

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ
ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΚΑΙ ΥΓΕΙΑ

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ
ΣΤΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

της

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΧΡΙΣΤΙΝΑΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:

ΜΟΥΡΑΤΙΔΟΥ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

ΜΟΥΡΑΤΙΔΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

ΔΟΥΚΑ ΣΤΥΛΛΙΑΝΗ

Θεσσαλονίκη 2009

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ
ΣΤΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ

Της

Παπαϊωάννου Χριστίνας

Μεταπτυχιακή διατριβή που υποβάλλεται στο καθηγητικό σώμα για την
ολοκλήρωση των απαιτήσεων του μεταπτυχιακού τίτλου του Τμήματος
Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Αριστοτελείου
Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

(Φυσική Δραστηριότητα για Ειδικούς Πληθυσμούς)

Θεσσαλονίκη

2009

Εγκεκριμένο από το καθηγητικό σώμα

1^η Επιβλέπουσα: Επίκουρη καθηγήτρια Μουρατίδου Αικατερίνη

2^{ος} Επιβλέπων: Καθηγητής Μουρατίδης Ιωάννης

3^η Επιβλέπουσα: Λέκτορας Δούκα Στυλιανή

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο χορός είναι φαινόμενο οικουμενικό και διαχρονικό. Οι Έλληνες, λαός με έντονη πνευματική περιέργεια, ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την τέχνη του χορού από την αρχαιότητα ακόμη. Στην κλασική Ελλάδα μάλιστα, υπήρχε διάχυτη η πεποίθηση πως ο χορός ήταν μία έκφανση της θεϊκής θέλησης και παρέμβασης στα ανθρώπινα πράγματα. Έτσι στην κλασική αρχαιότητα, δεν ήταν λίγοι οι θεοί που συνδέθηκαν με το χορό, όπως πρωτίστως ο Απόλλωνας και ο Διόνυσος, αλλά και η Άρτεμις, η Κυβέλη, η Δήμητρα, καθώς και η κόρη της Περσεφόνη.

Ο χορός την περίοδο αυτή αποτέλεσε βασικό συστατικό κάθε μυστηριακής λατρείας μέσω της οποίας οι άνθρωποι επεδίωκαν τη βοήθεια των θεών. Συγκεκριμένα, στην τέλεση των μυστηρίων της κλασικής περιόδου συμμετείχε πάντοτε μία ομάδα μυημένων οι οποίοι, τελώντας έναν ιερό κυκλικό χορό που ακολουθούσε το ύφος του κάθε θεού, οδηγούνταν στην τελείωση και την πνευματική ελευθερία. Οι θρησκευτικοί χοροί της εν λόγω περιόδου, λοιπόν, τελούνταν με μεγάλο σεβασμό, ενώ οι χορευτές οδηγούνταν σε τέτοια ιερή έκσταση, ώστε πίστευαν ότι ταυτίζονταν με το πνεύμα της λατρευόμενης θεότητας. Τα πιο σημαντικά μυστήρια πανελλήνιας εμβέλειας στα οποία ο θρησκευτικός χορός διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στη μύηση των πιστών ήταν τα Κρητικά, τα μυστήρια της μεγάλης Θεάς Ρέας, τα Κορυβαντικά, τα Λαβυρινθικά, τα Ορφικά, τα Ελευσίνια, τα Καβείρια και τέλος τα Διονυσιακά μυστήρια.

Στην μελέτη αυτή διερευνήθηκε ο ρόλος του χορού στα θρησκευτικά δρώμενα της κλασικής αρχαιότητας. Τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε η παρούσα έρευνα αφορούν στον ευρύτερο ρόλο του χορού στην κλασική Ελλάδα και αναδεικνύουν τη σημασία του ως μέσο ψυχικής ανύψωσης του ανθρώπου. Μπορεί, συνεπώς να ειπωθεί ότι ο χορός στη κλασική αρχαιότητα ήταν αναπόσπαστο κομμάτι των μυστηρίων και είχε άμεση σχέση με τη λατρεία των θεών.

ABSTRACT

Dance is an ecumenical and historical phenomenon. The Greek people, characterized by intensive intellectual curiosity, took up with the art of dance as early as ancient years. Indeed, in classical Greece it was generally believed that dance constituted a form of the divine will and intervention in human things. Thus, in classical antiquity many were the gods to be related with dancing, mainly Apollo and Dionysus, but Artemis, Kybele, Demeter, and the latter's daughter Persephone, as well.

During this period, dance constituted a fundamental feature of all mystic cults, through which humans sought assistance from gods. More specifically, in the mystic ceremonies performed this era, there always participated a group of mystics who, by means of a sacred circular dance applicable to the style of each god, were led to perfection and spiritual liberation. Thus, the religious dances of this period were performed in all respect, while the dancers reached such an ecstatic state, that they believed to be identified with the spirit of the god each time worshiped. The most important mysteries of pan-Hellenic acknowledgment, in which dance played a rather significant role in the participants' initiation, were the Cretan, the mysteries of Great Mother Rhea-Gaia, the Korybantic, the mysteries of the Labyrinth, the Orphean, the Eleusinian, the Kabeirian and the Dionysian mysteries. Among the most well known religious dances were the Dithyramb, Partheneia, Geranos, Hyporchema, Paeon, Kalathiskos, Kyklis dance and Tyrvasia.

The present study investigated the role of the dance in the context of religious activities of classical antiquity. The conclusions of the present paper concern the broader role of dance in Greece during classical times and establish its significance as a means of spiritual elevation of humans. Thus, it can be maintained that dance in classical antiquity constituted an indispensable part of the mysteries and was closely related to the worship of gods.

*Αφιερωμένη στους γονείς μου
και σε όσους μου πρόσφεραν απλόχερα τη βοήθειά τους.*

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η συγγραφέας αισθάνεται την ανάγκη να ευχαριστήσει όλους όσους με οποιοδήποτε τρόπο βοήθησαν στη συγγραφή της διπλωματικής εργασίας.

Ιδιαίτερα, ευχαριστίες απευθύνονται στην Επίκουρη Καθηγήτρια κ. Μουρατίδου Κατερίνα, υπό την επίβλεψη της οποίας πραγματοποιήθηκε η παρούσα έρευνα, για τη χρήσιμη καθοδήγησή της σε όλη την έκταση της έρευνας καθώς και για τις πολύτιμες παρατηρήσεις και τη συμβολή της στη διεκπεραίωση της εργασίας.

Ευχαριστίες εκφράζονται επίσης και στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, τον Καθηγητή κ. Μουρατίδη Ιωάννη και την Λέκτορα κ. Δούκα Στυλιανή για τις συμβουλές τους.

Παπαϊωάννου Χριστίνα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	I
ΑΦΙΕΡΩΣΗ	II
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	III
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	IV
1) ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
2) ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	9
<i>Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα</i>	12
<i>Ο Εκπαιδευτικός ρόλος του χορού</i>	15
<i>Ο Κοινωνικός ρόλος του χορού</i>	16
<i>Ο χορός ως θρησκευτικό δρώμενο</i>	19
3) ΘΕΟΙ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΑΝΘΕΟΥ ΚΑΙ ΜΙΚΡΟΤΕΡΕΣ ΘΕΟΤΗΤΕΣ	21
ΠΟΥ ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΧΟΡΟ	
<i>Ο Απόλλωνας</i>	21
<i>Οι Μούσες</i>	25
<i>Η Άρτεμη</i>	26
<i>Ο Διόνυσος</i>	28
<i>Οι Μαινάδες</i>	33
<i>Οι Σιληνοί και οι Σάτυροι</i>	37
<i>Ο Πάνας</i>	39
<i>Οι Νύμφες</i>	40
<i>Οι Κουρήτες του Δία</i>	42
<i>Η Αφροδίτη και οι Χάριτες</i>	43
<i>Η Δήμητρα και η Περσεφόνη</i>	45
<i>Η Κυβέλη</i>	46
4) Ο ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ	48
<i>Τα Κρητικά Μυστήρια</i>	51
<i>Τα Μυστήρια της Μεγάλης Θεάς Ρέας – Γής</i>	52
<i>Τα Μυστήρια του Κρηταγενή Ιδαίου Δία</i>	53
<i>Τα Κορυβαντικά Μυστήρια</i>	54
<i>Τα Λαβυρινθικά Μυστήρια</i>	55
<i>Τα Ορφικά Μυστήρια</i>	56
<i>Τα Καβείρια Μυστήρια</i>	58
<i>Τα Ελευσίνια Μυστήρια</i>	59
<i>Τα Διονυσιακά Μυστήρια</i>	64
5) ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ	68
ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ ΤΩΝ ΘΕΩΝ ΤΟΥ ΟΛΥΜΠΟΥ	
6) ΣΥΖΗΤΗΣΗ	79
7) ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	86
8) ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	88
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	96

1) ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο χορός, σύμφωνα με την άποψη πολλών μελετητών, αποτελεί την αρχαιότερη μορφή τέχνης και είναι ο παλαιότερος τρόπος έκφρασης των συναισθημάτων του ανθρώπου¹. Από την εμφάνιση του ανθρώπου στη γη, οι διάφορες μορφές του χορού έδωσαν αφενός στο σώμα τη δυνατότητα να εκφραστεί – αρχικά με ρυθμικές κινήσεις και χειρονομίες – και αφετέρου στην ψυχή μία διέξοδο προς την ευφορία και την αγαλλίαση. Σ' όλες τις εποχές και σ' όλους τους λαούς, ο χορός χρησίμευσε για να εκφράσει αυτό που δεν μπόρεσαν να πουν οι άνθρωποι με τα λόγια. Έτσι, το ανθρώπινο σώμα μέσω του χορού μετέδιδε μηνύματα που είχαν άμεση σχέση με τη ζωή του λαού και αφορούσαν το πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό γίνεσθαι. Ο χορός λοιπόν είναι φαινόμενο οικουμενικό και διαχρονικό. Είναι συνυφασμένος με την ανθρώπινη ιστορία, αφού η ιστορία του είναι σχεδόν σύγχρονη με την ιστορία της ανθρωπότητας².

Οι αιτίες που οδήγησαν τον άνθρωπο στην εφεύρεση του χορού δεν μπορούν να καθοριστούν με ακρίβεια. Συνδέονται ωστόσο με την ανάγκη του για έκφραση θρησκευτικών και άλλων συναισθημάτων, με την αναζήτηση του ωραίου, με τη διάθεση για ψυχαγωγία και με την επιθυμία του ανθρώπου να δώσει μια ρυθμικότητα στις κινήσεις της εργασίας του³. Σύμφωνα με τον Ρουμπή, «χορός είναι η έκφραση της ψυχικής κατάστασης του ατόμου μέσω ρυθμικών κινήσεων· μ' άλλα λόγια ο χορός είναι η ομιλία της ψυχής, το αποτέλεσμα αρμονικής συνεργασίας σωματικών κινήσεων, ψυχικού κόσμου και ρυθμικών συνδυασμών»⁴. Η ύπαρξη του χορού και η εξέλιξη του στο πέρασμα του χρόνου υπακούουν σε εσωτερικές παρορμήσεις και αισθητικές απαιτήσεις γεννημένες από το χορό τον ίδιο⁵.

¹ Bejart, M., *Historie de la dance*, Paris 1973, σελ., 10, Udine, J., *Qu'est-ce que la dance*, Paris 1921, σελ., 5

² Τυροβόλα, Β., *Ο Ελληνικός χορός, μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα 2001, σελ., 5.

³ Τσιλιμίγκρα, Κ., *Ο Χορός*, Αθήνα 1983, σελ., 23.

⁴ Ρουμπής, Γ.Α., *Ελληνικοί Χοροί*, Αθήνα 1933, σελ., 13.

⁵ Prudhommenau, G., *Ο Χορός μέσα στην Ιστορία*, Αθήνα 1965, σελ., 20.

Οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι ασχολούνται ιδιαίτερα με την προέλευση και την αξία του χορού. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα⁶, ο χορός προέρχεται από τη φυσική επιθυμία όλων των νεαρών πλασμάτων να εκφράσουν τις συγκινήσεις τους και ιδιαίτερα τη χαρά τους, μέσα από την κίνηση του σώματος. Από την επιθυμία για ζωή λοιπόν δημιουργείται η χορευτική κίνηση, ενώ ο άνθρωπος, ως γνώστης της ρυθμικότητας των κινήσεων του σώματος του, μετατρέπει το χορό σε μια μορφή τέχνης. Όταν μάλιστα ο ρυθμός που συνοδεύει τις επαναλαμβανόμενες ομοιόμορφες χορευτικές κινήσεις αρχίζει να ενισχύεται από κτυπήματα χεριών και αργότερα από κρουστά όργανα και κραυγές, παράγονται και νέες μορφές τέχνης⁷. Έτσι, δημιουργείται η λυρική ποίηση, η οποία με τη συνοδεία απλής μελωδίας εκφράζει το σύνολο των αισθημάτων των χορευτών.

Στην αρχαία Ελλάδα των κλασικών χρόνων ο χορός λοιπόν αποτελεί βασικό στοιχείο στην ποίηση, στο δράμα και στις γιορτές προς τιμήν των θεών. Οι αρχαίοι Έλληνες τον αντιμετωπίζουν ως ένα είδος πνευματικής, θεϊκής ουσίας, δώρο των αθανάτων στους ανθρώπους και ως μέσο επικοινωνίας με αυτούς. Η μεταφυσική τους αγωνία (ενν. των Ελλήνων) “θεραπεύεται” διαμέσου της θρησκείας που εκδηλώνεται με ύμνους, λατρευτικούς χορούς και τελετές⁸. Μάλιστα, η γένεση του χορού ταυτίζεται σε ολόκληρη την αρχαία ελληνική γραμματεία με τη δημιουργία του σύμπαντος, ενώ η πατρότητά του αποδίδεται στους θεούς. Σύμφωνα με τον Ευριπίδη «όλη η γη χορεύει έναν ατέρμονα χορό»⁹, ενώ για τον Λουκιανό η κίνηση των αστεριών και η μεταξύ τους τάξη και αρμονία αποτελούν τις πηγές έμπνευσης του χορού¹⁰. Ο χορός θεωρείται ασχολία θεϊκή και μυστηριακή, γι’ αυτό και είναι ασέβεια να τον κατηγορεί κανείς. Με το χορό οι άνθρωποι τιμούν τους θεούς τους και οι ίδιοι τέρπονται και ωφελούνται¹¹. Περαιτέρω, για τον Πλάτωνα ο χορός είναι θεϊκή δημιουργία και οι θεοί που συνδέονται με το χορό είναι τρεις, όπως ο ίδιος γράφει: «Σε μας τους ανθρώπους, οι θεοί που μας έχουν δοθεί σαν συγχορευτές είναι ο Απόλλωνας μουσαγέτης, οι Μούσες και ο Διόνυσος.

⁶ Πλάτων, *Νόμοι*, 2, 635d – e, 672d, 673.

⁷ Αργυριάδου, Ε.Α., *Ο Χορός ως Μέσο Αγωγής Σώματος & Πνεύματος, Αθλητική Ιστορία & Φιλοσοφία*, τ. Β, Θεσσαλονίκη 2006, σελ., 189.

⁸ Vernant, J.P., *The Greeks*, Chicago 1995, σελ., 254-283.

⁹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 114.

¹⁰ Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως*, 1-21.

¹¹ Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως*, 23.

Είναι οι ίδιοι οι θεοί που μας έχουν χαρίσει την ανάμεικτη με ηδονή αίσθηση του ρυθμού και της αρμονίας. Αίσθηση με την οποία μας κάνουν να κινούμεθα και να ηγούμαστε των χορών μας. Τους ονόμασαν έτσι χορούς από τη λέξη χαρά που συνδέεται με τα τραγούδια και τους χορούς»¹².

Παρόλο που η αξία, η σημασία και ο ρόλος του χορού στη ζωή του ανθρώπου αναγνωρίστηκε εξ αρχής από τους αρχαίους Έλληνες, ωστόσο ο σεβασμός για το χορό βασίστηκε στην ελληνική φιλοσοφία που αναπτύχθηκε κυρίως κατά τη διάρκεια του αιώνα του Περικλή¹³, μεταξύ του 5^{ου} και του 4^{ου} αιώνα π.Χ.¹⁴, η οποία υπήρξε και η περίοδος των υψηλότερων πνευματικών επιτευγμάτων τους. Στην αρχαία Ελλάδα των κλασικών χρόνων, εκφράζεται μια νεωτεριστική για την εποχή ανάγκη για το ωραίο, το καλό, το όμορφο και το αρμονικό. Τότε ο χορός αρχίζει να αποτελεί ουσιώδες στοιχείο της θρησκείας, της στρατιωτικής εκπαίδευσης και της πολεμικής προετοιμασίας. Έτσι, εμφανίζονται χοροί με όπλα (πυρρίχιος), θρησκευτικοί χοροί προς τιμήν θεοτήτων (όπως ο Διόνυσος, η Άρτεμις και η Αθηνά), καθώς και ιδιωτικοί χοροί σε γάμους, συμπόσια και ενταφιασμούς. Αδιαμφισβήτητη πηγή πληροφοριών για αυτή τη μεγάλη θρησκευτική αλλαγή που επιτελέστηκε κατά την κλασική εποχή αποτελούν τα έργα των εικαστικών τεχνών καθώς και οι αρχαιολογικές πηγές. Ως εκ τούτου η προσέγγιση των αρχαιοελληνικών θεών και της λατρείας τους επιχειρείται μέσα από τη μελέτη των σχετικών λογοτεχνικών έργων αλλά κυρίως των εικαστικών αρχαιολογικών ευρημάτων¹⁵. Η όποια σύνδεση λοιπόν του χορού με την κλασική αρχαιότητα μπορεί να αναδειχθεί μέσα από τη μελέτη των αρχαιολογικών πηγών (γραμματεία και οπτικές αναπαραστάσεις) της εν λόγω εποχής, οι οποίες διαφωτίζουν το ρόλο που έπαιξε ο χορός στη συγκεκριμένη περίοδο.

Οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τους όρους «χορεύω»¹⁶ και «ορχούμαι». Το ρήμα «χορεύω» αρχικά σημαίνει “εκτελώ ρυθμικές κινήσεις, σκιρτώ, αναπηδώ, χοροπηδώ σύμφωνα με τη μουσική και τους στίχους ή χορεύω κυκλικά, σχηματίζω χορό που θεωρείται ως θρησκευτική πράξη” και αργότερα “απαγγέλλω στίχους με συνοδεία μουσικής ή βαδίζω ρυθμικά” (αυτή

¹² Πλάτωνας, *Νόμοι*, 653d, 654a.

¹³ Τσιλιμίγκρα, Κ., *Ο Χορός*, Αθήνα 1983, σελ., 25.

¹⁴ Maffre, J.J., *Η ζωή στην κλασική Ελλάδα*, Αθήνα 1988, σελ., 22.

¹⁵ Simon, E., *Οι Θεοί των Αρχαίων Ελλήνων*, Θεσ/νίκη 1996, σελ., 15-20.

¹⁶ Lidell-Scott, λ., χορεύω.

ήταν η έννοια του «χορού» στην αρχαία τραγωδία), ενώ το ρήμα «ορχούμαι»¹⁷ σημαίνει “εκτελώ ρυθμικές χορευτικές κινήσεις με τα χέρια, εκφράζομαι, παριστάνω δια ορχήσεως και παντομιμικών κινήσεων”. Έτσι, στον αρχαίο χορό εντάσσονται δραστηριότητες, όπως παρέλαση, λιτανεία, ρυθμικά παιχνίδια, παίξιμο μπάλας, ταχυδακτυλουργίες, ακροβασίες, σχοινοβασίες και χειρονομίες ενός χορού της τραγωδίας. Ακόμη και τις ρυθμικές κινήσεις των ζώων και άλλων φαινομένων της φύσης όπως τη ροή των ποταμών, τις βάρκες πάνω στο νερό, οι αρχαίοι Έλληνες τις ονομάζουν χορό¹⁸. Επιπλέον, στην αρχαία ελληνική γλώσσα απαντώνται τρεις διαφορετικοί όροι που σχετίζονται με το χορό: α) χορός, β) ορχηθμός και γ) μολπή. Χορός είναι “το σύνολο των ρυθμικών κινήσεων των ποδιών και του σώματος τα οποία εκτελούνται προς τέρψη σε συμπόσια κατά της ευωχίας και σε άλλες περιπτώσεις φαιδρότητας και χαράς. Συνοδεύονται από μουσική και πιθανώς τελούνται με κανονικά βήματα και χειρονομίες. Αργότερα προσέλαβε θρησκευτικό και δημόσιο χαρακτήρα (κύκλιος χορός, διθύραμβος, λυρικός, διονυσιακός χορός, κτλ.)”¹⁹. Η λέξη χορός στον Όμηρο αποδίδεται «στο χώρο μιας χορευτικής συνάντησης»²⁰, ενώ στους *Νόμους* του Πλάτων «αποτελεί συνδυασμό κινήσεων και τραγουδιού και παράγεται από τη λέξη χαρά»²¹. Η λέξη ορχηθμός, αναφέρεται σε “μία χορευτική κίνηση, με ιδιαίτερα χορευτικά και παντομομικά στοιχεία, όρχηση, χορό”²². Οι ιέρειες στο έργο του Αισχύλου *Ευμενίδες* προτρέπουν το λαό να συνοδέψει τους ψαλμούς ολολύζοντας²³. Η μολπή τέλος, θεωρείται ως χορός και τραγούδι μαζί. Το λίμα μέλπω αποδίδεται ως “εξυμνώ κάποιον με άσματα και χορούς, μέλος συνοδευόμενο από ρυθμικές κινήσεις προς τιμήν κάποιου θεού”²⁴. Στην περίπτωση της μολπής η ομάδα του χορού είναι ταυτόχρονα και μια χορωδία, που φροντίζει

¹⁷ ο.π., λ., ορχούμαι.

¹⁸ Garhody, R., *Ο Χορός στη Ζωή*, Αθήνα 1973, σελ., 18.

¹⁹ Lidell-Scott, λ., χορός.

²⁰ Όμηρος, *Οδύσσεια* θ 260, μ 4, μ 318, *Ιλιάδα* Ν 590, Ξ 261.

²¹ Πλάτων, *Νόμοι*, 654a, 654b.

²² Lidell-Scott., λ., ορχηθμός.

²³ Αισχύλος, *Ευμενίδες*, 1043, 1047.

²⁴ Lidell-Scott, λ., μολπή.

για τη μουσική επένδυση του χορού²⁵. Ο Όμηρος αναφέρεται στην *Ιλιάδα* «στο γλυκό τραγούδι²⁶ και στο χορό του Άρη»²⁷.

Για τους αρχαίους Έλληνες τα πάντα ήταν χορός, καθώς Νύμφες, Χάριτες, Μούσες, Θεοί, Θεές, ημίθεοι, θνητοί ακόμη και ζώα εμφανίζονται να χορεύουν μέσα στις σελίδες των συγγραμμάτων όλων των εποχών και όλων των ειδών του πεζού λόγου και της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Ο χορός για τους Έλληνες της κλασικής περιόδου αποτελεί προϊόν θεόσταλτης έμπνευσης και γι' αυτό είναι άμεσα συνδεδεμένος με τη θρησκευτική λατρεία και τις θρησκευτικές τελετές, που σκοπό έχουν να εξευμενίσουν τους θεούς. Είναι αξιοσημείωτο ότι σύμφωνα με τον Λουκιανό «δεν υπάρχει ούτε μια τελετή χωρίς χορό, αφού ο Ορφέας και ο Μουσαίος, που ήταν τότε οι καλύτεροι χορευτές, τις ίδρυσαν και με νόμο όρισαν ότι ο καλύτερος τρόπος για να μνηθεί κανείς είναι ο ρυθμός και ο χορός»²⁸. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Πλάτωνα κάθε άνθρωπος «είναι ένα παιχνιδάκι που το 'χει μηχανευτεί ο θεός²⁹» και πρέπει «να ζει παίζοντας, θυσιάζοντας, τραγουδώντας και χορεύοντας, ώστε να είναι ικανός να προδιαθέτει τους θεούς ευμενώς απέναντί του»³⁰. Ακόμη και η διδασκαλία των χορών αποδίδεται στους θεούς, για να επιβεβαιώσει το πόσο μεγαλόψυχοι είναι (αφού παραχώρησαν στους ανθρώπους ένα τέτοιο δώρο): έτσι η Ρέα εμφανίζεται να διδάσκει Κορυβαντικούς χορούς, η Αθηνά τον Πυρρίχιο και ο Διόνυσος τους Βακχικούς.

Όσον αφορά την ομάδα των χορευτών (Μούσες, Νύμφες, εορταστές, γλεντοκόποι) που τιμούσε τον εκάστοτε θεό ή που ξεφάντωνε σε κάποια ευκαιρία, αυτή απαθανατίστηκε στα πρώτα κιόλας επικά κείμενα στα οποία θα γίνουν μικρές αναφορές καθώς οι κλασικοί συγγραφείς επηρεάστηκαν αρκετά από αυτά. Ο Όμηρος κάνει αναφορά για «των Χαρίτων τον ποθητό χορό»³¹, ενώ ο Ησίοδος μας πληροφορεί ότι ομάδες χορευτών «στήνουν χορούς στο

²⁵ Mouratidou, K., Anastasiou, A., Mouratidou, A., Mouratidis, I., Dance as a basic cultural element and a mode of education in ancient Greece. *Studies in Physical Culture and Tourism*, 10 (2) 2003: 29-36.

²⁶ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Ν 638.

²⁷ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Η 242.

²⁸ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*, 167.

²⁹ Πλάτων, *Νόμοι*, 803c.

³⁰ Πλάτων, *Νόμοι*, 803e.

³¹ Όμηρος, *Οδύσσεια*, σ 193.

πιο ψηλό σημείο του Ελικώνα/ ωραίους, θελτικούς, ζωηρά κινώντας τα πόδια τους»³².

Το όργανο που συνήθως συνόδευε το τραγούδι των εορταστών και έδινε το ρυθμό στα βήματά τους ήταν η σύριγγα, η φόρμιγγα, ο αυλός, το σουραύλι, αλλά μερικές φορές και η κιθάρα, όπως φαίνεται και από τις ωραίες περιγραφές που ακολουθούν: «Στη μέση ένα αγόρι έπαιζε παθητικά την φιλόφωνη κιθάρα, και τραγουδούσε όμορφα με λεπτή φωνή του Λίνου το τραγούδι. Οι άλλοι, χτυπώντας τα πόδια τους όλοι μαζί, ακολουθούσαν με τραγούδι και φωνές και χοροπηδώντας»³³, ή «Κι εκείνες, με τη γιορτή χαρούμενες, πήγαιναν μπρος και τις ακολουθούσαν παίζοντας χοροί. Οι άντρες κάτω απ' τον ήχο των γλυκόφωνων συρίγγων άφηναν φωνή από τα απαλά τους στόματα και γύρω τους η ηχώ σκορπούσε. Και οι γυναίκες κάτω απ' της φόρμιγγας τον ήχο εράσμιο έσερναν χορό και άλλοι χορεύανε στου αυλητή τους ήχους ο καθένας τους»³⁴. Αντίστοιχες μαρτυρίες έχουμε και σε άλλα αρχαία κείμενα, στα οποία αναφέρεται ότι «από των παρθένων τ' αγνό στόμα χαρούμενα ξεχύνονταν τραγούδια με τους γλυκούς αχούς της λύρας»³⁵ καθώς περίμεναν «να λαλήσει το σουραύλι στο κατώφλι, να στηθεί τρικούβερτος χορός»³⁶. «Νέοι χορευτές στριφογύριζαν και ανάμεσά τους αυλοί και κιθάρες αντηχούσαν»³⁷ καθώς «με τους χορούς και τις ωδές ευχαριστιόνταν»³⁸. Είναι σημαντικό να σημειωθεί εδώ ότι εκτός από τους χορούς ταυτίστηκαν με τους θεούς και τα μουσικά όργανα που τους συνόδευαν, για παράδειγμα η κιθάρα με τον Απόλλωνα (εικ. 1) και η σύριγγα με τον Πάνα (εικ. 2).

Στην κλασική Ελλάδα υπήρχε μια βασική διάκριση ως προς το είδος του χορού³⁹: ο Απολλώνειος χορός, που είχε ως μουσηγέτη τον Απόλλωνα και μιμούνταν ό,τι πιο ευγενές υπήρχε και ο Διονυσιακός ή Βακχικός, χορός που είχε ως αρχηγό το Διόνυσο και μιμούνταν άσεμνες και χυδαίες κινήσεις⁴⁰.

³² Ησίοδος, *Θεογονία*, 7-8.

³³ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Σ 569-572.

³⁴ Ησίοδος, *Ασπίδα* 277-282, 298.

³⁵ Αισχύλος, *Ικέτιδες*, 686-688.

³⁶ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 437-438.

³⁷ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Σ 494-495.

³⁸ Όμηρος, *Οδύσσεια*, σ 605-606.

³⁹ Πλάτωνας, *Νόμοι*, 665a, 672d.

⁴⁰ ό.π. 815c.

Ο Απολλώνειος χορός αντιπροσώπευε το "ήθος"⁴¹, τη νηφαλιότητα, ενώ ο Διονυσιακός το "πάθος", δηλαδή τη μέθη. Επιπλέον, οι δύο χοροί διαφοροποιούνταν ως προς τα μουσικά όργανα που τους συνόδευαν⁴², αλλά και ως προς τους σκοπούς και το περιεχόμενό τους. Ο Απολλώνειος χορός είχε ως μουσική συνοδεία την κιθάρα και περιελάμβανε τους θρησκευτικούς χορούς (πανηγυρικοί και αργοί χοροί της λιτανείας), τους πολεμικούς και τους κοινωνικούς χορούς (οι οποίοι τελούνταν στις συμποσιακές και πένθιμες τελετές). Ο Διονυσιακός χορός – κύριο συστατικό της βακχικής λατρείας, δηλαδή της λατρείας του Διονύσου – εξέφραζε ποικιλοτρόπως τη μανία, τον πανικό και τη λαγνεία⁴³. Είχε γρήγορα ξεσπάσματα και ιλιγγιώδεις κινήσεις, οι οποίες θυμίζουν τους χορούς των πρωτόγονων⁴⁴. Από τη σύνθεση των Απολλώνειων και των Διονυσιακών χορών προήλθε ο θεατρικός ελληνικός χορός, η "όρχηση", η οποία αποτέλεσε οργανικό μέρος της δομής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και εξελίχθηκε και άνθησε μαζί της⁴⁵.

Η σημαίνουσα θέση του χορού οφείλεται στην πίστη των αρχαίων Ελλήνων ότι ο χορός δεν αποτελεί μία αυτοτελή τέχνη αλλά συνδυάζεται απαραίτητα με τη μουσική και την ποίηση. Αυτά τα τρία στοιχεία αποτελούσαν όψεις του ίδιου πράγματος, της τέχνης που ονομάζεται "μουσική", της τέχνης με άλλα λόγια των Μουσών⁴⁶. Και ο ρόλος της μουσικής είναι εξίσου σημαντικός, καθώς ανάλογα με το είδος της – που καθορίζεται από το μουσικό όργανο, το μουσικό τρόπο, το ρυθμό – η μουσική έχει διττή επίδραση: αφενός μπορεί να επενεργήσει στο ήθος των ανθρώπων, χαλιναγωγώντας πάθη και επιθυμίες, εκπληρώνοντας κατά συνέπεια τον παιδευτικό της ρόλο και αφετέρου μπορεί να επιδράσει στο άλογο μέρος της ψυχής, όταν αυτό υφίστατο διαταραχές, να λειτουργήσει δηλαδή θεραπευτικά. Στην πρώτη περίπτωση η μουσική συνδέεται με τη διδασκαλία και υπάγεται στη σφαίρα επιρροής του Απόλλωνα και των Μουσών, ενώ στη δεύτερη

⁴¹ Πίνδαρος, απόσπ. 128c.

⁴² Vogel M., *Der Schlauch des Marsyas*, *RhM* 107 1964: 34-56.

⁴³ Λεκατσάς, Π., *Διόνυσος, καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, Αθήνα 1971, σελ., 136.

⁴⁴ Μπουσιώτης, Α., *Ο χορός*, Αθήνα 1983, σελ., 11.

⁴⁵ Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κ., Συμπληρωματικά φιλοσοφικά στοιχεία της Αρχαίας μουσικής, *Τέχνες* 2, 2003: 295-296.

⁴⁶ West, M.L., *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Αθήνα 1999, σελ., 34.

περίπτωση συνδέεται με την κάθαρση και επομένως υπάγεται στη σφαίρα επιρροής του Διονύσου⁴⁷.

Το θέμα του χορού στην κλασική αρχαιότητα παρά το ότι είναι γοητευτικό σαν αντικείμενο έρευνας, έχει απασχολήσει ελάχιστα ιστορικούς και αρχαιολόγους, όπως μαρτυρά η έλλειψη εξειδικευμένης βιβλιογραφίας και πληροφοριών. Η παραπάνω διαπίστωση γίνεται ιδιαίτερως εμφανής αν συγκρίνουμε τον όγκο της βιβλιογραφίας που αφορά το χορό, με τον αντίστοιχο για άλλες τέχνες της κλασικής αρχαιότητας, όπως η γλυπτική, η αρχιτεκτονική, το θέατρο, η ποίηση, αλλά ακόμα και η μουσική. Η Τερψιχόρη ανάμεσα στις Μούσες φαίνεται να είναι η πιο παραμελημένη από τους νεότερους αρχαιοδίφες. Η παρούσα εργασία έρχεται να «διορθώσει» αυτή την αδικία, καθώς τα ευρήματά της θα φωτίσουν το ρόλο του χορού στα θρησκευτικά δρώμενα της κλασικής αρχαιότητας. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της αποθησαύρισης των σχετικών πληροφοριών από διάφορες απεικονίσεις της αγγειογραφίας και της γλυπτικής του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα π. Χ. και μέσα από τη μελέτη των αρχαίων συγγραφέων της κλασικής περιόδου (όπως των Αισχύλου, Ευριπίδη, Σοφοκλή, Ηρόδοτου, Αριστοτέλη, Πλάτωνα κτλ.) και παράλληλα κάνοντας –όπου κρίνεται αναγκαίο– αναφορά σε προγενέστερες πηγές, θα επιχειρηθεί να κατανοηθεί ο εν λόγω ρόλος του χορού.

⁴⁷ Παπαδοπούλου, Δ.Ζ., Η της μουσικής δύναμις, *Καθημερινή* 2004, σελ., 1-12.

2) ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Σε όλες σχεδόν τις ανθρώπινες κοινωνίες εμφανίστηκε χορός με κάποια μορφή⁴⁸, καθώς ξεπήδησε από την ανάγκη του ανθρώπου για αυτο-έκφραση και επικοινωνία⁴⁹. Γενικά οι χοροί ήταν απομιμήσεις τρόπων, ανθρώπινων πράξεων, ηθών και εθίμων⁵⁰, άλλοτε ως κινήσεις και στάσεις του σώματος κι άλλοτε ως ρυθμικοί βηματισμοί που εναρμονίζονταν με τη μουσική σε πομπές και λιτανείες. Επίσης, υπήρχαν οι συρτοί χοροί, εκείνοι σε μικρότερες ή μεγαλύτερες ομάδες, καθώς και οι χοροί ενός και μόνο χορευτή⁵¹.

Ο χορός αποτέλεσε και αποτελεί ανθρωπολογικό φαινόμενο μεγάλης σημασίας καθώς σχετίστηκε με τις ιδιότητες του ανθρώπου ως φυσικού, κοινωνικού, θρησκευτικού, ιστορικού και πολιτιστικού όντος. Μάλιστα οι κοινωνικές και θρησκευτικές λειτουργίες που επιτέλεσε ο χορός στη διάρκεια της ιστορικής του εξέλιξης ενυπήρχαν σε όλα τα επεισόδια αυτού, άλλοτε φανερά και άλλοτε σε λανθάνουσα κατάσταση⁵². Μέσω του χορού, αναπτύχθηκε και καλλιεργήθηκε ο σωματικός και ψυχικός κόσμος του ανθρώπου⁵³. Ο Kraus (1980) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο χορός επέτρεψε στον άνθρωπο να ξανά-ανακαλύψει το σώμα του σαν εργαλείο έκφρασης⁵⁴.

⁴⁸ Αντζακά – Βέη & Λουτζάκη, *Παραδοσιακοί Χοροί*, Αθήνα 1999, σελ., 28.

⁴⁹ Πρανσιδής, Ι., *Ο παραδοσιακός χορός στις κοινότητες των Ακμπουναριωτών στο Γκένεραλ Ίντζοβο Βουλγαρίας και στο Αιγίνιο Πιερίας*, Αθήνα 1995, σελ., 20.

⁵⁰ Κόκκινος, Ι., *Ελληνικοί Χοροί: Ιστορική Εξέλιξη και Μουσικοκινητική Ανάλυση*, Θεσ/νίκη 1987, σελ. 43.

⁵¹ Neubecker, J.A., *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1986, σελ. 93.

⁵² Ζωγράφου, Μ., *Ο Χορός στην Ελληνική Παράδοση*, Αθήνα 1999, σελ. 188.

⁵³ Ζήκος, Ι., *Ο Νεοελληνικός χορός υπό τους όρους της συνέχειας και της διάρκειας*, Αθήνα 1993, σελ., 25.

⁵⁴ Kraus, R., *Ιστορία του Χορού*, Αθήνα 1980, σελ., 30.

Αυτός ανέκαθεν αποτελούσε την πιο αποτελεσματική, μη λεκτική, συμβολική πράξη που αναδεικνυε τις μαγικές και κοινωνικές αντιλήψεις της ομάδας.

Ο χορός στους αρχαίους χρόνους αποτέλεσε έκφραση χαράς, ζωντάνιας και λατρείας. Δεν υπήρχε καμία αρχαία τελετή χωρίς χορό⁵⁵, καθώς αυτός υπήρξε η βάση της αρχαίας λατρείας⁵⁶. Τη χρονική αυτή περίοδο οι άνθρωποι χόρευαν για να παρακαλέσουν, να εξευμενίσουν ή να ευχαριστήσουν κάποια θεϊκή οντότητα ή για ν' αποκτήσουν κάποιες ιδιότητες ζώων, μιμούμενοι απλά τις κινήσεις τους⁵⁷. Αρχή του χορού ήταν η κίνηση που μεταδίδεται στο σώμα από τις δυνάμεις της ψυχής, οι οποίες κατευθύνουν γενικότερα τη συμπεριφορά του ανθρώπου⁵⁸. Ως ενέργεια, λοιπόν, με σημειωτικό χαρακτήρα, ο χορός αποτέλεσε μια στροφή προς το εξω-ανθρώπινο και το υπερ-ανθρώπινο, το Άγνωστο⁵⁹.

Ο Walter (1956) εκφράζει την άποψη ότι ο χορός αρχικά ήταν μια αυτοπαρουσίαση του ανθρώπου και ότι οι λεγόμενοι λατρευτικοί χοροί δεν γινόταν για χάρη των θεών αλλά σήμαιναν μια εξύψωση του ανθρώπου σε θεϊκή ύπαρξη⁶⁰. «Από τη μία ο χορευτής συμβόλιζε τον άνθρωπο που βρίσκεται στη διάθεση της θείας πνοής, και από την άλλη ο θεατής που παρακολουθούσε το χορό ενώνονταν ψυχικά με το Θείο»⁶¹. Αντίθετα, ο Thomson (1980) υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος μέσω του χορού προσπάθησε να εξευμενίσει όλα τα φυσικά φαινόμενα που ήταν παραπάνω απ' τις δυνάμεις του και τα οποία δεν μπορούσε να κατανοήσει⁶². Είναι δυο αντίθετες απόψεις που η μια όμως περικλείει την άλλη. Τέλος, σύμφωνα με τη Harrison (1997), ένα εξαιρετικά σημαντικό χαρακτηριστικό του χορού ήταν η μιμητική του φύση. Η μίμηση στην προκειμένη περίπτωση εξέφραζε την επιθυμία για επανάληψη της αρχέτυπης ιερής πράξης. Ο θρησκευτικός χαρακτήρας του χορού μάλιστα διαγράφονταν σαφέστερα όταν η πράξη εκτελούνταν με την προσδοκία αποτελεσμάτων στα πλαίσια του υλικού κόσμου. Για παράδειγμα η φυλή που ετοιμάζονταν να πολεμήσει, χόρευε πολεμικό χορό, για να προ-

⁵⁵ Lawrel, L.B., *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 25.

⁵⁶ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η Μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 1992, σελ. 11.

⁵⁷ Τσουλόγλου, Ε., *Λαϊκά δρώμενα και χορός*, Θεσ/νίκη 2001, σελ., 15.

⁵⁸ Δούκα, Σ., *Ο χαρακτήρας του Χορού στην Κλασική Ελλάδα*, Θεσ/νίκη 1999, σελ. 241.

⁵⁹ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ. 133.

⁶⁰ Walter, F.O., *Menschengestalt und Tanz*, Munchen 1956, σελ., 16.

⁶¹ Λαμπροπούλου, Β., *Περί Φύσεως: Χορός & Αρμονία*, Αθήνα 1999, σελ. 24.

⁶² Thomson, G., *Die Ersten Philosophen*, Berlin 1980, σελ., 12.

απεικονίσει την έκβαση της μάχης, ενώ οι κυνηγοί θα έπιαναν το θήραμά τους με παντομίμα⁶³.

Η Βίβλος παρέχει στοιχεία για τη στενή σύνδεση του χορού με τη θρησκεία, πολύ πριν την κλασική εποχή. Από την εποχή του Μωϋσή (15^{ος} αιώνας π.Χ.), μετά την έξοδο των Ιουδαίων από την Αίγυπτο και τη διάβαση της Ερυθράς θάλασσας, καθιερώθηκε χορός των ιερέων στις τελετές, για να εκφραστεί η ευγνωμοσύνη προς το θεό για τη διάσωση. Ο Δαβίδ (11^{ος} αιώνας π.Χ.) εισήγαγε οριστικά τους χορούς στις ιεροτελεστίες των Ισραηλιτών⁶⁴.

Ο χορός ήταν μια πολιτισμική έκφραση παιχνιδιού η οποία, σε συνδυασμό με το τραγούδι και τη θυσία, έγινε τελετουργική δραστηριότητα απαραίτητη για κάθε μέλος της κοινότητας⁶⁵. Αν και η ικανότητα για χορό και τραγούδι ξεπήδησε αρχικά από την επιθυμία της αδιαμόρφωτης ακόμη ανθρώπινης ύπαρξης να χοροπηδήσει και να φωνάξει, η χορεία – δηλαδή η συνειδητοποίηση της εσωτερικής παρόρμησης – ήταν η πλέον εξευγενισμένη μορφή ηθικής και θρησκευτικής συμπεριφοράς, η οποία ελέγχονταν από πολύπλοκους ψυχολογικούς μηχανισμούς. Εδώ υπήρχε και μια παραγωγική αλληλεπίδραση ανάμεσα στην ακατέργαστη φυσική ώθηση της παραγωγής ήχου και στον πνευματικό έλεγχο που μετουσίωνε τον ήχο και τον μετέτρεπε σε ρυθμό και αρμονία. Πρώτα η μαγεία και έπειτα η θρησκεία χρησιμοποίησαν το χορό για την οργάνωση της ομαδικής ψυχολογίας στα πρωτόγονα κοινωνικά σύνολα⁶⁶.

Ο χορός – όπως και κάθε στοιχείο του πολιτισμού – ήταν δημιουργήμα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας σε μια συγκεκριμένη εποχή και συνδέθηκε άμεσα με τις ανάγκες της ομάδας αυτής. Καθώς οι ανάγκες αυτές διαφοροποιούνταν στο πέρασμα του χρόνου ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικές αλλαγές, ο χορός άλλαζε κι αυτός, καθώς ήταν ένα δυναμικό πολιτιστικό φαινόμενο που δεν μπορούσε να μένει ποτέ στατικό⁶⁷. Αν δεχθούμε μάλιστα ότι σχεδόν οποιαδήποτε απόκλιση από την κανονική

⁶³ Harrison, J.E., *Τελετουργικά Δρώμενα στην Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1997, σελ., 32.

⁶⁴ Γιαννόπουλος, Ε., *Ορθόδοξη Εκκλησία και Όρχηση κατά τους Βυζαντινούς Χρόνους*, Θεσ/νίκη 1988, σελ., 18.

⁶⁵ Kraus, R., *Ιστορία του Χορού*, Αθήνα 1980, σελ., 30.

⁶⁶ Κόκκινος, Ι., *Ελληνικοί Χοροί: Ιστορική Εξέλιξη και Μουσικοκινητική Ανάλυση*, Θεσσαλονίκη 1987, σελ. 10.

⁶⁷ Πρανσιδής, Ι., *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*, Αιγίνιο 2005, σελ., 12-13.

βάδιση ή θέση του σώματος, εξαιτίας της παρουσίας ενός έκτακτου συγκινησιακού – συνήθως – αιτίου είναι ήδη χορός, ίσως μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το χορό ως την πρωταρχικότερη καλλιτεχνική έκφραση του ανθρώπου⁶⁸, που αποτελεί προέκταση του συνολικού πολιτισμού της εθνοτοπικής ομάδας από την οποία επινοείται και καθιερώνεται⁶⁹.

Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα

Για τους αρχαίους Έλληνες οι χοροί είχαν λατρευτική αξία, ήταν άμεσα συνδεδεμένοι με το δωδεκάθεο και κατ' επέκταση με όλες τις θρησκευτικές τελετουργίες⁷⁰. Οι ίδιοι πίστευαν μάλιστα ότι ο χορός δημιουργήθηκε από τους θεούς γι' αυτό και τον συνέδεσαν με κάθε θρησκευτική και λατρευτική εκδήλωση τους⁷¹. Εδώ θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η τελετουργία μπορεί να εμπεριέχει τη μίμηση, αλλά δεν προέρχεται από αυτή. Επιθυμεί να προκαλέσει συγκίνηση, η οποία θα λειτουργήσει ως γέφυρα μεταξύ της πραγματικότητας και της επιθυμίας. Με άλλα λόγια, *κάνει* αυτό που *θέλει να συμβεί*⁷².

Στην αρχαία Ελλάδα ο τελετουργικός χορός θα έπρεπε να εξεταστεί ως μορφή μίμησης που γινόταν για θρησκευτικούς και ηθικούς σκοπούς. Πολλοί αρχαίοι λαοί και ειδικότερα οι Έλληνες δεν μπορούσαν να διανοηθούν την καθημερινότητα χωρίς πνευματική ζωή, την προσπάθεια χωρίς τραγούδι, το τραγούδι χωρίς θεό (ή θεά) και το θεό χωρίς χορό⁷³. Η Lawler (1984) αναφέρει ότι στη σκέψη του αρχαίου Έλληνα ο χορός αποτελούσε θεία έμπνευση και για το λόγο αυτό οι θεοί θεωρούνταν πατέρες του χορού. Έτσι εξηγείται και το ότι τιμούσαν τόσο τις σημαντικές όσο και τις μικρότερες θεότητες με κάποιο είδος τελετουργικού χορού.⁷⁴

Ο τελετουργικός–θρησκευτικός χορός χορεύονταν στα μυστήρια και στις διάφορες τελετές και βοηθούσε κατεξοχήν στη μύηση των πιστών στα μυστικά των θεών και στην ψυχική και σωματική επικοινωνία των πρώτων με

⁶⁸ Μερακλής, Μ., *Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 1992, σελ., 15.

⁶⁹ Κρητσιώτη, Μ., *Ο τελετουργικός και ο σκηνικός παραδοσιακός χορός*, Αθήνα 1995, σελ., 24.

⁷⁰ Μουρατίδου, Κ. και συν., *Ο Χορός ως βασικό πολιτισμικό στοιχείο και ως μέσο διαπαιδαγώγησης στην αρχαία Ελλάδα*, *Studies of Physical Culture & Tourism*, 2003, σελ. 29.

⁷¹ Μπουσιώτης, Α., *Ο Χορός*, Αθήνα 1983, σελ. 14.

⁷² Harrison, J.H., *Ιερές Τελετές & Αρχαία Τέχνη*, Αθήνα 1995, σελ. 30

⁷³ Λαμπροπούλου, Β., *Περί Φύσεως: Χορός & Αρμονία*, Αθήνα 1999, σελ. 56.

⁷⁴ Lawrel, L.B., *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 45-48.

το Θείο⁷⁵. Για τους Έλληνες, η τελετή που είχε ιδιαίτερα έντονο κοινωνικό χαρακτήρα ήταν εκείνη της ενηλικίωσης⁷⁶. Αυτού του είδους οι τελετές λάμβαναν χώρα στην εφηβεία και είχαν μυστηριακό χαρακτήρα καθώς μυούσαν τα νεαρά άτομα στα ιερά της φυλής⁷⁷. Οι μύστες μάθαιναν την παράδοση της φυλής τους και τις θρησκευτικές τελετές που είχαν σχέση με αυτή μέσω του χορού⁷⁸. Ουσιαστικά, επρόκειτο για μια υψηλή μορφή ομαδικής λατρείας, που χρονολογικά τοποθετείται στην εποχή της Θεογονίας⁷⁹.

Οι αρχαίοι Έλληνες είχαν έντονο το συναίσθημα του ιερού και του θείου και η θρησκευτική τους αντίληψη διακατέχονταν από φόβο προς τους θεούς⁸⁰. Επεδίωκαν, λοιπόν, καλές σχέσεις μαζί τους, κάτι που δικαιολογεί και τη διεξαγωγή τόσο δημόσιων όσο και απλών προσωπικών ιεροτελεστιών⁸¹. Στο πλαίσιο των ιεροτελεστιών αυτών – και μαζί με τις θυσίες, τις πομπές και τους αγώνες – οι αρχαίοι περιλάμβαναν και τους χορούς. Πίστευαν ότι οι χοροί αποτελούσαν επινόηση των θεών τους και, όταν τους χόρευαν, αισθάνονταν χαρά γιατί έρχονταν πιο κοντά σ' αυτούς (ενν. τους θεούς). Επιπλέον, σ' αυτήν τη συνθήκη της προσέγγισης, οφείλονταν και ο *αιδήμων* φόβος που προκαλεί η προσέγγιση κάθε δύναμης και κάθε υπερφυσικού όντος⁸².

Σύμφωνα με τη Δούκα (2006), η μύηση των πιστών στα μυστήρια και τις τελετές επιτελούνταν με τον καλύτερο τρόπο μέσω της όρχησης και του ρυθμού. Επίσης, η έρευνα της Δούκα περιλαμβάνει συγγραφικές μαρτυρίες αναφορικά με τη διεξαγωγή ακόμη και θυσιών με τη συνοδεία όρχησης και μουσικής. Μέσα από αυτή τη στενή σχέση του χορού με τα μυστήρια και τους θεούς πηγάζει και η αντίληψη ότι όποιος κατηγορούσε αυτή την τέχνη ήταν ασεβής. Ακόμη σύνηθες φαινόμενο ήταν ο συνδυασμός των λατρευτικών χορών με τη φύση και την επίκληση για αύξηση της γονιμότητας. Τέλος, η συγγραφέας αναφέρεται στα είδη των χορών που εκτελούνταν κατά τις τελετές προς τιμήν διάφορων αρχαιοελληνικών θεών, όπως οι πολεμικοί μιμητικοί

⁷⁵ Μουρατίδου, Κ. και συν., Ο Χορός ως βασικό πολιτισμικό στοιχείο και ως μέσο διαπαιδαγώγησης στην αρχαία Ελλάδα, *Studies of Physical Culture & Tourism*, 2003, σελ 29.

⁷⁶ Harrison, J.H., *Ιερές Τελετές & Αρχαία Τέχνη*, Αθήνα 1995, σελ. 83.

⁷⁷ ο.π.

⁷⁸ Calame, C., *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, London 1977, σελ. 13.

⁷⁹ Γιαννάκης, Θ., *Η προϊστορία της Γυμναστικής*, Αθήνα 1977, σελ., 22.

⁸⁰ Maffre, J.J., *Η ζωή στην κλασσική Ελλάδα*, Αθήνα, σελ. 107.

⁸¹ ο.π. σελ. 108.

⁸² Flaceliere, R., *Ο Δημόσιος & Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 1990, σελ. 235.

χοροί της Αθηνάς, οι χοροί των παρθένων προς τιμήν της Άρτεμης και οι χοροί που εκτελούνταν γύρω από τους βωμούς και το ναό του Απόλλωνα κατά τις παρακλητικές εορτές προς τιμήν του και οι οργιαστικοί χοροί του Διόνυσου⁸³.

Ακόμη και στην περίπτωση της Διονυσιακής λατρείας, η ευδαιμονία ήταν η βασική κατάσταση του μυημένου. Στη λατρεία αυτή η τιμή και η απόδοση του σεβασμού και της ηθικότητας εκφράζονταν βασικά με χαρμόσυνους χορούς. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, ο σεβασμός και η ηθικότητα δεν ήταν προϋπόθεση της ευδαιμονίας⁸⁴. Αν και ο Διόνυσος ίσως δεν ήταν αδιάφορος για το σεβασμό και την ηθική, ωστόσο, αυτά (ενν. ο σεβασμός και η ηθική) δεν ήταν ο χώρος του θεού της θρησκευτικής έκστασης⁸⁵. Σύμφωνα με τη Μουρατίδου (1997), ο ρυθμικός και δυναμικός διονυσιακός χορός αποκτούσε θεραπευτικές ιδιότητες μέσα από την ιερή μανία, την ασυδοσία και την κατάργηση των αναστολών⁸⁶.

Η Παλαιοκρασσά (1983) αναφέρει ότι στην Αττική, όπου η Άρτεμις θεωρούνταν θεά της γονιμότητας, νεαρές χορεύτριες – οι άρκτοι – χόρευαν κάνοντας επίκληση για γονιμότητα. Έπαιρναν μέρος σε οργιαστικούς και μυστηριακούς χορούς, οι οποίοι συνδέονταν και με τη λατρεία του Διόνυσου⁸⁷. Με τη βοήθεια των οργιαστικών χορών ο μυημένος έφτανε σε οργιαστική έκσταση κι επομένως στην ψυχική απελευθέρωση. Σύμφωνα με τον E. Dodds (1977), η έκσταση βγάζει τον μυημένο “εκτός εαυτού” κι επιτελεί τη ριζική μεταβολή της προσωπικότητας του⁸⁸.

Ο Emmanuel (1986) θεωρεί πως οι εκστατικοί χοροί ήταν “άρρυθμοι” με αυτοσχέδιο κι αυθόρμητο χαρακτήρα, ενώ εκτελούνταν με παράξενες και κάθε άλλο παρά αρμονικές κινήσεις, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους χορούς που συνδύαζαν απόλυτα αρμονικές κινήσεις ποδιών, χεριών, κεφαλιού και σώματος· χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν οι βίαιες κινήσεις των μαινάδων, ακόλουθων του Διόνυσου. Σε ευρήματα απεικονίζονται να παίζουν μουσικά

⁸³ Δούκα, Σ., Καϊμακάμης, Δ., *Η τέχνη της Όρχησης στην αρχαία Ελλάδα μέσα από τις μαρτυρίες των αρχαίων φιλοσόφων και ιστορικών*, Αθλητική Ιστορία και Φιλοσοφία, *Ετήσιο Επιστημονικό περιοδικό*, τ. Β, Θεσ/νίκη 2006:79-94.

⁸⁴ Αρβανιτάκης, Α., *Σέβας & Φόβος των θεών*, Θεσσαλονίκη 1984, σελ. 44.

⁸⁵ Kitto, H.D.F., *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 1981, σελ. 511-12.

⁸⁶ Μουρατίδου, Κ., *Χοροθεραπευτικά στοιχεία στην Αρχαία & Σύγχρονη Ελλάδα, Άθληση & Κοινωνία*, Τεύχος 18, Αθήνα 1997, σελ., 66.

⁸⁷ Παλαιοκρασσά, Λ., *Το Ιερό της Αρτέμιδος Μουνιχίας*, Θεσσαλονίκη 1983, σελ., 95.

⁸⁸ Dodds, E.R., *Οι Έλληνες & το Παράλογο*, Αθήνα 1977, σελ., 79.

όργανα και να χορεύουν με εκστατική μανία, μεταβάλλοντας έτσι την πνευματική τους κατάσταση μέσω του χορού. Αποδεικνύεται λοιπόν, ότι η όρχηση ήταν μάλλον ένα ρυθμικό παιχνίδι προς τέρψη των συμμετεχόντων⁸⁹.

Η Jeanmaire (1985) μελετώντας την “θεία μανία” της λατρείας του Διονύσου συνδέει τη μανία (ως αποτέλεσμα ομαδικού εκστασιασμού) με την έννοια του χορού (ρυθμικές κινήσεις με αδιάκοπη επανάληψη). Επιπλέον υποστηρίζει ότι, για τους θεατές ο χορευτής έφευγε από τη σφαίρα του ανθρώπινου και καθίστατο “έν-θεος”, δηλαδή το ίδιο το θεϊκό πνεύμα⁹⁰.

Ο Εκπαιδευτικός ρόλος του χορού

Στην κλασική αρχαιότητα, οι χοροί εκτός από μέσο λατρείας αποτέλεσαν και βασικό μέσο διαπαιδαγώγησης των νέων. Οι χοροί δεν αντιμετωπίζονταν ως έλλειψη ανδρισμού· αντίθετα πολλοί άνδρες αισθάνονταν περήφανοι που μπορούσαν με το χορό να τιμήσουν τους θεούς, γιατί τους είχαν προικίσει με ευλυγισία και σωματική χάρη⁹¹. Βέβαια, οι ανδρικοί χοροί διέφεραν από τους γυναικείους, αφού βασίζονταν κυρίως στη σωματική δύναμη όπως αυτή εκδηλωνόταν με άλματα, καθίσματα κι εντυπωσιακούς διασκελισμούς⁹². Η εκπαίδευση στο χορό και η εκτέλεσή του ήταν έργο ελεύθερων πολιτών⁹³. Η εκπαίδευση των νέων στις πόλεις της αρχαίας Ελλάδας, όπως για παράδειγμα στην Αθήνα και τη Σπάρτη, συμπεριελάμβανε εκτός των άλλων και την εισαγωγή των νέων στο χορό και στο ρυθμό της κίνησης. Όπως αναφέρει η Neubecker (1986), νέοι της αριστοκρατικής τάξης έπαιρναν μαθήματα από χοροδιδασκάλους, οι οποίοι ορισμένες φορές ήταν οι ίδιοι δραματικοί ποιητές⁹⁴. Ο Πλάτων στην ανατροφή των νέων συμπεριλαμβάνει στην εκπαίδευση το χορό (Νόμοι 814-17), εξαιρώντας ωστόσο τους άγριους, οργιώδεις και ευτράπελους χορούς⁹⁵.

⁸⁹ Emmanuel, M., *La danse Grecque*, Paris 1986, σελ., 18.

⁹⁰ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της Λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 35.

⁹¹ Κόκκινος, Ι., *Ελληνικοί Χοροί: Ιστορική Εξέλιξη και Μουσικοκινητική Ανάλυση*, Θεσσαλονίκη 1987, σελ. 72.

⁹² Δούκα, Σ., *Ο χαρακτήρας του Χορού στην Κλασική Ελλάδα*, Θεσ/νίκη 1999, σελ. 243.

⁹³ Neubecker, J.A, *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1986, σελ. 99.

⁹⁴ ο.π., σελ 99-100.

⁹⁵ ο.π., σελ 100.

Η σύνδεση του χορού με την εκπαίδευση των νέων στην αρχαία Ελλάδα πιθανά οφείλεται στο γεγονός ότι εκτός από την διάπλαση της προσωπικότητας των νέων, ο χορός λειτουργούσε και ως πολεμική προετοιμασία μέσα από τις διάφορες γυμναστικές ασκήσεις που περιελάμβανε⁹⁶. Η πυρρίχη, για παράδειγμα, ως σημαντικό είδος πολεμικού χορού, είχε σαφή παιδευτικό χαρακτήρα και γι' αυτό δίνονταν ιδιαίτερη προσοχή και στα τραγούδια που συνόδευαν τον εν λόγω χορό⁹⁷. Στόχος και πεποίθηση των αρχαίων ήταν ότι με την τέχνη του χορού θα επιτύγχαναν ομοιόμορφη ανάπτυξη του σώματος και του πνεύματος⁹⁸. Ο σωστός χορευτής έπρεπε να καταβάλλει κάθε προσπάθεια να εκτελεί το χορό με ρυθμό, και με άριστες κινήσεις. Ειδικότερα, οι μιμητικές κινήσεις – κυρίως των χεριών – διαδραμάτιζαν σημαντικότατο ρόλο στο χορό, γιατί εξέφραζαν διανοήματα κι αποκάλυπταν τα *μη φαινόμενα*⁹⁹. Ο χορευτής έπρεπε να έχει οξεία μνήμη, πολλές γνώσεις και να γνωρίζει την ανθρώπινη ψυχή. Έτσι, πραγματώνονταν το πρότυπο του *καλού καγαθού* πολίτη¹⁰⁰. Είναι κοινά αποδεκτό ότι ανάλογα με τον τόπο, το χρόνο και τον τρόπο επιτέλεσης του χορευτικού επεισοδίου παρουσιάστηκαν διαφορές ως προς τα άτομα που συμμετείχαν, τους τελετουργικούς ρόλους που διαδραμάτιζαν, τους χορευτικούς ρόλους που εκπροσωπούσαν και τους χορούς, τα τραγούδια και τις μελωδίες που χρησιμοποιούσαν.

Ο Burkert (1993) αναφέρεται στις τελετές μύησης νεαρών αγοριών και κοριτσιών σε διάφορα μέρη της αρχαίας Ελλάδας. Η εισαγωγή των εφήβων στις παραδόσεις της φυλής γινόταν με την εκμάθηση πατροπαράδοτων χορών και τραγουδιών. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των αγοριών στην Κρήτη – των κούρων – που χόρευαν με μεγάλα άλματα προσκαλώντας έτσι το θεό Δία να χορέψει μαζί τους. Εδώ, σαφής σκοπός του χορού ήταν αφενός να προσκαλέσουν το θεό ώστε να φέρει τις ευλογίες του και αφετέρου

⁹⁶ Klein G., *FrauenKoerperTanz. Eine Zivilisations-geschichte des tanzes*, Berlin 1988, σελ. 27.

⁹⁷ Μιχαηλίδης, Σ., *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1989, σελ. 273

⁹⁸ Μουρατίδης, Ι., *Θέματα Φιλοσοφίας Φυσικής Αγωγής, Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, Θεσ/νίκη 2002, σελ., 136-137.

⁹⁹ Δούκα, Σ., *Ο χαρακτήρας του Χορού στην Κλασσική Ελλάδα*, Θεσ/νίκη 1999, σελ., 241.

¹⁰⁰ Δούκα, Σ., Καϊμακάμης, Δ., *Η Τέχνη της Όρχησης στην Αρχαία Ελλάδα μέσα από τις Μαρτυρίες των Αρχαίων Φιλοσόφων και Ιστορικών*, Αθλητική Ιστορία και Φιλοσοφία, *Ετήσιο Επιστημονικό περιοδικό*, τ. Β, Θεσ/νίκη 2006, σελ. 93.

να αναπαραστήσουν την κατάστασή τους (δηλαδή τη νεότητα), η οποία φυσικά δεν θα υφίσταται για πάντα¹⁰¹.

Ο Κοινωνικός ρόλος του χορού

Και στην αρχαία ελληνική κοινωνία ο χορός, παράλληλα με τις υπόλοιπες κοινωνικο-θρησκευτικές τελετουργίες, έπαιξε το δικό του ρόλο στη διαμόρφωση και διατήρηση του κοινωνικού σχήματος¹⁰². Η θρησκευτική τελετουργία ήταν δεδομένη ως συλλογικός θεσμός. Σε αυτή το άτομο συμμετείχε στα πλαίσια της κοινωνικής επικοινωνίας, όπου η ανάγκη να μην παραμεριστεί αποτελούσε ισχυρότατο κίνητρο¹⁰³. Στην Ελλάδα ο χορός αποτελούσε σημαντικό στοιχείο της κοινωνικής δράσης¹⁰⁴. Η Prudhommeau (1965) επιχειρεί μια μελέτη του χορού ως διαχρονικού φαινομένου μέσα στην ανθρώπινη ιστορία. Αναφέρει ότι η περίοπτη και σημαντικότερη θέση του χορού στην αρχαιοελληνική κοινωνία οφείλονταν στον ιδιαίτερα αναπτυγμένο πολιτισμό των αρχαίων Ελλήνων¹⁰⁵.

Μέσω του χορού οι άνθρωποι συμμετείχαν σε τοπικές γιορτές-πανηγύρια, σε θρησκευτικές γιορτές, σε γάμους και σε διάφορες άλλες εκδηλώσεις¹⁰⁶. Οι ομαδικοί – κυρίως – χοροί αφορούσαν μάλλον τα μέλη που αντιπροσώπευαν την κοινότητα, παρά απλώς δεξιότητες του είδους¹⁰⁷. Οι αρχαίοι Έλληνες δεν διαχώριζαν την υποχρεωτική λατρεία από τη διασκέδαση. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι θρησκευτικοί και κοσμικοί χοροί είχαν πολλά κοινά σημεία. Δεν υπήρχαν σαφή όρια ανάμεσα σε μία υποχρεωτική λατρεία και τη διασκέδαση των θεατών που ακολουθούσαν τις ρυθμικές κινήσεις του χορού¹⁰⁸.

Η Lonsdale (1993) ισχυρίζεται ότι από αρχαιοτάτων χρόνων ο χορός στα πλαίσια μιας ομάδας ήταν ζωτικής σημασίας για τη θρησκευτική λατρεία, αφού οδηγούσε στον εκπολιτισμό των συμμετεχόντων. Συγκρίνοντας

¹⁰¹ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ. 533.

¹⁰² Χορός & Κοινωνία, Κόνιτσα 1994, σελ. 23.

¹⁰³ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993m σελ. 134.

¹⁰⁴ Λουτζάκη, Ρ., *Για μια ανθρωπολογία του χορού*. Ναύπλιο 1992 α, σελ., 17.

¹⁰⁵ Prudhommeau, G. *Ο Χορός μέσα στην Ιστορία*, Αθήνα 1965, σελ., 33-35.

¹⁰⁶ Kraus, R., *Ιστορία του Χορού*, Αθήνα 1980, σελ., 30.

¹⁰⁷ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ. 134.

¹⁰⁸ Λυκεσάς, Γ., *Ελληνικοί Χοροί*, Θεσ/νίκη 1983, σελ. 29.

αποσπασματικά στοιχεία αναφορικά με τη θέση του χορού στη λατρεία και τις τελετές της Ελλάδας στην αρχαϊκή και την κλασική περίοδο, αποκαλύπτει τον ρόλο του ως πράξη θείας λατρείας και ως έκφραση του ανθρώπινου εορτασμού, αποκαλύπτοντας έτσι και τη θέση της θρησκείας στην ελληνική κοινωνία. Διερευνά το χορό ως κοινωνικό μηχανισμό και ως μορφή τελετουργικής συμπεριφοράς, ενώ παράλληλα εξετάζει και τη συνεύρεση του θείου και του ανθρώπινου στοιχείου σε αυτόν¹⁰⁹.

Όλοι οι άνθρωποι χορεύουν. Οι αρχαίοι Έλληνες φαίνεται πως ήταν από τους ανθρώπους που χόρευαν περισσότερο. Ο χορός ήταν μια σταθερή λειτουργία, που στην ουσία της διατηρήθηκε αναλλοίωτη, παρά τις εξωτερικές μεταβολές της. Ήταν κάτι που σχηματίστηκε και διαλύθηκε, που έγινε και ξανάγινε αδιαλείπτως, ταυτισμένο κάθε φορά με το σώμα κάθε ατόμου, κάθε εποχής, κάθε ιδιοσυγκρασίας, κάθε στιγμής. Γι' αυτό υπάρχει και το αμέτρητο πλήθος των χορευτικών σχημάτων¹¹⁰. Γιατί ο χορός δεν είναι μια απλή κίνηση ποδιών, χεριών και σώματος. Είναι ξέσπασμα ψυχικών παρορμήσεων, μια ψυχική απάντηση σε μια ποικιλία συναισθημάτων – μαζί και θρησκευτικών¹¹¹, είναι ένα μέσο για τη δημιουργία λαϊκής κουλτούρας και ταυτόχρονα ένα προϊόν ή ένα μέσο έκφρασης για όλα της τα μέλη¹¹². Σε μια κοινωνία όπου όλοι λίγο-πολύ χορεύουν ο χορός είναι κάτι παραπάνω από γνώση βημάτων. Εμπεριέχει και γνώση των κοινωνικών δομών και σχέσεις ισχύος (κοινωνικής, πολιτικής κλπ). Το «χορευτικό γεγονός» έχει την ιδιότητα να είναι μια μορφή κοινωνικής δράσης που αφ' ενός ξεχωρίζει και διαφοροποιείται από τις συνήθεις κοινωνικές σχέσεις και αφ' ετέρου είναι ενσωματωμένο σ' αυτές¹¹³.

Ως εκδήλωση του πνευματικού βίου και έκφραση δημιουργικού ταλέντου και φαντασίας του ανθρώπου, ο χορός δίνει την ευκαιρία στο άτομο να συμμετάσχει σε ομαδικές εορταστικές-λατρευτικές εκδηλώσεις, γάμους, πανηγύρια¹¹⁴. Ο χορευτής με το ρυθμό και την ποικιλία των βημάτων, εξωτερικεύει με τη βοήθεια και της μουσικής και των τραγουδιών τα συναισθήματά του, ενώ παράλληλα μεταδίδει τα βιώματά του στο θεατή. Υπ'

¹⁰⁹ Lonsdale, S.H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, London 1993, σελ., 40-45.

¹¹⁰ Μερακλής, Μ., *Λαϊκή τέχνη*. Αθήνα 1992, σελ., 21.

¹¹¹ Ράφτης, Α., *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1992. σελ. 71.

¹¹² Κάβουρας, Π., *Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου*, Ναύπλιο 1992, σελ., 40.

¹¹³ Covan, J., *Η Πολιτική του Σώματος- Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*, Αθήνα 1998, σελ., 40-45.

¹¹⁴ Λουτζάκη, Ρ., *Χοροί της Ορεινής Σερρών*, Ναύπλιο 1979-1980, σελ., 19-20.

αυτήν την έννοια, όταν ο χορός είναι ενταγμένος σε κάποιο έθιμο, η λειτουργία του είναι τελετουργική, ενώ, όταν ο χορός αποτελεί μέρος ενός γλεντιού, η λειτουργία του είναι κοσμική¹¹⁵.

Ο χορός ως θρησκευτικό δρώμενο

Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα που ήταν ένα μέρος των ηθών και των εθίμων, ήταν τελετουργικός και χρησίμευε σαν μέσο προστασίας των ανθρώπων και σαν μέσο για την αποφυγή του κακού. Ο Kraus (1980) χαρακτήρισε το χορό ως ένα μέσο θρησκευτικής λατρείας, μια μορφή ιεροτελεστίας κι άμεσης επικοινωνίας με τους θεούς. Η απόδοση της πατρότητας του χορού στους θεούς από τους αρχαίους Έλληνες οφείλονταν στο ότι ο λαός αυτός αντιλαμβάνονταν την κίνηση των πλανητών στον ουρανό ως την εκτέλεση κάποιου είδους κοσμικού χορού. Κατά την κλασική εποχή, οι Έλληνες έπαψαν να λατρεύουν τα ζώα και στη θέση τους άρχισαν να λατρεύουν ανθρωπόμορφους θεούς και θεές, για χάρη των οποίων εκτελούσαν γιορτές με χορούς. Επίσης, και το αρχαίο ελληνικό θέατρο συνδέεται στενά με τις απαρχές του χορού, με τον Αριστοτέλη να αποδίδει την προέλευση της τραγωδίας στο τυπικό χορικό των τελετουργιών της γονιμότητας, τον διθύραμβο¹¹⁶.

Ήταν ένα από τα κύρια στοιχεία των δρώμενων αλλά επιτέλεσε και κοσμική λειτουργία – εκτός της τελετουργίας – με απώτερο σκοπό την ανθρώπινη διασκέδαση, που συνέβαινε όταν συγκεντρώνονταν για να τελέσουν το κάθε εθιμοτυπικό στοιχείο. Βασικός ρόλος του παρέμεινε όμως ο τελετουργικός. Η συμβολή του χορού στα δρώμενα της κλασικής αρχαιότητας είναι μεγάλη καθώς καθαιρεί και λυτρώνει το άτομο από τα ανθρώπινα πάθη¹¹⁷. Έτσι έγινε ένας διαχωρισμός του χορού σε δυο κατηγορίες ανάλογα με τη λειτουργία του: Στην πρώτη κατατάσσουμε τα αμιγή χορευτικά δρώμενα όπου η δράση όλη στηρίζεται στο χορό και στη δεύτερη κατηγορία τους

¹¹⁵ Πραντσίδης, Ι., *Ο παραδοσιακός χορός στις κοινότητες των Ακμπουναριωτών στο Γκένεραλ Ίντζοβο Βουλγαρίας και στο Αιγίνιο Πιερίας*, Αθήνα 1995, σελ., 20.

¹¹⁶ Kraus, R., *Ιστορία του Χορού*, Αθήνα 1980, σελ., 35-37.

¹¹⁷ Δρανδάκης, Λ., *Χορευτικά δρώμενα στην Ελλάδα*, Λάρισα 1987, σελ., 25.

χορούς που είναι απλώς μέρος του όλου δρώμενου. Όσον αφορά τη σχέση μεταξύ χορού και δρώμενων, ο χορός αναφέρεται ως κατεξοχήν δομικό στοιχείο που λειτουργεί ως ο κύριος συντελεστής ή ως πλαίσιο του όλου εθιμικού τυπικού¹¹⁸.

Ο Πούχνερ (1983) αναφέρει ότι οι έννοιες “έθιμο”, “τελετή/ τελετουργία” και “δρώμενο” φαίνεται να δηλώνουν διαφορετικά πράγματα, όρισε όμως την εννοιολογική δέσμη τελετή/ τελετουργία–έθιμο–δρώμενο ως ένα σημειωτικό σύστημα κοινωνικών πράξεων που αποτελούν ένα καθιερωμένο τυπικό, είναι δεσμευτικές για την κοινότητα, δίνουν έντονο το συναίσθημα του εμείς και ενώνουν κρίσιμες φάσεις της ζωής, που γίνονται για κάποιο μαγικό ή θρησκευτικό σκοπό¹¹⁹. Σύμφωνα με τη γνώμη της Κακουρή (1976), τα δρώμενα ορίζονται σαν «ομαδικές μικροτελετές με μαγικό και δραματικό χαρακτήρα που έχουν ως σκοπό την εξασφάλιση της ευετηρίας» όπου ο χορός είναι το αναπόσπαστο τμήμα αυτών των εκδηλώσεων¹²⁰. Ο χορός δρα είτε κοσμικά, είτε τελετουργικά είτε και με τα δυο αυτά χαρακτηριστικά¹²¹.

Συνοψίζοντας, βλέπουμε ότι στη βιβλιογραφική ανασκόπηση γίνεται αναφορά στο ρόλο του χορού ως κοινωνικού και πολιτιστικού δρώμενου, ενώ για το ρόλο του χορού ως θρησκευτικού δρώμενου υπάρχει περιορισμένος αριθμός πληροφοριών. Η εργασία αυτή έχει ως αντικείμενό της το χορό και το ρόλο που έπαιξε στα θρησκευτικά δρώμενα, κάτι που δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς. Συγκεκριμένα, η παρούσα εργασία έχει ως σκοπό να διερευνήσει γενικά το ρόλο που έπαιξε ο χορός στα θρησκευτικά δρώμενα της κλασικής αρχαιότητας.

¹¹⁸ Ζωγράφου, Μ., *Ευητηρικά λαϊκά χορευτικά δρώμενα: μια πρώτη ανάγνωση*, Κομοτηνή 1996, σελ., 36.

¹¹⁹ Πούχνερ, Β., *Θεατρικά στοιχεία στα δρώμενα του Βορειοελλαδικού χώρου*, Θεσ/νίκη 1983, σελ., 32-33.

¹²⁰ Κακουρή, Κ., *Θρακικά δρώμενα στην ύστατη ώρα*, Θεσ/νίκη 1976, σελ., 39-42.

¹²¹ Τσουλόγλου, Ε., *Λαϊκά δρώμενα και χορός*, Θεσ/νίκη 2001, σελ., 20-24.

3) ΘΕΟΙ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΑΝΘΕΟΥ ΚΑΙ ΜΙΚΡΟΤΕΡΕΣ ΘΕΟΤΗΤΕΣ ΠΟΥ ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΧΟΡΟ

Από τα ευρήματα τα οποία έφερε στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη συνάγεται ότι οι θεοί που συνδέθηκαν στην αρχαία Ελλάδα με το χορό ήταν αρκετοί. Αμέτρητες αναπαραστάσεις και ανάγλυφα – ειδικά του 5^{ου} αιώνα π.Χ. – καθώς και αναρίθμητα αγάλματα της ελληνικής γλυπτικής ήταν εμπνευσμένα από την ορχηστική τέχνη, καθώς απεικόνιζαν θεούς, Σιληνούς, μαινάδες και μικρότερες θεότητες ή όμορφες κοπέλες να χορεύουν¹²². Ειδικότερα, συναντούμε συχνά το θεό της μουσικής Απόλλωνα, τον εφευρέτη της λύρας Ερμή, τη θεά Κυβέλη, τον τραγοσκελή προστάτη των βοσκών και κυνηγών Πάνα, τις Μούσες, που πολλές φορές κρατούν μουσικά όργανα και το Διόνυσο με τη συνοδεία του, τις μαινάδες και τους σατύρους, που ορχούνται και παίζουν μουσική σε κατάσταση έκστασης.¹²³ Άλλοι θεοί που σχετίστηκαν με το χορό ήταν η Άρτεμη, η Αφροδίτη, η Δήμητρα, καθώς και η κόρη της Περσεφόνη.¹²⁴ Στη συνέχεια θα γίνει εκτενής αναφορά σ' αυτούς τους θεούς προκειμένου να διερευνηθεί περαιτέρω και να εξακριβωθεί η σχέση τους με το χορό.

Ο Απόλλωνας

Δύο είναι τα πρόσωπα με τα οποία μας παρουσιάζεται ο θεός Απόλλων στην αρχαία ελληνική γραμματεία: το πρώτο είναι ως ο δεινός θεός που τιμωρεί και σκοτώνει, η προσωποποίηση ενός πνεύματος πολεμικού,

¹²² Μουρατίδου και συν., Ο χαρακτήρας του χορού στην αρχαία Ελλάδα μέσα από τις εικαστικές τέχνες, *Αθλητική Απόδοση και Υγεία* 4, 2002: 253-263.

¹²³ Κοψαχείλης, Σ., *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 15.

¹²⁴ Kraus, R., *Ιστορία του Χορού*, Αθήνα 1980, σελ., 45.

αυθαίρετου, καταστρεπτικού που εμπνέει τον τρόπο¹²⁵. Το δεύτερο είναι ο γελαστός και “καθαρός” θεός, που παίζει τη φόρμιγγά του στα ολύμπια συμπόσια¹²⁶. Ήδη στην πρώτη ραψωδία της *Ιλιάδας* ο Απόλλων παρουσιάζεται με αυτή τη διπλή του δράση: «Όμοιος με τη νύχτα έρχεται να φέρει το λοιμό, τα βέλη βροντούν στους ώμους του, η χορδή του τόξου αντηχεί τρομερά, ενώ ζώα και άνθρωποι αφανίζονται, έως ότου ο θεός καταπραΰνεται». Επάνω στον Όλυμπο όμως, μεταξύ των θεών ο ίδιος ο Απόλλων παίζει την φόρμιγγα και οι Μούσες τραγουδούν η μία μετά την άλλη με όμορφη φωνή¹²⁷. Έτσι εμφανίζεται και στον *Ύμνο εις Απόλλωνα*: «απ’ τη μια φαίνεται να πηγαίνει στον Όλυμπο με το τρομερό του τόξο και όλοι οι θεοί να σηκώνονται όρθιοι και από την άλλη φαίνεται να βηματίζει πάνω από τη γη παίζοντας τη λύρα μέχρι τους Δελφούς και πιο πέρα¹²⁸». «ενώ οι Χάριτες χορεύουν μαζί με την Άρτεμη και την Αφροδίτη, λάμψη περιβάλλει τον Απόλλωνα, ο οποίος ανάμεσά τους χτυπά τις χορδές¹²⁹». Η λάμψη αυτή που τον περιβάλλει σε πολλές περιγραφές δηλώνει τη σχέση του θεού με το ουράνιο φως, με το οποίο μοιραζόταν την καθαρότητα. Εξάλλου, το προσωνύμιο “Φοίβος”, που χαρακτήριζε τον Απόλλωνα, σήμαινε ταυτόχρονα “καθαρός” και “ιερός”. Η απόδοση μάλιστα του διπλού ονόματος Φοίβος Απόλλων¹³⁰ στο θεό εξέφραζε τη δισυπόστατη φύση του και την πολυεπίπεδη δράση του. Το όνομα “Απόλλων” συνδεόταν για τους Έλληνες με την ολέθρια δύναμη του θεού και τον επιθετικό του χαρακτήρα (βλ. παραπάνω), ενώ η επωνυμία “Φοίβος” με τη φωτεινή καθαρότητά του. Έτσι, η διπλή ονομασία προειδοποιούσε τους οπαδούς του θεού να μην αντιληφθούν την προσωπικότητά του μόνο από τη μία όψη της φύσης του¹³¹.

Οι οπαδοί του θεού Απόλλωνα του απέδιδαν πολλά και διάφορα χαρακτηριστικά, όπως νεότητα και κάλλος (επειδή ως ήλιος ξεπροβάλλει αιωνίως νέος την κάθε αυγή και στη συνέχεια με το φως του καταδεικνύει όλα τα επί γης ωραία και «θωμαστά»), ιατρικές και θεραπευτικές δυνάμεις (επειδή

¹²⁵ Ησίοδος, *Ασπίδα*, 68-69, 477-480.

¹²⁶ Χριστόπουλος, Μ., *Οι θεότητες της μουσικής στην Ομηρική και Αρχαϊκή ποίηση, η νοσταλγία του ανεφίκτου*, Αθήνα 1985, σελ., 13.

¹²⁷ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Α 44-52, 603 κ.ε.

¹²⁸ Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα* 2-13

¹²⁹ ο.π. 182-206.

¹³⁰ Αισχύλος, *Ευμενίδες*, στ. 744, Όμηρος, *Ιλιάδα*, Α 42, 64, 73, 182, Ε 509, Ησίοδος, *Θεογονία*, 15.

¹³¹ Simon, E., *Οι θεοί των Αρχαίων Ελλήνων*, Θεσσαλονίκη 1996, σελ., 136.

το ηλιακό φως χαρίζει υγεία, απολυμαίνει, και επίσης αυξάνει τα υγιεινά και θεραπευτικά φυτά), αλλά και μαντικές ιδιότητες, οι οποίες τον συνέδεαν με τη λεγόμενη Ειμαρμένη και τις Μοίρες (Αγνόμαντις, Αληθής, Δαφναίος, Μαντικός, Μοιραγέτης, Λοξίας, Προόψιος, Τριποδιάλος)¹³². Να σημειωθεί εδώ ότι η μαντική ιδιότητα του Απόλλωνα συνδεόταν άμεσα με τη μουσικοπαραγωγό ιδιότητά του, η οποία του επέτρεπε να διοράται τα πάντα στο πλαίσιο της κίνησης του χρόνου. Και αυτό γιατί στυλοβάτης και γεννήτορας της χρονικής κίνησης θεωρούνταν ο Ρυθμός, συστατικό στοιχείο του τρισυπόστατου (Ρυθμός, Μελωδία, Αρμονία) που ορίζει τη Μουσική¹³³. Τέλος, το όνομα του θεού ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο τόσο με τη Μουσική (επειδή ό,τι φωτίζεται δονείται ως τμήμα της Συμπαντικής Μουσικής) όσο και με την κάθε είδους εικαστική δημιουργία (Κύριος των Μουσών, Μουσικός, Κιθαρωδός, Θεός Μουσαγέτης ή Μουσηγέτης)¹³⁴. Για όλους αυτούς τους λόγους ο Απόλλωνας παρουσιάζονταν από τον Όμηρο και τον Ησίοδο «ως χορηγός της ζωής να παίζει το μουσικό του όργανο και οι Μούσες με τη σειρά τους γλυκόφωνα να τραγουδούν¹³⁵», ενώ ο ίδιος και οι ακόλουθές του «προικίζουν με τη χάρη της μουσικής και του ρυθμού τους τραγουδιστές και τους κιθαριστές πάνω στη γη¹³⁶».

Υπάρχουν πολλές αναφορές και ευρήματα σχετικά με το θεό Απόλλωνα και τη σύνδεσή του με τη μουσική και το χορό¹³⁷. Συχνά αναφερόταν ως θεός της λύρας και της κιθάρας, αλλά συνδέονταν άμεσα και με διάφορα άλλα μουσικά όργανα, με γιορτές, με τραγούδια και χορούς¹³⁸. Η πρωιμότερη μάλιστα αναπαράστασή του ως κιθαρωδού στην ελληνική τέχνη υπάρχει σε έναν πιθαμοφόρα που βρέθηκε στη Μήλο και ζωγραφίστηκε στα μέσα του 7^{ου} αι. π.Χ. σε κάποιο κυκλαδικό νησί κοντά στη Δήλο, το ιερό νησί του Απόλλωνα. Εικάζεται ότι ο πιθαμοφόρας αυτός απεικονίζει την έλευσή του στους Δελφούς ή τη Δήλο – κύριες έδρες της θρησκείας του στη μητροπολιτική χώρα – από τη χώρα των Υπερβορείων, όπου σύμφωνα με την ελληνική πίστη διέμενε κατά τη διάρκεια του χειμώνα, περιμένοντας τον

¹³² Grimal, P., *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris 1951, σελ., 28.

¹³³ Κοψαχείλης, Σ., *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 17.

¹³⁴ Πλάτωνας, *Νόμοι* 653d, Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 313.

¹³⁵ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Α 602-606.

¹³⁶ Ησίοδος, *Θεογονία*, 93-96.

¹³⁷ Ησίοδος, *Θεογονία* 94-95, 776-9.

¹³⁸ Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα* 3, 131, 149-164, 182-206, 514-519.

ερχομό της άνοιξης και την ακμή της βλάστησης. Εκεί, ο θεός Απόλλωνας εμφανίζεται να οδηγεί ένα άρμα που το σέρνουν με θαυμαστό τρόπο τέσσερα φτερωτά άλογα, ενώ τα χαλινάρια των αλόγων τυλίγονται γύρω από την κιθάρα που κρατά ο θεός στο χέρι (εικ. 3α-β). Επίσης, ως Κιθαρωδός απεικονίζεται ο Φοίβος στον καλυκωτό κρατήρα του Εξηκία (εικ. 4), όπου εμφανίζεται να συνοδεύει με το παίξιμο της κιθάρας του το ταξίδι του Ηρακλή προς τον ουρανό.

Η στενή σύνδεση του θεού με την κιθάρα αποτυπώνεται ήδη στα ομηρικά έπη, καθώς ο Απόλλωνας παρουσιάζεται να συνοδεύει με το παίξιμό του αδιάλειπτα σχεδόν όλες τις συγκεντρώσεις των θεών στον Όλυμπο, οι οποίοι μαζεύονται για να χαρούν τη μουσική του¹³⁹. Επίσης, στον Ομηρικό Ύμνο για το θεό, ο Απόλλωνας, ντυμένος με ωραία και αρωματισμένα ρούχα, φτάνει στην Πυθώ παίζοντας τη φόρμιγγα¹⁴⁰ και σκορπίζοντας γύρω του όμορφους ήχους. Όμως, στον ίδιο ύμνο ο θεός παρουσιάζεται να αγαπά εξίσου τις χορδές της κιθάρας και τη νευρά του τόξου. Και οι δύο ηχούν, όταν τις αγγίζει, αλλά πόσο διαφορετικός είναι ο ήχος τους! Αυτή η διττή αγάπη του αποτυπώνεται στους στίχους όπου εμφανίζεται ο νεογέννητος Απόλλωνας να λέει: «*είθε η κιθάρα και τα τόξα τα καμπύλα να μου είναι προσφιλή...*»¹⁴¹

Περαιτέρω, υπάρχουν κι αρκετές άλλες μαρτυρίες που αναδεικνύουν την έντονη σύνδεση του Απόλλωνα με τη μουσική: στη *Θεογονία* του Ησίοδου¹⁴² παρουσιάζεται ο θεός ανάμεσα στις Μούσες, σε αοιδούς και κιθαριστές, ενώ στην *Ασπίδα* του ίδιου ποιητή εμφανίζεται να παίζει την κιθάρα του με ήρεμο τρόπο¹⁴³. Υπάρχουν επίσης και ευρήματα που συνδέουν τον Απόλλωνα με τη μουσική και την τοξική τέχνη (αργυρότοξος, κλυτότοξος)¹⁴⁴. Επιπλέον, στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* ο θεός συνδέεται με το γλυκό ρυθμό της εφτάχορδης λύρας αλλά και με το τραγούδι¹⁴⁵, ενώ στην *Ασπίδα του Ηρακλή* αναφέρεται ο ίδιος να κιθαρίζει τη χρυσή φόρμιγγα¹⁴⁶. Σε μια υδρία του ζωγράφου του Βερολίνου, που τοποθετείται χρονικά στην αρχή της πρώιμης

¹³⁹ Ομήρος, *Ιλιάδα* Α 603-4, Ησίοδος, *Θεογονία* 36-52, Ησίοδος, *Ασπίδα*, 201-6, Όμηρος, *Ύμνος εις Απόλλωνα*, 186-206.

¹⁴⁰ Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα* 182-206.

¹⁴¹ Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα*, 131 κ.ε.

¹⁴² Ησίοδος, *Θεογονία* 94-96.

¹⁴³ Ησίοδος, *Ασπίδα*, 200-206.

¹⁴⁴ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Α 38, Α 451, Β 766.

¹⁴⁵ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, 1128-1230, 1236-1237.

¹⁴⁶ Ησίοδος, *Ασπίδα*, 201-203.

κλασικής εποχής, ο Απόλλωνας απεικονίζεται με απaráμιλλη τέχνη να αιωρείται επάνω από τη θάλασσα καθισμένος σε ένα φτερωτό τρίποδα (εικ. 5). Στη ράχη φέρει φαρέτρα και τόξο, ενώ με το δεξί κρατά το πλήκτρο που κάνει τη λύρα να ηχεί. Σύμφωνα με τον Pfeiff ολόκληρη η παράσταση και μαζί της το φέρον αγγείο, του οποίου οι λαβές μοιάζουν με φτερά, δονείται από την απολλώνεια μουσική¹⁴⁷.

Όσον αφορά, τέλος, τη δράση της μουσικής του Απόλλωνα και των Μουσών αυτή φαίνεται, σύμφωνα με τον Πίνδαρο¹⁴⁸, να παραλύει κάθε ωμή βία, όπου και να βρίσκεται, ακόμα και στον ουρανό. «Έτσι η κιθάρα του θεού σβήνει τον κεραυνό, αποκοιμίζει τον αετό και κάνει το θεό Άρη ν' αφήσει το κοντάρι του και να παραδοθεί και αυτός στον ύπνο».

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η μουσική και τα διάφορα μουσικά όργανα όπως η κιθάρα, η φόρμιγγα, ο αυλός ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα με τον θεό Απόλλωνα και κατ' επέκταση και ο χορός, αφού στην αρχαία Ελλάδα μουσική, χορός και τραγούδι αποτελούσαν όψεις του ίδιου νομίσματος.

Οι Μούσες

Οι αρχαίοι Έλληνες με τον ευφάνταστο στοχασμό τους έδιναν θεϊκή προέλευση στα πάντα και φυσικά και στη Μουσική. Έτσι, έπλασαν τις εννέα Μούσες, κόρες του Δία και της Μνημοσύνης, αρχικά θεές του τραγουδιού και στη συνέχεια της ποίησης και των άλλων τεχνών και επιστημών. Σύμφωνα με τον Ησίοδο¹⁴⁹, οι Μούσες γεννήθηκαν στην Πιερία γι' αυτό και τις έλεγαν “Πιερίδες”. Είχαν για αρχηγό τους (Μουσηγέτη¹⁵⁰) τον Απόλλωνα, που ήταν θεός του φωτός, της μαντικής, της μουσικής και της ποίησης (βλ. παραπάνω). Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* αναφέρεται ότι «οι ομορφομαλλούσες Πιερίδες με τη χορευταρού κιθάρα και φλογέρες καλαμένιες τρανάζανε τη γη με τα χρυσά τους πέδιλα στο γλεντοκόπι των θεών¹⁵¹». Κατοικούσαν στον Όλυμπο ή στον Ελικώνα, όπου είχαν χοροστάσι λαμπρό¹⁵² και «με πόδια απαλά χόρευαν

¹⁴⁷ Pfeiff, K.A., *Apollon, Die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst*, Frankfurt 1943.

¹⁴⁸ Πίνδαρος, *Πυθιονικοί* 1, 5 κ.ε.

¹⁴⁹ Ησίοδος, *Έργα και ημέρες*, 1. *Θεογονία*, 1-115, *Ασπίδα*, 200-206.

¹⁵⁰ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 264.

¹⁵¹ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 139-142.

¹⁵² Ησίοδος, *Θεογονία*, 63.

στον Ελικώνα γύρω από την μενεξεδένια κρήνη¹⁵³». Εκεί (ενν. στον Ελικώνα), όπως καθορίζει η επιγραφή, κάθεται η Μούσα που εικονίζεται στην αγγειογραφία της εικόνας 6 να παίζει με απόλυτη συγκέντρωση την κιθάρα της, ενώ μια άλλη Μούσα που δεν φαίνεται, την ακούει με άκρα προσήλωση. Ανάμεσά τους στέκεται ένα αηδόνι, το αγαπημένο πουλί των Μουσών. «Τραγουδούσαν με τις ακούραστες φωνές τους θείες μελωδίες και ύμνους¹⁵⁴», «παίζοντας λύρα για να διασκεδάζουν τους θεούς στα διάφορα συμπόσια¹⁵⁵», «καθώς εράσμιος χτύπος σηκωνόταν απ' τα πόδια τους¹⁵⁶». Σε μια λευκή λήκυθο γύρω στο 440 π.Χ. (εικ. 7) απεικονίζονται τρεις Μούσες εκ των οποίων η πρώτη αριστερά κρατάει διπλό αυλό, η μεσαία έχει τα χέρια της καλυμμένα με ιμάτιο και η τρίτη κρατάει πανδουρίδα.

Το θέμα των τραγουδιών τους ήταν πάντα η αρχοντική καταγωγή των θεών, τους οποίους εγκωμιάζαν. Κυρίως όμως υμνούσαν το Δία και το μεγαλείο του, καθώς εκείνος ήταν που δημιούργησε τον “κόσμο”, εκείνος δηλαδή που έβαλε σε τάξη το σύμπαν και όρισε τους κανόνες που διέπουν τη ζωή των θεών και των ανθρώπων¹⁵⁷. Το αρμονικό τραγούδι των Μουσών μάγευε το βασιλιά των θεών και των ανθρώπων, γέμιζε με ευφορία τις ψυχές όλων των θεών και γοήτευε ολόκληρη τη φύση, η οποία στεκόταν ασάλευτη κάθε φορά που αυτές ακούγονταν από την κορυφή του Ολύμπου¹⁵⁸. Θεωρούνταν θεές της μουσικής και της ποίησης, που εν χορώ υμνούσαν το Δία με τις μελωδικές τους φωνές¹⁵⁹.

Ο Ησίοδος αναφερόμενος στο χορό των Μουσών, που ο ίδιος είδε να ξεδιπλώνεται γύρω από το βωμό του πατέρα τους, γράφει χαρακτηριστικά: «Κι αφού το τρυφερό τους σώμα λούσουν στην πηγή του Περμησσοῦ ή του Αλόγου ή του πανιέρου Ολμειού, στήνουν χορούς ωραίους, θελτικούς, ζωντανά κουνώντας τα πόδια τους»¹⁶⁰.

¹⁵³ Ο.π. 1-5.

¹⁵⁴ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Β 484-485, 598.

¹⁵⁵ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Α 603-4, Ησίοδος, *Θεογονία*, 36-52, Ησίοδος, *Ασπίδα*, 201-6, Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα*, 186-206.

¹⁵⁶ Ησίοδος, *Θεογονία*, 68-70.

¹⁵⁷ ό.π. 56-93.

¹⁵⁸ Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα*, 185-189.

¹⁵⁹ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Β 484-486, Ησίοδος, *Θεογονία*, 11, Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 267.

¹⁶⁰ Ησίοδος, *Θεογονία*, 1-10, 62-63.

Η Άρτεμη

Η Άρτεμη είναι μια από τις παλαιότερες, πιο περίπλοκες, αλλά και πιο ενδιαφέρουσες μορφές του ελληνικού πάνθεου (εικ. 8). Κόρη του Δία και της Λητούς, δίδυμη αδερφή του Απόλλωνα, βασίλισσα των βουνών και των δασών, θεά του κυνηγιού και προστάτιδα των μικρών παιδιών και ζώων, αγαπούσε ιδιαίτερα τα χορικά τραγούδια και το χορό¹⁶¹. Οι πιστές της παρουσιάζονταν να χορεύουν φιδωτούς χορούς γύρω από το ναό και το βωμό της¹⁶², ενώ στον ομηρικό *Ύμνο για τον Απόλλωνα*, η ίδια εμφανίζεται να χορεύει στον ήχο της ολύμπιας μουσικής του Απόλλωνα¹⁶³, συντροφιά με τις Νύμφες των βουνών που την ακολουθούν και στο κυνήγι¹⁶⁴. Αυτή η εικόνα της Άρτεμης, ακολουθούμενη από το πλήθος των Νυμφών να κυνηγά, να χορεύει και να παίζει στα βουνά και στα λιβάδια, τη συνοδεύει στο εξής και σ' όλες τις μετέπειτα περιγραφές της. Γι' αυτό και σ' έναν άλλο ομηρικό ύμνο η Άρτεμη περιγράφεται ως μία θεά *κελαδινή* (θορυβώδης), που τις αρέσουν τα τόξα και να σκοτώνει ζώα στα βουνά, ενώ αγαπά τις φόρμιγγες και τους χορούς, τους δυνατούς αλαλαγμούς και τα σκιερά άλση¹⁶⁵. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι διάφοροι χορευτικοί τόποι σε άλση – που λειτουργούσαν ως σημεία συνάντησης για θνητούς και αθάνατους – ήταν αφιερωμένοι στην Άρτεμη.

Στην Έφεσο, που υπήρξε ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα λατρείας της θεάς, υπήρχε ο μύθος ότι το ιερό της το είχαν ιδρύσει πολύ παλιά οι Αμαζόνες· εκείνες έβαλαν ένα ομοίωμα της Άρτεμης κάτω από μια βελανιδιά και κάτω από τους οξείς ήχους της σύριγγας πραγματοποίησαν γύρω της δυο χορούς, έναν πολεμικό με όπλα και έναν κυκλικό¹⁶⁶. Από έναν τέτοιο τόπο αφιερωμένο στη θεά, ο Ερμής απήγαγε την Πολύμηλη, «την πιο όμορφη, από αυτές που συμμετείχαν στο χορό της χρυσότοξης Αρτέμιδας»¹⁶⁷.

Η Άρτεμη λατρευόταν σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, όπου και της προσαρτούσαν πολλές φορές διαφορετικά επίθετα. Έτσι, στις Καρυές η θεά ονομαζόταν Άρτεμη *Καρυάτιδα* και ταυτιζόταν με τη Νύμφη Καρύα. Από τις

¹⁶¹ Simon, E., *Οι θεοί των Αρχαίων Ελλήνων*, Θεσσαλονίκη 1996, σελ., 151-152.

¹⁶² Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 1480-1484.

¹⁶³ Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα*, 194 κ.ε.

¹⁶⁴ Όμηρος, *Οδύσσεια*, ζ 102 κ.ε.

¹⁶⁵ Όμηρος, *Ύμνος στην Αφροδίτη*, 18-20.

¹⁶⁶ Καλλίμαχος, *Ύμνος στην Άρτεμη*, 237-247.

¹⁶⁷ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Π 180-185.

πηγές διασώζεται ότι κατά τη διάρκεια των τελετών της *Καρυάπιδος* Αρτέμιδος, νεαρές παρθένες της Σπάρτης, οι Καρυάτιδες – που υπήρξαν και τα πρότυπα των Καρυατίδων γλυπτών¹⁶⁸ – χόρευαν προς τιμήν της θεάς ένα χορό, τον επονομαζόμενο Καλαθίσκο. Το κύριο χαρακτηριστικό του ήταν το καλάθι που φορούσαν οι χορεύτριες στο κεφάλι τους κατά την εκτέλεσή του, απ' όπου και πήρε το όνομά του. Περαιτέρω, η Άρτεμις ως Καρυάτις λατρευόταν από τους αγροτικούς και ποιμενικούς πληθυσμούς της Λακωνίας με οργιαστικούς χορούς και άσεμνα τραγούδια, τα επονομαζόμενα *αστραβικά* (αστράβη είναι το σαμάρι του ζώου πάνω στο οποίο μεταφέρονταν οι πιστοί που τραγουδούσαν τα αστραβικά)¹⁶⁹.

Οι Δωριείς της Λακωνίας και της Κάτω Ιταλίας τιμούσαν την Άρτεμη ως *Κορυθαλία*, με οργιαστικούς χορούς γυναικών, που είχαν τα πρόσωπα σκεπασμένα με ξύλινα προσωπεία¹⁷⁰. Στη Λέσβο η θεά ονομαζόταν *Αρχίχορος*, ενώ στην Πίσα της προσέδιδαν το προσωνύμιο *Κόρδακα* και την τιμούσαν άνδρες, οι οποίοι χόρευαν με γυναικείες κινήσεις τον ομώνυμο χορό¹⁷¹ (βλ. και παρακάτω για τον Κόρδακα). Τέλος, προς τιμήν της τελούνταν τα Αρτεμίσια μυστήρια, όπου γίνονταν αγώνες και περιφερόταν με πομπή το άγαλμα της θεάς, ντυμένο με δέρμα άγριου ζώου. Την πομπή έκλεινε όμιλος κοριτσιών μεταμφιεσμένων σε νύμφες που χόρευαν¹⁷².

Εν κατακλείδι, φαίνεται ότι η Άρτεμη συνδέονταν με το χορό αφού παρουσιαζόταν πολλές φορές να χορεύει κάτω από τον ήχο της ολύμπιας μουσικής μόνη της ή ακολουθούμενη από το πλήθος των Νυμφών. Επίσης υπήρχαν αρκετοί χοροί που χορευόταν σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας προς τιμήν της ίδιας κάτι που ισχυροποιεί την σχέση της με το χορό.

Ο Διόνυσος

Στον αντίποδα της λατρείας του Απόλλωνα ως εξαγνιστή, οι αρχαίοι Έλληνες λάτρευαν έναν άλλο σημαντικό θεό, το Διόνυσο, θεό του κρασιού¹⁷³ και της διασκέδασης, ο οποίος συνδέθηκε με την εμπειρία της μέθης, του

¹⁶⁸ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 38.

¹⁶⁹ Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 1, 4, 1.

¹⁷⁰ Ησύχιος, λ. κύριθρα.

¹⁷¹ Πausanίας, 6, 22, 1.

¹⁷² Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 1, 4, 1.

¹⁷³ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, 164.

παραληρήματος και της έξαψης. Η λατρεία του ξεκίνησε από τη Μικρά Ασία και διαδόθηκε στη Θράκη απ' όπου και πέρασε στην υπόλοιπη Ελλάδα ήδη από τα προϊστορικά χρόνια¹⁷⁴. Σύμφωνα με το μύθο, ο Διόνυσος ήταν γιος του Δία και της Σεμέλης, κόρης του βασιλιά της Θήβας Κάδμου.

Τρεις ήταν οι κύριες μορφές με τις οποίες εμφανίζονταν ο Διόνυσος στη λατρεία του. Στην πρώτη του μορφή ως θεός της γονιμότητας και προστάτης των καλλιεργειών, κυρίως του αμπελιού, είχε ως έμβλημα το φαλλό, το δένδρο (εξού και η προσωνυμία *δενδρίτης*) ή τον ταύρο. Με αυτή του τη μορφή ως θεού των δένδρων και των φυτών συνδεόταν η επιθυμία των πιστών του για επιστροφή στο «ζωώδες πάθος» της φύσης, μακριά από τους περιορισμούς που επιβάλλει ο εξορθολογισμός¹⁷⁵. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και στην αρχαία ελληνική γραμματεία, όπου εκεί χαρακτηρίζεται ο Απόλλωνας ως «η αρχή της κτηνώδους ζωής, ταύρος και ταυροφάγος¹⁷⁶», «το θήραμα και ο κυνηγός, η αχαλίνωτη δύναμη που ζηλεύει ο άνθρωπος στα ζώα και που ζητάει να την αφομοιώσει και να ενωθεί μαζί της¹⁷⁷». Στη δεύτερη μορφή του ήταν ο λεγόμενος *ενθουσιαστικός* Διόνυσος, που έφερε ως εμβλήματα το θύρσο και τη δάδα, ενώ η ακολουθία του – κατά τη μυθολογία – αποτελούνταν από Μαινάδες, Βάκχες, Θυιάδες, Ληνές και Βασσαρίδες. Στην τρίτη και αρχαιότερη μορφή του υπήρξε οντότητα του Κάτω Κόσμου και έφερε την προσωνυμία *Ζαγρεύς* (ο μέγας κυνηγός). Ήταν γιος του καταχθόνιου Δία και της Περσεφόνης. Σε αυτήν την τρίτη του μορφή μάλιστα “υιοθετήθηκε” από τους Ορφικούς ως η κυριότερη θεότητά τους, σε αντίθεση με τους διονυσιαστές, οι οποίοι τιμούσαν τον *ενθουσιαστικό* Διόνυσο¹⁷⁸.

Στη θρησκευτική ζωή της ελληνικής πόλης-κράτους ο Διόνυσος κατείχε το δικό του συγκεκριμένο ρόλο στους εορτασμούς, τις καρναβαλικές εκδηλώσεις που ήταν αφιερωμένες στο κρασί και, πάνω απ' όλα, στα θεατρικά δρώμενα, που σκοπός τους ήταν να μεταδώσουν το διονυσιακό πνεύμα μέσω του χορού. Ο Διόνυσος με τη μουσική και τον εκστατικό χορό έφερε σε επαφή την ύπαρξη των θνητών πιστών του με τα δυσθεώρητα βάθη

¹⁷⁴ Nilsson, M.P., *Ελληνική λαϊκή Θρησκεία*, Αθήνα 1979, σελ., 461 κ.ε.

¹⁷⁵ Harrison, J.E., *Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής: ο θεός Διόνυσος*, Αθήνα 2003, σελ., 129.

¹⁷⁶ Σοφοκλής, απόσπ. 668.

¹⁷⁷ Ευριπίδης, *Βάκχες*, 187 κ.ε., 945-6.

¹⁷⁸ Παπαχατζής, Ν.Δ., *Διόνυσος, Παγκόσμια Μυθολογία*, Αθήνα 1989, σελ., 133.

της, μυώντας τους ανθρώπους στα μυστηριακά παιχνίδια των θεών¹⁷⁹. Οι γιορτές που γίνονταν προς τιμήν του ήταν ένα αδιάκοπο γλέντι, όπου όλοι μεθούσαν, τραγουδούσαν και χόρευαν, προσπαθώντας έτσι να επικοινωνήσουν μαζί του¹⁸⁰. Βλέπουμε λοιπόν ότι ο χορός ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της λατρείας του Διονύσου. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και μέσα από τις κυριότερες γιορτές προς τιμήν του Διονύσου, στις οποίες ο χορός έπαιξε σημαντικό ρόλο. Ειδικότερα, στα Οσχοφόρια κομμάτι της τελετής ήταν ένας χορός από νέους που τον οδηγούσαν δυο αγόρια κρατώντας κλαδιά από αμπέλι. Στα Λήναια το κύριο χαρακτηριστικό ήταν ο χορός των Ληνών-μαινάδων, ο οποίος διακρίνονταν από έκσταση, όπως φαίνεται από τις αναμαλλιασμένες μαινάδες αυτών των γιορτών. Κυρίαρχη θέση είχε ο χορός και στις υπόλοιπες γιορτές του Διονύσου, όπως τα Ανθεστήρια, τα Μικρά και τα Μεγάλα Διονύσια¹⁸¹.

Σύμφωνα με τη μυθολογία, το Διόνυσσο σ' όλα τα ταξίδια του τον ακολουθούσε μια μεγάλη πολύβουη παρέα, μια παράξενη συντροφιά που χαλούσε τον κόσμο με τις φωνές και τα τραγούδια της. Αυτή η ακολουθία του θεού αποτελούνταν από ομάδες Σατύρων, Σιληνών και Μαινάδων, οι οποίοι με προεξάρχοντα το θεό, έτρεχαν στα δάση και στα λαγκάδια, έπαιζαν μουσική, χόρευαν, έπιναν κρασί και έφθαναν σε ιερή μανία. Επιπλέον, μετέδιδαν τον ενθουσιασμό και τη χαρά τους σ' όσους συναντούσαν στο δρόμο τους. Ο αυλός, η βάρβιτος και τα τύμπανα ήταν τα κύρια μουσικά όργανα σ' αυτές τις τελετές προς τιμήν του¹⁸². Μια τέτοια σκηνή απεικονίζεται σε μια ερυθρόμορφη πελίκη του 5^{ου} αιώνα π.Χ. (εικ.9) όπου φαίνεται ένας Σάτυρος στεφανωμένος με κλαδί κισσού, με δέρμα αγριμιού ριγμένο πάνω του και με δάδα στο χέρι, να πλησιάζει με χορευτική κίνηση μια Μαινάδα που προπορεύεται χτυπώντας το τύμπανό της.

Η λατρεία λοιπόν του Διονύσου ήταν συνώνυμη με το χορό¹⁸³ και τελούνταν στα δάση και τα βουνά κατά τη νυχτερινή ώρα, προσελκύοντας γυναίκες και άντρες¹⁸⁴. Τα βασικά συστατικά των οργιαστικών τελετών προς

¹⁷⁹ ό.π. σελ., 19.

¹⁸⁰ Λαμπροπούλου, Β., *Περί Φύσεως Χορός και Αρμονία*, Αθήνα 1999, σελ., 14.

¹⁸¹ Fraceliere, R., *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 1990, σελ., 245-251.

¹⁸² Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 34.

¹⁸³ ό.π. 124.

¹⁸⁴ Vernant, J.P., *The Greeks*, Chicago 1995, σελ., 34.

τιμήν του ήταν ο ήχος από τα τύμπανα, τα χάλκινα κύμβαλα, τους αυλούς, τα κρόταλα, τα χειροχτυπήματα, καθώς και οι κραυγές, ο ξέφρενος χορός, τα πηδήματα και τα μανιακά τινάγματα των χεριών, ενώ η μουσική ξεσπούσε ξαφνικά μέσα στη σιγή του βουνού και της νύχτας¹⁸⁵. Αυτή η νυχτερινή λατρεία του θεού στάθηκε η αιτία για να του αποδοθεί και το επίθετο *Νυκτερινός*¹⁸⁶. Ο Ευριπίδης ονομάζει το Διόνυσο «πανηγυριστή θεό που σέρνει το χορό»¹⁸⁷, έναν χορό που αποτελείται από σπασμωδικές κινήσεις¹⁸⁸ (με διακοπές, με σύσφιξη και χαλάρωση των μυών και με λίγες φιγούρες)¹⁸⁹. Τέλος, ένα επιπλέον προσωνύμιο του θεού ήταν *Βρόμιος*¹⁹⁰, γιατί οι γιορτές και οι τελετές προς τιμήν του ήταν θορυβώδεις (το επίθετο βρόμιος προέρχεται από το ρήμα βρέμω¹⁹¹ που σημαίνει ηχώ, δημιουργώ κρότο, θόρυβο).

Μια ακόμη ιδιότητα του Διόνυσου ήταν αυτή του θεού της βλάστησης, των δένδρων, του αμπελιού και γενικά των χυμών που δίνουν τη ζωή στα φυτά κατά τους ζεστούς μήνες του χρόνου. Επειδή ο κύκλος του χορού συμβόλιζε τον κύκλο της ζωής-βλάστησης, πιθανολογείται ότι ο Διόνυσος ως θεός της βλάστησης λατρευόταν κυρίως με χορούς. Οι χοροί και τα γλέντια προς τιμήν του εξέφραζαν την οργιαστική φύση του, ενώ οδηγούσαν σε μανία, ενθουσιασμό, έκσταση και ψυχοφρενικές ταραχές τους πιστούς του. Ο Διόνυσος ήταν αιτία χαράς για τους θνητούς (χάρμα βροτοίσιν, πολυγηθής¹⁹²), όπως φαίνεται στις σχετικές αναφορές από τον Όμηρο και τον Ησίοδο. Κατέπαυε όλες τις λύπες, έφερνε ύπνο και λησμονιά από τα καθημερινά βάσανα¹⁹³ και έκανε την ψυχή να μεγαλώνει «όταν την κατέβαλε του αμπελιού το τόξο¹⁹⁴». Έκανε τους πιστούς του να κυριεύονται και να συνεπαίρονται από τη μανία, τη μέθη, και την τρέλα του χορού. Κανένας δεν μπορούσε ν' αντισταθεί σ' εκείνο τον τρομαχτικό χορό που έριχνε στην πιο φοβερή ταραχή ακόμη και πρόσωπα συγκροτημένα και σοβαρά, που αφήνονταν στο τέλος να

¹⁸⁵ Λεκατσά, Π., *Διόνυσος, καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, 1971, σελ., 135-136.

¹⁸⁶ Πλούταρχος, *Συμπόσιο* 6, 72.

¹⁸⁷ Ευριπίδης, *Βάκχες* 65-66, 140-141.

¹⁸⁸ Detienne, M., *Ο Διόνυσος κάτω από τ' αστέρια*, Αθήνα, 1993, σελ., 11, 15.

¹⁸⁹ Jeanmaire H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 372.

¹⁹⁰ Αισχύλος, *Ευμενίδες*, 24, Ευριπίδης, *Βάκχες*, 329.

¹⁹¹ Lidell & Scott, λ. Βρόμιος.

¹⁹² Όμηρος, *Ιλιάδα* Ξ 325, Ησίοδος, *Έργα και Ημέρες*, 614.

¹⁹³ Ευριπίδης, *Βάκχες*, 280-282.

¹⁹⁴ Πίνδαρος, αποσπ. 124b.

συνεπαρθούν παρόλες τις αντιστάσεις τους¹⁹⁵. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη διονυσιακή χορική φρενίτιδα που έφερνε στο προσκήνιο της συνείδησης όλες τις κρυμμένες δυνάμεις του ασυνείδητου κόσμου, για να εξαγνιστούν στο ηλιακό φως και να γίνουν τμήματα μιας ολοκληρωμένης ύπαρξης¹⁹⁶.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι η λατρεία του Διονύσου σχετίζονταν τόσο με τους εορτασμούς της βλάστησης και της ιερής τρέλας που προκαλεί η πόση του οίνου όσο και με την έκσταση και το χορό, αφού η έκσταση ήταν αποτέλεσμα του ξέφρενου χορού. Ο Dodds αντιλαμβάνεται την “έκσταση” ως μια κατάσταση εξόδου από τον εαυτό, αλλά και ως μια βαθιά μεταβολή της προσωπικότητας¹⁹⁷. Αντίστοιχα, ο Κακριδής υποστηρίζει ότι εκείνο που χαρακτηρίζει τη διονυσιακή θρησκεία είναι η έκσταση, το να βγαίνει κανείς από τον εαυτό του, με τη βοήθεια όχι μόνο του κρασιού, αλλά και του παράφορου χορού¹⁹⁸. Ο εκστασιασμένος μεταφέρεται στον κόσμο των πνευμάτων και των νεκρών και επικοινωνεί με το πνεύμα που τον κυριεύει. Ως τον εμπνευστή της έκστασης και της υπέρτατης έξαρσης λοιπόν λάτρευαν το θεό Διόνυσο, γι’ αυτό και το κύριο επίθετο που του αποδίδονταν ήταν *Βάκχος*¹⁹⁹ ή *Ιακχος*, δηλαδή θεός στην κατάσταση της μανίας, της φρενίτιδας και της αγριότητας²⁰⁰.

Ωστόσο, ο Διόνυσος ήταν ταυτόχρονα η αιτία της μανίας και ο λυτρωτής από τη μανία. Γι’ αυτό και οι πιστοί αναφέρονταν σ’ αυτόν και ως *Λύσιο*²⁰¹, παραπέμποντας στον εκστατικό-καθαρτικό χαρακτήρα του διονυσιακού χορού²⁰², κατά τη διάρκεια του οποίου οι άνθρωποι έχαναν προσωρινά τη γήινη ταυτότητά τους και στη συνέχεια λυτρώνονταν. Οι φοβίες τους θεραπεύονταν, οι άνθρωποι λυτρώνονταν διαμέσου των χορών και του γλεντιού από τις έγνοιες και τα βάσανα της καθημερινότητας²⁰³, ενώ τα άγχη που προκαλούνταν από την ψυχή και το μυαλό εξαφανίζονταν²⁰⁴. Όσοι

¹⁹⁵ Λεκατσά, Π., *Διόνυσος, καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, Αθήνα 1971 σελ., 136.

¹⁹⁶ Harrison, J.E., *Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής: ο θεός Διόνυσος*, Αθήνα 2003, σελ., 67.

¹⁹⁷ Dodds, E., *Οι Έλληνες και το παράλογο*, Αθήνα 1977, σελ., 79.

¹⁹⁸ Κακριδής, Ι. Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 204.

¹⁹⁹ Ευριπίδης, *Βάκχες*, 528-529.

²⁰⁰ Λεκατσά, Π., *Διόνυσος, καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, Αθήνα 1971, σελ., 41-43.

²⁰¹ Απολλόδωρος, 2, 2, 2, Πίνδαρος, *Πυθιονίκος*, 3, 139.

²⁰² Detienne, M., *Ο Διόνυσος κάτω από τ’ αστέρια*, Αθήνα, 1993, σελ., 51.

²⁰³ Κακριδής, Ι. Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 204.

²⁰⁴ Κεφαλίδου, Ε., Η εικονογραφία των εκστατικών χορών στην κλασική εποχή: Ένθεος χορεία, *Αρχαιολογία* 90, Μάρτιος 2004: 34-41.

ταλαιπωρούνταν από ψυχοφρενικές ταραχές θεωρούνταν κρουσμένοι από το θεό, ο οποίος τους είχε επιλέξει για να επικοινωνήσει μαζί τους και μέσα από αυτήν την επικοινωνία να καθαρθούν και να θεραπευθούν. Επιπλέον, οι πιστοί του Διονύσου είχαν τη δυνατότητα να εκφράζονται εντελώς ελεύθερα, καθώς ο θεός μπορούσε να αποδεσμεύει τη γλώσσα από τις αναστολές και να δίνει πλήρη ελευθερία στο λόγο²⁰⁵. Ο *Λύσιος*²⁰⁶ ή και *Λυαίος* Διόνυσος, λοιπόν, είχε την ικανότητα να θεραπεύει τη μανία με την καλλιέργειά της· ήταν, με άλλα λόγια, ένας μανιολύτης θεός ακριβώς επειδή ήταν ένας θεός μανιοδότης. Κατά μια άλλη εκδοχή, ο χαρακτηρισμός του ως *Λυσίου* συνδεόταν με την ικανότητα του θεού να λυτρώνει.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η μουσική, ο χορός και το τραγούδι ήταν στενά συνδεδεμένα με την λατρεία του Διόνυσου ενώ ο αυλός, η βάρβιτος και τα τύμπανα ήταν τα κύρια μουσικά όργανα στις τελετές του. Στο πλήθος που συνόδευε το θεό έβλεπες παράξενα πλάσματα: τις Μαινάδες, τους Σατύρους, τους Σιληνούς και πολλές φορές το θεό Πάνα, για τους οποίους θα γίνει εκτενής αναφορά αμέσως μετά, καθώς ως μυθικά θεϊκά πρόσωπα-συνοδούς του Διόνυσου ήταν συνδεδεμένα με το χορό.

Οι Μαινάδες

Οι Μαινάδες αντιπροσώπευαν το θηλυκό στοιχείο της συντροφιάς του Διόνυσου και κρατούσαν στο χέρι τους – όπως ο θεός – το θύρσο (καλάμι τυλιγμένο με φύλλα κισσού ή κλήματος), και κάποιες άλλες φορές φίδια ή άλλα ζώα (εικ.10 α-β). Αναπαριστώνται στεφανωμένες με κληματόφυλλα ή με κισσό, να φοράνε – όπως ο Διόνυσος – νεβρίδα, φόρεμα ελαφρό, που δεν τις εμποδίζει να παραδίνονται στο χορό και το αγαπημένο τους γλέντι. Σ' έναν μελανόμορφο αμφορέα του 6^{ου} αι. π.Χ. (εικ. 11) βλέπουμε δυο Μαινάδες αγκαλιασμένες να πλησιάζουν με χορευτικό βήμα τον κισσοστεφανωμένο Διόνυσο. Και αυτές φορούν στεφάνια κισσού στα μαλλιά, ομορφοστολισμένους πέπλους, ενώ η μια έχει ριγμένη πάνω της δορά πάνθηρα. Στα χέρια φέρουν επίσης κλαδιά κισσού, ένα μικρό ελάφι ή λαγό η

²⁰⁵ Πλούταρχος, *Ηθικά*, 613c.

²⁰⁶ Lidell & Scott, λ. Λύσιος, Ευριπίδης, *Βάκχες*, 498., Κακριδής, Ι. Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 204.

πρώτη και έναν πάνθηρα η δεύτερη, αγρίμια που έπιασαν στις ξέφρενες περιπλανήσεις τους στα βουνά και στα δάση. Επίσης, χαρακτηριστική είναι και μία απεικόνιση σε κύλικα (εικ. 12), όπου αναπαριστάται να χορεύει εκστασιασμένη μία Μαινάδα με φίδι αντί ταινία στα μαλλιά και με «παρδάλη» ριγμένη πάνω στο χιτώνα που κυματίζει απ' τις κινήσεις της. Στο δεξί της χέρι κρατάει θύρσο, στο αριστερό λεοπάρδαλη ή λύγκα, θηρίο που έπιασε στα δάση.

Για τις Μαινάδες ως συντρόφισσες του Διονύσου²⁰⁷, που μαίνονται²⁰⁸ και βακχεύουν στα βουνά²⁰⁹, πληροφορούμαστε από τους αρχαίους Έλληνες δραματουργούς (Σοφοκλή,²¹⁰ Ευριπίδη²¹¹, Αισχύλο²¹²) και γενικά από πολλές αρχαίες πηγές, καθώς η λατρεία του Διόνυσου, και κατ' επέκταση η παρουσία των Μαινάδων, ήταν από τα πιο σημαντικά στοιχεία της θρησκείας των αρχαίων Ελλήνων. Σε όλη την Ελλάδα οι Μαινάδες συμμετείχαν αδιάλειπτα στις γιορτές προς τιμήν του Διόνυσου (εικ. 13), ενώ τα προσωνύμιά τους διέφεραν από τόπο σε τόπο: Στην Αττική είναι γνωστές από το ομώνυμο έργο του Ευριπίδη²¹³ ως *Βάκχαι* (εκεί αναφέρονταν ως ακόλουθες του Διονύσου που τον λάτρευαν κυριευμένες από θεϊκή μανία και τρέλα) στους Δελφούς, που σύμφωνα με τον Πausανία²¹⁴ «βαδίζουν χοροπηδώντας μέσα στη νύχτα», αναφέρονται ως *Θυάδαι* (βγαίνει από το ρήμα θυώ, μανίζω που σημαίνει τρελαίνομαι-μαίνομαι) στην Πελοπόννησο *Δυσμαίναι* (που θα πει παρατρελαμένες ή επίφοβες στην τρέλα τους γυναίκες) και στη Μακεδονία *Μιμαλλονίδαι*, στη Θράκη *Βασσαρίδαι* και *Εδονίδαι* (με χαρακτηριστικό στο χορό τους τις βίαιες κινήσεις²¹⁵). Τα πιο “ενθουσιαστικά” όργανα είναι ο αυλός, τα τύμπανα, τα κύμβαλα και τα κρόταλα²¹⁶.

Ο Emmanuel συνεκτιμώντας όλες τις σχετικές αναφορές και τα ευρήματα καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι Μαινάδες έπαιζαν αυλούς, τύμπανα, φορούσαν μακριούς χιτώνες που ανέμιζαν με τις κινήσεις που

²⁰⁷ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 56, 62-63.

²⁰⁸ ό.π. 664.

²⁰⁹ ό.π. 726.

²¹⁰ Σοφοκλής, *απόσπ.* 678.

²¹¹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 130-141.

²¹² Αισχύλος, *απόσπ.* 350, *Ευμενίδες* 500.

²¹³ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 1001.

²¹⁴ Πausανίας, I, 19, 4.

²¹⁵ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 214, 227.

²¹⁶ Λεκατσά, Π., *Διόνυσος, καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, Αθήνα 1971 σελ., 232.

έκαναν, ενώ ο χορός τους ήταν συνώνυμος με μια εκστατική μανία, που τις “μετέφερε αλλού”²¹⁷. Είναι σημαντικό να αναφερθεί εδώ ο βακχικός χορός που παρουσιάζεται στην Παλατινή Ανθολογία²¹⁸: εκεί μία ομάδα χορευτών, καθοδηγούμενη από ένα βακχικό ρυθμό, εκτελούσε εκστατικές κινήσεις, ενώ οι θυϊάδες χόρευαν σ’ ένα τύμβο, χτυπώντας τύμπανα με τη συνοδεία αυλού. Το βασικό βήμα του μαιναδικού χορού ήταν αρχικά το ορμητικό περπάτημα, που στη συνέχεια, καθώς αυξανόταν η ζωντανότητα του χορού, μετέβαινε σε τρέξιμο. Η κατεύθυνση των χορευτών ήταν κυρίως προς τα μπροστά, προς τα πίσω και αρκετές φορές στριφογυριστή επιτόπου. Κάποιες επιπλέον φιγούρες ήταν τα χοροπηδήματα και τα λυγίσματα του κορμού, ενώ τα χέρια είχαν μεγαλύτερη ελευθερία στην κίνηση, καθώς πολλές φορές κρατούσαν και διάφορα αντικείμενα (βλ. παραπάνω). Επίσης, τα άτομα που χόρευαν φαίνεται ότι ξεκινούσαν με καλοφτιαγμένα τα μαλλιά τους και καθώς ο χορός δυνάμωνε σε ρυθμό και παραφορά τα μαλλιά γλιστρούσαν και πηγαиноέρχονταν στον αέρα λυμένα, κάτι που προσδιόριζε και την έξαψη του χορού²¹⁹. Σ’ αυτές τις περιπτώσεις, το κεφάλι έγερνε συνήθως προς τα πίσω, ως ένδειξη έκστασης. Η Jeanmaire υποστηρίζει ότι ο βακχικός χορός χαρακτηρίζεται περισσότερο από τις στάσεις του σώματος και της κεφαλής παρά από τα ίδια τα βήματα²²⁰. Ένας Βακχεύων έπρεπε να σηκώνει το δεξί του πόδι καθώς σήκωνε το θύρσο στο δεξί του χέρι²²¹. Αυτός ο “πηδηχτός” χορός είχε ως αποτέλεσμα να κυριευθεί το κορμί από έναν εκπληκτικό παλμό (τεχνικός όρος της έκστασης), να αποσπασθεί από τον εαυτό του και να παρασυρθεί από την ακατάβλητη ορμή του²²².

Από τα παραπάνω φαίνεται πως όταν οι Μαινάδες καταλαμβάνονταν από το πνεύμα του θεού, επιδίδονταν σ’ έναν ασταμάτητο, ξέφρενο χορό, σε τρελές, ορμητικές και ακανόνιστες διαδρομές, που μοιάζαν με πηδήματα ελαφίνας που προσπαθεί να ξεφύγει από την καταδίωξη του κυνηγού. Εκείνη τη στιγμή “καταργούνται” προς στιγμήν η προσωπικότητά τους ενώ οι ίδιες εισέρχονταν σε μια κατάσταση έκστασης γνωστής ως διονυσιακός

²¹⁷ Emmanuel, M., *La danse Grecque antique*, Paris 1986, σελ., 293-295.

²¹⁸ *Ανθ. Παλ.*, 11.64, 7.485.

²¹⁹ Lawler, L.B., *The Maenads. A contribution to the study of the Dance in Ancient Greece: Memories of the American Academy in Rome* 6 1972: 69 κ.ε.

²²⁰ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 372.

²²¹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 941-943.

²²² Detienne, M., *Ο Διόνυσος κάτω από τ’ αστέρια*, Αθήνα 1993, σελ., 87.

ενθουσιασμός (βλ. παρακάτω). Σ' αυτή τη συνθήκη οι Μαινάδες εξέφραζαν έντονα συναισθήματα και δοκίμαζαν ποικίλες συγκινησιακές καταστάσεις. Εκδήλωναν μια σπάνια υπερκινητικότητα και διακατέχονταν από ψευδαισθήσεις, διαταραχές της μνήμης, της κρίσης και της όρασης²²³. Η μέθη και η έκσταση οδηγούσαν τα βήματά τους, ενώ η φρενίτιδα και το παραλήρημά τους συνοδεύονται από κύμβαλα, ντέφια και λυδικό αυλό²²⁴. Ο χορός τους γινόταν πολλές φορές άγριος και τρομαχτικός για τους απλούς ανθρώπους, ενώ η παραφροσύνη τις οδηγούσε σε εξωφρενικές πράξεις²²⁵. Η συγκεκριμένη συμπεριφορά των γυναικών αυτών θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως έκφραση ενός σαλεμένου νου που βρίσκεται σε υπερδιέγερση. Προς αυτήν την κατεύθυνση συνηγορεί και η ετυμολογία του ονόματός τους, αφού *μαινάς* είναι η μανία, η λύσσα²²⁶, ενώ το ρήμα *βακχεύω* σημαίνει πανηγυρίζω τη γιορτή του Βάκχου, πέφτω σε θρησκευτική υστερία, χορεύω, οργιώ, ενθουσιάζομαι, μαίνομαι, μεθώ²²⁷. Λέγεται μάλιστα ότι η μανία των Μαινάδων δεν γνώριζε όρια, γιατί στη φάση της διονυσιακής μέθης ξεσκίζανε ζώα και έτρωγαν ωμές τις σάρκες τους²²⁸. Από τη φονική τους παράκρουση δεν γλίτωναν μήτε οι άνθρωποι, όπως φαίνεται από το μύθο του Ορφέα που τον κατασπάραξαν οι Βάκχες, οι μαινόμενες²²⁹.

Όσον αφορά τον όρο “ενθουσιασμός” που αναφέρθηκε παραπάνω, έχουν διατυπωθεί ποικίλες απόψεις από διάφορους μελετητές. Σύμφωνα με τη Μουρατίδου, ο Ενθουσιασμός «παράγεται από τις λέξεις Εν-θεός-ιασμός, που σε τελική ανάλυση μπορεί να αποδοθεί ως “θεραπεία στο θεό”»²³⁰. Ο Λεκατσάς αναφέρει ότι ο ενθουσιασμός είναι ένας από τους τρόπους ένωσης με το θεό και τα κυριότερα μέσα του είναι ο χορός και η μουσική. Για την Jeanmaire αυτό που οι αρχαίοι έλεγαν ενθουσιασμό ήταν το έντονο συναίσθημα της αλλοτρίωσης της προσωπικότητας και της κατοχής του εγώ από ξένο πρόσωπο²³¹. Τέλος, ο Πλάτωνας χαρακτηρίζει τον ενθουσιασμό ως

²²³ Φραγκούλης, Α., *Ευριπίδου Βάκχες, Εισαγωγή και σχόλια*, Αθήνα 1996, σελ., 145.

²²⁴ Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, 399-415.

²²⁵ www.livopedia.gr/index.

²²⁶ Liddell-Scott, λ.μαινάς.

²²⁷ Liddell-Scott, λ.βακχεύω.

²²⁸ Ευριπίδης, *Βάκχαι* 135-141, 862-867.

²²⁹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 119-120.

²³⁰ Μουρατίδου, Κ., Χοροθεραπευτικά στοιχεία στην αρχαία και τη σύγχρονη Ελλάδα, *Άθληση και Κοινωνία*, 18, 1997: 65-72.

²³¹ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 150.

μια κατάσταση που μπορεί να προκαλέσει μαντικές ικανότητες²³². «Η βακχική και μανιακή κατάσταση έχει μέσα της μαντική» λέει ο Τειρεσίας στις *Βάκχες*, και μάλιστα πολλή μαντική γιατί «όταν ο θεός πλημμυρίζει τα κορμιά κάνει τους κρουσμένους απ' τη μανία του να προφητεύουν τα παραπέρα»²³³.

Συνοψίζοντας λοιπόν οι Μαινάδες ήταν συνοδοί του Διόνυσου οι οποίες έπαιρναν μέρος σε όλες τις οργιαστικές τελετές της Διονυσιακής λατρείας (εικ. 14), τραγουδούσαν και χόρευαν με θορυβώδη τρόπο, συνενώνονταν και συνοργιάζαν με το θεό του κρασιού με έναν άγριο ενθουσιασμό μέσα στις σκοτεινές ώρες τις νύχτας.

Σιληνοί και Σάτυροι

Συμπληρωματικά στη συνοδεία του Διονύσου, εκτός από τις Μαινάδες, συγκαταλέγονταν όντα ειδικού χαρακτήρα (μισοί άνθρωποι και μισοί ζώα), οι επονομαζόμενοι Σάτυροι και οι Σιληνοί, οι οποίοι αρχικά ξεχώριζαν μεταξύ τους, αργότερα όμως κατέληξαν στη συνείδηση των ανθρώπων να συγχέονται και να ταυτίζονται. Οι γεωργικοί πληθυσμοί φαντάζονταν τους Σατύρους ως πνεύματα-δαίμονες που διέμεναν στα δάση και τις κορυφές των βουνών και έφεραν κέρατα, μακριά ουρά και νύχια γαμπά ή νύχι δίχηλο στα πόδια. Ο Σοφοκλής θέλει τους Σάτυρους να μοιάζουν με τράγους και ως προς την εμφάνιση και ως προς το λάγνο χαρακτήρα τους²³⁴. Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη αναφέρεται ότι οι σάτυροι μαινόμενοι έστηναν χορό²³⁵, ενώ στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* παρουσιάζονται με κλάρες, ελάτια και στεφάνια χλόης να παίρνουν μέρος στο γλέντι των θεών και στο κρασί του Βάκχου²³⁶. Σε έναν κύλικα του 5^{ου} αι. π.Χ. απεικονίζονται ο Διόνυσος σε ιερή μέθη, με το κεφάλι ριγμένο πίσω σε έκσταση να παίζει τη βάρβιτο και δυο Σάτυροι του θιάσου του να χορεύουν γύρω του χτυπώντας κρόταλα. Ο ένας από αυτούς κρατάει ένα τεράστιο κλαδί κλήματος φορτωμένο σταφύλια (εικ. 15).

Οι Σιληνοί ξεχώριζαν εμφανισιακά από τους Σάτυρους, ενώ έμοιαζαν πολύ με τους Κένταυρους, καθώς είχαν αυτιά, ουρά, οπλές και κάποιες

²³² Πλατωνας, Τίμαιος, 71e.

²³³ Ευριπίδης, *Βάκχες*, 297-301.

²³⁴ Σοφοκλής, *Ιχνευταί*, απόσπ. 314-317.

²³⁵ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 130-132.

²³⁶ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 1058-1061.

μάλιστα φορές και πόδια αλόγου. Σε έναν κιονωτό κρατήρα του 5^{ου} αι π.Χ. απεικονίζονται να συνοδεύουν τον Ήφαιστο, που οδηγεί πίσω στον Όλυμπο ο Διόνυσος. Ένας από αυτούς κουβαλάει στην πλάτη του ένα ασκί γεμάτο κρασί και τραγουδάει, ένας άλλος παίζει διπλό αυλό, και ένας τρίτος έχει αρπάξει στην αγκαλιά του μία από τις Νύμφες που ακολουθούν την πομπή (εικ. 16). Στον Όμηρο, παρουσιάζονται με χαίτη και με ολόκληρο το κορμί τους τριχωτό²³⁷, ενώ συχνά απεικονίζονται να χορεύουν με τις Μαινάδες, ή και να λειτουργούν ως μουσικοί, που συνοδεύουν τα τραγούδια τους με λύρα ή διπλό αυλό (εικ. 17).

Η διάκριση ανάμεσα στους Σάτυρους και τους Σιληνούς εξαφανίστηκε από μια ορισμένη εποχή και ύστερα, μ' αποτέλεσμα στις σχετικές αναφορές να συγχέονται και να τους δίνεται αδιάφορα το ένα ή το άλλο όνομα. Έτσι, στις αναπαραστάσεις επικράτησε περισσότερο ο τύπος του Σάτυρου με αυτιά και ουρά αλόγου.

Σύμφωνα με τον Κακριδή (1986), οι Σιληνοί και οι Σάτυροι υπήρχαν στη φαντασία των Ελλήνων ως χωριστές οντότητες πριν να συσχετιστούν με το Διόνυσο. Αργότερα, συνδέθηκαν με τη διονυσιακή λατρεία και τις λατρευτικές του τελετές και αποτέλεσαν τα δευτερεύοντα πνεύματα των νερών, των δασών και των πηγών. Αυτές οι λατρευτικές τελετές προκαλούσαν στους πιστούς κρίσεις έκστασης και ενθουσιασμού (βλ. παραπάνω). Η έκσταση αποτελούσε προϋπόθεση για να καταληφθεί ο πιστός από ενθουσιασμό. Εξάλλου, στη Διονυσιακή λατρεία, όπως και σε άλλες λατρείες, απώτερος σκοπός ήταν η ένωση του πιστού με το θεό του²³⁸. Μέσα από αυτές τις τελετές οι πιστοί πίστευαν πως τους καταλάμβανε ο θεός και πως μεταμορφώνονταν σε ιερά ζώα, τράγους και άλογα (Σάτυρους και Σιληνούς)²³⁹, ή πως μιμούνταν τους Σιληνούς, τους Σατύρους, τις Νύμφες και τις Μαινάδες²⁴⁰. Οι τελετές αυτές διακρίνονταν για την εκστατική μανία, καθώς και για την αρρυθμία και τις αυτοσχέδιες κινήσεις στους χορούς, που μπορούν, κατά την άποψη του Emmanuel²⁴¹, να παραλληλιστούν με το σύγχρονο χορό διασκέδασης. Σε έναν μελανόμορφο κιονωτό κρατήρα του 5^{ου}

²³⁷ Όμηρος, *Ύμνος στην Αφροδίτη*, 262.

²³⁸ Simon, E., *Οι θεοί των Αρχαίων Ελλήνων*, Θεσ/νίκη 1996, σελ., 269.

²³⁹ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 315.

²⁴⁰ Πλάτωνας, *Νόμοι* 815c, *Ξενοφών, Συμπόσιο* 7, 5.

²⁴¹ Emmanuel, M., *La danse Grecque antique*, Paris 1986, σελ., 129.

αι. π.Χ. βλέπουμε έναν γυμνό Σάτυρο, κρατώντας κλαδί αμπελιού και μια Μαινάδα να χορεύουν σε κατάσταση έκστασης (εικ. 18).

Αργότερα, οι Σάτυροι και οι Σιληνοί έχασαν το ζωώδη χαρακτήρα τους και παρέμειναν άνθρωποι μεταμφιεσμένοι, που έπαιρναν μέρος σε θορυβώδεις εκδηλώσεις κατά τις γιορτές προς τιμήν του Διονύσου. Από αυτού του είδους τις γιορτές γεννήθηκε στην Αθήνα αρχικά ο διθύραμβος και αργότερα η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Έτσι, στο αρχαίο δράμα οι ηθοποιοί υποδύονταν ρόλο Σατύρων φορώντας μάσκα που παρέπεμπε στα χαρακτηριστικά αυτών των μυθικών όντων, ενώ παράλληλα παρέμεναν είτε γυμνοί ως τη μέση είτε σκεπάζονταν με δέρμα ζώου ή φορούσαν συνηθισμένα ρούχα. Είναι αξιοσημείωτο δε, ότι παρόλο που στην Αττική οι Σιληνοί διατηρούσαν στ' αρχαϊκά αγγεία τον κτηνώδη χαρακτήρα τους, είχαν ωστόσο κάποια χάρη στην κίνηση, και το κεφάλι τους δεν διαφοροποιούνταν πολύ από αυτό των ανθρώπων (εικ. 19). Επιπλέον, κάποιες φορές απεικονίζονταν με πόδια αλόγου κι άλλες με πόδια ανθρώπου και ήταν εντελώς ντυμένοι²⁴².

Είναι φανερό λοιπόν, ότι οι Σιληνοί και οι Σάτυροι αποτελούσαν τη συνοδεία του θεού Διόνυσου που χορεύοντας και τραγουδώντας έπαιρναν μέρος σε όλες τις οργιαστικές τελετές προς τιμήν του.

Ο Πάνας

Γιος του Ερμή και της νύμφης Καλλιστώς, ο θεός Πάνας γεννήθηκε τραγοπόδαρος, με προβατίσια μύτη και δύο κέρατα στο κεφάλι, με πυκνές τρίχες σ' όλο το κορμί και με ουρά. Λέγεται ότι αμέσως μόλις είδε το φως της ζωής πετάχτηκε κι άρχισε να τρέχει εδώ κι εκεί και τα βουνά αντήχησαν απ' τις χαρούμενες φωνές του²⁴³. Ήταν θεός των δασών, του κυνηγιού και των βοσκών και συνόδευε τις Νύμφες και το Διόνυσο. Περνούσε τον περισσότερο καιρό του στη φύση, τριγυρνώντας ανάμεσα στα βράχια, στα βουνά και στα ρυάκια και σκορπώντας στην πλάση τις μελωδίες της σύριγγάς του. Σύμφωνα με το μύθο, ο Πάνας ήταν ο πρώτος που έφτιαξε τη σύριγγα και ως δεινός

²⁴² www.pantheon.20m.com/seilinoi.htm.

²⁴³ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 35, Κακριδής, Ι. Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 241.

μουσικός μάγευε με τις μελωδίες του τα ζώα, τα πουλιά και τις Νύμφες του δάσους. Ο ήχος της σύριγγας ήταν τόσο μελωδικός, ώστε όταν έπαιζε σταματούσε ο ψίθυρος των δέντρων κι έσβηνε ο θόρυβος των νερών που κυλούσαν, έπαυαν οι φωνές και τα κουδουνίσματα των προβάτων, σώπαινε η βοή των άγριων ανέμων και κόπαζαν οι φοβερές τρικυμίες²⁴⁴. Στις μελωδίες της σύριγγας οι Νύμφες έτρεχαν κοντά του, χόρευαν και τραγουδούσαν γύρω του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ευριπίδης «του Πάνα το σουραύλι το κερόδετο έδινε ρυθμό»²⁴⁵. Τα τραγούδια του Πάνα λοιπόν, έδιναν ρυθμό στα βήματα κάθε χορευτή, ενώ ο ίδιος ο θεός ήταν έτοιμος για χορό και για γλέντι κάθε στιγμή²⁴⁶. Απεικονίζεται να κρατά πάντα στο ένα χέρι του τη σύριγγα – που γι' αυτό λέγεται "αυλός του Πανός" – και στο άλλο συνήθως μια γκλίτσα²⁴⁷ (εικ. 2, 20).

Επιπλέον, ο Πάνας ήταν φιλόκροτος²⁴⁸, του άρεσαν δηλαδή οι κρότοι και του αποδίδονταν ο χαρακτηρισμός «χορευτάν τελειότατον»²⁴⁹, δηλαδή ο πιο ολοκληρωμένος χορευτής. Οι χοροί προς τιμήν του Πάνα εξέφραζαν το φυσικό βασίλειο του θεού, που εκτείνονταν από τα λιβάδια ως τις μακρινές κορυφές, απ' όπου μπορούσε ο θεός να εποπτεύει το κοπάδι του²⁵⁰.

Οι Νύμφες

Οι Νύμφες ήταν δαίμονες της φύσης που κατοικούσαν στις πηγές και στα νερά, αλλά και στα βουνά που είχαν πηγές, στα άλση και στα λιβάδια. Θεωρούνταν κόρες του Δία και πνεύματα της βλάστησης που χόρευαν και έτρεφαν ανθρώπους και ζώα (*πολυθρέμμονες αυξίτροφοί τε*)²⁵¹. Οι Νύμφες, στις οποίες προσδίδονταν και το προσωνύμιο *Κούραι*²⁵², ήταν ακριβώς το αντίστοιχο θηλυκό των Κουρητών: Οι Κουρήτες συνόδευαν τον Κούρο-Δία και οι Κούραι-Νύμφες την Κόρη-Περσεφόνη. Στον Ησίοδο, οι Κουρήτες και

²⁴⁴ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 315.

²⁴⁵ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, 1125-1126.

²⁴⁶ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 38.

²⁴⁷ <http://pantheon.20m.com/pan.htm>.

²⁴⁸ Αισχύλος, *Πέρσες*, 448.

²⁴⁹ Πίνδαρος, *απόσπ.*, 99SM.

²⁵⁰ Λαμπροπούλου, Β., *Περί Φύσεως Χορός και Αρμονία*, Αθήνα 1999, σελ., 24.

²⁵¹ Ορφικοί Ύμνοι 51, 12-13.

²⁵² Όμηρος, *Ιλιάδα*, Ζ 419, *Οδύσσεια*, ζ 122, Πίνδαρος, *Πυθιόνικοι* 3, 78, Ευριπίδης, *Ηρακλής* 785, κ.α.

οι Κούραι κατοικούσαν στην ελεύθερη φύση και χόρευαν²⁵³, ενώ στον Όμηρο επαινούνται για τους ωραίους τους χορούς²⁵⁴ και παρουσιάζονταν να χορεύουν γύρω από τον ποταμό Αχελώο²⁵⁵. Το τραγούδι και το χορό τους συντρόφευαν ο Ερμής και ο Πάνας, που τους έπαιζε τη σύριγγα²⁵⁶. Με τους θεούς αυτούς, τον Ερμή και τον Πάνα, εικονίζονται σε ένα αναθηματικό ανάγλυφο τρεις Νύμφες, μέσα σε μια σπηλιά. Δεξιά, ο αναθέτης Αγαθήμερος τείνει τον κάνθαρο σ' έναν οινοχόο για να του τον γεμίσει κρασί (εικ. 21).

Οι Νύμφες, ως δαίμονες της βλάστησης και ειδικά ως «κουροτρόφοι» (= τροφοί των νέων²⁵⁷), λατρεύονταν σε τελετές που είχαν μυητικό χαρακτήρα και επισφράγιζαν την είσοδο των νέων στην ώριμη ηλικία. Αυτό γινόταν με την εκτέλεση του *πυρρίχειου*, ενός πολεμικού χορού με όπλα, κατά τη διάρκεια του οποίου ο έφηβος κρινόταν για την ικανότητά του στο χειρισμό των όπλων. Στον πυρρίχειο, λοιπόν, που ξεδίπλωνε την τελετουργία της ενηλικίωσης, ο έφηβος δεν είχε μόνον την υποχρέωση να επιδείξει τις φυσικές του ικανότητες, αλλά και τη λατρευτική του πρόθεση²⁵⁸.

Το ίδιο το όνομα των Νυμφών (εκτός από Κούραι-Κόραι) σήμαινε νεαρά κορίτσια σε ώρα γάμου και «νύφες» ή νιόπαντρες κοπέλες. Η μυθική αυτή εικόνα των Νυμφών αντικατόπτριζε μια κοινωνική πραγματικότητα που αφορούσε τις τελετές προς τιμήν της Άρτεμης και τα κορίτσια που συμμετείχαν σ' αυτές τις τελετές και υμνούσαν τη θεά μέσα από τους χορούς τους. Η σημαντικότερη από αυτές τις τελετές ίσως ήταν τα Άρκτεια, ένας τελετουργικός εορτασμός κατά τη διάρκεια του οποίου τα νεαρά κορίτσια, οι *άρκτοι*, με χορό και συλλογικές δραστηριότητες τελούσαν το μυστήριο της άρκτου, στην αττική λατρεία της Αρτέμιδας Βραυρωνίας. Εδώ ο χορός ήταν το κεντρικό θέμα και γι' αυτό δεν μπορεί να απομονωθεί ως μεμονωμένο στοιχείο²⁵⁹. Έτσι, τα *Άρκτεια* ερμηνεύονταν ως τελετουργία που αναπαριστούσε το τέλος της παιδικής ηλικίας και τη μετάβαση σε μια ηλικία στην οποία τα κορίτσια έδειχναν σημάδια πως είναι έτοιμα για το γάμο²⁶⁰.

²⁵³ Ησίοδος, *απόσπ.* 198.

²⁵⁴ Όμηρος, *Οδύσσεια*, μ 318.

²⁵⁵ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Ω 615.

²⁵⁶ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 281.

²⁵⁷ Ησίοδος, *Θεογονία*, 346-348.

²⁵⁸ Connor, W.R., *Early Greek Land Warfare as Symbolic Expression*, *P&P* 119, 1988: 3-29.

²⁵⁹ Sourvinou-Inwood, C., *Studies in Girls Transitions*, Αθήνα 1968, σελ., 15-20.

²⁶⁰ ό.π.

Παράλληλα, αυτού του είδους οι χοροί έδιναν τη δυνατότητα σ' αυτές τις νεαρές κοπέλες να βγουν από τον *Ίδια*, τον ιδιωτικό δηλαδή χώρο του σπιτιού τους, και να βρεθούν στο *δημοσίο* χώρο, όπου μπορούσαν να ειπωθούν και να φλερτάρουν με τα συνομήλικά τους αγόρια. Αυτό ακριβώς το γεγονός αποτυπώθηκε και στο σχετικό μύθο που αναφερόταν στην αρπαγή των Νυμφών από το χορό προς τιμήν της Άρτεμης²⁶¹.

Οι Κουρήτες του Δία

Οι Κουρήτες ήταν οι νεαροί Κρητικοί πολεμιστές, που χόρευαν κουνώντας και χτυπώντας τις ασπίδες τους γύρω από το νεογέννητο Δία, για να μην ακουστεί το κλάμα του στο θεό Κρόνο. Σε μια βάση του 2^{ου} αιώνα μ.Χ. (εικ. 22) φαίνονται οι Κουρήτες να χτυπούν τα σπαθιά τους στις ασπίδες και να χορεύουν, ενώ ο μικρός Δίας, στο βάθος, θηλάζει την αίγα Αμάλθεια. Η γυναίκα που κάθεται αριστερά ίσως είναι η Νέμεση ή η Κρήτη. Η εικόνα αυτή απηχεί τις τελετές μνήσεως και απεικονίζεται σε μια σειρά από χάλκινες ασπίδες του 8^{ου} αιώνα π.Χ. που βρέθηκαν στο επονομαζόμενο «Ίδαϊον άντρον» (σπήλαιο της Ίδης) (εικ. 23). Οι εν λόγω ασπίδες αποδεικνύουν την ύπαρξη μιας λατρευτικής κοινότητας νεαρών πολεμιστών του Ίδαϊου άντρου, που οργάνωναν τελετές με ένοπλους χορούς. Περαιτέρω, όπως υποστηρίζει ο Στράβωνας, η γέννηση και ο θάνατος του Δία γιορτάζονταν ετήσια στην Ίδη με μυστηριακές τελετές²⁶². Στοιχεία αυτών των μυστηριακών τελετών ήταν η αναπαράσταση της γέννησης και του σπηλαίου, ο ένοπλος χορός και η αναπαράσταση της θανάτωσης και της αναγέννησης του παιδιού²⁶³.

Σύμφωνα με τη μυθολογία οι Κουρήτες ήταν Κούροι (νέοι που μυήθηκαν με τις τελετές της ενήβωσης και που με τη σειρά τους τώρα θα μυήσουνε και άλλους)²⁶⁴ επιδέξιοι χορευτές²⁶⁵, δαίμονες της φύσης και της βλάστησης (εξ' ου και *δενδροφυείς*), που κατοικούσαν στα φαράγγια των βουνών και προστάτευαν τα κοπάδια. Χαρακτηρίζονταν ως *τροφέες* (τροφείς) και *ολετήρες* (καταστροφείς), *ωροτρόφοι* (που δίνουν ζωή στις εποχές του

²⁶¹ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 284.

²⁶² Στράβωνας, 10, 3, 11.

²⁶³ Έννιος, *απόσπ.* 11.

²⁶⁴ Επιμενίδης, *απόσπ.* 20 DK.

²⁶⁵ Όμηρος, *Οδύσσεια*, θ 260-265.

έτους), και *φερέκαρποι* (που φέρνουν καρπούς)²⁶⁶. Οι Κουρήτες ως Κούροι αντιστοιχούσαν στις ελληνικές Νύμφες, που κι αυτές ήταν πνεύματα-δαίμονες της φύσης (βλ. παραπάνω), που «πέθαιναν» και «ξαναγεννιούνταν» σ' έναν κύκλο ζωής–θανάτου–αναγέννησης.

Οι Κουρήτες ήταν εκτός των άλλων νεαροί μνημένοι, που έπαιρναν τα παιδιά από τη μητέρα τους (όπως το Δία από τη Ρέα) για να τα μυήσουν στα φυλετικά καθήκοντα και τους χορούς της φυλής²⁶⁷. Έφεραν με άλλα λόγια την ευθύνη για τις ιεροτελεστίες που επικύρωναν την ενσωμάτωση των νέων μελών (παιδιών ή εφήβων) στη φυλή. Ο χορός των Κουρητών φαίνεται ότι αποτελούσε ένα μέσον, με τη βοήθεια του οποίου οι πιστοί βίωναν τη θεότητα²⁶⁸. Σ' αυτό το πλαίσιο, η οργανωμένη μαθητεία της χρήσης όπλων για πολεμικούς σκοπούς άρχιζε με τελετές μυήσεως, στις οποίες έπαιρναν μέρος όλα τα νεαρά αγόρια της κοινότητας²⁶⁹, προκειμένου αργότερα να ενσωματωθούν σ' αυτήν. Οι τελετές αυτές εξελίχθηκαν σιγά-σιγά σε μυστήρια, στα οποία μετείχαν μονάχα οι μνημένοι και όχι όλοι όσοι συμπλήρωναν μια συγκεκριμένη ηλικία²⁷⁰.

Η Αφροδίτη και οι Χάριτες

Η θέση της Αφροδίτης ως θεάς της ομορφιάς και του έρωτα καθόρισε το ρόλο της σε σημαντικές και πρώιμες ελληνικές δοξασίες και τελετουργίες, οι οποίες αφορούσαν γενικότερα τη γονιμότητα, τις φυσικές διεργασίες για την ανανέωση της ζωής και την ευγονία. Στις τελετουργίες αυτές, όπως μας αναφέρει ο Λουκιανός, ο χορός συνδεόταν με τον αρχαιότερο των θεών, τον Έρωτα²⁷¹. Μυθολογικά, η Αφροδίτη θεωρείται μητέρα του θεού Έρωτα και ως τέτοια συνδέεται άμεσα με το χορό, αφού και αυτός με τη σειρά του είναι εκφραστής του Έρωτα. Ο Έρωτας μπαίνει οδηγητής στις γιορτές, στους χορούς και στις θυσίες²⁷². Επιπλέον, η σχέση της θεάς με

²⁶⁶ Ορφικοί Ύμνοι 38,13 κ.ε.

²⁶⁷ Harrison, J.E., *Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής θρησκείας: Ο Θεός Διόνυσος*, Αθήνα 2003, σελ., 128.

²⁶⁸ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 301.

²⁶⁹ Connor, W.R., *Early Greek Land Warfare as Symbolic Expression*, *P&P* 119, 1988: 3-29.

²⁷⁰ West, M. L., *The Dictaeon Hymn to the Kouros*, *Journal of Hellenic Studies*, 85, 1965: 5-16.

²⁷¹ Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως*, 7-8.

²⁷² Πλατωνάς, *Συμπόσιον*, 197d.

το χορό αποτυπώνεται δυο φορές στην αρχαία ελληνική γραμματεία: σ' ένα ποίημά της η Σαπφώ προσκαλεί το πνεύμα της Αφροδίτης να κατέβει στον κήπο και το αλσύλλιο, όπου ένας χορός γυναικών χορεύει και τραγουδά προς τιμήν της²⁷³. Επίσης, στον *Ύμνο στον Απόλλωνα* παρουσιάζεται η Αφροδίτη να χορεύει στον Όλυμπο με τις Ώρες και τις Χάριτες, καθώς ο Απόλλων παίζει τη λύρα του²⁷⁴.

Οι Χάριτες ήταν πανάρχαιες προελληνικές “αφροδισιακές” θεότητες, και γυναίκες της μυθολογίας, που πρόσφεραν γονιμότητα στο φυτικό κόσμο²⁷⁵ και χάρη στους ανθρώπους. Με τον καιρό, αυτά τα χαρακτηριστικά τους πέρασαν στην Αφροδίτη, ολοκληρώνοντας έτσι την εικόνα της τελευταίας, ενώ οι ίδιες έγιναν ακόλουθες της θεάς.

Η χορευτική ταυτότητα αυτών των μικρών θεοτήτων αποτυπώθηκε τόσο στην αρχαία ελληνική γραμματεία όσο και στη γλυπτική. Ο Πολυδεύκης²⁷⁶ έγραψε για το *χορό των Χαρίτων*, που είχε σκοπό την ευφορία και την ευθυμία, ενώ ο Όμηρος στην *Οδύσσεια* ύμνησε των Χαρίτων τον ποθητό χορό²⁷⁷, στον οποίο πήρε μέρος και η Αφροδίτη. Επιπλέον, δυο αναπαραστάσεις συμπληρώνουν την εικόνα των Χαρίτων στο χορό: Σ' ένα αρχαϊκό αναθηματικό ανάγλυφο από την αθηναϊκή Ακρόπολη (εικ. 24) παρουσιάζονται οι θεές να χορεύουν με το μικρό Έρωτα. Η κάθε μια από τις Χάριτες κρατά με το αριστερό της χέρι τον καρπό του δεξιού χεριού της επόμενης, ενώ στο τέλος ακολουθεί πιασμένος με την ίδια λαβή ο μικρός Έρωτας. Η λαβή αυτή είναι γνωστή ως “επί καρπώ”²⁷⁸. Να χορεύουν τις απεικονίζει και σ' ένα δεύτερο ανάγλυφο (εικ. 25) ο γλύπτης γύρω από το βωμό του ιερού τους, κρατημένες από τα χέρια. Ένας πιστός τις ατενίζει με σεβασμό, ενώ από ψηλά ξεπροβάλλει το κεφάλι του Πάνα, του καλού δαίμονα της φύσης. Όπως αποδεικνύεται από τις πηγές, οι Χάριτες έδιναν αίγλη σε κάθε γιορτή και χωρίς αυτές τις σεβαστές θεές οι θεοί δεν γλεντούσαν, ούτε χόρευαν.

²⁷³ Σαπφώ, *Απόσπ.* 2.

²⁷⁴ Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα*, 194 κ.ε.

²⁷⁵ Ηρόδοτος, 2, 51.

²⁷⁶ Πολυδεύκης, 4, 95.

²⁷⁷ Όμηρος, *Οδύσσεια*, σ 194.

²⁷⁸ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Σ 594.

Η Δήμητρα και η Περσεφόνη

Η Δήμητρα ήταν η θεά της γεωργίας και του αγροτικού βίου και μητέρα της Περσεφόνης. Λατρευόταν στην Ελευσίνα, όπου και τελούνταν προς τιμήν αυτής και της κόρης της τα Ελευσίνια μυστήρια²⁷⁹, για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω. Η Δήμητρα και η Περσεφόνη ανήκαν στις θεότητες της βλάστησης και θεωρούνταν θεές των καρπών αλλά και των νεκρών. Ως τέτοιες έχαιραν αντίστοιχων τελετών με χορούς και τραγούδια για τη γέννηση και το θάνατο²⁸⁰.

Πολλές ήταν οι γιορτές προς τιμήν της Δήμητρας και της Περσεφόνης. Άλλες από αυτές τελούνταν την άνοιξη – εποχή που οι πιστοί θεωρούσαν ότι ανέβαινε η κόρη από τον Άδη – κι άλλες κατά το φθινόπωρο και αφορούσαν το ταξίδι του σπόρου μέσα στη γη, όπου θα ζήσει και θα αναπτυχθεί μέχρι να βγει στο φως την επόμενη άνοιξη – όπως η Περσεφόνη που αποχωρίζεται τη Δήμητρα για να ζήσει στο κάτω κόσμο και ξανασμίγει μαζί της κάθε άνοιξη²⁸¹. Σ' αυτές τις γιορτές το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ήταν η τέλεση χορών από γυναίκες χορεύτριες, οι οποίες αναπαριστούσαν με τις κινήσεις τους διάφορες φάσεις της αναζήτησης της κόρης από τη μητέρα της.

Περαιτέρω, οι γυναίκες που έπαιρναν μέρος στα Θεσμοφόρια²⁸², τα οποία ήταν η πιο διαδεδομένη γιορτή προς τιμήν της θεάς Δήμητρας, χόρευαν στην ύπαιθρο ζωηρούς χορούς, ως μια μορφή παράκλησης προς τη θεά για τη γονιμότητα της φύσης και του ανθρώπινου είδους²⁸³. Μια τέτοια τελετή περιγράφει ο Αριστοφάνης στο έργο του *Θεσμοφοριάζουσες*: Ονομάζει τους χορούς όργια, λέξη που υπονοεί μυστικότητα και μυστικισμό. Ο ρυθμός τους ήταν εναλλασσόμενος καθώς περιγράφονται αρχικά ως ζωηροί και γρήγοροι σε κυκλικό σχήμα και στη συνέχεια ως ήσυχοι και μετρημένοι. Ο αργός ρυθμός των χορών συνδεόταν με την επίκληση εκ μέρους των χορευτών διάφορων θεοτήτων, ενώ μόλις αυτή η επίκληση τελείωνε οι χοροί

²⁷⁹ Ησύχιος, λ. Ελευσίνα, Αθήναιος, 13, 609e, Πάυσανίας, 2, 14, 1.

²⁸⁰ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 130.

²⁸¹ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 99-100.

²⁸² Simon, E., *Οι θεοί των Αρχαίων Ελλήνων*, Θεσσαλονίκη 1996, σελ., 97.

²⁸³ Ησύχιος, *Λεξικό*, σελ. 38.

αποκτούσαν και πάλι το γρήγορο ρυθμό τους, καθώς οι χορευτές ορχούνταν σε διπλή γραμμή²⁸⁴.

Η Κυβέλη

Η Κυβέλη ήταν η φρυγική θεότητα της γης, της βλάστησης, της καρποφορίας, της μητρότητας και γενικά της γονιμότητας. Θεωρούνταν μητέρα και τροφός θεών και ανθρώπων, καθώς ήταν εκείνη που κρατούσε στην αγκαλιά της τους ανθρώπους, τόσο όταν έρχονταν στη ζωή όσο και όταν φεύγαν από αυτή. Ακόμα, ήταν η κυρία των βουνών και των άγριων θηρίων, η προστάτιδα των πόλεων και των κοινωνικών θεσμών και η αφέντρα της μαντικής και της ιατρικής²⁸⁵.

Ο αγροτικός χαρακτήρας της λατρείας της Κυβέλης – με έντονο το συγκινησιακό στοιχείο και την υποβλητική τελετουργία – έκανε τη θεά αγαπητή στα λαϊκά στρώματα και ιδιαίτερα στις γυναίκες. Οι πιστοί της τη λάτρευσαν πάνω στα βουνά, μέσα στην άγρια φύση, με φωνές, με μουσικές από τύμπανα, αυλούς, κύμβαλα και εκστατικούς χορούς. Σε ένα αναθηματικό ανάγλυφο του 3^{ου} αιώνα π.Χ. η θεά αναπαριστάται κρατώντας στο ένα χέρι το ραβδί και στο άλλο τύμπανο. Πλάι της το λιοντάρι, το ιερό της ζωο, και ο αγαπημένος της Άττης (εικ. 26).

Στην ιστορική πορεία της λατρείας της στον ελληνικό κόσμο, η Κυβέλη είχε πολλά κοινά γνωρίσματα με τη Γη, τη Δήμητρα, την Αφροδίτη, την Αθηνά και την Άρτεμη. Τελικά, ταυτίστηκε με τη Ρέα, που τουλάχιστον για την επίσημη, την ολυμπιακή θρησκεία των Ελλήνων, ήταν η μόνη αναμφισβήτητη μητέρα των θεών²⁸⁶. Έτσι, το περιεχόμενο και το νόημα της λατρείας της Κυβέλης φάνηκε από την αρχή γνώριμο στους Έλληνες, που δεν δυσκολεύτηκαν να το δεχτούν και να το ενσωματώσουν στη θρησκεία τους.

Ο Πίνδαρος την προσφωνεί «Κυβέλα, μάτερ θεών»²⁸⁷, ενώ ο δέκατος τέταρτος Ομηρικός Ύμνος είναι αφιερωμένος *Εἰς Μητέρα θεών*, δηλαδή Μητέρα όλων των θεών και όλων των ανθρώπων,

²⁸⁴ Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες*, 947-1000.

²⁸⁵ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 25.

²⁸⁶ ό.π.

²⁸⁷ Πίνδαρος, *Διθύραμβος*, απόσπ. 80.

*που έχει χαρά της τη βουή από τύμπανα και κρόταλα,
τον ήχο των αυλών, των λύκων τις κραυγές,
των λιονταριών με μάτια αστραποβόλα,
τα όρη τα πολύβουα, τους δασωμένους τόπους*²⁸⁸.

Είναι φανερό ότι η περιγραφόμενη λατρεία συμπίπτει με τη λατρεία της Κυβέλης και η ανώνυμη μορφή της Μεγάλης Θεάς υποδηλώνει το ελληνικό αντίστοιχο της φρυγικής «μητέρας των θεών».

Η Κυβέλη απεικονίζεται συχνά με τύμπανο στα χέρια, κάτι που πιθανόν σημαίνει ότι στις τελετές της χρησιμοποιούνταν συχνά αυτά τα μουσικά όργανα (εικ. 27). Τα τύμπανα ήταν, καθώς φαίνεται, κοινά στις ιεροτελεστίες της Κυβέλης αλλά και σ' αυτές του Διονύσου. Το επίμονο χτύπημα των τυμπάνων ήταν χαρακτηριστικό των οργιαστικών χορών και βοηθούσε τους πιστούς να φτάσουν σε κατάσταση έκστασης²⁸⁹.

Η Κυβέλη, ως θεά της φύσης λατρευόταν συνήθως σε υπαίθρια ιερά. Αναφέρεται ότι οι πιστοί της τη λάτρευσαν πάνω στα βουνά με άγρια ξεφωνητά, με θορυβώδη μουσική από τύμπανα, κρόταλα, αυλούς και κύμβαλα, με εκστατικούς χορούς, με ξερίζωμα των μαλλιών τους, με αυτοτραυματισμούς και αυτο-ευνουχισμούς²⁹⁰. Η λατρεία της χαρακτηρίζονταν από οργιαστική κι έξαλλη όρχηση, καθώς και από θορυβώδη και πολύ ερεθιστική μουσική. Τα παραπάνω συνάδουν με την αντίστοιχη λατρεία προς τιμήν του Διόνυσου²⁹¹. Ίσως αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η λατρεία της Κυβέλης συνδέθηκε από νωρίς στην Ελλάδα με τη λατρεία του Διονύσου, η οποία ήταν επίσης αγαπητή στα λαϊκά στρώματα. Οι Έλληνες που υιοθέτησαν αυτή τη λατρεία, ωστόσο, περιόρισαν την αγριότητά της, που δεν συμβιβαζόταν με το χαρακτήρα τους²⁹².

²⁸⁸ Όμηρος, *Ύμνος στη Μητέρα Θεών*, 14.

²⁸⁹ Lawler L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 98.

²⁹⁰ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 37, Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 240.

²⁹¹ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 377.

²⁹² Πausanίας, *Ελληνικά*, 9-12.

4) Ο ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ

Οι άνθρωποι, από τη στιγμή που μπόρεσαν να συλλάβουν την ιδέα των πανίσχυρων θεών και του υπερβατικού τους κόσμου, επεδίωξαν τη βοήθειά τους μέσω των μυστηρίων. Έτσι, η σύλληψη της έννοιας των θεών, των πνευμάτων και ενός υπερβατικού κόσμου που υπάρχει πέρα από τις αισθητηριακές δυνατότητες του ανθρώπου, αποτέλεσαν την αναγκαία προϋπόθεση για την ύπαρξη των μυστηρίων²⁹³. Πιθανά γι' αυτό το λόγο τα μυστήρια εμφανίζονται σε ιδιαίτερα αναπτυσσόμενους πολιτισμούς.

Σε όλο το διάστημα της ιστορίας τους οι Έλληνες έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον για τις μυστικές θρησκευτικές τελετουργίες, που με τη βοήθεια του χορού εισήγαγαν τους πιστούς στα επονομαζόμενα «μυστήρια», μερικά από τα οποία ασχολούνταν με τη γονιμότητα και σε πολλά από τα οποία μεταδίδονταν στο μνημένο μυστικές πληροφορίες για το πώς μπορεί να εξασφαλίσει ευτυχισμένη ζωή για τον εαυτό του μετά θάνατο²⁹⁴. Σε γενικές γραμμές, στη διάρκεια των μυστηρίων δίνονταν ιδιαίτερη έμφαση στην ψυχική ανύψωση του ανθρώπου: στόχος ήταν η πνευματική του ολοκλήρωση και τελειοποίηση μέσω του καθαρισμού και του εξαγνισμού, προκειμένου να κατακτήσει ο μνημένος διαμέσου της ψυχής του την αγάπη και την πνευματική ελευθερία²⁹⁵. Καθοριστικό ρόλο σ' αυτή τη διαδικασία διαδραμάτιζε, όπως αναφέρθηκε, ο χορός και η μουσική.

Ο Λουκιανός μαρτυρεί πως καμία τελετή και κανένα μυστήριο δεν γινόταν χωρίς όρχηση. Ο Ορφείας και ο Μουσαίος, που θεωρούνταν από τους καλύτερους ορχηστές της εποχής, ίδρυσαν τις μυστικές τελετές και θεώρησαν πως η μύηση των πιστών είναι καλύτερο να επιτελείται με όρχηση και ρυθμό, κάτι που το νομοθέτησαν. Συνήθιζαν να λένε ότι εξορχούνται²⁹⁶, αντί να λένε πως αποκαλύπτουν τα μυστήρια.

²⁹³ Fraceliere, R., *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 1990, σελ., 235.

²⁹⁴ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 98.

²⁹⁵ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 562-565.

²⁹⁶ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*, 15-16.

Η λέξη μυστήριο²⁹⁷ στην αρχαία Ελλάδα σήμαινε το απόρρητο, το μυστικό, το άρρητο μέρος μιας τελετής ή λατρείας, η οποία δεν γινόταν φανερή σε άτομα που δεν είχαν μυηθεί. Όπως φαίνεται και ετυμολογικά, η λέξη παράγεται από το ρήμα μυείν²⁹⁸, που σημαίνει κλείνω και αναφέρεται κυρίως στα μάτια και στα χείλη. Εκείνοι που μυσούνταν στα μυστήρια του υπερβατικού, απαγορεύονταν να τα ανακοινώσουν σε άλλους μη μυημένους. Υπ' αυτήν την έννοια διατηρούσαν – σε συμβολικό επίπεδο – το στόμα και τα μάτια τους κλειστά, συμπεριφέρονταν μ' άλλα λόγια ως μουγγοί και τυφλοί όταν ερωτώνταν τι είδαν και τι άκουσαν. Ο χορός στις Βάκχες λέει: «σφαλίστε τα χείλη και όσια σιγή παντού, θα ψάλλω στο Διόνυσο τον ύμνο της πανάρχαιας τελετουργίας»²⁹⁹. Ο άνθρωπος μέσω των μυστηρίων γίνονταν πραγματικά τέλειος – ένας μυημένος άνθρωπος στη θεία σοφία.

Οι τελετές μύησης στην αρχαιότητα αποτελούνταν από τις προκαταρτικές τελετές εξαγνισμού και τις δημόσιες προπαρασκευαστικές θυσίες, που ακολουθούνταν από τραγούδια, χορούς και λιτανείες και τέλος τη μύηση. Στη μυητική διαδικασία των μυστηρίων χρησιμοποιούσαν ένα είδος θείου δράματος, “επιστρατεύοντας” εικόνες-ομοιώματα της θεότητας, επιχειρώντας έτσι να έρθει ο άνθρωπος σε επαφή με τη θεία του αρχή³⁰⁰. Άλλωστε, είναι ιστορικά αποδεδειγμένο ότι η δημιουργία του θεάτρου οφείλεται στις μυστηριακές τελετές. Με τη βοήθεια αυτών των τελετών οι άνθρωποι περνούσαν σε ένα ανώτερο επίπεδο αντίληψης, ανυψώνονταν πνευματικά και ψυχικά και επικοινωνούσαν με το θείο σπινθήρα που έκρυβαν και κρύβουν μέσα τους, αυτό που οι πρόγονοι μας αποκαλούσαν “δαιμόνιο”³⁰¹. Η συνολική διαδικασία αποτελούσε τη μύηση, τη διεύρυνση δηλαδή της συνείδησης, και την προσέγγιση των θεϊκών όψεων που κρύβει μέσα του ο άνθρωπος³⁰².

Όσον αφορά το χορό, είναι σημαντικό να τονιστεί εδώ ότι αυτός αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι των μυστηρίων. Ειδικότερα, τα μυστήρια αποτελούνταν από τέσσερα στοιχεία: το μυστικόν, τη θυσία, τους χορούς

²⁹⁷ Lidell & Scott, λ. μυστήριο.

²⁹⁸ ό.π., λ. μυώ.

²⁹⁹ Ευριπίδης, *Βάκχες*, 69-72.

³⁰⁰ Fraceliere, R., *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 1990, σελ., 241.

³⁰¹ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 244.

³⁰² Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 533-536.

μιμητικών παραστάσεων και τις ανακοινώσεις ιερού λόγου περί αθανασίας. Βασικό όμως στοιχείο στην τέλεση των μυστηρίων ήταν ο κύκλος των μυημένων³⁰³.

Όπως προαναφέρθηκε, τα αρχαία Μυστήρια ήταν ίσως η ανώτερη πνευματική κληρονομιά στην αρχαία Ελλάδα. Αφορούσαν κυρίως κρυφές λατρείες, όπου για να μυηθεί κανείς έπρεπε ν' ακολουθήσει ένα συγκεκριμένο τελετουργικό, κομμάτι του οποίου ήταν και ο χορός. Ο οπαδός αυτής της λατρείας ονομαζόταν Μύστης και το πρόσωπο που τον εισήγαγε σ' αυτή ονομαζόταν Μυσταγωγός³⁰⁴. Κάθε μυστηριακή κοινότητα είχε τα κοινά γεύματα, τους κοινούς χορούς και τις ιεροτελεστίες, όπου άνθρωποι που έσμιγαν στον ίδιο χορό και συμμετείχαν στα ίδια δρώμενα ένιωθαν για πάντα ενωμένοι³⁰⁵.

Ο χορός ήταν ιερός. Ήταν προσευχή, ιεροτελεστία. Ήταν τελείωση. «Τετέλεσται» φώναζε ο μύστης που είχε μυηθεί και τελέσει το χορό και μέσω αυτού του είχε αποκαλυφθεί ο θεός! Ο χώρος γύρω από το βωμό εξαγνιζόταν με συμβολικά βήματα και κινήσεις που εκτελούσε γύρω από αυτόν ο κύκλος των χορευτών. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια της ηρωίδας στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* που λέει: «κοντά στο βωμό, χορό θα στήσουμε γύρω τριγύρω»³⁰⁶. Ο χορός ήταν ένας τρόπος να προσευχηθείς, να ενωθείς με το Θείο και να καθαρθείς. Μέσω του χορού οι άνθρωποι ολοκληρώνονταν και τελειοποιούνταν ψυχικά και σωματικά με σκοπό να εξαγνιστούν και να ενωθούν με το Θείο, κατακτώντας την πνευματική ελευθερία³⁰⁷.

Υπήρχαν πολλά τοπικά μυστήρια, αλλά και μυστήρια που απέκτησαν πανελλήνια εμβέλεια, στα οποία ο χορός έπαιξε σημαντικό ρόλο για τη μύηση των πιστών. Τα πιο σημαντικά από αυτά ήταν: Τα Κρητικά, τα μυστήρια της μεγάλης Θεάς Ρέας, τα Κορυβαντικά και τα Λαβυρινθικά. Τα τελευταία έλαβαν χώρα στην προϊστορική Ελλάδα αλλά επηρέασαν σημαντικά και τα μυστήρια της κλασικής αρχαιότητας, όπως τα Ορφικά, τα Ελευσίνια, τα Καβείρια και τέλος τα Διονυσιακά μυστήρια. Τα πρώτα στοιχεία των μυστηριακών τελετών στον Ελλαδικό χώρο, τα οποία καθώς φαίνεται επηρέασαν καταλυτικά τα

³⁰³ Harrison, J.E., *Ιερές Τελετές και Αρχαία Τέχνη*, Αθήνα 1995, σελ., 25-35.

³⁰⁴ Lidell & Scott. λ., μύστης, μυσταγωγός, Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 562.

³⁰⁵ Harrison, J.E., *Ιερές Τελετές και Αρχαία Τέχνη*, Αθήνα 1995, σελ., 115-116.

³⁰⁶ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 676.

³⁰⁷ Λαμπροπούλου, Β., *Περί Φύσεως Χορός και Αρμονία*, Αθήνα 1999, σελ.80.

μετέπειτα Ελληνικά μυστήρια, τα συναντούμε στη μινωική Κρήτη, όπου λάμβαναν χώρα τελετές, οι οποίες εξυμνούσαν τη μητέρα φύση σε ιερά σπήλαια, υπό τον ήχο τυμπάνων και εκστασιακών χορών· γι' αυτό λοιπόν κρίνεται σκόπιμη η αναφορά τους.

Τα Κρητικά Μυστήρια

Στον Ελλαδικό χώρο ο πρώτος πολιτισμικά αλλά και θρησκευτικά ανεπτυγμένος πολιτισμός ήταν αυτός της Μινωικής Κρήτης (3000 -1500 π.Χ.). Εδώ έχουμε μυθολογικά τη γέννηση του Δία αλλά και άλλων Ελληνικών θεών, καθώς και την τέλεση των πρώτων μυστηριακών τελετών³⁰⁸.

Όπως αναφέρεται³⁰⁹, οι τελετές των μυστηρίων στην Κρήτη άρχιζαν με την κάθαρση, δηλαδή την πλύση των χεριών με αγιασμένο νερό, καθώς οι πιστοί έπρεπε να περάσουν καθαροί στον τόπο κατοικίας της θεότητας. Ακολουθούσαν προσφορές και αναίμακτες θυσίες, καθώς και χοροί με τους οποίους οι χορευτές και οι χορεύτριες έρχονταν σε έκσταση για διευκόλυνση της επικοινωνίας με τη θεότητα³¹⁰. Ο Μινωικός πολιτισμός αισθανόταν τη θεότητα σαν κάτι μυστηριακό, φευγαλέο και άπιαστο, που μόνο στιγμιαία παρουσιαζόταν με ανθρώπινη μορφή ή με διάφορες μορφές ιερών ζώων και μπορούσε να προσεγγιστεί μέσω του χορού³¹¹. Οι Μινωίτες μύστες εκστασιαζόμενοι με οργιαστικούς χορούς, έβλεπαν τη θεά να κατεβαίνει από τους Ουρανούς και να κάθεται στο βωμό της. Η δύναμη του χορού να ελκύει μια ουράνια παρουσία φαίνεται στο χάραγμα του λίθου ενός δαχτυλιδιού από την Κνωσσό³¹²: Ο τόπος του χορού είναι ένας αγρός με κρίνα. Τέσσερις θηλυκές μορφές έχουν τα χέρια υψωμένα σε χαιρετισμό και φαίνονται να κινούνται σε κυκλικό χορό. Ψηλά πάνω από το έδαφος, μια πολύ μικρότερη θηλυκή θεότητα υπερίππεται του χορού. Αυτή η μορφή θεωρείται γενικά ως η θεά που ανταποκρίνεται στον επικλητικό χορό (εικ. 28).

³⁰⁸ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 29-30.

³⁰⁹ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 175-178.

³¹⁰ ό.π., σελ., 133-230.

³¹¹ Λυκεσάς, Γ., *Ελληνικοί Χοροί, από πολιτιστική, ιστορική και κοινωνιολογική άποψη*, Θεσ/νίκη 1983, σελ., 25-26.

³¹² Cain, C.D., *Dancing in the dark: Deconstructing a narrative of epiphany on the Isopata ring*, AJA 105, 2001: 27-49.

Τη βάση της μινωικής θρησκείας, όπως και όλων των πρωτόγονων θρησκειών, αποτέλεσε η φύση και ειδικότερα "ο κύκλος της βλάστησης"³¹³. Όπως προαναφέρθηκε το δέος του ανθρώπου και η προσπάθεια του να κατανοήσει τις διαρκώς μεταβαλλόμενες φυσικές δυνάμεις, ήταν φυσικό να τον οδηγήσει στη θεοποίηση και στη λατρεία τους (ενν. των φυσικών δυνάμεων)³¹⁴. Έτσι και στη μινωική Κρήτη μεγάλη θεότητα υπήρξε η ίδια η φύση, η Μεγάλη Μητέρα, ως *Ορεία Μήτηρ* και *Πότνια Θηρών*, και άλλοτε ως *Θεά των Όφεων* ή του ιερού δέντρου, των πουλιών ή των λουλουδιών³¹⁵. Αυτήν τη Μεγάλη Μητέρα-φύση πρωτοτίμησαν οι Μινωίτες μέσω των μυστηρίων, στα οποία άνδρες και γυναίκες μύστες τελούσαν ιερουργίες και μυσήσεις χρησιμοποιώντας διάφορα σύμβολα και ιερά αντικείμενα. Τα Μυστήρια στην αρχαία Κρήτη ήταν διαχωρισμένα εξ αρχής σε δυο μεγάλες λατρευτικές κατηγορίες: α) σ' αυτά της Μεγάλης Μητέρας Ρέας – Γης, που τον κύριο λόγο στις τελετές είχαν οι γυναίκες και β) στα Μυστήρια του Κρηταγενή Ιδαίου Δία, που τον κύριο λόγο είχαν οι άντρες.

α) Τα Μυστήρια της Μεγάλης Θεάς Ρέας - Γής

Η Ρέα, η μεγάλη πανάρχαια θεά, η θυγατέρα του Ουρανού και της Γης, η σύζυγος του Κρόνου και η μητέρα του Κρηταγενή Δία, λατρευόταν κάτω από το ιερό δέντρο της, στις υψηλές κορυφές των βουνών και των λόφων, καθώς και στα ιερά σπήλαια. Το ιερό δέντρο και το ιερό σπήλαιο λειτουργούσαν ως σύμβολα της μητρότητας και της ζωής, γι' αυτό και οι Μινωίτες ακουμπούσαν σ' αυτά τις προσφορές τους και χόρευαν τους χορούς τους. Επίσης, σ' αυτά τελούνταν και τα μυστήρια προς τιμήν της θεάς. Στα παραπάνω στηρίζεται η υπόθεση ότι ένα σπουδαίο τμήμα της θρησκευτικής ζωής διαδραματίζονταν έξω, μακριά από την καθημερινότητα των τόπων κατοικίας. Διάφορες πομπές θα πορεύονταν προς αυτούς τους τόπους, όπου η θεότητα μπορούσε να εμφανιστεί κατά την διάρκεια του χορού³¹⁶ κάτω από το δέντρο ή μέσα σε σπηλιά.

³¹³ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1964, σελ., 29-30.

³¹⁴ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 538.

³¹⁵ ό.π., σελ., 46.

³¹⁶ ό.π., σελ., 79-80, 103.

Τα συγκεκριμένα μυστήρια ήταν αφιερωμένα στην παραγωγική δύναμη της φύσης. Πιθανά γι' αυτό το λόγο οι γυναίκες, ως μητέρες της ζωής, διαδραμάτιζαν πρωτεύοντα ρόλο στις μυήσεις και στις τελετές. Περαιτέρω, στα μυστήρια της μεγάλης θεάς Ρέας έπαιρναν μέρος οι Κουρήτες, ιερείς που διακρίνονταν για τη σοφία τους. Σημαντικά σημεία της τελικής μυστηριακής ιερουργίας ήταν οι ιεροί χοροί, οι οποίοι είχαν εκστατική ή φρενήρη μορφή. Το άτομο έπεφτε σε έκσταση, πρόφερε παράξενους ήχους και λέξεις και πίστευε ότι η θεότητα έχει καταλάβει το μυαλό και το σώμα του³¹⁷. Εκτός από τους χορούς όμως, στη διάρκεια των μυστηρίων λάμβαναν χώρα συμβολικές λιτανείες ιερειών και ιερέων, μυστικές συνεστιάσεις, λατρευτικές προσφορές και θυσίες.

Τα μυστήρια της Μεγάλης Μητέρας διαχωρίζονταν σε Μεγάλα και Μικρά. Στα Μικρά, οι νεαρές γυναίκες έπρεπε να προπαρασκευαστούν για να καταστούν καθαρές και αγνές σωματικά και ψυχικά και να προχωρήσουν κατόπιν στα Μεγάλα μυστήρια, όπου οι ιεροί χοροί αποτελούσαν προκαταρκτικό στάδιο της ιερής τελετουργίας.

β) Τα Μυστήρια του Κρηταγενή Ιδαίου Δία

Σ' αυτά τα μυστήρια τονιζόταν η γονιμοποιός δύναμη του αρσενικού σε αντίθεση με τα μυστήρια της μεγάλης θεάς Ρέας, όπου εκεί κυρίαρχο ρόλο είχαν οι γυναίκες. Γι' αυτό, σ' αυτές τις ιεροτελεστίες πρωτοστατούσαν άνδρες, ιερείς του θεού Δία, χωρίς όμως να υποτιμάται η αναπαραγωγική δύναμη της ιερής Μητέρας.

Σύμφωνα με τις μινωικές παραδόσεις οι άντρες ιερείς του θεού Δία ήταν οι *Ιδαίοι Δάκτυλοι*, ή *Κουρήτες* ή *Κορύβαντες*. Το όνομα Κουρήτες σημαίνει νεαροί πολεμιστές και οι Κουρήτες του μύθου ήταν πράγματι οι νεαροί πολεμιστές που χόρευαν κουνώντας τις ασπίδες τους γύρω από το μικρό Δία (εικ. 23). «Ρυθμίζουν σε μέτρου βήματα το χορό τον Κνώσσιο κρούγοντας τις ασπίδες τους»³¹⁸. Αυτός ο μύθος της γέννησης του Δία προέρχεται από μια κρητική θεογονία³¹⁹ — μεταγενέστερη από τη *Θεογονία*

³¹⁷ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 39.

³¹⁸ Πανοπολίτης Ν., *Τα Διονυσιακά*, άσμα Γ', 62-63.

³¹⁹ Επιμενίδης, απόσπ. 20 DK.

του Ησιόδου — και απηχεί τελετές μύθεως που γίνονταν στα σπήλαια της Κρήτης από οργανώσεις πολεμιστών. Στο γνωστό *Ύμνο στο Δία*, γραμμένο σε πέτρα, που βρέθηκε στο Παλαίκαστρο της Κρήτης και χρονολογείται στον 3ο ή 2ο αι. π.Χ., αναφέρονται η γέννηση του θεού, και πιθανά οι ασπιδοφόροι τροφείς. Στον ύμνο γίνεται επίκληση στον *μέγιστον* Κούρον, τον *Κρόνειον* (δηλ. τον Δία — που όμως δεν αναφέρεται με το όνομα αυτό), που τον συνοδεύει χορός δαιμόνων, προκειμένου να έρθει στη Δίκη και να κάνει ένα χορευτικό πήδημα πάνω από τα κοπάδια, τα χωράφια, την πόλη, τα πλοία και την θέμιν — δηλαδή την κοινωνική τάξη της κοινότητας³²⁰. Οι δαίμονες στον εν λόγω χορό ταυτίζονται με τους Κουρήτες, «των οποίων τα βήματα οδηγεί ο θεός»³²¹. Στην ευλογία αυτή, που απλώνεται στα κοπάδια, στις καλλιέργειες, στα πλοία, στους πολίτες, στη *θέμι*, οι Κουρήτες παρουσιάζονται ως προστάτες της αγροτικής ζωής και της οργανωμένης ανθρωπίνης κοινωνίας³²². Για το λόγο αυτό και τα μυστήρια του Ιδαίου Δία πήραν το πρωσονύμιο *Κορυβαντικά*.

Τα Κορυβαντικά Μυστήρια

Στα Κορυβαντικά μυστήρια η μύηση σε κάποιο ανώτερο βαθμό τελούνταν με το λεγόμενο κορυβαντισμό, δηλαδή με την κάθαρση και τον αγιασμό, με κορυβαντικές ιερουργίες και τελετές, που κατά κάποιον τρόπο γιάτρευαν τους μούμενους από τα πάθη του παλιού τους εαυτού. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η λέξη *κορύβας*, ως ουσιαστικό, σήμαινε τον ενθουσιασμό ενώ το ρήμα *κορυβαντίζω* σήμαινε εξαγνίζω με κορυβαντική τελετουργία³²³. Το ρήμα *κορυβαντιώ* τέλος σήμαινε καταλαμβάνομαι από κορυβαντική φρενίτιδα, τρελαίνομαι³²⁴.

Στις τελετές των Κορυβαντικών μυστηρίων διαδραματίζονταν τα *ταυροκαθάψια* και η *πυρρίχη* (εικ. 29), ο ένοπλος ενθουσιαστικός χορός που έφερνε τους χορευτές σε έκσταση. Οι τελετές των Κορυβαντικών μυστηρίων συνοδευόταν από οργιαστική και έξαλλη όρχηση, καθώς και από θορυβώδη

³²⁰ Όμηρος, Ύμνος στο Δία.

³²¹ Στράβων, 21-22.

³²² Διόδωρος, 5, 65,1.

³²³ Μιχαηλίδης, Σ., *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, β' έκδοση, Αθήνα 1989, σελ., 173.

³²⁴ Τίμαιος, Λεξ. Πλατωνικό, «παρεμβαίνεσθαι».

και πολύ ερεθιστική μουσική³²⁵. Κύρια όργανα των Κορυβαντικών τελετών ήταν το τύμπανο και ο αυλός, ενώ η μύηση και η κάθαρση των πιστών γινόταν μέσω του εκστατικού χορού³²⁶. Ο στόχος της μυητικής κορυβαντικής ιερουργίας και τελετής των Κορυβαντικών μυστηρίων ήταν να αξιωθούν οι μυηθέντες να γίνουν Κουρήτες, δηλαδή οι νεοφώτιστοι να γίνουν φωτισμένοι μύστες του Ιδαίου Δία. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, ήταν αναγκαία η συμμετοχή των μυηθέντων σε ιερό χορό³²⁷. Χαρακτηριστικό λοιπόν των Κορυβαντικών τελετών ήταν ένας “παιχνιδιάρικος” χορός, ο θρονισμός· επρόκειτο για ένα μυστικιστικό χορό με τον οποίο μπορούσαν να θεραπεύσουν την τρέλα³²⁸ και τον εκτελούσαν οι ιερείς γύρω από το θρόνο όπου καθόταν ο υποψήφιος για μύηση. Ο Πλάτωνας λέει ότι σ’ αυτές τις τελετές με τις βίαιες σωματικές κινήσεις οι χοροί κυριολεκτικά ελευθέρωναν ανήσυχα άτομα από τις εσωτερές τους αντιθέσεις και από τη φρενίτιδα και επανέφεραν την ψυχική τους γαλήνη³²⁹. Οι μυηθέντες πίστευαν ότι στα χορευτικά τους βήματα έμπαινε η ίδια η δύναμη του Θείου, που έφερνε ευλογία και απέτρεπε κάθε κακό από τη ζωή της λατρευτικής κοινότητας.

Όταν τελικά ο χορευτής καταβαλόταν από την εξάντληση, αισθανόταν απελευθερωμένος και λυτρωμένος όχι μόνο από τη μανία του, αλλά και από καθετί που προηγούμενως τον καταπίεζε: αυτός ήταν ο «καθαρμός δια της μανίας», ο «καθαρμός δια της μουσικής», που αργότερα επρόκειτο να παίξει ρόλο στην καθαρτήρια επίδραση της τραγωδίας³³⁰. Σ’ αυτές τις τελετές, το θεϊκό πρότυπο και η ανθρώπινη πραγματικότητα έσμιγαν σ’ ένα αδιάσπαστο σύνολο. Μόνο που το θεϊκό πρότυπο είναι αιώνιο, ενώ οι άνθρωποι χορευτές ήξεραν ότι μόνο για λίγα χρόνια ανήκαν στο χορό αυτό, όσο διαρκούσε το «άνθος της νιότης» τους.

Τα Λαβυρινθικά Μυστήρια

³²⁵ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ. 180-181.

³²⁶ Ο.π., σελ., 181-182, 380.

³²⁷ Μιχαηλίδης, Σ., *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, β’ έκδοση, Αθήνα 1989, σελ., 175.

³²⁸ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 102.

³²⁹ Πλάτωνας, *Νόμοι*, 790-791 α-β .

³³⁰ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1342a 7-16.

Παρόμοια με τα δρώμενα των Κορυβαντικών ήταν και αυτά των Λαβυρινθικών μυστηρίων με κύριο στοιχείο το λαβυρινθικό χορό. Ο λαβύρινθος ήταν κυρίως μεγάλο πολύπλοκο υπόγειο σπήλαιο με πολλές και καμπυλωτές διόδους. Οι λαβύρινθοι ήταν οι τόποι χορού που συνδέθηκαν με ένα χορό λαβυρινθικού τύπου (εικ. 30α-β). Ο χορός αυτός αποτελούσε το σύμβολο για την αναζήτηση της ψυχής και το ταξίδι της προς το θεό. Στη διαδρομή αυτή η ψυχή περνούσε από το σκοτάδι και το θάνατο και έφτανε στο φως και στην αναγέννηση. Ο λαβύρινθος συμβόλιζε λοιπόν την διαδικασία της εξέλιξης και της νέα ζωής μέσα από την οποία έπρεπε να περάσει η ψυχή για να μπορέσει να φτάσει στην ολοκλήρωση και την αναγέννηση³³¹.

Στους χορευτικούς λαβύρινθους ξεχώριζε πάντα μια γυναικεία μορφή που έπρεπε να κατακτήσει ο Κορυφαίος του χορού. Η κατάκτησή της επομένως ήταν ένας ιερός Γάμος, μια ιερή ένωση του νικητή, του Ιερέα με τη Θεά-βασίλισσά του, που στην περίπτωση του Κρητομινωϊκού Λαβύρινθου ήταν η Αριάδνη, για την οποία κατασκευάστηκε τόπος κυκλικού χορού³³².

Τα Ορφικά Μυστήρια

Ο Ορφέας στάθηκε το έμψυχο πνεύμα της ιερής Ελλάδας, αυτός που αφύπνισε τη θεία ψυχή. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Μιχαηλίδης³³³ η επτάχορδη λύρα του αγκάλιαζε το σύμπαν, ενώ κάθε χορδή της αντιστοιχούσε σ' έναν ρυθμό της ανθρώπινης ψυχής, περιείχε το νόμο μιας επιστήμης και μιας τέχνης. Πιθανά γι' αυτό το λόγο ο Ευριπίδης θεωρούσε ότι η κιθάρα και το τραγούδι του Ορφέα μάγευαν τα δέντρα και τα θηρία³³⁴.

Ο Ορφέας εμφανίστηκε στη Θράκη, ήταν βασιλικής καταγωγής και με τη μελωδική φωνή του ασκούσε παράδοση έλξη³³⁵. Η θεουργική και διονυσιακή ώθηση που κατόρθωσε να μεταδώσει στην Ελλάδα μεταφέρθηκε μέσα απ' αυτήν σε όλη την Ευρώπη. Χαρακτηριστική για την επίδραση του Ορφέα στους ανθρώπους είναι μία απεικόνισή του ως μουσικού σε ένα αγγείο

³³¹ Wosien, M.G., *Tanz im Augesicht der Gotter*, Muenchen: Koesel 1985, σελ. 15-16.

³³² Όμηρος, *Ιλιάδα*, Σ 591.

³³³ Μιχαηλίδης, Σ., *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, β' έκδοση, Αθήνα 1989, σελ., 235.

³³⁴ Ευριπίδης, *Βάκχες*, 560.

³³⁵ Σιέπτος, Γ., *Τα Ορφικά Μυστήρια*, Αθήνα 1995, σελ., 2.

που βρέθηκε στη Γέλα (εικ. 31). Εκεί, ο Ορφέας φορά ελληνικό ένδυμα και παίζει καθιστός τη λύρα του με το κεφάλι στραμμένο προς τα επάνω, εντελώς αποστασιοποιημένος και αφηρημένος. Περιστοιχίζεται όχι από άγρια ζώα, αλλά από άγριους Θράκες, οι οποίοι δείχνουν να είναι προσηλωμένοι στη μουσική. Ο ένας στα δεξιά κοιτάει καχύποπτα αυτή τη νέα μαγεία, ο άλλος ακριβώς μπροστά από τον Ορφέα είναι αποφασισμένος να την ερευνήσει, ενώ ο τρίτος ακριβώς από πίσω έχει εντελώς μαγευτεί, τα μάτια του είναι κλειστά, το κεφάλι του γέρνει, είναι υπνωτισμένος από τη μουσική³³⁶.

Ο Ορφέας, που ταξίδεψε στον Άδη και ξαναγύρισε στον επάνω κόσμο, καθιέρωσε τα ορφικά μυστήρια τα οποία γινόταν προς τιμήν του Διονύσου και της Περσεφόνης και τελέστηκαν αρχικά στη Θράκη και αργότερα σε όλη τη Ελλάδα³³⁷. Τα Ορφικά μυστήρια δίδασκαν ότι η ανθρώπινη ψυχή έχει κάτι θεϊκό μέσα της, καθώς και ότι περνάει από πολλά στάδια μετενσάρκωσης. Ο αρχαίος Έλληνας με τη συμμετοχή του σε διάφορες παρόμοιου τύπου μυσταγωγικές τελετουργίες αγωνιζόταν να τελειοποιήσει τον εαυτό του και να ενωθεί με το θεό όσο πιο γρήγορα γινόταν. Λέγεται ότι κατά τη διάρκεια αυτών των μυστηρίων, για να μπορέσει ο νέο-μυημένος να φτάσει στην τελειοποίηση, έπρεπε να συμμετάσχει σε οργιαστικούς χορούς και να φάει ωμή σάρκα, σαν ένα είδος μετάληψης. Οι Μαινάδες στις *Βάκχες* του Ευριπίδη «αναζητούν το αίμα σφαγμένου ταύρου»³³⁸.

Ο Ζήσης υποστηρίζει ότι με τη δημιουργία των Μυστηρίων ο Ορφέας διαμόρφωσε τη θρησκευτική ψυχή της πατρίδας του. Στην κορυφή της μύησης συγχώνευσε τη θρησκεία του Δία με τη θρησκεία του Διονύσου σε μια παγκόσμια σκέψη. Οι μύστες ασπάζονταν από τα διδάγματά του το αγνό φως των υπέρτατων αληθειών. Κι αυτό το ίδιο φως έφθανε ως το λαό κάπως μετριασμένο, όχι όμως και λιγότερο ευεργετικό, κάτω από το πέπλο της ποίησης και των μαγευτικών γιορτών. Κατ' αυτό τον τρόπο έγινε ο αρχιερέας της Θράκης, μέγας ιερέας του Ολυμπίου Δία, και για τους μύστες αυτός που αποκάλυπτε τον Ουράνιο Διόνυσο³³⁹.

Ο λυτρωτής θεός στα Ορφικά μυστήρια ήταν ο Διόνυσος με τον οποίο οι πιστοί επιζητούσαν να ενωθούν μυστικά με την έκσταση. Η μουσική και

³³⁶ Harrison, J.E., *Ορφέας και Ορφικά Μυστήρια*, Αθήνα 1995, σελ., 22.

³³⁷ Παπαχατζής, Ν.Δ., *Ζωή και θρησκεία στην Αρχαία Ελλάδα*, τ. Β, Αθήνα 1947, σελ., 10.

³³⁸ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ., 137.

³³⁹ Θεοδώρου, Ζ., *Εισαγωγή στον Πλάτωνα*, Θεσ/νίκη 1995, σελ., 18-20.

ιδίως το παίξιμο της λύρας ήταν σημαντικά στοιχεία σε όλη τη διάρκεια της μύησης, καθώς οι κήρυκες χρησιμοποιούσαν αυτό το θεϊκό όργανο στους ύμνους για τρεις λόγους: πρώτα σε ανάμνηση του αγνού μύστη Ορφέα, ο οποίος πριν χαράξει η ημέρα κινούσε στο βουνό και με την συνοδεία της λύρας υμνούσε το θεό, δεύτερον για προσηλυτισμό και τρίτον για θεραπευτικούς σκοπούς, για προσευχή και αυτοσυγκέντρωση στο Θείο³⁴⁰. Ο υποψήφιος μύστης παρέμενε πάντα καθιστός γι' αυτό και η τελετουργία ήταν γνωστή ως θρονισμός ή ενθρόνιση. Ο Δίων ο Χρυσόστομος αναφέρει ότι εκείνοι που τελούσαν μυητικές τελετές συνήθιζαν, κατά την τελετουργία του θρονισμού, να βάζουν τους υποψήφιους μύστες να κάθονται κάτω και να χορεύουν γύρω τους³⁴¹. Ο νεόφυτος στα μυστήρια έπρεπε να μείνει σιωπηλός, ενόσω οι καθοδηγητές του χόρευαν γύρω του, προφέροντας λέξεις που φαινόταν σε αυτόν ακατανόητες³⁴².

Τα Ορφικά μυστήρια αποτελούνταν από 9 βαθμούς και διαιρούνταν σε 3 κατηγορίες: Σε αυτά που αφορούσαν τη διαμόρφωση του ανθρώπου κι έδειχναν την προέλευσή του, σε αυτά που διδασκαν τις δυνάμεις της φύσης και στα μεγάλα και ιερά, των οποίων η ύπαρξη έπρεπε να παραμείνει κρυφή. Στην πρώτη ομάδα μυσούνταν άντρες και γυναίκες και υποβάλλονταν σε πενταετή σιγή. Στη δεύτερη μυσούνταν μόνο εξαγνισμένοι στο σώμα και στο νου και καθαροί από ανομήματα. Στην τρίτη μυσούνταν μόνο φωτισμένοι και εμπνευσμένοι νέοι και αγνές κοπέλες με ψυχικό κάλλος³⁴³.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ορφισμός επηρέασε και τον Πυθαγόρα που έγινε ζηλωτής του τρόπου έκφρασης του Ορφέα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στα χρόνια του Πεισίστρατου ήταν πολύ δύσκολο να ξεχωρίσουν τα γνήσια Ορφικά από τα Πυθαγόρεια μυστήρια. Όσοι μυσούνταν στα Ορφικά μυστήρια τηρούσαν με θρησκευτική ευλάβεια μυστικές διατάξεις, οι οποίες είχαν μεγάλη ομοιότητα με τις Πυθαγορικές αρχές³⁴⁴.

Τα Καβείρια Μυστήρια

³⁴⁰ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ.55-56.

³⁴¹ Δίων Χρυσόστομος, *Λόγοι*, 387.

³⁴² Harrison, J.E., *Ορφέας και Ορφικά Μυστήρια*, Αθήνα 1995, σελ., 101-102.

³⁴³ Ο.π. σελ., 110.

³⁴⁴ Παπαχατζής, Ν.Δ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β, Αθήνα 1947, σελ. 84.

Για τα Καβείρια μυστήρια διασώζονται ελάχιστες πληροφορίες αν και η σύνδεσή τους με τα προηγούμενα μυστήρια είναι άρρηκτη, καθώς όπως φαίνεται έχουν επηρεαστεί αρκετά από αυτά. Τελούνταν στη Σαμοθράκη, τη Λήμνο, την Ίμβρο και τη Θράκη προς τιμήν του Ήφαιστου (του θεού της φωτιάς), της Μεγάλης Θεάς της Κρήτης (την οποία αργότερα ονόμασαν Δήμητρα) και της Περσεφόνης. Εξ ου και τα τρία ονόματα των Καβείρων, *Αξιόκερσος, Αξίερος, Αξιόκερσα*³⁴⁵. Οι Κάβειροι ήταν μεγάλοι και δυνατοί θεοί, ισχυροί προστάτες της αφθονίας, του τρύγου και των τεχνών³⁴⁶. Τα Μυστήρια αυτά ήταν γνωστά στην Αθήνα κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ. και ένας από τους μυηθέντες ήταν ο ίδιος ο Ηρόδοτος³⁴⁷.

Κατά τη μύηση ο μυούμενος καθόταν σε θρόνο, γι' αυτό και η μύηση λεγόταν και θρονισμός. Στο κεφάλι του μυημένου τοποθετούσαν στεφάνι ελιάς, ενώ στην κοιλία του περνούσαν πορφυρή ταινία και κατόπιν ακολουθούσε ιερός χορός, όπου οι μυημένοι χόρευαν γύρω από το θρόνο³⁴⁸. Προ του θρόνου έκαιγε πυρά. Εκεί γύριζαν οι ιερείς ορχούμενοι, ψιθυρίζοντας λέξεις και φράσεις ακατάληπτες στους αμύητους, κατεχόμενοι από μια έκρηξη μανίας³⁴⁹. Εκτός του ιερέα εξομολογητή υπήρχε και το δικαστήριο των *Ανακτοτελεστών* ή *κατηχητών* ιερέων, οι οποίοι έκριναν εάν ο υποψήφιος άξιζε να μυηθεί ή όχι.

Εν κατακλείδι, τα Καβείρια μυστήρια λάμβαναν χώρα κατά την κλασική περίοδο και ο χορός ήταν σημαντικό στοιχείο για να μπορέσουν οι νέο-μυημένοι να εισαχθούν σε αυτά.

Τα Ελευσίνια Μυστήρια

Τα μυστήρια της Ελευσίνας – παρά τη μυστικότητά τους – αποτελούν την καλύτερα τεκμηριωμένη ελληνική λατρεία. Για μία χιλιετία περίπου η λατρεία αυτή χάριζε παρηγοριά και ευτυχία και περιστρέφονταν γύρω από μια θηλυκή θεότητα, η οποία από πολύ νωρίς προσέλκυσε την προσοχή των

³⁴⁵ Κουρτίδου, Κ., *Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια*, Αθήνα 1998, σελ., 34.

³⁴⁶ Κοψαχείλης, Σ. Ι., *Η μουσική στην Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ. 56.

³⁴⁷ Ηρόδοτος, 2, 51.

³⁴⁸ Κουρτίδου, Κ., *Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια*, Αθήνα 1998, σελ., 36.

³⁴⁹ Πανοπολίτης, Ν., *Τα Διονυσιακά*, άσμα Γ' 73-74.

ανθρώπων³⁵⁰: Η αρχαία Γαία, που με το πέρασμα των αιώνων απέκτησε το όνομα Δήμητρα, το οποίο πιθανότατα σημαίνει *Γη-μήτηρ*. Η ίδια η Δήμητρα, ως θεά της γεωργίας και επομένως συνδεδεμένη με τον κύκλο των εργασιών από τη σπορά ως τη συγκομιδή, λατρευόταν από τους αγροτικούς πληθυσμούς σε όλο τον ελληνισμό³⁵¹. Άλλωστε, η Δήμητρα ήταν εκείνη που έδωσε στους ανθρώπους δύο πολύ μεγάλα δώρα: το σιτάρι για να τραφούν και τα Μυστήρια, απ' όπου έπαιρναν ελπίδες γι' αυτήν αλλά και για την αιώνια ζωή τους³⁵².

Από τον ίδιο τον Ευριπίδη³⁵³ γνωρίζουμε ότι εκτός από τη Δήμητρα πρωταγωνιστική μορφή των Ελευσίνιων μυστηρίων ήταν και η κόρη της Περσεφόνη, αντιπροσωπεύοντας το κατεξοχήν πνεύμα της βλάστησης, που εξαφανίζονταν από την επιφάνεια της γης και επανέρχονταν σ' αυτήν ύστερα από καθορισμένη χρονικά παραμονή στον Κάτω Κόσμο³⁵⁴. Σε ένα ανάγλυφο της κλασικής περιόδου (εικ. 32) αναπαριστώνται σε μυστηριακή τελετή οι δυο μεγάλες θεές της Ελευσίνας. Αριστερά στέκεται η Δήμητρα, σοβαρή, με το βαρύ δωρικό πέπλο, κρατώντας το σκήπτρο στο αριστερό χέρι. Τα στάχυα, ασφαλώς χρυσά, που κρατούσε άλλοτε στο δεξί της χέρι, τα παραδίδει στο νέο Τριπτόλεμο, το πρότυπο του μύστη, για να διαδώσει την καλλιέργειά τους στον κόσμο. Δεξιά η Περσεφόνη, χαριτωμένη, με τον ανάλαφρο ιωνικό χιτώνα και το ιμάτιο, βαστά στάχυα ίσως και αυτή πάνω από το κεφάλι του Τριπτόλεμου με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο κρατάει μεγάλη δάδα αναμμένη³⁵⁵.

Παρόλο που όπως φαίνεται στον *Ύμνο προς τη Δήμητρα* η θεά απαγόρευε τη μετάδοση των μυστικών της στον υπόλοιπο κόσμο³⁵⁶, ωστόσο διασώθηκαν σε βιβλιογραφικές αναφορές αρκετές πληροφορίες γι' αυτό καθ' αυτό το τελετουργικό των μυστηρίων. Έτσι σήμερα γνωρίζουμε ότι τα Ελευσίνια μυστήρια ήταν μια κατεξοχήν θρησκευτική τελετουργία η οποία γίνονταν κάθε Σεπτέμβρη, κάπου ένα μήνα πριν τα Θεσμοφόρια, για να

³⁵⁰ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ. 581.

³⁵¹ Lawler, L. B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 100-101.

³⁵² Nilsson, M.P., *Ελληνική Λαϊκή Θρησκεία*, Αθήνα 1979, σελ., 50.

³⁵³ Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, 173.

³⁵⁴ Fraceliere, R., *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 1990, σελ., 260.

³⁵⁵ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ. 131.

³⁵⁶ Όμηρος, *Ύμνος στη Δήμητρα*, στ. 460 κ.ε.

τιμήσουν την ανάδυση της κόρης από τον Άδη. Διαρκούσαν 9 ημέρες³⁵⁷ και αποσκοπούσαν στην επικοινωνία των πιστών με τη Δήμητρα και την Περσεφόνη και στη μύηση των μυστών στο «υπέρτατο μυστικό της αιώνιας ζωής»³⁵⁸. Τα Ελευσίνια μυστήρια ήταν ανοιχτά σε όλους τους Έλληνες, ακόμη και σε δούλους εάν αυτοί μιλούσαν την ελληνική γλώσσα. Αποκλείονταν οι βάρβαροι καθώς και όσοι διέπραξαν εγκλήματα και διάφορες ιερόσυλες πράξεις³⁵⁹. Το τελετουργικό πρόγραμμα προέβλεπε μετάβαση των ιερών της Ελευσίνας στην Αθήνα, ευλογία της πόλης εκεί από τις ιέρειες της θεάς Δήμητρας και επιστροφή των ιερών πάλι δια μέσου της Ιεράς Οδού στην Ελευσίνα, με ακολουθία το πλήθος των μυστών οι οποίοι παρέμεναν σ' όλη την πορεία πεζοί³⁶⁰.

Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια των Ελευσίνιων μυστηρίων, οι μυούμενοι θυσίαζαν *δέλφακα* (χοιρίδιο) και με τα νερά του ποταμού (Ιλισσός) καθαρίζονταν από τα μιάσματα με τη βοήθεια ειδικού ιερέα που λεγόταν *Υδρανός*³⁶¹. Ακολουθούσε μέγας όρκος των νεο-μυημένων μπροστά στον όσιο Ευμολπίδη «Ιεροφάντη» της Ελευσίνας Δήμητρας και κατήχησή τους από τον τελευταίο, η οποία κρινόταν αναγκαία για την προπαρασκευή των μυστών για τα λεγόμενα Μεγάλα Ελευσίνια (Εποπτεία). Στο τέλος, οι μυούμενοι ενθρονίζονταν και οι ιερείς χόρευαν τελετουργικά γύρω απ' αυτούς ως σημείο αποδοχής στον κύκλο της πρώτης μύησης³⁶².

Η πρώτη ημέρα της μύησης λεγόταν *Αγυρμός*, δηλαδή συγκέντρωση και ολοκληρώνονταν με την προσέλευση των υποψηφίων μυστών στο Ιερό της Ελευσίνας. Η δεύτερη ημέρα λεγόταν *Άλαδαι*, *Μύσται* και τελείωνε με πομπή προς τη θάλασσα και καθαρμούς στα νερά της. Την τρίτη ημέρα καθιερωνόταν απόλυτη νηστεία κι άρχιζε η χορήγηση του περίφημου ποτού του *κυκεώνα*. Η νηστεία σταματούσε το ίδιο βράδυ με λίγα «ιερά τρόφιμα» που δίνονταν στους μυούμενους μέσα από μια «Μυστική Κύστη»³⁶³. Την τέταρτη ημέρα προσφέρονταν θυσίες στις θεότητες της Ελευσίνας και

³⁵⁷ Πλούταρχος, *Δημοσθένης*, 26, Όμηρος, *Ύμνος στη Δήμητρα*, 1282, Πausanίας, I, 36.

³⁵⁸ Ράφτης, Α., *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1992, σελ., 64.

³⁵⁹ Κουρτίδου, Κ., *Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια*, Αθήνα 1998, σελ., 157, Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 581.

³⁶⁰ Πλούταρχος, *Αλκιβιάδης* 22.

³⁶¹ Όμηρος, *Ύμνος στη Δήμητρα*, 476 κ.ε.

³⁶² Σιέπτος, Γ., *Τα Ελευσίνια Μυστήρια*, Αθήνα 1995, σελ., 4.

³⁶³ Fraceliere, R., *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 1990, σελ., 262.

χορεύονταν ιερατικοί κυκλικοί χοροί. Την πέμπτη ημέρα της «Λαμπαδηφορίας» οι μυούμενοι με πυρσό και δαδιά³⁶⁴ στο χέρι σχημάτιζαν ανά δύο σιωπηλή πομπή με επικεφαλής τον Δαδούχο ιερέα κι έμπαιναν στο Ναό της Θεάς Δήμητρας. Με την είσοδο της πομπής στην Ελευσινιακή περιοχή ανέβαινε και ο θρησκευτικός ενθουσιασμός των μυστών, τους κατείχε όμως και ένας εσωτερικός φόβος, κάποιο δέος για ό,τι θ' ακολουθούσε στη συνέχεια³⁶⁵.

Η έκτη ημέρα ήταν η μεγάλη πομπή που λεγόταν *Ίακχος* και ήταν αφιερωμένη σε λατρευτικές πράξεις προς τιμήν του θεοπαίδα Ιάκχου με περιφορά του αγάλματός του (στεφανωμένου με μυρσίνη σε ένδειξη πένθους) και των ιερών του αντικειμένων (Λικμός, Κάλαθος, Φαλλός) από τον Κεραμεικό στην Ελευσίνα μέσω της «Ιεράς Οδού». Ο Στράβων αναφέρει ότι «Ίακχο αποκαλούν το Διόνυσο και το πνεύμα (δαίμονα) που ηγείται των μυστηρίων της Δήμητρας»³⁶⁶. Και σ' αυτή την τελετή ο χορός αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι καθώς το πλήθος των μυστών που ακολουθούσε με πυρσό στο χέρι, χόρευε και τραγουδούσε³⁶⁷. Κατά τη διάρκεια της διαδρομής η πομπή σταματούσε για να προσφέρει θυσίες, σπονδές, να ψάλλει ύμνους και να χορέψει μπροστά σε ναούς που είχαν σχέση με τη Δήμητρα. Οι κινήσεις των πιστών ήταν επαναλαμβανόμενες και έφταναν στον εκστασιασμό, ενώ η συνεχής επίκληση του ονόματος του Ίακχου έδινε ρυθμό στην κίνηση τους³⁶⁸.

Η νύχτα προς την έβδομη ημέρα λεγόταν *Ιερά Νύξ* και εγκαινίαζε τη Μεγάλη Μύηση. Πιθανολογείται ότι οι μύστες ξενυχτούσαν στην εξωτερική αυλή του ιερού, χορεύοντας και αναπέμποντας δοξαστικούς ύμνους προς τιμήν της θεάς. Ο Αριστοφάνης χαρακτηρίζει τη βραδιά αυτή *παννυχίδα*³⁶⁹ (κάτι που διαρκεί όλη τη νύχτα), αφού η θρησκευτική τελετή ήταν μια ολονύχτια γιορταστική αγρυπνία με χορό και τραγούδι³⁷⁰. Σε όλους τους μύστες επικρατούσε το δέος και ο θαυμασμός μπροστά στις κλειστές πύλες

³⁶⁴ Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, 313-314.

³⁶⁵ Ράφτης, Α., *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1992, σελ., 61.

³⁶⁶ Στράβων, 3, 11.

³⁶⁷ Κουρτίδου, Κ., *Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια*, Αθήνα 1998, σελ., 135.

³⁶⁸ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 583.

³⁶⁹ Lidell & Scott, λ., παννυχίδα.

³⁷⁰ Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, 371.

της αποκαλύψεως του θείου οράματος³⁷¹. Χορεύοντας παρακαλούσαν τη θεά να τους ανοίξει αυτές τις πύλες και να τους καταστήσει ικανούς να εισχωρήσουν σε άλλα επίπεδα ύπαρξης. Να γνωρίσουν τη θεϊκή ύπαρξη και να ταυτιστούν μαζί της. Ο Αριστοφάνης μιλώντας για έναν ωραίο χορό που εκτελούνταν το βράδυ στις πεδιάδες του κόσμου των νεκρών, από ένα χορό μυστών ή ατόμων που είχαν μνηθεί στα Ελευσίνια μυστήρια γράφει χαρακτηριστικά: «Οι μύστες χορεύουν και γιορτάζουν σε ένα λιβάδι γεμάτο λουλούδια»³⁷².

Η μύηση ολοκληρωνόταν την ένατη ημέρα με τη θεία αποκάλυψη, δίνοντας στους μύστες το εισιτήριο για αιώνια ζωή³⁷³. Τότε, οι τελευταίοι εισέρχονταν στο Τελεστήριο (αίθουσα μύησης), οδηγούμενοι από τον ιεροφάντη και το δαδούχο, με ατέλειωτες πορείες μέσα στο σκοτάδι, χωρίς ορισμένη κατεύθυνση³⁷⁴. Την επόμενη μέρα της εποπτείας και τελευταία ημέρα των Μυστηρίων, μέσα στο ιερό τέμενος γίνονταν χοές προς τιμήν των νεκρών, ενώ ακολουθούσαν εκδηλώσεις με τραγούδια και χορούς και στη συνέχεια το ξόανο του Ίακχου επέστρεφε στην Αθήνα, πάλι με τη συνοδεία πομπής³⁷⁵.

Από τις ελάχιστες μαρτυρίες που μπορούν να θεωρηθούν αξιόπιστες και από παραστάσεις έργων τέχνης, το σύνολο των νεώτερων ερευνητών έχει καταλήξει στο συμπέρασμα ότι τα τεκταινόμενα στα Ελευσίνια Μυστήρια ήταν δρώμενα τα οποία αναπαριστούσαν με δραματικό τρόπο το μύθο της Δήμητρας και της Κόρης³⁷⁶. Κατά τη διάρκεια της τελετής υπήρχε έντονη εναλλαγή σκότους και φωτός. Έτσι, οι μύστες έβλεπαν το ζοφερό Άδη, με τα βάσανα και τις δοκιμασίες όσων δεν είχαν μνηθεί στα Μυστήρια, ενώ ξαφνικά φωτιζόταν κι εμφανιζόταν στα μάτια τους τα κατάφωτα Ηλύσια Πεδία με τους χορούς των μνημένων στα Μυστήρια της Θεάς³⁷⁷. Άλλοι πάλι θεωρούν ότι τα δρώμενα δεν ήταν δράμα, με την κανονική έννοια του όρου, αλλά μόνο στοιχεία δράματος, στερούμενα ουσιαστικά διαλόγων και τελούμενα ως

³⁷¹ Ράφτης, Α., *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1992, σελ., 65.

³⁷² Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, 440- 459, 753.

³⁷³ Ράφτης, Α., *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1992, σελ., 61-62.

³⁷⁴ Πλούταρχος, *Περί ψυχής*, 6, 4.

³⁷⁵ Κουρτίδου, Κ., *Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια*, Αθήνα 1998, σελ., 136-137.

³⁷⁶ ό.π., 138-148.

³⁷⁷ Foucart, P., *Les Mystères de Eleusis*, Paris 1914, σελ., 77.

παντομίμες³⁷⁸. Ο Λουκιανός υποστηρίζει ότι η μύηση «με ρυθμό και χορό», ήταν μια εντυπωσιακή εμπειρία³⁷⁹, οπότε αναπόφευκτα στη μύηση μερικά από τα «μυστικά αποκαλύπτονταν κάτω από τη μορφή ενός χοροδράματος³⁸⁰.

Τι ακριβώς όμως γινόταν μέσα στο Τελεστήριο κάτω από το φως των λαμπάδων, ποιό συμβολισμό είχαν τα διάφορα δεικνύμενα, δρώμενα και λεγόμενα, πώς γινόταν η μύηση, πώς μεταδιδόταν η πίστη ότι τους μυημένους τους περίμενε καλύτερη ζωή στον Άδη³⁸¹, είναι προβλήματα που πολύ συζητήθηκαν και θα συζητηθούν, χωρίς να φτάνουμε ποτέ σε σίγουρα συμπεράσματα. Το περιεχόμενο των τελετών παραμένει ως τις μέρες μας άλυτο μυστήριο, καθώς από τους συμμετέχοντες τηρούνταν απόλυτη μυστικότητα.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι τα Ελευσίνια μυστήρια ήταν μια κατεξοχήν θρησκευτική τελετουργία της κλασικής αρχαιότητας, μια γιορταστική αϋπνία με χορό και τραγούδι, που αποτελέσε σταθμό στις θρησκευτικές δοξασίες όσο κανένα άλλο μυστήριο του κλασικού ελληνισμού.

Τα Διονυσιακά Μυστήρια

Ο Διόνυσος ήταν θεός τη βλάστησης, του αμπελιού και γενικά των χυμών που δίνουν ζωή στα φυτά κατά τους ζεστούς μήνες του χρόνου. Η λατρεία του ξεκίνησε από τη Β.Δ. Μικρά Ασία, τη Λυδία και τη Φρυγία του Ελλησπόντου. Ήδη στα προϊστορικά χρόνια είχε διαδοθεί στη Θράκη και από εκεί πέρασε στην Ελλάδα, μαζί με άλλες θρακοφρυγικές λατρείες, οι οποίες στα ιστορικά χρόνια ζούσαν στη σκιά της ολυμπιακής θρησκείας³⁸². Περαιτέρω, ο Διόνυσος ήταν ακόμη «ο ψυχοπομπός, ο θεός μουσικός, ο κύριος της έκστασης, ο ποιμένας που καλεί ξανά τις ψυχές των ανθρώπων πίσω στο φως. Ήταν ο πνευματικός κραδασμός που αφύπνιζε όλες τις

³⁷⁸ Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Αθήνα 1993, σελ., 585-587.

³⁷⁹ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*, 10.

³⁸⁰ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 101.

³⁸¹ Όμηρος, *Ύμνος στη Δήμητρα*, 480 κ.ε., Πλατωνας, *Φαίδων* 69c.

³⁸² Παπαχατζής, Ν. Δ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β, Αθήνα 1947, σελ., 81.

κρυμμένες δυνάμεις, τις δονούσε με τη ζωή του και τις ένωνε σε ιερό χορό (κραδασμό)»³⁸³.

Στην Ελλάδα, η μία πόλη μετά την άλλη δεχόταν πρόθυμα τον καινούριο θεό. Συχνά όμως προβαλλόταν αντίδραση από ισχυρά πρόσωπα, όπως στη Βοιωτία από τον Πενθέα, που ήταν βασιλιάς της Θήβας και γιος της κόρης του Κάδμου Αγαύης. Η ίδια η Αγαύη είχε δεχθεί τη νέα λατρεία και, κατά την παράδοση, μαζί με άλλες γυναίκες, πάνω στη λατρευτική έκσταση, κατακρεούργησε το γιο της Πενθέα γιατί δεν πίστευε στο Διόνυσο³⁸⁴. Παρόμοια τιμωρία επιφυλάχθηκε και για άλλους εχθρούς του Διονύσου και έτσι η νέα λατρεία διαδόθηκε με ταχύτατο ρυθμό, σαν μία «θρησκευτική επιδημία», όπως την ονόμασαν³⁸⁵. Ο χαρακτηρισμός αυτός παραπέμπει στην ψυχική κατάσταση της ομαδικής έξαψης η οποία κατελάμβανε τους άντρες και τις γυναίκες που υπέκυπταν στη βούληση του θεού και τελούσαν μυστήρια προς τιμήν του «κατευθυνόμενοι»³⁸⁶ από μανιώδη τρέλα.

Το κύριο γνώρισμα της εν λόγω λατρείας ήταν η έκσταση, ασυνήθιστη στην επίσημη θρησκεία, και ο λατρευτικός χορός, ο οποίος συνηθιζόταν και πριν σε πολλές τοπικές λατρείες, που αφορούσαν τη βλάστηση³⁸⁷. Αξίζει να σημειωθεί ότι η λατρεία του Διονύσου έγινε δεκτή και στους Δελφούς, όπου κατά τους χειμερινούς μήνες σιγούσε ο απολλώνειος ύμνος (παιάν) και ακουγόταν ο διονυσιακός (διθύραμβος)³⁸⁸. Επιπλέον, στους Δελφούς, στις πλαγιές και κορυφές του Παρνασσού, κάθε δύο χρόνια γινόταν τα λεγόμενα «διονυσιακά όργια», δηλαδή τελετές ή ιερουργίες που πρόσφεραν στους πιστούς τη γοητεία της εκστατικής λατρείας και ταυτόχρονα εμψύχωναν τις μυστικές δυνάμεις της βλάστησης³⁸⁹. Οι πιστοί κρατούσαν απλό καλάμι, κλαδί πεύκου ή εύκαμπτους βλαστούς, τους οποίους κουνούσαν σύμφωνα με το ζωηρό ρυθμό της μουσικής και του χορού³⁹⁰.

Είναι γνωστό ότι οι γυναίκες της Αττικής που επρόκειτο να λάβουν μέρος στην προαναφερόμενη εορτή του Παρνασσού ήταν γνωστές ως

³⁸³ ό.π. σελ. 49, 64-65.

³⁸⁴ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 1092-1094, 1121 κ.ε.

³⁸⁵ Nilsson, M.P., *Ελληνική Λαϊκή Θρησκεία*, Αθήνα 1979, σελ., 11.

³⁸⁶ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ. 115, 125.

³⁸⁷ Πανοπολίτη, Ν., *Τα Διονυσιακά*, Αθήνα 1990, σελ., 33.

³⁸⁸ Λεκατσά, Π., *Διόνυσος, καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, 1971 σελ., 232.

³⁸⁹ Παπαχατζής, Ν. Δ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β, Αθήνα 1947, σελ., 81.

³⁹⁰ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 134.

θυιάδες ή μαινάδες ή βάκχες. Το όνομα μαινάδες (τρελές ή μαινόμενες) το πήραν από την όψη τους κατά την τέλεση των οργίων και το όνομα βάκχες επειδή ήταν ακόλουθες του Διονύσου, ο οποίος είχε και το προσωνύμιο Βάκχος³⁹¹. Ο Πλάτωνας στο *Φαίδωνα* αναφέρει ότι «οι θυσθοφόροι είναι πολλοί, οι Βάκχοι λίγοι», θέλοντας να δείξει ότι στις τελετές μνήσεως συμμετείχαν οι λίγοι³⁹², αυτοί που μπορούσαν να μνηθούν. Έτσι, στις Διονυσιακές τελετές που γινόταν πριν από την εαρινή ανάσταση της φύσεως, στην καρδιά του χειμώνα (αρχές Δεκεμβρίου), έπαιρναν μέρος σχεδόν μόνο γυναίκες³⁹³.

Οι γυναίκες που συμμετείχαν στις τελετές ξεκινούσαν όλες μαζί και κατά την πορεία τους τελούσαν λατρευτικούς χορούς, σταθμεύοντας στις ενδιάμεσες πόλεις, γεγονός που συντελούσε στην ευόδωση της βλαστήσεως³⁹⁴. Στους Δελφούς συναντούσαν τις γυναίκες της Φωκίδος και όλες, μέσα στη νύκτα, κρατώντας στο ένα χέρι δάδα και στο άλλο θύρσο, διασκορπίζονταν στις πλαγιές του Παρνασσού³⁹⁵. Η λάμψη των πυρσών μέσα στο χειμωνιάτικο σκοτάδι και οι ήχοι των τυμπάνων και των αυλών που υποβοηθούσαν το χορό, προκαλούσαν συχνά την έκσταση³⁹⁶. Ο Ευριπίδης στις *Βάκχες* αναφέρει το φαινόμενο της *ορειβασίας* ή αλλιώς τα *ορειβάσια*³⁹⁷, όπου οι Μαινάδες κάθε δυο χρόνια κατέφευγαν στα βουνά σε κατάσταση έκστασης μέσω οργιαστικής μουσικής και χορών, κρατώντας ραβδιά στεφανωμένα με κισσό, φίδια και ελάφια, και κομματιάζοντας όποιο ζώο έβρισκαν μπροστά τους³⁹⁸. Σ' αυτή την κατάσταση οι μαινάδες διαμέλιζαν το πρώτο κατσίκι που συναντούσαν στο δρόμο, το αναφερόμενο ως *ωμοφάγιον*. Πίστευαν ότι στο ζώο είχε ενσαρκωθεί ο θεός Διόνυσος. Το κρέας του ζώου έδινε τη δύναμη του θεού σε όσους το έτρωγαν. Καταβροχθίζοντάς το με άλλα λόγια, οι μαινάδες γίνονταν *ένθεες*, πράγμα που τους χάριζε μία μακαριότητα άγνωστη σε άλλες λατρείες. Πολλές μαινάδες, για να πετύχουν την πληρέστερη ταύτισή τους με το θεό, περιβάλλονταν με τη δορά του ζώου που

³⁹¹ Liddell-Scott, λ. μαινάς, λ. βακχεύω.

³⁹² Πλάτωνας, *Φαίδων*, 69c.

³⁹³ Andrewes, A., *Αρχαία Ελληνική Κοινωνία*, Αθήνα 1987, σελ., 343.

³⁹⁴ Κουρτίδου, Κ., *Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια*, Αθήνα 1998, σελ., 57.

³⁹⁵ ό.π. σελ., 66-68.

³⁹⁶ Nilsson, M.P., *Ελληνική Λαϊκή Θρησκεία*, Αθήνα 1979, σελ., 40-41.

³⁹⁷ Liddell-Scott, λ., ορειβασία.

³⁹⁸ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, 135-141, 862-867.

είχαν διαμελίσει. Μάλιστα, το επίθετο του Διονύσου *μελάναιγος* (με μαύρη δορά κατσικιού) σημαίνει ότι και ο ίδιος μπορούσε να κάνει την εμφάνιση του ως μαύρο κασίκι³⁹⁹.

Η δομή των τελετών στα Διονυσιακά μυστήρια ήταν τέτοια, ώστε να ανυψωθεί ο άνθρωπος από τη γήινη στη θεία κατάσταση, όπου ήταν πλήρως αποσπασμένος από τα δεσμά των θνητών σκέψεων και πράξεων, κάτι που επιτυγχάνονταν μέσω της έκστασης και του χορού⁴⁰⁰. Ο αυλός, τα τύμπανα, τα κύμβαλα και τα κρόταλα, οι φωνές χαράς και εξάψεως, οι ποδοκρουσίες, η ευθυμία και ο έξαλλος ενθουσιασμός ήταν τα κύρια γνωρίσματα των τελετών αυτών⁴⁰¹.

Και ενώ όλοι οι λατρευτικοί χοροί για θεούς ή ήρωες έμειναν στην Ελλάδα απλά θρησκευτικά δρώμενα, μόνο ο χορός των μεγάλων Διονυσίων των Αθηνών εξελίχθηκε από λατρευτικό δρώμενο σε θεατρικό δράμα⁴⁰². Απ' ότι φαίνεται τα Διονυσιακά μυστήρια ήταν ιδιαίτερης σημασίας και αξίας για την κλασική περίοδο.

³⁹⁹ Αλκαίος, *απόσπ.*, 129.

⁴⁰⁰ Μάνλυ Χολ- Ιππόλυτος ντα Κόστα, *Τα Διονυσιακά μυστήρια*, Αθήνα 1990, σελ., 13.

⁴⁰¹ Κουρτίδου, Κ., *Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια*, Αθήνα 1998, σελ., 72.

⁴⁰² Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 150.

5) ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ ΤΩΝ ΘΕΩΝ ΤΟΥ ΟΛΥΜΠΟΥ

Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα αποτελούσε μία υψηλή μορφή ομαδικής λατρείας. Πιθανά γι' αυτόν το λόγο ο θρησκευτικός χορός αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι των θρησκευτικών τελετών και ιδιαίτερα των μυστηρίων⁴⁰³. Στην αρχαιότητα δεν υπήρχαν μυστήρια και θρησκευτικές τελετές που να μη συνοδεύονταν με το χορό ούτε θεοί που να μην τιμούνταν με τελετουργικούς χορούς⁴⁰⁴. Η σχέση της κίνησης με την τελετουργία ήταν πολύ στενή. Η τελετουργία ήταν επιβεβλημένη, έφερε ιερό και μυστηριώδες νόημα, και λειτουργούσε ως ένα πρότυπο συμπεριφοράς το οποίο είχε μια εντελώς διαφορετική λειτουργία, εκείνη της επικοινωνίας⁴⁰⁵.

Σε γενικές γραμμές στην αρχαία Ελλάδα υπήρχε διάχυτη η πεποίθηση πως ο χορός είναι μια ευκαιρία για παρεμβολή της θεϊκής θέλησης στα ανθρώπινα πράγματα. Η τελετουργική λειτουργία του χορού ήταν στενά συνδεδεμένη με την άριστη τεχνική και την εξαιρετική εκτέλεση αυτού. Για να στεφθεί με απόλυτη επιτυχία η λατρεία μίας θεότητας, οι άνθρωποι έπρεπε – ανάμεσα στα άλλα – να εκτελέσουν το χορό με τέτοιον τρόπο, ώστε να δημιουργήσουν την ευχάριστη αίσθηση της τάξης, του “κόσμου”. Αυτή η διασταύρωση των θεϊκών αρχετύπων και των ανθρώπινων πραγματώσεων μέσω του χορού είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή, αν συνειδητοποιήσουμε ότι σκοπός της γιορτής ήταν να αποτελέσει ένα θεμέλιο για τη θρησκευτική εμπειρία. «Οι θεοί λυπήθηκαν το γένος των ανθρώπων που ήταν καταδικασμένο από τη φύση να κοπιάζει πολύ και όρισαν σαν ξεκούραση από

⁴⁰³ Δήμας, Η., *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Αθήνα 1980, σελ., 25.

⁴⁰⁴ Λυκεσάς, Γ., *Ελληνικοί Χοροί από πολιτιστική, ιστορική και κοινωνιολογική άποψη*, Θεσ/νίκη 1983, σελ., 25.

⁴⁰⁵ Κουρούπη, Ε., *Χορός, Κίνηση, Σώμα, πτυχές της χορευτικής τέχνης*, Αθήνα 1999, σελ., 37.

τους κόπους τους, τις γιορτές και τους χορούς που εκτελούνταν προς τιμήν των θεών»⁴⁰⁶. Χορεύονταν με μεγάλο σεβασμό, ενώ οι χορευτές οδηγούνταν σε τέτοια ιερή έκσταση, ώστε πίστευαν ότι ταυτίζονταν με το πνεύμα της λατρευόμενης θεότητας⁴⁰⁷.

Η σύνδεση του χορού με τα θρησκευτικά δρώμενα στην αρχαία Ελλάδα επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι οι θεμελιωτές των μυστηρίων της εποχής (όπως για παράδειγμα ο Ορφείας) ήταν απαραίτητο να μυηθούν στο ρυθμό και στο χορό⁴⁰⁸. Ειδικότερα οι θρησκευτικοί χοροί εκτελούνταν από πιστούς άνδρες και γυναίκες γύρω από το βωμό της εκάστοτε θεότητας με συνοδεία από ειδικά τραγούδια και ύμνους, από τους οποίους μάλιστα έπαιρναν συχνά το όνομά τους⁴⁰⁹. Έτσι, έμειναν σχεδόν αμετάβλητοι καθ' όλη τη χρονική περίοδο της λατρείας της δωδεκαθεϊκής θρησκείας των αρχαίων Ελλήνων, ως μία εξευγενισμένη μορφή ηθικής και θρησκευτικής συμπεριφοράς, η οποία ελέγχονταν από πολύπλοκους ψυχολογικούς μηχανισμούς. Ήταν χοροί ήρεμοι και σοβαροί, συνδεδεμένοι με θρησκευτικές γιορτές που γίνονταν σε τόπους ιερούς και αφιερώνονταν σε συγκεκριμένες θεότητες. Χωρίζονταν σε δυο τύπους, στους σοβαρούς, που λάβαιναν χώρα γύρω από το βωμό του λατρευόμενου θεού ή θεάς και τους οργιαστικούς, όπως είναι οι διονυσιακοί εκστατικοί χοροί⁴¹⁰.

Τέτοιοι χοροί ήταν⁴¹¹:

- Τα Άνθεια, που ήταν αρχαίος θρησκευτικός χορός προς τιμήν της Ήρας. Χορευόταν από παρθένες που έφεραν άνθη.
- Τα Βαρύλλικα, που ήταν ένα είδος θρησκευτικού χορού. Ο Πολυδεύκης θεωρεί το χορό αυτό εύρημα του Βαρυλλίχου και αναφέρει πως χορευόταν από γυναίκες προς τιμήν της Άρτεμης και του Απόλλωνα⁴¹².
- Η Βίβασις, είδος λακωνικού χορού, που χορευόταν ιδιαίτερα στη Σπάρτη προς τιμήν του Απόλλωνα και της Άρτεμης. Επίσης, ήταν ένα είδος χορευτικού διαγωνισμού, στον οποίο επιτρεπόταν να παίρνουν

⁴⁰⁶ Πλάτωνας, *Νόμοι*, 816 a.

⁴⁰⁷ Ρούμπης, Γ., *Ελληνικοί χοροί*, Αθήνα 1993, σελ., 15.

⁴⁰⁸ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*, απ. 15.

⁴⁰⁹ Harrison, 1997, 1998

⁴¹⁰ Κοψαχείλης, Σ. Ι., *Η μουσική στην Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 107.

⁴¹¹ Lawler, 1984, Λυκεσάς, 1983, Kraus, 1980, Κόκκινος, 1987.

⁴¹² Πολυδεύκης, 4, 104.

μέρος αγόρια και κορίτσια. Σύμφωνα με τον Πολυδεύκη, οι συναγωνιστές έπρεπε να πηδούν ψηλά (άλλοτε εναλλάξ με κάθε πόδι, άλλοτε και με τα δυο πόδια) και να αγγίζουν τα οπίσθια τους. Ο αριθμός των πηδημάτων έκρινε το νικητή που έπαιρνε το βραβείο. Ο Πολυδεύκης αναφέρει ένα επίγραμμα για μια νικήτρια που πέτυχε να κάνει χίλια πηδήματα⁴¹³.

- Τα Βρυαλλίχα, Βρυλλίχα ή Βρυδαλίχα, είδος οργιώδους σπαρτιατικού χορού προς τιμήν του Απόλλωνα και της Άρτεμης. Τον εκτελούσαν γυναίκες που φορούσαν ανδρική φορεσιά ή άνδρες που φορούσαν γυναικεία φορέματα και χόρευαν με λάγνες κινήσεις του ισχίου. Η λέξη βρυλλίχα ή βρυδαλίχα σήμαινε, κατά τον Ησύχιο, ένα άτομο που φορούσε γυναικεία φορέματα ή και προσωπίο⁴¹⁴.
- Ο Γέρανος ήταν αρχαίος θρησκευτικός χορός που εφηύρε, σύμφωνα με μια παράδοση, ο Θησέας και τον χόρεψε για πρώτη φορά στη Δήλο – τόπος ιερός και γενέτειρα του Απόλλωνα και της Άρτεμης – μαζί με τους επτά νέους και τις επτά νέες που έσωσε από τον Μινώταυρο στην Κρήτη, μιμούμενος τις κινήσεις και τις περιστροφές του λαβυρίνθου⁴¹⁵. Ο ρόλος του χορού στη λατρεία του Απόλλωνα και της Άρτεμης ήταν τόσο σημαντικός ώστε συχνά οι δύο αυτές θεότητες αποκαλούνταν και χορευτές. Οι κινήσεις του χορού γύρω από τον Δήλιο βωμό αποσκοπούσαν να εκφράσουν τους πολύπλοκους ελιγμούς που οδηγούσαν μέσα από το λαβύρινθο προς τα έξω. Γι' αυτό και ο χορός τελούνταν από πολλούς χορευτές μαζί, νέους και νέες, εναλλασσόμενους σε μια σειρά ο ένας πίσω από τον άλλο⁴¹⁶ (εικ. 30α-β), ενώ τα άκρα της σειράς σε κάθε πλευρά τα κρατούσαν οι κορυφαίοι του χορού⁴¹⁷.
- Η Γυμνοπαιδική ήταν είδος χορού που χορευόταν από αγόρια ή εφήβους γυμνούς. Κατά τη διάρκεια του χορού τα αγόρια ή οι γυμνοί έφηβοι μιμούνταν την πάλη και το παγκράτιο (μεικτός αγώνας πάλης

⁴¹³ Πολυδεύκης, 4, 102.

⁴¹⁴ Ησύχιος, λ. βρυλλιχίσται, βρυαλλίχα.

⁴¹⁵ Πausanías, 5, 19, 1.

⁴¹⁶ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ. 111.

⁴¹⁷ Πολυδεύκης, 4, 101.

και πυγμαχίας) με ρυθμικές κινήσεις⁴¹⁸ κάτω από τους ήχους του αυλού ή της λύρας⁴¹⁹. Η γυμνοπαιδική ήταν ένας από τους τρεις χορούς της λυρικής ποίησης μαζί με την πυρρίχη και την υπορχηματική. Χορευόταν προς τιμήν του Διόνυσου και είχε δύο τύπους: την ωσχοφορική (προς τιμήν της Αθηνάς) και τη βακχική.

- Ο διθύραμβος, ήταν αρχικά ενθουσιαστικού χαρακτήρος λυρικό τραγούδι προς τιμήν κυρίως του Διόνυσου, που το έψαλλε χορεύοντας χορός αντρών ή αγοριών με συνοδεία αυλού⁴²⁰. Η γέννηση και η ονομασία του αποδίδονταν από τον Ηρόδοτο στον Αρίονα⁴²¹. Η αρχική του σημασία ήταν θρησκευτική και ψάλλονταν γύρω από ένα βωμό⁴²², όπου υπήρχε σφαχτό για την προσφερόμενη θυσία, με σκοπό την ομαδική έκσταση με τη βοήθεια των ρυθμικών κινήσεων και των λατρευτικών επικλήσεων⁴²³. Ο διθυραμβικός ρυθμός θεωρούνταν πολύ ζωηρός και η κίνηση μεταδίδονταν σιγά-σιγά στον κύκλο των χορευτών, οι οποίοι έδιναν την εντύπωση ότι έρπουν επάνω στο έδαφος. Η βραδύτητα αυτή του ρυθμού ήταν φυσική. Οι χορευτές έφταναν προοδευτικά στην κατάσταση της έκστασης, που επιτυγχάνονταν με τη μονότονη επανάληψη των επικλήσεων αρχικά σε αργό ρυθμό και στη συνέχεια σε γρήγορο⁴²⁴. Αργότερα εξελίχτηκε σε χορικό άσμα και σχετίστηκε με την τραγωδία, την κωμωδία, και το σατυρικό δράμα⁴²⁵.
- Το Ιεράκειο, που ήταν γυναικείος χορός, τον οποίον χόρευαν στο Άργος σε γιορτές προς τιμήν της Ήρας. Ήταν ένα ιδιαίτερα γοητευτικό είδος χορού κοριτσιών, όπου οι κοπέλες κρατώντας άνθη χόρευαν κάτω από τους ήχους του αυλού στις γιορτές της Ήρας Ανθείας⁴²⁶. Υπήρχε επίσης η πεποίθηση ότι και άλλα υπερφυσικά όντα, όπως οι

⁴¹⁸ Αθήναιος, 14, 630d.

⁴¹⁹ Αθήναιος, 14, 631b.

⁴²⁰ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ. 57.

⁴²¹ Ηρόδοτος, 1, 23

⁴²² Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ. 302.

⁴²³ οπ., σελ. 322.

⁴²⁴ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ. 312.

⁴²⁵ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ. 25-26.

⁴²⁶ Πολυδεύκης, 4, 78

Χάριτες, οι Μούσες, οι Νύμφες και οι Ώρες ή Εποχές εκτελούσαν παρόμοιους χορούς⁴²⁷.

- Ο Καλαθίσκος ή χειροκαλαθίσκος ήταν ένα είδος χορού που τελούνταν προς τιμήν της Δήμητρας, της Αθηνάς, και της Άρτεμης. Περιλαμβάνονταν στα σχήματα της τραγικής όρχησης⁴²⁸ και στα χορευτικά σχήματα⁴²⁹. Ο χορός είχε αργό επίσημο χαρακτήρα και το κύριο χαρακτηριστικό του ήταν το καλάθι που φορούσαν οι χορεύτριες κατά την εκτέλεση του, απ' όπου και πήρε το όνομά του⁴³⁰. Ο Στράβων λέει χαρακτηριστικά ότι στις γιορτές της Άρτεμης «τα καλάθια χορεύουν»⁴³¹. Υπάρχουν αρκετές αναπαραστάσεις νεαρών κοριτσιών με κοντούς χιτώνες, που χορεύουν με καλύμματα της κεφαλής σαν καλάθια (εικ. 33, 34, 35).
- Ο Καλλίνικος, που χορεύονταν στις γιορτές προς τιμήν του Ηρακλή, καθώς και άλλων ηρώων και θεοτήτων, με την ευκαιρία αθλητικής ή στρατιωτικής νίκης⁴³². Μπορούσε να εκτελεστεί είτε μόνο από άντρες είτε μόνο από γυναίκες ή από άντρες και γυναίκες που χόρευαν δίπλα δίπλα ανάμεικτα. Η χορογραφία του ποίκιλλε και είχε σχήμα πομπής, ελικοειδές ή ορθογώνιο. Μπορούσε να είναι σύντομη ή να κρατήσει ολονυχτίς⁴³³.
- Ο χορός των Καρυάτιδων ήταν θρησκευτικός χορός, στον οποίο έπαιρναν μέρος κορίτσια επίσημων οικογενειών από όλη τη Λακωνία. Ο χορός των παρθένων και η σχέση της θεάς προς το δέντρο της καρυδιάς, υποδηλώνουν το ρόλο της Άρτεμης των Καρυών ως θεότητας που ευλογεί την ευφορία των καρπών και των ανθρώπων⁴³⁴. Ο Λουκιανός υποστηρίζει πως ο χορός αυτός ήταν υπαίθριος και το βήμα στο χορό αυτό ήταν ρυθμικό⁴³⁵. Αναφέρεται ότι οι νέες έφεραν στο κεφάλι τους στεφάνι από αιχμηρά φύλλα με τις αιχμές προς τα

⁴²⁷ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 109.

⁴²⁸ Πολυδεύκης, 4, 105

⁴²⁹ Αθήναιος, 14, 629F, 27.

⁴³⁰ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ. 278.

⁴³¹ Στράβωνας, 13, 5, 626.

⁴³² Πολυδεύκης, 4, 100.

⁴³³ Lawler, B.L., *Orchesis Kallinikos*, Transactions of the American Philological Association 79, 1948: 254-267.

⁴³⁴ Πausanίας, 16, 9-10.

⁴³⁵ Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως*, 10-11.

επάνω, ενώ ο ίδιος ο χορός ήταν γρήγορος και ζωηρός με πολλές στροφές και έμοιαζε πολύ με το χορό των Βακχών και των Μαινάδων⁴³⁶.

- Η Καταχόρευσις που μιμούνταν το θριαμβικό χορό του Απόλλωνα για τη νίκη του πάνω στο δράκοντα. Ήταν το πέμπτο και τελευταίο μέρος του πυθικού νόμου, που ήταν μία γιορτή, ένας εορτασμός με χορό. Το ρήμα καταχορεύω σήμαινε χορεύω για να γιορτάσω μια νίκη ή για να εκφράσω μια πολύ ζωηρή χαρά.
- Ο Κερνοφόρος ή κερνοφόρον όρχημα αποτελούσε είδος έντονου και ζωηρού χορού που τελούνταν στις γιορτές προς τιμήν μιας θεάς της γονιμότητας. Περιλαμβάνεται, στους “μανιώδεις” χορούς, όπως η μογγάς και η θερμαστρίς⁴³⁷. Το κερνοφόρον όρχημα το χόρευαν άνδρες που έφεραν κέρνα ή εσχαρίδες (μικρά πύραυλα)⁴³⁸. Το Κέρνος ήταν κρητικό αγγείο σε σχήμα τηγανιού που είχε στις άκρες του πολυάριθμα μικρότερα δοχεία, στο καθένα από τα οποία τοποθετούνταν σιτηρά, γάλα, λάδι ή κρασί. Το κρατούσαν στη γιορτή των πρώτων καρπών και το προσέφεραν στη θεά⁴³⁹.
- Το Όκλασμα ήταν είδος ζωηρού χορού κατά τον οποίο περιοδικά έκαμπταν τα πόδια σε όκλαση. Τον εκτελούσαν γυναίκες κατά την τελετή των Θεσμοφορίων προς τιμήν της Δήμητρας της Θεσμοφόρου⁴⁴⁰.
- Ο Όρμος (ή Αλυσίδα) σύμφωνα με το Λουκιανό αποτελούσε συνηθισμένο χορό αγοριών και κοριτσιών, που χόρευαν εναλλάξ σχηματίζοντας αλυσίδα⁴⁴¹. Καθώς έσυρε το χορό, ένας έφηβος μιμούνταν πολεμικά σχήματα με νεανικές κινήσεις και μια κορασίδα ακολουθούσε με σεμνές και συγκρατημένες κινήσεις. Κατά αυτόν τον τρόπο πλεκόταν ο Όρμος από σωφροσύνη και γενναιότητα⁴⁴².

⁴³⁶ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ. 278.

⁴³⁷ Αθήναιος, 14, 629D, 27.

⁴³⁸ Πολυδεύκης, 4, 103.

⁴³⁹ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 117-118.

⁴⁴⁰ Πολυδεύκης, 4, 100.

⁴⁴¹ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*, 12.

⁴⁴² Μιχαηλίδης, Σ., *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, β' έκδοση, Αθήνα 1989, σελ., 30.

- Ο Παιάν ήταν χορός που αρχικά τον χόρευαν στην αρχή του Απόλλωνα για να σταματήσουν οι ασθένειες και αργότερα προς τιμήν και άλλων θεών, όπως του Ασκληπιού, του Πάνα, της Αθηνάς και άλλων. Χρησιμοποιήθηκε ως ικετευτική τελετουργία σε καιρό επιδημιών ή άλλων δεινών, ως προσευχή πριν από μάχες ή άλλες σημαντικές αποστολές, ως επινίκιος θρίαμβος ή γενικά ως έκφραση χαράς⁴⁴³. Ο Αισχύλος στο έργο του *Χοηφόροι* αναφέρει πως «όταν ο θεός το θέλει μπορεί τους θρήνους να τους κάνει γλυκόλαλα τραγούδια και αντί για μοιρολόγια νεκρικά, χαρά να στήσει μες τα παλάτια ένας παιάνας»⁴⁴⁴. Ο Όμηρος στην *Ιλιάδα* αναφέρει ότι υμνούσαν το μακροσαΐτευτή θεό Απόλλωνα ψάλλοντας όμορφο παιάνα και τον εξιλέωναν με χορό⁴⁴⁵, χρησιμοποιούνταν δηλαδή είτε ως προσευχή για τη διαφυγή από κάποιον κίνδυνο είτε ως ευχαριστήρια δέηση, αν ο κίνδυνος είχε αποτραπεί. Ένας ποιητής από τα Μέγαρα προσευχήθηκε στον Απόλλωνα να κρατήσει τους Πέρσες μακριά από την πόλη του, «έτσι ώστε ο λαός ευφρόσυνα όταν έρχεται η άνοιξη να σου προσφέρει μεγαλοπρεπείς εκατόμβες, τερπόμενος με συμπόσια και λύρες και χορούς παιάνων γύρω από το βωμός σου»⁴⁴⁶.

Στον Ομηρικό *Ύμνο προς τον Πύθιο Απόλλωνα* λέγεται ότι μια ομάδα από Κρήτες πήγε στους Δελφούς να εγκαινιάσει εκεί το ιερό, τραγουδώντας και χορεύοντας τον παιάνα, με τον ίδιο τον Απόλλωνα επικεφαλής. Ο θεός έπαιζε τη λύρα και προχωρούσε με ψηλούς και ωραίους βηματισμούς⁴⁴⁷.

Η στενή σχέση θεού και ύμνου φαίνεται ότι προέρχεται από τη μινωική παράδοση. Σύμφωνα με τις φιλολογικές μαρτυρίες, ο κρητικός παιάν μεταφέρθηκε ως άσμα και χορός από την Κρήτη στη Σπάρτη κατά τις αρχές του 7^{ου} αι. π.Χ.⁴⁴⁸ και σχετίζονταν ιδιαίτερα με τη γιορτή των Υακινθίων. Η δεύτερη ημέρα των Υακινθίων ήταν αφιερωμένη στο μεγάλο θεό των Δωριέων, τον Απόλλωνα -που ήταν προστάτης της βλαστήσεως και της συγκομιδής- και άρχιζε το εύθυμο μέρος των

⁴⁴³ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 107.

⁴⁴⁴ Αισχύλος, *Χοηφόροι*, 345.

⁴⁴⁵ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Α 472-475.

⁴⁴⁶ Ησίοδος, *Θεογονία*, 776-779.

⁴⁴⁷ Όμηρος, *Ύμνος στον Απόλλωνα*, 513-523.

⁴⁴⁸ Πλούταρχος, *Περί Μουσών*, 1134 b-d, 1146 c.

εορτών. Παιδιά που φορούσαν ειδικούς μακρούς χιτώνες έπαιζαν κιθάρα, ενώ άλλα χόρευαν υπό τους ήχους αυλού. Χορωδίες νέων, στις οποίες μετείχαν χορευτές με κινήσεις προσαρμοσμένες στους ήχους των ασμάτων και του αυλού έψαλλαν τοπικά άσματα. Ο παιάν ήταν ο χορός και το τραγούδι που θεράπευε και γι' αυτό τον έψαλλαν σε περιπτώσεις λιμού και λοιμού⁴⁴⁹.

Μολονότι συνήθως ψαλλόταν εν χορώ, μπορούσε εντούτοις να άδεται από έναν αοιδό. Υπήρχε η δυνατότητα να εκτελείται μόνο φωνητικά ή να συνοδεύεται από λύρα ή από αυλούς, σύμφωνα με την περίπτωση. Είχε την ευχέρεια να προσλαμβάνει τη μορφή λιτανείας, όμως συχνότερα επρόκειτο για όρχηση που παρέμενε σταθερή σε ένα μόνο σημείο ή βρισκόταν σε ακινησία⁴⁵⁰.

- Τα Παρθένια, που ήταν χαρακτηριστικός χορός των ελληνικών δωρικών πόλεων και χορευόταν από παρθένες προς τιμήν της Ήρας, του Απόλλωνα, της Άρτεμης, αλλά και διαφόρων θεοτήτων ή μυθικών ηρώων. Ήταν απλός και γοητευτικός χορός⁴⁵¹, που χορευόταν από ομάδες κοριτσιών γεμάτα χάρη⁴⁵² και αποτελούσε προσφιλές δημόσιο θέαμα. Ο Όμηρος κάνει λόγο για μια παρθένα που διέγειρε τον πόθο του Ερμή, καθώς την είδε να τραγουδά και να ορχείται σε έναν χορό προς τιμήν της Άρτεμης⁴⁵³. Στην Ελληνική τέχνη αφθονούν οι αναπαραστάσεις σεμνών και ωραίων κοριτσιών, που χορεύουν είτε κρατημένες από τα χέρια ή ανεξάρτητα, κρατώντας λεπτά πέπλα ή μαντήλια, καλυμμένες συχνά με φαρδιές ενδυμασίες, των οποίων οι πτυχές προσέθεταν μαγεία στα χορογραφικά σχήματα (εικ. 36).
- Ο χορός των Πεπλοφόρων, που ονομάστηκε έτσι από το πέπλο που σκέπαζε το σώμα των χορευτριών σε ανάμνηση της θεάς Δήμητρας, η οποία καλυμμένη με πέπλο αναζητούσε την κόρη της. Πολύ τακτικά στην ελληνική τέχνη βλέπουμε απεικονίσεις γυναικών που χορεύουν με μακριούς, βαριούς χιτώνες, με καλυμμένα τα χέρια και καμιά φορά

⁴⁴⁹ Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986, σελ., 301.

⁴⁵⁰ West, M.L., *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Αθήνα 1999, σελ.23.

⁴⁵¹ Κοψαχείλης, Σ.Ι., *Η μουσική στην Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992, σελ., 122.

⁴⁵² Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 55.

⁴⁵³ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Π 179- 183 κ.ε.

ακόμα και το πρόσωπο με την άκρη του χιτώνα⁴⁵⁴. Οι μορφές αυτές είναι ιδιαίτερα γοητευτικές και οι πτυχές των χιτώνων προκαλούν μια έντονη αίσθηση ρυθμού και κίνησης (εικ. 37,38). Πολλές φορές αναφέρονται ως *Πεπλοφόρες Κυρίες* και ερμηνεύονται σαν Νύμφες που χορεύουν ή άλλες υπερφυσικές υπάρξεις, σαν χορεύτριες σε γιορτή προς τιμήν της Δήμητρας και της Περσεφόνης⁴⁵⁵. Είναι όμως πολύ πιθανό οι κομψές αυτές μορφές να μην παριστάνουν κανενός είδος χορεύτριες αλλά ν' αποτελούν μαρτυρία ότι οι Ελληνίδες (ιδίως οι δέσποινες) ήταν συνήθως σεμνά ντυμένες όταν συμμετείχαν σε χορούς ή ότι οι γιορτές γινόταν κατά τη διάρκεια του χειμώνα⁴⁵⁶.

- Το Υπόρχημα. Κρητικής και αυτό προέλευσης μπορούσε να χορευτεί από γυναίκες ή άντρες, αγόρια ή κορίτσια και ήταν ένας συνδυασμός ενόργανης μουσικής, τραγουδιού, χορού και παντομίμας, κάτω από τους ήχους της λύρας ή του αυλού ή και των δυο μαζί⁴⁵⁷. Το υπόρχημα είχε τρία σχήματα (φιγούρες): στο πρώτο όλα τα μέλη του χορού χόρευαν και τραγουδούσαν μαζί, στο δεύτερο ο χορός μοιραζόταν σε δύο ομάδες από τις οποίες η μια έψαλλε ακίνητη ή έκανε έναν κυκλικό χορό και η άλλη έκανε ένα μιμητικό χορό προς επεξήγηση του ύμνου, και στο τρίτο ο κορυφαίος τραγουδούσε, ενώ όλοι οι άλλοι χόρευαν⁴⁵⁸. Ο Λουκιανός λέει ότι στο νησί της Δήλου τα αγόρια που κρίθηκαν σαν τα καλύτερα από πριν χορεύαν υπορχήματα, που σημαίνει έναν προκαταρτικό διαγωνισμό για την επιλογή των καλύτερων χορευτών. Το Υπόρχημα συνηθιζόταν κυρίως στη λατρεία του Δία, του Απόλλωνα⁴⁵⁹ αλλά και τις τελετουργίες για το Διόνυσο. Λέγεται ότι κάποτε υπήρξε κυκλικός χορός, που εκτελούσαν γύρω από ένα βωμό κατά τη διάρκεια μιας θυσίας, ενώ άλλες φορές είχε σχήμα τετράγωνου χορού. Σύμφωνα με τη Lawler, η μετέπειτα εξέλιξή του στην Ελλάδα παραμένει αινιγματική⁴⁶⁰.

⁴⁵⁴ Lawler L. B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 119-120.

⁴⁵⁵ Sechan L., *La danse greque antique*, Paris, 1930, σελ., 129-134.

⁴⁵⁶ Lawler L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 121.

⁴⁵⁷ Lawler L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 107.

⁴⁵⁸ Πρόκλος, *Χρηστομάθεια*, 17.

⁴⁵⁹ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως* 16.

⁴⁶⁰ Lawler, L.B., *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1984, σελ., 107-108.

- Η Χορεία ήταν ένα είδος θρησκευτικού χορού που εκτελούσαν μπροστά στα ιερά, κατά την πομπή των Ελευσινίων. Γενικά, ήταν ένας χωρικός [χορωδιακός] χορός⁴⁶¹.
- Οι χοροί των Ωρών, στους οποίους γινόταν μίμηση του χορού των ωρών με χειρονομίες και βήματα.

Άλλοι θρησκευτικοί χοροί ήταν αυτοί που συνδέονταν με τη Διονυσιακή λατρεία (Λατρευτικοί) οι οποίοι είχαν οργιαστικό χαρακτήρα (Διονυσιακοί ή Βακχικοί). Σε αυτούς τους οργιαστικούς χορούς συμμετείχαν γυναίκες και άντρες, είχαν τα μαλλιά τους λυμένα και στεφανωμένα με κισσό, έσκυβαν μπρός ή πίσω κουνώντας με δύναμη τα κεφάλια τους, προσπαθώντας να μιμηθούν τις Βάκχες και τις Μαινάδες⁴⁶².

- Ο Επιλήνιος που ήταν γνωστός διονυσιακός χορός και χορευόταν στους «ληνούς» (πατητήρια) κατά το πάτημα των σταφυλιών. Η λέξη ληνοί και το ρήμα ληναΐζειν χρησιμοποιούνταν για να δηλώσει τις Βάκχες ή είχε τη σημασία μιμούμαι τις Βάκχες⁴⁶³.
- Ο Ίθυμβος ήταν βακχικός χορός και τραγούδι προς τιμήν του Διονύσου⁴⁶⁴. Ο Ησύχιος εξηγεί ότι ο Ίθυμβος ήταν ένας γελοιαστής (γελωτοποιός).
- Ο Κύκλιος χορός ήταν όρχηση με κυκλική διάταξη των χορευτών, που χορευόταν ιδιαίτερα γύρω από το βωμό (κυρίως του Διονύσου)⁴⁶⁵. Τα άτομα που έπαιρναν μέρος έπρεπε να απομονωθούν από τους υπόλοιπους παριστάμενους μέσω της αυτοσυγκέντρωσης, προκειμένου να φτάσουν στη συλλογική έκσταση⁴⁶⁶ (εικ. 39).

⁴⁶¹ Πλάτων, *Νόμοι*, 654 α.

⁴⁶² Τσιλιμίγκρα, Κ., *Ο Χορός*, Αθήνα 1983, σελ., 23.

⁴⁶³ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ. 67.

⁴⁶⁴ Πολυδεύκης, 4, 104.

⁴⁶⁵ Καλλίμαχος, *Ύμνος στη Δήλο*, 313.

⁴⁶⁶ Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, Αθήνα 1985, σελ., 321.

- Ο Κώμος ή κωμαστική όρχηση ήταν ένα είδος βακχικού χορού συνδεδεμένου με τον κώμο, που παρουσιαζόταν συνήθως στις διονυσιακές τελετές⁴⁶⁷.
- Η Σίκινις ήταν χορός του σατυρικού δράματος, που χορευόταν με γρήγορες, ζωηρές κινήσεις και πηδήματα και με πολύ θόρυβο. Θεωρούνταν ένα από τα τρία κύρια είδη χορών, μαζί με την εμμέλεια και τον κόρδακα⁴⁶⁸. Ο Λουκιανός υποστηρίζει ότι η σίκινις εφευρέθηκε από τη Σίκινι που ήταν νύμφη της Κυβέλης, μολονότι από την αρχή χορευόταν προς τιμήν του Σαβάζιου⁴⁶⁹. Σαβάζιος ή Σεβάζιος ήταν μια φρυγική θεότητα, τα μυστήρια της οποίας έμοιαζαν με τις τελετές του Βάκχου.
- Η Τυρβασία ήταν είδος βακχικού χορού που χορευόταν σε μια γιορτή προς τιμήν του Διονύσου. Είχε πολύ ζωηρό και θορυβώδη χαρακτήρα⁴⁷⁰.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι σχεδόν όλες οι λατρευτικές τελετές των Ελλήνων της κλασικής περιόδου συνοδεύονταν από χορούς όπως επίσης και κάθε τοπική θεότητα τιμούνταν με κάποιο είδος τελετουργικού χορού.

⁴⁶⁷ Πολυδεύκης, 4, 100.

⁴⁶⁸ ο.π, 100.

⁴⁶⁹ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*, 22.

⁴⁷⁰ Πολυδεύκης, 4, 104.

6) ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Η εργασία αυτή είχε ως αντικείμενο της το χορό και το ρόλο που έπαιξε αυτός στα θρησκευτικά δρώμενα της κλασική αρχαιότητας. Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν να διερευνήσει και να μελετήσει το ρόλο του χορού στα θρησκευτικά δρώμενα της κλασικής αρχαιότητας μέσα από αρχαία κείμενα, αρχαιολογικά ευρήματα και οπτικές πηγές της εν λόγω περιόδου. Πιο συγκεκριμένα μελετήθηκαν οι θεοί που συνδέονται με το χορό, τα θρησκευτικά μυστήρια και ο ρόλος του χορού σε αυτά και τέλος οι θρησκευτικοί χοροί προς τιμήν των θεών.

Στις πρωτόγονες κοινωνίες ο χορός ήταν ταυτόχρονα μέσο έκφρασης συλλογικότητας αλλά και μέσο ανάπτυξης και καλλιέργειας του σωματικού και ψυχικού κόσμου του κάθε ατόμου ξεχωριστά. Η εισαγωγή των εφήβων στις παραδόσεις της φυλής γινόταν με την εκμάθηση πατροπαράδοτων χορών και τραγουδιών. Επιπλέον, ο χορός είχε σημειωτικό χαρακτήρα εφόσον μέσω αυτού οι άνθρωποι επεδίωκαν την ανύψωσή τους και την – συνειδητή ή ασυνειδητή – επαφή τους με το Θείο. Γι' αυτό και μας παραδίδεται στη σχετική βιβλιογραφία ότι οι χορευτές την ώρα που χόρευαν αισθάνονταν τον «αιδήμονα» φόβο που γεννιέται στην ψυχή κάθε ανθρώπου όταν προσεγγίζει υπερφυσικές δυνάμεις. Οι μιμητικές χορευτικές κινήσεις πιστεύονταν ότι αποκάλυπταν στους θνητούς «τα μη φαινόμενα».

Η γένεση του χορού αποδίδονταν στους ίδιους τους θεούς. Μέσω αυτής του της ιδιότητας ο χορός έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και διατήρηση του κοινωνικού σχήματος, της κοινωνικής επικοινωνίας και δράσης, καθώς δεν γινόταν καμία θρησκευτική τελετουργία και μυστήριο που να μην συμμετέχουν συλλογικά όλοι οι άνθρωποι της

κοινότητας. Η λειτουργία του χορού ήταν σταθερή μέσα στο χρόνο και δεν αποτελούσε μια απλή κίνηση ποδιών, χεριών και σώματος. Επρόκειτο στην πραγματικότητα για ξέσπασμα ψυχικών παρορμήσεων, μια ψυχική απάντηση σε μια ποικιλία συναισθημάτων – μαζί και θρησκευτικών. Έτσι ο χορός λειτούργησε ως μέσο έκφρασης ψυχικών καταστάσεων και ως ένδειξη θρησκευτικής πίστης και αφοσίωσης με τη βοήθεια ρυθμικών κινήσεων. Πέρα όμως από συστατικό της λατρείας, ο χορός αποτέλεσε και βασικό μέσο διαπαιδαγώγησης των νέων, καθώς στόχος και πεποίθηση των παιδαγωγών ήταν ότι με την εκμάθησή του οι μαθητές τους θα επιτύγχαναν ομοιόμορφη ανάπτυξη του σώματος και του πνεύματός τους. Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι ο χορός αποτελούσε μέσο θρησκευτικής λατρείας, άθλησης, σωματικής, πνευματικής και ψυχικής ανάπτυξης, πολεμικής προετοιμασίας αλλά και μέσο εκπαίδευσης.

Στους κλασικούς χρόνους το θρησκευτικό συναίσθημα λειτούργησε ως έναυσμα για χορό. Αυτή τη χρονική περίοδο, οι Έλληνες προσπάθησαν μέσα από το χορό να εξυμνήσουν τους θεούς και να δείξουν την προσωπική τους ευαισθησία απέναντι στο Θείο. Από τα ευρήματα συνάγεται ότι οι θεοί που συνδέθηκαν στην κλασική Ελλάδα με το χορό ήταν αρκετοί. Ο θεός Απόλλων, για παράδειγμα, τιμήθηκε από τους θρησκευτές του με τον απολλώνειο χορό, ο οποίος αντιπροσώπευε το "ήθος", είχε πολεμικό χαρακτήρα και συνοδευόταν μουσικά από την κιθάρα. Η λύρα και το τόξο, τα δυο χαρακτηριστικά στοιχεία του θεού, αποτέλεσαν τα σύμβολά του, ενώ ο ίδιος ο θεός θεωρείτο προσωποποίηση της ηρεμίας και της θεϊκής υπεροχής. Περαιτέρω, όπως φανερώνουν οι πηγές, τις μουσικές εκδηλώσεις του Απόλλωνα συχνά συνόδευαν οι Μούσες που τραγουδούσαν γλυκά κάθε φορά που ο θεός έπαιζε τη λύρα του.

Η Άρτεμη, δίδυμη αδερφή του Απόλλωνα, εμφανίζονταν να αγαπά επίσης ιδιαίτερα τα χορικά τραγούδια και το χορό, ενώ προς τιμήν της υπήρχαν πολλοί χοροί, με συγκεκριμένες ονομασίες. Διάφοροι χορευτικοί τύποι σε άλση ήταν αφιερωμένοι σε εκείνη και θεωρούνταν μάλιστα τόποι συνάντησης για τους θνητούς και τους αθάνατους.

Οι αρχαίοι Έλληνες λάτρευαν και τιμούσαν μέσω χορευτικών εκδηλώσεων κι έναν ακόμη σημαντικό θεό, το Διόνυσο, θεό του κρασιού, ο οποίος συνδέθηκε με την εμπειρία της μέθης, του παραληρήματος και της

έξαψης. Κοινό στοιχείο στις λατρευτικές πρακτικές του ήταν το στοιχείο της έκστασης και της οργιαστικής φρενίτιδας, που απελευθερωνόταν δια μέσου των αντίστοιχων χορών. Ειδικότερα, στην περίπτωση της διονυσιακής λατρείας, η τιμή και η απόδοση του σεβασμού στο θεό εκφράζονταν με χαρμόσυνους χορούς, ενώ οι χορευτές πίστευαν ότι αποκτούσαν θεραπευτικές ιδιότητες μέσω της ιερής μανίας, της ασυδοσίας και της κατάργησης των αναστολών τους. Με τη βοήθεια των οργιαστικών χορών ο μυημένος έφτανε σε έκσταση κι επομένως σε ψυχική απελευθέρωση, καθώς η διονυσιακή χορική φρενίτιδα έφερνε στο προσκήνιο της συνείδησης όλες τις κρυμμένες δυνάμεις του ασυνείδητου κόσμου για να εξαγνιστούν στο ηλιακό φως. Για τους θεατές μάλιστα ο χορευτής έμοιαζε να φεύγει από τη σφαίρα του ανθρώπινου και καθίστατο "έν-θεος".

Το πλήθος που κατά την παράδοση συνόδευε το θεό Διόνυσο αποτελούνταν από παράξενα πλάσματα: τις Μαινάδες, τους Σάτυρους, τους Σιληνούς και πολλές φορές το θεό Πάνα. Οι Μαινάδες αντιπροσώπευαν το θηλυκό στοιχείο της συντροφιάς του Διόνυσου. Όταν καταλαμβάνονταν από το πνεύμα του θεού, επιδίδονταν σ' έναν ασταμάτητο, ξέφρενο χορό και έμοιαζαν να έχουν βγει από τον εαυτό τους. Η μέθη και η έκσταση οδηγούσε τα βήματά τους, ενώ ο χορός τους γινόταν άγριος και τρομαχτικός. Με άλλα λόγια, όταν καταλαμβάνονταν από μανία – εξ' ου και το προσωνύμιο Μαινάδες – δεν γνώριζαν τι έκαναν καθώς η παραφροσύνη τις οδηγούσε σε εξωφρενικές πράξεις. Το φαινόμενο αυτό είναι γνωστό ως φαινόμενο της *Ορειβασίας* ή αλλιώς τα *ορειβάσια*, όπου οι Μαινάδες κάθε δυο χρόνια κατέφευγαν στα βουνά σε κατάσταση έκστασης μέσω οργιαστικής μουσικής και χορών και κομμάτιαζαν όποιο ζώο έβρισκαν μπροστά τους.

Στη συνοδεία του Διονύσου συγκαταλέγονταν και οι Σάτυροι και οι Σιληνοί (μισοί άνθρωποι και μισοί ζώα), οι οποίοι έπαιρναν μέρος σε θορυβώδεις χορευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του Διονύσου.

Ο Πάνας ήταν θεός των δασών και περνούσε τον περισσότερο καιρό του στη φύση σκορπώντας στην πλάση τις μελωδίες της σύριγγάς του ενώ οι Νύμφες κάθε φορά που άκουγαν αυτό τον ήχο έτρεχαν κοντά του, χόρευαν και τραγουδούσαν.

Η Δήμητρα λατρευόταν στην Ελευσίνα και συνδέονταν με τα Ελευσίνια μυστήρια. Πολλές ήταν οι γιορτές προς τιμήν της Δήμητρας και της κόρης της Περσεφόνης. Στις γιορτές αυτές γυναίκες χόρευαν χορούς προς τιμήν της θεάς, αναπαριστώντας διάφορες φάσεις της αναζήτησης της κόρης από τη μητέρα της. Οι γυναίκες που έπαιρναν μέρος στα θεσμοφόρια, τα οποία ήταν η πιο διαδεδομένη γιορτή προς τιμήν της θεάς Δήμητρας, χόρευαν ζωντανούς χορούς, που είχαν ρόλο παράκλησης προς τη θεά για τη γονιμότητα της φύσης και του ανθρώπινου είδους.

Ο αγροτικός χαρακτήρας της λατρείας της Κυβέλης, με το έντονο συγκινησιακό στοιχείο και την υποβλητική τελετουργία, έκανε τη θεά αγαπητή στα λαϊκά στρώματα και ιδιαίτερα στις γυναίκες. Οι πιστοί της τη λάτρευαν πάνω στα βουνά με άγρια ξεφωνητά, με θορυβώδη μουσική από τύμπανα, κρόταλα, αυλούς και κύμβαλα, με εκστατικούς χορούς, με ξερίζωμα των μαλλιών τους, με αυτοτραυματισμούς και αυτο-ευνουχισμούς. Η λατρεία της χαρακτηριζόταν από οργιαστική κι έξαλλη όρχηση καθώς και από θορυβώδη και πολύ ερεθιστική μουσική. Οι Έλληνες που υιοθέτησαν αυτή τη λατρεία, ωστόσο, περιόρισαν την αγριότητά της, καθώς δεν συμβιβαζόταν με το χαρακτήρα τους.

Τα αρχαία μυστήρια ήταν κυρίως κρυφές λατρείες, όπου έπρεπε κανείς να μνηθεί με τη βοήθεια του χορού. Μέσω του χορού οι άνθρωποι ολοκληρώνονταν και τελειοποιούνταν ψυχικά και σωματικά με σκοπό να εξαγνιστούν και να ενωθούν με το Θείο, κατακτώντας την πνευματική ελευθερία.

Τα πιο σημαντικά από τα μυστήρια ήταν τα Κρητικά, τα οποία καθώς φαίνεται επηρέασαν καταλυτικά και τα μετέπειτα ελληνικά μυστήρια. Οι κάτοικοι της Κρήτης ήταν οι πρώτοι στον ελλαδικό χώρο που απέδωσαν το θείο σεβασμό μέσω των μυστηρίων, τα οποία λάμβαναν χώρα σε ιερά μέρη. Σ' αυτά άνδρες και γυναίκες μύστες, τελούσαν ιεουργίες και μυήσεις χρησιμοποιώντας διάφορα σύμβολα. Κατά κανόνα οι τελετές άρχιζαν με την κάθαρση, ακολουθούσαν προσφορές και αναίμακτες θυσίες, καθώς και χοροί με τους οποίους οι χορευτές και οι χορεύτριες έρχονταν σε έκσταση για διευκόλυνση της επικοινωνίας με τη θεότητα. Η θεότητα ήταν κάτι μυστηριακό, φευγαλέο και άπιαστο, που μόνο στιγμιαία παρουσιαζόταν με ανθρώπινη

μορφή ή με διάφορες μορφές ιερών ζώων και μπορούσε να προσεγγιστεί μέσω του χορού.

Τα μυστήρια στην αρχαία Κρήτη ήταν διαχωρισμένα σε δυο μεγάλες λατρευτικές κατηγορίες: α) της Μεγάλης Μητέρας Ρέας – Γης, στα οποία κυρίαρχο ρόλο είχαν οι γυναίκες και β) του Κρηταγενή Ιδαίου Δία, όπου δίνονταν προτεραιότητα στις ιεροτελεστίες με τη συμμετοχή κυρίως ανδρών.

Στα Κορυβαντικά μυστήρια η μύηση τελούνταν με το λεγόμενο «Κορυβαντισμό», με ιερουργίες και τελετές όπως τα ταυροκαθάψια και η πυρρίχη, ο ένοπλος ενθουσιαστικός χορός, που έφερνε τους χορευτές σε ενθουσιαστική έκσταση. Οι μυθικοί Κουρήτες ταυτίζονταν με τους πραγματικούς χορευτές της γιορτής, οι οποίοι μάλιστα πίστευαν ότι στα χορευτικά τους βήματα έμπαινε η ίδια η δύναμη του Θεού, που φέρνει ευλογία και αποτρέπει κάθε κακό από τη ζωή της λατρευτικής κοινότητας.

Στα Λαβυρινθικά μυστήρια ως βαθμοί μύησης τελούνταν ο Λαβυρινθικός Χορός, ο χορός του ιερού Γάμου ή του Ιερού Διπλού Πέλεκυ και ο Βαθμός των Ιεροφάντων μυσταγωγών. Στους χορευτικούς λαβύρινθους ξεχώριζε πάντα μια γυναικεία μορφή, που έπρεπε να κατακτήσει ο Κορυφαίος του χορού. Ιερείς και Ιέρειες, πέφτοντας σε έκσταση μ' έναν οργιαστικό χορό, έβλεπαν τη θεά να κατεβαίνει για μια στιγμή κοντά στο μικρό ιερό ή στο βωμό της.

Στα Ορφικά μυστήρια, όπου συγχωνεύτηκε η θρησκεία του Δία με εκείνη του Διονύσου, υπήρχαν διάφορες τελετουργίες εξαγνισμού. Κατά τη διάρκεια αυτών των μυστηρίων λέγεται ότι για να μπορέσει ο νέο-μυημένος να φτάσει στην τελειοποίηση, έπρεπε να συμμετέχει σε οργιαστικούς χορούς και να τρώει ωμή σάρκα.

Τα μυστήρια της Ελευσίνας αποτέλεσαν την καλύτερα τεκμηριωμένη ελληνική λατρεία με σαφή εσχατολογική διδασκαλία. Στο τέλος των ιερουργιών, οι μουούμενοι ενθρονίζονταν και οι ιερείς χόρευαν τελετουργικά γύρω τους. Ο χορός αποτελούσε αναπόσπαστο τμήμα της μυσταγωγικής διαδικασίας. Χαρακτηριστική ήταν η πομπή που κινούνταν με χορευτικές, σχεδόν εκστατικές κινήσεις, ενώ η ρυθμική επίκληση του ονόματος του Ίακχου έδινε ρυθμό στην κίνηση του πλήθους. Επίσης, την τέταρτη ημέρα προσφέρονταν θυσίες στις θεότητες της Ελευσίνας και χορεύονταν ιερατικοί κυκλικοί χοροί. Την τελευταία ημέρα των Μυστηρίων, γίνονταν μέσα στο ιερό

τέμενος χοές προς τιμήν των νεκρών, ενώ ακολουθούσαν εκδηλώσεις με τραγούδια και χορούς και στη συνέχεια το ξόανο του Ίακχου επέστρεφε στην Αθήνα, πάλι με τη συνοδεία πομπής.

Στα Καβείρια μυστήρια, ο μυσούμενος καθόταν σε θρόνο, στο κεφάλι του τοποθετούσαν στεφάνι ελιάς, ενώ γύρω από την κοιλιά του περνούσαν πορφυρή ταινία και κατόπιν ακολουθούσε χορός γύρω του. Οι θρησκευτικές τελετές των Κάβειρων, γίνονταν μέσα σ' ένα κλίμα ευτράπελο, και διονυσιακό.

Τα Διονυσιακά μυστήρια είχαν ως κύριο γνώρισμα την έκσταση. Οι γυναίκες της Αττικής πού επρόκειτο να λάβουν μέρος στη γιορτή τελούσαν το λατρευτικό χορό που συντελούσε στην ευόδωση της βλάστησης. Στους Δελφούς συναντούσαν τις γυναίκες της Φωκίδος και όλες, μέσα στη νύκτα, έφταναν σε έκσταση και γίνονταν μαινάδες. Επιπλέον, ο Διόνυσος λατρευόταν με χορό μασκοφόρων ανδρών μεταμφιεσμένων σε τράγους. Παρόμοιοι τελετουργικοί χοροί που λειτουργούσαν ως ένα είδος προσευχής για την ευόδωση της βλάστησης είχαν καθιερωθεί σε πολλά μέρη της Ελλάδος.

Γίνεται απολύτως σαφές λοιπόν ότι ο χορός στην κλασική Ελλάδα ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με τους θεούς και τη λατρεία τους μέσα από τα μυστήρια. Ιδιαίτερα οι θρησκευτικοί – όπως λέγονται – χοροί έμειναν σχεδόν αμετάβλητοι καθ' όλη τη χρονική περίοδο της λατρείας της δωδεκαθεϊκής θρησκείας των αρχαίων Ελλήνων. Ήταν μία εξευγενισμένη μορφή ηθικής και θρησκευτικής συμπεριφοράς, η οποία ελέγχονταν από πολύπλοκους ψυχολογικούς μηχανισμούς.

Η τελετουργική λειτουργία του χορού ήταν στενά συνδεδεμένη με την άριστη τεχνική και την εξαιρετική εκτέλεση αυτού. Για να στεφτεί με απόλυτη επιτυχία η λατρεία μίας θεότητας οι άνθρωποι θα έπρεπε – ανάμεσα στα άλλα – να εκτελέσουν το χορό με τέτοιον τρόπο, ώστε να δημιουργήσουν την ευχάριστη αίσθηση της τάξης, του κόσμου στους θεατές.

Από τους γνωστότερους θρησκευτικούς χορούς ήταν τα Άνθεια, το Ιεράκειο και τα Παρθένια που χορεύονταν από παρθένες προς τιμήν της Ήρας. Επίσης ορισμένοι χοροί τελούνταν προς τιμήν περισσοτέρων του ενός θεών, όπως τα Βαρύλλικα, τα Βρυαλλίχα και ο Γέρανος προς τιμήν του Απόλλωνα και της Άρτεμης. Επιπλέον, άλλοι από τους χορούς χορεύονταν αποκλειστικά από γυναίκες ενώ άλλοι ήταν ανδρικοί. Παράλληλα, εκτός από τους κοινούς χορούς, προς τιμήν του Απόλλωνα τελούνταν και οι μιμητικοί

χοροί Καταχόρευσις, Παιάν και Υπόρχημα, ενώ προς τιμήν της Άρτεμης ο χορός των Καρυάτιδων, από κορίτσια επίσημων οικογενειών.

Προς τιμήν του Διόνυσου χορεύονταν από αγόρια ή εφήβους γυμνούς η Γυμνοπαιδική, ο Ίθυμβος που συνοδεύονταν από τραγούδι, ο Κύκλιος, ο Κώμος, η Σίκιννις, η Τυρβασία με ιδιαίτερα ζωηρό χαρακτήρα και ο Επιλήνιος που χορευόταν στους «ληνούς» – δηλαδή στα πατητήρια – κατά το πάτημα των σταφυλιών. Ο Καλαθίσκος ή χειροκαλαθίσκος με κύριο χαρακτηριστικό του το καπέλο που φορούσαν οι χορεύτριες, το Όκλασμα που ήταν ένα είδος ζωηρού χορού που εκτελούσαν γυναίκες, και ο χορός των Πεπλοφόρων, που ονομάστηκε έτσι από το πέπλο που σκέπαζε το σώμα των χορευτριών, ήταν αφιερωμένοι στη θεά Δήμητρα.

Άλλοι θρησκευτικοί χοροί ήταν η Βίβασις, ένα είδος χορευτικού διαγωνισμού, στον οποίο επιτρεπόταν να παίρνουν μέρος αγόρια και κορίτσια, ο Όρμος, η Χορεία, ο Κερνοφόρος ή κερνοφόρον όρχημα που ήταν ένα είδος έντονου και ζωηρού χορού που τελούνταν στις γιορτές προς τιμήν μιας θεάς της γονιμότητας και τον χόρευαν άνδρες που έφεραν κέρνα. Τέλος, θρησκευτικοί ήταν και οι χοροί των Ωρών, όπου γινόταν μίμηση του χορού των ωρών με χειρονομίες και βήματα.

7) ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα μελέτη εξετάστηκε η σχέση του χορού στην Ελλάδα της κλασσικής περιόδου με τους θεούς και τη λατρεία τους. Βάσει, λοιπόν, των αποτελεσμάτων της παρούσας έρευνας μπορούμε να καταλήξουμε στα εξής συμπεράσματα:

- Οι Έλληνες της κλασσικής περιόδου μέσα από το χορό πλησίαζαν το Θείο.
- Ο χορός αποτέλεσε σημαντικό στοιχείο κοινωνικής δράσης και μέσο λατρευτικής έκφρασης.
- Όλοι οι σημαντικοί θεοί της κλασσικής αρχαιότητας συνδέονταν άρρηκτα με το χορό.
- Το ύφος των λατρευτικών χορών άρμοζε σε εκείνο του εκάστοτε θεού.
- Στην κλασική Ελλάδα ο χορός αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι των θρησκευτικών τελετουργιών και μυστηρίων.
- Βοηθούσε στη μύηση των πιστών στα μυστικά των Θεών και στην επικοινωνία τους με το Θείο.

- Λύτρωνε, θεράπευε και εξάγνιζε από τα ανθρώπινα πάθη.
- Πολλοί ήταν οι χοροί που τελούνταν προς τιμήν των θεών.

8) ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Μέσα από την προσπάθεια αποσαφήνισης του ρόλου που διαδραμάτισε ο χορός στα θρησκευτικά δρώμενα της κλασικής αρχαιότητας και μελετώντας τις πρωταρχικές πηγές βλέπουμε ότι θα πρέπει να διεξαχθούν συστηματικές μελέτες αναφορικά με τα εξής:

- Το μεγάλο θέμα του ελληνικού χορού, αρχαίου και νεότερου.
- Το ρόλο του χορού στα θρησκευτικά δρώμενα της σύγχρονης Ελλάδας.
- Τη σχέση – αλλά και τα δάνεια – με τους αρχαίους και παραδοσιακούς χορούς άλλων εθνοτήτων και λαών, ώστε να βρεθούν τυχόν ομοιότητες και να εντοπιστούν οι διαφορές.
- Την ενότητα που παρατηρείται ανάμεσα στο χορό, τη μουσική και το τραγούδι και που αφορά στο χορό τόσο των αρχαίων Ελλήνων όσο και των άλλων αρχαίων λαών.
- Την επιβίωση στοιχείων των αρχαίων χορών στη σύγχρονη εποχή.
- Τη συγκέντρωση εικονογραφίας που σχετίζεται με το χορό στην αρχαία Ελλάδα.
- Τη σύγκριση των χορών της κλασικής Ελλάδας με χορούς άλλων πολιτισμών της ίδιας εποχής.
- Την αναβίωση των χορών της κλασικής Ελλάδας σε μεταγενέστερες εποχές.

- Την ανάλυση του χορού σε βάθος μέσα από μία περισσότερο πολύπλευρη προσέγγιση, αφού αποτελεί μία ιδιαίτερα σύνθετη δραστηριότητα, ως ένας μη λεκτικός τρόπος έκφρασης και επικοινωνίας με κύρια λειτουργία του ακριβώς την ερμηνεία όσων αδυνατεί να εκφράσει ο λόγος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς

Αθήναιος, Δειπνοσοφισταί.
 Αλκαίος, Αποσπάσματα
 Αισχύλος, *Ευμενίδες, Ικέτιδες, Αποσπάσματα, Πέρσαι, Χοηφόροι.*
Ανθολογία Παλατινή
 Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη.*
 Αριστοτέλης, *Πολιτικά.*
 Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες, Βάτραχοι.*
 Διόδωρος, *Ιστορική Βιβλιοθήκη.*
 Επιμενίδης, *Απόσπασμα.*
 Ευριπίδης, *Βάκχαι, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ικέτιδες, Ηρακλής Μαινόμενος.*
 Ηρόδοτος, *Ιστορία.*
 Ησίοδος, *Θεογονία, Έργα και Ημέραι, Ασπίδα, Αποσπάσματα*
 Ησύχιος, *Λεξικό.*
 Καλλίμαχος, *Ύμνος στη Δήλο, Ύμνος στην Άρτεμη.*
 Λουκιανός, *Περί ορχήσεως.*
 Ξενοφών, *Συμπόσιο*
 Όμηρος, *Ιλιάδα, Οδύσσεια, Ύμνος στον Απόλλωνα, Ύμνος στην Αφροδίτη, Ύμνος στη Μητέρα Θεών, Ύμνος στο Δία, Ύμνος στη Δήμητρα.*
 Ορφικοί Ύμνοι
 Πausανίας, *Ελλάδος Περιήγησις.*
 Πίνδαρος, *Πυθιονικοί, Αποσπάσματα, Διθύραμβοι.*
 Πλάτων, *Νόμοι, Πολιτεία, Τίμαιος, Συμπόσιο, Φαίδων.*
 Πλούταρχος, *Συμπόσιο, Ηθικά, Αλκιβιάδης, Δημοσθένης, Περί Ψυχής, Περί Μουσών.*
 Πρόκλος, *Χρηστομάθεια.*
 Πολυδεύκης, *Ονομαστικό Λεξικό, Περί ειδών ορχήσεως.*

Σαπφώ, *Απόσπασμα*.
Σοφοκλής, *Αποσπάσματα, Ιχνευταί*.
Στράβων
Τίμαιος, *Λεξικό Πλατωνικό*.

Αρχαίοι Ρωμαίοι συγγραφείς

Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*.
Έννιος, *Απόσπασμα*.

Σύγχρονοι Έλληνες συγγραφείς

Αλεξάκης, Ε., *Χορός, εθνοτικές ομάδες και συμβολική συγκρότηση της κοινότητας στο Πωγώνι της Ηπείρου*. Στα *Εθνογραφικά*, τόμος 8, Ναύπλιο 1992.

Αντζακα- Βέη, Ε., Λουτζάκη, *Παραδοσιακοί Χοροί*. Στην *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 28, Θέατρο- Κινηματογράφος- Μουσική – Χορός, Αθήνα 1999.

Αρβανιτάκης, Α., *Σέβας & Φόβος των θεών*, Θεσσαλονίκη 1984.

Αργυριάδου, Ε.Α., *Ο Χορός ως Μέσο Αγωγής Σώματος & Πνεύματος, Αθλητική Ιστορία & Φιλοσοφία*, τ. Β, Θεσσαλονίκη 2006.

Βανδώρος, Αθήνα 1990.

Γιαννάκης, Θ., *Η προϊστορία της Γυμναστικής*, Αθήνα 1977.

Γιαννόπουλος, Ε., *Ορθόδοξη Εκκλησία και Όρχηση κατά τους Βυζαντινούς Χρόνους*. Διπλωματική εργασία, Θεσ/νίκη 1988.

Γουδής, Δ., *Τα μυστήρια της Ελευσίνας*, Αθήνα 1990.

Γράβιγγερ, Π., *Ύμνοι, φιλοσοφικοί-λειτουργικοί των αρχαίων Ελλήνων μυστών*, Αθήνα 2000.

Δήμας, Η., *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Αθήνα 1981.

Δίων Χρυσόστομος, *Λόγοι*, 387.

Δούκα, Σ., *Ο χαρακτήρας του Χορού στην Κλασσική Ελλάδα*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσ/νίκη, 1999.

- Δούκα, Σ., Καϊμακάμης, Δ., Η τέχνη της Όρχησης στην αρχαία Ελλάδα μέσα από τις μαρτυρίες των αρχαίων φιλοσόφων και ιστορικών, Αθλητική Ιστορία και Φιλοσοφία, *Ετήσιο Επιστημονικό περιοδικό*, τ. Β, Θεσ/νίκη 2006:79-94.
- Δρανδάκης, Λ., *Χορευτικά δρώμενα στην Ελλάδα*, Πρακτικά Α' Παγκόσμιου Συνεδρίου, Δ.Ο.Λ.Τ., Λάρισα 1987.
- Ζήκος, Ι., *Ο Νεοελληνικός χορός υπό τους όρους της συνέχειας και της διάρκειας*. Πρακτικά του 7^{ου} διεθνούς συνεδρίου για την έρευνα του χορού, Αθήνα 1993.
- Ζωγράφου, Μ., Ευητηρικά λαϊκά χορευτικά δρώμενα: μια πρώτη ανάγνωση. Πρακτικά Α' Συνεδρίου: Λαϊκά δρώμενα, παλιές και σύγχρονες εκφράσεις, Κομοτηνή 1996.
- Ζωγράφου, Μ., *Ο Χορός στην Ελληνική Παράδοση*, Αθήνα 1999.
- Θεοδώρου, Ζ., *Πλατωνικά, εισαγωγή στον Πλάτωνα*, Θεσ/νίκη 1995.
- Κάβουρας, Π., *Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου*. Στα *Εθνογραφικά*, τόμος 8 Ναύπλιο 1992.
- Κακουρή, Κ., *Θρακικά δρώμενα στην ύστατη ώρα*. Πρακτικά Β' Συμποσίου. Λαογραφία Βορειοελλαδικού χώρου, Θεσ/νίκη 1976.
- Κακριδής, Ι.Θ., *Ελληνική Μυθολογία*, τ. Β, Αθήνα 1986.
- Κεφαλίδου, Ε., Η εικονογραφία των εκστατικών χορών στην κλασική εποχή: Ένθεος χορεία, *Αρχαιολογία* 90, Μάρτιος 2004: 34-41.
- Κόκκινος, Ι., *Ελληνικοί Χοροί, Ιστορική εξέλιξη και Μουσικοκινητική ανάλυση*, Θεσ/νίκη 1987.
- Κουρούπη, Ε., *Χορός, Κίνηση, Σώμα, πτυχές της χορευτικής τέχνης*, Αθήνα 1999.
- Κουρτίδου, Κ., *Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια*, Αθήνα 1998.
- Κοψαχείλης, Σ., *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσ/νίκη 1992.
- Κρητισιώτη, Μ., *Ο τελετουργικός και ο σκηνικός παραδοσιακός χορός*. Στο *Ο χορός – από την έρευνα στη διδασκαλία*. Πρακτικά του 9^{ου} διεθνούς συνεδρίου για την έρευνα του χορού. Αθήνα 1995.
- Λαμπροπούλου, Β., *Περί Φύσεως Χορός και Αρμονία*, Αθήνα 1999.
- Λεκατσάς, Π., *Διόνυσος, καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, Αθήνα 1999.

- Λυκεσάς, Γ., *Ελληνικοί Χοροί, από πολιτιστική, ιστορική και κοινωνιολογική άποψη*, Θεσ/νίκη 1983.
- Λουτζάκη, Ρ., *Για μια ανθρωπολογία του χορού*. Στα *Εθνογραφικά*, τόμος 8, Ναύπλιο 1992α.
- Λουτζάκη, Ρ., *Οι ελληνικοί χοροί*. Στα *Εθνογραφικά*, τόμος , Ναύπλιο 1992β.
- Λουτζάκη, Ρ., *Χοροί της Ορεινής Σερρών*. Στα *Εθνογραφικά*, τόμος 2, Ναύπλιο 1979-1980.
- Μάνλυ Χολ- Ιππόλυτος ντα Κόστα, *Τα Διονυσιακά μυστήρια*, Αθήνα 1990.
- Μερακλής, Μ., *Λαϊκή τέχνη. Ελληνική Λαογραφία*, τ. Γ., Αθήνα 1992.
- Μιχαηλίδης, Σ., *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής*, β' εκδ, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα 1989.
- Μουρατίδου, Κ., και συν., Ο χαρακτήρας του χορού στην αρχαία Ελλάδα μέσα από τις εικαστικές τέχνες, *Αθλητική Απόδοση και Υγεία* 4, 2002: 253-263.
- Μουρατίδου, Κ., Χοροθεραπευτικά στοιχεία στην αρχαία και τη σύγχρονη Ελλάδα, *Άθληση και Κοινωνία*, 18, 1997: 65-72.
- Μπουσιώτης, Α., *Ο χορός*, β' έκδοση, Αθήνα 1983.
- Μουρατίδης, Ι., Θέματα Φιλοσοφίας Φυσικής Αγωγής, Εισαγωγή στη Φιλοσοφία, Θεσ/νίκη 2002.
- Νάτσης, Κ. *Λαογραφικά Στοιχεία και Παραδοσιακοί Χοροί του Νομού Φλώρινας*. Έκδοση Φ.Σ.Φ. «Ο ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ», Φλώρινα 1990.
- Παλαιοκρασσά Λ., *Το Ιερό της Αρτέμιδος Μουνιχίας*, Θεσσαλονίκη 1983.
- Παπαδοπούλου, Δ.Ζ., Η της μουσικής δύναμις, *Καθημερινή* 2004, σελ., 1-12.
- Πανοπολίτη, Ν., *Τα Διονυσιακά* (5 πρώτα άσματα), εισαγωγή, έμμετρη μτφρ. Παϊκου Νικολαΐδη- Ασιλάνη, Αθήνα 1990.
- Πνευματικό κέντρο δήμου Κόνιτσας, *Χορός και κοινωνία*, 1994.
- Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κ., Συμπληρωματικά φιλοσοφικά στοιχεία της Αρχαίας μουσικής, *Τέχνες* 2, 2003: 295-296.
- Παπαχατζής, Ν.Δ., *Ζωή και θρησκεία στην Αρχαία Ελλάδα*, τ. Β, Αθήνα 1947.
- Παπαχατζής, Ν.Δ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β, Αθήνα 1947.
- Παπαχατζής, Ν.Δ., *Διόνυσος, Παγκόσμια Μυθολογία*, Αθήνα 1989.
- Πούχνερ, Β., *Θεατρικά στοιχεία στα δρώμενα του Βορειοελλαδικού χώρου*, Πρακτικά Δ' Συμποσίου Λαογραφίας, Θεσ/νίκη 1983.
- Πραντσίδης, Ι., *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*. Αιγίνιο 2005.

- Πραντσιδης, Ι., *Ο παραδοσιακός χορός στις κοινότητες των Ακμπουναριωτών στο Γκένεραλ Ίντζοβο Βουλγαρίας και στο Αιγίνιο Πιερίας*. Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1995.
- Ρασσιάς, Β., *Εορτές και Ιεροπραξίες των Ελλήνων*, Αθήνα 1998.
- Ράφτης, Α., *Ο κόσμος του Ελληνικού χορού*, Αθήνα 1985.
- Ράφτης, Α., *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, Πρακτικά 5^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου ΔΟΛΤ., Αθήνα 1992.
- Ρούμπης, Γ.Α., *Ελληνικοί χοροί, Γενικό Μέρος- Διδακτική- Μουσικοκινητική Ανάλυση*, Αθήνα 1993.
- Σιέπτος, Γ., *Τα Ελευσίνια Μυστήρια*, Αθήνα 1995.
- Σιέπτος, Γ., *Τα Ορφικά Μυστήρια*, Αθήνα 1995.
- Τουτουντζή, Ο., *Τα μυστήρια των Ελλήνων*, Αθήνα 2001.
- Τσιλιμίσκρας, Κ., *Ο Χορός: Ιστορία-Εκπαίδευση-Δημιουργία*, Αθήνα 1983.
- Τσιλιμίσκρας Κ., *Ο Χορός: Ιστορία- Εκπαίδευση- Δημιουργία*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1983.
- Τσούλογλου, Ε., *Λαϊκά δρώμενα και χορός*. Διπλωματική εργασία, Θεσ/νίκη 2001.
- Τυροβόλα, Β., *Ο Ελληνικός χορός, μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα 2001.
- Φραγκούλης, Α., Ευριπίδου Βάκχαι, εισαγωγή-σχόλια, μτφρ. Κ.Χ. Μύρης, Αθήνα 2004.
- Χορός & Κοινωνία, Εκδόσεις Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, Κόνιτσα 1994.
- Χριστόπουλος, Μ., *Οι θεότητες της μουσικής στην Ομηρική και Αρχαϊκή ποίηση, η νοσταλγία του ανέφικτου*, Αθήνα 1985.

Σύγχρονοι ξένοι συγγραφείς

- Andrewes, A., *Αρχαία Ελληνική Κοινωνία*, μτφρ. Α. Παναγόπουλος, β' έκδοση, Αθήνα 1987.
- Bejart, M., *Historie de la dance*, Paris 1973.
- Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία - Αρχαϊκή και Κλασσική εποχή*, μτφρ. Ν.Π. Μπεζαντάκος - Α. Αβαγιανού, Αθήνα 1993.
- Calame, C., *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, μτφρ. D. Collins-J. Orion, London 1977.
- Cain, C.D., Dancing in the dark: Deconstructing a narrative of epiphany on the Isopata ring, *AJA* 105, 2001: 27-49.
- Connor, W.R., Early Greek Land Warfare as Symbolic Expression, *P&P* 119, 1988: 3-29.
- Covan, J., *Η Πολιτική του Σώματος- Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Αθήνα 1998.
- Detienne, M., *Ο Διόνυσος κάτω από τ' αστέρια*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Αθήνα 1993.
- Dodds, E.R., *Οι Έλληνες & το Παράλογο*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη, Αθήνα 1977.
- Emmanuel, M., *La danse Grecque antique*, Paris 1986.

- Foucart, P., *Les Mystères de Eleusis*, Paris 1914.
- Fraceliere, R., *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Γ.Δ. Βανδώρος, ένατη έκδοση, Αθήνα 1990.
- Garhody, R., *Ο Χορός στη Ζωή*, μτφρ. Μ. Τσούτσουρα, Αθήνα 1973.
- Grimal, P., *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής μυθολογίας*, επιμ., Β. Άτσαλος, Θεσ/νίκη 1991.
- Harrison, J.E., *Ιερές Τελετές και Αρχαία Τέχνη*, μτφρ. Θ. Σιαφαρίκας, Αθήνα 1995.
- Harrison, J.E., *Ορφέας και Ορφικά Μυστήρια*, μτφρ. Ε. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1995.
- Harrison, J.E., *Τελετουργικά δρώμενα στην Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, μτφρ. Ε. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1997.
- Harrison, J.E., *Αρχαίες Ελληνικές γιορτές*, μτφρ. Ε. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1998.
- Harrison, J.E., *Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής θρησκείας: Ο θεός Διόνυσος*, μτφρ. Ε. Παπαδοπούλου, Αθήνα 2003.
- Jeanmaire, H., *Διόνυσος, Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, μτφρ. Α.Λ. Μερτάνη, Αθήνα 1985.
- Kitto, H.D.F., *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 1981.
- Klein, G., *FrauenKoerperTanz. Eine Zivilisations-geschichte des tanzes*, Berlin 1988.
- Kraus, R., *Ιστορία του Χορού*, μτφρ. Σιδηρόπουλος Γ.-Κακαβούλα Μ., Αθήνα 1980.
- Lawler, L.B, Orchesis Kallinikos, *Transactions of the American Philological Association* 79, 1948: 254-267.
- Lawler, L.B., The Maenads. A contribution to the study of the Dance in Ancient Greece: *Memories of the American Academy in Rome* 5, 1927: 69-92
- Lawler, L.B, *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μ. Δημητριάδη-Ψαροπούλου, Αθήνα 1984.
- Lidell, H.G., Scott, R., *Μέγα Λεξικό της ελληνικής γλώσσας*, μτφρ. Από τα Αγγλικά Ξ.Γ. Μόσχου, Αθήνα 1972.
- Lonsdale, S.H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, London 1993.
- Maffre, J.J., *Η ζωή στην κλασική Ελλάδα*, μτφρ. Τσελέντη, Αθήνα 1988.

- Mouratidou, K., Anastasiou, A., Mouratidou, A., Mouratidis, I., Dance as a basic cultural element and a mode of education in ancient Greece. *Studies in Physical Culture and Tourism*, 10 (2) 2003: 29-36.
- Neubecker, J.A., *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Σιμώτα-Φιδέτζη, Αθήνα 1986 .
- Nilsson, M.P., *Ελληνική Λαϊκή Θρησκεία*, μτφρ. Ι.Θ. Κακριδή, Αθήνα 1979.
- Pfeiff, K.A., *Apollon, Die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst*, Frankfurt 1943.
- Prudhommeau, G., *Ο Χορός μέσα στην Ιστορία*, μτφρ. Λ. Μοραΐτη – Α. Αναστασοπούλου, Αθήνα 1965.
- Sechan, L., *La danse greque antique*, Paris 1930.
- Simon, E., *Οι Θεοί των Αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Πινγιάτογλου Σ., Θεσσαλονίκη 1996.
- Sourvinou-Inwood, C., *Studies in Girls Transitions*, Αθήνα 1988.
- Schuftan, W., *Manuel de danse*, Paris 1928.
- Thomson, G., *Die ersten Philosophen*, Berlin 1980.
- Udine, J., *Qu'est-ce que la danse*, Paris 1921.
- Walter, F.O., *Menschengestalt und Tanz*, Munchen 1956.
- West, M.L., The Dictaeon Hymn to the Kouros, *Journal of Hellenic Studies*, 85, 1965: 5-16.
- West, M.L., *Αρχαία Ελληνική μουσική*, μτφρ. Σ., Κομνηνός, Αθήνα 1999.
- Wosien, M.G., *Tanz im Augesicht der Gotter*, Muenchen: Koesel 1985, σελ. 15-16.
- Vernant, J.P., *The Greeks*, μτφρ. C. Lambert –T. L. Fagan, Chicago 1995.
- Vogel, M., Der Schlauch des Marsyas, *RhM* 107, 1964: 34-56.

Ηλεκτρονικές διευθύνσεις

www.livepedia.gr/index.

www.pantheon.20m.com/seilinoi.htm.

<http://pantheon.20m.com/pan.htm>.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ



Εικόνα 1. Αγαματίδιο του Απόλλωνα Κιθαρωδού. Το έργο μιμείται το γνωστό άγαμα του Απόλλωνα Κιθαρωδού του Σκόπα. Αρχαιολογική Συλλογή Ιεράπετρας. Χρονολόγηση 200-100 π.Χ.



Εικόνα 2. Ο Παν κάθεται στο έδαφος και παίζει σύριγγα. Αγαλμάτιο από Αθήνα, πρώιμος 4^{ος} αι. π.Χ. Φρανκφούρτη, Liebieghaus.



Εικόνα 3α. Η άφιξη του Απόλλωνα στη Δήλο. Κυκλαδικός (Μηλιακός) πιθαμοφορέας του παριανού εργαστηρίου, π. 640/630 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 3961

3β. λεπτομέρεια της εικ. 3α.



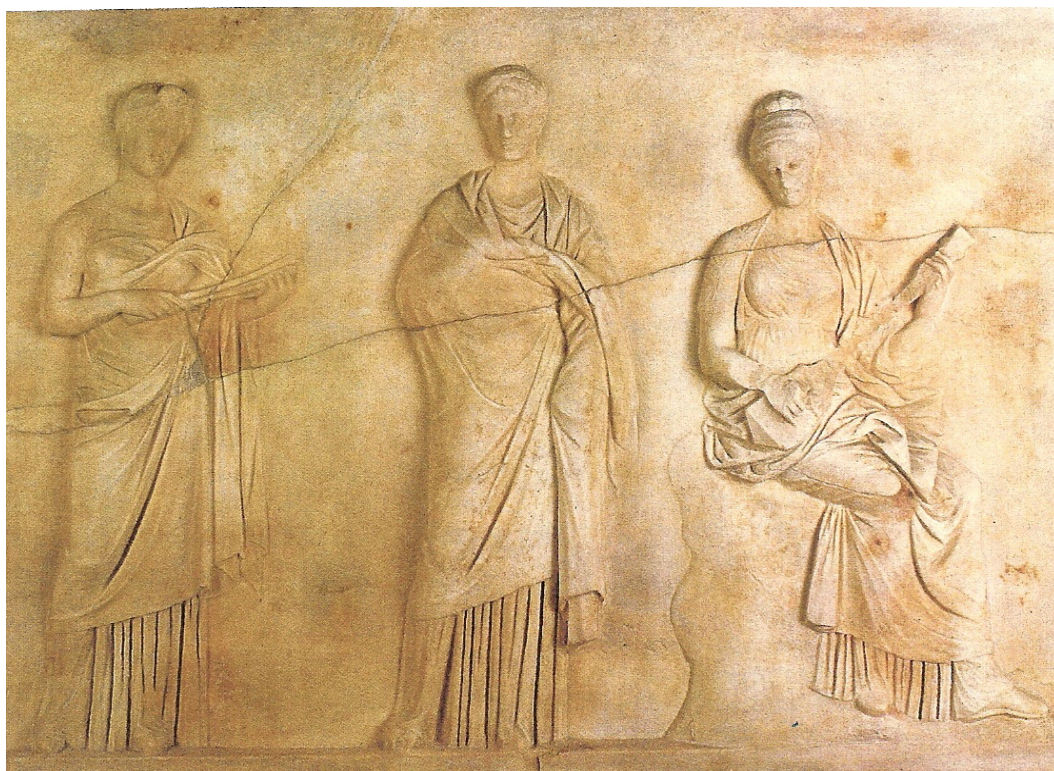
Εικόνα 4. Ο Απόλλων κιθαρωδός. Μελανόμορφος καλυκωτός Κρατήρας, π. 530/520 π.Χ., Εξηκίας. Αθήνα, Μουσείο Αγοράς.



Εικόνα 5. Ο Απόλλων επάνω στον φτερωτό Τρίποδα. Αττική ερυθρόμορφη Υδρία, π. 480/470 π.Χ., Ζωγράφος του Βερολίνου. Ρώμη, Μουσεία Βατικανού.



Εικόνα 6. Μούσα. Λευκή λήκυθος του ζωγράφου του Αχιλλέα. Γύρω στο 440 π.Χ. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen.



Εικόνα 7. Τρεις Μούσες από τον μουσικό αγώνα Απόλλωνα-Μαρσύα.. Πλάκα-επένδυση βάσεως του συντάγματος αγαλμάτων της Απολλωνιακής Τριάδας, έργο του Πραξιτέλη. Χρονολογείται γύρω στο 320 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 216.



Εικόνα 8. Η Άρτεμη. Λήκυθος λευκού βάθους του ζωγράφου του Πάνα. Γύρω στο 490 π.Χ. Λένινγκραντ, Ermitage 670.



Εικόνα 9. Σάτυρος και Μαινάδα. Λεπτομέρεια από ερυθρόμορφη πελίκη του ζωγράφου του Κλεόντα. Γύρω στο 435-430 π.Χ. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 2361.



Εικόνα 10β

Εικόνα 10α

Εικόνα 10α. Ο Διόνυσος με Μαινάδες και Σατύρους που χορεύουν. Αττικός ερυθρόμορφος οξυπύθμενος αμφορέας, 500-495 π.Χ., αποδίδεται στο Ζωγράφο του Κλεοφράδη. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen, 2344.

10β. λεπτομέρεια της εικ. 10α.



Εικόνα 11. Ο Διόνυσος και δύο Μαινάδες που χορεύουν. Μελανόμορφος Αμφορέας, π. 530 π.Χ., Ζωγράφος του Άμαση. Παρίσι, Cabinet des Medailles, 222.



Εικόνα 12. Μαινάδα. Εσωτερικό κύλικας λευκού βάθους του ζωγράφου του Βρύγου. 490-485 π.Χ. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen, 2645.



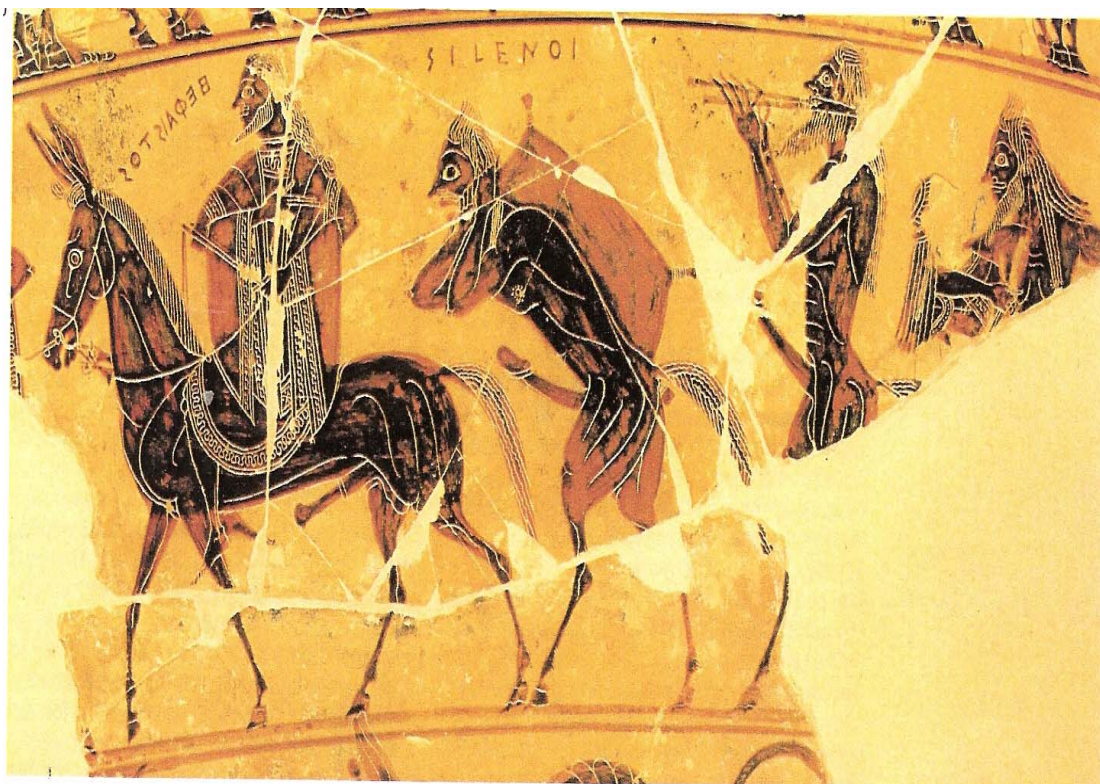
Εικόνα 13. Βωμός και είδωλο του Διονύσου Ληναίου, ολόγυρα Μαινάδες. Αττική ερυθρόμορφη Κύλικά, εξωτερική όψη, π. 480 π.Χ., Μάκρων. Βερολίνο, Staatliche Museen, 2290.



Εικόνα 14. Άγαλμα του Διονύσου Ληναίου και Μαινάδες. Αττική ερυθρόμορφη στάμνος, π. 420/410 π.Χ., Ζωγράφος του Δίνου. Νεάπολη, Museo Nazionale, 2419.



Εικόνα 15. Ο Διόνυσος σε ιερή μέθη, με Σάτυρους του θιάσου του. Εσωτερικό ερυθρόμορφης κύλικας του ζωγράφου του Βρύγου. Γύρω στο 480 π.Χ. Παρίσι, Bibliotheque Nationale, 576.



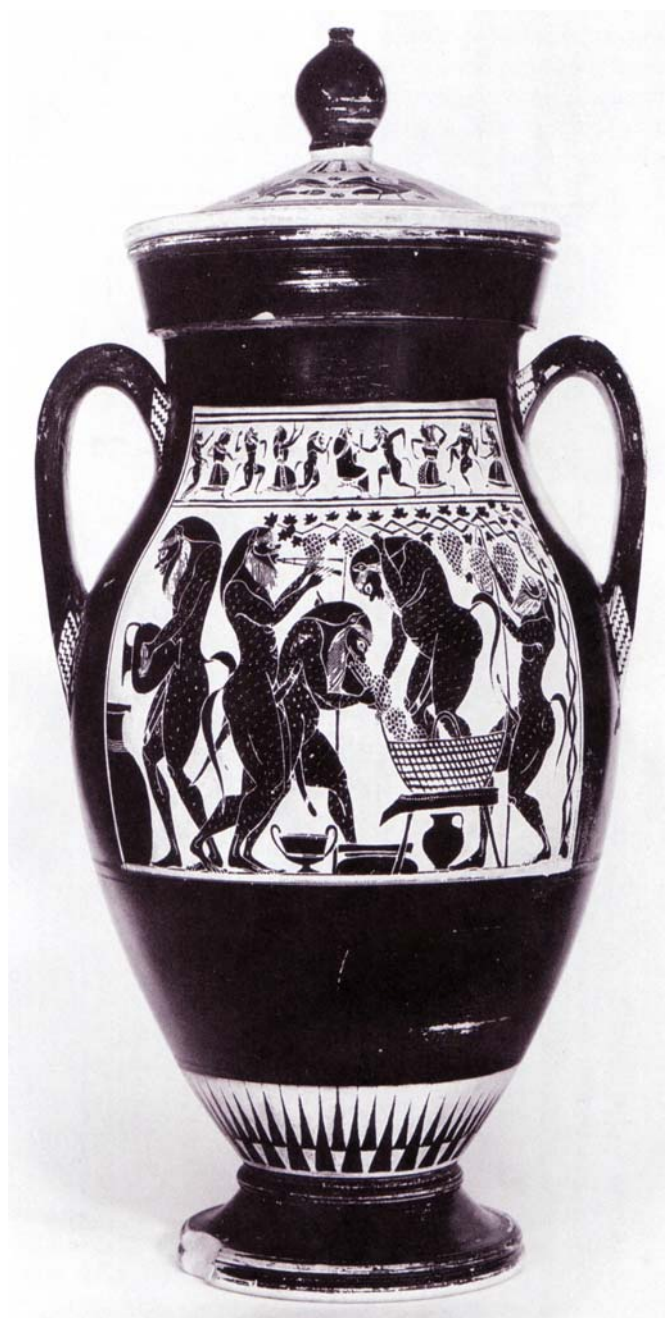
Εικόνα 16. Σάτυροι που συνοδεύουν τον Ήφαιστο κατά την επιστροφή του στον Όλυμπο. Αττικός μελανόμορφος κιονωτός κρατήρας, π. 545 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



Εικόνα 17. Δίονυσος, με Σατύρους και Μαινάδες (η άλλη πλευρά) που συνοδεύουν τον Ήφαιστο κατά την επιστροφή του στον Όλυμπο. Αττικός μελανόμορφος κιονωτός κρατήρας, π. 545 π.Χ. Λυδός, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, 31.11.11.



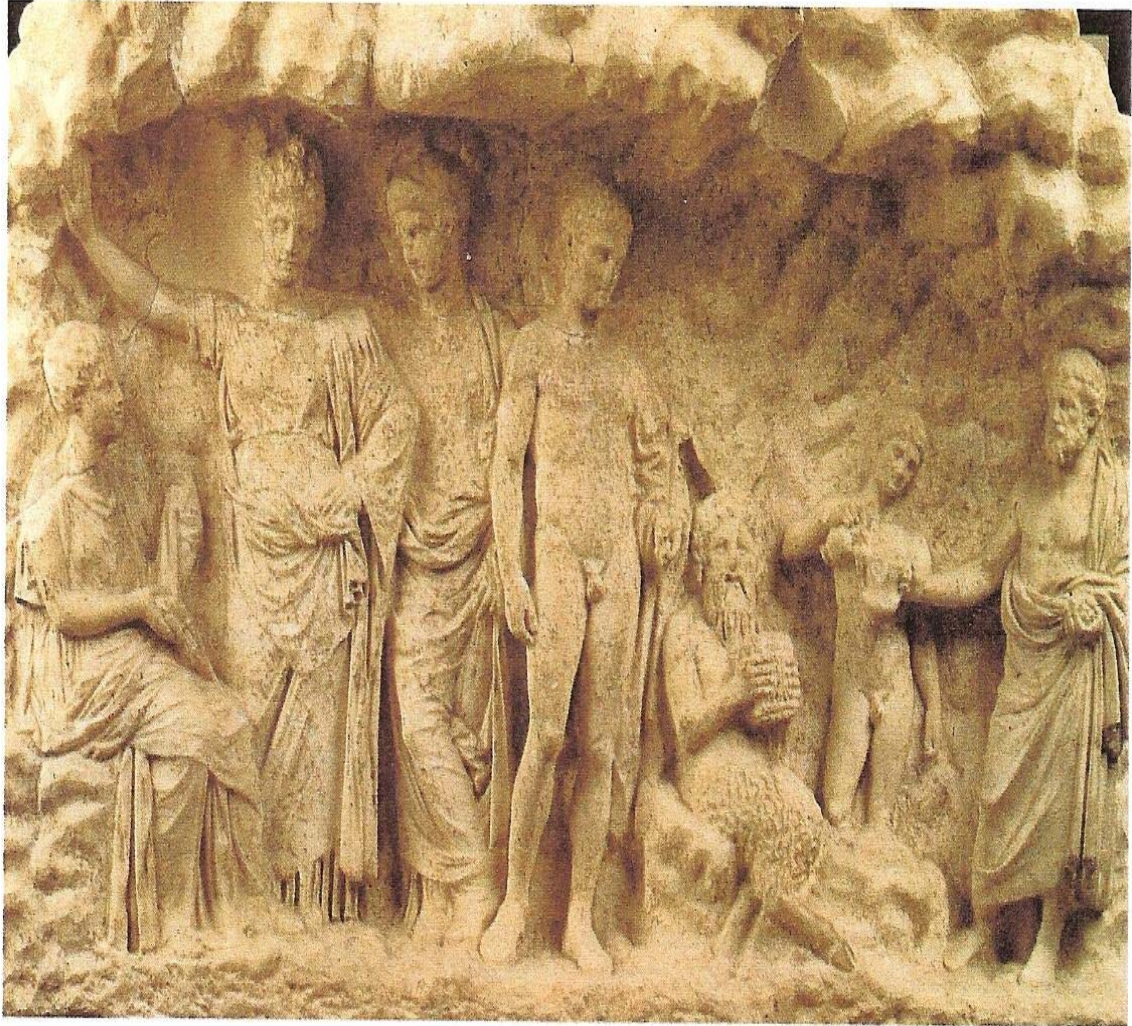
Εικόνα 18. Σάτυρος και Μαινάδα. Λεπτομέρεια. Κρατήρας του Δερβενίου, χάλκινος επιχρυσωμένος, με ελικοτές λαβές. Γύρω στα 350-330 π.Χ. Θεσσαλονίκη, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 19. Σιληνοί μαζεύουν και πατούν σταφύλια. Αμφορέας του Ζωγράφου του Άμαση. Γύρω στο 530/520 π.Χ. Würzburg, Martin von Wagner-Museum, 265.



Εικόνα 20. Δύο Πάνες μέσα σε σπηλιά, ο ένας παίζει σύριγγα. Στο άνω τμήμα νύμφες που χορεύουν. Μαρμάρινο Ανάγλυφο, ρωμαϊκών χρόνων. Μόναχο, Γλυπτοθήκη, 456.



Εικόνα 21. Νύμφες. Αναθηματικό ανάγλυφο. Γύρω στο 310 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 4466.



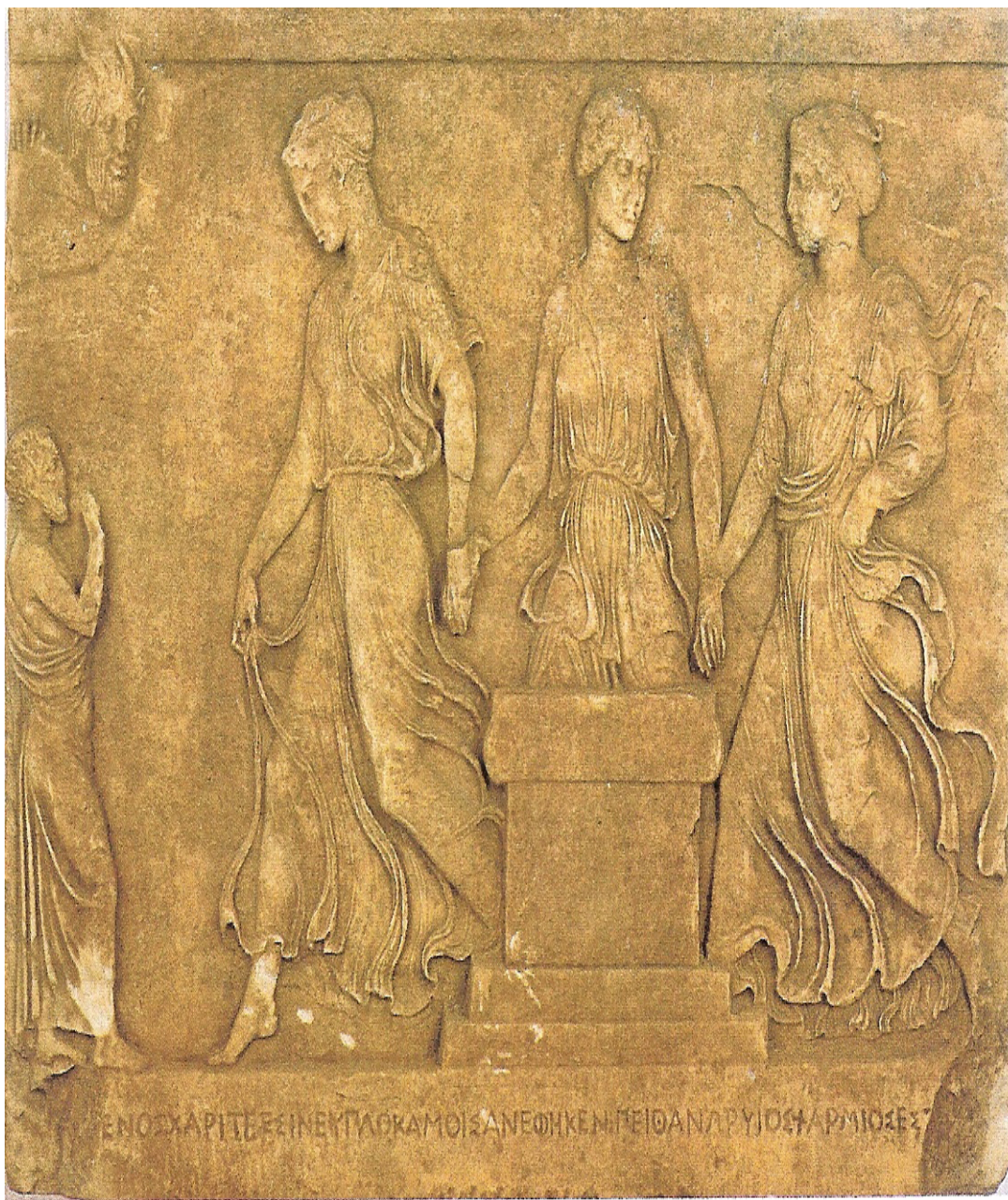
Εικόνα 22. Οι Κουρήτες. Βάση. Γύρω στο 160 μ.Χ. Ρώμη, Museo Capitolio, 1944.



Εικόνα 23. Κουρήτες χτυπούν τις ασπίδες τους. Χάλκινη ασπίδα από το Ιδαίον Άντρο. Κρήτη, Μουσείο Ηρακλείου.



Εικόνα 24. Αναθηματικό Ανάγλυφο στις Χάριτες από την Ακρόπολη της Αθήνας, π. 510/500 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης, 702.



Εικόνα 25. Οι Χάριτες. Αναθηματικό ανάγλυφο. Τέλη 5^{ου} αι. π.Χ. Κως, Αρχαιολογικό Μουσείο.



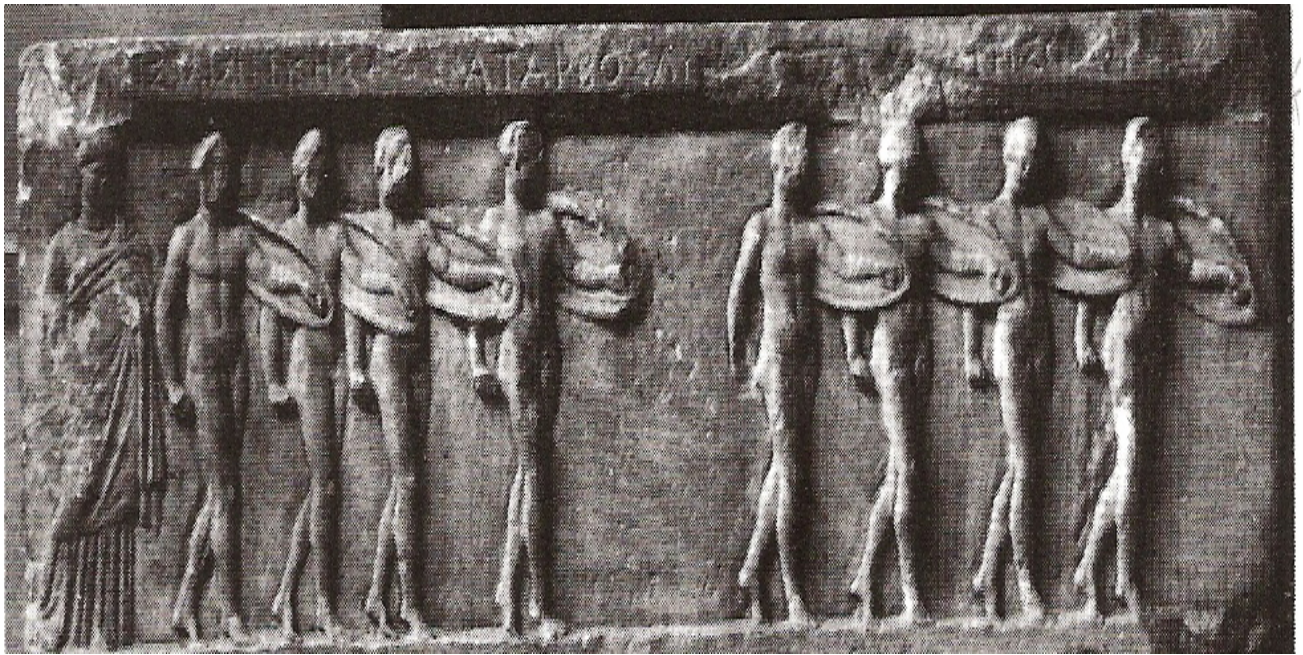
Εικόνα 26. Η Κυβέλη και ο Άττις. Αναθηματικό ανάγλυφο. Γύρω στο 230 π.Χ.
Βενετία, Museo Arceologico.



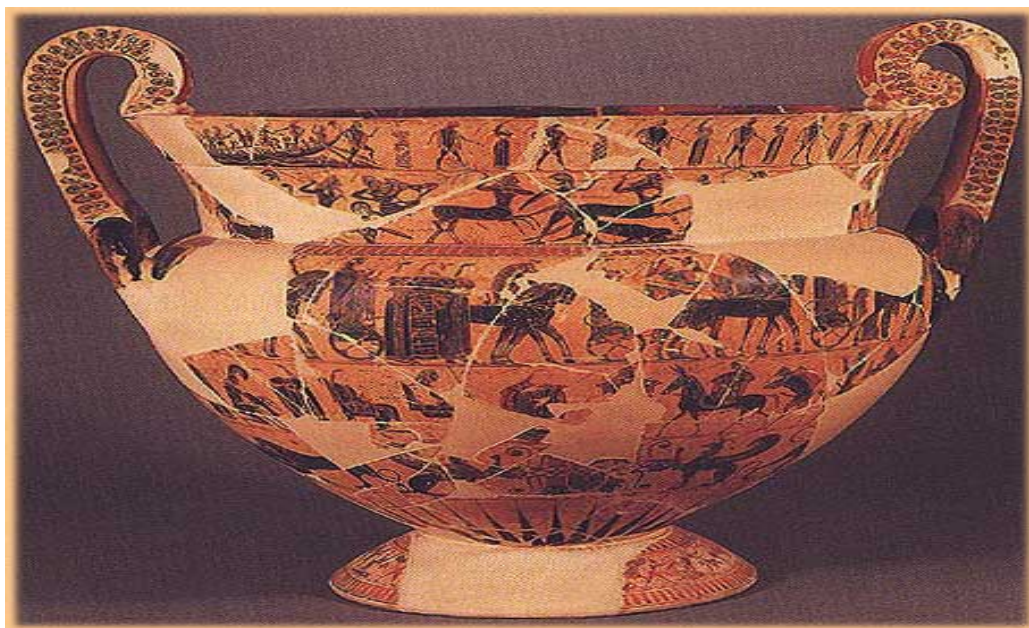
Εικόνα 27. Καθιστή Κυβέλη που κρατάει φιάλη και τύμπανο. Ναΐσκος Κυβέλης, π. τέλος 4^{ου} αι. π.Χ. Αθήνα Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 3538.



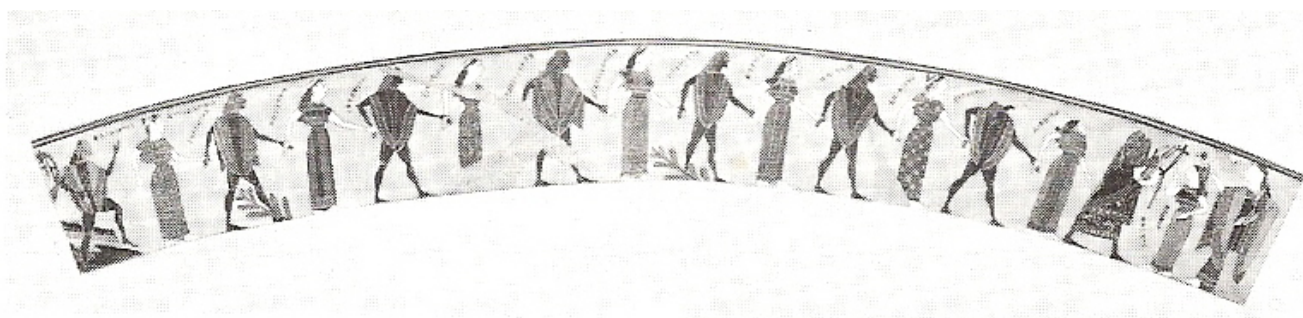
Εικόνα 28. Χρυσό δαχτυλίδι, το λεγόμενο των Ισοπάτων (χρυσός σφραγιστικός δακτύλιος). Υστερομινωϊκή I-II περίοδος, 1600-1400 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, 424.



Εικόνα 29. Βάση αγάλματος που αφιέρωσε ο Άταρβος ως χορηγός, από την Ακρόπολη. Στο δεξιό τμήμα της ορθογώνιας βάσης του απεικονίζεται χορός πυρριχιστών. Δεκαετία του 320. Ακρόπολη 1338. Ύψ.0,32.



Εικόνα 30α



Εικόνα 30β

Εικόνα 30 α. Αγγείο Francois. Μελανόμορφος ελικωτός κρατήρας του Κλειτία και του Εργοτίμου, 570-565 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο, Φλωρεντία, 4209.

30 β. Ο χορός Γέρανος, όπως απεικονίζεται στο αγγείο Francois.



Εικόνα 31. Ο Ορφέας που διασκεδάζει τους Θράκες, μέση κλασική περίοδος. Ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας από τη Γέλα. Ζωγράφος του Ορφέα. Βερολίνο, Staatliche Museen, 3172.



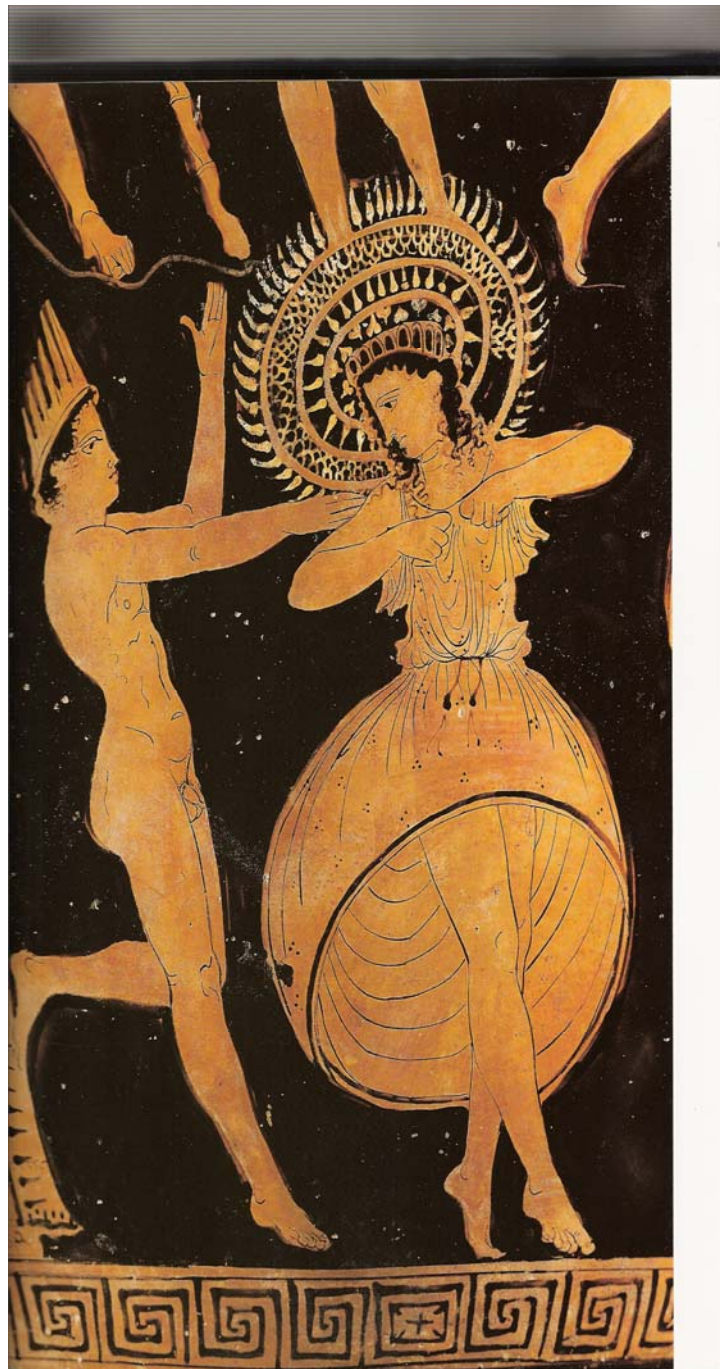
Εικόνα 32. Η Δήμητρα, ο Τριπτόλεμος και η Περσεφόνη. Ανάγλυφο. Γύρω στα 440-430 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 126.



Εικόνα 33. Χορεύτριες με καλαθόσχημα καλύμματα κεφαλής (κίονας με χορεύτριες) περίπου 330 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, 466.



Εικόνα 34. Χορεύτρια με καλαθόσχημο κάλυμμα κεφαλής, από τον Fritz Weege. Χρονολογείται αρχές 5^{ου} αιώνα.



Εικόνα 35. Χορός καλαθίσκος (στην κάτω ζώνη). Λευκανικός ερυθρόμορφος ελικωτός κρατήρας. Αποδίδεται στον ζωγράφο των Καρνείων. Γύρω στο 410-400 π.Χ. Τάραντας, Museo Archeologico Nazionale.



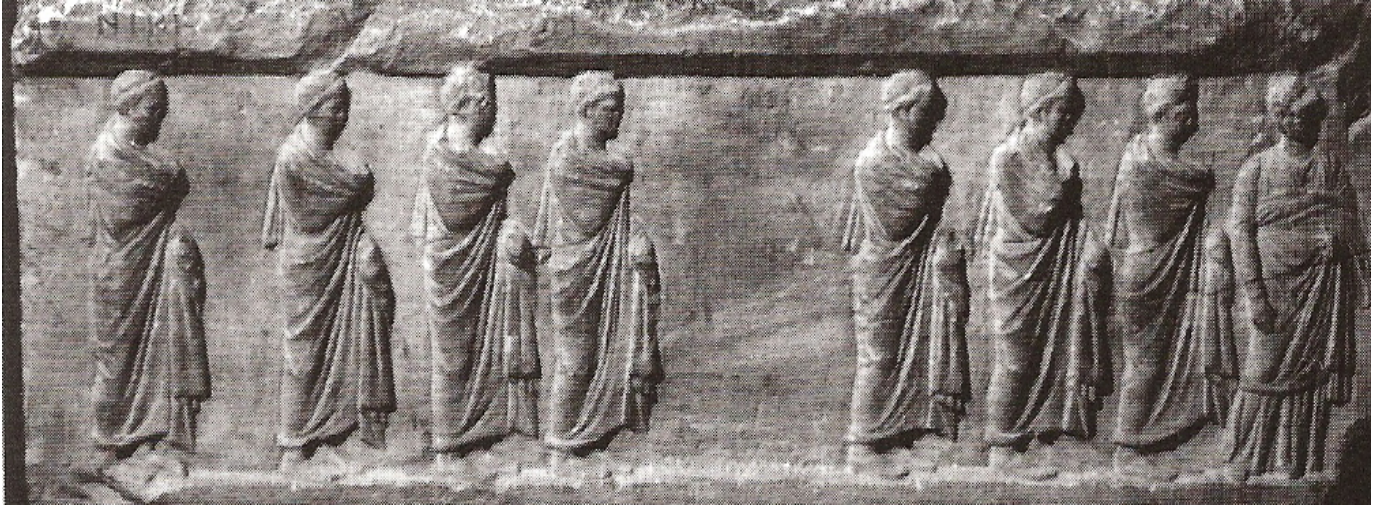
Εικόνα 36. Παρθένειο ή χορός Παρθένων. Ερυθρόμορφος καλυκόσχημος κρατήρας, Ζωγράφος της Villa Giulia, πρώιμη κλασική περίοδος. Ρώμη, Villa Giulia, 909 .



Εικόνα 37. Πεπλοφόρος χορεύτρια. Ανάγλυφη πλάκα με παράσταση χορεύτριας. Νεοαττικές δημιουργίες του τέλους του 1^{ου} αι. π.Χ., εμπνευσμένες από προγενέστερα έργα του 4^{ου} αι. π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 260



Εικόνα 38. Πεπλοφόρος χορεύτρια. Χάλκινο αγαλμάτιο γνωστό ως “χορεύτρια Baker” (από το συλλέκτη που το απέκτησε πρώτος), 250-150 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.



Εικόνα 39. Βάση αγάλματος που αφιέρωσε ο Άταρβος ως χορηγός, από την Ακρόπολη. Στο αριστερό τμήμα της ορθογώνιας βάσης απεικονίζεται κύκλιος χορός. Δεκαετία του 320. Ακρόπολη 1338. Ύψ.0,32.