

*Ο θεραπευτικός 'λόγος' του αρχαίου χορού:
λειτουργικές αρχές & φιλοσοφικές προϋποθέσεις*

Χρήστος-Θωμάς Κεχαγιάς
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης ΕΚΠΑ

Άννα Λάζου
Επίκουρη καθηγήτρια Φιλοσοφικής Ανθρωπολογίας ΕΚΠΑ

Abstract

**The Therapeutic Logos of Ancient Greek Dance:
its Functions and Philosophical Presuppositions**

Christos Kechagias-Anna Lazou

147

In the presentation that follows, an attempt will be made to connect the issue of the triptych choreia-music-orchesis (according to others, logos-music-orchesis) with therapeutic aspects, as they have been proposed by the ancient Greek literature. To understand some technical terms, a brief review of the ancient Greek metric theory will precede (Kechagias), then certain functional principles of the ancient Greek logos in the context of the orchesis study will be briefly presented. The philosophical and interdisciplinary conditions of our interpretive approach will be analyzed and finally an attempt will be made to integrate these elements within a contemporary research and practical framework (teaching and artistic practices) (Lazou).

I

Ο ‘λόγος’ είτε με τη μορφή της ομιλίας, της λεκτικής πληροφορίας, που φθέγγεται και μοιράζεται ‘ες μέσον’, γεγονός που κατατίθεται ήδη ως εξόχως σημαντικό στα ομηρικά έπη (Κεχαγιάς 2006, Kechagias 2009), είτε ως λογική ικανότητα, έλλογη δράση του σκέπτεσθαι, που αναζητά ανα-λογικά να αποδώσει αιτιώδεις συσχετίσεις ή να δείξει την υπόσταση, το πνευματικό μέγεθος, την ισχύ, την καταγωγή ή το ήθος του ομιλούντα, άλλοτε ως απολογισμός και ενίοτε σαν πρόκληση επί ζητημάτων τιμής, διέπει το ανθρώπινο είδος, ήδη από τις απαρχές του, την εποχή που χάνεται στα βάθη της προϊστορίας, πολύ πριν την επίσημη ανάδυση της γραφής.

Ως προφορικός λόγος φαίνεται να εμφανίζεται ιστορικά στον δυτικό κόσμο, μέσα από μια ήδη καλλιεργημένη και εκλεπτυσμένη ποιητική μορφή, όπως παρουσιάζεται στα δύο μεγάλα γραπτά μνημεία του Ομήρου, τα έπη. Ο λόγος εκεί είναι πλήρης, υπακούει σε αρχαίους κανόνες, ενώ ως γνωστόν, άδεται και απαγγέλλεται από ειδικούς τεχνίτες, τους ραψωδούς και τους αοιδούς. Ο δακτυλικός εξάμετρος, το μέτρο πάνω στο οποίο συντίθενται τα έπη από τον ποιητή είναι ένα απόλυτα ισορροπημένο μετρικό είδος, με καταγωγή που χάνεται κι αυτή στην αχλύ του μύθου, καθώς ο Πλούταρχος (Πλούτ. *Ηθικά* 11, Περὶ τοῦ μὴ χρᾶν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν) διατείνεται πως είναι από τα αρχαιότερα είδη στα οποία εκφράστηκε τόσο ο άνθρωπος, όσο και ο θεός (Απόλλων). Διότι, μπορεί να έφτασαν ως τις μέρες μας οι έμμετροι στίχοι του Ομήρου, ελάχιστα παραλλαγμένοι από την τελική επεξεργασία και έκδοση των Πεισιστρατιδών, αλλά και οι δελφικοί χρησμοί, μπορεί να εξέρχονταν ακατάληπτοι από το στόμα της Πυθίας, ωστόσο μεταγράφονταν σε άμογους δακτυλικούς στίχους, από το

εκεί ιερατείο (Κεχαγιάς 1995, Μαυροπούλου & Κεχαγιάς 2007). Φαίνεται ότι κάποια αρχέγονη δύναμη εμπεριέχεται στον έμμετρο λόγο, στον λόγο της αρχαιοελληνικής ποίησης και της σύστοιχης χορευτικής κίνησης, της όρχησης.

Στο άρθρο αυτό επιχειρούμε να προσεγγίσουμε κάποιες από τις θεμελιώδεις λειτουργίες αυτής της δομικής συνύπαρξης των τριών τεχνών: λόγου-μουσικής-κίνησης, παρουσιάζοντας την ιστορική εξέλιξη των σημαντικότερων στιγμών της μετρικής, που έχουν κατατεθεί από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη εποχή. Επιπλέον, δίνουμε ένα γενικό περίγραμμα των κύριων όρων που συνάπτονται με την μετρική και ρυθμική τέχνη, έχοντας ως βασικό υλικό, ως *ρυθμιζόμενον*, τον ποιητικό λόγο, όπως αυτός έχει διασωθεί και είναι διαθέσιμος στον σύγχρονο ερευνητή, μέσα από τις πηγές. Τούτο αποτελεί όμως, απλά ένα έναυσμα για την έρευνα, για την θεωρητική προσέγγιση του οικείου πεδίου, καθώς πιστεύουμε ακράδαντα ότι χρειάζεται εις βάθος βιωματική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού λόγου, μέσω της γνώσης της μετρικής, προκειμένου ο λόγος αυτός να γίνει έκφραση, να γίνει πράξη, είτε στο πεδίο της εκφοράς του με τα σύγχρονα μέσα και την υπάρχουσα δυνατότητα εκφοράς του, είτε μέσω της ορχηστικής, της καλλιτεχνικής κίνησης δηλαδή, που εκδηλώνεται δια της όρχησης. Τούτο αποτελεί απώτερο σκοπό κατά την μετάβαση από την θεωρία, στην πράξη.

Συνοπτική ιστορία της αρχαιοελληνικής μετρικής, έως τον 20^ο αιώνα

Ο όρος ποιητικό *μέτρο*, που προέρχεται από την αρχαία ελληνική γλώσσα (διεθνώς *metre* ή *meter*) έχει εν γένει τη

σημασία αυτού που μετρά κάτι. Μετρά δηλαδή γλωσσικό και ηχητικό υλικό, φθόγγους, ήχους, συλλαβικές ποσότητες, στοιχεία που με το πέρασμα του χρόνου αποτυπώθηκαν σε πόδες, ρυθμούς, κώλα, στίχους, στροφές κλπ. Έτσι έχει περάσει και στις ξένες γλώσσες, έτσι έχει εμπλουτίσει έναν ειδικό τομέα των γλωσσικών ερευνών, αλλά και εν γένει τον χώρο της τέχνης. Διότι, το μέτρο και η μετρική τέχνη και επιστήμη, προτού εναγκαλιστούν από την φιλολογική επιστήμη, ανήκαν κυρίως στην μουσική, με την ευρύτερη έννοια που αποδιδόταν στον όρο αυτό μέχρι και την χαρραγή της κλασικής αρχαιότητας. Εμφανίστηκαν σε όλο τον αρχαίο κόσμο, ως ένας ειδικός τόπος της τέχνης του λόγου, εκείνου μάλιστα που ήταν προσανατολισμένος κυρίως για την αίσθηση της ακοής (καθώς δεν υπήρχε γραπτή ποίηση), για τους τεχνίτες που απήγγελλαν ή τραγουδούσαν ποιήματα, άσματα, σημαντικούς δημιουργούς, που γνώριζαν πώς να ερμηνεύουν φυσικά ακούσματα, κινήσεις και βιώματα και να τα μετατρέπουν σε έργα τέχνης. Επίσης, την όραση και την αφή, διότι η όψη, τα σχήματα και οι κινήσεις των ορχηστών ανήκαν και αυτά στην μουσική δημιουργία και εν τέλει απόλαυση τελεστών και θεατών. Αυτά τα έργα δεν ήταν όμως υπόθεση ατομική του δημιουργού, αλλά κατακτήσεις της κοινοτικής ζωής, της ομάδας, αργότερα της πόλεως. Στον ελληνικό κόσμο πριν τους κλασικούς χρόνους, αυτά τα έργα τέχνης έπρεπε να ακούγονται σε δημοτελείς ή άλλες εορτές, σε τελετές, αγώνες, σε οποιαδήποτε αφορμή δινόταν να εκδηλωθεί αυτού του συνδυασμού έμμετρου ποιητικού λόγου-μουσικής και όρχηση. Λόγος-μουσική-ορχηστική κίνηση είναι τρίπτυχο, το οποίο δεν ερχόταν εκ των υστέρων στην καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά ήταν σύμφυτο με τον λόγο. Δεν αποτελούσε κάποιο τεχνητό, ειδικό αντικείμενο

μάθησης, αλλά ήταν ήδη θεμελιωμένη κατάκτηση στη συνείδηση και στην έκφραση κάθε ανθρώπου μεγαλωμένου στην ανθρώπινη κοινότητα, με τα ακούσματα που του προσέφερε αφειδώς η προφορική παράδοση. Πρόκειται για περιοχές της ανθρώπινης έκφρασης που προστατεύονται από κάποιον θεό (Απόλλωνα ή και τις Μούσες) και εκπορεύονται από την φύση. Ο ποιητής εμπνέεται, ποιεί, δημιουργεί πάνω σε κάποιο υλικό της τέχνης του, είναι ταυτόχρονα και μουσικός και ρυθμοποιός και συνθέτης και εκτελεστής και χορογράφος, ορχηστής. Εμπνέεται και εμπνέει την κοινότητα και με το πέρασμα των χρόνων, η πρακτική εμπειρία στη σύνθεση εκλεπτύνεται όλο και πιο πολύ, διαμορφώνει νέα πλαίσια νόμων της ποιητικής, της μετρικής και της όρχησης, σε έναν ενιαίο χώρο, που παραμένει αυτός της μουσικής (για τον όρο, πρβλ. την προσέγγιση του Nagy, 2010: 370).

Από παλιά, όχι πολύ καιρό μετά τα Μηδικά, εμφανίστηκαν 'τεχνικοί', που διακρίθηκαν περισσότερο σαν δάσκαλοι της τέχνης και όχι ως μεγαλοφυείς καλλιτέχνες. Η συστηματική ανάπτυξη της μετρικής πρέπει, σύμφωνα με τον Gleditsch (1890), να τοποθετηθεί κάπου στον 7^ο αι. π.Χ. Οι μουσικοδιδάσκαλοι, οι οποίοι θεράπευαν την μουσική ως ενιαίο σύστημα, μαζί με την ποίηση και την όρχηση, προχώρησαν στη διατύπωση κάποιων θεμελιωδών κανόνων, που προορίζονταν σαφώς για εκπαιδευτική χρήση και διάδοση των υφιστάμενων εμπειρικών μεθόδων. Σε μια εποχή που τα ποιήματα συνετίθεντο για να άδονται και που ήταν αδιανόητη η σύνθεση ποιητικών έργων χωρίς οργανική μουσική, οι ποιητές ήταν ταυτόχρονα και 'μουσικοσυνθέτες' των δημιουργημάτων τους και χοροδιδάσκαλοι και 'σκηνοθέτες' κλπ.

Μέχρι τον 7^ο αι. π.Χ., βρίσκουμε άρρηκτα δεμένες και τις τρεις τέχνες: ποίηση-μουσική-όρχηση. Εύλογα συμπεραίνει κάποιος

ότι η τέχνη, της οποίας τους νόμους έπρεπε να υπηρετεί ο ποιητής και δάσκαλος του χορού, θα ήταν κάτι παραπάνω από την απλή μετρική των σύγχρονων στιχουργών του 21^{ου} αι. Θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε σε αυτήν τη μουσική-μετρική μία τέχνη υψηλότερη και ποιοτικότερη, μία *τέχνη για όλα*.

Πυθαγόρειοι

Γύρω στον 6^ο π.Χ. αι. αναπτύσσεται ένα σύστημα διδασκαλίας της μουσικής, το οποίο έχει ως βάση όχι τόσο την ποσοτική σχέση των συλλαβών, ως δομικών στοιχείων της μουσικής και της ποίησης, αλλά πολύ περισσότερο την έκφραση του ρυθμού δια του υλικού, ως αναπαράσταση αριθμητικών σχέσεων μεταξύ των ποσοτήτων. Ο Πυθαγόρας και οι μαθητές της σχολής του, παρουσιάζοντας ένα πλήρες φιλοσοφικό, αλλά κυρίως πρακτικό σύστημα που είχε ως βάση τον *αριθμό*, κατάφεραν να προσδιορίσουν επακριβώς τις σχέσεις μεταξύ μεγεθών (ποσότητες), μεταξύ μουσικών φθόγγων (ύψος-μελωδία) και μεταξύ κινήσεων εν γένει. Έτσι, η ρυθμική και μετρική θεωρία τίθεται σε κοινή βάση και εξετάζεται μόνον υπό το αλάνθαστο κριτήριο της μαθηματικής αναπαράστασης. Ο Λάσος ο Ερμιονεύς, ο Λαμπροκλής και ο Δάμων θεωρούνται από τους σπουδαιότερους εκφραστές της Πυθαγόρειας σχολής. Στις μουσικές τους σχολές, που είχαν τότε έδρα την Αθήνα, διαμορφώθηκε πλήρης θεωρία της μουσικής τέχνης. Μαθητές τους μάλιστα συνέγραψαν και πρακτικά εγχειρίδια που προορίζονταν για τη θεμελιώδη διδασκαλία των ίδιων των μαθητών. Ο Λάσος ο Ερμιονεύς (6^{ος} π.Χ. αι.) έγινε περισσότερο γνωστός ως διδάσκαλος του Πινδάρου, αν και είναι ο πρώτος Έλληνας θεωρητικός συγγραφέας μιας ολοκληρωμένης μελέτης *‘Περὶ Μουσικῆς’*. Αν και βρίσκουμε πάρα πολλές αναφορές σχετικά με την ποιητική τέχνη, τη

μετρική, την αρμονική, την όρχηση κλπ., όχι μόνο στο έργο του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη και του Πλουτάρχου, αλλά σχεδόν σε όλους τους μεγάλους ερευνητές της αρχαιοελληνικής γραμματείας, ο γνωστότερος και ίσως ο σημαντικότερος θεωρητικός που ασχολήθηκε συστηματικότερα από τους προκατόχους του με τη μετρική ήταν ο Αριστόξενος ο Ταραντίνος, ακόλουθος της αριστοτελικής σκέψης και μεθόδου, ο οποίος και διεχώρισε θεωρητικά την μετρική από την αρμονική (Αριστόξ, *Αρμ. Στοιχ.* 30-4).

Πώς η μετρική αποχωρίστηκε από τη ρυθμική και την αρμονική-η εξέλιξη της μετρικής τέχνης

Τα χρόνια που ακολούθησαν μετά τον Αλέξανδρο το Μακεδόνα, ο δεσμός που συνέδεε τις τρεις αρχικά ενωμένες μουσικές τέχνες έσπασε και οι ποιητές άρχισαν σταδιακά να κάνουν περισσότερο ανάγνωση και απαγγελία των έργων τους. Δεν ενδιέφερε τόσο η μουσική ερμηνεία, αλλά η -κατά το δοκούν- απόδοση των μουσικών ποιημάτων, που αντιμετωπίζονταν πλέον ως κείμενα προς απαγγελία. Τότε και η μετρική αποχωρίστηκε από τη ρυθμική και την αρμονική και έγινε αυτοτελής επιστήμη. Τη μουσική θεωρία ανέλαβαν τα μαθηματικά και η μετρική περιήλθε στα χέρια των γραμματικών, που τη μεταχειρίστηκαν, αφενός για να διασώσουν ένα μεγάλο μέρος της παράδοσης κατά την εκτέλεση των έργων, χρησιμοποιώντας ένα εξειδικευμένο σύστημα μουσικής-μετρικής σημειογραφίας, αφετέρου για να ερμηνεύσουν τους αρχαίους ποιητές.

Οι γραμματικοί ίδρυσαν κάποιο μετρικό σύστημα, το οποίο τις αρχές του ανήγε μεν στη ρυθμική παράδοση των καλών χρόνων, αλλά δεν στηριζόταν πλέον σε ακριβή και ασφαλή γνώση της ρυθμικής. Διότι οι γραμματικοί αμελούσαν την

σπουδαία μελέτη των παλαιών ρυθμικών και μουσικών και λίγο ασχολούνταν με το μέλος των λυρικών και δραματικών ποιημάτων, αρκούμενοι σε κάποια γενική γνώση της ρυθμικής και μετρικής ονοματολογίας και-ως προς τα άλλα-έμεναν στο παραδεδομένο κείμενο των ποιητών. Και όσο, με το πέρασμα των χρόνων, η σαφής συνείδηση της κύριας σημασίας των παλαιών όρων σκεπαζόταν από την άγνοια, τόσο περισσότερο οι γραμματικοί έπεφταν σε παρανόηση της παράδοσης και σε σφάλματα, προσθέτοντας μάλιστα, καμιά φορά και δικά τους στοιχεία (πρβλ. Gleditsch, ό.π.). Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος και ο Αρίσταρχος ασχολήθηκαν με τη μετρική και την 'κωλομετρία', αλλά δε γνωρίζουμε εάν έγραψαν συγγράμματα περί μετρικής. Ο Αριστοφάνης μάλιστα εκπόνησε ειδικές εκδόσεις λυρικών ποιημάτων, στις οποίες χρησιμοποιώντας ειδικά σημάδια, στο περιθώριο του κυρίως κειμένου επεχείρησε να διακρίνει τα μετρικά 'κόλα', από τα οποία αποτελούνταν τα ποιήματα. Αυτές όμως οι εργασίες χάθηκαν και γι' αυτό αγνοείται το μετρικό τους σύστημα.

Στα ρωμαϊκά χρόνια, σύμφωνα με το υλικό που σταχυολογεί ο Σαλτέλης (1893: 1-14), εργασίες περί την μετρική συνέγραψαν ο Ρωμαίος Καίσιος Βάσος (: -79 μ.Χ.), ο οποίος έζησε περίπου στα χρόνια του Νέρωνα, με το σύγγραμμα *De Metris*, αποσπάσματα του οποίου σώζονται. Επίσης, ο Ηλιόδωρος ο Αλεξανδρινός, ο μετρικός, που έζησε στα χρόνια του αυτοκράτορα Αδριανού, που ανέπτυξε θεωρία περί πρωτοτύπων μέτρων και έγραψε το *Περί Μέτρων*. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς (60 π.Χ.-7 π.Χ.), ασχολήθηκε επισταμένως με την ρυθμική θεωρία, ενώ υπάρχει και η πραγματεία του Βακχείου (3^{ος} ή 4^{ος} αι. μ.Χ.), *Εισαγωγή Τέχνης Μουσικής*, στην αρχή της οποίας εντοπίζονται σημαντικές αναφορές περί μετρικής.

Ο Ηφαιστίων από την Αλεξάνδρεια (2^{ος} αι. μ.Χ.) και αυτός, που έζησε στα χρόνια του Αντωνίνου του Ευσεβούς, έγραψε 48 βιβλία περί μετρικής, από τα οποία σώζεται ευτυχώς το περίφημο *Εγχειρίδιον περί Μέτρων* (*Hephaestionis Alexandrini Enchiridion*) και το αντίστοιχο *Περί Ποιήματος*. Νεότεροι λατίνοι μετρικοί ακολούθησαν είτε την θεωρία του Ηλιοδώρου, είτε του Καισίου (Σαλτέλης 1893: 5). Αναφέρονται τα ονόματα του Ιούβα (3^{ος} μ.Χ. αι.) που συνέγραψε εκτεταμένο εγχειρίδιο περί μετρικής, το οποίο δεν σώζεται, του Τερεντιανού Μαύρου, οπαδού του Καισίου, με το έργο *De Litteris De Syllabis De Metris Libri III* (Περί γραμμάτων και συλλαβών και μέτρων βιβλία 3), που ευτυχώς διασώζεται και του Γάιου Μάριου Ουικτωρίνου (4^{ος} μ.Χ. αι.) με το έργο του *Ars Grammatica De Orthographia et De Metrica Ratione*, που σύμφωνα με τον Gleditsch (1890) μετέγραψε τον Αφθόνιο τον Νεότερο που έδρασε κατά τον 3^ο μ.Χ. αι. Σε αυτό το εγχειρίδιο, όπως και του Διομήδους (4^{ος} μ.Χ. αι.), διαπιστώνεται η ένωση των προηγούμενων διαφορετικών συστημάτων μετρικής θεωρίας (περί πρωτοτύπων μέτρων αφενός και παραγώγων μέτρων αφετέρου).

Η *Μουσική Εγκυκλοπαίδεια* του ρήτορα Αριστείδη Κοϊντιλιανού του πρεσβύτερου εμπεριέχει χρήσιμα στοιχεία μετρικής, ακολουθώντας το σύστημα του Ηφαιστίωνα. Ο νεοπλατωνικός Λογγίνος (3^{ος} αι. μ.Χ.) συνέγραψε Προλεγόμενα στο έργο του Ηφαιστίωνα, ενώ την ίδια εποχή με τον Λογγίνο αναφέρεται και το όνομα του γραμματικού Ωρου.

Ο Μιχαήλ Ψελλός (1018-178) είναι επίσης σημαντικός μελετητής της μετρικής και ρυθμικής θεωρίας (βλ. εκδ. Wertphal, 1861-7). Τον 17^ο αι., με ζητήματα μετρικής παρουσιάζεται να ασχολήθηκε ο Θεόφιλος Κορυδαλλεύς (Τσιότρας, 2005), ενώ σύμφωνα με την άποψη του

Πεζόπουλου (1941), η ποίηση των Ιωάννη Δαμασκηνού, Μεθοδίου, Κλήμη του Αλεξανδρέα, Νόννου Πανοπολίτου, Γρηγορίου Ναζιανζηνού κ.ά. βασίστηκε τόσο στα αρχαιοελληνικά προσωδιακά πρότυπα, όσο και στην μετατροπή τους προς την τονική ποίηση.

Στην αγγλική γλώσσα, το έτος 1617, δημοσιεύεται από τον Henry Ainsworth το βιβλίο του *Annotations upon the book of Psalmes, wherein the Hebrew words and sentences are compared with and explained by the ancient Greek en Chaldee versions, but chiefly by conference with the holy Scriptures, with text (and The Psalmes in metre [by H.A.? with music])*. Σε αυτό, αν και ο συγγραφέας του εξαγγέλλει μετρική προσέγγιση, στην πραγματικότητα παρουσιάζει μία μουσική πρόταση του ελληνικού κειμένου στην αγγλική γλώσσα και μάλιστα με το μεσαιωνικό σύστημα μουσικής σημειογραφίας. Ανάλογες είναι και οι προσεγγίσεις του 1683 και 1766, όπου εμφανίζεται σε δημοσιευμένες εργασίες στην αγγλική γλώσσα ο όρος 'μέτρο', αλλά πρόκειται για τρόπους απόδοσης των βιβλικών ψαλμών στην εκκλησιαστική πρακτική. Το 1773, με το έργο *The love epistles: of Aristænetus: translated from the Greek into English metre*, παρουσιάζονται στο Λονδίνο και μάλιστα προς πώληση, επιστολές κάποιου σοφιστή, από τον J. Wilkie, ενώ στα 1800 εντοπίζονται δύο εκδόσεις που αναφέρουν το μέτρο, αλλά πάλι σχετικά με τους Ψαλμούς του Δαβίδ.

Ωστόσο, το 1817, σημειώνεται σημαντική εκδοτική εξέλιξη, καθώς δημοσιεύεται από τον John Sidney Hawkins, το έργο *An Inquiry into the Nature and History of Greek and Latin Poetry; more particularly of The dramatic Species, tending to ascertain the Laws of Comic Metre in both those languages*, στο Λονδίνο, που είναι κατ' ουσίαν από τις πρώτες ολοκληρωμένες μελέτες, πάνω στα μέτρα της αρχαίας κωμωδίας. Στο Λονδίνο, κατά το ίδιο έτος, εμφανίζεται μία εργασία των Richard Porson και

Edward Francis Witts, πάνω στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, *Euripidou Mēdeia=Euripidis Medea: ad fidem manuscriptorum emendata et brevibus notis emendationum potissimum rationes reddentibus instructa: in usum studiosae juventutis*, που περιλαμβάνει και στοιχεία μετρικής.

Το 1819 στο Λονδίνο, δημοσιεύεται από τον Thomas Webb, το *Elements of Greek Prosody and Metre*. Πρόκειται περί μιας ολοκληρωμένης εισαγωγής στην αρχαία ελληνική μετρική, σχεδόν όπως οι τυποποιημένες αντίστοιχες που θα ακολουθήσουν στον δυτικό κόσμο ως σήμερα, με αξιοσημείωτο το γεγονός ότι τα μέτρα σημειώνονται κάτω από το εκτυπωμένο κείμενο, με το χέρι.

Ήδη από το 1818 εμφανίζονται στα γερμανικά κυρίως, δημοσιεύσεις γύρω από την Μετρική. Οι Ersch, Gruber, Meier, Brockhaus, Hassel, Müller, & Leskien, δημοσιεύουν τον τόμο *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste: in alphabetischer Folge*, ενώ το 1820 εκδίδεται από τον von Driberg το *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen*.

Το 1820, δημοσιεύεται από τον John Foster στην αγγλική γλώσσα το βιβλίο *An Essay on the Different Nature of Accent and Quantity: With Their Use and Application in the English, Latin, and Greek Languages: Containing Remarks on the Metre of the English; on the Origin and Aeolism of the Roman; on the General History of the Greek; with an Account of Its Ancient Tones, and a Defense of Their Present Accentual Marks. With Some Additions from the Papers of Dr. Taylor and Mr. Markland. To which is Subjoined, the Greek Elegiac Poem of M. Musurus, Addressed to Leo X, with a Latin* JF Dove. Σε αυτό το έργο, επιχειρείται να αποδοθεί η αρχαία προσωδία, εν παραλλήλω προς την προφορά και τον τονισμό, σε ποιητικά έργα Ελλήνων, Λατίνων κλπ., έως και του Milton, με βάση την α.ε. μετρική.

Το 1821 δημοσιεύεται ο τόμος *Tabellarische Uebersicht der Metra der Griechen und Römer Nach der Böckhischen Ansicht geordnet*, από τον Eduard Munk, ενώ οι πανεπιστημιακές σημειώσεις του August Boeckh, κατά το εαρινό εξάμηνο του 1830 και το αντίστοιχο χειμερινό του 1831, στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, υπό μορφήν χειρογράφων, στο *Geschichte der griechischen Literatur*.

Στα 1822, μια επιμελημένη μετάφραση στα αγγλικά του Προμηθέα Δεσμώτη, εμπεριέχει και στοιχεία μετρικής ανάλυσης: *Æschyli Prometheus vincitus. To which is subjoined, a Greek ordo, a literal prose translation, and notes, which contain the derivations of the more abstruse Greek words, and explanations of the difficulties of metre, grammar, &c. Opposite each verse of the chorus is placed the name of the system to which it belongs; and the ellipses of the Greek text are supplied in the ordo*, G. & W.B. Whittaker.

Το 1827 εκδίδεται από τον sir Uvedale Price μελέτη που αφορά στην σύγχρονη (τότε) προσέγγιση της προφοράς της ελληνικής και λατινικής γλώσσας: *An essay on the modern pronunciation of the Greek and Latin languages*.

Στα 1831, ο Gottfried Hermann δημοσιεύει υπομνηματισμένο το έργο του Ευριπίδη: *Euripides: Hecuba, Iphigenia in Aulide, Iphigenia Taurica, Helena, Andromacha, Cyclops, Phoenissae, Orestes*. Την ίδια χρονιά, εκδίδεται από τον H.N. Ulrichs το *De situ et natura syllabae ancipitis*, που εμπεριέχει μετρικές προσεγγίσεις της ελληνικής και της λατινικής.

Οι von A. Rossbach και R. Westphal δημοσιεύουν την *Metrik der griechen im Vereine mit den übrigen musichen künsten*, Leipzig: B.G. Teubner, στα 1861. Ο Carl Heinrich Herrmann δημοσιεύει το έτος 1873 την *Bibliotheca philological*, στην οποία εμπεριέχονται προγενέστερες

εργασίες, όπως η *Klassische Vorschule: sorgfältige, geschichtlich geordnete Auswahl des Edelsten und Schönsten aus der poetischen Literatur der Griechen und Römer*, του 1855.

Το μνημειώδες έργο του, καθηγητή στο Γυμνάσιον Guilelmi, Hugo Gleditsch, *Griechische und lateinische Sprachwissenschaft*, μεταφράζεται στα ελληνικά από τον Θεμιστοκλή Σαλτέλη, το 1893, υπό τον τίτλο *Στοιχειώδης Μετρική των Παλαιών Ελλήνων κατά Hugo Gleditsch, προς χρήσιν μάλιστα των γυμνασίων*, Κων/πολη, εκδ. Αδερφοί Σ. Νοτάρη. Ο Gleditsch είχε δημοσιεύσει ήδη από το 1885 το *Metrik der Griechen und Römer mit einem Anhang über die Musik der Griechen*. Όμως η συγγραφική και ερευνητική του δραστηριότητα απαντάται και πιο πριν, με το *Die Sophokleischen Strophen metrisch erklärt*, το έτος 1867.

Το βιβλίο *Theorie der musischen Künste der Hellenen* πρωτοδημοσιεύεται από τον August Rossbach το 1885, ενώ είκοσι χρόνια μετά τον Gleditsch, δημοσιεύεται από τον πολύ σημαντικό Rudolf Westphal το *Die Sophokleischen Strophen metrisch erklärt*, 1887, μαζί με το *Allgemeine Theorie der griechischen Metrik*.

Για τη βιβλιογραφία των ετών 1908-1933 πραγματεύεται ο Ernst Kalinka στο *Jahresberichte über die Fortschritte der Klass*, ενώ για τα έτη 1936-1957, η καθηγήτρια Amy M. Dale (1958) στο *Greek Metric 1936-1957*. Πλούσιο υλικό παρέχει ο Wilhelm Christ στο *Metrik der Griechen und Römer* (Λειψία 1879) και τους μετρικούς όρους εξηγούν οι Otto Schroeder, *Nomenclator metricus* (Χαϊδελβέργη, 1929) και J.B. Hofmann–H. Rubenbauer, *Wörterbuch der grammatischen und metrischen terminologie* (Χαϊδελβέργη, 1950). Στις αρχές του 19^{ου} αι. δημοσιεύτηκαν αρκετές μελέτες σχετικά με τη μετρική, ενώ οι Bickel, Schöder και

Howard προσπάθησαν να παρουσιάσουν τις τελευταίες εξελίξεις στον τομέα της μετρικής. Ο Richard von Volkmann πρωτοδημοσιεύει το βιβλίο *Rhetorik und Metrik der Griechen und Römer*, το 1901.

Στο ερανιστικό έργο του καθηγητή στο Πανεπιστήμιο του Αμβούργου, Bruno Snell, [Snell, B. (1962). *Griechische Metrik* (No. 1). Vandenhoeck & Rupprecht (ελλ. μτφρ.: *Μετρική της αρχαίας ελληνικής ποίησης*, μτφρ. Α.Α. Νικήτα, 1969, Αθήνα)], συγκεντρώνονται τα σημαντικότερα έργα της α.ε. μετρικής του 20^{ου} αι., με κυριότερο το έργο του Wilamowitz, ο οποίος πραγματεύθηκε και ανέλυσε τη μετρική σύνθεση πολλών αρχαίων μελικών ποιημάτων και προσπάθησε να συνάγει μετρικούς κανόνες, με σκοπό τη σύνταξη μετρικού συστήματος, στηριζόμενος σε αρχαία ποιήματα. Το ζητούμενο για το Wilamowitz ήταν να αναζητήσει το ρυθμό μόνο μέσω της προσωδίας, του ποιήματος και του συνολικού ύφους για κάθε είδος ποιήματος και κάθε ποιητή χωριστά, παραμερίζοντας τη μουσική (Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ηλίου (λ. Μετρική). Το έργο του, Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst* (Berlin, 1921) θεωρείται από τα σπουδαιότερα έργα για την ιστορία των ελληνικών μέτρων.

Όμως, η αυθεντικότερη πραγματεία περί μετρικής θεωρείται του Paul Maas, *Griechische Metrik* (Teubner/ Λειψία και Βερολίνο 1923, 1929), (Gercke–Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Abt. I, Heft 7), με την αντίστοιχη αγγλική μετάφραση του έργου και συμπληρωματικά στοιχεία στο *Greek Metre* (μτφρ. H. Lloyd–Jones, Οξφόρδη 1962). Ο W.J. Koster εκδίδει το *Traité de métrique* (Leyde 1962) στο οποίο παρέχονται ακριβείς επί μέρους αναλύσεις.

Στο έργο του Carlo del Grande, *La Metrica Greca*, *Encyclopedia Classica*, Sez. II, τόμ. V, Τορίνο 1960: 133-513, ο συγγραφέας επιχειρεί να διερευνήσει ανεξάρτητα την

μετρική, από την ρυθμική. Αναζητά δηλαδή την ρυθμική διάταξη των αδόμενων στίχων, αλλά και τον μουσικό τρόπο ερμηνείας τους. Ωστόσο, «δεν εκμεταλλεύεται την ακρίβεια εκείνη που είχε διδάξει ο P. Maas» (Snell, 1969). Στο έργο του παραθέτει και κάποιες μορφές 'ιστορία' της σύγχρονης μετρικής, χωρίς να φείδεται λαθών, ενώ παραλείπει σημαντικές εργασίες των Bentley, Porson, Hermann, Boeck κλπ. Στο παράρτημα του εν λόγω βιβλίου παρατίθενται τα μουσικά κείμενα που έχουν σωθεί, μαζί με τα αντίστοιχα σημεία του ελληνικού αλφαβήτου (=μουσικά σημεία).

Σχετικά με τις γενικές εισαγωγές στη μετρική, υπάρχουν δύο έργα του Karl Rupprecht, το ένα έχει τίτλο *Einführung in die Griechische Metrik* (Μόναχο, 1950) και το άλλο, με πολλές πληροφορίες σχετικά με το νόμο του Porson, *Abriss der griechischen Verslehre* (Μόναχο, 1949). Τα μέτρα του αττικού δράματος βρίσκουμε στο έργο της πολύ σπουδαίας ερευνήτριας Amy M. Dale *Lyric metres of Greek drama* (Καίμπριτζ, 1948/2010), ενώ όλα τα μέτρα των χορικών ασμάτων αναλύει (αν και με λάθη, ενίοτε) ο Otto Schroeder στα *Aeschyli Cantic* (1906, 1916), *Sophoclis Cantica* (1907), *Euripidis Cantica* (1910, 1928), *Aristophanis Cantica* (1909, 1930). Αναφορικά με το αττικό δράμα, λεπτομερέστατες ερμηνείες όλων των χορικών ασμάτων του Αισχύλου και του Σοφοκλή, παρέχει ο Walther Kraus στο Koster, W.J.W. (1959). *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie. I. Aischylos und Sophokles*, Βιέννη 1957.

Σχετικά με την μετρική σημειογραφία, σημαντικό είναι το έργο του Egert Pöhlmann, *Griechische Musikerfragmente*, Νυρεμβέργη, 1960, αλλά και το παράρτημα του Carlo del Grande, *La Metrica Greca, Encyclopaedia Classica*, Sez. II, τόμ. V, Τορίνο 1960, που έχει προαναφερθεί. Αντίστοιχους

πίνακες όμως παρέχουν και οι Σεμιτέλος, Δ.Χ. (1894) *Ελληνική μετρική*, Gleditsch, H. (1893) κ.ά.

Για την ανάλυση της ποίησης του Πινδάρου και του Βακχυλίδη εργάστηκε ο Bruno Snell (Εκδόσεις στην *Bibliotheca Teuneriana* (Βακχυλ. 1934, 1961. Πίνδ. 1953, 1964), ενώ για τα αποσπάσματα των υπολοίπων λυρικών ποιητών σημαντικότερη θεωρείται η έκδοση του Ernestus Diehl *Anthologia Lyrica* (1933-1942, μαζί με το συμπληρωματικό τόμο (supplementum) και των τριών νεότερων τόμων (Faszikel 1-3, 1949-1952). Για τα αποσπάσματα της Σαπφούς και του Αλκαίου, που δεν περιλαμβάνονται στην παραπάνω έκδοση, αναφέρεται το έργο των E. Lobel-D.L. Page *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (Οξφόρδη 1955). Η πολύ αξιολογη έκδοση του D.L. Page (1962), *Poetae Melici Graeci*, σπανιότατα υπεισέρχεται σε μετρικά ζητήματα.

Στην Ελλάδα, το πρώτο πλήρες σχετικό επιστημονικό έργο θεωρείται η *Ελληνική Μετρική* του Δημητρίου Σεμιτέλου (Αθήναι, 1894) και η *Στοιχειώδης Μετρική της αρχαίας Ελληνικής Ποίησης* του Ανδρέα Ν. Σκιά, η οποία εκδόθηκε μετά το θάνατο του συγγραφέα, σε επιμέλεια Ευαγγέλου Κολοκοτσά (Αθήναι, 1931) και σε όλα αυτά τα έργα παρατίθεται πλούσια ελληνική και διεθνής σχετική βιβλιογραφία. Πολύ κοντά σε αυτή την έκδοση είναι η *Στοιχειώδης Μετρική των Παλαιών Ελλήνων κατά Hugo Gleditsch, προς χρήσιν μάλιστα των γυμνασίων*, Κων/πολη, εκδ. Αδερφοί Σ. Νοταρη, του Θεμιστοκλή Σαλτέλη, που όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί μετάφραση του έργου του Hugo Gleditsch, *Griechische und lateinische Sprachwissenschaft*, το 1893.

Στην Κωνσταντινούπολη το 1909, εκδίδεται η μελέτη *Ο ρυθμογράφος ήτοι ο χρόνος, το μέτρον και ο ρυθμός εν τη*

καθόλου μουσική και ποιητική μετά παραρτήματος ασματικού, από τον Αγαθάγγελο Κυριαζίδη, έργο που παρουσιάζει χρήσιμες πληροφορίες και συγκριτικές προσεγγίσεις μεταξύ της αρχαίας ελληνικής μετρικής, της τουρκικής και αραβοπερσικής ρυθμοποιίας.

Το 1976 εκδίδεται από τον φιλόλογο Άγγελο Λιβέρη η εργασία *Αρχαία Μετρική* (εκδ. Παπαδήμα), ενώ από τον καθηγητή Δημήτριο Λυπουρλή δημοσιεύεται το 1983 το βιβλίο *Αρχαία ελληνική μετρική. Μια πρώτη προσέγγιση*, το οποίο χρησιμοποιήθηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα ως εγχειρίδιο για τους φοιτητές που σπούδαζαν στην Ελλάδα τα περί την μετρική.

Στα 1977 εκδίδεται από τον μουσικολόγο Θρασύβουλο Γεωργιάδη η μελέτη του πάνω στον ελληνικό ρυθμό (Georgiades, T.G., *Der griechische Rhythmus.*). Το 1986 εκδόθηκε στα ελληνικά (μτφρ. Μιρέλλα Σιμότα-Φιδετζή) το σημαντικότερο έργο της Annemarie Jeanette Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, το οποίο παρέχει μεταξύ άλλων και ερευνητικά δεδομένα σχετικά με την α.ε. μετρική και ρυθμοποιία. Ενώ το 1989 δημοσιεύεται η *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής* του Σόλωνα Μιχαηλίδη, αλλά και εκδίδεται από τον Ευριπίδη Γαραντούδη ο τόμος Garantoudis, E. (1989). *Αρχαία και νέα Ελληνική μετρική: ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, Università di Padova. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το χρησιμότερο ανθολόγιο μελετών περί μετρικής, του I.N. Καζάζη, *Αρχαία Ελληνική Μετρική, Συναγωγή Μελετών* (εκδ. Βάνιας, Θεσ/νίκη 1998). Τέλος, το 2004 μεταφράστηκε και τυπώθηκε στα ελληνικά το πολύ σπουδαίο έργο *Εισαγωγή στην Αρχαία Ελληνική Μετρική*, του M.L. West, από το πρωτότυπο *Introduction to Greek Metre*, Oxford 1987.

Ρυθμός και ρυθμιζόμενον

Αφού παρουσιάσαμε μερικά από τα πιο σημαντικά έργα που αφορούν στην ιστορία της μετρικής, προφανώς δίχως να θεωρούμε ότι έχει εξαντληθεί η σχετική έρευνα μόνο σε όσα έχουν αναφερθεί εδώ, ας δούμε κάποιες βασικές έννοιες που σχετίζονται με την μετρική θεωρία και πράξη. Στην ρυθμική και μετρική θεωρία, ο *χρόνος* που χρειάζεται ένα μουσικό καλλιτέχνημα για να ολοκληρωθεί διαιρείται σε μέρη, που ονομάζονται χρονικά μέρη. *Ρυθμός* λέγεται η κανονική τάξη των χρονικών μορίων που γίνονται αντιληπτά με τις αισθήσεις. *Μέτρο* ονομάζεται, ειδικότερα, ο ρυθμός που εκδηλώνεται σε ένα ποιητικό καλλιτέχνημα. *Ρυθμιζόμενον* λέγεται το αντικείμενο ή η ύλη, στην οποία εκδηλώνεται ο ρυθμός. Στη μουσική, ρυθμιζόμενον είναι οι μουσικοί φθόγγοι (που παράγονται από την ανθρώπινη φωνή ή κάποιο μουσικό όργανο). Στην ορχηστρική, ρυθμιζόμενον είναι τα «σημεία και σχήματα», που δημιουργούνται από την κίνηση του ανθρώπινου σώματος. Στην ποίηση, ρυθμιζόμενον είναι ο ανθρώπινος λόγος, η γλώσσα, δηλαδή οι συλλαβές, οι λέξεις, οι προτάσεις.

164

Η γλώσσα ως ρυθμιζόμενον

Στην ποίηση, το ρυθμιζόμενον είναι ο ανθρώπινος λόγος, η γλώσσα. Ο ρυθμός που εκδηλώνεται στη λέξη, στη γλώσσα, ονομάζεται *μέτρο*. Η εύρεση των ρυθμικών αρχών που τη διέπουν είναι το αντικείμενο μιας ξεχωριστής τέχνης, της μετρικής. Από τη φύση της η γλώσσα δίνει στον ανθρώπινο νου, την δυνατότητα να αναγνωρίσει, μέσω των αισθήσεων, ιδιαίτερα μέρη με τον ίδιο μάλιστα τρόπο, που εφαρμόζει για να διαιρέσει ρυθμικά ένα μουσικό κομμάτι. Έτσι, στη

γλώσσα διακρίνει συλλαβές, λέξεις, προτάσεις, κώλα, περιόδους. Αναγνωρίζει διαφορετικές συλλαβικές ποσότητες, καθώς και μέρη που έχουν εμφαντικότερη σημασία (στον ποιητικό, κυρίως, λόγο). Τέλος είναι σε θέση να διακρίνει και κάποια μελωδία, που οφείλεται στην εναλλαγή των τόνων (κίνηση σε διαφορετικά τονικά ύψη). Οι παλαιοί Έλληνες ποιητές, όταν έπλαθαν τα ποιήματά τους, δεν έδιναν και ιδιαίτερη προσοχή, σε ό,τι είχε σχέση με τη διαίρεση του λόγου σε περιόδους, κώλα και προτάσεις. Και ούτε τη σύγκρουση της ρυθμικής διαίρεσης προς τη λογική διαίρεση απέφευγαν ούτε την ασυμφωνία λέξεων και ποδών, αλλά, το αντίθετο μάλιστα, πολλές φορές την επιζητούσαν. Υπήρχε επιπλέον, ένα στοιχείο, που προέκυπτε από την ίδια τη φύση της γλώσσας: η διαφορά των μακρών από τις βραχείες συλλαβές. Αυτήν τη χρονική ποσότητα των συλλαβών, την προσωδία μεταχειρίστηκε η παλαιά ελληνική μετρική, για να κατασκευάσει τα μετρικά σχήματα, τον πολύ μεγάλο πλούτο μέτρων και μετρικών ειδών, γενών κλπ. Έτσι, η παλαιά ελληνική ποίηση και μετρική είναι χρονική ή ποσοτική (εν αντιθέσει προς τη σύγχρονη μετρική και στιχοποιία που βασίζεται στην εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών, αγγλ. *beat*, λατ. *ictus*). Τον τονισμό των λέξεων και των προτάσεων σχεδόν διόλου δεν το λάμβανε υπόψιν, εκτός ίσως από την περίπτωση της παρακαταλόγης. Στα χρόνια του Βυζαντίου, όταν άρχισε να χάνεται η ποσοτική στιχοποιία, μαζί με τη διάκριση των συλλαβών σε μακρές και βραχείες, αναφάνηκε για πρώτη φορά ο λεξικός τονισμός, που πολύ γρήγορα επικράτησε και έτσι, η ποίηση από ποσοτική εξελίχθηκε σε τονιστική. Τέτοια εξακολουθεί να είναι μέχρι και σήμερα (Σαλτέλης, 1893, άποψη με την οποία διαφωνούν αρκετοί

μελετητές, θέμα για το οποίο όμως δεν μπορούμε να επεκταθούμε περαιτέρω εδώ).

Ο ρυθμός όντας έμφυτος στον άνθρωπο, εμφανίζεται στο ρυθμιζόμενο από τον δημιουργό του, που για τον λόγο αυτό ονομάζεται *ρυθμοποιός*. Έτσι και ρυθμοποιία είναι η ενέργεια δια της οποίας αποτυπώνεται ο ρυθμός στο ρυθμιζόμενο. Σχετικά με τη ρυθμοποιία της γλώσσας ο ποιητής δεν δεσμεύεται από τις φυσικές ιδιότητες της γλώσσας (όπως είναι η ποσότητα των συλλαβών και ο λεξικός τόνος), αλλά μεταχειρίζεται τη γλώσσα ελεύθερα. Ανάλογα λοιπόν με τη βούλησή του (κατά Gleditsch, 1890):

α) Θέτει ως βάση του ρυθμικού χρονικού μέτρου τη φυσική ποσότητα των συλλαβών, ενώ το ρυθμικό τόνο τον ορίζει ελεύθερα και ανεξάρτητα από το λεξικό τόνο. Αυτού του είδους η ποίηση είναι και ονομάζεται ‘ποσοτική’ ή ‘χρονική’. Τέτοια είναι π.χ. η παλαιά Ελληνική και η Ινδική.

β) Ορίζει ελεύθερα το ρυθμικό χρόνο αμελώντας για τη φυσική ποσότητα των συλλαβών και υποβάλλει ως βάση του ρυθμικού τόνου, το λεξικό τόνο. Αυτού του είδους η ποίηση ονομάζεται ‘τονιστική’ και τέτοια είναι η ποίηση των γερμανικών λαών και η Ρωμαϊκή (πριν από την ποιητική επιμιξία με τους Έλληνες) καθώς και των παλαιών ιταλικών λαών.

γ) Ορίζει αυθαίρετα το ρυθμικό τόνο και το ρυθμικό χρόνο των συλλαβών, ανεξάρτητα από το λεξικό τόνο και τη φυσική ποσότητα των συλλαβών. Η ποίηση αυτή που δεν είναι ούτε ποσοτική ούτε τονιστική ονομάζεται ‘συλλαβική’. Από την ινδοευρωπαϊκή παράδοση, τέτοια είναι μόνο η ποίηση των Ιρανών (Zend Avesta, πριν από την επαφή τους με το λαό των Αράβων, από τους οποίους αργότερα γνώρισαν νέες εκδοχές της ποσοτικής ποίησης, όπως οι Ρωμαίοι από τους Έλληνες κ.λπ.).

δ) Υποβάλλει ως βάση και τα δύο φυσικά στοιχεία της γλώσσας, τον λεξικό τόνο και την ποσότητα των συλλαβών και πάνω σε αυτά στηρίζει το ρυθμικό τόνο και το ρυθμικό χρονικό μέτρο. Αυτή η ποίηση είναι συνάμα ποσοτική και τονιστική, αλλά καμία ποίηση εντός της ινδοευρωπαϊκής παράδοσης, από όσο είμαστε σε θέση να ξέρουμε, δεν τη μεταχειρίστηκε.

Ο Πλάτων αναφέρει ότι: «τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. [...] Καὶ μὴν τὴν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.» (Πλ. *Πολ.* 398d). Δηλαδή, «η μελωδία αποτελείται από τρία στοιχεία, από τα λόγια, από την αρμονία και από το ρυθμό. [...] Πρέπει όμως βέβαια ακόμη και η αρμονία και ο ρυθμός να πηγαινούν σύμφωνα με τα λόγια.» (μτφρ. Ι. Γρυπάρης)

Προκαλεί εντύπωση για την σημερινή αντίληψη ότι θεωρεί πως ο ρυθμός συμβάλλει στην διαμόρφωση του μέλους, μαζί με τον λόγο και την αρμονία. Ωστόσο, πρόκειται περί μιας απολύτως διαφορετικής αντιμετώπισης και πραγμάτωσης του μέλους, καθώς, όπως έχουμε προαναφέρει, οι τρεις τέχνες (μουσική, λόγος, κίνηση) ήταν ενωμένες κατά την εποχή πριν τον Πλάτωνα, μέχρι την τελική διαίρεσή τους κατά τους αλεξανδρινούς χρόνους. Προς επίρρωση της παραπάνω θέσης, έρχεται ο Αριστοτέλης να καταθέσει: «εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἶον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ τε τραγωδία καὶ ἢ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος.» (Αριστ. *Ποιητ.* 1447b) Σε μετάφραση: «Ας θεωρήσουμε λοιπόν αρκετό τον προσδιορισμό αυτών των τεχνών με τον τρόπο που τον κάναμε. Υπάρχουν όμως και κάποιες τέχνες που κάνουν χρήση όλων των μέσων που αναφέραμε (εννοώ τον ρυθμό,

το μέλος και το μέτρο). Τέτοιες είναι η ποίηση των διθυράμβων και η ποίηση των νόμων, και επίσης η τραγωδία και η κωμωδία. Οι τέχνες αυτές διαφέρουν μεταξύ τους κατά τούτο, ότι μερικές από αυτές χρησιμοποιούν σε όλη την έκταση των δημιουργημάτων τους όλα αυτά τα μέσα, ενώ άλλες τα χρησιμοποιούν χωριστά στα διάφορα μέρη από τα οποία αποτελούνται τα δημιουργήματά τους.» (μτφρ. Δ. Λυπουρλής).

Διθύραμβος, Νόμοι, Τραγωδία και Κωμωδία, στην Ποιητική του Αριστοτέλη, αποτελούν τέχνες, οι οποίες εφαρμόζουν την παραπάνω συνθήκη, αν και εδώ χρησιμοποιούνται στην δημιουργία του έργου ρυθμός, μέλος και μέτρο, ενώ στην Πολιτεία του Πλάτωνα γίνεται αναφορά στην ένωση λόγου, αρμονίας, ρυθμού για την δημιουργία του μέλους. Σε κάθε περίπτωση όμως, οι παραπάνω συζεύξεις δεν γίνονται επί συμβάσει, αλλά θεωρούνται φύσει: «κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.» (Αριστ. Ποιητ. 1448d).¹

¹ «Αφού λοιπόν η μίμηση είναι κάτι βαλμένο μέσα μας από τη φύση, όπως επίσης και η αίσθηση της αρμονίας και του ρυθμού (είναι φανερό ότι τα μέτρα είναι μόρια των ρυθμών), όσοι ήταν από μιας αρχής ιδιαίτερα προικισμένοι σ' αυτά τα πράγματα από τη φύση, προάγοντάς τα -σιγά σιγά- δημιούργησαν από τα αρχικά αυτοσχεδιάσματα την ποίηση.» (μτφρ. Δ. Λυπουρλής).

Ορισμός & διαίρεση της μετρικής

Μετρική είναι η τέχνη, που έχει ως αντικείμενο την εκδήλωση του ρυθμού στον ανθρώπινο λόγο. Είναι η τέχνη, που ασχολείται με τη ρυθμική κατασκευή των ποιητικών καλλιτεχνημάτων. Επομένως είναι από τη μία πλευρά μέρος της ποιητικής, από την άλλη κλάδος της ρυθμικής, ομοταγής στην αρμονική (δηλ. στην κυρίως μουσική, οργανική και ωδική) και στην ορχηστική.

Η επιστήμη του μέτρου (σύμφωνα με τον Λυπουρλή, 1983), η μετρική, διαιρείται σε δύο μέρη: α) Γενικό ή θεωρητικό, όπου εκτίθενται οι αρχές, σύμφωνα με τις οποίες κατασκευάζονται τα ρυθμικά σχήματα, β) Ειδικό ή πρακτικό, το οποίο πραγματεύεται αυτά τα ρυθμικά σχήματα. Η λέξη 'μέτρον' προέρχεται από τις ιαπετικές ρίζες *med-*, *me-*, *met-* και τις σανσκριτικές *mātram*, *mātra*. Η ιδέα του μέτρου παρουσιάζεται από τον Όμηρο κιόλας, στα δύο μεγάλα επικά ποιήματα, στην *Ιλιάδα* και στην *Οδύσσεια*. Γενικά, μέτρο είναι το όργανο «διὰ τοῦ ὁποίου μετρᾶται τι», ο 'κανών', με την έννοια που του έδωσε ο Πυθαγόρας. Δηλαδή, είναι ένα 'όργανο', με το οποίο μπορούμε να μετρήσουμε διαστήματα χώρου (μήκη, επιφάνειες, χωρητικότητες) και χρόνου. Στη μουσική, η ιδέα καθορισμού του μέτρου συνελήφθη, όταν έγινε αισθητή η ανάγκη να κατανοηθεί σε βάθος αυτή καθ' αυτή η μουσική. Ως η πλέον απλούστερη λύση εμφανίστηκε η διαίρεση του μέλους, με τρόπο φυσικό, έτσι, ώστε να είναι εύκολη και κατανοητή η (επανασύνθεση) σύνθεση του τραγουδιού. Επομένως, μέτρο στη μουσική είναι σύνθεση ή σύστημα χρόνων. Είναι η μικρότερη μονάδα (=ομάδα μακρών και

βραχειών συλλαβών), από την οποία με κανονική επανάληψη προκύπτει στίχος ή άλλη ρυθμική μονάδα. Στην μετρική, μέτρο, σημαίνει «το κατά χρόνων μέτρομα και την κατά τον τρόπον τούτον σύνθεσιν των στίχων ή των συλλαβών (προσωδία)». Ο Κυριαζίδης (1909) μας πληροφορεί ότι στην Κωνσταντινούπολη των αρχών του 20^{ου} αιώνα, δεν ήταν καν αναγκαίο να θέσουν κάποιο ιδιαίτερο 'σημείον', στην αρχή του ποιήματος, διότι ήταν ολοφάνερο 'άμα τη αναγνώσει' (δηλαδή, ταυτόχρονα με την ανάγνωση), ότι το συγκεκριμένο ποίημα ήταν γραμμένο με βάση το τάδε ή το δείνα μέτρο. Λέει χαρακτηριστικά: «Τίς αγνοεί ότι τα Ομηρικά έπη έχουν μετρον εξάμετρον δακτυλικόν; δηλαδή ότι έκαστος στίχος περιλαμβάνει έξ (6) πόδας δακτυλικούς; και το οποίον γνωρίζομεν άμα ως αναγιγνώσωμεν τους πρώτους στίχους της Ιλιάδος;» Και συνεχίζει παραθέτοντας πολύτιμα στοιχεία, που πληροφορούν για το μέτρο των ασμάτων της Εκκλησιαστικής Μουσικής, ότι, δηλαδή, τα περισσότερα άσματα είναι γραμμένα πάνω σε δισήμους, κάποια έχουν ποικίλους μετρικούς πόδες, ώστε δεν μπορούν να καταταγούν σε κανένα μετρικό σύστημα και ότι κάποια άλλα είναι μικτά, εφόσον οι καταλήξεις είναι ρυθμικές. Όλα τα άλλα είναι απλώς έγχρονα. Έτσι, υπάρχουν άσματα έμμετρα, έρρυθμα, άρρυθμα, έγχρονα και ρυθμοειδή. Αυτή η γνώση προήλθε από τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής παιδείας: «Όλων αυτών τα μέτρα ελήφθησαν εκ των αρχαίων λυρικών και δραματικών ποιητών» (ό.π.).²

² «Διότι ο χρόνος είναι κάτι τι κινητόν, το οποίον το φαντάζεται τις μόνον μετά της κινουμένης ύλης, ένα κάτι που διαρκώς κατακυλά και ποτέ δεν σταματά, τρόπον τινα αγγείον εντός του οποίου γίνεται η φθορά και η γένεσις. αι διάφοροι δε ονομασίαι με τας οποίας αναφέρεται, το 'ύστερον' και το 'πρότερον' και το 'μέλλον' και το

Ζητήματα προς εξέταση

Σύμφωνα με τον πασίγνωστο αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας,³ ο θεατής πρέπει να συμπάσχει με τον ήρωα και εν τέλει να απο-καθαρθεί από τις ψυχολογικές μεταπτώσεις, την αγωνία κ.λπ. Σκοπός είναι η αποκατάσταση της τάξης. Ωστόσο, πρέπει να διέλθει από το πάθος, τις δοκιμασίες του ήρωα, εν δράσει, και να αναζητήσει την έξοδο. Και ενώ φαίνεται ότι η *κάθαρσις* μπορεί να επέλθει μέσα από την εξέλιξη της υπόθεσης στην πορεία του δράματος, διαφαίνεται ότι οι σπουδαίοι τραγωδοί είχαν την ικανότητα να προκαλούν *έλεον*, *φόβον* και ενδεχομένως *κάθαρσιν* και δια του *ήδυσμένου λόγου* που χρησιμοποιούσαν. Τα ρητορικά-λεκτικά σχήματα, τα μέτρα, οι ρυθμοί, οι αρμονίες, οι ήχοι ήταν προσεκτικά επιλεγμένα στοιχεία, προς την κατεύθυνση της επίτευξης των στόχων που έθετε ο κάθε τραγικός ποιητής στο συγκεκριμένο έργο, αλλά και η φύση της τραγωδίας καθεαυτή.

‘παρελθόν’, είναι αφ’ εαυτών ομολογία ότι ο χρόνος δεν έχει αληθή ύπαρξιν... Εάν δε εις την μετρομένην φύσιν συμβαίνουν τα αυτά με τον μετρούντα χρόνον, τότε ουδέ πράγμα αυτής μένει σταθερόν ουδέ είναι αληθές, αλλ’ όλα ήσαν γινόμενα και φθειρόμενα κατά την προς τον χρόνον σχέσιν των..... Το δε εν είναι άμεικτον και καθαρόν, διότι δια της αναμείξεως άλλου με άλλον γίνεται η ‘φθορά’» (Πλουτ. *Περὶ τοῦ Ε τοῦ ἐν Δελφοῖς*, 19-20C).

³ «ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.» (Αριστ. *Περὶ Ποιητικῆς*, 1449b-1450b).

Άραγε, με τα σημερινά μέσα, μπορούμε να αντιληφθούμε το βάθος και πλάτος των παραπάνω αριστοτελικών όρων (ηδυσμένος λόγος, κάθαρσις κλπ.) ή απλά αρκούμαστε σε μία επιφανειακή και ‘εγκυκλοπαιδική’ εξωτερική προσέγγιση; πώς θα ήταν αν δοκιμάζαμε να μεταβούμε στην ποιητική ‘πράξη’ του αρχαίου λόγου, τόσο ως προς την εκφώνηση του πρωτοτύπου κειμένου, όσο και ως προς την κίνηση που συνάπτεται με αυτόν;

Με βάση μία τέτοια προσέγγιση, ενδεχομένως ο σύγχρονος ερευνητής μπορεί να κατανοήσει το βάθος και την αξία της δήλωσης του Πλάτωνα: «Γυμναστικῆ μὴν καὶ μουσικῆ ἔν γε τῷ πρόσθεν [521e] ἐπαιδεύοντο ἡμῖν» (=Βάση για το εκπαιδευτικό μας σύστημα αποτελούσε η γυμναστική και η μουσική), (Πλάτ. *Πολιτ.* 521e). Η γυμναστική, με τις κλασικές της συνδηλώσεις και η μουσική, η οποία περιελάμβανε κάθε τέχνη που προστατευόταν από τις μούσες, κάθε εκδήλωση της ανθρώπινης δραστηριότητας στον υψηλό χώρο της τέχνης, αλλά και του φιλοσοφικώς θεωρεῖν και πράττειν.

Ο θεραπευτικός λόγος της όρχησης

Σύμφωνα με την άποψη που καταθέτει ο Λουκιανός, το πρώτο της μουσικής και της όρχησης έργο είναι «κάλλιστον» (Λουκ. *Περί όρχήσεως*, 10-6) «εὐχάριστον ἀμοιβὴν θεῶν» καθώς παρέχει κάθαρση της ψυχής, καταστολή και θεραπεία των αλόγων παθών με την ευκοσμία των ηθών (Πλούτ. *Περί μουσικῆς* 42). Οι παραδόσεις όλων των αρχαίων λαών εμφανίζουν πλούτο αναφορών σχετικά με την δύναμη της μουσικής και της όρχησης, τεχνών που αρχικά είναι αλληλένδετες, προτού διασπαστούν κατά τον 4^ο αι. π.Χ., τουλάχιστον στην

ελληνική αρχαιότητα. Είναι ευρύτατα διαδεδομένες οι ιστορίες που διέσωσε η παράδοση για τον Θράκα Ορφέα και την ικανότητά του να κινεί στοιχεία της φύσης, ζώα και φυτά με τη δύναμη της μουσικής του, η οποία συγ-κινεί και θεραπεύει. Η θεραπευτική της ισχύς μάλιστα, φέρεται να είναι τέτοια ώστε να αναχαιτίζει και τον ίδιο τον θάνατο, αφού ως γνωστόν από την μυθολογία, ο ποιητής αυτός επεχείρησε να φέρει πίσω στη ζωή την αγαπημένη του Ευρυδίκη. Η μουσική και η ρυθμική κίνηση σώζουν τον άνθρωπο, όχι μόνο στην περιοχή του μύθου, αλλά και στην ιστορική πραγματικότητα, καθώς ο Πausανίας αναφέρει ως πραγματικό γεγονός ότι με την μουσική της λύρας του Μηθυμναίου Αρίωνα και την ρυθμική κίνηση των Δελφίνων, ο τελευταίος σώθηκε από βέβαιο πνιγμό και έφτασε με ασφάλεια στο ακρωτήριο Ταΐναρο (Πaus. *Ελλ. Περ. Λακων.* 2,22,8-9. 4,4,1. 4,27,7. 5,7,10. 6,14,9. 8,50,3. 9,12,5. 10,7,35). Η τέχνη των ήχων επηρεάζει την κατάσταση στην οποία βρίσκονται διάφορα ήδη ζώων, καθώς τα ηρεμεί. Ο Πλούταρχος αναφέρει την επίδραση της μουσικής στις ήρεμες κινήσεις των αλόγων (Πλουτ. *Συμπ. Ζ*, πρόβλ. ε'), ο Αιλιανός για τις αντίστοιχες θεραπείες των αμνών (Αιλ. *π.Ζ.ιδ. Ζ*, κζ'), ο Αριστοτέλης για την επίδραση της μουσικής στα ζώα της θάλασσας (Αριστ. *π. ζ. ιστ. Δ*, β') κλπ.

Οι πρώτοι άνθρωποι, πριν απ' όλα και σύμφωνα με κάποια εσωτερική ανάγκη, μεταχειρίστηκαν τη μουσική στις ιερές τελετές (Βούλγαρης 1868: 4). Στους Αιγύπτιους, οι ιεροφάντες δεν εφαινόταν στις ιερές παραστάσεις χωρίς τη χρήση μουσικής. (Διόδ. *Σικ.* 1. Επίσης, Κλήμ. Αλεξανδρ. *Στρομ.* 6.), όπως και οι Δρυΐδες και οι βάρδοι των Γάλλων, Κελτών, Γερμανών και Βρετανών. Στον Αριστοφάνη ακούγεται ότι οι θεοί θέλγονται από τη μουσική, όπως και οι

άνθρωποι (Αριστοφ. *Νεφέλ.* 296). Η εύτακτος διαδοχή των ήχων και των κινήσεων παρουσιάστηκε ως δώρο των Μουσών, του Απόλλωνα, των θεών κ.λπ. και ως αντί-δωρον αφιερώθηκαν προς αυτούς οι πρόπουσες εορτές, τελετές. Οι θεοί, η φύση και οι δυνάμεις της ήταν σε θέση να στέλνουν την ασθένεια, αλλά και να την αναιρούν, εφόσον οι άνθρωποι κατάφερναν να βρουν τρόπους και μέσα επικοινωνίας με αυτό που αποκαλούσαν ως θεϊκό ή φυσικό στοιχείο. Όσο πρωιμότερα τα έργα τέχνης του γραπτού λόγου που διασώθηκαν στην απaráμιλλη ποιητική μορφή τους, τόσο πιο έκδηλες οι αναφορές και οι αφιερώσεις στους θεούς, στις δυνάμεις της φύσης, προσωποποιημένες ή απρόσωπες, φέρουσες ωστόσο όλη τη δύναμη, αλλά και την πεποίθηση της συγγένειας, της σύνδεσης και αλληλοεξάρτησης των πάντων (σχετ. με το ενιαίο του κόσμου πρβλ. Αριστ. *ΜτΦ*, αλλά και *Περί Ουρανού*, όπου ήδη από την πρώτη φράση, ο κόσμος αντιμετωπίζεται ως σύστημα). Έως και τον 2^ο αι. μ.Χ., στον καιρό του Γαληνού, χρησιμοποιούταν ακόμη π.χ. ως μέσον θεραπείας, η 'καταύλησις' των πληγωμένων μελών, γεγονός που μαρτυρεί και ο Απολλώνιος, ότι δηλαδή και στα χρόνια του η θεραπεία αυτή ήταν διαδεδομένη κυρίως στους Θηβαίους. Ο Θεόφραστος ιστορεί ότι η μουσική, κοντά στα άλλα πάθη γιάτρευε την ισχιάδα νόσο και την επιληψία (Αθήν. 14, κ.ά.-βλ. βιβλιογραφία στο τέλος του παρόντος άρθρου). Για το ίδιο θέμα συμφωνεί και ο Χρύσιππος, ενώ ο Αρεταίος συμβουλεύει να χρησιμοποιείται η μουσική στις μανιώδεις μελαγχολίες και ο Ασκληπιάδης στους φρενητισμούς (Βούλγαρης 1868: 18). Οι Εγκυκλοπαιδιστές (*Εγκυκλ.* λ. Μουσική) επίσης, μας πληροφορούν ότι οι Αμερικανοί αναφέρουν την παράδοξη γνώμη κάποιου Ιωάννη Βαπτιστού του Πόρτα, ο οποίος φαντάστηκε τη μουσική ως

πανάκεια και ισχυριζόταν ότι το μυστικό βρισκόταν στη χρήση αυλίσκων, οι οποίοι όμως έχουν κατασκευαστεί από βοτάνια, που είναι ήδη γνωστά για τη θεραπεία εκάστου νοσήματος. Έτσι, ο αυλίσκος που είχε κατασκευαστεί π.χ. από θύρσο θεράπευε τους λυμφατικούς, ο από ελλέβορο τους μανικούς και τους μελαγχολικούς, ενώ εκείνος που είχε γίνει από κάποιο σωτήριο θεράπευε τους παράλυτους και τους αδύνατους στα ερωτικά.

Ο Κάτων προτείνει την θεραπευτική μουσική στις εξαρθρώσεις των οστών και ο Μάρκος Τερέντιος Ουάρρων στην ποδάγρα, ενώ και νεότεροι ιατροί και φιλόσοφοι δικαιώνουν τους παλαιούς, όπως ο Βοννέτης, σχετικά με τη θεραπεία του άλγους των κάτω άκρων ή ο Δεσαούλτης σχετικά με τη θεραπεία της λύσσας (Πλίν. *Φυσικ. Ιστορ.* 28). Ο Γαληνός, για τα δήγματα (=δαγκώματα) των ιοβόλων φιδιών, όπως η οχιά (πρβλ. μεταγενέστερες αναφορές για ανάλογους χορούς, όπως η 'ταραντέλλα' στην Κ. Ιταλία κλπ.), ενώ έβρισκε την μουσική πάρα πολύ ωφέλιμη για την φθίση. Ο Διαμβρυέκιος, στο λοιμό (=πανούκλα), ενώ αντίστοιχες περιπτώσεις ίασης αναφέρουν, μεταξύ άλλων, ο Όμηρος και ο Πλούταρχος (Πλούτ. *Περὶ Μουσικῆς*, βλ. σχετικές αναφορές και παραδείγματα στα c.3. 3-17. 19-22. 26. 28. 29-31. 33. 38.3).

Η μουσική κατά τους παλαιούς θεωρείται ένα δραστικότερο μέσο θεραπείας από διάφορες αρρώστιες. Ο θεός Απόλλων, άλλωστε, ανάμεσα σε άλλες ιδιότητες, κατείχε εκείνη του θεού-προστάτη της μουσικής και της ιατρικής. Η σχετική βιβλιογραφία έχει διασώσει πολλές περιπτώσεις ανθρώπων που θεραπεύτηκαν ή τουλάχιστον βοηθήθηκαν από τη μουσική και την χορευτική κίνηση. Ο Πυθαγόρας και οι οπαδοί της σχολής του θεωρούσαν τη μουσική σαν ένα είδος ιατρικής (πρβλ. Καίλιος Αυρηλιανός, [Caelius Aurelianus],

ιατρός 3^{ου} ή 5^{ου} μ.Χ. αι., στην Εγκυκλ. λ. *Μουσική*). Στον Όμηρο, οι γιοι του Αυτολύκου, την ώρα που γιάτρευαν τον πληγωμένο από σύαγρο στο μηρό του Οδυσσέα, σταμάτησαν την αιμορραγία με μουσική: «δῆσαν ἐπισταμένως, ἐπαιοιδῆ δ' αἷμα κελαινὸν ἔσχεθον» (Ομ. *Οδ.* τ 457). Ο Ξενοκράτης ιστορεί ότι θεράπευε τους μανιακούς με μουσική. Στο θέμα αυτό, ο Θεόφραστος έλεγε ότι οι παλαιοί γιάτρευαν τις λιποθυμίες, τις φοβίες και τις χρόνιες 'διανοητικές εκστάσεις' (Αθήναιος, για σχετ. χωρία, βλ. 'Πηγές'). Ο Θεόφραστος προσθέτει ότι η μουσική θεραπεύει μαζί με τα σωματικά και τα ψυχικά πάθη. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι από τη μουσική εξαρτάται η *κάθαρση* της ψυχής (Αριστοτ. *Πολιτικ.* 8,7).

Ο Πλάτων την ονομάζει τροφή της ψυχής (Πλ. *Πολιτικ.* Γ') και εξαίρετο δώρο των μουσών. Σύμφωνα με την άποψή του, μεταβάλλοντας μέσα μας τις άτακτες και ακάρμοστες περιόδους, σε εύτακτες και αρμονικές αποφεύγουμε τις άλογες ορμές των παθών και ζούμε ζωή σύμφωνη με τον ορθό βίο. Σε ένα λόγο του στον *Δειπνοσοφιστή*, ο κιθαρωδός Θεόφιλος αποκαλεί την μουσική μέγαν και βέβαιον θησαυρόν (Αθήν. 14,18). Ωστόσο, ανάμεσα στα διάφορα είδη των αρμονιών της μουσικής πρέπει να γίνεται προσεκτική διάκριση εκείνου του είδους, που είναι πρόσφορο και συντελεί στην ανάγκη για την οποία παραλαμβάνεται. Αναφέρεται ότι από όλες τις αρμονίες, λαμβάνονται αδιάκριτα κάποιες που αντί να προκαλέσουν ωφέλεια, μπορούν να προξενήσουν επιβλαβείς και επιζήμιες ψυχικές διαθέσεις, όταν η μεταχείρισή τους δεν γίνεται με καλή γνώση και σωφροσύνη. Διότι και στη μουσική, πολύ κοντά στην ευχρηστία, κατοικεί η κατάχρηση (Βούλγαρης, 1868: 14).

Επωδός / επωδή

Έτσι, επί παραδείγματι, η *έπωδή* (επί+άδω, το άδαιν επί ενός μουσικού σκοπού, στη λατινική *incantamentum*) είναι τα μαγικά λόγια, δηλαδή σειρές τυποποιημένων φράσεων ή το τραγούδι που τραγουδιέται υπέρ κάποιου που πάσχει γενικά ή πάνω σε ένα μέλος του σώματός του, που έχει υποστεί βλάβη και (φέρεται να) έχει τη δύναμη να καταπολεμήσει τα κακά πνεύματα ή να θεραπεύσει ασθένειες. Συχνά, στους αρχαίους λαούς, με αποκορύφωμα την περίοδο του ρωμαϊκού συγκρητισμού, συνοδεύει τις θυσίες ή τις τελετουργικές πράξεις. Αυτός που χρησιμοποιεί την επωδή συνήθως την απαγγέλλει ψιθυριστά. Μία κατηγορία επωδών είναι τα ακατανόητα λόγια (έφεσιακά γράμματα, όνόματα άσημα ή *voces magiquae*) που δεν προέρχονται ούτε από την ελληνική, ούτε από την λατινική γλώσσα (Σκαρτσής 1994). Μία άλλη κατηγορία επωδών περιλαμβάνει ομηρικούς στίχους (ή φράσεις από τον Βιργίλιο και τη Βίβλο), που διακρίνονται για τον ρυθμό τους, το μέτρο τους και την επανάληψη λέξεων. Στη νέα ελληνική, χρησιμοποιείται εναλλακτικά, αντί της επωδής, η λαϊκή λέξη ‘ξόρκι’, που παραπέμπει στο ρήμα ‘ξορκίζω (κάτι)’, δηλαδή το διώχνω, το διατάζω να φύγει μακριά.⁴

Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο ότι ο Ιπποκράτης (*Περί ιεράς νόσου*, 1.1,8 κ.ε.) καταδικάζει τη μαγεία ως αντιτιθέμενη στην θρησκεία. Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* (426b) καταδικάζει τους αγύρτες και μάντεις που πείθουν τους

⁴ Για τον όρο ‘επωδή’, βλ. σχετ. λ. σε: *LSJ9, Oxford Classical Dictionary*, Kotansky 1991: 116, Graf 1997: 41, 46, Faraone 1996: 95. Πρβλ. Πετρόπουλος 1999.

ανθρώπους ότι κατέχουν τη θεόσταλη ικανότητα να εκτελούν θυσίες και να χρησιμοποιούν φυλαχτά και επωδές (βλ. και Fowler 1995: 5, Romilly 1975: 27, Eitrem 1941: 51, 56). Η ρωμαϊκή Δωδεκάδελτος (4^{ος} αι. μ.Χ) εγκαινιάζει μία ‘αντι-μαγική’ νομοθεσία, που θα βρει συνέχεια και στους Κώδικες του Θεοδοσίου και του Ιουστινιανού τον 5^ο και τον 6^ο αι. μ.Χ. (Βλ. *Oxford Classical Dictionary*, Graf 1997: 42, Fowler 1995: 4).

Πέραν των (μαγικών και μη) επωδών, η αρχαία ελληνική μουσική περιείχε στο σύστημά της μέτρα, ρυθμούς και αρμονίες που προσidiaζαν σε κάθε δυνατή ψυχική κατάσταση. Η δώριος αρμονία με το μεγαλοπρεπές της ήθος διήγειρε τον ακροατή και τις ανάλογες χορευτικές κινήσεις των ορχηστών. Η αιολική είχε ήθος ογκώδες, αλλά όχι όπως η δώριος. Η ιαστί (ιωνική) αρμονία είχε μαλακό και χαλαρό ήθος, αλλά όχι γλαφυρό. Η φρυγιστί αρμονία είχε ενθουσιαστικό ήθος, η λυδική, ήθος ηδονικό, οι μιξολυδιστί και συντονολυδιστί αρμονίες ήταν θρηνώδεις και οδυρτικές. Ανάμεσά τους υπάρχουν και άλλες αρμονίες, διαβαθμίσεις δηλαδή του ήθους, όπως υπερφρύγιος, υποφρύγιος, υπερλύδιος, υπολύδιος κ.ο.κ.

Θα πρέπει να φανταστούμε ότι οι ορχηστές απέδιδαν τις οικείες αρμονίες της μουσικής με το αντίστοιχο ήθος και τις κινήσεις τους. Παράλληλα προς το ήθος αυτών, εντοπίζεται και το οικείο γένος. Ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς (*Στρωμ.* 6) αποδίδει στην δώρια αρμονία το εναρμόνιο γένος, στην φρύγια το διατονικό κλπ. Ωστόσο, οι μελετητές της αρχαίας ελληνικής μουσικής και δη οι ‘αρμονικοί’ συγγραφείς της

αρχαιότητας, καταθέτουν διάφορες απόψεις επ' αυτού, αν και δεν μπορούμε να επεκταθούμε εδώ.⁵

Ο Ομηρικός Αχιλλέας με την κιθάρα του έσβηνε το πυρώδες της οργίλου ψυχής. Και για το λόγο αυτό, όπως λέει ο Αθήναιος, σε αυτόν μόνο την κιθάρα χαρίζει ο ποιητής από τα λάφυρα του Ηετίωνος (Αθήν. *Δειπνοσοφ.* 14, 18). Ο Πυθαγορικός Κλεινίας, όταν αισθανόταν ότι στην ψυχή του διεγείρετο το χαλεπόν κίνημα του θυμού, έπαιρνε αμέσως στα χέρια τη λύρα και εκιθάριζεν. Σε εκείνον δε που τον ρωτούσε, απαντούσε: 'πραΰνομαι' (Αθήν. 14,18). Ο ίδιος ο Πυθαγόρας με ένα μέλος καταστηματικώτερον, το οποίο ονόμαζε 'σπονδεϊόν', εμπόδιζε την άφρονα οργή ενός νέου, που με λαμπάδα στο χέρι απειλούσε να βάλει φωτιά στην κατοικία της ερωμένης του, η οποία τον απέκλειε (Ερμογένης, *Περὶ ἰδεῶν*, 14).

Άλλος μαθητής του Πυθαγόρα, ο Εμπεδοκλής ο Ακραγαντίνος, λέγεται ότι κράτησε την μανική οργή ενός νέου, ο οποίος με γυμνό το ξίφος στο δεξί του χέρι ήταν έτοιμος να θανατώσει τον φονέα του πατέρα του «χαλάσας τοῦ νεανίσκου τὸν θυμὸν μαλακωτέρῳ ρυθμῶ». Και μαρτυρεῖται ότι ήταν κοινή αυτή η μέθοδος στους Πυθαγορείους, γιατί με αυτόν τον τρόπο και οι ίδιοι υπέτασσαν τα άλογα πάθη τους, αποτραβώντας τους εαυτούς τους στο 'Ίατρείον της Μουσικής', εκεί όπου σπούδαζαν τον τρόπον να μετάγουν (=μεταφέρουν) την

⁵ Βλ. το δίτομο έργο: *Αρχαίοι Αρμονικοί Συγγραφείς*, χ.ε.ε., εκδ. Γεωργιάδης-Βιβλιοθήκη των Ελλήνων. Επίσης το, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, της Jeanette Annemarie Neubecker (μτφρ. Μιρέλλα Σιμώτα-Φιδετζή, Αθήνα, εκδ. Οδυσσεάς, 1986).

ψυχή, με τους ρυθμούς κιθάρας και αυλού, από τον τόπο της ταραχής και του σκοταδιού, σε ημερότερους (ό.π.).

Ο Αριστοτέλης, θεωρώντας ότι υπάρχει κάποια συγγένεια ανάμεσα στην ανθρώπινη ψυχή και τις αρμονίες και τους ρυθμούς, αναλύει τρεις απόψεις για την αποστολή της μουσικής και τον σκοπό για τον οποίο πρέπει να διδάσκεται στους νέους («τίνος δεῖ χάριν μετέχειν αὐτῆς»):

α) «παιδιᾶς ἔνεκα καὶ ἀναπαύσεως» (=για ψυχαγωγία και ανάπαυση).

β) «...πρὸς ἀρετὴν τι τείνει τὴν μουσικὴντὸ ἦθος ποιὸν τι ποιεῖν» (=μπορεῖ να ασκήσει ευεργετική επίδραση στη διαμόρφωση του χαρακτήρα).

γ) «πρὸς διαγωγὴν τι συμβάλλεται καὶ πρὸς φρόνησιν» (μπορεῖ να συμβάλει στη διανοητική και αισθητική απόλαυση και καλλιέργεια) (Αριστοτ. *Πολιτικά* Η', 1339A-1324B, V, 3-VII, II).

Περί αυτής της αρμονίας, ο Λουκιανός, παραπέμποντας στον Πλάτωνα, λέει ότι ο ορχηστής εκδηλώνει τα τρία μέρη της ψυχής, (α) το θυμικόν, όταν δείχνει οργή, (β) το επιθυμητικόν, όταν παριστά ερωτευμένους και (γ) το λογικόν, όταν χαλιναγωγεί τα πάθη. Αυτό, το λογικό, θεωρεί ότι είναι διάσπαρτο σε όλα τα μέρη της όρχησης και οδηγεί, όπως εκτιμά ο Λουκιανός, συμφωνώντας με τον Αριστοτέλη, στο κάλλος, την ευμορφία και στο αγαθό εν γένει (Λουκ. *Περὶ ὀρχήσεως*, 70).

Ο Λουκιανός, στο *Περὶ ὀρχήσεως* ἔργο του, μιλά για την θεραπεία ('*ἰασιν*') δια των λόγων (Ο.π. 5), την δύναμη της όρχησης να διδάσκει, να μορφώνει και να καλλιεργεί τους θεατές, καθώς 'ρυθμίζει τις ψυχές', επιδεικνύοντας την αρμονία μεταξύ ψυχής και σώματος (Ο.π. 6). Τα ρήματα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας στο πρωτότυπο είναι δηλωτικά των θεραπευτικών λειτουργιών της όρχησης: μετά

μουσικής και ρυθμού 'παιδεύει.. διδάσκει... ρυθμίζει' με σκοπό το «κοινόν τι ψυχῆς καὶ σώματος κάλλος». Η όρχηση «θέλγει» και ισορροπεί την ψυχή του ανθρώπου, έτσι ώστε αν κάποιος είναι πολύ ερωτευμένος να μετριάξει το πάθος του ή αν κατέχεται από βαθιά λύπη, να φεύγει φαιδρότερος από το θέατρο (Ο.π. 79).

Πράγματι, η όρχηση «έχει ανάγκη τελείας παιδεύσεως, όχι μόνον εις την μουσικήν, την ρυθμικήν και την μετρικήν, αλλά μάλιστα και εις την [...] φιλοσοφίαν, την φυσικήν και την ηθικήν. [...] και την ρητορικήν» (Ο.π. 35). Προ πάντων όμως έχει «υπέρ αυτής την Μνημοσύνην και την θυγατέρα αυτής Πολύμνιαν και φροντίζει να μιμείται τας Μούσας όλας» (Λουκ. ό.π). Η Μνημοσύνη, κόρη της Γαίας και του Ουρανού, μητέρα των Μουσών, είναι ισοδύναμο της *μνήμης*, όπως κατά κάποιο τρόπο και η κόρη της, η Πολύμνια (πολύ+μνεία ή/και ύμνος) που βοηθούν στην μάθηση και την απομνημόνευση. Θα ήταν αναμενόμενο και προφανές να χρησιμοποιείται εδώ ο ρόλος της μνήμης, της Μνημοσύνης και της Πολύμνιας, προκειμένου να τονιστεί η ανάγκη του να θυμάται ο χορευτής τους χορούς. (Αν και ακόμη και αυτή η λειτουργία πρέπει να ήταν ιδιαίτερα απαιτητική, καθώς ο Σαμοσατεύς αναφέρει ότι ο ορχηστής θα έπρεπε να είναι άμεσα εις θέσιν να θυμάται και να αναπαριστά με χάρη ιστορίες, αρχίζοντας από «τῆς πρώτης τοῦ κόσμου γενέσεως», την Τιτανομαχία, την Γιγαντομαχία, στην ιστορία των Δελφών, της ιστορία του Έρωτα και του Αντέρωτα, τα περί του κατακλυσμού, της απαρχής των Ελευσινίων, των Ολυμπιακών Αγώνων και γενικώς σχεδόν όλα τα μυθολογικά και θρυλούμενα, μέχρι και τα ιστορικά γεγονότα που φθάνουν έως την Κλεοπάτρα). Ωστόσο, ο Λουκιανός παραθέτει δύο επιπλέον πολύ σημαντικούς ρόλους:

Ο χορευτής οφείλει να χαρακτηρίζεται από «πολυμάθ[ε]ια» (Ο.π. 37), να γνωρίζει τα παρελθόντα, τα μέλλοντα και τα παρόντα «τά τ' ἔόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔόντα», όπως λέει ο μάντης Κάλχας στα έπη, ώστε να μη του ξεφεύγει τίποτα, αλλά να έχει άμεσα την δυνατότητα ανάκλησής τους. Διότι, η όρχηση είναι «μιμητική (..) επιστήμη και δεικτική (..) και (..) εξαγορευτική και (..) σαφηνιστική» (Ο.π. 36). Δηλαδή, η όρχηση είναι μιμητική τέχνη και παραστατική επιστήμη, που εκφράζει (εν)νοήματα και φανερώνει τα αφανή. Κατά τον Λουκιανό, παράδειγμα τέτοιου ορχηστή αποτελεί ο Περικλής, το εγκώμιο του οποίου πλέκει ο Θουκυδίδης: «γνώναί τε τὰ δέοντα καὶ ἔρμηνεῦσαι αὐτά· ἔρμηνείαν δὲ νῦν τὴν σαφήνειαν τῶν σχημάτων» (ό.π.). Που σημαίνει ότι ο Περικλής κάτεχε την τέχνη του να γνωρίζει τα δέοντα και να είναι εις θέσιν να τα εκφράσει, να τα ερμηνεύσει μέσω της σαφήνειας, της παραστατικότητας των ορχηστικών σχημάτων, των στάσεων και κινήσεων του σώματος, παράλληλα με το λόγο.

Οι πρωταρχές της όρχησης κατά τον Λουκιανό

Οι αρχές της όρχησης, σύμφωνα με τον Λουκιανό, συμπίπτουν με την πρώτη γένεση του παντός («τῆ πρώτη γενέσει τῶν ὄλων»), καθώς εκείνη φάνηκε συγχρόνως με τον Έρωτα («ὄρχησιν.. τῷ ἀρχαίῳ ἐκείνῳ Ἔρωτι συναναφανεῖσαν»). Δείγματα αυτής της αρχέγονης όρχησης είναι οι κινήσεις των άστρων, οι περιφορά των πλανητών, «[η] συμπλοκή καὶ εὐρυθμος αὐτῶν κοινωνία καὶ εὐτακτος ἄρμονία τῆς πρωτογόνου ὀρχήσεως» (ό.π. 7). Αυτή η κοινωνία, το εύρυθμον και εύτακτον, που ο Λουκιανός, δια στόματος του Λυκίνου, αναφέρει ως δείγματα της αρχέγονης όρχησης, έχουν αναφανεί μαζί με τον πρωτόγονο

Έρωτα, με την πρώτη γένεση όλων. Η πορεία της όρχησης ως τα χρόνια του Λουκιανού φαίνεται ότι έφθασε έως την άκρα τελειότητα, με συνεχείς βελτιώσεις και προσθήκες, προχωρώντας αυξητικά και δια βελτιώσεων («κατ' ὀλίγον δὲ αὐξανομένη καὶ τῆς πρὸς τὸ βέλτιον ἀεὶ προσθήκης τυγχάνουσα»), για να γίνει «ποικίλον τι καὶ παναρμόνιον καὶ πολύμουσον ἀγαθόν.» (ό.π.).

Δια του στόματος του Λυκίνου, αναφέρει ιστορίες, όπως εκείνη του Διός που σώθηκε από τον ενόπλιο, θορυβώδη χορό των Κουρητών και έτσι δεν φαγώθηκε από τον πατέρα του, Κρόνο. Ἡ του ομηρικού Μηριόνη, «του ορχηστή», ο οποίος επεδείκνυε σπάνιες πολεμικές αρετές, ευκινησία και ευρυθμία στην μάχη αποφεύγοντας τα εχθρικά ακόντια, χάριν της όρχησης. Και ο πυρρίχιος χορός, που επινοήθηκε από τον Νεοπτόλεμο, γιο του Αχιλλέα και ο χορός του Κάστορα και του Πολυδεύκη, οι οποίοι έμαθαν στους ανδρείους Λακεδαιμόνιους να κάνουν τα πάντα στη μάχη ρυθμικά, από τον βηματισμό των στρατιωτών, έως και τις πολεμικές κινήσεις και τις γυμνοπαιδιές (ό.π. 10-11), κάτι ανάλογο της εμμέλειας, δηλαδή του χορού της τραγωδίας, με την σεμνότητα, της δωρικότητα και τη μεγαλοπρέπεια που τον διέκρινε. Με διονυσιακούς χορούς (=κόρδαξ, σίκινις, εμμέλεια), στο οικείο έπος, ο Διόνυσος υπέταξε τους Τυρηνούς, τους Ινδούς και του Λυδούς κατά τη μάχη (ό.π. 22). Αλλά και στις παλαιίστρες και τα γυμναστήρια, η όρχηση ολοκληρώνει τον προπονητικό κύκλο των ασκήσεων, ίσως σαν αποθεραπεία ή και πραγματοποιώντας άλλες λειτουργίες, μέσω των μιμητικών κινήσεων, που αναφέρονται άλλοτε σε πολεμικές στάσεις, άλλοτε σε βακχικά ορχηστικά σχήματα (Ο.π. 12). Αναφέρει επίσης, τους τελετουργικούς χορούς των Ινδών στον ήλιο, τους χορούς των Αιθιόπων που προηγούνται της μάχης και την

μεταμορφωτική ικανότητα των χορών του Αιγυπτίου Πρωτέα, της Έμπουσας, των Ιδαίων Δακτύλων κλπ. (Ο.π. 20).

Και στις μεγάλες μνήσεις, που ξεκίνησαν από τον Ορφέα και των Μουσαίο, αρίστων ορχηστών, ο ρυθμός και η όρχηση ήταν διαρκώς παρόντες, εξ ου και όταν κάποιος απεκάλυπτε κάτι από τα άρρητα μυστήρια, ανάμεσα στις ποινές ήταν το «έξορχεῖσθαι», το να τεθεί εκτός της όρχησης (ό.π. 15). Η τέχνη του ορχηστή είναι να είναι «μιμητικός» και να δείχνει δια κινήσεων όσα άδονται («μιμητικός έστι και κινήμασι τὰ άδόμενα δείξειν ύπισχνεΐται») είναι αναγκαίο όσα δείχνει να είναι σαφή και να μη χρειάζονται ειδικούς εξηγητές «όπερ έφη ό Πυθικός χρησμός, δεΐ τόν θεώμενον όρχησιν και κωφοϋ συνιέναι και μη λαλέοντος τοϋ όρχηστοϋ άκούειν», όπως δηλαδή είτε ο χρησμός της Πυθίας, εκείνος που παρακολουθεί την όρχηση πρέπει να καταλαβαίνει και να ακούει, ακόμη και όταν ο ορχηστής σιωπά (ό.π. 62). Αναφέρει μάλιστα την περίπτωση του Δημητρίου του Κυνικού, ο οποίος κατά τα χρόνια του Νέρωνα, κατηγορούσε την όρχηση ότι δεν έχει να προσφέρει κάτι ουσιαστικό, αλλά ότι απλά έχει κινήσεις παράλογες και μάταιες, καθώς οι άνθρωποι μαγεύονται από τη μουσική. Τότε, κάποιος ορχηστής, διάσημος τόσο για την τέχνη, όσο και για την επινοητικότητα του, χόρευε δίχως συνοδεία μουσικής, την συνεύρεση του Άρη με την Αφροδίτη, το πώς τους έπιασε ο Ήφαιστος κλπ., ανατρέποντας την γνώμη του Δημητρίου, ο οποίος ενθουσιασμένος δήλωσε ότι πλέον δεν βλέπει μόνον, αλλά και ακούει τις κινήσεις του ορχηστή, αφού και με τα χέρια του μιλάει («Άκούω, άνθρωπε, ᾗ ποιεΐς· οϋχ όρῶ μόνον, αλλά μοι δοκεΐς ταΐς χερσίν αυταΐς λαλεΐν.» (Ο.π. 63).

Κατά τον Λουκιανό, αυτό που συμβαίνει, όταν κάποιος θεατής παρακολουθεί την όρχηση είναι η συμ-πάθεια. Δηλαδή, ο θεατής αναγνωρίζει σε αυτήν τα δικά του αισθήματα και βλέπει τον εαυτό του όπως σε καθρέπτη («ὥσπερ ἐν κατόπτρῳ τῷ ὀρχηστῆ ἑαυτὸν βλέπει καὶ ἅ πάσχειν αὐτὸς καὶ ἅ ποιεῖν», ὁ.π. 81.) Τότε, οι θεατές αισθάνονται μεγάλη τέρψη και ενθουσιάζονται και επαινούν τον ορχηστή, διότι αποτέλεσμα του θεάματος, καθώς εξέρχονται του θεάτρου, είναι να αισθάνονται εκείνο το δελφικό 'Γνώθι σεαυτὸν': «τὸ Δελφικὸν ἐκεῖνο τὸ Γνώθι σεαυτὸν ἐκ τῆς θέας αὐτοῖς περιγίγνεται, καὶ ἀπέρχονται ἀπὸ τοῦ θεάτρου ἅ τε χρῆ ἀίρεισθαι καὶ ἅ φεύγειν μεμαθηκότες καὶ ἅ πρότερον ἠγνόουν διδαχθέντες.» (Ο.π. 81). Για όλα αυτά τα θεία και μυστικά επιτηδεύματα της όρχησης (ὁ.π. 23), αυτά στα οποία το ψυχικό και σωματικό στοιχείο αναμιγνύονται (ὁ.π. 69), ο Λουκιανός καταθέτει: «τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως», καμία αρχαία τελετή δεν μπορεί να γίνει χωρίς όρχηση (ὁ.π. 15).

Αλφάβητο-Εγκέφαλος-Γλώσσα

Μακρὰν τῶν ἀρχαίων τελετῶν, στη σύγχρονη εποχή, σε πρόσφατες έρευνες που δημοσιεύτηκαν στον συλλογικό τόμο De Kerckhove, D. & Lumsden, C. J. (Eds.) (2013). *The alphabet and the brain: The lateralization of writing*. Springer Science & Business Media (επ' ευκαιρία έρευνας και εκπόνησης διπλ. εργασίας κας. Σ. Νεοκλέους, ΠΤΔΕ/ΕΚΠΑ, 2021), παρουσιάζονται ενδιαφέρουσες απόψεις σχετικά με την επίδραση της αρχαίας ελληνικής γλώσσας στην εξελικτική πορεία των νευροφυσιολογικών

δομών που ευθύνονται για ανώτερες εγκεφαλικές λειτουργίες. Ωστόσο, είναι προφανές ότι οι έρευνες αυτές θα πρέπει να συνεχιστούν και να τεθούν υπό αυστηρή κρίση και αξιολόγηση, σύμφωνα με τα οικεία πρωτόκολλα που εφαρμόζονται διεθνώς.

Σύμφωνα με μία θεωρία του Βρετανού κλασικιστή καθηγητή (Παν/μιο Τορόντο) Eric Havelock (1903-1988), που στηρίζεται στον Πλάτωνα, «το αρχαιοελληνικό αλφάβητο οδήγησε τους Έλληνες στη σύλληψη πολλών αόριστων εννοιών, χάρις στην μοναδική ενεργοποίηση που προκαλούσε στον εγκέφαλο των ανθρώπων που το χρησιμοποιούσαν. Το θέατρο, η φιλοσοφία, οι τέχνες και η δημοκρατία αναπτύχθηκαν σε πολύ υψηλό βαθμό». Παρόμοια διατύπωση βρίσκουμε και από τον Derrick de Kerckhove, που επεχείρησε να εξηγήσει την τεράστια ανάπτυξη του πολιτισμού της αρχαίας Αθήνας, ιδίως του θεάτρου, σε συσχέτιση με την χρήση της ελληνικής γλώσσας και την διάδοση του γραμματισμού. Κατά την άποψή του, οι δεξιότητες που χρησιμοποιούν οι αναγνώστες διαφέρουν ως προς τις γνωστικές ικανότητες από εποχή σε εποχή και από κουλτούρα σε κουλτούρα. Οι διαφορετικές γνωστικές ικανότητες απαιτούν για την αποκωδικοποίηση διαφορετικές ψυχολογικές διαδικασίες που διαφέρουν λόγω των διαφορετικών παιδαγωγικών προγραμμάτων, μέσω των οποίων τα άτομα διδάσκονται, αλλά και του τρόπου που έχει συντεθεί το κείμενο (Olson & Torrance 1991). Η ανάγνωση από μόνη της αλλάζει τον τρόπο που δουλεύει το μυαλό και αυξάνει τη φωνολογική επίγνωση (Russell 1981).

Θεραπεία δυσλεξίας (:)

Στις Η.Π.Α το ποσοστό εμφάνισης σε παλαιότερες έρευνες έφτανε το 10%, ενώ το 2018 άγγιζε περίπου το 4%-5%. Σε άλλες έρευνες που πραγματοποιήθηκαν σε 14 χώρες το ποσοστό κυμαινόταν από 1%-11%, ενώ στην Ελλάδα έφτανε το 5%. Από ειδικούς ερευνητές, έχει προταθεί η χρήση και αξιοποίηση της κεφαλαιογράμματος γραφής, αλλά και η διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών στο πρωτότυπο για την θεραπεία της (εξελικτικής, οπτικής και ακουστικής) δυσλεξίας (Νεοκλέους 2021-διπλωμ. υπό κατάθεση). Σε πολλές περιπτώσεις παρουσιάζεται συνύπαρξη με διαταραχές διάσπασης προσοχής, υπερκινητικότητας και παρορμητικότητας γεγονός, που λόγω της αυξημένης συμπτωματολογίας οδηγεί νωρίτερα τους γονείς σε κάποια θεραπευτική μέθοδο (Παυλίδης, 2000).

Από τις οικείες έρευνες, θεωρείται ότι τα δυσλεκτικά άτομα, προκειμένου να μάθουν τις λέξεις και τις έννοιές τους σκέφτονται κυρίως με εικόνες. Αυτός ο διαφορετικός τρόπος σκέψης έχει ανάγκη από έναν εναλλακτικό τρόπο εκπαίδευσης και μάθησης προκειμένου για την εξέλιξη του επιπέδου των δυσλεκτικών ατόμων. Η δυσλεξία είναι μία ανακριβής και αργή διαδικασία αναγνώρισης της λέξης με δυσκολίες στη φωνολογική επεξεργασία. Σημειώνεται ωστόσο, ότι υπάρχει το ενδεχόμενο κάποιοι δυσλεκτικοί να παρουσιάζουν μεγαλύτερη πρόοδο κατά την ενήλικη ζωή και αυτό εξαρτάται τόσο από την θεραπευτική παρέμβαση όσο και από την ομιλούμενη γλώσσα των ατόμων σύμφωνα με έρευνα που πραγματοποιήθηκε στο πανεπιστήμιο Haifa του

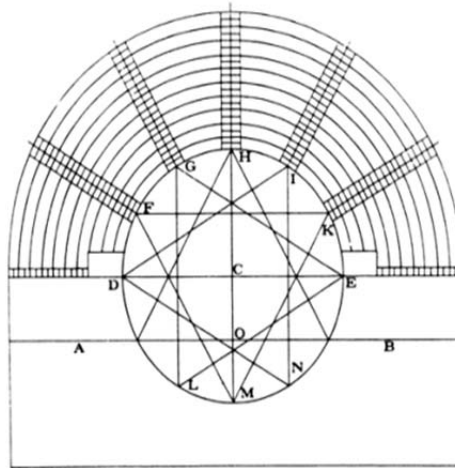
Ισραήλ (Shelley Miller Shaul, *The Characteristics of Young and Adult Dyslexics Readers on Reading and Reading Related Cognitive Tasks as Compared to Normal Readers*, 2005. Πρβλ. Αθηνά-test, 2005 κ.λπ.). Ωστόσο, κατά την άποψή μας, θα πρέπει να περιμένουμε την πειραματική επιβεβαίωση των ανωτέρω, με επαναλαμβανόμενες μετρήσεις κ.λπ., σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα.

Θέατρο-Θεραπεία-Υγεία

Σε ολόκληρη την κλασσική αρχαιότητα, ο έμμετρος λόγος, η όρχηση, η μουσική των μεγάλων δραματικών αγώνων παρουσιάζονταν ως κοινή παιδεία των πολλών, καθώς είχε καταστεί γνωστή και επιβεβαιωμένη η μεγάλη ωφέλεια που παρείχε στους θεατές, καθόλη την διάρκεια των αντίστοιχων εορταστικών εκδηλώσεων, προς τιμήν του θεού Διονύσου. Η συνακόλουθη θεραπεία δια της παρακολούθησης θεατρικών έργων που διδάσκονταν κοντά σε ιερούς τόπους έχει απασχολήσει αρκετά την επιστημονική κοινότητα. Δεν είναι τυχαία η ανέγερση θεάτρων (όπως και σταδίων), δίπλα ή μέσα σε ιερούς χώρους, θρησκευτικά κέντρα. (πρβλ. Δελφοί, Επίδαυρος κ.λπ.). Χρειάζεται λοιπόν να μελετηθεί σε βάθος η λειτουργία αυτών των χώρων, στο πλαίσιο των Ασκληπιείων (Λάζου, Μάστορα, 2020).

Ο (Μάρκος) Βιτρούβιος (Πόλλιο) (Marcus Vitruvius Pol(l)io) ήταν ρωμαίος αρχιτέκτονας και μηχανικός που έζησε κατά τον 1^ο αι. π.Χ. επί Καίσαρος και Αυγούστου. Το σύγγραμμά του *De Architectura* (δημοσιεύτηκε μετά το 27 π.Χ.) είναι το μοναδικό έργο με επίκεντρο την αρχιτεκτονική που μας σώζεται από την αρχαιότητα. Γράφει

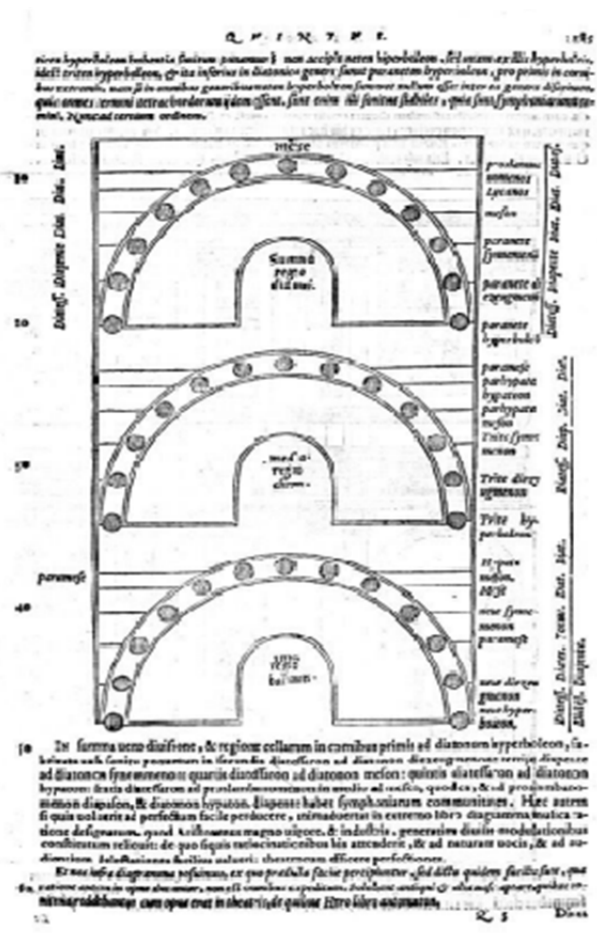
ότι η επιλογή της θέσης του θεάτρου πρέπει να γίνεται έτσι, ώστε να εξασφαλίζεται πρώτον η υγεία και δεύτερον η καλή ακουστική (Λέφας 1997-98: τ. I, 333). 5.3.1-5.3.2: «Είναι απαραίτητο να αναζητηθεί η υγιέστερη δυνατή θέση (locus ... quam saluberrimus) για το θέατρο, ώστε αφενός να αποφεύγεται η επαφή του θεάτρου με ελώδεις ή άλλες μολυσμένες περιοχές, αφετέρου ο προσανατολισμός του να μην είναι προς το νότο. Το θέατρο χτίζεται για την παρακολούθηση / διοργάνωση των αγώνων κατά τις εορταστικές ημέρες των αθανάτων θεών». 5.3.5-5.3.7: «Πρέπει να φροντίσουμε με επιμέλεια, ώστε να μην είναι ο τόπος δυσηχής, αλλά ώστε σε αυτόν ο ήχος να διαχέεται με τη μέγιστη δυνατή καθαρότητα. Κι αυτό έτσι βέβαια μπορεί να επιτευχθεί, εάν ο τόπος επιλέγεται, εκεί όπου δεν παρεμποδίζεται από την ηχώ». 5.3.8: Στο τέλος του οικείου κεφαλαίου ο Βιτρούβιος επικαλείται τους αρχιτέκτονες του παρελθόντος, τις 'αυθεντίες' στα θέματα της ακουστικής, οι οποίοι ακολουθώντας τις επιταγές της φύσης στην έρευνα για την άνοδο του ήχου κατασκεύασαν τις βαθμίδες του θεάτρου και επεδίωξαν, σύμφωνα με τους κανόνες των μαθηματικών και της μουσικής, ώστε, όποιος ήχος ακουγόταν στη σκηνή, να φθάνει όσο το δυνατόν πιο καθαρά και πιο γλυκά στα αυτιά των θεατών (βασίζοντας την τεκμηρίωσή του στα γραπτά του Αριστόξενου του Ταραντίνου). Ακολουθώντας τις αρχές της αρμονίας, ζητεί να κτίζονται στα θέατρα ηχεία από ορείχαλκο, με μέγεθος ανάλογο εκείνο του θεάτρου.



Εικ. 4 Κάτοψη θεάτρου «ρωμαϊκού τύπου» όπως το περιγράφει ο Βιτρούβιος.
 Α-Β Οριοθέτηση της πρόσοψης του σκηνικού οικοδομήματος (*scaenae frons*)
 D-E Διάμετρος της ορχήστρας και οριοθέτηση της πρόσοψης του λογείου (*frons pulpitii*)
 D, F, G, H, I, K, E Σημεία εκκίνησης των κλιμάκων
 M Θέση της *porta regia*
 L, N Θέσεις των πωλών των *hospitalia*
 Κατά: Χ. Μπούρα, Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής Ι (1999) εικ. 5.

Η κατασκευή τους πρέπει να είναι τέτοια, ώστε, όταν ο ήχος πέφτει επάνω τους να μπορούν να αναπαράγουν τους φυσικούς ήχους που παράγει η ανθρώπινη φωνή. Αυτά τα ηχεία πρέπει να τοποθετούνται ανάμεσα στις θέσεις των θεατών, στο κοίλο του θεάτρου, σε ειδικά διαμορφωμένες κόγχες, έτσι ώστε κανένα να μην αγγίζει τοίχο, γύρω τους να έχουν ελεύθερο χώρο και από πάνω τους να αφήνεται κενό, να τοποθετούνται ανεστραμμένα και να έχουν στο μέρος που βλέπει στη σκηνή υποστηρικτικές σφήνες ύψους μεγαλύτερου του μισού πόδα (>15,44 cm), με ειδικά ανοίγματα (Ψαρρού 2017). Κάθε ηχείο (στα αρχαιολογικά ευρήματα δεν συγκαταλέγονται χάλκινα, αλλά μόνο πήλινα ηχεία) ήταν κατασκευασμένο, ώστε να ηχεί διαφορετικά από

τα άλλα και να συνηχεί με κάποιον εκ των σταθερών φθόγων.



Έτσι, από έξω προς τα μέσα θα συναντούσαμε: για τη 'νήτη υπερβολαίων' επιλέγονταν οι κόγχες στις δύο άκρες του ημικυκλίου. Πιο μέσα, όσα ανήκουν στην δια τεσσάρων,

δηλαδή τη ‘νήτη διαζευγμένων’. Έπειτα, πιο εσωτερικά, τα συνηχούντα με την ‘παραμέση’, τη ‘νήτη συνημμένων’, δια τεσσάρων με τη μέση, δια τεσσάρων με την υπάτη μέσων και στο κέντρο το δια τεσσάρων με την ‘υπάτη υπάτων’. Στο 6^ο κεφάλαιο ο Βιτρούβιος εξηγεί, και πάλι σε σχέση με την ακουστική, πώς πρέπει να επιλέγεται ο τόπος, στον οποίο θα χτιστεί το θέατρο. Οι τόποι, λοιπόν, διακρίνονται από τους Έλληνες σε ‘κατηχούντες’, όταν δημιουργούν κακοφωνία (desonantes), ‘περιηχούντες’, όταν δημιουργούν περιήχηση (circumsonantes), ‘αντηχούντες’, όταν δημιουργούν αντήχηση (resonantes) και ‘συνηχούντες’, όταν δημιουργούν συνήχηση (consonantes). Οι ιδανικοί για τα θέατρα τόποι φαίνεται να είναι οι ‘συνηχούντες’. Σ’ αυτούς ο λόγος, υποβοηθούμενος από κάτω, ανεβαίνει ενισχυμένος και φθάνει καθαρός και ευκρινής στο αυτί (Vitruvius, *De Architectura*, VI).

II

Ο χώρος της αρχαίας τραγωδίας προσφέρεται κατ’ εξοχήν για διδασκαλία και θεραπεία. Τα στοιχεία που συναπαρτίζουν το τραγικό δράμα έχει αποδειχθεί ότι μπορούν να διδαχθούν μαζί με συγκεκριμένα παραδείγματα και οι διδασκόμενοι να μάθουν τους θεμελιώδεις κανόνες εφαρμογής αυτών, τόσο σε θεωρητικό, όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Η σύνδεση του τεράστιου πλούτου των θεωρητικών δεδομένων που έχουν ελεγχθεί ερευνητικά, με την σκηνική διδασκαλία και πράξη, μπορεί να δημιουργήσει συνθήκες και προϋποθέσεις για την βίωση της αρχαίας τραγωδίας σε όλο το φάσμα των λειτουργιών της, παρέχοντας παράλληλα και θεραπευτικά αποτελέσματα, μέσω της εμπέδωσης της αρμονίας, της ευρυθμίας, της

ευτάκτου κίνησης, αλλά και της διοχέτευσης των πιέσεων που ασκεί ο σύγχρονος δυτικός τρόπος ζωής (Fried 1995: 19), δια της συναγωγού δύναμης της ομάδας, σε λεπτότερες και ποιοτικότερες εκφάνσεις του φαινομένου της ζωής.

Οι Turner & Röppel (1983), στο άρθρο τους *The neural lyre: Poetic Meter, the Brain and Time* θεωρούν μάλιστα ότι αξιοποιώντας τη γνώση του αρχαίου ελληνικού μέτρου ενεργοποιούμε ένα «βαθύ λεξικό και συντακτικό της ανθρώπινης καλλιτεχνικής φύσης». Αφού κατέγραψαν και μέτρησαν εκατοντάδες ποιήματα προερχόμενα από τα λατινικά, αρχαία ελληνικά, αγγλικά, κινεζικά, ιαπωνικά, γαλλικά και γερμανικά ποιήματα, διαπίστωσαν ότι από νευροφυσιολογικής άποψης, το μέτρο της ποίησης εξαναγκάζει σε ένα περίεργο και μοναδικό τρόπο οφθαλμικής κίνησης, καθώς το βλέμμα επιστρέφει ξανά και ξανά για να εντοπίσει λέξεις ή συλλαβές που ‘λειτουργούν’ πολυεπίπεδα σε κάθε στίχο ή στροφή. Μέσα από κατάλληλες μετρήσεις διαπίστωσαν ότι η παρακολούθηση του ποιητικού μέτρου διεγείρει περιοχές στον εγκεφαλικό φλοιό, που εφόσον ενεργοποιηθούν, τίθενται εν χρήσει στο διηνεκές. Το μέτρο της ποίησης είναι ένας ‘παγκόσμιος τόπος’, που έχει καλλιεργηθεί εδώ και χιλιετίες από διαφορετικούς πολιτισμούς και συνενώνει επί μέρους χρονικά στοιχεία σε καθιερωμένες ευρύτερες περιπλοκότητες (μετρικά σχήματα, στροφές κλπ.), που δεν πρέπει να αφορούν μόνον την φιλολογική επιστήμη ή τους ερευνητές της προσωδίας, αλλά και άλλες ειδικότητες.

Εντύπωση στην έρευνά τους προκαλεί η μετρήσιμη ένδειξη ενεργοποίησης, π.χ. του κινητικού φλοιού του εγκεφάλου, κατά την ανάγνωση ποιημάτων με την τήρηση του μέτρου, γεγονός που ίσως προκαλέσει το ενδιαφέρον και άλλων επιστημονικών ειδικοτήτων, ενώ τέλος αξιοσημείωτη είναι η

ενεργοποίηση λειτουργικών μηχανισμών αυτο-ανταμοιβής μέσω της έκλυσης ενδορφινών και άλλων συναφών ορμονών. Σε δευτερεύον επίπεδο, ενισχύονται οι γνωστικές λειτουργίες μέσω της αξιοποίησης του μέτρου στην απαγγελία ποίησης, βελτιώνεται σημαντικά η μνήμη και προάγεται η δυνατότητα υγιών κοινωνικών συσχετισμών. Αναπτύσσεται η συγκέντρωση και η προσοχή στο αντικείμενο-στόχος περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη μορφή λογοτεχνίας και ενεργοποιούνται περιοχές αυτο-επιβράβευσης που σχετίζονται με την πραγμάτωση αξιών όπως αλήθεια, ομορφιά, καλοσύνη, εν αντιθέσει προς την αναπαραγωγή και απαγγελία ελεύθερων στίχων, δηλαδή χωρίς μέτρο. Φαίνεται ότι βρισκόμαστε μόλις στο κατώφλι μιας σειράς νέων ερευνών που μπορούν να προκύψουν εφόσον αξιοποιηθούν μεθοδικά και εντός του ακαδημαϊκού χώρου τα σπουδαία έργα τέχνης, που μας προμηθεύει ο αρχαίος λόγος και η όρχηση. Το ζήτημα της καλλιέργειας και αξιοποίησης των ερευνητικών αυτών δεδομένων, σε συνδυασμό με τα παραπάνω θεραπευτικά στοιχεία, παραμένει ερευνητικά ανοικτό, ενδεχομένως δια της αξιοποίησης των λειτουργικών αρχών που παρουσιάστηκαν παραπάνω σε συνδυασμό με άλλα δεδομένα που προκύπτουν από τη φιλοσοφική διερεύνηση παιδαγωγικών, ψυχολογικών και θεραπευτικών πρακτικών.

Το διεπιστημονικό υπόβαθρο και ο συνεργατικός χαρακτήρας των πρακτικών τέχνης, φιλοσοφίας & θεραπείας

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να προχωρήσουμε με εισαγωγικό τρόπο στην εξέταση ορισμένων θεωρητικών

προϋποθέσεων που υποστηρίζουν αυτές τις συλλογικές προσπάθειες στον τομέα των τεχνών και των ανθρωπιστικών επιστημών που προτείνουμε με την προσέγγισή μας. Τμήμα αυτής της έρευνας περιλαμβάνεται σε προηγούμενες δημοσιευμένες μελέτες (Λάζου 2016, Λάζου 2020).⁶

Υποθέτουμε ότι στις διάφορες περιπτώσεις συνεργατικών σχέσεων που συνθέτουν τον ιστό τέτοιων κοινωνικών σχεδίων, όπως στη σχέση καλλιτέχνη αποδέκτη, θεραπευτή και ασθενή ή φιλόσοφου και μαθητή κ.λπ., υπάρχει μια συγκεκριμένη σύνδεση κανονιστικών ή ηθικών παραμέτρων που καθορίζουν την ειδική ποιότητα και προσδίδουν ένα ειδικό ψυχολογικό περιεχόμενο σε αυτά (John-Steiner 2000, Λάζου 2016: 38). Σύμφωνα με μια τέτοια άποψη, τα κοινά χαρακτηριστικά που επιτρέπουν τη μεθοδολογική σύγκλιση αυτών των περιοχών προέρχονται από τη συνεργατική και διαλεκτική τους φύση. Η πρόσφατη βιβλιογραφία που ακολουθεί αυτήν την προσέγγιση δείχνει επίσης την επιρροή της κοινωνιοψυχολογίας του Lev Vygotsky⁷ στο θέατρο στην εκπαίδευση (Davis, Ferholt, Grainger Clemson, Jansson, Marjanovic-Shane 2015), ενώ το πιο ειδικό εφαρμοσμένο θεραπευτικό της μοντέλο είναι το θέατρο των καταπιεσμένων Augusto Boal (Boal 1995). Συγκεκριμένα, στην *Ψυχολογία της τέχνης* (Vygotsky 1971 [1925]) και κατά

⁶ Αυτές οι ιδέες παρουσιάζονται ήδη σε εκτενές άρθρο «Αντί επιλόγου. Είναι διδακτική η φιλοσοφία μέσω της τέχνης;» (Λάζου 2016) που δημοσιεύεται στο συλλογικό τόμο Λάζου, Α.-Πατιός, Γ. (εκδ.), *Τέχνη, φιλοσοφία, θεραπεία*, τ. Α', 117-162.

⁷ Πρόσφατα (Jornet & Cole 2018, Leontyev [1979] 1997) μελετάται η φιλοσοφική οφειλή του όλου της ερευνητικής ανάπτυξης του Lev Vygotsky στη θεωρία του Spinoza για τα συναισθήματα, καθώς αναφέρεται σε αυτήν ήδη από τη διδακτορική του διατριβή, *Η ψυχολογία της τέχνης*.

τη διάρκεια της πρώιμης φάσης της εξερεύνησης της συνείδησης υπό μια πολιτιστική-ιστορική προοπτική -που χαρακτηρίζεται τώρα ως ακόμη ανεξερεύνητη- ο Vygotsky προσπαθεί να συμφιλιώσει τη μαρξιστική προσέγγιση στον άνθρωπο με τις πρόσφατες τάσεις συμπεριφοράς στη σοβιετική επιστημονική ψυχολογία (Pavlov, Bekhterev). Παρόμοιες εφαρμογές που προκύπτουν από αυτές τις θεωρίες φαίνονται στον τομέα της εκπαίδευσης (Kontopodis, Wulf, Fichtner 2011).

Στους φιλοσοφικούς-ψυχολογικούς χώρους αυτών των μελετών βρίσκουμε μια μη καρτεσιανή εξήγηση του εαυτού (self), η οποία αποδίδει ιδιαίτερη προτεραιότητα στο ανθρώπινο υποκείμενο, κοινωνικά αυτοπροσδιοριζόμενο και τοποθετεί την απτή ύπαρξη ανθρώπων στο επίκεντρο των γεγονότων και των φαινομένων υπό διερεύνηση. Τέτοιες θεωρίες (στις οποίες καταρτίζουμε τη λογοτεχνική κριτική του Mikhail Bakhtin, της ανθρωπογλωσσολογίας των George Lakoff και Mark Johnson και της *νευροεπιστήμης* του Antonio Damasio) επικεντρώνονται στη σχέση του νου και της γλώσσας και αναπτύσσουν μέσω της κοινωνικής-ψυχολογίας την ιδέα της συλλογικής ταυτότητας του εαυτού.⁸ Κλείνοντας αυτό το συνοπτικό σημείωμα, στα όρια του άρθρου μας, οφείλουμε μια ειδική αναφορά στον Ludwig Wittgenstein, ως τον φιλόσοφο που, αν και ανήκει στην παράδοση της αναλυτικής σκέψης, απομακρύνεται από τη φιλοσοφία που επιχειρεί να εξαγάγει την έννοια των λέξεων από το λογικό πλαίσιο των προτάσεων και, αντιθέτως, εξετάζει την έννοια μιας λέξης όπως

⁸ John-Steiner 2000: 124. Ένας αξιοσημείωτος αριθμός νέων ερευνητών της εκπαίδευσης ακολουθεί, την οποία ο Blunden τοποθετεί ιστορικά και φιλοσοφικά στις γερμανοϊδεαλιστικές ρίζες του μαρξισμού.

αποκαλύπτεται μέσω της εξήγησης ή της περιγραφής του τρόπου με τον οποίο η λέξη λειτουργεί και εκτελείται σε ένα γλωσσικό παιχνίδι, δηλαδή, στο κοινωνικό πλαίσιο μιας πράξης και τους κατάλληλους κανόνες του.

Επιπλέον, θα τονίσουμε τη διεπιστημονική και ολιστική προσέγγιση, όπως είναι απαραίτητο για την κατανόηση εννοιών όπως η κάθαρση, η μίμηση, η όρχηση και το δράμα καθώς και η λειτουργία τους. Σύμφωνα με τον Andy Blunden, η ενοποιημένη έννοια της ανθρώπινης δραστηριότητας (Activity / Tätigkeit),⁹ που προκύπτει από το συνδυασμό της εγγεγραμμένης κοινωνικής φιλοσοφίας, της μαρξιστικής ανάλυσης των κοινωνικών φαινομένων και της κοινωνικής ψυχολογίας των Vygotsky / Leontiev (Blunden, 2010a: 14),¹⁰ επιτρέπει την εφαρμογή σε ένα διεπιστημονικό πεδίο έρευνας και εξήγησης όλων των πολιτιστικών προϊόντων -τέχνης, επιστήμης και φιλοσοφίας, όλων των θεωρητικών-πρακτικών μορφών έκφρασης, έξω από τον ερμηνευτικό φαύλο κύκλο. Ο Vygotsky, σύμφωνα με την

⁹ Ο Blunden επιδιώκει μια σύνθεση εννοιών που απορρέουν από την εγγεγραμμένη ηθική με τον όρο *Tätigkeit* που εντοπίζει αρχικά στον Goethe, ερμηνεύοντάς τον ως διαδικασία εξωτερίκευσης του υπκειμενικού πνευματικού κόσμου μέσω της πρακτικής. Στα σχόλιά του στην εγγεγραμμένη Φιλοσοφία του πνεύματος, μνημονεύει το απόσπασμα “*ubrigens ist mir alles verhasst, was mich bloss belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben (Goethe to Schiller, December 19, 1798).*” (Πρβλ. *The Origins of Cultural Historical Activity Theory* [Blunden 2010c: <http://home.mira.net/~andy/works/originschat.htm>, Blunden 2009, et al.]

¹⁰ Στα ρώσικα προεπαναστατικά χρόνια ο Lev Vygotsky επηρεασμένος από τον Georgi Plechanov, είχε έντονη ανάμειξη στις συζητήσεις για την τέχνη με τους συμβολιστές, φορμαλιστές, φουτουριστές και δομιστές, ενώ στρέφει το ενδιαφέρον του σε ερμηνευτικά και σημειολογικά ζητήματα της τέχνης στο έργο του. Πρβλ. Blunden 2010: 122.

προοπτική του Blunden, τονίζει ότι οι έννοιες της καθημερινής γλώσσας και της επικοινωνίας μπορούν να είναι αληθινές, επειδή αντιπροσωπεύουν διαφορετικούς θεσμούς της κοινωνικής δομής -τέχνη, θρησκεία, οικονομία, πολιτική, επιστήμη, φιλοσοφία- αποδεικνύοντας τη διασταύρωση διαφορετικών και πολλαπλών ολότητων κατανόηση, στην εμπειρία της ζωής (Vygotsky 1987: 285 [αναφέρεται από Blunden, ό.π.], Blunden ό.π., 162). Η έννοια της κατανόησης, όπως χρησιμοποιείται εδώ, πρέπει να θεωρείται διαφορετική από την ερμηνευτική κυκλικότητα,¹¹ όταν στην πραγματικότητα ο ερμηνευτής-αναγνώστης συναντά κείμενα διαφορετικής ιστορικής προέλευσης ή διαφορετικών πολιτιστικών παραδόσεων, αν και, για τον Blunden, και για εμάς, η ουσία της κατανόησης έγκειται στη σχέση των στοιχείων μεταξύ τους, στο να μοιράζονται ένα κοινό νόημα.

Πιστεύω ότι τα παραπάνω αποτελούν μια συστηματική θεωρητική υπόθεση που καθοδηγεί τη μελέτη μας για το πώς να προσεγγίσουμε έννοιες όπως η κάθαρση, η όρχηση και το δράμα και σχετικά φαινόμενα αρχαίας τέχνης και θεραπευτικές πρακτικές. Πιο συγκεκριμένα, αυτές οι έννοιες πρέπει να συνδέονται με το κοινωνικό και ιστορικό τους υπόβαθρο παράλληλα με τη φιλολογική και κειμενική τους εμφάνιση, προκειμένου να απεικονιστούν πλήρως και να χρησιμοποιηθούν επιτυχώς σε καλλιτεχνικές, εκπαιδευτικές και / ή θεραπευτικές διαδικασίες.

¹¹ Όπου η κυκλικότητα της ερμηνευτικής πράξης σε σχέση με την κατανόηση των αρχαίων γλωσσών καθορίζεται από τη σχέση όλου και μέρους σύμφωνα με τον Georg Gadamer όπως αναφέρει ο Andy Blunden (ibid. 186). Πρβλ. Gadamer, H.-G. (2005 [1960]). *Truth & Method*, Continuum, New York, NY.

Ζητήματα πολιτικής πρόσληψης, πολιτισμικής ταυτότητας, ερμηνείας/κριτικής και παραστασιακής αισθητικής της αναβίωσης του αρχαίου δράματος

Σπουδαίοι σύγχρονοι σκηνοθέτες του θεάτρου καταπιάστηκαν με την αναπαράσταση του αρχαίου ελληνικού δράματος και παρήγαγαν διάσημες παραστάσεις των σωζόμενων έργων της αρχαίας δραματουργίας συνοδοιπορώντας με τα διεθνή ρεύματα. Ήδη από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, μετά την πρωτοποριακή αναβιωτική πρόταση των Palmer-Σικελιανού, στις δελφικές γιορτές (1927-1930), αρχίζει προοδευτικά να αυξάνεται το ενδιαφέρον των ανθρώπων του θεάτρου για την σκηνική αναπαράσταση του αρχαίου δράματος και με την υποστήριξη μεγάλων διοργανώσεων όπως Φεστιβάλ και συνέδρια ή σε ανεξάρτητες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, αλλά και σε συνδυασμό με εκπαιδευτικές δραστηριότητες Σχολών, Πανεπιστημίων, ερευνητικών κέντρων. Η εμπειρία του συνόλου αυτών των προσπαθειών προσθέτει στα προηγούμενα στοιχεία της έρευνάς μας για τον θεραπευτικό χαρακτήρα της σχέσης χορού-λόγου, επί πλέον προβληματισμό γύρω από ζητήματα αισθητικής της αναπαράστασης του δράματος. Ερωτήματα που διαμορφώνονται κατά συνέπεια του προβληματισμού αυτού ως προς τα πεδία της παράστασης (performance), της καταγραφής (documentation) και ανασύνθεσης (conservation/preservation/reconstruction) είναι τα ακόλουθα: Πώς μπορεί ένα ζωντανό είδος τέχνης να διατηρηθεί με αυθεντικό τρόπο μέσα στο χρόνο; Πώς το αναπαραστατικό υλικό μιας ζωντανής μορφής τέχνης μπορεί να συλλεχθεί και να αναπαρασταθεί με την πάροδο του

χρόνου; Ποιες οι σύγχρονες δυνατότητες καταγραφής και αρχειοποίησης της σωματικής εμπειρίας; (Phelan 1993, Auslander [1999] 2008, Schneider 2001). Οι τάσεις στο θέμα αυτό διχοτομούνται ανάμεσα σε εκείνους που υπερασπίζονται τη συνέχεια μέσω των θεατρικών επαναλήψεων κι εκείνων που υπερασπίζονται την μονιμότητα της καταγραφής μέσω σύγχρονων μέσων. Μια τρίτη προσέγγιση είναι ο συνδυασμός όλων των στοιχείων μιας παράστασης, της ζωντανής παρουσίας και των τεχνικών αποτυπώσεών της ή καταγραφών (κείμενα, βιντεοταινίες, συνεντεύξεις κ.ο.κ.), (Giannachi 2017, Kaye 2018).

Κατά τη διαχείριση των ζητημάτων αυτών, συνυπολογίζονται οι συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες πραγμάτωσης των συγκεκριμένων πολιτισμικών μορφωμάτων του δράματος και του χορού. Στην ελληνική αρχαιότητα η δημοκρατία ήταν πραγματική, πρακτική και άμεση. Οι πολίτες βρίσκονταν στο ίδιο χωρικό σημείο, συζητούσαν και ψήφισαν και ο όρος ιδιώτης είχε μια εξ ολοκλήρου αρνητική σημασία. Σε αυτό το πλαίσιο το θέατρο αποκτούσε το πολιτικό/διδασκτικό και θεραπευτικό του ρόλο. Στη σημερινή πραγματικότητα της ιντερνετικής μορφής επικοινωνίας και της καθιερωμένης ιδιώτευσης η προσπάθεια αναβίωσης του τραγικού φαινομένου αποτελεί ένα αμήχανο ερώτημα. Επιπρόσθετα, το γεγονός ότι οι αναπαραστάσεις ως επί τω πλείστον χρησιμοποιούν το κείμενο σε μετάφραση της πρωτότυπης αρχαίας ελληνικής γλώσσας, αλλά και η υποκριτική των ηθοποιών είναι αποτέλεσμα σύγχρονων σκηνικών τεχνικών προκαλεί και άλλους επί πλέον προβληματισμούς καθώς το 'ανέβασμα' του έργου κάθε φορά απαιτεί πολύπλοκες προσαρμογές

στους κανόνες της ερμηνείας και στους μηχανισμούς της αναπαράστασης.

Γνωσιακά / επιστημικά στοιχεία που προϋποτίθενται στη μιμητική διαδικασία.

Ο Αριστοτέλης ασχολήθηκε με το θέμα της αναπαράστασης στο *Περὶ Ποιητικῆς*. Αρχικά, κατατάσσει την ποίηση στις «τέχνες μιμήσεως» (*Περὶ Ποιητικῆς*, 1447a), στις οποίες συγκαταλέγει εποποιία, τραγωδία, κωμωδία, διθύραμβο, ενώ προσθέτει αὐλητική και κιθαριστική, οι οποίες δεν είχαν επισημανθεί από τον Πλάτωνα. Κοινό γνώρισμα όλων των τεχνών είναι ότι αποτελούν μίμηση «ἐν ῥυθμῶ», «λόγῳ» και «ἁρμονίᾳ» -χωριστά είτε ανάμεικτα διαφέροντας μεταξύ τους μόνο ως προς τα μέσα έκφρασης, τα αντικείμενα και τους τρόπους.

Ο ηθοποιός καλείται να ερμηνεύσει με τη σκηνική του πράξη ένα τραγικό ήρωα, μία πράξη που αποτελεί μία αναπόδραστα φυσικιστική κατάσταση που υπερβαίνει τα στενά πλαίσια του «εγώ», απελευθερώνοντας τις δημιουργικές δυνάμεις της προσωπικότητάς του, ώστε να μεταμορφωθεί σε έναν άλλο χαρακτήρα.

201

1. Μιμητική τέχνη

Το «μιμεῖσθαι» είναι ἔμφυτο στον άνθρωπο και μάλιστα αποτελεί στοιχείο υπεροχής έναντι των ζώων. Βέβαια, ενώ η φύση προικίζει με ἔμφυτη ικανότητα, υπάρχουν εκείνοι, «ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα» οι οποίοι πλάσθηκαν από τη φύση κατά τέτοιο τρόπο ώστε να είναι εξαιρετικῶς επιτήδειοι και διαθέτουν ταλέντο μεγαλύτερο των υπολοίπων ανθρώπων. Οι τέχνες, ἐν τῷ συνόλῳ, συνιστοῦν *μιμήσεις* και ἀν κάποιον ἔργο γραμμένο σε μέτρο

δεν είναι μιμητικό, τότε δε λογίζεται ως δημιούργημα της τέχνης.

Μέσα της μίμησης είναι η ‘μελοποιία’, η μουσική σύνθεση ορχηστικών σχημάτων ως μέγιστο τῶν ἡδυσμάτων και ‘η λέξις’, ως η γλωσσική διατύπωση και το ύφος των λόγων αντίστοιχα. Η μίμηση όμως ενεργείται από πρόσωπα που δρουν, εκφράζουν ιδέες και ηθικές αξίες αναδεικνύοντας κατά περίπτωση ευδαιμονία -ως το επιθυμητό- ή κακοδαιμονία. Μετέχουν επομένως τα δραματικά πρόσωπα σε μία πραγματικότητα δυναμική και τα ήθη τους δεν είναι υποχρεωτικά στο πλαίσιο του δράματος πάντα «χρηστά» και «ἀρμόττοντα» (*Περὶ Ποιητικῆς*, 1454a). Αν οι μεγάλοι τραγικοί είναι πράγματι οι καλύτεροι των ποιητών, αυτοί ακολουθούν το παράδειγμα προσωπογράφων και μιμούνται στα έργα τους ανθρώπους οξύθυμους, ράθυμους, βεβαρυμένους με ηθικά ελαττώματα, ενώ υπάρχουν και ήρωες με αγαθή προαίρεση. Στο ίδιο πλαίσιο δυνατότητας μπορούμε να παρακολουθήσουμε ένα παιδί να χρησιμοποιεί λόγια σοφίας, ενώ έναν ενήλικα να προβαίνει σε άμορες πράξεις. Το αντικείμενο της μίμησης είναι τα ήθη των πραττόντων που δρουν με συγκεκριμένο τρόπο και εμφανίζονται «εν ὀρχήσει, αὐλήσει και κιθαρίσει» (*Περὶ Ποιητικῆς*, 1448a).

Η ποίηση αποτελεί καρπό μίας διανοητικής διαδικασίας που συνάγει αληθινά πορίσματα εξετάζοντας πραγματικά προβλήματα του βίου. Είναι μία παραγωγική και δημιουργική διαδικασία που μέσω της πράξης της δραματικής αναπαράστασης οδηγεί στο αποτέλεσμα, σε μια ηθική -κύρια- γνωσιακή και βαθύτερη εσωτερική τελείωση. Συγκριτικά με την ιστορία που ασχολείται με τα

‘καθ’ ἕκαστον’ η ποίηση ασχολείται με τα ‘καθόλου’ (ό.π., 1451b 5-7).¹²

Η τραγική ποίηση ειδικότερα με βάση τουλάχιστον την αριστοτελική προσέγγιση, είναι μέσο απόκτησης γνώσης λόγω της παρουσίας φιλοσοφικών αληθειών και τρόπων αντιμετώπισης καταστάσεων που ενθουσιάζουν και επηρεάζουν έντονα τους αποδέκτες της μιμητικής πράξης. Ανθρωπολογικά μάλιστα, η ερμηνεία του μύθου και της τραγωδίας εστιάζει στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ πόνου και της ανθρώπινης υπόστασης και εξετάζει αν η οδύνη μαζί με την ηδονή τελικά τέμνονται στον υπαρξιακό πυρήνα της ανθρώπινης ταυτότητας (Λάζου 2019).

2. Ψυχή και πράξη: Η ψυχοσωματική ταυτότητα στην επί σκηνής δράση του ηθοποιού.

Ο Αριστοτέλης εξέτασε την ψυχή αναφορικά με το σώμα όλων των έμψυχων, όπως ζώα και φυτά, αλλά διευκρινίζει ότι μόνο η ανθρώπινη αποτελεί *εντελέχεια* του ζωντανού φυσικού σώματος (*Περὶ Ψυχῆς* 402a 1-4). Στη συνέχεια ορίζει την ψυχή ως «ουσία» και «εντελέχεια» του δυνάμει ζωντανού σώματος (ό.π., 412a 19-21). Ὑλη και μορφή και ολοκλήρωση της ψυχοφυσικής ύπαρξης αποτελούν τις οντολογικές παραμέτρους της αριστοτελικής φιλοσοφικής ψυχολογίας.

Σώμα και η ψυχή βρίσκονται σε διαρκή, διαλεκτική σχέση μεταξύ τους και για να μετατραπεί η κατάσταση του σώματος από δυνάμει σε εν ενεργεία υπόκεινται

¹² Εξάιρεται η ποίηση ως σημαντικότερη και ‘φιλοσοφικότερη’ από την ιστοριογραφία, ως απλή καταγραφή γεγονότων στηριζόμενων σε πολεμικές συγκρούσεις ή πολιτικά και πολιτειακά επιτεύγματα, επειδή η ποίηση στοχεύει στην παρουσίαση μίας καθολικής αλήθειας μέσω της μιμητικής τέχνης (*Περὶ Ποιητικῆς*, 1451b29-3).

υποχρεωτικά σε μία μορφή κίνησης, της οποίας αίτιο είναι η ίδια η ψυχή (Λάζου 2016: 89). Είναι δύσκολο, λοιπόν, να χωριστεί το σώμα από τη ψυχή, καθώς οι δυνατότητες του σώματος πηγάζουν από αυτήν, χωρίς όμως να ταυτίζονται. Απεναντίας η ψυχή παρουσιάζεται ως η «ανώτερη διαβάθμιση της ύπαρξης του σώματος και καθορίζεται από την εντελέχεια, τον εγγενή σκοπό κάθε έμψυχου» (Λάζου 1995: 29). Στην σχέση ψυχής-σώματος, η ψυχή είναι το κατηγορημα και το σώμα η εντελέχειά του. Η ψυχή ενεργοποιεί τμήματα του σώματος και αυτά αποκτούν μία συγκεκριμένη λειτουργία κάθε φορά εκτελώντας έναν συγκεκριμένο σκοπό. Εκδηλώνεται δε ως ζωογόνος αρχή και κινητήριο δύναμη του σώματος αντλώντας από αυτό λόγο ύπαρξης και αναδεικνύοντας τη σχέση ανθρώπου και επιστήμης ως αντικειμενική (Λάζου 2016: 91).

Η ψυχή, λοιπόν, γίνεται αντιληπτή μέσω των ενεργημάτων της και αποτελεί σκοπό ύπαρξης κάθε σώματος. Διαθέτει νοητική λειτουργία και αποτελεί φορέα προθετικότητας. Όπου υπάρχει ψυχή, υπάρχει ακολούθως και μία δραστηριότητα, μία αυτοτελής πράξη που χαρακτηρίζει με τη σειρά της το «έμψυχο ον» (Λάζου 2016: 100). Προκειμένου να ενεργοποιηθεί ο νους, πρέπει να προϋποθέσουμε την προαίρεση, ως έναυσμα που θα οδηγήσει στην πράξη.

Η κάθε πράξη λογίζεται ως άθροισμα πρόθεσης και επιθυμίας και προϋποθέτοντας μία ιδιαίτερη θεωρητική δραστηριότητα, την προαίρεση, η οποία τη θέτει σκοπό στο νου ως ιδανικό που πρέπει να επιτευχθεί. Η πρόθεση για πράξη δεν προϋποθέτει ένα φυσικό γεγονός αλλά δηλώνεται ως εκείνο που τίθεται προ του νου, την προθετικότητα ή αποβλεπτικότητα της νοητικής ενέργειας (Λάζου 2016: 89). Η προαίρεση είναι μία γνωστική κατάσταση πρακτικών

αποφάσεων, δεν ταυτίζεται με την επιθυμία, αποτελεί το έναυσμα που οδηγεί στην απόφαση για πράξη, όμως για να προκύψει άμεσα η προσδοκώμενη πράξη θα πρέπει η μείζων προκείμενη που αναφέρεται στον προς εκπλήρωση σκοπό και η ελάσσων που αναφέρεται στα αναγκαία μέσα για εκπλήρωση του σκοπού να ενεργοποιηθούν από τη ψυχή.

Η έννοια της πράξης είναι κομβικής σημασίας καθώς επιτρέπει τη διατήρηση της προθετικής εξήγησης της ανθρώπινης δραστηριότητας. Προϋποθέτοντας μια ενσώματη υπόσταση ενός οργανισμού εξασφαλίζεται η προαίρεση στο λειτουργικό σύστημα των δυνάμεων της ψυχής. Οι ψυχικές διαδικασίες εξαρτώνται από φυσικές καταστάσεις που δεν ταυτίζονται με αυτές ενώ βρίσκονται σε αμοιβαία εξάρτηση (Λάζου 1995). Τα ψυχολογικά γεγονότα ερμηνεύονται καλύτερα μέσω του σκοπού που αυτά οφείλουν είτε επιθυμούν να επιτελέσουν (Λάζου, 2009: 24-33).

Ο Αριστοτέλης αποδίδει ιδιαίτερη αξία στο θεατρικό δρώμενο. Ειδικότερα, εγκωμιάζει την τραγωδία ως υψηλής τέχνης λογοτεχνικό έργο, καθώς αναγνωρίζει ότι διορθώνονται ατέλειες της φύσης ενώ αναγνωρίζει στην ποίηση ηθική αξία καθώς ο χαρακτήρας ανακαλύπτει την ηθική επιλογή («ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν», *Περὶ ποιητικῆς* 50b 9-10). Το ήθος του τραγικού ήρωα ξετυλίγεται ως ενέργημα βούλησης και ως το δημιουργήμα πράξεων περιγράφοντας συμπεριφορές και όχι εσωτερικούς κόσμους.

Η φιλολογική ανάλυση και ερμηνεία του κειμένου τροφοδοτεί τον ηθοποιό με κατάλληλα εργαλεία για κατανόηση των προθέσεων του ποιητή αναφορικά με τα ιστορικά δεδομένα των γλωσσικών χρήσεων. Κατά την

σωματική προετοιμασία ο ηθοποιός επικουρείται από τις οδηγίες των υπόλοιπων συντελεστών, όπως του σκηνοθέτη και των συναδέλφων του, ενισχύοντας την εικόνα του όλου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αποτελεί ένα οργανικό κομμάτι στο «όλον» της παράστασης. Επιδιώκει, συνακόλουθα, μία κατάσταση αυθεντικότητας της στιγμής έκφρασης του ρόλου την οποία προσπαθεί και οριστικοποιεί μέσω επιλογής κινήσεων, τονισμών και των απαραίτητων τεχνικών λεπτομερειών προκειμένου να αποδώσει την εικόνα του τραγικού ήρωα (Λάζου 2009). Ο αυτοσχεδιασμός είναι σημαντικός καθώς ως πρακτική μέθοδος υποκριτικής, άμεσα συσχετιζόμενη από βιώματα και τρόπους που μετέχει ο ηθοποιός στη ζωή, τον εμπλουτίζει ως ανθρώπινο δρώντα, ενεργοποιεί την αυτοπαρατήρηση και συμβάλλει στη διαδικασία μεταμόρφωσής του.

Η ύπαρξη του ηθοποιού ως δρώντα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την σωματικότητά του παρέχοντας δυνατότητα γνώσης εαυτού και αλληλεπίδρασης με το χώρο. Ο σωματικός αυτοσχεδιασμός είναι πολύ σημαντικός για την ενσωμάτωση του ρόλου καθώς ο χαρακτήρας πρέπει να εκφράζει τις προσωπικές ιδέες του ηθοποιού, τα συναισθήματα, διαισθήσεις (Λάζου 2009). Πρόκειται για μία εμβριθή σπουδή του ρόλου που στρέφει την προσοχή του στην παρατήρηση της πραγματικότητας ως τέτοιας με γνήσιο ηθογραφικό ενδιαφέρον. Κάθε επαφή και αλληλεπίδραση καλεί την άλλη να απαντήσει (ό.π.). Τα έργα τέχνης δεν εκφράζουν το συμβολικό περιεχόμενό τους με τον ίδιο τρόπο όπως οι γλωσσικές εκφράσεις, επειδή δεν μπορούν να αναχθούν ούτε να ταυτιστούν με τη φυσική ενσωμάτωση. Η ταυτότητα σχετίζεται με δομικά στοιχεία με το σώμα του ηθοποιού να είναι ένα εργαλείο, όπως το

πινέλο και το χρώμα για το ζωγράφο. Ο ηθοποιός στην παράσταση υφίσταται ως σύνθετη ψυχοσωματική ολότητα που κινείται στη σκηνή ως συλλογικό σώμα, του οποίου τα μέλη ενώνονται, ώστε να απευθυνθούν στο κοινό (ό.π.). Πρόκειται για μία, κατά βάση, εκπαιδευτική διαδικασία κατά την οποία γνωρίζει το σώμα και τον εαυτό του, ενώ ‘συναναστρέφεται’ τον κόσμο.

Η πράξη του ηθοποιού συνιστά τρόπο αναπαράστασης και εξήγησης της ανθρώπινης πράξης (ό.π.). Όταν η προσωπικότητα του ηθοποιού συγγέεται με αυτήν του χαρακτήρα, βυθίζεται πραγματικά στο ρόλο, όπως και στην πραγματική ζωή. Ο ηθοποιός καλείται να γίνει κάποιος άλλος, ενώ ταυτόχρονα θα παραμένει ο εαυτός του, αξιοποιώντας τη δική του οργανική φύση και την προσωπικότητά του. Η σωματική κίνηση είναι η δυναμική που συνδέει το εγώ του με τα βαθύτερα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του ενώ το αποτέλεσμα αυτής της εσωτερικής εξερεύνησης συλλαμβάνεται και κατανοείται από το κοινό. Οι κινήσεις δε μπορούν να είναι μηχανικές καθώς προσπαθεί να ενεργοποιήσει συνθετότερη γνώση επιχειρώντας να «επικοινωνήσει» με την κίνηση επιδιώκοντας την κατάκτηση της αυθεντικότητας στην έκφραση του ρόλου (ό.π.).¹³

Το σώμα, η φωνή, η κίνηση συνιστούν «το σημαίνον» της σκηνικής δράσης (Λάζου 2009). Η φωνή θα συμπληρώνει και θα ολοκληρώνει την κίνηση του σώματος. Στο έργο των

¹³ Ο Jacques Lecoq υποστηρίζει ότι η κάθε κίνηση θα πρέπει να είναι καθαρή καθώς μία θαμπή κίνηση δεν είναι επιθυμητή στο θέατρο του σώματος εκτός και αν πρόκειται για μία προσωρινή διεκδίκηση με στόχο μετεξέλιξης (Λεκός 2005: 113). Η κίνηση δε μπορεί παρά να είναι δημιουργική, δυναμική, εξελισσόμενη, και κλιμακούμενη ώστε να δώσει μία νέα εικόνα.

ὕποκριτῶν χαρακτηριστική είναι η επιστράτευση πληθώρας κινήσεων, χειρονομιών, φωνητικών ικανοτήτων, έντασης και χρωματισμού της φωνής προκειμένου να ενισχυθεί η συγκινησιακή φόρτιση του θεατή. Η σιωπή είναι εξίσου σημαντική με την ομιλία σε μία παράσταση και όταν οι λέξεις απουσιάζουν, το συναίσθημα εκβάλλει μέσω της σιωπής των εικόνων και εκδηλώνεται μέσω σχηματιζόμενων εκφράσεων στο πρόσωπο. Σημαντική στην αποτύπωση της μίμησης είναι η εμφάνιση η οποία δε περιοριζόταν στο αρχαίο θέατρο στα κοστούμια αλλά το σύνολο των θεατών θα είχε δυσκολία να διακρίνει κάθε μορφασμό στα πρόσωπα το έργο τους βοηθούσαν οι μάσκες, οι οποίες απέδιδαν στατικά και αφαιρετικά τα συναίσθημα των χαρακτήρων (Easterling 1990).

Η τραγωδία θέτει το ζήτημα της κάθαρσης. Σύμφωνα με τον αριστοτελικό ορισμό στο 1449b 24-28: «ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.» Αν η κάθαρση είναι το τελικό αίτιο της τραγωδίας, τότε μέσω *ἑλέου* καὶ *φόβου* επιφέρει κάθαρση, ως ο ηθικός προορισμός της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτός ανάγεται σε κάτι πολύ πέρα από μία εκδήλωση καλλιτεχνικής έκφρασης εντάσσοντας την τέχνη στην τελεολογία του ποιητικού έργου. Η γνώση είναι γνώση δημιουργού και προσφορά σε θεατή και κριτικό (Λάζου 2009). Όπως η φύση είναι *εντελέχεια*, έτσι και ο δημιουργός οφείλει να δημιουργήσει οργανισμούς και οι οργανισμοί αυτοί πραγματώνουν ένα τέλος, δηλαδή τον ανώτερο σκοπό. Η τέχνη μπορεί λοιπόν να αναλάβει ρόλο φυσικού δημιουργού, αρκεί να

κατορθώσει να δημιουργήσει οργανισμούς κινούμενους προς το «οἰκεῖον τέλος» (*Περὶ ποιητικῆς* 1449a 20-25). Ο ποιητής υψώνεται σε δημιουργό αλήθειας διηγούμενος όσα θα μπορούσαν να έχουν γίνει είτε είναι πιθανό να συμβούν και μάλιστα στην τραγωδία απεικονίζεται η αναπόφευκτη εξάρτηση του πεπρωμένου από τον χαρακτήρα.¹⁴

Συμπεράσματα

Η ποίηση ως τέχνη μιμήσεως νοείται όχι τυφλή και ακούσια αναπαράσταση ενός δρώμενου, αλλά ως αφορμή και γενεσιουργός αιτία για κάτι νέο στηριζόμενο σε κάτι ήδη που έχει βιωθεί και παρατηρηθεί. Ως μία τέτοια διαδικασία, παράγει πραγματικότητα, στην οποία προάγεται η εσωτερική αλήθεια των μιμούμενων πράξεων. Η πλασματικότητα αυτής της πραγματικότητας είναι δεόντως δημιουργική, φανερώνοντας δυνατούς πιθανούς κόσμους και επιτρέποντας σε κοινό και ηθοποιούς την αναγνώριση και κατανόηση του παριστώμενου ασκώντας την λειτουργία της μάθησης. Επομένως, η πλασματικότητά της έγκειται όχι ως προς το φαντασιακό-φανταστικό της πλαίσιο, αλλά ως προς τον τρόπο με τον οποίο εύκολα πλάθεται η δράση σε ένα πνευματικό δημιούργημα.

Η σύνθεση της τραγωδίας δεν είναι τοποθέτηση γεγονότων στο νήμα αφήγησης αλλά υπακούουν σε μία πολύ αυστηρή δομή. Τα γεγονότα συνδέονται με μία σχέση αιτίου-

¹⁴ Για παράδειγμα, ο Οιδίποδας που σκοτώνει εν αγνοία του τον πατέρα του και νυμφεύεται τη μητέρα του, χωρίς να έχει πρόθεση να προβεί σε αυτές τις πράξεις, αλλά ήταν έρμαιο ενός χρησμού και της μη ελεγχόμενης δύναμης της μοίρας. Όταν αντιληφθεί το μέγεθος του σφάλματος, θα τυφλωθεί και θα αυτοεξοριστεί. Βλ. Σοφοκλέους, *Οιδίπους Τύραννος*.

αποτελέσματος και η αλήθεια του ποιητικού έργου δεν είναι μία επιφανειακή αλήθεια αλλά μία φανέρωση πραγματικότητας που διαχωρίζει την τέχνη από το αφηρημένο και τη φέρνει σε ένα επίπεδο πραγμάτωσης.

Ο ηθοποιός, στην καρδιά αυτής της αποκάλυψης, βρίσκεται σε άμεση εξάρτηση από το σώμα του, με το οποίο επικοινωνεί, υπερβαίνει τα όρια της ατομικής προσωπικότητας και μεταμορφώνεται. Η σύνδεση ηθοποιού-σώματος είναι επίγνωση ανατομικών και φυσιολογικών λεπτομερειών και υπαγορεύεται από την ίδια την ταυτότητα του είδους και του σκοπού της τέχνης του. Η σπουδή στον ήρωα είναι μία πολύ απαιτητική διαδικασία καθώς μετέχει με όλες τις σωματικές και πνευματικές ικανότητες σε κάτι μαγικό, σε μία διαδικασία φανέρωσης πραγματικότητας στην οποία γίνεται κοινωνός αλήθειας.

Έρχεται σε επαφή με ένα βαθύτερο εγώ και απελευθερώνει τις δημιουργικές δυνάμεις της προσωπικότητας του ώστε να αποδώσει τον ζητούμενο κάθε φορά χαρακτήρα. Ο ηθοποιός προσεγγίζει την ανθρώπινη υπόσταση του ρόλου ενεργοποιώντας συνθετότερες γνώσεις, πληροφορίες και δεξιότητες. Στη σκηνή ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με την άγνοια, η οποία δεν είναι κάτι ξένο αλλά βρίσκεται στον πυρήνα της ζωής του τραγικού ήρωα. Ο ηθοποιός στη σκηνική του πράξη, λοιπόν, καλείται να ερμηνεύσει μία κατάσταση η οποία αποτελεί πρότυπο εξήγησης της ανθρώπινης πράξης και συμπεριφοράς. Τα όρια ηθικής αξιολόγησης των πράξεων του ήρωα είναι ρευστά καθώς είναι υποχρεωτικό να ληφθεί υπόψη το επίπεδο γνώσης του. Αυτό το πέρασμα από την άγνοια στην γνώση της αλήθειας, από το βέβηλο στο αγαθό, το βιώνει ο ηθοποιός και προσπαθεί να το επικοινωνήσει μέσω της κίνησης. Προσπαθεί να αναπαραστήσει μία ολοκληρωμένη

κατάσταση κατακτώντας την αυθεντικότητα στην έκφραση του ρόλου. Ο αυτοσχεδιασμός είναι σημαντικός εδώ καθώς προκύπτει από παρατήρηση ανθρώπινης συμπεριφοράς και επιτρέπει μια κατανόηση σε βάθος γεγονότων με σκοπό τη σκηνική τους αναπαράσταση. Οι κινήσεις δεν προκύπτουν από λογικές εντολές αλλά υπαγορεύονται από το ίδιο το σώμα του ηθοποιού. Επομένως, ο ηθοποιός στην τέχνη του είναι άμεσα εξαρτώμενος από το σώμα. Τηρουμένων των αναλογιών, σώμα και ψυχή είναι αναπόσπαστα και ψυχοκινητικά αναγκαία στην σκηνική αναπαράσταση ενός έργου με πρωταγωνιστές τους ίδιους τους ηθοποιούς και το δημιουργό ως δημιουργό χαρακτήρων και συμπεριφορών εντός μιας πραγματικότητας.

Πηγές

Marius Victorinus (Γάιος Μάριος Ουϊκτωρίνος), λατίνος γραμματικός, 4ος μ.Χ. αι., εκδ. H. Keil, gram Latin. VI σ.1. *Ars grammatica de orthographia et de metrica ratione*
-*Scripta Minora*, εκδ. Kurtz et F. Drexl, Milano 1936, 1941
-*Orationes et Dissertationes*, εκδ. Kurtz, Milano 1936 ΜΙΓΝΕ, Πατρ. Γρ. τ. 122
Terentianus Maurus, λατίνος γραμματικός, 2ος μ.Χ. αι., εκδ. H. Keil, Gramm. Lat. T. VII σ. 1, *Περί γραμμάτων και συλλαβών και μέτρων βιβλία τρία (de litteris de syllabis de metris libri III)*.
Αθήναιος, 1,20d-22e, 1,20f, 1,21f-22c, 4,174a-185a, 5,199a, 12,535d-e, 13,573f, 14,618c, 14,620c, 14,624a (Θεόφραστος), 14,624c (Ηρακλείδης), 14,624d & 14,625b, 14,627d & 14,628c & 14,630 επ. & 14,631a & 14,631b & 14,631c & 14,632a & 14,632 d, 14,633e-14.637f, 14,634e, 14,634f, 14,636b, 14,639a-15,667c, 15,694 a-b, 14,694c επ.
Αισχύλος, *Ικέτιδες*
Αλκμάν, 101 P
Αλκαίος, 36 LP, 307 LP
Ανακρέων, 373-75, 386, 500P

Ανώνυμος Bellermannianus, *Anonymi scriptio de musica Bacchii senioris introductio artis musicae*, εκδ. F. Bellermann, Berlin 1841, I, 1-11, II, 26, III, 78, III, 83-93, III, 97-102, III, 104.

Αρίσταρχος (αναφέρονται δύο: Αρίσταρχος ο Σάμιος 3^{ος} π.Χ. αι., αστρονόμος και Αρίσταρχος, τραγικός 5^{ος} π.Χ.αι.)

Αριστείδης Κοϊντιλιανός, μουσικός, 3^{ος} μ.Χ. αι., εκδ. Jahn, Berlin 1882, *Περί μουσικής εγκυκλοπαιδειακό σύγγραμμα*, 1,6 -1,14/ 1,19/ 2,4/ 2,14-2,15/

Αριστόξενος, μουσικός, 4^{ος} π.Χ. αι. (Αποσπάσματα από τα ιστορικά υπομνήματα), εκδ. C. Muller, *FHG* II 269 (*Στοιχεία Αρμονικά* 1M) εκδ. H.S. Macran, Oxford 1902, 2-3/ 2-13/ 15/ 7/ 19/ 20-27/ 32/ 36-39/ 44-52/ 58-60/ 72 [*Ρυθμικά Στοιχεία* (αποσπάσματα:)] εκδ. R. Westphal, *Aristoxenos von Tarent Melik und Rhythmik*, vol. II, Leipzig 1893, 5, 292-296.

Αριστοτέλης (*Περί ακουστών*) 802b, (*Μηχαν.*) 852b 12/ 986a 1-3/ 1090a 20-30/ 1093b 2, (*Ποιητική*) 1449 a, (*Πολιτεία*) 8/ 1339a11-τέλ/ 1341a 17 επ./ 1341b 3 επ./ 1342a 28-30/ 1342a 32/ 1342b 1-12/ 1342a 8-14, (*Ρητορική*) 1409a 24-27/ 1409b 24-29/

Αριστοφάνης (*Εκκλησιαζούσαι*) 891, (*Ειρήνη*) 1332-1357, (*Βάτραχοι*) 205 επ./ 212/ 1297/ 1309 επ., (*Πλούτος*) 290 επ., (*Ορνιθες*) 222/ 1373-1409, (*Νεφέλαι*) 275-277/ 961-972/ Σχολ. 1364/ 120-324, West (*Σφήκες*) Σχολ. 1222/ Σχολ. 1239.

Αριστοφάνης ο Βυζάντιος, φιλόσοφος 3^{ος}-2^{ος} αι. π.Χ.

Αιλιανός, «Περί ζώων ιδιότητος»

Αλύπιος ([1652] 1895). *Εισαγωγή Μουσική*, εκδ. Meibom και C. v. Jan.

Αριστείδης Κοϊντιλιανός ([1882] 1652). *Περί Μουσικής*, Meibom, A. Jahn-R.P. Winnington-Ingram, εκδ. Λειψία 1963.

Αριστόξενος, *Αρμονικά Στοιχεία*, εκδ. Meibom κ.ά.

Αριστοτέλης (1975). *Περί Ψυχής*, μτφρ. Α. Παπαθεοδώρου, Αθήνα: Πάπυρος.

_____ (1937). *Περί Ποιητικής*, μτφρ. Μενάρδος, Σ. Εισαγωγή, κείμενο, ερμηνεία Ι. Συκουτρής. Αθήνα: Εστία.

_____ *Μετά τα Φυσικά*

_____ *Μουσικά Προβλήματα*

_____ *Πολιτικά*

_____ *Τέχνη Ρητορική*

_____ *Περί ζώων ιστορία*

Αριστοφάνης (1994). *Νεφέλαι*, μτφρ. Κ. Τοπούζης, εκδ. Επικαιρότητα, σειρά «Αρχαίο Ελλην. Θέατρο», Αθήνα, (από έκδ. Oxford, reprinted 1976, *Aristophanis Comediae* των F.W. Hall και W.M. Geldart.)

Βακχείος ο Γέρων ([1652] 1895). μουσικός, 4^{ος} αι. μ.Χ., *Εισαγωγή τέχνης μουσικής*, έκδ. Meibom και εκδ. C. Jan, *Musici Scriptores graeci*, Leipzig (T.), 292, 37/ 41-42/ 93 επ. /98/ Βακχυλίδης.

Βαλλάς Στάθης, *Μινωνυκηναικός Διόνυσος* (Διθύραμβος-Βάκχος), εκδ. Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1993.

Βερναρδάκης Δημήτριος, «Λόγος Αυτοσχέδιος περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής», (εκφωνηθείς εν τωι Βαρβακείωι, την 4/12, ημέραν επέτειον της συστάσεως αυτού), μετατύπωση εκ «Νέας Ημέρας», Τεργέστη, 1876.

Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, «Αρχαίοι Αρμονικοί συγγραφείς Ευκλείδης, Γαυδέντιος, Βακχείος, Κλεονείδης, Πτολεμαίος, Αλύπιος, Αρχαίοι Ὕμνοι» Τόμ. Α', μτφρ-σημ. Δρ. Κουτρούμπας, Δ., εκδ. Γεωργιάδης, Αθήνα 1995.

Βιτρούβιος 5,4/

Βούλγαρης Ευγένιος (1868). «Πραγματεία περί Μουσικής», (εκδ. εκ χειρογράφου της εν Κιέβωι Βιβλιοθήκης, υπό Ανδρονίκου Κ. Δημητρακοπούλου, Αρχιμανδρίτου), Τεργέστη,.

Γαυδέντιος Φιλόσοφος ([1652] 1895). *Αρμονική Εισαγωγή*, εκδ. Meibom, και C. v. Jan 6/ 9/ 19/ 20-2/

Δάμων ο Αρεοπαγитικός (για περισσότερες πληροφ. βλ. Φιλόδημος), Δημόκριτος (για περισσότερες πληροφ. βλ. Φιλόδημος), Δίδυμος (*Ετυμ. Magnum* 178,60/ 690,34/ 777,8 επ.)

Διογένης ο Βαβυλώνιος (για περισσότερες πληροφ. βλ. Φιλόδημος).

Διόδωρος Σικελιώτης, Βιβλιοθήκη Ιστορική, έκδ. W. Dindorf, αναθεώρ. από Fr. Vogel (τόμ. I-III, 1888-1893) και C. Th. Fischer (τόμ. IV-V, 1906)

Διομήδης (1857). ο γραμματικός, *Ars Metrica*, εκδ. H. Keil, Gramm. Lat. I, Leipzig, 299.

Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς (1885-1905). 1^{ος} αι. π.Χ., *Περί Συνθέσεως ονομάτων* c.11/ c.17/ c.19/ *Περί της λεκτικής Δημοσθένους δεινότητος* 39/ *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία*, εκδ. C. Jacoby, Leipzig (T.), 7,72,7/ 8,65,6/ Δίων ο Χρυσόστομος, 2,4/ 2,59/ 32,60/

Ευριπίδης, *Βάκχαι* 159/ *Εκάβη* Σχόλ. 647/ *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 784–792/ 1036 επ. / 1500–1509/ *Ορέστης* 338–344/ *Τρωάδες* 126-127/ 308-341/
 Ευκλείδης, *Κατ. κανόνος* 24M, 149 Jan./
 Ηλιόδωρος (αγνώστων λοιπών στοιχείων).
 Ηρακλείδης (Για περισσότερες πληροφ. βλ. Αθήναιος και Φιλόδημος).
 Ηρόδοτος, *Ιστορίαι*
 Ηρωδιανός, *Περί καθολικής προσωδίας*.
 Ησίοδος, *Θεογονία* 1-115/ 915-917/ *Έργα και ημέραι* 650-659, {Ψευδοησίοδος}, *Ασπίς* 201-206/ 270-285/
 Ησυχίου του Αλεξανδρέως Λεξικόν, «Αιλίου Διογενειανού Περιεργοπένητες», (Φιλολογική αποκατάστασις Maurigius Schmidt, *Libraria Maukiana*, MDCCCLXVII), στη σειρά «Βιβλιοθήκη του Έλληνοφιλολόγου», εκδ. Γεωργιάδη, (αναστατική έκδοσις 1975).
 Ηφαιστίων, γραμματικός, 2^{ος} αι. μ.Χ., *Εγχειρίδιον περί μέτρων (Hepaestionis Enchiridion cum commentariis veteribus)*, εκδ. M. Consbruch, Leipzig (T.) 1906, *Περί ποιημάτων*, εκδ. M. Consbruch Leipzig (T.) 1906, 62, *Σχόλια*, εκδ. R. Westphal, *Scriptores Metrici Graeci* I, 95, Leipzig (T.) 1866.
 Θεόκριτος, *Ειδ.* 10, 22 επ./ 18/ *Επίγρ.* 2,1/ 5/
 Θεόφραστος, απόσπ. 87-92 W, *Περί φυτών Ιστορία* 4,11,6/ *χαρακτήρες* 6/
 Θέων ο Σμυρναίος, 54-55 Hiller/ 59,4 Hiller/
 Θουκυδίδης 3,104/ 5,69 επ./ 6,69/
 Ιάμβλιχος (1982). *Πυθαγορικός βίος*, μτφρ. Σ. Λαμπροπούλου, εκδ. Πύρινος Κόσμος, 64 επ./ *Νικομ.* 100,19 επ. Pist/
 Ίππασος, VS 18,12-18,13/
 Ισάκ, μοναχός
 Καίσιος Βάσσοις (αγνώστων λοιπών στοιχείων).
 Κλεονείδης (1895). *Εισαγωγή Αρμονική*, εκδ. C. v. Jan., 1-2/ 4-5/ 7-14/ Κόριννα 668 p/
 Λαμπροκλής (χωρίς χωρίο, απλή αναφορά του ονόματός του).
 Λάσος, 6^{ος} αι. π.Χ. (T. Bergk, *PLG* III, 376), 702-706 p/
 Λογγίνος (1906). ο ρήτωρ, 3^{ος} μ.Χ. αι., *Προλεγόμενα εις Ηφαιστίωνος Εγχειρίδιον*, εκδ. M. Consbruch, Leipzig (T.), 81 κ.ε.
 Λουκιανός, *Περί όρχήσεως*.
 Μανουήλ Μοσχόπουλος, Βυζάντιος
 Μελανιππίδης 758 p/

Νικόμαχος Γερασηνός ([1652] 1895). *Αρμονικής Εγχειρίδιον*, εκδ. Meibom και C. v. Jan., 5/ 9-10/ 12/
Ξενοφών, *Απομνημονεύματα*, *Ανάβασ.* 4,3,29/ 6,1,1-13/ *Συμπόσ.* 2/
Όμηρος *Ιλιάς* Α 473/ Β 594-600/ Γ 393/ Ε 401/ Ε 899/ Ι 186/ Κ 13/ Ν 730/ Π 180-183/ Σ 219-221/ Σ 492-495/ Σ 526/ Σ 590 (βλ. και σχόλια Ευσταθίου)/ Σ 590-606/ Φ 388/ Φ 407 (βλ. και σχόλια Ευσταθίου)/ Χ 391/ Ω 261/ Ω 720 επ./ *Οδύσσεια* α 153/ δ 17-19/ ε 61 επ./ θ 248 επ./ θ 261-264/ θ 370-380/ κ 221 επ./ ρ 382 επ./ φ 406-408/ ω 60 επ./ *Ομηρικοί Ύμνοι* 1 (Διώνυσο), 3 (Απόλλωνα 185), 4 (Ερμή 4,53/ 423/ 452/ 511 επ.), 13 (Δήμητρα), 19 (Πάνα).
Παλαίφατος, «Περί απίστευτων ιστοριών»
Πausanias *Ελλάδος Περιήγησις*, *Λακωνικά* 2,22,8-9/ 4,4,1/ 4,27,7/ 5,7,10/ 6,14,9/ 8,50,3/ 9,12,5/ 10,7,35/
Πίνδαρος, *Ισθμιονίκα* 5,26-5,28/ 8,58/ *απόσπ.* 67/ 107b/ 125/ *Νεμεονίκα* 1,19 επ./ 2,3/ 4,45/ 8,14 επ./ 9,8 επ./ *Ολυμπιονίκα* 1/ 3,6-3,9/ 5,19/ 7,11-7,14/ 14,17/ *Πυθιονίκα* 1,1-1,8/ 3,77-3,79/ 10/12/
Πλάτων, *Αλκιβιάδης* Π106e/ *Γοργίας* *Σχολ.* 451e (Αριστοξενος, Δικαιάρχος)/ *Ἰων*, *Λάχης* 180c-d/ 188d/ 197d/ 200a/ *Μενέξενος* 235a/ *Νόμοι* 669d-e/ 700a-701b/ 799e-800a/ 801a/ 812d/ 814-817/ *Πολιτεία* 329d επ./ 394c/ 398c επ./ 398e/ 399a-e/ 400a-c/ 424c/ 530c-31d/ 607a/ *Πρωταγόρας* 347c-d/ *Συμπόσιον* 176e/ *Τίμαιος* 35a/ *Φαίδων* 108d/
Πλάτωνος, *Επινομίς/ Ευθύδημος/ Κρατύλος*
Πλουτάρχου, *Βίοι παράλληλοι*, Σόλων-Ποπλικόλας, εκδ. Ζαχαρόπουλου.
Πλούταρχος, *Αλκιβιάδης* 32/ *Θησεύς* 21/ *Λυκούργος* 21,4/ 22,4/ *Λύσανδρος* 15/18/ *Ουδέ ζην έστιν ηδέως* 13 (1096β), *Περί ακουστών* 2 (38a)/ *Περικλής* 4/ *Περί του Ε του εν δελφοίς* 389a/ *Πλατων. Ζητήματα* 9,2 (1008e), *Συμποσ. Προβλήματα* 1,1,5 (615β)/ 1,5,2 (623)/ 3,1,1 (645e), *Ἐπτά σοφών*, *Συμπόσιον* 157e/ *Φιλοποίμην* 11/ {Ψευδοπλούταρχος}, *Περί Μουσικής* c.3/ 3-17/ 19-22/ 26/ 28/ 29-31/ 33/ 38/ 3/ *Περί του μη χραν έμμετρα νυν της Πυθίας/ Πώς δει τον νέον ποιημάτων ακούειν*
Πολυδεύκης Ιούλιος (Polux) (1900). *Ονομαστικόν*, Pollucis Onomasticon έκδ. E.Bethe, *Λειψία* 1,38/ 4,55/ 4,58 επ./ 4,66/ 4,69/ 4,74-4,82/ 4,84/ 4,95 -4,105/ 4,108 /7,87/
Πορφύριος, *Σχόλ. επί των Αρμονικών Πτολεμαίου* 2,2-12 During/ 61 17-65 15 During (Θεόφραστος)/ 65,13-15 During/
Πρατίνας, 708 P/ 712 P/

Προβλήματα ψευδοαριστοτελικά, Βιβλ. 5,41/ 19,6/ 19,12/ 19,15/ 19,17/ 19,23/ 19,25/ 19,27-19,29/ 19,32-19,33/ 19,36/ 19,38/ 19,44/ 19,48/ 19,50/

Πρόκλος, *Φωτίου Βιβλιοθήκη* 239, 319b/ 32-320a 2/ 320a 9/ 320b 12-30 και 18 επ. 33-38/

_____ (1832). *Χρηστομάθεια*, έκδ. Th. Gaisford, Λειψία.

Πτολεμαίος, *Αρμονικά* 1,13/ 1,16/ 2,9/ 2,13-2,14/ 3,7/

Ρηγοπούλου (Εκδοτικός Οίκος), *Οκτώηχος, Η Ακολουθία των Κυριακών.*

_____ *Παρακλητική.*

Σαυφούς *Απαντα*, 44 LP/ 111 LP/ 156 LP/ αγν. συγγραφ. 24 LP/

Σέξτος Εμπειρικός

Σιμωνίδης, 647 P/ απόσπ. 49 Diehl/

Σούδα («Σουΐδα») *Λεξικόν*, τ. α'-β', στη σειρά «Βιβλιοθήκη των Ελλήνων» (βασισμ. στο Suidae Lexicon ex recognitione (=αποκαταστ.) Immanuelis Bekkeri, Berolini, typis et impensis Georgii Reimeri, A. 1854), εκδ. Γεωργιάδη.

Σοφοκλής (1989). *Οιδίπους Τύραννος*, Υ.Ε.Π.Θ.-Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, ΟΕΔΒ, Αθήνα.

Στράβων, *Γεωγραφικά*, έκδ. Aug. Meineke, Λιψία 1852.

Τελεστής, 805-806 P/ 808 P/810 P/

Τιμόθεος, 791 P (*Πέρσαι*)/ 769 P/

Τερέντιος Μάρκος Ουάρρωνος

Τζέτζης Ιωάννης, γραμματικός, 12^{ος} μ.Χ. αι.

Τριχάς, Βυζάντιος

Φερεκράτης, *Χείρ*. απόσπ.

Φιλόδημος, *Περί Μουσικής* 1,13 (Δάμων)/ 1,27,14-1,27,17/1,32 (Ηρακλείδης)/ 3,37,10-3,37,17 (Θεόφραστος)/ 3,77 (Δάμων)/ 4, 2,15-4,2,28/4,5,37-4,6/4,7,3-4,7,8/4,8/4,23,30 επ. (Ηρακλείδης)/ 4,33-4,34 (Δάμων)/ 4,36,29 επ. (Δημόκριτος)/

Φιλόστρατος *Γυμναστικός*.

_____ *Επιστολαί ερωτικάί*, μετ. Ε. Γαρίδη, εκδ. Αφών Τολίδη Ο.Ε., σειρά «Μικρή Βιβλ. Αρχ. Ελλ. Συγγραφέων», Αθήνα.

Χρυσάνθος, *Μέγα Θεωρητικόν της Βυζαντινής Μουσικής* (σημειώσεις από πρωτότυπο Αγίου Όρους).

Χρυσόστομος, *Εις Ησαΐαν*.

Ψελλός, Μιχαήλ, *Πολύστον*, 11^{ος} αι. μ.Χ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Armitage, M. (1966). *Martha Graham*, Dance Horizons.
- Auslander, P. ([1999] 2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge.
- Bekker, I., *Anecdota Graeca*, Σχόλια εις την Διονυσίου Γραμματικήν.
- Bellermann, F. (1841). *De Anonymo scriptio de Musica*, *Ανωνύμου σύγγραμμα περί μουσικής*, Βερολίνο νέα έκδ. D. Najock, Gottingen 1972.
- Benveniste E. (1966). *Problemes de linguistique generale*, VI Lexique et culture, Gallimard Paris.
- Bergk Theodorus (1897). *Anthologia Lyrica*, Leipzig.
- Bergk Theodorus (1897). *Poetae Lyrici Graeci*, τ. I-III, Λειψία, 4^η έκδ. 1878-1882.
- Blunden, A. (2009). 'Foreword' to Georg Wilhelm Friedrich Hegel, A. Blunden et al. (eds) *Hegel's Logic: Being Part One of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* (1830), Marxists Internet Archive Publications.
- Hegel, A. (2010a). *An Interdisciplinary Theory of Activity*, Studies in Critical Social Sciences, vol. 22, Brill.
- Hegel, A. (2010b). The Origins of Cultural Historical Activity Theory, <http://home.mira.net/~andy/works/originschat.htm>
- Boal, A. (1995). *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*, (trnsl.) A. Jackson, Routledge, London.
- Chantraine, P. (2009). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, ed. J. Taillardat, O. Masson, and J.-L. Perpillou. With a supplement

- Chroniques d'étymologie grecque, ed. A. Blanc, Ch. de Lamberterie, and J.-L. Perpillou, 1–10. Paris.
- Chatzidaki, N. & Kechagias, C.-T. (2019). Can We Teach Creativity? Extending Socrates's Criteria to Modern Education. *Journal of Aesthetic Education*, 53(4), 86-98.
- Chosky L., Abramson R.M., Gillespie A.E., Woods D. (1986). *Teaching Music in the 20th century*, Prentice Hall, Inc. Englewood, Cliffs, N.J. 07632.
- Chosky L., Abramson R.M., Gillespie A.E., Woods D. (1981). *The Kodaly Context*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. 07632.
- Dale M.A. (1968). *The lyric Meters of Greek Drama 2*, Cambridge.
- Davis, S. et al. (2015). *Dramatic Interactions in Education: Vygotskian and Sociocultural Approaches*, Bloomsbury Publishing.
- de Romilly, J. ([1975]2013). *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*. Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674331457>
- Diehl E. (1925). *Anthologica Lyrica Graeca*, Λειψία.
- Diehl E. (1910). Supplementum Lyricum, Βόννη.
- Eitrem, S. (1941). La Magie Comme motif littéraire chez les grecs et les Romains, *Symbolae Osloenses*, 21:1, 39-83, DOI: [10.1080/00397674108590361](https://doi.org/10.1080/00397674108590361)
- Ernout-Meillet (1967). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine* C. Klincksieck, Paris.
- Faraone, A.Ch. (1985). Aeschylus' *Hymnos Desmios* (*Eum.* 306) and Attic judicial curse tablets, *JHS*105: 150-4.
- Faraone, A.Ch., Obbink, D. (eds.) (1991). *Magica Hiera Ancient greek magic and religion*, Oxford University Press, New York.

- Fowler, R.L. ([1995]2000). Greek Magic, Greek Religion. In *Oxford Readings in Greek Religion*, ed. R. Buxton, Oxford, 317–343. (*Illinois Classical Studies*, 20, 1–22. <http://www.jstor.org/stable/23065394>)
- Gevaert Fr. Aug. & Vollgraf J.C. (1903). *Les problemes musicaux d' Aristoxene*, Γάνδη.
- Gevaert Fr. Aug. & Vollgraf J.C. (1875, 1881). *Histoire et theorie de la musique de l' antiquite*, τ. 1-2, Γάνδη.
- Giannachi, G. (2017). At the edge of the 'living present': Re-enactments and Re-interpretations as Strategies for the preservation of Performance and New Media Art, εις Giannachi, G., & Westerman, J. (Eds.). *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315645384N>.
- Graf, F. (2009). *Πλησιάζοντας τους θεούς και βλάπτοντας τους ανθρώπους. Η Μαγεία στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα*, (μτφρ. Γ. Μυλωνόπουλος, επιμ. Α. Χανιώτης), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Graf, F. (1997). *Magic in the Ancient World*, Harvard University Press.
- Graf, F., Johnston, S.I. (eds.) (2007). *Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*. London and New York.
- Grande D.C. (1932). *L' espessione musicale dei poeti greci*, Νεάπολη.
- Graves R. (1955). *The Greek myths*.
- Heinz Gr. (1937). *Nomos*, Heidelberg.

- Hopf H., Meihlig R., Probst W. Sonntag B., Steiner L., Vetter H.J. (1978). *Grundausbildung in Musik*, Gustav Bosse Verlag Regensburg.
- Humphrey, D. (1959). *The art of making dances*, Grove Press.
- Huson, H., *Πυθαγόρας*, εκδ. Δαμιανός.
- John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*, Oxford University Press, Oxford UK.
- Jornet, A., Cole, M. (2018). Introduction to Symposium on Vygotsky and Spinoza. *Mind, Culture, and Activity*. 25 (4): 340–345.
- Kaye, N. (2018). Liveness, and the Entanglements with Things, ες Kaye, N., Clarke, P., Jones, S. & Linsley, J. (Eds.). *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315680972>.
- Kechagias, C.-T., Antoniou, A.-S. (2019). Goddess Athena as leader and mentor in Homeric epics. In Antoniou, A.S., Cooper, C., Gatrell, C. (Eds.), *Women, Business and Leadership: Gender and Organisations*, Edward Elgar Publishing, 106-120.
- Kechagias, C., Papaioannou, G., & Antoniou, A.-S. (2018). Burning Socrates' School down with Aristophanes: Learning and Teaching under Clouds. *Dramaturgias*, 7, 512-527.
- Koneke, H. Stumme, W. (1979). *Musikalische Grundausbildung in der Musikschule*, B. Schott's Sohne Mainz.
- Kontopodis, M. et al. (2011). *Children, Development and Education: Cultural, Historical, Anthropological Perspectives*, vol. 3 International Perspectives on Early Childhood Education and Development, Springer Science & Business Media, Dordrecht, Heidelberg, London, N.Y.

- Koster, W.I.W. (1962). *Traite de metrique greque*, 3η έκδ. Leyden.
- Kotansky, R. (1991). Incantations and Prayers for Salvation on Inscribed Greek Amulets, Faraone, A.Ch., Obbink, D. (eds.), *Magica Hiera Ancient greek magic and religion*, Oxford University Press, New York, 107-137.
- Kott, J. (1976). *Θεοφαγία, Δοκίμια για την αρχαία Τραγωδία*. Εκδ. Εξάντας-Νήματα.
- Laban Von, R. (1960). *Choreutics*, trad. angl., Mac Donald and Evans.
- Laban Von, R. (1960). *The mastery of movement*, trad. angl., Mac Donald and Evans, 4^e ed.
- Laloy L., *Aristoxene de Tarente*, disciple d' Aristote et la musique de l' antiquite, Παρίσι.
- Leatherman (1967). *Martha Graham*, Faber and Faber, Londres.
- Leontyev, A.N. (1997). On Vygotsky's Creative Development, Rieber, R.W., Wollock, J. (eds.), *The Collected Works of L.S. Vygotsky: Problems of the Theory and History of Psychology* vol. 3, Springer (March 31, 1997): 9-32.
- Lesky, A. (1990). *Η Τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α' και Β', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Liddell, H.G. & Scott, R., «Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης», μετ. Ξ. Μόσχος, τ. α-δ (κ' συμπλ.τόμ. ε', υπό Κων. Γεωργούλη-Παν. Γεωργούντζου κ.ά.), εκδ. Ι. Σιδέρη, Αθήνα.
- Maas, P. (1962). *Greek Metre*, μτφρ. Hugh Lloyd-Jones, Οξφόρδη.
- Macran, H.S. (1902). *The Harmonian of Aristoxenus*, Οξφόρδη. Εισαγωγή, 45-61.

- Martin, E. (1953). *Essai sur les rythmes de la chanson grecque antique*, Παρίσι.
- Monro, D.B. (1894). *The modes of Ancient Greek Music*, Oxford, 67-77, 27.
- Orff, K., *Orff-Schulwerk, Musik Für kinder*, B. Schott's Sohne Mainz.
- Paipetis, S.A., & Kechagias, C. (2017). Ancient Greece and Contemporary World. The influence of Greek Thought on Philosophy, Science and Technology, Consultant on issues of Philosophy and Epistemology, [Edited Conference Proceedings, University of Patras]. Patra.
- Paniagua, Gr. (1978). *Musique de la Grèce Antique*, Atrium musicae de Madrid, από την Harmonia Mundi, France.
- Pella, K., Tsoukalochoriti, G., & Kechagias, C.-T. (2019). Collaborative Iconic and Symbolic Representation Activities Using Edusemiotics In English As A Second Language (ESL): A Philosophical Approach. *Journal for Research Scholars and Professionals of English Language Teaching*, 3(16), 1-13.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge.
- Preston V. Dunlop (1969). *Practical Kinetography Laban*, Dance Horizons.
- Reinach, Th. (1926). *La musique Grecque*, Παρίσι.
- Renou, L., *Upanishads*, εκδ. A. Maisonneuve, Paris.
- Ruelle, Ch.-Em. ([1875] 1890). *Etudes sur l' ancienne musique greque*, (Rapports litteraires), τ. 1-2, Παρίσι.
- Rupprecht, K., *Λατινική μετρική (ελλ. μετάφραση)*.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*, Routledge.
- Shawn, T. (1954). *Every little movement*, The Eagle Printing and binding Cy., Pittsfield, Massachusetts.

- Shawn, T. (1938). *Dance we must*. The Eagle Printing, Pittsfield, Massachusetts.
- Shawn, T. (1938). *Fundamentals of a dance education*.
- Schneider, R. (2001). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge.
- Snell, B. (1964). *Pindarus*, Bibliotheca Teubneriana, Lipsiae, II.
- Stefanopoulou, S., Kechagias, C.-T., & Malafantis, K. (2021). Education in Fictional Dystopian Societies: The Case of Veronica Roth's "Divergent". *Journal of Advances in Education Research*, 6(1), 49-59.
- Stryth, S.A. (1975). *Musikalischer beginn in kindergarten und Vorschule*, Barenreiter Kassl Basel Towrs, London.
- Turner, F. & Pöppel, E. (1983). The neural lyre: Poetic meter, the brain, and time. *Poetry*, 142(5), 277-309.
- Vernant J.-P., *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, εκδ. Εγνατία, Θεσ/νίκη-Νεφέλη, Αθήνα.
- Vygotsky, L.S. (1978 [1930]). Problems of Method, *Mind in Society*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Vygotsky, L.S. (1987 [1934]). *Thinking and Speech, Collected Works of L.S. Vygotsky*, vol. 1. Plenum Press, New York, NY: 39-285.
- Westphal, R. (1865). (a) *System der antiken Rhythmik*, Λειψία.
- Westphal, R. (1867-1868). (b) *Metrik der Griechen*, τ. 1-2, Λειψία.
- Westphal, R. (1883-1893). (c) *Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des Klassischen Hellenentums*, τ. 1-2, Λειψία.
- Westphal, R. (1966). (d) *Scriptores Metrici Graeci*, τ. I, Λειψία.
- Westphal, R. (1886). (e) *Harmonik und Melopeie der Griechen*, Λειψία.

- Willamowitz-Mollendorf (1921). *Griechische Verkunst*, Βερολίνο.
- Wigman M. (1963). *Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg verlag, trad. angl., *The language of dance*, Wesleyan University Press, 1966.
- Zierock, R. (1997). *An Demeter und Dionysos Homerische Mythen in Hymneform zur Leben und Zeit (den Dolomythen und seimen Bewohnern zur Gründung der Agrakulturgesellschaft mit 25 Thesen vom kroniden eingehaucht)*, Meran.
- Αγγελόπουλος, Λ. (1990). «Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Μουσική στην Επίδαυρο», διεύθ. Λ. Αγγελόπουλου, Ελλην. Βυζαντ. Χορωδία, (ζωντανή ηχογράφηση), 1-9-.
- Αδαμοπούλου, Ε. (1976). *Ρυθμός, Σεμινάριο Περί της Α. Ε. Μουσικής*, Αθήνα.
- Αμαργιανάκης, Γ. (1990). «Η Αρχαία Ελληνική Μουσική και οι πιθανές επιβιώσεις της στη σύγχρονη Ελληνική Μουσική», σημειώσεις από σεμιναριακό μάθημα, Κομοτηνή.
- Βουτιερίδη Η. Π. *Ανθολόγιο Ελλήνων Λυρικών*, εκδ. Παπαδήμα.
- Βουτιερίδη, Η. Π. (1922). *Νεοελληνική στιχουργική* Αθήνα
- Γεωργιάδης, Γ. Θρ. (1967). *Griechische Musik*, Riemann Musik Lexikon, Sachteil, Mainz, 334-351.
- Γεωργιάδης, Γ. Θρ. (1958). *Musik und Rhythmus bei der Griechen*, Αμβούργο.
- Georgiades, G. (1949). *Der griechische Rhythmus, Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Αμβούργο.
- Γεωργιάδης, Γ. Θρ. (1972). Μουσική, στην *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Γ2, Αθήνα, 334-351.
- Γκαρωντύ, Ρ. (1972). *Ο χορός στη ζωή*, εκδόσεις Ηριδανός.

- Γουδής Δ. (1935). *Ανθολόγιο Αρχαίων Ελλήνων Λυρικών*, εκδ. Δημιουργία, Αθήνα.
- Γράβιγγερ, Π. (1982). *Ο Πυθαγόρας και η μυστική Διδασκαλία του πυθαγορισμού*, Βιβλιοθ. Σφιγγός, Αθήνα.
- Γριτσάνης, Π. (1870). «Το περί της Μουσικής της Ελληνικής Εκκλησίας ζήτημα» (δημοσιευθέν το πρώτον δια της εν Νεαπόλει εκδιδομένης Ελληνικής εφημερίδος – των Λαών – β' εκδ. υπό του συντάξαντος «Εν Νεαπόλει» εκ της τυπογραφίας Καϊετάνου Νόβιλε, Ταξιάρχου Πλειόνων Ταγμάτων και Ιππότη του Ελληνικού αργυρού Σταυρού του Σωτήρος), Νάπολη.
- Δημητράκος, Δ. (1964). *Μέγα Λεξικόν όλης της Ελληνικής Γλώσσης*, τ. 1-9, Αθήναι.
- Δούνια, Μ.-Ματέυ, Π. (1970). *Τα πρώτα τραγούδια*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών σπουδών, Αθήνα.
- Easterling, P.E., Knox, B.M.W. (1990). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Faraone, A.Ch. (2004). *Αρχαία ελληνική ερωτική μαγεία*, (μτφρ. Μ. Παπαθωμόπουλος), εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Κακούρη, Ι.Κ. (1987). *Γενετική του Θεάτρου*, εκδ. Ν. Μαυρομάτης, Αθήνα.
- Κακούρη, Ι.Κ. *Επιστημονική Θεατρολογία*, Εισαγωγή στο θέμα. (σημ.)
- Κακούρη, Ι.Κ. (1974). *Προϊστορία του Θεάτρου, Από τη σκοπιά της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήναι.
- Κακριδής, Ι.Θ. Αρχαία Μετρική, άρθρον εν *Μ.Ε.Ε.*
- Κακριδής, Ι.Θ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β', 158 κ.εξ.
- Κακριδής, Ι.Θ. *Δακτυλικόν Εξάμετρον* (πανεπ. παραδόσεις)

- Κάρκος Κ.-Μελετιλίδης Ε. (1978). *Στοιχεία Μετρικής Αρχαίας Ελληνικής Λατινικής Νέας Ελληνικής*, Εκδόσεις Π. Πουρνάρα, Θεσ/νίκη.
- Κεχαγιάς, Χ. (1995). *Εφαρμογές του αρχαίου Ελληνικού Μέτρου στην σύγχρονη Εκπαίδευση και τον Αθλητισμό*, (διπλωματική εργασία-ειδικότητα). Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Κομοτηνή.
- Κεχαγιάς, Χ. (2005). Το αγωνιστικό πνεύμα των Ελλήνων μέσα από τους Επιταφίους Αθλητικούς Αγώνες ως λειτουργική αρχή της κοινωνικής ζωής [Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο]. Αθήνα.
- Κεχαγιάς, Χ. (2006). Παραδείγματα εφαρμογής της Μεθοδολογίας του Πιλοτικού Ολοήμερου Δημοτικού Σχολείου: Μουσικοκινητική και Φυσική Αγωγή. Στο Μ. Τζάνη, *Πιλοτικό Ολοήμερο Δημοτικό Σχολείο: Η Ελληνική πρόταση για το σχολείο του μέλλοντος* (σελ. 197-235). Θεσσαλονίκη: Ερωδιός.
- Κεχαγιάς, Χ. (2004). Η προέλευση των Ολυμπιακών Αγώνων και των Ολυμπιακών Ιδεωδών. Στο Α. Παυλίδης, *Ιστορία και περιεχόμενο της εκπαίδευσης, Ελληνική Εταιρεία Ιστορικών της Εκπαίδευσης*, 197-213.
- Κεχαγιάς, Χ-Θ. & Μπούτσικα, Ε. (2018). Διδασκαλία και μάθηση στον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου. *Παιδαγωγική Επιθεώρηση*, 66, 34-47.
- Κεχαγιάς, Χ-Θ. (2020). Μάθηση και Διδασκαλία στις Νεφέλες του Αριστοφάνη. Το «φροντιστήριο» του Σωκράτη. *Eos*, 7(1): 66-79.
- Κεχαγιάς, Χ.Θ. (2020). Άνθρωπος & μέτρο στον αισχύλειο Προμηθέα. *Φιλοσοφία τέχνη θεραπεία-PATh*, 1: 95-104.
- Κοφινιώτης, Ε., *Λεξικονομηρικόν*, εκδ. Μπάυρον, σειρά Φιλολογ. Βιβλιογραφία.

- Κυριαζίδης Αγ. (1991). *Ο Ρυθμογράφος* (ήτοι ο Χρόνος, το Μέτρον, ο Ρυθμός, εν τη καθόλου Μουσική και τη Ποιητική), (ακριβής ανατύπωση από την έκδοσιν της Κων/πόλεως 1909), εκδ. Β. Ρηγόπουλου, Θεσ/νίκη.
- Λάζου, Α. (1995). *Τα ψυχογονητικά γεγονότα ως αντικείμενα επιστήμης, Σημειώσεις στο μάθημα της Φιλοσοφικής Ψυχολογίας*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Λάζου, Α. (2000). Θεραπευτική Δικαιοσύνη (Justice as Therapy-Justice for Therapy), *Η κατ' Αριστοτέλη Πολιτική Ισότητα και Δικαιοσύνη*, (ed.) Δ. Κούτρα, Εταιρεία Αριστοτελικών Μελετών «Το Λύκειον» Αθήνα: 285-297.
- Λάζου, Α. (2009). Ψυχολογικά γεγονότα και σώμα: Η περίπτωση της επί σκηνής δράσης του ηθοποιού (Mental events and the body: the Case of the Acting on Stage), *Θεατρογραφίες (Theatrographies)* 15: 24-33.
- Λάζου, Α. (2016). *Άνθρωπος ο Δημιουργός*, Αθήνα: Αρναούτης.
- Λάζου, Α. (2019). Οιδίποδας, Beckett, Wittgenstein: μορφές σύζευξης φιλοσοφίας και παραστατικής τέχνης, Γ. Πεφάνης (επιμ.), *Η φιλοσοφία επί σκηνής: Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Λάζου, Α., Μάστορα, Ι. (2020). Αισθητική φιλοσοφία & θεραπευτικές πρακτικές, εις *Φιλοσοφία, τέχνη, θεραπεία-PATH*, (επιμ.) Α. Λάζου, τ. Α': 299-312.
- Λεκατσάς, Π. (1975). *Περί των Σαφούς μέτρων*, εκδ. Πάπυρος.
- Λεκατσάς, Π. (1971). *Διόνυσος, Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, εκδ. Β', Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Σχολή Μωραΐτη

- Λεκατσάς, Π. (1971). *Λαβύρινθος, Καταγωγή και εξέλιξη ενός τύπου ποιητικής μυθολογίας*. Αθήνα.
- Λεκόκ, Ζ. (2005). *Το ποιητικό σώμα: Μία διδασκαλία της θεατρικής πράξης*, μτφ. Βόγλη, Ε. Αθήνα: Κοάν.
- Λιγνάδης, Τ. (1989). *Το ζών και το τέρας*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα.
- Λυπουρλής, Δ. (1983). *Αρχαία Ελληνική Μετρική. Μία πρώτη προσέγγιση*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσ/νίκη.
- Μάρρυ, Γκ. (1947). «Η αξία της Ελλάδος για το μέλλον του κόσμου», μετ. & επιμ. Π. Μητσόπουλου, Βιβλιοθ. «Εργατικής Εστίας», Αθήνα.
- Μασουρίδη, Αντ. (1987). *Αποκρυπτογράφησις της Γραμμικής Β', Μέθοδος και Εφαρμογαί της*. Εκδ. των Φίλων, Αθήνα.
- Μαυροπούλου, Ε., & Κεχαγιάς, Χ. (2007). Συστηματοποίηση των κανόνων προσωδίας της αρχαίας ελληνικής γλώσσας (ονοματικοί και ρηματικοί τύποι) με βάση τους τύπους των καταλήξεων [Master's thesis, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών]. Αθήνα.
- Μιχαηλίδης, Σ. (1989). *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Neubecker, A.J. (1986). *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μιρέλλα Σιμότα-Φιδετζή (τίτλος πρωτοτ. Neubecker Annemarie, J., *Altgriechische Musik, eine einföhrung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, BRD 1977*), εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα.
- Νικολούδης, Η.Π. (1992). *Από τον Προμηθέα στον Σωκράτη-Το οδοιπορικό του ανθρώπινου πολιτισμού*, εκδ. Ροές.
- Νούσια, Γ. (1970). *Κορυδαλλός*, εκδ. Νάκα, Αθήνα.

- Ξυπνιτού, Νικολ. Φρ. δ.φ. *Αρχαία Ελληνική μετρική*, μέρος Β΄.
- Orff, Κ. *Orff-Schulwerk, Ελληνικά τραγούδια και χοροί*, εκδόσεις Schott.
- Παπανικολάου, Κ.Ι., *Νεοελληνική καλολογία*, εκδ. Β΄.
- Πετρόπουλος, Ι. (1999). Η μαγεία στην ελληνική αρχαιότητα, *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, 6-7.
- Πολίτη Λ.Ν., *Βυζαντινή και νεότερα μετρική*, άρθρον έν *Μ.Ε.Ε.*
- Σαλτέλης, Θεμ., *Στοιχειώδης Μετρική της Αρχαίας Ελληνικής Ποίσεως, κατά Hugo Gleditsch*, εκδ. Δημ.Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.
- Σαραλή, Γ. (1952). *Νεοελληνική μετρική*, εκδόσεις β΄, Αθήνα.
- Σεμιτέλου, Δ. (1894). *Ελληνική μετρική*, Αθήνα.
- Σέργη, Λ. (1987). *Δημιουργική Μουσική Αγωγή για τα παιδιά μας*, εκδ. Gutenberg/ παιδική σειρά, Αθήνα.
- Σκιά, Α. (1931). *Στοιχειώδης Μετρική της αρχαίας ελλ. ποιήσεως*, Αθήνα.
- Σπαταλά, Γ., *Η συμβολή στη μελέτη της Νεοελλ. Μετρικής*
- Σταματάκου, Ι., *Λεξικόν Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*, εκδ. Φοίνιξ.
- Σταυρίδη, Μ. (1985). *Μουσικό εργαστήρι*, Μουσική παιδεία εκδόσεις Gutenberg.
- Σταύρου, Θ. (1930). *Νεοελληνική μετρική*. Αθήνα.
- Τυροβολά, Β. (1992). *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα.
- Χάλαρης, Χρ. *Ελληνική η πρώτη όπερα, περ. Ανιχνεύσεις*, Θεσ/νίκη άνοιξη '95.
- Χάλαρης, Χρ. *Μουσική στο μάρμαρο μουσική στο χαρτί*, συνέντευξη σε τηλεοπτ. εκπομπή ΕΤ-3, Ιανουάριος 1995.

