الأبعاد، ومتوافقة مع موسيقا الكنعانيين في إستعمالهم لنفس السلم. وعند هجرة اليهود إلى مصر التي دامت حوالي 400 سنة استمروا في إستعمالهم للسلم السباعي لأنه كان مستعملاً في أرض مصر أيضاً التي تبديل سلمها الموسيقي من الخماسي إلى السباعي عند إحتلال الهكسوس لها، أي قبل قدوم اليهود إلى مصر بخمسمائة عام تقريباً. فلا شك بأن اليهود أثناء عودتهم من أرض مصر أستمروا في إستعمالهم السلم الموسيقي السباعي، حاملين معهم ألحاناً جديدة ومتطورة، ومستفيدين من الحضارة الفرعونية العظيمة ومن موسيقاها ومن آلتها الموسيقية العديدة والمتطورة.

إن زيارة سريعة لكنيست اليهود في أوروبا أو أمريكا ستصدمنا بالحقيقة الصارخة، لأننا سنسمع ألحاناً شرقية حملوها معهم من شقوق التاريخ القديم، وهذا دليل كبير على محافظة اليهود على قدم وشرقية ألحانهم حتى في الغرب.

إن مدة ألفي سنة في إستمرارية اليهود في إستعمالهم الألحان الشرقية لغاية اليوم في الغرب أمر في بالغ الأهمية ينفي إدعاءات من يقول بأن اليهود لم يستعملوا السلم السباعي في موسيقاهم بل تعلموا هذا السلم في بابل. أي أن اليهود كانوا يستعملون سلم موسيقي آخر غير السلم السباعي.

وكذلك ينفي الإدعاءات القائلة بأن اليهود كانوا قد نسيوا موسيقاهم خلال فترة السبي البابلي وتعلموا موسيقا أهل بابل واستفادوا منها كثيراً ونقلوها معهم في عودتهم إلى اورشليم.

بالحقيقة لم يوضح لنا هؤلاء من أهل هذا الإدعاء كيف كانت شكل الموسيقا



اليهودية قبل السبي البابلي، وعلى أي سلم كانت ألعانها مبنية، ولم يثبتوا لنا بالمصادر ما الذي نقله اليهود من موسيقا البابليين إلى بلادهم.

(مكونات القيثارة السومرية الذهبية:

تتكون القيثارة السومرية من صندوق صوتي مصنوع من خشب الأرز طوله من الأسفل 65 سم وأرتفاعه 33 سم وسمكه 8 سم، ولها ساقان خشبيين ممتدان إلى الأعلى مغلفان بشرائط ذهبية ومطعمان بقطع مثلثة الشكل من أحجار مختلفة وملونة، بنهاية قمتيهما يستقبلان حامل الأوتار وهو أنبوب خشبي مدور نصفه الأمامي مكسو بالفضة طوله متر واحد و37 سم. وتحتوي القيثارة على أحد عشر وتر مثبتة إلى الأعلى بمسامير ذات رؤوس ذهبية، وهي بالكامل مطعمة بالذهب والصدف، يزين مقدمتها رأس عجل ملتج من الذهب.)

الموسيقا السريانية الكنسية الأرثوذكسية  
(الجزء السادس)

السنة الكنسية الطقسية  
ومصادر الألحان الكنسية

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

موضوع المقال:

بعد أن انتهينا من مصطلحات الموسيقا وتاريخ السلالم الموسيقية للشعوب القديمة وكيفية وصولها إلينا، وبعد أن طرحنا الكثير من الأفكار التي منها ما تعارض بعض الإدعاءات التي أصبحت شبه "مسلمات" بين البعض من مثقفينا وموسيقينا حيث أخذوها على علقها دون التحقق من صحتها، أن الأوان لندخل إلى الكنيسة السريانية الارثوذكسية من باب موسيقاها وعالم ألعانها الذي هو موضوع مقالنا

وسنعالج فيه الموسيقا الكنسية وشرح مكوناتها وخصائصها والتعرف على أسماء ملحنها وطبيعة ألحانها وصفاتها وأسباب دخولها للكنيسة.

لمحة عن السنة الكنسية الطقسية وألحانها:

كانت الصلوات والإحتفالات بالأعياد الدينية في القرون الأولى للمسيحية بشكل بسيط وتُمارس بالخفاء. وكانت طقوس الإحتفالات بأعياد الميلاد والقيامة بسيطة للغاية في بادئ الأمر، فعمد الآباء الكنيسة الأولون بعد تلك المرحلة إلى تنظيم الصلوات وشؤون الكنيسة بعد أن ألفت الكثير من النصوص الدينية باللغتين السريانية واليونانية فقاموا بتشكيل "السنة الكنسية الطقسية" وبتنظيمها بشكل محكم وجيد مع كافة طقوس الأعياد والمناسبات والإحتفالات الروحية الأخرى، وحصراً جميعاً في سنة واحدة فقط، وذلك حين استطاعت المسيحية الظهور العلني للملأ وإستنشاقها لهواء الحرية الدينية، بعد أن كانت مختبئة تحت الأرض نتيجة الإضطهادات التي لاقتها على أيدي حكام الامبراطوريتين الرومانية والفارسية.

إن السنة الكنسية الطقسية تتناول حياة السيد المسيح منذ ما قبل الولادة ولغاية ما بعد الصلبوت والقيامة. وتحتوي على قصة بشارة مريم العذراء وولادة السيد المسيح ودخوله للهيكل، ثم ظهوره الإلهي بأقنيمه الثلاث مع عمادته وسائر أعماله العجائبية على الأرض وغيرها من الأحداث، ثم موته وقيامته وإنتصاره على الموت، وتحريره للبشرية من نير عبودية الخطيئة الأولى.

كما أن هذه السنة تتضمن الكثير من الأعياد التي نحتفل بها من تلك التي وقعت أحداثها بعد صعود السيد المسيح إلى السماء، مثل عيد حلول الروح القدس على التلاميذ وعيد انتقال العذراء إلى السماء بالجسد، وعيد اكتشاف الصليب المقدس، وأعياد وتذكارات القديسين والكهنة والموتى وغيرها، وأيضاً بعض المناسبات التي وقعت أحداثها قبل مجئ السيد المسيح مثل عيد مار إيليا النبي مع جميع تذكارات

وفي القرنين الرابع والخامس الميلادي ظهرت بعض الخلافات العقائدية بين المسيحيين حول طبيعة السيد المسيح، وقد عمد القديس افرام السرياني الذي كان مفسراً كبيراً وشاعراً بارعاً إلى مجابهة الهرطقات بتأليف نصوص دينية على شكل أناشيد ووضع ألحان شجية لها وتلقينها لجوقات الشباب والشابات شعراً وإنشاداً التي كان يقوم بتعليمها وتهذيبها.

ومن أجل هذه الغاية ولأسباب أخرى سنأتي على ذكرها لاحقاً ظهرت الحاجة إلى وضع نظام للموسيقا الكنسية.

ويمكن أن نعد القرن الرابع ( تاريخ إعطاء حرية العبادة للمسيحيين ) تاريخ ميلاد الموسيقا الكنسية الحقيقي.

وتدرجياً إكتمل تنظيم السنة الكنسية واكتملت نصوص الطقوس الدينية، وتم الترتيب النهائي للألحان الكنسية وتنظيمها في القرن السابع الميلادي في الكنيسة السريانية الأنطاكية على يد العالم الكبير مار يعقوب الرهاوي (توفي 708م)، واستمرت ليومنا هذا، ومنها "طقس العماد، والزواج، ودفن الموتى، والميرون، والشعائين، والميلاد، والقيامة، ورسامات الكهنة والشمامسة، وغيرها."

وتبدأ السنة الكنسية الطقسية بمواضيعها الدينية وألحانها الخاصة بها، فيحتفل في كل موضوع ديني على حدى في يوم أحد خاص به، وتبدأ هذه السنة بالأحد المسمى بأحد "تقديس الكنيسة" لتتبعه أيام الأحاد الأخرى وهي: "أحد تجديد الكنيسة" ثم "أحد بشارة زكريا" و"أحد بشارة العذراء"، و"بشارة يوسف"، ثم "زيارة العذراء لإليصابات" و"ولادة يوحنا" ثم "عيد ميلاد السيد المسيح"، لتتالي أيام الأحاد تباعاً بحسب ما وضعه الآباء الأولون من نظام تقسيم جميع الأعياد والمناسبات والتذكارات على مدار آحاد وأيام السنة وبشكل تسلسلي وفقاً للأحداث التي مر بها السيد المسيح، وهذا نظام معقد نسبياً، وهو معتمد في جميع الكنائس الطقسية القديمة، مع إحتفاظ كل واحدة منها ببعض الإختلافات البسيطة التي

تميزها عن غيرها لخاصيتها ومحليتها، وأيضاً بالفروقات الحاصلة في تاريخ الأعياد نتيجة تبني بعضها التقويم اليولياني وبعضها الآخر الغريغوري.

الأسباب التي من أجلها دخلت الألحان الى الكنيسة:

كانت الموسيقى والإنشاد منذ أقدم الأزمنة تستعمل في المعابد والهيكل ودور العبادة، لذلك أدخلها اليهود في عبادتهم، ومن ثم تبعتهم الكنيسة المسيحية أيضاً. وكان الهدف من إدخال الموسيقى والإنشاد الى الكنيسة لعدة اسباب، منها ما أكدها فيلسوفنا السرياني ابن العبري في كتابه "الإيثيقون"، وأخرى هي من إستنتاجاتنا الشخصية:

1. إستقطاب الشعب الى الكنيسة والصلاة

لعبت الموسيقى والأناشيد والرقص، التي كانت مرافقة للإحتفالات الدينية، دوراً كبيراً في العصر الوثني، لإستقطاب الشعب إلى المعابد والهيكل الدينية، وكذلك كان متعارفاً لدى اليهود إستعمالهم للألات الموسيقية وإقامة صلواتهم وطقوسهم الدينية بطريقة غنائية إنشادية، فارتأى آباء الكنيسة المسيحية على عدم التخلي عن هذه الميزة الجيدة والاستمرارية فيها جرياً على عادة الأولين، لكن دون استعمال الآلات الموسيقية، وبطريقة مناسبة لجوهر المسيحية.

2. منافسة هياكل الوثنية المليئة بالموسيقا

كان لابد للكنيسة أن تُدخِل العنصر الموسيقي الإنشادي للكنيسة بشكل كبير وجميل لينافس الموسيقا الوثنية ويستقطب الناس ويلجئ ميولهم نحو الوثنية ولئلا تكون سبباً في ذهابهم الى هياكلها.

3. بسبب تأثير اللذة المتولدة من سماع الألحان

إن النغمة المهذبة والمعبرة عن الكلمة التي وضعت في الألحان الكنسية، والتي

يؤديها الصوت الشجي الحسن، تتولد منها لذة فائقة من سماعها، تؤثر في النفوس والأرواح وتجلب لها السعادة والهدوء والطمأنينة، وتجذبها إلى الفضيلة والخشوع والإحترام، وتخدم فيها الحقد والغضب والميول المتهبة والمنحرفة فتطهرها من الشر والآثام، وكذلك تلهب فيها الشجاعة وتكسب العقل القوة الروحية للسيطرة على الغرائز الجسدية. لذلك فضل آباء الكنيسة أن تكون النصوص الدينية كلها ملحنة للغناء والترتيل للإستفادة من عمل الموسيقى وتأثيرها على المصلين.

4. للإستعانة بها على النشاط في العبادة، والتخفيف عن المصلين من وطأة الأتعاب اليومية ولتلهيهم عن الشعور بالوقت والملل، وعن الشعور بالجوع والعطش والأمور الحياتية والمتطلبات الجسدية الأخرى.

5. العدول والرجوع عن الخطيئة.

إن المصلين يتأثرون بالنعمة الحزينة فيكون على خطاياهم التي ارتكبوها، ويشعرون بالندامة، وتجعلهم يبتعدون عن ارتكاب المعاصي، بل تساعدهم للتعلق بالقيم الإلهية السامية.

6. تأثير التعبير اللحني والصوتي.

إن النعمة الصحيحة المتوافقة لطبيعة النص الكنسي، ومع الترتيل (الإنشاد الصوتي) الصحيح المعبر عن معنى هذا النص، يساعدا المصلي كثيراً في تفهم عمق معاني الكلمات الروحية، والمقاصد الإلهية من هذه النصوص لما تحويه من شروحات وتفسيرات عظيمة صاغها الآباء الأوائل بمساعدة الروح القدس، وتدفع النفس البشرية إلى الدخول في حالة التأمل الروحي العميق الذي يأخذها إلى عالم الفضائل، ليتحد فكر الإنسان مع الله.

أصول ومصادر الألحان الكنسية وبدايات التلحين:

إن الموسيقى الكنسية لم تخلق من عدم، أو من الفراغ ، إنما جاءت إبداعاً رائعاً من وحي ورحم فكر وحضارة تاريخية عريقة، ضاربة جذورها في أعماق الأرض والتاريخ.

إذ كانت لألحان الكنيسة السريانية الانطاكية إمتدادات لذاك الفكر الخلاق، وإستلهامات من موسيقات شعوب معاصرة لها أو أقدم منها، استفاد منها الملحنون الأوائل فأبدعت عبقريتهم أنغام روحانية رفعت شأن الكنيسة عالياً، وأغناها بألحانهم الخالدة، وهذا ما سنستنتجه من البحث عن مصادر جذورها.

## 1-الموسيقا اليهودية:

لقد نشأت المسيحية من جذور وبيئة يهودية فلسطينية، وكانت صلوات المسيحيين الأوائل في فلسطين هي ذات الصلوات اليهودية المستعملة في هياكل العبادة "الكنيست". وهي على الأغلب مستمدة من نصوص من أسفار العهد القديم مثل المزامير ونشيد الإنشاد، والأمثال، ومراثي إرميا، وطلبة إشعيا، حيث تبنتها الكنيسة الأولى القائمة على التلاميذ والرسل والمبشرين اليهود الأوائل. وأما ألحان التي استعملوها كانت نفس الألحان المستعملة لدى اليهود وكانت ترتل بأسلوب يدعى اليوم "التنغيم البسيط". ثم صاغ آباء الكنيسة بعد مرحلة البداية الكثير من الأناشيد على شاكلتها، وصلنا منها القليل وهي معروفة للكهنة والشمامسة المبدعين. لذا كان المصدر الأول لألحان الكنيسة هو الألحان اليهودية التي حملها الرسل الأولون معهم.

## 2-موسيقا المدن الآرامية:

كانت معظم منطقة الشرق الأوسط تتحدث بالآرامية أثناء فترة السيد المسيح.

وكانت معظم مدن المنطقة تشكل كيانات أرامية لها إما سيادة كاملة أو شبه كاملة أو تابعة لغيرها من الدول الكبرى حينها. وقد تواصلت الموسيقى العذبة المتطورة في قصور الملوك والأمراء وهياكل الوثنية المتواجدة في المدن الأرامية القديمة عبر الأجيال. واستمرت إلى ما بعد ميلاد السيد المسيح وأستفاد الملحنون السريان الكنسيون منها. فمن وجود ألحان كثيرة من هذا النوع، ووجود سلاسل مقامات مختلفة النغمات، وقوالب موسيقية جاهزة، أستنبط الملحنون الكنسيون من طبيعتها ومن جوهرها إبداعات جديدة، جاءت ألحاناً كنسية في غاية الروعة، واستلهموا من تلك الموسيقى طرق جديدة في التلحين بما يناسب معاني النصوص الدينية وخاصة الموسيقى الكنسية والنظام اللحني الكنسي.

هناك قول شائع لدى المهتمين بالشأن الموسيقي التاريخي بأن الألحان القديمة المستعملة في المدن الأرامية، تم إدخالها كما هي إلى الكنيسة، لكن هذا قول باطل وغير صحيح مطلقاً، ولا يوجد أي إثبات تاريخي بين أيدينا يبرهن على صحته ويدعم وجوده، فيبقى مجرد إدعاء باطل لا قيمة له. وأسبابنا في رفض هذا القول هي:

أولاً- موسيقا المدن متطورة وراقية من حيث بنائها الموسيقي، بينما بناء ألحان الكنسية السريانية هو من النوع البسيط والغير معقد. (ربما ينطبق هذا القول على ألحان الكنسية البيزنطية لكونها من النوع الراقى والفخامي).

ثانياً- موسيقا المدن بشكلها العام تخاطب الجسد، بينما الموسيقى الكنسية تخاطب العقل والروح والنفس وتهمل الجسد. فهل يشترك المتناقضان على نوع واحد من الموسيقى؟!

ثالثاً- تعتمد موسيقا المدن على السلاسل الموسيقية الكاملة (أوكتاف ، ديوان) أو أكثر من أوكتاف في ألحانها، وهذا واضح من الموروثات الموسيقية التي وصلت لنا.

ونلاحظه بشكل واضح في ألحان الكنيسة البيزنطية الشرقية المتواجدة في بلاد السريان التي نشأت وترعرعت في المدن الكبيرة، حيث أنها تستعمل في ألحانها السلالم الموسيقية الكاملة أو أحياناً سلم ونصف، وهذا أمر لا يتوافق مع مساحات ألحان الكنيسة السريانية الارثوذكسية التي تتكون بمعظمها من أنصاف السلالم الموسيقية.

### -3 أغان شعبية (ريفية) آرامية:

يقول البعض بأن آباء الكنيسة الأوائل قد أدخلوا بعض الألحان الشعبية الى الكنيسة، لكن لم يستطع هؤلاء تقديم إثباتات وبراهين واضحة وصحيحة لتؤكد مزاعمهم.

ولكن بالإستناد الى تجربتي الخاصة وبحثي المتواضع في هذه القضية ومقارناتي الموسيقية بين ما بقي ووصل لنا من أغاني آرامية شعبية التي عرّبت أو تُرُكت (من التتريك)، مع الأناشيد الكنسية التي لا زالت مستعملة لهذا اليوم، ينفي القول بإدخال الألحان الشعبية كما كانت عليه الى الكنيسة.

بل أرى بأن الموسيقيين السريان القدماء العباقرة، قد لحنوا ألحانا كنسية رائعة وجديدة، لكن تشبه سلالمها لسلالم الألحان الشعبية، وربما لقوالبها الموسيقية أيضاً. لهذا أعتقد بأن الباحثين الموسيقيين أصبح لديهم خلط بهذا الأمر، ولم يستطيعوا أن يميزوا بين ما كان موجود من موسيقا قديمة مستعملة شعبياً في الأرياف، وبين ما لحن للكنيسة خصيصاً في تلك الأزمنة، نتيجة تشابه السلالم والقوالب، فخلصوا بالقول بأن الألحان الشعبية الريفية دخلت كما هي للكنيسة نتيجة القواسم المشتركة بينهما، منها أنصاف السلالم وطريقة الغناء.

أما أنصاف السلالم فإن معظم الأغاني والأهازيج الشعبية البسيطة التي لا زالت تستعمل في قرى السهول والجبال وفي أرياف المدن الكبيرة حتى اليوم والتي تبدلت لغتها الى العربية، تتكون ألحانها بمعظمها من أنصاف السلالم الموسيقية،



وهذا يؤكد على أن الموسيقى الشعبية تعتمد على أنصاف السلالم الموسيقية. كما أن أناشيد الكنيسة السريانية تعتمد بأغلبها في تكوينها على أنصاف السلالم الموسيقية أيضاً وهذا قاسم مشترك كبير بينهما. كما أن طريقة غناء الألحان الشعبية شبيهة بطريقة غناء البعض من الأناشيد الكنسية، والطريقتان تعتمدان على طريقة قرآنية في الغناء وكأنما هو كلام يُقرأ مع تنغيم بسيط له. وهذه الطريقة لا تعتمد على التطويل اللحني أي خالية من المَدَّات اللحنية، إلا في نهايات الجمل الموسيقية الطويلة أي في القفلات، أو في نهاية المقاطع اللحنية. ومن الأغاني الشعبية الباقية في القرى في سوريا والتي نعتقد بانها حافظت على أسمائها الأرامية: دلعونا، ميجانا، عتابا، مايا، موليا، عاليانا، وغيرها، والتي يمكن دراستها لغوياً للتأكد من أراميتها، وموسيقياً لمقارنتها بقسم من الأناشيد الكنسية السريانية، لنستخلص منها أوجه التشابه، أو القواسم المشتركة بينها.

#### 4-الموسيقا اليونانية:

كانت المدن الأرامية الكبيرة تتعامل باليونانية لغة وثقافة وموسيقية، لذا نجد بوضوح مسحة يونانية على بعض نصوص الألحان السريانية وخاصة تلك التي تُرجمت من اليونانية أو لُحِنَّتْ على طريقة السلالم اليونانية الكاملة مثل "القوانين" والتضرعات "التخشفات"، ولكن عادة تُنشد بطريقة سريانية لا تخلو من الحزن والتذلل والمسكنة والخشوع والخضوع لله.

#### 5-المصدر الرئيسي: "الملحنون السريان":

إنكب آباء الكنيسة الأوائل منذ نشأتها على التأليف والتلحين والإشتغال بالنصوص وبالطقوس فأنتجوا لنا الكثير من الدرر الموسيقية النفيسة كانت باباً كبيراً ليدخل

منه بقية الآباء لتبرز مواهبهم ويألفوا الكثير من التأليف العظيمة التي يعجز الإنسان عن وصفها، لما تحويه على ألحان عبقرية معبرة عن نصوص شعرية لا مثيل لها.

لا شك بأن الروح القدس قد رافق هؤلاء الآباء العظام في تأليفهم الشعرية وشروحاتهم للكتاب المقدس وفي ألحانهم الموسيقية الرائعة وفي كل أعمالهم وخدماتهم الروحية، لما تحويه من عظمة وروعة وصدق وإبداع، فألحانهم فيها صعوبة بالغة في التركيب، وصنعة دقيقة، وروعة في الجمال رغم بساطتها الشديدة وعفويتها، وتعبير موسيقي جميل لمعنى النصوص، وعضوبة وسلاسة في التنغيم.

ونظرة سريعة على أمثلة قليلة من أعمالهم الأدبية أو الموسيقية ستبرهن لنا على مدى عبقريتهم، و بأن الروح القدس ساهم في كل إبداعاتهم الفكرية.

إن التأليف الكثيرة لعباقرة السريان الأراميين، ابتداءً ببرديسان الأرامي ومروراً بمار أفرام السرياني، وسويريوس الأنطاكي، ورابولاهي، ويعقوب السروجي، والقواقين، ويعقوب الرهاوي، وغيرهم، تدل بأن إنتاجاتهم كانت مستوحاة من الأرض الآرامية المنتجة للفكر والحضارة والتاريخ والتي حملتها واستوعبتها اللغة الآرامية التي كانت وعائهم الفكري.

البعض من الموسيقيين الملحنين القدامى:

الفيلسوف برديسان (154 – 222م)، مار شمعون بارصابوعي (توفي 343 م) ،  
مار افرام السرياني (306 – 373م)، مار بالاي حوالي (توفي 445م)، مار  
سويريوس الانطاكي (توفي 538م)، مار رابولا الرهاوي (360 – 435م)، مار  
يعقوب السروجي (521م)، مار ماروثا الميافريقي (توفي 431م)، مار شمعون  
قوقويو (485-563م)، مار اسحق الرهاوي (توفي 491 م) المعروف بالانطاكي،  
مار يوحنا بار افثونيا (توفي 538م)، مار ماروثا التكريتي (توفي 649م) ، ومار

يعقوب الرهاوي (708م).

ومن الملحنين المشهورين أيضاً والمعروفين في التاريخ الكنسي من الذين أبدعوا في ألحانهم و عطاءاتهم:

قورولونا (القرن الرابع)، ساويرا سابوخت (توفي 667م)، البطريرك جرجس الاول (790م)، المطران جرجس اسقف الكوفة (توفي 722م)، ابن الصليبي (توفي 1171م)، وغيرهم.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء السابع)

تكوين نظام النغمات الثمان

Octoechos

طبيعة وصفة النغمات

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

قبل أن أدخل إلى موضوع نظام النغمات الثمان لا بد أن أتطرق لعناصر تكوين النغمات وطبيعتها لإزالة النظرة الضبابية التي تشكلت حول نوعية النغمة الكنسية ودلالاتها وعلاقتها بالنصوص الدينية، ولفهم توزيعها على المناسبات الدينية الموضوعة في السنة الطقسية.

تكوين النغمات الموسيقية

إن النغمات التي وضعت كركيزة أساسية لتشتق منها الألحان الكنسية، كما يخبرنا العلامة السرياني الفيلسوف ابن العبري (1226-1286)، جاءت مبنية على

عناصر الطبيعة الأربعة: الماء والهواء والتراب والنار، وعلى أخلاط الإنسان الثلاثة والتي هي: الدم، البلغم والمرارة. وإن الآباء الموسيقيين الأولين ابتكروا أنغاماً طبيعتها مبنية على أركان معينة مشتقة من عناصر الطبيعة وصفاتها مبنية على مشاعر وأحاسيس معينة مشتقة من أخلاط الإنسان، ومن مزج أركان عناصر الطبيعة مع مشاعر وأحاسيس الإنسان تم استخراج طبيعة الأنغام وصفاتها الإنسانية، لتكون متناسبة لمعاني النصوص الدينية ومناسباتها. فأما أركان عناصر الطبيعة هي: الحرارة، البرودة، الرطوبة، اليبوسة (الجفاف) وأما صفات مشاعر وأحاسيس الإنسان فهي: البهجة، الحزن، الغبطة والسرور، العذوبة، الألم، المشاعر الملتهبة، المشاعر الباردة، العنيفة، اللهفة، الشوق، الحنين، القسوة، النعومة، وغيرها كثيراً.

يمكن أن تتكوّن النغمات من ثلاث درجات موسيقية أو أربع أو أكثر بقليل، حينها تكون سلالمها الموسيقية من أنصاف السلالم الموسيقية ذات الأبعاد الصوتية السباعية أي أجناس كاملة، أو أكثر بقليل أي عقود، أو أقل أي أجناس ناقصة أو صغيرة. والألحان الكنسية السريانية بكليتها تتميز بشكل عام بهذه الخاصية. وللتحقيق من صحة القول مراجعة كتاب الصلوات اليومية أي الإصحاح أو كتاب البيت كاز أي مخزن الألحان.

وأما النغمات الموسيقية التي تتكوّن من ديوان كامل أي اوكتاف كامل أو حتى أكثر، فسلالمها الموسيقية هي سلالم كاملة من ذات الأبعاد الصوتية السباعية فتسمّى حينئذ بالمقامات الموسيقية. والألحان الفارسية القديمة مع إمتداداتها الحاضرة، وألحان الكنيسة البيزنطية الشرقية تتميز بهذه الخاصية. ولنا شروحات صغيرة لها في الأجزاء المقبلة من مقالنا.

نظام النغمات الموسيقية عند السريان وجيرانهم اليونان والفرس

لمعرفة الاختلافات والفروقات بين أنظمة النغمات الشرقية وللمقارنة بينها لا بد من

أن نتطرق لموسيقا شعوب مجاورة لنا ومؤثرة في موسيقانا خلال مراحل زمنية معينة، مثل الفرس واليونان لتداخل الموضوع معهم.

## نظام النغمات الإثني عشري لدى الفرس

ابتكر الفرس إثنتي عشرة نغمة أساسية (مقام) كونوها من عناصر الطبيعة الأربعة وأخلاق الإنسان الثلاثة أي: " $12 = 3 \times 4$ "، وطوروا سلالها الموسيقية بما يناسب طبيعتهم وحضارتهم وموروثاتهم الثقافية والموسيقية، ونقلوها لأمم أخرى مجاورة لهم أثروا فيها أو حكموها وفرضوا عليها ثقافتهم، ورغم أن الفرس لا يستعملونها اليوم كنظام موسيقي صارم للموسيقا الأيرانية لأنهم اشتقوا منه ما احتاجوه من مقامات كثيرة خدمة وتطويراً لموسيقاهم، إلا أننا نراه محافظاً عليه وبكل تفاصيله الموسيقية عند الشعب الإيغوري التركي في الصين، الذي لا يزال يستعمل حتى يومنا هذا النظام النغمي المسمى لديهم "بنظام المقامات الإثني عشر" الشرقية، والتي هي مبنية على السلم الموسيقي السباعي وليس على السلم الخماسي الصيني كما يعتقد البعض، لأنه إنتقل اليهم من بلاد فارس في المراحل الإسلامية المتقدمة وحافظوا عليه وليس العكس، ويستعمل لديهم هذا النظام في كافة الأمور الحياتية وخاصة في قصص بطولاتهم التراثية وتواشيحهم الإسلامية وأعيادهم الدينية.

عندما استقر الاتراك في تركيا وإحتلالهم مناطق واسعة من الشرق والاناضول، كانوا يحملون معهم نظام المقامات الإثني عشر الموسيقي وكانوا يستعملوه في كل تفاصيل حياتهم، لكنهم تخلوا عنه سريعاً لمصلحة المقامات الموسيقية الكثيرة والمتطورة التي سمعوها في مناطق أحتلالاتهم للشعوب الأخرى فأخذوها عنها وجعلوها موسيقاهم التي يعتزون بها كثيراً اليوم، مثل الشعب الفارسي واليوناني والأرمني والسرياني والعربي والقوقازي.

وما نسمعه اليوم من موسيقا تركية قديمة المسماة (تورك سانات موسيك)، ليست إلا موسيقا مستوحاة من الموسيقا البيزنطية القديمة وإمتدادات لها، من حيث

تكوينها اللحني وأدائها الغنائي.

عمل الموسيقيون والمفكرون وفلاسفة الفرس على إشتقاق نغمات كثيرة جداً جميلة ورائعة تسلب الألباب وتسحر العقول من نظامهم الموسيقي "نظام النغمات الإثني عشري"، فأبدعوا في إشتقاقاتهم هذه، وتسمت هذه النغمات بالمقامات الشرقية، وتجاوز عددها المئات، وأصبحت الركيزة الأساسية التي بُنيت عليها الموسيقى الفارسية. وانتقلت هذه المقامات الموسيقية لاحقاً مع مسمياتها الفارسية الى باقي الشعوب الفارسية والشعوب العربية عن طريق العراق والى الشعوب التركية مثل الشعب التركي والأذري والتركماني والطاجيكي وغيرهم. وقد تبنّاها العرب والأتراك وغيرهم من شعوب المنطقة بكل تفاصيلها الدقيقة، وجعلوها كما الفرس الركيزة الأساسية التي انطلقت منها ألحان موسيقاهم، بعد أن اشتغلوا عليها كثيراً وطورها وأضافوا إليها بما يناسب ويتناسب لطبيعتهم وحضاراتهم وثقافتهم ولغاتهم.

نظام النغمات الثمان Octoechos الكنسي:

لقد أهمل الملحنون الكنسيون من السريان الغربيين واليونان النغمات المتطرفة في العنف المتواجدة في نظام النغمات الإثني عشري، واعتبروا الألحان المشتقة من هذه النغمات وقحة و صفيقة وغير مستقيمة أخلاقياً، حسب رأي ابن العبري في كتابه "الإيثيقون"، أي أنهم أهملوا النغمات التي تنتج ألحاناً جسدية مائعة والتي تخاطب إحتياجات الجسد وتستعمل لإثارة غرائزه، فتم إستبعادها لأنها لا توافق فكر وطهارة الكنيسة. وأعتمدوا فقط على "ثمان نغمات" أساسية يمكن أن يشتق منها ألحاناً لا تثير الغرائز الجسدية. وخلقوا من هذه النغمات نظاماً جديداً سماه السريان نظام "إكاديس" (وهي لفظة يونانية تعني النغمة أو اللحن)، وسماه اليونانيون "أوكتوايكوس" أي نظام النغمات الثمانية (ظن بعض الجهلاء من شعبنا ان اللفظة إكاديس تعني أكاد).

وكان نظام النغمات الثمان هو الركيزة الأساسية لإنطلاق ألحانها، فاشتقوا من نغماته ألحاناً كثيرة جميلة جداً معبرة عن ثقافتها ولغتها وكل حضارتها. وتم اختيار كل نغمة موسيقية حسب نوع طبيعتها وصفاتها لتكون مناسبة ومتطابقة مع معاني النص الديني وللموضوع الذي يعالجه أو للمناسبة التي يتناولها هذا النص، وكذلك للهدف الديني الذي من أجله كتب. وصنفت الألحان المشتقة منها لاحقاً تحت مسميات معينة ونظموها ضمن مجموعات أناشيد مختلفة، وهي معروفة لدى المهتمين وسنأتي على ذكرها في الأجزاء المقبلة.

### طبيعة النغمات الكنسية وصفاتها الخاصة:

1- طبيعة النغمات تتكون عادة من أركان عناصر الطبيعة الأربعة: الحرارة أو البرودة أو الرطوبة أو الجفاف. وتتشكل طبيعة النغمة دوماً من ركنين أساسيين معاً، فإما أن تكون طبيعة النغمة حرارية وجافة، أو حرارية رطبة، أو تكون باردة رطبة، أو باردة جافة، وهكذا.

2- إن صفات النغمات الإنسانية تتكون من مشاعر ونفس وروح وقلب وفكر الإنسان، مع أخلاط الإنسان، (الدم، البلغم والمرارة)، وتكون متناسبة مع طبيعتها وغير متضاربة معها، وتكون هذه الصفات معبرة عن جوهر النغمة. ويمكن أن يكون للنغمة الواحدة صفات كثيرة. فقد تكون: مبهجة أو حزينة، وعذبة، فيها لهفة وشوق وحنين، وتمتاز بالنعومة أو الهدوء.

أو تكون نارية ملتبهة، وعنيفة، لتترك أثراً قاسياً على النفس، أو ملتبهة من الشوق وهادئة ولينة.

### طبيعة وصفات النغمات الكنسية الثمانية

1- النغمة الاولى: طبيعتها حرارية ورطوبة قليلة ولينة، وصفاتها عذبة ومبهجة، وتحوي ضمن طياتها الفرح، لهذا استعملت النغمة في ألحان عيدي الميلاد والقيامة لأنهما يحويان الغبطة والسرور والبهجة والبشارة في نصوصهما المناسبة للميلاد والقيامة وكذلك في عيد ولادة العذراء.

2- النغمة الثانية: طبيعتها باردة متوسطة ورطوبة، وصفاتها الرقة، والليونة في الإنسيابية اللحنية، لهذا نظم فيها عيد الظهور الإلهي (عيد الدنح بالسريانية أي عيد الشروق)، وعمادة السيد المسيح، (أي الغطاس بالدارجة).

3- النغمة الثالثة: طبيعتها حرارية وجافة، وصفاتها العنف والقسوة، لهذا نظم فيها طقس دخول الرب الى الهيكل وتذكار شمعون الشيخ، بسبب نبوءة الشيخ سمعان وقوله للعذراء سيجوز بنفسك سيفاً، والتي كانت نبوءة في آلام وصلبوت السيد المسيح، وآلام العذراء التي ستقاسيها، وكأنها ستشعر بأن سيفاً من نار سيدخل قلبها ويحرق كبدها من جراء تعذيب و صلب وموت ابنها الوحيد السيد المسيح.

4- النغمة الرابعة: طبيعتها البرودة واليبوسة، وصفاتها الجفاف والخوف والصدمة، لهذا نظم فيها طقس بشارة العذراء بالحبل التي خافت وصدمت من البشارة العظيمة بالحبل، وكذلك نظم على هذه النغمة طقس الشعانين، لدخول السيد المسيح إلى اورشليم راكباً جحشاً بتواضع، وأغلب الشعب والكهنة كانوا قد صدموا لأنهم كانوا ينتظرون أن يدخل السيد المسيح للهيكل بإحتفالات كبيرة وهالة عظيمة كدخول الملوك، ولذلك رفضوه.

5- النغمة الخامسة: طبيعتها حرارية ورطوبة، وصفاتها اللهفة والشوق والحنين، لهذا نظم عليها طقس عيد الصعود، فما كان من التلاميذ لشوقهم وحنينهم لمفارقة السيد المسيح إلا أن يشعروا وأنهم سيطيروا بأجسادهم من لهفتهم لمرافقته.



6- النغمة السادسة: طبيعتها البرودة والرطوبة، وصفاتها الحزن والالام، لهذا نظم عليها طقس خميس الأسرار من أسبوع الآلام، وعيد التجلي الإلهي المسمى بعيد المظال.

7- النغمة السابعة: طبيعتها الحرارة واليبوسة، وصفاتها قاسية ونارية ملتهبة، لهذا نظم فيها طقس عيد حلول الروح القدس على التلاميذ ( عيد العنصرة أو فنطيقوستي)، وطقس إنتقال العذراء بالجسد إلى السماء، وكذلك أحد الكهنة لأنهم يخدمون النور والنار المتمثلة بهبوط الروح القدس على شكل السنة نارية لتحل بالقربان المقدس أثناء صلوات تحضيرهم له.

8- النغمة الثامنة: طبيعتها البرودة واليبوسة، وصفاتها العنف والقسوة لهذا نظم فيها مقتل أطفال بيت لحم، وطقوس أعياد الشهداء، وعيد الصليب وعيد القديسين، وأحد الموتى.

الموسيقا السريانية الكنيسة  
(الجزء الثامن)

نظام النغمات الثمان الكنسي  
متغيرات الألحان وعلاقة الألحان بالنصوص

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

بعد أن شرحنا في مقالنا السابق كيفية تكوين نظام النغمات الكنسي، وأشتقاق طبيعة الأنغام من أركان عناصر الطبيعة، وتحديد صفاتها الإنسانية، نتابع في هذا الجزء الشروحات التي تتناول توزيع الألحان على السنة الطقسية الكنسية، وكيفية استعمال متغيرات الألحان.

نظام النغمات الثمان والأحان السريانية الكنسية:

اعتمدت الكنيسة السريانية الأرثوذكسية على نظام موسيقي مكون من ثمان نغمات أساسية في ابتكار ألحان لطقوسها الدينية، وتنظيمها تنظيمًا دقيقاً بحيث تكون موزعة على مدار السنة الموازية للسنة الكنسية.

ولكل نغمة "من نظام النغمات الثمان" طبيعتها الخاصة المشتقة من عناصر الطبيعة، وصفاتها الإنسانية الخاصة، وطرق استعمالها، وتشتق منها ألحان مناسبة لطبيعة الحدث التي تتناولها.

ومعظم ألحان نظام النغمات الثمان، بالإضافة إلى الألحان الأخرى التي لا تنتمي إلى نظام النغمات الثمان، محفوظة في كتاب "صلاصلا بيت كازو" أي مخزن الألحان، وفي كتب كنسية أخرى.

وتبدأ السنة الكنسية السريانية الطقسية باللحن الأول في أحد تقديس الكنيسة ثم يليه اللحن الثاني في أحد تجديد الكنيسة، لتتالي الألحان الثمانية على مدار الأحاد (الأسابيع) الثمانية، ثم تعود لتبدأ مجدداً.

وتتميز الكنيسة السريانية الأرثوذكسية بنظامها اللحني الدقيق والمحكم عن بقية الكنائس الطقسية. حيث يتضمن هذا النظام إنشاد كل الصلوات اليومية طوال الأسبوع بذات اللحن، فإذا كان ذلك الأسبوع على اللحن الأول فإن كل صلواته وانشيده وترانيمه ينبغي أن تكون من اللحن الأول ويسمى اللحن الأساسي، لكن لتفادي الوقوع بالملل والرتابة فرضت الكنيسة أن يرتل معه لحن آخر ليكون مقابلاً له ومنسجماً معه في الصفات ويسمى بالسريانية **مهسلا** أي "المتغير"، (الحن المتغير هي التسمية التي اخترتها أنا لتعبّر عن النغمة البديلة الموافقة للنغمة الأصلية). فإذا كان لحن الأسبوع الأساسي هو اللحن الأول فحينئذ ينشد معه اللحن "المتغير" المقابل له في النظام وهو اللحن الخامس، لذلك يكون اللحن الخامس ملاصقاً للحن الأول. واللحنان الأول والخامس يرتبطان معاً في طبيعة النغمة الموسيقية ولكنهما يختلفان في صفاتها. وبنفس الطريقة يكون اللحن الثاني مرتبطاً مع اللحن السادس، والثالث مع السابع، والثامن مع الرابع.

## كيفية إستعمال نظام الألحان الثمان مع متغيراتها وعلاقة اللحن بمتغيره

في الكنيسة السريانية

- 1- اللحن الاول متغيره اللحن الخامس، لأن اللحنين متفقان في الطبيعة أي لهما طبيعة واحدة مشتركة هي الحرارة والرطوبة، لكنهما يختلفان في الصفات، فصفت اللحن الأول هي العذوبة والبهجة والفرح، وأما صفات اللحن الخامس فهي اللهفة والشوق والحنين.
- 2- اللحن الثاني متغيره اللحن السادس، لأنهما من طبيعة واحدة مشتركة وهي البرودة والرطوبة، لكنهما يختلفان في الصفات، فاللحن الثاني صفاته الرقة والليونة بينما اللحن السادس صفاته الحزن والألم.  
( وبالعودة للجزء السابع من مقالنا، وإلى فقرة "طبيعة وصفات النغمات الكنسية الثمانية"، يمكن معرفة بقية صفات الألحان الأخرى ومقارنتها من حيث توافقها واختلافها معاً).
- 3- اللحن الثالث متغيره اللحن السابع، لأن طبيعتهما المشتركة هي الحرارة واليبوسة، لكنهما يختلفان في الصفات
- 4- اللحن الرابع متغيره اللحن الثامن، طبيعتهما المشتركة هي البرودة واليبوسة، لكن صفاتهما مختلفة.
- 5- اللحن الخامس متغيره اللحن الاول، يشتركان في ذات الطبيعة وهي الحرارة والرطوبة، ويختلفان في الصفات.
- 6- اللحن السادس متغيره اللحن الثاني، يشتركان في ذات الطبيعة وهي البرودة والرطوبة، ويختلفان في الصفات.
- 7- اللحن السابع متغيره اللحن الثالث، يشتركان في ذات الطبيعة وهي الحرارة واليبوسة، ويختلفان في الصفات.
- 8- اللحن الثامن متغيره اللحن الرابع، طبيعتهما المشتركة هي البرودة واليبوسة، لكن صفاتهما مختلفة.

## في الكنيسة البيزنطية

لقد تم إشتقاق من جوهر النغمات الأربعة الأصلية في الكنسية البيزنطية أربع نغمات أخرى سميت بالنغمات الشقيقة، ومن مجموعة النغمات الثمان تم إنشاء النظام اللحني المسمى اوكتوإيكوس، وتستعمل جميعها كنغمات أساسية، ولا يستعمل مصطلح اللحن المتغير في الكنيسة البيزنطية، وعضاً عن كلمة نغمة أو نغمات تستعمل كلمة لحن أو ألحان في أدبياتها.

واللحن حسب موسيقي كنيسة الروم البيزنطية، يعني تصنيفاً موسيقياً يُعتمد في تحديده على السلم الموسيقي والمجال اللحني ودرجة القرار النهائي، وهكذا تكون جميع التراتيل التي يتبع لحنها مجالاً لحنياً معيناً أو قراراً معيناً ضمن نفس اللحن أي ضمن نفس التصنيف اللحني.

وتستعمل هذه الألحان حسب نظام اوكتوإيكوس الذي يوزعها على مدار السنة الطقسية التي تضم الأعياد والمناسبات والتذكارات والصلوات اليومية التي تقيمها وتحفل فيها الكنيسة ذات الطقس البيزنطي اليوناني الشرقي.

## توزيع الألحان البيزنطية مع أشقائها

### اللحن الأصلي اللحن الشقيق

- |                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| 1- اللحن الأول  | 5- شقيقه الخامس |
| 2- اللحن الثاني | 6- شقيقه السادس |
| 3- اللحن الثالث | 7- شقيقه السابع |
| 4- اللحن الرابع | 8- شقيقه الثامن |

يبدو أن الكنيسة البيزنطية فقدت أو "تخلت" عن نظام استعمال اللحن مع متغيره المعمول به بصرامة في الكنيسة السريانية الأرثوذكسية لغاية اليوم خاصة في الصلوات اليومية.

لقد أخبرني موسيقيون من كنيسة الروم البيزنطية من خلال مراسلاتي معهم بأن

كنيستهم لا تسير على نظام تغيير الألحان، لكنهم قالوا بوجود حالة إستثنائية هي في اللحنين الثاني والسادس، حيث في دور اللحن الثاني تقال قطع بالحن السادس وبالعكس. وربما هذا دليل على وجود نظام إستعمال الألحان مع متغيراتها في هذه الكنيسة سابقا لكنها تخلت عنه خلال مسيرتها التاريخية، والسبب غير معروف. وحسب آباء الكنيسة إن الموسيقى البيزنطية هي موسيقا معاشة وفيها حياة، لهذا هي مستمرة في التطور والحياة، وربما نتيجة لهذا السبب فقدت الكنيسة نظام استعمال الألحان مع متغيراتها.

لكن الثابت والمتعارف عليه هو أن الألحان الثمانية جميعها تستعمل كألحان أساسية وبشكل دوري وحسب موقعها ومناسباتها على التقويم السنوي للكنيسة البيزنطية.

## صلوات أيام الأسبوع

### في الكنيسة السريانية

إن جميع ألحان صلوات أيام الأسبوع البسيطة المنتظمة في كتاب "الأشحيم" هي تابعة للحن يوم الأحد الذي يسبقها. ويتم إنشاد هذا اللحن طوال أيام الأسبوع مع "متغيره" الذي يشترك معه بنفس الطبيعة ويختلف معه بالصفات. فإذا كان لحن يوم الأحد هو الأول، فيكون لحن يوم الإثنين الذي يليه اللحن الخامس. إن ألحان الكنيسة السريانية في جميع المناسبات الكبيرة والأعياد الرئيسية والتذكارات والطقوس الدينية كطقس العماد والاكليل وتجنيز الموتى وغيرها، تُحدد وفق طبيعتها وصفاتها لتناسب الحدث الدرامي الذي يعالجه الطقس الكنسي في هذه المناسبة المعينة، وقد أشار العلامة ابن العبري لهذا الأمر في كتابه الايثيقون.

### في الكنيسة البيزنطية

لكنيسة الروم البيزنطية كتاب يهتم بنصوص وألحان الكنسية لأيام الأسبوع اسمه "المعزي" وهو كتاب يحتوي على النصوص والألحان التي تنشد في سائر أيام الأسبوع، وقد نظم ووضع قسماً كبيراً من موسيقاه القديس يوحنا الدمشقي (749م)، مع مجموعة من القديسين قبله وبعده.



ويستمر القداس ليتبادل الكاهن والشماس بإنشاد اللحن السادس مع "متغيره" اللحن الثاني إلى نهاية القداس الإلهي، حيث ترتل أنشودة تسمى إنشودة الختام "مهالما" ويتناول نصها شفاء الأعمى أيضاً، ثم ينشد الكاهن نصاً مرتبطاً بشفاء الأعمى، لنصل إلى نهاية القداس الإلهي مع نصوص دعوية لأباء الكنيسة وتراتيل متفرقة. وهكذا تكون جميع ألحان الأحاد وبقية أيام الأسبوع مرتبطة بمناسباتها وبأماكنها على تقويم السنة الكنسية الطقسية.

لقد أصبح من النادر في الكنيسة السريانية التمسك في إنشاد أي لحن من الألحان الثمانية مع متغيره والتقيد بهما في صلوات القداس، إنما يذهب الشامسة "الخدام" المتمكنون صوتياً إلى المقامات الشرقية المخالفة لألحان الكنيسة في سلالمتها وأدائها، ليغردوا هناك ما تشتهي أنفسهم من ألحان ذات طابع طربي ومساحات موسيقية كبيرة لإبراز إمكانيات أصواتهم الجميلة على حساب الألحان الكنسية، غير آخذين بجدية وبعين الإعتبار القوانين والأنظمة الموسيقية للكنيسة السريانية التي حافظت عليها وأوصلتهم إلينا بكل أمانة لغاية اليوم، وهذا سيؤدي بنا مستقبلاً وعبر الزمن إلى ضياع ألحاننا الكنيسة وأدائها الصحيح. أما في الصلوات اليومية فالكل مضطّر للتمسك بتطبيق نظام تغير الألحان لأنه لا يوجد بديل عنه، ولا مجال فيه للإجتهد في التنعيم والإرتجال.

في الكنيسة البيزنطية

يطبق نظام النغمات الثمان اوكتوإيكوس في قداديس الأحاد وتنشد ألحان التراتيل حسب النظام المتبع في الكنيسة البيزنطية، فينشد اللحن الأول في موقعه من السنة الطقسية وهكذا بقية الألحان.

لكن المؤسف وبشكل عام لا إلتزام في القداديس بلحن محدد، بل يتغير اللحن كثيراً ضمن القداس الواحد، فتقال مثلاً الطلبة السلامية بلحن، ثم الأنديفونات (انظر في الأسفل) بلحن ثان، ثم الكلام الجوهرى بلحن آخر، ما عدا في المراكز الدينية الصارمة في تطبيق قوانين وأنظمة الكنيسة وفي بعض الأديار التي فيها جوقات متمرسة يرتل القداس كله على لحن واحد، وهذا دليل واضح في تطبيق الكنيسة

لألحان نظام النغمات الثمان اوكتوإيكوس، ويبدو بأن الغير عارفين موسيقياً والغير مقتدرين بالألحان البيزنطية قد نشروا ثقافة عدم الإلتزام بالقوانين الموسيقية الخاصة بالكنيسة البيزنطية.

شرح

الأنديفونات من "أنديفونا: وتعني بدل الصوت. وهي جزء من ترتيلة تنشد في مواضيع مختلفة من السحر والغروب وأحياناً القداس الإلهي.

الموسيقا السريانية الكنيسة

(الجزء التاسع)

منشأ نظام الألحان الثمانية الكنسية

اوكتوإيكوس / إكاديس

و

منشأ الألحان السريانية واليونانية

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

منشأ نظام الألحان الثمانية الكنسية

أوكتوإيكوس / إكاديس

إن نظام الموسيقا الكنسية المعروف بنظام النغمات الثمان هو نظام يوناني/ سرياني لأنه من ابتكارهما، فقد ظهر لديهما معاً، وانتظمت طقوسهما بموجبه في الوقت ذاته. لقد كتبنا عن هذا الموضوع سابقاً وبيننا شيئاً من أسباب ابتكار هذا النظام ودخوله للكنيسة. وبعد إطلاعنا على آراء العلماء والمصادر التاريخية المتوفرة



وخاصة تلك التي تنص بأن أساس نظام النغمات الثمان قد تم على يد القديس البطريرك سويريوس الانطاكي (538م) عندما كان أسقفاً على انطاكيا، ويعود الفضل إليه بأنه أول من وضع نظاماً موسيقياً مبنياً على ثمانية ألحان وتوزيعها إلى أربع ألحان أصلية وأربع ألحان مشتقة.

ويأتي الحل دوماً بعد حصول المشكلة:

يبدو أن الوضع اللحني الكنسي في القرون الأولى للمسيحية كانت فيه تعددية بالأراء حول نوعية وطبيعة وصفات الألحان الكنسية المناسبة لصلوات الكنيسة، وظهرت أيضاً آراء مختلفة حول الألحان التي ستقرر والتي سيعمل بها في الكنيسة وذلك بسبب وفرة النصوص الدينية والألحان الكنسية التي كانت كثيرة ومتناثرة هنا وهناك في معظم الكنائس المسيحية، حيث كانت كل كنسية لها بعض الطقوس الدينية المحلية الخاصة بها وكذلك ألحانها الخاصة المختلفة عن الكنائس الأخرى، فكانت الحاجة الماسة إلى تنظيم هذه الطقوس بشكل أفضل وإلى تنظيم ألحانها من الناحية الموسيقية.

إرتأى القديس البطريرك مار سويريوس الانطاكي الملقب بتاج السريان والمتأثر بأعمال بمار افرام السرياني الموسيقية وبغنى وإنتشار ألحانه الكثيرة على نطاق واسع، أن يحل هذه المعضلة التي عاشها وعاشها ليقطع دابر فوضىة إشكاليات الألحان المنتشرة في جسم الكنيسة، فعمد إلى خلق نظام موسيقي رائع للكنيسة وهو نظام النغمات الثمان ليكون أساساً لتوحيد النصوص والألحان الكنسية والطقوس.

ملاحظة: يصرح علماء كنيسة الروم الشرقية بأن القديس سويريوس الانطاكي هو سرياني آرامي الجنس والهوية بينما ينظر إليه غيرهم على أنه يوناني الأصل.

ومن خلال قرأنتنا في الموضوع استنتجنا بأن منشأ نظام النغمات الثمان كان في انطاكيا والمنطقة الثقافية والكنسية المرتبطة بها، حيث تقرر هناك نوعية

النعمة المستعملة وعددها لتكوين هذا النظام، ثم تم العمل على تطويرها خلال التاريخ، لهذا يقال بأن الفضل يعود لانطاكيا في ابتكار نظام النعمت الكنسية الثمان وليس لمكان آخر.

لكن مراكز الثقافة السريانية، وخاصة الرها، لم تكن بمنأى عن الموضوع، فالرها وانطاكيا قطبان مترابطان ومتداخلان في بعضهما البعض في معظم الأمور الكنسية واللغوية والثقافية، فمن انطاكيا انطلقت الكنيسة الناطقة اليونانية ومن الرها انطلقت الكنيسة الناطقة الآرامية.

وكان آباء الكنيسة في مدينة انطاكيا يؤلفون النصوص الكنسية باليونانية ومنها بالسريانية، وفي مدينة الرها كان الآباء الكنسيون السريان يؤلفون بالسريانية وقليلًا باليونانية، وكانوا يقومون بترجمة النصوص اليونانية الى السريانية التي ألفت في انطاكيا ودمشق وحمص وغيرها وفي المدن اليونانية، وترجمة النصوص السريانية الى اليونانية مثل أشعار قديسنا مار افرام السرياني. لكن يبدو لنا بأنه كان هناك نظامان متشابهان لنعمت الألحان الكنسية، وليس نظاماً واحداً كما هو مسلّم به، وهما موضوع مقالنا، فالأول أبتكر لألحان الكنيسة اليونانية، والآخر لألحان الكنيسة السريانية. والنظامان مختلفان عن نظام النعمت الفارسي الإثني عشري الذي شرحنا عنه في مقالنا سابقاً:

فالأول هو النظام النغمي اليوناني المسمى باليونانية "اوكتوايكوس أو الاكتويخوس Ectoechos"، أي نظام الألحان الثمانية، لخدمة طقوس الكنيسة اليونانية / البيزنطية، ونتكلم هنا فقط عن النظام الموسيقي لكنيسة الروم الشرقية.

أما الثاني فهو النظام النغمي السرياني المسمى باليونانية إكاديس Ekadis ، أي الألحان الثمانية، لخدمة طقوس الكنيسة السريانية.

هناك نظام آخر ثالث معتمد في أوروبا المعروف بالترنيم الأمبروسي أو الغريغوري، ويسمى أيضاً "نظام النعمت الثمان اللاتيني" وهو متطور مباشرة

عن النظام البيزنطي الموسيقي للنغمات الكنسية اوكتوإيكوس.  
فكما كان نظام الثماني النغمات أساساً للموسيقا الكنسية السريانية و البيزنطية،  
كذلك هو أساس للموسيقا الكنسية الغربية الاوروبية أيضاً، إذ أن البابا  
غريغوريوس الأول "540-605 م" هو من وضع نظام ترنيم الكنيسة اللاتينية  
المعروف بالترنيم الأمبروسي أو الغريغوري، إذ أخذ هذا النظام عن الشرق  
مستعملاً أسس الموسيقا الكنسية الشرقية المبنية على ألحان ثمانية، وقد عرف البابا  
غريغوريوس هذا النظام بحكم أنه كان مندوباً عن البابا بيلاجيوس الثاني (590م)  
في البلاط القسطنطيني قبل أن يصبح أسقفاً ثم بابا روما.  
والموسيقا الغريغورية هي الموسيقا الدينية اللاتينية الأبرز في تاريخ المسيحية  
الغربية وهي ذي ألحان جميلة وكلمات مأخوذة من الكتاب المقدس.  
وتتميز ألحان نظام النغمات الثمان اللاتينية بأنها غنائية جادة وأحادية الصوت غير  
مرافقة بآلات موسيقية.

لن أتطرق لشروحات عن النظام الموسيقي الأمبروسي أو الغريغوري، لأنه ليس  
من صلب موضوع مقالنا، ولكننا نؤكد من خلاله بوجود نظام النغمات الثمان في  
الموسيقا الكنسية الأوروبية.

كان قد ادعى البعض بأن منشأ نظام الألحان الثمانية (الشرقي) كان في سومر  
وأكاد ثم انتقل الى اليونانيين فالسريان، ولكن هذه إدعاءات باطلة، وغير صحيحة  
لعدم وجود إثباتات تؤكد صحتها.

أما الحقائق التي بين أيدينا فتؤكد، كما أوردت في مقالي سابقاً، بأن اليونان  
والسريان هم الذين اخترعوا نظام الثمانية ألحان في غرب وشمال غرب سوريا  
التي تقع فيها مدينة انطاكيا وبعض المدن السريانية مثل الرها، والمؤرخ السرياني  
ابن العبري (1226-1286) يلمح في كتابه الإيثيقون لهذا الأمر، ويؤكد  
البطريك العلامة افرام برصوم (1887-1957) من خلال سرده لسير ومؤلفات  
الآباء الكنسيون في كتابه الشهير "اللؤلؤ المنثور".

## منشأ الألحان الكنسية اليونانية والسريانية

إن منطلق ومنشأ الألحان الكنسية اليونانية، أي تأليف النصوص الدينية ووضع ألحان لها ومن ثم إبتكار النظام النغمي اوكتوإيكوس، كان في مدينة انطاكيا ذات الثقافتين اليونانية والسريانية، وهذا متفق عليه نظرياً لأن الفكرة انطلقت من انطاكيا، لكن مختلف عليه واقعيّاً، لأن بعض المدن السريانية الأخرى ذات الطابع الثقافي اليوناني وأخرى يونانية، كان لها دورها في نظام الألحان الثمانية وخاصة في وضع أنواع الأناشيد الكنسية اليونانية، وتلحين الكثير من النصوص الدينية.

وتعتبر مدينة الرها السريانية، ذات الثقافة السريانية الممزوجة باليونانية، المركز الأساسي في بناء ومنشأ ومنطلق ألحان الكنيسة السريانية، وثم إبتكار نظام النغمات إكاديس الخاص بالسريان وتطويره وتنظيم ألحانه بالرغم من انطاكية فكرته، وهذا أيضاً متفق عليه نظرياً وعملياً، رغم بروز شخصيات كبيرة في مدن ذات ثقافة سريانية خالصة أو سريانية ويونانية ساهمت في وضع الألحان السريانية وفي خلق قوالب جديدة للألحان الكنسية وفي العمل على تحقيق النظام اللحني السرياني. إن معظم عباقرة التأليف والتلحين من الآباء الذين كانوا الركيزة الأساسية في وضع ألحان للنصوص السريانية الدينية وفي بناء نظام الألحان الثمان وتنظيم ألحانه ووضع قوالب وأنواع للألحان السريانية الكنسية، إما ولدوا في مدينة الرها أو نشأوا فيها ثقافياً أي درسوا في مدارسها ومعاهدها، أو عاشوا فيها فترات طويلة أو قصيرة من حياتهم.

مثل الفيلسوف الرهاوي المعروف برديسان (222م) صاحب الألحان الأولى على طريقة مزامير داود، ومار افرام السرياني النصيبيني (373م) الذي أبدع في ميامره ومداريشه ومؤلفاته الأخرى الكثيرة، ومار اسحق الرهاوي المعروف بمار اسحق الأنطاكي (491م)، ومار رابولا الرهاوي (435م) صاحب التخشفتات القنشريني المولد الذي كان مطراناً على الرها أكثر من عشرين سنة، ومار يعقوب السروجي (521م) شاعر الكنيسة وقبثارتها الذي درس في مدارسها ثم أصبح معلماً في معاهدها وأغنى الكنسية والأدب الكنسي بميامره وأدعيته التي تسمى

بالطلبات، والعلامة الكبير منظم الطقوس الكنسية مار يعقوب الرهاوي (708م) ومؤلف قسم منها، ففيها تنسك وتعلم وعلم وخدمها كمطران وأبدع في مؤلفاته. وغيرهم كثيراً من الملافنة الذين عاشوا فيها أو مشوا في دروب عباقرتها من الذين ساهموا بألحانهم ومؤلفاتهم في إغناء التراث الكنسي السرياني.

لماذا كانت أنطاكيا منطلقاً للألحان اليونانية

- 1- لأن انطاكيا كانت عاصمة المسيحية الأولى ومركز الكرسي الرسولي البطرسي.
- 2- لأنها كانت العاصمة السياسية لسوريا حينها.
- 3- لأنها كانت عاصمة ومركز الثقافة اليونانية والإنتاج الفكري اليوناني.
- 4- كانت مركز ثقافي يستقطب كبار المفكرين واللاهوتيين المسيحيين من آراميين ويونانيين وغيرهم ممن كانوا يتقنوا اليونانية.
- 5- فيها تطور الفكر المسيحي وتم صقله على أيدي فلاسفة المسيحية.

إن الأسباب السابقة لا تلغي قط دور المدن السريانية الأخرى ذات الثقافة اليونانية في إنتاجاتها الفكرية ولا دور علمائها من السريان المبدعين في صياغة ألحان ونصوص الكنيسة البيزنطية، خاصة مدينة دمشق التي أنجبت صفرونيوس (639م) صاحب التراثيل اليونانية التي تسمى "طروبارية" والذي أصبح لاحقاً البطريرك صفرونيوس على اورشليم، واندراوس الكريتي (الدمشقي الذي أصبح أسقفاً على كريتاً فسمي بأندرواس الكريتي 720م) وهو الأب الشرعي للتراثيل التي تسمى "القوانين"، والعبقري الموهوب القديس يوحنا الدمشقي (749م) منظم الموسيقى والألحان اليونانية، الذي ثبت تقسيم ألحان الكنيسة البيزنطية بتأليفه كتاب "الاكتويخس" للألحان البيزنطية أي "الألحان الثمانية"، وهو يحوي تراثيل مقسمة حسب الألحان ولكل لحن تراثيله الخاصة. ويعزى إليه إرساء أسس كتاب

"المعزّي" للصلوات اليومية وتأليف وتلحين العديد من تراتيله ولحن " 116 قانوناً" و "454 طروبارية" و "1531 رسماً"، كما ألف العديد من التراتيل التي تسمى: "ستيشيرات" و "إذيوميلا" و "كاتسمات" و "قناديق" وغيرها، ووضع لها الحاناً كنسية رائعة ومعبرة بمشاركة مجموعة من الرهبان الدمشقيين القديسين: "قزما الدمشقي" و "اندرائوس الكريتي" و "ثيوفانس اسقف ازمير".

وكذلك مدينة حمص المتميزة بالعلوم والثقافة التي أنجبت في القرن الرابع العلامة الكنسي "اوسابيوس الحمصي" وفي القرن السادس الميلادي المرثم "رومانوس الحمصي" الذي أشتهر بنوع من التراتيل التي تسمى "القنفاق"، كما أنجبت هذه المدينة أيضاً شخصيات كبيرة منهم أباطرة حكموا الإمبراطورية الرومانية.

وكانت هناك أيضاً مساهمات أخرى جادة في تأليف النصوص والألحان اليونانية من مدن سريانية ثانية ذات الثقافة اليونانية خاصة المدن التي كانت واقعة على البحر المتوسط من مدينة اللاذقية وحتى غزة. وكذلك من مدن يونانية أو لاتينية ذات ثقافة يونانية واقعة اليوم في العمق التركي واليوناني، حيث كانت لها مساهمات ثقافية ودينية كبيرة مثل القسطنطينية وغيرها، ساهمت في إرساء قواعد وقوانين المسيحية الأولى.

لماذا كانت الرها منطلقاً للألحان السريانية

1- لأهمية مدينة الرها السريانية الآرامية في الثقافة السريانية والكنيسة السريانية، حيث كانت المملكة الأولى التي أعلنت مسيحيتها كدولة، في زمن الملك "ابجر الخامس" الذي حكم (4 - 50 م) حسب التقليد المتداول.

2- لأن الرها كانت عاصمة الثقافة السريانية آنذاك.

3- لأن الرها كانت تملك مدارس عظيمة ترعرع فيها الفكر المسيحي، بل يعود

الفضل لها في صقل الفكر المسيحي في بداياته.

4- لأن الرها أنجبت العلماء الاوائل من فلاسفة وشعراء ومفكرين سريان وآباء مدافعين عن الدين في العصور المسيحية الأولى، أو صقلت موهبتهم الفذة من خلال دراستهم في مدارسها، فأغنوا المكتبة المسيحية بإنتاجاتهم الفكرية. وهذا لا يعني تغييب المدن السريانية العريقة الأخرى في الإنتاجات الفكرية الكنسية من فلسفة وأشعار وقصائد وألحان، أو دور علمائها وآبائها الآخرون من الذين أغنوا المكتبات السريانية والعالمية بمؤلفاتهم المتعددة في جميع نواحي الحياة، التي ساهمت في تكوين أو بلورة الفكر الإنساني من ديني ومدني معاً، مثل "قنشرين" و "نصيبين" و "حاران" وغيرها.

## ألحان كنيسة المشرق السريانية

إن الكنيسة السريانية الشرقية التي مركزها العراق "بفرعيها اليوم الكلداني والآشوري" تحوي ألحاناً قديمة جداً ورائعة أدخلها الآباء الأولون لطقوس الكنيسة، وهي من تلك التي تم تأليفها وتلحينها في "مملكة الرها" وفي المدن السريانية الأخرى التي كانت تسبح في فلکها، عندما كانت الكنيسة السريانية المسيحية واحدة قبل أن تحصل الإنشقاقات فيها لأسباب سياسية تاريخية ولأفكار تفسيرية لاهوتية. إذ أن ألحان الكنيسة السريانية الشرقية القديمة هي فرع من الطقس القديم لمدينة الرها السريانية الذي هو انطاكي ورهاوي المنشأ، لكن تم تأليف وتلحين وتطوير للطقوس والألحان بعد ذلك في العراق ومناطق أخرى على أيدي علماء وآباء كنسيين كبار وأجلاء، ذكروا في كتب التاريخ الكنسي. وقد أطلعت شخصياً على قسم صغير من ألحان الكنيسة السريانية الشرقية من خلال إستماعي لها، ومن خلال حضوري قداديس في الكنيستين الكلدانية والآشورية بفرعيها.

وكما ذكرت سابقاً بأننا ننتظر من أبناء الكنيسة السريانية الشرقية بفرعيها الكلداني

والآشوري، أن يكتبوا عن ألحان كنيستهم ليطلعوا القراء الكرام والمهتمين على الكنوز الموسيقية الأصيلة التي تحويها، وتعرفهم على تفاصيل ألحانها وعلى ملحنها العبقرة، وليستفاد من القوالب والأنواع الموسيقية التي تحويها. لأن جميع موسيقيي شعبنا يغردون خارج السرب السرياني في عصرنا هذا، ولا أستثني نفسي من ذلك بالطبع، ويسبحون في أفلاك موسيقات الأمم الأخرى مثل الفرس والترك والكرد والعرب والهنود، وخاصة الموسيقى الأوروبية.

الموسيقا السريانية الكنيسة

(الجزء العاشر)

الفرق بين النظامين اللحنين اوكتوإيكوس وإكاديس (1)  
في السلاالم الموسيقية

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

مقدمة

لقد دعي نظام النغمات الثمان الموسيقي "إكاديس"، بنظام الألحان السرياني ليس لكونه معمول به فقط في الكنيسة السريانية إنما لكون مبتكره ومنظمه وواضعي ألحانه كانوا سرياناً آراميي الجنس واللغة.

بينما يدعى النظام الموسيقي ذو الثمانية نغمات "اوكتوإيكوس" بالبيزنطي، لأنه يشير إلى حضارة الروم المشرقية التي أخذت إسمها من اسم المدينة "بيزنطة"، والتي كانت المدينة التي شيدت مكانها مدينة القسطنطينية.

وهذا الإصطلاح "البيزنطي" لا يشير بأي شكل من الأشكال إلى موسيقا إمبراطورية روما الشرقية، بل يشير إصطلاحاً إلى الموسيقى الكنسية المستعملة في



كنائس الروم الشرقية، الذي كان للسريان الآراميين من أبناء سوريا التاريخية على الخصوص دوراً هاماً جداً في وضع أسس و تطوير هذا النظام الموسيقي.

## الفرق في السلالم الموسيقية

### النظام البيزنطي اوكتوايكوس:

إن النظام الموسيقي البيزنطي الذي يسمّى "اوكتوايكوس"، له صفاته الخاصة به وخصائصه الموسيقية وطرق إنشاد ألحانه التي تميّزه عن النظام الموسيقي السرياني إكاديس.

وتتكون ألحان الموسيقى الكنسية البيزنطية المبنية من نغمات هذا النظام من سلالم سباعية الأبعاد الصوتية، أي من ثمان درجات موسيقية تكوّن ديوان موسيقي كامل، أو "اوكتاف"، أي أنها تتكوّن من سلالم مقامات كاملة أو حتى أكثر، وليس من أنصاف مقامات، أي ليس من أجناس أو عقود كما الحال في النظام السرياني.

لقد تمت مقارنة الألحان البيزنطية الشرقية بالمقامات الشرقية على أيدي موسيقيين مختصين من كنيسة الروم (لا نعرف متى وأين ومن)، وحددوا ما يقابلها من سلالم المقامات الشرقية مع أسمائها للمعرفة ولسهولة الإستعمال ولتسهيل الأمور أمام كل الموسيقيين العارفين بالألحان الكنسية والغير العارفين منهم أيضاً.

وللأسف أصبح دارجاً، بين أبناء كنيسة الروم وإكليروسها في عصرنا هذا، إستعمال تسميات المقامات الشرقية عوضاً عن إستعمال أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية بمسمياتها القديمة، أي اللحن الأول واللحن الثاني والثالث والخ، وهذا الإهمال سيوقع كنيسة الروم بشقيها الارثوذكسي والكاثوليكي بمشاكل موسيقية جديدة وعديدة مستقبلاً.

توزيع الألحان البيزنطية مع أشقائها ومع تسميات المقامات الشرقية

إن توزيع النغمات البيزنطية مع أشقائها وما يقابلها من مقامات بمسمياتها الشرقية حصلت في العصور المتأخرة وهي من وضع موسيقيين ضليعين في الموسيقى الكنسية البيزنطية وفي علوم المقامات الشرقية. وهناك دراسات مهمة وقيمة أقيمت في المعاهد اللاهوتية التابعة لكنائس الروم منها ما طبع ونشر، تحوي شروحات تفصيلية حول الأجناس الموسيقية المكونة للنغمات البيزنطية، وحول تحديد وتوزيع الكومات على سلالها.

وللتوضيح والمعرفة نبيّن في الجدول الآتي نغمات النظام البيزنطي الشرقي وما يقابلها من مقامات شرقية:

اللحن الأصلي مقامه الشرقي اللحن الشقيق مقامه الشرقي

- 1- اللحن الأول بيّات ، عشاق 5- شقيقه الخامس نهاوند - بيّات الحسيني
- 2- اللحن الثاني هزام، حجاز النوى 6- شقيقه السادس حجاز - شهناز
- 3- اللحن الثالث جهار كاه 7- شقيقه السابع العراق ، العجم
- 4- اللحن الرابع سيكاه 8- شقيقه الثامن راست، راست الجهار كاه

ويستمر بتطبيق هذه الألحان بشكل تسلسلي فتتحول الألحان الشقيقة الى ألحان أساسية، لتصبح ثمان نغمات فتأخذ أهميتها على خريطة نظام النغمات الثمان "الاوكتوايكوس" وموقعها على تقويم السنة الكنسية الطقسية بشقيه اليولياني والغريغوري.

لم أحصل على جواب شافٍ لغاية الحين عن السبب الأساسي لوجود سلمين موسيقيين مختلفين في أغلب النغمات البيزنطية، والذي يؤدي إلى وجود مقامين

شرفيين مختلفين لكل نغمة من نغمات النظام البيزنطي "اوكتوإيكوس"، وبالتالي إلى إختلافات في سلالتهما الموسيقية وفي النغمات الميلودية الصادرة عنهما، وفي نوعية وطبيعة وصفات كل نغمة منهما.

مثال: اللحن السابع من النظام البيزنطي يقابله في الموسيقى الشرقية مقامين مختلفين عن بعضهما تماماً، وهما مقام العراق ومقام العجم.

أعتقد شخصياً أن إزدواجية المقامات الشرقية في نغمات النظام البيزنطي ناتجة عن عدم استعمال متغيرات الألحان في كنيسة الروم الشرقية بشكل منتظم ومستمر، وبالتالي فقدان استعمالها كنظام في الكنيسة، الذي أدى الى هذه الإزدواجية وإلى تبديل أماكن النغمات على جدول هذا النظام الذي لا يتطابق تماماً مع جدول نغمات النظام السرياني "إكاديس".

النظام السرياني إكاديس:

إن النظام النغمي السرياني "إكاديس"، الذي يتميز بصفات معينة وخصائص موسيقية محددة وطريقة خاصة به في إنشاد ألحانه، تتكوّن سلالم نغماته الموسيقية من أنصاف السلالم الموسيقية ذات الأبعاد الصوتية السباعية، أي من نصف ديوان موسيقي أو من نصف مقام، ويعني هذا أنها تتكوّن من أجناس أو عقود أو أقل. وهذا إختلاف موسيقي كبير نسبياً مع سلالم ألحان الكنيسة البيزنطية التي تعتمد على السلالم الكاملة.

لقد شاعت هذه الأيام بين العامة من السريان إستخدام أسماء المقامات الشرقية عوضاً عن التسميات التاريخية للألحان السريانية، فعوضاً عن القول: قولو قدمويو (الأول)، وقولو ترايونو (الثاني)، وقولو تليثويو (الثالث) الخ..، يقولوا: مقام البيات، مقام الحسيني، مقام السيكاه الخ...، وهذا خطأ جسيم بحق ألحاننا الكنسية وبطرق إنشادها، وسيوقع كنيستنا السريانية مستقبلاً في مشاكل موسيقية جمة نحن بغنى عنها، وسيضّر كثيراً بموسيقانا السريانية بشكل عام.

فمن خلال مقالنا هذا نشجع الجميع كهنة وشمامسة وموسيقيين على استعمال المسميات الصحيحة لألحاننا السريانية للحفاظ على التركة التي ورثناها من آبائنا

توزيع الألحان السريانية مع متغيراتها ومع تسميات الأجناس الشرقية

لقد حدد الباحث الموسيقي السرياني الملفونو نوري اسكندر مشكوراً الكومات الموسيقية للنغمات السريانية الكنسية الثمانية، ووضع جدولاً لعلامات التحويل مع كوماتها لمعرفة الفروقات اللحنية بينها وبين أجناس المقامات الشرقية، وأثبت بذلك خاصية الألحان السريانية الكنسية (الموسيقا السريانية) التي تتميز عن المقامات والأجناس الشرقية. وأعرضها هنا في الجدول الآتي للمعرفة ولتوضيح نغمات النظام السرياني وما يقابلها من أجناس شرقية.

النغمة السريانية جنسها الشرقي اللحن المتغير جنسه الشرقي

قِينْتُوْ قَدْمُوَيْتُوْ . بيات قِينْتُوْ حَمِيشُوَيْتُوْ غير معروف اسمه  
قِينْتُوْ تَرَايُونِيْتُوْ . بيات آخَرُ قِينْتُوْ شَتِيْتُوَيْتُوْ . بيات - نهوند  
قِينْتُوْ تَلِيْتُوَيْتُوْ . سيكاه قِينْتُوْ شَبِيْعُوَيْتُوْ . صبا  
قِينْتُوْ رَبِيْعُوَيْتُوْ . راست قِينْتُوْ تَمِينُوَيْتُوْ شَبِيه الحجاز - راست

وتُنشَدُ النغمات الثمانية كألحان أساسية تباعاً مع متغيراتها وحسب نظام السنة الطقسية المتبع في الكنيسة السريانية، كما كُنَّا قد أوردناها وشرحنا عنها في مقالنا سابقاً.

مقارنة أجناس ومقامات النظامين اوكتوإيكوس وإكاديس

نلاحظ من مقارنة أجناس المقامات البيزنطية بتسمياتها الشرقية مع الأجناس السريانية بتسمياتها الشرقية أيضاً، بوجود فروقات كبيرة بنوعية الأنغام المقررة في النظامين الموسيقيين السرياني والبيزنطي، وفي سلالها الموسيقية وفي إستعمالاتها أيضاً، ناهيك عن الاختلافات والفروقات في الكومات بين سلالم أجناس أنغام النظامين.

لا أحد يعلم لما هذا الاختلاف وأسباب حصوله أو تاريخ وقوعه، لكن وحسب رأيي الشخصي أن السريان عندما أخذوا فكرة نظامهم الموسيقي من انطاكيا، إختاروا أجناساً موسيقية معينة خاصة بهم تختلف عن أجناس مقامات نظام الكنيسة البيزنطية، وهي من تلك الأجناس التي كان يستعملها مار شمعون بار صابوعي (343م)، ومار افرام السرياني (373م)، ومار اسحق الرهاوي المعروف بالأنطاكي (491م)، ومار يعقوب السروجي (421م)، ومار بالاي (القرن الخامس)، في ألحانهم الكنسية قبل ظهور نظام النغمات الثمان، حيث استخدموها لبناء نظامهم اللحني الذي يسمّى "إكاديس" بما يناسب وينسجم مع طبيعتهم وبيئتهم ولغتهم وتفكيرهم وثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم ووسائل تعبيرهم وسائر مفاصل حضارتهم، وخاصة ما يناسب فهمهم لنصوص الكتاب المقدس وشروحاتها وكيفية تفسيرها.

وفي الجدول الآتي مقارنة لأنواع أجناس النغمات في النظام الموسيقي السرياني مع مقامات النظام البيزنطي الشرقي:

اسم النغمة الجنس في النظام السرياني المقام في النظام البيزنطي

النغمة الأولى . بيات مقام بيات - العشاق

النغمة الثانية . بيات آخر مقام الهزام - حجاز النوى

النعمة الثالثة . سيكاه مقام الجهاركاه  
النعمة الرابعة . راست مقام السيكاه  
النعمة الخامسة . مجهول الأسم مقام نهوند - بيات حسيني  
النعمة السادسة . بيات - نهوند مقام الحجاز - شهناز  
النعمة السابعة . الصبا مقام العراق - العجم  
النعمة الثامنة شبيه الحجاز - راست مقام راست - راست الجهاركاه

ورغم الإتفاق العام حول أنواع المقامات والأجناس الموسيقية وتسمياتها عند أبناء الكنيستين السريانية والبيزنطية الشرقية وكل على حدى، إلا أن هناك آراء مختلفة حول هذه التسميات ونوعية هذه الأجناس ومقادير كوماتها عند الكثيرين من الموسيقيين في هاتين الكنيستين، بل أن بعض الموسيقيين من أبناء كنيسة السريان ذهبوا أبعد من هذا الأمر وأخذوا بالدفاع عن آرائهم الشخصية المختلفة عن نوعية بعض الأجناس التي أوردناها في الجدول السابق والتي هي من وضع الموسيقار والباحث نوري اسكندر بكل قواهم، وأسبابهم في هذا الأختلاف، أنهم ينتمون الى مناطق لها أسلوبها اللحني الخاص بها، وخاصية معينة ومزايا موسيقية تختلف عن أي منطقة أخرى.

ولهذا أُفضِّلُ شخصياً العودة للتسمية السريانية والبيزنطية وعدم الإلتفات إلى التسميات الشرقية مطلقاً، وعدم الإلتفات عليها بأعذار غير مقبولة، لأنها ستدخلنا في متاهات موسيقية جمّة نحن في غنى عنها.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الحادي عشر)

الفرق بين النظامين اللحنين "اوكتوإيكوس" و"إكاديس (2)  
في الإنشاد الكنسي (1)

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

بعد أن وضّحنا في الجزء العاشر من مقالنا الفرق بين النظامين اللحنيين "اوكتوإيكوس" و"إكاديس" في السلالم الموسيقية من ناحية المقامات والأجناس ونوعيتها، وبعد أن قمنا بالمقارنة التي تبين لنا من خلالها القواسم المشتركة بين النظامين والفروقات التي يمتاز بها كل منهما، نتابع في هذا الجزء الفرق بينهما في الإنشاد الكنسي وفي كيفية أداء الألحان، ونبدأ أولاً في الكنيسة السريانية.

### الإنشاد الكنسي السرياني (الأداء)

إن للألحان الكنسية أهمية كبرى ودور أساسي لا يُستغنى عنه قط في الكنيسة السريانية لما لهذه الألحان من تأثيرات جمّة ومختلفة على المصلين، فبالإضافة لكونها وسيلة تواصل مع الرب وبين المؤمنين، فهي أيضاً أداة فعّالة لتهديب الذاكرة وحفظها وعاملة في نفوس المؤمنين. وتكتسب الألحان هذه الأهمية الكبرى في الكنيسة السريانية من خلال دورها في استقطاب الشعب الى الصلاة، ومساهمتها سابقاً في منافسة هياكل الوثنية المليئة بالموسيقا، ومن تأثير اللذة المتولدة من سماعها، والإستعانة بها على النشاط في العبادة، وأيضاً من خلال تأثير التعبير اللحني والصوتي اللذين يساعد المصلي في تفهّم معاني الكلمات الروحية، والمقاصد الإلهية.

ولصوت الإنسان المنفرد أهمية خاصة وكبيرة في أداء الألحان السريانية لأن الموسيقا الكنسية تعتمد بكليتها على السمع، وعلى تناقلها شفها بالإعتماد على الكتب الكنسية التي تحفظ نصوصها.

وأما الطريقة السريانية "طريقة كنيسة السريان الأرثوذكس" في أداء الألحان قائمة على قواعد وأسس عديدة وميّزات كثيرة، هي أركان رئيسية يُعتمد عليها في الإنشاد الكنسي، وفي الحفاظ على الألحان الكنسية، وعلى طرق واساليب إنشادها، ومنها:

## 1-البساطة في التنغيم والأداء

وتسمى بالطريقة البسيطة في التنغيم لكونها:

1-لا تحوي على الفخامة في الأداء

2-لا تحتوي على التطويل في التنغيم

3-لا تحتوي على التعددية في الأصوات.

إنما تعتمد على البساطة والعفوية في الأداء، وليس على التنغيم والتطريب في اللحن، فهذه الطريقة تتحقق بالإنشاد بواسطة استخدام أنصاف السلالم الموسيقية كما هو الحال في ألحان الكنيسة السريانية المكونة بمعظمها من أنصاف السلالم الموسيقية والتي لا تعتمد كثيراً على السلالم الموسيقية الكاملة مثل سلالم ألحان الكنيسة البيزنطية الكاملة التي لا تُحَقِّق الطريقة البسيطة في التنغيم، أو مثل سلالم المقامات الشرقية التي تنتج التطريب للمستمع وتخرجه عن هذه الطريقة البسيطة في التنغيم.

وإني أقترح تسمية الطريقة البسيطة في التنغيم "بالطريقة السريانية في التنغيم". لأن معظم الكنائس السريانية ذات الطقس السرياني تتميز بهذه الطريقة، أي بالبساطة والعفوية في التنغيم، رغم ذهاب جوقات بعضها اليوم إلى الطريقة الكورالية الأوروبية الحديثة في أداء الألحان أو إلى الطريقة البيزنطية اللاتينية التي تسمى بالطريقة الغريغورية للإنشاد الكنسي.

والجدير بالذكر أن الكنيسة القبطية تعتمد اعتماداً كلياً على هذه الطريقة في إقامة طقوس صلواتها، لكنها تضيف إليها عنصر مهم جداً هو خاصية التطويل اللحني في كلمة واحدة أو في حرف واحد، وهذا ما يجعلها تتميز عن بقية الكنائس الشرقية.

## 2-الطريقة الشعبية في الصلاة



إن الطريقة السريانية البسيطة في الأداء والتنغيم هي الطريقة الشعبية أي طريقة العامة من الناس في أداء ألحان صلوات الكنيسة السريانية. فالكنيسة السريانية تمثل في هذه الحالة "كنيسة الشعب"، وليس "كنيسة الملوك والأمراء والطبقات الحاكمة" كما هي الحالة في الكنيسة البيزنطية التي تعتبر قائمة على فكرة الفخامة والعظمة في كل هيكليتها، أي الطريقة الملوكية في أداء الألحان وإقامة الشعائر الدينية.

### 3- الهدوء والروحانية في الأداء

إن السريان ترجموا الأداء أثناء إقامة الصلوات على أن يكون بخشوعية وروحانية وهدوء شديد، وبطريقة تعبيرية وعلى أن تكون الطريقة:

1- حزينة وبكائية، وعلى أن تلعب العاطفة والمشاعر والأحاسيس دوراً كبيراً في التنغيم وأداء الألحان.

2- هادئة ورصينة وخشوعية للوصول إلى الروحانية:

-يستبعد الزعيق والصراخ ورفع الأصوات أثناء أداء ألحان الصلوات.

-أن يكون التركيز على النصوص الدينية لفهم معانيها الروحية أثناء القيام بأداء ألحانها، أكثر من التركيز على التطريب الذي يأخذنا إلى عدم التركيز على معاني النصوص وإلى استعمال السلام الكاملة في التنغيم، التي تأخذنا بدورها إلى طريقة غناء المقامات الغير كنسية والتي تعتمد اعتماداً كلياً على التطريب، فنخرج بذلك عن الطريقة السريانية البسيطة في التنغيم الأصيلة.

### 4- المسكنة والتذلل في الأداء

يتم التنغيم بطريقة تحوي الكثير من التذلل وإنكسار النفس وإنسحاق القلب وتواضع كبير، وألاً يتحول الأداء لصراخ وزعيق، فترفع أصواتنا أمام حضرة الله وعظمته ونصرخ بحضوره ووجهه كما يقال، وهو مخالف تماماً لمعاني النصوص الدينية، لأنه يُعبّر عن الكبرياء المخالف لتعاليم السيد المسيح ولأمثاله الحية التي ضربها لنا عن التواضع وأراد أن نتقيد بها، لأن الكبرياء سيبعدنا عن ملكوته السماوي

الأزلي، وسيبعد حضوره عنا.

ومن ميزات هذه الطريقة: الإنشاد بتواضع وبقلب منسحق ومكسور، وبتذلل ومسكنة وندامة، وببكاء وحزن عميق، ولجاجة في الصلوات والطلبات. لقد ورد في موضع واحد في القداس الإلهي السرياني قول للكاهن: "انصرخ ونقول كذا وكذا...." ليرفع الشعب الصلوات والطلبات، وهذا القول مقصود منه هو نوعية التعبير في الطلب من الله بلجاجة وإحاح وإنكسار نفس وألم، ليدير وجهه إلينا ويسمع أصواتنا وصلواتنا وطلباتنا، وليس المقصود منه الصراخ بأعلى أصواتنا كما يعتقد البعض في حضرته. يبدو بأن هناك خلل في الترجمة إلى العربية من النص الأصلي السرياني، فتحوّلت الكلمة والطريقة إلى صراخ، لأن هناك قول قديم بالسريانية لأحد آباء الكنيسة تقول ترجمته بتصريف: " مثل ذاك الثور الهائج في البراري الذي يصرخ بألم شديد، هكذا أصرخ وأقول يارب إرحمني وأغفر لي كل خطاياي.

وكما أن ورود مرات قول الكاهن في الصلوات: " وبقلب منسحق (وبصوت يعبر عن إنكسار النفس) نقول إرحمنا يا الله، أو كذا وكذا...."، هي خير دليل على أن يكون أداء ألقاننا الكنسية بمسكنة وتذلل وتواضع.

وها إن ابن العبري يدعم بحثنا هذا في كتابه الإيثيقون حيث يؤكد على كيفية الإنشاد بقوله:

"وجوب الترتيل بخشوع وبكاء، وبتذلل القلب وتأنيب الضمير وبتذكر المعاصي ليرق القلب ويكي المصلي."

ويقول أيضاً:

"روى أحد النساك: رأيت في الحلم أرتل المزامير أمام داوود فقال لي: أعجب منك كيف تعلمت الترتيل ولم تتعلم البكاء، ألم تسمع أنني غمرت في كل ليل فراشي، وبدموعي غسلت دثاري."

وقال مار اسحق الرهاوي والمعروف بالانطاكي (491م): "ناد بالطوبى لمن له استعداد طبيعي للبكاء بدافع إرادي، فقد وجد من طبيعته عضداً لإرادته، ومن كان له مجرد استعداد للبكاء فلا خير فيه، ولا تناد بالطوبى لمن كان فاقد اللب."

والقصد هنا من قول مار اسحق الانطاكي هو غير مقبول البكاء لمجرد البكاء، إنما يذهب المصلي الى حالة البكاء نتيجة لفهمه للمعاني الرهيبة للنصوص الدينية التي تذكره بخطاياها وبأهوال القيامة.

أما لماذا البكاء في الترتيل فهو دليل على التواضع والخشوع والندامة وإنكسار القلب والعدول عن الخطيئة، وعلى التذلل والتمسك أمام عظمة الله ليتقبل صلواتنا.

إن القلب والروح وفهم النصوص يتحكموا كثيراً في أداء الألحان السريانية وهذا واضح من الإرتجال الكبير المعبر عن النص في البكاء والتذلل وإنسحاق القلب. وهذا متفق ومنسجم مع الطريقة الشرقية في تفسير الكتاب المقدس، وهي اشتراك العقل والقلب والروح في التفاسير اللاهوتية، وخاصة في قضية ربط العهدين العتيق والجديد ببعضهما.

#### 5- النعمة الخادمة

من خلال درسي لجوهر الألحان السريانية الكنسية تبين لي بأن النعمة يجب أن تكون خادمة مطيعة للمعنى وليس العكس، وذلك لسبب إدخال معنى النصوص الدينية المغناة الى ذهن ونفس المصلي، لأن الصلاة هي مناجاة النفس البشرية لله للإتحاد معه ومخاطبته ليستمع الى شكوانا وطلباتنا وألا يدير وجهه عنا.

ورغم وجود قاعدة في الكنيسة السريانية تقول في تطبيق الألحان على نصوص عديدة متفقة في الأوزان الشعرية، إلا أن الألحان المختارة من نظام الألحان إكاديس يجب أن تكون عادة مناسبة للحدث المعالج ومتفقة مع طبيعة النص، أي التوافق بين طبيعة اللحن وطبيعة النص الشعري.

ولا يجوز تطبيق لحن من مجموعة لحنية ما "سيبيلثو" يحمل في جوهره النغمي وفي نصه الشعري الحزن والألم، على نص يتناول موضوعه الفرح والبهجة والسرور مثل عيدي الميلاد والقيامة.

وهذا يؤكد قولنا أن تكون النغمة خادمة مطيعة للمعنى.

## 6- إنشاد الصلاة بحكمة

بالإضافة لوجود توصيات من المجامع المحلية والآباء القديسين في أغلب الكنائس لربط المعنى بالنغمة، أي أن تكون الألحان وطريقة إنشادها مناسبة لمعنى النصوص الدينية، ليكون لإتحادهما معنى حقيقي يؤثر على القلب والعقل معاً، فهناك أيضاً توصيات على أن يكون إنشاد ألحان الصلوات بحكمة وروحانية مليئة بالورع والتقوى ليكون الإهتمام موجهاً لمعاني النصوص الدينية وليس فقط إلى اللذة الموسيقية الحاصلة من تطريب الألحان.

وقد تحولت هذه التوصيات إلى قانون في الكنيسة البيزنطية الشرقية ينص على أن يكون "الحن والصلاة بحكمة وليس بلذة". لأن من يهتم بالحن فقط تستهويه نغمته فينطرب وينسيه معاني الكلام الرباني فيخرج بذلك من روحانية الصلاة.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الثاني عشر)

الفرق بين النظامين اللحنين اوكتوايكوس وإكاديس (3)  
في الإنشاد الكنسي (2)

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

في هذا الجزء نتابع الفرق بين النظامين اللحنين اوكتوايكوس وإكاديس من ناحية الإنشاد الكنسي وسندرس بعض مميزات الإنشاد في الكنيسة البيزنطية الشرقية لأجل معرفة الفروقات مقارنة مع الإنشاد في الكنيسة السريانية الذي كنا قد درسناه في الجزء السابق من مقالنا، ثم نلقي الضوء على نوعية الأنغام السريانية لأجل المحافظة عليها.

## الإنشاد الكنسي البيزنطي الشرقي (الأداء)

يعرّف العلماء الموسيقا البيزنطية بأنها ظاهرة انتروبولوجية عميقة ووسيلة تواصل قد تكون أكثر أساسية من الكلام البشري، وهي أيضاً أداة فعّالة جدًّا لتهديب الذاكرة وحفظها. وقد تمّت بلورة أفكارها وتطوير نظامها وتقسيم ألحانها على مناسبات وأعياد وتذكارات السنة خلال العصور الأولى والوسطى للمسيحية من قبل أشخاصٍ عباقرة "فلاسفة قداماء ومؤلفين وموسيقيين ومفكرين".

وقالوا في أهميتها:

الموسيقا أساسيةٌ لروح الكنيسة البيزنطية، فعندما نرتل نودّي عمل اللاهوت وعمل الصلاة، ونحافظ على ذكرى وحقيقة موت ربنا يسوع المسيح وقيامته الواهبين الحياة.

ولكنيسة الروم (البيزنطية الشرقية) تدوين موسيقي "نوتة موسيقية" خاص بها وقديم جدًّا وهو معمول به لغاية اليوم، وقد تطور هذا التدوين قليلاً عبر تدرج التاريخ، وهو يتميز بتعابير وبمصطلحات موسيقية قديمة خاصة به وهي باللغة اليونانية غير تلك المصطلحات التي ألفناها في النوتة الحديثة.

وتنقسم هذه الموسيقا من خلال تدوينها الموسيقي إلى جزأين هامين وهما:

الإيغن والميلوس.

-الميلوس يُلبس اللغة العميقة لحناً تبشيريّاً لإعلان النص والتبشير به.

ويتميز الميلوس بمفاتيحه الموسيقية التي تعبر عن نوعية اللحن ومسيرته وعن درجته الصوتية.

أي هو مفتاح التدوين الموسيقي البيزنطي (النوطة الموسيقية) بعينه كما أكده لي أحد الآباء الكهنة المختصين في الموسيقيا البيزنطية الشرقية.

-الإيغن هو النوتة الموسيقية (أي العلامة الموسيقية التي تحدد درجة الصوت الموسيقية) التي تضبط اللحن، ويتم إمساكها فيما يرتل المنشد التراتيل، وأغلبها تمسك من قرار اللحن.

الإيغن صعب لأنه يتطلّب معرفة وخبرة، وعزيمة إستثنائية ومركّزة من الكورس

أو المنشد، ليستطيع الثبوت والركوز بإستمرار على الدرجة الصوتية المطلوبة، أي الثبوت في مكان واحد من ناحية اللحن، بينما يتحرك المرثل في السلم الموسيقي. غالبًا ما يتم إهمال الإيغن لأنه صعب جدًا ولأن البعض يعتبره غير ضروري. لكن الإيغن أساسي لما يحدث في الموسيقى البيزنطية، فهو بمثابة عرش يتموضع فيه اللحن حتى لا يضل طريقه ويسقط، وجانب غير قابل للتفاوض عليه في الموسيقى البيزنطية.

لن أترسل في شروحات ما يتميز به الإنشاد الديني في الكنيسة البيزنطية الشرقية ولكن سأوضح فقط ثلاث نقاط مهمة لتبيان الفروقات في كيفية الترتيل بينه وبين الإنشاد السرياني.

## 1- الفخامة في الإنشاد الديني البيزنطي

إن طريقة الإنشاد لألحان الكنيسة البيزنطية قائمة على العظمة والفخامة، والتبجيل الذي يليق (كما يقال) بحضرة ومكانة الأب السماوي العالية، وتحوي هذه الطريقة بحسب رأي الشخصي الكثير من العظمة المترجمة في الكبرياء التي نراها واضحة في طريقة أداء الألحان من قبل المنشدين والمرتلين وفي جمالية الإيقونات الضخمة المتواجدة في هياكل الكنائس البيزنطية بشكل عام.

وأتصفت الطريقة البيزنطية في الإنشاد خلال التاريخ، بالطريقة الملكية في الصلاة، نسبة لتبني الكنيسة طقوس وتقاليد تحوي الكثير من العظمة والفخامة اللائقة بالملوك والأمراء والنبلاء، خاصة عندما تحولت الكنيسة من اليونانية إلى البيزنطية في القسطنطينية، ولتغرب بعدها وتصبح أوروبية لاتينية.

لهذا تميّزت الكنيسة البيزنطية عن أخواتها الكنائس المشرقية بأنها تمثل كنيسة الملوك والأمراء والنبلاء وطبقات الشعب الارستوقراطية، حتى أنها استعملت اللغة اليونانية قرون عديدة كلغة أدبية في العظات الكنسية ولمخاطبة الشعب كحالة فوقية منفصلة عن الواقع وعن لغة عامة الناس، حيث كان الأسقف في زيارته الرعوية أثناء عظاته وخطبه الدينية، وقبل تعريب لغة الشعب والكنيسة، يستخدم ترجمان اللغة الآرامية التي كانت لغة العامة آنذاك، لهذا وحسب رأي الشخصي ورأي

الكثيرين من النقاد أن الكنيسة البيزنطية ليست كنيسة الشعب والعامّة، فتختلف بهذه الجزئية عن الكنيسة السريانية التي تمثل كنيسة الشعب كما بيّنا الأسباب في الجزء السابق من مقالنا، والتي يتميز إنشادها بالبساطة والعفوية والتواضع المتمثل بالتذلل والتمسك أمام عظمة الله، وأيضاً بسبب تطابق لغة الشعب والكنيسة في الفترات الأولى لها، إلا أن وقوع اضطهادات وكوارث عديدة لحقت بالكنيسة حصلت حالة تخلف رهيبه لدى الشعب متمثلة في عدم إتقان العامة للغتها السريانية الآرامية، فدخلت في حالة شبيهة بحالة الكنيسة البيزنطية، وتضطر الى استعمال لغة العامة في العظات والكراسات وبعض الطقوس الأخرى.

## 2- الدقة في الأداء البيزنطي

إن الألحان البيزنطية وطريقة إنشادها التي لا تقبل الإرتجال في الأداء كثيراً، هي طريقة دقيقة للغاية، لا تقبل التصرف مطلقاً إلا في بعض الحالات والمواضع الخاصة، وكان اللحن البيزنطي في إستعماله التدوين الموسيقي البيزنطي وتطبيقه لقواعد الإيغن والميلوس، هو نص كتابي يقرأ بشكل واضح وبطريقة واحدة فقط.

لهذا أرى بأن الطريقة البيزنطية في أداء الألحان، هي طريقة دقيقة للغاية من حيث تطبيقها عملياً ورائعة من حيث جمالية سماعها، وساهمت مساهمة فعالة في المحافظة على الألحان الكنسية من الإندثار والضياع والتغيير، وتختلف بذلك عن الطريقة السريانية في الإنشاد التي تعتمد اعتماداً مطلقاً على ذاكرة الكهنة والخدام المنشدين، والتي نتج عن عدم تدوين ألقانها الكنسية وعن عدم وجود طرق أو أساليب لحفظها بشكل جيد من الضياع، تغييرات كثيرة وفروقات عديدة في إنشادها وآدائها بين الكثير من المدن المختلفة ثقافياً ولغوياً وبين مراكز التعليم وبين القرى المتوزعة على جغرافية واسعة من البلاد، مما أدى وبكل أسف إلى ضياع ونسيان العديد من هذه الألحان.

## 3- الرصانة في الإنشاد البيزنطي

يعود الفضل الكبير في رصانة الأداء إلى العقل البشري الذي يتحكم بطريقة الإنشاد، حيث يلعب هذا العقل دوراً رئيسياً في تنفيذها، ولا وجود دور للقلب كثيراً ولا للمشاعر في التحكم في الإنشاد، إلا في القسم القليل من الألحان القابلة للإرتجال. فنُعرّف الموسيقى البيزنطية بأنها موسيقا رصينة ولا تحاكي العواطف لأنها قائمة على القواعد السابقة، ولهذا فإن الطريقة البيزنطية في أداء الألحان تتفق وتتناسب وتتسجم مع طريقة التفسير الغربي للكتاب المقدس العقلانية، التي يتحكم العقل فيها بشكل مباشر وصارم في تفسيرات النصوص المقدسة، وخاصة ما يتعلق في قضية ربط العهد القديم بالعهد الجديد، حيث لا تعطي هذه الطريقة أبعاد تفسيرية أخرى لم تقلها النصوص وتحميلها ما لا تحتمل، كما في التفسير الشرقي الذي تتبعه الكنائس الشرقية الأخرى. فالرصانة في الإنشاد الكنسي البيزنطي هي طريقة تعتمد على العقل وتتوافق مع طريقة التفسير الغربي لنصوص الكتاب المقدس التي تعتمد على التوافق العقلي أيضاً.

أما الطريقة السريانية في الإنشاد الكنسي فتعتمد كثيراً على القلب والروح والمشاعر في أداء الألحان الكنسية، وتتوافق مع الطريقة الشرقية في تفسير الكتاب المقدس، وهي اشترك العقل والقلب والروح في التفاسير اللاهوتية، وعلى ربط العهدين العتيق والجديد ببعضهما بشكل فاعل في الكنيسة.

المحافظة على نوعية الألحان السريانية

يقول ابن العبري في كتابه "الإثيقون":

تتميز أنغام الكنيسة السريانية "بأنغام روحية هادئة ورصينة وشجية تثير في النفس الخشوع لتربي في النفس الميول الروحية، وتغسلها بالدموع وتطهرها من الشرور والآثام."

لقد حدد العلامة والفيلسوف السرياني الشهير مار غريغوريوس يوحنا ابن العبري



فيما تقدم إطار نوعية الألحان الكنسية السريانية بعد دراسته لها ونقلًا عن آراء الآباء الأجلّاء من الذين سبقوه ومن شروحات الآباء الملحنون للأناشيد الكنسية. لهذا أرى من واجب الكنيسة السريانية الأرثوذكسية شعباً وإكليروساً التقيد التام بما قاله فيلسوفنا العلامة ابن العبري للحفاظ على تراث الكنيسة الموسيقي من الضياع والإندثار والتشويه، وللحفاظ على هوية الألحان السريانية الأصيلة من دخول العنصر الموسيقي الغريب عليها.

وعلى كل من يرغب في متابعة مشوار وضع ألحان جديدة للكنيسة السريانية أن يتقيد بطبيعة وصفات الأنغام الموسيقية السريانية، وخصائص ونوعية الألحان الكنسية، وعلى سلالمتها وقوالبها الموسيقية، وعلى قواعد طرق أدائها، كما أوردناها في مقالنا، لتأتي ألحاناً سريانية خالصة صحيحة خالية من الشوائب والتأثيرات الخارجية.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الثالث عشر)

الخصائص الموسيقية للألحان الكنسية  
وخصائص إنشاد الألحان الكنسية (1)

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

الخصائص الموسيقية للألحان الكنسية

قام الموسيقار السرياني القدير "نوري اسكندر" بتتويط الحان الكنيسة السريانية الارثوذكسية كما هي منظمة في الكتاب الكنسي **ܘܡܘܨܘܪܐ ܘܡܘܨܘܪܐ ܘܡܘܨܘܪܐ** (مخزن ألحان الكنيسة السريانية الارثوذكسية)، وكان المطران المثقف (الأسير حالياً) غريغوريوس يوحنا ابراهيم قد قام عام 1992 بطباعة الكتاب المذكور بمجلد ضخم يضم بين دفتيه النص السرياني والنوتة الموسيقية.

كان الموسيقار المذكور نوري اسكندر قد درس الأجناس الموسيقية لألحان الكنيسة السريانية الأرثوذكسية، واستخرج منها "خصائص الموسيقى السريانية" ويقصد بها "خصائص ألحان الكنيسة السريانية"، والتي أتفق معه حولها، وسأوردها هنا باختصار كمعرفة عامة ليتعرف عليها القارئ الكريم، قبل أن ندخل في خصائص الإنشاد الديني أي (خصائص غناء الألحان السريانية الكنسية) التي أستخرجناها بعد دراستنا لكيفية إنشاد الألحان السريانية الكنسية المعتمدة على خبرتنا المكتسبة من تعاطينا وعزفنا للألحان الكنسية لسنوات طويلة.

خصائص الألحان السريانية الكنسية حسب الموسيقار نوري اسكندر:

- 1- إن هذه الألحان السريانية هي موسيقا متوارثة ومنتقلة شفهيًا.
- 2- تمتاز بالبساطة والعفوية وهي من نوع السهل الممتنع.
- 3- سلالها شرقية تحوي ثلاثة أرباع الصوت.
- 4- تعتمد على أجناس موسيقية ثلاثية ورباعية وخماسية.
- 5- لها خاصية في التركيب التسلسلي المتتالي للجمل اللحنية في الصعود والهبوط.
- 6- العبارات الشعرية لها تراكيب لحنية خاصة بها.
- 7- هناك اختلافات أو توافقات في الموازين الموسيقية مع الشعرية ومع الأوزان الإيقاعية.

8- إقتصار الألحان غالباً على درجات قليلة في التركيب اللحني.

9- ارتباط قالب اللحني بالشعري.

10- ارتباط الألحان بالروح الاجتماعية.

خصائص إنشاد (غناء) الألحان الكنسية

كما استنتجناها

إن الإنشاد الديني في الكنيسة السريانية الأرثوذكسية له خصائص ومميزات معينة يشترك في بعضها مع خصائص إنشاد الكنائس الأخرى الشقيقة ويختلف في

بعضها الآخر وخاصة فيما يتعلق بكيفيته أي بكيفية الإنشاد. وهذه بعض الخصائص التي استتجناها:

## (1) الإنشاد بدون مرافقات موسيقية: A Cappella

1.1- رغم أن المصطلح الموسيقي A Cappella له قواعده الموسيقية العالمية إلا أن فكرته الأساسية قائمة على عدم استعمال آلات موسيقية. والموسيقا في الكنيسة السريانية هي موسيقا صوتية بالكلية ولم تستعمل الآلات الموسيقية مرافقة للإنشاد الكنسي، فالغناء أو الإنشاد في الكنيسة يقوم على أساس واضح هو عدم مرافقة الآلات الموسيقية له، أي أن الإنشاد الفردي للشمامسة والكهنة كما الإنشاد الجماعي للجوقات لا ترافقه آلات موسيقية أثناء إقامة القداديس والصلوات اليومية وصلوات المناسبات الأخرى. وتسمى عالمياً هذه الخاصية بـ A Cappella.

وتعتمد هذه الطريقة في الغناء على الخبرة الموسيقية للمنشدين في معرفتهم للألحان الكنسية وتغييرها وعلى معرفتهم بتبديل وتعديل في الطبقات الصوتية، ويكون أحد الشامسة عادة، أو رئيسهم المتمكن من الألحان الكنسية خاصة في القداديس، هو قائدهم الذي يقرر بمسيرة تغيير الألحان والطبقات الصوتية في مجرى جميع صلوات الدينية.

2.1- إن الكنيسة البيزنطية الشرقية وكما الكنيسة السريانية لم تُدخِل في إقامة صلواتها آلات موسيقية مرافقة للإنشاد الكنسي أبداً، لأن الصوت البشري حسب رأي آباء الكنيسة هو أجدر بتمجيد الرب لأنه يعبر بجلاء ودقة أكثر من الآلات الموسيقية وخاصة تعبيره عن صدق عواطف الإنسان الطبيعية وصراحة شعوره.

وعملياً ومن حيث إنشاد الألحان فإن الكنيسة البيزنطية الشرقية منظمة بشكل أفضل من الكنيسة السريانية، والفضل يعود لتقيدها التام بقواعد الميلوس والإيصن، لأن الميلوس يتميز بمفاتيحه الموسيقية التي تعبر عن نوعية اللحن ومسيرته وعن

درجته الصوتية، وأما الإيغن فهو النوتة الموسيقية التي تضبط اللحن (أي العلامة الموسيقية التي تحدد درجة الصوت الموسيقية)، ويتم إمساكها فيما يرتل المنشد التراتيل، وأغلبها تمسك من قرار اللحن.

فتستخدم الأصوات البشرية لقسم من أعضاء الجوقة أثناء الإنشاد الكنسي الجماعي والفردى كآلات موسيقية مرافقة للإنشاد، فالمقندر من الجوقة أو من الشمامسة والعارف بالألحان الكنسية يبتدأ بها ويغيرها ليسلمها للآخرين، بينما قسم من الجوقة يحافظ على الطبقة الصوتية بإصدارهم صوت واحد متواصل هو درجة استقرار سلم مقام الانشودة أو قطعة الصلاة التي تنشد مثل الموال، وهو على الأغلب الصوت القرار لصوت مستقر مقام الانشودة، والذي يكون متفقاً عليه أو مكتوباً في التدوين الموسيقي للانشودة.

وهذه طريقة تنظيمية رائعة تعوض عن استعمال الآلات الموسيقية بالمطلق.

3.1- وجود تضارب آراء في الكنيسة السريانية بخصوص مرافقة الآلات الموسيقية للمنشدين أو بعدم المرافقة، كما أكده ابن العبري في كتابه الإيثيقون. إن الألحان الكنسية السريانية مثلها مثل ألحان الكنيسة البيزنطية قائمة على نظام (أ) كابيللا A. Cappella (أي الإنشاد دون مرافقة آلات موسيقية، وهي الكفة الأرجح في رأي الكنيسة. وسندرس لاحقاً هذا الأمر الذي يوضح موقف الكنيسة من إيجاز دخول الآلات الموسيقية للكنيسة أو عدم إيجازها.

## (2)- النغمية (ميلودية): Melody-

ترتكز الألحان على نغمات موسيقية خاصة تشكل إطارها اللحني العام، فتسمى هذه النغمات اللحن الميلودي.

إن أغلب ألحان الكنائس الشرقية مثل القبطية والبيزنطية والسريانية بفرعها الغربي والشرقي هي نغمية (ميلودية)، أي أنها تعتمد على نغمات معينة في أداء ألحانها.

والنظام إكاديس المتبع في الكنيسة السريانية الارثوذكسية ذي النغمات الثمان يعتمد إعتاماداً مطلقاً على الغناء الفردي والجماعي الذين يحققان الغناء النغمي بسهولة. وبالنتيجة فإن ألحاننا الكنسية هي ألحان نغمية (ميلودية) تعتمد في تنفيذها على الطريقة النغمية البسيطة في الغناء التي تتقاطع مع الطريقة التركيبية الإنسجامية الغربية ولا تحققها، لأن طبيعة وصفات وجوهر ألحاننا الكنسية ترفض تنفيذها بالطريقة التركيبية الغربية.

بالرغم من كثرة الألحان الكنسية يستطيع الكهنة والشمامسة القديرين، ورغم إعتمادهم على الذاكرة والسمع، أن يميزوا كل لحن بواسطة نغمته الخاصة به عن الألحان الأخرى من خلال الفروقات النغمية الموجودة في سلالها الموسيقية، ويستطيع الموسيقي أيضاً أن يميز نغمات الألحان عن بعضها بواسطة سلالها الموسيقية.

### - (3) الأحادية (مونودية): Monody

إن الكنيستين البيزنطية والسريانية تعتمدان على أسلوب أحادي الصوت في الإنشاد الكنسي المسمى مونودي "الصوت الواحد"، أي على أداء الألحان بطريقة أحادية بدون مرافقات صوتية أخرى تختلف عنها بالدرجات الموسيقية، فلا تعتمد بالإطلاق على طريقة تعدد الأصوات المسماة (بوليفوني) في أداء الألحان، ويمكن أن ينشد اللحن من قبل منشد واحد يقوم بدور الصوليست (الغناء الإفرادي) دون مرافقات صوتية أخرى له، أو بواسطة جوقة ما ترتل اللحن وبصوت واحد فقط (على سلم واحد) وليس بتعددية صوتية، وكان الإنشاد الجماعي هو تماماً غناء إفرادي.

سبب كون ألحاننا مونودية أحادية:

1- تعتمد ألحاننا الكنسية على أسلوب الميلودي المونودي (اللحن النغمي الأحادي) في الأداء، وليس على الأسلوب البوليفوني (التركيبية)، أي الأصوات المتعددة التي

تتشد على سلالم موسيقية مختلفة لتندمج بانسجام تام وتُخرج لحناً آخرأ رائعاً، أو لتستعمل كطريقة تجميلية للحن، مثل طريقة الجوقات الاوروبية في الترتيل .  
2-إن البناء اللحني للألحان الكنسية في المشرق هي من النوع النغمي الميلودي المونودي، وهي تماماً مثل المقامات الشرقية (الفارسية التركية العربية وغيرها) التي تمتاز بكونها أحادية الصوت وليست من الأنواع التركيبية التناغمية التي تحوي أكثر من صوت ودرجة.

3-تعتمد أغلب الكنائس المشرقية ومنها الكنيستين السريانية الأرثوذكسية والبيزنطية المشرقية اعتماداً كلياً وكبيراً وبشكل كثيف على النغمات الشرقية التي تحوي سلالمها الموسيقية على ثلاثة أرباع الصوت، ومن الصعوبة تطبيق قواعد "البوليفوني" التعددية الصوتية التناغمية عليها .

4-بسبب وجود نصوص كثيرة وقراءات طويلة في الكنيسة السريانية فمن الصعوبة أن تطبق الكنيسة الطريقة التركيبية البوليفونية في صياغة ألحانها وطرق غنائها.

### الموسيقا الشرقية ميلودية ومونودية

الموسيقا الشرقية بكليتها هي موسيقا نغمية وأحادية الصوت ومن بالغ الصعوبة تطبيق القواعد الغربية مثل الهرموني والبوليفوني إلا على جزء صغير منها، فكل المقامات الشرقية لها سلالمها الموسيقية المبنية من نغمات ميلودية معينة وتغنى بصوت واحد (مونودي)، ولكل مقام نغمته الخاصة به التي تغنى فتميزها عن صديقاتها الأخر من النغمات، فتميز المقام عن بقية المقامات الأخرى وتكسبه هويته اللحنية الخاصة به.

وبشكل عام يجب ألا تدخل الطريقة الغربية البوليفونية على نغمات المقامات، أي الطريقة التعددية التركيبية المتناغمة في الأصوات، لئلا تفقدها شرقيتها وخصوصيتها. والكنائس المشرقية بشكل خاص تشترك مع المقامات الشرقية بميزتها الميلودية المونودية، لكن في الآونة الأخيرة غيرت بعض جوقات هذه الكنائس الخصوصية الشرقية في إنشادها الجماعي وأدخلت على غنائها الطريقة

الغربية البوليفونية على إنشادها مع مرافقات موسيقية هر مونية، ولم تعد تحافظ على تقليدها الكنسي أو بدأت على الأقل بعدم الإلتزام به والخروج عنه، وإحداها هي بعض جوقات الكنيسة السريانية الأرثوذكسية.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الرابع عشر)

## خصائص إنشاد الألحان السريانية (2)

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

شرحنا في الجزء الثالث عشر من مقالنا بعض خصائص وطرق غناء الألحان السريانية التي كانت كانت:

1- صوتية بالكلية، آ كابيلا: الإنشاد لا يرافقه آلات موسيقية، والصوت البشري هو أجدر بتمجيد الرب من الآلات الموسيقية.

2- نغمية ميلودية: الإعتماد كلياً على النغمات في صياغة الألحان السريانية الكنسية، وهذا ما نلمسه في ألحان نظام النغمات الثمان "إكاديس".

3- أحادية مونودية: اللحن الكنسي كما الشرقي يتكون من نغمة أحادية وإنشاده يؤدّى بأسلوب أحادي، ولا يعتمد مطلقاً على الأسلوب التركيبي البوليفوني للنغمات، أي توزيع نغمات اللحن على عدة درجات صوتية. إن الاسلوب البوليفوني والهرموني يتقاطعا مع خاصية الأحادية للألحان الكنسية السريانية المتكونة من نغمات شرقية حيث أن سلالها الموسيقية تحتوي على ثلاثة أرباع الأبعاد الصوتية.

ونتابع اليوم في هذا الجزء الرابع عشر شرح بعض الخصائص الأخرى لإنشاد الألحان السريانية الكنسية كي نتعرف على كيفية الإنشاد بدقة أكثر، بهدف المحافظة على ألحاننا السريانية وعلى أساليب إنشادها لئلا تندثر وتضيع بسبب تَبَنِّي وبدون معرفة (من قبل الكثيرين وخاصة الموسيقيين منهم) أساليب مطروحة

على الساحة الموسيقية غربية عن تراثنا وتاريخنا الكنسي، كما حصل ويحصل في عصرنا هذا نتيجة عدم اهتمامنا بها وإهمالنا لها.

#### 4- الإنشاد بطريقة التنغيم البسيط

يتميز أسلوب غناء الأناشيد في الكنيسة السريانية بخاصية تسمى التنغيم البسيط، وهو أسلوب قديم جداً في الإنشاد كان قد استعمله اليهود في غناء وآداء ألحانهم الدينية لكن مع مرافقة آلات موسيقية كما يخبرنا العهد القديم. تطورت الطريقة البسيطة في الإنشاد على يد السريان وأعطوها أهمية ومميزات جديدة لتلبس اللحن التعبير الصحيح عن روح الكلمة الدينية، فتميزت بالبساطة الشديدة والعفوية والزهد والمسكنة والخلو من التعقيد والتطريب ومن الفخامة والكبرياء، لأنها ابنة الرهبنة والأديرة المتقشفة والجماعات المتعبدة والمضطهدة. وبالرغم من المظاهر الملوكية التي تشكل نسبة ضئيلة جداً في الكنيسة، المتمثلة في ألبسة الكهنة أثناء القداس والإحتفالات الأخرى، فقد أطلقت عليها في الجزء الحادي عشر من مقالنا تسمية "الطريقة السريانية في التنغيم"، بسبب أن معظم الكنائس السريانية ذات الطقس السرياني تستعملها في إنشاد ألحان صلواتها الدينية. وهذه الطريقة تتقاطع مع الطريقة البيزنطية للإنشاد بسبب اعتماد الأخيرة على الفخامة والعظمة في الأداء وتطويل الجمل اللحنية.

#### 5- الإنشاد بطريقة شعبية

رغم وجود اليوم حالة إستثنائية في الكنيسة السريانية متمثلة في عدم إتقان السريان للغتهم السريانية لفهم النصوص الدينية كما يلزم، إلا أن الكنيسة السريانية كانت تمثل كنيسة الشعب والعامّة في العصور الأولى للمسيحية.

1- لأن الشعب كان يتكلم الأرامية في يومياته، ويتقن السريانية الكلاسيكية لغة ثقافته وكنيسته ولغة الكتابة والتداول بين الناس.



2- لأن دورها التبشيري الأساسي كان بين العامة من الناس، فأوصلت البشارة الى الهند والصين، فالتزمت الكنيسة بالطرق الشعبية البسيطة للإنشاد في تقديم صلواتها المناسبة للعامة كخط واضح ومستمر لغاية اليوم.

3- لأن ألحانها تركزت في بنائها الموسيقي على أنصاف السلالم الموسيقية المستعملة في ألحاننا بشكل جلي وأساسي لأجل تحقيق الأسلوب الشعبي في الإنشاد القريب جداً من الغناء الشعبي والذي يتكون بمعظمه من أنصاف السلالم الموسيقية.

4- تراكيب الجمل اللحنية، ومسيرة الألحان وإنسيابيتها هي بالمطلق شعبية، رغم وجود بعض الحالات والأمثلة الدخيلة عليها.

وأما الكنيسة البيزنطية فكانت تمثل كنيسة الملوك والأمراء والطبقات الحاكمة ولغتها كانت اليونانية لغة الثقافة والعلوم آنذاك والتي لم يكن يتقنها العامة من الشعب، فجاءت ألحانها الكنسية وطرق آدائها معبرة عن حالها وواقعها، أي الطريقة الملكية في الإنشاد.

## 6- الإنشاد بطريقة قرائية

إن الطريقة القرائية في إنشاد قسم من الصلوات الكنسية تعتمد في تنفيذها على الغناء بشكل وكأنما إنشاد النصوص الدينية هو كلام يقرأ ببطء وبهدوء وخشوع مع قليل من التنغيم، وهذه الطريقة هي خالية من المدات اللحنية والتطويل الصوتي في الإنشاد إلا في نهايات المقاطع الشعرية واللحنية أي في القفلات، كما في ألحان بعض الصلوات اليومية والحسايات وفي القراءة النغمية للإنجيل.

وتتميز معظم الكنائس السريانية وخاصة الكنيسة السريانية الارثوذكسية في أداء وغناء قسم من ألحان صلواتها بهذه الخاصية في الأداء، أما الكنيسة البيزنطية الشرقية فلا وجود لهذه الطريقة فيها ولا تعتمد في أداء ألحانها، لأنها تعتمد على المد والتطويل في اللحن حتى في قراءات الكتاب المقدس، الذي يميّزها عن غيرها من الطرق ومن الكنائس الشرقية

## 7- الإنشاد بحكمة

يتميز الإنشاد السرياني الكنسي بخاصية مهمة وهي إنشاد ألحان الصلوات الكنسية بحكمة وروحانية مليئة بالورع والتقوى ليكون الإهتمام موجهاً لمعاني النصوص الدينية وليس فقط إلى اللذة الموسيقية الحاصلة من تطريب الألحان.

## 8- الإنشاد بمسكنة وتذلل وندامة

يتم التنغيم بطريقة تحوي الكثير من التذلل وإنكسار النفس وإنسحاق القلب وتواضع كبير ومسكنة واضحة وندامة ولجاجة في صلواتنا وطلباتنا، وعدم رفع الأصوات أمام حضرة الله بكبرياء وعظمة، فنصرخ بحضوره فيكون مخالفاً تماماً لمعاني النصوص الدينية، ومخالفاً أيضاً للتواضع الذي علينا التقيد به حسب توصيات الكتاب المقدس، فالكبرياء سيبعدنا عن الله الأزلي وعن ملكوته السماوي وعدم حضوره بيننا.

إن النصوص السريانية بمجملها مليئة بالمسكنة والندامة والتذلل والتواضع، وألحانها مطابقة لمعانيها.

فالمتذوق والعارف بالموسيقا الشرقية يشعر بوجود الصفات السابقة في ألحاننا الكنسية عند سماعه لها أثناء إنشادها والتي هي من إحدى خاصيات ألحاننا السريانية الكنسية.

## 9- الإنشاد بهدوء وروحانية

من مميزات الإنشاد السرياني الكنسي الخشوع والروحانية والهدوء الشديد والرصانة للوصول إلى فتح قناة حوارية وتواصل مع الرب لأجل أن يدير وجهه نحونا ويسمع شكوانا وهمونا من خلال صلواتنا.

لقد ذكرت سابقاً بوجوب أن تكون النغمة خادمة مطيعة للمعنى وليس العكس. فهذه خاصية مهمة جداً من خصائص الإنشاد السرياني الكنسي، لأجل إدخال معاني النصوص الدينية المغناة الى ذهن ونفس المصلي. وتبرز هذه الخاصية من خلال ملاحظتنا لتطابق التعبير اللحني لمعنى النصوص الكنسية وحسن استخدام النغمات المطيعة للكلمات ذات الصفات المشتركة مع طبيعة الحدث الذي يتناوله النص الديني.

### 11- الإنشاد بتعبير وأحاسيس

إن التعبير الصوتي الذي يسمى أيضاً التصوير الصوتي مهم للغاية في الإنشاد الكنسي فعلى المنشد أن يفهم معاني النصوص جيداً ليكي من الكلمة الباكية ويحزن مع الكلمة الحزينة ويتذلل مع أخرى ويتواضع مع كلمة التواضع ويتمسك معها ويبرز الندامة عند كلمة الندم. وعلى المنشد أيضاً أن يبرز وبشكل واضح الورع والحكمة والرصانة في صوته وفي أدائه للصلوات وإلخ....

إن من مزايا الإنشاد السرياني الكنسي هو التعبير الصوتي عن جوهر مقاصد الكلمة الإلهية، والإحساس بالمشاعر المتواجدة في معاني هذه الكلمة، لتحريك مشاعر جموع المصلين لأجل تحقيق هدف معاني النصوص الكنسية وهي الإقتراب من حضرة الله والشعور بوجوده بينهم.

إن الكنيسة فقدت اليوم الكثير من خصوصيات إنشاد ألقانها بسبب الكوارث والنكبات والمجازر التي مرّت بها عبر التاريخ، والتي أدت إلى أن عشعش الجهل والتخلف في كل النواحي الحياتية وزوايا ثقافة أبنائها، والموسيقا الكنسية هي واحدة منها، فخلق نتيجة هذا الأمر تمايز كبير في الإنشاد وإختلافات في جوهر

بعض الألحان الكنسية لدى كهنتها وشمامستها في الأبرشيات المنتشرة في المشرق والعالم وكذلك بين كنائس كل ابرشية على حدى. كل ذلك بسبب قلة معرفة هؤلاء في الألحان الكنسية وعدم إتقانهم لخصوصيات الإنشاد الكنسي، ونتيجة تأثرهم وبشكل واضح وكبير بموسيقا وغناء بيئاتهم المختلفة والغريبة عن الألحان السريانية الكنسية.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الخامس عشر)

### خصائص إنشاد الألحان السريانية (3)

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

وبعد أن شرحنا مجموعة أخرى من خصائص إنشاد الألحان السريانية الكنسية في الجزئين السابقين من مقالنا ونستذكرهم بإختصار شديد:

- 1- صوتية آكابيللا، 2- نغمية ميلودية، 3- أحادية مونودية.
- 4- التنغيم البسيط، 5- الطريقة الشعبية، 6- الطريقة القرائية.
- 7- الإنشاد بحكمة، 8- المسكنة والتذلل والندامة، 9- الهدوء والروحانية.
- 10- النعمة الخادمة، 11- التعبير والإحساس.

نتابع في جزئنا هذا شرح خصائص مهمة أخرى لتوضيح كيفية الإنشاد السرياني لتلافي الأخطاء المستخدمة أثناء الأداء والتي أثرت سلباً على طبيعة ألحاننا السريانية الكنسية وحرّفت مسار طُرُق إنشادها وأخذت بعضها إلى التطريب وبعضها الآخر إلى التغريب، فأدّت بقسم منها إلى التخريب.

12-الإرتجال

سأسهب قليلاً في الشرح عن خاصية الإرتجال لما له من أهمية ولأن بسببه خلقت إشكاليات في ألحان الكنيسة السريانية الأرثوذكسية تحولت عبر التاريخ الى حقائق ومن بالغ الصعوبة تصحيحها عملياً.

## تعريف الإرتجال:

هو إنجاز عفوي ونوع من الإلهام والوحي يتم تنفيذه بشكل مباشر أثناء عرض فكرة فنية ما من غير تصميم مسبق أو تدوين ما، يقوم به الشعراء أو المغنيين أو الموسيقيين أو المسرحيين أثناء عروضهم الأدبية والموسيقية والفنية. فالشاعر يؤديه مبارزاً ومنافساً لغيره من الشعراء، والمسرحي يقوم به معبراً عن موقف ما أو عن حدث طارئ وقع أثناء عرضه المسرحي، والمغني يقوم به أداءً تجميلاً للحن الأساسي الذي يؤديه، والعازف ينفذه كزخارف إضافية على آتة الموسيقى أثناء قيامه بعزف مقطوعة موسيقية ما.

يختلف مفهوم الإرتجال في كل حضارة عما سواها، ففي الغرب يتجلى في الموسيقى الكلاسيكية الاوبرالية في فقرة "آداء حر" لإظهار مهارة المغنيين، وفي قالب الكونشيرتو الموسيقي لإظهار مهارة العازف وحرفيته العالية في العزف. أما في موسيقا الشرق فيتجلى الإرتجال بشكل كبير في الموال عند المغنيين، وفي التقاسيم الحرة عند العازفين، لإظهار مقدراتهم الصوتية والموسيقية ولإيصال المتلقي إلى حالة النشوة الطربية.

## الإرتجال في الموسيقى:

إن الإرتجال في الألحان هو الخروج عنها والعودة إليها ضمن أطر وضوابط موسيقية معينة، ويعتمد على الإمكانيات الموسيقية للمنشد المغني أو العازف. ففي الألحان التي كتبت بنوثة موسيقية لتعزف وتغنى وتحفظ يكون الإرتجال محدوداً، وأما الألحان الغير مكتوبة بنوثة موسيقية يعتمد على الذاكرة لحفظها ونقلها يكون للإرتجال فيها مساحات أوسع.

ويقسم الإرتجال موسيقياً إلى قسمين:

## الإرتجال في الألحان:

يتم من خلاله إضافات لحنية تجميلية على اللحن الأساسي، وهي من عنديات المؤدي (عازف أو مغني) حيث يراها إضافات مناسبة لجوهر اللحن الذي يؤديه.

## الإرتجال في الإنشاد:

وهو التصرف في طرق أداء الألحان والتعبير الصوتي وهو موضوعنا الذي نبحث فيه.

## ضوابط الإرتجال:

وللإرتجال ضوابط موسيقية كثيرة لمعرفة كيفية إستعماله، خاصة في المواضع التي يحق للمنشد أو العازف التصرف فيها موسيقياً، وهي معايير معينة تختلف بين الشرق والغرب لإختلاف موسيقاتهم.

فالموسيقا الشرقية تعطي حرية كبيرة للمغني في تصرفه بالألحان، والإنشاد، والتعبير الصوتي، وللعازف في التقاسيم والزخرفة الموسيقية، لإضافة مساحات جمالية أكثر على اللحن لكن ضمن ضوابط موسيقية شديدة.

فمن الضوابط المفروضة على إرتجال المغني أو المنشد الشرقي:

ألا يخرج عن السلم الموسيقي الذي يؤدي فيه، وإن خرج فعليه معرفة كيفية الانتقال بين السلالم الموسيقية ثم العودة إلى السلم الرئيسي الذي هو بصدده.

ألا يمس في جوهر اللحن

ألا يأخذ اللحن إلى مسالك بعيدة عن أهدافه

أن يضيف التصرف في الإنشاد جمالية أكثر على اللحن

أن يكون التصوير الصوتي حسناً ومناسباً لمعاني النصوص

أن تكون التغييرات في التكرارات ببعض المقاطع الغنائية مناسبة وجميلة وفيها

الجديد.

ويتسم الإرتجال في الموسيقى الشرقية بالعدوبة والروحانية وبذوبان المنشد باللحن وبمعاني النص، ويعتمد اعتماداً أساسياً على إمكانيات المنشد في المعنى ومعرفته بالألحان وبطرق إنشادها، وعلى مقدرته الصوتية في الأداء، وعلى مخزونه الفكري (الخبرة) في التعبير الصوتي، وبالتالي فهو يركز على معرفته الموسيقية وذاكرته القوية في التصرف بالألحان، وخير أمثلة واضحة على ذلك هي عند المغنيين الشرقيين في إرتجالاتهم في المواويل وتصرفهم في الأغاني، وعند المنشدين الدينيين في الكنائس والجوامع في أدائهم لأناشيدهم الدينية وبقية صنوف ألحان صلواتهم.

### الإرتجال في الكنيسة:

إن أداء الألحان في الكنيسة السريانية غالباً ما يكون من ذاكرة المخزون الثقافي والموسيقي الكنسي للمنشد، لأن الألحان هي متوارثة بكليتها ويعتمد اعتماداً كلياً على الذاكرة في حفظها وتناقلها عبر الأجيال بواسطة:

- 1- الإكليروس من خلال مراكز حفظها وتلقينها في الأديرة والإكليريكيات.
- 2- الكهنة والشمامسة الغير متخرجون من الإكليريكيات من خلال تعلّمهم لها في مواظبتهم على حضور الكنيسة وإشتراكهم في جميع الصلوات اليومية والقدايس والمناسبات الكنسية الأخرى، وإستمراريتهم في سماعها ومتابعتها متابعة خاصة ونقلها للأجيال التي تليهم.

كانت ألحاننا الكنسية قبل سنوات قليلة غير مدونة بالنوتة الموسيقية، ولكن اليوم يوجد كتاب نوتة للألحان الكنسية وهو كتاب (ܡܘܨܝܩܝܐ ܕܡܢܝܢܐ ܘܡܢܝܢܐ ܘܡܢܝܢܐ) (مخزن ألحان الكنيسة السريانية الارثوذكسية) الذي صدر عام 1992، وكان الموسيقار السرياني القدير "نوري اسكندر" قد قام بتتويطه، وهو متوفر لدى المهتمين من أبناء شعبنا، وللأسف الشديد لا يُستعمل أبداً هذا الكتاب في كنائسنا لوجود نقص حاد في قراء النوتة الموسيقية، وعدم معرفة الكهنة والشمامسة والشعب بقراءة النوتة الموسيقية، فلهذا يقوموا ولغاية الساعة في الإعتقاد على ذاكرتهم في الحفاظ على ألحاننا الكنسية ونقلها للأجيال القادمة،

والإرتجال من مخزونهم السمعي والثقافي في إنشادهم لها.

لدى الكنيسة السريانية الاورثوذكسية مشكلة حقيقة هي عدم وجود ضوابط أو قوانين مصاغة للإرتجال، لهذا نلاحظ تسبب كبير في الكنيسة في هذا الموضوع، لعدم وجود مراكز ولا أساليب أو طرق لحفظ ألحانها سوى طريقة الحفظ الشفهي، فدخلت خطأً على إنشادها الكنسي أساليب طربية وغربية بالرغم من تقاطعه معها. فنسمع اليوم من الإنشاد الفردي الحر في الكنيسة السريانية وكأنه غناء بالعربية أو التركية أو الكردي الفارسية والفارسية، ومن الإنشاد الجماعي لجوقاتها وكأنه إنشاد لجوقات كنسية اوروبية أو لجوقات شرقية غير كنسية.

ورأيي بأن هذه الإشكالية هي تاريخية استمرت وكبرت في عصرنا هذا نتيجة التأثير الموسيقي للمنشدين بالمحيط الخارجي، وبسبب تطور التكنولوجيا التي ألغت الكثير من الحدود والفوارق الخصوصية للموسيقىات بشكل عام.

إن لكنيسة الروم (البيزنطية الشرقية) تدوين موسيقي "نوتة موسيقية" خاص بها وقديم جداً وهو معمول به لغاية اليوم، كما ورد في الجزء الثاني عشر من مقالنا، لهذا فإن الألحان البيزنطية لا تقبل الإرتجال في الألحان كثيراً ولا التصرف فيها إلا في المواضع والحالات الخاصة، وكان اللحن البيزنطي في إستعماله التدوين الموسيقي البيزنطي وتطبيقه لقواعد الإيغن والميلوس التي ذكرتها سابقاً هو نص كتابي يقرأ بشكل واضح وبطريقة واحدة فقط.

وأما الإرتجال في الإنشاد (إنشاد الألحان البيزنطية) فالباب ليس مفتوحاً له على مصراعيه، فواجب على المنشد أن يتقيد بالاسلوب البيزنطي العام بشكل أساسي، وأما كيفية التعبير الصوتي عن معنى الكلمة تبقى على الخبرة والإمكانية الصوتية للمنشد.

ويختصر القول بأن الإرتجال في موسيقا الكنيسة البيزنطية بفرعها الاورثوذكسي والكاثوليكي قليل للغاية، ومنضبط جداً لوجود قوانين موسيقية صارمة فيها غير قابلة للمساومة والنقاش.



إن للإرتجال والتصرف اللحني مساوى أدت إلى نتائج سلبية على الألحان السريانية الكنسية ومنها:

1- إن الإرتجال في الألحان الكنسية الذي يقوم به أغلب الكهنة والشمامسة بطريقة خاطئة أدى إلى أنهم غيروا بعض الشئ في هيكلية بعض الألحان الكنسية وفي كيفية غنائها. معتقدين بأنه إرتجال تجميلي، دون أن يتقيدوا بالقوانين الموسيقية وكيفية الإرتجال وطرق أداء الألحان، فخلقوا بعض المشاكل الموسيقية لعدم معرفتهم الجيدة بالألحان الكنسية وأصول الموسيقى ولا التقليد الكنسي في الأداء المتوارث.

2- إن التصرف في الألحان الكنسية من قبل المنشدين، أثر سلبياً وبشكل كبير على ألحان الكنيسة السريانية الأرثوذكسية، وخلق اختلافات وفروقات كبيرة في طرق الإنشاد بين المنشدين وفي أدائهم للألحان كنتيجة مباشرة لهذا التصرف غير المنضبط.

3- إن الإضطهادات والنكبات التي لحقت بالكنيسة أدت الى إضعافها وإغلاق مدارسها وإلى إنخفاض حاد في مستوى التعليم، فقل عدد العارفين بالألحان. وهؤلاء القلة من العارفين بالألحان قاموا بنقلها لغيرهم من المهتمين حسب معرفتهم بها، إن كانت جيدة أو سيئة، بعد أن تأثروا بالموسيقى التي تحيط بهم، فتكونت إختلافات طفيفة في الألحان وفروقات كبيرة في أدائها.

4- إن إبتعاد الكنائس عن بعضها جغرافياً أدى إلى ظهور إختلافات في أداء الألحان وطرق إنشادها نتيجة تأثر كل منها بمحيطها الموسيقي، وازدادت هذه الإختلافات نتيجة للتصرف والإرتجال الذي قام به المنشدون من كهنة وشمامسة دون ضوابط موسيقية في حفظ وأداء الألحان و طرق الإنشاد.

إن الإختلافات المعروفة في اساليب أداء الألحان الكنسية بين بعض المناطق السريانية، برزت كنتيجة للأسباب السابقة، وهذا ضعف في الكنيسة لعدم محافظتها على شكل واحد للألحان السريانية الكنسية خلال مسيرتها عبر التاريخ.

إن الإختلافات التي حصلت خلال التطور التاريخي للكنيسة، مضافاً إليها العزلة في أداء كل منطقة سريانية منفردة، أصبح لكل منها طابعاً موسيقياً متميّزاً خاصاً بها، وأصبحت اليوم تسمى "اساليب" موسيقية، لكن وحسب رأي أن أساسها قائماً على الخطأ في أداء ذات اللحن، لأن الأصل كان واحداً فتغير .

فمار افرام السرياني مثلاً عندما ألف ولحن أو حتى غيره من آباء الكنيسة قطعة كنسية ما، لم ينشدوها بأساليب متعددة ومختلفة، بل بطريقة واحدة فقط، فكيف أصبح لها ثلاثة أساليب لإنشادها .

كما أن التعابير أو التسميات الحديثة التي ظهرت مؤخراً على الساحة السريانية مثل: "مدرسة ماردين للألحان السريانية أو لأدائها"، أو "مدرسة الرها" أو "مدرسة الموصل" وغيرها التي أختفت أو في طريقها إلى الإختفاء، هي عبارة عن مسميات خاطئة لأساليب الإنشاد الكنسي، حيث أنها ظهرت نتيجة للأسباب السابقة واستعملت من قبل بعض الموسيقيين الهواة لعدم درايتهم الكافية بالإنشاد الكنسي بشكل صحيح .

إن عدم وجود مراكز موسيقية في الكنيسة السريانية أو معاهد خاصة تهتم في حفظ الألحان الكنسية وتعليمها يساهم مساهمة كبيرة في تعميق مشكلة الفروقات في الألحان وفي إنشادها، وثم في ضياع ألحاننا واساليب أدائها. وهذا إنذار أرفعه لمسؤولي الكنسية ليعوا الدور الذي يلعبوه، ويهتموا بالقضية بشكل جدي، ويؤسسوا معاهد تهتم بدراسات وحفظ الألحان الكنسية وكيفية تناقلها من جيل إلى آخر بوسائل حضارية .

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء السادس عشر)

خصائص إنشاد الألحان السريانية (4)

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

ننهي دراستنا لخصائص الإنشاد بميزة عدم استعمال ضروب مرافقة لألحاننا

الكنسية. ولكن قبل ذلك لابد من تعريف بسيط عن الأوزان والضروب الموسيقية للمعرفة العامة.

## الوزن الموسيقي

الوزن الموسيقي (أو الميزان) هو عبارة عن رقمين يعلو أحدهما الآخر (مثل ارقام الكسور) يوضعان في بداية سلم النوتة الموسيقية بعد المفتاح الموسيقي وبعد علامات التحويل مباشرة، ويشرحه الباحث الموسيقي سليم الحلو في كتابه "الموسيقا النظرية" بقوله: "الرقم الأسفل يدل على الوحدة الزمنية الكاملة، والرقم الأعلى يدل على عدد النوتات التي تحتويها كل مازورة من القطعة الموسيقية." وهناك أوزان ثنائية مثل الوزن البسيط، وثلاثية مثل الوزن المركب، ومركبة مثل البسيط الأعرج والمركب الأعرج. ومشرقنا الحبيب يحوي جميع أنواع الأوزان الموسيقية ولكنه يشتهر بالأوزان المركبة العرجاء.

## الإيقاع أو الضرب

هو تتابع عدد من الضربات والنقرات التي تختلف فيما بينها من حيث الترتيب والقوة والضعف، فتشكل نظاماً مستقلاً يسير اللحن عليه. ويقوم الضرب بتحديد مناطق الضعف والقوة في الأزمنة الموسيقية التي تحتوي عليها المساحة الزمنية تبعاً لنوع الوزن الموسيقي التي تنتسب إليه. والإيقاعات ثلاثة أنواع هي: العادية، والمتداخلة، والشاذة. والعالم يعج بالإيقاعات بحيث أنها لا تحصى، فكل منطقة جغرافية كبيرة لها إيقاعاتها الخاصة بها متعلقة بذوقها العام وتميزها مع موسيقاها عن إيقاعات وموسيقات مناطق جغرافية أخرى.

## 13- خاصية عدم وجود إيقاعات مرافقة في ألحاننا الكنسية

إن إحدى أهم خواص إنشاد ألحاننا السريانية الكنسية هي عدم استعمال إيقاعات

موسيقية مرافقة لها أثناء القيام بإنشادها، حتى في أنواع الصلوات التي تبرز فيها الروح الإيقاعية بشكل كبير وبالرغم من قول البعض بأن الإيقاعات كانت مستعملة يوماً وأبطلت. لهذا سنوضح في مقالنا هذا أسباب وأهمية هذه الخاصية.

إن ألحاننا السريانية تقسم لثلاث مجموعات، فالأولى هي ألحان موزونة موسيقياً، والثانية شبه موزونة، والثالثة غير موزونة على الإطلاق. وألحاننا الكنسية الموزونة أو الشبه موزونة غير مستخرج أوزانها حتى اليوم بشكل دقيق ومنشور في مطبوعات، ولا يوجد معرفة جيدة عن تفاصيل أوزانها لعدم وجود دراسات منشورة عنها، فنأمل من باحثي الموسيقى السريانية الكنسية العمل على استخراج هذه الأوزان وتحديد مناطق الضعف والقوة بحسب الضغوطات المتواجدة في أجزاء اللحن والكلمة، لأجل المحافظة عليها مع خصائصها الموسيقية والإنشادية بشكل علمي وحضاري لتحفظ في الكتب من الإندثار والضياع ولتوريثها إلى أجيالنا القادمة بشكل سليم ومقبول ولتبقى ألحاننا معاشة.

فكتاب الموسيقى السريانية "Melodies Liturgique" لبيت كازو (مخزن الألحان) بنوته، من وضع الموسيقار نوري اسكندر، هو خال تماماً من الأوزان الموسيقية وكانت له أسبابه الخاصة في عدم وضعه للأوزان الموسيقية في كتابه هذا كما شرحها في حديث صحفي له قبل أكثر من عشرين سنة.

وأما كتاب "Melodies Liturgique" للفرنسي المستشرق Dom Jeannin الذي يحتوي أيضاً على نوته "البيت كازو"، ففيه شيئاً من الأوزان الموسيقية لكنه اعتمد في نوته على الأوزان الصغيرة فقط، ويبدو أنه قسم أيضاً الأوزان الطويلة التي تحويها ألحاننا إلى أوزان صغيرة. لكن هذا الكتاب يحوي مشكلة حقيقية وهي أن النوته الموسيقية التي كتبها "جان" لا تحوي على ثلاثة أرباع الصوت التي تحقق الموسيقى الشرقية (أي ربع الصوت الشرقي)، إنما تحوي فقط على المسافة الصوتية الكاملة ونصفها، أي البعد الموسيقي الكامل ونصف البعد، مما أخرج موسيقانا الكنسية من أصالتها وشرقيتها. وفي طبعة 1995 لهذا الكتاب وهي النسخة التي بحوزتنا أضاف إليها مشكوراً

المطران الموقر أنطوان بيلوني نوته شرقية لبعض الصلوات وأهمها نوته لقسم من التضرعات "مسحدا".

كما قام الباحث الموسيقي الأب د. إيلي كسرواني بتتويط البيت كازو معتمداً على صوت المثلث الرحمات البطريرك يعقوب الثالث، وكذلك ببعض الأبحاث على الألحان السريانية الكنسية حسب قوله في لقاءاته المتلفزة، ولكن لم أطلع شخصياً على محتوى كتابه وأبحاثه لعدم طباعتها ونشرها لنعلم إن كان قد عمل على استخراج الأوزان الموسيقية للألحان الكنسية أم لا.

أولاً- الألحان الموزونة

إن القسم الكبير من الألحان السريانية الكنسية هي موزونة بموازين موسيقية مختلفة، منها بسيطة ومنها مركبة ومنها عرجاء، لكنها خالية تماماً من مرافقة الضروب لها بالرغم من الروح الإيقاعية السائدة والواضحة المعالم في الكثير منها، مثل الكثير من ألحان صلوات كتاب الشحيمو "مسحدا" (ويدعى كتاب الصلوات اليومية البسيطة).

ويؤكد لنا عدم مرافقة الضروب لألحاننا الكنسية شاعر الكنيسة وقيثارتها القديس مار يعقوب السروجي (توفي 521م) في قصيدته المشهورة في وصفه لقديسنا ومعلمنا العظيم وكنارة الروح القدس مار افرام السرياني (توفي 373م) الذي نشرها الأب بولس بيجان (توفي 1935م) في طبعته لقصائد يعقوب السروجي، حيث قال:

مَحْمَدٌ هُوَ مَنْ حَضَرْنَا حَلْفِيهِمْ  
هَهُؤُنَا مَحْمَدٌ هُوَ مَنْ حَضَرْنَا حَلْفِيهِمْ .  
(الترجمة)

"كانت الفتيات العبرانيان تضرب بدفوفهن، (أي في العهد القديم) وهنا تمجد الفتيات الأراميات الرب بمداريشهن". (أي في عهد الكنيسة)

ويقول أيضاً:

فَهَمَا مَحْمَدٌ هُوَ مَنْ حَضَرْنَا حَلْفِيهِمْ هَهُؤُنَا حَلْفِيهِمْ

هَذَا حُكْمُهُمْ وَحُكْمُ قِيمَا وَمَحْسَدًا.

(الترجمة):

"إن تعليمك (يا مار افرام) فتح ألسنة بنات حاوى المغلق،  
وهوذا تدوي من أصواتهن جموع الكنائس."

هذا تصريح واضح من السروجي في عدم مرافقة أي نوع من الآلات الموسيقية  
لجوقات المنشدات ولا حتى الإيقاعية منها كما كانت العادة جارية في القرن الرابع  
والخامس والسادس الميلادي.

فقول السروجي: "تمجدن الأراميات بمداريشهن" في المقطع الأول، ولم يقل  
"تمجدن الأراميات بالآتهن الموسيقية أو بدفوفهن"، ليؤكد لنا على استعمال  
الضروب في عصره، مثلما ذكر العبرانيات اللواتي كنّ تضربن بدفوفهن في العهد  
العتيق، مؤكداً على استعمالهن للإيقاعات.

وفي قوله: "تدوي الكنائس من أصواتهن" في المقطع الثاني، ولم يقل "تدوي  
الكنائس من آلاتهن الموسيقية". مؤكداً بأن الآلات الوحيدة المستعملة في الكنائس  
التي تستحق أن تمجد الرب هي الأصوات البشرية. وهذا خير دليل على عدم  
استعمال الآلات الموسيقية في تلك العصور.

إذاً ومن خلال تراثنا المدوّن نستنتج بأن الآلات الإيقاعية لم تدخل الكنيسة لترافق  
إنشاد الألحان الكنسية، بل اقتصرت فقط على بعض المظاهر الصغيرة في بعض  
الإحتفاليات الدينية الشعبية التي تقام موازية لبعض المناسبات الكنسية.

ثانياً- الألحان الشبه موزونة

إن وجود ألحان عديدة شبه موزونة موسيقياً أو أنها غير موزونة هي من نوع الفلت  
أو الفالت الذي يعتمد على المّدات اللحنية أو التطويل في بناء وتكوين جملها اللحنية  
الموسيقية، وهي منظمة بدقة متناهية وكأنها موزونة ولكنها خالية تماماً من الروح  
الإيقاعية، مثل التضرعات (التخشفات) (محصدا) التي تتناول معظم نصوصها

قضية الموت والحساب والعقاب. تؤكد لنا شحة استعمال الآلات الإيقاعية في

الكنيسة، فلو شاء أبأؤنا الملحنون لغيروا في تركيبية بنائها اللحني ولجعلوها

موزونة موسيقياً ولربطوها بإيقاعات.

ثالثاً- الغير موزونة

هي كثيرة مثل قراءات الأناجيل والحسابات والفنقيث والجزء الأكبر من صلوات القداديس وبعض الأدعية والطلبات العامة، وتقسم إلى قسمين :  
ألحان تنشد على طريقة الموالم ونراها واضحة في أدوار الكهنة والشمامسة في القداديس، وهذا قالب موسيقي شرقي لا مكان فيه للأوزان الموسيقية أو الإيقاعات، ويأخذ غالباً طابع الإرتجال من المعرفة والذاكرة في تنفيذه .  
وألحان تعتمد على الطريقة القرائية في إنشادها (أو طريقة "تسمعية منغمة" حسب رأي الباحثة الموسيقية د. غادة شبير)، وهذه الألحان أيضاً غير موزونة أو مربوطة بإيقاعات، مثل قراءات "الإنجيل المقدس".  
ويعتمد أداء الألحان الغير موزونة والغير مرتبطة بإيقاعات على الذاكرة الجيدة والإمكانية الصوتية للمنشدين، وعلى معرفتهم وخبرتهم وإجتهدهم في الإرتجال والتصوير الصوتي .  
إن إعتقاد الكنيسة السريانية الكبير على الكم الهائل من الألحان الغير موزونة يدعم أيضاً الرأي بعدم مرافقة الإيقاعات للألحان الكنيسة .

عدم وجود أسماء لإيقاعات في كنيستنا

إن تاريخنا الكنسي وتاريخنا المدني شاهدان حيّان على عدم وجود إيقاعات في كنيستنا مرافقة للإنشاد، فهما خاليان تماماً من ذكر الأوزان والإيقاعات .  
فكتب التاريخ السرياني لم تتعرض مطلقاً لهذا الأمر، فقط كتاب "الإيثيقون"  
للفيلسوف السرياني غريغوريوس ابن العبري رصد قضية إيجاز أو عدم إيجاز إدخال الآلات الموسيقية إلى الكنيسة .

ونتيجة للعرض السابق فالرأي الأرجح في كنيستنا هو: عدم وجود ضروب مرافقة لألحاننا الكنسية أثناء القيام بإنشادها .

## مغالطات

إن الذي أوردناه أعلاه من إثباتات بالمصادر الكنسية ينفي إدعاء البعض بقولهم بأن "الإيقاعات رافقت الإنشاد الكنسي، ولكنها أُبطلت لظروف تاريخية قاهرة مرت بها الكنيسة"، دون أن يقدموا لنا مصادر كنسية تاريخية يثبتوا فيها إدعاءاتهم هذه، فما هذه الإدعاءات سوى محاولة منهم لإدخال الإيقاعات والآلات الموسيقية إلى الكنيسة بحجة تمدين الكنيسة أو تطويرها وتحديث ألحاننا الكنسية، بينما تاريخنا الكنسي وتقليدنا الكنسي المتوارث ومع الذي أوردناه موسيقياً من إثباتات يؤكدوا بعدم استعمال إيقاعات موسيقية مرافقة لأناشيدنا الكنسية.

فالبعض من شبابنا المتحمس للتجديد، ودون معرفة بتاريخنا الكنسي، ودراية غير كافية بألحاننا الكنسية وبطرق إنشادها، وتجاوزاً للتقليد الكنسي المعروف لدى المهتمين والعارفين، أنتجوا بعض الأعمال الموسيقية الكنسية في عصرنا هذا، فوضع منهم لبعض الأناشيد القديمة إيقاعات بأسماء جديدة مستوحاة من التاريخ القديم أو من المتواجدة على الساحة الموسيقية لمعرفتهم بعدم وجود إيقاعات أو ذكر لأسماء أنواعها في كتبنا الكنسية والتاريخية، فأعتبروا هذا الأمر فراغاً موسيقياً فحاولوا استغلاله ليتسلقوا على ظهر كنيستنا وتراثنا وليظهروا أنفسهم على الساحة السريانية بمظهر الرواد الأبطال المجددين لموسيقانا الكنسية، وكأن الآباء السريان القدماء العظام هؤلاء الملحنون العباقرة كانوا عاجزين عن وضع إيقاعات بأسماء لتأليفهم الموسيقية. فتأمل مغالطات بعض المغامرين.

وللعلم فإن آباءنا لم يدخلوا إلى أناشيدهم وألحانهم إيقاعات ما، بل صاغوها بهذا القالب أو الشكل لأسباب دينية بحتة، لأن الإيقاعات لا تليق بمعاني النصوص الروحية ولا بألحانها المعبرة عن الخشوع والتضرع والمسكنة والزهد والحزن والألم والبكاء والتذلل.

في نهاية هذا الجزء من المقال أقدم الشكر الخاص للفنانة والباحثة في الموسيقى الشرقية (ومنها السريانية الكنسية) الدكتوراه في العلوم الموسيقية "غادة شبير" لأجوبتها على أسئلتني، وعلى مداخلاتها وتعليقاتها القيمة في الفيسبوك على قسم من



أجزاء مقالنا، وأيضاً لآرائها الصائبة التي نستفيد منها في بعض الإشكاليات الموسيقية الكنسية.

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء السابع عشر)

التأثير البيزنطي على الأناشيد السريانية (1)

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

التأثير اليوناني/البيزنطي

لن أفتح باب التأثير اليوناني على مصراعيه في أدبيات الكنيسة السريانية، فهو كبير للغاية وواضح المعالم خاصة لغوياً من خلال الكلمات اليونانية الكثيرة المتواجدة في نصوص الطقوس السريانية الكنسية، وأدبياً من خلال النصوص الكنسية المترجمة من اليونانية إلى السريانية، وموسيقياً من خلال أسماء بعض مجموعات أنواع الألحان الكنسية واسلوب أدائها، فهذا التأثير هو دليل قاطع على وحدة الكنيسة المسيحية الأم الأولى.

فكما أن كلمة **رحمها** "طقس" هي يونانية ومعناها الترتيب والتنظيم، ونستعملها بمعنى شعائر الديانة واحتفالاتها الروحية، هناك الكثير من الكلمات اليونانية في نصوص طقوس الكنيسة السريانية ومنها:

إكليروس: المقصود بها أصحاب الرتب الكهنوتية، إنجيل: ومعناها البشارة السارة.  
ليتورجيا: تعني خدمة الإفخارستيا المقدسة. انافورة: تعني القداس الإلهي أو تقديم الأسرار. افخارستيا: معناها الشكر. بطريك: معناها رئيس الآباء أو أب الآباء.  
مطران: معناها مسؤول المدينة الكبيرة. أسقف: معناها الرقيب. خوري وهي إختصار خور إفسقوفوس: معناها أسقف القرى. إكليريك: معناها وظيفة رجل دين.

وسأكتفي بهذا المقدار من الكلمات لأترك موضوع كتابتي ضمن إطار التأثير الموسيقي اليوناني/البيزنطي، و فقط على جزء صغير من ألحاننا السريانية وخاصة

في بعض أنواع الأناشيد الكنسية، والذي هو موضوع بحثنا هذا.

والتأثير هو يوناني وبيزنطي معاً، لأن اليوناني أثر لغوياً وأدبياً في أدبيات كنيستنا، وفي بعض أنواع الأناشيد السريانية التي لا زالت أسماؤها يونانية، والبيزنطي أثر على جزء صغير من أناشيدنا السريانية الكنسية موسيقياً كطريقة موسيقية خاصة في أداء الألحان الكنسية والتي تسمى الطريقة البيزنطية في الإنشاد الديني.

### الأناشيد الكنسية ومؤلفيها

إن الأناشيد الكنسية السريانية هي أنواع من التراتيل والصلوات تتميز عن بعضها بسبب قالبها الشعري وبأسباب وضعها (تأليفها). وتتناول نصوصها مجموعة أحداث الكتاب المقدس وصلوات عامة وصلوات للتوبة والشكر وطلبات وتضرعات وأدعية واستغفارات واسترحامات وغيرها. إن عدد أنواع هذه الأناشيد يبلغ 37 نوعاً، وأن أسماء معظمها سريانية وقليل منها يونانية، وهي موزعة بشكل دقيق حسب مواضيع نصوصها ومناسباتها على "كاليندار" السنة الكنسية، وتنشد وفق ما قرره لها من ألحان "نظام الألحان الثمانية" المعروف لدى السريان بالأسم اليوناني "إكاديس".

أما مؤلفيها فمعظمهم من السريان مثل مار افرام السرياني (373م)، ومار رابولا الرهاوي القنشريني المولد (435م)، ومار بالاي (القرن الخامس)، مار اسحق الرهاوي المعروف بالأنطاكي (491م)، ومار يعقوب السروجي (521م)، والشعراء الموسيقيين المعروفين باسم "القواقين، الفخارين" وأهمهم الشماس مار شمعون قوقويو (563م)، وغيرهم كثيراً.

أما قسم الألحان والأشعار المترجمة من اليونانية فبعض من مؤلفيها سريان لكن كتبوها باليونانية، أمثال أندراوس الكريتي (720م)، ويوحنا الدمشقي (749م) والراهب قوزما البار الشقيق المتبني ليوحنا الدمشقي (القرن الثامن)، وصفرونيوس الدمشقي (639م).

وبعض الألحان الأخرى فإن مؤلفيها هم يونان مثل: مار غريغوريوس اللاهوتي (389 أو 390م)، ومار قورلس الأورشليمي (386م)، ومار سويريوس الأنطاكي

## 1- الأناشيد السريانية:

إن معظم الأناشيد السريانية هي ملحنة على الطريقة السريانية الكنسية من ناحية تركيب سلالمتها الموسيقية، أي مبنية من أنصاف السلالمت أكثر أو أقل بقليل، وعلى أسلوب التعبير السرياني في تكوينها اللحنى وفي طرق أدائها، ويكاد يكون القسم الكبير منها خالية من التأثيرات اليونانية وهي:

حُحُهْلا "بوعوثو"، مَلا "قولو"، حُحُلا "غنيزي"، حُحُهْلا "كوشمو"،  
هَهْلا "هولولو"، هَهْلا "زومورو"، هَهْلا "كوروخو"، مَلا "ميمرو"،  
هَهْلا "ماوربو"، مَلا "مدروشو"، حُحُهْلا "كوروزووثو"، مَلا  
"معبرونو"، هَهْلا "سوغيثو"، مَلا "مز عقونيثو"، مَلا "هَهْلا  
"متعهدونووثو"، هَهْلا "سوتورو"، هَهْلا "سدرو"، حُحُهْلا "عطرو"، حُحُهْلا  
"فيرمو"، مَلا "سبلثو"، حُحُهْلا "عونيثو"، مَلا "معنيثو"، حُحُهْلا  
"عقبو"، حُحُهْلا "فتغومو"، مَلا "تخشفتو"، حُحُهْلا "فردو"، حُحُهْلا  
"كاهو" "قاديشات الوهو"، هَهْلا "قوبولو"، مَلا "هَهْلا" "قولي شهرويي"،  
هَهْلا "شوبحو"، مَلا "تبرتو".

وكل اسم من الأسماء السابقة هو عبارة عن اسم لمجموعة يدل على نوع خاص من الأناشيد، وتضم كل مجموعة من هذه المجموعات عدد كبير من الأناشيد، وتتميز كنسياً عن بعضها بأسمائها.

وقد ذكر علامتنا البطريرك مار أغناطيوس أفرام برصوم الأول (1957م) في كتابه "اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السريانية" هذه المجموعات بتفصيل أكثر، وبين ما تحويه من أعداد الأناشيد، وما بقي منها محفوظاً لغاية اليوم، وقد أخذها عنه المطران غريغوريوس يوحنا ابراهيم وذكرها في كتابه الموسيقا السريانية.

## 2- أناشيد يونانية في الطقوس السريانية

هناك خمس مجموعات من الأناشيد الأخرى أسماؤها يونانية، هي جزء لا يتجزأ من تراثنا الكنسي ونستعملها لغاية اليوم، وهي دليل واضح على التأثير اليوناني/البيزنطي على كنيستنا وأحاننا الكنسية، حيث أن معظمها أُلِّفَت باليونانية وترجمت شعراً أو نثراً إلى السريانية مثل:

1- **ܣܦܝܚܘܢܐ** "سپيخون"، ستيخونوس أو "سپيخونات" وهي من تصنيف مار قورلس الأورشليمي (386م)، وتستعمل في طقس الميرون ورسامة الأبحار. وسپيكون أو ستيكون أو ستيخون مصطلح بيزنطي يعني ترتيل أو تلاوة، وهي كلمة يونانية ومعناها آية أو عدد.

2- **ܩܘܩܠܝܘܢܐ** "قوقلين" كلمة يونانية ومعناها الدائرة، وهي آية من المزامير تتوسطها لفظة هيلويا.

3- **ܩܢܘܢܝܐ ܝܘܢܘܝܝܐ** "قنوني يونوي" أي القوانين اليونانية، وتستعمل بمعنى القاعدة أو الفريضة في الكنيسة، ولكن معناها الحرفي باليونانية هو المقياس أو القياس، ويقابلها وحسب رأينا بالسريانية كلمة **ܡܫܘܚܬܘܢܐ** "مشوحتو"، ومؤلفيها هم أندراوس الكريتي (720م)، ويوحنا الدمشقي (749م)، والراهب قرما البار، ويعقوب الرهاوي (708م).

4- **ܩܩܝܣܡܘܣܐ** "قائيسمطوس" أو القاتسمات، كلمة يونانية ومعناها المجالس تتلى والاكليروس جالس.

5- **ܣܦܝܚܘܢܐ ܕܗܒܝ** "سپيخاروس، وتسمى الإستيخارات، وهي أشعار منثورة من وضع القديس أياوانيس ذهبي الفم "القديس يوحنا الذهبي الفم" (407 - 347م)، وهي كلمة يونانية ومعناها الأناشيد.

6- هناك نوعين آخرين من الأناشيد تستعمل في القداديس وهي أيضاً يونانية التسمية:

-أنشودة **ܩܩܝܣܡܘܣܐ** "قاتوليقي"، ومعناها الجامع والشامل، ويتم إنشادها في وسط القداديس، تتناول نصوص هذا النوع من الأناشيد مناسبات الأحاد التي تنشد فيها. وقسم منها حديث العهد قام بتأليفها في ستينيات القرن الماضي عميد اللغة السريانية آنذاك الشاعر والأديب الكبير الملفونو عبدالمسيح قره باشي (توفي في

لبنان عام 1984). وقام الاب الموسيقار بول ميخائيل (كاهن كنيسة في بيروت، اطل الله في عمره) بوضع ألحان جميلة لقسم منها لأجل جوقات الكنيسة. -صلاة ~~له~~ "لوطانيا" ومعناها طلبه، ويتم إنشادها في وسط قداس كل أحد بعد أنشودة القاتوليقي، وأما معانيها فتشير إلى نقاء وطهر الكنيسة. ويبدو بأن اللوطانيا أخذت دوراً جديداً في الكتب الكنسية الحديثة تتقاسمه مع القاتوليقي، فنرى بأنها تحل محل انشودة القاتوليقي في بعض الكتب التي طُبعت حديثاً وجددت لإستخدامات جوقات الكنيسة.

وكما ذكرت أعلاه بأن القسم الكبير من أناشيد هذه المجموعات تعتمد ألحانها على أنصاف السلالم الموسيقية في تركيبها النغمي، وتنشد بطريقة سريانية خالية من مؤثرات وتأثيرات خارجية، وهذا دليل على سريانيتها لحناً وإنشاداً. والقسم الآخر الصغير من هذه الأناشيد مبنية ألحانها على سلالم موسيقية كاملة، وهذه دلالة على أن طريقة تلحينها هي بيزنطية، ولكنها تنشد بطريقة سريانية خاصة.

### 3- أناشيد بيزنطية شرقية (من كنيسة الروم)

إن الموسيقى البيزنطية هي مصطلح يطلق على موسيقا الكنيسة الطقسية التي تستخدمها طائفتي الروم الأرثوذكس والكاثوليك اللتان تتبعان الكرسي الانطاكي الرسولي، أو الطوائف التي تتبع الكنيسة اليونانية في الشرق والعالم. والموسيقا البيزنطية هي نظام موسيقي عريق وقديم جداً بدأ مع بداية المسيحية وتطور وانتشر واستمر إلى اليوم.

وجميع مسميات الأناشيد البيزنطية هي باللغة اليونانية رغم وجود أناشيد قديمة ألفت باللغة العربية منذ زمن بعيد لكنها تندرج تحت مسميات يونانية، وقسم من مؤلفيها هم من السريان مثل أندراوس ويوحنا وقوزما وصفر ونيوس الدمشقيون، ويعقوب الرهاوي (708م) وغيرهم. ومن هذه الأناشيد:

"القنّاق" نمط شعري كُتبت فيه التسابيح والأناشيد الكنسية باليونانية في القرنين السادس والسابع. يعتمد على السرد القصصي وذكر الحوادث المهمة المرتبطة بالمناسبة المعيّد لها. وقيل بأن كلمة قنّاق يونانية تعني الدرّج، ومن الأقباط من شرحها بأنها تعني العصا التي يلف عليها ورق البردي.

ويتألف القنّاق عامة من مقدمة قصيرة توجز مضمونه، تليها مقاطع تسمى "أبياتاً"، يتراوح عددها بين 20 و 30 بيتاً، ينتهي كل منها بعبارة لازمة هي العبارة الأخيرة من المقدمة، وقد كان القنّاق يتلى في صلاة السحر.

## القانون

"القانون" هو أيضاً نمط شعري برز مع إنحسار استعمال القنّاق. كُتبت فيه الأناشيد الكنسية بين القرنين الثامن والحادي عشر. يتألف القانون عادة من تسعة أجزاء تسمى "اوديات" (مفردها اودية وتعني تسبحة) وتتألف كل اودية من مقاطع متعددة ترتل على نغم ووزن المقطع الأول منها المسمّى ارمس (أي أفتح فمي). وأشهر المؤلفين القديس يوحنا الدمشقي (القرن الثامن)، وقوزما الدمشقي وأندراوس الكريتي (الدمشقي أيضاً) وثيوفانس اسقف ازмир (القرن التاسع)، والقديس يوسف المنشي (القرن التاسع).

## الطروبارية

"الطروبارية" مصطلح يعني ترنيمية، وهي كلمة يونانية مشتقة من "تروبوس" أي أسلوب لحن. وقيل أنها مشتقة من "تروبايون" أي النصر. فيكون معناها تسبيحة النصر، لأنها تُبَيّن انتصار السيّد المسيح على الموت والجحيم، وانتصار القديسين على أعداء الخلاص. والترنيمات الكنسية الوجيهة أخذت تُسمى بهذا الاسم منذ أيام القديس يوحنا ذهبي الفم (347-407 م).

وعند القول طروبارية القديس الفلاني، فيقصد منها الترنيمة التي تحوي ملخص بسيط عن حياة هذا القديس أو قصة العيد المحتفل به.

وهناك أيضاً أنواع أخرى كثيرة من الأناشيد البيزنطية منها: الكيكر غاريا،

البوليايوس، الأرمس، الأيديوملون، الأينوس، الستيشيرات، الإذيوميلا، والكاتسماتات، وغيرها. وكما نلاحظ بأن جميعها هي ذات أسماء يونانية.

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء الثامن عشر)

التأثير البيزنطي على الأناشيد السريانية (2)

التأثير على الأناشيد المعروفة باسم **أَمْفَدَا** "تخشفوثو" (التضرعات)

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

التأثير اليوناني/البيزنطي

بعد أن بينا باقتضاب في الجزء السابق من مقالنا شيئاً من التأثير اليوناني على اللغة السريانية وآدابها المدنية والكنسية، والتأثير البيزنطي الموسيقي على قسم من أغاننا السريانية، نتابع في جزئنا هذا دراسة كيفية التأثير الموسيقي البيزنطي على نوع من الأناشيد السريانية في سلالها الموسيقية وفي طريقة إنشادها.

4- **أَمْفَدَا** "تخشفوثو" التخشفات (التضرعات)

ولتبيان التأثير البيزنطي على موسيقانا السريانية الكنسية، أو الأصح على بعض من أغاننا الكنسية اخترت نوع من الأناشيد التي تسمى **أَمْفَدَا** "تخشفوثو" لتوضيح هذا التأثير بالرغم من اسمها السرياني الخالص.

وتسمى بالعربية التضرعات ويقال لها التخشفات، ويسمى العلامة البطريك أفرام برصوم الأول (1957م) في كتابه الشهير "اللؤلؤ المنثور" بالإبتهالات. وهي نوع من الأناشيد تتناول أحداث قسم كبير منها تراجيديا الفداء والخلص، وقسم آخر الأعياد السيديّة وأعياد العذراء والقديسين.

واقتبس بتصريف ماكتبه عنها صاحب اللؤلؤ المنثور:

"يقال في بعض المخطوطات بأن التخشفات من تأليف مار أفرام السرياني

(373م)، ومار رابولا الرهاوي (435م)، ومار ماروثا التكريتي (649م)، وغيرهم من الجهابذة السريان. ورتبها مار يعقوب الرهاوي (708م)، وقيل بأن عددها ثلاثمائة، ووصل إلينا منها مائتان وخمسة وأربعون. " أما الرأي السائد في الكنيسة هو أن مبتكر القالب الموسيقي لهذه الأناشيد، ومؤلف وملحن قسم كبير من نصوصها وألحانها هو العبقري المبدع رابولا الرهاوي (435م) القنشريني المولد.

صفات هذه الأناشيد:

لهذه الأناشيد صفات كثيرة مميزة نذكر أهمها:

1- الروح الفردية: تتصف معظم ألحان البيث كازو بالروح الجماعية في إنشادها، لكن مجموعة التخشفات تتصف بالروح الفردية، حيث أنها تعتمد على الصوت الواحد الإفرادي في آدائها، وليس على الأصوات الجماعية مثل أصوات مجموعة الجودو " **جودو** " التي تنشد الصلوات اليومية من كتاب الشحيمو " **مسما** " أو على أصوات جوقات الترتيل التي تشارك في القداديس بشكل جماعي، فمن بالغ الصعوبة أن تنشد التخشفات جماعياً لأنها تحوي على تعرجات وإنعطافات لحنية كثيرة، وصعود إلى جواب اللحن بشكل مفاجئ أحياناً، ومدات وتعقيدات لحنية بيزنطية كثيرة من تلك التي يعتمد تطبيقها على الصوت الواحد، ولهذا تنشد دوماً بشكل إفرادي من قبل منشد مقتدر حسن الصوت.

وكانت لنا محاولة صغيرة في تعليم إثنين منها إلى جوقة الترتيل بطريقة الإنشاد الجماعي قبل أكثر من عشرين سنة، ولكننا اعتبرناها محاولة فاشلة فتخلينا عن الفكرة، لأن صياغة لحن التخشفاتو بحسب إنشاد الجوقة يؤدي إلى تقليص لحنها، وأخذها إلى منحى آخر غير الهدف الذي من أجله وضعت، وإلى تغيير في إطارها اللحني العام، والذي سيؤدي بالنتيجة إلى عدم الحفاظ على اللحن الأصلي، وإلى فقدان قيمته التراثية القديمة.

كما أن أغلب المتحمسين الذين حاولوا تطبيق هذه الفكرة وفكرة التجديد، قد وقعوا في نفس المطب الذي وقعنا فيه دون علمهم أو لعدم معرفتهم بثوابت الموسيقى الكنسية، خاصة أولئك الذين أطروا اللحن الكنسي بأوزان وإيقاعات فأخرجوه عن



مألفه المتعارف عليه.

2-الطول: تتصف أغلبها بطول زمن إنشادها، فقسم منها تجتاز العشرة دقائق طولاً. وطولها لا يقاس بطول نصوصها الدينية إنما بطول إنشاد لحنها، فبعض منها تتميز بطولها اللحني وقصر نصّها.

3-صعوبة أدائها: إن لم تكن أصعب الألحان السريانية الكنسية أداءً على الإطلاق فهي من أصعبها، لأن ألحانها ليست من النوع السهل البسيط أبداً، وتحتاج لمعرفة جيدة بالألحان الكنسية وإلى مقدرات صوتية كبيرة مع تقنية موسيقية عالية يملكها المؤدي.

4-شعرها هو من النوع الذي يسمّى مداريش "مَدْرُوشَا"، والمداريش هي نوع من الشعر السرياني المتعدد الأوزان، واشتهر بها كثيراً القديس مار افرام السرياني.

5-المواضيع التي تعالجها نصوصها هي من نوع الدراما التراجيدية بأغلبها، مثل تراجيديا الفداء والخلّاص، أو تحضير النفس للوقوف أمام العدالة الإلهية، وغيرها.

6-ألحانها هي أيضاً من النوع الدرامي الفخم الجميل، تحوي الرهبة والخشوع والحزن بكثرة، فتنقاد الأذن لسماعها حتى نهايتها.

بعض التخشفتات الدارجة:

لُحْمَدِهْ وَهَـتْـكَا "طعمه دهوبل"، هَا كِنِ مَهْمَدَا "هو جر ياوموثان"،  
أَهْمَدَا وَكَسْنَبَا "إمات دالخرثو"، أَمِ أَلْهَبَا "آخ تاجوره"، حَسْكَا وَهَمْفَلَا  
"بنحلو ديوشوفوط"، مَي كَا نَحْطَا حَلَا مَهْمَدَاهَا "مان لو نيكى عال  
حاوباو"، أَمَّهْ خَهْمَاؤَا "أيكاو عوثرو"، مَدْبَانَا مَهْمَسَا "حاثنو مشيحو"،  
مَهْمَسَا كَلْهَا "شوبحو لطوبو"، حَهْمَكَهْ أَوْحَا أَلْهَصَدَا "بكوله ارعو  
إثباقيث"، وغيرها.

التأثير البيزنطي على أجمفدا: "تخشفوئو" (تضرعات)

يختبئ تحت عباءة ألحان أجمفدا "التضرعات" شيئاً من التأثير البيزنطي

بالرغم من اسمها "تخشفوئو" الذي يوحي إلينا ويعطينا إنطباعاً عاماً بأنها سريانية

قلباً وقالباً، وهذا التأثير موجود فيها لكونها لُحِنَتْ أساساً بطريقة بيزنطية، لهذا سنوضح هذا التأثير موسيقياً.

1- إن التراكيب اللحنية لمجموعة **أحمدا** "التخشفات" تعتمد على السلالم الموسيقية الكاملة أو أكثر، والسلالم الموسيقية الكاملة هي من خصائص الموسيقى البيزنطية، بينما الألحان السريانية الكنسية تعتمد بمعظمها في تراكيبها اللحنية على أنصاف السلالم الموسيقية من أجناس و عقود أو أقل. وعملياتي التلحين والصعود والهبوط النغمي على السلالم الموسيقية الكاملة ذات المساحات الموسيقية الكبيرة تختلفان تماماً عن عملياتي التلحين والصعود والهبوط النغمي في أنصاف السلالم الموسيقية ذات المساحات الموسيقية الصغيرة. فهناك تمايز و فرق واضح بين ألحان هذين الشكلين من الموسيقى مما يكسبهما خصائص موسيقية معينة خاصة بكل منهما.

2- وجود مدّات نغمية وتطويل لحني بكثرة مع بعض التراكيب النغمية المعقدة نسبياً في ألحان التخشفات، وهذه من سمات الألحان والموسيقا البيزنطية التي تحقق شكل الفخامة والعظمة في أسلوب إنشادها، وتميّز أسلوب الإنشاد البيزنطي عن الأسلوب الإنشاد السرياني.

فالألحان السريانية الموزونة موسيقياً والشبه موزونة خالية من التعقيدات في تراكيبها النغمية، ولا تعتمد مطلقاً على التطويل اللحني (المدّات النغمية)، وإن وجد فيها تطويل ما خاصة في نهايات جملها الموسيقية، فبملاً بحروف "الزيادة السريانية" المتفق عليها تقليدياً والتي تستخدم حسب طول النغمة (سنأتي على ذكرها مفصلاً في مقال قادم)، لكن طريقة إملاء المدّات النغمية بالحروف الزائدة غير موجودة بألحان التخشفات أبداً، وذلك لعدم اعتمادها على الطريقة السريانية التقليدية في التلحين إنما على الطريقة البيزنطية المعروفة، وهذا واضح في تراكيب ألحانها وفي أسلوب أدائها.

3- إن طريقة إنشاد التخشفات هو أسلوب مزدوج ممزوج من بيزنطي وسرياني

معاً، يحوي الكثير من الوقار والرهبنة والعظمة لتبيان مدى أهمية الفداء والخلاص في إيماننا المسيحي، وهذا أسلوب بيزنطي في الإنشاد ومن خصائصه الوقار والعظمة والرهبنة والفخامة.

كما أن الجمل الموسيقية في تراكيب ألحانها هي في أغلبها جمل موسيقية شرقية بحتة، تحوي بين طياتها الكثير من مؤثرات الحزن والبكاء والخشوع والتقوى والزهد، وهذه من خصائص إنشاد الألحان السريانية التي تحقق الطريقة السريانية البسيطة في التعبير اللحني والتصوير الصوتي لمعنى الكلمة، والتي قمنا بشرحها سابقاً بشكل مفصل في الجزء الرابع عشر من مقالنا.

لكن رغم كل التأثير اليوناني-البيزنطي الواضح في مجموعة التضرعات "أحمدا" وفي مجموعات أخر من الأناشيد السريانية الكنسية، إلا أنها تنشد جميعها بلكنة وبطريقة موسيقية سريانية واضحة، وبتعبير وتصوير صوتي سرياني خالص.

أما ما نسمعه اليوم من المنشدين الذين ينشدون التخشفات بشكل معقول، هي أصوات تحوي الكثير من المؤثرات البيزنطية الغريغورية في آدائها، هذا واضح بشكل جلي في تسجيلات البعض من التخشفات التي سجلها الشماس القدير سمعان زكريا بصوته الرهاوي الأصيل وبطريقته الخاصة، (شماس في الكنيسة السريانية في مدينة ستوكهولم أمد الله بعمره)، وكان قد تعلمها بدوره ونقلها لنا من شمامسة وكهنة رهاويين أصيلين وقديرين في الألحان الكنسية، منهم: الكاهن حبيب توكمجي، والشماس يوسف كوسا، والشماس ابراهيم توكمجي.

فطريقة مطّ اللحن (المادات اللحنية) التي يتبعها الشماس زكريا في آدائه هي بيزنطية وليست سريانية، والتكنيك الصوتي الذي استعمله في آدائه الحاوي على نبرات وتعرجات وعطفات صوتية وعلى فخامة وعظمة هو أيضاً من البيزنطي.

وكان الشماس المذكور زكريا قد لحن بنفسه تخشفتو **مَحَلَّ حَسَمَكِر** "قابل برحميك". بطريقة تعدُّ رهاوية ومقبولة، وتحوي شيئاً من الأصالة السريانية وشيئاً من عبق وعراقة تاريخنا، وسجلها بصوته في نفس التسجيل السابق، مضيفاً بذلك مع الألحان الأخرى التي لحنها للكنيسة بصمة صغيرة إلى تراثنا الكنسي.

فالتأثير البيزنطي/اليوناني لغة وأدباً وموسيقياً واضح وكبير في التراث السرياني الكنسي تماماً كما المدني، ولا زال مستمراً بصلواتنا وبأصوات منشدينا وبجزء من ألقاننا، وهذا لا ضير فيه مطلقاً، لأنه نتيجة لتفاعل الحضارتين اليونانية/البيزنطية والسريانية.

### تنويط التخشفتات

وأما عملية تنويط هذه الأناشيد فكانت متعثرة لأسباب تعود للذين اشتغلوا في تنويط البيت كازو (كتب مخزن الألقان الكنسية السريانية)، لكن المطران الموسيقي مار أنطوان بيلوني مطران حلب سابقاً للسريان الكاثوليك، كان قد قام مشكوراً بتنويط البعض من هذه التخشفتات، مثل: **مكس أومر** "شلاح أدم"، و **كلا هفوت** **مهومح** "عال طوراي حوريب"، و **حسكا ومهفوه** "بنحلو ديوشوفوط"، و **أمرا كونا** "آخ تاكوره". ونشرها في الطبعة الثانية (سنة 1995) من كتاب "بيت كازو" للمستشرق الفرنسي جنان (Dom Jeannin O. S. B.).

وإن عدم نشر نتاجات الذين نوطوا البيت كازو في كتب أو نشرات، لم يتسنى لنا الإطلاع عليها لنعلم إذا كانوا قد اشتغلوا في تنويط التخشفتات أم لا، مثل الأب الباحث الموسيقي الدكتور إيلي كسرواني والأب الموسيقار جورج شاشان.

### الإختلافات في التخشفتات

إن ظاهرة إختلافات الألقان والإنشاد في التخشفتات هي واضحة وتعود إلى مجموعة الإختلافات التي خلقت بألقان البيت كازو بشكل عام، والتي تسمى "أساليب إنشاد البيت كازو" نسبة للمنطقة التي تطورت الألقان فيها وتغيرت وأخذت شكلاً وقالباً جديداً في آدائها.

فوصل أمر الإختلاف بين الأسلوبين الرهاوي والمارديني في غناء قسم من التخشفتات إلى إختلافات لحنية وإنشادية بينهما، وسنقوم بتوضيح مفصل عن الأسلوبين في مقال قادم يتناول أساليب الإنشاد السرياني.

ويبدو أن بلورة وتطور ألقان التخشفتات، في كلا من المنطقتين الرها وماردين،

وأخذهما شكلاً مغايراً عن بعضهما كان ذو فاعلية كبيرة، كما أن تأثرهما بموسيقا جغرافيتهما كان كبير الحجم حتى حصلت هذه الاختلافات. واليوم هناك من يميل في آدائه للتخشفتات إلى اللكنة التركية وآخر إلى الكردي الفارسية أو العربية متأثرين بشكل كبير بموسيقا محيطهم، وهذا أمر اعتبره شخصياً من العيوب التاريخية والأخطاء الجسيمة التي طرأت على موسيقانا الكنسية. فمثلاً: لحن تخشفتو **لُحْمَدِه وَهُصَلَا** "طَعْمِه دَهوْبِل" في الأسلوب الرهاوي يختلف كثيراً عن ذات اللحن في الأسلوب المارديني، والاختلاف ليس مقتصرأ على اللحن فقط إنما في طريقة إنشاده أيضاً فهو إختلاف كبير حتى يخاله السامع بأن اللحنين لا علاقة ببعضهما قط. وكذلك ألحان تخشفتو **أَمَلِه وَكُحْنَلَا** "إمات دَلْحَرْتُو"، وتخشفتو **أَمْرُ كُنَا** "آخ تاجوره"، و **مَهْ حَسَا كَلْهَا** "شوبحو لطوبو".

أصوات وتخشفتات وتأثير بيزنطي

أصوات كنسية كثيرة مجدت الرب وتمجده، وكل صوت حسب إمكانياته ومعرفته، ولكن ليس كل "صوت هو مصوت" كما يقال، وليس كل من "ينشد فهو يصلي"، فمن أراد ان يُسْمِعَ صوته للآخرين فعليه أولاً أن يمتلك موهبة الصوت الحسن، وثانياً أن يصقل صوته بالمعرفة الموسيقية، وكنسياً بمعرفة ألحانها وأصول آدائها، وثالثاً أن يكون الإيمان غامراً قلبه ليكون إنشاده صلاةً وليس غناءً.

هناك أصوات معروفة عاصرناها أو سمعناها بتسجيلات غنت تخشفتات معينة بأشكال متفاوتة في الإتقان وفي جمالية الأداء، فكل صوت من هذه الأصوات كان يتقن جزء منها وليس جميعها، أمثال:

الشماس القدير جورج ماعيلو توفي في القامشلي 1976. الاب حبيب توكمجي توفي في حلب 1978. الموسيقار السرياني كبرييل اسعد توفي في ستوكهولم 1997. الاب صليباً صومي توفي في القامشلي/سوريا 2006. الشماس يوسف أفرام توفي في لبنان 2007.

الشماس سمعان زكريا. الاب منير بربر. الاب ملكي يلماز. الأخوين سمعان

وبطرس حضرولي. وجميعهم من من مدينتي سودرتاليه وستوكهولم السويد. أمد الله بعمرهم جميعاً.

وغيرهم مثل المرحومين: الملفونيثو إيفلين داوود، والملفونيثو سعاد يوسف، والملفونو يوسف شمعون، والشماس سعيد الأعمى، وجميعهم من مدينة القامشلي.

فرغم التأثير البيزنطي الواضح الذي شرحنا عنه أعلاه في جوهر ألحان التخشفات التي سمعناها من الاصوات المذكورة إلا أن قسماً منها حمل في إنشاده تأثير بيزنطي أكثر من غيره دون قصد أو معرفة منه، وذلك لأسباب متعلقة في نشأته الجغرافية والتعليمية والكنسية والموسيقية.

فمثلاً: إنَّ عمنا المرحوم الموسيقار كبرئيل اسعد كان يتقن مجموعة صغيرة من أسلوب ماردين وقليل من أسلوب الرها، لكن بدقة متناهية وحرفية عالية بعد أن وضع بصمة موسيقية موفقة عليها، وكان إنشاده فيه فخامة وعظمة وتكنيك صوتي ليس من الإنشاد السرياني إنما من البيزنطي، مما يدل على أن الأسلوب البيزنطي في الإنشاد مسيطر على هذا النوع من الأناشيد، بل أن عمنا كبرييل اسعد كان يطلب منا أثناء إنشاده لها في جلساتنا الخاصة أن ننشد معه صوت الإيصن (الذي كنا قد شرحنا عنه في الجزء الثاني عشر مقالنا) في نهايات الجمل الموسيقية الطويلة، وهذا أمر بيزنطي صرف.

كما أننا سمعنا أيضاً قسماً من التخشفات بأصوات مغنيين سريان مشهورين، ولكنهم لم يتوقفوا في إنشادها، لأنهم بعيدين كثيراً في آدائهم عن روح الصلاة ومقاصدها الدينية، وقريبين جداً في آدائهم من الغناء العام الحفلاتي، فكأنما هؤلاء يُغنون ولا يُصلون، أي يتعاطون الإنشاد مثل فن الغناء، وهناك فرق شاسع بين من يغني وبين من يصلي.

وقال أحد آباء الكنيسة في هذا الأمر: "بأن تعاطي الترتيل كفن هو تفرغ للكلام الروحي من مضمونه، وهذه علة قاسية أن يُغفل المعنى وتُحسب لغة النغم غاية في ذاتها. فهذا يعتبر زنى في كل حال. لأن العلة في هذه الحالة هي عدم تصديق المرنم وهو واقف أمام يسوع المسيح أثناء الإنشاد بأنه حي في قرارة نفسه، بل إنه

يجعله وثناً بين الأوثان في هذه الحالة، لأن الإحساس بالمقدسات يموت في نفسه." وحقيقة المشكلة تكمن بأن البعض يأتي ليستعرض قدراته الصوتية في الكنيسة خاصة في القداديس، وليس لأجل الصلاة والخدمة الروحية، فيقع في حب الظهور الذي يخرج عن سياق الصلاة ويدخله في الكبائر.

يونانية أم سريانية

وفي النتيجة أن التفاعل الحضاري من ثقافي وكنسي بين اليونان والسريان كان كبير الحجم وعميقاً في التاريخ، فلا إستغراب إن وجدت مسحة من التأثير اليوناني على تراثنا الكنسي، بسبب الروابط الكبيرة التي كانت تربطنا بهم، هذا أمر ليس بمعيب قط، ولا يقلل من شأن الكنيسة السريانية، ولا من دور السريان الثقافي تاريخياً، ولا من نتائجهم الفكري والحضاري.

وإن ما وضحته أيضاً من تأثير يوناني كبير على التراث الكنسي السرياني، لا ينفي أبداً حجم التأثير السرياني الكبير في التراث الكنسي اليوناني، ولا في الكنيسة السريانية الناطقة باليونانية، ولا في الكنيسة اليونانية نفسها، وهذا معلوم للقاصي والداني.

فلو علمنا بأن الكثير من المؤلفات المنسوبة لمار أفرام السرياني المفقودة بالسريانية، هي موجودة باليونانية ترجمت في عصره أو بعده قليلاً، لعلمنا مدى عمق التأثير السرياني بالتراث اليوناني الكنسي، وكما كنت قد ذكرت سابقاً في المقال بأن الكثير من النصوص اليونانية كانت تكتب في مدن سريانية الهوية والثقافة، أو ذات الثقافة المشتركة الممزوجة من السريانية واليونانية، ليعمل بها في أنطاكية ودمشق وحمص ومدن أخرى سريانية الهوية ويونانية الثقافة، وأيضاً ليعمل بها في مدن يونانية الهوية والثقافة معاً.

ملاحظة:

ان نقطتي الجمع في الكلمات السريانية قد تم رفعها لأنها تقطع الكلمة حين اضافتها.

## تعريف بأساليب إنشاد الألحان الكنسية (1)

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

ملاحظة:

ان نقطتي الجمع في الكلمات السريانية قد تم رفعها لأنها تقطع الكلمة حين اضافتها.

### الطقوس والألحان الكنسية

بعد تنظيم وتثبيت الطقوس والألحان السريانية الكنسية على يد العلامة الكبير مار يعقوب الرهاوي (708م)، وإنتشارها في كل مراكز التعليم والأديرة والكنائس السريانية المشهورة تاريخياً المتواجدة في مناطق واسعة من مشرقنا الحبيب، تطورت الألحان الكنسية عبر التاريخ بشكل بسيط في كل منطقة على حدى منفردة ومستقلة بذاتها عن تطور ألحان منطقة أخرى، فطراً على بعضها القليل من التغيير وأخذت طابعاً خاصاً بها ممتزجاً بنكهة موسيقا محيطها الجغرافي. كما تبلور أيضاً آداؤها بالتدرج الزمني آخذاً شكلاً خاصاً به مختلف عن آداء مناطق أخرى. فسمينا هذا الطابع التطوري وهذا الشكل الأدائي الطارئان على ألحان كتاب مخزن الألحان "بيت كازو" "حده حده" والكتب الطقسية الأخرى ب: "أسلوب الإنشاد الكنسي". وبالسريانية نقول عنها "مه مءا ورو مءنا حءاسما"، وذلك تصحيحاً للمصطلحات الخاطئة المستعملة في عصرنا هذا.

فأصبح لكل منطقة جغرافية سريانية أسلوبها الخاص في إنشاد الألحان الكنسية والذي تُعرف به اليوم ويميّزها عن أسلوب منطقة أخرى، وهذا الأسلوب له نكهته وصفاته ومشاكله الموسيقية الخاصة به التي خُلقت نتيجة مشاكل كنسية وظروف



تاريخية قاسية عصفت بكنيسة وشعب تلك المنطقة.

أساليب مختلفة للإنشاد

يؤكد اليوم جميع المهتمين والعارفين بالألحان الكنسية السريانية بوجود اختلافين رئيسيين في إنشادها عن الأصل المفقود: اختلافات لحنية صغيرة، وإختلافات إنشادية كبيرة، وهذه الإختلافات تكبر أو تصغر حسب المناطق الجغرافية التي تطورت وتبلورت فيها الألحان، والتي شكلت لنا في النهاية مجموعة من الطرق في الإنشاد مختلفة أحياناً ومتقاربة أحياناً أخرى. فمنذ أزمنة غير معروفة أصبحت الألحان تنشد بطرق كثيرة متقاربة أو متباعدة عن بعضها، ونحن ورثناها على ما هي عليه من مشاكل وإختلافات، فأطلقنا على طرق الإنشاد هذه مصطلح "الأساليب المختلفة في الإنشاد الكنسي"، وبالسريانية تسمية "ܡܘܨܠܩܐ ܡܚܬܠܦܐ"، بعد أن أصبحت اليوم واقعاً مفروضاً على الكنسية يميز شكل إنشاد منطقة عن أخرى، وعلينا التعامل معه بشكل جدي ودقيق. ونقول في إنشاد الأساليب المختلفة لألحان البيت كازو بالسريانية: ܡܘܨܠܩܐ ܡܚܬܠܦܐ ܡܚܬܠܦܐ

ܡܘܨܠܩܐ ܡܚܬܠܦܐ ܡܚܬܠܦܐ

وأقتبس التالي من مقالنا الجزء الخامس عشر في أمر المصطلح "أساليب مختلفة" الذي استعملناه في مقالنا:

"التعابير أو التسميات الحديثة التي ظهرت مؤخراً على الساحة السريانية مثل: "مدرسة ماردين" للألحان السريانية أو لأدائها، أو "مدرسة الرها" أو "مدرسة الموصل" وغيرها التي أختفت أو في طريقها إلى الإختفاء، هي عبارة عن مسميات خاطئة لأساليب الإنشاد الكنسي، حيث أنها ظهرت واستعملت من قبل بعض الموسيقيين الهواة لعدم درايتهم الكافية بالإنشاد الكنسي بشكل صحيح." فلم نقرأ أبداً في تاريخنا السرياني أو سمعنا بأن أحد من آباء الكنيسة قد درس الألحان الكنسية بحسب مدرسة الرها للألحان الكنسية مثلاً أو مدرسة الموصل أو ماردين. فكل مدارسنا التاريخية القديمة التي إندثرت تماماً وأختفت من الوجود وأصبحت من الماضي لم تدرّس الألحان الكنسية بحسب كذا أو كذا، إنما كانت تعلمها وتلقنها كما ورثتها وتناقلتها شفهاً ودون مسميات معينة.

واليوم لا وجود لمعاهد رسمية أو مدارس موسيقية كنسية تقوم بتدريسها ليتخرج منها طلبة متقنين هذه الألحان بحسب مدرسة ما.

أما رأينا الشخصي في قضية تعددية الأساليب في إنشاد ألحان البيت كازو والإختلافات في ما بينها، هو كما وضحته في الجزء الخامس عشر أيضاً، أن "أساس هذه الإختلافات قائم على الخطأ في أداء ذات اللحن، لأن الأصل كان واحداً فتغير"، واستعمال كلمة مدرسة هو تكريس لهذا الخطأ وجعل هوة الفروقات بين الأساليب أوسع، وبالتالي إبعادها عن بعضها أكثر بدلاً من محاولة العمل على جمعها بشكل واحد قريب من الأصل.

أساليب متعددة في الإنشاد

ونقول عن الأساليب المتعددة بالسريانية "مهْمُكَا هَهْمَا".

إن أشهر الأساليب المعروفة إنتشاراً وإتقاناً وتداولاً في إنشاد ألحان البيت كازو "مُهْدَا وَحَدَا" كما نقلتها الأجيال لنا بأسلوبين مُمَيَّزَن جِداً هما:

الأسلوب الرهاوي مهْمُكَا وَهَوِي، والأسلوب المارديني مهْمُكَا وَهَدِي. لكنهما مختلفان إنشادياً عن بعضهما بشكل واضح، وموسيقياً مختلفان في بعض الألحان، وسنقدم على تعريف بالأسلوبين في مقالنا القادم بشكل أكثر تفصيلاً.

يوجد لدينا أسلوب ثالث لا يقل في الأهمية والشهرة عن الأسلوبين السابقين في إنشاد ألحان البيت كازو، هو أسلوب أهل الموصل في العراق، ويسمى بأسلوب "دير مار متى" الواقع قريباً من مدينة الموصل، وبالسريانية نسميه "مهْمُكَا وَهَدِي"، أهْمُكَا وَهَدِي وَهَدِي. وهو منتشر في كل المناطق التابعة لمدينة الموصل والمجاورة لها، بل أن كل سريان العراق من الذين ينتمون للطائفة السريانية الارثوذكسية يتبعونه اليوم في إنشادهم للألحان الكنسية. وأسلوب "دير مار متى" قريب جداً من أسلوب ماردين في الإنشاد، لكنه يتميز بلكنة عراقية واضحة المعالم، وكذلك ببعض الفروقات البسيطة في جزء صغير من الألحان التي نعتبرها تشوهات لحنية تاريخية لها أسبابها.

سمعنا هذا الأسلوب من تسجيلات البطريرك مار اغناطيوس يعقوب الثالث

المتوفي سنة 1980، ورغم تأثره قليلاً بأسلوب ماردين لكنه يبقى أفضل وأشهر من أتقنه، بل أفضل من أتقن الألحان الكنسية على الإطلاق. وسنُعرِّف عنه أكثر في مقالنا القادم.

كما سمعنا حديثاً في المهجر شيئاً من هذا الأسلوب من كهنة وشمامسة قليلون ينشدونه بلكنة عراقية أكثر وضوحاً من لكنة البطريرك يعقوب الثالث، بالإضافة إلى تغييرات بسيطة في بعض الألحان.

إن رياح التعريب كانت قد ضربت الأسلوب الموصل في صميمه منذ فترات طويلة في كنائسنا في الموصل وبغداد وبصرى لكن ليس في بلداتنا التي تتكلم السريانية الشرقية، فأدت في بدايات القرن العشرين إلى تأليف عدداً لا بأس به من الأناشيد الجديدة في اللغة العربية واصبحت واقعاً مفروضاً بعد أخذت مكانها في الكثير من كنائسنا في العالم.

وإن ما يحصل اليوم من كوارث ومجازر في العراق الجريح وما يمرُّ به شعبنا السرياني بكافة طوائفه في محنة قاسية وظروف صعبة، ومع الهجرة الكبيرة التي تحصل وشتات سريان العراق في كل مكان، أصبح هذا الأسلوب المميز نسبياً عن أسلوب البطريرك يعقوب الثالث مهدداً بخطر النسيان والإندثار. ففي سبيل

المحافظة عليه كما هو عليه اليوم، نطلب من العارفين فيه تسجيله من جديد لنلّا يذوب في الأساليب الأخرى ويضيع، ثم العمل على نشره بالوسائل الحديثة ليصبح في متناول أيدي الجميع لأجل إقامة دراسات موسيقية مقارنة عليه مع تسجيلات البطريرك أولاً، ثم مع تسجيلات الألحان الأساليب الأخرى ثانياً.

وأما الأسلوب الرابع الشهير هو أسلوب أهل منطقة حمص المعروف بـ "أسلوب صدد" **مهصلا ونو**، ويضم المناطق المحيطة والتابعة لمدينة حمص. وكان لهذا

الأسلوب قيمة كبيرة وانتشاراً واسعاً في بعض المراحل التاريخية، لكنه انحسر وأنكفأ في بعض البلدات الصغيرة والقرى العائدة لمدينة حمص.

ونتيجة الهجرة الأولى للشعب السرياني من أهالي المنطقة إلى الأمريكتين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إنتشر هناك لمدة وجيزة ثم أختفى مع ذوبان أبناء جيل المهاجرين الأوائل.

ومع تعريب أغلب الطقوس الكنسية في سوريا وخاصة في منطقة حمص

وتوابعها، ومع نزيف الهجرة الثانية لأهل المنطقة في سبعينيات وثمانينيات القرن المنصرم والمستمرة لغاية اليوم، أختفى القسم الكبير من أسلوب صدد، ولم يصل إلينا شيئاً منه بالقدر المطلوب سوى بعض النثرات الصغيرة لنحكم عليه بشكل موسيقي، وخاصة الحكم عليه في كيفية تأثره بأسلوب الإنشاد البيزنطي، وبموسيقا منطقتة التي ميزته عن الأساليب الأخرى. نتمنى على من يملك تسجيلات لهذا الأسلوب نشره على مواقع الإنترنت ليتسنى للجميع الإطلاع عليه، أو تسجيله ونشره.

أما أسلوب أهل آرخ المتمثل اليوم بأسلوب سريان مدينة ديريك في سوريا فهو متفرّع من الأسلوب المارديني وله بعض الخصوصيات الصغيرة، فنطلب من الشامسة القديرين العارفين بهذا الأسلوب تسجيله ونشره بالوسائل الحضارية لئلا ينقرض إن لم يكن مسجلاً.

وأسلوب أهالي أديمان ودياربكر وملاطيا، الذين يحسبوا على الأسلوب الرهاوي هم ذاهبون وبسرعة إلى الإختفاء، أو أنهم قد إختفوا تماماً. وأسلوب أهل بغداد والبصرى المتفرّع من الموصلي لم يبقى منه شيئاً يذكر لأنه اصبح اليوم جزءاً لا يتجزأ من أسلوب الموصل بعد أن ذاب فيه. ولكن أسلوب سريان خربوت وبالرغم من قلة عددهم وإنتشارهم في أنحاء العالم، قد حفظ من الإندثار، لكونه سجل وأصبح متوفراً على بعض مواقع الإنترنت. وكانت هناك أساليب إنشاد متعددة صغيرة موجودة ضمن جغرافية الأساليب السابقة الكبيرة وتدور في فلكها، وأغلبها ذابت فيها واختفت تماماً بسبب النزوح والهجرة والإختلاط لسريان هذه المناطق، والبقية الباقية من الأساليب هي محسوبة على الكبيرة لأنها بالأصل متفرعة منها ومصيرها أيضاً الزوال.

أسباب في إختلاف أساليب الإنشاد الكنسي:

لقد ورثنا أساليب الإنشاد الكنسي كما هي اليوم عليه من آباءنا وأجدادنا، كما ورثنا معها إختلافات لحنية وإنشادية، والكثير من أسباب هذه الإختلافات تعود لحركة التاريخ التي مرت بقساوتها على السريان وكنائسنا السريانية.

وهذه بعض منها:

- 1- إن النصوص والأناشيد السريانية الكنسية لم تؤلف وتلحن في مدينة واحدة أو في مركز علمي واحد، ولا في فترة زمنية واحدة. لأنها ألفت ولحنت في مدن وأديرة مختلفة وفي أزمنة متفرقة.
- وإن مسألة اعتماد الألحان والنصوص وقبولها في مراكز تعليم المدن السريانية المتفرقة ثم إنتشارها بين كنائسها لم تكن بالعملية السهلة.
- 2- الإعتقاد على الذاكرة في تناقل الألحان شفهيّاً من جيل لآخر ضمن منطقة واحدة، وهذا أمر معروف ومتفق عليه.
- فبالرغم من أن ذاكرة الشعب السرياني قد حافظت على الألحان السريانية لغاية الحين، لكن كان على هذا الشعب إيجاد سبل علمية ما لتدوين ألحانه الكنسية، لتجنب تعرضها للتغيير والضياع أو النسيان والإندثار. ربما كان السريان الأوائل قادرين على إختراع وسيلة معينة لتدوين الألحان لو شاؤوا ذلك، وكانوا سيحافظوا من خلالها على جسم الألحان السريانية من التشوهات التي طرأت عليها.
- 3- إبتعاد الكنائس والاديرة عن بعضها جغرافياً وصعوبة عملية نقل الألحان كما كانت عليه في الأصل بسبب إعتقادها على الذاكرة فقط في تناقلها، فأصابها ما أصابها من تغييرات لحنية.
- 4- التصرف والإرتجال الذي قام به المنشدون من كهنة وشمامسة دون ضوابط موسيقية في أداء الألحان و طرق الإنشاد، أدى إلى زيادة التشوهات في بعض الألحان.
- 5- ضعف الكنيسة تاريخياً في عدم مقدرتها المحافظة على الألحان الكنسية بطريقة سليمة، وعلى عدم تفكيرها المحافظة والتقيد بأسلوب واحد في إنشادها.
- 6- العزلة التامة في تطور الألحان وإنشادها في كل منطقة سريانية منفردة عن الأخرى فأخذت قالباً مختلفاً وأصبحت ذات أسلوب مستقل بذاته عن الأساليب الأخرى.
- 7- تأثر إنشاد الألحان الكنسية في كل منطقة مستقلة بمحيطها الجغرافي الموسيقي. فكل منطقة جغرافية موسيقاها العامة التي تتميز بها، وتأثر إنشاد الألحان الكنسية فيها أدى إلى خلق مشكلة إضافية وسّعت هوة الإختلافات فيما بينها.

## 8-نصوص جديدة وألحان متعددة:

بعض المناطق السريانية المركزية ذات الأساليب الكبيرة في إنشاد البيث كازو، كان قد تم فيها عبر التدرج الزمني في تاريخ كنيستنا تلحين بعض نصوص الأناشيد القديمة مرة ثانية، أو تأليف أناشيد جديدة وتلحينها، لكن بمعزل عن بعضها البعض فكبرت الاختلافات أكثر مما كانت عليه، مما أدى إلى تباعد الأساليب عن بعضها أكثر.

إن ظاهرة تأليف النصوص وتلحينها كانت قد كثرت في كنائسنا السريانية في المشرق والعالم بعد منتصف القرن العشرين، وبإستقلالية كل منطقة عن بقية المناطق الأخرى ودون العودة إلى مرجعيات مراكز التعليم كالاديرة والإكليريكيات لنشر هذه الأناشيد (الألحان الجديدة)، مما ساهم اليوم في توسع الاختلافات القائمة بين الأساليب وفي تباعدها أكثر فأكثر عن بعضها. فمثلاً أسلوب أهل الموصل يملك اليوم ألحان وحتى أناشيد مستقلة خاصة به وإن كان عددها قليل، وكذلك الأمر في أسلوب أهل صدد، وتاماماً مثلما حصل مع الأسلوبين الرهاوي والمارديني اللذين لم يتوقف لديهما التأليف والتلحين لغاية اليوم، فأصبح كل أسلوب يملك عدداً قليلاً من الألحان الخاصة به لا يعرفها أهل المناطق أو الأساليب الأخرى.

وتبني كنائس سريانية كثيرة في العالم ترانيم جديدة بالعربية استعارتها من كنائس شقيقة شرقية قديمة وحديثة، فتخلت عن جزء من تراثها السرياني وادخلتها في طقوسها وقداديسها بعذر أن الشعب لا يفهم السريانية الكلاسيكية فوسّعت الهوة فيما بينها.

والنتيجة إن عدم وجود مراكز موسيقية في الكنيسة السريانية أو معاهد خاصة في عصرنا هذا تهتم في جمع وحفظ الألحان الكنسية وتعليمها وتطوير أساليب تعليمها ونقلها ونشرها بين كنائسنا عالمياً، يساهم مساهمة كبيرة في تعميق مشكلة الفروقات في الألحان وفي طرق إنشادها بين مختلف الأساليب، وفي عدم الحفاظ على خصائص وقوالب ألحاننا وأساليب أدائها من الضياع والزوال. لهذا ندعو القائمون على العمل الكنسي أن يؤسسوا معاهد تهتم بجمع وحفظ الألحان

الكنسية وبتدريسها بطرق ووسائل عصرية، وإقامة دراسات موسيقية حولها لمعرفة كل حيثياتها وما تتميز به من صفات موسيقية سلبية كانت أم إيجابية، لأجل تناقلها وانتشارها عالمياً لتأهيل أجيال مستقبلية.

إن رؤيتنا في تعدد الأساليب المختلفة، وبالرغم من أساسها قائم على الخطأ، هي المحافظة عليها، لأنها جزء هام من تراثنا الثقافي الذي نعتر به، وعلينا الحفاظ عليه. ولكن أمنيته هي أن تجمع وتدرس ويخلق منها أسلوب واحد فقط يكون معتمداً في جميع كنائسنا السريانية في العالم. وهذه الحالة تشبه تماماً حالة تعددية الكنائس السريانية المشرقية بكل مذاهبها التي إنبثقت من الكنيسة الأم الأولى، وهي حالة غير صحية حسب رأينا. فنتمنى لهذه الكنائس أن تتحد في كرسي بطريركي واحد لأن في الوحدة قوة وثبات للمسيحية في المشرق، ولكننا في نفس الوقت نريد أن نحافظ على تراث كل كنسية بشكل مستقل، لأنه تراثنا التاريخي الاصيل الذي بقي متداولاً لهذا اليوم والذي نفتخر فيه عالمياً.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء العشرون)

تعريف بأساليب إنشاد الألحان الكنسية (2)

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

عرّفنا في مقالنا السابق عن قسم من الأساليب المشهورة في الإنشاد الكنسي السرياني التي لا زالت مستعملة في كنائسنا لليوم مع تلك التي اختفت خلال المائة سنة الأخيرة أو في طريقها إلى الإختفاء، وشرحنا اسباب تكوينها وتعددها وإختلافها، واستعملنا مصطلحات جديدة لها في السريانية والعربية لتدارك الأخطاء المتركمة في تراثنا الموسيقي الكنسي.

أما في مقالنا هذا سنقوم بتعريف عن الأسلوبين الرهاوي والمارديني بشكل أكثر تفصيلاً، ثم سنخرج بمقالنا القادم على بعض أسباب الإختلاف بينهما، وبتعريف

عن أسلوب البطريرك يعقوب الثالث لمدى أهميته كمرجعية أساسية في الحفاظ على تراثنا الموسيقي الكنسي.

أولاً: الأسلوب الرهاوي:

"الأسلوب الرهاوي" **መጠላ ወዕዳ** في إنشاد الألحان السريانية الكنسية، هو أسلوب أهل مدينة الرها التاريخية الواقعة في تركيا الحالية وتسمى بالسريانية "اورهوي" وفي التركية تسمى "أورفا". وكانت هذه المدينة مملكة آرامية عريقة ومدينة عظيمة تتبع نظام حكم يسمى "المدينة الدولة"، استمرت لعصور طويلة تحوي مدارس فكرية كبيرة وكاتدرائيات ضخمة وكنائس وأديرة كثيرة، وكانت عاصمة لمنطقة سريانية واسعة الاطراف، ولعبت دوراً ريادياً غاية في الأهمية في تاريخ السريان المدني والكنسي.

أهمية مدينة الرها

1- الرقي والمدنية

كانت المدنية المتمثلة في طبائع و اخلاق وتقاليدها من سماتها البارزة، وانتشار الفلسفة وبقية العلوم بين عموم أبنائها من ضروريات حياة شعبها الثقافية. مما جعلها مركزاً استقطب كبار علماء وادباء السريان.

2- اللغة الآرامية السريانية

إن اللغة الآرامية الأدبية (السريانية الكلاسيكية) ، الحاوية على ثقافة عالية وعلوم وآداب وفلسفة، ففي الرها تسمت باللغة السريانية ومنها انتشرت في كل بلاد السريان والبلاد المشرقية مجاورة لهم، واصبحت لغة التأليف والترجمات ولغة مدارس السريان الفكرية والعلمية والأدبية ولغة خزائن مكباتهم العامرة بكتب العلوم المختلفة، ولغة أديرتهم الدينية المشهورة وكنائسهم المنتشرة في كل المشرق وحتى الهند. وكانت الوعاء الفكري لكل سريان المشرق لغاية بداية القرن العشرين حيث سياسات التعريب والتريك والتكريد العنصرية غيرت المعادلة ففقدت دورها الريادي وتراجعت لتتوقع في الكنائس والاديرة وفي بعض القرى العاصية على تلك السياسات العنصرية.



### 3-الدين واللاهوت

وأما دينياً فكانت مركزاً كنسياً عظيماً وقطباً رئيسياً مثل مدينة انطاكية في بلورة وتطوير الفكر اللاهوتي المسيحي، وفي نشأة وتطور الكنيسة الناطقة بالسريانية. فمدارسها اللاهوتية المؤسسة للمسيحية والمناهضة للهرطقات المسيحية وشخصياتها التاريخية اللاهوتية تشهد لهذا الدور العظيم.

### 4-الادب الديني والموسيقا

كانت الرها مركزاً ذائع الصيت في تأليف نصوص الطقوس البيعية والأناشيد الدينية ينافس مدينة انطاكية، ومصنع كبير لصياغة ألحان الأناشيد الكنسية السريانية، بل أن الموسيقا فيها كعامل ثقافي متحرك كانت متطورة جداً. إن جميع هذه المميزات كانت نتيجة حتمية لإستمرارية دورها الثقافي الأرامي الفعال في المنطقة منذ ما قبل مجئ السيد المسيح ولقرون كثيرة بعده، وهذا الدور يشهد على مدى عظمتها وعلى مدى رقي مدنيّتها وتطور أهلها، وأكسبها الأهمية الكبرى والفريدة في تاريخ السريان. لهذا فإن طريقتي التلحين والإنشاد عند أهل الرها تميلان إلى المدنيّة والرقي، وعصرنة اللحن والآداء أكثر من مدن سريانية اخرى.

### تأثير يوناني بيزنطي

سبب وجود مسحة يونانية على الفكر الرهاوي المدني والكنسي، ومسحة موسيقية بيزنطية بسيطة على ألحانها وعلى وإنشادها الكنسي. فبعد سيطرة اليونان والرومان لعقود طويلة على منطقة المشرق القديم بأكمله وفرض ثقافتهم البيزنطية عليه، وما حصل من تعاون وتلاقح ثقافي بين السريان واليونان في المنطقة وخاصة في مدينة الرها، فلا بد أن تتأثر الثقافة الرهاوية بشكل خاص والسريانية بشكل عام في عمقها باليونانية. ثم سيطرة الفرنجة والأرمن ذوو الموسيقى والإنشاد الكنسي الغريغوري على المدينة في مراحل متوسطة، وبعدهم الأتراك في مراحل متأخرة الذين تبنوا لاحقاً الكثير من الموسيقى البيزنطية الشرقية كجزء هام من موسيقاهم المدنية. ففرض الأسلوب البيزنطي الغريغوري على الإنشاد الكنسي السرياني الرهاوي بفعالية أكبر وخاصة بعد تقلص عدد السريان

وفقدانهم لدورهم الثقافي في المنطقة، فأصبح للرها أسلوبها الخاص الحديث في الإنشاد الذي يعرف اليوم بالأسلوب الرهاوي "مهْمُحَا وَاوهْوَهْم". وتتشرك أغلب المناطق التابعة لمدينة الرها معها في الأسلوب الإنشادي الكنسي وكذلك المدن المجاورة لها رغم الفروقات الطفيفة بينها.

وتبدل الأسلوب الرهاوي الكنسي قليلاً نتيجة التقلبات والظروف التاريخية التي طرأت على مدينة الرها، وقسم من الألحان أخذ منحى غير قالبه الأصلي وأصبح يحوي أكثر من غيره تأثير بيزنطي، هذا واضح للسامع في بعض الألحان الكنسية خاصة في ألحان التخشفات التي هي مثل صارخ على هذا التأثير.

كما لحنّت في عصور متوسطة أو متأخرة أناشيد إضافية خاصة بالرهاويين، ولا وجود لها في كنائس المناطق السريانية الأخرى، وهي ذات قوالب لحنية جديدة من غير المطروقة سابقاً، وأخذت أيضاً هذه الأناشيد الطابع البيزنطي في تركيب سلام ألحانها الموسيقية وكذلك في طرق إنشادها أكثر بكثير من الأناشيد القديمة. كما وصل إلينا أناشيد حديثة العهد نسبياً قياساً لعمر الكنيسة وهي باللغة التركية، حيث ألفت ولحنّت بطريقة حرفية عالية جداً بعد بسط سيطرة الأتراك على المنطقة، وهذه الأناشيد قلّ مثيلتها في تراثنا السرياني. وتعتمد أغلبها في تركيبها اللحني على سلم موسيقي كامل أو أكثر، وتحوي بين طياتها جمل موسيقية بيزنطية كثيرة، كما أن طريقة إنشادها أيضاً هي بيزنطية، لكن يغلب عليه طابع التطريب. ومن هذه الأناشيد: رَبطان موعود، إي سفيل جان، هاني غيرتين إنسان، توبا سويلا. وغيرها.

وكان الموسيقار السرياني الكبير نوري اسكندر قد سجل قسم من هذه الأناشيد بشكل كورالي جماعي موشحاتي مع بعض الأناشيد السريانية الرهاوية القديمة، وأعتبر هذا العمل من أهم أعماله الموسيقية الكنسية.

كما أن هذا الموسيقار كان قد نوّط ألحان البيث كازو بحسب الأسلوب الرهاوي لكنه لم ينشره في كتاب، وكان قد قام بتتويطه قبل أن ينوّط تسجيلات البطريك يعقوب الثالث الذي طبعه ونشره المطران مار غريغوريوس يوحنا ابراهيم.

وفي مقابلات متلفزة له أكدّ على رغبته بتتويط ما تبقى من ألحان كنسية موجودة في كتب كنسية أخرى غير كتاب البيث كازو. فتمنّى له العمر المديد لإكمال

مشروعه الغاية في الأهمية وهو تنويط ما تبقى من هذه الألحان وبالسرعة الممكنة قبل ان يسبقنا الزمن فيرحل متقنوها وتختفي.

ثانياً: الأسلوب المارديني:

"الأسلوب المارديني" **مهْمَعْلًا وَهَنْزُورًا** في إنشاد الألحان السريانية الكنسية، هو أسلوب أهل مدينة ماردين التاريخية الواقعة في تركيا الحالية، والتي كانت لها أهمية تاريخية كبرى في تاريخنا السرياني، حيث لعبت دوراً كنسياً عظيماً استمر حتى بدايات القرن الماضي، وكانت مركزاً للكرسي البطريركي في فترات محددة، وهي لا زالت مشهورة بأديرتها وكنائسها التي توزعت على مساحات جغرافية كبيرة.

وأما أسلوب إنشاد الألحان الكنسية في هذه المنطقة ترعرع وأخذ قلبه العام في دير مار حنانيا المشهور بدير الزعفران "**مهْمَعْلًا وَهَنْزُورًا وَهَنْزُورًا سَلْبًا**". ولكونه قريب جداً من مدينة ماردين لهذا سمي بالاسلوب المارديني. واليوم فقد دير الزعفران دوره الريادي وانتقل هذا الدور بثقله لدير مار كبرييل القريب من مدينة مديات التابعة لولاية ماردين.

أهمية مدينة ماردين

1- جغرافية المنطقة:

إن جغرافية منطقة ماردين كبيرة نسبياً، تضم كل منطقة جبال طور عبيد حتى تخوم مدينة الموصل بالإضافة لمناطق أخرى في شمالها وغربها، وكل هذه المنطقة الجغرافية ساهمت بإستمرارية الأسلوب الإنشادي المارديني، ليحتل المكانة الأولى في الإستعمال من حيث التعداد البشري في عصرنا.

2- الاديرة ومراكز التعليم

إن وجود عدد كبير من الاديرة الصغيرة والكبيرة ومراكز التعليم الكثيرة ضمن جغرافية منطقة ماردين، وكونها كانت مركزاً للبطريركية السريانية لمدة تجاوزت الخمسمائة عام، أعطتها الكثير من الأهمية في التاريخ الكنسي السرياني. فما ديري مار كبرييل وحنانيا (الزعفران) اللذين استمرا حتى الساعة مع بعض

أديرة كنائس قرى طور عبيد الأخرى سوى شهود حيّة على عظمة هذه المدينة وعلى دورها القيادي الكبير التي لعبته في التاريخين السريانيين المدني والكنسي.

3- الأدب الديني والموسيقا

يؤكد التاريخ السرياني على دور ماردين في تأليف الصلوات الكنسية ونصوص الأناشيد الدينية وتلحينها، فلو علمنا بأن لا وجود لقراءات نصية كنسية عند أهل ماردين وتوابعها إنما كل النصوص عندهم مغناة من قراءة الإنجيل المقدس الى الحسايات والفتاقيث وصلوات الطقوس جميعها، سنعلم مدى إهتمام أهل ماردين في الحفاظ على النصوص البيعية والألحان الكنسية لكن بأسلوب إنشادي خاص بهم يدعى الأسلوب المارديني بالرغم من موقعهم الجغرافي القريب من مدينة الرها ومن أسلوبها الإنشادي.

#### 4- مجازر وهجرة

لقد حافظ أسلوب دير الزعفران في الإنشاد على نفسه، بسبب لجوئه إلى قرى الجبال المجاورة له إثر النكبات والمجازر المتعددة التي حصلت في تلك المنطقة، ولهذا نسمع اليوم هذا الأسلوب بنغمة روحية حزينة بكائية فيها الكثير من الخشوع والمسكنة والتذلل والفقر الروحي لأنها نغمة زاهدة نشأت وتررعت في كنائس وأديرة بسيطة وفقيرة وسط رهبان ونسك عابدين اعطوا حياتهم للرب، وجاءت هذه النغمة معبرة عن المآسي والنكبات والمجازر والتهجير التي مر بها سريان تلك المنطقة خلال مراحل التاريخ، وكانت أشعها فظاعة مجموعة من المجازر وقعت بين عامي 1800م و 1900م، ثم توجت في عام 1915م بأضخم مجزرة عرفت المنطقة فقضت على أغلبية سريان المنطقة وعلى مسيحييها، وعُرفت بالفرمان التركي او سيفو "هـمـل"، وصادفت ذكراها المئوية هذه السنة 2015م.

#### التأثير البيزنطي والكردي الفارسي

إن أسلوب دير الزعفران "المارديني" في إنشاد الألحان الكنسية هو أسلوب خاص بتلك المنطقة، يحوي شيئاً من التأثير البيزنطي مثله مثل الأسلوب الرهاوي ولكن بحجم أقل منه، فمجموعة التخشفات تحوي في إنشادها هذا التأثير البيزنطي بسبب تراكيب ألحانها والمدات النغمية التي تحويها. وبالرغم من بُعد ماردين عن

المناطق اليونانية البيزنطية لكنها حافظت على ألحان التخشفات كما ورثتها بأمانة مقبولة مع ألحان أخرى دون المساس في جوهرها اللحني، إنما التغييرات التي طرأت في طريقة إنشادها كانت بسبب تأثرها بالمزاج الموسيقي العام للمنطقة. واليوم يحوي الأسلوب المارديني الكثير من البساطة والعفوية في إطاره العام، وتسيطر عليه الروح القروية بسبب إنتقاله إلى المناطق الجبلية. وأما التأثيرات التي لحقت عليه ليست بكثيرة سوى تأثيرات الموجة الكردي الفارسية التي سيطرت على المنطقة في القرنين الأخيرين حيث بدأت تبرز الروح الكردي الفارسية بقوة ووضوح ومسيطرة على هذا الاسلوب نتيجة التغيير الديموغرافي الذي حصل في المنطقة وسيطرة الأكراد سكانياً عليها. اشتهر كثيراً هذا الأسلوب وأنتشر عالمياً في المشرق والمغرب نتيجة هجرات أهله المتواصلة، وتم تسجيله مرات عديدة على أيدي رهبان وكهنة وشمامسة قديرين، وهناك من قام بتتويطه بشكل جيد ومعقول مثل الأب الموسيقار جورج شاشان كاهن كنيسة السريانية في منطقة بوتشيركا ستوكهولم قبل أن يرسم كاهناً منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاماً لأجل المحافظة عليه، لكنه للأسف لم يطبع هذا المشروع في كتاب للإستفادة منه.

وكان الأب شاشان قد قام بتتويط تسجيلات لألحان الاسلوب المارديني بصوت الخوري كبرييل القس آحو كاهن كنيسة العذراء للسريان في القامشلي الذي توفي في الحسكة- سوريا 1987م، وتسجيلات بصوت الشماس القدير الارخدياقون إيليا القس كورية الذي خدم كنائس القامشلي وتوفي في سودرتاليه-السويد سنة 2010م، بعد مقارنتهما مع بعضهما ومع المتداول في كنيسة السريانية في القامشلي في سبعينيات وثمانينات القرن الماضي. كما أنه كان قد نوّط أيضاً تسجيلات البطريرك يعقوب الثالث لألحان البيت كازو قبل أن ينوط اسلوب ماردين ومن المحزن لم يطبع هذا المشروع ايضاً في كتاب.

ولن ننسى بأن كنيسة السريان الكاثوليك تعتمد في أغلب طقوسها الأسلوب المارديني أكثر من الاسلوبين الرهاوي والمصلاوي. لكن إنتقال مركز بطريركيته من ماردين وإقامتها مع رهبنتها ومدرستها في لبنان أدى تدريجياً نتيجة تأثرها في

المزاج الموسيقي العام اللبناني وفي الإنشاد الكنسي اللبناني لدى معظم الطوائف، إلى لبنة إنشادها الكنسي وميله نحو البيزنطية والأوروبية.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الواحد والعشرون)

تعريف بأساليب إنشاد الألحان الكنسية (3)  
الإختلافات بين الاسلوبين الرهاوي والمارديني

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

إن اساليب الإنشاد الكنسي السريانية مختلفة عن بعضها الى حد ما حسب المناطق والاديرة التي ترد منها. واذا كنا نسعى لإيجاد حلول مناسبة لتوحيد هذه الاساليب، علينا أولاً معرفة هذه الإختلافات التي بينها، ومعرفة اسباب نشوئها ودراستها، ثم نسعى لإيجاد حلول مناسبة في كيفية توحيدها .

سنقدم هنا مثلاً واحداً عن "الاختلافات" ألا وهو "الإختلاف بين اسلوبي الإنشاد الرهاوي والمارديني"، ومن خلاله نستطيع ان نفهم الإختلافات واسبابها بين الأساليب الانشادية الأخرى، مثل إختلاف اسلوب الموصل عن أسلوب صدد، واسلوب الرها عن اسلوب الموصل وهكذا، مع الوجوب مسبقاً معرفة خصوصية ومشاكل كل اسلوب على حدى للتمكن من المقارنة في ما بينها. وبعدها ستكون هذه الدراسة سبيلاً إلى التفكير في كيفية توحيد أساليب الإنشاد. وكل نقطة خلافية سنأخذ عليها مثلاً واحداً فقط ليكون قياساً في دراسة بقية الأمثلة .

ولعدم الإطالة سنفرد المقال القادم للتعريف عن أسلوب البطريرك يعقوب الثالث الذي له أهمية كبرى كمرجعية اساسية في الحفاظ على تراثنا الموسيقي الكنسي السرياني، ونبع كبير ننهل منه، وكنز عظيم نتعلم منه.

لماذا الإختلاف في اساليب الإنشاد

علينا أن نسلم بالقاعدة العامة التي طرحناها سابقاً في مقالنا بأن "الحن الكنسي الأساسي كان واحداً، وأنشِد بطريقتين واحدة"، (كل نص كنسي كان قد لحن مرة واحدة في البداية وليس عدة مرات وطبق عليه لاحقاً النظام اللحني إكاديس اي نظام الالحن الثمان)، وهي القاعدة التي استندنا إليها في دراستنا وإستنتاجاتنا للإختلافات اللحنية والإنشادية بين مجموعة أساليب الإنشاد السرياني الكنسي. إن الاختلافات في أساليب الإنشاد حصلت بسبب انتشار السريان على رقعة جغرافية واسعة وابتعادهم عن بعضهم وقلة الاتصالات، كما ان بُعد المسافات بين مراكز التعليم والاديرة، وسوء عملية نقل الألحان الأساسية والتأثر بموسيقا الشعوب الأخرى، أدى الى حصول تغييرات طفيفة عليها وعلى طريقة إنشادها، وحصول أساليب خاصة في الإنشاد الكنسي تحوي إختلافات في ما بينها، وهذه الإختلافات هي مبنية أساساً على الخطأ، طبقاً للقاعدة التي استندنا إليها .

لأن صناعة لحن ما في منطقة ما ونقله إلى جميع المناطق السريانية الأخرى لم تكن بالعملية السهلة كما نعتقد، ولا تعليمه كان بالشكل السليم، وذلك بسبب الإعتقاد المطلق على الذاكرة في حفظ اللحن وفي نقله وتعليمه، فكم من الأخطاء ارتكبت بحق اللحن وبحق طريقة إنشاده ونحن لا نعلم بذلك. وكنا قد شرحنا في مقالنا سابقاً بتفصيل أكثر بعضاً من الأسباب التي أدت إلى الإختلافات اللحنية والإنشادية.

أما المتداول اليوم من ألحان وإنشاد الأسلوبين الرهاوي والمارديني أقمنا مقارنات لحنية وإنشادية بسيطة على جزء صغير منها، فتوصلنا إلى وجود تمايز إنشادي كبير بين الأسلوبين، وتمايز موسيقي في جزء قليل من ألحانهما .

لكن أن يصل أمر التمايز اللحني في هذا الجزء القليل بين الأسلوبين إلى إختلافات موسيقية كبيرة وكأن اللحن الواحد هو لحنان مختلفان وليس لحناً واحداً، فهذا أمر غير مقبول، فيبدو أن عمليتي نقل الألحان وتعليمها لم تكن بالموفقة والجيدة. وكذلك عملية بلورة وتطور الألحان تاريخياً في كل من منطقتي الأسلوبين كانت ذات فاعلية كبيرة فتركت بصمة إختلافية واضحة ومؤثرة على الألحان.

كما أن ظهور ألحان مختلفة لنصوص واحدة في المنطقتين زاد من حجم الإختلافات بينهما.

## الإختلافات بين الاسلوبين الرهاوي والمارديني

### 1-إختلاف في الأداء

إن الإختلافات التي استخلصنا اسبابها في أداء ذات اللحن بين الاسلوبين الرهاوي والمارديني هي تأثيرات خارجية طارئة على اللحن وليست من صلبه، ولكنها أثرت في عمق إنشاده وأخذته إلى عوالم مغايرة في الاسلوبين، ومنها:

11- المزاج الموسيقي العام لمنطقة الاسلوب.

إن مقدار تأثر أهل أسلوب ما بالمزاج الموسيقي العام يبعده عن الإنشاد الكنسي الذي وضع مع اللحن منذ البداية. وللتوضيح نقول مثلاً: ان المزاج الموسيقي العراقي هو النكهة الموسيقية العراقية الخاصة بأهل العراق، وعند سماعها يقال عنها موسيقا عراقية، وكذلك عند سماع موسيقا اخرى فيقال بأنها مصرية او لبنانية سورية او مغربية او تركية او فارسية. وميلان أي أسلوب إنشادي كنسي بمقدار معين نحو المزاج الموسيقي العام المتواجد في جغرافيته يعطيه صفة طارئة عليه ليست من جوهره فيبعده عن أصالته ويميزه عن أسلوب آخر.

1.2-التأثير اليوناني الغريغوري على الأسلوب. وهذا التأثير شرحناه في مقال سابق لنا بشكل تفصيلي. وكلما كانت نسبة هذا التأثير عالية، تأخذ الاسلوب الى إختلاف اوسع مع غيره من الاساليب وتميزه بهذه الصفة اكثر من غيره.

1.3-الروح المأساوية الحزينة الناتجة عن الظلم والنكبات المتكررة التي لحقت بمناطق الأساليب، خلفت حزناً عميقاً واضحاً وبكاءً مستمراً وروحاً إنهماوية نلمسها لدى إنشاد أهالي تلك المناطق. وهذا التأثير لعب دوراً في إختلاف الأساليب، بسبب زيادة نسبته في بعض الاساليب فأكسبتهم صفة زائدة .

1.4-الروح المدنية او القروية المسيطرة على الاسلوب .

كل البلاد المشرقية وبشكل عام تحوي نوعين الموسيقي وهي "الموسيقا المدنية" و"الموسيقا القروية" او الريفية، فنقول مثلاً: الموسيقا العراقية "المدنية" إن كانت من التراث العراقي الأصيل أو مستلهمة من مدينة بغداد أو الموصل أو المدن الأخرى، او الموسيقا العراقية "القروية او الريفية" إن كانت من تراث الأرياف او قادمة من البادية او الجبال، ويقسم كل من نوعي الموسيقا المدنية والقروية إلى



نكهات محلية كثيرة يميّزها اصحابها عن بعضها، وهكذا بقية البلاد. وهذه الروح أثرت في عمق إنشاد بعض الأساليب، فميّزت أسلوب عن الآخر واعطته صفة لم تكن موجودة فيه مسبقاً.

1.5- تأثير الروح الحنينية الناتجة عن الهجرات الدائمة لأهالي للأساليب. إن طابع اللوعة والشوق إلى الأهل والحنين إلى تراب الاجداد في الإنشاد الموسيقي هو من الصفات المرتبطة بأحاسيس الإنسان الناتجة من الواقع المأساوي للهجرات القسرية، ونشعر بهذا الطابع وبوضوح في إنشاد بعض أساليب الإنشاد الكنسية لأنه ترك فيها أثر لا بأس فيهم وميّرهم عن البقية، ولنا مثل جيد وواضح في أسلوب الإنشاد لدى المهاجرين اليوم.

إن الإختلاف الأول الذي نصادفه عند سماعنا مجموعة أساليب الألحان الكنسية هو شكل الأداء العام لهذه للألحان، فلكل أسلوب طريقته الخاصة في الأداء التي تشكلت نتيجة العوامل او الأسباب السابقة وايضاً عوامل تاريخية وموسيقية اخرى. وأهم هذه الإختلافات كانت ناتجة عن إختلاف الروح الموسيقية المسيطرة على المزاج العام لأهالي كل منطقة على حدى، وهذه الروح تكون عادة نابعة من صميم تقدم وإزدهار أو من تقهقر وتخلف وفق كل منطقة.

فالروح المدنية التي نلمسها في الاسلوب الرهاوي هي المسيطرة على المزاج الموسيقي العام لأهل الرها، نتيجة أن هذا الاسلوب كان متمركزاً ومقيماً في قلب مدينة الرها التاريخية المشهود لها بمدنيتها المتميزة، مع إستمراريته قرون طويلة في التداول ضمن جغرافيتها لغاية هجرته في بداية القرن العشرين إلى مدينة حلب، ليتأثر من جديد بمدينة أهل حلب وبتقافتهم وطبائعهم وعاداتهم وموسيقاهم المتميزة. أما الأسلوب المارديني فالروح القروية والبساطة هي المسيطرة على أهله، نتيجة هجرته الى الجبال والقرى المجاورة بسبب المجازر المتكررة على تلك المنطقة منذ ازمنة طويلة، وفقدانه للروح المدنية المفترض أنها كانت موجودة في مدينة ماردين سابقاً.

كما أن طابع الحزن والألم والإنكسار مسيطر تماماً على الاسلوب المارديني نتيجة المجازر والكوارث التي لحقت بالمنطقة، لكن هذه الروح هي أقل بكثير او أقل حدة

وتأثيراً في اسلوب الرها، لأننا نسمع روح القوة والنفوان والقليل من العصبية طاغية على روح الحزن والألم والبكاء في هذا الاسلوب .

يستطيع المرء أن يلمس هذه الاختلافات بوضوح عند سماعه صلوات يومية وقدايس من مناطق مختلفة، فيميز ألحان الاسلوب المصلاوي عن الاسلوب المارديني وعن الرهاوي أو الصددى بسبب إختلاف المزاج الموسيقي العام للمناطق كخطوة أولى، ثم يميز الروح المسيطرة عليها إن كانت قروية أم مدنية او حزينة تحمل آلام الظلم والنكبات أو الشوق والحنين نتيجة الهجرات والشعور بعدم الإستقرار.

لقد ظهر في ثمانينيات القرن الماضي في الغرب اسلوب جديد في ألحان البيت كازو المتمثلة في الصلوات اليومية والمناسبات والقدايس هو مزيج من مجموعة اساليب، أطلقنا عليه "الأسلوب المختلط" وبالسريانية سميناه "كَهْمُطًا سَكْمًا". وتولد هذا الاسلوب نتيجة إختلاط السريان القادمين من مناطق مشرقية مختلفة وتجمعهم في مدينة واحدة، ففي بعض الكنائس نشاهد فيها كاهناً من العراق مع شماس من طور عبيدين وآخر من القامشلي وثالث من حلب ورابع من حمص أو لبنان او من الاردن وفلسطين وهكذا، ونسمع منهم صلوات يومية وقدايس بأسلوب مختلط هو مزيج بين اسلوبين او ثلاثة او ربما اكثر، ولكن ليس في كل كنائس بلاد المهجر، لأن هذه الحالة ليست قاعدة إنما ظاهرة.

## 2- إختلافات بسيطة

ونقول عنها إختلافات لحنية بسيطة أو لقلّة عددها المختلف في الاسلوبين قياساً لعدد الألحان الكنسية الكبير، وثانياً للفروقات الصغيرة الموجودة في ألحان أخرى والتي أيضاً عديدها قليل. لكن الأسلوبين متفقان تماماً في النسبة الكبيرة من ألحان البيت كازو.

## 2.1- فروقات لحنية

من الإختلافات اللحنية التي كُنّا قد كتبنا عنها سابقاً هي في قسم من التخشفتات

أصفاً "التضرعات" مثل:

-لحن تخشفتو أصفاً لحنه وهصلاً "طعمه دهويل" في الأسلوب  
الرهاوي يختلف قليلاً في صياغته عن لحن نفس الأنشودة في الأسلوب المارديني،  
بالإضافة إلى الاختلاف الكبير في الإنشاد، حتى يخال السامع بأن اللحنين لا علاقة  
ببعضهما قط بالرغم أن الأسلوبين يتفقان في سلم لحن الأنشودة.  
وكذلك تخشفتو أصفاً مهصلاً لحنها "شوبحو لطوبو" و أصفاً أصفاً  
وحنناً "إمات دلحرثو".

هذا يؤكد وقوع تغييرات قديمة في اللحن والسبب الحقيقي غير معلوم، ورأينا هو  
"أن قسم من التخشفتات قد لحنّت في إحدى المنطقتين بطريقتها الخاصة منفصلة  
عن المناطق الأخرى بما يناسب ثقافتها ومزاجها الموسيقي، وحصل تغيير ما في  
ألحانها وفي شكل أدائها بسبب صعوبتها وطولها وذلك أثناء نقلها إلى منطقة ثانية،  
أو طراً عليها تغييرات بتقدم الزمن". لكنها وبشكل عام حافظت على قالبها  
الموسيقي المتكوّن من السلالم الموسيقية الكاملة وعلى المدّات اللحنية والرهبة  
والفخامة في طريقة إنشادها، والتي تميّزها عن غيرها من المجموعات اللحنية  
الأخرى.

## 2.2- القفلات

إن الفروقات الصغيرة في بعض الألحان هي وحسب إعتقادنا ناتجة عن إختلاف  
في الإنشاد بين المناطق. فمثلاً نسمع قفلات البعض من الأناشيد في الأسلوب  
المارديني تكون على مستقر سلم اللحن (مثلاً على مستقر العقد اذا كان اللحن  
متكوّناً منه)، أما في الاسلوب الرهاوي فتتقل في أعلى درجة عقد اللحن أي  
الدرجة الخامسة او ما يسمى بالعربية غماز المقام.  
وأيضاً العكس صحيح تماماً فهناك ألحان تقفل بحسب الرهاوي على قرار العقد  
وفي المارديني على الدرجة الخامسة. وهناك ألحان تقفل على الرابعة او الثالثة  
وهكذا. ومن يحضر صلاة العصر من كتاب الاشحيم في كنسية مخالفة لطريقة  
إنشاده سيكتشف بعد دقائق هذا الإختلاف.  
كما أن هناك قفلات غير مناسبة في نهايات نصوص بعض من الأناشيد توحى

للسامع وكأن النص لم ينتهي بعد، أو كأن هناك إنشودة ثانية ستلحقها مناسبة لقفلتها (نهايتها)، لكننا نتفاجأ بأن الانشودة قد أنتهت وانتقلت الصلاة لموضوع آخر مختلف تماماً.

لقد حاولت تصحيح قفلات بعض من التراثيل بما يناسب لحنها لكن الرفض من القائمين على الصلاة كان قوياً.

### 3- إختلاف في نصوص وألحان

وجود أناشيد في الأسلوب الرهاوي غير موجودة في الأسلوب المارديني وبالعكس. وربما نجد بعض النصوص غير موجودة في الأسلوبين معاً، أو نجد نصوص قد لحنّت مرة أخرى، ونجهل السبب الحقيقي لذلك، لكن يقال بأن الطقوس أكملت في كل منطقة منفردة عن الأخرى حسب الحاجة، فتكون الحاجة هي المسبب.

لنأخذ مثلاً انشودة **حَلِّحْهَا وَكَلِّمْ سَيِّدَا** "بترعو ديلوخ حنونو"، فبحسب الأسلوب الرهاوي، تنشد بلحن سلّمه الموسيقي مكوّن من اللحن الثاني أو السادس، ونصها الأدبي فيه بعض التغيير عن النص الأصلي وإضافات وتكرارات لتتناسب اللحن، وكأن اللحن كان موجوداً مسبقاً من تراث المنطقة مثلاً وأدخل إلى الكنيسة فطبق عليه هذا النص، أو لحنّ دون نص شعري فعُدّل نص الإنشودة القديم ليتطابق مع اللحن. لكن وقع التباس صغير في المعنى، وهذا مأخذ على التلحين مسبقاً ومأخذ على تركيب لحن على نص لا يتناسبان في الأوزان الموسيقية والشعرية.

أما القالب اللحني للإنشودة فيتكون من قسمين: الأول هو من النوع الموزون، والثاني هو من النوع الفالت، ويتناوبان معاً في الإنشاد فنسمع عملاً موسيقياً جميلاً قلّ مثيله في الألحان السريانية الكنسية. وهذا اللحن وهذا القالب غير موجودان في الأسلوب المارديني.

أما الأنشودة ذاتها **حَلِّحْهَا وَكَلِّمْ سَيِّدَا** "بترعو ديلوخ حنونو"، فبحسب أسلوب ماردين تنشد بلحن سلّمه الموسيقي مكوّن من اللحن الثامن، والنص الأدبي هو كما ما ورد في الكتب الكنسية لا تغيير فيه .

وأما قالبها اللحني فهو بكامله من النوع الموزون ويتكون من مقطعين لحنيين، وفيه

جمالية وإنسانية وتعبير جيد عن معنى النص، ويوجد مثل هذا القالب بكثرة في ألحاننا الكنسية، ولكن لا وجود لهذا اللحن بالذات في الاسلوب الرهاوي حسب بعض الضليعين فيه، ولا نعرف السبب الحقيقي وراء ذلك. والتفسير الوحيد لإشكالية وجود لحنين مختلفين لنص واحد هو أن هذا النص الشعري قد لحن مرتين وفي مكانين مختلفين وعصرين ربما متباعدين.

إن التمايز الموجود بين الاسلوبين الرهاوي والمارديني لا يعطي لهما هوية لحنية غير الهوية السريانية رغم تأثرهما بنسب متفاوتة بموسيقى شعوب غير الشعب السرياني، لأن ما يتفق عليه الاسلوبين في الألحان السريانية الكنسية أكثر بكثير مما يختلفان فيه، وهذا ينطبق على كل اساليب الإنشاد السرياني الكنسي، فجميعها ذات جوهر واحد ومن منبع واحد ووقع عليه بعض التغيير.

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء الثاني والعشرون)

تعريف بأساليب إنشاد الألحان الكنسية (4)  
"اسلوب البطريرك يعقوب الثالث"

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

البطريرك يعقوب الثالث

كان البطريرك الراحل مار اغناطيوس يعقوب الثالث، بطريرك السريان الارثوذكس (1957-1980) م، امير الموسيقى السريانية الكنسية الارثوذكسية في قرن العشرين. فقد كان حافظاً للمئات من الألحان الكنسية على ظهر قلبه بشكل دقيق ومحكم ويتمكن من تغييراتها وتقلباتها حسب نظامها المحكم. وكان ينشدها بشكل جميل للغاية دون أي نشاز او هفوة موسيقية. وكان صوته العذب يساعده في انشاد هذه الألحان فينشرح السامع ويستلذ بها. لذلك كان الكثير من السريان من

عشاق صوته وانشاده يجذبون لسماعه اثناء صلوات القدايس والمناسبات الكنسية العديدة والغنية في الألحان السريانية العذبة. ولتمكّنه الجيد من الالحن الكنسية فقد اطلق عليه البعض القاب مثل: "المكتبة الضخمة للألحان الكنسية السريانية". و "المرجعية الاساسية في الحفاظ على ألحاننا وتراثنا الموسيقي الكنسي". ولعذوبة صوته اطلقوا عليه "الببل الصداح". وكان قد نال شهرة واسعة لمعرفة الدقيقة والفريدة بألحاننا الكنسية وتطبيقها حسب نظام الألحان السرياني "إكاديس، نظام الألحان الثمان" بشكل عالي المستوى ودقيق للغاية، ولحفظه لأكثر من سبعمائة لحن كنسي سرياني اصيل وقديم، وكذلك لفصاحته اللغوية في الإنشاد التي لم يجاريه فيها احد، ولطريقته السليمة والنادرة في التجويد الغنائي .

كما اطلق عليه القاب اخرى استحقتها وذلك لمقدراته ومؤهلاته في المجالات اللغوية والادبية والكنسية والادارية.

#### حياته

ولد البطريرك مار اغناطيوس يعقوب الثالث 1912م في بلدة برطلي/العراق ونشأ بين ألحان دير مار متى "اسلوب الموصل"، المتداولة في بيت والديه وكنائس بلدته، حيث كان والده شماساً حسن الصوت وشجي النغمة فأخذ عنه ملكة رخامة الصوت وتذوق الانغام الجميلة والأداء الصحيح.

وكان اسمه في المعمودية "شابا" (عبدالاحد)، وفي الحادية عشرة سنة من عمره انخرط في سلك الرهبنة السريانية في دير مار متى "وَمِنْهُ وَهَذِهِ كَلِمَاتُ" بجوار الموصل/العراق، وتعلم ألحان البيث كازو على أصولها فكان يصدح كالبلبل الغريد بين زملائه الطلاب في إكليريكية الموصل.

وفي هذه المرحلة من حياته المؤسسة لحفظه وإتقانه الأولي للألحان السريانية الكنسية يجوز القول فيه بأنه "أبن أسلوب أهل الموصل في الإنشاد الكنسي" لأنه ولد فيه ونشأ وترعرع عليه وتعلم في "دير ما متى" المركز الرئيسي لهذا الأسلوب .

شاء الرب أن يمنح هذا الشاب اليافع "شابا" وزنات كثيرة ليتاجر بها، وإحداها

كانت الوزنة الموسيقية التي حوت موهبة رخامة الصوت، وموهبة إتقان الألحان الكنسية بتفاصيلها، وموهبة الذاكرة القوية العجيبة. فأهلته ليكون مستقبلاً البلبل الصداح للكنيسة السريانية، ومرجعية كبرى في الألحان الكنسية السريانية، ومكتبة حية متنقلة ضمت كل ألحان "البيت كازو" ألحان الكنيسة السريانية الارثوذكسية. كان الراهب "شابا" معلماً للغة السريانية في دير مار اغناطيوس في الهند / ولاية "كيرالا" منذ عام 1933م ولغاية 1946م، واستفاد من وجود المطران مار يوليوس الياس قورو القاصد الرسولي للكنيسة السريانية الارثوذكسية في الهند والذي كان خريج دير مار حنانيا "دير الزعفران" والتلميذ النجيب للأسلوب المارديني، ليتعرف بواسطته على الاسلوب المارديني في إنشاد الألحان الكنسية، فتعلم منه ما كان ينقصه من الألحان الكنسية وتعمق بمعرفة اكثر في ألحان البيت كازو فأتقنها بشكل افضل وافضل .

في هذه المرحلة من حياة البطريرك يعقوب يجوز القول بأنه قد أُضيف إلى اسلوبه الإنشادي مسحة إنشادية من أسلوب ماردين "دير الزعفران"، ولكن إنشاده ظلّ يميل بمعظمه نحو أسلوب أهل الموصل حتى في الأناشيد الجديدة التي إتقنها في الهند والتي كانت على أسلوب ماردين، فكان ينشدها بنكهة موسيقية مصلاوية خفيفة ولكنة لغوية اقوى بقليل، وهذا واضح تماماً في تسجيلاته لألحان البيت كازو، ولم يكن ينشد مثل أهل ماردين كما اراد المطران يوحنا ابراهيم أن يفهمنا في كتابه الموسيقا السريانية، وبالرغم من إتقانه للكثير من الألحان على طريقة أهل ماردين.

وللعلم أن اسلوبي ماردين والموصل فيهما تقارب اكثر بكثير من التقارب الموجود بين الموصل والرها او الرها وماردين، فعندما يسقط المرء عن اي أسلوب نكهته الموسيقية ولكنته اللغوية المكتسبتين من جغرافيته، فسوف يتحقق من تقاربه او ابتعاده عن الاساليب الأخر .

ثم عاد الراهب "شابا" من الهند إلى العراق ليُدْرَس في معهد مار أفرام اللاهوتي في الموصل عدة سنوات، ثم رُسم مطراناً لدمشق وبيروت عام 1950م باسم سويريوس يعقوب تيمناً بملفان الكنيسة الكبير مار سويريوس يعقوب البرطلي

علامة القرن الثالث عشر، (راجع كتاب "السريان إيمان وحضارة" للمطران اسحق ساكا الذي توفي في نهاية 2012م).

وتعرف في هذه المرحلة على اساليب إنشادية سريانية مهمة واستفاد منها مثل الأسلوب الصددي والرهاوي والأمدي وغيرها من خلال خدمته كمطران لأبرشية دمشق وبيروت واختلاطه فيها برعيته التي كانت تغطي عليها المسحة الماردينية. ثم أختير بطريكاً على طائفة السريان الارثوذكس عام 1957م باسم اغناطيوس يعقوب الثالث، لغاية إنتقاله إلى جوار ربه سنة 1980م.

### طريقة إنشاده

كان البطريرك يعقوب الثالث من بين الذين يتقنون ألحاننا الكنسية بشكل جيد، وأسلوبه للبيت كازو بشكله عام هو أفضل الأساليب نقاوة، وأجملها أداءً وهو نسبياً خال من الشوائب والتأثيرات العصرية.

فأما صوته فكان صداحاً جميلاً فيه من الشجن والتعبير ما يكفي ليؤهله ليكون بلبل السريان الصداح في تغريده للألحان الكنسية السريانية، بل ليكون فعلاً امير الموسيقى السريانية في عصرنا ومن امرائها في كل العصور. كما وصفه البعض. وبإعتباره حافظاً متقناً لهذا العدد الهائل من الألحان بالإضافة لأدائه الجميل واسلوبه النقي، يعتبر حسب رأينا الشخصي مرجعاً هاماً في طريقة أداء الألحان، ومصدراً أساسياً في نقل الألحان الكنسية من جيل إلى جيل.

وأما طريقته في الإنشاد فلقد أصبحت اسلوباً مشهوراً، ويحاول الكثيرون من الكهنة والشمامسة تعلّمه او تقليده لمدى أهميته ونقاوته بنسبة عالية من المؤثرات الخارجية، وهو أسلوب رائع وجميل وقويم لا يحوي سوى القليل القليل من الشوائب، بسبب ابتعاده عن أجواء الموسيقى الشرقية المدنية والريفية وعن تأثيرات الموسيقى العراقية وهو شاب ولمدة ثلاثة عشر سنة في الهند، وهذه المرحلة التكوينية هي المرحلة الأهم في حياة الإنسان والتي تؤثر الموسيقى فيها على الشباب بشكل مباشر وكبير وتأخذه الى عوالم مغايرة بعيدة عن النغمة الروحانية والنكهة الكنسية، ولهذا بقي اسلوبه الإنشادي نقياً خالياً من تأثير موسيقا محيطه الجغرافي. واسلوبه في الإنشاد كان مستقلاً بذاته رغم أنه ينتمي لأسلوب أهل الموصل إلا أنه



مرصع بأسلوب أهل ماردين، ففيه امتزاج إنسيابي جميل من الأسلوب المارديني فأعطاه نكهة جميلة مغايرة قليلاً عن الجميع .

لأول مرة في التاريخ تسجيل للبيت كازو كاملاً كانت هناك بعض التسجيلات القديمة تحوي شذرات قليلة من الألحان الكنسية المتفرقة مثل بعض التخشفات او القداديس او شروحات بسيطة للألحان الثمانية، ومعظمها كانت شخصية او خاصة لبعض الإذاعات التي قامت بتسجيلها. لكن في سنة 1960 قام البطريك يعقوب الثالث بزيارة إلى امريكا. وكان صديقه المطران مار يوليوس يشوع صموئيل مطران امريكا حينها، يملك مسجل للصوت بسيط وبدائي، فأستغل زيارة البطريك له في دار المطرانية السريانية فسجل البطريك بصوته ألحان البيت كازو التي تجاوزت السبعمئة لحن. وبعد سنوات كثيرة انتشرت هذه التسجيلات بين السريان واصبحت من وقتها الوثيقة الرسمية الأهم المعتمد عليها في حفظ ودراسة ألحان البيت كازو لدى كل المهتمين والباحثين .

وأما أسلوب إنشاده لألحان البيت كازو في التسجيلات هو أسلوب جميل للغاية فيه فصاحة لحنية وفصاحة لغوية بقدر يكفي لأن يفهم السامع معنى كل جملة لغوية وينجذب لكل جملة لحنية، رغم انه كان يستعمل في انشاده طريقة النغمة القصيرة، لكن النغمة القصيرة الجميلة والجزابة والمفهومة، مضيفاً إليها تعبير صوتي ولحني جيد لمعنى كلمات النص لتصل للمتلقي بسرعة فائقة عند سماعها ودون تكلف. مبتعداً عن طريقة النغمة الطربية المليئة بالاحاسيس المختلفة، لعدم ائصال المتلقي الى حالة النشوة الطربية التي تشد الإنسان الى عوالم مغايرة غير دينية، فيبتعد عن معاني النص الكنسي وبالتالي يبتعد عن حالة الإلتحام بالحضرة الإلهية التي هي هدف الصلاة.

ويجب علينا الاعتراف بأن النغمة لدى البطريك هي خادمة مطيعة للمعنى، وهذا أمر لا نجده عند معظم المنشدين، كما أن نسبة الإرتجال لديه تكاد تكون معدومة في ألحان البيت كازو.

لن اتطرق الى محتوى تسجيلات البيت كازو بصوت البطريك يعقوب لأنها

ستأخذ صفحات كثيرة من الجداول الطويلة لكثرتها.

كان قد اعتمد ثلاثة من كبار الموسيقيين السريان على تسجيلات البطريك في تنويط الحان البيث كازو وهم :

الموسيقار السرياني الكبير نوري اسكندر، وطبعت النوته في كتاب سنة 1992 .  
الأب الموسيقار والملحن الشهير جورج شاشان قام بتنويطه في الثمانينيات ولم  
تطبع النوته بكتاب.

الأب الباحث د. ايلي كسرواني (يحمل دكتورا في الموسيقا السريانية) في بداية  
الثمانينيات ولم يطبع مشروعه بكتاب، كما أكد بقيامه ببحث موسيقي قيم بين فيه  
القوالب الموسيقية السريانية الصحيحة للألحان الكنسية السريانية كما صرح في  
مقابلة تلفزيونية منذ خمسة عشر عاماً.

أسلوبه في القداديس

لقد ابتكر البطريرك يعقوب الثالث طريقة حديثة خاصة به في إنشاد قداديس  
الأعياد التي كانت تذاغ بصوته الصداح مباشرة من إذاعتي دمشق ولبنان  
الرسميتان، وخاصة من إذاعة دمشق بمناسبة عيدي الميلاد والقيامة من كل سنة.  
لقد جعل من زمن قداديس الأعياد المذاعة في الراديو، والتي تحوي بالإضافة  
لطقس القداس المعتاد طقوس الأعياد الطويلة، مناسبة تماماً للزمن المتاح له في  
البث المباشر الإذاعي، وكان يصلها بشكلها الكامل لكن بسرعة لحنية مقبولة  
وواضحة ومفهومة وسليمة من حيث اللحن واللغة والإنشاد والتعبير الصوتي، لأنه  
كان يقوم بتطويع النص واللحن بأدائه بسرعة معينة متناسبة مع الزمن المحدد  
للثب المباشر للقداس، اي أنه كان يستعمل في انشاده للقداديس الكنسية اسلوب  
النغمة القصيرة، وهذا ينم عن ذكاء نادر ومعرفة كبيرة في النصوص والألحان  
والإنشاد وكيفية التعبير.

وكانت طريقته هذه تجذب المستمعين من السريان إليه لمتابعة القداس وحتى من  
المنتسبين للطوائف والاديان الاخرى، لأنه كان يكرّس في خدمة القداديس الإذاعية  
فصاحته النادرة، وصوته الصداح واسلوبه الرائع في إنشاد الألحان الكنسية،

وكذلك بلاغته اللغوية التي لا يفوقها بلاغة في إرتجاله للخطاب الديني الذي يتخلل القداس، فلم يكن يجاربه فيه أحد بسبب ضلوعه في استخدام المصطلحات اللغوية السامية والعبارات ذات المعاني الراقية المنمّقة في خطاباته وكرازاته، وبسبب معرفته الكبيرة والدقيقة بالكتاب المقدس وتفسيره، وعلمه الواسع في تاريخ الكنسية المسيحية وخاصة السريانية منها.

وأما ارتجال الألحان الثمانية في القداديس الذي يعتمد كثيراً وبشكل مباشر على المخزون الموسيقي للمنشد وعلى ذاكرته القوية وعلى مقدرته في التنغيم. فالبطريك كان ارتجاله صحيحاً لا لغو فيه ولا مبالغة، ولا حركات موسيقية خارجة عن آداب النص الكنسي الملتزم، ومرتبطةً بمعايير وصفات الألحان الكنسية السريانية. فمع أسلوبه النادر في إنشاد القداديس يعتبر ارتجاله الأقرب الى الحقيقة اللحنية الكنسية .

لقد خَلَقَ البطريك يعقوب الثالث من القداديس الإذاعية القصيرة طريقة جديدة (أسلوب جديد) في إنشاد القداديس، وأصبحت طريقته الجديدة التي اعتمدها ذات السرعة اللحنية المفهومة والتي تنتج قداديس زمنها اقصر من المعتاد، سبيل يسلكه اليوم معظم الكهنة تقريباً.

التأثر بأسلوبه في القداديس

إن اشهر من أتبع أسلوب البطريك يعقوب الثالث في إنشاد صلوات القداس هو المطران مار اثناسيوس افرام بولس برصوم مطران بيروت سابقاً والمتقاعد حالياً لكبر سنه أمدّ الله بعمره، وهذا واضح في قداديسه الإذاعية التي سجلها لإذاعة صوت لبنان ومن التسجيلات الأخرى التي سجلها العامة خلال خدمته . والمطران افرام بولس مشهود له برخامة صوته وقوته وعذوبته وأدائه الممتاز وفصاحته الجيدة ونغمته الشجية .

وكان قد لحقه بهذا الأمر المطران مار غريغوريوس يوحنا ابراهيم، (المخطوف حالياً مع اخيه المطران بولس اليازجي، نتمنى فك أسرهما وعودتهما سالمين إلى رعيتيهما بأسرع وقت)، الذي سجل قداديس عديدة سمعناها فأستنتجنا منها بأنه كان متأثراً للغاية بطريقة البطريك يعقوب في إنشاده للقداديس.

وأيضاً لن ننسى كاهن مدينة زحلة الأب جليل ماعيلو، الذي انتقل إلى جوار ربه عام 1993م وهو بعمر خمسين عاماً، الذي كان يملك صوتاً عظيماً وطبقات صوتية نادرة، وكان منشداً أصيلاً ترك بصمة كبيرة كشماس في القداديس تماماً مثل والده الشماس الإنجيلي القدير المعلم جورج ماعيلو. حيث شارك كشماس في تسجيل قداس نادر مع الأب صليباً صومي سنة 1978م. وأما في تسجيلات قداديسه وهو كاهن فكان متأثراً جداً في آدائه بأسلوب المطران مار اثناسيوس افرام بولس المتأثر بأسلوب البطريرك يعقوب.

لم ينافس البطريرك يعقوب الثالث في صوته وآدائه وفصاحته اللغوية في إنشاده للقداديس سوى الأب صليباً صومي المتوفي سنة 2006م في مدينة القامشلي، والذي كان يمتلك صوتاً عبقرياً نادراً وعظيماً وجذاباً، وفصاحة ما بعدها فصاحة لا يجاريه فيها أحد من الكهنة على الإطلاق، واسلوباً إنشادياً في القداديس من نكهة هضاب ماردين وجبال طور عبيدين، وآداءً طريياً جزلاً وسلاباً للألبياب خاصاً به وإن لم يكن كنسياً خالصاً، أي مبتعداً قليلاً عن الاسلوب الكنسي السرياني في الإنشاد، وهذا أمر معلوم للمهتمين وواضح في تسجيلاته لقداديس عدة لمن يرغب العودة إليها والتأكد من رأينا. وأما زمن قداديسه فكان يجتاز الزمن الطبيعي للقداس لأنه كان يتبع في انشاده طريقة النغمة الطويلة الطريية الجذابة والتعبير الصوتي الجميل والحس الرهيف والشعور العالي، وكان يقف عند كل كلمة وكل جملة ليخرجها ويلقيها على المؤمنين بفصاحة نادرة، فرغم طول زمن قداديسه إلا أن الجميع كان يحضرها بشغف وشوق لسماعه دون كلل أو ملل، وهذا ينطبق أيضاً على تسجيلاته.

يتشكل من الإنشاد اللحني والفصاحة اللغوية عامل موسيقي يسمى التجويد، وكان بطريركنا يعقوب الثالث اميراً في التجويد السرياني الكنسي الصحيح، وكذلك الأب صليباً صومي كان من أمراء التجويد وإن كان خارجاً قليلاً عنه ومائلاً نحو التجويد الإسلامي.

إن قضية التجويد قضية شائكة فمعظم الكهنة ومن جميع المراتب ومعهم الشماسية ينقصهم الوعي فيه، والقليل القليل منهم من يحاول تطبيقه. سنأتي على ذكر التجويد وأهميته في مقال قادم.

ويبقى البطريرك يعقوب الثالث علامة فارقة وناصعة في تاريخنا الكنسي الحديث نظراً لمواهبه المتعددة وخاصة الموسيقية منها، وتبقى تسجيلاته لألحان البيت كازو إحدى أهم المصادر للراغبين في إتقانها وللباحثين الموسيقيين في الألحان السريانية الكنسية.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الثالث والعشرون)  
التجويد سبيل إلى التوحيد

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

كنا قد بحثنا سابقاً في تعددية وإشكاليات أساليب الإنشاد السرياني الكنسي في الأجزاء 19 – 22 من مقالنا وشرحنا عن بعضها وأسباب اختلافاتها، كما تطرقنا لأسلوب البطريرك يعقوب الثالث في الإنشاد لمدى أهميته وقلنا عنه بأنه ينتمي إلى الأسلوب المصلاوي المرصع بالمارديني والمتميز بنكهة جميلة مغايرة قليلاً عن بقية الأساليب .

ولأجل تدارك أخطاء الماضي وفوضه الحاضر، ارتأينا أن تقوم الكنيسة بتوحيد أساليب الإنشاد بشكل واحد موحد لتسهيل عملية تعليم وإنتشار الألحان في العالم السرياني بشكل واحد بقواعد لغوية وقوانين موسيقية وخصائص إنشادية، لهذا جاءت فكرة خلق تجويد سرياني كنسي كسبيل إلى توحيد تعددية أساليب الإنشاد. فما هو التجويد؟

تعريف التجويد

التجويد في اللغة هو التحسين والإتقان اللغوي والقواعدي في القراءة، ويفرض قراءة الحروف بطريقة صحيحة دون تغيير في لفظها، بإعطائها مستحقها من المخارج الصوتية والصفات والقواعد. وللتجويد أهمية بالغة لما له من فوائد على

اللغة وأهمها: حفظها قواعدياً ولفظياً سليمة من الأخطاء، وحفظ وضبط ايقاعها الموسيقي، وتوحيد نطقها .


وأما الكلمة "تجويد" مشتقة من "جودة" التي تعني الإتقان في العمل او الصنعة . وقال بعض العامة بأنها مشتقة من كلمة "الجود" التي تعني الكرم، فقالوا بالعامة جود او جُد علينا بغنائك، أي من كرمك اسمعنا المزيد، وقالوا ايضاً اسمعنا مما تجود به قريحتك، فأدخل على معنى التجويد معناً آخرأ هو الإنشاد لإرتباطه به.

## التجويد لدى العرب

التجويد لدى العرب هو التحسين والإتقان في تلاوة لغة القرآن، اي تلاوة لغته ونطق حروفه بشكلهم السليم. وكان علماً شفهياً إلى أن دُون على يد الإمام ابو عبيد القاسم بن سلام في القرن العاشر الميلادي بكتاب اسمه "القراءات". وقد فرض تجويد القرآن دينياً في تلاوته اولاً في كل العالم الاسلامي، ثم فرض في إنشاده بمراحل لاحقة.

ويستعمل اليوم لدى الكثيرون من العامة مصطلح "تجويد" بمعنى "إنشاد" ايضاً، فعند قولهم "التجويد القرآني" يقصدون فيه "الإنشاد اللحني للقرآن" وفق قواعده اللغوية واللفظية وضوابطه الموسيقية. فشمّل بذلك في معناه التلاوة اللغوية والإنشاد النغمي، وفي احايين كثيرة اصبح التجويد مرادفاً ومرتبناً بالموسيقا اكثر مما يكون مرتبناً بقراءات اللغة. لهذا اصبح كمصطلح يعني "التلاوة والإنشاد معاً". وكان للتجويد فوائد كثيرة على القرآن منها: حفظ طريقة قراءة لغته بشكل واحد بعد أن وُجِدَت جميع قراءاته. حفظ الناس لنصوصه على قلوبهم. حفظ طريقة كيفية تنغيمه اللحني باسلوب واحد سليم خال من العيوب اللغوية واللفظية والموسيقية، وبحيث ألا يؤثر المغنى على المعنى ولا على النطق الصحيح للكلمة.

## سريانية كلمة التجويد

كان الباحث الموسيقي السرياني الماروني الاب الدكتور ايلي كسرواني قد طرح في لقاء متلفز له منذ اكثر من عشر سنوات نظرية حول معنى كلمة "تجويد" وقال عنها "بأنها لفظة سريانية مشتقة من كلمة جودو  السريانية" (بنطق الجيم

مصرية). والتي تعني حرفياً المجموعة او الجوقة، وكنسياً يقصد بها جوقة  
المرتلات او فرقة المنشدين، ولدى بعض العامة تستخدم كمصطلح للدلالة على  
الغناء الجماعي.

وقال الدكتور كسرواني بأن كلمة "جودو" السريانية تحولت لدى العرب المسلمين  
من معناها جوقة "الغناء الجماعي" في اللغة السريانية الى حالة "الغناء الإفرادي"  
في اللغة العربية، واشتقت منها كلمة "تجويد".

لكن ليس من السهولة ربط كلمة "تجويد" العربية بكلمة "جودو" السريانية، لأن  
التجويد كمصطلح عربي وضع اساساً من قبل العرب لأجل القراءة القواعدية  
الصحيحة والنطق السليم لنصوص القرآن، وليس من اجل تنغيمها وإنشادها او  
لأجل الغناء الإفرادي، فتجويد "التنغيم القرآني" وبحسب البعض دخل على  
مصطلح التجويد في مراحل لاحقة.

ويستخدم ايضاً مصطلح "جودو" **جودو** في الكنيسة السريانية للدلالة على "المنبر"  
الذي يوضع عليه كتب الصلوات اليومية وتقف مجموعة المنشدين حوله لأجل  
الانشاد من كتب "الشحيمو" **مسما**، و"الفنقيثو" **فمسلا**، والمزامير وادعية  
وصلوات اخرى .

وقال البعض بأن "التجويد مقتبس من القراءة الخاصة بالمزامير على الجودو"، اي  
من القراءة على طاولة الكنيسة (المنبر)، وهذا رأي ضعيف لأن المتناول على  
"الجودو" **جودو** بمعظمه هو من نوع الإنشاد وليس من نوع القراءة، وما يقرأ  
على الجودو لا يشكل نسبة 1 الى 2% من مجموع الصلوات اليومية، ولن ننسى  
بأن المعنى الاساسي لكلمة "جودو" هو الجوقة، والجوقة لا تقرأ بل تتشد.

### تجويد الإنشاد الديني

بالرغم من أن السريان كانوا السابقين والسابقين في ابتكار الإنشاد الديني المسيحي  
في المشرق، إلا أن العرب المسلمين اجتهدوا كثيراً في قضية توحيد كيفية "الإنشاد  
الديني" وتحديد خصائصه وقوانينه الموسيقية، بعد أن ضبطوا قراءاته وقواعده في  
كتب وفروضها على "إنشاد القرآن" في كل العالم الإسلامي وسمي "تجويد الإنشاد  
القرآني". بمعنى أن يمنع تنغيمه دون تجويد لغته حسب الاصول المتفق عليها .

ونظرة سريعة على طرق الإنشاد القرآني سنراها متشابهة بعد أن وُجِدَت جميع اللكنات الموسيقية واللغوية وأساليب الإنشاد بصيغة واحدة. وبالرغم من وجود اليوم القليل من تأثيرات اللهجة اللغوية واللكنة الموسيقية للمناطق على الإنشاد إلا أنها تعتبر خطأً كبيراً وعدم معرفة بنظر المهتمين وأساتذة التجويد لدى العرب. ونستطيع أن نعتبر الإنشاد بخصائصه المتعددة لدى السريان شكل من التجويد، بالرغم من أن هذه الخصائص غير مدونة في كتب وغير محددة في قواعد موسيقية معينة، سوى تلك التي استنتجناها خلال بحثنا.

### التجويد مطلب للتوحيد

لم يحدد السريان تاريخياً قواعد "للإنشاد السرياني الكنسي" ووضعها في كتب، ولم يتمكنوا في المحافظة عليه بدقة كما ابتكروه ولا بأسلوب واحد، وفقدوا الكثير من خواصه لفقدان السيطرة عليه نتيجة عوامل تاريخية متعددة كنا قد تطرقنا إليها سابقاً.

وأصبح اليوم لديهم امر توحيد الإنشاد الكنسي مطلباً وحاجة ملحة بعد كل هذا التاريخ من الأخطاء في نشر الألحان الكنسية وفي كيفية إنشادها. لهذا ارى وقبل فوات الأوان أن تقوم الكنيسة بخطوات عملية لدراسة الامر وعمل ما يمكن عمله في تلافي أخطاء التاريخ لتوحيد إنشادنا السرياني الكنسي، لأن الجيل الجديد لا يههمه موضوع الكنيسة ولا العمل من أجلها بالمستوى المطلوب والكافي، وكل إنتاجاته الموسيقية الكنسية خارجة عن دائرة اللحن السرياني الكنسي الأصيل بخصائصه الموسيقية والإنشادية.

فلأجل توحيد الإنشاد لدى السريان اقترح أن يُبتكر شكل خاص من التجويد بمفهوم سرياني ذو شروط وخصائص وقوانين محددة، ومرتكزاً بشكل فعّال على العنصر الموسيقي المتواجد والمتداخل بقوة في أدبيات الكنسية السريانية، ليأتي مصطلحاً سريانياً خالصاً ومعبراً عن الموسيقى السريانية الكنسية. مع الاستفادة من تجارب الشعوب والكنائس الأخرى في هذا المجال.

### تجويد سرياني





6-المعرفة الواسعة بخصائص الإنشاد الكنسي بكل تفاصيلها مثل الإنشاد:  
بطريقة التنغيم البسيط، بطريقة شعبية، بحكمة، بمسكنة وتذلل وندامة، بهدوء  
وروحانية، بتعبير وإحساس وغيرها.

7-المعرفة الجيدة في التصوير الصوتي في الغناء وتحديد كلفيته ليكون ملائماً  
لللمة الروحية وإيصال معناها للمتلقى بشكل مفهوم وجيد أثناء إنشادها.

ثانياً: إلغاء التأثيرات الدخيلة على اللحن

قبل القيام بأي خطوة عملية في تأسيس تجويد سرياني علينا أن نعري اللحن  
السرياني الكنسي من كل التأثيرات الخارجية مثل :

1-إلغاء كل اللكنات اللغوية الغير سريانية (عربي، تركي، كردي وغيرها)،  
ولكنات اللهجات السريانية المحلية المؤثرة والمتداخلة في لغة الإنشاد "السريانية  
الكلاسيكية"، وإعتماد شكل واحد فقط صحيح متفق عليه خال من الشوائب  
والأخطاء ليكون القالب "ال ستاندرد". Standard -

2-إلغاء النكهات الموسيقية المحلية الدخيلة المؤثرة في اساليب الإنشاد التي تميز  
منطقة عن اخرى، وتعرية اللحن الكنسي منها، مثل النكهة التركية والكردي  
الفارسية والعراقية او السورية اللبنانية وهكذا .

3-التخلص من التأثير الموسيقي البيزنطي والغريغوري او التركي والكردي  
الفارسي او العربي والفارسي من ألعاننا الأصيلة. ففي بعض الأساليب تأثير منها  
واضح وفاعل فيها، وليس من جوهر ألعاننا الكنيسة ولا من إنشادها. لكن بشرط  
عدم مس الأناشيد التي صيغت ألعانها أساساً على الطريقة البيزنطية والتي  
ترجمت من اليونانية وتحمل بين طياتها الصبغة البيزنطية لأنها من تراث الكنيسة  
السريانية وليست دخيلة عليه.

4-إلغاء ثوب المزاج العام من كل المؤثرات التي لحقت على اللحن السرياني  
الناتج من الوضع الإجتماعي للسريان ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ايضاً، مثل:  
-تعرية اللحن من الروح القروية او المدنية المفرطة في بعض الاساليب، وهنا  
يجب الإستفادة من الطريقتين لصياغة طريقة جديدة معقولة ومقبولة .

-تعرية اللحن من الروح المأساوية التي تتصف بالحزن الشديد والبكاء، التي

تُخرج بعض الأناشيد التي تحمل بين طياتها فرح البشارة السارة من مضمونها .  
-تعزية اللحن من الروح الحنينية والشوق الجارف الغير موجهة إلى الخالق في الكثير من الحالات، والناجمة عن الهجرات الى مواطن جديدة، فهي موجهة الى ماضي المنشدين والى مواطنهم القديمة. وأما الكنيسة فتفرض أن يكون الشوق موجهاً لله الأب فقط لأجل التواصل معه والإتحاد به.  
-5اعتماد مبدأ "النعمة خادمة للمعنى" ليكون إنشاد الصلاة بحكمة وليس بلذّة، ولئلا نسقط في تناقضات بصلواتنا ويكون هدفنا هو الغناء وليس الصلاة .

ثالثاً: أسس للاتفاق حولها قبل صياغة ثوب للحن السرياني لصياغة ثوب مستحدث جديد مستقبلاً للحن السرياني الكنسي الاصيل علينا الإتفاق حول تحديد معالم لهذا الثوب تكون مبنية على الخصائص الموسيقية والإنشادية للحن الكنسي القديم. لكن قبل صياغة وتحديد معالم الثوب الجديد علينا الإتفاق حول اسس كثيرة والعمل على تحقيقها اولاً، ومنها:

1- جمع ولممة كل الألحان المتوفرة من كل الأساليب الإنشادية في الكنسية السريانية .

2-تنقية الألحان الأصيلة من الألحان الدخيلة.

3-المحافظة على اللحن الاساسي بكل عله، وعدم مس جسمه وقالبه الموسيقي.

4-عدم إجراء تغييرات ما في اللحن القديم بحجج موسيقية واهية غير مقنعة.

5-إختيار الأنسب لحنياً من مجموعة الأساليب، إن كانت الفروقات بينها بسيطة للغاية.

6-محاولة وضع الألحان في قالبها القديم الصحيح، بإجراء مقارنات ودراسات عليها.

7-ضبط قواعد الإرتجال في ألحان الكنسية.

8-وضع جدول للألحان الجديدة يضاف عليه مستقبلاً كل جديد من الكنائس السريانية في العالم.

9-قرار عاجل للمحافظة على الألحان السريانية الكنسية الأصيلة لمنع إنحرافها خلال مزاولتها كنسياً في العالم السرياني، وذلك:

-بتحديد دور الآلات الموسيقية في الكنسية لتلعب فقط دور تذكير المنشدين  
والجوقات بمجريات الألحان الكنسية والمحافظة على الطبقات الصوتية.  
-بتحديد الدور التجميلي للآلات الموسيقية في مرافقاتها الموسيقية للصلوات .  
-بتعليم قانوني "الإيغن والمليس" الموسيقيين المستعملين في الكنسية البيزنطية  
وفرضهم، لأجل الإستفادة القصوى في تحديد وضبط الطبقات الصوتية للمنشدين  
ومصاحبة الصلوات قدر المستطاع للتعويض عن الآلات الموسيقية في الكنائس  
التي تفتقدها .

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء الرابع والعشرون)

جدل كنسي حول استعمال الآلات الموسيقية (1)

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

"كما أن على النعمة أن تكون خادمة مطيعة للمعنى،  
فعلى الآلة الموسيقية أن تكون خادمة مطيعة للنعمة والمعنى "  
فهل جائز استعمال الآلات الموسيقية كنسياً ؟

كنا قد وضّحنا في الجزء السادس عشر من مقالنا أسباب عدم دخول الإيقاعات  
الموسيقية الى الكنيسة وعدم قبولها في طقوسنا الكنسية، وسنحاول في هذا الجزء  
من مقالنا أن ندرس معاً جواز استعمال الآلات الموسيقية او عدمه في الكنيسة  
السريانية وسنخرج ايضاً على رأي الكنيستين البيزنطية واللاتينية في هذه القضية .

في كنيسة الروم

إن الكنيسة ذات الطقس اليوناني/البيزنطي، لم يتواجد فيها صراع فكري تاريخي  
حول استعمال الآلات الموسيقية، بسبب تقيدها بأراء الآباء الأولين الرافضين لفكرة

إدخالها على طقوسها. فلقد تأسس الإنشاد الديني فيها على خاصية (Cappella A) التي تقوم على اساس استعمال الاصوات البشرية عوضاً عن الآلات الموسيقية لتقوم بمقامها وبمهامها. وظلت متمسكة بهذا التقليد الكنسي ومنسجمة معه ومستمرة في تداوله منذ نشأتها، ومحافظة عليه لغاية عصرنا الحالي، وذلك من خلال تمسكها وتطبيقها بشكل صارم لقانوني الإيغن والمليس الموسيقيين المعوضين عن استعمال الآلات الموسيقية.

لكن الملاحظ اليوم أن بعض الكنائس الشرقية في الغرب ذات الطقس البيزنطي قد استعانت بالآلة الموسيقية لتنظيم ألحان قداديسها، نتيجة عدم معرفة منشديها وجوقاتها باستعمال قانوني الإيغن والمليس. وهذا يعكس ضعف في امكانيات الكنيسة ونقص في كوادرها، ومستقبلاً ستعمم هذه الحالة في الشرق ايضاً إن لم تعي الكنيسة دورها وتقوم بواجبها في المحافظة على موسيقاها. كما يوجد اليوم جوقات في المشرق تقدم عروضاً خاصة من اناشيد الطقس البيزنطي تستعمل آلات موسيقية فيها لتقوم مقام الإيغن والمليس و ببعض المرافقات الموسيقية التجميلية. وتقام هذه العروض كمنشآت واحتفالات خارج مواعيد صلوات السنة الكنسية الطقسية. نعم إنها عروض جميلة لكنها حالة كنسية غير صحية، لأنها تثبت ضعف المعرفة بالموسيقا البيزنطية لدى جوقات وكوادر الكنيسة، فلماذا تجنح الى سلوك الطرق السهلة في الخدمة واقامة المنشآت وبالتالي التخلي عن تقليدها وتراثها الكنسي.

في كنيسة السريان

برز تاريخياً نوع من التجاذب الفكري في الكنيسة السريانية حول إستعمال الآلات الموسيقية، كانت له نتائج غير مرضية على موسيقانا الكنسية، فتركّت على حالها دون اهتمام لائق بها. ولأسباب اخرى نجهلها لم يتم تنظيمها بالشكل الحضاري مثل الموسيقا الكنسية البيزنطية والغريغورية، ولا صياغة قوانين لأجل تطويرها وتحديثها ولا العمل على تدوينها لحفظها من التغيير. فورتناها وهي حاوية فوضىة كبيرة بحاجة الى سنوات طويلة من العمل الشاق لإعادة تنظيمها وهيكلتها حسب مقتضيات العصر.

إن استعمال الآلات الموسيقية أصبح واقعاً مفروضاً على كنيسة السريانية في عصرنا هذا بالرغم من أن خصائص الإنشاد السرياني الكنسي تؤكد على أن نوع الإنشاد عند السريان هو صوتي ونغمي وأحادي لا ترافقه آلات موسيقية.

1- هو صوتي بكليته، أي أنه نوع من "أكابيللا A Cappella الشرقي" الذي يعتمد فقط على الأصوات البشرية في تنفيذه وليس على الآلات الموسيقية.

2- هو نغمي Melodi ، ونغماته غنائية تعتمد على الصوت البشري في تنفيذها.

3- هو أحادي Monodi ، وليس تركيبي بوليفوني، يعتمد على الصوت الأحادي في تنفيذه وليس على التعددية الصوتية.

4- غير متأثر بالآلات موسيقية. فيه الكثير من العفوية في تنفيذه لإعتماده الكبير على اجتهاد المنشد وخبرته.

إذاً خصائص إنشادنا الكنسي تؤكد على عدم استعمال آلات موسيقية كنسياً. إن تاريخنا السرياني الكنسي لم يتواجد فيه آراء متعددة مختلفة ومتضاربة لتتحول إلى صراع فكري كنسي حول قضية استعمال الآلات الموسيقية كنسياً، سوى ما كتبه عن هذا الموضوع "ابن العبري في الإيثيقون"، وأما أغلب آباء الكنيسة فلم يتطرقوا لهذا الموضوع أو تجنبوا الكتابة عنه لأسباب نجهلها.

وبالرغم من القول بأن بعض الآباء أجازوا استعمالها لكننا لم نعثر على مصادر تؤكد هذا القول. فيبقى الرأي السائد في كنيسةنا هو عدم جواز استعمالها.

لهذا سأعرض ثلاثة من أهم آراء الكنسية المسيحية تاريخياً لتتعرّف على موقفها الديني السلبي من قضية إدخال الآلات الموسيقية إلى الكنيسة، ويُعتَقَد بأن السريان تأثروا فيها وأخذوا بها، وهي :

#### 1- الرأي بحسب يوحنا ذهبي الفم (407م)

المعروف بأن اليهود استعملوا الآلات الموسيقية في خدمتهم الروحية وكان التسبيح مرافقاً بالصنوج وصوت البوق والأوتار والكنارات والدفوف والطبول والقيثارات وغيرها.

إن القديس العظيم يوحنا ذهبي الفم ( 407-347 م)، بطريرك القسطنطينية اللاهوتي الكبير وفصيح اللسان، الذي قيل عنه: "واعظ المسكونة الأول، وخزانة

أسرار الكتب واللسان، والآلة الملهمة من الله والعقل السماوي"، يرى بأن ضعف اليهود سمح لهم بإستعمال الآلات الموسيقية، ويقول بذلك: " قد سمح الله للإسرائيليين بأن يستعملوا الآلات نظراً الى تخنث آدابهم ونقص في شعورهم، وليساعدتهم في ضعفهم ويبعدهم عن الأوثان. أما الآن فإنه تعالى يحتقر كل آلة مادية صرفاً ويريد أن يُسَبِّحَ بأفواه البشر."

خلص الذهبي الفم الى القول بعدم استعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة للسبب السابق وبسبب استعمالها بشكل صاخب وغير مهذب ولا أخلاقي بطقوس الديانات الوثنية التي عاصر شيئاً منها، وكانت تستعمل آنذاك:

1- في الصراعات العسكرية والإقتتال والموت لأجل أمور دنيوية، وهذا مخالف لطبيعة الله التي كلها سلام ومحبة.

2- مرافقة للإحتفالات الدينية الوثنية المرتبطة بالزنى، حيث كان دور كبير للعازفين في إغواء الموجودين وحثهم على الفجور، وهذه من الخطايا العظيمة عند الله.

إذاً قديسنا ذهبي الفم منعها في مرافقة الإحتفالات الدينية المسيحية بسبب تأثيرها السلبي السيئ على القيم والأخلاق وارتباطها بالإحتفالات الغير دينية المخالفة لطبيعة الله، بالرغم من أنه كتب عن تأثير النغمة الصوتية في الإنشاد الكنسي.

2- الرأي بحسب جيروم (420م)

إن القديس جيروم (420م St. Jerome) (من الكنيسة اللاتينية، يعتبر في نظر الكثيرين "أعظم آباء الغرب في تفسيره للكتاب المقدس"، أصله من "دلماسيا في يوغسلافيا سابقاً"، قدم الى مدينة "بيت لحم" لإنجاز ترجمة الكتاب المقدس من العبرية واليونانية الى اللاتينية بتكليف من البابا داماسوس أسقف روما. ودعيت ترجمته هذه "فولجاتا" Vulgata أي العامة، والتي صارت الترجمة المعتمدة لكنيسة روما الرسولية على مدى عشرة قرون.

ويبدو أن آلة الأورغن كانت قد دخلت حديثاً الى الكنيسة القسطنطينية والتي أصبحت مركزاً لصناعته آنذاك، وبعدها دخلت الى كنائس أوروبا لمرافقة الصلوات في بعض المناسبات والاحتفالات الدينية الملكية، فكتب جيروم تحفظاته

المعروفة حول استعمال الآلات الموسيقية في القداديس.  
"والاورغن آلة موسيقية بداياتها كانت في القرن الثاني قبل الميلاد تغيرت  
وتطورت تاريخياً واشتهرت كثيراً في عصر النهضة الباروكي باوروبا."  
إن القديس جيروم عندما عاش في بيت لحم تأثر كثيراً بالفكر الشرقي الكنسي القائم  
على عدم استعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة لهذا أوصى بتلك التحفظات.  
لكن هذه القضية أنتهت لاحقاً بقرارات واضحة من كرسي روما وهي:  
"تأسيس وتنظيم وبناء أعمال موسيقية كنسية ولتدخل الآلات الموسيقية الى الكنيسة  
وتكون ركناً أساسياً فيها."

### -3 الرأي بحسب ابن العبري (1286م)

الفيلسوف السرياني والعلامة ابن العبري (1226-1286م)، الذي قال عنه  
علامتنا البطريرك أفرام برصوم في اللؤلؤ المنثور: "آية من آيات الله، وأعجوبة  
من أجل أعاجيب الدهر". يقول في الفصل الرابع من كتابه علم الأخلاق "الإيثيقون  
ص 134:

"إن بني إسرائيل الذين تأثروا بالحياة المصرية الوثنية لطول إقامتهم في مصر،  
سمح الله لهم ممارسة الذبائح الدموية، فكان يعلم لو منعهم عنها فجأة لما أطاعوه،  
ولكنه أمرهم أن يقدموا الذبائح له فقط، وبذلك لجم ميولهم المنحرفة نحو عبادة  
الأصنام. كذلك أجاز الترتيل على أنغام القيثارات وسائر الآلات الموسيقية لأنهم  
نشأوا على سماعها مرافقة لأعياد الشياطين وحفلات الأصنام وذبائحها."  
ويقول أيضاً: "أما الآلات الموسيقية وإن استعملها النبي داود بإلهام الروح القدس،  
إلا أن هذه الآلات تستعمل في أيامنا للطرب ويرافقها السكر والعريضة، لذلك ليس  
استعمالها مباحاً."

إن ما كتبه العلامة ابن العبري يوضح جيداً موقف الكنيسة السريانية من الآلات  
الموسيقية، واستند في عدم استعمالها على:

- 1- استعمالها الخاطيء في العهد القديم، وللجم الميول المنحرفة لدى بني إسرائيل.
- 2- استعمالها للطرب وللسكر والعريضة في عصره، فتبعد الإنسان عن خالقه.
- 3- استعمالها يؤدي الى الإنشاد بطرق صاخبة وراقصة الغير موافقة لفكر الكنيسة.



ويبدو بأن علامتنا ابن العبري قال بعدم جواز استعمال الآلات الموسيقية لوجود أصوات كانت تعلو في تلك المرحلة في القول باستعمالها.

#### 4-آراء لبعض الآباء

كنا قد استخلصنا في الجزء السادس عشر من مقالنا ومن أشعار الملفان الكبير مار يعقوب السروجي (521م) شاعر الكنيسة السريانية، في وصفه لقديس الكنيسة وشاعرها ومعلمها مار أفرام السرياني (373م)، بأن الآلات الموسيقية لم تستعمل داخل الكنيسة في عصريهما ولم يستعملانها شخصياً. وإن وجدت بعض الحالات الفردية بعدهما، لكن أحداً لم يشرع باستعمالها كركن أساسي من أركان الكنيسة.

وأما العبري والعالم الكبير مار يعقوب الرهاوي (708م)، منظم الطقوس والألحان الكنسية لم يذكر في مؤلفاته وجوب إدخال الآلات الموسيقية الى الكنيسة لمرافقة الإنشاد الديني. فإن كانت هناك حاجة لإدخالها فكان سيخط توصيات بذلك ويلزمها مثل القوانين الكنسية التي سطرها.

إذاً لدى العودة لآراء آباء الكنيسة السريانية فإننا نخلص إلى القول بأن الرأي الأرجح في تاريخنا الكنيسي هو عدم جواز استعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة.

#### الكنيسة والآلات الموسيقية

بالرغم من الآراء السابقة تقول في عدم جواز إدخال آلات موسيقية الى الكنيسة، إلا أن الرأي السائد اليوم عند أبناء الكنيسة السريانية واكليروسها في هذه القضية هو رأي ايجابي، والجميع يحبذ إدخالها وبقوة لتكون جزءاً من اركان الكنيسة . لكن الاستنتاجات التي توصلت اليها من خلال دراستي البسيطة للطقوس الكنسية، تؤكد على عدم استعمالها في الكنيسة السريانية، بسبب عدم وجود مصادر تثبت استعمالها:

1-عدم وجود أي مصدر يؤكد إستخدامها في الكنيسة لمدة طويلة، لتثبت لنا بأنها كانت ركن أساسي من الموسيقا الكنسية إسوة بالكنائس الأوروبية .  
لقد وجدت حالات فردية رافقت المنشدين في بعض الاحتفاليات الدينية الكبيرة،

لكنها لا تعتبر قاعدة عامة بينى عليها حقائق معينة، لكونها كانت حالات شاذة، وهذا ما نستنتجه من ابن العبري في الايثيقون عندما كتب عن آراء تقول بجواز استعمالها فقال فيها "آراء صبيانية"، وعن آراء أخرى تقول بعدم جوازها ولم ينتقدها.

- 2- لا يوجد في كتبنا الطقسية ذكر لوجود آلات موسيقية ولا لأنواعها رافقت تاريخياً إناشدنا الكنسي، لكن ذكرها موجود في كتب كنائس أوروبا.
- 3- لا وجود لدور آلات او مقطوعات موسيقية في صلواتنا. كما أن تقسيم الأدوار في طقوسنا الكنيسة قائم على دور أساسي للكاهن وادوار اخرى للشمامسة والجوقات والشعب، ولكن ليس للموسيقا فيها مكانة. بينما الكنائس الاوروبية فيوجد فيها مقطوعات لآلات موسيقية معينة لها مكانها ودورها في طقوسهم.
- 4- أزمات وكوارث مرت الكنيسة بها، ودخلها عصر انحطاط نتيجة الإضطهادات المتواصلة خاصة في العصور الإسلامية أدت الى عدم إستقرارها، والى سيطرة الفكر الاسلامي على فكر السريان الذي يمنع استعمال الآلات الموسيقية دينياً، وحسب تقديري ساهم هذا الامر في ترجيح كفة الرأي القائل بعدم جواز استعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة.

## الكنيسة وعازفي الآلات الموسيقية

فكما تم تجاهل ذكر الآلات الموسيقية هكذا أيضاً تم تجاهل ذكر الموسيقيين في تاريخنا الكنسي، فمثلاً:

- 1- التاريخ لم ينقل لنا أسماء عازفين بارعين (موسيقيين) رافقوا الصلوات في العزف على آلاتهم الموسيقية لنتأكد من وجودهم مع آلاتهم في الكنيسة.
- 2- لم يذكر التاريخ وجود عازفين بعلوم الموسيقى ومتمكنين من ألحاننا الكنسية ليضعوا انظمة لكيفية عزفها وغنائها وتدوينها يؤكد لنا وجودهم في الكنيسة، سوى العالم الكبير مار يعقوب الرهاوي منظم الطقوس والألحان الكنسية.
- 3- إن عدم توفر إستمرارية عازفي آلات موسيقية في أية منطقة سريانية، يؤكد لنا بأن حالات تواجد عازفين وآلات تاريخياً كانت حالات فردية شاذة، ولا زالت هذه المشكلة قائمة حتى يومنا هذا.

4- إن عدم تدوين الألحان السريانية الكنسية بنوتة موسيقية أو بكتابة رموزية ما في معظم مراحل تاريخنا الكنسي، لهو خير دليل على عدم وجود آلات وعازفين موسيقيين في كنيستنا.

ربما وجدت حالات صغيرة وبدائية من التدوين الموسيقي على شكل رموز لم تعمم في الكنيسة، ذكرها العلامة مار فيلوكسينوس يوحانون دولباني 1960 في رسالته الموجهة الى عمنا الموسيقار الكبير كبريئل أسعد رائد الأغنية السريانية الحديثة في القرن العشرين، فقام بدوره بنشرها مشكوراً في مقدمة كتابه الموسيقا السريانية الصادر 1990م. وسأحاول نشرها مستقبلاً للإطلاع عليها والاستفادة منها.

السريانية الكنسية الموسيقا

(الجزء السادس والعشرون)

جدل كنسي حول استعمال الآلات الموسيقية (3)

شعانين الاسلام

بقلم: نينوس أسعد صوما

ستوكهولم

نتابع في مقالنا هذا مناقشة استعمال الآلات الإيقاعية في استقبال رسول الاسلام في يثرب تنمة لما سبق، وسأسهب في شرح مراسيم الاستقبال لتوضيح عملية التقليد الذي وقعت والاقتباسات التي ألحقت على الحادثة كمعلومات إضافية بالرغم من عدم علاقتها بموضوع مقالنا الاساسي.

وسنعالج هذا الموضوع من خلال مناقشتنا لرأي شخص سرياني نشر مقالة عن الموسيقا السريانية محشوة بافكار سياسية على حساب علم الموسيقا. حيث كتب يقول بتصرف: "إن عادة استعمال الإيقاعات في المناسبات الدينية تعود إلى ما قبل التاريخ، واستمرت في حوادث استقبال قادة وأنبياء اليهود بالدفوف، واستقبال السيد المسيح في الشعانين، واستقبال النبي محمد في يثرب عند هجرته إليها."

القسم الرابع: شعانين الاسلام او يوم طلع البدر علينا

لقد أخطأ الشخص السرياني المذكور حول "استعمال الآلات الموسيقية المتجلية بالدفوف في استقبال رسول الاسلام محمد في يثرب" عندما لم يتحقق من صحتها ولم يقدم مصادر موثوقة لدعمها. فما دَوَّنَهُ وَرَدَ عند بعض كتاب عصرنا من العرب الذين تفننوا في الكتابة كما تشتهي انفسهم لخلق عيد إسلامي مماثلاً لعيد مسيحي، صانعين من حادثة استقبال رسول الإسلام محمد في المدينة المنورة عيد شعانيين إسلامي على غرار عيد الشعانيين المسيحي .

لهذا سأعرّف بالشعانيين المسيحية أولاً ثم سأعرض ما كَتَبْتَهُ أهم التواريخ العربية عن حادثة الهجرة النبوية الى المدينة لمعرفة الحقيقة، ثم سأعرض رأي عربي معاصر يتناول الحادثة وهو الرأي الذي اقتبس عنه كاتب المقالة فكرته لمناقشته لما يحويه من أحداث ألفت لاحقاً على قصة الهجرة النبوية، وبسبب أن هذا الرأي يعكس آراء الكثيرون من مسلمي عصرنا.

### تعريف بالشعانيين

كانت العادة قائمة لدى اليهود في استقبال ملوكهم في العصر التوراتي بخروج الشعب الى خارج المدينة، والنساء يضربن بالدفوف والمثلثات، وبالغناء والرقص والفرح والتهنئات مرددين: "اوشعنا اوشعنا"، التي كانت تستعمل كنداء خلاص واستغاثة لدى الشعب اليهودي.

وطبقاً لما ورد من نبوءات في العهد القديم، دخل السيد المسيح الى مدينة اورشليم راكباً جحش بن آتان متمماً تلك النبوءات، فخرجت الجموع للقائه فاستقبلوه بالدفوف وسعف النخيل واغصان الزيتون وفرشوا الارض ثيابهم (كالبساط الاحمر في وقتنا) ليسير عليها، وسط هتاف الصبيان "اوشعنا اوشعنا لابن داود". ويقول لوقا البشير في انجيله (19 : 38): "مُبَارَكُ الْمَلِكِ الْآتِي بِاسْمِ الرَّبِّ، سَلَامٌ فِي السَّمَاءِ وَمَجْدٌ فِي الْأَعَالِي". فعيدت الكنسية لهذه المناسبة في يوم أحد قبل عيد القيامة وتسمى بعيد الشعانيين .

لكن الملاحظ بأنه قد تبدل معنى مقولة العهد القديم "اوشعنا اوشعنا" في العهد الجديد فاصبح تسبيحاً وتبجيلاً ونداء فرح بالخلاص في استقبال المسيح الملك. ودخلت الى طقوس الكنسية وهي متجلية بأناشيد عيد احد الشعانيين.

## الهجرة الى المدينة

في سنة 622م خرج رسول الإسلام محمد من مكة بعد أن اضطر الى الهجرة مع فريق من اتباعه قاصداً مدينة يثرب، ليصل إليها بعد حين فخرج البعض من انصاره من أهل يثرب لإستقباله ورجبوا أن ينزل في بيوتهم فرفض ذلك الى أن جلست ناقته في مكان كان بيتاً لولدين يتيمين فأختره لسكناه ثم أقامه مسجداً. وأما الرواية المتداولة اليوم بين العامة فتقول أن محمد خرج من مكة مع مجموعة من المهاجرين قاصدين يثرب فاستقبله مجموعة الانصار على ابواب يثرب مع نسائهم واطفالهم حاملين سعف النخيل، وكانت النساء تضربن بالدفوف، والصبية ينشدون بشكل جماعي انشودة "طلع البدر علينا"، فدخل المدينة الى أن جلست ناقته في مكان فأختره لسكنه وأقامه مسجداً. فأختر المسلمون هذا اليوم الذي سمي بيوم "طلع البدر علينا" عيداً رسمياً يحتفلوا به سنوياً والذي يصادف الاحتفال بيوم الهجرة النبوية او رأس السنة الهجرية الذي هو بداية التقويم الهجري. لكن الطبري وابن أثير يرويان قصة الهجرة بشكل مخالف في التفاصيل لما هو متداول اليوم. فماذا كتبنا؟.

## الرواية بحسب الطبري

يقول أبو جعفر محمد بن جرير الطبري المعروف بالطبري والمتوفي سنة (923م) في كتابه "تاريخ الامم والملوك" والذي يسمى ايضاً "تاريخ الطبري" طبعة دار الكتب العلمية بيروت المجلد الثاني الصفحة 8 :

"عن ابن اسحق، أن رسول الله ركب ناقته، وارخى لها الزمام، فجعلت لا تمر بدار من دور الأنصار إلا دعاه أهلها الى النزول عندهم، وقالوا له يا رسول الله الى العدد والعدة والمنعة، فيقول لهم خلوا زمامها فإنها مأمورة، حتى انتهى الى موضع مسجده اليوم، فبركت على باب مسجده، وهو يومئذ مربد لغلامين يتيمين من بني النجار في حجر معاذ بن عفراء، يقال لأحدهما سهل وللآخر سهيل، ابنا عمرو بن عباد ابن ثعلبة ابن غنم بن مالك بن نجار. فلما بركت لم ينزل عنها رسول الله، ثم وثبت فسارت غير بعيد، ورسول الله واضع لها زمامها لا يثنيها به،

ثم التفتت خلفها، ثم رجعت الى مبركها أول مرة، فبركت فيه ووضعت جرانها، ونزل عنها رسول الله، فاحتمل ابو أيوب رحله، فوضعه في بيته، فدعته الأنصار الى النزول عليهم، فقال رسول الله: المرء مع رحله. فنزل على ابي خالد بن كليب، في بني غنم بن النجار.

قال ابو جعفر: وسأل رسول الله عن المربد لمن هو؟ فأخبره معاذ بن عفراء، وقال هو ليتيمين لي، سأرضيهما. فأمر به رسول الله أن يبنى مسجداً، ونزل على ابي ايوب، حتى بنى مسجده ومساكنه وقيل: إن رسول الله اشترى موضع مسجده، ثم بناه". انتهى الاقتباس.

الرواية بحسب ابن أثير

يقول الإمام أبي الحسن علي بن عبدالواحد الشيباني المعروف بابن الأثير الجزري والمشهور بابن الاثير والمتوفي سنة (1232م) في كتابه "الكامل في التاريخ" طبعة دار الفكر بيروت المجلد الثاني صفحة (76 - 77):

"وكان رحل من قباء يريد المدينة فركب ناقته وأرخى زمامها فكان لا يمر بدار من دور الانصار إلا قالوا: يا رسول الله الى العدد والعدة والمنعة فيقول: خلوا سبيلها فإنها مأمورة حتى انتهى الى موضع مسجده اليوم فبركت على باب مسجده وهو يومئذ مربد لغلامين يتيمين في حجر معاذ بن عفراء وهما سهل وسهيل ابنا عمرو من بني النجار، فلما بركت لم ينزل عنها ثم وثبت فسارت غير بعيد ورسول الله واضع لها زمامها لا يثنيها به، فالتفتت خلفها ثم رجعت الى مبركها أول مرة فبركت فيه ووضعت جرانها فنزل عنها رسول الله واحتمل ابو ايوب الانصاري رحله وسأل رسول الله عن المربد فقال معاذ بن عفراء هو ليتيمين لي وسأرضيهما من ثمنه فأمر به رسول الله أن يبنى مسجداً وقام عند ابي ايوب حتى بنى مسجده ومساكنه ..... " انتهى الاقتباس.

الرواية الشائعة

كتب أحدهم في الإنترنت قائلاً: "ففي 21 سبتمبر 622م (622/09/21) صادف يوم طلع البدر علينا وهو وصول النبي محمد الى المدينة المنورة من مكة في ما

يعرف بالهجرة النبوية، وقد استقبل بفرح وبهجة وبضرب الدفوف وسعف النخيل وغناء انشودة طلع البدر علينا من ثنيات الوداع لهذا سمي بيوم طلع البدر علينا، ومثل هذا اليوم هو بداية التقويم الهجري." وكتب آخر يقول: "طلع البدر علينا أشهر أنشودة في تراثنا الإسلامي.. فقد استقبل بها الأنصار في المدينة الرسول الكريم عليه أفضل الصلاة والتسليم حين هاجر إليها عام 622م. فبعد انتظاره لأيام أطل عليهم أخيراً من ثنية الوداع فانطلقن نحوه النساء وهن يضربن بالدفوف والصبيان بأيديهم سعف النخيل وهم يرددون الانشودة بشكل جماعي." وهناك فريق يكفر الاحتفال بهذه المناسبة باعتبارها بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار مثلها مثل الاحتفال برأس السنة الهجرية.

عن انشودة طلع البدر علينا معروف للجميع بأن الانشودة الإسلامية طلع البدر علينا هي انشودة قديمة ، لكن لم تثبت عند أهل العلم والحديث بالأسانيد الصحيحة بأنها أنشدت في استقبال محمد في المدينة المنورة، إنما تعتمد بشكل كبير على رواية البيهقي الذي توفي سنة (1092م) ناقلاً ومسجلاً ما رده الأقدمون شفهياً، وهذه الرواية هي الأكثر شيوعاً عند المسلمين، والتي تقول بأن القصيدة أنشدت بإستقبال رسول الاسلام عند هجرته الى المدينة قادماً اليها من مكة سنة (622م). ولكن التاريخ الذي عاش فيه البيهقي وروايته حجة على هذه القضية وليست دليل وإثبات لها، لأن الفارق بين البيهقي والهجرة هو 450 سنة تقريباً. والالباني اضعف سند الرواية. ويعتقد بأن هذه القصيدة أنشدت عند قدوم محمد من غزوة تبوك كما روى المحدث الحافظ ابن حجر العسقلاني المتوفي 1448م. لكن مقطع من نصها يؤكد بأنها كتبت عن المدينة وليس عن تبوك فيقول:

أيها المبعوث فينا ..... جنّت بالأمر المطاع  
جنّت شرفت المدينة ..... مرحباً يا خير داع

والنتيجة المستخلصة هي أن الانشودة قد ألفت بعد الهجرة ربما بسنوات او بقرون أي في العصور الإسلامية الأولى وألحقت على حادثة الهجرة، وهي مجهولة

المؤلف والتاريخ.

وأما اللحن المتداول لهذه الأنشودة وكما يغنى اليوم هو للموسيقار العظيم المصري رياض السنباطي الذي توفي سنة (1981م).

نقاش ونقد ومقارنة

لقد كتب أكثر المؤرخين ثقة لدى العرب الطبري وابن أثير في تاريخيهما عن واقعة الهجرة بشكل مخالف عما هو متداول اليوم بين العرب والمسلمون، ولم يكتبوا مطلقاً عن نساء ضربن بدفوف ولا رجال أو صبيان حملوا بأيديهم سعف نخيل وغنوا النشيد المعروف "طلع البدر علينا" في مراسم استقبال محمد في يثرب، فكيف سنأخذ بروايات حديثة العهد لا تتطابق مع الحقيقة التاريخية وقد ألفت تقليداً لحوادث واعياد يهودية ومسيحية. مثل عيد المولد النبوي تقليداً لعيد ميلاد المسيح، والسنة الهجرية تقليداً للسنة الميلادية وغيرها من الرموز الدينية الأخرى.

ويبدو أن أغلب كتاب اليوم من الذين كتبوا عن يوم طلع البدر علينا إما أنهم يجهلون التاريخ الإسلامي ولم يقرأوه بشكل صحيح أو بعين حيادية، أو أنهم يعلمون جيداً بأن شعوبهم لا تقرأ إنما تعتمد على التلقين الروائي فكتبوا ما أرادوا وما تشتهي أنفسهم محاولين إلقاء رواياتهم إلى التاريخ أو إضافتها عليه لتصبح رواية حديثة ضعيف أولاً، وحسن ثانياً، وثالثاً صحيح ومع سند تاريخي مخلوق حديثاً، ومستقبلاً وبعد اجيال عدم مناقشة هذه الرواية بسبب صحتها.

إن هؤلاء الكتاب عملوا على خلق مناسبة اسلامية على غرار الشعانين المسيحية بالرغم من أن الروايات التاريخية الصحيحة تقول غير ذلك. فالتقليد الذي وقع وهو وجه الشبه بين رواية يوم طلع البدر علينا الحديثة ورواية الشعانين المسيحية هو:

1- دخول محمد إلى يثرب بعد هجرته من مكة، هو تقليد لعملية دخول المسيح إلى اورشليم. وإن لم يكن في البدء تقليداً مقصوداً لأن الهجرة كانت اضطرارية، لكن بعد قرون مديدة من الحادثة جرى استغلالها لصنع رواية شعانين اسلامية.

2- خروج الانصار لخارج يثرب لإقامة احتفال في استقبال محمد، هو تقليد لخروج الجموع لخارج اورشليم لإقامة إحتفال في استقبال المسيح.

3- ركوب محمد على ظهر ناقه، هو تقليد لركوب المسيح على جحش.



إن ركوب المسيح على ظهر جحش بن آتان كان لإبراز حالة التواضع، بينما اليهود كانوا ينتظرون دخوله بموكب ملكي على الاحصنة وترافقه جيوش. أما محمد كان قد دخل راكباً الجمل لأنه الوسيلة الوحيد في التنقل بالصحارى. لكن كتاب اليوم ادخلوه بموكب ملكي لإبراز أهميته لدى أنصاره.

4-ضرب نساء الانصار بالدفوف في استقبال محمد في المدينة، هو تقليد لضرب النساء العبرانيات بالدفوف في استقبال المسيح في اورشليم، وهذه عادة يهودية قديمة جداً في استقبال قاداتهم وملوكهم.

5-إن حمل الكبار والصبية سعف النخيل في استقبال محمد، هو تقليد للصبية الحاملي سعف النخيل واغصان الزيتون في استقبال المسيح، فسعف النخيل ترمز للظفر واغصان الزيتون ترمز للسلام. وطبعاً لا وجود لأشجار زيتون في الصحراء لإتمام فصول المسرحية .

6-عملية غناء صبية الانصار انشودة (طلع البدر علينا) في استقبال محمد، هي تقليد لهتافات جموع اليهود وخاصة صبيتهم (اوشعنا اوشعنا لابن داؤد) في استقبال المسيح.

7-بسبب البيئة الصحراوية لم يتم فرش ثياب على الارض لجعلها تحت اقدام محمد في دخوله الى يثرب، تقليداً لفرش الثياب على الارض لجعلها تحت اقدام المسيح في دخوله الى اورشليم، وهنا المشهد لم يكتمل .

8-إن تسمية الواقعة "بيوم طلع البدر علينا" كان بسبب غناء طلع البدر علينا في استقبال محمد في يثرب، هو تقليد لتسمية واقعة "أحد الشعانين" بسبب غناء اوشعنا اوشعنا لابن داؤد في استقبال المسيح.

9-تنشد قصيدة "طلع البدر علينا" في الكثير من المناسبات الدينية الاسلامية خاصة في يوم طلع البدر علينا او عيد رأس السنة الهجرية، تقليد لإنشاد "اوشعنا اوشعنا لابن داؤد" في احد الشعانين.

كتب وافلام ومسلسلات وصحافة الكترونية

إن المتداول في كتب الموسيقى العربية الحديثة من تواريخ في سرد بعض الحوادث وما عرضته الافلام والمسلسلات التي تناولت السيرة المحمدية وما كتب بعشرات

المواقع الالكترونية، في إضفاء صورة تجميلية على استقبال رسول الإسلام في يثرب، هو مخالف للحقيقة. كما أن محاولات خلق شعانين للإسلام على غرار الشعانين المسيحية واليهودية بتقليد دخول محمد الى يثرب كما دخل المسيح الى اورشليم، هي محاولات حديثة العهد وفاشلة.

وأما كاتب المقالة السرياني صاحب الكتابة أعلاه إذ اخطأ بقوله أن أهل المدينة استقبلوا النبي محمد عند هجرته إليها بالدفوف، الذي نقله بدوره عن الكاتب العربي الحديث الذي حاول جاهداً تأكيد صحة الرواية التي تقول ان أنصار المدينة استقبلوا محمد وان نسائهم كن يضربن بالدفوف وصبيانهم بأيديهم سعف النخيل وهم يرددون انشودة طلع البدر، معتمداً على شهرتها الواسعة فقط ودون أن يقدم سند تاريخي يثبت صحتها .

ورغم أن التاريخ الإسلامي مشهود له بالشعر والموسيقا، وقصور الخلفاء والامراء مليئة بالغناء والموسيقا والرقص، إلا أنه يوجد مقابل لها فتاوى كثيرة تحرم الفنون والموسيقا واستعمال الآلات الموسيقية. وهذا تناقض ما بعده تناقض.

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء السابع والعشرون)

جدل كنسي حول استعمال الآلات الموسيقية (4)

بقلم نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

بعد أن عرضنا آراء لبعض آباء الكنيسة السريانية الراضة لفكرة إدخال الآلات الموسيقية الى الكنيسة في اقسام مقالنا "جدل كنسي حول استعمال الآلات الموسيقية"، عرجنا على معالجة رأي معاصر لكاتب سرياني محشو بافكار سياسية على حساب علم الموسيقا والحقائق التاريخية واثبتنا عدم صحة المعلومات التي نقلها، ثم ناقشنا حادثة "يوم طلع البدر علينا" الذي استُحدث مؤخراً واثبتنا عدم صحتها تاريخياً وبأن مبتكريها قد قلدوا الشعانين المسيحية .

ننتقل في هذا الجزء من مقالنا الى عرض رأينا الشخصي في استعمال الآلات الموسيقية كنسياً، وسنقوم بعرض توصيات مهمة حول كيفية استعمالها كي تتسجم مع تراثنا الكنسي الادبي منه والموسيقي ومع مسيرة الكنيسة التاريخية. كما سنعرض ايضاً توصيات اخرى لعازفيها لئلا يقعوا بأخطاء ومطبات تبعدهم عن فكر الكنيسة وتبعد طريقة تعاطيهم للآلة الموسيقية عن خصوصيات الموسيقى السريانية الكنسية وعن اهدافها الإيمانية وعن أهداف نصوص الصلوات السامية.

رأينا الشخصي في جواز استعمال الآلات

كنا قد عرضنا رأينا الشخصي بشكل مختزل حول استعمال الآلات الموسيقية كنسياً في بداية مقالنا الجزء الرابع والعشرين وكتبنا التالي:  
"كما أن على النعمة أن تكون خادمة مطيعة للمعنى، فعلى الآلة الموسيقية أن تكون خادمة للنعمة والمعنى."

فكما أن على النعمة الموسيقية أن تكون خادمة مطيعة للمعنى الذي يتضمنه النص الشعري الكنسي ومعبرة عن روحانيته، فعلى الآلة الموسيقية المتواجدة في الكنيسة أن تكون خادمة مطيعة للحن السرياني الكنسي الأصيل ولجميع خصائصه الموسيقية من نغمات وكومات وسلالم واوزان موسيقية، ومعبرة عنه بكل تفاصيله الدقيقة وخصوصياته. وكذلك للمعنى الكنسي (الإنشاد) بجميع خصائصه ومعبرة عنه بكل دقائقه.

وعليه تجنب الامر المعكوس في استخدام الآلة الموسيقية، اي عدم الذهاب بالحن الكنسي وإنشاده الى الآلة الموسيقية كما يحصل في البعض من كنائسنا اليوم، فالحن الكنسي اصبح في عصرنا هذا في خدمة الآلة الموسيقية، حيث يتم إطالته او تقصيره او تغيير سرعته وتغيير أوزانه وكوماته الموسيقية على ايدي بعض الموسيقيين والعازفين لجهلهم بأحاننا الكنسية وبخصائصها الموسيقية والإنشادية ليستقيم معهم العزف فيفصل الحن على مقاس الآلة الموسيقية ويذهب الحن بذلك إليها، وهذا أمر خطير على مستقبل أحاننا.

وأما الذين يقولون اليوم بجواز استعمال كل انواع الآلات الموسيقية في كنائسنا المشرقية وخاصة الكنيسة السريانية الارثوذكسية دون معرفة بتفاصيل وخصائص

ألحاننا الكنسية ولا بتاريخنا الكنسي الموسيقي، يعملون بجهد حثيث وإصرار لإدخالها الى الكنيسة وخاصة الإيقاعية منها تقليداً لكنائس شقيقة اخرى ليستعملوها بطرق صاخبة لا توافق فكر الكنيسة. فعلى هؤلاء مراجعة التاريخ الكنسي وخاصة الموسيقي منه لمعرفة حقيقة الأمر ويدرسوا هذه المعضلة بشكل علمي وجدي ليصلوا الى حلول موسيقية أفضل ونتائج مقبولة وما هو المناسب من الآلات الموسيقية لإستعمالها لأجل تجنب الاخطاء، وليأتي العزف هادئاً روحانياً موافقاً لفكر الكنيسة ومعبراً عن ألحاننا ولخصائص موسيقانا الكنسية.

لقد قمت شخصياً بالعزف على آلة الاورغ في الكنيسة السريانية لمدة تجاوزت العشرين عاماً لكوني مؤمن بإدخال الموسيقى والآلات الموسيقية المناسبة الى الكنيسة من اوسع ابوابها لكن بشكل عقلاني مدروس، وأن يكون استعمالها عاملاً مساعداً في إبراز هوية ألحاننا وإنشادنا الكنسي ومساهماً في تنظيمها وإظهار جماليتها وقيمتها التاريخية، وألا يكون تواجدها في الكنيسة الهدف بعينه. لأن إستخدامها كنسياً بشكل مقنن ومتناسب مع موسيقانا السريانية سيعطي مستقبلاً نتائجاً جيدة ستعكس على موسيقانا وعلى كنيستنا مثل:

1- تساهم الآلات الموسيقية بشكل فعلي في إقبال المؤمنين الى الكنيسة بشكل اكبر ومتواصل.

2- القضاء على حالة نسيان الألحان التي تسلكها الكنيسة، فعدد العارفين والمهتمين بالألحان أخذ بالنقصان وبوتيرة تسارعية .

3- تساهم في إنتشار التراتيل بين رواد الكنيسة وبالتالي حفظهم للألحان ونصوصها، وهذا يساهم في زيادة عدد المهتمين بالألحان الكنسية.

4- القضاء على حالة "فوضىة الألحان" التي تعترى الكنسية بسبب عدم المعرفة الجيدة بالألحان السريانية الكنسية وبخصائصها الموسيقية.

5- القضاء على حالة "فوضىة الإنشاد" بسبب عدم المعرفة بأساليب الإنشاد السرياني وبخصائصها. وكقول المثل: كل يغني على ليله .

6- تخلق دوافع حقيقية لإنشاء مدارس تهتم بالألحان الكنسية .

7- تخلق فرصاً للاكليروس والمهتمين للتخصص في الموسيقى السريانية الكنسية .

بالإضافة الى فوائد اخرى جانبية، ولهذا استخلصت بعض التوصيات للتقيد في تقنين استعمال الآلة الموسيقية لتكون خادمة مطيعة للحن الكنسي ولإنشاده، اي للنعمة والمغنى معاً.

توصيات في استعمال الآلات الموسيقية

ورغم أن النعمة الزاهدة البسيطة التي تتميز بها ألحان الكنسية السريانية هي من نوع النعمات التي تدخل الى وجدان المصلي دون تكلف ولا تحتاج لمجمّلات داعمة لينقبّلها، فإذا كان لا بدّ من إدخال آلات موسيقية عليها فيجب تحديدها وتحديد عملها ودورها في الكنسية مثل:

1- ألا يكون وجودها في الكنيسة هدفاً رئيسياً في حد ذاته وإعتبارها من أنية الكنسية او قطعة اثاث او تحفة للزينة.

2- أن تستعمل بطريقة عقلانية لأجل مخاطبة فكر الانسان دينياً وروحياً، وأن تبتعد عن مخاطبته عاطفياً وجسدياً.

3- أن تكون عاملاً مساعداً ومكملاً في خدمة الأعمال الكنسية الموسيقية وليس عنصراً رئيسياً طاغياً عليها، لتكون خادمة مطيعة لأنغام ألحاننا السريانية الكنسية.

4- أن تخدم خصائص الألحان السريانية الكنسية وخاصة ما يتعلق بموضوع التقيد بحجم السلالم الموسيقية وانواعها وكوماتها الموسيقية، لأنها الوحيدة التي بقيت للسريان من موسيقا اصيلة متداولة تميّز هوية تراثنا الموسيقي الكنسي السرياني عن غيره من موسيقات الشعوب الاخرى، فعلى الآلة الموسيقية أن تراعي هذه الخصائص للحفاظ على تراثنا كما ورثناه عن أجدادنا دون تغيير او تحريف. ملاحظة: "الموسيقار والباحث السرياني نوري اسكندر كان قد حدد خصائص ألحاننا السريانية الكنسية واستخرج وحدد كومات سلالمها الموسيقية، فعلى من يرغب التعرف عليها عليه مراجعة اعماله الموسيقية والكتابية."

5- أن تخدم خصائص الإنشاد السرياني الكنسي للمحافظة على اساليبه وعلى الطريقة السريانية في الغناء، لأن الإنشاد الكنسي فقط هو الوحيد الذي بقي للسريان من طرق للغناء، وأما المتداول من الموسيقا والأداء خارج جدران الكنيسة فليس بسرياني إنما يعود لتراث الشعوب المجاورة لنا، وهذه حقيقة وإن كانت مرّة.

والأمر ليس كما يقول البعض بان كل شئ سرياني دون أن يقدموا لنا وثائق تثبت صحة إدعاءاتهم .

- 6-تجنب الآلة الموسيقية القيام بأي تغييرات في ألحاننا الكنسية لئلا تؤدي الى تشويهها وتخريبها فتغير بالذوق الموسيقي العام عند السريان عن جهل أو معرفة من عازفيها وبأعذار موسيقية غير مقبولة. فنتمنى على المتمكنين منهم الحفاظ على ألحاننا الكنسية كما ورثوها، لنقلها سليمة لأجيالنا القادمة .
- 7-أن تلعب الآلة الموسيقية فقط دور تذكير المنشدين والجوقات بمجريات الألحان الكنسية والمحافظة على الطبقات الصوتية. اي أن تقوم بدوري اللإيصن والمليس المعروفين في الكنيسة البيزنطية المشرقية .
- 8-أن تكون الآلة الموسيقية خادمة مطيعة لأنغام الألحان الكنسية وليس العكس كما يحصل في أيامنا هذه، فالكثير من الألحان السريانية الكنسية قد سجلت مؤخراً في الشرق والغرب "العالم السرياني" بأيادي موسيقيين بارعين لكن غير مُلمين بالقدر الكافي بألحاننا الكنسية، فأنت مشوهة بإيقاعات غريبة عن روح الكنيسة واحياناً راقصة، ومأطرة بموازير موسيقية معينة غير لائقة لها وليست من صلبها ففقدت نكهتها السريانية الاصلية، وتحولت من صلاة الى أغنية غير معبرة عن المعاني الروحية لنصها الشعري. وبذلك أتت النغمة الكنسية في هذه الحالة خادمة للآلة الموسيقية، وهذه من الامور الخطيرة في المسيرة المستقبلية لألحاننا السريانية الكنسية.

توصيات لعازفي الآلات الموسيقية

إن إرتباط الآلة الموسيقية بعازفها يضعه امام مسؤولية كبيرة في كيفية استخدامها عزفاً وقيادةً وإدارة الشؤون الموسيقية في الكنيسة. ولكي يأتي عزفه متناسباً ومنسجماً مع موسيقانا الكنيسة فلنا بعض التوصيات ومنها:

- 1-على عازف الآلة الموسيقية في الكنيسة أن يكون الإيمان غامراً قلبه ليكون عزفه صلاةً وليس غناءً، فما يطبق من شروط دينية وكنسية على المرتل "الشماس المنشد" يطبق على عازف الآلة الموسيقية ايضاً، وعليه ألا يتعاطي عزف الألحان والتراتيل الكنسية كفن فيغفل هدف النغمة عن المعنى ويحسب لغة النغم والعزف

غاية في ذاتها. لأن تفريغ اللحن من هدفه الديني والكلام الروحي من مضمونه هو من كبائر الكنيسة والصلاة، ويعتبر علة قاسية<sup>26</sup> ونوع من الزنى الروحي.

2- تجنب العازف في الكنائس استعمال الآلة الموسيقية للإستعراض الموسيقي الخارج عن تراثنا وروح موسيقانا الكنسية، لئلا يسقط في مطب طريقة العزف السوقية المتبعة في الحفلات مبتعداً عن الكنيسة والصلوات، فيخرج اللحن الكنسي عن مساره الديني والنص عن هدفه الإيماني، لأن هذا من الأخطاء القاتلة بحق الكنيسة والإيمان المسيحي وبحق موسيقانا السريانية الكنسية.

3- تجنب العازف من إدخال المؤمنين الى حالة نشوة طربية، لئلا يسقط في مستنقع الخطيئة ويسقطهم معه.

4- تحديد الدور التجميلي للآلات الموسيقية في مرافقاتها الموسيقية للصلوات، لعدم وقوع عازف في الآلات الموسيقية في اخطاء موسيقية قاتلة تأخذ موسيقانا الى عوالم غير كنسية وغير روحية. وعلى الكنيسة القيام بهذه المهمة او توكيلها الى موسيقيين مختصين في الألحان الكنسية لتحديد كفيته.

واخيراً إن رغبتنا المحافظة على التراث الكنسي الموسيقي مع إدخال الآلات الموسيقية عليه، علينا أن نحافظ على خصائص موسيقانا وإنشاد ألعاننا والتفديد بالتوصيات السابقة مع تقنين دور عمل الآلة لكي ننسجم مع تقليدنا الكنسي ونحافظ على تراثنا كما حافظ أبائنا عليه وسلموه لنا بكل أمانة وصدق.

وأما في حالات الكنائس التي تفتقد الى عازف في آلات موسيقية ولأجل تحسين هيكلية الألحان الكنسية فيها، فعلى قيادة الكنيسة القيام بتعليم قانوني "الإيصن والمليس" الموسيقيين المستعملين في الكنسية البيزنطية للشمامسة والكهنة، وفرضهما على الكنيسة السريانية ضمن قوانين واضحة، لأجل الإستفادة القصوى منهما في تحديد وضبط الطبقات الصوتية للمنشدين ومصاحبة الصلوات قدر المستطاع للتعويض عن الآلات الموسيقية في الكنائس التي تفتقدها. فمعظم كنائسنا تفتقد لعازف في آلات موسيقية تصاحب الصلوات بانتظام، وإن وجدوا في قسم منها فهم من المتطوعين وليسوا من الموظفين فيها، فتواجدهم يعدّ مؤقتاً.

آلات صاخبة ورقص وكنيسة

لا شك بأن استعمال الآلات الموسيقية بشكل عقلاني هو حالة حضارية مثل الموسيقى الكنسية الغربية التي تتسم بالوقار والحكمة والعظمة، ورغم أن هذه الحالة غريبة عن تراثنا إلا أنها أصبحت جزء هام من كنائسنا الشرقية ومن متطلبات عصرنا.

لكن بعضاً من هذه الكنائس غالت في طرق استعمالها وفي انواعها وتبنت "الطريقة الامريكية" في إقامة صلواتها، وادخلت الى طقوسها (بالرغم من قولها لا طقوس في صلواتها) الآلات الموسيقية الحديثة وخاصة الإيقاعية الصاخبة منها واستعملتها بشكل خاطئ لا ينسجم مع فكر الكنيسة المسيحية. هذه الآلات قد أخذت بأعضاء تلك الكنائس الى التصفيق والرقص في القناديس، والقائمون على شؤونها الموسيقية يتمسكون بأعذار غير مقبولة كقولهم بتقليد ما ورد في العهد العتيق من عزف دفوف امام قادة اليهود، ورقص النبي داود حول تابوت العهد، وحوادث اخرى توراتية .

1-متناسين أن استخدام الآلات الموسيقية في الكنيسة للطرب والصخب والرقص او لخلق اجواء من الهستيريا الدينية هو مخالف لطبيعة الله ولهدف الكنيسة ويبيدهم عن الفكر المسيحي الراض تماماً لهذه المظاهر.

2-متناسين بأنهم يعيشوا في عهد النعمة وليسوا تحت الناموس (عهد الشريعة) ليقلدوا اليهود في ما ورد في العهد القديم .

3-ضاربين بعرض الحائط ما ورد على لسان القديس يوحنا الذهبي الفم: "قد سمح الله للإسرائيليين بأن يستعملوا الآلات نظراً الى تخنث آدابهم ونقص في شعورهم، وليساعدهم في ضعفهم ويبيدهم عن الأوثان". وما قاله غيره: "بأن الله أجاز لليهود الترتيل للجم ميولهم المنحرفة نحو عبادة الأصنام ."

4-تناسوا ما كان قد أكده معظم آباء الكنيسة الأوائل بأن استعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة هو مخالف لطبيعة الله الذي لا يسمع لآلات جامدة لا روح فيها تعزف له، إنما يسمع فقط لاصوات الحناجر الحية البشرية والصادرة من القلوب الخاشعة والممجدة والمسبحة له.

إن استعمال الآلات الموسيقية الصاخبة وخاصة الإيقاعية منها تخلق اجواء غير محبة كنسياً، لهذا أرى بأن الاعتدال في الامور هو أنسب الحلول، واستعمال



الألات الموسيقية القربية من فكر الكنيسة كعامل مساعد للألحان والإنشاد مع التقيد في التوصيات السابقة في كيفية استعمالها وعزفها ستعطينا نتائج مقبولة.

## حفلات الموسيقى الدينية

منذ منتصف تسعينيات القرن الماضي بدأت ظاهرة إقامة الحفلات الدينية تتصاعد بقوة عند الأقليات الدينية في معظم انحاء المشرق، كردة فعل دينية على اصحاب الاديان الكبيرة المسيطرة على المجتمع المشرقي كما وضّح ناقد في احد مواقع الإنترنت واعتبرها عقدة نقص لدى الأقليات.

ويرى الكثيرون من المهتمين بأن هذه الظاهرة هي تقليد للحفلات الدينية التي تنشط في الكنائس الاوروبية الكبيرة. وبعضهم يعتبرها ردة فعل على الموسيقى الهابطة المتداولة على الساحة المشرقية، وهذا أمر حسن.

كما أكد كاهن على إحدى الفضائيات بأنها ردة فعل على الطقوس الكنسية الطويلة المملة الغير مفهومة من الأغلبية الساحقة. وهذا رأي غير سليم وغير مرضي بحسب رأينا، ومبرراته غير مقبولة لأنه تهرب واضح من المسؤولية التي تقع على عاتق من يتعاطى الإنشاد الديني كنسياً من كهنة وشمامسة ولجان ومهتمين، وهذه المسؤولية تتجلى في تنظيم وإظهار أهمية تراتيل وألحان الطقوس القديمة ذات القيمة التاريخية والروحية الكبيرتين للمؤمنين، وشرح ما تتضمن من نصوص وأشعار تحوي شروحات دينية تذهل العقول ولها قيمة ادبية لا تقدر بأثمان. فعدم المعرفة تدفع الإنسان نحو الأسهل ونحو المُستهلِك ليقطع بذلك علاقته بجذوره وتراثه.

كتب ناقد فيسبوكي فاقنيس الآتي: "إن الحفلات الموسيقية الدينية هي ظاهرة استغلال غير اخلاقية من قبل بعض الطوائف الدينية في سبيل إستقطاب اكبر عدد من المريدين والتابعين بعذر أن الخلاص لا يتم إلا من خلالها، وكأنها الوحيدة من تملك الحقيقة، لتكبر حجماً وتتعاظم تسلطاً. ودخل على خط إستغلال هذه الظاهرة مغنيين ومغنيات من الدرجات الدنيا لإستقطاب جمهور اوسع لزيادة رساميلهم". انتهى الإقتباس.

من المستغرب أننا نعيش في القرن الواحد والعشرون ونسلك في تفكيرنا اسلوب

القرن التاسع عشر او ما قبله في إقناع هذا او ذاك في تغيير طائفته، فأين الوحدة المسيحية التي ينادي بها الجميع، فهل هي حالة دجل وبوس لحي فقط؟! نعم لقد أضاف البعض من المطربين والمطربات المشهورين الى رصيدهم الغنائي اعمال موسيقية ذات قيمة اخلاقية لها جمهورها لكونها من النوع الملتزم بالكلمة واللحن. فبرز من هذه الحركة مرنمين ومرنمات ذات اصوات جميلة متخصصة ومقتدرة في الإنشاد الديني، وبرزت ايضاً فرق موسيقية تقدم اعمال دينية موسيقية بأساليب مختلفة، فاشتهرت واخذت مكانها في المجتمع المشرقي وسط معمعة الموسيقى الهابطة المسيطرة على شارع. وبالرغم من أن لنا بعض المآخذ البسيطة على هذه الظاهرة، إلا انها ظاهرة حسنة تساهم في تطوير الأعمال الموسيقية الكنسية. وتمتاز بإستعمال الآلات الشرقية الوترية بالإضافة للآلات الغربية وهذه خطوة جيدة في الموسيقى الدينية الملتزمة. مما يدفعنا الى تشجيع الموسيقيين على استعمالها في الكنائس لإبراز الروح الشرقية في موسيقانا ولأنها مطواعة اكثر في خدمة خصائص الموسيقى والإنشاد الكنسي وخاصة السريانية منها. ولابأس من إعطائها دوراً مناسباً ما في الكنيسة، مع التقليل من أهمية دور آلتى الاورغ والبيانو كآلات رئيسية في الموسيقى الكنسية والتركيز اكثر على إعطائهما دور آلات داعمة للآلات الموسيقية الشرقية.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الثامن والعشرون)

أهمية الإنشاد السرياني

بقلم نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

تنويه

لقد استعرت بعض الافكار التي تخدم موضوع مقالنا هذا "اهمية الإنشاد السرياني الكنسي"، من مقال بعنوان "الترتيل والمرتل وحياته الروحية في الكنيسة

البيزنطية" الصادر من دير الشاروبيم سنة 2011، لا يحمل اسم كاتب المقال.  
فاقتضى التنويه.

## الإنشاد الكنسي او الترتيل

### -الإنشاد صلاة:

وأما الترتيل او الإنشاد الكنسي فهو صلاة، والصلاة هي حوار مع الله. فكيف سنحاوله بكبرياء واستهانة ؟ .

الترتيل ليس فناً ولا استعراضاً أو غناءً إنما هو إيمان، لأنه يجعلنا بعلاقة وطيدة وصحيحة مع الله. فعندما يتعبد الإنسان لربه يصلي، وعندما يصلي ينشد التراتيل، والصلاة هي تواصل مع الله، أي أن التراتيل هي جزء مهم من طريق التواصل مع الخالق. وليكون هذا التواصل حقيقي علينا أن نرتل بنقوى وحكمة وخشوع وندامة ودموع وتكون محبة الله غامرة قلوبنا.

### -الإنشاد عمل مقدس :

إن الشمامسة وجوقة الشماسات المرتلة هم فم الكنيسة، أي فم الشعب المؤمن الذي يأتي إلى الكنيسة من أجل الصلاة والخشوع والتواصل مع الخالق، فيرتلون لكي يُعبّروا عما في نفوسهم ونفوس جميع المؤمنين الحاضرين في الكنيسة. لهذا عليهم أن يعلموا بأن كم هو إنشادهم عمل عظيم ومقدس، وعليهم أيضاً أن يتعجبوا من رحمة الله الذي يسمح للخطاة أن يسبّحوه، فمثل هذا العمل المقدس هو عمل الملائكة وليس عمل البشر، فعليهم أن يضاعفوا الوزنة التي إنتمهم الله عليها بحكمة.

### -الإنشاد خدمة كنسية سامية :

الترتيل عامود أساسي من أعمدة الكنيسة، ولهذا يعتبر الترتيل وظيفة (خدمة) كنسية مهمة جداً، ونعمة روحية ينالها من أعطي تقوى وأعطي صوتاً.

وكان الترتيل في بدايات المسيحية ترتيلاً مشتركاً جماعياً، وكان كل الحاضرون في الكنيسة يرتلون. وقد يكون جيداً أن تبدأ الكنيسة العمل على استعادة هذا الترتيل المشترك الجماعي، لأن الإنسان المشارك في الصلاة يتذوق حلاوة العبادة فتحفظ نفسه من تجارب هذا الدهر.

-نرتل لنصلي ولا نصلي لنرتل :

الترتيل لا يبدأ من القلب لئلا يتحول الى أداء عاطفي يحرك فقط المشاعر والنشوة ولا يثير التقوى. خاصة عندما يتم التركيز فقط على الصوت واللحن، لأنه في هذه الحالة يكون الترتيل مادياً وليس روحياً او مبتعداً عن الروح. فيوجد فرق كبير بين النشوة الحاصلة من طرب اللحن ونغمة الموسيقى، ومن الرهبة في الصلاة والعبادة. ويقول أحد الآباء القدماء "نحن البشر نرتل لنصلي ولا نصلي لنرتل". فالترتيل الحقيقي الذي هو عمل مقدس ومعبر عن نفوسنا ويوصلنا الى الله، يبدأ أولاً من النفوس ويخرج من الفم بمشاركة القلب. لهذا تنصح الكنيسة المرتلين أن يكون حضورهم إلى الكنيسة لهدف لقاء الرب وليس للترتيل.

أهمية التراتيل السريانية

إن التراتيل السريانية الكنسية بمعظم نصوصها وكلماتها تعالج مواضيع وأحداث من الكتاب المقدس وهي من التراث السرياني الليتورجي مسكوبة بقوالب شعرية ونثرية مختلفة، ومنها :

حَمْدًا بُوْعُوثُو، مَلَا قَوْلُو، كَلِمًا غَنِيْزِي، هَهُ كَلَا هَوْلُو، أَهْمَدًا  
زَوْمُورُو، مَلَامَدًا مِيْمَرُو، مَدْبُومًا مَدْرُوشُو، مَهَّ كَلِمًا سَوِغِيثُو، مَقْبُورًا سِدْرُو،  
كَلِمًا عَطْرُو، قَمَمًا فِيرْمُو، كَهَمَدًا عُونِيثُو، مَحَمَدًا مَعْنِيثُو، أَمَمَدًا  
تَخَشَفْتُو، قَبْرًا فِرْدُو، مَلَا هَهُ مَدْبُومًا قَوْلُهُ شَهْرُويِهِ، مَمَمَدًا مَمَمَدًا قَنُونُهُ يُونُويِهِ،  
مَهْمَكَمَه قُوقْلِيُون. وغيرها...

وكما يخبرنا التاريخ الكنسي بأن الجزء الكبير من نصوص هذه التراتيل قد أُلّف بين (300 و 700)م من قبل آباء قديسين ومؤسسين للكنيسة الأولى ومؤلفين عظام

للأناشيد الدينية ومفسرين كبار للكتاب المقدس مثل: مار افرام السرياني (373م)،  
ومار رابولا الرهاوي القنشريني المولد (435م)، ومار بالاي (445م)، ومار  
اسحق الرهاوي المعروف بالأنطاكي (491م)، ومار يعقوب السروجي (521م)،  
ومار شمعون قوقويو (563م)، ومار يعقوب الرهاوي (708م)، وغيرهم كثيراً.  
فالروح القدس كان مرافقاً دوماً لأعمالهم الصالحة وخدمتهم الكهنوتية، وخاصة  
في تأليفهم وكتابتهم، ففي كل كلمة وجملة ونص شعري يشعر المؤمن بمشاركة  
الروح القدس في كتابتها. لهذا نرى فيها تفاسير عظيمة وشرح رائع ومبسط  
لمقاصد الكتاب المقدس، وربط لحوادث العهدين العتيق والجديد. وقد قال احد  
المستشرقين الغربيون: لو فقد الكتاب المقدس وضاع كلياً، فنستطيع أن نجعله فقط  
من كتابات مار افرام السرياني.

فمن واجبنا الأخلاقي نحن السريان كشعب وكنيسة الحفاظ على هذا الكنز العظيم  
والإرث الكبير الذي حافظ عليه آباؤنا واجدادنا ونقلوه لنا، فهو أمانة في أعناقنا  
وأعناق أولادنا من بعدنا. فالحفاظ عليه يتطلب مداولته باستمرار في الكنيسة  
وخارجها، وعدم التفرط به بأعذار غير مقبولة، او طرحه في المتاحف كما يرغب  
البعض لعدم فهمهم للغته ولقيمته الروحية والتفسيرية والادبية والتاريخية، والبعض  
الأخر قد رماه خارجاً وتبنى اناشيد حديثة تعود لكنائس نشأت مؤخراً، وهي من  
تلك التي لا تحمل في جوهر نصوصها روحانية، وموسيقاها شبيهة بموسيقا  
الاجاني الهابطة.

فالأناشيد السريانية الكنسية وكما تعرفها الكنيسة هي تفاعل مباشر بيننا نحن البشر  
وبين الله فنقرّبنا منه، ومن خلال جوهر كلماتها الروحية التي تعكس ألوهية السيد  
المسيح، يعكسها المنشدون المؤمنون الصالحون بدورهم على الآخرين عندما  
يصلّوها بالحق والإيمان والروح.

## منشدو التراتيل

يتكون منشدو التراتيل من غير الكهنة في الكنيسة السريانية الارثوذكسية كما في  
بقية الكنائس الاخرى الشقيقة من مجموعة الشمامسة وقائدهم وجوقة الإنشاد  
المكونة من الشماسات وقائدها والموسيقي، وينوبون عن الشعب في رفع الصلاة

من أجله.

فإذا كان الترتيل هو عملاً مقدساً، والأناشيد الروحية مكونة من كلمات وعبارات واحداث من الكتاب المقدس، فمن يرتل هذه الأناشيد يتقدس صوته بكلماتها الروحية. وخدمة الترتيل كوظيفة كنسية روحية ينالها من أعطي تقوى وموهبة الصوت، وعكس وجه الكنيسة الحق في المجتمع الذي كله إيمان وصدق وورع وتقوى واعمال بر وخير وصلاح .

فأين هو وضع المرتلين من الشمامسة وجوقة الشماسات وقائدها والموسيقي اليوم من هذا؟

فهل كلهم صوامون؟

هل كلهم محتشمون أثناء وقوفهم على منبر الترتيل؟

هل كلهم يعرفون ما هو دورهم العبادي؟

هل كلهم منزّهون ولا يخطئون؟

هل كلهم مستعدون للإلتزام بما تُمليه عليهم الكنيسة من واجبات وشروط؟

هل كلهم يعرفون الحدود بين المتاح والنافع والضار؟

هل كلهم يصلّون عندما ينشدون أم أنهم يغنون؟

هل يكفي أن يملك المرء صوتاً جميلاً ويعرف بعض الأناشيد الدينية ليصبح شماساً مرتلاً في بيت الرب؟

هل يكفي أن يعرف المرء شيئاً عن الألحان الكنسية ليصبح شماساً؟

هل من يملك زمام اللغة السريانية الكلاسيكية يحق له أن يكون ناظماً للتسابيح الروحية؟

هل من يملك موهبة التلحين يحق له أن يلحن ترانيم جديدة للكنيسة؟

هل يليق أن يسمى شخص ما مرتلاً او شماساً وهو لا يقرأ الكتاب المقدس؟

هل يعقل أن يصعد للهيكل من لا يعرف في الكتب الكنسية الطقسية السريانية وقوانين وطقوس الخدمة؟

هل يملكون الحد الأدنى من المعرفة في اللاهوت؟

هل يعيشون الكتاب المقدس؟

لهذا هناك شروطاً دينية وكنسية وأخلاقية مفروضة على الإنسان لقبوله في الخدمة

الروحية الكنسية، ومنها:

- أن يلتزم بصلواته بدون انقطاع، لأن العبادة هي باب إلى السماء، أو هي السماء عينها نازلة علينا .

- أن يلتزم بالصوم وفروضه، لأن الصوم هو وجه من وجوه الجهاد في محاربة الخطايا والملذات الجسدية، وفيه يقدم فقره إلى الله وحاجته إلى رحمته.

- أن يواظب على قراءة الكتاب المقدس بشكل متواصل، لأنه يحتاج إلى معرفته في فهم القطع التي يرتها ويحيد أداءها، لتستطيب نفسه بمعانيها الروحية، فيستطيع أن ينقلها بصوته لغيره.

- أن يتقن اللغة السريانية الكلاسيكية وشيئاً من الألحان السريانية الكنسية.

- أن يواظب باستمرار على دراسة الكتاب المقدس وتفسير الآباء القديسين، لأنه يحتاج إلى حد أدنى من المعرفة الإلهية لكي لا يصدر أصواتاً فارغة من المعاني كالبيغاء بل يصدر كلمات ذات معان إلهية بصوت معبر عنها.

- يحتاج الشماس إلى حس في الخدمة الرعوية، ليجعله في خدمة الكنيسة وليس في خدمة صوته ونزوة الغناء والطرب. فعليه أن يعيش كلمات الصلاة التي يرتها ليشعر بها من داخله لتحمله إلى عالم السماوات الروحاني.

فعندما يرفع الشماس مثلاً بصلاته التسابيح للآب السماوي القدوس في القداس الإلهي يجب أن يشعر بأن الله بقداسته حاضر أمامه ليستطيع أن يمجده ويطلب منه الرحمات عوضاً عنه وعن جميع الحاضرين استعداداً للمناولة الإلهية. وهذا يأتي من التوبة والاعتراف والمناولة والصلاة المستمرة والدراسة اللاهوتية، وغيرها.

- يجب أن تكون السيادة للكلمة عند الترتيل، فربما يشعر الشماس بأن أَلحان

صلوات الكنيسة قد تغريه أو يسكره أداؤها، فيرى أنه قد وصل إلى السماء ولا يحتاج إلى شيءٍ آخر، فهذه من الخطايا الروحية التي غالباً ما يقع فيه الشماس دون وعي وإدراك، لأنه ليس في حفلة طربية أو في دار اوبرا كلاسيكية إنما هو في

الكنيسة المقدسة للعبادة والصلاة وفي حضرة الآب السماوي. فصوته مساعد

للکلمة التي تبني الإيمان وتبلغ الرسالة الإلهية الموجودة في صلوات العبادة الى

المؤمنين، وخاصة في حالة عدم وجود نصوص مع المؤمنين. فهدف الكلمة

الروحية المُرْتَلَّة أن يقترب الشماس والسامع إلى الخشوع.

- على الشماس أن يكرّس الوزنات و كلّ طاقاته التي منحها الله إياها ومن دون انقطاع لتمجيده. لهذا عليه أن يرتل بالذهن والرغبة والغيرة وبكل كيانه لإدخال المؤمنين بحالة الخشوع والتوبة، لئلا يكون إنشاده بالصوت والشفاه فقط فيتضررون ويسقطون دون إرادتهم في الإدانة بسبب التجربة الناجمة عن سلوك الشماس وسوء إنشاده.

- على الشماس عدم ارتياد الأماكن العامة الغير أخلاقية والبغيضة دينياً مثل الخمارات والملاهي الراقصة الليلية وأماكن القمار وغيرها.

- على الشماس ألا يشارك في جلسات السكر والعربدة والمجون، فالترتيل تكريس ومن يرتل لله يتقدس صوته ولا يجوز استعماله بشكل خاطئ كما تقول الكنيسة.

- على الشماس ألا يتحول لمجرد مؤد يؤدي الأناشيد الدينية كآلة تسجيل أو كأنه موظف أو عامل ليقوم بعمله. فخدمة كهذه غير مقبولة كنسياً.

- على الشماس ألا يذهب للخدمة الكنسية لأجل أن ينشد ويترب نفسه والآخرين إن كان يملك صوتاً جميلاً، فالترتيل ليس غناءً وطرباً، فالطرب لا يبني إنسان القلب ولا يوصل إلى الله إنما يبعده عنه .

## الجوقة المرنمة

الجوقة تجعل المؤمنين أن يشتركوا في الحياة الإلهية ليصلوا الى حالة شركة مع أجواق الملائكة التي تقف مسبّحة في حضرة الأب السماوي، كما أنها تعلم لاهوت الكنيسة وتدعم رسالة الخلاص الكنسية وتساعد الكاهن في إقامة القداديس، بالمختصر الترتيل يقود المصلين إلى تقديم (رحمة سلام، ذبيحة تسبيح).

ويكون هدف جوقة المنشدات الظاهري مع قائدها وموسيقيتها هو تقديم التراتيل الكنسية بأفضل حال من الأداء وبأقل الأخطاء اللغوية والموسيقية أمام الناس، ولكن هذا لا يجعل المرتلة أن تأتي الى الكنيسة لأجل استعراض مقدرات صوتها فتقع في حب الظهور، ويموت في نفسها الإحساس بالمقدسات .

لهذا تحرص الكنيسة على أن يكون القائمون على تراتيلها من شمامسة ومرتلات وقائدي جوقات وعازفي آلات موسيقية من الذين عاشوا ويعيشوا خبرة الصلاة والحياة مع الله، وليس من مطربي وموسيقيي هذا العالم.



وأما الهدف الحقيقي للجوقة فهو الهدف الإيماني وذلك من خلال إيصال كلمة الله الموجودة في نصوص التراتيل الى الناس. ولكي تكتمل الصورة الإيمانية للجوقة هناك شروط وتوصيات جمة للإلتزام بها، فما يطبق من شروط على الشماس ليكون صالحاً للخدمة الكنسية، يطبق أيضاً على الجوقة بشكل جماعي وفردى بالإضافة الى:

-السيرة الشخصية الحسنة لمراتلات الجوقة .

-الاحتشام والإبتعاد عن التبرج والزينة واستعراض الثياب فرض وواجب اخلاقي في الكنيسة. فنحن في كنيسة لأجل الصلاة ولسنا في حفلة إستعراضية.  
-الزعل بين افراد الجوقة او مع افراد خارج الكنيسة. دع خدمتك جانباً وتصالح مع اخيك اولاً ثم قدم صلاتك .

-انسجام الحالة الجماعية والتعاون بين مراتلات الجوقة .

-التعاون بين الجوقة والشمامسة والكاهن في القدايس.

-الخلافات البيئية والاجتماعية. كيف تستطيع المراتلة خلال تقديم صلواتها أن تعبر عن نفسها وعن نفوس المؤمنين في الكنيسة وهي في حالة غير صحيحة اجتماعياً.  
إن بيت خدام الرب بيت مسيحي حقيقي ويعيشون الكتاب المقدس.

تشنت الذهن (الشرود)

أما تشنت الذهن في وقت الصلاة. هي مشكلة حقيقة للكثيرين من الشمامسة والشماسات ولبعض الكهنة ايضاً، خاصة للذين لا يقدرّون على استجماع ذهنهم والتركيز في مجمل صلواتهم. أي لا يقدرّون على إقامة صلاة دافئة موصولة، فذهنهم يتقطع بأفكارٍ مادية من دون استئذان، فيؤدي إلى انخفاض التركيز والانسجام بين الصلاة والترتيل. فالمنشد يركز كثيراً على تعاريج اللحن ودقائقه لئلا يحيد عنه فيضيع بين تفاصيل اللحن وبين التركيز على كلمات الصلاة .

وقائد الجوقة يضيع بين التركيز على تفاصيل قيادته وبين معاني النصوص الروحانية، فينصرف ذهنه نحو الماديات فيتحول إلى قائد مادي وليس روعي. والموسيقي أيضاً يضيع بين التركيز على النوتة وعلى تعاريج انغام اللحن الموسيقية وكيفية تطبيقها، وبين روحانية نصوص الصلاة، فينصرف ذهنه كذلك

نحو الماديات فيتحول الى عازف مادي .

وقال أحد الآباء "إن الملاك وحده لا يُسَلَّبُ إنتباهه، فلا تقلق إن اختلس انتباهك، بل تشجع واسترجع دائماً ذهنك إليك". وعليه فالجميع معرضون لأن يختلس إنتباههم إذا ما وقفوا أمام الله مصليين، ولكن عليهم أن يستجمعوا ذهنهم ويعودوا الى الصلاة، وأن يسعوا ليبقوا واعيين في حضور الله، وأن يحاولوا وبسرعة وإصرارٍ جديين على استرجاع ذهنهم، وألا يوقفوا الصلاة.

اسباب الشرود في الصلاة:

-النصوص الطويلة.

-التفكير بتفاصيل اللحن وليس بمعاني كلمات النص .

-عدم إتقان لغة الكنيسة "اللغة السريانية الكلاسيكية".

-مشاكل حياتية دنيوية .

-مشاكل مع بقية الشمامسة في الهيكل، ومشاكل الشماسات مع بعضهن.

-فقدان الرغبة في متابعة الصلوات بسبب عدم التحضير النفسي.

-اضطراب الحالة النفسية والروحية لدى الشماس بسبب عدم امتلاكه لأرضية

روحية متينة، وعدم تحضيره المسبق لحالته النفسية والروحية التي يبني عليها

الترتيل الروحي الصحيح، او أنه مصاب بالفتور الروحي بسبب عدم تسلحه بقراءة

الكتاب المقدس او دون اعتراف وارشاد روحي، فيجعله يتخبط في صراع حقيقي

بين نفسيته المتعبة وبين واجبه في توصيل كلمة الله للمؤمنين.

-قلة الإهتمام وعدم تحمّل المسؤولية والإتكال على الآخرين.

-المشاكل الحديثة الحاصلة من استعمال التقنيات الحديثة بشكل مغلوط في الكنيسة،

مثل كاميرات التصوير والموبايلات أجهزة الصوت وغيرها أثناء الصلاة، فتلهي

الشماس والجوقة والحضور من متابعة الصلاة بحرارة .

ولتجنب مشكلة الشرود وتشنت الفكر ومتابعة الصلاة بحرارة على الشماس أن

يركز فكره بشكل كامل على كلمات الصلوات التي يشارك فيها كمنشد، ثم متابعة

ما ينشده بقية الشمامسة والجوقة والكاهن من صلوات وقراءات وتراتيل والتمعن

في معاني كلماتها، والإبتعاد عن استعمال الكاميرات والموبايلات في الكنيسة (كما

يحصل اليوم)، والذهاب إلى الصلاة القلبية ليصلها مع التركيز في معانيها الروحية، ليستطيع أن يستمر القيام في خدمته الكنسية .

## الصراع بين الشماسة/الشماسات

### -صراع على الترتيل

إن توزيع الأدوار في الترتيل غالباً ما يخلق صراعاً ومشاكل وعداوات بين الشماسة خدام الهيكل المساعدين للكاهن في تقديم الذبيحة الإلهية وبقية الصلوات والتضرعات، وبالتالي عدم إلتزامهم بأداب وقوانين خدمة الهيكل وإطاعة رئيس الشماسة، فيشوشون على بعضهم وعلى الكاهن .

فكيف يمكن للشماس أن يجمع في نفسه التناقض بين تسبيح الله و عداوة مع أخيه الشماس، فهذا من الخطايا العظيمة بحق الكنيسة والصلاة وبحق أنفسهم وعوائلهم وبحق المؤمنين أيضاً، وعليهم الإلتزام التام بقوانين الكنيسة والخدمة وأولها السكوت والخشوع ومتابعة الصلاة بشكل تفصيلي. وهذا أمر ينسحب أيضاً على شماسات الجوقة الكنسية اللاتي تخدمن في القداديس والمناسبات الروحية الأخرى.

### -صراع الأجيال

صراع الاجيال صراع قائم ودائم، وإن كان جزء من الحياة وطبيعي بشكله العام، لكنه ليس مقبولاً كنسياً بين شماس شاب وشماس طاعن في السن. فالمرتل الشاب يمتلك صوت الشباب وربما لديه معرفة موسيقية أيضاً فيتصارع مع الشماس الكبير العمر الذي لا يجيد شيئاً من الموسيقى ويعتمد إنشاده الكنسي فقط على السمع. فيتسلل الشيطان ويهتف في إذن الشاب قائلاً: يجب أن تسكت الشماس المسن فهو لا يلتزم بقواعد الإنشاد الكنسي ولا يلتزم بالطبقات الصوتية وسيضيع تراثنا السرياني الكنسي الموسيقي الذي نود المحافظة عليه. وهنا يتحمس المرتل الشاب ويبدأ بالتخطيط لإزاحة هذا الشماس المسن عن خدمته.

من ناحية أخرى ينتقل الشيطان إلى الشماس الطاعن في السن ليقول له: يا لهذا الجيل المتكبر صاحب الأصوات الطفولية البعيدة عن الأداء الرجولي، فيقع هو

أيضاً بذات الفخ، ويبدأ بتحسين مواقعه تحسباً لأي اختراق شبابي يهدد تقاليد الكنيسة.

هكذا ينشئ الصراع بين الأثنين، ويصبحان كالأعداء يريد أن يحطم كل منهما صوت الآخر بالتشويش عليه، لنصل بالنهاية إلى تشتيت المصلين وإفساد جو الصلاة.

وهذا أمر موجود بين شماسات الجوقة الكنسية أيضاً، فالصراع قائم بينهن كذلك، فترى جيل الكبيرات عدم المعرفة والمياعة وعدم التربية في جيل الصغيرات، وجيل الصغيرات ترى في الكبيرات متخلفات وأصواتهن قبيحة ولا يريدن التغيير والتجديد ولا يعطين الدور للصغيرات ذات الأصوات الجميلة الملائكية.

وهنا تقول الكنيسة بالتضحية والمحبة الكاملة بين الجيلين وبالتواضع والإبتعاد عن الكبرياء، وأنهما في الكنيسة لأجل الخدمة الروحية وليس للتباري في الاصوات والصراع على من ينشد هذه القطعة او تلك، ومن صوته أجمل من الآخر، وعلى الشماس/الشماسة الشاب ان يستفيد من خبرة الشماس/الشماسة كبير العمر في الخدمة ومن معرفته في الطقوس البيعية وفي اللغة وغيرها. والحل الأنسب بينهما أن تكون خدمتهما بتكامل الأدوار وليس بانتصار جيل على آخر .

وهكذا تبين لنا مما سبق أن الدور الجوهرى للشماسية والجوقة وقائدها وموسيقيتها في قيادة التسبيح أن يكون موجهاً نحو الله وليس نحو الأنا الفردية.

### حضور الشعب للكنيسة

وكما على الكهنة والشماسية والجوقات شروط لتقديم الذبيحة الإلهية، هناك شروط لأداب حضور الشعب للكنيسة لأجل الصلاة والمشاركة في القداس الإلهي مثل: أن يكون الحضور للصلاة وليس لقضاء واجب او عادة اجتماعية، او حضور مفروض عليه.

-الإحتشام فرض وواجب والخشوع مطلوب.

-المشاركة الفعلية في الصلاة، فالرعية المصلية وصوت سيء، هو أفضل بكثير

من الرعية المتفرجة الغير مشاركة في الذبيحة الإلهية وصوتها جيد وجميل، فيكون حضورها كحضور حفل موسيقي غنائي.

ويقول المطران العلامة اسحق ساكا (1931-2011)م في كتابه الشهير "تفسير القداس" (ص104-105) مضيفاً لشروط حضور الشعب للقداس، يتطلب من المؤمن:

-طهارة النفس والجسد.

-أن يكون مشدود الوسط كقول بولس الرسول أف 6:14 .

-الحضور الى الكنيسة قبل ابتداء القداس بنصف ساعة لتأدية الصلاة الفرضية.

-الصوم قبل سماع القداس الإلهي.

-الوقوف المصحوب ببعض الحركات المعينة كالسجود، والإنحاء، ورفع اليدين وجمعها، ورفع الرأس ونكسه، والإصغاء التام والتأمل في هذا السر العظيم، بحيث يصبح المستمع مشاركاً للطغمت الملائكية المحيطة بالمذبح المقدس.

-لزوم الصمت والهدوء وعدم إحداث وشوشة او ضجيج.

-توحيد نية المستمع مع الكاهن.

-عدم تلاوة اي صلاة فرضية كانت ام خصوصية خلال القداس سوى عبارة: يارب ارحمنا او آمين.

عدم الخروج من الكنيسة قبل بركة الكاهن.

-شكر الرب على التنعم بالمائدة السماوية.

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء التاسع والعشرون)

شروط تطبيق نظام الألحان إكاديس

والإضافات الشعرية والموسيقية (ج1)

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

ملاحظة: إن الإستنتاجات التي أتينا بها في هذا الجزء والجزء القادم من المقال هي

شخصية بسبب عدم وجود وثائق تاريخية تؤكد أو تنفي الإشكالية التي نحن بصدد مناقشتها، وقد تأكدنا من صحة بعض نقاطها بحوارات ومناقشات أجريناها مع كهنة وشمامسة قديرين بالطقوس والألحان الكنسية، فلهم جميعاً شكر خاص. وأما الجزء الكبير من المعلومات العامة فلقد استقيناها من كتب كنسية ومن خبرتنا الشخصية في الأمور البيعية.

## الشعر لدى السريان

لقد أبدع السريان في تأليفهم في كافة صنوف العلوم والمعرفة، وبسبب إتقانهم لغات عديدة وأهمها اليونانية ثم العربية جعل منهم الأوائل في نقل أصناف العلوم والمعرفة الى المشرق من خلال ترجمتهم لكتب الحضارة اليونانية، بل زادوا عليها بتأليفهم وإبداعاتهم في كافة مجالات الحياة وأصبحوا رواد واساتذة المعرفة في المشرق .

ففي صنوف الآداب والشعر كانت لهم إبداعات فكرية كنسية عظيمة سبقوا فيها شعوب كثيرة، وتُرجمت الكثير من أعمالهم الأدبية إلى اللغات اليونانية والارمنية والجيورجية وغيرها. واشتهر اسم الكثيرون منهم في تقريض أنواع الشعر السرياني وبمواضيع كنسية مختلفة لم يجاريهم فيها أحد. ويقول في هذا العلامة المطران ساكا (1931-2011)م في كتابه الصادر 1983 "السريان إيمان وحضارة" (ج3 ص240): "أما السريان فنظمهم للشعر في القرن الرابع الميلادي يستدل به ما كان للسريان وما ارتقت إليه لغتهم من سمو والحضارة. فقد رافق الشعر جميع مرافق الحياة الكنسية، فقد صلّى الآباء شعراً، ووعظوا شعراً، وطرخوا الحكمة شعراً، وزادوا عن حياض الدين المسيحي شعراً." وشعراء السريان الأولون لم يستعملوا القافية ولا التفاعيل في تأليفهم الشعرية السريانية في القرون الأولى للمسيحية، بل التزموا أكثر بالوزن الشعري للنص وبالمعاني الروحية لكلماته. وفي القرن التاسع الميلادي اهتموا بالقوافي الشعرية مقلدين العرب بذلك، لكن بعد فترة قصيرة سبقوا العرب في هذا المضمار وتجاوزوهم بأشواط طويلة. وقد ذكرنا سابقاً أشهر شعراء الكنيسة السريانية في القرون العشرة الأولى للمسيحية في أجزاء مقالنا .

إن التنظيم الشعري لدى السريان متكوّن من شكلين من الشعر هما الميامر والمداريش، وصيغت هذه من أوزان شعرية متعددة منها الوزن الخماسي الذي اشتهر به مار بالاي، والوزن السباعي الذي يسمى بالافرامي على اسم قديس الكنيسة وكنارة الروح القدس مار افرام السرياني، والإثني عشري الذي يسمى بالسروجي نسبة شاعر الكنيسة وقيثارتها مار يعقوب السروجي، وغيرها من الاوزان.

### الاوزان الشعرية وانواعها

والأوزان الشعرية عند السريان تتألف من النطق الصوتي لحركات الحروف، وليس للزمن علاقة فيها، وهي أنواع كثيرة وتقسم الى ثلاثة أصناف كالتالي:

- 1- الأوزان الزوجية: مثل الوزن الرباعي أو الثماني أو الإثني عشري
  - 2- الأوزان الفردية: مثل الوزن الثلاثي والخماسي أو السباعي أو الخامس عشر
  - 3- الأوزان المركبة ومنها تتكون من وزنين معاً مثل: سباعي + ثماني أو من خماسي + سداسي، أو خماسي + سباعي. أو تتكون من ثلاثة أوزان معاً مثل: رباعي + خماسي + سداسي، أو من سباعي + خماسي + سباعي، وهكذا.
- والاوزان المركبة هي كثيرة وتعد بالعشرات.

وتسمى أشعار الأوزان الفردية والزوجية الميامر "**ميامر**" وميمره" وهي قصائد محكمة الأوزان، وأما أشعار الأوزان المركبة فتسمى المداريش "**مداريش**" مدروش" وهي أشعار يقابلها في العربية أوزان اشعار الموشحات، لكن أوزان المداريش تسبق الموشحات بعصور طويلة.

### الأوزان الموسيقية وانواعها:

أما الأوزان الموسيقية فتتكون من نغمات وأزمنة مختلفة في التقسيمات، وهي غير الأوزان الشعرية. وعادة تكون النغمات والأوزان الموسيقية خادمة للأوزان الشعرية ولمعاني نصوصها. ويمكن لأي نص شعري أن يلحن بألحان متعددة مختلفة الأوزان والضروب والمقامات الموسيقية، وهذا يعود إلى فهم الموسيقي للنص الشعري ولتذوقه الموسيقي في إختياره للمقام والوزن الموسيقي والإيقاع

المناسبين لمعنى النص الذي يقوم بتلحينه.

وتُعرّف الأوزان الموسيقية على أنها تقسيمات مختلف لمدة زمنية كبيرة تتألف من ثنائيات وثلثيات ورباعيات زمنية، وتجمع الأوزان سوية فتشكل ما يسمى بالإيقاعات أو الضروب. وأما أنواعها فتتقسم إلى ثلاثة وهي:  
1- الأوزان الثنائية. 2- الأوزان الثلاثية. 3- الأوزان المركبة  
وإن مجرد إلقاء نظرة سريعة على ألحاننا الكنسية سيتبين مدى تعدد الأوزان الموسيقية فيها وأنواعها من فردية وزوجية ومركبة، وإن دلّ هذا على شيء فيدلّ على عبقرية وإبداع في التلحين.

إكاديس مرة اخرى

"إكاديس" كلمة يونانية اطلقها السريان على نظام الألحان الثمانية السرياني الكنسي، ووردت الكلمة في كتاب "المصنف الإيثيقون" للفيلسوف السرياني الكبير المفريان غريغوريوس ابن العبري (1226-1286)م في نسخته السريانية (ص37) "ⲁⲕⲁⲃⲓⲥ" وبصيغة الجمع، ووردت في النسخة العربية التي قام بترجمتها العلامة المطران بولس بهنام (1916-1969)م في (ص141) بصيغة "إكاديس". وقد عرّبها البطريرك العلامة افرام الاول برصوم (1887-1957)م في كتابه "اللؤلؤ المنثور" (ص55) بكلمة "اكاديا"، ولم يشكل الألف بالهمزة لعدم تشكيلها في صيغتها السريانية "ⲁⲕⲁⲃⲓⲥ" في كتاب الإيثيقون. فكان عليه أن يضع همزة تحت الألف المطلقة ويكتبها "إكاديا"، او ينقلها كما هي في صيغتها السريانية "إكاديس" كما فعل المطران بولس بهنام في ترجمته. لأن هذه الكلمة وردت ايضاً في كتاب "ⲁⲕⲁⲃⲓⲥ" "الهدايات" لأبن العبري (ص41) طبعة دير مار أفرام بهولندا سنة 1986 بصيغة "ⲁⲕⲁⲃⲓⲥ" وهي في حالة الجمع، وتكتب بالعربية "إيكادياس"، والتسمية بصيغتها هذه تؤكد على يونانيتها، وقد استعملها ابن العبري بمعنى الألحان ونظام الألحان .

وأما اليونان فقد استعملوا التسمية "أوكتوايكوس" لنظام الألحان الثمانية في الكنيسة البيزنطية، والسريان بدورهم أخذوها عنهم بصيغة إكاديس المشتقة من كلمة "إخوديس او إكوديس" اليونانية التي تعني "لحن" أو ألحان، والتي اشتق منها كلمة



"إكو" Echo أي الصدى.

لقد قرأ البعض في "كتاب اللؤلؤ المنثور" بأن نظام الألحان الثمانية يسمّى "اكاديا" المعربة من إكاديس، فذهبوا بالقول بأن "إكاديس" تحدرت من كلمة "آكاد"، لكن دون أن يقدموا لنا وثيقة تاريخية واحدة تدعم قولهم، بل اعتمدوا فقط على تشابه كتابة الكلمات اكاديس واكاديا واكاد، وليس على لغة الكلمة ومصدرها ومعناها. وانتشرت مؤخراً بين السريان مغالطات غير مدعومة بإثباتات تقول بأن نظام الألحان الثمان "إكاديس" منشأه سومر وآكاد وآشور ثم انتقل الى اليونانيين، لكن الوثائق المتوفرة تؤكد بأن اليونان والسريان هم الذين اخترعوا هذا النظام في مدينتي انطاكيا والرها لينتقل بعدها الى القسطنطينية ثم اوروبا، ولا علاقة للشعوب القديمة المنقرضة مثل سومر وآكاد وآشور به. فعدم وجود هذا النظام عند كنائس العراق التي انفصلت عن انطاكيا قبل إختراعه هو خير دليل يؤكد على هذه الحقيقة. وأما الكنائس الانطاكية فلقد استعملته وحافظت عليه وأمنت استمراريته والعمل به لغاية يومنا هذا.

لهذا يجب ألا يُصنَع من تلك المغالطات حقائق تاريخية تملأ الكتب من غير وجه حق، لأنها مجرد أباطيل قفزت على التاريخ وأختزلت الزمان والمكان، وكأن بقية الحضارات التي ساهمت في تطور الحضارة الانسانية بشكل فعال وكان لنا معها تداخلاً تاريخياً وحضارياً لا أهمية لها وغير موجودة في قواميس اصحاب تلك المغالطات.

إكاديس النص واللحن القياس

إن نظام إكاديس "إكاديس" لألحان الكنيسة السريانية الاورثوذكسية يحوي مجموعات لحنية كثيرة مختلفة في قوالبها واستعمالاتها، وسنأخذ مثلاً واحداً منها لكي نوضح ما سندهب إليه من القول، وهو مجموعة "مَحَلَّة" سِبْلُوْتُوْ" ومعناها "المراقى" أي التدرّج، والواحدة منها "المرقاة" مَحَلَّة سِبْلُوْتُوْ، ويقال لها أيضاً "مَحَلَّة هَزْمَا" قوله شَهْرُؤِيَه" الأناشيد السهرية، ومعظمها من القصائد المحكمة الأوزان التي تسمى مَحَلَّة الميامر، و فقط أربعة منها هي ذات أشعار مركبة ومن نوع مَحَلَّة هَزْمَا المداريش. وكل مرقاة واحدة من المراقى تحوي ثمانية





إكاديس وتتبع تسلسله اللحني، ولكنها غير معنية بالمراقى السيلوثو إنما تدعمها بالنصوص والألحان حسب مواضيعها. ونصوص وألحان هذه الأنواع من مجموعات الأناشيد تدعم مواضيع الصلوات خلال دورة السنة الطقسية، ولكنها ليست بمعظمها نصوص وألحان قياس لتطبق على نصوص أخرى. فمن هذه المجموعات:

- **مَدْرُومًا** مجموعة المداريش ذات الأوزان المركبة وعددها كبير لكن ألحانها ونصوصها لا تنتظم بمجموعات مثل المراقى، أي ليس لنصوصها ثمانية ألحان إنما لكل نص لحن واحد فقط. فهناك عدد منها سلمها الموسيقي هو من اللحن الأول، وعدد آخر من الثاني وهكذا. وليس كل العدد من اللحن الأول هو لحن واحد إنما ألحان مختلفة صيغت على سلم اللحن الأول.

- الأناشيد الإفرادية **فَرْدِيَّةٌ** وتلفظ **فِرْدِه** وهي كثيرة جداً وليست منتظمة أيضاً بمجموعات مثل المراقى، بل كل نص منها له وزنه ولحنه الخاص به ولا يطبق على نصوص أخرى. وهي منتظمة على أوزان شعرية متعددة، وتقسّم الى مجموعات لحنية ففيها حوالي عشرة أناشيد من اللحن الأول ومثلها من اللحن الثاني وعدد من الثالث وحتى الثامن، وهناك مجموعة منها تسمى المختلفة **مَشْحَلَفَتُو** ونوعية ألحانها هي حسب مواضيع نصوصها.

- الأناشيد التضمرات **أَمَقُّدُ** التخشفتات" وعدد ما وصل إلينا مائتان وخمسة وأربعون نشيد حسب اللؤلؤ المنثور، وأغلب نصوصها ذات أوزان شعرية مركبة لكن ألحانها غير موزونة موسيقياً وغير مرتبطة بضروب أي هي من النوع الفالت، وفيها من اللحن الأول حتى الثامن، وقد لُحِنَتْ نصوصها كلمة كلمة على الطريقة البيزنطية لكنها تنشد بأسلوب سرياني صرف وبمناسبات معينة.

- مجموعة تسمى غنيزي **غَنِيْزِي** ومعناها الحجاب وألحانها من الأول حتى الثامن وتنشد في مناسباتها وتشبه التخشفتات.

- القوانين اليونانية **مَنْتَبَا مَهْمَا** فلها نصوصها وألحانها الخاصة من الأول حتى الثامن لكن هيكلية ألحانها قد تبدل عبر التسلسل الزمني واصبحت تنشد بصيغ غير مفهومة كثيراً لكن وفق مناسباتها.

و هناك نصوص لا ترتبط بأوزان شعرية ولا بأوزان موسيقية مثل "مَهْمُوتٌ" الحسايات وغيرها وهي تنشد كقراءات منغمّة، قسم منها لها ألحانها الخاصة وهذه مرتبطة بمناسباتها وتنشد كالمواويل الملحنّة أي ألحانها تتبع مواضيع نصوصها. وقسم كبير منها تنشد بطريقة المواويل الحرة وهي مرتبطة مباشرة بتسلسل ألحان نظام إكاديس أي أنها تنشد بثمانية ألحان مختلفة وبطريقة فالتة حسب موقعها على البرنامج الكنسي السنوي .

إذاً فالنظام "إكاديس" يُؤمن ألحاناً للنصوص الشعرية الكنسية المتوافقة بالأوزان الشعرية والتي تنشد على مدار أيام وآحاد السنة الكنسية "مَهْمُوتٌ" شاتو عيتونيتو" وفق ترتيب معين ومحدد ومحكم. وجميع هذه الألحان متواجدة في كتاب مخزن الألحان "مَهْمُوتٌ" وكتب كنسية أخرى.

شروط في تطبيق إكاديس

لأجل توضيح الشروط على كيفية تطبيق النظام اللحنى إكاديس في الكنيسة السريانية نأخذ إحدى المجموعات اللحنية كمثل وأخترنا أشهرها وهي مجموعة المراقى "مَهْمُوتٌ". ولأجل تطبيق نصوصها الشعرية على نصوص شعرية أخرى يجب الإلتزام بشروط أربعة لنلّا يحصل تناقض بين الأوزان الشعرية أو الموسيقية أو المعاني، أو بين مواضيع النصوص الكنسية وألحانها. وسأستعمل هنا إلى جانب مصطلح "النص القياس" مصطلحاً آخرًا للنص الذي سيطبق عليه اللحن وأطلقت عليه تسمية "النص المعالج". والشروط الأربعة مرتبطة ببعضها وهي:

1- الإتفاق بالموضوع

لقد تم إختيار مواضيع نصوص كل المجموعات اللحنية في البيت كازو بشكل دقيق جداً لتعالج أحداث ومناسبات كنيسة عديدة، ومنها مجموعة المراقى "سِبِلْتُو" التي صنفت نصوصها حسب مواضيعها على الشكل الآتي:

-النصين الأول والثاني قد خُصّا للعدراء

-النصين الثالث والرابع خُصّا للشهداء القديسين

-النصين الخامس والسادس للتوبة

-النصين السابع والثامن للاموات والصليب ومناسبات اخرى.

ويقول الشرط الأول في النظام إكاديس أن تطبيق نصوص وألحان قياس لمجموعة لحنية ما "مَحْكَمًا سِبْلوثُو" على نصوص شعرية أخرى معالجة يجب أن تتفق مواضيع النصوص مع بعضها.

أولاً: في الصلوات اليومية. تنشُد نصوص المراقبي وألحانها في مواضعها حسب موقعها في برنامج كاليندار السنة الكنسية ونظامه اللحنى خاصة الصلوات اليومية منها حيث تنشُد بحسب ترتيبها التسلسلي في السنة الكنسية .

ثانياً: في صلوات المناسبات. عند أخذها دور النصوص القياس، ففي هذه الحالة يقاس على نصوصها نصوص كنسية معالجة من ذات المواضيع لتنشُد داعمة لصلوات المناسبات والأعياد. لأن لمواضيع النصوص أهمية بالغة في تطبيق النظام اللحنى إكاديس، فإذا لم تتفق مواضيعها معاً لا يحق تطبيق النظام عليها، بسبب وجود ارتباط وثيق بين مواضيع النصوص ومناسباتها وبين أنواع الألحان. فإن كان هناك إختلاف بين مواضيع نصوص القياس وبين مواضيع النصوص المعالجة فستخلق مشكلة وسيقع تضارب بين مواضيع النصوص ونوعية الألحان وهذا غير جائز. ويقصد بهذا عدم إيجاز تطبيق ألحان نصوص مجموعات قياس (المراقبي سِبْلوثُو) على نصوص صلوات معالجة من الكتب الكنسية إن لم يتفقوا النصوص بالمواضيع المعالجة حتى وإن اتفقوا بالأوزان الشعرية .

-2الإتفاق بالوزن الشعري

والشرط الثاني يقول: لتطبيق نصوص وألحان قياس لمجموعة لحنية ما "مَحْكَمًا سِبْلوثُو" على نصوص شعرية أخرى معالجة، يجب أن تتفق نصوصهما بالوزن الشعري."

ومن السهل تطبيق لحن من سِبْلوثُو مجموعة لحنية لنص شعري قياس معين على نص شعري آخر له نفس الوزن والتقطيع الشعري. مثل: لحن لنص قياس من الوزن السباعي يُطبَّق على نص شعري معالج يتفق معه بالوزن السباعي او الخماسي وهكذا.

إن أغلب النصوص المعالجة التي تتطرق لموضوع واحد مثل تذكارات القديسين لم تصاغ على وزن واحد إنما على أوزان مختلفة. لهذا إن صادف نص معالج من موضوع ووزن معين يراد أن يطبق عليه لحن نص له صفات محددة من سبيلتو معينة، ولا تتطابق الأوزان الشعرية، نستعين بمراقبة أخرى لها نص قياس من ذات الموضوع ووزنه يتطابق مع وزن النص المعالج.

لكن هناك بعض الإشكاليات ورثناها على ما هي عليه في تطبيق النظام إكاديس مثل:

1- نصوص تتفق بالوزن الشعري مع النص القياس لكنها لا تتفق بالتقطيع الوزني. مثل نص قياس وزنه الشعري سباعي ويتكون تقطيعه الوزني من: (3 حركات + 4 حركات)، ونريد أن نطبق لحنه على نص معالج سباعي الوزن وتقطيعه هكذا: (4 حركات + 3 حركات)، او (3 حركات + 2 ح + 2 ح)، او (2 ح + 3 ح + 2 ح)، وهكذا فتقع مشكلة في إنشاده.

2- نصوص قياس تحوي عدة اوزان شعرية بترتيب معين ستطبق ألقانها على نصوص معالجة تختلف معها في ترتيب أوزانها، فتقع مشكلة ايضاً .

3- نصوص قياس من وزن معين ستطبق على نصوص أخرى تحوي خلل ما في الوزن الشعري لبعض ابياتها، فتظهر مشكلة.

وهنا تحصل تعديلات معينة على أوزان النصوص الشعرية المعالجة بحيث ألا تؤثر على معاني النصوص، وذلك لإنجاح عملية تطبيق النصوص على الألحان بشكل جيد لنستطيع أن ننشدها دون مشكلة.

ولعدم الإطالة سنتابع بقية الشروط مع شروحات وإستنتاجات أخرى في الجزء المقبل من المقال.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الثلاثون)

شروط تطبيق نظام الألحان إكاديس  
والإضافات الشعرية والموسيقية (ج2)

بقلم: نينوس اسعد صوما

ستوكهولم

وكما كنا قد شرحنا في الجزء السابق من مقالنا الشرط الأول والثاني في تطبيق نظام الألحان "أطروحة إكاديس" وهما شرطا الإتفاق بالموضوع والوزن الشعري، نتابع معاً شرح الشرطين الآخرين مع شروحات عن الإضافات الشعرية والموسيقية واستنتاجات مختلفة، وسأتجنب الامثلة الكثيرة قدر المستطاع لعدم إطالة المقال لأجل التركيز على الفكرة أكثر .

3- إتفاق موضوع النص مع نوع اللحن.

الشرط الثالث هو وجوب إتفاق موضوع النص الكنسي مع نوعية اللحن الذي يلبس عليه .

عند تطبيق النظام اللحني السنوي إكاديس ليس بالضرورة أن ينشد اللحن ومتغيره طوال أيام الاسبوع، فإن صادفت مناسبة أخرى في وسطه مثل الأعياد الكبيرة والمارانية وتذكارات القديسين وغيرها، تفرض مواضيعها على اللحن أن يكون من نوعية معينة من ناحية طبيعته وصفاته (راجع الجزء السابع من مقالنا). فمثلاً أناشيد عيد الميلاد هي من اللحن الأول **مبمما** والأيام التي تليه يجب أن تكون من ذات اللحن أو متغيره وحسب النظام، لكننا نلاحظ بأن نوعية ألحانها ليست كلها مرتبطة بتسلسل نظام الألحان إكاديس السنوي إنما مرتبطة بمواضيع نصوصها. ففوق مناسبات أخرى في الأيام التي تلي العيد تختلف بمواضيعها عن موضوع الميلاد تختلف أيضاً بألحانها عنه.

والجدول الآتي يوضح فكرة إتفاق مواضيع النصوص من نوعية الألحان:

1- **مبمما** = عيد الميلاد من اللحن الأول ونوعية طبيعة وصفات ألحانه

توافق موضوع الميلاد. ومحتمل أن يقع العيد في أي يوم من أيام الاسبوع.

2- **مبمما** = وهو يوم أغاني العذراء الأم لوليدها الطفل يسوع، وكذلك

زيارة النساء لتهنئة العذراء وهو من اللحن الأول ويوافق الحدث. ويقع في اليوم

الثاني للميلاد.



3- **مَهْلاَ وَهَوَاً = اَمْسُا** قتل اطفال بيت لحم من اللحن الثامن ويقع في اليوم الثالث للميلاد وألحانه تناسب موضوعه.

4- **كاهِوَاً = اَمْسُا** الختان وهو من اللحن الثامن ويقع في اليوم الثامن للميلاد وفيه أختين الطفل يسوع حسب المكتوب .

5- **سُا = اَوْسُا** عيد الظهور الإلهي (الشروق/ دنحو) وعمادة الرب (الغطاس)، وهو من اللحن الثاني وطبيعته وصفاته تناسب الحدث، ويمكن أن يقع العيد في أي يوم من ايام الاسبوع.

6- **سُا = اَمْسُا** قطع رأس يوحنا المعمدان من اللحن الثامن ويصدق في اليوم الثاني بعد الغطاس.

7- **سُا = اَمْسُا** قتل اسطي فانوس من اللحن الثامن ويقع في وسط الاسبوع بعد الغطاس.

في الأمثلة السابقة نلاحظ بأن اللحن الثامن يتكرر مراراً خلال أيام الاسبوعين اللذين يليان عيد الميلاد، بسبب أن موضوع المناسبات التي يحتفل بها تتطلب أن تكون من اللحن الثامن. مثل قتل اطفال بيت لحم، الختان، قطع رأس يوحنا المعمدان، قتل اسطي فانوس. وعليه فإن موضوع النص يحدّد نوعية وطبيعة وصفات الألحان، فيدخل على نظام الألحان السنوي ويغير في ترتيبه اللحني. كما أن بقية الصلوات اليومية التي تقع فيها مناسبة تنشد من ذات نوع لحن المناسبة. فالقاعدة العامة تقول بأن مواضيع نصوص صلوات الأعياد والمناسبات هي التي تحدد نوعية الألحان أينما وقعت في الأحاد او في بقية أيام الاسبوع.

إن نصوص جميع المجموعات اللحنية لُحِنَتْ بشكل دقيق وعبقري، بحيث التزم الآباء الملحنون بتلحين كل نص شعري حسب الموضوع الذي يعالجه، لئلا تتعارض مع صفات وطبيعة النغمة الموسيقية للحن، ليتعالج بذلك النص موضوعاً وموسيقياً معاً. ونصوص المراقبي الأساسية القياس "مَهْلاَ سِبْلُوْثُو" هي إحدى هذه المجموعات وقد لُحِنَتْ وفق هذا المبدأ. ولتطبيق ألحانها على نصوص أخرى معالجة يجب أن تتفق هذه النصوص مع مواضيع نصوص المراقبي أولاً، ثم مع أوزانها الشعرية ثانياً، وثالثاً أن تتفق مواضيع نصوصها مع نوعية ألحانها.

مثل نص معالج موضوعه عيد العذراء يجب أن يتفق مع موضوع النص القياس، ومع وزنه الشعري، ثم يجب أن ينشد من اللحن الأول لأن نوعه يوافق موضوع عيد العذراء، وبالتحديد طبيعة وصفات اللحن الأول تتناسب مع موضوع عيد العذراء. إذاً في الحالات الخاصة فإن موضوع الحدث المعالج للنص الشعري يحدد نوع نغمة اللحن (نوع السلم الموسيقي إن كان من اللحن الأول أو الثاني وهكذا)، فيدخل على النظام إكاديس السنوي ويغير في ترتيب ألحانه. وهنا يجب أن نعلم بأن لكل قاعدة شواذ، فهناك بعض النصوص لها ألحان لا تتبع النظام ولا ندري سبب ذلك، أهو في سوء عملية نقل اللحن أم فقدان اللحن الأصلي أم لسبب آخر.

كما أن وجود نصوص المراقي **مَحْكُومًا** التي تعالج القديسين الشهداء التي أخذت مكانها في تسلسل مواضيع نصوص المراقي في الموقع الثالث والرابع، كما وضحنا في الجزء السابق من مقالنا كالتالي:

-النصين الأول والثاني قد **خُصَّ** للعذراء.

-النصين الثالث والرابع **خُصَّ** للشهداء القديسين .

-النصين الخامس والسادس للتوبة .

-النصين السابع والثامن للاموات والصليب ومناسبات اخرى.

لا يعني هذا التسلسل أن تنشد ألحان الشهداء والقديسين من اللحن الثالث والرابع، إنما تنشد من اللحن الثامن المخصص لها، وكذلك نصوص الموتى من اللحن الثامن التي تقع نصوصها في السابع والثامن من تسلسل نصوص المراقي. لأن طبيعة وصفات نغمات اللحن الثامن توافق مواضيع الشهداء والموتى .

ولكن في صلوات الأيام العادية، أي في الايام التي لا تقع فيها مناسبات وأعياد، تتبع نصوصها مع غيرها تسلسل النظام اللحني السنوي إكاديس. فإن وقعت في اسبوع تسلسله اللحني هو الثالث فتشده من اللحن الثالث مع متغيره السابع وهكذا.

4-تتناسب طول النص الشعري مع طول اللحن.

وأما الشرط الرابع في تطبيق النظام إكاديس يتكون من:

أولاً: وجوب تناسب الوزن الشعري للنص مع طول اللحن. في حال تطبيق لحن قياس على نص شعري معالج أطول من اللحن، او بالعكس إذا كان اللحن القياس أطول من النص الشعري المعالج، يقع خلل في الأنشودة بسبب إختلاف في الأوزان الشعرية للنصين القياس والمعالج.

إن الأنشودة القياس هي قياس في كل عناصر تكوينها، في موضوعها ووزن نصها الشعري وفي لحنها ونوعيته ووزنه الموسيقي. كما أن المراقى القياس **مَحْكَمٌ** هي أيضاً قياس في كل عناصر تكوينها، لأجل أن تُطبَّق عليها نصوص معالجة مختلفة باعتبار أنها رئيسية وقياسية في إستخداماتها.

وفي عملية تطبيق النظام إكاديس ألحان المراقى القياسية على نصوص معالجة، يقع أحياناً خلل ملحوظ. ويختصر هذا الخلل بعدم تناسب وتطابق كلي بين طول النص الشعري المعالج مع طول اللحن الموسيقي القياس. وظاهراً نرى هذه الإشكالية واقعة في أطوال الألحان، ولكنها عملياً واقعة في إختلاف الأوزان الشعرية.

فإذا كان اللحن في حالة أطول من النص الشعري، نستخدم أحرف زائدة لحل هذه الإشكالية، فنضيفها على الوزن الشعري لأجل تعديل النص لمصلحة اللحن. ونقوم بعملية إضافة الأحرف الزائدة بكثرة لأسباب متعددة سنأتي على ذكر أهمها. وأما في حالة إذا كان اللحن أقصر من النص الشعري، أي النص أطول من اللحن بحروف قليلة، فنستخدم طريقة اللفظ السريع للأحرف الزائدة على اللحن وبما يناسب طول الجملة اللحنية.

وهذه الإشكاليات تتجلى كثيراً في تطبيق الألحان الثمانية القياس على نص معالج واحد، فهناك مواضع في التطبيق نستخدم فيها طريقة إضافة الأحرف الزائدة لوزنها الشعري لتتناسب مع طول اللحن الأول ربما او اللحن الخامس او الثامن وهكذا. ومواضع أخرى نستخدم فيها طريقة اللفظ السريع للأحرف الزائدة عن طول اللحن الثاني او اللحن الخامس او السابع وهكذا.

ثانياً: وجوب تناسب الوزن الشعري مع الوزن الموسيقي يجب المحافظة على الأوزان الموسيقية لألحان الأناشيد جميعها، وكما هي بدون

أي تغيير فيها عند استعمال النظام اللحني إكاديس .

بالرغم من أن الوزن الشعري يتعلق بنطق حروف وحركات القصيدة، والوزن الموسيقي يتعلق بزمن صوت النغمة. لكن أثناء استعمال نظام الألحان إكاديس، يجب ألا يتغير الوزن الموسيقي للحن القياس عند تطبيقه بشكل عملي على نص شعري معالج. فإن حصل تغيير ما في الوزن الموسيقي فستقع تشوهات في اللحن. لهذا وجب الحفاظ على الوزن الموسيقي للحن كل انشودة كما هو بدون أي تغيير.

-الوزن الموسيقي: كل لحن لأية أنشودة أو أغنية له وزن واحد أو عدة أوزان موسيقية خاصة به. والوزن الشعري لنص الانشودة يكون مؤطراً بشكل تناسبي ضمن الوزن الموسيقي للحن. مثل: وزن شعري خماسي أو سباعي أو غيره يمكن أن يكون مؤطراً ضمن مازورة موسيقية واحدة من وزن  $4/4$  أو  $4/3$  أو غيرها أطول منها زمناً أو أقصر. أو ربما يكون مؤطراً ضمن أكثر من مازورة وحسب متطلبات اللحن وسرعته.

-الضروب والوزن الموسيقي: الضروب الموسيقية هي مرتبطة مباشرة بمقدار أزمنة الأوزان الموسيقية.

هناك ارتباط وثيق بين الوزن الموسيقي ووزن الإيقاع (الضرب)، لأن كليهما يحسبان بالزمن الموسيقي. فمقدار الزمن للوزن الموسيقي يُحدد مقدار قياس زمن الإيقاع وإطاره العام. مثل لحن وزنه الموسيقي من قياس زمني  $4/4$  يجب أن يوضع له إيقاع من وزن  $4/4$ . لكن الوزن الموسيقي لا يحدد عادة نوعية الإيقاع، فهناك العشرات من الإيقاعات الموسيقية من ذات الوزن  $4/4$  يمكن أن تُطبق على الوزن الموسيقي  $4/4$ . لأن من يُحدد نوعية الضروب المناسبة لأي لحن هي مجموعة الضغوط المتواجدة فيه .

فيمكن لأي نص ذو وزن شعري معين أن يلحن بالألحان كثيرة مختلفة السلالم الموسيقية (مقامات)، وبأوزان موسيقية كثيرة ومتنوعة، كالأوزان البسيطة والمركبة والعرجاء، وهذا أمر يعود للملحن نفسه. مثل نص من وزن شعري سباعي يمكن أن يلحن بوزن موسيقي  $2/2$  أو  $4/2$  أو  $4/3$  أو  $4/4$  أو  $4/5$  أو  $4/7$

او 4/11 او 4/12 او 4/16 وهكذا. ويمكن أن نختار لهذا اللحن ضرب معين متوافق مع الوزن الموسيقي مثل 4/4، وبشرط أن يكون مناسباً للضغط الموسيقي ولمزاج اللحن العام إن كان مفرحاً أو محزنأً، وبسرعة تناسب معاني النص الشعري وهكذا. ويمكن لأي لحن أن يتواجد فيه أكثر من إيقاع واحد وحسب ضغوط اللحن التي تطلب تعددية في الإيقاعات. ويمكن أن يتكوّن أي لحن من وزن موسيقي واحد او اثنين او حتى أكثر، وبالتالي سيكون فيه أيضاً تعددية في الإيقاعات الموسيقية.

-الألحان الكنسية والأوزان والضروب:

بسبب عدم تنويط البيث كازو إلا مؤخراً، وبسبب عدم إستخراج الأوزان الموسيقية للألحان الكنسية في هذه النوطات، استمر الاعتماد في تحديدها على السمع. فمعظمها غير معروفة وغير محددة لغاية اليوم إنما الأذن توزنها، وبالتالي لا وجود للضروب أيضاً. فمثلاً كتاب "بيث كازو بالنوطه الموسيقية" للموسيقار الشهير نوري اسكندر لم تُوطر الألحان الكنسية فيه بموازين موسيقية معينة، ولم تُحدد بموازين موسيقية، وبالتالي لم تُحدد ضروبها.

إن كل المحاولات في إستخراج الأوزان الموسيقية لجزء من ألحان الأناشيد الكنسية في عصرنا هذا، أتمدت فقط على خبرة الموسيقي ومعرفته الشخصية في الألحان الكنسية، وليس على مصادر تاريخية بسبب عدم وجودها.

وأما الذين قاموا مشكورين بتسجيلات حديثة لبعض الاناشيد القديمة من البيث كازو مع موسيقا مرافقة لها، لم يتوفقوا كثيراً حسب رأينا بتأطيرها بموازين موسيقية صحيحة، ولم يتوفقوا أيضاً بإختياراتهم للضروب المناسبة لهذه الألحان، ففقدت الكثير من صفاتها الموسيقية، ومن تجسيد مواضيعها موسيقياً ومن روحانيتها. فجاءت وكأنها قد قُصرت ألحانها في مواضع معينة وطوّلت في مواضع أخرى، وتحولت إلى قوالب موسيقية وكأننا نسمع أغانٍ وليس صلوات كنسية .

إن لسوء عملية نقل الأناشيد الكنسية تاريخياً من جيل لآخر وقعت تشوّهات في بعض الألحان وخلل في أوزانها الموسيقية. ويسمى موسيقياً هذا الخلل "كسور في

الأوزان الموسيقية". إن هذه الإشكالية هي غير الإشكالية التي نحن بصدد شرحها ومناقشتها، فهذه أيضاً تحتاج لدراسات ومعالجات موسيقية لتصحيحها. وهي غير الأناشيد التي لُحِنَتْ أساساً وأوزانها الموسيقية من ذات الأوزان المكسورة التي تسمى بالعرجاء. فمجموعة الأوزان العرجاء معروفة ومهمة جداً وهي من خصائص الموسيقى الشرقية بشكل عام والموسيقا السريانية الكنسية بشكل خاص. إن وقوع تشابه في الأوزان الموسيقية لبعض الألحان الثمانية لأية مرقاة أساسية أو مجموعة أخرى، قد جاء صدفة وليس بإختيارات مسبقة للأوزان الموسيقية قبل أو أثناء عملية التلحين. أو أن موضوع النص الشعري وطبيعة وسرعة اللحن قد تطلب تشابه في الأوزان الموسيقية. أو ربما قد حصل خلل معين في بعض ألحان المراقى أو غيرها من المجموعات، فتغير وزنها الموسيقي ووقع هذا التشابه، ونحن بدورنا قد ورتناها بهذا الشكل.

الزيادة والنقصان في الوزن الشعري واللحن

1- النص المعالج أقصر من النص القياس

في التطبيق العملي لنظام الألحان الثمان إكاديس يقع أحياناً عدم توافق بين الوزن الشعري لنص قياس مع الوزن الشعري لنص معالج. فيصادف أن يكون النص القياس لمجموعة لحنية مرقاة أو انشودة فردية أطول إما بحركة وزنية واحدة أو بحركتين أو أكثر من الوزن الشعري للنص المعالج، أي النص المعالج يكون أقصر من النص القياس بفرق بسيط، واللحن القياس يصبح أطول من النص الشعري المعالج. ولحل الإشكالية نقوم بتغييرات بوزن النص المعالج القصير نسبياً الذي سينشد، لكي يركب عليه اللحن القياس الطويل نسبياً. وتظهر لنا الاختلافات في هذه الحالة وكأنها في اللحن بينما هي في النص الشعري المعالج، الذي نقوم بتعديله شعرياً وإطالته ليتطابق مع طول اللحن القياس.

وهناك حالات يقصر اللحن فيها (أي إختصار جزء من اللحن) بسبب الفرق الكبير في قصر النص الشعري المعالج عن طول اللحن القياس. وانا لا اسمي هذه الحالة تقصير اللحن أو إختصار فيه، إنما اسميها تشويه اللحن.

## 2-النص المعالج أطول من النص القياس

عندما يكون النص الشعري المعالج مختلفاً تماماً عن النص القياس بحيث يكون زائداً عنه بكلمة طويلة او قصيرة او بجملة كاملة او عدة جمل، يكون اللحن القياس في هذه الحالة أقصر بكثير من النص الشعري المعالج. وبسبب عدم التوافق بين طول النص الشعري المعالج مع طول النص القياس نقوم بتعديلات معينة على اللحن القياس، وهي إطالته ليتناسب مع طول النص الشعري المعالج، لكن بشرط دون المسّ بوزنه الموسيقي. لأن المشكلة الحقيقية هنا هي في طول النص الشعري المعالج نسبة لطول اللحن القياس، وليست بقصر اللحن الموسيقي، كما يبدو ظاهراً وكما يعتقد البعض بذلك.

## إضافات على الأوزان الشعرية

هناك حالة فريدة من نوعها في الموسيقى السريانية الكنسية جديرة بالإهتمام والدراسة والبحث، وهي طريقة إضافة حروف زائدة إلى أوزان الكثير من نصوص الأناشيد الكنسية لتتناسب مع أطوال الألحان، ابتداءً من النصوص القياس التي هي الأساس في تطبيق النظام إكاديس، وإنهاءً بالنصوص المعالجة التي تخدم جميع الصلوات اليومية والمناسبات. فلقد عمد آباؤنا على خلق هذه الطريقة الذكية وقاموا بإضافة حروف محددة معظمها لنهايات بعض أبيات النصوص الشعرية للأناشيد، أو في وسطها او وربما في بدايات جزء بسيط منها. وبشرط أن هذه الإضافات الزائدة لم تمسّ او تغير بمعنى النصوص الكنسية. وقد أطلقنا عليها بالسريانية مصطلح "ܐܘܨܘܪܐ ܕܟܘܢܐ ܘܡܥܘܨܘܪܐ ܕܘܨܘܪܐ ܕܟܘܢܐ ܕܡܫܚܘܬܘ" وبالعربية "إضافات للأوزان الشعرية".

إن مجموعات المراقى كغيرها من المجموعات اللحنية هي جزء هام من النظام اللحني إكاديس وباعتبار أن نصوصها وألحانها هي قياس وأساس في تطبيق النظام، فالسؤال المطروح هو: ما سبب إضافة حروف زائدة الى الكثير من نصوصها أثناء إنشادها بالرغم من عدم وجودها في نصوصها الأصلية ولا في كتب الصلوات جميعها. فهل هذا خلل واقع بين نصوصها وبين ألحانها أم سبب آخر هو؟.

مثلاً المجموعة اللحنية (سِبْلَتُو) "مَحْكُدا رُوم وَنَهْدا زُوْدِيْق دَنِيهوي" نقوم بإستعمال طريقة "أَهْمَقُدا وَتَكَا وَهَمَقُدا"، أي بإضافة أحرف إلى نصوصها الشعرية في نهايات بعض الجمل الموسيقية لألحانها أثناء إنشادها، ليتناسب النص الشعري مع اللحن.

ففي هذه الحالة نرى الإشكالية هي في قصر النص الشعري للأنشودة عن طول اللحن في نهايات بعض الأبيات الشعرية، لكن حقيقة الإشكالية هي بأن الخلل ليس في وزن النص الشعري إنما في اللحن الذي يطول عن الوزن الشعري، لأن النص هو رئيسي وقياس وكذلك اللحن، فنقوم بإضافات أحرف زائدة للنص الشعري لأجل أن يتطابق مع طول اللحن. وعادة تنشد هذه الإضافات بطول زمن محدد وفق طول الجملة اللحنية. فإن كان طولها متوسط أو قصيرة فتتشد بطول زمن متوسط أو قصير، وتنشد مشددة وطويلة إن كانت الجملة اللحنية طويلة. إذا كانت هذه الإشكالية قائمة بين نصوص وألحان المراقى الرئيسية ذاتها، فحتماً ستصادفنا بكثرة عند تطبيق نظام الألحان الثمانية إكاديس، أي في تطبيق نصوص الأناشيد القياس الأساسية على نصوص معالجة فرعية، المتفقة معها في الحدث الدرامي المعالج وتختلف معها في الوزن الشعري أو في تقطيعه. فسيتم حتماً معالجتها بذات الطريقة، أي زيادة الأحرف المضافة على الوزن الشعري وحسب الحاجة.

الحروف المضافة انواعها واستعمالاتها

عند استعمال طريقة "أَهْمَقُدا وَتَكَا وَهَمَقُدا تَوْسْفُوْتُو دَكِيلِه دِمَشْحُوْتُو"، "إضافات للأوزان الشعرية"، نقوم بإضافة أحرف زائدة الى النص الشعري ليتناسب مع اللحن، وهي مكونة من ثلاثة أحرف سريانية وتلفظ كالتالي: **أَمْرُ مَا أَمُّو:** للنص الكنسي الذي ينتهي بيته الشعري بالضممة أو الواو .  
**أَمْرُ مَا إِيَه:** للنص الكنسي الذي ينتهي بيته الشعري بالكسرة أو الياء.  
**أَمْرُ مَا أَمَّا:** وهي للنص الشعري الذي نهايته الفتحة أو الألف .

وتقسم هذه الإضافات إلى ثلاثة وحسب طول نطقها الزمني وهي: ذات الزمن الطويل، وذات الزمن المتوسط، والزمن القصير. وتستعمل جميعها لإكمال طول



الجملة اللحنية او لإكمال وزنها الموسيقي وحسب مقتضى اللحن لنلا يظهر خلل ما بين طول النص الشعري وطول الجملة اللحنية. أما كيفية استعمالها فهو كالآتي :

-ذات الزمن الطويل **مُحَا، أُم، مَأ، أَمر مَحَا** وتتألف من ثلاثة حركات وزنية شعرية، وتنشد بمدة زمنية طويلة تناسب الحركات الثلاثة، لهذا تنغم بلحن طويل بعض الشئ لغاية انتهاء الجملة الموسيقية، وهي بالعربية: "أم مؤ و"، أو "إي يه إ"، أو "أم ما أ". وهناك من يلفظ حرف همزة بداخلها كالتالي: "أم مو أو"، أو "إي يه إه"، أو "أم ما أ".

-ذات الزمن المتوسط **مُحَا، أُم، مَأ، أَمر مَحَا** وتتألف من حركتين وزنيتين وتنشد بلحن متوسط الطول وهي بالعربية: **أمؤ، أيه، أمّا.**

-ذات الزمن القصير **مُحَا، مَأ، مَحَا** وتتكون من حركة وزنية واحدة وتنشد بلحن قصير وهي بالعربية: **يه، مؤ، ما.**

### إنقاص في الأوزان الشعرية

#### النص المعالج أطول من النص القياس

في تطبيق النظام اللحني السنوي إكاديس، أي في تطبيق ألحان قياس على نصوص معالجة في الأيام العادية الغير محكومة بمناسبات وتذكارات التي تُغَيَّر في الألحان، يصادفنا الكثير من الاناشيد التي تقع فيها إشكالية نقص في طول اللحن الموسيقي عن النص الشعري، فنضطر الى معالجات معينة حسب الحالة التي تصادفنا. فمثلاً تطبيق لحن قياس لنص قياس على نص معالج مختلف معه بطول الوزن الشعري واطول منه ينتج خللاً في طول اللحن الموسيقي القياس لقصره عن النص الشعري المعالج، فنقوم بتعديلات معينة على طريقة نطق الوزن الشعري للنص او بتعديلات موسيقية على اللحن الموسيقي، ليستقيم النص الشعري مع اللحن. وأحياناً يصادف أن يتطابقا لوجود خلل أساساً بين النص القياس واللحن القياس .

فإذا نقص اللحن عن الوزن الشعري بوزن حركة واحدة أو حركتين، او كان الإختلاف صغيراً مؤلفاً من حركات قليلة بمقدار زيادة كلمة واحدة في الوزن الشعري، فننطق جميعها بوزن حركة او إثنين ويتم حشرها مع الكلمة التي خلفها، وأحياناً مع قبلها التي يُنقَص من نطق وزنها مقدار حركة او إثنين، وتنشد

الكلمتان الزائدة والتي تليها معاً، بطريقة تناسب اللحن. أي تنقيص الوزن الشعري بالمقدار الزائد ولفظه ليكون مناسباً لطول اللحن .

مثل: تطبيق لحن لنص قياس وزنه الشعري خماسي على نص معالج وزنه الشعري سداسي او سباعي او حتى ثماني أحياناً، وتقع المشكلة ويزيد النص المعالج عن طول اللحن. ولمعالجة هذه المشكلة نقوم بإنقاص الوزن الشعري بمقدار زيادته عن اللحن ليستقيم الأمر بطريقة النطق. أي نلفظ الوزن السداسي او السباعي مثل الخماسي. واطلقنا على هذه الطريقة بالسريانية مصطلح: "كوزنا وختكا ودهتهدا بوصره دكايله دمشحوثو" وبالعربية مصطلح: "إنقاص في الأوزان الشعرية."

### إضافات جمل لحنية

حالة النص الشعري المعالج اطول بمقدار جملاً كثيرة عن اللحن الموسيقي القياس. ولتفادي هذه الإشكالية نقوم بإضافة تكرارات جمل لحنية كاملة من ذات اللحن للنص الشعري، لغاية أن يصبح كله ملحنًا، ويستقيم طول اللحن الموسيقي مع طول النص الشعري.

مثل: تطبيق لحن لنص من وزن شعري خماسي او سباعي على نص من وزن شعري طويل، إثني عشري، اربعة عشر او غيره، او نص غير موزون احياناً أو مكوّن من عدة أوزان شعرية فتقع المشكلة، ولمعالجتها نقوم بإضافة جمل لحنية زائدة على اللحن الاساسي مستقاة من اللحن ذاته لغاية أن يستقيم طول اللحن مع طول النص. واطلقنا على هذه الطريقة بالسريانية مصطلح: "أههقدا وختكا ومنتدا توسفووثو دكايله دقينوثو" وبالعربية مصطلح: "إضافات جمل لحنية ."

وبالحقيقة أننا نقوم بهذه العملية بطريقة عفوية دون الإلتفات إلى التفكير بها وبدون أن نعير لها أية اهمية. بل نستعمل هذه الطريقة دون معرفة صحيحة بأسباب إختلاف الأطوال بين النصوص والألحان .

وتعتبر حالتني إنقاص النص الشعري وزيادة جمل موسيقية غير صحيحة موسيقياً، وهي تستعمل للأسباب التالية:

-لعدم معرفة الشامسة والكهنة باللحن القياس الرئيسي الموافق لوزن النص

الشعري.

-لفقدان اللحن القياس الأساسي فيعوض بلحن آخر متناسب في موضوع النص ومختلف في الوزن الشعري.  
-ربما خلقت هذه الطريقة لأجل حلّ المعضلات التي تواجه الكهنة والشمامسة في تطبيق نظام الألحان الثمان إكاديس.

حالات في استعمال الإضافات الشعرية واللحنية

1- اللحن القياس أطول قليلاً من النص الشعري المعالج .

-في حالة نقص في الوزن الشعري للنص المعالج نسبة لطول اللحن، حركة او حركتين او ثلاث حركات شعرية. يتم إضافة حروف الزيادة الى الوزن الشعري للنص المعالج وحسب الحاجة. اي استعمال طريقة "أَهْمَقُداً وَتَكْلا وَهَمَقُداً" وبالعربية "إضافات للأوزان الشعرية."

2- اللحن القياس اقصر من النص الشعري المعالج.

-في حالة زيادة في النص المعالج بمقدار حركة او حركتين أو كلمة واحدة. يتم التعامل مع الحركات او الأحرف الزائدة بأن يتم لفظها مثل حركة واحدة، وحسب الحاجة وهكذا. أي استعمال طريقة "حَمْرُؤًا وَتَكْلا وَهَمَقُداً وبالعربية "إنقاص في الأوزان الشعرية."

-في حالة زيادة في النص المعالج بمقدار جملة كاملة او عدة جمل شعرية. يتم إضافة جمل موسيقية بمقدار الزيادة الشعرية. أي استعمال طريقة "أَهْمَقُداً وَتَكْلا وَهَمَقُداً" وبالعربية "إضافات جمل لحنية."

3-تطبيق ألحان قياس ذات أوزان شعرية متعددة على نصوص ذات أوزان شعرية مختلفة او متعددة أو معكوسة .

-المدار يش تحوي تعددية في الأوزان الشعرية. مثل نص قياس: وزن خماسي مع سباعي، يطبق لحنه على نص مدرّاش معكوس الأوزان، اي من وزن سباعي مع خماسي، فيقع خلل في الأوزان الموسيقية أو تقع مشكلة زيادة ونقصان في اللحن أثناء عملية تطبيق اللحن القياس.

4-التقطيع الشعري للنصوص غير متطابق

هناك حالات يجب أن يكون فيها تطابق تام في تقطيع الوزن الشعري للنص القياس والنص المعالج، وإلا سيقع خلل ما في التطبيق اللحني. مثل نص قياس من الوزن الأفرامي المكوّن المكوّن من سبع حركات وتقطيعه الشعري 3-4 حركات، يجب أن يطبق عليه نص معالج من ذات الوزن اي سباعي وتقطيعه الشعري 3-4 حركات وليس 3-4 حركات. أو نص تقطيعه الشعري معكوس 3-4 يجب أن يطبق عليه نص تقطيعه 3-4 حركات وليس 4-3 حركات. أو نصوص تقطيعها 2-2-3 أو 2-3-2 أو 2-2-3، أو حتى 5-2، أو 2-5 يطبق عليها نصوص من ذات التقطيع الشعري وليس أوزان تقطيعها معكوس وهكذا.

### لماذا الإضافات الشعرية

ورد في كتاب الموسيقا السريانية للمطران المخطوف غريغوريوس يوحنا ابراهيم مقال سطره الموسيقار السرياني نوري اسكندر (ص85) قائلاً فيه سبب وجود الإضافات للأوزان الشعرية هي:

- 1- الوجود المسبق للجمل الموسيقية والألحان ثم ركب عليها النص الشعري
- 2- إعطاء الأهمية الأكبر للتأليف الموسيقي.

ولكن حسب رأينا هناك سببان رئيسيان وجوهريان للإضافات الشعرية وهما:

### 1- سبب إنشادي تكتيكي لتصحيح الخطأ

لأجل الحصول على تناسب موسيقي بين الشعر واللحن، ولعدم الوقوع في مطبات إنشادية موسيقية. وهذا السبب هو واقعي وعملي في وجود الإضافات في التراتيل القياس والتراتيل المعالجة .

### 2- سبب إنشادي إستنتاجي وهو الإبتعاد عن الإنشاد البيزنطي

إن إضافة الأحرف الزائدة في الأناشيد الرئيسية والمعالجة، هي لعدم تطويل الكلمة المغناة، وبالتالي عدم التطويل اللحني في الإنشاد. إن عدم التطويل اللحني هو من خصائص الإنشاد السرياني الكنسي الذي يميّزه عن بقية طرق إنشاد موسيقات المنطقة.

إن أبطنا استعمال طريقة الإضافات فسنقرب من طريقة الإنشاد البيزنطي

وسنبتعد عن طريقة الإنشاد السرياني. فالتطويل في الإنشاد هو من مزايا وخصائص الإنشاد البيزنطي وليس السرياني، ولأجل الابتعاد عنه وجب وجود طريقة ما فكانت هذه الإضافات.

أسباب إستنتاجية في استعمالاتها

-الإضافات اللحنية: إن إضافة الجمل اللحنية اي طريقة "أَهْمَقُداً وَتَكْداً وَمَتَّداً" لا يلزم لها تفسير تاريخي، لأنها طريقة إضطرارية في حل إشكالية زيادة النص الشعري. وحسب اعتقادنا ان هذه الطريقة ابتكرت بسبب ضياع قسم من الألحان، أو قد حصل تشويه في جزء منها أثناء عملية نقلها من منطقة لأخرى في أماكن انتشار الكنيسة في بلاد المشرق، وكذلك أثناء تناقلها من جيل إلى جيل. لأن عملية نقل الألحان كان ولا زال اعتمادها الأساسي على الذاكرة فقط. خاصة وأن الكنيسة قد مرّت بظروف قاسية في مراحل كثيرة خلال مسيرتها التاريخية .

-الإضافات الشعرية: أما طريقة إضافة الحروف الزائدة فبالحقيقة نحن لا نعلم السبب الجوهرى الكامن وراء طريقة "أَهْمَقُداً وَتَكْداً وَمَهْمَقُداً"، فلا يوجد تفسير تاريخي منطقي لها، فكتب التاريخ قد أهملت ذكرها، وكل ما نعلمه بأن من أوجد هذه الطريقة الذكية كان عبقرياً في فكرته لأنه أوجد حلاً سريعاً وكثيرة لمشاكل شعرية وموسيقية جمّة في التراثيل السريانية الكنسية. ومن يستعمل الطريقة بتفاصيلها الشعرية والزمنية سيعلم مدى نجاعتها في خدمة أناشيد الطقوس السريانية الكنسية. وحسب رأينا الشخصي أن علامتنا الكبير مار يعقوب الرهاوي (708م) هو الأرجح من أوجد هذه الطريقة الفريدة من نوعها في العالم. وعلينا نحن السريان دراسة هذه الطريقة بدقة وحرفية كطريقة موسيقية تستعمل في الإنشاد الكنسي السرياني، لمدى أهميتها وخصوصيتها ولمعرفة إستخداماتها بشكل صحيح، ولأجل المحافظة عليها كطريقة موسيقية سريانية أصيلة، لا وجود لها في بقية الكنائس المسيحية الأخرى.

ولكن للأسف الشديد والظاهر أنها دخلت في مرحلة قلة الاستعمال وهذا ينذر بأنها في طريقها إلى الزوال إن استمرت على حال عدم الإهتمام بها، وهذه مشكلة أكبر من عدم معرفة استخدامها.

لماذا الحفاظ على الطريقة

1- لتصحيح الكسورات في الاوزان الشعرية والموسيقية والخلل الناتج من تطبيق النظام اللحني السرياني إكاديس.

2- لئلا يقع الإنشاد السرياني المتميز بخصائصه في مطب تطويل اللحن، فيصبح إنشاد بيزنطي.

3- لأنها طريقة تميز موسيقا السريان عن غيرهم من شعوب المنطقة. أي هي جزء من الهوية اللحنية السريانية. فوجب الحفاظ عليها.

الموسيقا السريانية الكنسية

(الجزء الواحد والثلاثون)

الكتب الطقسية في كنيسة السريان الارثوذكس والروم الارثوذكس

بقلم: نينوس أسعد صوما

ستوكهولم

الكتب الكنسية للطقوس والألحان السريانية

إن الكنيسة السريانية الارثوذكسية غنية جداً بكتبها الطقسية المتنوعة التي تتضمن

كل ألحانها ومختلف طقوس الأعياد والمناسبات والتذكارات وصلواتها الكثيرة

الموزعة على مدار السنة الكنسية. ولكن بسبب بُعد المسافات تاريخياً بين أبرشيات

الكنيسة الممتدة عبر مساحات شاسعة من بلاد المشرق، وبسبب بُعد المسافات بين

مؤلفي الكتب الطقسية ومنظمتها تاريخياً، نشأت فروقات طفيفة في بعض الطقوس

الكنسية وكتبها. لكن بشكل عام تركز الكنائس السريانية الأرثوذكسية في العالم

على الأسس والقواعد التي وضعها العلامة السرياني الكبير مار يعقوب الرهاوي

(توفي عام 708م). حيث يعود له كل الفضل في تنظيم وترتيب الطقوس الكنيسة

السريانية الأرثوذكسية والقرار على النصوص التي سيعمل بها وكذلك تأليف

جزء منها.

فأما الكتب الطقسية السريانية حسبما ورد ذكرها لدى البطريرك البطريرك العلامة

أفرايم برصوم (توفي 1957م) في كتابه المشهور اللؤلؤ المنتثر في ص54. صنف تحت خمسة عشر صنفاً:

- 1- كتاب صلاة الفرض الاسبوعي المعروف بالاشحيم.
- 2- قراءات الكتاب المقدس.
- 3- كتاب الليتورجيات أي كتاب خدمة القداس الإلهي.
- 4- فناقيث الأحاد على مدار السنة.
- 5- فناقيث الأعياد السيديّة والقديسين.
- 6- فناقيث الصوم الكبير واسبوع الآلام.
- 7- كتب الحسايات اي كتاب صلوات الإستغفار للأحاد والأعياد والصيام واسبوع الآلام وغيرها .
- 8- كتب طقوس العماد وبركة اكليل المتزوجين ومسحة المرضى والتوبة .
- 9- كتاب الرسامات الكهنوتية.
- 10- كتاب الاعياد الحافلة (المعددان).
- 11- كتب الجناز.
- 12- كتاب ادعية الكاهن وصلوات الرهبان.
- 13- كتاب جامع الألحان الكنسية حسب نظام الالحان الثمانية (البيت كازو).
- 14- كتاب سفر الحياة.
- 15- كلندار الاعياد السنوي.

وجميع هذه الكتب هي بالسريانية الكلاسيكية ومعظمها لها علاقة ما بالموسيقا. كما أن هناك مجموعة كبيرة من الكتب الفرعية التي تتواجد في الكنيسة السريانية تندرج تحت بعض المسميات السابقة، مع كتب أخرى حديثة التأليف، وبعض الترجمات لكتب قديمة سريانية الى لغات مختلفة.

الكتب الكنسية لطقوس كنيسة الروم والألحان البيزنطية سأدرج هنا كتب كنيسة الروم التي تحوي بين جنباتها الطقوس والألحان الكنسية البيزنطية لأجل مقارنتها مع الكتب الطقسية السريانية، وترسيخ فكرة إستعمالهما نظام الألحان الثمان المعروف عند السريان باسم إكاديس وعند الروم باسم

اوكتوايخوس. وسأعرض أيضاً الأعياد والأصوام والأسرار لكونها ذاتها في الكنيستين.

1- كتاب الإنديقتي – السنة الطقسية. أو الأندىقتي من اللفظة "انديقتيون" اليونانية، وهو كتاب لدورة المواسم الطقسية في الكنائس التي تتبع الطقس اليوناني الشرقي وهو يحدد زمن وقوع الأعياد واحتفالات القديسين وزمن قراءة فصول من الكتاب المقدس.

2- كتاب الاكتويخوس: أي كتاب الألحان الثمانية ويقتصر على الفرض الكنسي أيام الآحاد وهو من وضع القديس يوحنا الدمشقي السرياني.

3- كتاب المعزي: يحتوي الألحان الثمانية لسائر أيام الأسبوع

4- كتاب التريوديون: كلمة يونانية تعني "الثلاثي الأودية"، يحوي قطع الفرض الكنسي من أحد الفريسي وحتى يوم سبت النور.

5- كتاب البندكستاريون: أي الخمسيني، يحوي قطع الفرض الكنسي من أحد الفصح حتى آخره، وأحد جميع القديسين.

6- كتاب الميناون: كلمة يونانية تعني "شهري"، وهو كتاب لخدمة الأشهر ويتضمن قطع الفرض الكنسي للأعياد الثابتة وموزعة على أشهر السنة.

7- كتاب السنكسار: كلمة يونانية معناها "الأخبار"، أي الكتاب الحاوي على سير الآباء والقديسين.

8- كتاب الاورولوجيون - كلمة يونانية ومعناها السواعي الكبير: أي الساعات ويشمل على الصلوات السبع في الكنيسة البيزنطية.

9- كتاب الافخولوجي: وهو كتاب يتضمن رتب الأسرار والتبريكات المختلفة.

10- كتاب التيببكون: كلمة يونانية ومعناها القاعدة والمثال والقانون، وهو كتاب يجمع كافة القوانين الكنسية المتعلقة بكيفية تسيير الخدمة الكنسية.

11- كتاب الليتورجيا: كلمة يونانية معناها عمل الشعب، وهو كتاب يحوي الصلوات والطلبات.

12- كتاب الرسائل.

13- الإنجيل المقدس، وكان يقرأ سابقاً باليونانية.

وهناك كتب متفرقة أخرى، وترجمات من اليونانية الى العربية تدرج تحت



مسيّات مختلفة يعمل بها اليوم وهي مأخوذة من اللائحة السابقة.

الأعياد الرئيسية المشتركة في الكنيستين

1- ميلاد السيدة العذراء

2- رفع الصليب او اكتشاف الصليب المقدس

3- دخول السيدة العذراء إلى الهيكل وهي ابنة ثلاثة سنوات.

4- الميلاد المجيد ورأس السنة

5- الظهور الإلهي الدنح أو الغطاس

6- دخول المسيح إلى الهيكل وعيد شمعون الشيخ

7- البشارة، بشارة العذراء بالحب

8- الشعانين، وهو عيد دخول السيد المسيح إلى اورشليم

9- عيد الفصح المجيد، اي عيد القيامة.

10- الصعود الإلهي

11- العنصرة

12- التجلي

13- رقاد السيدة العذراء او إنتقال السيدة العذراء.

وكما نلاحظ أن الأعياد والاصوام هي ذاتها في الكنيستين بالرغم من إختلاف

التقويمين اليولياني والغريغوري.

وهناك أعياد وتذكارات القديسين والشهداء وغيرهم من الاعياد الخاصة بكل كنيسة

تفرد فيها .

الاصوام الرئيسية المشتركة خلال السنة الطقسية :

1- الصوم الكبير المقدس (الصوم الأربعيني)

2- صوم الرسل

3- صوم رقاد العذراء

4- صوم الميلاد

-5 كل أربعاء وجمعة

وهناك اصوام اخرى لبعض القديسين خاصة في كل كنيسة. مثل صوم نينوى (يونان النبي) عند السريان.

الاسرار المقدسة

وكما هو معروف فالأسرار الرئيسية المقدسة في الكنيسة هي ذاتها في كل الكنائس الطقسية وهي سبعة:

1- الأفخارستيا، 2- المعمودية، 3- الميرون، 4- الكهنوت، 5- التوبة، 6- الزواج، 7- الزيت المقدس.

السريانية الكنسية الموسيقا

(الجزء الثاني والثلاثون)

رسالة المطران يوحنا دولباني عن الموسيقا السريانية الى الموسيقار كبرئيل اسعد  
عام 1959

بقلم: نينوس أسعد صوما

ستوكهولم

مقدمة

كنت قد اشرت في نهاية مقالنا الرابع والعشرين الى رسالة المطران العلامة مار فيلوكسينوس يوحانون دولباني التي ارسلها الى عمي الموسيقار المعروف كبرئيل اسعد عام 1958م، والتي هي مقال قيم عن الموسيقا السريانية. ولقيمة الرسالة موسيقياً قام عمنا كبرئيل اسعد بنشرها في كتابه "الموسيقا السورية عبر التاريخ"

الذي صدر عام 1990م.  
ونظرا لأهمية الرسالة حول الموسيقى السريانية الكنسية نقوم نحن ايضاً بنشرها هنا  
بحرفيتها كما وردت في كتاب عمنا.

مقدمة رسالة المطران دولباني للموسيقار كبرئيل أسعد  
حبيبي السيد كبرئيل اسعد المحترم

بركات وادعية حارة. بسرور طالعت رسالتكم المؤرخة 58/12/12  
وبالكاد انتهيت من مقالي في الموسيقى السريانية وبيان من نسختين قديمتين حوتا  
علائم موسيقية، وهوذا طي المقال صورة صحيفتين منهما. ولأجل هذا المقال  
ذهبتُ الى ديار بكر لأجل جلب النسخة، ورأيت من الضرورة أخذ صورة  
صحيفتين. الامل مقالنا سيعينكم على تكميل كتابكم الذي نويتم على وضعه. ولا بد  
سترسلون لنا منه نسخة لنضعها في مكتبتنا.  
هذا ونختم بالبركة والدعاء بالتوفيق. حفظكم الله وابقاكم للداعي:  
"فيلكسينوس يوحنا دولباني مطران ماردين."

نص رسالة المطران دولباني حول الموسيقى السريانية:  
إن الموسيقى فنٌّ من فنون الادب، ولا تخلو منه امة تعيش على وجه البسيطة مهما  
كانت وضعية. وقد مارسه السريان الأراميون منذ أقدم العصور القديمة. وتؤيد  
ذلك المنظومات التي وجدت محفورة على الآجر في خرب نينوى الاثرية وفي  
اور.

قال الاسقف ولش الانكليزي في كتابه اصداء التوراة ص 15: " اننا قد حزنا  
بواسطة اكتشافات حديثة بعض تلك الترنيمات التي كانت زمر المغنيين في ارض  
أور ينشدونها لتسبيح القمر الفضي، احداها مختمة بهذه الكلمات:

ارادتك تشرق في السماء كالنور الساطع

اعمالك على الارض اظهرها لي

انت ارادتك من يعرف. بماذا يستطيع الانسان ان يقيسها

يارب في السماء والأرض، رب الآلهة، لا احد يساويك."

وقال بطريركنا العلامة مار اغناطيوس في كتابه اللؤلؤ المنثور صح 190 نقلاً عن انطون التكريتي البليغ: ان البحر الخامس (في الشعر) هو المؤلف من اوزان سداسية وسباعية ويزيد احياناً او ينقص. وهو لرجل يقال له "وفا" من فلاسفة الأراميين. ونظم الشعر الذي عالجه هذا المغمور اسمه من اجيال دليل على قدم هذه الصناعة عندنا واورد له بيتاً تجوز في وزنه مراعاة للحن، وهذه ترجمته: "انا وفا الكريم المناسب الذي سرى عن نفسه الهم واطرح كروبه .

إنه سند قلبه مشرحاً عنه الحزن والكآبة. ونزوات الغيظ والغموم التي تكسر قلوب الناس من كثر غيظه تضيقته البلايا ابدأ."

قال وهذا الشعر معمول على نمط الاغاني الحبية التي تقود صاغة اللحن الحربية وناظمو النشائد الغزلية للأعراس مزاولتها.

ثم قال عنه مار اغناطيوس افرام: انه كان موجوداً قبل المسيح بدهر طويل فيما نرى.

وعرف بعدئذ مؤلف نشائد برديسان الذي ولد في الرها وثنياً في 1 تموز 154م ثم تنصر وعاش حتى سنة 222م وقد قال عنه مار افرام النصيبيني: انه وضع مئة وخمسين نشيداً على طريقة مزامير داود. ولقنها الشبيبة الرهاوية بعد أن وقعها على لحن شتى مطربة تخب القلوب.

ثم تبدأ الموسيقى المسيحية السريانية. واول المشتهرين بها مار افرام النصيبيني "373" وتبعه مار اسحق وقورلوثا ويعقوب وابن افتونيا الرهاويين، ورابولا القنسريني، ويعقوب السروجي، وشمعون القوقي، وبالاي البالشي، واسحق الامدي، وماروثا الميفارقي، وابن الصابوني الملطي، واندراوس وانطون التكريتيين، وابن قيقي، وآل الربان، وساويرا البرطلي، وقوريني وقوزما ويوحنا الدمشقيين، وجورجي البعلتاني، ويوحنا الفرزمني، واشعيا السبيريني، وبرصوم المعدني، وبهنام الحدلي، وموسى القالوقي، وشمعون البانعمي، وغيرهم لدى الغربيين...

ومار شمعون برصباعي، ونرساي، ومار آبا، ويشوعيا ب الجدلي، ويوحنا ابو الدوالي، وكوركيس النصيبيني، ويوحنا الجرمقي، وبابي النصيبيني، وتوما المرجي، وسهدونا، ويشوع بن نون، وايليا الانباري، وايليا بن السني، وكوركيس

ورداً، وغيرهم لدى السريان الشرقيين.

ولاسباب ثلاثة ادخل أئمة الدين فن الموسيقى الى بيعة الله. أولها: مناهضة الحان الوثنيين واصحاب البدع (الهرطوقية) المضرة بالعقيدة والآداب .

ثانياً: الاستعانة بها على النشاط في عبادة الله. ثالثاً: تنبيه الحواس الى ادراك معاني الصلوة.

فالقديس افرام ناهض لحن برديسان المخلّة بالعقيدة. والقديسان غريغوريوس اللاهوتي ويوحنا الذهبي الفم ناهضا اشعار واغاني الاربوسيين. ومار سويريوس ناهض اشعار واغاني سوسطيوس اليوناني. فعلى هذه الصورة دخلت اللحن الكنيسة.

### بواعث الالحن الطبيعية

ان مخترعي الموسيقى قد بنوها على اربعة اركان تتفرع فتصير اثني عشر لحناً اصيلة. وبما ان الاربعة منها لا توافق غاية العبادة تركها البيعيون واكتفوا بالثمانية.

فالاول والخامس يربيان الحرارة والرطوبة. ولكن الرطوبة اللينة والمسرة موجودة في الاول ولذا رتب فيه قانون الميلاد والقيامة. والحرارة اللاذعة قوية في الخامس ولذلك رتبوا فيه قانون الصعود.

والثاني والسادس يزيدان البرودة والرطوبة. ولكن الرطوبة المذلة بتوسط توجد في الثاني أكثر ولذا رتب فيه قانون عيد العماد. والرطوبة الاكثر ميلاً الى التأثر والضعيفة المبكية هي في السادس أكثر. ولذا رتب فيه قانون خميس الفصح. وجمعة الآلام وسبت البشارة لأنها ايام الام.

والثالث والسابع يوفران الحرارة واليبوسة. ولكن اليبوسة القاسية والعنيفة هي اقوى في الثالث ولذا رتب فيه قانون عيد دخول المسيح الى الهيكل. والحرارة النارية اقوى في السابع. ولذلك رتب فيه قانون الفنطيقوسطي .

والرابع والثامن يقويان البرودة واليبوسة ولكن البرودة قرينة الخوف أكثر في الرابع ولذا وضع فيه قانون البشارة والشعانين. واليبوسة المقوية والقاسية أكثر في الثامن. ولذا رتب فيه قانون الشهداء. "الإيثيقون باب كيف دون الاقدمون لحنهم"

كيف دون الاقدمون لحونهم وكيف هي الآن

لم يدون الاقدمون لحونهم في بطون الكتب دون علامات تدل القارئ على تغيير النغمات. بل كما وضع النحويون فقط الفوحام لتمييز المعاني هكذا قد وضع الموسيقيون علائم خاصة لتمييز مكان رفع الصوت وخفضه. ومدّه وقطعه. وقد القى لنا الدهر نسختين من هذا النوع. احدهما مداريش مار افرام تختص بمكتبة دير الزعفران. والآخرى كتاب بيتكاز مطول يختص بمكتبة السيد توما الخوري بشارة الامدي. وتقتصر علائم الاولى مع بعض حروف وعلامات. اما الاخرى فتستعمل مع بعض الحروف خطوطاً تدل على طول النبرة وقصرها. واليك خلاصة هذه العلائم والخطوط (هي بخط الدولباني كما دونها) وهي مرفقة في نهاية المقال.

هكذا كانت تعلم كتب اللحن ولكن اغفلها الكتاب اخيراً من الجيل الخامس عشر ولذا اصبحت اللحن تؤخذ بطريقة التقليد. ولذا اختلفت كثيراً. فالحاجة الى موسيقي شاب بارع ليدرس هاتين النسختين ويعرف قواعد علائها جيداً ليتسنى له ان يعيد لحوننا الى جمالها الاول. ويزيل الاختلافات المحدثه فيها.

بيان عن النسخة الزعفرانية

وهي برقم 155 وقياسها 12- 18 وعدد صحائفها 304 غير انه قد فقد من اولها نحو خمسة كراريس اي ثمانى واربعون صحيفة.  
(هنا نقص كبير لا نعرف مقداره)

(نقص آخر من الرقم 1 حتى الرقم 15، لأن الصفحة تبدأ بالرقم 16)

16- بيوت الحاش وضعها يعقوب الرهاوي

17- قاتسمانات لكل دائرة السنة

18- باعوثات عامة لمار يعقوب ومار افرام ومار بالاي

19- العنيانات الشهرية التي تقال في دير مار برصوم وغيره

20-التخشفات الرهاوية وما يختص بالصوم والتوبة

21-قوانين كل دائرة السنة

22-المعبرانات

23-السوكيئات. لمار يعقوب (السروجي) ومار افرام وغيرهم

..... 24-غير مدون

..... 25-غير مدون

اما تاريخها. فقد كتبها ابو الحسن بن لعازر. انظر صح 35، 301، و 351، 536. ويظن انه الطبيب الارخدياقون ابو الحسن والد الارخدياقون ابو سالم الملطي الذي بنى فندقاً تبرعاً لأجل حفظ ولده في مكان بجوار ملطية ويعرف الان بحكيم خان في اواسط الجيل الرابع عشر.

وهذا ارسلت لكم طية صورتين فوطوغرافيتين لكلا النسختين. انتهت رسالة المطران دولباني حول الموسيقى.

تعليقنا على موضوع الرسالة:

بعد التحقيق الذي اجريناه على رسالة المطران دولباني المنشورة في كتاب عمنا كبرئيل اسعد "الموسيقى السورية عبر التاريخ"، تبين لنا بوجود نقص كبير في الرسالة، والنقص هو صفحة كاملة او صفحة ونصف، ولم ينشر هذا النقص في الكتاب لأسباب نجهلها. ربما وقع سهواً ولم يعلم بها مؤلف الكتاب. أما استنتاجنا بمحتوى النقص فنعتقد بأنه كان يضم تنمة الشرح عن النسخة الزعفرانية والجدول بمحتواها، ثم نقص في الشرح عن النسخة الآمدية والنصف الاول من جدول محتواها من البند 1- لغاية 15 .

إن اسلوب كتابة الرسالة هو اسلوب القرون السابقة لقرن العشرين، وهذا واضح من المفردات المستعملة فيها.

أما نقص الصورتين لرموز الالحن في نسختي الزعفران وآمد. كنا نود أن نطلع على هاتين الصورتين التي ذكرهما المطران دولباني في رسالته، والموسيقار كبرئيل اسعد في مقدمة كتابه، لكننا لا نعلم مصيرها ومكان تواجدها إن لم يتلفا. وكان عمنا المرحوم كبرئيل اسعد، قبل وفاته بسنتين، قد اهدى رسالة الموسيقى

الاصلية بخط المطران دولباني لأخي الدكتور اسعد صوما، كما اعطاه تفويضاً عاماً مرفقاً مع رسالة الموسيقى المذكورة، ليكون مسؤولاً عن أعماله الموسيقية وأغانيه وألحانه في حياته وبعد وفاته. لكن رسالة المطران دولباني الاصلية في الموسيقى السريانية قد اختفت بين آلاف الكتب والأوراق والملفات والقصاصات التي يملكها اخي اسعد، ونأمل ان تظهر للوجود يوماً ما.

## اهمية الرسالة

لرسالة المطران دولباني أهمية بالغة في عدة مجالات:

1- في تدوين الموسيقى السريانية، تعتبر الوثيقة الوحيدة التي تطرقت للتدوين الموسيقي.

لم نعثر حتى الان على اي تدوين موسيقي لألحان البيت كازو السريانية، سوى هذا التدوين الذي نقله لنا المطران دولباني المحفوظ في رسالته. لذلك يعتبر ذا أهمية كبيرة. وعند فك رموز هذا التدوين، يمكن أن يقدم لنا خدمة جليلة في معرفة مسيرة الألحان السريانية عبر التاريخ وهل وقع تبديل فيها ام لا.

2- في تاريخ الأدب والموسيقا السريانية الكنسية.

بالرغم من أن المعلومات التاريخية قد وردت في كتابي الايثيقون لابن العبري واللؤلؤ المنثور للبطريك افرام برصوم، إلا أن هذه الوثيقة كشفت للكثيرين مدى عمق وأصالة الأدب السرياني والموسيقا السريانية الكنسية في التاريخ. فتعتبر هذه الوثيقة مصدر حقيقي وموثق لإحدى أهم ركائز الموسيقى الشرقية القديمة.

3- في مجال الفكر القومي السرياني

لقد كتب المطران دولباني في رسالته عن أرامية الشعب السرياني قائلاً: "إن الموسيقى فنٌّ من فنون الادب، ولا تخلو منه أمة تعيش على وجه البسيطة مهما كانت وضيفة. وقد مارسه السريان الآراميون منذ اقدم العصور القديمة." أي أنه ربط التسميتين السريانية والآرامية ببعضهما لكون السريان من الآراميين.



ولكن تأكيد المطران دولباني على آرامية السريان ليس هنا فقط، بل ذكره في معظم كتاباته. ومنها هذا المقطع الشعري الشهير عن الأمة قائلاً:

حَسْبُكَ أَوْصَمًا أَمَدِيَّةً مَعَ رَحْمَةٍ

حَسْبُكَ سَكَلَتُهُ أَمَّصِيَّةً حَفِيَّةً

بحبك ايتها الآرامية اصبحت عاشقاً منذ صغري  
(لذلك وعدت) أن أخدمك بإستقامة في ضعفي وفي قوتي

وهو الذي كتب عن هوية الكنيسة السريانية في هذه المقطع قائلاً :

مَهْفِيَّةٌ حُجٌّ تَهْءُؤُهَا مَهْفِيَّةٌ حَبْلًا حَبْلًا أَوْصَمًا

وَإِسْمُ مَهْمَا حَبْلٌ تَهْمَا أَمَّا يَهْمِيَّةٌ حَبْلٌ أَوْصَمًا

جمالك يفوق كل الجمالات ياكنيسة ابنة الآراميين  
وكالشمس بين النجوم كنت مضيئة بين الامم

وأما في اللغة السريانية فكتب قصيدة رثائية عن نعوم فائق، وكان الموسيقار  
كبرئيل اسعد قد لحنها بلحن مهيب فيه خشوع رهيب وعظمة نادرة، قائلاً فيها:

مَهْفِيَّةٌ يَهْمَا وَحَمْرٌ مَلَّهْ مَلَّهْ مَلَّهْ

مَلَّهْ حَبْلًا أَوْصَمًا وَاحِدَةً

كان (نعوم فائق) بوقاً يدوي صوته لأجل امتنا

لأجل اللغة الآرامية لغة آبائنا

فمن هو المطران يوحانون دولباني

الراهب الناسك والمطران الحكيم في الكنيسة السريانية الارثوذكسية، وأمير من  
أمرآء اللغة السريانية، وعالم من علماء السريان في القرن العشرين .

هو يوحنا بن القس يوسف دولباني، ولد في ماردين سنة 1885، تلقى الدروس  
السريانية والعربية والتركية في مدارسها، وفي عام 1907 اعتزل الدنيا وتنسك في  
دير السيِّدة بماردين، وفي عام 1908 انتش بالاسكيم الرهباني في دير الزعفران،

وعاد إلى ديره مواظباً على حياة النسك والتعب، ولبت هكذا أكثر من ثلاث سنوات لينتقل بعدها بحسب الأمر البطريركي إلى دير مار حنانيا الملقب بدير الزعفران ليتولى مهمة التعليم في المدرسة البطريركية الجديدة في الدير، بالإضافة لمهام أخرى مثل عنايته بالفقراء والأيتام والمحتاجين، كما عمل في تحرير مجلة الحكمة التي صدرت عام 1913 في ماردين.

وفي عام 1918 رسمه البطريرك الياس الثالث كاهناً، واستقرّ في أضنة وانصرف إلى خدمة المدرسة والميتم لمدة ثلاث سنوات، وفي عام 1922 سافر إلى بيروت وهناك بذل قصارى جهده لتأسيس ميتم بعد أن أغلق في أضنة، فاستأجر موضعاً خاصاً جعله مركزاً لإقامة الصلاة والتدريس. استدعاه البطريرك إلى دير

الزعفران ومكث فيه ثلاث سنوات، وفي سنة 1925 رافق البطريرك الياس إلى سوريا ثم القدس حيث أخذ يلقي الدروس السريانية والدينية في المدرسة ويساعد في سير أعمال المطبعة وتحرير مجلة الحكمة التي استؤنفت في عام 1927، وفي أوائل سنة 1932 عاد إلى دير الزعفران، وفي عام 1933 عينه البطريرك أفرام برصوم نائباً بطريركياً لأبرشية ماردين ودير الزعفران وتوابعهما.

وفي سنة 1947 رّفاه البطريرك أفرام الاول برصوم مطراناً لأبرشية ماردين وسماه (فيلكسينوس)، فأدى واجبه الأسقفي والرعايي بكلّ أمانة واستقامة، جاعلاً نفسه مثلاً للقداسة والتقوى والنسك والتقشف، منصرفاً إلى التأليف والتصنيف والوعظ إلى أن انتقل إلى الأمجاد السماوية عام 1969.

لقد ترك مؤلفات عديدة تربو على الخمسين كتاباً وفي اللغات الثلاث السريانية، والعربية والتركية، وتتناول مواضيع مختلفة في الدين، واللغة، والتاريخ، واللاهوت وسير القديسين. وطبع منها في حياته ومنها بعد وفاته، كما حقق الكثير من الكتب، وترجم قسم آخر إلى السريانية والعربية والتركية.

من الكتب التي ألفها :

-مختار في الأسرار - الأقطاب في شهيرات الكتاب - فهارس مخطوطات دير مار مرقس ج 1 و ج 2 - كتاب روضة الصلوات - سيرة مار يعقوب البرادعي - قوانين كنسية. وغيرها.

ومن الكتب التي حققها ونشرها:

-كتاب الحمامة لابن العبري - ديوان ابن العبري - تراتيل الأعياد - كنز الالخان -  
طقس صلوات الكهنة - مواظ لمار أفرام. وغيرها.

من الكتب المنشورة باللغة التركية

-كتاب الصلوات - تراتيل الأعياد على مدار السنة - تاريخ دير الزعفران - سر  
التقوى - تاريخ كنيسة مار ميخائيل في ماردين.

ومن ترجماته الطقسية والادبية

كتاب اللؤلؤ المنثور في تاريخ الادب السرياني- طقس العماد - طقس الاكليل -  
طقس الجناز- طقس جناز الكهنة - سر مسحة المرضى - رسائل ابن الصليبي.  
وغیرها.

من هو الموسيقار كبرئيل اسعد

يعتبر كبرئيل اسعد، رائد الاغنية السريانية الكلاسيكية، والوالد الحقيقي للأغنية  
السريانية الحديثة، حيث برع في تلحين وتأليف الأغنية القومية المشجعة على  
التمسك باللغة والتراب والهوية السريانية .

ولد كبرئيل في مدينة مديات سنة 1907م، وانتقل وهو صغير مع عائلته للعيش في  
مدينة أضنة عام 1914م، حيث درس المبادئ الاولى للغات السريانية والتركية  
والفرنسية في مدرستها السريانية، وحفظ فيها الكثير من الأناشيد السريانية ذات  
الألحان التركية والأرمنية والعالمية، بجانب ألحان الكنيسة السريانية. بعدها انتقل  
للعيش في دمشق في العام 1921م حيث تلقى فيها دروسه في الموسيقى عام  
1923 على يد استاذ موسيقا ارمني، وتخصص في العزف على آلة الكمان. عمل  
في بيروت وفلسطين وسوريا كعازف كمان مع بعض مشاهير زمانه. وبدأ مشواره  
في التلحين من بيروت 1926 حيث قام بكتابة وتلحين أول اغنية قومية له، ليتبعها  
لاحقاً عشرات الأغاني، فمن لم يسمع بأغانيه الخالدة مثل: "موثو رحيمثو **مُدا**  
**وَسَمدا**" و "هُو دُونحُو شِمَشُو **هوا** **وَسا هَمدا**" وأغنية "موث بيت نهرين  
**مدا - حَمدا نَهوَم**" وغيرها .

وكان مشهوراً بطريقته البيزنطية الجميلة والساحرة في اداء بعض التضمرّعات

السريانية المسماة **إجمقدا** (تخشفوئو) مثل: **لحمده وهدحسا** "طعمه دهوبيل"،  
**ها كمن عقتا** "هو غير يوموثان"، **أهدب وكسندا** "إمات دلحارتو"  
**مكلا ممتسا** "ملكو مشيحو"، وغيرها.

ولكونه كان مولعاً بالموسيقا الغربية كما الشرقية، لهذا سيطر الاسلوب الغربي في  
التلحين على الكثير من أغانيه القومية مما أعطاها طابعاً مميزاً في عصره. انتقل  
الى مدينة القامشلي عام 1937 ليستقر فيها ويزاول نشاطه الموسيقي من تلحين  
وتأليف وعزف وتعليم.

نشر في حلب 1953 أول كتاب موسيقي له بالسريانية **مع مدهمف وملك سبال**  
"من موسيقي ديلان حدانو" (من موسيقانا الحديثة).  
أصدر في بيروت عام 1974 اسطوانة تحتوي على أغنيتين من تلحينه  
الاولى: **نهم سحد** نوم حابيب" شعر المطران مار يوحانون دولباني. والثانية  
"**فندا ههيدا** فوراحتو ويث" شعر فولوس كبرييل .

هاجر الى السويد في عام 1979 واستقر في ستوكهولم، وتابع نشاطه الموسيقي  
فنشر كتابه "الموسيقى السورية عبر التاريخ" 1990 الذي نشر فيه رسالة  
المطران دولباني الموسيقية التي هي موضوع مقالنا، ووفاته المنية 1997م في  
ستوكهولم.

الموسيقا السريانية الكنسية  
(الجزء الثالث الثلاثون)

بين الموشح العربي ومشوحتو السريانية

بقلم: نينوس اسعد صوما  
ستوكهولم

إتباع المعنى ام المبني في تفسير الكلمات:

هناك ادعاءات باطلّة لبعض السريان في ارجاع بعض التعابير الموسيقية والشعرية اليونانية والعربية الى أصل سرياني، مثل كلمات موسيقا وموشح وحجاز، الخ. فيدّعون ان كلمة "موشح" مأخوذة من "مشوحتو" **ܡܫܚܘܬܘ** السريانية، و"حجاز" من كلمة "حاغو" **ܚܐܘܘ** السريانية، ويفسرون معانيها واصولها كما تقتضيه أهوائهم دون تقديم أي سند أو إثبات، وأما براهينهم على صحة اقوالهم هي الإعتماد على تشابه لفظ الكلمات فقط.

وقد انتشر الإدعاء بان كلمة "موشح" هي من "مشوحتو" السريانية على مواقع النيت، وتناقلها البعض دون تفكير وتحقيق، وكل من نقلها نسب هذا "الاكتشاف" لنفسه وكأنه قد اكتشف كوكباً جديداً.

ولهذا جاءت فكرة توضيح هذا الخطأ، بهدف المحافظة على لغتنا وتراثنا وتاريخنا وموسيقانا وكنيستنا كما ورتناهم ومنعاً للتشويه والضياع، وليس كما يشتهي البعض أن يكونوا. فإن كانت كلمة موشح عربية الأصل وغير مأخوذة من "مشوحتو" فلن تسقط اللغة السريانية من عليائها وتندثر.

#### الموشحات

الموشح بالعربية تعني المرصع (المزركش بالدارجة) وكثير الألوان، وأطلقت هذه الكلمة على نوع من الشعر العربي للتعددية في أوزانه وقوافيه. وقد أبتكر في اسبانيا على يد العرب الأندلسيين نتيجة تأثر الشعر العربي بالطبيعة الاسبانية، فتبدلت أدواته واصبحت خضراء مشابهة لطبيعة الاندلس الجميلة، فخلق نوع جديد من الشعر العربي وسمي بالموشح، وهو نوع جميل وسهل ممتع، يتميز بأن ناظمه لا يتقيد بقافية واحدة او وزن واحد. وهذا النوع من الشعر لم يستحدث في مدينة الموصل كما يقال، ولا جذوره قادمة من الصحراء العربية. فالشعر العربي الصحراوي قد مرّ بمراحل تطور عند إنتقاله الى العراق والشام ثم الى الاندلس. قيل على لسان مؤرخي العرب بأن مخترع الموشحات في الأندلس كان شاعراً من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروان، اسمه مقدم بن معافر الفريري (القبري) في القرن الحادي عشر الميلادي. وأكد رواية العرب بأن كلمة موشح تجمع على موشحات أو تواشيح، هي مشتقة من فعل "وشح" بمعنى زين أو حسن أو رصع.

وسميت بالموشحات لما فيها من تزيين وتنميق ولأنها تشبه الوشاح بأشكاله وتطاريزه الذي تترين به النساء. وأجمعوا على انها لا تخرج عن كونها نوع من النظم، وأن فنّها من فنون الشعر العربي .

-ويقول صاحب "لسان العرب" أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المتوفي 1311م: "الوشاح كان يُنسج من أديمٍ عريض ويرصع بالجواهر، وكانت المرأة تشدّه بين عاتقها وخصرها"، ويقال توشّحت أي تزيّنت.

-وقال ابن خلدون المتوفي 1406م في الموشح: "وأما أهل الأندلس فلما كثّر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنسيق الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه الموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً، أغصانا أغصانا، يكثر من أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان."

تعد الموشحات ثورة على الشعر المقفى التقليدي الذي يخضع لقيدي الوزن الواحد والقافية الواحدة. وتميزت بتحرير الوزن والقافية وبترصيع أبياتها بفنون صناعة النظم المختلفة من تقابل وتناظر واستعراض أوزان وقوافي جديدة تكسر ملل القصائد. وأما تلحينها فهو مغاير لتلحين القصيدة العمودية، ففيها تغيرات كثيرة، والهدف منها الإكثار من التشكيل والتلوين. ويمكن تلحين الموشح على أي وزن موسيقي كان. لكن عرفت لها موازين خاصة بها وأغلبها طويلة ومتعددة ومنها قصيرة ايضاً، وهي غير مطروقة في القصائد وأشكال الغناء الأخرى، وعرفت ضروب هذه الاوزان بإيقاعات الموشحات. وتمركزت الموشحات الاندلسية بعد خروج العرب من اسبانية ببعض مدن المغرب العربي والقاهرة وحلب والموصل.

## القدود

القدود منظومات غنائية أنشأت على أعاريض وألحان دينية أو مدنية، بمعنى أنها بُنيت على قد (قياس)، أي على قدر أغنية شائعة، إذ تستفيد من شيوعها لتحقيق حضورها، ومن هنا جاء اسم القد.

ويقال بأن هذا الفن نشأ في الأندلس ثم انتقل الى حلب وحمص ودمشق. لكن حلب حافظت عليه وعلى الموشحات الاندلسية واشتهرت كثيراً بصناعته، ولهذا يقال

القدود الحلبية.

والقد في اللغة هو القامة والمقدار والمقاس، واصطلاحاً هو أن تصنع شيء على مقدار شيء، وشيء على قد شيء في الإيقاع والموسيقا وما يوافقهم. وأما القد الموشح يكون عادة مبنياً على نظام الموشح القديم من حيث الشكل الفني وبصياغة جديدة.

المداريش السريانية **مَدْرُوشَا**

"المداريش" لفظة سريانية معربة ومفردها "مدراش" وتلفظ بالسريانية **مَدْرُوشَا** والمداريش نوع من النظم السرياني مركبة من دعائم مختلفة وكثيرة الاوزان ولا ضابط لها ولا قوالب تحجزها ولا قافية تحكمها. فقد استعمل الشاعر السرياني الكبير مار افرام (توفي عام 373) اكثر من خمسين وزناً في مداريشه.

وللمدراش جذور آرامية قبل السيد المسيح كأشعار الناظم وafa الأرامي، وجذور دينية توراتية عند اليهود مثل مزامير داود. ويعود تاريخ المدراش السرياني الكنيسي الى القرن الثاني والثالث الميلادي، فأشتهر فيه برديسان الأرامي 222م وابنه هرمونيوس الرهاويين. وابدع فيه أفرام النصيبيني 373م، فألف الكثير منه، ففي عصره تُرجم الكثير منه الى لغات أخرى مثل اليونانية والارمنية. وقد سار على طريقه الكثير من آباء شعراء وادباء الكنيسة الأوائل فأغنوا الأدب السرياني. هناك قالب شعري سرياني آخر من أعمال الكنيسة شبيه بالمدراش يسمى "قوله" **مُكَلَا**، و"القول" هي اناشيد لها صفات مشابهة لصفات المداريش مثل الاوزان المختلفة وبدون قوافي وضوابط تربطها.

وأما قالب المداريش السريانية شبيهة بقالب الموشحات الاندلسية العربية من ناحية تعدد الاوزان والقوافي والزرکشات التي تحويها. لكن المداريش السريانية تسبق الموشحات العربية بأكثر من ألف عام والعبرية بأكثر من ألفي عام.

وهذا رابط لدراسة قيمة ومهمة للاديب السرياني حنا الديراني من العراق حول الموشح واصوله وهي بعنوان: "الموشحات هل هي اندلسية المنشأ ام شرقية سريانية" حيث يؤكد فيها أن الموشح العربي يشبه المدراش السرياني واصوله

سريانية. وهذا كلام منطقي جداً، لأن قالب المدراس السرياني يشبه قالب الموشح العربي.

[http://www.ankawa.com/forum/index.php/t ... pu811pjpg2](http://www.ankawa.com/forum/index.php/t...pu811pjpg2)

موشحُوْتُ موشحُوْتُ مفردُها موشحُوْتُ

بعد مراجعة قواميس اللغة السريانية والعودة الى المختصين باللغة السريانية للتأكد ولنقل المعلومة الصحيحة، فكان لكلمة موشحُوْتُ "موشحتو" معاني أساسية وأخرى مجازية، فجزر الكلمة هو موشحُوْتُ الذي يعني قاس ومسح وهندس.

1- معنى كلمة موشحُوْتُ موشحتو "قياس"، وهو المعنى الحرفي لهذه الكلمة.

وعندما نريد أن ننفي بقولنا: "بدون وزن او قياس"، فنقول بالسريانية: **موشحُوْتُ** **موشحُوْتُ** "دلو كيلو ولو موشحتو".

وكل دلالات استعمالات كلمة "موشحتو" تعني الأحادية في القياس وليس التعددية، فالكلمة هي للتأكيد على قياس واحد وليس على مجموعة قياسات. أي معنى الكلمة منافي للتعددية. وهذا أمر معاكس تماما ومناقض للكلمة العربية الموشح التي تعني الكثرة في الألوان والتعددية في القوافي الأوزان. ويقال تواشيح دينية لأنها متعددة الأشكال والأوزان الشعرية والموسيقية. إذاً لا نستطيع أن نطلق كلمة موشحتو على الموشح لوجود تناقض في المعنى.

2- تستعمل كلمة موشحُوْتُ بمعنى مسح، وخاصة بالمعنى الديني أي المسح

بالزيت المقدس اثناء دهن المرضى أو اثناء تنصيب الملوك قديماً، ومنها أتت كلمة "المسيح" لكون السيد المسيح ممسوحاً بالزيت الملكي.

3- وتستعمل الكلمة للدلالة ايضاً على قياسات هندسية.

4- تستعمل كلمة موشحُوْتُ بمعنى قصيدة شعر، ويقال جمعاً موشحُوْتُ أي

اشعار او قصائد. وأطلقت الكلمة على كل أنواع الشعر السرياني وليس على قالب شعري معين، كما اشتق منها كلمة شاعر موشحُوْتُ.

ولهذا لم تستعمل كلمة "موشحتو" في كل الأدبيات السريانية الكنسية والغير كنسية كمصطلح موسيقي.



بين الموشح والمشوحتو والمدراش

كلمة موشح العربية اطلقت اولاً على قالب معين من الشعر العربي في الاندلس، ثم اطلقت بعدها على قالب غنائي. وقد خلقت كلمة موشح للتعبير عن قالب شعري بعد وجود كلمة مشوحتو بمئات السنين، وهذا لا يفترض أنها ترجمت او أخذت من مصدر كلمة مشوحتو السريانية، لأن الكلمتين لا تتفقان بالمعنى مطلقاً. وليس هناك مصدر عربي واحد او وثيقة واحدة تؤكد بأن كلمة موشح مأخوذة من مشوحتو سوى المغالطة الموجودة في ويكيبيديا الموسوعة الحرة العربية، فأقتبس الآتي منها: (يعتقد أن كلمة "الموشحة" تعود إلى اللفظة السريانية "موشحتا" (ܡܘܫܚܬܐ) أي بمعنى "إيقاع" أو "ترتيلة من المزامير". كما يعتقد أن الموشحات ظهرت في المشرق العربي وتأثرت بشدة بالموسيقى الكنسية السريانية حتى أن الردات في أقدم الموشحات كانت تحوي ألفاظا سريانية). إنتهى الاقتباس وهو موجود على هذا الرابط:

<https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9...8.A7.D8.AA>

المشكلة في الاعتقاد السابق هو حقيقة مطلقة لدى البعض حيث يروجون بأن كلمة موشح هي ذاتها مشوحتو وكذلك الموشح كقالب غنائي ظهر أولاً في المشرق وفي مدينة الموصل/العراق بالتحديد مشتقاً من قوالب اشعار الكنيسة السريانية، ويدعون بان ملحنيه الأوائل كانوا من السريان مثل ابراهيم الموصللي وبرصوما الزامر وغيرهم، ثم انتقل الى الاندلس واشتهر هناك وكثر نظمه ثم عاد ثانية الى المشرق .

إن ما ورد في الاقتباس من ويكيبيديا مع ما تناقله البعض من إدعاءات تظل مجرد مجموعة من المغالطات لا علاقة لها بالحقيقة العلمية مطلقاً، لأنها غير مدعومة بمصادر تاريخية ولا بوثائق لتثبت صحتها. فكما هو الملاحظ في الاقتباس أن الذي نقل الكلمة السريانية "مشوحتو" الى ويكيبيديا لا يتقن السريانية لأنه كتبها بشكل مغلوط (ܡܘܫܚܬܐ موشحتا) بدلاً من (ܡܘܫܚܬܐ مشوحتا)، وربما لا يعلم المعنى الحقيقي لهذه الكلمة واستعمالاتها التي شرحناها أعلاه.

لكن هذا لا ينفي ان يكون القالب الشعري للموشح قد تأثر بالمدراش السرياني من حيث المبنى وتعددية الاوزان والقوافي، وربما يكون الموشح العربي قد صيغ

تقليداً للمدراش السرياني او العبري لكونهما اقدم منه .

لفظة "مشوحتو" السريانية تناسب "القد" العربي

هل تستعمل مشوحتو لأوزان الشعر لنطلقها على الموشح؟

نسأل بالسريانية عندما يكتب أحدهم شعراً

فنقول:

حكا ابا حكا مصر حاما ابا؟ عال اينو كايلو سيم ميرو هونو؟. او

حكا ابا حكا صعا صعا ابا؟ عال اينو كايلو سيمو مشوحتو

هودي .

بمعنى على أي وزن نظمت هذه القصيدة؟. وهنا كلمتا ميرو ومشوحتو لهما

المعنى ذاته وهو قصيدة.

ولا نقول :

حكا ابا صعا صعا حاما ابا؟ عال ايدو مشوحتو سيم ميرو هونو؟.

او

حكا ابا صعا صعا ابا؟ عال ايدو مشوحتو سيمو مشوحتو

هودي؟ .

بمعنى على اي قياس نظمت هذه القصيدة؟ .

لأن كلمة صعا صعا بمعنى قياس لم تطلق على أوزان الشعر، إنما كلمة حكا

هي التي اطلقت على الاوزان الشعرية .

أما إن رغبتا اليوم في استعمال كلمة صعا صعا موشحتو كمصطلح موسيقي،

فأقترح أن تطلق على قالب الغنائي العربي "القد" لأن الكلمتين مشتركتين

ومتفقتين بالمعنى. فالكلمة مشوحتو صعا صعا معناها "قصيدة وقياس" والقالب

الغنائي "القد" معناه ايضاً "القياس"، فيكون بذلك اقرب قالب غنائي في العربية الى

"المشوحتو" هو "القد" وليس الموشح، لهذا يجب ألا تطلق على الموشح بسبب

اختلاف الكلمتين بالمعنى.

الخلاصة: إن الادعاء بأن الكلمات "موشح" و "موسيقا" وغيرها سريانية الاصول

دون تقديم إبتاتات وإقامة الدليل لهو معيب بحق انفسنا وبحق الآخرين. فهل يعقل ان نسرق إنتاجات الشعوب الأخرى وننسبها لأنفسنا؟!!

# الموسيقا السريانية الكنسية



الكاتب: نينوس أسعد صوما

ستوكهولم



مدرسة الإلكترونيات السريانية

المدرسة السريانية الإلكترونية

Syrian Electronic School