ΑΡΓΥΡΑ ΠΙΝΑΚΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ

Συμβολὴ εἰς τὴν Βυζαντινὴν Τορευτικὴν

ΥΠΟ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ

Ἡ βυζαντινὴ τορευτική, παράλληλος πρὸς τὰς ἄλλας ἐκδηλώσεις τῆς Χριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας, ἀποτελεῖ σοβαρὸν κλάδον, ὁ ὁποῖος μέχρι τινός, ἂν ὄχι παρεμπιπτόντως, πάντως οὐχὶ μετὰ τῆς προσηκούσης ἐμβριθείας καὶ τῆς ἀναλόγου προσοχῆς ἐξητάσθη.

Τελευταίως μόνον καὶ ἐξ ἀφορμῆς τυχαίων τινῶν εὑρημάτων ἐν Ἀντιοχείᾳ, Αἰγύπτῳ, Κύπρῳ καὶ ἰδιαιτέρως ἐν Ρωσίᾳ ἐστράφη ἡ προσοχὴ τῆς ἐπιστήμης πρὸς τὴν τορευτικήν, ἥτις οὐχὶ μόνον ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπικῆς πολλὰ πληροφορεῖ ἀλλὰ καὶ εἰκονογραφικῶς τὰ μέγιστα πλουτίζει τὴν Χριστιανικὴν καὶ Βυζαντινὴν Ἀρχαιολογίαν [1].

Οὕτω μέχρι πρό τινος δὲν ἐγνωρίζομεν εἰμὴ θρησκευτικὰς παραστάσεις ἐπὶ ἔργων τορευτικῆς, μετὰ τὰς ἀνακαλύψεις ὅμως κυρίως τῆς νοτίου Ρωσίας ἔχομεν ἐξαιρετικὴν ποικιλίαν εἰς θέματα, εἰλημμένα εἴτε ἐκ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μυθολογίας εἴτε ἐκ τῆς καθ' ἡμέραν ζωῆς. Ἀλλὰ καὶ τεχνοτροπικῶς, λόγῳ τῆς προσωπικότητος, τοῦ τόπου προελεύσεως τῶν καλλιτεχνῶν, τῶν ρευμάτων τῆς ἐποχῆς, τῆς ὑπὸ ἐπεξεργασίαν ὕλης, εἶναι ἐξαιρετικῶς σπουδαῖα τὰ συμπεράσματα, τὰ προκύπτοντα ἐκ τῆς συστηματικῆς μελέτης τῆς τορευτικῆς διὰ τὴν χριστιανικὴν καὶ βυζαντινὴν τέχνην.

Τὸ Μουσεῖον Μπενάκη κατέχει σειρὰν ἀργυρῶν πινακίων, κοσμικὸν καὶ ἐκκλησιαστικὸν ἐχόντων χαρακτῆρα καὶ χρῆσιν, ἀδημοσιεύτων εἰσέτι, τὰ ὁποῖα ἕνεκα τῶν παραστάσεων ὡς καὶ τῆς τεχνοτροπίας αὐτῶν ἔχουν ἰδιαιτέραν σημασίαν διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς βυζαντινῆς τορευτικῆς.

Ἐκ τῶν πινακίων τούτων δημοσιεύομεν εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην ἓξ μόνον, ἅτινα κοσμοῦνται διὰ κοσμικῶν παραστάσεων [2].

Ἐκ τοῦ περὶ τὴν κεντρικὴν παράστασιν ἰδιάζοντος διακόσμου αὐτῶν διακρίνομεν τὰ πινάκια ταῦτα εἰς δύο ὁμάδας:

1 O. Bréhier, Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche, Gaz. BA. 3, 1920, 17 κέ. Ch. Diehl, L'école artistique d'Antioche et les trésors d' argenterie syrienne, Syria 2, 1924, 85 κέ. G. Duthuit - F. Volbach-G. Salles, Art byzantin. Paris, 62, πίν. 56. L. Matzulewitsch, Byzantinische Antike. Berlin 1929.

2 Τὰ πινάκια ταῦτα παρεχωρήθησαν ἡμῖν εὐγενῶς πρὸς μελέτην ὑπὸ τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Θερμὰς εὐχαριστίας καὶ δημοσίᾳ ἐκφράζομεν πρὸς τὸν κ. Α. Μπενάκην, ὡς καὶ πρὸς τὸν διευθυντὴν τοῦ Μουσείου φίλον κ. Μ. Χατζηδάκην.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

ΟΜΑΣ Α΄

Ἡ ὁμὰς Α΄ σύγκειται ἐκ τριῶν διαφόρου μεγέθους πινακίων 1, 2, 3, τὰ ὁποῖα ἔχουν τὸν αὐτὸν σχεδὸν διάκοσμον περὶ τὸν ὀμφαλὸν καὶ δὴ α) ἀστράγαλον, λέσβιον κυμάτιον καὶ φύλλα ἀκάνθου καὶ β) ἀστράγαλον καὶ φύλλα ἀκάνθου.

1) Πινάκιον ἀργυροῦν φέρον ἐν τῷ ὀμφαλῷ τὴν μυθολογικὴν παράστασιν τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου.

Προθήκη 32, ἀρ. 80. Βάρος γραμμ. 647. Διαστάσεις: διάμ. 0,254, ὕψ. 0,046. **Εἰκ. 1, πίν. 1.**

Εἰκ. 1. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἰνὼ Μελικέρτης.

Τὸ πινάκιον τοῦτο παριστᾷ τὴν τελευταίαν φάσιν τῶν ταλαιπωριῶν τῆς πολυπαθοῦς Ἰνοῦς καὶ τοῦ βρέφους αὐτῆς Μελικέρτου.

Εἰς τὸν ὀμφαλὸν τοῦ πινακίου τούτου καὶ ἐντὸς στεφάνης ἐξ ἀστραγάλου καὶ κυματίου ἐν μετρίῳ ἐκτύπῳ ἀναγλύφῳ παρίσταται ἡ φυγὴ τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου. Ἡ παράστασις ἔχει κίνησιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἐπὶ ἰχθυοκενταύρου ἱππεύει ἡ Ἰνὼ φέρουσα χειριδωτὸν πέπλον, ὁ ὁποῖος ἀνεμιζόμενος ἐκ τῆς πρὸς τὰ πρόσω φορᾶς ἀφήνει ἀκάλυπτον ἀπὸ τοῦ ἰσχίου ὅλον τὸν ἀριστερὸν πόδα, ἐνῷ ὁ δεξιὸς εὕρηται χιαστὶ κάτωθεν αὐτοῦ. Τὸ διανοιχθὲν ἐνταῦθα ἱμάτιον καλύπτει μέρος τοῦ σώματος τοῦ ἰχθυοκενταύρου. Ἡ στάσις τῆς Ἰνοῦς ἐπὶ τοῦ θαλασσίου τέρατος εἶναι σχετικῶς βεβιασμένη, διότι ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ ἄνω παρίσταται κατὰ πρόσωπον ἢ μᾶλλον εἰς στάσιν περίπου τριῶν τετάρτων τῆς ἀντιθέτου πρὸς τὴν ὅλην τῆς παραστά-

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

σεως φοράν. Ἡ οἰκονομία αὕτη ἐπεβλήθη εἰς τὸν καλλιτέχνην καὶ δι' ἄλλους λόγους καὶ διὰ νὰ παρουσιάσῃ εὐκρινῶς εἰς τὸν θεατὴν τὸν γυμνὸν Μελικέρτην, ὁ ὁποῖος καθήμενος ἐπὶ τῆς ἀγκάλης τῆς μητρὸς θηλάζει ἐκ τοῦ μαστοῦ αὐτῆς. Ἡ θέσις τῆς κεφαλῆς τῆς Ἰνοῦς κατὰ δεξιὸν κρόταφον, ἡ κίνησις τῆς δεξιᾶς αὐτῆς χειρός, δι' ἧς θωπεύει τὴν παρειὰν τοῦ βρέφους της, ἐνῷ ἡ ἑτέρα χεὶρ προασπίζει, οὕτως εἰπεῖν, τὴν κεφαλὴν τοῦ μικροῦ ἀπὸ τὴν πόντιον αὖραν, καὶ οἱ ἐνατενίζοντες πρὸς αὐτὸ μεγάλοι ὀφθαλμοί της ἐκφράζουν ὅλην τὴν μητρικὴν στοργήν.

Ἡ φροντὶς τοῦ ἰχθυοκενταύρου διὰ τὴν ἄμεμπτον ἐκτέλεσιν τῆς ἀποστολῆς αὐτοῦ ἀντικατοπτρίζεται εἰς τὸ πρόσωπον καὶ τὰς κινήσεις τοῦ θαλασσίου τέρατος. Περιετύλιξε τὸ ἰχθυόμορφον καὶ λεπιδωτὸν αὐτοῦ σῶμα, τὸ ἀπολῆγον εἰς οὐρὰν ἐν εἴδει τριαίνης, ἵνα ἀναπαυτικώτερον καὶ ἀσφαλέστερον κάθηνται οἱ ἐπιβάται αὐτοῦ, ἐνῷ στρέφει τὸν ἰσχυρὸν καὶ μυώδη ἀνθρωπόμορφον κορμόν του καὶ τὴν ὑπὸ ὡραίας καὶ πλουσίας κόμης πλαισιουμένην κεφαλήν του πρὸς τὰ ὀπίσω. Εἰς τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ τὸ πηδάλιον ἢ τὴν κώπην, ἐνῷ ἡ δεξιὰ καμπτομένη καθορίζει ἴσως τὴν κατεύθυνσιν. Εἰς τοὺς πόδας αὐτοῦ καὶ τῆς Ἰνοῦς, ὡς καὶ εἰς ὅλον τὸν κενὸν κάτω τοῦ συμπλέγματος χῶρον, παρίστανται ἰχθύες καὶ σηπίαι καὶ ὀστρεώδη πρὸς ὑποδήλωσιν τῆς θαλάσσης.

Τὴν περιβάλλουσαν τὴν ὅλην παράστασιν στεφάνην τοῦ ἀστραγάλου ἀκολουθεῖ ἑτέρα τοιαύτη ἐκφυλισμένου λεσβίου κυματίου. Τὴν ἐπίλοιπον ἐπιφάνειαν τοῦ πινακίου μέχρι τῶν ἀναδιπλουμένων χειλέων αὐτοῦ ποικίλλουν συνεχόμενα καὶ ἐσχηματοποιημένα πρόσωπα καὶ ἐγχάρακτα μεγάλα φύλλα ἀκάνθου.

2) Πινάκιον ἀργυροῦν ἔχον ἐν τῷ ὀμφαλῷ παράστασιν τριαινοφόρου ἐρωτιδέως ἐπὶ θαλασσίου τέρατος ἁλιεύοντος.

Προθήκη 32, ἀριθ. 81. Βάρος γραμμ. 190. Διαστάσεις· διάμ. 0,13, ὕψ. 0,025. **Εἰκ. 2.**

Ἐξαιρετικῶς ζωντανὴ καὶ στιγμιαία παρίσταται ἡ σκηνή, καθ' ἣν ἐρωτιδεὺς πτεροφόρος, κρατῶν εἰς τὴν δεξιὰν τρίαιναν καὶ ἱππεύων ἐπὶ θαλασσίου τέρατος, προσπαθεῖ νὰ ἁλιεύσῃ ἢ νὰ φονεύσῃ ἰχθύν, μὴ διακρινόμενον ἐν τῇ παραστάσει.

Ὁ ἐρωτιδεὺς ἔχει τὴν συνήθη σαρκώδη διάπλασιν τοῦ σώματος τῶν ἐρωτιδέων καὶ φέρει ἐπὶ τῶν ὤμων πτερά, τῶν ὁποίων αἱ λεπτομέρειαι - πτίλα καὶ διάταξις αὐτῶν - ἀπεδόθησαν συστηματικῶς καὶ μετ' ἀκριβῆ παρατήρησιν τῆς φύσεως. Ἡ κεφαλή του μόνον, ἥτις ἀπεδόθη ὡς καὶ ὅλον τὸ σῶμα κατὰ κρόταφον, ἐκφεύγει πως τῆς ἐπιμεμελημένης κατασκευῆς τοῦ σώματος. Ἐνῷ δηλ. τὸ σῶμα ἀπεδόθη συμφώνως πρὸς τοὺς φυσιολογικοὺς κανόνας, διὰ τὸ πρόσωπον καὶ γενικῶς διὰ τὴν κεφαλὴν μετεχειρίσθη ὁ καλλιτέχνης τὴν συνοπτικὴν ἀπόδοσιν, ἐκμεταλλευόμενος ἀριστοτεχνικῶς διὰ τὰ ἐπὶ μέρους τὸ φῶς καὶ τὴν σκιάν, τὰ ὁποῖα ἕνεκα τῆς φύσεως τῆς ὕλης ἀφθόνως δημιουργοῦνται.

Ἡ κόμμωσις τοῦ ἐρωτιδέως ἔμπροσθεν μὲν πίπτει εἰς βοστρύχους ἐπὶ τοῦ μετώπου προκαλοῦσα τὴν ἐντύπωσιν ὅτι τοῦτο εἶναι μᾶλλον στενόν, ἐνῷ ὄπισθεν ἐπικάθηται αὕτη κυματοειδῶς ἐπὶ τῆς κυρτῆς τοῦ κρανίου ἐπιφανείας.

Τὸ θαλάσσιον τέρας, ἐπὶ τοῦ ὁποίου κάθηται ἢ μᾶλλον ἱππεύει ὁ ἐρωτιδεύς, ἔχει κεφαλὴν καὶ πόδας κυνηγετικοῦ κυνός, ἐνῷ τὸ ὑπόλοιπον σῶμα, ἀπολῆγον εἰς οὐρὰν ἐν μορφῇ τριαίνης, ἀποτελεῖται ἐκ κορμοῦ θαλασσίου τέρατος. Ἐπὶ τοῦ

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

προσθίου σώματος φέρει λεπτεπιλέπτους κοκκίδας, πρὸς ὑποδήλωσιν ἴσως τῶν ἐν τῇ θαλάσσῃ ἰριδισμῶν, ἐνῷ τὸ ὀπίσθιον τοῦ σώματος μέρος, ἔνθα τοῦτο ἀναδιπλοῦται καὶ ἐπὶ τοῦ ὁποίου κάθηται ὁ ἐρωτιδεύς, μέχρι τῆς οὐρᾶς, καλύπτεται ὑπὸ λεπίδων.

Κάτωθεν τῆς παραστάσεως εἰς τὴν ὑποτιθεμένην θάλασσαν νήχονται εἶς ἰχθὺς καὶ ἓν ὀστρεῶδες.

Εἰκ. 2. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Τριαινοφόρος ἐρωτιδεὺς ἐπὶ θαλασσίου τέρατος ἁλιεύων.

Ἡ παράστασις ἔχει κατεύθυνσιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερὰ περιβάλλεται δὲ δι' ἀστραγάλου καὶ ἐσχηματοποιημένων φύλλων ἀκάνθου μέχρι τῶν ἀναδιπλουμένων χειλέων τοῦ πινακίου.

3) Πινάκιον ἀργυροῦν, φέρον ἐν τῷ ὀμφαλῷ παράστασιν ὀρθοῦ ἐπὶ δελφῖνος ἐρωτιδέως ἁλιεύοντος.

Προθήκη 32, ἀριθ. 85. Βάρος γραμμ. 172. Διαστάσεις: διάμ. 0,13, ὕψ. 0,025. **Εἰκ. 3.**

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ὀμφαλοῦ τοῦ πινακίου τούτου εἶναι δυστυχῶς λίαν ἐφθαρμένη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

Παρὰ ταῦτα διακρίνεται εὐκρινῶς ἡ παράστασις. Ὁ ἐρωτιδεὺς ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐρωτιδέως τοῦ πινακίου 2. Ἐν ἀντιθέσει ὅμως πρὸς ἐκεῖνον, οὗτος παρεστάθη ὄρθιος καὶ εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων. Ἡ παράστασις ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται ὅτι ἔχει κίνησιν ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιά, πρόκειται ὅμως μᾶλλον περὶ κεντρικῆς παραστάσεως, τῆς ὁποίας ὡς κατακόρυφος ἄξων χρησιμεύει ὁ ἐρωτιδεύς, ὅστις φέρει καὶ πτερά, μόλις διακρινόμενα. Ἵσταται διὰ τοῦ ἑνὸς ποδός, τοῦ ἀριστεροῦ, ἐπὶ τοῦ δελφῖνος, ἐνῷ ὁ δεξιὸς αἰωρεῖται εἰς τὸ κενὸν ὡς ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὴν θάλασσαν. Εἰς τὴν ὑψωμένην δεξιὰν χεῖρα κρατεῖ τὴν τρίαιναν, τὴν ὁποίαν παρακολουθεῖ καὶ διὰ

Εἰκ. 3. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ὀρθὸς ἐπὶ δελφῖνος ἁλιεύων ἐρωτιδεύς.

τοῦ βλέμματος, ὡς δηλοῖ καὶ ἡ ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ στροφὴ τῆς κεφαλῆς, ἕτοιμος νὰ τὴν μεταχειρισθῇ διὰ τὴν ἁλιείαν. Πανομοιότυπος εἶναι ἡ τεχνοτροπικὴ ἐπεξεργασία τῆς περιγραφομένης παραστάσεως πρὸς τὴν τοῦ πινακίου 2, ὡς καὶ ἡ κόμμωσις ἀμφοτέρων τῶν ἐρωτιδέων.

Ἐκ τοῦ δελφῖνος διακρίνεται τὸ ἄνω μέρος τῆς κεφαλῆς του, τοῦ κάτω ἐλλείποντος, καὶ ἀμυδρῶς ὁ ὀπίσθιος κορμός του, ὅστις ἀπολήγει εἰς τριαινόμορφον οὐράν.

Τὴν παράστασιν περιβάλλουν ἀστράγαλος καὶ φύλλα ἀκάνθου, ἐν προστύπῳ ἀναγλύφῳ, ἥτις φθάνει μέχρι τῶν ἀναδιπλουμένων χειλέων τοῦ πινακίου.

ΟΜΑΣ Β΄

Ἡ ὁμὰς Β΄ ἀποτελεῖται ἐκ τριῶν μικρῶν πινακίων 4, 5, 6. Τὰ πινάκια ταῦτα ἕνεκα

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

τῆς ὁμοιομορφίας τοῦ περὶ τὸν ὀμφαλὸν διακόσμου αὐτῶν — στεφάνη ἐκ τριῶν σφυρηλάτων κύκλων — ἀνήκουν ἐνδεχομένως εἰς μίαν καὶ τὴν αὐτὴν «σύνθεσιν» [1].

4) Πινάκιον ἀργυροῦν φέρον ἐν τῷ ὀμφαλῷ παράστασιν ἐρωτιδέως ἐπὶ δελφῖνος ἁλιεύοντος διὰ τριαίνης.

Προθήκη 32, ἀριθ. 82. Βάρος γραμμ. 136. Διαστάσεις: διάμ. 0,126, ὕψ. 0,02. **Εἰκ. 4.**

Ἐντὸς στεφάνης ἐκ τριῶν ἐκτύπων κύκλων παρίσταται εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων ἐκ τῶν ὄπισθεν κατὰ τὸ σῶμα, ἐνῷ ἡ κεφαλὴ αὐτοῦ εὕρηται κατὰ κρόταφον, ἐρωτιδεὺς γυμνὸς ἐπὶ δελφῖνος. Ἡ παράστασις ἔχει κίνησιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά. Εἰς τὴν

Εἰκ. 4. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἐρωτιδεὺς ἐπὶ δελφῖνος ἁλιεύων διὰ τριαίνης.

ἀνυψουμένην δεξιὰν χεῖρα κρατεῖ τὴν τρίαιναν, δι' ἧς προσπαθεῖ νὰ πλήξῃ παρανηχόμενον ἰχθύν, παρέργως ἀποδοθέντα. Ἐξαιρετικῶς βαθὺ εἶναι τὸ περὶ τὸ σῶμα τοῦ ἐρωτιδέως περίγραμμα ὡς καὶ ὁ τονισμὸς τῆς σπονδυλικῆς στήλης, τῆς ὁποίας τὸ ἄνω μέρος καλύπτεται διὰ πτερῶν — ἑνὸς μόνου ὁρατοῦ — ἐκφυομένου ἐκ τῆς ἀριστερᾶς ὠμοπλάτης.

Τὸ σῶμα τοῦ δελφῖνος, ἀπολῆγον εἰς οὐράν, ἔχουσαν τὴν μορφὴν τριαίνης, ποι-

1 Μεταχειριζόμεθα ἐνταῦθα τὸν ὅρον «σύνθεσις», ἥτις κατὰ τοὺς ἑλληνιστικοὺς χρόνους ἐν Αἰγύπτῳ ἐδήλου τὸ σύνολον ἐπιτραπεζίων ἀργυρῶν καὶ χρυσῶν ἢ ἀργυροχρύσων σκευῶν διαφόρου χρήσεως καὶ μεγέθους. Περὶ τῆς λέξεως «σύνθεσις» καὶ τῆς σημασίας αὐτῆς πρβ. Fr. Drexel, Ein alexandrinisches Silberinventar der Kaiserzeit, RM 36/37, 1921-22, 40.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

κίλλεται κατὰ μῆκος αὐτοῦ διὰ παραλλήλων γραμμῶν καὶ διαστίζεται διὰ κοκκίδων, δηλουσῶν τὰς λεπίδας ἢ τοὺς φωσφορισμοὺς ἐν τῇ θαλάσσῃ.

5) Πινάκιον ἀργυροῦν μετὰ παραστάσεως ἐν τῷ ὀμφαλῷ ἐρωτιδέως ἐπὶ δελφῖνος ἁλιεύοντος διὰ μαχαίρας.

Προθήκη 32, ἀριθ. 84. Βάρος γραμμ. 135. Διαστάσεις: διάμ. 0,125, ὕψ. 0,02. **Εἰκ. 5.**

Τὸ αὐτὸ ὡς καὶ τὸ προηγούμενον πλαίσιον περιβάλλει τὴν παράστασιν τοῦ ἁλιεύοντος ἐρωτιδέως, ἥτις ἔχει κίνησιν ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιά. Ὁ εὐτραφὴς καὶ ἄνευ

Εἰκ. 5. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἐρωτιδεὺς ἐπὶ δελφῖνος ἁλιεύων διὰ μαχαίρας.

πτερῶν ἐρωτιδεὺς ἱππεύει ἐπὶ δελφῖνος καὶ παρίσταται εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων. Διὰ τῆς μιᾶς χειρός, τῆς ἀριστερᾶς, στηρίζεται ἐπὶ τοῦ ὀπισθίου κορμοῦ τοῦ ἰχθύος, ἐνῷ ἡ δεξιὰ εὕρηται ἐλευθέρα καὶ ἀνυψωμένη, ἑτοίμη νὰ καταφέρῃ πλῆγμα διὰ μαχαίρας, τὴν ὁποίαν κρατεῖ, κατὰ τοῦ παραπλέοντος ἰχθύος, εὑρισκομένου ἤδη παρὰ τὸ στόμα τοῦ δελφῖνος καὶ κάτωθεν τοῦ ποδὸς τοῦ ἐρωτιδέως. Ἐπιπολαίως ἀπεδόθη τὸ σῶμα αὐτοῦ καὶ μόνον γενικὰς γραμμὰς δύναταί τις νὰ διαχωρίσῃ. Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον δίδει ὄχι μόνον τὴν μορφὴν εἰς τὸ σῶμα ἀλλὰ καὶ ζωοποιεῖ τοῦτο εἶναι τὸ ἰσχυρὸν περίγραμμα αὐτοῦ.

Ὁ δελφὶς εἶναι περίπου ὁ αὐτὸς πρὸς τὸν τοῦ πινακίου 4. Οὐδεμία ἔνδειξις θαλάσσης ἢ ἐναλίων παρουσιάζεται χαρακτηρίζουσα τὴν παράστασιν.

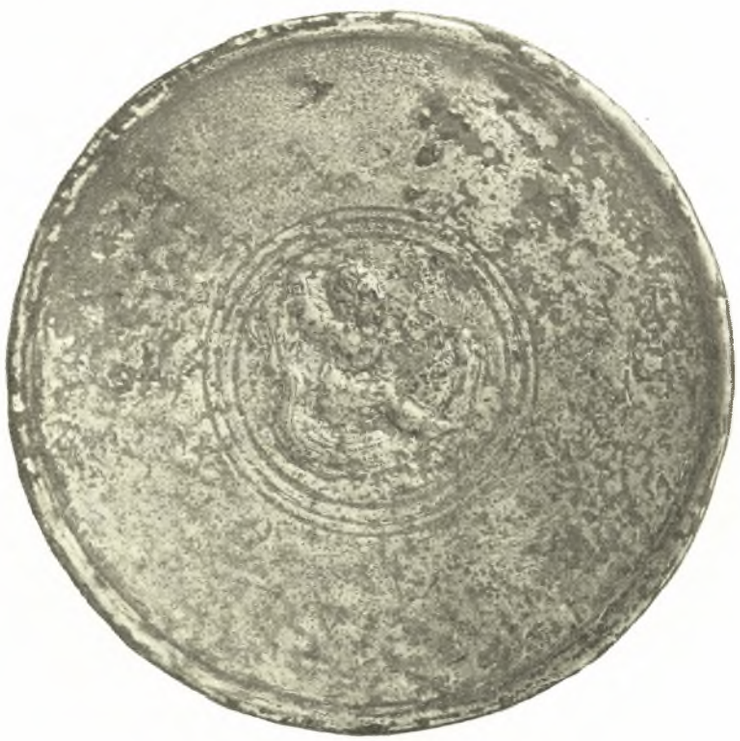
6) Πινάκιον ἀργυροῦν μετὰ παραστάσεως ἐν τῷ ὀμφαλῷ ἐρωτιδέως ἐπὶ δελφῖνος ἁλιεύοντος διὰ μαχαίρας.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

Προθήκη 32, ἀριθ. 83. Βάρος γραμμ. 127. Διαστάσεις: διάμ. 0,125 ὕψ. 0,019. **Εἰκ. 6.**

Ὁ ἐρωτιδεὺς παρουσιάζει τὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ πρὸς τοὺς ἄλλους ἐρωτιδεῖς τῶν ἡμετέρων πινακίων. Ἀξία παρατηρήσεως εἶναι ἡ κόμμωσις αὐτοῦ, ἥτις συγγενεύει στενῶς πρὸς τὴν κόμμωσιν τῶν ἐρωτιδέων τῶν πινακίων 2 καὶ 3.

Ὁ δελφὶς ἀπεδόθη ὡς καὶ εἰς τὰ προηγούμενα πινάκια.



Εἰκ. 6. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἐρωτιδεὺς ἐπὶ δελφῖνος ἁλιεύων διὰ μαχαίρας.

Ἡ παράστασις, πλαισιουμένη διὰ τριπλῶν ἐκτύπων κύκλων, ἔχει κατεύθυνσιν ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιά.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ

ΟΜΑΣ Α΄. Ὁ μῦθος τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου δὶς ἀναφέρεται ὑπὸ τοῦ Ἀπολλοδώρου ἐν τῇ Βιβλιοθήκῃ αὐτοῦ, ἔνθα παρίσταται ἡ Ἰνὼ ὡς θῦμα τῆς ζηλοτυπίας τῆς ἠπατημένης Ἥρας [1].

1 Ἀπολλόδωρος Ι.ΙΙ,2 «Ἀθάμας δὲ ὕστερον διὰ μῆνιν Ἥρας καὶ τῶν ἐξ Ἰνοῦς ἐστερήθη παίδων· αὐτὸς μὲν μανεὶς ἐτόξευσε Λέαρχον, Ἰνὼ δὲ Μελικέρτην μεθ' ἑαυτῆς εἰς πέλαγος ἔρριψε». Καὶ ἀλλαχοῦ «Ὁ δὲ (Ἑρμῆς) κομίζει (Διόνυσον) πρὸς Ἰνὼ καὶ Ἀθάμαντα καὶ πείθει τρέφειν ὡς κόρην. Ἀγανακτήσασα δὲ Ἥρα μανίαν αὐτοῖς ἐνέβαλε καὶ Ἀθάμας μὲν τὸν πρεσβύτερον παῖδα Λέαρχον ὡς ἔλαφον θηρεύσας ἀπέκτεινεν, Ἰνὼ δὲ τὸν Μελικέρτην εἰς πεπυρωμένον λέβητα ρίψασα, εἶτα βαστάσασα μετὰ νεκροῦ τοῦ παιδὸς ἥλατο κατὰ βυθοῦ». Ἀπολλόδωρος, ἔ. ἀ. ΙΙΙ.IV, 3. Περὶ τοῦ αὐτοῦ μύθου πρβ. Φιλόστρατον, Εἰκόνες, ΙΙ, ΙϚ΄, Παλαίμων. Νόννου Πανοπολίτου, Διονυσιακά. Θ. Διόνυσος καὶ τροφὸς. Ἰνώ.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

Τὸ πολύπλοκον τοῦ μύθου τούτου, ἀρχομένου ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ ἔπους, ἐμφανίζεται κυρίως εἰς τοὺς τραγικούς, παρ᾽ οἷς ὁ μῦθος παραλλάσσει καὶ ἁπλοποιεῖται κατὰ τὴν Ρωμαϊκὴν ἐποχήν [1], ὅτε περιορίζεται εἰς τὴν παρ᾽ Ὀβιδίῳ ἐκδοχήν [2]. Κατ᾽ αὐτὴν ὁ Ἀθάμας, βασιλεὺς τῆς Βοιωτίας, τιμωρεῖται ὑπὸ τῆς Ἥρας διὰ τῆς φρενοπαθείας. Ἐν τῇ μανίᾳ αὐτοῦ φονεύει τὰ τέκνα του, τὸν Λέαρχον καὶ τὸν Μελικέρτην, ἡ δὲ σύζυγός του Ἰνὼ ρίπτεται εἰς τὴν θάλασσαν ἥ, κατ᾽ ἄλλην ἐκδοχὴν παρὰ τῷ αὐτῷ ποιητῇ, κατορθοῖ καὶ ἀποσπᾷ ἐκ τοῦ λίκνου τὸν Μελικέρτην, ἐλευθεροῖ αὐτὸν ἀπὸ τοῦ παραπαίοντος πατρὸς καὶ ρίπτεται μετὰ τοῦ υἱοῦ της εἰς τὴν θάλασσαν.

Ἡ τύχη τῆς τραγικῆς αὐτῆς μητρὸς ἐλήφθη ὡς θέμα σπανίως μέν, ἀλλὰ συνεχῶς ἀπὸ τῆς ἀρχαιοτάτης ἐποχῆς μέχρι τῶν βυζαντινῶν χρόνων, καὶ εἰς ἔργα θρησκευτικῆς τέχνης, ὡς παραστάσεις λατρείας, καὶ εἰς ἔργα κοσμικῆς τέχνης, ὡς παραστάσεις διακοσμήσεως.

Ἐν τῇ σειρᾷ τῶν ἔργων τῆς χριστιανικῆς τορευτικῆς, κοσμουμένων δι᾽ ἐθνικῶν παραστάσεων, τὸ ἡμέτερον πινάκιον κατέχει ἐξέχουσαν θέσιν, διότι ἡ παράστασις τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου, ὡς παρουσιάζεται ἐπ᾽ αὐτοῦ, ἐξ ὅσων γνωρίζομεν τοὐλάχιστον, εἶναι μοναδική.

Ὁ Παυσανίας ἀναφέρει ἐπανειλημμένως ἀγάλματα τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου ἄνευ ὅμως οὐδεμιᾶς περιγραφῆς τῶν ἀγαλμάτων τούτων [3].

Ἀντιθέτως ὁ Καλλίστρατος εἰς τὰς «Ἐκφράσεις» αὐτοῦ περιγράφει λεπτομερῶς ζωγραφικὴν παράστασιν τοῦ μύθου, ἥτις πολλὰ τὰ κοινὰ παρουσιάζει μετὰ τῆς ἡμετέρας [4]. «Εἰκὼν ἦν» περιγράφει μεταξὺ ἄλλων ὁ Καλλίστρατος, ἐφ᾽ ἧς «παρῆν ἡ Ἰνὼ περιδεής, ὑπότρομος, ἐνηγκάλιστο δὲ καὶ παῖδα νήπιον καὶ τὴν θηλὴν τοῖς χείλεσιν αὐτοῦ προσῆγε τὰς τροφίμους ἐπιστάζουσα πηγὰς τοῖς τροφίμοις».

1 Περὶ τῆς ἐμφανίσεως τοῦ μύθου παρὰ τοῖς ἀρχαίοις μεγάλοις τραγικοῖς, ὡς καὶ τοῖς τραγικοῖς τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων πρβ. F. G. Welcker, Nachtrag zu der Schrift über die äschylische Trilogie, nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel, Frankfurt a/M 1826, 124 κέ, ἔνθα διεξοδικὴ διαπραγμάτευσις τῶν τοῦ μύθου ἐν σχέσει πρὸς τὰς τραγῳδίας. Συμπληρωματικῶς πρβ. FTG, A. Nauck², 1 κέ. 131, 286, 482 κέ. O. Ribbeck, Römische Tragödie, 204, 526. Διὰ τὰς πηγὰς καὶ τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν ἐκτενῶς ἐν Pauly Wissowa RE II, 1929. XII, 2297.

2 Ὀβιδίου, Fast. VI, 506 κέ. Μεταμορφώσεις IV, 513 κέ. Περὶ τοῦ μύθου γενικῶς πρβ. O. Gruppe, Griechische Mythologie und Religionsgeschichte ἐν πίν. ὀνομάτων: Ἰνώ, Λευκοθέα, Μελικέρτης, Ἀθάμας.

3 Παυσανίας II 1,3,8. 2,1. III 19,3. Ἐκ τῶν περιγραφῶν τοῦ Παυσανίου ἐξάγεται, ὅτι δὲν πρόκειται περὶ εἰκονογραφικῆς συνθέσεως τοῦ μύθου ἀλλ᾽ ἁπλῶς περὶ ἀγαλμάτων τῆς Ἰνοῦς, ἅτινα ἵσταντο ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ μεθ᾽ ἑτέρων ἀγαλμάτων θεῶν καὶ ἡμιθέων, ἐχόντων κατὰ τὸν μῦθον σχέσιν τινὰ πρὸς τὴν Ἰνώ. Οὕτω τὰ ἀγάλματα ταύτης περιστοιχίζονται ὑπὸ τῶν ἀγαλμάτων τῆς Γαλήνης, τῆς Θαλάσσης, τοῦ Ποσειδῶνος, τοῦ Παλαίμονος - Μελικέρτου, ἱσταμένου εἴτε ἐπὶ δελφῖνος καθημένου, τοῦ Διονύσου, τῆς Σεμέλης κ.ἄ.

4 Καλλιστράτου, Ἐκφράσεις ιδ', εἰς τὴν τοῦ Ἀθάμαντος εἰκόνα. «Εἰκὼν ἦν ἐπὶ ταῖς Σκυθικαῖς ἠιόσιν οὐκ εἰς ἐπίδειξιν, ἀλλὰ καὶ ἀγωνίαν τῶν τῆς γραφῆς καλῶν οὐκ ἀμούσως ἐξησκημένη. Ἐκτετύπωτο δὲ κατ᾽ αὐτὴν Ἀθάμας μανίαις οἰστρούμενος. Ἦν δ᾽ ἰδεῖν γυμνός, αἵματι φοινίσσων τὴν κόμην, ἠνεμωμένος τὴν τρίχα, παράφορος τὸ ὄμμα, ἐκπληξίας γέμων καὶ ὥπλιστο δὲ οὐ μανίαις μόνον εἰς τόλμαν, οὐδὲ τοῖς ἐξ Ἐρινύων δείμασι θυμοφθόροις ἠγρίαινεν, ἀλλὰ καὶ σίδηρος τῆς χειρὸς προβέβλητο ἐκθέοντι παραπλήσιος. . . . . Παρῆν δὲ ἡ Ἰνὼ περιδεής, ὑπότρομος, ὑπὸ τοῦ φόβου χλωρόν τι καὶ τεθνηκὼς ὁρῶσα, ἐνηγκάλιστο δὲ καὶ παῖδα νήπιον καὶ τὴν θηλὴν τοῖς χείλεσι αὐτοῦ προσῆγε τὰς τροφίμους ἐπιστάζουσα πηγὰς τοῖς τροφίμοις. Ἠπείγετο δὲ ἡ εἰκὼν ἐπὶ τὴν ἄκραν τοῦ Σκείρωνος καὶ τὴν θάλατταν τὴν ὑπόρειον, τὸ δὲ ῥόθιον πρὸς ὑποδοχὴν ἐκολποῦτο κυμαίνειν εἰωθὸς, καὶ ζεφύρου τι κατεῖχε τὸ σῶμα λιγυρῷ πνεύματι τὴν θάλατταν κατευνάζοντος· ὁ δὴ κηρὸς ἐφάνταζε τὴν αἴσθησιν . . . . . Παρεσκίρτων δὲ καὶ ἐνάλιοι δελφῖνες τὸ ῥόθιον ἐν τῇ γραφῇ τέμνοντες . . . . . .

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

Ἡ εἰκὼν τῶν Ἐκφράσεων τοῦ Καλλιστράτου ἥκιστα ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰς μέχρις ἡμῶν διασωθείσας παραστάσεις τῆς Ἰνοῦς ἐν τῇ μνημειώδει τέχνῃ [1]. Μόνον ἐπὶ τῶν κορινθιακῶν νομισμάτων τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων καὶ συγκεκριμένως ἀπὸ τοῦ πρώτου ἤδη μ. Χ. αἰῶνος, ἀπὸ Δομιτιανοῦ (81-96) μέχρι τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ τρίτου αἰῶνος, μέχρι Καρακάλλα (211-217) συνεχῶς ἐπὶ τοῦ ἀντιστρόφου αὐτῶν παρίσταται ὡς σύμβολον τῆς πόλεως Κορίνθου, ἐν τῇ συνθετωτέρᾳ ἢ ἁπλουστέρᾳ αὐτοῦ μορφῇ, ὁ μῦθος τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου [2].

Ὡς ἐκ τῶν φωτογραφιῶν ἐμφαίνεται, εἰκ. 1, πίν. 1, ἡ Ἰνὼ κρατεῖ εἰς τὰς ἀγκάλας τὸ τέκνον αὐτῆς πάντοτε φερομένη ἐν ὁρμῇ πρὸς τὴν θάλασσαν, ἥτις δηλοῦται διὰ τοῦ πλέοντος δελφῖνος εἴτε τρίτωνος, ἑτοίμου νὰ περισώσῃ μητέρα καὶ τέκνον. Χαρακτηριστικωτέρα καὶ συνθετωτέρα εἶναι ἡ ἐπὶ νομίσματος τοῦ Δομιτιανοῦ παράστασις.

Ἡ Ἰνὼ περιβεβλημένη πέπλον, ὅστις λόγῳ τῶν βιαίων αὐτῆς κινήσεων ἀφήνει τοὺς πόδας γυμνούς, καὶ κρατοῦσα τὸ βρέφος αὐτῆς εἰς τὴν ἀγκάλην, κατευθύνεται πρὸς τὴν θάλασσαν ἵνα σωθῇ. Εἰς τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν τοῦ νομίσματος παρίσταται βράχος, τοῦ ὁποίου τὰς βάσεις περιλούει τὸ κῦμα, ἐξ οὗ ἀναδύεται δελφίς. Ἐπὶ τοῦ βράχου κάθηται νεανίας γυμνός, ἔχων τὴν ἀριστερὰν χεῖρα μὲ τὴν παλάμην πρὸς τὰ ἄνω ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ ποδός, ἐνῷ τὴν δεξιὰν στηρίζει ἐπὶ τοῦ βράχου [3].

Ἑτέρα ὁμὰς παραστάσεων τοῦ μύθου ἐν ἀπολύτῳ βραχύτητι παρουσιάζει τὸν Μελικέρτην ἐπὶ δελφῖνος [4]. Ἡ ὡραιοτέρα τῆς ὁμάδος ταύτης παράστασις εἶναι ἡ τοῦ νικητοῦ τῶν Ἰσθμίων, τὰ ὁποῖα ἐθεσπίσθησαν πρὸς τιμὴν τοῦ διασωθέντος Μελικέρτου [5].

Ὁ νικητὴς τῶν ἀγώνων, κρατῶν εἰς τὴν δεξιὰν κύπελλον καὶ εἰς τὴν ἀριστερὰν κλάδον φοίνικος, προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιά. Εἰς τὸ ἕτερον ἄκρον τοῦ νομίσματος παρί-

1 Ἐνταῦθα θὰ περιλάβωμεν τὰς παραστάσεις ἐκείνας, αἱ ὁποῖαι ἔχουσι σχέσιν μόνον πρὸς τὸν μῦθον τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου καὶ αἱ ὁποῖαι ἄλλωστε δύνανται νὰ εἶναι αἱ μόναι ἐξηκριβωμέναι καὶ πραγματικαὶ παραστάσεις τῆς Ἰνοῦς. Αἱ πολλαπλῶς εἰς τὴν Ἰνὼ ἀποδοθεῖσαι παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν αὐτὴν ὡς νηρηΐδα, Λευκοθέαν κτλ. δὲν εἶναι ἀπολύτως ἐξηκριβωμέναι. Ἐκ τούτου καὶ ἡ διαφωνία μεταξὺ τῶν διαπραγματευθέντων τὸ θέμα τοῦτο. Πρβ. O. Ritschl, Ino-Leukothea. Τοῦ αὐτοῦ ἐν BJb XXXVII, 73-102. Roscher, Lexikon der Mythologie II, 201 κέ. Daremberg-Saglio III, 225 κέ. Pauly-Wissowa RE XII, 2300 ἔνθα καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Οὐδεμία παράστασις ἐκ τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος τῆς Ἰνοῦς ἀπολύτως ἐξηκριβωμένη διεσώθη, ἐκ δὲ τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς αἱ διασωθεῖσαι ἔχουν ποικίλην μορφὴν καὶ περίεργον, ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, σύνθεσιν. Οὐδεμία ἐξ αὐτῶν ἔχει ἄμεσον σχέσιν πρὸς τὴν ἡμετέραν εἰμὴ μόνον μία ψηφιδωτὴ παράστασις, περὶ ἧς κατωτέρω ἐκτενῶς.

2 Blumer-Imhoof, Monnaies grecques, 159, ἀρ. 15. 16, σ. 160, ἀρ. 17-22. A. Millin, Galerie mythologique II, 10, 400CX-404CX. πίν. CX.

3 Ὁ A. Millin ἔ. ἀ. τὸν καθήμενον ἐπὶ τοῦ βράχου νέον θεωρεῖ ὡς τὸν Ποσειδῶνα. Ὀρθοτέραν, νομίζομεν, τὴν γνώμην, καθ' ἣν οὗτος εἶναι ἡ προσωποποίησις τοῦ Ἰσθμοῦ τῆς Κορίνθου, εἰς τὰς ἀκτὰς τοῦ ὁποίου ἔφθασεν ἡ φεύγουσα Ἰνώ. Blumer-Imhoof, ἔ. ἀ. 160, ἀρ. 18. Ὁ O. Müller, Archäologie der Kunst [3] § 402, 2, ἐκλαμβάνει αὐτὸν ὡς τὸν δαίμονα τῆς Μολουρίδος Πέτρας, ἐξ ἧς, κατὰ τὴν παράδοσιν, ἐκρημνίσθησαν ἡ Ἰνὼ μετὰ τοῦ τέκνου αὐτῆς.

4 A. Millin, ἔ. ἀ. πίν. 401, 402, 404. Ἡ παράστασις αὕτη μιμεῖται ἐνδεχομένως τὸ ὑπὸ τοῦ Παυσανίου ἀναφερόμενον ἄγαλμα τοῦ Μελικέρτου, ὅστις «ἐπὶ δελφῖνός ἐστι» Παυσανίας II,3,4 καὶ μυθολογεῖται κατὰ Φιλόστρατον ὡς ἑξῆς: «Ἡ Ἰνὼ τῆς γῆς ἐκπεσοῦσα τὸ μὲν ἑαυτῆς Λευκοθέα τε καὶ τοῦ τῶν Νηρηΐδων κύκλου, τὸ δὲ τοῦ παιδὸς ἡ γῆ Παλαίμονι τῷ βρέφει χρήσεται. Καταίρει δὲ ἤδη ἐς αὐτὴν ἐπὶ δελφῖνος εὐηνίου, καὶ ὁ δελφὶς τὰ νῶτα ὑποστρωνεὶς φέρει καθεύδοντα διολισθάνων ἀψοφητὶ τῆς γαλήνης ὡς μὴ ἐκπέσοι τοῦ ὕπνου». Φιλόστρατος ἔ. ἀ.

5 «Ἐξενεχθέντος δὲ ἐς τὸν Κορινθέων Ἰσθμὸν ὑπὸ δελφῖνος ὡς λέγεται τοῦ παιδός, τιμαὶ καὶ ἄλλαι τῷ Μελικέρτῃ δίδονται μετονομασθέντι Παλαίμονι καὶ τῶν Ἰσθμίων ἐπ' αὐτῷ τὸν ἀγῶνα ἄγουσι». Παυσανίας I,44,7.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

σταται ἐπὶ δελφῖνος ὁ Μελικέρτης. Μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ νικητοῦ παρεμβάλλεται πολύκλαδον δένδρον, ποικίλλον τὴν ἀναμνηστικὴν παράστασιν [1].

Ἐκ τῆς μέχρι τοῦδε συντόμου εἰκονογραφικῆς ἀναλύσεως προκύπτει, ὅτι ἡ ἡμετέρα παράστασις παραμένει μοναδικὴ ἔν τε τῇ κλασσικῇ καὶ τῇ ὀψίμῳ ἑλληνικῇ ἀρχαιότητι. Ἡ περιγραφὴ τοῦ Καλλιστράτου, ὡς ἐλέχθη ἀνωτέρω, παρουσιάζει κοινά τινα σημεῖα εἰς τὸ προαναφερθὲν αὐτοῦ χωρίον. Παραλείπεται ὅμως ἐν τῇ περιγραφῇ, ὡς ἐνθυμεῖται ὁ ἀναγνώστης, τὸ θαλάσσιον τέρας, τὸ ὁποῖον, μολονότι δευτερεύοντα ρόλον ἐν τῇ παραστάσει ἔχον, ἐν τούτοις δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ ὡς ἐκ τοῦ προορισμοῦ αὐτοῦ παραλειπτέον. Ἑπομένως πρῶτον δέον νὰ ἀναζητηθῇ ποῖον τὸ θαλάσσιον τέρας καὶ τίς ἡ σχέσις αὐτοῦ πρὸς τὴν παράστασιν, καθ' ὅσον οὐδεμία γραπτὴ πηγὴ ἀναφέρει τὴν διάσωσιν τῆς Ἰνοῦς ὑπὸ τρίτωνος ἢ ἰχθυοκενταύρου, καὶ δεύτερον: εἶναι ἡ ἡμετέρα παράστασις πρωτότυπος, ἀκεραία ἢ συντετμημένη ἀπομίμησις ἀρχαιοτέρου προτύπου;

Ἐπὶ ψηφιδωτοῦ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἐν St. Rustice παρὰ τὴν Τουλούζην, φέρεται ἡ Ἰνὼ ἐπὶ τοῦ Γλαύκου, ὁ ὁποῖος παραδίδει εἰς τὴν μητέρα τὸν μικρὸν Μελικέρτην [2]. Τὰ πρόσωπα τῆς παραστάσεως ἐδηλώθησαν διὰ τῶν ὀνομάτων αὐτῶν. Αὕτη εἶναι ἡ πρώτη γνωστὴ παράστασις, καθόσον γνωρίζομεν, ἐν τῇ καθ' ὅλου τέχνῃ, καθ' ἣν ἡ φεύγουσα Ἰνὼ εὑρίσκεται ἐπὶ θαλασσίου τέρατος μετὰ τοῦ τέκνου αὐτῆς.

Γνωστὴ εἶναι ἡ σχέσις, ἣν ἔχει ὁ Γλαῦκος πρὸς τὸν μῦθον τῆς Ἰνοῦς καὶ ἰδιαιτέρως πρὸς τὸν Μελικέρτην· οὐδέποτε ἐν τούτοις ἐν τῇ τέχνῃ παρεστάθη ὁ θαλάσσιος οὗτος θεὸς εἴτε ὡς δευτερεύουσα θεότης εἴτε ὡς ἰχθυοκένταυρος [3]. Ἐὰν δὲν ὑπῆρχεν ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ St. Rustice θὰ ἦτο, ἂν ὄχι ἀδύνατος, πάντως ἀπίθανος καὶ βεβιασμένη ἡ περὶ Γλαύκου ὑπόθεσις, διότι ἐκ τῶν συγγραφέων οὐδείς, ἐν τῇ προκειμένῃ περιπτώσει, ἀναφέρει τι περὶ αὐτοῦ, παρὰ δὲ τοῖς καλλιτέχναις ὁ Γλαῦκος οὐδέποτε ἀπέκτησεν ὡρισμένην μορφὴν καὶ παράστασιν [4]. Ὡς ἐν τῇ περὶ Τρίτωνος παραδόσει, κυρίως μετὰ τὴν διαμόρφωσιν τῆς γενεαλογίας τῶν θεῶν, οὗτος ὑπήχθη, ὡς υἱὸς τοῦ Ποσειδῶνος, εἰς τὴν σειρὰν τῶν δευτερευόντων θεῶν καὶ ἑπομένως ὑπηρέτης τοῦ πατρὸς αὐτοῦ καὶ τῆς Ἀφροδίτης ὡς θεᾶς τῆς θαλάσσης, οὕτω καὶ ὁ Γλαῦκος κατ' ἀρχὰς ὢν ἀνεξάρτητος καὶ αὐτοτελὴς θεός, υἱὸς τοῦ Ἁλίου Γέροντος, μετὰ ταῦτα, ἐν τῇ παρόδῳ τοῦ χρόνου καὶ τῇ ἐξελίξει τῆς παραδόσεως, ἀπώλεσε τὴν προτέραν αὐτοῦ αὐτοτέλειαν καὶ συγκατηριθμήθη μετὰ τῶν ἄλλων ἐναλίων δαιμόνων, ἁπάντων ὑπηρετούντων τῷ Ποσειδῶνι [5]. Οὐδεμίαν ἑπομένως ἰδιαιτέραν σημασίαν ὀφείλομεν

1 Τὸ δένδρον τοῦτο ἐπανειλημμένως παρουσιάζεται. Πρόκειται προφανῶς περὶ τῆς ἱερᾶς τοῦ Ποσειδῶνος Πεύκης, ἥτις ἐκτὸς ἐπὶ τῶν ἀνωτέρω νομισμάτων συναντᾶται καὶ ἐπὶ τοῦ Βιενναίου καμέου, ἐπὶ τοῦ ὁποίου παρίστανται τὰ Ἴσθμια, καὶ ὡς εἰκάζεται, καὶ ἡ ἀποθέωσις τοῦ Μελικέρτου. Overbeck, Griechische Kunstmythologie III, 8. Gemmentafel II, 8. A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums III, 1389 κέ. εἰκ. 1538. Ἐνδεχομένως ἡ ἱερὰ αὕτη Πεύκη τοῦ Ποσειδῶνος νὰ ὑπεισῆλθε καὶ εἰς τὴν λατρείαν τοῦ διασωθέντος παιδὸς Μελικέρτου, ὡς ἐπιτρέπουν τὰ νομίσματα νὰ εἰκάσωμεν.

2 BdI 1834, 157 κέ. Stark, Städteleben, Kunst in Süd-Frankreich 608. Ἐπίσης πρβ. F. Dressler, Triton und Tritonen in der Literatur und Kunst der Griechen und Römer ἐν Programm des kgl. Gymnasiums zu Wurzen in Sachsen, 1892-93. Programm 543, 5, 12. Roscher II ², 2636.

3 Roscher I ² 1681.

4 F. Dressler, ἔ. ἀ. 12.

5 F. Dressler, ἔν. ἀ.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

νὰ ἀποδώσωμεν εἰς τὴν παράστασιν τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ St. Rustice σχετικῶς πρὸς τὸν τονισμὸν τῶν ὀνομάτων Γλαύκου καὶ Ἰνοῦς καὶ Μελικέρτου. Πρόκειται ἁπλῶς περὶ τρίτωνος ὡς καὶ περὶ ἁπλοῦ τρίτωνος πρόκειται καὶ ἐπὶ τῆς ἡμετέρας παραστάσεως ἔστω καὶ ἐν μορφῇ ἰχθυοκενταύρου, ἔχοντος πάντα τὰ γνωρίσματα αὐτοῦ, τὰ κέρατα, τὸ ἐπὶ τοῦ στήθους διὰ κόμβου κρατούμενον μικρὸν ἱμάτιον, τὴν κώπην ἢ πηδάλιον.

Πόθεν ὅμως προῆλθεν ἡ ἀλλοίωσις ἐν τῇ εἰκονογραφίᾳ τοῦ μύθου; Ποῖαι πηγαὶ ἐμεσολάβησαν πρὸς τοῦτο; Δύο παραδόσεις τῆς ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς παραλλήλως ὑπάρχουσαι καὶ ἐξ ἴσου διαδεδομέναι παρουσιάζουν τὴν σωτηρίαν τῆς Ἰνοῦς μετὰ τοῦ Μελικέρτου ἄλλως ἢ παρὰ Παυσανίᾳ. Ὁ Ὀβίδιος ἐν τῷ Ἡμερολογίῳ αὐτοῦ ἀναφέρει ὅτι ἡ Πανόπη καὶ ἄλλαι Νηρηΐδες παρέλαβον τὴν Ἰνώ, διασώσασαι αὐτήν [1]. Ὁ Ἀριστείδης πάλιν μνημονεύει ἑτέραν παράδοσιν, καθ' ἣν ὁ Ποσειδῶν ἠράσθη τῆς Ἰνοῦς καὶ «σώσας αὐτὴν εἶχε παρ' αὐτῷ» [2].

Αἱ δύο αὗται μεταγενέστεραι ἐκδοχαὶ τοῦ μύθου ἢ τῆς παραδόσεως, μολονότι ἀφιστάμεναι ἀλλήλων, ἐν τούτοις δέον νὰ θεωρηθῶσιν ὡς ἡ βάσις καὶ ἡ πηγὴ διὰ τὴν ἔκφρασιν τοῦ μύθου εἰς τὴν ρωμαϊκὴν τέχνην, διότι δίδουν τὴν ἀφορμὴν εἰς τὴν μορφὴν συνθέσεως ὡς τοῦ ψηφιδωτοῦ St. Rustice καὶ τοῦ πινακίου 1.

Ἡ ἐκδοχὴ παρ' Ὀβιδίῳ δὲν δύναται, ὡς εἰκός, νὰ ἐχρησίμευσεν ὡς πηγὴ διὰ τὴν σύνθεσιν τῆς παραστάσεως τοῦ πινακίου 1 Μπενάκη, ἐλλειπόντων πάντων τῶν παρ' Ὀβιδίῳ προσώπων. Ὑπολείπεται λοιπὸν μόνον ἡ παρ' Ἀριστείδῃ παράδοσις, καθ' ἣν ὁ Ποσειδῶν παρέλαβε τὴν Ἰνώ, διασώσας αὐτήν. Ἐπ' αὐτῆς, νομίζομεν, ἐστηρίχθη καὶ ἡ εἰκονογράφησις τοῦ μύθου. Ἡ ἀπουσία τοῦ Ποσειδῶνος ἐκ τοῦ κύκλου τῶν δρώντων προσώπων καὶ φυσικὸν καὶ αὐτονόητον εἶναι, ἐὰν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν καὶ ἄλλας παρομοίας περιπτώσεις, καθ' ἃς οἱ ὑπηρέται ἢ δορυφόροι αὐτοῦ, οἱ τρίτωνες ἢ τριτωνίδαι, ἐκτελοῦντες διαταγὴν αὐτοῦ παρουσιάζονται ἐπὶ τῆς σκηνῆς. Συγκεκριμένως ἀναφέρομεν τὴν ἀπαγωγὴν τῆς Λητοῦς ὑπὸ τῶν τριτώνων εἰς τὴν Μῆλον καὶ τὸ μέρος τὸ ὁποῖον διεδραμάτισαν οὗτοι εἰς τὰς μεταξὺ Ποσειδῶνος καὶ Βάκχου ἔριδας [3]. Ὅτι δὲ εἰς τὴν ἡμετέραν παράστασιν ἀντικατεστάθησαν οἱ τρίτωνες διὰ τῶν ἰχθυοκενταύρων τοῦτο ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν ἔκφρασιν, εἰκονογραφικῶς, τῆς ἀπαιτουμένης ταχύτητος, ἣν δύνανται οἱ ἰχθυοκένταυροι, λόγῳ τῆς σωματικῆς αὐτῶν διαπλάσεως, νὰ ἀναπτύξουν πρὸς διάσωσιν ἐκ τοῦ μαινομένου Ἀθάμαντος, τῆς συζύγου αὐτοῦ καὶ τοῦ υἱοῦ ἢ πρὸς περίσωσιν αὐτῆς ταύτης τῆς Ἰνοῦς ὑπὸ τοῦ ἐρωτολήπτου ἄρχοντος τῆς θαλάσσης [4].

Ἐλέχθη ἀνωτέρω ὅτι ἡ κλασσικὴ ἀρχαιότης ἀπέφυγεν ἐπιμελῶς δι' ἀγνώστους λόγους, ἴσως διότι τὰ ἀγάλματα τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου εἶχον λατρευτικὸν χαρακτῆρα, τὴν σύνθετον παράστασιν τοῦ μύθου. Καὶ ἡ πλέον ἐλευθέρα ζωγραφικὴ παράστασις τῶν κατὰ Ἰνὼ καὶ Μελικέρτην, ὡς ὑπὸ τοῦ Καλλιστράτου περιγράφεται, παραλείπει τὴν οὐσιωδεστέραν στιγμὴν τοῦ δράματος, ἀφήνουσα εἰς τὸν θεατὴν νὰ εἰκάσῃ

1 Ὀβιδίου, ἔ. ἀ.

2 Αἴλιος Ἀριστείδης, Λόγος XLVI εἰς Ποσειδῶνα, ἐδ. 32 κέ.

3 Λουκιανός. Ἐνάλιοι διάλογοι X, 2. «Καὶ ἡμεῖς, ὦ Τρίτωνες, διαπορθμεύσατε τὴν Λητὼ εἰς αὐτὴν (Δῆλον)». Ὁ Νόννος Πανοπολίτης, Διονυσιακὰ 43, 149, περιγράφων τὴν μεταξὺ Ποσειδῶνος καὶ Διονύσου ἔριν, θέτει εἰς τὸ στόμα τοῦ Ποσειδῶνος τὴν ἀκόλουθον πρὸς τοὺς Τρίτωνας παραγγελίαν: «Ἀλλά, φίλοι Τρίτωνες, ἀρήξατε, δήσατε Βάκχας ποντοπόρους τελέσαντες».

4 Πρβ. σημ. 2.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

τὸν τρόπον τῆς διασώσεως. Ἑτέρας παρομοίας παραστάσεις τοῦ μύθου, μέχρι τῆς στιγμῆς τοὐλάχιστον, δὲν γνωρίζομεν. Ἑπομένως ἡ ἡμετέρα παράστασις, βασιζομένη ἐπὶ τῶν μεταγενεστέρων ἐκδοχῶν αὐτοῦ καὶ ἔχουσα ὑπ' ὄψει τὴν παρ' Ἀριστείδῃ παράδοσιν, ἐχρησιμοποίησε συγχρόνως συγγενεῖς εἰκονογραφικῶς παραστάσεις ἐκ τοῦ γνωστοῦ κύκλου τῶν μετὰ νηρηΐδων καὶ τριτώνων σαρκοφάγων [1].

Ἡ ἁπλῆ αὕτη ὑπόθεσις δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείσῃ τὴν δυνατότητα ἀπομιμήσεως ὑπὸ τοῦ καλλιτέχνου τμήματος μόνον προϋπάρχοντος συνθετωτέρου προτύπου εἴτε ἐν ἀναγλύφῳ εἴτε ἐν τοιχογραφίᾳ ἢ πίνακι. Γεγονὸς μόνον εἶναι ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἀπέχει χρονικῶς πολλοὺς αἰῶνας ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς περὶ τὴν Ἰνὼ καὶ τὸν Μελικέρτην ζωηρᾶς εἰσέτι παραδόσεως, λατρευτικὸν ἢ ἄλλον τινὰ χαρακτῆρα ἐχούσης. Ὅ,τι ἐνδιαφέρει ἐνταῦθα τὸν καλλιτέχνην εἶναι ἡ παράστασις ἑνὸς διακοσμητικοῦ θέματος, διὰ τοῦτο καὶ ἀδιαφορεῖ διὰ τὴν ἀρχήν, τὸ τέλος καὶ τὴν σημασίαν τοῦ μύθου καὶ συμμορφοῦται πρὸς τὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς του, ζητούσης θέματα πρὸς διακόσμησιν τῆς κενῆς ἐπιφανείας κυρίως εἰς ἔργα τῆς μικροτεχνίας καὶ τορευτικῆς [2].

Ὀλίγα μόνον θέματα τῆς ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς διετήρησαν καὶ κατὰ τὴν χριστιανικὴν καὶ βυζαντινὴν ἀρχαιότητα τὴν μυστικὴν καὶ συμβολικὴν αὐτῶν σημασίαν καὶ χρῆσιν, μολονότι ἤδη ἀπὸ τοῦ τρίτου μ. Χ. αἰῶνος τὰ θέματα ταῦτα ἀποτελοῦν κοινὸν κτῆμα ἀμφοτέρων τῶν ἐποχῶν καὶ διὰ τοῦ Βυζαντίου, ὅσα ἐξ αὐτῶν ἐπέζησαν, περιέρχονται εἰς τὴν ἰταλικὴν Ἀναγέννησιν [3]. Ἡ κοινότης αὕτη τῶν δύο ἐποχῶν εἶναι καθαρῶς, ὡς ἐτονίσθη ἀνωτέρω, μορφολογική. Ἡ δευτέρα δανείζεται τύπους διὰ νὰ χρησιμεύσουν ὡς ἐπένδυσις καὶ ἔκφρασις ἄλλων ἀρχῶν καὶ ἀντιλήψεων, ὡς καλλιτεχνικὴ ἐξωτερίκευσις τῆς πρωτοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς μυθολογίας καὶ ἱστορίας [4]. Ἡ σχέσις λοιπὸν ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἀρχαιότητος ἀφ' ἑνὸς καὶ χριστια-

1 A. Rumpf, Die Meereswesen auf die antiken Sarkophagreliefs. Berlin 1939. Τοῦ αὐτοῦ, Römische Fragmente ἐν 95 Winkelmannsprogramm.

2 Τοιαῦτα παραδείγματα ἔχομεν πλεῖστα ὅσα ἀπὸ τῆς πρωτοχριστιανικῆς τέχνης μέχρι τοῦ τέλους τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας. Πρβ. L. Matzulewitsch. Die Byzantinische Antike, Berlin 1929. L. Brehier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, 75 κέ πίν. XXXIII κέ. Ἀ. Ἀποστολάκη, Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀράτου ἐπὶ ὑφάσματος, Ἀθῆναι 1938. Τῆς αὐτῆς, Ἡ Κερυνῖτις ἔλαφος ἐπὶ κοπτικοῦ ὑφάσματος, ΑΕ 1937 I,325 κέ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Βυζαντινὸν ἀνάγλυφον τοῦ Ἡρακλέους, ΑΕ 1928, 1 κέ. Τοῦ αὐτοῦ, Παραστάσεις ἐκ τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Μεγ. Ἀλεξάνδρου ἐπὶ βυζαντινῶν ἀγγείων, ΑΕ 1937 I,192 κέ. Σ. Πελεκανίδη, Τὸ λάσιον τοῦ Ἡρακλέους ΑΕ 1937 III.

3 Περὶ τῆς συμβολικῆς καὶ μυστικῆς σημασίας καὶ χρήσεως διαφόρων θεμάτων πρβ. Σ. Πελεκανίδη, ἔ.ἀ. Τοῦ αὐτοῦ, Die Symbolik der frühbyzantinischen Fussbodenmosaiken Griechenlands, Zeitschrift für Kirchengeschichte, LIX. Heft 1,105 κέ. Τὴν συμβολὴν τοῦ Βυζαντίου διὰ τὴν Ἀναγέννησιν ἐκτενῶς ἐξήτασαν ὁ Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag 1930, 354 κέ. Die Antike 1933, 105 κέ. καὶ ὁ W. Jacob, Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland während des Mittelalters, Hannover 1924.

4 Ἡ εἰκονογραφικὴ σχέσις τῶν διαφόρων περιόδων κατὰ τὴν ὕψιμον ἀρχαιότητα ἐξετάζεται κυρίως ὑπὸ τοῦ G. Rodenwaldt, Eine spätantike Kunstströmung in Rom, RM 36-37, 1921-22, 80 κέ. Ἡ ἐξέτασις τοῦ θέματος τούτου θὰ διέχεε πλῆρες φῶς εἰς πλεῖστα σκοτεινὰ σημεῖα τῆς βυζαντινῆς ἀρχαιότητος καὶ θὰ καθώριζε τὰς σχέσεις αὐτῆς πρὸς τὰς προηγηθείσας περιόδους. Πρὸς τούτοις θὰ κατεδείκνυε τὸν ἐκπολιτιστικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν ρόλον τοῦ Βυζαντίου διὰ τὴν μετέπειτα κυρίως ἐποχὴν καὶ θὰ συνέβαλλε τὰ μέγιστα εἰς τὸν καθορισμὸν τῶν καλλιτεχνικῶν σχέσεων Ἐθνισμοῦ καὶ Χριστιανισμοῦ. Αἱ ἀνωτέρω ἀναφερθεῖσαι ἐργασίαι ὡς καὶ ἡ ἐσχάτως ὑπὸ τοῦ E. Weigand ἐν BZ 41, 1941, 104 κέ. δημοσιευθεῖσα ἐκτενὴς κριτικὴ μελέτη ἐπὶ τῶν ἔργων τοῦ J. Wilpert καὶ F. Gerke περὶ τῶν ρωμαϊκῶν σαρκοφάγων τῆς χριστιανικῆς ἐποχῆς πολλὰ θὰ συμβάλουν εἰς τὴν ἐπίλυσιν τοῦ προβλήματος τῶν καλλιτεχνικῶν - εἰκονογραφικῶν σχέσεων κλασσικῆς - ρωμαϊκῆς καὶ χριστιανικῆς - βυζαντινῆς ἀρχαιότητος.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

νικῆς, πρωτοβυζαντινῆς καὶ βυζαντινῆς περιόδου ἀφ' ἑτέρου, εἶναι μᾶλλον τυπολογική, ἐμφανιζομένη ἐντονώτερον εἰς περιόδους, καθ' ἃς ἐν τῷ χριστιανικῷ κόσμῳ ἐπικρατοῦν ἐλευθεριάζουσαι καὶ μεταρρυθμιστικαὶ ἀρχαὶ ἔν τε τῇ ἐκκλησιαστικῇ φιλολογίᾳ καὶ τέχνῃ ἢ ἐκεῖ, ὅπου τὰ θέματα, κατὰ τὸ πλεῖστον κοσμικά, ὑπηρετοῦν καθαρῶς ἐξωεκκλησιαστικὰς ἀνάγκας [1].

Δύο τινὰ θὰ ἠδύναντο νὰ βοηθήσουν ἡμᾶς εἰς τὴν κατάταξιν τοῦ ἡμετέρου πινακίου καὶ τῆς ὁμάδος αὐτοῦ τεχνοτροπικῶς, χρονολογικῶς καὶ τοπικῶς εἰς ὡρισμένον κύκλον καὶ ὁμάδα τῶν ἔργων τῆς τορευτικῆς. Ἡ ὕπαρξις ἐπὶ τῶν πινακίων σφραγῖδος καὶ ἡ γνῶσις τοῦ τόπου εὑρέσεως αὐτῶν. Ἀλλ' οὐδὲν τούτων ὑπάρχει. Ἑπομένως λεπτομερὴς μόνον τεχνοτροπικὴ καὶ μορφολογικὴ τῶν παραστάσεων ἀνάλυσις θὰ προσεγγίσουν ἡμᾶς πρὸς τὴν ἀλήθειαν.

Ἡ παράστασις τοῦ πινακίου 1, καταλαμβάνουσα, ὡς ἐλέχθη, ὅλην τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ ὀμφαλοῦ, βαίνει ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά.

Ἡ σχέσις παραστάσεως καὶ χώρου εἶναι τοιαύτη ὥστε οὗτος στερεῖται διαφόρων ἐπιπέδων. Χῶρος ἐνταῦθα μετὰ τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτοῦ τριῶν διαστάσεων δὲν ὑφίσταται, μόνον ἐπίπεδος ἐπιφάνεια, τὴν ὁποίαν ὁ τεχνίτης ἐκμεταλλεύεται κατὰ βούλησιν ὡς ἔχων τὴν δυνατότητα διὰ τοῦ ἀναγλύφου νὰ ἐπιτύχῃ ὅ,τι ἐπιθυμεῖ. Ὡς ἐκ τούτου ἀγνοοῦνται ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου πάντες οἱ τρόποι προοπτικῆς, οἱ ἐπικρατήσαντες κατὰ τὴν ὄψιμον ἀρχαιότητα καὶ τὴν πρωτοβυζαντινὴν περίοδον [2]. Ὁ ἡμέτερος τεχνίτης βασίζεται μόνον εἰς τὴν συνήθη παρ' ἀναγλύφοις ἀρχὴν τῆς σκιᾶς καὶ τοῦ φωτός, ἐπιτυγχανομένης δι' ἐκβαθύνσεως ἢ ἀναλόγου ἐξοχῆς τῆς σφυρηλάτου μεταλλίνης ἐπιφανείας καὶ τοῦτο εἰς τὰ ἀνατομικῶς μόνον ἐμφανῆ μέρη τοῦ σώματος, ἐν τῇ σχέσει χώρου καὶ παραστάσεως. Ἐπὶ τοῦ πινακίου Μπενάκη ἀπεδόθη ἰδιαιτέρα ὅλως σημασία εἰς τὴν παράστασιν αὐτὴν καθ' ἑαυτήν, οὕτως ὥστε ἡ ὑποτιθεμένη θάλασσα, ἐντὸς τῆς ὁποίας ζοῦν καὶ κινοῦνται οἱ ἰχθύες καὶ τὰ ὀστρεώδη, οὐδόλως ὑποδηλοῦται, ὡς συνήθως, ἀλλὰ τὰ ἔμψυχα ἔχουν διακοσμητικὸν χαρακτῆρα, ὡς τοῦτο συμ-

1 A. Vassiliev, Histoire de l'empire byzantin. Paris, 1932, I, 283 κέ. Ἐκτενῶς πραγματευόμεθα τὸ θέμα τοῦτο εἰς ἰδιαιτέραν «Περὶ τῆς τέχνης ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τῆς εἰκονομαχίας» μελέτην, τὴν ὁποίαν ἐλπίζομεν προσεχῶς νὰ δημοσιεύσωμεν.

2 Περὶ τῆς ἐφαρμογῆς διαφόρων τρόπων ἀποδόσεως καὶ ἰδιαιτέρως «σμικρύνσεως» καὶ «ἀμυδρᾶς ἰχνογραφήσεως» κτλ. πρβ. G. Rodenwaldt, JdI. 37, 1922, 30 κέ. ἔνθα πραγματεύται τὸ θέμα τοῦτο ἐξ ἀφορμῆς τοῦ ἐν Βελιγραδίῳ καμέου. Ἐκτὸς τῆς λίαν διαδεδομένης «προοπτικῆς πτηνοῦ», τῆς ὁποίας ὡραῖον παράδειγμα παρουσιάζει ἡ ἐσχάτως ἀνακαλυφθεῖσα σαρκοφάγος τοῦ Ludus Magnus ἐν Museo Nazionale Romano, AA 1940, I/IV, 447 κέ. εἰκ 21 καὶ τὴν ὁποίαν συναντῶμεν ἐπὶ πλείστων βυζαντινῶν ὑπατικῶν διπτύχων πρβ. R. Delbrück, Die Konsulardiptychen 1929, 107 κέ, 123 κέ. πίν. 9-12, 17-21., συναντῶμεν ἐπὶ τῶν αὐτῶν διπτύχων καὶ «προοπτικὴν βάθους» διὰ κλιμακωτῆς κατατάξεως τῶν σκηνῶν ἢ τῆς σκηνῆς ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας. Πβλ. R. Delbrück, ἔ. ἀ. πίν. 13. Ἡ προοπτικὴ αὐτὴ ἀρχὴ ἐφηρμόσθη κατὰ προτίμησιν εἰς τὰς πρωτοχριστιανικὰς σαρκοφάγους. F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischer Zeit. Berlin 1940 ἐν Sachregister 322, πίν. 12-20,1 ὡς καὶ εἰς ἔργα τῆς τορευτικῆς καὶ μικροτεχνίας τῆς κυρίως βυζαντινῆς περιόδου. Πρβ. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. Παραδείγματα τῆς προοπτικῆς «ἀμυδρᾶς ἰχνογραφήσεως» καὶ «σμικρύνσεως» ἔχομεν ἐπίσης πλεῖστα ὅσα. Τὴν Βάσιν τῶν Δεκενναλίων π.χ., τὸ Τόξον τοῦ Γαλερίου, ἀμφότερα τῆς ἐποχῆς τῆς Τετραρχίας. H. P. L'Orange, Ein tetrarchisches Denkmal auf dem Forum Romanum, RM 53, 1938, 1 κέ. πίν 1, 2, 3. H. v. Schönebeck, BZ XXXVI, 1937, 362 κέ. Πολλὰς σαρκοφάγους τῆς ἐποχῆς τοῦ Μεγ. Θεοδοσίου, ἔργα τορευτικῆς, R. Delbrück, ἔ.ἀ. πίν. 62 ἔνθα ἐπὶ τοῦ μινσουρίου τοῦ Μεγ. Θεοδοσίου τὰ φυτὰ τοῦ δευτέρου ἐπιπέδου ἀπεδόθησαν μόνον δι' ἀμυδρᾶς ἰχνογραφήσεως. L. Matzulewitsch, ἔ.ἀ. πίν. 1, 14, 37, 38, 41.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

βαίνει ἤδη εἰς πλεῖστα χρονολογημένα ἔργα τῆς τορευτικῆς. Ταῦτα δέον μᾶλλον νὰ ἐκληφθοῦν ὡς σύμβολα θαλασσίας σκηνῆς, ἀποτελοῦντα πάλαι ποτὲ μετὰ τῆς κυρίως παραστάσεως ὀργανικὸν σύνολον, ὀλίγον δὲ κατ᾽ ὀλίγον ἐκπεσόντα τοῦ κυρίου αὐτῶν προορισμοῦ, ἀπετέλεσαν ἁπλοῦν διάκοσμον, ὡς τοῦτο παρατηρεῖται ἐπὶ τοῦ ἀργυροῦ ἀμφορέως τοῦ Conceti τῆς Μολδαυΐας [1] καὶ ἐπὶ τοῦ χερνίβου μετὰ παραστάσεως νηρηΐδων τοῦ Ermitage [2].

Παρὰ τὸν μορφολογικὸν ἐκφυλισμόν, τὸν ὁποῖον παρουσιάζει ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸ ἡμέτερον πινάκιον, δυνάμεθα ἐν τούτοις νὰ παρατηρήσωμεν, ὅτι ὑπάρχουν ἔτι ἴχνη τινὰ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως, ἥτις ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ τρίτου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ τετάρτου αἰῶνος βαίνει φθίνουσα, παραχωροῦσα τὴν θέσιν της εἰς τὴν νέαν διαμορφουμένην παράδοσιν, ἥτις εἶναι τὸ προϊὸν δύο διασταυρουμένων ἀντιλήψεων τῆς τέχνης, τῆς ἑλληνικῆς - μεσαιωνικῆς καὶ τῆς ἀνατολικῆς. Ἡ ἐκουσία ἐπιστροφὴ περὶ τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου εἰς τὴν πρωταρχικὴν ἀντίληψιν τοῦ ἀναγλύφου παρουσιάζει εἰς τὴν προοπτικὴν τῆς πλαστικῆς τὴν τάσιν, καθ᾽ ἣν τὸ πᾶν παρίσταται καὶ βασίζεται ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας καὶ ἐπ᾽ αὐτῆς καὶ μόνον στηρίζονται πάντα τὰ μέσα προοπτικῆς ἐντυπώσεως. Ἡ πλαστικὴ ἐκβάθυνσις ἔχει ὡς σκοπὸν οὐχὶ νὰ ὁδηγήσῃ τὸ βλέμμα πρὸς τὸ βάθος, ἀλλὰ νὰ προκαλέσῃ μόνον τὴν ἐντύπωσιν σκιώδους ἐπιφανείας, ἥτις κεῖται ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ βάθους ὡς καὶ ἡ ἐπιφάνεια αὐτῆς ταύτης τῆς πλαστικῆς μορφῆς. Ἐξελίσσεται λοιπὸν διὰ τῆς τεχνοτροπίας ταύτης ἡ τέχνη εἰς τέχνην καθαρῶς ἐπιφανειῶν, ἥτις χρησιμοποιεῖ τοῦτο μὲν τὴν γραμμήν, τοῦτο δὲ τὸ σκιῶδες ἔδαφος καὶ δι᾽ ἀμφοτέρων ἐπιδιώκεται ἡ ἀπόλυτος, εἰ δυνατόν, καθαρότης τῆς συνθέσεως [3].

Τὸ πινάκιον τῆς Ἰνοῦς κατὰ ταῦτα συγκεντροῖ πάσας τὰς ἀνωτέρω ἰδιότητας τῆς ἀναφαινομένης ταύτης μικτῆς προοπτικῆς ἀρχῆς καὶ ὡς ἐκ τῆς ἐπὶ μέρους ἀναλύσεως ἐξάγεται, συγγενεύει ἀπολύτως πρὸς τὰ προϊόντα τῆς τέχνης τῆς προϊούσης ὀψίμου ἀρχαιότητος.

Ὁ τύπος τῆς Ἰνοῦς, καθημένης ἐπὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου, παρουσιάζει πλεῖστα κοινὰ σημεῖα ἐπὶ ἰχθυοκενταύρων νηρηΐδων [4], τῆς Εὐρώπης ἐπὶ τοῦ ταύρου [5], τῆς Ἀφροδίτης ἐπὶ τοῦ κιβωτιδίου τῆς Projecta [6]. Ἀλλ᾽ ἤδη ἐπὶ τῶν ρωμαϊκῶν ἔργων τέχνης, μολονότι πολλάκις συμπτωματικῶς, ἤρχισε νὰ παρουσιάζεται ἀνατολίζουσά τις παράδοσις, καθ᾽ ἣν τὰ πρόσωπα ἀλλάσσουν θέσιν καὶ ἀντὶ τῆς στάσεως κατὰ κρότα φον

1 L. Matzulewitsch, ἔ.ἀ. 123 κέ. πίν. 38-40.

2 L. Matzulewitsch, ἔ.ἀ. 5. Nr 21. 89 κέ., πίν. 21. Ἡ ἀπομάκρυνσις ἐκ τῆς φυσικότητος, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν ἐνιαχοῦ τὰ ἔργα τῆς τορευτικῆς παρατηρεῖται καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῶν ψηφιδωτῶν δαπέδων τοῦ ἕκτου καὶ τοῦ ἑβδόμου αἰῶνος, ὡς εἶναι π.χ. τὸ ψηφιδωτὸν δάπεδον τοῦ Ὑψηλομετώπου τῆς Λέσβου. Ἰδὲ καὶ ἕτερα παραδείγματα ὡς καὶ τὴν τεχνοτροπικὴν ἐξέλιξιν αὐτῶν ἐν S. Pelekanidis, Die frühchristlichen Fussbodenmosaiken Griechenlands. Ὑπὸ ἐκτύπωσιν.

3 G. Rodenwaldt, Wölfflins Grundbegriffe und die antike Kunst, Zeitschr. für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XI, 1923, Heft 4, 437.

4 A. Rumpf, ἔ.ἀ. Γενικῶς περὶ τῶν ἰχθυοκενταύρων, νηρηΐδων, θαλασσίου θιάσου καὶ τῶν συγγενῶν παραστάσεων εἰς τὴν τέχνην πρβ. Rumpf, ἔ.ἀ.

5 W. Technau, Die Stiergöttin, JdI 1937, 76 κέ. Ν. Παπαδάκι, Ἐκτύπωμα πήλινον Εὐρώπης ἐκ Κρήτης, Ἐπιτύμβιον Χ. Τσούντα. Ἀθῆναι 1940, 452 κέ.

6 O. M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities in the British Museum, 61 κέ. ἀρ. 304, πίν. XV.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

ὀλίγον κατ' ὀλίγον λαμβάνουν ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας θέσιν κατενώπιον[1]. Ἐνῷ ὅμως ἡ ἐφαρμοζομένη αὕτη ἀρχὴ διὰ διαφόρων προοπτικῶν δυνατοτήτων παρὰ τοῖς ἀρχαιοτέροις ἔργοις πραγματοποιεῖται καλλιτεχνικῶς ἀνεπιλήπτως, κατὰ τοὺς χρόνους τῆς ὀψίμου ἀρχαιότητος καὶ τὴν μετὰ ταύτην περίοδον, ἐπιτυγχάνεται εἰς βάρος τῆς φυσικότητος τοῦ σώματος καὶ γενικῶς τῆς ὅλης παραστάσεως. Τῆς Ἰνοῦς καθημένης ἐπὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου φυσιολογικῶς ὤφειλε νὰ ἀποδοθῇ καὶ τὸ ἄνω μέρος τοῦ σώματος αὐτῆς, ἂν ὄχι τελείως πλαγίως, τοὐλάχιστον ὅμως εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων. Ἀντιθέτως συμβαίνει ἐνταῦθα. Τὸ μὲν ἄνω μέρος τοῦ σώματος τῆς Ἰνοῦς ἀπεδόθη σχεδὸν κατενώπιον, ἡ δὲ κεφαλὴ αὐτῆς κατὰ κρόταφον, κατὰ τὴν ἀντίθετον πρὸς τοὺς πόδας καὶ πρὸς τὴν κίνησιν τῆς ὅλης παραστάσεως κατεύθυνσιν. Ἐπίσης ὁ ἀριστερὸς ποὺς τῆς Ἰνοῦς, ὅστις ἔχει κίνησιν ὁμόρροπον πρὸς τὴν ὅλην κίνησιν τῆς παραστάσεως, δὲν εὑρίσκεται ἐν φυσιολογικῇ ἀναλογίᾳ μετὰ τοῦ ἄλλου σώματος.

Ἡ μορφὴ αὕτη τῆς στάσεως τοῦ σώματος καὶ τῶν ἀναλογιῶν τῶν ἐπὶ μέρους μελῶν αὐτοῦ συνεχίζει ἀρχαίαν ἀνατολίζουσαν παράδοσιν, ἥτις παραλλήλως μετὰ τῆς εὐρωπαϊκῆς ὑπάρχουσα, ἐκδηλοῦται ἐπανειλημμένως εἴς τε τὴν Ἀνατολὴν καὶ τὴν Δύσιν εἰς τὴν μνημειώδη τέχνην[2], τὴν μικροτεχνίαν[3], ἐπὶ νομισμάτων[4] καὶ τὴν λαϊκὴν τέχνην. Αἱ φιάλαι τῆς Monza[5], τὸ κιβώτιον τῆς Projekta ἐν Λονδίνῳ[6], διὰ νὰ περιορισθῶμεν εἰς ὀλίγα συγκεκριμένως παραδείγματα, παρουσιάζουν μερικὰς ἀναλογίας πρὸς τὰς τῆς Ἰνοῦς[7]. Ἰδιαιτέρως αἱ θέσεις σώματος καὶ κεφαλῆς, τοῦ μὲν κατενώπιον τοῦ δὲ πλαγίως, ἐξαίρουν καὶ τονίζουν τὸ στιγμιαῖον, ὅπως πρὸς τοῦτο συμβάλλουν, ὡς κατωτέρω θὰ ἴδωμεν, καὶ πλεῖσται ἐκ τῶν λεπτομερειῶν τῆς παραστάσεως. Ἡ διάταξις αὕτη τῆς κεφαλῆς ἐν σχέσει πρὸς τὸ σῶμα δὲν εἶναι ἄγνωστος κυρίως εἰς

1 Ἡ τοιαύτη τάσις ἀπαντῶσα κατ' ἀρχὰς ἐπὶ Τίτου, μετὰ τὴν ἥτταν καὶ καταστροφὴν τῆς Ἱερουσαλήμ (70 μ. Χ.), συναντᾶται ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου εἰς τὸ τετράπυλον τῆς Leptis Magna, P. Romaneli, Negrie Magna, εἰκ. 38. Noack, Die Antike I, 1925, 207, εἰκ. 1. M.Wegner, Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule, JdI 46, 1931, 61 κέ., καὶ ἐξακολουθεῖ ἔτι καταφανέστερον ἐπὶ τῶν σαρκοφάγων I, II τῶν κυνηγίων τῶν λεόντων ἐν Palazo Mattei, ἐν Pallazo Rospigliosi, ἐπὶ τῶν σαρκοφάγων τοῦ Μουσείου Torlonia, ἐπὶ τῆς σαρκοφάγου τοῦ Πλωτίνου ἢ τῶν φιλοσόφων ἐν Λατερανῷ κ. ἄ. Γενικῶς περὶ τῆς ἐξελίξεως τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης καὶ τῶν ρευμάτων, ἅτινα ἐπέδρασαν ἐπ' αὐτῆς, πρβ. G. Rodenwaldt, JdI 51, 1936, 106, πίν. 2-6. Ἡ συνέχισις τῆς ἀνατολικῆς τεχνοτροπίας ἐξακολουθεῖ μετὰ προϊούσης τάσεως καὶ κατὰ τὴν ὄψιμον καὶ βυζαντινὴν ἀρχαιότητα οὐχὶ τόσον ἕνεκα καλλιτεχνικῶν ἐπιδράσεων τῆς Ἀνατολῆς ἐπὶ τῆς Δύσεως ὅσον ἕνεκα πνευματικῆς ἐξισώσεως τῶν δύο κόσμων. H. Lietzmann, Das Problem der Spätantike, FuF 4, 1928, 225. Τοῦ αὐτοῦ, Das Problem der Spätantike, S. B. Berl. 1927, 324 κέ. G. Rodenwaldt, Ara Pacis und S. Vitale. BJb 133, 1928, 228 κέ. H. P. L'Orange, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen, Berlin 1939, 202 κέ., ἔνθα καὶ ἡ πλουσία ἐπὶ τοῦ θέματος βιβλιογραφία. Τελευταίως G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940. 83 κέ. ὅπου ὅμως παρὰ τὰς μέχρι τοῦδε ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἀντιλήψεις του, ἐμβλέπει εἰς τὰς κεντρικὰς συνθέσεις ρωμαϊκὴν παράδοσιν.

2 G. Rodenwaldt, BJb 133, 1928, 228 κέ. M. Rostovzeff, Antike dekorative Malerei in Süden Russlands, Petersburg 1914 πίν. 78, 79. Τοῦ αὐτοῦ, JHS 39, 1919, πίν. 8.

3 G. Rodenwaldt, JdI 37, 1922, 17 κέ. A. Venturi, Storia dell'arte Italiana I, Milano 1901, εἰκ. 460.

4 M. Bernhart, Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit, Halle 1926, πίν. 5, ἀρ. 12.6, ἀρ. 13.11, ἀρ.2 κέ. F. Gnachi, Guida numismatica universale II, Milano 1889, πίν 3, 4, 6, 10, 11, 14, 16-20. G. Rodenwaldt, BJb 138, 1928, 228 κέ.

5 Zap. Arch. Obsc. 12, 1901, 3/4, 189.

6 O. M. Dalton, ἔ. ἀ.

7 Ἡ ἀνατολίζουσα αὕτη τεχνοτροπία, ὡς ἀνωτέρω εἴδομεν, ὑπεισῆλθεν εἰς πάσας τὰς μορφὰς τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἐπέδρασε μεγάλως ἐπ' αὐτῆς. Ὁ ἕκτος αἰὼν διὰ τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Ἰουστινιανοῦ καὶ τῆς Θεοδώρας ἐν Ἁγίῳ Βιταλίῳ ὑποτάσσεται ὁριστικῶς εἰς τὴν τεχνοτροπίαν ταύτην, ἥτις ἐντεῦθεν λαμβάνει ἐν τῇ βυζαντινῇ τέχνῃ τὴν ὁριστικὴν μορφήν της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

τὴν τορευτικὴν τῆς πρωτοβυζαντινῆς περιόδου [1]. Οἱ καλλιτέχναι ἠρέσκοντο εἰς τὴν ἐφαρμογὴν τοῦ τύπου τούτου οὐχὶ μόνον εἰς τὰς ἀφηγηματικὸν χαρακτῆρα ἐχούσας παραστάσεις, ἔνθα ἡ σημασία τῆς φυσικότητος κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον εἶναι δευτερεύουσα, ἐπιζητεῖται δὲ ἡ ἔκφρασις καὶ ἡ ζωή, ἔστω καὶ ἐπὶ θυσίᾳ τῶν καλλιτεχνικῶν ἀναλογιῶν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς λατρευτικὰς καὶ ἐπισήμους παραστάσεις. Τῆς τελευταίας περιπτώσεως ὡραῖον παράδειγμα ἔχομεν τὸν λειτουργικὸν δίσκον τῆς Riha, ἔνθα ὁ μεταλαμβάνων τοὺς μαθητὰς αὐτοῦ Ἰησοῦς, παρὰ τὴν στάσιν τοῦ σώματος, ἥτις εἶναι πλαγία, ἔχει τὴν κεφαλὴν ἐστραμμένην εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων [2].

Ὅλως ἐπιπολαίως καὶ ἄνευ οὐδεμιᾶς ἀνατομικῆς ἀκριβείας παρεστάθη ὁ μικρὸς Μελικέρτης, τὸν ὁποῖον θὰ ἦτο ἀδύνατον ἐκ τῆς παραστάσεως καὶ μόνον νὰ χαρακτηρίσῃ τις ὡς βρέφος, ἐὰν δὲν παρίστατο θηλάζων. Ὁ θεώμενος αὐτὸν ἔχει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι πρόκειται περὶ μικρογραφίας φυσιολογικῶς ἐνηλίκου ἀνθρώπου. Ἐπίσης αἱ δυσαναλογίαι μεταξὺ τῶν μελῶν τοῦ σώματος δὲν ἐλλείπουν, τὸ δὲ πρόσωπον αὐτοῦ κατὰ τὸ ἥμισυ κεκαλυμμένον διὰ τῶν μακρῶν δακτύλων τῆς μητρός του, ὡς στοιχεῖα αὐτοῦ ἔχει μίαν μικρὰν καὶ δι' ὀξέος ὀργάνου ἐκβάθυνσιν, ἥτις ἀντιπροσωπεύει τὸν ὀφθαλμόν.

Ἀντιθέτως τὰ πρόσωπα τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου πλαστικῶς ἀπεδόθησαν κανονικῶς ὅσον ἀφορᾷ τὰς σχέσεις μεταξὺ μετώπου, ἀρκούντως στενοῦ, παρειῶν, ρινός, ὀφθαλμῶν. Τὸ στόμα τῆς Ἰνοῦς δὲν διακρίνεται λόγῳ ἴσως τῆς κακῆς διατηρήσεως τοῦ πινακίου, τοῦ ἰχθυοκενταύρου ὅμως εἶναι κανονικόν, μικρόν, μὲ παχέα χείλη, τὰ ὁποῖα τονίζουν ἔτι περισσότερον δι' ἰσχυρᾶς σκιᾶς τὴν ρινοχειλικὴν αὔλακα. Οἱ ὀφθαλμοὶ μεγάλοι ἀμφοτέρων, ἀπεδόθησαν πλαστικῶς καὶ μεθ' ὅλων τῶν λεπτομερειῶν. Ὁ βολβός, ἡ κόρη καὶ ἡ ἶρις διακρίνονται καθαρῶς ἀπ' ἀλλήλων ἄνευ τῆς χρήσεως ὀξέος ὀργάνου, τοῦ ὁποίου ἄλλωστε γίνεται ὑπέρμετρος χρῆσις εἰς τὸν ἰχθυοκένταυρον διὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὠτὸς αὐτοῦ, τοῦ ὁποίου μόνον ἡ ἕλιξ διακρίνεται ἐν σχήματι ἡμισελήνου. Ἐξαιρετικῶς ἐτονίσθησαν εἰς ἀμφότερα τὰ πρόσωπα οἱ δακρυγόνοι ἀσκοὶ ἐκ τῶν ὁποίων ἡ μετάβασις εἰς τὰς καλῶς ἀποδοθείσας παρειὰς γίνεται κανονικῶς καὶ ὁμαλῶς, ὡς ὁμαλῶς καὶ κανονικῶς γίνεται καὶ ἡ μετάβασις ἀπὸ τῶν παρειῶν εἰς τὸν λαιμὸν καὶ ἀπ' αὐτοῦ πάλιν εἰς τὸν κορμόν.

Μολονότι ὁ τεχνίτης προσπαθεῖ ἐνταῦθα νὰ μιμηθῇ τεχνοτροπικῶς τὰ ὑπάρχοντα ἀρχαιότερα ἔργα, ἴσως μάλιστα καὶ τὸ πρότυπον, τὸ ὁποῖον ἀντιγράφει, ἐν τούτοις ἡ ἀδυναμία του, ἀφ' ἑνός, ἕνεκα ἴσως τῆς κατὰ καιροὺς διακοπτομένης τεχνικῆς παραδόσεως, καὶ ἡ τάσις τῆς ἐποχῆς του ἀφ' ἑτέρου καταπνίγουν τὴν καλλιτεχνικήν του θέλησιν. Ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνου, ἡ παρατηρηθεῖσα εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ προσώπου, ἐξακο-

1 L. Matzulewitsch ἔ. ἀ. 56.

2 H. Brehier, Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche, Gaz. BA. 3, 1920, 17 κέ. Ch. Diehl, L'école artistique d'Antioche et les trésors d' argenterie syrienne, Syria 2, 1921, 85 κέ. πίν. XIV. C. Duthuit - F. Volbach - Salles G. Art byzantin, Paris, 62, πίν. 56.

Αἱ ἀφηγηματικὸν χαρακτῆρα ἔχουσαι συνθέσεις, παραβλέπουσαι ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὴν φυσικότητα, ἐπιζητοῦσι τὴν ἔκφρασιν καὶ ζωὴν ἔστω καὶ ἐπὶ θυσίᾳ τῶν καλλιτεχνικῶν ἀναλογιῶν. Ἐὰν παραλείψωμεν τὴν μικροτεχνίαν, τὴν μικρογραφίαν, καὶ τὴν μνημειώδη ψηφιδωτὴν διακοσμητικήν, καὶ περιορισθῶμεν εἰς τινα μόνον ἔργα τορευτικῆς θὰ παρατηρήσωμεν τὰς πλέον ἀπιθάνους καὶ τολμηρὰς λύσεις προοπτικὰς καὶ ἀνατομικάς. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 5, 89 κέ. πίν. 19, 20 σ. 132 κέ. πίν. 38,39. εἰκ. 43. σ. 134 κέ. Πιν. 44-46. Ἑπομένως ἡ κατὰ κρόταφον θέσις τῆς κεφαλῆς τῆς Ἰνοῦς δὲν εἶναι εἰμὴ φυσιολογική.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

λουθεῖ καὶ διὰ τὰ σώματα τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου, ἀλλ' ὡς ἐκεῖ, παρὰ τὴν προσπάθειάν του, ἐν πολλοῖς ἀπέτυχεν, οὕτω καὶ ἐνταῦθα καὶ μάλιστα εἰς τὴν ἀνατομικὴν ἀπόδοσιν τοῦ σώματος τῆς Ἰνοῦς.

Σῶμα, ὡς ὀργανικὸν σύνολον, δὲν διακρίνεται. Ἡ προοπτική, τὴν ὁποίαν ἐπιδιώκει νὰ ἐπιτύχῃ, λόγῳ τῆς ἐλαφρᾶς κεκλιμένης στάσεως τῆς θηλαζούσης Ἰνοῦς, γίνεται ἀφορμὴ οὕτως ὥστε τὰ μέλη τοῦ σώματος νὰ παρουσιάζωνται ἐν μέρει δυσανάλογα πρὸς ἄλληλα. Οὕτως ἐκ τῶν μαστῶν ὁ δεξιὸς μὲν φύεται μετὰ τὸν λαιμὸν καὶ κατὰ τὸ ἥμισυ ὑπὸ τὴν μασχάλην, ἐνῷ ὁ ἕτερος, ἐξ οὗ θηλάζει ὁ Μελικέρτης, εὕρηται χαμηλότερον. Αἱ χεῖρες, ἡ μὲν δεξιὰ εἶναι σχεδὸν ἀτροφική, ἐνῷ ἡ ἀριστερὰ εἶναι μακρὰ καὶ σαρκώδης. Ἀμφότεραι καταλήγουν εἰς τέσσαρας μακροὺς κατὰ τὸ σχέδιον δακτύλους, οἵτινες ἀπεδόθησαν οὐχὶ πλαστικῶς, ἀλλὰ γραμμικῶς διὰ τῆς χρησιμοποιήσεως ἁπλοῦ καὶ ἀτέχνου περιγράμματος. Ὁ γυμνὸς ποῦς τῆς Ἰνοῦς, κυρίως ἀπὸ τῆς κνήμης, παρουσιάζει τὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ πρὸς τὴν δεξιὰν χεῖρα, τὸ δὲ κατώτατον ἄκρον αὐτοῦ μετὰ τὰ σφυρὰ ἐκφεύγει τελείως τῆς ἀνατομίας τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος.

Συγγένειαν πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ ἡμετέρου πινακίου, ὡς μέχρι τοῦδε ἀνελύθη, παρουσιάζει ὡς ἐν τοῖς καθόλου—σχέσις χώρου καὶ παραστάσεως—οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐπὶ μέρους, ὁ ἀπὸ τὴν σφραγῖδα κατὰ τὸν ἕβδομον αἰῶνα χρονολογούμενος κάδος τῆς Βιέννης[1]. Ἡ Ἀφροδίτη ἐπὶ τοῦ κάδου τούτου παρουσιάζει τὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ ὡς καὶ ἡ ἡμετέρα Ἰνώ. Ἡ ἀπόδοσις, ὡς ἐκεῖ, καὶ ἐνταῦθα βασίζεται ὄχι τόσον ἐπὶ τῶν λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου ὅσον εἰς τὴν γραφικὴν[2] καὶ συνοπτικὴν ἀπόδοσιν. Αἱ αὐταὶ ἀναλογίαι παρατηροῦνται καὶ εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῶν λοιπῶν μερῶν τοῦ σώματος, καὶ ἰδιαιτέρως εἰς τὰς χεῖρας καὶ τοὺς δακτύλους. Ἐκ τῆς ὅλης κακοτρόπου ἐκτελέσεως, δι' ἧς παρεστάθη ἡ Ἰνώ, ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ἡ κόμη αὐτῆς, ἥτις ἀντιγράφει ἑλληνικὸν-κλασσικὸν πρότυπον ὑπενθυμίζουσα τὴν κόμμωσιν τῆς ἱερείας ἐπὶ τοῦ διπτύχου Nicomachorum-Symmachorum[3], τῆς Ὑγείας τοῦ διπτύχου Ἀσκληπιοῦ-Ὑγείας[4], ἀλλὰ κυρίως τῆς ἱερείας τοῦ Ἀσκληπιοῦ τοῦ δίσκου Stroganoff, τῆς τρεφούσης τὸν ὄφιν[5]. Κατ' αὐτὴν ὁ τεχνίτης ἀποφεύγει τὰς λεπτομερείας τῆς τακτοποιήσεως τῶν τριχῶν, διαχωρίζων ταύτας εἰς βοστρύχους μᾶλλον σχηματικῶς, ἐνῷ ὁ ἡμέτερος, παρὰ τὰς

1 J. Arneth, Die antiken Gold - und Silbermonumente des k. k. Münz-und Antikenkabinetts in Wien, Wien 1850, 78 κἑ. ἀρ. 90. πίν. 7. E. F. von Sacken - F. Kamer, Die Sammlungen des k. k. Münz - und Antikenkabinetts, Wien 1866, 337. A. Obebesko, Le trésor de Petrosa, Paris 1889-1890, I, 491 κἑ. εἰκ. 200. O. A. Dalton, Archäologia 57, 1900, 167 κἑ. E. Smirnow. Zar. Arch, Obsc. 12, 3/4, 1901, 506. 508. S. Reinach, RR II, 134. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 7, ἀρ. 14, σ. 38 κἑ. πίν. 7 - 11. Αἱ λεπτομέρειαι τοῦ προσώπου καὶ τῶν χειρῶν, αἱ ὁποῖαι ἀπαντῶσιν εἰς τὴν Ἀφροδίτην παρατηροῦνται καὶ εἰς ἄλλας θεὰς τῆς παραστάσεως. Ὡς ἐκ τούτου ἐθεωρήσαμεν ἐν τῇ συγκρίσει ἄσκοπον τὴν προσαγωγὴν ὅλων τῶν παραλλήλων τοῦ αὐτοῦ κάδου.

2 Μεταχειριζόμεθα ἐνταῦθα τὸν ὅρον «γραφικὸς» λαμβάνοντες τοῦτον ἐκ τοῦ «εἶδος γραφικὸν» τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, καθ' ὃ ἡ ἔκφρασις τοῦ καλλιτεχνήματος ἐβασίζετο μόνον ἐπὶ τῆς σκιᾶς, τὸ δὲ «γραφικὸν» δὲν ἐπεζητεῖτο ὡς μέσον ἀλλ' ὡς σκοπός. Πρβ. Βιτρούβιον 4, 4, 4. F. Schlikker, Schönheit des Bauwerkes nach Vitruv ἐν Schriften zur Kunst des Altertums I, 1940, 81 σημ. 30. Κατὰ ταῦτα τὸ «γραφικὸν» ὡς τελείως ξένον κατὰ τὴν οὐσίαν εἶναι καὶ ἄντικρυς ἀντίθετον πρὸς τὸ «πλαστικόν» καὶ ἐκεῖ ἔνθα εἰσχωρεῖ ἕν ἐκ τῶν δύο, ὑποχωρεῖ τὸ ἕτερον, ἀφῆνον τὴν κυριαρχίαν εἰς τὸ ἰσχυρότερον. JdI 56, 1941, 757.

3 R. Delbrück, Die Konsulardiptychen, 209 κἑ. πίν. 54, εἰκ. 2ν. σ. 218, ἔνθα ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία διὰ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν χρονολογίαν τοῦ μνημείου.

4 R. Delbrück, ἔ. ἀ. 209 κἑ. 218, πίν. 55.

5 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. πίν. 8.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

ἐλλείψεις, τὰς ὁποίας παρουσίασε κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν σωμάτων τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου εἰς τὴν ταξινόμησιν τῆς κόμης, δίδει μεγάλην σημασίαν καὶ ἰδιαιτέραν προσοχήν. Διαχωρίζει τὰς τρίχας εἰς λεπτοτάτας ὁμάδας καὶ ἀποφεύγων τὴν γενικότητα τὴν παρατηρουμένην εἰς τὴν ὀφιοτρόφον τοῦ δίσκου Stroganoff, δι' αἰχμηροτάτου ὀργάνου ἐπιτυγχάνει λεπτομερεστάτην ἀπόδοσιν τῆς ταξινομήσεως τῶν τριχῶν τῆς κόμης.

Ἐὰν αἱ γυναικεῖαι μορφαὶ τοῦ Βιενναίου κάδου ἀποτελοῦν ἀντικείμενα συγκρίσεως μετὰ τῆς Ἰνοῦς εἰς τὰ γυμνὰ τοῦ σώματος αὐτῆς μέρη, αἱ ἀνδρικαὶ μορφαὶ τοῦ αὐτοῦ κάδου, αἱ παριστῶσαι διαφόρους θεοὺς καὶ ἥρωας, τὸν Ἀπόλλωνα, τὸν Ἄρη, τὸν Ἡρακλέα, ἐπιδέχονται πλήρη παραλληλισμὸν πρὸς τὸν ἀνθρώπινον κορμὸν τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου. Εἰς ἀμφότερα τὸ ἰδιαίτερον χαρακτηριστικὸν εἶναι ὁ ἐξαιρετικὸς τονισμὸς τῶν διαφόρων μερῶν τοῦ κορμοῦ, ἰδιαιτέρως τῶν μυώνων, τοῦ στήθους καὶ τῆς πλευρικῆς χώρας. Ὁ μυώδης κορμὸς τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἐνθυμίζει μὲν ἀθλητικὰ σώματα ἀνωτέρων καλλιτεχνικῶς ἐποχῶν, οὐχ' ἧττον ὅμως ἡ τοιαύτη ἐντύπωσις προκαλεῖται μόνον, ὅταν ὁ παρατηρῶν ἀποφεύγει τὰς λεπτομερείας καὶ ἐξετάζει τὸν κορμὸν ὡς ὅλον. Ἐν τοῖς ἐπὶ μέρους οὐδεμία τῶν μορφῶν τοῦ Βιενναίου κάδου καὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἔτυχε ἰδιαιτέρας πλαστικῆς ἐπεξεργασίας, τοῦ τεχνίτου περιορισθέντος εἰς τὴν ἰσχυρὰν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποίαν προκαλοῦν αἱ τονισθεῖσαι διαχωρίσεις τοῦ σκελετοῦ καὶ τῶν μυώνων. Ὁμοιότης στενὴ ἐπίσης μεταξὺ ἰχθυοκενταύρου καὶ Ἡρακλέους ὑπάρχει καὶ εἰς τὸν τρόπον τῆς ἀποδόσεως τῶν θηλῶν καὶ τοῦ ὀμφαλοῦ, ὁ ὁποῖος εἰς ἀμφοτέρας τὰς περιπτώσεις τοποθετεῖται πολὺ κατώτερον τοῦ φυσιολογικοῦ σημείου, ὡς καὶ τῶν ὤτων, ἐὰν παραβάλωμεν τὰ τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου μετὰ τῶν τοῦ Ἄρεως τοῦ αὐτοῦ κάδου [1]. Διαφορὰν μόνον σχετικὴν παρουσιάζουν αἱ ἀνδρικαὶ μορφαὶ τοῦ Βιενναίου κάδου πρὸς τὸν ἰχθυοκένταυρον ὅσον ἀφορᾷ τὸν τρόπον τῆς ἀποδόσεως τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου καὶ τῆς κόμης. Ἀλλ' ἐὰν ἐξετάσῃ τις ἐπισταμένως καὶ αὐτὰ ἔτι τὰ ἐκ πρώτης ὄψεως ἀνομοιογενῆ, θὰ καταλήξῃ εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι πρόκειται περὶ τῆς αὐτῆς τέχνης καὶ τοῦ αὐτοῦ τρόπου ἀποδόσεως. Τὰ πρόσωπα τοῦ Βιενναίου κάδου καὶ τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου στεροῦνται τῆς πλαστικότητος, ἥτις παρατηρεῖται καὶ εἰς ἔργα ἐλαφρῶς προστύπου ἀναγλύφου τοῦ τετάρτου καὶ πέμπτου αἰῶνος [2]. Τὸ πρόσωπον τοῦ ἰχθυοκενταύρου δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι μᾶλλον ἡ γραμμή, αἱ ἐκβαθύνσεις ἢ αἱ ὑψώσεις τοῦ ἀναγλύφου διαμορφοῦν τὸ πρόσωπον, ὅτι δὲν ἀναπνέει ἐλευθέρως, λόγῳ τῆς κανονικῆς μὲν ἀλλὰ περιέργου ρινός, τῆς μικρᾶς διὰ τῶν παχέων χειλέων ἐξαφανιζομένης σχεδὸν στοματικῆς τομῆς, ὡς τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἀγχίσου τοῦ πινακίου τοῦ Kopciki, χρονολογουμένου ἀπὸ τῶν σφραγίδων αὐτοῦ περὶ τὰ μέσα τοῦ ἕκτου αἰῶνος [3]. Ἐνταῦθα ὅμως ἡ τεχνοτροπία δὲν δύναται νὰ ἀποφύγῃ ἔστω καὶ τὴν μερικὴν σχηματοποίησιν, ἥτις οὐδόλως συναντᾶται ἐπὶ τοῦ προσώπου τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου ἐκτὸς τοῦ ὠτὸς αὐτοῦ, ὡς ἐτονίσθη ἀνωτέρω. Τὸ

1 Ἔχομεν ὑπ' ὄψει τοὺς ἐκ Κύπρου χρυσοῦς «δίσκους» περὶ τῆς χρονολογίας τῶν ὁποίων οὐδεμία ἀμφιβολία ὑπάρχει ὅτι ἀνήκουν εἰς τὸν πέμπτον αἰῶνα. Ch. Diehl, ἔ. ἀ. E. Brehier, ἔ. ἀ. Ἐπίσης πρβ. τὸν δίσκον τῆς Riha. Ch. Diehl, ἔ. ἀ. G. Duthuit - F. Volbach - G. Salles. ἔ. ἀ. 62, πίν. 56. Ὁ δίσκος οὗτος χρονολογεῖται εἰς τὸν ἕκτον ἢ ἕβδομον αἰῶνα. Ἡ τεχνοτροπία αὐτοῦ ἐπιβάλλει, νομίζομεν, ὡς χρόνον ἐκτελέσεως ἀρχαιοτέραν ἐποχήν.

2 R. Delbrück ἐ. ἀ. 235 πιν. 62. πρβ. σ. 53 σημ. 2.

3 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 25 κέ., 39 κέ., πίν. 3.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

κοινὸν χαρακτηριστικὸν μεταξὺ τοῦ πινακίου Μπενάκη καὶ Κορciki ὡς καὶ μεταξὺ πάντων τῶν τορευτικῶν ἔργων τῆς μεταϊουστινιανείου ἐποχῆς καὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἡρακλείου εἶναι συνοπτικὴ ἀπόδοσις, ἰδίᾳ τοῦ προσώπου, ἥτις ἐμφανίζεται καὶ ἐπὶ τῶν ὑφασμάτων τῆς Αἰγύπτου ἀπὸ τοῦ πέμπτου ἤδη αἰῶνος [1].

Ὡς ἡ κόμμωσις τῆς Ἰνοῦς ἀποτελεῖ ἐξαίρεσιν σχετικῶς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ σώματος, μιμουμένη ἑλληνικὰ-κλασσικὰ πρότυπα, οὕτω ἡ κόμη τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἐξέρχεται, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας καὶ διατάξεως, τοῦ κύκλου τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ ἕκτου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ ἑβδόμου αἰῶνος, ἐποχὴν εἰς ἣν διὰ τῆς συγκρίσεως καὶ τοῦ παραλληλισμοῦ ἀναγκαζόμεθα νὰ τοποθετήσωμεν τὸ ἡμέτερον πινάκιον. Ἡ κόμη τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἐνθυμίζει ἐκ πρώτης ἀρχῆς τὴν κόμμωσιν τῶν σωματοφυλάκων ἐπὶ τῶν μινσουρίων τοῦ Θεοδοσίου ἐν Μαδρίτῃ καὶ τοῦ Ἀσπὰρ ἐν Ρώμῃ [2], ὡς ἀπομίμησις ἐκ τοῦ φυσικοῦ, ὡς τυπικὴ δηλονότι κόμμωσις τῶν ἐκ Βορρᾶ προερχομένων μισθοφόρων. Ἡ τοιαύτη κόμμωσις ἐξακολουθεῖ καὶ εἰς τοὺς μετέπειτα αἰῶνας ὡς χαρακτηριστικὸν τῶν σωματοφυλάκων τοῦ Σαοὺλ ἐπὶ τῶν δίσκων τῆς Κυρηνείας [3], καθὼς καὶ εἰς τὸν ἱπποκόμον τοῦ δίσκου τοῦ Μελεάγρου καὶ τῆς Ἀταλάντης τοῦ Ermitage [4]. Ἐξ ὅσων ἡμῖν γνωστῶν καὶ παρὰ τὰς ἐρεύνας μας, οὐδαμοῦ, οὔτε ἐν τῇ μνημειώδει τέχνῃ, οὔτε ἐν τῇ μικροτεχνίᾳ καὶ μικρογραφίᾳ ἠδυνήθημεν νὰ ἀνεύρωμεν παρομοίαν κόμμωσιν εἰς ἐλεύθερα καὶ κύρια πρόσωπα. Χαρακτηριστικὸν ἐπίσης εἶναι, ὅτι οὔτε εἰς κοινοὺς ὑπηρέτας ἁπαντᾷ ἡ ὡς ἄνω κόμμωσις ἀλλὰ ἀποκλειστικῶς εἰς μισθοφόρους ἐκ Βορρᾶ, εἰς βαρβάρους, ὡς χαρακτηριστικὸν αὐτῶν [5]. Ἡ χρησιμοποίησις ἑπομένως τῆς αὐτῆς κομμώσεως καὶ διὰ τὸν ἡμέτερον ἰχθυοκένταυρον δέον νὰ ἐξηγηθῇ ἀφ' ἑνὸς μὲν λόγῳ τῆς ἀρχαίας συνηθείας ἐν τῇ γλυπτικῇ τῆς πλουσίας καὶ μακρᾶς κόμης τῶν ἰχθυοκενταύρων [6], ἀφ' ἑτέρου λόγῳ τῆς προαναφερθείσης βυζαντινῆς ἀντιλήψεως περὶ κομμώσεως τῶν βαρβάρων καὶ ὑποδεεστέρων ὑπάρξεων, ἔκφανσιν τῶν ὁποίων ἀποτελεῖ, ὡς ἤδη ἀπεδείχθη, ὁ ἰχθυοκένταυρος.

Ἐλέχθη καὶ ἀνωτέρω, ὅτι ἡ τεχνικὴ τοῦ πινακίου 1 Μπενάκη ἐκφεύγει τῆς πλαστικῆς ἀποδόσεως, οἵα συναντᾶται οὐχὶ μόνον ἐπὶ ἀρχαιοτέρων ἔργων, ὡς ἐπὶ παραδείγματι ἐπὶ τοῦ δίσκου τῆς Νηρηΐδος ἐκ Βακοῦ [7], ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τῶν σχετικῶς συγγενῶν χρονολογικῶς ἔργων βυζαντινῆς τορευτικῆς, τῶν δίσκων τῆς Κύπρου, τῆς Riha καὶ τῆς

1 C. Wulff - F. Volbach, Koptische Stoffe. Σ. Πελεκανίδη, Τὸ λάσιον τοῦ Ἡρακλέους, ἔ. ἀ. Ἄ. Ἀποστολάκι, Τὰ κοπτικὰ ὑφάσματα τοῦ ἐν Ἀθήναις Μουσείου Κοσμητικῶν Τεχνῶν. Ἀθῆναι 1932, εἰκ. 45-47. Περὶ τῆς χρονολογίας τῶν λασίων τοῦ Μουσείου Κοσμητικῶν Τεχνῶν ὑπὸ Ἄ. Ἀποστολάκι ἰσχύουν ὅσα παρετηρήσαμεν ἐξ ἀφορμῆς τῆς χρονολογίας τῶν λασίων Ἀράτου καὶ Κερυνίτιδος ἐλάφου τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

2 R. Delbrück, ἔ. ἀ. 239, πίν. 62, σ. 154 κέ. πίν. 35.

3 Πρβ. σ. 53 σημ. 2.

4 L. Matzulewitsch, ἔ.ἀ. πίν. 1.

5 Εἶναι ἀληθὲς ὅτι παρὰ τοῖς βυζαντινοῖς ἡ συνήθεια τῶν ἀνδρῶν τοῦ φέρειν μακρὰν καὶ περιποιημένην κόμην ἦτό τι τὸ κοινόν. Φ. Κουκουλέ, Περὶ τῆς κομμώσεως τῶν βυζαντινῶν, ΕΕΒΣ 7, 1930, 4 κέ. Τὰ ἔργα ὅμως τέχνης, ἀνεξαρτήτως τῶν γραπτῶν πηγῶν, παρουσιάζουν πάντοτε σχεδόν, ἐξ ὅσων γνωρίζομεν, τοὺς ἄνδρας φέροντας οὖλην καὶ μέχρι τοῦ τραχήλου ἐξικνουμένην κόμην, ὡς «φουντομάλληδες», ποτὲ ὅμως ὡς φέροντας τὴν αὐτὴν ἢ συγγενῆ κόμμωσιν πρὸς τοὺς ἐκ Βορρᾶ σωματοφύλακας τοῦ αὐτοκράτορος. Ἡ κόμμωσις αὐτῶν, τοὐλάχιστον ἐπὶ τῶν μνημείων τῆς τέχνης, παραμένει ὡς ἐνδεικτικὸν τῆς καταγωγῆς αὐτῶν καὶ τῆς ὑπηρεσίας των ἐν τῇ βυζαντινῇ Αὐλῇ. Πρβ. ἐπίσης τοὺς σωματοφύλακας ἐν τῇ τοιχογραφίᾳ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης. ΑΔ 1918, Παράρτ. εἰκ. 33.

6 A. Rumpf, ἔ.ἀ.

7 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 35 κέ. πίν 6.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

Κωνσταντινουπόλεως [1]. Πολλάκις τὸ ἀνάγλυφον, εἰς τὰ ἀνωτέρω ἔργα εἶναι χαμηλόν, πλαστικῶς ὅμως αἱ μορφαὶ διατηροῦν, ἐν σχέσει πρὸς τὸν χῶρον, αὐτοτέλειαν, τὰ δὲ ἐπὶ μέρους αὐτῶν ἀποδίδονται μετὰ τῶν μεγαλυτέρων λεπτομερειῶν. Ἀποφεύγεται δηλαδὴ ὁ τονισμὸς τοῦ ἀναγλύφου ἀλλὰ τοῦτο, αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἔχει ἀπόλυτον ἀνεξαρτησίαν ὡς σύνολον καὶ ὡς μέρος ὅλου. Τὸ ἀντίθετον συμβαίνει εἰς τὴν ὁμάδα τοῦ ἡμετέρου πινακίου. Τὸ ἀνάγλυφον ἐνταῦθα ἐνδέχεται νὰ ἐξακολουθῇ νὰ εἶναι ὑψηλόν, νὰ δίδῃ τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀπολύτου αὐτοτελείας ὡς ἀναγλύφου, ἀλλ' ἀπώλεσε τὰς ἰδιότητας ἐκείνας, αἱ ὁποῖαι συνδέουν τὸ ἀντικείμενον τῆς παραστάσεως γενικῶς ἢ τὰ πρόσωπα εἰδικῶς μετὰ τοῦ χώρου, διότι ἐλλείπει ἡ πραγματικὴ πλαστικὴ ἀπόδοσις, ἀντικατασταθεῖσα διὰ τῆς καθαρῶς γραφικῆς, ἥτις καὶ διαμορφώνει τὴν τεχνοτροπίαν τῆς ἐποχῆς. Ἑπομένως ἡ τοιαύτη ἐξέλιξις τῆς τεχνοτροπίας, εἰς ἔργα τῆς τορευτικῆς ἰδίως, κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ ἕκτου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ ἑβδόμου αἰῶνος, δὲν πρέπει νὰ ἐκληφθῇ ὡς ἀποτέλεσμα καταπτώσεως τῆς αἰσθητικῆς μορφώσεως τῶν καλλιτεχνῶν ἢ μετατροπὴ κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην τῆς καλλιτεχνίας εἰς καθαρὰν βιοτεχνίαν [2], ἀλλ' ὡς φυσικὴ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξις, ἥτις, τῇ ἐπιδράσει τῆς βιοτεχνίας, προσέλαβεν, ἐνδεχομένως ἐνίοτε καὶ ἐνιαχοῦ, βαρείας καὶ πρωτογόνους μορφάς. Ἐσφαλμένη συνεπῶς θεωρητέα ἡ ἀρχὴ καθ' ἣν ἡ βυζαντινὴ τέχνη μετὰ τοὺς Ἰουστινιανείους χρόνους παρουσιάζει προϊοῦσαν κατάπτωσιν εἴς τε τὰ θέματα, τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν μέχρις οὗ φθάσῃ ἡ λεγομένη ἀναγέννησις τῶν Μακεδόνων, κατὰ τοὺς χρόνους τῶν ὁποίων ἀναζωογονεῖται καὶ πάλιν ἡ Βυζαντινὴ τέχνη. Μολονότι κατὰ τὴν διαδρομὴν τοῦ χρόνου, ὡς ἦτο φυσικόν, διαμορφοῦνται θέματα καὶ τεχνοτροπίαι ἐν τῇ Ἑλληνικῇ Μεσαιωνικῇ Αὐτοκρατορίᾳ, ἔνθα διατηροῦνται διάφορα ρεύματα διαφόρων ἑτερογενῶν πολιτισμῶν, ἐν τούτοις οὐδέποτε αὕτη ἠγνόησε τὴν μεγάλην καὶ ἰσχυρὰν κληρονομίαν τῆς ἀρχαιότητος, τὴν ὁποίαν ἐνδεχομένως νὰ μὴ ἀντέγραψε δουλικῶς, ἀλλὰ πάντως ἐξεμεταλλεύθη συμφώνως πρὸς τὰς νέας ἀντιλήψεις τῶν βυζαντινῶν περὶ τέχνης καὶ ὡς μέσον αἰσθητικῆς ἐκφράσεως, ἀλλὰ κυρίως διδασκαλίας καὶ θρησκευτικῆς ἐξάρσεως. Κατὰ ταῦτα τὸ χαρακτηριζόμενον ὡς μεταβατικὴ ἐποχὴ διάστημα ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ ἕκτου αἰῶνος μέχρι τῆς Εἰκονομαχίας [3], δὲν εἶναι νεκρὰ καὶ ἄγονος ἐποχή, ἀλλὰ περίο-

1 G. Duthuit - F. Volbach - G. Salles, ἔ. ἀ. 58, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

2 Αἱ ἔννοιαι τῶν ὅρων «καλλιτεχνία» καὶ «βιοτεχνία» συχνάκις ἐν τῇ ἱστορίᾳ τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης ἀντικαθίστανται ἀδιαφόρως ὡς προκειμένου περὶ τῶν αὐτῶν πραγμάτων ἐχόντων διαφόρους ὀνομασίας. Ἡ ἐσφαλμένη αὕτη χρησιμοποίησις τῶν ὅρων προέρχεται, νομίζομεν, ἐξ ἐπιδράσεως τοῦ νεωτέρου ὅρου «βιοτεχνία» καὶ τῆς ἐννοίας αὐτοῦ, δι' οὗ κυρίως ἐν τῇ Δύσει, ἐν τοῖς νεωτέροις χρόνοις, χαρακτηρίζεται γενικῶς πᾶν ἔργον τῆς τορευτικῆς ὡς καὶ οἱ τορευταὶ καὶ οἱ ἀργυροκόποι χαρακτηρίζονται ὡς βιοτέχναι ἢ χειροτέχναι. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ἡ τορευτικὴ ἔχει ὡς προϋπόθεσιν τὸ προκεχωρημένον καλλιτεχνικῶς κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον περιβάλλον ὡς ἐπίσης καὶ τὴν πλήρη διαμόρφωσιν καλλιτεχνικῶν μορφῶν, ἐξ ὧν αὕτη ἀντλεῖ. Οὐδόλως ὅμως ἕπεται ἐκ τούτου ὅτι ὁ τορευτὴς εἶναι μόνον ἐπιδέξιος ἀντιγραφεὺς καὶ μιμητής, ἐστερημένος ἰδίας καλλιτεχνικῆς πρωτοβουλίας καὶ αὐτοτελείας. Ὁ τορευτὴς ἢ ὁ ἀργυροκόπος, ὡς ὁ ζωγράφος ἢ ὁ γλύπτης, εἶναι ἐπίσης καλλιτέχνης μεταχειριζόμενος πάσας τὰς ἐσωτερικὰς αὐτοῦ δυνάμεις, τὴν καλλιτεχνικὴν σύλληψιν, τὴν φαντασίαν, πρὸς τελείαν ἔκφρασιν ἐν μορφῇ τοῦ καλλιτεχνήματος, δι' οὗ θὰ ἐπιτύχῃ τὴν κατάληψιν καὶ τὴν συγκίνησιν. Κατὰ ταῦτα καὶ ἡ τορευτικὴ δὲν δύναται νὰ ὑπαχθῇ εἰς τὴν βιοτεχνίαν ἢ χειροτεχνίαν ἀλλὰ εἰς τὴν καλλιτεχνίαν γενικῶς, διαφέρουσα τῶν ἄλλων, ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς, ὡς καὶ αἱ τελευταῖαι ἀπ' ἀλλήλων, δηλ. μόνον καθ' ὕλην.

3 Περὶ τοῦ θέματος τούτου πραγματευόμεθα, ὡς ἤδη ἐδηλώθη, εἰς ἰδιαιτέραν ὑπὸ ἐπεξεργασίαν μελέτην «Ἡ τέχνη ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τῆς Εἰκονομαχίας».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

δος, ἥτις ἐξεμεταλλεύθη τὴν ἀρχαίαν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν, συμβαλοῦσα οὕτω μετὰ τῶν ἀνακαλύψεων τῶν ρωμαϊκῶν ἀπομιμήσεων κλασσικῶν καὶ ἑλληνιστικῶν ἔργων εἰς τὴν Ἀναγέννησιν τῆς Δύσεως [1].

Μετὰ τὴν εἰκονογραφικὴν καὶ τεχνοτροπικὴν ἀνάλυσιν τῆς παραστάσεως τοῦ ὀμφαλοῦ τοῦ πινακίου 1 Μπενάκη, ἀνάγκη ὅπως ἐξετασθῇ καὶ ὁ περὶ τὸν ὀμφαλὸν ποικίλος καὶ ἐπιμεμελημένος διάκοσμος, ἀποτελούμενος, ὡς ἐλέχθη, ἐξ ἀστραγάλου, ἐκφυλισμένου καὶ παραμορφωμένου λεσβίου κυματίου καὶ τέλος ἐξ ἐσχηματοποιημένων φύλλων ἀκάνθου, ἥτις καταλαμβάνει πᾶσαν τὴν περὶ τὸν ὀμφαλὸν μέχρι τῶν χειλέων κενὴν ἐπιφάνειαν τοῦ πινακίου. Εἰκ. 1.

Ὁ ἀστράγαλος, ὁ ὁποῖος μεταξὺ πλείστων ὅσων ἀποτελεῖ ἀρχαίαν κληρονομίαν, περιελθοῦσαν εἰς τὸ Βυζάντιον, κατέχει ἐξαιρετικὴν θέσιν κυρίως ὡς διακοσμητικὸν στοιχεῖον εἰς τὴν βυζαντινὴν τορευτικὴν μέχρι τοῦ ὀγδόου αἰῶνος [2], καὶ πέραν αὐτοῦ [3] ἐνῷ ἀντιθέτως ἡ τορευτικὴ τῶν Σασσανιδῶν, ἂν οὐχὶ οὐδόλως, σπανιώτατα ὅμως ἐχρησιμοποίησε τὸν ἐν λόγῳ διάκοσμον. Ὡς ἐκ τούτου ὁ ἀστράγαλος δὲν δύναται νὰ χρησιμεύσῃ ὡς βάσις χρονολογήσεως τοῦ ἡμετέρου πινακίου.

Ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸ κυμάτιον προσφέρει περισσότερα δεδομένα λόγῳ τοῦ ἐκφυλισμοῦ αὐτοῦ ἀπὸ ἀρχιτεκτονικοῦ εἰς καθαρῶς φυτικὸν διάκοσμον. Ἡ κατάπτωσις τοῦ ἐξαιρετικοῦ καὶ λεπτοῦ τούτου διακοσμητικοῦ στοιχείου ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου εἶναι πασιφανής. Καὶ ἔχει μέν, ὡς γνωστόν, τὸ λέσβιον κυμάτιον ἀπὸ τοῦ δευτέρου αἰῶνος ἐν Συρίᾳ, ἐν Baalbeck καὶ ἐν τῇ περιφερείᾳ αὐτοῦ τὴν μορφὴν τοῦ τριφύλλου [4], ἀλλ' ἐξακολουθεῖ ὁπωσδήποτε νὰ ἀναγνωρίζεται τὸ λέσβιον κυμάτιον καὶ κατὰ τὴν πρωτοβυζαντινὴν καὶ βυζαντινὴν ἐποχὴν ἐπὶ ἀρχιτεκτονικῶν ἰδίως μελῶν ἢ εἰς τὴν μικροτεχνίαν. Ἄλλως συμβαίνει εἰς τὴν τορευτικήν. Τὸ κυμάτιον ἐνταῦθα λόγῳ ἐνδε-

1 Ὁποίαν ἐξαιρετικὴν σημασίαν διὰ τὴν ἐποχὴν τῆς Ἀναγεννήσεως ἐν τῇ Δύσει ἔχει τὸ Βυζάντιον δυστυχῶς δὲν ἠδυνήθησαν οὔτε πολλοὶ ἐκ τῶν ἡμετέρων νὰ κατανοήσουν παρὰ τὰ ἐξαιρετικὰ συμπεράσματα πολυετῶν ἐρευνῶν ἡμετέρων καὶ ξένων βυζαντινολόγων. Ὅ,τι παρατηρεῖται εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν γραμμάτων κατὰ τὴν βυζαντινὴν ἐποχήν, καθ' ἣν ὁ χριστιανικὸς ἑλληνισμὸς διεδέχθη τὸν ἐθνικὸν ἑλληνισμὸν εἰς τὰ γράμματα καὶ τὸν πολιτισμόν, S. Salsville, De l'Hellénisme au Byzantinisme, Echos d'Orient 30, 1931, 28 κέ., τοῦτ' αὐτὸ συμβαίνει καὶ μὲ τὴν τέχνην, ἥτις εἶναι ἔκφρασις αὐτοῦ. Καὶ ὡς ἐν τῇ ἱστορίᾳ τοῦ πνεύματος τῆς νεωτέρας Εὐρώπης βλέπομεν ὅτι ὁ ἑλληνισμὸς διὰ τοῦ Βυζαντίου κατέκτησε τὴν Δύσιν καὶ ἐδώρησεν εἰς αὐτὴν τὴν κλίσιν πρὸς τὴν ἔρευναν τῶν κλασσικῶν συγγραφέων καὶ φιλοσόφων, E. Gilson, Saint Thomas d' Aquin ἐν συλλογῇ Les moralistes chretiens, Paris 1925, 7. J. Geffcken, Der Ausgang des griechisch - römischen Heidentums ἐν Religionswissenschaftlicher Bibliothek, herg. von W. Streitberg VI², Heidelberg 1929, οὕτω καὶ ἐν τῇ τέχνῃ τὸ Βυζάντιον εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον παρεχώρησε τὰ σπέρματα, ἐξ ὧν ἀνεπτύχθη ὁ στάχυς ὁ ἀποδώσας τοὺς γνωστοὺς τῆς Ἀναγεννήσεως καρπούς.

2 Περὶ τῆς σημασίας τοῦ ἀστραγάλου ὡς διακόσμου κατὰ τὴν περίοδον τῆς ὑψίμου ἀρχαιότητος καὶ τῆς πρωτοβυζαντινῆς ἐποχῆς ἐπραγματεύθη ἐκτενῶς ὁ R. Zahn, Amtliches Bericht der preuss. Kunstsammlungen 38, 1917, 267 κέ. L. Matzulewitsch, Silberschale aus Kertsch, 23 κέ. Τοῦ αὐτοῦ, Die byzantische Antike, 78, 88, 108, 110, 112.

3 Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin II, 1926, 656, 657. εἰκ. 317, 318. σ. 898, 899. εἰκ. 446, 447.

4 Περὶ τῆς ἐξελίξεως τοῦ κυματίου πρβ. τὴν μονογραφίαν τοῦ C. Weickert, Das lesbische Kymation, München 1913, ἐπὶ τῆς ὁποίας στηρίζεται καὶ τὸ σχετικὸν ἄρθρον ἐν Pauly - Wissowa RE, XI, 2, 2469 κέ. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, 269 κέ. Τὸ περὶ οὗ ὁ λόγος κυμάτιον δὲν ἀκολουθεῖ κανονικὴν ἐξέλιξιν κατὰ τὴν διαμόρφωσίν του ἐν τῇ βυζαντινῇ τέχνῃ. Συμβαίνει πολλάκις νὰ παρουσιάζηται ὑπὸ τὴν αὐτὴν μορφήν, ὑφ' ἣν καὶ εἰς τὴν ρωμαϊκὴν ἀρχαιότητα, ὡς ἀποδεικνύουν ἡ πύλη τῆς Ἁγ. Σαβίνης ἐν Ρώμῃ, τὰ δίπτυχα τοῦ Μονάχου καὶ τοῦ Μουράνου, ἔνθα τὸ κυμάτιον ἔχει τὴν πρώτην κλασσικὴν αὐτοῦ μορφήν. Ἐξηρτᾶτο μᾶλλον, νομίζομεν, ἐκ τοῦ ὑπὸ μίμησιν προτύπου καὶ τῆς δεξιότητος ἢ ἀδεξιότητος τοῦ καλλιτέχνου.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

χομένως τῆς ὑπὸ ἐπεξεργασίαν ὕλης—ἄργυρος καὶ χρυσὸς—ἀποβάλλει ὀλίγον κατ' ὀλίγον τὴν ζωτικότητα αὐτοῦ, καταλῆγον εἰς γεωμετρικὸν-φυτικὸν διάκοσμον ὡς τὸ ἡμέτερον. Συγκρίνοντες τοῦτο μετὰ τοῦ κυματίου πινακίου τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου [1], ἔχοντος τὰ αὐτὰ κατὰ τάξιν καὶ σειρὰν διακοσμητικὰ στοιχεῖα ὡς καὶ τὸ ἡμέτερον πινάκιον, παρατηροῦμεν ὅτι τὸ κυμάτιον τοῦ πινακίου τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου προσπαθεῖ μὲν νὰ ἐμμείνῃ εἰς τὴν πρώτην αὐτοῦ κανονικὴν μορφήν, ἀλλ' ἀκουσίως μετασχηματίζεται εἰς κυματοειδῆ ἄμορφον εἰσέτι διάκοσμον, ὅστις ἀργότερον λαμβάνει τὴν τελικὴν μορφὴν τοῦ τριφύλλου ὡς ἐπὶ τοῦ πινακίου 1.

Παράλληλος πρὸς τὴν μορφὴν καὶ ἐξέλιξιν τοῦ κυματίου βαίνει καὶ ἡ μορφὴ τῆς ἀκάνθου. Ἡ ἄκανθος τοῦ πινακίου τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου δὲν εἶναι εἰσέτι ἐσχηματοποιημένη οὐδ' ἔχει ἀπολύτως διακοσμητικὸν χαρακτῆρα. Διατηρεῖ τὴν φυσικότητα καὶ αὐτοτέλειαν αὐτῆς μὴ ἀποτελοῦσα συνεχὲς σύνολον, ἐν εἴδει στεφάνης, ὡς ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου, ἀλλὰ τοποθετουμένη κατὰ διαστήματα. Παρ' ὅλα ταῦτα ὅμως δὲν δυνάμεθα νὰ παραδεχθῶμεν τὴν τοποθέτησιν τοῦ ἐν λόγῳ πινακίου εἰς πολὺ προγενεστέραν ἐποχήν [2], ἐὰν συγκρίνωμεν τοῦτο πρὸς τὸ ὑπ' ἀριθ. 2 ἡμέτερον πινάκιον, τὸ ὁποῖον φέρει πανομοιότυπον τὴν αὐτὴν τοῦ ὀμφαλοῦ σύνθεσιν, ἣν καὶ τὸ τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου.

Μολονότι ὅμως ἀμφότεραι αἱ παραστάσεις, τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου καὶ τοῦ Μουσείου Μπενάκη, δεικνύουν τὴν αὐτὴν σύγχρονον τεχνοτροπίαν, ἐν τούτοις τὸ πινάκιον Μπενάκη παρουσιάζει τελειοτέραν καὶ ἐπιμελεστέραν ἐργασίαν εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὅλου. Ἀμφότερα συγγενεύουν ἀπολύτως πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τῆς χύτρας τοῦ Ermitage [3].

Ὁ περὶ τὴν παράστασιν τοῦ τριαινοφόρου ἁλιέως τοῦ πινακίου 2 διάκοσμος ἐξ ἀκάνθου εἶναι πανομοιότυπος σχεδὸν πρὸς τὸν τοῦ πινακίου τῆς Ἰνοῦς ὡς καὶ πρὸς τὸν ὁμοιόμορφον στέφανον τοῦ ὑπ' ἀριθ. 3 πινακίου (εἰκ. 1, 2, 3).

Ἐκ τῶν διακρινομένων στοιχείων τοῦ πινακίου τούτου, περιγράμματος, κομμώσεως, κάτω ἄκρων (εἰκ. 3), ἐξάγεται ὅτι ἡ τεχνοτροπία καὶ τὸ εἶδος τῆς κομμώσεως εἶναι ἡ αὐτὴ ὡς καὶ τοῦ προαναφερθέντος πινακίου 2 καὶ ἐνδεχομένως ἀνήκουν ἀμφότερα εἰς τὸ αὐτὸ ἐργαστήριον, ἂν μὴ καὶ εἰς τὸν αὐτὸν τεχνίτην, ὅπερ λίαν πιθανόν.

Τὸ ἀβάσιμον ἐνίων ἐρευνητῶν νὰ ἐνίδουν εἰς τὴν μορφὴν τῆς διακοσμητικῆς ἀκάνθου, ὡς αὕτη παρουσιάζεται ἐπὶ τῶν ἡμετέρων πινακίων 1, 2, 3, προέλευσιν σασσανιδικήν, ἤδη ἀπὸ πολλοῦ ἔχει καταδειχθῆ διὰ τῆς προσαγωγῆς πλείστων ὅσων παραδειγμάτων, ἀνατρεπόντων τὴν ἀνωτέρω θέσιν [4]. Μᾶλλον ὡς τόπον προελεύσεως τοῦ διακόσμου τούτου δυνάμεθα, νομίζω, νὰ θεωρήσωμεν τὰς χώρας τῆς ἀνατολικῆς Μεσο-

1 V. B. Walters, Catalogue of the Silver Plate in the British Museum London 1921, 20 ἀρ. 77, πίν. VIII, 77. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 79.

2 N. B. Walters, ἔ. ἀ.

3 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 6. ἀρ. 11, 79. σ. 37 σημ. 3. πίν. 16. εἰκ. 9-11. Ἐπίσης στενῶς συνδέονται καὶ ἕνεκα τῆς αὐτῆς διατάξεως καὶ μορφῆς ἀστραγάλου καὶ κυματίου.

4 Ἐκτενῆ μελέτην περὶ τῆς ἀκάνθου, ὡς αὕτη συναντᾶται ἐπὶ τῶν ἡμετέρων πινακίων, ἐπρόκειτο νὰ δημοσιεύσῃ ὁ G. Brett. Δὲν γνωρίζομεν, λόγῳ τῆς πολεμικῆς καταστάσεως, ἐὰν ἐδημοσιεύθη ἡ ἐργασία αὕτη. Ἡμεῖς δὲν ἐπεξετάθημεν εἰς τὴν ἔρευναν τῆς ἀκάνθου, περὶ ἧς ἄλλωστε συντόμως περιέλαβε καὶ ὁ L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 117, ἐν ἀναμονῇ τῆς ὡς ἄνω εἰδικῆς ἐπὶ τοῦ θέματος μελέτης.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

γείου καὶ ἰδιαιτέρως τὴν Αἴγυπτον, ἐὰν λάβωμεν μάλιστα ὑπ' ὄψιν τὴν περίπτωσιν, καθ' ἣν μεταξὺ τῶν φύλλων παρεντίθεται βλαστὸς μετ' ἄνθους λωτοῦ, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἐμφωλεύουν πτηνὰ ἢ πτηνόν, λεπτομέρεια, ἥτις ὁδηγεῖ εἰς τὴν Ἀλεξάνδρειαν καὶ γενικώτερον εἰς τὴν περιφέρειαν τοῦ Νείλου [1].

Πρὸς τὴν Ἀλεξάνδρειαν φέρει ἡμᾶς διὰ τὴν τοποθέτησιν τῶν τριῶν πινακίων τῆς ὁμάδος Α' καὶ τὸ ἐξετασθὲν ἤδη καὶ ὡς παραμορφωμένον κυμάτιον χαρακτηρισθὲν περὶ τὸν ὀμφαλὸν τοῦ πινακίου 1 κόσμημα, τὸ ὁποῖον ἀπαντᾷ εἰς τὰ ἀργυρᾶ τοῦ Bavai καὶ Sanlzoir [2], συναντᾶται δὲ καὶ εἰς τὰς ζῳφόρους τοῦ κάδου τοῦ Hemmoorer [3].

Ὁ Fr. Drexel [4] παρετήρησεν ὅτι τὸ ὡς ἄνω κυμάτιον κατὰ τὴν ρωμαϊκὴν ἐποχὴν ἐν συνδυασμῷ μετὰ τοῦ ἀστραγάλου, ὡς παρουσιάζεται εἰς τὰ πινάκια τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου, τῆς χύτρας Ermitage, τῆς κεκοσμημένης διὰ τοῦ τοπείου τοῦ Νείλου [5], ὡς καὶ ἐπὶ πλείστων ἄλλων, εἶναι ἐνδεικτικὸν προελεύσεως ἐκ τῶν Γαλλικῶν ἐπαρχιῶν καὶ τῶν Παραδουναβίων Χωρῶν, ἐφ' ὅσον ἡ τορευτικὴ τῶν περιφερειῶν τούτων εὕρηται ὑπὸ τὴν ἀλεξανδρινὴν ἐπίδρασιν. Ἐὰν ὅμως ἡ παρατήρησις αὕτη ἔχει ὡς προϋπόθεσιν τὴν ἀλεξανδρινὴν ἐπίδρασιν — ὑπὸ τὴν ἔκφρασιν αὐτὴν δέον νὰ νοηθῇ ἡ ἐπίδρασις τῆς τορευτικῆς τῆς ἑλληνιστικῆς Αἰγύπτου—τότε οὐδὲν ἐμποδίζει τὸν ἐρευνητήν, ἐφ' ὅσον ὑπάρχουν καὶ ὡρισμέναι ἐνδείξεις, ὡς ἀμέσως κατωτέρω θὰ ἴδωμεν, νὰ παραδεχθῇ ὡς τόπον κατασκευῆς τῶν ἡμετέρων πινακίων τὴν περὶ τὸ Δέλτα τοῦ Νείλου περιοχήν.

Τὸ σχῆμα τῶν πινακίων 1, 2, 3, τὸ ὁποῖον θὰ ἠδύνατο νὰ ὁδηγήσῃ ἡμᾶς εἰς τὴν παραδοχὴν ἢ μὴ τῆς ἀπύψεως ταύτης δὲν συμβάλλει εἰς οὐδέν, διότι εἶναι τὸ κοινότερον ὅλων [6].

Ἐκ τοῦ ἀρχείου τοῦ Μουσείου Μπενάκη πληροφορούμεθα ὅτι τὰ πινάκια ταῦτα μετὰ τῶν ἄλλων τῆς Β' ὁμάδος, περὶ ὧν κατωτέρω, ἠγοράσθησαν ἐν τῷ ἐλευθέρῳ ἐμπορίῳ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, προερχόμενα τινὰ μὲν ἐξ αὐτῶν ἐκ Καΐρου, δύο δὲ μόνον ἐξ Ἀμερικῆς. Βεβαίως ὁ τόπος ἀγορᾶς δὲν δύναται νὰ χρησιμεύσῃ ὡς ἀπολύτως σοβαρὰ ἀφετηρία διὰ τὴν ἐργαστηριακὴν προέλευσιν τῶν πινακίων τούτων. Ἀλλ' ἀφ' ἑνὸς μὲν ἡ σημείωσις τοῦ ἀρχαιοπώλου ὡς προερχομένων ἐκ Καΐρου, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἡ πεῖρα, ἥτις μᾶς διδάσκει ὅτι ἐκεῖ ἔνθα ἀνευρίσκονται ἢ πωλοῦνται, ἐὰν βεβαίως αἱ χῶραι αὗται εἶναι ἀποδεδειγμένως περιοχαί, ἔνθα ἤνθισεν ἡ τορευτικὴ ἢ οἱοσδήποτε ἄλλος κλάδος τῆς καλλιτεχνίας, ἐδημιουργήθησαν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὰ ἔργα τέχνης, μᾶς ἐπιβάλλει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι δὲν εἰσήχθησαν ἀλλ' ὅτι κατεσκευάσθησαν ἐν Αἰγύπτῳ [7].

Συγκεφαλαιοῦντες τὰ ἀνωτέρω καταλήγομεν εἰς τὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα:

Ἡ παράστασις τοῦ πινακίου τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου εἶναι μοναδικὴ οὐχὶ μόνον μεταξὺ τῶν ἔργων τῆς βυζαντινῆς περιόδου, ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ καθ' ὅλου ἱστορίᾳ τῆς ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς τέχνης καὶ τῇ σειρᾷ τῶν μυθολογικῶν παραστάσεων ἀπὸ

1 Πρβ. τὸν δίσκον τοῦ βόσκοντος ἵππου τοῦ Ermitage. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 4, ἀρ. 5, πίν. 30 σ. 118.

2 F. Drexel, Die alexandrinische Silbergefässe der Kaiserzeit, BJb 118, 1909, 184 κέ. 228 κέ.

3 H. Willer, Die römische Bronzeeimer von Hemmoorer, Hannover 1901, 174. Fr. Drexel, ἔ. ἀ.

4 Fr. Drexel, ἔ. ἀ. 228 κέ.

5 Πρβ. σ. 59 σημ. 3.

6 Fr. Drexel, ἔ. ἀ. 119.

7 Fr. Drexel, ἔ. ἀ. 207.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

τῆς ἐμφανίσεως τοῦ μύθου καὶ ἑξῆς. Ἡ ἡμετέρα παράστασις ἀποτελεῖ μέρος τῆς ὑπὸ τοῦ Καλλιστράτου περιγραφομένης παραστάσεως.

Ὁ μῦθος, εἴτε καθ' ὁλοκληρίαν εἴτε ὡς μέρος τῆς πλήρους παραστάσεως, ὡς παρίσταται ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου, ἀντεγράφη ἔκ τινος συγγενοῦς κατὰ τὸ μέταλλον καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ἀντικειμένου, πιθανῶς κατόπτρου.

Τὰ ἕτερα δύο ἀντιγράφουν θέματα συνήθη εἰς τὴν τέχνην τῆς Αἰγύπτου.

Τεχνοτροπικῶς καὶ τὰ τρία ἐξετασθέντα πινάκια ἀνήκουν εἰς τὴν αὐτὴν ὁμάδα τῶν τορευτικῶν ἔργων, τὰ ὁποῖα τὸ μὲν ἕνεκα τῶν σφραγίδων, τὸ δὲ ἕνεκα τῆς τεχνοτροπίας ἐτοποθετήθησαν ἤδη εἰς τὸ τέλος τοῦ ἕκτου καὶ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ ἑβδόμου αἰῶνος.

Ἐκ τῶν πινακίων 1, 2, 3, μολονότι διακοσμητικῶς συγγενεύουν μετ' ἀλλήλων, τὸ πινάκιον 1 τεχνοτροπικῶς ἀφίσταται τῶν δύο ἄλλων ὡς προϊὸν διαφόρων χειρῶν, ἂν μὴ διαφόρου ἐργαστηρίου.

Τοπικῶς ἅπαντα ἀνήκουν εἰς τὴν Αἴγυπτον.

ΟΜΑΣ Β΄. Δὲν γνωρίζομεν, οὔτε εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποθέσωμεν, ἂν καὶ κατὰ πόσον τὰ πινάκια τῆς Β΄ ὁμάδος ὑπάγονται εἰς τὴν αὐτὴν «σύνθεσιν», εἰς ἣν ἀνήκουν τὰ ἐξετασθέντα ἐν τῷ πρώτῳ μέρει τῆς παρούσης μελέτης. Κοινὸν μετ' ἀλλήλων κατ' ἀρχὴν ἔχουν τὴν ὕπαρξιν ἐν τῷ κέντρῳ διακόσμου.

Καὶ ἐνταῦθα εὑρισκόμεθα πρὸ τῶν παραστάσεων, αἵτινες ἦσαν ἐν μεγάλῃ καὶ συχνῇ χρήσει εἰς τὴν παρὰ τὸν Νεῖλον περιφέρειαν καὶ αἱ ὁποῖαι εἶναι γνωσταὶ ὑπὸ τὸ χαρακτηριστικὸν ὄνομα «τοπεῖον τοῦ Νείλου». Περὶ τὰς παραστάσεις ταύτας ἀντὶ τοῦ ἀστραγάλου καὶ τοῦ κυματίου, τὸ ὁποῖον συνηντήσαμεν εἰς τὴν πρώτην ὁμάδα, περιθέει, ὡς ἐλέχθη, στεφάνη ἐκ τριῶν κύκλων σφυρηλάτων. Τὰ λεῖα τοιχώματα τῶν πινακίων ἀπολήγουν εἰς ἀναδιπλουμένην περιφέρειαν.

Ἡ διατήρησις τῶν ἐν λόγῳ πινακίων δὲν ἐπιτρέπει τὴν λεπτομερῆ τεχνοτροπικὴν ἀνάλυσιν τῶν παραστάσεων αὐτῶν. Τὰ διακρινόμενα στοιχεῖα πείθουν, ὅτι τὰ πινάκια ταῦτα τεχνοτροπικῶς συγγενεύουν πρὸς τὴν τέχνην καὶ τὸν χρόνον τῶν πινακίων τῆς ὁμάδος Α΄. Οἱ ἐρωτιδεῖς ἀπεδόθησαν κατὰ τὸ σύστημα τοῦ ἀναγλύφου γραφικῶς. Τὴν ἀπόδοσιν τοῦ παιδικοῦ καὶ εὐτραφοῦς τῶν ἐρωτιδέων σώματος, μολονότι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ βαρέος, ἐπιτυγχάνει ὁ τεχνίτης διά τινων φυσιολογικῶς καὶ ἀνατομικῶς ἐπιτυχῶν μεταβάσεων. Ἀντιθέτως παρημελήθησαν ἐν τῇ ἐπεξεργασίᾳ τὰ πρόσωπα, αἱ χεῖρες καὶ οἱ πόδες. Ὡς εἰς τὸ πρόσωπον τῆς Ἰνοῦς, κυρίως ὅμως τοῦ Μελικέρτου καὶ τῶν δύο ἐρωτιδέων τῶν πινακίων τῆς ὁμάδος Α΄, οἱ ὀφθαλμοί, ἡ ρὶς καὶ τὰ ὦτα ἀποδίδονται ἄνευ λεπτομερειῶν, συνοπτικῶς, τῆς τεχνικῆς ἐχούσης ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸν κυριώτερον ρόλον, καθ' ἣν αἱ γραμμαὶ καὶ αἱ ἐλαφραὶ ἀποξέσεις, τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, τῆς σπονδυλικῆς στήλης ἀποτελοῦν τὰ σπουδαιότερα χαρακτηριστικά, εἰκ. 4, 5. Ἡ τεχνικὴ αὕτη ἐνθυμίζει ἐκτὸς τῶν ὁμοιογενῶν ἔργων τορευτικῆς τῆς αὐτῆς περιόδου [1], περὶ ὧν ἀνωτέρω ἐκτενὴς ἐγένετο λόγος, καὶ ἔργα ὑφαντικῆς [2] καὶ ψηφιδωτῶν δαπέδων [3].

1 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 75, πίν. 13.
2 Σ. Πελεκανίδη, Τὸ Λάσιον τοῦ Ἡρακλέους ἔ.ἀ.
3 S. Pelekanidis, Die frühchristlichen Fussbodenmosaiken Griechenlands.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

Ἐνῷ τὸ ἀνθρώπινον σῶμα, κατὰ τὴν μεταϊουστινιάνειον ἐποχὴν σχετικῶς ἐτυποποιήθη, οὕτως εἰπεῖν, ἀποδιδόμενον δι' ὅλων τῶν γνωρισμάτων, τὰ ὁποῖα ἀναλυτικῶς εἴδομεν, ἡ διαμόρφωσις τῶν ἰχθύων καὶ ἐν γένει τῶν ζῴων προσπαθεῖ νὰ μιμηθῇ ὅσον ἔνεστι τὴν φύσιν καὶ μέχρι τῶν ἐλαχίστων λεπτομερειῶν, ὡς παρατηρεῖται εἰς τοὺς δελφῖνας, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἱππεύουν οἱ ἐρωτιδεῖς τῶν ἡμετέρων πινακίων, καὶ εἰς τὸ ἰχθυόμορφον σῶμα τοῦ ἰχθυοκενταύρου τοῦ πινακίου τῆς Ἰνοῦς. Ἐνταῦθα λεπτομερέστατα ἀπεδόθησαν αἱ λεπίδες ὡς καὶ ἐπὶ τῶν πινακίων τῆς ὁμάδος Β΄ καὶ διὰ τῶν κοκκίδων καὶ τῶν παραλήλων ἐσοχῶν ἢ ἐξοχῶν κατὰ μῆκος τοῦ σώματος τῶν δελφίνων προσεπάθησεν ὁ καλλιτέχνης, ἐὰν οὐχὶ νὰ ἀποδώσῃ τοὐλάχιστον νὰ ὑποδηλώσῃ τοὺς φωσφορισμοὺς τῶν νηχομένων ἐν τῇ θαλάσσῃ, δελφίνων. Εἰς τὰς λεπτομερείας ταύτας πρέπει νὰ ἀναγνωρίσωμεν ἐπιβίωσιν τῆς τέχνης τῆς ἀρχαιότητος, ἥτις κατὰ τὸν ἕκτον αἰῶνα ἐξακολουθεῖ ἰσχυρῶς ἐπιδρῶσα ἐπὶ μωσαϊκῶν καὶ ἄλλων ἔργων τέχνης [1].

Ὡς πάρεργον ἐξετελέσθησαν μόνον οἱ παρὰ τοὺς δελφῖνας ἰχθύες, ἐξ ὧν τὸν μὲν διὰ μαχαίρας, τὸν δὲ ἕτερον διὰ τριαίνης προσπαθοῦν νὰ συλλάβουν οἱ ἐρωτιδεῖς.

Ἡ ἐπὶ τῷ αὐτῷ συνύπαρξις τοῦτο μὲν τῶν φυσιοκρατικῶς καὶ καλῶς ἀποδοθέντων δελφίνων, τοῦτο δὲ τῶν ἁλιευομένων ἰχθύων τῶν παρέργως ἀποδοθέντων, νομίζομεν ὅτι ἔχει μεγίστην σημασίαν διὰ τὴν καταπολέμησιν τῆς ἀρχῆς ἐνίων περὶ τὴν βυζαντινὴν τέχνην ἐρασιτεχνικῶς ἀσχολουμένων, καθ' οὓς οἱ τεχνῖται τῆς ὑπὸ μελέτην ἐποχῆς, οὐχὶ διότι δὲν ἤθελον, ἀλλὰ διότι δὲν ἠδύναντο, παρουσίαζον πολλάκις ἡμιτελεῖς ἀπομιμήσεις ἢ φυσικὰ ἐξαμβλώματα ἀνθρώπων καὶ ζῴων. Τὸ εὐτυχὲς παράδειγμα καὶ τῶν πινακίων Μπενάκη δίδει διὰ τῶν πραγμάτων τὴν ἐπὶ τοῦ προκειμένου κατάλληλον ἀπάντησιν καὶ ἀνατρέπει καὶ τὴν κατηγορίαν ταύτην κατὰ τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Καὶ ἡ ὁμὰς Β΄ τῶν πινακίων, δι' οὓς λόγους καὶ ἡ ὁμὰς Α΄, δέον νὰ προέρχεται ἐξ Αἰγύπτου.

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ

1 S. Pelekanidis, ἔ. ἀ.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174

Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσείου Μπενάκη. Ἰνὼ καὶ Μελικέρτης

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
23/04/2024 17:19:22 EEST - 18.116.63.174