

Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

ΤΑ ΑΚΡΩΤΗΡΙΑ

Τόσο το κεντρικό ελεύθερο όσο και τα δύο εγγεγραμμένα πλαϊνά ακρωτήρια φέρουν γραπτή παράσταση φλογόσχημων λευκών ανθεμίων, τα οποία προβάλλονται επάνω στο μαύρο κονίαμα που καλύπτει την επιφάνεια των πωρολίθων (Εικ. 26· Πίν. 24-25, 27, 29).

Στο κεντρικό ακρωτήριο, πλ. 0,52 και ύψ. 0,44 μ. περίπου, αποδίδεται μετωπικά ένα αρμονικό εννεάφυλλο ανθέμιο, με ευλύγιστα φύλλα που συγκλίνουν προς τα μέσα²⁷⁶. Μικρές αποκρούσεις στο επάνω μέρος της πλίνθου και του κονιάματος έχουν καταστρέψει την απόληξη του κεντρικού, πιθανότατα λογχόσχημου στελέχους, η υπόλοιπη ωστόσο εικόνα είναι αρκετά ικανοποιητική. Τα χυμώδη φύλλα αποδίδονται προοπτικά, ενώ ελαφρές γκρίζες σκιάσεις δημιουργούν την αίσθηση της καμπυλότητας. Τον πυρήνα του ανθεμίου αποτελεί ένα λευκό γλωσσίδι με έντονα κόκκινο περιγράμμα, το οποίο φύεται από δύο οριζόντιους οφθαλμωτούς έλικες. Αντίστοιχα, από τη συμβολή των ελίκων, όπως και από τους ακραίους οφθαλμούς, φύονται λεπτοί μίσχοι άκανθας. Φωτεινό κόκκινο χρώμα τονίζει τους τέσσερις οφθαλμούς, καθώς και τις οδοντωτές απολήξεις των μίσχων.

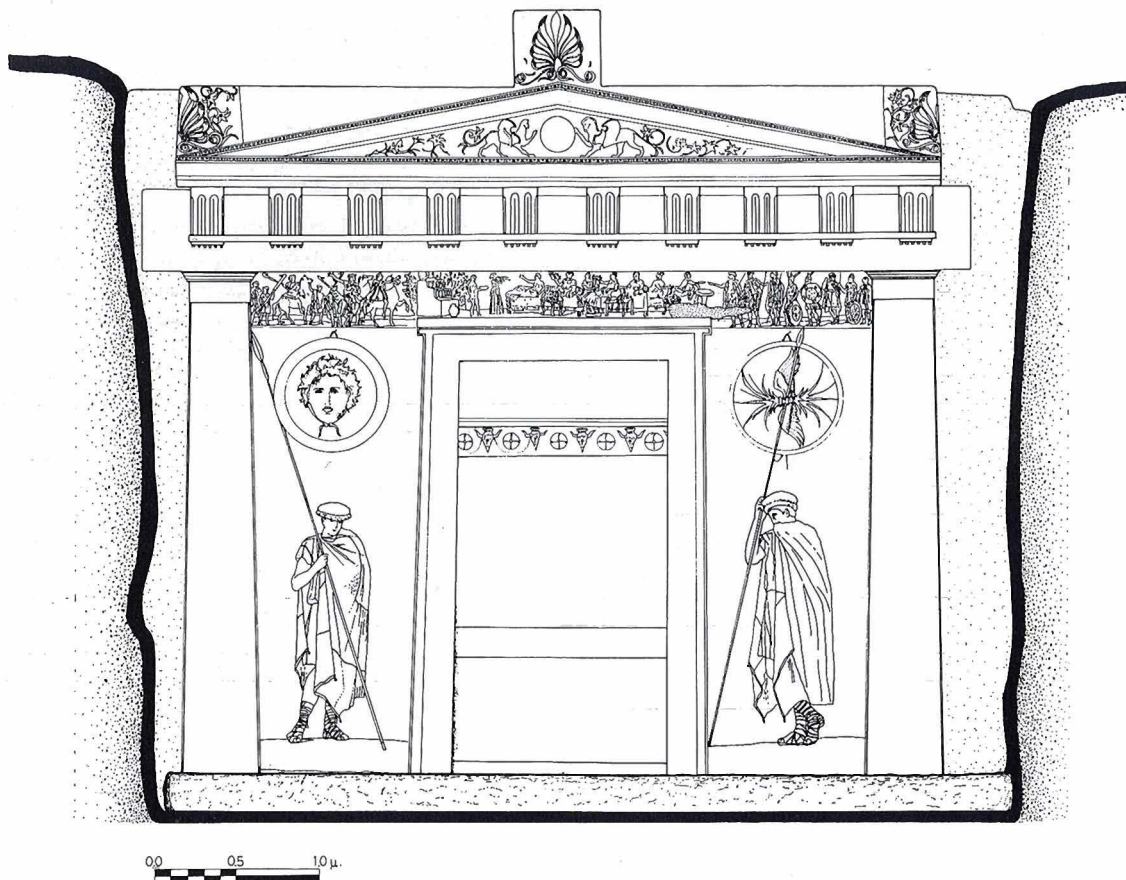
Το αριστερό – ως προς το θεατή – ακρωτήριο (Πίν. 29β) εγγράφεται σε μία ανισόπλευρη επιφάνεια που ακολουθεί την κλίση του υποκείμενου αετώματος, με πλάτος που κυμαίνεται από 0,37-0,41 μ. και μέγιστο ύψος 0,425 μ. Η μικρή φθορά του κονιάματος στο επάνω άκρο δεν έχει επηρεάσει τη ζωγραφική απεικόνιση του λευκού ημιανθεμίου, τα τέσσερα εύκαμπτα φύλλα του οποίου διατηρούνται πολύ καλύτερα από εκείνα του κεντρικού ακρωτηρίου, ενώ διασώζεται ακόμη και η λογχόσχημη απόληξη του κεντρικού στελέχους. Διακρίνεται έτσι καθαρότερα η προοπτική απόδοση και η αίσθηση του βάθους, που επιτείνεται καθώς οι απολήξεις των κατώτερων φύλλων προβάλλονται στα αντίστοιχα υπερκείμενα. Η φωτοσκίαση επιτυγχάνεται με σκούρες γκρίζες πινελιές στη βαθιά καμπύλη των φύλλων, που μεταλλάσσονται σε ωχροκίτρινες προς τα άκρα, ενώ με μια έντονη γκρίζα πινελιά διαγράφεται και η κεντρική νεύρωση.

Επιπλέον, ανάμεσα στα τρία λεπτά φύλλα της άκανθας που φύονται στην εξωτερική καμπύλη του οφθαλμωτού έλικα, βλαστάνει ένας τρυφερός λευκός μίσχος, ο οποίος ελίσσεται προς τα επάνω και διακλαδίζεται απολήγοντας σε τρία άνθη: ένα λεπτότατο κόκκινο μπουμπούκι στην εσωτερική γωνία του ακρωτηρίου και δύο λευκά κρινόσχημα, ένα πεντάφυλλο και ένα εξάφυλλο, που γέρνουν ανάλαφρα προς τα κάτω. Πρόκειται για ένα είδος άνθους²⁷⁷ που εμφανίζεται πολύ συχνά στο φυτικό διάκοσμο ζωγραφικών συνθέσεων και ψηφιδωτών, συνήθως περισσότερο συμβατικά αποδοσμένους²⁷⁸. Πέρα από το έντονο κόκκινο χρώμα των οφθαλμών, γαλάζιο και κόκκινο τονίζουν τον πυρήνα του ανθεμίου, όπως και τα οδοντωτά φύλλα της άκανθας, εκτός από ένα που χρωματίζεται κίτρινο.

²⁷⁶ Πρβλ. την απόδοση των φύλλων του ανθεμίου στα ακρωτήρια του τάφου «των Ανθεμίων» (Ρωμοπούλου, *Λευκάδια*, 32, εικ. 26, 27).

²⁷⁷ Αποδίδει πιθανότατα το γνωστό ως κρίνο της Παναγίας (*Lilium candidum*), βλ. Γ. Σφήκας, ό.π. (υποσημ. 265), 78.

²⁷⁸ Πρβλ. ενδεικτικά την κοσμοφόρο στον τάφο «της Κρίσεως» (Πέτσας, *Λευκάδια*, 109, πίν. Β3), το ψηφιδωτό του ανακτόρου της Βεργίνας (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 42, εικ. 19, 20), καθώς και τις απεικονίσεις στα δάπεδα της Πέλλας (Μ. Λιλιμπάκη-Ακαμάτη, Ένα νέο ψηφιδωτό δάπεδο της Πέλλας, *Αμνητός*, 457-459, σχέδ. 1, πίν. 94 και Μακαρόνας - Γιούρη, *Οικίες Πέλλας*, passim). Πρβλ. ιδιαίτερα την κοσμοφόρο του ψηφιδωτού του Γνώσιος (Μακαρόνας - Γιούρη, *Οικίες Πέλλας*, 128-129, 165-166, πίν. 18-20).



Εικ. 26. Σχεδιαστική αποκατάσταση της πρόσοψης.

Το δεξί, τέλος, ακρωτήριο καταλαμβάνει μία ελαφρά στενότερη επιφάνεια, με πλάτος από 0,32-0,34 μ. και ύψος αντίστοιχο με το αριστερό (Πίν. 29β). Παρουσιάζει και αυτό φθορές στο επάνω μέρος, που έχουν καταστρέψει την απόληξη του κεντρικού στελέχους. Κατά τα άλλα η απόδοση των φύλλων του ημιανθεμίου είναι όμοια με το αριστερό. Διαφέρει ωστόσο ο υπόλοιπος φυτικός διάκοσμος, καθώς εδώ τα φύλλα της άκανθας εμφανίζονται πιο σαρκώδη, όπως και ο βλαστός, ο οποίος διαγράφει μια μεγάλη ανοιχτή καμπύλη πριν διακλαδιστεί σε δύο ευλύγιστους μίσχους. Από αυτούς βλασταίνουν λεπτότερα φύλλα άκανθας και στη συνέχεια δύο λευκά άνθη προοπτικά αποδοσμένα, ένα πεντάφυλλο κρινόσχημο, όπως τα προηγούμενα, και ένα με πλατιά στεφάνη από δέκα πέταλα²⁷⁹. Στη σύνθεση κυριαρχεί το φωτεινό γαλάζιο, που χρωματίζει όλο το βλαστό και τα φύλλα, ενώ οι οδοντωτές απολήξεις τονίζονται και εδώ με κόκκινο²⁸⁰.

Η απόδοση των φλογόσχημων ανθεμίων, και ιδιαίτερα του απλούστερου κεντρικού, με την αρμονική σχέση ύψους-πλάτους και την οριζόντια διάταξη των λεπτών σπειροειδών ελίκων ανακα-

²⁷⁹ Ακριβώς ίδιος τύπος άνθους εμφανίζεται επάνω από το όνομα του Γνώσιος στο ομώνυμο ψηφιδωτό, ό.π. (υποσημ. 278), 128, πίν. 19.

²⁸⁰ Πρβλ. το χρωματισμό των φύλλων της ακάνθου στην κοσμοφόρο του τάφου II της Αίνειας (Βοκοτοπούλου, *Αίνεια*, 35 κ.ε., πίν. 1-4), όπου όμως το γαλάζιο εναλλάσσεται με το πράσινο, και τις κοσμοφόρους στον τάφο της Βεργίνας (Ρωμαίος, *Τάφος Βεργίνας*, 32 κ.ε., εικ. 14, 15, πίν. Β).

λεί αρχαιότερη μορφή του μοτίβου, όπως εμφανίζεται στα αττικά επιτύμβια ανάγλυφα του β' μισού του 5ου αι. π.Χ. Είναι, για παράδειγμα, εντυπωσιακή η ομοιότητα με τα ανθήμια της επίστεψης της επιτύμβιας στήλης από τη Σαλαμίνα²⁸¹ ή της Νικησοῦς²⁸², του 430/420 π.Χ. Το μοτίβο επιβιώνει βέβαια και σε αρκετά μνημεία του 4ου αιώνα²⁸³, αποκτώντας πια την τρισδιάστατη απόδοση των φύλλων και πλουσιότερο φυτικό διάκοσμο, που χαρακτηρίζουν και τα ανθήμια του Αγίου Αθανασίου.

Τα φυτικά κοσμήματα, τα οποία ούτως ή άλλως παίζουν σημαντικότερο ρόλο στη μνημειακή αρχιτεκτονική²⁸⁴, δεν θα μπορούσαν να λείπουν από τις επιστρώσεις των διαφόρων μνημείων. Ήδη στα αετώματα του Παρθενώνα υπήρχαν μεγάλα ανθεμωτά ακρωτήρια, που ξεπηδώντας από σαρκώδη φύλλα άκανθας υψώνονταν σε μεγάλες καμπύλες προς τον ουρανό²⁸⁵. Η γενικότερη ωστόσο σύλληψη της ζωγραφικής επίστεψης του τάφου, με το κεντρικό ανθέμιο και τα δύο πλαϊνά ημιανθήμια με τα άνθηνα στοιχεία, συγκροτούν μια φυτική σύνθεση συχνή στις ανθεμωτές επιστρώσεις των επιτύμβιων στηλών του 4ου αι. π.Χ. στην Αττική²⁸⁶ αλλά και στη Μακεδονία²⁸⁷.

ΤΟ ΑΕΤΩΜΑ

Η ζωγραφική σύνθεση στο τύμπανο του αετώματος αναπτύσσεται σε τριγωνική επιφάνεια, μήκ. 4,62 και ύψ. 0,50 μ., η οποία επιστέφεται από στενή γκρίζα ταινία, πλ. 0,02 μ. (Εικ. 26· Πίν. 24-25, 27, 29α). Η διατήρηση της τοιχογραφίας είναι σε γενικές γραμμές αρκετά καλή, με μικρές απώλειες στην καθαρότητα των περιγραμμάτων σε όσα σημεία έχουν «τρέξει» τα χρώματα, ιδιαίτερα το λευκό και το κίτρινο.

Στη μέση ακριβώς του τυμπάνου, επάνω στο μαύρο κονίαμα του βάθους, δεσπόζει ολοφάνερος ένας χρυσαφένιος ασπιδόμορφος δίσκος, με ελάχιστα μεγαλύτερη την καθ' ύψος διάμετρο (0,225 έναντι 0,215 μ. της οριζόντιας). Στο κέντρο του διακρίνεται η οπή στήριξης του σταθερού στελέχους του διαβήτη που χρησιμοποιήθηκε για τη σωστή απόδοση του κύκλου. Σκουρόχρωμες λεπτές πιναελιές σκιάζουν το επάνω μέρος του δίσκου προσδίδοντάς του μια ελαφρά καμπυλότητα, η οποία τονίζεται και από λίγο κόκκινο στην περιφέρεια (Πίν. 29α, 47α).

Ο δίσκος πλαισιώνεται από δύο εραλδικά τοποθετημένους φτερωτούς γρύπες, οι οποίοι φαίνονται να τον προσεγγίζουν διστακτικά με το ένα μπροστινό τους πόδι²⁸⁸. Τα δαιμονικά όντα εμφανίζονται εδώ με σώμα και κεφάλι αιλουροειδούς και φτερά δρεπανόσχημα, καμπυλωμένα προς τα εμπρός, κατά τον αρχαϊκό τρόπο. Ανήκουν δηλαδή στον καθαρά ανατολικό τύπο του λεοντόμορφου γρύπα²⁸⁹ και όχι σε εκείνον του γρύπα-αετού με ταγωνιώδη φτερά που επικρατεί κυρίως στην

²⁸¹ Βλ. Möbius, *Ornamente*, 17, πίν. 5b.

²⁸² Möbius, *Ornamente*, 20, πίν. 7a.

²⁸³ Βλ. ενδεικτικά Möbius, *Ornamente*, 31, πίν. 17a, b, 36, πίν. 18b, 39, πίν. 24. Πρβλ. και τη στήλη του Παραμόνου από τη Βεργίνα (Σαασόγλου-Παλιαδέλη, *Επιτάφια μνημεία*, 116-117, αριθ. κατ. 10, πίν. 24, γ' τέταρτο 4ου αι. π.Χ., με εξωστρεφές όμως ανθέμιο).

²⁸⁴ Πρβλ. ενδεικτικά τα έγχρωμα ανθεμωτά μέτωπα των ηγεμόνων καλυπτήρων στη Βεργίνα (Δ. Παντερμαλής, Η κεράμωση του ανακτόρου της Βεργίνας, *Αμφοτέρω*, 587-589, πίν. 113, σχέδ. 5). Γενικότερα για την έκρηξη του φυτικού διακόσμου στον 4ο αι. π.Χ. βλ. παρακάτω, σ. 113, στην περιγραφή του αετώματος, και υποσημ. 304 κ.ε.

²⁸⁵ Μ.Σ. Μπρούσκαρη, *Τα μνημεία της Ακρόπολης*, Αθήνα 1996, 115, εικ. 77, 78.

²⁸⁶ Möbius, *Ornamente*, πίν. 7, 10, 16, 17 κ.ά.

²⁸⁷ Πρβλ. ενδεικτικά τη στήλη αριθ. ΜΘ 1933 από τη Βεργίνα (Σαασόγλου-Παλιαδέλη, *Επιτάφια μνημεία*, 71 κ.ε., αριθ. κατ. 6, πίν. 19, μέσα 4ου αι. π.Χ.).

²⁸⁸ Από την πλούσια βιβλιογραφία για τους γρύπες, την εικονογραφία και το συμβολισμό τους, αναφέρουμε τα πιο πρόσφατα και βασικά έργα, όπως των I. Flagge, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen*, S. Augustin 1975 και Delplace, *Le Griffon*. Ειδικότερα για τη γνωστή σύνθεση με το σπαραγμό ήμερου ζώου (ελαφιού, αλόγου) από ζευγός γρυπών – του τύπου όμως του γρύπα-αετού – βλ. και Σισμανίδης, *Κλίμακας*, 48-50.

²⁸⁹ Ο τύπος αυτός είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην περσική αλλά και τη σκυθική εικονογραφία από τον 7ο έως και τον 4ο αι. π.Χ., βλ. R. Ghirshman, *Iran-Protoiranien, Meder, Achämeniden*, München 1964, εικ. 191, 195, 263, 290, 306, 327

ελληνική εικονογραφία και ιδιαίτερα του 4ου αι. π.Χ.²⁹⁰. Ένα ακόμη ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που προσιδιάζει στην ανατολική-αχαιμενιδική καταγωγή του τύπου είναι τα χρυσά καμπύλα – σαν ταύρου – κέρατα, που φύονται στα μέτωπα των φανταστικών αυτών όντων²⁹¹ (Πίν. 29α, 47α, 49α).

Παρόλο που ο τύπος αυτός του κερασφόρου γρύπα δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος στον ελληνικό χώρο, ως μία από τις πρωιμότερες εμφανίσεις του θεωρείται εκείνη στο κατώφλι του δωματίου με το άνθινο ψηφιδωτό δάπεδο στη Σικυώνα, το οποίο σχετικά πρόσφατα χρονολογήθηκε στα 360-350 π.Χ.²⁹², ενώ αξιοσημείωτη είναι η παρουσία του σε αρκετά ταφικά μνημεία της Μακεδονίας²⁹³. Ζεύγη παρόμοιων γρυπών αντωπά τοποθετημένων, με ένα άνθος ανάμεσά τους, προβάλλονται στην κυανή ταινία κάτω από την κύρια παράσταση στον τάφο «της Περσεφόνης» στη Βεργίνα²⁹⁴. Μία σύνθεση με ανάγλυφους επιχρυσωμένους γρύπες εμφανίζεται ανάμεσα στα πόδια του μνημειακού μαρμάρινου θρόνου στον τάφο «της Ευρυδίκης»²⁹⁵ και τέσσερα ζεύγη χρυσαφένιων αντωπών γρυπών σε κόκκινο φόντο, και των δύο όμως τύπων εναλλάξ, κοσμούν τη στενή ζωφόρο ανάμεσα στα πόδια της λίθινης κλίνης στον τάφο Ι του τύμβου Μπέλλα²⁹⁶. Επίσης, μία μοναχική φιγούρα του τύπου αυτού απεικονίζεται στη ζωφόρο Γ' της Α' κλίνης του τάφου της Ποτίδαιας²⁹⁷, ενώ η πιο κλασική παράσταση με τους γρύπες-αετούς που σπαράσσουν ελάφι κυριαρχεί στη ζωφόρο Β' και των δύο κλινών²⁹⁸.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι και η σύνθεση των αντωπών λεοντόμορφων γρυπών που προβάλλονται στα ανθεμωτά ακρώτηρια της λεγόμενης σαρκοφάγου «του Αλεξάνδρου»²⁹⁹, ενώ αντίστοιχη παράσταση γρυπών με ανθέμιο ανάμεσά τους εμφανίζεται στο τύμπανο του θαλάμου – επάνω ακριβώς από τη νεκρική κλίνη – σε μεταγενέστερο λαξευτό τάφο στο Suk el-Wardian στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου³⁰⁰.

Στα σώματα των γρυπών στο αέτωμα του Αγίου Αθανασίου κυριαρχεί το λευκό χρώμα με ελαφρά γκριζες και κιτρινωπές σκιάσεις, ενώ εντονότερο γκριζο τονίζει την επιβλητική χαίτη. Κατακόκκινη γλώσσα προβάλλει από τα μισάνοιχτα στόματα³⁰¹. Ασυνήθιστη είναι η απόδοση των φτερών με χρω-

και ο ίδιος, *Skythische Kunst*, Leningrand 1986, εικ. 82, 106, 150, 221. Βλ. ακόμη Delplace, *Le Griffon*, κυρίως 212-214 και 222-224, καθώς και B. Schmidt-Dounas, *Der Lykische Sarkophag aus Sidon, IstMitt*, Beih. 30, 1985, 91, σημ. 367.

²⁹⁰ Πρβλ. D. Agre, *The Image of Griffin in Thracian Art, Αρχαία Θράκη*, II, 438-441, για την επικράτηση του τύπου αυτού και στη θρακική τέχνη από τον 5ο έως τον 3ο αι. π.Χ. Βλ. ακόμη L. Lullies, *Vergoldete Terrakotta-Appliken aus Tarent*, *Ergh.* 7, *RM* 1962, 48 κ.ε.

²⁹¹ Για τον ιδιαίτερο αυτό τύπο του λεοντόμορφου γρύπα με κέρατα (που ερμηνεύονται και ως κέρατα κριαριού) και την περσική καταγωγή του βλ. Delplace, *Le Griffon*, ό.π. και Hannah, *ΕΥΜΟΥΣΙΑ*, σχετικά με την παρουσία του σε απολιτικό ελικωτό κρατήρα του 330 π.Χ. Πρβλ. ενδεικτικά την απεικόνιση σε λήκυθο από το Παντικάπαιο των αρχών του 4ου αι. π.Χ. (M. Tiverios, *Die von Xenofantos Athenaios signierte grosse Lekythos aus Pantikapaion: Alte Funde neu betrachtet, Pottery and Painters*, 273).

²⁹² D. Salzmann, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik, AF* 10 (1982), 112, αριθ. 118, καθώς και Delplace, *Le Griffon*, 212-214, γενικότερα για την παρουσία του σε ψηφιδωτά της μεσογειακής λεκάνης, ως κερασφόρου ή μη, παράλληλα με τον τύπο του αετόμορφου γρύπα. Αλλά και στην κεραμική του 4ου αι. π.Χ. η εμφάνιση του λεοντόγρυπα είναι συγκριτικά περιορισμένη, βλ. ενδεικτικά την ερυθρόμορφη πελίκη (Delplace, *Le Griffon*, εικ. 138), με κερασφόρο λεοντόγρυπα εναντίον Αμαζόνων, καθώς και εκείνον στη ζωφόρο με τα ανάγλυφα θηρία στην αττική υδρία του 335-325 π.Χ. από την Κύμη της Καμπανίας, της γνωστής ως «Regina Vasorum» (Τιβέριος, *Αρχαία αγγεία*, 339-340, αριθ. 189-190).

²⁹³ Βλ. και Hannah, *ΕΥΜΟΥΣΙΑ*, 242-243.

²⁹⁴ Ανδρόνικος, *Βεργίνα II*, 87, εικ. 46-48.

²⁹⁵ Ανδρόνικος 1987α, 83, εικ. 9, 10. Δρούγου - Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Βεργίνα*, 60-61, εικ. 83-85.

²⁹⁶ Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 35, εικ. 13, 14. Δρούγου - Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Βεργίνα*, 70, εικ. 95.

²⁹⁷ Σισμανίδης, *Κλίνες*, 57, πίν. 5β, 11, 23β, 24α, όπου περιγράφεται ως «ένας μυθικός φτερωτός μονόκερως με μικρή κερατόμορφη κεραία», στραμμένη όμως προς τα πίσω.

²⁹⁸ Σισμανίδης, *Κλίνες*, 47 κ.ε.

²⁹⁹ v. Graeve, *Alexandersarkophag*, πίν. 4 (τελευταίο τέταρτο 4ου αι. π.Χ.).

³⁰⁰ E. Breccia, *Le Musée Gréco-Romaine d'Alexandrie I (1925-1931)*, Roma 1970, 40, πίν. XXVII, 97. Για αναπαράσταση του τάφου βλ. M. Pfrommer, *Alexandria: Im Schatten der Pyramiden*, Mainz am Rhein 1999, 118-120, πίν. 160, τέλη 3ου-2ου αι. π.Χ.

³⁰¹ Το στρογγυλό κεφάλι με το πεπλατυσμένο ρύγχος, ιδιαίτερα του αριστερού γρύπα, θυμίζει έντονα το κεφάλι του λιονταριού στο γνωστό ψηφιδωτό της οικίας του Διονύσου στην Πέλλα, βλ. Μακαρόνας - Γιούρη, *Οικίες Πέλλας*, 139, εικ. 140, πίν. 25.

ματισμούς αντίθετους μεταξύ τους: στον αριστερό γρύπα είναι κατάλευκο με χρυσαφένια παρυφή, στο δεξιό ολόχρυσο με λευκή παρυφή. Το δε σημείο πρόσφυσης των φτερών στους ώμους των ζώων τονίζεται με δύο διαβαθμίσεις του κόκκινου, πάλι δοσμένες αντιθετικά (Πίν. 29α).

Η συνήθως τρομακτική όψη των φοβερών θηριών – «βουβά αγριόσκυλα του Δία με κοφτερά δόντια» ονομάζει τους γρύπες ο Αισχύλος³⁰² – αμβλύνεται εδώ από την απρόσμενη μορφή της μακρίας ουράς τους, που καμπυλώνεται τρυφερά, σχηματίζει ένα διπλό φύλλο άκανθας και απολήγει σε έναν πεντάφυλλο λευκό κρίνο με κόκκινο ύπερο. Σαν σε συνέχεια της ουράς κάθε γρύπα, ένας ευλύγιτος λευκός βλαστός ξεπηδά από τα φύλλα της άκανθας και ξεδιπλώνεται κυματιστά μέχρι την αντίστοιχη γωνία του αετώματος. Παρά τη σχετική απώλεια των χρωμάτων σε αυτά τα σημεία, διακρίνονται και άλλα λευκά κρινόσχημα άνθη και φύλλα που τονίζονται με ρόδινες λεπτομέρειες, όπως ακριβώς στα πλαϊνά ακρωτήρια του τάφου (Πίν. 24-25, 27, 29α).

Όσο παράδοξη και αν φαίνεται αυτή η φανταστική καλλιτεχνική σύλληψη³⁰³, εντάσσεται πάντως μέσα στη γενικότερη τάση χρήσης απλών ή πολυποικιλτων φυτικών κοσμημάτων που παρατηρείται στις διάφορες μορφές της τέχνης κυρίως στο β' μισό του 4ου αι. π.Χ.³⁰⁴, από την κεραμική³⁰⁵ και τα υφάσματα³⁰⁶ μέχρι την αρχιτεκτονική³⁰⁷, τα ψηφιδωτά δάπεδα³⁰⁸ και τα επιτύμβια μνημεία. Ειδικότερα για το χώρο της Μακεδονίας αναφέρουμε την κοσμοφόρο του τάφου ΙΙ της Αίνειας με τις γυναικείες προτομές που περιβάλλονται από πολύχρωμα άνθη και βλαστόσπειρες³⁰⁹ και το λαμπρό διάκοσμο του μαρμάρινου θρόνου στον τάφο «της Ευρυδίκης»³¹⁰, ενώ απλούστερες συνθέσεις κοσμούν μικρότερα μνημεία, όπως π.χ. την αετωματική επίστεψη της γραπτής στήλης του Κλεωνύμου από τη Μεγάλη Τούμπα της Βεργίνας³¹¹.

Η έντονη παρουσία των φυτικών συνθέσεων στα διάφορα επιτύμβια μνημεία θεωρείται ότι εκφράζει το θρίαμβο της ζωής επάνω στο θάνατο³¹². Αλλά και οι ίδιοι οι γρύπες, που, ως γνωστόν, έως το τέλος του αρχαίου κόσμου ανήκουν στο συμβολισμό της αθανασίας³¹³, αρκετές φορές εμφανί-

³⁰² 'Οξυστόμους γάρ Ζηνός άκραγεῖς κίνας γρύπας φύλαξα... (Αισχ., *Προμηθεύς Δεσμώτης*, 803-804).

³⁰³ Πρβλ. ωστόσο τα εραλδικά ζεύγη των λεοντόμορφων γρυπών με τις ουρές τους να σχηματίζουν καρδιάσχημα ανθέμια στην περίφημη επίχρυση φιάλη από τη Βουλγαρία, στο Α. Fol (επιμ.), *Der thrakische Silberschatz aus Rogozen Bulgarien*, Sofia 1988, 132-133, αριθ. κατ. 97. Στο λήμμα επισημαίνεται η ανατολική-αχαιμενιδική προέλευση των διακοσμητικών μοτίβων, που εκτελέστηκαν όμως από έλληνα καλλιτέχνη των αρχών του 4ου αι. π.Χ.

³⁰⁴ Γενικότερα για το θέμα και τη σχέση των φυτικών διακοσμητικών θεμάτων με τη ζωγραφική του Πανούσιου από τη Σικυώνα βλ. Robertson, *Studies in the History of Art*. Βλ. ακόμη Μ. Pfommer, *Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Ranken-ornamentik frühhellenistischer Zeit*, *JdI* 97 (1982), 119-190, ο οποίος υποστηρίζει τον πρωταρχικό ρόλο της Κάτω Ιταλίας στη δημιουργία των φυτικών αυτών συνθέσεων – θεωρία που ήδη αμφισβητείται. Βλ. ακόμη Σ. Δρούγου, Το ύφασμα της Βεργίνας. Πρώτες παρατηρήσεις, *Αμηνός*, κυρίως 313-315 και Βοκοτοπούλου, *Αίνεια*, 35-41, για το ρόλο της Μακεδονίας.

³⁰⁵ Για το θέμα βλ. K. Schauenburg, *Zur Symbolik unteritalischer Rankenmotive*, *RM* 64 (1957), 198-221. Βλ. ακόμη το πρόσφατο άρθρο του Fr. Villard, *Le renouveau du décor floral en Italie méridionale au IVe siècle et la peinture grecque*, *L'Italie méridionale*, 203-221, που επαναφέρει το θέμα της γένεσης των φυτικών μοτίβων στην Απουλία.

³⁰⁶ Δρούγου, ό.π. (υποσημ. 304), 313-315, με τη σχετική βιβλιογραφία.

³⁰⁷ Ξεκινώντας από το διάκοσμο του ναού της Αλέας Αθηνάς στην Τεγέα γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. βλ. Dinsmoor, *Architecture*, 218-219. Πρβλ. ακόμη ενδεικτικά την πιο προχωρημένη και με προοπτική απόδοση των βλαστών στον ιωνικό ναό της Αθηνάς Πολιάδος στην Πριήνη (Dinsmoor, ό.π., 223).

³⁰⁸ Για τα ανθεμωτά ψηφιδωτά δάπεδα και τη σχέση τους με ανάλογα θέματα, βλ. A. Ovadia, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*, Roma 1980. Ειδικότερα για τα δάπεδα με φυτικό διάκοσμο στη Μακεδονία βλ. Λιλιμπάκη-Ακαμάτη, ό.π. (υποσημ. 278), 455-469, με τη σχετική βιβλιογραφία, και Μακαρόνας - Γιούρη, *Οικίες Πέλλας*, 165-166, καθώς και το δάπεδο του ανακτόρου της Βεργίνας με τις γυναικείες μορφές που απολήγουν σε ανθεμωτά και φυτικά κομμάτια (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 42, εικ. 19, 20).

³⁰⁹ Βοκοτοπούλου, *Αίνεια*, 35-41, πίν. 1-4.

³¹⁰ Ανδρόνικος 1987α, 83, εικ. 9, 10. Δρούγου - Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Βεργίνα*, 61, εικ. 85.

³¹¹ Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Επιτάφια μνημεία*, 152 κ.ε., αριθ. κατ. 20, πίν. 42, 43. Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 85, εικ. 45.

³¹² Trendall, *RF Vases* 1989, 267. *Vases*, 24. Πρβλ. και Lohmann, *Grabmäler*, 114-130.

³¹³ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 288. Βλ. ακόμη Delplace, *Le Griffon*, 414 κ.ε., καθώς και Σ. Καρούζου, «'Ηρωες αγνοί' σ' έναν αττικό κρατήρα, *ΑΔ* 19 (1964), Μελέται, 14-16. Πρβλ. και Σισμανίδης, *Κλίμακες*, 216-218.

ζονται, όπως άλλωστε έδειξαν και τα παραπάνω παραδείγματα, σε συνδυασμό με διάφορα φυτικά μοτίβα³¹⁴ ενισχύοντας έτσι τη δυναμική του ελπιδοφόρου μηνύματος.

Εκείνο, ωστόσο, που διαφοροποιεί την παράσταση στο αέτωμα του Αγίου Αθανασίου από όλες τις άλλες είναι η κυρίαρχη παρουσία του μεγάλου χρυσαφένιου δίσκου ανάμεσα στους γρύπες. Η εικονογραφική του απόδοση με μία σχεδόν ενιαία απόχρωση και ελάχιστη φωτοσκίαση, χωρίς έντονη διαφοροποίηση που θα υποδήλωνε άμεσα είτε άντυγα ασπίδας είτε έναν κεντρικό ομφαλό, οδηγεί στη σκέψη ότι εδώ πιθανότατα συμβολίζει τον ίδιο τον ήλιο, τον αιώνιο και αέναα αναγεννώμενο³¹⁵. Έχει ήδη επισημανθεί η μακρόχρονη σχέση ειδικά του λεοντόμορφου γρύπα στην Ανατολή με τον ήλιο και τη λατρεία του³¹⁶, και κατά συνέπεια ο ιδιαίτερος συμβολισμός της παρουσίας του ως έκφρασης της αιώνιας ζωής³¹⁷. Θα είναι όμως η πρώτη φορά, που, στην ελληνική τουλάχιστον τέχνη, απεικονίζεται τόσο άμεσα ο δεσμός του ηλιακού δίσκου με τα μυθικά φτερωτά όντα, που τον πλαισιώνουν προστατευτικά, διαφυλάσσοντας άσβεστη και την ελπίδα για την ανθρώπινη αναγέννηση.

Η ΖΩΦΟΡΟΣ

Περιγραφή της παράστασης

Η ζωγραφική σύνθεση αναπτύσσεται ανάμεσα στις παραστάδες της πρόσοψης, στη στενή επιφάνεια που ορίζεται από το λευκό επιστύλιο και το υπέρθυρο της εισόδου του τάφου. Έχει μήκος 3,75 και ύψος μόλις 0,34-0,35 μ., που μάλιστα μειώνεται κατά 0,05 μ. στο τμήμα επάνω από το κυμάτιο του υπερθύρου, χωρίς ουσιαστική επίπτωση στη συνολική εικόνα.

Η διατήρηση της τοιχογραφίας είναι σε γενικές γραμμές πολύ καλή. Λείπει ένα μικρό τριγωνικό τμήμα στο επάνω αριστερό άκρο, από όπου και αρχίζει μια οριζόντια ρωγμή που διατρέχει τη ζωφόρο σε όλο της σχεδόν το μήκος, σε απόσταση 0,06-0,09 μ. περίπου από το επιστύλιο³¹⁸. Η ρωγμή σβήνει γύρω στα 0,30 μ. από τη δεξιά παραστάδα, η όλη της ωστόσο πορεία δεν έχει προκαλέσει καμιά σημαντική απώλεια της ζωγραφικής επιφάνειας. Επιπλέον, η μερική υποχώρηση του υπερθύρου δημιούργησε δύο εντονότερες κάθετες ρωγμές, μία επάνω από το αριστερό άκρο του και μία που ξεκινά ακριβώς από το κέντρο του και σβήνει περίπου στο μέσον του ύψους της ζωφόρου (Εικ. 20· Πίν. 27, 30-31).

Η μεγαλύτερη όμως απώλεια, αν και πάλι όχι ζωτική για την ερμηνεία της σύνθεσης, εντοπίζεται στο χώρο επάνω από τη δεξιά γωνία του θυραίου ανοίγματος: λείπει ένα τμήμα της τοιχογρα-

³¹⁴ Βλ. και Flagge, ό.π. (υποσημ. 288), 83 κ.ε. Πρβλ. Καρούζου, ό.π., 14· Woysch-Méautis, *Représentation*, 85-86· Schmidt-Dounas, ό.π. (υποσημ. 289), καθώς και Hannah, *ΕΥΜΟΥΣΙΑ*, 242, ειδικότερα για την ανατολική καταγωγή του συνδυασμού του λεοντόμορφου γρύπα με φυτικά μοτίβα.

³¹⁵ Σε αντιδιαστολή με την καθαρή δήλωση των στοιχείων αυτών τόσο στις δύο μεγάλες ασπίδες της πρόσοψης όσο και στην απλή, χωρίς γραπτό επίσημα, ασπίδα του εσωτερικού του ίδιου μνημείου. Βλ. ακόμη παραπάνω, σ. 46, και τον τρόπο απόδοσης των μεταλλικών φιαλών στις μετόπες του Φοίνικα, με την αντίστοιχη υποδήλωση του χείλους και του κεντρικού ομφαλού. Συγκεντρωμένη βιβλιογραφία για την απεικόνιση των ουράνιων σωμάτων στην ελληνική τέχνη βλ. Ε.-Μπ. Τσιγαρίδα, Πρώτες σκέψεις για το «αστέρι της Βεργίνιας», *Μνήμη Ανδρόνικου*, 363-369. Πρβλ. ενδεικτικά την εικονογραφική απόδοση του ηλιακού δίσκου, πιθανότατα και με επιχρύσωση στην επιφάνεια, σε πήλινο δισκάριο («bobine») λευκού βάρθους, των αρχών του 5ου αι. π.Χ., από την αθηναϊκή Αγορά (Robertson, *Greek Painting*, 110-112).

³¹⁶ Ό.π. (υποσημ. 289, 291). Πρβλ. v. Graeve, *Alexandersarkophag*, 47-48, ο οποίος θεωρεί την παρουσία των γρυπών στη σαρκοφάγο «του Αλεξάνδρου» ως ενδεικτική της ευχής για αποθέωση του νεκρού, και Agre, ό.π. (υποσημ. 290), 439. Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε και τη σχέση των γρυπών με τους Υπερβόρειους και τον Απόλλωνα στην ελληνική μυθολογία, βλ. και Καρούζου, ό.π. (υποσημ. 313), 14, αλλά κυρίως Delplace, *Le Griffon*, 365 κ.ε., που θεωρεί τους γρύπες «attribut» του Δηλίου Απόλλωνα ήδη από την αρχαϊκή εποχή.

³¹⁷ Πρβλ. Hannah, *ΕΥΜΟΥΣΙΑ*, 244-245 και σημ. 29, με την επισήμανση: «The solar symbolism of the creature, suggested here, undoubtedly needs more investigation».

³¹⁸ Πρόκειται ακριβώς για το σημείο αρμογής των δύο σειρών λιθοπλίνθων επάνω από το θυραίο άνοιγμα.

φίας, μήκ. 0,45 μ. περίπου και ύψ. 0,04-0,15 μ. (Πίν. 31). Η φθορά πιθανότατα είχε προκληθεί ήδη κατά την τοποθέτηση του τελευταίου από τους γωνιολίθους που σφράγισαν την είσοδο του μνημείου και τα χαμένα κομμάτια των κονιαμάτων δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστούν. Αντίθετα, έχει αποκατασταθεί μεγάλο μέρος του λευκού επιχρίσματος του περιθύρου.

Η παράσταση αποτελείται από είκοσι πέντε συνολικά μορφές, από τις οποίες τρεις είναι έφιππες και δύο γυναικείες, που κατανέμονται σε τρία ευδιάκριτα τμήματα³¹⁹. Το κεντρικό, μεγαλύτερο και προφανώς κύριο μέρος, με τη σκηνή του συμποσίου, καταλαμβάνει το χώρο ακριβώς επάνω από το υπέρθυρο και τονίζεται ακόμη περισσότερο, καθώς οι κεντρομόλες κινήσεις των μορφών που το πλαισιώνουν οδηγούν προς τα εκεί το βλέμμα του θεατή (Εικ. 26-27· Πίν. 30-31).

Τα εικονογραφικά στοιχεία της σύνθεσης πατούν ή κινούνται επάνω σε μία ενιαία και επίπεδη γραμμή εδάφους³²⁰, αποδοσμένη με ανοιχτό γκριζό χρώμα που γίνεται πολύ πιο σκούρο στα σημεία όπου πέφτουν οι σκιές³²¹. Ο τρόπος απόδοσης των σκιών τόσο στο έδαφος όσο και στο πλάσιμο των όγκων υποδηλώνει μία πηγή φωτός, η οποία έρχεται από επάνω και αριστερά του θεατή³²². Ακόμη, όλες οι μορφές διαγράφονται επάνω στο βαθυκύανο – σχεδόν μελανό – φόντο του βάθους, που απλώνεται χωρίς καμία χρωματική διαφοροποίηση απολήγοντας σε μία οριζόντια γραμμή νοητού ορίζοντα. Η απόχρωση αυτή οφείλεται στη χρήση αρχικά μαύρου χρώματος και στη συνέχεια ενός στρώματος κυανού, που έχει απολεπιστεί σε αρκετά σημεία (Πίν. 30-31).

Για το πλάσιμο των προσώπων και των γυμνών μελών των μορφών έχουν χρησιμοποιηθεί κυρίως υπόλευκοι και ρόδινοι τόνοι. Λεπτές πινελιές αραιωμένου καστανού χρώματος δημιουργούν τις σκιές και τις καμπυλότητες των όγκων, ενώ παχύρρευστες πινελιές λευκού αποδίδουν τα φωτεινά σημεία. Με καστανό χρώμα πλάθονται και τα χαρακτηριστικά κάθε μορφής: βαθιά μεγάλα μάτια, λεπτές ίσιες μύτες, σαρκώδη χείλη και ίσια κοντά μαλλιά. Ρόδινες σταγόνες και ανάλαφρες πινελιές τονίζουν το κάτω χείλος και τα μύλα του προσώπου, κάποτε τα γόνατα και τους αγκώνες. Παρά πάντως τα λιτά και σχετικά τυποποιημένα εκφραστικά μέσα είναι φανερή η προσπάθεια διαφοροποίησης των προσώπων μεταξύ τους. Τα στεφάνια, τέλος, που φέρουν οι δεκαπέντε από τις μορφές έχουν όλα βαθυγάλαζα λογχόσχημα φύλλα³²³, αραιά τοποθετημένα επάνω στα στελέχη που αποδίδονται με καστανές στιγμές.

Το αριστερό – ως προς το θεατή – τμήμα της ζωφόρου

Αναπτύσσεται σε μήκος 1 μ. και περιλαμβάνει συνολικά οκτώ ανδρικές μορφές, τρεις έφιππες και πέντε πεζές, οργανωμένες γύρω από τους διαγώνιους άξονες που κυριαρχούν οπτικά στο πρώτο αυτό τμήμα της παράστασης (Εικ. 27· Πίν. 24, 30, 32).

Τη σύνθεση ανοίγουν δύο νεαροί άνδρες, δημιουργώντας την εντύπωση ότι προβάλλουν πίσω από την αριστερή παραστάδα. Αγένειοι, με στεφάνια στο κεφάλι, αποδίδονται με παρόμοιο τρόπο, με στάσιμο το αριστερό και άνετο το δεξί σκέλος και στραμμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς το θεατή³²⁴.

³¹⁹ Πρώτη παρουσίαση της ζωφόρου και ορισμένων από τα εικονογραφικά ζητήματα που θέτει βλ. Τσιμπίδου-Αυλωνίτη, *Αρχαία Μακεδονία* VI.

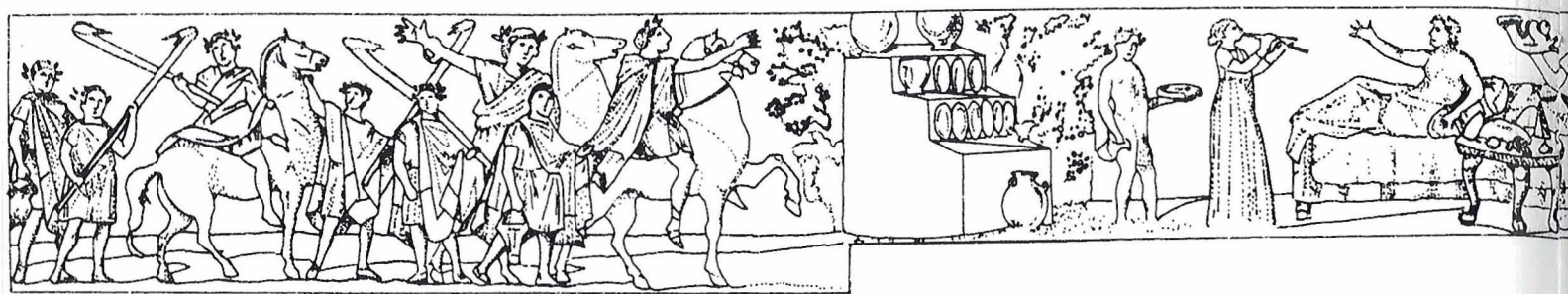
³²⁰ Όπως ακριβώς και στο αέτωμα του Φοίνικα, βλ. παραπάνω, σ. 48, υποσημ. 123.

³²¹ Πρόκειται για τη λεγόμενη «ερριμμένη» ή ριχτή σκιά των αντικειμένων και των μορφών στο χώρο, όπως αποδίδεται στο β' μισό του 4ου αι. π.Χ., πρβλ. π.χ. Βοκοτοπούλου, *Αίνεα*, 47, σχέδ. 14-20, πίν. 1-6, 21-25 (τάφος III). Βλ. και Walter-Καρύδη, *Αρχαία Μακεδονία* V, 1735. Πρβλ. επίσης την απόδοση του εδάφους και τη σκιά των αρμάτων στη ζωφόρο του τάφου «του Πρίγκηπα» (Ανδρόνικος 1987β, 367).

³²² Με τον ίδιο τρόπο αποδίδονται οι σκιές και στην τοιχογραφία με το κυνήγι (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 100 κ.ε., εικ. 57-69).

³²³ Με ανοιχτό μπλε χρώμα δηλώνονται τα στεφάνια των μορφών και στις κλίνες της Ποτιδαίας (Σισμανίδης, *Κλίνες*, 36, 40), όπου όμως για την ερμηνεία του χρώματος πιθανολογείται η αλλοίωση και μετάπτωση του πράσινου σε μπλε λόγω φθοράς. Εδώ αυτό αποκλείεται, βλ. παρακάτω, σ. 152, την περιγραφή των χρωστικών.

³²⁴ Το μοτίβο αυτό του ανοιχτού διασκελισμού μπορεί, κατά περίπτωση, να δηλώνει στάση ή κίνηση, βλ. Βουτυράς 1990, 125.



Εικ. 27. Σχεδιαστική αποτύπωση της παράστασης της ζωφόρου.

Ο πρώτος, με ύψος 0,28 μ., είναι και ο ψηλότερος από τους πέντε πεζούς. Φορά χιτωνίσκο με κοντές χειρίδες, ζωσμένο στη μέση, σε έντονο κόκκινο χρώμα και πιο σκοτεινές πινελιές για τις σκιές. Πορπωμένη στο δεξιό ώμο πέφτει η χλαμύδα με βαριές πτυχώσεις³²⁵, που αποδίδονται με τρεις τόνους ζεστού καστανού, και απολήγει σε ισόχρωμη παρυφή λίγο πιο κάτω από τα γόνατα. Με τους ίδιους τόνους έχει αποδοθεί και το σκεύος που κρατά στο δεξί του χέρι ο άνδρας, μια προφανώς πήλινη οινοχόη με κυκλικό χείλος, ενώ η λίγο εντονότερη σκίαση τονίζει την καμπυλότητά της (Πίν. 32α).

Η δεύτερη μορφή, αρκετά χαμηλότερη, με ύψος 0,24 μ., καλύπτει ένα μέρος της πρώτης, δεν προβάλλεται όμως ιδιαίτερα, καθώς δεν υπάρχει έντονη χρωματική διαφοροποίηση μεταξύ τους. Φορά μόνον τον κοντό χειριδωτό χιτώνα σε δύο τόνους πάλι του καστανού, εδώ με λίγη περισσότερη ώχρα, που επικρατεί κυρίως στις πλατιές φωτισμένες επιφάνειες. Η μορφή κρατά και με τα δύο της χέρια έναν αναμμένο πυρσό, του οποίου η φλόγα στρέφεται τρεμοπαίζοντας προς τα πίσω. Ο πυρσός αυτός, λοξά υψωμένος, διασταυρώνεται χιαστί με τον πυρσό που κρατά στο δεξί του χέρι, με φορά αντίθετη, ο πρώτος από τα αριστερά ιππέας (Πίν. 32α). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι και η φλόγα του, παραβλέποντας τους φυσικούς κανόνες, στρέφεται προς την εντελώς αντίθετη κατεύθυνση από την προηγούμενη³²⁶.

Ο ιππέας, επίσης αγένειος και στεφανωμένος, αποδίδεται με τον κορμό σχεδόν κατ'ενώπιον και με το βλέμμα στραμμένο προς τα πίσω. Φορά λευκό χιτώνα με ιώδη παρυφή στο δεξιό ώμο και λεπτές πτυχώσεις που διαγράφονται με κόκκινες πινελιές. Ένα μονόχρωμο ιμάτιο, το οποίο πτυχώνεται πλούσια με διαβαθμίσεις του ιώδους, πέφτει χαλαρά στον αριστερό ώμο και τον αντίστοιχο βραχίονα και καλύπτει διαγώνια το μεγαλύτερο μέρος του κορμού, που ωστόσο διαγράφεται ελαφρά από κάτω. Με το αριστερό χέρι, που μόλις διακρίνεται κάτω από το ιμάτιο, κρατά τα ηνία του αλόγου. Φέρει ακόμη μαλακά υποδήματα³²⁷ μέχρι τη μέση της κνήμης, σε ρόδινο-ιώδες χρώμα.

³²⁵ Για το ένδυμα αυτό, που οι αρχαίοι πίστευαν ότι έχει θεσσαλική προέλευση, βλ. Bieber, *Kleidung*, 22-23 και Biesantz, *Grabreliefs*, 75. Οι νέοι της ζωφόρου φορούν πάντως την κανονική ορθογώνια χλαμύδα και όχι τη λεγόμενη μακεδονική με τις στρογγυλεμένες άκρες, όπως άλλωστε συμβαίνει και σε άλλα μνημεία από τη Μακεδονία, βλ. π.χ. Πέτσας, *Λευκάδια*, 116, 125, 134-135, πίν. 5, 6· Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Επιτάφια μνημεία*, 155, πίν. 42, 43 (στήλη του Κλεωνύμου)· Βουτυράς 1990, 124, εικ. 1. Για τη μακεδονική χλαμύδα σε σχέση με τη θεσσαλική βλ. Saatsoglou-Paliadeli 1993, 143 κ.ε., με βιβλιογραφία, και η ίδια, *L'abbigliamento degli antichi Macedoni*, *Alessandro Magno, Storia e Milo*, Roma 1995, 113-115.

³²⁶ Παρόμοια απόδοση δεν είναι ασυνήθιστη, πρβλ. ενδεικτικά τους πυρσούς στα χέρια δύο κωμαστών, σε κωδωνόσχημο κρατήρα του 4ου αι. π.Χ. (Peschel, *Die Heläere*, 348, αριθ. 287), καθώς και τους αντίστοιχους στον πήλινο αναθηματικό πίνακα της Ν(ι)ννίου από την Ελευσίνα στο ΕΑΜ, γύρω στο 370 π.Χ., για έγχρωμη απεικόνιση του οποίου βλ. Κ. Πρέκα-Αλεξανδρή, *Ελευσίνα*, Αθήνα 1993, 17, εικ. 97.

³²⁷ Σε αντίθεση με τους πέντε πεζούς που δεν φέρουν υποδήματα. Για τη δήλωση ή μη των υποδημάτων στα ανάγλυφα βλ. Biesantz, *Grabreliefs*, 77-78.



Ιππεύει χαλαρά και με άνεση το ασέλωτο αλόγο του³²⁸, όπως άλλωστε και οι άλλοι δύο έφιπποι άνδρες. Τα περήφανα ζώα αποδίδονται σε πλάγια όψη, σε ελαφρύ βηματισμό³²⁹, όπως τουλάχιστον δείχνει το ανασηκωμένο αριστερό μπροστινό σκέλος του πρώτου και του τρίτου από τα δεξιά αλόγου (Πίν. 30, 32). Μεγάλο κεφάλι με ορθωμένα αυτιά και μισάνοιχτο στόμα, τριγωνικός στιβαρός λαιμός, γερά καπούλια, οπλές στενές και σκληρές για σταθερό βάδισμα σε ανώμαλο έδαφος είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των τριών αλόγων της ζωφόρου³³⁰. Η χαίτη απεικονίζεται κοντή, ίσως κουρεμένη, με ένα τμήμα της να πέφτει ελεύθερα στο μέτωπο³³¹. Η ουρά είναι μακριά και φουντωτή.

Και για τα τρία άλογα χρησιμοποιούνται ανοιχτοί κυρίως φαιοκάστανοι τόνοι, χωρίς ίχνος περιγράμματος αλλά με συνεχείς πλατιές πινελιές που ακολουθούν τις καμπύλες των όγκων. Ανοιχτόχρωμες φωτισμένες επιφάνειες τονίζουν ακόμη περισσότερο την πλαστικότητα των όγκων, ενώ πιο σκούρες πινελιές δηλώνουν τα σκιασμένα σημεία. Με καστανό χρώμα αποδίδονται τα μάτια και τα διεσταλμένα ρουθούνια, με λεπτές καστανέρυθρες γραμμές οι ιμάντες και τα άλλα στοιχεία της «φορβείας» των αλόγων (διάφοροι κρίκοι και τα αγκιστροειδή στελέχη του χαλινού)³³² και με πιο έντονο κόκκινο ένα δισκάριο-κόσμημα της ιπποσκευής («φάλαρον;»), που διακρίνεται καθαρά στον κρόταφο του τρίτου αλόγου³³³ (Πίν. 32β).

Έναν ακόμη ιμάντα, προφανώς τον «αγωγέα ή ρυταγωγέα»³³⁴, κρατά σφικτά με το δεξί του χέρι υψωμένο μέχρι το ρύγχος του πρώτου αλόγου ο τρίτος πεζός, ύψ. 0,24 μ. Το βλέμμα του ακολουθεί την κίνηση του χεριού προς τα πίσω και επάνω αλλά το σώμα του είναι στραμμένο σχεδόν κατ' ενώπιον (Πίν. 30, 32α). Η αντίρροπη δύναμη που δημιουργείται από το λοξό άξονα του τεταμένου άνετου δε-

³²⁸ Για τη χρήση ή μη «εφιππίων» αλλά και γενικότερες πληροφορίες βλ. J.K. Anderson, *Ancient Greek Horsemanship*, Berkeley/Los Angeles 1961, passim και Vigneron, *Le cheval*, 81 κ.ε.

³²⁹ Ο Ξενοφών (*Περί Ιππικής*, VII, 10, X, 14) χρησιμοποιεί τον όρο *βάδην*.

³³⁰ Για τα ιδανικά εξωτερικά χαρακτηριστικά των αλόγων βλ. Ξενοφ., *Περί Ιππικής*, I, 7 κ.ε.· Vigneron, *Le cheval*, 4-15 για τις ιδιαιτερότητες κάθε ράτσας, Anderson, ό.π., 15 κ.ε.

³³¹ Πρβλ. τα άλογα της λεγόμενης σαρκοφάγου «του Αλεξάνδρου» (v. Graeve, *Alexandersarkophag*, πίν. 28, 31, 36, 39 κ.ά.), τα οποία παρά τη διαφορά του υλικού παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες με τα άλογα της ζωφόρου στην απόδοση των ανατομικών χαρακτηριστικών. Απόπειρα στυλιστικής κατάταξης της εικονογραφίας των αλόγων βλ. S.D. Markman, *The Horse in Greek Art*, Baltimore 1943, passim, και ειδικότερα για τη μορφή τους στο β' μισό του 4ου αι. π.Χ. βλ. J. Bergemann, *Die Pferde von San Marco*, *RM* 95 (1988), 116-119.

³³² Vigneron, *Le cheval*, 51 κ.ε. Ειδικότερα για τις ιπποσκευές και την ορολογία των επιμέρους στοιχείων βλ. Π. Φάκλαρης, *Ιπποσκευές από τη Βεργίνα*, *ΑΔ* 41 (1986), Μελέτες, 1-58, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Πρβλ. ενδεικτικά τα άλογα της τοιχογραφίας με το κυνήγι (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 100 κ.ε., εικ. 58-71), καθώς και του ψηφιδωτού από την Πομπηία (Andrae, *Alexandermosaik*, εικ. 5, 9). Αναλυτικά για τις ιπποσκευές στο ψηφιδωτό βλ. τελευταία Pfrommer, *Alexandermosaik*, passim και 124-126, εικ. 22, 23.

³³³ Φάκλαρης, ό.π., 28. Βλ. και τα άλογα στον τάφο «της Περσεφόνης» (Ανδρόνικος, *Βεργίνα II*, 58, έγχρ. πίν. IV, V).

³³⁴ Ξενοφ., *Περί Ιππικής*, VII, 1. Vigneron, *Le cheval*, 55, πίν. 15. Φάκλαρης, ό.π., 31, 43.

ξιού σκέλους και του υψωμένου στο αριστερό χέρι πυρσού είναι σχεδόν χειροπιαστή. Φορά λευκό χιτωνίσκο, όπου οι πτυχώσεις και οι σκιές διαγράφονται με κιτρινωπές πινελιές, σε έντονη χρωματική αντίθεση με τη χλαμύδα που πέφτει βαριά από το δεξιό ώμο. Αυτή έχει ένα ωραίο βαθύ γαλάζιο χρώμα, χωρίς μεγάλες διαφοροποιήσεις, και πλατιά ιώδη παρυφή στο κάτω μέρος.

Με παρόμοιο τρόπο ντυμένος είναι και ο τέταρτος πεζός, ύψ. 0,25 μ., που στέκεται δίπλα του έχοντας άνετο το αριστερό πόδι, σε μια σύνθεση καθαρά τριγωνική. Η χρωματική επιλογή των ενδυμάτων πλησιάζει σε εκείνη του πρώτου πεζού, δηλαδή κόκκινος χιτωνίσκος και χλαμύδα σε έντονους καστανοκίτρινους τόνους, με παρυφή επίσης ιώδη. Με το αριστερό χέρι, που προβάλλει ελάχιστα από τις πτυχές της χλαμύδας, κρατά και αυτός αναμμένο πυρσό, που τον στηρίζει χαλαρά στον ώμο³³⁵. Δημιουργείται έτσι ένα ακόμη σχήμα με άξονες που διασταυρώνονται χιαστί (Πίν. 30, 32β), ένα σχήμα που τονίζεται περισσότερο, καθώς επαναλαμβάνεται από το απλωμένο χέρι του δεύτερου ιππέα.

Πρόκειται για μια μορφή αρκετά επιβλητική, η οποία, ενώ εικονίζεται σε δεύτερο επίπεδο και κατά ένα μόνο μέρος, προβάλλεται έντονα με το μέγεθος³³⁶ και την ανοιχτή κίνησή της. Επιπλέον, είναι η μόνη μορφή με μαλλιά πυκνά και κυματιστά, που κατεβαίνουν χαμηλά στον αυχένα (Πίν. 32β), σε αντίθεση με τα κοντοκουρεμένα των άλλων. Η ενδυμασία του είναι ίδια ακριβώς με του προηγούμενου ιππέα: λευκός χιτώνας με ιώδη παρυφή, κόκκινα περιγράμματα και σκιάσεις, καθώς και ένα πολύπτυχο ιμάτιο σε έντονο ιώδες χρώμα που τυλίγεται γύρω του. Το δεξί του χέρι υψώνεται σε χαιρετισμό με ανοιχτή την παλάμη³³⁷, που προβάλλει έντονα φωτισμένη, ενώ στο σκιασμένο καρπό του διακρίνεται κρεμασμένο ένα κυκλικό αδιάγνωστο αντικείμενο (περιβραχίονιο;).

Το άλογό του εικονίζεται επίσης αποσπασματικά, δηλαδή το κεφάλι και ο στιβαρός λαιμός μέχρι το στέρνο³³⁸, καθώς και οι οπλές μόνον από τα δύο πίσω σκέλη, τα οποία διακρίνονται ανάμεσα στα πόδια των δύο πεζών που στέκονται μπροστά του. Η απουσία των δύο άλλων σκελών – εφόσον δεν οφείλεται σε αμέλεια του ζωγράφου, υπόθεση πάντως όχι πολύ πιθανή –, σε συνδυασμό με το ελαφρό ανασήκωμα του κεφαλιού, υποδηλώνει μάλλον ότι το άλογο έχει ανορθωθεί στα δύο πίσω πόδια υπακούοντας σε ένα απότομο τράβηγμα των ηνίων³³⁹. Χρωματικά αποδίδεται σε έναν τόνο σκουρότερο από τα άλλα άλογα, σχεδόν χωρίς φωτεινά σημεία αλλά με πυκνή σκίαση.

Ακριβώς μπροστά στο δεύτερο ιππέα βρίσκεται ο πέμπτος πεζός, που είναι και η μόνη γενικά μορφή που προβάλλεται σχεδόν ολοκληρωτικά επάνω σε μία άλλη. Είναι ακόμη και ο μόνος εδώ χωρίς στεφάνι, γεγονός που μπορεί όμως να αποδοθεί σε τεχνικούς λόγους, καθώς το κεφάλι του διαγράφεται ανάμεσα στις πτυχώσεις του ιματίου του ιππέα (Πίν. 32β). Ο νέος άνδρας, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς το θεατή, προχωρά ήδη προς τα δεξιά, όπως δείχνει η κίνηση του αριστερού του ποδιού. Φορά και αυτός την καστανόχρωμη χλαμύδα με την ιώδη παρυφή, που με ελαφρά καμπύλες πτυχώσεις μαζεύεται επάνω στον αριστερό βραχίονα³⁴⁰, και λευκό χιτωνίσκο, του οποίου οι πτυχώσεις αποδίδονται με αραιό γκριζό στα σκιασμένα σημεία. Στην περισσότερη

³³⁵ Πρβλ. την ακριβώς παρόμοια στάση – αν και με αντίθετη φορά – της μορφής του πολεμιστή με χιτωνίσκο και κοντή χλαμύδα στο ανάγλυφο της συλλογής Tyszkiewicz στη Μόσχα (Diepolder, *Grabreliefs*, 37-38, πίν. 32, α' μισό 4ου αι. π.Χ.).

³³⁶ Πρόκειται για τη λεγόμενη αντίστροφη προοπτική, πρβλ. την απόδοση της γυναικείας μορφής στο βάθος της γραπτής στήλης του Κλεωνύμου (Σαασόγλου-Παλιαδέλη, *Επιτάφια μνημεία*, 156).

³³⁷ Σχετικά βλ. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 41-48.

³³⁸ Η μεγάλη οριζόντια ρωγμή έχει προκαλέσει εδώ μικρή φθορά και στη ζωγραφική επιφάνεια, ακριβώς στο σημείο όπου υπήρχε το αυτί του αλόγου.

³³⁹ Απεικόνιση ιδιαίτερα αγαπητή, κυρίως σε σκηνές δράσης, συμπλοκών κτλ. Πρβλ. τα δύο άλογα της τοιχογραφίας με το κυνήγι (Ανδρόνικος, *Berynia*, εικ. 58-62) ή της σαρκοφάγου «του Αλεξάνδρου» (v. Graeve, *Alexandersarkophag*, πίν. 31, 36, 39 κ.ά.).

³⁴⁰ Πρβλ. την παρόμοια απόδοση της χλαμύδας του νέου άνδρα στη στήλη του Κλεωνύμου (Σαασόγλου-Παλιαδέλη, *Επιτάφια μνημεία*, 155).

φωτισμένη αριστερή πλευρά, ελαφρά ιώδεις πινελιές φαίνονται να αντανακλούν τις σκουρότερες αποχρώσεις των άλλων ενδυμάτων.

Στο δεξί χέρι κρατά ένα σκεύος με βαθύ γαλάζιο χρώμα, όπου λευκές πινελιές χρησιμοποιούνται για την απόδοση της καμπυλότητας και μαύρες για την υποδήλωση μάλλον του περιεχομένου. Πρόκειται για έναν καλαθόσχημο κάδο (*situla*), σκεύος κυρίως συμποσιακό, για τη μεταφορά νερού ή κρασιού. Το συγκεκριμένο σχήμα, γνωστό κυρίως από τα κατωϊταλιωτικά εργαστήρια³⁴¹, παραπέμπει άμεσα στα αντίστοιχα χάλκινα αγγεία του Δερβενίου³⁴². Το χρώμα του δηλώνει ότι πιθανότατα και εδώ απεικονίζεται μεταλλικός κάδος, χάλκινος ίσως ή αργυρός³⁴³. Με το αριστερό του χέρι σχεδόν καλυμμένο από τη χλαμύδα, ο πεζός άνδρας κρατά ένα άκρο της χλαμύδας του ιππέα που προπορεύεται³⁴⁴.

Ο ιππέας αυτός αποδίδεται σε καθαρή κατατομή, με το δεξί χέρι απλωμένο μπροστά σε κίνηση χαιρετισμού³⁴⁵ (Πίν. 30, 32β). Είναι η πρώτη μορφή που στο πρόσωπό της δηλώνεται κοινό γένι, με λεπτές καστανές γραμμές και στιγμές. Φορά χιτωνίσκο σε τρεις τόνους του έντονου ιώδους, όπως τα ιμάτια των δύο άλλων ιππέων, με μία λεπτή λευκή ταινία στην πλάγια παρυφή του. Η δική του χλαμύδα, βαθυγάλαζη με πυκνές σκουρόχρωμες σκιάσεις και ιώδη παρυφή, πέφτει πίσω στην πλάτη μέχρι το μηρό του αλόγου του. Με λευκές πινελιές διαγράφονται αμυδρά και οι ιμάντες στα ψηλά ρόδινα-ιώδη υποδήματα³⁴⁶. Γίνεται έτσι φανερό ότι πρόκειται για *κρηπίδες*, το χαρακτηριστικό είδος υποδήματος της μακεδονικής ενδυμασίας, κατάλληλο για ορεινές και δύσβατες περιοχές, όπως καταγράφεται από τις αρχαίες πηγές³⁴⁷ αλλά εμφανίζεται και σε αρκετά από τα γνωστά μνημεία³⁴⁸.

Η έντονη προς τα δεξιά κίνηση του συμπλέγματος αλόγου-ιππέα, καθώς και το προτεταμένο χέρι του άνδρα δημιουργούν τους άξονες μετάβασης και ταυτόχρονα σύνδεσης του τμήματος αυτού της ζωφόρου με την αμέσως επόμενη σκηνή του συμποσίου.

³⁴¹ Πρβλ. τον απουλικό κρατήρα (*Vases*, 148, αριθ. κατ. 58, 350-325 π.Χ.). Για απεικονίσεις σε διάφορα αγγεία της Κάτω Ιταλίας βλ. Trendall, *RF Vases* 1989, εικ. 72, 126, 143, 156, 166-169 κ.ά.

³⁴² Βλ. Θέμελης - Τουράτσογλου, *Δερβένι*, 33-34, Α48-Α50, πίν. 3, 35-37 και 73, Β28, πίν. 18, 78, με τη σχετική βιβλιογραφία για το σχήμα.

³⁴³ Για το συσχετισμό των χρωμάτων με τα διάφορα μέταλλα στην αγγειογραφία βλ. M. Vickers, *The Influence of Exotic Materials on Attic White-Ground Pottery*, *Ancient Greek and Related Pottery*, 88 κ.ε., καθώς και Vickers - Gill, *Artful Crafts*, 123-153 και ειδικότερα 144 («...black or metallic-looking blue-grey evokes silver...»), που όμως δεν φαίνεται να ισχύει γενικότερα, πρβλ. την αντίθετη γνώμη του J. Boardman, *Silver is White*, *RA* 1987, 279-295.

³⁴⁴ Πρβλ. ενδεικτικά τις βοηθητικές μορφές που κρατούν την ουρά του αλόγου σε επιτύμβιες στήλες μακεδόνων ιππέων από την Αλεξάνδρεια (Brown, *Ptolemaic Paintings*, αριθ. κατ. 21, πίν. XI και αριθ. κατ. 26, πίν. XIX, 1, 2).

³⁴⁵ Πρόκειται για μία μορφή και μία κίνηση χαρακτηριστική και οικεία από απεικονίσεις έφιππων μορφών ειδικά στη Μακεδονία, βλ. O. Picard, « *Numismatique et iconographie : le Cavalier macédonien* », *Iconographie classique et identités régionales*, BCH, Suppl. XIV, 1986, 67-75 και M. Caccamo-Caltabiano, *The Identity of the Two Horsemen on Philip II's Coinage*, *Αρχαία Μακεδονία VI*, 197-207. Γενικότερα για τη συγκεκριμένη κίνηση βλ. ακόμη Neumann, *Gesten und Gebärden*, 41-48· K. Gross-Ettal, *Lob der Hand im klassischen und christlichen Altertum*, *Gymnasium* 83 (1976), 423-430· H. Demisch, *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1984, 131-134.

³⁴⁶ Η μορφή τους διακρίνεται πολύ καλύτερα στις μορφές του δεξιού τμήματος και, με κάθε λεπτομέρεια, στις ολόσωμες μορφές που πλαισιώνουν το θυραίο άνοιγμα, βλ. παρακάτω, σ. 131 και 143.

³⁴⁷ *Υποδήματα κοίλα ές μέσην την κνήμην ανήκοντα δεσμιῶ ἀκριβεῖ περιεσαλμένα* (Πολυδ., *Όνομαστικόν*, V, 18) και ...*Ὁ Περσέδης ἐπορεύετο, ... κρηπίδας ἔχων ἐπιχωρίους* (Πλούτ., *Αἰμίλιος Παιῖλος*, XXXIV, 1). Βλ. Kalléris, *Macédoniens*, 226-227 και, γενικότερα, K. D. Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture*, The Wisconsin University Press, Madison 1985, passim.

³⁴⁸ Πρβλ. ενδεικτικά τη μορφή του νεκρού στον τάφο «της Κρίσεως» (Πέτσας, *Λευκάδια*, 116, σημ. 4, πίν. 5), τη στήλη του Κλεωνύμου (Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Επιτάφια μνημεία*, 155), καθώς και τα υποδήματα πολλών από τις μορφές της τοιχογραφίας με το κυνήγι (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, εικ. 58, 59 κ.ά.). Βλ. και Saatsoglou-Paliadeli 1993, 143.

Το κεντρικό τμήμα της ζωφόρου

Πρόκειται για το μεγαλύτερο και πιο σύνθετο μέρος της παράστασης. Αναπτύσσεται στην επιφάνεια ακριβώς επάνω από το υπέρθυρο, σε μήκος 1,80 μ. περίπου, και περιλαμβάνει εννέα συνολικά μορφές (από τις οποίες δύο γυναικείες), όρθιες ή ανακεκλιμένες, σε καθαρά παρατακτική σύνθεση (Εικ. 27· Πίν. 24-25, 27, 30-31).

Ο χώρος μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται η σκηνή είναι με σαφήνεια οριοθετημένος και από τις δύο πλευρές του. Ειδικά στο αριστερό άκρο δεσπόζει με τον όγκο και το χρώμα της μία συμπαγής σκευοθήκη με τρία κλιμακωτά επίπεδα, τοποθετημένη γωνιακά και προοπτικά αποδοσμένη με σταθερές ευθείες γραμμές³⁴⁹ (Πίν. 30, 33α). Έχει ύψος 0,22 και πλάτος στην όψη 0,11 μ., ενώ στην πλάγια πλευρά 0,14 μ. Είναι όλη χρωματισμένη με τρεις τόνους έντονου κόκκινου, οι οποίοι διαφοροποιούνται ανάλογα με τον τρόπο που δέχονται το φως, πάντα από επάνω και αριστερά (του θεατή). Έτσι, η οροφή του επίπλου και η επιφάνεια των ραφιών αποδίδεται με αραιωμένο ανοιχτό κόκκινο-ροδί, ενώ η σκιασμένη όψη τους με πολύ πιο σκούρο, όπως άλλωστε και οι σκιές των σκευών που είναι τοποθετημένα στα ράφια. Ένας ενδιάμεσος ενιαίος τόνος καθαρού και λαμπερού κόκκινου κυριαρχεί στη φωτισμένη πλάγια πλευρά της σκευοθήκης.

Όλη αυτή η σύνθεση προβάλλεται μπροστά από ένα μεγάλο πολύφυλλο δένδρο (Πίν. 33α), που αποδίδεται με πλατιές λαδοπράσινες έως κιτρινωπές πινελιές, επάνω στις οποίες διαγράφονται με εξίτηλο αγνόγκριζο χρώμα λεπτά κλαδιά με στρογγυλεμένα φύλλα³⁵⁰. Η επιφάνεια που καταλαμβάνει το δένδρο, πλ. 0,40 μ. περίπου, είναι και η μόνη στην οποία δεν εκτείνεται το βαθυκύανο φόντο της ζωφόρου αλλά απλά υπογραμμίζει το περίγραμμά της.

Ακριβώς μπροστά στη σκευοθήκη, καθραρισμένη στο σκουροκόκκινο πλαίσιο, απεικονίζεται μια υδρία-κάλπις πιθανότατα αργυρή, όπως υποδηλώνει η χρήση ανοιχτών γκριζογάλανων τόνων³⁵¹, ενώ κάποιες εντονότερες πινελιές πλάθουν την καμπυλότητα του αγγείου. Το σημείο με τη βάση του έχει υποστεί μεγάλη φθορά αλλά είναι χαρακτηριστική η απόδοση της κάθετης και της μιας από τις οριζόντιες λαβές³⁵². Αργυρός είναι προφανώς και ο κύνθαρος που αχνοφαίνεται στο δεξιό άκρο του πρώτου ραφιού, ζωγραφισμένος με εξίτηλη, σχεδόν διάφανη, γαλαζωπή απόχρωση. Το σχήμα του ωστόσο, με το καλυκωτό σώμα, το ψηλό πόδι και τις οριζόντιες διπλές λαβές είναι εύκολα αναγνωρίσιμο³⁵³.

³⁴⁹ Με τον ίδιο τρόπο αποδίδονται οι πεσσοί και ιδιαίτερα η κρηναία κατασκευή στις κλίνες της Ποτιδαιας (Σισμανίδης, *Κλίνες*, 35-37, πίν. 4, 14, 17 και 10, 15). Σχετικά με τα θέματα προοπτικής απόδοσης, βραχύνσεων κτλ. βλ. παραπάνω, υποσημ. 135.

³⁵⁰ Πρβλ. την τοιχογραφία με το κυνήγι (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, εικ. 58-63), όπου εικονίζονται τόσο δένδρα με ξερά κλαδιά όσο και μια συστάδα φυλλωμένων, τα οποία αποτελούν ουσιαστικό στοιχείο της σύνθεσης και καθοριστικό για την ερμηνεία του χώρου. Για την παρουσία και το ρόλο των δένδρων στα ανάγλυφα βλ. Carroll-Spillecke, *Landscape Depictions*, 41-54 και Wegener, *Landschaftliche Elemente*, passim και ειδικότερα 157 κ.ε.

³⁵¹ Για πιθανώς παρόμοια χρήση του γαλάζιου χρώματος σε αγγεία που φέρουν ορισμένα ειδώλια από τη Βέροια βλ. Κ. Τσακάλου-Τζαναβάρη, *Πήλινα ειδώλια από τη Βέροια. Ταφικά σύνολα της ελληνιστικής εποχής*, Αθήνα 2002, 64. Μεταλλική υδρία (σε κιτρινωπούς όμως τόνους – υποδήλωση χρυσοού ή επίχρυσου αγγείου – βλ. και παρακάτω, σ. 121, υποσημ. 355) απεικονίζεται μεταξύ άλλων αντικειμένων γυναικωνίτη στο εσωτερικό κιβωτίοσχημου τάφου στο Δερβένι (Τζαναβάρη 1996, 468).

³⁵² Γενικά για το σχήμα και την εξέλιξή του βλ. E. Diehl, *Die Hydria, Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums*, Mainz am Rhein 1964. Πρόκειται για ένα σκεύος απαραίτητο στην καθημερινή ζωή, χρήσιμο στα συμπόσια αλλά και με συχνή ταφική χρήση, πρβλ. και Τουράτσογλου, *Αρχαία Μακεδονία IV*, 628-632. Οι μεταλλικές άλλωστε υδρίες, αργυρές ή χάλκινες, αποτελούν συνηθισμένο ταφικό εύρημα στο βορειοελλαδικό χώρο, βλ. ενδεικτικά ΘΑΜ, αριθ. κατ. 67, πίν. 13 (χάλκινη υδρία από τη Βέροια, 370-350 π.Χ.), αριθ. κατ. 338, πίν. 48 (υδρία-κάλπις αργυρή από την Τορώνη, τέλη 5ου αι. π.Χ.), αριθ. κατ. 362, πίν. 62 (υδρία-κάλπις αργυρή από την Αμφίπολη, α' μισό 4ου αι. π.Χ.). Πρβλ. ακόμη τις χάλκινες υδρίες από το νότιο νεκροταφείο της αρχαίας Πύδνας (Μπέσιος - Παππά, *Πύδνα*, 63, 65, 5ος αι. π.Χ.), καθώς και την αργυρή υδρία από τον τάφο «του Πρίγκηπα» (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 212 κ.ε., εικ. 183, τέλη 4ου αι. π.Χ.).

³⁵³ Για τον τύπο του κανθάρου βλ. M. Pfrommer, *Studien zu alexandrinischer und gross-griechischer Toreutik frühhellenistischer Zeit*, Berlin 1987, 187, πίν. 40, KP19, 350-325 π.Χ. Για τον κύνθαρο ως συμποσιακό σκεύος και τη σχέση του με τον Διόνυσο βλ. Wolf, *Herakles beim Gelage*, 88-91, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

Ανάμεσα όμως στα σκεύη που βρίσκονται επάνω στα ράφια κυριαρχούν οι ομφαλωτές φιάλες, απαραίτητες στη συμποσιακή τελετουργία, έξι στο πρώτο ράφι και τρεις στο δεύτερο³⁵⁴. Είναι όρθια τοποθετημένες, με προσπάθεια προοπτικής απόδοσης του κυκλικού σχήματος από πλάγια όψη (Πίν. 33α). Έχουν χρυσοκίτρινο χρώμα με σκούρες σκιές, που παραπέμπει και πάλι σε μεταλλική υφή, του χρυσού αυτή τη φορά ή ίσως του μπρούντζου, για παράδειγμα στην απόχρωση του κράματος των χάλκινων αγγείων από το Δερβένι³⁵⁵. Στις τρεις από αυτές μία στιγμή γαλάζιου χρώματος υποδηλώνει τον προφανώς επάργυρο ομφαλό, όπως ακριβώς συμβαίνει και στις φιάλες των μετοπών στον τάφο του Φοίνικα³⁵⁶.

Στο αριστερό άκρο του δεύτερου ραφιού απεικονίζεται με παρόμοιο χρωματισμό ένα ακόμη σκεύος, κρατηρόσχημο, με ανοιχτό χείλος και μικρή βάση³⁵⁷. Για την απόδοση του όγκου και της υψής του, εκτός από τη σκίαση, χρησιμοποιείται και λευκό χρώμα στο σημείο όπου το αγγείο δέχεται και αντανακλά τον πλάγιο φωτισμό. Τέλος, στο επάνω μέρος της σκευοθήκης υπάρχουν δύο μεγάλα αγγεία, τα οποία όμως δεν έχουν απεικονιστεί σε όλο τους το ύψος. Πρόκειται πιθανότατα και εδώ για σκεύη από διαφορετικά μέταλλα, άργυρο μάλλον και χαλκό, μια και αποδίδονται αντίστοιχα με αποχρώσεις του γαλάζιου και του ζεστού κίτρινου³⁵⁸. Την πρόθεση υποδήλωσης μεταλλικής υψής ενισχύουν οι ρόδινες πινελιές στο κάτω μέρος των αγγείων, όπου προφανώς καθρεφτίζεται το κόκκινο χρώμα του επίπλου. Όσο για το είδος των αγγείων, θα μπορούσε κανείς να φανταστεί μία ακόμη υδρία και ένα μεγάλο κάδο (*situla*) ή έναν κρατήρα, σκεύη επίσης αναγκαία κατά τη διαδικασία του συμποσίου³⁵⁹.

Η ρεαλιστικότητα πάντως απόδοση της μορφής της σκευοθήκης οδηγεί με ασφάλεια στην ταύτιση της με το *κυλικεῖον*, που μαρτυρείται τουλάχιστον από τα χρόνια του Αλκιβιάδη και του Αριστοφάνη³⁶⁰, όπως μας παραδίδει ο Αθήναιος, του οποίου ορισμένα αποσπάσματα μοιάζουν να πε-

³⁵⁴ Πρβλ. τη χαρακτηριστική σκηνή στο συμπόσιο των γάμων του Καράνου κατά τον Αθήναιο (*Δειπνοσοφισταί*, IV, 2): *...οἱ μὲν συγκεκλημένοι ἄνδρες ἦσαν εἴκοσι, οἷς καὶ κατακλιθεῖσιν εὐθέως ἐδόθησαν φιάλαι ἀργυραῖ, ἑκάστῳ μία, δωρεά.* Και αλλού, ἄλλωστε, ο Αθήναιος κατατάσσει τις φιάλες μεταξύ των *ποτηρίων* (*Δειπνοσοφισταί*, XI, 103). Έντονη είναι επίσης η παρουσία μεταλλικών φιαλών ως αγγείων πόσης στις συμποσιακές σκηνές των ετρουσκικών τάφων, βλ. Jannot 1995, όπου επιχειρείται η διάκριση μεταξύ πήλινων και μεταλλικών σκευών βάσει κυρίως των χρωμάτων τους.

³⁵⁵ Σχετικά βλ. Ε. Γιούρη, *Ο κρατήρας του Δερβενίου*, Αθήνα 1978, 12 και Γ. Βαρουφάκης, Μεταλλογραφική έρευνα γύρω από τον κρατήρα του Δερβενίου, *ΑΕ* 1978, 160-180. Πρβλ. ακόμη την απόδοση της φιάλης και των δύο κρατήρων στις κλίνες της Ποτίδαιας (Σισμανίδης, *Κλίνες*, 44, 56-57, πίν. 5, 6). Πρβλ. και Jannot 1995, 169.

³⁵⁶ Βλ. παραπάνω, σ. 46. Η ύπαρξη ἄλλωστε παρόμοιων μεταλλικών ομφαλωτών φιαλών σε ταφικά σύνολα στη Μακεδονία πιστοποιείται από τα αρχαϊκά ήδη χρόνια, πρβλ. *Σίνδος*, 233, αριθ. κατ. 374, αργυρή με επίχρυσο ομφαλό, τέλη 5ου αι. π.Χ.· *ΘΑΜ*, αριθ. κατ. 45, πίν. 10, αργυρή από την Κοζάνη, τέλη 5ου αι. π.Χ., αλλά και Θέμελης - Τουράτσογλου, *Δερβένι*, 66, αριθ. Β18, πίν. 8, 66, τέλη 4ου αι. π.Χ. Ειδικά για τη μορφή των μεταλλικών φιαλών βλ. D.E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, Ithaca 1966, 55, 75, 80.

³⁵⁷ Δεν διακρίνονται λαβές αλλά η μορφή του θυμίζει αρκετά κωδωνόσχημους κρατήρες του β' μισού του 4ου αι. π.Χ., ή, ακόμη, το σχήμα του μπρούντζινου κρατηρόσχημου κάδου από τη Σταυρούπολη (*ΘΑΜ*, αριθ. κατ. 270, πίν. 40 και Ρωμιοπούλου, *Φιλία Έπη*, 202-203, πίν. 47).

³⁵⁸ Για αντίστοιχο τρόπο απόδοσης του χρώματος διαφόρων μεταλλικών σκευών, και μάλιστα σε συμποσιακές σκηνές, σε ετρουσκικές τοιχογραφίες βλ. Vickers - Gill, *Artful Crafts*, 171-174. Πρβλ. ιδιαίτερα τα αγγεία με κίτρινο χρώμα στο λεγόμενο «*Tomba dei Vasi Dipinti*» (Vickers - Gill, ό.π., 174, εικ. 6.6). Βλ. και Jannot 1995, 169. Πρβλ. ακόμη την παρόμοια απόδοση της οινοχόης στη στήλη του Ιφικράτη (D. Lazaridis, *Une nouvelle stèle peinte d'Amphipolis, Hommages à L. Lerat, Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris 1984, 389-393, πίν. 1-6). Βλ. και Gericke, *Gefäßdarstellungen, passim*, γενικά για τις απεικονίσεις των σκευών στην αγγειογραφία του 4ου και του 5ου αι. π.Χ.

³⁵⁹ Σχετικά βλ. Fr. Lissarague, *Un flot d'images : Une esthétique du banquet grec*, Paris 1987, όπου αναλύονται τα ιδιαίτερα συστατικά στοιχεία των συμποσίων, καθώς και ο ίδιος, *Around the Krater: An Aspect of Banquet Imagery, Symptotica*, 196-212. Ειδικότερα για τα συμποσιακά σκεύη αλλά και για τις άλλες παραμέτρους που σχετίζονται με τα συμπόσια βλ. τον κατάλογο της Έκθεσης στο Μόναχο, *Kunst der Schale*, με διεξοδική βιβλιογραφία, καθώς και το έργο των Π. Βαλαβάνη - Δ. Κουρκουμέλη, *Αγγεία τον πότον*, Αθήνα 1996.

³⁶⁰ Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, XI, 3: *Ἄξιον δὲ εἶναι νομίζω ζητήσασθαι ἡμᾶς πρὸ τοῦ καταλόγου τῶν ποτηρίων, ὧν πλήρες ἐστὶ τὸ κυλικεῖον τοῦδ' - εἴρηται γὰρ οὕτως ἢ τῶν ποτηρίων σκευοθήκη, παρὰ Ἀριστοφάνει μὲν ἐν Γεωργίᾳ.*

ριγράφουν ακριβώς το *κυλικεῖον* του Αγίου Αθανασίου³⁶¹. Αποτελεί μία από τις πρωιμότερες απεικονίσεις του τύπου αυτού του επίπλου, που εμφανίζεται σε ελληνιστικά κυρίως ανάγλυφα και ρωμαϊκές τοιχογραφίες³⁶². Φαίνεται ότι η κατοχή μιας ειδικής σκευοθήκης, στα πλαίσια της λιτής επίπλωσης ενός κλασικού σπιτιού, προϋπέθετε μια σχετική οικονομική ευρωστία του οικοδοεσότη και αποτελούσε μάλλον περιττή πολυτέλεια³⁶³, τουλάχιστον έως τα ελληνιστικά χρόνια, οπότε και πληθαίνουν οι ανάλογες παραστάσεις. Έως τότε το ρόλο του βοηθητικού αυτού επίπλου έπαιζαν απλά τραπέζια, κάποτε εφοδιασμένα με ένα επιπλέον ράφι, όπως εμφανίζονται σε ανατολικοϊωνικά ανάγλυφα³⁶⁴ και ετρουσκικές τοιχογραφίες. Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτή και μόνον η παρουσία των βοηθητικών τραπεζιών – επίσης χαρακτηριστιζόμενων ως «κυλικεία» – στα ετρουσκικά μνημεία, έχει ερμηνευθεί ακριβώς ως σύμβολο αριστοκρατικής πολυτέλειας και αφθονίας, δανεισμένο από την ιωνική κοινωνία του 6ου αι. π.Χ.³⁶⁵.

Μία ωστόσο πιο απλή αλλά παρόμοια στη σύλληψη και τη λειτουργία μορφή του επίπλου μπορεί κανείς να αναγνωρίσει στην ανώτερη ζωφόρο της β' κλίνης της Ποτίδαιας, όπου μπροστά σε μία παραλληλεπίπεδη κάτασκευή φαίνεται να έχει τοποθετηθεί μία μικρότερη με δύο ημικυκλικά σκεύη, γραμμικά αποδοσμένα, επάνω της. Η ερμηνεία τους και εδώ ως φιάλες ενισχύεται από τη φιάλη που κρατά η διπλανή ανακεκλιμένη γυναικεία μορφή³⁶⁶.

Αμέσως δεξιά της σύνθεσης του κυλικείου με το δένδρο αρχίζει πλέον να ξετυλίγεται η χαρακτηριστική σκηνή του συμποσίου³⁶⁷. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο για τον τρόπο οργάνωσης και προσαρμογής του ζωγραφικού θέματος στο διαθέσιμο χώρο αποτελεί η υποχώρηση της επιφάνειας εδάφους κατά 0,04 μ., σε όλο το μήκος που κατελάμβανε αρχικά το ανάγλυφο κυμάτιο του υπερθύρου (Εικ. 27). Κατ' αυτόν τον τρόπο, και όπως υποχωρεί αναγκαστικά όλο το συγκεκριμένο τμήμα της παράστασης, δημιουργείται ένα δεύτερο επίπεδο και μία αδιόρατη αίσθηση βάθους που δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή, καθώς οι μορφές διατηρούν τις ίδιες περίπου διαστάσεις και την ίδια σχέση με το χώρο³⁶⁸.

Τη σύνθεση ανοίγει ένας στεφανωμένος νέος, ύψ. 0,25 μ. (Πίν. 33α), στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς το θεατή και σε στάση χαλαρού διασκελισμού. Είναι η μόνη μορφή που απεικονίζε-

³⁶¹ ...τό τε κυλικεῖον, ἐν ᾧ τίθεται τόπων τὰ ποτήρια κἄν ἀργυρὰ τυγχάνη ὄντα (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, XI, 60) ή ...κυλικεῖον μεσὸν χρόνωμάτων... (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, V, 33) κ.α.

³⁶² Σχετικά βλ. Richter, *Furniture*, 81-84. Πρβλ. ιδιαίτερα το χαμένο σήμερα πήλινο πλακίδιο ελληνιστικών χρόνων από τη Μικρά Ασία (Richter, *ό.π.*, 83), όπου σε ένα παρόμοιο έπιπλο με τρία ράφια είναι τοποθετημένα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο διάφορα σκεύη, μεταξύ των οποίων ὀρθιες φιάλες, κἄνθαροι κ.ά.

³⁶³ Είναι χαρακτηριστικό ότι στην περιγραφή της περίφημης πομπής του Πτολεμαίου II αναφέρονται δύο *κυλικεία ἀργυρὰ δωδεκαπήχη, ὕψος πήχων ἕξ* (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, V, 29).

³⁶⁴ Πρβλ. ενδεικτικά Pfuhl - Möbius, *Grabreliefs*, 30, πίν. 19, αριθ. 73, στήλη από το Δασκύλιο στο Αρχαιολογικό Μουσείο Κωνσταντινούπολης, περί το 400 π.Χ., και 31, πίν. 19, αριθ. 75, Μουσείο Afyon, επίσης γύρω στα τέλη του 5ου αι. π.Χ.

³⁶⁵ Για το θέμα βλ. L.B. van der Meer, *Kylíkēia in Etruscan Tomb Paintings, Ancient Greek and Related Pottery*, 298-304 και Jannot 1995, 178 κ.ε., με συγκεντρωμένες τις παραστάσεις των «κυλικείων» στους ετρουσκικούς τάφους κυρίως του 4ου και του 3ου αι. π.Χ. και ιδιαίτερη μνεία για τα είδη των σκευών που απεικονίζονταν σε αυτά.

³⁶⁶ Σισμανίδης, *Κλίνες*, 44, πίν. 26-27, όπου περιγράφεται ως κρηναία κατασκευή, αν και επισημαίνονται κάποιες διαφορές με την κρήνη της α' κλίνης.

³⁶⁷ Για τη συζήτηση των σχετικών με τα συμπόσια εικονογραφικών θεμάτων πολύτιμη είναι η διεξοδική πραγματεία του Dentzer, *Banquet couché*, με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία. Βασικές είναι ακόμη οι μονογραφίες των Fehr, *Gelage*, που πραγματεύεται όμως την πρωιμότερη εικονογραφία, Hürschmann, *Symposienszenen* και Peschel, *Die Hetäre*. Τα αντίστοιχα μοτίβα στα ανάγλυφα με τις παραστάσεις των λεγόμενων «νεκροδεσφνών» αναλύονται από την Thönges-Stringaris 1965. Για το συγκεκριμένο θέμα βλ. και Scholl, *Bildfeststelen*, 149-159 και, τελευταία, J. Fabricius, *Die hellenistische Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen ostgriechischer Städte*, München 1999. Ακόμη, μια ευρύτερη παρουσίαση των σχετικών με τα συμπόσια θεμάτων (ιστορία, επίπλωση και σκεύη, κοινωνικές παράμετροι κτλ.), με γενική αλλά και επιμέρους βιβλιογραφία, περιέχεται στα πρακτικά των δύο ειδικών συνεδρίων, *Symposiaca* και *In vino veritas*.

³⁶⁸ Για το θέμα της προοπτικής σμίκρυνσης των μορφών βλ. και J. Borchhardt, *Zur Darstellung von Objecten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei*, στο H.A. Cahn - E. Simon (εκδ.), *TAINIA, Roland Hampe zu 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978 / dargebracht von Mitarbeitern, Schülern und Freunden*, Mainz am Rhein 1980, 257-267.

ται γυμνή, σχεδόν λουσμένη στο φως, με το ελαφρά εύσαρκο σώμα πλασμένο με υπόλευκους τόνους, όπου οι ανατομικές λεπτομέρειες και οι απαλές σκιάσεις αποδίδονται με χρώμα ανοιχτό καστανό. Πρόκειται για την απεικόνιση ενός έφηβου οινόχου, μιας μορφής βοηθητικής αλλά σχεδόν πάντοτε παρούσας στις συμποσιακές σκηνές, τόσο τις ιδιωτικές όσο και σε εκείνες με λατρευτικό χαρακτήρα, ήδη από την αρχή της δημιουργίας του σχετικού μοτίβου³⁶⁹. Η γυμνότητά του είναι σύλληψη καθαρά ελληνική, σε αντίθεση τόσο με τις ανατολικές και μικρασιατικές παραστάσεις συμποσίων³⁷⁰ όσο και με τα ετρουσκικά παραδείγματα.

Στην ανοιχτή παλάμη του αριστερού χεριού κρατά φιάλη, προφανώς του ίδιου τύπου με τις προηγούμενες, η οποία όμως τώρα αποδίδεται οριζόντια και περισσότερο φωτισμένη, με λευκό χρώμα και χρυσοκίτρινη σκιά. Με το δεξί χέρι σχεδόν παράλληλο με το σώμα του κρατά οινόχη με τριφυλλόσχημο στόμιο και ελαφρά γωνιώδη ώμο³⁷¹, γερμένη προς το έδαφος. Η οινόχη είναι επίσης λευκή, με έντονη κόκκινη σκίαση στο λαιμό και την κοιλιά. Πιθανότατα και εδώ η πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν να υποδηλώσει ένα μεταλλικό, αργυρό ίσως και όχι πήλινο σκεύος³⁷², που η επιφάνειά του δέχεται και αντανακλά το κυρίαρχο στη σκηνή χρώμα του κυλικείου.

Μπροστά από τον οινόχο, στραμμένη προς τα δεξιά και τελείως απορροφημένη στο έργο της, εμφανίζεται η πρώτη γυναικεία μορφή της παράστασης, μία νεαρή αυλητρίδα (Πίν. 33β). Η ψηλόλιγνη φιγούρα της, ύψ. 0,275 μ., αποτελεί μία από τις πιο οικείες μορφές των συμποσιακών σκηνών³⁷³, και βασικό άλλωστε συντελεστή της ψυχαγωγίας στα πραγματικά συμπόσια³⁷⁴. Το πρόσωπο και τα γυμνά μέλη του σώματος αποδίδονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο με τα ανδρικά, με υπόλευκους τόνους και ελαφρές σκιάσεις. Το προφίλ της μορφής έχει υποστεί μικρή φθορά από την οριζόντια ρωγμή που το διασχίζει, ιδιαίτερα στο σημείο της μύτης, διακρίνεται ωστόσο καθαρά η φουσκωμένη από την

³⁶⁹ Βλ. για παράδειγμα τη λακωνική κύλικα στο Λούβρο (Thönges-Stringaris 1965, 8, πίν. I, 1, αρχές 6ου αι. π.Χ.). Γενικότερα για τη μορφή του οινόχου και την εξέλιξη του εικονογραφικού του τύπου βλ. Thönges-Stringaris, *ό.π.*, 9, 55 και Dentzer, *Banquet couché*, κυρίως 97, 132, 322 κ.ε. Για το στήσιμο της μορφής στη ζωφόρο πρβλ. τα ανάγλυφα που απεικονίζει ο Dentzer (*ό.π.*, R 151, εικ. 417 (από την Αθήνα), R 253, εικ. 506 (από την Κόρινθο) και R 309, εικ. 559 (από τη Λέσβο). Από το β' μισό πάντως του 4ου αιώνα, και κυρίως στα ανάγλυφα των ελληνιστικών χρόνων, επικρατεί η μικρότερη, παιδική βοηθητική μορφή, καθώς και η απόδοση του σώματος κατά τα τρία τέταρτα (Dentzer, *ό.π.*, 323, σημ. 176).

³⁷⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε μόνον τις πολυπρόσωπες συνθέσεις των ανάγλυφων ζωφόρων του «Ηρώου» στην Τρύσα (Γκιούλμπασι) και του Μνημείου των Νηρηίδων στην Ξάνθο της Λυκίας (Dentzer, *Banquet couché*, 408 κ.ε., πίν. 44-47 και 413 κ.ε., πίν. 52-53, αντίστοιχα). Για το ρόλο των νέων ευγενικής καταγωγής ως οινόχων στα συμπόσια βλ. J.N. Bremmer, *Adolescents, Symposium, and Pederasty, Symptotica*, 139-140. Βλ. ακόμη N. Hoersch, *Der schöne Schenkknabe, Kunst der Schale*, 235-237.

³⁷¹ Γενικά για τις οινόχες και τους τύπους τους βλ. J.R. Green, «Oinochoe», *Bulletin of the Institut of Classical Studies* 19 (1972), 1-16 και Gericke, *Gefäßdarstellungen*, 32-35. Πρβλ. και το σχήμα της χάλκινης οινόχης A7 (Θέμελης - Τουράτσογλου, *Δερβέν*, 35, πίν. 41), καθώς και την παρόμοια μελαμβαφή τριφυλλόστομη από την εναγική πυρά του Τύμβου Γ' της Μηχανιάνας (Βοκοτοπούλου, *Αίνεα*, 93, πίν. 58β, περί το 350 π.Χ.).

³⁷² Σε αντιδιαστολή με τη χρήση καθαρά γήινων τόνων στην προφανώς πήλινη οινόχη στην αρχή της παράστασης. Βλ. και Boardman, *ό.π.* (υποσημ. 343) και Jannot 1995, 169, για την απόδοση του χρώματος του αργύρου με λευκό. Ταυτόχρονη συνύπαρξη διαφορετικών μεταλλικών και πήλινων σκευών του ίδιου τύπου (και μάλιστα οινόχων) διαπιστώνει με κάποια έκπληξη ο ανασκαφέας στον τάφο «του Φιλίππου», βλ. Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 153-159, εικ. 115 (αργυρή), 124 (χάλκινη) και 121 (πήλινη τριφυλλόστομη). Ανάλυση του σχετικού φαινομένου με αφορμή τα κτερίσματα των τάφων του Δερβενίου βλ. Θέμελης - Τουράτσογλου, *Δερβέν*, 160 κ.ε.

³⁷³ Στη μελανόμορφη αγγειογραφία τον αυλό μπορεί να παίζουν άνδρες ή γυναίκες μουσικοί, στον 4ο αι. π.Χ. όμως, και ιδιαίτερα στα κοπιωταλιωτικά αγγεία, επικρατεί σχεδόν ολοκληρωτικά η μορφή της αυλητρίδας (Dentzer, *Banquet couché*, 97, 109-111, 132. Hurschmann, *Symposienszenen*, 48-50). Διαπραγμάτευση του εικονογραφικού θέματος βλ. Peschel, *Die Hetäre*, *passim* και ειδικότερα για τον 4ο αιώνα, 341-349.

³⁷⁴ Για την παρουσία και το ρόλο του αυλού στα συμπόσια βλ. Jacobstahl 1912-1913, 59 κ.ε.· Fehr, *Gelage*, *passim*· Hurschmann, *Symposienszenen*· Peschel, *Die Hetäre*, 369, σημ. 36· Bessi 1997, καθώς και F.W. Hamdorf, *Musik und Symposium, Kunst der Schale*, 238-246. Για τον αυλό γενικότερα βλ. H. Huchzermeyer, *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der Klassik*, Emsdetten 1939· K. Schlesinger, *The Greek Aulos, A Study of its Mechanism*, London 1939· Paquette, *L'instrument*, 24-37· M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 81-109· A. Bélis, *Auloi grecs du Louvre, BCH* 108 (1984), 111 κ.ε.

προσπάθεια παρειά. Τα ανοιχτοκάστανα μαλλιά της, τραβηγμένα προς τα πίσω σε χαμηλό κότσο, αφήνουν ελεύθερο το μέτωπο και το δεξί αυτί που στολίζεται με έναν κεραμιδιό δακτύλιο. Δύο μεγαλύτεροι δακτύλιοι – «φέλλια» – κοσμούν και τους καρπούς της νεαρής γυναίκας, η οποία καθώς παίζει τους λευκούς αυλούς³⁷⁵, ανασηκώνει τα δάχτυλα με μια χαριτωμένη, χαρακτηριστική κίνηση³⁷⁶.

Φορά ένα μακρύ χιτώνα που δείχνει, αν και όχι ξεκάθαρα, να ζώνεται λίγο κάτω από το στήθος. Πέφτει με βαριές πτυχώσεις μέχρι το έδαφος και μόνον το αριστερό προτεταμένο πόδι διαγράφεται ελαφρά από κάτω³⁷⁷. Το επάνω μέρος του ενδύματος και η παρυφή στα πλάγια αποδίδονται με ιώδες χρώμα, ενώ το υπόλοιπο είναι λευκό, με κόκκινες σκιάσεις, όπως ακριβώς οι χιτωνίσκοι των δύο υπέων. Τέλος, η σκούρα καστανή σκιά κάτω από το γυμνό αριστερό πόδι, που προβάλλει ελάχιστα από το ένδυμα, μπορεί μάλλον να ερμηνευθεί ως το κάττυμα ενός σανδαλιού³⁷⁸.

Η αυλητρίδα στέκει σε επαφή σχεδόν με το άκρο της πρώτης από τις τρεις κλίνες³⁷⁹, όπου απεικονίζονται έξι συμποσιαστές (οι *σύνκλινοι* ή *σύνδειπνοι*), αναγερμένοι σε ζεύγη. Παρόλο που δείχνουν παρατακτικά τοποθετημένες, με μία προσεκτικότερη ματιά διαπιστώνει κανείς ότι μόνον η πρώτη κλίμη αποδίδεται σε όλο της το μήκος (0,47 μ.), επικαλύπτοντας το άκρο της δεύτερης, μήκ. 0,395 μ., και εκείνη ακόμη μεγαλύτερο μέρος της τρίτης, μήκ. 0,30 μ. Πρόκειται μάλλον για μια προσπάθεια να δηλωθεί γραφικά η γνωστή γωνιακή διεύθυνση των κλινών σε μία αίθουσα συμποσίων, ενώ με την ανάπτυξη τριών διαφορετικών επιπέδων δημιουργείται έντεχνα η ψευδαίσθηση του βάθους³⁸⁰ (Πίν. 30-31).

Όλες οι κλίνες, ύψ. 0,13 μ. περίπου, είναι σχεδόν τελείως καλυμμένες με μακριά σκεπάσματα με πλατιές παρυφές σε διαφορετικό πάντοτε χρωματισμό, κάτω από τα οποία διακρίνονται μόνον τα άκρα των απλών ξύλινων ποδιών³⁸¹, δύο της πρώτης κλίνης και από ένα των άλλων δύο: ...*Καὶ περιστρώματα ποικίλα, διαπρηπὴ ταῖς τέχνας ἐπήν...*, αναφέρει ο Αθήναιος γενικότερα για το διάκοσμο των κλινών στο περίφημο συμπόσιο του Πτολεμαίου II στην Αλεξάνδρεια³⁸². Παρό-

³⁷⁵ Νοούνται πιθανότατα οστέινοι αυλοί, πρβλ. Vickers - Gill, *Artful Crafts*, 144, 173, για την ανάλογη απόδοση ελεφαντοστέινων αντικειμένων. Από το χώρο άλλωστε της Μακεδονίας προέρχονται και δύο από τα ελάχιστα σωζόμενα δείγματα οστέινων διπλών αυλών: ένα ζεύγος με ανισομεγέθεις σωλήνες από το νεκροταφείο της αρχαίας Ακάνθου, βλ. σχετική αναφορά Στ.Ι. Κόψαχεύλης, *Η μουσική στην Αρχαία Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 1992, 93-95, και ένα παρόμοιο ζεύγος από το νεκροταφείο της αρχαίας Πύδνας, βλ. Ουρ. Μπάνου, Ο δίαυλος της Πύδνας, *Αρχαία Ελληνική Τεχνολογία*, ό.π. (υποσημ. 191), 519-523.

³⁷⁶ Η εικονογραφική απόδοση της αυλητρίδας δεν παρουσιάζει ουσιαστικές διαφοροποιήσεις από τα υστεροαρχαϊκά χρόνια, πρβλ. ενδεικτικά τον καλυκωτό κρατήρα του Ευφρονίου (Μόναχο, Antikensammlung 8935, ARV², 1619, 1705. *Kunst der Schale*, 216, πίν. 31a) και τον ερυθρόμορφο στάμνο του Σμίκρου (Βρυξέλλες, Musées Royaux A 717, ARV², 20,1. Τιβέριος, *Αρχαία αγγεία*, 293-294, εικ. 102, 103), με τα ίδια ακριβώς γενικά χαρακτηριστικά παρά την απόσταση δύο αιώνων από την τοιχογραφία. Για αντίστοιχες μορφές στα κατωιταλιωτικά αγγεία του τέλους του 5ου και του 4ου πια αιώνα πρβλ. Hurschmann, *Symposienszenen*, κυρίως A4, πίν. 1,1, K4, πίν. 24,2 και γενικότερα Peschel, *Die Hetäre*, αριθ. κατ. 264-266, 272, 274, 276-283, 293.

³⁷⁷ Για τον τύπο του ενδύματος βλ. Bieber, *Kleidung*, 19-20, πίν. XIII. Παρόμοια απόδοση της υφής και της διάκρισης των παρυφών βλ. Hurschmann, *Symposienszenen*, 51, K14, πίν. 4,1 (κρατήρας του Ζωγράφου του Manchester, περί το 340 π.Χ.).

³⁷⁸ Για το είδος αυτό των υποδημάτων βλ. Τσιμπίδου-Αυλωνίτη, *Μύρτος*, 554-555, με αφορμή την απεικόνιση ενός ζεύγους σανδαλιών στο θαλαμωτό τάφο του τύμβου του Αγίου Αθανασίου.

³⁷⁹ Για τις κλίνες γενικά και την τυπολογία τους βλ. Richter, *Furniture*, 52 κ.ε. Η. Kyrieleis, *Throne und Klīnen*, 24. Ergh, *JdI* 1969, passim και ειδικότερα Σισμανίδης, *Κλίνες*, με την παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία.

³⁸⁰ Μια παλαιότερη, διαφορετική προσέγγιση του θέματος, με απεικόνιση της στενής πλευράς της μιας κλίνης και του αντίστοιχου συμποσιαστή από πίσω, όπως στην κύλικα του Δούριδος (Φλωρεντία, Αρχαιολογικό Μουσείο V48, Richter, *Furniture*, 131, εικ. 620), δεν έτυχε ευρύτερης αποδοχής. Πρβλ. όμως και την τολμηρή απόδοση των κλινών σε γωνία στον κρατήρα του Ζωγράφου του Manchester, ό.π. (υποσημ. 377). Σχετικά με τη θέση των κλινών στα συμπόσια βλ. Studniczka, *Symposion*, 118· Tomlinson, *Αρχαία Μακεδονία I* και Tomlinson, *Αρχαία Μακεδονία V*. Βλ. ακόμη M. Vickers, *Greek Symposia*, London 1978 και J. Boardman, *Symposion Furniture, Symptōica*, 122-131. Γενικότερα για την αρχιτεκτονική διάταξη των χώρων των συμποσίων βλ. και Ch. Boerker, *Festbankett und griechische Architektur*, *Xenia* 4 (1983).

³⁸¹ Για τον τύπο των κλινών βλ. Richter, *Furniture*, 58 κ.ε. και Kyrieleis, ό.π. (υποσημ. 379), 177 κ.ε. (τύπος C).

³⁸² Αθην., *Δειπνοσοφιστά*, V, 26. Πρβλ. και Studniczka, *Symposion*, 118 κ.ε. Γενικά για τον εξοπλισμό των κλινών, τη σχετική ορολογία και τις αντίστοιχες πηγές βλ. Richter, *Furniture*, 117-121 και Σισμανίδης, *Κλίνες*, 223-227.

μοια ωστόσο μακριά κλινοσκεπάσματα, τα *επιβλήματα* ίσως ή *παραπετάσματα* κατά τις πηγές³⁸³, δεν είναι ιδιαίτερα συνηθισμένα στην απεικόνιση συμποσίων στην αγγειογραφία, όπου συνήθως δίνεται έμφαση στο ίδιο το έπιπλο και τον περίτεχνο διάκοσμό του³⁸⁴. Αντίθετα, είναι ο κοινός τόπος για την απόδοση των κλινών στα ανάγλυφα με τα «νεκρόδειπνα», ιδιαίτερα από τον 4ο αι. π.Χ.³⁸⁵.

Επάνω σε κάθε κλίνη υπάρχουν από δύο πολύχρωμα αλλά μάλλον απλά *προσκεφάλαια*³⁸⁶, όπου ακουμπά νωχελικά κάθε ένας από τους συμποσιαστές με λυγισμένο τον αριστερό του αγκώνα, σύμφωνα με ένα μοτίβο αναλλοίωτο από τοπικές ή χρονικές ιδιαιτερότητες³⁸⁷. Φέρουν όλοι στεφάνια στο κεφάλι και ιμάτια που καλύπτουν το κάτω μέρος του σώματος. Επιπλέον, οι τέσσερις μορφές φορούν λεπτούς χειριδωτούς χιτωνίσκους και μόνον οι δύο απεικονίζονται με το συνηθισμένο για παρόμοιες σκηνές τρόπο, με γυμνό δηλαδή τον κορμό (Πίν. 33β-34).

Η πρώτη κλίνη καλύπτεται από ένα γαλαζοπράσινο ύφασμα, στην απόχρωση του χλωρού αμυγδάλου, ενώ η πλατιά ιώδης παρυφή ανακαλεί την *περιπόρφυρον στρωμνήν* των πηγών³⁸⁸. Ο πρώτος από τα αριστερά άνδρας απεικονίζεται με το αγένειο νεανικό του πρόσωπο σε καθαρή κατατομή και το σώμα με πολύ μικρή κλίση προς τα εμπρός (Πίν. 33β). Ακουμπά ελαφρά σε ένα μαξιλάρι λευκό με κόκκινες ρίγες, ενώ το δεξί του χέρι υψώνεται με την *παλάμη ολόνοιχτη*, σε μια *χαρακτηριστική χειρονομία*, πρόσκλησης και παρότρυνσης ταυτόχρονα, προς την αυλητρίδα³⁸⁹. Το λευκό ιμάτιο που τον τυλίγει από τη μέση και κάτω δεν διαφοροποιείται παρά ελάχιστα, με κάποιες πιο έντονες σκιάσεις στις πτυχές, από το γυμνό του κορμό που αποδίδεται κυρίως με υπόλευκους τόνους.

Ο δεύτερος άνδρας (Πίν. 34α) φορά λευκό χειριδωτό χιτώνα με ανάλαφρες φαιοκάστανες και ρόδινες σκιάσεις και έχει καλύψει το κάτω μέρος του σώματος, που κρύβεται εν μέρει από την πρώτη μορφή, με πλούσια πτυχωμένο ιώδες ιμάτιο. Ακουμπά χαλαρά σε μαξιλάρι βαθυγάλαζο με πλατιές ταινίες επίσης ιώδεις, στο χρωματικό δηλαδή συνδυασμό που συναντήσαμε ήδη στις δύο από τις χλαμύδες των ιππέων. Με το δεξί χέρι ελαφρά υψωμένο κρατά ένα *ρνυτόν* (ή *ρέον* ή *κέρας*)³⁹⁰ που απολήγει σε προτομή σφίγγας ή φτερωτού γρύπα³⁹¹, μια στάση οικεία και χαρακτηριστική,

³⁸³ Ανάμεσα βέβαια στην πληθώρα των όρων που αφορούν γενικά την κλινοστρωμνή υπάρχουν και άλλοι με παραπλήσια προφανώς ερμηνεία, όπως *επιβόλαια*, *περιβόλαια*, *χλαίνας*, *παραπλώματα*, *παρακαλύμματα* κ.ά. (Πολυδ., *Ονομαστικόν*, VI, 10 και X, 42). Βλ. και Richter, *Furniture*, 118-119.

³⁸⁴ Εμφανίζονται πάντως σποραδικά ήδη από τις πρώιμες συμποσιακές παραστάσεις, πρβλ. τους δύο κορινθιακούς κρατήρες στο Λούβρο, E 629 και E 634 (Richter, *Furniture*, εικ. 311 και 593), έως και τον 4ο αι. π.Χ., κυρίως στα κατωταλιωτικά αγγεία, βλ. Hirschmann, *Symposienszenen*, 14, πίν. 2,1, 4,1, 24,1, 25,1 κ.ά. και Richter, *Furniture*, εικ. 597, 649.

³⁸⁵ Dentzer, *Banquet couché*, 329. Thönges-Stringaris 1965, 20, πρβλ. ενδεικτικά τα ανάγλυφα στους πίν. 9,2, 10, 11, 12 κ.ε.

³⁸⁶ Αλλιώς *κνέφαλλα* ή *γνόφαλλα*, πρβλ. Αλκ., *Fragmenta*, 157,8 (*μαλθακὸν γνόφαλλον*). Είναι τεράστια η ποικιλία διακοσμητικών θεμάτων που χρησιμοποιείται στην εικονογραφική απόδοση των προσκεφαλαίων, ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια, βλ. ενδεικτικά Richter, *Furniture*, εικ. 282, 285, 290, 296, 300, 305, 316 κ.α.

³⁸⁷ Για το ιστορικό της εισαγωγής του θέματος των ανακεκλιμένων μορφών, από την Ανατολή στην Ελλάδα, γύρω στα τέλη του 7ου-αρχές 6ου αι. π.Χ., κατ' αρχήν στην κορινθιακή κεραμική, βλ. Fehr, *Gelage*, 26 κ.ε.· Dentzer, *Banquet couché*, 79 κ.ε. και 152-153· Boardman, ό.π. (υποσημ. 380). Στην ελληνική πλαστική εμφανίζεται λίγο αργότερα, στο β' μισό του 6ου αι. π.Χ. Βλ. ακόμη O. Murray, *Nestor's Cup and the Origin of the Greek Symposium*, στο B. d'Agostino - D. Ridgway (εκδ.), *ΑΠΟΙΚΙΑ, I πρὶν ἀντίκρῳ ἰνσέδιαντι Γρεκί ἰν Ὀκκιδέντε: Funzioni e modi dell'organizzazione politica e sociale, Scritti in Onore di G. Buchner*, Napoli 1994, 37-54.

³⁸⁸ Πολυδ., *Ονομαστικόν*, X, 42.

³⁸⁹ Για τις χειρονομίες της «παρέας» βλ. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 9 κ.ε. και, ειδικότερα, 23-37.

³⁹⁰ ...ἐκαλεῖτο δὲ τὸ ρνυτόν πρότερον κέρας (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, XI, 97).

³⁹¹ ...ρέοντα δάδεχ', ὧν τὰ μὲν δέκ' ἀργυρᾶ ἦν, δύο δὲ χρυσᾶ, γρῦν, τὸ δ' ἕτερον Πήγασος, αναφέρει ο ποιητής Αστυδάμας (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, XI, 95). Η φτερωτή μορφή φέρει δρεπανόχημα φτερά, όπως εμφανίζονται οι γρύπες στο αέτωμα του τάφου. Πρβλ. το ρυτό ίδιου τύπου στο χέρι του Παπποσιληνού από την κλίνη της Ποτιδαιας (Σισμάνιδης, *Κλίνας*, 40, πίν. 5, 11, 16). Για παρόμοια αργυρά ρυτά, με προτομή γρύπα, βλ. Pfrommer, ό.π. (υποσημ. 353), 156 κ.ε. και 266 (ΚΤΚ 1), πίν. 1 (γύρω στο 300 π.Χ.), καθώς και στον Κατάλογο της Έκθεσης: *Thracian Treasures from Bulgaria. A Special Exhibition Held at the British Museum*, London 1976, αριθ. 544, εικ. 365.

ιδιαίτερα στις μικρασιατικές απεικονίσεις συμποσίων και τις παραστάσεις των ανάγλυφων «νεκροδείπνων»³⁹².

Κόκκινες πινελιές τονίζουν τα περιγράμματα του ιδιόμορφου πλαστικού αγγείου³⁹³, το οποίο αποδίδεται με λευκό χρώμα, όπως προηγουμένως η τριφυλλόστομη οινόχρηστη, γεγονός που ίσως υποδηλώνει και εδώ τη μεταλλική του υφή. Έργα ελληνικών εργαστηρίων της Προποντίδας και των δυτικών παραλίων του Ευξείνου, τα ρυτά με πλαστική διακόσμηση ήταν περιζήτητα στη Θράκη και τη Σκυθία. Παρόλο που είναι αξιοσημείωτη η απουσία τέτοιων πολύτιμων σκευών ακόμη και από τους πλούσιους σε άλλα αργυρά σκεύη μακεδονικούς τάφους, είναι ίσως ενδεικτική για τα όρια της εξάπλωσης των μεταλλικών πλαστικών ρυτών. Σίγουρα όμως θα αποτελούσαν επιθυμητά σκεύη των οικονομικά ισχυρών, ενώ ενδεικτική είναι και η αναφορά στην προτίμηση του Φιλίππου Β' γι' αυτά³⁹⁴.

Το βλέμμα, ωστόσο, και η προσοχή του νέου άνδρα έχει στραφεί προς τα πίσω και αριστερά του, προς όσα συμβαίνουν στη μεσαία κλίση, που κατέχει το κεντρικό τμήμα της σκηνής (Πίν. 31, 34α). Στο σημείο αυτό η παρατακτική διάταξη των ανακεκλιμένων ανδρών διακόπτεται από την επιβλητική γυναικεία μορφή, ύψ. 0,254 μ., η οποία κάθεται στο αριστερό άκρο του επίπλου, πατώντας σε ένα απλό ορθογώνιο ξύλινο υποπόδιο³⁹⁵. Η απόδοσή της κατά τα τρία τέταρτα με στροφή προς τα δεξιά δημιουργεί ένα λοξό άξονα, που τονισμένος επιδέξια από το φωτεινό χρώμα του ιματίου διαχωρίζει και ταυτόχρονα συνδέει τα δύο επίπεδα³⁹⁶. Φορά μακρύ χειριδωτό χιτώνα, μονόχρωμο, σε δύο τόνους του ιώδους, χαλαρά ζωσμένο ακριβώς κάτω από το στήθος, που αχνοφαίνεται κάτω από το σχετικά βαρύ ένδυμα. Ένα λευκό ιμάτιο, τυλιγμένο γύρω από τους γοφούς, πέφτει μέχρι το μέσον της κνήμης με πτυχώσεις σκιασμένες από χρυσοκίτρινες πινελιές, αφήνοντας να διαγραφεί μόνον η άνετη, πλάγια κίνηση του δεξιού ποδιού. Αποκαλύπτεται, έτσι, και ένα μικρό μέρος από ένα κλειστό κόκκινο υπόδημα με λευκό, ψηλό κάττυμα.

Το κάτω μέρος του προσώπου και ο λαιμός της μορφής είναι από τα σημεία που είχαν υποστεί βαρύτερη από τη συνήθη καταπόνηση και φθορά της ζωγραφικής επιφάνειας, η οποία όμως ευτυχώς αποκαταστάθηκε στο μεγαλύτερο μέρος της. Διακρίνεται το μικρό σαρκώδες στόμα που τονίζεται με μια ροδίτη πινελιά, όπως άλλωστε και οι παρειές. Ένα βαθυγάλαζο στεφάνι στολίζει διακριτικά τα καστανά μαλλιά της γυναίκας, που είναι προφανώς μαζεμένα πίσω, και ένα απλό κοκκινωπό βραχιόλι το δεξιό της καρπό. Τα μακριά και ευλύγιστα δάχτυλα και των δυο της χεριών φτερουγίζουν ανάλαφρα επάνω στις χορδές μιας ξύλινης κιθάρας, ενός μουσικού οργάνου το οποίο, αντίθετα με τον αυλό, συνήθως δεν απεικονίζεται σε παραστάσεις συμποσίων, καθώς από τα έγχορδα όργανα εμφανίζονται κυρίως η λύρα, η βάρβιτος και η άρπα³⁹⁷. Για τη χρήση της κι-

³⁹² Dentzer, *Banquet couché*, 143 και 313-315.

³⁹³ Γενικά για τα ρυτά με προτομές ζώων βλ. Kl. Tuchelt, *Tiergefäße in Kopf- und Protomengestalt*, Berlin 1962. Βλ. ακόμη H. Hoffmann, *Attic Redfigured Rhyta*, Mainz 1962· ο ίδιος, *The Persian Origin of Attic Rhyta*, *AntK* 4 (1961), 21, καθώς και Gericke, *Gefäßdarstellungen*, 19-21.

³⁹⁴ *Λυκοῦργος δ' ὁ ῥήτωρ ... Φιλίππὸν φησι τὸν βασιλέα προπίνειν κέρατα τοῦτοις, οἷς ἐφιλοφρονεῖτο* (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, XI, 51). Αλλά και η Ρωξάνη, η σύζυγος του Μεγάλου Αλεξάνδρου, αναφέρεται ότι ανέθεσε στο ιερό της Πολιάδος Αθηνῶν *ῥυτὸν χρυσοῦν*, μεταξύ άλλων πολύτιμων προσφορών (*IG II²*, 1477. Βλ. και St.N. Koumanoudes - St.G. Miller, *IG II²*, 1477 and 3046 Rediscovered, *Hesperia* 40 (1971), 448-457). Βλ. I. Βοκοτοπούλου, *Αργυρά και χάλκινα έργα τέχνης στην αρχαιότητα*, Αθήνα 1997, 259-260, για τη δημιουργία και εξάπλωση των μεταλλικών ρυτών και σχετική βιβλιογραφία. Συγκεντρωμένα τα περίφημα ρυτά από τη Βουλγαρία βλ. E. Penkova, *Sofia, National Museum of History*, Sofia χ.χρ., 35 κ.ε., αριθ. 80, 82 (θησαυρός του Βορονο, το αριθ. 82 με προτομή σφίγγας, α' μισό του 4ου αι. π.Χ.) και αριθ. 123 (από το Panagyurishte, 4ος/3ος αι. π.Χ.).

³⁹⁵ Richter, *Furniture*, 51 (τύπος 3), εικ. 285. Παρόμοια απλά υποπόδια εμφανίζονται και πάλι κυρίως στα ανάγλυφα με παραστάσεις «νεκροδείπνων» (Dentzer, *Banquet couché*, 330-331).

³⁹⁶ Θυμίζει έντονα τις γυναικείες μορφές στις παραστάσεις των «νεκροδείπνων», όπου εικονίζονται κυρίως σε πλάγια όψη (Dentzer, *Banquet couché*, 316 κ.ε.).

³⁹⁷ Βλ. σχετικά Boardman, *ABV*, 210· Hirschmann, *Symposienszenen*, 48 κ.ε.· Hamdorf, δ.π. (υποσημ. 374)· Bessi 1997, 145-146. Για την κιθάρα γενικά, την εξέλιξη, τη χρήση και τα είδη της βλ. κυρίως Maas - Snyder, *Stringed Instruments*, 57 κ.ε., με την παλαιότερη βιβλιογραφία και West, δ.π. (υποσημ. 374), 48-80. Βλ. ακόμη Paquette, *L'instrument*, 90-102.

θάρας στα συμπόσια ελάχιστες είναι οι μαρτυρίες και ακόμη λιγότερες οι απεικονίσεις, πάντοτε στα χέρια ανδρών κιθαρωδών³⁹⁸.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μορφή της πεντάχορδης, πιθανότατα, κιθάρας, με το σχεδόν τετράγωνο ηχείο και τους παράλληλους βραχίονες ελάχιστα καμπυλωμένους (Πίν. 34α). Πρόκειται για τη λεγόμενη «ιταλιωτική» κιθάρα, καθώς απαντά σχεδόν αποκλειστικά στην εκεί αγγειογραφία, κυρίως σε σκηνές προετοιμασίας γάμου ή σε μυθολογικές σκηνές, στα χέρια θεοτήτων (συνήθως της Αφροδίτης ή των Μουσών αλλά και του Απόλλωνα ή του Διονύσου). Πρωτοεμφανίζεται γύρω στο 360 π.Χ. αλλά οι περισσότερες παραστάσεις, σε απουλικά κυρίως και καμπανικά αγγεία, ανάγονται στο β' μισό του 4ου αι. π.Χ.³⁹⁹, ενώ η μόνη μέχρι στιγμής απεικόνισή της σε μνημείο της κυρίως Ελλάδας είναι εκείνη που κρατά μία από τις Μούσες στην ανάγλυφη βάση της Μαντινείας, η οποία αποδίδεται στο εργαστήριο του Πραξιτέλη⁴⁰⁰.

Το υπόλοιπο τμήμα της κλίνης, που αυτή τη φορά καλύπτεται με ιώδες σκέπασμα με πλατιές σκιασμένες πτυχώσεις και βαθυγάλαξη παρυφή, καταλαμβάνουν δύο ακόμη ανακεκλιμένοι άνδρες με λευκούς χιτωνίσκους και βαθύχρωμα ιμάτια. Ο πρώτος από τα αριστερά, με φωτεινό κόκκινο ιμάτιο, στηρίζεται σε γκριζογάλανο μαξιλάρι με ιώδεις ταινίες, που κρύβει σχεδόν τελείως τα πόδια του διπλανού του. Με μια άνετη κίνηση του δεξιού του χεριού, ο άνδρας ακουμπά ελαφρά στον οριζόντιο ζυγό της κιθάρας, φανερά απορροφημένος από τη μουσική που πλημμυρίζει το χώρο (Πίν. 34α).

Αντίθετα, ο δεύτερος άνδρας (Πίν. 34β), με τη σχεδόν μετωπική απόδοση του κορμού και, κυρίως, του προσώπου με το απόμακρο βλέμμα, εμφανίζεται μάλλον αμέτοχος στα συμβαίνοντα γύρω του. Το δεξί του χέρι αναπαύεται στο γκριζογάλανο μαξιλάρι, ενώ το αριστερό στηρίζεται βαθιά στο λευκό μαξιλάρι με τις κόκκινες σκιάσεις που ορίζει το άκρο της σύνθεσης. Ανάμεσα στο χέρι του και το μαξιλάρι αναδιπλώνεται και πέφτει ελεύθερα η άκρη του ιματίου του, που αποδίδεται με ζεστούς καστανούς τόνους. Το ίδιο ακριβώς χρώμα έχει και το πλήλιο προφανώς σκεύος που κρατά στην ανοιχτή αριστερή του παλάμη, ένας βαθύς άωτος σκύφος. Ενδιαφέρουσα είναι εδώ η τολμηρή αλλά όχι ιδιαίτερα πετυχημένη προσπάθεια μετωπικής απόδοσης του χεριού.

Στην τρίτη, τέλος, κλίνη το κάλυμμα έχει έντονο κόκκινο χρώμα και ιώδη παρυφή⁴⁰¹, λίγο επάνω από την οποία μία οριζόντια λεπτή βαθυγάλαξη γραμμή δηλώνει κάποιο ακόμη διακοσμητικό μοτίβο. Οι δύο άνδρες στρέφονται τώρα προς τα δεξιά, πιο ελαφρά ο πρώτος, πολύ πιο έντονα ο δεύτερος, ο οποίος είναι και το τελευταίο πρόσωπο της συμποσιακής σκηνής. Με τη στροφή αυτή, που επιτείνεται από την κίνηση του δεξιού τους χεριού, η δράση μεταβιβάζεται κλιμακωτά προς το τρίτο πια μέρος της παράστασης (Πίν. 34β).

Ο πρώτος από τα αριστερά άνδρας αποτελεί την πιο άτεχνη και άχρωμη – στην κυριολεξία – μορφή της σύνθεσης. Ακόμη και το λευκό ιμάτιο που τυλίγει μέρος των γοφών είχε αποδοθεί με λευκό εξίτηλο χρώμα και δεν διαφοροποιείται παρά ελάχιστα από το γυμνό του κορμό. Ένα άκρο του μόνο, με μία λεπτή κόκκινη παρυφή, μπορεί κανείς να διακρίνει σχεδόν αφομοιωμένο με το λευκό μαξιλάρι, που το κοσμούν πλατιές ιώδεις ταινίες και χρυσαφίες πινελιές. Το δεξί του χέρι με μία χιαστί κίνηση και την παλάμη μισάνοιχτη απλώνεται προς τα πίσω, ενώ το αριστερό κρύβεται σχεδόν τελείως από

³⁹⁸ Boardman, *ABV*, 210. Maas - Snyder, *Stringed Instruments*, 57-58. Πρβλ. ενδεικτικά την παρουσία του κιθαρωδού σε ανάγλυφη στήλη με παράσταση «νεκροδείπνου» στο Μουσείο Barracco της Ρώμης (Dentzer, *Banquet couché*, 389, εικ. 678, γύρω στο 420-410 π.Χ.). Για γυναίκες μουσικούς βλ. και M. Wegner, *Griechenland*, στο H. Besseler - M. Schneider (εκδ.), *Musik-gesichte in Bildern*, 2: *Musik des Altertums*, 4, Leipzig 1963, 102-110.

³⁹⁹ Maas - Snyder, *Stringed Instruments*, 175-178, εικ. 7-9. West, ό.π. (υπόσημ. 374), 56, πίν. 17. Paquette, *L'instrument*, 102, αριθ. κατ. C4, C6, C23. Πρβλ. ιδιαίτερα τον αριθ. κατ. C22 (απουλικός κρατήρας, Τορίνο 4149, γ' τέταρτο 4ου αι. π.Χ.), όπου η απόδοση γενικά της γυναικείας μορφής που παίζει την κιθάρα, ως και η κίνηση ακόμη των δαχτύλων, είναι ουσιαστικά όμοια με της κιθαρίστριας της τοιχογραφίας.

⁴⁰⁰ Έργο του 330/320 π.Χ., βλ. G.M.A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven/London 1962³, 259, εικ. 681 και Fuchs, *Skulptur*, 455. Βλ. και Maas - Snyder, *Stringed Instruments*, 176, εικ. 9.

⁴⁰¹ Το δεξί κάτω τμήμα της κλίνης ανήκει στα σημεία που έχουν υποστεί τη μεγαλύτερη φθορά της ζωγραφικής επιφάνειας, ευτυχώς όμως χωρίς ουσιαστική απώλεια.

το μαξιλάρι, που με τον όγκο του καλύπτει και εδώ ένα μεγάλο μέρος από τα πόδια του διπλανού του.

Ο έκτος αυτός συμποσιαστής (Πίν. 31, 34β), σε ουσιαστική αντίθεση με τον προηγούμενο, είναι από τις πιο καλογραμμένες και ενδιαφέρουσες μορφές της ζωφόρου. Ξεχωρίζει τόσο με την έντονη αλλά επιδέξια εκτελεσμένη συστροφή του σώματος όσο και με την ωραία κατατομή του προσώπου, που επιπλέον τονίζεται με ένα κοντό καστανό γένι. Φορά λεπτό λευκό χιτωνίσκο με ελαφρά ιώδη παρυφή που ακολουθεί και υπογραμμίζει την άνετη κίνηση του δεξιού χεριού. Το αριστερό του χέρι στηρίζεται σε ένα βαθυγάλαζο μαξιλάρι με λευκή ταινία στο άκρο και λευκές πινελιές ως υποδήλωση διακοσμητικού μοτίβου. Και εδώ, ανάμεσα στο χέρι και το μαξιλάρι, αναδιπλώνεται και πέφτει πλούσια η άκρη του βαθύχρωμου, ιώδους ιματίου του.

Μπροστά από κάθε κλίνη και ανάμεσα στους δύο άνδρες προβάλλεται το επίσης βασικό και απαραίτητο για τα συμπόσια έπιπλο, το ελαφρύ ξύλινο τραπέζι⁴⁰². Απεικονίζονται εναλλάξ δύο στρογγυλά τραπέζια, με τρία καμπύλα πόδια που απολήγουν σε λεοντοπόδαρα, και ένα απλό ορθογώνιο τρίποδο, του γνωστού τύπου που κυριάρχησε στην ελληνική εικονογραφία αμετάβλητος από τον πρώιμο 6ο έως τον 4ο αι. π.Χ.⁴⁰³. Γύρω στα μέσα του 4ου αιώνα, στην κεραμική του ρυθμού Κέρτς, κάνει την εμφάνιση του το τραπέζι με το κυκλικό *επίθημα*, που σταδιακά εκτοπίζει τον προηγούμενο τύπο και επικρατεί πλήρως στα ελληνιστικά και τα ρωμαϊκά χρόνια⁴⁰⁴. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρόμοια με την τοιχογραφία συνύπαρξη των δύο τύπων σε συμποσιακή σκηνή του γ' τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.⁴⁰⁵.

Και τα τρία τραπέζια αποδίδονται παρόμοια (με ύψος που κυμαίνεται γύρω στα 0,11-0,12 μ.), με ανοιχτό καστανό χρώμα, του οποίου μία ή περισσότερες διαβαθμίσεις χρησιμοποιούνται για τις σκιάσεις και για κάποιες λεπτομέρειες, ιδιαίτερα στα πόδια των στρογγυλών τραπέζιων. Έντονες είναι και οι σκούρες σκιές που ρίχνουν τα ίδια τα έπιπλα, πάντα προς τα πίσω και δεξιά, και οι οποίες αφομοιώνονται με τις σκιές των κλινών (Πίν. 30-31). Χαρακτηριστική είναι επίσης η χρήση ατελούς γραμμικής προοπτικής, καθώς όλα τα πόδια απεικονίζονται στο ίδιο επίπεδο και οι οριζόντιοι άξονες συγκλίνουν σε λανθασμένο σημείο φυγής⁴⁰⁶.

Όλα τα τραπέζια είναι φορτωμένα με άφθονα εδέσματα, κοινά τόσο σε απεικονίσεις συμποσιακών σκηνών στον 4ο αιώνα όσο και στις παραστάσεις των «νεκροδείπνων»⁴⁰⁷: εύκολα μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τα λευκά αυγά, τα κατακόκκινα ρόδια και τα σκουρόχρωμα τσαμπιά από ώριμα σταφύλια, καθώς και τα αρτόσχημα ή πυραμιδόσχημα αντικείμενα που αποδίδονται με λευκό χρώμα και καφετιές ή κόκκινες σκιάσεις (Πίν. 33β-34). Πρόκειται για διάφορα είδη άρτων ή γλυκισμάτων⁴⁰⁸,

⁴⁰² Βλ. σχετικά Richter, *Furniture*, 63-72. Γενικότερα για τα τραπέζια στην αρχαιότητα βλ. ακόμη H.S. Baker, *Furniture in the Ancient World: Origins and Evolution 3100-475 B.C.*, London 1966 καθώς και Ch. Moss, *Roman Tables*, Ann Arbor 1990.

⁴⁰³ Πρβλ. Richter, *Furniture*, 66-69 (Τύπος 1). Thönges-Stringaris 1965, 12. Hurschmann, *Symposienszenen*, 15. Στην Αίγυπτο ωστόσο και την Ανατολή ήταν σε χρήση ήδη από τη 2η χιλιετία π.Χ. (Richter, *Furniture*, 66 και Baker, *ό.π.*, 152-153). Πρβλ. και *Délos* XVIII, 43-48.

⁴⁰⁴ Richter, *Furniture*, 70-71 (Τύπος 4) και για τον όρο *επίθημα*, 65. Βλ. Hurschmann, *Symposienszenen*, 16.

⁴⁰⁵ Richter, *Furniture*, 71, εικ. 368. Πρόκειται για τον κωδωνόσχημο καμπανικό κρατήρα από την Κύμη, του Ζωγράφου CA (Μουσείο Νεαπόλεως 85873) (Trendall, *RF Vases* 1989, 168, πίν. 315). Σχετικά βλ. και Dentzer, *Banquet couché*, 333.

⁴⁰⁶ Αποτελεί τον κοινό τόπο απόδοσης των συγκεκριμένων επίπλων σε όλη την κλασική αρχαιότητα (Richter, *Furniture*, 133 κ.ε.).

⁴⁰⁷ Πολύτιμη πηγή πληροφοριών για τα είδη των τροφίμων και τις ιδιαίτερες προτιμήσεις των διαφόρων λαών στα συμπόσια αποτελεί βέβαια ο Αθήναιος από τη Ναύκρατη. Για την ποικιλία των εδεσμάτων στα συμπόσια βλ. Vickers, *ό.π.* (υποσημ. 380), 3 κ.ε. και Hurschmann, *Symposienszenen*, 16, με σχετική βιβλιογραφία, ενώ για τα ετρουσκικά συμπόσια βλ. J.P. Small, *Eat, Drink and Be Merry: Etruscan Banquets*, The Wisconsin University Press, Madison 1994. Πρβλ. ακόμη Dentzer, *Banquet couché*, κυρίως 335 κ.ε., 514 κ.ε. και, ειδικότερα, Thönges-Stringaris 1965, 19 και 62 κ.ε., σχετικά με τα νεκροδείπνα. Γενικά για την ιστορία της διατροφής και την τέχνη της γαστρονομίας στην αρχαία Ελλάδα βλ. και A. Dalby, *Siren Feasts, A History of Food and Gastronomy in Greece*, London/New York 1996.

⁴⁰⁸ Για τα πάμπολλα είδη των άρτων και τις ονομασίες τους βλ. Αθίν., *Δειπνοσοφισαί*, III, 74 κ.ε., για τα διάφορα γλυκίσματα, *πλακούντες* κ.ά., βλ. Αθίν., *ό.π.*, XIV, 51 κ.ε.

πιθανότατα για γευστικούς *πλακούντες* ή *πόπανα* και τις ιδιόμορφες *πυραμίδες* από στάρι βρασμένο και μέλι, σύμφωνα με τις πηγές⁴⁰⁹. Όλα αυτά αποσελούν τα *τραγήματα* των αρχαίων, τα επιδόρπια, απαραίτητα συνοδευτικά της οινοποσίας⁴¹⁰: *Καὶ μετὰ δεῖπνον, ... , ἐρέβινθος, ... , κύαμος, χόνδρος, πύρος, μέλι, σησαμίδες, πυραμίδες, μήλον...*, περιέγραφε ο Έφιππος ο Ολύθιος, ενώ κατά τον Αντιφάνη *ἔδδοτο δὲ καὶ ῥὸν ἐν τῇ δευτέρᾳ τραπέζῃ, ... κὼνῆ μετὰ τῶν μελιπήκτων...*⁴¹¹.

Έτσι, στο πρώτο από τα αριστερά στρογγυλό τραπέζι, διαμ. 0,14 μ., και σε πρώτο πλάνο απεικονίζονται ένα λευκό σφαιρικό αντικείμενο – ίσως ένα ψωμάκι –, ένα τσαμπί σταφύλι δουλεμένο πρόχειρα με μια καφετιά μονοκοντυλιά και ένα ρόδι κόκκινο με λευκά φωτεινά σημεία. Πίσω τους, τοποθετημένα σε διαφορετικά επίπεδα, ένα μεγάλο αρτόσχημο αντικείμενο και δύο μικρότερα, για τα οποία γίνεται προσπάθεια κάθετης προοπτικής απόδοσης προς το βάθος, μία ψηλή πυραμίδα και ένα όρθιο αυγό (Πίν. 33β). Οι ριχτές σκιές όλων των αντικειμένων διαγράφονται καθαρά με σκούρο καστανό χρώμα επάνω στο φωτισμένο δίσκο.

Αντίστοιχα, στο ορθογώνιο τρίποδο τραπέζι, μήκ. 0,15 μ. περίπου, στο πρώτο επίπεδο απεικονίζονται ένα αυγό και δύο κόκκινα ρόδια, ενώ ανάμεσά τους με δυσκολία αναγνωρίζεται ένα σχεδόν εξίτηλο τσαμπί σταφύλι. Πιο πίσω ένα μεγάλο αρτόσχημο με καστανά περιγράμματα και μια ψηλή πυραμίδα με κόκκινη τη σκιασμένη πλευρά, όπου φαίνεται να στηρίζεται ένα μικρότερο, λευκό αρτόσχημο αντικείμενο. Ακόμη πιο πίσω, προς τη δεξιά γωνία, υπάρχει μία παρόμοια πυραμίδα, λίγο χαμηλότερη και ένα λευκό σφαιρικό αντικείμενο (Πίν. 34). Στο τρίτο, τέλος, στρογγυλό τραπέζι, διαμ. 0,11 μ., παρουσιάζεται η ίδια σχεδόν διάταξη με το πρώτο: μπροστά ένα κλειστό ρόδι, ένα τσαμπί σταφύλι και ένα λίγο ακανόνιστο λευκό ψωμάκι(;), και σε δεύτερο επίπεδο το μεγάλο αρτόσχημο αντικείμενο ανάμεσα σε δύο μικρότερα και το αυγό. Απουσιάζει μόνον η πυραμίδα, μάλλον λόγω έλλειψης χώρου, μια και το τελευταίο αυτό τραπέζι είναι αισθητά μικρότερο από τα προηγούμενα, προκειμένου να δοθεί η εντύπωση του βάθους (Πίν. 34β).

Σημειώνουμε εδώ ότι η μεγάλη απώλεια της ζωγραφικής επιφάνειας, που είχε αναφερθεί παραπάνω ως προς την τρίτη κλίνη, συνεχίζεται μέχρι το αντίστοιχο τρίτο τραπέζι, του οποίου έχει καταστραφεί σχεδόν ολοκληρωτικά το δεξιό πόδι και μεγάλο μέρος του μεσαίου. Παρόμοια μεγάλη φθορά έχει υποστεί και το τελευταίο στοιχείο της συμποσιακής σκηνής, που προβάλλεται ακριβώς μπροστά και δεξιά από την κλίνη και το οποίο, αντίστοιχα με το κυλικείο στην αρχή, λειτουργεί ως όριο αλλά ταυτόχρονα και ως συνδετικός κρίκος με την επόμενη σκηνή (Πίν. 31, 34β-35α). Πρόκειται για ένα σκεύος, από το οποίο σώζεται μόνο μικρό τμήμα του κατακόρυφου ποδιού σε λευκό χρώμα και η κυκλική λεκάνη επάνω του, διαμ. 0,124 μ.⁴¹², που αποδίδεται με μουντές κιτρινωπές αποχρώσεις. Εύκολα αναγνωρίζει κανείς ένα *λουτήριον*, σε μία μορφή οικεία τόσο από τα σωζόμενα λίθινα παραδείγματα όσο και από τις σχετικές απεικονίσεις⁴¹³, ποτέ όμως έως τώρα σε συμποσιακές σκηνές, παρόλο που οι μαρτυρίες είναι κατηγορηματικές για την αναγκαιότητα του τελετουργικού πλυσίματος των χεριών κατά την προσέλευση των συνδαιτυμόνων⁴¹⁴. Προφανώς και

⁴⁰⁹ *Πυραμίδες, ἢ ἐκ πυρῶν καὶ μέλιτος, ... , τινὲς δὲ ἀπὸ τοῦ συμβαίνοντος αὐτῆς σχήματος, πλατέος κάτωθεν ὄντος καὶ εἰς δεξιὸν λήγοντος...* (*Etymologicum Magnum*, λ. πυραμίδες). Για τις *πυραμίδες* και την ταύτισή τους με το συγκεκριμένο τύπο βλ. Gl.R. Davidson - D. Burr-Thompson, *Small Objects from the Pryx: I, Hesperia*, Suppl. VII, 1943, 109 κ.ε. Πρβλ. και Dentzer, *Banquet couché*, passim και ιδιαίτερα 520-521.

⁴¹⁰ *Ὅντως γὰρ ἐπιδορπισμὸς τις ὁ τραγήματος ἐστὶ καὶ δεῖπνον ἕτερον παρατίθεται τραγήματα...*, κατά τον Αριστοτέλη στο *Περὶ μέθης* (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, XIV, 48).

⁴¹¹ Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, XIV, 50 και XIV, 49, αντίστοιχα.

⁴¹² Το σωζόμενο ύψος είναι μόλις 0,08 μ., αλλά το συνολικό ύψος, αν δεχθούμε ότι πατούσε στο ίδιο επίπεδο με τα υπόλοιπα έπιπλα, θα ήταν περίπου 0,16 μ.

⁴¹³ Βλ. π.χ. Richter, *Furniture*, 71, εικ. 367 και Lohmann, *Grabmäler*, 133-138, για αντίστοιχες παραστάσεις σε κατω-ιταλιωτικά αγγεία. Πρβλ. ακόμη την απεικόνιση του περιρραντηρίου στον προθάλαμο του τάφου «των Λύσωνος και Καλλιεύου» (Miller, *Tomb*, 38-39).

⁴¹⁴ Βλ. σχετικά R. Ginouvès, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, BEFAR 200, Paris 1962, 79 κ.ε. Πρβλ. και Flacelière, *Bíos*, 215.

εδώ υπονοείται λίθινο ή μαρμάρινο σκευός⁴¹⁵, αν και η χρωματική διαφορά των δύο μερών θα μπορούσε ίσως να υποδηλώνει μεταλλική λεκάνη τοποθετημένη σε λίθινο υποστατό⁴¹⁶.

Το δεξί – ως προς το θεατή – τμήμα της ζωφόρου

Αναπτύσσεται σε μήκος 1 μ. περίπου⁴¹⁷, όπως το πρώτο τμήμα της παράστασης, και περιλαμβάνει οκτώ όρθιες ανδρικές μορφές, παρατακτικά τοποθετημένες και οργανωμένες αυστηρά σε ομάδες πλαισιωμένες από τους άξονες των δοράτων που κρατούν οι επτά από αυτές (Εικ. 27· Πίν. 25, 31).

Η πρώτη και πιο αμιγής ομάδα απαρτίζεται από τρεις άνδρες με το ίδιο περίπου ύψος και όμοια ενδυμασία, που αποτελείται και πάλι από χειριδωτούς χιτωνίσκους διαφορετικών αποχρώσεων, δίχρωμες χλαμύδες και κρηπίδες στα πόδια (Πίν. 35α). Μια εσωτερική σχέση φαίνεται να συνδέει τους τρεις νέους, η οποία εκδηλώνεται μέσα από τη στάση και τις κινήσεις τους, παρά τα κατακόρυφα πλαίσια που δημιουργούν ανάμεσά τους τα υψωμένα δόρατα. Τα νέα όμως στοιχεία, που προστίθενται εδώ, είναι οι μακριοί θώρακες που φορούν επάνω από τους χιτωνίσκους, καθώς και τα λευκά καλύμματα στο κεφάλι, με το στρογγυλεμένο γέισο και το ιδιόρρυθμο σχήμα, τα οποία μπορούν να ταυτιστούν με τις *καυσίες*, το χαρακτηριστικό κάλυμμα των Μακεδόνων⁴¹⁸. Το χρώμα και ο ομοίμορφος τρόπος απεικόνισης τους δημιουργεί μάλλον την αίσθηση μαλακού δέρματος παρά κάποιου άλλου υλικού⁴¹⁹.

Ο πρώτος άνδρας, ύψ. 0,34 μ., αποδίδεται σχεδόν τελείως μετωπικά με άνετο το αριστερό σκέλος, αλλά το κεφάλι σε καθαρή κατατομή και το βλέμμα στραμμένο προς την προηγούμενη σκηνή. Προς τα εκεί τείνει και το απλωμένο δεξί του χέρι με τα εκφραστικά δάχτυλα να πλησιάζουν και σχεδόν να αγγίζουν τα ακροδάχτυλα του τελευταίου συμποσιαστή επάνω από το λουτήριο. Ο **χιτωνίσκος του είναι του λευκού τύπου με τις κόκκινες σκιάσεις στις πτυχές και η χλαμύδα δουλεμένη με τρεις τόνους του φωτεινού καστανού**⁴²⁰ και ιώδεις παρυφές, των οποίων τα άκρα δεν σώζονται, όπως άλλωστε και του χιτωνίσκου⁴²¹. Κάτω από το αναδιπλωμένο άκρο της χλαμύδας προβάλλει το αριστερό του χέρι, που κρατά χαλαρά ανάμεσα στα δάχτυλα το κοντάρι ενός δόρατος με λοξή προς τα δεξιά κατεύθυνση και σωζόμενο μήκος 0,25 μ. Κανένα από τα άκρα του δεν διακρί-

⁴¹⁵ Γενικά για το σχήμα και την εξέλιξη των σκευών αυτών βλ. H. Pimpl, *Perirhanteria und Louleria (Entwicklung und Verwendung grosser Marmor- und Kalkstein Becken auf figurlichen und säulenartigen Untersatz in Griechenland)*, Berlin 1997. Για μαρμάρινα παραδείγματα από τη Μακεδονία βλ. ενδεικτικά *Olynthus* XII, 218-220.

⁴¹⁶ Πρβλ. και Π.Β. Φάκλαρης, Κάλυμμα ασπίδος ή ασπίς, *ΦΗΓΟΣ, Τμηματικός τόμος για τον καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*, Ιωάννινα 1994, 141-142.

⁴¹⁷ Για την ακρίβεια 0,95 μ., αν υπολογίσει κανείς από το δεξί άκρο του λουτηρίου, μια και τα όρια ανάμεσα στα δύο αυτά τμήματα είναι κάπως ρευστά.

⁴¹⁸ ...ή δὲ καυσία πῆλος Μακεδονικὸς παρὰ Μενάνδρῳ... (Πολυδ., *Όνομαστικόν*, X, 162), βλ. και Kalléris, *Macédoniens*, 203-207. Η συζήτηση για την *καυσία* αλλά και για τα άλλα στοιχεία της μακεδονικής ενδυμασίας αναζωπυρώθηκε με τα άρθρα της B.M. Kingsley, *The Cap that Survived Alexander*, *AJA* 85 (1981), 39-46· η ίδια, *The Kausia Diadematorphoros*, *AJA* 88 (1984), 66-68· η ίδια, *Alexander's Kausia and Macedonian Tradition*, *CLAnt* 10/1 (1991), 59-76, όπου υποστηρίχθηκε η ανατολική τους προέλευση και η υιοθέτησή τους από τα μακεδονικά στρατεύματα μετά την εκστρατεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Πρβλ. και τα σχετικά κυρίως με την *καυσία* άρθρα της A.M. Prestianni Gialombardo, *Kausia Diadematorphoros in Macedonia: Testimonianze misconosciute e nuove proposte*, *Messana* n.s. I (1990), 107-126 και η ίδια, *Un copricapo dell'equipaggiamento militare macedone: la «kausia»*, *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche* XXII, Lugano 1993, 61-90, με όλη την παλαιότερη αρθρογραφία της. Οι απόψεις αυτές έχουν ήδη ανααιρεθεί, βλ. E.A. Fredickmeyer, *The Kausia: Macedonian or Indian?*, στο I. Worthington (εκδ.), *Ventures into Greek History*, Oxford 1994, 135-158, με πλήρη σχολιασμό των σχετικών πηγών, και Saatsoglou-Paliadeli 1993, με εμπλέον παράθεση των πρόσφατων αρχαιολογικών δεδομένων.

⁴¹⁹ Saatsoglou-Paliadeli 1993, 123-128. Πρβλ. ιδιαίτερα τους δύο κυνηγούς στην τοιχογραφία με το κυνήγι (Saatsoglou-Paliadeli, *ό.π.*, 135) και τη μορφή με την *καυσία* στο ψηφιδωτό από την Πομπηία (Saatsoglou-Paliadeli, *ό.π.*, 136), καθώς και Pfrommer, *Alexandermosaik*, 101-103.

⁴²⁰ Με μια κάπως κτρινωπή απόχρωση, προφανώς με περισσότερη κίτρινη όχρα, πρβλ. τα ενδύματα του δεύτερου και τέταρτου πεζού στο αριστερό τμήμα της ζωφόρου.

⁴²¹ Πρόκειται για το ίδιο σημείο με τη μεγάλη φθορά των κονιαμάτων, την οποία έχουμε ήδη περιγράψει· επεκτείνεται μέχρι λίγο κάτω από τα γόνατα της μορφής αυτής και μέχρι το δεξί γόνατο της διπλανής.

νεται, μια και το επάνω υπερβαίνει τα όρια της ζωφόρου, ενώ το κάτω χάνεται μέσα στο κατεστραμμένο τμήμα της (Πίν. 35α).

Με το άνοιγμα της χλαμύδας φανερώνεται μεγάλο μέρος του δερμάτινου θώρακα, ο οποίος, με τρεις τόνους του ιώδους, καλύπτει τον κορμό του άνδρα μέχρι περίπου την αρχή των μηρών απολήγοντας σε δυό σειρές πτερύγων⁴²². Λεπτές χρυσαφείς πινελιές κοσμούν την επωμίδα και το στήθος και διπλή γραμμή τις άκρες των πτερύγων, αποδίδοντας έτσι τα αντίστοιχα χρυσά ελάσματα των πραγματικών, όπως τα γνωρίσαμε, εκτός των άλλων, και από το σιδερένιο θώρακα της Βεργίνας⁴²³. Με το ίδιο χρώμα αποδίδεται και ο ιμάντας που κατεβαίνει χιαστί από το δεξιό ώμο και καταλήγει στη λευκή λαβή ενός ξίφους, που μόλις ξεπροβάλλει κάτω από τη χλαμύδα⁴²⁴. Το χρώμα της κυλινδρικής λαβής με το χρυσαφή και σκούρο διάκοσμο υπονοεί σαφώς ελεφαντοστέινη επένδυση, όπως στα γνωστά παραδείγματα του τύπου⁴²⁵.

Τα υποδήματα τέλος του άνδρα, όπως άλλωστε και όλων των μορφών σε αυτό το τμήμα της παράστασης, αποδίδονται με μεγαλύτερη ακρίβεια από εκείνα των ιππέων του πρώτου μέρους. Διακρίνεται έτσι το σχετικά ψηλό κιτρινωπό κάττυμα και το τριγωνικό γερό στήριγμα της φτέρνας, καθώς και δύο είδη δερμάτινων ιμάντων: πλατιοί καστανόχρωμοι που δένουν ψηλά επάνω στο ρόδινο ή κιτρινωπό δέρμα και κάποιοι λεπτότεροι κίτρινοι, που διασταυρώνονται και προφανώς ενισχύουν τους πρώτους, σε μία καθαρά ρεαλιστική αποτύπωση των κρηπίδων.

Οι διαφορές τώρα στην απεικόνιση του δεύτερου νέου, ύψ. 0,345 μ., εκτός από κάποιες χρωματικές παραλλαγές – ο χιτωνίσκος είναι βαθυγάλαζος και η χλαμύδα σε λίγο σκουρότερους τόνους του ζεστού καστανού –, περιορίζονται ουσιαστικά στη μετωπική απόδοση του προσώπου και στην κίνηση των χεριών: το δεξί πέφτει λοξά και χαλαρά προς τα κάτω⁴²⁶, ενώ το αριστερό, σχεδόν ολότελα καλυμμένο από τη χλαμύδα, κρατά το δόρυ σταθερά και με μεγαλύτερο άνοιγμα προς τα δεξιά. Η φυλλόσχημη αιχμή, στραμμένη προς τα επάνω, έχει βαθυγάλαζο χρώμα με λευκές ανταύγειες, ενώ το κοντάρι καστανοκίτρινο. Το συνολικό μήκος του δόρατος φθάνει τα 0,355 μ., είναι δηλαδή ελάχιστα ψηλότερο από τον άνδρα.

Την ομάδα ολοκληρώνει η τρίτη μορφή, ύψ. 0,342 μ., όμοια σχεδόν με την πρώτη – μόνον ο χιτωνίσκος διαφοροποιείται με το γαλαζοπράσινο χρώμα του –, που με την ελαφρά εντονότερη στροφή κλείνει τη σύνθεση από τα δεξιά. Η αίσθηση της στροφής επιτείνεται με την απόδοση των ποδιών σε πλάγια όψη, καθώς και το άνετο άπλωμα του δεξιού χεριού μέχρι τον αριστερό ώμο του συντρόφου του. Εδώ δεν διακρίνεται ο χρυσός διάκοσμος του θώρακα, μία ωστόσο λεπτή χρυσαφένια πινελιά τονίζει τη γωνιώδη παρυφή της χλαμύδας με τις κομβιόσχημες απολήξεις, που διαγράφονται καθαρά στο σκουρόχρωμο φόντο⁴²⁷. Με το αριστερό χέρι διπλωμένο κάτω από τη χλαμύδα κρατά χαλαρά το δόρυ, σε θέση παράλληλη με το προηγούμενο. Το μήκος του, που φθάνει

⁴²² Για τον τύπο του θώρακα βλ. παραπάνω, υποσημ. 136. Ιδιαίτερα για το θώρακα του Μεγάλου Αλεξάνδρου στο ψηφιδωτό από την Πομπηία βλ. Pfrommer, *Alexandermosaik*, 24. Για τις πτέρυγες των θωράκων βλ. Σταμπολίδης 1992, 153-154.

⁴²³ Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 137-140, εικ. 95-96. Πρβλ. τις ανάλογες ταινίες στο θώρακα του Μεγάλου Αλεξάνδρου (Andreae, *Alexandermosaik*, εικ. 5).

⁴²⁴ Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο απεικονίζεται μόνον η λευκή λαβή από το ξίφος του Μεγάλου Αλεξάνδρου (Andreae, *Alexandermosaik*, ό.π. και Pfrommer, *Alexandermosaik*, 24). Πρβλ. και την απεικόνιση του ξίφους στον κιβωτιόσχημο τάφο στο βόρειο νεκροταφείο της Πύδνας (Μπέσιος - Παππά, *Πύδνα*, 46δ).

⁴²⁵ Διαπραγμάτευση του τύπου αυτού του ξίφους βλ. Τουράτσογλου, *Αρχαία Μακεδονία IV*. Στα παραδείγματα με ελεφαντοστέινες λαβές που αναφέρονται εκεί μπορούν τώρα να προστεθούν τα – αδημοσίευστα και υπό συντήρηση – ξίφη από το νεκροταφείο της Πύδνας. Για την απόδοση του χρώματος βλ. Vickers - Gill, *Artful Crafts*, 173.

⁴²⁶ Πρβλ. την εντελώς όμοια κίνηση του χεριού αλλά και γενικά την ομοιότητα της μορφής του Εχένικου στη γνωστή θεσσαλική στήλη από τους Γόννους του β' τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. (Biesantz, *Grabreliefs*, 20, K33, πίν. 14, 15. Clairmont, *Ephigra*, 156, αριθ. 82, πίν. 32, με σχολιασμό).

⁴²⁷ Παρόμοιες απολήξεις-βαριδία δηλώνονται, όχι όμως τόσο ευδιάκριτα, και στις χλαμύδες των μορφών του αριστερού τμήματος, βλ. π.χ. τις χλαμύδες του τρίτου πεζού ή του τρίτου ιππέα. Πρβλ. ενδεικτικά τις αντίστοιχες στη στήλη του Εχένικου (ό.π.), αλλά και στη χλαμύδα του νεκρού στον τάφο «της Κρίσεως» (Πέτσας, *Λευκάδια*, εικ. 116, πίν. 5).

τα 0,335 μ., μπορεί ίσως να νοηθεί λίγο μεγαλύτερο, καθώς το κάτω άκρο του σβήνει μέσα στην γκριζα ριχτή σκιά της δεύτερης μορφής (Πίν. 35α).

Τη δεύτερη ομάδα, σαφώς διαφοροποιημένη από τις υπόλοιπες, αποτελούν δύο επίσης ένοπλοι άνδρες (Πίν. 31, 35β), τοποθετημένοι σε ένα νοητό πλάγιο παραλληλόγραμμο που οριοθετείται από τα δόρατα της τέταρτης και της έκτης μορφής. Οι δύο άνδρες, αισθητά κοντότεροι από τους προηγούμενους, φορούν μόνο χειριδωτούς χιτωνίσκους και, εκτός από τα δόρατα, φέρουν κράνη με λοφία και λευκά φτερά και κρατούν ασπίδες περίτεχνα κοσμημένες με τα σύμβολα που τις χαρακτηρίζουν ως μακεδονικές⁴²⁸.

Ο πρώτος από τους δύο έχει ύψος, χωρίς το κράνος, περίπου 0,30 μ., ενώ συνολικά φθάνει τα 0,34 μ. Απεικονίζεται σε στροφή τριών τετάρτων, με το δόρυ, μήκ. 0,37 μ., στο δεξί χέρι αυτή τη φορά και σε θέση εντελώς παράλληλη με το προηγούμενο. Το αντίστοιχο πόδι, κάπως αδέξια λυγισμένο, προβάλλει πίσω από την ασπίδα, την οποία κρατά όρθια μπροστά του με το αριστερό χέρι⁴²⁹. Εδώ, ένας μικρός γκριζός κύκλος δηλώνει πιθανότατα ένα δακτυλίδι φορεμένο στον παράμεσο. Ο χιτωνίσκος του αποδίδεται με φωτεινό κόκκινο χρώμα, ενώ σκούρες σκιές διαγράφουν τις πτυχώσεις, το ζώσιμο στη μέση και το τριγωνικό άνοιγμα στο λαιμό.

Δύο σταγόνες από το ίδιο έντονο κόκκινο τονίζουν το κάτω χείλος και τη δεξιά παρειά του νέου και με το ίδιο πάντα χρώμα αποδίδεται το κράνος με τις πλατιές παραγναθίδες και την ψηλή καμπυλωτή απόληξη⁴³⁰, που επιστέφεται από ένα ρόδινο λοφίο. Ένα μέρος του μετώπου του κράνους έχει καταστραφεί, διακρίνεται ωστόσο ο διάκοσμος από βαθυγάλαζες στιγμές και η εικόνα ολοκληρώνεται από δύο μακριά λευκά φτερά με αχνογάλαζες σκιές, που αναφύονται από το ύψος των κρατάφων⁴³¹ (Πίν. 31, 35).

Η ασπίδα του, προοπτικά αποδοσμένη και σκιασμένη στο δεξί της μισό, προσλαμβάνει ένα έντονα ελλειψοειδές αλλά όχι ιδιαίτερα καμπύλο σχήμα⁴³², με τη μεγάλη διάμετρο να φθάνει τα 0,162 μ. και τη μικρή τα 0,10 μ. Το κεντρικό διάχωρο, ορισμένο από μια λεπτή χρυσαφιά πινελιά και με διαστάσεις αντίστοιχα 0,11 και 0,052 μ., έχει ιώδες χρώμα, επάνω στο οποίο διαγράφεται ανάλαφρα και σχηματικά ένας χρυσοκίτρινος φτερωτός κεραυνός⁴³³. Με ιώδες χρώμα αποδίδεται

⁴²⁸ Για διεξοδική διαπραγμάτευση του ιδιαίτερου αυτού τύπου ασπίδας βλ. Liampi, *Schild*, με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης K. Liampi, *Der makedonische Schild als propagandisches Mittel in der hellenistischen Zeit*, *Μελετήματα* 10 (1990), 157-172· Π. Αδάμ-Βελένη, Χάλκινη ασπίδα από τη Βεγόρα της Φλώρινας, *Αρχαία Μακεδονία* V, 17-28· St.G. Miller, *Boscovale and Macedonian Shields*, *Αρχαία Μακεδονία* V, 965-974. Γενικότερα για τις ασπίδες σε μακεδονικά μνημεία βλ. και M.M. Markle, *A Shield Monument from Veria*, *MedA* 7 (1994), 83-97 και ο ίδιος, *A Shield Monument from Veria and the Chronology of Macedonian Shield Type*, *Hesperia* 68 (1999), 219-254, με λανθασμένη όμως αναφορά και ερμηνεία των ασπίδων της ζωφόρου του Αγίου Αθανασίου III, αφού διακρίνει δύο οπλιτικές και μία μόνο μακεδονική, βασισμένος σε φωτογραφίες του μνημείου στον τύπο (Markle, *Hesperia*, ό.π., 241).

⁴²⁹ Πρβλ. την ακριβώς όμοια στάση της δεξιάς μορφής και την αντίστοιχη απόδοση της ασπίδας στο επιτύμβιο ανάγλυφο των Εράσιππου και Μειξία στο Μουσείο του Λούβρου (Diepolder, *Grabreliefs*, 10, πίν. 2,2, 5ος αι. π.Χ.).

⁴³⁰ Και τα δύο κράνη της παράστασης ανήκουν στο λεγόμενο «φρυγικό» τύπο, βλ. Vokotopoulou 1982. Βλ. επίσης Dintsis, *Helme*, 23-56, κυρίως 30 κ.ε., πίν. 13 (εδώ προτείνεται ο όρος «τύπου τιάρας») και G. Waurick, *Helme der hellenistischen Zeit und ihre Vorläufer*, *Antike Helme*, 163 κ.ε. Πρβλ. και το σιδερένιο κράνος από τον τάφο «του Φιλίππου» (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 140-141, εικ. 97, 98, όπου χαρακτηρίζεται ως «μακεδονικό», όρος που τείνει πλέον να καθιερωθεί για το συγκεκριμένο τύπο μετά τα πρόσφατα ευρήματα). Βλ. και Pfrommer, *Alexandermosaik*, 116-118, για τα κράνη στο ψηφιδωτό της Πομπηίας.

⁴³¹ Για το διάκοσμο με φτερά, όπως αυτός πιστοποιείται και από τις υποδοχές για τη στερέωσή τους, βλ. v. Graeve, *Alexandersarkophag*, 91, σημ. 59· Άγγ. Χωρέμης, Μετάλλινος οπλισμός από τον τάφο στο Προδρόμι της Θεσσαλονίκης, *AAA* XIII (1980), 15· Vokotopoulou 1982, 502, εικ. 6-12. Πρβλ. και το κράνος στο βόρειο τοίχο του τάφου «των Λύσωνος και Καλλικλέους» (Miller, *Tomb*, 53, πίν. IIIβ).

⁴³² Για το σχήμα πρβλ. το σχετικό χωρίο του Ασκληπιόδοτου (*Τέχνη Τακτικής*, V, 2): *Τῆς δὲ ψάλαγγος ἀσπίδων ἀρίστη ἡ μακεδονικὴ χαλκῆ, ὀκτωπύλαιστος, οὐ μίαν κοίλη* και του Αιλιανού (*Τακτικά*, XII): *ἀσπίς μὲν οὖν ἔστιν ἡ ἀρίστη χαλκῆ, μακεδονικῆ, οὐ μίαν κοίλη, ὀκταπύλαιστος*. Για την προοπτική απόδοση του κύκλου πρβλ. τους τροχούς του άρματος στον τάφο «της Περσεφόνης» (Ανδρόνικος, *Βεργίνα* II, 62, εικ. 20).

⁴³³ Για το συγκεκριμένο επίσημα βλ. Chase, *Shield*, 68. Εκτενέστερα βλ. παρακάτω, σ. 146-147, στην περιγραφή της μεγάλης ασπίδας δεξιά της θύρας του τάφου.

και η άντυγα της ασπίδας, ενώ στη βαθυγάλαξη επιφάνεια, περιμετρικά του επισήματος, απεικονίζονται χρυσοκίτρινοι μηνίσκοι ή ελλειπτικές τροχιές. Διακρίνονται τρία παρόμοια σύμβολα στην αριστερή φωτισμένη πλευρά και υπολογίζεται ότι υπάρχει χώρος για τέσσερα τουλάχιστον ακόμη, όπως άλλωστε και στην τελευταία ασπίδα (Πίν. 35β).

Ο δεύτερος νέος της σύνθεσης (η πέμπτη μορφή του δεξιού τμήματος), παρόμοιος σε ύψος, αποδίδεται σε καθαρή πλάγια όψη και σε κίνηση προς τα εμπρός, όπως δηλώνει το ανασηκωμένο στα ακροδάχτυλα αριστερό του πόδι. Όλος σχεδόν ο κορμός του καλύπτεται από τη φωτεινόχρωμη ασπίδα που κρατά με το αριστερό χέρι, ενώ στη γροθιά του δεξιού σφίγγει το δόρυ και το υψηλότερο διαγώνια επάνω από τον ώμο του. Κάτω από την ασπίδα απεικονίζεται ένα μέρος μόνον του λευκού χιτωνίσκου με κόκκινες σκιάσεις, καθώς και το κάτω τμήμα του δερμάτινου προφανώς κολεού ενός ξίφους με κυκλική απόληξη (*πτέρνα*)⁴³⁴, σε κίτρινο χρώμα (Πίν. 35β).

Χάρη στην απόδοση σε πλάγια όψη είναι εδώ ακριβέστερη η αποτύπωση της μορφής του κράνους με την υψηλή προμετωπίδα και των λευκών φτερών, ενώ τη θέση του λοφίου κατέχει ένας γαλαζωπός θύσανος. Ο χρωματισμός του άλλωστε με ιώδεις τόνους παραπέμπει πιο άμεσα στα αληθινά σιδερένια παραδείγματα⁴³⁵, ενώ χαρακτηριστική είναι η αντιστοιχία με την περιγραφή του εντυπωσιακού κράνους που έφερε ο Μέγας Αλέξανδρος στις μάχες⁴³⁶.

Αντίθετα, η μακεδονική ασπίδα του νέου αποδίδεται αυτή τη φορά καθαρά μετωπικά, με κυκλικό σχήμα, διαμ. 0,125 μ. περίπου. Το κεντρικό διάχωρο, με διάμετρο 0,07 μ., έχει πολύ ανοιχτό γαλάζιο χρώμα, επάνω στο οποίο μόλις διακρίνεται ένα χρυσοκίτρινο δωδεκάκτινο αστέρι⁴³⁷. Στην υπόλοιπη λευκή επιφάνεια της ασπίδας απεικονίζονται καθαρά οι τέσσερις διαμετρικά τοποθετημένες ελλειπτικές τροχιές, ενώ άλλες τόσες αχνοφαίνονται ανάμεσά τους. Έντονη χρωματική αντίθεση δημιουργεί μόνον η στενή κόκκινη ταινία στην άντυγα.

Στη συνέχεια, μία μοναχική φιγούρα διαγράφεται μέσα στο στενό πλαίσιο που σχηματίζουν τα δύο τελευταία δόρατα της παράστασης. Ο νέος άνδρας, ύψ. 0,31 μ., απεικονίζεται σχεδόν τελείως μετωπικά, σε χαλαρή στάση ανάπαυσης, με το δεξί πόδι να περνά χιαστί επάνω από το αριστερό και να ακουμπά στα λυγισμένα δάχτυλα⁴³⁸. Η φαινομενικά ασταθής ισορροπία της μορφής αποκαθίσταται με τη στήριξή της στο δόρυ, μήκ. 0,35 μ., το οποίο κρατά και με τα δύο χέρια λοξά καρφωμένο μπροστά της (Πίν. 31, 35β). Φέρει λευκή καυσία, βαθυγάλαζο χιτωνίσκο με σκούρες σκιάσεις και τη γνώστή πια καστανόχρωμη χλαμύδα με την ιώδη παρυφή, που και εδώ υπογραμμίζεται από μία ανοιχτόχρωμη πινελιά με κομβίοσχημη απόληξη.

Η παράσταση ολοκληρώνεται με δύο ακόμη μορφές, σε μία τελείως κλειστή σύνθεση, η οποία οριοθετείται από το δόρυ που κρατά κάθετα η πρώτη από αυτές και τη δεξιά παραστάδα του μνημείου (Πίν. 35β). Σε αντίθεση με τους προηγούμενους, οι δύο νέοι δεν φέρουν κανενός είδους κάλυμμα στο κεφάλι ή άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στην ενδυμασία τους.

Ο πρώτος άνδρας, ύψ. 0,30 μ., απεικονίζεται σε στροφή τριών τετάρτων προς τα αριστερά αλ-

⁴³⁴ Τουράτσογλου, *Αρχαία Μακεδονία* IV, 620. Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 142, εικ. 99. Πρβλ. την κόκκινη θήκη του ξίφους στο ψηφιδωτό του κυνηγιού του λέοντα (Μακαρόνας - Γιούρη, *Οικίες Πέλλας*, 137, εικ. 140, πίν. 25).

⁴³⁵ Πρβλ. v. Graeve, *Alexandersarkophag*, 92, για τα μπλε και κίτρινα χρώματα που διατηρούνται αντίστοιχα στα κράνη των πολεμιστών στη σαρκοφάγο «του Μεγάλου Αλεξάνδρου» («Die teils blaue, teils gelbe Bemalung lässt Eisen- und Bronzehelme unterscheiden»).

⁴³⁶ ...ήν δὲ τῆ πέλιη καὶ τοῦ κράνουσ τῆ χαίτη διαπρηγῆς, ἥς ἐκατέρωθεν εἰσθῆκει περὸν λευκότητι καὶ μεγέθει θαυμασιόν... (Πλούτ., *Αλέξανδρος*, XVI, 4). Πρβλ. και v. Graeve, *Alexandersarkophag*, 93, σημ. 68, για την απεικόνιση του Μεγάλου Αλεξάνδρου με παρόμοιο κράνος σε βαβυλωνιακό δεκάδραχμο του 324 π.Χ.

⁴³⁷ Γενικότερα για το αστρικό αυτό σύμβολο και τη σημασία του βλ. H.W. Ritter, *Zur Sternsymbolik im antigonidischen und argeadischen Makedonien*, *Αρχαιολογία* 8.2 (1981), 653-660· B. Tripodi, L'«emblemata» della casa reale macedone, *Αρχαία Μακεδονία* IV, 159-205· Ε.-Μπ. Τσιγαρίδα, Πρώτες σκέψεις για το «αστέρι της Βεργίνας», *Μνήμη Ανδρόνικου*, 363-369, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁴³⁸ Για το μοτίβο πρβλ. ενδεικτικά την ανδρική μορφή στο αποσπασματικό ανάγλυφο του EAM (Diepolder, *Grabreliefs*, 54, πίν. 53, 330-320 π.Χ.). Βλ. και παρακάτω, σ. 145, την περιγραφή της δεξιάς ολόσωμης μορφής.

λά με το πρόσωπο γεμμένο προς τα πίσω και το βλέμμα προσηλωμένο στο σύντροφό του. Με το δεξί του χέρι κρατά χαλαρά το δόρυ, μήκ. 0,31 μ., με την αιχμή αυτή τη φορά στραμμένη προς τα κάτω, ενώ με το αριστερό στηρίζει όρθια μπροστά του την ασπίδα, πίσω από την οποία μόλις και προβάλλει το άκρο του δεξιού του ποδιού. Ο χιτωνίσκος του, ο οποίος αποδίδεται με ανοιχτόχρωμους τόνους από το κίτρινο ως το λευκό, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τα λαμπερά χρώματα της ασπίδας, που μαγνητίζουν το βλέμμα σε αυτό το κάπως μουντό πέρας της ζωφόρου.

Η τρίτη μακεδονική ασπίδα απεικονίζεται προοπτικά, όπως η πρώτη, με τη μεγάλη διάμετρο στα 0,146 μ. και τη μικρή στα 0,106 μ. Το κεντρικό διάχωρο, με διαστάσεις αντίστοιχα 0,098 και 0,058 μ., έχει ιώδες χρώμα με λευκό περίγυρο και ως επίσημα χρυσοκίτρινο αστέρι με δέκα ανισούψεις ακτίνες. Από τις χρυσαφένιες ελλειπτικές τροχιές, οι οποίες κοσμούν περιμετρικά τη φωτεινή κόκκινη επιφάνεια, αποδίδονται με σχετική ευκρίνεια οι τέσσερις και άλλες τόσες απλά υποδηλώνονται, όπως σχηματικά υποδηλώνονται και οι φτερωτοί κεραυνοί ανάμεσά τους, ενώ μία λεπτή λευκή ταινία περιτρέχει την άντυγα⁴³⁹.

Ο δεύτερος άνδρας – και τελευταία μορφή της παράστασης – έχει παρόμοιο ύψος και αντίστοιχη στάση αλλά το κεφάλι του, με τα κοντοκουρεμένα σγουρά μαλλιά, αποδίδεται σε καθαρή πλάγια όψη. Φορά υπόλευκο χιτωνίσκο με σκουρότερες σκιάσεις και λεπτά καστανά περιγράμματα, καθώς και σκουροκάστανη χλαμύδα με ιώδη παρυφή, που καλύπτει όλη την αριστερή του πλευρά. Με μία εκφραστική χειρονομία απλώνει το δεξί του χέρι, το οποίο διασταυρώνεται επάνω από την ασπίδα με το αριστερό του προηγούμενου και ταυτόχρονα οδηγεί το βλέμμα που έχει φθάσει ως εδώ να στραφεί και πάλι προς τα εμπρός, σε μια αέναη παλίνδρομη κίνηση (Πίν. 30-31, 35β).

Ερμηνευτική προσέγγιση του θέματος

Από την περιγραφή της παράστασης είναι προφανές ότι στο κεντρικό τμήμα της ζωφόρου απεικονίζεται μία κλασική, θα λέγαμε, σκηνή συμποσίου. Μία σύνθεση η οποία περιλαμβάνει όλα τα σχετικά εικονογραφικά στοιχεία, όπως είχαν διαμορφωθεί ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια⁴⁴⁰ και μας παραδόθηκαν από τις φιλολογικές πηγές⁴⁴¹, εμπλουτισμένη όμως με ορισμένες επιπλέον λεπτομέρειες που υπογραμμίζουν τον αφηγηματικό της χαρακτήρα.

Ο χώρος όπου διαδραματίζεται το γεγονός υποδηλώνεται έμμεσα αλλά οριοθετείται με σαφήνεια, τόσο με την παρουσία του δένδρου όσο και του λουτηγρίου (Πίν. 30-31): πρόκειται για έναν υπαίθριο χώρο, το πιθανότερο για μια εσωτερική αυλή ή το περιστύλιο μιας οικίας⁴⁴², όπου έχουν

⁴³⁹ Ο αριθμός των ελλειπτικών τροχιών στις απεικονίσεις των μακεδονικών ασπίδων δεν είναι σταθερός ούτε μπορεί να αποτελέσει χρονολογική ένδειξη (Liampi, *Schild*, 30). Πρβλ. και το παρόμοιο μοτίβο με φτερωτούς κεραυμούς στη μακεδονική ασπίδα του τάφου «των Λύσωνας και Καλλικλέους» (Liampi, *ό.π.*, 56, εικ. 3, αριθ. S6).

⁴⁴⁰ Συγκεντρωμένη τη βασική σχετική βιβλιογραφία βλ. παραπάνω, υποσημ. 367. Για ευρύτερη θεώρηση του θέματος των συμποσίων βλ. ακόμη *Dining* και Schmitt-Pantel, *La cité*.

⁴⁴¹ Στην αρχαιοελληνική γραμματεία έχουν διασωθεί πολλές περιγραφές συμποσίων, από τα οποία γνωστότερα είναι βέβαια εκείνα των φιλοσόφων, όπου η συμποσιακή ατμόσφαιρα λειτουργεί ως πρόφαση για την ανάπτυξη και καταγραφή υψηλών ιδεών. Από την άλλη, το φανταστικό συμπόσιο που περιγράφει ο Αθήναιος στους Δειπνοσοφιστές του αποτελεί μια ανεξάντλητη πηγή πληροφοριών σχετικά με το τελετουργικό, τα εδέσματα και όλες τις σχετικές συνήθειες των διαφόρων κοινωνιών. Συγκεντρωμένες τις αρχαίες πηγές βλ. *RE VIII* (1932), 1273-1282, λ. *Symposion* (A. Hug) και *Symptotica*, 321 κ.ε. Για την καθαρά φιλολογική πλευρά του θέματος, με επιλεγμένα αποσπάσματα της αρχαίας γραμματείας, βλ. και Μ. Κοπιδάκης, *Οίνος επαινώ. Ο οίνος στην ποίηση*, Αθήνα 1995.

⁴⁴² Ανάλογη απόδοση του χώρου των συμποσίων στον 4ο αιώνα βλ. ιδιαίτερα στις κατωϊταλιωτικές παραστάσεις (Dentzer, *Banquet couché*, 133 κ.ε.). Πρβλ. ενδεικτικά τον κωδωνόσχημο κρατήρα από την Κύμη (*ό.π.*, υποσημ. 405), με υποδήλωση του περιστυλίου. Γενικότερα για τους χώρους διεξαγωγής των συμποσίων βλ. B. Bergquist, *Symptotic Space: A Functional Aspect of Greek Dining Rooms*, *Symptotica*, 37-65, ενώ για τα συμπόσια στο υπαίθρο βλ. και B. Kaeser, *Symposion im Freien, Kunst der Schale*, 306-309.

τοποθετηθεί τα απαραίτητα για το συμπόσιο έπιπλα, εύκολα άλλωστε μεταφερόμενα⁴⁴³. Αλλά και η θέση του *κυλικείου* σε έναν εξωτερικό χώρο δεν πρέπει να ήταν ασυνήθιστη σε παρόμοιες περιστάσεις, όπως χαρακτηριστικά μας παραδίδει ο Αθήναιος στην περιγραφή των γάμων μιας πανέμορφης ασιάτιδας: *Καὶ παρελθὼν (ὁ Ζαριάδρης) εἰς τὴν αὐλήν, καὶ ἰδὼν τὴν Ὀδάτιν ἐστηκίαν πρὸ τοῦ κυλικείου καὶ δακρύουσαν, κινῶσάν τε βραδέως τὴν φιάλην, εἶπεν...* (*Δειπνοσοφισταί*, XIII, 35).

Ἡ χρονική στιγμή κατά την οποία εκτυλίσσεται η σκηνή και αποτυπώνεται στην παράσταση είναι επίσης χαρακτηριστική (Πίν. 33): εάν κρίνει κανείς από τη στάση ετοιμότητας του νεαρού οينوχού⁴⁴⁴, το νεύμα του πρώτου συμποσιαστή προς την αυλητρίδα, τα φρούτα και τα γλυκά που περιμένουν στα τραπέζια, σε συνδυασμό με την αίσθηση χαλαρότητας και αναμονής, η οποία φαίνεται να πλανιέται στην ατμόσφαιρα, πρόκειται για το διάστημα που μεσολαβεῖ ανάμεσα στο *δειπνον*, που έχει ήδη τελειώσει, και τον *πότον*, το καθαυτό *συμπόσιον*, που μόλις αρχίζει⁴⁴⁵. Μετά τις καθιερωμένες τελετουργικές πράξεις⁴⁴⁶, τον πρώτο λόγο θα έχει πλέον η κατανάλωση άφθονου κεκραμένου οίνου⁴⁴⁷ με τη συνοδεία των ελαφρών επιδορπίων⁴⁴⁸ και την απόλαυση της μουσικής, σύμφωνα με τους κανόνες που όριζαν από παλιά τη συμποσιακή συμπεριφορά των πολιτών⁴⁴⁹.

Στην απεικόνιση μάλιστα του οينوχού με φιάλη και οينوχή στα χέρια μπορεί ίσως κανείς να αναγνωρίσει τη στιγμή της προετοιμασίας για τη σπονδή στον Διόνυσο, ιεροτελεστία απαραίτητη πριν από την έναρξη της οινοποισίας, η οποία όμως δεν αποτυπώνεται συνήθως στις συμποσιακές σκηνές⁴⁵⁰. Ένα ακόμη στοιχείο άξιο υπογράμμισης είναι η παρουσία της επιβλητικής μορφής της κιθαρίστριας, μοναδικής, από όσο τουλάχιστον γνωρίζω, σε απεικόνιση συμποσίου (Πίν. 34α).

⁴⁴³ Όπως φαίνεται και από ανάλογες απεικονίσεις στην αγγειογραφία, πρβλ. ενδεικτικά το νέο που κουβαλά συγχρόνως στην πλάτη του ξύλινη κλίνη και τριποδικό τραπέζι (Richter, *Furniture*, εικ. 299, ερυθρόμορφη πελίκη στην Οξφόρδη, Ashmolean Mus. 1890.29) ή τη σκηνή σε απουλικό ελικωτό κρατήρα (Richter, *Furniture*, 69, εικ. 365, Μουσείο Νεαπόλεως, αριθ. 81394), όπου ένας ανατολίτης υπηρέτης μεταφέρει ένα τετράποδο τραπέζι ήδη φορτωμένο με σκεύη και τρόφιμα.

⁴⁴⁴ Θα έλεγε κανείς ότι η μορφή του προβάλλει μέσα από τις σελίδες του Αθήναιου: *Ἐπεὶ δὲ δευπνήσειαν, ἐσώπων πάνας. Ὁ δὲ παῖς ἐπειστήκει, κεκραμένον ἔχων τὸ ποτόν, καὶ τῷ αἰτοῦντι προσέφερεν...*

⁴⁴⁵ Γενικά για το θέμα βλ. και Flacelière, *Bios*, 206 κ.ε. Σε αντίθεση με την αρχαϊκή εποχή, όπου εικονίζεται συνήθως το *δειπνον*, στην κλασική εικονογραφία επικρατεῖ η απεικόνιση του *πότου*, βλ. Schmitt-Pantel - Schnapp 1982, 71. Από τα τέλη του 5ου/αρχές 4ου αι. π.Χ. εμφανίζονται και τα φρούτα, τα *πόπανα* κτλ. στη θέση των κρεάτων των αρχαϊκών παραστάσεων.

⁴⁴⁶ Πρβλ. το χαρακτηριστικό χωρίο του Ξενοφάνη του Κολοφώνιου, ήδη από τα μέσα περίπου του 6ου αι. π.Χ., που μνημονεύει ο Αθήναιος (*Δειπνοσοφισταί*, XI, 7): *Νῦν γὰρ δὴ ζάπεδον καθαρὸν καὶ χεῖρες ἀπάντων καὶ κύλικες: πλεκτιὸς δ' ἄμρι-τιθεὶς στεφάνους, ἄλλος δ' ἐνώδες μύρον ἐν φιάλῃ παραίειναι: κρατῆρ δ' ἔστηκεν μεστὸς εὐφροσύνης...*

⁴⁴⁷ Η κράσις υποδηλώνεται εδώ με την απεικόνιση της υδρίας και του κρατήρα, βλ. Lissarague, *Around the Krater*, ό.π. (υποσημ. 359), 196-209, και σε αντίθεση με την παράδοση που προσάπτει στους Μακεδόνες άμετρη κατανάλωση άκρατου οίνου. Βλ. E.N. Borja, *The Symposium at Alexander's Court, Αρχαία Μακεδονία III*, 45-55 και ο ίδιος, *In the Shadow of Olympus: The Emergence of Macedon*, Princeton 1990, 270, όπου αναφέρει ως σχετική ένδειξη το μικρό αριθμό κρατήρων που περιείχαν οι τάφοι της Μακεδονίας (!), αν και παραδέχεται ότι για το σκοπό αυτό θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και άλλα είδη αγγείων, όπως οι κάδοι.

⁴⁴⁸ *Καὶ τελευτάται ἐπεισήλθον ἐπιδορπία τράπεζαι*, περιγράφει ο μακεδόνας Ιππόλοχος στην επιστολή του σχετικά με το συμπόσιο στους γάμους του Καράνου (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, IV, 5). Μια ακόμη ενδιαφέρουσα πληροφορία που διασώζεται σε άλλο χωρίο του Αθήναιου (ό.π., XIV, 76) είναι ότι για τα επιδόρπια υπήρχε και λέξη μακεδονικής προέλευσης, η *ἐπιδεινίς*: *Καὶ ἴσως πάντα τὰ τοιαῦτα ἐπιδεινίδια ἔλεγον Μακεδόνες. Κώθωνος γὰρ ἡδύσματα ταῦτα*. Βλ. και I. Καλλέρης, *Μακεδονικά στοιχεία εις την κοινήν των Ελληνιστικῶν χρόνων, Γέρας Αντωνίου Κεραμοπούλλου*, Αθήναι 1953, 658, 677.

⁴⁴⁹ Στους «νόμους» των συμποσίων αναφέρεται ο Ησίοδος (*Ἔργα και Ημέραι*, 596), ο Ξενοφάνης ο Κολοφώνιος, ο Πλάτων (*Νόμοι*, 637d), ο Αθήναιος (*Δειπνοσοφισταί*, *passim*), ο Πλούταρχος κ.ά. Σχετικά βλ. και Lissarague, *Un flot d'images*, ό.π. (υποσημ. 359). Πρβλ. και την ανάλογη αλληλουχία κατά τη διάρκεια του συμποσίου του Καράνου (*δειπνον, πότος, εὐωχία*), όπως περιγράφεται διεξοδικά στην επιστολή του Ιππόλοχου (Αθήναιος, ό.π., υποσημ. 448).

⁴⁵⁰ Για το θέμα βλ. Fr. Lissarague, *Un rituel du vin : La Iibation, In vino veritas*, 126-144, με βιβλιογραφία. Πρβλ. και το σχετικό χωρίο του Πλάτωνα (*Συμπόσιον*, 176a): *Μετὰ ταῦτα, ἔφη, ... σπονδᾶς τε σφᾶς ποιήσασθαι, καὶ ἄσαντας τὸν θεὸν καὶ ἄλλα τὰ νομίζόμενα, τρέπεσθαι πρὸς τὸν πότον*.

Συγγενικό πιθανότατα πρόσωπο του οικοδεσπότη, αποτελεί ίσως, μαζί με το *κυλικέϊον*, μια επιπλέον ένδειξη της οικονομικής ευμάρειας και της υψηλής θέσης του στη μακεδονική κοινωνία⁴⁵¹ αλλά και της μέριμνάς του για την καλύτερη ψυχαγωγία των προσκεκλημένων του⁴⁵².

Πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι η απεικόνιση ανάλογων συμποσίων αποτέλεσε για αιώνες ένα από τα πιο δημοφιλή θέματα της εικονογραφίας, είτε αυτή αφορούσε ασσυριακά και χετιτικά ανάγλυφα είτε κορινθιακή ή αττική αγγειογραφία είτε κατωιταλιωτικές παραστάσεις⁴⁵³. Οι δε κύριες μορφές του θέματος, ο ανακεκλιμένος άνδρας, η καθιστή γυναίκα και ο νεαρός οινοχόος, με μικρές παραλλαγές ή πλαισιωμένες από παραπληρωματικά μοτίβα, κοσμούν δεκάδες αναθηματικών και επιτύμβιων αναγλύφων με την παράσταση των λεγόμενων «νεκροδείπνων»⁴⁵⁴.

Οι πολυπρόσωπες ωστόσο συμποσιακές σκηνές του καθημερινού βίου, με την έμφαση στην κοινωνική πλευρά του θέματος, τη μουσική και τη διασκέδαση, όπως χαρακτηριστικά καταγράφεται στην αγγειογραφία, δεν αποτελούν συνηθισμένη επιλογή για το διάκοσμο των ταφικών μνημείων στην κυρίως Ελλάδα⁴⁵⁵. Ακόμη και η πλειονότητα των «νεκροδείπνων», με το μοτίβο του μοναχικού ανακεκλιμένου, ανήκει αρχικά στην κατηγορία των αναθηματικών αναγλύφων με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της απόδοσης των νενομισμένων τιμών στον ήρωα που απεικονίζεται και όχι στο θεματολόγιο των καθαρά επιτύμβιων αναγλύφων, έως τον 4ο αι. π.Χ. τουλάχιστον⁴⁵⁶.

Αντίθετα, παρόμοιες συμποσιακές σκηνές εμφανίζονται συχνά στην περιφέρεια του ελληνικού κόσμου, για παράδειγμα σε τοιχογραφίες θαλαμωτών τάφων στη Μεγάλη Ελλάδα και την Ετρουρία (του 5ου και ιδιαίτερα του 4ου αι. π.Χ.)⁴⁵⁷, όπως και σε αρκετούς από τους λαξευτούς τάφους της Λυκίας, ιδιαίτερα από τα μέσα του 4ου αιώνα και μετά. Στην περίπτωση των νεκροπόλεων της Λυκίας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση συμποσιακών σκηνών σε ανάγλυφες ζωφόρους στην

⁴⁵¹ Δεν πρέπει να είναι απλώς συμπτωματική η απεικόνιση της επίσης επιβλητικής γυναικείας μορφής με την κιθάρα στις περίφημες τοιχογραφίες του Boscotreale (Έπαυλη του P. Fannius Synistor), των οποίων η σχέση με τη Μακεδονία είναι γενικά αποδεκτή, βλ. Miller, ό.π. (υποσημ. 428): Saatsoglou-Paliadeli 1993, 133-134· Ling, *Roman Painting*, 106 («...The *cithara* player and her companion could be further members of the Macedonian royal family»).

⁴⁵² Πρβλ. το σχετικό χωρίο του Ξενοφώντα (*Συμπόσιον*, II, I), όπου μετά το κυρίως δείπνο εμφανίζεται σε πλήρη σύνθεση ο όμιλος των καλλιτεχνών: «...έρχεται αυτοίς ἐπὶ κῶμον Συρακόσιός τις ἄνθρωπος, ἔχων τε αὐλητρίδα ἀγαθὴν καὶ ὄρχηστρίδα τῶν τὰ θαύματα δυναμένων ποιεῖν, καὶ παῖδα πάνν γε ἄριστον καὶ πάνν καλῶς καθαρίζοντα. Γενικότερα για τους τρόπους ψυχαγωγίας, εκτός από τα αναφερόμενα στη γενική βιβλιογραφία για τα συμπόσια (κυρίως υποσημ. 359 και 367), βλ. και A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit*, Mainz am Rhein 1997, καθώς και M. Torelli, *Gli spettacoli conviviali di età classica, Atti del VII Convegno di Studio «Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400»*, Viterbo 1983, 51-63.

⁴⁵³ Συνολική διαπραγμάτευση του θέματος βλ. Dentzer, *Banquet couché*, passim.

⁴⁵⁴ Thönges-Stringaris 1965, 1-99. Πρβλ. ιδιαίτερα το αναθηματικό ανάγλυφο από την Ποτιδαία στο Μουσείο Θεσσαλονίκης (ΜΘ 1086, γύρω στο 380 π.Χ.), με τη σχετικά σπάνια απεικόνιση δύο ανακεκλιμένων μορφών σε διαφορετικές κλίνες. Βλ. *Γλυπτά ΑΜΘ*, 34-35, αριθ. 19, εικ. 42, με την παλαιότερη βιβλιογραφία (Ε. Βουτυράς).

⁴⁵⁵ Μία και μόνη γραπτή παράσταση σε θεσσαλικό ταφικό μνημείο, που περιορίζεται επίσης στο μοτίβο του ενός ανακεκλιμένου εφήβου με τρεις γυναικείες μορφές και μικρό οινοχόο, προφανώς δεν εντάσσεται στο συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο αλλά σχετίζεται με τα επιτύμβια «νεκροδείπνα». Σχετικά βλ. Ε. Πρωτονοταρίου-Δεϊλάκη, Κτιστός πυραμιδοειδής τάφος εκ του νεκροταφείου Κραννώνας, *Θεσσαλικά* 3 (1960), 29-46 (β' μισό 4ου αι. π.Χ.). Σε αυτή την κατηγορία εντάσσεται και η γνωστή τοιχογραφία του τάφου του Kazanlak με την απεικόνιση του ζεύγους των νεκρών, βλ. V. Mikov, *Le tombeau antique de Kazanlak*, Sofia 1954 και L. Jivkova, *Le tombeau de Kazanlak*, Sofia 1974.

⁴⁵⁶ Η διαχωριστική ωστόσο γραμμή ανάμεσα στις δύο κατηγορίες δεν είναι πάντοτε ευδιάκριτη, βλ. Thönges-Stringaris 1965, 62 κ.ε. και Dentzer, *Banquet couché*, στα σχετικά κεφάλαια, ιδιαίτερα 301-347, 453 κ.ε. και 523 κ.ε., για τον προβληματισμό που από παλιά συνοδεύει την ερμηνεία των ανάλογων σκηνών.

⁴⁵⁷ Βλ. S. De Marinis, *La tipologia del banquetto nell' arte etrusca arcaica*, Roma 1961· St. Steingraber, Die etruskisch-hellenistische Grabmalerei, *AW* 19 (1988), 17-35· ο ίδιος, Grabmalerei in Unteritalien (Campanien, Lukanien, Apulien), *AW* 20 (1989), 3-23, καθώς και Α. Rathje, Il Banchetto in Italia Centrale: Quale Stile di Vita?, *In vino veritas*, 167-175 και Α. Pontrandolfo, Simposio e Élites Sociali nel Mondo Etrusco e Italico, *In vino veritas*, 176-195, με την κοινωνική προσέγγιση του θέματος και την προηγούμενη σχετική βιβλιογραφία.

πρόσοψη των μνημειακών τάφων, συχνά επάνω από το θυραίο άνοιγμα⁴⁵⁸. Άλλωστε το μοτίβο ειδικά του πολυμελούς συμποσίου, με τον έντονα αφηγηματικό χαρακτήρα, ανήκει από παλιά στο εικονογραφικό θεματολόγιο των μικρασιατικών γλυπτών ζωφόρων⁴⁵⁹.

Ξεχωριστή θέση στη σχετική εικονογραφία κατέχει και η πασίγνωστη γραπτή συμποσιακή παράσταση στο εσωτερικό του κιβωτίοσχημου «Τάφου του βουτηχτή» στην Ποσειδωνία (Paestum), του α' μισού του 5ου αι. π.Χ., η βαθύτερη ερμηνεία της οποίας και η σχέση της με την εικόνα του «βουτηχτή» στο εσωτερικό του καλύμματος του τάφου παραμένει ακόμη αμφιλεγόμενη⁴⁶⁰.

Η ιδιαιτερότητα ωστόσο της παράστασης στη ζωφόρο του Αγίου Αθανασίου έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι την κεντρική αυτή συμποσιακή σκηνή πλαισιώνουν δύο ακόμη πολυπρόσωπες ομάδες ανδρών, φαινομενικά ανεξάρτητες αλλά στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους με το μελετημένο παιχνίδι των κινήσεων και των βλεμμάτων⁴⁶¹ (Πίν. 30-31). Η κάθε μία διαθέτει ορισμένα εξωτερικά χαρακτηριστικά, των οποίων η ανάγνωση προσθέτει σταδιακά επιμέρους στοιχεία απαραίτητα για την τελική κατανόηση του εικονογραφικού συνόλου.

Στη σύνθεση της αριστερής ομάδας, όπου προβάλλεται ιδιαίτερα η επιβλητική εμφάνιση και κυριαρχούν οι θεαματικές χειρονομίες των τριών υπέων, των κύριων προφανώς προσκεκλημένων στο συμπόσιο, διατυπώνεται σαφής υπαινιγμός για την ανώτερη κοινωνική τους τάξη⁴⁶² και διαχωρίζονται καθαρά οι ρόλοι των πεζών συνοδών που εκτελούν απλά βοηθητικά καθήκοντα⁴⁶³.

Το γεγονός ότι οι άνδρες πλησιάζουν αργά μέσα στη νύχτα, όπως δείχνουν οι αναμμένοι πυρσοί που φωτίζουν το δρόμο τους⁴⁶⁴, και φορώντας ήδη στεφάνια, τον απαραίτητο *κόσμον* της κεφαλής που ανήκε επίσης στην τελετουργία της έναρξης του συμποσίου⁴⁶⁵, υποδηλώνει ότι έρχονται από κάποια άλλη παρόμοια εκδήλωση προετοιμασμένοι να συνεχίσουν εδώ τη διασκέδαση. Την

⁴⁵⁸ Πρβλ. ενδεικτικά τους τάφους στα Λίμυρα και Μύρα της Λυκίας (Dentzer, *Banquet couché*, 394 κ.ε., πίν. 38-42, καθώς και Fedak, *Monumental Tombs*, 98-100, με την ενδιαφέρουσα παρατήρηση ότι στον τάφο αριθ. 69 της νεκροπόλεως των Μύρων σωζόταν έως πρόσφατα και το κuanό βάθος της ζωφόρου). Γενικότερα βλ. και J. Zahle, *Lykische Felsgräber mit Reliefs aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. Neue und alte Funde*, *JdI* 94 (1979), 245-346, καθώς και Chr. Bruns-Ozgan, *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, *IstMitt*, Beih. 33, 1987.

⁴⁵⁹ Βλ. για παράδειγμα το Μνημείο των Νηρηίδων στην Ξάνθο, αρχές 4ου αι. π.Χ. (Dentzer, *Banquet couché*, 238 κ.ε., πίν. 52-53. Fedak, *Monumental Tombs*, 66-68). Πρβλ. και το «Ηρώον» στην Τρύσα (W. Oberleitner, *Das Heroon von Trysa: ein lykisches Fürstengrab des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 1994, 51, εικ. 105-106, 112-113).

⁴⁶⁰ Βλ. ενδεικτικά M. Napoli, *La Tomba del Tuffatore*, Bari 1970, 163-165, που διαβλέπει καθαρά συμβολικό χαρακτήρα και υποδήλωση για το «πέρασμα» στον άλλο κόσμο και B. d'Agostino, *Le sirene, il tuffatore e le porte dell' Ade*, *AION(archeol)* 4 (1982), 43-50, καθώς και τον αντίλογο του Dentzer (*Banquet couché*, 245-248), που θεωρεί και τις δύο σκηνές της καθημερινής ζωής. Μια διαφορετική ερμηνεία βλ. W. Rösler, *Eine Komos-Darstellung im "Grab des Tauchers" in Paestum?*, *AA* 1983, 13-15. Πρβλ. όμως και A. Pontrandolfo - A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992, 15-18, καθώς και A. Pontrandolfo, *Wall-Painting in Magna Graecia, The Western Greeks*, 457-459, η οποία αναφέρεται στην αρμονική σύνταξη ελληνικών και ιταλο-ετρουσκικών αντιλήψεων στο σύνολο της απεικόνισης.

⁴⁶¹ Για την ιδιαίτερη σημασία που αποκτούν οι διάφορες χειρονομίες και κινήσεις ιδιαίτερα στις αφηγηματικές παραστάσεις του 4ου αι. π.Χ. βλ. και Cohen, *The Alexander Mosaic*, 169-174.

⁴⁶² Αναλυτική παρουσίαση του θέματος, όπως και της σημασίας της παρουσίας των αλόγων, βλ. παραπάνω, σ. 53, στην περιγραφή του αετώματος του τάφου στον Φοίνικα. Βλ. ακόμη Dentzer, *Banquet couché*, 438-441, σχετικά με τις συμποσιακές παραστάσεις.

⁴⁶³ Βλ. Hammond - Griffith II, 451, για τη στενή σχέση των μακεδόνων αξιωματούχων και της πεζής συνοδείας τους, ακόμη και στον πόλεμο.

⁴⁶⁴ Πρβλ. την υποδήλωση της νυχτερινής ώρας με το δίφωτο λύχνο που απεικονίζεται στη συμποσιακή σκηνή στο γνωστό κρατήρα του Ευφρονίου, ό.π. (υποσημ. 376).

⁴⁶⁵ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 446. Πρβλ. τα σχετικά χωρία του Πλάτωνα (*Συμπόσιον*, 212e) και του Αθήναιου (*Δειπνοσοφιστάς*, passim και ειδικά XV, 16 κ.ε.), με τα γλαφυρά σχόλια για την πεποίθηση των αρχαίων ότι τα στεφάνια προστάτευαν από τη μέθη και τη συνακόλουθη κεφαλαλγία: *Οι δ' ύστερον έμα τῶ κροτάφῳ προσέβαλον τινα και κόσμον οίκετον τῆ παρὰ τὸν οἶνον διαγωγῆ, μηχανησάμενοι τὸν στέφανον. Βέλπιον δὲ διὰ τὸ πάσας τὰς αἰσθήσεις ἐν τῆ κεφαλῇ εἶναι ταύτην στεφανοσθαί... Έστειφανοῦντο δὲ καὶ τὸ μέτωπον, ὡς ὁ καλὸς Ἄνακρέων ἔφη...* Για τα σημιωτικά στεφάνια βλ. και Blech, *Studien zum Kranz*, 63-74.

υπόθεση αυτή ενισχύουν τα σκεύη που μεταφέρουν οι δύο συνοδοί, η οινοχόη και ο χαρακτηριστικός κάδος γεμάτος κρασί, συνεισφορά των νεοφερμένων στην οινοποισία⁴⁶⁶ (Πίν. 32).

Η όλη εικόνα βρίσκει τα ακριβή της παράλληλα στις παρέες των εύθυμων συμποσιαστών, των κωμαστών, που μετακινούνται πεζοί από το ένα σπίτι στο άλλο, με αναμμένες δάδες ή διάφορα σκεύη στα χέρια, όπως απεικονίζονται στα αττικά αγγεία κυρίως του 5ου αι. π.Χ.⁴⁶⁷. Αλλά και η προσέλευση έφιππων των πιο εύπορων προσκεκλημένων, παρόλο που δεν αποτυπώνεται στη σχετική εικονογραφία, δεν θα ήταν ασυνήθιστη στην κλασική Αθήνα. Υπονοείται άλλωστε καθαρά στις τελευταίες γραμμές από το *Συμπόσιον* του Ξενοφώντα (IX, 7): *Οἱ δέ, ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαινον πρὸς τὰς ἐαυτῶν γυναικας ... Σωκράτης δὲ καὶ τῶν ἄλλων οἱ ὑπομείναντες, περιπατήσοντες ἀπήλθον...*

Στο δεξί τμήμα της ζωφόρου διακρίνεται μεγαλύτερη ομοιογένεια στη σύνθεση της ομάδας και φαίνεται να επικρατεί ένα πνεύμα συντροφικότητας και ηρεμίας, παρόλο που οι οκτώ άνδρες απεικονίζονται με στρατιωτική ενδυμασία και, ορισμένοι από αυτούς, πάνοπλοι. Με τον τρόπο αυτό, και ενώ οι άλλες σκηνές θα μπορούσαν στην πραγματικότητα να διαδραματίζονται σε μια οποιαδήποτε πόλη του ελληνικού κόσμου, το συγκεκριμένο μέρος της παράστασης μετατρέπεται σε λαλούν σύμβολο του συγκεκριμένου πλέον χώρου: οι μορφές που απεικονίζονται εδώ είναι ολοφάνερα μακεδόνες στρατιωτικοί (Πίν. 35). Νέοι άνδρες, οι οποίοι παράλληλα με το γνωστό οπλισμό των ελληνικών στρατευμάτων (κράνη, θώρακες, δόρατα και ξίφη)⁴⁶⁸, φέρουν την παραδοσιακή μακεδονική ενδυμασία: *καυσία* στο κεφάλι, *χλαμύδες* πορπωμένες στο δεξιό ώμο και *δερμάτινες κρηπίδες* στα πόδια. Όπως ήδη αναφέρθηκε, παρά τις κατά καιρούς αμφισβητήσεις, τόσο οι αρχαιολογικές ενδείξεις όσο και οι αρχαίες πηγές είναι κατηγορηματικές για τη μακεδονική προέλευση των τριών αυτών στοιχείων, που και μόνη η αναφορά τους χαρακτήριζε την παρουσία του μακεδονικού στρατού⁴⁶⁹.

Επιπλέον, όπως μας παραδίδεται, η χρήση ιδιαίτερα της καυσίας είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον ίδιο το μακεδόνα βασιλέα και τον περίγυρό του⁴⁷⁰. Και η μεν *πορφυρά* ή *άλουργγής*, *διαδηματοφόρος καυσία* αποτελεί αποκλειστικό βασιλικό προνόμιο, την απλή όμως καυσία μπορεί να φέρουν

⁴⁶⁶ Για αντίστοιχες παραστάσεις στην αττική αγγειογραφία, που δείχνουν τη συμμετοχή των προσκεκλημένων στα συμπόσια με τρόφιμα αλλά κυρίως με κρασί, βλ. Boardman, ό.π. (υποσημ. 380), 126. Πρβλ. και Flacelière, *Bíos*, 214.

⁴⁶⁷ Βλ. Boardman, *ARV*, 218-219 και, ειδικότερα, B. Gossel-Raeck, *Komos: Bürger ziehen durch die Nacht, Kunst der Schale*, 293-298, με τα σχετικά παραδείγματα. Η ταυτόχρονη απεικόνιση συμποσίου και κόμου στο ίδιο αγγείο δεν είναι ιδιαίτερα συχνή, σχετικά βλ. Lissarague, *Around the Krater*, ό.π. (υποσημ. 359), 198, σημ. 12. Πρβλ. ωστόσο την παράσταση τριών κωμαστών που προσέρχονται αργοπορημένοι σε συμπόσιο, σε κιονωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Μελέαρου των αρχών του 4ου αι. π.Χ. (*ARV*², 1411, 38, Δουβλίνο, Εθνικό Μουσείο, αριθ. 1880.507).

⁴⁶⁸ Από τις πάμπολλες δημοσιεύσεις σχετικά με τον οπλισμό των αρχαίων Ελλήνων της εποχής αναφέρουμε τη βασική μελέτη του M. Launey, *Recherches sur les armées hellénistiques*, *BEFAR* 169, Paris 1987², κυρίως 287 κ.ε., καθώς και P. Ducrey, *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Paris 1985, κυρίως 83-96, με ικανοποιητική βιβλιογραφία. Ειδικότερα για το μακεδονικό στρατό βλ. Snodgrass, *Arms and Armour*, 114-130· H. Lumpkin, *The Weapons and Armour of the Macedonian Phalanx*, *The Journal of the Arms and Armour Society* 8 (1975), 195 κ.ε.· M.M. Markle, *Macedonian Arms and Tactics under Alexander the Great*, *Studies in the History of Art*, 87-111. Για τα όπλα που χαρακτηρίζουν τους μακεδόνες ιππείς και οπλίτες στα διάφορα μνημεία βλ. G. Kleiner, *Diadochengräber*, Wiesbaden 1963, 74 κ.ε.· v. Graeve, *Alexandersarkophag*· A. Pekridou, *Das Alketas-Grab in Termessos, IstMitt*, Beih. 32, 1986, 33-67· W. Messerschmidt, *Historische und ikonographische Untersuchungen zum Alexandersarkophag, Boreas* 12 (1989), 64-92· Miller, *Tomb*, 51-58· Pfommer, *Alexandermosaik*, 116-122. Πρβλ. και H. Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi, Monumenta Artis Romanae V*, Berlin 1965, *passim*.

⁴⁶⁹ Τη σχετική βιβλιογραφία βλ. παραπάνω, υποσημ. 347, 418, στις αντίστοιχες περιγραφές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα και η έκφραση του Θεόκριτου (*Ειδύλλια*, XV, 6), για την έντονη παρουσία του μακεδονικού στρατού στους δρόμους της Αλεξάνδρειας: *... παντᾶ κρηπίδες, παντᾶ χλαμυδοφόροι ἄνδρες...*

⁴⁷⁰ Σχετικά βλ. και Dintsis, *Helme*, 192-193. Αποτελούσε άλλωστε μέρος της καθημερινής περιβολής του Μεγάλου Αλεξάνδρου κατά τη διάρκεια της εκστρατείας στην Ασία, σύμφωνα με τον Έφιππο τον Ολύμπιο (Αθην., *Δειπνοσοφιστικά*, XII, 53): *Τὰ μὲν ἄλλα σχεδὸν καὶ καθ' ἑκάστην ἡμέραν χλαμύδα τε πορφυρὰν καὶ χιτῶνα μεσολευκον, καὶ τὴν καυσίαν ἔχουσα τὸ διάδημα τὸ βασιλικόν.*

επώνυμοι στρατηγοί⁴⁷¹, η βασιλική σωματοφυλακή, οι έχοντες κάποιο υψηλό στρατιωτικό αξίωμα, και οι λεγόμενοι *βασιλικοί παῖδες*⁴⁷². Το ανώτερο στρατιωτικό αξίωμα ειδικά των τριών πρώτων νέων με τις λευκές καυσίες στη ζωφόρο του Αγίου Αθανασίου υποδηλώνει άλλωστε και ενισχύει και η απεικόνισή τους με τους δερμάτινους θώρακες του τύπου που, παρά τη συχνή εμφάνισή του και σε μνημεία εκτός Μακεδονίας⁴⁷³, φαίνεται ότι αποτελούσε κυρίαρχο στοιχείο του αμυντικού οπλισμού των Μακεδόνων⁴⁷⁴ και μάλιστα των αξιωματικών⁴⁷⁵.

Τέλος, σε πρώτο πλάνο κυριαρχούν οι περίφημες μακεδονικές ασπίδες με τα λαμπερά χρώματα και το χαρακτηριστικό διάκοσμο, σε μία από τις πρωιμότερες απεικονίσεις τους (Πίν. 31, 35β). Η χρήση τους, όπως τεκμηριώνεται από τις τελευταίες μελέτες αλλά και τα πρόσφατα ευρήματα, μπορεί πλέον με ασφάλεια να συσχετιστεί με ένα επίλεκτο τμήμα του μακεδονικού στρατεύματος, τους βασιλικούς σωματοφύλακες⁴⁷⁶, που από την εποχή της εκστρατείας του Μεγάλου Αλεξάνδρου φέρουν τον τίτλο των υπασπιστών⁴⁷⁷.

Είναι πλέον φανερό ότι πρόκειται για ένα *μακεδονικόν συμπόσιον*, που έχει οργανωθεί με κάθε λεπτομέρεια και εκτυλίσσεται στον υπαίθριο χώρο της πολυτελούς προφανώς κατοικίας ενός υψηλόβαθμου στρατιωτικού, πιθανότατα ενός *εταίρου* της βασιλικής αυλής⁴⁷⁸. Στη φιλική συνάντηση έχουν κληθεί να συμμετάσχουν σύντροφοι ισότιμοι του οικοδεσπότη, άνδρες ώριμοι αλλά και νεότεροι, οι οποίοι ωστόσο έχουν κερδίσει το τιμητικό προνόμιο του «κατακλίνεσθαι ἐν τῷ δεῖπνῳ», όπως όριζαν οι άγραφοι και απαρέγκλιτοι νόμοι της μακεδονικής κοινωνίας, που στερούσαν αυτό το δικαίωμα από όσους δεν είχαν καταφέρει να θανατώσουν κάπρο σε κυνήγι χωρίς δίχτυ⁴⁷⁹.

⁴⁷¹ Αναφέρονται, για παράδειγμα, ο Κρατερός, ο Κάλας και ο Πτολεμαίος, βλ. Saatsoglou-Paliadeli 1993, 138.

⁴⁷² Συγκεντρωμένα τα σχετικά στοιχεία βλ. Saatsoglou-Paliadeli 1993, 137-140. Για το θεσμό των *βασιλικών παιδών* βλ. Hammond - Griffith II, 438 κ.ε.· M.B. Hatzopoulos, *Cultes et rites de passage en Macédoine, Μελετήματα* 19, Athènes 1994, 100-101· N. Μπιργάλιας, «Βασιλικοί παῖδες» στη Μακεδονία και «πολιτικοί παῖδες» στη Σπάρτη, *Αρχαία Μακεδονία* VI, 143-152, με την προηγούμενη βιβλιογραφία.

⁴⁷³ Πρβλ. ενδεικτικά τις αττικές επιτύμβιες στήλες (Diepolder, *Grabreliefs*, εικ. 28,1, 46, 49). Η καταγωγή και ο χρόνος εμφάνισης του δερμάτινου αυτού θώρακα δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια, στην πλαστική ωστόσο εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 5ου/αρχές του 4ου αι. π.Χ., σε έργα κυρίως της νοτιοδυτικής Μικράς Ασίας (Σταμπολίδης 1992, 162).

⁴⁷⁴ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 136 και 422. Πρβλ. και Σταμπολίδης 1992, 152 κ.ε. Ο ίδιος άλλωστε ο Θουκυδίδης (II,100.5) περιγράφει τους μακεδόνες ιππείς ως θωρακοφόρους, ήδη από τον προηγούμενο αιώνα: *καὶ ἡ μὲν προσέσειεν* (οι Μακεδόνες), *σὺ δὲ ὑπέμενεν ἄνδρας ἰππείας τε ἀγαθοὺς καὶ τεθωρακισμένους...*

⁴⁷⁵ Launey, ό.π. (υποσημ. 468), 359. Ducrey, ό.π. (υποσημ. 468), 86. Βλ. και Hammond - Griffith II, 457. Πρβλ. το βασιλικό διάγραμμα του Φιλίππου Ε' από την Αμφίπολη (M. Feyel, *Un nouveau fragment du règlement militaire trouvé à Amphipolis*, *RA* 6 (1935), 29 κ.ε.), με την αναφορά των όρων *θώραξ* και *ἡμιθωράκιον* σε σχέση με τον οπλισμό των αξιωματικών, τουλάχιστον κατά την περίοδο των Αντιγονιδών. Σχετικά βλ. και Π. Νίγδελης - Κ. Σισμανίδης, Δύο αντίγραφα ενός επιστρατευτικού διαγράμματος του Φιλίππου του Ε', *Αρχαία Μακεδονία* VI, 808-822.

⁴⁷⁶ Βλ. Liampi, *Schild*, κυρίως 21-25. Πρβλ. και το πρόσφατο εύρημα από το Δίον (Δ. Παντερμαλής, Ιουλία Δώραν, *Μύρτος*, xvii-xxii), που προσθέτει μία ακόμη μακεδονική ασπίδα με την επιγραφή *Βασιλέως* στις ήδη γνωστές. Ειδικότερα βλ. Αδάμ-Βελένη, ό.π. (υποσημ. 428) και N.G.L. Hammond, *A Macedonian Shield and Macedonian Measures*, *BSA* 91 (1996), 365-367.

⁴⁷⁷ Ο νέος όρος *ύπασπισαί*, που συναντάται αποκλειστικά στη μακεδονική στρατιωτική ορολογία (Kalléris, *Macédoniens*, 271 κ.ε.), φαίνεται ότι αντιστοιχεί στους *νεξεταιίρους* της εποχής του Φιλίππου Β', βλ. σχετικά R.D. Milns, *The hypaspists of Alexander III - Some Problems*, *Historia* 20 (1971), 186-195 και Hammond - Griffith II, 450-453.

⁴⁷⁸ Για την οργάνωση από τον Φίλιππο Β', το ρόλο και την εξέλιξη του βασικού αυτού πυρήνα της μακεδονικής αριστοκρατίας και του μακεδονικού ιππικού αλλά και της προσωπικής σχέσης των εταίρων με τους βασιλείς, βλ. Hammond - Griffith II, 432 κ.ε., 444 κ.ε., καθώς και M.B. Hatzopoulos, *Macedonian Institutions Under the Kings, Μελετήματα* 22, Athènes 1996, 247. Στα χρόνια μάλιστα του Μεγάλου Αλεξάνδρου οι πλέον εκλεκτοί εμφανίζονται να τον συνοδεύουν ως αρχηγοί της προσωπικής του φρουράς, με τον τίτλο «σωματοφύλακες» (Hammond - Griffith II, 445). Βλ. ακόμη N.G.L. Hammond, *The Macedonian State. Origins, Institutions and History*, Oxford/New York 1989, κυρίως 49-70 και 152-165 και Völker-Janssen, *Kunst und Gesellschaft*, 32 κ.ε.

⁴⁷⁹ Βλ. το σχετικό χωρίο του Αθήναιου (*Δειπνοσοφισαί*, I, 31): *Ἠγήσανδρος δὲ φησιν, οὐδὲ ἔθος εἶναι ἐν Μακεδονίᾳ κατακλίνεσθαι τινα ἐν δεῖπνῳ, εἰ μὴ τις ἔξω λίνων ἦν κεντήσειεν. Ἔως δὲ τότε καθήμενοι ἐδείπνουν. Κάσσανδρος γοῖν, πέντε καὶ τριάκοντα ὦν ἐπῶν, ἐδείπνει παρὰ τῷ πατρὶ καθήμενος, οὐ δυνάμενος τὸ ἄθλον ἐκτελέσαι, καίπερ ἀνδρείως γεγονῶς καὶ κινηγὸς ἀγαθός.* Πρβλ. και Hatzopoulos, ό.π. (υποσημ. 472), 93-95.

Η οικονομική ευρωστία του οικοδεσπότη είναι έκδηλη, τίποτε όμως δεν παραπέμπει στην υπερβολική επίδειξη χλιδής, την οποία η παράδοση συσχέτιζε με τα μακεδονικά συμπόσια⁴⁸⁰, ούτε προωινίζεται την ανεξέλεγκτη κατάσταση που φαίνεται ότι χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά των Μακεδόνων σε παρόμοιες περιστάσεις⁴⁸¹. Αντίθετα, η παράσταση αποτυπώνει στην αιωνιότητα ένα συμπόσιο μεταξύ συντρόφων *ἐν ὄπλοις*⁴⁸², στο οποίο τόσο η πομπή των ιππέων όσο και η έντονη παρουσία των όπλων βυθίζεται βαθιά στις ρίζες των αριστοκρατικών κοινωνιών, όπου τα δύο αυτά στοιχεία αντανακλούν τα αντίστοιχα ηρωικά ιδεώδη⁴⁸³.

Η στενή σχέση των συμποσίων με τις βασικές ανδρικές δραστηριότητες, κυρίως του πολέμου αλλά και του κυνηγιού⁴⁸⁴, στις αρχαϊκές κοινωνίες αποτυπώνεται κυρίως στην πρώιμη σχετική εικονογραφία⁴⁸⁵. Στη συνέχεια η σχέση αυτή χάνεται προοδευτικά, καθώς επέρχονται ριζικές αλλαγές στη δομή των κοινωνιών⁴⁸⁶. Η Μακεδονία όμως διαφοροποιείται ως προς την εξέλιξη αυτή. Χωρίς πολιτειακές ή κοινωνικές μεταβολές σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της και προσκολλημένη στις παραδοσιακές αξίες, διατηρεί πανάρχαιες συνήθειες και θεσμούς που έχουν λησμονηθεί στις δημοκρατικές πολιτείες⁴⁸⁷. Περιτριγυρισμένη από εχθρούς και με συνεχείς συρράξεις εντός και εκτός συνόρων, είναι ουσιαστικά σε μόνιμη εμπόλεμη κατάσταση. Η διαρκής προετοιμασία και ενασχόληση των κατοίκων της με τα στρατιωτικά καθήκοντα, σε συνδυασμό με τη συμμετοχή στην *εὐφροσύνην* και την *εὐχαλίαν* ενός συμποσίου δεν θα μπορούσε παρά να υποδηλωθεί και στην τελευταία κατοικία ενός εξέχοντος μέλους της κοινωνίας της, σε μία σύνθεση μοναδική στην ταφική εικονογραφία του ελλαδικού χώρου.

Η βαθύτερη ωστόσο ερμηνεία μιας συμποσιακής σκηνης σε ένα ταφικό μνημείο είναι ένα πολυσύνθετο πρόβλημα που έχει απασχολήσει τους μελετητές από πολύ παλιά⁴⁸⁸ και έχει παρασύρει

⁴⁸⁰ Βλ. Tomlinson, *Αρχαία Μακεδονία* I και Tomlinson, *Αρχαία Μακεδονία* V· Borja, *The Symposium*, ό.π. (υποσημ. 447)· Völker-Janssen, *Kunst und Gesellschaft*, 78-81, 180 κ.ε. Ειδικότερη αναφορά για το περίφημο γαμήλιο συμπόσιο του Καρανού βλ. Β. Tripodi, *Il banquetto di nozze del macedone Karanos* (Athen., 4, 128a-130d). *Considerazioni preliminari*, *Αρχαία Μακεδονία* VI, 1219-1226. Τα ιδιωτικά ωστόσο συμπόσια των κοινών Μακεδόνων, σε αντιδιαστολή με εκείνα της μακεδονικής βασιλικής αυλής, δεν θα διέφεραν και τόσο από τα συμπόσια των εύπορων πολιτών στην υπόλοιπη Ελλάδα, βλ. σχετικά και Ο. Murray, *Hellenistic Royal Symposia, Aspects of Hellenistic Kingship, Studies of Hellenistic Civilization* VII, Aarhus 1996, 15-27. Για το θέμα βλ. και Ι. Βοκοτοπούλου, *Μακεδονικά συμπόσια, Αμπελοοινική ιστορία στο χώρο της Μακεδονίας και της Θράκης, Ε' Τριήμερο εργασίας, Νάουσα, 17-19 Σεπτεμβρίου 1993*, Αθήνα 1998, 21-30.

⁴⁸¹ *Μακεδόνες δ' ὡς φησιν Ἐπιππος ὁ Ὀλύνθιος, ... , οὐκ ἠπίστατο πίνειν εὐτάκως, ἀλλ' εὐθέως ἐχρῶντο μεγάλας προπόσεις, ὥστε μεθύειν, ἐπὶ παρακειμένων τῶν πρώτων τραπέζων, καὶ μὴ δύνασθαι τῶν στίων ἀπολαθεῖν* (Αθήν., *Δειπνοσοφισταί*, III, 91).

⁴⁸² Μεταξύ *ἐταίρων* (Kalléris, *Macédoniens*, 172-179), με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Σχετικά με την αμφισημία του όρου βλ. και G.S. Stagakis, *Observations on the Etairoi of Alexander the Great, Αρχαία Μακεδονία* I, 86-102.

⁴⁸³ Βλ. Dentzer, *Banquet couché*, 429 κ.ε. και Schmitt-Pantel 1992, 45-52. Βλ. ακόμη Pontrandolfo - Rouveret, ό.π. (υποσημ. 460), 41 κ.ε., σχετικά με τη συχνή απεικόνιση του θέματος της πομπής ένοπλων ιππέων ή οπλισμού στους τάφους της περιοχής της Ποσειδωνίας, ιδιαίτερα του 4ου αι. π.Χ.

⁴⁸⁴ Dentzer, *Banquet couché*, 432. Για την ιδιαίτερη σημασία των κοινών συμποσίων στις κοινωνίες με έντονο στρατιωτικό χαρακτήρα βλ. και Ο. Murray, *War and the Symposium, Dining*, 83-104.

⁴⁸⁵ Πρβλ. τις παραστάσεις των συμποσίων στα κορινθιακά αγγεία του πρώιμου βου αι. π.Χ., με διάφορα όπλα αναρτημένα επάνω από τις κλίνες και τους ένοπλους ιππείς στην πίσω όψη, που ίσως ταυτίζονται με τους ίδιους τους συμποσιαστές (Fehr, *Gelage*, 29 κ.ε. Dentzer, *Banquet couché*, 85 κ.ε.).

⁴⁸⁶ Η μεταβολή αυτή παρατηρείται ήδη στα αττικά αγγεία του τέλους του βου αι. π.Χ., όπου αρχίζει πλέον να κυριαρχεί η καθαρά κοινωνική και ερωτική πλευρά του συμποσίου, βλ. Dentzer, *Banquet couché*, 109 κ.ε.· Schmitt-Pantel - Schnapp 1982, καθώς και Β. Fehr, *Entertainers at the Symposion, Symptica*, 193-194. Ο ίδιος ο θεσμός βέβαια του συμποσίου, ιδιαίτερα του πολυτελούς, δεν έπαψε ποτέ να αποτελεί δραστηριότητα μιας τάξης προνομιούχων, αφού απαιτούσε την ανάλογη οικονομική επιφάνεια (Dentzer, *Banquet couché*, 450-452). Βλ. και Schäfer, ό.π. (υποσημ. 452), κυρίως 91 κ.ε., για τα στοιχεία εκείνα των συμποσίων που συνιστούν ενδείξεις πολυτελούς διαβίωσης στην Αττική των κλασικών χρόνων.

⁴⁸⁷ Πρβλ. ιδιαίτερα Hatzopoulos, ό.π. (υποσημ. 472), *passim*. Ανάλογες παρατηρήσεις που αφορούν στα ταφικά έθιμα της Μακεδονίας βλ. παραπάνω, σ. 40 και υποσημ. 75.

⁴⁸⁸ Βλ. για παράδειγμα τον έντονο προβληματισμό του Α.Δ. Κεραμοπούλλου (Εικόνες πολεμιστών της εν Δελφώ μάχης (424 π.Χ.), *ΑΕ* 1920, 12-13), για τη σημασία της παράστασης στο αέτωμα της περίφημης στήλης του Σαυγένους.

την έρευνα σε ατέρμονες συζητήσεις⁴⁸⁹, καθώς και οι ίδιες οι παραστάσεις είναι τις περισσότερες φορές ασαφείς και, ίσως ηθελημένα, διφορούμενες⁴⁹⁰.

Από τη μέχρι στιγμής ανάλυση των εικονογραφικών θεμάτων στη ζωφόρο του Αγίου Αθανασίου, έχει προκύψει ότι εδώ αποτυπώνεται ένα στιγμιότυπο της καθημερινής ζωής, ένα συμπόσιο μεταξύ φίλων, με την παρουσία όλων των συστατικών που θα συντελούσαν στην επιτυχημένη έκβαση του. Κανένα από τα επιμέρους στοιχεία δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προσλαμβάνει καθαρά χθόνιο συμβολισμό ή ότι παραπέμπει άμεσα σε ένα συμπόσιο στον κόσμο των *μακάρων*⁴⁹¹. Αντίθετα, ενδεικτικές είναι οι λεπτομέρειες που τονίζουν τον αφηγηματικό χαρακτήρα της παράστασης, καθώς δύσκολα θα ερμήνευε κανείς την παρουσία π.χ. του κυλικείου στον Κάτω Κόσμο.

Με μια προσεκτικότερη ωστόσο ματιά διαφαίνεται και εδώ η ιδιαίτερη δυνατότητα των διαφόρων συμβόλων να προβάλλουν κάθε φορά περισσότερα από ένα μηνύματα. Για παράδειγμα, η υδρία είναι ένα σκεύος απαραίτητο στην καθημερινή ζωή, δεν παύει όμως να συνδέεται και με τις νεκρικές τελετουργίες, ενώ συχνά έχει αποκλειστικά ταφική χρήση⁴⁹². Επιπλέον, τα τρόφιμα που απεικονίζονται είναι κοινά τόσο στις παραστάσεις των καθαρά συμποσιακών σκηνών στην αγγειογραφία του 4ου αιώνα, όσο και των «νεκροδείπνων», αναθηματικών ή επιτύμβιων⁴⁹³. *Πόσινα*, *πλακοῦντες* και *πυραμίδες* είναι συνηθισμένες προσφορές τόσο στους ήρωες όσο και στις χθόνιες θεότητες⁴⁹⁴. Ρόδια και αυγά απεικονίζονται στις συμποσιακές σκηνές⁴⁹⁵ και περιλαμβάνονται, όπως είδαμε, από τον Αθήναιο στα επιδόρπια που συνόδευαν την οινοποσία. Ταυτόχρονα, όμως, τοποθετούνται ως κτερίσματα στους τάφους και πολύ συχνά εμφανίζονται μαζί στις σχετικές παραστάσεις⁴⁹⁶, καθώς αποτελούν πανάρχαια χθόνια σύμβολα που υποδηλώνουν την αναγέννηση⁴⁹⁷.

Μια παρόμοια αμφίσημη λειτουργία φαίνεται να επιτελεί και το ρυτό που κρατά ο δεύτερος συμποσιαστής στην πρώτη κλίνη (Πίν. 34α). Καθαρά ανατολικό στοιχείο, σύμβολο κύρους στα χέρια των ηγεμόνων⁴⁹⁸, περνάει ήδη από την αρχαϊκή εποχή στα χέρια των συμποσιαστών της πρώιμης εικονογραφίας⁴⁹⁹. Ταυτόχρονα, είναι ένα σκεύος το οποίο ταυτίζεται σχεδόν με τον Διόνυσο⁵⁰⁰, συνο-

⁴⁸⁹ Γεγονός που αποτυπώνει διεξοδικότατα ο Dentzer (*Banquet couché*, 75), συνοψίζοντας ταυτόχρονα όλες τις προηγούμενες διατυπωθείσες απόψεις σε τρεις ουσιαστικά κατηγορίες: επίγεια οικογενειακά συμπόσια που υπαινίσσονται τις χαρές της καθημερινής ζωής, συμπόσια στον κόσμο των *μακάρων* που επανενώνουν τους νεκρούς σε μια αιώνια ευτυχία και τελετουργικά συμπόσια που προσφέρουν οι ζωντανοί στους νεκρούς. Πρβλ. και Scheibler, *Malerei*, 137-138.

⁴⁹⁰ Βλ. και R. Ling, *Les thèmes figurés et les problèmes du symbolisme funéraire, Au royaume des ombres*, 76-81.

⁴⁹¹ Dentzer, *Banquet couché*, ό.π. (υποσημ. 489) και ιδιαίτερα 532. Για το θέμα αυτό πρβλ. H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle*, Paris 1951, 417-419 και O. Murray, *Death and the Symposion, AION(archeol)* 10 (1988), 239-257, κυρίως για τις σχετικές μαρτυρίες στην αρχαία γραμματεία.

⁴⁹² Βλ. παραπάνω, υποσημ. 351. Πρβλ. Τουράτσογλου, *Αρχαία Μακεδονία IV*, 628-632.

⁴⁹³ Τις σχετικές αναφορές βλ. παραπάνω, σ. 128 κ.ε., υποσημ. 407 κ.ε.

⁴⁹⁴ Βλ. για παράδειγμα N. Bookidis, *Ritual Dining at Corinth*, στο N. Marinatos and R. Hägg (εκδ.), *Greek Sanctuaries. New approaches*, London/New York 1993, 45-62 και, ιδιαίτερα, A. Brumfield, *Cakes in the Liknon. Votives from the Sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth, Hesperia* 66 (1997), 147-172, με τις αρχαίες φιλολογικές πηγές και τη σχετική βιβλιογραφία. Βλ. ακόμη Dentzer, *Banquet couché*, 519 κ.ε. και Thönges-Stringaris 1965, 63 κ.ε.

⁴⁹⁵ Πρβλ. ενδεικτικά τον κωδωνόσχημο καρπανικό κρατήρα με τη συμποσιακή σκηνή από την Κύμη, ό.π. (υποσημ. 405). Βλ. και Hurschmann, *Symposienszenen*, 118.

⁴⁹⁶ Βλ. σχετικά Fr. Muthmann, *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt*, Bern 1982, 76-77, σημ. 263. Βλ. για παράδειγμα την απεικόνισή τους επάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα σε λουκανική υδρία του 4ου αι. π.Χ. (Muthmann, ό.π., 91, εικ. 77) και σε τοιχογραφία με συμποσιακή σκηνή στον τάφο «των Πολεμιστών» στο Paestum, β' μισό 4ου αι. π.Χ. (Muthmann, ό.π., 87, εικ. 73). Πρβλ. και Hurschmann, *Symposienszenen*, 118.

⁴⁹⁷ Muthmann, ό.π., ιδιαίτερα 77 κ.ε. Για το αυγό, τη χθόνια σημασία του αλλά και τη βαθύτερη σημασία που απέκτησε στις μυστηριακές λατρείες βλ. M.P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund 1957, 139-143, καθώς και Kurtz - Boardman, *Burial Customs*, 77, 149, 215, για τη χρήση του στις νεκρικές τελετουργίες.

⁴⁹⁸ Βλ. παραπάνω, σ. 125-126, στη διαπραγμάτευση του σχήματος, και υποσημ. 390-394.

⁴⁹⁹ Dentzer, *Banquet couché*, 143-144.

⁵⁰⁰ Fehr, *Gelage*, 70.

δεύει τον Ηρακλή, όταν εκείνος μετέχει σε συμποσιακές σκηνές⁵⁰¹ και επικρατεί, μαζί με τη φιάλη, ως το χαρακτηριστικό σύμβολο του ήρωα στις παραστάσεις των «νεκροδείπνων»⁵⁰².

Η απεικόνιση λοιπόν του δεύτερου συμποσιαστή με το ρυτό υψωμένο στο δεξί χέρι, μάλλον δεν αποτελεί απλώς μια μηχανική μεταφορά ενός πασίγνωστου μοτίβου αλλά περιέχει ένα βαθύτερο συμβολισμό, ο οποίος ανοίγει και το δρόμο για την επίλυση ενός ακόμη ουσιώδους αλλά πολύπλοκου προβλήματος. Η τόσο χαρακτηριστική αυτή στάση, σε συνδυασμό με τη θέση του άνδρα ακριβώς στον κεντρικό άξονα της ζωφόρου και επάνω στην κλίνη που προβάλλεται ολόκληρη σε πρώτο επίπεδο, αποτελούν επαρκείς ενδείξεις ότι πρόκειται για την κύρια μορφή της παράστασης (Πίν. 30-31). Στο πρόσωπό του θα πρέπει να αναγνωριστεί ο ευγενής οικοδεσπότης, ο οποίος, ως αφηρωισμένος πια νεκρός⁵⁰³, παρουσιάζεται σε ένα από τα συμπόσια της προηγούμενης ζωής του. Πιθανότατα δεν θα μάθουμε ποτέ το όνομά του, η προσωπικότητα του όμως διαγράφεται καθαρά στο χωρίο του Πλουτάρχου: *τῆς αὐτῆς εἶναι ψυχῆς παρατάξεώς τε προσιῆναι καλῶς καὶ συμποσίον, τῆς μὲν, ὅπως φοβερωτάτη τοῖς πολέμοις, τοῦ δ', ὡς εὐχαριστότατον ἢ τοῖς συνοῦσιν*⁵⁰⁴.

ΟΙ ΔΥΟ ΜΟΡΦΕΣ

Γενικά

Το θυραίο άνοιγμα πλαισιώνεται από δύο ανδρικές μορφές σε μέγεθος ελάχιστα μικρότερο του φυσικού με μακριά δόρατα στα χέρια, που φαίνονται να φρουρούν την είσοδο του τάφου. Επάνω από τα κεφάλια τους απεικονίζονται αναρτημένες δύο μεγάλες κυκλικές ασπίδες με λαμπερά χρώματα και εντυπωσιακά επισήματα, οι παραδοσιακές ασπίδες των οπλιτών των ελληνικών στρατευμάτων⁵⁰⁵. Η ενδυμασία και η γενικότερη εμφάνισή τους είναι παρόμοια με εκείνη των ανδρών στη ζωφόρο, η μεγαλύτερη όμως κλίμακα της παράστασης παρέχει μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης και απόδοσης των λεπτομερειών, ακόμη και των ατομικών χαρακτηριστικών των δύο νέων (Εικ. 26· Πίν. 24-25, 27, 36-39).

Η κάθε μορφή πατά σε μία πλατιά επιφάνεια εδάφους, η οποία εκτείνεται στο χώρο ανάμεσα στην αντίστοιχη παραστάδα και το περιθύρο και αποδίδεται με πλατιές πινελιές αραιωμένου γκρίζου. Το παιχνίδι των ελαφρών φωτοσκιάσεων στο πλαίσιο των όγκων και η απουσία ριχτής σκιάς στο έδαφος – μόνον κάτω από το ανασηκωμένο δεξί πόδι της αριστερής μορφής διαγράφεται μια μικρή τριγωνική σκιά – υποδηλώνει μία πηγή φωτός σχεδόν κατακόρυφα από επάνω τους (Πίν. 36-37).

Η αριστερή – ως προς το θεατή – μορφή

Έχει ύψος 1,45 μ. και απεικονίζεται σχεδόν κατ' ενώπιον, με μια ελαφρά στροφή προς τα δεξιά του θεατή, καθώς πατά σταθερά στο αριστερό του πόδι και στα ακροδάχτυλα μόνον του άλλου.

⁵⁰¹ Fehr, *Gelage*, 62. Ειδικότερα για την ιδιαίτερη σχέση του σκεύους με τον Διόνυσο και τον Ηρακλή βλ. και Wolf, *Herakles beim Gelage*, 117-118.

⁵⁰² Dentzer, *Banquet couché*, 314. Πρβλ. και το σχόλιο του Θεόφραστου, κατά τον Αθήναιο (*Δειπνοσοφισταί*, XI, 98): *Θεόφραστος δ' ἐν τῷ περὶ μέθης τὸ ῥητὸν φησὶν ὀνομαζόμενον ποτήριον τοῖς ἥρωσι μόνους ἀποδίδοσθαι*. Βλ. ακόμη B.B. Shefton, *Metal and Clay: Prototype and Re-creation*, *REA* 100 (1998), κυρίως 643-655.

⁵⁰³ Για τις αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων σχετικά με το μεταθανάτιο αφηρωισμό επιφανών ανθρώπων βασική παραμένει η εργασία του L.R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford 1921. Βλ. επίσης W. Burkett, *Greek Religion*, Cambridge, Mass. 1985, 203-207 και Βουτυράς 1990, 133 κ.ε., με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁵⁰⁴ Πλούτ., *Αιμίλιος Παύλος*, XXVIII, 5.

⁵⁰⁵ Πρβλ. και τις ασπίδες στο αέτωμα του Φοίνικα, σ. 48, 50 και υποσημ. 126. Βλ. Lorimer 1947, 76-138· Snodgrass, *Arms and Armour*, 60 κ.ε., 114 κ.ε.: v. Graeve, *Alexandersarkophag*, 87, 93· Liampi, *Schild*, 19 κ.ε., σημ. 72. Για απεικονίσεις ασπίδων αναρτημένων σε τάφους βλ. παραπάνω, υποσημ. 233 και 251. Πρβλ. ακόμη I. Δεκουλάκου, *Ταφικό μνημείο στην Κερύνεια Αχαΐας* (αδημ. διδ. δ.), Θεσσαλονίκη 1994, 118-121, με βιβλιογραφία.

Κλίνει το κεφάλι με το βλέμμα χαμηλωμένο προς τα αριστερά του και κάτω, ενώ στη δεξιά παλάμη σφίγγει το κοντάρι του δόρατος, το οποίο διασχίζει διαγώνια όλη σχεδόν την ελεύθερη επιφάνεια του αντίστοιχου τμήματος της πρόσοψης (Πίν. 24, 36).

Για το πλάσιμο του προσώπου και των άλλων γυμνών μελών του σώματος χρησιμοποιούνται τρεις τόνοι ζεστού καστανού χρώματος, που προσδίδουν στη σάρκα όψη ελαφρά ηλιοκαμένη και υφή καθαρά ρεαλιστική⁵⁰⁶. Ο ανοιχτότερος, σχεδόν υπόλευκος τόνος, φωτίζει προσεκτικά επιλεγμένα σημεία, όπως είναι η ράχη της μύτης και η δεξιά παρειά, το εσωτερικό του βραχίονα και η ράχη του χεριού με τους κόμπους των δαχτύλων.

Πολύ λεπτή καστανή πινελιά χρησιμοποιείται για να αποδώσει το περίγραμμα των χαρακτηριστικών του συμμετρικού προσώπου του νέου, το οποίο καλύπτεται από την καυσία γερμένη χαμηλά, μέχρι τη γραμμή των φρυδιών: μάτια καστανά, ήρεμα αλλά βαθιά σκιασμένα από ένα πέπλο θλίψης, μύτη ελαφρά καμπυλωτή, χείλη τρυφερά, ανεπαίσθητα τραβηγμένα σε αδιόρατο χαμόγελο. Το στρογγυλό πηγούνι υπογραμμίζεται από το αναδίπλωμα της χλαμύδας, ενώ τα σκούρα κοντοκομμένα μαλλιά μόλις και διακρίνονται επάνω από το λίγο γωνιώδες δεξί αυτί. Η φθορά που παρατηρείται στην αριστερή πλευρά της μορφής περιορίζεται στην απώλεια μέρους της παρειάς και του άκρου του ματιού⁵⁰⁷ και, ευτυχώς, δεν αφαιρεί τίποτε από την ένταση των συναισθημάτων που αποτυπώνονται στο εκφραστικό πρόσωπο (Πίν. 38).

Το λευκό κάλυμμα του κεφαλιού διαγράφεται με γκριζό περίγραμμα, ενώ ανάλαφρες γκριζες και ρόδινες πινελιές πλάθουν την αίσθηση της καμπυλότητας και πλάγιες λεπτές καστανές υποδηλώνουν τον τρόπο ραφής. Εσωτερικά φορά χειριδωτό χιτωνίσκο, ζωσμένο στη μέση, ο οποίος αποδίδεται με διαβαθμίσεις του γκριζου, από το πιο φωτεινό με κάποιες υπόνοιες ρόδινου επάνω, μέχρι σχεδόν μελανού στο κάτω μέρος. Μία λεπτή, ανοιχτή γκριζα ταινία διατρέχει τη χειρίδα λίγο πιο κάτω από τον ώμο, καθώς και την παρυφή στα πλάγια του ενδύματος.

Πορπωμένη στο δεξιό ώμο και καλύπτοντας τελείως το αριστερό χέρι πέφτει βαριά η μακριά ορθογώνια χλαμύδα με τις οξυκόρυφες απολήξεις, καταλήγοντας σχεδόν στο ύψος των αστραγάλων. Μια ενδιαφέρουσα ρεαλιστική λεπτομέρεια αποτελεί εδώ η απεικόνιση με ανοιχτό γκριζό χρώμα της αργυρής, προφανώς, πόρπης που συγκρατεί το ένδυμα. Ένα μέρος από το σώμα της διακρίνεται δεξιά πίσω από το δόρυ, ενώ διαγράφονται καθαρά οι δύο μακριές λεπτές αλυσίδες που πέφτουν χαμηλά στο στήθος⁵⁰⁸.

Σε έντονη χρωματική αντίθεση με το χιτωνίσκο, η χλαμύδα αποδίδεται με πλατιές ρόδινες-καστανές επιφάνειες και πιο σκούρες καστανές αποχρώσεις, ιδιαίτερα στο αριστερό τμήμα της και στα σκιασμένα από τις αναδιπλώσεις σημεία. Πλατιά λευκή παρυφή φωτίζει το κάτω άκρο, υπογραμμισμένη από ρόδινη λεπτή ταινία, η οποία απολήγει σε κομβιόσημα βαρίδια. Με κάθε λεπτομέρεια, με διαβαθμίσεις του γκριζου χρώματος, απεικονίζονται και εδώ τα ψηλά δερμάτινα υποδήματα της μορφής⁵⁰⁹. Δια-

⁵⁰⁶ Πρβλ. Ανδρόνικος 1987β, 367, για την παρόμοια απόδοση των γυμνών μελών του πολεμιστή στον τάφο I του τύμβου Μπέλλα.

⁵⁰⁷ Οφείλεται στην επαφή του κονιάματος με το άκρο του ανώτερου από τους γωνιόλιθους που έκλειναν το θυραίο άνοιγμα και είναι ευτύχημα το ότι δεν προξενήθηκε μεγαλύτερη φθορά. Ανάλογη απώλεια ζωγραφικής επιφάνειας παρατηρείται στο δεξιό βραχίονα της δεξιάς μορφής.

⁵⁰⁸ Αποδίδει πιθανότατα πόρπη του λεγόμενου «αλλυρικού» τύπου, που χαρακτηρίζει κυρίως την ανδρική ενδυμασία. Πρβλ. π.χ. τις χρυσές πόρπες από την ανδρική ταφή του θαλαμωτού τάφου της Κατερίνης, α' μισό 4ου αι. π.Χ. (ΘΑΜ, αριθ. κατ. 30, πίν. 5) και από το Τσοτύλι Κοζάνης, 4ος αι. π.Χ., η οποία σώζει και τις πλεκτές αλυσιδίτσες (ΘΑΜ, αριθ. κατ. 39, πίν. 9). Βλ. ακόμη Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 179, εικ. 145 (με πλεκτή αλυσίδα) και Θέμελης - Τουράτσογλου, *Δερβένι*, 90 (B131, B132) και 111 (Δ3), με βιβλιογραφία. Δύο ακόμη χρυσές πόρπες προέρχονται από κιβωτιόσημο τάφο με ανδρική ταφή του τελευταίου τετάρτου του 4ου αιώνα στο Λάκκωμα Χαλκιδικής, βλ. Τσιμπίδου-Αυλωνίτη 1987, 264.

⁵⁰⁹ Ακριβώς όμοιος στην εμφάνιση και στα στοιχεία της ενδυμασίας θα ήταν ο νέος του αποσπασματικού ταφικού μνημείου από την Πέλλα (Χρυσοστόμου, *Αρχαία Μακεδονία* VI, 287-289, εικ. 12, σχέδ. 4), ειδικά αν φανταστεί κανείς τα χρώματα που τόνιζαν την ανάγλυφη παράσταση.

κρίνεται καθαρά το ανοιχτό γκριζό κάπνυμα των κρηπίδων και το σκούρο τριγωνικό στήριγμα της φτέρνας, καθώς και οι πλατιοί ιμάντες που δένουν χιαστί σφιχτά την κνήμη, ενώ ακάλυπτα μένουν μόνον τα άκρα των δύο πρώτων δαχτύλων (Πίν. 38).

Το μακρύ δόρυ, η περίφημη *σάρισα* του μακεδονικού στρατού⁵¹⁰, που κρατά ο νέος, απεικονίζεται με συνολικό μήκος 2,60 μ. και πάχος κονταριού 0,019 μ. (Εικ. 26· Πίν. 36, 40). Η πλατιά φυλλόσχημη αιχμή, με τις γκριζογάλανες μεταλλικές ανταύγειες⁵¹¹, έχει μήκος 0,325 μ. και μέγιστο πλάτος 0,052 μ., ενώ ο βαθυγάλαζος κυλινδρικός σαυρωτήρας⁵¹², όπου απολήγει το καστανό-χρωμο κοντάρι, έχει μήκος μόνο 0,05 μ.

Το επάνω μέρος του δόρατος, λίγο πριν από την αιχμή, δίνει την εντύπωση ότι περνάει μπροστά από την κυκλική ασπίδα που απεικονίζεται στον τοίχο της πρόσοψης και μάλιστα τέμνει ένα σημείο της περιφέρειάς της, δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση ενός δεύτερου, βαθύτερου επιπέδου. Η ψευδαίσθηση επιτείνεται ακόμη περισσότερο από την ελλειπτική γκριζογάλανη σκιά που φαίνεται να ρίχνει η ασπίδα στο λευκό τοίχο, αναρτημένη καθώς είναι με δερμάτινο ιμάντα από ένα μεγάλο σιδερένιο καρφί (Πίν. 36, 40).

Η ασπίδα έχει διάμετρο 0,70 μ. και άντυγα που διαγράφεται με πλάτος 0,07 μ. Είναι φανερή εδώ η χρήση διαβήτη με μεταλλική αιχμή που χάραξε βαθιά στο λευκό κονίαμα τις περιφέρειες των δύο ομόκεντρων κύκλων (την εξωτερική και της άντυγας), ενώ ακάλυπτη έμεινε και η κυκλική οπή στο σημείο στήριξης του σταθερού στελέχους του οργάνου. Η πλατιά άντυγα αντανακλά το φως με ένα έντονο χρυσοκίτρινο χρώμα, επάνω στο οποίο λευκές θαμπές, σχεδόν αδιόρατες, πινελιές αποδίδουν την καμπυλότητα αλλά και τις ανταύγειες που παιχνιδίζουν στο λαμπερό μέταλλο. Ένα γλυκό ιώδες – ελαφρά μενεξεδί – χρώμα καλύπτει την υπόλοιπη επιφάνεια της ασπίδας, όπου προβάλλεται, ανάγλυφα σχεδόν, ένα εντυπωσιακό σε μέγεθος και μοναδικό σε εκφραστική απόδοση γοργόνειο⁵¹³.

Μόνον οι κοντοί άτακτοι βόστρυχοι και τα δύο φίδια που ελίσσονται ανάμεσά τους, με τις ουρές δεμένες σε κόμπο κάτω από το πιγούνι, παραπέμπουν στην πάλαι ποτέ *δεινήν* μορφή της Μέδουσας⁵¹⁴

⁵¹⁰ Βλ. Kalléris, *Macédoniens*, 256-258 και M. Andronikos, "Sarissa", *BCH* 94 (1970), 91-107. Ειδικότερη διαπραγμάτευση του θέματος βλ. στα άρθρα του M.M. Markle, *The Macedonian Sarissa, Spear, and Related Armor*, *AJA* 81 (1977), 323-339 και ο ίδιος, *Use of the Sarissa by Philip and Alexander of Macedon*, *AJA* 82 (1978), 483-497. Επίσης βλ. P.A. Manti, *The Cavalry Sarissa*, *AncWorld* 8 (1983), 73-80 και ο ίδιος, *The Macedonian Sarissa, Again*, *AncWorld* 15 (1994), 77-91. Βλ. ακόμη A. Noguera Borel, *L'évolution de la phalange macédonienne: Le cas de la sarisse*, *Αρχαία Μακεδονία* VI, 839-850.

⁵¹¹ Πρβλ. Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 144.

⁵¹² Ο *σανρωτήρ* ή *στέραξ* δεν είναι απαραίτητο να έχει τη γνωστή τετράπλευρη ή πυραμιδοειδή αιχμή. Ειδικά στην αγγειογραφία εμφανίζεται με διάφορες μορφές, πρβλ. ενδεικτικά το δόρυ του Αχιλλέα στον αμφορέα του Βατικανού 16571 (P.E. Arias - M. Hirmer, *A History of Greek Vase-Painting*, London 1962, πίν. 188). Πρβλ. και το αντίστοιχο σιδερένιο κυλινδρικό στέλεχος από τον κιβωτιόσχημο τάφο του ίδιου τύμβου (Τσιμπίδου-Αυλωνίτη, *ό.π.*, υποσημ. 213, 79-80, με βιβλιογραφία).

⁵¹³ Για τα γοργόνεια, τυπολογία και απεικονίσεις τους βλ. κυρίως J. Floren, *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, Münster 1977 και *LIMC* IV, 1, 1988, 287 κ.ε., λ. Gorgo, Gorgones (St.-Chr. Dahlinger), με τη σχετική βιβλιογραφία. Ειδικά για τη χρήση και το συμβολισμό τους ως επισήματα ασπίδων βλ. Chase, *Shield*, 50-51· L. Lacroix, *Les « blacons » des villes grecques*, *Études d'Archéologie Classique* 1 (1955-1956), 91-115· M. Halm-Tisserant, *Le Gorgoneion, emblème d'Athéna*. Introduction du motif sur le bouclier et l'égide, *RA* 1986, 245-278. Σημειώνουμε ότι γραπτό γοργόνειο ίσως κοσμούσε και τη μία από τις ασπίδες του τάφου «του Πρίγκηπα» (Ανδρόνικος, *Βεργίνα*, 198). Γενικότερα για το συμβολισμό της παράστασης βλ. και Woysch-Méautis, *Représentation*, 81-83.

⁵¹⁴ *Γοργεή κεφαλή δεινόιο πελώρου, δεινή τε σημερδή τε, Διός τέρας αϊγιόχοιο* (Ιλιάδα Ε, 741-742), σχετικά βλ. και Θ. Καραγιώργα, *Γοργεή Κεφαλή*, Αθήνα 1970. Για τη μεταγενέστερη ωστόσο επικράτηση στην εικονογραφία του λεγόμενου «ωραίου τύπου» βλ. κυρίως E. Buschor, *Medusa Rondanini*, Stuttgart 1958· Floren, *ό.π.*, 177 κ.ε., καθώς και J.D. Belson, *The Medusa Rondanini: A New Look*, *AJA* 84 (1980), 373 κ.ε. και P. Callaghan, *The Medusa Rondanini and Antiochus III*, *BSA* 76 (1981), 59 κ.ε. Βλ. ακόμη A.B. Tataki, *The Medusa of Beroea: a Historical Interpretation*, *Μελετήματα* 10 (1990), 247-261, με βιβλιογραφία για τα γοργόνεια του «ωραίου τύπου» στη Μακεδονία.

και το πέτρινο βλέμμα της. Ένα πρόσωπο σχεδόν εφηβικό, με απαλούς χρωματισμούς και τη στρογγυλάδα της νιότης στο περίγραμμα, έκπληκτο και αθώο συνάμα, προσηλώνει τα μάτια στο θάνατο που πλησιάζει⁵¹⁵ (Πίν. 36, 40).

Τα μαλλιά αποδίδονται με γρήγορες και κοφτές πινελιές σε τόνους πυρόξανθους, φωτεινούς στα αριστερά και σκουρότερους έως καστανούς στα δεξιά, ενώ για τα φίδια χρησιμοποιείται το γκριζογάλανο χρώμα. Στο πρόσωπο κυριαρχούν οι ανοιχτές κιτρινωπές αποχρώσεις με τα μάγουλα να ροδίζουν ελαφρά. Το ίδιο απαλό ρόδινο φωτίζει τα επάνω βλέφαρα και τα αυτιά⁵¹⁶, ενώ λίγο εντονότερο τονίζει τα εύσαρκα, ελάχιστα μισάνοιχτα χείλη. Μια πολύ λεπτή καστανή πινελιά διαγράφει την καμπύλη των φρυδιών, το περίγραμμα των ματιών και του στόματος και την ευθύγραμμη μύτη⁵¹⁷. Φωτεινό καστανό χρησιμοποιείται για την ίριδα και μαύρο για την κόρη, ενώ ο βολβός των ματιών παίρνει μια γαλαζωπή απόχρωση.

Η δεξιά μορφή

Ο δεύτερος άνδρας, με ύψος 1,52 μ., απεικονίζεται σε μια περισσότερο περίπλοκη στάση, όπου ο μεν κορμός και το υψωμένο δεξί χέρι με το δόρυ αποδίδονται σχεδόν μετωπικά, το δε κεφάλι και τα πόδια σε πλάγια όψη προς τα δεξιά του (Εικ. 26· Πίν. 25, 37, 39). Όλο το βάρος του σώματος φαίνεται να πέφτει στο αριστερό πόδι, καθώς το δεξί που διασταυρώνεται μαζί του στηρίζεται μόνο στα ακροδάχτυλα. Η ισορροπία ωστόσο της μορφής ενισχύεται από το διαγώνιο άξονα του δόρατος, μήκ. 2,50 μ., που δημιουργεί την απαραίτητη βάση στήριξης. Ουσιαστικά επαναλαμβάνεται εδώ το μοτίβο της τρίτης από το τέλος μορφής της ζωφόρου, με στροφή όμως και του κεφαλιού. Πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο αρκετά συχνό στο β' μισό του 4ου αι. π.Χ. στα αττικά επιτύμβια ανάγλυφα⁵¹⁸, παρόλο που ως μοτίβο ανάγεται στα μέσα τουλάχιστον του προηγούμενου αιώνα. Δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει π.χ. την ομοιότητα με το αυστηρορυθμικό ανάγλυφο της λεγόμενης «σκεπτόμενης» ή «θρηνούσας» Αθηνάς⁵¹⁹, όχι μόνο στο στήσιμο των μορφών αλλά και στην παρόμοια αντίληψη για τη συγκρατημένη έκφραση των αισθημάτων⁵²⁰.

Ο τρόπος απόδοσης των γυμνών μελών και του προσώπου του άνδρα είναι παρόμοιος με του προηγούμενου; η επιδερμίδα του ωστόσο αποδίδεται με πιο σκληρούς τόνους και τα χαρακτηριστικά του, συννεφιασμένα από τον πόνο, διαγράφονται περισσότερο αδρά: το οφρυνικό τόξο φου-

⁵¹⁵ Πρβλ. π.χ. το γοργόνειο σε απουλική λήκυθο του Ζωγράφου του Κάτω Κόσμου (*Vases*, 134-136, αριθ. κατ. 51, 350-340 π.Χ.) και, παρά τη διαφορά του υλικού, τα χρυσά περίτμητα γοργόνεια από τον προθάλαμο του τάφου «του Φιλίππου» (Ανδρόνικος, *Berynia*, 189-190, εικ. 152-153). Στον κατάλογο των εκτός Αττικής «ωραίων» γοργονείων του Floren (ό.π., υποσημ. 513, 192-196), του LIMC (ό.π., υποσημ. 513) και της Tataki (ό.π., υποσημ. 514), τώρα μπορεί να προστεθεί το ανάγλυφο και με ίχνη χρωμάτων γοργόνειο στο μαρμαρίνο θυρόφυλλο του τάφου Δ' της Πέλλας (Χρυσστόμου 1994, 59, εικ. 12, τέλη 4ου αι. π.Χ.), που παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες με του Αγίου Αθανασίου (απόδοση μαλλιών, στόματος). Επίσης, για τα γοργόνεια σε ταφικά μνημεία της Κάτω Ιταλίας βλ. και τις νεότερες μελέτες της M. Mazzei, *Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli*, Bari 1995, 87 κ.ε., 311 κ.ε., εικ. 54 και της I. Baldassarre, *Documenti di pittura ellenistica da Napoli, L'Italie méridionale*, 140-141, πίν. 4,1 (τάφος C, της Via dei Cristallini, τέλη 4ου/αρχές 3ου αι. π.Χ.).

⁵¹⁶ Τα αυτιά σπάνια απεικονίζονται στον «ωραίο» τύπο, καθώς καλύπτονται από τους βοστρύχους, βλ. A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, Chicago 1964², 158 και Tataki, ό.π. (υποσημ. 514), 253. Πρβλ. όμως το γοργόνειο στην απουλική λήκυθο, ό.π. (υποσημ. 515), με απόδοση των αυτιών.

⁵¹⁷ Πρβλ. την απόδοση των λεπτομερειών αλλά και την έκφραση στο γραπτό γοργόνειο σε ξύλινη σαρκοφάγο από την Αίγυπτο, του «φτερωτού» όμως τύπου (LIMC, ό.π., υποσημ. 513, 134b).

⁵¹⁸ Πρβλ. ενδεικτικά την έντονη ομοιότητα – αν και με αντίθετη φορά – με τη στάση του Ιέρωνα στο γνωστό ανάγλυφο από τον Ραμνούνα (Diepolder, *Grabreliefs*, 54, πίν. 54) (EAM 833, 330-320 π.Χ.).

⁵¹⁹ Μουσείο Ακροπόλεως, αριθ. 695 (Fuchs, *Skulptur*, 509, εικ. 593, γύρω στο 460 π.Χ.).

⁵²⁰ Πρβλ. επίσης ενδεικτικά την παρόμοια μορφή του πολεμιστή που θρηνεί δίπλα σε τάφο, σε θραύσμα ερυθρόμορφης λουτροφόρου του Ζωγράφου του Κλεοφώντα (Kurtz, *White Lekythoi*, 64 και 219, πίν. 45,1, γ' τέταρτο 5ου αι. π.Χ.).

σκώνει επάνω από την πλατιά ίσια μύτη, το μέτωπο ρυτιδιάζει και τα μάτια στενεύουν⁵²¹, καθώς προσπαθούν να συγκρατήσουν ένα δάκρυ που φαίνεται έτοιμο να κυλήσει (Πίν. 39). Μαντεύει κανείς, και χωρίς να τα βλέπει, τα χείλη σφιγμένα σε ανέκφραστη θλίψη, που ο άνδρας επιχειρεί να καλύψει με το τυλιγμένο στη χλαμύδα χέρι⁵²².

Σκουρόχρωμα κοντά μαλλιά στεφανώνουν το πρόσωπο, δημιουργώντας έντονη αντίθεση με την κατάλευκη καυσία που τη σκιάζουν ανάλαφρες γκριζες πινελιές. Ο χιτωνίσκος του είναι και πάλι σε δύο τόνους του γκριζου, με μια απόχρωση προς το ιώδες στις φωτεινότερες επιφάνειες και μία πλατύτερη εδώ λευκή ταινία στη χειρίδα και την πλάγια παρυφή. Με πολύ πιο σκούρες διαβαθμίσεις του γκριζου, από σχεδόν βαθυκύανο μέχρι το μελανί και το μαύρο, πλάθονται οι βαριές πτυχώσεις της χλαμύδας, που φωτίζεται μόνον από τις πλατιές λευκές παρυφές, ενώ γκριζες ταινίες με τις γνωστές απολήξεις υπογραμμίζουν και εδώ τα άκρα του ενδύματος. Με κάθε λεπτομέρεια, τέλος, απεικονίζεται και πάλι το πλέγμα από λεπτούς γκριζούς ιμάντες που τυλίγουν χιαστί τα μαλακά υποδήματα της μορφής.

Όσον αφορά τη σάρισα του άνδρα, παρά τη σχετική απώλεια ενός τμήματος, 0,32 μ. περίπου, στο κάτω μέρος, είναι σίγουρο ότι απεικονιζόταν σε μήκος τουλάχιστον 2,50 μ. Δεν είναι ωστόσο βέβαιο ότι αυτή θα ήταν η συνολική της διάσταση, καθώς δεν δηλώνεται το πέρας της, που απολήγει και χάνεται μέσα στη διαμόρφωση του περιθύρου. Πολύ μικρότερη πάντως από την προηγούμενη εμφανίζεται η βαθυγάλαξη φυλλοσχημη αιχμή της, με μήκος που φθάνει μόνον τα 0,15 μ. (Πίν. 37, 39).

Ένα μεγάλο μέρος της σάρισσας προβάλλεται επάνω στη δεύτερη ασπίδα, την οποία και διασχίζει σχεδόν διαμετρικά. Η κυκλική ασπίδα είναι επίσης αναρτημένη από ένα μεγάλο μεταλλικό καρφί με λεπτό δερμάτινο ιμάντα, του οποίου τα άκρα διακρίνονται να κρέμονται στο κάτω μέρος (Πίν. 37, 41). Ίδιου μεγέθους με την προηγούμενη, διαμ. 0,70 μ. περίπου, έχει πολύ στενότερη άντυγα, μόλις 0,026 μ., σε έντονο βαθυγάλαζο χρώμα. Στενότερη είναι και η ελλειπτική γκριζογάλανη σκιά, η οποία φαίνεται να πέφτει στο λευκό τοίχο, όπως άλλωστε και η σκιά του καρφιού. Φωτεινό κόκκινο χρώμα καλύπτει την επιφάνεια της ασπίδας, με έντονες διαγραμμώσεις να σκιάζουν το δεξί μέρος, δημιουργώντας ταυτόχρονα την αίσθηση της καμπυλότητας. Επάνω στο λαμπερό αυτό φόντο διαγράφεται σχεδόν ανάγλυφα ο φτερωτός κεραυνός του Δία⁵²³, του θεού με την ιδιαίτερη παρουσία στη θρησκευτική συνείδηση των Μακεδόνων και απώτατος άλλωστε γενάρχης τους⁵²⁴.

Εδώ εμφανίζεται με την καθορισμένη ήδη από την αρχαϊκή εποχή μορφή της δέσμης πέντε χρυσών κεραυνών που ξεπηδούν από μια γαλάζια λαβή⁵²⁵, της οποίας το ένα άκρο μοιάζει με σχηματοποιημένο άνθος λωτού, ενώ το άλλο επαναλαμβάνει το μοτίβο των πέντε ακτίνων. Κάθετα στη

⁵²¹ Η απόπειρα απόδοσης έντονων συναισθημάτων διαφαίνεται ήδη από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ., πρβλ. την παρόμοια έκφραση της πατρικής θλίψης σε λευκή λήκυθο στο Βερολίνο (Scheibler, *Malerei*, 118, εικ. 46a, γύρω στο 440 π.Χ.). Για το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για ακριβέστερη απεικόνισή τους μέσω των χειρονομιών και των εκφράσεων στο β' μισό του 4ου αιώνα βλ. Cohen, *The Alexander Mosaic*, 169-174.

⁵²² Πρβλ. την αντίστοιχη κίνηση της μορφής του μάντη σε αττικό ερυθρόμορφο αγγείο από τη Ferrara (Scheibler, *Malerei*, 112, εικ. 47). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά του Πλίνιου (NH, XXXV, 73) σε έναν πασίγνωστο πίνακα του Τιμάνθη με τη θυσία της Ιφιγένειας, όπου ο ζωγράφος έχοντας εξαντλήσει κάθε έκφραση οδύνης στα άλλα πρόσωπα καλύπτει τελείως το πρόσωπο του πατέρα της.

⁵²³ Για το επίσημα βλ. Chase, *Shield*, 68. Για τις ιδιότητες του Δία ως θεού του ουρανού και των καιρικών φαινομένων, καθώς και την ιδιαίτερη σχέση του με τον κεραυνό, σύμβολο και εκφραστή της παντοδυναμίας του (*Zeus Κεραύνος*), βλ. LIMC VIII, 1, 1997, λ. Zeus, 310 κ.ε. (E. Vouitiras). Ειδικότερα βλ. και Π. Χρυσοστόμου, Η λατρεία του Δία ως καιρικού θεού στη Θεσσαλία και τη Μακεδονία, *ΑΔ* 44-46 (1989-1991), Μελέτες, 21-71.

⁵²⁴ Ήδη ο Ησίοδος αναφέρει τον Δία και τη Θυσία ως γονείς του Μακεδόνα (*Hoia*, απ. 7).

⁵²⁵ Η σχηματοποίηση του κεραυνού, αρχικά με μορφή που θυμίζει μπουμπούκι, είναι στοιχείο δανεισμένο από την Ανατολή και εμφανίζεται ήδη από τον πρώιμο 7ο αι. π.Χ. Πρβλ. E. Simon, *Οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, Θεσσαλονίκη 1996, 35-36 (μτφρ. - επιμ. Σ. Πινυιάτογλου). Βλ. και P. Jacobstahl, *Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst*, Berlin 1906.

λαβή προσφύονται δύο κατάλευκα φτερά⁵²⁶, με λίγες μόνον πινελιές ανάλαφρου γκρίζου να διαφοροποιούν εσωτερικά τα πτίλα. Η ψευδαίσθηση του ανάγλυφου σήματος⁵²⁷ αλλά και ενός δεύτερου επιπέδου επιτείνεται από τις κυματιστές σκιές που υποτίθεται ότι οι κερανοί ρίχνουν στην επιφάνεια της ασπίδας (Πίν. 37, 41).

Η ΚΟΣΜΟΦΟΡΟΣ ΤΟΥ ΘΑΛΑΜΟΥ

Πρόκειται για μία ενιαία ζώνη, συνολ. ύψ. 0,18 μ., που περιτρέχει εσωτερικά τον ταφικό θάλαμο ακριβώς στη γένεση της καμάρας, και η οποία έχει υποστεί μεγάλες φθορές, καθώς βρίσκεται ακριβώς στο σημείο της θραύσης των θολιτών, ιδιαίτερα αυτών που εισχωρούν και εδράζονται στον ανατολικό και το δυτικό τοίχο (Εικ. 21-22· Πίν. 48α).

Μία στενή γκρίζα ταινία, ύψ. μόλις 0,03 μ., επιστέφει τη μελανή ζώνη, ύψ. 0,15 μ., όπου προβάλλονται τα διακοσμητικά στοιχεία, ρόδακες που εναλλάσσονται με βουκράνια (Εικ. 23-24· Πίν. 28). Οι απλοί κυκλικοί ρόδακες, διαμ. 0,10 μ., αποδίδονται επάνω στο μαύρο επίχρισμα με λευκό εξίτηλο χρώμα και σκίαση στην αριστερή τους πλευρά, ενώ ο οφθαλμός τονίζεται με κόκκινο χρώμα⁵²⁸, επίσης με σκίαση για την απόδοση της κοιλότητας.

Τα βουκράνια⁵²⁹, με ύψος 0,14-0,15 μ., ανήκουν στον αρχαιότερο τύπο με τη σχεδόν ρεαλιστική απεικόνιση μόνον του σκελετού της κεφαλής. Η επιφάνεια των κρανίων καλύπτεται με το ίδιο λευκό εξίτηλο χρώμα, που σε ορισμένα έχει ολοκληρωτικά απολεπιστεί. Κόκκινο χρώμα τονίζει τις άδειες οφθαλμικές κόγχες, τη γραμμή ανάμεσα στα μάτια και το οξυκόρυφο άκρο του ρύγχους· τα καμπυλωτά προς τα έξω κέρατα βάφονται κίτρινα, υποδηλώνοντας προφανώς επιχρύσωση. Ανάμεσα στα κέρατα απεικονίζεται καλαθόσχημο κάλυμμα με διάκοσμο από κίτρινες και κόκκινες γραμμώσεις. Τέλος, περιδέραια από μαργαριταρόσχημες λευκές ψήφους, αναρτημένα από τα κέρατα και διαγράφοντας ημικυκλικές τροχιές, συνδέουν τα βουκράνια μεταξύ τους (Πίν. 28β).

Ο διάκοσμος αυτός της κοσμοφόρου – βουκράνια συνδυασμένα με ρόδακες ή φιάλες και περιδέραια ή συχνότερα γιρλάντες – αποτελεί μία σύνθεση γνωστή και αγαπημένη ιδιαίτερα στην ελληνιστική αλλά και τη ρωμαϊκή εποχή, ενώ η παρουσία τους συνδέεται συνήθως με θεότητες όπως ο Ζεύς, ο Απόλλων και ο Διόνυσος⁵³⁰. Όπως όμως έχει επισημανθεί, το μοτίβο, εμπνευσμένο βέβαια από τη συνήθεια της ανάρτησης στα ιερά πραγματικών κρανίων θυσιασμένων ζώων, δεν είναι άγνωστο στην εικονογραφία του β' μισού του 4ου αι. π.Χ.⁵³¹. Συνηθέστερη είναι πάντως η ανάγλυφη απόδοση του θέματος, που χρησιμοποιείται ήδη από τον πρώιμο 3ο αιώνα για να διακο-

⁵²⁶ Το μοτίβο αυτό του φτερωτού κερανού συναντάται κυρίως σε οπισθότυπους νομισμάτων. Ιδιαίτερα στις κοπές της Ήλιδας εμφανίζεται από τις αρχές τουλάχιστον του 5ου αι. π.Χ. κ.ε., πρβλ. ενδεικτικά SNG Cop., III (Phlasiaria-Laconia), αριθ. 363 (452-432 π.Χ.) και αριθ. 364 (432-421 π.Χ.), πίν. 7. Στη Μακεδονία, και σε συνδυασμό με τη μακεδονική ασπίδα, εμφανίζεται σε νομίσματα Αλεξάνδρου Γ', Αντιγόνου Γονατά και στα λεγόμενα «ανώνυμα», βλ. Liampi, *Schild*, 33-34.

⁵²⁷ Πρβλ. και το χρυσό εξάρτημα με έκτυπη παράσταση φτερωτού κερανού από το μακεδονικό τάφο των Φιλίππων (2ος αι. π.Χ.), στον Κατάλογο της Έκθεσης: I. Βοκοτοπούλου (επιμ.), *Ελληνικός Πολιτισμός. Μακεδονία, το Βασίλειο του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, Αθήνα 1993, 277, αριθ. 359.

⁵²⁸ Πρβλ. παραπάνω, σ. 33, τους ρόδακες στο τριπαινωτό επιστύλιο του τάφου στον Φοίνικα.

⁵²⁹ Για τον όρο *βουκράνιον* βλ. Ch. Börker, *Bukranion und Bukerphalion*, AA 1975, 244-250 και, τελευταία, Β. Schmidt-Dounas, Προμετωπίδιον, *Μνήμη Ανδρόνικου*, 291-294, όπου προτείνεται ο όρος *προμετωπίδιον*, ο οποίος και απαντά στις αρχαίες πηγές, ενώ ο πρώτος θεωρείται πολύ νεότερος.

⁵³⁰ Γενικά για το θέμα βλ. A. Napp, *Bukranion und Guirlande*, Heidelberg 1933, passim. Βλ. ακόμη Σ. Δρούγου, *ΔΙΙ ΥΨΙΣΤΩΙ*, Η αναθηματική στήλη του Ζωίλου στην Έδεσσα, *Εγνατία* 2 (1990), 45-72.

⁵³¹ Πρβλ. τον αντίστοιχο διάκοσμο στο λαϊμό απουλικού κρατήρα (Trendall, *RF Vases* 1989, 240, Ζωγράφος του Γαυμηδή, γ' τέταρτο 4ου αι. π.Χ.). Σχετικά βλ. και D.J. Beazley, Excavations at Al Mina, Suedia, III. The R.-F. Vases, *JHS* 59 (1939), 36-38, ο οποίος πρώτος επεσήμανε την εμφάνιση του θέματος στα απουλικά αγγεία.

σμήσει θωράκια και διαζώματα αρχιτεκτονημάτων⁵³² αλλά και μαρμάρινες οστεοθήκες, σαρκοφάγους και βωμούς⁵³³, ακόμη και προσόψεις ταφικών μνημείων⁵³⁴.

Λιγότερο συχνή είναι η γραπτή απόδοση της σύνθεσης, απαντά ωστόσο στο εσωτερικό τριών υπόγειων ταφικών μνημείων σε διάφορα γεωγραφικά σημεία: πρόκειται για ένα μνημειακό κιβωτιόσχημο τάφο στο Monte Sannace της Απουλίας (τέλη 4ου αι. π.Χ.)⁵³⁵, το γνωστό, θρακικού τύπου, τάφο στο Kazanlak της Βουλγαρίας (τέλη 4ου/αρχές 3ου αι. π.Χ.)⁵³⁶, καθώς και το διθάλαμο μακεδονικό τάφο στη Δράμα (η κατασκευή του οποίου ανάγεται στα τέλη του 3ου αιώνα, ενώ η χρήση του έως τα μέσα τουλάχιστον του 2ου αι. π.Χ.)⁵³⁷.

Στον τάφο του Kazanlak βουκράνια στον ίδιο περίπου τύπο με του Αγίου Αθανασίου αλλά περισσότερο σχηματοποιημένα και στολισμένα με κόκκινες ταινίες, εναλλάσσονται με τετράφυλλους ρόδακες στην τριταινωτή ζώνη που πλαισιώνει το θόλο του θαλάμου⁵³⁸. Χρησιμοποιείται καστανοκίτρινο, έντονο κόκκινο και φωτεινό γαλάζιο χρώμα, ενώ το βάθος δηλώνεται επίσης με καστανοκίτρινη σκίαση στο λευκό φόντο.

Στη Δράμα τα βουκράνια, τελείως πια σχηματικά αποδοσμένα και στολισμένα με κόκκινες – και αυτές σχηματικές – γιρλάντες, εναλλάσσονται με εξάφυλλους ρόδακες και κοσμούν τη ζώνη στη γένεση της καμάρας, μόνο στις μακριές πλευρές του προθαλάμου του τάφου. Αποδίδονται κυρίως με ωχροκίτρινο χρώμα, ενώ με κόκκινο-ιώδες τονίζονται τα περιγράμματα, όπου και γίνεται έντονη χρήση χάραξης⁵³⁹.

Το πιο συγγενικό όμως παράδειγμα, τόσο στη γενική σύλληψη του διακόσμου όσο και στην τεχνολογία, αποτελεί ο τάφος στην ακρόπολη του Monte Sannace, διαστ. 3×1,70 μ., τα εσωτερικά τοιχώματα του οποίου καλύπτονται από έγχρωμα κονιάματα κατά την εικονική αρχιτεκτονική διακόσμηση. Το μέσον των τοίχων περιτρέχει μια ελαφρά εξέχουσα ζώνη, ύψ. 0,09 μ., όπου σε βαθύ κύανο βάθος απεικονίζονται βουκράνια με καμπυλωτά κέρατα συνδεδεμένα με λευκά περιδέρια, που εναλλάσσονται με ομφαλωτές φιάλες. Χρησιμοποιείται κιτρινόλευκο, γκριζό και κόκκινο χρώμα, με έμφαση στην απόδοση της φωτοσκίασης και του βάθους μέσω των διαφορετικών αποχρώσεων: η κοιλότητα των φιαλών αποδίδεται με πινελιές λευκού και κίτρινου επάνω στην κόκκινη επιφάνεια, ενώ όλα τα βουκράνια παρουσιάζουν συγκεκριμένη κλίση και σκίαση⁵⁴⁰. Ο τάφος χρονολογείται από τους ανασκαφείς στα τελευταία χρόνια του 4ου αι. π.Χ.

Σε όλες λοιπόν τις παραπάνω περιπτώσεις παρατηρείται η μεταφορά ενός τυπικού θέματος, εξωτερικού θα λέγαμε χώρου, στο εσωτερικό ενός ταφικού μνημείου με την αναγκαία μετατροπή του από ανάγλυφο σε ζωγραφικό. Στο εύλογο ερώτημα εάν έτσι συντελείται μια μεταφορά καθαρά

⁵³² Βλ. τον παρόμοιο διάκοσμο με βουκράνια εναλλασσόμενα με ρόδακες στα θωράκια του Αρισινόειου στο Ιερό της Σαμοθράκης (Ph.W. Lehmann, *Samothrace 3, The Hieron*, I, New York 1969, 210, σχέδ. 168). Ακόμη, τη λίγο υστερότερη ζωφόρο με βουκράνια και φιάλες από το ιερό της Δήμητρας στην Πέργαμο (V. Bayraktar, *Pergamon (A guide)*, Istanbul 1987, 58, εικ. 84) και την αντίστοιχη στο θριγκό της στοάς του αιθρίου του Ασκληπιείου στη Μεσσήνη (N. Καλτσάς, *Αρχαία Μεσσήνη*, Αθήνα 1989, 19, εικ. 12, καθώς και Π.Γ. Θέμελης, *Αρχαία Μεσσήνη*, Αθήνα 1999, 61, εικ. 43).

⁵³³ Βλ. ενδεικτικά R. Fraser, *Rhodian Funerary Monuments*, Oxford 1977, 28 κ.ε.· D. Berges, *Hellenistische Rundaltäre Kleinasiens*, Freiburg 1986, 39 κ.ε.· ο ίδιος, *Hellenistische Rundaltäre aus Kos und Rhodos*, Berlin 1996.

⁵³⁴ Βλ. π.χ. τον καμαροσκεπή, μακεδονικού τύπου, τάφο στο Sveshtari της Βουλγαρίας, όπου ανάγλυφα βουκράνια συνδεδεμένα με γιρλάντες και εναλλασσόμενα με τετράφυλλους ρόδακες κοσμούν το υπέρθυρο της εισόδου (M. Chichikova, *Tombeau royal thrace de Sveshtari*, *Πρακτικά XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας*, Αθήνα, 4-10 Σεπτεμβρίου 1983, Β', Αθήνα 1988, 52, πίν. 13 (α' μισό 3ου αι. π.Χ.).

⁵³⁵ Πρόκειται για τον τάφο αριθ. 8 του συγκροτήματος, βλ. A. Ciancio, *Le tombe a semicamera N. 6-7-8: Lo scavo e gli elementi di corredo*, στο A. Ciancio (επιμ.), *Tombe a semicamera sull'Acropoli di Monte Sannace. Scavo e restauro*, Fasano 1985, 49-64.

⁵³⁶ Μίκον, ό.π. (υποσημ. 455). Jivkova, ό.π. (υποσημ. 455).

⁵³⁷ Σαμαρτζίδου, *Τάφος Δράμας*, 109-129.

⁵³⁸ Jivkova, ό.π. (υποσημ. 455), 67-68.

⁵³⁹ Σαμαρτζίδου, *Τάφος Δράμας*, 110-111, εικ. 3.

⁵⁴⁰ Ciancio, ό.π. (υποσημ. 535), 56, 64, εικ. 46, 53.

μηχανιστική και για διακοσμητικούς απλά λόγους, πιστεύουμε ότι η εικονογραφική λεπτομέρεια που διαφοροποιεί τη σύνθεση στην κοσμοφόρο του Αγίου Αθανασίου από όλες τις άλλες, ίσως προσφέρει ένα επιπλέον στοιχείο για την ερμηνεία της.

Πρόκειται για το καλαθόσχημο κάλυμμα που στεφανώνει τα βουκράνια⁵⁴¹, αποδοσμένο στον εικονογραφικό τύπο του *μοδίου*, ο οποίος αποτελούσε μέτρο σιτηρών και σύμβολο αφθονίας, άμεσα συνδεδεμένο με το χθόνιο αλλά πλουτοδότη Άδη-Πλούτωνα⁵⁴² και στη συνέχεια βέβαια με τον οικουμενικό Σάραπι, επίσης καλόβουλο εξουσιαστή της μετά θάνατον τύχης των ανθρώπων⁵⁴³. Τα βουκράνια λοιπόν εδώ φαίνεται ότι αποκτούν έναν καθαρά χθόνιο αλλά και ελπιδοφόρο ταυτόχρονα χαρακτήρα, σε απόλυτη αρμονία με το χώρο τον οποίο διακοσμούν και προστατεύουν.

Παρόμοιο ακριβώς συμβολισμό πρέπει να εκφράζει και η – αρκετά βέβαια μεταγενέστερη – παράσταση κανονικής ταυροκεφαλής στολισμένης με ταινίες και μόδιο, που εικονίζεται ανάμεσα σε δύο σφίγγες, επίσης με μόδιο, σε μελανόγραφη σταμνοειδή κάλπη της κατηγορίας *Hadra*⁵⁴⁴. Η γλώσσα των συμβόλων ενισχύεται εδώ από την παρουσία των σφιγγών, μορφών άρρηκτα συνδεδεμένων με τη φύλαξη των νεκρών⁵⁴⁵ και επομένως ταιριαστών με ένα σκεύος που περιείχε τα οστά του θανόντος.

⁵⁴¹ Για τους όρους και τη σχέση *πόλου* - *καλάθου* - *μοδίου* βλ. V.K. Müller, *Der Polos, die griechische Götterkrone*, Berlin und Bernau 1915, 68 και 94 κ.ε.

⁵⁴² ...*Πλούτων*, ὅτι ἐκ τῆς γῆς κάτωθεν ἀνίεται ὁ πλοῦτος (Πλάτ., *Κρατύλος*, 403a). Ο Άδης της μυθολογίας είχε μάλλον μηδαμινή σημασία για τη θρησκεία. Λατρεύτηκε όμως με το όνομα Πλούτων και έτσι πήρε και περιεχόμενο συναισθηματικό – καλόβουλη θεότητα –, που δεν το είχε ως Άδης. Βλ. *LIMC* IV, 1, 1988, λ. Hades, 367-395 (St.-Chr. Dahlinger), με τη σχετική βιβλιογραφία.

⁵⁴³ Για τον Σάραπι βλ. το αντίστοιχο λήμμα, *LIMC* VII, 1, 1994, 666-692 (G. Clerk / J. Leclant). Πρβλ. και Müller, ό.π. (υποσημ. 541), 96, για το κάλυμμα της κεφαλής.

⁵⁴⁴ EAM, κάλπη αριθ. 2562, βλ. Η. Ζερβουδάκη, Ραβδωτά αγγεία με έκτυπα εμβλήματα και μελανόγραφες υδρίες *Hadra* από τις συλλογές του EAM, στο Στ. Δρούγου - Η. Ζερβουδάκη - Λ. Μαραγκού - Γ. Τουράτσογλου (επιμ.), *Ελληνιστική Κεραμική από την Κρήτη*, Χανιά 1997, 120-121 και 143, αριθ. κατ. 89, εικ. 23, όπου και συγκεντρώνεται η βιβλιογραφία για την κατηγορία αυτή των γραπτών αγγείων. Η κάλπη προέρχεται από την Αίγυπτο και αποδίδεται στο λεγόμενο Ζωγράφο των Δρομέων.

⁵⁴⁵ Για τη χθόνια σημασία του μυθικού όντος βλ. ενδεικτικά Woysch-Méautis, *Représentation*, 83 κ.ε. Πρβλ. και K. Schauenburg, *Bärtige Sphinx aus Apulien*, *EYMOYΣΙΑ*, 237-240, πίν. 46, σχετικά με την απεικόνιση σφίγγας με καλαθόσχημο κάλυμμα σε κωδωνόσχημο κρατήρα του 340 π.Χ.



α) Η κατάγραφη πρόσοψη του μνημείου κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης.
β) Η εντυπωσιακή ανωδομή του μνημείου και οι γραπτές ασπίδες.





Φωτογραφικό ανάπτυγμα της πολυπρόσωπης παράστασης της ζωφόρου.



Ο νεαρός Μακεδόνας, στηριγμένος στη σάρισσα, φρουρεί την είσοδο του τάφου.
Επάνω από το κεφάλι του η ασπίδα με το γοργόνειο.



Ο δεύτερος φρουρός, και αυτός σαρισσοφόρος, στραμμένος προς την είσοδο του τάφου.
Επάνω από το κεφάλι του η ασπίδα με το φτερωτό κεραυνό.