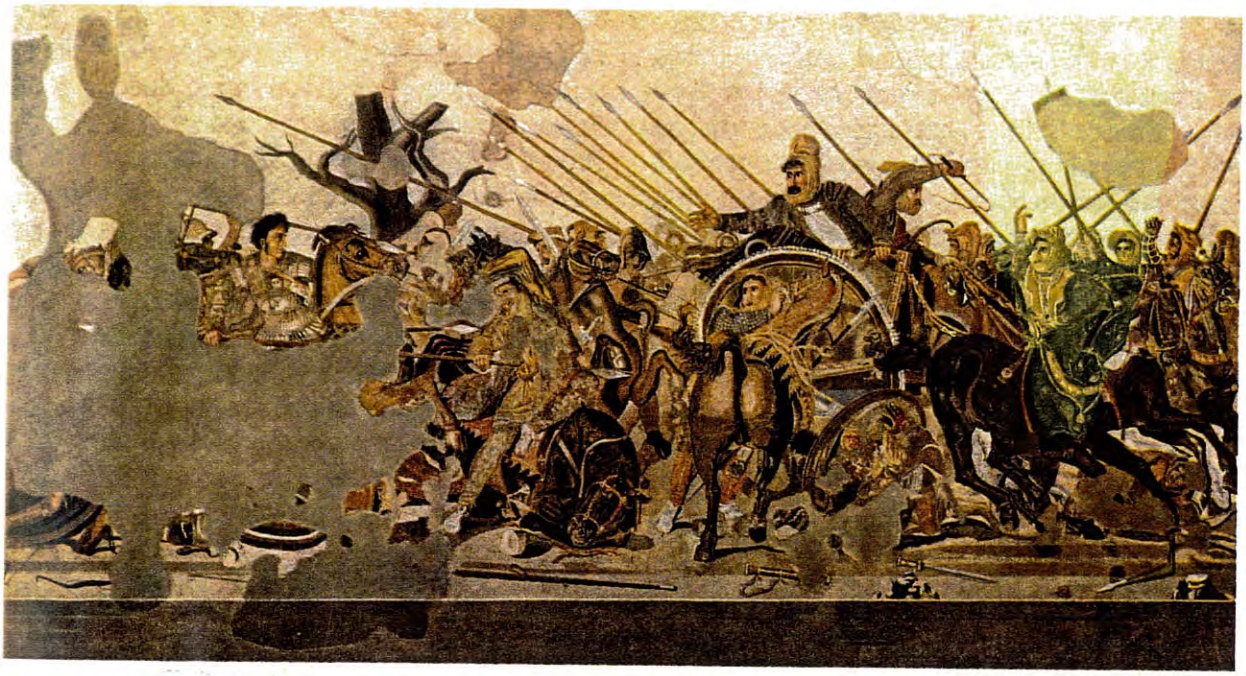
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΑΙΔΕΙΑ - Νο 21, 2005
ΕΝΩΣΗ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ ΜΕΣΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ



Το ψηφιδωτό του Αλέξανδρου από την Πομπηία. 1ος αιώνας μ.Χ., ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού ζωγραφικού έργου του 4ου αιώνα π.Χ. Το πρωτότυπο, όπως και το αντίγραφο, χρησιμοποιεί τα τέσσερα χρώματα της αρχαίας τετραχρωμίας.

ΓΙΑΤΙ Ο ΠΛΑΤΩΝ ΔΕΝ ΕΠΑΣΧΕ ΑΠΟ ΑΧΡΩΜΑΤΟΨΙΑ*

Ερμηνεία ενός αποσπάσματος του *Τίμαιου* περί χρώματος

ΑΛΕΚΟΣ ΛΕΒΙΔΗΣ

Το 1858 ο Gladstone εξετάζοντας την αντίληψη και τη χρήση του χρώματος από τον Όμηρο κατέληξε στο συμπέρασμα ότι στην Ομηρική εποχή αλλά και μετά οι Έλληνες έπασχαν από κάποιο είδος αχρωματοψίας.[1] Η άποψη αυτή επηρέασε για κάποιο διάστημα τους φιλόλογους,

* Το συγκεκριμένο κείμενο έχει δημοσιευθεί στην αγγλική γλώσσα στον τόμο «Color in Ancient Greece» edited by M.A.Tiverios and D.S. Tsiafakis, Thessaloniki 2002. Ο τόμος αυτός αποτελεί τα πρακτικά του ομώνυμου συνεδρίου οργανωμένου από τον G. Paul Getty Museum και το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη τον Απρίλιο του 2000.

[1] Gladstone [1858], vol.4, sect.IV, σ.457-499. Παραθέτω κάποια αποσπάσματα του σκεπτικού του Gladstone που τον οδηγούν στο προαναφερθέν συμπέρασμα γιατί είναι χαρακτηριστικά της αδυναμίας του μελετητή να βγει από τα στενά όρια του πολιτισμικού του περιβάλλοντος σε σημείο ώστε κάποιες παρατηρήσεις του, εκτός από ανυπόστατες να εκπλήσσουν με το βαθμό της προκατάληψής τους: *We must then seek for the basis of Homer's system with respect to color in something outside our own... many of the great elements and sources of color for us presented themselves differently to him. The olive hue of the skin kept down the play of white and red. The hair tended much more uniformly, than with us to darkness. The sense of color was less exercised by the culture of flowers. The rainbow would much more rarely meet the view. The art of painting was wholly, and that of dyeing was almost unknown* κτλ.(σ.487-488). Τις απόψεις του εξέθεσε ο Gladstone και σε άρθρο στο 19th Century 2 (1877) σ. 366-388, με τίτλο *The Color Sense.* Αντίστοιχες απόψεις με του Gladstone εξέθεσε και ο Hugo Magnus στο *Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes, Leipsig 1877.*

αρχαιολόγους και ιστορικούς τέχνης που ασχολήθηκαν με το θέμα και, παρόλο που υπήρξαν απαντήσεις σ' αυτήν την ακραία άποψη, σε γενικές γραμμές, έκτοτε, η καχυποψία προς τους αρχαίους συγγραφείς και η παρερμηνεία τους χαρακτηρίζει τη συντριπτική πλειοψηφία των μελετών γύρω από τη χρωματική αντίληψη των αρχαίων.[2]

Πιστεύω ότι αιτία αυτής της παρερμηνείας είναι η προσπάθειά μας να προσπελάσουμε τα αρχαία κείμενα οπλισμένοι με τα σημερινά νοητικά μας εργαλεία καίτοι η σύγχρονη ιστορική επιστήμη και η ανθρωπολογία μας έχουν καταδείξει το αδιέξοδο μιας τέτοιας προσέγγισης.[3] Μετά το 17ο αιώνα οι επιστημονικές ανακαλύψεις στο χώρο της φυσικής και κυρίως η ανάλυση του λευκού φωτός στα γνωστά χρώματα του φάσματος από το Νεύτωνα, συνδυασμένες με τις ανάγκες της νέας βιομηχανικής εποχής, επέφεραν ριζικές αλλαγές στη χρωματική μας αντίληψη. Ο χώρος δεν επιτρέπει ούτε μια στοιχειώδη ανάπτυξη του θέματος. Φθάνει όμως απλώς να αναλογιστούμε ότι έννοιες τόσο διαδεδομένες και θεωρούμενες ως αυταπόδεικτες για μας, όπως ότι υπάρχουν τρία βασικά χρώματα, το κόκκινο, το κίτρινο και το κυανό και ότι από το συνδυασμό τους προκύπτουν τα δευτερεύοντα (ή σύνθετα χρώματα): το πορτοκαλί, το πράσινο και το ιώδες, ή ότι το μαύρο και το λευκό δεν είναι χρώματα, ήταν άγνωστες και σίγουρα ακατανόητες από τους αρχαίους Έλληνες και εντελώς αντιφατικές με την αντίληψή τους περί χρωμάτων. Οποιαδήποτε λοιπόν προσπάθεια κατανόησης, πόσο μάλλον ερμηνείας, των αρχαίων πηγών με οδηγό τις δικές μας εμπειρίες οδηγεί σε αδιέξοδα, παρερμηνείες και κυρίως σε αναχρονισμούς και σε άτοπα συμπεράσματα όπως π.χ. ότι ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης δεν είχαν επαρκή γνώση του αντικειμένου τους όταν μιλούσαν περί χρωμάτων.

Μία από τις βασικές πηγές για να προσπελάσουμε το χρωματικό κόσμο των αρχαίων είναι το χωρίο από τον Πλατωνικό *Τίμαιο* όπου ο φιλόσοφος εκθέτει σε σαράντα εννέα στίχους κειμένου (67c4-68d7) τη θεωρία του για το χρώμα. Είναι ένα κείμενο όπου συνοπτικά και με μεθοδολογική συνέπεια ο φιλόσοφος αναλύει τη γένεση των χρωμάτων και την τεκμηριώνει με σειρά εμπειρικών 'παραδειγμάτων' που καλύπτουν μια ευρεία χρωματική κλίμακα. Ο Πλάτων στηρίζει τη φιλοσοφική του θεώρηση σε κοινούς τόπους βασισμένους στην εμπειρική παρατήρηση των αρχαίων Ελλήνων που πρωτοσυναντάμε στον Όμηρο και αργότερα, μέσα από διάφορα ερμηνευτικά σχήματα, στους Προσωκρατικούς, το Δημόκριτο, τον ίδιο τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Οι ίδιες βασικές αντιλήψεις επικρατούν στην ελληνιστική περίοδο και στο Βυζάντιο ακόμα και στο δυτικό μεσαίωνα. Το κείμενο του Πλάτωνα είναι σημαντικό και για τους αρχαιολόγους και για τους ιστορικούς της τέχνης γιατί είναι σύγχρονο με τις μεγάλες και επαναστατικές αλλαγές που συντελούνται στην αρχαία ελληνική ζωγραφική στα τέλη του 5ου π.Χ. αιώνα, και σύγχρονο της άνθισης της τετραχρωμίας που από τον Πολύγνωτο μέχρι τον Απελλή αποτελεί, πιστεύω, ένα κοινό τεχνοτροπικό γνώρισμα της μεγάλης σχολής της κλασσικής και ελληνιστικής ζωγραφικής.[4]

Ο *Τίμαιος* είναι ο μοναδικός διάλογος του Πλάτωνα όπου όπως και στους Προσωκρατικούς, επιχειρείται η εξιστόρηση της δημιουργίας του Σύμπαντος. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, στο μέρος όπου εξετάζει τις αισθητές ποιότητες των σωμάτων (61c-68d) μιλάει για τα χρώματα.

Το χρώμα, λέει ο Πλάτων στον *Τίμαιο*, είναι μια φλόγα, ένα ρεύμα φωτός, που ξεκινάει από το ορατό αντικείμενο και συναντά μια εσωτερική φωτιά, το οπτικό ρεύμα ή, όπως το αποκαλεί ο Πλάτων, **την όψιν,** που εκρέει από το μάτι. Σύμ-

---

[2] Μια εμπεριστατωμένη παρουσίαση της έρευνας γύρω από τη χρωματική αίσθηση και ορολογία των Ελλήνων από τον Goethe και τον Gladstone μέχρι το 1974 υπάρχει στις σελίδες 3-30 του βιβλίου της Irwin [1974]. Εδώ να προσθέσουμε δύο σημαντικά βιβλία ελλήνων συγγραφέων που δεν αναφέρονται από την Irwin και που πολύ νωρίς προσπάθησαν με επιστημονικό τρόπο να ανασκευάσουν τις θεωρίες των Gladstone και Magnus. Πρόκειται για τα: Benaki [1900], Μπενάκης [1914] και Μαγγίνας [1909]. Από τη μετά το 1974 πλούσια περί χρωμάτων βιβλιογραφία ας αναφέρουμε τα: Bruno [1977], όπου στις σελίδες 89-95 μελετάται το απόσπασμα του *Τίμαιου* για τα χρώματα, Keuls [1978], Fowler [1984], Gage [1995], James [1996].

[3] βλ. Pastoureau [1990] σ. 21-40.

[4] Για τις μεγάλες επαναστατικές αλλαγές στην αρχαία ελληνική ζωγραφική στα τέλη του 5ου αιώνα, βλ. Gombrich [1989], σ.116-146 και Λεβίδης [1994] σ.188-194 και 296-301. Για την τετραχρωμία βλ. Bruno [1977] σ. 53-61, Λεβίδης [1994] σ.244-250.

φωνα με τον Πλάτωνα, για να συναντηθούν αυτές οι δύο φλόγες, τα δύο φωτεινά ρεύματα, χρειάζεται μια προϋπόθεση, χρειάζεται να υπάρχει το φως της ημέρας, το **ήμερον φως.** Σε προηγούμενα εδάφια του *Τίμαιου* ο Πλάτων λέει: *Όταν υπάρχει ολόγυρα φως της ημέρας, τότε το ρεύμα της όρασής μας βγαίνει από τα μάτια και καθώς το όμοιο έλκεται από το όμοιο, συνενώνεται με το έξω φως.*(45c2-5).....*Όταν το έξω φως χάνεται καθώς πέφτει η νύχτα το ρεύμα της όρασης αποκόβεται* (45d3-4).[5]

Για να αντιληφθούμε ένα χρώμα πρέπει τα μόρια της φωτιάς που απορρέουν από το χρωματιστό αντικείμενο να έχουν διαφορετικό μέγεθος από τα μόρια της φωτιάς του οπτικού ρεύματος που ξεκινάει από το μάτι. *Όταν είναι ίσα,* λέει ο Πλάτωνας, *δεν γίνονται αισθητά γι αυτό και ονομάζονται διαφανή* (67d5) όταν τα μόρια είναι μεγαλύτερα συστέλλουν το οπτικό ρεύμα, το πνίγουν, όταν είναι μικρότερα διασπούν το οπτικό ρεύμα.

Το μεν διακριτικόν της όψεως λευκόν το δε εναντίον αυτού μέλαν (67e5-6).

Λευκό είναι το φως που διασπά το οπτικό ρεύμα, δηλαδή το **ήμερον φως** *ό κάει μεν ού, φως δε τοις όμμασιν παρέχει* (58c6-7)[6] και **μέλαν** είναι το σκότος που συστέλλει το οπτικό ρεύμα μέχρι να το πνίξει, να το κατασβέσει.

Αμέσως μετά ο Πλάτων μιλάει για ένα εκτυφλωτικό φως, ένα *έτερον γένος πυρός* (67e7) που διασπά το οπτικό ρεύμα και μπαίνει ίσαμε μέσα στο μάτι προκαλώντας δάκρυα και μαρμαρυγές και αυτό το εκτυφλωτικό φως το ονομάζει **λαμπρόν** και **στίλβον** (68a7).[7] Στο μεταγενέστερο *Περί χρωμάτων* υπάρχει ο ακόλουθος ορισμός για το **στίλβον**: *Έστι δε το στίλβον ούκ άλλο τι ή συνέχεια φωτός και πυκνότης* (793a13). Με την έκφραση *συνέχεια φωτός* εννοείται ένα φως πιο δυνατό και με τον όρο *πυκνότης* η μεγάλη ένταση του φωτός. Είναι λοιπόν το στίλβον ένα φως πιο δυνατό και πιο έντονο από το διάχυτο, το λευκό φως. Είναι το φως της αντανακλώμενης λάμψης από μια λεία επιφάνεια που δέχεται έντονο φως από τον ήλιο ή κάποια τεχνητή πηγή φωτός. **Λευκόν** και **λαμπρόν** ή **στίλβον** είναι ποσοτικές αλλά και ποιοτικές διακρίσεις της ίδιας οντότητας, δηλαδή του φωτός και όχι δύο διαφορετικές οντότητες.

Μέχρι εδώ ο Πλάτων έχει καθορίσει τα δύο άκρα στη χρωματική του κλίμακα. Στην μια άκρη το **ήμερον φως**, δηλαδή το **λευκόν**, και η πιο έντονη, εκτυφλωτική εκδοχή του, το **λαμπρόν** και **στίλβον.** Στην άλλη άκρη το σκότος, δηλαδή το **μέλαν**. Ανάμεσα σ' αυτά τα δύο άκρα τα υπόλοιπα χρώματα συγκεντρώνονται χωρισμένα σε δύο ομάδες: τα φωτεινά, όσα γειτονεύουν στο λευκό και τα σκιερά, όσα πηγαίνουν προς το μέλαν. Χρειάζεται μια μέση αξία η οποία να συναρμόζει τρόπον τινά τη φωτεινή και τη σκοτεινή περιοχή. Και η μέση αυτή αξία βέβαια προέρχεται από το συνδυασμό των δύο άκρων. Αυτός ο **μέσος** είναι, λέει ο Πλάτωνας, το χρώμα του αίματος, το **ερυθρόν.** Πώς προκύπτει το ερυθρόν; Από την ανάμειξη του ρεύματος του λευκού φωτός[8] με το υγρό που ενυπάρχει στο μάτι.

Μετά την ανάμειξη, λέει ο Πλάτων, *η ακτινοβολία της φωτιάς που εκπέμπεται μέσα από την υγρασία παράγει χρώμα* ***έναιμον*** *που το αποκαλούμε* ***ερυθρόν*** (68b3-5).

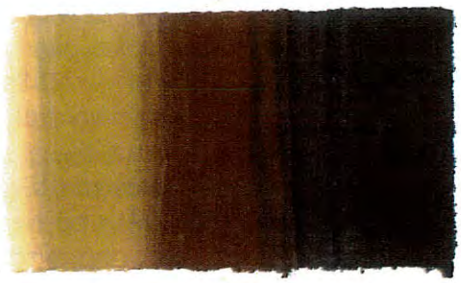
---

[5] Για τα μεταφρασμένα αποσπάσματα του Τίμαιου χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Κάλφα [1995].

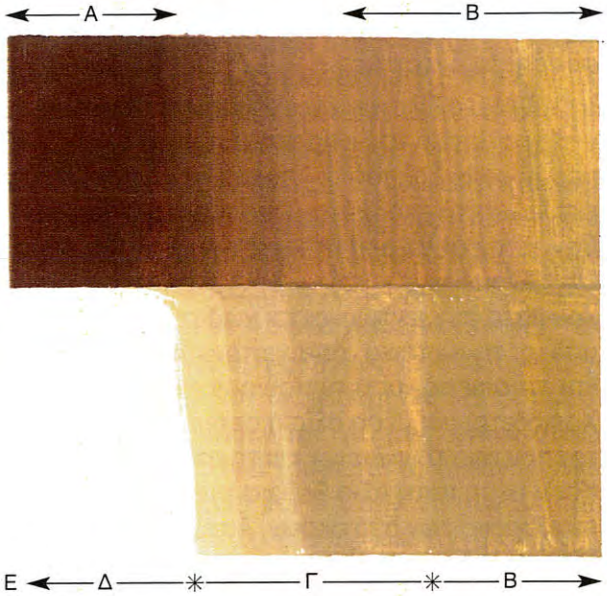
[6] Στο 45a6-d7ο Πλάτων ομιλεί περί της οράσεως και του ήμερου φωτός. Βλ. και Κάλφας [1995] σημ. 211-214, σ.407-409.

[7] Στο 58c5-d1 του *Τίμαιου* ο Πλάτων αναφέρει τρία γένη πυρός: *Μετά δη ταύτα δεί νοείν ότι πυρός τε γένη πολλά γέγονεν, οίον φλόξ το τε από της φλογός απιόν, ό κάει μεν ού, φως δε τοις όμμασιν παρέχει, το τε φλογός αποσβεσθείσης εν τοις διαπύροις καταλειπόμενον αυτού. Το έτερον* λοιπόν *γένος πυρός* (67e7) που προσπίπτει στο οπτικό ρεύμα (την όψη) με *οξυτέραν φοράν* και που τη διασπά ίσαμε μέσα στα μάτια *(μέχρι των ομμάτων)*, το *λαμπρόν* και το *στίλβον*, είναι προφανώς το πιο έντονο γένος πυρός από τα τρία που παραθέτει ο Πλάτων, αυτό που καίει και που τυφλώνει δηλαδή η *φλοξ*, ενώ το *λευκόν* είναι το δεύτερο είδος που *παρέχει φως τοις όμμασιν*, δηλαδή το ήμερον φως.

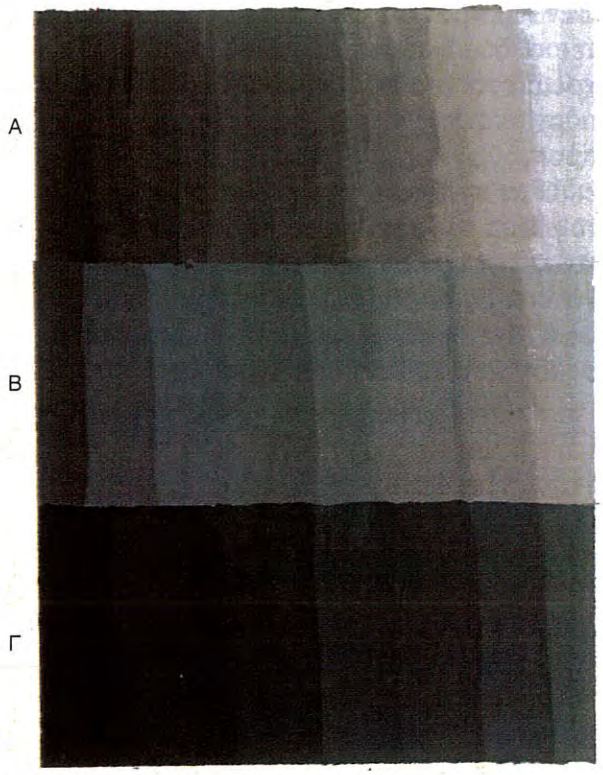
[8] *Το δε τούτων αυ μεταξύ πυρός γένος* (68b1). Ο Κάλφας μεταφράζει σωστά: *Το ενδιάμεσο είδος φωτιάς φθάνει και αυτό ως την υγρασία των ματιών, αναμειγνύεται με αυτή, αλλά δεν αστράφτει* (Κάλφας [1995] σ.281). Πλην όμως δεν εξηγεί ποιο είναι αυτό το *ενδιάμεσο είδος φωτιάς*. Ο Bury [1929] μεταφράζει : *Again, when the kind of fire which is midway between these reaches to the liquid of the eyes etc.* και εξηγεί (σημ.3,σ.174): *i.e. between the kinds of fire which produce 'blackness' and 'brightness'*. Πιστεύω ότι η εξήγηση είναι λάθος. *Το ενδιάμεσο είδος πυρός* δεν είναι το μεταξύ λαμπρότητας (brightness) και μελανότητας (blackness) αλλά είναι το ίδιο με το *δεύτερο γένος πυρός* του 58c6-7, δηλαδή το *ήμερον φως* και αυτό φαίνεται από το ότι ο Πλάτων διευκρινίζει ότι δεν είναι *στίλβον*. Αυτό το χαρακτηριστικό το διακρίνει από τη φλόγα που ταυτίζεται με το *στίλβον* και το *λαμπρόν* (67e6) βλ. σημ.7.



Τα τέσσερα χρώματα της αρχαίας τετραχωμίας: το λευκόν, το ξανθόν (ώχρα), το ερυθρόν (το γαιώδες ερυθρό, αυτό που οι αρχαίοι αποκαλούσαν: μίλτο) και το μέλαν.



Α: Ερυθρόν (γαιώδες ερυθρό)
Β: Πυρρόν (διάφορες αποχρώσεις της ώχρας)
Γ: Ξανθόν (ώχρα + λευκόν)
Δ: Ωχρόν (ξανθόν ανακατεμένο με περισσότερο λευκό)
Ε: Λευκόν



Α+Β: Αποχρώσεις του αλουργού που προκύπτουν από την ανάμειξη ερυθρού, μέλανος και λευκού. Στο Α η αναλογία του ερυθρού στην ανάμειξη ερυθρού, μέλανος και λευκού είναι μεγαλύτερη. Στο Β η αναλογία του μέλανος είναι μεγαλύτερη.
Γ: Όρφινον, που προκύπτει από την ανάμειξη καμένου (ψημένου) γαιώδους ερυθρού μέλανος και λευκού.

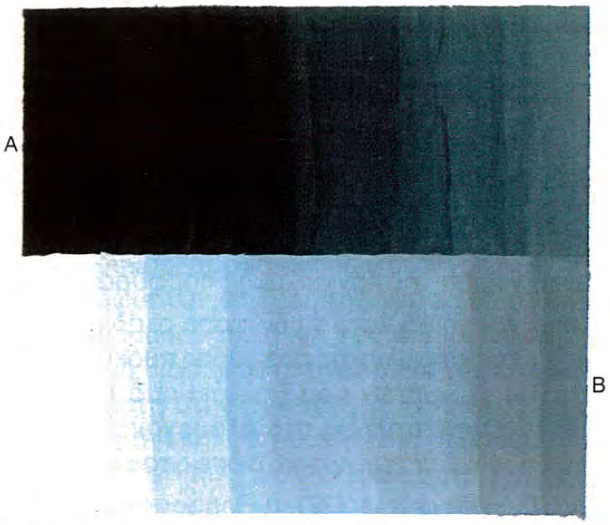
Το υγρό του ματιού, το ύδωρ, είναι για τους Προσωκρατικούς αλλά και για το νεώτερο του Πλάτωνα, Αριστοτέλη, **μέλαν**.[9] Η αυγή του πυρός, η φωτεινή δηλαδή ακτίνα, διαπερνώντας το (μέλαν) υγρό δια της *νοτίδος* φαίνεται ερυθρά. Στα *Μετεωρολογικά* ο Αριστοτέλης στηριζόμενος στην εμπειρική παρατήρηση διατυπώνει την ίδια αρχή. Η φλόγα της φωτιάς, λαμπρή και λευκή, μέσα από το μέλανα καπνό φαίνεται ερυθρά (Μετεωρ. 374a7-9). Ο ήλιος, λαμπρός και λευκός, μέσα από καπνό ή ομίχλη φαίνεται **φοινικούς** (Μετεωρ. 374a9-10). *Λαμπρόν εν τω μέλανι ή δια του μέλανος χρώμα ποιεί φοινικούν* (Μετεωρ. 374b10-11).

Αυτήν τώρα τη μέση αξία, το ερυθρόν, ο Πλάτωνας την αναμειγνύει με τη φωτεινή άκρη της κλίμακας, το λευκόν και το λαμπρόν, για να παραχθεί το **ξανθόν.**

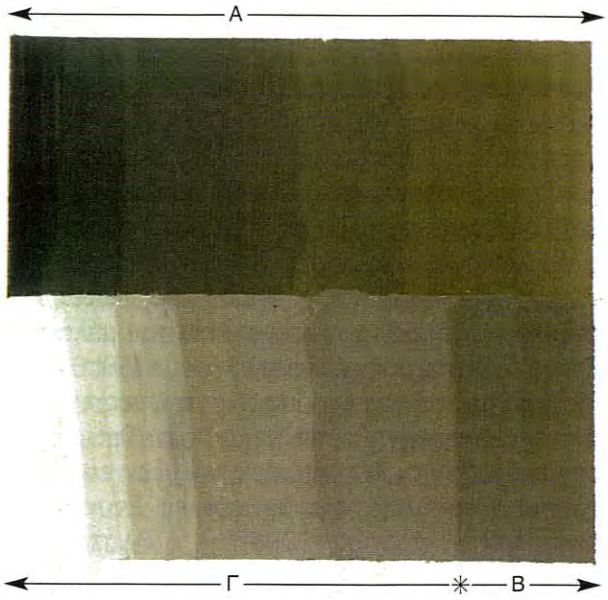
Λαμπρόν τε ερυθρώ λευκώ τε μειγνύμενον ξανθόν γέγονεν (68b5).

Το ξανθόν είναι προφανώς ένα είδος κίτρινο. Είναι το κίτρινο της ίριδος σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (Μετεωρ. 375a6). Αλλά και το χρώμα του ήλιου (Περί χρωμ. 791a4). Κυρίως όμως εί-

[9] Για τους Προσωκρατικούς βλ. Αναξαγόρας: Diehls, *Fragmente-98*, Εμπεδοκλής: *Θεόφραστος Περί Αισθήσεων* 59. Για τον Αριστοτέλη: *Μετεωρ.* 374a2.



Α: Το πέρασμα από το κατακορές μέλαν στο κυανό με την προσθήκη του λευκού.
Β: Γλαυκόν (γαλανό) που προκύπτει από την ανάμειξη του κυανού (λευκόν + μέλαν) με λευκό.



Α+Β: Πράσιον που προκύπτει από την ανάμειξη του πυρρού (ώχρα), με το μέλαν.
Γ: Αν στο πράσιον προσθέσουμε λευκόν προκύπτει αυτό που ο Αριστοτέλης στο «Περί Χρωμάτων» αποκαλεί ποώδες δηλαδή το πράσινο που έχουν τα χλωρά φύλλα.

ναι το φωτεινό, το λαμπερό χρώμα του χρυσού. Ο Δημόκριτος το ονομάζει **χρυσοειδές** και λέει ότι είναι το **κάλλιστον χρώμα**.[10]

Μέχρι εδώ ο Πλάτωνας έχει ορίσει τα τέσσερα βασικά χρώματα του χρωματικού του συστήματος. Τα δύο άκρα, τις δύο **αρχές**[11], δηλαδή το λευκό και το μέλαν, ένα μέσο, το ερυθρόν, και μια δεύτερη, τρόπον τινά μεσότητα, το ξανθόν. Έχει εξηγήσει θεωρητικά τη γένεσή τους καθιστώντας τα αναβαθμούς μιας φωτεινής κλίμακας. Τη χρωματική του τετράδα ο Πλάτων την έχει σχηματίσει με τρόπο ανάλογο προς αυτόν με τον οποίο σε προηγούμενο εδάφιο του *Τίμαιου* (31b-32c), συνεδύασε τα τέσσερα στοιχεία που αποτελούν το σώμα του σύμπαντος: το **πυρ,** τη **γη**, το **ύδωρ** και τον **αέρα**. Και εδώ δύο είναι τα αρχικά στοιχεία, το πυρ και η γη. Για να συναρμοστούν όμως αυτά χρειάζεται ένας μέσος σαν συνδετικός δεσμός. Όμως, για λόγους μαθηματικής τάξης καθ' ότι το σώμα του κόσμου είναι στερεό και όχι επίπεδο, χρειάζονται δύο μέσοι ή **μεσότητες**, όπως τις αποκαλεί ο Πλάτων, κι έτσι το αρχικά διπολικό σχήμα με τον τρίτο συνδετικό παράγοντα καταλήγει σε τετράδα με την προσθήκη του αέρος και του ύδατος. Αντίστοιχα στο αρχικό τριαδικό σχήμα των χρωμάτων λευκόν, ερυθρόν, μέλαν, προστίθεται κάπως αυθαίρετα το ξανθόν και συμπληρώνεται η τετράδα των *βασικών*, όπως θα λέγαμε σήμερα, χρωμάτων. Ο Πλάτων λοιπόν προσαρμόζει στη δική του συλλογιστική την αποδεκτή από ορισμένους Προσωκρατικούς φιλοσόφους σχέση βασικών στοιχείων και χρωμάτων[12].

---

[10] Στο 59a8-b4 του *Τίμαιου* και ο Πλάτων λέει ότι το ξανθόν είναι το χρώμα του χρυσού: *Τούτων δη πάντων όσα χυτά προσείπομεν ύδατα, το μεν εκ λεπτοτάτων και ομαλωτάτων πυκνότατον γιγνόμενον, μονοειδές γένος, στίλβοντι και ξανθώ χρώματι κοινωθέν, τιμαλφέστατον κτήμα χρυσός ηθημένος δια πέτρας επάγει.*

[11] Βλ. Θεοφρ. *Περί αισθήσεων* 59,9-14: *Εμπεδοκλής δε και περί των χρωμάτων και ότι το μεν λευκόν του πυρός, το δε μέλαν του ύδατος. Οι δε άλλοι τοσούτον μόνον, ότι το λευκόν και το μέλαν αρχαί, τα δ' άλλα μειγνυμένων γίνεται τούτων.*

[12] Για τη σχέση των στοιχείων με τα χρώματα στους Προσωκρατικούς βλ. Στοβαίου, *Εκλογ.* I,16. Όπου το λευκόν, το μέλαν, το ερυθρόν και το χλωρόν αναγνωρίζονται ως γένη των χρωμάτων από τους Πυθαγόρειους και τον Εμπεδοκλή. *Τας δε διαφοράς των χρωμάτων παρά τας μίξεις των στοιχείων.* Ο δε Εμπεδοκλής χαρακτηρίζει τα τέσσερα χρώματα *στοιχείοις ισάριθμα*. Αλλά και στο *Περί αισθήσεων* ο Θεόφραστος λέει: *Εμπεδοκλής δε και περί των χρωμάτων και ότι το μεν λευκόν του πυρός, το δε μέ-*

Από τη στιγμή που ο Πλάτων εισάγει τα περί χρωμάτων (67c4) μέχρι εδώ που φθάσαμε (68b5) χρησιμοποίησε τριάντα πέντε στίχους κειμένου για να θεμελιώσει θεωρητικά τις διαδικασίες που παράγουν τα τέσσερα βασικά του χρώματα. Στην ουσία εντάσσει στο δικό του ερμηνευτικό σχήμα την κοινή στους αρχαίους συγγραφείς, ποιητές και φιλοσόφους αντίληψη ότι τα χρώματα γεννώνται από την αλληλεπίδραση του φωτός και της σκιάς, δηλαδή του λευκού και του μέλανος. Στους δύο στίχους που ακολουθούν (68b6-8), ο Πλάτων προειδοποιεί τους αναγνώστες του ότι όσα έχουν προηγηθεί αποτελούν μια θεωρητική ερμηνεία που οι διατυπώσεις της δεν είναι μετρήσιμες ούτε άμεσα εφαρμόσιμες. Στους επόμενους επτά στίχους (68b8-15), ο Πλάτων παραθέτει οκτώ διαφορετικές προσμίξεις χρωμάτων που βασίζονται όλες στην ανάμειξη των τεσσάρων βασικών του χρωμάτων. Η συντομία της διατύπωσης και η έλλειψη θεωρητικής υποστήριξης προσδίδει σ' αυτές τις προσμίξεις το χαρακτήρα εμπειρικών συνταγών. Προσωπική μου άποψη είναι ότι ο Πλάτων, μεταφέρει καθαρά εμπειρικές συνταγές που ήταν σε χρήση στα ζωγραφικά εργαστήρια του καιρού του.

Πράγματι υποκαθιστώντας τα τέσσερα βασικά Πλατωνικά χρώματα, το λευκόν, το μέλαν, το ερυθρόν και το ξανθόν που έχουν τη διπλή υπόσταση χρωμάτων και φωτεινών αξιών, με τις χρωστικές που αποτελούν τη βάση της αρχαίας τετραχρωμίας, το λευκό και το μαύρο, το γαιώδες ερυθρό (την αρχαία μίλτο) και την ώχρα θα διαπιστώσουμε ότι οι Πλατωνικές συνταγές είναι απόλυτα εφαρμόσιμες. Τα δείγματα τα οποία κατασκεύασα με αυτό το σκεπτικό συνθέτουν μια χρωματική κλίμακα οικεία σε όσους καταγίνονται με την αρχαία ζωγραφική, τα πορτραίτα του Φαγιούμ ή τη βυζαντινή αγιογραφία. Ας δούμε όμως αναλυτικά τις συνταγές:

Πρώτη συνταγή: *Ερυθρόν δε δή μέλανι λευκώ τε κραθέν αλουργόν* (68b8-c1).

Όταν το κόκκινο αναμειγνύεται με άσπρο και μαύρο παράγεται το **αλουργόν**. Η ίδια η ετυμολογία της λέξης υποδηλώνει ότι το αλουργόν είναι το χρώμα της κογχυλιακής πορφύρας[13].

Είναι γνωστό ότι κατά τα διάφορα στάδια παραγωγής της κογχυλιακής πορφύρας προκύπτει μια ποικιλία χρωμάτων που ξεκινάει από το φοινικούν για να καταλήξει στο **αλουργόν** ή **αλουργούν** που καλύπτει τις αποχρώσεις του ιώδους[14].

Στο *Περί αισθήσεων* (77), ο Θεόφραστος αποδίδει στο Δημόκριτο την ίδια ακριβώς «συνταγή» με αυτήν του Πλάτωνα, για τη σύνθεση του **αλουργού** (**πορφυρού** στο Δημόκριτο) αλλά αναλυτικότερη: *Το δε πορφυρούν εκ λευκού και μέλανος και ερυθρού, πλείστην μεν μοίραν έχοντος του ερυθρού, μακράν δε του μέλανος, μέσην δε του λευκού...* Την δε ύπαρξη του λευκού στο μείγμα ο Δημόκριτος δικαιολογεί ως εξής: *Ότι μεν ούν το μέλαν και το ερυθρόν αυτώ ενυπάρχει φανερόν είναι τη όψει, διότι δε το λευκόν, το λαμπρόν και διαυγές σημαίνειν.* Το λευκόν, με την έννοια του φωτός, ενυπάρχει στο μείγμα για να αποδίδει τη γυαλάδα, την ακτινοβολία (διαυγές) που τόσο πολύ εθαυμάζετο από τους αρχαίους στα υφάσματα τα βαμμένα με πορφύρα[15]. Όντως και στο ζωγραφικό μείγμα η προσθήκη ολίγου λευκού δίνει στο σκοτεινό και ασαφές χρωματικά μείγμα του κόκκινου και του μαύρου την ωραία ιώδη απόχρωση.

Στη συνέχεια η δεύτερη συνταγή του Πλάτωνα μας λέει ότι από την ίδια ανάμειξη αλλά με περισσότερο μαύρο και ύστερα από καύση προκύ-

---

λαν του ύδατος (59,9-11). Από το 73 και εξής ο Θεόφραστος αναφέρεται στη χρωματική θεωρία του Δημόκριτου. Ο Δημόκριτος θεωρεί και αυτός απλά τα γνωστά τέσσερα χρώματα: λευκόν, μέλαν, ερυθρόν και χλωρόν. Εδώ είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι , σύμφωνα με την κριτική του Θεόφραστου στις απόψεις του Δημόκριτου (82,1-11) ενώ το λευκό είναι το αντίθετο του μέλανος και το ερυθρό τρόπον τινά το συμπληρωματικό τους, το τέταρτο, το χλωρόν και στο Δημόκριτο, όπως και στον Πλάτωνα προστίθεται κάπως αυθαίρετα και δίχως θεωρητική υποστήριξη.

[13] Ετυμολ.: αλουργόν=αλς,αλός+έργον, το έργο της θάλασσας, το πορφυρό που βγαίνει από τη θάλασσα. Βλ. και Σουΐδας: αλουργά=θαλασσοπόρφυρα.

[14] Γενικά περί πορφύρας βλ. Μοάτσος [1932] σ.97 και εξής και Λεβίδης [1994], σ.221-224.

[15] Για τη γυαλάδα των πορφυρών υφασμάτων και τις σχετικές αναφορές στα αρχαία κείμενα, φλ. Gage [1978] σ.109.
Η γυαλάδα των σκοτεινών επιφανειών, αυτή η αίσθηση της εσωτερικής λάμψης θαυμάζεται ιδιαίτερα από τους αρχαίους. Σχετικά βλ. και στο 60a5-8 του *Τίμαιου* όπου ο Πλάτων μιλάει για το λαμπρόν και το στίλβον που ενυπάρχει στις λιπαρές και ελαιώδεις ουσίες όπως η πίσσα και το λάδι: *Το δε λείον και διακριτικόν όψεως δια ταύτα τε ειδείν λαμπρόν και στίλβον λιπαρόν τε φανταζόμενον ελαιηρόν είδος πίττα και κίκι και έλαιον αυτό όσα τ' άλλα της αυτής δυνάμεως.*

πτει το **όρφινον** (68c1-2). Η αναφορά στην καύση, νομίζω ότι αποτελεί ένα ισχυρό αποδεικτικό στοιχείο ότι ο Πλάτωνας αναφέρεται σε συνταγές ζωγραφικών εργαστηρίων. Το όρφινον είναι μια σκοτεινότερη εκδοχή του αλουργού[16]. Για να το πετύχουμε χρησιμοποιούμε στο μείγμα περισσότερο μαύρο αλλά κυρίως ένα καμένο (ψημένο) ερυθρό, προφανώς γαιώδες. Η καύση γαιωδών χρωμάτων, δηλαδή της ώχρας και του γαιώδους ερυθρού αλλά και του ψιμύθιου για την παραγωγή διαφόρων αποχρώσεων του ερυθρού είναι γνωστή στην αρχαιότητα. Ο Πλίνιος τοποθετεί την ανακάλυψη αυτής της μεθόδου στις αρχές του 4ου π.Χ. αιώνα. Ίσως αυτό είναι σωστό για την καύση του ψιμύθιου από την οποία παράγεται το κόκκινο μίνιο αλλά για τα γαιώδη η μέθοδος θα πρέπει να ήταν γνωστή από πολύ παλιότερα[17].

Η παραγωγή του ιώδους από κόκκινο, μαύρο και άσπρο είναι αντίθετη με τη μετα-Νευτώνεια χρωματική αντίληψη για την οποία το ιώδες είναι σύνθετο χρώμα που προέρχεται από τη μίξη δύο βασικών, του κυανού και του ερυθρού. Οι αρχαίοι βέβαια δεν αγνοούσαν αυτήν την πραγματικότητα όπως φαίνεται από το γεγονός ότι όταν ήθελαν να δημιουργήσουν ένα φθηνότερο υποκατάστατο της πορφύρας χρησιμοποιούσαν ένα συνδυασμό **ισάτιδος** μιας βαφής κυανής, και **ερυθρόδανου**, μιας βαφής κόκκινης[18].

Οι λόγοι για τους οποίους μια τέτοια λύση δεν προκρίνεται στη ζωγραφική της κλασικής εποχής έχουν σχέση αφ' ενός με την πάγια πεποίθηση των αρχαίων ελλήνων ότι τα χρώματα γεννιούνται από το συνδυασμό του λευκού (φως) με το μέλαν (σκότος) και αφ' ετέρου με τη νέα τεχνική της ψευδαισθητικής ζωγραφικής, τη **σκιαγραφία**, η οποία εντάσσει τη θεωρία περί χρωμάτων στη ζωγραφική πρακτική. Η ζωγραφική στα τέλη του 5ου και στις αρχές του 4ου π.Χ. αιώνα ωριμάζει, αυτονομείται ως τέχνη, όπως λέει ο Πλίνιος (35,29) και *ανακαλύπτει το φως και τις σκιές και την αντίθεση των χρωμάτων μεταξύ τους* και ωριμάζοντας τείνει προς το μέγιστο αποτέλεσμα δια των ελαχίστων μέσων. Αρνείται τη χρήση των πολυτελών υλικών όπως π.χ. το χρυσό, δεν θαμπώνεται από την ποικιλοχρωμία και τον πλούτο των υλικών του φυσικού κόσμου και προσπαθεί να τα αποδώσει με τα ελάχιστα μέσα που είναι αυτά της ζωγραφικής, με μια δηλαδή, περιορισμένη κλίμακα χρωμάτων. Χαρακτηριστικό αυτής της αντίληψης είναι ένα απόσπασμα από την *Περί ζωγραφικής* πραγματεία του **Αλμπέρτι** που γράφτηκε στην αρχή της ιταλικής Αναγέννησης, μιας εποχής σχεδόν τόσο επαναστατικής για τη ζωγραφική όσο και αυτή που μελετάμε. Λέει λοιπόν ο **Αλμπέρτι** ότι είναι πιο αξιοθαύμαστος και άξιος μεγαλύτερου επαίνου ο ζωγράφος που μιμείται τις ανταύγειες του χρυσού με χρώματα από αυτόν που χρησιμοποιεί πραγματικό βαρύτιμο χρυσάφι για να αποδώσει το ίδιο αποτέλεσμα, γιατί το αληθινό χρυσό γυαλίζει στην εικόνα εκεί που θα 'πρεπε να 'ναι σκιά και σκιάζεται εκεί που θα 'πρεπε να 'ναι φωτεινό. Αυτή η παρατήρηση μας οδηγεί κατ' ευθείαν στη ζωγραφική πρακτική. Στη ζωγραφική λοιπόν της **σκιαγραφίας**[19] που βαδίζει προς την ωριμότητά της στα τέλη του 5ου αιώνα, όχι μόνο το χρυσό αλλά και τα έντονα και πολύτιμα χρώματα όπως π.χ. η πορφύρα χάνουν την αισθητική αξία που είχαν σε παλιότερες εποχές. Αυτό που προέχει στη νέα ζωγραφική αντίληψη είναι η απόδοση του χώρου και του όγκου με την εναλλαγή φωτεινών και σκιερών τόνων και λεπτών θερμών και ψυχρών αποχρώσεων. Τα έντονα χρώματα ισοπεδώνουν το σκιοφωτισμό και ταιριάζουν σε μια ζωγραφική δύο διαστάσεων όπως αυτή της αρχαϊκής περιόδου. Η αυστηρή παλέτα της τετραχρωμίας είναι κατάλληλη για την απόδοση του σκιοφωτισμού που απαιτεί η νέα εκφραστική.

---

[16] Στο αποδιδόμενο στον Αριστοτέλη *Περί χρωμάτων* (792a,24-27), όρφινον ορίζεται το σκιασμένο αλουργόν: *Προς γαρ τον ταύτης κλισμόν ασθενείς αι του ηλίου αυγαί προσβάλλουσαι ποιούσι φαίνεσθαι το χρώμα αλουργές ό και επί των πτερωμάτων θεωρείται γιγνόμενον. Εντεινόμεναι γαρ πως προς το φως αλουργές έχει το χρώμα. Ελάττωνος δε του φωτός προσβάλλοντος ζοφερόν, ό καλούσιν όρφνιον.*

[17] Για την ψημένη ώχρα βλ. Θεοφράστου, *Περί λίθων*, 53 και Πλίνιος 35,35 και Λεβίδης [1994] σ.207. Για την usta (ψημένο ψιμύθιο) βλ. Πλίνιος 35,38 και Λεβίδης [1994] σ.214. Η ίδια 'συνταγή' υπάρχει και στη *Έκφραση* του Κόντογλου: *Η όμπρα ψημένη είναι χρώμα μαυροκόκκινον ανακατεμένη με ολίγον ψιμύθι κάμνει ένα πολύ ωραίον χρώμα ιώδες* (τ.Ι, σ.13).

[18] Για την απομίμηση της πορφύρας από ίσατι και ερυθρόδανο (κοιν. ριζάρι) βλ. Λεβίδης [1994] σ.223. Για το ερυθρόδανο, Λεβίδης [1994] σ.225-227. Για την ίσατι (λατ. vitrum) βλ. Λεβίδης [1994] σ.238-239.

[19] Για τη σκιαγραφία βλ. Pollitt [1974] σ.217-224.

Ας κλείσουμε αυτήν τη μεγάλη παρένθεση και ας γυρίσουμε στο κείμενό μας.

Η τρίτη συνταγή αφορά στην παραγωγή του **πυρρού**: *Πυρρόν δε ξανθού τε και φαιού κράσει γίγνεται* (68c3).

Το πυρρόν λοιπόν είναι η ανάμειξη του ξανθού με το φαιόν το οποίο όπως θα δούμε στην επόμενη συνταγή είναι μείγμα λευκού και μέλανος. Όταν αναμειγνύει κανείς το ξανθό με το φαιό είναι σαν να ακυρώνει τη λαμπρή και στίλβουσα ιδιότητα του ξανθού, την ανακλώμενη δηλαδή φωτεινότητά του. Αυτό που μένει είναι ένα κίτρινο μάλλον θερμό και ταπεινό όπως θα έλεγε ο Κόντογλου. Ο καθηγητής Bruno οδηγεί με πειστικά επιχειρήματα στο συμπέρασμα ότι με το πυρρόν πρέπει να εννοείται η ώχρα[20].

Στην τετάρτη συνταγή του ο Πλάτωνας μας λέει ότι το φαιόν είναι το αποτέλεσμα της ανάμειξης του λευκού και του μέλανος. Όπως δηλαδή και το ερυθρό, το φαιό είναι μια μέση αξία ανάμεσα στους δύο ακραίους πόλους. *Φαιότης* (εστί) *το μέσον λευκού και μέλανος εν χρώματι*, λέει ο συγγραφέας του *Περί χρωμάτων* (828b23)[21].

Η πέμπτη συνταγή αφορά στο **ωχρόν** το οποίο προέρχεται από την ανάμειξη του **ξανθού** με το **λευκό**. *Το δε ωχρόν (γίγνεται) λευκού ξανθώ μειγνυμένου* (68c4). Εφ' όσον το **ξανθόν** είναι αποτέλεσμα μείξης του **ερυθρού** με το **λευκόν** και το **λαμπρόν** εννοείται ότι το **ωχρόν** που προκύπτει από την προσθήκη επί πλέον λευκού στο ξανθόν, είναι ένα ανοιχτό κίτρινο με πολύ μειωμένο το κόκκινο μέσα του[22]. Άλλωστε, η σύγχρονη έννοια του ωχρού, δηλαδή η χλωμάδα, δεν φαίνεται να διαφέρει από την αρχαία. Πρόκειται δηλαδή για ένα κίτρινο που όπως θα λέγαμε σήμερα βρίσκεται στα όρια του πράσινου.

Στη ζωγραφική της τετραχρωμίας το **λαμπρόν**, το **ξανθόν**, το **πυρρόν** και, τέλος το **ωχρόν**, αποδίδονται με την ώχρα σκέτη ή με προσθήκη λιγότερου ή περισσότερου λευκού[23]. Οι διαφορές είναι διαφορές φωτεινότητας, υφής και 'θερμοκρασίας' του χρώματος και ακόμα αναγνώρισης του χρώματος μέσα στο συγκεκριμένο εικονογραφικό περιεχόμενο. Όλα αυτά λίγη σχέση έχουν με την έννοια της απόχρωσης όπως έχει διαμορφωθεί στη σύγχρονή μας αντίληψη. Π.χ. το ωχρόν είναι ψυχρότερο, όχι φωτεινότερο από το ξανθόν. Στην αρχαία τετραχρωμία, ψυχρότερο σε μια κλίμακα που λείπουν τα εξ ορισμού ψυχρά χρώματα κυανούν και πράσινο, σημαίνει ένα θερμό χρώμα που είναι ψυχρότερο σε σχέση με κάποιο άλλο θερμό. Όπως λέει κάπου ο Τσαρούχης: *χρώμα θα πει να βρεις τα ψυχρά χρώματα που αποδίδουν τα ζεστά και τα ζεστά που αποδίδουν τα ψυχρά*, ή, όπως λέει ο Αναξαγόρας: *την δε χρόαν την κρατούσαν μάλλον εις την*

---

[20] Βλ. Bruno [1977], κεφ.10, *Colour blending in Plato's Timaeus*, s.81-95.
Στο *Περί χρωμάτων* (796a,1-4) γίνεται λόγος για τις αλλαγές που υφίστανται οι μέλανες καρποί σε σχέση με την ωρίμανσή τους *...εκ του ποώδους μεταβάλλοντες μικρόν επιφοινικίζουσι και γίνονται πυρροί*. Ποώδες είναι το πράσινο του άγουρου καρπού. *Περί χρ.796b,6*, ένα πράσινο δηλαδή με κίτρινο και ολίγο άσπρο μέσα του. Όταν επιφοινικίζει, δηλαδή ελαφρώς κοκκινίζει, γίνεται πυρρόν. Αν σε ένα κιτρινοπράσινο προσθέσουμε λιγοστό κόκκινο προκύπτει μία ώχρα. Γνωρίζουμε από τη σύγχρονη χρωματική θεωρία (Itten, *The Elements of Color*, London 1970, σ.20), ότι ουδέτερο γκρίζο μπορεί να προκύψει από τη μίξη δύο συμπληρωματικών χρωμάτων και λευκού, π.χ. του κόκκινου και του πράσινου. Ακόμα γνωρίζουμε ότι οποιοδήποτε ζεύγος συμπληρωματικών χρωμάτων περιέχει τα τρία βασικά π.χ. κόκκινο-πράσινο=κόκκινο-κυανό+κίτρινο. Ώχρα μπορεί να προκύψει και από τη μίξη των τριών βασικών και του λευκού με μεγαλύτερη την αναλογία του κίτρινου (ξανθού). Δι' άλλης δηλαδή οδού επανερχόμαστε στο ότι ξανθόν + φαιόν =πυρρόν = ώχρα. Εδώ πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι οι χρωματικοί προσδιορισμοί στους αρχαίους δεν υπακούουν στη σύγχρονη λογική της απόχρωσης, είναι πάντα συνδηλωτικοί πολλών παραγόντων και άρα ασαφείς για τη δική μας αντίληψη. Ο όρος πυρρόν π.χ. μπορεί να καλύπτει μια κλίμακα αποχρώσεων από την ώχρα ως το καστανό περνώντας από κάποιες αποχρώσεις ανοιχτόχρωμου γαιώδους ερυθρού.

[21] Βλ. Σουίδας: *Φαιόν: ότι των χρωμάτων τα μεν απλά εστί τα εναντία ως το λευκόν και το μέλαν, τα δε σύνθετα, οίον τα μεταξύ τούτων. Και γαρ ταύτα τη ποια μίξει προς άλληλα των εναντίων αποτελούνται. Και έστιν αυτών τα μεν εγγυτέρω του λευκού, ως το ξανθόν, τα δε εγγυτέρω του μέλανος, ως το κυανούν, τα δε λοιπά μεταξύ τούτων, οίον το φαιόν, το ερυθρόν.*

[22] Το ρήμα ωχραίνω στην παθ. φωνή είναι αντίθετον του ερυθραίνομαι (Liddel και Scott σ.711).

[23] Στα αρχαία κείμενα το ωχρόν, το ξανθόν και το χλωρόν είναι όροι που φαίνεται να καλύπτουν διάφορες αποχρώσεις του κίτρινου ή και γενικότερα την έννοια του κίτρινου. Άλλωστε, το υδροξείδιο του σιδήρου, η γνωστή χρωστική ώχρα (ο όρος είναι αρχαίος βλ. π.χ. Αριστ. *Μετεωρ*, 378a24, Θεοφρ. *Περί λίθων* 40, Διοσκορίδης V,108) βρίσκεται στη φύση σε διάφορες αποχρώσεις από το πολύ ανοιχτό (σχεδόν ωχρό) κίτρινο μέχρι τους τόνους του καφέ. Βλ. και Πλίνιος 33,158-159 όπου η αττική και η γαλατική ώχρα (lucidum) μας λέει ότι χρησιμοποιείται στη ζωγραφική για να αποδοθούν τα φώτα και μια σκούρα εκδοχή της ώχρας από τη Σκύρο (sciricum) για τις σκιές (βλ. και Λεβίδης [1994], 208-209.

εταίραν εμφαίνεσθαι (Θεόφρ. Περί αισθήσεων 27). Δηλαδή, το επικρατούν χρώμα φαίνεται καλύτερα σε αντίθεση με το διαφορετικό του[24].

Η έκτη συνταγή αφορά στο κυανούν. *Λαμπρώ δε λευκόν συνελθόν και εις μέλαν κατακορές εμπεσόν κυανούν χρώμα αποτελείται* (68c5-6). Το **κυανούν** στα αρχαία ποιητικά κείμενα έχει σχεδόν ταυτόσημη έννοια με το **μέλαν**. Και τα δύο χρησιμοποιούνται περισσότερο για να χαρακτηρίσουν τη σκοτεινή άκρη της χρωματικής κλίμακας και λιγότερο σαν χρωματικοί προσδιορισμοί με τη σημερινή έννοια. Ωστόσο το κυανούν διαφοροποιείται σαν μια φωτεινότερη εκδοχή του μέλανος αλλά και χρωματικά μιας και χαρακτηρίζει το νυκτερινό ουρανό, τη θάλασσα ή βαθύχρωμες γυαλιστερές επιφάνειες όπως το δέρμα του δελφινιού ή τα φτερά της αλκυόνας και του χελιδονιού[25]. Κοντύτερα όμως στην Πλατωνική αντίληψη της συγκεκριμένης ανάμειξης είναι η έκφραση ***νυξ κυαναυγής*** (Orf.hymn.3.3), που δίνει την εικόνα του νυκτερινού ουράνιου θόλου σαν να φωτίζεται από ένα εσωτερικό λάμπος που ξεπηδάει μέσα από την καρδιά του σκότους. Αυτό το απόλυτο σκοτάδι είναι το ***κατακορές μέλαν*** το οποίο φωτίζεται από το **λαμπρόν** για να δώσει το κυανό. Και εδώ λοιπόν βλέπουμε ότι η κατασκευή του κυανού από μαύρο και άσπρο, που άλλωστε ισχύει και στην πρακτική της αρχαίας τετραχρωμίας, μοιάζει να προκύπτει μιμητικά από την παρατήρηση ενός φυσικού φαινομένου, του παιχνιδιού του φωτός μέσα στη σκιά, όπως στην περίπτωση του ερυθρού και του αλουργού.

Η έβδομη συνταγή παράγει το **γλαυκόν** δηλαδή, τη φωτεινή εκδοχή του **κυανού**. *Κυανού δε λευκώ κερανυμένου γλαυκόν (γίγνεται)* (68c6-7). **Γλαυκόν** είναι το χρώμα του ουρανού εν αιθρία, της γαληνεμένης θάλασσας και των φωτεινών γαλάζιων ματιών. **Γλαυκόν** είναι αυτό που στη νεοελληνική ονομάζουμε γαλανό και ο νεοελληνικός όρος εμπεριέχει την έννοια του φωτεινού όπως και ο αρχαίος[26].

Η όγδοη και τελευταία συνταγή αφορά στην παραγωγή του **πράσιου**, του πράσινου δηλαδή. *Πυρρού δε μέλανι (κερανυμένου) πράσιον (γίγνεται)* (68c7). Πρόκειται για μια ανάμειξη που έχει πολύ ταλαιπωρήσει τους νεώτερους σχολιαστές[27]. Αν θεωρήσουμε ότι το πυρρόν είναι η ώχρα, μια ανάμειξή της με μαύρο δίνει ένα πράσινο διαφορετικό βέβαια από αυτό του φάσματος, πλην όμως πράσινο, το οποίο μάλιστα συναντούμε συχνά στην αρχαία αλλά και στη βυζαντινή ζωγραφική[28]. Είναι το πράσινο της αρ-

---

[24] Βλ. και Πλίνιος 35,29: *Tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. Quod inter hec et umbras esset, appelarunt tonon, commissuras vero colorum et transitus harmogen.*

[25] Για τις σχέσεις κυανού-μέλανος και τη σταδιακή διαφοροποίηση των όρων βλ. Μπενάκης [1914] σ. 99-121, Irwin [1974] σ.79-108.

[26] Για μια εκτενή διαπραγμάτευση του όρου γλαυκός βλ. Μπενάκης [1914] σ.58-76.

[27] Γενικότερα η ανάγνωση όλου του αποσπάσματος έχει προκαλέσει αμηχανία και ποικίλα σχόλια στους μελετητές. Για να αναφερθούμε σε μερικά: ο Platnauer [1921] αναφέρεται στο απόσπασμα του Τίμαιου χωρίς προσπάθεια ερμηνείας και γενικά καταλήγει στο συμπέρασμα ότι Either the Greeks were definitely color blind... or they felt little interest in the qualitative differences of decomposed and partially absorbed light. Ο Tailor [1928] δηλώνει απερίφραστα This particular section of the dialogue is perhaps the one above all others we must never expect to understand fully. Ο Schuhl [1952] θεωρεί ότι ο Πλάτων γνώριζε τα περί της ζωγραφικής τέχνης αλλά ότι οι αναμείξεις που προτείνει στον Τίμαιο επελέγησαν *de façon quelque peu fantaisiste*. Ο Bruno [1977] με μεγάλη διεισδυτικότητα καταπιάνεται με τις συνταγές του Πλάτωνα, αναγνωρίζει την ώχρα στο πυρρόν και λύνει το γρίφο του πράσιου εξηγώντας τον σαν συνδυασμό ώχρας και μέλανος. Σταματάει όμως εκεί και δεν επεκτείνεται στην έρευνα της διφυούς υπόστασης των αρχαίων χρωματικών όρων (φως-χρώμα) και στη θεωρία του Πλάτωνα. Η Keuls [1978] δηλώνει για το επίμαχο απόσπασμα: *Even allowing for the instability of Greek color terminology and our imperfect understanding of that vocabulary it is not possible to make any sense out of Plato's scheme of mixtures nor is it clear whether it is based on observation of the additive or of the subtractive color scheme*, δίνοντας έτσι και ένα μνημειώδες παράδειγμα αναχρονιστικής προσέγγισης. Η James [1996] τέλος, προσάπτει στον Bruno ότι διαβάζει το απόσπασμα του Πλάτωνα μέσα από εμπειρική ζωγραφική σκοπιά ενώ η ίδια φθάνει στο άλλο άκρο δηλώνοντας ότι η ανάγνωση: *works only when the equivalence of color and hue is ignored in favor of one of color and brightness*. Η ανάλυσή της για την Πλατωνική αντίληψη των χρωμάτων ως φωτεινών αξιών και η κατάταξη των χρωμάτων, σύμφωνα με τις Πλατωνικές αναμείξεις σε μια φωτεινή κλίμακα είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Λάθος της, πιστεύω, είναι ότι στη βασική χρωματική τετράδα του Πλάτωνα στη θέση του ξανθού βάζει το λαμπρόν που δεν είναι άλλο από μια υπέρβαση του λευκού και αυτό ακριβώς την εμποδίζει να δει τους παραλληλισμούς της φωτεινής με τη χρωματική κλίμακα.

[28] Βλ. Κόντογλου *Έκφραση*, Αθήνα 1960, τ.1,σ.14: *Εάν θέλης να κάμης πράσινον ταπεινόν και κατανυκτικόν βάλε μαύρον, ώχραν χρυσήν και ολίγον άσπρον*. Ο Κόντογλου εκτός από τη βυζαντινή ζωγραφική έχει μελετήσει την αρχαία (αντίγραφά του τοιχο-

χαίας τετραχρωμίας και εδώ είναι χρήσιμο να αναλογιστούμε ότι πρώτον η αρχαία ζωγραφική και δη η **μεγαλογραφία** δεν καταγίνεται κατά κανόνα με την απεικόνιση τοπίων και την τοπιογραφία γενικότερα. Οι εικόνες των πράσινων λιβαδιών και των δασών με τα πλούσια φυλλώματα των φυλλοβόλων που στοιχειώνουν τη φαντασία των ευρωπαίων μελετητών αποτελούν εξαίρεση για το ελληνικό τοπίο και το ελληνικό φως. Επομένως η ελληνική ζωγραφική ολίγην χρείαν έχει των έντονων πράσινων του φάσματος, άλλωστε το ίδιο συμβαίνει και στη δυτική ζωγραφική μέχρι τον **ιμπρεσιονισμό**.

Εδώ μπαίνουμε στο τελευταίο μέρος του αποσπάσματος. Λέει ο Πλάτων: *αυτά τα παραδείγματα μας φανερώνουν από τι είδους αναμείξεις θα μπορούσαν να προέλθουν και τα υπόλοιπα χρώματα, έτσι ώστε να διασωθεί η εύλογη εξιστόρηση (ο εικώς μύθος). Αν τώρα κανείς έκανε απόπειρα να ελέγξει αυτά τα πράγματα στην πράξη, θα έδειχνε ότι αγνοεί τη διαφορά ανάμεσα στην ανθρώπινη και τη θεϊκή φύση. Αγνοεί ότι ο θεός έχει και την απαιτούμενη γνώση και την ικανότητα να συνθέτει τα πολλά σε ένα και ύστερα να αποσυνθέτει το ένα σε πολλά, ενώ κανένας άνθρωπος δεν μπορεί ούτε θα μπορέσει ποτέ να κάνει ούτε το ένα ούτε το άλλο* (68d1-7).

Συνήθως αυτό το απόσπασμα αντιμετωπίζεται από τους μελετητές σαν υπεκφυγή του Πλάτωνα και σαν καλυμμένη ομολογία άγνοιας για τα περί χρωμάτων. Δεν νομίζω ότι είναι έτσι.

Ο Πλάτωνας εδώ δηλώνει σαφώς ότι οι συνδυασμοί των χρωμάτων που μόλις έχει αναφέρει είναι **παραδείγματα** που έχουν σκοπό εμπειρικά να μας δώσουν να καταλάβουμε το **μηχανισμό** της πρόσμειξης των χρωμάτων στη φύση. Είναι κατά κάποιο τρόπο **μοντέλα** ή, για να αποφύγουμε τον αναχρονιστικό όρο, **'μιμήματα'** της ανάμειξης των φωτεινών ρευμάτων των μορίων φωτιάς διαφορετικών μεγεθών που συνδυαζόμενα παράγουν τα διάφορα χρώματα. Μάλιστα, η 'μιμητική' διαδικασία είναι ακόμα πειστικότερη στην αρχαία γλώσσα καθ' ότι οι ελληνικοί χρωματικοί όροι είναι σχεδόν πάντα συνδηλωτικοί φωτός. Π.χ. τα εξ ών αποτελείται το **αλουργόν** δηλαδή το **ερυθρόν**, το **λευκόν** και το **μέλαν**, μπορούν να νοηθούν είτε σαν φωτεινές αξίες είτε σαν χρώματα με τη σημερινή έννοια, είτε και με τις δύο έννοιες ταυτόχρονα, όπως νομίζω ότι θα τα αντιλαμβάνονταν οι αρχαίοι. Ο Πλάτωνας θεωρεί ότι τα μείγματα των ζωγράφων μιμούνται τις φυσικές διαδικασίες. Η πεποίθηση που διατυπώνει αργότερα ο Αριστοτέλης ότι *μιμείται γαρ η τέχνη την φύσιν* (Μετεωρ.381b8), είναι βαθιά ριζωμένη στην ελληνική σκέψη[29]. Για τον Πλάτωνα η προσπάθεια του ζωγράφου να μιμηθεί τα χρώματα της φύσης είναι μια υποβίβαση της δραστηριότητας του θεού-δημιουργού σε ένα κατώτερο επίπεδο[30]. Χαρακτηριστική από αυτήν την άποψη είναι η παρατήρηση του Πλάτωνα στο *Φαίδωνα* (110b-c) ότι τα χρώματα που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι δεν είναι παρά **δείγματα** των χρωμάτων της φύσης. Ο Πλάτωνας λοιπόν δεν αμφισβητεί την ορθότητα των αναμείξεων που δανείζεται από την εμπειρία των **ζωγραφείων** ούτε εμείς, νομίζω, ότι δικαιούμαστε να αμφισβητήσουμε την τεχνογνωσία του Πλάτωνα ή ακόμα και του Δημόκριτου σ' αυτά τα θέματα[31]. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι συνταγές του Δημόκριτου, όπως τις αναφέρει ο Θεόφραστος,

---

γραφιών από τάφους της ύστερης αρχαιότητας που βρέθηκαν στη Σπάρτη υπάρχουν στα γραφεία της Αρχαιολογικής Εταιρείας) καθώς και τις προσωπογραφίες του Φαγιούμ.

[29] Βλ. και Θεόφραστος *Περί Λίθων* 60: *Μιμείται την φύσιν η τέχνη*... Για βιβλιογραφία ανάλογων αναφορών σε άλλα αρχαία κείμενα βλ. Halleux [1981} σ.76, σημ.1.

[30] Χαρακτηριστική αυτού του τρόπου σκέψης είναι η δήλωση του Πλάτωνα στο 80b του *Τίμαιου* ότι η αρμονία των ήχων είναι η μίμηση της θείας αρμονίας που αναπαράγεται μέσα σε θνητές κινήσεις. *Όθεν ηδονήν μεν τοις άφροσιν, ευφροσύνην δε τοις έμφροσιν δια την της θείας αρμονίας μίμησιν εν θνηταίς γενομένην φοραίς παρέσχον.*

[31] Σύμφωνα με αρχαίους μεταγενέστερούς του βιογράφους, ο Πλάτων είχε ασχοληθεί με τη ζωγραφική ή κατ' άλλους την είχε σπουδάσει πριν αφοσιωθεί στη φιλοσοφία και εν πάση περιπτώσει είχε σχετισθεί με ζωγράφους. Η πληροφορία δεν είναι βέβαια ιστορικά εξακριβώσιμη. Ο Schuhl [1952] εν μέρει την αποδέχεται (βλ. σ. 88 όπου και σχετική βιβλιογραφία αρχαίων πηγών). Η Keuls [1978] βασιζόμενη στην κατά τη γνώμη της άγνοια του Πλάτωνος για τις χρωματικές αναμίξεις την απορρίπτει ως ανυπόστατη (βλ. σ. 69). Ο σύγχρονος του Πλάτωνα Ξενοφών μας πληροφορεί ότι ο Σωκράτης συνομιλούσε με τον Παρράσιο (Ξεν. *Απομνημονεύματα* II3.10.3). Πριν από αυτόν ο Δημόκριτος και ο Αναξαγόρας με αφετηρία σχετική πραγματεία του ζωγράφου Αγάθαρχου περί σκηνογραφίας (προοπτικής) εντρύφησαν και αυτοί στο θέμα (Vitruvius 7 pref. 10). Ανάμεσα στα γραπτά του Δημόκριτου συγκαταλέγονται και το *Περί χροών και το Περί* ζωγραφίης (Διογένης Λαέρτιος 9,46-49). Οι ίδιοι οι ζωγράφοι

είναι σχεδόν πανομοιότυπες με αυτές του Πλάτωνα και αφορούν στην ίδια χρωματική κλίμακα. Μια προσεκτική ανάγνωση του *Περί χρωμάτων* θα έδειχνε ότι κι εκεί πρυτανεύει η ίδια χρωματική λογική. Όταν λοιπόν ο Πλάτων μιλάει για το πεπερασμένο της ανθρώπινης φύσης αναφέρεται στην αδυναμία του ανθρώπινου νου να διεισδύσει στην πολυπλοκότητα των φυσικών διαδικασιών που μόνο ο θεός - δημιουργός κατέχει και όχι στη δική του ανεπάρκεια να γνωρίζει την πρακτική και τη θεωρία του ζωγραφικού επαγγέλματος.

Βιβλιογραφία

Κάλφας Β. *Πλάτων, Τίμαιος, Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια* Αθήνα 1995

Κόντογλου Φ. *Έκφραση*, Αθήνα 1960

Λεβίδης Α.Βλ. *Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής: 35° βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*, μτφρ.Τ.Ρούσος, Α.Βλ.Λεβίδης, σχόλια Α.Βλ.Λεβίδης, Αθήνα1994

Μαγγίνας Σ.Α. *Ει Όμηρος τυφλός*, Αθήνα 1909 (επανέκδοση 1992)

Μπενάκης Ν. *Περί της αισθήσεως των χρωμάτων παρά τοις αρχαίοις*, Σμύρνη 1914

Benakis N. *Du sense chromatique dans l' antiquité*, Smyrne 1900

Bruno V.J. *Form and Color in Greek Painting*, London 1977

Bury R.G. *Plato Vol IX, Timaeus-Critias-Cleitophon-Menexenus-Epistles*, transl. By Bury R.G., Loeb Classical Library, London 1929

Fowler B.H. *The Archaic Aesthetic*, American Journal of Philology 105, 1984:119-149

Gage G. *Colour in History: Relative and absolute*, Art History, vol.I, nol, March 1978 *Colour and Culture* London 1995

Gladstone W.E. *Studies on Homer and the Homeric Age*, Oxford 1858, vol.4, sect.IV, *Homer's Perception and Use of Colour*

Gombrich E.H. *Art and Illusion*, Princeton 1989:116-146

Halleux R. *Les alchimistes Grecques* tome I, Paris 1981

Irwin E. *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974

James L. *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996

Keuls E.K. *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978

Magnus H. *Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes*, Leipsig 1877

Pastoureau M. *La couleur et l' historien* in *Pigments et Colorants de l' Antiquité et du Moyen Age* editions du CNRS, Paris 1990:21-40

Platnauer M. *Greek Colour Perception*, Classisal Quarterly 15, 1921:153-162

Pollitt J.J. *The Ancient View of Greek Art*, New Haven and London 1974

Schuhl P.M. *Platon et l' art de son temps* (Arts Plastiques), Paris 1952

Souidas *Souidae lexicon* ed.A.Adler, Leipsig 1935

Taylor A.E. *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford 1928

Αλέκος Λεβίδης:
Ζωγράφος

συγγράφουν πραγματείες για την τέχνη τους. Ο Ευφράνωρ *Περί συμμετρίας και χρωμάτων* (Πλίνιος 35,129), ο Πάμφιλλος *Περί γραφικής και ζωγράφων ενδόξων* (Σουίδας), ο Απελλής *Περί συμμετρίας και συνθέσεως* (Πλίνιος 35, 79,80,107 και Pollitt [1974] σ.23). Ο γλύπτης Ξενοκράτης συγγράφει ιστορία της τέχνης με έμφαση σε θέματα τεχνικής και ύφους, ο Αριστοτέλης συνομιλεί με τον Πρωτογένη (Πλίνιος 35, 106). Πρόκειται για μια εποχή όπου η καλλιτεχνική προσωπικότητα διατρανώνεται, όπου όλοι ζωγράφοι, γλύπτες και φιλόσοφοι συνειδητοποιούν ότι συντελούνται κοσμοϊστορικές αλλαγές στο χώρο των εικαστικών τεχνών και προσπαθούν να βρουν τα θεωρητικά σχήματα που θα δώσουν υπόσταση σ' αυτές τις αλλαγές. Σε τέτοιες εποχές τα στεγανά καταλύονται και ακριβώς αυτή η αμοιβαιότητα θεωρίας και πράξης σηματοδοτεί τις μεγάλες αλλαγές και κατακτήσεις στην ιστορία της τέχνης.