

ΑΝΑΓΛΥΦΟΣ ΣΤΗΛΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Περιγραφή: Ἡ μαρμαρίνη στήλη τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἀριθ. 2493/968 (εἰκ. 1) εἶναι γνωστὴ ἐκ συντόμου μνείας καὶ δημοσιεύσεως φωτογραφίας τῆς ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ Γ. Σωτηρίου. Εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον εἰσήχθη κατὰ τὸ 1930 ἐκ τῆς Ἀκροπόλεως, ἀποκειμένη ἕως τότε εἰς τεμάχια δυτικῶς τοῦ Παρθενῶνος. Ὁ κ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ παρέχει τὴν πληροφορίαν ὅτι τὰ τεμάχια τῆς παλαιότερον εὐρίσκοντο παρὰ τὰ Προπύλαια, ὑποθέτει δὲ ὅτι ἐκεῖ εἶχον ταῦτα προέλθει ἐκ τῆς διαλύσεως τοῦ νοτίως τῶν Προπυλαίων ἰδρυμένου φραγκικοῦ πύργου¹. Πάντως ἔνεκα τοῦ μεγέθους τῆς εἶναι λογικὸν νὰ δεχθῶμεν ὅτι ἡ ἐν λόγῳ στήλη προέρχεται ἐκ τοῦ μαρμαρίνου ὑλικοῦ τῆς Ἀκροπόλεως, ὅτι δηλαδὴ αὕτη εἶχε κατασκευασθῆ διὰ νὰ χρησιμοποιηθῆ ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως. Εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον, συγκολληθεῖσα καὶ ἐν μέρει συμπληρωθεῖσα, εἶναι στημένη μεταξὺ τῶν γλυπτῶν τῆς αὐλῆς του. Εἶναι στενὴ καὶ ὑψηλὴ. Ἄνω ἔλλιπής· ὁμοίως κάτω ἀριστερά. Τὰ ἔξωθεν μέρη τῆς ἐν πολλοῖς ἔλλιπῆ καὶ ἀποκεκρουμένα. Σωζόμενον ὕψος 2.80², πλ. 0.64, πᾶχ. 0.28 μ. Μάρμαρον πεντελικόν.

Τὸ μέγεθος τῆς στήλης, τὸ σχῆμά της καὶ πρὸ πάντων ἡ διακόσμησις δι' ἀναγλύφων παραστάσεων ἀνθρώπων, ζώων, ροδάκων καὶ ἀραβουρρηματοειδῶν φυτικῶν ἑλίκων τὴν καθιστοῦν ἐκ πρώτης ὄψεως περίεργον καὶ καθόσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, μοναδικήν, ἀρκετὰ δὲ προβληματικὴν, ἔνεκα τοῦ μὴ εὐκόλως ἀναγνωρισίμου προορισμοῦ τῆς. Ὁ κ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ τὴν ἐχαρακτήρισεν ὡς πρόμιον ἀραβικὸν ἔργον τοῦ 10ου αἰ., πιθανῶς ἐπιτυμβίου χαρακτήρος, συγγενὲς δὲ πρὸς ἀνατολικά ἔργα τῆς Μεσοποταμίας, ἀλλὰ βεβαίως ἀθηναϊκῆς καταγωγῆς³. Μνημεῖον παράξενον— τοῦλάχιστον ἀσυνήθιστον εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς βυζαντινῆς γλυπτικῆς— καὶ μὲ τόσον ἔντονον τὸ ἀραβουρρηματικὸν ὕφος τῆς φυτικῆς διακοσμῆσεώς του, προερχόμενον δ' ἐκ τῆς Ἀκροπόλεως, δικαιολογημένως εἶχεν ὠθήσει εἰς ἀναζήτησιν ἐρμηνείας του ἐπὶ τῇ βάσει «ἀραβικῶν» ἐπεισοδίων τῆς ἀθηναϊκῆς ἱστορίας. Πρὸ πολλοῦ ὁ JOS. STRZYGOWSKI, μελετῶν τὰ βυζαντινὰ γλυπτὰ τῶν Ἀθηνῶν, εἶχε διατυπώσει τὴν ὑπόθεσιν ὅτι εἰς τὰς Ἀθήνας κατὰ τοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους ἦτο ἐγκατεστημένη παροικία μουσουλμάνων⁴, κατὰ προέκτασιν δὲ τῆς ὑποθέσεως τοῦ Strzygowski

1 G. SOTIRIOU, Guide du Musée Byzantin d'Athènes, trad. O. Merlier, Athènes 1932, 65.

2 Τὸ ὕψος 2.80 μ. εἶναι συμβατικόν, διότι τὸ ἐπάνω τεμάχιον τῆς στήλης, μὴ ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὸ ἀμέσως ὑποκάτω, ἐτοποθετήθη ἐπὶ τῆς κορυφῆς τῆς στήλης εἰς ἀρκετὴν ἀπόστασιν ἀπὸ τοῦ τεμαχίου τούτου καὶ κατὰ συνθήκην. Οὐσιαστικῶς τὸ σωζόμενον ὕψος τῆς φθάνει μόνον τὰ + 2.50 μ.

3 Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἀραβικὰ λείψανα ἐν Ἀθήναις κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους, Πρακτ. Ἀκαδ. Ἀθ. 4, 1929, 268 καὶ ἐν Δ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, Ἄπαντα τὰ Ἔργα Α', Ἡ Ἄλωσις τῶν Ἀθηνῶν ὑπὸ τῶν Σαρακηνῶν, Ἀθῆναι 1934, 163 (ἀναδημοσίευσίς τῆς μελέτης τοῦ κ. Σωτηρίου). Βλ. καὶ SOTIRIOU, Guide, ἔ. ἀ. εἰκ. 38c.

4 MAX VAN BERCHEM-JOSEF STRZYGOWSKI, Amida, Heidelberg 1910, 372.

Ἐντὸς ὀρθογωνίου πλαισίου ὑπεράνω τῶν ἀνωπῶν ζώων εἰκονίζεται εἰς ἐξέχον ἀνάγλυφον μορφή ἀνδρική κατενώπιον ἰσταμένη με ἀνοικτούς τοὺς πόδας (εἰκ. 3) φορεῖ χιτῶνα κατερχόμενον μέχρι τῶν γονάτων, πιθανῶς δ' ἐζωσμένον (*tunica praecipua*) καὶ ἐπὶ τοῦ χιτῶνος χλαμύδα ἔχει τὴν δεξιὰν ἐκτεταμένην πρὸς τὰ πλάγια καὶ φέρουσαν ἀναδίπλωσιν τῆς χλαμύδος κρεμαμένην πρὸς τὰ κάτω ἐκ τοῦ βραχίονος, διὰ τῆς ἀριστερᾶς δὲ φαίνεται νὰ κρατῇ ἀντικείμενόν τι ὡς ρόπαλον με σφαιροειδῆ κεφαλὴν ἢ ὡς σφενδόνην. Εἰς τοὺς πόδας φαίνεται νὰ φορῇ ἔνδρομίδας. Ἄτυχῶς ἡ ἐνδιαφέρουσα αὕτη μορφή εἶναι πολὺ κατεστραμμένη ἢ κεφαλή της εἶναι ὀλοτελῶς ἀποκεκρουμένη, τὸ πλεῖστον δὲ τοῦ ἐνδύματος ἔχει ἐκπέσει. Ἐν τούτοις τὸ περίγραμμά της παραμένει σαφές. Γύρω τῆς μορφῆς ταύτης τὸ ἔδαφος, ὅσον περικλείεται ἐντὸς τοῦ πλαισίου, ἀφίνεται κενόν.

Ὑψηλά, ἐντὸς ὁμοίου πλαισίου καὶ ἐν μέσῳ ἐδάφους ὁμοίως κενοῦ, ἴσταται ἡ ἐπιπεδικὴ παράστασις ὀρθίας μορφῆς ἀπλάστου. Ὁ ἀκρωτηριασμός τῆς στήλης ἄνω δὲν ἐπιτρέπει νὰ συλλάβωμεν τὴν παράστασιν ταύτην ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται ὁμως νὰ εἰκονίζεται ἀνθρωπίνη μορφή κατενώπιον. Ἡ ἄνω δεξιὰ κλειστὴ καμπύλη τοῦ περιγράμματός της φαίνεται ν' ἀνήκει εἰς τὴν ἀριστερὰν τῆς χειρᾶς, κεκαμμένην, ὡς ὅταν ἡ χεὶρ φέρεται πρὸ τοῦ στήθους ἢ ὡς ὅταν δι' αὐτῆς κρατῆται τι πρὸ τοῦ στήθους. Ἐν συνεχείᾳ πρὸς τὴν καμπύλην ταύτην μόλις διακρίνεται ἡ ἀρχὴ ἑτέρας ὁμοίας καμπύλης, εἰς τὴν ὁποίαν ἀναγνωρίζεται πιθανῶς ἡ ἀρχὴ τοῦ περιγράμματος φωτοστεφάνου. Δύναται λοιπὸν τὸ σημεῖον συναντήσεως τῶν ἐν λόγῳ καμπυλῶν νὰ σημαίη τὴν θέσιν τοῦ λαιμοῦ¹. Κατὰ ταῦτα ἐπιτρέπεται ν' ἀναγνωρίσωμεν εἰς τὴν προκειμένην μορφήν τὸ περίγραμμα τῆς παραστάσεως ἱεροῦ τινος προσώπου — ἴσως τοῦ Χριστοῦ ὀρθίου



Εἰκ. 2. Λεπτομέρεια τῆς στήλης εἰκ. 1.

νον ἄχρι γε αὐτοῦ τοῦ τραχήλου ἐφίλωται, μαζοὺς δὲ γυναικὸς ἔχει (BIDEZ, 41 19-20. Πρὸβλ. ROSCHER, Lexik. Griech. u. Röm. Mythol. 4, 1354 [J. ILBERG]). Εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην αἱ σφίγγες παριστάνονται χωρὶς μαστοῦς (πρὸβλ. τὰ παραδείγματα ἐν Α. ΟΡΑΝΔΟΥ, Ἄρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Β', 1936, 65-66 εἰκ. 8 καὶ 9 καὶ Ε', 1939-1940, 136 κέ.). Σφιγγῶν με ἐφίλωμένα

πλευρὰ παραδείγματα ἐκ τῆς ἀρχαίας τέχνης βλ. παρὰ ROSCHER, ἔ.ἀ. εἰκ. 15, 21 κ.ἀ.

1 Τὸ ὕψος τῆς μορφῆς ταύτης μέχρι τοῦ λαιμοῦ (0.395 μ.) συμπίπτει πρὸς τὸ ὕψος τῆς ἐντὸς τοῦ κάτω πλαισίου μορφῆς μέχρι τοῦ λαιμοῦ της (0.40 μ.). Φαίνεται νὰ ἦσαν καὶ αἱ δύο τοῦ αὐτοῦ μεγέθους.

καὶ κρατοῦντος εὐαγγέλιον ἢ τῆς Θεοτόκου ὀρθίας μὲ τὴν ἀριστερὰν πρὸ τοῦ στήθους. Ἀλλὰ θὰ ἐπανέλθωμεν εἰς τὴν ὑπόθεσιν ταύτην.

Εἰς τὸ μέσον τῆς στήλης ἐξέχει ἀπὸ τοῦ βάθους, εἰς τεχνικὴν σχεδὸν διάτρητον, εἷς μέγας γεωμετρικῆς μορφῆς ρόδαξ ἐκ συμπλεκομένων τετραγώνων καὶ κύκλου μεταξὺ τοῦ ρόδακος καὶ τῶν δύο μεγάλων ὀρθογωνίων πλαισίων παρενεύρονται ἀνὰ ἓν ἀδιακόσμητον κομβίον, ἐξέχον ὡς ἀρτίσκος περικλειόμενος ἐντὸς μικροῦ ὀρθογωνίου πλαισίου· ἐντὸς δὲ τοῦ γεωμετρικοῦ ρόδακος περικλείεται ἕτερος μικρός, ὀκτάκτινος ρόδαξ, διαπλασμένος μὲ πολλὴν ἐπιμέλειαν ὡς κοῖλον ἄνθος μὲ

λεπτὰ μόλις διαγραφόμενα πέταλα καὶ ἐξέχον μικρὸν κομβίον εἰς τὸ κέντρον.

Τὰ πλαίσια τῶν ὀρθογωνίων σχημάτων καὶ ὁ μέγας ρόδαξ ἀποτελοῦνται ἐκ μιᾶς συνεχοῦς στενῆς ταινίας, ἐλισσομένης κατὰ τὸν τύπον τῶν συμπλεκομένων κύκλων (σηρικῶν τροχῶν) κ. τ. ὄ. καὶ συνιστώσης τὸ ἰκρίον τῆς συνθέσεως τοῦ ὄλου ἀναγλύφου διακόσμου τῆς στήλης. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀξονικὴ τοποθέτησις τῶν συνθετικῶν στοιχείων τοῦ διακόσμου, ὅσων μέχρι τοῦδε εἶδομεν, ἢ τοποθέτησις δηλαδὴ κατὰ νοητὴν κατακόρυφον, φερομένην εἰς τὸ μέσον τῆς στήλης. Ἰδιαιτέραν ἐντύπωσιν προξενεῖ τὸ πυκνὸν φυτικὸν κόσμημα, διὰ τοῦ ὁποῖου πληροῦται ὀλόκληρον τὸ ἔδαφος τὸ ἔξω τῶν πλαισίων καὶ τοῦ ρόδακος. Εἶναι ἕλικες κληματίδων, ἐκφυομένων ἀπὸ κρατήρων καὶ ἀπλουμένων ὑπὸ μορφὴν ἀραβουργήματος. Τὸ σχέδιον τοῦ ἐνὸς ἐκ τῶν ἀρχικῶς ὑπαρχόντων δύο κρα-



Εἰκ. 3. Λεπτομέρεια τῆς στήλης εἰκ. 1.

τήρων διακρίνεται παρὰ τὴν πτέρυγα τοῦ δεξιὰ ζώου. Τὰ φύλλα τῶν κληματίδων μόλις διαγράφονται ὑπὸ μορφὴν συμβατικὴν, ὡς ἐν ἡ δύο δισκάρια ἐπικαθήμενα ἐπὶ τῶν ράχεων τῶν ἐλισσομένων κλημάτων, μόλις δ' εἶναι ἀναγνωρίσιμον τὸ θέμα τῆς ἀμπέλου ἐκ τῆς ἐδῶ καὶ ἐκεῖ παρουσίας σταφυλῶν εἰς τοὺς κόλπους τῶν κλημάτων. Αἱ μορφὰὶ αἰεὺρισκόμεναι ἐντὸς τῶν ὀρθογωνίων πλαισίων φαίνονται ἀπομεμονωμέναι ἀπὸ τοῦ γύρω των φυτικοῦ κοσμήματος· ἀμεσώτερον μετὰ τούτου συνάπτονται τὰ δύο ζῶα κάτω.

Τὰ δύο ζῶα, εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς στήλης, ἔχουν ἀποδοθῆ εἰς τεχνικὴν πολὺ ἕξεργον, πλησιάζουσαν τὸ ὀλόγλυφον αἰ κεφαλαὶ καὶ οἱ λαιμοὶ των ἦσαν πράγματι ὀλόγλυφοι, αἱ δὲ πτέρυγές των ὑψοῦντο ἐλεύθεραι κατὰ τὸ μέγιστον μέρος των, ὡς ἀφίνει νὰ συμπεράνωμεν ἢ ὀπίσω τούτων ἐπιπεδικὴ ἐπιφάνεια τοῦ μαρμάρου

καὶ τὸ μόλις διαγραφὲν πρὸς τὰ ἔσω περίγραμμα τοῦ κρατῆρος. Διὰ τὴν ἀφαίρεσιν τῆς μάζης τοῦ μαρμάρου ἐχρησιμοποιήθη τρύπανον, τοῦ ὁποίου τὰ βαθύτερα ἴχνη, τὰ κάτω τῆς κυρίως ἐπιφανείας τοῦ ἀναγλύφου, διακρίνονται σαφῶς παρὰ τὰς πτέρυγας. Κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον ἡ μάζα ἔχει ἀφαιρεθῆ καὶ γύρω τῆς ἀνδρικήσ παραστάσεως, τῆς περικλειομένης ἐντὸς τοῦ ὑπεράνω τῶν ζώων ὀρθογωνίου πλαισίου. Προφανῶς δ' εἰς μεγάλην ἀφαίρεσιν μάζης μαρμάρου, διὰ νὰ ἐπιτευχθῆ ἀπόδοσις τῆς μορφῆς ὡς ὀλογλύφου, ὀφείλεται ἡ γελοιογραφικὴ ἐντύπωσις, τὴν ὁποίαν σήμερον — μετὰ τὴν ἔκπτωσιν τοῦ ἔξέργου μέρους τῆς — παρέχει ἡ ἀριστερὰ χεὶρ τῆς ἐν λόγῳ παραστάσεως παρὰ τὸν βραχίονά τῆς βλέπομεν ἴχνη τρυπάνου. Πρὸς διαμόρφωσιν δὲ κρίσεως εἶναι ἀρετὸν νὰ παρατηρήσωμεν τὴν «καλλιγραμμον» ἀπόδοσιν τῆς καλῶς σωζομένης κνήμης τοῦ ἀριστεροῦ ποδός. Χρησις τρυπάνου ἔχει γίνεαι καὶ εἰς τὸ φυτικὸν κόσμημα κατὰ τὴν ἀφαίρεσιν τῆς μάζης πρὸς ἀπόδοσιν τοῦ βάθους· ἴχνη του φαίνονται εἰς τὸ δεξιὰ τριγωνικὸν τμήμα τοῦ μεγάλου ρόδακος. Διὰ τῆς τεχνικῆς αὐτῆς τὰ συνθετικὰ στοιχεῖα τοῦ κοσμήματος «ἀναδύονται» ἐκ τοῦ βάθους, ἀνερχόμενα εἰς τὴν ἐπιφάνειαν, οὕτως, ὥστε νὰ φαίνονται ὁ μὲν ρόδαξ διάτρητος, ὡς εἴπομεν, τὸ δὲ φυτικὸν κόσμημα ἐπιπεδόγλυφον. Ἡ ἐντὸς τοῦ ἐπάνω πλαισίου μορφὴ ἔχει ἀφεθῆ ἐπίπεδος καὶ σχεδὸν ἄνευ μάζης, διὰ ν' ἀποδοθῶν δι' ἄλλης τεχνικῆς — διὰ χαραγῶν ἢ διὰ χρωμάτων — αἱ λεπτομέρειαι τῆς. Ἡ διαφορὰ δ' ἐπιπέδου μεταξὺ ἀφ' ἑνὸς τῆς μορφῆς ταύτης καὶ ἀφ' ἑτέρου τῆς ἐντὸς τοῦ κάτω πλαισίου μορφῆς καὶ μάλιστα τῶν ἀνωπῶν ζώων εἶναι ὡς νὰ σημαίνῃ ὅτι ἡ μὲν πρώτη, ἡ ἐπάνω μορφὴ, πρέπει νὰ ἐννοηθῆ «προοπτικῶς», ὡς νὰ εὐρίσκεται μακρὰν ἢ ἐκτὸς τοῦ φυσικοῦ, χώρου· αἱ δ' ἄλλαι νὰ ἐννοηθῶν ὡς νὰ εὐρίσκονται πλησίον ἢ ἐντὸς τοῦ αἰσθητοῦ χώρου.

Τέλος εἶναι χρήσιμον νὰ σημειωθῆ ὅτι τὸ γλυπτὸν μας ἔχει παραμείνει ἡμιτελές. Κάτω, ἀριστερὰ τοῦ ὀρθογωνίου μὲ τὴν ἀνδρικήν μορφήν, καὶ ἄνω, δεξιὰ τοῦ ὀρθογωνίου μὲ τὴν ἐπιπεδικὴν μορφήν, δὲν ἔχει ἀφαιρεθῆ τὸ βάθος τοῦ φυτικοῦ κοσμήματος· ἐπίσης ὁ ρόδαξ ἔμεινεν ἐν μέρει ἀκατέργαστος (ἐκεῖ ὅπου διατηροῦνται τὰ ἴχνη τρυπάνου). Ὀλωσδιόλου δ' ἀτελῆς ἀφέθη ἡ ἐπιπεδικὴ παράστασις ἐντὸς τοῦ ἐπάνω ὀρθογωνίου· δὲν διαχωρίζεται τὸ ὑποπόδιον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου αὕτη ἴσταται. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως ἡ ἀτέλεια αὐτῆς νὰ ὀφείλεται εἰς τυχὸν πρὸθεσιν πρὸς ἀπόδοσιν τῶν λεπτομερειῶν τῆς διὰ χρωμάτων.

Γλυπτικὸς διάκοσμος: Παρατηρήσαμεν τὸν ἀραβουργηματικὸν χαρακτῆρα τῆς ἀμπέλου τοῦ ἀναγλύφου μας: Ἀτέρμων ἀνακλάδωσις τῶν κλημάτων καὶ μὲ διακοσμητικὴν αὐτοτέλειαν ἐξάπλωσις τῶν πρὸς πᾶσαν ἐλευθέραν ἐπιφάνειαν. Ὡς πρὸς τὴν γενικὴν ἐντύπωσιν ἡ στήλη μας ὁμοιάζει πολὺ πρὸς τὴν κατάκοσμον στήλην τὴν ὑφουμένην εἰς τὸ μέσον τοῦ μιγράμπ (mihrab) τοῦ τεμένου τοῦ Ἄλ-Χασακῆ τῆς Ἀνατολικῆς Βαγδάτης, χρονολογουμένου εἰς τὸ ἔτος 766 μ. Χ. (Ἐγείρας ἔτος 149)¹. Αἱ διαστάσεις ὅμως τῆς στήλης τῆς Βαγδάτης εἶναι πολὺ

¹ F. SARRE - E. HERZFELD, Archäologische Reise εις. 185, 187 καὶ III πίν. XLV καὶ XLVIc. im Euphrat- u. Tigrisgebiet, II, Berlin 1920, 139 κέ.

μικραί (ὕψ. 1.05 πλ. 0.16 μ.), τὸ δὲ φυτικὸν κόσμημά της εἶναι πολὺ φυσιοκρατικὸν ἀκόμη· ἐνῶ τῆς ἰδικῆς μας στήλης τὸ μέγα ὕψος καὶ πλάτος προϋποθέτουν κατασκευὴν κατὰ πολὺ μεγαλυτέραν τῶν συνήθων διαστάσεων μιχράμπ καὶ δὲν εὐνοοῦν ἐξήγησίν της ὡς διακοσμητικοῦ μέλους μιχράμπ. Καί, γενικώτερον, ἡ παρουσία ἀνθρωπίνων μορφῶν, μὴ συμβιβασομένων πρὸς τὸν ἀνεικονικὸν χαρακτήρα τῆς μουσουλμανικῆς θρησκευτικῆς τέχνης, ἐμποδίζει ἀπόπειραν πρὸς ἐξήγησιν τῆς στή-



Εἰκ. 4. Γύψινον ἀναγλύφον ἐκ τῆς ἐκκλησίας τῆς Χαδράς.

γλύφου προσφέρουν αἱ ἀρχῶν 10ου αἰ. γύψιναι διακοσμήσεις τοῦ ἱεροῦ βήματος (haikal) τῆς Ἐκκλησίας τῆς Χαδράς (Hadra) εἰς Deir es Surjani παρὰ τὴν Νεκρὰν Θάλασσαν (εἰκ. 4)². Συγγένεια μεταξύ των ὑπάρχει καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀντίληψιν περὶ τῆς μορφῆς, μὲ τὴν κάποιαν δηλαδὴ ἐπιπεδικότητα εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ἀναγλύφου καὶ τὴν ἀντίθεσιν τῶν ἐξεχόντων μερῶν πρὸς τὸ γύρω των βάθος. Ἄλλ' ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Χαδράς τὸ φυτικὸν θέμα, διασῶζον ἀρκετὸν εἰσέτι μέρος ἐκ τῆς ἑλληνιστικῆς φυσιοκρατικῆς οὐσίας του, εἶναι πλούσιον καὶ πυκνόν, μὲ ἐλάχιστον γύρω του ἐλεύθερον ἔδαφος· τοῦ ἀναγλύφου τῶν Ἀθηνῶν τὸ

ἰσλαμικῆς Ἀνατολῆς. Ἄλλὰ καὶ τὸ ἀραβουργηματικὸν ὕφος τοῦ φυτικοῦ κοσμήματος τῆς ἀθηναϊκῆς στήλης διαφέρει σαφῶς ἀπὸ τοῦ σαρακηνοῦ ἀραβουργήματος. Εἰς ἐκεῖνο αἱ ἕλικες εἶναι περισσότερον πλούσιαι εἰς φύλλα ἢ ἄνθη καὶ διατρέχουν τὴν διακοσμητικὴν ἐπιφάνειαν κατ' αὐστηράν, γεωμετρικοῦ χαρακτήρος, συμμετρίαν, ἀλληλοδιαδόχως διακοπτόμεναι, συχνάκις δ' ἐν συναρτήσει πρὸς ἰκρίον ἐκ ταινιῶν κατὰ γεωμετρικὴν ὁμοίως σύνθεσιν (πρβλ. εἰκ. 15). Εἰς τοῦτο (εἰκ. 1) τὸ φυτικὸν κόσμημα δὲν χαρακτηρίζεται διὰ τὴν συμμετρίαν τῆς συνθέσεώς του οὔτε χρησιμοποιεῖ ὡς φορέα του διακοσμητικόν τι ἰκρίον, ἑλλεῖπει δὲ ἀπὸ τούτου ἢ γεωμετρικότης. Δύναται, λοιπόν, νὰ γίνῃ λόγος μόνον περὶ συγγενῶν καλλιτεχνικῶν διαθέσεων. Ἄς σημειωθῇ ἀκόμη ὅτι τὸ καθαρῶς ἰσλαμικὸν ἀραβουργήμα διεισορφήθη πλήρως κατὰ τὸν 11ον - 12ον αἰ.¹

Εἰς τὴν περιοχὴν τῆς Ἀνατολῆς φυτικὸν κόσμημα μὲ χαρακτήρα περιόπου ὁμοίους πρὸς ἐκείνους τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἀνα-

¹ A. RIEGL, *Stilfragen*, 1893, 302 κέ., 326, F. KÜHNEL, *Die Arabeske*, Wiesbaden 1949 (δὲν τὸ εἶδον. Πρβλ. τοῦ αὐτοῦ ἐν *Encyclop. de l'Islam*, Nouv. édit.

[1957] I, 576 κέ. ἀρθρ. *arabesque*).

² JOS. STRZYGOWSKI, *Asiens bildende Kunst*, Augsburg 1930, 670 εἰκ. 595-596.

φυτικὸν θέμα εἶναι ἀντιθέτως ἀραιόν, ἢ σχέσις του πρὸς τὸ ἔδαφος χαλαρὰ καὶ ἡ οὐσία τῆς γλωρίδος του συμβατική. Διαφορὰ καὶ νοοτροπίας καὶ ἐποχῆς. Πρέπει νὰ ἀνέλθωμεν εἰς χρόνους νεωτέρους τοῦ 10ου αἰ. καὶ πάντως ἔξω τῆς περιοχῆς τοῦ ἰσλαμικοῦ ἀραβουργήματος, διὰ νὰ εὕρωμεν παραδείγματα φυτικῆς ἕλικος ὑπὸ μορφήν ὁμοίαν πρὸς τὴν ἐξεταζομένην ἐπὶ τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἀναγλύφου.

Θὰ ἐπιχειρήσωμεν μικρὰν ἀναδρομὴν εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς τυπικῆς — μετὰ ἡμιανθέμια — κυματοειδοῦς ἕλικος.

Γνωρίζομεν πόσῃν διακοσμητικὴν πληρότητα εἶχεν ἀποκτήσει ἡ ἀνθεμωτὴ ἕλιξ κατὰ τὴν χρυσῆν ἐποχὴν τῆς βυζαντινῆς διακοσμητικῆς γλυπτικῆς· βλέπομεν τὸ θέμα νὰ διαπλάσῃ τὴν γλυπτὴν ἐπιφάνειαν κατὰ ἐνιαίαν διακοσμητικὴν σύλληψιν, χωρὶς νὰ διαφορίζεται ἀπὸ τοῦ ἔδαφους του· τὸ ἔδαφος ἀφομοιοῦται πρὸς τὸ καθ' αὐτὸ θέμα (εἰκ. 5)¹. Ἄλλ' ὅταν ἡ ἀνθεμωτὴ ἕλιξ ἀποδίδεται ὑπὸ τῶν ἐπιπεδικῶν τεχνῶν, παρατηροῦμεν νὰ χάνωνται αἱ, ἃς εἴπωμεν, «ἀποχρώσεις» βάθους τῶν κεκλιμένων ἐπιφανειῶν τῆς, διαχωριζομένου οὕτως ἀποτόμως τοῦ καθ' αὐτὸ θέματος ἀπὸ τοῦ ἔδαφους του· τώρα τὸ ἔδαφος μεταμορφοῦται εἰς εἶδος θύλακος ἢ ἀρνητικοῦ ἐκμαγείου τοῦ καθ' αὐτὸ θέματος, ἐξ ἴσου δὲ — ὡς καὶ εἰς τὴν περιοχὴν τῆς γλυπτικῆς — συνδημιουργοῦ τῆς αἰσθητικῆς ἐντυπώσεως. Κύριον διακοσμητικὸν θέμα καὶ ἔδαφός του ἀποβαίνουν, λοιπόν, στοιχεῖα παραπληρωματικὰ μεταξύ των, ἢ δὲ ὅλη καλλιτεχνικὴ μορφή μετατρέπεται εἰς ἰχνογραφικὴν, ὡς ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὰ ἔργα κεραμεικῆς τῆς κατηγορίας τῶν χαρακτῶν (sgraffito) (εἰκ. 6)².

Ἐπὶ τὴν μορφήν ταύτην τὸ θέμα τῆς



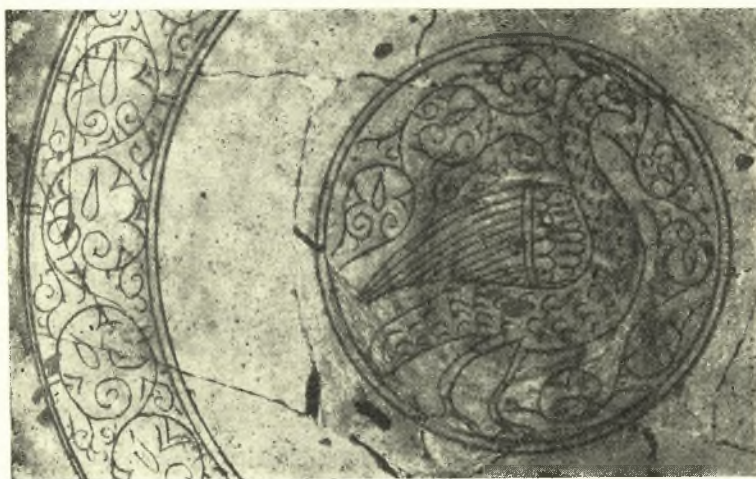
Εἰκ. 5. Περιθώριον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. 281).

¹ Βυζ. Μουσ. Ἀθηνῶν ἀνάγλυφον ἀριθ. 281. Δημοσιεύεται κατὰ παραχώρησιν τῆς Διευθύνσεως τοῦ Μουσείου.

² Μουσ. Κορίνθου ἀριθ. C-30-16 CH. MORGAN, ἐν Corinth XI (The Byzantine Pottery) 264 ἀριθ. 965 εἰκ. 93. Πρὸς τὰ παραδείγματα σ. 118 καὶ 263 κέ. ἀριθ. 955-970

καὶ ἰδίως C-34-250 σ. 279 ἀριθ. 1137 εἰκ. 198. Δὲν ἀνατρέχω εἰς τὴν ἐπίσημην, ὡς περίπου ἰχνογραφία, ἀπόδοσιν τῆς ἀνθεμωτῆς ἕλικος ἐπὶ τοῦ ξυλογλύπτου τοῦ Μουσ. Καίρου ἀριθ. 8796 (JOS. STRZYGOWSKI, Koptische Kunst [1904] 134 εἰκ. 194), κοπτικῆς τέχνης τοῦ 6ου τοῦ μ. Χ. αἰ., ἐπειδὴ ἐκεῖ ἡ μορφή τοῦ κοσμήματος

άνθεμωτης ἑλικος ἐχρησιμοποιήθη ὑπὸ τῆς ζωγραφικῆς πρὸς ἀπόδοσιν ἰδίως τῶν κεντητῶν μερῶν ἐνδυμάτων, εἰς τὰ ὁποῖα τὸ θέμα τοῦτο φαίνεται νὰ ἦτο κεντημένον κατὰ τὴν τεχνικὴν τῶν κλαπωτῶν¹. Εἰς τὴν περιοχὴν ὅμως τῆς ζωγραφικῆς ἢ ἐν λόγῳ ἑλιξ, λιτὴ κατ' ἀνάγκην, ἀπέκτησεν ἀφ' ἑνὸς διακοσμητικὴν ἔμφασιν διὰ τῆς ἀποδόσεώς της διὰ δύο χρωμάτων — τοῦ ἑνὸς διὰ τὸ καθ' αὐτὸ θέμα τῆς ἑλικος καὶ τοῦ ἑτέρου διὰ τὸ γύρω της ἔδαφος — καὶ ἀφ' ἑτέρου μορφήν αὐστηράν, ὡς εἰς τὸ ὠραῖον παράδειγμα ἐπὶ τοῦ ἐνδύματος τοῦ Νικηφόρου Γ' τοῦ Βοτανειάτου τῆς μικρογραφίας τοῦ Coislin 79 φ. 2 (περὶ τὸ ἔτος 1078) (εἰκ. 7)². Τῆς ἑλικος δὲ ὑπὸ τὴν προκειμένην μορφήν ἢ ἀνέλιξις πρὸς πλήρωσιν σχετικῶς μεγάλων κεντητῶν ἐπιφανειῶν συνετέλεσεν ὥστε αὕτη νὰ προσλάβῃ ἐκ τῶν ἔσω — ἀνεξαρτήτως τῆς παλαιότερας διακοσμητικῆς παραδόσεως — τὸν χαρακτήρα ἀραβουργ-



Εἰκ. 6. Μουσείου Κορίνθου πινάκιον ἀριθ. C-30-16. Λεπτομέρεια.
(Ch. Morgan).



Εἰκ. 7. Κόσμημα τοῦ ταβλίου τοῦ Νικηφόρου Βοτανειάτου ἐκ τοῦ Par. Gr. Coislin 79 φ. 2.
(H. Omont).

γήματος· ἀντιπροσωπεύει τὸ κατ' ἐξοχὴν βυζαντινὸν ἀραβουργήμα. Τὸ ἀραβουργήμα τοῦτο ἐπιτυγχάνει τὴν πληρεστέραν ἐμφάνισίν του μετὰ τὰ μέσα τοῦ 11ου αἰ. Ἐκτοτε ἡ διακοσμητικὴ χρησιμοποίησις τῆς ἐσχηματοποιημένης φυτικῆς ἑλικος

δὲν ὀφείλεται εἰς καλλιτεχνικὴν μετουσίωσιν ἀλλ' εἰς τεχνικὴν ὑποχώρησιν, εἰς «ἐκβαρβαρισμόν». Ὁ κ. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. u. 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, 72 ἐξ ἀφορμῆς τῆς μικρογραφίας τοῦ Par. Gr. 68 φ. 56^v (αὐτ. εἰκ. 485) ὑποστηρίζει ἀντιθέτως ὅτι ἡ ὑπὸ τοὺς χαρακτήρας τούτους βυζαντινὴ ἑλιξ ἐξαρτᾶται ἐκ τῆς συγχρόνου τῆς κοπτικῆς τέχνης. Ὁ Weitzmann χρονολογεῖ τὸν Par. Gr. 68 εἰς τὸ δεύτερον ἡμῖσιν τοῦ 10ου ἢ τὰς ἀρχὰς τοῦ 11ου μ.Χ. αἰ. Τὸν νομίζω ὀλίγον μεταγενέστερον.

¹ Ἐξ ἑλισσομένου χορδονίου ἐπερραμμένου ἐπὶ τοῦ ὑφάσματος κατὰ τὴν φορὰν τοῦ σχεδίου. Περὶ τῆς τεχνικῆς τῶν κλαπωτῶν βλ. Α. ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗ, *Τὰ χρυσοκλαβαρικὰ-συρματέϊνα-συρμακέσικα κεντήματα*, *Mélanges Merlier*, Athènes 1956, II, 454 (ἀνατύπου σ. 8) εἰκ. 1.

² Η. ΟΜΟΝΤ, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs κλπ.*, Paris 1902, 33 πίν. LXIII καὶ *Miniatures* 33 πίν. LXIII, J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, 92 εἰκ. 44 καὶ προχείρως DIEHL, *Manuel*², I, 403 εἰκ. 190. Πρβλ. παραδείγματα ἐκ τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Καππαδοκίας G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II 97, 98, 100, 103, 119, 121, 123, 125, 130, III 161, κ. π. ἄ. Πρβλ. καὶ τὸ ἐπίσης ὠραῖον παράδειγμα ἐπὶ τοῦ ἐνδύματος τοῦ ἱερέως τῆς παραστάσεως τῶν Εἰσοδίων ἐπὶ γραπτοῦ ἐπιστυλίου τῆς Μονῆς Σινᾶ Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθήνα 1956-58, 107 εἰκ. 101 καὶ 125 (δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 12ου αἰ.).

γενικεύεται¹. Εἰς τὰ ἔργα κεραμεικῆς ἢ ἕλιξ, περὶ τῆς ὁποίας ὀμιλοῦμεν, κατὰ πρῶτον — ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 11ου αἰ. (ἀγγεῖα γραπτά) — ἀποδίδεται γραπτῶς κατὰ μεταφορὰν ἐκ τῶν ζωγραφικῶν προτύπων². ἔπειτα — ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 11ου αἰ. (ἀγγεῖα χαρακτά, sgraffito) — ἀποδίδεται διὰ τῆς δημιουργίας διαμέσου τόνου γύρω τοῦ κυρίου θέματος, διαγραμμιζομένου τοῦ ἐδάφους³. τέλος — ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 12ου αἰ. (ἀγγεῖα σκαπτά, incised) — ἡ ἕλιξ ἀποδίδεται διὰ «σκαφῆς» τοῦ ἐδάφους, διὰ τῆς ἀφαιρέσεως δηλαδὴ τοῦ ἐπιχρίσματός του, ἀποκτωμένης οὕτως ἐντυπώσεως καὶ ἐκ δευτέρου χρώματος, τοῦ ἐρυθροῦ χρώματος τοῦ πηλοῦ⁴. Εἰς τὰ ἔργα γλυπτικῆς ἢ «ζωγραφικῆς» ἐντύπωσης ἐπιδιώκεται διὰ τῆς ἀφαιρέσεως μάζης τινὸς τοῦ ἐδάφους κατὰ τὸν τρόπον τῶν ἐπιπεδογλύφων· μὲ τὴν παρατήρησιν ὅμως ὅτι εἰς τὰ γλυπτά, αἱ παρειαι τοῦ φυτικού θέματος δὲν εἶναι πάντοτε κάθετοι πρὸς τὸ ἔδαφός του καὶ ὅτι τοῦτο δὲν ἐπληροῦτο, ὡς συνήθως εἰς τὰ ἐπιπεδόγλυφα, δι' ἐγχρώμου ὕλης. Ἡ ζωγραφικὴ ποιότης τῆς μορφῆς ἐπιτυγχάνεται μόνον διὰ σκιαγραφικῆς ἀντιθέσεως ἐδάφους καὶ σχεδίου: διακοσμητικὰ γλυπτά τῆς Χριστιάνου (εἰκ. 8)⁵. Πρέπει, λοιπόν, καὶ τὰ γλυπτά τῆς κατηγορίας αὐτῆς νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τοὺς ἰδίους χρόνους, τὸ πολὺ ὄχι μετὰ τὸν 12ον αἰῶνα.

Ὑπὸ τὴν ἀνωτέρω μορφήν τῆς ἢ ἀνθεμωτῆ ἕλιξ ἀποβαίνει, ὡς εἴπομεν, αὐστηρῶς ἐσχηματοποιημένη· ἀφαιρεῖται ἀπὸ αὐτῆς οἰαδήποτε ἀνάμνησις φυσικῆς ζωῆς, τὰ δὲ ἡμιανθεμιά τῆς ἀποδίδονται ἐνίοτε συμβατικῶς, ὡς κυκλοτερεῖ σωμάτια ἐκφυόμενα ἀπὸ τοῦ κυματοειδοῦς βλαστοῦ. Τὸ ὕφος τῆς ἀνθεμωτῆς ἕλικος τῆς ἐν λόγῳ φάσεως εἶναι κατ' οὐσίαν μικροτεχνικόν, φαίνεται δὲ ὅτι ἐκ τῆς μικρᾶς τέχνης μετεφέρθη ἡ ἕλιξ αὕτη εἰς τὴν διακοσμητικὴν γλυπτικὴν ἐπὶ μαρμάρου. Ὅτι ὑπολείπεται δὲ νὰ λεχθῆ ἄκόμη εἶναι τὸ ἐκ πρώτης ὄψεως παράδοξον ὅτι ἡ προκειμένη ἀραβουργηματικὴ μορφή τῆς ἀνθεμωτῆς ἕλικος, καθαρῶς βυζαντινὴ, μεταφέρεται εἰς τὴν τέχνην τῆς Ἀνα-



Εἰκ. 8. Γλυπτόν τῆς ἐκκλησίας Χριστιάνου. (Φωτογρ. Ε. Στίκας)

1 Π.χ. εἰς διακοσμήσεις θρόνων: Μικρογραφ. Βιέννης Ἐθν. Βιβλιοθ. Suppl. Gr. 128 (περὶ τὸ 1100) (P. BURBEL - H. GERSTINGER, Die byzantinischen Handschriften, 2, Leipzig 1938, 43 πίν. XVI-XVIII) καὶ Suppl. Gr. 164 (τοῦ ἔτους 1109) (αὐτ. 46 πίν. XX, XXI)· εἰς πλήρωσιν τῶν ἐπιφανειῶν πλαισίων: Par. Gr. 68 φ. 65^v (βλ. ἀνωτ. σ. 274).

2 Μουσ. Κορίνθου C-36-584 (MORGAN 233 ἀριθ. 605 εἰκ. 66). Πρβλ. καὶ τὰ παραδείγματα: C-37-1321 (σ. 231 ἀριθ. 601 πίν. XXVI n), C-36-594 (σ. 233 ἀριθ. 601 πίν. XXVI m), CP 1080 (σ. 244 ἀριθ. 718 πίν. XXXI p).

3 Μουσ. Κορίνθου C-37-2025 (MORGAN 307 ἀριθ. 1429 εἰκ. 120a), C-29-05 (αὐτ. 308 ἀριθ. 1436 εἰκ. 125),

CP 1028 (αὐτ. 283 ἀριθ. 1178 εἰκ. 200).

4 Μουσ. Κορίνθου C-33-1219 (MORGAN 339 ἀριθ. 1743 εἰκ. 144a) κ.π.ά.

5 Ε. STIKAS, L'église de Christianou, Paris 1951, 29-30 εἰκ. 40. Πρβλ. καὶ τὰ Ἀπιδιάς τῆς Λακωνίας (Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἀρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Α', 1935, 131 εἰκ. 6) καὶ Ἀλιβερίου τῆς Εὐβοίας (ΟΡΛΑΝΔΟΥ ἔ. ἀ. Ζ', 1951, 137 καὶ 138 εἰκ. 5). Πρβλ. ἐπίσης τὴν ὀστέην λαβὴν μαχαίριου τοῦ Μουσείου Κορίνθου M.F. 7905 ἐν G.L. DAVIDSON, Corinth XII. The Minor Objects, 192 ἀριθ. 1417 πίν. 86 (εὐρέθη ἐντὸς ἐπιχώσεως τοῦ 10ου-11ου αἰ.).

τολής τόσον τῆς ἰσλαμικῆς (μινμπὰρ τοῦ Masid i Meidan εἰς Abyāneh τοῦ Ἰράν τοῦ ἔτους 1073¹ μὲ ἔκδηλον καὶ εἰς ἄλλα τεμάχια τὴν ἐπίδρασιν τῆς βυζαντινῆς τέχνης) ὅσον καὶ τῆς χριστιανικῆς (Βενετ. Βιβλιοθ. Μεχίταρ. ἀρμεν. εὐαγγελ. ἀριθ. 888 φ. 214 τοῦ 13ου αἰ.)².

³Ἦτο ἀπαραίτητον νὰ προηγηθῆ ἡ ἀνωτέρω πραγμάτευσις περὶ τῆς ἀνθεμω-



Εἰκ. 9. Φυτική διπλῆ ἑλιξ ἐπὶ τοιχογραφίας ἐκκλησίας Ἁγ. Θεοδώρων Τρύπης τῆς Λακωνίας.
(Φωτογραφία Ν. Δρανδάκη)

τῆς ἑλικος διὰ νὰ ἐννοήσω-
μεν τὴν μορφήν τοῦ φυτικῆ
διακόσμου τοῦ ἀπασχολοῦντος
ἡμᾶς ἀναγλύφου. Εἶδομεν εἰς
τοῦτο ὅτι τὸ φυτικὸν θέμα
εἶναι ἄμπελος ἀντιλαμβανόμε-
θα δὲ τώρα ὅτι αἱ κληματίδες
τῆς ἔχουν ὑποστῆ βαθυτάτην
μετάπλασιν, προσαρμοσθεῖσαι
πλήρως πρὸς τὰς μορφὰς τῆς
ἀνθεμωτῆς ἑλικος τῆς αὐστη-
ρᾶς φάσεως (εἰκ. 7 καὶ 8) καί,
ἐὰν δὲν ὑπῆρχον κατεσπαρ-
μέναι ἐδῶ καὶ ἐκεῖ σταφυλαί,

δὲν θὰ ἠδυνάμεθα νὰ τὴν ἀναγνωρίσωμεν καὶ νὰ τὴν χαρακτηρίσωμεν ὡς ἄμπελον. Διδακτικὴ εἶναι καὶ ἡ μορφή τοῦ κοσμήματος εἰς τὰ μέρη ὅπου τοῦτο, παρα-
μεῖναν ἡμιτελές, μὴ ἀφαιρεθείσης
τῆς μάξης τοῦ ἐδάφους του, ἐνθυ-
μίζει ἀκόμη στενότερον τὴν ἰχνο-
γραφικὴν ἀπόδοσιν τῆς ἀνθεμωτῆς
ἑλικος (πρὸβλ. εἰκ. 6), πρὶν ἐπιδιωχθῆ
ἢ ἐπίτευξις ἐντυπώσεων διὰ τῆς
φωτοσκιάσεως.

Νομίζω ὅτι διὰ τῆς προηγη-
θείσης ἀναλύσεως ἀπεκομίσασμεν ἐν
μέτρον συγκρίσεως καὶ ἐν ὄριον
ἄρκετὰ ἀσφαλές διὰ τὴν χρονολό-
γησιν τοῦ ἀναγλύφου μας.

Ἐν συγκρίσει πρὸς τὸ κόσμημα τῶν γλυπτῶν τῆς Χριστιάνου (εἰκ. 8), τὸ φυτι-
κὸν κόσμημα τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (εἰκ. 1) παρουσιάζει κάποιαν
χαλαρότητα εἰς τὴν σύνθεσίν του· ἀπλοῦται μὲ «ρυθμὸν» ἀκόμη, ἀλλὰ καὶ μὲ κά-
ποιαν αὐτοτέλειαν ἐν σχέσει πρὸς τὸ γύρω του ἔδαφος, ἢ διαφορὰ δὲ αὕτη ὡς
πρὸς τὴν ἀντίληψιν τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς νομίζω ὅτι ἀποτελεῖ κριτήριον



Εἰκ. 10. Ἐπίτιλον τοῦ Γρηγορ. Ναζιανζ. Par. Gr. 541 φ. 132.
(J. Ebersolt)

¹ R. ETTINGHAUSEN, The «Beveled Style» in the Post-Samarra Period, ἐν Archæologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, New York 1952, 77 πίν. XI.

² SIR. DER NERSESSIAN, Manuscripts arméniens illustrés, Paris 1936, 89 πίν. XXXVI 74.

σχετικῆς ὀψιμότητος τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Ἄτερμον δὲ καὶ πανταχοῦ ὁμοίμορφον τὸ φυτικὸν τοῦτο κόσμημα, πρέπει, ὡς νομίζω, νὰ θεωρηθῆ προγενέστερον τοῦ συγγενοῦς μορφῆς γραπτοῦ κοσμήματος τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τῆς Τρύπης ἐν Λακωνίᾳ (εἰκ. 9), ὅπου, ἂν καὶ ἡ μορφή του εἶναι ἐσχηματοποιημένη, διαφαίνεται ἰδιοτροπία τις, ὡς νὰ ἐπιθυμῆ τὸ ἀντικείμενον νὰ παρουσιασθῆ καθ' ἑαυτό. Ἐδῶ εἶναι φανερὸν ὅτι οἱ χαρακτῆρες τοῦ ἀραβουργήματος ἔχουν ἀτονήσει, ὁ «ρυθμὸς» εὐρίσκεται ἐν ὑποχωρήσει, γίνεται δέ, ἐπαναλαμβάνομεν, αἰσθητῆ παρουσία τις τοῦ «ἀντικειμένου» καθ' ἑαυτό, παρὰ τὸ ὅτι ἡ αἰσθητικὴ του μορφή παρουσιάζεται ἐσχηματοποιημένη. Ἡ τοιχογραφία τῆς Τρύπης χρονολογεῖται εἰς τὸ δεῦτερον ἡμισυ τοῦ 13ου αἰ.¹ Ὁμοίως χαλαρὰ εἶναι τοῦ φυτικοῦ θέματος πρὸς τὸ ἔδαφος του ἡ σχέση εἰς τὸ ἐπίτιτλον τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ Par. Gr. 541 φ. 132 (εἰκ. 10)². Εἰς τὸ παράδειγμα τοῦτο, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸ τῆς Τρύπης (εἰκ. 9), τὸ φυτικὸν θέμα, μὲ φύλλα σχηματικὰ ὡς τριφύλλα καὶ που καὶ που ὡς δισκάρια, ἔχει μετατραπῆ εἰς γεωμετρικῆς ὕψης σύνθεσιν, ὡς τὸ ἰσλαμικὸν ἀραβουργήμα, μὲ μόνην τὴν διαφορὰν ἀπὸ ἐκείνου ὅτι οἱ βλαστοὶ του ἐδῶ εἶναι ἰσοπαχεῖς, καθαρῶς βυζαντινοῦ χαρακτῆρος. Ἄς προστεθῆ ὅτι ἡ τάσις πρὸς σύνθεσιν χαλαρωτέραν καὶ πρὸς μεγαλύτερον διαφορισμὸν τοῦ φυτικοῦ θέματος ἀπὸ τοῦ γύρω ἐδάφους του ἐπιτείνεται κατὰ τὸν 14ον αἰ. — θωράκια τοῦ γυναικωνίτου τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ, δυνάμενα νὰ ἀναχθῶν ἴσως εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Νικηφόρου Μοσχοπούλου (τοῦ ἔτους 1291/2)³, ἐπίτιτλον τοῦ Νικήτα Χωνιάτου Βιένν. Ἐθν. Βιβλιοθ. Hist. Gr. κῶδ. 53 (πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰ.)⁴ — καὶ ἀκόμη περισσότερον κατὰ τὸν 15ον αἰ. — ἐπίτιτλον τοῦ Δωροθέου Vindob. Theol. Gr. 284⁵. Πρὸς τὸ φυτικὸν κόσμημα τοῦ ἀναγλύφου μας πλησιέστερον ἐξ ὅλων εὐρίσκω τὸ παράδειγμα ἐπὶ τῶν ἐπιμανικίων τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγ. Κυπριανοῦ εἰς τὴν τράπεζαν τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου (εἰκ. 11)⁶. Ἡ τοιχογραφία αὕτη δύναται νὰ χρονολογηθῆ πρὸς τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ.



Εἰκ. 11. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας τοῦ Ἁγ. Κυπριανοῦ εἰς τὴν τράπεζαν τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου ἐν Πάτμῳ. Ἐπιμανικίον. (Φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη).

1 Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης, Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ. ΚΕ', 1955, 83 εἰκ. 12.

2 J. EBERSOLT, La miniature byzantine, Paris 1926, 61 πίν. LXIXI.

3 G. MILLET, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 47, 2. Διὰ τὴν χρονολογίαν βλ. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Ἡ χρονολογία τῆς κτιτορικῆς ἐπιγραφῆς

τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Μυστρᾶ, Δελτ. Χρ. Ἀρχ. Ἐτ., Περ. Δ', τόμ. Α', 1959, 72 κέ.

4 BURBEL - GERSTINGER, ἔ.ἀ. 60 πίν. XXX, 2.

5 HANS GERSTINGER, Die griechische Buchmalerei, Wien 1926, 40 πίν. XXVIf.

6 Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΑΝΝΗΣ ΜΑΡΑΒΑ - ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Πάτμος, Ἀθήνα 1957, 25 εἰκ. 60.

Διπλεπίπεδα: Κατὰ τὴν περιγραφὴν τοῦ μαρμάρου ἐδόθη εὐκαιρία νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι τὰ δύο ἀνωτὰ ζῶα, κάτω, εὐρίσκονται εἰς ἄμεσον συναφειαν πρὸς τὸ γύρω των φυτικὸν κόσμημα, ὡς ν' ἀποτελοῦν μαζί του στοιχεῖα τοῦ αὐτοῦ ἐνιαίου συνόλου· ἀλλὰ, καθὼς εἶναι ἔξωρα, φαίνονται σαφῶς ν' ἀνήκουν εἰς ἐπίπεδον ὑψηλότερον τοῦ ἐπιπέδου τοῦ γύρω των φυτικοῦ ἐδάφους. Διὰ νὰ χαρακτηρίσῃ τὸ εἶδος τοῦτο τῶν ἀναγλύφων ὁ καθηγητὴς Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ ἐχρησιμοποίησε τὴν περίφρασιν «τεχνικὴ ἐπαλλήλων στρωμάτων»· ὁ καθηγητὴς Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ τὸ ὀνομάζει ἀπλῶς «σύνθετον εἶδος». Ἴσως ἀποδίδεται ἀκριβέστερον τὸ πρᾶγμα διὰ τῆς συνθέτου λέξεως «διπλεπίπεδον», ἐπειδὴ ὁ ὅρος οὗτος εἶναι ἀσθηρότερον μορφολογικός, ἀναφέρεται δηλαδὴ περισσότερο εἰς τὸν τρόπον ἀντιλήψεως τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς καὶ ὀλιγώτερον εἰς τὸν τρόπον ἀποδόσεως τῆς



Εἰκ. 12. Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν θωράκιον ἀριθ. 1535/174.

(Γ. Σπηρίου).

μορφῆς καθ' ὠρισμένην τεχνικὴν. Διότι καὶ ὅταν ἀκόμη τὸ καλλιτεχνικὸν θέμα — παράστασις ἀνθρώπου ἢ ζώου κλπ. ἐν ἄμέσῳ συναφείᾳ πρὸς φυτικὸν ἔδαφος — εἶναι εἰργασμένον εἰς ἐπιπεδόγλυφον τεχνικὴν, πραγματικὴ δὲ διαφορὰ ἐπιπέδων μεταξὺ τῶν καθ' ἕκαστον στοιχείων τοῦ ἀναγλύφου δὲν δύναται νὰ ὑπάρξῃ, ἀποδίδεται ἐν τούτοις αἰσθητικῶς ἢ διαφορὰ ἐπιπέδων διὰ τοῦ καθαροῦ περιγράμματος τῶν μορφῶν τοῦ «ἐπάνω» ἐπιπέδου, διαχωριζομένων τούτων σαφῶς ἀπὸ τοῦ γύρω των φυτικοῦ ἐδάφους, ὡς νὰ εὐρίσκονται «ἔξω» ἀπὸ τούτου. Παράδειγμα ἢ πλάξ τοῦ Βυζαντ. Μουσ. ἀριθ. 1535/174 (εἰκ. 12)¹. Ὁ Α. Ξυγγόπουλος εὐρίσκει τὰ πρῶτα παραδείγματα τοῦ ἐν λόγω εἴδους ἀναγλύφων εἰς τὴν στροφήν τοῦ 11ου πρὸς τὸν 12ον αἰ., τὴν πλήρη δὲ ἀνάπτυξιν τοῦ εἴδους τοποθετεῖ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 13ου αἰ.² Πράγματι καὶ ἐξ ἔργων τῆς κεραμεικῆς, ἐκ τῶν ὁποίων πρὸς τὸ παρὸν ἀρνούμεθα ἀκριβεστέρας χρονολογικὰς ἐνδείξεις, συνάγεται ὅτι ἡ ἀπόδοσις τῶν μορφῶν κατὰ τὴν διπλεπίπεδον ἀντίληψιν εἶχε γίνεαι κοινὸς τρόπος καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως ἀπὸ τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 12ου αἰ. (εἰκ. 6), ἰδίως δὲ ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 12ου καὶ καθ' ὅλον τὸν 13ον αἰῶνα³. Τὰ κερα-

¹ Γ. ΣΠΗΡΙΟΥ, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου², 1931, πίν. Β' (ἄνω), τοῦ αὐτοῦ, Guide κλπ. εἰκ. 30 καὶ Εὐρετήριον Μεσαιων. Μνημ. Ἑλλ. Α', 1927, εἰκ. 12α.

² Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Βυζαντινὸν ἀνάγλυφον τοῦ Ἡρακλέους, Ἀρχ. Ἐφ. 1927-1928, 2 κέ. Πρβλ. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἀρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Ε', 1939-40, 71-72.

³ Ἄγγεῖα χαρακτὰ ἐξειλιγμένης τεχνοτροπίας (Sgraffito developed style) Μουσ. Κορινθ. ἀριθ. C-30-56

(MORGAN ἐν Corinth XI 131 καὶ 289 ἀριθ. 1250 εἰκ. 107), C-35-57 (αὐτ. σ. 284 ἀριθ. 1192 πίν. XI, IVe), C-38-54 (σ. 281 ἀριθ. 1157 πίν. XLIV f) καὶ CP 1028 (σ. 283 ἀριθ. 1178 εἰκ. 200). Ἰδίως εἰς τὰ σκαπτὰ ἀγγεῖα (incised ware) MORGAN ἐν Corinth XI 162 κέ. Βλ. τὰ παραδείγματα: ἀριθ. 1666 (C-29-03) προμετωπίς, ἀριθ. 1681 (C-34-92) εἰκ. 141, ἀριθ. 1688 (C-34-822) εἰκ. 143 (ἐνταῦθα εἰκ. 14), ἀριθ. 1743 (C-34-1219) εἰκ. 144a, ἀριθ.

μουργήματα μάλιστα τῆς κατηγορίας τῶν σκαπτῶν (incised ware), μὲ τὴν χαρακτηριστικὴν ἀραβουρρηματικὴν διακόσμησίν των, συμπίπτουν ἀπολύτως πρὸς τὴν



Εἰκ. 13. Μουσείου Κορίνθου τεμάχιον πινακίου ἀριθ. C-34-1386.

(Chr. Morgan).

τέχνην τῆς ἐκ τῆς Ἀκροπόλεως στήλης τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (εἰκ. 1). Παρα-



Εἰκ. 14. Μουσείου Κορίνθου τεμάχιον πινακίου ἀριθ. C-34-822.

(Ch. Morgan).

θέτω πρὸς σύγκρισιν τὰ παραδείγματα τοῦ Μουσ. Κορίνθου C-34-1386 (εἰκ. 13) καὶ C-34-822 (εἰκ. 14)¹. Ἐκ τῶν τεμαχίων τούτων τὸ πρῶτον εὐρέθη ἐντὸς ἐπιχώσεως σχηματισθείσης κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Μανουῆλ Α' Κομνηνοῦ (1143-1180)². συνεπῶς καὶ τὸ ἀνάγλυφόν μας δὲν δύναται ν' ἀπέχη πολὺ ἀπὸ τῶν χρονικῶν ὁρίων τῆς βασιλείας τοῦ Μανουῆλ Α'.

Ἡ ἀπόδοσις τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς κατὰ τὸν τρόπον τῶν διπλεπιδῶν ἀναγλύφων ἀπαντᾶται καὶ εἰς τὴν περιοχὴν τῆς ἰσλαμικῆς τέχνης· ἀλλὰ τὸ κυριώτερον ἐκ τῶν ἰσλαμικῶν παραδειγμάτων, τὸ ἀνάγλυφον τῆς Ἀποτροπαίου Πύλης (Talisman-Tor) τῆς Βαγδάτης, παριστά-

νον τὸν χαλίφην Ἐλ-Νασίρ ἐν μέσῳ δύο ἀντωπῶν δρακόντων (εἰκ. 15)³, χρονο-

1744 (C-34-1386) εἰκ. 144b (ἐνταῦθα εἰκ. 13), ἀριθ. 1684 (C-34-265) πίν. LIII γ. ἄ.

¹ Βλ. προηγουμένην ὑποσημείωσιν.

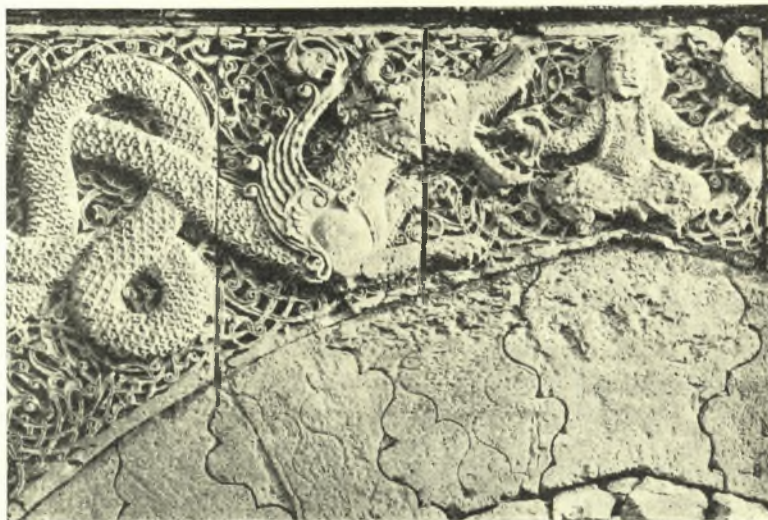
² Ἡ ἐπιχῶσις χαρακτηρίζεται διὰ τῆς παρουσίας ἑνὸς νομίσματος τοῦ Ἰωάννου Α' Τσιμισκῆ (969-976), ἑνὸς τοῦ Νικηφόρου Γ' (1078-1081) καὶ ἐπτά νομισμάτων τοῦ Μανουῆλ Α'. Τὰς σχετικὰς πληροφορίας ἠρύ-

σθην ἐκ τῶν ἡμερολογίων τῶν ἐν Κορίνθῳ ἀνασκαφῶν τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς Κλασσικῶν Σπουδῶν (G. R. Davidson, 24 Μαρτίου 1934).

³ SARRE-HERZFELD, Archäolog. Reise κλπ., II, 152 κέ. καὶ III πίν. X, STRZYGOWSKI, Asiens bild. Kunst, 292 κέ. εἰκ. 282.

λογεῖται μόλις εἰς τὸ ἔτος 1221/22, τὸ φυτικὸν τοῦ δ' ἔδαφος παρουσιάζεται ὡς ἀραβούργημα μορφῆς ἰσλαμικῆς, ἤδη ἀπηρτισμένης. Ἡ ἀπόδοσις τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου τούτου συνδέεται πρὸς τὴν ἀπαντωμένην ἐπὶ τῶν ἐπιτίτλων τοῦ ἀρμενικοῦ εὐαγγελιαρίου τοῦ ἔτους 1198 τῆς Λεμβέργης, καταγομένου ἐκ τῆς Κιλικίας¹.

Ἡ συζήτησις τοῦ προβλήματος περὶ τῆς καταγωγῆς τοῦ εἴδους τῶν διπλεπιπέδων ἀναγλύφων τόσον ἐντὸς τῆς βυζαντινῆς ὅσον καὶ ἐντὸς τῆς ἰσλαμικῆς τέχνης εὐρίσκεται ἔξω τῶν πλαισίων τοῦ παρόντος ἄρθρου. Σημειῶνω μόνον ὅτι ὁ μὲν E. HERZFELD ἀνίγαγε τὴν καλλιτεχνικὴν ἀρχήν, τὴν χαρακτηρίζουσαν τὸ εἶδος τοῦτο



Εἰκ. 15. Ὑπέρθυρον ἀνάγλυφον τῆς Ἀποτροπαίου Πύλης τῆς Βαγδάτης.

(Sarre — Herzfeld).

ἀναγλύφων, εἰς τὴν τέχνην τῆς ἀρχαίας Βυβυλῶνος²· ὁ δὲ J. STRZYGOWSKI ἐθεώρησεν ὀρθῶς τὴν διπλεπιπέδου καλλιτεχνικῆς ἀντιλήψεως διακόσμησιν τοῦ χαλκοῦ πινακίου τοῦ Φερδινανδεῖου Μουσεῖου τοῦ Innsbruck, ἀποδιδόμενου ἐπὶ τῇ βάσει ἐπιγραφῶν εἰς τὸν πέρσιν ἐμίρην Δαυῖδ (Dâwud) τὸν Ὁρτακίδην καὶ χρονολογουμένου εἰς τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 12ου αἰ.³, ὡς εὐρισκομένην πλησιέστατα πρὸς τὸν ἑλληνισμόν, παρὰ τὴν ἐξ αἰτίας τῶν ἐπιγραφῶν περσικὴν ἢ κεντροασιατικὴν προέλευσιν τοῦ πινακίου⁴. Πράγματι τὸ πλούσιον φυτικὸν κόσμημα τοῦ πινακίου τοῦ Innsbruck (εἰκ. 16) εἶναι ἰσοπαχὲς καὶ ἄσχετον ἀκόμη πρὸς τὸ ἰσλαμικὸν ἀραβούργημα (πρβλ. εἰκ. 15), συγγενέστερον δὲ πρὸς τὸ βυζαντινόν (πρβλ. ἀνωτ. σ. 274). Ἐνθυμίζει τὴν τέχνην τοῦ στέμματος τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Μονομάχου

¹ Εἰκὼν παρὰ STRZYGOWSKI, Amida, 363 εἰκ. 312. Παράλληλος μορφή θεωρεῖται ὑπὸ τοῦ Strzygowski ἢ τῶν γυνύων διακοσμήσεων τῆς Ἀμίδης (Διαρβεκίρ), ἀποκειμένων εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Κωνσταντινουπόλεως (αὐτ. 354 κέ. εἰκ. 300-301).

² SARRE-HERZFELD, ἔ.ἀ. 154.

³ VAN BERCHEM-STRZYGOWSKI, Amida, 120 κέ. εἰκ. 53, σ. 348 κέ. εἰκ. 295 καὶ πίν. XXI.

⁴ STRZYGOWSKI, ἔ.ἀ. 354.

(1042 - 1050)¹, ἀκόμη δὲ καὶ τὴν τέχνην τοῦ ἀναγλύφου μας (εἰκ. 1), καθὼς αἱ κύριαι παραστάσεις περικλείονται ἐντὸς ἰδιαιτέρων πλαισίων. Ἀπὸ τοῦ τελευταίου τὸ πινακίον τοῦ Innsbruck διαφέρει κατὰ τὸ ὅτι εἰς τοῦτο τὸ φυτικὸν κόσμημα παρεντίθεται καὶ ἐντὸς τῶν πλαισίων.

Ἄς ἐπιστρέψωμεν εἰς τὸ ἀνάγλυφόν μας (εἰκ. 1) καὶ ἄς τὸ ἴδωμεν καὶ ὡς σύνολον. Εὐκόλως τώρα ἀναγνωρίζομεν ὅτι ἡ σύνθεσις τῆς ὅλης ἐπιφανείας του πηγάζει ἐξ ἐμπνεύσεως ὁμοίας πρὸς ἐκείνην τοῦ ἐπιτίτλου τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ Par. Gr. 550 φ. 30 (εἰκ. 17): ἀραβουργηματοειδὲς φυτικὸν κόσμημα περιβάλλει ἐκ στενῶν ταινιῶν πλαισία, ἐντὸς τῶν ὁποίων εἶναι τοποθετημένα ὁλόσωμοι παραστάσεις — ὁ Ἅγιος Μάμας, ζῶα—ἐπὶ χρυσοῦ βάθους². Τὸ χρυσοῦν βάθος ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὰς ἐλευθέρας ἐπιφανείας, ἐπὶ τῶν ὁποίων εἶναι τοποθετημένα αἱ ἐντὸς τῶν πλαισίων παραστάσεις τοῦ ἀναγλύφου μας. Εἰς τὸν ἴδιον κύκλον καλλιτεχνικῆς ἐμπνεύσεως ἀνήκει καὶ τὸ ἐν Μυστρᾷ ἀνάγλυφον τῆς ἀναλήψεως τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου³. Ἡ μικρογραφία τοῦ Par. Gr. 550 χρονολογεῖται εἰς τὸν 12ον αἰ., λόγῳ δὲ τοῦ ἀστεροειδοῦς σχήματος τοῦ κεντρικοῦ ἐσωτερικοῦ πλαισίου τῆς ἐθεωρηθῆ ἐπηρεασμένη ἐκ τῆς ἰσλαμικῆς τέχνης⁴. Ὅρθόν εἶναι νὰ εἴπωμεν ὅτι ἐξ ὅλων τῶν παραδειγμάτων τούτων, ἰδίως δ' ἐκ τῆς ἀθηναϊκῆς στήλης αἰσθανόμεθα πνοήν τινα ἐκ τῆς ἀρχαιότητος. Παρὰ τὴν μεγάλην χρονικὴν ἀπόστασιν διδακτικὴ ἀποβαίνει ἡ σύγκρισις τῆς ἀθηναϊκῆς στήλης πρὸς τὸ



Εἰκ. 16. Περσικὸν χαλκοῦν πινακίον τοῦ Μουσείου τοῦ Innsbruck.
(Van Berchem — Strzygowski).

1 MAGDA BARÁNY-OBFRSCHALL, The Crown of the Emperor Constantine Monomachos, *Archaeol. Hungar.* XXII, Budapest 1937, 49 κέ. καὶ PATRICK J. KELLEHER, The Holy Crown of Hungary, Roma 1951. Προχείρως DIEHL, *Manuel*² 2, 708 εἰκ. 354, DALTON, *Byz. Art. and Arch.*, 526 εἰκ. 313.

2 OMONT, *Miniatures* 53 πίν. CVIII, EBERSOLT, *Miniatur. byzantine*, πίν. XXXIV, ΜΑΡΑΒΑ - ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ὁ Ἅγιος Μάμας, 89 πίν. II.

3 MILLET, *Monum. byzan. de Mistra*, πίν. 49, 2, STRZYGOWSKI, *Amida*, 351 εἰκ. 298 καὶ τελευταίως Α. ΟΡΑΝΔΟΥ, Νέον ἀνάγλυφον τῆς ἀναλήψεως τοῦ Ἀλεξάνδρου, Ἐπιστημ. Ἐπετ. Φιλοσ. Σχ. Πανεπ. Ἀθηνῶν 1954 - 1955, 285 πίν. 2γ.

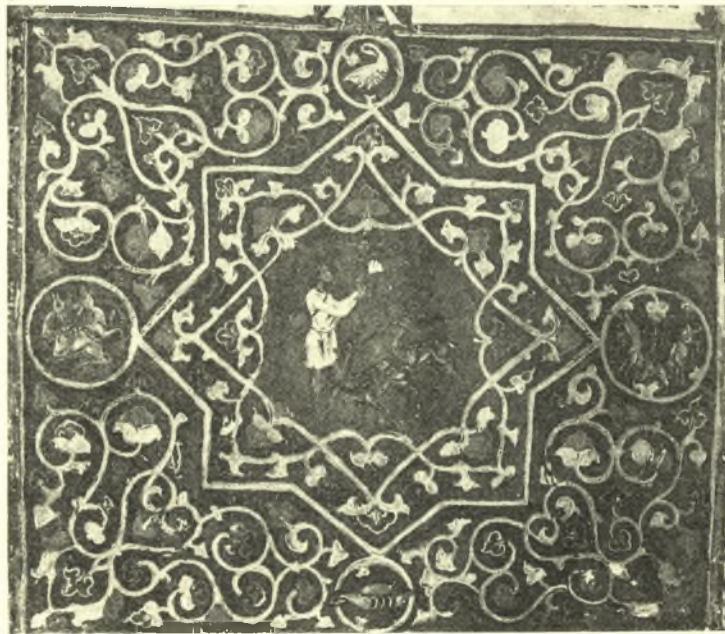
4 PH. SCHWEINFURTH, *Die byzantinische Form*, Berlin 1943, 81 εἰκ. 54. Ὑπόκειται τὸ ἐξωτερικὸν περι-

γραμμα ρόδακος ἐκ δύο διασταυρουμένων τετραγώνων, ὡς ὁ ἐπὶ τῆς ἐξεταζομένης στήλης. Ρόδακα μορφῆς γεωμετρικῆς, περίπου ὁμοίας πρὸς τὸν ρόδακα τῆς εἰκ. 1, εἰς τὸν Vat. Gr. 354 φ. 10^v τοῦ ἔτους 948 949 ὁ WEITZMANN, *Die byzantin. Buchmal. des 9. und 10. Jahrh.* 75 εἰκ. 514 κατατάσσει ὁμοίως εἰς τὸν κύκλον τῆς βυζαντινοῖσλαμικῆς τέχνης. Ὑπάρχουν ὁμοίως ἀφθονα παραδείγματα τοιούτων ροδάκων καὶ ἐκ τῆς παλαιοχριστιανικῆς καὶ ἐκ τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀπαιτεῖται δὲ κάποια ἐπιφύλαξις ὡς πρὸς τὸν χαρακτηρισμὸν τῶν παραδειγμάτων τοῦ 11ου - 12ου αἰ. μέχρις ὅτου μελετηθῇ τὸ θέμα τοῦτο καλύτερον. Σημειῶνω τρία παραδείγματα ἐκ τριῶν κύκλων τέχνης: Μουσείου Κορίνθου πινακίον C-37-808 (MORGAN ἐν *Corinth XI* 100 ἀριθ. 747 εἰκ. 76 τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 12ου αἰ. Πρὸβλ. καὶ τὸ ἐπὶ ἐπιστυλίου τέμπλου τῆς Ἁγίας Τριά-

μικρόν ρωμαϊκῶν χρόνων ἀνάγλυφον βάθρον λυχνίας τοῦ Μουσείου τῶν Εἰκαστικῶν Τεχνῶν τῆς Βουλγαρέστης (εἰκ. 18) ¹.

Τὸ συμπέρασμα ἐκ τῆς ἀναλύσεως τοῦ διακοσμητικοῦ θέματος, τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς καὶ τῆς ἐν γένει συνθέσεως τῆς ἐπιφανείας τοῦ ἀναγλύφου μας δύναται νὰ εἶναι, ὡς νομίζω, ὅτι τοῦτο κατάγεται ἀμιγῶς ἐκ τῆς βυζαντινῆς τέχνης τῆς μεταξὺ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 12ου καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 13ου αἰ. καὶ ὅτι χρονολογεῖται πιθανώτατα πρὸς τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ.

Εἰκονογραφία. Ἡ ἐντὸς τοῦ κάτω πλαισίου εἰκονιζομένη μορφή, μὲ τὸ ἀν-



Εἰκ. 17. Ἐπίτιτλον τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ Par. Gr. 550 φ. 30.
(J. Ebersolt).

τικείμενον εἰς τὴν ἀριστερὰν χεῖρα ὡς ρόπαλον (εἰκ. 1 καὶ 3), εἶναι κάπως δύσκολον νὰ ἀναγνωρισθῇ ἔνεκα τῆς κακῆς διατηρήσεώς της. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος αὐτῆς, μὲ τοὺς πόδας ἀνοικτούς, τὸν βραχὺν χιτῶνα, τὰς ἐνδρομίδας καὶ τὴν ἐκτεινομένην χεῖρα μὲ τὴν ἀναδιπλωμένην χλαμύδα, εἶναι ὁ τύπος τοῦ πολεμιστοῦ ἢ τοῦ κυνηγοῦ, ὅταν οὗτος ἐτοιμάζεται νὰ ὑψώσῃ τὸ ρόπαλον διὰ νὰ κτυπήσῃ.

Τὸ ρόπαλον μὲ σφαιροειδῆ κεφαλὴν, ὡς ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται νὰ εἶναι τὸ ἀντικείμενον τὸ

κρατούμενον ὑπὸ τοῦ πολεμιστοῦ ἢ κυνηγοῦ τοῦ ἀναγλύφου μας, ὡς ὄπλον στρατιωτικόν ² θὰ ἠδύνατο νὰ ταυτισθῇ πρὸς τὸ βυζαντινὸν ἀπελατίκιον, τὴν «ράβδον» ἢ τὸ «ραβδὶν» τοῦ Ἀκριτικοῦ Ἔπους:

*Ἄν κανηθῆς, νεώτερε, νὰ γίνῃς ἀπελάτης
τὴν ράβδον ταύτην ἔπαρε καὶ κάτελθε εἰς βίγλαν ³.*

δος Ψαχνῶν Εὐβοίας, 11ου-12ου αἰ. ἐν ΟΡΑΝΔΟΥ, Ἄρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Ε', 1939-40, 13 εἰκ. 13) ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου ἐν Βύβλω (Giblet) γεῖσον περὶ τὸ ἔτος 1130 (c. ENLART, Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem, I, Paris 1925, 89 πίν. 36) καὶ ἐκ Βορείου Συρίας ἐπιτάφιους στήλας τοῦ 12ου-13ου αἰ. (JANINE SOURDEL-THOMINE, Stèles arabes anciennes de Syrie du

Nord, Les Annales Archéol. de Syrie VI, 1956, 30-31 πίν. I εἰς τὸ μέσον δεξιὰ, III κάτω ἀριστερὰ καὶ εἰκ. 2-3).

1 A. HEKLER, Die Sammlung antiker Skulpturen, 1929, 106 ἀριθ. 95 εἰκ. 95.

2 Βλ. Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐρίζοντες-Ἐρχόντες, Ἑλληνικά IB', 1952-53, 374 εἰκ. ἐν σ. 373.

3 A 1609 (ἔκδ. Π. ΚΑΛΟΝΑΡΟΥ, Βασίλειος Διγενῆς

Εἰς τὴν προκειμένην ὅμως μορφήν πολεμιστοῦ δὲν δυνάμεθα νὰ ἀναγνωρίσωμεν τὸν ἥρωα τοῦ μεσαιωνικοῦ ἔπους, διότι ἡ εἰκονογραφία τοῦ Διγενῆ ἐμφανίζεται ὀλίγον ἀργότερον, κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων¹ καὶ κατ' ἄλλον τύπον -- μὲ θώρακα καὶ βραχὺν πτυχωτὸν χιτῶνα (φουστανέλλαν), ξίφος καὶ πρὸ πάντων μὲ τὰς κνήμας ἐνδεδυμένας². ὁ εἰκονογραφικὸς δὲ τύπος τοῦ πολεμιστοῦ τοῦ ἀναγλύφου μας εἶναι παλαιότερος τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Διγενῆ. Δὲν γνωρίζομεν δὲ καὶ ποῖον νόημα θὰ εἶχεν ἡ ἐνδεχομένως παρουσία τοῦ Διγενῆ ἢ ἄλλου κοσμικοῦ πολεμιστοῦ ἐπὶ τῆς μνημειώδους ταύτης στήλης.

Ὁ ἐκτεταμένος βραχίων μὲ τὴν ἀναδιπλουμένην χλαμύδα μεταφέρει εἰς εἰκονογραφικὴν παράδοσιν ἐξαρτωμένην ἐκ τῆς ἀρχαιότητος. Θὰ ἡδυνάμεθα οὕτω ν' ἀναγνωρίσωμεν εἰς τὴν μορφήν μας τὸν τύπον τοῦ κυνηγοῦ μὲ κορύνην ἢ λαγωβόλον, ὅστις, ὡς συμβολικὴ παράστασις τοῦ φθινοπώρου ἢ τοῦ χειμῶνος -- ἀλληγορία τοῦ τέλους τῆς ζωῆς --, ἀπετέλει θέμα τῆς νεκρικοῦς εἰκονογραφίας. Εἰς τὴν νεκρικοὴν εἰκονογραφίαν ὁ κυνηγὸς μὲ τὸ λαγωβόλον παριστάνεται ἐνίοτε κρατῶν τὸ ὄπλον του διὰ τῆς ἀριστερᾶς, ὡς περίπου ὁ ὑποτιθέμενος κυνηγὸς τοῦ ἀναγλύφου μας (εἰκ. 1 καὶ 3), ἐνῶ διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ λαγῶν φονευμένον³. Ὁμοίως ἐπὶ μικροῦ χαλκοῦ ἀναγλύφου ἐκ Fenék τῆς Οὐγγαρίας ὁ Χειμῶν, φέρων λαγῶν, παριστάνεται νὰ φορῇ ἐνδρομίδα, χιτῶνα καὶ ἐπενδύτην⁴, ὅπως περίπου ἡ μορφή τοῦ ἀναγλύφου μας. Ἄλλ' ὁ κυνηγὸς τοῦ ἀναγλύφου μας παριστάνεται νὰ ἐντείνῃ τὰς δυνάμεις του πρὸς δρεᾶσιν, δὲν ἔχομεν δ' ἐνδειξιν



Εἰκ. 18. Βάθρον λυχνίας Μουσείου Εἰκαστικῶν Τεχνῶν Βουδαπέστης. (A. Hekler).

ἄλλην περὶ τοῦ προορισμοῦ τῆς στήλης, ὡς ἐνδεχομένως νεκρικοῦ· οὔτε δυνάμεθα νὰ ἐννοήσωμεν διατὶ ἡ παρουσία τοῦ συμβόλου τοῦ φθινοπώρου ἢ τοῦ χειμῶνος εἰς μίαν τόσον μνημειώδη στήλην δύναται τάχα νὰ εἶναι -- κατ' ἄλλην ὑπόθεσιν -- ἀντὶ τῆς παραστάσεως τῶν τεσσάρων ἐποχῶν τοῦ ἔτους. Δυνάμεθα βεβαίως νὰ ὑπο-

¹ Ἀκρίτας, Ἀθῆναι 1941, 1, 91. Πρβλ. A 1635 - 1638 (καλ. 1,92-93), A 2934 - 2936 (= 1,163), A 3100-3101 (= 1,173) κ. ἄ. Βλ. ΚΑΛΟΝΑΡΟΥ 92-93 (βιβλιογραφία) καὶ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, ἔ. ἄ.

² Α. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Τὸ ἀνάκτορον τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτα, Λαογραφία IB', 1938 - 1948, 586 κέ.

³ Πινάκιον ἐκ τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν: Α. FRANTZ, Digenis Akritas: A Byzantine Epic and its Illustrators, Byzantion XV, 1940-41, 88 εἰκ. 3. Πρβλ. Hesperia VII, 1938, 464.

⁴ Σαρκοφάγου: Μουσείου Θεσμῶν Ρώμης Gran Chio-

stro (G. M. A. HANFMANN, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks, Cambridge Mass. 1951, II, 176 ἀριθ. 471a εἰκ. 47a) καὶ Ala III ἀριθ. 385 (407) (αὐτ. 180 ἀριθ. 501 εἰκ. 75), Ἰουνίου Βάσσου (Κρύπτου Βατικανοῦ) (αὐτ. II 184 ἀριθ. 540 εἰκ. 149, FR. GERKE, Der Sarkophag des Junius Bassus, Berlin 1936, 14 εἰκ. 33) κ. ἄ.

⁴ HANFMANN II, 167 ἀριθ. 362 καὶ 185 ἀριθ. 546 εἰκ. 145 (δεξιᾶ). Πρβλ. J. HAMPEL, Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn, II, 1905, 227 κέ. πίν. 181.

θέσωμεν ἀκόμη ὅτι αἱ παραστάσεις τῶν ἄλλων ἐποχῶν ὑπῆρχον εἰς ἀντιστοιχοῦς στήλας ἀπολεσθείσας· ἀλλὰ ποία ἢ ἐνδεχομένως ἀρχιτεκτονικὴ λειτουργία τῶν στηλῶν τούτων;

Ἄλλη παράστασις κυνηγοῦ, ἐξαρτωμένη ἐκ τῆς ἀρχαιότητος, δύναται νὰ εἶναι ἐνὸς ἐκ τῶν μυθικῶν ἡρώων, τῶν ὁποίων χαρακτηριστικὸν γνώρισμα εἶναι ἡ κορύνη, π. χ. τοῦ Θησέως ἢ τοῦ Ἡρακλέους κλπ. Μεταξὺ τούτων τὰ εἰκονογραφικῶς πλησιέστερα παραδείγματα προσφέρει ἡ παράστασις τοῦ Ὠρίωνος. Ἐκ τῆς εἰκονογραφίας του ἐνδιαφέρουν μόνον, ὡς συγγενέστεροι πρὸς τὸν ἐξεταζόμενον, οἱ τύποι τῶν μικρογραφιῶν τοῦ Νικάνδρου Par. Gr. Suppl. 247 φ. 2^v (εἰκ. 19) τοῦ 11ου αἰ.¹ καὶ τοῦ λατινικοῦ Ἀράτου Κρατ. Βιβλιοθ. Μονάχου κῶδ. 210



Εἰκ. 19. Παράστασις τοῦ Ὠρίωνος ἐκ τοῦ Νικάνδρου Par. Gr. Suppl. 247 φ. 2^v.

(H. Omont)

φ. 120^r (εἰκ. 20) τοῦ ἔτους 818². Εἰς τὴν πρώτην ἐκ τῶν μικρογραφιῶν τούτων (εἰκ. 19) ὁ Ὠρίων εἰκονίζεται κατενώπιον κινούμενος πρὸς τὰ δεξιὰ του καὶ μὲ τὴν κεφαλὴν ὁμοίως πρὸς τὰ δεξιὰ· φορεῖ ἐξωμίδα, μὲ τὴν ἀριστεράν του χεῖρα ὑψωμένην



Εἰκ. 20. Παράστασις τοῦ Ὠρίωνος ἐκ τοῦ Ἀράτου Κρατ. Βιβλιοθ. Μονάχου κῶδ. 210 φ. 120^r.

(K. Weitzmann).

κρατεῖ κυρτὴν ράβδον — τὸ κολλόροβον ἢ τὴν καλαύροπα (pedum) — ἐνῶ τὴν δεξιὰν ἔχει προτεταμένην καὶ φέρουσιν ἐξ αὐτῆς κρεμαμένην νεβρίδα. Εἰς τὴν δευτέραν (εἰκ. 20) ὁ Ὠρίων εἰκονίζεται εἰς περίπου ὁμοίαν στάσιν, ἀλλὰ κρατῶν τὴν καλαύροπα διὰ τῆς δεξιᾶς· ἡ ἐκτεινομένη ἀριστερά του καλύπτεται ὑπὸ τῶν ἀναδιπλώσεων τοῦ ἱματίου. Οἱ μεσαιωνικοὶ μικρογράφοι ἔχουν παρανοήσει τὸν ἐπικαμπῆ τύπον τῆς καλαύροπος ἢ καὶ τῆς κορύνης³ — καὶ τὴν ἀπέδωσαν ὑπὸ μορφὴν μαστιγίου. Τοῦτο δὲν ἔχει σημασίαν. Πρὸς τὸ παρὸν θὰ ἀντιπαρέλθωμεν καὶ τὸ

1 OMONT, Fac-similés 37 πίν. LXV καὶ Miniatures 37 πίν. LXV (ἀνο ἀριστερά), K. WEITZMANN, Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of text Illustrations, Princeton 1947, 144 εἰκ. 131, ἐνθα καὶ ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία.

2 WEITZMANN, ἔ. ἀ. 72 εἰκ. 58.

3 Πρβλ. π. χ. τὸν Ἀκταίωνα τῆς τοιχογραφίας τῆς Casa di Sallustio τῆς Πομπηίας (προχείρως K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, 16 πίν. III 9), τὰ ἀνωτέρω σ. 283 παραδείγματα κ. π. ᾤ.

ὅτι ὁ Ὁρίων εἰκονίζεται ἐν δράσει μὲ τὸ ὄπλον ὑψωμένον. Σημειοῦμεν ἀπλῶς ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ ἀναγλύφου μας (εἰκ. 3) εἶναι προφανῶς συγγενέστερος πρὸς τὸν Ὁρίωνα τῆς μικρογραφίας ἐκ τοῦ Ἀράτου (εἰκ. 20). Ἡ μεταξὺ των διαφορὰ ὡς πρὸς τὰς ἀντιστρόφους λειτουργίας τῶν χειρῶν δὲν ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν, ὡς διδάσκει ἡ μικρογραφία ἐκ τοῦ Νικάνδρου μὲ τὸν Ὁρίωνα ἀριστερόχειρα (εἰκ. 19).

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ὁρίωνος ὁ παραδιδόμενος ὑπὸ τοῦ λατινικοῦ Ἀράτου Μονάχ. Κρατ. Βιβλιοθ. κώδ. 210 (εἰκ. 20) δὲν ἔχει διασωθῆ εἰς τὴν περιοχὴν τῆς ἑλληνικῆς εἰκονογραφικῆς παραδόσεως τοῦ Ἀράτου¹, προέρχεται ὁμοίως καὶ οὗτος ἐξ ἑλληνικοῦ προτύπου, πιθανῶς ἀλεξανδρινοῦ· ἐπειδὴ δὲ τὰ εἰκονογραφημένα ἑλληνικὰ χειρόγραφα τοῦ Ἀράτου ἦσαν ἀπὸ τῶν ἀρχαίων χρόνων πολλά², δὲν δύναται ν' ἀποκλεισθῆ τὸ ἐνδεχόμενον νὰ ὑπῆρχεν ὁ τύπος οὗτος καὶ εἰς ἑλληνικόν τι χειρόγραφον, ἐκ τοῦ ὁποίου νὰ ἀντέγραψε τὸ θέμα τοῦ ὁ τεχνίτης τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἀναγλύφου. Ἄνευ ἰδιαιτέρας σημασίας εἶναι ἐπίσης ἡ διαφορὰ ὡς πρὸς τὴν παριστανομένην στιγμὴν δράσεως. Τί δύναται ὁμοίως νὰ σημαίῃ ἡ προσωποποίησις τοῦ ἀστερισμοῦ τοῦ Ὁρίωνος — τὸ «Ἀλετροπόδι» — ἐπὶ μιᾶς τόσον μνημειακῆς κατὰ τὸ μέγεθός της καὶ μοναδικῆς εἰς τὸ εἶδός της στήλης τῆς ὀψίμου μεσοβυζαντινῆς περιόδου;

Ἡ ἑλληνικὴ μυθικὴ παράδοσις ἀπέδιδεν εἰς τὸν Ὁρίωνα ἰδιότητας ὑποστάσεως ὑπερανθρώπου. Ἡ δύναμις του ἦτο εὐεργετικὴ· ὁ Ὁρίων ἐθεωρεῖτο διώκτης τῶν ἀγρίων θηρίων³. Ἀλλὰ κατὰ τοὺς χριστιανικοὺς χρόνους, διὰ τοὺς ὁποίους ἐνδιαφερόμεθα, ἡ μυθικὴ μορφή τοῦ Ὁρίωνος παρῆλθε σχεδὸν ἀπαρατήρητος⁴. Νόημα δυνάμεθα ἴσως νὰ εὕρωμεν ἂν θεωρήσωμεν τὴν παράστασιν τοῦ Ὁρίωνος ὡς προσωποποίησιν περιληπτικὴν, ἀντὶ τοῦ ἀστρικοῦ κόσμου⁵. ἴσως — ἀλλὰ μὲ κάποιαν ἐκζήτησιν — καὶ ἀντὶ τοῦ ζωδιακοῦ κύκλου, τοῦ ἀστρικοῦ ἐτησίου στεφάνου τῆς γῆς⁶, μὲ τὸ νόημα ἀλληγορίας τῆς περιοδικῆς ἀυξήσεως καὶ ὠριμάν-

¹ Εἰς τὸν μόνον γνωστὸν ἑλληνικὸν εἰκονογραφημένον Ἀράτον—Vat. Gr. 1087 τοῦ 15ου αἰ.—παριστάνεται ὁ Ὁρίων, κατ' ἄλλην παράδοσιν, νὰ κρατῆ εἰς τὴν ὑψωμένην χεῖρά του ξίφος, νὰ ἐκτείνῃ γυμνὴν τὴν ἐτέραν χεῖρα καὶ νὰ εἶναι ἐξωσμένος τὸν κολεὸν τοῦ ξίφους (WEITZMANN, Illustrations, 144 εἰκ. 132). Κατὰ τὰ ἄλλα ἢ στάσις εἶναι περιπυρὴ ἢ ἀπὸ τὴν πρὸς τὴν στάσιν τοῦ Ὁρίωνος τοῦ Νικάνδρου (εἰκ. 19), τὴν ὁποίαν καὶ προϋποθέτει ὁ τύπος τοῦ Ὁρίωνος Vat. Gr. 1087, μάλιστα καὶ ἐδῶ ἀριστερόχειρος. Ὁ τύπος οὗτος ἀπαντᾶται καὶ εἰς ἀνατολικά χειρόγραφα τῆς ἰδίας ἐποχῆς: Metrop. Mus. 13. 160. 10 (JOS. M. UPTON, A Manuscript of «The Book of the Fixed Stars» by 'Abd ar-Rahhman as-Sūffī 'i Metrop. Mus. Stud. IV, 1932-1933, 196 εἰκ. 47).

² G. THIELE, Antike Himmelsbilder κλπ., Berlin 1898, 76. Κατὰ τοὺς μεσαιωνικοὺς χρόνους ὁ εἰκονογραφημένος Ἀράτος ἰδιαιτέρως διαδεδομένος ἦτο εἰς τὴν Δύσιν (αὐτ. 77 κέ. Πρβλ. WEITZMANN, Illustrations, 85).

³ Πηγαί: RE² XVIII 1, 1081 (WEHRLI) καὶ ROSCHER,

Lex. Griech. Mythol. III 1046 (KÜENTZLE).

⁴ Εἰς τὸν μῦθον τοῦ Ὁρίωνος ἀναφέρεται ὁ ΓΡΗΓΟΡ. ΝΑΖΙΑΝΖ., Εἰς τὸν Μ. Βασίλ. Ἐπιτάφ. 8 (P.G. 36,504) διὰ νὰ ἐξάρῃ τὴν ἠθικὴν ποιότητα τῶν χριστιανικῶν ἱερῶν διηγήσεων (πρβλ. WEITZMANN, Mythology 15)· ὑπαινίσσεται τὴν ἀσεβῆ τόλμην τοῦ Ὁρίωνος πρὸς τὴν Ἄρτεμιν (Ψ-NONNOY, Συναγωγὴ κλπ. 6 P. G. 36, 1061. Πρβλ. ΑΡΑΤΟΥ, Φαινόμε. στίχ. 634 κέ. ἐκδ. Martin 86-87).

⁵ ΚΥΡΙΑΛ. ΙΕΡΟΣΟΛ., Εἰς Ἡσ. II 2: Ἰστέον δὲ ὅτι οἱ τὴν θεῖαν διεσμηθεύσαντες Γραφήν, Ὁρίωνος πεποίηται μνήμην, ἐν τῶν ἀστέρων τὸν ἐπισημώτατον δι' αὐτοῦ σημαίνοντες (P.G. 70, 357), ΠΡΟΚΟΠ. ΓΑΖ., Εἰς προφ. Ἡσαίαν 13: δι' Ὁρίωνος δὲ τὰ λαμπρὰ τῶν ἀστέρων ἐδήλωσεν (P.G. 87, 2076).

⁶ ΨΑΛΜ. 64(65) 12: Εὐλόγησον τὸν στέφανον τοῦ ἐν-αυτοῦ τῆς χρηστότητός σου, ΚΟΣΜΑ ΙΝΔΙΚΟΠΛ., Χριστιαν. τοπογρ. 9: θαυμασίως τὸν κύκλον τῶν δώδεκα μηνῶν στέφανον ἐξεπέων, ὡς στεφανοῦντα τῷ κάλλει ἄνοσθεν τὴν γῆν (P.G. 83, 405), τοῦτον δὲ τὸν κύκλον οἱ ἔξωθεν ζωδιακὸν καλοῦσιν (αὐτ. 408).

θέσωμεν ἀκόμη ὅτι αἱ παραστάσεις τῶν ἄλλων ἐποχῶν ὑπῆρχον εἰς ἀντιστοιχοῦς στήλας ἀπολεσθείσας· ἀλλὰ ποία ἢ ἐνδεχομένως ἀρχιτεκτονικὴ λειτουργία τῶν στηλῶν τούτων;

Ἄλλη παράστασις κυνηγοῦ, ἐξαρτωμένη ἐκ τῆς ἀρχαιότητος, δύναται νὰ εἶναι ἐνὸς ἐκ τῶν μυθικῶν ἡρώων, τῶν ὁποίων χαρακτηριστικὸν γνώρισμα εἶναι ἡ κορύνη, π. χ. τοῦ Θησέως ἢ τοῦ Ἡρακλέους κλπ. Μεταξὺ τούτων τὰ εἰκονογραφικῶς πλησιέστερα παραδείγματα προσφέρει ἡ παράστασις τοῦ Ὠρίωνος. Ἐκ τῆς εἰκονογραφίας του ἐνδιαφέρουν μόνον, ὡς συγγενέστεροι πρὸς τὸν ἐξεταζόμενον, οἱ τύποι τῶν μικρογραφιῶν τοῦ Νικάνδρου Par. Gr. Suppl. 247 φ. 2^v (εἰκ. 19) τοῦ 11ου αἰ.¹ καὶ τοῦ λατινικοῦ Ἀράτου Κρατ. Βιβλιοθ. Μονάχου κῶδ. 210

φ. 120^r (εἰκ. 20) τοῦ ἔτους 818².

Εἰς τὴν πρώτην ἐκ τῶν μικρογραφιῶν τούτων (εἰκ. 19) ὁ Ὠρίων εἰκονίζεται κατενώπιον κινούμενος πρὸς τὰ δεξιὰ του καὶ μὲ τὴν κεφαλὴν ὁμοίως πρὸς τὰ δεξιὰ· φορεῖ ἐξωμίδα, μὲ τὴν ἀριστερὰν του χεῖρα ὑψωμένην



Εἰκ. 19. Παράστασις τοῦ Ὠρίωνος ἐκ τοῦ Νικάνδρου Par. Gr. Suppl. 247 φ. 2^v.

(H. Omont).



Εἰκ. 20. Παράστασις τοῦ Ὠρίωνος ἐκ τοῦ Ἀράτου Κρατ. Βιβλιοθ. Μονάχου κῶδ. 210 φ. 120^r.

(K. Weitzmann).

κρατεῖ κυρτὴν ράβδον — τὸ κολλόροβον ἢ τὴν καλαύροπα (pedum) — ἐνῶ τὴν δεξιὰν ἔχει προτεταμένην καὶ φέρουσιν ἐξ αὐτῆς κρεμαμένην νεβρίδα. Εἰς τὴν δευτέραν (εἰκ. 20) ὁ Ὠρίων εἰκονίζεται εἰς περίπου ὁμοίαν στάσιν, ἀλλὰ κρατῶν τὴν καλαύροπα διὰ τῆς δεξιᾶς· ἡ ἐκτεινομένη ἀριστερὰ του καλύπτεται ὑπὸ τῶν ἀναδιπλώσεων τοῦ ἱματίου. Οἱ μεσαιωνικοὶ μικρογράφοι ἔχουν παρανοήσει τὸν ἐπικαμπῆ τύπον τῆς καλαύροπος ἢ καὶ τῆς κορύνης³ — καὶ τὴν ἀπέδωσαν ὑπὸ μορφὴν μαστιγίου. Τοῦτο δὲν ἔχει σημασίαν. Πρὸς τὸ παρὸν θὰ ἀντιπαρέλθωμεν καὶ τὸ

1 OMONT, Fac-similés 37 πίν. LXV καὶ Miniatures 37 πίν. LXV (ἄνω ἀριστερά), κ. WEITZMANN, Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of text Illustrations, Princeton 1947, 144 εἰκ. 131, ἐνθα καὶ ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία.
2 WEITZMANN, ἔ. ἄ. 72 εἰκ. 58.

3 Πρβλ. π. χ. τὸν Ἀκταίωνα τῆς τοιχογραφίας τῆς Casa di Sallustio τῆς Πομπηίας (προχείρως κ. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, 16 πίν. III 9), τὰ ἀνωτέρω σ. 283 παραδείγματα κ. π. ἄ.

ὅτι ὁ Ὁρίων εἰκονίζεται ἐν δράσει μὲ τὸ ὄπλον ὑψωμένον. Σημειοῦμεν ἀπλῶς ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ ἀναγλύφου μας (εἰκ. 3) εἶναι προφανῶς συγγενέστερος πρὸς τὸν Ὁρίωνα τῆς μικρογραφίας ἐκ τοῦ Ἀράτου (εἰκ. 20). Ἡ μεταξὺ των διαφορὰ ὡς πρὸς τὰς ἀντιστρόφους λειτουργίας τῶν χειρῶν δὲν ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν, ὡς διδάσκει ἡ μικρογραφία ἐκ τοῦ Νικάνδρου μὲ τὸν Ὁρίωνα ἀριστερόχειρα (εἰκ. 19).

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ὁρίωνος ὁ παραδιδόμενος ὑπὸ τοῦ λατινικοῦ Ἀράτου Μονάχ. Κρατ. Βιβλιοθ. κῶδ. 210 (εἰκ. 20) δὲν ἔχει διασωθῆ εἰς τὴν περιοχὴν τῆς ἑλληνικῆς εἰκονογραφικῆς παραδόσεως τοῦ Ἀράτου¹, προέρχεται ὁμοῦς καὶ οὗτος ἐξ ἑλληνικοῦ προτύπου, πιθανῶς ἀλεξανδρινοῦ· ἐπειδὴ δὲ τὰ εἰκονογραφημένα ἑλληνικὰ χειρόγραφα τοῦ Ἀράτου ἦσαν ἀπὸ τῶν ἀρχαίων χρόνων πολλά², δὲν δύναται ν' ἀποκλεισθῆ τὸ ἐνδεχόμενον νὰ ὑπῆρχεν ὁ τύπος οὗτος καὶ εἰς ἑλληνικόν τι χειρόγραφον, ἐκ τοῦ ὁποίου νὰ ἀντέγραψε τὸ θέμα του ὁ τεχνίτης τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἀναγλύφου. Ἄνευ ἰδιαιτέρας σημασίας εἶναι ἐπίσης ἡ διαφορὰ ὡς πρὸς τὴν παριστανομένην στιγμὴν δράσεως. Τί δύναται ὁμοῦς νὰ σημαίη ἡ προσωποποιήσις τοῦ ἀστερισμοῦ τοῦ Ὁρίωνος — τὸ «Ἀλετροπόδι» — ἐπὶ μιᾶς τόσο μνημειακῆς κατὰ τὸ μέγεθός της καὶ μοναδικῆς εἰς τὸ εἶδος της στήλης τῆς ὀψίμου μεσοβυζαντινῆς περιόδου;

Ἡ ἑλληνικὴ μυθικὴ παράδοσις ἀπέδιδεν εἰς τὸν Ὁρίωνα ἰδιότητας ὑποστάσεως ὑπερανθρώπου. Ἡ δύναμις του ἦτο εὐεργετικὴ· ὁ Ὁρίων ἐθεωρεῖτο διώκτης τῶν ἀγρίων θηρίων³. Ἀλλὰ κατὰ τοὺς χριστιανικοὺς χρόνους, διὰ τοὺς ὁποίους ἐνδιαφερόμεθα, ἡ μυθικὴ μορφή τοῦ Ὁρίωνος παρῆλθε σχεδὸν ἀπαρατήρητος⁴. Νόημα δυνάμεθα ἴσως νὰ εὗρωμεν ἂν θεωρήσωμεν τὴν παράστασιν τοῦ Ὁρίωνος ὡς προσωποποιήσιν περιληπτικὴν, ἀντὶ τοῦ ἀστρικοῦ κόσμου⁵. ἴσως — ἀλλὰ μὲ κάποιαν ἐκζήτησιν — καὶ ἀντὶ τοῦ ζωδιακοῦ κύκλου, τοῦ ἀστρικοῦ ἐτησίου στεφάνου τῆς γῆς⁶, μὲ τὸ νόημα ἀλληγορίας τῆς περιοδικῆς ἀυξήσεως καὶ ὠριμάν-

¹ Εἰς τὸν μόνον γνωστὸν ἑλληνικὸν εἰκονογραφημένον Ἀράτον—Vat. Gr. 1087 τοῦ 15ου αἰ. — παριστάνεται ὁ Ὁρίων, κατ' ἄλλην παράδοσιν, νὰ κρατῆ εἰς τὴν ὑψωμένην χειρὰ του ξίφος, νὰ ἐκτείνῃ γυμνὴν τὴν ἐτέραν χεῖρα καὶ νὰ εἶναι ἐξωσμένος τὸν κολεὸν τοῦ ξίφους (WEITZMANN, Illustrations, 144 εἰκ. 132). Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ στάσις εἶναι περίπου ἡ αὐτὴ πρὸς τὴν στάσιν τοῦ Ὁρίωνος τοῦ Νικάνδρου (εἰκ. 19), τὴν ὁποίαν καὶ προϋποθέτει ὁ τύπος τοῦ Ὁρίωνος Vat. Gr. 1087, μάλιστα καὶ ἐδῶ ἀριστερόχειρος. Ὁ τύπος οὗτος ἀπαντᾶται καὶ εἰς ἀνατολικά χειρόγραφα τῆς ἰδίας ἐποχῆς: Metrop. Mus. 13. 160. 10 (JOS. M. UPTON, A Manuscript of «The Book of the Fixed Stars» by 'Abd ar-Rahhman as-Sūfī' i Metrop. Mus. Stud. IV, 1932-1933, 196 εἰκ. 47).

² C. THIELE, Antike Himmelsbilder κλπ., Berlin 1898, 76. Κατὰ τοὺς μεσαιωνικοὺς χρόνους ὁ εἰκονογραφημένος Ἀράτος ἰδιαιτέρως διαδεδομένος ἦτο εἰς τὴν Δύσιν (αὐτ. 77 κέ. Πρὸβλ. WEITZMANN, Illustrations, 85).

³ Πηγαί: RE² XVIII 1, 1081 (WEIRLI) καὶ ROSCHER,

Lex. Griech. Mythol. III 1046 (KÜENTZLE).

⁴ Εἰς τὸν μῦθον τοῦ Ὁρίωνος ἀναφέρεται ὁ ΓΡΗΓΟΡ. NAZIANZ., Εἰς τὸν Μ. Βασίλ. Ἐπιτάφ. 8 (P.G. 36.504) διὰ νὰ ἐξάρῃ τὴν ἠθικὴν ποιότητα τῶν χριστιανικῶν ἱερῶν διηγήσεων (πρὸβλ. WEITZMANN, Mythology 15)· ὑπαινίσσεται τὴν ἀσεβῆ τόλμην τοῦ Ὁρίωνος πρὸς τὴν Ἄρτεμιν (Ψ-NONNOY, Συναγωγὴ κλπ. 6 P. G. 36, 1061. Πρὸβλ. ΑΡΑΤΟΥ, Φαινόμε. στίχ. 634 κέ. ἔκδ. Martin 86-87).

⁵ ΚΥΡΙΑΚ. ΙΕΡΟΣΟΛ., Εἰς Ἦσ. II 2: Ἰστέον δὲ ὅτι οἱ τὴν θείαν διεσμνηθεῖσαντες Γραφὴν, Ὁρίωνος πεποιήνται μνήμην, ἐν τῶν ἀστέρων τὸν ἐπισημώτατον δι' αὐτοῦ σημαίνοντες (P.G. 70, 357), ΠΡΟΚΟΠ. ΓΑΖ., Εἰς προφ. Ἦσαίαν 13: δι' Ὁρίωνος δὲ τὰ λαμπρὰ τῶν ἀστέρων ἐδήλωσεν (P.G. 87, 2076).

⁶ ΨΑΛΜ. 64(65) 12: Εὐλόγησον τὸν στέφανον τοῦ ἐναντιοῦ τῆς χρηστότητός σου, ΚΟΣΜΑ ΙΝΔΙΚΟΠΛ., Χριστιαν. τοπογρ. 9: θανασιῶς τὸν κύκλον τῶν δώδεκα μηνῶν στέφανον ἐξειπῶν, ὡς στεφανοῦντα τῷ κάλλει ἀνοθεν τὴν γῆν (P.G. 83, 405), τοῦτον δὲ τὸν κύκλον οἱ ἔξωθεν ζωδιακὸν καλοῦσιν (αὐτ. 408).

σεως τῶν ἐκ τῆς γῆς ἀγαθῶν¹, ὡς περίπου αἱ ἀπεικονίσεις τῶν ἀσχολιῶν τῶν δώδεκα μηνῶν τοῦ ἔτους.

Ἡ προηγηθεῖσα εἰκονογραφικὴ ἀνάλυσις στηρίζεται ἐπὶ τῆς προϋποθέσεως ὅτι τὸ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς κρατούμενον ἀντικείμενον εἶναι ρόπαλον· ἂν ὅμως τοῦτο θεωρηθῆ σφενδόνη, ὑποχρεούμεθα νὰ ἀναγνωρίσωμεν εἰς τὴν ἐν λόγῳ μορφὴν παράστασιν τοῦ Δαυῖδ. Ἡ σφενδόνη του μᾶς μεταφέρει εἰς τὸ θρυλικὸν ἐπεισόδιον τῆς μονομαχίας του πρὸς τὸν Γολιάθ (Α' Βασιλ. [Α' Σαμ.] ιζ', 45 καὶ 48 - 51). Ἐς σημειωθῆ ἀπὸ τοῦδε ὅτι ἡ ἐξήγησις τῆς προκειμένης μορφῆς ὡς παραστάσεως τοῦ Δαυῖδ φαίνεται πειστικωτέρα.

Εἰς τὴν χριστιανικὴν τέχνην τὰ ἥρωικὰ καὶ εἰδυλλιακὰ ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τοῦ Δαυῖδ διατηροῦν πολλὰ στοιχεῖα ἐκ τῆς τέχνης τῆς ἀρχαιότητος. Συγκεκριμένως διὰ τὴν παράστασιν τοῦ Δαυῖδ τῆς μονομαχίας πρὸς τὸν Γολιάθ ἡ παλαιοχριστιανικὴ τέχνη ἐχρησιμοποίησε τὸν γνώριμον τύπον τοῦ κυνηγοῦ ἢ τοῦ ποιμένος, τοῦ φέροντος δηλαδὴ τὴν κορύνην ἢ τὴν ποιμενικὴν ράβδον (τὴν καλαύροπα)². Συχνὰ μάλιστα ὁ νεαρὸς ποιμὴν τῆς μονομαχίας παριστάνεται μὲ σαφήνειαν, νὰ κρατῆ διὰ τῆς μιᾶς τὴν σφενδόνην καὶ διὰ τῆς ἐτέρας τὸ διακριτικὸν τοῦ βοσκοῦ, τὴν καλαύροπα³. Εἰς τὰ παλαιότερα ἐκ τῶν σχετικῶν παραδειγμάτων ὁ Δαυῖδ εἰκονίζεται χωρὶς φωτοστέφανον, ὡς εἶναι ἡ μορφὴ ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (εἰκ. 3), δὲν εἶναι ὅμως ἄγνωστα καὶ ὅμοια παραδείγματα ἐκ μεταγενεστέρων χρόνων⁴. Ὁμιλοῦμεν περὶ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τοῦ Δαυῖδ τῆς πρώτης καὶ συνηθεστέρως ἐκ τῶν δύο σκηνῶν τῆς πάλης του πρὸς τὸν Γολιάθ, ὅπου δηλαδὴ παριστάνονται οἱ δύο ἀντίπαλοι ἀντιμέτωποι

1 ΚΟΣΜΑ ΙΝΔΙΚ. αὐτ. 8: ὡς στεφανοῦντα μὲν ἀνοθεν τῷ κάλλει τὴν γῆν, ἀξάνοντα δὲ καὶ πεπαινοῦντα... τοὺς μνηστῆρας αὐτῆς καρπούς (P.G. 88, 404).

2 Βλ. ἀνωτ. σ. 283 - 284.

3 Σαρκοφάγοι: Κρούτης τοῦ Ἁγίου Βίκτωρος τῆς Μασσαλίας γνωστὴ ἐκ παλαιοῦ σχεδίου (ED. LE BLANT, Les sarcophages chrét. de la Gaule, 1886, 35 ἀριθ. 49, J. WILPERT, I sarcofagi I, 1929, 57 εἰκ. 24, HUGO BUCHTHAL, The Miniatures of the Paris Psalter. A study in Middle Byzantine Painting, London 1938, 22 εἰκ. 34, LECLERCQ ἐν Dict. Arch. Chr. Lit. IV 1, 296 εἰκ. 3621), αἱ δύο τοῦ Μουσείου Βιέννης (LE BLANT, 21 ἀριθ. 24 πίν. V 5, WILPERT, 264-265 πίν. CLXXXIV-2, BUCHTHAL, εἰκ. 33, FR. GERKE, Das Verhältnis von Malerei und Plastik, Riv. Arch. Crist. 12, 1935, 128 κέ. εἰκ. 2), Reims (LE BLANT, 17 ἀριθ. 17, WILPERT I, 18 εἰκ. 4) τράπεζα Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως (J. EBERSOLT, Sculptures chrétiennes inédites du Musée de Constantinople, Rev. Arch., 4^e Sér., XXI, 1913, 336 εἰκ. 2, E. MICHON, Rebrords de bassins chrétiens ornés de reliefs, Rev. Bibl., N.S, XIII, 1916, ἀριθ. 38 σ. 144 κέ. εἰκ. 35) λύχνος τῆς Stoddard Collection τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Yale (P. BAUR, David and Goliath on a Early Christian Lamp, Yale Classical Studies, I, 1928, 43 κέ.) τοιχογραφία Βαουίτ παρεκκλ. III (J. CLEDAT,

Monastère et la nécropole de Baouit [1904] 20 πίν. XVIII, BUCHTHAL, 21 εἰκ. 30) λειψανοθήκη τῆς Brescia (JOH. KOLLEWITZ, Die Lipsanothek von Brescia, Berlin-Leipzig 1933, 24 πίν. 3, LECLERCQ ἐν Dict. Arch. Chr. Lit. II 1, 1153 εἰκ. 1628) ἑλεφαντοστοῦν τοῦ Museo Kircheriano Ρώμης (G. SCHLUMBERGER, Un coffret byzantin d'ivoire, Monum. et Mém. [Piot] VI, 1899, 191 κέ. πίν. XVIII κάτω ἀριστερά. Πρβλ. A. VENTURI, Storia dell'arte italiana, 1902, II 598 εἰκ. 429 καὶ BAUR, 49 βιβλιογρ.) Πρβλ. καὶ τὰ μεταγενέστερα: δυτικὸν ἑλεφαντοστοῦν Brit. Mus. Cod. Egerton 1139 (O. DALTON, Catalogue of the Ivory Carvings κλπ., 1909, 22 κέ. ἀριθ. 28/29 πίν. XV-XVI, AD. GOLDSCHMIDT-K. WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X - XIII. Jahrhunderts, II, Berlin 1934, 79-80 ἀριθ. 224 πίν. LXXIII), μικρογραφίαν τοῦ σερβικοῦ ψαλτηρίου Βιβλιοθ. Μονάχ. Cod. Slav. 4 φ. 186r, JOS. STRZYGOWSKI, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien 1906, 68 πίν. XLVI). Ἐπίσης εἰς τὴν σκηνὴν τῆς πάλης πρὸς τὸν λέοντα (Α' Βασ. ιζ', 34-35) τοῦ Παρ. Gr. 139 φ. 2^ο (OMONT, Fac-similés 6 πίν. II, Miniatures 6 πίν. II). 4 Μικρογραφία τοῦ Ἀθων. Μον. Παντοζοράτ. Ψαλτηρ. 49 φ. 71 τοῦ ἔτους 1084 (DALTON, Byzant. Art and Archaeol., 470 εἰκ. 277).

εἰσέτι. Ἡ δευτέρα σκηνὴ ἱστορεῖ τὴν ἀποκεφάλισιν τοῦ Γολιάθ ὑπὸ τοῦ Δαυῖδ διὰ ξίφους.

Μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ πρώτη ἐκ τῶν σκηνῶν τούτων. Κατ' αὐτὴν ὁ Δαυῖδ παριστάνεται εἴτε εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς δράσεως, καθ' ἣν στιγμὴν ἐτοιμάζεται νὰ χειρισθῇ τὴν σφενδόνην, κρεμαμένην εἰσέτι πρὸς τὰ κάτω, ὡς ἀκριβῶς βλέπομεν εἰς τὸ πρόσωπον τὸ εἰκονιζόμενον ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου μας, εἴτε εἰς προχωρημένον σημείον τῆς δράσεως, μὲ τὴν σφενδόνην αἰωρουμένην¹. Ἐνίοτε ὁ Γολιάθ παραλείπεται, παριστανομένου μόνου τοῦ Δαυῖδ μὲ τὴν σφενδόνην πρὸς τὰ κάτω: τοιχογραφία κατακόμβης τῆς Δομιτίλλης (εἰκ. 21)², τεμάχιον σαρκοφάγου τῆς συλλογῆς Canova³, λειψανοθήκη τῆς Brescia⁴.

Εἰς τὰ τελευταῖα ταῦτα παραδείγματα ἡ σφενδόνη φέρεται βέβαια πρὸς τὰ κάτω, διότι δὲν ὑπῆρχεν ἀποχρῶν λόγος πρὸς διάφορον χειρισμόν· θὰ ἦτο πλεονασμὸς τὸ νὰ παρασταθῇ ὁ Δαυῖδ εἰς προχωρημένην στιγμὴν τῆς δράσεώς του, περιδινῶν τὴν σφενδόνην. Διὰ τῆς σφενδόνης εἰς τὴν χεῖρα τοῦ Δαυῖδ, μόνου, γίνεται ὑπαινιγμὸς, ἀπλῶς, εἰς τὸ ἐπεισόδιον τῆς μονομαχίας του πρὸς τὸν Γολιάθ. Οὕτως εἰς τὴν χεῖρα τοῦ Δαυῖδ τούτου ἡ σφενδόνη ἐπέχει θέσιν διακριτικοῦ γνωρίσματος (attribut), ἡ ὅλη δὲ παράστασις τοῦ ἱεροῦ τούτου προσώπου ἐννοεῖται πλέον ὡς ἀλληγορία.

Ἡ ἐξάρτησις τῆς σφενδόνης ἐκ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τῆς μορφῆς τῆς εἰκονιζομένης ἐπὶ τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἀναγλύφου ἐνθυμίζει τὰ παραδείγματα κυνηγῶν ἢ ποιμένων μὲ τὸ ρόπαλον ἢ τὴν ράβδον των κρατούμενα διὰ τῆς ἀριστερᾶς⁵. Τὸ πρᾶγμα δὲν ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν. Ἐκ τῆς παλαιοχριστιανικῆς τέχνης ἔχομεν δύο κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον ἀσφαλῆ παραδείγματα Δαυῖδ μὲ τὴν σφενδόνην εἰς τὴν ἀριστεράν: εἰς ἓν ἐκ τῶν τεμαχίων τῆς σαρκοφάγου Canova⁶ καὶ εἰς τὴν ἑτέραν ἐκ τῶν δύο σαρκοφάγων τοῦ Μουσείου τῆς Βιέννης⁷. Κατὰ περίεργον σύμπτωσιν εἰς ἀμφοτέρωτα τὰ παραδείγματα ταῦτα ἡ σφενδόνη δὲν ἔχει διασωθῆ, δύναται ὁμως νὰ θεωρηθῇ ἀσφαλὲς ὅτι ἐκρατεῖτο αὕτη διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς, ἐπειδὴ εἰς τὰ ἐν λόγῳ παραδείγματα ὁ Δαυῖδ εἰκονίζεται κρατῶν διὰ τῆς δεξιᾶς τὴν ποιμενι-



Εἰκ. 21. Παράστασις τοῦ Δαυῖδ ἐπὶ τοιχογραφίας τῆς κατακόμβης τῆς Δομιτίλλης. (J. Wilpert).

1 Βλ. ἀναγραφὴν μνημείων παρὰ BAUR, 43-44 καὶ 47 κέ., KOLLWITZ, 24 καὶ 62, κέ. BUCHTHAL, 21 κέ.

2 J. WILPERT, Die Malereien der Katakomben Roms, 1903, 387 πίν. 55. Προχείριος LECLERCQ, ἔ. ἀ. 295 εἰκ. 3620.

3 LE BLANT, 4 πίν. II, WILPERT II, 264 πίν. LXV. Τὸ ἄκρον τῆς χειρὸς μὲ τὴν σφενδόνην ἔλλείπει, ἡ

συμπλήρωσις του ὁμως φαίνεται ἀσφαλῆς (WILPERT).

4 Βλ. ἀνωτ. σ. 286.

5 Βλ. ἀνωτ. σ. 383 καὶ 384.

6 Βλ. ὑποσημ. 3.

7 LE BLANT, 21 πίν. Vb, WILPERT, 264 πίν. CI, XXXIV. Πρὸβλ. καὶ ἀνωτ. σ. 286.

κὴν ράβδον· δὲν ἠδύνατο δὲ νὰ λείπη ἀπὸ τούτου ἡ σφενδόνη, τὸ χαρακτηριστικὸν ὄπλον τῆς περιφήμου μονομαχίας του. Ἐκ τῆς βυζαντινῆς τέχνης παραδείγματα Δαυτῖδ μετὴν σφενδόνην αἰωρουμένην ἐκ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς προσφέρει ὁ Vatic. Gr. 752 φ. 104^r (εἰκ. 22) καὶ 448^v¹. Ἡ ἀριστεροχειρία αὕτη τοῦ Δαυτῖδ ὀφείλεται εἰς ἐσφαλμένην — ἀνάστροφον — χρησιμοποίησιν ἀντιβόλου, ὡς ἤδη ἐξήγησεν ὁ DE WALD²· δὲν ἀποκλείεται νὰ ἰσχύη τὸ ἴδιον, εἴτε ἀμέσως εἴτε ἐμμέσως, καὶ περὶ τῆς ἀριστεροχειροῦ μορφῆς τῆς στήλης τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου.

Παραλλήλως πρὸς τὸν ἐκ τῆς ἀρχαίας εἰκονογραφίας τῶν πολεμιστῶν καὶ τῶν κυνηγῶν καταγόμενον τύπον τῆς ἐκτεταμένης χειρὸς μετὴν ἀναδιπλουμένην χλαμύδα³, ἀρχαιότητα ἐνθυμίζει καὶ ἡ πλουσία ἀναδίπλωσις τῆς χλαμύδος, μετὰ κάποιαν μάλιστα αἴσθησιν ὑλικότητος, προδιδοῦσης ὅτι ἡ ἐξεταζομένη μορφή προσέρχεται ἐκ τοῦ ἐλληνίζοντος περιβάλλοντος τῆς ἀριστοκρατικῆς τέχνης⁴.



Εἰκ. 22. Ἡ μονομαχία τοῦ Δαυτῖδ πρὸς τὸν Γολιάθ. Μικρογραφία τοῦ Vat. Gr. 752 φ. 104^r. (E. de Wald).

Ἄκριβῶς ὁμοίως ἐνδεδυμένον, μετὰ χιτῶνα ἐξωσμένον καὶ κατερχόμενον μέχρι τῶν γονάτων, μετὰ χλαμύδα κρατουμένην διὰ τῆς ἐλευθέρου χειρὸς ἢ ἀνεμιζομένην καὶ μετὰ ἐνδρομίδας εἰς τοὺς πόδας, παρουσιάζουν τὸν Δαυτῖδ τῆς μονομαχίας πρὸς τὸν Γολιάθ αἱ μικρογραφίαι τῶν ἀριστοκρατικῶν ψαλτηρίων⁵. Ἀμεσώτερον εἰκονογραφικὸν πρότυπον τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἀναγλύφου φαίνεται νὰ ὑπῆρξε μικρογραφία ὡς ἡ τοῦ Par. Gr. 139 φ. 4^v (εἰκ. 23)⁶.

Ἀποσπασθεὶς ὁ Δαυτῖδ ἐκ γραπτῆς συνθέσεως τῆς μονομαχίας του πρὸς τὸν

1 ERNST T. DE WALD, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuaginta III 2. Psalms and Odes*, Princeton 1942, 18 πίν. XXV καὶ 40 πίν. LII. Τὸ ὑλικὸν ἐκ τῶν ψαλτηρίων μετὰ μικρογραφίας εἰς τὴν ὄψαν δὲν εἶναι ἀκόμη εὐκόλως προσιτόν (πρὸβλ. I. MARIÈS, *Le psautier à illustration marginale. Signification théologique des images*, Actes VI^e Congr. Intern. Ét. Byz., 1951, II, 261 κέ.).

2 DE WALD, ἔ. ἀ. Πρὸβλ. τὸν ἀριστεροχειρὰ σφενδονιστὴν — διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ ἀσπίδα — ἐπὶ κιβωτιδίου τῆς συλλογῆς Henry Oppenheimer ἐν Λονδίῳ (12ου αἰ.) (GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, 44 ἀρ. 55 πίν. XXXVb).

3 Βλ. ἀνωτ. σ. 383 κέ.

4 Ἡ καλὴ ποιότης ἐργασίας φαίνεται εἰς τὸ πλάσιμον τοῦ καλῶς σωζομένου ἀριστεροῦ ποδός, ἐνθυμίζοντος τὴν ἐπιμελῆ ἐργασίαν π. χ. τοῦ ἐλεφαντοστοῦ Λένινγκραδ Ἑρμιτάζ ἀριθ. 60 (GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, *Byzantin. Elfenbeinskulpt.* I, 56 ἀριθ. 98

πίν. LVI b-c). Τὴν λεπτὴν ἐργασίαν τῶν γλυπτῶν ἐπὶ ἐλεφαντοστοῦ ἐνθυμίζει ἐπὶ τοῦ ἐξεταζομένου ἀναγλύφου καὶ ἡ ἐπεξεργασία τοῦ ἐσωτερικοῦ μικροῦ ῥόδακος μετὰ τὸ κομβίον εἰς τὸ κέντρον (βλ. ἀν. σ. 270). Ἀνάλογα πρὸβλ. παρὰ GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, σποράδην.

5 Βασιλείου Β' (Marc. Gr. 17) (DALTON, *Byz. Art and Archaeol.*, 470 εἰκ. 279), Vatic. Gr. 1927 φ. 254^v (ERNST T. DE WALD, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuaginta III 1. Psalms and Odes*, Princeton 1941, 41 πίν. LX), Ἀθων. Μον. Παντοζο. 61 τοῦ ἔτους 1084 (DALTON, ἔ. ἀ. 470 εἰκ. 277).

6 OMONT, *Fac-similés* 7 πίν. IV καὶ *Miniatures*, 7 πίν. IV, κ. WEITZMANN, *Der Pariser Psalter Cod. Par. Gr. 139 und die mittelalterliche Renaissance*, *Jahrb. f. Kunstwiss.* 6, 1929 (δὲν τὸ εἶδον), BUCHTHAL, *The Miniatures*, 21 κέ. πίν. IV. Πρὸβλ. τὸν Δαυτῖδ τοῦ κυπριακοῦ ἀργυροῦ δίσκου τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου Ν. Ὑόρκης BUCHTHAL, 21 εἰκ. 44, CH. DIEHL, *L'école artistique d'Antioche κλπ.*, Syria

Γολιάθ και χρησιμοποιηθεῖς ἐπὶ τῆς στήλης μόνος, ἐτοποθετήθη αὐστηρῶς κατενώπιον ἀπὸ μορφῆς ἐν κινήσει μετετρόπη εἰς μορφὴν ἐν στάσει, ὑποτεταγμένην εἰς τὸ ἀρχιτεκτονικὸν νόημα τῆς στήλης. Μὲ τοὺς ἀνοικτοὺς πόδας του πατεῖ σταθερῶς, ὅπως περίπου ἡ στιβαρὰ μορφὴ τοῦ Δαυῖδ τοῦ κυπριακοῦ ἀργυροῦ δίσκου τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης¹· ἐκτείνων δὲ τὴν χειρὰ του ζυγίζεται πρὶν προχωρήσῃ εἰς τὴν δρᾶσιν, κατὰ τὴν ἀποφασιστικὴν στιγμὴν τὴν τελευταίαν μεταξὺ δράσεως καὶ ἀδρανείας. Ὡς ἀντίροπον τῆς ἐκτεταμένης χειρὸς λειτουργεῖ ἡ φορὰ τῆς σφενδόνης. Μὲ αἴσθησιν δομικὴν ὁ τεχνίτης τῆς στήλης ἐτοποθέτησε τὴν μορφὴν τοῦ Δαυῖδ ἀξονικῶς, κατὰ τὴν φορὰν τῆς νοητῆς εὐθείας τῆς ὑψουμένης ἐκ τῶν κάτω ἀναμέσον τῶν ἀνωπῶν ζώων· οὕτω δὲ τοποθετημένη ἡ μετωπικὴ αὕτη παράστασις τοῦ Δαυῖδ ἐνεργεῖ ὡς μορφὴ καθαρῶς συμβολικὴ.

Ὁ συμβολικὸς χαρακτὴρ τῆς μορφῆς τοῦ Δαυῖδ μὲ τὴν σφενδόνην ἀνάγει, βέβαια, εἰς τὸ ἐπεισόδιον τῆς μονομαχίας καὶ τῆς νίκης του κατὰ τοῦ Γολιάθ· εἶναι ὁμοίως προφανὲς ὅτι διὰ τῆς ἀναγωγῆς εἰς τὸ ἐπεισόδιον τοῦτο ἀποσκοπεῖται νὰ ὑπομνησθῇ καὶ συγκεκριμένη θρησκευτικὴ ἰδέα. Εἰς τὴν παλαιοχριστιανικὴν νεκρικὴν εἰκονογραφίαν τὸ θέμα τῆς μονομαχίας τοῦ Δαυῖδ κατὰ τοῦ Γολιάθ εἶχε τὸ νόημα τῆς νίκης κατὰ τοῦ θανάτου, τῆς λυτρώσεως τῆς ψυχῆς ἀπὸ τῆς κυριαρχίας τοῦ Σατανᾶ². Ἄλλ' ἡ ἑλλειψίς ἐνδείξεων περὶ τυχὸν νεκρικοῦ προορισμοῦ τῆς προκειμένης βυζαντινῆς στήλης καθιστᾷ ἀβάσιμον τὴν συσχέτισιν τῆς πρὸς τὴν παλαιοχριστιανικὴν ἐκείνην ἀλληγορίαν. Χρονικῶς ἐγγυτέρω πρὸς τὴν στήλην μας ἡ εἰκονογραφία τῶν ψαλτηρίων ὁδηγεῖ πρὸς θεολογικωτέραν ἐξήγησιν.

Διὰ τοῦ θέματος τῆς μονομαχίας τοῦ Δαυῖδ πρὸς τὸν Γολιάθ εἰκονογραφοῦνται εἰς τὰ ψαλτήρια οἱ Ψαλμοὶ 34 (Vat. Gr. 752 φ. 104^r), 143 καὶ 144

2, 1921, 86 πίν. XI, 1, STRZYGOWSKI, Altai-Iran, πίν. VI. Πληρεστέρα βιβλιογραφία παρὰ ΒΑΥΚ, σ. 49. Ὑπὸ τοῦ J. WILPERT, *Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne*, Riv. Arch. Crist. IV, 1927, 307 εἰκ. 43 ὁ δίσκος θεωρεῖται κίβδηλος, οἱ

λόγοι του ὅμως δὲν εἶναι ἀρκετὰ πειστικοί.

1 Βλ. τὴν προηγουμένην ὑποσημείωσιν.

2 WILPERT, *Maler. Katak. Rom, 387*. LECLEERCQ, *Dict. Arch. Chr. Lit.* IV 1, 295 κέ. (ἀρ. φ. *David*). Προβλ. J. DANIELOU, *Reall. f. Ant. u. Christ.* 3.599 (ἀρ. φ. *David*).



Εἰκ. 23. Παράστασις τοῦ Δαυῖδ τῆς μονομαχίας πρὸς τὸν Γολιάθ. Μικρογραφία τοῦ Par. Gr. 139 φ. 4^v. (H. Omont).

(Ἄθων. Παντοκρ. 49 φ. 71^r, Vat. Gr. 1927 φ. 254^v) καὶ 151 (Vat. Gr. 752 φ. 448^v, Vat. Gr. 1927 φ. 264^r, Berol. 78 A9 [Hamilton]). Τὸ περιεχόμενον τῶν ψαλμῶν τούτων ἀναφέρεται εἰς αὐτὸ τοῦτο τὸ ἱστορικὸν ἐπεισόδιον, ἀλλ' ἡ θεολογικὴ ἐρμηνεία ἔδιδεν εἰς τὸ ἐπεισόδιον τοῦτο ἀντιτυπικὸν νόημα· εἰς τὸν Δαυὶδ τῆς μονομαχίας πρὸς τὸν Γολιάθ ἔβλεπε τὸν τύπον τοῦ Χριστοῦ, νικητοῦ τοῦ Σατανᾶ¹. ἔβλεπεν ἐπίσης πρότυπον ἀρετῆς ἐν συνδυασμῶ πρὸς ἀποκάλυψιν τῆς θείας δυνάμεως². Τὸ ἠθικοθεολογικὸν τοῦτο περιεχόμενον τοῦ θέματος τῆς μονομαχίας τοῦ Δαυὶδ πρὸς τὸν Γολιάθ ὑπογραμμίζει εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Παρ. Gr. 139 ἢ ἀρχαίας πνοῆς παρουσία τῶν προσωποποιήσεων τῆς Δυνάμεως (εἰκ. 23) καὶ τῆς Ἀλαζονείας, συνοδευουσῶν ἀντιστοίχως τὰς παραστάσεις τῶν Δαυὶδ καὶ Γολιάθ³. Ἀλληγορεῖται ἡ διὰ τῆς παρεμβάσεως τῆς θείας δυνάμεως ἦττα τῆς ἀλαζονείας. Περισσότερον ἀρετολογικὴ παρουσιάζεται ἡ ἐπὶ τῆς ἐλεφαντίνης ἐπενδύσεως τοῦ εὐαγγελίου Brit. Mus. cod. Egerton 1139 τοῦ 12 αἰ. συνύπαρξις ἀφ' ἑνὸς διαφορῶν ἐπεισοδίων τῆς ἱστορίας τοῦ Δαυὶδ καὶ ἀφ' ἑτέρου σκηνῶν ἐκ τῆς Ψυχομαχίας τοῦ Προυδεντίου, μὲ ἀγῶνας τῶν ἀρετῶν κατὰ τῶν κακιῶν⁴. Τὸ ἐλεφαντοστοῦν τοῦτο εἶναι ἔργον δυτικῆς ἐμπνεύσεως, συχνὰ δὲ εἰς τὴν Δύσιν ἢ τυπολογικὴ εἰκονογραφία τοῦ Δαυὶδ ἔχει συγχρόνως καὶ ἀρετολογικὸν χαρακτῆρα, παρουσιάζεται δηλαδὴ μὲ περισσότερο κοινωνικὸν περιεχόμενον⁵. Εἰς τὸ θεολογικώτερον Βυζάντιον ἡ ἐκ τῶν ἐπεισοδίων τῆς ἱστορίας τοῦ Δαυὶδ συναγομένη ἠθικὴ διδασκαλία δὲν ἀναδεικνύεται δι' εἰκονογραφικῶν παραλληλισμῶν ὑπονοεῖται αὕτη ὡς περιεχόμενον σύμφυτον πρὸς τὴν δαυϊτικὴν τυπολογίαν. Σπανίως μόνον, δι' ἀναδρομῆς εἰς τὰς ἰδεαλιστικὰς παραστατικὰς μεθόδους τῆς ἀρχαίας εἰκονογραφίας, διὰ τῶν προσωποποιήσεων, ὡς εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Παρ. Gr. 139⁶, ἀνάγεται ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία εἰς ἀφηρημένας ἠθικοθεολογικὰς ἐννοίας. Εἰς τὴν στήλην μας ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Δαυὶδ παρουσιάζεται ὡς ἀλληγορία καθ' ἑαυτήν, βεβαίως ἀλληγορία τῆς Δυνάμεως. Ἐκ τῆς σκηνῆς τῆς μονομαχίας ἀφηρεῖται ἡ ἑτέρα μορφή, διὰ τῆς ὁποίας ἐσημαίνεται ἐμφαντικώτερον ἢ ἦττα τοῦ κακοῦ, διὰ τὴν ἀναδειχθῆ οὕτως ἡ παρουσία τοῦ Δαυὶδ, ὡς λεπτοφυοῦς ἀλληγορίας τῆς προστατευτικῆς δυνάμεως τοῦ ἀγαθοῦ καὶ ἀποτροπαίου τοῦ κακοῦ⁷. Ἰσοδυναμεῖ δηλαδὴ ἡ ἀλληγορία αὕτη τοῦ Δαυὶδ πρὸς τὴν παράστασιν τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ τοῦ φύλακος, εἰκονιζομένου μὲ ρομφαίαν εἰς τὴν χεῖρα παρὰ τὴν

1 [ΨΕΥΔΟ]ΑΘΑΝΑΣ., Ἐρμην. Ψαλμ. Ὁ ψαλμὸς οὗτος [ὁ 34ος] τῷ Υἱῷ τοῦ Θεοῦ. Ὁ γὰρ Δαυὶδ... τὴν νίκην πεποιήται πατάσας τὸν Γολιάθ. Ὅπερ εὐρίσκομεν γεγενημένον ὑπὸ τοῦ Υἱοῦ· ὅτι καὶ τὴν ἐκδίκησιν ἐποίησε τῶν καταπονουμένων ὑπὸ τῶν ἐναντίων δυνάμεων, καὶ πολεμίας καὶ καταβαλῶν τὸν διάβολον, νίκην δεδώρηται τῷ γένει ἡμῶν (P. G. 27, 773-4). Περισσότερα κείμενα παρὰ ΔΑΝΙΕΛΟΥ, 598-599.

2 ΑΠΟΣΤ. ΔΙΑΤ. VII 7, 3 Ἰσθι δὲ πρὸς ὡς Μωσῆς καὶ Δαυὶδ (P. G. 1, 1005). Πρβλ. ΔΑΝΙΕΛΟΥ, 598.

3 Περὶ τῶν προσωποποιήσεων τούτων βλ. ΒΥΣΤΗΛ, 22 κέ.

4 Βλ. ἀνωτ. σ. 286.

5 Βλ. L. RÉAU, Iconographie de l'art chrétien, II, Paris 1956, 260.

6 Παρόλληλα παραδείγματα παρὰ ΒΥΣΤΗΛ, ἔ. ἀ.

7 Χαρακτηριστικὸν εἶναι τὸ ἐπίγραμμα τοῦ ΜΑΝΟΥΗΛ ΦΙΛΗ, Ποίημα 286, εἰς λίθινον περιήπτον μὲ παραστάσεις τριῶν ἁγίων:

*Εἰ Χριστὸς ἀκρόγωνος ἐκλήθη λίθος
καὶ σφενδόνην τὸ σχῆμα τοῦ λίθου βλέπων,
εἶργω τὸν ἐχθρόν· ἂν δὲ καὶ προσεγγίσῃ,
νοῦς καὶ βλέπων καὶ μάστιγος, ἄλλοι τοεῖς λίθοι
κάγω δι' αὐτῶν ὡς Δαυὶδ ὀπίσμενος,
ὁρῶ Γολιάθ τὸν Σατὰν ἐσφαγμένον
(ἔκδ. Miller 1, 138).*

εἴσοδον ἢ ὑπεράνω τῆς εἰσόδου τῶν ἐκκλησιῶν¹, μὲ νόημα δὲ προστατευτικὸν καὶ ἀποτρόπαιον. Μόνον οἱ ἄνθρωποι τοῦ Θεοῦ ἐπιτρέπεται νὰ εἰσέλθουν ἐντὸς τῆς ἐκκλησίας· ὁ Σατανᾶς καὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ ἀποτρέπονται². Ἄλλ' ἢ παράστασις τοῦ Μιχαήλ, ὡς φρουροῦ τῆς εἰσόδου ἐκκλησίας, εἶναι ἀμεσώτερον ρητὴ καὶ μὲ περιεχόμενον στενότερον θρησκευτικόν, χωρὶς προέκτασιν πρὸς ἐννοίας ἀρετολογικᾶς, ὡς ἐκεῖναι, τὰς ὁποίας ὑπαινίσσεται ἡ παράστασις τοῦ Δαυὶδ ἐπὶ τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἀναγλύφου.

Ἡ δύναμις ἢ ἀλληγορουμένη διὰ τοῦ ὑπαινιγμοῦ τῆς νίκης τοῦ Δαυὶδ κατὰ τοῦ Γολιάθ ὀφείλεται εἰς παροχὴν ἐκ μέρους τοῦ Θεοῦ, εἶναι ἀποτέλεσμα θείας παρουσίας (Ψαλμ. 34, 2-3, 7 143, 1-2, 7, 10). Εἰς τελευταίαν ἀνάλυσιν εἶναι ὁ Χριστὸς ὁ παρέχων τὴν δύναμιν, ὁ προστατεύων καὶ ἀποτρέπων· καὶ νομίζω ὅτι δυνάμεθα ἤδη μὲ πολλὴν πιθανότητα νὰ ἀναγνωρίσωμεν τὸν Χριστὸν εἰς τὴν ἀτελεῖ ἐπιπεδικὴν μορφήν τοῦ ἄνω πλαισίου τῆς ἐξεταζομένης στήλης. Ἡ ἀλληγορία ἀπεδόθη διὰ μορφῆς ἀναγλυφικῆς, τὸ ἱερὸν πρόσωπον διὰ μορφῆς ἐπιπεδικῆς.

Περὶ τῶν ἀντωπῶν ζώων— γρυπῶν ἢ σφιγγῶν — κάτω τοῦ Δαυὶδ τὸ νὰ ζητήσωμεν συμβολικὸν νόημα εἶναι παρακινδυνευμένον. Οἱ γρυπες ἀποτελοῦν θέμα τῆς χριστιανικῆς τέχνης γενικῶς, πλατύτατα διαδεδομένον καὶ εἰς θέσεις ποικίλας, τόσον ἐπὶ μαρμαρίνων διακοσμητικῶν μελῶν ὅσον καὶ ἐπὶ διακοσμήσεων χειρογράφων ἐκκλησιαστικοῦ περιεχομένου, ὡς ψιλὸν διακοσμητικὸν θέμα μᾶλλον φέρεται ἐν τούτοις ὡς σύμβολον τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ ὡς ἐνσάρκωσις τοῦ Σατανᾶ³. Καὶ τῶν σφιγγῶν τὸ νόημα εἶναι ἀντιφατικόν. Οἱ ἀρχαῖοι τὰς ἐθεώρουν ὡς ὄργανον δυνάμεως ὑψηλοτέρας βαθμίδος καὶ ὡς ἀποτροπαίας, ἀλλὰ καὶ ὡς ἀλληγορίας τῆς κρυψινοίας, τῆς ἀφροσύνης καὶ τῆς ἀμαθείας· οἱ χριστιανοὶ τὰς ἐθεώρουν ὡς ἀλληγορίας τῆς ἐνώσεως τῆς δυνάμεως καὶ τῆς σκέψεως⁴· ἐχρησιμοποιοῦντο δὲ ὡς θέματα διακοσμητικὰ τόσον τῆς κοσμικῆς τέχνης, ζωγραφοῦμεναι εἰς τοὺς τοίχους τῶν οἰκιῶν, ὅσον καὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης⁵.

1 Περὶ τούτου βλ. Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ, Πρακτ. Χρ. Ἐρχ. Ἐτ. Α', 1932, 18 (= Byz.-Neugr. Jahrb. 10, 1932/33 καὶ 1933/34, 184). Ἐξιοσημεῖωτα τὰ παραδείγματα ἀναγλύφων παραστάσεων τοῦ Μιχαήλ ὑπεράνω εἰσόδου: Ἐπισκοπὴ Βόλου (Γ. ΛΑΜΠΑΚΗ, Δελτ. Χρ. Ἐρχ. Ἐτ. Θ', 1910, 11 φωτογρ. ἀριθ. 2160, Ν. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, Les constructions byzantines κλπ., BCH 44, 1920, 196-197 εἰκ. 9, G. MILLET, Remarques sur les sculptures κλπ., αὐτ. 215, Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Τὸ ἀνάγλυφον τῆς Ἐπισκοπῆς Βόλου, Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ. (Β', 1925, 120 εἰκ. 8), Μονὴ Βλαχερνῶν Ἁρτης (ΑΡΧΙΜΑΝΔΡ. ΑΝΤΩΝΙΝΟΥ, Iz Rumelij, Πετρούπολις 1886, 479 πίν. XVIII, Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἐρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Β', 1936, 40 εἰκ. 7 καὶ 38). Καὶ εἰς τὴν Δύσιν: S. Michele Παβίας (12ου αἰ.) (C. RICCI, L'architettura romanica in Italia, 1925, πίν. 18).

2 Ἐνάγλυφον τοῦ Μιχαήλ ὑπεράνω τῆς εἰσόδου ναοῦ εἰς τὸν Μανδαμάδον τῆς Λέσβου συνοδεύεται ὑπὸ τῆς ἐπιγραφῆς: Θεοῦ ἀρχάγγελός εἰμι, τοὺς πονηροὺς παιδεύων, τοὺς δ' ἀγαθοὺς φρουρῶν καὶ συστρα-

τεύων (W. ROUSE, BSA 2, 1895/96, 151. Πρὸβλ. παρομοίου περιεχομένου ἐπιγράμματα εἰς τὸν Μιχαήλ ἐν ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, Ἐρμην. τῆς ζωγραφ. τέχνης. (ἔκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως) 219, 231 καὶ 283. Βλ. καὶ Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Κρητικὰ μελετήματα, Κρητικὰ Χρονικά Γ', 1956, 330-31). Περισσότερον χαρακτηριστικὸν εἶναι τὸ ὑπέρθυρον ἱαμβικὸν ἐπίγραμμα: *Εἰ μὲν φίλος πέφυκας εἰσελθε χαίρων, | εἰ δ' ἐχθρὸς καὶ βάσκανος καὶ γέμων δόλου | πόρρω πέφυγε τὴν πόλιν τῆς εἰσόδου* (Ἐκκλησία: τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου-ἔτους 1740 τοῦ Ζευγοστασίου [Δόλιανης] D. N. NICOL, Two Churches of Western Macedonia, Byz. Zeitschr. 49, 1956, 101, Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Βουνοῦ Καστοριάς-ἔτους 1749, Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἐρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Δ', 1938, 170).

3 RÉAU, Iconogr. I, 1955, 117.

4 ILBERG ἐν ROSCHER, Lex. Gr. u. Röm. Mythol. 4, 1365 καὶ 1401.

5 Παραδείγματα ἐκ τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἐν ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἐρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Β', 1936, 65 κέ, Γ', 1957, 130 καὶ Ε', 1939-1940, 136 κέ.

Ἀρχιτεκτονικὴ λειτουργία. Ἐς ἴδωμεν τὴν στήλην μας διὰ μίαν φορὰν ἀκόμη (εἰκ. 1). Κάτω τὰ ἀνωτὰ ζῶα μὲ τὰς ἀντιρρόπως διαγωνίους στάσεις των καὶ μὲ τὴν ὑλικότητα τῶν μορφῶν των, ἀπλούμενα μέχρι σχεδὸν τῶν ἐκατέρωθεν περάτων τοῦ μαρμάρου, λειτουργοῦν αἰσθητικῶς ὡς στοιχεῖον φέρον. Ἐπὶ τοῦ οἴονει βάρθρου τούτου δομοῦνται ἢ μικροτέρα εἰς ὄγκον μορφὴ τοῦ Δαυὶδ καὶ ὑψηλὰ ἢ στενοτέρα καὶ σχεδὸν ἄυλος μορφὴ, τὴν ὁποῖαν ἐξηγήσαμεν ὡς παράστασιν τοῦ Χριστοῦ. Ἡ κλιμάκωσις αὕτη τῶν πλαστικῶν ὄγκων καὶ αἱ συναφεῖς πρὸς αὐτὴν ὄρθιαι φοραί, ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω, ἢ ἀξονικὴ συμμετρία τῆς συνθέσεως, ἢ μετωπικότης ἢ διέπουσα τὴν ἐν γένει ὄψιν τοῦ γλυπτικοῦ διακόσμου τῆς στήλης καὶ τέλος αἱ ἐπιβλητικαὶ διαστάσεις τῆς προσδίδουν εἰς τὸ μάρμαρον τοῦτο ἰδιότητα μνημειακὴν καὶ χαρακτηῖρα μέλους ἀρχιτεκτονικοῦ φέροντος. Πρὸ-δηλον εἶναι ὅτι ἡ στήλη μας κατεσκευάσθη διὰ νὰ στηθῇ ὄρθια καὶ νὰ φαίνεται ἐκ τῶν ἔμπροσθεν, διὰ νὰ δεικνύη εἰς τὸν θεατὴν τὸ εἰκονογραφικόν τῆς προ-γραμματος, συγχρόνως δὲ καὶ διὰ νὰ βαστάζῃ. Νὰ στηθῇ ὅμως εἰς ποῖαν θέσιν καὶ τί νὰ βαστάζῃ;

Τὸ ἀποτρόπαιον περιεχόμενον τῆς εἰκονογραφίας τῆς στήλης μας, συγγενὲς πρὸς ἐκεῖνο τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ τοῦ Φύλακος¹, ὁδηγεῖ εἰς ἐξήγησιν παρεμφερῆ, ὅτι δηλαδὴ διὰ τοῦ μαρμάρου τούτου ἀπεσκοπεῖτο νὰ διακοσμηθῇ εἴσοδος ἐκκλησίας. Τὰ παραδείγματα ἀναγλύφων τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ τοῦ Φύλακος εἶναι τοποθετημένα ὑπερόνω τῆς θύρας, μετὰ τῆς ὁποίας ἀπαρτίζουν ὠργανωμένην ἀρχιτεκτονικὴν ἐνότητα², κατὰ τὸν συνήθη τύπον θύρας μὲ γραπτὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ κ.τ.δ. εἰς τὸ τύμπανον τοῦ ὑπερθύρου τόξου. Ἐκ τῶν παραδειγμάτων γραπτῆς ὑπερθύρου παραστάσεως τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ, εἰς μνημειῶδες σύνολον μετὰ τῆς θύρας, ἀξιοσημείωτον εἶναι τὸ εἰς τὴν νοτίαν ὄψιν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρομοῦ εἰς τὴν Κωνσταντινὴν τῆς Ἡπείρου (13ου αἰ.), ὅπου ὁ Μιχαὴλ εἰκονίζεται φρουρῶν τὴν εἴσοδον ὑπὸ τόξον μὲ ποδαρικά φθάνοντα καὶ κατὰ τινὰ τρόπον πλαισιοῦντα τὴν θύραν ἕως κάτω³. Εἰς τὰ παραδείγματα ὅμως αὐτά, μὲ τὴν παράστασιν τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ, ἔχομεν ἀρχιτεκτονικὰς ἐνότητας φερομένας καὶ σχετικῶς κανονικὰς εἰς τὴν περιοχὴν τῆς βυζαντινῆς τέχνης· τῆς ἀθηναϊκῆς στήλης μὲ τὸν Δαυὶδ ἢ ἀρχιτεκτονικὴ λειτουργία, ἀντιθέτως, εἶναι ἢ τοῦ φέροντος μέλους, κατὰ τρόπον δ' ἐντελῶς μοναδικὸν εἰς τὴν περιοχὴν τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι ἡ στήλη μας κατεσκευάσθη διὰ νὰ χρησιμεύσῃ ὡς ἀρχιτεκτονικὸν μέλος εἰσόδου ὑπὸ μορφὴν μνημειωδεστέρων τῶν συνήθων εἰσόδων τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν.

Ἐκ πρώτης ὄψεως ἡ ἀθηναϊκὴ στήλη ἐνθυμίζει τὰς κατακόσμους παραστάδας πυλώνων ρωμανικῶν ἐκκλησιῶν τῆς Ἰταλίας, ὅπου συνήθως μεταξὺ τοῦ φυτικού κοσμήματος ὑπάρχει καὶ ἀνὰ μία ὁλόσωμος μορφὴ (Πέτρου - Παύλου)⁴ ἢ

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 290-291.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 291-2. Τὸ ἀνάγλυφον τῆς Ἀρτῆς εὐρίσκειται εἰς ἰδεατὴν σχέσιν πρὸς τὴν ὑποκάτω θύραν.

³ Ἀδημοσίητος. Περὶ τοῦ μνημείου βλ. Α. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΟΥ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἡπείρου, Ἡπειρ. Χρον.

1931, 258 κέ.

⁴ Προχείρως παρὰ RICCI, ἔ. ἀ. πίν. 17-18 (S. Michele Παβίας), 122 (Ἄγκων), 136-137 (S. Maria Maggiore Τοσκάνης).

καὶ περισσότερα πρόσωπα ἢ ζῶα ἐντὸς πλαισίων¹. Θὰ ἔτεινε δὲ νὰ δεχθῆ τις ὅτι ἡ προκειμένη στήλη ἀποτελεῖ τὸν ἕτερον τῶν σταθμῶν μνημειώδους θύρας μὲ προορισμὸν νὰ ὑποβαστάσουν ὑπέρθυρον. Ἄλλ' οἱ σταθμοὶ τῶν θυρῶν εἶναι ἀρχιτεκτονικὰ μέλη συμπληρωματικά, αἰσθητικῶς «σιωπηρά», ἐνῶ ἡ στήλη μας — μὲ τὴν ἀξονικὴν συμμετρίαν τῆς συνθέσεώς της, μὲ τὴν μετωπικότητα τῆς ὅλης καλλιτεχνικῆς μορφῆς της καὶ συγχρόνως μὲ τὴν πρὸς τὰ ἄνω ἐσωτερικὴν της φορὰν καὶ τὴν αἰσθητικὴν ἔντασιν πρὸς τὰ κάτω — ἀφίνει σχεδὸν φωνήν, ὅτι πρέπει νὰ ἐννοηθῆ ὡς ἀρχιτεκτονικὸν μέλος ἰστάμενον καθ' ἑαυτό, ὡς εἶναι τὸ μεσόστυλον (*trumeau*) τῶν πυλώνων τῶν ρωμανικῶν ἐκκλησιῶν τῆς Γαλλίας². Νομίζω δὲ ὅτι μόνον ὡς τοιοῦτό τι μέλος δύναται τὸ μνημεῖόν μας νὰ ἐξηγηθῆ. Τὸ μεσόστυλον τῶν ρωμανικῶν ἐκκλησιῶν χωρίζει τὴν θύραν εἰς δύο λοβούς, περατουμένους ἄνω εἰς ἐνιαῖον εὐθὺ ὑπέρθυρον ὑπὸ τόξον, συνίσταται δὲ εἴτε ἐκ κίονος εἴτε ἐκ πεσοῦ κοσμουμένου ἐνίοτε δι' ἀναγλύφων παραστάσεων ζῶων ἢ διὰ ραβδώσεων: πυλῶν Ἀγίου Αἰγιδίου (St. Gilles) Προβηγκίας³. Τὸ ὑπεράνω τύμπανον καταλαμβάνεται συχνὰ ὑπὸ παραστάσεως τοῦ Χριστοῦ, ὡς εἶδομεν νὰ συμβαίνει καὶ εἰς τὴν περιοχὴν τῆς βυζαντινῆς τέχνης: ἀπὸ τοῦ δευτέρου δ' ἡμίσεος τοῦ 12ου αἰ. τὸ εἰκονογραφικὸν πρόγραμμα τῶν πυλώνων τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Δύσεως πλουτίζεται δι' ἀρετολογικῶν ἀλληγοριῶν⁴.

Μὲ τὴν ἐξήγησιν τῆς στήλης μας ὡς μεσοστύλου πυλώνος ἐννοοῦμεν ἴσως πληρέστερον τὸν λόγον τῆς ἐπ' αὐτῆς παρουσίας τῆς ἠθικοθηρησκευτικῆς ἀλληγορίας τοῦ Δαυὶδ· φαίνεται ὅτι ἡ ἰδέα τῆς ἀθηναϊκῆς ταύτης στήλης εἶναι ἐμπνευσμένη ἐκ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν ρωμανικῶν πυλώνων καὶ ἐκ τοῦ ἀρετολογικοῦ πνεύματος τοῦ διακόσμου των⁵. Ἐν τούτοις ἡ τέχνη τῆς στήλης μας εἶναι, ὡς εἶδομεν, καθαρῶς βυζαντινὴ. Τὸ φυτικόν της κόσμημα ἐξήλθεν ἐκ τῶν χειρῶν τεχνίτου, ἐρχομένου εἰς καθημερινὴν ἀναστροφὴν πρὸς ἔργα, εἰς τὰ ὅποια

1 Μητροπόλις τοῦ Trani (RICCI, ἔ.ἀ. 208 - 209. Πρὸβλ. E. BERTHAUX, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1903, 365 εἰκ. 153 καὶ πίν. I, P. TOESCA, Storia dell'arte italiana, Torino 1927, I, 834-835 εἰκ. 561-562. Δὲν εὔρον τὴν εἰδικὴν μελέτην τοῦ R. KRAUTHHEIMER ἐν Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. IX, 1934).

2 Ὁ ὄρος «μεσόστυλον» (*trumeau* = μεσαῖον στήριγμα) ὀφείλεται εἰς τὸν καθηγῆτὴν Ἀ. Ὁρλάνδον· εἶναι ἀρκετὰ ἐκφραστικὸς. Προσθέτω ἐν τούτοις ὅτι μαρτυρεῖται πρὸς δῆλωσιν τοῦ μετακλιονίου ἢ διαστύλου (τοῦ μεταξὺ δύο κίωνων διαστήματος): L. JALABERT - R. MOUTERDE - CL. MONDÉSERT, Inscriptions grecques et latines de la Syrie, IV, 1955, σ. 17 ἀριθ. 1259.

3 C. STEWART, Early Christian, Byzantine and Romanesque Architecture, 1954, 241 πίν. 20, M. GIEURE, Les églises romanes en France, Paris 1953, I, 125, L'architecture romane en France, (ἔκδ. Hachette et Cie) Paris 1911, 119 καὶ προχείρως C. ENLART, Manuel d'archéologie Française, I, 1902, εἰκ. 89. Πρὸβλ. τὸ μεσόστυλον τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Πέτρου τοῦ

Μουασάκ (Moissac) μὲ ἀνάγλυφα ζῶα (GIEURE, 32, Hachette 87) καὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μπωλιέ (Beaulieu) (Hachette, 88). Ἐξ ἀπλοῦ κίονος: Ἐκκλησία τῆς Ἀγίας Μαγδαληνῆς τοῦ Βεζελαί (Vézelay) (GIEURE, II, 59, M. MARCEL AUBERT, L'architecture religieuse en France à l'époque romane², Paris 1929, 183, TH. GRAHAM JACKSON, Byzantine and Romanesque Architecture, Cambridge 1920, II, 103 πίν. CXIII, L. CLOUET, Les cathédrales et basiliques κλπ. du Monde Catholique, 1912, 206 κέ. εἰκ. 199), Ἀγίου Τροφίμου Ἀρελάτης (Arles) (GIEURE, I, 123, AUBERT, 363 εἰκ. 442, JACKSON, 67 πίν. CV, CLOUET, 174 εἰκ. 183).

4 Τὸ ἀρχαιότερον παράδειγμα εἰς τὴν μητροπόλιν τῆς Sens (1170): E. VIOLLET-LE-DUC, Dictionn. de l'architect. τόμ. 9, 1875, σ. 356 κέ. (ἀρθρ. *vertus*), É. MALE, L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris 1902, 128 κέ., RÉAU, Iconogr. de l'art chrét. I, 190.

5 Πρὸβλ. τὴν ἀναγραφὴν ρωμανικῶν γλυπτικῶν ἔργων μὲ τὸ θέμα τῆς μονομαχίας τοῦ Δαυὶδ πρὸς τὸν Γολιάθ παρὰ RÉAU, Iconogr. de l'art Chr., II, 261.

τὸ θέμα τοῦτο ἀπεδίδετο ἐπὶ τῇ βάσει ὁμοίας καλλιτεχνικῆς ἀντίληψως (πήλινα πινάκια)· ἡ σύνθεσις τῶν μορφικῶν στοιχείων τοῦ ὄλου ἀναγλύφου ἔγινε κατὰ τρόπον τρέχοντα εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς (διπλεπίπεδα), παρὰ δὲ τὴν διαφορὰν μεθόδων — ἐπιπεδόγλυφος καὶ ὀλόγλυφος — εἶδομεν νὰ διαπνέη ὀλόκληρον τὸ γλυπτικὸν τοῦτο ἔργον ἡ αὐτὴ—ὀπτικὴ—καλλιτεχνικὴ ἀντίληψις ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοσιν τῶν μορφῶν του· τέλος εἰς τὰς μεθόδους τὰς χρησιμοποιουμένας ὑπὸ τῆς βυζαντινῆς τέχνης πρέπει νὰ προσγραφῆ ἡ διαφορὰ ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοσιν τῆς μορφῆς μεταξὺ ἀφ' ἑνὸς τῶν παραστάσεων τῶν ἀντωπῶν ζώων καὶ τοῦ Δαυτῖδ (ἔξεργοι) καὶ ἀφ' ἑτέρου τῆς παραστάσεως τοῦ Χριστοῦ (ἐπιπεδική), διαφορὰ μεθόδων ὡς συνειδητὸν ἐπακολούθημα τῆς διαφορᾶς περιεχομένου. Διὰ τὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ, ὑποστάσεως ὑπερβατικῆς, ἐπεφυλάχθη μέθοδος ἀποδόσεως τῆς μορφῆς κατὰ τρόπον ἀφηρημένον, ὡς ἱερᾶς εἰκόνης· διὰ τὴν παράστασιν τῆς ἀποτροπαίας ἀλληγορίας, πλάσματος τῆς ἀνθρωπίνης σκέψεως καὶ ἐπομένως ἐν ἀρκετῷ μέτρῳ κοσμικοῦ χαρακτῆρος, ὡς καὶ διὰ τὴν παράστασιν τῶν ζώων, ὑπάρξεων ἀσχέτων πρὸς τὰς θρησκευτικὰς ἀξίας, ἐπεφυλάχθη μέθοδος ἀποδόσεως τῶν μορφῶν κατὰ τὴν ἔννοιαν τοῦ «φυσικοῦ», ὅπως περίπου ἀπέδιδε τὰς μορφάς τῆς ἡ καλλιτεχνικῆς παράδοσις ἡ ἔξαρτωμένη ἐκ τῆς ἀρχαίας τέχνης¹.

Τὸ γεγονός ὅτι τὰ τεμάχια τῆς προκειμένης στήλης εὐρέθησαν ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως ἀποτελεῖ ἐπαρκῆ ἔνδειξιν, ὡς εἴπομεν καὶ ἐν ἀρχῇ τῆς παρουσίας ἀναλύσεως, περὶ τοῦ ὅτι τὸ μάρμαρον τοῦτο προωρίζετο διὰ νὰ χρησιμοποιηθῆ ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως, πιθανώτατα εἰς τὸν Παρθενῶνα ἐπ' εὐκαιρίᾳ ἀνακαινιστικῶν ἐκεῖ ἐργασιῶν. Πρόθεσις τοῦ ἀνακαινιστοῦ ἐκείνου ἦτο, ὡς φαίνεται, νὰ προσδώσῃ εἰς τὴν εἴσοδον τῆς Παναγίας τῆς Ἀθηνωτίσεως μορφὴν ρωμανικοῦ πυλῶνος· ἀλλ' αὕτη φαίνεται νὰ μὴ ἐπραγματοποιήθη, διότι τὸ μάρμαρον τὸ προοριζόμενον ὡς μεσόστυλον, τὸ οὐσιαστικώτερον ἐκ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν τῶν ρωμανικῶν πυλώνων, παρέμεινεν ἡμιτελές.

Ἡ ἔννοια τῆς ἀρχιτεκτονικῆς λειτουργίας τοῦ μαρμάρου τούτου, καταγομένη ἐκ τῆς Δύσεως καὶ πιθανῶς μὲ ἐλαφρὰν ἰδεολογικὴν ἐπίδρασιν ἐκ τῆς ἀρετολογικῆς τῆς διδασκαλίας, ἀλλ' ἐκπεφρασμένη διὰ καλλιτεχνικῶν μορφῶν ἀμιγῶς τῆς βυζαντινῆς τέχνης τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰ., φέρουν πρῶτην εἰς τὸν νοῦν τὴν ὑπόθεσιν ὅτι τὸ ἀνάγλυφόν μας συνδέεται πρὸς πρόγραμμα ἐργασιῶν ἐπὶ τοῦ Παρθενῶνος, πιθανῶς κατὰ τὰς ἀρχὰς τῆς φραγκοκρατίας (μετὰ τὸ 1205), ἐμπνευσθὲν ὑπὸ τοῦ Δουκὸς τῶν Ἀθηναίων Ὀθωνος Δελαρός (de La Roche), ἐκτελεσθὲν ὁμως διὰ χρησιμοποίησεως τεχνιτῶν ἐντοπιῶν. Ἄλλ' εἶναι λογικὸν νὰ δεχθῶμεν ὅτι, ἐγκαθιστάμενος ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως ὁ Δελαρός, πρῶτον ἐσκέφθη ν' ἀσχοληθῆ εἰς δομικὰς ἐργασίας, διὰ τῶν ὁποίων θὰ ἐξησφάλιζε τὴν ἄμυνάν του· ἂν εἶναι δ' ἀληθὴς ἡ εἰκασία, ὅτι τὰ τεμάχια τῆς στήλης μας εἶχον χρησιμοποιηθῆ ὡς οἰκοδομικὸν ὑλικὸν κατὰ τὴν ἔγερσιν τοῦ παρὰ τὴν εἴσοδον τῆς Ἀκροπόλεως φραγκικοῦ πύργου², ἀναγνωρίζομένου

¹ Πρὸβλ. καὶ τὰς παρατηρήσεις τοῦ ST. PÉLÉKANIDIS, Un bas-relief de Digénis Akritas, Cahiers Archéol. VIII, 1956, 224.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 267.

σήμερον ὡς κτίσματος τοῦ Δελαρός¹, ἔπεται ἐξ αὐτῆς ὅτι τὸ περὶ οὗ ὁ λόγος μάρμαρον προϋπήρχε τοῦ Δελαρός. Ἐξ ἄλλου ἢ ὑπόθεσις αὕτη δὲν ἐξηγεῖ διατὶ δὲν ἐχρησιμοποιήθησαν, ἐνδεχομένως ὑπὸ τοῦ Δελαρός, τεχνῖται δυτικοὶ εἰς τόσον σπουδαίας ἐργασίας ἐπὶ τοῦ Παρθενῶνος, ὡς ἦσαν αἱ διὰ τὴν μετατροπὴν του εἰς λατινικὴν ἐκκλησίαν, δεδομένου ὅτι ἤδη ἀπὸ τῶν πρώτων χρόνων τῆς φραγκοκρατίας, συγκεκριμένως πρὸ τοῦ 1224, εἶχον μετακληθῆ ὑπὸ φράγκων τεχνῖται γάλλοι καὶ εἶχον μάλιστα ἐργασθῆ εἰς οἰκοδομικὰς ἐργασίας μακρὰν τῶν Ἀθηνῶν². Τέλος ἐκ τῆς ἱστορίας τῶν φραγκοκρατουμένων Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Δελαρός προσωπικῶς δὲν γνωρίζομεν ἐξωτερικὸν γεγονός, διὰ τοῦ ὁποίου νὰ ἐξηγητῆ ἢ, ὡς συνάγεται ἐκ τῆς ἀτελοῦς ἐπεξεργασίας τῆς στήλης μας³, μὴ ἀποπεράτωσις τῶν ὑποτεθεισῶν προΐμων ἐκείνων ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως φραγκικῶν ἐργασιῶν.

Ἀντιθέτως, δύο τοιαῦτα γεγονότα καὶ μάλιστα ἐν στενῇ ἀναφορᾷ πρὸς τὸν Παρθενῶνα εἶναι γνωστὰ ἐκ τῆς ἱστορίας τῶν Ἀθηνῶν τῶν τελευταίων βυζαντινῶν χρόνων. Ἐννοῶ τὴν ἐκτέλεσιν ἐργασιῶν πρὸς καλλωπισμὸν τοῦ χριστιανικοῦ Παρθενῶνος ἐκ μέρους τῶν μητροπολιτῶν Ἀθηνῶν Νικολάου τοῦ Ἁγιοθεοδωρίτου καὶ Μιχαῆλ τοῦ Χωνιάτου⁴, ἐκ τῶν ὁποίων τοῦ μὲν πρώτου τὴν σύντομον ἀλλὰ γόνιμον δραστηριότητα (1166 - 1175) διέκοψεν ὁ θάνατος, τοῦ δὲ δευτέρου τὸ ἐν Ἀθήνας ἔργον διέκοψε βιαίως ἢ κατὰκτησις τῶν Ἀθηνῶν ὑπὸ τοῦ Δελαρός (1205). Ἀμφοτέρων ἢ δρᾶσις ἐμπίπτει ἐντὸς τῶν χρονικῶν ὁρίων, τὰ ὁποῖα ἐπορίσθημεν ἐκ τῆς ἀναλύσεως τῆς τέχνης τῆς στήλης μας⁵. Ἀλλὰ φαίνεται ὅτι ὁ Μιχαῆλ εἶχε κατορθώσει νὰ φέρῃ εἰς πέρας τὰς ἐξωραϊστικὰς ἐντὸς τοῦ Παρθενῶνος ἐργασίας του πρὸ τῆς ἀπομακρύνσεώς του ἐκ τῶν Ἀθηνῶν («ἐκάλλυρα»)· συνεπῶς ἢ ἡμιτελῆς κατάστασις, εἰς τὴν ὁποίαν ἀφέθη τὸ μάρμαρόν μας ὀφείλεται πιθανώτατα εἰς διακοπὴν τῶν σχετικῶν ἐργασιῶν ἐξ αἰτίας τοῦ θανάτου τοῦ Νικολάου Ἁγιοθεοδωρίτου. Πάντως δύναται τοῦτο ἄριστα νὰ χρονολογηθῆ — στενότερον — ἐντὸς τῆς δεκαετίας τῆς ἀρχιερατείας τοῦ Νικολάου (1166 - 1175), ἐφόσον ἐκ τῆς τέχνης του ὠδηγήθημεν ἤδη εἰς τοὺς χρόνους τοῦ Μανουῆλ Α΄ τοῦ Κομνηνοῦ (1143 - 1180)⁶. Καὶ παλαιότερα ἔρευνα εἶχε καταλήξει εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ὑπὸ τοῦ μητροπολίτου Νικολάου εἶχον ἐκτελεσθῆ ἐργασίαι διὰ μαρμάρων εἰς τὴν περιοχὴν τῆς κυρίας εἰσόδου τοῦ χριστιανικοῦ Παρθενῶνος⁷.

1 J. LONGNON, Problèmes de l'histoire de la principauté de Morée, Journ. des Savants 1946, 89-90.

2 Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἡ φραγκικὴ ἐκκλησία τῆς Στυμφαλίας, Mélanges Octave et Melpo Merlier, III, Athènes 1957, 115 καὶ 116 (ἀνατύπου σ. 17 καὶ 18). Τὰ ἐντὸς τῶν Ἀθηνῶν ἔργα γαλλικῆς γλυπτικῆς χρονολογοῦνται εἰς τὸ δεύτερον ἡμῖσι τοῦ 13ου αἰ. (Α. ΕΥΓΡΟΠΟΥΛΟΥ, Φραγκοβυζαντινὰ γλυπτά ἐν Ἀθήναις ΑΕ 1931, 95)· ἴσως ἢ χρονολογία των πρέπει νὰ μετατεθῆ κατὰ τι πρὸς τὰ ὀπίσω.

3 Βλ. ἄνωτ. σ. 271.

4 ΕΥΘΥΜΙΟΥ ΤΟΡΝΙΚΗ, Λόγος Ἐπιτάφ. εἰς τὸν Ἀθην. τὸν ὑπέρτ. 8· Καὶ δὴ καὶ τὸν Παρθενικὸν θεῖον

δόμον... ὅσον εἶχες ἐξασκήσας εἰς κάλλος (ὁ μητροπολίτης Νικόλαος) καὶ πολλῶν χρυσίῳ δεῖξας μαρμαίροντα (ἔκδ. Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΕΡΑΜΕΩΣ ἐν Ἀρμονίᾳ Γ΄ 1902, 222 - 223), ΜΙΧΑΗΛ ΑΚΟΜΙΝΑΤΟΥ, Στίχοι πρὸς τὴν Θεοτ.: Πολλὰ προσῆξα... | τῷ σῶ λάχει, πάναγρε, ... | ἐκάλυρά σου τὸν ναόν, πρῶτος πόρος· | ἐπιπλά τιμήσαντα καὶ σκεύη φέρω (ἔκδ. Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΕΡΑΜΕΩΣ ἐν Ἀρμονίᾳ Γ΄, 1902, 284 - 285).

5 Βλ. ἄνωτ. σ. 282.

6 Βλ. ἄνωτ. σ. 279.

7 Βλ. Δ. ΠΑΛΛΑ, Ἡ φιάλη τοῦ χριστιανικοῦ Παρθενῶνος, Πρ. Χρ. Ἀρχ. Ἐτ. Α΄, 1932, 30-31 (= Byz. - Neugr. Jahrb. 10, 1932/3 καὶ 1933/4, 196 - 197).

ΕΠΙΜΕΤΡΟΝ

Ἐπιδράσεις τῆς ρωμανικῆς τέχνης ἐπὶ τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης τῆς Ἑλλάδος: Ἡ ἀνωτέρω ἐπιχειρηθεῖσα ἀνάλυσις τοῦ ὑπ' ἀριθ. 2493/968 γλυπτοῦ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἦτο ἀπαραίτητον νὰ γίνῃ κατὰ τρόπον διεξοδικόν, διότι τὰ ἐκ τῆς μελέτης του συμπεράσματα, ὡς ἔργου βυζαντινοῦ ἀλλ' ὑποκινημένου ἐκ μορφῶν καὶ ἰδεῶν τῆς ρωμανικῆς τέχνης, θέτουν γενικώτερόν τι πρόβλημα, τὸ πρόβλημα περὶ ἐπιδράσεως τῆς ρωμανικῆς τέχνης ἐπὶ



Εἰκ. 24. Μέρμακα. Φυτική ἑλιξ διαζώματος δεξιὰ τῆς δυτικῆς θύρας.

τῆς βυζαντινῆς πρὸ τῶν χρόνων τῆς φραγκικῆς κατακτήσεως. Εὐρισκόμεθα πράγματι πρὸ μερικῆς ἀντιστροφῆς τοῦ ἐκτεταμένου θέματος περὶ τῶν ἐπιδράσεων τοῦ Βυζαντίου ἐπὶ τοῦ πολιτισμοῦ τῆς Δύσεως, τοῦ γνωστοῦ ὡς «βυζαντινοῦ ζητήματος» (la question byzantine, die byzantinische Frage);

Τὰ σχετικὰ παραδείγματα δὲν λείπουν. Ἡ περίκομπος ἐκκλησία τοῦ Μέρμακα, χρονολογούμενη εἰς τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 12ου αἰ. τὸ ἀργότερον¹, σύγχρονος δηλαδὴ πρὸς τὴν ἐκ τῆς Ἀκροπόλεως στήλην τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου παρουσιάζει μορφὰς ἐκδήλων ρωμανικὰς: φυτικαὶ ἑλικες τοῦ παρόντος διαζώματος (εἰκ. 24 - 25), σαρκώδους μορφῆς φύλλα ἀμπέλου ἐπὶ τῶν ἐπιθημάτων τῶν ἀμφικιονίσκων τοῦ παραθύρου τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ (εἰκ. 26), γωνιαῖοι ἡμικίονες τοῦ αὐτοῦ παραθύρου (εἰκ. 26), βεργίον τοῦ τόξου τοῦ νοτίου προστώφου καὶ κυμάτια τῶν λιθίνων διαζωμάτων (εἰκ. 27)². Πιθανώτατα κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους οἱ σταθμοὶ τῆς δυτικῆς εἰσόδου τῆς ἐκκλησίας τῆς Παναγίας τῆς «Ραχιώτισσας» εἰς τὸν Φλιοῦντα — παρὰ τὴν Νεμέαν — διαμορφοῦνται κατὰ ἐντελῶς ρωμανικὸν τρόπον, μὲ γωνιαῖον συμφυᾶ κίονα καὶ χαρακτηριστικὸν κορινθιάζον κιονόκρανον κοσμούμενον δι' ὀρθίων φύλλων καὶ σαρκώδους ὑφῆς ἐλίκων (εἰκ. 28)³. Ὀλίγον



Εἰκ. 25. Μέρμακα. Φυτική ἑλιξ διαζώματος ἀριστερὰ τῆς δυτικῆς θύρας.

¹ H. MEGAW, The Chronology of some Middle-Byzantine Churches (BSA XXXII, 1931 - 32, 129 χρονολογικὸς πίναξ).

² Πρβλ. A. STRUCK, Vier byzantinische Kirchen der Argolis, AM 34, 1909, 207 (zu ganz romanisch an-

mutenden). Πρβλ. καὶ τὰ αὐτ. σχέδια εἰκ. 2a - b.

³ Τὸ μνημεῖον εἶναι ἀνακατεσκευασμένον ἐξ ὀλοκλήρου πλὴν ἐλαχίστων ἀρχικῶν μερῶν του. Πρὸς σύγκρισιν πρβλ. τὴν θύραν — ἐκ τοῦ νάρθηκος πρὸς τὸν κυρίως ναόν — τῆς ἐκκλησίας Perrecy - les - Forges

ἀργότερον, εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Παλαιᾶς Μονῆς τῆς Φανερωμένης τῆς Κορινθίας¹, αἱ ἔλικες — εἰς τὴν θύραν τοῦ νάρθηκος πρὸς τὸν κυρίως ναόν — ἀποκτοῦν ὄγκον (εἰκ. 29), ὡς αἱ τῶν καθαρῶς φραγκικῶν κιονοκράνων τῆς Στυμφαλίας². Ἐν Κορίνθῳ εἰς τὴν βασιλικὴν τοῦ Κρανείου ἢ ἐκκλησίᾳ τῆς περιόδου ΙΙΙ, χρονολογούμενη εἰς τὸν 11ον-12ον αἰ., εἶχε διαμόρφωσιν προσόψεως ἐκ παραστάδος — ἀνηκούσης εἰς πυλῶνα; — μὲ ρωμανικοὺς γωνιαίους ἡμικίονας³· εἰς ἀστικὸν δὲ



Εἰκ. 26. Μέριμπακα. Παράθυρον τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ.



Εἰκ. 27. Μέριμπακα. Κυμάτια καὶ ποδαρικὸν τόξου τοῦ νοτίου προστώου.

οικοδόμημα τῆς ἀγορᾶς, χρονολογούμενον εἰς τὸν 12ον αἰ., ἡ παρουσία στοᾶς ἐκ πεσσῶν (loggia) ὑποτίθεται ὅτι ὀφείλεται εἰς ἐπίδρασιν τῆς δυτικῆς πολεοδο-

R. OURSEL - A. M. OURSEL, *Les églises romanes de l'Autunois et du Brionnais*, Macon 1956, εἰκ. ἀπέναντι τῆς σ. 66. Ὡς πρὸς τὰ κιονόκρανα πρβλ. τὸ St Sever τῆς Λάνδης (AUBERT, *Archit. relig. en France* 606 εἰκ. 600) καὶ Avesnières τῆς Μαγεντίας (Mayence) (*L'Archit. rom. en France* ἐκδ. Hachette 207 ἄνω ἀριστερά). Τὸ κιονόκρανον τῆς Ραχιώτισσας φαίνεται νὰ κατεσκευάσθη ὑπὸ τοῦ τεχνίτου τοῦ πορίνου κιονοκράνου τῆς Κορίνθου AM 195, ὁμοίως συμφοῦς μετὰ γωνιαίου κιονίσκου (ὀλικοῦ ὕψους 1.06 μ.), περὶ τοῦ ὁποίου ὁμως δὲν ὑπάρχουν ἐνδείξεις πρὸς ἀκριβῆ χρονολόγησιν. Ὑπὸ τοῦ R. SCRANTON ἐν *Corinth XVI*

(*Mediaeval Architecture*) 108 ἀρ. 45 πίν. 24 θεωρεῖται ἀπλῶς δεῖγμα φραγκικῆς ἐπίδρασεως (of Frankish influence). Περὶ τῆς Κορίνθου βλ. καὶ κατωτέρω.

¹ Ὑπὸ τοῦ Α. ΟΡΑΝΔΟΥ, Ἄρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Α', 1935, 90 χρονολογεῖται εἰς τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 13ου αἰ.

² ΟΡΑΝΔΟΥ, Ἡ φραγκ. ἐκκλησ. κλπ. 104-105 (=6-7) πίν. ΙΙβ.

³ JOS SCHELLEF, *The Christian Basilica near the Cenchræan Gate at Corinth*, *Hesperia* XII, 186 εἰκ. 18. Πρβλ. καὶ σ. 189. Τελευταίως τὸ μέλος τοῦτο ἐξηφανίσθη.

μίας¹. Ἀπὸ τοῦ 11ου αἰ. εἰσχωρεῖ ἐκ τῆς Δύσεως ἡ διακόσμησις τῶν ἐξωτερικῶν ὄψεων βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν δι' ἀβακωτῶν ζωφόρων κατὰ ρωμανικὰ πρότυπα², ἐπίσης δ' ἡ συνήθεια τῆς ὑπερυψώσεως τῶν ἀετωμάτων τῶν ἐκκλησιῶν (ψευδαετώματα)³. Τέλος μεταξύ τῶν παραδειγμάτων τῆς σειρᾶς, περὶ τῆς ὁποίας ὁμιλοῦμεν, ἄς σημειωθῇ καὶ ἡ ὄχι ἐξαιρετικῶς σπανία εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τῶν ἐλλαδικῶν ἐκκλησιῶν ἀπὸ τοῦ 11ου αἰ. χρησιμοποίησις τῆς τεταρτοκυλινδρικήσ καμάρας, ἀποτελούσης χαρακτηριστικὴν μορφήν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν ρωμανικῶν καὶ ἀργότερον τῶν γοτθικῶν ἐκκλησιῶν⁴.

Εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἡ παλαιὰ λατινικὴ παράδοσις ἀντεπροσωπεύετο



Εἰκ. 28. Παναγία «Ραχιώτισσα» Φλιούντος.
Σταθμὸς τῆς δυτικῆς θύρας.



Εἰκ. 29. Παλαιὰ Μονὴ Φανερωμένης Κορινθίας.
Σταθμὸς τῆς θύρας τοῦ νάρθηκος.

διὰ τῆς Μονῆς τῶν Ἁγίων Σεργίου καὶ Βάχχου, ἀρκεταὶ δὲ ἄλλαι λατινικαὶ ἐκκλησίαι, ἀνήκουσαι εἰς παροικίας πρὸ πάντων ἰταλικᾶς⁵, ἠδύναντο νὰ ἐπιδείξουν καλλιτεχνικὰς μορφὰς ἐρχομένας ἐκ τῆς Δύσεως. Κατὰ τὸν 12ον αἰ. εἰς τὸ Σινᾶ χρησιμοποιοῦν εἰς εἰκόνας τὸ δυτικῆς μορφῆς τεθλασμένον τόξον⁶. Φαίνεται ὅτι

1 SCRANTON, ἔ. ἀ. 124, 134. Περιγραφὴν τοῦ βλ. αὐτ. σ. 58 πίν. σχεδ. VI. Πρὸβλ. τὰς πληροφορίες περὶ στενῶν ἐμπορικῶν ἐπαφῶν τῆς Κορίνθου πρὸς τὴν Δύσιν ἀπὸ τοῦ 11ου αἰ. (A. BON, *Le Péloponnèse byzantin jusqu'en 1204*, Paris 1951, 83 καὶ SCRANTON, 50).

2 ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἄρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Β', 1936, 121 κέ.

3 Παραδείγματα ἐν ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἄρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Α'. 1935, 14 κέ. Ὁ ΟΡΛΑΝΔΟΣ ἀναφέρεται εἰς παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα τῆς Ραβέννης, ἀποτελοῦν ὅμως πρὸ πάντων καλλιτεχνικὴν μορφήν τῆς μεσαιωνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῆς Δύσεως.

4 Παραδείγματα: ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΟΥ, Βυζαντ. μνημεῖα Ἡπείρου, Ἡπειρ. Χρον. 6, 1931, 261 κέ., ΟΡΛΑΝΔΟΥ,

Ἄρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ. Α', 1935, 60-61. Ὑπὸ ἀμφότερων θεωρεῖται ἀρχιτεκτονικὴ μορφή καθαρῶς βυζαντινὴ, ἄσχετος πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως. Πρὸβλ. τὰ ρωμανικὰ παραδείγματα G. PLAT, *L'art de construire en France des Romains à l'an 1100 d'après les monuments κλπ.*, Paris 1939, I, 168-190 παρὰ P. OURSEL - M. M. OURSEL, ἔ. ἀ. 28. Βλ. καὶ AUBERT, ἔ. ἀ. 248-249 εἰκ. 241.

5 A. BELIN, *Histoire de la latinité de Constantinople*, Paris 1894, 15-16, R. JANIN, *Les églises et les monastères*, Paris 1953, 466 κέ., 582 κέ.

6 ΓΕΩΡΓΙΟΥ καὶ ΜΑΡΙΑΣ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Εἰκόνας τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθήναι 1956-1958, σ. 157 εἰκ. 171.

ὁ βυζαντινὸς κόσμος ἔχει ἀρχίσει νὰ ἐντυπωσιάζεται ἐκ τῆς Δύσεως, ὅταν, συγκεκριμένως πρὸς τὰ τέλη τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου, ἡ ἀνερχομένη ἱπποτική Δύσις καταθέλγει τὴν βυζαντινὴν ἀριστοκρατίαν· εἶναι δὲ γνωστὸν ὅτι ὁ αὐτοκράτωρ Μανουήλ ὁ Κομνηνός (1180) ἔρρηπε πρὸς τὰ δυτικὰ ιδεώδη καὶ ὅτι μάλιστα εἰς ὑψηλὰς κρατικὰς θέσεις ἐτοποθέτει, ὄχι μόνον εἰς τὴν πρωτεύουσαν ἀλλ' ἐξαποστέλλων καὶ εἰς τὴν ὕπαιθρον, πρόσωπα προερχόμενα ἐκ τῆς Δύσεως¹.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ι. ΠΑΛΛΑΣ

¹ F. CHALANDON, *Les Comnènes*, II, Paris 1912, 206 κέ., 226 κέ., A. VASILIEV, *Histoire de l'empire byzantin*, II, Paris 1932, 2-3, 56 κέ., 74,

G. OSTROGORSKY, *Geschichte des byzantinischen Staates*², 1952, 302.