

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ &
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤαπτυχιαΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

μαρια Β. φιλιτακη

*Σημείο, Σύμβολο, Αναπαράσταση:
η εικόνα στον Νικηφόρο Κωνσταντινουπόλεως*

διπλωματική εργασία

επόπτης: Ζωγραφίδης Γιώργος
Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής: Καϊμάκης παυλος
Κάλφας Βασίλης

ρεθυμνο μαΐος 2002

Στους Γονείς μου,
Βασίλειο και Βασιλική

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος σελ. 4

Εισαγωγή σελ. 5

Κεφάλαιο Α΄

Από την Κτιστή Πραγματικότητα στην Ακτιστη Υπερβατικότητα

I. Υπερβατικό και Εμμένεια:

Από την πλατωνική απόρριψη του κόσμου των αισθητών
στη βυζαντινή αναβάθμιση της ύλης σελ. 15

II. Κτιστή Εικόνα και Άκτιστο Πρότυπο:

Τα είδη της εικόνας σελ. 23
α) Φυσικές εικόνες σελ. 25
β) Μιμητικές εικόνες σελ. 29
γ) Συμβολικές εικόνες σελ. 33

Κεφάλαιο Β΄

η οντολογική σχέση εικονας και προτυπου

I. Η υπέρβαση της της αισθητικής θεώρησης της εικόνας. σελ. 39

II. Η αναφορική σχέση της εικόνας με το πρότυπο σελ. 42

Κεφάλαιο Γ΄

Η εικόνα ως γνωστικό σημείο του προτυπου

I. Η λειτουργία της Αντίληψης σελ. 55

II. Μνήμη και Φαντασία σελ. 62

III. Γραφή- Περιγραφή:

ο γνωσιολογικός χαρακτήρας της διαίρεσης. σελ. 67

IV. Τα όρια και η αδιάδυδξδά της αϊφόξδ

οϊδ προτύπου ιΎού δξδ άέκονας. σελ. 76

V. Λειτουργικότητα της τέχνης. σελ. 80

Μέρος Δ΄

Η νομιμοποίηση της δημιουργίας

και της λατρείας της εικόνας. σελ. 84

I. Η επίκληση της παράδοσης σελ. 85

II. Ο κίνδυνος των ειδωλολατρίας. σελ. 89

III. Το χριστολογικό ζήτημα σελ. 93

Επίλογος σελ. 102

Βιβλιογραφία σελ. 106

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι συζητήσεις σχετικά με την επίδραση της εικόνας στην καθημερινή ζωή, την σημασία των συμβόλων και γενικότερα την παραγωγή και την αξιολόγηση διαφόρων κατηγοριών εικονικών αναπαραστάσεων δεν αποτέλεσαν αντικείμενο αποκλειστικά της σύγχρονης σκέψης. Το Βυζάντιο, υπήρξε ο κατ' εξοχήν πολιτισμός, όπου η εικόνα διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική ζωή των μελών της βυζαντινής κοινωνίας. Η

«δύναμη» της εικόνας ήταν η αιτία που ώθησε κοινωνικές, θεολογικές και πολιτικές ομάδες να καταβάλουν κάθε προσπάθεια ώστε να ελέγξουν την παραγωγή και την χρήση της. Η βυζαντινή εικόνα είναι κάτι παραπάνω από αισθητό αντικείμενο καλλιτεχνικής παραγωγής· φανερώνει τον ρόλο του ιερού στην κοινωνία.

Το γενικότερο ενδιαφέρον μου για την αισθητική και την τέχνη και οι βασικές φιλοσοφικές γνώσεις που απέκτησα σε προπτυχιακό επίπεδο, μου έδωσαν την δυνατότητα να προσπαθήσω να προσεγγίσω τον βυζαντινό στοχασμό και να αναζητήσω στα κείμενα του Νικηφόρου όχι απλώς τον λόγο που κατέστησε την εικόνα «αφορμή» για την εκδήλωση μιας τέτοιας αντιδικίας αλλά τον ακριβή προσδιορισμό της ίδια της έννοιας της εικόνας.

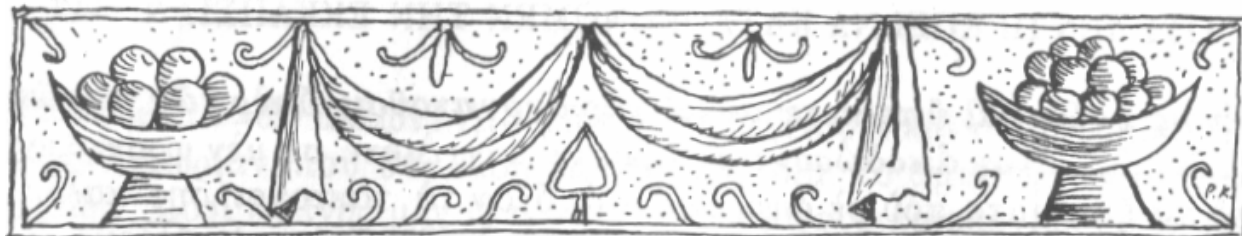
Κλείνοντας αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα αλλά και φίλο κ. Γιώργο Ζωγραφίδη για το ότι κατόρθωσε να μου κεντρίσει το ενδιαφέρον για ένα χώρο άγνωστο αρχικά σε μένα, με βοήθησε με τις υποδείξεις του και τη συνεχή καθοδήγησή του να επιχειρήσω να βρω απαντήσεις στις φιλοσοφικές μου ανησυχίες αλλά και γιατί ήταν εκεί κάθε δύσκολη στιγμή σε όλη τη διάρκεια των προπτυχιακών και μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Εκφράζω τις ευχαριστίες μου στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς εξεταστικής επιτροπής, τον κ. Κάλφα Βασίλη, Καθηγητή Φιλοσοφίας του Τμήματος Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών και τον κ. Καϊμάκη Παύλο, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματος Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής του Παν/μίου Θεσ/νίκης.

Ευχαριστώ θερμά την Ελευθερία Νιργιανάκη και την Καδιανή Λέκκα, για το ότι έκαναν ομορφότερα τα χρόνια των προπτυχιακών και των μεταπτυχιακών μου σπουδών. Χωρίς την συμπαράσταση και την συγκατανευτική υπομονή του Νίκου Ψαρομήλιγκου, αυτή η μελέτη δεν θα ήταν πραγματικότητα. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στους μαθητές μου, που με έμαθαν πόσο σημαντικό είναι να μένει κανείς πάντα «παιδί». Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στον αδερφό μου Αντώνη και στους γονείς μου Βασίλειο και Βασιλική, με την συμπαράσταση και την υποστήριξη των οποίων έφερα σε πέρας αυτή την εργασία· το λιγότερο που μπορώ να κάνω είναι να τους την αφιερώσω.

Φιλιτάκη Μαρία

Ρέθυμνο 20 Μαΐου 2002



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχή της παρούσας εργασίας τίθενται ερωτήματα που σχετίζονται αφ' ενός με τους στόχους της και αφ' ετέρου με την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος και την επικέντρωση στο συγκεκριμένο στοχαστή. Ασφαλώς, η απάντηση στα ερωτήματα αυτά θα δοθεί στην πορεία της ανάπτυξης του θέματος· ωστόσο, κρίνεται αναγκαίο να δοθούν εκ των προτέρων κάποιες διευκρινίσεις, οι οποίες, ενδεχομένως, μας βοηθήσουν να παρακολουθήσουμε την πορεία της ανάπτυξης του θέματος.

Πρωταρχικός στόχος της παρούσας μελέτης είναι η ανασυγκρότηση της προβληματικής της έννοιας της εικόνας μέσα από μια ανάγνωση των κειμένων του Νικηφόρου, στο σύνολο των οποίων η εικόνα φαίνεται να έχει σημαντική θέση. Και αυτό γιατί φαίνεται να έχει καθοριστική θέση στη συζήτηση του θεμελιώδους οντολογικού ερωτήματος της βυζαντινής σκέψης για τη σχέση Υπερβατικού - Ενυπάρχοντος. Την γεφύρωση του «χάσματος» μεταξύ των δύο αυτών οντολογικών επιπέδων ο Νικηφόρος την αναζητά σε αυτήν την έννοια. Πρόκειται για μια διάσταση που προβάλλεται έντονα σε όλη τη διάρκεια της διαμάχης σχετικά με το ρόλο των εικόνων.

Ο Νικηφόρος (758-828) ζει κατά τη διάρκεια της δεύτερης φάσης της εικονοκλαστικής έριδας· έτσι, όπως και οι σύγχρονοί του στοχαστές, έχει ήδη πίσω του μια παράδοση πολλών χρόνων, πλούσια σε κείμενα υπεράσπισης ή καταδίκης της κατασκευής και της λατρείας των εικόνων¹. Το γεγονός αυτό τον καθιστά συνεχιστή της επιχειρηματολογίας προγενεστέρων του στοχαστών, αλλά και τον επιφορτίζει με το δύσκολο έργο της εισαγωγής καινοτόμων επιχειρημάτων, ώστε να επιλυθούν ζητήματα σχετικά με την απεικόνιση, για τα οποία οι απαντήσεις των προκατόχων του δεν επαρκούσαν. Έτσι, σε πολλά σημεία στα κείμενά του θα επαναλάβει θέσεις, π.χ. του Δαμασκηνού, αλλά σε εξίσου πολλά σημεία θα «υποχρεωθεί» να διατυπώσει με σαφήνεια τις δικές του απαντήσεις.

¹ Πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι η σημερινή έλλειψη των εικονομαχικών κειμένων, έχει να κάνει, κατά μεγάλο μέρος, με το γεγονός ότι μετά την επικράτηση της εικονοφίλης μερίδας και λόγω του γενικότερου φανατισμού που χαρακτηρίζει όλη την εικονοκλαστική διαμάχη, τα συγγράμματα των εικονομάχων καταστράφηκαν από τους αντιπάλους τους. Έτσι, τα βασικά σημεία της επιχειρηματολογίας τους μπορούν να ανασυσταθούν μόνο μέσα από τις μαρτυρίες των αντιπάλων τους· βλ. Florovsky [1982]· Martin [1930]· Ostrogorsky [1964]· Mango [1975, 1-6].

Όπως προαναφέρθηκε, η επιχειρηματολογία του βασίζεται, κατά κύριο λόγο, στην έννοια της εικόνας και στη θεώρησή της ως «μέσου» επίλυσης της διαμάχης σχετικά με τη διάκριση αλλά και σχέση της άκτιστης πραγματικότητας με την κτιστή. Η θεώρηση της εικόνας ως τέτοιας δεν αποτελεί καινοτομία της σκέψης των βυζαντινών στοχαστών -πόσο μάλλον του Νικηφόρου-, αλλά έχει μια σημαντική και καθοριστική παρουσία σε όλη την πορεία του φιλοσοφικού στοχασμού, με σημείο εκκίνησης την πλατωνική σκέψη². Πρόκειται για μια έννοια, η πορεία της οποίας συνεχίζεται, καθώς μπορούμε να ανιχνεύσουμε το σημαντικό της ρόλο σε πολλές εκφάνσεις του σύγχρονου φιλοσοφικού στοχασμού³.

Αν και η εικόνα ως έννοια φαίνεται να αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της ιστορίας του ανθρωπίνου πνεύματος, εμείς θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας στην κεντρική θέση που έχει στην βυζαντινή εποχή και κυρίως στον καθοριστικό της ρόλο κατά την περίοδο της εικονομαχίας. Όπως φαίνεται μέσα από όλα σχεδόν τα κείμενα της συγκεκριμένης περιόδου, αυτό που τονίζεται πρωτίστως είναι η λατρευτική, η θεολογική-φιλοσοφική και η ανθρωπολογική διάσταση της εικόνας⁴:

- i) πρόκειται για ένα αισθητό μέσο που χρησιμοποιείται για να ικανοποιήσει την ανάγκη του ανθρώπου να εκδηλώνει τη λατρεία του και να επικοινωνεί με το υπερβατικό· σκοπός των εικονοφίλων είναι η προάσπιση αυτής της θέσης.
- ii) πρόκειται για ένα αισθητό μέσο, η λατρευτική χρήση του οποίου περιορίζει τον άνθρωπο και του στερεί την αληθινή σχέση του με τον δημιουργό του· η θέση αυτή είναι κεντρική στο στοχασμό των εικονοκλαστών.

Το κοινό σημείο της διπλής αυτής θεώρησης της εικόνας συνίσταται στο ότι προκρίνεται η ανθρωπολογική διάσταση της εικόνας, όπως αυτή προκύπτει μέσα από μια θεολογικο- φιλοσοφική τεκμηρίωση, και έχει ως απώτερο στόχο την νομιμοποίηση ή απαγόρευση της λατρευτικής της χρήσης. Καθίσταται, με αυτόν τον

² Θα γίνει ιδιαίτερη αναφορά στην πλατωνική σκέψη, καθώς τόσο η διάκριση μεταξύ δύο οντολογικών επιπέδων όσο και η παρουσία και χρήση εννοιών που έχουν κεντρική θέση στο στοχασμό των βυζαντινών Πατέρων αλλά και του Νικηφόρου (όπως π.χ. «μίμηση», «ομοίωση» κ.α.), φαίνεται να προέρχονται από τα πλατωνικά κείμενα και να «παραδίδονται» στους βυζαντινούς στοχαστές μέσω των εκπροσώπων και συνεχιστών της.

³ «Η πανταχού παρουσία της αισθητής εικόνας συμβαδίζει με τη γόνιμη και συχνή χρήση της έννοιας της εικόνας σε διάφορα σημεία του σύγχρονου στοχασμού». Ενδεικτικά αναφέρεται ο κεντρικός ρόλος της εικόνας στη φιλοσοφία της τέχνης, τη θεολογία, τη σημειωτική και την ψυχολογία (βλ. Ζωγραφίδης [1997a, 20-21]).

τρόπο, σαφές ότι ο προσδιορισμός της έννοιας της εικόνας, αν και παρουσιάζεται ως θεωρητικό πρόβλημα, στην πραγματικότητα ανακύπτει από τον τρόπο χρήσης της εικόνας στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Συνεπώς, εκτός από τις προαναφερθείσες διαστάσεις της εικόνας, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας και ένα ακόμη σημείο αναφοράς της, την τέχνη, ως τρόπο εκδήλωσης της πρακτικής της εφαρμογής.

Συνεπώς, είναι εμφανές ότι μέσω της βυζαντινής σκέψης, πραγματοποιείται μια διαφορετική θεώρηση της εικόνας, όχι μόνο ως έργου τέχνης αλλά και ως «τόπου» συνάντησης της θεολογίας/ μεταφυσικής με την ανθρωπολογία, οντολογία και γνωσιολογία. Αμέσως γεννάται η εύλογη απορία, για ποιους λόγους η συγκεκριμένη εργασία περιορίζεται στην μελέτη της έννοιας της εικόνας στο στοχασμό του Νικηφόρου.

Με τους εκπροσώπους της εικονόφιλης τάσης επιχειρείται και τελικά συντελείται, με την αποκατάσταση των εικόνων, το πέρασμα από την αρνητική, κατά κύριο λόγο, αξιολόγηση της εικόνας ως κατώτερου δημιουργήματος στερούμενου αλήθειας που χαρακτηρίζει την αρχαία κλασική σκέψη, σε μια θεώρησή της ως χρήσιμου και αναγκαίου μέσου, με τη βοήθεια του οποίου μπορεί ο άνθρωπος να αναχθεί στην υπερβατική πραγματικότητα. Καθοριστικό ρόλο σε αυτή την μεταστροφή, έπαιξαν οι στοχαστές της δεύτερης φάσης της εικονομαχίας.

Ο Νικηφόρος αποτέλεσε μία από τις πλέον εξέχουσες μορφές αυτής της περιόδου· ο στοχασμός του αποδεικνύεται συστηματικός και πρωτότυπος και διατυπώνεται σε ένα αρκετά εκτενές έργο, η μελέτη του οποίου αποτελεί μεγάλη πρόκληση λόγω και της περιορισμένης προσοχής που έχει τύχει από συγχρόνους μελετητές, σε σχέση με άλλους βυζαντινούς στοχαστές.

Όπως προαναφέρθηκε, σε πολλά σημεία συνεχίζει τον στοχασμό των προγενεστέρων του Πατέρων, των οποίων τις βασικές θέσεις ως ένα σημείο επαναλαμβάνει, προκειμένου να απαντήσει στα βασικά εικονοκλαστικά επιχειρήματα, κυριότερο εκφραστή των οποίων θεωρεί τον Κωνσταντίνο Ε'. Έτσι, το έργο του αποτελεί βασική πηγή και συστηματική έκθεση όχι μόνο των εικονόφιλων θέσεων, οι οποίες παρατίθενται για να γίνουν αποδεκτές, αλλά και των εικονοκλαστικών, οι οποίες παρατίθενται για να αναιρεθούν.

⁴ Σημειώνουμε, ωστόσο, ότι και προγενέστερα κείμενα, κυρίως της πατερικής σκέψης, τονίζουν την ανθρωπολογική, θεολογική και λατρευτική διάσταση της εικόνας. Ενδεικτικά αναφέρονται κείμενα

Έτσι, ο Νικηφόρος φαίνεται να συνεχίζει την προσπάθεια που ξεκίνησε με τον Δαμασκηνό και συνεχίστηκε με τον Στουδίτη: πρόκειται για μια αναζήτηση θεμελίωσης της έννοιας της εικόνας στις στέρρες βάσεις που παρέχει η ελληνική φιλοσοφία με κυριότερους εκφραστές της τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Έτσι, ο Νικηφόρος θα μπορούσε να ενταχθεί στην παράδοση του αριστοτελισμού⁵, καθώς στο αριστοτελικό σύστημα φαίνεται να αναζητά τις απαντήσεις στα ζητήματα που τίθενται σχετικά με την απεικόνιση του υπερβατικού αρχετύπου.

Η καινοτομία του έγκειται όχι απλώς στη γόνιμη αφομοίωση των αριστοτελικών εννοιών αλλά και γενικότερα στην υιοθέτηση του αριστοτελικού τρόπου σκέψης. Έτσι, ο στοχασμός του παρουσιάζεται ιδιαίτερα αναλυτικός καθώς εισάγει τις αριστοτελικές έννοιες και τις χρησιμοποιεί σε συλλογισμούς με τρόπο που να οδηγείται στην ανατροπή των παραδοσιακών επιχειρημάτων των εικονομάχων, χωρίς ωστόσο να απομακρύνεται από το ορθόδοξο χριστιανικό δόγμα.

Στην προσπάθειά του αυτή αφ' ενός υιοθετεί τους ίδιους τους αριστοτελικούς όρους (π.χ. η θεώρηση της σχέσης εικόνας -προτύπου μέσω των αριστοτελικών *δηὸ δέ*, η θεώρηση της εικόνας ως *ἀ[έ]δ[ε]άδ[υ]ι ἀ[έ]δ[υ]β[ι]δ κ.α.*) και αφ' ετέρου ακολουθεί τον αριστοτελικό συλλογιστικό τρόπο τεκμηρίωσης των απόψεών του, χωρίς να κατονομάζει πούθενά τον Αριστοτέλη⁶. Ακολουθεί, με τον τρόπο αυτό, το παράδειγμα όλων των βυζαντινών στοχαστών που, αν και αναζητούσαν στην εθνική σκέψη τις φιλοσοφικές βάσεις της επιχειρηματολογίας τους, συχνά απέφευγαν να αναφερθούν ονομαστικά στα κείμενα για να μην κατηγορηθούν ως ειδωλολάτρες.

Με τον τρόπο αυτό, όχι μόνον ανασυγκροτεί την επιχειρηματολογία που αναφέρεται στη σύνδεση των εικόνων με τα είδωλα και δίνει μια διαφορετική ερμηνεία των Γραφών, αλλά και κατορθώνει να παράσχει απάντηση στο χριστολογικό ζήτημα που προκύπτει από την αντιδικία για την εικόνα και τη σχέση της με το πρότυπο⁷, χωρίς να κινδυνεύει να κατηγορηθεί σαν εκπρόσωπος του Νεστοριανισμού ή του Μονοφυσιτισμού.

του Ευσεβίου, του Επιφανίου και του Ωριγένη (βλ. Florovsky [1982, 133-140]).

⁵ Θα μπορούσε να ευσταθεί και σε σχέση με τον Νικηφόρο η παρατήρηση του Ζωγραφίδη για τον Δαμασκηνό ότι πρόκειται για «εκπρόσωπο του χριστιανικού νεοπλατωνισμού ή εξέχον παράδειγμα ένωσης του νεοπλατωνικού μυστικισμού και της αριστοτελικής λογικής» (βλ. Ζωγραφίδης [1997a, 25]). Και αυτό γιατί στο έργο του απαντώνται βασικές θέσεις της νεοπλατωνικής σκέψης: η διάκριση δύο οντολογικών επιπέδων, η έννοια της «μίμησης» και της «ομοίωσης» κ.α.

⁶ Για τον αριστοτελισμό του Νικηφόρου αλλά και του Στουδίτη βλ. Parry [1996, 52-63].

⁷ Όπως θα φανεί και στην πορεία της ανάπτυξης του θέματος, το Χριστολογικό ζήτημα αποτέλεσε το επίκεντρο της επιχειρηματολογίας και των δύο πλευρών. Η ερμηνεία της Παράδοσης επέφερε την

Αναζητώντας τη νομιμοποίηση της δημιουργίας και χρήσης της εικόνας στην σχέση της, όχι με οποιοδήποτε αρχέτυπο γενικά, αλλά με τον ενσαρκωμένο Λόγο, η σκέψη του Νικηφόρου προχωρά σε μια θεώρηση της εικόνας ως «τόπου συνεύρεσης» της αισθητικής με την μεταφυσική, την οντολογία και την γνωσιολογία.

Συνεπώς, η μελέτη των κειμένων του Νικηφόρου επιβάλλεται:

- i) για ιστορικούς λόγους, καθώς ο Νικηφόρος θεωρήθηκε ότι ανακεφαλαιώνει τις σκέψεις των εικονοφίλων της πρώτης φάσης της εικονομαχίας και παράλληλα αποτελεί τον τελευταίο σημαντικό σταθμό πριν από την τελική αποκατάσταση των εικόνων,
- ii) για φιλοσοφικούς- θεολογικούς λόγους, καθώς η σκέψη του αποτελεί αξιόλογο δείγμα ενός γόνιμου διαλόγου μεταξύ εθνικής φιλοσοφίας και χριστιανικής σκέψης.

Αν προσπαθήσουμε, βάσει αυτή της διάκρισης, να ομαδοποιήσουμε τις λιγοστές μελέτες που είναι αποκλειστικά αφιερωμένες στην σκέψη του αλλά και τις γενικότερες μελέτες (ιστορικές, θεολογικές, αισθητικές), όπου συναντούμε αναφορές στο στοχασμό του, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι προσανατολισμένες προς την πρώτη κατεύθυνση χωρίς να παραβλέπουν τη συμβολή του Νικηφόρου στην εικονόφιλη επιχειρηματολογία και τη σημασία της φιλοσοφικής του σκέψης, είναι οι μελέτες των:

- Paul Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople*, Clarendon Press, Oxford, 1958 (ανατύπωση 2001), και
- John Travis, *In Defense of the Faith: the Theology of Patriarch Nikephoros of Constantinople*, Hellenic College Press, Massachusetts, 1984.

Αντίθετα, ο Kenneth Parry στο έργο του *Depicting the Word* (Brill, Leiden, 1996) προσπαθεί να τονίσει τις θεολογικο- φιλοσοφικές προεκτάσεις της σκέψης του Νικηφόρου αλλά και άλλων εκπροσώπων της εικονοκλαστικής διαμάχης του 8^{ου} και 9^{ου} αιώνα.

Στο σημείο αυτό, αξίζει να αναφερθούν και κάποιες γενικότερες μελέτες για τις προοπτικές της εικονομαχικής έριδας, λόγω του ότι ο Νικηφόρος εντάσσεται σε μια ευρύτερη ιστορική και φιλοσοφική παράδοση. Πιο συγκεκριμένα, ο Joseph

απεξάρτηση της εικονικής παράστασης από τα εθνικά είδωλα και για τον λόγο αυτό οι εκπρόσωποι της δεύτερης φάσης της εικονομαχίας δεν αναλώνονται σε περαιτέρω συζητήσεις σχετικά με τα δύο αυτά θέματα. Αντίθετα, το πρόβλημα που ανακύπτει από την απεικόνιση της ανθρώπινης φύσης του

Bossakon αναφέρεται γενικά σε μια ιστορική προσέγγιση της έννοιας της εικόνας⁸: την θεωρεί ως μέρος της πολιτισμικής κληρονομιάς των βυζαντινών, τονίζει τον μηνυτικό της χαρακτήρα, την ψυχολογική της επίδραση, τη συμβολή της στην επικοινωνία του ανθρώπου με το θείο, για να καταλήξει στο ότι «η εικόνα ιστορικά είναι μια ορατή αντανάκλαση του Χριστιανισμού ως ιδέας»⁹. Έτσι, αναφέρεται στον Νικηφόρο, μόνο στο σημείο που τον θεωρεί συνεχιστή αυτής της παράδοσης, στην οποία εντάσσει τον Δαμασκηνό, τον Γερμανό, τον Στουδίτη, τον Φώτιο και όλους, όσοι θεωρούνται ότι αντιδικούν με τους εκπροσώπους της κοσμικής εξουσίας. Η εικόνα θεωρείται από τον Bossakon ότι αποτελεί, κατά κύριο λόγο, έκφραση της αντιδικίας μεταξύ θρησκευτικής και κοσμικής εξουσίας¹⁰.

Από την άλλη πλευρά, ο Blagon Tshiflianov υιοθετεί μια καθαρά θεολογική προσέγγιση της έννοιας της εικόνας¹¹: θεωρεί ότι το φαινόμενο της εικονομαχίας γεννάται στους κόλπους της ορθόδοξης εκκλησίας, καθώς από την ανεικονικότητα των πρώτων χριστιανικών χρόνων και την συμβολική απεικόνιση περνάμε στην ανάγκη όχι μόνο μιας παράστασης της μορφής του αρχετύπου αλλά και μιας τεκμηρίωσής της με φιλοσοφικούς και θεολογικούς όρους. Παραθέτει, λοιπόν, την επιχειρηματολογία των εικονομάχων, εξετάζοντας τις πηγές της φιλοσοφικής της προέλευσης, και αντιτάσσει σ' αυτήν τις βασικές θέσεις των εκπροσώπων της εικονόφιλης τάσης. Με τον τρόπο αυτό, καθίσταται σαφές ότι αυτό που ενδιαφέρει δεν είναι η θεώρηση της εικονομαχικής έριδας ως απλής συνέπειας των μεταβολών των ιστορικών συνθηκών αλλά ως αποτέλεσμα του διαλόγου μεταξύ χριστιανισμού και ελληνισμού¹².

Ακολουθώντας το παράδειγμα των μελετών που προσανατολίζονται προς μια φιλοσοφική και θεολογική ερμηνεία των πηγών, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε το έργο του Νικηφόρου και να ανασυγκροτήσουμε τις βασικές θέσεις του. Στην προσπάθειά μας αυτή δεν θα παραβλέψουμε τις όποιες ιστορικές (κοινωνικές, πολιτικές) διαστάσεις της εικονοκλαστικής έριδας· η αναφορά στις ιστορικές

Χριστού και του κατά πόσο αυτή συνεπάγεται μια σύγχυση των δύο φύσεών του φαίνεται να μένει άλυτο και προς αυτή την κατεύθυνση θα κινηθούν οι εκπρόσωποι των δύο τάσεων.

⁸ Bossakon [1993, 215-230].

⁹ ό.π. 226.

¹⁰ Στην ίδια κατεύθυνση είναι προσανατολισμένες οι μελέτες των: Ladner [1940, 127-149]· Kitzinger [1954, 83-150]· Meyendorff [1975, 42- 53]· Moorehead [1986, 165-179]· McGuckin [1993, 41-50]· Afinogenov [1996, 591-611] κ.α.

¹¹ Tshiflianov B. [1993, 231-264].

συνθήκες, σε μερικές περιπτώσεις θα αποτελέσει αρωγό μας για την πληρέστερη κατανόηση του κειμένου¹³.

Πριν αναφερθούμε στην μέθοδο που θα ακολουθήσουμε για να επιτύχουμε τον προσδιορισμό της έννοιας της εικόνας στο στοχασμό του Νικηφόρου, θα ήταν σωστό να προσδιορίσουμε σε ποιο είδος παραγωγής μπορούν να ενταχθούν τα κείμενά του· με ένα λόγο, να απαντήσουμε στο ερώτημα αν πρόκειται για θεολογικά ή φιλοσοφικά κείμενα.

Από τις ως τώρα αναφορές, φάνηκε ότι οι θεολογικές προϋποθέσεις των βυζαντινών κειμένων είναι αδιάκριτες από τις φιλοσοφικές και μάλιστα η παραγωγή των κειμένων της εν λόγω περιόδου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, με μια πρώτη ματιά, θεολογική παρά φιλοσοφική.

Ωστόσο, μετά από μια δεύτερη ανάγνωση των κειμένων και μια προσπάθεια να τα κρίνουμε ανεξάρτητα από τις ιστορικές συνθήκες της εποχής, θα συμπεράνουμε ότι πολλά από τα θεολογικά κείμενα θα μπορούσαν κάλλιστα να χαρακτηριστούν ως φιλοσοφικά λόγω: α) της χρήσης φιλοσοφικών όρων, με σκοπό τη διατύπωση του δόγματος και την επανεμφάνισή του, και β) της προαναφερθείσας σχέσης των βυζαντινών κειμένων με τα νεοπλατωνικά συγγράμματα και την αριστοτελική σκέψη.

Στα κείμενα του Νικηφόρου συναντούμε, ίσως πιο ξεκάθαρα από ό,τι σε άλλα, τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Έννοιες όπως «ἰ[δ]οβά», «δύοέο», «[δ]δυοδάδέο» «πρόσωπο» έχουν κεντρική θέση στους [*Αἰδέη̄ςδὲεἶ̄γδ̄* ἑάέ οδί̄ { *Ἄε̄ᾱ-ἰ* ἑά̄-ἑ [*Ἀἰάδ̄η̄δ̄*· πρόκειται για έννοιες που αφού προσδιοριστούν φιλοσοφικά, τίθενται στη διάθεση της θεολογίας ώστε να επαναπροσδιορισθεί νοηματικά το ορθόδοξο δόγμα. Επιπροσθέτως, στα ίδια κείμενα απαντώνται οι πλατωνικής προέλευσης έννοιες της μίμησης, της ομοίωσης, της εικόνας αλλά και η διάκριση των δύο οντολογικών

¹² Βλ. επίσης Ματσούκας [1989, 347- 360]· Μαρτζέλος [1988, 992-1006]· Barber [1995, 5-10]· Pelikan [1990]· Brubaker [1989, 19- 32]· Resnick [1985, 35-51].

¹³ Ωστόσο, αποφύγαμε να αναλωθούμε σε μια συζήτηση για τους λόγους που οδήγησαν στην έξαρση του φαινομένου της εικονομαχίας. Είτε θεωρήσουμε την έριδα ως αποτέλεσμα επίδρασης εξωτερικών παραγόντων (δηλαδή, ως αποτέλεσμα α) της επαφής με τον ιουδαϊκό και αραβικό πολιτισμό -βλ. Ostrogorsky [1964] - β) της ανατολικής καταγωγής των βυζαντινών αυτοκρατόρων -βλ. Τατάκης [1952] - ή γ) της «πάλης μεταξύ ελληνορθόδοξου και ενός αμιγώς ανατολικού πολιτισμού -βλ. Ματσούκας [1989, 347- 360]) είτε ως μια αντιδικία που γεννήθηκε στο εσωτερικό της βυζαντινής αυτοκρατορίας και ήρθε στην επιφάνεια όταν το επέτρεψαν οι ιστορικές συνθήκες (βλ. Gero [1974, 23-42]· Mango [1975, 1-6]· Byzkon [1978, 341- 353]), θα πρέπει να αναφερθούμε στην επιχειρηματολογία που χρησιμοποίησαν οι δύο πλευρές προκειμένου να υποστηρίξουν τις θέσεις τους. Για τη διερεύνηση των αιτίων της εκδήλωσης του φαινομένου βλ. την μελέτη του Brown [2000, 253-300].

επιπέδων, ενώ η επιχειρηματολογία θεμελιώνεται καθαρά με όρους αριστοτελικής λογικής.

Στην πορεία αυτής της εργασίας θα γίνει σαφές ότι η χρήση των παραπάνω φιλοσοφικών όρων επιβάλλεται διότι το πρόβλημα της απεικόνισης ενός αρχετύπου, το πρόβλημα της αναπαράστασης, είναι φιλοσοφικό. Και ως τέτοιο, πέρα από τις αισθητικές του προεκτάσεις, έχει πρωταρχικά οντολογικές- μεταφυσικές και γνωσιολογικές πτυχές, που κρίνεται αναγκαίο να τονισθούν.

Ο Νικηφόρος χρησιμοποιεί και αξιοποιεί κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις φιλοσοφικές του γνώσεις χωρίς όμως να σταματά εκεί. Η βυζαντινή σκέψη χαρακτηρίζεται από μια συνέχεια ως προς την προσπάθεια διατύπωσης και υπεράσπισης του ορθόδοξου δόγματος ως ενιαίο σύνολο· για τον λόγο αυτό ο συγγραφέας μελετά και αξιοποιεί και την βυζαντινή παράδοση. Τα συγγράμματά του φανερώνουν βαθιά γνώση των πατερικών πηγών και του χριστιανικού δόγματος και σχεδόν παντού ο Νικηφόρος επικαλείται την αυθεντία των πατερικών κειμένων. Ακόμη και στο σημείο που φαίνεται καθαρά ο νεωτερισμός του, ο βυζαντινός στοχαστής δεν διεκδικεί «δάφνες» πρωτοτυπίας αλλά προσπαθεί να δείξει ότι απλώς επαναλαμβάνει απόψεις προγενεστέρων του και μέσω αυτών να απαντά σε καίρια ζητήματα της εποχής του.

Τέλος, πρέπει να προστεθεί ότι εκτός από την πατερική και φιλοσοφική παράδοση ο Νικηφόρος λαμβάνει υπόψη του και τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες της εποχής του. Ο Νικηφόρος, ακολουθώντας τον προσανατολισμό όλης της ορθόδοξης θεολογίας, στηρίζεται στην εμπειρία, στη ζωή, στη θεοπτία¹⁴ και έχοντας ως αφετηρία τα ζητήματα που εγείρονται την εποχή του, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι οι εικόνες συνδέονται με το αρχέτυπό τους και αντλούν από αυτό την ύπαρξη και την νομιμοποίησή τους· στη συνέχεια, προχωρά σε μια προσπάθεια προσδιορισμού της σχέσης τους, ώστε να απαντήσει στα βασικά σημεία της επιχειρηματολογίας των αντιπάλων του και να καλύψει με αυτό τον τρόπο τα όποια κενά της επιχειρηματολογίας των προγενεστέρων του.

Εμείς, έχοντας ως βάση τα κείμενα, θα επιχειρήσουμε μια συστηματική και εννοιολογική έρευνα ακολουθώντας το παράδειγμα του Νικηφόρου¹⁵. Θα

¹⁴ Ματσούκας [1989, 358].

¹⁵ Επιλέξαμε από τα πολλά και μεγάλα σε έκταση κείμενα του Νικηφόρου να εστιάσουμε την προσοχή μας κυρίως στα έργα: { *Ἀεῶν-τὸ ἐὰν ἐ* [*Αἰάδοηιδ*], [*Αἰόέηηζόέειβ* *Ἐυῖαίε* 1-3, [*Ἀδιῖαζόέειυ* καθὼς σε αυτά τα κείμενα παρουσιάζονται οι θέσεις του με πιο συστηματικό τρόπο και οι συλλογισμοί του

προσπαθήσουμε να μείνουμε κατά το δυνατόν πιστοί στο πρωτότυπο κείμενο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παραβλέπουμε την συνέχεια της βυζαντινής σκέψης -πράγμα που ενίοτε θα επιβάλει παράλληλες αναφορές σε έργα άλλων προγενεστέρων και σύγχρονων του Νικηφόρου στοχαστών, προκειμένου να διευκρινισθούν περαιτέρω κάποια σημεία του στοχασμού του. Στο βαθμό που κρίνεται αναγκαίο, θα γίνουν συγκεκριμένες αναφορές σε κείμενα από την αρχαιοελληνική σκέψη αλλά και την πρώιμη χριστιανική περίοδο, ώστε να διαπιστωθεί -παράλληλα με την συνέχεια του βυζαντινού στοχασμού- και η τυχόν συνέχεια ή και ρήξη με την αρχαία ελληνική παράδοση.

Τέλος, θα συζητηθεί ο τρόπος με τον οποίο προσέλαβαν τον στοχασμό του Νικηφόρου νεότεροι και σύγχρονοι μελετητές. Ωστόσο, ο περιορισμένος αριθμός αυτών των προσεγγίσεων μάς υποχρεώνει να καταφύγουμε σε γενικότερες μελέτες σχετικά με την έννοια της εικόνας κατά τη βυζαντινή περίοδο, ώστε να τις «χρησιμοποιήσουμε» στην ερμηνεία των κειμένων και να αποφύγουμε τυχόν παρερμηνείες τους. Αυτό είναι εφικτό, στο βαθμό που έχουμε πάντα κατά νου ότι τα κείμενα εντάσσονται σε μια ευρύτερη φιλοσοφική-θεολογική παράδοση, τις θέσεις της οποίας οφείλουμε να διερευνήσουμε. Σε αντίθεση με την πενιχρή βιβλιογραφία που αφορά στην ερμηνευτική των κειμένων του Νικηφόρου, η νεότερη σκέψη μπορεί να θέσει στη διάθεσή μας γενικές μελέτες σχετικά με την ευρύτερη προβληματικής της έννοιας της εικόνας.

Ακολουθώντας αυτές τις μελέτες και παράλληλα μένοντας πιστοί στις βασικές μας πηγές, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η βυζαντινή έννοια της εικόνας περιορίζεται ανεπίτρεπτα αν την λάβουμε ως «αντικείμενο» μιας αισθητικής μελέτης. Πρόκειται για μια έννοια η οποία:

- i) μας οδηγεί στο βασικό μεταφυσικό/ οντολογικό πρόβλημα της σχέσης των δύο πραγματικοτήτων, κτιστού και ακτίστου, και μας παρέχει την λύση του: είναι το ορατό *σύμβολο* μιας υπερβατικής πραγματικότητας·
- ii) και φανερώνει, εκτός των άλλων, μια γνωσιολογική διάσταση της σχέσης της με το πρότυπο· αποτελεί *σημείο* του αρχετύπου της.

Συνεπώς, η έννοια του κάλλους στον Νικηφόρο αποκτά διαφορετικό νόημα, καθώς οι αισθητικές θέσεις του στοχαστή έχουν σημαντικές γνωσιολογικές και

αναπτύσσονται με σαφήνεια, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποφεύγονται επαναλήψεις. Φυσικά θα γίνουν παράλληλες αναφορές και στα υπόλοιπα κείμενά του.

οντολογικές προεκτάσεις: η εικόνα δεν μπορεί να αξιολογηθεί ως ανεξάρτητο αισθητικό «αντικείμενο», αλλά καλείται με την υπέρβασή της να διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στην προσπάθεια του θεατή για «ανάβαση» προς το πρότυπο.

Εύλογα προκύπτει το ερώτημα: μήπως με μια τέτοια θεώρηση της εικόνας η παρούσα μελέτη δεν νομιμοποιείται να χαρακτηριστεί ως «αισθητική προσέγγιση»; Η απάντηση θα δοθεί από την ίδια την μελέτη.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΤΙΣΤΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΑΚΤΙΣΤΗ ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

I. Υπερβατικό και Εμμένεια: Από την πλατωνική απόρριψη του κόσμου των αισθητών στη βυζαντινή αναβάθμιση της ύλης

Στη διαπίστωση του Δαμασκηνού: «δὲ ἰδέα δ' ἄ ἰδέα ἔδεόδῳ [ἄδεί ἔδεόδῳ]»¹⁶ εντοπίζουμε την κεντρική θέση της βυζαντινής μεταφυσικής¹⁷ και κατανοούμε ότι κατά βάθος έχουμε να κάνουμε με μια οντολογική ταξινόμηση των όντων, μια διαφορά ως προς την ουσία τους. Με βάση αυτή τη θέση διακρίνονται δύο πραγματικότητες: η μία είναι η πραγματικότητα του κτιστού, του συνεχώς μεταβαλλόμενου, και η άλλη είναι η πραγματικότητα του ακτίστου, η σταθερή και αμετάβλητη. Η δεύτερη μπορεί να θεωρηθεί ως αιτία της ύπαρξης της πρώτης και για τον λόγο αυτό κρίνεται οντολογικά και συνεπώς αξιολογικά ανώτερη της πρώτης.

Η εικόνα της τέχνης και ο Θεός ως όντα δεν θα μπορούσαν παρά να εντάσσονται σε κάποια από αυτές τις πραγματικότητες¹⁸. Είναι φανερό ότι η εικόνα λόγω της υλικής της φύσης και των ιδιοτήτων που της προσδίδει μια τέτοια φύση, εντάσσεται στην πραγματικότητα του κτιστού, ενώ ο Θεός στην πραγματικότητα του ακτίστου.

Πιο συγκεκριμένα, η εικόνα, αλλά και κάθε τι που μπορεί να προσληφθεί αισθητηριακά, υπόκειται σε διαρκή μεταβολή και φθορά της υλικής του φύσης. Λόγω αυτής της διαρκούς μεταβολής θεωρείται ότι κάθε κτιστό όν λαμβάνει την αρχή της ύπαρξής του από ένα άλλο κτιστό όν. Η ανάγκη να σταματήσει αυτή η εις άπειρον αναγωγή, οδηγεί τους βυζαντινούς στοχαστές στον Θεό και σε μια θεώρηση της ουσίας του ως υπαρκτού όντος, ως υπερ-όντος, ως ακατάληπτου και για τους λόγους αυτούς ως μη δυνάμενου να περιορισθεί τοπικά, χρονικά, γνωσιολογικά, οντολογικά.

¹⁶ Δαμασκηνός, *Ἱ Ἀεἰδέοδ* 3.22, (ΕΕ, 11).

¹⁷ Η διάκριση των δύο πραγματικότητων αποτελεί κοινό τόπο στη βυζαντινή σκέψη, όπως παρατηρεί ο Ματσούκας [1998, 195-220].

¹⁸ Για την θεώρηση της εικόνας ως «εκπροσώπου» της κτιστής πραγματικότητας και για τον προσδιορισμό της σχέσης της με τον κόσμο του υπερβατικού, στηριχθήκαμε, αρχικά, σε κείμενα του Δαμασκηνού και στην μελέτη του Ζωγραφίδη [1997, 65-96].

Μια τέτοια οντολογική διάκριση, που έχει ως άμεση συνέπεια την αποδοχή δύο πραγματικοτήτων, μιας εμπειρικής και μιας υπερβατικής, δεν αποτελεί νεωτερισμό της βυζαντινής σκέψης αλλά είναι, κατά κύριο λόγο, μια από τις βασικές θέσεις της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας, η οποία μετά το πέρας της κλασικής αρχαιότητας φτάνει μέσω των πατερικών κειμένων των πρώτων αιώνων στους βυζαντινούς στοχαστές και γίνεται η θεμελιώδης θέση της βυζαντινής μεταφυσικής.

Για τον λόγο αυτό, προτού επιχειρήσουμε να αναλύσουμε την έννοια της εικόνας και, ακολουθώντας τον Νικηφόρο, να προσδιορίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά, επιβάλλεται μια γενική θεώρηση της διάκρισης και της σχέσης των δύο αυτών πραγματικοτήτων, ώστε να προσδιοριστεί η οντολογική θέση της εικόνας.

Πιο συγκεκριμένα, στον πλατωνικό στοχασμό διακρίνουμε μια αμετάβλητη, αιώνια και αναλλοίωτη πραγματικότητα, την οποία χρησιμοποιώντας ως υπόδειγμα ο πλατωνικός δημιουργός κατασκευάζει μια υλική, φθαρτή και κατώτερη πραγματικότητα¹⁹. Αυτή η υλική και δημιουργημένη πραγματικότητα μετέχει στην υπερβατική²⁰, την οποία σε τελική ανάλυση μιμείται²¹.

Τα προϊόντα, όμως, της καλλιτεχνικής δημιουργίας, σύμφωνα με την πλατωνική σκέψη, δεν εντάσσονται στην κατώτερη, εμπειρική πραγματικότητα αλλά λόγω του ότι αποτελούν *μίμησιν μιμήσεως* των φυσικών αντικειμένων²², κρίνονται κατώτερα από αυτά και για τον λόγο αυτό θεωρούνται ότι απομακρύνουν από τον πραγματικό και μόνο αληθινό κόσμο των ιδεών²³.

¹⁹ Βλ. Πλάτωνας, *Τίμαιος*, 29e-31a. Σχετικά με τον ρόλο του πλατωνικού δημιουργού βλ. Κάλφας [1995, 65-105]. Εμείς συγκρατούμε εδώ το γεγονός ότι ο δημιουργός του *Τίμαιου*, δεν δημιουργεί κάτι από το μη ον αλλά λαμβάνει ήδη προϋπάρχοντα υλικά (ἴδδὸν ἄ' ς δ~αί ἰοίῖ @ξί Ἰῖῖᾶδ' ἴ ἰ δᾶῖᾶᾶᾶ' υἰ ἰ[δ~] ςρόδ~βαί {ᾶᾶῖ [ᾶῆ' ᾶ ἑῖῖῖᾶῖῖ δῆῖᾶᾶ~ὐδ ἑᾶ' ἑ [ᾶδῖᾶδὸδ]), τα οποία περιορίζουν την παντοδυναμία του, καθώς σε ένα βαθμό καθορίζουν το αποτέλεσμα της δημιουργίας.

²⁰ Αντί της έννοιας της μιμήσεως, όπως επισημαίνεται από τον Beardsley [1989, 28], χρησιμοποιούνται με την ίδια σημασία οι έννοιες: «ἰΥῆᾶῖᾶῖᾶ, Ἰῖῖῖβὺοῖᾶ, δᾶῖᾶδῆῖᾶῖᾶ».

²¹ Όπως επισημαίνει ο Ανδρόνικος [1984, 71] μέσα από τον *Σοφιστή* (266c) κατανοούμε ότι ο Πλάτωνας αναφερόμενος στην έννοια της μίμησης «δεν εννοεί την πιστή και δουλική υποταγή στο εξωτερικό αντικείμενο ή γεγονός, αλλά πιστεύει πως αυτό αποτελεί το αρχικό πρότυπο, που ο μιμητής θέλει να αποδώσει με το χρώμα και στο σχήμα, τον ήχο ή τον λόγο. Η απόδοση, όμως, αυτή βασίζεται σε υποκειμενικές δυνάμεις και κανόνες, που, όσο και αν επηρεάζονται ή έχουν εξάρτηση από τον αντικειμενικό κόσμο, δεν παύουν να έχουν τη δική τους νομοτέλεια, δηλαδή, αυτοτέλεια».

²² Όπως φαίνεται μέσα από τον *Τίμαιο* (19d) αλλά και την *Πολιτεία* (10, 597a-e), η έννοια της μιμήσεως αναφέρεται σε μια καλλιτεχνική δημιουργία με σκοπό την «απατηλή ομοιότητα» και όχι την προσέγγιση της αλήθειας. Έτσι, η ζωγραφική και η ποίηση, καθώς δεν περιέχουν γνώσεις (ούτε καν αληθείς γνώμες- *Πολιτεία*, 602a) χαρακτηρίζονται ως ψευδοτέχνες, οι οποίες απομακρύνονται «διπλά» από την αλήθεια των ιδεών, λόγω του ότι μιμούνται τα φυσικά αντικείμενα, που με τη σειρά τους μιμούνται τις ιδέες (*Ιων*, 532c).

²³ Πρέπει, όμως, να επισημάνουμε ότι στον *Σοφιστή* (235d- 236b) διευκρινίζεται ότι η τέχνη μπορεί να παραγάγει εκτός από *φαντάσματα* (φαινομενικά όμοια με τα αρχέτυπα, αντικείμενα) και *ἀεῖῖῖᾶς* (γνήσια ομοιώματα).

Η έννοια της *μimήσεως* χρησιμοποιείται και από τον Αριστοτέλη, σε σχέση με την καλλιτεχνική δημιουργία και αυτή τη φορά δεν φαίνεται να είναι τόσο αρνητικά «φορτισμένη» όσο στην πλατωνική φιλοσοφία. Ναι μεν χρησιμοποιείται σε σχέση με ένα διαφορετικό είδος τέχνης, την *ποιητική*, ωστόσο είναι προφανές ότι στην μίμηση του προτύπου έγκειται η αληθοφάνεια του καλλιτεχνικού δημιουργήματος²⁴.

Τέλος, η νεοπλατωνική σκέψη τονίζει εκτός από την διάκριση και μια στενή σχέση των δύο πραγματικοτήτων²⁵. Αιτία και πηγή του ορατού κόσμου είναι η έσχατη πραγματικότητα στην πρώτη της υπόσταση, το *ἄϊ*. Η πρώτη αυτή πραγματικότητα μαζί με τις άλλες δύο, τον νου και την ψυχή, αποτελούν το *τρί*, από το οποίο εκπορεύεται και στο οποίο τείνει να επιστρέψει κάθε τι. Η καλλιτεχνική δημιουργία έχει επιτυχή αποτελέσματα, όταν η ύλη μετέχει επιτυχώς στις ιδέες²⁶. Η ενότητα της υλικής εικόνας πρέπει να ανταποκρίνεται στην ενότητα του *τρίδι*, ώστε να καθίσταται δυνατή η ενατένιση της υπερβατικής ομορφιάς μέσω της υλικής. Έτσι, η τέχνη αποκαθίσταται, διότι μπορεί να οδηγήσει στις ιδέες, διορθώνοντας τα ελαττώματα των φυσικών αντικειμένων²⁷.

Το συμπέρασμα, στο οποίο οδηγούμαστε από την σύντομη αυτή ανασκόπηση της αρχαιοελληνικής προβληματικής γύρω από την έννοια της εικόνας, φαίνεται να είναι ότι στην ουσία έχουμε να κάνουμε με διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης της σωματικής φύσης των πραγμάτων. Πιο συγκεκριμένα, έχουμε να κάνουμε με μια στροφή από την παντελή αρνητική αντιμετώπιση της ύλης στην δυνατότητά της να αποτελέσει αρωγό σε μια προσπάθεια του ανθρώπου να έρθει σε επαφή με τον αιώνιο και τον μόνο πραγματικό κόσμο του *ἄϊδι*²⁸.

Μια πηγή στη διαμόρφωση των βασικών θέσεων της βυζαντινής αισθητικής, όπως και γενικότερα της βυζαντινής φιλοσοφίας, υπήρξε ο φιλοσοφικός εκλεκτικισμός των Πατέρων. Έτσι, από το πλατωνικό φιλοσοφικό σύστημα

²⁴ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, κεφ. 1 και 25. Η μίμηση κατά τον Πλάτωνα δεν περιορίζεται μόνο στην οπτική αναπαράσταση αλλά προκαλεί και συναισθήματα (βλ. Halliwell [1986, 109-121]) Ο Αριστοτέλης, σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, φαίνεται να θεωρεί ότι η μιμητική δημιουργία, που προκαλεί την ηδονή, δεν ευθύνεται για την ηθική διαφθορά των νέων.

²⁵ Σχετικά με τις βασικές θέσεις της αισθητικής στα φιλοσοφικά συστήματα των μεταγενέστερων κλασικών φιλοσόφων και κυρίως του Πλωτίνου βλ. Tatarkiewicz [1970, 318-331]· Beardsley [1989, 64-80]· Ζωγραφίδης [1998, 48-54].

²⁶ Ο Parajohn [1956, 85-6] παρατηρεί ότι στην σκέψη του Πλωτίνου, η εικόνα είναι κάτι παραπάνω από ένα απλό σύμβολο, που μεταδίδει μια αλήθεια για το σύμπαν στο σκεπτόμενο υποκείμενο που το παρατηρεί. Στόχος της εικόνας είναι η επικοινωνία του θεατή με την κοσμική ψυχή.

²⁷ Πλωτίνος, V, ix, 11. Ωστόσο, επισημαίνεται, όπως παρατηρεί και ο Florovsky [1984, 148-9], ότι ο Πλωτίνος μπορεί να θεωρηθεί ότι απορρίπτει την πλατωνική δυαρχία, αλλά στόχος του είναι η απομάκρυνση από ο,τιδήποτε το σωματικό και η χρήση του ως μέσον αναγωγής προς το υπόδειγμα.

λαμβάνεται η διάκριση μιας εμπειρικής και μιας υπερ-εμπειρικής πραγματικότητας, ενώ απορρίπτεται η αρνητική θεώρηση της καλλιτεχνικής- ζωγραφικής δημιουργίας. Από τον στοχασμό του Αριστοτέλη, εκτός από την έννοια της μίμησης που δεν έχει το πλατωνικό αρνητικό νόημα, υιοθετείται γενικότερα η αριστοτελική ορολογία, προκειμένου να προσδιοριστεί η σχέση των δύο παραπάνω πραγματικοτήτων· συναντούμε λ.χ. τα ζεύγη: ὀδίβιδιά -]ιῖβιδιά, ἐδῆβιδ - ι[δ ἐδῆβιδ, {ἀῖσδ÷ι - {ἀσδ÷ι, {ἀεῖῖῖ ἑά'έ ἑεῖῖῖῖῖ - {ἀεῖῖῖ ἑά'έ [ἀέβιδι. Τέλος, από τον μετακλασικό πλατωνισμό λαμβάνεται η άποψη ότι η εικόνα, ως αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, καθιστά δυνατή την ενατένιση του υπερβατικού προτύπου μέσω της υλικής της φύσης.

Από τους Καππαδόκες ως και την δεύτερη φάση της εικονομαχίας, είναι εμφανής μια ανάγκη διαχωρισμού των δύο αυτών πραγματικοτήτων αλλά και μια ανάγκη θεμελίωσης της δυνατότητας επικοινωνίας τους. Το άκτιστο είναι [ἀεᾶδῶϋεσδιδι, {ἀῆῆσδιδι²⁹, [ἀᾶΎιδιδι, ἀ[δεδᾶῆδιδι, {ἀ=ῆῖῖῖ, }ἀσᾶῆδιδι, [ἀέβιδι, [ἀᾶβᾶῖῖ, είναι πάνω από την αισθητή πραγματικότητα και για τον λόγο αυτό πέρα από τη γνώση³⁰. Από αυτό το άκτιστο και πιο συγκεκριμένα από τις ενέργειές του, δημιουργείται το κτιστό, του οποίου μέρος αποτελεί και ο άνθρωπος.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει αναφορά στο στοχασμό συγκεκριμένων Πατέρων, ώστε να κατανοήσουμε την ομαλή μετάβαση από την απόρριψη οποιασδήποτε σχέσης των δύο αυτών οντολογικών επιπέδων, στην αναζήτηση της δυνατότητας επικοινωνίας τους με σημείο αναφοράς την εικόνα.

Η αναζήτησή μας αρχίζει από τους Καππαδόκες, στο στοχασμό των οποίων εντοπίζεται μια πρώτη προσπάθεια νομιμοποίησης της απεικόνισης ως μέσου επικοινωνίας των δύο πραγματικοτήτων. Ο Μέγας Βασίλειος αναφερόμενος στην φυσική εικόνα και πιο συγκεκριμένα στη σχέση που συνδέει τον ενσαρκωθέντα Λόγο με τον Πατέρα του παρατηρεί: «ἀᾶῖῖσδ~ῶδ]δδῶῆ~ῖῖ, [ἀᾶ ὀῖ~δ Δᾶδῆ~ῖδ]ῖ Ὀ]ᾶ~ῖδ ἑά'έ ὀδᾶᾶ~ῶδ [ἀᾶδδδ~ῖῖ [ἀῖ]ᾶᾶδδ~?ῖ δ`ῖῖ Δᾶδῶῆῖῖ,]ῖδ ῖ`ᾶῖ ἀ[ᾶᾶ~ῖῖ δ`ῖ [ἀᾶᾶῖῖῖῖῖῖ {ἀ~ᾶᾶ,]ῖδ ᾶ`ᾶ ᾶΎῖῖῖῖῖ δ`ῖ]ῖῖῖῖῖῖῖ ᾶᾶᾶῖῖῖῖῖ»³¹, για να καταλήξει ότι «]ς δ~ςδ ἀ[ᾶᾶῖῖῖδ δᾶῖ`ς [ᾶδ`ᾶ δῖ

²⁸ Βλ. Armstrong [1966, 118-9] και [1970, 506].

²⁹ Νικ., [Ἀδῖῖῖῖῖῖῖ, PG 100, 580D-581C, όπου αναφέρονται τα βασικά χαρακτηριστικά του Θεού Πατέρα σε σχέση με τα άλλα μέλη της Αγίας Τριάδας. Για τον ακριβή προσδιορισμό της άρρητης και απερίγραπτης φύσης του Θεού θα γίνει λόγος στο 3^ο και 4^ο κεφάλαιο.

³⁰ Βλ. Ζωγραφίδης [1997a 78-86].

³¹ Μ. Βασίλειος,] Ἰᾶᾶ. 24. Ἐ`ᾶδ`ᾶ Ὀᾶᾶᾶᾶᾶᾶᾶᾶ~ῖῖ, ἑά'έ [Ἀῆᾶβῖδ, ἑά'έ δ~ῖῖ [Ἀῖῖῖῖῖῖ, PG 31, 607A.

ότι για να κριθεί μια εικόνα πρέπει: α) να εξετασθεί η πραγματικότητα του αντικειμένου που αναπαριστάνεται και β) να διαπιστωθεί πόσο πιστή είναι η αναπαράσταση³⁶.

Δεν κρίνουμε σκόπιμο να γίνει περαιτέρω αναφορά σε πατερικά κείμενα, καθώς κάτι τέτοιο θα μας απομάκρυνε από τον στόχο αυτής της μελέτης που είναι να επικεντρωθεί στην προβληματική της εικόνας μέσα από τα κείμενα συγκεκριμένου στοχαστή. Από όλα όσα έχουν αναφερθεί μέχρι τώρα, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η εικόνα για την βυζαντινή σκέψη, στο σύνολό της, λαμβάνεται ως μέρος της κτιστής πραγματικότητας και τίθεται στη διάθεση του ανθρώπου, προκειμένου να επιτευχθεί μέσω αυτής μια προσέγγιση του ακτίστου. Πρόκειται, με ένα λόγο, για ένα κτιστό μέσο κατασκευασμένο από τον ίδιο τον άνθρωπο με στόχο να ικανοποιήσει την ανάγκη του ανθρώπου για επικοινωνία με τον άκτιστο δημιουργό· η συγκεκριμένη αυτή δυνατότητα της εικόνας έγκειται στο γεγονός ότι το αρχέτυπό της εντάσσεται στην άκτιστη υπερβατικότητα.

Αν σταματούσαμε εδώ την αναφορά μας στις θέσεις της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και της πατερικής σκέψης, θα οδηγούμασταν στο συμπέρασμα ότι η σχέση υπερβατικού και εμμένειας, η οποία, ιδωμένη από μια πλατωνική σκοπιά, χαρακτηρίζεται ως αντίθεση μεταξύ νοητών - αισθητών, στον βυζαντινό στοχασμό παίρνει τη μορφή διάκρισης ακτίστου - κτιστού³⁷. Ωστόσο, μετά από μια προσεκτικότερη ανάγνωση των πηγών, που αναφέρθηκαν, κατανοούμε ότι η διαφοροποίηση της βυζαντινής σκέψης έγκειται στον προσδιορισμό της σχέσης μεταξύ των δύο αυτών οντολογικών επιπέδων.

Πιο συγκεκριμένα, στην αρχαία ελληνική σκέψη και κυρίως στον πλατωνικό στοχασμό, εκτός από την διάκριση των δύο οντολογικών επιπέδων, αυτό που τονίζεται είναι και το είδος της μεταξύ τους σχέσης. Ο κόσμος των αισθητών είναι όχι μόνο κατώτερος από τον αιώνιο, άφθαρτο και αληθινό κόσμο των νοητών, αλλά ο άνθρωπος, ως μέρος του αισθητού κόσμου, είναι καταδικασμένος λόγω της σωματικότητάς του σε μια διαρκή φθορά του νοητού του μέρους, που έχει ως αποτέλεσμα την απομάκρυνσή του από την αλήθεια των ιδεών. Για τον λόγο αυτό, το

Νικηφόρου, ο οποίος αισθάνθηκε την ανάγκη να ανασκευάσει τα βασικά σημεία της επιχειρηματολογίας αυτής στο έργο του [*Αίοβηηζόεδ Α[δóαββιδ έά'έ [Αδέσάιβαιδ)*].

³⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το κείμενο του Μέγα Αθανασίου που αναφέρεται στην απεικόνιση του προσώπου του αυτοκράτορα· βλ. *Εὐαῖδ 3 έάδ`ά [Αἡέάι-ύί, PG 26, 332A*.

σώμα χαρακτηρίζεται ως «φυλακή» της ψυχής και είναι, σε τελική ανάλυση, η αιτία που ο άνθρωπος αν και διαρκώς επιζητά την αλήθεια του νοητού κόσμου, απομακρύνεται ολοένα και περισσότερο από αυτήν.

Η πατερική σκέψη, σε ένα πρώτο στάδιο, αποδέχεται την οντολογική αυτή διάκριση των δύο επιπέδων αλλά αυτό που τη διαφοροποιεί από την πλατωνική σκέψη είναι η δυνατότητα που αναγνωρίζει στον άνθρωπο να έρθει σε επικοινωνία με τον κόσμο του υπερβατικού. Για τον λόγο αυτό η βυζαντινή σκέψη είναι προσανατολισμένη σε μια ανθρωπολογική κατεύθυνση³⁸. Η ψυχή θεωρείται ότι καθιστά τον άνθρωπο μέτοχο της υπερβατικής και άυλης πραγματικότητας, ενώ παράλληλα, η σωματική του φύση φανερώνει ότι πρόκειται για αναπόσπαστο μέρος του κτιστού, δημιουργημένου και φθαρτού κόσμου.

Στενά συνυφασμένη με τον ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό της βυζαντινής σκέψης είναι μια κεντρική έννοια στον στοχασμό των πατέρων, αυτή της θείας οικονομίας³⁹. Πρόκειται για μια έννοια, η οποία εισάγεται για να προσδιορίσει τη στενή σχέση των δύο οντολογικών επιπέδων και πιο συγκεκριμένα την επικοινωνία του ακτίστου δημιουργού με τα κτιστά δημιουργήματά του και για τον λόγο αυτό, είναι στενά συνδεδεμένη με τη θεία χάρη, την αποκάλυψη, τη θεία πρόνοια⁴⁰. Η ενσάρκωση του θείου Λόγου αποτέλεσε την ισχυρότερη απόδειξη της θείας χάριτος, και πρόνοιας και συνεπώς μέσω αυτής πραγματώνεται η θεία ἰ[έέήϊϊβά⁴¹.

Στο πρόσωπο του Χριστού έχουμε όχι μόνο την πραγμάτωση της ἰ[έέήϊϊβάδ αλλά και την ανύψωση της ανθρώπινης φύσης. Το ανθρώπινο σώμα από φυλακή της ψυχής, μετατρέπεται σε κοινών των δύο οντολογικών επιπέδων: «οι Χριστιανοί [σε αντίθεση με τους κλασικούς στοχαστές] πίστευαν όχι μόνο ότι ο άνθρωπος ως υλικός κόσμος δημιουργήθηκε κατ' εικόνα Θεού αλλά και ότι ο ίδιος ο Θεός έγινε

³⁷ Σύμφωνα με παρατήρηση του Ματσούκα [1989, 351], από την πλατωνική διάκριση αισθητού-νοητού περνάμε διαδοχικά στις διακρίσεις υλικού-πνευματικού, ορατού-αοράτου, σώματος-ψυχής για να καταλήξουμε στην οντολογική διάκριση της ορθόδοξης θεολογίας μεταξύ κτιστού-ακτίστου.

³⁸ Η διαφορά αυτή επισημαίνεται και από τον Ladner [1940, 122-23].

³⁹ Για την απόδοση του ρήματος ἰ[έέήϊϊΎ--ὸ και τη σύνδεσή του με τη θεία πρόνοια μέσα από το στοχασμό των Πατέρων βλ. Prestige [1964, 57-62].

⁴⁰ Μέσω της θείας οικονομίας προσδιορίζεται η σχέση του Θεού με τον κτιστό κόσμο και όχι η σχέση του Θεού- Πατέρα με τα άλλα δύο πρόσωπα της Αγίας Τριάδας. Στον προσδιορισμό της τελευταίας αυτής σχέσης αναφέρεται η θεολογία και για τον λόγο αυτό, όπως παρατηρεί ο Parry [1996, 29], θεολογία και οικονομία χρησιμοποιούνται για να προσδιορισθούν δύο διαφορετικά είδη σχέσεων.

⁴¹ Λόγω του γεγονότος ότι η «θεία οικονομία» συνδέεται με την ενανθρώπιση του θείου, θα γίνει αναφορά σε αυτήν και στο πλαίσιο της φυσικής απεικόνισης.

άνθρωπος»⁴². Πρόκειται για μια ανακαίνιση του ανθρωπίνου σώματος⁴³, το οποίο μετατρέπεται πλέον σε «όχημα του πνεύματος»⁴⁴.

Στο πλαίσιο της γενικής αυτής διαπίστωσης περί καθαγιασμού της ύλης, μπορούμε να δώσουμε έναν άλλο προσανατολισμό στην θεώρηση και των εικόνων, ως κτιστών και ανθρωπίνων δημιουργημάτων. Πιο συγκεκριμένα, ο άνθρωπος έχει ανάγκη λόγω της υλικής του φύσης να χρησιμοποιήσει υλικά μέσα για να οδηγήσει την ψυχή του στην προσέγγιση του θείου⁴⁵. Συνεπώς, ο δημιουργός της εικόνας, αυτός που θα την αξιολογήσει ως επικουρικό μέσον αναγωγής στο θείο αλλά και αυτός που θα κρίνει σε τελική ανάλυση την αναγκαιότητα της ύπαρξής της είναι ο άνθρωπος, που και ο ίδιος αποτελεί εικόνα Θεού.

Από όσα αναφέρθηκαν μπορούμε να συμπεράνουμε:

- i) ο άνθρωπος είναι ο ίδιος εικόνα του Θεού,
- ii) ο άνθρωπος δημιουργεί υλικές εικόνες που λειτουργούν ως μέσα αναγωγής στο υπερβατικό («σημαίνουν»/ «συμβολίζουν» την άυλη πραγματικότητα),
- iii) οι εικόνες αυτές φανερώνουν την επικοινωνία των δύο οντολογικών επιπέδων μέσα από την πραγμάτωση της θείας οικονομίας⁴⁶.

Πρόκειται για τρεις διαφορετικές χρήσεις της εικόνας και συνεπώς, η προσπάθειά μας θα αρχίσει με την αναφορά στα είδη της εικόνας. Στο σημείο αυτό, γνωρίζοντας ότι η αναφορά μας στα πατερικά κείμενα είναι πολύ συνοπτική θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας στα κείμενα του Νικηφόρου, όπου και θα αναζητήσουμε την έννοια της εικόνας, προσπαθώντας να απαντήσουμε σε ερωτήματα όπως: «τι είναι η εικόνα και ποια η φύση της» και «ποια η σχέση της με το υπερβατικό αρχέτυπο».

⁴² Ladner [1940, 123].

⁴³ Πρόκειται για μια δεύτερη δημιουργία της ανθρώπινης φύσης, για μια *εάβιυόεί* βλ. Pelikan [1990, 71-72].

⁴⁴ Βλ. Gendle [1985, 639]. Ωστόσο, η θέση αυτή δεν είναι αποδεκτή από το σύνολο των βυζαντινών στοχαστών και για τον λόγο αυτό ο Bossakon [1993, 215] θα θεωρήσει την έξαρση του φαινομένου της εικονομαχίας ως «μάχη σχετικά με την ανωτερότητα της ύλης ή του πνεύματος».

⁴⁵ Στο σημείο αυτό ο Ματσούκας [1989, 353-4] εντοπίζει τη διαφοροποίηση της βυζαντινής σκέψης από την νεοπλατωνική: η σχέση εικόνας- αρχέτυπου φανερώνει μια ένωση φυσικού - μεταφυσικού σε μια μεταμορφωμένη πραγματικότητα (για το διαμεσολαβητικό ρόλο της εικόνας βλ. Frary [1972, 395-6]· Meyendorff [1975, 43-4]). Αξίζει εδώ να σημειωθεί η παρατήρηση του Parajohn [1956, 88] ότι μια τέτοια σχέση μεταξύ νοητού και αισθητού κόσμου μπορεί να εντοπισθεί και στον ύστερο Πλάτωνα, όπου το σωματικό και το υλικό νοείται ως έκφραση του πνευματικού· ο ίδιος θεωρεί τη συμβολική χρήση της εικόνας ως αποτέλεσμα καθαρά νεοπλατωνικών επιδράσεων.

⁴⁶ Ο Tschilfianov [1993, 235-6] θεωρεί την εικόνα «ένα μέσον για ένα σκοπό» και για τον λόγο αυτό την χαρακτηρίζει, σύμβολο του υπερβατικού και «γέφυρα» μεταξύ των δύο πραγματικοτήτων. Ο Scouteris [1984, 15] θεωρεί την εικόνα ως σημείο της αόρατης παρουσίας του Θεού στην ιστορία και για τον λόγο αυτό ως «είσοδο σε ένα άλλο κόσμο».

II. Κτιστή Εικόνα και Άκτιστο Πρότυπο: τα είδη της εικόνας

Για να απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα θα προσπαθήσουμε να φανούμε συνεπείς προς τη συστηματική σκέψη του Νικηφόρου, η οποία ακολουθεί τόσο κατά την βασική της ορολογία όσο και κατά τον τρόπο συλλογιστικής πορείας τα αριστοτελικά πρότυπα. Έτσι, και αφού απαντήσαμε στο ερώτημα ἄ[έ] {ἀόδέ η εικόνα, στη συνέχεια θα εξετάσουμε βάσει της επαγωγικής αριστοτελικής μεθόδου ὀέ [ἀόδέ⁴⁷. Ακολουθώντας τη αριστοτελική επαγωγή⁴⁸, ο Νικηφόρος συνεπής στις βασικές θέσεις του χριστιανικού δόγματος, αναφέρεται στα τρία είδη της εικόνας.

Στις φυσικές εικόνες εντάσσεται η σχέση πατέρα-υιού, καθώς και η σχέση του Θεού- Πατέρα με το άγιο Πνεύμα. Η αναλογία των δύο σχέσεων έγκειται στο ότι τα δύο μέρη που συνδέονται έχουν την ίδια ουσία αλλά διαφορετικό τρόπο «φανέρωσης» αυτής της ουσίας, διαφορετική υπόσταση: Ο υπερβατικός Θεός συνδέεται με τον εναθρωπίσαντα λόγο, αλλά και με το Άγιο Πνεύμα, μέσω μιας σχέσης αιτίας και αιτιατού.

Στο δεύτερο είδος εικόνας, συγκαταλέγεται η μιμητική εικόνα, μια εικόνα που είναι αποτέλεσμα μιας αναπαραστατικής τέχνης, π.χ. της ζωγραφικής. Σε αυτή τη σχέση, εικόνα και πρότυπο χαρακτηρίζονται από διαφορά τόσο ουσίας όσο και υπόστασης: ἱ[δόςβ?ά έά'έ δ~?ὺ] ἰδδιέάείΥί?ὺ ἄέάόΥἡϊδδία· η εικόνα μοιράζεται με το αρχέτυπό της το ἄ@έäïð, αλλά διαφοροποιείται ως προς την αισθητή απεικόνιση αυτού του είδους. Η ομοιότητα ως προς το είδος του είδους συνεπάγεται και μια ταυτότητα του ονόματος.

Τρίτο και τελευταίο είδος εικόνας θεωρείται το σύμβολο. Πρόκειται και σε αυτήν την περίπτωση για ένα προϊόν τέχνης, όχι όμως μιμητικής, καθώς η σχέση μεταξύ του προτύπου και της εικόνας χαρακτηρίζεται από διαφορά ως προς την

⁴⁷ Πρβλ. [Ἀἡεόοιδὺέϊδδ,] Ὀδδδἡἡ ἈίάεδδέέÛ, 89b 34-5: «ἄϊίϊδδδ ἄ'ἄ \ὺδδ {ἀόδέ, δέ {ἀόδέ ἄξδὶ~διδί, ἡ#είί δέ ἱ@δἱ [ἀόδέ έäüð, }ç δέ [ἀόδέί {άιέἡἡδἱδδ;».

⁴⁸ «Η λέξη [ἀδἄἄἄἄP δηλώνει, κατά κανόνα, πώς το γενικό αναγνωρίζεται άμεσα στο επιμέρους»: Düring [τόμ. 2, 1994, 83]: πρβλ. Ross [1993, 64]: «Ουσιαστικά, η επαγωγή δεν είναι διαδικασία συμπερασμού αλλά άμεσης εποπτείας, η οποία στο ψυχολογικό επίπεδο μεσολαβείται από την επισκόπηση επιμέρους περιπτώσεων». Πρόκειται, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, για μια άνοδο από το ειδικό στο γενικό: «]ç [ἀδ'ἱ δ~ἡί έάέ[\ἄέάδδἱί [ἀδ'έ δ'ἄ έάέἡἡἱδ {ἄἱἱἱδδ» *Τοπικά*, I 12, 105a 13. Έτσι και ο Νικηφόρος, αφού «παρατηρεί» τις επιμέρους υπαρκτές σχέσεις μεταξύ α) Θεού-Λόγου και

ουσία, την υπόσταση αλλά και το όνομα. Το σύμβολο, φαίνεται να μην έχει τίποτα κοινό με το αρχετύπο του, στο οποίο παραπέμπει αφαιρετικά.

Αυτό που γενικά μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι ότι οι έξι «τρόποι» απεικόνισης του Δαμασκηνού, συμπυκνώθηκαν σε τρεις. Στην ιεράρχηση του Νικηφόρου, ανώτερο είδος εικονικής σχέσης μένει η σχέση του Πατέρα με τον Υιό και το Άγιο πνεύμα, αλλά η καινοτομία του έγκειται στο ότι δεν διστάζει να τοποθετήσει την μιμητική εικόνα αμέσως μετά τη φυσική και να τη θεωρήσει ανώτερη από τη συμβολική. Για τον λόγο αυτό, στα έργα του συναντούμε μια διεξοδική ανάλυση της μιμητικής- τεχνητής εικόνας, σε αντίθεση με τη σύντομη αναφορά στη φυσική και τη συμβολική⁴⁹.

Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε αναλυτικά τι ονομάζει ο Νικηφόρος εικόνα και ποια χαρακτηριστικά αποδίδονται στο κάθε είδος της.

α) Φυσικές εικόνες

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η φυσική εικόνα⁵⁰ περιλαμβάνει δύο είδη σχέσεων: α) τη σχέση του Πατέρα με τον Υιό/Λόγο⁵¹ και β) τη σχέση του Πατέρα με το Άγιο Πνεύμα⁵². Η αναφορά στις δύο αυτές περιπτώσεις είναι σύντομη, μάλλον επιγραμματική, καθώς ο Νικηφόρος δεν ενδιαφέρεται να επαναλάβει τις θέσεις των

Θεού-Αγίου Πνεύματος, β) μιμητικής εικόνας και αρχετύπου που απεικονίζεται και γ) συμβόλων και προτύπων, προσπαθεί μέσω αυτών να προσδιορίσει την γενική έννοια της εικόνας.

⁴⁹ Δαμασκηνός, *Λόγος Α΄*, 9-13 (I, 83-87) και Γ΄ 18-23 (I, 126-130). Για τα είδη της εικόνας στο στοχασμό του Δαμασκηνού βλ. Αντωνιάδης [1975, 321-3] και Ζωγραφίδης [1997a, 98-146]. Παρατηρούμε ότι από το στοχασμό του Νικηφόρου δεν απουσιάζει μια θεώρηση των ακτίστων ιδεών, του ίδιου του ανθρώπου και των μελλουμένων γεγονότων ως είδη εικόνας· πρβλ. Νικ., [*Αιόεήηζόέεϋδ* I, PG 100, 304D, όπου η *πρόνοια* αναφέρεται ως εικόνα μελλουμένων γεγονότων, αλλά και 317c, όπου γίνεται αναφορά στη θεώρηση του ανθρώπου ως εικόνας Θεού. Ωστόσο, είναι σκόπιμη επιλογή να μην γίνει αναλυτική προσέγγιση της έννοιας της εικόνας γενικά, καθώς αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο κατά την β΄ φάση της εικονομαχίας είναι η έμφαση στη νομιμοποίηση της ζωγραφικής εικόνας θεωρημένης καθ΄ εαυτήν, με σκοπό να καταδειχθεί η ανωτερότητά της σε σχέση με τα άλλα είδη της απεικόνισης.

⁵⁰ Ο Armstrong [1970, 506-8] αναζητά τις «ρίζες» της φυσικής απεικόνισης στην νεοπλατωνική σκέψη και, ακολουθώντας την σκέψη του Πρόκλου, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο άνθρωπος πρέπει να θεωρηθεί φυσική εικόνα του Υιού. Για το αν υπάρχει μια τέτοια άποψη στο έργο του Νικηφόρου, θα γίνει λόγος παρακάτω.

⁵¹ Νικ., [*Αιόεήηζόέεϋδ* I, PG 100, 225C: «E]é i`ái á`áñ ðáñ`é ððóéé~çð á[ééúíð, \çðáñ á`ç ð~?ç ðá~íçð~?ç [áíðéáéáóðÝééáðáé, ðñí~ðéáéðí á[ðð~?ù]í ðéíð`íð]íðíβáí á@éíáé ðí~ð Ðáðñ`íð éÝáííáí ð`íí Õ]éúí».

⁵² Η σχέση, την οποία προσδιορίζει η φυσική εικόνα φαίνεται ότι για τον Νικ. μπορεί να εντοπιστεί μόνο σε θεολογικό επίπεδο, καθώς σε αντίθεση με τον Δαμασκηνό (πρβλ. Λόγος Γ΄18, I.126-7): «éá`é]áéÜóðíð á`á ðáðñ`íð]í ð]éúð [áðóðéí á[ééñí» δεν αναφέρεται στο ανθρωπολογικό επίπεδο και στη σχέση πατέρα-υιού.

ορθόδοξων Πατέρων· ο προσδιορισμός της ακριβούς σχέσης των μερών της Αγίας Τριάδας δεν θεωρείται πλέον, στον 9^ο, πρόβλημα⁵³.

Συνεπώς, η έννοια της Ἰῆιδόεὺδζδοῖο χαρακτηρίζει και τις δύο περιπτώσεις της φυσικής εικόνας και χρησιμοποιείται χωρίς να δημιουργεί προβλήματα: «Ἰῆ ἀ΄ ἅ Ἐὐαῖο δ~?ὺ Διάδῆ ἔ Ἰῆῖϋόείδ ... Ἰὺόάγδὺδ ἄ ἅ ἐὰ ἔ δ~?ὺ Δίαγιάδὲ»⁵⁴. Η έννοια αυτή δηλώνει την ταυτότητα ουσίας ανάμεσα στα τρία πρόσωπα της Αγίας Τριάδας και είναι τελικά αυτή στην οποία αναφέρεται η ὁδοέεβ δάδδὺδζδὰ. Φαίνεται έτσι, η φύση να αντιστοιχεί, να είναι συνώνυμη με την έννοια της ἰῆδοβάδ⁵⁵.

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει στο σημείο αυτό να γίνει αφ' ενός στην έννοια της υπόστασης, η οποία φαίνεται στο στοχασμό του Νικηφόρου να μην διαφοροποιείται από εκείνη του προσώπου⁵⁶, και αφ' ετέρου στην έννοια της ἰῆεῖῖῖβάδ. Πιο συγκεκριμένα, οι υποστάσεις παρουσιάζονται ως διαφορετικοί τρόποι φανέρωσης της ίδιας ουσίας, μέσω των προσωπικών ιδιοτήτων και με σκοπό την διατήρηση της ἰῆεῖῖῖβάδ.

«#?ζ ἰ ἁῖ ἅ ἁῖ Ἰῆῖ-δίδαε [ἀδ ἔ δ~ζδ ἰῆεῖῖῖβάδ ἁ]έ ὀγὸάεδ δῆ ἰδ ὀ ζῖ
 Ἰδδὺοάοεί, δάγδ?ζ ἁεάεΥεῆεῖδαε [ἀδ ἔ δ~ζδ ἐαῖτεῖαβάδ ἁ]έ Ἰδδῖοδῦοάεδ, ἁε ἁ
 ὀ ἁδ δῆῖοὺδέε ἁδ Ἰεάεῦδζδὰδ· #?ζ ἅ ἅ \ζῖῖῖδαε [ἀδ ἔ δ~ζδ ἐαῖτεῖαβάδ ἁ]έ
 Ἰδδῖοδῦοάεδ ἁε ἁ δ ẅ ζῖ ὁδοέε ζῖ δάδδὺδζδὰ, δάγδ?ζ ἁεάεΥεῆεῖδαε [ἀδ ἔ δ~ζδ
 ἰῆεῖῖῖβάδ, ἐὰδ ἁ δ ἁδ ὀγὸάεδ ἁε ἁ δ ἁδ ἰῆδοεβᾶεδ ἁεάδοῖῆ ἁδ [εἁεῖῖγαῖῖέ»⁵⁷.

Θα μπορούσαμε, συνεπώς, να πούμε ότι ως υπόσταση πρέπει να θεωρείται ο τρόπος της ένωσης των χωριστών ιδιοτήτων που αντιστοιχούν σε μια κοινή φύση και της φανέρωσής της φύσης αυτής, μέσω προσωπικών ιδιοτήτων: «δὰγδ~?ζ διέ δ ἰ ἰ ἁῖ

⁵³ Για τη διαμάχη σχετικά με τη χρήση της έννοιας της εικόνας στον προσδιορισμό της σχέσης μεταξύ Πατέρα- Υιού/ Αγίου Πνεύματος βλ. Ζωγραφίδης [1997a, 111-2].

⁵⁴ Νικ., [*Αἰδέῆῆζζόεῖῖδ* I, PG 100, 248A.

⁵⁵ Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι η έννοια της Ἰῆιδόεὺδζδοῖο ὅσον αφορά τον Χριστό δεν αναφέρεται μόνο στη θεία του φύση αλλά και στην ανθρώπινη. Δηλαδή, ο Χριστός έχει την ίδια ουσία με τον Πατέρα αλλά ὄντας και τέλειος ἄνθρωπος έχει την ίδια ουσία με τον ἄνθρωπο. Νικ., [*Αδίεῖαζζόεῖῖδ*, PG 100, 585 A-D. Η ανθρώπινη φύση του Χριστού είναι ἕνα θέμα που θα εξετασθεῖ διεξοδικά στο πλαίσιο του Χριστολογικού ζητήματος (κεφάλαιο 4^ο).

⁵⁶ Η υπόσταση, ὡστόσο, ἐνίοτε διακρίνεται ἀπὸ τὸ πρόσωπο, τὸ ὁποῖο φαίνεται νὰ σχετίζεται περισσότερο με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, τις υλικές-σωματικές ιδιότητες ἑνὸς πράγματος. Είναι ἐτσι, ἐμφανές ὅτι ἡ έννοια τοῦ προσώπου ἀποδίδεται κυρίως στο δεύτερο μέλος τῆς Αγίας Τριάδας, τὸν Υῖό, και συνδέεται στενά με τὴν έννοια τῆς ζωγραφικῆς παράστασης τῶν ἀνθρώπινων χαρακτηριστικῶν ἑνὸς προτύπου (βλ. [*Αἰδέῆῆζζόεῖῖδ* I, PG 100, 249A: «Ἰῆ ἅ ἅ ἐὰ ἔ δ~ζδ ὀἀῆ ἰδ ἰῖῖζδ ἰῆεῖῖῖ δῖεἁ-έ, εῖεδ ἰῖ ἁῖ ἁ ἁ δῆῖοὺδῖῖ [ἀδ ἔ δ~?ζ ὀἀῆ ἔ {εἁεῖῖ ἁβὰὺοέ»). Ἰδιαίτερος λόγος για τὴν έννοια τοῦ προσώπου θα γίνει στο πλαίσιο τῆς νομιμοποίησης τῆς μιμητικῆς εἰκόνας, ὅπου και θα φανεῖ ἡ σημαντικὴ συμβολή τῆς στην ἐπίλυση τοῦ προβλήματος τῆς ἀπεικόνισης τοῦ Χριστοῦ.

⁵⁷ [*Αἰδέῆῆζζόεῖῖδ* I, PG 100, 248C.

ἀέ?ϥῆιΥίιι δά~έο]δδιόδΥόάόέ, δ~?ϥ εἰείυιβ?ά]άι~διδιά δ~ϥο ὀγῶαὺο· δ'ι ἄ'ἄ]ϥιὺιΥίιι δ~?ϥ
ι[δὸβ?ά ἐά'έ ἐαὺδὸδέ, δ~?ϥ ἀέάοῖῆ~?ά ἀιὺῆβᾶιῖάι δ~υῖ]δδιόδΥόάαὺι»⁵⁸.

Στα έργα του Νικηφόρου δεν παρέχεται κάποιος ορισμός της ἱ[έεῖῖῖβᾶδ, καθώς, ὅπως προαναφέρθηκε πρόκειται για μια έννοια σαφῶς προσδιορισμένη ἀπὸ την πατερικὴ σκέψη. Αυτό που τονίζεται και ἐδῶ, εἶναι ὅτι με την ενσάρκωση του θείου Λόγου, ἔχουμε ἓνα ἀδιάσειστο στοιχεῖο της θείας ἀποκάλυψης και πρόνοιας και συνεπῶς την πραγμάτωση της ἱ[έεῖῖῖβᾶδ⁵⁹.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε, ὅτι «ἐάβδιδέ [ἄι διεεῖ~έο]ἀδΥῆπιδέ δ~ϥο ἐαὺδὸδῖο ἀέάδῆΥδὺι ἀ[δ~βιδιάόέ ἐά'έ ἀῖᾶεὺιἄῖῖο, \ὺιὺο]ὺδ ἀ[έέ'υῖ Ἐἄῖ~δ ἐά'έ Δᾶδῆ'ῖο διεε~?ὺ δέΥῖ δ~υῖ {ἀεεὺι, ἐά'έ ἱ[έεᾶέῖ~δδᾶέ δ~?ὺ Δᾶδῆ'έ, ἐά'έ ἐάδ[ἱ[δὸβᾶί]ἄιβᾶᾶδᾶέ· ἐά'έ ἀέ'ἄ οἱ~δδῖ]έοῖέεᾶ~ἄ ἐά'έ]ῖῖδὲῖῖ, ἐά'έ δ'ῖ ἀ[δδ'ῖ δ~?ὺ Δᾶδῆ'έ αὺῖἄ ἐά'έ δῆῖοέγῖρῶέ δᾶῆ'ἄ δΥῖδὺι [ἀδῖδΥῆᾶδᾶέ»⁶⁰. Αυτό που τονίζεται εἶναι ἡ ένωση οὐσίας (ἐάδ[ἱ[δὸβᾶί]ἄιβᾶᾶδᾶέ), στην οποία βασίζεται ἡ συγγένεια του Υἱοῦ με τον Πατέρα (ἱ[έεᾶέῖ~δδᾶέ δ~?ὺ Δᾶδῆ'έ), και λόγω της ιδιαίτερης αὐτῆς σχέσης ἡ τιμὴ που ἀποδίδεται στη φυσικὴ εἰκόνα [ἄιᾶδΥῆᾶδᾶέ στο πρωτότυπο.

Ομοούσια σχέση ἔχει και ἡ δεύτερη φυσικὴ εἰκόνα, τὸ Ἅγιο Πνεῦμα, με τὸ ἀρχετύπὸ της: «ἐά'έ ἀ[έο]ἄι Διδᾶ~διδᾶ ἄᾶέῖ, [ᾶέ δι~δ Ἐἄῖ~δ ἐά'έ Δᾶδῆ'ῖο δῆῖῖ'ῖ, ἐά'έ Δᾶδῆ'έ ἐά'έ Ὁ]έ~?ὺ ὀδιᾶῖεῖῖῖῖῖῖῖ δᾶ ἐά'έ ὀδιᾶῖᾶεὺιἄῖῖ,]ὺδ ὀδιδ'ᾶδ ἐά'έ ὀδιᾶῖᾶέῖῖ»⁶¹ Και σε αὐτὴ την περίπτωση, ἔχουμε μια διαφορετικὴ υπόσταση για τὴν ἴδια οὐσία - διαφορετικὸ, δηλαδή, τρόπο ἐκδήλωσης της ἴδιας οὐσίας⁶². Ἡ υποστατικὴ διαφορά, ὠστόσο, δεν συνεπάγεται σύγχυση ἢ ἀλλοίωση της ἴδιας οὐσίας, ἀλλὰ οἱ ιδιότητες

⁵⁸ Πρβλ. τις ἀπόψεις του Μάξιμου Ομολογητῆ (*]* ἈδέοδῖῆP 15, PG 90, 363-650), ὅπου φαίνεται καθαρὰ ἡ σχέση της φύσης με τὴν υπόσταση, ὅσον ἀφορᾶ τὸ πρόσωπο του Χριστοῦ και τὴ σχέση του με τον Πατέρα: τὸ κοινὸ τους εἶναι ἡ ὀγῶς / ἱ[δὸβᾶ τὸ καθέκαστον εἶναι ἡ]δδῖοδᾶόέδ / δῆῖῖδῖῖ. Μια τέτοια θεώρηση της υπόστασης ὡς ἐπιμέρους τρόπου φανέρωσης της φύσης ὄχι μόνο του Χριστοῦ, ἀλλὰ γενικὰ κάθε ὄντος, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ὅτι συμφωνεῖ με τὸ ἀριστοτελικὸ ἀ@εᾶῖδ (ᾶέᾶ ὀῖ θέμα αὐτὸ θα γίνεῖ λόγος στο κεφ. 2, ὅπου γίνεται ἀναφορὰ στην υποστατικὴ ομοιότητα εἰκόνας και ἀρχετύπου).

⁵⁹ Ἡ έννοια της οἰκονομίας ἀναφέρεται σε μια πραγματικὴ ἀποκάλυψη του Θεοῦ (και ἀντιδιαστέλλεται με φανταστικὰ συμβάντα· βλ. *]* Ἀδιεῖᾶϥῶέεῖῖδ, PG 100, 585D-588A) διὰ του Λόγου του: «]ῖῖῖῖᾶῖ~διδᾶ ... δ'ῖ Ὁ]έ'ῖ δι~δ Ἐἄῖ~δ ἐά'έ Ἐᾶ'ῖ]ϥι~υῖ ... δ'ῖ [ἀδᾶῆΥεᾶέδῖ δι~δ Δᾶδῆ'ῖο ἀ[έεῖῖᾶ ... ἐά'έ δ'ῖ δδ'ᾶῆ]ϥι~υῖ ἱ[έεῖῖῖβᾶί ᾶᾶῖῖῖδᾶ ἐάέ[]ϥι~ᾶδ [ᾶδέδᾶέΥῶάέ» (584B). Σημειώνουμε ὅτι ἡ έννοια αὐτὴ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τον Νικηφόρο ὄχι ἀπλῶς ἀναφορικὰ με τὴν νομιμοποίηση της φυσικῆς εἰκόνας ἀλλὰ και σε σχέση με ὅλα τα εἶδη της ἀπεικόνισης. Ἐτσι, φαίνεται να πρόκειται για μια έννοια-κλειδί ἐξαιτίας του γεγονότος ὅτι οἰποιαδήποτε προσπάθεια ἀπεικόνισης μπορεῖ να ἰδῶθῖ στο πλαίσιο της θείας ἀποκάλυψης.

⁶⁰ *]* Ἀιδεῖῖῖῖϥῶέεῖῖδ ἘἘἘ, PG 100, 405B.

⁶¹ *]* Ἀδιεῖᾶϥῶέεῖῖδ, PG 100, 580D.

⁶² «ἰβᾶί ἰ'ἄῖ ἄῖ [ἄι δι~έδ ὀῆέῶ'έ ἐαὺῆῖ~διδᾶ ἐαὺδὸδᾶ, δ~?ὺ δᾶδδ~ὺ δ~ϥο ἱ[δὸβᾶδ]ἄιᾶεῖῖΥῖϥῖ, ὀῆᾶ~έδ ἄ'ἄ]δδιόδΥόάέδ [ἄι δ~?ϥ ἰέ~?ᾶ ἐαὺδὸδᾶ, δ~?ὺ [ᾶδᾶῆῖβ?ὺ δ~υῖ δᾶῆ'έ]ᾶέΥῶδῖ [ἄιδᾶῆ~ῖδῶ~υῖ [έᾶέῖδβδὺι, [ἄἰᾶῆβδὺδ ᾶέᾶῆῖδῖΥῖἄδ»· *]* Ἀδιεῖᾶϥῶέεῖῖδ, PG 100, 581B.

της ουσίας διατηρούνται [αίεää~έδ έάέ [άόύã÷δδää. Κατ' επέκταση αυτή η υποστατική διαφορά συνεπάγεται και μια διαφορά όσον αφορά το «όνομα» της κάθε εικόνας⁶³.

Τέλος, τόσο ο Υιός όσο και το Άγιο Πνεύμα ως φυσικές εικόνες, φαίνεται να υπόκεινται στον γενικό ορισμό της απεικόνισης ως μιας διαμεσολαβημένης σχέσης, μιας ένωσης ενός αιτίου και ενός αιτιατού. Και στις δύο περιπτώσεις το αίτιο είναι ο Πατέρας, ενώ ο Υιός και το Άγιο Πνεύμα λαμβάνουν τον θέση αιτιατού: «Θάδñ`έ ι`ái δ`çi [άääίφζόβái έά`έ δ`ι`ί ά{έδέίι δ~ύί [ái ά[δδóι~δ ίΥίίίδää· Ö]έ~?ù ä`á δ`çi äÝίίζοεί· Διάγιάδέ ä`á δ`çi [áèδüñääόεί· έά`έ]ùδ [ái ά[έδβίδ δi~δ Θάδñ`ιò, δ`ι` δä äáίφζáiíí έά`έ ίπi~δίδää [άδääÜóáiόά»⁶⁴. Ο Πατέρας με αυτόν τον τρόπο καθίσταται κοινή αιτία⁶⁵ των φυσικών του εικόνων.

Η στενή αυτή σχέση μεταξύ του αρχετύπου και της φυσικής του εικόνας, η οποία αποδίδεται με την έννοια του]ίίίγύόείδ, έχει ως αποτέλεσμα τη θεώρηση των φυσικών εικόνων ως [άδääéèÜέδúí και τέλειων και συνεπώς ως των μόνων αληθινών εικόνων ενός αρχετύπου ανώτατης τελειότητας: «έά`έ δÝέάείí δiγύúí \άέάóóíí [άδéóóÜíάéá· ι[δ ä`áiñ [[áè δñé~ύί [άóää~ύί \ái δé]ίίίείäi~δίái δÝέάείí· [áéè[[áè δñé~ύί δääéäβúí, \ái]δδääñää`ää έά`έ δñiδÝέάείí»⁶⁶. Έτσι, η τιμή και η δόξα που αποδίδεται σε αυτήν την τέλεια εικόνα ανάγεται τελικά δ`ι`]δδääñää`ää δóδóτυπο⁶⁷.

Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι η φυσική εικόνα του Υιού οδηγεί στη γνώση του Πατέρα του, όπως γίνεται σαφές από τις γραφές και αποδεκτό από τον Νικηφόρο: «\üδé ä`á έά`έ äé`ά δ~çò á[έéüííò äéáίφζóääóé δ`ι` [áñ=Ýóδδóíí»⁶⁸. Ωστόσο, η γνώση του

⁶³ Η «ονοματική» διαφορά δεν αναφέρεται ρητά στα κείμενα του Νικηφόρου ως αποτέλεσμα της διαφορετικής φανέρωσης της ίδιας ουσίας. Ωστόσο, αναλογικά με την «ονοματική διαφορά» που χαρακτηρίζει τη σχέση συμβόλου και αρχετύπου του, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι και στην περίπτωση της φυσικής απεικόνισης, εφ' όσον αυτό που λαμβάνεται ως εικόνα δεν έχει κανένα κοινό εξωτερικό χαρακτηριστικό με αυτό που λαμβάνεται ως «αρχέτυπό» του, πρέπει να αποκαλείται διαφορετικά από αυτό.

⁶⁴ [*Áδiεüäçóééüò*, PG 100, 581A· πρβλ. Μέγας Αθανάσιος, *Δñ`ιò Óääñääβúíá* 1, 20, PG 26, 577B, όπου το Άγιο Πνεύμα αναφέρεται ως «εικόνα του Υιού», ενώ ο Μέγας Βασίλειος (*Δääñ`έ δi~δ*] *Áääβiü Δiägüíáóüò*) αποφεύγει να χαρακτηρίσει το Άγιο Πνεύμα ως «εικόνα του Θεού» αλλά το χαρακτηρίζει ως «φως» μέσα από το οποίο οράται η φυσική εικόνα του Θεού, ο Υιός. Ο Νικηφόρος δεν λαμβάνει μέρος σε μια τέτοια συζήτηση, επειδή την εποχή του την απασχολούσε περισσότερο το θέμα της απεικόνισης, ενώ το ζήτημα προσδιορισμού της σχέσης των μερών της Αγίας Τριάδας έχει επιλυθεί.

⁶⁵ Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για «ποιητική» και «τελική» αιτία των δύο ειδών της φυσικής εικόνας. Κάτι τέτοιο προκύπτει, αν αποφασίσουμε να εφαρμόσουμε την αριστοτελική αιτιότητα ώστε να προσδιορίσουμε ακριβώς τι είδους αίτιο είναι ο Πατέρας: ασφαλώς και δεν έχουμε με υλικό ή μορφικό αίτιο, εφ' όσον έχουμε να κάνουμε με διαφορετικό τρόπο «φανέρωσης» (διαφορά μορφής) της ίδιας φύσης (που στην περίπτωση του Πατέρα δεν είναι υλική). Αντίθετα, λόγω του ότι ο Θεός αποτελεί τον δημιουργό των δύο αυτών εικόνων αλλά και το τέλος τους, μπορεί να θεωρηθεί ότι ανταποκρίνεται στο αριστοτελικό ποιητικό και τελικό αίτιο.

⁶⁶ [*Áδiεüäçóééüò*, PG 100, 581C· πρβλ. Μέγας Βασίλειος, *Δääñ`έ]ääβiü Δiägüíáóüò* 45, PG 32, 149B-C.

⁶⁷ [*Áδiεüäçóééüò*, PG 100, 589C.

⁶⁸ [*Áiódéññçóééüò* III, PG 100, 405B-C.

προτύπου μέσω της εικόνας του δε σημαίνει γνώση της κοινής ουσίας τους, αλλά πρόκειται για ένα διαφορετικό είδος γνώσης, ίσως γνώσης της ενέργειας⁶⁹.

Όπως, δηλαδή, έχει επισημάνει ο Νικηφόρος, επαναλαμβάνοντας τις απόψεις προγενεστέρων του στοχαστών, ο Θεός παραμένει [ἀεὶ ἀδὴ ἔσδδιδὸ, ἡπῆσδιδὸ⁷⁰ από τα κτιστά δημιουργήματά του ως προς την ουσία του και μπορεί να γνωσθεί μόνο μέσω των κτιστών ενεργειών του. Λόγω της έννοιας της ἡπῆσδιδὸ, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο Υιός και το Άγιο Πνεύμα είναι εξίσου [ἀεὶ ἀδὴ ἔσδδιδὸιέ, ἡπῆσδιδὸιέ ως προς την θεία φύση τους. Το μόνο που μπορεί ο άνθρωπος να συλλάβει μετά την ενανθρώπιση του θείου Λόγου είναι οι ενέργειες του Θεού και μέσω αυτών να οδηγηθεί στην κατάληψη της ανθρώπινης φύσης του Υιού.

β) Μιμητικές εικόνες

Ο Νικηφόρος, στη συνέχεια, μελετά διεξοδικά αυτό που ἡπῆσδιδὸιέ [ἀδὴ ἀβέαοία ἐὰ ἐ δὰ-ίςδδ⁷¹ ἀ[έεῦία, καθώς τον ενδιαφέρει να θεμελιώσει σε στέρεες βάσεις τη δυνατότητα κατασκευής της αλλά και να νομιμοποιήσει τη λατρευτική της χρήση, απαντώντας, έτσι, στην κατηγορία των εικονομάχων περί ειδωλολατρίας, οι οποίοι θεωρούν ἡπῆσδιδὸιέ [ἀδὴ ἀβέαοία ἐὰ ἐ ἀ[έεῦία δὶ-δ δπῆσδιδὸ ἀβῆαοία⁷². Αρχικά, εμείς θα σταθούμε σε μια πρώτη, σύντομη προσέγγιση αυτού που ονομάζει όχι γενικά τεχνητή

⁶⁹ Βλ. [*Ἀδιεῖαζόεῦδ*, PG 100, 580D: «[ἀί δαδὸδῆσδδβ?ά ἐὰ ἐ ἐὰεβῶαέ, ἐὰ ἐ ἰε~?ά ἀδὴ ἡπῆσδιδὸ ἐὰ ἐ [ἀί ἀπῆσδιδὸ?ά ἀἰῦπῆεῦἡ Ἰίσι».

⁷⁰ [*Ἀδιεῖαζόεῦδ*, PG 100, 580D-581C.

⁷¹ [*Ἀδιεῖαζόεῦδ* I, PG 100, 225D.

⁷² Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι ο Νικηφόρος αναφέρεται διεξοδικά σε δύο είδη εικόνων: την τεχνική και την φυσική. Φαίνεται, με αυτόν τον τρόπο, να θεωρεί τη συμβολική εικόνα -για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω-, όπως και την μιμητική, ως δύο διαφορετικά είδη της τεχνητής εικόνας, καθώς και στις δυο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με συμβολική απεικόνιση ενός αρχετύπου (βλ. [*Ἀδιεῖαζόεῦδ* III, PG 100, 405D- 408A). Ο Florenskii, σε μια μελέτη του για την εικόνα και τη λειτουργία της στην βυζαντινή σκέψη [1976, 13-4], κάνει λόγο για δύο είδη τεχνητής εικόνας: α) ως «αναβατικές» εικόνες θεωρεί τις εικόνες που προέρχονται από τεχνική κατασκευή και στηρίζονται σε προσωπικές εμφανίσεις των αρχετύπων τους και β) ως «καταβατικές», όπου έχουμε να κάνουμε με την ενσάρκωση μιας ανώτερης πραγματικότητας υπό όρους μιας αληθοφανούς εμπειρίας· και σε αυτό το είδος εντάσσει τη συμβολική απεικόνιση· η βυζαντινή εικόνα θεωρείται ότι μπορεί να ιδωθεί και κατά τους δύο τρόπους. Στην παρούσα εργασία, θα θεωρήσουμε την συμβολική απεικόνιση ως ανεξάρτητο είδος επειδή ο Νικηφόρος αναφέρεται διεξοδικά σε αυτήν· θα τονισθεί, ωστόσο, και η συμβολική χρήση της μιμητικής εικόνας.

εικόνα αλλά αυτού που ορίζεται ως]ιῖβυιά [ἀñ÷âðýðĩð ... }ç ιβιζοέδ [ἀñ÷âðýðĩð êá`έ [ἀδάβέαοιά ... }ç ðÝ÷ιçð [ἀðĩðÝέαοιά êáð`ά ιβιζοεί⁷³.

Η τέχνη, της οποίας προϊόν αποτελεί η τεχνητή εικόνα, μιμείται τη φύση· δηλαδή, η καλλιτεχνική δημιουργία μιμείται τη θείκη⁷⁴. Ωστόσο, πρέπει να παρατηρηθεί ότι πρόκειται για μίμηση μόνο σε σχέση με τη γενική σημασία του όρου «δημιουργία», καθώς στην περίπτωση της τεχνητής εικόνας δεν θεωρείται ότι κάτι «έρχεται» από το μη όν στο όν, αλλά ότι κατασκευάζεται από υπάρχουσα ύλη ένα τεχνητό απείκασμα ενός ήδη υπαρκτού όντος. Εξάλλου, οι χαρακτηρισμοί που αποδίδονται στην εικόνα, η οποία θεωρείται ως {άσð÷ι, {άεῖãĩ, [άέβιçðĩ⁷⁵ δεν θα μπορούσαν παρά να σημαίνουν την παραγωγή ενός αψύχου, μη ζώντος όντος.

Στη σχέση της τεχνητής εικόνας και του υπερβατικού προτύπου, η μίμηση αφορά το ððóέεῦ ã@έãĩð, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή κάτινος που είναι]ãĩέεῦð ðé êá`έ \ιῖĩέĩ⁷⁶. Έτσι, η σχέση [ἀðáέέÛοιάðĩð και [ἀñ÷âðýðĩð, η «ταυτότητα ομοίωσης»⁷⁷ όπως θα μπορούσε διαφορετικά να ονομαστεί, επιτυγχάνεται μέσω της μίμησης. Το παραγόμενο διά μιμητικής τέχνης]ιῖβυιά, σε αντίθεση με τη φυσική εικόνα, συνδέεται με το αρχέτυπό του δια της [ãĩðãñãβãð⁷⁸, καθώς \ιῖĩ ðĩ÷ð [ãĩðððĩðĩÝĩð ð`ι ã@έãĩð⁷⁹ αποτυπώνεται στο απείκασμα.

Μάλιστα, οι όποιες αξιολογικές διαβαθμίσεις που παρατηρούνται στα ποικίλα]ιῖĩέβιãðã, ή τεχνητά [ἀðáέέÛοιάðã του ίδιου αρχετύπου, εξαρτώνται από το πόσο πιστά αναπαράγεται η μορφή του· αν δηλαδή, εξετάσουμε δύο διαφορετικά]ιῖĩέβιãðã θα παρατηρήσουμε ότι «#ύι]ι ì`ái \ãðãñĩð [áóéĩã~έð ðĩ ðð ðãðñ?βĩðð ãéãðβãεῦ ÷ãñãêð~çñãð, êá`έ [ãðãññÛεãéðĩ ðÝñυĩ ðĩ÷ð ðýóãĩðð ð`çĩ [ãĩðÝñãéãĩ, ã[έéυðυð \ái ιῖĩέóéãβç]ι ãĩçóέβðãðĩð·]ι ã[á@ð \ãðãñĩð ιçã`ái ðĩýðυĩ [ãðããυĩãĩð, ã[ðéυãυð {ái ιυέĩð êñééãβç êá`έ {ãéððéĩð»⁸⁰. Η εικόνα, η οποία αποτυγχάνει να αποδώσει με ακρίβεια τα βασικά

⁷³ Νικ., [*Áĩðéññçðééεῦð* I, PG 100, 257A· 412B. Για τη χρήση αυτών των όρων στον Δαμασκηνό βλ. Nikolaou [1976, 147-9].

⁷⁴ Βλ. [*Áĩðéññçðééεῦð* I, PG 100, 225C-D.

⁷⁵ Νικ., [*Áĩðéññçðééεῦð* I, PG 100, 228B.

⁷⁶ Πρβλ. [*Áĩðéññçðééεῦð* I, PG 100, 228B: «ð~υð ã[\ái {ãðé ã[έé`υĩ êá`έ [ãðãβέαοιά êã÷έãβç, ã[έ ì`ç ð`ι [ãĩέé`τð {ã÷ãé ð~?ύ [ãðãñĩβ?ύ ð~υĩ ðýóãυĩ;».

⁷⁷ Σύμφωνα με τον Travis [1984, 52] «ταυτότητα ομοίωσης» θεωρείται η εξωτερική ομοιότητα που παρουσιάζει η εικόνα με το αρχέτυπό της λόγω της ομοιότητας ð~?ύ ã {έããé που τη συνδέει ιã áððυ.

⁷⁸ Αναφορά στην έννοια αυτή θα γίνει παρακάτω (σελ. 42-54), όπου θα αναλυθεί διεξοδικά η σχέση της μιμητικής εικόνας με το αρχέτυπό της.

⁷⁹ [*Áĩðéññçðééεῦð* I, PG 100, 227A. Ο Νικηφόρος αναφερόμενος στην ετυμολογική προέλευση της λέξης ã[έέβι, παρατηρεί ότι πρόκειται στην ουσία για ένα διαφορετικό τρόπο δήλωσης του]ιῖĩέβιãðĩð, καθώς στην πραγματικότητα το ρήμα ã {έéυ σημασιολογικά ταυτίζεται με το]ιῖĩέ~υ (ό, π, 280D).

⁸⁰ [*Áĩðéññçðééεῦð* III, PG 100, 468C.

χαρακτηριστικά της μορφής του αρχετύπου, χαρακτηρίζεται από τον Νικηφόρο ἀάδᾶβδ⁸¹ ή στην έσχατη περίπτωση δεϒόιά δάοιάδ~υάάδ⁸² και ἀ{έαυέπ⁸³.

Στην ομοιότητα μορφής βασίζεται και η απόδοση του ίδιου ονόματος στην εικόνα και το πρότυπό της. Έτσι, η εικόνα θεωρείται σε σχέση με το πρότυπο]ιιύιγύι⁸⁴. Ο αριστοτελικός αυτός όρος υιοθετείται για να προσδιορίσει τη σχέση μεταξύ δύο πραγμάτων, των οποίων η διαφορά ως προς την ουσία τους είναι ορατή λόγω της διαφορετικής υλικής τους φύσης και η ομοιότητα ως προς την μορφή αποδίδεται με το ίδιο όνομα⁸⁵.

Μέσα από τη σύγκριση της μιμητικής εικόνας με τη φυσική, τη διαπίστωση των κοινών τους χαρακτηριστικών αλλά και την επισήμανση των διαφορών τους⁸⁶, η πρόθεση του Νικηφόρου είναι να νομιμοποιήσει την τεχνητή εικόνα, αναζητώντας τις βάσεις για ένα τέτοιο εγχείρημα γενικά στην έννοια της εικόνας: «]υò [ἀ΄αί ἀ[έο δῖ~δδῖ δ΄ι |αί ἀ[έεϒιέοιά δεϒῖοῖπδῖοῖαί]δῖ~άο \ύδέ έάε~υò ε΄Υᾶῖαί, δυδᾶ έά΄ε δᾶñ΄έ δ~ύι {άεεϒι ἀ[έεϒιύι όείδῖ δὸ δñῖ~άάάεί {ἀ~ῖαί [ἀῖδῖεί]δῖ~ύι»⁸⁷.

Και σε αυτόν τον δεύτερο τρόπο της απεικόνισης, η εικόνα συνδέεται με το πρότυπο]υò ἀ[έδέάδ΄ί ἀ[έδβῖδ⁸⁸. Το πρότυπο ωστόσο, δεν μπορεί να αποτελεί άλλο από αυτό που θεωρείται παραδειγματικό αίτιο -ή, αν ακολουθήσουμε ακριβώς τον Αριστοτέλη, μορφικό αίτιο· ως τελικό αίτιο είναι προφανές ότι πρέπει να θεωρηθεί η

⁸¹ { Ἀέᾶᾶ~ῖο έά΄ε [ἈίαδῖδP, 223v-224v.

⁸² [Ἀίοέñῖςόέεϒο I, PG 100, 293 A-D.

⁸³ Όπως θα δούμε και σε επόμενο κεφάλαιο (σελ. 89-93), όπου εξετάζεται η διαφορά της εικόνας από τα είδωλα, το είδωλο αποτελεί ένα είδος ψευδούς εικόνας, στην οποία όχι μόνο δεν συναντούμε σχέση [αῖδῖᾶέο ἀέεϒιᾶδ έάέ αρχετύπου αλλά αναπαριστάνεται η μορφή ενός μη υπαρκτού προτύπου.

⁸⁴ Για την]ιιύιδῖβᾶ και τη σχέση της με το είδος της]ᾶῖβῖδᾶ του αρχετύπου με την εικόνα βλ. [Ἀίοέñῖςόέεϒο III, PG 100, 409A-B.

⁸⁵ Η εισαγωγή των αριστοτελικών όρων]ιιύιγύι- έδñβῖδ ως προσδιορισμών της εικόνας και όδιύιγύι- ἰ[δ έδñβῖδ ως προσδιορισμών του προτύπου, εισάγονται από τον Στουδίτη Θ. ([Ἀίοέñῖςόέεϒο I, PG 99, 360D). Για τη σχέση ανάμεσα στον στοχασμό του Στουδίτη και του Νικηφόρου βλ. Alexander [1958, 191-2].

⁸⁶ Όπως επισημαίνει ο Μαρτζέλος [1988, 998] η ομοιότητα των δύο αυτών τρόπων απεικόνισης συνίσταται στο ότι πρεσβεύουν μια ταυτότητα: η μιμητική εικόνα ταυτίζεται με το αρχετύπο της ως προς την υπόσταση, ενώ η φυσική ταυτίζεται ως προς την ουσία. Το σημαντικό είναι ότι, όπως στην πρώτη περίπτωση παρατηρούμε ότι αυτή η υποστατική ταυτότητα δεν φαίνεται να σημαίνει μια ταυτότητα ουσίας, έτσι και στην δεύτερη είναι εμφανής μια διαφορά στα υποστατικά ιδιώματα χωρίς να θίγεται η ταυτότητα της ουσίας τους. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με μια εικόνα, στην πρώτη περίπτωση αναφερόμαστε σε μια θέσει απεικόνιση ενώ στην δεύτερη σε μια φύσει (βλ. Nikolaou [1976, 150-1])

⁸⁷ [Ἀίοέñῖςόέεϒο II, PG 100, 340D· πρβλ. την διαπίστωση του Δαμασκηνού, ο οποίος παρατηρεί ότι η εικόνα «δεν είναι νέον εφεύρημα» αλλά «αρχαία της Εκκλησίας παράδοσις» (Dñ΄ῖδ όῖ΄δὸ ᾶέᾶᾤεϒῖοῖδὸ δ΄άδ]ᾶᾶβᾶδ ἀ[έεϒιᾶδ 2, PG 94, 1345A-B).

⁸⁸ [Ἀίοέñῖςόέεϒο I, PG 100, 277C-D. Για τον προσδιορισμό των αιτίων και γενικότερα για την εφαρμογή της αριστοτελικής θεωρίας της αιτιότητας στη σύνδεση της κτιστής εικόνας με το υπερβατικό πρότυπο βλ. επόμενο κεφάλαιο.

λατρεία του υπερβατικού αρχετύπου. Η εικόνα, έτσι, καθίσταται το «επικουρικό» εκείνο μέσον που θα οδηγήσει στην αναγωγή προς το πρότυπο και στην, όσο είναι εφικτή, προσέγγισή του⁸⁹.

Θα μπορούσαμε γενικά να παρατηρήσουμε ότι η γνωσιολογική και αναγωγική⁹⁰ λειτουργία της φυσικής εικόνας-βάσει της ταυτότητας της ουσίας της με το πρότυπό της-, παρουσιάζει αναλογίες με τη λειτουργία της μιμητικής εικόνας, η τιμή και η προσκύνηση της οποίας⁹¹ ή η ασέβεια και η ύβρη σε βάρος της⁹² ανάγονται στο πρότυπο λόγω της υποστατικής του ομοιότητας με την εικόνα του.

Η διαφορά της μιμητικής εικόνας σε σχέση με το πρότυπό της έγκειται πρωτίστως δ~?ù äéáðñ~?ù δ~çò ι[δóβáð ... éá`έ δ~?ù]διδέαιΎί?ù. Πρόκειται για μια διαφορά ουσίας μεταξύ εικόνας και προτύπου, καθώς το πρότυπο και μετά την αναπαράστασή του διατηρεί την καθαρότητά του· μετά από ένα είδος]áίβóáùð⁹³ με το απείκασμα, το πρωτότυπο εξακολουθεί να μην περιγράφεται ως]ιίίύóéí⁹⁴. Και αυτή ακριβώς η διαφορά ουσίας είναι που νομιμοποιεί την θεώρηση της εικόνας ως εικόνας και του αρχετύπου ως αρχετύπου, καθώς «δ~ùò ä[]áí {áðé á[έè`úi éá`έ [άδάβέάóíá éá=éáβç, á[έ`ι`ç δ`ι [άδáiéè`ìò {á=áé δ~?ù]áðáññβ?ù δ~úi óγóáúí;»⁹⁵.

Γενικά θα λέγαμε ότι το αρχέτυπο είναι αρχέτυπο σε σχέση με μια εικόνα, από την οποία διακρίνεται οντολογικά βάσει της διαφοράς ως προς την ουσία και με την οποία συνδέεται βάσει της υποστατικής ομοιότητας (ταυτότητα μορφής). Αυτό που τελικά κατά τον Νικηφόρο απεικονίζεται στην τεχνητή εικόνα είναι όχι η φύση αλλά η υπόσταση του προτύπου⁹⁶. Η ύλη χρησιμοποιείται για να πραγματώσει αυτή την

⁸⁹ Η αναγωγή στο πρότυπο μέσω της εικόνας προκύπτει και από τον ορισμό της εικόνας, ο οποίος αποκαλύπτει την μεταφυσική αναφορικότητα της εικόνας στο υπερβατικό πρότυπο (βλ. Τσελεγγίδης [1984, 31-2]).

⁹⁰ [*Áióéññçóééüð* III, PG 100, 424C.

⁹¹ Το γεγονός ότι η τιμή που αποδίδεται στην τεχνητή εικόνα μεταβαίνει ουσιαστικά στο πρότυπο δεν ισχύει μόνο αναφορικά με την απεικόνιση του Χριστού ή των Αγίων (βλ. [*Áióéññçóééüð* I, PG 100, 281A-C) αλλά και σε σχέση με την απεικόνιση του αυτοκράτορα (βλ. [*Áióéññçóééüð* ΕΕΕ, PG 100, 392D-293D).

⁹² «ùòðáñ ã`áñ \á í~óí δáñ`á δ~úi ×ñéóðñá=ιγίóúí δÜó=áé]ðáñéαπñΎίç δá éá`έ éáðááééπñΎίç, áé[á[δóù äá δ`ι [áñ=Ύδóðíí δÜó=áé»: [*Áióéññçóééüð* É, PG 100, 261B.

⁹³ Πρόκειται για μία ένωση της εικόνας με το πρότυπό της μέσω της]ιίίβóáùð, η οποία φαίνεται να αποδίδει τελικά το περιεχόμενο στην εικόνα και να αποτελεί έτσι τον μόνο τρόπο ύπαρξής της.

⁹⁴ Πρόκειται για μια ένωση δ~?ù á{éááé, áé. [*Áióéññçóééüð* É, PG 100, 256A. Σχετικά με την «καθαρότητα» του προτύπου σε σχέση με την εικόνα ως προς την ουσία βλ. [*Áióéññçóééüð* É, PG 100, 228C.

⁹⁵ [*Áióéññçóééüð* É, PG 100, 228b.

⁹⁶ Και σε αυτό το σημείο παρατηρούμε διαφορά με την φυσική απεικόνιση.

υποστατική ένωση⁹⁷ ἀέεὺιάδ ἑάε ἀñ=ἀδύδιδ. Ἐñüēääόάέ ἁέα Ἰία ἀβᾶϊδ Ἰίυόσδ διδ ἰδιñᾶβ ἰά ἁñιçιάδδᾶβ ἰά ἰάἰαϷδΡόιδῖᾶ δç ἑἰἰᾶεβύδΡ διδ όδç ἁñέοδιδᾶέέέΡ ό=Ἰόç δυἰ δñ`ιδ όέ, ἑάἑρδ «[ἀñ=Ἰδδδῖἰ, ἀ[έεὺἰἰδ [ἀñ=Ἰδδδῖἰ· ἑά`έ ἀ[έε`υἰ, [ἀñ=ἀδύδιδ ἀ[έεβῖ· ἑά`έ ἰ[δῆ {ἰά δέο {ἀό=ἀδῖἰ ἀ[έεὺἰᾶ δι~δ δέἰἰδ ἀ[έεὺἰᾶ δᾶβç}»⁹⁸.

Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί, ότι ο γραπτός λόγος, στο στοχασμό του Νικηφόρου, δεν φαίνεται να αποτελεί ένα είδος μιμητικής- τεχνητής εικόνας: «ἑά`έ ἰἰ ἑῦᾶἰδ ᾶ`ᾶ ἀ[δδᾶñβᾶñᾶδδῖδ ἰ`ἰἰ ἑἸᾶᾶόάέ, ἰ[δᾶἰἰ~ῦδ ἀ[έεἰἰβᾶᾶόάέ· ἰ[δ ᾶ`ᾶñ ό~ῦἰᾶ ἰ[δᾶ`ᾶ ᾶ@ἑᾶἰδ ἰ[δδ~?ῦ {?ç ό~çῖᾶ δᾶñβᾶόόέ}»⁹⁹, γιατί δεν διαθέτει τα απαραίτητα χαρακτηριστικά ώστε να ανταποκρίνεται σε αυτό που ο Νικηφόρος αποκαλεί ἰἰἰβῦἰᾶ [ἀñ=ἀδύδιδ ... }ç ἰβιçόέδ [ἀñ=ἀδύδιδ ἑά`έ [ᾶδᾶβᾶόἰᾶ ... }ç δἸ=ἰçδ [ᾶδιδἸᾶᾶἰᾶ ἑᾶδ`ᾶ ἰβιçόἰᾶ. Ωστόσο, όπως και στον Δαμασκηνό¹⁰⁰, τονίζεται η θεώρηση του λόγου ως ενός είδους εικόνας, με την γενικότερη σημασία της έννοιας της εικόνας.

Ο Νικηφόρος, για να προσδιορίσει ακριβώς αυτή τη σχέση, σπεύδει αμέσως, αφού χαρακτηρίσει τον λόγο ως ένα είδος εικόνας¹⁰¹, να τονίσει ότι το μόνο που συνδέει τον γραπτό λόγο με τη ζωγραφική απεικόνιση είναι το ότι έχουν ως κοινό στόχο την γνωσιολογική προσέγγιση του θείου μέσω της οπτικής και ακουστικής αντίληψης. Η σχέση λόγου και εικόνας παρουσιάζεται με συστηματικό τρόπο, καθώς σχετίζεται με τα δύο είδη γραφής και την απάντηση που αυτή παρέχει στο Χριστολογικό ζήτημα¹⁰².

Προτού όμως επιχειρήσουμε ένα πληρέστερο προσδιορισμό της ακριβούς σχέσης της αναπαραστατικής εικόνας με το υπερβατικό πρότυπο, γεγονός που θα έχει και ως αποτέλεσμα να διευκρινισθούν περισσότερα κάποια από τα χαρακτηριστικά της μιμητικής εικόνας, θα ήταν ορθότερο να εξετάσουμε εν συντομία και το τρίτο είδος της απεικόνισης, τη συμβολική, η οποία θεωρείται από τον Νικηφόρο βάση της εικονολατρίας¹⁰³.

γ) Συμβολικές εικόνες

⁹⁷ Πρόκειται για ένα διαφορετικό είδος ένωσης από την ἑάε[]δδῦδᾶόἰᾶ ἰἰἰῦἰᾶ που υπάρχει στη φυσική εικόνα του Χριστού (βλ. [*Ἀδιῆἰᾶçδῆἑἰῦδ*, PG 100, 585B)

⁹⁸ [*Ἀιδῆñḥçδῆἑἰῦδ* I, PG 100, 277D.

⁹⁹ [*Ἀιδῆñḥçδῆἑἰῦδ* I, PG 100, 261D.

¹⁰⁰ Βλ. Ζωγραφίδης [1997a, 144-6]: τα γράμματα παρουσιάζονται ως εικόνα του γραπτού λόγου ενώ οι εικόνες σχετίζονται με την κατασκευή ορατών αντικειμένων.

¹⁰¹ «[Ἀἑἑ`ᾶ ἑά`έ ἰ]ἑ ἑῦᾶἰἑ ἀ[δδῖ`ἑ ἀ[έεὺἰᾶδ ἀ[έό`ἑ δ~ῦἰ δñᾶἰἰἸδῦἰ, ἑά`ἑ ἰᾶδῖἰᾶἑ ἀ[δδῖ~ἑδ]ῦδ ἀ[έδβῖἑδ]: Νικ., [*Ἀιδῆñḥçδῆἑἰῦδ* ΕΕΕ, PG 100, 381C-D.

¹⁰² Για τα δύο αυτά θέματα θα γίνει εκτενής αναφορά παρακάτω (σελ. 76-80 και 93-101).

¹⁰³ [*Ἀδιῆἰᾶçδῆἑἰῦδ*, PG 100, 777C.

Τρίτο είδος απεικόνισης είναι η συμβολική, η οποία εξετάζεται σε σχέση με τη μιμητική και προκειμένου να αποδειχθεί όχι απλώς η νομιμοποίηση της ζωγραφικής εικόνας αλλά και η ανωτερότητά της. Πιο συγκεκριμένα, τα σύμβολα στον Νικηφόρο θεωρούνται ὁ-δδῖέ P [áíðððüðééÛ óγίαῖεά και η διάκρισή αυτή φαίνεται να αντιστοιχεί προς δύο διαφορετικά είδη συμβολισμού.

Ως [áíðððüðééÛ óγίαῖεά θεωρούνται τα αποτελέσματα των όποιων προσπαθειών των Πατέρων της εκκλησίας να αποδώσουν ὁ-άο [áðééð-áο ïñð-`άο ... ὁ-ύι [áíññðβρðüí éά-έ]ððáñðð-ύι]ñáíÛðüí¹⁰⁴, των αρχετύπων δηλαδή, που στερούνται ύλης ή σχήματος και για τον λόγο αυτό δεν έχουν γίνει αντικείμενο των αισθήσεων, ώστε να μπορούν να απεικονισθούν αναπαραστατικά μέσω μιμητικών εικόνων. Απουσιάζει, με έναν λόγο, αυτό που αποτελεί αντικείμενο της μίμησης, ὁ-ῖ á@éäïð, η ορατή]ððüðááéð, καθώς τα εν λόγω αρχέτυπα δεν προέρχονται από το χώρο της ανθρώπινης εμπειρίας. Η δημιουργία και η χρήση των συμβόλων αυτών καθίσταται αναγκαία: «]ñð éáíéð-ῖí ðÛíáé, éáð-`ά ὁῖ-ðð éáíóüðíðð]çí-ύι ÐáðÝñáð ... [ááðíáðíýóçð ὁ-çð éáé]]çí-άο [áíáéῖáβáð [áíÝóüð [áð-`έ ὁ-άο ïçð-`άο [áíáðáβíáðééé éáññβáð, éá-έ ááñÝίçð ῖ]ééáβüí éá-έ ὁðíðð-ύι [áíááüã-ύι».

Ο ὁ-δδῖο είναι ο τρόπος αποτύπωσης ενός ανωτέρου]ñÛíáðíð, όχι, ωστόσο ενός [áíññðβρðíð éά-έ]ððáñððí-ðð. Για παράδειγμα, ο σταυρός, αποτελεί ὁ-δδῖ των μαρτυριών του Χριστού¹⁰⁵. πρόκειται για ένα αρχέτυπο, το οποίο θα μπορούσε να αναπαρασταθεί και μέσω της μιμητικής απεικόνισης. Ωστόσο, επιλέγεται σκοπίμως η συμβολική απεικόνισή του, η οποία αποτελεί το πρώτο στάδιο μιας αφαιρετικής νοητικής διαδικασίας του ανθρώπινου νου. Ο άνθρωπος εντοπίζει χαρακτηριστικά της υλικής πραγματικότητας, τα οποία, αρχικά, αν τα απομονώσει και, στη συνέχεια, τα επεξεργαστεί αφαιρετικά, φθάνει σε ένα είδος προσέγγισης του θείου.

Και στις δύο περιπτώσεις της συμβολικής απεικόνισης, ο άνθρωπος, συνειδητοποιώντας τον περιορισμό του στην προσέγγιση του θείου, λόγω της υλικής του φύσης¹⁰⁶, χρησιμοποιεί «στοιχεία» της κτιστής πραγματικότητας, που ωστόσο δεν παρουσιάζουν σχέση εξωτερικής ομοιότητας ή ταυτότητα ουσίας με το αρχέτυπο

¹⁰⁴ [*Áðῖῖῖãçðééüð*, PG 100, 777C-D.

¹⁰⁵ [*Áíðéññçðééüð* III, PG 100, 425C-D.

¹⁰⁶ «ð-ῖí]çíÝðáññüí [áíÛáñððééí ῖñ-ðí, ὁ-?ç éáð [á[ðð-ῖí]ðéáβ?á ÷áéñááüãβ?á ÷ñβíáñῖ, [áðβ ὁ-çí ὁ-ύι ῖ]ééáβüí]ñð [áðééðüí ῖβιçðβί ðá éá-έ éáññβáí]: [*Áðῖῖῖãçðééüð*, PG 100, 777C.

Έτσι, τονίζεται ότι πραγματική ομοιότητα με το αρχέτυπο παρουσιάζουν μόνο οι μιμητικές εικόνες και για το λόγο αυτό η εικόνα θεωρείται ι[έέάείδΎñά, äiñëiüðÝñá, óääááóíëüðÝñá. Το σύμβολο δεν έχει τη δύναμη της εικόνας, η οποία ως είδωλο καθρέφτη (όπως δηλώνει η χρήση του ρήματος έάδιδδñβæü), αντανακλά άμεσα παραστάσεις¹¹³ και προάγει ταχύτερα τη γνωστική πρόσληψη του αρχέτυπου σε σχέση με το σύμβολο, το οποίο απαιτεί μια πιο πολύπλοκη αντιληπτική διαδικασία: «δñ~ùðíí ì`ái δñ`ìò ð`ì öáéíüiáííí ð`íí íí~δί [άδäñäβäñíáí· {äðäéðá ää, ð`é [áóóéí, [áííí~διáí, éá`é ð~üò]çäβáóóáé [áíáéäüñí~διáí, éá`é δäñ`á ðβíðò», και αφού κατανοήσουμε μέσω τίνος καθαγιάζεται το σύμβολο και τι συμβολίζει, τότε «[äð`é ð`íí óðáðñüèÝíóá éá`é]áäéÜóáíóá á[ðò`íí ìÝðéíáí».

Επιπροσθέτως, το ίδιο το πρότυπο είναι δέιέβδäñíí και êñä~έδðíí από το σχήμα και το μέγεθος που αποδίδεται μέσω της εικόνας καθώς εξαιτίας του προτύπου-σώματος καθαγιάζεται και το σχήμα του και στη συνέχεια ο ð~ððíò του σχήματός του¹¹⁴. Το σώμα ως ι[ðóβá éá`é]ððíéäβíáííí είναι ανώτερο αξιολογικά από το σχήμα· λόγω του σώματος καθαγιάζεται και το σχήμα του και στη συνέχεια το σχήμα αποτελεί ένα óðíäáäçëüð χαρακτηριστικό του¹¹⁵. Συνεπώς, ο σταυρός ως σύμβολο παρέχει την απεικόνιση του σχήματος του προτύπου και είναι για τον λόγο αυτό κατώτερος ιεραρχικά σε σχέση με αυτό.

Ο τύπος του σταυρού προσφέρει απλές και [άδιβέέéäð πληροφορίες σχετικά με τα θεία πάθη και πιο συγκεκριμένα σχετικά με τον ðñüðí ðí~ð ðÜèíðò· πληροφορίες, που είναι δύσκολο να προσληφθούν από πιστούς που δεν κατέχουν συγκεκριμένο είδος πνευματικής γνώσης¹¹⁶. Αντιθέτως, μέσω των εικόνων, οι οποίες χαρακτηρίζονται]éäñ`á ìñðβíáðá, πραγματοποιείται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο

συνδέεται περισσότερο με τον αυτοκρατορικό στρατό παρά με την εκκλησία. Βλ. επίσης Cameron [1992, 36-7]· Brown [2000, 209-1].

¹¹³ Αφού «ð~?ü ðβíáðé á[ðò~?ü ðñíóÝíééä, éá`é ð`íí ð~ððí ðí~ð ðβíáðíðò á[ððí~ð]çí~éí]ððíäñÜóáé, éá`é ð`ì á@éäíð éáóáðáääÝééäóáé, éá`é ðñüðíí ðñÜíäüð }ç äéäáóéäéβäð, }ç ðÜèíðò]üð ð`á ðíéè`á [äðñíéíýíáíç äéáóçíáβíáé»: *ó.π.*, 428C. Για την σκόπιμη χρήση του ρήματος βλ. Marion [1991, 20-1].

¹¹⁴ «[é ðíβíðí ð`ì ó~üiá ×ñéóðí~ð ð`íí óðáðñ`íí]çäβáóá ðñíóñíéè~çóáí á[ðò~?ü ðñíóçéíýíáíí, éá`é]çí~éí ä[á[ððí~ð ð`ì]áäéáóíüí]áí~çéáí,]í ä`á óðáðñ`ì äé[á[ððí~ð]çäβáóóáé»: *ó.π.*, 429B.

¹¹⁵ Αξίζει εδώ να σημειωθεί η αριστοτελική προέλευση των όρων ι[ðóβá - óðíäáäçëüð, και η θεώρηση της ουσίας ως ανώτερης από τα κατά συμβεβηκότα χαρακτηριστικά των όντων (éá`é ð`ì ì`ái ó~üiá [äó~çíáðéóíÝíí [áóóβ ðä éá`é éÝäáðáé· ó~~çíá ä`á óáóüiáóüíÝíí, ι[ðää`éð ð~üí óüðñííýíóüí [äñä~é· ì`ðóð ä`äñ éá`é ð`ì ó~üiá, ι[ðä`á ðñ~üiá óáóüiáðñíÝíí· êñäβððíá í@ðí ð`á ðí~ð ðβíáðíðò {çðäñ ð`á ðí~ð ó~βíáðíðò: *ó.π.*, 429D). Επίσης, αξιόλογη είναι η θεώρηση της σχέσης ι[ðóβáð~óðíäáäçëüðò κατ' αναλογία προς τη σχέση θð~~çð- [äðéóðβíçð. Η γνώση φαίνεται να είναι κατώτερη από την ψυχή, καθώς περιορίζεται μόνο στα σωματικά χαρακτηριστικά ενός όντος και αδυνατεί να συλλάβει την ουσία του.

¹¹⁶ «]í óðáðñ`ìò]áðéí~δί ðüò éá`é [άδιβέέéíí]çí~éí ä[éóóÝñäé ð`ì ×ñéóðí~ð ðÜèíðò· ðí~éð ä`á [äññíééíðÝñíéð ìüééð]áí éá`é ðÜèíðò óýíáíéíí íççéäβç»: [*Áíóéññçóééüð* III, PG 100, 429C.

μία πληρέστερη πληροφόρηση των πιστών, σχετικά όχι μόνο με την μορφή του θείου πάθους αλλά και γενικότερα για το αρχέτυπο. Η εικόνα θεωρείται [ἁέδοϋῆΰαείοἰἄ ἐά'έ]ἡἡἡἡἡἡ δἰ~δ δῶδ=ἡἡἡἡ, ἡ[ἡἡἡἡἡἡἡ ἁ'ἁ ἐά'έ [ἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡ σημείο σε σχέση με το σύμβολο διότι έχει την ικανότητα να περιγράφει το πρότυπό της με δείέβδἡἡἡἡ και ἡ[δῶζἡἡἡἡἡἡ τρόπο¹¹⁷.

Λόγω αυτής ακριβώς της στενότερης σχέσης, και της αναγωγιμότητας της εικόνας στο πρότυπο, πρότυπο και ομοίωμα μοιράζονται το ίδιο όνομα, πράγμα που είναι προφανές ότι δεν μπορεί να λεχθεί για την περίπτωση της συμβολικής απεικόνισης: δ'ἡ ×ἡέοδ'ἡ {ἡἡἡἡ]ἡἡἡἡἡἡ ἐά'έ ἐάδ'ἁ δ~ζδ ἡ[ἡἡἡἡἡ ἡ[δῶδἡ~δ δἰ~δ ×ἡέοδἡ~δ ἐάδζἡἡἡἡ~έδἡἡ. ×ἡέοδ'ἡ ἡ'ἡἡ ἐά'έ ἡ[δῶζ ἡΰἡἡἡἡἡἡ ... ἐάδ'ἁ δἰ~δ οἰἡἡἡἡ~δ ἡ'ἡ ἐάδζἡἡἡἡ~έδἡἡ δἰ~δῶδἡ [ἡἡἡἡἡἡἡ ἡ[δἡἡ'έδ ἡ'ἡἡ }ἡἡ ὀἡβζ δ~ἡἡ οἰἡἡἡἡἡἡἡἡἡ, ×ἡέοδ'ἡ δ'ἡ ὀἡἡἡἡἡἡἡ ἡ[δἡἡἡ'έ δἡἡδ'ἡ¹¹⁸.

Τέλος, εικόνα και σύμβολο δεν είναι εντελώς ανεξάρτητα και ασύνδετα μεταξύ τους και η ανωτερότητα της εικόνας καταδεικνύεται και από την αιτιακή σχέση που τα συνδέει. Πιο συγκεκριμένα, σε κάθε σχέση είναι φυσικό ότι το αίτιο, και κυρίως το ποιητικό, προηγείται (χρονικά, οντολογικά και συνεπώς και αξιολογικά¹¹⁹) του αποτελέσματός του. Έτσι, η ποιητική αιτία της συμβολικής παράστασης είναι, όπως είναι ευνόητο, δ'ἡ δῶἡἡ δἰ~δ ὀβἡἡἡἡ δἰ~δ ×ἡέοδἡ~δ, στο οποίο παραπέμπει ο δημιουργός αυτού του είδους της απεικόνισης. Η αναπαραστατική εικόνα καθώς ομοιάζει- μιμείται το ίδιο αυτό το σώμα και όχι το πάθος του, μπορεί κάλλιστα να ληφθεί ως ποιητική αιτία που έχει ως αποτέλεσμα τη συμβολική παράσταση του σώματος αυτού. Άρα, κατά κάποιο τρόπο η εικόνα ως αιτία προηγείται του αποτελέσματός της, του συμβόλου¹²⁰.

Συνεπώς, καταλήγει ο Νικηφόρος, είναι αδύνατον να αποδίδεται τιμή στις συμβολικές παραστάσεις κάποιων γεγονότων και να απορρίπτεται από την άλλη η ίδια η μιμητική αναπαράστασή τους¹²¹, που έχει εξάλλου περισσότερα κοινά σημεία

¹¹⁷ Βλ. [*Αἰδέῆῆζῶέεῦδ* III, PG 100, 429D-431A.

¹¹⁸ Βλ. [*Αἰδέῆῆζῶέεῦδ* ΕΕΕ, PG 100, 432B.

¹¹⁹ Για την σύγκριση και τη σχέση μιμητικής και συμβολικής εικόνας στο στοχασμό του Νικηφόρου βλ. Byskov [1989, 185-186] και Barber [1993, 150-1].

¹²⁰ Βλ. [*Αἰδέῆῆζῶέεῦδ* III, PG 100, 432B-C. Όπως έχει προηγουμένως αναφέρει ο Νικηφόρος, «ἡ δείπῶ λἡἡἡἡἡ ἡΰἡἡἡἡ, {ἡἡἡἡἡἡ [ἡἡἡἡ [ἡἡἡἡἡἡ δἰ~δ ἡἡ [ἡ ἡΰἡἡἡἡἡἡ] (ό.π., 431C). Και έτσι, συμπεραίνει ότι «ἐά'έ ἡ'ἡἡ ἡἡ ὀἡἡἡἡ ἡἡ ἐά'ἁ ὀ'ζἡ ἡἡἡἡἡἡ ἡΰἡἡἡἡἡ, ἡ[δῶ {ἡἡἡἡἡἡἡ} ζ ἡ[ἡἡ'ἡἡ ἡἡ'ἡ ὀ'ἡἡ δ~δῶδἡ δἰ~δ ὀἡἡἡἡἡἡ» (ό.π., 433A).

¹²¹ Ο Νικηφόρος θεωρεί ότι «ἡ δἡἡἡἡ δ'ἡἡ ὀἡἡἡἡ ἡἡ [ἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡ, δείπῶἡ {ἡἡἡἡ ἡἡ'έ δἰ~δ ἡἡἡἡἡ δ'ζἡ ἡ[ἡἡἡἡἡ ἡ[ἡ ἡ'ἡ ὀἡἡἡἡἡ ἡ[δ ὀἡἡ-ἡ, ἡ[δἡ'ἡ [ἡἡἡἡ-ἡἡἡ δἡἡἡ~δ ἡἡ ἡἡ'έ ἡἡ-ἡ» (ό.π., 432C) και αλλού πάλι αναφέρει: «}ζ δἡἡἡἡἡἡ~δἡἡἡἡ δ'ἡἡ ὀἡἡἡἡ ἡἡ, ἐά'έ δ'ζἡ ἡ[ἡἡἡἡ ὀἡἡἡἡἡἡἡ~ζῶἡἡ ... }ζ ἐἡἡἡἡἡἡ~δἡἡἡἡ δ'ζἡ ἡ[ἡἡἡἡἡ, ὀἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡἡ ἡἡ'έ δ'ἡἡ ὀἡἡἡἡἡἡἡ» (ό.π., 433A).

με το πρότυπό της, ανάγει τον πιστό αμεσότερα και παραστατικότερα σε αυτό¹²², και κατά μια έννοια συμπεριλαμβάνει το σύμβολο ή προκαλεί τη δημιουργία του¹²³.

Γενικότερα, θα μπορούσε να παρατηρηθεί ότι οι βιβλικές μαρτυρίες για τη συμβολική απεικόνιση μπορούν να θεωρηθούν, υπό μια ευρύτερη έννοια, ως η βάση της εικονολατρίας γιατί τα σύμβολα δημιουργούνται από τον ίδιο το Θεό και αναφέρονται σε αρχέτυπα που δεν μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο της αισθητηριακής εμπειρίας, λόγω της μη υλικής τους φύσης. Όταν ωστόσο η υπόσταση του αρχετύπου μπορεί να αποδοθεί με υλικά μέσα, αφού αποτελέσει -λόγω της υλικότητάς της- αντικείμενο πρόσληψης των αισθητηριακών οργάνων, επιλέγουμε να καταφύγουμε σε ένα ανώτερο είδος απεικόνισης, τη μιμητική.

Και στις δύο περιπτώσεις, ο στόχος μένει κοινός: η λατρεία του υπερβατικού προτύπου και η αναγωγή προς αυτό. Η ενδεχόμενη άρνηση της κοινής αυτής λειτουργικότητας εικόνας-συμβόλου θα οδηγούσε σε άρνηση της δι-δ ×ñέόδι-δ ι[έειίίβαί¹²⁴, καθώς μέσω των εικόνων και των συμβόλων φαίνεται να αποδεικνύεται η πραγμάτωση της θείας χάρις και αποκάλυψης και τελικά να θεμελιώνεται η στενή σχέση και δυνατότητα επικοινωνίας του υπερβατικού με την εμμένεια.

Στη συνέχεια, η εργασία θα επικεντρωθεί στην μελέτη της μιμητικής εικόνας¹²⁵ και επειδή, από όσα αναφέρθηκαν μέχρι τώρα, φάνηκε ότι έχουμε να κάνουμε με ένα προϊόν καλλιτεχνικής δημιουργίας, θα προσπαθήσουμε αρχικά να την προσεγγίσουμε ως τέτοιο, δηλαδή ως έργο ζωγραφικής τέχνης.

¹²² Βλ. *ό.π.*, 432D.

¹²³ Η εικόνα προκαλεί τη δημιουργία του τύπου [ái [áiŪāέσò δά έά`έ [άέιέιγέυò δ~?ù ó÷ζιάδέοι~?ù δι-δ όβιάδιò]υò δάñάέιέιγέζιά όδιάόάέιίιáιπò (*ό.π.*, 433B).

¹²⁴ Δεδομένης της κοινής λειτουργίας της μιμητικής και της συμβολικής εικόνας, αναφέρθηκε ότι θα πρέπει να αποδίδεται κοινή τιμή και στα δύο είδη απεικόνισης, ή κοινή απόρριψη της λειτουργίας τους. «[Ī]é ā`ā āā ð`i āāγòñπi]āeuiāiité, ðÝeāií éá`é ð`ií óðáðñ`ií á[ðð`ií éá`é ð~άόái]iñ~ð ð`çi ×ñéóði~ð ι[έειίίβαί]υò [áíéééiíiιζοδιé δάñáñŪóπιόάé, éá`é ð~ií [áðçāāáειÝiúí ð`i θá~ðäiò äçiíóéáýiíðóé» (*ό.π.*, 433A).

¹²⁵ Σημειώνουμε εκ των προτέρων ότι όπου κρίνεται αναγκαίο θα αναφερθούμε στα άλλα είδη της απεικόνισης και θα αναζητήσουμε εκεί, ακολουθώντας το παράδειγμα του Νικηφόρου, επιχειρήματα για τη νομιμοποίηση της δημιουργίας και της λατρείας της εικόνας. Έτσι, θα τονισθεί στην πορεία τόσο η ανθρωπολογικός όσο και ο χριστολογικός/ τριαδολογικός προσανατολισμός της αναπαραστατικής ζωγραφικής· βλ. Μαρτζέλος [1988, 992-1006]· Elsner [1988, 478].



ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

η οντολογική σχέση εικόνας και Πρότυπου

I. Η υπέρβαση της αισθητικής θεώρησης της εικόνας

Aπό το προηγούμενο κεφάλαιο φάνηκε ότι έγινε μια προσπάθεια η ύπαρξη αλλά και η λειτουργία της εικόνας να προσδιοριστούν ιδωμένες στο πλαίσιο της οντολογικής διάκρισης μεταξύ κτιστού και ακτίστου. Συνεπώς, η εικόνα δεν θεωρήθηκε καθ' εαυτή, αποκλειστικά ως προϊόν καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά ως κτιστό μέσον που αντλεί την νομιμοποίηση της ύπαρξής της αφ' ενός από την αναφορά του σε ένα υπερβατικό οντολογικό επίπεδο και αφ' ετέρου από την ένταξή του λόγω της κτιστής του φύσης στον εμπειρικό κόσμο.

Όμως, προκύπτει το εύλογο ερώτημα κατά πόσο είναι εφικτή μια αισθητική προσέγγιση της εικόνας· πρόκειται για ένα ερώτημα που φαίνεται να απορρέει από την θεώρησή της ως υλικού προϊόντος καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η εικόνα, ιδωμένη κατά αυτό τον τρόπο, εντάσσεται στο «κλασικό τρίγωνο» των αισθητικών θεωριών· πρόκειται για ένα υλικό προϊόν που υπόκειται στους φυσικούς νόμους, κατασκευάζεται από ένα καλλιτέχνη και εμπίπτει στην αισθητηριακή αντίληψη ενός θεατή¹²⁶. Υπό αυτό το πρίσμα, είναι φυσικό να αναζητήσουμε αρχικά τις θέσεις του Νικηφόρου, που έχουν να κάνουν με την θεώρηση της εικόνας ως προϊόντος αισθητικής απόλαυσης, ως αντικειμένου κάλλους, και γενικότερα να αναζητηθούν όλα τα αισθητικά κατηγορήματα που μπορούν να αποδοθούν σε αυτήν.

Ωστόσο, είναι εμφανές ότι μια θεώρηση της εικόνας αποκλειστικά ως έργου τέχνης λείπει τόσο από τα κείμενα του Νικηφόρου, όσο και γενικότερα από τα κείμενα των βυζαντινών πατέρων¹²⁷. Στα κείμενά του είναι δυνατόν να εντοπίσουμε διάσπαρτες παρατηρήσεις σχετικές με μια αισθητική θεώρηση της εικόνας, τις οποίες αν εκμεταλλευόμασταν, ίσως θα μπορούσαμε να ανασυγκροτήσουμε για λογαριασμό του Νικηφόρου μια αισθητική θεωρία, που θα στηριζόταν και θα ανέπτυσσε δικές του προκείμενες.

Επί παραδείγματι, τονίζεται η συμβολή του καλλιτέχνη και πιο συγκεκριμένα η ικανότητά του να χρησιμοποιεί όχι απλώς κατάλληλο υλικό αλλά τα καλύτερα μέσα που διαθέτει, ώστε να κατασκευάζει εικόνες: «ἐὰδ' ἀ δά~δὸά ᾶ` ς ἐά' ἐ] ἱ ἁῖαδὰ` δὸ [ἀί ἱ#έὸ [ᾶᾶΥϛὸάι [ἀίαῖῦᾶῦδ, ἐάἐ[\ὶοῖἱ ἱ#εῖἱ δᾶ δ~?ϛ δΥ~ι?ϛ ἐά' ἐ δά~έδ ᾶ[δὸδὸῦᾶέδ ÷ῆῖῖᾶῖῖδ, δ' ϛί ὀύοεί [ἀδῖῖῖῖῖῖῖῖδ ᾶῆῆῆῆῆδ ... ἐά' ἐ ἐᾶἰδῆῆῆῆδᾶῆ [ᾶδ' ἐ δ~ϛδ ἐᾶβᾶδ ἰᾶδᾶἰῖῖῖῖῖδᾶῖδ ἐᾶῆῆῆῆῆῆδὸέ ÷ῆῖῖᾶῖᾶ»¹²⁸. Ωστόσο, αναφορές όπως αυτή είναι ελάχιστες, αν συγκριθούν με την μεγάλη έκταση του συνόλου του έργου του Νικηφόρου, πράγμα που δείχνει ότι ο συγγραφέας δεν θα έπρεπε να αναζητήσει σε τέτοιες θέσεις την νομιμοποίηση της εικόνας.

Αν και εμείς εξετάσουμε το ιστορικό πλαίσιο της σύγχρονης του συγγραφέα εποχής, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα αφ' ενός ότι δεν πρόκειται για τυχαία παράληψη τέτοιων θέσεων και αφ' ετέρου ότι μια αισθητική προσέγγιση δεν

¹²⁶ Βλ. Frary [1972, 399]· Dagron [1991, 25-26]· Ζωγραφίδης [1997a, 42-3].

¹²⁷ Για τις αισθητικές απόψεις των βυζαντινών πατέρων βλ. Tatarkiewicz [1970, 14-47] · Mathew [1963].

¹²⁸ ἱ Ἀῖᾶᾶ~ἰδ ἐά' ἐ [ἈίαδῆῆδP, 90, 16-23. Αξίζει να σημειωθεί ότι πρόκειται για αναφορές που συναντούμε κυρίως στο έργο του ἱ Ἀῖᾶᾶ~ἰδ ἐά' ἐ [ἈίαδῆῆδP, ένα έργο αρκετά πιο συστηματικό σε

αποτελούσε οργανικό μέρος του στοχασμού του Νικηφόρου, ώστε να χρειάζεται μια εκ μέρους μας προσπάθεια ανίχνευσης τέτοιων θέσεων και συγκρότησής τους σε ένα σύστημα. Πρόθεση του συγγραφέα δεν ήταν να αναφερθεί στην αισθητηριακή ή την αισθητική απόλαυση που προέρχεται από το κάλλος της εικόνας, αλλά να νομιμοποιήσει την δημιουργία και τη χρήση της¹²⁹.

Για τον λόγο αυτό, ο Νικηφόρος δεν μένει στη θεώρηση της εικόνας μέσα από την παραπάνω περιγραφόμενη σχέση της με τον θεατή και με τον καλλιτέχνη, αλλά αναπτύσσει διεξοδικά τη σχέση της με το πρωτότυπο¹³⁰, στην οποία βρίσκει τις βασικές θέσεις της επιχειρηματολογίας του για να επιτύχει τον παραπάνω σκοπό και να ανταποκριθεί στο αίτημα της εποχής του.

Τονίζει, λοιπόν, ότι η εικόνα δεν αποτελεί απλώς μέρος της κτιστής πραγματικότητας αλλά καλλιτεχνικό δημιούργημα και ως τέτοιο έχει υλική φύση. Έτσι, ο Νικηφόρος κρίνει σκόπιμο να αναφερθεί στη συμβολή της ύλης στην δημιουργία της εικόνας, με όρους που να την καταξιώνουν και πάντα με σκοπό την έμφαση στην αναγκαιότητα και τη χρησιμότητα της απεικόνισης. Έτσι, εφαρμόζοντας την αριστοτελική αιτιότητα¹³¹, δεν παραβλέπει τη σημασία του υλικού αιτίου στην καλλιτεχνική παραγωγή αλλά δεν μένει εκεί, καθώς θεωρεί την ύλη απλώς ως μέσον για την πραγμάτωση του τελικού σκοπού του θεατή¹³².

Αν στη συνέχεια λάβουμε υπόψη μας και το γεγονός ότι στην εποχή του Νικηφόρου δεν γίνεται λόγος γενικά για «θεατή» αλλά για πιστό, τότε κατανοούμε ότι κάθε προσπάθεια συγκρότησης μια αυτόνομης αισθητικής θεωρίας, προερχόμενης από τα κείμενα του Νικηφόρου, θα ήταν καταδικασμένη σε αποτυχία, καθώς ο

σχέση με τα υπόλοιπα, καθώς αποτελεί προϊόν ωριμότερης σκέψης και αποφεύγει τις επαναλήψεις που χαρακτηρίζουν τα προγενέστερα έργα του Νικηφόρου.

¹²⁹ Σύμφωνα με παρατήρηση του Gendle [1985, 639], η εικονομαχία αποτελεί μια έκφραση της συνειδητής υποτίμησης της τέχνης· βλ. επίσης Pelikan [1990, 68]. Έτσι, ο Νικηφόρος θα αναζητήσει να νομιμοποιήσει γενικά την ζωγραφική τέχνη και λόγω του ότι μια αισθητική προσέγγιση δεν μπορεί να στηρίζεται σε αμφισβητούμενες βάσεις, θα αναζητήσει την επιχειρηματολογία του σε άλλους χώρους.

¹³⁰ Fray [1972, 399].

¹³¹ Βλ. για την αριστοτελική αιτιότητα *ξ Αἰῶν-ἰδὲ ἐὰν ἔ [ΑἰάδῃδP*, 68, 1-6· για την συμβολή του υλικού αιτίου αλλά και για την παρερμηνεία του από τους εικονοκλάστες βλ. 70, 1- 52. Η εφαρμογή της αριστοτελικής αιτιότητας στην επιχειρηματολογία του Νικηφόρου έχει να κάνει με το όλο πλαίσιο της θεώρησης της εικόνας όχι μόνο ως φυσικού αντικειμένου αλλά ως ανθρώπινου προϊόντος και για τον λόγο αυτό, στην πορεία της ανάλυσης θα γίνει διεξοδική αναφορά στο πώς ο Νικηφόρος κατανοεί την αριστοτελική αιτιότητα.

¹³² Ασφαλώς και η αναφορά μας στο ρόλο του υλικού αιτίου δεν σταματά εδώ· θα επανέλθουμε στο θέμα, παρακάτω, καθώς η αναφορά στην υλική φύση της εικόνας αποτέλεσε πηγή της επιχειρηματολογίας των εικονοκλαστών.

συγκεκριμένος στοχαστής αλλά και η βυζαντινή τέχνη στο σύνολό της δεν επιδιώκει μια τέτοιου είδους προσέγγιση.

Η εικόνα είναι κάτι παραπάνω από ένα αισθητικό αντικείμενο· είναι τρόπος παρουσίας του Υπερβατικού και επικουρικό μέσον στην προσπάθεια του θεατή-πιστού να το προσεγγίσει. Και για τον λόγο αυτό, ο προσδιορισμός της έννοιας της εικόνας πρέπει να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της τότε εποχής, πράγμα που συνεπάγεται την πρακτική εφαρμογή της θεωρητικής πραγμάτευσης ενός τέτοιου ζητήματος¹³³.

Έχοντας υπόψη αυτές τις παρατηρήσεις, θα αρχίσουμε την περιήγησή μας στα κείμενα του Νικηφόρου, προσπαθώντας να κατανοήσουμε το είδος της σχέσης που συνδέει την μιμητική εικόνα με το αρχέτυπό της σε ένα πρώτο στάδιο και στη συνέχεια θα διερευνήσουμε, στο πλαίσιο της ανθρωπολογικής της διάστασης, ποια ακριβώς είναι η σχέση της με τον θεατή-πιστό. Τέλος, η συμβολή του καλλιτέχνη θα φανεί στην πορεία της μελέτης.

Είναι, λοιπόν, σαφές ότι για να θεωρήσουμε αισθητικά την εικόνα σε αναφορά με τον θεατή και τον καλλιτέχνη, θα πρέπει να βγούμε από τον «χώρο της αισθητικής» και να προσανατολισθούμε σε ένα άλλο χώρο¹³⁴. Τα κείμενα του Νικηφόρου μάς δείχνουν την πορεία που πρέπει να ακολουθήσουμε, αφού όπως τονίζεται «[ἀñ÷Ýðððí, ἀ[έέυῖῖò [ἀñ÷Ýðððí· εἶ·έ ἀ[έέ`ύί, [ἀñ÷ἀόγðῖð ἀ[έέβῖ]». Κατευθυνόμαστε, δηλαδή, στον χώρο της οντολογίας, όπου και θα αναζητήσουμε τη νομιμοποίηση της ύπαρξης της εικόνας, ως πραγματικού όντος¹³⁵.

¹³³ Όπως παρατηρεί ο Ζωγραφίδης [1997α, 49-51], αναφερόμενος στο στοχασμό του Δαμασκηνού, αποτελεί χρέος του στοχαστή τη συγκεκριμένη στιγμή, όπου η πολεμική των εικόνων προβαλλόταν όχι μόνο ως κοινωνικό, πολιτικό πρόβλημα αλλά και ως εκκλησιαστικό ζήτημα, η διατύπωση των ορθόδοξων θέσεων αναφορικά με τη λειτουργία της εικόνας. Εμείς θα συμπληρώναμε ότι κατά την περίοδο που έζησε ο Νικηφόρος η διαμάχη για την εκκλησιαστική τέχνη είχε λάβει τη μορφή μιας γενικευμένης αντιδικίας σχετικά με τον τρόπο ένωσης των δύο φύσεων του Χριστού. Ο στοχαστής του 9^{ου} αιώνα, έπρεπε να διαχωρίσει το ορθόδοξο δόγμα από τις αιρετικές παρεκκλίσεις του και να βρει για το λόγο αυτό εξίσου στέρεες βάσεις της επιχειρηματολογίας του με εκείνες των αντιπάλων του (βλ. Pelikan [1990, 67-8]).

¹³⁴ Πρόκειται για μια «έξοδο» που επιβάλλεται από το ίδιο το κείμενο αλλά και που θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τις αισθητικές θέσεις που υπάρχουν σε αυτό. Έτσι, στο τέλος της μελέτης θα επιχειρήσουμε να «ξαναμπούμε στο χώρο της αισθητικής» έχοντας ως βοήθεια τα συμπεράσματα που αντλήσαμε από την πορεία της ανάπτυξης του συγκεκριμένου θέματος.

¹³⁵ Εκτός από τα κείμενα του Νικηφόρου, προς αυτή την κατεύθυνση οδηγούμαστε εφ' όσον θεωρήσαμε από την αρχή της αναζήτησής μας την εικόνα ως «ενδιάμεσο» μεταξύ δύο πραγματικοτήτων, στηριζόμενοι στην πατερική σκέψη.

II. Η αναφορική σχέση της εικόνας με το πρότυπο

Είναι φανερό ότι σχετικά και με τα τρία είδη της εικόνας, αυτό που μπορούμε να εξαγάγουμε ως κοινό συμπέρασμα είναι ότι γενικά η εικόνα διαφοροποιείται οντολογικά από το πρότυπο και σε αυτήν ακριβώς τη διαφοροποίηση οφείλει τη νομιμοποίηση της ύπαρξής της, καθώς «ἀ[έ ᾗ ἄν ἰ'ς ἀέᾶδὴ ἡᾶέ [ἀί δέιέ, ἱ[δὲ ἄ[έεᾗ ὑί, ἱ[δᾶ ᾗ {Üëë δέ δᾶᾗ ᾗ ὁ ἰ [ἄñ÷Ýδδδῦί [ἄόόé»¹³⁶. Η διαφοροποίηση, ωστόσο, αυτή δε συνεπάγεται πλήρη ανεξαρτησία της εικόνας σε σχέση με το αρχέτυπό της, καθώς κάτι τέτοιο θα ενείχε τον κίνδυνο να αμφισβητηθεί η θρησκευτική της λειτουργία¹³⁷. Συνεπώς, όπως μέσω της διαφοροποίησης της εικόνας διασφαλίζεται η ανεξαρτησία της ύπαρξής της, έτσι και μέσω της σχέσης της με το πρότυπο, διασφαλίζεται η χρήση της ως λατρευτικού μέσου αναγωγής στο αρχέτυπο.

Η σχέση της εικόνας με το πρότυπό της μπορεί, κατά τον Νικηφόρο, να αποδοθεί βάσει των αριστοτελικών δῆνὸ δέ¹³⁸. πρόκειται για έναν τρόπο σύνδεσης δύο χωριστών όντων, τα οποία χαρακτηρίζονται ως συσχετικά, καθώς το ένα μπορεί να νοηθεί μόνο σε αναφορά με το άλλο, όπως επί παραδείγματι το αριστερό νοείται ως αριστερό μόνο αναφορικά με το δεξί, ο φίλος αναφορικά με έναν άλλο φίλο και τέλος ο πατέρας αναφορικά με τον γιό του¹³⁹. Με τον ίδιο τρόπο «ἐᾶ ᾗ [ἄñ÷Ýδδδῖί, ἄ[έεῦἰῖδ [ἄñ÷Ýδδδῖί· ἐᾶ ᾗ ἄ[έεᾗ ὑί, [ἄñ÷ἄδδδῖδ ἄ[έεβῖ».

Ο Νικηφόρος, στην προσπάθειά του να προσδιορίσει με ακρίβεια αυτή την ιδιαίτερη σχέση εικόνας και αρχετύπου, φαίνεται να συμπεραίνει την αναφορικότητα της εικόνας από μια αιτιακή σχέση που θεωρεί ότι τη συνδέει με το πρότυπό της:

¹³⁶ [*Αἰδέηῆς ᾶέεῦῖδ Ἐ, PG 100, 277A.*

¹³⁷ Για την αναγκαιότητα και τη χρηστικότητα της εικόνας βλ. Νικ., { *Ἀέᾶᾗ÷ἰδ ἐᾶ ᾗ [ΑἰάδῖδᾗD, 75, 115-123.*

¹³⁸ Ἄί ἐᾶέ ο Πλάτωνας είναι εκείνος που πρώτος φαίνεται να αναφέρεται στον χαρακτηρισμό δύο μελών μιας σχέσης ως δῆν ᾗ δέ (*Παρμενίδης*, 133e· *Σοφιστής*, 255c-d· *Τίμαιος* 51c), θεωρούμε ότι ο Αριστοτέλης είναι αυτός που εξετάζει συστηματικά τη σχέση των δῆν ᾗ δέ, σε αντίθεση με τα ἐᾶ[]ἄᾶδδᾗ αντικείμενα, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας πραγμάτευσης και προσδιορισμού της έννοιας της [ἄδέδδᾗ. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο Νικηφόρος παραπέμπουν σε απλά εγχειρίδια της λογικής του 7^{ου} και 8^{ου} αιώνα, τα οποία συνεχίζουν την αριστοτελική παράδοση και προσπαθούν τα θεμελιώσουν το ορθόδοξο δόγμα σε λογικούς συλλογισμούς (για το κατά πόσο επέδρασε η αριστοτελική λογική στη βυζαντινή σκέψη και πιο συγκεκριμένα για την παρουσία της στο έργο του Δαμασκηνού βλ. Zografidis [1999, 202- 207]). Εμείς μένουμε στην αριστοτελική τεκμηρίωση των πρὸς τι θεωρώντας την πληρέστερη και συστηματικότερη σε σχέση με την πλατωνική, η οποία μένει στο πλαίσιο μια γενικής αναφοράς.

¹³⁹ «δᾗ ᾗ ᾗ ᾗ δῆν δέ, ἀ[δδᾗ ᾗ ἄδᾶñ [ἄόό ᾗ,]ἄδὴ ᾗ ἄᾗᾗ ἐΥᾗᾗᾗ, ἐᾶ ᾗ [ἄίδέδδᾗ ᾗᾗ δ-?ᾗ ᾗ ᾗᾗ ᾗ δῆν ᾗ {ᾗᾗᾗᾗ· ἄᾗᾗ ᾗ]ἰ δᾗ ᾗ δᾗ δᾗ ᾗ, ἐᾶ ᾗ {ἄᾗᾗᾗᾗ]ἰ δᾗ ᾗ δᾗ δᾗ ᾗ ἐΥᾗᾗᾗ,]ᾗᾗᾗᾗᾗ ᾗ ᾗ ᾗ ᾗ ᾗ ᾗᾗᾗ ᾗ δᾗ ᾗ [ἄᾗᾗᾗᾗ ᾗ, ἐᾶ ᾗ {ἄᾗᾗᾗᾗᾗ [ἄᾗᾗᾗᾗ ᾗ ᾗᾗᾗᾗ δᾗ ᾗᾗᾗᾗ ᾗᾗᾗᾗ ᾗ ᾗ ᾗ ᾗᾗᾗᾗᾗ ᾗᾗᾗᾗᾗ»: [*Αἰδέηῆς ᾶέεῦῖδ Ἐ, PG 100, 277C-D.*

«ἰδέ }ε ἀ[έῆ`ὐί ὁ-Ύοεί {ἀ-ἄε δῆ`τὸ δ`ἰ [ἀῆ-Ύδδδῖί, ἐά`έ ἀ[έδβῖδ [ἄδὸ`εί ἀ[έδέαδουί· [ἀί῎ἄεῆ
 ἰ@δί ἀέ`ά δῖ-δδῖ ἐά`έ δ-ὐί δῆῦδ δέ ἀ@είιάέ δᾶ δάγδζῖ ἐά`έ εΎᾶᾶδέαέ». Η πορεία της
 συλλογιστικής του Νικηφόρου φαίνεται να μας κατευθύνει προς μια προσπάθεια να
 κατανοήσουμε σε ένα πρώτο στάδιο αυτήν ακριβώς την αιτιακή σχέση και βάσει
 αυτής να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε την θεώρηση της εικόνας ως προς την
 αναφορικότητά της με το πρότυπο.

Επιπροσθέτως, το ίδιο το κείμενο φαίνεται να μας υποδεικνύει ακόμη και τον
 τρόπο για να κατανοήσουμε αυτήν την αιτιακή σχέση. Έτσι, αρκεί να λάβουμε υπόψη
 μας την χρήση της αριστοτελικής ορολογίας αλλά και την παρουσία μιας αναλυτικής
 μεθόδου προσέγγισης του ζητήματος¹⁴⁰, και θα στραφούμε στα αριστοτελικά
 κείμενα, όπου και θα αναζητήσουμε τον προσδιορισμό της έννοιας του αιτίου.

Ωστόσο, σε αντίθεση με την συνέπεια που παρατηρούμε ως προς την χρήση
 της αριστοτελικής ορολογίας, στο συγκεκριμένο σημείο ο Νικηφόρος δεν φαίνεται να
 κατανοεί την αριστοτελική αιτιότητα και ως συνέπεια, δεν την εισάγει με σωστό
 τρόπο στην επιχειρηματολογία του. Πιο συγκεκριμένα είναι ξεκάθαρο ότι το
 αριστερό, αν και συσχετικό με το δεξί, δεν αποτελεί «αιτία» του δεξιού, τουλάχιστον
 με την αριστοτελική έννοια του όρου αιτία¹⁴¹.

Αρχικά, θα ήταν πιο σωστό να προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε ποια
 ακριβώς είναι η αιτιακή σχέση που συνδέει συγκεκριμένα την τεχνητή εικόνα,
 μιμητική και συμβολική, με το πρότυπό της. Κατανοούμε ότι το αρχέτυπο μπορεί να
 αποτελέσει μόνο μορφική αιτία αν αποφασίσουμε να μείνουμε απόλυτα συνεπείς
 στην εφαρμογή της αριστοτελικής θεωρίας περί των τεσσάρων αιτίων¹⁴² ως προς την

¹⁴⁰ Ο Νικηφόρος αφού αναφέρθηκε στα είδη της εικόνας και όρισε τι θεωρεί ως μιμητική εικόνα, στη
 συνέχεια προχωρά διά της συλλογιστικής μεθόδου στον προσδιορισμό της σχέσης της με το αρχέτυπο.

¹⁴¹ Το αριστοτελικό κείμενο (*Ἐάδζᾶῖῖβάέ*, 6 a 36- 7 b 25) αναφέρεται σε ζεύγη εννοιών, οι οποίες
 είναι αντίθετες (ἰδδ῎ῖῖ-ἄε ᾶ`ᾶ ἐά`έ [ἀίἰἰδέῦδδ, με τη διευκρίνιση όμως ότι δεν αντιστοιχεί σε κάθε
 προς τι ένα ενάντιον δ-?ῦ ἄεδῆἰδδ?ῦ ἰ[δᾶ῎ἰ [ἄδδῖ [ἄῖ῎ἰδδῖῖ ἰ[δᾶ`ᾶ δ-?ῦ δῆδῆἰδδ?ῦ ἰ[δᾶ`ᾶ δ-ῦἰ
 δῆῖῖδῖῖ ἰ[δᾶἰῖβ) και αμοιβαία συσχετιζόμενες (ἰῖᾶ ἀ[δδ`ᾶ ἰᾶδᾶῖ [ἄδδ`εί ἰᾶδ῎ῖῖ ἄ@είἰἰ εΎᾶᾶδέ
 ἰῖδῖῖ-δῖ {ἄεῦδ δῆ`ἰδ ἰᾶδᾶῖῖ), όπως «διπλός- μισός», «δεσπότης-δούλος», «περισσότερος-
 λιγότερος» «μεγαλύτερο- μικρότερο». Σε όλες τις περιπτώσεις είναι εμφανές ότι μπορούμε να
 συναντήσουμε αυτό που ο Νικηφόρος ανέφερε ως ιδιότητα των μερών της αναφορικής σχέσης να
 [ἰἰδέδδῖῖῖδῖῖ δ-?ε ὁ-Ύοἰἰ δῆ`ἰδ {ἄεεεῆ (πρβλ. δ῎ῖῖᾶ ᾶ`ᾶ δ`ᾶ δῆ`ἰδ δέ δῆ`ἰδ [ἰἰδέδδῖῖῖδῖῖᾶ
 εΎᾶᾶδέ ... ἐά`έ δ`ἰ ἰᾶ-εᾶῖῖ [ἄε῎ῖῖῖῖῖ ἰᾶ-εᾶῖῖ ἐά`έ δ`ἰ {ἄεἰῖῖῖ ἰᾶβᾶῖῖῖ {ἄεἰῖῖῖ: *Ἐάδζᾶῖῖβάέ*, 6 a 31-
 2), το ζεστό νοείται ως ζεστό μόνο σε σχέση με το κρύο, το διπλό σε σχέση με το μισό κ.ο.κ., για να
 φτάσουμε κατ' αναλογία και στη θεώρηση της εικόνας ως εικόνας σε σχέση με το αρχέτυπό της.
 Ωστόσο, δεν είναι φανερό ότι το διπλό είναι ποιητική, μορφική ή οποιαδήποτε άλλη αιτία του μισού -
 πάντα με την αυστηρά αριστοτελική έννοια της αιτία.

¹⁴² Αναφορικά με την αριστοτελική αιτιότητα βλ. Κάλφας [1999, 164-174].

τεχνητή εικόνα και πιο συγκεκριμένα την μιμητική¹⁴³. Ωστόσο, συναντούμε μεγάλη δυσκολία στον προσδιορισμό της αιτιακής σχέσης του αρχέτυπου με τη συμβολική του απεικόνιση¹⁴⁴. Στην περίπτωση αυτή, η θεώρηση του προτύπου (και ως τέτοιο, θεωρούμε την μιμητική εικόνα¹⁴⁵) ως μορφικής αιτίας δεν είναι απόλυτα σύμφωνη με την εφαρμογή της αριστοτελικής αιτιότητας, γιατί δεν υφίσταται σχέση μορφικής ταυτότητας μεταξύ συμβόλου και εικόνας.

Αν θεωρήσουμε ότι στην προκειμένη περίπτωση η έννοια της αιτιότητας δεν είναι παρά αρκετά ευρεία και ξεφεύγει από την αυστηρή αριστοτελική ορολογία, θα μπορούσαμε να αποδεχτούμε ότι η μιμητική εικόνα αποτελεί την μορφική αιτία της συμβολικής και το πρότυπο την μορφική αιτία της μιμητικής εικόνας. Η διαφορά εντοπίζεται στον τρόπο πρόσληψης αυτής της μορφικής αιτιότητας, καθώς στην πρώτη περίπτωση είναι απαραίτητη εκτός από την αντιληπτική λειτουργία των αισθήσεων και η αφαιρετική ικανότητα ενός υποκειμένου, του καλλιτέχνη ή του θεατή.

Στο έργο { *Ἀεἰδῶν ἑἰς τὴν Ἀίαδῶν* ο Νικηφόρος επιχειρεί να εφαρμόσει με μεγαλύτερη συνέπεια την αριστοτελική θεωρία και εκτός από το ότι θεωρεί το αρχέτυπο ως παραδειγματικό αίτιο της εικόνας προσπαθεί να προσδιορίσει και την ποιητική της αιτία. Στο σημείο αυτό καινοτομεί καθώς, θέλοντας να μείνει συνεπής στο αριστοτελικό αιτιακό σύστημα, εισάγει ένα νέο είδος αιτίου, προσπαθώντας να απαντήσει στο ερώτημα «ποιος τελικά δημιουργεί την εικόνα». Συγκεκριμένα, στην θέση του ποιητικού αιτίου τοποθετεί τον παραγγελιοδότη του αναπαραστατικού έργου, και θεωρεί τον καλλιτέχνη-δημιουργό της εικόνας { *ἰπᾶαίεἰῦί ἀξέδεῖ*¹⁴⁶.

Επιστρέφοντας στο ερώτημα που τέθηκε παραπάνω παρατηρούμε ότι με όποια αιτιακή σχέση και αν συνδέεται η τεχνητή εικόνα με το αρχέτυπό της, δεν

¹⁴³ Θεωρούμε την καλλιτεχνική δημιουργία ως ένα από τα τρία είδη γένεσης -τα άλλα δύο είναι η φυσική και η αυτόματη γένεση (βλ. Z 1032 b 1). Το κοινό χαρακτηριστικό και στα τρία είδη γένεσης είναι ότι πρόκειται για γένεση μιας νέας ουσίας και συνεπάγεται απόκτηση νέων ιδιοτήτων. Αλλά σε καμία περίπτωση αυτή η νέα ουσία δεν μπορεί να προέρχεται από το μη ὄν (βλ. *Φυσικά*, 158 b κ.εξ.)

¹⁴⁴ Τονίζουμε εδώ, όπως επισημάναμε και παραπάνω, ότι το αρχέτυπο της συμβολικής αναπαράστασης δεν είναι άλλο από μια μιμητική- αναπαραστατική εικόνα. Και συνεπώς, η αναπαραστατική αυτή εικόνα αποτελεί την μορφική αιτία των συμβόλων ή τύπων της.

¹⁴⁵ Στο συμπέρασμα αυτό οδηγηθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, όπου αναφέρθηκε ότι η μιμητική εικόνα είναι τελικά το πρότυπο της συμβολικής.

¹⁴⁶ Αξίζει, προς το παρόν να σημειωθεί ότι ο *αἰδῶν* ενδιαφέρεται μέσω των υλικών που διαθέτει, να αποδώσει την αλήθεια της απεικόνισης και για τον λόγο αυτό πρέπει να τον [ἀδάει-διὰ και να τον ἐαδί-Ἰαίῖαί (βλ. { *Ἀεἰδῶν ἑἰς τὴν Ἀίαδῶν*, 275 ν 5- 277 γ 93). Ο καλλιτέχνης, λοιπόν, είναι στην ουσία αυτός που θα επιτύχει την ἀίυδῶν εικόνας και αρχέτυπου ἑἰς τὴν ἀξέδεῖ και για τον λόγο αυτό κρίνεται απαραίτητο από τον Νικηφόρο να γίνει αναφορά στον χαρακτήρα του (βλ. Travis J. 1984, 45).

φαίνεται ότι σε αυτή τη σχέση βρίσκουμε την αιτία της αναφορικότητας της εικόνας στο πρότυπο. Έτσι, στρεφόμαστε στην άλλη λύση που δίνεται από το κείμενο: ο μόνος λόγος να συνδεθούν δύο συμβαλλόμενα μέλη μιας σχέσης και να θεωρηθούν ως *δῆυδ* δέ είναι να [ἀϊδέοδῆΥοϊδί δ~?ς ό÷Υόάέ δῆ`ϊδ {ἀέεξέα.

Αυτό που γίνεται πλέον εμφανές είναι ότι εικόνα και πρότυπο, λόγω του ότι [ἀϊδέοδῆΥοϊδί δ~?ς ό÷Υόάέ δῆ`ϊδ {ἀέεξέα, μπορούν να ληφθούν ως *δῆυδ* δέ και μάλιστα στην συγκεκριμένη περίπτωση τα όντα που προσδιορίζονται αναφορικά *τυχαίνει* να συνδέονται και αιτιακά· δεν ισχύει ότι, επειδή συνδέονται αιτιακά, μπορούν να θεωρηθούν βάσει της σχέσης των *δῆυδ* δέ και να δεχθούμε ως αποτέλεσμα αυτής της σχέσης τους το ότι αντιστρέφονται αμοιβαία. Έχοντας κατά νου αυτήν τη διευκρίνιση προχωρούμε στον ακριβή προσδιορισμό της μεταξύ τους σχέσης.

Παρά τη στενή μεταξύ τους σχέση, καθώς οδϊάέοÜããδάέ έά`έ οδϊάδέέãüñã~έδάέ έάδΥñ?ù δ`ϊ \ãããδϊί, δεν αναιρούνται αμοιβαία ([ϊ δϊ~δ οδϊάϊάέñã~έδóάέ äέBέάέ εüãïδ), διότι αν *πάψει* να υφίσταται το πρότυπο *παύει* να υφίσταται και η εικόνα, ενώ αν αφανισθεί η εικόνα δεν σημαίνει ότι αφανίζεται και το πρότυπο¹⁴⁷. Ωστόσο, η εικόνα, παρά το ότι υποστατικά ταυτίζεται με το αρχέτυπο, έχει ανεξαρτησία ύπαρξης λόγω της κατ' ουσία διαφοράς της από αυτό, διαφορά η οποία συνίσταται στην υλικότητά της¹⁴⁸. Έτσι, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η εικόνα εξακολουθεί να χαρακτηρίζεται από κάποια οντολογική ανεξαρτησία, λόγω της χωριστής της υλικής φύσης αλλά και λόγω της ιδιαίτερης σχέσης της με το πρότυπο, η οποία θεωρείται ως [ãïδΥñãέά. Η μεταξύ τους σχέση εξακολουθεί να υπάρχει και παρά την έλλειψη του προτύπου¹⁴⁹,

¹⁴⁷ Για τον λόγο αυτό άέ ό÷Υόάέδ έάδãέέδüϊάϊάέ äέάδῆæϊδϊάέ, δ~üϊ δῆããïÜδüϊ [ãδῆδãϊέóüϊãϊάέ έά`έ οδãῆüϊãϊάέ (βλ. *ό.π.*, 280Α· πρβλ. } *Äëãã~ïδ έά`έ [ÁϊάδῆñïδP*, 223γ κ.εξ). Σύμφωνα και με το αριστοτελικό κείμενο, τα *δῆυδ* δέ πρέπει να υπάρχουν }ãϊά δ~?ς όγόάέ· αλλά αυτό σημαίνει ότι για να υπάρχει π.χ. δούλος πρέπει να υπάρχει και δεσπότης, ομοίως κατανοούμε ότι για να υπάρχει εικόνα πρέπει να υπάρχει και αρχέτυπο. Ωστόσο, δεν ισχύει γενικά ότι για όλα τα *δῆυδ* δέ υπάρχουν εκ φύσεως ταυτόχρονα, καθώς για παράδειγμα αν αρθεί το επιστητό οδϊάϊάέñã~έ δ`çϊ [ãδέóδῆçϊ,]ç ä`ã [ãδέóδῆçϊ δ`ϊ [ãδέóδῆç`ϊϊ ι[δ οδϊάϊάέñã~έ. Ομοίως, θα μπορούσαμε να καταλάβουμε ότι αν εξαφανισθεί το αρχέτυπο *παύει* να υπάρχει και η εικόνα, αν όμως η εικόνα εξαφανισθεί, αυτό δεν σημαίνει ότι *παύει* να υπάρχει και το αρχέτυπο. Έτσι, όπως παρατηρεί ο Alexander [1958, 194] ακολουθώντας τον Στουδίτη, εικόνα είναι δύναμις }ãϊά δ~?ς όγόάέ και αν τη θεωρήσουμε ως τέτοια γεφυρώνεται η διαφορά μεταξύ φύσει υπάρξεως του αρχετύπου και θέσει υπάρξεως της εικόνας.

¹⁴⁸ Για το υλικό αίτιο και γενικά για τη συμβολή της ύλης στην απεικόνιση του υπερβατικού, έγινε λόγος στο προηγούμενο κεφάλαιο, στο πλαίσιο της γενικότερης προσπάθειας να νομιμοποιηθεί η χρήση της ύλης ως τρόπος επικοινωνίας των δύο οντολογικών επιπέδων.

¹⁴⁹ Η «έλλειψη του αρχετύπου» σημαίνει ότι δεν υφίσταται ως αντικείμενο της κτιστής πραγματικότητας την ίδια χρονική στιγμή με την εικόνα του και όχι γενικά ότι μπορεί να θεωρηθεί ως μη όν. Η μόνη δυνατότητα να υπάρχει η εικόνα συγχρόνως με το αρχέτυπό της είναι να θεωρηθούν ως έννοιες (βλ. Armstrong [1970, 512]).

καθώς η εικόνα φέρει την ίδια μορφή με το αρχέτυπό της¹⁵⁰ και προκαλεί την ανάμνησή του¹⁵¹.

Αν σταθούμε λίγο στην ετυμολογική προέλευση της λέξης [ἰδῶν]ἰδέα, θα διαπιστώσουμε ότι αποδίδει ακριβώς τη σχέση εικόνας και προτύπου ως προς τη μορφή τους. Αυτό σημαίνει ότι η εικόνα κατά κάποιον τρόπο ([ἰδῶν]) φέρει το αρχέτυπό της, με το οποίο συνδέεται ὁ-ῶν ἰδέα και διαφοροποιείται φύσει (ή όπως θα λέγαμε διαφορετικά ἰδέω[ῶ]). Η υποστατική αυτή σύνδεση, η κατά κάποιο τρόπο *εμφέρεια* μπορεί να θεωρηθεί στο πλαίσιο του προσδιορισμού της σχέσης εικόνας- προτύπου, ως σχέση ἰδέω[ῶ]ἰδέα¹⁵².

Και αυτή η σχέση ἰδέω[ῶ]ἰδέα που συνδέει την εικόνα με το αρχέτυπό της, ἄε' ἰδέω[ῶ] ἰδέω[ῶ]ἰδέα¹⁵³, είναι στην ουσία μια διαμεσολαβημένη σχέση: ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα, ἰδέω[ῶ]ἰδέα ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα, ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα ἰδέω[ῶ]ἰδέα, ἰδέω[ῶ]ἰδέα ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα, ἰδέω[ῶ]ἰδέα ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα. Πιο συγκεκριμένα, τα δύο ἰδέω[ῶ] (ἰδέω[ῶ]ἰδέα σύμφωνα με την αριστοτελική έννοια), η εικόνα -ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα- και το πρότυπό της -ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα- ενώνονται λόγω της μορφής τους¹⁵⁴ -ἰδέω[ῶ]ἰδέα- και λαμβάνονται μαζί καθώς το ένα παραπέμπει στο άλλο - ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα¹⁵⁵. Πρόκειται για μια στενή σχέση, η οποία πραγματώνεται με την διαμεσολάβηση ενός «συνδετικού» μέσου - ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα, ἰδέω[ῶ]ἰδέα ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα, ἰδέω[ῶ]ἰδέα ὁδῶν ἰδέω[ῶ]ἰδέα- και είναι τόσο ισχυρή, ώστε οι μεταξύ

¹⁵⁰ Όπως έχει επισημανθεί, η εικόνα παρουσιάζεται ως ἰβιδῶν [ἰβιδῶν]ἰδέα, θεώρηση που και πάλι παραπέμπει στο αριστοτελικό κείμενο, όπου η τέχνη, ως μίμηση της φύσης, απαιτεί την γνώση της ύλης και της μορφής. Έχει, τελικά, σχεδόν το ίδιο αντικείμενο με τη φυσική (βλ. Ross [1993, 107]).

¹⁵¹ Βλ. Florenskii [1976, 19].

¹⁵² Όπως επισημαίνει ο Barber [1995, 7-8] η έννοια της ἰδέω[ῶ]ἰδέα αναφέρεται σε μια καθαρά οπτική-εξωτερική και επιφανειακή σχέση εικόνας και αρχετύπου, πρόκειται στην ουσία για μια φορμαλιστική σχέση, η οποία αποδίδεται με την *γραφή*, και όχι ουσιαστική σχέση, η οποία αποδίδεται με την *περιγραφή*.

¹⁵³ Όπως παρατηρεί ο Στουδίτης η σχέση μεταξύ εικόνας και προτύπου ἄε' ἰδέω[ῶ]ἰδέα τους σχετίζεται με την ἰδέω[ῶ]ἰδέα και όχι τη ἰδέω[ῶ]ἰδέα (βλ. Στουδίτης, [*Αἰδέω[ῶ]ἰδέα* ἰδέω[ῶ]ἰδέα, PG 99, 353D). Το θέμα αυτό θα αναλυθεί διεξοδικά όταν γίνει αναφορά στην νομιμοποίηση της χριστολογικής απεικόνισης.

¹⁵⁴ Όπως παρατηρεί ο Τσελεγγίδης [1984, 47], «η εικόνα αναφέρεται στο πρότυπο επειδή εξαρτά την ύπαρξή της από αυτό ... και εξαιτίας αυτής της αναφοράς το θρησκευτικό περιεχόμενο της δεν εντοπίζεται στην ύλη που χρησιμοποιείται για την περιγραφή της ... η ύλη που την περιγράφει, που δίνει δηλαδή μορφή στην τεχνητή εικόνα, γίνεται το μέσον ... με το οποίο ο πιστός αναφέρεται στην πνευματική ύπαρξη του προτύπου». Για τη συμβολή της έννοιας της ομοίωσης στη θεμελίωση της σχέσης της εικόνας με το πρότυπό της, όπως αυτή φαίνεται από το στοχασμό των προγενεστέρων στοχαστών του Νικηφόρου βλ. Ladner [1953, 12 κ.εξ.].

¹⁵⁵ Πρέπει να επισημανθεί ότι ο Νικηφόρος για να θεμελιώσει την άποψή του σχετικά με την γνώση του προτύπου μέσω της εικόνας της, αναφέρεται στην *Καινή Διαθήκη* και στους λόγους του Χριστού: ἰδέω[ῶ] [ἰδέω[ῶ]ἰδέα ἰδέω[ῶ]ἰδέα, ἰδέω[ῶ]ἰδέα ἰδέω[ῶ]ἰδέα] (*Αἰδέω[ῶ]ἰδέα* ἰδέω[ῶ]ἰδέα, PG 100, 401C). Παρά το ότι στην περίπτωση της φυσικής εικόνας έχουμε ένα διαφορετικό είδος γνώσης του αρχετύπου, διακρίνουμε στον Νικηφόρο μια προσπάθεια θεμελίωσης της γνωστικής λειτουργίας της εικόνας γενικά.

τους ουσιαστικές διαφορές (ε) αί ογύαε äéβιάääéái) να μην συνιστούν λόγο απόρριψης του ενός από τα δύο άκρα και θεώρησής του ως αξιολογικά κατώτερου.

Η θεώρηση της äé`á ð~çð [áìðãñãβιάð]ññέβόáüð ως συνδυημένου μέσου μεταξύ δύο άκρων θα μπορούσαμε να πούμε ότι νομιμοποιεί τη χρήση της μιμητικής εικόνας ως συμβόλου. Πρόκειται στην ουσία για μια «συνένωση» του αοράτου με το ορατό μέσω της τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, ο Νικηφόρος, αναφερόμενος στις μιμητικές εικόνες τις ονομάζει ογύιáíëá ð~çð ðβóðáüð¹⁵⁶ καθώς συμβάλλουν στην επικοινωνία μεταξύ κτιστής και υπερβατικής πραγματικότητας. Για παράδειγμα, η εικόνα του Χριστού, ως το ðéιέβðáññí ð~üí á[έð äüíáí éá`έ ðáíÝñüóéí ð~çð ι[έέíññβιάð ά[ððí~ð]éãñ~üí ððíáüëüí, φανερώνει την πραγμάτωση της θείας οικονομίας και γενικά τον συμβολικό χαρακτήρα που πρέπει να έχει η τιμή των εικόνων¹⁵⁷.

Αυτό που τελικά φαίνεται να νομιμοποιεί τη δημιουργία και χρήση της εικόνας είναι αυτή η äé`á ð~çð [áìðãñãβιάð ομοιότητα, η οποία και αποτελεί το συνδυητικό «κρίκο»¹⁵⁸ δύο εντελώς ανόμοιων άκρων ως προς την ουσία, σε σημείο που η εικόνα να θεωρείται {Üëëíð ä`á ά[ðð`íð [áéã~έííð του προτύπου¹⁵⁹. Πρόκειται, δηλαδή για ένα «διαφορετικό εαυτό» του προτύπου· θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα «διαφορετικό» όν ({Üëëíð), λόγω της υλικής διαφοράς της εικόνας από το πρότυπο, αλλά και για ένα «ίδιο» όν (ά[ðð`íð), λόγω της υποστατικής ομοιότητας που χαρακτηρίζει τα δύο μέλη της σχέσης. Στο πλαίσιο αυτής της υποστατικής ταυτότητας η εικόνα δεν μπορεί να ληφθεί ως εντελώς ανεξάρτητη και αυτόνομη οντότητα¹⁶⁰.

Μεγάλης σημασίας είναι το γεγονός ότι ακριβώς λόγω αυτής της διαμεσολαβημένης σχέσης της ομοιώσεως, καθίσταται εφικτή η γνώση μέσω του

¹⁵⁶ [Áíðéññçðééüð ÉÉÉ, PG 100, 380B και [Áíðéññçðééüð É, PG 100, 225A.

¹⁵⁷ [Áíðéññçðééüð ÉÉÉ, PG 100, 434A.

¹⁵⁸ Σε αυτό το χαρακτηριστικό έγκειται η συμβολική χρήση της εικόνας καθώς «συν-βάλλει» στην επικοινωνία των δύο οντολογικών πραγματικοτήτων και καθιστά το ορατό ως μέσον θεώρησης του αοράτου. Βλ. Armstrong [1970, 513]· Tschiflianov [1993, 235]· Lange [1968, 206]· Frary [1972, 399-400].

¹⁵⁹ Πρβλ. Στουδίτης Θ. [Áíðβññçðééð ÉÉÉ, PG 99, 428C, όπου, όπου αναφέρεται ότι εικόνα και πρωτότυπο είναι ένα ως προς την υποστατική τους ομοίωση αλλά παραμένουν δύο ως προς την ουσία τους.

¹⁶⁰ Βλ. Sherrard [1967, 5]. Το ότι ως προς την υλική της φύση (ή ουσία) η εικόνα διαφοροποιείται σε τέτοιο μεγάλο βαθμό από το αρχέτυπό της, όχι μόνο δεν αμφισβητείται αλλά δηλώνεται ρητά. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι πρόκειται για εντελώς άσχετα μεταξύ τους πράγματα: ά[έ ä`ãñ {Üëëí éá`έ {Üëëí ð~çð ογύαε [áéÜðáññí, [áëë] ι[ðé {Üëëíð éá`έ {Üëëíð. Πρόκειται για σκέψη, που, όπως παρατηρεί ο Parajohn [1956, 86], συναντούμε και στον Στουδίτη· η εικόνα αν και διαφορετική éáð`ά ογύέí από το πρότυπό της, μπορούμε να πούμε ότι «ταυτίζεται» κατά μια έννοια με αυτό: ð`í ðñüðüðððí éá`έ]ç á[éé`üí \áí íÝí [áððé ð~çð]ððíðáððéé~ç]ññέβóáé äýí ä`á ð~çð ογύαé.

τύπου¹⁶¹ του υπερβατικού, δι~δ [ái [áñ÷~çð á{éäïðð. Η δυνατότητα της γνωστικής πρόσληψης της υπερβατικής μορφής, μέσω της υλικής της υπόστασης, χαρακτηρίζει μόνο αυτό το είδος της απεικόνισης και αυτή τη συγκεκριμένη περίπτωση των δñüð ðé¹⁶². Δηλαδή, είναι αδύνατον μέσω του γιου να προσεγγίσουμε οποιοδήποτε εξωτερικό χαρακτηριστικό του πατέρα, διότι ναι μεν λόγω της ταυτότητάς τους ως προς την ουσία δεν μπορούν να νοηθούν το ένα ανεξάρτητα από το άλλο, αλλά λόγω της υποστατικής τους διαφοράς θα μπορούσαμε να τα θεωρήσουμε ως εντελώς διαφορετικές οντότητες.

Επιστρέφοντας στη μιμητική αναπαράσταση, ο Νικηφόρος παρατηρεί ότι σύμφωνα με τους αντιπάλους της εικονικής δημιουργίας και της χρήσης της (όσους επιθυμούν, δηλαδή, δάñáá~έíáέ ð`ίí ð~çð á{ééüíüð ðñüðíí), [áé ð~çð δάñéíðóðάð ÷~áñβæáðάέ]ç]ñüíðíβά¹⁶³. δηλαδή, το ότι αποδίδεται το ίδιο όνομα σε εικόνα και πρότυπο μπορεί να ληφθεί ως αποτέλεσμα και μιας κατ' ουσίαν ταύτισης εικόνας και αρχτύπου¹⁶⁴. Ωστόσο είναι φανερό ότι η εικόνα όχι μόνο δεν μοιράζεται το ίδιο όνομα λόγω της οντολογικής της ταύτισης με το αρχτύπο της (ί[ð éáð[í[ðóβáí ð`í ðá[ðð`ίí éäéðçíÝíç), αλλά ότι οι ιδιότητες του αρχτύπου δεν μπορούν να ληφθούν και ως ιδιότητες της εικόνας.

¹⁶¹ Εντύπωση προκαλεί στο σημείο αυτό η χρήση της λέξης ð~ððíð, την οποία συνήθως ο Νικηφόρος χρησιμοποιεί μόνο σε σχέση με τη συμβολική απόδοση των υπερβατικών αρχτύπων. Ίσως αυτή η χρήση είναι σκόπιμη για να κατασταθεί σαφές ότι και τα δύο είδη της τεχνητής απεικόνισης έχουν την ίδια αναγωγική λειτουργία. Η, ίσως πρόκειται απλώς -όπως και στην περίπτωση του γενικού χαρακτηρισμού του αρχτύπου ως αιτίας- για μια χαλαρή χρήση της έννοιας του τύπου ως αποτύπωσης ενός αρχτύπου.

¹⁶² Αν ευσταθεί και η προηγούμενη επισήμανση, ότι δηλαδή οποιοδήποτε είδος αιτιότητας και αν συνδέει αυτά τα δύο \~άó÷~άðά δεν αποτελεί λόγο θεώρησής τους ως δñ`íð ðé, πρόκειται για μια ιδιόμορφη σχέση συσχετικών «πραγμάτων», εντελώς διαφορετική από τα αριστοτελικά ζεύγη των δñüð ðé.

¹⁶³ Κατά τον Αριστοτέλη, στον οποίο υποχρεωτικά θα στραφούμε εξαιτίας του γεγονότος ότι ο Νικηφόρος φαίνεται να εντάσσεται σε μια παράδοση μελετητών που αναζητούν στην αριστοτελική λογική τη θεμελίωση της επιχειρηματολογίας τους, ως]ñíβíðíá θεωρούνται (*Κατηγορίες*, 1α 1-6) #úí {íííá íúíí éíéíúí,]í ä`á éáð`á ðí{ðííá éüäíð ð~çð í[ðóβάð]áðáñíð, í#éíí æ~?úíí \í ðá {áíéñüðíð éá`é ðí ääñáííÝíí. Εικόνα και αρχτύπο δεν μπορούν να χαρακτηρισθούν ως συνώνυμα, καθώς τα συνώνυμα έχουν όχι μόνο κοινό όνομα αλλά και κοινό ορισμό της ουσίας (σε αυτήν την κατηγορία εντάσσονται π.χ. ο άνθρωπος και το βόδι, διότι το κάθε ένα ξεχωριστά μπορεί να ονομασθεί ζώο και ο ορισμός της ουσίας τους είναι ο ίδιος). Άρα το σφάλμα των εικονομάχων έγκειται στην πραγματικότητα σε σύγχυση των δύο εννοιών, καθώς ταυτίζουν την]ñüíðíβά με την óðíúíðíβá. Ο Στουδίτης παρατηρεί ότι το κοινό όνομα χρησιμοποιείται διαφορετικά σε ό,τι αφορά την εικόνα και διαφορετικά αναφορικά με το πρότυπο: [áð`é í`ái ðí~ð ðñüðíðýðíð óðíúíýíúð ... [áð`é ä`á ðí~ð δάñáãñáíð]ñüíýíúð (βλ. Στουδίτης, [*Áíðéññçóέέüð* ΕΕΕ, PG 99, 360D· πρβλ. Νικ., [*Áíðéññçóέέüð* ΕΕΕ, PG 100, 432B).

¹⁶⁴ Φαίνεται όμως σύμφωνα με την σκέψη του Νικηφόρου, να υπάρχει λογικό άλμα καθώς παρατηρείται: «íβá ä`áñ [áð[[áíóí~έí]ç ðñíóçáíñíβá· ááóέéä`ðð ä`áñ éá`é]ç ááóέéÝüð á{éé`uí éÝááðάέ· á{éðíé á[\~áí, [\~Áã`ù éá`é]í ááóέéä`ðð \~áí [áóíáí, ä~çéíí ä`á \~üðé δάñ`á ð`í ð~çð í[ðóβάð áéÜóíñíí». Το ότι υπάρχει ταυτότητα ως προς την προσηγορία, δεν σημαίνει ότι αυτοί που μοιράζονται το ίδιο όνομα

Έτσι, αποδίδονται στην εικόνα επιθετικοί προσδιορισμοί, οι οποίοι αντλούνται από τον αριστοτελικό στοχασμό για να αποδώσουν τα βασικά της χαρακτηριστικά· η εικόνα παρουσιάζεται {άθδ=ϊδ, {άεϊάϊδ έά'έ [άέβιςοϊδ σε αντίθεση με το {άιθδ=ϊί, εϊάέέ'ϊί έά'έ έέϊϊγιάϊί πρότυπό της¹⁶⁵. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά της εικόνας είναι φανερό ότι απορρέουν από την υλική της φύση και φανερώνουν την παθητικότητά της και την αξιολογική κατωτερότητά της σε σχέση με το υπερβατικό πρότυπό της. Το αρχέτυπο, ως {άιθδ=ϊί, εϊάέέ'ϊί έά'έ έέϊϊγιάϊί είναι αυτό που έχει μια πραγματική και ανεξάρτητη ύπαρξη¹⁶⁶.

Η εικόνα θεωρείται πάντα σε σχέση με το πρότυπό της και για τον λόγο αυτό της αποδίδονται χαρακτηρισμοί που τη σχετίζουν αντιθετικά με αυτό, του οποίου είναι τεχνητό αντίγραφο, παραγόμενο με υλικά μέσα¹⁶⁷. Έτσι, αν το πρότυπο είναι {άιθδ=ϊί, η εικόνα λόγω της υλικότητάς της θα αποτελεί {άθδ=ς μίμηση του προτύπου· αν το πρότυπο είναι εϊάέέ'ϊί έά'έ έέϊϊγιάϊί, η εικόνα λόγω της ουσίας της πάλι θα παρουσιασθεί ως {άεϊας έά'έ [άέβιςδς υπόσταση.

Λόγω της δῆυδ δέ σχέσης τους, η εικόνα γίνεται κατανοητό όχι μόνο ότι είναι κατώτερη από το πρότυπο, αλλά και ότι αντλεί από αυτό τη νομιμοποίηση της δημιουργίας και της λειτουργίας της. Επειδή εικόνα και πρότυπο \άϊέέάϊ [άέέβειέδ δ~?ύ \άξέάέ, η εικόνα οδίαϊπ\Üαάδάέ }ς οδίαδέεϊ~δδάέ δ~?ύ δῆυδιδύδ?ύ¹⁶⁸. Η αναγωγική λειτουργία της εικόνας, η οποία είναι αποτέλεσμα της σύλληψης της υποστατικής ομοιότητάς της με το πρότυπο, έχει ως αποτέλεσμα να παροντοποιεί το απόν αρχέτυπο, του οποίου αποτελεί την υλική φανέρωση¹⁶⁹. Έτσι, οποιοσδήποτε

θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως \άί. Ακόμα και στην περίπτωση που ληφθούν ως τέτοια, αυτή η ενότητα δεν αναφέρεται σε οντολογική ταυτότητα αλλά περιορίζεται στο γλωσσικό επίπεδο.

¹⁶⁵ Πρόκειται για χαρακτηριστικά, που μπορούν να συναχθούν από την εφαρμογή της αριστοτελικής αιτιότητας. Ο Νικηφόρος δεν αναλύει περισσότερο τα χαρακτηριστικά αυτά, πράγμα που δείχνει ότι έχει πίσω του μια σχολιαστική παράδοση, η οποία αναφέρεται διεξοδικά στην αριστοτελική θεώρησή τους. Βλ. επί παραδείγματι την σχέση της κίνησης των όντων με την φθορά τους και γενικά με την κτιστή τους φύση στον Δαμασκηνό (Zografidis [1999, 215-7]).

¹⁶⁶ Πρβλ. Αριστοτέλης, *Φυσικά*, Β 193b 20 κ.εξ., όπου τονίζεται ότι τα φύσει όντα είναι αυτοκινούμενα, όπου ως κίνηση νοείται η μεταβολή τόπου η φθορά, η γέννηση, ο θάνατος. Αντίθετα, τα άψυχα όντα, ως αποτελέσματα τέχνης δεν έχουν έμφυτες τάσεις κίνησης και όπου παρατηρείται κίνησή τους πρόκειται για ένα «κατά συμβεβηκός» χαρακτηριστικό (για την κίνηση των φύσει όντων βλ. Κάλφας [1999, 139-145]).

¹⁶⁷ Βλ. Parry [1996, 31-2]· Byckov [1989, 182-184].

¹⁶⁸ Πρβλ. Μ. Βασίλειος, *Δᾶν'έ όϊ-δ [Ἀᾶβιδ Διάγιάοϊδ* 18, PG 32, 149C· Δαμασκηνός, *Ἐυᾶϊδ* III.33 (III, 137-39)· Στουδίτης, [*Ἀδέοόϊέά'έ* 2, PG 99, 1592C. Σε όλες τις περιπτώσεις αυτό που επισημαίνεται είναι ότι δεν αποδίδεται τιμή στην υλική φύση των εικόνων αλλά στο απεικονιζόμενο αρχέτυπο.

¹⁶⁹ Σύμφωνα με μια γενική θεώρηση της λατρευτικής χρήσης της εικόνας από τον Florenskii [1976, 16-18], η εικόνα δεν αποκρύπτει τίποτα από τον πιστό: αποκαλύπτει το μυστήριο για τους αδύναμους πνευματικά υποδεικνύοντας τον τρόπο εισόδου τους σε έναν άλλο κόσμο. Τους προαναγγέλλει την

ένα υποκείμενο με πολλές ιδιότητες, που το ίδιο δεν είναι ιδιότητα- κατηγορούμενο ενός άλλου¹⁷⁴.

Στις *Κατηγορίες* βρίσκουμε ένα ακόμη είδος ουσίας, την δεύτερη ουσία, στην οποία εντάσσονται τα ἄξῆα, στα οποία υπάρχουν οι πρώτες ουσίες και τα γένη των ειδών, π.χ. ο συγκεκριμένος άνθρωπος είναι είδος του ανθρώπου γενικά, και γένος του είδους αυτού είναι το ζώο¹⁷⁵. Επίσης σε ένα χωρίο από τα *Φυσικά*¹⁷⁶ αναφέρεται ότι ἄξῆα θεωρείται η ολοκληρωμένη μορφή ενός πράγματος, αυτό που βλέπουμε, ὁ ἴ δὲ ἄξι ἄξῆα. Η μορφή αυτή δεν υπάρχει ως ανεξάρτητη οντότητα αλλά «ενδύεται» μέσα σε ύλη, πράγμα που κάνει τον Αριστοτέλη να θέσει το ἄξῆα στη θέση της ύλης¹⁷⁷. Πιο συγκεκριμένα, κάθε ατομικό ὄν θεωρείται ως συνένωση ύλης και μορφής. Η ύλη αυτή, είτε πρόκειται γενικά για την αισθητή είτε πιο συγκεκριμένα για τη νοητή ύλη¹⁷⁸, φέρει την μορφή, το ἄξῆα του κάθε αντικειμένου και αν αφαιρεθεί νοητικά, αυτό που μένει είναι η καθαρή μορφή.

Το αριστοτελικό ἄξῆα, με αυτήν ακριβώς την έννοια της καθαρής μορφής, φαίνεται να ταυτίζεται με την υπόσταση: Αν ο πιστός «αφαιρέσει» την υλική φύση των εικόνων, αυτό που μένει είναι η υπόσταση που απεικονίζεται, το ἄξῆα του αναπαριστάμενου προτύπου. Το ἄξῆα, η μορφή του αρχετύπου «ενδύεται» στην ύλη και είναι τελικά αυτό που συνδέει την εικόνα με το πρότυπο. Καθιστά την εικόνα ὅμοια με το πρότυπο αλλά και παράλληλα διαφορετική από αυτό λόγω της υλικότητάς της.

Ο Νικηφόρος, όπως και ο Αριστοτέλης, τίθεται υπέρ της προτεραιότητας της μορφής, της υπόστασης σε σχέση με την ύλη. Ωστόσο, η εικόνα, ως κτιστό ὄν, αποτελεί μια σύνθεση ύλης και μορφής, που πραγματοποιείται από τον άνθρωπο και απευθύνεται πάλι σε αυτόν, ο οποίος ὄντας και ο ίδιος σύνθεση ύλης και μορφής, καλείται να την χρησιμοποιήσει ως μέσον για να αναχθεί στο υπερβατικό· αφού χρησιμοποιήσει την ύλη, να την υπερβεί για να προσεγγίσει την καθαρή μορφή. Θεωρώντας το κείμενο του Νικηφόρου, υπό αριστοτελική σκοπιά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό που μπορεί και πρέπει ο άνθρωπος να συλλάβει είναι η υπόσταση ως

¹⁷⁴ Αριστοτέλης, *Φυσικά*, 193 b 32 κ.εξ.

¹⁷⁵ Αριστοτέλης, *Κατηγορίες*, 2 a 14 κ.εξ.

¹⁷⁶ Αριστοτέλης, *Φυσικά*, 199 b 14 κ.εξ.

¹⁷⁷ Βλ. Κάλφας [1999, 150-1].

¹⁷⁸ Αριστοτέλης, *Ἰὰ δὲ ἄ ὁ ἄ Ὀδοιέεῦ*, Z 1036 a 9-1037 a 4: Ως νοητή ύλη θεωρείται η έκταση στο χώρο που έχουν τα αντικείμενα, το σχήμα και το μέγεθός τους, τα οποία δεν μπορούν να αφαιρεθούν από κανένα πράγμα, από το οποίο θα προσπαθήσουμε να αφαιρέσουμε νοητά ὅλη την αισθητή του ύλη.

δεύτερη ουσία, καθώς η πρώτη ουσία μένει άρρητη, απερίγραπτη και γνωστικά απρόσιτη.

Ο πρώτος άνθρωπος που καλείται να κάνει αυτή την υπέρβαση, δεν είναι άλλος από τον καλλιτέχνη, τον δημιουργό της εικόνας¹⁷⁹. Στόχος του είναι να αξιοποιήσει το υλικό που διαθέτει, ώστε να αποδώσει την μορφή του αρχετύπου¹⁸⁰ και να παραγάγει αληθείς εικόνες, δηλαδή εικόνες που παριστούν ένα οντολογικά υπαρκτό πρότυπο¹⁸¹. Έτσι, ο καλλιτέχνης, εκτός του ότι αποτελεί την οργανική αιτία της δημιουργίας της εικόνας, μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι τελικά αυτός που πραγματώνει την οντολογική λαϊούόεί εικόνας και αρχετύπου μέσω της σχηματικής απεικόνισης, διά της οποίας διασώζεται το είδος και η εξωτερική μορφή του αρχετύπου¹⁸².

Μετά τον καλλιτέχνη¹⁸³ και ο θεατής καλείται να πραγματοποιήσει αυτή την υπέρβαση από την κτιστή και υλική εικόνα προς το υπερβατικό και άκτιστο πρότυπο. Προϋπόθεση μιας τέτοιας «κίνησης» είναι ότι στη θέση του θεατή δεν έχουμε απλώς ένα αντιληπτικό υποκείμενο αλλά έναν πιστό, ο οποίος λόγω της υλικής του φύσης

¹⁷⁹ Κατά τη βυζαντινή εποχή, και κυρίως κατά την περίοδο της έξαρσης του φαινομένου της εικονομαχίας, αμφισβητήθηκε η δυνατότητα της ανθρώπινης δημιουργικότητας (βλ. σχετική μελέτη της Βασιλάκη [1997]). Συνεπώς, οι βυζαντινοί στοχαστές έπρεπε να αντιμετωπίσουν την αρνητική αυτή στάση προς τον καλλιτέχνη και να υπερασπιστούν τη δυνατότητα του ανθρώπου ως ποιητικής αιτίας (βλ. Ζωγραφίδης [1999, 16]· Resnick [1985, 44-5]). Για τον Florenskii [1976, 18] οι πραγματικοί «δημιουργοί» της βυζαντινή τέχνης είναι οι Πατέρες, λόγω του ότι επωμίζονται την ευθύνη να υπερασπιστούν το έργο του ζωγράφου, ο οποίος -όπως προκύπτει από την Ζ' Οικουμενική Σύνοδο- ευθύνεται μόνο για το αισθητικό αποτέλεσμα της μιμητικής δημιουργίας (πρβλ. Ostrogorsky [1964, 136] και τα επιλεγμένα κείμενα από τον Ware [1976, 7]).

¹⁸⁰ Όπως παρατηρεί Ζωγραφίδης [1999, 19] αναφορικά με τον Δαμασκηνό, στην καλλιτεχνική παραγωγή το πρότυπο αποτελεί την μορφική αιτία «όχι τόσο σαν φυσικό αντικείμενο όσο σαν ιδέα του έργου στο νου του καλλιτέχνη»· το πρότυπο είναι διαρκώς παρόν στη συνείδηση του καλλιτέχνη και, από ένα σημείο και έπειτα, και στη συνείδηση του θεατή, όσον αφορά την βυζαντινή τέχνη (βλ. Florenskii [1976, 18-9]).

¹⁸¹ Ο Νικηφόρος θεωρεί ότι λόγω της προσπάθειας του καλλιτέχνη να δημιουργήσει αληθείς εικόνες, παρατηρείται η επανάληψη των ίδιων μοτίβων στη βυζαντινή ζωγραφική και ο νεωτερισμός του καλλιτέχνη εντοπίζεται κυρίως στον τρόπο αξιοποίησης του υλικού του. Αυτό σημαίνει ότι κύριο μέλημα του ζωγράφου είναι η απόδοση της μορφικής ομοιότητας που παρουσιάζει το δημιούργημά του με το αρχέτυπό του. Λόγω του ότι το αρχέτυπο αυτό ήταν σε κάποια χρονική στιγμή αντικειμενικά υπαρκτό και διέθετε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, η προσπάθεια απόδοσης αυτών των χαρακτηριστικών μέσω της απεικόνισης έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ίδιων μορφικά εικόνων· βλ. *{ Άεάα-ιò εά'έ [ΑίάοñιδΡ, 90*. Η βυζαντινή τέχνη μέσω του καλλιτέχνη δεν ενδιαφέρεται για την παραγωγή κάποιου καινούργιου έργου αλλά στοχεύει μόνο στην απεικόνιση του αντικειμενικά ωραίου και πραγματικά υπαρκτού. Για τον λόγο αυτό, οι καλλιτέχνες μένουν πιστοί στις παραδόσεις και τους νόμους της εκκλησίας (βλ. Florenskii [1976, 20-22]).

¹⁸² Βλ. Νικ., *{ Άεάα-ιò εά'έ [ΑίάοñιδΡ, 82, 83-85*: «[ῥὰ αἰ ἄ'ἄñ @çòðí [áð'έ ó-βιάðιò \αόðçέáι]ç ἱñòβ, á@εάιò δά εά'έ οόιè'çi εά'έ ð {άεéá ð-çò εΎάó [áíáíÛεάéðóá εά'έ [άεβâçóá äéáó?βæíðóá». Άεά ðι ñüèí ðιò εάéééðÝ=ίç áéèÛ éáé äéá ðéð ðñíððìèÛóáéð ðçð óúóðβò áíáðáñÛóóáóçð äè. äðβóçð ðι éåβíáñ ðιò θάðäì-Άείíðóβιð, *Ðáñ'έ [Άέέççóéάóóéè-çò] Éåñáñ-βιάò IV, PG 3, 473C*.

περιορίζεται ως προς την προσέγγιση της νοητής πραγματικότητας. Με σκοπό να ξεπεράσει αυτή τη δυσκολία, «χρησιμοποιεί» το υλικό που του έχει διαθέσει ο καλλιτέχνης και κατορθώνει μέσω της αναφορικότητας της εικόνας να συνειδητοποιήσει την οντολογική σχέση της με το πρότυπο.

Στη συνέχεια θα καταδειχθεί με ποιον τρόπο ο θεατής - πιστός αξιοποιώντας την εικόνα, καθίσταται αντιληπτικό υποκείμενο με στόχο να οδηγηθεί σε ένα είδος γνώσης του αρχετύπου του και να κατανοήσει την παραπάνω περιγραφόμενη οντολογική σχέση. Με αυτόν τον τρόπο, και έχοντας προσδιορίσει τη σχέση εικόνας - προτύπου βάσει του διαμεσολαβητικού ρόλου του καλλιτέχνη, ολοκληρώνεται η προσπάθεια να κατανοήσουμε ποια ακριβώς σχέση συνδέει το τρίπτυχο εικόνα-καλλιτέχνης-θεατής.

¹⁸³ Δεν αναφερόμαστε περισσότερο στη συμβολή του καλλιτέχνη, καθώς στη συνέχεια της εργασίας θα προσδιοριστεί ο ρόλος του σε σχέση με την εξασφάλιση της δυνατότητας της γνώσης για το αντιληπτικό υποκείμενο.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

Η εικόνα ως γνωστικό σημείο του προτύπου

I. Η λειτουργία της αντίληψης

Οπως διαπιστώσαμε υπάρχει μια οντολογική διαφορά μεταξύ εικόνας και προτύπου (αναφορικά και με τα τρία είδη της εικόνας) και στη διαφορά αυτή θεμελιώνεται η μεταξύ τους σχέση. Πιο συγκεκριμένα, σε ό,τι αφορά την μιμητική εικόνα - ανασυγκροτώντας τη θέση του Νικηφόρου- οδηγηθήκαμε στο συμπέρασμα ότι η εικόνα ως αντίγραφο του αρχτύπου, μπορεί να θεωρηθεί ως {Ûεεῖο ä`á á[δδ`το [ää~έίτο του προτύπου, πράγμα που σημαίνει ότι πρότυπο και εικόνα παρουσιάζουν διαφορά (ως προς τη φύση) αλλά και ομοιότητα (ως προς το ä@έäῖο, τη μορφή).

Ο άνθρωπος μπορεί μέσω της τεχνητής εικόνας να γνωρίσει το ä@έäῖο, τη μορφή του προτύπου¹⁸⁴ λόγω της ομοίωσης αλλά και της ομωνυμίας. Περιεχόμενο της εικόνας φαίνεται ότι είναι το αρχέτυπο, του οποίου τα μορφικά χαρακτηριστικά

¹⁸⁴ «[äðä`έ οἰβῖοῖ]ç [ái ðγῖοῖέο]ññβυόέο ó-Ýόέο ðέο ἰ@ðóá, ἰäóέðáγäέ ðἰ-έð éáð`á ð`çἰ [äἰoÝñäéáἰ éἰéἰññ~ðóéἰ {äéñἰéð, ð~?ù ä {éääé ðá~ðóá, é}áἰ ð~?ç öýóäé äéÝóðçéáἰ. ä[é ä`äñ éá`é {Ûεεῖ ð~?ç öýóäé öý-ἰé]äéÛðäññἰ, [äéè[ἰ[ðé {Ûεεῖò éá`é {Ûεεῖò· äé`á ðἰ-ð öýðἰð äÛñ, ðἰ-ð [ái [äñ-~çð]ç äἰ-ùóέò [äääβἰäóäé, éá`é [ái á[ðð~?ù ðἰ-ð ääñäññἰÝἰð]ç]ððἰóðáóέò éäéἰñ~äðáé»: { Äéää~ἰð éá`é [ÁἰáðñἰðP, 66. 11-18.

είναι δυνατόν να συλλάβει ο θεατής¹⁸⁵ και έτσι, κατά κάποιον τρόπο να αποκτήσει ένα είδος γνώσης του προτύπου· να γνωρίσει θα λέγαμε τον {άέϊί ά[δδ`ίί [άέã~είίί του αρχετύπου.

Ο Νικηφόρος παρατηρεί: «άέ`ι έά`έ [άãÝçóã δάγόςδ δ~çδ δά=δδÝñáð ãñáð~çδ, óááóδÝñáð ä`ä `üüò δ~üí [άδëïδóδÝñüí δã έά`έ [άãñíέέïδÝñüí `áíáέáí· `έíá έά`έ í]έ `ι`ç ä[έãüðãð ãñÜííáδã, `íðãñ áέ`ά δí~δ ëüãïð έáέδδóðãñβæííδãέ, áέ`ά δ~çδ {íθãüð [áíδãέόáüüíáííí `άέíéííδí, óδíδííδÝñáí δã έά`έ [άέαçéíδÝñáí δ`çí δ~üí δñããíÜðüí á[δδ~üí [άέΡεáέáí έáδãáíí~üδéí]»¹⁸⁶. Οι πιστοί περιορίζονται ως προς τη γνώση του θείου, λόγω του ότι δεν μπορούν μέσω του λόγου να συλλάβουν τη δύναμη των περιγραφομένων. Για τον λόγο αυτό, η μιμητική εικόνα δημιουργήθηκε με σκοπό να απεικονιστεί με σύντομο, σαφέστερο και απλό τρόπο το αρχέτυπο, για να το συλλάβουν í]έ `ι`ç ä[έãüðãð ãñÜííáδã, όσοι δηλαδή έáέδδóðãñβæííδãέ áέ`ά δí~δ ëüãïð. Παρουσιάζεται λοιπόν εδώ η {íθέδ, σε αντίθεση με τον γραπτό λόγο, ως óδíδííüðãñíð έά``έ [άέãçëüðãñíð τρόπος φανέρωσης της αλήθειας.

Έτσι, η νομιμοποίηση της εικονικής παράστασης γίνεται προσπάθεια να θεμελιωθεί μέσα από τη σύγκρισή της με την «λεκτική παράσταση», σύγκριση η οποία αφορά στη λειτουργία δύο αισθήσεων, της όρασης και της ακοής ({íθέδ-[άέíð)¹⁸⁷. Και οι δύο αυτές αισθήσεις συμβάλλουν στην απόκτηση γνώσεως του θείου, στο βαθμό που είναι δυνατόν αυτό να γίνει καταληπτό από τον ανθρώπινο νου¹⁸⁸. Μέσο κατάληψης του θείου καθίσταται, στην περίπτωση που η γνώση προέρχεται από την ακοή, ο λόγος -ενώ στην περίπτωση που η γνώση πηγάζει από την όραση, η εικόνα. Συνεπώς η αντίθεση μεταξύ όρασης -ακοής μετατρέπεται σε διάσταση εικόνας- λόγου¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Βλ. By`ckov [1989, 183-4].

¹⁸⁶ [*Αιόέñçóέέüð, Λόγος Γ΄, PG 100, 380D.*

¹⁸⁷ Η αντιδιαστολή των δύο αισθήσεων και η προσπάθεια κατάδειξης της ανωτερότητας της εικόνας μέσω αυτής αποτελεί κοινό τόπο στην βυζαντινή σκέψη. Για το θέμα αυτό βλ. Brubaker [1989, 28-30]-Barber [1993, 146-148].

¹⁸⁸ Η σύγκριση της όρασης με την ακοή, ως αισθήσεις που αφορούν την απόκτηση και τη διασφάλιση διαφόρων ειδών γνώσεων αποτελεί κοινό τόπο στην πατερική σκέψη: Ο Μέγας Βασίλειος (] Ñέέβá ÉÈ΄ 2, PG 31, 508C-509A) τονίζει την ανωτερότητα της ãñáðέέ~çδ δã ó÷Ýόç íã óíí ëüãí: `á äÜñ]í ëüãïð δ~çδ [έóδíñβãð áέÜ δ~çδ [άέí~çδ δãñβóδóçέ, δã~δδã ãñáðέέð óέüð~üóá áέÜ íέíðóáüð äãβéíδóέ. Έτσι, η αντιπαράθεση όρασης- ακοής λαμβάνει τη μορφή αντίθεσης μεταξύ εικόνας- λόγου, όπου η εικόνα θεωρείται προϊόν μιμητικής ενέργειας. Πρβλ. Γρηγορίου Νύσσης, [*Äãêñèíü á[έó Èãüüãññü, PG 46, 737d:* «ãñáðð óέüð~üóá [áí δíβ÷?ü έáέã~έí».

¹⁸⁹ Όπως παρατηρεί ο Lange [1968, 207-208] υπάρχει διάκριση μεταξύ λόγου-εικόνας, [άδãããέέéí~δ/ íέíçδέέí~δ,δí~δ áέ`ά δ~üí [άέóáííδíÝíüí/ δí~δ áέ`ά δ~üí [áíðáííδíÝíüí.

Όπως παρατηρεί ο Δαμασκηνός, το αντικείμενο λόγου και εικόνας είναι τις περισσότερες φορές κοινό: «ἄϊ ἀ[έεϋῖτὸ ἐά'έ εὐαῖτὸ δ'ἰ {ἀῆῆῖ}»¹⁹⁰ και ο Ἰέεξϋῖπῖο ἀίαδ'Υῆῆῆ ῆζδ'Υ ὑδέ «[ῆἰ ἰΥῆῆῆ ἂ'ἂ ἄέ'ἂ δ-ζὸ ἐάεῖεδᾶ=ἰέε-ζὸ ἀ[δὸδβᾶδ, δ'ἂ δ-ζὸ ἐᾶβᾶδ]εὸδῖῆβᾶδ]εῖ-εῖ [ἂῖοἂῖβᾶῆ ἄεᾶ'Υἂῖᾶδᾶ»¹⁹¹. Ο λογογράφος χρησιμοποιώντας τα καλύτερα μέσα που διαθέτει διακοσμεί το λόγο του, όπως άλλωστε κάνει και ο πιο έμπειρος και επιτυχημένος ζωγράφος, χρησιμοποιώντας τα πιο καθαρά χρώματα και τα κατάλληλα υλικά μέσα¹⁹².

Σκοπός και στις δύο περιπτώσεις είναι η σωστή αξιοποίηση των κατάλληλων υλικών που διαθέτει ο καλλιτέχνης ή ο λογογράφος με τελική απόβλεψη να επιτευχθεί η ως ένα σημείο γνώση του αρχετύπου από τον πιστό. Η γνώση αυτή είναι στην ουσία γνώση του είδους- της μορφής του, βάσει της προαναφερθείσας]ῖῖεβᾶδὸ δ-ζὸ ἂ {εᾶξ «]ῖδὸ {ἂῖ δ'ἰ [ἂῖοἂῆ'ᾶδ ἀ[εὸ δ'ἰ [ἄεῆᾶ'Υόδᾶῆῖ ἄεᾶ'βᾶῖεδὸ· ἐᾶ'έ ἂ'ᾶῆ ἄε'ἂ δ-ῖῖ ἀ[έεϋῖῖ, δ-ῖῖ [ἂῆ+ᾶδῖδὸῖ]εῖ-εῖ]ε ἂῖ-ῖδὸῖ [ᾶᾶβῖᾶδᾶῆ».

Και στις δύο περιπτώσεις αφετηρία είναι τα υλικά μέσα, μέσω των οποίων ο πιστός ανάγεται στο αφηρημένο και υπερβατικό: η {ῖθῆδὸ βασίζεται στις [ἂῖδὸδβᾶδῆδὸ δ-ζὸ ἰῖῆδ-ζὸ, ενώ η [ἄεῖβ' στους δῖδῖδὸ δ-ῖῖ]εὸδῖῆῆ-ῖῖ¹⁹³. Έτσι, εκτός από την κοινότητα ως προς τον στόχο είναι εμφανής και η κοινή χρήση των υλικών μέσων, η οποία υποδεικνύεται αλλά και δικαιολογείται από γεγονός ότι στην ουσία πρόκειται για προσπάθεια απόδοσης μέσω της ύλης των χαρακτηριστικών των κτιστών αρχετύπων¹⁹⁴.

Συνεπώς, παρατηρείται αν όχι μια παράλληλη λειτουργία εικόνας και λόγου (καθώς το περιεχόμενο των κειμένων και της εικονογραφίας είναι το ίδιο: η λεκτική/ζωγραφική παράσταση) μια επικουρική λειτουργία της εικόνας προς τον λόγο¹⁹⁵: με

¹⁹⁰ Για τα κοινά σημεία-χαρακτηριστικά μεταξύ λόγου και εικόνας στο στοχασμό του Δαμασκηνού βλ. Ζωγραφίδης [1997a, 284]- πρβλ. { Ἀεᾶᾶ-ῖδὸ ἐᾶ'έ [Ἀῖᾶδῖῖδ'P, 85. 10-26.

¹⁹¹ [Ἀδῖεῖἰᾶζδὸεῖϋδ, PG 100, 748C.

¹⁹² [Ἀδῖεῖἰᾶζδὸεῖϋδ, PG 100, 725A· πρβλ. «δᾶδδ'ῖ ἂ'ἂ ἄῖἰᾶδῆᾶ δῖ-εὸ δᾶῆ'ἂ δ-ῖῖ εῖἰᾶῆῆῖῖδὸῖ δ'ἂ δ-ῖῖ ἄῖἰᾶῆῆῖῖδὸῖ, [ᾶδᾶ'έ δᾶῆ'έ ἰβᾶῖ ἐᾶ'έ δ'εῖ ἀ[δὸ'εῖ]δῖδὸεᾶῖ [ἂῖοῖδᾶῆῖ ὀδῆ'Υῖῖῖῖᾶῆ, ἐᾶ'έ δᾶ-δᾶ]δῖᾶῖῖ]δῖ-εῖ δᾶῆᾶδ'Υεᾶῆδᾶ»: { Ἀεᾶᾶ-ῖδὸ ἐᾶ'έ [Ἀῖᾶδῖῖδ'P, 111.37-40.

¹⁹³ Νικ., { Ἀεᾶᾶ-ῖδὸ ἐᾶ'έ [Ἀῖᾶδῖῖδ'P, 83. 20-43 και 117. 37-44: «ἐᾶ'έ]ᾶε'Υδᾶῆῖ δῖ-εὸ δῆῖδῖῖδῖδῖδῖδῖ ἄεῆῖῖ-εὸ ἐᾶ'έ εὐαῖῖδῖ +ῆῖῖᾶῖῖ, δ'ἰ δᾶῆ[ἀ[δῖδῖ-εὸ δᾶεᾶῖῖδῖῖᾶῖ-δῖδῖ +ῆῖδῖῖῖ, ἰ]ῆ ἰ'ἂῖ δ'ἰ ἀ[δᾶδ'ᾶδ δ-ῖῖ εὐαῖῖ ἐᾶ'έ δ'ἰ δᾶῆῖδ'ῖ δ-ζὸ ἀ[δᾶεῖδῖδῖδῖ ἐᾶ'έ δ-ῖῖ [ἂῖεῖδῖῖῖδῖδῖ δ'ἰ δῖεῖβῖῖ ἐᾶ'έ ἄεᾶῖδῖῖ [ἂῖᾶεᾶδ-ῖῖδᾶδ δ'ἰ δῖεᾶῖῖ {ἂ-ῖδῖῖ, ἰ]ῆ ἂ'ἂ δ-ῖῖ δῖεῖδᾶῆ-ῖῖ ἂᾶδ-ῖῖ δ'ἰ [ᾶδᾶῖῖ-δῖ ἐᾶ'έ ἀ[δ-ῖῖδῖ ἂ δῖ-εὸ [ἂῖῖῖῖᾶῖῖῖῖδῖ δ'ᾶδ +ῖῖῖῖδᾶδ δᾶῆῖῖῖῖῖῖδῖ [ᾶδᾶῖῖῖῖῖῖ, δᾶ-εὸ]δῖῖᾶῖῖῖῖῖῖδῖ ἰῖῖᾶ-εὸ ἐᾶ'έ δῖ-εὸ ὀ-ῖῖᾶῖδῖ δ'ἰ [ᾶῖῖῖῖ ἰ'ῖ ε'Υεῖδῖῖῖῖ».

¹⁹⁴ { Ἀεᾶᾶ-ῖδὸ ἐᾶ'έ [Ἀῖᾶδῖῖδ'P, 115. 56- 61.

¹⁹⁵ Στο σημείο αυτό φαίνεται η εικόνα να τίθεται στην υπηρεσία του λόγου, θέση που δεν συμφωνεί με αυτή του Στουδίτη αλλά και του Αριστοτέλη, ως προς την ανωτερότητα της οπτικής αντίληψης. Ωστόσο, σε άλλα χωρία ο Νικηφόρος δηλώνει ρητά την υπεροχή της εικονικής παράστασης, τόσο σε

την εικόνα επιβεβαιώνονται τα όσα ακούμε, ώστε «[δ᾿αῖ δ'έ ἰ-ἀέεῖι δὴᾶᾶ {ç δὴᾶᾶ ἀέαόφιΒιάέαι· ἄ[έο ᾶ`ἄñ [ἄδ[[αἰοῖ~εί]ἰ εὐᾶῖο, ἐά'έ ἀέ[[αἰοῖδ'Υῆνὶ δ~çò οὐδὸçñβῖο δῖ~δ Ἐᾶῖ~δ Ἐῦᾶῖο ἰ[έεῖῖῖβᾶδ]ç ἀέαάόέαἔβᾶ δᾶ ἐά'έ [αἰῖῖçόέο ἄβῖᾶδᾶέ»¹⁹⁶.

Έτσι, η]δδὴῖçόέο του προτύπου σε ένα πρώτο στάδιο και σε ένα δεύτερο η εκδήλωση της λατρείας του πιστού σε αυτό αποτελούν τον σκοπό, στην επίτευξη του οποίου είναι προσανατολισμένες οι ενέργειες τόσο του λογογράφου όσο και του ζωγράφου¹⁹⁷.

Η κοινότητα ως προς τους στόχους δεν σημαίνει ότι οι μεταξύ τους διαφορές πρέπει να παρακαμφθούν. Αντίθετα, μετά την επισήμανσή τους θα καταδειχθεί και η διαφορά της αντιληπτικής λειτουργίας της όρασης σε σχέση με την ακοή: «ἐάεῦοῖῖ #δῖ {ἄñᾶῖ εὐᾶῖο ἀέαῖΒῖῖ~ᾶ, ἐάδ'ᾶ οἰοῖ~δδῖῖ]ç δῖ~δ {ἄñᾶῖο ἰβῖçόέο ἐά'έ]ῖῖβὺοέο δ~çò δ~ῖῖ εὐᾶῖῖ [ᾶδç~Βῖᾶῖο δñ`ῖο δ'çῖ δ~ῖῖ δñᾶῖῖῖδὴῖ ἄεῖβῖᾶέ [ἄῖδ'ῖᾶῖᾶῖᾶῖ»¹⁹⁸.

Η διάκριση της όρασης από την ακοή, σε σχέση με τη γνωστική αντίληψη του υποκειμένου, έγκειται όδῖ [ἄῖδ'ῖᾶῖᾶῖ δ~ῖῖ δñᾶῖῖῖδὴῖ, δηλαδή στον τρόπο παράστασής τους και απόδοσης των χαρακτηριστικών τους γνωρισμάτων μέσω διαφορετικών υλικών. Η διάκριση αυτή θα αποδείξει και την ανωτερότητα της όρασης και πιο συγκεκριμένα της γνώσης που πηγάζει από αυτήν και θα αποτελέσει αντικείμενο μελέτης για τον Νικηφόρο¹⁹⁹, καθώς πάνω σε αυτήν θα βασίσει μέρος της επιχειρηματολογίας του για την νομιμοποίηση της δημιουργίας της μιμητικής απεικόνισης.

σχέση με τη συμβολική, όσο και σε σχέση με τη λεκτική (βλ. Lange [1968, 209-213]· Barber [1995, 8]).

¹⁹⁶ [*Ἀδῖεῖᾶçóέεῖο*, PG 100, 748C-D· πρβλ. [*Ἀῖοέñçóέεῖο* ΕΕΕ, PG 100, 381C: «[Αεῖ`ᾶ ἐά'έ εὐᾶῖε ἄ[έεῖῖᾶδ ἄ[έο'έ δ~ῖῖ δñᾶῖῖῖδὴῖ, ἐά'έ λᾶδῖῖᾶῖ ἄ[δῖ~έο]ῖδ ἄ[έδβῖεο. Ἐᾶ'έ δñῖῖδὴῖ ἰ`ᾶῖ δ'çῖ [ᾶεῖ`çῖ ἄ[έοᾶῖῖᾶῖ· δñῖᾶῖῖ ᾶ`ἄñ δ'ᾶ [ᾶδç~Βῖᾶῖ δ~ῖῖ εᾶᾶῖῖῖῖ δῖ~έο [ᾶῖç~ῖοῖῖῖῖῖῖ δñῖᾶῖδβδῖᾶῖᾶῖ· ᾶᾶδδ'Υῆνὺ ᾶ`ᾶ ἀέ[[αἰᾶῖᾶῖᾶῖῖ~δ [ᾶδ'έ δ'çῖ δ~ῖῖ ᾶçῖᾶῖῖῖῖῖ δñᾶῖῖῖῖδὴῖ ἐᾶδᾶῖῖçóέῖ]ἰ [çῖᾶῖᾶῖᾶῖῖῖῖῖ {ἄñ~ᾶδᾶῖ.] Ç ᾶ`ᾶ δñῖῖδὴῖ ἐά'έ [αἰῖῖῖδὴῖ [ᾶδ' ἄ[δδ'ᾶ δ'ᾶ δñῖῖᾶῖᾶῖᾶῖ,]ῖδ δᾶñῖῖᾶῖ {çᾶç, δ`ῖῖ ἰῖ~δῖ δ~ῖῖ [ᾶῖñῖῖῖδὴῖ δñῖᾶῖῖᾶῖ, ἐά'έ [ᾶῖ δñῖᾶῖçò ἔῖᾶδ ἐά'έ [ᾶῖδᾶῖᾶῖᾶῖ δñᾶῖῖῖ ἔᾶ'έ [ᾶδᾶῖᾶῖᾶῖῖῖ δ'çῖ ᾶῖ~ῖᾶῖ δῖῖῖῖ δᾶñῖ~ᾶδᾶῖ. Ἐᾶ'έ λῖᾶ Ἐᾶδñῖῖ~?ç ῖῖῖ~?ç δñῖᾶῖ~ñῖῖῖῖᾶῖ, λᾶδᾶñ]ἰ εὐᾶῖο δ~çò [έοδῖῖῖῖᾶδ]δδ'Υᾶñᾶῖ, δᾶῖᾶᾶ ᾶñᾶῖ ç ῖῖῖῖ~ῖᾶῖ ἄῖ`ᾶ ἰῖῖῖᾶῖᾶῖ ᾶᾶβῖᾶῖᾶῖ».

¹⁹⁷ Η]δδὴῖçόέο του προτύπου θα εξετασθεί παρακάτω, καθώς συνδέεται στενά με τη λειτουργία της μνήμης και της φαντασίας.

¹⁹⁸ Νικηφόρου, *ό.π.*, 381D.

¹⁹⁹ Η ανωτερότητα της όρασης σε σχέση με τις άλλες αισθήσεις αναφέρεται και στα κείμενα του Στουδίτη, βλ. [*Ἀῖοέñçóέεῖο*, 3.A2, (PG 99, 392A), όπου παρατηρείται ότι ο γραπτός λόγος πηγάζει από την οπτική αντίληψη (για το σχολιασμό του συγκεκριμένου αποσπάσματος βλ. Parry [1989, 179]). Σε αυτό το σημείο Στουδίτης και Νικηφόρος φαίνεται να ακολουθούν τον Αριστοτέλη, ο οποίος αναπτύσσοντας μια θεωρία περί αντίληψης, θεωρεί την οπτική αντίληψη ανώτερη από τα άλλα είδη αίσθησης, βλ. *Ἰᾶδ'ᾶ δ'ᾶ Ὀδῖῖῖῖ* 1.1.980 a22-28.

Συγκεκριμένα τονίζεται ότι η όραση πλεονεκτεί έναντι της ακοής καθώς σε σχέση με τη δεύτερη είναι οδιόιιδΎπá éá'έ á[δδáέέáódΎπá²⁰⁰. Η αντιληπτική λειτουργία της όρασης περιλαμβάνει λειτουργίες των αισθητηριακών οργάνων απλούστερες, συντομότερες και πιο αξιόπιστες, καθώς οι πληροφορίες σχετικά με την υπόσταση του αρχετύπου -αφού συλληφθούν από τα αισθητηριακά όργανα της όρασης- μπορούν μετά από μια σύντομη νοητική επεξεργασία να μετατραπούν σε γνώσεις²⁰¹: äé`ά δι~δ όγδιδ ãÛñ, δι~δ [ái [áñ~ζο] ε ái~ύοέδ [ääãβιάδóáé, éá'έ [ái ά[δδ~?ù δι~δ äääñáiiΎπá] ε]δδύδóάóέδ éáέñ~άδóé²⁰². Αν ο πιστός έχει στραμμένη την προσοχή του αποκλειστικά και μόνο στα αισθητηριακά δεδομένα της όρασης, η οποία είναι μια αίσθηση που δεν μας εξαπατά, χάρη στη δυνατότητά της να έρχεται σε άμεση επαφή με το αρχέτυπό της και χάρη στην απλότητά της, τότε θα μπορέσει στη οδιΎ~άέά íá όδñΎθάé éáé δ'ί δ~ζο áéáíβáδ [ιθéáéíúí δñíδ όε áíβός διδ íδóδζñβíδ éáé όζδ äýíáíζδ όζδ δβóδζδ διδ²⁰³.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Νικηφόρος θεωρεί ότι μάδóáíý ούí ιθéáéíβí éáé διδ áéóέζδζñéáéíý äääñíΎπá äáí δáñáíáÛééáδóáé éáíβá Ûééε áíδééζδδóéεP éáéδíδñáβá: δά íÛδéá όδééáíáÛíπíδí áδδú áéñéáβδ διδ áéΎδíδí, áδδú διδ διδδ δάñíδóéÛæáδóáé, όζí [áíδÛíáéáí ούí δñááíÛδúí. Στο σημείο αυτό, ίσως δεν θα ήταν υπερβολικό να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια «πρώιμη» διατύπωση της θεωρίας που στην νεότερη φιλοσοφική παράδοση ονομάζεται άμεσος ρεαλισμός.

Íé áíβρóáéδ διδ δñíΎñ~ííδóáé íΎóú ούí áíδééζδδóééβí íñáÛíúí όζδ όρασης είναι «μονιμότερες», καθώς συλλαμβάνονται ευκολότερα και εντυπώνονται, μέσω των παθητικών μερών της αντίληψης, στην ψυχή του υποκειμένου. Μέσω της όρασης είναι δυνατή όχι μόνο η ευκολότερη πρόσληψη των πληροφοριών αυτών σε ένα πρώτο στάδιο αλλά και η δυνατότητα μελλοντικής ανάκλησής τους. Όπως, δηλαδή, θα εξετασθεί στη συνέχεια, η όραση είναι το πρώτο στάδιο μιας γνωστικής διαδικασίας, η οποία ολοκληρώνεται από τις λειτουργίες της φαντασίας και της μνήμης- υπόμνησης.

²⁰⁰ Σημειώνουμε ότι ο Στουδίτης δίνει ίση αξία στην απεικόνιση ενός Αγίου και στην ανάγνωση των λόγων του (*Í Áíδóéñζδóééúδ É, PG 99, 448C*), ενώ σε άλλο απόσπασμα παραδέχεται την ανωτερότητα του προφορικού λόγου (*Í ÁδéόóíεP 11.171, PG 99, 1537A-D*).

²⁰¹ Ο Νικηφόρος δεν ενδιαφέρεται να παράσχει μια αναλυτική θεωρία σχετικά με την αμεσότητα της οπτικής αντίληψης και της γνώσης που πηγάζει από αυτήν. Έτσι, δεν αναλύει την ακριβή λειτουργία της όρασης και της περαιτέρω επεξεργασίας των αισθητηριακών της δεδομένων, αλλά αναφέρεται σε αυτήν μόνο στο βαθμό που μπορεί να αντλήσει επιχειρήματα για τη νομιμοποίηση της εικόνας.

²⁰² { *Áéää~íδ éá'έ [ÁíáδñíδP, 66. 16-8.*

²⁰³ { *Áéää~íδ éá'έ [ÁíáδñíδP, 70. 29-36.*

Από την άλλη πλευρά, η αντιληπτική λειτουργία της ακοής είναι μια πιο σύνθετη λειτουργία, καθώς για κάποιον [αἰγύζοι ἄπᾶσι ὕδου] είναι δύσκολο να συλλάβει άμεσα αυτά που περιγράφονται. Η ακοή, συνεπώς, επειδή προϋποθέτει κάποια άλλα είδη γνώσης, ώστε να προσληφθούν καθαρά οι πληροφορίες που φτάνουν στα αισθητήρια όργανά της, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πολυπλοκότερη διαδικασία γνωστικής προσέγγισης του αρχετύπου²⁰⁴.

Ο πιστός, εκτός από την ενεργοποίηση των αισθητήριων οργάνων της ακοής που διαθέτει, πρέπει να διαθέτει εκ των προτέρων συγκεκριμένες γνώσεις προκειμένου να ερμηνεύσει σωστά αυτά που θα προσλάβει: γνώση λεκτικών συμβόλων, αν πρόκειται για γραπτό λόγο ή καλή εκ των προτέρων πληροφόρηση σχετικά με συγκεκριμένα γεγονότα, αν πρόκειται για προφορικό λόγο. Συνεπώς, η ακοή είναι μια διαμεσολαβημένη αίσθηση με την έννοια ότι το υποκείμενο δεν έχει τη δυνατότητα να έρθει σε άμεση επαφή με το γνωστικό αντικείμενο, αλλά η δυνατότητα πρόσληψής του εξαρτάται κατά κύριο λόγο από εξωγενείς ως προς την αίσθηση της ακοής παράγοντες.

Σε αντίθεση με την εικονική παράσταση, ο λόγος δεν προάγει την άμεση σύλληψη και [ἀιδάδιέ] του υποκειμένου όσον αφορά τα [δδᾶπᾶβιά] } ε δῆϊζᾶϊγιά²⁰⁵, και επειδή η αποτελεσματικότητά του καθορίζεται πλήρως από άλλους παράγοντες, ανεξάρτητους από τη λειτουργία της ακοής, μπορεί να θεωρηθεί ἄγδᾶπῖδ } ε [ἀόεᾶϊγῖδᾶπῖδ] σε σχέση με την εικόνα.

Αναμφίβολα και μέσω της ακοής, το υποκείμενο αποκτά κάποιες γνώσεις, οι οποίες όμως συγκρινόμενες με τις αντίστοιχες που προέρχονται από την οπτική αντίληψη, είναι «ευπαθέστερες» στο πέρασμα του χρόνου πράγμα που σημαίνει ότι δεν μπορούν να διατηρηθούν στην μνήμη του υποκειμένου για μεγάλο χρονικό διάστημα²⁰⁶. Το γεγονός αυτό οφείλεται κατά κύριο λόγο στη χρονοβόρα και περίπλοκη αντιληπτική διαδικασία της ακοής, όπως περιγράφηκε παραπάνω.

²⁰⁴ Μπορούμε, επίσης, να θεωρήσουμε ότι η ακοή προϋποθέτει και κατά κάποιο τρόπο στηρίζεται στην απεικόνιση καθώς ο γραπτός λόγος είναι στην ουσία ένα είδος λεκτικής απεικόνισης πραγμάτων: «[ἀεε' ἄ εᾶ' ἐ ἰ]ε εὐαῖε ἀ[δδῖ' ἐ ἀ[εεῦἰᾶδ ἀ[εο' ἐἰ δ~ἰ δᾶᾶσι ὕδου] εᾶ' ἐ \ἀδῖδᾶε ἀ[δδῖ~εδ] ἰδ ἀ[εδβῖεδ]» (*Αἰδέπῆζοέεῦδ* ΕΕΕ, PG 100, 381C). Είναι φανερό, ότι ο λόγος προσπαθεί να απεικονίσει, όπως και η εικόνα, τα πράγματα με τη διαφορά ότι πρόκειται για μια λεκτική απεικόνιση καθώς γίνεται μέσω γραμμάτων και όχι μέσω σχημάτων. Αξίζει επίσης να επισημανθεί και το γεγονός ότι η όραση μπορεί να θεωρηθεί και ως μια πηγή πρόσληψης του λόγου.

²⁰⁵ ό.π. 749b.

²⁰⁶ [*Αδῖεῖᾶζοέεῦδ*, PG 100, 748D-749A.

Σχηματοποιούμε²⁰⁷:

Η ακοή ως διαμεσολαβημένη αντίληψη:

ήχος ⇒ ακοή ⇒ νοητική επεξεργασία ⇒ αντίληψη (ääδδÝñá {ç [áíóääíáóóÝñá,
[áíδääñüδääñí ð~úí ι[έέääβüí ά[έόέçð~úí [áíóέέáíáÜíáδääέ).

Η όραση ως αμεσότερη αντίληψη οδηγεί στην απευθείας σύλληψη των πληροφοριών σχετικά με το αρχέτυπο:

εικόνα ⇒ αντίληψη του αρχετύπου (ð~úí ά[έόέçðçñβüí ð`ι δέίέβδääóí έά`έ [áíáääέέüδääóí,
ðñáíÝóóääñüí δää έά`έ [ñüδδÝóóääñí ð~úí]δδιδέδδüíδüí ά[έόέβδääέ ó÷íβçí }áí ð`çí
[áíóβέçσέí [áíáññÝóóääñí, äέáñêÝóóääñí)

Επιπροσθέτως, η ανωτερότητα της εικόνας έναντι του λόγου έγκειται στο ότι οι πληροφορίες που προσλαμβάνει το υποκείμενο από τις εικόνες δεν υπόκεινται σε αντιφάσεις, όπως συμβαίνει με αυτά που γράφονται, και για τον λόγο αυτό δεν αποτελούν σημείο αντιδικίας μεταξύ των υποκειμένων που τις συλλαμβάνουν. Το περιεχόμενο της αναπαραστατικής εικόνας συλλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο από διαφορετικά αντιληπτικά υποκείμενα. Ο λόγος, εξαιτίας της αμφισημίας που πολλές φορές χαρακτηρίζει τον ίδιο αλλά και της ενδεχόμενης περιορισμένης δυνατότητας πρόσληψής του από το υποκείμενο, προκαλεί αλληλοσυγκρουόμενες ερμηνείες σχετικά με το ακριβές περιεχόμενο των γραφομένων: «διέεÜέέδ ä`áñ äέ`ά ð~úí eüüüí έά`έ [áδñβääέ δέí`άδ έά`έ äέáíóέóääçðβδääέδ ðβέδñíδääέ, έά`έ ðñíβíáδää äέÜóññá δää~έδ ðð÷á~έδ,]üð ð`ι ά[έέüð, öýííδääέ· διέεé`έ äñ~δñ έά`έ δñ`íð]ääδδñ`ðð έά`έ δñ`íð]ääÝññíðð äέääóääóέÜæñíδóέ έά`έ eñññá÷ñ~δóέ, δääñ`έ ð~úí eääññÝíüí [áíóέέáññ~δñíðð·]ç ä`á äέ`ά ð~úí]ññáð~úí δβδóüðóέδ, [áíóβέääέδñí δääíðää÷üéáí éÝέðçδääέ»²⁰⁸.

Μέσω λοιπόν εκείνων που αποκαλύπτονται [áíáññ~üð αλλά και εκείνων που εμπíπτουν στις αισθήσεις, οι άνθρωποι είναι δυνατόν να κατακτήσουν ένα είδος γνώσης του υπερβατικού προτύπου²⁰⁹. Είναι φανερό, ωστόσο, ότι παρά την τόσο σημαντική συμβολή των αισθήσεων, η πορεία προς την τελική προσέγγιση του υπερβατικού δεν θα ολοκληρωνόταν, αν το υποκείμενο αρκούσαν μόνο στα αισθητηρικά του δεδομένα²¹⁰.

²⁰⁷ Σχετικά με τη διαφορά των αισθητηριακών δεδομένων που λαμβάνονται από τις δύο αυτές αισθήσεις βλ. Travis [1984, 48]· By`ckov [1989, 183-4].

²⁰⁸ [*Áíóέññçóέέüð*, PG 100, 384A.

²⁰⁹ [*Áδñññçóέέüð*, PG 100, 784C.

²¹⁰ Όπως παρατηρεί ο Nikolaou [1976, 152] στην βυζαντινή σκέψη είναι απαραίτητο το πέρασμα από τη σωματική θεωρία στην πνευματική· βλ. επίσης Thon [1979, 27-38].

II. Μνήμη και Φαντασία

Στη διαδικασία της γνωστικής προσέγγισης του υπερβατικού αρχετύπου εξίσου σημαντική με τη συμβολή της αντιληπτικής λειτουργίας των αισθήσεων είναι και η συμβολή δύο νοητικών λειτουργιών, της μνήμης και της φαντασίας. Οι λειτουργίες αυτές φαίνεται ότι εξαρτώνται από τις αισθήσεις, καθώς ουσιαστικά έχουμε να κάνουμε με μια περαιτέρω επεξεργασία του πληροφοριακού υλικού που παρέχουν οι αισθήσεις.

Η φαντασία είναι μια νοητική επεξεργασία στενά συνδεδεμένη με την εικόνα και τον τρόπο πρόσληψής της, διότι η εικόνα αποτελεί την βάση της αντιληπτικής λειτουργίας της όρασης. Πιο συγκεκριμένα, θεωρείται από τον Στουδίτη, ότι η φαντασία είναι κάτι παραπάνω από μια νοητική διεργασία μέσω της οποίας αποδεικνύεται η χρησιμότητα των εικόνων· είναι και η ίδια ένα είδος εικόνας (ἀ[έ]ε[β]ί δ[ε]ό), επειδή τόσο η φαντασία όσο και η εικόνα θεωρούνται [εί]α[Υ]εί[α]δά.

Αυτός ο ισχυρισμός αποτελεί ένα νέο τρόπο θεμελίωσης της απεικόνισης, καθώς με την έννοια [εί]α[Υ]εί[α]δά μπορούμε να εννοήσουμε τις αναπαραστατικές εικόνες, είτε αυτές υπάρχουν αντικειμενικά και ανεξάρτητα από το υποκείμενο που τις προσλαμβάνει μέσω των αισθητηρίων του οργάνων, είτε πρόκειται για αποτελέσματα μιας εκ των πέντε δυνάμεων της ψυχής και με αυτήν την έννοια πρόκειται για υποκειμενικά διανοητικά «κατασκευάσματα»:

«{ἀ[δ]ά[ε]ό[δ]ά[ε]ά[ε] }ϕ ιβ[ά] δ[~]ύι δ[Υ]ί[δ]ά δ[~]ϕ δ[δ]~ϕ δ[~] α[δ]ί[Υ]ί[α]ύι }ϕ ο[ά]ί[δ]ά[ό]β[ά]· ο[ά]ί[δ]ά[ό]β[ά] α[~]ά α[ύ]ί[α]έ[Υ] δ[ε]ό ἀ[έ]ε[β]ί· [εί]α[Υ]εί[α]δά[~] α[~]ά[ñ] [ά]ί[ο]υ[δ]ά[ñ]ά. ι[δ]é [ά]ί[ο]υ[δ]ά[ε]`ϕ δ[~] {ά[ñ]ά }ϕ ἀ[έ]ε[β]ί δ[~]ϕ ο[ά]ί[δ]ά[ό]β[~]ά [ά]ί[ε]é[δ]~έ[ά]. Α[έ] α[~]ά [ά]ί[ο]υ[δ]ά[ε]`ϕ }ϕ δ[ñ]ι[δ]ο[ñ]ά[é]é[δ]Υ[ñ]ά, δ[ι]é[é]~?ύι ι[~]δ[ί] ι[~]ά[é]é[ι] }ϕ]δ[ο]ά[é]ί[ά]ί[ά]ό[δ]Υ[ñ]ά, ι[Υ]δ[ε]ί ο[δ]ί[δ]δ[Υ]ñ~ι[δ]ό[ά] δ[~]ϕ ο[ύ]ο[ά]é· έ[ά]έ[~] ἀ[έ] ι[Υ]δ[e]ί, έ[ά]έ[~] ά[έ] ο[ύ]ο[δ]ί[é]~ι[é] ά[δ]δ[~]ϕ δ[~], ά[ξ]έ[ó]é[ρ]é[ó]é[δ], α[ύ]ί[ά], á[é]Υ[ί]é[ά], í[~]δ[δ], ι[~]δ[δ]υ δ[δ]ó[é]í[é]~ά[~]ύι]ι ε[ü]á[ι]δ[ι] {ά[ί]ι[δ]ι]δ[δ]ά[á]i[ñ]á[γ]ά[é] á[é]`ά[~] é[á]u[ñ]β[á]δ [á]δ[á]á[ü]á[é]é[í]δ[Υ]ñ[á]δ[~] δ[~]í δ[~]ϕ δ[~] ἀ[έ]é[ü]i[δ] {ϕ[δ]i[é] ο[ά]ί[δ]ά[ό]β[ά]δ [á]i[δ]á[á]i[ü]δ[β]í»²¹¹.

Ο Στουδίτης, όπως και ο Νικηφόρος²¹², εντάσσεται στους στοχαστές που προσπαθούν να αντλήσουν από το αριστοτελικό σύστημα όλα εκείνα τα στοιχεία

²¹¹ Στουδίτης, [*Αδέοδοίε[α]β* 2, PG 99, 1220B-C. Πρβλ. Αριστοτέλης, *Δά[ñ]`έ* *Θδ[~]~ϕ δ[~]*, 428 a 1-4.

²¹² Το γεγονός ότι οι δύο αυτοί στοχαστές ζουν περίπου την ίδια περίοδο και αναζητούν στην αριστοτελική λογική τις βάσεις για την επιχειρηματολογία τους, ώστε να αντικρούσουν τους εικονοκλαστικούς συλλογισμούς, οδηγεί πολλούς μελετητές στο να εξετάζουν παράλληλα παράλληλα κάποιες βασικές τους θέσεις βλ. Alexander [1958, 189-213]· Parry [1989, 164-183] και [1996, 52-63].

ἀ[έοῃῤῶῶὸ δαίδαόβά δέο ὀδίβόοάάέ [áí ὁ~?ç [áìḏñíṓḗß?ù ἔιἔἔß?á ὀĩ-ḏ [áãḗãṓÛἔἔṓ ἔάἔ ἱḏḏὸ ὁ~?ù ἔḡḗḗḗ~?ù ḏáñáḏÝíḏáḏáἔ ἔá ἔ ὁ~?ç ἱḦḦ?ç [áíἔçṓáḏñḃæáḏáἔ»²¹⁸.

Για το Δαμασκηνό, αλλά και γενικά για όσους βυζαντινούς στοχαστές επιθυμούν να μείνουν συνεπείς προς την αριστοτελική σκέψη, η φαντασία θεωρείται το δεύτερο στάδιο της αντιληπτικής λειτουργίας. Ακολουθεί την αισθητηριακή πρόσληψη δεδομένων και περιλαμβάνει μια πρώτη μορφή «αποτύπωσής» τους· είναι το μεταβατικό στάδιο για το πέρασμα από την παθητική πρόσληψη διά των αισθήσεων των πληροφοριών, στη νοητική επεξεργασία τους. Πρόκειται για μια διαδικασία του ενεργητικού νου και πιο συγκεκριμένα για τη διαδικασία της αφαίρεσης, που έχει ως αποτέλεσμα τη συστηματική ταξινόμηση των εμπειρικών πληροφοριών και την επεξεργασία τους. Έτσι, κατανοούμε ότι η αντιληπτική λειτουργία του υποκειμένου δεν εξαντλείται στην αισθητηριακή πρόσληψη αλλά περιλαμβάνει και άλλες διεργασίες. Ο Στουδίτης, με το να θεωρήσει την φαντασία ως διαδικασία που παράγει [είἄÛἔἰἄḏά, φαίνεται να συντάσσεται με τον παραπάνω τρόπο θεώρησης της αντίληψης ως μιας πολύπλοκης λειτουργίας.

Ο Νικηφόρος, αν και δεν αναφέρεται με την ίδια λεπτομέρεια στη φαντασία και στη συμβολή της στην γνωσιολογική προσέγγιση του αρχετύπου, μπορεί να θεωρηθεί, λόγω του ότι εντάσσεται στην αριστοτελική παράδοση, ότι λαμβάνει τη φαντασία ως μέρος της ενεργητικής, αντιληπτικής λειτουργίας του ανθρώπου²¹⁹. Εξάλλου, το γεγονός ότι αντιτάσσει τη φαντασία προς την πραγματικότητα αλλά και το ότι τη συνδέει με την ακουστική πρόσληψη αισθητηριακών δεδομένων, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι και για τον Νικηφόρο η φαντασία είναι μια νοητική διεργασία, που παράγει εικόνες -[είἄÛἔἰἄḏά, όπως τα ονόμασε ο Στουδίτης²²⁰. Η διαφοροποίησή του σε σχέση με τους άλλους στοχαστές αλλά και με την αριστοτελική σκέψη,

²¹⁸ Δαμασκηνός, *Λόγος* I.11 (III. 84, 85). Όπως παρατηρεί ο Ζωγραφίδης [1997a, 169-70] η αίσθηση στο στοχασμό του Δαμασκηνού συνδέεται στενά με τη λειτουργία της φαντασίας. Το δαίδαόδῶἰἰ ἔπεται της αίσθησης και αποτελεί το αισθητηριακό δεδομένο, το οποίο ενεργεί και προκαλεί το πάθος της φαντασίας. Στη συνέχεια αυτό το αισθητηριακό δεδομένο παραδίδεται ως δόξα στη διάνοια, η οποία με τη σειρά της, ελέγχει την αξιοπιστία της και αν αυτή κριθεί ως αληθής αποτελεί τον νου, «δηλαδή τη νοητική παράσταση». Όπως και στο Δαμασκηνό, έτσι και στον Στουδίτη, θα διαπιστώσουμε ότι γίνεται αναφορά σε διάφορα στάδια της αντίληψης.

²¹⁹ Η αντιληπτική λειτουργία του υποκειμένου τον ενδιαφέρει μόνο στο βαθμό που το υποκείμενο αυτό είναι ο πιστός και στο βαθμό που λειτουργία αυτή εξυπηρετεί τον απώτερο στόχο του. Η συμβολή της εικόνας στη γνώση του αρχετύπου είναι μόνο ένας από τους τρόπους νομομοποίησής της. Έτσι, η φαντασία ως νοητική διεργασία δεν αξίζει, κατά τον Νικηφόρο, να γίνει αντικείμενο επιπλέον μελέτης, κυρίως λόγω του ότι μέσα από το αριστοτελικό σύστημα είναι αρκετά σαφής η λειτουργία της.

²²⁰ Για την φαντασία στον Στουδίτη και για την θεώρησή της ως μιας μη δημιουργικής δύναμης βλ. Alexander [1958, 194]· Brubaker [1989, 26].

έγκειται στο ότι η φαντασία είναι μεν μια ενεργητική νοητική εργασία, η οποία δεν εξαρτάται από τη λειτουργία των αισθήσεων· παράγει όμως πλασματικές και όχι αληθείς εικόνες²²¹.

Μετά την πρόσληψη των αισθητηριακών δεδομένων και την αποτύπωσή τους στην διάνοια μέσω της φαντασίας και υπό τη μορφή αναπαραστάσεων, ακολουθεί η νοητική επεξεργασία τους²²². Η ενεργητική διάνοια επεξεργάζεται τις «εικόνες» αυτές και οι πληροφορίες που έχουν αποτυπωθεί σε αυτή μέσω των αισθητηρίων οργάνων μετατρέπονται σε γνώσεις. Το σύνολο των γνώσεων που «αποθηκεύεται» στον ανθρώπινο νου αποτελεί αυτό που ονομάστηκε *μνήμη*, και μέρος των γνώσεων αυτών είναι δυνατόν να ανακληθεί μέσω της διαδικασίας της *ανάμνησης*²²³.

Ο Νικηφόρος αναφέρεται σε μια τέτοια διαδικασία πάντα στο πλαίσιο της αιτιολόγησης της χρήσης των εικόνων, χωρίς ωστόσο, και σε αυτή την περίπτωση, να προσδιορίζει ακριβώς τι εννοεί όταν κάνει λόγο για ἱβις, ἰδωὶζοεί, [άϛιζοεί. Αυτό που μπορούμε να κατανοήσουμε είναι ότι, για τον Νικηφόρο, δεν φαίνεται να υπάρχει διάκριση μεταξύ αυτού που ονομάζει ἰδωὶζοεί και αυτού που νοεί ως [άϛιζοεί.

Και οι δύο έννοιες χρησιμοποιούνται προκειμένου να περιγράψουν μια από τις βασικές λειτουργίες της εικονικής παράστασης: το υποκείμενο- πιστός, το οποίο έχει προσλάβει μέσω των αισθητηρίων οργάνων πληροφορίες σχετικά με τα εμπειρικά δεδομένα και μετά την αποτύπωση στην διάνοια αυτών των πληροφοριών με τη μορφή παραστατικών εικόνων, μπορεί να ανακαλέσει τις γνώσεις που έχει ήδη αποθηκεύσει στο νου του:

«{çãç ä`ã ἵπñ~ὐιáι δἰεῖ`ά δ~ὐι δάάάοιβυί áβαεὐί δἰδουί`έ, έάβ ä` έά`έ δ~ὐι [áñ~άείδ`Υñὐί έά`έ δ~?ὐ ἰάεñ~?ὐ ÷ñὐί?ὐ δáñ[á[δóá~ὐί έά`έ δῆείε`Υὐί [άίáñ~ὐί [áέδáδἰ~çóέάέ ἰάñδδñἰδἰ`Υἰὐί, \`άδáñ [άίáδδóδóὐιáíá, [áἰ ἰ`Υñáé áé`á δ~çδ έάέέéáñáδóέ~çδ á[δδóúáδ, δ`ά δ~çδ έáβáδ]έóἰñβáδ]çἰ~εί [áἰóáíβæάέ áéá`Ἰáíáδ: [áἰ ἰ`Υñáé ä`ã áé`á δ~çδ æὐáñáδóέ~çδ á[δóá~ίβáδ, δ`ά á[δδ`Ἰ]çἰ~εί

²²¹ Η φαντασία υπερβαίνει την αισθητηρική αντίληψη και το αντικείμενό της είναι αποκλειστικά προϊόν της διάνοητικής διεργασίας: { *Áεáä~ἰδ έά`έ [ÁíáδñἰδP 70, 29- 34: «]ὐδ δá~á~έδ á`áñ έά`έ ÷áíáέδδá~έδ δ`çἰ áεἸίεáí έά`έ ἵ[δ`á`áí ἵδδ`áñ δ`á áε`Υδἰáí δáíδáæὐíáἰé, δñ`ἰδ ά[δδ`ά á`á ἰὐίíí δ`ἵ ἵἵ~οί [áíáñáβαἰἰάδ, έά`έ δáñáέδ`Υñὐ δ`ἵ δ~çδ áεáίñβáδ [ἱδóάéἰ ἵ δάδçñὐὶ`Υἵίí {á~ἰíδáδ, [áíáíá~δóάέ ἵ[δ έάδóé~ἵἵδóδ, δἰόί~δδἰί [ád`Υó~ἵ á[έá`Υíáέ δἰ~δ ἰδóçñβἰδ δ~çδ έάέ]]çἰ~άδ δβóδáὐδ δ`çἰ áἵάίáéí». Η φαντασία είναι ἵδδ`Υñ δ`ἵ áεáδὐíáíí: η χρήση του ρήματος *βλέπω* φαίνεται να είναι σκόπιμη ώστε να τονισθεί η νοητική διεργασία της φαντασίας δεν έχει καμία σχέση με τα αισθητήρια όργανα της όρασης αλλά αφορά αποκλειστικά την *ἀεἸίεάί*».*

²²² Για τη θετική συμβολή της φαντασίας τόσο του καλλιτέχνη -δημιουργού όσο και του θεατή- πιστού, στη σύλληψη του αρχετύπου βλ. Dagron [1991, 24-5, 28-9].

²²³ Για τον υπομνηστικό χαρακτήρα της εικόνας στο στοχασμό των προγενεστέρων του Νικηφόρου βυζαντινών στοχαστών βλ. Parry [1996, 34-38].

δαῖναῖαβείδοέ δῆῦαίαόά ... ἀ[έο ἀ`άν [ἀδ[[αίοι~εί]ι εὐαῖο, ἐά`έ ἀέ[
 [αίσιόῦῆνι ὁ~ζο οὐδζῆβιδ ὀι~δ Ἐαῖ~δ Ἐῦαῖο ι[έειῖῖβιάδ]ζ ἀεάάοέαέβά δά ἐά`έ
 [αίῦιζοέο ἀβιάόάε »²²⁴.

Ο άνθρωπος γίνεται δέκτης, μέσω αισθητών αντικειμένων όπως είναι οι εικόνες και τα βιβλία, πληροφοριών σχετικά με το αρχέτυπο. Οι εικόνες, ωστόσο, πέρα από τη ἀεάάοέαέβά ὁ~ζο ι[έειῖῖβιάδ, έχουν και μιαν άλλη λειτουργία, την [αίῦιζοέοί γνώσεων που αποκτήθηκαν στο παρελθόν. Αυτός είναι ή πρέπει να είναι και ο στόχος του καλλιτέχνη· η εικόνα να δημιουργείται ως μίμηση ενός αρχετύπου, να χρησιμεύει ἀ[έο]δδῦιζοέοί αυτού²²⁵, ώστε να ενεργοποιεί την διάδιάοέεβ εἰαῖβῆ²²⁶.

Αναφέρθηκε παραπάνω ότι με την πάροδο του χρόνου και λόγω της ανθρώπινης φύσης του, το υποκείμενο ενδέχεται να μην μπορεί να ανακαλέσει γνώσεις που υπάρχουν στην διάνοιά του και που προήλθαν από εμπειρικά δεδομένα. Η μιμητική σχέση που συνδέει εικόνα και πρότυπο και η οποία, όπως έχει αναφερθεί, συνίσταται στην ομοιότητα ως προς την εξωτερική μορφή των δύο, έχει την δυνατότητα αν προσληφθεί σωστά και αν υπενθυμίζεται σε τακτά χρονικά διαστήματα, να οδηγήσει το υποκείμενο στην απόκτηση σταθερών και αδιαμφισβήτητων γνώσεων²²⁷.

Πέρα όμως από την νοητική ανάκληση της γνώσης των αρχετύπων, χάρη στα κοινά χαρακτηριστικά που αυτά παρουσιάζουν με τις εικόνες, σημαντική είναι και η διαδικασία της μνήμης, η οποία φαίνεται να αποτελεί το τελευταίο στάδιο της αντιληπτικής λειτουργίας. «ἐά`έ ὁ`ὰδ]εἰῆῆ`ὰδ ἀ[έεῦῖαό ἀ[δοῖ~δ [ἀεζεἶ~έδ ἀ[έεῦῖαό ἀ@είαέ ἀεἶβρόεῖῖαῖ ὁ`ῖῖ =ἀπἰἔδ~ζῆἶ ἀ`άν ὀι~δ αῦἰἶ~εἶ~δ ὀβιάόῖο]ζι~εί ὀῆαῖ~ὐδ [αἰόαἶβῆῖδῶέῖ δῆ`ῖο δβόδουέῖ ὁ~ζο [ἀεζεῖ~δδ ἐά`έ οὐδζῆβιδ]ζι~ῦῖ [αἰούῖαδῶβῶαὐδ ... [ἀἰ #ῦῖ ἐά`έ]ζ ἰῖβιζ ἀ[δοῖ~δ [αἰάδἶῦαῖδῶά δά~έδ ὁ~ῦῖ]ῖῆβῖδῦῖ δέοδ~ῦῖ ἀεἶβῖβῶέδ [αἰάδῖδῶβῶαέ». Πρόκειται, συνεπώς, για μια εναπόθεση γνώσεων στη διάνοια των υποκειμένων, τα οποία έχουν

²²⁴ [*Ἀδῖεῖαζοέεῦῖο*, PG 100, 748B-C.

²²⁵ [*Ἀεἶα~ῖο ἐά`έ* [*ΑἰάοῖδP*, 83, 23-27. Εξάλλου για τον λόγο αυτό και ο ίδιος ο Θεός νομιμοποίησε τη χρήση της: ἀ[έ διβῖδῖ [αἰῖ~δ ἐαδἶαεἶβῶεἶεἶ εῦεἶεἶ δἰῆ`έ ἀ[έεῦῖῖ, ἐαδῦἶῖεἶεἶ ὀι~δ ἐαῖ~δ ὀι~δ δά~δῶά διέἶ~εί ἐαεἶαῖοἰδῖο ἀ[έο]δδῦῖζοέῖ ἀ[δοῖ~δ ἀ@είαέ δ`ἀῆ[]ζι~εί (ό.π., 92, 40-44).

²²⁶ Βε. ό.π., 110, 49-59 «]ῖ ἀ`άν ἀ[έεῦῖα ὀεί`ῖο]ῖῆ~ῦῖ, δ~ὐδ ι[δῆ ἀ[δῆ`δδ [ἀδ`έ ὀ`ῖ δῆῦδῶδδῖῖ [αἰἶἶἶἶ~έοἶε ὀ`ῖῖ ἰῖ~δῖ, ἐά`έ ὀ`ῖῖ [ἀδῦῖοἶα]ῦδ δἶῆῖοἶα ἐἶβῖῖο ι[έβῶαέ, ι[δῆ [ἀδβ ὁ~ζο]δδῖῖβῶαὐδ ἰῖζο [ἀδῶβδ ».

²²⁷ «ἐά`έ ἀεἶ ὀι~δῶῖ ×ῆεῖοδ`ῖῖ ἐά`έ ὀ`ἶ ×ῆεῖοδῖ~δ δῦῖεζ [αἰ [ἀεεζοβῶέδ ἐά`έ ἰ{έειῖέδ ἐά`έ [ἀἶῖῖἶἶ~έδ ἐά`έ [αἰ ἀ[έεῦῖοἶ ἐά`έ [αἰ ὀείἶἶἶἶἶἶ ἐά`έ [αἰ δἶἶἶἶἶἶ ἐά`έ [αἰ]είἶἶἶἶἶἶ ἐά`έ [αἰ δἶἶἶἶἶἶ ἐδῶδ?ῦ [ἀεδδδῖ~δῖἶἶ ἐά`έ ἀεἶαῖἶἶἶἶἶ~δῖἶἶ, ἴείἶ ἀεζῖἶἶ~ὐδ]ῖῆ~ῦῖδῶδ δά~δῶά]δδῖῖῖζοέῖβῖἶἶἶ ἐά`έ ἰ`ζ [ἀδῆἶἶῖἶἶἶἶἶ: ό.π., 92, 80- 85.

χρησιμοποιήσει τις αισθήσεις τους ως πρώτο στάδιο για την απόκτηση της γνώσης αυτής²²⁸.

Με τις νοητικές διεργασίες της μνήμης και όςò]ððííÞóáùò- [áíáííÞóáùò ολοκληρώνεται η αντιληπτική λειτουργία του υποκειμένου- πιστού²²⁹, η οποία φαίνεται για τον Νικηφόρο, όπως άλλωστε για το σύνολο της αριστοτελικής παράδοσης να μην περιορίζεται μόνο στην δια των αισθήσεων πρόσληψη των εμπειρικών πραγμάτων. Ζητούμενο είναι η γνώση του υπερβατικού αρχετύπου²³⁰ και όχι απλώς η σύλληψη των εξωτερικών χαρακτηριστικών των αντικειμένων του εμπειρικού- κτιστού κόσμου.

Αφού, λοιπόν, αναφερθήκαμε στη λειτουργία της αντίληψης μένει να διερευνήσουμε τι είναι αυτό ακριβώς που μπορεί να γνωσθεί από τον άνθρωπο· με λίγα λόγια, να δούμε τι ακριβώς μπορεί ο ανθρώπινος νους να συλλάβει από το υπερβατικό με αφετηρία τις αντιληπτικές λειτουργίες των αισθήσεων.

III. Γραφή- Περιγραφή: ο γνωσιολογικός χαρακτήρας της διάκρισης

Το ερώτημα για το τι πραγματικά μπορεί να γνωρίσει ο άνθρωπος από το πρότυπο προκύπτει από τον ίδιο τον ορισμό της εικόνας, σύμφωνα με τον οποίο: «ἀέ`ά ðĩ-ð ðγðĩð ã`ãñ, ðĩ-ð [áí [áñ~ζò]ç áĩ-úóéð [ãããβιάðáé, éá`é [áí ά[ðð-?ù ðĩ-ð ãããñáíìÝĩð]ç]ððüðáðóðéð éáèñ~άðáé»²³¹. Σε αυτό το σημείο, φαίνεται μια προσπάθεια να συνδεθεί]ç ðĩ-ð [áñ~άðóðĩð áĩ-úóéð íá ðĩ-ð ãããñáíìÝĩð ð`çi]ððüðáðéí. Με μια πρώτη ανάγνωση του χωρίου οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι αυτό που μπορεί να γνωρίσει το αντιληπτικό υποκείμενο είναι η υπόσταση ενός αντικειμένου που *έχει γραφεί*. Ωστόσο, μετά από προσεκτικότερη ανάγνωση των ίδιων των κειμένων του Νικηφόρου κατανοούμε ότι η έννοια της γραφής είναι κάτι περισσότερο από αυτό:

²²⁸ Πρβλ. *ό.π.*, 77, 80-1: «ðĩ-ð ððüð ðĩé]ĩ ×ñéðð`ĩð ðĩððéé`ĩð éá`é á[éð íĩÞĩç [éÞĩ éá`é [áí á[ééüíé]ññĩáíĩð».

²²⁹ Κατά τον Fray [1972, 401] στην πορεία γνώσης του προτύπου, η συμβολή του θεατή εντοπίζεται στις αντιληπτικές λειτουργίες της íĩÞĩç και της [áíÜĩçðáùð.

²³⁰ Ο Dagron [1991, 24], έχοντας ως αφετηρία την σκέψη του Αυγουστίνου, θεωρεί ότι για τους χριστιανούς θεολόγους (ανατολικούς και δυτικούς) ζητούμενο είναι η αγάπη του θεού. Η όραση και η φαντασία οδηγούν στην γνώση, η οποία αν αξιοποιηθεί σωστά θεμελιώνει μια σχέση αγάπης ανάμεσα στον πιστό και το υπερβατικό.

²³¹ { *Áéãã~ĩð éá`é [*ÁíáðñĩðP*, 66, 16-18.*

«Ἄπᾶσ' ἔϊ ἰ' αἰ ᾶ' ἄπ, } εἰά [ᾶε ὁ~ὐί]ἀδειδοόὺνὶ [ἀπῖ]βιάεά, ἀέδο~ὐὸ εὐᾶάόάε·]ε ἰ' αἰ ᾶ' ἄπ οἰ~έο ÷ἀπᾶεὸ~σπῶε οἰδῖοὶ' ε ὁ~ὐί οἰε÷ᾶβὺί [ἄί ᾶ]ἐπῖ~?ὺ ἐά' ε Ὀὔῖᾶε ÷ἀπᾶόσῖ' Ἰίς, ἐά' ε ὀδεᾶᾶεε~ὐὸ δπῖὺγῶά ἀέ' ἄ ὁ~ὐί εἰᾶπᾶὔοὺί [ᾶεὸὺᾶάε·]ε ᾶ' ἄ ἀέ' ἄ ὁ~ὐί]πῖεὺἰὔοὺί ἰείβῶάε ὁ~?ε δπ' ἰὸ δ' ἰ δᾶπὔᾶᾶεἰά ᾶ[εἰδῖεἰδῖ' Ἰίς ἐά' ε ὀδοῖδῖ' Ἰίς,]ὐὸ [ᾶδ' ε ὁ~εὸ]εἰ~εἰ ᾶ[εὸ εβῶεῶεἰ δπῖεᾶεἰ' Ἰίς ᾶᾶβείδοάε»²³².

Σύμφωνα με το παραπάνω απόσπασμα, κάνοντας λόγο για γραφή αναφερόμαστε σε δύο είδη «παράστασης» του αρχετύπου: έτσι, ως γραφή εννοούμε αφ' ενός την γραπτή έκθεση των γεγονότων και αφ' ετέρου τη ζωγραφική παράσταση ενός προτύπου. Και στις δύο περιπτώσεις, η *γραφή* αποδίδει μια σχέση μεταξύ αυτού που παριστάνεται και αυτού που παριστάνει, η οποία διαμεσολαβείται από διαφορετικά σε κάθε περίπτωση υλικά μέσα.

Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση της γραπτής έκθεσης το πρότυπο αποδίδεται διά της απαγγελίας λόγων (]ε ἰ' αἰ ὁ~ὐί οἰᾶἰεῖεῖ' Ἰίῖ εὐᾶὺἰ δ' ἰ [ᾶδάᾶᾶεὸεὐεἰ ἀέ' ἄ ὁ~ὐί [ᾶεὸὺἰδῖ' Ἰίῖ δᾶπῖβῶεῶεἰ²³³), οι οποίοι *απαρτίζονται από στοιχεία* [ἄί ᾶ]ἐπῖ~?ὺ ἐά' ε Ὀὔῖᾶε που λαμβάνονται μαζί και αποτελούν τις *συλλαβές*. Οι *λογογράφοι* χρησιμοποιώντας τον γραπτό λόγο με τον καλύτερο τρόπο, «διανθίζοντάς» τον με τα κατάλληλα εκφραστικά μέσα, προσπαθούν να αποδώσουν με μεγαλύτερη επιτυχία κάποια από τα χαρακτηριστικά του αρχετύπου τους.

Στην περίπτωση της ζωγραφικής παράστασης, το πρότυπο, ένα πρόσωπο, γίνεται αντικείμενο μίμησης και τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά αποδίδονται με τα υλικά μέσα που διαθέτει η ζωγραφική τέχνη (]ε ᾶ' ἄ ὁ~ὐί δᾶπᾶᾶᾶᾶεἰ' Ἰίῖ δπῖῶβῶἰ δ' ἰ ἰείεῶε' Ἰί, ἀέ' ἄ ὁ~ὐί [ᾶἰδᾶεἰῖ' Ἰίῖ]δῖᾶᾶβείδοε²³⁴). Οι ζωγράφοι μιμούνται το παράδειγμα και παράγουν ομοιώματά του με τη «βοήθεια» των χρωμάτων και των σχημάτων.

Σκοπός και των δύο ειδών της *γραφής* είναι η απόδοση κάποιων χαρακτηριστικών του αρχετύπου. Πρόκειται για χαρακτηριστικά που, προκειμένου να αποδοθούν μέσω της ζωγραφικής ή λεκτικής γραφής από τον ζωγράφο ή τον λογογράφο αντίστοιχα, πρέπει πρώτα να αποτελέσουν αντικείμενα της αισθητηριακής πρόσληψης. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της ζωγραφικής παράστασης είναι εμφανές ότι μπορεί να απεικονισθεί, να γίνει δηλαδή αντικείμενο μιμητικής παράστασης, μόνο ό,τι έχει μέγεθος και καταλαμβάνει κάποιο χώρο.

²³² [*Αἰδέηης ὀέεῦδ* ἘΕ, PG 100, 356A-B και [*Ἄεᾶ~ἰὸ ἐά' ε* [*Αἰάδῆἰδ*, 39.48-51.

²³³ [*Αἰδέηης ὀέεῦδ* II, PG 100, 356 B.

²³⁴ [*Αἰδέηης ὀέεῦδ* II., PG 100, 356 B.

Η περιγραφή είναι ένας εντελώς διαφορετικός τρόπος απόδοσης του αρχετύπου και συνεπώς αφορά και έναν διαφορετικό τρόπο σύλληψής του. Ο Νικηφόρος θεωρεί αναγκαίο να αναφερθεί με λεπτομέρεια στη διάκριση γραφής - περιγραφής, καθώς θεωρεί ότι στην ουσία αυτή η αναφορά επιλύει το πρόβλημα που έχει ανακύψει σχετικά με το κατά πόσο είναι εφικτή η απεικόνιση του Χριστού²³⁵. Ο νεωτερισμός του Νικηφόρου σε σχέση με τους προγενεστέρους του στοχαστές έγκειται στο ότι με την εισαγωγή αυτής της διάκρισης απαντά σε μια από τις βασικότερες θέσεις των εικονομάχων²³⁶:

Για να αναπαρασταθεί κάτι, πρέπει να αποτελείται από ύλη και να έχει σχήμα.

Ο Χριστός έχει δύο φύσεις εκ των οποίων η θεία δεν αποτελείται από ύλη και δεν έχει σχήμα.

. . . Ο Χριστός δεν μπορεί να παρασταθεί²³⁷.

Ο Νικηφόρος στο παραπάνω ερώτημα φαίνεται να απαντά:

Ο Χριστός μπορεί να γραφεί ως προς την ανθρώπινη φύση του·

αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι μπορεί και να περιγραφεί πλήρως²³⁸.

Πιο συγκεκριμένα: «δαῖνεῖν ἄδ' ἄ, ὁάό'έ, διῖοῖέο [ἀδιῖοῖεῖ-έοῖε· {ε ἄ'ἄν οὐδ'ῶ δᾶνεῖν ὁάοῖε δ'ῖ δᾶνεῖν οὐῖαῖῖ, }ε =ῖνῖ?ῶ ἑᾶ'έ ὁ~?ῶ @εῖ=εᾶέ, }ε ἑᾶοῖεβῶᾶ»²³⁹.

²³⁵ Η διάκριση γραφής- περιγραφής εισάγεται και από προγενεστέρους του Νικηφόρου στοχαστές για να οριοθετηθεί το κτιστό και να το διακρίνει σε σχέση με το άκτιστο· ωστόσο, στο πρόσωπο του Χριστού η σχέση των δύο αυτών φύσεων είναι προβληματική, καθώς πρέπει να αποδοθούν στο ίδιο υποκείμενο αντιφατικά κατηγορήματα. Βλ. { *Ἀεῖᾶ=ῖο ἑᾶ'έ [ΑἰάοῖῖδP*, 51, 4-10: «ἑᾶ'έ ἑᾶδ'ᾶ ἰ'ᾶῖ δ'ῶ { [ᾶᾶδοῖ~δ δῖῖ'ῶ δᾶδ'ῖᾶ ὄγῶεῖ δᾶ ἑᾶ'έ ἰ[δῶβᾶῖ, {ᾶεῖοῖοῖ, [ᾶῖᾶοῖῖ, [ᾶδᾶῖβᾶᾶᾶδοῖ, [ᾶῖᾶεῖβῶῖ, {ᾶδᾶᾶδοῖ, [ᾶδᾶε~ε, {ᾶοῖᾶᾶοῖ, [ᾶεῖῖᾶοῖ, ᾶεῖῖᾶῖ ὁ~ῖ δ'ῖδῖ, ἑᾶδ'ᾶ ᾶ'ᾶ δ'ῶ { δ'ῶ δᾶῖᾶ ἰ[δῶῖ~δ ὄγῶεῖ ἑᾶ'έ {εῖᾶδ'ῖᾶῖ, δ'ῖ ἰ[δῶ'ῖ ἑῖοῖοῖ, δᾶεῖοῖ, δᾶνεῖν ὁῖ, =ῖῖεῖοῖ, εῖεῖοῖ· δ'ῖ ἰ[δῶ'ῖ ἰῖ, ἰ[δῶ ἑᾶδ'ᾶ δ'ῖ ἰ[δῶ'ῖ ᾶ'ᾶ, ᾶε'ᾶ δ'ᾶ [ᾶῖ #ῖῖ ἑᾶ'έ [ᾶῖ ἰ#ῖο δ'ῖ ᾶ@εῖᾶέ {ᾶ=ᾶε». Για το πρόβλημα της περιγραφής του Χριστού στο στοχασμό των προγενεστέρων του Νικηφόρου βλ. Κορναράκης [1998, 132-4]· για το ζήτημα της μη-περιγραφής του Θεού βλ. McGuckin [1993, 56-7].

²³⁶ Βλ. Barber [1995, 6-7].

²³⁷ Η διάκριση γραφής- περιγραφής εκτός από το ότι φαίνεται να επιλύει το πρόβλημα της απεικόνισης του Χριστού, κατά τον Florovsky [1982, 145] σχετίζεται και με το ειδωλολατρικό-ειδωλοποιητικό πρόβλημα: « ... υπάρχει προφανής παραλληλισμός μεταξύ των δύο προβλημάτων. Του προβλήματος της Γραφής και του προβλήματος της εικονογραφικής αναπαράστασης (από το οποίο φαίνεται να απορρέει η ειδωλοποιεία και ειδωλολατρία). Ήταν και τα δύο προβλήματα περιγραφής».

²³⁸ Για τον Νικηφόρο η πλάνη των εικονομάχων έγκειται στο ότι δεν κατανοούν ότι η περιγραφικότητα πρέπει να ληφθεί ως ένα από τα χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου και αποτελεί μια από τις απαραίτητες ιδιότητες κάθε παράστασης. Αντιθέτως, ταυτίζουν το γράφειν σημασιολογικά με το ἄεῖῖβᾶᾶέ και εν συνεχεία και τα δύο με το περιγράφειν. Βλ. [*Αἰοῖῖεῖοῖεῖοῖ Ε*, PG 100, 241B-C: «{ε ᾶ'ᾶ {εῖ οᾶᾶ δᾶνεῖν ἄδ'ῶ {ε, {εῖοῖε δ'ῖ ᾶεῖῖβᾶᾶοῖεῖ, ἰ[δᾶῖῖ ἑ ὀγῶῖ [δῶῖδ'ῖδῶεῖᾶῖ, ᾶοᾶ δᾶῖ ἑ δ'ᾶ [ᾶεῖῖ ἰ@δῶᾶ ἑᾶ'έ εῖεῖοῖε δῖ~δ ὀβῖᾶῖο· \ῖοῖ ἰ'ε ὁ~?ῶ ᾶεῖᾶῖ ἰῖῖ εῖεῖῖῖ~δῶᾶ δῖ~δ ᾶῖᾶῖῖῖ, ἑᾶ'έ ὁ~?ῶ ὁ~βῖᾶῖ. } ἰο?ῶ ἰ@ῖ [ᾶᾶᾶδῶῖῖ?ῶ δ'ῖ δ'ῖο+ᾶῖε δῖ~δ ᾶεῖῖβᾶᾶοῖεῖ ἑᾶ'έ δᾶνεῖν ὁῖοῖεῖ, ὁ~ῖ δᾶῖ ἑ δ'ᾶ [ᾶεῖῖ ἰῖῖ ἑᾶ'έ ἰ[δᾶῖῖ δῶ δῖῖ ὁῖ δ'ῖ δ'ῖοῖ ᾶῖῖῖῖῖ δῖ~δ ὀβῖᾶῖοῖ, {ᾶᾶῖ, ἑᾶδ'ᾶ δ'ῖῖ [δῖῖδᾶῖῖ ἑῖῖῖ].

²³⁹ Νικ. [*Αἰοῖῖεῖοῖεῖοῖ Ε*, PG 100, 356C-D ἑᾶέ { *Ἀεῖᾶ=ῖο ἑᾶ'έ [ΑἰάοῖῖδP*, 39, 52-54.

Πρόκειται για τρεις διαφορετικούς τρόπους σύλληψης ενός αντικειμένου, κατανόησης δηλαδή του «πώς είναι κάτι» βάσει α) του τόπου που καταλαμβάνει λόγω της υλικής του φύσης, β) του χρόνου, κατά τον οποίο λαμβάνει την αρχή του, και γ) της διανοητικής σύλληψής του.

Στην πρώτη περίπτωση, η περιγραφή αφορά σώματα αντιληπτά από τις αισθήσεις, τα οποία λόγω της υλικής τους σύστασης καταλαμβάνουν κάποιο χώρο. Ο τόπος νοείται ως περιέχον και το σώμα ως περιεχόμενο. Για τον λόγο αυτό ο χώρος, κατά τον Νικηφόρο, «περαίνει το σώμα»²⁴⁰. δηλαδή, η ύλη ενός σώματος περικλείεται από ένα χώρο, ο οποίος είναι προϋπόθεση για να νοηθεί κάτι ως υλικό σώμα. Συνεπώς, τέτοιου είδους περιγραφή μπορούν να τύχουν όλα τα αντικείμενα της εμπειρικής πραγματικότητας, λόγω των συγκεκριμένων ιδιοτήτων που τους δίνει η υλική τους φύση.

Αντικείμενα, ωστόσο, περιγραφής μπορούν εκτός από τα παραπάνω σώματα, να αποτελέσουν και «αντικείμενα»²⁴¹, τα οποία δεν καταλαμβάνουν κάποιο χώρο αλλά εντάσσονται στον χρόνο, καθώς έχουν λάβει την «αρχή» μέσα σ' αυτόν²⁴². Λέγοντας «αρχή» καθίσταται σαφές ότι πρόκειται για οντολογική αρχή και διευκρινίζεται, μέσα από τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο Νικηφόρος, ότι [áí ÷ñúí?ù περιγραφή λαμβάνει ό,τι οδηγείται -σε κάποια χρονική στιγμή- από το ìç }íí στην ύπαρξη. Αν και όταν κάνουμε λόγο για μια τέτοιου είδους περιγραφή αυτομάτως αναγόμεστε και σε μια τοπική περιγραφή, πρέπει να γίνει σαφές ότι εκτός από τα υλικά σώματα που αναμφισβήτητα εμπίπτουν σε αυτή την κατηγορία, [áí ÷ñúí?ù δάñéãñáðð λαμβάνουν και «αντικείμενα» όπως οι άγγελοι²⁴³ και οι ψυχές.

Πρόκειται για «αντικείμενα», τα οποία δεν έχουν υλική υπόσταση και δεν μπορούν να θεωρηθούν σώματα περιεχόμενα σε κάποιο χώρο. Ωστόσο, αν και δεν έχουν σωματική τοπική ύπαρξη, ενεργούν ìçð~ùò σε κάποιο τόπο και για τον λόγο

²⁴⁰ «δύδ?ù ì`áí]ùò δ`ά όβιάόά· δύδ?ù ã`áñ δάñéãñáðáóé, á`έ áá δύδιò [áóð`έ δÝñáò ðì~ð δάñéá÷ñÝííð, éáè`ì δάñéÝ÷áé δ`ì δάñéá÷ñáíáíí»: [[*Αίοέññçóέέúò* ΕΕ, PG 100, 356 C.

²⁴¹ Σκόπιμα ο Νικηφόρος αποφεύγει να κατονομάσει τα «αντικείμενα» αυτά, καθώς γνωρίζει ότι δεν μπορεί να τα αποκαλέσει σώματα, εφόσον στερούνται υλικής φύσης. Εμείς τα αποκαλούμε «αντικείμενα» επειδή λαμβάνονται ως «αντικείμενα» περιγραφής.

²⁴² «÷ñúí?ù ã`á éá`έ ð~?ù @çñ÷éáé δάñéáñáððúí [áóðé, `ì ì`ç ðñúðáñíí }íí, [áð`ì ÷ñúííð éá`έ ðì~ð á@éíáé {çñíáðì»: *ό.π.*, 256C.

²⁴³ Κατά παρατήρηση του Parry [1989, 175-6] το θέμα της δυνατότητας περιγραφής των αγγέλων μπορεί να θεωρηθεί ως επίλυση του προβλήματος που ανακύπτει από τη σχέση ύλης και σώματος. Σύμφωνα με τον Στουδίτη (βλ. [*Αίοέññçóέέúò* ΕΕΕ, PG 99, 412A-B) οι άγγελοι είναι σωματικοί σε σχέση με το Θεό και ασώματοι σε σχέση με τον άνθρωπο και γενικά την κτιστή φύση. Ο Νικηφόρος δεν παίρνει θέση στο κατά πόσο έχουν υλική υπόσταση οι άγγελοι και απλώς ανάγει τη δυνατότητα

αυτό μπορεί να τύχουν ενός διαφορετικού είδους περιγραφής σε σχέση με τα αισθητά αντικείμενα²⁴⁴. Αναμφισβήτητα, μπορούν να υπόκεινται σε χρονική περιγραφή επειδή εντάσσονται σε χρονική δημιουργία: «ἐὰ ἐ δ'ὰ ÷ñüí?ù ì[δὲ [çñãîÝíá ìüñíí, [áεε`ά ἐά`έ δὰñáðíγíáíá ἐά`έ]ñéæüíáíá»²⁴⁵.

Ο τρίτος τρόπος περιγραφής αφορά «αντικείμενα» τα οποία δεν εμπίπτουν στις παραπάνω περιπτώσεις, δηλαδή δεν μπορούν να συλληφθούν [áí ðüð?ù ή [áí ÷ñüí?ù, αλλά έχουν έναν διαφορετικό τρόπο ύπαρξης και μπορούν να συλληφθούν μόνο ἐάδὰέβθάέ. Πρόκειται για μια πνευματική περιγραφή, καθώς το «αντικείμενο» συλλαμβάνεται με τη διανοητική και γνωστική διεργασία του υποκειμένου (δ'ά [áíñíβíáόέ]ððíðβððíðά)· έτσι, και οι άγγελοι συλλαμβάνουν τη φύση τους²⁴⁶.

Έτσι, όταν αναφερόμαστε σε *περιγραφή* προκειμένου για υλικά αντικείμενα, τα οποία λόγω της φύσης τους είναι]ñéæüíáíá και δὰñέá÷üíáíá σε τόπο και χρόνο, κάνουμε λόγο για δὰñβó÷άόεί και \ìñí. Πρόκειται για απόδοση των χαρακτηριστικών αυτών των «αντικειμένων» κατά τρόπο ώστε να «δὰñέÝ÷άόάέ» ἐάέ íá ìñéíèáðáβðάέ ðí áêÛóðíðá δὰñέãñáðüíáíí· μια τέτοια δὰñβó÷άόέδ είναι δυνατή όταν το αντικείμενο λόγω της υλικής του φύσης, της έκτασης που καταλαμβάνει, μπορεί να οριοθετηθεί χρονικά και τοπικά.

Το δεύτερο είδος *περιγραφής* αφορά, κατά τον Νικηφόρο, κινούμενα και [çñãîÝíá «αντικείμενα», τα οποία λόγω του ότι ενδεχομένως δεν αποτελούν υλικά σώματα, δεν μπορούν να οριοθετηθούν χωρικά. Η κτιστή τους ωστόσο φύση - συνέπεια του ότι είναι αποτέλεσμα δημιουργίας- μας επιτρέπει να τα θεωρήσουμε ως κινούμενα όντα, καθώς λαμβάνουν την αρχή τους σε μια χρονική στιγμή και οδεύουν προς το πέρας τους. Έτσι, νομιμοποιούμε να τα περιγράψουμε χρονικά.

Τέλος, το τρίτο είδος της δὰñέãñáðβð νομιμοποιεί την αναφορά σε «αντικείμενα», τα οποία λόγω της μη υλικής τους φύσης δεν μπορούν να οριοθετηθούν τοπικά ή χρονικά, όπως τα υλικά αντικείμενα²⁴⁷. Ωστόσο, το ότι

περιγραφής τους αποκλειστικά στη δημιουργία τους σε κάποια χρονική στιγμή· βλ. Γιαννόπουλος [1973, 5-9 και 23-4].

²⁴⁴ *ό.π.*, 356 C.

²⁴⁵ Με τον ίδιο τρόπο και η ανθρώπινη ψυχή μπορεί να θεωρηθεί περιγραπτή [áí ÷ñüí?ù, ἐάέβð «#üí [áóóεί]ç ἐάέ[]çí~άó δὰñέí~δóá æü`ç, ì~άεεíí á`á á[ððáñβáñáðóðíð ἐά`έ δὰδὰñáíóíÝíç»: *ό.π.*, 356C.

²⁴⁶ «ἐά`έ ἐάóáέβθάέ á`á δὰñέãñáðóüí [áóóεί,]í æéáííβ?á ἐά`έ áíβóáé ἐάóáéáíáÜíáóáé· \áí á`áñ δὰñέãñáð~çð á@éáíð éÝááóáé, ἐά`έ]ç ἐάðÜεçσέð, ἐάέ[]çí ἐά`έ {ááãáéíé [áεεβέüí ðíó~üð ð`çí óýóεί {έóáóέ»: *ό.π.*, 356D-357A.

²⁴⁷ Σύμφωνα με παρατήρηση του Byckov [1989, 181], το τρίτο είδος της περιγραφής αναφέρεται σε μια πνευματική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία όλες οι πνευματικές υπάρξεις (σε αντίθεση με τις υλικές) μπορούν να περιγραφούν μόνο πνευματικά.

μπορούν να τύχουν νοητικής σύλληψης, μας κάνει να μιλούμε για έναν διαφορετικό τρόπο περιγραφής τους, που στην ουσία είναι ἐὰδὺἔσθῆδὸ δῖ~δ ἰπῖδιΎῖδ ἐὰ'έ ἄεἰῖῶδῆῖῖΎῖδ²⁴⁸.

Και συνοψίζει ο Νικηφόρος, με ένα συμπέρασμα:

Αυτό που δεν ανήκει στις παραπάνω κατηγορίες «αντικειμένων» δεν μπορεί να περιγραφεί.

Είναι φανερό ότι η απάντηση του Νικηφόρου στο πρόβλημα της απεικόνισης ενός αρχετύπου -στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για την απεικόνιση του Χριστού- φαίνεται να συνδέεται με την απάντηση στο κατά πόσο είναι δυνατή η σύλληψη του αρχετύπου· κατά πόσο είναι δυνατή η γνώση του από τον καλλιτέχνη σε ένα πρώτο στάδιο, και σε ένα δεύτερο, η γνώση του από τον θεατή, με την βοήθεια της εικόνας. Η απάντηση στο παραπάνω πρόβλημα δεν πρέπει να περιορισθεί μέσα στο στενό πλαίσιο του χριστολογικού προβλήματος, αλλά να ληφθεί ως απάντηση στο πρόβλημα του κατά πόσο η εικόνα έχει γνωσιολογική λειτουργία. Έτσι, θα προσπαθήσουμε μέσα από τη σημαντική διάκριση *γραφής- περιγραφής*²⁴⁹ να κατανοήσουμε τις γνωσιολογικές προϋποθέσεις της απεικόνισης του θείου.

Η ζωγραφική παράσταση δεν αποτελεί πλήρη περιγραφή ενός αρχετύπου²⁵⁰. Αυτή είναι η θέση που θα προσπαθήσει να υποστηρίξει ο Νικηφόρος, για να ανατρέψει έτσι το παραπάνω εικονομαχικό επιχείρημα, σχετικά με την δυνατότητα της απεικόνισης του Χριστού.

Πιο συγκεκριμένα, η μιμητική εικόνα αποτελεί ένα είδος γραφής²⁵¹, η χρήση του οποίου έχει νομιμοποιηθεί από τον θείο δημιουργό με στόχο τη διάδοση της θείας διδασκαλίας και ἰερόδιῖβάδ²⁵². Η ζωγραφική αυτή απεικόνιση δεν μπορεί όμως να ταυτιστεί πλήρως με τα γεγονότα που αποτελούν το πρότυπο της λεκτικής ή μιμητικής παράστασης· εξάλλου, δεν υπάρχει τέτοια πρόθεση καθώς «αν η εικόνα δεν

²⁴⁸ *ό.π.*, 357Α.

²⁴⁹ Η διάκριση αυτή μολονότι δεν απαντάται για πρώτη φορά στον Νικηφόρο αλλά έχει εισαχθεί από προγενεστέρους του στοχαστές (λ.χ. Δαμασκηνό και Στουδίτη) στα έργα του Νικηφόρου προσδιορίζεται πιο συστηματικά, καθώς θεωρείται ότι μόνο μέσω αυτής θα μπορέσει να δοθεί απάντηση στο μοναδικό πρόβλημα που δεν έχει επιλυθεί με επαρκή επιχειρήματα, στην απεικόνιση του Χριστού. Έτσι, ο Νικηφόρος δεν καινοτομεί στην εισαγωγή των δύο αυτών εννοιών αλλά στον τρόπο προσδιορισμού τους και ένταξής τους στην εικονόφιλη επιχειρηματολογία.

²⁵⁰ Το συμπέρασμα αυτό αναφέρεται σε μια φορμαλιστική σχέση εικόνας και προτύπου βλ. Barber [1995, 7].

²⁵¹ Σημειώνουμε εδώ ότι στο έργο { *ἈεἰῖῶδῆῖῖΎῖδ ἐὰ'έ* [*Αἰάδῆῖῖδ* αν και επισημαίνεται η διάκριση ανάμεσα στα δύο είδη της *γραφής* (λεκτική-εικονική), όπου αναφέρεται ο όρος «γραφή» γίνεται λόγος ως επί το πλείστον για την μιμητική εικόνα, ενώ η λεκτική αναφέρεται με τον όρο «λόγος». Εμείς εδώ, θα χρησιμοποιήσουμε την έννοια της *γραφής* με την πιο γενική της σημασία.

διαφέρει από το αρχέτυπό της, δεν είναι εικόνα». Φαίνεται, επιπροσθέτως, η *γραφή* ενός αρχετύπου να είναι κατώτερη ακόμη και από την *περιγραφή* του, καθώς η δεύτερη αποτελεί ένα πιο γενικό όρο και περιλαμβάνει την πρώτη.

Γενικά, *γραφή* και *περιγραφή* διαφοροποιούνται ως προς τη μέθοδο, το περιεχόμενο, τη φύση· τον διαφορετικό, γενικά, τρόπο απόδοσης του αντικειμένου: «Ὅτι ἰαὸδῶδᾶ~ῶδ ἰ@δί εἶαῖἰΎίςδ ὁ~ςδ δᾶῖεᾶῖαῖδ~ςδ, διῖεῖ`σί {ᾶοδέι ᾶ]δᾶᾶ~εί [ᾶί διγῶδέδ ὁ`σί ᾶεᾶδῖῖἰ: ἰ[δᾶ`ᾶ ᾶ`ᾶῖ ἰἰ ᾶῖἰἰδῶῖ {ςᾶῖδῖ ᾶ[έῖῖῖβᾶῖ {ᾶῖῖῖδῖ,]ῶδ [ᾶδ[ἰ#δ ἰ~δί δῖῖῖᾶῖδᾶῖ εῖᾶᾶῖ, ὁ`ῖἰ ᾶ[δδ`ῖἰ εῖᾶᾶῖ, ὁ`ῖἰ ᾶ[δδ`ῖἰ \ᾶῖᾶ ἑᾶ`έ ἑᾶδ`ᾶ δᾶ[δδ`ῖἰ δᾶῖεᾶῖἰἰᾶῖ»²⁵³. Για τον Νικηφόρο, η διαφορά έχει σε μια πρώτη φάση να κάνει με τον τρόπο *περιγραφής*, ο οποίος είναι εντελώς διαφορετικός από αυτόν της *γραφής*.

Έτσι, θα πρέπει, αν πρόκειται για περιγραφή ενός υλικού αντικειμένου, το αρχέτυπο να δᾶῖῖῖᾶῖδᾶῖ τοπικά, δηλαδή να προσδιορισθεί βάσει του τόπου, που αυτό καταλαμβάνει λόγω της υλικής του φύσης. Από την άλλη πλευρά, με μια πρώτη ματιά, δεν φαίνεται να είναι αναγκαία μία τέτοια οριοθέτηση, όταν πρόκειται για απλή *γραφή* (είτε πρόκειται για εικονική είτε για λεκτική) ενός σώματος²⁵⁴. ένα πρότυπο μπορεί να θεωρηθεί ότι *γράφεται* ακόμη και αν δεν προσδιοριστεί ο χώρος που η ύλη του κατέχει. Ωστόσο, για τον Νικηφόρο, είναι αδύνατη η *γραφή* ενός σώματος αν αυτό προηγουμένως δεν έχει *περιγραφεί*: «[Ἀῖῖ[ἰ[δᾶ`ᾶ δᾶῖεᾶῖἰἰᾶῖ δῖῖςᾶῖδῖἰἰᾶῖ, ἑ{ᾶί δῶδ ἰ{έςδᾶῖ δῖ~δδῖ ᾶῖ~ᾶί. \ῖῖῖδῖ ᾶ`ᾶῖ δ`ᾶ οῖῖᾶδῖῖ~ῖδ δᾶῖεᾶῖἰἰᾶῖ, οῖδῖδῖ [ᾶδδ`εί ἰἰ δῖῖῖᾶ~ῖδ δᾶῖεᾶῖἰἰᾶῖ»²⁵⁵.

Η περιγραφή, με όποιον από τους τρεις τρόπους και αν επιτυγχάνεται, μας δίνει έναν ορισμό του περιγραφομένου. Μας παρέχει συνεπώς τα βασικά χαρακτηριστικά της υλικής του υπόστασης: χωρο-χρονική τοποθέτησή του, διανοητική σύλληψη. Η *γραφή* έχει, στην ουσία, να κάνει με τον τρόπο απόδοσης μέρους αυτών των χαρακτηριστικών και είναι προφανές ότι για να συλληφθούν και στη συνέχεια να αποδοθούν, πρέπει να έχει προηγηθεί ένα είδος γνώσης του αρχετύπου. Στη συνέχεια, τα χαρακτηριστικά αυτά αποδίδονται με τη βοήθεια υλικών μέσων, ᾶῖ`ᾶ ~ῖῖῖᾶῖδῖἰ ἑᾶ`έ ὁςδῖᾶῖ, τα οποία ο άνθρωπος χρησιμοποιεί διῖῖῖῖδῖ ἑᾶ`έ

²⁵² { Ἀῖᾶᾶ~ῖδ ἑᾶ`έ [Ἀῖᾶδῖῖδῖ, 84, 1-37.

²⁵³ [Ἀῖᾶῖῖῖδῖῖδῖ ἑῖ, PG 100, 357A-B.

²⁵⁴ Ο Νικηφόρος παρατηρεί ότι προκειμένου να *γραφεί* εικονικά ή λεκτικά ένα αρχέτυπο, είναι μεν, απαραίτητο να υπάρχει κάποιος *τοίχος* ή *πίνακας* αντιστοίχως, ωστόσο, είναι εμφανές ότι το αρχέτυπο δεν περιορίζεται και δεν περιγράφεται πλήρως από αυτά τα υλικά. Ο *τοίχος* ή ο *πίνακας* είναι απλά υλικά μέσα για την επίτευξη της γραφής, όχι απαραίτητες προϋποθέσεις της. Βλ. Νικ., [Ἀῖᾶῖῖῖδῖῖδῖ ἑῖ, PG 100, 357B.

²⁵⁵ [Ἀῖᾶῖῖῖδῖῖδῖ ἑῖ, PG 100, 357B.

δι᾽ἐδάεᾱ~ὸὸ ὥστε να αναπαραστήσει ζωγραφικά ή λεκτικά το αρχέτυπό του. Η μέθοδος που ακολουθείται στην περιγραφή του αρχέτυπου είναι εντελώς διαφορετική· αντιστοιχεί προς τους τρεις διαφορετικούς τρόπους της περιγραφής και δεν έχει να κάνει με τα παραπάνω υλικά μέσα της περιγραφής²⁵⁶.

Διαφορά δεν παρατηρείται μόνο ως προς τη μέθοδο αλλά και ως προς το περιεχόμενο της γραφής -περιγραφής· Η γραφή αφορά την απόδοση δι~δ οὐιάδέεϊ~δ ἀ{ἐαῖδὸ δι~δ ἄῆαδῶϊΎίῖδ και μέσω της σχηματικής του παράστασης αποτυπώνει την μορφή του²⁵⁷. Πρόκειται, δηλαδή, για μια προσπάθεια απόδοσης μόνο των εξωτερικών, υλικών χαρακτηριστικών ενός αρχέτυπου. Για τον λόγο αυτό η εικόνα αποκαλείται ἰῖῖβυιά και κατά κάποιο τρόπο, όπως αποδείχθηκε και παραπάνω, [ἀιδῶΎῆᾶέ το πρότυπο. Η περιγραφή, από την άλλη, δεν έχει να κάνει με τρόπο σύλληψης και απόδοσης κάποιων χαρακτηριστικών δι~δ [ἀιδᾶῆᾶέεξιῖΎίῖδ, το οποίο φαίνεται να ἰῖῖβᾶᾶέ κατά τρεις δυνατούς τρόπους.

Τέλος, υπάρχει διαφορά στη φύση γραφής και περιγραφής. Όπως προαναφέρθηκε, η εικόνα νοείται πάντα σε σχέση με το αρχέτυπό της· αυτό σημαίνει ότι η γραφή παράγει ομοιώματα και για τον λόγο αυτό, τα παράγωγά της, εξαρτώνται οντολογικά από το αρχέτυπό τους. Είναι, βέβαια, δυνατόν να διακριθούν από αυτό και να λάβουν ανεξάρτητη ύπαρξη²⁵⁸, πράγμα που πρακτικά σημαίνει ότι τα αντικείμενα της γραφής έχουν μια «σχετικά» αυτόνομη ύπαρξη²⁵⁹.

Τα αντικείμενα της περιγραφής διατηρούν μια πλήρη ανεξαρτησία, καθώς δεν θεωρούνται όμοια ή ανόμοια σε σχέση με ένα αρχέτυπο· στην περιγραφή δεν υπάρχει καν αρχέτυπο, αλλά το «αντικείμενο» της περιγραφής δεν υπάρχει ανεξάρτητα από τους όρους περιγραφής του²⁶⁰. Επί παραδείγματι, ο άνθρωπος πάντα περιγράφεται χωροχρονικά και τυγχάνει νοητικής σύλληψης· δεν μπορεί να θεωρηθεί ποτέ χωρίς να ενταχθεί σε κάποιο από τα παραπάνω πλαίσια -αν όχι και στα τρία συγχρόνως-, ενώ η

²⁵⁶ Βλ. [*Αἰδέῆῆςδῶέεῖῖδ* ΕΕ, PG 100, 357C.

²⁵⁷ Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Νικηφόρος αναφέρεται στην εικονική γραφή και όχι γενικά στην γραφή: «{ἀδέ]ς ἄῆαδῶ`δ`ϊ οὐιάδέε`ῖῖ ἀ@ἐαῖδὸ δι~δ ἄῆαδῶϊΎίῖδ δᾶῆβδδδῶέ, δ~ϕιῖ ῖ δᾶ ἑᾶ`έ ἰῖῖδ`ϕῖ ἀ[δδῖ~δ [ἀιδδδῖδῖΎίς», [*Αἰδέῆῆςδῶέεῖῖδ* ΕΕ, PG 100, 357C-D.

²⁵⁸ Αυτό σημαίνει ότι η εικόνα μπορεί να υπάρχει χωριστά από το αρχέτυπο, χρονικά και τοπικά, και συνεπώς δεν είναι απαραίτητη η ταυτόχρονη παρουσία του υποδείγματος. Ωστόσο, πάντα νοείται αναφορικά με αυτό (βλ. προηγούμενο κεφάλαιο)· πράγμα, που πρακτικά σημαίνει ότι η αξιολόγηση της εικόνας ἔγκειται στο πόσο αξιόπιστα το παρουσιάζει, είναι δηλαδή ανάλογη του βαθμού ομοιότητάς της. Βλ. Byckov [1989, 182-3].

²⁵⁹ Μια εικόνα είναι εικόνα σε σχέση με το αρχέτυπό της. Ωστόσο, αν το αρχέτυπο «εξαφανισθεί», η εικόνα θα πάψει μεν να είναι εικόνα αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα εξακολουθεί να υπάρχει.

²⁶⁰ [*Αἰδέῆῆςδῶέεῖῖδ* ΕΕ, PG 100, 357D: «[ἀ~ῖῆβδδῖδ ἑᾶ`έ ἀ[δδῖδῖδ, ῖ#ἑδὸ δῖδᾶῆᾶέᾶβἑῖδᾶ ἄἑῖῖ [ᾶᾶ`έ ἀ[δδῖ~δδὸ δῆῖῖδᾶδῶδέῖῖ».

εικόνα του ανθρώπου μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητα από το πρόσωπό που απεικονίζει.

Από τις παραπάνω ως προς την μέθοδο, το περιεχόμενο και τέλος ως προς την φύση διαφορές μεταξύ *γραφής* -*περιγραφής*, οδηγούμαστε όχι μόνο στο συμπέρασμα του Νικηφόρου, ότι:

«Η ζωγραφική παράσταση δεν αποτελεί πλήρη περιγραφή ενός αρχετύπου», αλλά μπορούμε και να προσδιορίσουμε την μεταξύ τους σχέση.

Έτσι, η *περιγραφή* είναι ένας ευρύτερος όρος, που φαίνεται να συμπεριλαμβάνει τη *γραφή* χωρίς, όμως να συμβαίνει το αντίστροφο. Η *γραφή* αφορά στην συγκεκριμένη αποτύπωση σωμάτων που μπορούν να καταλάβουν διάφορους τύπους. Η *περιγραφή* είναι ευρύτερος όρος που ορίζει]άδῃ~ὐὸ ἐά'έ [áĩñβόδουὸ ὅσα περιλαμβάνει·]άδῃ~ὐὸ γιατί δεν ἔχει σκοπό να αναπαραστήσει λεπτομερειακά ἕνα πρότυπο, ὥστε να νομιμοποιήσει τη χρήση και λειτουργία των προϊόντων της, και [áĩñβόδουὸ γιατί δεν εξαντλείται σε συγκεκριμένα χωροχρονικά ἢ διανοητικά πλαίσια.

Η περιγραφή μπορεί να αφορά ὅσα μπορούν να απεικονιστούν ἢ να διατυπωθούν λεκτικά· ἡ γραφή, ἀπὸ την ἄλλη, δεν ἀποδίδει ὅλα ὅσα εἶναι δυνατόν να περιγραφούν²⁶¹. Παράλληλα, με αὐτὴ την μονομερὴ σχέση εξάρτησης ὑπάρχει και ἀνεξαρτησία, καθὼς ἡ *γραφή* αφορά τις αἰσθήσεις και ἔχει ὡς στόχο να καταδείξει τα υλικά γνωρίσματα του προτύπου, ἐνῶ ἡ *περιγραφή* αφορά ὡς ἐπὶ το πλεῖστον νοητικές διεργασίες: «ἐά'έ]ç ì'áí [áí ἀ[εὐὸβῶάε ἐά'έ ἀάβιάε δ'ἰ δ~άí {á~áé,]ç ἄ'ἄ δ'ἰ δε'Υίí [áííβῶάé»²⁶². Έτσι ἡ περιγραφή ἀν και με μια ευρύτερη ἔννοια περικλείει τὴν γραφή, με μια αὐστηρότερη ἔχει τὴ δική της λειτουργία τὴν δική χρήση και τὸν δικό της σκοπό. Διαφοροποιεῖται σε τέτοιο σημεῖο ἀπὸ τὴν *γραφή* ὥστε]ἀέὔδᾶñíí δ'ἰí]ἀάδδῖ~δ εὐᾶíí {áíáé²⁶³.

Η ἔννοια τῆς *περιγραφῆς* εἶναι ευρύτερη ἀπὸ αὐτὴν τῆς *απεικόνισης*. Ὅταν, ὁμως ἀφορᾶ σωματικά ἀρχέτυπα ἡ πρώτη ἀποτελεῖ προϋπόθεση τῆς δευτέρας

²⁶¹ «ἐά'έ {áδῃ]ç ì'áí ἄñᾶὸ`ç δᾶñéÝ~ᾶδᾶé]δδῖ δ~çὸ δᾶñéᾶñᾶὸ~çδ,]ç ἄ'ἄ δᾶñéᾶñᾶὸP ἰ[δ δᾶñéÝ~ᾶδᾶé]δδ[ἀ[δὸ~çδ, [áεῃὔ δᾶñéÝ~ᾶé ἀ[δὸβῖ· ἄé'ἰ ἰ[δᾶ'ἄ [áíδῃδὸñÝδᾶé. [áδβ δε'Υίí ἄ'ἄñ]ç δᾶñéᾶñᾶὸP· ἄ {ε δῃ ì'áí ἄ'ἄñ ἄñᾶδδ'ἰí, {çδῖé δ'ἰ ἀ[εῃἰéᾶεῃἰᾶíí,]í {áíεñῦδῖὸ ε'Υᾶῦ, ἐά'έ ἀ[δὸ`ç]ç ἄñᾶὸP, {çáíῖὸ]í δὸδῖῖἰῖῖὸ ~ᾶñᾶéδPñ, δPῶᾶéáí {áí δῃὸ δὔ~ᾶ ἐά'έ δᾶñéᾶñᾶδδῖῖ, δᾶñ'έ #δ ἰ~δῖ]çí~éí ε'Υᾶᾶéí δὔñᾶδῃéí]í δᾶíδᾶ~ἰ~δ [ᾶδῃéçíᾶβῖᾶδᾶé ~ñP. ἰ[δ ἄ'ἄñ δᾶñ'έ δἰ~δ]ᾶδ'Υñῖδ δñῦδῖδ ἄéÝἰéíᾶí· ἰ[δ ἰ'çí {áíδᾶééí ἄ {ε δῃ δᾶñéᾶñᾶδδ'ἰí, δἰ~δδῖ ἐά'έ ἄñᾶδδῖῖ»: [*Αἰοῒῆñçῃééῖῖὸ* ἘἘ, PG 100, 360B.

²⁶² [*Αἰοῒῆñçῃééῖῖὸ* ἘἘ, PG 100, 360A: ἐά'έ]άδῃ~ὐὸ ἀ[έδᾶ~éí, ἰ{δδᾶ [ç ἄñᾶὸ`ç δᾶñéᾶñᾶὸPᾶé δ'ἰí {áíεñῦδῖῖ }áí ἄñᾶδδῖῖὸ [ᾶδῃéí, ἰ{δδᾶ]ç δᾶñéᾶñᾶὸ`ç ἄñὔᾶé é }áí ἄñᾶδδῖῖὸ [ᾶδῃéí.

²⁶³ Η ἰδιαίτερη αὐτὴ σχέση *περιγραφῆς* και *απεικόνισης* ἔχει να κάνει, σύμφωνα με τὸν Byckon [1989, 181-2], με ἕνα αἰσθητικὸ ρεαλισμὸ ἐκ μέρους τῶν εἰκονοφίλων, που ἐν μέρει γίνετα ἀποδεκτὸς και ἀπὸ τὸς εἰκονομάχους.

(δηλαδή, για να απεικονιστεί κάτι πρέπει η ύλη του να έχει κάποιο μέγεθος και να καταλαμβάνει χώρο ώστε να γίνεται αντιληπτό μέσω των αισθήσεων)· αυτό όμως δεν σημαίνει ότι *γραφή* και *περιγραφή* συνδέονται με αιτιακή σχέση.

IV. Τα όρια και η αδιαφορία της αϊβόρο δίο προτύπου ἰΰού ὁσο ἀέκονας

Επιστρέφουμε, τώρα, στο αρχικό μας ερώτημα σχετικά με το αν μπορεί να γίνει γνωστό το πρότυπο μέσω της μιμητικής απεικόνισής του, και προσπαθούμε να το απαντήσουμε βάσει της διάκρισης *γραφής* - *περιγραφής*. Είναι φανερό ότι, αν θέλαμε να κάνουμε λόγο για μια πλήρη γνωστική σύλληψη του αρχετύπου, θα αναφερόμασταν περισσότερο στη διαδικασία της *περιγραφής* και λιγότερο σε αυτήν της *γραφής*.

Και αυτό γιατί μια διαδικασία που έχει τον υψηλό στόχο της απόκτησης αληθινών και σταθερών γνώσεων περιλαμβάνει πολύπλοκες αντιληπτικές διεργασίες, οι οποίες έχουν να κάνουν όχι τόσο με την αρχική σύλληψη και επεξεργασία των αισθητηριακών δεδομένων αλλά κυρίως στην «εναπόθεση» των πληροφοριών αυτών στη μνήμη και στη δυνατότητα ανάκλησής τους. Καθώς η μετατροπή αυτής της δυνατότητας σε πραγματική γνώση σχετίζεται άμεσα με την *περιγραφή* των εκάστοτε «αντικειμένων», είναι προφανές ότι το ερώτημα του τι πραγματικά μπορούμε να γνωρίσουμε από το αρχέτυπο και του κατά πόσο αυτό μπορεί να αποδοθεί μέσω της εικονικής παράστασης, μπορεί να απαντηθεί μέσα από τη διάκριση αλλά και σχέση *περιγραφής* και *γραφής*.

Αναπτύσσοντας λίγο περισσότερο το συλλογισμό μας, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι μόνο τα σωματικά αντικείμενα του πρώτου είδους *περιγραφής* είναι τελικά και αυτά που μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενα της *γραφής*: δηλαδή, να διαδραματίσουν το ρόλο προτύπων κάποιων αναπαραστατικών εικόνων.

Η λεκτική αλλά κυρίως η εικονική «απεικόνιση» κάποιων αρχετύπων προϋποθέτει σε ένα πρώτο στάδιο την υλική τους υπόσταση, σ' ένα δεύτερο την πρόσληψη των υλικών τους ιδιοτήτων μέσω σωματικών οργάνων ενός υποκειμένου και τέλος τη διανοητική επεξεργασία τους, ώστε να είναι δυνατή η «αναπαραγωγή» μέρους των ιδιοτήτων τους με υλικά μέσα. Είναι, δηλαδή, φανερό ότι κοινός

«παρονομαστής» όλων των λειτουργιών, που μεσολαβούν από την θεώρηση του αρχετύπου ως την εικονική του παράσταση, είναι η ύλη²⁶⁴. Συνεπώς, η γνώση που προέρχεται από τη *γραφή* δεν μπορεί παρά να αναφέρεται σε υλικά χαρακτηριστικά των αρχετύπων αυτών. Άρα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με «γνώση της ύλης»;

Από μια πρώτη σκοπιά, η απάντηση σε μια τέτοια ερώτηση θα ήταν θετική· άρα θα ευσταθούσε και η κατηγορία ότι μια τέτοια απεικόνιση περιορίζει τη γνώση ενός υπερβατικού αρχετύπου²⁶⁵. Ο Νικηφόρος, εισάγοντας τη σχέση αλλά και τη διάκριση μεταξύ *περιγραφής* και *γραφής*, κατορθώνει να διασφαλίσει την γνώση του αρχετύπου περιορίζοντάς την.

Η *γραφή* ενός αρχετύπου, σαφώς και έχει να κάνει με την υλική του φύση²⁶⁶ και αυτό σημαίνει, για να εστιάσουμε κυρίως στην μιμητική απεικόνιση, ότι αποδίδονται μόνο τα υλικά του χαρακτηριστικά, τα οποία μπορούν να γίνουν αντικείμενο της αισθητηριακής αντίληψης όχι μόνο του δημιουργού αλλά και του θεατή. Πράγματι, η θέση των εικονομάχων ότι δεν μπορούμε να γνωρίσουμε επαρκώς το πρότυπο ευσταθεί· αυτό που δεν ευσταθεί είναι το να θεωρήσουμε ότι δεν μπορούμε να το γνωρίσουμε καθόλου.

Η *περιγραφή* του αρχετύπου, που προκύπτει αν βασιστούμε σε μια εικονική του *γραφή*, έχει να κάνει μόνο με τα αισθητά του χαρακτηριστικά και αν θεωρήσουμε (μένοντας πιστοί στο κείμενο) ότι μόνο μέσω της *περιγραφής* έχουμε τον πραγματικό ορισμό ενός «αντικειμένου», τότε καταλαβαίνουμε ότι έχουμε να κάνουμε με ένα «ορισμό» αναφορικά μόνο με τα εξωτερικά υλικά χαρακτηριστικά του αρχετύπου. Συνεπώς, η γνώση του αρχετύπου, που στηρίζεται στη *γραφή* του είναι, πράγματι, πολύ περιορισμένη -χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι ασήμαντη, αν όχι παραπλανητική.

²⁶⁴ Ακόμη και στην περίπτωση που έχουμε νοητική επεξεργασία κάποιων πληροφοριών ώστε να «αποθηκευτούν» στη διάνοια και να αποτελέσουν αυτό που ονομάστηκε «μνήμη», μέρος της οποίας είναι δυνατόν να ανακληθεί, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια «καθαρά» νοητική ενέργεια, καθώς έναυσμα για την έναρξή της δίνεται από τα σωματικά αισθητήρια όργανα, χωρίς τη συμβολή των οποίων διανοητικές λειτουργίες όπως η φαντασία ή η αφαίρεση δεν θα ήταν εφικτές.

²⁶⁵ Οι εικονομάχοι, όπως παρατηρεί ο Νικηφόρος, εκφράζουν την άποψη ότι εφόσον μέσω της εικονικής παράστασης του αρχετύπου παραδίδονται μόνο τα υλικά του χαρακτηριστικά, είναι σφάλμα να θεωρούμε ότι έχουμε πραγματική παράστασή του, καθώς η υπερβατική του φύση είναι αδύνατον να *γραφεί*. Αυτή ακριβώς η αδυναμία νομιμοποιεί την ένστασή τους ότι η *γραφή* ενός τέτοιου αρχετύπου όχι μόνο δεν προκρίνει αλλά περιορίζει την πραγματική του γνώση.

²⁶⁶ Για την προϋποθέσεις της *γραφής* βλ. { *Ἀἰῶν-ἰδὲ ἐὰν* [*Αἰῶν-ἰδὲ*, 91.

Ο συλλογισμός μας θα ήταν ο εξής: Η περιγραφή ως ευρύτερη έννοια περιλαμβάνει τη γραφή. Συνεπώς η γραφή ενός αντικειμένου αποτελεί ένα είδος περιγραφής του αλλά όχι μια πλήρη περιγραφή του. Καταλήγουμε δηλαδή, ότι έχουμε ένα είδος γνώσης του αντικειμένου αλλά σε καμία περίπτωση, εφ' όσον το πρότυπο αυτό δεν περιγράφεται πλήρως, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για πλήρη και επαρκή γνώση του. Αντιθέτως, πρόκειται για μια πραγματική γνώση του μόνο και εφόσον αυτό παρουσιάζει υλικές ιδιότητες, που μπορούν να γίνουν αντικείμενο αισθητηριακής πρόσληψης και στη συνέχεια νοητικής επεξεργασίας.

Ωστόσο, μια τέτοια απάντηση δεν φαίνεται να ικανοποιεί, καθώς δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με το κατά πόσο είναι εφικτό μέσω αυτής της υπαρκτής αλλά περιορισμένης γνώσης να επιτύχουμε, χωρίς να περιορισθούμε τόσο από την υλική μας φύση όσο και από την υλική υπόσταση του αρχτύπου, την πλήρη γνώση του²⁶⁷.

«Μέσω της αναγωγικής λειτουργίας και χρήσης της εικόνας» θα ήταν η απάντηση. Όπως υποστηρίχθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η εικόνα συνδέεται λόγω της υποστατικής της ομοιότητας με το πρότυπο αλλά και διατηρεί την οντολογική της ανεξαρτησία σε σχέση με αυτό· η αισθητή μορφή «ενώνει», η υλική ουσία «διαφοροποιεί».

Αυτό σημαίνει ότι η εικόνα -ή καλύτερα ο καλλιτέχνης μέσω αυτής- δεν φιλοδοξεί να περιγράψει πλήρως το πρωτότυπο αλλά να θέσει την αφετηρία σε μια πορεία με στόχο την γνωστική προσέγγισή του. Με την έννοια αυτή, κάθε εικόνα αποτελεί ένα είδος συμβόλου²⁶⁸ ή καλύτερα σημείου του υπερβατικού αρχτύπου, με την ευρύτερη σημασία των όρων αυτών: «[i]δαν̄ δᾱñããβ̄ε̄ϊδ̄ όᾱ-ῡò, [ãããý̄ε̄ã̄ ð̄ã̄ é̄ã̄ [ã̄ï [īöëã̄ë̄ī-è̄ò ð̄ñīöã̄é̄īūīã̄īī ð̄`ī ð̄ŪñŪã̄ã̄é̄ã̄īã̄, é̄ã̄ é̄ ð̄ã̄-é̄ò ð̄β̄ȫīé̄ò ð̄ã̄-é̄ò é̄ã̄īð̄ñβ̄ð̄īé̄ò, óç̄īã̄-é̄īī @ç̄ī ð̄ã̄ñ`ã̄ È̄ã̄ī-ð̄ ǟé̄ã̄ǖīã̄īī, īç̄ã̄ã̄ī-ῡò [ã̄īã̄ã̄ñã̄-é̄óë̄ã̄é̄»²⁶⁹.

Η υλική υπόσταση της εικόνας, που την συνδέει με το αρχέτυπό της, απεικονίζεται μέσω της εικονικής γραφής και σχετίζεται με την «χωρική» αλλά και τη

²⁶⁷ Φυσικά το πρόβλημα τίθεται κυρίως αναφορικά με τη γνώση του Χριστού ως αρχτύπου και όχι αναφορικά με τη γνώση του Θεού, ο οποίος μένει απρόσιτος, απερίγραπτος, αόρατος, απαθής κ.α (βλ. { *Àëãã-ið éã é* [*ÁiãðñiðP*, 51, 4-6). Συνεπώς, δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο γι' αυτό το «πρώτο στάδιο γνώσης», παρά μόνο για προσέγγισή του βάσει της σχέσης που τον συνδέει με τη φυσική του εικόνα.

²⁶⁸ Σημειώνουμε εδώ ότι, όπως έχει αναφερθεί (σελ. 58- 60), η μιμητική εικόνα όταν συγκριθεί με τη συμβολική παράσταση ενός αρχτύπου είναι ανώτερη, καθώς επιτυγχάνει την αμεσότερη αναγωγή στο πρότυπό της. Ωστόσο, η εικόνα μένει ένα σύμβολο, του οποίου η υλική φύση πρέπει να παρακαμφθεί και να ληφθεί ως εφαλτήριο για την προσέγγιση της πραγματικής υπερούσιας πραγματικότητας. Όπως και στο σύμβολο, έτσι και στην εικόνα, πρέπει να «δούμε» διά αυτής και υπέρ αυτής το αρχέτυπο.

²⁶⁹ [*Àðñ̄īã̄ç̄ð̄é̄é̄ǖò*, PG 100, 596B.

«χρονική» περιγραφή του προτύπου²⁷⁰. Ο θεατής- πιστός καλείται να υπερβεί αυτό που συλλαμβάνει μέσω των αισθήσεων του και να φτάσει *καταλήψει*²⁷¹ στην πλήρη γνώση του υπερβατικού προτύπου²⁷². Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αρχικά περιορισμένη γνώση της ύλης μπορεί να αποτελέσει το πρώτο και απαραίτητο στάδιο για την επίτευξη την πλήρους γνώσης του υπερβατικού αρχετύπου²⁷³.

Και συνεπώς, λόγω αυτής ακριβώς της αναγωγικής λειτουργίας της εικόνας, του «μηνυτικού» της χαρακτήρα, είναι όχι μόνο νόμιμη αλλά και απολύτως απαραίτητη η δημιουργία της και η λατρευτική της χρήση²⁷⁴.

Πριν προχωρήσουμε παρακάτω, συνοψίζουμε:

Γραφή είναι: *i)* η γραπτή έκθεση γεγονότων

ii) η ζωγραφική παράσταση αντικειμένων

Περιγραφή είναι ο προσδιορισμός ενός «αντικειμένου»: *i)* τοπικά

ii) χρονικά

iii) διανοητικά

Διαφορές μεταξύ της *γραφής* και της *περιγραφής*:

i) ως προς την μέθοδο: χρήση διαφορετικών μέσων για να επιτύχουν τον σκοπό τους.

ii) το περιεχόμενο: η *γραφή* αποδίδει το σωματικό είδος ενώ η *περιγραφή* προσιορίζει κατά τους τρεις παραπάνω τρόπους το «αντικείμενό» της.

iii) την φύση: οι εικόνες, ως αποτελέσματα *γραφής* διακρίνονται από τα αρχέτυπα ενώ τα προσδιοριζόμενα «αντικείμενα» εξαρτώνται από τους όρους *περιγραφής* τους.

²⁷⁰ Κατά τον Parry [1996, 29-30] ο Στουδίτης υποστηρίζει πως μόνο ό,τι μπορεί να περιγραφεί μπορεί να θεωρηθεί αρχέτυπο ενός αντιγράφου. Ωστόσο, η έννοια της περιγραφής δεν προσδιορίζεται τόσο όσο στο στοχασμό του Νικηφόρου (για την περιγραφή στο Στουδίτη, βλ. [*Αΐδέη̄ζ̄όέ̄ε̄ῡδ̄* II, PG 99, 356A-B).

²⁷¹ Πρόκειται, ωστόσο, για ένα διαφορετικό είδος πνευματικής σύλληψης από το τρίτο είδος *περιγραφής*, το οποίο αφορά καθαρά νοητικές λειτουργίες, που δεν εξαρτώνται από αισθητηριακά δεδομένα.

²⁷² Σύμφωνα με παρατήρηση του Byckon [1989, 183], η εικόνα εκτός από το ότι μιμείται την εξωτερική φύση του αρχετύπου, μεταδίδει στον παρατηρητή πληροφορίες για το συνολικό αρχέτυπο, ακόμη και για ό,τι δεν μπορεί να περιγραφεί. Για τον Τσελεγγίδη [1984, 48-9] η γνωσιολογική διάσταση της εικόνας, έγκειται περισσότερο στη θεώρησή της ως «πρόσκληση[ς] μετοχής στην πραγματικότητα του πρωτοτύπου. ... Η ανταπόκριση των πιστών στην πρόσκληση αυτή της εικόνας για σχέση κοινωνίας με το πρόσωπο που εικονίζεται γίνεται γι' αυτούς μετοχή εμπειρίας και γνώσεως του προτύπου»· άρα πρόκειται για μια πρόσκληση για υπέρβαση της υλικής της υπόστασης.

²⁷³ Η γνώση αυτή είναι κατανοητό ότι δεν μπορεί να επιτευχθεί με διαφορετικά μέσα διότι ο άνθρωπος συντίθεται από ύλη και ψυχή. Η υλική φύση του ανθρώπου τον βοηθά να προσεγγίσει το αρχέτυπο αλλά και τον περιορίζει στην πλήρη γνώση του.

[ãðβēñéóéí [ãðéãÿ=ãóéáé»²⁷⁹. Πράγμα που σημαίνει ότι τα προϊόντα της τεχνικής δημιουργίας δεν μπορούν να αξιολογηθούν ως θετικά ή αρνητικά καθαυτά²⁸⁰. Παράγονται για να τεθούν στη διάθεση του ανθρώπου και για να ικανοποιήσουν βιοτικές του ανάγκες. Όταν δεν αξιοποιούνται σωστά δεν μπορούμε να μεμφθούμε την τέχνη ή τον δημιουργό τους αλλά αυτόν που τα χρησιμοποιεί με λανθασμένο τρόπο.

Το ίδιο συμβαίνει και με την ζωγραφική τέχνη, και πιο συγκεκριμένα με την εκκλησιαστική τέχνη, που ενδιαφέρει τον Νικηφόρο και βρέθηκε στο επίκεντρο της εικονομαχικής διαμάχης. Ως μέσον εκδήλωσης - έκφρασης της πρόσληψης του υπερβατικού από τον καλλιτέχνη η καλλιτεχνική διαδικασία είναι ουδέτερη· αφ' ενός ο επιτυχής ή όχι τρόπος αναπαράστασης του αρχτύπου και αφ' ετέρου τα αποτελέσματα του τρόπου πρόσληψής της από τον θεατή, είναι οι δύο παράγοντες που πρέπει να ληφθούν υπόψη για να αξιολογηθεί η εικόνα, ως προϊόν της καλλιτεχνικής παραγωγής, θετικά ή αρνητικά²⁸¹.

Η ζωγραφική, εκκλησιαστική τέχνη είναι ωφέλιμη τέχνη, όταν προκρίνεται η λειτουργικότητά της έναντι της επιδεικτικής χρήσης της²⁸². Αντιθέτως, όταν η τέχνη υπερβαίνει το μέτρο και γίνεται έκφραση [áíãðñβáð και áβãïð éãéëùðéóïí~ð, αξίζει να επικριθεί η χρήση των προϊόντων της²⁸³. Στο πλαίσιο της λειτουργικής της χρήσης, η αναπαραστατική τέχνη αποτελεί σημαντική παιδαγωγική βοήθεια²⁸⁴ και

²⁷⁹ *Éãó`á ð~úí ðãóïëíçéúóúí*, 262, 19- 24.

²⁸⁰ Για τη σημασία της αντίδρασης του θεατή βλ. Brubaker [1989, 20-21], ο οποίος αναφέρεται σε βυζαντινούς στοχαστές που τονίζουν την ψυχολογική και συναισθηματική επίδραση της εικόνας αλλά και των κειμένων. Σύμφωνα με τον Brubaker η αντίληψη των βυζαντινών ήταν περισσότερο συναισθηματική απόκριση που σχετιζόταν όχι τόσο με αυτό που έβλεπε κάποιος αλλά με αυτό που φανταζόταν.

²⁸¹ Βέβαια κατά κύριο λόγο η σχέση με το πρότυπο είναι αυτή που καθορίζει την αξιολογική θέαση της εικόνας (βλ. { *Áëãã=ïð éã`é [ÁíãðñïðP*, 67.25-28) και αυτή που τελικά οδηγεί στη σωστή ή μη πρόσληψη του αρχτύπου: «]ç ä`á [ãð [iíúíãóé ×ñéóðí~ð ðððíðíÿíç á[éëñí, [áëçèPð [ãóðéí á[éëñí, éã`é i[ðã`ái ð~úí ðãñ [á[ððí~éð éãíéíãíðíÿíúí ãñ~?á ...]í ä`ãñ ðéóð~ùð [ãññ~úí á[éð [áíÿíçóéí i`ái ðí~ð iðóðçñβíð ð~çð éãβãð ððãéãðãáÿóãùð {ãñ~ãðãé, i[ðããí`é ä`á ðñüð?ù ððã~ýóãùð `ç áéãéñÿóãùð» (ó.π., 38. 33-40). Για την λειτουργία της βυζαντινής τέχνης γενικά βλ. Uspensky [1952, 33] και [1960, 10-11]· Sherrard [1988, 472, 482-483].

²⁸² Ο Νικηφόρος κατηγορεί τους αντιπάλους του ότι δεν έχουν συλλάβει την πραγματική χρήση της τέχνης, όπως είχε κάνει ο Ιωάννης Χρυσόστομος και ο Μέγας Βασίλειος. Βλ. Travis [1984, 47].

²⁸³ { *Áëãã=ïð éã`é [ÁíãðñïðP*, 86.1- 15.

²⁸⁴ Η εικονική παράσταση έχει ήδη χαρακτηριστεί από τον Ιωάννη Δαμασκηνό, ως *βιβλίον των γραμμάτων*: «ãβãéíé ðí~éð [ããñãíÿóíéð á[éóβí á[é á[ééúíãð» βλ. *Λόγος* II.47, (III, 154). Και ο Νικηφόρος φαίνεται να ασπάζεται αυτή την άποψη: «ðÿíðã [çí~éí]ùð [áí áéãéβ?ù ðéí`é áëüððçóññ?ù áé`á ÷ñüíÿóúí ðã~íððãçóÿíãíùð, óãõ~ùð áéçãññãðóáí ðí~ðð [ãã~úíãð ðí~ð iÿñððñíð . . . i@éãáí ä`ãñ éã`é ãñãó`ç óéúð~úóá [áí ðíβ~?ù éãéã~éí éã`é ð`á iÿãéóðã [ùðãéã~éí` éã`é]í ð~úí ççðβãüí ðóíéÿðçð]éóðññβãð [áíéíí ðãðíβçéáí ð`í ðãðíýíãíí {ãããóíð. éã`é]í ðí~éð á[éóðçðí~éð i[ððü ðééíðã~íβíãóéí [áíãððÿëçóãð ð`çí {íóéí [ãðééðíã~é éíéð`íí éã`é á[ðð~?ç ðéçóéÿóãé ð~?ç éβé?ç, éã`é]ããéãóíúí éã`é á[ðéíããáí ð`çí [ãðã`çí á@éíãé ðéóðãýúí»: { *Áëãã=ïð éã`é [ÁíãðñïðP*, 101. 14-23.

διαδραματίζει σημαντικό διδακτικό ρόλο στη ζωή των πιστών, καθώς προκρίνει την ηθική διδασκαλία των πιστών και αποδεικνύει την οικονομία του Χριστού²⁸⁵.

Συγκρίνοντας ο Νικηφόρος τη ζωγραφική με τις άλλες θεωρούμενες τέχνες της εποχής του (π.χ. με την [εάδῆεῆβί, ι[εῆῖαῖῖεῆβί κ.ά.) εντοπίζει την εξής διαφορά: «ὁ~ὐί ἄ~ἄῆ δᾶ~ί~ὐί ἄ[ε δεᾶβιδὸ δῆ~ῖο δ~ῖι δᾶῆῖιδά ἰῦῖῖ ἄ[εὸ~εῖ]Ϸι~εῖ =ῆβῶεῖῖ ἄβῖῖ, ἄδδς ἄ~ᾶ δῆ~ῖο δ~ῖι ἰῦῖῖδῶί ἄῦβῖ»²⁸⁶. Πρόκειται για μια σημαντική καινοτομία: η ζωγραφική τέχνη, μέσω της εικόνας, αναβαθμίζεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε για πρώτη φορά στη χριστιανική γραμματεία με τρόπο ρητό να θεωρείται ότι αποτελεί μέσο επικοινωνίας του ανθρώπου με τον δημιουργό του, ότι του δίνει την ευκαιρία να εκδηλώνει την λατρεία του και την πίστη του και τελικά ότι τον οδηγεί στην αιώνια ύπαρξη.

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται και η εφαρμογή της αριστοτελικής αιτιότητας, καθώς προσδιορίζεται και η τελική αιτία της εικόνας. Το τέλος της εικόνας φαίνεται τελικά να εντοπίζεται στη δυνατότητα του πιστού να κατακτήσει ένα είδος θεογνωσίας²⁸⁷ και κατάληψης του θείου: «Η λατρεία, η ανάμνηση, η υπόμνηση και τα συνακόλουθα οφέλη, η αναγωγή και η ένωση με το πρότυπο είναι μερικοί μόνο από τους σκοπούς που εκπληρώνει το καλλιτεχνικό έργο, ειδικά της λατρευτικής τέχνης μέσα σε μια κοινωνία που μοιράζεται αξίες και σημασίες»²⁸⁸.

Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο σημαντικό είναι να κατανοηθεί η δεικτική χρήση της εικόνας. Να θεωρηθεί, δηλαδή ως σύμβολο της υπερβατικής άκτιστης πραγματικότητας και σημείο της παρουσίας του ακτίστου στον κόσμο. Λόγω του ότι ο άνθρωπος αποτελείται και από σώμα μπορεί να αναχθεί στο υπερβατικό θείο μόνο μέσω αισθητών κτιστών πραγμάτων, των εικόνων, των λόγων, των συμβόλων²⁸⁹. Η ύλη, μετά την εναθρόπιση του θείου Λόγου, έχει καθαγιαστεί και μπορεί πλέον να αποτελέσει την αφετηρία για την γνωστική ανάβαση του ανθρώπου προς αυτό²⁹⁰.

²⁸⁵ ζ Ἀεᾶᾶ~ῖο εᾶ~έ [Αῖᾶδῆῖδβ, 85. 46-50.

²⁸⁶ Ἐᾶδ~ᾶ δ~ῖι δᾶδῖῖεῖεῦδῖ, 260, 18-21.

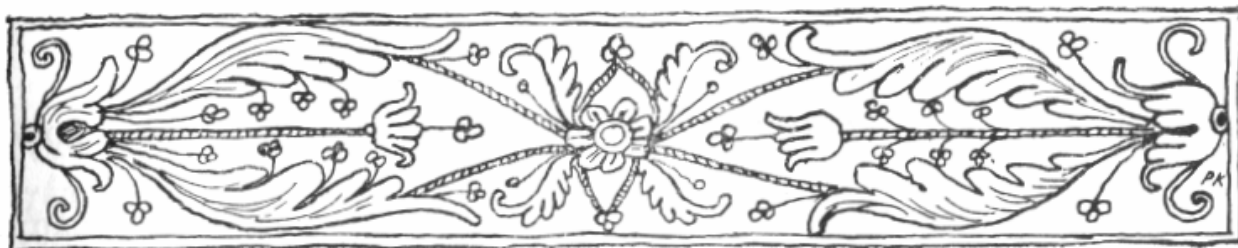
²⁸⁷ Ματσούκας [1989, 349 και 357].

²⁸⁸ Ζωγραφίδης [1999, 20]: επίσης βλ. του ίδιου [1997, 275-304]. Επίσης για την διδακτική, υπομνηστική, μυσταγωγική και γενικά για την τελολογική σημασία της βυζαντινής εικόνες γενικά βλ. Tschiflianov [1993, 234 - 235].

²⁸⁹ Byckov [1989, 187], πρβλ. Ουσπένκω [1993, 254-255], όπου η εικόνα παρουσιάζεται ως μέσον θείας αποκάλυψης και ανθρώπινης γνώσης: Έτσι, παράλληλα με τον γνωστικό ρόλο της εικόνας, παρατηρούμε, ότι η εικόνα είναι «ορατή μαρτυρία, τόσο της κένωσης του Θεού προς τον άνθρωπο, όσο και της ορμής του ανθρώπου προς αυτόν».

²⁹⁰ Βλ. Florenskii [1976, 16-18]: Azkoul [1988, 82-4]. Ο Armstrong [1970, 513-516] θεωρεί ότι αυτή η αναγωγική χρήση της βυζαντινής εικόνας που επιτελείται από τη γνωστική της λειτουργία, νομιμοποιείται από τη σχέση εκκλησίας και κοινωνίας.

Μια τέτοια πορεία όμως, πρέπει να οριοθετηθεί· να διευκρινιστούν δηλαδή, οι ακριβείς συνθήκες υπό τις οποίες είναι δυνατόν η τέχνη να οδηγήσει στην γνώση.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄

Η Νομιμοποίηση της δημιουργίας και της λατρείας της εικόνας

Στην προσπάθειά μας να ανασυγκροτήσουμε την επιχειρηματολογία του Νικηφόρου, που έχει ως σκοπό τη νομιμοποίηση της εικόνας, θα πρέπει να σταθούμε, ακολουθώντας το παράδειγμα των βυζαντινών στοχαστών, στα τρία σημεία που παρουσιάστηκαν από τους εικονομάχους ως κριτική στη λατρευτική χρήση της εικόνας και στα οποία εστιάστηκαν και οι εικονόφιλοι. Πρόκειται για τρεις βασικές θέσεις, στις οποίες ο

Ο Νικηφόρος δεν ασχολείται επισταμένως με το να αντικρούσει την επιχειρηματολογία των εικονομάχων, σύμφωνα την οποία η κατασκευή των εικόνων παραπέμπει σε εθνικές «ειδωλολατρικές» συνήθειες, αλλά αρκείται σε μια γενική θεώρηση των βασικών θέσεων των προγενεστέρων του στοχαστών αναφορικά με το θέμα αυτό.

Ακολουθώντας ο Νικηφόρος τη γενική γραμμή πλευσης των χριστιανών πατέρων, παροτρύνει τους πιστούς να τηρούν την παράδοση, σύμφωνα με την οποία το θείο απεικονίζεται [ái διάγιάδó έά'έ [ái δά~έó έάñáβάέó των πιστών²⁹³. Στην ψυχή των πιστών υπάρχει αποτυπωμένο και ένα μέρος της παράδοσης, αυτό που δεν έχει παραδοθεί μέσω των γραπτών συμβόλων· πρόκειται για την {áñáός δάñÛáιόεί: «{áóóé ì'ái [έάá~εί έ[ái δά~έó]έáñá~έó óóíÛíáόέ, έάó'ά ð'çí έáβáí έáέóíðñáβáí, }ç έά'έ [ái {áέέίέó έάέéñ~έó [áδέóáέίγιάίá, ι[ðé [τέβáá çí~εί [ááñÛóóó δάñáááñÛíá έά'έ έñáóíγιάίá, έά'έ á[ðó~úí ð~úí έáβúí [áoíÛóúí ð'á δέá~έόóá»²⁹⁴. Έτσι, ως παράδοση δεν νοείται μόνο η γραπτή εξιστόρηση της *Παλαιάς* και της *Καινής Διαθήκης*, αλλά υπάρχει και]ç {ááñáóíó δάñÛáιόέó, της οποίας η συμβολή στη διδασκαλία και διάδοση του χριστιανικού δόγματος είναι ανώτερη από εκείνη της γραπτής, αν όχι εξίσου σημαντική²⁹⁵.

Συνεπώς, παρατηρούμε ότι για τον Νικηφόρο οι γραπτοί νόμοι φαίνεται να μην έχουν απόλυτη ισχύ και στην πραγματικότητα τα όποια κενά αφήνουν μπορούν να συμπληρωθούν από αυτό που ονομάζεται {áέíó²⁹⁶:

«Όé á'áñ [áóóé ίúíò, }ç {ááñáóíí {áέíó;]úó á@ð ðÛέεί {áέíó {ááñáóíó ίúíò·
 ðí~ðóí á[}ái]ñ?ááβúò óέó έά'έ [áð'έ ð~úí έγñάέáí {έáíé· έά'έ á'áñ έά'έ

²⁹³ Βλ. Hennephof [1969, 50]. Ο Επιφάνιος π.χ. αναφορικά με την παράδοση γράφει: «ΘñíóÝ=áðá]ááóóí~έó έά'έ έñáóá~έóá ð'áó δάñááúóáέó]áó δάñáéÛááóá· ì'ç [áέέéβίçóá ááίέÛ }ç [áñέóóáñÛ] έάέ áέáñúóÛóáέ: «óέó {çéíóóá óíέá~óóá ðñóíóá; Óβó ð~úí δάέάé~úí δάóÝñúí ×ñέóóí~ð á[έéúíá æúáñáóóóáó [ái [áέέéçóóβ?á }ç [ái ι[έέ?ú [έáβ?ú έáóÝέáóí; Óβó [ái áñέίέó έóñ~úí ð~úí [áñ~áβúí [áδέóéúðúí ×ñέóóúí [áóéíÛóáó [áæúáñÛóçóá;» (βλ. Hennephof [1969, 133, 46]). Η νοητική απεικόνιση προβάλλεται από τους εικονομάχους κυρίως σε σχέση με το Χριστολογικό ζήτημα και θεωρείται ότι μόνο έτσι ο άνθρωπος μπορεί να «συλλάβει» τον Χριστό ως φυσική εικόνα του Πατέρα (βλ. Meyendorff 1974, 43-44).

²⁹⁴ [*Áíóέññçóέέúó* III, PG 100, 388A. Στη συνέχεια ο Νικηφόρος αναφέρει μια σειρά από «στοιχεία» τα οποία δεν θεμελιώνονται μέσω της γραπτής παράδοσης, αλλά αποτελούν συνέπεια της άγραφης διδασκαλίας και της προφορικής διάδοσής της.

²⁹⁵ «] Ì á'áñ Έγñέíó έά'έ Έά'íó [çí~úí [áð'έ ð'í óúðñéíí ðñíáέé'úí έññóáíá, ι[ðé [ái áñÛíáόέ ðí'ðó έáβíóó έά'έ έάóíáóóí'ðó ίúíòóó [áiÝέáóí,]úó {έóíáí \áðáíóáó, ι[ðá'á [ái =Ûñó~?ç έά'έ ιÝέáíé ð'çí]ðçç'çí ì'ðóú έά'έ óúðñéíí áέááóέáέβáí [áiÝáñáóá, ι[ð ðεáí'έ έέéβίáέó [áóýóúóá, έάέÛðáñ ð'í δάέάé'íí]ι έáó'á ìúóÝá ίúíò áέáéá~Ûñáέóí, [áέé'á óð~á~έó δά~óóá [áiáðÝέáóí, [ái δίαγιάóé έá~áñáñíÝíá έά'έ óáóçíáóíÝíá, ι[ð áñÛíáόέ»: [*Áíóέññçóέέúó* III, PG 100, 585C-D.

²⁹⁶ «]ñ~úíáí á'á έά'έ [ái áñÛíáόé ίúíòóó έáέíÝíòó, δάñíñúíÝíòó á'á ð~?ú ð'çí δάñÛáιόεί έά'έ ð'á {áέç]áóÝñúó {á~ííóá [áδέέñáóá~εί. ðÛíóá á'áñ]áέíó [áóó'έ ð'í ááááéí~óí, [áðá'έ έά'έ ð'í {áñáñí éúáíò [áδέέñáóóÝóóáñíí»: [*Áíóέññçóέέúó* III, PG 100, 388C.

Διαθήκη, θεωρείται από τον Νικηφόρο, ότι συμπληρώνεται από την άγραφη, η οποία στοχεύει σ' ένα συμβιβασμό του υπερβατικού νόμου και των κοινωνικών πράξεων, που δεν διέπονται από αυτόν.

Ακολουθώντας την γραπτή παράδοση, γίνεται αποδεκτό ότι ο υλικός κόσμος δεν μπορεί να παράσχει τίποτε για να παρασταθεί η φύση του θείου. Στο μέτρο που απαραίτητη προϋπόθεση για την παραγωγή μιμητικών παραστάσεων είναι η ύπαρξη ενός αρχετύπου, με ιδιότητες που μπορούν να απεικονιστούν, συμπεραίνουμε ότι καταδικάζεται σε αποτυχία η όποια προσπάθεια αναπαράστασης του α-περίγραπτου, άκτιστου, α-όρατου θείου. Συνεπώς, μέσα από την γραπτή παράδοση φαίνεται, με μια πρώτη ματιά, να απαγορεύεται ρητά οποιαδήποτε απεικόνιση του θείου.

Ωστόσο, ανατρέχοντας τόσο στη γραπτή όσο και στην άγραφη παράδοση διαπιστώνουμε ότι η συμβολική παράσταση, η οποία θεωρείται βάση της εικονολατρίας, θεμελιώνεται από τον ίδιο το Θεό και αναφέρεται σε ένα υπαρκτό αν και μη δυνάμενο να προσληφθεί αισθητηριακά αρχέτυπο. Άρα, πρέπει να μιλούμε όχι για μια απαγόρευση αλλά για μια προσπάθεια οριοθέτησης της δυνατότητας και καθορισμού του είδους της αναπαράστασης του Θεού.

Η μιμητική εικόνα ως $\delta\eta\lambda\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\iota\ \epsilon\acute{\alpha}\ \epsilon\prime\ [\acute{\alpha}\epsilon\acute{\alpha}\zeta\epsilon\acute{\upsilon}\delta\acute{\alpha}\eta\eta\acute{\iota}\ \delta\acute{\alpha}\acute{\iota}\Upsilon\eta\eta\acute{\iota}\acute{\alpha}\ \tau\omicron\upsilon\ \alpha\rho\chi\epsilon\tau\acute{\upsilon}\rho\omicron\upsilon$ παρέχει περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτό, πράγμα που την καθιστά ανώτερη αξιολογικά από το σύμβολο: $\delta\acute{\iota}\sim\delta\ \text{I}\eta\eta\eta\eta\delta\ \text{I}\acute{\alpha}\acute{\alpha}\acute{\alpha}\Upsilon\delta\acute{\alpha}\eta\eta\acute{\iota}\ \text{I}\acute{\alpha}\delta\delta\beta\ \epsilon\acute{\alpha}\ \epsilon\prime\ \text{I}\acute{\epsilon}\acute{\epsilon}\acute{\alpha}\acute{\epsilon}\Upsilon\delta\acute{\alpha}\eta\eta\acute{\iota}$. Λόγω αυτής ακριβώς της αναγωγικότητας της μιμητικής εικόνας, πράγμα που ανταποκρίνεται στον λειτουργικό χαρακτήρα της τέχνης, ο ίδιος ο Θεός, όταν οι συνθήκες έχουν μεταβληθεί και η ιουδαϊκή κοινότητα έχει ωριμάσει, αντικαθιστά τις πεπαλαιωμένες πλέον εντολές του μωσαϊκού νόμου και ο ίδιος προβαίνει στη δημιουργία εικόνων³⁰¹.

Με αυτόν τον τρόπο, ο πρώτος δημιουργός, τόσο για την εθνική φιλοσοφία³⁰² όσο και για την χριστιανική σκέψη υπήρξε αναμφισβήτητα ένα υπερβατικό όν, ο Θεός. Αποτέλεσμα της πρώτης καλλιτεχνικής δημιουργίας, υπήρξε η πρώτη εικόνα

(III, 11-114) στα λεγόμενα του Απ. Παύλου· πρβλ. Νικ., $\zeta\ \acute{\Lambda}\acute{\epsilon}\acute{\alpha}\acute{\alpha}\text{-}\acute{\iota}\delta\ \acute{\epsilon}\acute{\alpha}\ \epsilon\prime\ \text{I}\ \acute{\Lambda}\acute{\iota}\acute{\alpha}\delta\eta\eta\delta\beta$, 84· επίσης, $\text{I}\ \acute{\Lambda}\acute{\iota}\delta\acute{\epsilon}\eta\eta\zeta\delta\acute{\epsilon}\acute{\epsilon}\Upsilon\delta\ \text{III}$, PG 100, 460C.

³⁰¹ Βλ. $\zeta\ \acute{\Lambda}\acute{\epsilon}\acute{\alpha}\acute{\alpha}\text{-}\acute{\iota}\delta\ \acute{\epsilon}\acute{\alpha}\ \epsilon\prime\ \text{I}\ \acute{\Lambda}\acute{\iota}\acute{\alpha}\delta\eta\eta\delta\beta$, 82, 57-92· και $\text{I}\ \acute{\Lambda}\acute{\iota}\delta\acute{\epsilon}\eta\eta\zeta\delta\acute{\epsilon}\acute{\epsilon}\Upsilon\delta\ \text{III}$, PG 100, 480 C-D και 485C. Όπως παρατηρεί και ο Δαμασκηνός, *Λόγος* I.8 (III, 80-83), ο μωσαϊκός νόμος θεσπίστηκε υπό συγκεκριμένες συνθήκες και για να ανταποκριθεί σε συγκεκριμένες ανάγκες της «νηπιακής» ιουδαϊκής κοινότητας, η οποία όταν ωριμάζει δεν έχει ανάγκη την κατά γράμμα τήρηση των νόμων για να προστατευθεί. Έτσι, ο ίδιος ο Θεός προβαίνει στην ανανέωση του νόμου προτρέποντας την κατασκευή ναών, σκηνής διακοσμημένης με χερουβίμ και άλλων εικόνων.

του υπερβατικού, αιώνιου κόσμου, ο κόσμος της εμπειρικής πραγματικότητας. Ο κόσμος αυτός ως προϊόν αγαθής δημιουργίας είναι το καλύτερο δημιούργημα και αποτελεί την έμπρακτη νομιμοποίηση της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Σημειώνουμε εδώ, ότι αν φύγουμε για λίγο από την στενή αριστοτελική έννοια της αιτιότητας και παράλληλα, αν στραφούμε στις Γραφές και αναζητήσουμε την αρχή της εικονικής παράστασης, τότε θα καταλήξουμε στο εξής συμπέρασμα: πρώτη αιτία και αρχή της απεικόνισης υπήρξε ο Θεός³⁰³, ο οποίος δημιούργησε τον κόσμο, τον άνθρωπο κατ' εικόνα του ίδιου, τον Χριστό ως φυσική του εικόνα ενώ προέτρεψε την καλλιτεχνική δημιουργία συμβολικών εικόνων.

Ίσως θα νομιμοποιούμασταν στο σημείο αυτό να θεωρήσουμε ότι μέσα από τις Γραφές, ο Νικηφόρος κατορθώνει να προσδιορίσει και το ποιητικό αίτιο. Εφ' όσον ο καλλιτέχνης θεωρήθηκε ἱπᾶαίεϋ ἀΐέδει θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ίδιος ο Θεός θεωρείται ποιητικό αίτιο όχι μόνο της μιμητικής αλλά γενικά όλων των ειδών της εικόνας.

II. Ο κίνδυνος της ειδωλολατρίας

Αυτό που τονίζεται είναι ότι ο απώτερος σκοπός της απαγορευτικής εντολής του μωσαϊκού νόμου είναι στην ουσία η απομάκρυνση από την διαδεδομένη λατρεία των ειδώλων κατά τα πρώτα χρόνια της προσπάθειας εδραίωσης του χριστιανικού δόγματος: «]ὐδὸ ὁ-ϝὸ ἀ[εᾶϋεῖαὸπᾶβάδὸ \λῖαῖέα [ἀδάᾶῖπᾶγάε ὁ`ϝί ἀ[εῖῖπᾶᾶὸβά»³⁰⁴. Η προσφυγή στις γραφές προβάλλεται ως τρόπος καταπολέμησης της επίδρασης που άσκησε η εθνική ελληνική φιλοσοφία στο χριστιανικό δόγμα. Πρόκειται για μια σχέση, η οποία λόγω της πνευματικής ανωριμότητας των χριστιανών θα κατέληγε στο

³⁰² Αναφερόμαστε εδώ στην πλατωνική κυρίως φιλοσοφία, όπου ο θεός δημιουργός είναι αυτός που χρησιμοποιεί τα κατάλληλα υλικά μέσα για να κατασκευάσει τον κόσμο (βλ. Κάλφας [1995, 69-75]).

³⁰³ Η έννοια της αιτίας αλλά και η έννοια της αρχής στο συγκεκριμένο σημείο, χρησιμοποιείται με την γενική της έννοια. Αν και δεν πρόκειται για καινοτομία του Νικηφόρου (βλ. παρακάτω όπου γίνεται εκτενής λόγος στην θεώρηση του Θεού ως πρώτου δημιουργού), ωστόσο μόνο ο Νικηφόρος φαίνεται να συνειδητοποιεί ότι πρέπει να διευκρινίσει πως ο Θεός δεν αποτελεί ποιητική αιτία με την αριστοτελική σημασία του όρου· και για τον ρόλο αυτό εισάγει και το οργανικό αίτιο.

³⁰⁴ Βλ. Δαμασκηνός, *Λόγος* I.7 (III, 80)· πρβλ. Νικ., { *Ἀεᾶᾶ-ῖδὸ ἐά`έ* [*Ἀίαὸῖῖδ*], 76, 15- 34.

να μετατρέψει την λατρεία του ενός και αληθινού Θεού σε λατρεία της ύλης και των ειδώλων³⁰⁵.

Στην εποχή, ωστόσο, του Νικηφόρου τέτοιο ζήτημα φαίνεται να μην υφίσταται καν, καθώς η χριστιανική κοινότητα έχει συνειδητοποιήσει ότι η εικόνα καθίσταται μέσον αναγωγής στο θείο και ως τέτοια αξίζει το σεβασμό και την τιμή των πιστών. Η μόνη σχέση που φαίνεται να συνδέει την εικόνα με την ειδωλολατρία, παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της αποτυχίας του καλλιτέχνη να αναπαραστήσει σωστά το αρχέτυπό του. Έτσι, ως είδωλα θεωρούνται οι ψευδείς εικόνες (θαῖδαῖιγιὺὸ ἐΎᾱᾱδέᾱῆ). Πρόκειται για «ομοιώματα», εικόνες μη υπαρκτών προτύπων³⁰⁶ ([αῖδὸδῦῆδὸὺὶ δέι~ὺὶ ἐᾶ'έ [αῖδὸδῖὸδῦδὸὺὶ [αῖῦδῆᾶὸία)³⁰⁷, η δημιουργία των οποίων είναι αυτή που απαγορεύεται από την δεύτερη εντολή του μωσαϊκού νόμου³⁰⁸.

Όπως προκύπτει από την μέχρι τώρα θεώρηση της μιμητικής τέχνης, πρόκειται για μια διαδικασία όπου ο καλλιτέχνης αφού προσλάβει αισθητηριακά το ἀ@εᾶῖὸ ενός αρχετύπου, προσπαθεί να φτιάξει κάτι όμοιο με αυτό. Ανάλογα με την ακρίβεια, με την οποία κατορθώνει να το αποδώσει, παράγονται καλά ή κακά ομοιώματα, αληθείς ή ψευδείς εικόνες.

Αληθής εικόνα είναι η εικόνα εκείνη, η οποία αναπαριστά κάτι που είναι πραγματικά υπαρκτό. Είναι δηλαδή, η εικόνα που όχι μόνο αποδίδει ακριβώς το ἀ@εᾶῖὸ ενός αρχετύπου και έχει ως αποτέλεσμα την αναγωγή του θεατή- πιστού σε αυτό, αλλά εκείνη, της οποίας το πρότυπο έχει πραγματική, αντικειμενική ύπαρξη και δεν εντάσσεται στο χώρο του φαντασιακού³⁰⁹. Συνεπώς, η αξιολόγηση της εικόνας και η τιμή αληθείας της αναπαράστασης εξαρτάται από την ύπαρξη του αρχετύπου.

³⁰⁵ Έτσι, σε παλαιότερες εποχές, κυρίως κατά τον 4^ο αιώνα, τονίσθηκε διεξοδικά η διαφορά της λατρείας από την προσκύνηση. Οι υποστηρικτές της εικονικής παράστασης θέλησαν να διευκρινίσουν ότι η εικόνα δεν λατρεύεται αλλά προσκυνάται· λειτουργεί, δηλαδή, ως ένα μέσον αναγωγής στο θείο (οι εικόνες λειτουργούν ἰ[δ ἑᾶδῆᾶδὸδέ~ὺὸ [ᾶῆᾶ'ᾶ ὄ~ᾶδῆᾶ~ὺὸ) καθώς δίνει στον πιστό την ευκαιρία όχι μόνο να επικοινωνήσει με αυτό αλλά να του εκδηλώσει και την πίστη του (βλ. για το θέμα αυτό Tschiflianov [1993, 233-234, 250]· Ladner [1953, 4-7]).

³⁰⁶ Η σχέση με το αρχέτυπο είναι αυτή που τελικά καθορίζει την αξιολόγηση της εικόνας· βλ. { Ἀῆᾶᾶ~ἰὸ ἐᾶ'έ [ἈῖᾶδῆῖδP, 67, 42-47.

³⁰⁷ [ἈῖᾶδῆῖδP I, PG 100, 277B· πρβλ. [ἈῖᾶδῆῖδP II, PG 100, 364A: «δᾶ~δᾶ ᾶ'ᾶ δῆῦδῖᾶδᾶ [ᾶδῖᾶ, [ᾶἰ [ᾶδῆῖᾶδᾶ ἐᾶ'έ ἐᾶδ[[ᾶἰδῖᾶδᾶ ἰ~δ ὀδῖ~δῖδῖδῖ [ᾶῖᾶδῆᾶδῖᾶῖᾶ. ἰ[δᾶᾶἰ'ἰὸ ἰ[δῖ ὀἰδῖᾶδᾶδᾶ~ὺὸἰδῖ ὀᾶ~δᾶ ὀΥῆἰἰᾶ ᾶᾶβῆῖδᾶᾶ, ἰ{δᾶ ᾶ@εᾶῖὸ, ἰ{δᾶ ὄ~ῆῖᾶ, ἰ{δᾶ ἰἰδPἰ· ἰ[δῆἰ~δῖ ἰ[δ ἑδῆἰδῖ, ἰ[δᾶ ᾶ [ᾶῆῆ~ὺὸ ᾶ[ῆῆῖᾶδῆPᾶδᾶᾶ».

³⁰⁸ Σε αυτή την περίπτωση ενώ το είδωλο χαρακτηρίζεται ως σκότος, στοχεύει στην απάτη που πηγάζει από τον πολυθεϊσμό, η εικόνα είναι πηγή φωτός και αποκαλύπτει την αλήθεια της ύπαρξης του Θεού (πρόκειται για ένα συμπέρασμα του Tschiflianov [1993, 251] με βάση την σκέψη του Στουδίτη).

³⁰⁹ Πρέπει να διευκρινιστεί εδώ ότι η υπερβατικότητα του προτύπου, με την οποία δηλώνεται η υπερκοσμικότητά του, δεν πρέπει να ταυτιστεί με εξω- ή μη- πραγματικότητα του αρχετύπου.

Αντίθετα, για τους εικονομάχους, δεν τίθεται ζήτημα αξιολόγησης των μιμητικών εικόνων· όλες οι προσπάθειες απεικόνισης της υλικής πραγματικότητας είναι καταδικασμένες σε αποτυχία, καθώς απομακρύνουν τον πιστό από την λατρεία του θείου. Η μόνη αληθής εικόνα γι αυτούς είναι η φυσική εικόνα· η εικόνα που ταυτίζεται κατ' ουσία με το αρχέτυπό της: «ἀ[έ έάε~ὐò]ιιιγύοείί ά[δδ'σί ά@είάέ δῖ~δ ά[έέίέæπῖΥπῖδ»³¹⁵.

Ως προς την λειτουργία της εικόνας, οι εικονομάχοι παρατηρούν ότι πρέπει είτε να περιγράφει η ίδια την θεία φύση του αρχετύπου της είτε να φανερώνει τον διαχωρισμό της θείας από την ανθρώπινη φύση του³¹⁶. Έτσι, ο Κωνσταντίνος Ε' αποδέχεται δύο είδη εικόνας: τον τύπο του σταυρού και τη θεία ευχαριστία³¹⁷. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για συμβολική απεικόνιση, την οποία ο Νικηφόρος - αν και αποδέχεται ως βάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας- θεωρεί «κατώτερη» από την μιμητική, καθώς δεν προκρίνει την γρήγορη και αποτελεσματικότερη πρόσληψη του θείου.

Εκτός από αυτές τις εικόνες που δεν αναπαριστούν ορθά το αρχέτυπο, ψευδείς εικόνες ο Νικηφόρος θεωρεί και τα είδωλα³¹⁸. Πρόκειται για προσπάθειες «αναπαραστατικής» απεικόνισης μη πραγματικών αρχετύπων. Επειδή η αξία της εικόνας έγκειται στην αξία και την πραγματικότητα του αρχετύπου, είναι φανερό ότι τέτοιου είδους εικόνες απορρίπτονται ως ά-χρηστες και επιβλαβείς³¹⁹. Έτσι,

[άιοάίΥόοάπῖ άίί ι~άεεπῖ [άδ[ά[δδῖ~έδ έάυηεάβς: ά[έ ά`άη θάδᾱρίδῖδ]ς ×ηέοδῖ~δ ά[έέβῖ, θάδᾱ~έδ {άᾱ έά`έ ά[δδῖ`έ έά~εά~έάί ά[έέυῖάδ»: { *Áēā~iō éá`é* [*ÁiáōñiðP*, 65, 26- 66, 30.

³¹⁵ Πρόκειται για εικονομαχική θέση, και πιο συγκεκριμένα για θέση του Κωνσταντίνου Ε', η οποία παρατίθεται από τον Νικηφόρο, [*ÁiáōñiðP*, 65, 26- 66, 30.

³¹⁶ Barber [1993, 142-3]· Tschiflianos [1993, 253].

³¹⁷ Βλ. [*ÁiáōñiðP*, 65, 26- 66, 30.

³¹⁸ Η θεώρηση των ειδώλων σε αντιδιαστολή προς τις εικόνες δεν αποτελεί νεωτερισμό του Νικηφόρου αλλά επαναλαμβανόμενη θέση προερχόμενη από την εθνική φιλοσοφία: Έτσι, στοχαστές, όπως ο Δίων ασχολούνται με το κατά πόσο είναι εφικτό να παρασταθεί ο Θεός «ἀ[δδ~ςιιιγύο έά`έ δῖ~δ ά[έέυῖάδ» ([*Éēdiðéēið*, 52-55) και να ικανοποιηθεί η ανθρώπινη ανάγκη της επικοινωνίας με το θείο και της εκδήλωσής του θαυμασμού προς αυτό μέσω των συμβολικών απεικονίσεων των θείων ενεργειών. Τα σύμβολα αυτά είναι άσχετα με την άδηλη ουσία, πράγμα που τα καθιστά εντελώς διαφορετικά από τα [άδᾱδῖΥιάδᾱ των Ελλήνων (ό.π., 78-9). Παρόμοιες απόψεις εκφράζει και ο Πορφύριος στο *Đāñ`é* [*ÁāāēiÜðüi* υποστηρίζοντας ότι οι εικόνες πρέπει να θεωρηθούν αποτελέσματα της συναίσθησης της κατωτερότητας της ανθρώπινης διάνοιας αλλά ταυτοχρόνως και τα μόνα μέσα επικοινωνίας με το θείο.

Ο Νικηφόρος θεωρεί τα είδωλα αποτέλεσμα κακοτεχνίας και, όπως παρατηρεί ο Parry [1996, 51], τονίζει ότι οι καλές εικόνες ά[έδβῖδ [άόδβῖ ά[έέάέδῖ, ενώ τα είδωλα για τους εθνικούς ήταν]ς δῖ~δ ά[έέβῖ. Για τη θεώρηση των ειδώλων ως εικόνων ανυπάρχτων προτύπων στην βυζαντινή σκέψη βλ. Scouteris [1984, 8].

³¹⁹ «[δδῖ~δῖ ά[έ]ι ά[έέίέæπῖάῖπῖ [άεεε`çò ááóéä`δò]δδÜñ~άέ, {άόόάέ έά`έ]ς [άέά~έίπῖ ά[έέίβæιδῖόά, [άεεε`çò ά[έέβῖ: ά[έ ά`ά θάδᾱ`çò]δδÜñ~άέ, έά`έ]ς έάδ[ά[δδ`ῖί ά[έέ`ύῖ θάδᾱ`çò [άῖ [άῖÜάεçò äáé~èPóáóáé. έά`έ ά[έ ää~έ δ[άεεεΥόόάπῖ οÜιάέ, ῖ[δ ι~άεεπῖ [άόόεί ά[έδᾱ~έῖ δῖ~δ]ιδῖόῖ~δῖ θάδᾱ~δò δ`çῖ ά[έέύῖά θάδᾱ~ç {ç ῖ`ç ά`ά ά@είάέ δ`ῖ δᾱñÜδᾱί ά[έέύῖά· ῖ#éÜδᾱñ ά[έέ`εί δ`ά δέάδῖόῖάῖ

μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η ποιοτική αξιολόγηση της εικόνας κρίνεται από την ομοιότητα ή την ανομοιότητα που έχει με το αρχέτυπό της. Οι εικονοκλάστες, όμως, αξιολογούν την εικόνα από την ομοουσιότητά της με το αρχέτυπο³²⁰ και για τον λόγο αυτό δεν αποδέχονται την υλική απεικόνιση.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι και ο Νικηφόρος θεωρεί ότι κατά βάση η διάκριση μεταξύ εικόνας και ειδώλου είναι ζήτημα «αγιότητας»³²¹ της ύλης. Κατά τον Νικηφόρο οι εικόνες δεν είναι μόνο χρήσιμες και αναγκαίες αλλά και άγιες, καθώς αποτελούν ένδειξη της παρουσίας του υπερβατικού στην κτιστή πραγματικότητα και αν λειτουργήσουν συμβολικά, τότε αποτελούν και μέσον επικοινωνίας των δύο αυτών πραγματικοτήτων³²². Αντίθετα, οι εικονοκλάστες φαίνεται να μην αφήνουν περιθώρια μιας τέτοιας θεώρησης της εικόνας: το υπερβατικό μένει απρόσιτο και η ύλη όταν αγιοποιείται τρέπεται σε είδωλο.

III. Το Χριστολογικό ζήτημα

Έχοντας κατά νου ότι έχουμε να κάνουμε με μια λειτουργική τέχνη, πρέπει να προσπαθήσουμε να επικεντρώσουμε την προσοχή μας στην επιχειρηματολογία του Νικηφόρου, η οποία αναπτύσσεται για να παράσχει λύση στο χριστολογικό ζήτημα, που ανακύπτει από την ένωση των δύο φύσεων, της θείας και της ανθρώπινης, στο πρόσωπο του Χριστού³²³.

Κατά τους εικονοκλάστες, η ενανθρώπιση του θείου δε σημαίνει και «σάρκωση της θεότητας»: το θεϊκό στοιχείο ενυπάρχει στο πρόσωπο του Χριστού και είναι συνδεδεμένο άρρηκτα με το ανθρώπινο, με τρόπο που οι δύο φύσεις του να

($\text{\text{I}}\text{\text{e}}\text{\text{d}}\text{\text{o}}\text{\text{i}}\text{\text{e}}\text{\text{a}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{g}}\text{\text{n}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{d}}\text{\text{o}}\text{\text{ e}}\text{\text{Y}}\text{\text{a}}\text{\text{u}}\text{\text{ e}}\text{\text{a}}\text{\text{'}}\text{\text{e}}\text{\text{ o}}\text{\text{n}}\text{\text{a}}\text{\text{a}}\text{\text{a}}\text{\text{e}}\text{\text{U}}\text{\text{o}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{d}}\text{\text{o}}$), $\text{\text{I}}\text{\text{a}}\text{\text{'}}\text{\text{i}}\text{\text{c}}\text{\text{h}}\text{\text{o}}\text{\text{o}}\text{\text{o}}\text{\text{d}}\text{\text{~}}\text{\text{u}}\text{\text{o}}\text{\text{d}}\text{\text{a}}\text{\text{ d}}\text{\text{~}}\text{\text{u}}\text{\text{i}}\text{\text{ d}}\text{\text{e}}\text{\text{a}}\text{\text{d}}\text{\text{o}}\text{\text{u}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{u}}\text{\text{i}}\text{\text{I}}\text{\text{a}}\text{\text{e}}\text{\text{Y}}\text{\text{a}}\text{\text{e}}\text{\text{'}}\text{\text{d}}\text{\text{'}}\text{\text{c}}\text{\text{i}}\text{\text{e}}\text{\text{a}}\text{\text{i}}\text{\text{e}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{i}}\text{\text{I}}\text{\text{I}}\text{\text{b}}\text{\text{a}}\text{\text{i}}\text{\text{'}}$, $\text{\text{a}}\text{\text{[e}}\text{\text{a}}\text{\text{u}}\text{\text{e}}\text{\text{e}}\text{\text{e}}\text{\text{i}}\text{\text{~}}\text{\text{e}}\text{\text{o}}\text{\text{d}}\text{\text{h}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{a}}\text{\text{i}}\text{\text{a}}\text{\text{~}}\text{\text{u}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{u}}\text{\text{i}}\text{\text{ o}}\text{\text{U}}\text{\text{o}}\text{\text{i}}\text{\text{a}}\text{\text{o}}\text{\text{e}}\text{\text{'}}$ »: $\{ \text{\text{A}}\text{\text{e}}\text{\text{a}}\text{\text{a}}\text{\text{~}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{ e}}\text{\text{a}}\text{\text{'}}\text{\text{e}}\text{\text{ [A}}\text{\text{i}}\text{\text{a}}\text{\text{o}}\text{\text{n}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}\text{\text{d}}\text{\text{P}}$, 67, 27- 34.

³²⁰ Όπως παρατηρεί ο Armstrong [1970, 511-2] είναι ζήτημα ταυτότητας ή ετερότητας ως προς την ουσία. Για τον Νικηφόρο ωστόσο ζήτημα ταυτότητας τίθεται μόνο σε σχέση με το $\text{\text{a}}\text{\text{@}}\text{\text{e}}\text{\text{a}}\text{\text{i}}\text{\text{o}}$ και το όνομα (βλ. επίσης Travis [1984, 53-54]: Parry [1996, 63]): πρβλ. $\text{\text{I}}\text{\text{a}}\text{\text{d}}\text{\text{'}}\text{\text{a}}\text{\text{ d}}\text{\text{'}}\text{\text{a}}\text{\text{ O}}\text{\text{d}}\text{\text{o}}\text{\text{e}}\text{\text{'}}\text{\text{a}}$, 5.9, 1018a.

³²¹ Μολονότι κάτι τέτοιο δεν εκφράζεται ρητά στα κείμενα του Νικηφόρου, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η παρατήρηση του Brown [2000, 259-65] ότι στην περίοδο της εικονομαχίας τίθεται ζήτημα αγιότητας της εικόνας, στην ουσία δηλ. ζήτημα εξουσίας, ευσταθεί και για τον Νικηφόρο. Πιο συγκεκριμένα το πρόβλημα αρχίζει να υφίσταται όταν αναγνωρίζεται στην ύλη η δυνατότητα να ικανοποιεί την ψυχολογική ανάγκη του ανθρώπου να εκδηλώνει την λατρεία του προς τον Θεό και να αποκτήσει ένα μέσον πρόσβασης στον υπερβατικό κόσμο (βλ. Lemerle [1993, 117-123]: Dagron [1991, 33]. Οι εικόνες για τον λόγο αυτό καθίστανται αδιάσπαστο τμήμα της εκκλησίας (βλ. Grabar [1964, 284]).

³²² Βλ. Armstrong [1966, 122]

³²³ Βλ. Γιαννόπουλος [1975, 26-33, 56-64].

παρουσιάζονται αλληλένδετες και να μην μπορεί η μια να ληφθεί ανεξάρτητα από την άλλη³²⁴. Με την απεικόνιση της ανθρώπινης φύσης επιτελείται ένας ανεπίτρεπτος διαχωρισμός των δύο φύσεων, παραγκωνίζεται ανεπίτρεπτα η θεική φύση, ενώ τονίζεται η ανθρώπινη, πράγμα που καθιστά τον κτίστη κτίσμα: «... διδοΎοδέ ÷άηάέοηβæυί δηυούοδιί έά'έ διέ~υί δ'ίι ×ηέοδ'ίι έδβοιά έά'έ ιυίί, έά'έ δ'çi έάβái ούόεί ι'ç á@είάέ ά[έο ά[δδ'ίι...»³²⁵.

Από την άλλη πλευρά, οι εικονόφιλοι αφού ανατρέξουν στις γραφές, μέσω των οποίων θα διασφαλιστεί ότι η μιμητική παράσταση του θείου δεν παραπέμπει στην ειδωλοποιία και ειδωλολατρία, διατυπώνουν την άποψη ότι με την ενανθρώπιση του θείου λόγου η ύλη καθαγιάζεται και η απεικόνιση του υπερβατικού λαμβάνει άλλο νόημα: «δÛέάέ ι'ái]ι Έάυο]ι [άοβίαδίο δά έά'έ [άó÷çiÛδέοδίο ι[δάái~υò ά[έέίβæάοι, ί~οι á`ά οάηέ'έ [ιöèÝίοιδò Έάι~δ έά'έ δι~έο [άίηηδτιέο οδίαίαόδηάοÝίοιδò ά[έέίβæÝδò Έάι~δ δ'ι]ιηβίαίίι»³²⁶. Έτσι, αυτό που μπορεί πλέον να απεικονισθεί είναι η σωματικότητα του Χριστού, ενώ η θεία φύση παραμένει απερίγραφτη, ακατάληπτη και απρόσιτη³²⁷.

Η βασική αυτή θέση περί καθαγιασμού της ύλης με την ενσάρκωση του Λόγου και η δυνατότητα πλέον απεικόνισης της ανθρώπινης φύσης του Χριστού ήταν γνωστή στους εκπροσώπους της εικονοκλαστικής τάσης, οι οποίοι για να την αντικρούσουν υποστήριζαν ότι η ενανθρώπιση του θείου δεν σημαίνει ότι ο θεός αποκτώντας ανθρώπινη υπόσταση χάνει τα χαρακτηριστικά της θείας του φύσης· δεν παύει δηλαδή να είναι ακατάληπτος, απερίγραφτος, απρόσιτος. Οποιαδήποτε προσπάθεια να απεικονισθεί ο Χριστός μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί έκφραση αιρετικών θέσεων³²⁸.

³²⁴ «] Ç]άάβái δι~δ Έάι~δ έάέίέέÉ Çι~υί δÛίδουί δ~υί ×ηέοδóέι~υί [άέέεζόβά δάηÝέάάái ι'δδουò]ιηέιää~εί· δ'ίι δ]έ'ίι έά'έ ευάιι δι~δ Έάι~δ ούόάέ]άδει~οι]δδÛη~ίιόά, οάηέυèÝίόά á`ά [άέ δ~çò δάίαάβáo [ά~ηÛίοιδò άαοδιβίçò Çι~υί έάιδουέιδ [άάέδάηèÝίιδ Ιάηβáo, ι'ç δηÝοάίόά δ'çi έάυδçδά ά[έο οÛηέά ι'çδά δ'çi οÛηέά ά[έο έάυδçδά ά@δ'ίιδ [άιδιέçοάιÝίçί, [άέèÛ δ~υί άγι ούόάυί οδίαέέιδó~υί ά[έο λάιυόεί [άόγá÷δδ'ίι ιβái, δ'çi δά δ~çδ έάυδçδ'ίδ έά'έ δ~çδ [άίηηδτιέοδ'ίδ, \Ýία δ'ίι ά[δδ'ίι έάέι]δδουόάόδóέι ιβái]δδÛη~άέι, διδοΎοδέ άέδει~οι [ái]άιβ δηιόηδ'υ ζ'ίιόά, έ{ái δ~άόά ά[έέ'υί δάηάάυά'ιò δηοδύδ'ιδ δέίυδ άίυηβæçδάέ»: Κωνσταντίνος Ε', στον Hennerphof [1969, 52].

³²⁵ Βλ. Hennerphof, [1969, 53]. Τέτοιες απόψεις καταδικάζονται από την εικονομαχική Σύνοδο του 754 ως «άδóάά'άδ δ~çδ έάέιääέίιβáo [άδάγ'ηάία» (Hennerphof, ó.π., 66) και θεωρείται ότι αποτελούν εκφράσεις Νεστοριανισμού. Σύμφωνα με την εικονομαχική ερμηνεία που προκύπτει από την Σύνοδο του 754 η απεικόνιση του Χριστού δείχνει έναν ανθρωπομορφικό τρόπο πρόσληψης της απερίγραφτης ουσίας και έχει ως αποτέλεσμα την αιρετική εισαγωγή «ενός τετάρτου προσώπου» στην Αγία Τριάδα (για το θέμα αυτό βλ. Tschiflianov [1993, 253-4]).

³²⁶ Βλ. Δαμασκηνός, *Λόγος* I.16 (III, 89-92)· πρβλ. I.51: «ά[έ διβίδ'ι]ι Õ]έυο δι~δ Έάι~δ [ái [άίηηδτιέο ιηηò~ç áÝáιía ιηηò'çi άίγέιδ έάάβί έά'έ [ái [άίηηδτιέο άάιυιáιπò έά'έ ó÷βίαόέ ά]δηάέά'έδ]υò {άίηηδτιέο, δ~υδ ι[δé ά[έέίβæάδάέ:».

³²⁷ Για την ενσάρκωση του Λόγου βλ. Γιαννόπουλος [1975, 58-9].

³²⁸ Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι όταν οι εικονοκλάστες τονίζουν το γεγονός ότι είναι αδύνατη η απεικόνιση της θείας φύσης και συνεπώς μεμπτή η απεικόνιση του Χριστού, δεν συνειδητοποιούν ότι

Θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η διαφορά στην επιχειρηματολογία των δύο πλευρών, όσον αφορά το θέμα της απεικόνισης, εστιάζεται στο ποια από τις δύο φύσεις του Χριστού τίθεται σε προτεραιότητα. Αφ' ενός το ότι υπάρχουν δύο φύσεις σε ένα και το αυτό πρόσωπο και αφ' ετέρου ότι οι δύο αυτές φύσεις είναι αλληλένδετες, είναι θέσεις αποδεκτές από τους εκπροσώπους και των δύο πλευρών. Οι εικονόφιλοι τονίζουν ότι απεικονίζοντας την ανθρώπινη φύση του Χριστού, μπορούν κατά κάποιο τρόπο να έρθουν σε επικοινωνία με το θείο, το οποίο εξακολουθεί να μην απεικονίζεται αλλά μπορεί να συμβολιστεί:

«ε̅α̅υ̅δ̅ε̅ζ̅ο̅ι̅δ̅ο̅ ι̅α̅ί̅, ε̅Υ̅α̅ε̅ δ̅ι̅ [ά̅δ̅α̅ñ̅β̅α̅ñ̅ά̅δ̅ο̅ί̅, [ά̅ί̅ε̅ñ̅υ̅δ̅υ̅δ̅ε̅ζ̅ο̅ι̅δ̅ο̅ ä̅`̅á̅ δ̅ι̅ δ̅α̅ñ̅é̅ä̅ñ̅á̅δ̅ο̅ύ̅ι̅.
á̅[é̅ ι̅@̅ο̅ί̅]ι̅ ×ñ̅ε̅ο̅δ̅`ι̅ò̅ [á̅ί̅ [á̅ί̅ο̅ι̅~έ̅ί̅ é̅ά̅`é̅ δ̅α̅ñ̅é̅ä̅ñ̅á̅δ̅ο̅ύ̅ο̅ {á̅ñ̅á̅, \̅υ̅ό̅δ̅α̅ñ̅ [ά̅δ̅α̅ñ̅β̅α̅ñ̅ά̅δ̅ο̅ί̅ο̅.
á̅[é̅ ä̅`̅á̅ ι̅[δ̅ δ̅α̅ñ̅é̅ä̅ñ̅á̅δ̅ο̅ύ̅ο̅, ι̅[δ̅ä̅`̅á̅ [á̅ε̅ξ̅ε̅~̅υ̅ò̅ {á̅ί̅ε̅ñ̅υ̅δ̅ί̅ο̅, \̅υ̅ό̅δ̅α̅ñ̅ [á̅ε̅ξ̅ε̅~̅υ̅ί̅ É̅ä̅`ι̅ò̅.
[á̅ε̅ξ̅ε̅~̅á̅ ι̅`ζ̅ί̅ [á̅ε̅ξ̅ε̅~̅υ̅ί̅ {á̅ί̅ε̅ñ̅υ̅δ̅ί̅ο̅· é̅ά̅`é̅ δ̅α̅ñ̅é̅ä̅ñ̅á̅δ̅`ι̅ò̅ {á̅ñ̅á̅ [á̅ε̅ξ̅ε̅~̅υ̅ò̅}»³²⁹.

Ωστόσο, μια τέτοια θέση φαίνεται να αντικρούεται από τους εικονοκλάστες, οι οποίοι θεωρούν οποιαδήποτε προσπάθεια απεικόνισης της ανθρώπινης φύσης ως προσπάθεια περιγραφής και της θείας³³⁰. Συνεπώς το πρόβλημα της νομιμοποίησης της απεικόνισης του Χριστού φαίνεται να είναι και το πιο δυσεπίλυτο, καθώς οι εκπρόσωποι και των δύο τάσεων φαίνεται να στηρίζουν σε αληθή και λογικά επιχειρήματα τις θέσεις τους.

Ο Νικηφόρος, με σκοπό να παράσχει λύση στο πρόβλημα αυτό και να νομιμοποιήσει έτσι την μιμητική απεικόνιση, τονίζει ότι η εικονογραφική παράσταση του Χριστού δεν συνεπάγεται την πλήρη περιγραφή του και θεμελιώνει τη χριστολογική απεικόνιση πάνω στη διαφορά γραφής-περιγραφής³³¹. Επειδή οι δύο αυτές έννοιες έχουν προσδιορισθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, στο σημείο αυτό θα

συγγέουν και εκείνοι με τη σειρά τους τις δύο φύσεις και παραγκωνίζουν την ανθρώπινη. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Τατάκης, αν οι εικονόφιλοι κατηγορηθούν για Νεστοριανισμό, οι εικονομάχοι μπορούν κάλλιστα να κατηγορηθούν για μονοφυσιτισμό, καθώς στην προσπάθειά τους να διαφυλάξουν το άρρητο και απερίγραπτο της θείας φύσης του Χριστού, παραγκωνίζουν την δυνατότητα σωματικής περιγραφής και λόγω αυτής την δυνατότητα μιμητικής αναπαράστασής του. (βλ. Τατάκης [1952, 123-4]: για το ίδιο θέμα βλ. Γιαννόπουλος [1975, 122-30]).

³²⁹ Θεόδωρος Στουδίτης, [*Αιόέññçðééüð* III, PG 99, 400C.

³³⁰ Σημειώνουμε εδώ την σημαντική παρατήρηση του Γιαννόπουλου [1975, 29] σχετικά με την άποψη των Εικονομάχων περί μη δυνατότητας περιγραφής του Χριστού: Ο Κωνσταντίνος Ε', του οποίου τα επιχειρήματα αντικρούει ο Νικηφόρος, πουθενά δεν δηλώνει ρητά ότι θεωρεί τον Χριστό *απερίγραπτο*. Πρόκειται για ένα συμπέρασμα του Νικηφόρου, το οποίο απορρέει από την βασική θέση των *Πεύσεων* του Κωνσταντίνου ότι ο Χριστός ως Θεάνθρωπος παραμένει [á̅ί̅á̅é̅ü̅í̅é̅ó̅δ̅ί̅ο̅. Βλ. [*Αιόέññçðééüð* II, PG 100, 337B-C και III, PG 100, 460E.

³³¹ Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η εισαγωγή αυτών των όρων δεν αποτελεί καινοτομία του Νικηφόρου αλλά πρόκειται για έννοιες, οι οποίες απαντώνται και στα έργα του Δαμασκηνού όπου δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια η διαφορά τους, ενώ στο παραπάνω παρατιθέμενο απόσπασμα του

εά'έ [αίεñυδιυδρδίο· εά'έ δΥεάείτο εάδ'ά δΥίόά εά'έ [αίαεειβυδιό ιαίαίεε'υό
εάυιδρδέ, εά'έ δΥεάείτο]υόάγυόυδ εά'έ {άοñάδδίο [αίεñυδιυδρδίο»³³⁴.

Σύμφωνα με τον Νικηφόρο, αν δεχτούμε τις μαρτυρίες των Γραφών ότι ο Χριστός έγινε *τέλειος άνθρωπος* (δάεσδ'ίι) πρέπει να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι λόγω αυτής ακριβώς της ανθρώπινης φύσης και των ιδιοτήτων που αυτή συνεπάγεται, ο Χριστός μπορεί να αποτελέσει αρχέτυπο οποιασδήποτε μιμητικής παράστασης. Κατανοούμε ότι αυτή ακριβώς η ανθρώπινη φύση καθιστά το συγκεκριμένο αρχέτυπο, λόγω των υλικών του ιδιοτήτων, αντικείμενο της αισθητηριακής εμπειρίας (]ιñάδ'ίι) σε ένα πρώτο στάδιο και σε ένα δεύτερο αντικείμενο μιας μιμητικής παράστασης (ññάδδύι)³³⁵.

Και συνεπώς, ο Χριστός ως προς την ανθρώπινη φύση του μπορεί να περιγραφεί (δñέññάδδ'ίι) και κατά τους τρεις παραπάνω τρόπους λόγω των σαρκικών ιδιοτήτων του: μπορεί δηλαδή, να ορισθεί βάσει του τόπου στον οποίο εντάσσεται, βάσει του χρόνου στον οποίο υπόκειται ως υλικό και φθαρτό όν και να τύχει διανοητικής σύλληψης³³⁶.

Καθώς ο καλλιτέχνης απεικονίζει μόνο την ανθρώπινη φύση του προτύπου του, που μπορεί και τύχει και ανάλογης περιγραφής, και δεδομένου ότι η πλήρης περιγραφή είναι ένας ευρύτερος όρος από τη *γραφή*, και συγκεκριμένα την μιμητική παράσταση ενός προτύπου, η απεικόνιση του Χριστού δε σημαίνει την πλήρη περιγραφή του, ενώ και η *γραφή* ενός τέτοιου είδους αρχετύπου φαίνεται να είναι περιορισμένη· το πρόσωπο του Χριστού δεν μπορεί να απεικονιστεί «ως προς την εξάισια ομορφιά και τη λαμπρότητά του»³³⁷.

³³⁴ [*Αδιεñαζοέεευδ*, PG 100, 584C.

³³⁵ Νικ., [*Αίοεññζοέεευδ* III, PG 100, 460C-D, όπου τονίζονται οι προϋποθέσεις της απεικόνισης του θείου μέσω του προσώπου του Χριστού σε αντίθεση με την ακαταληψία του υπερβατικού και την αδυναμία *γραφής* του, που αυτή συνεπάγεται: «[άδδ'ά'έ ι@δί ιñ-ζοάέ ι'άι Εά'ίι δΥίό?ζ [αάγιάδύι εά'έ [αίαά-ñηζοή, ά[έέτιβόάέ α'ά [αίñ-άίι {άδó εά'έ [ααδίαδρδñή,]ιδυόά ι[δñ'ά ογόέι Εάñ-δ]ιñέñ-δί, ογόέι {ά-ίι [άδó'έι, ά[έαιδó δñ εά'έ ιñδ-ζδ]δδύγδó]υό \ζέέόδó· δñ'ίò \ι δέ α'ñ δέό εά'έ [άδιñεΥθάό δññΥαάέαία]ιñέβόάέ; ι-δί α'ά Εά'ίι ούιαδύεΥιδά έδñβυδ εά'έ [άεζε-υδ {άαίυια, δñυέάέδóά οñ-έό ά[δóάά-έι [άεΥείδóέ ιñδ'ζ ά[έδ]ιñβυόέι,]ζι δñιόάβεζδάι]ι δ'ζι οñ-δ αγέιθ ά[έεύια ιñοιγιάίπó· ά[έ α'ñ δ'ι [άεΥάδύι εά'έ {αίñοι δ~?ύ {ιιδέ,]υό {άεζδδύι [αίυιέυι δñ εά'έ {άññάδδύι, [αίΥαεζ δ'ι ιñουεΥί δñ εά'έ εάάέ'άι,]υό εάδóεζδó'άι]ιñεññ-έόεάέ ãñάδδ'ίι εά'έ]ιñέγιάίι, \ι ά[έέñβεάέι ι[δé [αίαίΥιñάι δñυόάίέι».

³³⁶ [*Αεάñ-ιό εά'έ [Αίαόññδβ*, 39, 63: «]ι ×ñέόδ'ιό δññ[]ζι-ύι (ι[δñ'άñ δ-ύι [άδ[]ζι-έι οñ-δδύι), δññ[]άδδó~?ύ α'ά αέ'ά δ'ζι ι[έέτιβάι. ãñΥσάδóάέ α'ά δññ[]ζι-ύι]υόάγυόυδ ούιαδóέε-υδ» πρβλ. [*Αίοεññζοέεευδ* II, PG 100, 357A: «] Ο ×ñέόδ'ιό οñβιόι οñ-έό ά[έñζιΥιπéδ ογύγιέδ [αίεñυδβύυδ δññέñΥññάδδóάέ δñυδιέό· [άδóά'ζ α'ñ ó-ύια δάουññέάι [άεζε-υδ δ'ι εάέ[]ζι-άδ ι[δñ'εάδ'ά οάιδάόβái,]ι [άόβιάδίο [ái ουδ?ύ δññέñΥññάδδóάέ· εά'έ [áñ-ζι -ññιέé'ζι ά[έεζδ'υδ]ι {άίαñ-ιό, -ññι?ύ δññέñññΥδζ· εά'έ δñ-έό [αίεññδίοέ ούιαδóέé-υδ δññιόέέβρóάό, εάδóάέβρóεζ]ι [άεάδΥεζδδίοδ».

³³⁷ [*Αίοεññζοέεευδ* III, PG 100, 461A-B.

Καταλήγουμε, έτσι, σε αυτό που είχε αναφερθεί ήδη, ως η απάντηση του Νικηφόρου στο πρόβλημα της απεικόνισης του Χριστού:

Ο Χριστός μπορεί να γραφεί ως προς την ανθρώπινη φύση του· όμως, δεν συνεπάγεται ότι μπορεί και να περιγραφεί πλήρως³³⁸.

Η αξία της απεικόνισης θεμελιώνεται, κατά τον Νικηφόρο, στην ανθρώπινη φύση του Χριστού: απαραίτητη προϋπόθεση κάθε μιμητικής τέχνης είναι η ύπαρξη μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας, η φύση ενός αρχετύπου που έχει ανεξάρτητη ύπαρξη από την τέχνη και είναι αιτία της παραγωγής των τεχνητών αντικειμένων. Είναι φανερό ότι στο πρόσωπο του Χριστού απαντώνται οι παραπάνω προϋποθέσεις, και για τον λόγο αυτό ο Νικηφόρος αναζητά εκεί την θεμελίωση της επιχειρηματολογίας του για την νομιμοποίηση της δημιουργίας και της λατρείας της εικόνας.

Σε πολλά σημεία στα έργα του Νικηφόρου συναντούμε την έννοια του προσώπου³³⁹, στενά συνυφασμένη με την πραγμάτωση της θείας οικονομίας και τελικά με την νομιμοποίηση της μιμητικής απεικόνισης. Για τον λόγο αυτό πριν ολοκληρώσουμε την έρευνά μας στα κείμενα και στη σκέψη του Νικηφόρου, είναι σημαντικό να προσπαθήσουμε να την κατανοήσουμε.

Αρχικά, συνειδητοποιούμε ότι πρόκειται για μια αναφορά σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο· το πρόσωπο του Χριστού που αποτελεί έκφραση της υποστατικής ένωσης των δύο φύσεων: «...ὁ ςί ι' αἰ ἁδῦἁά δ-ὐί ογὸαῦί, δ' ςί ιῖῦἁά α' ἁ δῖ-δ δῖῖὸβδῖδ, } ςδῖε δ' ςί ἐάε[] δδῦὸαὸαί λ' αἰὸαί [ἁδ' ἐ δ-ςὸ δῖ-δ ἁἁὸδῦὸδῖ ⋈ ἡέὸδῖ-δ ἐά' ἐ ἐἁῖ-δ } ςῖ-ὐί ἁἁὸδῖῦἰὸαί ι[ἐἔῖῖῖβἁδ]»³⁴⁰. Ὅπως προαναφέρθηκε το πρόσωπο του Χριστού έχει τα χαρακτηριστικά τόσο της θείας φύσης όσο και της ανθρώπινης· η δυνατότητα απεικόνισής του έρχεται ως αποτέλεσμα της δεύτερης.

³³⁸ Βλ. [*Αἰὸἡῖςὸἔἔῦὸ* I, PG 100, 241B-C· βλ. επίσης [{ *Ἀἔἁἁ-ῖὸ ἐά' ἐ* [*Αἰὸἡῖδ*, 40, όπου τονίζεται η [ἁὸῖῖὸγῖς ὅσων πρεσβεύουν ότι «ἁ[ἐ {αἰἔῖῖδῖδ δ-ὐί ἐάε[] ςῖ-ἁὸ (ἁἁὸἔἔἁγὸ ἁ[ἐ δῦ-ῖἔ) ἁ[ἐἔῖῖβἁἔἔδῖ ὀβῖἁδῆ, ῦῖῦἁἔς ἐά' ἐ δ' ςί ὀδ-ςῖ ὀδῖἁἔἔῖῖβἁἔὸἔἁἔ } ς δῦῖδῦὸ δἁἔῖβῖἁὸἔἁἔ =ῦῖἔἁῦἰἁῖῖ]» και επισημαίνονται τα χαρακτηριστικά της θείας φύσης που την καθιστούν *ἀγραπτή* και *ἀπερίγραπτη*, σε αντίθεση με την *γραπτή* και *περιγραπτή* ανθρώπινη φύση: «]ὐὸ ἰ@δῖ } ς]ἁδῦῖἁ [ἁδἁἔ ςὸ ἐά' ἐ {ἁ-ῖῖῖῖὸ ἐά' ἐ ἁ[ῖ ὀἔ λ' ἁδἁῖῖῖ ἐἁῖδὸῖἁδ-ὐὸ [ἁδ' ἐ δ-ςὸ ἐἁβἁὸ ἔῦἁἔἔδῖ ογὸαῦὸ, [ἁῖῦδἁἰῖδῖ δ' ἁ [ἁἰἁἰδῖἁ [ἁδ' ἐ δ-ςὸ]ἁδῦῖἁὸ]ῖςἔβὸἁὸἁἔ· ὀῖἁδδ' ς ἁ' ἁῖ @ςῖ ἐά' ἐ δἁἔςδ' ς ἐά' ἐ]δδ' ἰ =ῖῖῖῖ ἐά' ἐ δ{ἁἔἔἁ]ἁ δ' ςῖ ογὸἔἔἁ =ἁῖἁἔδῖβἁἔἁ δ' ςῖ ἐἁἔ[] ςῖ-ἁὸ». Ο Νικηφόρος φαίνεται με αυτό το συμπέρασμα να τονίζει ότι στην περίπτωση της απεικόνισης του Χριστού υπάρχει μια διαφορετική σχέση μεταξύ εικόνας αρχετύπου, η οποία θεμελιώνεται σε διαφορετικούς όρους από την αντίστοιχη σχέση της φυσικής εικόνας με το αρχέτυπό της (βλ. Barber [1993, 143]).

³³⁹ Κατά τον Florenskii [1976, 14-5] η έννοια του προσώπου ταυτίζεται με εκείνη της εμφάνισης και γενικότερα της αποκάλυψης του θείου και αν νοηθεί ως }ῖἔδ μπορεί να δικαιολογήσει την απεικόνισή του.

³⁴⁰ { *Ἀἔἁἁ-ῖὸ ἐά' ἐ* [*Αἰὸἡῖδ*, 72, 53.

Πρόκειται για το ανθρώπινο πρόσωπο, το οποίο είναι αποτέλεσμα ένωσης σώματος και ψυχής. Ακολουθώντας την ίδια συλλογιστική πορεία, που εφαρμόστηκε όσον αφορά την απεικόνιση του Χριστού, κατανοούμε ότι η απεικόνιση του ανθρωπίνου προσώπου, αποτελεί προσπάθεια *γραφής των σωματικών του ιδιοτήτων*³⁴¹.

Ωστόσο, το ανθρώπινο πρόσωπο διαφοροποιείται από εκείνο του Χριστού γιατί δεν αποτελεί μόνο αντικείμενο απεικόνισης αλλά δημιουργό εικόνων και τελικά, όπως αναφέρθηκε, και τον τελικό «χρήστη» τους. Έτσι, στην κτιστή, σωματική φύση του ανθρώπου δεν στηρίζεται μόνο η νομιμοποίηση της απεικόνισης αλλά και η χρήση της, διότι μόνο με υλικά μέσα μπορεί ο κτιστός άνθρωπος να οδηγηθεί διανοητικά στη γνώση του θείου.

Συνεπώς, η έννοια του προσώπου αποτελεί σημείο «γεφύρωσης» της χριστολογικής, την ανθρωπολογικής αλλά και της τριαδολογικής προϋπόθεσης της εικόνας: Στο πρόσωπο του Υιού συναντούμε την εικόνα του Πατέρα, ενώ στο πρόσωπο του Αγίου Πνεύματος την εικόνα του Υιού³⁴². Στα σωματικά χαρακτηριστικά του προσώπου του Χριστού αναζητούμε την αιτία της απεικόνισής του, ενώ στη σωματική φύση του ανθρωπίνου προσώπου εντοπίζεται και η αναγκαιότητα της χρήσης της.

Καθώς η εικονική σχέση που συνδέει τα μέλη της Αγίας Τριάδας και που θεμελιώνεται στην ομοουσιότητά τους έχει προσδιοριστεί και έχει γίνει διεξοδική αναφορά στο ζήτημα της ένωσης των δύο φύσεων του Χριστού, είναι ίσως απαραίτητο να δοθούν κάποιες διευκρινίσεις σχετικά με το πώς περνάμε από την χριστολογική προϋπόθεση της απεικόνισης στην ανθρωπολογική.

Η άυλη ουσία του ανθρώπου διατηρεί την αξιολογική της ανωτερότητα και αποτελεί σημείο ένωσης του ανθρώπου με τον δημιουργό του. Ο άνθρωπος δημιουργείται κατ' εικόνα Θεού³⁴³: διατηρεί δηλαδή, λόγω της ψυχής του κοινά

³⁴¹ Μπορεί στο έργο του Νικηφόρου να μην συναντούμε ρητή αναφορά στην έννοια του προσώπου, ωστόσο νομιμοποιούμε από τις επιμέρους αναφορές στην απεικόνιση της σωματικής φύσης των Αγίων, της Παναγίας και γενικά αντικειμένων που τυγχάνουν υλικής περιγραφής, να εξαγάγουμε γενικά συμπεράσματα ως προς την συμβολή της έννοιας αυτής στην νομιμοποίηση της απεικόνισης.

³⁴² Βλ. Μαρτζέλος [1998, 993-994].

³⁴³ Βλ. [*Αιδοήνηστέυδο* III, PG 100, 484A-B. Γενικά για την ερμηνεία της «κατ' εικόνα» δημιουργίας του ανθρώπου από την βυζαντινή σκέψη βλ. Ladner [1953, 10-2]. Όπως παρατηρεί ο Φράγκος [1992, 66-67], ο χριστιανικός Θεός είναι προσωπικός Θεός: πρόκειται για ένα «πρόσωπο» που δημιουργεί τον κόσμο αλλά και τον ίδιο τον άνθρωπο με ιδιαίτερη φροντίδα και πατρική στοργή και με προσωπική παρέμβαση παραβιάζει την νομοτέλεια της φύσης με σκοπό την σωτηρία του ανθρώπου. Έτσι, μέσω

χαρακτηριστικά με τον Θεό³⁴⁴, όπως η λογική, το αυτεξούσιο και η ελευθερία, τα οποία και τον οδηγούν στην πτώση του. Με την ενσάρκωση του θείου Λόγου και την πραγμάτωση της θείας οικονομίας έχουμε στην ουσία μια «δεύτερη γέννηση» του ανθρώπου, η οποία σημασιοδοτεί και το πέρασμα από το «κατ' εικόνα» στο «καθ' ομοίωσιν»³⁴⁵. Μετά την ενσάρκωση, η ανθρώπινη σωματική φύση «ανακαινίζεται» σε βαθμό που από μέσον πτώσης γίνεται μέσον αναγωγής και επικοινωνίας με το θείο³⁴⁶. Ο άνθρωπος ως ένωση δύο φύσεων αποτελεί εικόνα της διπλής φύσης του Χριστού³⁴⁷.

Έτσι, επιτυγχάνεται μέσω της έννοιας του προσώπου και της ευρύτερης έννοιας της εικόνας το πέρασμα από την χριστολογία στην ανθρωπολογία. Πρόκειται για ένα πέρασμα, το οποίο δεν έχει καθοριστική σημασία μόνο στην περιοχή της τέχνης, αφού την καθιστά μέσο επικοινωνίας των δύο πραγματικοτήτων αλλά γενικότερα αφορά μια υπεράσπιση της ορατής κτιστής πραγματικότητας στο σύνολό της: «ι[δῆι-δί ἐά' ἐ]ϕ ἐάδ' ἄ ×ñεόδ' ἱί [αἰῆνὺδὺδὸς, ἄ{ἐ δέϊδ ὁ-ῦί]εἰάεὺιὺδὺί [αἰῆπῶάέ, [ἄεῖέδ' ρὸ ὄγὸέ [ἄδ' ἐ, ἐά' ἐ ἱ[δ ὁΥῆάῖτὸ {αἰῆνὺδὺδὸ }ἱ ×ñεόδὺδ· ἱ~άεῖἱ ἄ ἄ ἱ[δῶ ἄ ×ñεόδ' ἱδ, [ἄεῖ ἄ δ' ἱ δ-αἰ ἱ{ἐ-ἄδῶάέ, ἄ[ἐ ἱ' ϕ δἄñέἄñὺοἰέδἱ ἐά' ἐ ἄ[έῖἱβᾶεἰέδἱ]»³⁴⁸.

Η τελική ανακαίνιση και αποκατάσταση της υλικής πραγματικότητας πραγματοποιείται μετά την ανάσταση του Χριστού. Το πρόσωπο του Χριστού χάνει μεν κάθε υλικό χαρακτηριστικό του και γίνεται αθάνατο και θεϊκό. Αυτό, όμως δεν συνεπάγεται ότι χάνεται εντελώς η υλική - σωματική του ιδιότητα, καθώς εξακολουθεί να είναι πρόσωπο: «ιαδὸ ἄ αἱ~δί δ' ρί [ἄε ἰᾶῆἵ ῦί [αἰἰἄἄβὺοῖ, ὁ' ἱ δἱ~δ ×ñεόδἱ~δ ὁ-ῦία, ἐάβδἰῆ ἐἰἰἄῆἄΥῶάδἱ ἵῆἱ δἄδςἱ' ἱδ ἰἰἱΥἰῆἄἰ ἵῦἱῦδ ὁ-ῦία· ἱ[δ ἄ ἄñ ἄ[έδ ὁ' ρί ὁ-ϕὸ ἐἰῦδςδὶδ ἱ[δὸβἰἰ ἰἄδἄ÷ῆñςῆἄ]»³⁴⁹.

του Χριστού οι πιστοί καλούνται να δοξάσουν το ανθρώπινο πρόσωπο του Θεού· βλ. Gendle [1985, 643].

³⁴⁴ Ο άνθρωπος κατ' αυτόν τον τρόπο αποτελεί «καθρέφτη της θείας ομορφιάς» (Scouteris [1984, 9]). Η άρνηση της λατρείας των εικόνων εκ μέρους των εικονομάχων αποτελεί βεβήλωση της «κατ' εικόνα», δηλαδή «της ανθρώπινης φύσης του προσώπου που εικονίζεται σε αυτές» (Μαρτζέλος [1998, 1003]).

³⁴⁵ Βλ. Scouteris [1984, 10].

³⁴⁶ Αυτή η δυνατότητα του ανθρώπου αλλά και όλου του σύμπαντος να μετάσχει στη θεία χάρη αποδίδεται με τον όρο δἄñέ÷ῆñςῆἄ· βλ. Azkoul [1988, 83-84].

³⁴⁷ Ο άνθρωπος νοείται ως «ενσωματωμένο πνεύμα», όπως και ο Χριστός νοείται ως «ενσαρκωμένος Λόγος» (βλ. Gendle [1985, 642]). Αλλά και όπως παρατηρεί ο Μαρτζέλος [1998, 1004] στη σκέψη του Δαμασκηνού βρίσκουμε μια προσπάθεια σύνδεσης της ανθρώπινης φύσης ως προς τα τρία του χαρακτηριστικά: νου, λόγο, πνεύμα με τα πρόσωπα της Αγίας Τριάδας· βλ. Δαμασκηνός, *Λόγος* III. 20 (III, 128).

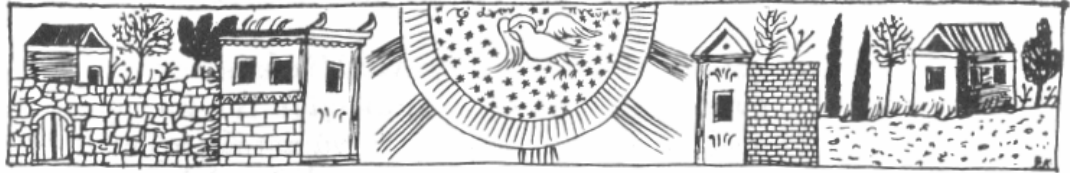
³⁴⁸ [*Αἰδέññςῆἄεἰῦδ* I, PG 100, 244C-D.

³⁴⁹ [*Αἰδέññςῆἄεἰῦδ* III, PG 100, 444C· βλ. επίσης 437D.

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δυνατότητα περιγραφής αλλά και απεικόνισης της κτιστής πραγματικότητας είναι αυτή που διαφοροποιεί την χριστιανική σκέψη από την αρχαιοελληνική φιλοσοφία και κυρίως την πλατωνική παράδοση. Και αυτό γιατί η δυνατότητα αυτή νομιμοποιεί όλη την κτιστή πραγματικότητα, στην οποία ο άνθρωπος ενέχει σημαντικό ρόλο. Ο σκόπος μέσα από τη σωστή ερμηνείας της παράδοσης, τη διευκρίνισης της διαφοράς της εικόνας από τα είδωλα και τελικά από τον προσδιορισμό του τρόπου ένωσης των δύο φύσεων στο πρόσωπο του Χριστού είναι η εξασφάλιση της δυνατότητας του ανθρώπου να γίνει «θεάνθρωπος», «θεοφόρος»³⁵⁰: «ο[δῆϊ~δί]ὐὸ ἀ[έεϋιάὸ δῆ`ιὸ [ἀñ÷Υὸδδῆϊ, ἴδδὸν ἐά`έ]ζιά~εὸ ἱ]έ ἐάδ`ά εΥόεί ὀ]εῖ`έ, δῆ`ιὸ ὀ`ί ὀγὸάε ὀά ἐά`έ ἀδίϋίαέ ἐά`έ [ἀεξε~ὐὸ [ἀε Δάδῆ`ιὸ ἰάἰάῆδδῆζιΥίϋί ἀ[έὸ ὀι~δδῆ]»³⁵¹.

³⁵⁰ Βλ. Γρηγόριος Νύσσης στον Mansi, xiii, 216A.

³⁵¹ [*Αἰὸέῆῆζὸέεϋῆ* III, PG 100, 421D· Τσελεγγίδης [1984, 71]· Marion [1991, 22-23]: Η ερμηνευτική της εικόνας συνίσταται στο εξής: το αόρατο συλλαμβάνεται νοερά μόνο μέσω του ορατού.



ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο σημείο αυτό και καθώς η περιδιάβασή μας στα κείμενα και τη σκέψη του Νικηφόρου φτάνει στο τέλος της, είναι κατάλληλη στιγμή να κάνουμε έναν απολογισμό της έρευνάς μας και να δούμε τι τελικά κατορθώσαμε με αυτήν την ερμηνευτική προσπάθεια προσέγγισης της έννοιας της εικόνας.

Αρχικά προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε την εικόνα ως αυτό που πρώτα απ' όλα είναι, δηλ. ως αισθητικό αντικείμενο, και να αναζητήσουμε στα κείμενα, εκείνα τα χαρακτηριστικά της που θα μας επέτρεπαν να κάνουμε λόγο για αισθητική θεωρία στον στοχασμό του Νικηφόρου. Ωστόσο, πουθενά η έννοια του *κάλλους*, της *συμμετρίας* ή της *αρμονίας* της εικόνας δεν χρησιμοποιείται για να περιγραφεί μια οποιουδήποτε είδους αισθητική αντίδραση του θεατή στο αποτέλεσμα της δημιουργίας ενός καλλιτέχνη. Επιπροσθέτως, ανατρέξαμε στις ιστορικές συνθήκες και τα θεωρητικά αιτήματα της τότε εποχής και οδηγηθήκαμε στο συμπέρασμα ότι σκοπός του Νικηφόρου και της παράδοσης που εκπροσωπεί ήταν η νομιμοποίηση της λατρείας και της χρήσης των εικόνων μέσα από την κατάδειξη της αναγκαιότητας της χρήσης τους. Έτσι, οδηγηθήκαμε στο συμπέρασμα ότι για τον Νικηφόρο δεν υπήρξε ανάγκη θεμελίωσης μιας αυτόνομης αισθητικής θεωρίας.

Ωστόσο έννοιες όπως *μίμηση* και *ομοίωση* αλλά και η σχέση που υφίσταται σύμφωνα με την αισθητική θεωρία ανάμεσα την εικόνα, τον θεατή και (λιγότερο) τον

καλλιτέχνη, όχι μόνο υπάρχουν στα κείμενα αλλά επαναλαμβάνονται συνεχώς και πάντα με σημείο αναφοράς την εικόνα. Συνεπώς, η ίδια η έννοια της εικόνας αλλά και οι συναφείς με αυτήν όροι, έδωσαν έναν νέο προσανατολισμό στην έρευνά μας: Παρόλο που δεν υπάρχει αυτόνομη αισθητική και ακριβώς επειδή η νομιμοποίηση της δημιουργίας και της λατρευτικής αξίας της εικόνας είναι επείγον θεωρητικό και πρακτικό αίτημα για την εποχή του Νικηφόρου, είναι αναγκαίο να αναζητήσουμε στη σχετική του επιχειρηματολογία ρητά εκφρασμένες ή λανθάνουσες αισθητικές θέσεις.

Ο Νικηφόρος έχει σκοπό όχι την νομιμοποίηση της ζωγραφικής τέχνης εν γένει, αλλά συγκεκριμένα μιας λειτουργικής, εκκλησιαστικής τέχνης. Για να επιτύχει κάτι τέτοιο «βγάζει» την εικόνα από το στενό αισθητικό της πλαίσιο και την θεωρεί όχι απλώς έκφραση του αισθητού *κάλλους* αλλά τρόπο προσέγγισης του υπερβατικού *κάλλους*. Η εικόνα ως έννοια πλέον και όχι ως έργο τέχνης, αποτέλεσε σημείο συνάντησης της αισθητικής αρχικά με την μεταφυσική και στην συνέχεια με την γνωσιολογία, ώστε η θεμελίωση της ύπαρξης του υλικού, ορατού κόσμου στο σύνολό του να αναζητηθεί στην δυνατότητα της μιμητικής αναπαράστασης. Τη σχέση Θεού-Κόσμου, ο Νικηφόρος τη θεμελίωσε στη δυνατότητα αναφορικότητας της εικόνας.

Το πρόσωπο που απεικονίζεται, υπάρχει περισσότερο για να βλέπει παρά για βλέπεται: βγαίνει έξω από την εικόνα, επικοινωνεί με τον θεατή. Ο θεατής, ως πιστός βλέπει πέρα από την εικόνα και έχει μια συγκεκριμένη συμπεριφορά απέναντι στην εικόνα. Έτσι, πραγματώνεται η *ἰδέειν ἰδῆναι*, καθώς το αόρατο βλέμμα συναντά και εκφράζεται μέσω του ορατού προσώπου.

Στην προσπάθειά του να εφαρμόσει την αριστοτελική αιτιότητα με στόχο την νομιμοποίηση της εικόνας, εισάγει ένα νέο είδος αιτίου, το οργανικό, για να αναφερθεί στον δημιουργό της αναπαραστατικής εικόνας. Με αυτόν τον τρόπο, αναζητά την ποιητική αιτία, την αρχή της απεικόνισης κάπου αλλού· χρησιμοποιεί την πατερική σκέψη και την εντοπίζει στον ίδιο τον Θεό. Με αυτόν τον τρόπο νομιμοποιεί την δημιουργία της εικόνας.

Η εικονογραφία για τον Νικηφόρο, όπως άλλωστε και για τους περισσότερους πατέρες της εκκλησίας, είναι τέχνη *αναγκαία, χρήσιμη* και *ωφέλιμη*. Η αξία της δεν έγκειται στο είδος των υλικών, στο ταλέντο του καλλιτέχνη, στη φαντασία, την πρωτοτυπία και τη δημιουργικότητά του, αλλά περισσότερο στην πραγμάτωση της υπέρβασης της ύλης και στην αναγωγή στο πρότυπο. Πρόκειται, για μια *σημαντική* ανάλυση της έννοιας της εικόνας, η οποία θεωρείται:

- σύμβολο στο μέτρο που ενώνει ενώνει δύο διαφορετικές πραγματικότητες: η εικόνα περιορίζεται στην αναπαράσταση μόνο των εξωτερικών χαρακτηριστικών και όχι της ουσίας του προτύπου.

- σημείο:

- i) με αντικειμενικό νόημα: το σημείο αναφερόμενο σε ένα αντικειμενικά υπαρκτό σημαινόμενο, αντλεί την πραγματικότητά του από αυτό· έτσι, η εικόνα εκτός από την υλική - φυσική της υπόσταση έχει και αντικειμενικό νόημα.

- ii) με υποκειμενικό νόημα: ο άνθρωπος στρέφεται στην ψυχή του, όπου ανακαλύπτει την βαθύτερη σχέση που έχει με το άκτιστο και συνειδητοποιεί ότι αποτελεί εικόνα ενός προτύπου· αποτελεί εικόνα του Θεού. Η έννοια της εικόνας ως σχέσης τον βοηθά να προσεγγίσει το πρότυπο αυτό και σε μια τέτοια θεώρησή της στηρίζεται η γνωσιολογική και αναγωγική της λειτουργία.

Η διαφορά της με τα είδωλα, έγκειται στην αναφορικότητά της σε ένα πραγματικό πρότυπο. Δεν είναι απλώς αντίγραφο, αποτέλεσμα μίμησης αλλά γίνεται τόπος στον οποίο συμβάλλουν δύο πραγματικότητες· όταν στερηθεί αυτή τη δυνατότητα και θεωρηθεί καθ' αυτή τότε υποκαθιστά το απόλυτο και δεν είναι πλέον εικόνα, γίνεται είδωλο.

Η διαφοροποίηση, επομένως, μεταξύ εικόνας και ειδώλου έγκειται στην αντιληπτική ικανότητα του υποκειμένου και όχι στο αντικείμενο της αντίληψης. Όταν το βλέμμα του θεατή μένει στην μιμητική απεικόνιση και ικανοποιείται μόνο αισθητικά από αυτή, τότε η εικόνα γίνεται είδωλο. Αντιθέτως, όταν ο πιστός κοιτάζει την εικόνα, την διαπερνά και αναζητά κάτι πέρα από αυτή τότε επιτυγχάνει ένα είδος αναγωγής από το αισθητό στο νοητό, γεγονός που καθιστά την εικόνα *χρήσιμη* και *αναγκαία*³⁵².

Η στενή σχέση εικόνας και προτύπου οδήγησε τον Νικηφόρο στο συμπέρασμα ότι «η εικόνα είναι εικόνα αρχέτυπου και το αρχέτυπο είναι αρχέτυπο εικόνας». Αυτό, ασφαλώς, δεν σημαίνει ότι η εικόνα ή το αρχέτυπο δεν υπάρχουν καθ' αυτά. Δείξαμε ότι η μεταξύ τους οντολογική σχέση σημαίνει μια οντολογική ανεξαρτησία, η οποία επιτρέπει την γνωστική προσέγγιση του θεατή. Το πρότυπο ως όν έχει χωριστή και ανεξάρτητη ύπαρξη, όμως η αναφορικότητα της εικόνας του το καθιστά πρότυπο. Το υπερβατικό ον είναι και πρότυπο λόγω της εικόνας του και αντιστρόφως το αισθητό αντικείμενο λόγω του προτύπου του είναι εικόνα.

Στο έργο του Νικηφόρου συναντήσαμε όχι μόνο τον θεολόγο που θέλει να υπερασπιστεί την ορθόδοξη πίστη και καταφεύγει στην πατερική σκέψη, αλλά και τον στοχαστή -συνεχιστή ή μάλλον ιδιόμορφο αναγνώστη της αριστοτελικής φιλοσοφικής παράδοσης: εκεί θα καταφύγει ο Νικηφόρος και θα ζητήσει στέρεες βάσεις για να θεμελιώσει το επιχείρημά του.

Χρησιμοποιεί την αριστοτελική ορολογία και τον αριστοτελικό συλλογισμό με ιδιαίτερη επιτυχία. Έτσι, θεμελιώνει τις απόψεις του σε επιχειρήματα αριστοτελικής προέλευσης και είναι αρκετά αναλυτικός στην προσπάθειά του να προσδιορίσει την έννοια της εικόνας και να τεκμηριώσει τη σχέση της με το πρότυπό της. Για τον λόγο αυτό καταφεύγει στη σχέση των *πρός τι* και επικεντρώνεται στη διαφορά μεταξύ *γραφής* και *περιγραφής*. Τα επιχειρήματά του είναι λογικά και στηρίζονται σε αριστοτελικούς όρους.

Ωστόσο, ο Νικηφόρος δεν κατορθώνει ή μάλλον δεν ενδιαφέρεται να μείνει πιστός στην αριστοτελική αναλυτική σκέψη. Σκοπός του είναι να νομιμοποιήσει την εικόνα ανασκευάζοντας την επιχειρηματολογία των αντιπάλων του και να ανταποκριθεί με αυτόν τον τρόπο σε ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα του καιρού του. Επαναλαμβάνει, για τον λόγο αυτό, στα περισσότερα από τα έργα του τις βασικές του θέσεις και ενίοτε καταφεύγει στις γραφές και τα πατερικά κείμενα, όπου και αναζητά την νομιμοποίηση που παρέχει η αυθεντία της παράδοσης.

Προσπαθεί και κατορθώνει τελικά να συνενώσει αρμονικά την ερμηνευτική των πατερικών κειμένων με την αριστοτελική αναλυτική μέθοδο. Η τέχνη της εποχής του τού παρείχε το καλύτερο μέσον για την πραγμάτωση αυτού του σκοπού: την εικόνα.



³⁵² Βλ. Marion [1991, 7-24].

Βιβλιογραφία

Πηγές

Κείμενα Νικηφόρου:

- Νικηφόρος, [*Αίοβηηζοέο έά'έ [αίαόέαδ`ς ό-ύι Α[δοάαβιό έά'έ [Αδέοάίβαϊό έυιαύι ό-ύι έάό'ά ό-ζό όϊ-δ Όύό-ζηϊό]ζι-ύι ×ήέοόϊ-δ όάηέρόαύό έζηιιάζεΎίόύι, επιμ. J.P. Pitra, *Sanctorum Patrorum Scriptorumque Ecclesiasticorum*, τόμ. I., Παρίσι, 1852, I. 371-503 (Συντ.: [*Αίοβηηζοέο έά'έ [αίαόέαδ`ς*).*
- Νικηφόρος, [*Αίοβηηζοέο έά'έ [αίαόηιόP ό-ύι δάη'ά όϊ-δ αδόάαι-δδ Ιάιύι-ά έάό'ά ό-ζό όύόζηβιό όϊ-δ Εάϊ-δ Έυιαϊό Όάηέρόαύό [αίαέ-ύό έά'έ [αέΎύό έάιτιέιαζεΎίόύι έζηιιΎόύι, *Patrologia Graeca*, τόμ. 100, 205A-534A (Συντ.: [*Αίοέηηζοέέυιό*).*
- Νικηφόρος, [*Αδβέηέοέο, ζζοίέ αέαόΎοζοέό ό-ύι α[δοάα-ύό [αέέζοέαέό-ύι έάό'ά ό-ύι]έαη-ύι α[έέυιύι ÷ηPόάύι, αάιιΎίζ δάη'ά ό-ύι δηιαόόβόύι όϊ-δ [ιηέϊ-δ ό-ζό [αέέζόβάό αύιαίαϊό, επιμ. J.P. Pitra, *Sanctorum Patrorum Scriptorumque Ecclesiasticorum*, τόμ. I, Παρίσι, 1852, 302-35 (Συντ.: [*Αδβέηέοέο, ζζοίέ αέαόΎοζοέό*).*
- Νικηφόρος, [{ *Άεάα-ϊό έά'έ [αίαόηιό`ς όϊ-δ [αέΎόιό έά'έ [αίηβόόϊό έά'έ ζιϊόύό σάόάύιγύϊό \ιηϊό όϊ-δ [αέόέέΎίόϊό δάη'ά ό-ύι [αδίοάάόζόΎίόύι ό-ζό έάέιέέέ-ζό έά'έ [αδίοόϊέέέ-ζό [αέέζόβάό έά'έ [αέέϊόηβ?ύ δηιόέαιΎίύι όηιιPιάόέ [αδ] [αίαέηΎόάέ ό-ζό όϊ-δ έάϊ-δ έυιαϊό όύόζηβιό ι[έέιιιβάό, εκδ. Corpus Christianorum Series Graeca, τόμ. 33, Leuven University Press, Brepols-Turnhout, 1997, 173-332 (Συντ.: [{ *Άεάα-ϊό έά'έ [αίαόηιό`ς*).*
- Νικηφόρος, [*Αδϊέϊαζοέέ'ϊό ιέέη'ϊό δη'ϊό ό'ζι Έάέϊέέ'ζι [Αέέζόβάί δάη'έ όϊ-δ έάό'ά ό-ύι όάδó-ύι α[έέυιύι δΎέέι Ύϊό ό-βόίαϊόϊό, *Patrologia Graeca*, τόμ. 100, 834C-848A (Συντ.: [*Αδϊέϊαζοέέ'ϊό ιέέη'ϊό*).*
- Νικηφόρος,] *ΕοΎηά [αδύιαάέίέό δάη'έ ό-ύι]άαβύι α[έέυιύι, *Patrologia Graeca*, τόμ. 100, 848A-B.*

- Κέλσος, [*Άεζέβδ Έυϊαϊό*, απόδοση: Οικονόμου Π.- Χριστοδούλου Γ., επιμέλεια- πρόλογος: Αβραμίδης Γ., εκδ. Επιλογή, Θεσσαλονίκη, 1996.
- Μάξιμος Ομολογητής, [*Άδέόδιεάβ* 1-45, *PG* 90, 363-650.
- Πρακτικά Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, επιμ. J. D. Mansi, XII. 951-1154 και XIII. 1-758.
- Στουδίτης Θ., [*Αίοέηζρόέεϋδ έάδ`ά Α[έέιιιϋÛ-ϋί* 1-3, *PG* 99, 327-436.
- Στουδίτης Θ., [*Άδέόδιεά`έ Άέάεβά* 2, *PG* 99, 903- 1670.

Μελέτες

- Ábbot C.- Chapman M., «St. John Damascus and Iconoclasm: The First Apologetic Discourse», *Έεζήιιιβιά*, 11, 1979, 263-272.
- Afinogenov D., «Iconoclasm and Ecclesiastical Freedom: Two Approaches in Ninth- Century Byzantium», *The Christian East: its Institutions and its Thought*, έδεί. R. F. Taft, Pontificio Istituto Orientale, Ñþìç, 1996, 591-611.
- Alexander P.J., *The Patriarch Nicephorus of Constantinople: Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, Clarendon Press, Oxford, 1958.
- Armstrong A.H., «Some comments on the development of the theology of Images», *Studia Patristica*, 9, Âãñïëβίι, 1966, 117-26.
- Armstrong A.H., «The philosophy of Icons», *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970, 506-516.
- Ázkoul M., «Perichoresis: The Christology of the Icon», *Patristic and Byzantine Reivew*, 7, 1988, 67-85.
- Âarasch M., «Iconoclasm», *Theories of Art*, New York University Press, New York, 1985, 47-60.
- Âarber C., «The body within the frame: a use of word and image in iconoclasm», *Word and Image*, 9, 1993, 140-153.
- Barber C., «From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm», *Gesta*, 34, 1995, 5-10.

- Barnard L., *Theology of Images*, óðè *Iconoclasm*, áðèì. A. Bryer - J. Herrin, Center of Byzantine Studies, University of Birmingham, 1975, 7-13.
- Âeardsley Ì., *Éóóïñßá òùì Áéóéçóéèþì Èáùñéþì*, ìáð. Ä. Êìýñòìáéé-Ð. ×ñéóðìãìðèßäçð, ÌáðÝèç, ÁèÞìá, 1989.
- Âenz Ä., «Theologie der Ikone und des Ikonoklasmus», *Entmythologisierung und Bild*, áðèì. E. Benz, Evangelischer Verlag, Çamburg, 1964, 75-102.
- Âossakov J., «The Iconoclastic Controversy: Historical Perspectives», *The Greek Orthodox Theological Review*, 38, 1993, 215- 230.
- Brown P., *H Êìéìùìßá éáé ðì çãèì*, ìáð. A. Ðáðáéáíáóíðìýéìð, çñòìð ÆùÞð, ÁèÞìá, 2000.
- Brubaker W., «Perception and conception: art, theory and culture in Byzantium», *Word and Image*, 5, 1989, 19-32.
- Byckov V., «Die philosophische-ästhetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites», *Öéëìóìðßá*, 8/9, 1978/9, 341-53.
- Byckov V., «Die ästhetischen Anschauungen des Patriarchen Nikephoros», *Byzantinoslavica*, 50, 1989, 181-192.
- Cameron L., «The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation», *The Church art and the Arts*, áðèì. D. Wood, Blackwell, Oxford, 1992, 1-42.
- Dagron G., «Holy Images and Likness», *Dumbarton Oaks Papers*, 45, 1991, 23-33.
- Düring I., *O ÁñéóðìðÝèçð*, ðùì Ä', ìáð. A. Æáùñãßìð, Ì.É.Ä.Ô., ÁèÞìá, 1994.
- Elsner J., «Image and Iconoclasm in Byzantium», *Art History*, 11, 1988, 471-491.
- Erhard A., «Nicephorus», *Kirchenlexikon*, ðùì. 19, 249-59.
- Evdokimov P., *H ÓÝ-íç òçð áééùíáð: Èãìéìãßá òçð ùñáéúìðçðìð*, ìετ. Ê. ×áñáéáìðßäçð, ÐìðñíáñÛð, Èáóóáéìíßèç, 1980.
- Florenski P., «On the Icon», *Eastern Churches Review*, 8, 1976, 11-37.
- Florovsky G., «H áééìíééáóúéèÞ Ýñéáá», ×ñéóðéáíéóìùð éáé Ðìééóéóìùð, ìáð. N. ÐìðñíáñÛð, Èáóóáéìíßèç, 1982, 128-151.
- Frary J., «The logic of Icons», *Sorbonost*, 6, 1972, 394- 404.
- Gendle Í., «Creation and Incarnation in the Iconology of St. John of Damascus», *Aksum- Thyateira*, áðèì. G. D. Dragas, Thyateira House, Êìíãßì, 1985, 639-645.

- Gero S., «Notes on Byzantine Iconoclasm During the Eighth Century», *Áyzantion*, 44, 1974, 23-42.
- Gero S., *Byzantine Iconoclasm During the Reign of Constantine V with particular attention to the oriental sources*, Century, Louvain, 1977.
- Halliwell S., *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill: University of Carolina Press, 1986.
- Kitzinger E., «The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Paper*, 8, 1954, 83-150.
- Kitzinger E., *Byzantine Art in the Making: main lines of stylistic development in Mediterranean art 3rd-7th Century*, Cambridge, Massachusets, 1980.
- Ladner G.B., «Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy», *Medieval Studies*, II, 1940, 127-49.
- Ladner G.B., «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», *Dumbarton Oaks Paper*, 7, 1953, 1-34.
- Lange G., *Bild und Wort: Die katechetischen Funktion des Bildes in der griechischen Theologie des 6. bis 9. Jahrhunderts*, Würzburg, 1968.
- Lemerle P., «Ç õð÷ĩēĩāβá õçò āðæáíóéíPð ðÝ÷íçò», *ĩāð. Á. Ðáðáèáíáóíðĩýēĩð, Áðĩððāβá*, 1993, 117-123.
- Mango C., «Historical Introduction», *óðĩ Iconoclasm, āðēĩ. A. Bryer - J. Herrin*, Center of Byzantine Studies, University of Birmingham, 1975, 1-6.
- Marion J.-L., *God Without Being*, *ĩāð. T. Carlson*, Ôhe University of Chicago Press, Ēĩĩāβĩĩ, 1991.
- Martin E. J., *A History of the Iconoclastic Controversy*, SPCK, London, 1930.
- Mathew G., *Byzantine Aesthetics*, Murray, Ēĩĩāβĩĩ, 1963.
- McGuckin J. A., «The Theology of Images and the Legitimation of Power in Eighth Century Byzantium», *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 37, 1993, 39-58.
- Ìeyendorff J., «The Iconoclastic Crisis», *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, Fordham University Press, New York, 1975, 42-53.
- Ìiorhead J., «Iconoclasm, the Cross and the Imperial Image», *Áyzantion*, 35, 1986, 165-179.

- Nikolaïu T., «Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskos», *Ostkirchlicher Studien*, 25, 1976, 138-165.
- Īstrogorsky G., *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits*, Hakkert, Amsterdam, 1964 (1929).
- Ouspensky L. & Lossky V., *The Meaning of Icons*, trans. G. E. H. Palmer & E. Kabloubovsky, Boston, 1952.
- Ouspensky L., *Theology of the Icon*, trans. E. Meyendorff, Crestwood, New York, 1978.
- Parajohn J., «Philosophical and Metaphysical basis of Icon veneration in the Eastern Orthodox Church», *The Greek Orthodox Theological Review*, 2, 1956, 83-89.
- Parry K., «Theodore Studites and Patriarch Nicephoros on Image-Making as a Christian Imperative», *Byzantion*, 59, 1989, 164-83.
- Parry K., *Depicting the Word: Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, Brill, Leiden, 1996.
- Pelikan J., *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons*, Yale University Press, Yale, 1990.
- Prestige G., *God in Patristic Thought*, S.P.C.K., Ēřřäßřř, 1964.
- Resnick I., «Idols and Images: Early Definitions and Controversies», *Sobornost*, 7, 1985, 35- 51.
- Ross W.D., *Ī ĀñéóóřřŸĕçò, řäò. Ī. ĪçòóřřŸ, Ī.Ē.Ā.Ō., Āĕřřřä*, 1993.
- Scouteris C., «Never as gods: icons and their veneration», *Sobornost*, 6, 1984, 6-18.
- Sherrard P., «The Art of the Icon», *Sacrament and Image*, řđĕř. A. M. Allchin, The Fellowship of St. Alban and St. Sergios, London, 1967.
- Tatarkiewicz W., *History of Aesthetics: II. Medieval Aesthetics*, Mouton, Paris, 1970.
- Ōhon N., *Ēkone und Liturgie*, Paulinus- Verlag, Trier, 1979,
- Travis J., *In Defense of Faith: The Theology of Patriarch Nikephorus of Constantinople*, Hellenic College Press, Brookline, Massachusetts, 1984.

- Ôschiflianov B., «The Iconoclastic Controversy: A Theological Perspective», *The Greek Othodox Theological Review*, 38, 1993, 231-264.
- Ware K., «The Theology of the Icon: A Short Anthology», *Eastern Churches Review*, 8, 1976, 3-10.
- Æĩgrafidis G., «Aristotle and John of Damascus: The «Firsrt Unmoved Mover» and God-Creator», óðĩ *Aristotle on Metaphysics*, áðèĩ. T. Pentzopoulou-Valala - S. Dimopoulos, Thessaloniki, 1999, 201-221.
- Ανδρόνικος Μ., *Ο Πλάτων και η Τέχνη*, Νεφέλη, Αθήνα, 1984.
- Αντωνιάδης Θ., «] Ç ðãñ`é á[έέúíúí áéääóéáέβá [ÈúÛííð ðĩ~ð Ááíáóέçĩ~ð», *Απόστολος Βαρνάβας*, 35, 1975, 317-24 και 36, 1976, 11-18.
- Βασιλάκη Μ., *Το πορτρέτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1997.
- Γιαννόπουλος Β., *Αι Χριστολογικαί Αντιλήψεις των Εικονομάχων*, Αθήνα, 1975.
- Γιαννόπουλος Β., «] Η ðãñ`é ð~úí [áããÝεúí áéääóéáέβá ðĩ~ð ðáðñéÛñ~ιð éá`é]ííεĩáçðĩ~ð Íέέçöüñĩð Á. (829)», *Θεολογία*, 44, 1973, 312-338.
- Ζωγραφίδης Γ., «Η έννοια της αιτιότητας στον Ιωάννη Δαμασκηνό», *Πρακτικά Συνεδρίου: Η φιλοσοφία και η θεολογία στην Πατερική Παράδοση*, Θεσσαλονίκη, 1999, 5-27.
- Ζωγραφίδης Γ., *Βυζαντινή Φιλοσοφία της Εικόνας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1997.
- Ζωγραφίδης Γ., *Εικαστική Φιλοσοφία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998.
- Ζωγραφίδης Γ., «Παρατηρήσεις για την τεχνητή εικόνα και το υπερβατικό πρότυπο», *Ελληνικά*, 47, 1997b, 71-94.
- Κάλφας Β., *Πλάτων: Τίμαιος*, Πόλις, Αθήνα, 1995.
- Κάλφας Β., *ΆñέόðĩðÝέçð: ðãñ`é Õýóáúò Β*, Πόλις, Αθήνα, 1999.
- Κορναράκης Κ., *Η θεολογία των Ιερών Εικόνων κατά τον όσιο Θεόδωρο Στουδίτη*, Επέκταση, Κατερίνη, 1998.
- Μαρτζέλος Γ.Δ., «Οι θεολογικές προϋποθέσεις της μεταβάσεως από την εικόνα στο πρωτότυπο», *Γρηγόριος ο Παλαμάς*, 725, 1988, 992-1006.

- Ματσούκας Ν. Α., «Ιστορικές και Θεολογικές προϋποθέσεις εικονοφίλων και εικονομάχων», [*Αίαόϊπ`ά ἀφέο ἱβίσι Ἰζόπιδιέβδιō Οὐπᾶαὐί Ἰάιβιιō 1914-1986*, Ιερά Μητρόπολις Ελβετίας, Γενεύη, 1989, 347-360.
- Ουσπένκν Λ., *Η θεολογία της εικόνας στην ορθόδοξη Εκκλησία*, μετ. Σ. Μαρίνης, Αρμός, Αθήνα, 1993.
- Τατάκης Β., *Θέματα Χριστιανικής και Βυζαντινής Φιλοσοφίας*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία, 1952.
- Τσελεγγίδης Δ., *Η θεολογία της εικόνας και η ανθρωπολογική σημασία της*, Θεσσαλονίκη, 1984.
- Φράγκος Β., *Η Σύγχρονη Σκέψη του Ανθρώπινου Προσώπου*, Αθήνα, 1992.