

Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΥΣΤΕΡΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Μαρτυρίες κειμένων και παραστάσεων

Παναγιώτα Ασημακοπούλου-Ατζακά
Καθηγήτρια Βιζαντινής Αρχαιολογίας;
Αριστοτελείο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
(Κέντρο Βιζαντινών Ερευνών)

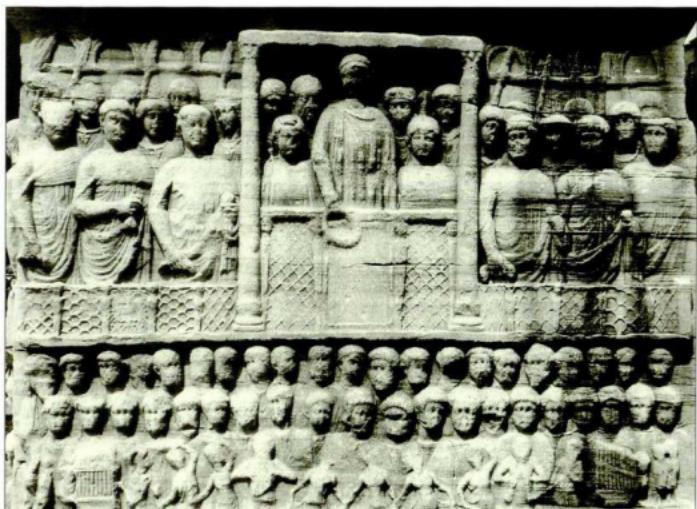
Πώς ούν ού παναρμόνιν τι χρήμα δρχησις, θίγουσα μὲν τὸν ψυχὴν,
ἀσκοῦσα δὲ καὶ τὸ σῶμα, τέρπουσα δὲ τοὺς ὄρόντας, διδάσκουσα δὲ
πολλὰ τὸν παῖδα ὑπὲν αὐλοῖς καὶ κυμβαλοῖς καὶ μελῶν εὐρυθμίᾳ καὶ
κπλῆσει διὰ τέ οφθαλμῶν καὶ ἀκοῆς; (Λουκιανός, Περὶ ὁρχηστρῶν 72)

Ο χορός υπήρξε ανάγκη του ανθρώπου ζωτική και αρχέγονη, πρώτα ως έκφραση συμβολική των εναλλαγών στους ρυθμούς της φύσης και ως πράξη λατρευτική των δυνάμεων που δημιουργήσαν τις εναλλαγές αυτές, και στη συνέχεια ως έκφραση της χαράς της ζωῆς¹. Σε όλες τις προχριστιανικές θρησκείες ο χορός σχετίζεται στενά με τη λατρεία της φύσης ή των θεών, αντίληψη που πολεμήθηκε, στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, ως άρρητης συνδεδέμενη με τον παγανισμό και την ελληνική μυθολογία. Εποι, ο χαρακτήρας τόσο της ίδιας της πράξης του χορού όσο και των παραστάσεων που την απεικόνιζαν παρεμεινε κατά κύριο λόγο εθνικός σε όλη τη διάρκεια της ιδιαίτερης αρχαιότητας.

Mόλις στη μετά την εικονομαχία εποχή ο χορός εισήλθε στην περιοχή της θρησκευτικής τέχνης και παρέμεινε σ' αυτή σε όλη τη διάρκεια της βιζαντινής περιόδου, οπως αποδεικνύεται από τα σωζόμενα έργα, ανάμεσα στα οποία την πρώτη θέση κατέχουν οι μικρογραφίες των χειρογράφων². Στην εικονογραφία των μικρογραφών αυτών κυριαρχούν ως βιβλικές παραστασίες με πρωταρχωνίες τον Βασιλικό Δαΐδι – πρόσωπο κατεξοχήν σχετιζόμενο με σκηνές χορού – ή την αδελφή του Μωυσή Μαριάμ³. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι το θέμα του χορού δεν εμφανίζεται σε έργα της ύστερης αρχαιότητας στα οποία παριστάνονται βιβλικές σκηνές που σχετίζονται με το Δαΐδι. Οι χοροί, ωστόσο, που συνδέονται με το βιβλικό αυτό πρόσωπο διαχωρίζονται από τους υπόλοιπους

χορούς ήδη σε πρώτη εκκλησιαστικά κείμενα⁴, όπως π.χ. σε ένα χορό του Γρηγορίου Ναζαρίουν: Αναλάβωμεν ὅμνους ἀντὶ τυμπάνων, φαλαρίδαις ἀντὶ τῶν αἰσχρῶν λυγισμάτων τε καὶ στόμάτων, κρότον εὐχαριστηρίων ἀντὶ κρότων θεατρικῶν, καὶ χειρῶν πράξιν εὐήχον, συννοιῶν ἀντὶ γέλων, ἀντὶ μέθης ἐμφρονα λόγον, ἀντὶ θρύψεως σεμνοπρέπειαν. Εἴ και ὀρχηστραθεὶ δεῖ σε, ως πανηγυριστὴν καὶ φιλέστρον, δρχησαι μὲν, ἀλλὰ μη την Ἡρωδιάδος ὄρχησην τῆς ασχήμους, η̄ ἔργον Βαπτιστού θανατού· ἀλλὰ τὴν Δαΐδι ἐπὶ τῇ καταπάνουει τῆς κιβωτοῦ, ἦν ηγούμενη τῆς εὐκήντητου καὶ πολυτρόφου κατὰ θεῶν πορείας είναι μυστήριον (PG 35, στ. 709⁷).

Η στενή, εξάλλου, σχέση του χορού και της μουσικής με το πρόσωπο του αυτοκράτορα και



1. Κωνσταντινούπολη.
Ιππόδρομος, βάση του
οβελίου του Θεοδοσίου,
390-395 μ.Χ. Στην επάνω
ζωνή εικονίζεται ο
αυτοκράτορας Θεοδόσιος
και η ακολούθιά του,
ενώ στην κάτω ζώνη πλήθος
κόσμου παρακολουθεί
το προσφερόμενο θέλαμα
(από Weitzmann 1979,
εικ. σ. 108).

την αυλική τελετουργία –η οποία συχνά διαπιστώνεται στα έργα της βυζαντινής περιόδου– υφίσταται ήδη από την ύστερη αρχαιότητα. Έτσι, στη βάση του οβελίου του Θεοδοσίου στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης (390-395 μ.Χ.) εικονίζεται σκηνή χορού με επτά χορεύτριες συνδεδούμενες από μουσικούς. Το θέαμα, που προσφερόταν για το κοινό ανάμεσα στα αγωνίστατα και την απονομή των επάλλων των νικητών, παρακολουθεί πλήθης λαού, με την παρουσία του αυτοκράτορα, των γιων του και άλλων αξιωματούχων (εικ. 1^ο). Οι δημόσιες αυτές παραστάσεις συνδέονταν ασφαλώς με την εδραίωση και την προβολή της αυτοκρατορικής ισχύος;

Σημαντική πηγή πληροφοριών για το χορό και τους χορευτές στην ύστερη αρχαιότητα είναι τα κείμενα των πατέρων της εκκλησίας, και ιδιαίτερα οι Ομιλίες του Ιωάννη του Χρυσόστομου⁹. Στα κείμενα αυτά γίνεται μεγάλη προσπάθεια να απομακρύνεται το χριστιανικό ποινιό από τις παλιές κακές συνθήψεις –στενά συνυπασμένες με το ειδωλολατρικό παρελθόν– και στη θέση τους να εφαρμοστούν οι ενάρτετες αρχές και επιταγές της νέας θρησκείας. Οι ακραίες εκφράσεις είναι εδώ πολὺ συνηθισμένες: διαβόλους θεωρεί τους χορούς των οργήστων ο Ιωάννης Χρυσόστομος (PG 57, σ. 428-58, στ. 491, 644-62, στ. 362), ενώ ο ίδιος συγγραφέας θεωρεί και τη λέξη ακόμη «ορχηστής» υβρή (PG 59, στ. 320). Οι

γυναίκες φυσικά ήταν ο πρώτος και κύριος στόχος των πατέρων¹⁰. Σε πλήθος, χριστιανών μαρτυριών τονίζεται το μη συμβατό των βασικών γυναικείων αρετών, της σεμνότητας και της ευπρέπειας, με την ορμή, το πάθος και τη γυμνότητα που συνδέουν την πράξη του χορού. Όρχηστρις ... αἰσχρόν θέαμα καὶ ἀδόκιμον, γράφει ο Ιωάννης Χρυσόστομος αναφερόμενος στην εμφάνιση της Σαλώμης στο βασιλικό συμπόσιο (PG 59, στ. 761), ενώ, κατά τον ίδιο συγγραφέα, η χορεύουσα παρθένος είναι τῆς πόρνης ἀτμωτέρα (PG 61, στ. 105). Άλλα και οι άνδρες είσιον αποτρέπονται από την τέρψη του χορού¹¹.

Η αποδοκιμαστική και αποτρεπτική πρόθεση των συγγραφέων των εκκλησιαστικών κειμένων δεν μειώνει την αειά των πληροφοριών, αφού δινονται περιγραφές με πολύτιμες λεπτομέρειες, προκειμένου να γίνει καλά αντιληπτό από τους πιστούς το μήνυμα της αποστοροφής που κάθε χριστιανός οφειλει να ιώθει για τέτοιου είδους μορφές ενασχόλησης ή διασκεδάσης.

Οι χοροί στα θρησκευτικά πανηγύρια και τις θρησκευτικές γιορτές –συνήθεια που, όπως είναι γνωστό, διατηρείται έως σημερα-αποδοκιμάζονται με βαριές εκφράσεις τόσο από τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς όσο και από τις εκκλησιαστικές συνόδους. Μυσαρές θεωρούνται οι ορχήστες που γίνονταν τις ημέρες που τιμού-νταν η μνημή αγίων ή μαρτύρων: σοβούσαι τας

2. Ψηφιδωτό δάπεδο με παράσταση γυναικείου μορφής που χορεύει σκορπώντας ρόδα. Από ιδιωτικό λογαριθμό Έπουλη στο Sidi Ghrib (Τύνηση), τέλη 4ου αι. μ.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Καρχηδόνας (από Eppabli 1986, πλv. XIII. 3).

κόμας, σύρουσαι τούς χιτώνας, καὶ τοῖς ποσὶν ἀμά παίζουσι, ὄφθαλμα ἀσέλγει, γέλων ἐκκεχυμένη πρὸς ὅρχησιν ἐμάνεισι, πάπαν νέων ἀκόλασίαν ἐφ̄ ἔστας προσκαλούμενα, ἐν τοῖς πρὸ τῆς πολέως μαρτυρίοις χοροῖς συ- στημέναντα, ἐργαστηρίον τῆς οἰκείας αὐτῶν ἀσχημοσύνης τοὺς ἡγιασμένους τόπους πεποι- λυταί (Μέγας Βασιλεὺς, PG 31, σ. 445)¹². Αντί- θετα, ο κόσμος εορτασμὸς δὲν καταδίκαζεται- τὰ εἰς τὴν ἐπιστήμην ἕστας τῶν ὄγην τῶν μαρτύ- ρων γινόμενα, ἥγουν τὰ φαλμῳδῆματα, αἱ χο- ροστασίαι, καὶ ἡ αύρφιος τοῦ πολλοῦ λαοῦ, ἐπειὶ τιμὴν γίνονται τοῦ Θεοῦ, οὐκ ἀποδοκι- μάζονται, γράφει ο Θεόδωρος Βαλσαμὸν (12ος αι.), σχολιάζοντας τὸν κανὼν 20 τῆς τοπικῆς Συ- νόδου τῆς Γάγγρας (4ος αι. μ.Χ.)¹³. Γίνεται, ἔτσι, διάκριση ανάμεσα στὶς κόσμες εορταστικές εκ- δηλώσεις τῶν παντηγυριστῶν καὶ τοὺς εορταστι- κούς χορούς που παρέπεμπταν ἀμέσως σε ειδωλο- λατρικὲς τελετὲς καὶ λατρείες, διάκριση που εἶναι φανερὴ καὶ στὸ χωρίο του Γρηγορίου Ναΐμανη- νού που παρατέμηκε λίγο παραπάνω.

Σφόδρα κριτικὴ δέχονται τὴν εἰσήγηση οἱ χοροὶ που είχαν επιβώσει απὸ τὴν ελληνικὴν καὶ τὴν ρω- μαϊκὴν αρχαιότητα καὶ που συνδέονταν με διαφο- ρες εθνικὲς λατρείες ἢ με γιορτές σχετίζομενες με τὴν αλλαγὴ τῶν εποχῶν¹⁴. Πάρ οὐατά, χρειάστηκε να περάσουν πολλοὶ αἰώνες ωστὸν αὐτοὶ εξαλειφθούν· για παράδειγμα, οι Κολαν- δεῖς –οἱ χοροὶ δηλαδὴ που γίνονταν για τὸν εορ- τασμὸν τοῦ ερχομού τῆς ἀνοικείης, τὴν πρώτη μέ- ρα κάθε Μαρτίου– καταδικάστηκαν στὸν κανὼν 62 τῆς Πενθέκτης Οικουμενικῆς Συνόδου (θερι- 692 μ.Χ.), γεγονός που αποδεικνύει τὴν παρου- σία τοὺς στὴν καθημερινῇ ζωῇ ἡώς τούλαχθστον τὴν εποχὴ αυτὴ¹⁵. Ο παρατακτὸς χρόνος που χρηματοποιεῖ τὸ Θεόδωρος Βαλσαμὸν για να δια- σφαγήσει τὸν συγκεκριμένο κανὼν δηλώνει ίσως ὅτι ἡ γιορτὴ αυτὴ είχε ἥδη στὸν εποχὴν τοῦ καταρργηθεῖ. Κατὰ δὲ τὸν Μάρτιον μῆνα ἐτέ- λειτο παντηγυρις ἐλληνικὴ μεγάλῃ διὰ τὴν τῶν ὥρων καὶ τοῦ ἀερὸς εύκρασιν¹⁶ ὅτε καὶ ὅρχη-

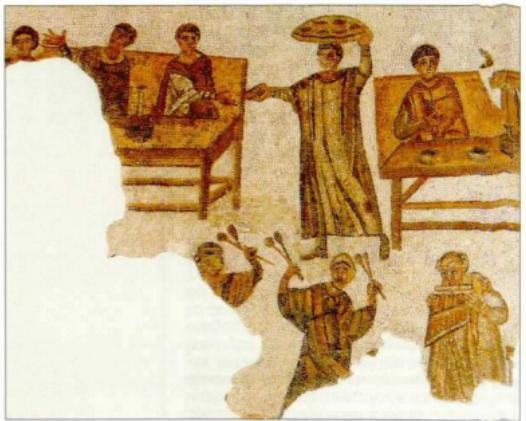


σεις ἀπρεπεῖς ἐγίνοντα παρὰ τίνων γυναιών καὶ ἀνδρῶν¹⁷. Στὴν ίδια Σύνοδο καταδίκαζονται καὶ ἀλλες ειδωλολατρικὲς λατρευτικὲς συνήθει- ες, ανάμεσα στὶς οποῖες διουστακοὶ χοροὶ με- τατρέμενον, που ὀργανώνονταν μὲτ τὴν ευκα- ρία εορτῶν για τὴν αλλαγὴ τῶν εποχῶν¹⁸.

Ορισμένες παραστάσεις τῆς υστερῆς αρ- χαιοπότας –που ἔχουν διασωθεῖ σε διτικὲς κυ- ρίας περιοχὲς τοῦ ωμαϊκοῦ κράτους– φάνεται να υπανίσσονται τὴ δημοφιλὴ λαϊκὴ γιορτὴ τῶν ρόδων, τα Ροζάλια (Rosalia ή Rosaria), που γιορ- τάζονταν τὸ μήνα Μάϊο¹⁹. Σε δύο ψηφιδωτά δά- πεδα απὸ τὴν Τύνηση, που ανήκουν σε πλού- σες οἰκίες καὶ χρονολογούνται στα τέλη του αιώνα μ.Χ., απεικονίζεται ζωηρὴ εορταστικὴ απιόσφαιρα με μορφὴν που χορεύουν· τὸ ἓνα προέρχεται απὸ τὸ Sidi Ghrib, κοντά στὴν Τύ- νιδα, καὶ τὸ ἄλλο απὸ τὴν Καρχηδόνα. Στὴ πρώ- τη παράσταση ημιγυμνές γυναικεῖς μορφές σε ἐντὸνη χορευτικὴ κίνηση σκορπών ρόδω (εἰκ. 2), ενώ στὴ δεύτερη νεαρά παιδία στολίζουν χο- ρεύοντας ἔνα θολωτὸ αρχιτεκτόνημα με γιρλά- ντες ρόδων²⁰.

Η μουσικὴ καὶ ο χορός δὲν αποσυνδέθηκαν ποτὲ απὸ τὰ στηματικὰ χαρούμαστα γεγονότα του καθημερινοῦ βίου, ὅπως ήταν οι γάμοι²¹ ἢ ἀλλες γιορτές. Ο Ιωάννης Χρυσόστομος στημα- τίζει τόσο τὸ χορὸν τῶν παρισταμένων στους γά- μους διο τὴν πρόσληπτη επαγγελματικὴ χο- ρεύοντας καὶ μίμων σ' αὐτοὺς, με σκοπὸν να απο- τρέπει τὴ εισβολὴ τῶν απαγορευμένων θεαμάτων στὸν ιδιωτικὸν χώρο τῶν οικιών (PG 51, σ. 212-213; 62, σ. 145). Διαβάζομε π.χ. στὸ Ὑπόμνη- μα εἰς τὴν πρὸς Κολοσσαῖς ἐπιστολὴν: "Ἄν τοι-

3. Ψηφιδωτό δάπεδο με σκηνὴ συμποσίου, στὴν οποῖα χορεύτριες καὶ μουσικοὶ διασκεδάζουν τοὺς συνδιπτυμένες. Από οικία στην Καρχηδόνα (Τύνηση), τέλη 4ου αι. μ.Χ. Εθνικό Μουσείο Βαρδού της Τύνησης (από Blanchard-Lemée κ.α. 1996, σ. 74, εἰκ. 45).

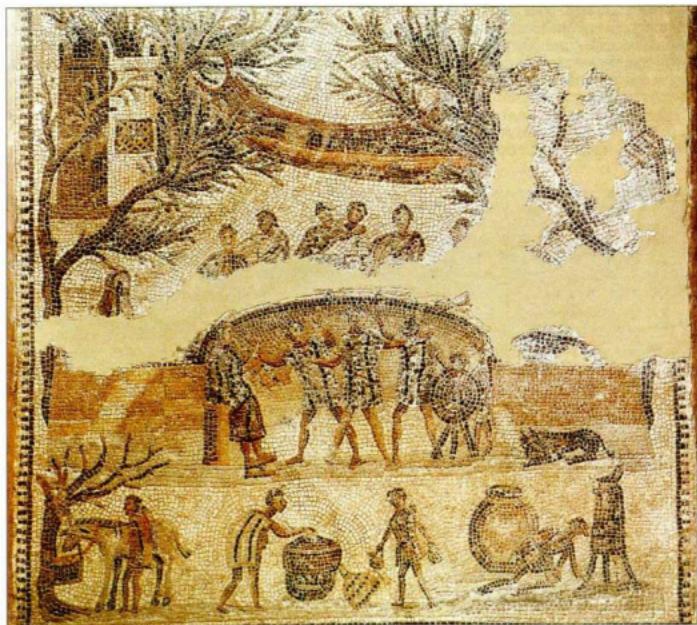


vuv, φησί, μήτε παρθένοι ὄρχωνται, μήτε γεναμμέναι, τίς ὄρχησται; Μηδεὶς ποιά γάρ ὄρχησες ἀνάγκη; Εν τοῖς τῶν Ἑλλήνων μυστηρίοις αἱ ὄρχησεις, ἐν δὲ τοῖς ημετέροις σιγῇ καὶ εὔκομιᾳ, αἰδὼν καὶ καταστολή (PG 62, στ. 387). Ο κανόνας 53 τῆς Συνόδου τῆς Λαοδίκειας (4ος αι. μ.Χ.) προστάει ὅτι οὐ δεῖ Χριστιανούς εἰς γάμους ἀπερχόμενοὺς βαλλίζειν ἡ ὄρχεισθαι, ἀλλὰ σεμνῶς δειπνεῖν, ενώ, σύμφωνα με τὸν κανόνα 54 τῆς Ιδίας Συνόδου, στους γάμους καὶ στα συμπόσια οἱ κληροκοποὶ οφελῶν πρὸ τοῦ εἰσέρχεσθαι τοὺς θυμελίκους, ἔγειρεσθαι καὶ ἀνάχωρειν. Παρ’ ὅλα αὐτά, τόσο οι παρανέφεις ὁσα και οι απαγρούεσθαι φαίνεται ὅτι δεν εφαρμόστηκαν και δεν είναι περιεργό τοις οι Θεοδώρος Βαθαλαμούν παραδέχεται τὸν 12ο αιώνα ὅτι ο 53ος κανόνας τῆς Συνόδου τῆς Λαοδίκειας, που απαγόρευε τὸ χόρο στους γάμους, ἥπρακτης παντελῶς²¹.

Κατά τη ρωμαϊκή περίοδο στα συμπόσια των πλουτούσιων τη μουσική και ο χορός αποτελούνταν απαραίτητα στοχεία της διασκεδαστής. Επαγγελματίες μουσικοί και χορευτές καλούνταν εκεί για να τερψίων τους συμποσιαζομένους, συχνά μετατρέποντας, όπως φαίνεται, τα τρικλίνια των οικιών σε ένα είδος ιδιωτικού θέατρου²². Η συνήθεια αυτή διατηρήθηκε σε όλη τη διάρκεια της ύστερης αρχαίωτης²³, όπως μαρτυρούν και πάλι τα σχετικά αποτρεπτικά εκκλησιαστικά κειμένα. Ο περίφημος χορός της Σαλώμης αποτελεί το

μέγιστο κακό παράδειγμα: ‘Ἐν δὲ τούτοις Ἡρώδιας, σκιασαμένη τὴν δροχηρίν, τῷ τῆς ἑωραὶ εἰσόπτηδη θεάτρῳ. Ἡρώδιας δὲ ἡ θυγάτηρ δεικνύουσα τοῖς σχήμασι τῆς μητρός τὰ διδάγματα, ἀκριβῆ τῆς μητρικῆς ἀκολασίας εἰκῶν ἀναδειπλέματι, καὶ περικλωμένω σώματι, ρέουσῃ ψυχῇ, χείρας εἰς ἀέρα πέμπουσα, πόδας εἰς ὑψούσα, ημιγυμνω τῷ σχήματι, τὴν ἐπαύτης ἀκοσμίαν πανηγυρίζουσα’ ἀλλ’ εἰλικρινεῖς ἀπάντων ὄφθαλμοις ὄρχουμένη (Μέγας Βασιλείος, PG 85, στ. 232)²⁴. Καταδικάζοντας ‘τους τρυφύντας’, ο Γρηγόριος Νύσσης μιλά απαειστικά για ὅλους αυτούς που συνοδεύουν τα ἔκλιτα γένυματα: για γελωτοποιούς, μιμούς, κιθαριστάς, ὕδους, κουμπολόγους, μουσικούς, μουσικάς, ὄρχηστριδας, παντα της ἀσκελεγίας τοῦ ὄρμαθον, παίδας θηλυνομένους ταΐς κομαῖς, κόρας ἀναιδεῖς, ἀδελφάς της Ἡρώδιδος εἰς ἀκοσμίαν, ἀναιρούσας Ἰωάννην (PG 9, στ. 105). Αποτρεπτικά αναφέρεται στη μουσική και το χορό κατά τη διάρκεια των γενιμάτων και ο 22ος κανόνας της Οικουμενικής Συνόδου της Νικαίας μη μετά τινων θυμελικῶν ἐπιτηδευμάτων, εἴτε πατανικῶν ἀσμάτων, κιθαρῶν τε, και πορνικῶν λυγισμάτων²⁵.

Ο σχετικές πτυχές πληροφοριών δεν περιορίζονται στις μαρτυρίες των κειμένων, αφού ικανός αριθμός παραστασιών έχει επίσης διασωθεί σε διάφορες περιοχές της αυτοκρατορίας, στις οποίες εικονίζονται χορευτές τόσο σε συμπόσια



4. Φωτιδωτό δάπεδο με παράσταση συμποσίου στο υπαίθριο. Ο συνδιπνομένος παρακολουθούν ψαχαγωνικό πρόγραμμα, που παρουσιάζεται από ομάδα μουσικούς και χορευτών. Πήλινη στοά της Τρακία (Οστρα); 4ος αι. μ.Χ. Detroit Institute of Arts (ΗΠΑ) (από Kondoleon 2000, εικ. σ. 185, αρ. 68).



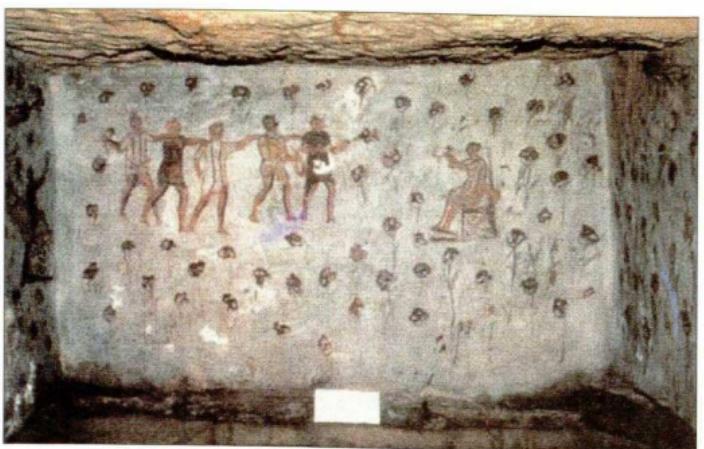
5. Ψηφιδωτό δάπεδο,
συντριμμένο το 1712
από τον Tommaso de Rossi,
με περιστροφή αυλίτων
και χορευτών
στο μεγαλεία.
Από κτήριο στον Αθενίου
λόφο (Ρωμ.), τέλη 2ου αι.
μ.Χ. Μουσείο της Βατικανού
(από Werner 1998,
Εικ. σ. 44).

που γίνονται στο εωστερικό οικιών όσο και σε
άλλα που πραγματοποιούνται στο υπάιθρο. Δύο
ψηφιδωτά δάπεδα οικιών του 4ου αιώνα μ.Χ.
προσφέρουν πολύτιμη μαρτυρία. Στο ένα, που
προέρχεται από την Καρχηδόνα, παριστάνεται
σκηνή συμποσίου, στην οποία δύο χορεύτριες
και ένας μουσικός που παίζει συρίγγα διασκεδά-
ζουν τους συνδιτιμόνες, την ώρα που ένας
δούλος τους σερβίρει εδέσματα. Οι χορεύτριες
είναι ντυμένες με χειριδωτούς χιώνες και κρα-
τούν κρόταλα (εικ. 3)²⁶. Στο άλλο ψηφιδωτό, που
βρίσκεται στης ΗΠΑ (Detroit Institute of Arts) και
πιθανόν προέρχεται από την Οστιά, παριστάνεται
συμπόσιο στο υπάιθρο. Οι συνδιτιμόνες
κάθονται σε ημικυκλικό στράβδιο, κάτω από τη
οικία μεγάλης τέντας δεμένης σε δύο δέντρα
μπροστά τους παρουσιάζεται ψυχαγωγικό πρό-
γραμμα από ομάδα δύο μουσικών²⁷ και τριών
χορευτών. Στην κάτω ζώνη τρεις δούλοι ασχο-
λούνται με την παρασκευή των φαγητών και των
ποτών, ενώ ένας τέταρτος φροντίζει για την τρο-
φή ενός αλόγου (εικ. 4)²⁸.

Θα πρέπει ασφαλώς να αντιδιαστελούμε
τους επαγγελματιες χορευτές, που καλούνταν
με αμοιβή -κατα κυρίο λόγο από ιδιώτες- σε

διάφορες εκδηλώσεις ή διασκεδάσεις, από τους
απλούς λαϊκούς ανθρώπους που αυθόρμητα και
κατ' έθιμο χόρευαν σε γιορτές ή πανηγύρια, στις
λίγες δηλαδή και ξεχωριστές μέρες του χρόνου που ποικίλλαν την καθημερινότητά τους. Κατά
συνέπεια, και η εμφάνιση των κατ' επαγγέλμα
χορευτών διέφερε από εκείνην των απλών αν-
θρώπων, οι πρώτοι διέθεταν ειδικές πολυτελείς
ενδύμασιές, με χρυσά κεντήματα και πέπλο, ενώ
οι δεύτεροι χόρευαν με τη συνηθισμένη φορεσιά²⁹. Και στο σημείο αυτό δίνεται από τους εκ-
κλησιαστικούς συγγραφείς καταγιασμός απαγο-
ρεύουσεν, κυρίως προς τις γυναίκες, οι οποίες
φύειαν, όταν χορεύουν, να τηρούν μια σειρά³⁰
προδιαγραφών, προκειμένου να θεωρούνται σε-
μιές²⁹.

Επαγγελματίες ήταν και οι χορευτές που
επαίρονταν μέρος σε θεατρικές παραστάσεις -μ-
μοι, παντόμμοι, ορχηστές και ορχηστίδες- και
χόρευαν με τη συνοδεία μουσικών οργάνων, αφού ο χορός, όπως και η μουσική, σχετίζοταν
στενά με το θέατρο κατά τη ρωμαϊκή αυτοκρα-
τορική περίοδο. Εξάλλου, θεατρικές παραστά-
σεις εξακολούθησαν να πραγματοποιούνται και
σε όλη τη διάρκεια της ύστερης αρχαιότητας³⁰.



6. Τοιχογραφία
με παράσταση χορευτικής
πομπής πέντε προσωπών
-συγγενεύει με την πάλη
του Λαζαρίου- τίτλος των
κεφαλιών νεκρών που παίζει
οικό. Σταύλος, Μαρτίνια,
οδός Massimo d'Aeglio,
υπόγειο της Crispia Salvia,
τόφος 2, μιθωνόν αρχές
3ου αι. μ.Χ. (από Carrà
Bonacasa/Cavallaro 2002,
Εικ. σ. 73).

παρά την αδυσώπητη πολεμική κατά του θεάτρου που ασκήθηκε από την Εκκλησία με στόχο την εξαφάνισή του³¹. Έτσι, στα τέλη του 7ου αιώνα μ.Χ., ο κανόνας 51 της Πενθέκτης Οικουμενικής Συνόδου (691-692 μ.Χ.) απαγορεύει τους λεγομένους μύμους, και τά τούτων θέατρα, ειτά για μήν και τά τών κυνηγιών θέωρια, καὶ τας ἐπὶ σκηνῆς ὀρχήσεις ἐπιτελεῖσθαι³².

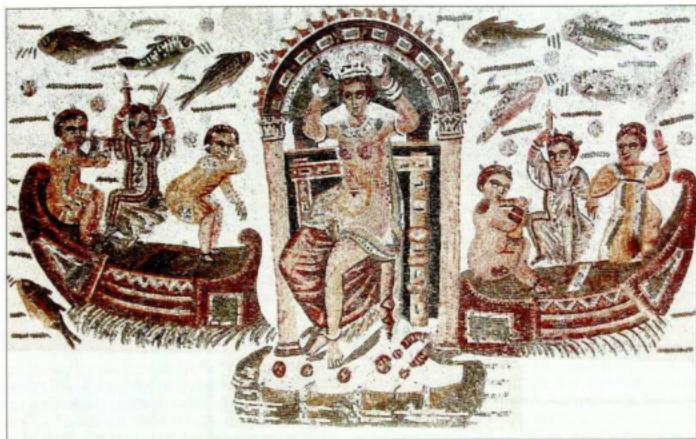
Παρά το γενονός ότι γενικοί οι ανθρώποι που σχετίζονται με τις παρουσιάσεις θεαμάτων, κυρίως μάλιστα οι γυναικείς, δεν είχαν ιδιαίτερο κοινωνικό κύρος, μερικοί απ' αυτούς είχαν γίνει διάστημα στην εποχή τους, με αποτέλεσμα να ανήκουν στους οικουμενικά ισχυρούς, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από σχετικές πηγές. Χαρακτηριστικό είναι το κείμενο μιας από τις πολλές παραλλαγές του Βιού της Αγίας Πελαγίας, διάστημης ηθοποιού της παντομίμας στην Αντιόχεια του 5ου αιώνα μ.Χ., η οποία αφού μετανόησε και ασπάστηκε το χριστιανισμό, χάρισε την περιουσία της στην Εκκλησία. Η Πελαγία ήταν, συμφώνα με το παραπάνω κείμενο, η πρώτη των μιμάδων «Αντιοχείας» αύτη δέ ήν και η πρώτη των χορευτριών υπό την ρήση τους³³ – οι λέξεις «μίμας» και «χορεύτρια» χρησιμοποιούνται για το ίδιο πρόσωπο³⁴.

Το θέατρο της παντομίμας –θέατρο χειρονομιών και όρχησης– εξελίχθηκε από τα τέλη του 1ου αιώνα μ.Χ. σε ένα από τα δημοφιλέστερα ρωμαϊκά θεαμάτων. Στο θέατρο αυτό τον κύριο ρόλο είχαν η μουσική, ο χορός και τα μιμικά δρώμενα. Τα θέματα της παντομίμας αντλούνταν, κατό το μεγαλύτερο μέρος τους, από την ελληνική μυθολογία, γεγονός που διαπιστώνεται τόσο από τις μαρτυρίες αρχαίων λατινικών πηγών όσο και από τις σωζόμενες παραστάσεις. Ο αιώνας ήταν το βασικό όργανο της παντομίμας³⁵, αλλά από τον 1ο αιώνα μ.Χ. προστέθηκαν και άλλα όργανα, όπως τα κυμβάλια, η σύριγξ και το scabellum³⁶. Οι μουσικοί που έπαιζαν τα όργανα αυτά έπρεπε να είναι σε θέση να συντονίζουν όχι

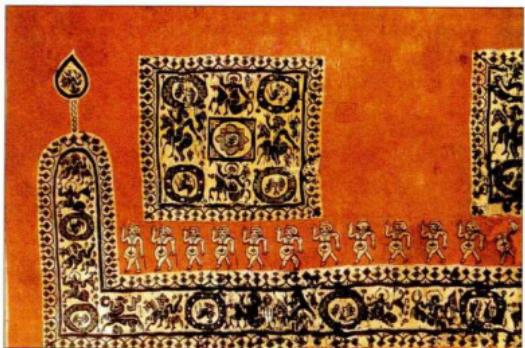
μόνο τα τραγούδια του χορού, αλλά και τις κινήσεις του παντομίμου-χορευτή³⁷. Χαρακτηριστικά είναι όσα γράφει για τους χορευτές της παντομίμας ο Λουκιανός: Επει δὲ μιμητικός ἐστι καὶ κινηταῖς τὰ ὄδομενα δεῖξεν υποσχνεῖται, αναγκαῖον αὐτῷ, διπέρ καὶ τοῖς ρήτορας, σαφῖνει· αν ἀσκεῖν, ὡς ἔκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ' αὐτοῦ σῆλουσθαι μηδενὸς ἔξηγτού δεόμενον, ἀλλ' ὅπερ ἐφῇ ὁ Πυθίκος χρησμός, δεῖ τὸν θεώμενον ὄρχησιν καὶ κυφοῦ συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντας τού τοῦ όρχηστου ἀκούειν (Περὶ όρχησεως 62)³⁸.

Θεαμάτα δημόσιου χαρακτήρα, στα οποία περιλαμβάνονται και τα χορευτικά-μικρά δρώμενα, απεικονίζονται ορισμένες φορές σε πλούσιες ιδιωτικές κατοικίες³⁹ σε καποιες, μάλιστα, περιπτώσεις οι ίδιοι οι ιδιοκτήτες ήταν πιθανότατα χορηγοί των απεικονιζόμενων θεαμάτων, ιδιοτήτα που προσβάλλων με τον τρόπο αυτόν. Διαφωτιστικές είναι οι παραστάσεις που κατά κύριο λόγο για εκείνους διασωθεί σε ψηφιδωτά δάπεδα⁴⁰: σε ρωμαϊκού ψηφιδωτού που έφερε στο φως ανασκαφή του έτους 1711 στον κήπο της S. Sabina στη Ρώμη⁴¹ εκονιζέται δημόσιο θέαμα, με σκηνές αμφιθέατρου, κωμικά επεισοδία, μουσικούς και χορεύτριες (εικ. 5)⁴². Οι μουσικοί παιάνουν αυλό, κρατώντας το ρυθμό, ενώ οι δύο χορεύτριες, ντυμένες με διαφανή ενδύματα και κρατώντας κροτάλου, χορεύουν με ζωηρές κινήσεις⁴³.

Ενδιαφέρουσας είναι η μαρτυρία του Ιστορικού Αμμιανού Μαρκελλίνου για την εξάπλωση του χορού και της μουσικής στα θέατρα, τις ιδιωτικές οικίες και τις πλατείες –μαρτυρία που αναφέρεται στην καταστασή που επικρατούσε στη Ρώμη κατά το β' μισό του 4ου αιώνα μ.Χ. Απαρικτά περιγράφονται οι συνήθειες απειδές, οι οποίες αναπτύχθηκαν και διαδόθηκαν ευρύτατα σε βάρος των σοβαρών σπουδών: Στη θέση του φιλόσοφου καλείται ο τραγουδιστής και στη θέση του ρήτορα ο δάσκαλος των ακτικιών τεχνών⁴⁴ και ενώ οι βιβλιοθήκες σφραγίζονται ορι-



7. Αηφιδωτό δάπεδο με παρασταση στέψης της Αφροδίτης και πλοιαρίου με νάνους μουσικούς και χορεύτριες τη λεγόμενη οικία της Αριάδνης στην Καρυέδωνα (Τυνησία). οι μισό άου σι. μ.Χ. Εθνικό Μουσείο Βαρδού τη Τύνιδος (από Blanchard-Lemée κ.δ. 1996, εικ. 113).



8. Υφασμα με παράσταση πολύεργης ομάδας χορευτών. Από την Αίγυπτο (Αντικόν), 5ος αι. μ.Χ. Recklinghausen (Γερμανία), Μουσείο Εικόνων (από Wessel 1963, εικ. XX).

στικά σαν τους τάφους, κατασκευάζονται υδραυλικά όργανα και λύρες τεράστιες σαν μαζεές, αυλοί (*tibiae*) και βαριά εξαρτήματα για τη μαγική των θεατρίνων, γράφει χαρακτηριστικά ο Αμμινόνς (*Res gestae* 14.6.18). Και αμέως παρακάτω: Προσφέρα φθάσαμε σε τέτοιο σημείο παρακμής ώστε, όταν, από τον φόβο του λόγου, πριν λίγο καιρό απελάθηκαν οι ξένοι από την πόλη⁴³ και οσοι εξασκούσαν τις ελευθερίες τέχνες –ελάχιστοι στον αριθμό – απομακρύνθηκαν αμέως, οι συνδοί των μίμων και 3000 χορευτές, με τις ομάδες τους και τους δασκάλους χορού, παρέμεναν. Έπειτα, όπου κι αν κοιτάζεις, βλέπεις πολλές γυναικες με σγουρή κομή –που, αν έχανες παντρεύεις, θα είχαν ήδη τρία παιδιά– να γυαλίζουν τα πατώματα με τα πόδια τους και να στριφογύριζουν γρήγορα, εκτελώντας τις αναριθμήσεις χορευτικές φυγώντες που επινοήθηκαν για το θέατρο (στο ίδιο, 14.6.19-20)⁴⁴.

Σε ορισμένες περιπτώσεις ο χορός συνδέεται με την ταφική εικονογραφία. Μοναδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ταϊγογραφία τάφου των αρχών του 5ου αιώνα μ.Χ. από την Marsala (Λιλιβάνιον) της Σκελείας εκεί διασώθηκε υπόγειο νεκροταφείο, οι τάφοι του οποίου, κατά τον 3ο τουλάχιστον αιώνα, αντίκαν σε ανθρώπους διάφορων θρησκειών (ειδωλολατρές, εβραίοις και χριστιανούς). Στην οδό Massimo D'Azeleglio, όπου αποκαλύφθηκε το λεγόμενο υπόγειο της Crispia Salvia, ο τάφος 2 είναι διακοσμημένος με δύο παραστάσεις που αναφέρονται στο περάσμα από τη ζωή στο θάνατο. Στη μία –αυτή του βόρειου τοίχου του τάφου– παριστάνεται σκηνή συμποσίου με πέντε πρόσωπα που κάθονται σε τηγανικούλιο στιβάδιο μπροστά από ένα στρογγυλό τρίποδο τραπέζι. Ενώ στη δεύτερη –στο διπλανό αντανακλικό τοίχο– πέντε και πάλι πρόσωπα, πιθανότατα οι ίδιοι οι συμποσιαζόμενοι, προχωρούν με χορευτικό ρυθμό προς καθητή μορφή αυλητή, κρατώντας δώρα για αυτον (εικ. 6). Εκφράστηκε η άποψη ότι η σκηνή δηλώνει την ιδεατή σχέση ανάμεσα στην επίγεια ζωή, που αντιπροσωπεύουν οι πέντε μορφές –συγγενείς και φίλοι του νεκρού–, και την επέκεινα ζωή, που αντιπροσωπεύουν οι καθισμένοις αυλητής και τα άνθη που γεμίζουν το βάθος της παράστασης⁴⁵.

Το θέμα του συμποσίου –συμβολική επέκταση των συνηθεών των δωντανών στον κόσμο των νεκρών– είναι συνθίσιμο τόσο στην εθνική όσο και τη ταφική εικονογραφία της ύστερης αρχαιότητας⁴⁶.

Σε μια άλλη, χαμένη σήμερα, τοιχογραφία ταφικού θαλάμου του β' τετάρτου του 3ου αιώνα μ.Χ., που βρέθηκε στον Καιλίου λόφο στη Ρώμη, παριστάνονται μορφές σε θαλάσσιο τοπίο, που πιθανόν ερμηνεύονται ως αργητωμένοι και θεοποιημένοι νεκροί. Γύρω από τις παραστάσεις αυτές εικονίζονται, στο έδαφος ή μέσα σε βάρκες, παιδικές μορφές που παίζουν μουσική και χορεύουν, οι οποίες συνθέονται ίσως με τις ψυχές των νεκρών που τους συνδέονται στο τελευταίου τους ταξίδι⁴⁷.

Οι γεμάτες με μουσικούς και χορευτές βάρκες είναι θέμα γνωστό και από δύο ψηφιδωτά δάπεδα της Βόρειας Αρρικής (Τυνησία και Αλγερία): το ένα προέρχεται από την Καρφίδην (α' μισού 4ου αι. μ.Χ.)⁴⁸ και το άλλο από τη Δημηλία (τέλη 4ου-αρχές 5ου αι. μ.Χ.)⁴⁹. Και στα δύο ψηφιδωτά οι βάρκες με τους μουσικούς, τους χορευτές και τις χορεύτριες περιβάλλονται μυθολογικές σκηνές, στέψη της Αρφοδίτης (εικ. 7) και θρίαμβο της θαλάσσιας Αρφοδίτης αντίστοιχα. Στης παραστάσεις, ωστόσο, απέντε, που κοσμούσαν χώρους ιδιωτικών οικιών, δύσκολα θα μπορούσε κανείς να προσδέψει ταφικό συμβολισμό: είναι πιθανότερο η πηγή εμπνευστή για την απόδοση αυτών των χαρούμενων εορταστικών μάδων ν' ήταν τα αναλόγα δημόσια θεάματα – οι θεατρικές παραστάσεις ή αυτές που δίνονταν στο αμφιθέατρο⁵⁰.

Στις απεικονίσεις ομαδικού χορού οι χορευτές εμφανίζονται πιασμένοι από το χέρι (εικ. 1, 7, 11-13) ή έχοντας ο ένας το χέρι επάνω στον ώμο του άλλου (εικ. 6). Σε ύφασμα του 5ου αιώνα μ.Χ., που προέρχεται από την Αντικόνη της Αίγυπτου και σημειά βρίσκεται στο Μουσείο Εικόνων του Recklinghausen, έχει διασωθεί μια πάτνια παράσταση, στην οποία πολύεργης χορεύτριες εμφανίζονται παραπαγμένες στη σειρά να κάνουν όμοιες κινήσεις (εικ. 8). Εύστοχα η σκηνή αυτή παρομοιάζει με άκομη μπαλέτο⁵¹.

Μερικές φορές οι χορεύτριες κρατούν με τα δύο χέρια πέπλο που ανεμιζει πάνω από το κεφάλι τους. Συνήθως είναι υπνεμένες με ελαφρά ενδύματα, που αφήνουν τις καμπύλες του σώματος ορατές. Οι ελιγμοί και τα λυγίσματα των σωμάτων τους είναι φανερά στις απεικονίσεις των σχετικών παραστάσεων, μαρτυρούνται όμως και στις πηγές⁵². Δεν κινούνται απαραίτητα όλες προς την ίδια κατεύθυνση, όπως π.χ. σε ψηφιδωτό με παράσταση Αμαζόνων από τη Σεπτεμβρία⁵³. Ενας ή περισσότεροι μουσικοί συνοδεύουν και συντονίζουν το χόρο κρατώντας το ρυθμό με διάφορα όργανα, όπως κιθάρα, σύριγγα, λύρα, αυλό, κύμβαλα και τύμπανα, για τα οποία οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς μιλούν απειλητικά όταν τα συνδέονται με τα χορούδια. Συγχών ομώς και οι ίδιοι οι χορευτές –κατά κανόνα οι χορεύτριες– κρατούν την κροτάλα που τα κρύουν στο ρυθμό της μουσικής (εικ. 3, 5)⁵⁴ ή τραγουδούν μαζί με τους μουσικούς ρυθμικά σάσματα, όπως και πάλι οι πιγές μαρτυρούν⁵⁵. Στους ζωηρούς χορούς χτυπούν τα πόδια τους στο έδαφος, όπως ένως και σήμερα συμβαίνει: Εμίλαναν μέν τὸν ἀέρα τοῖς



ἡμασι τοῖς πορνικοῖς, ἐμίαναν δὲ τὴν γῆν τοῖς
ἀκαθάρτοις ποσίν, ἦν ἐν ταῖς ὄρχησεις κατε-
κρότησαν, γραφεὶς χαρακτηριστικά ο Μέγας Βα-
σιλεύς (PG 31, σ. 445, 448).

Τον αὐλὸν καὶ την κιθάραν αναφέρει ο Λουκια-
νός ως μέρη τῆς τοῦ ὄρχηστοῦ ὑπηρεσίας
(Περὶ ὄρχησεως 26). Στον ίδιο συγγραφέα ο χο-
ρος θεωρείται τέχνη «παναρμόνιος» (στο ίδιο,
72) και ανώτερη από όλες τις ἀλλες δραματουρ-
γικές και μουσικές τέχνες: Τὰ μὲν οὖν ἄλλα θεά-
ματα και ἀκούματα ενὸς ἔκαστου ἔργου τὴν
ἐπίδεξιν ἔχει· ἡ γὰρ αὐλὸς ἐστιν ἡ κιθάρα ἡ
διὰ φωνῆς μελῳδία ἡ τραγικὴ δραματουργία ἡ
κωμικὴ γελωτοποία· ὁ δὲ ὄρχηστης τὰ πάντα
ἔχει οὐλλαβών, και ἐνεστὶν ποικίλην και παμ-

μιγή τὴν παρασκευὴν αὐτοῦ ἰδεῖν, αὐλόν, σύ-
ριγγα, ποδῶν κτύπον, κυμβάλου ψόφον, ὑπο-
κριτοῦ εύφωνίαν, ἀδόντων ὅμοφωνίαν (στο
ίδιο, 68).

Πλήθος μαρτυριών υπάρχουν για τους κύ-
κλους χορούς, γι' αυτούς δηλαδή στους οποί-
ους η διάταξη των χορευτών είναι κυκλική⁵⁷. Ο
στιμερινός συρτός, αλλά και άλλοι κυκλικοί τοπι-
κοί χοροί ασφαλώς είναι επιβίωση αυτών των χο-
ρών⁵⁸. Στις πηγές αναφέρονται χοροί που χο-
ρεύονταν μόνον από ανδρες ή μόνον από γυναι-
κες, αλλά και άλλοι που χορεύονταν από ανδρες
και γυναικες μαζί, πράγμα κατακριτέο από τη
χριστιανική θεϊκή (Μέγας Βασιλεύς, PG 31, στ.
460). Ενδιαφέρουσες, εξάλλου, από την ἀποψή
των σχεσών με τους στιμερινούς χορούς είναι
οι μαρτυρίες για την παρουσία του κορυφαίου
(του πρώτου) χορευτή που συντόνιζε τους υπό-
λοιπους (Ιωάννης Χριστόδοτος, PG 48, στ. 953-
62, στ. 273· 63, στ. 231)⁵⁹.

Πέρα δώμας από τις παραστάσεις στης οποί-
ες ο χορὸς εμφανίζεται ως ἐκφραστή του καθη-
μερινού βίου, διάφορες μορφές της ελληνικής
ιδιωτολογίας εικονίζονται επίσης σε στάση χορού.
Τέτοιες παραστάσεις –συντιθέστερες ασφαλώς
σε προχριστιανικά μνημεία– καθόλου δεν εξελί-
παν από το θεματολόγιο της ὑστερητής αρχαιότη-
τας, δηλώνοντας την αδιάειπτη συνέχεια της
εθνικής εικονογραφίας, παρόλο που στους τε-
λευταίους αιώνες της περιόδου αυτής δεν δηλώ-
ναν, όπως είναι φυσικό, με την ίδια καθαρότητα
το νόμιμα του μύθου τις συναντώμε έως και τον
7ο αιώνα σε έργα που ανήκουν σε διάφορα ειδη
τέχνης, όπως σε ψηφιδώτα δαπέδα, σε έργα μι-
κροτεχνίας, σε ψάφασμα. Στην πρώτη γραμμή
βρίσκονται οι διονυσιακές μορφές: οι χορευού-
σες Μαινάδες παρουσιάζουν τα ίδια χαρακτηρι-
στικά, τόσο ως προς την ενδυμασία και τη γυ-
μνότητα όσο και ως προς τις κινήσεις του σώματος,
με τις χορεύμτριες σε παραστάσεις που δεν
ανήκουν στη σφαίρα του μύθου. Ικανός αριθμός



9. Ασημένιο πάτο
με παράσταση χορού
Στήπου και Μαινάδας.
Από το δημοσιό
του Mildenhall, β' μισό
4ου αι. μ.Χ. Λονδίνο,
Βρετανικό Μουσείο (από
Kitzinger 1977, πιν. 53).

10. Ψηφιδωτό δάπεδο
οικίας με παρόσταση
του Ήρωα και της Ζωῆς.
Το ζώγος σιγκλούεται
σε κίνηση χορού.
Ισπανία, Καστίλη, πινακών
3ος αι. μ.Χ. (από Lancha
1997, σ. 199-200 σ. 97,
πιν. XII).

11. Ψηφιδωτό δάπεδο με παράσταση τριών Ερωτών που χορεύουν στο υπαίθριο. Από τη λεγόμενη έπαυλη του Κωνσταντίνου στην Αντιόχεια (Σύριο), σ' μισό 4ου αι. μ.Χ. Παρίσιο, Μουσείο του Λούβρου (από Cimok 2000, εικ. σ. 212).



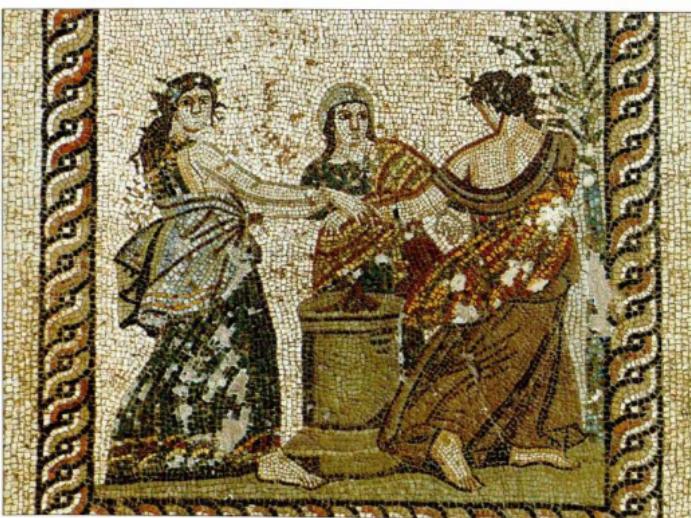
ψηφιδωτών δάπεδων των τελευταίων αιώνων της υστερής αρχαιότητας, που προέρχονται κυρίως από το Ανατολικό Κράτος (όπως από την Κωνσταντινούπολη⁶⁰, την Ιορδανία⁶¹, την Ελλάδα⁶², τη λαρίδα της Γάζας⁶³), αποτελούν εξαιρετα παραδείγματα. Το ίδιο θέμα συναντάται συχνά σε υφασμάτα⁶⁴ και σε έργα μικροτεχνίας, χρονολογούμενα μετά τα μέσα του 4ου αιώνα, όπως π.χ. στο γυνωτό αστημένο πιάτο του β' μισού του 4ου αιώνα από το «θησαυρό του Mildenhall» στο Βρετανικό Μουσείο (εικ. 9)⁶⁵ ή σε ξύλινο κιβωτίο του 5ου ή του 6ου αιώνα μ.Χ. από την Αλεξανδρεία, που βρίσκεται στη Walters Art Gallery στη Βαλτιμόρη⁶⁶.

Άλλες μιθολογικές μορφές παριστάνονται σπανιότερα σε χορευτικές στάσεις. Το συμπλέγμα π.χ. των Ερωτών και της Ψυχής εικονίζεται μερικές φορές σε στάση χορού, όπως σε τρία ψηφιδωτά δάπεδα από την Istanbula (εικ. 10) οι ψηφιφόβετες στα έργα αυτά χρησιμοποιούν, όπως φαίνεται, κοινό εικονογραφικό πρότυπο⁶⁷. Επί-

σης, στις παραστάσεις του γνωστού ψηφιδωτού δάπεδου της λεγόμενης έπαυλης του Κωνσταντίνου στο προάστιο της Αντιόχειας Δάφνη, περιλαμβάνεται σκηνή με τρεις γυναικών φτερωτούς Ερωτές που, πιασμένοι από το χέρι, χορεύουν στο υπαίθριο, υπό τους ήχους σύριγγας που παιζεί ένας τέταρτος. Ερωτάς καθίσμενός σε ένα από τα διάγκωρα του πλαισίου του ψηφιδωτού της κύριας αίθουσας της έπαυλης⁶⁸. Αξίζει να σημειωθεί στις δύο γειτονικά διάχωρα της ίδιας πλευράς του πλαισίου παριστάνονται επίσης Ερωτές, στο ένα συμποσιαζόμενοι και στο άλλο μαζεύοντας λουλουδιά και πλέκοντας στεφάνια⁶⁹. Τα τρία διάχωρα συνιστούν πιθανότατα ένα κοινό θέμα, το πρότυπο του οποίου δεν αποκλείεται να συνδέοταν με την απεικόνιση κάποιας υπαίθριας γιορτής.

Μοναδική είναι η παράσταση Αμαζόνων που χρεωνούν σε ψηφιδωτό δώματιο του λεγόμενου κτηρίου των εορτών του Νείλου στη Σεπτφρωτή.

12. Ψηφιδωτό δάπεδο με παράσταση χορού των προσωποποιήσεων των τριών Δριών. Οι μορφές κρατούνται από το χέρι και χορεύουν ύψιν από κυκλικό βώμο. Στης τέσσερις γωνίες του διμερούς εικονίζονται οι προτομές των τεσσάρων εποχών του έτους. Από ακία στην Κιούρο (Κρήτη), β' μισό 2ου αι. μ.Χ. Χανιά, Αρχαιολογικό Μουσείο (από Μαρκουλάκη 1987, έγχρ. πιν. α).



της Γαλλαίας (Ιοραΐ), που χρονολογείται στον 5ο αιώνα μ.Χ. – τα ψηφιδωτά του κτήματος αποτελούν εξαιρέτο δείγμα της κοισμής τέχνης της πρώιμης βυζαντίνης περιόδου. Οι χορεύουσες μορφές εικονίζονται στην κάτω ώρην του ψηφιδωτού, ενώ στην επάνω ζώνη ένα άλλο ζεύγος Αμαζόνων, μαζί με τα αλόγα τους, αναπαύονται στο ύπαιθρο⁷⁰. Παρά τη γνωστή από πορειοτιανές πηγές σχέση των Αμαζόνων με τη λατρεία της Άρτεμης στην Εφέσο – ο Καλλιαρχός τον 3ο αιώνα π.Χ. τις περιγράφει στην ίση πολεμικό χορό γύρω από το αγαλμα της θεάς –, τα συμφράσματα της συγκεκριμένης παράστασης της Σπειρώφωντας απομάκρυνον την πιθανότητα να συνδέεται αυτή με τον παραπάνω μύθο. Σύμφωνα με τους μελετητές του ψηφιδωτού, δεν πρόκειται για λατρευτικό χορό, αλλά για μια μεταφορά γνωστής καθημερινής πρακτικής της εποχής στη σφράγιδα του μύθου. Ετσι, οι Αμαζόνες εδώ αποτελούν πιθανόν μια ομάδα διασκεδαστών του ζεύγους της επάνω ζώνης του ψηφιδωτού, κατά μίμηση των όσων συνάχθαναν χώρα στη συμπόσια των πλουσίων (εικ. 3).

Μια άλλη, τέλος, καπηγορία παραστάσεων στης οποίας απεικονίζονται σκηνές χορού είναι οι προσωποποιημένες μορφές που σχετίζονται με τον κύκλο του χρόνου, όπως οι Δρες και οι εποχές. Στην Κίσαμο της Κορίτης έχει διασωθεί ένα θαυμαστό ψηφιδωτό, που κοσμούσε το τρικλίνιο οικιάς του β' μισού του 2ου αιώνα μ.Χ., στο οποίο συνδέεται η παράσταση των τριών Δρών που χορεύουν γύρω από κυκλικό βιβλό (εικ. 12) με τις προτομες των τεσσάρων εποχών του έτους⁷¹. Είναι η μοναδική γνωστή εώς σήμερα παράσταση των τριών Δρών στην τέχνη της ύστερης αρχαιότητας, όπου μάλιστα αυτές συνδυάζονται με τις εποχές του έτους, αφού κατά την περίοδο

αυτή οι δεύτερες είχαν πια αντικαταστήσει τις πρώτες. Ο κυκλικός χορός των τριών μορφών –θεοτήπων της βλάστησης και της ευφορίας σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογία– μοιβάλει τον συνεχή και επαναλαμβανόμενο κύκλο της φύσης.

Συγγενική εικονογραφικά είναι η πολύ μεταγενέστερη παράσταση (βος αι. μ.Χ.) μιας αίθουσας υποδοχής πολυτελών συγκροτήματος («οικία των πετρίνων ταπήτων»), που αποκαλύφθηκε τα τελευταία χρόνια στη Ραβέννα, στην οποία εικονίζονται σε κυκλικό χορό οι τέσσερις εποχές του έτους με τη συνοδεία ενός μουσικού που παίζει σύριγνα (εικ. 13)⁷². Η ερμηνεία της παράστασης, που αντανακλά εορταστική ατμόσφαιρα, έχει απασχολήσει διάφορους ερευνητές. Σύμφωνα με μια άποψη, αυτή διαδραματίζεται σε αιθουσαία συμποσίου, ενώ σύμφωνα με μια άλλη πρόκειται πιθανόν για τη σχεδόν ρεαλιστική απεικόνιση κάποιου θεατρικού δρώμενου ή διονυσιακής γιορτής που τελείται στο ύπαιθρο με ατόμα μεταφρεσμένα σε εποχές του έτους⁷³. Η έρευνα, τέλος, γραπτών πηγών, στις οποίες περιγράφονται σκηνές παρόμοιες με αυτή της Ραβέννας, οδήγησε στη σκέψη ότι πρόκειται για παράσταση με την οποία προτρέπονται οι συνδιτημόνες στη γαστρονομική απόλαυση των καρπών που η κάθε εποχή παράγει⁷⁴.

Οι παραστάσεις, εξάλλου, που συνδέονται με τον κύκλο του χρόνου και δηλώνουν τη διαρκή εναλλαγή και ανανέωση της φύσης, επιβεβαιώνονται στην ατέρμωνη συνέχεια της ζωής (Αιών, Ενιαυτός, εποχές, μήνες, ζωδιακός κύκλος), περιλαμβάνονται συχνά στις προτιμήσεις των ιδιοκτητών των πλούσιων οικιών, θεωρούμενες κατάλληλες για να επιδειξουν αυτοί την αιφνιδίων και τη διάρκεια των προσωπικών τους αγαθών.



13. Ψηφιδωτό δέπτεδο με παράσταση χορού των τεσσάρων εποχών του έτους. Οι νεαρές μορφές είναι ντυμένες ανδρόγυνα με τις καιρικές συνήθειες που αντιπροσωπεύουν τη καβενιά, κρατούνται από το χέρι και χορεύουν χρόφ κυκλικό -συμβόλο του νέουντος κυκλου του χρόνου- με τη συνοδεία μουσικού που παίζει σύριγνα.

Από κτηματικό συγκρότημα στη Ραβέννα (Ιταλία), via D'Azeglio 47, αρχές δου αι. μ.Χ. (από Martini Calvani Maioli 1993, σ. 26 πλ. 1).

Σημειώσεις

- Για την επιμολογία και τη σημασία της λέξης «χόρος», καθώς και για τη σχέση της πρόβης του χορού με τη φωτιά και τη λατρεία, βλ. τελευταία στο Isav 2003, κυρίως σ. 183-190, όπου πηγές και βιβλιογραφία.
 - Steppan 1997.
 - Στο ίδιο, 144.
 - Στο ίδιο, σ. 148.
 - Για τη θεολογική έννοια του χορού στη μιζανινή ομητηκή και υμητηριακή, βλ. Isav 2003, σ. 191-192, όπου και οι σχετικές πηγές.
 - Η συνέδεση του χορού γενικά με το χορό της Σαλώμης γίνεται συνάντηση από τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς, βλ. πχ. PG 59, σ. 521-κ. σ. 761 (Ιουδαϊκή Χριστοδοσία) βλ. και εδώ παρακάτω, σ. 11 (Μέγας Βασιλεὺς και Γρηγόριος Νόστηση).
 - Βλ. και λιανική Χριστοδοσία και Γρηγόριος Νόστηση.
 - Webb 1997, σ. 106, 534-61, σ. 739-740.
 - Weitzmann 1979, σ. 107-108 ορ. 99; Steppan 1997, σ. 153-154; Webb 1997, σ. 128-129.
 - Rasquillo 1976; Webb 1997, σποραδικά.
 - Για το ρόλο του χορού τούτου στην καθημερινή ζωή και στην εποχή της ζωής των γυναικών, βλ. Webb 1997, όπου και πλούσιες βιβλιογραφίες.
 - Koukolakis 1938, σ. 228-229 [= ιδιος 1952, σ. 217-218]; βλ. και Webb 1997, σ. 125-128.
 - Βλ. άκρως Ράλην / Ποτήρης 1853, σ. 465-466. Για την ορχήσεις στους τόφους των μαρτυρών, βλ. και Πουγκέρ 1994, σ. 21-23.
 - Ράλην / Ποτήρης 1853, σ. 157.
 - Για τη σχέση χρόνου και θέματος στην ρωμαϊκή τέχνη, βλ. Kondoleon 1999.
 - Ράλην / Ποτήρης 1852, σ. 448.
 - Στο ίδιο, σ. 450.
 - Στο ίδιο, σ. 448-452.
 - Rasquillo 1976, σποραδικά.
 - Kondoleon 1999, σ. 334-335. Για την παράλληλη σχέση της υιοθετήσης των Ροδαλών με τη λατρεία των ρωμαϊκών αυτοκρατορικών περιόδων στα σύγχρονα χρόνα, βλ. Πουγκέρ 1994.
 - Για την πιθανή σύνδεση των ψηφιδωτών αυτών με τη γιορτή των Ροδάλων, βλ. Kondoleon 1999, σ. 335. Σύμφωνα με την άποψη του ανασκαφέα του κτημάτου του Sidi Ghribi, οι μορφές απόδοου εποχής του επούα (Επούα 1986, σ. 41-42, πιν. XIII) πρέπει Blanchard-Lemée κ.δ. 1996, σ. 155, εικ. 117, 118. Και άλλη ερμηνεία για τη ψηφιδωτό της Καρθηγών, βλ. στον Maguire 1999, σ. 248-249.
 - Webb 1997, σποραδικά.
 - Rasquillo 1976, σποραδικά. Βλ. σχετικά και Webb 1997, σ. 121 κ.ε., 139; Bakaloudis 1998, σ. 53 (λαϊκοί γάμοι), 66 (βασιλικοί γάμοι).
 - Πάλην / Ποτήρης 1852, σ. 219-220.
 - Jones 1994 και Rossiter 1994, σ. 203, όπου αναφέρονται και οι συγκεκριμένες πηγές. Βλ. άκρως Weiss / Talgam 2002, σ. 79-80.
 - Για κείμενα που περιγράφουν παρόμοιες συνήθειες σε αρχαιότερες εποχές, βλ. Jones 1994, σ. 19 κ.ε.
 - Βλ. και λιανική Χριστοδοσία, PG 59, σ. 762; Ιουδαϊκή Δαμασκηνή, PG 96, σ. 312.
 - Πάλην / Ποτήρης 1852, σ. 643.
 - Blundabin 1978, σ. 124, 252 πρ. 29, πιν. XLVI.116' η ίδια 1994, σ. 136, όπου και άλλη βιβλιογραφία. Blanchard-Lemée κ.δ. 1996, σ. 74, εικ. 45 (όπου το υψηλότερο χρονολόγιο στον 5ο αιώνα).
 - Ο ίδιος παραδίδει το δύο μαυσοκούς παιδιά αυλό και scabellum: βλ. παρακάτω, σημ. 42.
 - Kondoleon 2000, σ. 184-186 άρ. 68.
 - Koukolakis 1938, σ. 251-252 [= ιδιος 1952, σ. 238].
 - Wille 1967, σ. 178-202; Tinnefeld 1974, σ. 323-328; Roueché 1993, σ. 23-30; Guidobaldi 1995; Webb 1997, σποραδικά.
 - Βλ. π.γ. Rasquillo 1976, σποραδικά; Lehmann 1990, σ. 170.
 - Ράλην / Ποτήρης 1852, σ. 424-425.
 - Peltzmann 1997, κ.δ. Pélage la répente. *Métamorphoses d'une légende*, τόμ. 1, Paris 1981, σ. 78, récit π. 4 (εκδ. B. Flusin), βλ. και Webb 1997, σ. 121.
 - Πρβλ. και Λουκιανό, *Περὶ ὀρχήσεως* 67: Οὐκ ἀπέικοτάς δέ και οἱ ἰταλοὶ τὸν ὀρχηστὴν παντόντομον καλοῦσσιν.
 - Για τους αὐλῆτρες, βλ. και Perpillou-Thomai 1995, σ. 226.
 - Βλ. για το scabellum εδώ παρακάτω, σημ. 42.
 - Βλ. για την ποντούμια και τα δρόγανα που τη συνέδεσαν στο Péché 1995, σ. 72, 80 κ.ε. Βλ. άκρως Jones 1994, σποραδικά και Perpillou-Thomai 1995, σ. 227-228.
 - Αμέσως παρακάτω ο Λουκιανός περιγράφει παντούμια στην εποχή του Νέρωνα (*Περὶ ὀρχήσεως* 63). Βλ. σχετικά και Bévis 1988, σ. 338.
 - Kondoleon 1999.
 - Werner 1998, σ. 43-54.
 - Blake 1940, σ. 118, πιν. 30.6' Bévis 1988, σ. 325 πιν. 7, εικ. 4'; Guidobaldi 1995, σ. 76; Kondoleon 1999, 323, εικ. 5. Για παραστάσεις στο αμφιθέατρο, βλ. και Tinnefeld 1974; Lehmann 1990.
42. Αξιοσημείωτη είναι στη συγκεκριμένη παράσταση η παρουσία του scabellum (ελλ. κρούτεζα), οργάνου που παιζόταν με το πόδι και που χρησιμοποιούνταν κυρίως σε παραστάσεις παντούμια, και σε χρεωτικές παραστάσεις για το scabellum, βλ. Βέιλ 1988. Το ίδιο οργάνο εμφανίζεται και στο ψηφιδώτον του Detroit Institute of Arts (βλ. εδώ, σ. 12 εικ. 4).
43. Αυτό έγινε το έτος 345, λόγω της απελευθέρωσης του λαού που μάτισε τη χρονιά εκείνη τη Ρώμη, στην οποία πάντα εγκατεστημένος, την εποχή αυτή απήκε ο Αμμανίδας, βλ. E. Galletier (εκδ.), *Antoine Marnier-Lapostolle*, Paris 1965, σ. 209 σημ. 60 (*Les Belles Lettres*).
44. Εκείνηρη μετόφραση του γαλλικού κατέλαβε.
45. Carras Bonacasa 1998, σ. 149-153, εικ. 4; Carras Bonacasa / Cavallaro 2002, σ. 73-74.
46. Carras Bonacasa 1998, σ. 151, όπου και βιβλιογραφία. Για τα ταϊρικά συμπόδια και τα στολίσμα των τάφων με νέτη στο πλαίσιο της ταϊρικής λατρείας, κατά τη ρωμαϊκή και πρωτοχριστιανική περίοδο, βλ. Πουγκέρ 1994, σ. 15 κ.ε. Για το συνδυασμό συμπόδια και γαλλικών σημείων, βλ. και παραπάνω σ. 16.
47. Andreeas 1963, σ. 143-153, 166, σ. 78-1-2.
48. Poinsot / Lanthier 1924, σ. 74-76, πιν. VI; Maguire 1999, σ. 249-249 πρ. 33.
49. Blanchard-Lemée 1975, σ. 73-83, πιν. I, VII; X; Dunbablin 1978, σ. 134, 256, πιν. L 128-129.
50. Βλ. εδώ παραπάνω, σ. 12-14. Βλ. και Picard 1965, σ. 109-111.
51. Wessel 1963, σ. 231, εικ. 29, πιν. XX.
52. Koukolakis 1938, σ. 244-245 [= ιδιος 1952, σ. 232-233].
53. Βλ. εδώ παραπάνω, σ. 16-17.
54. Koukolakis 1938, σ. 253-257 [= ιδιος 1952, σ. 239-244], όπου συγκεντρώνονται πολλές πηγές.
55. Στο ίδιο, σ. 246-248 [= ιδιος 1952, σ. 233-235]. Βλ. για τις κροταλίστρες και Perpillou-Thomai 1995, σ. 226-227.
56. Koukolakis 1938, σ. 248-250 [= ιδιος 1952, σ. 236-237].
57. Ερμηνευτική πρόσταση για τους κυαλικούς χορούς, αλλα τελετουργική πρόσηση στην αρχαιότητα αλλά και στη βυζαντινή περίοδο, βλ. στο ίδιο 2003, κυριώς σ. 186-195.
58. Koukolakis 1938, σ. 231 κ.ε. [= ιδιος 1952, 220 κ.ε.], όπου και πλήρεις πηγές.
59. Πρβλ. Wille 1967, σ. 188 (σημεικικά με τον κορυφαίο πολεμικών χορού).
60. *American Journal of Archaeology* 100, (1996), «Archaeology in Turkey», σ. 330 εικ. 42.
61. Piccinillo 1993, σ. 76 εικ. 34 (Μήδαρα).
62. Åkerström-Hougen 1974, σ. 111, εικ. 68, πιν. VIII, 7:1 (Άργος).
63. Cidat 1915, σ. 26-27, πιν. IV (Cheikh Zouéde).
64. Βλ. πρόργυρη Kybalion 1967, σ. 75, σ. 24. Για παραστάσεις χρεωτικών σε υφασμάτων, βλ. και Wessel 1963, σ. 203, εικ. 109, 216, εικ. XX (εδώ εικ. 8), σ. 237-238, εικ. XXXII.
65. Kitzinger 1997, σ. 30, πιν. 53 Maguire 1999, σ. 241, εικ. 16.
66. Αρρέβρου-Ταγιαρίδη 2000, σ. 47, 48, 208, 209, 239, 240, πιν. 11-14. Και άλλα παραδείγματα (3ος-7ος αι. μ.Χ.) βλ. στην Åkerström-Hougen 1974, σ. 111-112, εικ. 69-70. Στα οπεντά πλαίσια της ιστορίας αρχαιότητας προτότιπο το άεμα των όρχηστρων-Μανδών εμφανεύεται με μεγάλη συντόνητη πλ. Λοβέρδου-Ταγιαρίδη 2000, σποραδικά και κυριώς σ. 147-149 και 170-174.
67. Lanchia 1997, σ. 93, 97, 99, πιν. XC, XCII, XCIII: Muth 1998, σ. 425-426 (H 14), πιν. 20.
68. Levi 1947, σ. 24 (για την έπαυλη βλ. σ. 226 κ.ε.); Cimok 2000, σ. 212.
69. Λειτ οπιστή ιδιο και εικονογραφική ανάλωση των παραστάσεων στης 252-253.
70. Weiss / Talgam 2002, σ. 77-78, εικ. 15-17.
71. Μαρκουλάκη 1987 και Μαρκουλάκη 1994, όπου φωτογραφία των συνόλων του ψηφιδωτού και βιβλιογραφία συγκεκριμένη με τις Όρες και τη θάση τους στην αρχαία ελληνική γραμματεία και τέχνη.
72. Marini Calvani / Maioli 1995, σ. 24, πιν. 1-7, 41-44.
73. Canuti 1997, όπου και προηγουμενή βιβλιογραφία.
74. Chevallier 1999.

Dance in Late Antiquity: Textual and Representational Evidence

Panayota Assimakopoulou-Atzaka

Dance, which in the pre-Christian communities was closely related to the worship of nature or gods, after the prevalence of Christianity and until the end of Late Antiquity eliminated its ritual character not only because it had a distinct reference to paganism, but also because of the ethical code of the new religion. However, in spite of the fierce polemic of the Church Fathers against it, dance, a primeval corporeal expres-

sion closely connected with the human nature, remained an important component of social life throughout the entire era of Late Antiquity.

Eloquent and valuable are the accounts occurring in texts –in spite of their generally admonishing character— as well as in the relevant representations that have been preserved in many art forms. Thus, we know that music and dance were indispensable ingredients both of certain fairs and festivals that had survived from the idolatric antiquity and of public spectacles, such as the various performances in theaters or amphitheaters. Dances are even recorded to be performed in the feasts venerating the memory of saints or martyrs, a phenomenon especially castigated by the Christian writers.

Dance also played an important role in spiritual joyous events of the private life, such as the matrimonial

ceremony, while in the symposia of the rich professional dancers were often invited, who, accompanied by musicians, entertained the guests.

In addition, figures of the Greek mythology are often represented in dancing poses in many art forms, such as mosaics, textiles and minor art articles. Prevalent among them are the Dionysiac figures –mainly Satyrs and Maenads—, other figures, however, such as Erotes and Amazons are depicted more rarely.

The relation of dance with funerary iconography in certain instances is close and established, as the wall paintings of third-century AD tombs prove, while in two mosaic representations –dating from the second and sixth century AD– the round dance of the Three Hours and Four Seasons is illustrated, a symbolism of the eternally repeated and revived cycle of nature.

Συντομογραφίες - Βιβλιογραφία

Åkerström-Hougen 1974: ÅKERSTRÖM-HOUGEN G., *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography* (Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Athen, 49, XXXII), Stockholm 1974.

Antonini 1986: ANTONINI R., *Le tombe di Tumulo della Gravina*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, neunte Ergänzungsschrift, F. H. Kieke Verlag, Heidelberg 1986.

Baxoúlou 1998: ΒΑΧΟΥΛΟΥΔΗ Α. Δ., *Καλύπται και γέμει στο Βαζάριο, Κυριακής*, Θεσσαλονίκη 1998.

Bélis 1988: BELES A., *Kroonius, scabellum*, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 112 (1988), p. 329-339.

Blake 1968: BLAKE E. M., *Mosaics of the Late Empire in Rome and vicinity*, Memoirs of the American Academy in Rome 17 (1968), p. 61-130.

Blanchard-Lemée 1975: BLANCHARD-LEMÉE M., *Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila* (Circus), Opéra, Paris 1975.

Blanchard-Lemée 1996: BLANCHARD-LEMÉE M. / ENNAIFER M. / SLIM H. / SLIM L., *Mosaics of Roman Africa. Floor Mosaics from Tunisia*, British Museum Press, London 1996 (μετρόπολισ από την γαλλική εdition, Paris 1995).

Canuti 1991: CANUTI G., *Una proposta di lettura del mosaico con le stagioni di via D'Adda*, *Archaeo - Occhio. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia* 5 (1991), p. 45-60.

Caron-Bonacasa 1998: CARON-BONACASA R. M., *Nota Libetiana. A proposito dei cimiteri tardantichi di Marsala*, oto G. Guidobaldi (ed.), *Domus tuum dilexi. Miscellanea in onore di Aldo Nestori*. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1998, c. 149-154.

Caron-Bonacasa 2002: CARON-BONACASA R. M. / CAVALLARO N., *Les déambulations gallo-romaines. Discours d'Archéologie* 27 (23, novembre 2002), c. 73-74.

Champion 1991: CHEVALIER R., *Un motif rare sur une mosaïque de Ravenne: La ronde des Saisons*, oto N. Bunc / A. Buisson (εμμ.), *Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain*, Mélanges offerts à Robert Turcan. De Boccard, Paris 1999, c. 177-184.

Cimòz 2000: CIMOK F. (εμμ.), *A Corpus: Antioch Mosaics*, A Turizm Yayıncılık, İstanbul 2000.

Cledat 1915: CLEDAT J. *Sur la Chèche Zouïde (janvier-février 1913)*, Annales des Service des Antiquités de l'Egypte 15 (1915), c. 15-48.

Dunabin 1978: DUNBAIN K. M. D., *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford University Press, Oxford 1978.

Dunabin 1994: DUNBAIN K. M. D., *Triclinium and Stibadium*, oto W. J. Slater (εμμ.), *Dining in a Classical Context*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994 (1991), p. 121-148.

Ennabi 1986: ENNABI A. et L., *Les thèmes du thiasos marin de Sidi Ghrib (Tunisie)*, Monuments et Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Eugène Plot) 68 (1986), c. 1-59.

Guidobaldi 1988: GUIDOBALDI G. P., *La musica e la danza nell'antica Roma*, Arché 10 (1988), 29-30, November 1995, Dossier c. 58-59.

Ivanov 2003: ISAN N., *The dance of Adam: Reconstructing the Byzantine chorosp*, *Byzantinoslavica* 61 (2003), c. 179-204.

Jones 1994: JONES C. P., *Dinner theater*, oto W. J. Slater (εμμ.), *Dining in a Classical Context*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994 (1991), p. 185-198.

Kitzinger 1977: KITZINGER E., *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1977.

Kondoleon 1994: KONDOLEON C., *Timing spectacles. Roman domestic art and performance*, oto R. Bernmann / C. Kondoleon (εμμ.), *The Art of Ancient Spectacle* (Studies in the History of Art, 56: Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXIV), Washington, National Gallery of Art, Washington 1999, c. 321-341.

Kondoleon 2000: KONDOLEON C. (εμμ.), *Antioch. The Lost Ancient City* (Καρδούλως ἀλέξανδρου), Princeton University Press and Worcester Art Museum, Princeton 2000.

Koukoulić 1938 και 1952: KOUKOULIĆ M. (εμμ.), *Die römischen Mosaiken von Bosra*, *Entwicklungsstufen* (Bosra, 1938), o. 217-257 / o. 1-160, *Bosra* (εμμ.), *Bosra* και πολιτισμοί της 5 (Collection de l'Institut Français d'Athènes), 76, Athènes 1952, c. 206-244.

Kyalova 1967: KYBALOVA L., *Die alten Weber am Nil. Ein Beitrag zur ästhetisch - technologischen Entwicklung*, Acta Pragica 1967.

Lancha 1997: LANCHÀ J., *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier-Ve s.)*, *«L'Erma» di Bretschneider*, Roma 1997.

Lehmann 1998: LEHMAN M., *Ein spätantikes Relief mit Zirkusspielen aus Serdica in Thrakien*, *Antiquitäten Jahrbuch* 98 (1998), c. 139-174.

Levi 1947: LEVI D., *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton University Press, Princeton 1947.

Λαζαρίδη-Τανούρηδη 2000: ΛΑΖΑΡΙΔΗ-ΤΑΝΟΥΡΗΔΗ ΑΙΚ., *Οστέινα Πλακίδα, Διαδημητή Σύλλογοι κιβωτίων από τη χρυσανθή Αιγαίου. Υποτύπων Πολιτισμών (βιοποιεύματα του Αρχαιολογικού Διεύπιλου*, 73), Αθήνα 2000.

Maguire 1999: MAGUIRE H., *«The good life*», oto G. W. Bowersock / P. Brown / O. Grabar (εμμ.), *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Ma, London 1999, c. 238-257.

Marini Calvani / Maioli 1995: MARINI CALVANI M. / MAIOLI M. G., *mosaići di via D'Azeglio* in Ravenna, Longo Editore, Ravenna 1995.

Μαρκούλη 1987: ΜΑΡΚΟΥΛΗ Ζ., *«Οι Τρεις και οι εποχές στη σημερινή από το Καστέλλα Κορώνης»*, *Κόπια Εποχής*, πράγμ. Δ. (1987), c. 33-59.

Markoulaki 1994: MARKOULKI S., *A season mosaic in west Crete (Greece)*, VI Colloquio Internazionale sobre Mosaico Antiguo, Palencia - Madrid, Octubre 1990, Guadalajara 1994, c. 179-185.

Muth 1998: MUTH S., *Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythischer Mosaikskulpturen in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur* (Archäologie und Geschichte Band 10), Verlag Archäologie und Geschichte, Heidelberg 1998.

Pasquato 1976: PASQUATO O., *Gli spettacoli in s. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia e Costantinopoli nel IV secolo* (Orientalia Christiana Analecta), 201, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, Romae 1976.

Pêche 1995: PÊCHE V., *Les «tibiae» instruments de la scène romaine. L'exemple de la comédie et de la pantomime*, oto A. Müller (εμμ.), *Instruments, musiques et musiciens de l'antiquité classique. Ateliers* 4/1995, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle - Lille III, c. 71-91.

Perpillou-Thomas 1995: PERPILLOU-THOMAS F., *Artistes et athlètes dans les panys grecs d'Egypte*, *Zetschrift für Papyrologie und Epigraphik* 108 (1995), c. 225-251.

Picciolini 1993: PICCIROLI M., *The Mosaics of Jordan* (American Center of Oriental Research Publications, 1), Amman 1993.

Poinssot / Lantier 1924: POINSSOT L. / LANTIER R., *Les mosaïques de la "maison d'Asdrubal"* à Carthage. Monuments et Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Eugène Plot) 27 (1924), c. 69-86.

Poulycrates 1994: ΠΟΥΛΥΚΡΑΤΗΣ Β., *«Η μαριάδικη θύρα των Ρωμαίων στην Βακχαναλία Χερούντη*», στο Β. Πούλυκρατη Βύστρα από την Αλιάνης λαογραφίας (Λαογραφικά δελτία της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Παραπότα 11), Αθήνα 1994, c. 119-125.

Röhl 1982 και 1983: RÖHLIG W. / PÖHLSTETZER A. / PÖHLSTETZER M., *Στούντια των βεβίων και περικοπών Κατούνων, των καρδιών μεγάρων Αποστόλων και των ιερών Οικουμένης και Τοπίκων Συνδώνων*, τα καρδιών μεγάρων ζευγάρων, τόμ. 2, Αθήνα 1982, τόμ. 3, Αθήνα 1983 (εμμ., ανατυπων, Αθήνα 1986).

Rosister 1994: ROSSISTER H., *«Convivium and Villa in Late Antiquity*», oto W. J. Slater (εμμ.), *Dining in a Classical Context*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994 (1991), p. 199-214.

Roueché 1993: ROUECHÉ C., *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods* (Journal of Roman Studies Monographs, 6), Society for the Promotion of Roman Studies, 1993.

Steppan 1997: STEPPAN T., *Tanzdarstellungen der mittel- und spätbyzantinischen Kunst. Ursache, Entwicklung und Aussage eines Bildmotivs*, Cahiers Archéologiques 45 (1997), c. 141-168.

Tinnefeld 1974: TINNEFELD F., *«Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanus* (691), *Βυζαντίνος* 6 (1974), c. 321-343.

Webb 1997: WEBB RUTH., *Salome's Sister. The rhetoric and realities of dance in Late Antiquity and Byzantium*, oto Liz James (εμμ.), Women, Men and Euruchs. Gender in Byzantium, Routledge, London/New York 1997, c. 119-148.

Weiss / Talgam 2002: WEISS Z. / TALGAM R., *The Nile Festival Building and its mosaics: mythological representations in early Byzantine Sepphoris*, oto J. H. Humphrey (εμμ.), *The Roman and Byzantine Near East*, 3 (Journal of Roman Archaeology, Suppl. Series 49), Portsmouth, Rhode Island 2002, o. 55-90.

Weitzmann 1979: WEITZMANN K. (εμμ.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 1979-1977, through February 12, 1978, The Metropolitan Museum of Art, New York 1979.

Werner 1988: WERNER K., *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen. Monografie einer Galerie Pontificis*, Città del Vaticano 1988.

Wessel 1963: WESSEL K., *Köpische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1963.

Wille 1967: WILLE G., *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Verlag P. Schippers N.V., Amsterdam 1967.