

Ο χορός στα αρχαία ελληνικά κείμενα

Germaine Prudhommeau

Ο χορός κατείχε αξιόλογη θέση στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, θεωρούνταν ως η κατ' εξοχήν τέχνη. Εξαιρετικά δημοφιλής, αντικείμενο εκτίμησης και σεβασμού, ασκούνταν από το σύνολο σχεδόν του πληθυσμού.

Λάτρεις του ωραίου, οι αρχαίοι Έλληνες ήθελαν να περιβάλλονται από ωραία πράγματα: τα πιο κοινά, τα καθημερινής χρήσης αντικείμενα - πιάτα, δοχεία κάθε μεγέθους και χρήσης - είχαν κομψές φόρμες και θαυμάσια διακόσμηση, με σχέδια που συχνά παρίσταναν χορευτές.

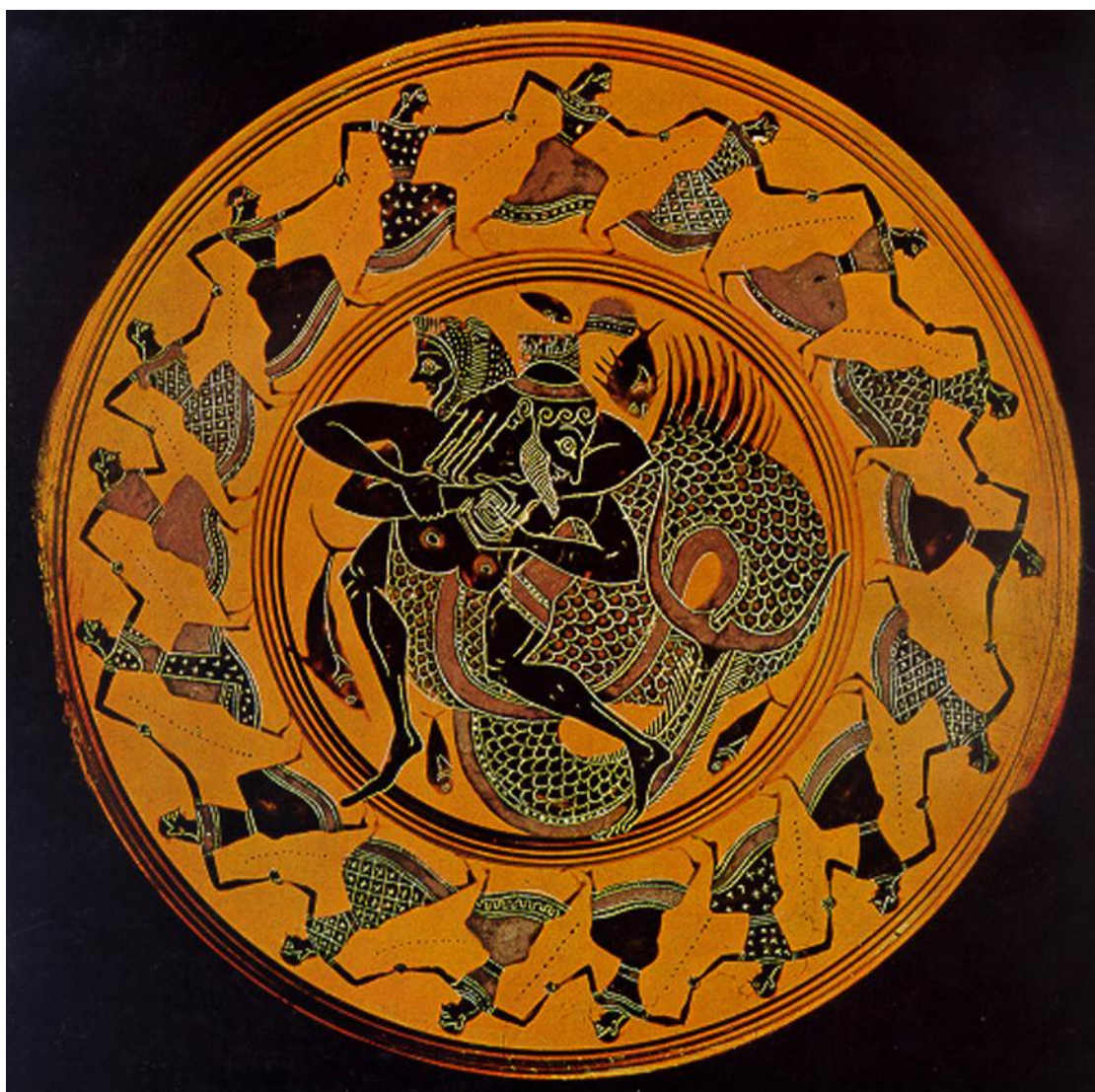


Εχω μελετήσει επί μεγάλο διάστημα, από το 1945, χιλιάδες τέτοιες παραστάσεις, οι οποίες μου επέτρεψαν να εισδύσω στην ουσία της τεχνικής του αρχαίου ελληνικού χορού, όπως το έχω δείξει στη διατριβή για διδακτορία του Κράτους (doctorat d'Etat) την οποία υποστήριξα το 1955. Από τότε συνεχίζω πάντα τις έρευνές μου γύρω από την Ιστορία του Χορού.

Χάρη στα αγγεία κατορθώσαμε να ξαναβρούμε μια τέχνη εξαιρετικά λεπτή, με επεξεργασία περίτεχνη και ταυτόχρονα δύσκολη, με αισθητική γραμμική, αποτυπωμένη με χάρη, η οποία παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τον κλασικό χορό της εποχής μας, όπως την χρήση του *dehors*. Οι αναλύσεις των κινήσεων μάς έχουν επιτρέψει να αναγνωρίσουμε κατά τρόπο μη επιδεχόμενο αμφιβολία πολλά βήματα.

Τώρα πάντως δεν θα ασχοληθώ με το θέμα αυτό, για το οποίο έχω τόσο συχνά μιλήσει. Επιθυμώ να παρουσιάσω μια άλλη μελέτη: εδώ, στην πατρίδα του θαυμάσιου αυτού χορού, στην οποία ομιλείται γλώσσα θυγατρική εκείνης των συγγραφέων της αρχαιότητας, θεωρώ ότι βρισκόμαστε στον ιδεώδη χώρο για να σκύψουμε πάνω στα κείμενα των συγγραφέων αυτών.

Πέρα από το πλήθος των αναπαραστάσεών τους για τον χορό, οι Έλληνες έχουν άλλο τόσο γράψει γι αυτόν. Ανακαλύψαμε 35 συγγραφείς, από τους πιο λαμπρούς, όπως ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης, ο Ξενοφών, ο Πλούταρχος, ο Λουκιανός, ο Αριστοφάνης, οι τραγικοί Αισχύλος, Σοφοκλής και Ευριπίδης και άλλοι, μέχρι τους λιγότερο γνωστούς, όπως ο Νόννος, οι οποίοι, άλλος λιγότερο και άλλος περισσότερο, έχουν γράψει για τον χορό - ξεκινώντας από τις απλές αναφορές και τους υπαινιγμούς και φθάνοντας στις εμπειριστατωμένες μελέτες.



Και κατ'αρχήν: πώς έλεγαν "χορεύω" οι αρχαίοι Έλληνες; Τα δύο πρωταρχικά ρήματα, και τα παράγωγά τους, που χρησιμοποιούσαν, ήταν το "ορχέομαι" και το "χορεύω". Το πρώτο συναντάται συχνότερα, σημαίνει την χορευτική κίνηση γενικά. Από αυτό πήρε το όνομά της η σκηνή στο αρχαίο θέατρο: "ορχήστρα" - λέξη η οποία, από μια περιέργη εξέλιξη οφειλόμενη στην κατάργηση του χορού στο ρωμαϊκό θέατρο, κατέληξε στη Γαλλία ως όρος σχετικός με την μουσική (orchestre). Το δεύτερο ρήμα, "χορεύω", σημαίνει πιο εξειδικευμένα "χορεύω κατά ομάδες", "εν χορώ" (en chœur). Μια ακόμα λέξη, "χορωδία" (choeur), η δεύτερη που από τον χορό των Ελλήνων μεταπήδησε στην μουσική της Γαλλίας. Στην Ελλάδα, αντίθετα, το ρήμα αυτό και η οικογένειά του έχουν διατηρηθεί: η λέξη "χορευτής" πάντως δεν σημαίνει σήμερα το μέλος του χορού του θεάτρου ή των τελετών αλλά γενικά τον χορευτή, ακόμη και της όπερας, και έχει και θηλυκό: "χορεύτρια". Κατάλοιπα στην σύγχρονη Ελλάδα δεν έχουν αντίθετα οι λέξεις της οικογένειας του "ορχέομαι".

Δυστυχώς δεν έχει διασωθεί κανένα σύγγραμμα για την τεχνική του χορού, αν και υπήρχαν πολλά: ο Λουκιανός, που έζησε μεταξύ 120 και 200 μ.Χ., γράφει ["Για τον Χορό", XXXIII] ότι παραλείπει πάρα πολλές λεπτομέρειες για τον χορό, επειδή έχουν αναφερθεί από πολλούς προγενέστερους συγγραφείς, οι οποίοι μάλιστα έχουν περιγράψει τα διάφορα είδη, έχουν συντάξει ονομαστικούς καταλόγους και έχουν ερμηνεύσει την προέλευσή τους. Κατά τον Μεσαίωνα οι πραγματείες αυτές έπαψαν να αντιγράφονται, ως στερούμενες αντικειμένου, μετά την εξαφάνιση του αρχαίου ελληνικού χορού. Η εξαφάνισή τους έχει σαν αποτέλεσμα να αντλούμε πολύ λιγότερες πληροφορίες για την ίδια την τεχνική από τα κείμενα παρά από τα αγγεία και τα διακοσμημένα μνημεία. Πάντως ο Νόννος από την Πανόπολη, συγγραφέας που έζησε πολύ αργότερα, γύρω στο 500 μ.Χ., περιγράφει με πολλή ακρίβεια στα "Διονυσιακά" του τα εκτελούμενα βήματα, αποτελώντας την κύρια πηγή μας στον τομέα αυτόν. Διάσπαρτα στοιχεία μπορούμε επίσης να βρούμε για μια ποικιλία βημάτων, από τα απλούστερα μέχρι τα πολυπλοκότερα, αρχίζοντας από το βάδισμα, αλλά όχι το οποιοδήποτε βάδισμα: "βαίνειν εν ρυθμώ", λέει ο Λουκιανός, "μετά τάξεως" ο Αθήναιος, "καλά και ύψι βίβας", αναφέρει ο Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλωνα, κλπ. Ο Νόννος μνημονεύει τους κύκλους των ποδιών, "κύκλα ποδών" (ronds de jambe), είναι δε συνήθως ακριβέστατος στις περιγραφές του, όπως επί παραδείγματι όταν εξηγεί ένα βήμα chassé: "δόχμιον εκ ταρσοίο μετήλυδα ταρσόν αμείβων" (αλλάζοντας το πόδι πλάγια το οποίο παίρνει τη θέση του άλλου ποδιού).

Για τα πηδήματα, που ήταν πολύ δημοφιλή στους αρχαίους, υπήρχε ένα πλούσιο λεξιλόγιο και ποικίλλες αποχρώσεις. Τα προερχόμενα από την ρίζα του "σκιρτάω" εννοούσαν μάλλον την αναπήδηση προς τα πάνω, δηλαδή την κάθετη μετακίνηση, ενώ εκείνα που προέρχονταν από την ρίζα του "πηδάω" σήμαιναν πιθανότατα την αναπήδηση προς κάποια κατεύθυνση, δηλαδή με οριζόντια μετακίνηση.

Πλάϊ στις δυο αυτές πλούσιες ομάδες λέξεων, που τις συναντούμε - κυρίως την πρώτη - σε πολλά κείμενα σχετικά με τον χορό, υπάρχουν και άλλοι όροι, όπως της οικογένειας του "άλμα" (πηδώ) ή του "αίρω" (σηκώνω, υψώνω), και το πολύ χαριτωμένο "κουφίζομαι" (ελαφρώνω).

Την ίδια ποικιλία, με μεγάλο επίσης πλούτο, βρίσκουμε στο πεδίο των στροφών (tours) με πολλές αποχρώσεις, αρχίζοντας από τις λέξεις που προέρχονται από το "κύκλος", ή περιέχουν το πρόθεμα "περι" - κυρίως της ομάδας του "περιάγω". Το "στρέφω" αντιστοιχεί σε γρήγορες στροφές. Υπάρχει επίσης η λέξη "βέμβιξ" (η σβούρα), και τα παράγωγά της, ιδιαίτερα προσφιλή στον Αριστοφάνη. Η "έλιξ", που εμπεριέχει την έννοια του σπειροειδούς, της περιτύλιξης. Ο "ρόμβος", (στριφογυρίζει γύρω από τον εαυτό του), το "ελελίζω" (κάνω κάποιον να στριφογυρίζει) κλπ.

Μέχρι εδώ έχουμε παραθέσει γενικούς όρους. Η μεγάλη ακρίβεια όμως των περιγραφών και των περιφράσεων των Ελλήνων μάς επιτρέπει να αναγνωρίσουμε και ομοιότητες κινήσεων και χορευτικών βημάτων συχνά σύνθετων: το "σκαίροντα ποδών ετεραλκεί παλμώ" (πηδώντας με μια κίνηση η οποία μεταφέρει το βάρος εναλλάξ από το ένα πόδι στο άλλο), δεν μπορεί παρά να αντιστοιχεί στα μικρά χορευτικά βήματα (jetés). Το ίδιο και το "ετέρου δε ποδός κουφίζετο παλμώ" (έδειχνε πιο ανάλαφρος κάνοντας εναλλασσόμενες κινήσεις των ποδιών).



Το "πή μεν επ'αλλήλοισιν ομόζυγα ταρσά συνάπτων
πή δε διαζεύξας, ετεράλκεϊ πάλλετο τέχνη"

(άλλοτε ενώνοντας τα δυο πόδια, άλλοτε χωρίζοντάς τα, πηδούσε με ένα άλλο είδος τεχνικής), αποτελεί πολύ ακριβή περιγραφή ενός echappée που ακολουθείται από την fermeture του.

Μερικές περιγραφές είναι λιγότερο ευκρινείς:

το "λοξώ δε πέδον κροτάλιζε πεδίλω

εκ ποδός αιθύσσων έτερον πόδα"

(με πλάγιο βήμα έκανε το έδαφος να αντηχεί, χτυπώντας ζωνηρά το ένα πόδι με το άλλο), αντιστοιχεί πολύ πιθανά στα brises, βήματα πλευρικά στα οποία ενυπάρχει μια συστοιχία διασταύρωσεων των ποδιών ενόσω διαρκεί ο χρόνος της αιώρησης.

το ".εχόρευε Μάρων ελικώδεϊ παλμώ

δεξιόν εκ λαιοίο μετήλυδα ταρσόν αμείβων"

(ο Μάρων χόρευε αλλάζοντας το δεξιό πόδι τα οποίο έπαιρνε τη θέση του αριστερού με ένα βήμα στριφογυριστό),

περιγράφει ίσως τα d▯boul▯s, στροφές των δύο ποδιών που διαδέχονται γρήγορα το ένα το άλλο, οι οποίες έχουν αναγνωριστεί σε παραστάσεις μνημείων.

Άλλες περιγραφές, ιδιαίτερα περίπλοκες, γίνονται εξαιρετικά σαφείς άν καταφέρει κανείς να τις αποκρυπτογραφήσει:

"δεξιτερώ δ'άγναμπος επεστηρίζετο ταρσώ

δάκτυλον άκρον έχων έτερου ποδός, ή γόνυ κάμψας

συμφερταίς παλάμησιν, ή εκταδίην πτύχα μηρών Σειληνός βαρύγονους, έχων ποδός όρθιον ορμήν" (όρθιος, στηρίζονταν στο δεξί του πόδι και είτε είχε τα δάχτυλα του άλλου ποδιού τεντωμένα, είτε λυγίζε το άλλο γόνατο με ενωμένα τα χέρια ή ακόμα ο Σειληνός, με τα γόνατα βαρεια, είχε τεντωμένο τον μηρό του λυγισμένου ποδιού, με ώθηση ώστε το πόδι να υψώνεται προς τα πάνω).

Πρόκειται για τρεις διαδοχικές θέσεις που αποτελούν μian ενότητα:

1. Ο χορευτής στηρίζεται στη δεξιά του γάμπα, τεντωμένη. Το "δάκτυλον άκρον" νοείται ότι αντιστοιχεί στο σύνολο των δακτύλων και κατ'επέκταση στο πόδι, σύμφωνα με ένα γραμματικό τύπο πολύ γνωστό, την μετωνυμία, κατά την οποία το μέρος υπονοεί το όλον. Αρα η αριστερή γάμπα είναι τεντωμένη με τα δάχτυλα του ποδιού προς τα κάτω (pointe basse) και ανασηκωμένη, χωρίς να διευκρινίζεται προς ποιά κατεύθυνση, πάντως η συνέχεια επιτρέπει να υποθέσουμε ότι είναι προς τα εμπρός.

2. Το μόνο γόνατο που μπορούν να πιάσουν και να λυγίσουν τα ενωμένα χέρια είναι του ποδιού με τη γάμπα στον αέρα, δηλαδή του αριστερού.

3. Αυτή τη φορά τα δύο γόνατα είναι λυγισμένα, κατά συνέπεια το δεξί, αυτό της γάμπας στην οποία στηρίζεται το σώμα, έχει λυγίσει. Οι μηροί δεν λυγίζουν, έχουν όμως από μian άρθρωση σε κάθε τους άκρο: το γόνατο και το ισχίο. Αφού έχει προσδιοριστεί ότι το γόνατο είναι λυγισμένο, άρα η κατάκλιση βρίσκεται στο ύψος του ισχίου: ο μηρός έχει υποχρεωθεί να χαμηλώσει και μάλιστα να πάει προς τα πίσω, με το κατώτερο τμήμα της γάμπας να υψώνεται προς τα πάνω, κάτι που γίνεται σαφέστερο από την ώθηση του ποδιού που ανεβαίνει σε ευθεία γραμμή.

Πρόκειται λοιπόν εδώ για μια πολύ γνωστή κίνηση των χορευτών του κλασσικού μπαλέτου, κατά την οποία υψώνουν την μια γάμπα τεντωμένη προς τα εμπρός, λυγίζουν το γόνατο, το πιάνουν με τα χέρια και το σπρώχνουν προς τα πίσω ώστε να γυμναστεί το άνοιγμα της άρθρωσης του ισχίου. Γνωρίζουμε από τη μελέτη των παραστάσεων ότι το *dehors* χρησιμοποιούνταν συστηματικά από τους Έλληνες για τις πλευρικές κινήσεις. Είναι αρκετά συγκλονιστικό να ξαναβρίσκουμε, μετά πάροδο δυό χιλιάδων χρόνων, όμοιες κινήσεις.



Ανευρίσκουμε επίσης ακροβασίες που περιγράφονται με την ίδια πάντα εμμονή στη λεπτομέρεια: "και βαλή στροφάλιγγι παλιννόστοιο χορείης

ύπτιος αυτοέλικτος εκάμπτετο κυκλάδι τέχνη
πεπταμένην επίκυρτον ες ήέρα γαστέρα φαίνων
την αυτήν στεφανηδόν ατέρμονα νύσσαν αμείβων
και κεφαλή πεφόρητο παρήγορος, οίαπερ, αιεί αποτομένη δαπέδοιο
και ου ψαύουσα κόνιης"

(και, λυγίζοντας το σώμα προς τα πίσω ώστε να κάνει καμπύλη, κυλινδράς το κυκλικά με μια γρήγορη χορευτική στροφή που επαναλαμβάνεται, σχημάτιζε κύκλο, με το στομάχι να προβάλλει προς τα έξω, σε ελαφρά καμπύλη, και άλλαζε συνεχώς τέρμα, κυκλικά, κρατώντας το κεφάλι προς τα πάνω, ώστε να φθάνει κάθε φορά πολύ κοντά προς το έδαφος χωρίς όμως να αγγίζει το χώμα). Πρόκειται για μια ακροβασία πολύ γνωστή, το roulean: ο ακροβάτης ξαπλωμένος με την κοιλιά υψώνει τις δυό του γάμπες προς τα πίσω, όσο πιο ψηλά μπορεί. Σηκώνει τα μπράτσα πάνω από το κεφάλι και με τα δυό του χέρια πιάνει τα πόδια του. Η πλάτη του γίνεται έντονα κοίλη: όλο το σώμα σχηματίζει ένα κύκλο και ο ακροβάτης κυλιέται τότε γύρω από τον εαυτό του.

Η ίδια κίνηση έχει περιγραφεί από τον Λιβάνιο της Αντιοχείας, ο οποίος ολοκληρώνει τις εξηγήσεις του με "το σώμα κύκλον ώσπερ τινά λύγον" (το σώμα κυκλικό σαν δαχτυλίδι), διευκρινίζοντας ότι η κίνηση αυτή χρησιμοποιούνταν σαν άσκηση ευλυγισίας για τα παιδιά. Θα μπορούσαμε να παραθέσουμε πολύ περισσότερα παραδείγματα και να αναφερθούμε μεταξύ άλλων στις εύγλωττες θέσεις και κινήσεις των χεριών: την "χειρονομία", ανάλογη με τα μούντρα των Ινδιών. Διότι, όπως λέει ο Πλάτων: "Μίμησις των λεγομένων σχήμασι γενομένη την ορχηστικήν εξειργάσατο τέχνην ξύμπασαν" (Η μίμηση των λόγων με χειρονομίες δημιούργησε την τέχνη του χορού). Ο Νόννος πλειοδοτεί: "σιγήν ποικιλλόμυθον αναυδέϊ χειρί χαράσσων" (δημιουργώντας μιαν εύγλωττη σιγή με το σιωπηλό του χέρι).

Θα μπορούσαμε επίσης να παραθέσουμε όλους τους χορούς που μνημονεύονται από τους συγγραφείς, και πρώτα τον πολεμικό χορό, την πυρρίχη, την οποία έχουν περιγράψει ο Πλάτων, ο Ξενοφών και άλλοι, η οποία μπορεί να εκτελεστεί επίσης από νεαρά κορίτσια, όπως βεβαιώνουν ο Πλάτων, ο Πλούταρχος και άλλοι.

Μια ανακοίνωση ολόκληρη θα μπορούσε ακόμη να αφιερωθεί στους χορούς που συνδέονται με την λατρεία πολλών θεοτήτων, με πρώτη εκείνην του Διονύσου, στην οποία ο χορός αποτελεί την μέγιστη συνιστώσα. Εξάλλου ποίημα του Νόννου με πλούτο πληροφοριών για τις τεχνικές του χορού τιτλοφορείται "τα Διονυσιακά", τα δε αγγεία που παριστούν σατύρους και μαινάδες να χορεύουν είναι αναρίθμητα. Επίσης υπάρχουν χοροί προς τιμήν της Αρτέμιδος, της Αθηνάς, του Απόλλωνα, του ίδιου του Δία.

Παρόλα αυτά εμείς θεωρούμε σημαντικότερο να δοθεί προτεραιότητα στις σκέψεις και παρατηρήσεις που διατύπωσαν οι μεγαλύτεροι στοχαστές της Αρχαιότητας για τον χορό.

Οι Έλληνες συνήθιζαν να αποδίδουν σε συγκεκριμένους δημιουργούς, ανθρώπους ή θεότητες, την προέλευση όλων ανεξαιρέτως των πραγμάτων, ακόμη και των πόλεων ή των μουσικών οργάνων. Σχετικά όμως με τον χορό, υπήρχε μια βαθειά πεποίθηση ότι η καταγωγή του ήταν τόσο αρχαία, ώστε οι ρίζες της χάνονταν μέσα στο χρόνο.

Ο Λουκιανός στο έργο του "Διάλογος για τον χορό" γράφει: "είναι προγενέστερος από τους προγόνους των προγόνων μας", παλιός όσο κι ο έρωτας. Πολύ όμορφος παραλληλισμός. Κατά τον Πλάτωνα οι πάντες, τα πάντα, χορεύουν: από τα ζώα μέχρι τους θεούς.

Η φύση και η σύνθεση του χορού υπήρξαν το κύριο αντικείμενο σοβαρών μελετών. Ο Πλούταρχος στο έργο του "Προβλήματα Συμποσίων?" αναφέρει ότι ο χορός αποτελείται από τρία μέρη, τα βήματα, τις θέσεις, την έκφραση: "ότι τρία μέρη της ορχήσεως, φορά και σχήμα και δείξις".

Εξειδικεύει δε την μελέτη του σε σχέση με τις έννοιες του καθενός επεξηγώντας: "φοράς μεν ουν τας κινήσεις ονομάζουσι" (βήματα μεν λοιπόν ονομάζουν τις κινήσεις), "σχήματα δε σχέσεις και διαθέσεις" (θέσεις, τις πόζες και τις στάσεις).

Σε σχέση όμως με τη διάρθρωση αυτών των δύο στοιχείων, η ελληνική αντίληψη βρίσκεται στους αντίποδες της δικής μας. Για μας τα βήματα είναι συνδυασμός, μια αλληλουχία στάσεων (positions). Για τους Έλληνες οι κινήσεις είναι που καταλήγουν στις στάσεις: "σχήματα.... εις άς φερόμεναι τελευτώσιν αι κινήσεις".

Δυσκολότερο είναι να εξηγήσουμε το τρίτο συστατικό του χορού: "Το δε τρίτον, η δείξις, ου μιμητικόν εστιν αλλά δηλωτικόν αληθώς των υποκειμένων" (το τρίτο, η έκφραση, δεν αποτελεί μίμηση αλλά υποδήλωση των διαδραματιζόμενων).

Πρόκειται για μια πολύ ενδιαφέρουσα άποψη η οποία διαχωρίζει την μιμητική από τον χορό. Στον χορό η έκφραση έχει διαφορετική αποστολή απ'ότι στην παντομίμα. Είναι σύμφυτη με τον χορό και οφείλει να προκαλέσει στον θεατή συγκίνηση και κατανόηση με τρόπο διαφορετικό από αυτόν της μίμησης.

Ο Πλάτων από την πλευρά του βασίζει τις υποδιαιρέσεις του σε χαρακτηριστικά που αφορούν την ουσία μάλλον παρά την μορφή, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις αντιθέσεις. Κάνει διάκριση ανάμεσα στους εκφραστικούς χορούς "της ορχήσεως άλλη μεν Μούσης λέξιν μιμουμένων" (που μιμούνται τα λόγια της Μούσας) και στους χορούς με καθαρή τεχνική. Στους ωραίους και στους άσχημους: "την μεν των καλλιώνων σωμάτων επί το σεμνόν μιμουμένην, την δε των αισχιόνων επί το φαύλον" (η μεν μία μιμούμενη τα πιο όμορφα σώματα με τρόπο θαυμάσιο, η άλλη τα πιο άσχημα με τρόπο φαύλο). Υπάρχουν επίσης χοροί ειρηνικοί και χοροί πολεμικοί.

Περίεργη μας φαίνεται η αντίληψη του Πλάτωνα να απαγορεύει την χρήση μουσικών οργάνων, αυλού, λύρας, όταν δεν συνοδεύουν χορό. Το θεωρεί ως πλήρη άγνοια των καλών τεχνών. Γενικά, όλοι οι έλληνες στοχαστές θεωρούν ότι χορός, ποίηση και μουσική πρέπει να αποτελούν μian ενότητα.

Όλοι επιμένουν στη σπουδαιότητα του ρυθμού ως συστατικού στοιχείου του χορού.

Ο Αριστοτέλης υπογραμμίζει ότι ο χορός διδάσκεται στα παιδιά παράλληλα με την ανάγνωση και τη γραφή, και ακόμα νωρίτερα, επειδή "η ανάπτυξη του σώματος πρέπει να προηγείται της ανάπτυξης της ευφυΐας". Μόνο που πρέπει να ασκείται με σύνεση, για να μην "παραμορφώνει τα σώματα των παιδιών". Κάθε είδος αναγκαστική προσπάθεια ("οι προς ανάγκην πόνοι") πρέπει να αποκλείεται, για να μην παρεμποδίζεται η ανάπτυξη. Πόση σοφία! Θα μπορούσαν να διδαχθούν πολλοί από αυτήν ακόμα στις μέρες μας, στο τέλος του 20ού αιώνα.

Ο Πλάτων στους "Νόμους" εκθέτει παραπλήσιες ιδέες και επιμενει στην ταυτόχρονη διδασκαλία χορού και μουσικής. Απαγορεύει όμως τις καινοτομίες στο τραγούδι και στο χορό και πιστεύει ότι αυτοί που απομακρύνονται από τις παραδόσεις πρέπει να τιμωρούνται. Η διδακτέα ύλη πρέπει να παραμένει σταθερή, υπακούοντας σε κανόνες αναλλοίωτους. Η αντίληψη αυτή βρίσκεται στους αντίποδες των σύγχρονων απόψεων που τάσσονται υπέρ της ανάπτυξης της δημιουργικότητας και καθηλώνει την τέχνη με κίνδυνο να την αφανίσει.

Αν οι άνδρες και οι γυναίκες οφείλουν να υποβάλλονται στις ίδιες ασκήσεις, χωρίς υπερβολές, οι καθηγητές όμως πρέπει να είναι διαφορετικοί για τα αγόρια και τα κορίτσια.

Ο Πλάτων τοποθετεί σε τόσο υψηλή θέση τον χορό ώστε τον ανάγει σε κριτήριο καλής εκπαίδευσης: "Αυτός που δεν ξέρει να χορεύει, ("αχόρευτος"), είναι άνθρωπος με κακή παιδεία. Αυτός που έχει λάβει καλή παιδεία είναι ο μνημένος επαρκώς στην τέχνη του χορού ("κεχορευκός")."

Αυτός ο χορός τον οποίο διδάσκονται οι πάντες παρουσιάζει πολλά πλεονεκτήματα. Κατ'αρχήν σωματικά. Σύμφωνα με τον Ισοκράτη, "το σώμα αναπτύσσεται με ασκήσεις καλά μεθοδευμένες". Κατά τον Ξενοφώντα, στον Σωκράτη οφείλεται η παρατήρηση ότι ένα ωραίο αγόρι έχει ακόμη μεγαλύτερη χάρη αν οι στάσεις του είναι χορευτικές. Ο χορός αναπτύσσει μίαν αρμονική ισορροπία ανάμεσα στα διάφορα μέλη του σώματος, διορθώνει φυσικές ατέλειες, διεγείρει την όρεξη κλπ. Έχει όμως και πνευματικά πλεονεκτήματα. Κατά τον Λουκιανό, εκλεπτύνει την ψυχή ("θήγουσα την ψυχήν"), και μάλιστα την ψυχή όχι μόνον του χορευτή αλλά και των θεατών, οι οποίοι ξεχνούν τις στεναχώριες τους.

Είναι εξίσου καλοί όλοι οι χοροί; Κατά τον Αριστοτέλη, όχι. Μεγάλο ρόλο παίζει το θέμα, το οποίο πρέπει να αναφέρεται σε πράξεις ωραίες. Αν παρουσιάζονται άσχημες πράξεις, αυτό πρέπει να γίνεται μόνο για να προκαλέσουν αποτροπιασμό και να οδηγήσουν τον θεατή να τις αποδοκιμάσει και να τις απορρίψει.

Ο Πλάτων κινείται προς την ίδια κατεύθυνση: "Ποιές στάσεις, ποιά μελωδία πρέπει να θεωρούμε ωραίες; Ο,τι σχετίζεται με την αρετή της ψυχής και του σώματος, ό,τι απεικονίζει την ίδια την αρετή ή την εικόνα της. Με τον τρόπο αυτόν αναπαράγονται ωραίες στάσεις και ωραίες μελωδίες. Ο,τι προέρχεται από το κακό παράγει το αντίθετο". Και επιμένει: "Δεν είναι εξευτελιστικό να ευχαριστείται κανείς με στάσεις ή τραγούδια λάγνα; Και δεν είναι χρήσιμο να αναζητά τις τέρψεις του σε όσα αποτελούν προσωποποίηση της αρετής;". Εδώ ξαναβρίσκουμε την βασική θεωρία του Πλάτωνα, την ταύτιση του ωραίου με το καλό.

Πώς πρέπει να κρίνεται η αξία των χορών; Πρέπει να ακολουθούμε την άποψη της πλειοψηφίας; Ο Πλάτων ασχολείται με το επίμαχο αυτό θέμα:

"- Εφόσον μας είναι επιτρεπτό να αναζητούμε έτσι την ευχαρίστησή μας, δεν οφείλουμε να απονέμουμε τις διακρίσεις και τα αριστεία σ'αυτόν που προκάλεσε μεγαλύτερη ευθυμία στο πλήθος;

- " Αυτό δεν μπορεί να γίνει δεκτό ως αληθές, παρά μόνο με επιφυλάξεις

....

Θα συμφωνήσω με το πλήθος ότι πρέπει να κρίνουμε την μουσική και τον χορό από την ευχαρίστηση που προκαλούν, αλλά όχι στον πρώτο τυχόντα: Η ωραιότερη Μούσα είναι εκείνη που τέρπει τους ευγενέστερους ανθρώπους, εκείνους των οποίων η εκπαίδευση είναι άρτια. Θα παρέμενε δε η ωραιότερη ακόμη και αν έτερπε ένα μόνον άνθρωπο, αυτόν που προεξάρχει στην αρετή και στην εκπαίδευση".

Ο Πλάτων θέτει ένα ερώτημα καίριο και ακόμα επίκαιρο: με ποιά κριτήρια πρέπει να αξιολογείται ένα έργο τέχνης; Πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η "εμπορική" του επιτυχία; Είναι προφανές πως όχι, αν ληφθεί υπόψη ότι σε διαγωνισμούς στους οποίους πλην του βραβείου της εξεταστικής επιτροπής προβλέπεται και ένα "βραβείο απονεμόμενο από το κοινό", τα δύο βραβεία σπάνια ταυτίζονται.

Ο Πλάτων συνεχίζει με σκέψεις που παραμένουν επίκαιρες μετά δύο και πλέον χιλιάδες χρόνια: "Αυτό που με κάνει να ισχυρίζομαι ότι οι κριτές πρέπει να είναι ενάρετοι είναι το ότι δεν αρκεί να είναι μόνο προικισμένοι με εξυπνάδα. Απαραίτητη είναι επί πλέον η θαρραλέα στάση. Οι θεατές δεν πρέπει να τους επιβάλλουν την γνώμη τους. Οι κραυγές του πλήθους δεν πρέπει να τους δημιουργούν σύγχυση, η αμάθειά του δεν πρέπει να τους εκτρέπει από την σωστή κρίση. Κατέχουν το αξίωμα για να εκπαιδεύουν τον θεατή, όχι για να δέχονται την δική του γνώμη. Καθήκον τους είναι να απομακρύνουν από την σκηνή εκείνους που το μόνο που προσφέρουν στο κοινό είναι οι ακατάλληλες και ανεπίτρεπτες ευχαριστήσεις".

Εν τούτοις δεν είμαστε πάντα σύμφωνοι μαζί του. Υπενθυμίζουμε πως κατά την άποψή του χορός, ποίηση και μουσική δεν πρέπει να διαχωρίζονται. Ενα κριτήριο αξιολόγησης είναι λοιπόν το απόλυτο ταίριασμα των στοιχείων αυτών μεταξύ τους. Λόγοι και κινήσεις πρέπει να βρίσκονται σε αρμονία. Άλλες αντιστοιχίες είναι δυσκολότερο να γίνουν κατανοητές: σε λόγια που έχουν συντεθεί για άντρες δεν πρέπει να μπαίνουν μελωδία και βήματα γυναικείου χορού, οι κινήσεις των ελεύθερων ανδρών δεν πρέπει να συνοδεύονται από ρυθμούς που προορίζονται για τους σκλάβους. Οι εκλεπτυσμένες αυτές λεπτομέρειες μας δείχνουν σε ποιο βαθμό ανάπτυξης είχε φθάσει ο ελληνικός χορός εφόσον γνώριζε τόσο λεπτές υποδιαίρεσεις. Μόνο που οι σημερινές γνώσεις μας δεν μας βοηθούν να γνωρίσουμε σε ποιά ακριβώς βήματα και ρυθμούς αναφέρεται ο Πλάτων.

Πάντως ξέρουμε ότι η μουσική περιλάμβανε ποικίλλους "τρόπους": τον δώριο, τον φρύγιο, τον λύδιο. Ο καθένας θα πρέπει να είχε τις ιδιαίτερες μορφές και τύπους βημάτων. Το να ανακατευτούν τα είδη ήταν για τον Πλάτωνα βαρύ σφάλμα. Αυτό μας οδηγεί σε ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία της ελληνικής αισθητικής, την αρμονία. Οι Έλληνες ένοιωθαν αποτροπιασμό για ο,τιδήποτε διατάρασσε την ευρυθμία των πραγμάτων και μεταξύ άλλων για την βία. Η τέχνη λοιπόν του χορού, την οποία τοποθετούσαν τόσο ψηλά, έπρεπε να είναι η πεμπτουςία της καλλιτεχνικής τελειότητας, η Αρμονία στον ύψιστο βαθμό.

Αυτό εξάλλου είναι που οδηγεί τον Πλάτωνα στην αντίληψη που μας φάνηκε περίεργη: στην άρνηση κάθε εξέλιξης, κάθε αλλαγής, κάθε δημιουργίας. Από την δική του σκοπιά είναι λογικό: Αν ο χορός είναι τέλειος δεν πρέπει να τον μεταβάλουμε, γιατί κάθε αλλαγή θα τον καθιστούσε ατελή. Η μελέτη των εικονογραφημένων ευρημάτων είχε δείξει ότι ο ελληνικός χορός κάθε άλλο παρά πρωτόγονος και εύκολος ήταν. Τα κείμενα, παρά την δυσαναπλήρωτη απώλεια των τεχνικών πραγματειών, μας δείχνουν τον πλούτο του λεξιλογίου, την θέση που κατείχε ο χορός στην ελληνική κοινωνία, και κυρίως το βάθος των στοχασμών που τον αφορούσαν και την αγάπη που έτρεφαν γιαυτόν.

