

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»**

Διπλωματική εργασία
**ΨΗΦΙΔΩΤΑ ΔΑΠΕΔΑ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΜΕ
ΣΚΗΝΕΣ ΚΥΝΗΓΙΟΥ**



ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗΣ
**ΟΛΓΑ ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ (ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ)
ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΑΤΖΑΚΑ
ΠΛΑΤΩΝ ΠΕΤΡΙΔΗΣ**

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΦΟΙΤΗΤΗ
ΚΟΥΡΤΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Α.Μ. 209

Ρέθυμνο 2008

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες	σ. 4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σ. 5-10
ΜΕΡΟΣ Α'	
Κατάλογος ψηφιδωτών δαπέδων της ύστερης αρχαιότητας με σκηνές κυνηγιού στον ελληνικό χώρο	σ. 11-65
1/. Άργος	σ. 11-18
2/. Θήβα	σ. 19-22
3/. Δεσύλλας Μεσσηνίας (Ανδάνεια)	σ. 23-24
4/. Δολιανά	σ. 25-28
5/. Καστέλλι Κισάμου	σ. 29-31
6/. Κύθηρα	σ. 32-35
7/. Κως – οικία Σιληνού	σ. 36-38
8/. Κως – οικία στη συνοικία του λιμανιού	σ. 39-40
9/. Κως – οικία δυτικά του σταδίου της πόλης	σ. 41-43
10/. Κως – οικία δυτικά του σταδίου της πόλης	σ. 44-45
11/. Κως – οικία δυτικά του σταδίου της πόλης	σ. 46-47
12/. Κως – οικία νότια του ναού της Αγίας Παρασκευής	σ. 48
13/. Κως – οικία ανατολικά του Βαπτιστηρίου Επτά Βήματα	σ. 49-50
14/. Λάππα Αργυρούπολης	σ. 51-53
15/. Νικόπολη	σ. 54-60
16/. Χίος	σ. 61-65
ΜΕΡΟΣ Β'	
Εικονογραφικές παρατηρήσεις και συγκριτική μελέτη	σ. 66-139
1/. Κυνηγός	σ. 67-78
2/. Θηριομάχος	σ. 79-87
3/. Το κυνήγι και οι σκοποί του	σ. 88-95

4/. Σικηγές κυνηγιού σε συνδυασμό με άλλες απεικονίσεις	σ. 96-101
5/. Δυσερμήνευτες παραστάσεις	σ. 102-109
6/. Οριοθέτηση παραστάσεων	σ. 110-119
7/. Κυνηγετική επιχείρηση ή στιγμιότυπο	σ. 120-125
8/. Η απεικόνιση του κυνηγιού σε άλλες μορφές τέχνης	σ. 126-139

ΜΕΡΟΣ Γ'

Συνοπτική θεώρηση	σ. 140-154
-------------------	------------

ΜΕΡΟΣ Δ'

Βιβλιογραφία	σ. 155-160
--------------	------------

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Χάρτης με σημειωμένες τις θέσεις των ψηφιδωτών του καταλόγου	σ. 162
Χρονολογικός πίνακας θέσεων	σ. 163
Στατιστικά γραφήματα	σ. 164
Ευρετήριο εικόνων	σ. 165-168

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την τριμελή επιτροπή που παρακολούθησε την εργασία μου. Εξαιρετικώς θεωρώ χρέος μου να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου εκ βάθους καρδιάς στην κ. Ολ. Γκράτζιου, αναπληρώτρια καθηγήτρια της Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης στο Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης για την άμετρη υπομονή της απέναντί μου, χωρίς την ανεκτικότητα της οποίας δεν θα ήταν δυνατόν να είχε ολοκληρωθεί αυτή η εργασία· την κ. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας στο Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών) για το αμείωτο ενδιαφέρον και τις πολύτιμες υποδείξεις σε όλη την πορεία αυτής της προσπάθειας, και τον κ. Π. Πετρίδη, λέκτορα της Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης στο Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, για τις γόνιμες συζητήσεις και υποδείξεις του.

Για την έμπρακτη βοήθειά της στη μετάφραση της γαλλόφωνης και γερμανόφωνης βιβλιογραφίας θα ήθελα να ευχαριστήσω τη σύζυγό μου Γεωργία Σιδοπούλου, αλλά κυρίως για την ηθική συμπαράστασή της στα ατέλειωτα βράδια συγγραφής της εργασίας. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω την κ. Αδ. Κολιού, δρ Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης και διδάσκουσα στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, για τις πολύτιμες συμβουλές και το χρόνο που αφιέρωσε στην ανάγνωση του κειμένου, καθώς και τον κ. Ιω. Βαραλή, λέκτορα της Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης στο Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, για την ανταλλαγή απόψεων σε ευρύτερα θέματα που άπτονται της εργασίας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το εικονογραφικό θέμα που θα μας απασχολήσει είναι οι κυνηγετικές σκηνές σε ψηφιδωτά δάπεδα, ένα μοτίβο που εντοπίζεται τόσο σε εθνικά όσο και σε χριστιανικά κτήρια. Οι θρησκευτικές αυτές κοινότητες συνέχισαν να συνυπάρχουν για πολλούς αιώνες, σε μία αδιάσπαστη ιστορική συνέχεια (υπάρχουν μαρτυρίες για την ύπαρξη εθνικών ως και τον 8^ο αι. μ. Χ.). Είναι περισσότερο λογικό να υποθέσουμε ότι οι τεχνίτες προσπάθησαν να προσαρμόσουν στις νέες συνθήκες και στις απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών τα παλαιότερα εικονογραφικά μοτίβα. Επίσης, πολλά εικονογραφικά στοιχεία χρησιμοποιούνται από χριστιανούς, ιουδαίους και εθνικούς χωρίς να έχουν φορτιστεί ιδεολογικά αλλά έχοντας διακοσμητικό ρόλο κυρίως. Τα στοιχεία που συνήθως μας συνεπικουρούν προκειμένου να αποδώσουμε τον χαρακτηρισμό ως χριστιανικού ή μη σε ένα έργο είναι σημεία με σαφή συμβολικό χριστιανικό περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα ο αμνός, ο σταυρός, ο ιχθύς, ο καλός ποιμήν. Το θέμα του κυνηγιού ωστόσο, εικονογραφικό μοτίβο με αρχαιοελληνικές ρίζες και ανάπτυξη κατά την ελληνοιστιική εποχή, δεν συνοδεύεται από τέτοιου είδους σαφηνιστικά στοιχεία, επομένως μόνο η αρχιτεκτονική του κτηρίου, εφόσον πρόκειται για χριστιανικό ναό, θα μπορούσε να βοηθήσει ώστε να το κατατάξουμε στα έργα που απευθύνονταν σε χριστιανικό κοινό. Σε αυτή την κατεύθυνση συμβάλλουν και οι σωζόμενες επιγραφές, οι οποίες εξετάζονται ως προς τις πληροφορίες που παρέχουν σχετικά με τους καλλιτέχνες και τους χορηγούς, καθώς και ποια συμπεράσματα μπορούμε να εξάγουμε σχετικά με την κοινωνική τους θέση.

Βασικά ερωτήματα στην έρευνά μας είναι οι τρόποι απεικόνισης των κυνηγετικών σκηνών, η χρήση του κτηρίου κάθε φορά, η θέση του ψηφιδωτού στο κτήριο (σε ποιο χώρο, γιατί σε δάπεδο και όχι σε τοίχο), πώς και από ποιους καθορίζεται η επιλογή του θέματος, ποιος ο συμβολισμός του αναφορικά και με τη χρήση του κτηρίου. Η ποικιλία στις χρήσεις των κτηρίων παρέχει και το ερέθισμα για τη διερεύνηση ερωτημάτων όπως γιατί οι χριστιανοί επιλέγουν να διακοσμήσουν τους χώρους τους με ένα θέμα παγανιστικής προέλευσης, αν και ως προς τι διαφοροποιούνται από αυτές των εθνικών, αν λαμβάνεται υπόψη ότι το δάπεδο θα

τοποθετηθεί σε θρησκευτικό ή κοσμικό κτήριο και τι σημαίνει αυτό κάθε φορά, ποιο συμβολισμό αποδίδουν οι δύο θρησκευτικές κοινότητες στις σκηνές.

Οι παραστάσεις που θα μας απασχολήσουν είναι σκηνές κυνηγιού στις οποίες πρωταγωνιστεί ή κυριαρχεί ο άνθρωπος. Επομένως, θα μελετήσουμε σκηνές κυνηγιού που εντάσσονται σε δύο κατηγορίες: στην πρώτη συναντούμε κυνήγι ανάμεσα σε ανθρώπους και ζώα που εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο. Στη δεύτερη έχουμε το θεατροκυνήγι (venatio), δηλαδή θέαμα στον ιππόδρομο. Πρόκειται για μια μορφή θηριομαχίας με πρωταγωνιστή το μονομάχο, ο οποίος όμως είναι αναγκασμένος σε περιορισμένο χώρο να εκτελέσει το επικίνδυνο νούμερό του προς τέρψη των θεατών, κάτω από εντελώς διαφορετικές συνθήκες σε σύγκριση με το συνηθισμένο κυνήγι και με εντελώς διαφορετικό σκοπό.

Αποκλείουμε από την εξέτασή μας τις παραστάσεις κυνηγιού ζώου από ζώο (καταδίωξη) και το κυνήγι όπου πρωταγωνιστούν μυθολογικά ζώα, ακριβώς επειδή δεν πληρούν την προϋπόθεση της ανθρώπινης παρουσίας. Η καταδίωξη ζώου από ζώο χαρακτηρίζεται από την απουσία του ανθρώπου ως πρωταγωνιστή στις κυνηγετικές σκηνές και βρίσκεται εκτός του πεδίου δράσης του. Από την άλλη πλευρά, το κυνήγι για παράδειγμα Κενταύρων (Ρόδος, α' τρίτο 3^ο αι), χαρακτηρίζεται από διαφορετικές παραμέτρους, όπως την ύπαρξη μυθικών ζώων σε πρωταγωνιστικό ρόλο αντί του ανθρώπου, και διέπεται από το μυθολογικό στοιχείο στην εξωλογική του διάσταση, πέρα από την πραγματικότητα και χωρίς άμεσους συμβολισμούς προς αυτήν.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται κατάλογος των σωζόμενων ψηφιδωτών δαπέδων με σκηνές κυνηγιού στον ελλαδικό χώρο. Περιλαμβάνει τα ανασκαφικά δεδομένα, τη σημερινή θέση και τις διαστάσεις του ψηφιδωτού, περιγραφή του, χρονολόγηση και τη σχετική βιβλιογραφία.

Το δεύτερο μέρος περιέχει εικονογραφικές παρατηρήσεις. Γίνονται συγκρίσεις με ψηφιδωτά δάπεδα που παριστάνουν σκηνές κυνηγιού σε άλλες περιοχές και σε άλλες μορφές τέχνης. Ακόμη εξετάζεται ο τρόπος σύνθεσης του θέματος, δηλαδή οι εναλλακτικοί συνδυασμοί του θέματος του κυνηγιού με άλλα θέματα ή πλαίσια και οι όροι που υπαγορεύουν αυτού του είδους τους συνδυασμούς. Γίνεται προσπάθεια ακόμη για τη νοηματοδότηση των παραστάσεων αυτών και των

συμφραζομένων τους σε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο σχετικό με τον παραγγελιοδότη, τη χρήση του χώρου και τη σημασία της επιλογής του θέματος. Εξετάζεται ακόμη η εξέλιξη του θέματος μέσα στην περίοδο που μας απασχολεί, ενώ γίνεται απόπειρα αιτιολόγησης της εξαφάνισής του μετά τον 7^ο αιώνα.

Χρονολογική οριοθέτηση του θέματος

Τα χρονικά όρια της εξέτασης του θέματος εκτείνονται από τον 3^ο έως τον 7^ο αιώνα. Ο 3^{ος} αιώνας επιλέγεται ως αφηγηρία της εξέτασης διότι αποτελεί τομή στην εξέλιξη της ρωμαϊκής τέχνης, ενώ λίγο μετά το 200 παρατηρείται και η εμφάνιση των πρώτων έργων της χριστιανικής τέχνης, αρχικά στις κατακόμβες της Ρώμης, και αργότερα στις τοιχογραφίες στη Δούρα Ευρωπού (256).

Τον 3^ο αιώνα η ρωμαϊκή κοινωνία βρίσκεται σε αναζήτηση της ταυτότητάς της. Η άνοδος στο θρόνο μίας νέας δυναστείας, των Σεβήρων, με μη ιταλική καταγωγή, αποτελεί το επιστέγασμα του εμφυλίου πολέμου που ακολούθησε την πτώση της δυναστείας των Αντωνίνων, τη διαφθορά της διοίκησης, την κατάρπωση της οικονομίας και την κοινωνική παρακμή της¹. Ο Brown² θεωρεί κλειδί των εξελίξεων τις αυξανόμενες φορολογικές επιβαρύνσεις, τη δυσχέρεια στην οποία βρέθηκαν οι αγροτικές μάζες, το έλλειμμα των κρατικών ταμείων, την αναδιανομή του πλούτου, την κοινωνική άνοδο της επαρχίας· ο πολιτισμός δίνει την εντύπωση ότι μετακινήθηκε από τα αστικά κέντρα και την αγορά, στα προάστια και στις επαύλεις των γαιοκτημόνων. Η μετατόπιση του κέντρου βάρους της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας προς την Ανατολή και ιδιαίτερα τις ελληνικές πόλεις της Μικράς Ασίας και η άνθηση μίας ελληνικής υπαλληλικής τάξης προοιωνίζουν ήδη το Βυζάντιο. Τον 3^ο αιώνα η οικοδομική δραστηριότητα ανακόπηκε ή συρρικνώθηκε. Όταν αποκαθίσταται έναν αιώνα μετά, αφορά σχεδόν αποκλειστικά την πρωτεύουσα, ενώ οι μεγάλες επαρχιακές πόλεις δεν θα ξαναγνωρίσουν το παλαιό μεγαλείο τους. Τα σύνορα των κοινωνικών τάξεων κλονίζονται και οι βουλευτικές τάξεις εξασθενούν σε πολλές πόλεις, ένα φαινόμενο που σχετίζεται με την μεταβολή του καθεστώτος από ηγεμονία (όπως εγκαινιάστηκε με τον Αύγουστο) σε δεσποτεία, όπου το κράτος εξελίσσεται σε

¹ Rostovtzeff 1984, σ. 302-314.

² Brown 1998, σ. 27-38.

παντοδύναμο θεσμό, που απαιτούσε από τους υπηκόους του απόλυτη υποταγή και τους καταπίεζε σκληρά³. Ο πληθωρισμός ήταν σχεδόν εκτός ελέγχου, οι φόροι ήταν βαρύτεροι, το εργατικό δυναμικό ανεπαρκές, η άρχουσα τάξη πτωχευμένη. Καθοριστικός για την κατάσταση μοιάζει ο στρατιωτικός παράγοντας, καθώς την εποχή αυτή η αυτοκρατορία αντιμετωπίζει εχθρούς τόσο από βορρά όσο και από ανατολικά. Ο στρατός εξελίσσεται σε κυρίαρχο στρώμα που αποτελούνταν από αξιωματικούς, διοικητικούς υπαλλήλους της τάξεως των ιππέων, το στρατό και εκπροσωπούσαν από τους αυτοκράτορες της εποχής της Δεσποτείας (domino rerum humanorum)⁴. Όλες οι προϋποθέσεις και τα γενικά χαρακτηριστικά της ύστερης ρωμαϊκής κοινωνίας (οικονομική κατάσταση, κοινωνική εξέλιξη, πολιτική οργάνωση) στηρίζονται στις διαδικασίες μεταβολών και στις δομές που αναφέρονται τον 3^ο αιώνα⁵.

Η κυρίαρχη άποψη θέλει τον τρίτο αιώνα να βυθίζεται στις προλήψεις, να χάνει την εμπιστοσύνη της στις πνευματικές της δυνάμεις και να αγωνιά για το μέλλον της⁶. Αυτό το συναισθηματικό και πνευματικό «κενό» έρχεται να καλύψει ο χριστιανισμός. Αντίθετα ο Brown θεωρεί ότι δεν υπάρχει δογματική διαμάχη μεταξύ παγανισμού και χριστιανισμού, ο μεσογειακός πολιτισμός έχει αποκτήσει κοινή θρησκευτική γλώσσα που επιτρέπει την επικοινωνία, το διάλογο και την ανανέωση. Αναζητά την καινοτομία του χριστιανισμού, όχι τόσο στα δόγματα όσο στον κοινωνικό και τον πολιτιστικό του ρόλο. Επομένως αναδιατάσσονται τα συστατικά που ήδη υπήρχαν στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας και χρησιμοποιείται το λεξιλόγιο της κοινής θρησκευτικής εμπειρίας. Τον 3^ο αιώνα ο ελληνικός κόσμος οικειοποιείται τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία, με άλλα λόγια ταυτίζεται με το ρωμαϊκό κράτος⁷. Κατά συνέπεια, δεν πρόκειται για περίοδο παρακμής αλλά αποτελεί δημιουργικό σύνδεσμο της αρχαιότητας με τον μεσαίωνα, μία περίοδος όπου ο ελληνισμός (και συνακόλουθα ο παγανισμός) είναι ακόμα ζωντανός και είναι ακριβώς

³ Alföldy 2002, σ. 275-282.

⁴ Alföldy 2002, σ. 275-6, 282, 296-7.

⁵ *ό.π.*, σ. 319-330.

⁶ Rostovtzeff 1984, σ. 310 -312.

⁷ Brown 1998, σ. 21-22.

αυτός που επιτρέπει στους διάφορους τοπικούς πολιτισμούς να εκφραστούν στο εσωτερικό της πολυεθνικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Επιπλέον ο στρατιωτικός Σεπτίμιος Σεβήρος καθιέρωσε ως μέσο πολιτικής προπαγάνδας⁸ μία τέχνη επιβολής, που απομακρύνθηκε από τα κλασικά πρότυπα και συστηματοποίησε προγενέστερες τάσεις της ρωμαϊκής τέχνης, όπως η μετωπικότητα και τα αυστηρά περιγράμματα, που υποσιέλισαν τους πλαστικούς όγκους της κλασικής και ελληνιστικής παράδοσης, τη γραμμικότητα και τη σχηματοποιημένη πτυχολογία και που είδε την αφαίρεση ως φορέα πνευματικότητας⁹. Πρόκειται δηλαδή για στοιχεία που χρησιμοποίησε την ίδια περίπου εποχή και η χριστιανική τέχνη για να εκφράσει τα μηνύματά της. Παράλληλα από τον 2^ο, αλλά κυρίως από τον 3^ο αιώνα διαφαίνεται από πατέρες της χριστιανικής θεολογίας η διάθεση της αποδοχής εθνικών συνηθειών όπως είναι η απεικόνιση του θείου, συνηθειών αποδεικτών για αιώνες στη συνείδηση των πρώην παγανιστών και τώρα χριστιανών. Ο απλός άνθρωπος δεν μπορούσε εύκολα να εγκαταλείψει τέτοιες αντιλήψεις και πρακτικές, οι οποίες όμως φιλτράρονται μέσω της εβραϊκής παράδοσης¹⁰ για την απεικόνιση των έμψυχων όντων, γι' αυτό και σταδιακά επιλέχθηκαν θέματα που θεωρούνταν αλληγορικές απεικονίσεις του σωτηριολογικού έργου του Χριστού¹¹.

Από την άλλη πλευρά το τέλος αυτής της περιόδου τοποθετείται στον 7^ο αιώνα, εξαιτίας των εσωτερικών μεταβολών που συμβαίνουν στην αυτοκρατορία αλλά και των εξωτερικών κινδύνων που την απειλούν: την εμφάνιση των Σλάβων (6^{ος}) και την κάθοδό τους στον ελλαδικό χώρο αρχικά και την απειλή των Περσών και των Αράβων αργότερα. Οι επιδρομές των Αράβων ιδίως οδήγησαν στην εξαφάνιση παράκτιων πόλεων στα νησιά του Αιγαίου και τα μικρασιατικά παράλια¹². Ιδιαίτερο τόνο προσθέτει στον 7^ο αι. ο θρησκευτικός χαρακτήρας της εκστρατείας του Ηρακλείου εναντίον των Περσών και η συνέχιση του εξελληνισμού του κράτους (ο οποίος είχε ήδη αρχίσει επί Ιουστινιανού) μετά την απώλεια των ανατολικών

⁸ Kitzinger 2004, σ. 22.

⁹ Ramage 2000, σ. 322. Kitzinger 2004, σ. 13-16.

¹⁰ Grabar *CA 12* (1962), σ. 115-152.

¹¹ Effenberger 1986, σ. 19-22. Belting 1990, σ. 165.

¹² Brown 1998, σ. 201-205.

επαρχιών¹³. Επίσης η δημιουργία των πρώτων θεμάτων στη Μ. Ασία, ο συγκεντρωτισμός εξουσιών και υπηρεσιών στο πρόσωπο του αυτοκράτορα και η παρακμή των πόλεων με ταυτόχρονη ανάπτυξη των κοινοτήτων – χωριών συνιστούν κοινωνικές και διοικητικές αλλαγές με αντίκτυπο στην τέχνη.

Για όλους τους παραπάνω λόγους και εξαιτίας του μεγάλου χρονικού εύρους εξέτασης του θέματος, προτιμήθηκε ο όρος *ύστερη αρχαιότητα* για τον τίτλο της εργασίας, παρά *υστερορρωμαϊκή εποχή*, που είναι περισσότερο χρονικά περιορισμένη, ή *παλαιοχριστιανική εποχή*, που αποτελεί έναν όρο στενά συνδεδεμένο με μόνο μία από τις θρησκευτικές κοινότητες της περιόδου.

Χωρική οριοθέτηση του θέματος

Τα ψηφιδωτά που παρουσιάζονται στον κατάλογο προέρχονται από τον σημερινό ελλαδικό χώρο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η εικονογραφική μελέτη του θέματος θα περιοριστεί στη συγκεκριμένη επικράτεια. Τα ψηφιδωτά του ελλαδικού χώρου θα αποτελέσουν την αφετηρία για την εξέταση του θέματος του κυνηγιού με αναφορές σε ολόκληρη την ανατολική λεκάνη της Μεσογείου, καθώς και στη Βαλκανική.

¹³ *ό.π.*, σ. 182-199.

ΜΕΡΟΣ Α'

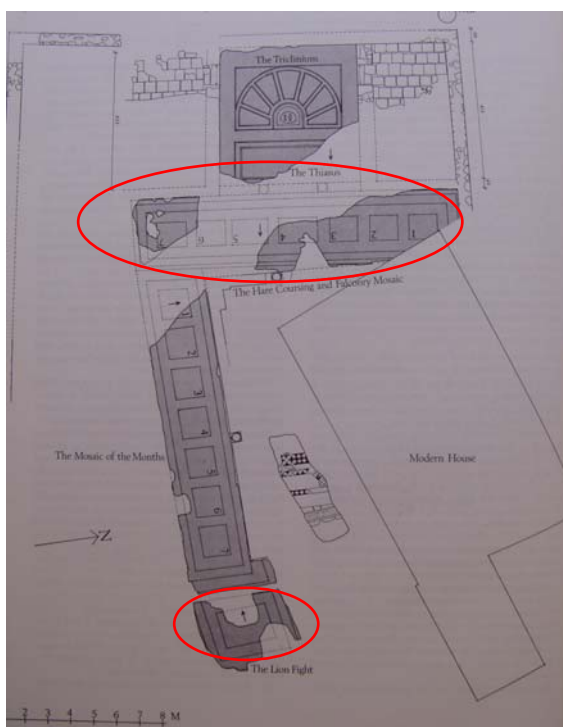
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΨΗΦΙΔΩΤΩΝ ΔΑΠΕΔΩΝ

Ο κατάλογος που ακολουθεί παρουσιάζει τα ψηφιδωτά δάπεδα με σκηνές κυνηγιού της ύστερης αρχαιότητας με αλφαβητική σειρά, καθώς κρίθηκε ότι με αυτό το σκεπτικό θα να είναι περισσότερο εύχρηστος. Επειδή σε ορισμένες κατηγορίες εμφανίζονται περισσότερα του ενός ψηφιδωτά, αυτά ταξινομούνται με χρονολογική σειρά.

Α 1/. ΑΡΓΟΣ, ΟΙΚΙΑ ΤΟΥ ΓΕΡΑΚΑΡΗ

Ανασκαφικά δεδομένα

Στο Άργος ανασκάφηκε μία πολυτελής έπαυλη με ψηφιδωτά δάπεδα που διακοσμούν τις δύο πλευρές ενός περιστυλίου και το κεντρικό δωμάτιο που βλέπει σ' αυτό.



Σχέδιο 1- Άργος, Οικία του Γερακάρη. Κάτοψη της έπαυλης. Σημειώνεται η θέση των ψηφιδωτών κυνηγιού με γεράκι και το κυνήγι λιονταριού (πηγή Åkerström-Hougen)

Στη νότια πλευρά του περιστυλίου εικονίζονται οι Μήνες ανά ζεύγη. Στη δυτική πλευρά του περιστυλίου, οι πίνακες περιέχουν σκηνές κυνηγιού με κυνηγόσκυλα και με γεράκι, ακριβώς μπροστά από το τρικλίνιο. Η αίθουσα που ανοίγει προς αυτήν την πτέρυγα ταυτίζεται ως τραπεζαρία από τη διάταξη των

ψηφιδωτών, τα οποία σηματοδοτούν τη θέση για τον καμπύλο πάγκο, το στιβάδιον (stibadium), και το τραπέζι ημικυκλικού σχήματος που το περιέβαλε. Μπροστά από αυτά, στο ανοικτό τμήμα της αίθουσας όπου οι καλλιτέχνες διασιέδαζαν τους καλεσμένους, βρίσκεται ένας πίνακας με σατύρους και μαινάδες να χορεύουν γύρω από το Διόνυσο, μία σκηνή που επαναλαμβάνει έναν παλιό εικονογραφικό τύπο. Στο ΝΑ διάχωρο του περιστυλίου σώζεται ψηφιδωτό με κυνήγι λιονταριού.

Α) Κυνήγι με γεράκι

Διαστάσεις και χρώματα

Δυτική στοά περιστυλίου-κυνήγι 13,9 x 3 μ.

Λευκό, μαύρο, κερραμιδί, κίτρινο, γκρι, καστανό, ερυθρό, αποχρώσεις πράσινου.

Περιγραφή του ψηφιδωτού

Η διάταξη του ψηφιδωτού του κυνηγιού είναι τέτοια ώστε να είναι ορατό όταν κάποιος κοιτά προς την αυλή, κατά την έξοδο του δηλαδή από το τρικλίνο. Οι σκηνές είναι διαταγμένες σε επτά πίνακες με λευκό φόντο, ξεκινώντας από αριστερά προς τα δεξιά.

Πλαίσια

Όλοι οι πίνακες περιβάλλονται από ενιαίο πλατύ πλαίσιο με ελισσόμενη πλούσια άκανθα σε μαύρο φόντο. Τόσο στις γωνίες όσο και στους έλικες της άκανθας παρουσιάζονται προσωπεία. Τα προσωπεία είναι δύο ειδών: το ένα με βαθουλωμένα μάγουλα και μεγάλα μάτια, το άλλο στρογγυλοπρόσωπο. Το πλαίσιο αυτό χωρίζεται με μία στενή ταινία από ένα εξωτερικό πλαίσιο φυτικού διακόσμου (μισσόφυλλα), και πάλι σε μαύρο φόντο. Το εξωτερικό πλαίσιο αποτελείται από συμπλεκόμενα κατά κορυφήν τετράγωνα με κυρτές γωνίες.



Εικόνα 1- Άρμος, Οικία του Γερακάρη. Λεπτομέρεια από το πλαίσιο με προσωπείο (πηγή Åkerström-Hougen)

Κυρίως θέμα

Οι επτά πίνακες απεικονίζουν μία κυνηγετική επιχείρηση σε δύο επεισόδια, το ένα με γεράκι και το άλλο με κυνηγόσκυλα. Συγκεκριμένα:

- Πρώτος πίνακας: Η αναμονή του γερακιού



Εικ. 2 - Άργος, Οικία του Γερακάρη.
Πίνακας 1: η αναμονή του γερακιού
(πηγή Åkerström-Hougen)

Όλο το άνω τμήμα του πίνακα είναι κατεστραμμένο, οπότε από τον γερακάρη το μόνο που διακρίνουμε είναι τα πόδια του που δηλώνουν τη στάση του, είναι δηλαδή στραμμένος προς τα δεξιά. Φορά ενδρομίδες¹⁴ μέχρι τα γόνατα, όπου εκεί είναι ορατός ένας κοντός χιτώνας. Μπροστά από τον κυνηγό στέκει το γεράκι με φημωμένο το στόμα του, τα πόδια ανοικτά και το κεφάλι στραμμένο προς τα πίσω, στον κυνηγό, σα να περιμένει το σύνθημα να ξεκινήσει, στάση που μας επιτρέπει να εικάσουμε ότι ο κυνηγός έχει ολοκληρώσει την προετοιμασία του.

- Δεύτερος πίνακας: Προετοιμασία και αναχώρηση



Εικ. 3- Άργος, Οικία του Γερακάρη.
Πίνακας 2: προετοιμασία και
αναχώρηση (πηγή Åkerström-Hougen)

Ο πίνακας αυτός περιλαμβάνει τον γερακιάρη και έναν ακόμη κυνηγό. Ο κυνηγός είναι στραμμένος προς τα αριστερά και απεικονίζεται να δένει τα κορδόνια της ενδρομίδας του αριστερού του ποδιού που ακουμπά σε βράχο. Φορά αναξυρίδες¹⁵, κοντό μακρουμάνικο χιτώνα και κάπα από πάνω, πιθανώς από δέρμα προβάτου. Το κεφάλι του είναι στραμμένο προς τα δεξιά, στον γερακιάρη, ενώ στα πόδια του βρίσκειται ένα άσπρο σκυλί προς τα δεξιά με το κεφάλι ανασηλωμένο προς το αφεντικό του, σε μία κίνηση ανυπομονησίας. Δίπλα απεικονίζεται ο γερακιάρης σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά, σα να κάνει ένα βήμα προς τα εμπρός, ενώ το κεφάλι του είναι γυρισμένο προς τα αριστερά, σα να κοιτά πάνω από τον ώμο του προς τον κυνηγό. Φορά αναξυρίδες, κοντό μακρουμάνικο χιτώνα και κάπα, πιθανώς από δέρμα προβάτου. Στο αριστερό του χέρι φορά γάντι όπου στέκεται το γεράκι με δεμένα τα πόδια του. Φέρει κολάρο και έχει στραμμένο το κεφάλι του προς τον γερακιάρη. Το σκυλί του είναι καστανό, με γυρισμένο το κεφάλι προς τον αφέντη του και υψωμένο με ανοικτό στόμα, σα να οσφραίνεται τον αέρα.

- Τρίτος πίνακας: Το γεράκι πιάνει μία πάπια



Εικ. 4 - Άργος, Ουία του Γερακιάρη.
Πίνακας 3: το γεράκι πιάνει μία πάπια
(πηγή Åkerström-Hougen)

¹⁴ Ενδρομίδες είναι υποδήματα ανθεκτικά ως τη μέση της κνήμης περίπου, που φορούσαν οι δρομείς και οι κυνηγοί, βλ. Λεξικό Lidell-Scott, λήμμα *ενδρομίδες* και Σταματάκου Δ., *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, λήμμα *ενδρομίδες*, Αθήναι 1972.

¹⁵ Αναξυρίδες είναι οι περισκελίδες, λέξη με πιθανότατα περσική προέλευση, καθώς αποτελεί κυρίως ένδυμα ανατολικών λαών, Σκυθών και Περσών, ό.π. λήμμα *αναξυρίς*.

Στην αριστερή άκρη του πίνακα παριστάνεται ο γερακιάρης με το αριστερό χέρι απλωμένο με το γάντι, καλώντας πίσω το γεράκι. Στο δεξί κρατά μαχαίρι. Φορά και πάλι αναξυρίδες, ενδρομίδες, κοντό μακρουμάνικο χιτώνα και κάπα. Μπροστά του βρίσκεται το γεράκι έχοντας συλλάβει στα δυνατά του πόδια μία πάπια ανάμεσα σε κλαδιά. Δύο άλλες πάπιες φεύγουν τρομαγμένες προς τα δεξιά, η πρώτη σε μεγαλύτερη κλίμακα από τη δεύτερη, δηλώνοντας έτσι προοπτικά την απόσταση.

- Τέταρτος πίνακας: Κυνήγι λαγού



Εικ. 5 - Άργος, Οικότα του Γερακιάρη.
Πίνακας 4: το κυνήγι του λαγού (πηγή
Åkerström-Hougen).

Ένα τμήμα του πίνακα είναι κατεστραμμένο. Στα αριστερά εικονίζεται ο κυνηγός. Φορά και αυτός αναξυρίδες, ενδρομίδες, κοντό μακρουμάνικο χιτώνα και κάπα, ενώ στα χέρια του κρατά ραβδί. Βρίσκεται σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά, δίπλα σε ένα δέντρο, που χωρίζει τον πίνακα στα δύο. Στο δεύτερο τμήμα παριστάνονται δύο σκηνές. Στην πρώτη σκηνή, ο σκύλος ορμά με ενθουσιασμό μπροστά από το δέντρο, με το κεφάλι και τα αυτιά υψωμένα. Ο σχετικά μεγάλος λαγός, τρέχοντας προς τα δεξιά, έχει στραμμένο το κεφάλι προς τα πίσω, σαν να θέλει να δει τον διώκτη του. Η δεύτερη σκηνή χωρίζεται από την πρώτη με ένα κλαδί και δεν αποτελεί συνέχειά της, καθώς τα χρώματα του σκύλου είναι διαφορετικά. Εδώ το κυνηγόσκυλο έχει ήδη πιάσει ένα λαγό, τον οποίο κρατά με τα μπροστινά του πόδια, και έχει γυρίσει το κεφάλι του προς τα πίσω, σαν να περιμένει οδηγίες από τον κυνηγό.

- Πέμπτος και έκτος πίνακας: κατεστραμμένοι

- Έβδομος πίνακας: Η επιστροφή στο σπίτι



Εικ. 6 - Άργος, Οικία του Γερακάρη.
Πίνακας 7: η επιστροφή (πηγή
Åkerström-Hougen)

Η άνω αριστερή γωνία του πίνακα είναι κατεστραμμένη. Στα δεξιά παριστάνεται ο γερακάρης να οδηγεί τη συντροφιά στο σπίτι, κρατώντας το γεράκι στο αριστερό του χέρι. Στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω, σαν να ενθαρρύνει τα κουρασμένα σκυλιά που ακολουθούν για να προχωρήσουν. Τα κρατά από τα λουριά τους ο άλλος κυνηγός (κατεστραμμένος μέχρι το στήθος) ο οποίος φέρει στον ώμο το σάκκο με τα θηράματα, όπου ξεχωρίζουμε τα δύο πόδια ενός λαγού και τα κεφάλια από δύο πάπιες.

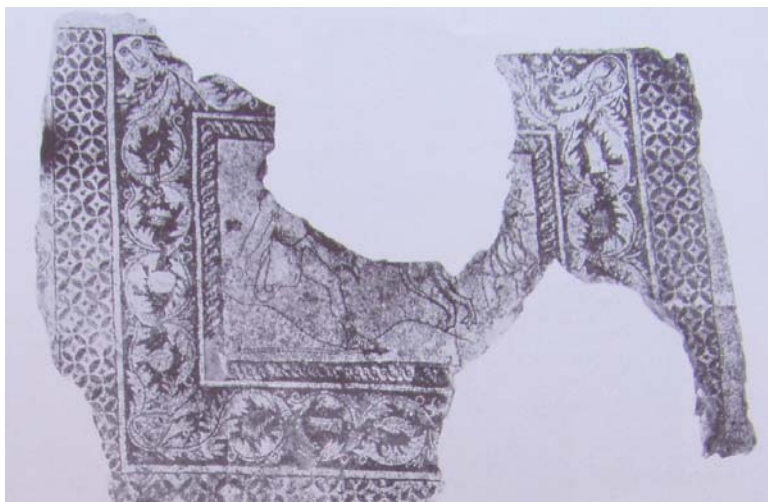
B) Κυνήγι λιονταριού

Διαστάσεις και χρώματα

3,70 x 2,50 μ.

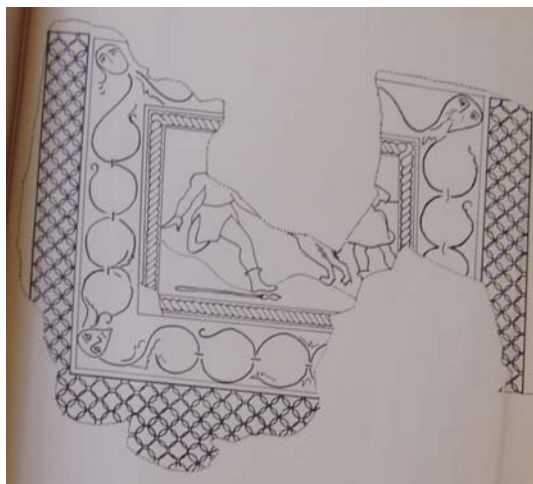
Λευκό, μαύρο, κεραμιδί, κίτρινο, γκρι, καστανό, ερυθρό, αποχρώσεις πράσινου.

Περιγραφή



Ειχ. 7 - Άργος, Οικία του Γερακάρη.
Κυνήγι λιονταριού (πηγή Åkerström-
Hougen)

Το κυνήγι λιονταριού γειτνιάζει με τον ανατολικότερο πίνακα των Μηνών και απομονωνόταν από τοίχους και στις τέσσερις πλευρές του. Ορίζεται από τριπλό πλαίσιο με συμπλεκόμενους κύκλους που σχηματίζουν τετράφυλλα, ελισσόμενο βλαστό άκανθας, όμοιο με του ψηφιδωτού των Μηνών στον ίδιο χώρο, και αλυσοειδή πλοχμό. Ο πίνακας περιλαμβάνει δύο μορφές κυνηγών: στα αριστερά απεικονίζεται ένας κυνηγός σε στάση πτώσης. Το δόρυ του βρίσκεται πεσμένο στο έδαφος, ο ίδιος μοιάζει να τρεκλίζει και να πέφτει με το δεξί γόνατο λυγισμένο. Προσπαθεί να προστατεύσει τον εαυτό του σηκώνοντας το αριστερό του χέρι, όπου διαφαίνονται ίχνη μίας ασπίδας. Από το ζώο το μόνο που διατηρείται είναι τα πόδια του με κιτρινωπό δέρμα και αιλουροειδή πέλματα που επιτρέπουν την ταύτισή του με λιοντάρι. Ο κυνηγός στα δεξιά σώζεται μερικώς. Μοιάζει να τρέχει προς βοήθεια του συντρόφου του (οι πτυχές του ενδύματος κινούνται προς τα πίσω) και σηκώνει το δόρυ του κατά του ζώου. Και οι δύο κυνηγοί φορούν κοντό κίτρινο χιτώνα με μανίκια και ψηλές μπότες, σαν αυτές των Μηνών. Το έδαφος αποδίδεται με μία κυματοειδή καστανή γραμμή σε ελαφρώς ερυθρό βάθος.



Σχ. 1α - Άργος, Οικία του Γερακάρη.
Κυνήγι λιονταριού (πηγή Åkerström-
Hougen)

Χρονολόγηση

Η Åkerström-Hougen χρονολογεί και τα δύο ψηφιδωτά στις αρχές του 6^{ου} αιώνα, ενώ πιθανότερη από την Ατζακά θεωρείται η χρονολόγηση στο β' τέταρτο του 6^{ου} αιώνα.

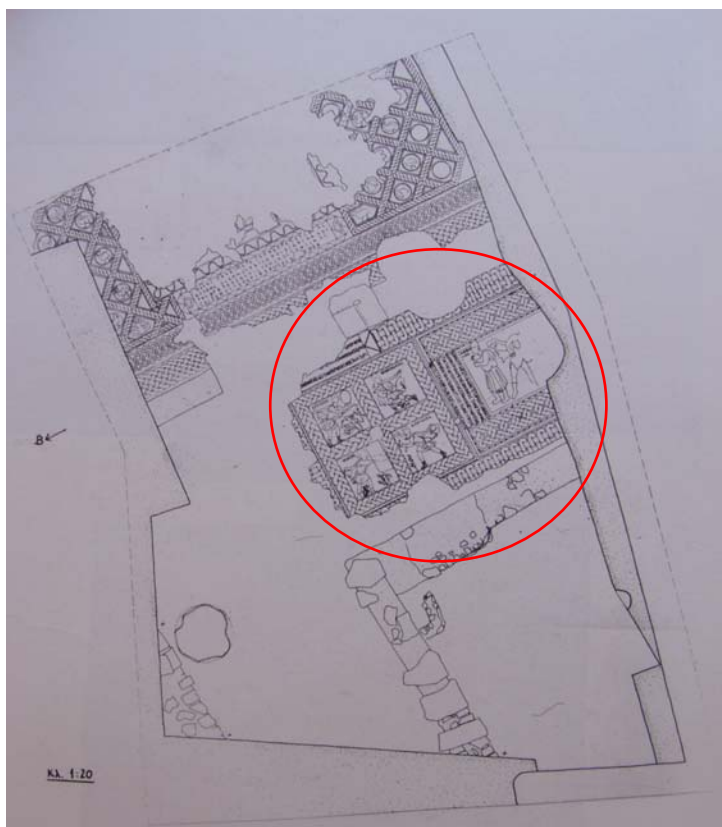
Βιβλιογραφία

- Åkerström-Hougen G., *The calendar and hunting mosaics of the villa of the falconer in Argos: a study in early byzantine iconography*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae v.4, Stockholm 1974.
- Spiro M., *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland, 4th-6th centuries, with Architectural Surveys*, New York & London 1978, σ. 127-148, 654, πιν. 118-156.
- Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., Τα παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά δάπεδα του Ανατολικού Ιλλυρικού, *Actes du Xe Congrès International d' Archéologie Chrétienne, Thessalonique 28 Septembre – 4 Octobre 1980*, Citta del Vaticano 1984, v. 1., σ. 361-444.
- της ίδιας, I mosaici pavimentali paleocristiani in Grecia, Contributo allo studio ed alle relazioni tra I laboratory, *Corsi 31* (1984), σ. 13-75.
- της ίδιας, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, τόμος II, Πελοπόννησος – Στερεά Ελλάδα*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών – Θεσσαλονίκη 1987, σ. 53-56.
- της ίδιας, Ψηφιδωτές παραστάσεις, στο *Ιανουάριος-Επτά Ημέρες*, εφημ. *Καθημερινή* 31/12/2000, σ. 5.

Α 2/. ΘΗΒΑ, ΚΤΗΡΙΟ ΣΤΗΝ ΟΔΟ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ 6

Ανασκαφικά δεδομένα

Πρόκειται για ένα κτήριο που αποκαλύφθηκε στο κέντρο περίπου της πόλης της Θήβας και ως εκ τούτου δεν έχει ανασκαφεί πλήρως, καθώς εκτείνεται και κάτω από τις σύγχρονες οικίες¹⁶. Προς το παρόν έχουν αποκαλυφθεί μόνο δύο ορθογώνια δωμάτια, πλήρως καλυμμένα με ψηφιδωτά δάπεδα.



Σχ. 2 - Θήβα. Κάτοψη της ανασκαφής. Σημειώνεται η θέση του ψηφιδωτού (πηγή Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Οι επιγραφές είναι σαφώς χριστιανικές, αλλά το αν το κτίσμα λειτούργησε ως εκκλησία, επισκοπικό μέγαρο ή σχολείο με επιστάτη τον «σοφό διδάσκαλο της ορθοδόξου πίστεως» Κωνσταντίνο (αναφέρεται σε επιγραφή στα ψηφιδωτά του ανατολικού τμήματος) δεν μπορεί ακόμη να καθοριστεί.

Διαστάσεις και χρώματα

(συνολικές, μαζί με την παράσταση των μηνών) 5,14 x 3,40 μ.

Λευκό, μαύρο, φαιό, κίτρινο, γαλάζιο, πράσινο, ρόδινο, κεραμιδί, ιώδες, βαθυκόκκινο, κυανοπράσινο, καστανό.

¹⁶ Λαζαρίδης 1965, σ. 253-5.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Στα δωμάτια I και II αποκαλύφθηκαν πολύχρωμα ψηφιδωτά δάπεδα με εικονιστικές παραστάσεις. Στο δωμάτιο I εικονίζεται κυνήγι αγριογούρουνου στη νότια πλευρά, ενώ στη βόρεια απεικονίζονται δύο ζεύγη μηνών (ο Ιούλιος με το Φεβρουάριο, ο Μάιος με τον Απρίλιο) να προχωρούν βιαστικά προς αλλήλους, με κινούμενη πτυχολογία, κρατώντας στα χέρια τους τα σύμβολά τους.



Εικ. 8- Θήβα.
Τα ζεύγη των μηνών
(πηγή Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Πλαίσια

Η σκηνή περιβάλλεται από μία ταινία μαύρων ψηφιδων, ενώ κατά μήκος των δύο πλευρών την περιτρέχει πλοχμός γεωμετρικός. Στην στενή πλευρά του πίνακα υπάρχει ψηφιδωτή επιγραφή.

Κυρίως θέμα

Το κυνήγι απεικονίζεται σε βραχώδες τοπίο με γκριζο και ώχρα που



Εικ. 9 - Θήβα.
Ψηφιδωτό με κυνήγι ζώου
(πηγή Ασημακοπούλου-Ατζακά)

σημειώνεται από μαύρες και κόκκινες ψηφίδες. Πρωταγωνιστεί νεαρός κυνηγός που κρατώντας μία ασπίδα καφέ χρώματος στο αριστερό του χέρι και ένα μαύρο δόρυ στο δεξί κινείται μπροστά για να επιτεθεί σε ένα ακαθόριστο ζώο, ίσως ταύρο ή πιθανότερα αγριογούρουνο. Φορά μακρομάνικο καστανό ένδυμα που πέφτει σε φαρδιές τριγωνικές πιέτες στους μηρούς και μία ανεμίζουσα λευκή κάπα που πέφτει με αραιές πτυχές στο στήθος. Ένα πρασινωπό καπέλο με σκούρα μπλε ταινία καλύπτει τα κοντά, σγουρά ξανθοκάστανα μαλλιά, ενώ στα πόδια φορά μπότες λευκές με οριζόντιες ταινίες από σκούρες γκριζες ψηφίδες. Φυσιογνωμικά ο κυνηγός μοιάζει με τους μήνες του διπλανού πίνακα, καθώς και ως προς την τονικότητα της σάρκας στο πρόσωπο. Υποτίθεται ότι καθώς τα λεπτά του πόδια δεν έχουν χρώμα σώματος είναι πιθανό να φορά ένα είδος περισκελίδας.



Εικ. 10 - Θήβα.
Λεπτομέρεια του δούλου στο
ψηφιδωτό του κυνηγιού
(πηγή Ασημακοπούλου-
Ατζακά)

Σε αντίθεση με την κίνηση του κυνηγού, ένας δούλος, πιθανόν νέγρος, με την επιγραφή ΑΚΚΩΛΟΣ που εικονίζεται πίσω του, ρουφά ήρεμα ένα καστανό υγρό από σκούρο καφέ ανοιχτό αγγείο που κρατά στα χέρια του. Διαφοροποιείται από τους Καυκάσιους από το σκούρο καφέ δέρμα, τα επίπεδα μάγουλα, την πεπλατυσμένη μύτη και από τα έντονα φρύδια και τα παχιά χείλη. Ακόμη και τα σχιστά μάτια του και τα μεγάλα επίπεδα πόδια του επιβεβαιώνουν τη φυλετική του ταυτότητα. Φορά ένα λευκό χιτώνα χωρίς μανίκια και με ζώνη στη μέση. Το ένδυμα πέφτει κάτω από τα γόνατά του σε κάθετες πτυχές. Μπούιλες από κοντά μαύρα

μαλλιά διαφαίνονται κάτω από ένα σκούρο καφέ κεφαλοκάλυμμα, που εκτεινόταν πέρα από το γκριζογάλαζο πλαίσιο του πίνακα.

Χρονολόγηση

Από τα ανασκαφικά ευρήματα το κτήριο όπου βρέθηκαν τα ψηφιδωτά χρονολογείται στα τέλη του 5^{ου} - αρχές του 6^{ου} αιώνα. Τεχνοτροπικά, ανήκουν σε μία περίοδο όχι προγενέστερη του δεύτερου μισού του 5^{ου} αιώνα, όταν πολλαπλές εικονιστικές συνθέσεις ξεκινούν να αντικαθιστούν τα καθαρώς γεωμετρικά και λιτά ψηφιδωτά των πρώτων δεκαετιών του 5^{ου} αιώνα. Καθώς, ωστόσο, οι μορφές είναι περισσότερο πλαστικές, συμπαγείς και τρισδιάστατες από αυτές που συναντάμε στο πρώτο μισό του 6^{ου} αιώνα ή αργότερα, μάλλον αποδίδονται στον ύστερο 5^ο ή πρώιμο 6^ο αιώνα (Spiro), στο α' τέταρτο του 6^{ου} αιώνα (Ατζακά) και α' μισό του 6^{ου} αι. (Πάλλας).

Βιβλιογραφία

- Λαζαρίδης Π., *ΑΔ 20* (1965), Β2 Χρονικά, σ. 253-5.
- Sodini J., *Mosaïques paléochrétiennes de Grèce, BCH 94* (1970), σ. 699-753.
- Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., Παρατηρήσεις σχετικά με τους τύπους υπογραφής καλλιτεχνών και τεχνιτών στην παλαιοχριστιανική εποχή, συγκριτικά με την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, *Αμητός*, τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 97.
- της ίδιας, Τα παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά δάπεδα του Ανατολικού Ιλλυριού, *Actes du Xe Congrès International d'Archéologie Chrétienne, Thessalonique 28 Septembre – 4 Octobre 1980*, Citta del Vaticano 1984, v. 1., σ. 388-9, 395, 399-402, 403.
- της ίδιας, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, τόμος II, Πελοπόννησος-Στερεά Ελλάδα*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών – Θεσσαλονίκη 1987 σ. 157-9.
- της ίδιας, Ψηφιδωτές παραστάσεις, στο *Φεβρουάριος-Επτά Ημέρες*, εφημ. *Καθημερινή* 4/2/2001, σ. 5.
- Spiro M., *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland, 4th-6th centuries, with Architectural Surveys*, New York & London 1978, σ. 207-221.

Α 3/. ΔΕΣΥΛΛΑΣ ΜΕΣΣΗΝΙΑΣ (ΑΝΔΑΝΕΙΑ)

Ανασκαφικά δεδομένα

Στο χωριό Δεσύλλας (αρχαία Ανδάνεια) του νομού Μεσσηνίας, βόρεια από την Καλαμάτα, σε κτήριο αδιάγνωστης χρήσης και λειτουργίας, έχει βρεθεί ψηφιδωτό δάπεδο που παριστάνει σκηνή κυνηγιού με ανθρώπινες μορφές, εποχές του έτους και ηνίοχους. Αποκαλύφθηκε το 1900 και πιθανότατα ανήκε σε πολυτελή οικία. Τα τμήματα δαπέδου που αποκολλήθηκαν μεταφέρθηκαν στην Καλαμάτα και μετά τη συντήρησή τους εκτίθενται στο Μπενάκειο Μουσείο Καλαμάτας.

Διαστάσεις και χρώματα

1,48 x 2,30 μ.

(χρώματα δεν αναφέρονται στη βιβλιογραφία)

Περιγραφή ψηφιδωτού

Στην κεντρική παράσταση εικονίζονται σκηνές κυνηγιού με δύο κυνηγούς και διάφορα άγρια ζώα σε ελεύθερο κάμπο. Οι άνδρες φορούν χιτώνες και μανδύες, είναι οπλισμένοι με μαστίγια και δόρατα και πολεμούν κατά διαφόρων θηρίων.



Εικ. 11 – Δεσύλλας (Ανδάνεια).
Κυνηγός εναντίον ζώου (πηγή
Lavin).

Διακρίνονται ένα αγριογούρουνο, ένας πάνθηρας, ένα αιλουροειδές, ένα ελάφι, ένα κυνηγόσκυλο και ένας λαγός. Στην ίδια αίθουσα, στις γωνίες μέσα σε κυκλικά μετάλλια, υπάρχουν τέσσερις προτομές μορφών, προσωποποιήσεις των Εποχών: διακρίνεται ο Χειμώνας που φορά κουκούλα, ενώ οι άλλοι κρατούν στεφάνια από

άνθη. Περιμετρικά βρίσκονται σε τέσσερις πίνακες ανδρικές μορφές με τις επιγραφές των ονομάτων τους πάνω σε άρματα που σύρονται από πάνθηρες: επιγραφή ΕΥΕΝΙΟΝ – άρμα που το σέρνουν πάνθηρες, στο δεξί χέρι ο ηνίοχος κρατά μαστίγιο. Άλλος οδηγεί άρμα που το σέρνει λεοπάρδαλη προς τα δεξιά με επιγραφή ΕΥΝΟΥΔΑ. Στον τρίτο πίνακα ο ΙΕΡΟΝΑΣ οδηγεί άρμα που το σέρνει πάνθηρας (πολύ κατεστραμμένος), η τέταρτη μορφή σώζεται ελάχιστα (επιγραφή [...]ΝΑ[...]) και τμήματα μορφής αιλουροειδούς.

Χρονολόγηση

Το ψηφιδωτό χρονολογείται από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του και μόνο, λόγω των ελλιπών ανασκαφικών δεδομένων του χώρου. Ο Lavin θεώρησε πως δεν μπορεί να χρονολογηθεί πριν το τέλος του 5^{ου} ή τις αρχές του 6^{ου} αιώνα. Η Ατζακά θεωρεί το συγκεκριμένο ψηφιδωτό ως ένα ενδιαφέρον δείγμα συνέχισης του ρωμαϊκού θεματολογίου και χαρακτηρίζει τη χρονολόγηση όψιμη, τοποθετώντας το στον 3^ο με 4^ο αιώνα¹⁷.

Βιβλιογραφία

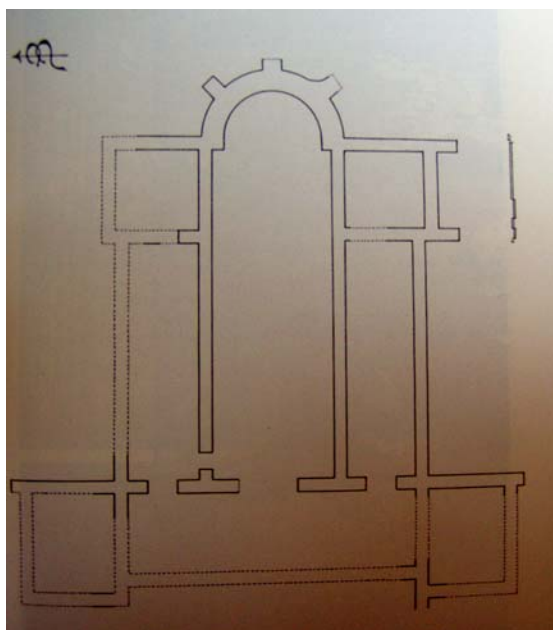
- Γιαλούρης Ν., *ΑΔ* 22 (1967), *Χρονικά* 1, σ. 21.206, εικ. 145.2.
- Ατζακά Π., Κατάλογος ρωμαϊκών ψηφιδωτών δαπέδων με ανθρώπινες μορφές στον ελληνικό χώρο, *Ελληνικά* 26 (1973), σ. 229-230, υποσ. 2.
- Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, τόμος II*, Πελοπόννησος-Στερεά Ελλάδα, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 108-9, υποσ. 103.
- Kankeleit A., *Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland*, München 1994, vol. II, σ. 6-8 (αρχ. κατ. 3).
- Lavin I., The hunting mosaics of Antioch and their sources. A study of compositional principles in the development of early medieval style, *DOP* 17 (1963), σ. 260-1, υποσ. 360.

¹⁷ Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, σ. 108-9, υποσ. 103.

Α 4/. ΙΩΑΝΝΙΝΑ, ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟ ΔΟΛΙΑΝΩΝ

Ανασκαφικά δεδομένα

Ο συνοικισμός του Αγίου Γεωργίου Δολιανών βρίσκεται 35 χιλιόμετρα βορειοδυτικά των Ιωαννίνων κοντά στο Καλπάκι. Σε αυτόν ανασκάφηκε τρικλιτη βασιλική με τριμερές εγκάρσιο κλίτος, ξυλόστεγη με τα βασικά χαρακτηριστικά της παλαιοχριστιανικής βασιλικής όπως αυτή εμφανίζεται στον ελλαδικό χώρο¹⁸.



Σχ. 3 – Ιωάννινα.
Κάτοψη της βασιλικής Αγίου Γεωργίου στα
Δολιανά (πηγή Καραμπερίδη).

Όλο το δάπεδο της εκκλησίας καλυπτόταν από ψηφιδωτό, τμήματα του οποίου έχουν καταστραφεί στερώντας μία ολοκληρωμένη εικόνα του επιδαπέδιου διακόσμου.

Διαστάσεις και χρώματα

Αρχική έκταση περίπου 35μ².

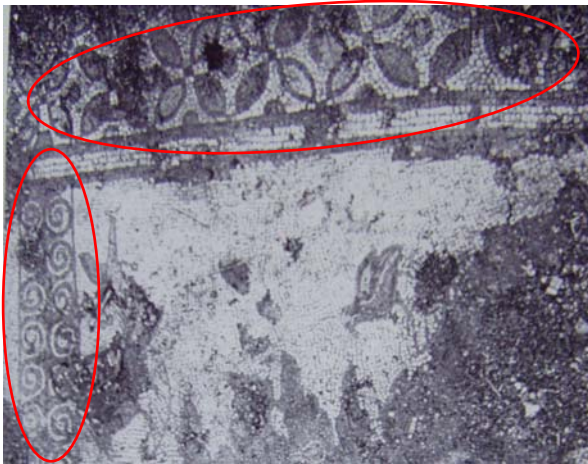
Λευκό, μαύρο, κόκκινο, πράσινο, καφέ.

¹⁸ Ορλάνδος 1952, *passim*.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Το ψηφιδωτό κάλυπτε το δάπεδο του βόρειου κλίτους και χωριζόταν σε έξι πίνακες.

Πλαίσια



Εικ. 12- Δολιανά, Άγιος Γεώργιος.
Το πλαίσιο των πινάκων (πηγή Καραμπερίδη)

Τους έξι διακοσμητικούς πίνακες περιβάλλει πλατιά ταινία από συμπλεκόμενους κύκλους που σχηματίζουν τετράφυλλα. Οι ίδιοι οι πίνακες ορίζονται από μαύρη ταινία, ενώ μεταξύ τους χωρίζονται με διπλή σειρά σπειρών.

Κυρίως θέμα

Οι πίνακες διατάσσονται σε επάλληλες ζώνες. Σε έναν από αυτούς νεαρός κυνηγός με πλούσια κόμη πατά σε βράχο και βυθίζει το δόρυ του στο λαιμό ενός λιονταριού που δείχνει απειλητικά τα δόντια του.



Σχ. 4 - Δολιανά, Άγιος Γεώργιος.
Σχέδιο του πίνακα του κυνηγιού
(πηγή Καραμπερίδη)

Ο κυνηγός φορά κοντό κόκκινο χιτώνα χρώματος και πράσινες περισειλίδες. Πίσω στην πλάτη του φαίνεται κρεμασμένη στρογγυλή ασπίδα. Στη χαμηλή ζώνη του πίνακα εικονίζεται λεοπάρδαλη σε στάση άλματος. Πολυάριθμα λεπτά καλάμια συνθέτουν το βάθος της παράστασης. Η γραμμή από πράσινες ψηφίδες που δηλώνει το έδαφος αποτελεί και το διαχωριστικό στοιχείο ανάμεσα στον πίνακα του κυνηγού και στον επόμενο.



Εικ. 13 - Δολιανά, Άγιος Γεώργιος.
Λεπτομέρεια από το ψηφιδωτό του
κυνηγιού (πηγή Καραμπερίδη)

Οι υπόλοιποι πίνακες του βορείου κλίτους εικονίζουν ζώα, σε έναν έχουμε λιοντάρι που επιτίθεται σε ταύρο· το μοτίβο επαναλαμβάνεται σε δεύτερο πίνακα, όπου υπάρχει και ελάφι το οποίο τρέχει καθώς σκύμνος ή σκύλος ετοιμάζεται να του επιτεθεί. Σε άλλο πίνακα εικονίζεται καρποφόρο δέντρο με πυκνό φύλλωμα γύρω από το οποίο πετούν πουλιά ενώ δίπλα στον κορμό του εικονίζονται δύο πρόβατα, κάνθαρος με κέρατα αμάθειας και εκφυόμενους βλαστούς.

Σε δύο σημεία του ναού σώζονται λείψανα επιγραφών, εκ των οποίων η μία αναφέρει τις λέξεις «άπασι χερσί» και η άλλη τη λέξη «έργοις». Αν και η αποσπασματική διατήρησή τους δεν επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι πιθανόν να αναφερόταν είτε το εργαστήριο των καλλιτεχνών είτε ο χορηγός ή και οι δύο.

Χρονολόγηση

Η σχηματοποίηση που παρατηρείται στα δάπεδα των Δολιανών και η σύγκρισή τους κυρίως με τα ψηφιδωτά της βασιλικής Α στη Νικόπολη κατευθύνουν την ανασκαφέα σε μία χρονολόγηση στα μέσα του 6^{ου} αιώνα. Η Καραμπερίδου ακόμα συνδέει τα ψηφιδωτά αυτά με εκείνα στη βασιλική του Arapaj, στη Βύλλιδα και τη νότια βασιλική στο Caričin Grad (Ιουστινιανή Πρώτη)¹⁹.

Βιβλιογραφία

-Καραμπερίδη Α., Πρώτα στοιχεία από την παλαιοχριστιανική βασιλική στον Άγιο Γεώργιο Δολιανών, *Δέκατο όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης* – Περιλήψεις, Αθήνα 1998, σ. 29-30.

-Της ίδιας, Παλαιοχριστιανική βασιλική στον Άγιο Γεώργιο Δολιανών, στον τόμο *ΔΙΑΙΕΞΕΙΣ II*, Φίλοι του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2004, σ. 33-48.

-Της ίδιας, Τα ψηφιδωτά δάπεδα της Βασιλικής των Δολιανών και η σχέση τους με τα ψηφιδωτά σύνολα των παλαιοχριστιανικών βασιλικών της Νικόπολης, *Νικόπολις Β΄, Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη (11-15 Σεπτεμβρίου 2002)*, Πρέβεζα 2007, σ. 667-680.

¹⁹ Καραμπερίδου 2007, σ. 675.

A 5/. ΚΙΣΑΜΟΣ (ΚΡΗΤΗ), ΚΕΝΤΡΟ ΥΓΕΙΑΣ

Ανασκαφικά δεδομένα

Το καλοκαίρι του 1984 κατά τη διάρκεια των εργασιών ανέγερσης του Κέντρου Υγείας Κισάμου άρχισε να ανασκάπτεται ειτεταμένο συγκρότημα κτηρίων της ρωμαϊκής περιόδου σε οικόπεδο της Κισάμου. Κατά τη διάρκεια των ανασκαφών ήρθαν στο φως αξιόλογα ψηφιδωτά δάπεδα μιας ρωμαϊκής επαύλεως με έντεκα δωμάτια και εσωτερική αυλή, περιστυλη στην αρχική της φάση.

Το 1985 αποκαλύφθηκαν τμήματα ψηφιδωτού που διακοσμούσε μάλλον τον προθάλαμο ενός τρικλινίου (τομέας I). Σε αυτό συνηγορούν²⁰ το σχήμα Γ του χώρου και τα θέματα του ψηφιδωτού δαπέδου: περιμετρικά νεκρή φύση, σικηνή κυνηγιού και κένταυρος - κυνηγός που κρατά ρόπαλο στο δεξί χέρι και μικρό ζώο στο αριστερό (πιθανόν λαγό), πάνθηρας, προσωπεία και μέδουσα στο κέντρο.

Στους τομείς II και III τα ψηφιδωτά είναι εμπνευσμένα από τον διονυσιακό κύκλο θεμάτων. Στο ψηφιδωτό του τομέα II υπάρχει και η υπογραφή του ψηφοθέτη ΜΕΡΟΠΑΣ ΕΨΗΦΟΘΕΤΗΣΑ. Τα παραπληρωματικά μοτίβα στα ψηφιδωτά αυτά είναι κρεμασμένα κάνιστρα με ψωμιά ή φρούτα και ταινίες με υποτυπώδη ελισσόμενα φυτικά κοσμήματα πλάι σε πουλιά που προσπαθούν να τσιμπολογήσουν καρπούς.

Διαστάσεις και χρώματα

Οι διαστάσεις του ψηφιδωτού δεν δίνονται στις ανασκαφικές αναφορές. Οι συνολικές διαστάσεις του χώρου είναι 6,25 x 6,87 μ.

Λευκό, μαύρο, γκρι, ώχρα, ερυθρωπό, πράσινο, καστανό.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Τα ψηφιδωτά είναι διαταγμένα σε σχήμα Γ και χωρισμένα σε πίνακες. Οι σικηνές προβάλλονται σε λευκό φόντο.

Πλαίσια

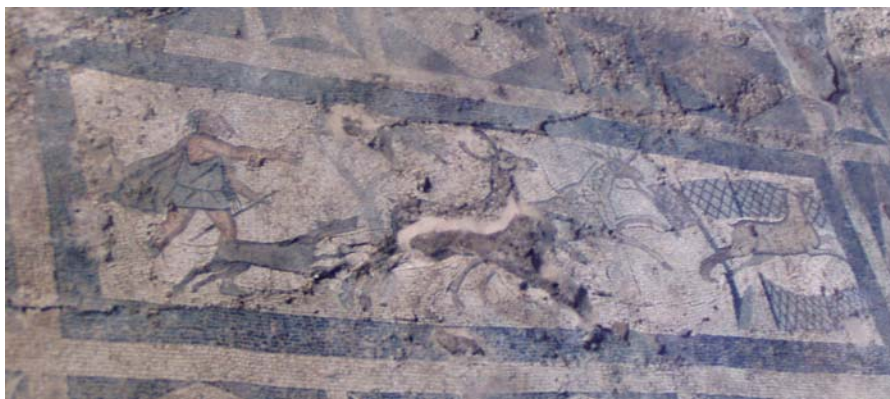
Οι πίνακες ορίζονται από πλατιά ταινία μαύρων ψηφιδών και ακολουθεί αντίστοιχη λευκή. Τους πίνακες περιβάλλουν γεωμετρικά μοτίβα: παραλληλόγραμμα

²⁰ Sweetman 1999, σ. 422-3, όπου αναφέρεται ότι αν τα ψηφιδωτά ήταν διαταγμένα σε αψιδωτό σχήμα, τότε θα μπορούσαμε να τα αποδώσουμε στον καθεαυτό χώρο του τρικλινίου.

με τετράγωνα εναλλάξ. Στα παραλληλόγραμμα εγγράφονται ρόμβοι και στα τετράγωνα άλλα τετράγωνα κοιλόμορφα με μοτίβα γεμίματος.

Κυρίως θέμα

Το ψηφιδωτό χωρίζεται σε δύο μέρη: το ένα αποτελείται από τρεις σχετικά μικρούς πίνακες με θέματα ξενίων, το άλλο από έναν ορθογώνιο πίνακα με την σκηνή κυνηγιού. Η κυνηγετική σκηνή απεικονίζει έναν άνδρα να οδηγεί το σκύλο του



Εικ. 14α - Καστέλλι Κισάμου, Κέντρο Υγείας. Κυνήγι ελαφίων με δίχτυ (πηγή Μαρκουλάκη).

εναντίον τριών ελαφίων κατευθύνοντάς τα προς ένα δίχτυ²¹. Ο άνδρας φορά κοντό αχειρίδωτο χιτώνα, ιμάτιο που ανεμίζει προς τα πίσω, κρατά ραβδί στο ένα χέρι, ενώ με το αριστερό παροτρύνει το σκυλί για το κυνήγι. Στο μέσον βρίσκεται ένα σχηματοποιημένο δεντράκι.

Οι τρεις άλλοι πίνακες αυτού του χώρου κοσμούνται με σκηνές που σχετίζονται με το φαγητό. Στον ένα πίνακα απεικονίζονται πουλιά και ένας λαγός, στον μεσαίο διάφορα ψάρια και στον τελευταίο φρούτα και λαχανικά. Οι τρεις πίνακες περιβάλλονται από δώδεκα μικρότερα διάχωρα με απεικονίσεις πουλιών· διακρίνεται ένας κόκορας και μία πάπια.

Στην ίδια έπαυλη, πιθανώς σε άλλο δωμάτιο, έχει βρεθεί η ψηφιδωτή παράσταση έφιππου άνδρα που κρατά δόρυ και ασπίδα, χωρίς να εμπλέκεται σε κάποιου είδους σύρραξη. Η λεζάντα της φωτογραφίας τον ταυτίζει με κυνηγό, χωρίς

²¹ Δυστυχώς δεν υπάρχει πουθενά καμία δημοσιευμένη φωτογραφία του ψηφιδωτού εν συνόλω, οπότε βασιζόμαστε μόνο σε έμμεσες σύντομες περιγραφές (Μαρκουλάκη, Sweetman). Η κ. Μαρκουλάκη πρόκειται να δημοσιεύσει το σύνολο των ψηφιδωτών δαπέδων της αρχαίας Κισάμου σε διδακτορική διατριβή και την ευχαριστούμε για την παραχώρηση της φωτογραφίας.

ωστόσο να δίνονται περαιτέρω πληροφορίες, ούτε σχετικά με την παράσταση, ούτε για τα ανασιαφικά δεδομένα²².



Εικ. 14β - Καστέλλι Κισάμου, Κέντρο Υγείας. Λεπτομέρεια από σκηνή κυνηγιού (πηγή ΚΕ' ΕΠΚΑ).

Χρονολόγηση

Τα ψηφιδωτά χρονολογούνται με βάση την τεχνοτροπία τους στον 3^ο αιώνα μ.Χ. από την ανασιαφέα Σταυρούλα Μαρκουλάκη, η οποία παρατηρεί και μεταγενέστερες επισκευές. Σε αυτό συνηγορούν και τα αρχαιολογικά συμφραζόμενα²³, όπως είναι χάλκινα νομίσματα, ένα της Ιουλίας Μαμέα χρονολογούμενο το 228 μ.Χ., πήλινοι λύχνοι σε τύπους του 2^{ου} και 3^{ου} αιώνα, όστρακα από οικιακά σκεύη χύτρες, λοπάδες, αμφορείς και λίγα τμήματα αγγείων terra sigillata, καθώς και ένα νόμισμα (σηστέριος) του Αλεξάνδρου Σεβήρου (222-235 μ.Χ).

Βιβλιογραφία

-Μαρκουλάκη Στ., *ΑΔ* 42 (1987), *Χρονικά* (B2), σ. 329.

Της ίδιας, *Κρητική Εστία περ. Δ' 2* (1988), *Αρχαιολογικές ειδήσεις* σ. 283-4.

Της ίδιας, *ΑΔ* 50 (1995), *Χρονικά* (B2), σ. 736-9.

-Kankeleit A., *Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland*, München 1994, Band II, αρ. κατ. 88, σ. 160-1.

-Sweetman R, *Mosaics of Crete*, Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, May 1999, αρ. κατ. 69, σ. 136-7 και 422-3.

²² ΚΕ' ΕΠΚΑ, *Το έργο του ΥΠΠΟ στον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς*, τόμος 3 (1999), σ. 164.

²³ Μαρκουλάκη 1995, σ. 736-9.

Α 6/. ΚΥΘΗΡΑ, ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΤΟΥ ΒΟΥΝΟΥ

Ανασκαφικά δεδομένα

Στην περιοχή του Αυλέμονα, πάνω στην κορυφή βουνού, διατηρούνται δύο μικροί ναοί, ο ένας αφιερωμένος στον Άγιο Γεώργιο και ο άλλος στην Παναγία Μυρτιδιώτισσα. Στο δάπεδο του κυρίως ναού της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου υπάρχει τμήμα ψηφιδωτού με σκηνή κυνηγιού.

Διαστάσεις και χρώματα

(κεντρικό τμήμα) 2 x 1,5 μ.

Λευκό, μαύρο, κόκκινο, καστανό, κίτρινο.

Περιγραφή ψηφιδωτού



Κύθηρα, Άγιος Γεώργιος του Βουνού. Σκηνή κυνηγιού: εικ. 15 - γενικότερη άποψη και εικ. 16 - λεπτομέρεια (προσωπικό αρχείο)

Στον Άγιο Γεώργιο εικονίζονται σύνθεση κυνηγιού και διακοσμητικά θέματα σε λευκό κάμφο που περιβάλλεται από μαύρο πλαίσιο κατά τον αφηγηματικό τρόπο, δηλαδή χωρίς να περιλαμβάνονται σε διάχωρα. Η σκηνή κυνηγιού αποτελείται από έναν έφιππο κυνηγό που φορά κόκκινο χιτώνα με μανίκια και ψηλό καπέλο κόκκινου

χρώματος με γείσο. Είναι καθισμένος σε μαύρο άλογο που καλπάζει προς τα δεξιά, ενώ ο ίδιος είναι γυρισμένος προς την αντίθετη κατεύθυνση και ετοιμάζεται να τοξεύσει προς ένα θηρίο, το οποίο είτε δε σχεδιάστηκε λόγω έλλειψης χώρου είτε πιθανόν να υπήρχε στο προγενέστερο κτίσμα αλλά καλύφθηκε όταν κτίστηκε ο ναός (βλ. παρακάτω).

Πιο ψηλά φαίνονταν ακόμη και άλλα ζώα, όπως ένας μεγάλος πάνθηρας, μία πέρδικα και τμήμα από ένα βόδι. Άλλος κυνηγός, πεζός αυτή τη φορά - σώζεται μόνο το κεφάλι- βύθιζε το δόρυ του στο στόμα ενός λιονταριού, το οποίο δε σώζεται πλέον. Τη σύνθεση πλαισίωνε ταινία με κύκλους που περιέχουν πτηνά και κατά κορυφή τετράγωνα.

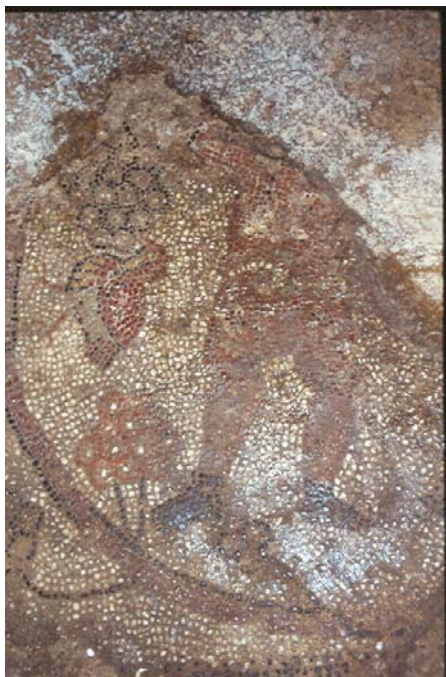


Εικ. 17 - Κύθηρα, Άγιος Γεώργιος του Βουνού. Λεπτομέρεια από την σκηνή κυνηγιού – ο πάνθηρας (προσωπικό αρχείο)



Εικ. 18 - Κύθηρα, Άγιος Γεώργιος του Βουνού. Λεπτομέρεια από την σκηνή κυνηγιού – το πλαίσιο (προσωπικό αρχείο)

Στο νότιο τμήμα του ναού, μέσα σε κυκλική κληματίδα, διατηρείται ένας ερωτιδέας που κρατά τσαμπί σταφύλια και μια πέρδικα η οποία ετοιμάζεται να τσιμπολογήσει.



Εικ. 19 - Κύθηρα, Άγιος Γεώργιος του Βουνού. Λεπτομέρεια από την κληματίδα με ερωτιδέα (προσωπικό αρχείο)

Χρονολόγηση

Πρόκειται για την παλαιότερη γνωστή παράσταση χριστιανικής εποχής στα Κύθηρα²⁴. Όλοι οι μελετητές²⁵ το τοποθετούν στον 7^ο αιώνα και πάντως πριν την έλευση των Αράβων στην περιοχή και τη μαρτυρημένη ερήμωση του νησιού.

Βιβλιογραφία

- Riemann O., *Recherches archéologiques sur les îles ioniennes*, IV, Paris 1880, σ. 22 και 37-38 [=Πετρόχειλος Μ., (μετάφραση) *Εντοπώσεις από τα Κύθηρα των περιηγητών*, Κυθηραϊκή Βιβλιοθήκη αρ. 4, Αθήνα 1979].
- Σωτηρίου Γ., Μεσαιωνικά μνημεία Κυθήρων, *Κυθηραϊκή Επιθεώρησης Α'* (1923), σ. 313-332.
- Λαζαρίδης Π., *ΑΔ* 20 (1965), Β1 Χρονικά, σ. 183-199.

²⁴ Χατζηδάκης-Μπίθα, σ. 39.

²⁵ Γ. Σωτηρίου: αρχή 7^{ου} αι., Π. Λαζαρίδης: 7^{ος} αι.

-*Kythira, Excavations and studies conducted by the University of Pennsylvania Museum and the British School at Athens*, London 1972, σ. 43-44, πίν. 4 e-f, 5f.

-Πελεκανίδης Στ. & Ατζακά Π., *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, I Νησιωτική Ελλάς*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών - Θεσσαλονίκη 1974, σ. 126-7.

-Χατζηδάκης Μ. & Μπίθα Ι., *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος. Κύθηρα*, Ακαδημία Αθηνών-Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης 1997, σ. 39-40.

Α 7/. ΚΩΣ, ΨΗΦΙΔΩΤΟ ΤΗΣ ΟΙΚΙΑΣ ΤΟΥ ΣΙΛΗΝΟΥ

Ανασκαφικά δεδομένα

Στην επονομαζόμενη Οικία του Σιληνού, η οποία αποκαλύφθηκε στη συνοικία Decumanus της πόλεως της Κω, βρέθηκε στην κεντρική αίθουσα ψηφιδωτό



Σχ. 5 - Τοπογραφικό σχέδιο της πόλεως της Κω. Σημειώνεται η συνοικία Decumanus (πηγή De Matteis).

δάπεδο που απεικονίζει στη βόρεια πλευρά, σε πίνακα, έναν έφιππο Σιληνό και στον αντίποδα μία κυνηγετική σκηνή. Στην ίδια αίθουσα υπήρχε και πίνακας που απεικόνιζε μονομάχους.

Διαστάσεις και χρώματα

4,36x7,25 μ.

Λευκό, μπλε, ερυθρωπό, ώχρα, καστανό, πρασινωπό, γκρι.

Περιγραφή ψηφιδωτού



Εικ. 20 - Κως, Οικία του Σιληνού. Άποψη της αίθουσας με το ψηφιδωτό. Σημειώνεται η σκηνή κυνηγιού (πηγή De Matteis).

Το δάπεδο κοσμείται με τέσσερα διάχωρα που είναι τοποθετημένα τριγύρω από μία κεντρική μαρμάρινη βάση κίονα. Τα διάχωρα στα ανατολικά και δυτικά είναι μικρότερα και κοσμημένα με γεωμετρικά σχέδια, ενώ το βόρειο και νότιο είναι μεγαλύτερα με εικονιστικό θέμα.

Τα διάχωρα ορίζονται από μαύρη ταινία, ενώ εξωτερικά μαύρη ταινία περιβάλλει και τους τέσσερις πίνακες δημιουργώντας ένα μεγάλο ορθογώνιο πλαίσιο. Ακολουθεί εξωτερικά ταινία με κατά κορυφήν τρίγωνα λευκά, μαύρα και γκρι. Εξωτερικά υπάρχει κορνίζα από ευρύτερη μαύρη ταινία που περιλαμβάνει και τη σκηνή των μονομάχων και τέλος, στα όρια των τοίχων του δωματίου, διακοσμητική ταινία με σχηματοποιημένους βλαστούς κισσού.

Στη νότια πλευρά της κεντρικής αίθουσας βρίσκεται πίνακας όπου



Εικ. 21 - Κως, Οικία του Σιληνού. Κυνηγός με αγριογούρουνο. (πηγή De Matteis).

απεικονίζεται ένας γυμνός κυνηγός σε διασκελισμό, με κόκκινη χλαμύδα περασμένη στο λαιμό και τυλιγμένη στο μπράτσο, να βρίσκεται σε στάση επίθεσης,

κατευθύνοντας το δόρυ του προς ένα μεγάλο αγριογούρουνο, το οποίο προβάλλει ημίτομο από ένα βράχο.

Χρονολόγηση

Με βάση τα ανασκαφικά δεδομένα το ψηφιδωτό τοποθετείται από την De Matteis στην αυτοκρατορική εποχή και συγκεκριμένα στο πρώτο μισό του 3^{ου} αιώνα, χρονολογία με την οποία συνάδει και η τεχνοτροπία του ψηφιδωτού.

Βιβλιογραφία

-Morricone L., Scavi e ricerche a Coa (1935-1943). Relazione preliminare, *BdA* XXXV (1950), σ. 240-1

-Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., Κατάλογος ρωμαϊκών ψηφιδωτών δαπέδων με ανθρώπινες μορφές στον ελληνικό χώρο, *Ελληνικά* 26 (1973), σ. 232-3, αρ. 25, πιν. 15β

-Dunbabin K. M., *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999, σ. 216, εικ. 227.

- Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., *Ψηφιδωτά δάπεδα. Προσέγγιση στην τέχνη του αρχαίου ψηφιδωτού. Έξι κείμενα*, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 65, εικ. 71

-De Matteis L. M., *Mosaici di Coa*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004, σ. 96-8 (αρ. κατ. 27) και 191.

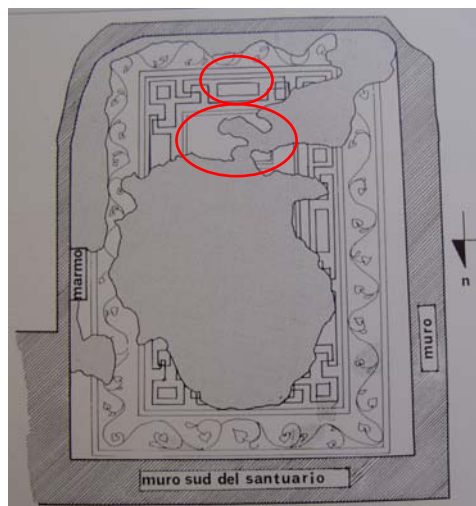
Α 8/. ΚΩΣ, ΣΥΝΟΙΚΙΑ ΤΟΥ ΛΙΜΑΝΙΟΥ

Ανασκαφικά δεδομένα

Το ψηφιδωτό βρέθηκε σε οικία στη συνοικία του λιμανιού, χωρίς περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ακριβή θέση της.



Σχ. 6- Η συνοικία του λιμανιού στην Κω (πηγή De Matteis).



Σχ. 7 - Κάτοψη της οικίας στη Συνοικία του Λιμανιού. Σημειώνεται η θέση των ψηφιδωτών (πηγή De Matteis).

Διαστάσεις και χρώματα

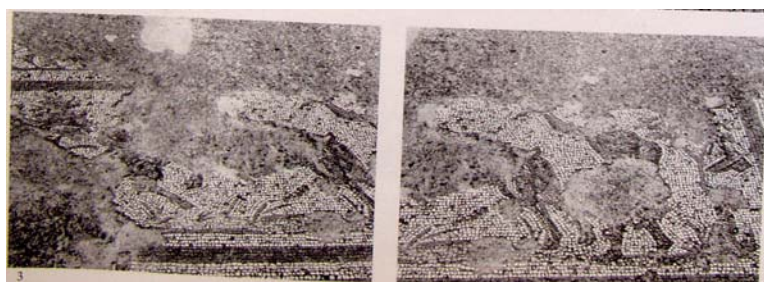
5,35 x 7,40 μ.

Λευκό, κίτρινο, πράσινο, γαλάζιο, ερυθρό, ροζ, ώχρα, γκρι, μπεζ.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Το δάπεδο κοσμείται με τρεις κεντρικούς ορθογώνιους πίνακες που ορίζονται από δύο σειρές μαύρων ψηφίδων σε λευκό φόντο. Υπάρχουν δύο πλαίσια, ένα εσωτερικό με παραλληλόγραμμα και τετράγωνα που εναλλάσσονται με σβάστικες, και ένα εξωτερικό με ελισσόμενο βλαστό κισσόφυλλων. Τα πλαίσια αυτά περιέχουν εικονιστικές σκηνές.

Ο πίνακας της νότιας πλευράς του δαπέδου είναι ο μόνος σωζόμενος με



Εικ. 22α - Κως, Συνοικία του λιμανιού. Ψηφιδωτό κυνηγιού (πηγή De Matteis).

εικονιστική σκηνή (σε κακή κατάσταση διατήρησης). Στα δεξιά εικονίζεται άνδρας με γυμνό στήθος, σε στάση τριών τετάρτων και στο υψωμένο χέρι κρατά πιθανώς όπλο. Μοιάζει να επιτίθεται σε θήραμα (πιθανώς αγριογούρουνο) που βρίσκεται εμπρός του με γυρισμένα τα νώτα στο θεατή.

Η σκηνή περιβάλλεται από ταινία 5 γραμμών και ακολουθεί πλατύ πλαίσιο με μαιάνδρο. Σε αυτό, ένας θηριομάχος επιτίθεται κατά λεοπάρδαλης. Σύμφωνα με παρατήρηση της De Matteis, πρώτη φορά συναντάμε σκηνή θηριομαχίας σε πλαίσιο, ως συνοδευτική άλλης κυνηγετικής σκηνής.



Εικ. 22β -Κως, Συνοικία του Λιμανιού.
Θηριομάχος κατά λεοπάρδαλης
(πηγή De Matteis)

Χρονολόγηση

Η De Matteis το χρονολογεί στην αυτοκρατορική εποχή, και ειδικότερα στο β' μισό του 3^{ου} αιώνα, βασιζόμενη σε ανασκαφικά δεδομένα.

Βιβλιογραφία

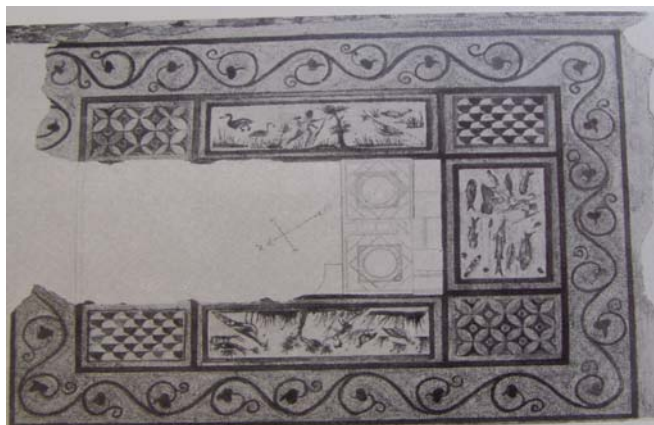
-Morricone L., Scavi e ricerche a Coe (1935-1943). Relazione preliminare, *BdA XXXV* (1950), σ. 68.

-De Matteis L. M., *Mosaici di Cos*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004, σ. 106-7 (αρχ. κατ. 37) και 199.

Α 9/. ΚΩΣ, ΔΥΤΙΚΑ ΤΟΥ ΣΤΑΔΙΟΥ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Ανασκαφικά δεδομένα

Το ψηφιδωτό βρέθηκε σε κτήριο που τοποθετείται δυτικά του Σταδίου και σήμερα επιτίθεται στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου στη Ρόδο.



Εικ. 23 - Κως, Οικία δυτικά του Σταδίου. Άποψη της αίθουσας με το ψηφιδωτό (πηγή De Matteis).

Διαστάσεις και χρώματα

5,35 x 7,29 μ.

Λευκό, κίτρινο, πράσινο, γαλάζιο, ιώδες, ερυθρωπό, κόκκινο, ροζ, πορτοκαλί, ώχρα, καστανό, μπεζ, γκριζο, μαύρο.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Μία ορθογώνια αίθουσα του κτηρίου διέθετε κεντρικό χώρο διακοσμημένο με opus sectile, τον οποίο περιέτρει ψηφιδωτό. Στη στενή πλευρά βρέθηκε σκηνή ψαρέματος, ενώ στις δύο μακριές κινήγι.



Εικ. 24 - Κως, οικία δυτικά του Σταδίου. Κυνήγι πουλιών με ιξούς (πηγή De Matteis).

Σε λευκό φόντο παριστάνεται νεαρός κυνηγός με κοντό λευκό χιτώνα, σακίδιο περασμένο χιαστί με πουλί δόλωμα (κράχτη) στην πλάτη προς τα αριστερά, κρατά δύο ξόβεργες στις οποίες έχει αιχμαλωτισθεί πουλί σε δέντρο μπροστά του. Στα αριστερά του δέντρου βρίσκεται ένα τεράστιο παγώνι, στις διαστάσεις του κυνηγού. Τον πίνακα συμπληρώνουν άλλα τρία υδρόβια πουλιά, ενώ δηλώνεται το έδαφος και το τοπίο με την απεικόνιση φυτών.



Εικ. 25 - Κως, οικία δυτικά του Σταδίου.
Κυνήγι πουλιών με ιξούς (πηγή De Matteis).

Το θέμα επαναλαμβάνεται και στην άλλη πλευρά της αίθουσας, με λίγο διαφορετική τη θέση των πουλιών και διαφοροποίηση ως προς τα είδη τους.

Ο κάθε πίνακας ορίζεται από δύο πλαίσια, ένα εσωτερικό στο χρώμα της ώχρας και ένα εξωτερικό σε μαύρο χρώμα και τέλος πλατιά ταινία με ελισσόμενο βλαστό κισσόφυλλων.

Χρονολόγηση

Σύμφωνα με την De Matteis το ψηφιδωτό ανήκει στην ίδια εποχή με το προηγούμενο, δηλαδή στο β' μισό του 3^{ου} αιώνα.

Βιβλιογραφία

-Morricone L., Scavi e ricerche a Coo (1935-1943). Relazione preliminare, *BdA* XXXV (1950), σ. 224.

-Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., Κατάλογος ρωμαϊκών ψηφιδωτών δαπέδων με ανθρώπινες μορφές στον ελληνικό χώρο, *Ελληνικά* 26 (1973), σ. 234-5, αρ. 30, πιν. 17α.

-Της ίδιας, «Πουλί και κλουβί»: ένα θέμα στο παλαιοχριστιανικό ψηφιδωτό της Μαρώνειας. Εικονογραφικές παρατηρήσεις, *AEMΘ* 3 (1989), σ. 625-641.

-Kankeleit A., *Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland*, München 1994, vol. II, σ 134-6 (αρ. κατ. 68).

-Kondoleon Chr., *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos*, Ithaca-London 1995, σ. 256-8.

-Kankeleit A., Représentations de pecheurs sur les mosaïques en Grèce, *La mosaïque gréco-romaine VII*, VII Colloque international pour l' étude de la mosaïque antique (Tunis 1994), Tunis 1999, σ. 69-79.

-De Matteis L. M., *Mosaici di Cos*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004, σ. 110-2 (αρ. κατ. 41) και 199.

Α 10/. ΚΩΣ, ΔΥΤΙΚΑ ΤΟΥ ΣΤΑΔΙΟΥ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Ανασκαφικά δεδομένα

Σήμερα το ψηφιδωτό βρίσκεται στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, στη Ρόδο. Βρέθηκε στην περιοχή δυτικά του σταδίου και μάλλον προέρχεται από το ίδιο κτήριο με το προηγούμενο ψηφιδωτό.

Διαστάσεις και χρώματα

3,14 x 1,53 μ.

Λευκό, πράσινο, γαλάζιο, ροζ, κόκκινο, πορτοκαλί, ώχρα, πρασινωπό, καστανό, γκριζο, μαύρο.

Περιγραφή ψηφιδωτού



Εικ. 26 - Κως, πιθανώς οικία δυτικά του Σταδίου. Κυνήγι λεοπάρδαλης. (πηγή De Matteis).

Σε ορθογώνιο πίνακα που περιβάλλεται από πλοχμό, κυνηγός με κατεύθυνση προς τα δεξιά επιτίθεται με δόρυ κατά λεοπάρδαλης, που εικονίζεται με τη σειρά της σε στάση επίθεσης (τα δύο μπροστινά πόδια στον αέρα). Ο άνδρας φορά ταινία στο κεφάλι, κοντό χιτώνα με ζώνη στη μέση και υποδήματα. Αποδίδεται η γραμμή εδάφους, ενώ η σκηνή εκτυλίσσεται σε λευκό φόντο. Ο πίνακας ορίζεται από ταινία μαύρων ψηφιδων και ακολουθεί πλοχμός.

Χρονολόγηση

Σύμφωνα με την De Matteis το ψηφιδωτό ανήκει στην ίδια εποχή με τα δύο προηγούμενα, δηλαδή στο β' μισό του 3^{ου} αιώνα.

Βιβλιογραφία

-Morricone L., Scavi e ricerche a Coo (1935-1943). Relazione preliminare, *BdA XXXV* (1950), σ. 317.

-Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., Κατάλογος ρωμαϊκών ψηφιδωτών δαπέδων με ανθρώπινες μορφές στον ελληνικό χώρο, *Ελληνικά* 26 (1973), σ. 235, αρ. 32.

- Kankleit A., *Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland*, München 1994, vol. II, σ. 138-9 (αρ. κατ. 73).

-De Matteis L. M., *Mosaici di Cos*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004, σ. 133 (αρ. κατ. 61).

A 11/. ΚΩΣ, ΔΥΤΙΚΑ ΤΟΥ ΣΤΑΔΙΟΥ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Ανασκαφικά δεδομένα

Το ψηφιδωτό σήμερα εκτίθεται στο Μουσείο Κωνσταντινούπολης. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι προέρχεται από την περιοχή δυτικά του Σταδίου, χωρίς άλλες ακριβείς περιγραφές κτηρίου και ανασκαφικών δεδομένων.

Διαστάσεις και χρώματα

2,75 x 1,12 μ.

Λευκό, ερυθρωπό, ώχρα, γκριζο, μαύρο.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Ερωτιδείς και θηρία εικονίζονται εναλλάξ σε μαύρα και καφέ οικόταγωνα. Οι



Εικ. 27 - Κως, πιθανώς οικία δυτικά του Σταδίου. Ερωτιδείς σε κυνήγι. (πηγή De Matteis).

ερωτιδείς φέρουν φτερά και χλαμύδα περασμένη στον αριστερό ώμο που πέφτει πίσω στην πλάτη. Απεικονίζονται να αντιμετωπίζουν προς τα δεξιά, λεοπάρδαλη, λιοντάρι ή άλλο θηρίο σε στάση επίθεσης, τα οποία βρίσκονται σε άλλο διάχωρο. Κρατούν μόνο δόρυ ή δόρυ και ασπίδα. Η γραμμή εδάφους είναι εντελώς σχηματική με λίγες ψηφίδες και λευκό βάθος χωρίς δήλωση βλάστησης ή κλειστού χώρου (αμφιθέατρο).

Χρονολόγηση

Σύμφωνα με την De Matteis το ψηφιδωτό ανήκει στην ίδια εποχή με τα τρία προηγούμενα, δηλαδή στο β' μισό του 3^{ου} αιώνα.

Βιβλιογραφία

-Kankeleit A., *Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland*, München 1994, vol. II, σ. 134-6 (αρ. κατ. 68).

-De Matteis L. M., *Mosaici di Cos*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004, σ. 147-8 (αρ. κατ. 71).

Α 12/. ΚΩΣ, ΟΙΚΙΑ ΝΟΤΙΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ

Ανασκαφικά δεδομένα

Βάσει της περιγραφής του Morricone προέρχεται από μία οικία νότια της εκκλησίας της Αγίας Παρασκευής.

Διαστάσεις και χρώματα

Δεν αναφέρονται.

Περιγραφή ψηφιδωτού



Εικ. 28 - Κως, οικία νότια του ναού της Αγίας Παρασκευής. Ερωτιδείς κυνηγοί. (πηγή De Matteis).

Ορθογώνιοι πίνακες σώζονται γύρω από το κατεστραμμένο κεντρικό τμήμα του δαπέδου: σε λευκό φόντο παιδιά ή ερωτιδείς με φτερά και χλαμύδες που ανεμίζουν αντιμετωπίζουν με δόρυ άγρια ζώα (τίγρη, λεοπάρδαλη). Η σιιά των μορφών δηλώνεται στο έδαφος με πρόθεση να αποδοθεί η τρίτη διάσταση της εικόνας.

Χρονολόγηση

Σύμφωνα με την De Matteis το ψηφιδωτό ανήκει στα μέσα του 3^{ου} αιώνα.

Βιβλιογραφία

-Morricone L., Scavi e ricerche a Coos (1935-1943). Relazione preliminare, *BdA* XXXV (1950), σ. 317.

-De Matteis L. M., *Mosaici di Coos*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004, σ. 154-5 (αρχ. κατ. 81) και 205.

A 13/. ΚΩΣ, ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΗΡΙΟΥ «ΕΠΤΑ ΒΗΜΑΤΑ»

Ανασκαφικά δεδομένα

Το ψηφιδωτό βρέθηκε στην περιοχή ανατολικά του λεγόμενου Βαπτιστηρίου Επτά Βήματα της εκκλησίας του Αγ. Ιωάννη. Σήμερα βρίσκεται στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου (Castello) στη Ρόδο.

Διαστάσεις και χρώματα

13,5 x 6 μ.

Λευκό, κίτρινο, πράσινο, μπλε, ερυθρωπό, κόκκινο, ώχρα, μπεζ, γκριζο, μαύρο.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Στα αριστερά του πίνακα ένας κυνηγός, σε στάση επίθεσης με δόρυ αντιμετώπιζει λιοντάρι που επιτίθεται στα δεξιά. Ο κυνηγός φορά κίτρινο χιτώνα ως



Εικ. 29 - Κως, Βαπτιστήριο «Επτά Βήματα». Κυνήγι λιονταριού (πηγή De Matteis).

το γόνατο, πράσινο ιμάτιο που ανεμίζει πίσω και κόκκινες μπότες. Το λιοντάρι κοιτά προς τον κυνηγό και βρίσκεται σε στάση επίθεσης με τα μπροστινά πόδια στον αέρα. Το έδαφος δηλώνεται με τη μορφή βράχου που αποδίδεται με μία γραμμή, πάνω στον οποίο φυτρώνουν δύο δέντρα.



Εικ. 30 - Κως, Βαπτιστήριο «Επτά Βήματα». Κυνήγι αγριογούρουνου (πηγή De Matteis).

Σε άλλον πίνακα, η μοναδική φωτογραφία του οποίου κοσμεί το φόντο μιας αναμνηστικής στάσης των εργατών της συντήρησης, διακρίνουμε μία παρόμοια σκηνή με κυνηγό εναντίον αγριογούρουνου αυτή τη φορά. Αναφέρεται επίσης και άλλος πίνακας όπου έφιππος κυνηγός επιτίθεται σε λιοντάρι.

Χρονολόγηση

Σύμφωνα με την De Matteis το ψηφιδωτό τοποθετείται στην ύστερη αρχαιότητα και συγκεκριμένα στα μέσα του 5^{ου} αιώνα.

Βιβλιογραφία

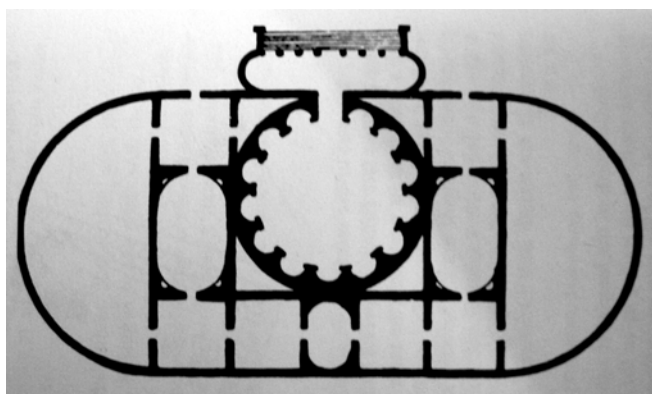
-Morricone L., Scavi e ricerche a Coos (1935-1943). Relazione preliminare, στο *BdA XXXV* (1950), σ. 242-3.

-De Matteis L. M., *Mosaici di Coos*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004, σ. 148-9 (αρχ. κατ. 72), 199-200, 205 και 210.

Α 14/. ΛΑΠΠΑ ΑΡΓΥΡΟΥΠΟΛΕΩΣ ΡΕΘΥΜΝΟΥ (ΚΡΗΤΗ)

Ανασκαφικά δεδομένα

Στη Λάππα Αργυρουπόλεως του Ρεθύμνου το 1918 βρέθηκαν τμήματα ψηφιδωτού δαπέδου, τα οποία αφού αποκολλήθηκαν μεταφέρθηκαν στο Μουσείο Ρεθύμνου. Έχει εκφραστεί η άποψη ότι προέρχονται από χριστιανικό ναό (βασιλική). Ωστόσο, έως σήμερα δεν έχουν βρεθεί περιγραφές ή άλλα στοιχεία ανασκαφικών δεδομένων που να οδηγούν σε συμπεράσματα σχετικά με το χώρο και την λειτουργία του. Ο Sanders υποστηρίζει ότι είναι δύσκολο να συναντήσουμε παρόμοιες σκηνές κυνηγιού -με την τεχνική του περιγράμματος σε ασπρόμαυρο χρωματολόγιο- σε θρησκευτικό κτήριο και μάλιστα βασιλική, αλλά μάλλον προέρχεται από χώρο κοσμικού κτηρίου και ειδικότερα από λουτρό.



Σχ. 8 - Κάτοψη του κτηρίου από όπου θεωρεί ο Sanders ότι προέρχονται τα τμήματα του ψηφιδωτού (πηγή Sanders).

Διαστάσεις και χρώματα

Οι διαστάσεις δεν είναι δημοσιευμένες.

Λευκό και μαύρο, τεχνική περιγράμματος.

Περιγραφή του ψηφιδωτού²⁶

Πλαίσια

Κάποιοι από τους πίνακες έχουν διακόσμηση από σπειρομαϊάνδρο και μαϊάνδρο· υποθέτουμε ότι αποτελούσαν περιμετρικό διάκοσμο σε κεντρικούς πίνακες με θέματα σκηνών κυνηγιού.

²⁶ Οι φωτογραφίες που υπάρχουν στο *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων, τόμος I-Νησιωτική Ελλάς*, πίν. 90β, 91^{α-γ} είναι η μόνη μαρτυρία ύπαρξής τους και μοναδική πηγή άντλησης πληροφοριών. Η περιγραφή στηρίζεται στην παρατήρησή τους.



Εικ. 31 - Ρέθυμνο, Λάππα Αργυρούπολης.
Το πλαίσιο των πινάκων
(πηγή Πελεκανίδης-Ατζακά)

Κυρίως θέμα

Στον έναν πίνακα εικονίζεται αριστερά κυνηγός με δόρυ, συνοδευόμενος από κυνηγετικό σκυλί να κατευθύνεται εναντίον ενός αγριογούρουνου που βρίσκεται άνω δεξιά.



Εικ. 32 - Ρέθυμνο, Λάππα Αργυρούπολης.
Κυνήγι αγριογούρουνου.
(πηγή Πελεκανίδης-Ατζακά)

Στον άλλο πίνακα κυνηγός με κυνηγετικό ξίφος μοιάζει να κατευθύνει δύο σκυλιά εναντίον αγριογούρουνου.



Εικ. 33 - Ρέθυμνο, Λάππα
Αργυρούπολης.
Κυνήγι αγριογούρουνου
(πηγή Πελεκανίδης-Ατζακά)

Σε ένα τρίτο πίνακα κυνηγός εξαπολύει σιυλιά, ενώ σ' έναν τελευταίο εικονίζεται ελάφι σε κίνηση, με τεντωμένα τα πίσω μακριά του πόδια και σγκωμένα τα αυτιά, σε στιγμιότυπο καταδίωξης.



Εικ. 34 - Ρέθυμνο, Λάππα Αργυρούπολης.
Κυνήγι ελαφιού (πηγή Πελεκανίδης-Ατζακά)

Χρονολόγηση

Ο Sanders χρονολογεί το ψηφιδωτό στα τέλη του 3^{ου}-αρχές του 4^{ου} αιώνα, ενώ η Ατζακά θεωρεί ότι το ψηφιδωτό ανήκει στο β' μισό του 5^{ου} αιώνα, χρονολόγηση που φαίνεται πιθανότερη.

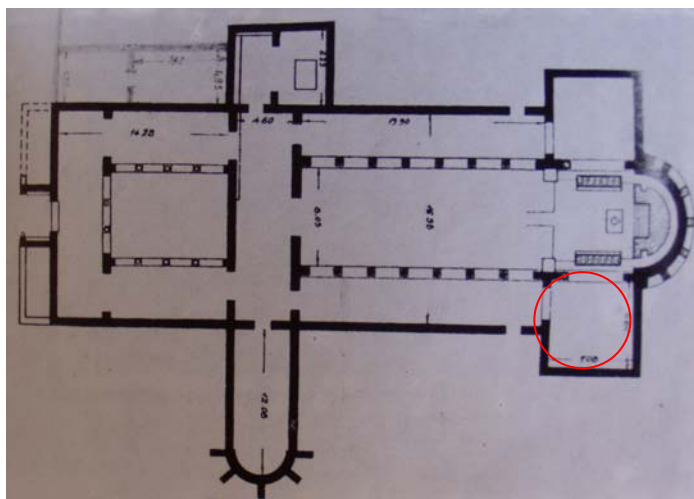
Βιβλιογραφία

- Πελεκανίδης Στ. & Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος I-Νησιωτική Ελλάς*, Θεσσαλονίκη 1974, σ. 118, πιν. 90β, 91^{α-γ}.
- Sanders I.F., *Roman Crete. An archaeological survey and gazeteer of Late Hellenistic, Roman and Early Byzantine Crete*, 1982, σ. 83-4.
- Sweetman R., *Mosaics of Crete*, Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, May 1999, αρ. κατ. 72, σ. 140-1.

Α 15/. ΝΙΚΟΠΟΛΗ, ΒΑΣΙΛΙΚΗ Α' ΔΟΥΜΕΤΙΟΥ

Ανασκαφικά δεδομένα

Το 1915 ανασκάφηκε στη Νικόπολη της Ηπείρου (το αρχαίο Άκτιο) ένας ναός εσωτερικά του περιμετρικού τείχους της πόλης, περισσότερο κοντά στο νότιο τμήμα, σε σχετικά περιφερειακή θέση. Αρχιτεκτονικά, ανήκει στον τύπο της



Σχ. 9 - Κάτοψη της βασιλικής Α Νικόπολης. Σημειώνεται η θέση του ψηφιδωτού (πηγή Kitzinger)

τρίκλιτης βασιλικής με αίθριο, νάρθηκα και προσκίσιμα εκατέρωθεν αυτού. Αξιοσημείωτη είναι η τριμερής διάρθρωση του ιερού που εξέχει στα πλάγια μέσω πεσσών. Οι δύο πλαϊνοί χώροι, τα λεγόμενα παστοφόρια, αντιστοιχούν στην πρόθεση και το διακονικό και τα δάπεδά τους καλύπτονται με ψηφιδωτά. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα δάπεδα των δύο αυτών χώρων, των οποίων δεν έχει ακόμη διευκρινιστεί από την έρευνα η χρήση τους, βρίσκονται σε χαμηλότερο επίπεδο από τη στάθμη του δαπέδου του κεντρικού τμήματος του Ιερού.

Διαστάσεις και χρώματα

Κεντρικός πίνακας 2,40 x 2,22 μ.

Συνολική έκταση ψηφιδωτού 6,50 x 7 μ.

Λευκό, μαύρο, κίτρινο, ώχρα, καστανό, κόκκινο.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Το ψηφιδωτό που βρέθηκε στο νότιο περύγιο του εγκάρσιου κλίτους είναι περίπου τετράγωνο και το πλάτος του πλαισίου είναι σχεδόν ίσο με αυτό του κεντρικού πίνακα. Το κεντρικό μέρος του ψηφιδωτού καθώς και το πλατύ του πλαίσιο

αντιστοιχούν σχεδόν επακριβώς στο ψηφιδωτό του βορείου τμήματος του ιερού, επομένως ήταν σκόπιμα κατασκευασμένα έτσι ώστε να φαίνεται ότι αποδίδουν ένα ενιαίο μήνυμα.

Κυρίως θέμα



Εικ. 35 - Νικόπολη, βασιλική Α. Ο κεντρικός πίνακας του νοτίου τμήματος του εγκάρσιου κλίτους (πηγή Hellenkemper-Salies)

Ο κεντρικός πίνακας είναι κατά τμήματα κατεστραμμένος και ορίζεται από μία ταινία με τρίγωνα, εναλλάξ λευκά και κεραμόχρωμα. Το κεντρικό θέμα είναι η απεικόνιση δύο ανδρικών μορφών σε φυσικό μέγεθος (1,75 μ. ύψος) με πολεμική ενδυμασία εκατέρωθεν ενός δένδρου (πιθανώς ελιά ή βελανιδιά). Φορούν θώρακα και περισκελίδες, κρατούν δόρυ (ίσως και ασπίδα) και στα πόδια του καθενός κείται ένας σκύλος ή άλλο ζώο. Το έδαφος αποδίδεται με μία ταινία, όπως και στη βόρεια πλευρά, ενώ υπάρχει και μία σειρά λουλουδιών που φυτρώνουν στο έδαφος. Δύο κλάδοι αμπέλου φυτρώνουν επίσης από το έδαφος πίσω από κάθε μορφή. Στα χέρια τους κρατούσαν μία επιγραφή κατεστραμμένη σήμερα, αντίστοιχη αυτής που σώζεται στο βόρειο τμήμα του κλίτους. Μία από τις ερμηνείες της σκηνής είναι ότι απεικονίζονται κυνηγοί.

Ζώνη κυνηγών

Τον κεντρικό πίνακα περιβάλλει μία φαρδιά ζώνη η οποία καλύπτεται από διπλό ελισσόμενο βλαστό αμπέλου, ο οποίος σχηματίζει 16 μεγάλα κυκλικά μετάλλια (διαμέτρου 0,80 με 0,90 εκ.). Σε αυτά απεικονίζονται εναλλάξ ένας κυνηγός και το θήραμά του.

- (ξεκινώντας από τη ΝΔ γωνία) Μετάλλια 1 και 2



Εικ. 36 - Νικόπολη, βασιλική Α. Κυνηγός με αρκούδα (πηγή Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Άνδρας με γένια και κοντή κόμη, γυμνός, με μία ταινία διαγώνια στο σώμα του και ενδρομίδες στα πόδια (δηλαδή ιμάντες δεμένους ως το μέσο της κνήμης) ορμά με ακόντιο, το οποίο βυθίζει στο στήθος μίας αρκούδας. Το μισό οπίσθιο τμήμα του ζώου παραλείπεται, ενώ απεικονίζεται με ανοικτό το στόμα και αίμα να τρέχει από την πληγή. Η στάση του κυνηγού είναι χαρακτηριστική, στηρίζεται στο αριστερό πόδι που σχηματίζει ορθή γωνία και κρατώντας με τα δύο χέρια το ακόντιο βάλει το θήραμά του με ορμή.

- Μετάλλια 3 και 4



Εικ. 37 - Νικόπολη, βασιλική Α. Κυνηγός με ελάφι (πηγή Φιλαδελφούς).

Παριστάνεται έφηβος ή νέος άνδρας αγένειος, με ελαφρά χλαίνη, ενδρομίδες στα πόδια και κράνος (ρωμαϊκού τύπου, ημισφαιρικό με γείσο) να βάλει κατά ελαφιού με δόρυ. Το όπλο έχει τρυπήσει το σώμα του ζώου, από όπου τρέχει ακτινωτά το αίμα. Ο κυνηγός παριστάνεται με το αριστερό γόνατο στο έδαφος, το δεξί σε ορθή γωνία.

- Μετάλλια 5 και 6



Εικ. 38 - Νικόπολη, βασιλική Α.
Κυνηγός με ελάφι (πηγή
Φιλαδελφεύς).

Άνδρας αγένειος, με μακριά μαλλιά, γυμνός και μόνο με μία λωρίδα υφάσματος να ανεμίζει πίσω αριστερά ενώ φορά ενδρομίδες στα πόδια, κρατά με τα δύο χέρια μακρύ δόρυ και τρυπά στην κοιλιά θηλυκό ελάφι. Το τραύμα εδώ δεν εικονίζεται.

- Μετάλλια 7 και 8 (Β πλευρά του διαμερίσματος)



Εικ. 39 - Νικόπολη, βασιλική Α.
Κυνηγός με αρκούδα (πηγή
Φιλαδελφεύς).

Άνδρας με γένια και μακριά μαλλιά, ημίγυμνος, με περισκελίδα από την οσφύ ως τα γόνατα και ενδρομίδες, στηρίζεται στο αριστερό του πόδι και ορμά με σφοδρότητα εναντίον θηρίου (αρκούδας ή λύκου). Το δόρυ έχει εισχωρήσει από το στόμα του θηρίου και βγαίνει πίσω από το αυτί.

- Μετάλλια 9 και 10 (ΒΑ γωνία τετραγώνου)



Εικ. 40 - Νικόπολη, βασιλική Α.
Κυνηγός με ταύρο (πηγή
Φιλαδελφεύς).

Νεαρός άνδρας με αβρότητα στη μορφή, γυμνός, με ιμάντα διαγωνίως στο στήθος που ανεμίζει πίσω του, στο κεφάλι φέρει κράνος με λοφίο κόκκινο και στις κνήμες ενδρομίδες. Στηρίζεται στο δεξί πόδι και ορμά για να σκοτώσει ταύρο. Ο ταύρος είναι μαύρος με κόκκινος κηλίδες, ορμά καλπάζοντας εναντίον του κυνηγού χωρίς να τον έχει αγγίξει ακόμη το δόρυ.

- Μετάλλια 11 και 12



Εικ. 41 - Νικόπολη, βασιλική Α.
Κυνηγός με ύαινα (πηγή
Φιλαδελφεύς).

Έφηβος αγένειος (παιδί ίσως), γυμνός με ενδρομίδες στα πόδια και ταινία υφάσματος να ανεμίζει προς τα πίσω, φέρει στο κεφάλι κάποιο κάλυμμα ή δερμάτινο κράνος. Κρατά δόρυ και στρέφεται κατά θηρίου. Το κιτρινοφαιό χρώμα της δοράς καθώς και το σχήμα κεφαλής και σώματος οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ύαινα. Με σηκωμένα τα μπροστινά πόδια ορμά με λύσσα να κατασπαράξει τον κυνηγό, του οποίου το δόρυ δεν έχει αγγίξει ακόμη το στήθος της.

- Μετάλλια 13 και 14 (ΝΑ γωνία τετραγώνου)



Εικ. 42 - Νικόπολη, βασιλική Α.
Κυνηγός με κάπρο (πηγή Φιλαδελφεύς).

Έφηβος με σώμα σχεδόν γυμνό και την αναρριπτόμενη ταινία υφάσματος και ενδρομίδες. Βρίσκεται σε παρόμοια στάση σώματος με τους άλλους κυνηγούς. Κρατά δόρυ το οποίο μπήγει στο ανοικτό στόμα του κάπρου που βρίσκεται στο αντικρινό μετάλλιο.

- Μετάλλια 15 και 16



Εικ. 43 - Νικόπολη, βασιλική Α. Κυνηγός με κόκορα (πηγή Φιλαδελφεύς).

Στιβαρός άνδρας με τη χαρακτηριστική διαγώνια ταινία και τις ενδρομίδες ορμά με ξίφος ενάντια σε κόκορα που τρέχει να σωθεί. Είναι ο μοναδικός που δε φέρει δόρυ αλλά ξίφος και αξιοσημείωτη είναι η επιτυχής απόδοση του φτερώματος του κόκορα με μαύρες και κόκκινες ψηφίδες και η γεμάτη φυσικότητα κίνηση που μπόρεσε να δώσει ο ψηφοθέτης.

Εξωτερικά τη ζώνη των κυνηγιών περιτρέχει πλαίσιο με απεικόνιση της θάλασσας και έντονο το ανθρώπινο στοιχείο και ακολουθεί μία ζώνη με μαιάνδρο. Εκτός από τα παντός είδους θαλάσσια όντα, απεικονίζονται ένας ψαράς στο Ν τμήμα, ένας με δίχτυ στο ανατολικό και δύο ακόμη στο βόρειο με επιγραφές ονομάτων Οφελλύρας και Ερμής.

Χρονολόγηση

Ο ναός ήταν αφιερωμένος στον άγιο Δημήτριο από τον επίσκοπο Δουμέτιο, όπως μας πληροφορεί κτιτορική επιγραφή. Βάσει των σωζόμενων επιγραφών, γνωρίζουμε ότι υπήρξαν δύο επίσκοποι με το όνομα Δουμέτιος. Ο ένας σχετίζεται με την ανέγερση και τη διακόσμηση του ναού, ενώ ο δεύτερος, μαθητής του πρώτου, με το διάκοσμο του αιθρίου. Ο Δουμέτιος Α', δεδομένου ότι υπάρχει μεγάλο κενό στη γνώση μας για τη διαδοχή των επισκόπων Νικοπόλεως, ορίζεται συγκριτικά με τη Βασιλική Β, η οποία κτίστηκε επί αρχιεπισκόπου Αλκίσωνος, που πέθανε το 516. Το τμήμα του διακόσμου που επιμελήθηκε ο Δουμέτιος Α' ομοιάζει περισσότερο με αυτό της Βασιλικής του Αλκίσωνος, οπότε θεωρούμε ότι υπήρξε μεταγενέστερος

αυτού, δεδομένου ότι ο άμεσος διάδοχος του Αλκίσωνος ήταν ο Ιωάννης. Ο Kitzinger, λοιπόν, το τοποθετεί²⁷ στο α' μισό του 6^{ου} αι. μ.Χ., δηλαδή επί της πρώιμης βασιλείας του Ιουστινιανού, χρονολογία γενικά αποδεκτή.

Βιβλιογραφία

-Φιλαδελφεύς Αλ., Ανασκαφαί Νικοπόλεως, *AE 1916*, σ. 33-45, 65-72, 121-122, *AE 1917*, σ. 48-71, *AE 1918*, σ. 34-41.

-Σωτηρίου Γ. Α., Το ψηφιδωτόν δάπεδον του ανευρεθέντος ναού εν Νικοπόλει της Ηπείρου, *Ιερός Σύνδεσμος*, 1-15 Δεκεμβρίου 1915, σ. 255-256.

-Του ιδίου, Αι παλαιοχριστιανικαί βασιλικαί της Ελλάδος, *AE 1929*, σ. 159-210.

-Pelekanides J. St., Die Symbolik der frühchristlichen Fussbodenmosaiken Griechenlands, *Zeitschrift für Kirchengeschichte 3, Folge X*, vol. 59 (1940), σ. 114-124.

-Kitzinger E., Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor. Mosaics. I Mosaics at Nikopolis, *DOP 6* (1951), σ. 83-122.

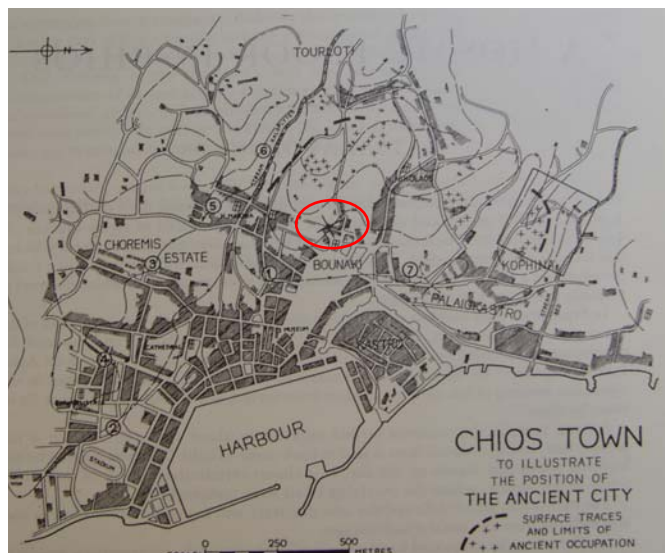
-Hellenkemper-Salies G., Zu Stil und Ikonographie in den frühbyzantinischen Mosaiken von Nikopolis, στο *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη*, Πρέβεζα 1987, σ. 295-309.

²⁷ Kitzinger, *DOP 6* (1951), σ. 86-92.

Α 16/. ΧΙΟΣ, ΚΤΗΡΙΟ ΣΤΗ ΣΥΝΟΙΚΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ

Ανασκαφικά δεδομένα

Το ψηφιδωτό αποκαλύφθηκε σε κτήριο στη συνοικία του Αγίου Ιακώβου, μέσα στην πόλη της Χίου. Ίχνη του κτηρίου καθώς και ψηφιδωτού δαπέδου είχαν



Σχ. 10 - Κάτοψη της πόλης της Χίου. Σημειώνεται η συνοικία του Αγίου Ιακώβου όπου βρέθηκε το ψηφιδωτό (πηγή Tsaravopoulos)

έρθει στο φως ήδη από το 1960, αλλά οι άσχημες συνθήκες ανασκαφής δεν επέτρεψαν να συλλεχθούν οι κατάλληλες πληροφορίες για το κτήριο. Σε σωστική ανασκαφή του 1982 αποκαλύφθηκε τμήμα του ψηφιδωτού και συνδυάστηκε με τα στοιχεία της προγενέστερης ανασκαφής.

Το κτήριο διέθετε έναν υπαίθριο χώρο, πιθανώς αίθριο (atrium), διακοσμημένο με ψηφιδωτό δάπεδο, ενώ κιονοστοιχία περιέτρεχε τις τρεις από τις τέσσερις πλευρές. Στα ανατολικά υπήρχε πλακόστρωτη στοά με μνημειακή είσοδο. Ήταν συνδεδεμένο με το αποχετευτικό σύστημα της πόλης και τα ίχνη opus sectile και υαλοπινάκων που βρέθηκαν μαρτυρούν τον πλούτο και την πολυτέλεια που χαρακτήριζαν τη διακόσμησή του.

Διαστάσεις και χρώματα

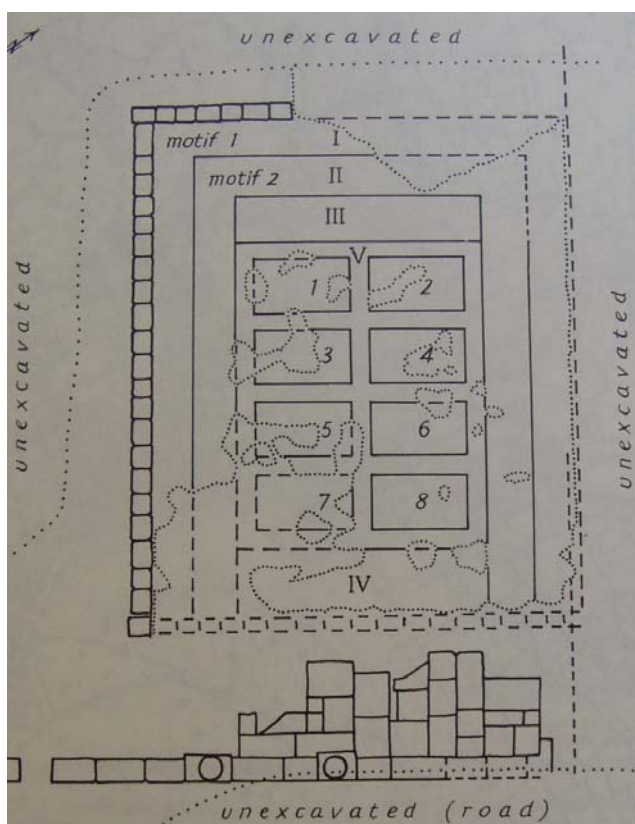
10,3 x 8,8 μ.

Λευκό, μαύρο, μπεζ, κόκκινο σε διάφορους τόνους, ώχρα, κίτρινο, πορτοκαλί, ροζ, διάφοροι τόνοι του μπλε, πράσινο και γκρι.

Περιγραφή ψηφιδωτού

Το ψηφιδωτό καλύπτει το δάπεδο του αιθρίου, είναι σχήματος Π και η ανοικτή πλευρά του βλέπει προς την ανατολική στοά. Ο κεντρικός χώρος χωρίζεται σε 8 ορθογώνιους πίνακες, διαστάσεων ο καθένας 1,8 x 1,03 μ., τοποθετημένους ανά δύο. Αυτοί με τη σειρά τους περιβάλλονται από 5 διακοσμητικές ζώνες. Το κτήριο χρονολογείται από τον ανασκαφέα Άρη Τσαραβόπουλο στα ρωμαϊκά χρόνια και σύμφωνα με ανασκαφικές ενδείξεις αντικατέστησε ένα μεγαλύτερο, και ίσως δημόσιου χαρακτήρα, κτήριο των ελληνιστικών χρόνων.

Πλαίσια



Σχ. 11 - Χίος, άποψη του κτηρίου του ψηφιδωτού με σήμανση των πινάκων και των πλαισίων (πηγή Tsaravopoulos).

Το πρώτο πλαίσιο (I) περιβάλλει τις τρεις πλευρές του ψηφιδωτού (στα Β, Δ και Ν). Κοσμείται με το συνηθισμένο μοτίβο των συμπλεκόμενων κύκλων. Στο κέντρο τους απεικονίζεται σταυρικό σχήμα.

Το επόμενο πλαίσιο (II), που επίσης περιτρέχει τις τρεις πλευρές, χωρίζεται από την προηγούμενη με σειρές μαύρων ψηφιδων και φέρει μοτίβα αστέρων που σχηματίζονται από τέσσερα ισοσκελή τρίγωνα. Τα αστέρια φέρουν στο τετράγωνο κέντρο τους σταυρό.

Τα δύο άλλα πλαίσια (III, IV), που περιβάλλουν το κεντρικό τμήμα του ψηφιδωτού δαπέδου, κοσμούνται με οκτάκτινα αστεροειδή σχήματα αποτελούμενα από ρόμβους. Στην τρίτη ζώνη τα κενά καλύπτονται με μοτίβα πληρώσεων κενών. Στην τέταρτη ζώνη τα κενά καλύπτονται με γεωμετρικά σχέδια (π.χ. κόμβοι Σολομώντα).

Το πέμπτο πλαίσιο (V) κοσμείται με τετραπλό πλοχμό, που χωρίζει και τα διάχωρα μεταξύ τους.

Κυρίως θέμα

- Οι δύο πρώτοι πίνακες (1-2), ξεκινώντας από τη δυτική πλευρά: ο πρώτος



Εικ. 44 - Χίος, Πίνακας 1: τρία σκυλιά καταδιώκουν λαγό (πηγή Tsaravopoulos).

δείχνει τρία κυνηγετικά σκυλιά να καταδιώκουν λαγό σε ανθισμένο τοπίο. Ένας δεύτερος λαγός, για τον οποίο δείχνουν μικρό ενδιαφέρον, εικονίζεται άνω δεξιά. Η σκηνή προβάλλεται σε λευκό φόντο με μαύρη γραμμή προς δήλωση του εδάφους. Η κίνηση είναι από τα αριστερά προς τα δεξιά και έτσι η ματιά μετακινείται προς το δεύτερο πίνακα, όπου ένας κυνηγός με δόρυ επιτίθεται σε αγριογούρουνο. Ο κυνηγός



Εικ. 45 - Χίος, Πίνακας 2: κυνηγός κατά αγριογούρουνου (πηγή Tsaravopoulos).

σιύβει μπροστά, ρίχνοντας το βάρος στο αριστερό πόδι. Κρατά το δόρυ στο ύψος της μέσης και με τα δύο χέρια. Φορά κόκκινο ένδυμα με κοντά μανίγια και παντελόνια, αμάνικο χιτώνα δεμένο στη μέση, κοντές μπότες και κεφαλόδεσμο που καλύπτει τα περισσότερα μαλλιά του. Στην ανώτερη ζώνη του πίνακα, διαφαίνεται ένας έφιππος κυνηγός, επίσης με δόρυ, να επιτίθεται στο ίδιο ζώο (σε κακή διατήρηση). Η σκηνή αποδίδεται ρεαλιστικά, το ίδιο και η ανατομία των μορφών. Αυτοί οι δύο πίνακες δημιουργούν ενότητα με θέμα τους το κυνήγι.

- Πίνακες 3-4: εικονίζονται αγώνες στην παλαιίστρα.
- Πίνακες 5-6: έχουν αντίθετη φορά από τους τέσσερις προαναφερθέντες. Ο



Εικ. 46 - Χίος, Πίνακας 6:
δύο κυνηγοί κατά τίγρης
(πηγή Tsaravopoulos).

έκτος πίνακας, που είναι και ο καλύτερα διατηρημένος, απεικονίζει μία τίγρη να τρέχει προς τα δεξιά, ενώ δύο μορφές φαίνονται πίσω από ένα λοφίσκο έτοιμες να της επιτεθούν. Οι κυνηγοί θυμίζουν τους αντίστοιχους στον δεύτερο πίνακα. Αυτός που βρίσκεται στα αριστερά φαίνεται από τη μέση και πάνω, με δόρυ στο αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί κάνει νόημα στο σύντροφό του, ο οποίος επιτίθεται με στρογγυλό αντικείμενο, ίσως πέτρα. Ο πρώτος κυνηγός φορά εσωτερικά μακρυμάνικο ένδυμα και εξωτερικά κοντομάνικο. Οι αναλογίες των σωμάτων είναι κακές. Ο πέμπτος πίνακας είναι κατεστραμμένος, ωστόσο διακρίνουμε αντιλόπες να



Εικ. 47 - Χίος, Πίνακας 5:
αντιλόπες που τρέχουν (πηγή
Tsaravopoulos).

τρέχουν. Υπάρχει θεματική ενότητα ανάμεσα στους δύο πίνακες, καθώς φαίνεται η τήρη να κυνηγά τις αντιλόπες, χωρίς να γνωρίζει ότι της έχουν στήσει καρτέρι.

- Οι δύο τελευταίοι πίνακες (7-8): από τον έβδομο πίνακα σώζεται μόνο ένα



Εικ. 48 - Χίος, Πίνακας 8:
μονομάχος(ς) κατά λιονταριού
(πηγή Tsaranopoulos).

ανθρώπινο πόδι, ένα πόδι ζώου και τμήμα δόρατος. Στον όγδοο πίνακα ένας μονομάχος (κατά πάσα πιθανότητα σύμφωνα με τον Α. Τσαραβόπουλο²⁸) επιτίθεται σε λιοντάρι, το οποίο βρίσκεται σε στάση επίθεσης με ανοικτό το στόμα και υψωμένα τα πόδια. Πίσω από το ζώο εικονίζεται ένα ανθισμένο δέντρο. Ο μονομάχος φορά μακρουμάνικο χιτώνα δεμένο στη μέση, ταινιωτές περισκελίδες και σανδάλια.

Χρονολόγηση

Το κτήριο χρονολογείται από τον ανασκαφέα στα ρωμαϊκά χρόνια και σύμφωνα με ανασκαφικές ενδείξεις αντικατέστησε ένα μεγαλύτερο, και ίσως δημόσιου χαρακτήρα, κτήριο των ελληνιστικών χρόνων. Βάσει της σύγκρισης με την Piazza Armerina τοποθετείται μάλλον στο δεύτερο μισό του 3^{ου} αιώνα ή πιθανόν στις αρχές του 4^{ου} αιώνα μ.Χ.

Βιβλιογραφία

-Tsaranopoulos A., A mosaic floor in Chios, στο Boardman J. & Vaphopoulou-Richardson C.E. (eds), *Chios, a conference at the Homereion in Chios* 1984, Clarendon Press 1986, σ. 305-315.

-Kankeleit A., *Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland*, München 1994, Band II, αρ. κατ. 25, σ. 43-5.

²⁸ Tsaranopoulos 1986, σ. 313, όπου αναφέρει ότι, παρά την ένδειξη τοπίου, θεωρεί ότι πρόκειται για σιγνή αμφιθεάτρου.

ΜΕΡΟΣ Β'

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

Το δεύτερο μέρος της εργασίας χωρίζεται σε επιμέρους ενότητες, οι οποίες ασχολούνται με συγκεκριμένους θεματικούς άξονες, οι οποίοι επελέγησαν μετά από την παρατήρηση των ψηφιδωτών: εξέταση των ανθρώπινων μορφών που πρωταγωνιστούν στα ψηφιδωτά (κυνηγός, θηριομάχος), διερεύνηση του ιδεολογικού περιεχομένου της σκηνής (το κυνήγι και οι σκοποί του), επισήμανση βασικών κατευθύνσεων στην εικονογραφική σύλληψη των σκηνών (κυνηγετική επιχείρηση ή στιγμιότυπο, οριοθέτηση παραστάσεων, συνδυασμός με άλλες σκηνές), ψηφιδωτά που παρουσιάζουν προβλήματα στην ερμηνεία (δυσερμήνευτες παραστάσεις), καθώς και απεικόνιση του θέματος σε άλλες μορφές τέχνης (γλυπτική, μικροτεχνία, ζωγραφική, κεραμική).

B 1/. ΚΥΝΗΓΟΣ

Η μορφή του κυνηγού είναι το κυρίαρχο εικονογραφικό στοιχείο στις κυνηγετικές σκηνές και το βασικό εργαλείο της μελέτης μας. Θα ερευνήσουμε ποια είναι τα μοτίβα που προσιδιάζουν στην απεικόνιση του κυνηγού, όπως η στάση του σώματος, ενδυματολογικά στοιχεία, εξοπλισμός κ.ά.

1/. Ανθρώπινη μορφή ή ερωτιδέας

Οι κυνηγοί σε όλα τα ψηφιδωτά που εξετάσαμε απεικονίζονται ως άνθρωποι, εκτός από δύο περιπτώσεις: από το δεύτερο ψηφιδωτό που βρέθηκε δυτικά του σταδίου της πόλης της Κω (αρ. κατ. 11) και από το ψηφιδωτό που βρέθηκε σε οικία νοτίως του ναού της Αγίας Παρασκευής, και πάλι στην πόλη της Κω (αρ. κατ. 12). Σε αυτά τα δύο ψηφιδωτά οι κυνηγοί είναι ερωτιδείς. Οι ερωτιδείς αποδίδονται γυμνοί, με φτερά στην πλάτη, και κρατούν δόρυ με ασπίδα. Αν και πρόκειται για παιδικές μορφές, η απεικόνισή τους σε ασχολίες ενηλίκων, όπως το κυνήγι, αποδίδει ηρωισμό (γι' αυτό και η γυμνότητα) και θάρρος (εξοικείωση στη χρήση όπλων).

Ο ερωτιδέας είναι ένα εικονογραφικό μοτίβο γνωστό ήδη από την ύστερη αρχαιότητα σε διάφορες παραστάσεις, σε διάφορες μορφές τέχνης και σε πολλές περιοχές. Στη Shechem²⁹, σε διακοσμημένο δάπεδο αδιάγνωστου κτηρίου του 3^{ου} αι. μ.Χ., του οποίου σώζεται μόνο το πλαίσιο, σε σκούρο βάθος έχουμε μετάλλια άκανθας, όπου απεικονίζονται ερωτιδείς (putti) με χλαμύδες που ανεμίζουν να κρατούν ασπίδες και δόρυ, παραπέμποντας σε σκηνές κυνηγιού.



Επι. 49 - Shehem, αδιάγνωστο κτήριο.
Πλαίσιο ελισσόμενης άκανθας με ερωτιδείς
(πηγή Ovadiah)

²⁹ Ovadiah 1987, σ. 129-130.

Ερωτιδείς χρησιμοποιούνταν συχνά στους εικονιστικούς βλαστούς προχριστιανικής εποχής και κοσμικής προέλευσης, αλλά και στις απεικονίσεις παιχιδιών στον Ιππόδρομο.

Μετά τον 3^ο αιώνα δεν βρίσκουμε στα υπό εξέταση ψηφιδωτά άλλους ερωτιδείς. Επίδρασή τους όμως μπορούμε να ανιχνεύσουμε έως τον 6^ο αιώνα. Ο Kitzinger υποθέτει³⁰ ότι στη Νικόπολη (αρχ. κατ. 15) η απόδοση των κυνηγών αντιγράφει μορφές ερωτιδέων, χωρίς φτερά, να εκτελούν δραστηριότητες των μεγάλων, ένα εύρημα της ελληνιστικής και ρωμαϊκής τέχνης που βρίσκουμε ακόμη και στην Πομπηία. Είναι, ωστόσο, φανερό ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη στη Νικόπολη ήταν να παρουσιαστούν ως ενήλικες, καθώς δύο από αυτούς αποδίδονται γενειοφόροι. Την υπόθεση αυτή ενισχύει η απεικόνιση του κόκορα, που δεν ταιριάζει με τα υπόλοιπα άγρια ζώα· οι κοιρομαχίες ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές θέαμα στο θέατρο στην ύστερη ελληνιστική εποχή και συχνά στις απεικονίσεις του πλαισιώνεται από ερωτιδείς. Σύμφωνα με τον Grabar³¹, οι ερωτιδείς υιοθετήθηκαν στα πρώτα χριστιανικά έργα κυρίως σε συμβολικές σκηνές τρύγου, όπως στην Santa Constanza στη Ρώμη. Γρήγορα ωστόσο στη χριστιανική τέχνη αντικαταστάθηκαν από εφήβους που ήταν περισσότερο σύμφωνοι με την ιδεολογία της αιωνιότητας.

Απεικονίσεις παιδιών (όχι ερωτιδέων) που εκτελούν δραστηριότητες μεγάλων βρίσκουμε και στην Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου} αι)³². Σε ένα από τα δωμάτια του χώρου έχουμε τη σκηνή παιδιών που ντυμένα σα θηριομάχοι με δόρυ και σπαθί κυνηγούν ζώα όπως παγώνια, φασιανούς, κατσίκες και λαγούς.



Εικ. 50α – Piazza Armerina.
Απεικόνιση παιδιών σε σκηνή κυνηγιού (πηγή Gentili).

³⁰ Kitzinger, *DOP* 6 (1951), σ. 108-122.

³¹ **Grabar 1968, σ. 34.**

³² Dunbabin 1999, σ. 140 και Gentili 1959, *passim*.

2/. Ενδυμασία

Η πλειοψηφία των κυνηγών φορά κοντό χιτώνα, ένδυμα που επιτρέπει ελευθερία κινήσεων στο άτομο, και περισκελίδες ή ενδρομίδες για την προστασία των ποδιών. Στη Χίο (αρ. κατ. 16) οι κυνηγοί φορούν εσωτερικά μακρουμάνικο ένδυμα ενώ εξωτερικά κοντομάνικο και φέρουν περισκελίδες. Στο Άργος (αρ. κατ. 1α) ο γερακάρης, προφανώς άνδρας με μεγαλύτερη διάκριση, φορά πάντα ζακέτα με μανίκια αλλά πάνω στους ώμους, σα να είναι κάπα με κουκούλα. Στο κυνήγι λιονταριού στο Άργος (αρ. κατ. 1β) οι άνδρες φορούν ψηλές μπότες και μακρουμάνικο χιτώνα, ενώ στο Δεσύλλα (αρ. κατ. 3), ο κυνηγός φορά κοντό μακρουμάνικο χιτώνα με περισκελίδες και χαμηλές μπότες. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι κυνηγοί απεικονίζονται με κάλυμμα κεφαλής (Νικόπολη- αρ. κατ. 15, Θήβα όπου ο κυνηγός εικονίζεται με πράσινο καπέλο - αρ. κατ. 2). Μοναδική είναι η περίπτωση των Κυθήρων (αρ. κατ. 6), όπου ο έφιππος κυνηγός φέρει καπέλο με γείσο (πίλος) που του προσδίδει κύρος, ενώ το ένδυμά του είναι διακοσμημένο με λευκές ταινίες και κόκκινες στιγμές, που θυμίζουν μαργαριτοστόλιστα ενδύματα αρχόντων που επιδίδονταν στο κυνήγι ως ελεύθερη ασχολία.

Διαπιστώνουμε ακόμη ένα κατάλοιπο της εικονογραφίας της αρχαιότητας, το ανεμιζόμενο ιμάτιο ή την κάπα που συνδυάζεται με την απεικόνιση του κυνηγού γυμνού. Η κάπα εικονίζεται πολύ συχνά ως ένδυμα κυνηγών σε υστερορωμαϊκές σαρκοφάγους με κυνηγετικές σιηνές, τόσο ειδωλολατρικές όσο και χριστιανικές, του 4^{ου} αιώνα μ.Χ., και είναι γενικότερα συνηθισμένη στην ρωμαϊκή τέχνη³³. Αυτό το εικονογραφικό στοιχείο συναντάται τόσο στο Άργος (στο κυνήγι λιονταριού, και στους δύο γερακάρηδες, αρ. κατ. 1α,β) όσο και στη Θήβα (αρ. κατ. 2). Στην Κω, στην Οικία του Σιληνού (αρ. κατ. 7), ο κυνηγός αφηρωίζεται όχι μόνο από τη γυμνότητά του αλλά και από το ανεμιζόμενο ιμάτιο που φέρει. Γυμνοί με ιμάτιο απεικονίζονται οι ερωτιδείς στα δύο ψηφιδωτά της Κω (αρ. κατ. 11 και 12). Ανεμιζόμενο ιμάτιο, χωρίς να είναι γυμνός, φέρει και ο κυνηγός του ψηφιδωτού που βρέθηκε ανατολικά του Βαπτιστηρίου Επτά Βήματα (αρ. κατ.13), στην Κω.

Το μοτίβο αυτό δεν είναι άγνωστο σε όλη τη λεκάνη της Μεσογείου. Στην

³³ Rodenwaldt, *Römische Mitteilungen* 1921/22, σ. 58-110.

Uthina (Oudna, 3^{ος} αι), που βρίσκεται στη Βόρειο Αφρική, σε ένα τεράστιο ψηφιδωτό με διάφορες σκηνές, απεικονίζεται αρκετές φορές ο αφηρωισμένος κυνηγός, είτε είναι πεζός, είτε έφιππος.



Εικ. 50β και γ - Uthina, Έπαυλη των Laberii.

Αριστερά, κυνήγι λεοπάρδαλης(;) με έφιππους κυνηγούς, δεξιά κυνήγι αγριογούρουνου. Οι κυνηγοί φέρουν ανεμιζόμενο ιμάτιο (πηγή Lavin).

Οι κυνηγοί στη Νικόπολη απεικονίζονται γυμνοί (αρ. κατ. 15). Τα μόνα ενδυματολογικά στοιχεία είναι οι ενδρομίδες, μία ταινία υφάσματος στο σώμα και περιστασιακά κράνος. Μόνο ένας, ο κυνηγός της αρκούδας ή λύκου στη βόρεια πλευρά φορά περισιελίδα. Στην απεικόνιση του γυμνού κυνηγού που έχουμε συνηθίσει σε ελληνοιστικά και υστερορωμαϊκά έργα, η γυμνότητα αποδίδεται ως δείγμα κάλλους και βεβαίως ηρωισμού. Η ηρωική γυμνότητα δεν είναι επομένως άγνωστη από τις προηγούμενες περιόδους, ωστόσο είναι αρκετά ασυνήθιστη για μία τόσο προχωρημένη εποχή (6^{ος} αιώνας).

Διαπιστώνουμε επομένως ότι τα πρωιμότερα ψηφιδωτά απεικονίζουν τους κυνηγούς γυμνούς με ή χωρίς ιμάτιο, ακολουθώντας την παράδοση της κλασικής αρχαιότητας. Με την πάροδο του χρόνου η γυμνότητα υποχωρεί και ο κυνηγός αποδίδεται με τη συνήθη ενδυμασία της εποχής, ενώ περιστασιακά επιλέγεται να εξαρθεί η παρουσία του σημαντικότερου προσώπου με διακοσμημένα ενδύματα ή κάλυμμα κεφαλής.

3/. Πεζός και έφιππος κυνηγός

Η πλειοψηφία των κυνηγών του καταλόγου μας κυνηγά πεζή, με μοναδική εξαίρεση το ψηφιδωτό στα Κύθηρα (αρ. κατ. 6) και στο Καστέλλι Κισάμου (αρ. κατ. 5), για το οποίο όμως δεν έχουμε καμία άλλη πληροφορία.



Κύθηρα, Άγιος Γεώργιος του Βουνού.
Ο έφιππος κυνηγός
(προσωπικό αρχείο)

Ο έφιππος κυνηγός ανήκει στον τύπο του άρχοντα κυνηγού και πιθανότατα το θέμα αυτό είναι σασσανιδικό. Σε αυτό συνηγορούν οι ασυνήθιστες ενδυμασίες και ο πίλος που προαναφέραμε, αλλά και η ομοιότητα στη στάση της μορφής με περσικά παράλληλα σε ασημένια πινάκια. Αναφέρουμε συγκεκριμένα ασημένιο πινάκιο του 4^{ου} αιώνα που απεικονίζει το βασιλιά Sharur II έφιππο σε άλογο που τρέχει προς τα αριστερά ενώ ο ίδιος είναι γυρισμένος προς τα δεξιά και τοξεύει λιοντάρι ανασηκωμένο στα οπίσθια πόδια του (Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη, Ρωσία). Πρόκειται για έργο που εκφράζει την επίσημη τέχνη, την κρατική ιδεολογία. Η



Ειγ. 51 - Ασημένιος δίσκος με απεικόνιση του βασιλιά Sharur II σε κυνήγι λιονταριών.
(πηγή:
www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_5_4a.html)

έφιππη μορφή έχει ταυτιστεί με τον Shapur II χάρις στη λεπτομερειακή απόδοση της μορφής που επέτρεψε τη σύγκριση με τα αντίστοιχα σασσανιδικά νομίσματα. Στην περίπτωση βέβαια του ψηφιδωτού που μας απασχολεί δεν γνωρίζουμε τη χρήση του χώρου κατά την εποχή κατασκευής του ψηφιδωτού. Η τοπογραφική θέση του ναού είναι στην κορυφή χαμηλού βουνού στο νοτιοανατολικό μέρος του νησιού με μεγάλη οπτική εμβέλεια κυρίως προς το Κρητικό πέλαγος. Το γεγονός αυτό ίσως οδηγεί στη σκέψη ότι υπήρχε στην περιοχή εμπορικός σταθμός ή παρατηρητήριο για τον έλεγχο των θαλάσσιων δρόμων της περιοχής. Η θέση των Κυθήρων τα καθιστά σταθμό των θαλάσσιων επικοινωνιών από την Εγγύς Ανατολή και την Κρήτη προς την Πελοπόννησο και δεν είναι απίθανο το θέμα να έχει σασσανιδική επιρροή λόγω των εμπορικών σχέσεων του νησιού με την Ανατολή. Εξάλλου, σε άμεση γειτνίαση με τους διατηρούμενους σήμερα ναούς του Αγίου Γεωργίου και της Παναγίας Μυρτιδιώτισσας υπάρχει μινωικό ιερό κορυφής, το οποίο έχει ανασκαφεί, και δηλώνει τη σημασία της θέσης κατά την αρχαιότητα.

Το μοτίβο του έφιππου κυνηγού στα ψηφιδωτά της Βόρειας Αφρικής δεν συμπεριλαμβάνει την χρήση τόξου, ούτε τη στροφή του κορμού προς τα πίσω. Συνήθως εικονίζεται με δόρυ να χτυπά ένα πεσμένο ζώο, όπως είδαμε παραπάνω, στην έπαυλη των Laberii (3^{ος} αι.). Παρόμοια στάση βρισκόμαστε στο Μικρό Κυνήγι στην Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου}), όπου σε μία σκηνή ο έφιππος κυνηγός ετοιμάζεται να τρυπήσει με δόρυ ένα λαγό.



Εικ. 52 - Piazza Armerina, Μικρό κυνήγι.
Έφιππος κυνηγός
(πηγή Gentili)

Επομένως, το μοτίβο του έριππου κυνηγού δεν είναι άγνωστο στην εικονογραφία, ωστόσο δεν προτιμήθηκε ιδιαίτερα στον ελλαδικό χώρο, ίσως διότι το συγκεκριμένο κυνήγι δεν εξασκούσαν σε μεγάλο βαθμό, πιθανόν εξαιτίας της γεωμορφολογίας του εδάφους (λίγες πεδιάδες, αρκετές δύσβατες περιοχές).

4/. Μόνος ή με συνοδεία

Στα περισσότερα παραδείγματα ο κυνηγός εικονίζεται μόνος, ενώ μόνο σε τρεις περιπτώσεις, μία στη Χίο (αρ. κατ. 16) και δύο στο Άργος (αρ. κατ. 1 α και β), η σκηνή περιλαμβάνει δύο κυνηγούς. Στο κυνήγι με γεράκι στο Άργος, ο κυνηγός επιδίδεται σε διαφορετικό είδος θηραμάτων, ενώ στο κυνήγι λιονταριού οι συμμετέχοντες αντιμετωπίζουν συνεργαζόμενοι το ίδιο θηρίο. Στη Χίο οι δύο κυνηγοί μαζί στήνουν καρτέρι σε μία τίγρη. Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις η συνεργασία των κυνηγών παρουσιάζεται απαραίτητη από το είδος του κυνηγιού. Στη Ρωμυλιανή (4^{ος} αι.) έχουμε ένα παράλληλο συνεργασίας κυνηγών: οι τρεις κυνηγοί αντιμετωπίζουν μαζί, πίσω από κοινή ασπίδα, την επίθεση ενός λιονταριού.

Ανάλογα με το είδος του κυνηγιού έχουμε και τη συνοδεία των σκυλιών, ειδικά στις περιπτώσεις που είναι αναγκαία η καταδίωξη του ζώου. Σε πέντε ψηφιδωτά (Άργος, Θήβα, Καστέλι, Λάππα και Χίος) τα κυνηγόσκυλα παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στις επιχειρήσεις, καθώς αυτά, υπό τις διαταγές του κυνηγού, καταδιώκουν τα θηράματα. Στη Θήβα (αρ. κατ. 2), απεικονίζεται κυνήγι με σκύλο εναντίον αγριογούρουνου, στο Καστέλι (αρ. κατ. 5) κυνηγός με σκυλιά καταδιώκει ελάφια προς ένα δίχτυ, στη Λάππα (αρ. κατ. 14), σε έναν από τους πίνακες, απεικονίζεται κυνηγός με ξίφος να οδηγεί τα σκυλιά του κατά αγριογούρουνου, ενώ σε άλλον πίνακα βλέπουμε έναν κυνηγό να κατευθύνει σκυλιά, ίσως με στόχο τα ελάφια που απεικονίζονται σε άλλον πίνακα. Στη Χίο (αρ. κατ. 16), σε μία από τις οριζόντιες ζώνες παρακολουθούμε σκυλιά να κυνηγούν έναν λαγό – παρόλο που δεν παριστάνεται κυνηγός, είναι εύκολο να εννοηθεί η παρουσία του.

Το Άργος (αρ. κατ. 1α) αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση. Τα ζώα που συνοδεύουν τους κυνηγούς είναι δύο ειδών, όπως δύο ειδών είναι και τα θηράματα. Για το κυνήγι της πάπιας χρησιμοποιείται γεράκι, ενώ για το κυνήγι λαγών κυνηγόσκυλα.

5/. Εξοπλισμός

Πέρα από τα σκυλιά, στην κυνηγετική επιχείρηση χρησιμοποιούνται τα όπλα της εποχής, στην πλειοψηφία τους δόρατα. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων που μελετάμε απεικονίζεται ο κυνηγός με δόρυ. Αυτό διαπιστώνουμε στο κυνήγι λιονταριού (Κως - αρ. κατ. 7, 11 και 13, Άργος - αρ. κατ. 1β, Δολιανά - αρ. κατ. 4, Κύθηρα - αρ. κατ. 6), στο κυνήγι αγριογούρουνου (Λάππα - αρ. κατ. 14, Χίος - αρ. κατ. 16, Θήβα - αρ. κατ. 2) και στο κυνήγι τίγρης/λεοπάρδαλης (Κως- αρ. κατ. 10 και 12).

Γίνεται αντιληπτό ότι το κυνήγι άγριων ζώων (όπως τα λιοντάρια, οι λεοπαρδάλεις και τα αγριογούρουνα) εμπεριέχει κινδύνους για τους συμμετέχοντες, επομένως τα επιθετικά όπλα είναι απαραίτητα. Το ίδιο ισχύει και για τα ψηφιδωτά της Δαρδανίας, όπου τόσο στην Ιουστινιανή Πρώτη (κυνήγι λιονταριού και αρκούδας-α' μισό του 6^{ου} αι), όσο και στη Ρωμυλιανή (κυνήγι λεοπάρδαλης-4^{ος} αι) οι κυνηγοί κρατούν δόρυ³⁴. Στα Κύθηρα (αρ. κατ. 6), ο έφιππος κυνηγός χρησιμοποιεί το τόξο του για να καταβάλλει το θήραμά του, το οποίο δεν απεικονίζεται στο σωζόμενο ψηφιδωτό. Αντιθέτως, στο κυνήγι λαγού ή ελαφιού που είδαμε παραπάνω τα πολεμικά όπλα δεν είναι απαραίτητα, ενώ στο κυνήγι πουλιών (Κως - αρ. κατ. 9), χρησιμοποιούνται παγίδες-πουλιά δολώματα για το ξεγέλασμα των πτηνών. Κατά

³⁴ Ενδεικτικά αναφέρουμε για την Ιουστινιανή Πρώτη τις εξής μελέτες: Mano-Zissi D., *Starinar*, nouv. ser. III-IV (1952-3), σ. 127-168, ειμ. 32-34, 36, 39. Cvetković-Tomašević G., *Les mosaïques paléobyzantines de pavements, Dardanie-Macédoine-Le nouvel Épire*, Beograd 1978. Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., Τα παλαιοχριστιανικά δάπεδα του ανατολικού Ιλλυρικού, *Εισηγήσεις του 10^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Χριστιανικής Αρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 28 Σεπτεμβρίου-4 Οκτωβρίου 1980, σ. 205-281. Bavant Bernard et Ivanišević Vujadin, *Iustianiana Prima-Garičin Grad*, Beograd 2003. Για τη Ρωμυλιανή: Mano-Zissi D., *Mosaïques de l' époque du Bas-Empire en Illyricum*, *Zbornik Radova Narodnog Museja II*, Beograd 1958-9, γαλλική περίληψη σ. 101-9. Srejovic Dr., Felix Romuliana. Le palais de Galère à Gamzigrad, *Archaeologica Jugoslavica* 22, σ. 65-68. Canak Medic M., Le palais de la basse antiquité près de Gamzigrad, *Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines*, vol. III, Βουκουρέστι 6-12 Σεπτεμβρίου 1971, σ. 357-362. Cvetković-Tomašević G., *Les mosaïques paléobyzantines de pavements, Dardanie-Macédoine-Le nouvel Épire*, Beograd 1978. Ασημακοπούλου - Ατζακά Π., Τα παλαιοχριστιανικά δάπεδα του Ανατολικού Ιλλυρικού, *Εισηγήσεις του 10^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Χριστιανικής Αρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 28 Σεπτεμβρίου - 4 Οκτωβρίου 1980, σ. 205-281. Kolarik R., The floor mosaics of eastern Illyricum. The northern regions, *Actes du Xe congrès international d' archéologie chrétienne, I*, Salonique 1984, σ. 445-79. Της ίδιας, Tetrachic floor mosaics in the Balkans, στο *La mosaïque gréco-romaine IV*, Paris 1994, σ. 171-83.

συνέπεια, το είδος του θηράματος καθορίζει και την επιλογή των όπλων ή των άλλων μέσων (π.χ. δίχτυα) που θα χρησιμοποιηθούν στο κυνήγι.

Παράλληλα με τα επιθετικά, χρησιμοποιούνται και αμυντικά όπλα, και συγκεκριμένα η ασπίδα στρογγυλού τύπου. Στα Δολιανά (αρ. κατ. 4), είναι αξιοσημείωτη η απόδοση της στρογγυλής ασπίδας πίσω στην πλάτη, ενός μοτίβου που δεν συναντάται ιδιαίτερα σε κυνηγούς αλλά κυρίως σε στρατιωτικούς, ακόμη και αγίους. Στη Θήβα, ο κυνηγός έχει τη στρογγυλή ασπίδα περασμένη στο αριστερό του χέρι. Στο κυνήγι λιονταριού στο Άργος (αρ. κατ. 1β) ο πεσμένος κυνηγός υπερασπίζεται τον εαυτό του με την ασπίδα που κρατά στο αριστερό του χέρι. Στην οικία δυτικά του Σταδίου της Κω (αρ. κατ. 11) οι ερωτιδείς αποδίδονται να κρατούν δόρυ με στρογγυλή ασπίδα που θυμίζει την αντίστοιχη στη σικηνή κυνηγιού στον Άγιο Γεώργιο Δολιανών. Παρομοίως, στη Ρωμυλιανή, στον τρίτο πίνακα βλέπουμε την αμυντική χρήση της στρογγυλής ασπίδας, μεγάλης σε μέγεθος αυτή τη φορά, πίσω από την οποία κρύβονται οι κυνηγοί.



Εικ. 53 - Ρωμυλιανή.
Κυνήγι λεοπάρδαλης (πηγή Mano-Zissi)

6/. Στάση κυνηγού

6 a) Στάση επίθεσης

Από τη στιγμή που ο κυνηγός φέρει όπλα επίθεσης, υιοθετεί και μία αντίστοιχη στάση του σώματός του. Στα *Κυνηγετικά* (X, 11) του Ξενοφώντα υπάρχει ακριβής περιγραφή του τρόπου με τον οποίο οι κυνηγοί οφείλουν να κρατούν το δόρυ όταν αντιμετωπίζουν το θήραμά τους, όπου συνιστάται η στάση των χεριών και των ποδιών που διαπιστώνουμε και στα ψηφιδωτά που εξετάζουμε: το αριστερό χέρι με την παλάμη προς τα κάτω, το δεξί με την παλάμη προς τα πάνω, το πίσω πόδι σε έκταση και το μπροστινό σε περίπου ορθή γωνία. Οι κυνηγοί παριστάνονται σε παρόμοιες στάσεις, με το βάρος του σώματος να πέφτει στο αριστερό πόδι που βρίσκεται σε ορθή γωνία και το δεξί είτε τεντωμένο προς τα πίσω είτε σε κάμψη και αυτό. Τα μάτια του είναι καρφωμένα στα μάτια του ζώου. Μία διαφορετική στάση περιγράφεται ακόμη στον Ξενοφώντα (*Κυνηγετικά*, X, 16), με τον κυνηγό να καρφώνει



Εικ. 54 – Ιουστινιανή Πρώτη.
Κυνήγι λιονταριού (πηγή Mano-Zissi)

το δόρυ στο στήθος του ζώου, την οποία συναντούμε τόσο στην Κω, ανατολικά του Βαπτιστηρίου Επτά Βήματα (αρχ. κατ. 13) καθώς και στην Οικία νότια του ναού της Αγίας Παρασκευής (αρχ. κατ. 12), με το ζώο να αποδίδεται σχεδόν όρθιο στηριζόμενο στα πίσω του πόδια, όπως και στην Ιουστινιανή Πρώτη και στη Ρωμυλιανή.

6 β/. Στάση άμυνας

Σε μία μόνο περίπτωση από τα εξεταζόμενα ψηφιδωτά έχουμε την απεικόνιση του κυνηγού σε μειονεκτική θέση. Στο κυνήγι λιονταριού στο Άργος (αρχ. κατ. 1β) ο κυνηγός βρίσκεται πεσμένος στο έδαφος και αμύνεται προς το λιοντάρι που επιτίθεται βάζοντας μπροστά την ασπίδα. Πρόκειται για μία καθ' όλα ρεαλιστική σκηνή, δεδομένου ότι το συγκεκριμένο θήραμα είναι εξαιρετικά επικίνδυνο και αρκετές φορές ο κυνηγός θα κινδύνευε από αυτό. Παρόμοιο στιγμιότυπο απεικονίζεται και στο ψηφιδωτό του Μεγάλου Παλατιού στην Κωνσταντινούπολη (6^{ος}-7^{ος} αι), σε σχεδόν πανομοιότυπες στάσεις. Ο κυνηγός, του οποίου το σπαθί βρίσκεται στο έδαφος, αμύνεται και εδώ με την ασπίδα του, ενώ δυστυχώς για τον ίδιο δεν συνοδεύεται από κάποιο σύντροφο, που όπως στο Άργος, θα επέμβει για τη σωτηρία του.

Εικ. 55 - Κωνσταντινούπολη, Μεγάλο Παλάτι.
Μοτίβο ηττημένου κυνηγού (πηγή Lavin)



Αντίθετα, στην Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου} αι), στο λεγόμενο Μικρό Κυνήγι, μία από τις κυνηγετικές σκηνές απεικονίζει τον κυνηγό μισοκαθισμένο στο έδαφος και όχι μισοξαπλωμένο, το δόρυ βρίσκεται σπασμένο δίπλα του, ενώ ο δεύτερος κυνηγός βρίσκεται πίσω του και όχι πίσω από το ζώο, το οποίο και τρυπά με το δόρυ. Στην όλη σκηνή συμμετέχουν και δύο κυνηγόσκυλα που ορμούν στο αγριογούρουνο, ενώ πίσω από το βράχο κρύβονται δύο ακόμα σύντροφοι, ο ένας εκ



Εικ. 56 - Piazza Armerina, Μικρό κυνήγι.
Κυνήγι αγριογούρουνου με πεσμένο κυνηγό (πηγή Gentili)

των οποίων ετοιμάζεται να ριξει μία πέτρα στο θήραμα. Στο ψηφιδωτό του Worcester, που βρέθηκε στο προάστιο Δάφνη της Αντιόχειας, το μοτίβο του ηττημένου κυνηγού απεικονίζει τον κυνηγό πεσμένο στο έδαφος να σηκώνει ψηλά το σπαθί του για να αμυνθεί το λιοντάρι, πίσω από το οποίο έρχεται έφιππος κυνηγός για να βοηθήσει το σύντροφό του βυθίζοντας το δόρυ του στο ζώο.

Αντιλαμβανόμαστε ότι η ενδυμασία, ο εξοπλισμός και η συνοδεία (ανθρώπων ή ζώων) υπαγορεύεται από το είδος και την επικινδυνότητα του κυνηγιού και του επιδιωκόμενου θηράματος, ενώ η στάση καθορίζεται από το στιγμιότυπο που επιλέγεται να απεικονιστεί. Είναι προφανές ότι οι καλλιτέχνες πέρα από την μάλλον βέβαιη χρήση τετραδίων προτύπων (αντιβόλων) εμπνέονται από τη ζώσα πραγματικότητα και την επικρατούσα πρακτική. Προς την κατεύθυνση της ρεαλιστικής απόδοσης κινείται και η συμπληρωματική σε ορισμένες περιπτώσεις απεικόνιση της φύσης (θάμνοι, φυτά, δέντρα).

B 2/. ΘΗΡΙΟΜΑΧΟΣ

Μία άλλη κατηγορία κυνηγιού αποτελεί η θηριομαχία, η αντιμετώπιση δηλαδή θηρίων από επαγγελματίες στον ελεγχόμενο χώρο της αρένας. Η πηγή έμπνευσης αυτού του θέματος ήταν ο κόσμος του θεάματος και των παιχνιδιών που παρείχαν πλούσιο υλικό, από το οποίο ξεχώρισαν οι σκηνές με αθλητές στο θέατρο. Οι σκηνές αυτές ανήκαν στο παραδοσιακό ρεπερτόριο της ελληνικής τέχνης, ωστόσο εισχώρησαν σε αυτές τα ρωμαϊκά έθιμα του αμφιθεάτρου και του τσίρκου, διαμορφώνοντας μία νέα τυπολογία. Σκηνές λοιπόν κυνηγιού στην αρένα (*venatio*) από επαγγελματίες μονομάχους (*venatores*) εικονίζονται σε ψηφιδωτά και δίνουν ψήγματα της τότε πραγματικότητας.

Υιοθετημένοι από τους Ετρούσκους, οι αγώνες μονομάχων (*munera*) ανάγονται στις τελετουργικές θυσίες προς το πνεύμα των νεκρών και την ανάγκη να τους εξευμενίσουν με προσφορές αίματος³⁵. Εισήχθησαν στη Ρώμη το 264 π.Χ., όταν οι γιοι του Ιουνίου Βρούτου τιμήσαν τον πατέρα τους με τρία ζεύγη μονομάχων. Κατά τη διάρκεια της Δημοκρατίας, *munera* χρηματοδοτούνταν ιδιωτικώς από την οικογένεια, που είχε καθήκον να τιμήσει το νεκρό. Με την επίδειξη αριστοκρατικού πλούτου και γοήτρου η τελετουργία έχασε πολύ από τη θρησκευτική της σημασία και έγινε περισσότερο πολιτική. Σταδιακά, οι αγώνες μπήκαν υπό την αιγίδα των ίδιων των αυτοκρατόρων ως δείγμα της δύναμής τους. Πράγματι, μέχρι το τέλος του 2ου αιώνα μ.Χ. ο Τερτυλλιανός παρατηρούσε στο *De Spectaculis* (XII) ότι «αυτή η κατηγορία της δημόσιας διασκέδασης είχε περάσει από το να είναι εγκώμιο προς το νεκρό στο να είναι εγκώμιο για τους ζωντανούς».

Οι θηριομαχίες που απεικονίζονται στο Smirat (μέσα του 3^{ου} αιώνα), κοντά στο Thysdrus της Τυνησίας (σημερινό El Djem), πραγματοποιήθηκαν όχι μόνο διότι εξέφραζαν τον γενικότερο ενθουσιασμό για τους αγώνες, αλλά κυρίως για να μνημονεύσουν τον ίδιο τον χορηγό Magerius, πολιτικό διοικητή της πόλης που με

³⁵ Köhne E. & Ewigleben C. (eds), *Gladiators and Caesars*, 2000 *passim*. Hammond N. G. L. & Scullard H. H. (eds), *The Oxford Classical Dictionary (gladiator)*, 1970. Blanchard-Lemée, Ennaïfer, Slim & Slim 1996 *passim*.

τον τρόπο αυτό επιθυμούσε να κερδίσει την εύνοια του πλήθους³⁶. Απεικονίζεται η στιγμή της νίκης τεσσάρων θηριομάχων επί ισάριθμων λεοπαρδάλεων. Οι θηριομάχοι με τα ζώα είναι τοποθετημένοι κατά μήκος και των δύο μακρών πλευρών του ορθογώνιου πίνακα, σε λευκό ουδέτερο φόντο με υποδήλωση των σιγιών τους. Τον αγώνα παρακολουθεί τόσο ο Magerius όσο και ο Διόνυσος, γητευτής των ζώων, με την Άρτεμη, θεά του κυνηγιού. Όλες οι μορφές και τα ζώα συνοδεύονται από λατινικές επιγραφές με τα ονόματά τους. Στο κέντρο της σκηνής ένας νεαρός κρατά δίσκο με τέσσερα σακουλάκια που περιέχουν 1000 δηνάρια το καθένα, προοριζόμενα για τους θηριομάχους. Δεξιά και αριστερά της νεαρής μορφής αναγράφεται ο «διάλογος» του κήρυκα με τους θεατές σχετικά με την κάλυψη του κόστους του θεάματος και τις επευφημίες του πλήθους³⁷.



Εικ. 57 - Τυνησία, Smirat. Σκηνές θηριομαχίας (πηγή Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Μονομάχοι ήταν αρχικά οι αιχμάλωτοι στρατιώτες, που αγωνίζονταν με τα όπλα τους και με το δικό τους στυλ μάχης. Υπήρχαν διάφορες ονομασίες για τις ποικίλες κατηγορίες των μονομάχων, οι οποίες προέρχονταν κυρίως από τις ηττημένες από τους Ρωμαίους φυλές, όπως οι *Galli* (Γαλάτες) και οι *Thraeces* (Θράκες).

³⁶ Beschtaouch, *CRAI* 1966, σ. 134-157.

³⁷ Στο άρθρο του Picard 1984, σ. 47-54, συζητείται το κατά πόσον τέτοιου είδους σκηνές αναπαριστούν πραγματικά γεγονότα ή εκδηλώσεις που θα ήθελε να χορηγός να επιδείξει, με τον ερευνητή να κλείνει υπέρ της δεύτερης άποψης. Για τη συγκεκριμένη σκηνή θηριομαχίας αναφέρει (σ. 49) ότι πρόκειται για προελούδιο του *munus*, ενώ πλήρες *munus* βρίσκουμε στο ψηφιδωτό στο Zliten.

Οι *bestiarii* δεν ήταν μονομάχοι, αλλά πολεμούσαν για τη ζωή τους στην αρένα κατά άγριων θηρίων. Οι *venatores* αντίθετα ήταν ειδικοί σε κυνήγι άγριων ζώων (*venatio*), το οποίο πραγματοποιούταν εντός της αρένας, εναντίον θηρίων που είχαν μεταφερθεί εκεί κυρίως από την Αφρική.

Τέσσερα είναι τα ψηφιδωτά του καταλόγου μας που μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι απεικονίζουν θηριομαχίες: δύο στην Κω, ένα στη συνοικία του λιμανιού (αρ. κατ. 8) και ένα σε οικία δυτικά του σταδίου (αρ. κατ. 10), στη Χίο (αρ. κατ. 16) και στον Δεσύλλα Μεσσηνίας (αρ. κατ. 3). Στην ερμηνεία μίας παράστασης ως θηριομαχίας συμβάλλει η απεικόνιση των αρχιτεκτονημάτων και του περιβάλλοντος χώρου, των ενδυμάτων και του εξοπλισμού, καθώς και η καταγραφή των ονομάτων των συμμετεχόντων, ενίοτε με αναφορές σε πραγματικά πρόσωπα ή γεγονότα³⁸.

1/. Ενδυμασία και εξοπλισμός

Ένα κύριο χαρακτηριστικό, το οποίο ως ένα βαθμό διαχωρίζει τους απλούς κυνηγούς από τους θηριομάχους, είναι η ενδυμασία, που όπως προαναφέραμε είναι επιμελέστερη και θυμίζει τη στρατιωτική στολή. Η μορφή στο ψηφιδωτό της Χίου (αρ. κατ. 16, πίνακας 8) είναι ντυμένη με μακρουμάνικο χιτώνα δεμένο στη μέση, ταινιωτές περισκελίδες και σανδάλια. Από την ενδυμασία της ανδρικής μορφής η παράσταση ταυτίζεται από τον ανασκαφέα ως θηριομαχία³⁹.



Χίος, πίνακας 8: μονομάχος κατά λιονταριού.
(πηγή Tsaravopoulos).

³⁸ Dunbabin 1999, σ. 299-300.

³⁹ Tsaravopoulos 1986, σ. 313.

Βέβαια, το ανθισμένο δένδρο πίσω από το λιοντάρι αποτελεί στοιχείο φύσης, ωστόσο η στάση των μορφών, απόλυτα συμμετρική, μοιάζει απευθείας βγαλμένη από σκηνές αρρένας. Προς αυτή την ερμηνεία συνηγορεί και το γεγονός ότι και άλλοι δύο πίνακες του ίδιου χώρου απεικονίζουν σκηνές αμφιθεάτρου, όπως είναι οι αγώνες στην παλαίστρα (πίνακες 3 και 4), επομένως γίνεται λόγος για συμμετρικότητα της όλης διακοσμητικής σύλληψης.

Ανάλογη παρουσιάζεται και η εμφάνιση του θηριομάχου της Κω (αρ. κατ. 10), σε μία από τις οικίες στη συνοικία του λιμανιού. Στο ψηφιδωτό απεικονίζεται ένας θηριομάχος να μάχεται με σπαθί εναντίον λεοπάρδαλης που βρίσκεται σε άλμα επίθεσης. Το μοτίβο αυτό είναι αρκετά συχνό στις σκηνές του αμφιθεάτρου και στη συγκεκριμένη περίπτωση έχει απομονωθεί σε ένα διάχωρο. Η μορφή ταυτίζεται ως θηριομάχου κυρίως από την ενδυμασία του (κοντός χιτώνας δεμένος στη μέση και μπότες) και το ουδέτερο λευκό βάθος που συναντάται συνήθως σε απεικονίσεις αρρένας, χωρίς ενδείξεις φύσης.



Κω, Συνοικία του Λιμανιού
Θηριομάχος κατά λεοπάρδαλης
(πηγή De Matteis)

Το άλλο ψηφιδωτό θηριομαχίας στην Κω (οικία δυτικά του σταδίου της πόλης, αρ. κατ. 10) παρουσιάζει τον θηριομάχο με περισσότερες ενδυματολογικές λεπτομέρειες: φορά κορδέλα στο κεφάλι, κοντό χιτώνα με ζώνη στη μέση και υποδήματα. Διακρίνουμε στον ώμο μεταλλικό εξάρτημα προστατευτικό του άνω κορμού, στοιχείο που ανήκει σε πολεμική εξάρτυση και όχι σε έναν απλό κυνηγό.



Κω, πιθανώς οικία δυτικά του Σταδίου.
Κυνήγι λεοπάρδαλης (πηγή De
Matteis).

Το ψηφιδωτό στον Δεσύλλα (αρ. κατ. 3) θεωρείται από την Ατζακά ως απεικόνιση *venatio*, δηλαδή σκηνή θηριομαχίας στο αμφιθέατρο και ότι πρόκειται για ένα ενδιαφέρον δείγμα ρωμαϊκού θεματολογίου⁴⁰. Προς την κατεύθυνση της ερμηνείας αυτής συνηγορούν η ενδυμασία των μορφών (μακρουμάνικος κοντός χιτώνας δεμένος στη μέση, περισκελίδες και υποδήματα) και ιδιαιτέρως τα μαστίγια που κρατούν, αντικείμενα που ασφαλώς δεν μεταχειρίζονται οι άνθρωποι σε ένα ελεύθερο κυνήγι στη φύση. Επίσης η ποικιλία των θηραμάτων (αγριογούρουνο, πάνθηρας, αιλουροειδές, ελάφι, λαγός) θυμίζει τα πολλά ζώα και ανάμεσά τους ποικίλα θηρία που επεδίωκαν να συγκεντρώνουν για τα θεάματα στην αρένα⁴¹.



Δεσύλλας (Ανδάνεια).
Θηριομάχος (πηγή Lavin)

Η μορφή στον Δεσύλλα διαφοροποιείται ως προς τα υποδήματα από τους άλλους θηριομάχους των ψηφιδωτών μας, τα οποία δεν μοιάζουν για σανδάλια, αν και η φωτογραφία δεν επιτρέπει περισσότερες παρατηρήσεις. Ωστόσο, είναι μάλλον φανερό η έλλειψη αγωνιστικού-«πολεμικού» χαρακτήρα της μορφής, ενώ αξιοσημείωτη είναι ακόμη η στάση της, που δεν παραπέμπει καθόλου σε οποιαδήποτε στάση κυνηγιού ή αγώνα. Περισσότερο θα ταίριαζε σε μορφή *bestiarius* ή θηριοδαμαστή παρά θηριομάχου.

Ο θηριομάχος της Χίου κρατά δόρυ με το οποίο αμύνεται κατά του επιτιθέμενου λιονταριού. Δόρυ κρατά και η μορφή στον Δεσύλλα, όχι όμως σε στάση άμυνας ή επίθεσης. Αντίθετα πρωταγωνιστικό ρόλο φαίνεται να παίζει το μαστίγιο

⁴⁰ Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Ελληνικά* 26 (1973), σ. 229-230, υποσ. 2. Της ίδιας 1987, σ. 108-9, υποσ. 103.

⁴¹ πρβλ Piazza Armerina, Μεγάλο Κυνήγι.

που κρατά για να κατευνάσει το θηρίο. Στην Κω, ο ένας θηριομάχος (αρ. κατ. 8) κρατά ένα μικρό σπαθί που θα μπορούσε να θεωρηθεί gladius, ο άλλος (αρ. κατ. 10) επιτίθεται με δόρυ.

Σε εκτεταμένες και λεπτομερείς σκηνές θηριομαχίας, οι μορφές είναι ενδεδυμένες κατά τρόπο που να θυμίζουν στρατιώτες, με μεταλλική εξάρτυση και κράνος. Αυτό συμβαίνει στο διάδρομο του Μεγάλου Κυνηγιού της Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου} αι.), ο οποίος περιτρέχει όλο το πλάτος της έπαυλης⁴². Η διακόσμησή του περιγράφει τη διαδικασία καταδίωξης, αιχμαλωσίας και μεταφοράς των θηρίων από το φυσικό τους περιβάλλον στην αρένα. Οι μορφές τοποθετούνται σε δύο επίπεδα χωρίς σαφείς διαχωριστικές γραμμές μεταξύ τους, σε ουδέτερο λευκό βάθος με ορισμένα στοιχεία φύσης να αποδίδονται ανάμεσά τους. Οι κυνηγοί, έφιπποι και πεζοί, φορούν ενδύματα σχεδόν στρατιωτικά (ημικυλινδρικά καπέλα, βαριές κάπες, μανταροειδή ραβδιά), χαρακτηριστικά του πρώιμου 4^{ου} αιώνα. Μία μορφή πλουσιότερα ενδεδυμένη και συνοδευόμενη μάλλον από δύο σωματοφύλακες μοιάζει να επιβλέπει τη διαδικασία. Η έκταση της διαδικασίας και η ποικιλία των θηρίων μάλλον παραπέμπει στα δημόσια θεάματα της Ρώμης που είχαν τέτοιες απαιτήσεις και όχι στην κλίμακα μιας επαρχιακής πόλης. Προς αυτή την ερμηνεία μας κατευθύνει και η παραπλήσια απεικόνιση σκηνών από αρματοδρομίες που μοιάζουν να λαμβάνουν χώρα στο ίδιο το Circus Maximus της Ρώμης⁴³.

2/. Ανδρική μορφή

Στα ψηφιδωτά αυτής της κατηγορίας όλοι οι θηριομάχοι είναι ενήλικες άνδρες, γεγονός που ταυτοποιείται από τον σωματότυπό τους. Ιδιαίτερα για την περίπτωση του Δεσύλλα, παρατηρούμε ότι ο άνδρας φέρει και γένια, δηλωτικό της ηλικίας του.

Υπάρχουν ωστόσο περιπτώσεις εκτός του καταλόγου μας, στις οποίες θηριομάχοι είναι παιδιά. Σε ένα δωμάτιο της έπαυλης στην Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου} αιώνα) έχουμε τη σκηνή των παιδιών που κυνηγούν⁴⁴. Οι θηριομάχοι

⁴² Dunbabin 1999, σ. 138-9.

⁴³ *ό.π.*, σ. 133.

⁴⁴ *ό.π.*, σ. 140.

τοποθετούνται σε τρία επίπεδα λευκού βάθους, που διακρίνονται με γκριζες γραμμές εδάφους. Τα αγόρια είναι ντυμένα σα θηριομάχοι με δόρυ και σπαθί και κυνηγούν διάφορα ζώα όπως παγώνια, φασιανούς, κατσίκες και λαγούς. Η σχετικά ειδυλλιακή εικόνα, στην οποία συμβάλλουν και οι απεικονίσεις κλαδιών φορτωμένων με φρούτα γύρω από τις μορφές, δραματοποιείται με το μοτίβο παιδιού που το έχει δαγκώσει ένα τετράποδο, ίσως κάποιο τρωκτικό, και τη σκηνή του παιδιού που τρέχει μακριά από έναν κούριο. Φυσικά πρόκειται για σκηνές παρωδίες και ενδείκνυνται για διακόσμηση ιδιωτικής οικίας σε λιγότερο επίσημο σκηνικό.

3/. Στάση

Τα ψηφιδωτά της Χίου (αρ. κατ. 16) και της Κω (αρ. κατ. 8 και 10) είναι παρόμοια στη σύλληψη του θέματος και στην απόδοσή του. Ο θηριομάχος βρίσκεται στα αριστερά του πίνακα, κρατά το όπλο στο αριστερό του χέρι, το δεξί πόδι βρίσκεται μπροστά σε κάμψη και φέρει το βάρος του σώματος, ενώ το αριστερό ισορροπεί πίσω. Η απόδοση αυτή είναι όμοια με τη στάση των κυνηγών σε οποιαδήποτε σκηνή που εικονίζει άνθρωπο να αντιμετωπίζει επίθεση θηρίου. Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις το ζώο εικονίζεται σε άλμα, με τα μπροστινά πόδια στον αέρα το στόμα μισάνοιχτο και την ουρά ανασηλωμένη προς τα πάνω σε μία μάλλον αφύσικη στάση.

Εντελώς διαφορετική είναι η στάση του θηριομάχου στον Δεσύλλα (αρ. κατ. 3). Βρίσκεται στα δεξιά της σύνθεσης, κρατά το δόρυ με το αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί κρατά προτεταμένο ένα μαστίγιο. Το δεξί πόδι βρίσκεται ελαφρώς μπροστά ενώ το αριστερό ισορροπεί προς τα πίσω. Το θηρίο βρίσκεται καθισμένο μπροστά του και μάλλον αρνείται να συμμετάσχει σε οποιαδήποτε διένεξη μαζί του.

Λίγο πριν την εποχή που εξετάζουμε τοποθετείται ένα ψηφιδωτό δάπεδο της Κω (τέλη του 2^{ου} αιώνα). Προέρχεται από μία οικία με κύριο διακοσμητικό θέμα την Κρίση του Πάρη, έναν μεγάλο ψηφιδωτό πίνακα με απεικόνιση του μυθολογικού αυτού θέματος καθώς και άλλες μυθολογικές σκηνές, τον οποίο περιτρέχει ζωφόρος με θηριομαχίες⁴⁵. Σε αυτές άνδρες και θηρία ταυτίζονται με ελληνικές επιγραφές και

⁴⁵ De Matteis, *CCARB 40 (1993)*, σ. 111-124. Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Ελληνικά 26 (1973)*, σ. 231-232.

περιέχουν αξιόλογα μοτίβα και ποικίλες στάσεις, όπως έναν άνδρα που πηδάει στην πλάτη ενός ταύρου, έναν άλλο που καβαλάει έναν ταύρο ο οποίος επιτίθεται σε ένα αγριογούρουνο και ταυτόχρονα δέχεται επίθεση από μία αρκούδα.

4/. Πεζός ή έφιππος

Οι θηριομάχοι που μας απασχολούν είναι όλοι πεζοί, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πάντοτε απεικονίζονται έτσι. Προφανώς το στοιχείο αυτό υπαγορεύτηκε από τον προς διακόσμηση χώρο που ήταν σχετικά περιορισμένος. Αντίθετα, στις μεγάλες διακοσμητικές συνθέσεις όπως στο Μεγάλο Κυνήγι της Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου} αι.) οι θηριομάχοι παριστάνονται και πεζοί και έφιπποι.

5/. Μόνος ή με συνοδεία

Οι θηριομάχοι του καταλόγου μας εικονίζονται σε ζεύγος με το θηρίο. Το ψηφιδωτό στον Δεσύλλα αποτελεί διαφορετική περίπτωση, καθώς είναι μία σύνθεση με πολλές σκηνές θηριομαχίας, όπου όμως πρωταγωνιστούν και πάλι ζεύγη μορφών (θηριομάχος-θηρίο). Επομένως και πάλι ο θηριομάχος εικονίζεται κατ' ουσίαν μόνος με το θηρίο, κάτι που υπαγορεύεται και από τις πραγματικές σκηνές θηριομαχίας.

6/. Οριοθέτηση της παράστασης

Το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με μεμονωμένες σκηνές θηριομαχίας υπαγόρευσε την απεικόνιση της μορφής μόνης της στο διάχωρο, στις τρεις από τις τέσσερις περιπτώσεις που εξετάσαμε (Χίος και Κως). Αντίθετα όπως προαναφέραμε, στον Δεσύλλα αποτελούσε τμήμα μίας ευρύτερης σύνθεσης.

Μία άλλη μορφή σύνθεσης και παρουσίασης θηριομαχιών τοποθετείται λίγο νωρίτερα, στα μέσα του 2^{ου} αιώνα, στην Πάφο της Κύπρου⁴⁶. Στην εκεί Οικία του Διονύσου, οι σκηνές (6 θηριομάχοι με 18 θηρία) αναπτύσσονται σε ζωφόρο που περιτρέχει τα τρία πρόπυλα του περιστυλίου του αιθρίου. Ο ρυθμός των κυνηγών και των ζώων, τοποθετημένων ο ένας μετά τον άλλο σε λευκό φόντο με σχηματική αναφορά σε τοπίο και σκηνικό, οδηγεί τον επισκέπτη γύρω-γύρω στο περιστύλιο, και κατά συνέπεια σε όλο το κτήριο, καθώς το περιστύλιο είναι κεντρικό στο οικοδομικό

⁴⁶ Kondoleon 1995, σ. 271-293.

σχέδιο και οδηγεί στα τρία κυριότερα μέρη του σπιτιού. Αντιλαμβάνομαστε, λοιπόν, πως είτε πρόκειται για θηριομάχο είτε για απλό κυνηγό, το διάχωρο, η ζωφόρος και ο τάπητας χρησιμοποιούνται αδιακρίτως για την απεικόνιση των σκηνών.

Η ύπαρξη και η δημοτικότητα της θηριομαχίας ως μορφή κυνηγιού στην αρένα δεν συνδέεται με την εξεύρεση τροφής αλλά με την επίδειξη σωματικής δύναμης από τη μια, υπεροχή έναντι του θανάτου από την άλλη. Ο μονομάχος επεδείκνυε τη δύναμη να ξεπεράσει το θάνατο και ενέπνεε στους θεατές τις ρωμαϊκές αρετές της δύναμης και της πειθαρχίας (*virtus*). Αυτός που δεν πολεμούσε λόγω δειλίας επέφερε ατίμωση στην κοινωνία. Γι' αυτό υπήρχε λίγη συμπάθεια για τον μονομάχο που εκτιμούσε τόσο τη ζωή του, ώστε να δειλιάζει και να λυγίζει. Αν δεν μπορούσε να θριαμβεύσει επί του αντιπάλου του, ο ηττημένος όφειλε τουλάχιστον να επιδείξει θάρρος την ώρα του θανάτου του. Βλέποντας πώς οι άνδρες αντιμετώπιζαν την αναγκαιότητα του θανάτου, βλέποντας την μοίρα που φοβούνταν, οι ίδιοι οι Ρωμαίοι αντιμετώπιζαν την ίδια τους τη θνητή μοίρα και θριάμβευαν. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στο Κολοσσαίο την ημέρα των αγώνων το πρωί πραγματοποιούνταν οι θηριομαχίες και το απόγευμα τα *munera*: το πρωί κατανικιέται ο κίνδυνος κατά της οργανωμένης κοινωνίας που απειλείται από την άγρια φύση, το απόγευμα υπερνικιέται ο φόβος του θανάτου με τον εξευμενισμό των πνευμάτων.

Κάτι ανάλογο συνέβη και μετά την επικράτηση του χριστιανισμού⁴⁷. Η γλώσσα της χριστιανικής λατρείας δανείστηκε πολλά από τη γλώσσα του ιπποδρόμου, είτε συγκρίνοντας έναν μάρτυρα, ή έστω έναν πιστό, με έναν νικητή αθλητή ή αποδίδοντας τα πάθη και τους θριάμβους της θρησκευτικής εμπειρίας με όρους μάχης και νίκης στην αρένα. Η χριστιανική εικονογραφία είχε ως πηγή την εικονογραφία του τσίρκου (π.χ. αθλητής παλεύει με άγριο ζώο). Οι χριστιανοί της εποχής δεν έμειναν απομονωμένοι από τον κόσμο του τσίρκου και του ιπποδρόμου, γι' αυτό και οι θηριομαχίες δεν ήταν δυνατό να καταδικαστούν επισήμως πριν από τον 5ο αιώνα, χωρίς ωστόσο αυτό να μειώσει τη δημοτικότητά τους.

⁴⁷ Grabar 1968, σ. 16.

B 3/. ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΚΑΙ ΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΤΟΥ

Το κυνήγι υπήρξε ανέκαθεν μία αγαπημένη ασχολία και άσκηση των ανδρών. Αν το εξετάσουμε διαχρονικά, αντιλαμβανόμαστε ότι στην αυγή της ανθρωπότητας ξεκίνησε ως βασικός τρόπος εξεύρεσης τροφής και αργότερα εξελίχθηκε σε δημοφιλές άθλημα. Κάτι ανάλογο διαπιστώνουμε και στα ψηφιδωτά της παρούσας μελέτης.

A) Κυνήγι προς εξεύρεση τροφής

Αναλόγως το θήραμα, ακολουθείται και η κατάλληλη τακτική από τον κυνηγό. Έτσι διακρίνουμε τις εξής κατηγορίες κυνηγιού:

1/. Με σκυλιά και/ή δίχτυ

Το κυνήγι λαγού με κυνηγόσκυλα έχει μία μακριά ιστορία στην ελληνική τέχνη από τα αρχαϊκά χρόνια και εξής. Συνήθως απεικονίζεται ένας κυνηγός που ακολουθεί τα σκυλιά του, τα οποία καταδιώκουν ένα λαγό προς ένα δίχτυ. Ο Ξενοφών αφιερώνει μεγάλο μέρος του κεφ. V του *Κυνηγετικού* στη μεθοδολογία κυνηγιού του λαγού.

Κυνήγι λαγού βρίσκουμε στο Άργος (αρ. κατ. 1α), χωρίς δίχτυ όμως, όπου ένα τα κυνηγόσκυλα έχει αιχμαλωτίσει ένα ζώο και το κρατά. Στη Χίο (αρ. κατ. 16), σε μία από τις οριζόντιες ζώνες παρακολουθούμε σκυλιά να κυνηγούν έναν λαγό – παρόλο που δεν παριστάνεται κυνηγός, είναι εύκολο να εννοηθεί η παρουσία του.

Παράλληλο του ψηφιδωτού του Άργους είναι το επονομαζόμενο «Μικρό Κυνήγι» στην Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου} αι). Στην άνω αριστερή γωνία ένας



Εικ. 58 - Piazza Armerina, Μικρό Κυνήγι. Το κυνήγι του λαγού με σκυλιά (πηγή Gentili)

κυνηγός ακολουθεί τα σκυλιά κρατώντας ένα ραβδί στο χέρι, για να σκοτώσει τους λαγούς, όπως ακριβώς και στο Άργος (Ξενοφών, *Κυνηγετικός* V 11). Σε άλλο σημείο του ίδιου ψηφιδωτού εικονίζεται κυνηγός έτοιμος να διαπεράσει με το δόρυ του λαγό που κρύβεται σε θάμνο.



Εικ. 59 - Piazza Armerina, Μικρό Κυνήγι. Το κυνήγι του λαγού από έφιππο κυνηγό (πηγή Gentili)

Το κυνήγι λαγού ήταν εξαιρετικά διαδεδομένο στην περιοχή της Μεσογείου, όπου αφθονούσε ως θηρεύσιμο είδος. Ο τύπος του σκύλου με τα μακριά αυτιά και τη μακριά ουρά που βρίσκουμε τόσο στο Άργος (αρ. κατ. 1α) όσο και στα ψηφιδωτά της Χίου (αρ. κατ. 16) απεικονίζεται στα ψηφιδωτά από τον 3^ο ως τον 5^ο αιώνα, το ίδιο και ο λαγός⁴⁸. Τα χαρακτηριστικά ενός ιδανικού κυνηγετικού σκυλιού ήταν ήδη γνωστά από την κλασική αρχαιότητα και τα παραδίδει ο Ξενοφών (*Κυνηγετικός*, κεφ. IV).

Το δίχτυ χρησιμοποιείται κατά κόρον για το κυνήγι ελαφιών. Καθώς πρόκειται για εξαιρετικά γρήγορα ζώα, είναι δύσκολο για τον κυνηγό να τα αιχμαλωτίσει μόνος του, ακόμη και σε περίπτωση που ήταν έφιππος (τέτοιο ψηφιδωτό δεν βρίσκουμε στον ελλαδικό χώρο). Για το λόγο αυτό, σχεδόν πάντα χρησιμοποιούνται και σκυλιά, τα οποία υπό την παρότρυνση και τις διαταγές του αφεντικού τους, το οποίο συχνά κρατά ραβδί, καταδιώκουν προς ένα ορισμένο σημείο τα ελάφια, όπου έχει ήδη στηθεί ένα δίχτυ, το οποίο και τα φυλακίζει

⁴⁸ Toynebee 1973, *passim*.

(Ξενοφών, *Κυνηγετικός* IX 11-14). Πρόκειται δηλαδή για μία οργανωμένη παγίδα που για την εκτέλεσή της χρειάζονται περισσότερα του ενός άτομα, αν και δεν απεικονίζονται πάντα.

Η διάταξη της καταδίωξης ελαφιών στο Καστέλι (αρ. κατ. 5) θυμίζει τη σκηνή στην κάτω αριστερή γωνία του ψηφιδωτού του Μικρού Κυνηγιού στην Piazza Armerina όπου ελάφια καταδιώκονται προς ένα δίχτυ από έφιππους όμως κυνηγούς, ενώ το γεγονός ότι όλη η σκηνή εκτυλίσσεται σε συνέχεια στην ίδια ζωφόρο και όχι σε πίνακες θυμίζει τη βορειοαφρικανική παράδοση των σκηνών κυνηγιού. Αντίθετα στο Καστέλι το ψηφιδωτό δάπεδο κατατέμενεται σε πίνακες χωρίς αφηγηματική συνέχεια.



Εικ. 60 - Piazza Armerina, Μικρό Κυνήγι. Κυνήγι ελαφιών σε δίχτυ (πηγή Gentili).

Διαπιστώνουμε ότι ανάλογα με το είδος του θηράματος, μαζί με τη χρήση δικτυού, έχουμε και τη συνοδεία των σκυλιών. Σε πέντε περιπτώσεις (Άργος, Θήβα, Καστέλι, Λάππα και Χίος) τα κυνηγόσκυλα παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στις επιχειρήσεις, καθώς αυτά, τελώντας υπό τις διαταγές του κυνηγού, καταδιώκουν τα θηράματα. Στο Καστέλι (αρ. κατ. 5) κυνηγός με σκυλιά καταδιώκει ελάφια προς ένα δίχτυ, στη Χίο (αρ. κατ. 16) σκυλιά καταδιώκουν ελάφια. Στη Λάππα (αρ. κατ. 14), σε έναν από τους πίνακες, απεικονίζεται κυνηγός με ξίφος να οδηγεί τα σκυλιά του κατά ενός αγριογούρουνου, ενώ άλλος κυνηγός κατευθύνει σκυλιά, μάλλον με στόχο τα ελάφια που απεικονίζονται σε τρίτον πίνακα.

Στη Θήβα (αρ. κατ. 2), απεικονίζεται κυνήγι με σκύλο εναντίον αγριογούρουνου. Αγριογούρουνο κυνηγούν οι μορφές στην Οικία του Σιληνού στην

Κω (αρ. κατ. 7), στη Λάππα (αρ. κατ. 14), στη Χίο (αρ. κατ. 16) και ανατολικά του Βαπτιστηρίου Επτά Βήματα (αρ. κατ. 13), χωρίς την απεικόνιση σκυλιών σε αυτές. Ο Levi παρουσίασε ένα πειστικό επιχείρημα, σύμφωνα με το οποίο ένας μεγάλος αριθμός των μοτίβων που σχετίζονται με το κυνήγι προέρχονται από κλασικές μυθολογικές παραστάσεις, όπως το κυνήγι του Καλυδωνίου Κάπρου⁴⁹. Η De Matteis επισημαίνει ότι η εικονογραφία του κυνηγού κάπρου ακολουθεί την παράδοση της εικονογραφίας του Μελέαγρου και θυμίζει την αντίστοιχη σκηνή στην Oudna (Uthina), στην Έπαυλη των Laberii⁵⁰.

Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι τα κυνηγόσκυλα χρησιμοποιούνται κυρίως στις περιπτώσεις που τα θηράματα είναι εξαιρετικά γρήγορα, γεγονός που δυσκολεύει τους πεζούς κυνηγούς. Τέτοια, βεβαίως, είναι οι λαγοί (Αργός, Χίος) και τα ελάφια (Καστέλι, Λάππα). Και στις δύο περιπτώσεις τα θηράματα αιχμαλωτίζονται ζωντανά και θανατώνονται από τους κυνηγούς που ακολουθούν.

2/. Με ξόβεργες

Πρόκειται για τον προσφορότερο τρόπο αιχμαλώτισης πτηνών. Οι κυνηγοί κρατούν ψεύτικα πουλιά-δολώματα, πιθανώς απομιμούνται τις φωνές των πουλιών και κρατούν βέργες αλειμμένες με κόλλα, στις οποίες κολλάνε και αιχμαλωτίζονται τα πουλιά που ξεγελιούνται και πλησιάζουν. Τέτοιου είδους είναι το κυνήγι που απεικονίζεται στην Οικία δυτικά του Σταδίου της πόλης στην Κω (αρ. κατ. 9).

Από άλλα ψηφιδωτά της εποχής αναφερόμαστε και πάλι στο «Μικρό Κυνήγι» στην Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου} αι). Στην άνω αριστερή γωνία του κεντρικού επιπέδου δύο άντρες στέκονται εκατέρωθεν ενός δένδρου παρατηρώντας τα πουλιά που κάθονται στα κλαδιά του. Κουβαλούν ξόβεργες, πιθανώς κόλλα για να ριξουν στα φτερά των πουλιών ώστε να μην μπορούν να πετάξουν μακριά, και ψεύτικα πουλιά-δολώματα. Η θεματική σύνδεση με το ψηφιδωτό της Κω είναι προφανής, η εικονογραφική τους απόδοση, ωστόσο, διαφέρει αρκετά, καθώς δεν διαθέτουν αυτή την ενεργητική στάση με το δεξί πόδι μπροστά κεκαμένο και το αριστερό προς τα πίσω τεντωμένο, σε μία στάση που κατά την De Matteis θυμίζει θηριομάχους

⁴⁹ Levi 1947, σ. 237-244.

⁵⁰ De Matteis 2004, σ. 96-98 και 191. Dunbabin 1978, σ. 52 & 112, πίν. 39.

(venatores), ενώ τα ενδύματα είναι περισσότερο πλούσια και οι κυνηγοί φορούν και ενδρομίδες⁵¹.



Εικ. 61 - Piazza Armerina, Μικρό Κυνήγι. Κυνήγι πουλιών με ξόβεργες (πηγή Gentili)

Κυνήγι με ξόβεργες απεικονίζεται επίσης στο ψηφιδωτό του Μεγάλου Παλατίου της Κωνσταντινούπολης⁵² (6^{ος}/7^{ος} αιώνας) και στη βασιλική Deir el-Adas στη Συρία⁵³ (7^{ος} αιώνας).

3/. Με γεράκι

Το κυνήγι με γεράκι αποτελεί μία πρακτική μάλλον ξένη για τα δεδομένα της περιοχής αυτή την εποχή. Μοναδική είναι στην Ελλάδα η περίπτωση στο Άργος (αρ. κατ. 1α) με το πρωιμότερο γνωστό παράδειγμα συστηματοποιημένου κυνηγιού πάπιας με γεράκι.

Το συστηματοποιημένο κυνήγι με γεράκι (falconry) διακρίνεται από δύο βασικά στοιχεία εξοπλισμού: το γάντι του γερακάρη, όπου αναπαύεται το γεράκι και το οποίο είναι απαραίτητο για να μην πληγώνεται το χέρι του ιδιοκτήτη όταν κάθεται με ταχύτητα σε αυτό το γεράκι με τα γαμψά του νύχια, και το λουρί στα πόδια του γερακιού. Και τα δύο αυτά στοιχεία δηλώνουν ότι το γεράκι που συμμετέχει στο κυνήγι είναι πλήρως εξημερωμένο και εκπαιδευμένο για το σκοπό αυτό, ενώ ο ιδιοκτήτης του φαίνεται εξοικειωμένος για αυτή την κυνηγετική πρακτική. Για το

⁵¹ De Matteis 2004, σ. 110-2 και 199.

⁵² Brett et al. 1947, σ. 75 και πιν. 33. Ασημακοπούλου-Ατζακά 2003, όπου η νεότερη βιβλιογραφία.

⁵³ *Annales archeologiques de Syrie XI-XII* (1961-2), πιν. 2-4. J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles 1977.

λόγο αυτό η Åkerström-Hougen⁵⁴ θεωρεί ότι αυτά τα δύο στοιχεία αποτελούν το κριτήριο που διακρίνει το συστηματοποιημένο κυνήγι με γεράκι από οποιοδήποτε κυνήγι με αρπακτικά πουλιά. Κυνήγι της δεύτερης κατηγορίας αναφέρεται τόσο στον Αριστοτέλη (*Περί ζώων ιδιότητος*, IX, 32 και 36), όσο και στον Πλίνιο (*Φυσική Ιστορία*, X, 10). Και οι δύο συγγραφείς αναφέρουν ότι τα αρπακτικά πουλιά χρησιμοποιούνται για να τρομάζουν τα μικρότερα και να τα πιάνουν οι κυνηγοί με ξόβεργες ή δίχτυα. Αντίθετα, το γεράκι στο ψηφιδωτό του Άργους συλλαμβάνει το ίδιο τα θύματά του και είναι έτσι εκπαιδευμένο ώστε να μην τα καταβροχθίζει αλλά να περιμένει το αφεντικό του για να τα σιοτώσει (πίνακας 3). Παρόμοια αναφορά βρισκουμε και στο έργο του Αιλιανού (*Περί ζώων ιδιότητος*, II, 42), ένα ανθολόγιο παλαιότερων και σύγχρονων συγγραφέων. Μία αναφορά στις δυνατότητες του γερακιού δίνει και ο Οππιανός από την Κιλικία (200 μ.Χ.) στα *Κυνηγετικά* του (I, 62-70). Καμία, λοιπόν, από τις αρχαίες πηγές δεν κάνει λόγο για συστηματοποιημένο κυνήγι με γεράκι.

Σε ένα ψηφιδωτό από την Κέλιβια της Τυνησίας (4^{ος} αι) απεικονίζονται συγκεντρωμένες διάφορες τακτικές κυνηγιού⁵⁵.



Εικ. 62 - Κέλιβια. Διάφοροι τρόποι κυνηγιού (πηγή Blanchard-Lemée)

Παρατηρούμε κυνήγι λαγού από έφιππο κυνηγό με συνοδεία σκυλιών, κυνήγι αγριογούρουνου σε δίχτυ από έφιππο κυνηγό με βοηθό και κυνηγόσκυλο, κυνήγι

⁵⁴ Åkerström-Hougen 1974, σ. 93.

⁵⁵ Blanchard-Lemée et al. 1995, σ. 180.

λαγού με γεράκι και πουλιών σε δίχτυ. Σχετικά με το κυνήγι με τη χρήση γεραιού παρατηρούμε τη χρήση γαντιού και την ύπαρξη λουριού στα πόδια του πουλιού, στοιχεία που υποδηλώνουν ότι το γεράκι είναι εκπαιδευμένο και συμμετέχει σε συστηματοποιημένο κυνήγι αυτού του είδους, όπως και στο Άργος. Παράλληλα, οι κυνηγοί κρατούν ψεύτικα πουλιά-δολώματα και ξόβεργες, κατά τον τρόπο που ήδη περιγράψαμε στα ψηφιδωτά της Κω. Αντιλαμβανόμαστε, επομένως, ότι οι τεχνικές του κυνηγιού διαφοροποιούνται μόνο ανάλογα με το θήραμα, και βεβαίως όχι ανά εποχή ή περιοχή, καθώς σε όλη την ανατολική λεκάνη της Μεσογείου χρησιμοποιούνται παρόμοιες μέθοδοι.

B) Κυνήγι ως ευγενής ασχολία

Όλες οι παραπάνω κατηγορίες που αναφέραμε θα μπορούσαν να ενταχθούν σε έναν ευρύτερο τίτλο, το κυνήγι προς εξεύρεση τροφής. Πράγματι, θηράματα όπως ελάφια, πουλιά και λαγοί προοριζόνταν για ειλεκτά γεύματα. Αντίθετα, το κυνήγι άγριων ζώων (όπως λιονταριών, τίγρεων κ.λπ.) δεν αποσκοπεί στην εξασφάλιση τροφής, αλλά αρχικά πιθανώς να στόχευε στην προστασία των ανθρώπων από τον κίνδυνο, ενώ αργότερα εξελίχθηκε σε ασχολία των ευγενών και συνδέθηκε με συμβολισμούς θάρρους και ηρωισμού. Επιπλέον, η ίδια η πρακτική αυτού του είδους κυνηγιού απαιτεί εξοπλισμό και εκπαίδευση που μόνο οι αριστοκράτες μπορούσαν να διαθέτουν, μαζί φυσικά με την πολυτέλεια του ελεύθερου χρόνου, χωρίς να πιέζονται από βιοτικές ανάγκες.

Κυνήγι **τίγρης** διαπιστώνουμε στο ψηφιδωτό στην Οικία νότια του ναού της Αγίας Παρασκευής στην Κω (αρ. κατ. 12) και στη Χίο (αρ. κατ. 16). Αντίθετα, δεν βρίσκεται στα ψηφιδωτά της Βόρειας Αφρικής, παρά μόνο σε διονυσιακές και ορφικές σκηνές. Κυνήγι τίγρης βρίσκουμε μόνο σε ψηφιδωτά μεγάλων διαστάσεων, όπως σε αυτό του κυνηγιού της Μεγαλοφυχίας (γ' τέταρτο του 5^{ου} αι.) και της Κωνσταντινείας έπαυλης (αρχές του 4^{ου} αι.) στην Αντιόχεια, στο ψηφιδωτό του Μεγάλου Κυνηγιού στην Piazza Armerina (αρχές του 4^{ου} αι.) καθώς και του Worcester (αρχές του 6^{ου} αι.).

Ομοιότητες στην απόδοση του ζώου βρίσκουμε μεταξύ της απεικόνισης της τίγρης και της **λεοπάρδαλης**, οπότε θεωρούμε ότι αποτελούν μία κατηγορία.

Λεοπάρδαλη βρίσκουμε να απεικονίζεται τόσο σε σκηνές θηριομαχίας (οικία δυτικά του Σταδίου της Κω - αρ. κατ. 8 και 10), όσο και σε ελεύθερο κυνήγι, π.χ. στη Ρωμυλιανή (4^{ος} αι.) και στη Νικόπολη (αρ. κατ. 15).

Το **λιοντάρι** χρησιμοποιείται τόσο στην εικονογραφία του κυνηγιού όσο και στις θηριομαχίες στο αμφιθέατρο. Σύμφωνα με τον Τσαραβόπουλο, οι πίνακες 7 και 8 στη Χίο (αρ. κατ. 16) μοιάζουν να απεικονίζουν αμφιθέατρο, παρά την ύπαρξη του δέντρου, διότι κατά την άποψή του η συμμετρική σκηνή ενός άνδρα με ζώο προσιδιάζει σε αυτές τις σκηνές, καθώς και η στάση τους⁵⁶. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από τη συμμετρικότητα της σύνθεσης του δαπέδου συνολικά, δηλαδή οι πίνακες 1-2 και 5-6 απεικονίζουν κυνήγι, ενώ οι 3-4 και 7-8 θεάματα. Εκτός της Χίου και του Δεσύλλα (αρ. κατ. 3) όπου απεικονίζεται θηριομαχία, κυνήγι λιονταριού σε φυσικό περιβάλλον έχουμε και στην Οικία του Σίληνου (αρ. κατ. 7), στην Οικία δυτικά του Σταδίου της Κω (β' μισό του 3^{ου}), στη Ρωμυλιανή (4^{ος} αι), ανατολικά του Βαπτιστηρίου Επτά Βήματα στην Κω (αρ. κατ. 13), στο Άργος (αρ. κατ. 1β), στην Ιουστινιανή Πρώτη (α' μισό του 6^{ου}), στα Δολιανά (αρ. κατ. 4) και στα Κύθηρα (αρ. κατ. 6).

Λιγότερες είναι οι περιπτώσεις κυνηγιού **αρκούδας** (Ιουστινιανή Πρώτη, Νικόπολη – αρ. κατ. 15, α' μισό 6^{ου} αιώνα και οι δύο).

⁵⁶ Tsaravopoulos 1986, σ. 313, όπου αναφέρει ότι, παρά την ένδειξη τοπίου, θεωρεί ότι πρόκειται για σκηνή αμφιθέατρου.

Β 4/. ΣΚΗΝΕΣ ΚΥΝΗΓΙΟΥ ΣΕ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟ ΜΕ ΑΛΛΕΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ

Α) Σε συνδυασμό με απεικονίσεις χρόνου

Σε δύο περιπτώσεις του καταλόγου μας (Άργος και Θήβα) οι σκηνές κυνηγιού συνδυάζονται με την απεικόνιση των προσωποποιημένων Μηνών, και μάλιστα ως στοιχείο της κύριας διακόσμησης.

Στην πολυτελή έπαυλη του Άργους (αρ. κατ. 1α) τα ψηφιδωτά δάπεδα διακοσμούν τις δύο πλευρές ενός περιστυλίου και το κεντρικό δωμάτιο που βλέπει προς αυτό. Στη νότια πλευρά του περιστυλίου εικονίζονται οι δώδεκα Μήνες ανά ζεύγη και ταυτίζονται με επιγραφές. Στέκονται σχεδόν μετωπικοί μπροστά από ένα απλό, χωρίς κανένα διάκοσμο, βάθος με μία μικρή γραμμή στα πόδια τους που δηλώνει το έδαφος· το βάθος και η φύση δεν έχουν λειτουργικό ρόλο στην παράσταση, καθώς στην περίπτωση τους δεν υπάρχει η αναγκαιότητα της αφήγησης που να υποβάλλει τη δράση και την κίνηση. Παριστάνονται να ειτελούν ασχολίες σχετικές με τις πραγματικές εργασίες που λαμβάνουν χώρα τη συγκεκριμένη εποχή, όπως για παράδειγμα τρύγο τον Σεπτέμβριο και δοκιμή του νέου κρασιού τον Οκτώβριο.

Μία αλληγορία κυνηγιού πουλιών αποδίδεται με την απεικόνιση του μηνός Φεβρουαρίου, ο οποίος είναι ντυμένος με χοντρή κάπα και κουκούλα, ψηλές μπότες



Εικ. 63 - Άργος, Οικία του Γερακάρη. Προσωποποίηση του μηνός Φεβρουαρίου (πηγή Åkerström-Hougen)

και κρατά δύο πάπιες. Η εικονογραφία αυτή παραπέμπει τόσο στην αποδημία των πουλιών την εποχή αυτή, όσο και στο κυνήγι τους, χωρίς αυτό να δηλώνεται άμεσα.

Στο ψηφιδωτό της Θήβας (αρ. κατ. 2) οι σωζόμενοι Μήνες που συνοδεύουν την κυνηγετική σκηνή είναι τέσσερις. Κάθε μορφή βρίσκεται μόνη της στο διάχωρο, ωστόσο η έντονη κίνησή τους προς το διπλανό πλαίσιο τις «ενώνει» νοηματικά σε ζεύγη. Η εικονογραφία του Φεβρουαρίου είναι παρόμοια με αυτή του Άργου (χοντρή κάπα με κουκούλα, ψηλές μπότες και κρατά δύο πάπιες), διαφέρει όμως η στάση με τον έντονο διασκελισμό προς τα αριστερά του θεατή. Και οι άλλοι μήνες παριστάνονται σε συνδυασμό με ασχολίες ανάλογες της εποχής: ο Ιούλιος κρατά δεμάτι, δηλώνοντας το θερισμό.



Εικ. 64 - Θήβα.
Τα ζεύγη των μηνών. Σημειώνεται ο Φεβρουάριος.
(πηγή Ασημακοπούλου-Ατζακά)

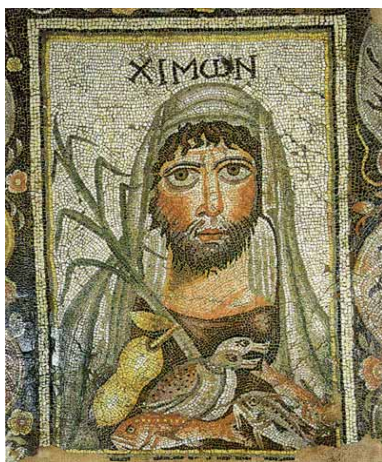
Και στις δύο περιπτώσεις που εξετάσαμε ο μήνας που σχετίζεται με το κυνήγι είναι ο Φεβρουάριος: είναι ζεστά ντυμένος ως πιο κρύος μήνας του χρόνου, φέρει κάπα με κουκούλα και υψηλές μπότες, για να αιχμαλωτίσει άγριες πάπιες μέσα στους θάμνους, κρατά στην αγκαλιά του αγριόπαπιες, ενώ και στις δύο παραστάσεις απεικονίζονται καλαμιές, εμφανές σύμβολο της ψυχρότερης εποχής του έτους⁵⁷. Πρόκειται για μία καθιερωμένη εικονογραφία του Φεβρουαρίου καθώς απαντά και στην Τεγέα (β' μισό του 4^{ου} αιώνα), σε ψηφιδωτό δάπεδο αποκαλούμενο του «Dominus Julius» στην Καρχηδόνα (τέλη του 4^{ου} αι) και στο μνηολόγιο του Φιλόκαλου (354 μ.Χ)⁵⁸.

Αναφορά στη μνεία του χρόνου γίνεται και στο ψηφιδωτό που βρέθηκε στον Δεσύλλα Μεσσηνίας (αρ. κατ. 3), ως δευτερεύον στοιχείο σε αυτή την περίπτωση. Την κεντρική σκηνή αρένας περιβάλλουν οι προσωποποιήσεις των εποχών του έτους

⁵⁷ Ασημακοπούλου-Ατζακά 2001, σ. 5.

⁵⁸ Åkerström-Hougen 1974, σ. 74.

σε κυκλικά μετάλλια στις γωνίες. Η πιο κρύα εποχή του έτους, ο χειμώνας, απεικονίζεται με κουκούλα. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο μας θυμίζει εμμέσως τον Φεβρουάριο στο Άργος και στη Θήβα, ενώ παραπέμπει στην απεικόνιση του Χειμώνα στον Άγιο Ταξιάρχη (τέλη του 5^{ου} αιώνα)⁵⁹, σε λουτρό έξω από την πόλη του Άργους. Καθώς το ψηφιδωτό στο Δεσύλλα δεν είναι δημοσιευμένο ούτε έχουμε στη διάθεσή μας λεπτομερείς φωτογραφίες, μπορούμε απλά να παρατηρήσουμε ότι ο Χειμώνας ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που συνηθιζόταν τότε στα ψηφιδωτά. Αν και πρόκειται για θεατροκυνήγι (venatio), βλέπουμε ότι ακόμα μία φορά



Εικ. 65 - Άργος, Άγιος Ταξιάρχης
Ο Χειμώνας (πηγή Ασημακοπούλου-Ατζακά)

θεωρείται πρόσφορος ο συνδυασμός της απεικόνισής του με μορφές που προσωποποιούν αφηρημένες έννοιες του χρόνου.

Ο συνδυασμός σιγνών κυνηγιού με απεικόνιση Μηνών είναι ένα μοτίβο που μαρτυρείται στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολής και ειδικότερα στο Ισραήλ. Αναφέρουμε το Beth Shean, με δύο μνημεία: ένα μοναστήρι αφιερωμένο στην Παναγία (Monastery of Lady Mary) που χρονολογείται στα 567 μ.Χ. και έναν ταφικό θάλαμο των μέσων του 6^{ου} αι. μ.Χ. (El Hammam) με προθάλαμο στα δυτικά και ψηφιδωτά σε δύο επίπεδα (μας αφορά το ανώτερο επίπεδο).

Στο μοναστήρι της Παναγίας, το δάπεδο της αίθουσας Α καλύπτεται με ψηφιδωτό κυκλικού σχήματος, το οποίο εγκλείει ένα κεντρικό κυκλικό μετάλλιο, όπου απεικονίζεται ο Ήλιος να φορά στέμμα με χρυσές ακτίνες και η Σελήνη να

⁵⁹ Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, σ. 56-58. Η Hougen θεωρεί ότι πρόκειται για το ίδιο εργαστήριο που εκτέλεσε τα ψηφιδωτά της Οικίας του Γερακάρη, με τη διαφορά ότι στον Άγιο Ταξιάρχη μάλλον πρόκειται για έργο του ίδιου του αρχιμάστορα, βλ. σ. 62, 69.

φέρει στέμμα σα μισοφέγγαρο· και οι δύο κρατούν δαυλούς⁶⁰. Σε δώδεκα ακτινωτά διάχωρα παριστάνονται ολόσωμοι οι Μήνες με τις λατινικές ονομασίες τους γραμμένες στα ελληνικά κατά τη ρωμαιοδυτική επίδραση και με ένδειξη του αριθμού ημερών που αντιστοιχεί στον καθένα. Οι εργασίες που απεικονίζονται να εκτελούν είναι προσαρμοσμένες στις κλιματολογικές συνθήκες που επικρατούν στην περιοχή (π.χ. ο τρύγος παριστάνεται τον Ιούλιο και όχι το Σεπτέμβριο).



Εικ. 66 - Beth Shean, Monastery of Lady Mary. Αίθουσα Α. (πηγή Ovadiah)

Στην αίθουσα L παριστάνονται δώδεκα μετάλλια σε τρεις σειρές, τα οποία σχηματίζονται από κληματίδα που φύεται από αμφορέα ευρισκόμενο στο μέσο της νότιας πλευράς. Σε ένα από αυτά απεικονίζεται οπλισμένος άνδρας με δόρυ και ασπίδα να ορμά κατά λέαινας και των δύο μικρών της.



Εικ. 67 - Beth Sean, Monastery of Lady Mary. Αίθουσα L. Σημειώνεται ο κυνηγός (πηγή Ovadiah)

Στα περισσότερα μετάλλια απεικονίζονται σκηνές τρύγου (άνδρας κουβαλά πανέρι με σταφύλια, άλλος κόβει σταφύλια, πατητήρι). Ο χώρος μεταξύ των μεταλλίων γεμίζει με εικόνες ζώων και σταφύλια. Σε αυτή την περίπτωση το κυνήγι

⁶⁰ Ovadiah 1987, σ. 26-29.

συνδυάζεται με εποχιακές αγροτικές ασχολίες, σε μία έμμεση υποδήλωση του χρόνου.

Το ερώτημα είναι για ποιο λόγο επελέγη ο συνδυασμός απεικόνισης των μηνών με κυνήγι, πέρα από τη σύνδεση του Φεβρουαρίου με αυτό. Αρχαία ημερολόγια με απεικονίσεις μηνών παριστάνουν διάφορα θέματα, όπως θρησκευτικά, αστρονομικά, αστικές τελετουργίες και εποχιακές εργασίες. Με την πάροδο των χρόνων οι θρησκευτικές τελετές και οι εκδηλώσεις δημόσιας ζωής αντικαθίστανται από σύμβολα της γεωργίας, της κτηνοτροφίας και του κυνηγιού για να υποδείξουν τις εργασίες των μηνών: θέρος, τρύγος, όργωμα και ούτω καθεξής⁶¹. Η τάση αυτή οφείλεται στην ποικιλία εορτών στα διάφορα μέρη της αυτοκρατορίας και στο γεγονός ότι μηνολόγια με κοσμικά-φυσιοκρατικά θέματα χρησιμοποιούνται προσφορότερα, δεδομένου ότι είναι κοσμικού χαρακτήρα και δεν επηρεάζονται από τις θρησκευτικές έριδες του καιρού. Τέτοιου είδους ημερολόγια συναντούμε στο Άργος και στη Θήβα.

Η τάση αυτή της υιοθέτησης μηνολογίων, θα λέγαμε «αγροτικών», φωτίζει ως ένα βαθμό και τους λόγους συνδυασμού τους με κυνηγετικές σκηνές. Καθώς οι μήνες αποδίδονται ως απεικονίσεις συγκεκριμένων κοσμικών ασχολιών, ταιριάζουν με την απεικόνιση μίας άλλης κοσμικής και αγαπημένης ασχολίας, όπως είναι το κυνήγι. Οι συγκεκριμένες ασχολίες που συνοδεύουν απεικονίσεις μηνών εξασφαλίζουν τα προς το ζην για τους ανθρώπους. Το ίδιο συμβαίνει και με το κυνήγι, καθώς και στις δύο περιπτώσεις που εξετάζουμε (Άργος, Θήβα) γίνεται με στόχο την εξασφάλιση τροφής. Σχηματίζουν, επομένως, ένα ενιαίο θεματολογικό πλαίσιο.

B) Σε συνδυασμό με απεικόνιση ξενίων

Σε μία περίπτωση, στο χώρο του τρικλινίου στο Καστέλι (αρ. κατ. 5), παραστάθηκαν σε συνδυασμό με την κυνηγετική σκηνή (αιχμαλώτιση ελαφιών) πίνακες της νεκρής φύσης. Το τρικλίνιο είναι η αίθουσα των συμποσίων, η οποία συχνά διακοσμείται με σκηνές ξενίων, δηλαδή νεκρής φύσης με φρούτα, λαχανικά και άλλα φαγώσιμα, που στόχο έχουν να τιμήσουν τους καλεσμένους και να εξάρουν τη γενναιοδωρία του οικοδεσπότη. Γι' αυτό και η απεικόνιση τους βρίσκεται σχεδόν

⁶¹ Åkerström-Hougen 1974, σ. 72, 85-86.

αποκλειστικά σε οικίες. Αυτός ο τύπος κατάγεται εικονογραφικά από ελληνιστικούς πίνακες, που αποδίδονται στον ζωγράφο Πειραϊκό, μεταφέρθηκαν ως μοτίβο στην Πομπηία στα τέλη του 2^{ου}-αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ., εισήχθησαν αργότερα στην Αφρική και μετά τον 2^ο αιώνα μ.Χ. γνώρισαν αξιοσημείωτη άνθηση.

Στο παλάτι του Θεοδώριχου στη Ραβέννα (αρχές 6^{ου} αι.) υπάρχει επιγραφή στο τρικλίνιο που δηλώνει (σε ελεύθερη μετάφραση): «πάρε αυτό που το Φθινόπωρο, η Άνοιξη, ο Χειμώνας, το Καλοκαίρι παράγουν από εποχή σε εποχή, και αυτό που δημιουργήθηκε σε όλο τον κόσμο». Η επιγραφή αυτή μας θυμίζει ότι η τροφή, ένα από τα δώρα του οικοδεσπότη στους ξένους του, είναι με τη σειρά της σύμβολο των εποχών ή και των μηνών (π.χ. τα σταφύλια παραπέμπουν στον Σεπτέμβριο, τα νεκρά πουλιά στην εποχή κυνηγιού του καθενός). Είναι χαρακτηριστικό των ξενίων να παρουσιάζουν την παραγωγή όλης της χρονιάς σε μία συστηματική αταξία, σαν να θέλουν να δηλώσουν την αιώνια ζωτικότητα του κόσμου. Παράλληλα, παρουσιάζουν τα τρία στοιχεία σύμπαντος, καθώς συχνότατα παρουσιάζονται σε συνδυασμό ξένια της γης, του αέρα και του νερού (στο Καστέλι έχουμε ψάρια-θάλασσα, πουλιά-αέρας και λαγό/λαχανικά-γη). Επομένως, η απεικόνισή τους είναι κοινωνικού και φιλοσοφικού-κοσμολογικού χαρακτήρα⁶².

Ο συνδυασμός των δύο σκηνών στο Καστέλλι αποδίδει την έμφαση που θέλει ο παραγγελιοδότης να δοθεί στην φιλοξενία και την απλοχεριά του οικοδεσπότη. Παράλληλα, στο Άργος γνωρίζουμε ότι το τρικλίνιο «έβλεπε» προς τις κυνηγετικές σκηνές, ένα μοτίβο θεματολογικά κατάλληλο για το χώρο του φαγητού, ώστε να αποδοθούν αγροτικές και κυνηγετικές ασχολίες σχετικές με τη διατροφή.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε πως είτε έχουμε απεικόνιση κυνηγιού με αγροτικές ασχολίες παρουσία των Μηνών, είτε κυνήγι με πίνακες νεκρής φύσης, στόχος είναι να αποδοθούν σκηνές σχετικές με τη διατροφή και τον τρόπο διαβίωσης των ανθρώπων. Με βάση τα δεδομένα που εξετάσαμε, στον ελλαδικό χώρο η τάση αυτή συνδυασμού των σκηνών προσδιορίζεται χρονολογικά κυρίως στο α' μισό του 6^{ου} αιώνα, ακολουθώντας προγενέστερα εικονογραφικά πρότυπα.

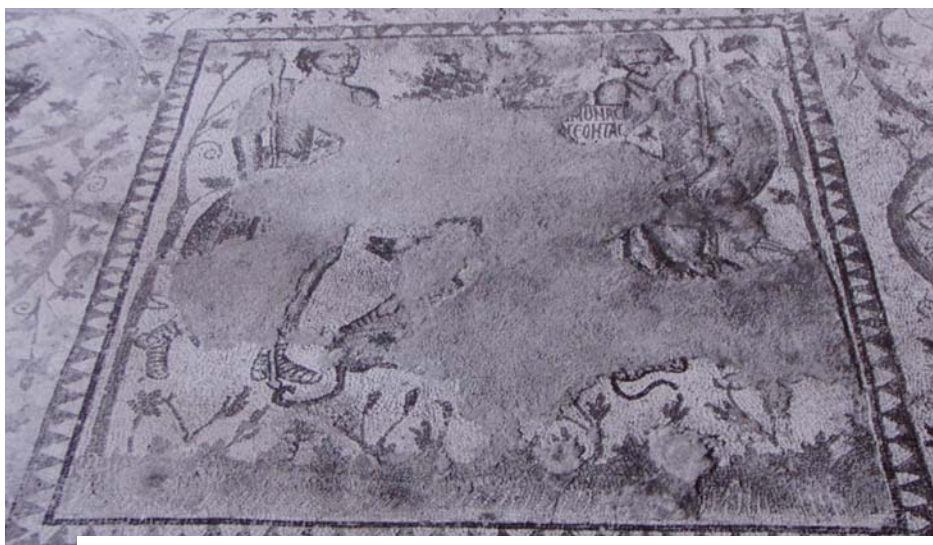
⁶² Γενικά για την απεικόνιση των ξενίων βλ. σχετικά Bomelle et al. 1990 *passim*, Blanchard-Lemée et al. 1995, σ. 65, Ασημακοπούλου-Ατζακά 2003, σ. 128-132. Ειδικότερα για τη σημειολογία της παράστασης βλ. Darmon 1990, σ. 107-112.

Β 5/. ΔΥΣΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Δύο από τα ψηφιδωτά που μας απασχολούν παρουσιάζουν ερμηνευτικό πρόβλημα και είναι αριετές οι δημοσιεύσεις που επιχειρούν να το επιλύσουν.

Α) Νικόπολη (α' μισό του 6^{ου} αι., αρ. κατ. 15)

Ο κεντρικός πίνακας του νότιου εγκάρσιου κλίτους της βασιλικής με τις δύο μορφές επιδέχεται διάφορες ερμηνείες, καθώς μεγάλο τμήμα του και η επιγραφή που θα διαφώτιζε τη σκηνή έχει σχεδόν καταστραφεί.



Νικόπολη, Βασιλική Α του Δουμετίου.

Ο κεντρικός πίνακας των δύο μορφών (πηγή Hellenkemper-Salies)

Ο Σωτηρίου ερμήνευσε αυτούς τους δύο άνδρες ως στρατιωτικά πρόσωπα από αριστοκρατική οικογένεια της Νικόπολης και πιθανολογεί ότι πρόκειται για αδέρφια. Επίσης, πρότεινε συμπλήρωση της επιγραφής ως εξής:

[ονόματα αδελφών] ΟΜΑΙΜΟΝΑΣ /
ΜΕΓΑ ΚΛΕΟΣ ΟΛΗΣ ΠΑΤΡΗΣ ΕΟΝΤΑΣ.

Ο Φιλαδελφεύς αντικρούει την άποψη αυτή του Σωτηρίου, καθώς θεωρεί ότι η επιγραφή είναι τετράστιχη, αλλά και ότι η προσωπογραφία δύο νέων γόνων της αριστοκρατίας δεν θα ταίριαζε με το γεγονός ότι χορηγός είναι ο Δουμέτιος⁶³. Επιπλέον, τα υπολείμματα των γραμμάτων πριν το ΜΟΝΑΣ και το ΕΟΝΤΑΣ δεν συμφωνούν με αυτά που προτείνει ο Σωτηρίου για τη συμπλήρωση της επιγραφής.

⁶³ Φιλαδελφεύς, *ΑΕ* 1916, σ. 72, υποσ. 1, όπου και η αναφορά για τις απόψεις του Σωτηρίου στον *Ιερό Σύνδεσμο* 1 και 15 Δεκεμβρίου 1915.

Οι κεντρικές μορφές κατά τον Kitzinger μπορούν να ερμηνευθούν ως απεικόνιση των νικητών *venatorum*, και συγκεκριμένα των Ενώχ και Ηλία, που στην Παλαιά Διαθήκη αναλήφθηκαν κατευθείαν στον παράδεισο, οπότε το δένδρο θα μπορούσε να είναι το Δέντρο της Ζωής⁶⁴. Η απευθείας ανάληψή τους δηλώνει μία ανωτερότητα στον αγώνα τους κατά της αμαρτίας και του θανάτου, μία άποψη που υποστηρίχθηκε από πατέρες της Εκκλησίας, όπως ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός και ο Αμβρόσιος. Κατά συνέπεια, ο χώρος όπου τοποθετούνται είναι ο παράδεισος, το αντίστοιχο χωροταξικά της γης στο βόρειο τμήμα του εγκαρσίου κλίτους.



Νικόπολη, Βασιλική Α του Δουμετίου.

Ο κεντρικός πίνακας των δύο μορφών σε λεπτομέρεια (πηγή Hellenkemper-Salies)

Ο Grabar παρατηρεί ότι οι εβραϊκές συναγωγές και οι χριστιανικοί ναοί του 6^{ου} αιώνα, κυρίως στις ανατολικές επαρχίες της αυτοκρατορίας, κοσμούσαν τα δάπεδά τους με συμβολικές κοσμολογικές σιηνές, που παρίσταναν τον ορατό κόσμο, δηλαδή τη γη και το στερέωμα⁶⁵. Σύμφωνα με αυτές ο ωκεανός περιβάλλει τη γη αλλά και τη χωρίζει από τον ουρανό. Οι δύο πίνακες του εγκαρσίου κλίτους της βασιλικής Α περιβάλλονται από τον ωκεανό, γι' αυτό το ρεύμα με ψάρια και τους ψαράδες πλαισιώνει και τους δύο πίνακες. Η γη, επομένως, παρίσταται συμβολικά στο ένα περύγιο και ο ουρανός στο άλλο, με δανεισμένα από την εθνική εικονογραφία την αλληγορική εικόνα των Διοσκούρων, που είναι σύμβολα του έναστρου ουρανού. Έτσι και στα δύο περύγια μαζί εικονίζεται το ορατό σύμπαν (γη

⁶⁴ Ο Kitzinger, *DOP 6* (1951), σ. 120 δίνει ένα εικονογραφικό παράλληλο αρκετά μεταγενέστερο (1027 μ.Χ.) σε ναό στη θέση Cruas της Γαλλίας, ένα ψηφιδωτό όπου οι Ενώχ και Ηλίας παρουσιάζονται με στρατιωτική στολή με δύο σχηματοποιημένα δένδρα ανάμεσά τους.

⁶⁵ Grabar, *CA 12* (1962), σ. 115-152.

και ουρανός). Η ταύτιση των δύο μορφών με τους Ουράνιους Διδύμους, δηλαδή τους Διόσκουρους⁶⁶, οι οποίοι γενικά σχετίζονται με κυνήγι και θεάματα στην αρένα, δικαιολογεί την πολεμική εξάρτυση και τις σκηνές κυνηγιού, αν και κανένα στοιχείο της προγενέστερης εικονογραφίας τους δεν περιλαμβάνει δένδρο· εικονίζονται όμως συχνά όρθιοι, ο ένας δίπλα στον άλλο και οπλισμένοι, κάτι που δεν συμβαίνει για τους Ενώχ και Ηλία που προτείνει ο Kitzinger.

Η Hellenkemper-Salies επανεξέτασε το πρόβλημα της ταύτισης των δύο μορφών και παρατηρεί ότι η διαφορά στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους έρχεται σε αντίθεση με την συνήθη εικονογραφία των Διδύμων που παριστάνονται όμοιοι⁶⁷. Ακόμη, ο παράδεισος αυτός καθεαυτός δεν εικονίζεται στην παλαιοχριστιανική τέχνη με σκηνές κυνηγιού, αλλά με τη συνύπαρξη άγριων και ήμερων ζώων⁶⁸. Αφού λοιπόν οι δύο πίνακες περιβάλλονται από τα ίδια διακοσμητικά στοιχεία (ωκεανός) σημαίνει ότι και στους δύο πίνακες δηλώνεται η ίδια κεντρική ιδέα, δηλαδή η γη με τους ανθρώπους που την κατοικούν. Οι μορφές λοιπόν που πλαισιώνουν την επιγραφή δεν έχουν καμία πολύπλοκη θεολογική σημασία, αλλά χρησιμοποιούνται ως παραδοσιακό διακοσμητικό θέμα.

Η Ατζακά θεωρεί ότι και τα δύο ψηφιδωτά δάπεδα στο εγκάρσιο κλίτος της βασιλικής του Δουμετίου έχουν δεχθεί επιδράσεις από το θεματολόγιο των δαπέδων του ανατολικού κράτους⁶⁹. Ανήκουν στα κοσμογραφικά θέματα με ευρεία διάδοση την εποχή του Ιουστινιανού και η παρουσία τους στο δάπεδο χριστιανικού ναού υπαινίσσεται το νέο χριστιανικό πρόσωπο του κόσμου που αντικατέστησε το παλιό. Η ιδεολογία αυτή του νέου κόσμου που πλάστηκε και κυβερνάται από το δημιουργό βρίσκει θέση μέσα στην εκκλησία που αποτελεί το μικρόκοσμο του σύμπαντος. Η γη και ο ουρανός, τα δύο κύρια στοιχεία του σύμπαντος, αλλά και ο επέκεινα παράδεισος με ποικίλες προσωποποιήσεις και συμβολισμούς έχουν τη θέση τους στα δάπεδα των ναών της παλαιοχριστιανικής περιόδου.

⁶⁶ Grabar, *ό.π.*

⁶⁷ Hellenkemper-Salies 1987, σ. 295-309.

⁶⁸ Πρόκειται για την ζωγραφική απόδοση του χωρίου του Ησαΐα (11, 6-8): «καὶ συμβοσκηθήσεται λύκος μετ' ἄμνου καὶ πάρδαλις συναπαύσεται ἐρίφω, καὶ μοσχάριον καὶ ταῦρος καὶ λέων ἅμα βοσκηθήσονται καὶ παιδίον μικρὸν ἄξει αὐτούς».

⁶⁹ Ασημακοπούλου-Ατζακά 2003, σ. 110-111.

Πράγματι, η εκκλησία ευνοημένη από την κρατική εξουσία κατά την μετακωνσταντίνεια περίοδο εκφράζει σε μεγάλο βαθμό την επικρατούσα ιδεολογία και μέσω του διακόσμου των ναών δηλώνει το ζητούμενο της εποχής, που είναι η κατάκτηση της βασιλείας των ουρανών, υποδηλώνοντας ταυτόχρονα την εξουσία του αυτοκράτορα ως τοποτηρητή του Θεού στη γη.

Η ερμηνεία των σκηνών κυνηγιού του νότιου τμήματος, πάντως, θα πρέπει να βασιστεί στον συσχετισμό τους με το ψηφιδωτό του Β τμήματος του εγιάριου κλίτους. Σε αυτό, η απεικόνιση της γης περιβάλλεται από τη ζώνη του ωκεανού, όπως μας πληροφορεί και η σχετική επιγραφή. Η ίδια θαλάσσια ζώνη περιβάλλει τη ζώνη με τις σκηνές κυνηγιού και τον κεντρικό πίνακα του Ν τμήματος. Είναι, επομένως, εύλογη η υπόθεση ότι τόσο ο κεντρικός πίνακας όσο και η ζώνη με τις κυνηγετικές σκηνές αποτελούν τα δύο μέρη μιας ενιαίας σύνθεσης που λογίζεται ως το αντίβαρο της γης, η *αντιχθών* κατά την κλασική γεωγραφία ή αλλιώς ο παράδεισος κατά τη χριστιανική αντίληψη. Στους πρώιμους χριστιανούς συγγραφείς είναι κοινός τόπος η παρομοίωση των παθών και των πειρασμών της επίγειας ζωής με άγρια θηρία, τα οποία θέλουν να κατασπαράξουν την ψυχή των ανθρώπων. Και είναι κοινή πεποίθηση ότι η εισαγωγή στον παράδεισο απαιτεί έναν ηθικό αγώνα, παρόμοιο με αυτόν των κυνηγών. Η υποθετική αυτή ερμηνεία μπορεί να εξηγήσει τη γυμνότητα των κυνηγών στα μετάλλια που ταιριάζει στον παράδεισο. Εξάλλου, όταν οι κυνηγετικές σκηνές συνοδεύουν μία κεντρική, αυτή απεικονίζει έναν θεό, ήρωα, μία αρετή ή γενικότερα μία αφηρημένη ιδέα. Υπό αυτή την έννοια, οι κυνηγετικές σκηνές μπορούν να ερμηνευθούν ως ο ηθικός αγώνας κατά των παθών, του διαβόλου και του θανάτου που συχνά αναφέρονται αλληγορικά ως άγρια ζώα⁷⁰.

Ένα θέμα που ανακύπτει είναι η αλλαγή του συμβολισμού στις κυνηγετικές σκηνές. Ήδη από τα ελληνιστικά χρόνια είχε γίνει η σύνδεση του κυνηγού με το θήραμά του με την εικόνα του νικητή που επιστρέφει θριαμβευτής πάνω στο άλογό του με το νεκρό θήραμα στα πόδια του. Η αντίληψη αυτή μπορεί ικανοποιητικά να συνδεθεί με τη νίκη του χριστιανού πάνω στα πάθη, μία νίκη του Καλού έναντι του Κακού. Στην κοσμική σφαίρα, θα μπορούσε να σημαίνει την προστασία και το καλό που παρέχει το κράτος στους πολίτες του.

⁷⁰ Maguire 1987, *passim*.

Το ψηφιδωτό του Ιερού Παλατιού προσφέρει μία εικόνα του κόσμου στην καλύτερη και πιο αθώα του στιγμή. Η ζωή ανά πάσα στιγμή απειλείται από τη βία και τη διαφθορά. Έτσι η εικονογραφία αλληγορικά τονίζει την προστασία από τις εξωτερικές δυνάμεις, όπως την προστασία της εσωτερικής αθωότητας από τα πάθη, συμβολίζει τον αγώνα και το θρίαμβο του Καλού πάνω στο Κακό.

Τα ψηφιδωτά με κυνηγετικές και αγροτικές σκηνές μοιάζουν να απεικονίζουν το βασίλειο του Θεού και την επικυριαρχία του ανθρώπινου είδους πάνω στα ζώα⁷¹. Ο Θεός -σύμφωνα με τη βιβλική εκδοχή- απέδωσε στην εξουσία του ανθρώπου τα ζώα για να αντιμετωπίσει τις ανάγκες της ζωής όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά το προπατορικό αμάρτημα. Περιγραφές του γήινου κόσμου έδιναν τη δυνατότητα και στους πιστούς και στους καλλιτέχνες να υμνήσουν το Θεό, που δημιούργησε τη γη, καθώς και τον αυτοκράτορα που τη διοικεί. Για αυτό το λόγο, απεικονίσεις της Γης και του Ουρανού ήταν τόσο κοινές τόσο στο παλάτι όσο και σε ναούς⁷².

B) Θήβα (τέλη 5^{ου}-αρχές 6^{ου}, αρ. κατ. 2)

Οι σκηνές του κυνηγιού και των Μηνών συνοδεύονται από μία ασυνήθιστη επιγραφή που δηλώνει το όνομα του σχεδιαστή του ψηφιδωτού, του Δημητρίου, καθώς και του τεχνίτη που το εκτέλεσε, του Επιφάνη: «ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΕΠΙΦΑΝΗΣ ΤΕ ΤΟ ΜΟΥΣΙΟΝ ΠΟΕΙ / ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΕΝ ΕΝΝΟΗΣΑΣ ΤΗΝ ΓΡΑΦΗΝ / ΤΑΥΤΗΣ Δ' ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΕΠΙΦΑΝΗΣ ΕΥΝΟΥΣΤΑΤ(ΟΣ) / ΠΑΥΛΟΣ ΔΕ ΠΑΝΤΩΝ ΑΙΤΙΟΣ ΤΩΝ ΕΥΠΡΕΠ(ΩΝ) / ΙΕΡΕΥΣ ΤΕ ΚΑΙ ΘΕΙΩΝ ΛΟΓΩΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛ(ΟΣ)». Είναι από τις λίγες φορές που αναφέρεται ο ψηφοθέτης (*υπουργός*) και ο σχεδιαστής των σκηνών (*ενοήσας την γραφήν*) στην ίδια επιγραφή ψηφιδωτού που βρίσκεται στην Ελλάδα.

Στον ελλαδικό χώρο σε άλλες δύο περιπτώσεις αναφέρεται το όνομα του καλλιτέχνη που σχετίζεται με την εκτέλεση του ψηφιδωτού. Η μία είναι στον Άγιο Αθανάσιο Κεφαλληνίας όπου γίνεται αναφορά σε έναν ανώνυμο ζωγράφο, το σχέδιο του οποίου μετέφερε σε ψηφιδωτό ο ψηφωτής Κράτερος⁷³. Ο ζωγράφος δηλώνεται

⁷¹ Grabar, *CA 12* (1962), σ. 115-152.

⁷² Γενικότερα για σχόλια πατέρων για τη γη και τους συμβολισμούς που αποδίδουν στα ζώα, βλ. Maguire 1987, *passim*.

⁷³ Ασημακοπούλου-Ατζανά, *Ελληνικά 26* (1973), αρ. 1, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

με το ρήμα «γράφει» και ο ψηφωτής με το ρήμα «θήκατο» (<τίθημι). Η δεύτερη βρίσκεται στο ρωμαϊκό Ασκληπιείο(;) των Τρικάλων⁷⁴, όπου τα αδέρφια Ερμής και Βάσσος αναφέρονται να έχουν ζωγραφίσει ([γ]ραφομέν[ων]) και ταυτόχρονα μεταφέρει σε ψηφιδωτό [(ψη]φοθέτ[αι]) το σχέδιο.

Παρατηρούμε ότι και στα τρία ψηφιδωτά (Θήβα, Κεφαλλονιά, Τρίκαλα) γίνεται διάκριση μεταξύ των ζωγράφων και των ψηφωτών του δαπέδου. Οι πρώτοι σχετίζονται με το ρήμα «γράφω» ενώ οι δεύτεροι με το ρήμα «τίθημι» και το ουσιαστικό «έργον» (Θήβα). Το *τίθημι* αποτελεί και το β' συνθετικό του ρήματος ψηφοθετώ, το οποίο ωστόσο δεν παρουσιάζεται σε κανένα παλαιοχριστιανικό ψηφιδωτό του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου, αντίθετα με την πληθώρα ψηφιδωτών δαπέδων από τον 4^ο έως τον 6^ο αι. μ. Χ. σε Μ. Ασία, Λίβανο, νησιά Αιγαίου, Κύπρο και κυρίως Συρία, Παλαιστίνη και Ιορδανία⁷⁵. Για παράδειγμα, στην περιοχή της Ιορδανίας αναγράφονται οι τρεις ψηφοθέτες στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Khirbat al-Mukhayyat που χρονολογείται στα 535/6⁷⁶. Στην επιγραφή αυτή, μαζί με τη λέξη ψηφοθέτης αναφέρεται και η λέξη έργο (*έργον ψηφωτητών*) που βρίσκουμε και στη Θήβα. Η λέξη *υπουργός* (<έργον) συνδέει την επιγραφή της Θήβας με τις αρχαίες ελληνικές επιγραφές γλυπτών (όπου χρησιμοποιείται το *έργον* αντί του *εποίησε*). Με τον ίδιο τρόπο υπογράφει και ο τεχνίτης - μαρμαράριος των εντοιχίων opus sectile της βασιλικής του Αγ. Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη (7^{ος} αι.) και στην βασιλική του Kissufim στο Ισραήλ (6^{ος} αι.). Αντί της λέξης *έργον* χρησιμοποιείται αρκετά συχνά και το ρήμα *ειργάσατο*⁷⁷.

Η μαρτυρία για τη συνεργασία ζωγράφου και ψηφωτή δεν αποτελεί απόδειξη ότι κάθε συνεργείο θα διάθετε και τις δύο ειδικότητες. Αναμφισβήτητα, η ύπαρξη ζωγράφου θα συντελούσε στην καλύτερη ποιότητα της εργασίας και στην ορθότερη διεκπεραίωσή της, ωστόσο θα ανέβαζε κατά πολύ το κόστος, δεδομένου ότι με βάση

⁷⁴ Ασημακοπούλου-Ατζακά, *ό.π.*, αρ. 66, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁷⁵ Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, σ. 28-32. Της ίδιας, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη κατά την όψιμη αρχαιότητα (3^{ος}-7^{ος} αιώνες)*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1993.

⁷⁶ Piccirillo 1993, σ. 22. Ο ναός ήταν διακοσμημένος με κνηγετικές, αγροτικές και κτηνοτροφικές σκηνές, προσωποποιήσεις των τεσσάρων Εποχών, τη Γη με καρποφόρους και ένα προσωπίο σε κάθε γωνία. Στην επιγραφή αναφέρονται τα ονόματα των ψηφοθετών (*ψηφωτητών*) Ναούμ, Κυριάκου και Θωμά. Υπάρχει επίσης το πορτραίτο του Ιωάννη, γιου του Αμμωνίου, ευεργέτη της εκκλησίας, σε ένα πλαϊνό χώρο.

⁷⁷ Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Αμητός* 1987, σ. 89-99.

το Έδικτο του Διοκλητιανού ο ζωγράφος πληρωνόταν με 60 δηνάρια έναντι 50 του ψηφοθέτη⁷⁸. Θα ήταν λογικό να υποτεθεί ότι τα καλά οργανωμένα συνεργεία θα μπορούσαν να συμπεριλάβουν στα μέλη τους και ζωγράφους, οι οποίοι θα ήταν σε θέση να ικανοποιήσουν έναν απαιτητικό πελάτη, που θα μπορούσε να αναλάβει το υψηλό κόστος μίας τέτοιας εργασίας. Τα οικονομικότερα συνεργεία θα δούλευαν κατά πάσα πιθανότητα με έτοιμα «τετράδια σχεδίων», από όπου τα ίδια ή ο πελάτης θα διάλεγαν τα σχέδια⁷⁹.

Η επιγραφή «ἀκκίωλος» συνοδεύει την προβληματική μορφή του δούλου που δεν έχει άμεση σχέση με τη σκηνή κυνηγιού. Γεννά προβληματισμό αν αποτελεί κύριο όνομα ή προσδιοριστικό της ιδιότητας αυτού του προσώπου. Η λεξικογραφική αναζήτησή μας απέδωσε τις εξής ερμηνείες. Στο λεξικό Πανταζίδου η λέξη *ἀκκίωλος* δηλώνει τον βλωμό, τον ψωμό, τη δαγκωνιά (εκ του α του επιτατικού και του κόλος=κολοβός: εντελώς κολοβός), επομένως σημαίνει το «μετά το δείπνον απολειπόμενον κεικολοβωμένον τεμάχιον άρτου ή κρέατος»⁸⁰. Η ερμηνεία αυτή ταιριάζει με τη στάση του δούλου, ο οποίος μοιάζει να πίνει κάτι από το αγγείο που κρατά.

Εάν υποθέσουμε ότι η λέξη δεν είναι ελληνική, μπορούμε να αναζητήσουμε τη ρίζα της στη λατινική λέξη *accola-ae* αρσ. (*accolo*) που σημαίνει πάροικος, πρόσκοικος⁸¹. Εκ του ρήματος *accolo, accolui, accultum, accolere* (*ad + colo*): παροικώ, κατοικώ κοντά. Η σημασία αυτή ταιριάζει με την εμφάνιση του ανθρώπου που είναι έγχρωμος, οπότε θα μπορούσε να είναι δούλος, ξενόφερτος κάτοικος ή πάροικος. Το να αποδοθεί μία ξένη λέξη με ελληνικούς χαρακτήρες δεν είναι ασύνηθες όσον αφορά στην ονομασία των μνηών, όπου τα λατινικά ονόματα αποδίδονται με ελληνικούς χαρακτήρες (Beth Sean, Monastery of Lady Mary). Στην περιοχή εξάλλου της Θήβας, με τα πολλά εργαστήρια και το ανεπτυγμένο εμπόριο, παροικούσαν πράγματι πολλοί ξένοι και όπως γνωρίζουμε από τη σύγχρονη πρακτική, αρκικά συχνά παρεισφύρουν ξένες λέξεις στο ελληνικό λεξιλόγιο.

⁷⁸ Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, σ. 33.

⁷⁹ Dauphin, *Art History 1* (1978), σ. 400-423. Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, σ. 39-42.

⁸⁰ I. Πανταζίδου, *Λεξικόν Όμηρικόν περιέχον πάσας τὰς παρ' Όμήρω καί τοῖς όμηρίδαις εύρισκόμενας λέξεις* (εκ του γερμανικού του Κρουσίου μετά προσθηκών και διορθώσεων), εκδ. Ιω. Σιδέρης, Αθήναι.

⁸¹ Στ. Κουμανούδη, *Λεξικόν λατινοελληνικόν*, εκδ. Όμηρος.

Προς αυτή την ερμηνεία συνηγορεί και η λέξη «μουσίον» που βρίσκουμε στην επιγραφή. Ο όρος αυτός συνδέεται με την τέχνη του ψηφιδωτού μέσα από τη λατινική γλώσσα. Οι λατινικοί όροι *museum-musaeum*, *musivum-musivarius*, *museiarius-musaerius* αφορούσαν αρχικά τις ψηφιδωτές διακοσμήσεις τοίχων και θόλων, στα παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά ωστόσο απαντούν αδιακρίτως και για διακοσμήσεις δαπέδων⁸². Στην περίπτωση μας (τέλη του 5^{ου}-αρχές του 6^{ου} αι), αποτελεί μία ισχυρή ένδειξη για την παρείσφρηση ξένων λέξεων στην ελληνική γλώσσα και κλίνει υπέρ της αναζήτησης της ερμηνείας του «άγκωλος» στο λατινικό λεξιλόγιο.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι αριετά συχνά η απεικόνιση του χειμώνα συνοδεύεται από ένα αγγείο από όπου ξεχειλίζει νερό, εικονογραφικό στοιχείο που πιθανότατα συνδέεται με το ζωδιακό σύμβολο του Υδροχόου⁸³. Στην περίπτωση της Θήβας, έχουμε ένα αγγείο με υγρό που συνοδεύει το κνήγι αγριογούρουνου, το οποίο πραγματοποιείται κυρίως τους χειμερινούς μήνες. Κατά συνέπεια, η λέξη *άγκωλος* θα μπορούσε να υποδηλώνει τον κολοβό μήνα Φεβρουάριο.

⁸² Ασημακοπούλου-Ατζανά 1987, σ.34-36.

⁸³ Ασημακοπούλου-Ατζανά 2001, σ. 5.

B 6/. ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Οι κινηγετικές σκηνές του καταλόγου μας εμπίπτουν σε δύο μεγάλες κατηγορίες, αναφορικά με το αν υπάρχουν πλαίσια που να τις ορίζουν ή όχι.

A 1) Διάχωρα ή πίνακες

Διάχωρο ονομάζεται ο οριζόμενος από ταινία χώρος μέσα στον οποίο τοποθετείται η διακοσμητική σκηνή, στοιχείο που την καθιστά διακριτή από τις υπόλοιπες. Η λογική των διαχώρων ως στοιχείο διακοσμητικής σύνθεσης ανάγεται σε πρότυπα της κλασικής αρχαιότητας, κατά την οποία είχε χρησιμοποιηθεί σε μεγάλο βαθμό⁸⁴. Σχεδόν όλες οι κινηγετικές σκηνές που εξετάζουμε, είτε ως επιχείρηση είτε ως στιγμιότυπο, τοποθετούνται μέσα σε διάχωρα, οι διαστάσεις των οποίων διαφέρουν.

Υπάρχουν τα ορθογώνια διάχωρα: Κως (αρ. κατ. 7, 9, 10, 12 και 13), Λάππα (αρ. κατ. 14), Χίος (αρ. κατ. 16).

Τα επιμήκη διάχωρα: Θήβα (αρ. κατ. 2), Καστέλι Κισσάμου (αρ. κατ. 5) και Κως (αρ. κατ. 10).

Τέλος, διακρίνουμε και τα σχεδόν τετραγωνισμένα διάχωρα: Δολιανά (αρ. κατ. 4) και Άργος (αρ. κατ. 1α-β).

Η χρονολογική διασπορά των διαφόρων μεγεθών αποδεικνύει ότι το μέγεθος του διαχώρου καθορίζεται από δύο παράγοντες: ο ένας είναι η θεματολογία. Στο Άργος (αρ. κατ. 1α) για παράδειγμα έχουμε κινηγετικά στιγμιότυπα, τα οποία για να αποδοθούν δεν απαιτούν επίμηκες διάχωρο, ενώ στην οικία δυτικά του Σταδίου της Κω (αρ. κατ. 9) ο καλλιτέχνης ήθελε να πλαισιώσει την κεντραρισμένη κινηγετική σκηνή με απεικόνιση τοπίου ως διακόσμηση. Ο δεύτερος παράγοντας είναι οι διαστάσεις του χώρου που καλείται να διακοσμήσει. Αυτό συμβαίνει στα υπόλοιπα ψηφιδωτά της Κω, όπου το ζεύγος κνηγού-θηράματος βρίσκεται στο κέντρο του διαχώρου και δεν φέρει παραπληρωματικά στοιχεία, επομένως θεματολογικά το διάχωρο δεν χρειαζόταν να είναι επίμηκες. Επειδή όμως έπρεπε να διακοσμηθεί όλο το πλάτος της αίθουσας, το διάχωρο επιμηκύνθηκε χωρίς περαιτέρω διακόσμηση.

⁸⁴ Lavin, *DOP 17* (1963), σ. 185-189.

Σε σύνθεση οκταγώνων που ορίζουν κατά κορυφήν τετράγωνα εικονίζονται ερωτιδείς εναλλάξ με ζώα, σε ψηφιδωτό που βρέθηκε σε οικία δυτικά του Σταδίου της πόλης της Κω (αρ. κατ. 11). Το κάθε οκτάγωνο περικλείει μόνο τη μία από τις δύο μορφές που εμπλέκονται στο κυνήγι, δηλαδή τον ερωτιδέα και το θήραμα χωριστά. Ως ενοποιητικό στοιχείο των δύο λειτουργεί συνήθως το δόρυ που κρατά ο κυνηγός, το οποίο «δείχνει» να κατευθύνεται προς το γειτονικό διάχωρο όπου βρίσκεται το ζώο, καθώς και τα βλέμματα των δύο πρωταγωνιστών που διασταυρώνονται.



Κως, πιθανώς οικία δυτικά του Σταδίου.
Ερωτιδείς σε κυνήγι.
(πηγή De Matteis).

Η De Matteis παρατηρεί ότι οκτάγωνα βρίσκουμε σε έπαυλη στην Αλικαρνασσό (β' μισό του 5^{ου} αιώνα), καθώς και στις μικρές θερμές στο βαπτιστήριο στην περιοχή των Δυτικών Θερμών της Κω⁸⁵. Οκτάγωνα βρίσκουμε επίσης στο Beit Jibrin (τέλη του 3^{ου} αι.), όπου σε ένα δωμάτιο διακοσμημένο με μεγάλο ορθογώνιο πίνακα υπάρχουν 10 οκτάγωνα με απεικόνιση ζώων σε ζευγάρια⁸⁶.

Σε αυτά μπορούμε να προσθέσουμε το θολωτό τάφο στη Σιλίστρα (τέλη του 4^{ου} αι) της Βουλγαρίας (Ανατολικό Ιλλυρικό), όπου ο θόλος είναι τοιχογραφημένος με παρόμοια οκτάγωνα που ορίζουν κύκλους αυτή τη φορά. Στην τοιχογραφία οι μορφές συντίθενται σε ζεύγη ανά δύο αλλά δεν είναι ερωτιδείς. Ωστόσο η στάση και η απόδοσή τους θυμίζει σε πολλά σημεία την Κω, χωρίς να προσεγγίζουν την ποιότητά της⁸⁷.

⁸⁵ Hinks 1933, σ. 137-8.

⁸⁶ Avi-Yonah, *QDAP II* (1932), σ. 146-148.

⁸⁷ Dimitrov & Cicikova 1986, αγγλ. περίληψη σ. 102-6, εικ. 51, 56, 58, 59, 60, 61, 62.



Εικ. 68 - Σιλίστρα, θολωτός τάφος.
Άποψη των τοιχογραφιών του θόλου
(πηγή Dimitrov & Cicikova)

Και πάλι η χρονολογική διασπορά του οκταγώνου δηλώνει ότι πρόκειται για μία διακοσμητική πρακτική υιοθετημένη από παλαιότερα πρότυπα και δεν χαρακτηρίζει μία μόνο εποχή.

A 2) Μετάλλια από βλαστό κληματίδας ή άικανθας

Η όλη αντίληψη της σύνθεσης του διαχωρισμού του κυνηγού από το θήραμα του μέσω πινάκων, οι οποίοι συνδέονται μέσω του όπλου επίθεσης και της στάσης συναντάται επίσης στη Νικόπολη (αρ. κατ. 15), όπου οι μορφές οριοθετούνται κυκλικά από βλαστό αμπέλου και όχι από οκτάγωνα και ανήκουν στο διακοσμητικό πλαίσιο που περιβάλλει το κυρίως θέμα (το ψευδοέμβλημα των δύο μορφών).

Περίτεχνα πολλαπλά πλαίσια χρησιμοποιούνται συχνά για να ορίσουν εμβλήματα σε δάπεδα ήδη από τη ρωμαϊκή εποχή⁸⁸. Η σύνθεση της ζώνης των κυνηγών αποκαλύπτει ένα εκλεκτικό μυαλό που συνδυάζει διάφορα παραδοσιακά μοτίβα για να δημιουργήσει ένα έργο παρόμοιο με κλασικό, αλλά όχι άμεσο απόγονο της αρχαιότητας⁸⁹.

Παράλληλα στην απεικόνιση κυνηγετικών σιηνών σε συνεχόμενα μετάλλια βρίσκουμε και στην περιοχή του σημερινού Ισραήλ, στο Beit Jibrin (τέλη του 3^{ου} αι.) και στο El Hammam (μέσα του 6^{ου} αι.). Στο Beit Jibrin υπάρχει ένα δωμάτιο διακοσμημένο με μεγάλο ορθογώνιο πίνακα και πλαίσιο⁹⁰. Στο πλαίσιο, που είναι ενός μέτρου πλάτους, απεικονίζεται σιηνή κυνηγιού ως συνοδευτική του πίνακα. Στον

⁸⁸ Levi 1938, vol. II, πίν. 78-αρ. 99 / vol. III, πίν. 52- αρ. 114, πίν. 72-αρ. 146 και *passim*.

⁸⁹ Kitzinger, *DOP* 6 (1951), σ. 100.

⁹⁰ Avi-Yonah, *QDAP II* (1932), σ. 146-148.

κύριο ταφικό θάλαμο του El Hammam το δάπεδο καλύπτεται με 56 μετάλλια (7x8) από βλαστό κληματίδας που φύεται από φύλλο άκανθας, το οποίο βρίσκεται στο κέντρο της δυτικής πλευράς⁹¹. Τα μετάλλια που σχηματίζονται ομοιάζουν πολύ με αυτά του προηγούμενου μνημείου. Ο χώρος μεταξύ των μεταλλίων καλύπτεται με αμπελόφυλλα, σταφύλια και φρούτα. Οι σκηνές κυνηγιού συνεχίζονται σε δύο μετάλλια, σε μία σύνθεση που θυμίζει τη βασιλική του Δουμετίου στη Νικόπολη: στην 4^η σειρά στο 1^ο μετάλλιο κυνηγός με δόρυ επιτίθεται σε αγριογούρουνο που βρίσκεται στο 2^ο μετάλλιο, ενώ στην 6^η σειρά κυνηγός με λόγχη στο 5^ο μετάλλιο διαπερνά λεοπάρδαλη που βρίσκεται στο 6^ο μετάλλιο.

Αξιοσημείωτο στη Νικόπολη είναι το εξαιρετικά μεγάλο πλάτος της ζώνης των μεταλλίων, που είναι ίσο με το άθροισμα του πλάτους των υπόλοιπων ζωνών. Είναι προφανές ότι ο καλλιτέχνης ήθελε να δώσει ιδιαίτερη έμφαση στο περιεχόμενο, ξεφεύγοντας από το απλό διακοσμητικό στοιχείο με δευτερεύουσα βαρύτητα στη σύνθεση. Το τετράγωνο σχήμα του Ν περυγίου του εγκάρσιου κλίτους, εξάλλου, επιτρέπει την κατά πλάτος αύξηση του μεγέθους του πλαισίου, η οποία δεν θα ήταν εφικτή εάν ο χώρος ήταν επιμήκης.

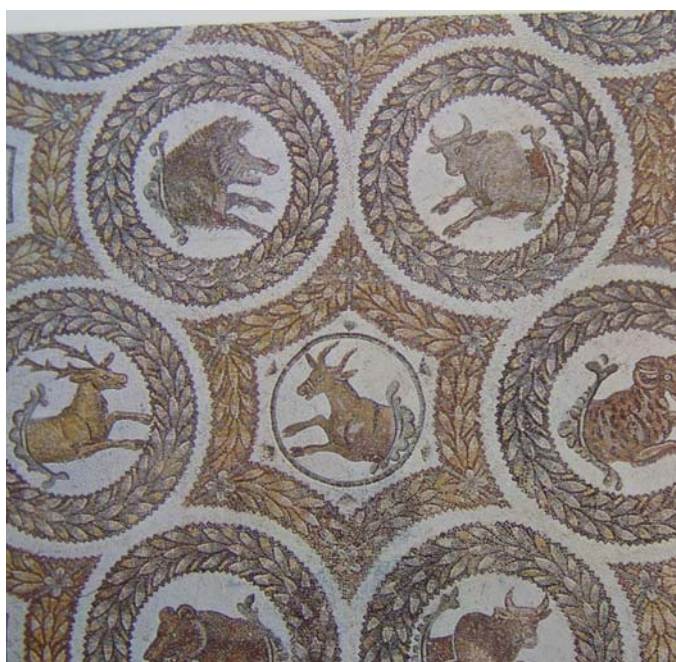
Οι σκηνές κυνηγιού είναι αρκετά διαδεδομένο θέμα στη διακόσμηση των πλαισίων και κυρίως στον τύπο της ελισσόμενης άκανθας σε δάπεδα του 6^{ου} και του 7^{ου} αι. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην περίπτωση της Νικόπολης τα ζώα αποδόθηκαν από τον ψηφιδογράφο στο μισό μέγεθος, με το οπίσθιο τμήμα τους να παραλείπεται. Μία τέτοια απεικόνιση είναι συνήθης στο μοτίβο με τον ελισσόμενο βλαστό άκανθας που με το πλούσιο φύλλωμα δικαιολογείται να καλύπτει το πίσω τμήμα του σώματος των ζώων, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με τις κληματίδες. Αναφέρουμε ενδεικτικά το περίπου σύγχρονο (τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα) πλαίσιο άκανθας με τις σκηνές κυνηγιού που περιβάλλει το ψηφιδωτό του Μελέαγρου και της Αταλάντης σε κτήριο στη ΝΔ συνοικία της Απάμειας, όπου το φύλλωμα είναι τόσο πυκνό, ώστε στην κυριολεξία απεικονίζονται μόνο οι προτομές των ζώων⁹². Ειδικά στην περίπτωσή μας, τα μετάλλια είναι εξαιρετικά μεγάλα για να είναι απαραίτητη αυτή η προοπτική, με αποτέλεσμα να υπάρχει πολύς κενός χώρος μέσα στο μετάλλιο. Κατά

⁹¹ Ovadiah 1987, σ. 30-31.

⁹² Balty 1977, σ. 118-123.

πάσα πιθανότητα ο ψηφοθέτης αντέγραψε τις μορφές στις συγκεκριμένες στάσεις από τετράδιο σχεδίων χωρίς να προβεί στις απαραίτητες για την περίσταση τροποποιήσεις. Ο Kitzinger μάλιστα επισημαίνει ότι τα φύλλα της αμπέλου μοιάζουν να έχουν εκ των υστέρων προστεθεί σε ένα κατά βάση γεωμετρικό σχέδιο που μεταμφιέστηκε σε φυτικό⁹³.

Ανάλογο παράδειγμα βρίσκουμε σε ψηφιδωτό δάπεδο στο Thuburbo Maius⁹⁴ της Τυνησίας (α' μισό του 4^{ου} αι.), όπου ολόκληρο το δάπεδο διακοσμείται με φυτικά συμμετρικά μετάλλια (κυκλικά ή εξάγωνα) ζώων, τα οποία παριστάνονται ημίτομα, χωρίς εμφανή λόγο. Αυτό δηλώνει ότι μάλλον στο πρότυπο που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης τα ζώα θα καλυπτόταν από τα φύλλα άκανθας του μεταλλίου· στην περίπτωσή μας, όμως, δεν αντιγράφηκαν τα μετάλλια άκανθας αλλά και δεν έγιναν οι απαραίτητες προσαρμογές στην απεικόνιση των ζώων.



Εικ. 69 - Thuburbo Maius, Τμήμα των Προτομών, Αίθουσα ΙΧ. Άποψη του ψηφιδωτού δαπέδου με ημίτομα ζώα σε φυτικά μετάλλια. (πηγή Alexander & Ennaifer)

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να προσθέσουμε μία παρατήρηση. Ο καλλιτέχνης, ενώ κατά πάσα πιθανότητα διέθετε πρότυπα άκανθας για το σχέδιό του, δεν επέλεξε αυτό το φυτικό διάκοσμο, αλλά τελικά προτίμησε την άμπελο. Η Dauphin σημειώνει ότι διακοσμητικά πλέγματα από άνθη και φύλλα (garlands) ήταν το πιο πολυχρησιμοποιημένο μοτίβο στα ψηφιδωτά όσον αφορά τα πλαίσια των εμβλημάτων σε δάπεδα από την α' δεκαετία του 1^{ου} αι. π.Χ. μέχρι το τέλος του 3^{ου}

⁹³ Kitzinger, *DOP* 6 (1951), σ. 110.

⁹⁴ Alexander & Ennaifer 1987, σ. 17-23.

αι. μ. Χ. Ανάμεσα στον ύστερο 3^ο και στον πρώιμο 6^ο αι. τα στεφάνια αντικαθίσταται από τους ελισσόμενους βλαστούς τόσο στις γλυπτές ζωφόρους όσο και στα ψηφιδωτά⁹⁵. Ο βλαστός αμπέλου οργανώνεται σε δύο βασικά σχέδια: είτε σε σχέδιο που πλαισιώνει ένα κεντρικό θέμα, είτε καλύπτει ολόκληρο το χώρο με τα κλαδιά του. Αυτά τα σχέδια με τον καιρό πήραν εντελώς γεωμετρικό χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να καταλήξουν σε βλαστούς που δημιουργούσαν μία σειρά γεωμετρικών μεταλλίων. Οι βλαστοί αμπέλου που περιλαμβάνουν ανθρώπινες μορφές και ζώα σε ψηφιδωτά δάπεδα είναι ένα διακοσμητικό στοιχείο που παρουσιάζεται ιδιαίτερα τον 6^ο αι. σε ναούς στην Αραβία και την Παλαιστίνη, καθώς και σε συναγωγές (Παλαιστίνη), ενώ φαίνεται να μη συνηθίζεται στις επαύλεις.

Στα ρωμαϊκά χρόνια η άμπελος συνήθως συνδέεται με το Διόνυσο ή πρόσωπα του περιβάλλοντός του ή ακόμη με σκηνές τρύγου, ενώ πριν το χριστιανισμό χρησιμοποιούταν για το συμβολισμό της αθανασίας στις διονυσιακές τελετές⁹⁶. Αυτά τα διονυσιακά-βακχικά στοιχεία συνεχίστηκαν από την ειδωλολατρική αρχαιότητα στη χριστιανική τέχνη στην πρώιμη χριστιανική περίοδο, όπως βλέπουμε από τους κλάδους αμπέλου στις κατακόμβες της Δομιτίλλας και σε μία σαριοφάγο από την κατακόμβη Praetextatus στο Βατικανό. Πλέον, όμως, έχουν αποκτήσει συμβολική σημασία, σύμφωνα και με τα ίδια τα λόγια του Ιησού «ἐγώ εἰμι ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή, καὶ ὁ πατήρ ἐμοῦ ὁ γεωργὸς ἐστί... ἐγώ εἰμι ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα» (Ιω. 15:1 και 5). Το στοιχείο της διονυσιακής μέθης έχει αντικατασταθεί από την πνευματική μέθη του πιστού και μέθεξή του στο θείο, ενώ ο διονυσιακός συμβολισμός της αθανασίας δίνει τη θέση του στην ανάσταση του Χριστού και στην αναγέννηση του κόσμου⁹⁷.

A 3) Τύπος ψευδοεμβλήματος

Η παράσταση που βρίσκεται στο νότιο περύγιο του εγκάρσιου κλίτους στη Νικόπολη ανήκει στον τύπο του ψευδοεμβλήματος. Πρόκειται για μία αυτόνομη σύνθεση που επιχειρεί να ανοίξει ένα «παράθυρο» στο δάπεδο και να αποδώσει την

⁹⁵ Dauphin, *Levant 19* (1987), σ. 183-212.

⁹⁶ Oakeshott 1967, σ. 61-3.

⁹⁷ Ladner 1995, σ. 148-9.

τρύτη διάσταση, εστιάζοντας παράλληλα τη ματιά του θεατή. Κατά τον Kitzinger, ένας μεγάλος αριθμός έργων της περιόδου αυτής (α' μισό του 6ου αιώνα) φανερώνει τη στροφή προς την αρχαία κλασική παράδοση⁹⁸. Ένα παράδειγμα είναι η τάση που εμφανίζεται στα ψηφιδωτά προς συγκρότηση αυτόνομων ενοτήτων σύνθεσης που έχουν τη μορφή ζωγραφικών πινάκων, όπως τα παραδοσιακά εμβλήματα. Αυτά τα εμβλήματα εμπεριέχουν μορφές και τοπίο στη φυσική τους σχέση, αποδίδοντας την τρίτη διάσταση. Το συγκεκριμένο δάπεδο στη βασιλική Α στη Νικόπολη ανήκει στον τύπο του ψευδοεμβλήματος, με πρόθεση επιστροφής στη διάταξη των κλασικών συνθέσεων. Διακοσμητικοί λόγοι επέβαλαν την τάση να τοποθετηθεί στο κέντρο ενός δαπέδου-τάπητα ένα κεντρικό θέμα που αρχικά δεν πλαισιώνεται, αλλά με την πάροδο του χρόνου περιβάλλεται από πλούσια πλαισίωση. Έτσι επιτυγχάνεται ο περιορισμός της εντύπωσης μίας συνεχούς και αδιάσπαστης σύνθεσης, που είχαν τα ψηφιδωτά δάπεδα του 5ου αιώνα, δίνοντας ένα σημείο εστίασης στο θεατή.



Νικόπολη, Βασιλική Δουμετίου.
Το ψευδοέμβλημα των κυνηγών.
(πηγή Hellenkemper-Salies).

Όλες οι παραπάνω υποκατηγορίες δηλώνουν ότι η κυνηγετική σκηνή μπορεί να λειτουργήσει σε δύο επίπεδα: είτε ως αυτόνομη σύνθεση είτε ως συνοδευτική της κύριας παράστασης. Και στις δύο περιπτώσεις οι σκηνές ορίζονται αδιακρίτως από ταινία ή βλαστό, στοιχεία χρησιμοποιούνται συγχρόνως από τον 3ο αιώνα και εξής. Οφείλουμε ωστόσο να σημειώσουμε ότι ο βλαστός προτιμάται σε κτήρια εκκλησιαστικής χρήσης όπως στη Νικόπολη, όπου η άμπελος παραπέμπει ιδιαίτερος στη συμβολική σημασία που έχει για το χριστιανισμό.

⁹⁸ Kitzinger 1965, σ. 348-9.

B) Ελεύθερη παράσταση, χωρίς οριοθέτηση

Σε μία εντελώς διαφορετική λογική, χωρίς οριοθέτηση από πλαίσια, κινείται το ψηφιδωτό στον Άγιο Γεώργιο Κυθήρων (αρ. κατ. 6). Στα Κύθηρα η κυνηγετική σκηνή εξελίσσεται σε ουδέτερο λευκό φόντο που λειτουργεί ενοποιητικά για το σύνολο της σύνθεσης, συνδέοντας τις επιμέρους σκηνές. Η δράση δηλαδή εδώ είναι ενιαία και δεν διασπάται σε πίνακες, θυμίζει επομένως την βορειοαφρικανική παράδοση με την τεχνική των ταπήτων. Οι μορφές, ανθρώπων και ζώων, έχουν διαφορετικό προσανατολισμό, προσδίδοντας διάφορες οπτικές γωνίες θέασης του ψηφιδωτού αλλά και διήγησης της ιστορίας, στοιχείο που διασπά το δισδιάστατο του δαπέδου και τη μονοτονία του. Η διαφορετική αυτή αντιμετώπιση χρονολογείται στον 7^ο αιώνα, εποχή που απομακρύνεται όλο και περισσότερο από τα πρότυπα της κλασικής ελληνικής τέχνης, που αντιπροσωπεύεται από τα ψευδοεμβλήματα (μοναδική η περίπτωση της Νικόπολης στον ελλαδικό χώρο τον 6^ο αιώνα) και τον κατακερματισμό της επιφάνειας σε διάχωρα (πρακτική που καταγράφεται από τις αρχές του 3^{ου} μέχρι και τα μέσα του 6^{ου} αιώνα). Δείγματα της νέας κατεύθυνσης διακρίνουμε και στην περίπτωση του Δεσύλλα (αρ. κατ. 3), όπου η κυνηγετική σκηνή δεν ορίζεται με πλαίσιο, αλλά εντάσσεται σε μία ευρύτερη σύνθεση.

Στην ίδια λογική σύνθεσης, χωρίς πλαίσια, κινείται το ψηφιδωτό στο περιστύλιο του Μεγάλου Παλατιού στην Κωνσταντινούπολη (6^{ος}-7^{ος} αι)⁹⁹. Σε αυτό, οι σκηνές απλώνονται σε τρεις ζώνες, οι οποίες δεν ορίζονται από πλαίσια ή γραμμές και συχνά οι σκηνές καταλαμβάνουν περισσότερες της μίας ζώνες. Τα διάφορα επεισόδια είναι αποδοσμένα σαν αυτόνομες σκηνές, και δεν συνδέονται με τα διπλανά.

Απλαισιώτες σκηνές του ίδιου γενικού τύπου, θα τον λέγαμε σύνθεση σε επεισόδια, μαρτυρούνται στη ρωμαϊκή τέχνη ήδη από τον 1^ο αιώνα π.Χ. στο ψηφιδωτό δάπεδο του ιερού της Fortuna στην Palestrina (Πραϊνέστη) έξω από τη Ρώμη¹⁰⁰. Η απεικόνιση του νειωτικού τοπίου που περιέχει και σκηνή κυνηγιού (τοξότες κατά άγριων θηρίων) διαχέεται σε εστιακά σημεία και χωρίζεται σε

⁹⁹ Trilling, *DOP 43* (1989), σ. 27-72, όπου και όλη η σχετική βιβλιογραφία για τις διάφορες προτάσεις χρονολόγησης.

¹⁰⁰ Gullini 1956.

οριζόντια επίπεδα. Η επεισοδιακή σύνθεση μοιάζει να ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στη ρωμαϊκή Βόρεια Αφρική, όπου χρησιμοποιούταν κυρίως για σκηνές κυνηγιού και καθημερινής ζωής. Το ψηφιδωτό El Alia του 2^{ου} αιώνα στην Τυνησία (νείλωτικό τοπίο με σκηνή κυνηγιού) είναι επίσης χωρίς πλαίσια και χωρίς σύστημα επιπέδων καθώς και με έλλειψη σταθερής κλίμακας στις μορφές και στα άλλα στοιχεία των σκηνών μοιάζει ακόμα περισσότερο με το Παλάτιο¹⁰¹. Η μεταχείριση των απλαισιωτών σκηνών τείνει να είναι περισσότερο χαλαρή, να υπόκειται λιγότερο σε μία αυστηρή γεωμετρική δομή, μοιάζουν να τις διαχειρίζονται κατά βούληση, στο πλαίσιο ενός ευρύτερου σχεδίου. Στο ψηφιδωτό του 3^{ου} αιώνα στην Έπαυλη των Laberii στην Uthina της Τυνησίας δεν υπάρχουν πλαίσια, υπάρχουν διάφορες κλίμακες και πολλαπλές οπτικές γωνίες όπου διασταυρώνονται οι διάφορες σκηνές¹⁰².



Uthina, Έπαυλη των Laberii.
(πηγή Lavin)

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η ελεύθερη (χωρίς πλαίσια) απόδοση διακοσμητικών σκηνών, είτε σε νοηματική συνάφεια μεταξύ τους, είτε αυτόνομες, ήταν μία τεχνική σύνθεσης γνωστή ήδη από την ρωμαϊκή τέχνη, όπως μπορούμε να ανιχνεύσουμε από την Τυνησία, ωστόσο δεν υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής κατά τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες. Από τα τέλη του 5^{ου} αιώνα, η ελεύθερη απόδοση των σκηνών κερδίζει έδαφος σε σχέση με τα διάχωρα, με αποτέλεσμα να επικρατήσει τελικά. Και σε αυτόν τον τρόπο σύνθεσης, η κυνηγετική σκηνή μπορεί να λειτουργήσει και ως κεντρικό και ως συνοδευτικό θέμα. Αναφέρουμε για παράδειγμα

¹⁰¹ Foucher 1965, σ. 135-143.

¹⁰² Lavin, *DOP 17* (1963), σ. 230-231.

το ψηφιδωτό στην Παλμύρα της Συρίας¹⁰³ ή στο λεγόμενο ψηφιδωτό του κυνηγιού του Worcester από την Αντιόχεια (αρχές του 6^{ου} αι.), όπου σκηνές κυνηγιού πλασιώνουν μια κεντρική μορφή κυνηγού.



Εικ. 70 - Συρία, Δάφνη Αντιόχειας.
Ψηφιδωτό κυνηγιού, σήμερα στο Worcester Art Museum
(πηγή Ασημακοπούλου-Ατζακά).

¹⁰³ Levi 1947, σ. 504.

B 7/. ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ Η ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ

Το κυνήγι σε οποιαδήποτε μορφή αποτελεί μία ολόκληρη επιχείρηση. Στην πράξη και σε γενικές γραμμές, περιλαμβάνει τη φάση της προετοιμασίας με τη συγκέντρωση των συμμετεχόντων, του εξοπλισμού και των σκυλιών ενίοτε, την έναρξη της επιχείρησης με την αναχώρηση από την έδρα των κυνηγών, τον εντοπισμό των θηραμάτων και την καταδίωξή τους, την επιτυχή κατάληξη του κυνηγιού και την επιστροφή στο σπίτι. Οι ψηφιδωτές σκηνές κυνηγιού σπάνια απεικονίζουν όλα τα στάδια του κυνηγιού. Κυρίως επικεντρώνονται σε ένα συγκεκριμένο και αποκομμένο στιγμιότυπο, συνήθως την καταδίωξη ή την καταβολή του θηράματος.

A) Κυνηγετική επιχείρηση¹⁰⁴

Στο Άργος (κυνήγι με γεράκι, αρ. κατ. 1α) απεικονίζονται σχεδόν τα περισσότερα από τα στάδια που προαναφέραμε (προετοιμασία, δύο φάσεις κυνηγιού, επιστροφή). Η σύνθεση διατάσσεται μεν σε συνεχόμενα διάχωρα και δεν αναπτύσσεται ελεύθερα, παρόλα αυτά οι σκηνές διαθέτουν διηγηματική δράση σε διαδοχικά στιγμιότυπα του ίδιου γεγονότος. Τα πλαίσια των διαχώρων είναι λεπτά, ώστε να γίνεται εμφανής η αφηγηματική διάθεση και η εντύπωση της συνέχειας.

Η κυνηγετική επιχείρηση στο Καστέλι Κισσάμου (αρ. κατ. 5) εντάσσεται σε έναν επιμήκη ορθογώνιο πίνακα, και κατ' ουσίαν αποδίδει δύο στιγμιότυπα: την καταδίωξη των ελαφιών από τα σκυλιά με την προτροπή του κυνηγού και τη στιγμή της αιχμαλωσίας τους στο δίχτυ. Πρόκειται για δύο χρονικά διάδοχα επεισόδια της ίδιας κυνηγετικής επιχείρησης, χωρίς αυτή να απεικονίζεται ολόκληρη. Το γεγονός ότι όλη η σκηνή εκτυλίσσεται σε συνέχεια στον ίδιο πίνακα και όχι σε ξεχωριστούς θυμίζει τη βορειοαφρικανική παράδοση των σκηνών κυνηγιού που εντάσσονται σε ενιαία σύνθεση και έρχεται σε αντίθεση με τα διάχωρα του περισσότερο αναλυτικού ψηφιδωτού στο Άργος.

Αφηγηματική απεικόνιση των χρονικά διάδοχων σκηνών κυνηγιού βρισκόμαστε και στο Ισραήλ. Στο Beit Jibrin (τέλη του 3^{ου} αι. μ.Χ) υπάρχει ένα δωμάτιο

¹⁰⁴ Ως κυνηγετική επιχείρηση θεωρούμε την απεικόνιση τουλάχιστον δύο κυνηγετικών σκηνών που σχετίζονται μεταξύ τους νοηματικά και χρονικά.

διακοσμημένο με μεγάλο ορθογώνιο πίνακα και πλαίσιο¹⁰⁵. Στο πλαίσιο, που είναι ενός μέτρου πλάτους, απεικονίζεται σκηνή κυνηγιού. Στη ΝΑ γωνία εικονίζεται σπίτι από όπου ξεκινά κυνηγός έφιππος προς φανταστική βλάστηση – διακόπτεται από μετάλλιο με γυναικεία προτομή – στη συνέχεια εικονίζεται ελέφαντας και προτομή. Στη ΝΔ γωνία υπάρχει ένα μικρότερο σπίτι, απεικονίζεται ένας λαγός, ένας λύκος, δύο πρόβατα και δίπλα βοσκός με απλωμένο χέρι. Στο τέλος ο κυνηγός απεικονίζεται να επιτίθεται σε τρία ζώα διαδοχικά: α) πεζός, έχοντας δέσει το άλογό του σε δένδρο, το θήραμα έχει χαθεί, β) έφιππος κατά πάνθηρα, γ) πεζός κατά αρκούδας. Εδώ η αφήγηση τελειώνει καθώς επιστρέφει στο σημείο αναχώρησης, δηλαδή η σύνθεση εκτυλίσσεται περιμετρικά στο δωμάτιο. Πρόκειται σαφώς για μία περισσότερο λεπτομερειακή απόδοση κυνηγετικών επεισοδίων, μακρινό απόηχο των οποίων στην Ελλάδα ίσως αποτελεί η περίπτωση του Άργους. Σκηνή αναχώρησης για κυνήγι με τη συνοδεία σκύλων συναντούμε και στην Τυνησία, στην Οικία των Προτομών (β' μισό του 3^{ου} αι.)¹⁰⁶. Σε αυτή την περίπτωση τα επεισόδια εκτυλίσσονται σε ζώνες.



Εικ. 71 - El Djem, Οικία των Προτομών.
Κυνηγετική επιχείρηση.
(πηγή Alexander, Ennaifer et al.)

¹⁰⁵ Avi-Yonah, *QDAP II* (1932), σ. 146-148.

¹⁰⁶ Alexander, Ennaifer et al., 1976, σ. 21-6.

B) Στιγμιότυπο

Στα υπόλοιπα ψηφιδωτά του καταλόγου μας έχουμε απεικονίσεις ενός συγκεκριμένου επεισοδίου του κυνηγιού, είτε σε διάχωρα είτε ενταγμένα σε μία ευρύτερη σύνθεση.

B 1) Στιγμιότυπο με οριοθέτηση

Σε όλα τα ψηφιδωτά που βρέθηκαν στην Κω και που εντάσσονται σε διάφορες φάσεις του 3^{ου} αιώνα στα διάχωρα εντοπίζονται αυτόνομα στιγμιότυπα του κυνηγιού, τα οποία περιλαμβάνουν τον κυνηγό σε στάση επίθεσης προς το ζώο. Με τον τρόπο αυτό υπάρχει νοηματική αυτονομία και διαχωρισμός από τα άλλα διακοσμητικά μοτίβα. Το ίδιο ισχύει και για το τεράστιο ψηφιδωτό που βρέθηκε ανατολικά του Βαπτιστηρίου «Επτά Βήματα» (αρ. κατ. 13), που απεικονίζει ένα και μόνο επεισόδιο.

Στη Θήβα (αρ. κατ. 2), στην παρούσα μορφή του ψηφιδωτού καθώς δε γνωρίζουμε εάν η σκηνή συνεχιζόταν ή όχι, το κυνήγι παρουσιάζεται μεμονωμένο, να αποδίδει μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή και όχι μία ολόκληρη επιχείρηση, όπως στην περίπτωση του Άργους. Παρομοίως, το κυνήγι λιονταριού στο Άργος (αρ. κατ. 1β) αποδίδει μία συγκεκριμένη δραματική στιγμή. Στη βασιλική του Αγίου Γεωργίου Δολιανών (αρ. κατ. 4) η σκηνή κυνηγιού διακρίνεται από τις υπόλοιπες με διπλή σειρά σπειρών και αποδίδει τη σημαντικότερη χρονική στιγμή του κυνηγιού.

Στη Ρωμυλιανή - Gamzigrad (Δαρδανία, 4^{ος} αι.) έχουμε πίνακες διαφορετικά προσανατολισμένους, προς οικονομία του χώρου μάλλον, με μεμονωμένα στιγμιότυπα κυνηγιού. Τα ψηφιδωτά στην Ιουστινιανή Πρώτη – Caricingrad της ίδιας



Σχ. 12 - Ρωμυλιανή (πηγή Mano-Zissi).



Σχ. 13 - Ιουστινιανή Πρώτη (πηγή Mano-Zissi).

περιοχής (α' μισό του 6^{ου} αι.) αποτελούν δύο ξεχωριστά διάχωρα που απεικονίζουν ανεξάρτητες σκηνές κυνηγιού.

Στο συγκρότημα του Βορείου Τεμένους στην Αφροδισιάδα (β' μισό του 4^{ου} αιώνα), η σκηνή στον ανατολικό πίνακα απεικονίζει έναν κυνηγό σε ευρύ διασκελισμό να βλέπει προς τα δεξιά και να ρίχνει ένα ακόντιο προς ένα λιοντάρι που ορμάει εναντίον του¹⁰⁷. Η παράσταση είναι κατεστραμμένη, ωστόσο επειδή ο χώρος ανάμεσα στον κυνηγό και το θήραμά του είναι τόσο στενός, μπορούμε να αναπαραστήσουμε τη σκηνή υποθέτοντας ότι το δόρυ να εισέρχεται στο λαιμό του ζώου.

Η μορφή ενός και μόνου κυνηγού πεζού να ρίχνει με το δόρυ κατά ενός επιτιθέμενου ζώου επαναλαμβάνεται συνεχώς στα ψηφιδωτά της Μικράς Ασίας. Παραδείγματα μπορούμε να δούμε στα Άδανα και στο Ανεμούριο (Τάφος Β1, 3^{ος} αιώνας). Ο πίνακας είναι ορθογωνίου σχήματος, στα αριστερά του θεατή εικονίζεται ερωτιδέας με φτερά σε έκταση και ύφασμα γύρω από τη μέση να εφορμά με δόρυ προς τα δεξιά όπου βρίσκεται πάνθηρας.

Αυτές οι εικόνες με έναν μόνο κυνηγό και ένα ζώο να αποτελούν την όλη σύνθεση σε ένα πλαισιωμένο πίνακα μοιάζει να είναι ιδιαίτερος χαρακτηριστικό των ψηφιδωτών της δυτικής Ανατολίας. Αντίθετα στη Βόρεια Αφρική και στη Συρία, οι σκηνές κυνηγιού είτε είναι πολλαπλές σε ένα πίνακα ή σχηματίζουν μία ζωφόρο και τείνουν να περιλαμβάνουν περισσότερα ζώα, σύμφωνα με την τάση που εμφανίστηκε στην Αντιόχεια από τον 4^ο αιώνα. Η Campbell θεωρεί ότι η χρήση πινάκων μαρτυρεί για μια μάλλον συντηρητική φύση της εικονογραφικής εξέλιξης στην Ανατολία¹⁰⁸.

Στη Λάππα Αργυρούπολης (αρ. κατ. 14), έχουμε πολλές κυνηγετικές σκηνές, οι οποίες όμως δεν ανήκουν στην ίδια κυνηγετική επιχείρηση, ή τουλάχιστον η τοποθέτησή τους σε διάχωρα δεν επιτρέπει τη νοηματική σύνδεσή τους. Το ίδιο συμβαίνει και στη Χίο (αρ. κατ. 16). Σύμφωνα με την παρατήρηση του Τσαραβόπουλου, η σύνθεση σε πίνακες παρά σε ενιαίο βάθος γίνεται του συρμού

¹⁰⁷ Campbell 1991, σ. 2-4.

¹⁰⁸ Campbell 1998, σ. 58-65.

ιδιαίτερα στην Ανατολή¹⁰⁹. Εάν αφαιρέσουμε τα διαχωριστικά πλαίσια, έχουμε μία σύνθεση με χαλαρή σύνδεση των επιμέρους επεισοδίων που διατάσσονται σε επάλληλη διάταξη, κατά τον τύπο ψηφιδωτών ταπήτων που βρίσκουμε στην Djemila (2^{ος} αιώνας) και στην Απάμεια (539 μ.Χ. βάσει επιγραφής). Ωστόσο, οφείλουμε να προσθέσουμε την παρατήρηση ότι δεν πρόκειται για την απεικόνιση χρονικά διάδοχων σκηνών μίας ενιαίας επιχείρησης, αλλά για διαφορετικές περιπτώσεις κυνηγιού. Επομένως, η διάταξη των πινάκων 1-2 και 5-6 της Χίου, οι οποίοι ανά ζεύγη αποδίδουν μία θεματική ενότητα, δημιουργούν επάλληλες αφηγηματικές ζώνες, όπως στην Djemila και στην Απάμεια, με τη διαφορά ότι στη Χίο είναι κατακερματισμένες.



Εικ. 72 - Djemila
(πηγή Lavin)



Εικ. 73 - Απάμεια
(πηγή Lavin)

B 2) Στιγμιότυπο χωρίς οριοθέτηση

Στα Κύθηρα (αρ. κατ. 6) η κυνηγετική σκηνή εξελίσσεται στο πλαίσιο μίας ευρύτερης σύνθεσης, όπου η δράση δεν διασπάται σε διάχωρα, ωστόσο οι μορφές ανθρώπων και ζώων έχουν διαφορετικό προσανατολισμό, προσδίδοντας διάφορες οπτικές γωνίες θέασης του ψηφιδωτού, επομένως και διήγησης της ιστορίας. Κάτι ανάλογο συμπεραίνουμε πως συμβαίνει και στο ψηφιδωτό του Δεσύλλα (αρ. κατ. 3), που λόγω αποσπασματικής διατήρησης δεν επιτρέπει περισσότερες παρατηρήσεις.

¹⁰⁹ Kitzinger 1965, σ. 341-352. Lavin, *DOP* 17 (1963), σ. 19-286.

Το κινηγητικό στιγμιότυπο και στις δύο αυτές περιπτώσεις αυτονομείται λόγω θέσης και οπτικής γωνίας, χωρίς τη χρήση διαχώρου.

Συμπερασματικά και κάνοντας τη σύνδεση με την ενότητα της οριοθέτησης των παραστάσεων, θα λέγαμε ότι η επιλογή της απεικόνισης ενός και μόνου στιγμιότυπου γίνεται ανεξαρτήτως της ύπαρξης ή όχι οριοθέτησης. Στιγμιότυπα κινηγιού είναι δυνατόν να υπάρχουν και σε απλαισιώτες σιηνές, ως μέρος μίας ευρύτερης σύνθεσης, μέσα στην οποία ωστόσο παρουσιάζονται ως αυτόνομα στοιχεία, ως μεμονωμένα επεισόδια. Και σε αυτή την περίπτωση υπάρχει η λογική του διαχωρισμού της σιηνής κινηγιού από τα υπόλοιπα διακοσμητικά στοιχεία, με τη διαφορά ότι γίνεται χωρίς την ύπαρξη διαχώρων. Η προτίμηση για την απουσία διαχώρων παρουσιάζεται σχετικά όψιμα και αποδίδεται στην επίδραση της βορειοαφρικανικής παράδοσης των ταπήτων¹¹⁰.

Η σιηνή που επιλέγεται προς απεικόνιση είναι συνήθως η δραματικότερη της όλης κινηγητικής επιχείρησης. Για αυτό παριστάνεται κατά πλειονότητα η στιγμή της επίθεσης του κινηγού προς το θήραμα ή η προσπάθεια αντίστασής του έναντι στο θηρίο που αντεπιτίθεται ορμητικά. Το στιγμιότυπο αυτό συνοψίζει την ουσία του κινηγιού και αποδίδει περιληπτικά και ουσιαστικά μία ολόκληρη επιχείρηση, χωρίς να είναι απαραίτητη η απόδοση και άλλων σχετικών επεισοδίων.

Η απόδοση όλης της κινηγητικής επιχείρησης προτιμάται, με βάση τα δεδομένα του καταλόγου μας, μόνο όταν είναι πρόσφορος ο προς διακόσμηση χώρος. Ακόμα όμως και σε αυτή την περίπτωση (Άργος), τα διάφορα επεισόδια διαχωρίζονται μεταξύ τους με ταινία και αυτονομούνται νοηματικά, δίνοντας τη δυνατότητα σε οποιονδήποτε καλλιτέχνη να αντιγράψει ένα μόνο από τα επεισόδια σε ένα άλλο χώρο, στο πλαίσιο μίας διαφορετικής σύνθεσης, χωρίς να δημιουργήσει προβλήματα ερμηνείας.

¹¹⁰ Lavin, *DOP 17* (1963), σ. 185-203.

Β 8/. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΚΥΝΗΓΙΟΥ ΣΕ ΑΛΛΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

Μνημειακή γλυπτική

Στη μνημειακή γλυπτική το γνωστότερο σωζόμενο σχετικό παράδειγμα βρίσκεται στο Τόξο του Κωνσταντίνου στη Ρώμη¹¹¹, όπου σε δύο κυκλικά μετάλλια (tondi) εικονίζεται κυνήγι. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τόξου συγκροτήθηκε κατά το μεγαλύτερο μέρος του από ανάγλυφα που προήλθαν από παλαιότερα μνημεία και συνδυάστηκαν εδώ με μια μικρής κλίμακας ζωφόρο ιστορικού περιεχομένου που αφηγείται γεγονότα της σύγχρονης ιστορίας: την πάλη του Κωνσταντίνου με τον Μαξέντιο και την εδραίωση της εξουσίας του στη Ρώμη.



Εικ. 74 - Ρώμη, Τόξο του Κωνσταντίνου.
Τα κυκλικά μετάλλια με τις σκηνές κυνηγιού (πηγή Ramage)

Τα tondi με τις κυνηγετικές σκηνές προέρχονται από παλαιότερο μνημείο του Αδριανού (2^{ος} αιώνας), άγνωστο σε μας σήμερα. Στο ένα παριστάνεται ο αυτοκράτορας έφιππος με το δεξί χέρι υψωμένο, μάλλον για να καρφώσει με το χαμένο σήμερα δόρυ του, ένα αγριογούρουνο που βρίσκεται μπροστά του χαμηλά στο έδαφος. Ο αυτοκράτορας συνοδεύεται από δύο ακόμη έφιππες μορφές. Οι μορφές κινούνται σε ένα στενό οριζόντιο κανόνα που αποδίδει το έδαφος, ενώ το δέντρο που ορίζει την αριστερή άκρη της σκηνής λειτουργεί ως πλαίσιο της, κατά τα πρότυπα των ελληνιστικών ανάγλυφων που πιθανόν να είχαν υπόψη τους οι

¹¹¹ Ramage 2000, σ. 322-328.

καλλιτέχνες. Το μετάλλιο της άλλης πλευράς εικονίζει σε μία αντίστοιχη στάση σκηνή κυνηγιού λέοντα.

Σκοπός των αναγλύφων αυτών δεν ήταν να δείξουν την αγάπη του Αδριανού για το κυνήγι, κάτι που όντως ίσχυε. Το κυνήγι πιθανότατα συμβολίζει εδώ την *virtus* (αρετή) του αυτοκράτορα, επειδή προϋποθέτει γενναιότητα και δυνατό χαρακτήρα. Στόχος λοιπόν των παραστάσεων αυτών ήταν να μεταδώσουν αυτό το προπαγανδιστικό μήνυμα, και ως τέτοιες μεταφέρθηκαν και στο Τόξο του Κωνσταντίνου. Αναφέρονται δηλαδή σε αφηρημένες αξίες που σχετίζονται με τον Κωνσταντίνο και σε αρετές που μεταφέρονται με έμμεσο τρόπο από τον Αδριανό στον σύγχρονο αυτοκράτορα. Επομένως, οι εδώ κυνηγετικές σκηνές λειτουργούν προπαγανδιστικά μιλώντας για την καθολική ισχύ και τις αυτοκρατορικές αρετές του Κωνσταντίνου χρησιμοποιώντας σύμβολα που ήταν γνωστά στο σύνολο του λαού. Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται και από τον συσχετισμό της με τις υπόλοιπες παραστάσεις του Τόξου που προπαγανδίζουν την ευσέβεια του Κωνσταντίνου με σκηνές θυσίας (*pietas*), και τη γενναιοδωρία του με τη χρηματική δωρεά προς το λαό (*donatio*), χωρίς να υπολείπονται οι στρατιωτικές του επιτυχίες (ιστορική ζωφόρος).

Ένα λιγότερο εντυπωσιακό παράδειγμα βρίσκουμε στο ρωμαϊκό θέατρο στο Beth Shean του Ισραήλ¹¹². Πρόκειται για ένα κτίσμα της εποχής των Σεβήρων (τέλη του 2^{ου} - αρχές του 3^{ου} αιώνα) που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Έχουν σωθεί ανάγλυφες ζωφόροι που αποτελούσαν τμήμα της *scaenae frons* της σκηνής. Το θεματολόγιό τους είναι εικονιστικό και βρίσκουμε ζώα σε εραλδικές στάσεις ή διαδοχικά, ερωτιδείς να αντιμετωπίζουν ζώα αντιθετικά ή διαδοχικά, φυτικά στοιχεία, κεφαλές, προτομές. Οι στάσεις των ερωτιδέων, τα ενδύματά τους και ο εξοπλισμός τους, οι αρχές σύνθεσής τους σε μετάλλια από ελισσόμενο βλαστό ανακαλούν εικονογραφικά παράλληλα άλλων μορφών τέχνης, όπως τα ψηφιδωτά και η μεγάλη ζωγραφική.

¹¹² Ovadiah & Turnheim 1994, *passim*. Μπλοκ 1, εικ. 14-24, Μπλοκ 5, εικ. 38-44, Μπλοκ 6, εικ. 45-49, Μπλοκ 7, εικ. 50-54, Μπλοκ 8, εικ. 55-64, Μπλοκ 12, εικ. 79-81.

Σαρκοφάγοι

Οι σαρκοφάγοι ως μέσο ταφής ήταν πάντοτε ακριβές και γι' αυτό τις βρίσκουμε σε δεύτερη χρήση, όχι μόνο στην αναγέννηση και στο μεσαίωνα, αλλά και στην ύστερη αρχαιότητα¹¹³. Διακρίνονται διάφορες σχετικές ομάδες, χωρίς να μπορούμε να διακρίνουμε από το θεματολόγιο της διακόσμησης εάν ανήκαν σε ειδωλολάτρη ή χριστιανό, ειτός εάν περιείχαν σαφή χριστιανικά στοιχεία (π.χ. σταυρό). Σε αυτές ανήκουν οι σαρκοφάγοι των οποίων τα καλύμματα δείχνουν παιδιά που παίζουν καθώς και κυνήγι. Μετά το έδικο του Κωνσταντίνου 312/3 για ανεξιθρησκία ξεκινά η εμφάνιση σαρκοφάγων με καθαρώς χριστιανικά θέματα¹¹⁴. Μετά τη χρονολογία αυτή δε βρίσκουμε πλέον σαρκοφάγους με διονυσιακές σκηνές. Το ίδιο και οι μυθολογικές σκηνές που γνώρισαν μεγάλη άνθηση φτάνουν στο τέλος τους. Η σαρκοφάγος του Ιππόλυτου στη Ρώμη και του Άδωνι στο Βατικανό, στη δεύτερη δεκαετία του 4^{ου} αιώνα, είναι από τις τελευταίες.



Εικ. 75 - Ρώμη, σαρκοφάγος του Ιππόλυτου. Η αναχώρηση για το κυνήγι (πηγή Koch)

Οι κυνηγετικές σαρκοφάγοι ξεκίνησαν να κατασκευάζονται από το 220 ή 230 και συνέχισαν μέχρι την εποχή του Κωνσταντίνου¹¹⁵. Μπορούν να διακριθούν σε 4 ομάδες. Η μεγαλύτερη και σπουδαιότερη αποτελείται από τις σαρκοφάγους με κυνήγι λιονταριού, που παράχθηκαν από το 220-280. Στην πλήρως ανεπτυγμένη μορφή τους, όπως σε μία σαρκοφάγο τώρα στο Παρίσι του 230-240, αυτές οι σαρκοφάγοι με κυνήγι λιονταριού απεικονίζουν την αναχώρηση για το κυνήγι αλλά και το ίδιο το κυνήγι. Στην πρώτη σκηνή, ο κυνηγός, που βρίσκεται στην αριστερή πλευρά της πρόσθιας όψης της σαρκοφάγου, παίρνει τα γκέμια του αλόγου από έναν

¹¹³ Koch 2000, σ. 7-8.

¹¹⁴ *ό.π.*, σ. 346.

¹¹⁵ Kleiner 1992, σ. 390-1.

υπηρέτη. Το υπόλοιπο της σκηνής, περίπου τα τρία τέταρτα, παριστάνει τον κυνηγό έφιππο. Συνοδεύεται από την Virtus (αρετή), με την προτροπή της οποίας υψώνει το δεξί του χέρι για να χτυπήσει με το δόρυ ένα λιοντάρι σε στάση επίθεσης. Καθώς αυτές οι σκηνές ανευρίσκονται σε ταφικό περιβάλλον, το λιοντάρι θεωρείται ότι συμβολίζει το θάνατο, επί του οποίου ο κυνηγός (ο νεκρός) μπορεί να θριαμβεύσει εξαφανίζοντας το θηρίο.



Εικ. 76 - Παρίσι, κυνηγετική σαρκοφάγος. Κυνήγι λιονταριού (πηγή Koch)

Έχει υποτεθεί ότι το πρότυπο για αυτές τις σκηνές μπορεί να βρεθεί σε αυτά των κυνηγών της ελληνικής μυθολογίας, όπως ο Ιππόλυτος, ο Μελέαγρος και ο Άδωνις, και ότι σε μία πολύπλοκη διαδικασία μεταστροφής το αγριογούρουνο έγινε λιοντάρι. Είναι αναμφίβολα αλήθεια ότι ορισμένες από τις μυθολογικές σαρκοφάγους απεικονίζουν μία παρόμοια συνέχεια με ανάλογους πρωταγωνιστές. Σκηνές κυνηγιού, οι ίδιες πιθανώς που προέρχονται από μυθολογικά μοντέλα, ήταν ήδη δημοφιλή σε αυτοκρατορικά ανάγλυφα, ακόμα και σε εκείνα με πιθανούς ταφικούς υπαινιγμούς.



Εικ. 77 - Ρώμη, σαρκοφάγος του Μελέαγρου, τέλη του 2^{ου} αι (πηγή Koch)

Ένα σχετικό παράδειγμα προσφέρει το κυνηγετικό *tondo* από ένα χαμένο μνημείο του Αδριανού, που απεικονίζει σε διαφορετικά μέταλλα την αναχώρηση για το κυνήγι, το ίδιο το κυνήγι με τον αυτοκράτορα να κραδαίνει ένα δόρυ ενάντια σε μία αρκούδα και ένα αγριογούρουνο και τον αυτοκράτορα να στέκει θριαμβευτής πάνω στο νεκρό λιοντάρι. Παρόλο που το *tondo*, σήμερα τμήμα του τόξου του Κωνσταντίνου, ίσως αρχικά ήταν μέρος ενός ταφικού μνημείου που μνημόνευε τον Αδριανό ή κάποιον άλλο στον αυτοκρατορικό κύκλο, νίκη στο κυνήγι, επί του θανάτου, και ακόμη νίκη στη μάχη είχαν πρόθεση να είναι συνώνυμα.

Ο κυνηγετικός και ταφικός συμβολισμός σε σαρκοφάγους με κυνήγι λιονταριού είναι άμεσα προφανής, αλλά είναι επίσης κοινός σε μνημεία με στρατιωτικούς υπαινιγμούς. Ο κυνηγός, όπως ο θριαμβευτής στρατηγός, συνοδεύεται από την *Virtus*. Σε ορισμένες σαρκοφάγους, για παράδειγμα στην επονομαζόμενη *Mattei* του 250, ο αναχωρών κυνηγός απεικονίζεται με πανοπλία παρά με χλαμύδα και έχει έναν αιχμάλωτο βάρβαρο στα πόδια του. Η αποκαλούμενη *Rospigliosi* σαρκοφάγος του 240-50 απεικονίζει τόσο τον αναχωρούντα κυνηγό και τον έφιππο με στολή μάχης, κάνοντας πιο έντονη την στενή σχέση ανάμεσα στην ιδιωτική και στρατιωτική τέχνη του τρίτου αιώνα.

Τον 4^ο αιώνα χρονολογούνται πολλές σαρκοφάγοι με κυνηγετικά θέματα¹¹⁶. Ένα παράδειγμα είναι του τύπου που το κυνήγι λιονταριού απεικονίζεται σε δύο σιηνές. Υπερτερούν λοιπόν οι εμφανίσεις κυνηγιού και οι παγίδες. Η υστερότερη κυνηγετική σαρκοφάγος χρονολογείται με επιγραφή στα 364 μ.Χ.

Μία ομάδα κυνηγετικών σαρκοφάγων, ίσως από τις μεγαλύτερες, απεικονίζουν κυνήγι ελαφιού με δίχτυ. Αν και σποραδικά βρίσκουμε τέτοιες σιηνές ήδη κατά τον



Εικ. 78 - Ρώμη, κυνηγετική σαρκοφάγος. Κυνήγι ελαφιού σε δίχτυ δεξιά, αγριογούρουνο με σιυλιά αριστερά (πηγή Koch)

¹¹⁶ Koch 2000, σ. 347.

3^ο αιώνα, το συγκεκριμένο θέμα γνωρίζει μεγάλη άνθηση από το 300 μ.Χ. μέχρι το 370 περίπου¹¹⁷. Πρόκειται για την πρωιμότερη εμφάνιση του μοτίβου αυτού στην τέχνη, και δεν αποκλείεται το συγκεκριμένο στιγμιότυπο να μεταφέρθηκε από την γλυπτική στα ψηφιδωτά δάπεδα, ήδη από τις αρχές της εμφάνισής του (π.χ. Καστέλλι Κισάμου-3^ο αι, Piazza Armerina-αρχές του 4^{ου} αι)¹¹⁸.

Από τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι ήδη από τον 2^ο αιώνα στην γλυπτική είχε καθιερωθεί σε μεγάλο βαθμό η απεικόνιση του κυνηγιού στις σαρκοφάγους με τους ποικίλους συμβολισμούς του. Επισημαίνουμε ότι πολλά από τα μοτίβα που συναντούμε στα ψηφιδωτά δάπεδα, όπως της αναχώρησης του κυνηγού, του πεσμένου κυνηγού που κινδυνεύει, των συντρόφων που βοηθούν, ο εξοπλισμός, τα σκυλιά και ειδικότερα η χρήση του δικτυού, αποτελούν κοινό τόπο για τη διακόσμηση των κυνηγετικών σαρκοφάγων και εμφανίζονται νωρίτερα από ότι στην τέχνη του ψηφιδωτού.



Σε αυτήν την κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε και την πορφυρή σαρκοφάγο της Santa Costanza (4^ο αι), η οποία διακοσμείται με εικονιστικό βλαστό αμπέλου, στα μετάλλια του οποίου απεικονίζονται ερωτιδείς σε διάφορες στάσεις¹¹⁹.

Εικ. 79 - Ρώμη, σαρκοφάγος της Santa Costanza. Ερωτιδείς σε ασχολίες τρύγου εντός βλαστού αμπέλου (προσωπικό αρχείο)

Οι βλαστοί αμπέλου και οι ερωτιδείς είναι ακόμα μοτίβο που βρίσκουμε στις κυνηγετικές σκηνές των ψηφιδωτών, χωρίς βέβαια να είναι η πρώτη φορά απεικόνισής

¹¹⁷ Koch & Sichtermann 1982, σ. 96.

¹¹⁸ Dunbabin 1978, σ. 56.

¹¹⁹ Oakeshott 1967, σ. 96.

τους στην τέχνη. Οι χαρές της αθανασίας (ερωτιδείς) όπως αυτές εορτάζονται στη μυστηριακή διονυσιακή λατρεία (άμπελος) μεταφέρονται στο χριστιανισμό με μικροαλλαγές στη νοηματοδότησή τους, σε διάφορες μορφές τέχνης.

Μνημειακή ζωγραφική

Στη μνημειακή ζωγραφική η αναζήτηση σκηνών κυνηγιού υπήρξε ιδιαίτερα άκαρπη. Δε γνωρίζουμε αν αυτό οφείλεται στο ευπαθές του υλικού ή σε καλλιτεχνικές προτιμήσεις, ωστόσο σκηνή κυνηγιού αναφέρεται μόνο σε έναν τάφο στο βόρειο Ιλλυρικό.

Durostrorum ήταν το ρωμαϊκό όνομα της Silistra, που αποτέλεσε μόνιμο στρατόπεδο της 11^{ης} Κλαυδιανής λεγεώνας, στη στροφή του 2^{ου} προς τον 3^ο αιώνα της δόθηκε ο βαθμός του municipium και έτσι εξελίχθηκε σε μεγάλο κέντρο. Τον 4^ο αιώνα έγινε το επίκεντρο των γεγονότων καθώς συνδέθηκε με τους αγώνες της Ρώμης κατά των Γότθων. Ως έδρα επισκόπου, συνδέθηκε και με την πρώιμη χριστιανική ιστορία στη βορειοανατολική πλευρά της βαλκανικής χερσονήσου. Η νεκρόπολη βρίσκεται εκτός των τειχών της πόλης, εκτείνεται στα N και NA¹²⁰.

Ο τάφος ανήκει στον συνηθισμένο τύπο του μονόχωρου θαλάμου με θολωτή οροφή (ημικυλινδρικό θόλο) με την είσοδο στην ανατολική πλευρά (άξονας Ανατολή-Δύση). Ο ζωγραφικός διάκοσμος είναι δομημένος σε πίνακες.

Ο κεντρικός πίνακας περιλαμβάνει το συζυγικό ζεύγος για το οποίο προοριζόταν ο τάφος στον δυτικό τοίχο (εικονίζεται ο άνδρας με συμβόλαιο γάμου στα χέρια, η γυνή μισοκρυμμένη πίσω του κρατά τριαντάφυλλο) και τους γύρω τοίχους υπηρετές να μεταφέρουν είδη ένδυσης ή άλλα αντικείμενα.

Στη γεωμετρική σύνθεση του θόλου που είναι κατακερματισμένος σε οκτάγωνα ιστορούνται περίοπτες σκηνές κυνηγιού: κυνηγοί στοχεύουν κατά αγριογούρουνο ή λεοπάρδαλης που πηδούν εναντίον τους, κυνηγός τοξεύει βέλος κατά αρκούδας κ.ά.

¹²⁰ Dimitrov & Cicikova 1986, αγγλ. περίληψη σ. 102-6, εικ. 51, 56, 58, 59, 60, 61, 62.

Σε κάθε διάχωρο τοποθετείται μία μορφή σε λευκό φόντο με ενδείξεις εδάφους κατά περίπτωση. Το ζώο που κυνηγά ο άνδρας βρίσκεται στο αμέσως επόμενο διάχωρο και συχνά το όπλο του κυνηγού ή το πόδι του διαπερνά το εσωτερικό (πράσινο) πλαίσιο, όχι όμως και το εξωτερικό (κόκκινο). Οι μορφές των κυνηγών είναι παιδικές με κοντά μαλλιά και παιδικό πρόσωπο, μακρουμάνικους χιτώνες δεμένους στη μέση ως το ύψος των γονάτων και στοιχεία φυτών στο διάχωρο (κάποια φύλλα).



Σιλίστρα, θολωτός τάφος.
Η διακόσμηση του θόλου
(πηγή Dimitrov & Cicikova)

Ίσως υπάρχει εδώ ένα βαθύτερο μυθολογικό νόημα σε αυτές τις σκηνές και δεν είναι απλώς εμπνευσμένες από σκηνές της πραγματικής ζωής. Η βασική ιδέα της διακόσμησης του τάφου είναι να δειχθεί ο παράδεισος στο θόλο και η επίγεια ζωή στους τοίχους ως ψευδαίσθηση, σύμφωνα με τον ερευνητή (Dimitrov), ο οποίος και χρονολογεί τον τάφο και τη διακόσμησή του στις δυο τελευταίες δεκαετίες του 4^{ου} αιώνα με βάση συγκρίσεις με την Piazza Armerina και τον οβελίσκο του Θεοδοσίου.

Συνδυάζοντας την ύπαρξη κυνηγετικής σκηνής σε θόλο τάφου καθώς και σε σαρκοφάγους, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι το θέμα αυτό απηχούσε διαδεδομένες αντιλήψεις περί ταύτισης του κυνηγού με τον νεκρό και συμβολισμό της νίκης του επί του θανάτου, ή έστω μία επίδειξη γοήτρου και κοινωνικής ισχύος.

Μικροτεχνία

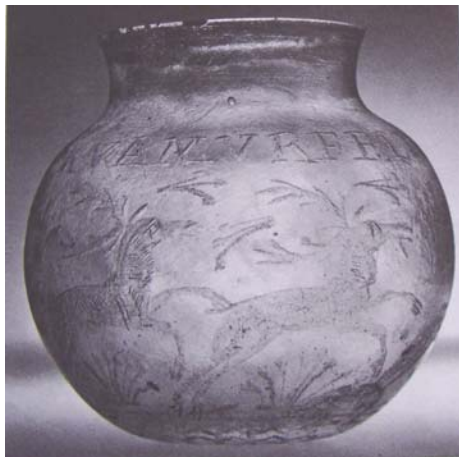
Το θέμα του κυνηγιού δεν απουσιάζει και από διάφορες μορφές μικροτεχνίας και σε διάφορα υλικά. Ένα από τα παλαιότερα δείγματα μικροτεχνίας με απεικόνιση



κυνηγιού είναι το λεγόμενο πινάκιο του Αλεξάνδρου (μέσα του 3^{ου} αι)¹²¹. Στο κέντρο απεικονίζεται ένας έφιππος άνδρας με σκυλί και υπηρέτη να βάλλει με το δόρυ του κατά ενός αγριογούρουνου και τριών ελαφιών. Συνοδεύεται από λατινική επιγραφή που μεταφράζεται ως ευχή: «Αλέξανδρε, ευτυχή άνδρα, είτε να ζήσεις ευτυχισμένος με την οικογένεια και τους δικούς σου με αγάπη».

Εικ. 80 - Το πινάκιο του Αλεξάνδρου (πηγή Weitzmann)

Αναφέρουμε ακόμη ενδεικτικά ένα γυάλινο δοχείο κλειστού τύπου με έφιππο κυνηγό να τοξεύει κατά ελαφιού (β' μισό του 4^{ου} αι)¹²². Σε ένα άλλο γυάλινο πινάκιο αυτή τη φορά απεικονίζεται έφιππος κυνηγός με δύο σκυλιά να καταδιώκουν έναν λαγό προς δίχτυ (μέσα του 4^{ου} αι)¹²³.



Εικ. 81α και β - Γυάλινο αγγείο και πινάκιο με κυνηγετικές σκηνές (πηγή Weitzmann)

¹²¹ Weitzmann 1979, σ. 89-90.

¹²² *ό.π.*, σ. 84-5.

¹²³ *ό.π.*, σ. 85-6.

Στο θησαυρό Sevso αποτελούμενο από 14 αντικείμενα υστερορωμαϊκής εποχής συμπεριλαμβάνεται ένα μεγάλων διαστάσεων ασημένιο πινάκιο με εσωτερικό μέταλλο στο κέντρο του δίσκου¹²⁴. Εκεί απεικονίζεται μία γιορτή στην ύπαιθρο μαζί με τις δραστηριότητες δούλων: να κυνηγούν και να ψαρεύουν, να καθαρίζουν και να μαγειρεύουν. Στο χείλος του μεταλλίου βρίσκεται επιγραφή στα λατινικά που ξεκινά με χριστόγραμμα: «Ας είναι αυτά δικά σου για πολλά χρόνια, ω Sevso, μικρά αγγεία κατάλληλα να υπηρετούν την αξιοτήτά σου». Επισημαίνουμε ότι το γεγονός ότι ο ιδιοκτήτης είναι προφανώς χριστιανός, η επιγραφή είναι τυπική της ρωμαϊκής αριστοκρατικής επίδειξης, ενώ το θέμα της διακόσμησης υιοθετείται χωρίς αμφισβήτηση ως προς την ερμηνεία της παράστασης.



Εικ. 82 – Ασημένιος δίσκος. Λεπτομέρεια από το εσωτερικό μέταλλο με κυνηγετικές σκηνές (πηγή Elsner)

Ένα χάλκινο αγγείο του β' μισού του 4^{ου} αι με ενθέσεις αργύρου και νίελο διακοσμείται με σκηνές κυνηγιού σε τρία επίπεδα¹²⁵. Διάφοροι κυνηγοί αντιμετωπίζουν ο καθένας ξεχωριστά από ένα θηρίο. Είναι εντυπωσιακή θα λέγαμε η προσπάθεια απόδοσης του βάθους με την απεικόνιση των μορφών σε τρία τέταρτα και μερική αλληλοεπικάλυψη.



Εικ. 83 - Χάλκινο αγγείο με ενθέσεις. Κυνηγετικές σκηνές (πηγή Weitzmann)

¹²⁴ Elsner 1998, σ. 103.

¹²⁵ Weitzmann 1979, σ. 86-7.

Σε χάλκινο πλακίδιο της ίδιας εποχής¹²⁶ παριστάνονται με ενθέσεις αργύρου δύο ασύνδετες σκηνές κυνηγιού, στο άνω επίπεδο γαζέλες και στο κάτω felines. Η τεχνική κατασκευής το αποδίδει στο ίδιο εργαστήριο με το προηγούμενο αγγείο.



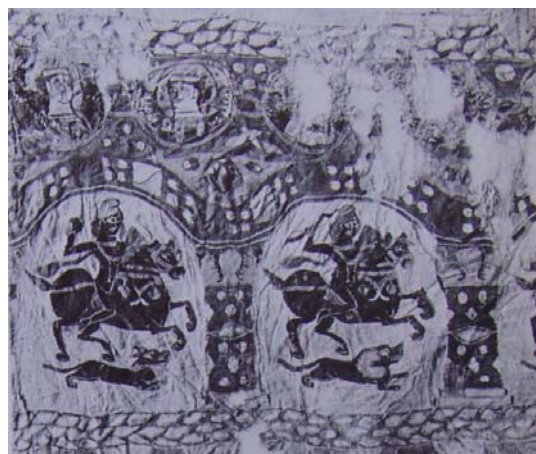
Εικ. 84 - Χάλκινο πλακίδιο με ενθέσεις.
Κυνηγετικές σκηνές (πηγή Weitzmann)



Εικ. 85 - Ελεφαντοστέινη πυξίδα.
Κυνηγετικές σκηνές (πηγή Weitzmann)

Σε ελεφαντοστέινη πυξίδα (5^{ος}-6^{ος} αι)¹²⁷ παριστάνεται κυνήγι λιονταριού σε φυσικό περιβάλλον, το οποίο παρουσιάζει μεγαλύτερη δυσκολία και γι' αυτό απολαμβάνει μεγαλύτερης εκτίμησης. Πέντε κυνηγοί αντιμετωπίζουν τα θηρία με διαφορετικό αποτέλεσμα ο καθένας: ένας από αυτούς έχει σιοτώσει το θήραμά του, άλλος κείται πεσμένος και αμύνεται με την ασπίδα του.

Κυνηγετικές σκηνές βρίσκουμε ακόμα και στην υφαντική της Αιγύπτου¹²⁸. Σε βήλο του 5^{ου}-6^{ου} αι, στα ανοίγματα μίας τοξοστοιχίας, παριστάνεται έφιππος κυνηγός συνοδευόμενος από κυνηγόσκυλο. Είναι γυμνός εκτός από ένα ανεμιζόμενο ιμάτιο και φρυγικό καπέλο.



Εικ. 86 - Αιγυπτιακό βήλο.
Απεικόνιση κυνηγών (πηγή Weitzmann)

¹²⁶ Weitzmann 1979, σ. 87-88.

¹²⁷ *ό.π.*, σ. 88.

¹²⁸ *ό.π.*, σ. 90-91.



Εικ. 87 - Αιγυπτιακό διακοσμητικό.
Αλέξανδρος ο Μακεδών (πηγή Weitzmann)

Σε ταπισερί που χρονολογείται περίπου έναν αιώνα μετά, απεικονίζονται δύο πανομοιότυπες έφιππες μορφές που στεφανώνονται από ερωτιδείς να κοιτούν διαμετρικά αντίθετα έχοντας ανάμεσά τους το δέντρο της ζωής. Φορούν αυτοκρατορικά ενδύματα, συνοδεύονται από κυνηγόσκυλα και την επιγραφή «Αλέξανδρος ο Μακεδών». Θεωρείται ως η απεικόνιση του θριάμβου του πολιτισμού και του καλού επί του βαρβαρισμού και του κακού.

Μία σημαντική κατηγορία αποτελούν τα ελεφαντοστέινα δίπτυχα. Το στενόμακρο σχήμα τους ταιριάζει με την απόδοση μαρμάρινων αναγλύφων μνημειωδών διαστάσεων και ίσως η τέχνη τους να απηχεί εκείνες τις προτιμήσεις¹²⁹. Σε ένα από αυτά (της Αγ. Πετρούπολης, περ. 400 μ.Χ.)¹³⁰ απεικονίζονται θηριομαχίες σε αμφιθέατρο. Τα δύο φύλλα είναι πανομοιότυπα, με τις κινήσεις και τις στάσεις των μορφών να αντιστοιχούν μεταξύ τους με μικρές διαφορές στην εκτέλεση. Ήταν διαδεδομένο έθιμο στην αυτοκρατορία, όταν ένα πρόσωπο αναλάμβανε κάποιο σημαντικό αξίωμα, έστελνε τέτοια δίπτυχα με παραστάσεις θηριομαχίας, στις οποίες απεικονιζόταν να προΐσταται ο ίδιος ως χορηγός. Αν και στο συγκεκριμένο δίπτυχο



Εικ. 88 - Ελεφαντοστέινο δίπτυχο.
Σκηνές θηριομαχίας (πηγή Weitzmann)

¹²⁹ Kitzinger 2004, σ. 55.

¹³⁰ Weitzmann 1979, σ. 94-95.

δεν απεικονίζεται ο αξιωματούχος, υποθέτουμε ότι πρόκειται για έργο που φιλοτεχνήθηκε για μία παρόμοια περίπτωση.

Είναι αναπόφευκτη η αναγωγή με το ψηφιδωτό του Magerius και τις σκηνές θηριομαχίας στο Smirat της Τυνησίας (μέσα του 3^{ου} αι)¹³¹. Στο ψηφιδωτό εκεί οι επιγραφές αναφέρουν το διάλογο του χορηγού μέσω του κήρυκα με το κοινό του αμφιθεάτρου και κατ' ουσίαν αποτελεί μία επίδειξη ισχύος και κοινωνικού γοήτρου, όπως και στα δίπτυχα. Παρά τη διαφορετικότητα του μέσου έκφρασης, οι θηριομαχίες παρουσιάζουν ορισμένες ομοιότητες στη σύλληψη, όπως η σύνθεση σε ζεύγη θηριομάχου-θηρίου, οι στάσεις των venatores, η υπαινικτική απόδοση του εδάφους και το αδιαφοροποίητο ουδέτερο βάθος που παρέχει έναν συνεκτικό δεσμό ανάμεσα στις επιμέρους σκηνές.

Τουλάχιστον, λοιπόν, στις απεικονίσεις θηριομαχίας ακολουθείται η ίδια λογική με αυτή των αναγλύφων, είτε σε μάρμαρο είτε σε ελεφαντοστό, ενώ η στοχοθεσία είναι ταυτόσημη (επίδειξη κοινωνικού γοήτρου).

Κεραμεική

Από το 150 μ. Χ. ασημένια πινάκια με διονυσιακές ή κυνηγετικές σκηνές στο χείλος επαναλαμβάνονται στην κεραμεική¹³². Από την υστερορρωμαϊκή κεραμεική σκηνές θηριομαχίας εντοπίζονται σε αγγεία που ανήκουν στον αφρικανικό ρυθμό του ερυθρού επιχρίσματος (african red slip ware), ο οποίος γίνεται κυρίαρχος στη Μεσόγειο για περίπου τρεις αιώνες. Σε παραδείγματα της πρώιμης φάσης του ρυθμού (τέλη του 3^{ου}-αρχές του 4^{ου} αι), αν και οι εικονιστικές σκηνές σπανίζουν, συναντάμε παραδείγματα σκηνών θηριομαχίας: συνήθως απεικονίζονται λιοντάρια και αγριογούρουνα με τον θηριομάχο να μάχεται εναντίον τους ή να στέκεται νικητής πάνω από το θύμα του¹³³. Σε άλλες περιπτώσεις εμφανίζεται να αμύνεται πίσω από την ασπίδα του ή να προχωρά επιτιθέμενος με το σπαθί στο ένα χέρι και την ασπίδα στο άλλο. Από αυτή την εποχή διαδίδεται η έκτυπη διακόσμηση στα αγγεία.

¹³¹ Βλ. κεφ. Θηριομάχος.

¹³² Hayes 1996, *passim*.

¹³³ Hayes 1972, σ. 212-213 και 194-5 (Form 174: 44-47, όπου αναφέρεται το όνομα του θηριομάχου με το ρήμα NIKAI), σ. 196 (Form 172: 24).

Μετά το 430 προτιμώνται γεωμετρικά και φυτικά σχέδια, ενώ μικρά ζώα και χριστιανικά σύμβολα αφθονούν. Στην ύστερη φάση του ρυθμού (από τα μέσα του 4^{ου} αι.), οι σιηνές θηριομαχίας κυριαρχούν στα εικονιστικά θέματα, με την πάροδο των χρόνων ωστόσο αρχίζουν να υποχωρούν έναντι των μυθολογικών ή βιβλικών θεμάτων¹³⁴. Μυθολογικά θέματα, κυνηγετικές σιηνές και χριστιανοί άγιοι αναμιγνύονται, αντικατοπτρίζοντας την ποικιλία των πολιτισμών.

Από τα λυχνάρια που βρέθηκαν στην Αγορά των Αθηνών, η Perlzweig επισημαίνει ότι η απεικόνιση θηριομάχου δε βρίσκεται σε αττικά λυχνάρια πριν το δεύτερο μισό του 3^{ου} αιώνα¹³⁵. Η Karivieri θεωρεί ότι η απεικόνιση *venator* και *bestiarius* ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής μέχρι τα τέλη του 5^{ου} αιώνα¹³⁶. Στα παραδείγματα που παραθέτουν, παρατηρούμε ότι οι στάσεις των μορφών είναι παρόμοιες με αυτές που αναφέρει ο Hayes με την προσθήκη του μοτίβου του θηριομάχου που πηδά πάνω από το ζώο.



Εικ. 89 – Πήλινο λυχνάρι από τη Βόρειο Αφρική με σιηνή κυνηγιού (4^{ος}-5^{ος} αι.).

¹³⁴ Hayes 1972, σ. 214.

¹³⁵ Perlzweig 1961, σ. 124-5, pl. 19:844, 853, 854, 861, 863.

¹³⁶ Karivieri 1996, σ. 68, αρ. κατ. 17-20, pl. 2:17, pl. 31:18.

ΜΕΡΟΣ Γ'

ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Σύνδεση του ψηφιδωτού διακόσμου με το κτήριο και το κοινωνικό περιβάλλον

Κατά την εξέταση ενός εικονογραφικού θέματος οφείλουμε να έχουμε υπόψη τη στενή σχέση της εικονογράφησης με τα συμφραζόμενά της. Το ψηφιδωτό εκ φύσεως έχει στενή σχέση με το κτήριο, την αρχιτεκτονική του μορφή και τον σκοπό χρήσης. Ο πρωταρχικός πρακτικός λόγος ύπαρξης των ψηφιδωτών ήταν να παρέχουν μία επίπεδη επιφάνεια, πάνω στην οποία μπορούσε κανείς να βαδίσει με ευκολία¹³⁷.

Η ύπαρξη ψηφιδωτού σε ένα κτήριο δηλώνει την άνετη διαβίωση μιας κοινωνίας που είναι αναθρεμμένη με τις ελληνορωμαϊκές συνήθειες. Τα ψηφιδωτά του ελλαδικού χώρου, τα οποία ανήκουν στα χρονικά όρια που θέσαμε στην εισαγωγή της εργασίας μας, δεν είναι ιδιαιτέρως πολλά. Το γεγονός αυτό δεν είναι άσχετο με την οικονομική κατάσταση που επικρατεί αυτήν την περίοδο στην περιοχή, η οποία γνωρίζει την παρακμή και την υποβάθμιση, σε σχέση κυρίως με τις βόρειες και τις ανατολικές επαρχίες της αυτοκρατορίας. Δεν είναι τυχαίο ότι ένα μεγάλο ποσοστό των ψηφιδωτών που εξετάστηκαν (7 από τα 16) ανακαλύφθηκαν στην Κω, ένα νησί που γνώρισε μεγάλη ακμή λόγω της εμπορικής κίνησης που διέθετε και της ισχυρής ρωμαϊκής αριστοκρατίας που υπήρχε στο νησί. Οι εύποροι αυτοί έμποροι ακολουθούν τις συνήθειες της εποχής και συνεχίζουν τη διακόσμηση των οικιών τους με πολυτελή ψηφιδωτά που ακολουθούν πιστά την κλασική παράδοση, τόσο ως προς τη σύνθεση, όσο και προς την εικονογραφία των διακοσμητικών θεμάτων. Τα πέντε από τα έξι ψηφιδωτά της Κω που παρουσιάστηκαν χρονολογούνται μέσα στη διάρκεια του 3^{ου} αιώνα μ.Χ., όταν δηλαδή η κοινωνία της ύστερης ρωμαϊκής εποχής αναζητά τον προσανατολισμό και την ταυτότητά της ανατρέχοντας στο δοξασμένο παρελθόν.

Προς αυτή την κατεύθυνση κινούνται και οι απεικονίσεις σιγνών κυνηγιού, στοιχείο που φανερώνει ότι οι ιδιοκτήτες των οικιών διέθεταν αξιόλογη περιουσία ή ότι ανήκαν σε μία κοινωνική τάξη που έπαιζε σημαντικό ρόλο¹³⁸. Στις αστικές

¹³⁷ Dunbabin 1999, σ. 269.

¹³⁸ *ό.π.*, σ. 321.

επαύλεις οι σκηνές κυνηγιού θα μπορούσαν να απεικονίζουν ακόμα και τις δραστηριότητες του ατόμου στο κτήμα του. Εξάλλου οι επαύλεις ήταν η αστική κατοικία της κληρονομικής ολιγαρχίας γαιοκτημόνων που απάρτιζαν τη σύγκλητο. Την υπερέχουσα κοινωνική θέση φανερώνει βεβαίως και μόνο το γεγονός της ύπαρξης του ψηφιδωτού, το οποίο ήταν δαπανηρό μέσο διακόσμησης όπως δηλώνει και το έδικο του Διοκλητιανού που καθορίζει την αμοιβή των καλλιτεχνών¹³⁹.

Το χαρακτηριστικό πλούσιο σπίτι της ευρύτερης λειάνης της Μεσογείου από το 2^ο αι. μ. Χ. και εξής είναι το περίστυλο. Το κέντρο του σπιτιού αυτού του τύπου καταλαμβάνει μία περιστυλη αυλή, συχνά με κήπο, προς την οποία ανοίγουν όλα τα δωμάτια. Εκείνο που κυριαρχεί είναι το triclinium, δηλαδή το δωμάτιο υποδοχής, τοποθετημένο συνήθως στο βασικό άξονα, όπως μπορούμε να το ταυτίσουμε από τη σύνθεση της διακόσμησης. Σε αυτό το δωμάτιο τοποθετούνται ανάκλιτρα στις τρεις πλευρές. Στα σημεία αυτά το δάπεδο έχει μία απλούστερη διακοσμητικά επιφάνεια, ενώ ο κεντρικός χώρος που προοριζόταν για την τράπεζα συχνά ήταν υπερυψωμένος και έφερε περίτεχνη διακόσμηση, ενώ το πρόσθιο τμήμα του δωματίου χρησίμευε για διασιέδαση και τις διάφορες υπηρεσίες¹⁴⁰. Αυτή την περίπτωση οικίας συναντάμε στο Άργος, όπου το ψηφιδωτό κοσμεί την αυλή, και στο Καστέλλι Κισάμου, όπου το ψηφιδωτό βρίσκεται στον προθάλαμο του τρικλινίου. Σε περίστυλο κτήριο (δημόσιας ή ιδιωτικής χρήσης) ανήκαν και τα ψηφιδωτά της Χίου.

Παρατηρούμε παράλληλα ότι τα ψηφιδωτά κοσμούν κυρίως ιδιωτικές οικίες παρά δημόσια κτήρια. Αξιοσημείωτο είναι ότι τα θρησκευτικά κτήρια στα οποία βρίσκουμε ψηφιδωτά κυνηγιού χρονολογούνται όλα στον 6^ο αιώνα ή αργότερα (Δολιανά, Νικόπολη και Κύθηρα, ενδεχομένως και η Θήβα). Έχουμε μόνο τρία παραδείγματα από τα δεκαέξι του καταλόγου μας, ίσως γιατί σε κτήρια δημόσιας λατρείας ή λειτουργίας θεωρείται πιο ταιριαστή η διακόσμηση με πλάκες μαρμάρου ή opus sectile¹⁴¹, το οποίο θεωρείται πολυτελέστερο είδος διακόσμησης¹⁴². Η παρουσία κυνηγετικών σκηνών σε κτήρια θρησκευτικού χαρακτήρα δεν είναι άγνωστη στην Ανατολή, όπου υπάρχουν αναρίθμητα σχετικά παραδείγματα: ναός Διακόνου

¹³⁹ Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, σ. 33.

¹⁴⁰ Dunbabin 1999, σ. 305.

¹⁴¹ *ό.π.*, σ. 304.

¹⁴² Spieser 2007, σ. 384.

Θωμά (6^{ος} αιώνας), ναός αγίων Μαρτύρων Λωτ και Προκοπίου (περίπου 557), Παλαιόν Διακονικόν (περίπου 530), όλοι στο όρος Ναβαύ (Nebo) της Ιορδανίας αλλά και αλλού¹⁴³.

Υπάρχει συχνά η τάση να διαχωρίσουμε την κοσμική από τη θρησκευτική αριστοκρατία, θεωρώντας ότι στην πρώιμη χριστιανική περίοδο η σύγκλητος εξασθένησε και αναδύεται μία νέα εξουσιαστική τριαρχία, επίσκοπος – κλήρος – γαιοκτήμονες, οι οποίοι όμως προέρχονται από τις ίδιες καταβολές με αυτές της συγκλήτου. Επισημαίνουμε, δηλαδή, μία συνέχεια στις κοινωνικές επιδιώξεις των ανώτερων στρωμάτων της πρώιμης χριστιανικής ιεραρχίας, καθώς και συνέχεια στη ρωμαϊκή ιδέα της αρετής (virtus)¹⁴⁴.

Επιγραφικές μαρτυρίες¹⁴⁵: καλλιτέχνες και χορηγοί

Έχει παρατηρηθεί ότι κατά την πρωτοβυζαντινή περίοδο παρουσιάζεται μία προτίμηση για επιγραφές στα ψηφιδωτά, κυρίως σε εκκλησιαστικά κτήρια, τα οποία περιέχουν συχνά πληροφορίες αναφορικά με το εργαστήριο, την χρονολογία, τους επισκόπους που ασχολήθηκαν με το έργο, τους ιερείς κ.ά¹⁴⁶. Τα στοιχεία αυτά υποδεικνύουν την επιθυμία εκ μέρους των χορηγών να δοθεί μία μόνιμη καταγραφή της ευσέβειάς τους, που θα μπορούσε να διαβαστεί και από το Θεό και από τους ανθρώπους. Ενίοτε, παρουσιάζεται με τη μορφή προσευχής για τη σωτηρία της ψυχής των χορηγών (π.χ. στο όρος Ναβαύ).

Τα ψηφιδωτά του καταλόγου μας που ανήκαν σε εκκλησιαστικό κτήριο και συνοδεύονται από επιγραφή είναι τρία: Θήβα, Νικόπολη και Δολιανά. Στη Θήβα, έχουμε μία αναλυτική παρουσίαση τόσο του συνεργείου (Δημήτριος ο ζωγράφος και Επιφάνης ο ψηφοθέτης), όσο και του χορηγού (ιερέυς Παύλος). Σε αυτήν δεν περιλαμβάνεται κάποια προσευχή περί σωτηρίας της ψυχής, παρά μόνο μία καταγραφή του έργου και επομένως της ευσέβειας του ιερέα. Λιγότερο ταπεινή θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την άλλη επιγραφή του κτηρίου (στον ανατολικό

¹⁴³ Piccirillo 1993, *passim*.

¹⁴⁴ Merrony, *LA 48* (1998), σ. 474-480.

¹⁴⁵ Αναλυτικότερα έχει ασχοληθεί με το θέμα η Ασημακοπούλου-Ατζακά 1993.

¹⁴⁶ Dunbabin 1999, σ. 273.

χώρο), όπου ο ιερέυς Κωνσταντίνος καυχιέται για την ει νέου διακόσμηση του κτηρίου και την περιφανή ανάδειξή του:

ΠΟΛΛΗΣ ΠΑΛΑΙ ΜΕΤΕΙΧΟΝ ΑΠΡΕΠΟΥΣ ΘΕΑΣ
ΑΛΛΑ ΜΕ Ο ΣΕΜΝΟΣ ΚΑΙ ΣΟΦΟΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ
ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΠΙΣΤΕΩΣ ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
ΕΔΙΞΕΝ ΟΥΤΟ ΠΕΡΙΦΑΝΩΣ ΗΣΚ[ΗΜ]ΕΝΟΝ

Η επιγραφή του υπό εξέταση ψηφιδωτού στη Νικόπολη σώζεται αποσπασματικά και δεν βοηθά ιδιαίτερα στην ερμηνεία της παράστασης, σώζεται ωστόσο η επιγραφή στο βόρειο παστοφόριο της βασιλικής Α:

+ΩΚΕΑΝΟΝ ΠΕΡΙΦΑΝΤΟΝ ΑΠΙΡΤΟΝ ΕΝΘΑ ΔΕΔΟΡΚΑΣ
ΓΑΙΑΝ ΜΕΣΣΟΝ ΕΧΟΝΤΑ ΣΟΦΟΙΣ ΙΝΔΑΛΜΑΣΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΑΝΤΑ ΠΕΡΙΞ ΦΟΡΕΟΥΣΑΝ ΟΣΑ ΠΙΝΙΕΙ ΤΕ ΚΑΙ ΕΡΠΕΙ
ΔΟΥΜΕΤΙΟΥ ΚΤΕΑΝΟΝ ΜΕΓΑΘΥΜΟΥ ΑΡΧΙΕΡΗΟΣ

Σε αυτήν, πέρα από μία περιγραφή της παράστασης, έχουμε και την υπερήφανη προβολή (σοφοίς ινδάλμασι τέχνης) του ονόματος του υπευθύνου του έργου, Δουμετίου.

Στα Δολιανά, η αποσπασματική διατήρηση της επιγραφής του κεντρικού κλίτους δεν επέτρεψε την ανάγνωση κανενός ονόματος, ωστόσο εικάζεται ότι η φράση «άπασι χερσί» αναφερόταν στον ψηφοθέτη, όπως μπορούμε να καταλάβουμε από τα σπαράγματα των λέξεων:

.... ΝΩ ΧΑ[ΡΙΝ]
...ΔΟΤΟΝ ΤΟ ΠΟΙΕ...Α
....ΥΡΓΟΝ ΑΣΚΗ. ΩΝ ... [Α]
...ΑΠΑΣΙ ΧΕΡΣΙ ΚΑ ... [ΙΣ]
...ΙΔΕ .. Ο .. ΕΙΛΗΦ

Επιγραφές για κοσμικούς χορηγούς βρίσκουμε κυρίως σε δημόσια ή με ημιδημόσια χαρακτήρα κτήρια, με στόχο να υπενθυμίσουν τη γενναιοδωρία και το υπέρ του κράτους πνεύμα των δωρητών¹⁴⁷. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι επιγραφές σε απεικονίσεις σκηνών αγώνων, οι οποίες μπορεί να παρέπεμπαν σε γεγονότα που είχαν χρηματοδοτηθεί από οι δωρητές ή στα οποία είχαν προεδρεύσει

¹⁴⁷ Dunbabin 1999, σ. 317.

οι ίδιοι (π.χ. ο Magerius στο Smirat)¹⁴⁸. Ο γενικότερος στόχος προφανώς ήταν να δηλώσουν ότι έπαιζαν σημαντικό ρόλο στη ζωή της κοινωνίας και ότι ανήκαν στην ελίτ αυτής. Κάποιες φορές περιλαμβάνουν και ευχές για την καλοτυχία αυτών¹⁴⁹.

Από τα ψηφιδωτά του καταλόγου μας μόνο στο Καστέλλι Κισάμου σώζεται μία λιτή επιγραφή που σώζει το όνομα του καλλιτέχνη (Μερόπας εψηφοθέτησα). Δυστυχώς δεν έχει υπάρξει καταγραφή αυτού του ονόματος και σε άλλο μνημείο, ώστε να ήταν δυνατό να γίνουν κάποιες αναγωγές σε εργαστήριο.

Από τις υπάρχουσες πληροφορίες δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τη συμμετοχή του ιδιοκτήτη στην επιλογή του διακοσμητικού θέματος και μέχρι ποιο βαθμό έφτανε αυτή. Σε μία σωζόμενη επιστολή κάποιου Ζήνωνα, αξιωματούχου της ελληνιστικής Αιγύπτου (Pap. Cairo Zenon 59665, μέσα του 3^{ου} αι. π.Χ.), δίνονται εξαιρετικά ακριβείς και σαφείς οδηγίες για τη διακόσμηση ενός λουτρού, καθώς και η πληροφορία ότι θα παρείχε στο εργαστήριο ένα μοντέλο-πρότυπο σχεδίου¹⁵⁰. Κατά πάσα πιθανότητα η συγκεκριμένη περίπτωση δεν φαίνεται να αποτελεί τον κανόνα, ίσως ούτε εντός της πτολεμαϊκής Αιγύπτου, διότι είναι η μοναδική τέτοια μαρτυρία. Πάντως δηλώνει ότι ο πάτρωνας μπορούσε να έχει άποψη επί της διακόσμησης, με πιθανότερη υπόθεση ότι έδινε έγκριση για σχέδια που μάλλον του υπέβαλε το εργαστήριο¹⁵¹. Η οικονομική επιφάνεια που απαιτείται για την ψηφιδωτή διακόσμηση μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι, αφού οι χορηγοί μπορούσαν να αναλάβουν ένα τέτοιο κόστος, θα είχαν ασφαλώς και τα μέσα για να μορφωθούν, επομένως να διαθέτουν μία καλλιέργεια που θα τους επέτρεπε να εκφέρουν άποψη. Ένα τέτοιο συμπέρασμα, όμως σπανίως, εξάγεται με ασφάλεια, συνήθως μόνο στις σπάνιες εκείνες περιπτώσεις που συναντούμε περίεργους συνδυασμούς και αλληγορίες, που ίσως να φανερώνουν την προσωπική επιλογή του πάτρωνα¹⁵².

Από τα ψηφιδωτά που εξετάσαμε μόνο η κτητορική επιγραφή στο βόρειο παστοφόριο της βασιλικής Α στη Νικόπολη μας επιτρέπει να ανιχνεύσουμε μία εμπλοκή του επισκόπου Δουμετίου Α' στην επιλογή του θέματος (*κτέανον*= κτήμα,

¹⁴⁸ Dunbabin 1999, σ. 320-1.

¹⁴⁹ *ό.π.*, σ. 324.

¹⁵⁰ *ό.π.*, σ. 278.

¹⁵¹ *ό.π.*, σ. 318-19.

¹⁵² *ό.π.*, σ. 322.

έργο) και αυτό διότι ο διάκοσμος είναι καθαρά αλληγορικός με συμβολικές προεκτάσεις.

Αντίστοιχα στη Θήβα, η ιδιότητα που αποδίδεται στον Παύλο (*αίτιος πάντων*) ενδέχεται να εννοεί, εκτός της οικονομικής υποστήριξης, και τη συμμετοχή στο σχεδιασμό του ψηφιδωτού.

Νοηματοδότηση του θέματος του κυνηγιού

Σε όλες τις εποχές και τις κοινωνίες είναι ιδιαίτερα αγαπητές οι απεικονίσεις ζώων, και της ξηράς και της θάλασσας¹⁵³. Αποτελούν πηγή ευρείας διακόσμησης, η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μόνη της ή σε συνδυασμό με άλλες, σε ταινίες ή ως κεντρικό θέμα. Συχνά απεικονίζονται και νεκρά ή έτοιμα για μαγείρεμα ζώα, σε συνδυασμό με φρούτα ή λαχανικά (απεικόνιση ξενίων στο Καστέλλι Κισιάμου). Ο κόσμος της διασκέδασης και των αγώνων αποτελούσε επίσης πλούσια πηγή υλικού. Κάποιες από αυτές (π.χ. αθλητές, αμφιθέατρο) ήταν μέρος του κλασικού ρεπερτορίου της τέχνης. Εκείνες όμως που σχετιζόνταν με το ρωμαϊκό θεσμό του αμφιθεάτρου και του τσίρκου αποτελούσαν ένα νέο στοιχείο. Σε αυτές υπάρχει μία ενδιαφέρουσα αναφορά στο σύγχρονο κόσμο. Σικηνές κυνηγιού ή αγροτικών εργασιών, παρόλο που θα μπορούσαν να θεωρηθούν άχρονες, παρουσιάζουν στοιχεία της καθημερινής ζωής, όπως τα ενδύματα. Αυτό συμβαίνει και όταν οι επιγραφές ονομάτων αντιστοιχούν σε υπαρκτά πρόσωπα.

Η εικονογραφία του κυνηγιού προκύπτει, βεβαίως, από την καθημερινή πρακτική του και επηρεάζεται ίσως από σχετικά κείμενα του Ξενοφώντα (*Κυνηγετικός*) και του Οππιανού (*Κυνηγετικά*), τα οποία ήταν γνωστά στη ρωμαϊκή αριστοκρατία. Επηρεάζεται όμως, παράλληλα, και από την ελληνική μυθολογία. Ο μύθος του Μελέαγρου με το περίφημο κυνήγι αγριογούρουνου υπήρξε αγαπημένο θέμα στη διακόσμηση πολλών και διαφόρων μορφών τέχνης. Το ηρωικό ιδεώδες που αποπνέει το μοτίβο με την συγκινητική πάλη κατά των θηρίων με τελικό νικητή τον άνθρωπο, την κυριαρχία επί της φύσης και του άλογου στοιχείου της, όπου μπορούμε να συμπεριλάβουμε και τον θάνατο, απέκτησε μεγάλη δημοτικότητα και επέκτεινε τα νοήματά του σε οποιαδήποτε απεικόνιση κυνηγιού, ανεξαρτήτως κυνηγιού ή

¹⁵³ Dunbabin 1999, σ. 298.

θηράματος. Οι σκηνές κυνηγιού επομένως, πέρα από τις μυθολογικές καταβολές, ενσωμάτωσαν ταυτόχρονα την ιδέα της *virtus* και το γόητρο του πάτρωνα. Κατά συνέπεια, οι σκηνές κυνηγιού στις οικίες της Κω, στο Καστέλλι Κισάμου και στην έπαυλη του Άργους μπορούν κάλλιστα να αντιπροσωπεύουν είτε μία αγαπημένη ασχολία του ιδιοκτήτη είτε μία επίδειξη δύναμης και γοήτρου.

Παράλληλα, οι σκηνές κυνηγιού αποτελούσαν ένα πορτραίτο της ειδυλλιακής-βίαιης σχέσης με τη φύση, η οποία έχει από μόνη της συμβολικές προεκτάσεις. Το ίδιο περιεχόμενο και συμβολισμό που κατείχαν και κατά τη ρωμαϊκή περίοδο έχουν διατηρήσει η Γη, οι Τέσσερις Εποχές, οι Μήνες. Με το σκεπτικό αυτό υιοθετήθηκε εν πολλοίς και από την χριστιανική τέχνη, η οποία θεώρησε τον κυνηγό ως τον πιστό που πατάσσει τα θηρία-πάθη και κατά συνέπεια τον θάνατο. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι η χρήση του κτηρίου δεν είναι αυτή που υπαγορεύει ή απαγορεύει τη διακόσμηση με κυνηγετικές σκηνές. Στο πλαίσιο του θρησκευτικού κτηρίου λαμβάνει χώρα και η αλλαγή του συμβολισμού. Ήδη από τα ελληνιστικά χρόνια είχε γίνει η σύνδεση του κυνηγού και του θηράματός του με την εικόνα του νικητή *πρίγκιπα* που επιστρέφει θριαμβευτής πάνω στο άλογό του έχοντας το νεκρό θήραμα στα πόδια του. Η αντίληψη αυτή μπορεί ικανοποιητικά να συνδεθεί με τη νίκη του χριστιανού πάνω στα πάθη, μία νίκη του Καλού έναντι του Κακού. Τα ψηφιδωτά με κυνηγετικές και αγροτικές σκηνές μοιάζουν να απεικονίζουν το βασίλειο του Θεού και την επικυριαρχία του ανθρώπινου είδους πάνω στα ζώα¹⁵⁴. Ο Θεός απέδωσε στην εξουσία του ανθρώπου τα ζώα για να αντιμετωπίσει τις ανάγκες της ζωής όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά το προπατορικό αμάρτημα. Θα λέγαμε, μάλιστα, ότι η ταύτιση των αγίων και των μαρτύρων με τους κυνηγούς από τη μια, και των θηρίων με τα πάθη και τις αμαρτίες από την άλλη, προσφέρουν μία σημαντική βοήθεια στην ιδεολογική προπαγάνδα που επιχειρείται με την εκάστοτε διακόσμηση.

Παρατηρώντας τα παραδείγματα ψηφιδωτών δαπέδων με σκηνές κυνηγιού από τον ελλαδικό χώρο καθώς και από την υπόλοιπη μεσογειακή λειάνη, διαπιστώνουμε ότι βρίσκουμε παραστάσεις σε κοσμικά κτήρια ως τα τέλη του 5^{ου} αιώνα, ενώ από την εποχή αυτή και αργότερα το θέμα συνηθίζεται σε εκκλησιαστικά κτήρια (βλ. γράφημα Παραρτήματος). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι σιγά-σιγά

¹⁵⁴ Grabar, *CA 12* (1962), σ. 115-152.

διαμορφώνεται μια χριστιανική θεολογία που διατυπώνεται στα γραπτά των πατέρων της Εκκλησίας. Κατά τον 3^ο αιώνα ο χριστιανισμός δεν έχει αναγνωριστεί και κατά τον 4^ο και ένα μέρος του 5^{ου} αιώνα δεν έχει σταθεροποιηθεί ως προς το θεολογικό περιεχόμενο και τους τρόπους έκφρασής του, επομένως δυσκολεύεται να αποδεχθεί θέματα με μακρά ειδωλολατρική παράδοση.

Ο χριστιανισμός μετά το Θεοδόσιο τον Μεγάλο παύει να προσλαμβάνεται μέσα από τα εννοιολογικά σχήματα που είχαν διαμορφωθεί για άλλα θρησκευτικά συστήματα, αν και χρησιμοποιεί παραστάσεις των οποίων η ερμηνεία παραμένει δύσκολη. Μετά τον Θεοδόσιο ως τα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Ιουστινιανού αναπτύσσονται τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του ζωγραφικού διακόσμου των χριστιανικών ναών¹⁵⁵. Η ύπαρξη κνηγετικών σκηνών σε δάπεδα χριστιανικών ναών δεν πρέπει να μας οδηγήσει σε εύκολα αλλά εσφαλμένα συμπεράσματα. Από τον 5^ο αιώνα και έπειτα χρησιμοποιεί τέτοια θέματα που μας δυσκολεύουν να ερμηνεύσουμε την αισθητική ή τη συμβολική αξία της ύπαρξής τους. Η ισορροπία ανάμεσα στην ερμηνεία της αισθητικής λύσης ή της συμβολικής ανάγκης είναι λεπτή.

Προς τα τέλη του 5^{ου} αιώνα διαγράφονται νέες αλλαγές και ο συμβολισμός που περιβάλλει την αυτοκρατορική εξουσία ειχριστιανίζεται ολοκληρωτικά και οριστικά¹⁵⁶. Καθώς απομακρύνεται η εποχή των ειδώλων ορισμένες συνήθειες στις απεικονίσεις επανεμφανίζονται με καινούργια ειχριστιανισμένη μορφή. Τέτοιας λογής ήταν ίσως και η απεικόνιση των κνηγετικών σκηνών στα δάπεδα ναών. Εξάλλου παραδοσιακά θέματα του αρχαίου κόσμου, όπως το κνήγι, οι απεικονίσεις μηνών ή μουσών και άλλα μυθολογικά θέματα είναι παρόντα κατά τη διάρκεια της ύστερης αρχαιότητας από τον 1^ο μέχρι τον 6^ο αιώνα. Κατά τη διάρκεια του 5^{ου} αιώνα αρχίζουν να σπανίζουν τα μυθολογικά θέματα στα ψηφιδωτά δάπεδα και τη θέση τους παίρνουν σκηνές κνηγιού. Παράλληλα τα θέματα αυτά κοσμούν και ελεφαντοστέινα υπατικά δίπτυχα που φτιάχνονταν στην αρχή του έτους κατά την

¹⁵⁵ Spieser 2007, σ. 368.

¹⁵⁶ Cameron 1981, σ. 205-234.

ανάληψη των καθηκόντων των νέων υπάτων, όπως και εξαιρετικά δείγματα μεταλλοτεχνίας (αργυρά σκεύη)¹⁵⁷.

Παρά, ωστόσο, τις προαναφερθείσες αντιλήψεις, η απεικόνιση του κυνηγιού στον ελλαδικό χώρο δεν έτυχε της δημοτικότητας που γνώρισε για παράδειγμα στη Βόρεια Αφρική. Αυτό ίσως να σχετίζεται με την εκεί παρουσία μίας εύπορης αριστοκρατίας, η οποία κατ' επίδραση της Ρώμης προσπαθεί να επιδείξει ένα κοινωνικό πρόσωπο αντάξιο της πρωτεύουσας.

Η γεωγραφική διασπορά των σωζόμενων κυνηγετικών σκηνών σε ψηφιδωτά δάπεδα στη νότια Ελλάδα και η ανυπαρξία τέτοιων σε Θεσσαλία, Μακεδονία και Θράκη αποδίδεται είτε στην καταστροφή τους είτε στη μη αποκάλυψή τους έως σήμερα. Δεν υπάρχουν ενδείξεις που να υποδεικνύουν την απόρριψη του συγκεκριμένου θέματος, αφού υπάρχουν παραδείγματα ψηφιδωτών με μυθολογικές σκηνές, τόσο στη βόρεια Ελλάδα (ψηφιδωτό Διόνυσου και Αριάδνης στη Θεσσαλονίκη, α' μισό του 4^{ου} αι.), όσο και στην ευρύτερη περιοχή της βαλκανικής (Ρωμυλιανή και Ιουστιανή Πρώτη).

Παρατηρήσεις στην εικονογραφία του κυνηγιού

Η ρωμαϊκή τέχνη (σε κάθε μέσο) χρησιμοποιεί σχήματα στα οποία βασίζεται η σύνθεση μορφών και σκηνών¹⁵⁸. Ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι να συνδυάσει τα σχήματα αυτά σε διαφορετικούς σχηματισμούς και να τα επεκτείνει σε όλη τη διακοσμητική επιφάνεια. Συχνά τα ψηφιδωτά βασίζονται σε γνωστές συνθέσεις (π.χ. το ψηφιδωτό του Αλεξάνδρου), των οποίων όμως δεν αποτελούν πιστά αντίγραφα αλλά παραλλαγές, δεδομένης της δυσκολίας του μέσου αλλά και της ικανότητας του καλλιτέχνη. Το ερώτημα που ανακύπτει είναι πώς αυτά τα σχήματα διαδίδονται στα εργαστήρια, με αποτέλεσμα να έχουμε παρόμοια θέματα σε τέτοια εδαφική και χρονική έκταση¹⁵⁹. Η επικρατούσα άποψη υποστηρίζει την ύπαρξη τετραδίων αντιγραφής, αν και αυτό δεν είναι αυταπόδεικτο, δεδομένου ότι δεν έχει σωθεί κανένα. Το γεγονός όμως ότι συναντάμε συχνά να επαναλαμβάνονται πολύ μικρές ή

¹⁵⁷ Kitzinger 2004, σ. 56.

¹⁵⁸ Dunbabin 1999, σ. 300-2.

¹⁵⁹ *ό.π.*, σ. 302-3.

και ασήμαντες λεπτομέρειες δηλώνει την ύπαρξη ενός προτύπου. Φυσικά, ποτέ δε συναντάμε ακριβή αντιγραφή ενός θέματος, αντίθετα υπάρχουν πάντα μεγάλα περιθώρια ελευθερίας, ίσως μάλιστα τα πρότυπα να χρησιμοποιούνταν μόνο για τις βασικές γραμμές της σύνθεσης. Άλλος πιθανός τρόπος διάδοσης της θεματολογίας είναι η διδασκαλία σχημάτων, συνθέσεων και στάσεων από τον τεχνίτη στο βοηθό του, ο οποίος μετά τις χρησιμοποιούσε κατά το δοκούν. Πηγή έμπνευσης αποτελούσαν φυσικά και άλλες μορφές τέχνης, που επηρεάζουν άμεσα το ψηφιδωτό, όπως είναι τα υφάσματα, τα γλυπτά και ζωγραφικά έργα, ο αρχιτεκτονικός διάκοσμος, λιγότερο τα ανάγλυφα και τα μεταλλικά έργα¹⁶⁰.

Υπάρχουν δύο τρόποι αντίληψης της ψηφιδωτής διακόσμησης, η κλασική και η μη κλασική. Η κλασική διάταξη των σκηνών, όπως κληρονομήθηκε από την ελληνική αρχαιότητα, κατακερματίζει το χώρο σε διάχωρα (πίνακες με απλό ή περίτεχνο πλαίσιο). Οι πίνακες αναγκαστικά έχουν συγκεκριμένη οπτική γωνία και προκειμένου να καθοριστεί αυτή λαμβάνονται υπόψη η λειτουργία του δωματίου και η αρχιτεκτονική. Αυτό οδηγεί σε κατακερματισμό της επιφάνειας του δαπέδου, που ισχύει ακόμα και σε περίπτωση ζωφόρου (γύρω από κεντρικό πίνακα ή σε περιστύλιο), όπου προσφέρονται διάφορες οπτικές γωνίες. Τα διάχωρα, αν και κατακερματίζουν την επιφάνεια του δαπέδου, δεν επιχειρούν να του προσδώσουν την τρίτη διάσταση, όπως συνέβαινε με την περίπτωση των εμβλημάτων. Τα εμβλήματα, όπως φανερώνει και η ετυμολογία του όρου, αποτελούσαν πίνακες που εμβάλλονταν στο δάπεδο με απώτερο στόχο να σχηματίσουν ένα «παράθυρο» στον διάκοσμο και βεβαίως να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση του βάθους. Σε αυτή την κατηγορία εμπίπτει και το ψευδοέμβλημα της Νικόπολης για το οποίο μιλήσαμε παραπάνω.

Αντίθετα, στη μη κλασική διάταξη το δάπεδο γίνεται αντιληπτό ως ενιαίο σύνολο χωρίς διαχωρισμούς, όπου η μορφή ανάγεται σε δομικό στοιχείο της όλης σύνθεσης. Η τάση να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση του βάθους (κλασική αντίληψη) εγκαταλείφθηκε στην Ιταλία ήδη από την ύστερη ρεπουμπλικανική περίοδο, όπου προτιμώνται τα καθαρά δισδιάστατα σχέδια σε άσπρο - μαύρο, γεωμετρικά, φυτικά, εικονιστικά ή συνδυασμό και των τριών, ή πολύχρωμα δάπεδα που μπορούσαν να ενσωματώνουν εικονιστικές σκηνές, ενίοτε πολύ φιλόδοξες, αλλά το

¹⁶⁰ Dunbabin 1999, σ. 327-9.

πραγματοποιούσαν με τρόπους που δεν στόχευαν πλέον να δημιουργήσουν μία ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου¹⁶¹. Η όλη κατεύθυνση της τέχνης μπορεί να γίνει αντιληπτή ως απομάκρυνση από την αντίληψη του ψηφιδωτού ως εικόνα που μοιάζει με ζωγραφιά, διακριτή από την πρακτική επιφάνεια του δαπέδου, προς αυτήν του καθ' όλα διακοσμητικού σχεδίου, εγγύτερα προς ένα τάπητα. Σε αυτό όλα τα στοιχεία διατάσσονται ελεύθερα σε ένα άμορφο, αβαθές φόντο, λύνοντας με τον τρόπο αυτό το πρόβλημα της οπτικής γωνίας και της κάλυψης των μεγάλων επιφανειών, καθώς ο διάκοσμος μπορεί να επεκταθεί προς κάθε κατεύθυνση χωρίς τέλος. Οι ιταλοί ψηφοθέτες των ασπρόμαυρων ψηφιδωτών ανακάλυψαν αυτού του είδους τις δυνατότητες στα θέματα που αφορούσαν στην καθημερινή ζωή και από την περίοδο των Αντωνίνων απεικονίζουν συχνά σκηνές κυνηγιού, σκηνές του αμφιθεάτρου και του ιπποδρόμου, καθώς και της παλαιστρας¹⁶². Η ιταλική σύλληψη απαιτούσε την απεικόνιση διαφόρων επεισοδίων δράσης, με ένα μεγάλο αριθμό προσώπων να προσφέρει τη μεγαλύτερη δυνατή ποικιλία και μία ένδειξη, έστω και σκιαγραφική, του σκηνικού. Η εμφάνιση επομένως ενός νέου θεματολογίου είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένη με την αλλαγή στις μεθόδους σύνθεσης. Οι ιταλοί ψηφοθέτες των ασπρόμαυρων ψηφιδωτών τοποθετούσαν τους κυνηγούς ή *venatores* και τα θηράματά τους ελεύθερα στο δάπεδο χωρίς τους περιορισμούς των στενών πινάκων ή των διακοσμητικών πλαισίων και χωρίς βάθος, μειώνοντας την απόδοση του σκηνικού σε πολύ απλοποιημένα σύμβολα. Πρόκειται για μία καινοτομία που παρατηρείται και στα ψηφιδωτά της Αντιόχειας από τον 4^ο και κυρίως τον 5^ο αιώνα και μετά, με βασικό θεματολόγιο τις σκηνές κυνηγιού¹⁶³. Μιλάμε για την περίφημη βορειοαφρικανική παράδοση των ταπήτων (*carpet style*) που εμφανίζεται πλήρως στο α' μισό του 5^{ου} αιώνα με φυτικά ή γεωμετρικά θέματα επαναλαμβανόμενα σε όλη την επιφάνεια, θυμίζοντας ανατολίτικα χαλιά¹⁶⁴.

Στον ελλαδικό χώρο, όπως και σε άλλες επαρχίες της αυτοκρατορίας, τα ψηφιδωτά κατά τον 1^ο-3^ο αιώνα διαμορφώνονται κάτω υπό ισχυρή ρωμαϊκή επίδραση, η οποία πιθανόν εξηγείται από τη μετανάστευση καλλιτεχνών και

¹⁶¹ *ό.π.*, σ. 53.

¹⁶² Dunbabin 1978, σ. 46.

¹⁶³ Lavin, *DOP* 17 (1963), σ. 188-9.

¹⁶⁴ *ό.π.*, σ. 195.

εργαστηρίων από την Ιταλία. Γι' αυτό και τα πιο χαρακτηριστικά έργα της περιόδου βρίσκονται σε λουτρά ρωμαϊκής επίδρασης και σε πόλεις με ισχυρό το ρωμαϊκό στοιχείο, όπως η Πάτρα, η Κόρινθος και τα περιχώρα τους. Η χρήση πολύχρωμων ψηφιδωτών υιοθετείται στην Ελλάδα στα μέσα του 2^{ου} αιώνα σε συνύπαρξη για ένα διάστημα με τα ασπρόμαυρα. Εκτεταμένες εικονιστικές συνθέσεις είναι επίσης σε χρήση αυτή την περίοδο με αυτόνομα μοτίβα να τίθενται σε διάχωρα κατά τον δυτικό τρόπο. Κατά τις αρχές του 3^{ου} αιώνα παρουσιάζονται στοιχεία που θυμίζουν την ελληνιστική παράδοση, μάλλον υπό την επίδραση των συριακών εργαστηρίων. Πρόκειται για την απόδοση της τρίτης διάστασης και το σιούρο φόντο σε γεωμετρικά και εικονιστικά σχέδια. Στον ύστερο 2^ο και στον 3^ο αιώνα η χρήση των ψηφιδωτών γίνεται ευρεία. Δεν τα βρίσκουμε πλέον μόνο στην ηπειρωτική Ελλάδα αλλά και στα νησιά, τόσο σε πόλεις όσο και σε επαύλεις, σε δημόσια και ιδιωτικά κτήρια. Η απόδοση των εικονιστικών σκηνών αρχίζει να θυμίζει τα βορειοαφρικανικά ψηφιδωτά. Πάντως, ούτε στο θεματολόγιο ούτε στις αρχές σύνθεσης οι έλληνες ψηφοθέτες δείχνουν συντηρητισμό ή προσκόλληση στην ελληνιστική παράδοση. Αντίθετα, προσαρμόζονται στις γενικές γραμμές της καλλιτεχνικής εξέλιξης της αυτοκρατορίας. Στον τρίτο αιώνα τα ελληνικά ψηφιδωτά δείχνουν μία τάση για γραμμικότητα, για περιορισμένη χρωματική ποικιλία με λίγες αποχρώσεις και μη οργανική απόδοση της μορφής. Έτσι, παρόλο που επανέρχεται η τάση της τρισδιάστατης διακόσμησης με εστιασμένες συνθέσεις και απόδοση τοπίου σε πολυχρωμία, μοιάζουν να βρίσκονται εγγύτερα στη δυτική παράδοση. Στους τρεις πρώτους αιώνες οι μυθολογικές σκηνές είναι κοινές, ενώ τυπικώς ρωμαϊκά θέματα, όπως αμφιθέατρα, τσίρκο και κυνήγι, είναι λιγότερα συχνά αλλά όχι άγνωστα από τις αρχές του 3^{ου} αιώνα και εξής.

Τα κοσμικά κτήρια από τα μέσα του 4^{ου} ως τα τέλη του 6^{ου} αιώνα στον ελλαδικό χώρο εξακολουθούν να διακοσμούνται με ψηφιδωτά, όπως και τα δάπεδα των χριστιανικών εκκλησιών. Η ομοιότητα με τη Συρία και την Παλαιστίνη είναι ισχυρότερη. Τα εκκλησιαστικά ψηφιδωτά στα τέλη του 4^{ου} και στο α' μισό του 5^{ου} αιώνα δείχνουν διακοσμούνται με καθαρώς γεωμετρικά σχέδια, αποφεύγοντας τη χρήση μορφών. Κατά τη διάρκεια του 5^{ου} αιώνα ζώα και φυτά εμφανίζονται στη διακόσμηση, ανάμεσα στα γεωμετρικά σχέδια και στο β' μισό του 5^{ου} οι ανθρώπινες

μορφές επανεμφανίζονται. Στον ύστερο 5^ο και στο α' μισό του 6^{ου} αιώνα ανήκει μεγάλος αριθμός ψηφιδωτών με ποικίλους συνδυασμούς εικονιστικών και γεωμετρικών θεμάτων¹⁶⁵. Παρά τη σύνθεση σε παραδοσιακούς πίνακες, το στυλ είναι χαρακτηριστικό της περιόδου: μετωπικότητα, ουδέτερο βάθος, υποδήλωση του εδάφους με μία γραμμή, ασαφής σχέση των μορφών με το περιβάλλον, γραμμική πτυχολογία και περιγράμματα, σχεδόν καθόλου σιά, στυλιζαρισμένες κινήσεις¹⁶⁶. Αυτό δεν σημαίνει, βεβαίως, απάρνηση της κλασικής αρχαιότητας. Ακόμα και η τέχνη του πρώτου μισού του 7^{ου} αιώνα χωρίζεται σε δύο βασικά στιλιστικά ρεύματα: το ένα αφηρημένο και εξαϋλωμένο, το άλλο οργανικό και βασισμένο στις ελληνορωμαϊκές αρχές (π.χ. στην τοιχογραφία των Μακιαβαίων στην Santa Maria Antiqua)¹⁶⁷.

Η συντριπτική πλειοψηφία των ψηφιδωτών που εξετάζουμε εντάσσει τις κνηγετικές σκηνές σε διάχωρα. Ωστόσο, τα διάχωρα του ελλαδικού χώρου ακολουθούν κάποιες από τις κατευθύνσεις της δυτικής τεχνοτροπίας. Μία από αυτές είναι η αφηγηματική διάθεση. Τα ψηφιδωτά της Χίου (αρχές του 4^{ου} αιώνα) και του Άργους (α' μισό του 6^{ου} αιώνα), αν και διακρίνονται μεταξύ τους με διάχωρα, αποτελούν λίγο (στη Χίο) έως πολύ (στο Άργος) τμήματα της ίδιας ιστορίας, η οποία παριστάνεται ακολουθώντας τη χρονική συνέχεια των επεισοδίων, τείνουν δηλαδή προς την αφηγηματική απεικόνιση του θέματος. Κατά συνέπεια, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο καλλιτέχνης, αν και περιορίζεται από τα διάχωρα, αντιλαμβάνεται το δάπεδο ως μία ενιαία επιφάνεια, την οποία επιθυμεί να διακοσμήσει ως ολοκληρωμένη ενότητα και δεν προσπαθεί να «ανοίξει ένα παράθυρο» στο δάπεδο, σύμφωνα με την κλασική αντίληψη. Εξάλλου, η γραμμικότητα των μορφών του Άργους, το επίπεδο πλάσιμό τους, η μετωπικότητα, η απλή υποδήλωση του τοπίου και η κυριαρχία του ουδέτερου φόντου, τοποθετούν τα ψηφιδωτά εγγύτερα στην ιταλική παράδοση.

Ανάλογα στοιχεία βρίσκουμε και στην περίπτωση του ψηφιδωτού που βρέθηκε κοντά στο Βαπτιστήριο Επτά Βήματα της Κω (μέσα του 5^{ου} αιώνα), καθώς

¹⁶⁵ Ασημακοπούλου-Ατζακά 1980, σ. 205-215.

¹⁶⁶ Dunbabin 1999, σ. 209-222.

¹⁶⁷ Kitzinger 2004, σ. 166.

και στα Κύθηρα (7^{ος} αιώνας ή λίγο προγενέστερα). Και τα δύο ψηφιδωτά εκτείνονται σε ένα ουδέτερο λευκό φόντο που λειτουργεί υπέρ της ενότητας της αφήγησης. Ειδικά για τα Κύθηρα, εμπορικό κόμβο Ανατολής και Δύσης όπως και η βόρεια Αφρική, παρατηρούμε μία σαφή αφομοίωση των αρχών σύνθεσης των βορειοαφρικανικών ψηφιδωτών με τα θέματα διάσπαρτα στο χώρο, χωρίς σαφή σύνδεση πλην του βάθους, με ποικίλο προσανατολισμό και χωρίς καμία δήλωση του εδάφους. Ισχυρό δείγμα αυτής της επίδρασης βρίσκουμε και στο ψηφιδωτό του Ιερού Παλατίου στην Κωνσταντινούπολη, στο πλαίσιο της αυτοκρατορικής τέχνης που εξακολουθεί να προσβλέπει στη Δύση και στις εκεί καλλιτεχνικές εξελίξεις.

Τα διάχωρα διαφέρουν μεταξύ τους ως προς το σχήμα (ορθογώνιο, τετράγωνο, επίμηκες), το οποίο υπαγορεύεται τόσο από την προς διακόσμηση επιφάνεια, όσο και από τις απαιτήσεις του θέματος. Επιμένουμε σε δύο περιπτώσεις: στις κυνηγετικές σκηνές ερωτιδέων σε οκταγωνικά διάχωρα σε οικία δυτικά του Σταδίου της πόλης της Κω (β' μισό του 3^{ου} αιώνα) και στον εικονιστικό βλαστό της Νικόπολης (α' μισό του 6^{ου} αιώνα). Και στα δύο ψηφιδωτά το σχήμα των διαχώρων (οκταγωνικό και κυκλικό) παραπέμπει απευθείας στα μετάλλια τα οποία υπάρχουν στην εικονιστική διακόσμηση από πολύ παλιά. Τα στεφάνια¹⁶⁸ των εμβλημάτων (αρχές του 1^{ου} αι π.Χ. - τέλος του 3^{ου} αι μ. Χ.) αντικαθίστανται από τους ελισσόμενους βλαστούς (ύστερος 3^{ος} αι-πρώιμος 6^{ος} αι) και λειτουργούν είτε ως σχέδιο πλαισίου, είτε για την κάλυψη ολόκληρου του χώρου με τα κλαδιά του. Μεταξύ των μέσων του 2^{ου} και του 4^{ου} αιώνα, στην εικονογραφία χαρακτηριστική είναι η μετάβαση από την πλαστική στη γραμμική απόδοση, καθώς και η υποχώρηση της προοπτικής και του βάθους μπροστά στην αφαιρετικότητα¹⁶⁹. Χαρακτηριστική καινοτομία των ύστερων χρόνων είναι η προοδευτική τάση για τη σχηματοποίηση αυτών των σχεδίων που με τον καιρό πήραν εντελώς γεωμετρικό χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να καταλήξουν σε διαπλεκόμενους βλαστούς που δημιουργούσαν μία σειρά γεωμετρικών μεταλλίων. Στο β' μισό του 5^{ου} αιώνα η σύνθεση γίνεται στερεότυπη: βλαστός άκανθας ή κληματίδας αναφύεται από κάνθαρο στο κατώτερο τμήμα του πίνακα και ελίσσεται σε όλο το δάπεδο γεμάτος από εικονιστικά σχέδια.

¹⁶⁸ Dauphin, *Levant 19* (1987), σ. 183-212.

¹⁶⁹ Dunbabin 1999, σ. 35-36.

Σε μία χρονολογική θεώρηση της εικονογραφικής εξέλιξης του θέματος του κυνηγιού, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα ψηφιδωτά του καταλόγου μας υιοθετούν τις παραδοσιακές στάσεις απεικόνισης των κυνηγών και του εξοπλισμού τους, όπως αυτές προκύπτουν τόσο από προγενέστερα εικονογραφικά πρότυπα όσο και από την καθημερινή πρακτική του κυνηγιού. Όσον αφορά στην σύνθεση των σκηνών, διαπιστώνουμε ότι οι ψηφοθέτες που εργάστηκαν στον ελλαδικό χώρο γνωρίζουν τις διαφορετικές τεχνολογίες, τις οποίες υιοθετούν στο βαθμό που το επιθυμεί και ο παραγγελιοδότης, αν και είναι δύσκολο στα έργα της περιόδου να διακρίνουμε τη συμμετοχή του χορηγού από αυτή του καλλιτέχνη.

Στα τέλη του 6^{ου} με αρχές του 7^{ου} αιώνα σταμάτησε σχεδόν ολοκληρωτικά στον ελλαδικό χώρο η κατασκευή ψηφιδωτών δαπέδων. Αιτία για το γεγονός αυτό θεωρούνται οι βαρβαρικές επιδρομές στο χώρο και οι συνέπειές τους, καθώς επίσης και τα πολλά κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα που είχαν ανακύψει στην αυτοκρατορία μετά το θάνατο του Ιουστινιανού¹⁷⁰. Όμως η ψηφιδωτή διακόσμηση δεν εξαλείφθηκε αλλά μεταφέρθηκε στα ανώτερα τμήματα του οικοδομήματος, δηλαδή σε τοίχους και θόλους. Αυτό δεν έγινε ξαφνικά στον 6^ο αιώνα. Ήδη ο 3^{ος} και ο 4^{ος} αιώνας είναι εποχή πειραματισμών με τα διάφορα είδη διακόσμησης των τοίχων. Την εποχή αυτή γίνεται αντιληπτό ότι το αρχιτεκτονικό κέλυφος δεν υπάρχει μόνο για να ορίζει τον εσωτερικό χώρο του κτηρίου αλλά και για να προσφέρει αισθητική απόλαυση σαν αυτόνομη μονάδα. Το ψηφιδωτό προτιμήθηκε όχι μόνο γιατί ήταν εύκαμπτο υλικό που μπορούσε εύκολα να επενδύσει και περισσότερο δύσκολες επιφάνειες όπως οι θόλοι, αλλά και γιατί με αυτόν τον τρόπο μεταφέρθηκαν οι ψηφιδωτές παραστάσεις από το δάπεδο στους τοίχους¹⁷¹. Με τον τρόπο αυτό ειδικά οι χριστιανοί ξεπέρασαν το ηθικό εμπόδιο του να τοποθετούν θρησκευτική εικονογράφηση στο δάπεδο και να πατούν ιερά σύμβολα όπως ο σταυρός, ο καλός ποιμήν κ.ά. Αυτή εξάλλου τη σκέψη φανερώνει και το Έδικτο του Θεοδοσίου Β' το 427 που απαγόρευσε την απεικόνιση του σταυρού στο δάπεδο. Με την άνοδο της ψηφιδωτής διακόσμησης στους τοίχους τερματίζεται η παραγωγή ψηφιδωτών δαπέδων, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που απεικόνιζαν κυνηγετικές σκηνές.

¹⁷⁰ Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, σ. 4 και 25.

¹⁷¹ Kitzinger 2004, σ. 62.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

[Τα ονόματα των συγγραφέων, ελλήνων και ξένων, παρατίθενται σε αλφαβητική σειρά, ακολουθώντας τη θέση που θα είχαν στο λατινικό αλφάβητο]

Åkerström-Hougen G., *The calendar and hunting mosaics of the villa of the falconer in Argos: a study in early byzantine iconography*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae v.4, Stockholm 1974.

Alexander M.A., Ennaifer M. et al., *Corpus des mosaïques de Tunisie. Utique, Mosaïques sans localisation précise et El Alia*, Tunis 1976.

Των ιδίων, *Corpus des mosaïques de Tunisie. Thuburbo Maius*, Tunis 1987.

Alföldy G., *Ιστορία της ρωμαϊκής κοινωνίας*, ΜΙΕΤ μτφρ. 2002.

Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., Κατάλογος ρωμαϊκών ψηφιδωτών δαπέδων με ανθρωπίνες μορφές στον ελληνικό χώρο, *Ελληνικά* 26 (1973), σ. 216-254.

Της ίδιας, Τα παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά δάπεδα του Ανατολικού Ιλλυρικού, *Actes du Xe Congrès International d' Archéologie Chrétienne, Thessalonique 28 Septembre – 4 Octobre 1980*, Citta del Vaticano 1984, v. 1., σ. 361-444.

Της ίδιας, I mosaici pavimentali paleocristiani in Grecia, Contributo allo studio ed alle relazioni tra I laboratory, *Corsi* 31 (1984), σ. 13-75.

Της ίδιας, Παρατηρήσεις σχετικά με τους τύπους υπογραφής καλλιτεχνών και τεχνιτών στην παλαιοχριστιανική εποχή, συγκριτικά με την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, *Αμνητός, Τιμητικός τόμος για τον καθ. Μ. Ανδρόνικο*, ΑΠΘ-Θεσσαλονίκη 1987, σ. 89-99.

Της ίδιας, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, τόμος II, Πελοπόννησος-Στερεά Ελλάδα*, ΚΒΕ-Θεσσαλονίκη 1987.

Της ίδιας, «Πουλί και κλουβί»: ένα θέμα στο παλαιοχριστιανικό ψηφιδωτό της Μαρώνας. Εικονογραφικές παρατηρήσεις, *ΑΕΜΘ* 3 (1989), σ. 625-641.

Της ίδιας, *Το επάγγελμα του ψηφοθέτη κατά την όψιμη αρχαιότητα (3^{ος}-7^{ος} αιώνας)*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1993.

Της ίδιας, Ψηφιδωτές παραστάσεις, στο *Ιανουάριος-Επτά Ημέρες*, εφημ. *Καθημερινή* 31/12/2000, σ. 5.

Της ίδιας, Ψηφιδωτές παραστάσεις, στο *Φεβρουάριος-Επτά Ημέρες*, εφημ. *Καθημερινή* 4/2/2001, σ. 5.

Της ίδιας, *Ψηφιδωτά δάπεδα. Προσέγγιση στην τέχνη του αρχαίου ψηφιδωτού*, University Studio Press 2003.

Avi-Yonah M., Mosaic Pavements in Palestine, *QDAP II* (1932), σ. 146-148.

Balty J., *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles 1977.

Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Beschaouch A., La mosaïque de chasse à l' amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie, *CRAI* 1966, σ. 134-157.

Blanchard-Lemée M. et al., *Sols de l' Afrique romaine. Mosaïque de Tunisie*, Paris 1995.

Blanchard-Lemée M., Ennaïfer M., Slim H. & Slim L., *Mosaics of Roman Africa*, 1996.

Bomelle C. et al., *Recherches Franco-Tunisiennes sur la mosaïque de l' Afrique Antique, vol. I Xenia*, Collection de l' École Française de Rome 1990.

Brett G. et al., *The mosaics of the Great Palace of the byzantine Emperors, First Report*, 1947.

Brown P., *Ο κόσμος της ύστερης αρχαιότητας 150-750 μ.Χ.*, εκδ. Αλεξάνδρεια μτφρ. 1998.

Cameron Av., Images of Authority: Elites and Icons in Late Sixth Century Byzantium, στο M. Mullet and R. Scott (επιμ.), *Byzantium and the Classical Tradition*, Birmingham 1981, σ. 205-234.

Campbell Sh., *The corpus of mosaic pavements in Turkey: the mosaics of Aphrodisias in Caria*, Pontifical Institute of Medieval Studies 1991.

Της ίδιας, *The mosaics of Anemurium*, Pontifical Institute of Medieval Studies 1998.

Χατζηδάκης Μ. & Μπίθα Ι., *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος. Κύθηρα, Ακαδημία Αθηνών-Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης* 1997, σ. 39-40.

Darmon J-P., Propositions pour une sémantique des xenia, στο *Recherches Franco-Tunisiennes sur la mosaïque de l' Afrique Antique, vol. I Xenia*, Collection de l' École Française de Rome 1990, σ. 107-112.

Dauphin Cl., Byzantine Pattern Books: a re-examination of the problem in the light of the "inhabited scroll", *Art History* 1 (1978), σ. 400-423.

Της ίδιας, The Development of the "Inhabited Scroll" in Architectural Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial times to the 7th c. AD., *Levant* 19 (1987), σ. 183-212.

De Matteis L M., Il bordo con venationes nel mosaico del "Giudizio di Paride" di Coo, *CCARB* 40 (1993), σ. 111-124.

Της ίδιας, *Mosaici di Cos*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004.

Dimitrov D.P. & Cicikova M., *The late roman tomb near Silistra*, Sofia 1986, αγγλ. περίληψη σ. 102-6.

Dunbabin K., *The mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978.

Της ίδιας, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press 1999.

Effenberger A., *Frühchristliche Kunst und Kultur*, München 1986.

Elsner J., *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford University Press 1998.

Foucher L., Les mosaïques nilotiques africaines, *La mosaïque gréco-romaine*, Colloque international du CNRS, Paris 1963 (1965), σ. 135-143.

Gentili G.V., *La Villa Erculia di Piazza Armerina. I Mosaici figurati*, Rome 1959.

Grabar A., Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien, *CA 12* (1962), σ. 115 - 152.

Του ίδιου, *Christian Iconography, A study of its Origins*, Princeton University Press 1968.

Gullini G., *I mosaici di Palestrina*, Rome 1956.

Hammond N. G. L & Scullard H. H (eds), *The Oxford Classical Dictionary*, 1970.

Hayes J.W., *Late roman pottery*, London 1972.

Του ίδιου, Roman pottery, λήμμα στο Turner J. (επιμ.), *The Dictionary of Art*, Oxford University Press 1996.

Hellenkemper-Salies G., Zu Stil und Ikonographie in den frühbyzantinischen Mosaiken von Nikopolis, στο *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη*, Πρέβεζα 1987, σ. 295-309.

Hinks R.P., *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, London 1933.

Kankeleit A., Représentations de pecheurs sur les mosaïques en Grèce, *La mosaïque gréco-romaine VII*, VII Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (Tunis 1994), Tunis 1999, σ. 69-79.

Της ίδιας, *Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland*, München 1994, Band II.

Καραμπερίδη Α., Πρώτα στοιχεία από την παλαιοχριστιανική βασιλική στον Άγιο Γεώργιο Δολιανών, *Δέκατο όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης – Περίληψεις*, Αθήνα 1998, σ. 29-30.

Της ίδιας, Παλαιοχριστιανική βασιλική στον Άγιο Γεώργιο Δολιανών, στον τόμο *ΔΙΑΔΕΞΕΙΣ II*, Φίλοι του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2004, σ. 33-48.

Της ίδιας, Τα ψηφιδωτά δάπεδα της Βασιλικής των Δολιανών και η σχέση τους με τα ψηφιδωτά σύνολα των παλαιοχριστιανικών βασιλικών της Νικόπολης, *Νικόπολις Β', Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη (11-15 Σεπτεμβρίου 2002)*, Πρέβεζα 2007, σ. 667-680.

Karivieri A., *The Athenian Lamp Industry in Late Antiquity*, Helsinki 1996.

Kitzinger E., Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor. Mosaics. I Mosaics at Nikopolis, *DOP 6* (1951), σ. 83-122.

Του ίδιου, Stylistic developments in pavement mosaics in the greek East from the age of Constantine to the age of Justinian, *La mosaïque gréco-romaine*, Colloque internationaux du CNRS, Paris 1963 (1965), σ. 341-352.

Του ίδιου, *Η βυζαντινή τέχνη εν τω γενέσθαι*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης μτφρ. 2004.

Kleiner D., *Roman Sculpture*, Yale University Press 1992.

Koch G., *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000.

Koch G. & Sichtermann H., *Römische Sarkophage*, München 1982.

Köhne E. & Ewigleben C. (eds), *Gladiators and Caesars*, 2000.

Kondoleon Chr., *Domestic and Divine, Roman mosaics in the House of Dionysos*, Cornell University Press 1995.

Ladner G.B., *God, Kosmos and Humankind*, University of California Press 1995.

Lavin I., The hunting mosaics of Antioch and their sources: a study of compositional principles in the development of early medieval style, *DOP 17* (1963), σ. 19-286.

Λαζαριδης Π., *ΑΔ 20* (1965), Β2 Χρονικά, σ. 253-5.

Levi D., *Antioch-on-the-Orontes*, Princeton 1938, vol. II & vol. III.

Του ίδιου, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947.

Maguire H., *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Pennsylvania State University Press 1987.

Μαρκουλάκη Στ., *ΑΔ 42* (1987), Χρονικά (Β2), σ. 329.

Της ίδιας, *Κρητική Εστία περ. Δ' 2* (1988), *Αρχαιολογικές ειδήσεις* σ. 283-4.

Της ίδιας, *ΑΔ 50* (1995), Χρονικά (Β2), σ. 736-9.

Merrony M.W., The reconciliation of paganism and Christianity in the early Byzantine mosaic pavements of Arabia and Palestine, *LA 48* (1998), σ. 474-480.

Morricono L., Scavi e ricerche a Coa (1935-1943). Relazione preliminare, *BdA XXXV* (1950), σ. 68-317.

Oakeshott W., *The mosaics of Rome from the third to the fourteenth century*, London 1967.

Ορλάνδος Α., *Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης*, Αθήναι 1952.

Ovadiah R. & A., *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, "L'ERMA" di Bretschneider 1987.

Ovadiah A. & Turnheim Y., "Peopled" scrolls in roman architectural decoration in Israel, Bretschneider-Roma 1994.

Pelekanides J. St., Die Symbolik der frühchristlichen Fussbodenmosaikien Griechenlands, *Zeitschrift für Kirchengeschichte 3, Folge X*, vol. 59 (1940), σ. 114-124.

Πελεκανίδης Στ. & Ατζακά Π., *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος*, *Ι Νησιωτική Ελλάς*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών - Θεσσαλονίκη 1974.

Perlzweig J., *Lamps of the Roman Period, The Athenian Agora vol. VII*, Princeton 1961.

Φιλαδελφεύς Αλ., Ανασκαφαι Νικοπόλεως, *AE 1916*, σ. 33-45, 65-72, 121-122, *AE 1917*, σ. 48-71, *AE 1918*, σ. 34-41.

Picard G.C., Tradition iconographique et representation de l' actualite dans la mosaïque antique, *La mosaïque gréco-romaine*, Colloque international du CNRS IV (1984), σ. 47-54.

Piccirillo M., *The Mosaics of Jordan*, American Centre of Oriental Research 1993.

Ramage N. & A., *Ρωμαϊκή τέχνη*, University Studio Press μτφρ. 2000.

Riemann O., *Recherches archéologiques sur les îles ioniennes*, IV, Paris 1880, σ. 22 και 37-38 [=Πετρόχειλος Μ., (μετάφραση) *Εντοπώσεις από τα Κύθηρα των περιηγητών*, Κυθηραϊκή Βιβλιοθήκη αρ. 4, Αθήνα 1979].

Rodenwaldt G., Eine spätantike Kunststromung, *Römische Mitteilungen 1921/22*, σ. 58-110.

Rostovtzeff M., *Ρωμαϊκή Ιστορία*, εκδ. Παπαζήση μτφρ. 1984.

Sanders I.F., *Roman Crete. An archaeological survey and gazeteer of Late Hellenistic, Roman and Early Byzantine Crete*, 1982.

Sodini J., Mosaïques paléochretiennes de Grèce, *BCH 94* (1970), σ. 699-753.

Σωτηρίου Γ. Α., Το ψηφιδωτόν δάπεδον του ανευρεθέντος ναού εν Νικοπόλει της Ηπείρου, *Ιερός Σύνδεσμος*, 1-15 Δεκεμβρίου 1915, σ. 255-256.

Του ιδίου, Μεσαιωνικά μνημεία Κυθήρων, *Κυθηραϊκή Επιθεώρησις Α'* (1923), σ. 313-332.

Του ιδίου, Αι παλαιοχριστιανικαί βασιλικαί της Ελλάδος, *ΑΕ 1929*, σ. 159-210.

Spieser J.-M., Η αυτοκρατορική και χριστιανική τέχνη. Ενότητα και διαφορές, στο Morrisson C. (ed). *Ο Βυζαντινός Κόσμος, Τόμος Α' - Η ανατολική ρωμαϊκή αυτοκρατορία (330-641)*, εκδ. Πόλις μτφρ. 2007, σ. 367-391.

Spiro M., *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland, 4th-6th centuries, with Architectural Surveys*, New York & London 1978.

Sweetman R., *Mosaics of Crete*, Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, May 1999.

Toynbee J.M.C., *Animals in Roman Life and Art*, London 1973.

Trilling J., The soul of the Empire. Style and meaning in the mosaic pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople, *DOP 43* (1989), σ. 27-72.

Tsaravopoulos A., A mosaic floor in Chios, στο Boardman J. & Vaphopoulou-Richardson C.E. (eds), *Chios, a conference at the Homereion in Chios* 1984, Clarendon Press 1986, σ. 305-315.

Weitzmann K. (ed), *Age of spirituality: late antique and early christian art, third to seven century: catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art (19 Νοεμβρίου 1977-12 Φεβρουαρίου 1978)*, The Metropolitan Museum of Art 1979.

Γιαλούρης Ν., *ΑΔ 22* (1967), *Χρονικά 1*, σ. 21.206, εικ. 145.2.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

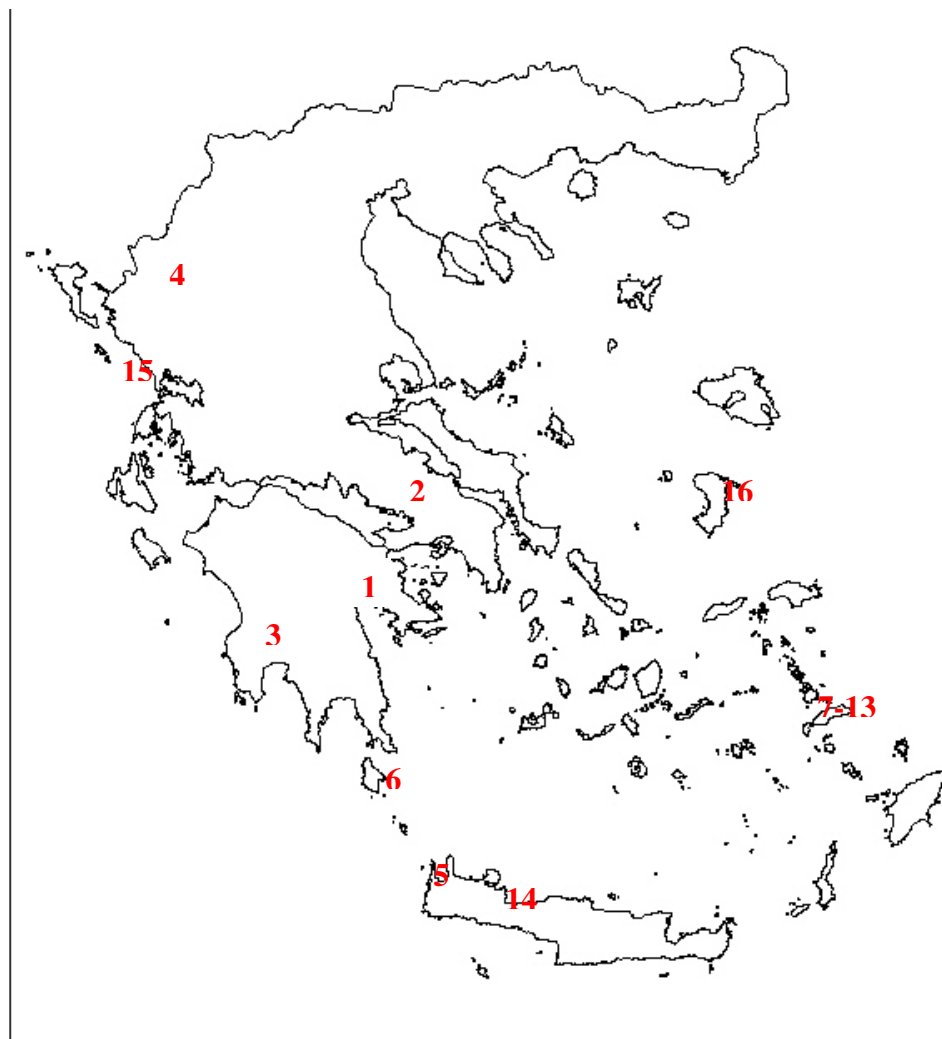
Χάρτης με σημειωμένες τις θέσεις των ψηφιδωτών του καταλόγου

Χρονολογικός πίνακας θέσεων

Στατιστικά γραφήματα

Ευρετήριο εικόνων

ΧΑΡΤΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ
ΜΕ ΣΗΜΕΙΩΜΕΝΕΣ ΤΙΣ ΘΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΨΗΦΙΔΩΤΩΝ ΤΟΥ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ



Υπόμνημα

1/. Άργος

2/. Θήβα

3/. Δεσύλλας Μεσσηνίας (Ανδάνεια)

4/. Δολιανά

5/. Καστέλλι Κισάμου

6/. Κύθηρα

7 - 13/. Κως

14/. Λάππα Αργυρούπολης

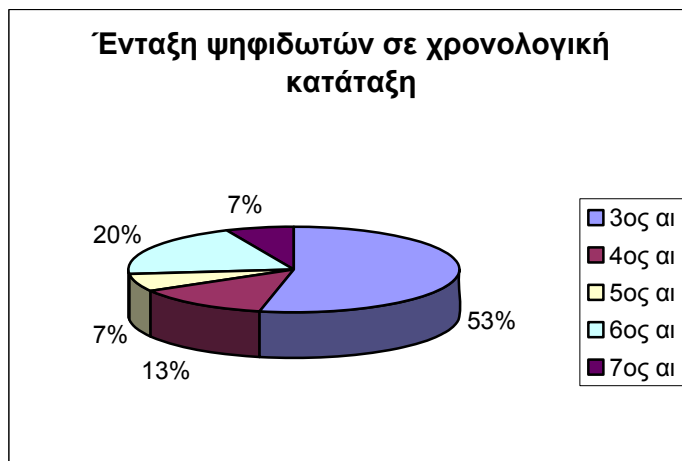
15/. Νικόπολη

16/. Χίος

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΨΗΦΙΔΩΤΩΝ ΔΑΠΕΔΩΝ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΚΥΝΗΓΙΟΥ

A.K.	ΠΕΡΙΟΧΗ	ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΤΗΡΙΟΥ	ΘΕΣΗ ΣΤΟ ΚΤΗΡΙΟ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ	ΣΚΗΝΗ
5	Καστέλλι Κισιάμου	Οικία	Δωμάτιο (τρικλίνο)	3 ^{ος} αι.	Κυνήγι με σκύλο-τρια ελάφια προς δίχτυ
7	Κως, οικία Σίληγού	Οικία	Κεντρική αίθουσα	Α' μισό 3 ^{ου} αι	Κυνηγός γυμνός κατά αγριογούρουνου με δόρυ
8	Κως, συνοικία λιμανιού	Οικία	Δωμάτιο	Β' μισό 3 ^{ου} αι	Κυνηγός γυμνός κατά άγριου ζώου
9	Κως, δυτικά του σταδίου	Οικία	Δωμάτιο	Β' μισό 3 ^{ου} αι	Κυνήγι πουλιών με ξόβεργες
10	Κως, δυτικά του σταδίου	Οικία	Δωμάτιο	Β' μισό 3 ^{ου} αι	Θηριομάχος κατά λεοπάρδαλης
11	Κως, δυτικά του σταδίου	Οικία	Δωμάτιο	Β' μισό 3 ^{ου} αι	Ερωτιδείς σε κυνήγι
12	Κως, νότια του ναού της Αγίας Παρασκευής	Οικία	Δωμάτιο	Μέσα 3 ^{ου} αι	Ερωτιδείς σε κυνήγι
16	Χίος, συνοικία Αγίου Ιακώβου	Μάλλον δημόσιο κτήριο	Αίθριο	Τέλη 3 ^{ου} – αρχές 4 ^{ου} αι	Κυνήγι αγριογούρουνου Κυνήγι τίγρης Κυνήγι λιονταριού
14	Λάππα Αργυρούπολης	Ναός / λουτρό	_____	Τέλη 3 ^{ου} -αρχές 4 ^{ου} / β' μισό 5 ^{ου} αι	Κυνήγι αγριογούρουνου (σε 2 πίνακες) Κυνηγός εξαπολύει σκυλιά
3	Δεσύλλας Μεσσηνίας	Οικία	_____	3 ^ο με 4 ^ο αιώνας / τέλη 5 ^{ου} -αρχές 6 ^{ου}	Δύο κυνηγοί με διάφορα άγρια ζώα
13	Κως, κοντά στο βαπτιστήριο Επτά Βήματα	Οικία	_____	5 ^{ος} αι	Κυνήγι κάπρου-λιονταριού
2	Θήβα	Μάλλον εκκλησιαστικό κτήριο	Δωμάτιο I	Α' τέταρτο 6 ^{ου} αι. (α' μισό 6 ^{ου} ή τέλη 5 ^{ου} -αρχές 6 ^{ου})	Κυνήγι ταύρου
1	Άργος	Οικία	Περιστύλιο	Α' μισό 6 ^{ου} αι.	Κυνήγι λαγού με γεράκι Κυνήγι λιονταριού
15	Νικόπολη	Βασιλική	Ν παστοφόριο	Α' μισό 6 ^{ου} αι.	Κυνηγοί με ζώα (8 ζεύγη)
4	Δολιανά Ιωαννίνων	Βασιλική	Β κλίτος	Μέσα 6 ^{ου} αι.	Κυνηγός με λιοντάρι
6	Κύθηρα	Βασιλική	(σήμερα, στον κυρίως ναό)	7 ^{ος} αι.	Έφιππος κυνηγός με τόξο και πεζός κυνηγός με δόρυ – πάνθηρας

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΑ ΓΡΑΦΗΜΑΤΑ



ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ (αλφαβητικό)

Εικόνες ψηφιδωτών ελλαδικού χώρου

Άργος: σχέδια 1-1α, εικόνες 1-7

Πηγή: **Åkerström-Hougen G.**, *The calendar and hunting mosaics of the villa of the falconer in Argos: a study in early byzantine iconography*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae v.4, Stockholm 1974.

Δεσύλλας (Ανδάνεια): εικόνα 11

Πηγή: **Lavin I.**, The hunting mosaics of Antioch and their sources: a study of compositional principles in the development of early medieval style, *DOP 17* (1963), σ. 19-286.

Δολιανά: σχέδια 3-4, εικόνες 12-13

Πηγή: **Καραμπερίδη Α.**, Παλαιοχριστιανική βασιλική στον Άγιο Γεώργιο Δολιανών, στον τόμο *ΔΙΔΑΞΕΙΣ II*, Φίλοι του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2004, σ. 33-48.

Θήβα

Σχέδιο 2, εικόνες 8,10

Πηγή: **Ασημακοπούλου-Ατζακά Π.**, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, τόμος II, Πελοπόννησος-Στερεά Ελλάδα*, ΚΒΕ-Θεσσαλονίκη 1987.

Εικόνα 9

Πηγή: **Ασημακοπούλου-Ατζακά Π.**, *Ψηφιδωτά δάπεδα. Προσέγγιση στην τέχνη του αρχαίου ψηφιδωτού*, University Studio Press 2003.

Καστέλι Κισσάμου: εικόνα 14

Πηγή: **Μαρκουλάκη Στ.** – παραχώρηση από το προσωπικό της αρχείο

Κύθηρα: εικόνες 15-19

Από προσωπικό αρχείο

Κως: σχέδια 5-7, εικόνες 20-30

Πηγή: **De Matteis L M.**, *Mosaici di Cos*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, Atene 2004.

Λάππα Αργυρούπολης:

Σχέδιο 8

Πηγή: **Sanders I.F.**, *Roman Crete. An archaeological survey and gazetteer of Late Hellenistic, Roman and Early Byzantine Crete*, 1982.

Εικόνες 31-34

Πηγή: **Πελεκανίδης Στ. & Ατζακά Π.**, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, I Νησιωτική Ελλάς*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών - Θεσσαλονίκη 1974.

Νικόπολη

Σχέδιο 9

Πηγή: **Kitzinger E.**, Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor. Mosaics. I Mosaics at Nikopolis, *DOP 6* (1951), σ. 83-122.

Εικόνα 35

Πηγή: **Hellenkemper-Salies G.**, Zu Stil und Ikonographie in den frühbyzantinischen Mosaiken von Nikopolis, στο *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη*, Πρέβεζα 1987, σ. 295-309.

Εικόνα 36

Πηγή: **Ασημακοπούλου-Ατζακά Π.**, *Ψηφιδωτά δάπεδα. Προσέγγιση στην τέχνη του αρχαίου ψηφιδωτού*, University Studio Press 2003.

Εικόνες 37-43

Πηγή: **Φιλαδελφεύς Αλ.**, Ανασκαφαι Νικοπόλεως, *ΑΕ 1916*, σ. 33-45, 65-72, 121-122.

Χίος: σχέδια 10-11, εικόνες 44-48

Πηγή: **Tsaravopoulos A.**, A mosaic floor in Chios, στο Boardman J. & Vaphopoulou-Richardson C.E. (eds), *Chios, a conference at the Homereion in Chios* 1984, Clarendon Press 1986, σ. 305-315.

Εικόνες ψηφιδωτών εκτός του ελληνικού χώρου

Απάμεια: εικόνα 73

Πηγή: **Lavin I.**, The hunting mosaics of Antioch and their sources: a study of compositional principles in the development of early medieval style, *DOP 17* (1963), σ. 19-286.

Beth Sean: εικόνες 66-67

Πηγή: **Ovadia R. & A.**, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, "L'ERMA" di Bretschneider 1987.

Djemila: εικόνα 72

Πηγή: **Lavin I.**, The hunting mosaics of Antioch and their sources: a study of compositional principles in the development of early medieval style, *DOP 17* (1963), σ. 19-286.

El Djem: εικόνα 71

Πηγή: **Alexander M.A., Ennaifer M. et al.**, *Corpus des mosaïques de Tunisie. Utique, Mosaïques sans localisation précise et El Alia*, Tunis 1976.

Ιουστιανιανή Πρώτη: σχέδιο 13, εικόνα 54

Πηγή: **Mano-Zissi D.**, *Starinar*, nouv. ser. III-IV (1952-3), σ. 127-168.

Κωνσταντινούπολη, Μεγάλο Παλάτι: εικόνα 55

Πηγή: **Lavin I.**, The hunting mosaics of Antioch and their sources: a study of compositional principles in the development of early medieval style, *DOP 17* (1963), σ. 19-286.

Kelibia: εικόνα 62

Πηγή: **Blanchard-Lemée M. et al.**, *Sols de l' Afrique romaine. Mosaïque de Tunisie*, Paris 1995.

Piazza Armerina: εικόνες 50α, 52, 56, 58-61

Πηγή: **Gentili G.V.**, *La Villa Erculia di Piazza Armerina. I Mosaici figurati*, Rome 1959.

Ρωμυλιανή: σχέδιο 12, εικόνα 53

Πηγή: **Mano-Zissi D.**, *Starinar*, nouv. ser. III-IV (1952-3), σ. 127-168.

Σιλίστρα: εικόνα 68

Πηγή: **Dimitrov D.P. & Cicikova M.**, *The late roman tomb near Silistra*, Sofia 1986, αγγλ. περίληψη σ. 102-6.

Shechem: εικόνα 49

Πηγή: **Ovadiah R. & A.**, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, "L' ERMA" di Bretschneider 1987.

Smirat: εικόνα 57

Πηγή: **Ασημακοπούλου-Ατζακά Π.**, *Ψηφιδωτά δάπεδα. Προσέγγιση στην τέχνη του αρχαίου ψηφιδωτού*, University Studio Press 2003.

Thuburbo Maius: εικόνα 69

Πηγή: **Alexander M.A., Ennaifer M. et al.**, *Corpus des mosaïques de Tunisie. Thuburbo Maius*, Tunis 1987.

Worcester: εικόνα 70

Πηγή: **Ασημακοπούλου-Ατζακά Π.**, *Ψηφιδωτά δάπεδα. Προσέγγιση στην τέχνη του αρχαίου ψηφιδωτού*, University Studio Press 2003.

Uthina (Oudna): εικόνα 50β-γ

Πηγή: **Lavin I.**, The hunting mosaics of Antioch and their sources: a study of compositional principles in the development of early medieval style, *DOP 17* (1963), σ. 19-286.

Εικόνες άλλων έργων τέχνης

Κυκλικά μετάλλια από τόξο Κωνσταντίνου: εικόνα 74

Πηγή: **Ramage N. & A.**, *Ρωμαϊκή τέχνη*, University Studio Press 2000.

Μικροτεχνία

Εικόνες 80-81, 83-88

Πηγή: **Weitzmann K. (ed)**, *Age of spirituality: late antique and early christian art, third to seven century: catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art (19 Νοεμβρίου 1977-12 Φεβρουαρίου 1978)*, The Metropolitan Museum of Art 1979.

Εικόνα 82

Πηγή: **Elsner J.**, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford University Press 1998.

Σαρκοφάγοι: εικόνες 75-78

Πηγή: **Koch G.**, *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000.