ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΕΥΓΕΝΙΑ ΠΕΡΥΣΙΝΑΚΗ

ΔΙΔΑΣΚΟΥΣΑ: ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ – ΕΡΑΣΜΙΑ ΠΕΠΟΝΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

(Α΄ ΚΥΚΛΟΥ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ)

Η ΟΡΧΗΣΗ ΣΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΡΕΘΥΜΝΟ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2004

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περιεχόμενα σελ.1

Εισαγωγή 2-4

1. Α. *Χορεύειν, Ὀρχεῖσθαι, Μέλπεσθαι* 5-47
i) *Χορεύειν* 5-16
ii) Το *χορεύειν* ως σύνθετο 16-9
iii) *Χορός* 19-28
iv) *Χόρευμα* 28-32
v) Επίθετα 32-7
Β. *Ὀρχεῖσθαι* 37-8
Γ. i) *Μέλπεσθαι* 39-40
ii) Μολπή 40-2
Δ. Άλλοι Όροι 42-5
Συμπέρασμα 45-7

2. Τα χέρια – τα πόδια – το κεφάλι 48-68
Α. Τα πόδια 48-62
i) Συνδυασμός με ρήμα 48-53
ii) Ο κρότος των ποδιών 53-8
iii) Αναπηδήματα 58-60
iv) Οι ειδικές συνθήκες του δράματος και η κίνηση των ποδιών 60-2
Β. Τα χέρια 62-5
Γ. Το κεφάλι 65-8

3. Η κυκλική περιστροφική κίνηση στο χορό 69-79
Α. *ἑλίσσειν* 69-76
Β. *κύκλος* 76-9

Επίλογος 80-1

Επίμετρο – Πίνακες 82-7

Βιβλιογραφία 88-92

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η όρχηση αποτελούσε μια από τις βασικότερες εκδηλώσεις του πολιτισμού και κατείχε σημαντική θέση στη θρησκεία, στην εκπαίδευση και στην κοινωνική ζωή[1]. Η θέση της είναι ιδιαίτερα σημαντική και στο δράμα, καθώς εντάσσεται σε μια σύνθετη έκφραση, όπου μαζί με τη *μουσική* και *το λόγο* αποτελούν μια ενότητα, την ιδιοτυπία της οποίας δεν μπορούμε να συλλάβουμε σήμερα με ακρίβεια, επειδή η παράδοση διαφύλαξε μόνο το ένα από τα στοιχεία της. Η γένεση των δραματικών ειδών ανάγεται στην όρχηση και στο τραγούδι του Χορού[2]. Ο ορχούμενος Χορός του δράματος, σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές, βρισκόταν συνήθως σε σχηματισμό ορθογώνιο και σπανιότερα ενδεχομένως κυκλικό, ενώ κάποια στιγμή μπορούσε να γίνει και εντελώς άτακτος, παράφορος και γρήγορος[3]. Η μελωδική του όρχηση, η *εμμέλεια*[4], εκφραζόταν πλαστικά με κινήσεις στο χώρο (*φοραί*), κινήσεις επί τόπου (*σχήματα*) και κινήσεις των χεριών (*δείξεις*)[5].

Μελετώντας τα σωζόμενα δραματικά κείμενα διαπιστώνεται ότι υπάρχουν αρκετές αναφορές και στοιχεία που μπορούν να διαφωτίσουν το θέμα της *όρχησης*, οι οποίες απαντούν κυρίως στα χορικά μέρη των έργων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη των σχετικών όρων στο έργο του Ευριπίδη[6]. Εκείνο που προκύπτει από την προσεκτική διερεύνησή τους είναι ότι, ενώ ο Ευριπίδης έχει κατηγορηθεί από πολλούς κριτικούς ότι επέφερε παρακμή στον τραγικό Χορό, καθώς μείωσε το ρόλο του και τον παραμέλησε[7], στα σωζόμενα δράματά του απαντούν πολύ περισσότεροι όροι που αφορούν στην όρχηση, σε σχέση με το έργο των άλλων μεγάλων τραγικών. Στην παρούσα μελέτη, γίνεται μια εξέταση όλων των αναφορών

---

[1] Lawler 1978, 11 και Lawler 1946-7, 343-9.

[2] Αριστ. Ποιητ. 14449a 9-11: γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τὰ φαλλικά. Για τη γένεση και την εξέλιξη της ποίησης βλ. περαιτέρω Συκουτρής 1936, 90-9 και Blume 1989, 31.

[3] Χαρακτηριστικό γνώρισμα της ομάδας του Χορού είναι ο συντονισμός και η ομοιογένεια, τα οποία επιτυγχάνονται με την αξιοποίηση του επεξεργασμένου ρυθμικού λόγου, τονισμένου σε μουσική και όρχηση. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω: Χουρμουζιάδης 1998, 19-24.

[4] Η λέξη ἐμμέλεια σημαίνει κατά λέξη αρμονία. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω:Σολωμός 1972, 81-4.

[5] Fitton 1973, 261-2.

[6] Ο Buchholtz (1871) μελέτησε προσεκτικά τα χορικά μέτρα και ορισμένες ενδείξεις των κινήσεων (κυρίως των ποδιών και των χεριών) στο έργο του Ευριπίδη, προκειμένου να συλλάβει μια γενική αντίληψη για τον τραγικό χορό.

[7] Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω: Murray 1937, 204-12. Ο Φουτρίδης (1981, 9-15) αντικρούει αυτές τις απόψεις καταμετρώντας τους στίχους που αναλογούν στους Χορούς του Ευριπίδη σε σχέση με το έργο των άλλων μεγάλων τραγικών και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το ποσοστό σε στίχους δεν είναι μικρότερο, γι' αυτό η κατηγορία που του απευθύνουν για υποβάθμιση του ρόλου του Χορού είναι αυθαίρετη.

σχετικά με την *όρχηση*, στο έργο του Ευριπίδη, ως προς τον τρόπο της γλωσσικής εκφοράς τους, τη σχέση τους με τα ευρύτερα συμφραζόμενα τους και τη θέση τους στην πλοκή του δράματος.

Η παρουσία του ρήματος *ὀρχεῖσθαι* και του ουσιαστικού *ὄρχησις*, είναι πολύ περιορισμένη στο έργο του Ευριπίδη. Οι όροι που χρησιμοποιούνται περισσότερο είναι το ρήμα *χορεύειν* (απλό ή σύνθετο) και το ουσιαστικό *χορός*. Η έννοιά τους είναι άλλοτε διευρυμένη και συμπεριλαμβάνει το χορό και το τραγούδι μαζί και άλλοτε στενότερη και έχει τη σημασία μονάχα της όρχησης

Για την περιγραφή της όρχησης χρησιμοποιούνται αρκετά επίθετα, πιο αγαπημένο από τα οποία είναι για τον Ευριπίδη το *καλλίχορος*, που χαρακτηρίζει κατ' επέκταση και τους δικούς του δραματικούς χορούς. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και ορισμένοι άλλοι όροι, όπως το ουσιαστικό *χόρευμα* που απαντά κυρίως σε βακχικά συμφραζόμενα. Επίσης, το ρήμα *μέλπεσθαι* και το ουσιαστικό *μολπή* τα οποία έχουν σε πολλά χωρία τη διευρυμένη έννοια του άσματος που συνοδεύεται από χορό.

Αξιοσημείωτες είναι οι αναφορές στην κίνηση των χεριών, των ποδιών και του κεφαλιού στο χορό. Το σημαντικότερο στοιχείο και εκείνο που ποιητικά αξιοποιείται περισσότερο είναι τα πόδια. Συχνά το ουσιαστικό *πούς* συνδυάζεται με κάποιο ρήμα για να περιγράψει συνολικά το χορό ή κάποιες χορευτικές κινήσεις. Ένα στοιχείο που προβάλλεται και αξιοποιείται ιδιαίτερα είναι ο κρότος των ποδιών που χορεύουν και ο συνδυασμός του με ήχους μουσικών οργάνων. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, ο κρότος των ποδιών του Χορού επιτελεί μια σπουδαία λειτουργία στο δράμα, καθώς ο θορυβώδης χορός καλύπτει ήχους που δεν πρέπει να ακουστούν. Πρόκειται στην περίπτωση αυτή για μια αξιοποίηση, ενδεχομένως, από τον Ευριπίδη του παλαιού χορευτικού μοτίβου των Κουρητών. Οι αναφορές στις χορευτικές κινήσεις των χεριών και του κεφαλιού είναι λιγότερες και απαντούν κυρίως στην τραγωδία *Βάκχες*, η όρχηση της οποίας παρουσιάζει κάποια ιδιαιτερότητα, καθώς φέρει νέα στοιχεία και επιδράσεις από την Ανατολή.

Πολύ σημαντικός είναι και ο όρος *ἑλίσσειν*, η παρουσία του οποίου είναι αρκετά συχνή και χρησιμοποιείται για να περιγράψει είτε την περιστροφική κίνηση του χορευτή κατά τη διάρκεια της όρχησης είτε την κυκλική διάταξη του χορού. Το ουσιαστικό *κύκλος* απαντά επίσης σε πολλά χωρία και εκφράζει το κυκλικό σχήμα του Χορού σε ορισμένα, (λίγα στον αριθμό) χωρία, ενώ μπορούμε παράλληλα να

υποθέσουμε ότι, αν η όρχησή του αποτελεί αντικατοπτρισμό ενός κυκλικού χορού που εκείνη τη στιγμή περιγράφει, τότε και το δικό του σχήμα σε ορισμένες περιπτώσεις ενδέχεται να είναι κυκλικό.

Ένα ακόμη θέμα, ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι η αυτοαναφορά στην όρχηση. Δηλαδή ο Χορός ή κάποιος ήρωας αναφέρεται στο χορό του, προκειμένου να προσελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού σε αυτό το στοιχείο, επειδή η λειτουργία του είναι αξιοσημείωτη. Επίσης, μπορεί να προβάλλει ένα παλαιότερο χορό του ίδιου ή κάποιου άλλου προσώπου, αντανάκλαση του οποίου αποτελεί η τωρινή όρχηση. Μερικές φορές μάλιστα, η αναπόληση ενός προηγούμενου χορού σε στιγμές ευτυχίας έρχεται σε αντίθεση με τη δυστυχία του παρόντος, τονίζοντας έτσι τη δραματικότητα. Η προβολή ενός μελλοντικού χορού προς τιμήν κάποιου θεού είναι ακόμη ένα στοιχείο που αξιοποιείται συχνά σε εκδηλώσεις λατρείας ή προσευχές.

Όλοι οι όροι που αναφέρθηκαν και τα θέματα που τέθηκαν είναι χρήσιμο να εξεταστούν σε κάθε χωρίο ξεχωριστά, για να δειχτεί η θέση τους στο έργο του Ευριπίδη, στο οποίο φαίνεται ότι η όρχηση επιτελεί σημαντικότατη λειτουργία και είναι άξια προσεκτικής μελέτης.

1. *Χορεύειν, Ὀρχεῖσθαι, Μέλπεσθαι*

A. i) *Χορεύειν*

Το ρήμα ***χορεύω***[8]**,** απλό ή σύνθετο, είναι εκείνο που κυρίως χρησιμοποιείται από τον Ευριπίδη, για την περιγραφή της όρχησης. Η σημασία του είναι διαφορετική, ανάλογα με τα συμφραζόμενά του, δύο όμως είναι οι πιο βασικές έννοιές του: α) συμμετέχω σε Χορό, ορχούμενος και τραγουδώντας και β) χορεύω, ως συνώνυμο του *ὀρχοῦμαι*. Πρόκειται δηλαδή, στην πρώτη περίπτωση, για μια ευρύτερη σημασία που έχει την έννοια της *χορείας*[9] και στη δεύτερη για μια στενότερη που δε συμπεριλαμβάνει το τραγούδι[10]. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται όλα τα χωρία, όπου απαντά το ρήμα, και διευκρινίζεται η σημασία του, ανάλογα με τα συμφραζόμενά του. Αρχικά μελετάται η χρήση του *χορεύειν* ως μεταβατικού και αμετάβατου ρήματος, ενώ παράλληλα γίνεται κάποια κατηγοριοποίηση του υλικού, ανάλογα με το περιεχόμενό του και την ιδιαίτερη σημασία του, σε σχέση με το συγκείμενο. Εξετάζονται δηλαδή οι αναφορές στο χορό ορισμένων θεοτήτων, στην κίνηση ζώων και ουρανίων σωμάτων. Έπειτα μελετούνται τα χωρία, όπου το ρήμα έχει την ιδιαίτερη σημασία: λαμβάνω μέρος σε γιορτή προς τιμήν κάποιου θεού (οι περισσότερες αναφορές έχουν σχέση με τη λατρεία του θεού Διόνυσου).

Το *χορεύω*, ως **μεταβατικό ρήμα**, με την ευρύτερη σημασία της *χορείας* χρησιμοποιείται στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, όπου ο Χορός των γέρων Θηβαίων με ένα εγκώμιο προς τον ήρωα, εκμεταλλευόμενος μια από τις παραδοσιακές ιδιότητες του Ηρακλή, την αιώνια νεότητα, βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει τον πανανθρώπινο πόθο της καταπολέμησης των γηρατειών. Στη δεύτερη στροφή, η ζωή παρουσιάζεται ανυπόφορη χωρίς χορό και τραγούδι (676-84) και ο Χορός εκφράζει σαφώς την πρόθεσή του να μη σταματήσει να τιμά τον Ηρακλή, χορεύοντας και τραγουδώντας:

...μὴ ζῴην μετ' ἀμουσίας

[8] Για τη σημασία του ρήματος *χορεύειν* βλ. LSJ και Σταματάκος, s.v. *χορεύειν*.
[9] Η Easterling (1997, 348) ορίζει τη *χορεία* ως το συνδυασμό της μουσικής και της όρχησης που παρουσιάζονται από ένα Χορό.
[10] Στις διάφορες εκδηλώσεις συνήθως οι τραγουδιστές και οι χορευτές ήταν διαφορετικά πρόσωπα. Βλ. σχετικά Dale 1969, 157-8.

αἰει δ' ἐν στεφάνοισιν εἶ-
ην ἐτι τοι γέρων ἀοι-
δος κελαδεῖ Μναμοσύναν·
ἔτι τὰν Ἡρακλέους
καλλίνικον ἀείδω
παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν
παρά τε χέλυος ἑπτατόνου
μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν·
οὔπω καταπαύσομεν
Μούσας, αἵ μ' ἐχόρευσαν. (676-86).

Το ρήμα εδώ, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι μεταβατικό και ο χορός, ο οποίος στην αρχαιότητα δεν αποτελεί απλώς μια καλλιτεχνική έκφραση, αλλά κάτι πολύ περισσότερο, είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη λατρεία των θεών και τις Μούσες που παρακινούν τους ανθρώπους να τραγουδήσουν και να χορέψουν[11]. Δίδεται έτσι έμφαση στη θεϊκή διάσταση και προέλευση του στοιχείου του χορού, ενώ παράλληλα τονίζεται η σπουδαιότητά του στη ζωή των ανθρώπων και κατ' επέκταση και στο έργο του Ευριπίδη. Καθώς οι γέροι Θηβαίοι που αποτελούν το Χορό αναφέρονται στην όρχησή τους, επικαλούμενοι τη Μνημοσύνη, τον Διόνυσο και τις Μούσες, ως θεϊκές δυνάμεις, προκειμένου να τους δώσουν έμπνευση για το χορό και το τραγούδι τους, παράλληλα αναπαριστούν και όσα αναφέρονται στο άσμα τους[12], χωρίς να πτοούνται εξαιτίας της προχωρημένης ηλικίας τους. Χαρακτηριστική είναι η νοηματική αντίθεση των πρώτων στίχων του αποσπάσματος: *μὴ ζῴην μετ' ἀμουσίας / ἐν στεφάνοισιν- γέρων ἀοιδός*. Η επανάληψη της άρνησης (το αρνητικό μόριο *μὴ* και το *α* το στερητικό *ἀμουσίας*) προβάλλει έντονα τη σπουδαιότητα του χορού και του τραγουδιού για τη ζωή των ανθρώπων και παράλληλα τονίζει το χορό που εκείνη τη στιγμή παρίσταται μπροστά στα μάτια των θεατών. Τα συμφραζόμενα λοιπόν που καθορίζουν την ευρύτερη σημασία του ρήματος *χορεύειν* στο χωρίο αυτό είναι πρώτα το ουσιαστικό *στεφάνοισιν* που

[11] Η όρχηση σε σχέση με την αναφορά σε υπερφυσικές οντότητες και θεότητες, όπως οι Χάριτες, οι Νηρηίδες και οι Μούσες, θα εξεταστεί παρακάτω.
[12] Henrichs 1996, 55.

αναφέρεται στα στεφανωμένα μέλη του Χορού[13] και έπειτα τα: *γέρων ἀοιδός κελαδεῖ / ἀείδω / μολπάν*.

Ανάλογη είναι η χρήση του και στο στίχο 871 του *Ηρακλή*. Εκεί με μεταφορικό λεξιλόγιο περιγράφεται από τη Λύσσα η μανία που θα μεταδοθεί στον Ηρακλή, δίνοντας με το μεταβατικό ρήμα *χορεύσω* την αίσθηση της παγίδευσης του θύματος. Το αντικείμενο μάλιστα (*σε*) τοποθετείται εμφατικά πριν από το υποκείμενο (*ἐγώ*). Για την περιγραφή της μανίας , μαζί με το λεξιλόγιο που αποδίδει τη μεταβολή των φυσικών του χαρακτηριστικών (το τίναγμα του κεφαλιού, την αναστροφή των ματιών, την ταχύπνοια, το μουγκρητό), χρησιμοποιείται και λεξιλόγιο μεταφορικό που παραπέμπει σε βακχική γιορτή[14]. Σε μια στιγμή κορύφωσης, η γιορτή μετατρέπεται σε απειλή (*χορεύσω*) και συγχέεται με το φόβο και το θάνατο (*καταυλήσω φόβῳ*). Έτσι, αν και η χρήση του ρήματος είναι μεταφορική, επειδή αναφέρεται σε συμμετοχή σε χορό προς τιμήν του θεού Διόνυσου, ο οποίος συνοδεύεται από τραγούδια[15], θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι χρησιμοποιείται με τη σημασία της *χορείας*:

τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ (871).

Το ρήμα είναι **αμετάβατο**, όταν παρουσιάζεται κάποιος να χορεύει αυθόρμητα, με δική του επιθυμία και πρωτοβουλία. Αυτή η χρήση είναι και η πιο συχνή. Παρακάτω, θα μελετηθούν τα σχετικά χωρία, ανάλογα με το περιεχόμενό τους. Αρχικά, θα εξεταστούν οι αναφορές του αμετάβατου ρήματος[16] στο **χορό θεοτήτων** και υπερφυσικών οντοτήτων. Στο δεύτερο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, σε ένα χορικό, που δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με την υπόθεση της τραγωδίας, γίνεται μια αναδρομή στους μεγαλοπρεπείς γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας, τους οποίους τίμησαν με την παρουσία τους οι θεοί. Ο Χορός περιγράφει ή και αναπαριστά παράλληλα τον κυκλικό χορό που χόρεψαν γι' αυτούς οι Νηρηίδες:

Παρὰ δὲ λευκοφαῆ ψάμαθον

[13] Barlow 1996, 154.
[14] Καράμπελα 2003, 203-4.
[15] Αυτό διαπιστώνεται από τα χωρία που αναφέρονται στους λατρευτικούς χορούς προς τιμήν του Διόνυσου, τα οποία εξετάζονται παρακάτω.
[16] Στο προηγούμενο χωρίο (*Ηρ. Μαιν* 676-86) το ρήμα *χορεύειν* που αναφέρεται στις Μούσες είναι μεταβατικό.

εἱλισσόμεναι κύκλια
πεντήκοντα κόραι γάμους
Νηρέως ἐχόρευσαν (1054-7).

Το *χορεύω* στο παραπάνω χωρίο ίσως έχει τη στενότερη έννοια και εκφράζει μόνο την όρχηση, όπως διαφαίνεται από την έλλειψη συμφραζόμενων που να αναφέρονται στο τραγούδι των Νηρηίδων[17].

Ανάλογα, στο τρίτο στάσιμο του *Ίωνα* με τη χρήση του ίδιου ρήματος, που και σ' αυτήν την περίπτωση ίσως έχει την έννοια μονάχα της όρχησης (στενότερη σημασία του ρήματος *χορεύειν*, καθώς δεν υπάρχει αναφορά στο τραγούδι), παρουσιάζεται ο χορός των Νηρηίδων προς τιμήν των δύο θεοτήτων, της Δήμητρας και της Περσεφόνης, που τιμούνται στα Ελευσίνια μυστήρια:

Καὶ πεντήκοντα κόραι
+ Νηρέος αἱ κατὰ πόντον
ἀενάων τε ποταμῶν +
δίνας, χορευόμεναι ... (1081-4)

Το αμετάβατο ρήμα, μ' αυτήν τη στενότερη έννοια (της όρχησης), δε χρησιμοποιείται για να περιγράψει μόνο τη ρυθμική κίνηση των ανθρώπων, αλλά και την ιδιαίτερη **κίνηση ορισμένων ζώων**. Στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Άλκηστις*, το οποίο έχει άμεση σχέση με τη δράση, καθώς εγκωμιάζει το βασιλιά που πρόσφερε φιλοξενία σε έναν θεό, με λυρικό τρόπο, παρουσιάζεται ένα ζαρκάδι να χορεύει γύρω από την κιθάρα του Φοίβου. Φυσικά, τα ζώα δεν χορεύουν, όμως οι ποιητές, όπως ο

[17] Αξίζει να σημειωθεί ότι στην προηγούμενη στροφή του ίδιου στάσιμου υπάρχει αναφορά στο συνδυασμό του χορού με το τραγούδι από τις Μούσες, χωρίς να χρησιμοποιείται όμως το ρήμα *χορεύω* αλλά η έκφραση *χρυσεοσάνδαλον ἴχνος ἐν γᾷ κρούειν*:

ὅτ' ἀνὰ Πήλιον αἱ καλλιπλόκαμοι
δαιτὶ θεῶν ἔνι Πιερίδες
χρυσεοσάνδαλον ἴχνος
ἐν γᾷ κρούουσαι
Πηλέως ἐς γάμον ἦλθον,
Μελῳδοῖς Θέτιν ἀχήμασι τόν τ' Αἰακίδαν... (1040-5).

Ευριπίδης στο χωρίο αυτό, συλλαμβάνουν την κίνησή τους ως αντίστοιχη και παρόμοια αυτής του χορού των ανθρώπων:

χόρευσε δ' ἀμφὶ σὰν κιθάραν,
Φοῖβε, ποικιλόθριξ
νεβρὸς ὑψικόμων πέραν
βαίνουσ' ἐλατᾶν σφυρῷ κούφῳ,
χαίρουσ' εὔφρονι μολπᾷ. (583-7)

Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι οι Έλληνες, όπως και άλλοι αρχαίοι λαοί, πίστευαν ότι ορισμένα ζώα πραγματικά χορεύουν, όπως για παράδειγμα ο ελέφαντας, η γάτα, το δελφίνι, οι μέλισσες, τα πουλιά[18]. Στην *Ελένη*, σ' ένα χωρίο για το οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω (1451-2), περιγράφεται ως χορευτική η κίνηση ενός δελφινιού[19].

Στο λεξικό των Liddel-Scott[20] αναφέρεται ότι το ίδιο ρήμα χρησιμοποιείται ακόμη, για να δηλώσει κάθε είδους κυκλική κίνηση, όπως για παράδειγμα των **ουρανίων σωμάτων**. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα γι' αυτή του τη χρήση, παρατίθενται δύο στίχοι από τη δεύτερη στροφή του τρίτου στάσιμου του *Ίωνα*, όπου εκφράζεται η ντροπή που θα φέρει ο Ξένος (Ίων) στις γιορτές της Αθήνας, που γίνονται προς τιμήν της Δήμητρας και της Περσεφόνης:

ἀνεχόρευσεν αἰθήρ,
χορεύει δὲ σελάνα. (1079-80).

Στο χωρίο αυτό, ο χορός παρουσιάζεται ως βασικό συστατικό στοιχείο της λατρείας στα Ελευσίνια μυστήρια. Για την κίνηση των στοιχείων της φύσης, του αιθέρα και της σελήνης, χρησιμοποιείται το *χορεύειν*. Το ρήμα τοποθετείται εμφατικά στην αρχή δύο διαδοχικών στίχων (1079-80), πρώτα ως σύνθετο στην περίπτωση του αιθέρα, για την περιγραφή της κίνησης του οποίου χρησιμοποιείται ένας όρος της όρχησης:

[18] Lawler 1978, 58-9.
[19] Στο χωρίο αυτό δε χρησιμοποιείται το ουσιαστικό *χορός*, αλλά το επίθετο *καλλίχορος* που προσδιορίζει την κίνηση του δελφινιού.
[20] LSJ s.v. *χορεύειν*.

ἀναχορεύειν, που σημαίνει αρχίζω το χορό[21] και έπειτα ως απλό (*χορεύειν*) για να δηλώσει την περιστροφική κίνηση της σελήνης. Αμέσως μετά, με τη χρήση του ίδιου ρήματος, περιγράφεται ο χορός των Νηρηίδων που αντιπροσωπεύουν το υγρό στοιχείο[22].

Καὶ πεντήκοντα κόραι
+ Νηρέος αἱ κατὰ πόντον
ἀενάων τε ποταμῶν +
δίνας, χορευόμεναι ... (1081-4)

Η επανάληψη του ρήματος *χορεύειν* στο χωρίο αυτό δεν είναι τυχαία. Χρησιμοποιείται για να προβάλλει τη σπουδαιότητα των Ελευσίνιων μυστηρίων, καθώς όλα τα στοιχεία κινούνται για να συμμετάσχουν στις τελετές. Πρώτα ο αέρας (*αἰθήρ*), έπειτα η ουράνια σφαίρα, την οποία αντιπροσωπεύει η σελήνη (*σελάνα*) και τέλος το υγρό στοιχείο, το οποίο αντιπροσωπεύουν σε όλες του τις μορφές οι Νηρηίδες[23]. Έτσι, το ρήμα αυτό ενώνει την κίνηση όλων των στοιχείων της φύσης για τη μεγάλη γιορτή.

Με αντίστοιχο τρόπο και η Γη παρουσιάζεται να χορεύει στην πάροδο των *Βακχών*[24]: *αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει* (114). Βέβαια εδώ πρόκειται για μετωνυμία, καθώς το ρήμα μάλλον δεν αναφέρεται στην κίνηση του πλανήτη αλλά στους ανθρώπους που κατοικούν σ' αυτόν[25]. Το ρήμα, με αυτήν την ερμηνεία, έχει την ευρύτερη έννοια της όρχησης και του τραγουδιού, καθώς στη στροφή αυτή (105-19) δίδεται η εξωτερική εμφάνιση των Βακχών την ώρα του οργίου και ο χορός που χορεύουν διαιρεμένες σε χορευτικές ομάδες (*θιάσους*), και αμέσως μετά στην αντιστροφή αναφέρονται το τύμπανο και ο φρυγικός αυλός που συνοδεύουν τις ιαχές ευοί - ευάν των Βακχών, καθώς χορεύουν:

[21] Το ρήμα *ἀναχορεύειν* έχει στον Ευριπίδη τη σημασία αρχίζω το χορό. Βλ. σχετικά Naerebout 1997, 276.
[22] Το χωρίο αυτό έχει ήδη εξεταστεί παραπάνω (το αμετάβατο *χορεύειν*, για να περιγράψει χορό θεοτήτων).
[23] Lee 1997, 277 και Wilamowitz 1969, 137-9.
[24] Για την τραγωδία *Βάκχαι* έχει ακολουθηθεί η έκδοση του Dodds (1960), ενώ για όλες τις υπόλοιπες η έκδοση του Murray (1973-5).
[25] Dodds 1960, 79.

βυρσότονον κύκλωμα τόδε
μοι Κορύβαντες ηὗρον
βακχείᾳ δ᾽ἀνὰ συντόνῳ
κέρασαν ἀδυβόᾳ Φρυγίων
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν (124-9).

Επιπλέον, στο πρώτο στάσιμο της *Ηλέκτρας*, στην περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα χρησιμοποιείται, αυτή τη φορά όχι το ρήμα *χορεύειν*, αλλά το ουσιαστικό *χορός* για να περιγράψει την κίνηση των άστρων. Μετά την προσφώνηση στα πλοία που κάποτε έφεραν στην Τροία τον Αγαμέμνονα και τον Αχιλλέα, το τραγούδι γυρίζει πίσω στο ταξίδι των Νηρηίδων, που πρόσφεραν στον Αχιλλέα τα εξαίσια όπλα που περιγράφονται στη συνέχεια, ένα από τα οποία είναι και η ασπίδα, στην οποία παριστάνεται η παρακάτω εικόνα :

ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φαέθων
κύκλος ἀελίοιο
ἵπποις ἅμ πτεροέσσαις
ἄστρων τ᾽ αἰθέριοι χοροί (464-7).

Είναι γνωστό ότι οι αρχαίοι είχαν κάποιους χορούς που μιμούνταν τις κινήσεις των ουράνιων σωμάτων. Έτσι η γρήγορη κυκλική φιγούρα μπορεί να αναπαριστά τις κινήσεις των πλανητών στον ουρανό[26].

Το αμετάβατο ρήμα *χορεύειν* περιγράφει επίσης το **χορό προς τιμήν κάποιου θεού**. Στις *Βάκχες*, όπου υπάρχει πληθώρα αναφορών στην όρχηση, απαντά συχνά το ρήμα με αυτήν τη σημασιολογική απόχρωση. Στον πρόλογο, ο Διόνυσος, στο μονόλογο του, δηλώνει το όνομα και την προέλευσή του, καθώς και ότι πήρε ανθρώπινη μορφή για να πραγματοποιήσει την εκδίκησή του. Συγκεκριμένα αναφέρεται σε μια παρελθοντική όρχησή του στην Ασία, όταν καθιέρωνε τις τελετές του πριν από την άφιξή του στη Θήβα:

[26] Lawler 1978, 46.

τἀκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς
τελετάς, ἵν εἴην ἐμφανὴς δαίμων βροτοῖς.
πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς
θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος· (21-5).

Στο χωρίο αυτό το ρήμα *χορεύειν* ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία που περιλαμβάνει τη συμμετοχή σε χορό και σε τραγούδι. Μάλιστα, εδώ τυχαίνει να περιγράφει το χορό και το τραγούδι (*ἀνωλόλυξα*) προς τιμήν του θεού Διόνυσου. Επιπλέον, από αυτό το σημείο, καθώς και από τους στίχους 34, 80-1, 106-14, 929 και 941 της ίδιας τραγωδίας δίνονται παράλληλα πληροφορίες σχετικά με την *όψιν*, των ακολούθων του θεού[27], τον οποίο αποτελούν γυναίκες Ασιάτισσες από τη Λυδία. Πρόκειται για ένα *θίασο* [28] (66), μια οργανωμένη μονάδα της θρησκείας του Διονύσου που σκοπός της ήταν η ιδιωτική λατρεία του θεού. Η στολή των Βακχών όπως περιγράφεται στους παραπάνω στίχους αποτελείται από τη *νεβρίδα*, δέρμα νεαρού ελαφιού που σκεπάζει το σώμα, το στεφάνι από κισσό στα μαλλιά ή την *μίτραν* και τον *θύρσον*[29] στο χέρι, τον οποίο υψώνουν βίαια και χορεύουν διθυραμβικό χορό (24-5), διαιρεμένες σε χορευτικές ομάδες. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι στο χωρίο αυτό, σύμφωνα με την άποψη του Dodds,[30] η χρήση του *χορεύσας* είναι αιτιολογική. Δικαιολογεί έτσι τη μετάβαση του θεού στη Θήβα, μετά τη διάδοση της θρησκείας του στην Ανατολή και την αναγκαιότητα της επιβολής της και εδώ.

Συμμετοχή σε χορό, προς τιμήν του Διόνυσου, με την ευρύτερη σημασία του, σημαίνει το ρήμα και στο στίχο 194 των *Βακχών*, όπου μάλιστα δίνονται περισσότερες λεπτομέρειες για το είδος αυτό του χορού. Θεωρώ ότι είναι διευρυμένη η σημασία του και εδώ και στα χωρία που θα εξεταστούν αμέσως παρακάτω (*Βάκχ*. 204-8, 323-4 και 565-70), λαμβάνοντας υπόψη και τα προηγούμενα χωρία που

[27] Για τη σκηνική παρουσίαση και το ρόλο του χορού στις Βάκχες του Ευριπίδη βλ. περαιτέρω Δεδούση 1975.
[28] Dodds 1960, 67-8.
[29] Ο *θύρσος* είναι ένα ραβδί, το οποίο μπορεί να προκαλέσει ένα θαύμα, να τραυματίσει κάποιον ή να προκαλέσει τρέλα (*θυρσοπλήξ*). Όποιος κρατά *θύρσο* φέρει το πνεύμα του θεού. Στις εικόνες του πέμπτου αιώνα φαίνεται να έχει αντικατασταθεί από το *νάρθηκα* (είδος καλαμιού). Βλ. σχετικά Dodds 1960, 78-9 και Segal 1997, 191.
[30] Dodds 1960, 63. Συγκεκριμένα αναφέρει: "*χορεύσας* causative as at *Her*. 871".

εξετάστηκαν (*Βάκχ*. 124-9 και 21-5), όπου οι θιασώτες του χορού, στις λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του Βάκχου συνοδεύουν την όρχησή τους με ευάσματα. Στο πρώτο επεισόδιο, οι δύο γέροντες, Τειρεσίας και του Κάδμος, σαν να υπάκουσαν κιόλας στην προτροπή του χορού προς τη Θήβα, φόρεσαν τη βακχική σκευή και ξεκινούν για το βουνό, όπου θα βρουν τις Βάκχες, μόνοι αυτοί από όλη την πόλη, προκειμένου να λάβουν μέρος στις λατρευτικές τελετές του Διονύσου (195). Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Κάδμου:

> *ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα*
> *καὶ κρᾶτα σείσαι πολιόν; ἐξηγοῦ σύ μοι*
> *γέρων γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός.*
> *ὡς οὐ κάμοιμ' ἄν οὔτε νύκτ' οὔθ' ἡμέραν*
> *θύρσῳ κροτῶν γῆν ἐπιμελήσμεθ' ἡδέως*
> *γέροντες ὄντες*. (184-90).

Το ερωτηματικό επίρρημα *ποῖ*, που σημαίνει προς ποιο μέρος, εδώ είναι δεικτικό και σε συνδυασμό με το *χορεύειν* δε δηλώνει ασφαλώς την πρόθεση των γερόντων να χορέψουν από τις Θήβες ως τον Κιθαιρώνα[31]. Πρόκειται για αναφορά σε έναν μελλοντικό χορό, τον οποίο θα πραγματοποιήσουν, όταν θα φτάσουν στο βουνό, όπου βρίσκονται οι μαινάδες. Επιπλέον, αυτό που προφανώς εκφράζεται με το *κρᾶτα σεῖσαι*[32]είναι το στρίψιμο και η ρυθμική κίνηση του κεφαλιού από τη μία πλευρά στην άλλη. Τα λόγια του Τειρεσία: *κἀγὼ γὰρ ἥβῶ κἀπιχειρήσω χοροῖς* (190) δηλώνουν ότι ο Διόνυσος δίνει τη δυνατότητα στους θιασώτες του να ξεπεράσουν τα φυσικά εμπόδια και να συμμετέχουν στη λατρεία του θεού με μια μικρή προσπάθεια, η οποία δεν είναι κουραστική αλλά διασκεδαστική και ευχάριστη[33]. Με την ίδια έννοια χρησιμοποιείται το ρήμα λίγο παρακάτω, στο στίχο 207, όπου ο Τειρεσίας εξηγεί γιατί και αυτός παρά τα γκρίζα μαλλιά του, σκοπεύει να

[31] Dodds 1960, 88.
[32] Leinieks 1996, 61.
[33] Kirk 1979, 45. Η Δεδούση (1975, 15) παρατηρεί ότι η σκηνή αυτή πρέπει να σταθεί στα όρια της ευθυμίας και να μη γίνει κωμική με τον τρόπο σκηνικής παρουσιάσεως. Ο Lesky (1989, 362-3) αναφέρει ότι από παλιά παρατηρήθηκε πως η έκδηλη κωμικότητα της εμφάνισης των δύο υπέργηρων θιασωτών, που η αδυναμία τους βρίσκεται σε τέλεια αντίθεση με το βακχικό ενθουσιασμό τους, αποτελεί στοιχείο αποφασιστικό.

πάρει μέρος σε κυκλικούς χορούς προς τιμήν του Διονύσου, καθώς καμιά ηλικία δεν αποκλείεται από τις οργιαστικές τελετές του. Η αναφορά γίνεται πάλι στο μελλοντικό χορό, με τον οποίο θα τιμήσει το θεό:

ἐρεῖ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,
μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν;
οὐ γὰρ διῄρηχ' ὁ θεός, οὔτε τὸν νέον
εἰ χρὴ χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,
ἀλλ' ἐξ ἁπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν (204-8).

Ανάλογα στους στίχους 323-4 ο Τειρεσίας μετά τη χρήση του ρήματος *χορεύω* αναφέρεται εμφατικά στην αναγκαιότητα του χορού προς τιμήν του Βάκχου με τη χρήση ρηματικού επιθέτου. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του επαναλαμβανόμενου ρήματος στο ίδιο σημείο, δηλαδή στο τέλος του στίχου:

κισσῷ τ' ἐρεψόμεσθα καὶ χορεύσομεν,
πολιὰ ξυνωρίς, ἀλλ' ὅμως χορευτέον. (323-4).

Οι τρεις αυτές αναφορές στο χορό που θα πραγματοποιήσουν οι δύο γέροντες, παρά την προχωρημένη ηλικία τους, τονίζουν τη σπουδαιότητα της όρχησης στη λατρεία του Βάκχου και στρέφουν περισσότερο την προσοχή του κοινού σ' αυτό το στοιχείο της παράστασης, που τόσο σημαντικό ρόλο κατέχει, όπως διαπιστώνεται από την πληθώρα των χωρίων, στη συγκεκριμένη τραγωδία, που αφορούν στην όρχηση.

Τέλος, το ρήμα απαντά και στο δεύτερο στάσιμο[34]. Στην επωδό, ο Χορός καλεί το θεό να έρθει, αφήνοντας τους τόπους που προτιμά ιδιαίτερα. Οραματίζεται και περιγράφει το χορό που θα στήσει στην Πιερία ο Εύιος[35] και το πέρασμα στο Λουδία, όπου θα οδηγήσει τις Μαινάδες. Η διευρυμένη σημασία του ρήματος *χορεύω*

[34] Το δεύτερο στάσιμο (519-75) είναι γραμμένο σε ιωνικό μέτρο, εκτός από τους τελευταίους στίχους της επωδού που είναι σε γλυκώνειους. Έχει το χαρακτήρα του ύμνου (όπως και η πάροδος), με έκκληση στη Θήβα να δεχτεί το νέο θεό. Καταγγέλλει τον Πενθέα, το διώκτη του, και επικαλείται το Διόνυσο να εμφανιστεί και να βοηθήσει τους πιστούς του. Τόσο το περιεχόμενο του χορικού αυτού, όσο και το μέτρο του είναι ενδεικτικό της ανατολίτικης θρησκευτικότητας και μελωδίας, καθώς και της έκφρασης έντονου συναισθήματος στην επωδό. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω Δεδούση 1975,19.
[35] Εύιος είναι ένα επώνυμο του Βάκχου από την κραυγή ευαί - ευοί που συνόδευε την όρχηση των θιασωτών του.

συνάγεται από τη χρήση της λέξης *βακχεύμασι*, δηλαδή τις λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του θεού, που περιλαμβάνουν και το τραγούδι:

μάκαρ ὦ Πιερία,
σέβεταί σ' Εὔιος, ἥξει
τε χορεύσων ἅμα βακχεύ-
μασι, τον τ' ὠκυρόαν
διαβὰς Ἀξιὸν εἰλισ-
σομένας Μαινάδας ἄξει (565-70).

Το ρήμα *χορεύειν* με την ίδια σημασία χρησιμοποιείται και στο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη που έχει σωθεί, τον *Κύκλωπα*. Εδώ, αξίζει να σημειωθεί η χρήση του επιφωνήματος *ἆ ἆ ἆ,* που είναι ενδεικτική για το ότι αυτό που εκφράζει ο Σιληνός στο στίχο 156 είναι παράλληλα και εκείνο το οποίο εκτελεί την ίδια στιγμή. Σ΄ αυτό παραπέμπουν σαφώς η χρήση του ενεστώτα (*παρακαλεῖ*) και του επιφωνήματος[36]. Αφού δηλαδή αδειάζει το ποτήρι το κρασί που του προσφέρει ο Οδυσσέας αρχίζει να χοροπηδά, κραυγάζοντας, με τη μακρόσυρτη ιαχή *ἆ ἆ ἆ*! Οι κραυγές δεν έχουν σχέση με τη γραμματική, το συντακτικό και τη μετρική και αφορούν περισσότερο στην παράσταση[37]. Στο σατυρικό δράμα ήταν πολύ συνηθισμένες και συνοδεύονταν από έντονη όρχηση.

βαβαί· χορεῦσαι παρακαλεῖ μ' ὁ Βάκχιος
ἆ ἆ ἆ (156-7).

Το ρήμα με την ίδια έννοια (χορεύω προς τιμήν κάποιου) συντάσσεται και με δοτική προσωπική, η οποία προσδιορίζει το θεό προς τιμήν του οποίου διενεργείται ο χορός. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα λόγια του Κάδμου στο πρώτο επεισόδιο των *Βακχών*, όταν αναφέρεται στο χορό που θα χορέψει με τον Τειρεσία

[36] Biehl 1986, 104. Το επιφώνημα αυτό, ανάλογα με τα συμφραζόμενα του, μπορεί να εκφράσει διάφορα συναισθήματα: πρβ.*Ηρ. Μαιν*. 1051, *Ἄλκ*. 526. Βλ. σχετικά: Seaford 1984, 132-3.
[37] Για τα είδη των κραυγών στην τραγωδία βλ. περαιτέρω Σολομός 1972, 7780.

για τον Διόνυσο: *μόνοι δὲ πόλεως Βακχίῳ χορεύσομεν*; (195). Και πάλι το *χορεύειν* χρησιμοποιείται με τη διευρυμένη σημασία του.

Ακόμη, το ρήμα απαντά και ως **μέσο** και μάλιστα με την ίδια σημασία του ενεργητικού[38]. Ένα τέτοιο παράδειγμα απαντά στο έργο του Ευριπίδη, στην τραγωδία *Ηρακλής*:

μέλεος Ἑλλάς, ἅ τὸν εὐεργέταν
ἀποβαλεῖς, ὀλεῖς μανίαισιν Λύσσας
χορευθέντ' ἐναύλοις (877-9).

Η χρήση του ρήματος *χορεύεσθαι*, στο παραπάνω απόσπασμα, είναι νοηματικά ανάλογη με αυτή του στίχου 871, της ίδιας τραγωδίας, που έχει εξεταστεί παραπάνω και παρουσιάζει με μεταφορικό τρόπο τη μετάδοση της τρέλας στον Ηρακλή, παραλληλίζοντάς την, με το βακχικό χορό του έξαλλου ενθουσιασμού[39] που χορεύει η μανιασμένη Λύσσα. Επομένως, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι έχει την ευρύτερη σημασία του χορού που συνοδεύεται και από τραγούδι. Εδώ βέβαια το ρήμα δεν είναι μεταβατικό (όπως στο στίχο 871).

ii) Το *χορεύειν* ως σύνθετο

Το ρήμα ***χορεύειν*** απαντά στο έργο του Ευριπίδη και ως σ**ύνθετο**. Συχνή είναι η χρήση του ***ἀναχορεύειν*** που, όπως έχει ήδη αναφερθεί, σημαίνει αρχίζω το χορό. Έγινε λόγος για την επιλογή του στο το στίχο 1079 του *Ίωνα*, προκειμένου να παρουσιαστεί η κίνηση του αιθέρα (*ἀνεχόρευσεν αἰθήρ*). Αυτό το ρήμα χρησιμοποιεί και η Αντιγόνη στην τραγωδία *Φοίνισσαι*, για να εκφράσει το χορό προς τιμήν του Βάκχου, που κάποτε χόρεψε, πρωτοστατώντας σ' αυτόν. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά στη βακχική αμφίεση και στη Σεμέλη, η οποία είναι φυσικό ως μητέρα του Διόνυσου, να συμπεριλαμβάνεται στις λατρευτικές εκδηλώσεις[40]:

Καδμείαν ᾧ νεβρίδα

[38] LSJ s.v. *χορεύειν*.
[39] Ο Barlow (1996, 164) θεωρεί ότι η σημασία του ρήματος *χορεύειν* στους στίχους του *Ηρακλή* 879, 836 και 871 είναι ανάλογη.
[40] Χουρμουζιάδης 2000, 157.

στολιδοσαμένα ποτ᾽ ἐγὼ Σεμέλας
θίασον ἱερὸν ὄρεσιν ἀνεχόρευσα
χαριν ἀχάριτον ἐς θεοὺς διδοῦσα; (1753-6)

Ανάλογη είναι η χρήση του *ἀναχορεύειν* στο τρίτο στάσιμο του *Ηρακλή*, όπου και πάλι σημαίνει αρχίζω το χορό. Ο Ηρακλής παρουσιάζεται να μεσολαβεί ανάμεσα στο θεό και τον άνθρωπο. Τα δύο στροφικά ζεύγη είναι διαρθρωμένα έτσι, ώστε η κάθε στροφή να παρακινεί σε μια έκφραση χαράς, ενώ η αντιστροφή της να διακηρύττει τη δίκαιη εξουσία των θεών. Αυτό το χαρούμενο κλίμα δημιουργείται με το χορό, και το ἀναχορεύειν επιλέγεται, για να εκφράσει την έναρξή του, για την οποία προτρέπουν και προφανώς αρχίζουν αμέσως να πραγματοποιούν τα μέλη του Χορού. Το ρήμα βρίσκεται σε προστακτική έγκλιση και καλούνται οι λιθόστρωτοι δρόμοι να χορέψουν. Με την προσωποποίηση αυτή εκφράζεται με ποιητικό τρόπο ότι πρέπει οι δρόμοι να γεμίσουν με χορευτές[41]:

Ἰσμήν ὦ στεφανοφόρει,
ξεσταί θ᾽ ἑπταπύλου πόλεως
ἀναχορεύσατ᾽ ἀγυιαί (781-3).

Επίσης, στο πέμπτο στάσιμο των *Βακχών* (1153-67), ο Χορός αναφέρεται εμφατικά στην όρχησή του, θριαμβολογώντας για τη συμφορά του Πενθέως που τη βλέπει σαν ύμνο νικητήριο των Θηβαίων Βακχών, χρησιμοποιώντας ως κατάλληλο ρυθμό δοχμίους και λυρικούς ιάμβους:

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,
ἀναβοάσωμεν ξυμφοραν (1153-4).

Ο χορός και πάλι συνδυάζεται με το τραγούδι. Η χαρά όμως των φανατικών γυναικών για το θρίαμβο του θεού μεταβάλλεται σε φρίκη και αποτροπιασμό στη θέα της τραγικής Αγαύης, την οποία φαίνεται να συμπονούν[42]. Η επιλογή του ρήματος *ἀναχορεύειν* από τον Ευριπίδη δεν είναι τυχαία Ο οίκτος για την ανθρώπινη

[41] Bond 1981, 273.
[42] Segal 1997, 244.

δυστυχία είναι το συναίσθημα, που εκφράζεται κατ' αναλογία με το ρήμα *ἀναβοάσομεν*, το οποίο έχει ίδιο το πρώτο συνθετικό με το *ἀναχορεύσομεν*, ίδιο αριθμό συλλαβών και τοποθετείται ανάλογα στην αρχή του στίχου. Με αυτόν τον εκφραστικό τρόπο φαίνεται ότι οι γυναίκες του χορού βγαίνουν από το φανατικό εγώ τους, το οποίο ήταν ολοκληρωτικά δοσμένο στην ευδαιμονία και τάσσονται ψυχικά με το μέρος των ανθρώπων, γιατί ανεπαίσθητα λειτουργεί ο φόβος της κοινής ανθρώπινης μοίρας[43].

Το αποθετικό ρήμα ***ἐκχορεύειν***, που έχει την έννοια διώχνω από το χορό, χρησιμοποιείται στην πάροδο της *Ελένης*. Οι γυναίκες του Χορού αναφέρονται σε ένα χορό που κάποτε είχε χορέψει η Τιτανίδα[44] και τονίζουν ιδιαίτερα την αποπομπή της από τον κύκλο του χορού, επειδή την ζήλεψε η Άρτεμη για την ομορφιά της, η οποία προφανώς προβάλλεται και αναδεικνύεται μέσα σε μια τέτοια εκδήλωση:

ἄν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο
χρυσοκέρατ' ἔλαφον Μέροπος Τιτανίδα κούραν
καλλοσύνας ἕνεκεν (381-3).

Στο έργο του Ευριπίδη απαντά και το σύνθετο ρήμα ***προχορεύειν***, το οποίο έχει την έννοια πρωτοστατώ στο χορό[45]. Στο δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Φοίνισσαι*, το οποίο σχετίζεται άμεσα με τη δράση, καθώς ο Χορός θρηνεί τα δεινά του πολέμου, αντιπαραθέτει τις χαρούμενες γιορτές του Διόνυσου με το παράφωνο τραγούδι (κῶμον *ἀναυλότατον*) και το φονικό χορό, στον οποίο πρωτοστατεί ο Άρης (*προχορεύεις*):

οὐκ ἐπι καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὥρας
βόστρυχον ἀμπετάσας, λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπη
μοῦσαν, ἐν ᾗ Χάριτες χοροποιοί,
ἀλλὰ σὺν ὁπλοφόροις στρατὸν Ἀργείων ἐπιπνεύσας

[43] Δεδούση 1975, 25-6.
[44] Δεν ξέρουμε ποια ακριβώς ήταν η Τιτανίδα. Η Άρτεμις την έδιωξε από τον κύκλο του χορού της, επειδή την ζήλεψε για την ομορφιά της και την μεταμόρφωσε σε ελάφι. Ο Χορός, προφανώς, την αναφέρει, επειδή ναι μεν ήταν ξακουστή για την ομορφιά της, δεν επέφερε όμως καταστροφή στους άλλους, όπως η Ελένη.
[45] LSJ s.v. *προχορεύειν*.

αἵματι Θήβας

κῶμον ἀναυλότατον προχορεύεις (786-91).

Το γεγονός ότι η φαντασία του Ευριπίδη στο χωρίο αυτό συνδέει τον πόλεμο με το χορό και παρουσιάζει τον Άρη ως χορευτή ενός παράφωνου και φοβερού τραγουδιού, αποτελεί ένδειξη της σπουδαιότητας και της δύναμης του χορού για τους αρχαίους Έλληνες γενικότερα, αλλά και για τον ίδιο τον Ευριπίδη πιο συγκεκριμένα[46].

iii) *Χορός*

Πέρα από το ρήμα *χορεύειν*, πολύ συχνά απαντά και το ουσιαστικό ***χορός***, το οποίο, (όπως και το *χορεύειν*) μπορεί να έχει είτε τη στενή έννοια της απλής *όρχησης*, είτε την ευρύτερη της *χορείας*. Όσον αφορά στο γλωσσικό περιβάλλον που τοποθετείται, στα περισσότερα χωρία χρησιμοποιείται για να εκφράσει το χορό κάποιων θεοτήτων ή υπερφυσικών οντοτήτων (όπως και το *χορεύειν*) αλλά και τον κυκλικό χορό των παρθένων. Πολλές είναι επίσης οι αναφορές του ουσιαστικού στην τραγωδία *Βάκχες*, όπου έχει την ιδιαίτερη σημασία του χορού που γίνεται προς τιμήν κάποιου θεού και πιο συγκεκριμένα του Διόνυσου, ενώ σε κάποια άλλα χωρία έχει την έννοια του επινίκιου χορού. Ας εξετάσουμε όμως καθεμιά από τις τέσσερις παραπάνω κατηγορίες, διερευνώντας παράλληλα και την ευρύτερη ή στενότερη έννοια του ουσιαστικού, ξεκινώντας από **το χορό των θεοτήτων**.

Στο δεύτερο στάσιμο της *Ελένης*, ο Χορός καλεί τις Χάριτες και τις Μούσες να πάνε με ύμνους, χορούς και αλαλαγμούς να διώξουν τη λύπη από τη θεά Δήμητρα που είναι θυμωμένη για την αρπαγή της κόρης της. Ο χορός τους δε θα είναι απλός, αλλά θα συνοδεύεται από τραγούδι και κραυγές (διευρυμένη έννοια του ουσιαστικού):

Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες,

ἴτε, τᾷ περὶ παρθένῳ

Δηοῖ θυμωσαμένᾳ

λύπαν ἐξαλλάξατ' ἀλαλᾷ,

Μοῦσαί θ' ὕμνοισι χορῶν (1341-5).

[46] Fitton 1973, 257.

Οι Μούσες και οι Χάριτες μαζί εμφανίζονται και στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*: *οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας / Μούσαις συγκαταμειγνύς, / ἁδίσταν συζυγίαν* (673-5). Στην περίπτωση αυτή έχουμε μια σίγουρή μαρτυρία για τη σχέση των Μουσών με την τραγική ποίηση[47]. Ο χορός των γερόντων στον *Ηρακλή*, παρά τη βιολογική του κάμψη, θα επιθυμούσε να μην του απολείψει ποτέ η δύναμη του λυρικού τραγουδιού, που προστατεύουν και εμπνέουν οι Μούσες και οι Χάριτες. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παλαιότεροι τραγικοί ποιητές κάνουν ελάχιστες αναφορές στις Μούσες. Ο Ευριπίδης όμως χρησιμοποιεί πολύ συχνά και το προσηγορικό *μοῦσα* που δηλώνει το τραγούδι, τη μουσική ή την ποιητική καλλιέργεια[48].

Ο χορός συνδέεται και με τις Νηρηίδες, θεότητες που αντιπροσωπεύουν την ευεργετική και θελκτική όψη της θάλασσας. Στους πρώτους στίχους των *Τρωάδων* ο Ποσειδώνας αναφέρεται στον εκπληκτικό χορό τους, ο οποίος μάλλον έχει τη στενότερη έννοια της όρχησης, αφού δεν υπάρχει αναφορά στο τραγούδι:

> *Ἥκω λιπὼν Αἰγαιον ἁλμυρον βάθος*
> *πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρήδων χοροὶ*
> *κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός.* (1-3).

Το ουσιαστικό *χορός* και σ' αυτήν την περίπτωση συνοδεύεται από μια διευκρινιστική ποιητική έκφραση *κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός* που περιγράφει τη γρήγορη κίνηση των ποδιών[49], τη γεμάτη χάρη, όπως δείχνει το επίθετο *κάλλιστον*[50]. Ο χορός των Νηρηίδων αναφέρεται και στην *Ανδρομάχη* από τη Θέτιδα, η οποία είναι η *δέσποινα πεντήκοντα Νηρήδων*[51]. Βέβαια εδώ η λέξη *χορός* δεν έχει την έννοια της όρχησης, αλλά της ομάδας που θα συνοδέψει τον Πηλέα, επομένως και το ουσιαστικό χορός χρησιμοποιείται με τη στενότερη σημασία του:

> *... μίμνε δ', ἔστ' ἂν ἐξ ἁλὸς*

[47] Ιακώβ 1998, 28.
[48] *Ίων* 757,884,1091,1097. *Τρ* 120-1,608-9,1244-5. *Άλκ*. 342-3, 962-3 κ.α. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω Ιακώβ 25-6.
[49] Το ρήμα *ἐξελίσσειν* χρησιμοποιείται για κάθε είδους γρήγορη κίνηση (LSJ s.v. *ἐξελίσσειν*).
[50] Lee 1976, 66.
[51] Stevens 1971, 245.

λαβοῦσα πεντήκοντα Νηρήδων χορὸν
ἔλθω κομιστήν σου· (1266-8).

Ο χορός των Νηρηίδων απαντά και στον Ίωνα (1081-86) και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1054-7), με τη χρήση του ρήματος *χορεύειν*, χωρία για τα οποία έχει γίνει ήδη λόγος παραπάνω (κεφ. 1.Α.i). Ένας πολύ ενδιαφέρων χορός (μάλιστα χορός παρθένων) είναι αυτός που περιγράφεται στο πρώτο στάσιμο του *Ίωνα*[52]. Ο Χορός αναφέρεται στις Μακρές Πέτρες, όπου κατοικούν ο Παν και οι Αγλαυρίδες[53]. Ο χορός τους διατυπώνεται περιφραστικά με την έκφραση *χορούς στείβουσι ποδοῖν*, που σημαίνει: κινούν ρυθμικά τα πόδια[54] και δε θα πρέπει να συνδεθεί με τη λέξη *στάδια* που ακολουθεί, με την έννοια των τόπων, όπου γίνονταν χοροί, γιατί αυτή η σημασία της λέξης *χορός* φαίνεται ότι ήταν ήδη απαρχαιωμένη την εποχή του Ευριπίδη[55]. Η έννοια του *χορού* στο χωρίο αυτό είναι διευρυμένη, καθώς συνοδεύεται από τις ηχηρές φλογέρες του Πάνα και τους ύμνους:

ἵνα χοροὺς στείβουσι ποδοῖν
Ἀγλαύρου κόραι τρίγονοι
στάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδος
ναῶν, συρίγγων
ὑπ᾽αἰόλας ἰαχᾶς
ὕμνων, ὅτ᾽ ἀναλίοις
συρίζεις, ὦ Πάν (495-501).

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι χοροί των παρθένων, όπως θα φανεί και από τα χωρία που θα εξεταστούν στο τρίτο κεφάλαιο, ήταν κυκλικοί. Θα μπορούσαμε

[52] Το πρώτο στάσιμο (452-509) έχει άμεση σχέση με τη δράση. Περιέχει στη στροφή του μια προσευχή στην Αθηνά και στην Άρτεμη, για να στείλουν έναν καλό χρησμό στον οίκο του Ερεχθέα. Στην αντιστροφή, υπάρχει ένα εγκώμιο για την ανανέωση που έρχεται σε κάθε γένος με τη γέννηση των παιδιών. Η επωδός τραγουδά τις Μακρές Πέτρες, όπου κατοικούν ο Παν και οι κόρες του Αγλαύρου. Στο σημείο αυτό συνέβη η πικρή περιπέτεια που εξιστόρησε η Κρέουσα.
[53] Οι Αγλαυρίδες ήταν κόρες ενός βασιλιά της Αθήνας. Μετά την αυτοκτονία τους, δε σταμάτησαν να χορεύουν, αλλά επέστρεφαν ως σκιές και έστηναν κάτω από την Ακρόπολη χορό για να τιμήσουν τη θεά Αθηνά, όπως έκαναν και όταν ήταν ζωντανές.
[54] LSJ s.v. *στείβειν*. Η χρήση του ρήματος αυτού από τον Ευριπίδη εξετάζεται αναλυτικά στο κεφάλαιο 3.
[55] Owen 1990, 105.

μάλιστα να θεωρήσουμε ότι η όρχηση του Χορού κατά την περιγραφή τους, αντί να είναι οποιαδήποτε άλλη, μπορεί να ήταν ανάλογη με αυτό που περιγράφει, ώστε να αποτελεί αντικατοπτρισμό των περιγραφόμενων χορών. Υπάρχει και ένα χωρίο, όπου περιγράφεται ο **κυκλικός χορός των παρθένων**, στον οποίο συμμετέχει η Περσεφόνη. Στο δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Ελένη*, ο Χορός αφηγείται την αναζήτηση από την Κυβέλη- Δήμητρα της χαμένης κόρης της, την οποία είχαν αρπάξει από το χορό των παρθένων[56]. Το ουσιαστικό χορός στο χωρίο αυτό δε συνοδεύεται από συμφραζόμενα τραγουδιού, επομένως μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει τη στενότερη έννοια της όρχησης:

ζεύξασα θεᾷ σατίνας
τὰν ἁρπασθεῖσαν κυκλίων
χορῶν ἔξω παρθενίων (1311-3).

Αξιοσημείωτη είναι και η αναδρομή (σε επίπεδο θνητών) στον παρθενικό χορό που ο Χορός είχε γευτεί κάποτε και τώρα νοσταλγεί. Στο δεύτερο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* οι Ελληνίδες σκλάβες αναπολούν τη ζωή στην πατρίδα, τους συγγενείς τους και τους κυκλικούς χορούς που χόρευαν μαζί με τις συνομήλικές τους. Το ουσιαστικό *χοροῖς* συνοδεύεται από το ρήμα *ἑσταίην*. Επομένως δεν πρόκειται για μια απλή συμμετοχή, αλλά για ηγετική παρουσία. Ακόμη, η λέξη *χορός* προσδιορίζεται περαιτέρω από το *πόδ' εἱλίσσουσα*, καθώς ως κορυφαία του χορού πρέπει να επιδείξει μεγαλύτερη τέχνη και χάρη. Το ουσιαστικό *χορός* θα πρέπει να έχει τη στενότερη έννοια της όρχησης, όπως διαφαίνεται από την έλλειψη συμφραζόμενων που αφορούν στο τραγούδι:

χοροῖς δ' ἑσταίην, ὅθι καὶ
παρθένος, εὐδοκίμων γάμων,
παρὰ πόδ' εἱλίσσουσα φίλας
ματρὸς ἡλίκων θιάσους (1143-6).

[56] Για το χωρίο αυτό γίνεται εκτενέστερα λόγος στο κεφάλαιο 3.

Όσον αφορά τη χρήση του ουσιαστικού *χορός* για την περιγραφή του χορού **προς τιμήν κάποιου θεού**, όπως έχει ήδη σημειωθεί, οι περισσότερες αναφορές απαντούν στις *Βάκχες* και αφορούν στο θεό Διόνυσο. Ήδη στον πρόλογο της τραγωδίας, ο θεός ανακοινώνει την πρόθεσή του να πάει στα βουνά του Κιθαιρώνα και εκεί να λάβει μέρος στους βακχικούς χορούς. Έτσι, προβάλλει το στοιχείο της όρχησης και προσελκύει το ενδιαφέρον του κοινού σε αυτό το κομμάτι της παράστασης, το οποίο μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρον. Όπως το ρήμα *χορεύειν*, έτσι και το ουσιαστικό *χορός*, όταν περιγράφει την όρχηση της λατρείας του Βάκχου, έχει την ευρύτερη σημασία του άσματος και της όρχησης μαζί:

ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχὰς
ἐλθὼν ἵν' εἰσί, συμμετασχήσω χορῶν (62-3).

Μετά τον πρόλογο, ακολουθεί ένας λατρευτικός ύμνος στη θέση της παρόδου (στ. 64-169) του Χορού. Το περιεχόμενό του ακολουθεί την παράδοση, με στοιχεία όπως: μακαρισμός, μύθος, δόγμα, τελετουργία[57]. Κυριαρχεί το ιωνικό μέτρο[58] που συνδέεται με τις ασιατικές θρησκευτικές επιδράσεις και τη λατρεία της Κυβέλης. Το μέτρο λοιπόν τονίζει το ασιατικό χρώμα του χορού, πράγμα που δηλώνεται και οπτικά, με τις ενδυμασίες. Η επωδός[59] περιέχει ένα εγκώμιο της βακχικής έκστασης με όλα τα σχετικά στοιχεία της λατρείας, δηλαδή την ορειβασία, το σπαραγμό και την ωμοφαγία, καθώς και το διαμελισμό του ζώου, όπου κατοικεί η δύναμη του θεού. Στην περιγραφή της ορειβασίας, όπου ηγέτης είναι ο *ἐξάρχων* του θιάσου, παρουσιάζεται ο εκστατικός χορός του *ἐξάρχου Βακχέως*, ο οποίος κρατώντας στο χέρι του νάρθηκα που βγάζει φλόγες, με τρεξίματα, χορούς και φωνές, ανεμίζοντας τα μαλλιά, ερεθίζει τους οπαδούς του και τους κάνει και να αναφωνούν *ευοί - ευάν*[60]:

---

[57] Δεδούση 1975, 13-4.

[58] Ο Dodds 1960, 70-1 δίνει αναλυτικά τη μετρική του ανάλυση. Περιλαμβάνει ένα προοίμιο, δύο στροφικά ζεύγη και μία επωδό. Ως το τέλος της πρώτης αντιστροφής τα μέτρα είναι ιωνικά. Ιωνικοί εμφανίζονται και στα υπόλοιπα μέρη. Ο Lesky 1989, 360-1, αναφέρει ότι είναι σαν να δημιουργείται ένα είδος κυρίαρχου μοτίβου, το οποίο επαναλαμβάνεται κατόπιν σε όλα τα χορικά των *Βακχών* και θεωρεί ότι είναι πολύ φυσική η εικασία πως τα πρότυπα προέρχονταν από λατρευτικά άσματα.

[59] Το κείμενο της επωδού, η ερμηνεία του και η πολύπλοκη μετρική του παρουσιάζουν ανυπέρβλητα προβλήματα, για τα οποία έχουν προταθεί διάφορες λύσεις. Βλ. σχετικά Dodds 1960, 82-5.

[60] Πρόκειται για μια κραυγή έκστασης που χρησιμοποιείται μόνο για το Διόνυσο και κανένα άλλο θεό. Βλ. Kirk 1979, 42.

Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα-
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων
πυρσώδη φλόγα πεύκας
ἐκ νάρθηκος ἀίσσει
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν
πλανάτας ἐρεθίζων
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,
τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.
ἅμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει. (στ.144-51).

Ο Πενθεύς, στο πρώτο επεισόδιο, εμφανίζεται αντίθετος και εχθρικός προς τις Βάκχες, καθώς πιστεύει ότι η θρησκεία του νέου θεού αποτελεί πρόφαση, για να επιδοθούν οι γυναίκες σε ακολασίες. Ο χορός, το βασικό στοιχείο της λατρείας του θεού, είναι αυτό που για μια ακόμη φορά τονίζεται, μέσα από τα λόγια του Πενθέα αυτή τη φορά, ο οποίος αναφέρεται με επικριτικό τρόπο στους χορούς των Βακχών που βρίσκονται στο βουνό:

ὄρεσι θοάζειν, τὸν νεωστὶ δαίμονα
Διόνυσον, ὅστις ἔστι, τιμώσας χοροῖς (219-20).

Η επωδική τριάδα του τρίτου στάσιμου της ίδιας τραγωδίας (862-911) είναι αξιοσημείωτη τόσο για την εξαιρετική ποιητική ομορφιά της, όσο και για το περιεχόμενό της. Ο Χορός εκφράζει την αγαλλίασή του, γιατί απέφυγε τον κίνδυνο και αναφερόμενος στο μελλοντικό χορό του, οραματίζεται ολονύκτιες βακχικές τελετουργίες. Η λέξη *χορός* προσδιορίζεται από το επίθετο *παννυχίοις*. Ο κυρίαρχος ρυθμός στο χορικό αυτό είναι γλυκώνειος, που εκφράζει την έντονη συναισθηματική διάθεση των γυναικών του Χορού:

ἆρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς
θήσω ποτὲ λευκὸν
πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν

εἰς αἰθέρα δροσερὸν ‘ρίπτουσ’ (862-5).

Το ουσιαστικό *χορός* χρησιμοποιείται ξανά από τον αγγελιοφόρο στο πέμπτο επεισόδιο, αυτή τη φορά με έναν προσδιορισμό που εκφράζει την ποιότητα των βακχικών χορών. Πρόκειται για το επίθετο *κρυφαίους*:

...φέρε, περιστᾶσαι κύκλῳ
πτόρθου λάβεσθαι, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην
θῆρ’ ὡς ἔλωμεν, μηδ’ ἀπαγγείλῃ θεοῦ
χοροὺς κρυφαίους (1106-9).

Η μουσική, ο χορός και το τραγούδι είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη θρησκεία και το τυπικό της λατρείας, όπως εκφράζεται στο πρώτο και στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Τρωάδες*. Ο χορός των αιχμάλωτων γυναικών αφηγείται με χορολυρικό ύφος την άλωση της Τροίας. Ανατρέχοντας στο παρελθόν, περιγράφει ένα πανηγύρι χαράς, όπου ο ίδιος χόρευε και τραγουδούσε (διευρυμένη σημασία του ουσιαστικού χορός) προς τιμήν της Άρτεμης, λίγο πριν από το ξέσπασμα του αιφνίδιου τρόμου:

ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν
τότ’ ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον
Διὸς κόραν ἐμελπόμαν
χοροῖσι φοινία δ’ ἀνα
πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περ-
γάμων ἕδρας... (552-5).

Χαρακτηριστική είναι η χρήση του πρώτου προσώπου (*ἐμελπόμαν*) και η έμφαση στην προσωπική αντωνυμία *ἐγώ* που τίθεται στην αρχή του στίχου. Η αυτοαναφορά στο χορό των Τρωάδων έχει μια πολύ σημαντική λειτουργία, καθώς κάνει πιο έντονη την αντίθεση με την επερχόμενη καταστροφή. Η *μολπή* που συνοδεύει το χορό, στους δύο επόμενους στίχους αντικαθίσταται από τη *βοά*, η οποία ονομάζεται *φοινία,* επειδή

θα έφερνε το θάνατο και τον όλεθρο στους Τρώες και στην πόλη τους[61]. Λίγο αργότερα οι ίδιες γυναίκες κατηγορούν τον Δία, επειδή δε νοιάζεται για τη συμφορά της Τροίας, αξιοποιώντας ξανά την αναφορά στους ολονύκτιους λατρευτικούς του χορούς και τα ευοίωνα τραγούδια, εκφράζοντας τη ματαιότητά τους:

φροῦδαί σοι θυσίαι χορῶν τ'
εὔφημοι κέλαδοι κατ' ὄρ-
φναν τε παννυχίδες θεῶν,
χρυσέων τε ξοάνων τύποι (1071-4).

Το ουσιαστικό *χορός* σε ορισμένες περιπτώσεις εκφράζει τον **επινίκιο χορό**. Στην πάροδο της *Ηλέκτρας* (167-212), σε ένα στροφικό ζεύγος, που μοιράζεται κάθε φορά ανάμεσα στο Χορό και την Ηλέκτρα, με τους γλυκώνειους και τα χοριαμβικά δίμετρα, γυναίκες από τα περίχωρα ήρθαν να καλέσουν την Ηλέκτρα για μια γιορτή στο ιερό της Ήρας, αλλά εκείνη, θρηνώντας για τη σκληρή μοίρα της αρνείται να συμμετάσχει (207). Ο Χορός των γυναικών από το Άργος δύο φορές αναφέρεται στην παράσταση του χορού του, χρησιμοποιώντας πρώτο πρόσωπο: *ἐμῷ χορῷ* (865) και *τὸ δ' ἁμέτερον /χωρήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον* (874-5). Ο ίδιος προσκαλεί δύο φορές την Ηλέκτρα να λάβει μέρος στο χορό του (167-80 και 859-79) και εκείνη αρνείται[62]. Η λέξη *χορός* στα χωρία της Ηλέκτρας που θα εξεταστούν παρακάτω προσλαμβάνει την ευρύτερη σημασία της *χορείας*:

Χο: *...πᾶσαι δὲ παρ' Ἥ-*
ραν μέλλουσιν παρθενικαὶ στείχειν
Ηλ: *οὐκ ἐπ' ἀγλαΐαις, φίλαι,*
θυμὸν οὐδ' ἐπὶ χρυσέοις (173-76)

Χο: *θὲς ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος,*
ὡς νεβρὸς οὐράνιον

[61] Lee 1976, 172.
[62] Ο Zeitlin (1970, 651) παρατηρεί ότι η άρνηση της Ηλέκτρας οφείλεται στα αντικειμενικά στοιχεία της κατάστασης που επικρατεί και την υποκειμενική έκφραση των συναισθημάτων της.

πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.

νικᾷ στεφαναφορίαν

+κρείσσω τοῖς+ παρ' Ἀλφειοῦ ῥεέθροισι τελέσας

κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε

καλλίνικον ᾠδὰν ἐμῷ χορῷ (860-5)

Ο χορός σχετίζεται με μυθικά τελετουργικά γεγονότα, τα οποία αποτελούν μέρη της δράσης: μια γιορτή των Αργείων και η γιορτή για τη νίκη του Ορέστη. Η προβολή και η παράσταση του εξασφαλίζει στο κείμενο την αλληλεπίδραση ανάμεσα στην Ηλέκτρα και στο Χορό και επιπλέον αποτελούν το μέσον που συνδυάζει τη δραματική και την παραστατική (performative) ταυτότητα του Χορού[63].

Οι στίχοι 860-5 αποτελούν ένα *Υπόρχημα*[64], το οποίο ο Χορός εκτελεί με μεγαλύτερη κινητικότητα από τα συνήθη χορικά. Εκφράζεται με αυτόν τον τρόπο η μεγάλη και αιφνίδια χαρά του για το θάνατο του Αίγισθου[65]. Προσκαλεί την Ηλέκτρα να συμμετάσχει στο χορό και στο τραγούδι (859-65). Ο χορός είναι περισσότερο επινίκιος, παρά διονυσιακός[66]. Δίδεται έμφαση στο τραγούδι της νίκης, στα στεφάνια

---

[63] Henrichs 1995,86.

[64] Το *υπόρχημα* αποτελεί ένα πολύ δύσκολο ζήτημα, καθώς οι πηγές διαφέρουν ακόμη και στην αντίληψή τους για τη φύση του. Ακόμη και το ίδιο το όνομά του κατακρίνεται ως κακό από τον Wilamovitz. Με βάση τα όσα αναφέρει ο Λουκιανός στο έργο του «*Περὶ Ὀρχήσεως*» (16) και την περίφημη περιγραφή από τη ραψωδία Σ της *Ιλιάδας* της ασπίδας του Αχιλλέα (590 κ.ε.) μπορούμε να συμπεράνουμε πως στο *υπόρχημα* τα ίδια πρόσωπα τραγουδούσαν και χόρευαν, την ίδια στιγμή. Ο Λουκιανός σε άλλο κεφάλαιο του δοκιμίου του (30) πληροφορεί ότι η συνήθεια αυτή έπαυε στους μεταγενέστερους χρόνους, γιατί ο χορός έκοβε την αναπνοή και επομένως τάραζε το τραγούδι. Η πιο πιθανή πατρίδα του *υπορχήματος* είναι η Κρήτη, από την οποία μεταφέρθηκε και στην Πελοπόννησο , μέχρι και στην πόλη των Θηβών. Ο Αθήναιος (14.28) συγκρίνοντας τους δραματικούς με τους λυρικούς χορούς, τοποθετεί τον τραγικό χορό (*ἐμμέλεια*) κοντά στον *γυμνοποδικό*, τον *πυρρίχιο* κοντά στο *σατυρικό* και τον *κωμικό* κοντά στον *υπορχηματικό*. Η φύση του υπορχήματος ήταν κυρίως μιμητική και οι στίχοι του συνθέτονταν σε τόσο γρήγορο ρυθμό, ώστε και τα δύο του στοιχεία (τραγούδι και χορός) έκαναν τις ψυχικές διαθέσεις των μετόχων ανήσυχες και ανυπόμονες. Η αιτία αυτής της ψυχικής έντασης ήταν ο θρησκευτικός ζήλος, η μεγάλη χαρά, ο έντονος φόβος ή κάποιο άλλο διεγερτικό πάθος. Δεν ήταν όλα τα *υπορχήματα* αστείας ελαφρότητας και αταίριαστα στην αξιοπρέπεια ενός τραγικού χορού. Συχνά στις τραγωδίες απαντά μια δραματική κατάσταση, στην οποία ο χορός αναγκάζεται ανήσυχα και ανυπόμονα να τραγουδά με γοργό ρυθμό και να χορεύει με μια κίνηση, στην οποία επικρατεί το μιμητικό στοιχείο. Πέρα από αυτό το χορικό της *Ηλέκτρας*, άριστα παραδείγματα ευριπίδειου *υπορχήματος* βρίσκονται στον *Κύκλωπα*, στις *Βάκχες* και στον *Ρήσο*. Για το *υπόρχημα* γενικά και το *υπόρχημα* στο έργο των τριών μεγάλων τραγικών βλ. περαιτέρω Φουτρίδης 1981, 121- 61, Dale 1969, 35-40 και Lawler 1945, 62.

[65] Ρούσσος 1988, 81.

[66] Ο Denniston (1979,155), σχολιάζοντας το συγκεκριμένο χωρίο, αναφέρει ότι ο νικητής, όταν επέστρεφε από τους αγώνες, συνοδευόταν από χορούς και τραγούδι (*καλλίνικος ᾠδή*). Τέτοιες σκηνές ήταν ιδιαίτερα οικείες και η νίκη του Ορέστη μπορεί να παραλληλιστεί με μια αθλητική νίκη. Για το χωρίο αυτό βλ. επίσης Zeitlin 1970, 656-7 και Stoessl 1956, 64.

και στο χορό προς τιμήν του Ορέστη. Η Ηλέκτρα δεν αποδέχεται την πρόσκληση[67], όμως θα φέρει ένα στεφάνι για τον αδελφό της (866-72). Ο χορός των γυναικών δίνει ένα τελετουργικό περιεχόμενο στο στεφάνωμα[68]. Στην αντιστροφή μάλιστα που ακολουθεί δηλώνουν ότι δε θα σταματήσουν να χορεύουν:

... τὸ δ' ἀμέτερον

χωρήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον (874-5).

Φαίνεται ότι η πρόσκληση για το εορτασμό της νίκης του Ορέστη και η άρνηση της Ηλέκτρας αποτελούν τα μέσα που οδηγούν ομαλά στην αυτοαναφορά του χορού. Στο τέλος της αντιστροφής μάλιστα καλείται η φλογέρα να συνοδεύσει τις εκστατικές φωνές του χορού: *ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοὰ χαρᾷ* (879).

Επινίκιο χαρακτήρα έχει και το τέταρτο στάσιμο της τραγωδίας *Ηρακλείδαι*. Τα δύο στροφικά του ζεύγη πανηγυρίζουν τη νίκη του Ιόλαου, που έχει προηγηθεί. Η πρώτη στροφή αποπνέει μια εορταστική διάθεση. Ο Χορός εκφράζει στον πρώτο στίχο την προτεραιότητα και την άμεση προτίμησή του που δεν είναι τίποτε άλλο από το χορό, που συνοδεύεται από το γλυκό ήχο της φλογέρας και τις άλλες απολαύσεις της ζωής, το φαγοπότι και τον έρωτα. Αν και δεν υπάρχουν στο συγκεκριμένο χωρίο συμφραζόμενα που να δείχνουν ότι ο χορός συνοδεύεται και από τραγούδι, η αναφορά στη μουσική και στο συμπόσιο παραπέμπει σε μια ευρύτερη σημασία του ουσιαστικού.:

ἐμοὶ χορὸς μὲν ἡδύς, εἰ λίγεια λω-

τοῦ χάρις +ενι δαι+

εἴη δ' εὔχαρις Ἀφροδί-

τα ... (892-5).

iv) *Χόρευμα*

Πέρα από τη λέξη *χορός*, εναλλακτικά χρησιμοποιείται και το ουσιαστικό ***χόρευμα***, το οποίο σημαίνει χορός ή χορευτική κίνηση. Στις *Βάκχες*, στις *Φοίνισσες* και στον *Ηρακλή* συνδέεται με το χορό προς τιμήν κάποιου θεού και συγκεκριμένα

[67] Σχετικά με αυτή την άρνηση, ο Zeitlin (1970, 649) αναφέρει ότι σε μας σήμερα μπορεί να φαντάζει ανεξήγητη, υπερβολική ή μη αληθοφανής. Όμως η εξαίρεσή της από τη δημόσια γιορτή ταιριάζει με το ατομικό της πένθος και το αίσθημα της αποξένωσής της από την κοινωνία των ανθρώπων.
[68] Henrichs 1995, 87.

του Βάκχου. Στην τελευταία τραγωδία μάλιστα η χρήση του ουσιαστικού είναι μεταφορική, ενώ στον *Ίωνα* εντείνει την αντίθεση της πραγματικότητας (απουσία χορού) από αυτό που θα ήταν αναμενόμενο (γάμος με τραγούδι και χορό). Ας εξετάσουμε όμως καθένα από αυτά τα χωρία ξεχωριστά. Στον πρόλογο των *Βακχών* υπάρχει αναφορά στους *καθαρμούς*, τους οποίους ο Πλάτων συνδέει με τους διονυσιακούς χορούς: *καθαρμούς τε καὶ τελετάς τινας*[69]. Στη δεύτερη αντιστροφή (120-34) γίνεται λόγος για τους Κουρήτες και τους Κορύβαντες[70], που κατασκεύασαν στην Κρήτη, τον τόπο, όπου γεννήθηκε ο Δίας, τα τύμπανα για τη μεγάλη μητέρα, που ονομάζεται Ρέα. Από αυτήν πήραν οι Σάτυροι τα βροντερά όργανα, που χαίρεται ο Διόνυσος και τώρα χρησιμοποιεί ο Χορός, ως βοηθητικά μέσα για την όρχησή του:

ὦ θαλάμευμα Κουρή-
των ζάθεοί τε Κρήτας
Διογεννέτορες ἔναυλοι,
ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις
βυρσότονον κύκλωμα τόδε
μοι Κορύβαντες ηὗρον
βακχείᾳ δ' ἀνὰ συντόνῳ
κέρασαν ἁδυβόᾳ Φρυγίων
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν
παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι
ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς,
ἐς δὲ χορεύματα
συνῆψαν τριετηρίδων,
αἷς χαίρει Διόνυσος. (120-34).

[69] *Νόμοι* 815 C.
[70] Οι Κουρήτες ήταν ιερείς της Κρητικής Κυβέλης (Ρέας). Η λατρεία της Φρυγικής «μεγάλης θεάς» ή Κυβέλης συγχύστηκε με τη λατρεία της Κρητικής Ρέας. Οι Κορύβαντες ήταν ακόλουθοι της Κυβέλης. Για τους Κουρήτες και τους Κορύβαντες βλ. Fitton 1973, 255-6.

Αργότερα, ακούγεται σαν κραυγή του *ἐξάρχου Βακχέως* η τυπική αναφώνηση προς τους Χορούς των Βακχών που τον ακολουθούν: *Ὦ ἴτε βάκχαι, / [ὦ] ἴτε βάκχαι* (στ. 152-3). Έπειτα, η προτροπή:

μέλπετε τὸν Διόνυσον / βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων (155-6), ενδεικτικό αυτού που ο χορός κάνει αυτή τη στιγμή, δηλαδή χορεύει οργιαστικό χορό, χτυπώντας παράλληλα δυνατά τα τύμπανα[71].

Ο όρος απαντά και στο πρώτο στάσιμο της τραγωδίας *Φοίνισσαι*[72], όπου ο Χορός ψάλλει την ίδρυση της Θήβας από τον Κάδμο και τη γέννηση του Διόνυσου, αναφερόμενος όχι στη δική του όρχηση, αλλά σε ένα χορό που χόρεψαν οι παρθένες της Θήβας προς τιμήν του Βάκχου. Το στάσιμο αυτό ανοίγει έναν κύκλο χορικών που συνδέουν το παρελθόν της Θήβας με τα γεγονότα του δράματος. Η αιτιατική *χόρευμα* λειτουργεί παραθετικά στην πρόταση που προηγείται[73]:

Βρόμιον ἔνθα τέκετο μά-
τηρ Διὸς γάμοισι,
κισσὸς ὃν περιστεφὴς
ἕλικος εὐθὺς ἔτι βρέφος
χλοηφόροισιν ἔρνεσιν
Βάκχιον χόρευμα παρθένοισι Θηβαΐαισι
καὶ γυναιξὶν εὐίοις (649-56).

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η χρήση της λέξης *χόρευμα* στον *Ηρακλή*, όπου τα λόγια του Χορού διακόπτονται από τις απελπισμένες κραυγές του Αμφιτρύωνα από το εσωτερικό και ο φόνος των παιδιών του παρουσιάζεται ως διαστρεβλωμένη βακχική θυσία[74]:

Χο: *κατάρχεται χόρευμα τυμπάνων ἄτερ,*
οὐ βρομίῳ κεχαρισμένα θύρσῳ.

[71] Δεδούση 1975, 15.
[72] Η σωρεία των εικόνων, η επιλογή των λέξεων και η δομή του αποκαλύπτουν το καινούργιο ύφος, το επηρεασμένο από το διθύραμβο, το οποίο ήταν του συρμού εκείνα τα χρόνια και προκαλούσε τη χλεύη του Αριστοφάνη. Βλ. σχετικά Lesky 2000, 298.
[73] Powell 1979, 181.
[74] Καράμπελα 2003, 206.

Αμ: *ἰὼ δόμοι.*

Χο: *πρὸς αἵματ᾽ οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος*

βοτρύων ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς.

Αμ: *φυγῇ τέκν᾽, ἐξορμᾶτε Χο: δάιον τόδε*

δάιον μέλος ἐπαυλεῖται

κυναγετεῖ τέκνων διωγμόν· οὔποτ᾽ ἄκραντα δόμοισι

Λύσσα βακχεύσει (892-9).

Η κορυφαία στιγμή του δράματος, η σφαγή των παιδιών, παρουσιάζεται με τον πιο ειρωνικό και παράλληλα τον πιο ποιητικό τρόπο. Η θυσία τους παίρνει τη μορφή ματαιωμένου βακχικού χορού και η λέξη *χόρευμα* είναι εκείνη που μεταφορικά την εκφράζει. Ακούγονται κραυγές (*ἰὼ*) στη θέση της μουσικής. Χύνεται το αίμα των παιδιών (*πρὸς αἵματ᾽*) αντί για σπονδές κρασιού. Ο χορός δεν είναι για το Διόνυσο στο ρυθμό των τυμπάνων, αλλά για τη Λύσσα, στο ρυθμό του αυλού. Η μεταφορική χρήση της γλώσσας, η χρήση οξύμωρων και αντιθέσεων πετυχαίνει να κάνει πολύ έντονη τη σκηνή και να ενεργοποιήσει στο έπακρο τη φαντασία του θεατή, προκαλώντας τον *έλεο* και το *φόβο* και παράλληλα το αίσθημα της *οἰκείας ἡδονῆς*, που αποτελεί και το *τέλος* της τραγωδίας[75].

Αντιθετική είναι η χρήση της λέξης στον *Ίωνα*, όπου σε μια στιγμή κορύφωσης του δράματος η Κρέουσα εξηγεί στο γιο της τον τρόπο της γέννησής του. Το ρήμα αυτή τη φορά δεν αναφέρεται σε βακχική γιορτή, όπως στα παραδείγματα που εξετάστηκαν παραπάνω, αλλά στην τελετή του γάμου, η οποία συνοδεύεται από λαμπάδες, χορούς και τον υμέναιο, δηλαδή το γαμήλιο άσμα που τραγουδούσαν οι θεράπαινες και οι φίλες της νύφης, οδηγώντας την στο σπίτι του άνδρα της:

οὐχ ὑπὸ λαμπάδων οὐδὲ χορευμάτων

ὑμέναιος ἐμός,

τέκνον, ἔτικτε σὸν κάρα (1473-5).

---

[75] Αριστ. *Ποιητ.* 1453b 11-4: *οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.*

Ο Ίωνας προήλθε από τη συνεύρεσή της Κρέουσας με το θεό, χωρίς τελετές και χαρούμενους χορούς. Χαρακτηριστική είναι η επανάληψη της άρνησης (*οὐχ – οὐδὲ*), η οποία προβάλλει ακόμη περισσότερο την απουσία του τραγουδιού, του χορού και της γιορτής από τη συνεύρεση της Κρέουσας με τον Απόλλωνα και τη γέννηση του Ίωνα.

ν) Επίθετα

Η αναφορά στο χορό εκφράζεται και με τη χρήση κάποιων επιθέτων. Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του επιθέτου ***καλλίχορος***, με την έννοια αυτού που ανήκει ή αρμόζει σε ωραίους χορούς. Στο δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Φοίνισσαι*, η στροφή και η αντιστροφή σχετίζονται άμεσα με τη δράση, καθώς ο Χορός θρηνεί τα δεινά του πολέμου, τα οποία έρχονται σε αντίθεση με τις χαρούμενες γιορτές του Διόνυσου. Για το θεό του πολέμου, τον Άρη παρατηρεί ότι:

οὐκ ἐπὶ καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὥρας
βόστρυχον ἀμπετάσας, λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπῃ
μοῦσαν ... (786-8).

Το επίθετο προσδιορίζει το ουσιαστικό *στεφάνοισι*, του οποίου εκφράζει την ποιότητα. Πρόκειται δηλαδή για το στεφάνι που κοσμεί τα μαλλιά των νεαρών χορευτών που επιδίδονται σε όμορφους χορούς.

Ανάλογα χρησιμοποιείται το ίδιο επίθετο στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*. Ο Χορός των γερόντων αναφέρεται στην παράσταση του παιάνα[76] και στο χορό των παρθένων της Δήλου για το Φοίβο και συγκρινόμενος με αυτές, εκφράζει την πρόθεση να ψάλλει παιάνες και να χορέψει αντίστοιχα και ο ίδιος για τον ελευθερωτή Ηρακλή. Ο χορός του δηλαδή αποτελεί αντανάκλαση του χορού των Δηλιάδων. Μάλιστα παρομοιάζει τον εαυτό του με κύκνο, προφανώς, επειδή λίγο πριν το τέλος της ζωής του, θα τραγουδήσει το κύκνειο άσμα του :

Παιᾶνα μὲν Δηλιάδες

[76] Για τον παιάνα σε σχέση με την τραγωδία βλ. περαιτέρω: Rutherford 1994-5, 112-35.

ὑμνοῦσ' ἀμφὶ πύλας τὸν
Λατοῦς εὔπαιδα γόνον
εἰλίσσουσαι καλλίχορον
παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελά-
θροις κύκνος ὣς γέρων ἀοι-
δός πολιᾶν ἐκ γενύων
κελαδήσω· (687-94).

Στην τραγωδία *Ελένη* το ίδιο επίθετο απαντά, προσδιορίζοντας το χορό ενός ζώου. Ο Χορός, συνοδεύοντας νοερά την Ελένη στην πατρίδα, φαντάζεται το φοινικικό καράβι που την μεταφέρει, ως καθοδηγητή των δελφινιών, που χορεύουν υπέροχα. Για την περιγραφή αυτής της πολύ ζωντανής και εντυπωσιακής εικόνας, το επίθετο *καλλίχορος* είναι εκείνο που θα μπορούσε παραστατικότατα να τονίσει τη μοναδική τους κίνηση:

Φοίνισσα Σιδωνιὰς ὦ
ταχεῖα κώπα ῥοθίοισι, μάτηρ
εἰρεσίας φίλα,
χοραγὲ τῶν καλλιχόρων
δελφίνων, ὅταν αὔραις
πέλαγος ἀνήνεμον ᾖ (1451-6).

Ακόμη, το επίθετο απαντά και στο πρώτο στάσιμο των *Ηρακλείδων* (352-80), του οποίου βασικό θέμα αποτελεί η σταθερή πίστη στο δίκαιο, με την οποία η φιλειρηνική πόλη θα αντιμετωπίσει την επίθεση των Αργείων. Η ευνοημένη από τις Χάριτες, Αθήνα (379: *πόλις εὖ χαρίτων ἔχουσα*) προβάλλει πλημμυρισμένη στο φως και προσδιορίζεται από το επίθετο *καλλίχορος*:

<ὦ> *ξεῖν' Ἀργόθεν ἐλθών,*
μεγαληγορίαισι δ' ἐμὰς
φρένας οὐ φοβήσεις.

μήπω ταῖς μεγάλαισιν οὕ-
τω καὶ καλλιχόροις Ἀθή-
ναις εἴη. (355-60).

Ο Henrichs[77] παρατηρεί ότι η λειτουργία του επιθέτου στο χωρίο αυτό δεν είναι απλά διακοσμητική αλλά προβάλλει την αντίθεση ανάμεσα στη φιλήσυχη, φιλόμουση Αθήνα και τον Ευρυσθέα. Ο όρος ακόμη παραπέμπει στον ετήσιο διαγωνισμό των τραγικών χορών, για τους οποίους είναι φημισμένη η Αθήνα, συμπεριλαμβάνοντας και το συγκεκριμένο χορό που παριστάνεται στην ορχήστρα.

Αξίζει να σημειωθεί η χρήση και ορισμένων άλλων επιθέτων. Στο τρίτο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, σε μια αναδρομή στους μεγαλόπρεπους γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας χρησιμοποιείται το επίθετο ***φιλόχορος*** για να προσδιορίσει την κιθάρα:

τίν' ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λίβυος
μετά τε φιλοχόρου κιθάρας
συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ-
σᾶν ἔστασεν ἰαχάν (1036-9).

Ο χορός είναι απόλυτα συνδεδεμένος με τη μουσική και το στίχο, γι' αυτό και η κιθάρα προσδιορίζεται ως *φιλόχορος*. Η αναφορά τριών μουσικών οργάνων, του αυλού[78], της κιθάρας[79] και της σύριγγας[80] δίδει έμφαση στην ακουστική πλευρά της εικόνας, η οποία όμως συμπληρώνεται οπτικά από την κίνηση του χορού που συνοδεύει και αγαπά (*φιλόχορος*) το τραγούδι τους.

Ακόμη, στον πρόλογο των *Τρωάδων* υπάρχει το επίθετο ***ἀρχέχορος***, το οποίο προσδιορίζει το ουσιαστικό *πούς* και έχει την έννοια εκείνος που ηγείται του χορού. Η Εκάβη καλεί τις Τρωαδίτισσες να πουν μαζί της ένα θρηνητικό τραγούδι, το οποίο

[77] Henrichs 1996, 51.
[78] *διὰ λωτοῦ Λίβυος*: Πρόκειται για μετωνυμία, δηλαδή αναφέρεται αντί για το όνομα του μουσικού οργάνου το υλικό της κατασκευής του. Το ξύλο του λωτού της Λιβύης (Αφρικής) ήταν πολύ κατάλληλο για την κατασκευή αυλών.
[79] Η *κιθάρα* ήταν είδος λύρας ή φόρμιγγος.
[80] Η *σύριγξ* ήταν μουσικό όργανο κυρίως ποιμενικό. Ο ευρετής της πίστευαν ότι ήταν ο Πάνας. Κατασκευαζόταν από επτά ή οκτώ καλάμια, τα οποία συγκολλούσαν μεταξύ τους με κερί.

όμως θα είναι διαφορετικό από τα λατρευτικά άσματα, στα οποία πρωτοστατούσε, χορεύοντας για χάρη των θεών:

μάτηρ δ' ὡσεί τις πτανοῖς
ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω' γὼ
κλαγγάν, μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν
οἵαν ποτὲ δὴ
σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένα
ποδὸς ἀρχεχόρου πληγαῖς Φρυγίους
εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς (146-52).

Πιστεύω ότι η χρήση του επιθέτου *ἀρχεχόρου* δεν είναι τυχαία, αλλά αποτελεί μια λέξη κλειδί που ενώνει τον παρελθοντικό χορό που αναπολεί η Εκάβη με τον τωρινό χορό που διαδραματίζεται στην ορχήστρα. Γιατί, όπως παλαιότερα πρωτοστατούσε ως *ἀρχέχορος* στους λατρευτικούς χορούς, κρατώντας το σκήπτρο του Πριάμου, έτσι και τώρα θα αρχίσει πρώτη το θρηνητικό όμως τραγούδι αυτή τη φορά και θα το διδάξει και στις γυναίκες του Χορού. Έτσι, αξιοποιώντας το στοιχείο του χορού, έρχονται σε αντίθεση το παρελθόν και το παρόν, εντείνοντας ακόμη περισσότερο τη δραματικότητα. Ο τωρινός της χορός λοιπόν θα αποτελέσει αντικατοπτρισμό του παλαιότερου, με τη διαφορά ότι θα είναι διαφορετικός ως προς το είδος και τη διάθεση.

Με την έννοια του ηγέτη του χορού χρησιμοποιείται ένα ακόμη επίθετο, το ***χοροποιός***, στο δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Φοίνισσαι*, το οποίο, όπως έχει ήδη αναφερθεί σχετίζεται άμεσα με τη δράση και μνημονεύει τις Χάριτες που συνδέονται με το χορό και το τραγούδι. Η εικόνα και πάλι είναι αντιθετική και το στοιχείο του χορού είναι εκείνο που ενδυναμώνει την αντίθεση. Ο πόλεμος παρουσιάζεται μεταφορικά, σε σχέση με το χορό που αντιπροσωπεύει τη χαρά της ζωής, ως *κῶμος ἀναυλότατος*, τον οποίο *προχορεύει* ο θεός Άρης:

ὦ πολύμοχθος Ἄρης, τί ποθ' αἵματι
καὶ θανάτῳ κατέχῃ Βρομίου παράμουσος ἑορταῖς;

οὐκ ἐπι καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὥρας
βόστρυχον ἀμπετάσας, λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπη
μοῦσαν, ἐν ᾗ Χάριτες χοροποιοί,
ἀλλὰ σὺν ὁπλοφόροις στρατὸν Ἀργείων ἐπιπνεύσας
αἵματι Θήβας
κῶμον ἀναυλότατον προχορεύεις (784-91).

Η αντίθεση εκφράζεται μέσα από ένα priamel. Ο Άρης δε συμμετέχει στις γιορτές του Διόνυσου, δε στεφανώνει τα μαλλιά του ως νέος και καλός χορευτής, ούτε λαμβάνει μέρος στο χορό και το τραγούδι, αντίθετα ξεσήκωσε το στρατό των Αργείων για έναν αμουσότατο χορό. Έτσι τονίζεται περισσότερο η δραματικότητα της υπάρχουσας κατάστασης και δίδεται έμφαση στην αντίθεση ανάμεσα στις χαρές της ειρήνης και τα δεινά του πολέμου. Το επίθετο *χοροποιός* χρησιμοποιείται και στο τρίτο στάσιμο της *Εκάβης*, όπου περιγράφεται η άλωση της Τροίας. Πρόκειται για ένα αφηγηματικό, διθυραμβικό, όπως έχει χαρακτηριστεί, στάσιμο, που ενώ δεν του λείπει η σχέση του με τα συμφραζόμενα, χαρακτηρίζεται από ένα είδος αυτοτέλειας[81]:

μεσονύκτιος ὠλλύμαν,
ἦμος ἐκ δείπνων ὕπνος ἡδὺς ἐπ' ὄσσοις
σκίδναται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιῶν
θυσιᾶν καταλύσας
πόσις ἐν θαλάμοις ἔκει-
το, ξυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ,
ναύταν οὐκέθ' ὁρῶν ὅμι-
λον Τροίαν
Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα (914-23).

[81] Lesky 2000, 110-1. Ο Lesky αναφέρει ότι ο Kranz ήταν εκείνος που ονόμασε το στάσιμο διθυραμβικό.

Το στοιχείο του χορού, που εκφέρεται με το επίθετο *χοροποιός*, καθώς και της θυσίας λειτουργεί αντιθετικά σε σχέση με τη συμφορά που θα ακολουθήσει. Πιστεύω ότι σκόπιμα επιλέγεται ως λεπτομέρεια να προβληθεί, καθώς αντιπροσωπεύει τη χαρά, τη γαλήνη και την ευημερία. Αξίζει να σημειωθεί ότι και στις *Τρωάδες* προβάλλεται ένας χορός, πριν από την καταστροφή[82].

Β. ***Ὀρχεῖσθαι***

Το αρχαίο ελληνικό ρήμα ***ὀρχεῖσθαι*** είχε μια πολύ ευρύτερη σημασία, σε σχέση με τη νεοελληνική λέξη *χορεύω*. Χρησιμοποιείται, για να εκφράσει το χορό, αλλά και ειδικότερα, διαφόρων ειδών ρυθμικές κινήσεις των ποδιών, των χεριών, του κεφαλιού, των ματιών ή και ολόκληρου του σώματος. Ακόμη, *όρχηση* για τους Αρχαίους Έλληνες αποτελούν και οι ρυθμικές κινήσεις και οι χειρονομίες ενός τραγικού Χορού[83]. Ως μεταβατικό ρήμα σημαίνει την αναπαράσταση μέσω της όρχησης ή με μιμητικές κινήσεις, ενώ κάποιες φορές χρησιμοποιείται μεταφορικά με την έννοια του αναπηδώ ή σκιρτώ. Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει και το ενεργητικό ρήμα *ὀρχέω*, το οποίο σημαίνει: κάνω κάποιον να χορέψει[84].

Στο έργο του Ευριπίδη η χρήση του ρήματος *ὀρχοῦμαι* και των παράγωγών του είναι πολύ πιο περιορισμένη, σε σχέση με το *χορεύω*. Στο τρίτο επεισόδιο της τραγωδίας *Ικέτιδες* ο Αγγελιοφόρος, ένας από τους δορυφόρους του Καπανέα, μεταφέρει τα γεγονότα της επίθεσης του Θησέα στη Θήβα και την επιτυχή έκβασή της. Πολύ χαρακτηριστικά περιγράφει την προσωπική του αντίδρασή σ' αυτήν την ευτυχισμένη στιγμή, χρησιμοποιώντας λεξιλόγιο που έχει σχέση με την όρχηση:

ἐγὼ δ' ἀνηλάλαξα κἀνωρχησάμην
κἄκρουσα χεῖρας (719-20).

---

[82] *Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει*
Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ'
ἀέριον ἀνὰ κρότον ποδῶν
βοὰν ἔμελπον εὔφρον' ἐν... (*Τρωάδ.*544-7). Βλ. σχετικά: Collard 1991, 178.
[83] Lawler 1978, 11.
[84] Βλ. σχετικά: LSJ s.v. *ὀρχέομαι.*

Χρησιμοποιεί το σύνθετο ρήμα *ἀνορχέομαι,* το οποίο σημαίνει ορχούμαι με ανασκιρτήματα από χαρά[85]. Η θριαμβευτική αυτή κίνηση συνοδεύεται και από το κτύπημα των χεριών, οι κινήσεις των οποίων αποτελούν έναν ιδιαίτερα σημαντικό για την όρχηση τρόπο έκφρασης, για τον οποίο θα γίνει λόγος σε άλλο κεφάλαιο. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι η παραπάνω εκφραστική επιλογή δίνει παραστατικότητα στην περιγραφή της οπτικής αλλά και ακουστικής (*ἀνηλάλαξα – κἄκρουσα*) εικόνας.

Στο πρώτο επεισόδιο του σατυρικού δράματος *Κύκλωψ* χρησιμοποιείται το ουσιαστικό *ὀρχηστύς*, δηλαδή ο ιωνικός τύπος αντί της λέξης *ὄρχησις* που σημαίνει το χορό, και κυρίως τον παντομιμικό χορό μιας παράστασης[86]. Ο Οδυσσέας, με ανταλλάξιμο είδος το περίφημο κρασί, πείθει τον Σιληνό να φέρει γενναιόδωρες προμήθειες από τα αποθέματα του Κύκλωπα. Εκείνος υποκύπτει, γιατί με το κρασί απολαμβάνει κανείς τον έρωτα, χορεύει και ξεχνά τις πίκρες του:

> *ὡς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται*
> *ἵν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι*
> *μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ παρεσκευασμένου*
> *ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος, ὀρχηστύς θ' ἅμα*
> *κακῶν τε λῆστις.* (168-71).

Ο Σιληνός εδώ, προφανώς αναπολεί παλιές ευτυχισμένες στιγμές. Το χωρίο αυτό αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα σατυρικού τόπου, αρκετά έντονου, ώστε να επιβιώσει και σ' ένα χώρο, όπου δεν υπήρχαν γυναίκες ή νύμφες. Η επιβίωσή του υποβοηθάται και από τη χρήση του φαλλού, τον οποίο δείχνει με το χέρι του (*τουτί*)[87]. Η όρχηση λοιπόν συνδέεται με τη χαρά της ζωής και μαζί με το κρασί λειτουργεί θεραπευτικά, απομακρύνοντας τη λύπη[88].

[85] LSJ s.v. *ἀνορχέομαι*.
[86] LSJ s.v. *ὄρχησις* και Dale 1969, 158.
[87] Seaford 1984, 135.
[88] Biehl 1986, 106.

Γ. i) *Μέλπεσθαι*

Το ρήμα *μέλπω* και *μέλπομαι* χρησιμοποιείται με τη σημασία εξυμνώ κάποιον με το τραγούδι και το χορό[89]. Στο πρώτο στάσιμο των *Τρωάδων* απαντά δύο φορές, σε μια αναφορά του Χορού σε προηγούμενό χορό των νεαρών κοριτσιών της Τροίας, όταν περιγράφεται η γιορτή του πλήθους που συνωστίστηκε στην πύλη της πόλης, για να υποδεχτεί το μοιραίο άλογο:

Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει
Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ'
ἀέριον ἀνὰ κρότον ποδῶν
βοὰν ἔμελπον εὔφρον' ἐν
δόμοις δὲ παμφαὲς σέλας
πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν
<ἄκος> ἔδωκεν ὕπνῳ (545-50).

Ο ανάλαφρος χορός, τα χαρούμενα τραγούδια των κοριτσιών και η γαλήνη των σπιτιών τονίζονται ιδιαίτερα, προκειμένου να φανεί πιο έντονος ο τρόμος και η φρίκη που θα επακολουθήσουν. Η αντίθεση αυτή εκφράζεται πιο άμεσα στους επόμενους στίχους, όταν ο χορός αναφέρεται στους δικούς του πανηγυρικούς χορούς και τα τραγούδια προς τιμήν της Άρτεμης:

ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν
τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον
Διὸς κόραν ἐμελπόμαν
χοροῖσι· φοινία δ' ἀνὰ
πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περ-
γάμων ἕδρας. (551-4).

[89] LSJ s.v. *μέλπω*.

Η συμφορά της πόλης δηλώνεται έμμεσα μέσα από τις φονικές κραυγές (*φοινία βοά*)[90] που αντικατέστησαν τη *μολπή*. Ο ανέμελος χορός και το τραγούδι των παρθένων και η *φοινία βοά* που αντιπαρατίθεται σε αυτό, εντείνουν τη δραματικότητα της αφήγησης και τονίζουν περισσότερο το μέγεθος της καταστροφής.

ii) ***Μολπή***

Συχνά συναντούμε και τη χρήση της λέξης ***μολπή*** που σημαίνει τραγούδι που συνοδεύεται από όρχηση, άσμα που συνοδεύεται από ρυθμικές κινήσεις, όπως αυτά που ψάλλονται προς τιμήν κάποιου θεού[91]. Η *μολπή* έχει συνήθως την έννοια του χαρούμενου τραγουδιού, όμως χρησιμοποιείται για να εκφράσει και το θρηνητικό τραγούδι. Στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, ο Χορός σε μια επινίκια ωδή για τον Ηρακλή, δοξάζει το Βάκχο και τις Μούσες. Εδώ η *μολπή* σημαίνει το εύθυμο τραγούδι που συνοδεύεται από χορό, όπως συνάγεται από τα συμφραζόμενα (*ἐχόρευσαν*):

ἔτι τὰν Ἡρακλέους
καλλίνικον ἀείδω
παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν
παρά τε χέλυος ἑπτατόνου
μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν
οὔπω καταπαύσομεν
Μούσας, αἵ μ' ἐχόρευσαν (680-6).

Συνδυαστικά με τη λέξη *χορός* χρησιμοποιείται το ουσιαστικό *μολπή* στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Ηρακλείδαι*, όπου ο χορός σε μια αποκλειστική επίκληση παρακαλεί την Αθηνά, ή οποία είναι προστάτιδα της χώρας, με την υπόσχεση ότι θα την τιμά πάντα στο τέλος του μήνα με άσματα και κυκλικούς χορούς:

[90] Το επίθετο *φοίνιος, -α, -ον* χρησιμοποιείται στα ποιητικά κείμενα αντί του *φόνιος*, όταν η πρώτη συλλαβή πρέπει να είναι μακρά. Βλ. σχετικά: LSJ s.v. *φοίνιος*.
[91] LSJ s.v. *μολπή*.

ἐπεί σοι πολύθυτος ἀεὶ
τιμὰ κραίνεται, οὐδὲ λά-
θει μηνῶν φθινὰς ἁμέρα,
νέων τ' ἀοιδαὶ χορῶν τε μολπαί (777-80).

Όμως στον πρόλογο των *Τρωάδων* το ουσιαστικό χρησιμοποιείται για να δηλώσει το θρηνητικό τραγούδι. Η Εκάβη, την οποία στο σημείο αυτό θα πρέπει να τη φανταστούμε μισοσηκωμένη[92], θρηνεί για τη χαμένη της πατρίδα. Το χωρίο αυτό είναι δύσκολο και επιδέχεται πολλές ερμηνείες[93]:

μάτηρ *δ' ὡσεί τις πτανοῖς*
ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω 'γὼ
κλαγγάν, μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν
οἵαν ποτὲ δὴ
σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένα
ποδὸς ἀρχεχόρου πληγαῖς Φρυγίους
εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς (146-52).

Όπως ήδη έχει αναφερθεί παραπάνω[94], τα συμφραζόμενα που σχετίζονται με το χορό του παρελθόντος (*ποδὸς ἀρχεχόρου*) λειτουργούν αντιθετικά με τον τωρινό θρήνο (*μολπάν*). Η λέξη *μολπή* χρησιμοποιείται με την έννοια του θρηνητικού τραγουδιού και στην πάροδο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, χωρίς όμως αυτή τη φορά να υπάρχουν συμφραζόμενα χορού, όμως αναφέρεται ο παιάνας, ο οποίος είναι χορικό άσμα, ύμνος ή ωδή προς τον Απόλλωνα ή την Άρτεμη[95]:

ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνων τ'
Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἀχὰν
δέσποινα γ' ἐξαυδάσω

[92] Lesky 2000, 190-1.
[93] Lee 1976 , 89.
[94] Κατά την εξέταση του επιθέτου *ἀρχέχορος*.
[95] LSJ s.v. *Παιάν*.

τὰν ἐν θρήνοισιν μοῦσαν,
νέκυσι μελομέναν, τὰν ἐν μολπαῖς
Ἅιδας ὑμνεῖ δίχα παιάνων (178-82).

Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι, καθώς το ρήμα *μέλπω* και το ουσιαστικό *μολπή* χρησιμοποιούνται συνήθως για να περιγράψουν ένα χαρούμενο τραγούδι, η φράση *δίχα παιάνων* λειτουργεί ως ένα οξύμωρο[96].

Δ. Άλλοι όροι

Πέρα από τους βασικούς όρους που εξετάστηκαν παραπάνω, στο έργο του Ευριπίδη απαντούν και κάποιοι άλλοι όροι που έχουν σχέση με την όρχηση στις λατρευτικές τελετές προς τιμήν του Διόνυσου. Το ρήμα ***θιασεύειν***, το οποίο σημαίνει φέρω κάποιον σε θίασο ή σε βακχική συνοδεία[97] έχει ευρύτερη σημασία και δεν αναφέρεται μονάχα στην όρχηση, αλλά γενικότερα στη συμμετοχή στις λατρευτικές τελετές του Διόνυσου. Ως ενεργητικό ρήμα απαντά στον *Ίωνα*, στο διάλογο του νέου με τον Ξούθο, στην προσπάθειά τους να εξετάσουν το πώς προέκυψε η γέννηση του νέου. Κάποτε, ο Ξούθος είχε βρεθεί στους Δελφούς, στις νυχτερινές γιορτές του Βάκχου[98] και ένας ντόπιος τον έβαλε σε θιάσους χορών (*ἐθιάσευσε*), μαζί με τις Μαινάδες, όπου μεθυσμένος αφέθηκε στις απολαύσεις του Διόνυσου. Το ρήμα εδώ έχει την έννοια γίνομαι μέλος ενός θιάσου που επιδίδεται σε χορό, τραγούδι, οινοποσία και οργιαστικές τελετές προς τιμήν του Διόνυσου:

ΙΩ: *ἐθιάσευσ', ἢ πῶς τάδ'αὐδᾶς;* ΞΟ: *Μαινάσιν γε Βακχίου.*
ΙΩ: *ἔμφρον' ἢ κάτοινον ὄντα;* ΞΟ: *Βακχίου πρὸς ἡδοναῖς.* (552-3).

Με την ίδια σημασία χρησιμοποιείται το ρήμα *θιασεύειν* και στο πρώτο στάσιμο των Βακχών. Στην πρώτη στροφή, ο Χορός εγκωμιάζει την απελευθέρωση μέσα στη διονυσιακή έκσταση, καθώς ο Διόνυσος οδηγεί τους ανθρώπους σε θιάσους

[96] England 1955, 140.
[97] LSJ s.v. *θιασεύειν*.
[98] Πρόκειται για γιορτές που τελούνταν στους Δελφούς προς τιμήν του Διόνυσου. Κατά τη διάρκειά τους, γίνονταν οργιαστικές τελετές από ιέρειες του θεού και διεξάγονταν λαμπαδηφορίες (*φαναί*).

χορών (*θιασεύειν*) και τους δίνει χαρά με τη μουσική του αυλού και ανάπαυση από τις φροντίδες με το κρασί:

> ... ὃς τάδ' ἔχει,
> θιασεύειν τε χοροῖς
> μετά τ' αὐλοῦ γελᾶσαι
> ἀποπαῦσαί τε μερίμνας,
> ὁπόταν βότρυος ἔλθη (378-82).

Ο Dodds[99] αναφέρει ότι το ρήμα εδώ είναι μεταβατικό, όπως και στο στίχο 552 του Ίωνα που εξετάστηκε παραπάνω. Το υποκείμενο των τριών απαρεμφάτων (*θιασεύειν, γελᾶσαι, ἀποπαῦσαι*) είναι ο θεός Διόνυσος. Πρώτο τοποθετείται το *θιασεύειν*, που συμπληρώνεται νοηματικά και από το ουσιαστικό *χοροῖς*, το οποίο δίδει έμφαση στο χορευτικό στοιχείο της λατρείας. Ως συνέπεια του *θιασεύειν* επέρχεται το *γελᾶν*[100] και το *ἀποπαῦειν μερίμνας*[101].

Το ρήμα απαντά στις *Βάκχες* και ως παθητικό, με την έννοια ανήκω σε βακχικό θίασο, αγιάζομαι μέσα από τελετές ή όργια[102]. Στην πάροδο, οι γυναίκες του Χορού αναπέμπουν τον ύμνο τους προς το θεό Διόνυσο και στη συνέχεια μακαρίζουν τους μύστες που αφιερώνουν τη ζωή τους στο θεό και συμμετέχουν στο τυπικό της λατρείας του, που συμπεριλαμβάνει και όρχηση. Η έκφραση *θιασεύεται ψυχὰν* σημαίνει το εσωτερικό αίσθημα της ενότητας με το θίασο και μέσω αυτού με το θεό[103]. Συμπληρώνεται νοηματικά από το βιοτὰν ἁγιστεύει, το οποίο αναφέρεται στο τυπικό της λατρείας του Διονύσου. Συνολικά, η έκφραση ὅστις βιοτὰν ἁγιστεύει καὶ θιασεύεται ψυχὰν έχει την έννοια: αυτός που βιώνει μια ζωή καθαρή και έχει ευσεβή ψυχή[104].

---

[99] Dodds 1960, 114.
[100] Ο Διόνυσος αναφέρεται ως γελαστός θεός δύο φορές στις *Βάκχες*: *γελῶν* (439) και *γελῶντι προσώπῳ* (1021).
[101] Ο Διόνυσος ως απελευθερωτής από τα βάσανα και τις έννοιες αναφέρεται και στους στίχους 280-5 της ίδιας τραγωδίας.
[102] LSJ s.v. *θιασεύειν*.
[103] Dodds 1960, 73.
[104] LSJ s.v. *ἁγιστεύειν*.

ὦ

μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων

τελετὰς θεῶν εἰδὼς

βιοτὰν ἁγιστεύει καὶ

θιασεύεται ψυχὰν

ἐν ὄρεσσι βακχεύων

ὁσίοις καθαρμοῖσιν (72-7).

Αξίζει επίσης να σημειωθεί στο παραπάνω απόσπασμα η χρήση του ρήματος ***βακχεύειν***, το οποίο ως αμετάβατο[105] σημαίνει εορτάζω και τελώ τα μυστήρια προς τιμήν του Βάκχου[106]. Η έννοιά του είναι ευρεία (όπως και του *θιασεύειν*) και συμπεριλαμβάνει και τους λατρευτικούς χορούς προς τιμήν του θεού. Απαντά στο τρίτο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, όπου σ' ένα χορικό, που έχει χαλαρή σχέση με τη δράση, περιγράφεται από το Χορό η γέννηση του θεού Απόλλωνα, του αδελφού της Άρτεμης, στη Δήλο. Η Λητώ πήρε το γιο της και τον μετέφερε στον Παρνασό, όπου αναβρύζουν οι πηγές και τελούνται χοροί προς τιμήν του Βάκχου:

λοχεῖα κλεινὰ λιποῦσα μά-

τηρ, τὰν ἀστάκτων ὑδάτων

βακχεύουσαν Διονύ-

σῳ Παρνάσιον κορυφάν· (1241-4)

Την ίδια ακριβώς σημασία με το ρήμα *βακχεύειν* έχει και το *βακχιάζειν*[107], το οποίο απαντά στον *Κύκλωπα*. Ο Κύκλωπας επιστρέφοντας στη σπηλιά, αναφέρεται στην όρχηση των Σατύρων και διακόπτει τα έντονα χοροπηδήματά τους, τα οποία για να περιγράψει χρησιμοποιεί το *βακχιάζειν*:

---

[105] Το ρήμα *βακχεύειν* ως μεταβατικό έχει διαφορετική σημασία και σημαίνει εμπνέω σε κάποιον μανία. Στον *Ορέστη* εκφράζει τη μανία που του μεταδίδουν οι Ερινύες: *αὔταί σε βακχεύουσι συγγενῆ φόνον;* (411). Ανάλογη είναι η χρήση του και στον *Ηρακλή*: *οὔ τι που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὓς ἄρτι καίνεις;* (966-7). Στο έργο του Ευριπίδη απαντά επίσης και το ρήμα *καταβακχιοῦμαι* που σημαίνει κυριεύομαι από βακχική μανία (*Βάκχ*. 109).
[106] LSJ s.v. *βακχεύειν*.
[107] LSJ s.v. *βακχιάζειν*.

τί βακχιάζετ′; οὐχὶ Διόνυσος τάδε

οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ′ ἀράγματα (204-5).

Το ίδιο ρήμα απαντά και στο στίχο 931 των *Βακχών*, όπου ο Πενθέας εξηγεί στο Διόνυσο ότι, ενώ χόρευε το χορό προς τιμήν του Βάκχου (*βακχιάζων*), ξέφυγε από τη θέση της μια μπούκλα από τα μαλλιά του, την οποία είχε τοποθετήσει κάτω από την ταινία:

ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ′ ἐγὼ

καὶ βακχιάζων ἐξ ἕδρας μεθώρμισα (930-1).

Συμπέρασμα

Με βάση λοιπόν τα όσα εξετάστηκαν παραπάνω διαπιστώνεται ότι οι αναφορές στην όρχηση με τη χρήση των ρημάτων *χορεύειν, ὀρχεῖσθαι* και *μέλπεσθαι* είναι αρκετές και συνήθως επιτελούν ένα ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο μέσα στο δράμα. Σε σχέση με το ρήμα *ὀρχοῦμαι* η χρήση του *χορεύειν* είναι αρκετά συχνότερη. Μάλιστα, όπως διαπιστώνεται από τα χωρία που εξετάστηκαν, άλλοτε έχει μια ευρύτερη έννοια και σημαίνει χορεύω και τραγουδώ ταυτόχρονα (*χορεία*) και άλλοτε μια στενότερη και σημαίνει απλώς χορεύω (ως συνώνυμο του ρήματος *ὀρχοῦμαι*). Επιλέγεται για να περιγράψει το χορό των ανθρώπων, την κίνηση κάποιων ζώων και των πλανητών. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η προβολή του στοιχείου του χορού για τη λατρεία των θεών, καθώς συχνές είναι οι μνείες στο χορό των Μουσών, των Χαρίτων, των Νηρηίδων και άλλων υπερφυσικών οντοτήτων, η όρχηση των οποίων τονίζει το σπουδαίο του ρόλο τόσο στη ζωή των ανθρώπων όσο και στο έργο του Ευριπίδη. Ακόμη, όταν ο χορός αναφέρεται στη λατρεία κάποιου θεού, τότε το ρήμα *χορεύειν* και ανάλογα το ουσιαστικό *χορός* παίρνουν την ιδιαίτερη σημασία της συμμετοχής σε θρησκευτικό χορό. Τα περισσότερα χωρία, σχετικά με το θέμα αυτό, αφορούν στο χορό προς τιμήν του θεού Διόνυσου. Ακόμη, το ρήμα απαντά συχνά και ως σύνθετο, με την έννοια: αρχίζω το χορό, ηγούμαι του χορού ή διώχνω από το χορό.

Επιπλέον, διαπιστώνεται ότι το ουσιαστικό *χορός* χρησιμοποιείται πολύ συχνά, ενώ στο ουσιαστικό *ὄρχησις* απαντά μόνο μία αναφορά στον ιωνικό του

τύπο *ὀρχηστύς*. Αντί για το ουσιαστικό *χορός* χρησιμοποιείται και η λέξη *χόρευμα*, την οποία, στο μεγαλύτερο ποσοστό, συναντούμε σε περιγραφές βακχικής λατρείας. Εξετάστηκε επίσης η χρήση των επιθέτων, τα οποία επιτελούν μια σημαντική λειτουργία, και ιδιαίτερα το επίθετο *καλλίχορος*, που είναι και εκείνο που χρησιμοποιείται περισσότερο από τα υπόλοιπα. Παραπέμπει στους ωραίους δραματικούς χορούς της Αθήνας, αλλά και σε αυτούς που παριστάνονται τώρα από το χορό, μπροστά στα μάτια των θεατών.

Αρκετά συχνή είναι η παρουσία του ρήματος *μέλπεσθαι* και του ουσιαστικού *μολπή*, το οποίο χρησιμοποιείται είτε για να εκφράσει το χαρούμενο τραγούδι που συνοδεύεται από χορό, είτε το θρηνητικό τραγούδι που συνοδεύεται από χορευτικές κινήσεις. Εδώ βέβαια εξετάστηκαν μόνο τα χωρία που πέρα από τη λέξη *μολπή* περιείχαν και συμφραζόμενα που αναφέρονται στο χορό.

Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί και άλλους όρους που έχουν σχέση με τη λατρεία του Βάκχου, οι οποίοι έχουν την ευρύτερη σημασία της συμμετοχής στις τελετές προς τιμήν του Διόνυσου που συμπεριλαμβάνουν και την όρχηση. Πρόκειται για τα ρήματα *θιασεύειν*, που χρησιμοποιείται ως μεταβατικό και σημαίνει οδηγώ και εντάσσω κάποιον σε θίασο, το παθητικό του *θιασεύεσθαι* και τα ρήματα *βακχεύειν* και *βακχιάζειν* που έχουν την ίδια σημασία και έχουν την έννοια της συμμετοχής στις λατρευτικές εκδηλώσεις του Βάκχου.

Παρατηρείται ότι αρκετά από τα αποσπάσματα που μελετήθηκαν χρησιμοποιούνται με έξοχο τρόπο σε στιγμές κορύφωσης του δράματος, παρουσιάζοντας αντιθετικά την εικόνα του αλλοτινού χορού με την τωρινή δραματική κατάσταση που βιώνουν οι ήρωες. Ακόμη, η πιο δραματική σκηνή του *Ηρακλή*, η σφαγή των παιδιών του, παίρνει τη μορφή βακχικού χορού και παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να επιτύχει ένα άριστο αισθητικό αποτέλεσμα και να δημιουργήσει στις ψυχές των θεατών τα οικεία συναισθήματα της τραγωδίας, τον *έλεο* και το *φόβο*.

Παράλληλα, οι αναφορές στην όρχηση μπορούν να διακριθούν σε διάφορες κατηγορίες. Δηλαδή ο Χορός ή κάποιος ήρωας αναφέρεται στο χορό που εκτελεί εκείνη τη στιγμή και μ' αυτόν τον τρόπο προσελκύει το ενδιαφέρον του κοινού σ' αυτό το στοιχείο, το οποίο είναι αξιοπρόσεκτο. Επιπλέον, συχνές είναι οι αναφορές σε έναν παλαιότερο χορό που χόρεψε ο Χορός ή κάποιος ήρωας. Αυτός προβάλλεται συνήθως αντιθετικά σε σχέση με το παρόν και αντιδιαστέλλει την παλιά ευτυχία που

συνοδεύεται με χορούς και τραγούδια με την τωρινή δυστυχία. Επίσης, κάποιες φορές περιγράφεται και ο χορός που έχουν χορέψει στο παρελθόν κάποιοι άλλοι, η λειτουργία των οποίων ποικίλει από δράμα σε δράμα. Σε σχέση με την προβολή των χορών του παρελθόντος, η όρχηση που παριστάνεται στη σκηνή θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί αντικατοπτρισμό εκείνου του παλιού χορού. Υπάρχει επίσης και η προβολή ενός μελλοντικού χορού, με περισσότερα χωρία στις *Βάκχες*. Η επαναλαμβανόμενη αναφορά στο χορό που πρόκειται να χορέψουν στο βουνό ο Κάδμος και ο Τειρεσίας στρέφει την προσοχή στο στοιχείο της όρχησης, η οποία είναι σημαντική στη λατρεία του θεού, όμως και ιδιαίτερα εντυπωσιακή και αξιοσημείωτη και στη συγκεκριμένη τραγωδία.

2. ΤΑ ΧΕΡΙΑ-ΤΑ ΠΟΔΙΑ- ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ

Η κύρια λειτουργία του Χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία ήταν το τραγούδι και η όρχηση και τα μέλη του με τη χρησιμοποίηση των ποδιών, των χεριών, των βραχιόνων, του κεφαλιού και του σώματος εξέφραζαν τη διάθεση, τα συναισθήματα και το χαρακτήρα του τραγουδιού που συνόδευαν[108].Οι αναφορές σε τέτοιου είδους κινήσεις που απαντούν στο έργο του Ευριπίδη είναι αρκετές και στη συνέχεια θα εξεταστεί η γλωσσική εκφορά τους, αλλά και η λειτουργία τους μέσα στην πλοκή του δράματος. Οι περισσότερες έχουν σχέση με την κίνηση των ποδιών, η οποία είναι και η πιο σημαντική. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συνδυασμός της λέξης *πους* με ορισμένα ρήματα και ο τρόπος σύνταξης που κάθε φορά επιλέγεται. Η αναφορά στην όρχηση των ποδιών δεν στοχεύει απλώς στο να παρουσιάσει με ποιητικό τρόπο κάποιες λεπτομέρειες της όρχησης, αλλά δίδεται έμφαση και στον ήχο των ποδιών στο χορό, καθώς και στα τραγούδια, τις κραυγές και τη μουσική που τον συνοδεύουν. Όλα αυτά τα στοιχεία συνταιριάζονται και εκφράζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνουν μια παραστατική οπτικοακουστική εικόνα, στην οποία ο χορός έχει κυρίαρχη θέση. Οι κινήσεις των χεριών προβάλλονται λιγότερο και οι περισσότερες αναφορές βρίσκονται στις *Βάκχες*, όπου παρουσιάζεται ο χορός με το θύρσο στο χέρι ή το χτύπημα των τυμπάνων. Ακόμη, μόνο σ' αυτήν την τραγωδία γίνεται λόγος για το κεφάλι και το ανέμισμα των μαλλιών.

Α. ΤΑ ΠΟΔΙΑ

i) Συνδυασμός με ρήμα

Το ουσιαστικό ***πούς*** συχνά συνδυάζεται με ρήματα κινήσεως που σημαίνουν πατώ - καταπατώ, για λόγους έμφασης[109]. Στα χωρία που θα εξεταστούν, συνήθως, συνοδεύει τη λέξη ***χορός***, συνδυάζεται με ένα **ρήμα** και δηλώνει εμφατικά τη ρυθμική κίνηση των ποδιών, στο χορό. Για παράδειγμα, στο πρώτο στάσιμο του

[108] Σχετικά με τη λειτουργία του χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία βλ. Taplin 1988, 18-20.
[109] LSJ s.v. *πούς*.

Ἰωνα[110] η κίνηση αυτή εκφράζεται με τη χρήση του ρήματος *στείβειν*, το οποίο έχει την έννοια πατώ-καταπατώ ή βαδίζω κάποιο δρόμο.

ὦ Πανὸς θακήματα καὶ
παραυλίζουσα πέτρα
μυχώδεσι Μακραῖς,
ἵνα χορούς στείβουσι ποδοῖν
Ἀγλαύρου κόραι τρίγονοι
στάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδος
ναῶν συρίγγων
ὑπ αἰόλας ἰαχᾶς
+ ὕμνων+, 'ὅτ' ἀναλίοις
συρίζεις, ὦ Πάν,
τοῖς σοῖσιν ἐν ἄντροις (492-6)

Η έκφραση *χορούς στείβουσι ποδοῖν* που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης, για να εκφράσει το χορό των Αγλαυρίδων σημαίνει κινούν ρυθμικά τα πόδια[111]. Το *στείβω*, το οποίο είναι ένα ρήμα κίνησης που αναφέρεται στα πόδια, χρησιμοποιείται με μια σύστοιχη αιτιατική (*χορούς*) και μια δοτική του μέσου (*ποδοῖν*), που δηλώνει με μεγαλύτερη έμφαση την κίνηση των ποδιών στο χορό. Το ίδιο συντακτικό σχήμα απαντά και στην τραγωδία *Ελένη*[112]. Η Θεονόη δίνει εντολή σε μια ακόλουθή της να ανεμίζει στον αέρα το θειάφι για να εξαγνίζει το δρόμο, σε περίπτωση που τον μόλυνε κάποιος με το ανόσιο πόδι του. Σε αυτήν την περίπτωση η σύστοιχη αιτιατική είναι η λέξη *κέλευθον* (*στείβω κέλευθον ποδί*) :

σὺ δ' αὖ κέλευθον εἴ τις ἔβλαψεν ποδί
στείβων ἀνοσίῳ, δὸς καθαρσίῳ φλογί (868-9).

[110] Για το χωρίο αυτό έχει γίνει λόγος και στο κεφάλαιο 1.Α, όπου εξετάστηκε και το θέμα της αναφοράς του Χορού σε ένα άλλο χορό που κάποιος άλλος χόρεψε. Για το θέμα αυτό βλ. και στον πίνακα 7.
[111] LSJ s.v. *στείβειν*.
[112] LSJ s.v. *στείβειν*. Το ρήμα *στείβειν* απαντά άλλη μια φορά στο έργο του Ευριπίδη, στην τραγωδία *Ιππόλυτος*, με την ίδια έννοια: βαδίζω σε κάποιον τόπο, χωρίς όμως τη χρήση της σύστοιχης αιτιατικής: *εἶμι πρὸς ὕλαν / καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι / στείβουσι κύνες / βαλιαῖς ἐλάφοις εγχιμπτόμεναι* (215-8).

Ένα άλλο στοιχείο που αξίζει να σημειωθεί, στο χωρίο από το πρώτο στάσιμο του *Ίωνα*, είναι ότι τις χορευτικές κινήσεις των ποδιών συνοδεύουν και οι ήχοι από τις σύριγγες, το πνευστό ποιμενικό μουσικό όργανο, που ήταν κατασκευασμένο από καλάμια. Η εικόνα της κίνησης των ποδιών επεκτείνεται και στη μουσική που τα συνοδεύει, καθώς ο ήχος προσδιορίζεται από το επίθετο *αἰόλος* (*αἰόλας ἰαχᾶς*) που σημαίνει ευκίνητος- ευμετάβολος[113]. Στο σημείο αυτό ο Lee παρατηρεί ότι οι δύο γενικές *ὕμνων* και *συρίγγων* που εξαρτώνται από το *ἰαχᾶς* δημιουργούν μια περίεργη αίσθηση. Ο Page υποθέτει ότι τα κορίτσια τραγουδούν, καθώς χορεύουν, όμως ο Lee διαφωνεί, γιατί αμφιβάλλει για το αν τραγουδά κάποιος με τη συνοδεία της σύριγγας[114].

Με το ίδιο σχήμα περιγράφεται από τον Ποσειδώνα, στον πρόλογο της τραγωδίας *Τρωάδες* και ο χορός των Νηρηίδων, όπου με τα ουσιαστικά *χορός* και *πούς* συνδυάζεται το ρήμα *ἐξελίσσω*, το οποίο σημαίνει ανοίγω - εκτυλίσσω, όμως ως όρος της όρχησης χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με τα ουσιαστικά *ἴχνος* και *πούς* (*ἐξελίσσω ἴχνος ποδός*), για να δηλώσει τη γρήγορη κίνηση των ποδιών που χορεύουν[115]. Η λέξη *ἴχνος*, η οποία έχει στα Αρχαία Ελληνικά την ίδια σημασία με σήμερα[116], χρησιμοποιείται συχνά από τον Ευριπίδη για τη δημιουργία εκφράσεων, σε συνδυασμό με διάφορα ρήματα[117].

---

[113]: LSJ s.v. *αἰόλος*.

[114] Lee, 1997, 213. Αντί για τη λέξη *ὕμνων* ο Muller προτείνει τη μετοχή *ὑμνῶν*, η οποία είναι συνημμένη στο *συρίζεις*, όμως τότε είναι παράξενη η χρήση του *ὅτε*.

[115] LSJ s.v. *ἐξελίσσω*.

[116] Ευρ. *Ελένη*, 108.

[117] LSJ s.v. *ἴχνος*. Πέρα από το *ἐξελίσσειν ἴχνος ποδός* υπάρχει στο πρώτο επεισόδιο του *Ορέστη* και η έκφραση *ἴχνος ποδός τιθέναι*, που αφορά στο περπάτημα και όχι στην όρχηση. Η Ηλέκτρα ρωτά τον άρρωστο αδελφό της αν θέλει να περπατήσει, πράγμα που έχει καιρό να κάνει:

Ηλ: *ἦ κἀπὶ γαίας ἁρμόσαι πόδας θέλεις,*
χρόνιον ἴχνος θείς; Μεταβολὴ πάντων γλυκύ. (Ορ. 234-5).

Η ίδια έκφραση υπάρχει και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, με την έννοια πατώ το πόδι μου σ' έναν τόπο. Δηλαδή, η Ιφιγένεια δεσμεύεται με όρκο, αν δε σώσει τον Πυλάδη, να μην αξιωθεί να πατήσει το πόδι της πίσω στο Άργος: *μήποτε κατ' Ἄργος ζῶσ' ἴχνος θείην ποδός* (752). Στον *Ορέστη* χρησιμοποιείται η έκφραση *λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τιθέναι*, (140), με την έννοια βαδίζω ελαφρά. Για το χωρίο αυτό γίνεται λόγος παρακάτω. Στις *Φοίνισσες* υπάρχει η φράση *ἴχνος ἐπαντέλλειν ποδός* (*Φοιν*. 103-5). Η Αντιγόνη παρακινεί το γέροντα παιδαγωγό να πιαστεί από το χέρι της, για να ανασηκώσει το πόδι του και να ανεβεί τη σκάλα. Το ρήμα *ἐπαντέλλω* είναι ποιητικός τύπος αντί του *ἐπανατέλλω* που σημαίνει υψώνω:

ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραιὰν νέᾳ
χεῖρ', ἀπὸ κλιμάκων

Ἥκω λιπὼν Αἴγαιον ἁλμυρὸν βάθος
πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρήδων χοροὶ
κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός (*Tρ*. 1-3).

Το *ἐξελίσσω*, όπως παρατηρεί ο Lee[118] περιγράφει την κυκλική κίνηση του χορού και είναι περισσότερο εμφατικό από το *ἑλίσσω* που έχει την ίδια σημασία. Το ρήμα είναι μεταβατικό, με αντικείμενο τη λέξη *ἴχνος*, το οποίο παίρνει, με τη σειρά του ως συμπλήρωμα τη γενική *ποδός*. Η σύνταξη αυτή, καθώς και το επίθετο υπερθετικού βαθμού *κάλλιστον* δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην όρχηση των Νηρηίδων. Αξίζει να σημειωθεί ότι ηχητικά ο χορός τους συνοδεύεται από την παρήχηση του σίγμα και του λάμδα, στο στίχο 3.

Το ρήμα *ἑλίσσω*, σε συνδυασμό με το ουσιαστικό *πούς* απαντά στο δεύτερο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*. Οι γυναίκες του Χορού καλούνται να καλύψουν την επιστροφή των τριών ευτυχισμένων στην πατρίδα. Η λαχτάρα και για το δικό τους γυρισμό τις ταξιδεύει πίσω στη Δήλο και είναι πικρή η θύμηση εκείνης της μέρας που τους στέρησε την ελευθερία. Παρουσιάζουν, στη δεύτερη στροφή, την επιστροφή της Ιφιγένειας να συνοδεύεται από τον ήχο του αυλού του Πάνα και της λύρας του Απόλλωνα (1125-32)[119]. Στην αντιστροφή, ο μεγάλος πόθος για την πατρίδα εκφράζεται από τις γυναίκες του Χορού με την ευχή να είχαν φτερά και να πετάξουν, για να φτάσουν στο πατρικό τους σπίτι. Φέρνουν στο μυαλό τους και περιγράφουν το χορό που χόρευαν παλιά με τις συνομήλικές τους, καθώς κάποια από

ποδὸς ἴχνος ἐπαντέλλων.
Με την έννοια σέρνομαι όπως ένα ζώο, στηριζόμενος στα χέρια και στα πόδια , χρησιμοποιείται στην *Εκάβη* η έκφραση *τίθεσθαι ἐπὶ χεῖρα καὶ ἴχνος*. Ο Πολυμήστορας, μετά την εκδίκηση της Εκάβης, βγαίνει τρεκλίζοντας από τη σκηνή και, όπως υποδηλώνουν τα λόγια του, κάπου- κάπου σέρνεται με τα τέσσερα: *ὤμοι ἐγώ, πᾷ βῶ, / πᾷ στω, πᾷ κέλσω*
τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου
τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα καὶ ἴχνος; (1056-9).
Στην τραγωδία *Βάκχαι,* ακόμη, η λέξη *ἴχνος* χρησιμοποιείται με την έννοια κνήμη και τοποθετείται αντιθετικά στη λέξη ωλένη: *ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην, / ἢ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις* (1134-5).
[118] Lee 1976, 66.
[119] *συρίζων θ' ὁ κηροδέτας*
κάλαμος οὐρείου Πανὸς
κώπαις επιθωΰξει,
ὁ Φοῖβος θ' ὁ μάντις ἔχων
κέλαδον έπτατόνου λύρας
ἀείδων ἄξει λιπαρὰν
εὖ σ' Ἀθηναίων ἐπι γᾶν.

αυτές παντρευόταν. Ο χορός τους ήταν κυκλικός και πιθανόν να αντανακλάται και στην κίνηση τους στην ορχήστρα, την ίδια στιγμή[120]. Το ρήμα που χρησιμοποιείται, για να τον περιγράψει, είναι το *ἑλίσσω*[121] και το *παρὰ* είναι ένα πρόθεμα του (*τμῆσις*)[122]. Είναι μεταβατικό και παίρνει ως αντικείμενο τη λέξη *πόδα*. Η σύνταξη αυτή τονίζει το σχήμα του χορού και την κίνηση των ποδιών των κοριτσιών που πρωτοστατούν στο χορό[123].

χοροῖς δ' ἑσταίην, ὅθι καὶ
παρθένος εὐδοκίμων γάμων,
παρὰ πόδ' εἱλίσσουσα φίλας
ματρὸς ἡλίκων θιάσους (1143-6).

Στο τρίτο στάσιμο των *Βακχών,* τα ουσιαστικά *πούς* και *χορός* συνδυάζονται με το ρήμα *τίθημι,* για να περιγράψουν το χορό που θέλουν να χορέψουν οι γυναίκες του χορού, με τα λευκά τους πόδια προς τιμήν του θεού Διόνυσου. Το *λευκός* είναι το παραδοσιακό επίθετο που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το δέρμα των γυναικών στην αρχαία ελληνική ποίηση. Εδώ βέβαια ορίζει τα γυμνά πόδια των Βακχών[124], οι οποίες αποκαλούνταν και *ἀπέδιλοι* ή *ἀσάμβαλοι*[125]. Η φράση *τίθημι πόδα ἐν χοροῖς* χρησιμοποιείται αντί για το ρήμα *χορεύω* και παρουσιάζει με παραστατικό και παράλληλα ποιητικό τρόπο το χορό, στον οποίο πολύ σημαντικό ρόλο έπαιζε η κίνηση των ποδιών.

ἆρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς
θήσω ποτὲ λευκὸν
πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν

[120] Για το θέμα αυτό γίνεται εκτενέστερα λόγος στο κεφ. 3.
[121] Το ρήμα *ἑλίσσειν* χρησιμοποιείται συχνά από τον Ευριπίδη για την περιγραφή κάποιου κυκλικού χορού. Πρβ. *Ηλ*. 180, *Ηρ. Μαιν*. 690 και *Ιφ. Αυλ*. 1055. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω Cropp 2000, 243. Το ίδιο ρήμα εκφράζει επίσης και την περιστροφική κίνηση. Για το *ἑλίσσειν* γίνεται εκτενέστερα λόγος στο κεφ. 3.
[122] Cropp 2000, 243.
[123] Για το *χοροῖς δ'ἑσταίην* έχει γίνει λόγος παραπάνω (κεφ. 1.Β.).
[124] Πρβ. *Βάκχ*. 664-5: *βάκχας ποτνιάδας εἰσιδών, αἳ τῆσδε γῆς / οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν*. Βλ. επίσης *Ίων* 220-2, όπου ο Χορός ρωτά τον Ίωνα αν μπορεί να μπει με γυμνά πόδια μέσα στο ναό: *σέ τοι, ταὸν παρὰ ναὸν αὐ- / δῶ θέμις γυάλων ὑπερ- / βῆναι, λευκῷ ποδί.*
[125] Dodds 1960, 152.

εἰς αἰθέρα δροσερὸν ῥίπτουσα (862-5).

Επίσης. στο πρώτο επεισόδιο του ίδιου δράματος, χρησιμοποιείται πρώτα το ρήμα *χορεύω* και συμπληρωματικά η έκφραση *καθιστάναι πόδα*:

ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα
καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολιόν; (184-5).

Έτσι τονίζεται περισσότερο η πρόθεση του Κάδμου να χορέψει, με τη χρήση δηλαδή πρώτα του *χορεύειν* και έπειτα του *καθιστάναι πόδα*, το οποίο περιγράφει περιφραστικά την όρχηση, με την αναφορά στην κίνηση του ποδιού. Επίσης σε συνδυασμό με τη διπλή επανάληψη του ερωτηματικού επιρρήματος *ποῖ* δίδει έμφαση και στον τόπο, όπου θα πραγματοποιηθεί αυτός ο χορός.

Γίνεται λοιπόν κατανοητό από τα παραπάνω χωρία, ότι για ποιητικούς λόγους και για να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στη μορφή της όρχησης, παράλληλα με την αναφορά της λέξης *χορός* ή του ρήματος *χορεύειν*, εκφράζεται και η ανάλογη κίνηση των ποδιών, με τη χρήση του ουσιαστικού *πούς* και ενός ρήματος που καθορίζει τη φύση της. Έτσι, το *χορούς στείβειν ποδοῖν* έχει την έννοια του γρήγορου ρυθμικού βηματισμού των ποδιών στο χορό. Το *ἐξελλίσσειν ἴχνος ποδός* τη γρήγορη κίνηση των ποδιών που χορεύουν σε κυκλικό χορό και το *παρὰ πόδ' εἱλίσσειν* έχει την ίδια περίπου σημασία, όμως το *εἱλίσσω* είναι λιγότερο εμφατικό. Η φράση *τιθέναι λευκὸν πόδα ἐν χοροῖς* εκφράζει το χορό με γυμνά πόδια. Το *καθιστάναι πόδα* επίσης, χρησιμοποιείται μαζί με το ρήμα *χορεύω*, ως συνώνυμό του, για να τονίσει την όρχηση και το χώρο, όπου αυτή θα πραγματοποιηθεί.

ii) Ο κρότος των ποδιών

Η όρχηση αποτελεί ένα στοιχείο που τονίζεται ιδιαίτερα από τον Ευριπίδη. Συχνά ο Χορός ή κάποιος ήρωας αναφέρεται στην όρχησή του, της οποίας η περιγραφή δε δίνεται μόνο με οπτική αλλά και με ακουστική εικόνα, κυρίως με την προβολή του **κρότου των ποδιών που χορεύουν**, ο οποίος συνήθως συνοδεύεται και

από άλλους ήχους. Στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Ηρακλείδαι* αναφέρεται χαρακτηριστικά:

ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθῳ
ὀλολύγματα παννυχίοις ὑπὸ παρ-
θένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν (780-83).

Πρόκειται για μια επίκληση του Χορού στην Αθηνά, την οποία θα τιμά με άσματα και χορούς. Χαρακτηριστική είναι η ακουστική εικόνα, η οποία, πέρα από τον κρότο των ποδιών που εκτελούν το χορό, συμπληρώνεται με τα *ὀλολύγματα* που αποτελούσαν την εισαγωγή για τον παιάνα που τραγουδούσαν οι παρθένες προς τιμήν της θεάς στα Παναθήναια[126]. Αυτή η ακουστική εικόνα εκφράζεται με αττική σύνταξη: *ὀλολύγματα ἰαχεῖ*. Το ρήμα *ἰαχέω*, που εδώ σημαίνει ηχώ-βγάζω ήχο, το χρησιμοποιούσαν οι τραγικοί ποιητές μόνο σε λυρικά χωρία[127]. Η εικόνα συμπληρώνεται ηχητικά και από τον ολονύκτιο κρότο των ποδιών που χορεύουν, ο οποίος δίδεται με έναν εμπρόθετο: (*ὑπὸ παννυχίοις κρότοισιν ποδῶν παρθένων*). Ακόμη προσδιορίζεται ο τόπος της όρχησης που είναι η Ακρόπολη (*ἀνεμόεντι ὄχθῳ*)[128]. Οι κραυγές του παιάνα συνυφαίνονται με τον ήχο των ποδιών, δίδοντας έμφαση στην παράσταση όσων εκφράζονται με τη μουσική και την όρχηση, αντανάκλαση των οποίων πιθανόν να αποτελούν όσα διαδραματίζονται μπροστά στα μάτια των θεατών.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο εκφράζεται στο πρώτο στάσιμο των *Τρωάδων* ο χορός και το τραγούδι των κοριτσιών:

Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει
Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ'

[126] Wilkins 1993, 151-2.

[127] LSJ s.v. *ἰαχέω*. Σημαίνει κραυγάζω-φωνάζω και για πράγματα βγάζω ήχο. Το ρήμα αυτό χρησιμοποιείται συχνά από τον Ευριπίδη: *Ηρακλ*. 752, *Ορ*. 826 και 965. Με σύστοιχη αιτιατική (*ἰαχεῖν μέλος*) χρησιμοποιείται στην τραγωδία *Τρωάδες*: *νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω* (*Τρ*. 515). Στις *Φοίνισσες* το ίδιο ρήμα απαντά με αντικείμενο σε πτώση αιτιατική: *πό- /τερον ἄρα νέκυν ὀλόμενον ἰαχήσω;* (1294-5). Χρησιμοποιείται και ως παθητικό στην *Ελένη*: *κᾆτ' ἰαχήθης καθ' Ἑλλανίαν* (*Ελ*. 1147).

[128] *Ὄχθος* είναι ο λόφος, το ύψωμα. Εδώ εννοείται η Ακρόπολη. Βλ. περαιτέρω Wilkins 1993, 151-2.

ἀέριον ἀνὰ κρότον ποδῶν
βοὰν ἔμελπον εὔφρον' ἐν
δόμοις δὲ παμφαὲς σέλας
πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν
<*ἄκος*> *ἔδωκεν ὕπνῳ* (545-50).

Ο ήχος του πανηγυριού αυτή τη φορά συμπληρώνεται από τον αυλό (*Λίβυς λωτός*[129]). Παράλληλα τονίζεται ο κρότος των ποδιών στο χορό και το εύθυμο τραγούδι[130] (*βοὰν ἔμελπον εὔφρον'*). Τα τρία αυτά στοιχεία, η μουσική, το τραγούδι και ο χορός συνθέτουν τη γεμάτη κίνηση και χαρά εικόνα που περιγράφεται και ίσως παράλληλα παριστάνεται.

Παρόμοιο λεξιλόγιο χρησιμοποιεί ο πρώτος αγγελιοφόρος στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, καθώς αναγγέλλει την άφιξη της Ιφιγένειας και της Κλυταιμνήστρας και προτρέπει να αρχίσει η μουσική του αυλού, το γαμήλιο τραγούδι και να ακουστεί το χτύπημα των ποδιών στο χορό. Η εικόνα παρουσιάζει πολλές αναλογίες με την προηγούμενη. Περιγράφεται ένας εύθυμος χορός των κοριτσιών, με τη συνοδεία του αυλού, για τον επικείμενο γάμο της Ιφιγένειας:

ἀλλ' εἶα, τἀπὶ τοισίδ' ἐξάρχου κανᾶ,
στεφανοῦσθε κρᾶτα καὶ σύ, Μενελέως ἄναξ,
ὑμέναιον εὐτρέπιζε καὶ κατὰ στέγας
λωτὸς βοάσθω, καὶ ποδῶν ἔστω κτύπος (435-8).

Λίγο αργότερα, στην ίδια τραγωδία, ο Υμέναιος περιγράφεται με τις ανάλογες λέξεις:

τίν' ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λίβυος
μετά τε φιλοχόρου κιθάρας,
συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ-

[129] Η λέξη *λωτός* χρησιμοποιείται αντί για το αυλός από τον Ευριπίδη και τους μεταγενέστερους ποιητές. Βλ. Lee 1976, 170-1.
[130] Για τη χρήση του ρήματος *μέλπομαι*, που εδώ εκφράζει το εύθυμο τραγούδι, βλ. επίσης στο κεφ. 1.Γ.

σᾶν ἔστασεν ἰαχάν,
ὅτ᾽ ἀνὰ Πήλιον αἱ καλλιπλόκαμοι
δαιτὶ θεῶν ἔνι Πιερίδες
χρυσεοσάνδαλον ἴχνος
ἐν γᾷ κρούουσαι
Πηλέως ἐς γάμον ἦλθον (1036-45).

Πρόκειται για τους πανηγυρικούς γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας, τους οποίους τίμησαν οι θεοί, οι Μούσες και οι Κένταυροι. Τη μελωδία του *λωτοῦ*, των *συρίγγων* και της *φιλοχόρου* κιθάρας συμπληρώνει ο κρότος από την κίνηση των ποδιών των Μουσών που χορεύουν με χρυσά σανδάλια[131]. Ο ήχος των ποδιών είναι απόλυτα εναρμονισμένος με τη μουσική, εξάλλου δεν είναι τυχαία η χρήση του επιθέτου *φιλόχορος* που συνοδεύει τη λέξη κιθάρα. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι και πάλι γίνεται αναφορά στον τόπο όπου πραγματοποιήθηκε αυτός ο χορός (*Πήλιον*) και μάλιστα δηλώνεται με έμφαση, μέσα από την παρήχηση των πι και λάμδα στους στίχους 1040-1.

Επίσης, στον πρόλογο των *Τρωάδων*, η Εκάβη, αναφερόμενη σε κάποιους παλαιότερους ηχηρούς και ζωηρούς λατρευτικούς χορούς που πρώτη έσερνε στην Τροία, αντιπαραθέτει σε αυτούς το τωρινό θρηνητικό της τραγούδι, το οποίο αποτελεί ανάκλαση αυτών, με την αντίθετη διάθεση. Αξιοσημείωτη είναι η παρομοίωση που χρησιμοποιεί για να περιγράψει το πώς θα πρωτοστατήσει και τώρα, όπως και τότε στο χορό και το τραγούδι. Όπως δηλαδή η μάνα μαθαίνει τα μικρά πουλιά να τιτιβίζουν, έτσι τώρα και η ίδια, αρχίζοντας το θρηνητικό τραγούδι, θα καθοδηγήσει και τις υπόλοιπες. Ο ήχος της κίνησης των ποδιών, στο χωρίο αυτό, συνδυάζεται με το τραγούδι που κάποτε τραγούδησαν οι Τρωάδες, αλλά και αυτό που τώρα θα παρουσιάσουν. Αυτή τη φορά αντί για το *κτύπος* χρησιμοποιείται η λέξη *πληγαῖς*:

ἀλλ᾽ ὦ τῶν χαλκεγχέων Τρώων
ἄλοχοι μέλεαι,
καὶ κοῦραι <κοῦραι> δύσνυμφοι,

[131] Για τα μουσικά όργανα και τη χρήση του επιθέτου *φιλόχορος* έχει ήδη γίνει λόγος στο κεφ. 1Α.

τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν
μάτηρ δ' ὡσεί τις πτανοῖς
ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω' γὼ
κλαγγάν, μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν
οἵαν ποτὲ δὴ
σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένα
ποδὸς ἀρχεχόρου πληγαῖς Φρυγίους
εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς (142-52).

Ο κρότος των ποδιών στο χορό τονίζεται και σ' ένα άλλο χωρίο από την πάροδο του σατυρικού δράματος *Κύκλωψ*. Στην αρχή υπάρχει μια συγκεκριμένη αναγγελία της εισόδου των σατύρων που επιστρέφουν από τη βοσκή, οδηγώντας τα κοπάδια του Πολύφημου. Τα λόγια του Σιληνού είναι πολύ χαρακτηριστικά για το θόρυβο που προκαλούν τα πόδια τους κατά την όρχησή τους:

Τι ταῦτα; Μῶν κρότος σικινίδων
ὁμοῖος ὑμιν νῦν τε χὥτε Βακχίῳ
κῶμοι συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
προσῆτ' ἀοιδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι; (37-40).

Σίκιν(ν)ις[132] ονομάζεται ο χορός των Σατύρων στο σατυρικό δράμα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από μεγάλη ζωηρότητα που προκαλεί έντονο θόρυβο. Η έκπληξη του Σιληνού και κυρίως η μνεία της όρχησης δείχνουν ότι οι Σάτυροι εμφανίζονται ήδη χορεύοντας και μάλιστα ζωηρά. Οι αμέσως επόμενοι στίχοι υπαινίσσονται και την παρουσία του αυλητή. Ο Χουρμουζιάδης[133] αναφέρει για την όρχηση του σατυρικού δράματος ότι «ο χορός στο σατυρικό δράμα προχωρούσε σε ένα στάδιο που με όλη την επιφύλαξη θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ρεαλιστικό, με την έννοια ότι ο συνδυασμός των κινήσεών του αποσκοπούσε στην απόδοση συγκεκριμένων

[132] Ο χορός πήρε το όνομά του από το Σίκιννο που τον επινόησε ή από τη νύμφη Σίκιννις. LSJ s.v. *σίκιννις*.
[133] Χουρμουζιάδης 1974, 99-101. Για τη σκηνική παρουσίαση στον *Κύκλωπα* βλ. επίσης Χουρμουζιάδης 1986, 64-73.

πράξεων». Αυτό επιβεβαιώνεται από την πάροδο του *Κύκλωπα* που δίνει απτά την επιστροφή μιας ομάδας βουκόλων που ορχείται, οδηγώντας παράλληλα τα ζώα τους, η παρουσία των οποίων ήταν μάλλον απαραίτητη.

Διαπιστώνεται λοιπόν από την εξέταση των σχετικών χωρίων ότι η αναφορά στον κρότο των ποδιών παραπέμπει σε έντονη όρχηση και συνοδεύεται από ιαχές, εύθυμα τραγούδια και μουσικές, τα οποία αποτελούν μέρος λατρευτικών εκδηλώσεων ή ευχάριστων κοινωνικών γεγονότων, όπως ο γάμος ή κάποια νίκη. Οι εικόνες είναι οπτικοακουστικές και η όρχηση παίζει πολύ σημαντικό ρόλο , καθώς συμμετέχει και στο οπτικό αλλά και στο ακουστικό μέρος, με τον κρότο των ποδιών. Η όρχηση στο σατυρικό δράμα συνδυάζεται και με άλλες ενέργειες πρακτικής φύσης, όπως για παράδειγμα την καθοδήγηση των ζώων (στον *Κύκλωπα*).

iii) Αναπηδήματα

Στην *Ηλέκτρα*, οι γυναίκες του Χορού αναφέρονται στην όρχησή τους που συνοδεύει τη νίκη του Ορέστη, χωρίς να χρησιμοποιήσουν τη λέξη *πούς*, περιγράφουν όμως την έντονη κίνηση των ποδιών, καθώς **αναπηδούν**:

Θὲς ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος,
ὡς νεβρὸς οὐράνιον
πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.
νικᾷ στεφανοφορίαν
+κρείσσω τοῖς+ παρ' Ἀλφειοῦ ῥεέθροισι τελέσσας
κασίγνητος σέθεν. ἀλλ' ἐπάειδε
καλλίνικον ὠδαν ἐμῷ χορῷ (860-5).

Αξιοσημείωτη για το είδος της κίνησης είναι η παρομοίωση που χρησιμοποιείται, καθώς η Ηλέκτρα σ' αυτόν τον επινίκιο χορό καλείται να χορέψει **πηδώντας ανάλαφρα** (*πήδημα κουφίζουσα*[134]) σαν ελάφι (*ὡς νεβρός*).

[134] *κοῦφος* είναι ο ελαφρύς, ο ευκίνητος. Στην *Ιφιγένεια εν Ταυροις* χρησιμοποιείται με την έννοια «μηδαμινός»: *σώθητι, καὶ σὺ μισθὸν οὐκ αἰσχρὸν λαβών, / κούφων ἕκατι γραμμάτων σωτηρίαν* (593-4). Επίσης ως αντίθετο του *δεινῶς φέρειν* απαντά στη *Μήδεια* 449 και 1018.

Σχετικά με το ελαφρύ πήδημα του ελαφιού υπάρχει άλλη μια αναφορά, στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Άλκηστις*, όπου περιγράφεται ο χορός ενός ζαρκαδιού (*νεβρός*) που αναπηδά ανάλαφρα (*σφυρῷ κούφῳ*) γύρω από την κιθάρα του Φοίβου. Εδώ απαντά και μια σπάνια χρήση της πρόθεσης *ἀμφί* (*ἀμφὶ σὰν κιθάραν*)[135]:

χόρευσε δ' ἀμφὶ σὰν κιθάραν,
Φοῖβε, ποικιλόθριξ
νεβρὸς ὑψίκομον πέραν
βαίνουσ' ἐλατᾶν σφυρῷ κούφῳ
χαίρουσ' εὔφρονι μολπᾷ (583-7).

Η αέρινη κίνηση του ζαρκαδιού παραπέμπει στο χορό των ανθρώπων που ορχούνται ανάλογα, απολαμβάνοντας τη γλυκιά μουσική.

Ακόμη, στο δεύτερο στάσιμο του *Ίωνα*[136], γίνεται λόγος και για τα ελαφρά (*λαιψηρά*) πηδήματα που χαρακτηρίζουν την όρχηση προς τιμήν του Βάκχου. Και πάλι ορίζεται ρητά ο τόπος του χορού, τον οποίο επικαλούνται οι γυναίκες του Χορού στην αρχή της περιγραφής τους (*δειράδες Παρνασοῦ*). Επίσης ο χρόνος εκφράζεται με το επίθετο *νυκτιπόλοις*. Την κίνηση συνοδεύει μια εικόνα φωτός, οι δάδες με τις δύο φλόγες που κρατά στα χέρια του, καθώς χορεύει ο θεός:

ἰὼ δειράδες Παρνασοῦ πέτρας
ἔχουσαι σκόπελον οὐράνιον θ' ἕδραν,
ἵνα Βάκχιος ἀμφιπύρους ἀνέχων πεύκας
λαιψηρὰ πηδᾷ νυκτιπόλοις ἅμα σὺν Βάκχαις (*Ίων* 714-7).

Παράλληλα, τα **έντονα πηδήματα** του Διόνυσου που χορεύει μανιασμένα περιγράφονται πολύ επιτυχημένα από τον Τειρεσία, στο πρώτο επεισόδιο των *Βακχών*, με ένα ασύνδετο σχήμα, που μέσα από το ρυθμό του λόγου μεταφέρει

[135] Dale 1978, 100.
[136] Το χορικό αυτό έχει άμεση σχέση με τη δράση και αποδεικνύει ότι δεν ισχύει και τόσο απόλυτα η γενική κρίση του Αριστοτέλη για τους Χορούς του Ευριπίδη (1456a 27). Ο Χορός αισθάνεται βαθιά δυσπιστία για το χρησμό, θρηνεί για την τύχη της δέσποινάς του, εύχεται και προοικονομεί την επικείμενη σκευωρία, το θάνατο του παρείσακτου Ίωνα. Για το θέμα αυτό βλ. επίσης Lesky 2000, 268.

ακουστικά τις γρήγορες κινήσεις και την ένταση της όρχησης του θεού. Αυτή τη φορά ο τόπος της όρχησης του Βάκχου είναι οι Δελφοί και αναφέρεται στην αρχή, πριν από την περιγραφή του χορού. Και σ' αυτό το χωρίο τα αναπηδήματα συμπληρώνονται από την έντονη κίνηση του θύρσου :

ἔτ' αὐτὸν ὄψῃ κἀπὶ Δελφίσιν πέτραις
πηδῶντα σὺν πεύκαισι δικόρυφον πλάκα,
πάλλοντα καὶ σείοντα βακχεῖον κλάδον,
μέγαν τ' ἀν Ἑλλάδα (306-10).

iv) Οι ειδικές συνθήκες του δράματος και η κίνηση των ποδιών

Ακόμη, ο τρόπος με τον οποίο θα κινούνται **τα πόδια**, ορισμένες φορές έχει σχέση και με τις **ειδικές συνθήκες** του δράματος, οι οποίες προβάλλονται και τονίζονται μέσα από την αναφορά στο είδος της κίνησης που επιβάλλεται στο Χορό. Στην τραγωδία *Ορέστης,* τα μέλη του, οι γυναίκες από το Άργος, εμφανίζονται στην πάροδο από το στίχο 132, καθώς η Ηλέκτρα αναγγέλλει την άφιξή τους. Αρχίζει όμως ο λυρικός θρηνητικός διάλογος της παρόδου οκτώ στίχους μετά (140-207). Προφανώς οι γυναίκες προσεγγίζουν αρκετά το λογείο και προκαλούν θόρυβο, όπως φαίνεται από την ανησυχία και την προσπάθεια της Ηλέκτρας να τις απομακρύνει, προκειμένου να μην ενοχλήσουν τον Ορέστη που κοιμάται[137]:

σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτ' (140-1).

Η χρήση της μετωνυμίας *λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης* περιγράφει πολύ παραστατικά το ανάλαφρο βάδισμα, με το οποίο πρέπει να κινούνται. Το θέμα αυτό μάλιστα επανέρχεται λίγο παρακάτω, όταν η Ηλέκτρα κάνει παρατήρηση στο Χορό, επειδή μιλώντας δυνατά σχεδόν ξύπνησε τον Ορέστη. Αναφέρεται πάλι στο κτύπημα των ποδιών, σε συνδυασμό αυτή τη φορά με το ρήμα *εἰλίσσομαι*, το οποίο χρησιμοποιείται ως όρος της όρχησης, που δηλώνει την περιστροφική κίνηση:

[137] Βάγια 1981, 27.

Ηλ: *σὺ γάρ νιν , ὦ τάλαινα,*

θωΰξασ' ἔβαλες ἐξ ὕπνου.

Χο: *εὖδειν μὲν οὖν ἔδοξα.*

Ηλ: *οὐκ ἀφ' ἡμῶν, οὐκ ἀπ' οἴκων*

πάλιν ἀνὰ πόδα σὸν εἱλίξεις

μεθεμένα κτύπου;

(167-72).

Λίγο αργότερα, στην ίδια τραγωδία, με θόρυβο και κραυγές οι γυναίκες θέλουν να καλύψουν τα όσα συμβαίνουν μέσα στο παλάτι, για να μην επέμβουν οι Αργείοι. Στην προτροπή του Χορού χρησιμοποιείται εμφατικά, με επανάληψη, η λέξη *κτύπος*, η οποία εδώ αναφέρεται σε έντονο χορό[138]:

ἰὼ ἰὼ φίλαι,

κτύπον ἐγείρετε, κτύπον καὶ βοὰν

πρὸ μελάθρων, ὅπως ὁ πραχθεὶς φόνος

μὴ δεινὸν Ἀργείοισιν ἐμβάλῃ φόβον (1353-6).

Στις λέξεις *κτύπος* και *βοά* θα μπορούσαμε επίσης να δούμε την αξιοποίηση από τον Ευριπίδη ενός παραδοσιακού χορικού μοτίβου, που συμβάλλει άμεσα στην εξέλιξη της δράσης, σε μια στιγμή κορύφωσης του δράματος. Οι γυναίκες με δυνατούς χορούς και κραυγές θα καλύψουν τους ήχους αυτών που γίνονται στο παλάτι, όπως έκαναν και οι Κουρήτες, για να καλύψουν τα κλάματα του Δία και να τον προστατέψουν από τον Κρόνο[139].

Μια άλλη ενδιαφέρουσα αναφορά στην κίνηση του Χορού υπάρχει στον *Ηρακλή*, όπου ο Χορός των γερόντων παρομοιάζει τη δύσκολη και κοπιαστική του κίνηση με εκείνη του καματερού ζώου που ανεβαίνει φορτωμένο στην ανηφοριά:

μὴ προκάμητε πόδα βαρύ τε

κῶλον ὥστε πρὸς πετραῖον

λέπας + ζυγηφόρον πῶλον

[138] West 1990, 275.
[139] Για το θέμα αυτό βλ. Willink, 1986, 303.

ἀνέντες ὡς βάρος φέρον

τροχηλάτοιο πώλου +.

λαβοῦ χερῶν καὶ πέπλων,

ὅτου λέλοιπε ποδὸς ἀμαυρὸν ἴχνος (119-23).

Οι γέροντες των οποίων τα πόδια δεν αντέχουν πρέπει να κρατηθούν από τους άλλους. Προφανώς, η δύσκολη και αργή κίνηση που περιγράφεται από τα μέλη του Χορού είναι και εκείνη που παράλληλα παριστάνεται, στο τραγούδι της παρόδου. Παράλληλα, με αυτόν τον τρόπο, εκφράζεται η ομαδικότητά τους και η κοινή προσπάθεια[140].

Β. ΤΑ ΧΕΡΙΑ

Στα **χέρια** οι αναφορές είναι σαφώς λιγότερες και απαντούν κυρίως στην τραγωδία *Βάκχες*, όπου περιγράφεται ο οργιαστικός χορός των Μαινάδων και των οπαδών του θεού Διόνυσου, μέσα από πολλές και διάσπαρτες αναφορές, τις οποίες αξίζει τον κόπο να συγκεντρώσουμε και να συνδυάσουμε. Παράλληλα, μόνο εδώ συναντούμε και κάποιες πληροφορίες για την κίνηση του κεφαλιού. Το είδος του χορού που περιγράφεται σε αυτήν την τραγωδία συνοδεύεται από τη μουσική των τυμπάνων, η χρήση των οποίων αναφέρεται ως λυδική συνήθεια (152-9). Παράλληλα, παρουσιάζονται ως χαρακτηριστικά όργανα των οργιαστικών τελετών. Βέβαια, όλα αυτά δεν είχαν θέση στην επίσημη Αθηναϊκή λατρεία του θεού Διονύσου, η οποία δεν ήταν οργιαστική. Όπως μαρτυρούν παραστάσεις αττικών αγγείων που απεικονίζουν τις Μαινάδες, φαίνεται ότι καθιερώθηκε, μέσα στα πλαίσια της μόδας των νέων ανατολικών θρησκειών στην Αθήνα, στο τέλος του πέμπτου αιώνα π.Χ. και συνδέεται με το πιο άγριο είδος των χορών. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Leinieks[141] ο χορός στη συγκεκριμένη τραγωδία φέρει τύμπανο αντί για το *θύρσο*, επειδή είναι πιο εύκολο να κρατηθεί στους πολύπλοκους χορούς. Είναι επόμενο πως ο χορός ντυμένος με βακχική στολή υποχρεώνεται να εκτελέσει μια

[140] Barlow 1996, 130.
[141] Leinieks 1996, 58.

ξέφρενη χορογραφία, που ο χαρακτήρας της μπορεί να κυμαίνεται από τους αισθησιακούς χορούς της Αφρικής ως τον κορυβαντισμό[142].

Ο Διόνυσος δίνει τη δυνατότητα στους θιασώτες του να ξεπεράσουν τα φυσικά εμπόδια και να συμμετάσχουν στη λατρεία του θεού με μια μικρή προσπάθεια, η οποία δεν είναι κουραστική αλλά διασκεδαστική και ευχάριστη[143]. Αναφέρεται χαρακτηριστικά από τους δύο γέροντες, Κάδμο και Τειρεσία, ότι στο βακχικό χορό τα χέρια πρέπει να είναι ενωμένα:

Κα: *μακρὸν τὸ μέλλειν· ἀλλ ἐμῆς ἔχου χερός.*

Τε: *ἰδού, ξύναπτε καὶ ξυνωρίζου χέρα* (197-8).

Η **σύζευξη των χεριών** προβάλλεται έντονα, αρχικά, με τη χρήση του επιρρήματος *ἰδού*, το οποίο συνοδεύεται από την ταυτόχρονη και μάλλον ζωηρή και επιδεικτική κίνηση του χεριού του Τειρεσία. Αμέσως μετά, τοποθετούνται παρατακτικά συνδεδεμένα με το σύνδεσμο *και* δύο συνώνυμα ρήματα που έχουν το ίδιο πρώτο συνθετικό και βρίσκονται σε προστακτική έγκλιση (*ξύναπτε- ξυνωρίζου*), τα οποία εκφράζουν τη συμμετοχή και την υπακοή του Κάδμου στην προτροπή του τυφλού μάντη, όπως άλλωστε διαπιστώνεται από την απάντησή του στο στίχο 199:

Κα: *οὐ καταφρονῶ' γὼ τῶν θεῶν θνητὸς γεγώς*

Σχολιάζοντας αυτό το χωρίο ο Leinieks[144] αναφέρει ότι τα χέρια των χορευτών σε ένα τέτοιο χορό είναι συνήθως σηκωμένα, συχνά στο ύψος των ώμων ή και ψηλότερα.

Ακόμη, οι θιασώτες του Διόνυσου κρατούν στα χέρια ως απαραίτητο συμπλήρωμα της αμφίεσης τους το θύρσο, τον οποίο κινούν και χτυπούν παράλληλα με τις χορευτικές τους κινήσεις, αποδίδοντας τιμή στο θεό:

ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς

θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος (*Βάκ*. 24-5).

---

[142] Δεδούση 1975 9-10. Στις θεραπευτικές ιδιότητες του κορυβαντισμού αναφέρεται και ο Πλάτων: *Νόμοι* 790d-e και *Ευθύδημος* 277d-e. Για τον κορυβαντισμό βλ. επίσης Leinieks 1996, 293-9.

[143] Kirk 1979, 45.

[144] Leinieks 1996, 61. Ο Leinieks, δίνει αυτές τις πληροφορίες βασιζόμενος σε ένα άρθρο της Lillian Lawler: " The maenads: A contribution to the study of the dance in ancient Greece." *Memoirs of the American Academy in Rome* 6, 1927: 69-112.

Όμως, ο Χορός στις *Βάκχες* αναφέρεται επίσης ότι κρατά και χτυπά τύμπανα[145]:

αἴρεσθε τἀπιχώρι᾽ ἐν πόλει Φρυγῶν

τύμπανα[146] *Ῥέας τε μητρὸς ἐμὰ θ᾽ εὑρήματα* (58-9).

Θα ήταν βέβαια δύσκολο για τα μέλη του Χορού να φέρουν και *θύρσο* και τύμπανα, γι' αυτό θα πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Leinieks[147], ο οποίος αναφέρει ότι οι γυναίκες του Χορού αντί για το *θύρσο* κρατούν τα τύμπανα, τα οποία ο Ξένος τις συμβουλεύει να χτυπήσουν, προκειμένου να τραβήξουν την προσοχή των Θηβαίων, πράγμα που προφανώς εκτελούν αμέσως:

βασίλειά τ᾽ ἀμφὶ δώματ᾽ ἐλθοῦσαι τάδε

κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὁρᾷ Κάδμου πόλις (60-1).

Αργότερα, δίνονται οδηγίες από τον Ξένο στον Πενθέα, σχετικά με το **συνδυασμό των χεριών και των ποδιών** καθώς του λέει ότι πρέπει να κρατά το *θύρσο* στο δεξί του χέρι και παράλληλα να σηκώνει και το δεξί του πόδι. Η χρήση του απρόσωπου ρήματος *χρή* προβάλλει την αναγκαιότητα να ακολουθηθεί κατά γράμμα το τυπικό του λατρευτικού χορού:

ἐν δεξιᾷ χρὴ χἄμα δεξιῷ ποδὶ

αἴρειν νιν... (στ. 943-4).

Ο Πενθέας, στολισμένος με θηλυπρέπεια, υπακούει στις οδηγίες του Διόνυσου και τον κρατά κινούμενο στον ίδιο ρυθμό με το βήμα του, παριστάνοντας άμεσα τη χορογραφία, καθώς όταν πατάει το δεξί πόδι, θα κρατάει και στο δεξί χέρι το θύρσο[148].

Υπάρχουν βέβαια και αναφορές σχετικά με την κίνηση των χεριών που έμμεσα μόνο έχουν σχέση με το χορό. Στις *Ικέτιδες*, για παράδειγμα, ο αγγελιοφόρος εξιστορεί τα σχετικά με τη νίκη του Θησέα και περιγράφει τους δικούς του πανηγυρισμούς, χρησιμοποιώντας λεξιλόγιο σχετικό με την όρχηση:

[145] Αναφορά στα τύμπανα του χορού γίνεται και στους στίχους 124-34 και 156.
[146] Dodds 1960, 68.
[147] Leinieks 1996, 58.
[148] Taplin, 1988,120-1.

ἐγὼ δ᾽ἀνηλάλαξα κἀνωρχησάμην

κἄκρουσα χεῖρας (719-20).

Πολύ παραστατικά δίνεται η οπτικοακουστική εικόνα με τη χρήση του πολυσύνδετου (*κἀνωρχησάμην κἄκρουσα*). Τα χορευτικού τύπου πηδήματα του αγγελιοφόρου συνοδεύονται και από το θριαμβευτικό **κρότο των χεριών**.

Επίσης, το χτύπημα των χεριών παρουσιάζεται και στον ικετευτικό θρήνο και την παράκληση του Χορού στην πάροδο της τραγωδίας *Ικέτιδες*. Οι Θεράπαινες συμμετέχουν παράφορα στο θρήνο, περιγράφοντας παράλληλα τις κινήσεις που εκτελούν προφανώς την ίδια στιγμή, για να συνοδέψουν τα κλάματα και τους στεναγμούς. Το γεμάτο πόνο τραγούδι τους συνοδεύεται και από όρχηση, όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει από τη χρήση του ουσιαστικού *χορός* στο στίχο 75, κατά την οποία οι γυναίκες κτυπούν τα χέρια τους. Η επανάληψη της πρόθεσης *ξύν-* στα ρήματα *ξύνωδοι - ξυναλγηδόνες* τονίζει την ομαδικότητα στο χορό και στο θρηνητικό τραγούδι που άμεσα θα παρασταθούν. Η αυτοαναφορά του Χορού στην όρχηση του και στο τραγούδι προσελκύει την προσοχή του κοινού στην ικετευτική παράκληση και το θρήνο, ο οποίος έχει ως στόχο να συγκινήσει την Αίθρα, για να τις βοηθήσει:

ἀγὼν ὅδ᾽ ἄλλος ἔρχεται γόων γόων

διάδοχος, ἀχοῦσι προσπόλων χέρες.

ἴτ᾽ ὦ ξύνωδοι κτύποι,

ἴτ᾽ ὦ ξυναλγηδόνες

χορὸν τὸν Ἅιδας σέβει (71-5).

Γ. ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ

Σχετικά με την **κίνηση του κεφαλιού** στην όρχηση**,** υπάρχουν αναφορές μόνο στις *Βάκχες*, όπου δίδεται έμφαση στις λεπτομέρειες και στη συγκεκριμένη μορφή του χορού που παριστάνεται προς τιμήν του Διόνυσου, που, όπως έχει ήδη αναφερθεί, φέρει πολλά ανατολικά στοιχεία. Αρχικά, παρουσιάζεται ο συνδυασμός των χορευτικών βημάτων με το τίναγμα του κεφαλιού. Ο Κάδμος λοιπόν αναρωτιέται για τα βήματα και την κίνηση του κεφαλιού:

ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα

καὶ κρᾶτα σείσαι πολιόν; (184-5).

Η έκφραση *κρᾶτα σείσαι* αναφέρεται στο κεφάλι που στρέφεται ρυθμικά και ταυτόχρονα πάλλεται.

Ο Πενθεύς, αντίθετος και εχθρικός προς τις Βάκχες και τη νέα θρησκεία σκοπεύει να συλλάβει και να σκοτώσει τον Ξένο. Οι απειλές του περιλαμβάνουν πληροφορίες για το χορό που αποτελεί μέρος της βακχικής λατρείας και αναφέρεται στο κτύπημα και το τράνταγμα του θύρσου, παράλληλα με το τίναγμα του κεφαλιού και των μαλλιών:

εἰ δ' αὐτὸν εἴσω τῆσδε λήψομαι στέγης,

παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασείοντά τε

κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμών (239-41).

Σχετικά με τις λεπτομέρειες που δίνονται για τις χορευτικές φιγούρες σε διάφορα χωρία των *Βακχών*, ο Leinieks[149] αναφέρει ότι μερικές φορές ο χορευτής κινείται προς τα μπρος, καθώς εκτελεί μια περιστροφική κίνηση και κινεί το πάνω μέρος του σώματος από τη μια πλευρά στην άλλη, σε σχήμα τόξου. Άλλες φορές η κίνηση παρουσιάζεται να περιορίζεται μόνο στο κεφάλι. Το κεφάλι κινείται προς τα μπρος, κατά τη διάρκεια του μεσαίου μέρους της κίνησης, όταν βλέπει μπροστά, και κινείται προς τα πίσω στο τέλος κάθε κίνησης, βλέποντας προς το πλάι ή προς τα πίσω. Η κίνηση αυτή γίνεται με ιδιαίτερο σφρίγος, ενώ τα μαλλιά ανεμίζουν στον αέρα: *ἀνασείοντα… κόμας* (240-1). Κινούνται προς τα μπρος και προς τα πίσω: *προσείων… ἀνασείων*[150] (930) και τινάζονται στον αέρα: *πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων* (150). Επιπλέον, στα ακραία σημεία της κίνησης, το κεφάλι μπορεί να κινείται αισθητά προς τα πίσω με το λαιμό εκτεθειμένο. Προφανώς, αυτή είναι η κίνηση που περιγράφεται στους στίχους 864-5: *δέραν εἰς αἰθέρα… ῥίπτουσα*. Αξίζει να σημειωθεί ότι για να

[149] Leinieks 1996, 61-4.

[150] Στους στίχους αυτούς παρουσιάζονται μερικές μπούκλες από την πλούσια σε μαλλιά περούκα που φορά ο Πενθέας να έχουν ξεγλιστρήσει από τον κεφαλόδεσμο, γιατί κουνούσε το κεφάλι του σαν μια Βακχίδα: *ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ' ἐγω* / *καὶ βακχιάζων ἐξ ἕδρας μεθώρμισα* (930-1).

περιγράψει την κίνηση του κεφαλιού, χρησιμοποιεί τις περισσότερες φορές το ίδιο ρήμα, απλό ή σύνθετο (*σεῖσαι, προσείων, ἀνασείων*). Μόνο σε μία περίπτωση χρησιμοποιείται το ρήμα *ῥίπτω* στην πάροδο των *Βακχών*, όπου τα μέλη του Χορού οραματίζονται ότι βλέπουν τον Διόνυσο στα λυδικά βουνά να παρακινεί τους οπαδούς του στη βακχική λατρεία:

... καὶ χοροῖσι
πλανάτας ἐρεθίζων
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,
τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων (147-50).

Γίνεται λοιπόν κατανοητό από τα χωρία που εξετάστηκαν ότι οι αναφορές στην κίνηση των ποδιών, των χεριών και του κεφαλιού είναι αρκετές. Οι περισσότερες αφορούν στα πόδια, τα οποία παίζουν και τον πιο σημαντικό ρόλο. Μόνο στις *Βάκχες* περιγράφεται η κίνηση των χεριών (για την όρχηση των χεριών υπάρχουν λίγες αναφορές και σε άλλες τραγωδίες) και του κεφαλιού μέσα στο χορό. Σε συνδυασμό με το ουσιαστικό *χορός* και το ρήμα *χορεύω* περιγράφονται και οι χορευτικές κινήσεις των ποδιών, καθώς χρησιμοποιείται το ουσιαστικό *πούς* με ένα ρήμα που δηλώνει και το είδος της κίνησης. Ακόμη, ο κρότος των ποδιών εκείνων που ορχούνται, συνδυαζόμενος και με άλλους ήχους από τραγούδια και μουσικά όργανα, τις περισσότερες φορές παραπέμπει σε ένα εύθυμο και ζωηρό χορό που έχει σχέση με κάποια θρησκευτική τελετή, ένα ευχάριστο κοινωνικό γεγονός ή μια νίκη. Παράλληλα, χρησιμοποιούνται και άλλες εκφράσεις ή σχήματα λόγου, για να δηλώσουν το ανάλαφρο και το ζωηρό πήδημα στην όρχηση. Επίσης, συχνά οι συνθήκες του δράματος καθορίζουν τον τρόπο κίνησης των ποδιών του Χορού, όπως για παράδειγμα τα γηρατειά, η ανάγκη για ησυχία που απαγορεύει τον κρότο και το κτύπημά τους στο έδαφος ή η αναγκαιότητα πρόκλησης μεγάλης οχλαγωγίας, που απαιτεί θορυβώδη χορό.

Σχετικά με τα χέρια, στο χορό της διονυσιακής λατρείας που περιγράφεται στις *Βάκχες,* αναφέρεται ότι θα πρέπει να είναι ενωμένα και να χρησιμοποιούνται παράλληλα για να κινήσουν το θύρσο ή να χτυπήσουν τα τύμπανα. Γίνονται μάλιστα και κάποιοι συνδυασμοί της κίνησης των χεριών και των ποδιών, ενώ πολύ σημαντικό είναι και το τράνταγμα του κεφαλιού και το τίναγμα των μαλλιών. Αξίζει

βέβαια να σημειωθεί ότι ο χορός που περιγράφεται σε αυτήν την τραγωδία έχει πολλά στοιχεία που δεν έχουν σχέση με την παραδοσιακή λατρεία του Διονύσου στην Αθήνα, αλλά φέρουν επιδράσεις από την Ανατολή, οι οποίες είχαν γοητεύσει και είχαν γίνει μόδα, κατά τα τέλη του πέμπτου αιώνα π.Χ.

3. Η ΚΥΚΛΙΚΗ- ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟ ΧΟΡΟ

Σε αντίθεση με τον *κύκλιο* Χορό του διθυράμβου, ο τραγικός Χορός ήταν ορθογώνιος, τουλάχιστον στην πρώτη του παράταξη μέσα στην ορχήστρα[151]. Έμπαινε από τη δεξιά προς το θεατή πάροδο κατά ζεύγη (5Χ3) ή κατά στοίχους (3Χ5). Επικεφαλής του κατά την είσοδο βάδιζε ο αυλητής που με τον ήχο του αυλού συνόδευε την κίνηση και την όρχησή του. Φαίνεται ότι κατά τη διάρκεια της παράστασης ο Χορός μπορούσε να αλλάξει σχήμα[152]. Στο πλαίσιο αυτό, μελετώντας τις αναφορές στην όρχηση, μέσα στο έργο του Ευριπίδη, πρέπει να εξεταστούν και οι όροι που αφορούν στην περιστροφική κίνηση του σώματος και στην κυκλική διάταξη του Χορού, ενώ ορχείται[153]. Το ρήμα το οποίο χρησιμοποιείται, για να δηλωθεί το κυκλικό σχήμα του χορού ή η περιστροφική κίνηση των χορευτών, είναι το *ἑλίσσειν*, το οποίο συχνά απαντά ως όρος της όρχησης στον Ευριπίδη, ιδίως στον παιάνα και στην περιγραφή του κυκλικού χορού των παρθένων. Ο κυκλικός χορός περιγράφεται επίσης και με τη χρήση της λέξης *κύκλος*.

Α. *ἑλίσσειν*

Σε μια μονωδία της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* οι δύο εμπρόθετοι που ακολουθούν το ρήμα *ἑλίσσειν* (*ἀμφὶ ναὸν - ἀμφὶ βωμόν*) δηλώνουν με έμφαση το κυκλικό σχήμα:

ἄγετέ με τὰν Ἰλίου
καὶ Φρυγῶν ἑλέπτολιν.

[151] Για το διθύραμβο βλ. περαιτέρω Pickard-Cambridge 1927, 5-80 και για τις αρχές της τραγωδίας: 87-218. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Blume 1989, 37-9, Else 1957, 17-46 και Σολωμός 1972, 66-93. Τα στοιχεία τα οποία κληρονόμησε ο τραγικός Χορός από το διθύραμβο ήταν το τραγούδι και η όρχηση, η θεαματική ιεροτελεστία, η αναπαράσταση γεγονότων και πράξεων και ο διάλογος.

[152] Αξίζει να σημειωθεί, ότι το σχήμα της ορχήστρας, του τμήματος του θεάτρου που προοριζόταν για το Χορό, ήταν κυκλικό. Επίσης, αρκετές παραστάσεις προϋπέθεταν την ύπαρξη ενός βωμού στο θέατρο, ωστόσο υπάρχουν πολλές αντιρρήσεις για τη συχνά επαναλαμβανόμενη άποψη ότι ένας τέτοιος βωμός, που ονομαζόταν *θυμέλη*, βρισκόταν μόνιμα στην ορχήστρα. Κάτι τέτοιο θα είχε αρνητική επίδραση στις δραματικές παραστάσεις, καθώς θα δυσκόλευε τις κινήσεις των χορευτών και θα εμπόδιζε τη θέα του κοινού. Ακόμη πιο σοβαρή είναι η αντίρρηση ότι σε καμιά ορχήστρα ως σήμερα δεν ήρθαν στο φως ίχνη που να μπορούν να ταυτιστούν αναμφισβήτητα με τη θυμέλη. Βλ. περαιτέρω Blume 1989, 90-1

[153] Τέτοιες αναφορές υπάρχουν και σε άλλα δράματα. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* για παράδειγμα, ο κορυφαίος καλεί τα μέλη του Χορού να χορέψουν έναν κυκλικό χορό (953-4).

στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρετε
πλόκαμος ὅδε καταστέφειν-
χερνίβων τε παγάς.
ἑλίσσετ' ἀμφὶ ναὸν
ἀμφὶ βωμὸν Ἄρτεμιν,
τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,
τὰν μάκαιραν· (1475-83).

Στο χωρίο αυτό, η Ιφιγένεια, αποφασισμένη να θυσιαστεί, προτρέπει τις γυναίκες του Χορού να ψάλλουν έναν παιάνα στην Άρτεμη και παράλληλα να την τιμήσουν με κυκλικούς χορούς. Το *ἑλίσσειν* (*ιων*. *εἱλίσσειν*), το οποίο σημαίνει στρέφω, περιστρέφω δηλώνει, όταν πρόκειται για περιγραφή χορού, το κυκλικό σχήμα ή την περιστροφική κίνηση που κάνει κάποιος, ενώ ορχείται[154]. Εδώ αξίζει να σημειωθεί

[154] LSJ s.v. *ἑλίσσω*. Ο Ιωνικός τύπος του ρήματος είναι εκείνος που περισσότερο χρησιμοποιείται από τους τραγικούς χάριν του μέτρου. Χρησιμοποιείται για να περιγράψει την ορμητική περιστροφική κίνηση και απαντά συχνά στην τραγωδία ως όρος της όρχησης. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις, στο έργο του Ευριπίδη, που δηλώνει την περιστροφική κίνηση, χωρίς να αναφέρεται σε χορό. Στον *Ορέστη* χρησιμοποιείται ως μεταβατικό ρήμα και περιγράφει το αγκάλιασμα του Ωκεανού που κυλάει ολόγυρα από τον επίπεδο δίσκο της γης: *πᾷ φύγω, ξέναι, πολιὸν αἰθέρ' ἀμ- / πτάμενος ἢ πόντον, Ὠκεανὸς ὃν / ταυρόκρανος ἀγκάλαις / ἑλίσσων κυκλοῖ χθόνα*; (1376-9). Το ίδιο ρήμα χρησιμοποιεί η Ανδρομάχη, όταν καλεί τον μικρό Αστυάνακτα να την αγκαλιάσει: *πρόσπιτνε τὴν τεκοῦσαν, ἀμφι δ' ὠλένας / ἕλισσ' ἐμοῖς νώτοισι και στόμ' ἅρμοσον* (*Τρ*. 762-3). Στις *Φοίνισσες* περιγράφει την κίνηση των χεριών που αγκαλιάζουν: *οὐ μὴν ἑλίξας γ' ἀμφι σὸν χεῖρας γόνυ / κακὸς φανοῦμαι*... (1622-3). Στον πρόλογο της ίδιας τραγωδίας, απαντά, για να περιγράψει την κίνηση του ήλιου που περιστρέφει παράλληλα τη φλόγα: *Ἥλιε, θοαῖς ἵπποισιν εἱλίσσων φλόγα* (3). Στον *Ορέστη* έχει την έννοια του τυλίγω. Η Ελένη παρουσιάζεται να τυλίγει στα δάχτυλά της το λινάρι από το αδράχτι: *ἃ δὲ λίνον ἠλακάτα / δακτύλοις ἕλισσεν* (1431-2). Στην ίδια τραγωδία χρησιμοποιείται για να δηλώσει το λόγο που μπερδεύει τα άσχημα με τα καλά: *ἔλεξε δ' ὑπὸ τοῖς δυναμένοισιν ὧν ἀεί, / διχόμυθα, πατέρα μὲν σὸν ἐκπαγλούμενος, / σὸν δ᾽ οὐκ ἐπαινῶν σύγγονον, καλοὺς κακοὺς / λόγους ἑλίσσων*... (889-92). Στην *Ανδρομάχη* απαντά, σε δύο χωρία, με τη σημασία: περιτριγυρίζω κάποιον, παρακαλώντας τον: *τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἑλίσσετο / δαμογερόν- / των βρέφος φονεύειν*; (299-300) και: *σῷ μὲν συνέγνων πατρί, τὸν δ' ἑλισσόμην / γάμους αφεῖναι σούς*... (972-3). Την ίδια ακριβώς έννοια έχει και στην τραγωδία *Ηρακλείδαι*: *ὃ δ' αὖ τό τ' Ἄργος μὴ καταισχῦναι θέλειν / καὶ τὰς Μυκήνας συμμάχους ἑλίσσετο.* (828-9). Το ρήμα απαντά επίσης για την περιγραφή της κίνησης των ματιών που κοιτούν τριγύρω: *ἑλίσσετέ νυν βλέφαρα, / κόραισι δίδοτε πάντα διὰ βοστρύχων* (*Ορ*.1266-8). Στις *Βάκχες* εκφράζει το αλληθώρισμα των ματιών: *ἣ δ' ἀφρὸν ἐξιεῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἑλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἃ χρὴ φρονεῖν / ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν* (1122-4). Με την ίδια ακριβώς σημασία χρησιμοποιείται το *ἑλίσσειν κόρας* και στον *Ηρακλή*: *καὶ διαστρόφους ἑλίσσει σῖγα γοργωποὺς κόρας* (868). Το ρήμα απαντά και ως αμετάβατο. Την έννοια του τριγυρνώ από τη μια μεριά στην άλλη έχει στον *Ίωνα*, όπου χρησιμοποιείται μεταφορικά, για να εκφράσει τη μετάπτωση των

ότι περιστροφική κίνηση του σώματος καθενός χορευτή, με τη χρήση του ἑλίσσειν δε σημαίνει απαραίτητα και κυκλική διάταξη του χορού. Με το θέμα της κυκλικής διάταξης του χορού, σε ορισμένες περιπτώσεις στην τραγωδία, έχει ασχοληθεί ο Davidson[155], ο οποίος θεωρεί ότι στο χωρίο αυτό ο συνοδευτικός χορός ήταν σίγουρα κυκλικός. Το ουσιαστικό *Ἄρτεμιν* σε αιτιατική, το οποίο συμπληρώνει την έννοια του ρήματος, δηλώνει τη θεότητα προς τιμήν της οποίας γίνεται ο κυκλικός χορός[156]. Ο Χορός προφανώς ανταποκρίνεται άμεσα στο κάλεσμα και την έντονη επιθυμία της Ιφιγένειας, η οποία εκφράζεται με δύο ασύνδετα σχήματα: *δίδοτε, φέρετε* (στην περίπτωση αυτή έχουμε και πρωθύστερο σχήμα) και *ἀμφὶ ναὸν ἀμφὶ βωμόν*. Η σφοδρότητα της επιθυμίας σ' αυτό το δεύτερο ασύνδετο εκφράζεται και με την επανάληψη της πρόθεσης *ἀμφί,* αλλά και με το ομοιοτέλευτο *ναόν- βωμόν*.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα περίπτωση κυκλικού χορού αποτελεί το δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, όπου η ακατάβλητη δύναμη του ήρωα αναγκάζει το Χορό να νιώσει με πόνο τη δική του αδυναμία. Στη δεύτερη στροφή ομολογεί ότι δε θα ήθελε ποτέ να πάψει να υπηρετεί τις Χάριτες και τις Μούσες[157]. Η ιδέα αυτή εκφράζεται εντυπωσιακά με έναν παραλληλισμό που έχει σχέση με το τραγούδι και τον κυκλικό χορό προς τιμήν του Απόλλωνα. Όπως ψάλλουν στη Δήλο οι κόρες τον παιάνα και χορεύουν, για το σωτήρα και θεραπευτή Απόλλωνα, έτσι και ο Χορός θα ψάλλει παιάνες στον ελευθερωτή που με τους άθλους του ξεπέρασε ακόμη και την ευγένεια της καταγωγής του από το Δία:

Παιᾶνα μὲν Δηλιάδες
ὑμνοῦσ' ἀμφὶ πύλας τὸν
Λατοῦς εὔπαιδα γόνον
εἰλίσσουσαι καλλίχορον
παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελά-
θροις κύκνος ὣς γέρων ἀοι-

ανθρώπων από την ευτυχία στη δυστυχία: *ἑλισσόμεσθ' ἐκεῖθεν* / *ἐνθάδε δυστυχίαισιν εὐτυχίαις τε πάλιν,* / *μεθίσταται δὲ πνεύματα* (1504-6).

[155] Davidson 1986, *G&R* 33, 38-46. Στο άρθρο αυτό δεν εξετάζει μόνο χωρία του Ευριπίδη αλλά και άλλων τραγικών.

[156] Connor 1979, 146-7 και England 1979, 146-7.

[157] Όταν ο Ευριπίδης έγραφε τον Ηρακλή του, ήταν κοντά στα εβδομήντα ή τα είχε κιόλας φτάσει. Έτσι η ομολογία ότι δε θα ήθελε ποτέ να πάψει να υπηρετεί τις Χάριτες και τις Μούσες, είναι και μια ομολογία του ποιητή. Βλ. Lesky 2000, 175.

δὸς πολιᾶν ἐκ γενύων
κελαδήσω· τὸ γὰρ εὖ
τοῖς ὕμνοισιν ὑπάρχει
Διὸς ὁ παῖς· (687-96).

Ο Χορός των γερόντων θα δράσει όμοια με το χορό των Δηλιάδων, ο οποίος είναι ένας ιδανικός Χορός με προορισμό τελετουργικό, να παρουσιάζει δηλαδή τον ύμνο και το χορό προς τιμήν του Απόλλωνα και της Αφροδίτης[158]. Ο κυκλικός τους χορός εκφράζεται με το ρήμα *είλίσσω*, το οποίο, όπως διαπιστώνει ο Henrichs[159], στον Ευριπίδη, τις περισσότερες φορές χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις αυτοαναφοράς στην όρχηση του Χορού ή σε προβολή κάποιου χορού που χόρεψε κάποτε ο ίδιος ή κάποιος άλλος. Εδώ, υπάρχει ένας παραλληλισμός ανάμεσα στους δύο χορούς, επομένως, κατά πάσα πιθανότητα, η όρχηση του παριστάνεται στο ίδιο σχήμα. Ακουστικά, η παρήχηση του λάμδα στο στίχο 690 (*είλίσουσαι καλλίχορον*) δίδει μεγαλύτερη έμφαση και προσελκύει την προσοχή του κοινού στο χορό.

Ο χορός των παρθένων σε κυκλικό σχήμα απαντά στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, όταν στο δεύτερο στάσιμο οι γυναίκες του χορού εκφράζουν τη νοσταλγία τους για την πατρίδα, ανακαλώντας στη μνήμη τους τους κυκλικούς χορούς που χόρευαν με τις συνομήλικές τους. Για την περιγραφή τους χρησιμοποιείται το *ἑλίσσειν* σε συνδυασμό με τη λέξη πόδα[160]:

χοροῖς δ' ἑσταίην, ὅθι καὶ
παρθένος, εὐδοκίμων γάμων,
παρὰ πόδ' εἱλίσσουσα φίλας
ματρὸς ἡλίκων θιάσους (1143-6)

Ο χορός αυτός επιλέγεται ως λεπτομέρεια, για να εκφράσει την αλλοτινή ευτυχία και παράλληλα τον έντονο πόθο του Χορού για την ελευθερία και την επάνοδο στην

[158] Henrichs 1996, 55-6.
[159] Henrichs 1996, 55.
[160] Για το χωρίο αυτό έχει γίνει αναλυτικότερα λόγος στο κεφάλαιο 2.Α.i, όπου εξετάζεται ο συνδυασμός του ρήματος *ἑλίσσω* με τη λέξη *πόδα*.

πατρίδα. Το ρήμα *ἑλίσσειν* σε συνδυασμό με το *χοροῖς ἑσταίην* έχει εδώ την ιδιαίτερη σημασία: ηγούμαι ενός χορευτικού ομίλου[161].

Στις *Τρωάδες,* σε μια εκστατική μονωδία, η Κασσάνδρα χλευάζει τον Υμέναιο, τη συμμετοχή στον κυκλικό χορό του οποίου περιγράφει με την έκφραση *ἑλίσσειν πόδα*. Κρατά στα χέρια λαμπάδα από δαδί αναμμένη (308). Στο κεφάλι φέρει ταινία λευκή και στεφάνι από κισσό (256). Κινείται χορεύοντας έξαλλη, για να αποκαλύψει με άγριο θρίαμβο την καταστροφή των νικητών[162]. Τονίζει το είδος του χορού της με την επανάληψη στο στίχο 332 (*Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι', Ὑμήν*) και καλεί τη μητέρα της να συμμετάσχει σ' αυτόν, κινώντας και περιστρέφοντας ρυθμικά το πόδι. Τη γρήγορη και διαδοχική κίνηση εκφράζει και το ασύνδετο των στίχων 333-5:

Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι', Ὑμήν.
χόρευε, μᾶτερ, ἀναγέλασον·
ἔλισσε τᾷδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
φέρουσα φιλτάταν βάσιν (332-5).

Το ρήμα *ἑλλίσσεσθαι* (μέση διάθεση) χρησιμοποιείται στις *Βάκχες*, για να περιγράψει τον οργιαστικό χορό των Μαινάδων. Στο δεύτερο στάσιμο, ο Χορός, γεμάτος φόβο, επικαλείται τη Δίρκη, που κάποτε δέχτηκε στα νερά της το θεϊκό έμβρυο. Καλεί με αγωνία το θεό Διόνυσο να έρθει, για να βοηθήσει τις γυναίκες που απειλούνται από τον Πενθέα. Ακολουθούν οι μακαρισμοί και εξαίρεται ιδιαίτερα η Πιερία, πράγμα που τονίζεται με την ανάκληση στη μνήμη των χορών του Βάκχου και των Μαινάδων που περιστρέφονται:

Μάκαρ ὦ Πιερία,
σέβεταί σ' Εὔιος, ἥξει
τε χορεύσων ἅμα βακχεύ-
μασι, τόν τ' ὠκυρόαν
διαβὰς Ἀξιὸν εἵλισ-

[161] LSJ s.v. *ἑλίσσω*.
[162] Lesky 2000, 192.

σομένας Μαινάδας ἄξει (565-70).

Οι κινήσεις του χορού των Μαινάδων παρουσιάζονται περιστροφικές (*είλισσομένας*), αυτό όμως δε σημαίνει ανακγαστικά ότι και η διάταξή τους είναι κυκλική.

Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, η αναδρομή στους μεγαλόπρεπους γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας κλιμακώνονται με την αναφορά στους κυκλικούς χορούς των Νηρηίδων. Και σ' αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιείται το μέσο ρήμα *ἑλίσσεσθαι*:

παρὰ δὲ λευκοφαῆ ψάμαθον
είλισσόμεναι κύκλια
πεντήκοντα κόραι γάμους
Νηρέως ἐχόρευσαν (1054-7).

Τη μετοχή *είλισσόμεναι* ο Ευριπίδης συμπληρώνει και με τη λέξη *κύκλια,* για να δηλώσει, με μεγαλύτερη έμφαση, την κυκλική διάταξη του χορού και να αναπαράγει πιο πλαστικά την εικόνα του, η οποία είναι πολύ πιθανό να συμπληρώνεται από την παράλληλη αναπαράστασή του από το Χορό την ίδια στιγμή. Ο χορός του δηλαδή, αντί να είναι οτιδήποτε άλλο, μπορεί να είναι κυκλικός και να αποτελεί αντανάκλαση της περιγραφόμενης όρχησης[163].

Το ρήμα *ἑλίσσεσθαι* χρησιμοποιείται και στο δεύτερο στάσιμο της *Ελένης*, σε ένα βακχικό μοτίβο[164], για να περιγράψει την κίνηση του *ῥόμβου*[165], ενός στρογγυλού δίσκου, τον οποίο έδεναν με έναν ιμάντα και τον στριφογύριζαν επάνω από τα κεφάλια τους οι λάτρεις της Κυβέλης και τον κτυπούσαν κατά την κυκλική του κίνηση:

μέγα τοι δύναται νεβρῶν
παμποίκιλοι στολίδες

[163] Davidson 1986, 42.
[164] Ο Lesky (2000, 252) θεωρεί ότι τα βακχικά μοτίβα που υπάρχουν στο δεύτερο στάσιμο της *Ελένης* προδίδουν το ενδιαφέρον που έδειχνε ο Ευριπίδης για τις οργιαστικές λατρείες στα τελευταία χρόνια της ζωής του.
[165] Dale 1967, 152 και Χατζηανέστης 1989, 389.

κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα
νάρθηκας εἰς ἱερούς,
ῥόμβου θ' εἱλισσόμενα
κύκλιος ἔνοσις αἰθερία,
βακχεύουσά τ' ἔθειρα Βρομί-
ῳ καὶ παννυχίδες θεᾶς (1358-65)

Παράλληλη με την περιστροφική κίνηση του ρόμβου ήταν και η κίνηση του κεφαλιού και το ανέμισμα των μαλλιών (*βακχεύουσά τ' ἔθειρα*[166]).

Το ρήμα *ελίσσω*, για να περιγράψει τη μορφή της όρχησης απαντά και ως σύνθετο. Στους πρώτους στίχους του προλόγου των *Τρωάδων*, περιγράφεται ο χορός των Νηρηίδων, όπου συνδυάζεται το ἑλίσεσθαι με το ουσιαστικό ἴχνος[167] :

...ἔνθα Νηρήδων χοροὶ
κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός (2-3)

Το ρήμα *ἐξελίσσω*, πέρα από την περιστροφική κίνηση, δηλώνει παράλληλα ότι αυτή είναι αρκετά γρήγορη[168].

Από τα χωρία που εξετάστηκαν παραπάνω διαπιστώνεται ότι το ρήμα *ἑλίσσω* χρησιμοποιείται στο έργο του Ευριπίδη, ως όρος της όρχησης, για να περιγράψει δύο είδη χορών: το χορό των παρθένων σε κάποια θρησκευτική γιορτή ή πανηγύρι και τον οργιαστικό χορό των Μαινάδων. Υπάρχουν, με βάση τα χωρία που εξετάστηκαν, οι ενδείξεις για την ύπαρξη περιστροφικής κίνησης, όμως θα ήταν παρακινδυνευμένο να θεωρήσουμε ότι κάθε φορά που ο Χορός περιγράφει ένα κυκλικό χορό έχει και ο

---

[166] Πρβλ. *Βάκχ*. 150: *τρυφερόν τε πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων* και *Βάκχ*. 864-5 *δέραν εἰς αἰθέρα δροσερὸν ῥίπτουσα*.

[167] Για το χωρίο αυτό βλ. περαιτέρω κεφ. 2.Α.i.

[168] LSJ s.v. *ἐξελίσσω*. Το συγκεκριμένο χωρίο των *Τρωάδων* χρησιμοποιείται ως ενδεικτικό της χρήσης του ρήματος για κάθε ταχεία κίνηση. Το ρήμα δε χρησιμοποιείται μονάχα ως όρος της όρχησης. Στον *Ιππόλυτο* έχει τη σημασία: ανοίγω κάτι: *φέρ', ἐξελίξας περιβολὰς σφραγισμάτων / ἴδω τί λέξαι δέλτος ἥδε μοι θέλει* (864-5). Επίσης χρησιμοποιείται μεταφορικά με την έννοια του ερμηνεύω: *σὺ δ' ἐξελίσσεις πῶς θεοῦ θεσπίσματα;* (*Ικέτ*. 141). Με το ρήμα αυτό περιγράφει επίσης ο άγγελος το κυνήγι του γιου του Ηρακλή, γύρω από έναν κίονα*: ὁ δ' ἐξελίσσων παῖδα κίονος κύκλῳ* (*Ηρ. Μαιν*. 977).

ίδιος την ίδια διάταξη[169]. Πάντως, είναι πιθανό, σε ορισμένες περιπτώσεις, ο Χορός, αναφερόμενος σε αυτό το είδος της κίνησης, να ξεφεύγει από τη συνήθη διάταξή του και να παριστάνει και οπτικά τη χορευτική κίνηση που περιγράφει.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το ρήμα χρησιμοποιείται για να δηλώσει και την ταχεία περιστροφική κίνηση του σώματος. Στην τραγωδία *Ορέστης*, για παράδειγμα, προσδιορίζει την κίνηση που πρέπει να κάνουν τα πόδια του Χορού, προκειμένου να απομακρυνθεί γρήγορα από το σημείο, όπου αναπαύεται ο Ορέστης[170]. Ο Willink σχολιάζοντας το χωρίο αυτό παρατηρεί ότι ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί συχνά το *ἑλίσσειν* για να εκφράσει περιστροφικές και πέρα- δώθε κινήσεις[171]:

οὐκ ἀφ' ἡμῶν, οὐκ ἀπ' οἴκων
πάλιν ανὰ πόδα σὸν εἱλίξεις
μεθέμενα κτύπου; (170-2).

Ανάλογη είναι η χρήση της και στην πάροδο της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, όπου περιγράφεται ένας άθλος του Αχιλλέα, ο οποίος παράβγαινε πεζός με ένα άρμα και έβγαινε νικητής:

ἅμιλλαν δ' ἐπόνει ποδοῖν
πρὸς ἅρμα τέτρωρον
ἑλίσσων περὶ νίκας (212-4).

Β. *Κύκλος*

Η κυκλική κίνηση του χορού δηλώνεται επίσης με τη χρήση του ουσιαστικού *κύκλος*[172]. Ο *κύκλος* βέβαια δεν είναι ένας τεχνικός όρος, αλλά μια περιστροφική

[169] Davidson 1986, 41-2.
[170] Βλ. LSJ s.v. *ελίσσω*.
[171] Willink 1986, 114.
[172] LSJ s.v. *κύκλος*. Η λέξη κύκλος, πέρα από τον κυκλικό χορό, χρησιμοποιείται για να περιγράψει, όπως και σήμερα, ένα αντικείμενο με κυκλικό σχήμα. Η δοτική *κύκλῳ* χρησιμοποιείται επιρρηματικά με την έννοια: γύρω, ολόγυρα: ... *ὡς δέ νιν περισταδὸν / κύκλῳ κατεῖχον οὐ διδόντες ἀμπνοάς* (*Ανδρ*. 1136-7). Ανάλογη είναι η χρήση και στον *Ηρακλή*: ... *ἐν κύκλῳ δ' ἤδη κανοῦν / εἵλικτο βωμοῦ, φθέγμα δ' ὅσιον εἶχομεν* (926-7). Με τη δοτική *κύκλῳ* παρουσιάζεται και στις *Βάκχες* ο τρόπος με τον οποίο οι Μαινάδες περικυκλώνουν και παγιδεύουν το θύμα τους: *Φέρε, περιστᾶσαι*

κίνηση ή ένας κύκλος χορευτών[173]. Στο δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Άλκηστις*, ο Χορός των γερόντων εγκωμιάζει την Άλκηστη και υπόσχεται να της αφιερώσει τραγούδια στα Κάρνεια της Σπάρτης, καθώς και στην Αθήνα:

πολλά σε μουσοπόλοι
μέλψουσι καθ' έπτάτονον τ' ὀρείαν
χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,
Σπάρτᾳ κύκλος ἁνίκα Καρνείου περινίσσεται ὥρας
μηνός, ἀειρομένας
παννύχου σελάνας
λιπαραῖσί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθάναις (445-54).

Το χωρίο αυτό παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες και έχουν γίνει διάφορες υποθέσεις[174] σχετικά με τη σημασία του ουσιαστικού *κύκλος*, μια από τις οποίες είναι ότι μάλλον σημαίνει κυκλικός χορός (πρβλ. *κύκλιος χορός*). Με βάση αυτήν την ερμηνεία, ο Χορός υπόσχεται τιμές στην Άλκηστη και αναφέρεται σε μελλοντικούς κυκλικούς χορούς που θα πραγματοποιήσει για χάρη της σε γιορτές της Αθήνας και της Σπάρτης. Τα τραγούδια που θα τους συνοδεύουν θα είναι πένθιμα, όπως φαίνεται από τη φράση *ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις*[175].

Οι πληροφορίες που έχουμε σχετικά με τη διάταξη του Χορού στην ορχήστρα είναι λίγες. Και ενώ είναι γνωστό ότι η διάταξή του δεν είναι κυκλική, έχουμε μία μαρτυρία στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη, όπου η Αίθρα δίνει την πληροφορία ότι είναι περικυκλωμένη από το Χορό των γυναικών στο Θησέα, την ώρα που φτάνει:

κύκλῳ / πτόρθου λαβέσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην / θῆρ' ὡς ἕλωμεν, μηδ' ἀπαγγείλῃ θεοῦ / χοροὺς κρυφαίους (1106-9). Η λέξη *κύκλος* δηλώνει επίσης τον τόπο συναθροίσεως των ανδρών, την αγορά: *μορφῇ μὲν οὐκ εὐωπός, ἀνδρεῖος δ' ἀνήρ, / ὀλιγάκις ἄστυ κἀγορᾶς χραίνων κύκλον* (*Ορ*. 918-9). Την ίδια σημασία έχει η λέξη και στην *Ανδρομάχη*: *...εἰς δὲ συστάσεις / κύκλους τ' ἐχώρει λαὸς οἰκήτωρ θεοῦ* (1088-9). Σημαίνει επίσης το θόλο του ουρανού: *Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος κύκλῳ* (*Ίων* 1147). Περιγράφει ακόμη το δίσκο του ήλιου ή της σελήνης: *κύκλος δὲ πανσέληνος ἠκόντιζ' ἄνω* (*Ίων* 1155). Στην *Ηλέκτρα* η λέξη *κύκλος* εννοεί τον ήλιο: *ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φαέθων / κύκλος...* (463-4). Στον *Ορέστη* απαντά με την έννοια της περιοδικής επανόδου των ωρών του έτους: *Ὀρέστα, γαίας τῆσδ' ὑπερβαλόνθ' ὅρους / Παρράσιον οἰκεῖν δάπεδον ἐνιαυτῦυ κύκλον* (1644-5). Και στις *Φοίνισσες*: *ἐξῆλθον ἔξω τῆσδ' ἑκὼν αὐτὸς χθονός, / δοὺς τῷδ' ἀνάσσειν πατρίδος ἐνιαυτοῦ κύκλον* (479-80).

[173] Dale 1978, 90.

[174] Dale 1978, 90.

[175] Η Dale 1978, 89 αναφέρει: "*ἄλυρος* negatives the idea of joy, dance, festivity".

ἱκεσίοις δὲ σὺν κλάδοις

φρουροῦσί μ' ὡς δέδορκας, ἐν κύκλω, τέκνον (102-3).

Αυτή η άμεση αναφορά από έναν ηθοποιό στη βασική κυκλική διάταξη του Χορού είναι μία και μοναδική στην τραγωδία[176].

Για τον κυκλικό χορό γίνεται λόγος και στο δεύτερο στάσιμο της *Ελένης*, στο οποίο προβάλλεται η αναζήτηση της Περσεφόνης από τη μητέρα της Δήμητρα. Ο Χορός εδώ δεν αναφέρεται στη δική του όρχηση, αλλά στον κυκλικό χορό των παρθένων, από τον οποίο έγινε η αρπαγή της κόρης:

κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον
ἱέντα κέλαδον ἀνεβόα,
θηρῶν ὅτε ζυγίους
ζευξάσᾳ θεᾷ σατίνας
τὰν ἁρπασθεῖσαν κυκλίων
χορῶν ἔξω παρθενίων
μετὰ κούραν, ἀελλόποδες,
ἃ μὲν τόξοις Ἄρτεμις, ἃ δ'
ἔγχει Γοργώπις πάνοπλος,
<συνείποντο> ... (1308-16).

Αξίζει να σημειωθεί ότι από άλλη πηγή (*Διόδ. Σικ*. 5.3.) μαθαίνουμε ότι η αρπαγή της Περσεφόνης έγινε την ώρα που μάζευε λουλούδια. Ο Ευριπίδης όμως την παρουσιάζει να χορεύει, κατά την κορυφαία στιγμή της αρπαγής. Συμπληρώνει μάλιστα και ηχητικά την εικόνα αναφερόμενος στα *βρόμια κρόταλα*, τα οποία χρησιμοποιούνταν μαζί με τύμπανα, αυλούς και άλλα όργανα στις φρυγικές τελετές προς τιμήν της Μητέρας των θεών[177]. Έτσι λοιπόν, ο Χορός ανακαλεί και προβάλλει την αρπαγή, με τη χρήση της εικόνας ενός κυκλικού χορού και είναι πιθανό και η

[176] Davidson 1986, 42-3.
[177] Βλ. Dale 1967,151-2 και Χατζηανέστης 1989, 382. Ο Ευριπίδης αποδίδει στη Δήμητρα φρυγικά λατρευτικά γνωρίσματα, ταυτίζοντας την ελευσίνια θεά με τη φρυγική Κυβέλη.

διάταξη η δική του να είναι σ' αυτό το σημείο ανάλογη, κατά την παράσταση του δικού του χορού, αντανακλώντας την περιγραφόμενη όρχηση.

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι στο έργο του Ευριπίδη υπάρχουν αρκετές αναφορές για το κυκλικό σχήμα και την περιστροφική κίνηση του χορού. Οι όροι που κυρίως χρησιμοποιούνται είναι το ρήμα *ἑλίσσειν*, ως ενεργητικό και ως μέσο και το ουσιαστικό *κύκλος*. Σε δύο χωρία χρησιμοποιείται το *ἑλίσσειν*, για να εκφράσει τον κυκλικό χορό του παιάνα (*Ι. Α*. 1475-83 και *Ηρ. Μαιν*, 687-96). Ακόμη περιγράφει το χορό των παρθένων (*Ι. Τ*. 1143-6) και τον Υμέναιο (*Τρ*. 332-5). Το ἑλίσσεσθαι απαντά στις *Βάκχες* (565-70), όπου παρουσιάζεται ο χορός των Μαινάδων και στην *Ελένη* (1358-65), σε ένα χωρίο με βακχικά συμφραζόμενα, όπου περιγράφει την κίνηση του ῥόμβου. Το κυκλικό σχήμα εκφράζεται επίσης και με το συνδυασμό του ρήματος *ἑλίσσειν* ή *ἐξελίσσειν* με τη λέξη *πόδα*. Ακόμη, ορισμένες φορές, το *ἑλίσσειν*, χωρίς να αναφέρεται αναγκαστικά σε όρχηση, εκφράζει τη γρήγορη περιστροφική κίνηση του σώματος (*Ορ*, 170-2 και *Ι. Α*. 212-4). Το ουσιαστικό *κύκλος*, σε μια μοναδική αναφορά, στις *Ικέτιδες*, εκφράζει την κυκλική διάταξη του Χορού στην ορχήστρα (*Ικέτ*. 102-3). Επίσης, η λέξη *κύκλος* χρησιμοποιείται για να περιγράψει και το κυκλικό σχήμα του χορού (*Ελ*. 1308-16).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από τα χωρία που εξετάστηκαν γίνεται κατανοητό ότι η όρχηση κατέχει έναν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στο έργο του Ευριπίδη, όπως διαφαίνεται από το πλήθος των αναφορών και των όρων που έχουν σχέση με το χορό. Οι όροι που συχνότερα χρησιμοποιούνται είναι το ρήμα *χορεύειν* , το ουσιαστικό *χορός* και τα παράγωγα του επίθετα με πιο συχνό και αγαπημένο το *καλλίχορος*. Ακόμη, το ρήμα *μέλπεσθαι* και το ουσιαστικό *μολπή* , το *ἑλίσσειν* , το *κύκλος* και πολύ πιο σπάνια τα *ὀρχεῖσθαι* και *ὄρχησις*. Αρκετά είναι τα χωρία που αναφέρονται πιο συγκεκριμένα στις κινήσεις των ποδιών, των χεριών και του κεφαλιού. Περισσότερο αξιοποιείται ποιητικά η κίνηση των ποδιών, ενώ οι αναφορές στα χέρια και στο κεφάλι βρίσκονται κυρίως στις *Βάκχες*, ένα έργο που δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο χορό προς τιμήν του Διόνυσου, ο οποίος, στη συγκεκριμένη τραγωδία, φέρει πολλά ανατολικά στοιχεία που είχαν γίνει μόδα την εποχή του Ευριπίδη.

Ακόμη, ένα στοιχείο άξιο προσοχής είναι ότι, ενώ σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές η διάταξη του χορού στο δράμα είναι ορθογώνια, υπάρχουν γλωσσικές εκφορές που αποδεικνύουν ότι σε ορισμένες περιπτώσεις ο χορός είναι πιθανό να παίρνει κυκλικό σχήμα. Σε μερικά χωρία υπάρχουν απλώς αναφορές σε κυκλικούς χορούς και μια υπόθεση που μπορεί να γίνει είναι ότι, αν η όρχηση του παρόντος δραματικού Χορού αποτελεί αντανάκλαση ενός άλλου *κύκλιου* χορού που περιγράφει, θα μπορούσε και το δικό του σχήμα να είναι κυκλικό.

Η όρχηση στον Ευριπίδη δεν αποτελεί απλώς ένα *ἥδυσμα* αλλά κάτι πολύ περισσότερο. Αξιοποιείται δραματικά για να αντιπαραβάλλει την ευτυχία του παρελθόντος που εκφράζεται με χορούς με τη δυστυχία του παρόντος. Ακόμη, η ορολογία της όρχησης χρησιμοποιείται σε στιγμές κορύφωσης, προκειμένου να εκφραστεί πιο έντονα η δραματικότητα. Επίσης, η όρχηση του Χορού αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο της δράσης στις *Βάκχες* , ενώ ιδιαίτερα σημαντική για την πλοκή είναι και στον *Ορέστη*.

Ένα θέμα το οποίο εξετάστηκε ακροθιγώς στην παρούσα μελέτη και χρειάζεται μεγαλύτερη διερεύνηση σε μια μελλοντική εργασία είναι η αυτοαναφορά του Χορού στην όρχηση τη δική του ή η αναφορά του στην όρχηση κάποιου άλλου χορού. Όταν ο Χορός τονίζει εμφατικά το χορό που πρόκειται να χορέψει προσελκύει την προσοχή του κοινού σ' αυτό το στοιχείο, γιατί μάλλον ο ρόλος του είναι ιδιαίτερα

σημαντικός. Επίσης, η αναφορά σε παλαιότερους χορούς του ίδιου ή κάποιου ήρωα συνήθως αντιπαραθέτει το παρελθόν στο παρόν και εντείνει τη δραματικότητα.

Η παρούσα μελέτη, εστιάζοντας το ενδιαφέρον της στις γλωσσικές εκφορές στο έργο του Ευριπίδη, θέτει τις βάσεις για μια διεξοδικότερη μελέτη γύρω από την όρχηση στο ευριπίδειο έργο, η οποία στο μέλλον θα μπορέσει να κινηθεί σε μεγαλύτερο εύρος και βάθος.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ – ΠΙΝΑΚΕΣ

ΠΙΝΑΚΑΣ 1 Κεφ. 1

Χορεύειν- Ὀρχεῖσθαι- Μέλπεσθαι	
A.i. *Χορεύειν*	
Χορεύειν ως μεταβ. ρήμα	*Ηρ. Μαιν*. 573-86, *Ηρ. Μαιν*. 781
Χορεύειν ως αμετάβ. ρήμα	
1. Αναφορά του ρήματος σε χορό θεοτήτων	*Ι Α*. 1054-7, *Ίων* 1081-6
2.αναφορά του ρήματος σε κίνηση ζώων	*Αλκ*. 583-7, *Ελ*. 1451-2
3.αναφορά του ρήματος σε κίνηση ουρανίων σωμάτων	*Ίων* 1079-80, *Βάκ*. 114, *Ηλ*. 463-6
4.το ρήμα *χορεύειν* με την έννοια λαμβάνω μέρος σε γιορτή προς τιμήν κάποιου θεού (στα συγκεκριμένα χωρία του θεού Διόνυσου)	*Βάκ*.21-5, *Ηρ. Μαιν*. 871, *Βάκ*. 184-90, *Βάκ*. 194, *Βάκ*. 204-8, *Βάκ*. 323-4, *Βάκ*. 565-70, *Κύκλ*. 156-7
ii. *Χορεύειν* ως σύνθετο ρήμα	
ἀναχορεύειν	*Ίων* 1079, *Φοίν*. 1757-61, *Βάκ*. 1153-4, *Ηρ. Μαιν*. 781-3
ἐκχορεύειν	*Ελ*. 381-3
προχορεύειν	*Φοίν*. 786-91
iii. *Χορός*	
1. Χορός θεοτήτων- υπερφυσικών οντοτήτων	*Ελ*. 1341-3, *Τρ*. 1-3, *Ανδρ*. 1266-8, *Ίων* 495-501, *Ελ*. 1311-3
2. Χορός προς τιμήν κάποιου θεού (στα συγκεκριμένα χωρία του θεού Διόνυσου)	*Βάκ*. 62-3, *Βάκ*. 144-51, *Βάκ*. 219-20, *Βάκ*. 862-5, *Τρ*. 552-5, *Τρ*. 1071-4
3. Χορός παρθένων	*Ίων* 495—500, *Ελ*. 1311-3, *Ι.Τ*. 1143-6
4. Επινίκιος χορός	*Ηλ*. 167-80, *Ηλ*. 859-79, *Ηρακλ*. 892-5
iv. *Χόρευμα*	
1. *Χόρευμα* ως χορός προς τιμήν κάποιου θεού (στα συγκεκριμένα χωρία του Διόνυσου)	*Βάκ*. 120-34, *Φοιν*. 658-60, *Ηρ. Μαιν*. 892-9
2. *Χόρευμα* ως γαμήλιος χορός	*Ίων* 1473-6

v. Επίθετα	
καλλίχορος	*Φοίν*. 792-4, *Ηρ. Μαιν*. 687-94, *Ελ*. 1451-6, *Ηρακλ*. 355-60
φιλόχορος	*Ι. Α*. 1036-9
ἀρχέχορος	*Τρ*. 146-52
χοροποιός	*Φοίν*. 790-7, *Εκάβ*. 914-23
Β. *Ὀρχεῖσθαι*	
1. Ως σύνθετο ρήμα ***ἀνορχέομαι***	*Ικέτ*. 719-20
2. ως ουσιαστικό ***ὀρχηστύς***	*Κύκλ.* 168-71
Γ. *Μέλπεσθαι*	*Τρ*. 545-50, *Τρ.* 551-4

Μολπή ως χαρούμενο τραγούδι	*Ηρ. Μαιν*. 680-6, *Ηρακλ*. 777-80
Μολπή ως θρηνητικό τραγούδι	*Τρωάδ*. 146-52, *Ιφ. Ταυρ*. 178-82
Δ. Άλλοι όροι	
θιασεύειν ως μεταβατικό ρήμα	*Ίων* 552-4, *Βάκχ*.72-7
θιασεύεσθαι ως παθητικό ρήμα	*Βάκ.* 72-7
βακχεύειν	*I.T.* 1241-4
βακχιάζειν	*Κύκλ.* 204-5, *Βάκ*. 930-1

ΠΙΝΑΚΑΣ 2 Κεφ. 1

Χορεύειν	
Χορεύειν **ως συνώνυμο της *χορείας*** (ευρύτερη έννοια)	*Ηρ. Μαιν*. 676-86 *Βάκ*. 114 *Βάκ*. 21-5 Ηρ. Μαιν. 871 *Βάκ*. 194 *Βάκ*. 204-8 *Βάκ*. 323-4 *Βάκ*. 565-70 *Κύκλ*. 156-7 *Ηρ. Μαιν*. 877-9
Χορεύειν **ως συνώνυμο της *όρχησης*** (στενότερη έννοια)	*Ι. Α*. 1054-7 *Άλκ*. 583-7 *Ίων* 1079-80 *Ίων* 1081-4

ΠΙΝΑΚΑΣ 3 Κεφ. 1

Χορός	
Χορός **ως συνώνυμο της *χορείας*** (ευρύτερη έννοια)	*Ελ*. 1341-5 *Ίων* 495-501 *Βάκ*. 62-3 *Βάκ*. 144-51 *Βάκ*. 219-20 *Βάκ*. 862-5 *Βάκ*.1106-9 *Τρ*.552-5 *Τρ*. 1071-4 *Ηλ*. 173-6 *Ηλ*. 860-5 *Ηρακλ*. 892-5
Χορός **ως συνώνυμο της *όρχησης*** (στενότερη έννοια)	*Τρ*. 1-3 *Ανδρ*. 1266-8 *Ελ*. 1311-3 *Ι. Τ*. 1143-6

ΠΙΝΑΚΑΣ 4 Κεφ. 2

ΤΑ ΧΕΡΙΑ- ΤΑ ΠΟΔΙΑ- ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ	
Α. ΤΑ ΠΟΔΙΑ	
1. Συνδυασμός του ουσιαστικού *πούς* με ένα ρήμα	
στείβω	*Ίων* 492-6
ἐξελίσσω	*Τρ*. 1-3
ἑλίσσω	*Ι. Τ.*1143-6
τίθημι	*Βάκ*. 862-5
καθίστημι	*Βάκ.* 184-5
2. Ο κρότος των ποδιών και ο εύθυμος χορός	*Ηρακλ.* 780-3, *Τρ*. 545-50, *Ι. Α*. 435-8, *Ι. Α*. 1036-45, *Τρ*. 148-52, *Κύκλ*. 37-40.
3. Άλλες εκφορές που έχουν σχέση με την κίνηση των ποδιών	
i) το ανάλαφρο πήδημα του ζαρκαδιού	*Ηλ*. 860-5, *Άλκ*. 583-7
ii)Το ανάλαφρο ή το έντονο πήδημα του βακχικού χορού	*Ίων*714-7, *Βάκ*. 306-10
iii) Οι ειδικές συνθήκες της τραγωδίας καθορίζουν την κίνηση των ποδιών	*Ορ*. 140-1, *Ορ*. 170-2, *Ορ*. 1353-6, *Ηρ. Μαιν* 119-23
Β. ΤΑ ΧΕΡΙΑ	
1. Οι χορευτικές τους κινήσεις στις *Βάκχες*	*Βάκ*. 127-9, *Βάκ*. 24-5, *Βάκ*. 60-1, *Βάκ*. 843-4
2. Το χτύπημα των χεριών	*Ικέτ*. 719-20, *Ικέτ*.71-77
Γ. ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ	*Βάκ*. 184-5, *Βάκ*. 240-1, *Βάκ.* 930, *Βάκ*. 150, *Βάκ*. 864-5, *Βάκ*. 146-50, *Βάκ*.239-1

ΠΙΝΑΚΑΣ 5 Κεφ. 2

ΗΧΟΙ ΠΟΥ ΣΥΝΟΔΕΥΟΥΝ ΤΗΝ ΟΡΧΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΔΙΩΝ ΚΕΦ. 2	
ΧΩΡΙΑ	**ΗΧΟΙ**
Ίων 492-6	Ιαχές, τραγούδι, μουσική των συρίγγων.
Ι. Τ. 1125-32	Τραγούδι, μουσική του αυλού και της λύρας.
Ηρακλ. 780-3	*Ολολύγματα,* ο παιάνας και ο κρότος των ποδιών που χορεύουν.
Τρ. 545-50	Ο αυλός, το τραγούδι, ο κρότος των ποδιών.
*Ι. Α.*435-8	Ο αυλός, το τραγούδι, ο κρότος των ποδιών.
Ηλ. 860-5	Τραγούδι
Άλκ. 583-7	Κιθάρα, τραγούδι
Βάκ. 58-61	Τύμπανα
Ικέτ. 71-5	Τραγούδι, χτύπημα χεριών
Κύκλ. 37-40	Αυλός

ΠΙΝΑΚΑΣ 6 Κεφ. 3

ΚΥΚΛΙΚΗ-ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ	
Χωρία	**Μορφή**
Ι. Α. 1475-83	*ἑλίσσειν* + Αιτ. (δηλώνει το τιμώμενο με κυκλικούς χορούς πρόσωπο)
Ηρ, Μαιν. 687-96	*ἑλίσσειν παιάνας*
Ι. Τ. 1143-6	*ἑλίσσειν πόδα* (περιγραφή χορού παρθένων)
Τρ. 332-5	*ἑλίσσειν πόδα* (περιγραφή Υμέναιου)
Βάκχ. 565-70	*εἱλισσόμεναι Μαινάδαι*
Ι. Α. 1054-7	*εἱλίσσεσθαι κύκλια*
Ελ. 1358-65	*εἱλίσσεσθαι* (περιγράφει την κίνηση του *'ρόμβου*)
Τρ. 2-3	*ἐξελίσσειν ἴχνος ποδός*
Ορ. 170-2, *Ι. Α*. 212-4	*ἑλίσσειν* (περιγράφει τη γρήγορη περιστροφική κίνηση του σώματος)
Ικέτ. 102-3	*κύκλος* (κυκλική διάταξη του Χορού στην ορχήστρα)
Ελ. 1308-16	*κύκλιος χορός*

ΠΙΝΑΚΑΣ 7 Κεφ. 1-3

Αυτοαναφορά	
Στο χορό που αυτή τη στιγμή εκτελεί ο Χορός ή κάποιος ήρωας	***Χορεύειν***: *Ηρ. Μαιν*. 676-86. *Κύκλ*. 156-7
	Ἀναχορεύειν: *Βάκ*. 1153-4. *Ηρ. Μαιν*. 781-3
	Χορός: *Ηλ*. 860-5. *Ηρακλ*. 892-5.
	Ἀρχέχορος: *Τρ*. 146-52.
	Μολπή: *Ηρ. Μαιν*. 680-6
	Προχορεύειν: *Φοίν*. 784-91
	Κρότος σικινίδων *Κύκλ*. 37-40
	ἑλίσσεσθαι: *Ι.Α*. 1475-83, *Τρ*. 332-5

Σε έναν παλαιότερο χορό του Χορού ή του ήρωα	***Ὀρχηστύς***: *Κύκλ*. 168-71
	Χορεύειν: *Βάκ*. 21-5
	Ἀναχορεύειν: *Φοίν*. 1753-6
	Χορός: *I.T*. 1143-6. *Τρ*. 552-5. *Τρ*. 1071-4.
	Μέλπεσθαι: *Τρ*. 551-4
	Μολπή: *Τρ*. 146-52
	Θιασεύειν: Ίων 552-3
Σε ένα παλαιότερο χορό που εκτελείται από άλλους	***Χορεύειν***: *Ι. Α*. 1054-7. *Άλκ*. 583-7. *Ίων* 1081-4
	Ἐκχορεύειν: *Ελ*. 381-3.
	Χορός: *Βάκχ*. 144-51. *Βάκχ*. 219-20. Ελ. 1311-3. *Ίων* 495-8. *Ανδρ*. 1266-8
	Χόρευμα: *Βάκχ*.120-34. *Φοίν*. 649-56
	Καλλίχορος: *Ηρ. Μαιν*. 687-94
	Φιλόχορος: *Ι. Α*. 1036-9
	Ἀρχέχορος: *Τρ*. 146-52
	Μέλπεσθαι: *Τρ*. 545-50
	Βακχεύειν: I.T. 1241-4
	Κύκλος: *Ελ*. 1308-16
Σε έναν μελλοντικό χορό που θα εκτελέσει ο ίδιος	***Χορεύειν***: *Ηρ. Μαιν*. 871 (μεταφορική χρήση). *Βάκ*. 184-90. *Βάκ*. 204-8. *Βάκ*. 323-4
	Χορός: *Βάκ*. 62-3 *Ηρακλ*. 778-80
	Κύκλος: *Αλκ*. 145-54
Σε έναν μελλοντικό χορό που θα εκτελέσει κάποιος άλλος	***Χορεύειν***: *Βάκ*. 114. . *Βάκ.* 565-70.
	Χορός: *Ελ*. 1341-5
	Καλλίχορος: *Ελ*. 1451-6

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βάγια, Γ. 1981. *Η Προβληματική της Σκηνικής Παρουσίας και Δραματικής Λειτουργίας στην Τραγωδία του Ευριπίδη «Ορέστης».* Αθήνα.

Barlow, S. A.1996. *Euripides Heracles*. Warminister : Aris & Phillips Ltd.

Biehl, W. *Euripides Kyklops*. Heidelberg : Carl Winter - Universitatsverlag.

Blume, H. D. 1989. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, μτφ. Μ. Ιατρού (β΄ έκδ.). Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Bond, G. W. 1981. *Euripides Heracles*. Oxford: Clarendon Press.

Buchholtz, H. 1871. *Die Tanzkunst des Euripides.* Leipzig: Teubner.

Collard, C. 1991. *Euripides Hecuba*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.

Connor, W. R. 1979. *The Iphigeneia at Aulis of Euripides*. New York: Arno Press.

Cropp, M. J. 2000. *Euripides Iphigeneia in Tauris*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.

Δεδούση, Χ. 1975. *Ο Ρόλος του Χορού στις Βάκχες*. Ιωάννινα.

Dale, A. M. 1967. *Euripides Helen*. Oxford: Clarendon Press.

_____ . 1969. *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ .1978. *Euripides Alcestis*. Oxford: Clarendon Press.

Davidson, J. F. 1986. "The Circle and the Tragic Chorus" *G & R* 33, 38-46.

Denniston, J. D. 1979. *Euripides Eletra*. Oxford: Clarendon Press.

Dodds, E. R. 1960. *Euripides Bacchae* (second edition). Oxford : Clarendon Press.

Easterling, P.E. 1997. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Else, G. F. " The Origin of ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ".*Hermes* 85, 17-46.

England, E. B. 1955. *The Iphigeneia among the Tauri of Euripides*. London: Macmillan & Co Ltd.

Fitton, J. W. " Greek Dance" *CQ* LXVII : 254-74.

Henrichs, A. 1994. "Why Should I Dance?: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy." *Arion* 1994: 56-107.

_____ 1996."Dancing in Athens, Dancing on Delos" *Philologus* 140.

Ιακώβ, Δ. Ι. 1998. *Η Ποιητική της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Καράμπελα, Ε. Ι. 2003. *Σκοτεινόν Φάος*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Kirk, G. S. 1979. *The Bacchae of Euripides*. Cambridge- London-New York-Melbourne: Cambridge University Press.

Lawler, L.B. 1945. " Διπλῆ, διποδία. διποδισμός" *TAPA* LXXVI : 59-73.

_____. 1946-7. " The Dance in Ancient Greece" *CJ* 42: 343-9.

_____.1978. *The Dance in Ancient Greece*. USA: Wesleyan University Press.

Lee, K. H. 1976. *Euripides Troades*. England: The University of New England- New South Wales.

_____. 1997. *Euripides Ion*. England: Aris & Phillips Ltd.

Leinieks, V. 1996. *The City of Diomysos, A Study of Euripides Bacchae*. Teubner-Stuttgard- Leipzig.

Lesky, A. 2000. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων* Β΄, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης (γ΄έκδ.). Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Murray, G. 1937. *Ο Ευριπίδης και η Εποχή του.* Μτφ.Ε. Π. Γιαννά. Αθήνα.

_____. 1973-5. *Evripidis Fabulae*. Vol. I,II,III. Oxford: Oxford University Press.

Naerebout, F.G.1997. *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*. Amsterdam.

Owen, A. S. 1990. *Euripides Ion.* Bristol : Bristol Classical Press.

Pickard-Cambridge, E. A. 1927. *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press

Powell, U. J. 1979. *The Phoenissae of Euripides*. New York: Arno Press.

Rutherford, I. 1994-5. " Apollo in Ivy: The tragic Pean" *Arion* 3.1.: 112-35.

Ρούσσος, Τ. 1988. *Ευριπίδου Ηλέκτρα*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

Seaford, R. 1984. *Euripides Cyclops.* Oxford: Clarendon Press.

Segal, C. 1997. *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae* (expanded edition). Princeton- New Jersey: Princeton University Press.

Σολομός, Α. 1972. *Τι προς Διόνυσον*. Αθήνα: Δίφρος.

Stevens, P. 1971. *Euripides Andromache*. Oxford: Clarendon Press.

Stoessl, F. 1956. "Die Elektra des Euripides. '' *Rh M* 1956: 47- 92.

Συκουτρής, Ι. 1936. *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Taplin, O. 1988. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση*: Παπαδήμας.

Φουτρίδης, Α. Ε. 1981. *Ο Χορός του Ευριπίδη*. Αθήνα.

Χατζηανέστης, Ε. 1989. *Ευριπίδης Ελένη*. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.

Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. 1974. *Σατυρικά.* Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραϊτη.

_____. 1986. *Ευριπίδης Σατυρικός.* Αθήνα: Στιγμή.

_____ . 1991. *Ευριπίδου Ηλέκτρα*. Εισαγωγή, Μετάφραση, Σημειώσεις. Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.

_____ 1998. *Περί Χορού*. Αθήνα: Καστανιώτη.

_____ 2000. *Ευριπίδη Φοίνισσες*. Αθήνα: Στιγμή.

West, M. L. 1990. *Euripides Orestes*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.

Wilamowitz, U. 1969 (second ed.). *Euripides Ion*. Dublin / Zurich: Weidmann.

Wilkins, J. 1993. *Euripides Heraclidae.* Oxford: Clarendon Press.

Willink, C. W. 1986. *Euripides Orestes*. Oxford: Clarendon Press.

Zeitlin, F. I. 1970. " The Argive Festival of Hera and Euripides Electra." *TAPA* 101: 645-669.

ΛΕΞΙΚΑ

Liddel, H.G.- Scott, R. *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Σιδέρης.

Σταματάκος, Ι. Δ. 1972. *Λεξικόν Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Φοίνιξ.