

ΟΜΗΡΟΥ ΙΛΙΑΔΑ

ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ

M. W. EDWARDS

ΤΟΜΟΣ Ε
ΡΑΨΩΔΙΕΣ Ρ-Υ



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΡΕΓΚΑΚΟΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΜΑΡΙΑ ΚΑΙΣΑΡ



CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS



UNIVERSITY STUDIO PRESS
Εκδόσεις Επιστημονικών Βιβλίων και Περιοδικών

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2003

τυπική (απαντά τέσσερις φορές στην *Ιλιάδα*). Ο Marg, *Dichtung* 36-37, διαβλέπει πίσω από τα λόγια του τεχνίτη θεού τα λόγια του ίδιου του ποιητή, καθώς καθένας τους δημιουργεί το αριστούργημά του.

Εισαγωγή στην Ασπίδα του Αχιλλέα

Η κατασκευή του οπλισμού από τον Ήφαιστο μπορεί να θεωρηθεί τυπικά μια διευρυμένη σκηνή οπλισμού του Αχιλλέα, η οποία έχει μετατεθεί και πρόκειται να ανακεφαλαιωθεί στον στ. Τ 369 (ύστερα από ένα σύντομο προοίμιο). Η μεγάλη κλίμακα της περιγραφής είναι ανάλογη της σημασίας της επιστροφής του Αχιλλέα στη μάχη και, όπως και οι Κατάλογοι της ραψωδίας Β, ανάλογη του μεγέθους της ίδιας της *Ιλιάδας*. Όμως ο ποιητής αποτολμά να αφιερώσει σχεδόν ολόκληρο το επεισόδιο στην περιγραφή των εικόνων που βρίσκονται πάνω στην ασπίδα και οι οποίες εισάγονται διαδοχικά με τη μορφή καταλόγου. Η περιγραφή σταματά τη δράση του έπους σαν μια τεράστια παρομοίωση, ενώ το ακροατήριο ανακαλεί νοερά τη σκηνή και αισθάνεται τη σχέση της με τη δράση του έπους. Η κλίμακα υπερβαίνει κατά πολύ τις περιγραφές του θώρακα και της ασπίδας του Αγαμέμνονα, που επιτελούν παρόμοια λειτουργία στη σκηνή οπλισμού του Ατρείδη (Λ 20-40). Ακόμα πιο αξιοσημείωτη είναι η επιλογή του διάκοσμου· η ασπίδα δεν απεικονίζει τερατώδεις εικόνες για να τρομάξει τους αντιπάλους του πολεμιστή που την κρατάει, όπως η ασπίδα του Αγαμέμνονα και ο αορτήρας του Ηρακλή (λ 609-14), αλλά σκηνές της καθημερινής ζωής, οικείες στο ακροατήριο του ποιητή. Ο ποιητής έχει άλλους στόχους από το να μας τρομάξει.

Βιβλιογραφία

Οι θεμελιώδεις γενικές μελέτες είναι οι εξής:

W. Marg, *Dichtung* 20-37.

K. Reinhardt, *IuD* 401-411.

W. Schadewaldt, *VHWW* 357-74.

Η πιο διεισδυτική και ευαίσθητη μελέτη είναι του Marg. Ο Schadewaldt συνοψίζει τα αρχαιολογικά παράλληλα και τονίζει τις αντιθετικές σκηνές και την πληρότητα στην απεικόνιση της ζωής των ανθρώπων. Ο Reinhardt τονίζει περισσότερο —ίσως υπερβολικά— την απουσία της σκοτεινής πλευράς της ζωής των ανθρώπων και την έμφραση στη ζωή της αριστοκρατίας. Μια εύστοχη σύντομη σύγκριση της ασπίδας του Ομήρου

με την ασπίδα του Ησίοδου υπάρχει στον R. Lamberton, *Hesiod* (New Haven 1988) 141-44.

Οι αρχαιολογικές μαρτυρίες παρουσιάζονται στις ακόλουθες μελέτες:

H. Borchhardt, *Arch. Hom E* (Göttingen 1977) 1-5, 36-52.

K. Fittschen, *Schild*.

H. G. Güterbock, *Narration in Anatolian, Syrian and Assyrian Art*, *AJP* 61 (1957) 62-71.

E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs* (Στουτγάρδη 1931).

G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (Berkeley 1985).

S. Marinatos – M. Hirmer, *Crete and Mycenae* (Νέα Υόρκη 1960).

A. Snodgrass, *Early Greek Armour and Weapons* (Εδιμβούργο 1964) 37-68.

Wace–Stubbings, *Companion*.

Η μελέτη του Fittschen επικεντρώνεται στην ασπίδα του Αχιλλέα και στην ασπίδα του Ηρακλή και προσφέρει καλή βιβλιογραφία και χρήσιμες εικόνες. Περιλαμβάνει επίσης μια ενδιαφέρουσα ανασύνθεση της ασπίδας του Αχιλλέα από τον L. Weniger (Πιν. viib). Ο Borchhardt συχνά είναι πιο λεπτομερειακός. Οι Kunze και Markoe κατηγοριοποιούν, περιγράφουν, μελετούν και απεικονίζουν τις κρητικές ασπίδες και τα φοινικικά μεταλλικά κύπελλα αντίστοιχα (βλ. το επόμενο τμήμα): ο Markoe δίνει επίσης χρήσιμες περιγραφές των θεμάτων των σκηνών και των αφηγηματικών τεχνικών. Ο Güterbock εξετάζει τα φοινικικά κύπελλα στο πλαίσιο άλλων αφηγηματικών αναπαραστάσεων από τη Μικρά Ασία. Οι Marinatos – Hirmer απεικονίζουν και εξετάζουν την ενθετική τεχνική των μυκηναϊκών εγχειριδίων. Ο Snodgrass ασχολείται ιδιαίτερα με το θέμα των ομφαλών των ασπίδων. Αρκετά από τα κεφάλαια στους Wace–Stubbings εξακολουθούν να είναι χρήσιμα, σπάνια όμως γίνεται παραπομπή σ' αυτά στη συνέχεια, καθώς έχουν ξεπεραστεί από τους σχετικούς τόμους της σειράς *Archaeologia Homerica*, η οποία και σύγχρονη είναι και προσφέρει εξαντλητική βιβλιογραφία.

Κατασκευή και τεχνική

Ο ποιητής φαντάζεται ξεκάθαρα μια προικισμένη ασπίδα...

πρόσφατα J. M. Hurwit, CA 4 [1985] 121-26). Η συνηθισμένη ομηρική στρογγυλή ασπίδα κατασκευάζεται από έναν αριθμό στρώσεων από δέρματα βοδιού, τα οποία τεντώνονται πάνω σε έναν ελαφρύ ξύλινο σκελετό, με μπρούτζινη εξωτερική επίστρωση. Η ασπίδα του Σαρπηδόνα ήταν φτιαγμένη από πυκνοραμμένα δέρματα στο εσωτερικό και από ένα μπρούτζινο κάλυμμα, το οποίο είχε σφυρηλατηθεί (έξήλατον) πάνω στην εξωτερική επιφάνεια (M 295-7), ενώ η ασπίδα του Έκτορα ήταν *ρίνοισιν πυκινήν, πολλός δ' έπελήλατο χαλκός* (N 804· πρβ. P 492-3). Στους στ. H 220-3, η πυργόσχημη ασπίδα του Αίαντα ήταν φτιαγμένη από επτά δέρματα και ένα όγδοο στρώμα μπρούντζου: το δόρυ του Έκτορα διαπερνά τον μπρούντζο και τα έξι στρώματα δέρματος (πτύχας) και σταματά στο έβδομο (H 247-8).

Υπάρχουν ενδείξεις ότι οι στρώσεις των δερμάτων ήταν τοποθετημένες σε ομόκεντρους κύκλους, που μειώνονταν σε μέγεθος προς την εξωτερική πλευρά της ασπίδας. Το δόρυ του Αχιλλέα χτυπά την ασπίδα του Αινεία «στην εξωτερική στεφάνη, εκεί που ο χαλκός είναι πολύ λεπτός και που είναι τοποθετημένο το λεπτότερο δέρμα» (Υ 275-6), και την διαπερνά, *διά δ' άμφοτέρους έλε κύκλους*: αυτό φαίνεται να σημαίνει ότι διαπέρασε το στρώμα χαλκού και το ένα στρώμα δέρματος στη στεφάνη. Η χάλκινη επιφάνεια που σφυρηλατείται πάνω από τα στρώματα των δερμάτων θα είχε και αυτή την όψη ομόκεντρων κύκλων, όπως ένας στόχος της εποχής μας. Φαίνεται ότι αυτό είναι το νόημα της αναφοράς στην ασπίδα του Αγαμέμνονα, *ήν πέρι μὲν κύκλοι δέκα χάλκειοι ήσαν* (Λ 33). Παρομοίως η ασπίδα του Ιδομενέα είναι *ρίνοισι βοῶν και νώροπι χαλκῶι / δινωτήν* (N 406-7· βλ. σημ.). Ίσως κάποτε η διακόσμηση να ακολουθούσε αυτούς τους ομόκεντρους κύκλους, αν και στις ασπίδες από την Κρήτη ο αριθμός τους ποικίλλει αρκετά.

Η προσαρμογή αυτού του κυρίως δερμάτινου χειροτεχνήματος στη μεταλλοτεχνία του Ήφαιστου δημιουργεί πρόβλημα στον ποιητή. Αναφέρεται ότι ο θεός φτιάχνει την ασπίδα από πέντε στρώσεις (πτύχες, Σ 481). Στους στ. Υ 259 κ.ε. το δόρυ του Αινεία χτυπά την ασπίδα, αλλά δεν τη διαπερνά (Υ 268-72):

*Χρυσός γάρ έρύκακε, δῶρα θεοῖο·
 αλλά δύο μὲν έλασσε διά πτύχας, αἱ δ' ἄρ' έτι τρεῖς
 ήσαν, έπει πέντε πτύχας ήλασε κυλλοποδίων,
 τὰς δύο χαλκείας, δύο δ' ένδοθι κασσιτέροιο,
 τήν δὲ μίαν χρυσέην, τῆι ρ' έσχετο μείλινον έγχος.*

[το δώρο του θεού, το μάλαμα, του αντίσκοψε τη φόρα:
 μόνο τις δυο τις στρώσες πέρασε και μέναν τρεις ακόμα·

τι ο Κουτσοπόδης είχε απάνω του καρφώσει στρώσεις πέντε, δυο μέσα από καλάι, δυο χάλκινες και μια μαλαματένια αναμεσός· εκεί εσταμάτησε το φράξινο κοντάρι.]

Αυτό σημαίνει ότι η ασπίδα ήταν κατασκευασμένη από δύο εξωτερικές στρώσεις χαλκού και δύο εσωτερικές κασσίτερου, με μια στρώση χρυσού ανάμεσά τους, η οποία σταμάτησε το δόρυ του Αινεία. Δυστυχώς αυτή η κατασκευή δεν έχει πρακτική αξία. Ο χρυσός, αν και είναι το κατ'εξοχήν μέταλλο των θεών, δεν θα μπορούσε να σταματήσει ένα δόρυ με χάλκινη αιχμή—ούτε και ο κασσίτερος—, και σε μια τέτοια διάταξη μόνον ο χαλκός θα ήταν ορατός στην εξωτερική πλευρά της ασπίδας, ενώ τα περισσότερο διακοσμητικά μέταλλα θα ήταν χρυμμένα κάτω από την χάλκινη στρώση. Φαίνεται ότι στον στ. 268 (όπως και στον ταυτόσημο στ. Φ 165) το χρυσός δεν σημαίνει «η χρυσή στρώση» αλλά «η χρυσή ασπίδα» και ότι οι στ. 269-72 αποτελούν μια ακατανόητη προσθήκη στο κείμενο, όπως διέκρινε ο Αρίσταρχος (Αρν./Α) (βλ. επίσης Υ 268-72 σημ.).

Παραμένει άγνωστο πώς είχε φανταστεί ο ποιητής ότι κατασκευάστηκε η ασπίδα. Σίγουρα δεν θα μπορούσε να έχει φανταστεί τον Ήραιοστο να τοποθετεί βοϊδοτόμαρα πάνω σε ένα ξύλινο πλαίσιο, κατά την τεχνική ενός θνητού τεχνίτη, και να τοποθετεί από πάνω τις μεταλλικές στρώσεις. Ο Fittschen, *Schild* 7, πιστεύει ότι υπήρχαν πέντε στρώσεις χαλκού. Ο Όμηρος πιθανότατα δεν έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο θέμα. Κατά τον Marg, 26: «Όλες οι ανασυνθέσεις είναι μάταιες, δεν είναι τίποτα άλλο παρά παρερμηνεία της ποίησης. Εκείνες οι συσχετίσεις δεν σημαίνουν τίποτα περισσότερο από το ότι η φαντασία του ποιητή της *Ιλιάδας* παραμένει στο επίπεδο της πραγματικότητας». Η επιλογή των πέντε στρώσεων (481) μπορεί να αντικατοπτρίζει τη διάταξη των σκηνών που συγκρότησαν οι φιλόλογοι της εποχής μας (βλ. παρακάτω). Μπορεί ωστόσο να πρόκειται για αναφορά στα πέντε συστατικά που απαρτίζουν την επιφάνεια και τη διακόσμησή της—χαλκός, κασσίτερος, χρυσός, άργυρος (474-5) και κύανος, ο οποίος σχηματίζει οΐμους (ρίγες;) πάνω στο θώρακα του Αγαμέμνονα (Λ 24) και πτύχες στην *Ασπίδα* του Ησίοδου (143). Η ενθετική τεχνική μπορεί πράγματι να θεωρηθεί ότι απαρτίζεται από στρώσεις διαφορετικών υλικών, αλλά ασφαλώς αυτό γίνεται με διαφορετικό τρόπο από ό,τι με την τοποθέτηση βοϊδοτόμαρων σε μιαν ασπίδα.

Η διακοσμητική τεχνική που χρησιμοποιήθηκε πρέπει να είναι η ένθεση μετάλλων με διαφορετικά χρώματα. Σύμφωνα με την D. H. F. Gray, *JHS* 74 (1954) 3-4: «Ο χρυσός έδινε το κίτρινο χρώμα, πιο λευκό, αν ήταν κράμα με άργυρο, και πιο κόκκινο, αν ήταν κράμα με χαλκό. Ο άργυρος ήταν λευκός, ενώ για το κόκκινο χρησιμοποιούσαν περιστασιακά

τον χαλκό. Για τον θώρακα του Αγαμέμνονα είχαν χρησιμοποιηθεί άλλα δύο χρώματα: *ἐν δὲ οἱ ὀμφαλοὶ ἦσαν εἰκόσι κασσιτέροιο ἢ λευκοί, ἐν δὲ μέσοισιν ἔην μέλανος κυάνοιο* (Λ 34-5). Ο κασσίτερος θα ἔδινε ἓνα πιο θαμπό λευκό χρώμα ἀπὸ τον ἀργυρο. Ο κύανος χρησιμοποιεῖται στὴν ἀσπίδα μόνο για τὴν τάφρο γύρω ἀπὸ τὸ ἀμπέλι (564)· ἴσως πρόκειται για τὴ γαλάζια πάστα γυαλιού που ἀναφέρεται στὴς πινακίδες τῆς Γραμμικῆς Β (βλ. Fittschen, *Schild* 5 σὴμ. 22· F. Eckstein, *Arch. Hom L* [Göttingen 1974] 40-41), ἢ για τὸ συνήθως μαύρο νιέλλο, για τὸ ὁποῖο ἡ Gray γράφει (4): «Ἡ μέθοδος παραγωγῆς του μαύρου χρώματος εἶναι λιγότερο σαφής· γινόταν με τὴν ἀνάμιξη κονιοποιημένου θειαφιού με μόλυβδο, χαλκό ἢ ἀσημί, ἀπὸ τὴν ὁποία σχηματιζόταν τὸ κράμα τὸ γνωστό ὡς νιέλλο· τὸ μαύρο φόντο του εγχειριδίου με παραστάσεις κρίνων ἀπὸ τον πέμπτο κάθετο λακκοειδῆ τάφο λέγεται ὅτι εἶναι ἓνα ἔλασμα ἀπὸ κράμα σιδήρου καὶ ἀργυρο. Ἀπὸ τὴν κρύα χάλκινη βάση κόβονταν καὶ σφυρηλατοῦνταν κοιλώματα που ἀπεικόνιζαν τὰ σχέδια σε κενὸ περιγράμμα. Λεπτὰ ἐλάσματα ἀπὸ τὰ ἐνθετα μέταλλα κόβονταν στα σωστά σχήματα καὶ σφυρηλατοῦνταν κρύα μέσα στα κοιλώματα. Τὸ νιέλλο εἶτε ἀπλωνόταν σε κονιοποιημένη μορφή καὶ ψηνόταν στὴ συνέχεια ἢ ψηνόταν πρῶτα καὶ μετὰ κοβόταν καὶ τοποθετοῦνταν ὡς κρύο ἔλασμα». Ἡ τεχνικὴ φαίνεται στα πασίγνωστα εγχειρίδια τὰ διακοσμημένα με ἐνθετικὴ τεχνικὴ ἀπὸ τὴς Μυκῆνες που ἀπεικονίζονται υπέροχα σε ἐγχρωμα σχέδια ἀπὸ τοὺς Marinatos-Hirmer, πίν. xxxv-xxxviii· σε μια σημείωση γι' αὐτὴν τὴν τελευταία εἰκόνα (ό.π. 167) παρατηροῦν: «Τὴ στιγμὴ τῆς ἀνακάλυψης τὸ νιέλλο φαίνονταν μάλλον σκούρο μπλέ παρά μαύρο». Ἡ τεχνικὴ χρησιμοποιεῖται σε μεγαλύτερη κλίμακα για τὴν ἀπεικόνιση μιας ζωφόρου με τὰ κεφάλια ἕξι ταύρων, σε χρυσὸ καὶ νιέλλο πάνω σε ἀσημένιο φόντο, σε ἓνα ἀσημένιο κύπελλο του 14ου αἰῶνα π.Χ. ἀπὸ τὴν Ἐγκωμη (*Companion* πίν. 36c· τὸ υπέροχο πολύχρωμο ἀποτελεσμα ἀναδεικνύεται στὴν ἐγχρωμὴ εἰκόνα στο H.-G. Buchholz-V. Karageorghis, *Prehistoric Greece and Cyprus*, μετ. F. Garvie [Λονδίνο 1973] πίν. 4). Ἡ Gray υποστηρίζει ὅτι ὁ Ὅμηρος γνώριζε τὰ προϊόντα αὐτοῦ του εἶδους, ἀλλὰ ὄχι καὶ τὴ διαδικασία κατασκευῆς τους. Ο J. L. Benson, *Horse, Bird and Man* (Amherst 1979) 109-23, ἀποδεικνύει τὴ συνέχεια τῶν ἀναπαραστάσεων πάνω στα μνημεῖα ἀπὸ τὴ μυκηναϊκὴ ἕως τὴν ἀττικὴ γεωμετρικὴ περίοδο· παραθέτει ἐπίσης ἓναν κατάλογο τῶν τεχνουργημάτων που ἀπαντοῦν σε συμφραζόμενα μεταγενέστερα ἀπὸ αὐτὰ τῆς κατασκευῆς τους.

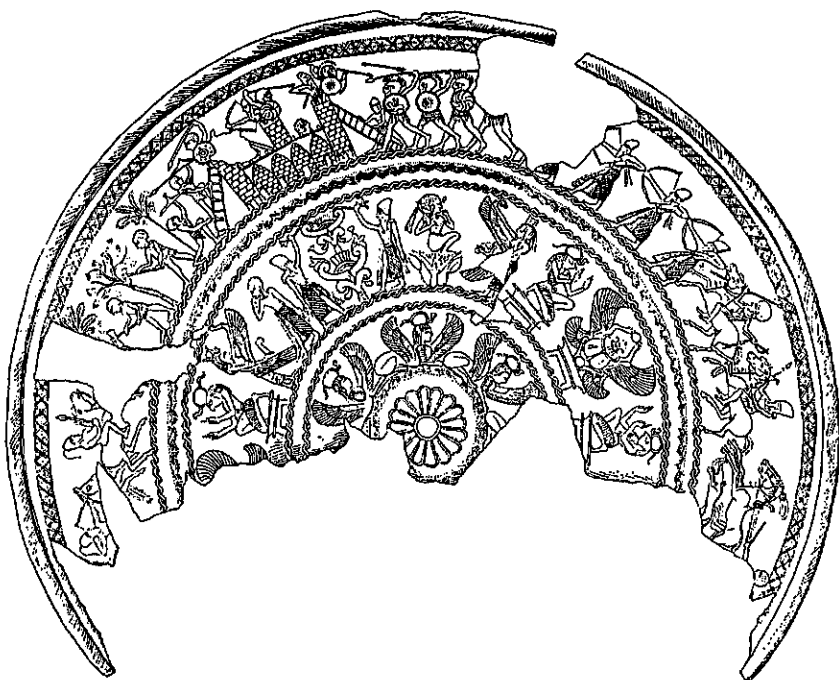
Δεν γίνεται καμία ἀναφορὰ σε κάποιον ὀμφαλό στο κέντρο τῆς ἀσπίδας παρά τον πανταχοῦ παρόντα λογότυπο *ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι* (κλπ· ἀπαντὰ ἔντεκα φορές στὴν *Ιλιάδα*, μία στὴν *Οδύσσεια*). Οἱ χάλκινοι ὀμφαλοὶ ἐμφανίζονται σε ἀσπίδες ἀπὸ τον 12ο αἰῶνα π.Χ. καὶ ἐξῆς.



Πίνακας 1. Χάλκινη ασπίδα από το Ιδαίον άντρο (Μουσείο Ηρακλείου αριθ. 7). Από το K. Pittschen, *Arch. Hom.* N πίν. 1.

και μάλιστα ένα παράδειγμα διαθέτει και χάλκινη στεφάνη (Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks* [Ithaca, N. Y. 1967] 32-33, 43-44· του ίδιου *Early Greek Armour and Weapons* 37-49)· βλ. N 192-3 σημ.

Τα πλησιέστερα παράλληλα είναι οι χάλκινες ασπίδες που βρέθηκαν στην Κρήτη και μπορεί να προέρχονται από τη Μικρά Ασία ή την Κύπρο, καθώς και τα φοινικικά ασημένια και χάλκινα κύπελλα. Οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν είναι οι έκτυπες παραστάσεις, το σκάλισμα και η εγχάραξη· η ένθεση διαφορετικών μετάλλων, όπως αυτή που περιγράφηκε παραπάνω, δεν εμφανίζεται, αν και υπάρχουν λίγες περιπτώσεις στις οποίες ένα φύλλο γουσιού επιτέθηκε μόνο στις μορφές πάνω



Πίνακας 2. Φοινικικός ασημένιος δίσκος από την Αμαθούντα (Βρετανικό Μουσείο, Β.Μ. 123053). Από το K. Fittschen, *Arch. Hom.* N πίν. 3.

σεων, συνήθως κυνηγιού· τα πιο καλά διατηρημένα παραδείγματα είναι Kunze, αριθ. 10 (πίν. 10-12 και παράρτημα 1 = Fittschen, *Schild* εικ. 1, εδώ πίν. 1) και αριθ. 10 (πίν. 26 = Schadewaldt, *VHWW* εικ. 27). Τα φοινικικά μεταλλικά κύπελλα ή δίσκοι, που επίσης ανήκουν περίπου στην ομηρική εποχή (αναφορές σ' αυτά υπάρχουν στους στ. Ψ 741-4 και δ 615-19 = ο 115-19), έχουν καταλογογραφηθεί, απεικονιστεί και μελετηθεί από τον Markoe. Και αυτά παρουσιάζουν ομόκεντρους δακτυλίου με διάφορες σκηνές (συνήθως στην εσωτερική πλευρά). Δύο από αυτά έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ένας ασημένιος δίσκος από την Αμαθούντα (Markoe αριθ. cy4, Fittschen, *Schild* εικ. 3, Schadewaldt, *VHWW* εικ. 28· εδώ πίν. 2), από τον οποίο σώζεται περίπου ο μισός, έχει έναν κεντρικό ρόδακα, μια εσωτερική λωρίδα με σφίγγες, μια λωρίδα με σκηνές από την αιγυπτιακή μυθολογία και μια εξωτερική λωρίδα που απεικονίζει την πολιορκία μιας πόλης, με τους υπερασπιστές πάνω σε τρεις πύργους να πολεμούν από κάθε πλευρά τους επιτιθέμενους με σκάλες· πίσω από αυτούς πλησιάζουν από τη μια μεριά οπλίτες, τοξότες, οπλισμένοι ιππείς και τα άλογα ενός (χαμένου) άρματος· από την άλλη μεριά δύο ένοπλοι ιππείς πλησιάζουν δύο άνδρες που κόβουν δέντρα σε έναν κήπο (ληγλα-



Πίνακας 3. Ασημένιος δίσκος από την Πραινέστη (Villa Giulia, Ρώμη, αριθ. 61565). Από το Markoe, *Bowls* 278.

τούν την ύπαιθρο;). Η αναπαράσταση μοιάζει πάρα πολύ με την ομηρική πόλη που βρίσκεται σε εμπόλεμη κατάσταση (Σ 509-50), ιδιαίτερα αφού στο χαμένο κομμάτι της λωρίδας θα μπορούσε να παρουσιαζόταν συμμετρικά μια δεύτερη πόλη. Άλλος ένας ασημένιος δίσκος από την Πραινέστη (Markoe αριθ. E2· Fittschen, *Schild* πίν. viiib· εδώ πίν. 3) απεικονίζει στο κέντρο μια φιγούρα χωρίς πανοπλία να σκοτώνει με δόρυ αιχμαλώτους· έπειτα υπάρχει μια ζωφόρος με άλογα και μια εξωτερική λωρίδα που απεικονίζει την «Ημέρα του Κυνηγού», μια σειρά εννέα σκηνών που εικονίζουν την αφήγηση ενός βασιλιά που φεύγει από την οχυρωμένη πόλη του, σημαδεύει, καταδιώκει, σκοτώνει και γδέρνει ένα ελάφι, καταθέτει προσφορές σε μια θεότητα, δέχεται επίθεση από έναν πίθηκο και σώζεται από τον θεό, σκοτώνει τον πίθηκο και επιστρέφει στην ίδια πόλη από την οποία έφυγε. Το φίδι που περιβάλλει την ό-

λη σκηνή μπορεί να αναπαριστά τον ωκεανό, ο οποίος επίσης ρέει γύρω από την ασπίδα του Ομήρου (βλ. 607-8 σημ.). Μια παρόμοια σειρά εμφανίζεται πάνω σε ένα ασημένιο κύπελλο από το Κούριον (Markoe αριθ. Cy7), γεγονός που υποδηλώνει ότι πρόκειται για την αναπαράσταση μιας γνωστής ιστορίας.

Διάταξη των σκηνών και περιγραφικό ύφος

Ο Fittschen, *Schild* 4 σημ. 16, παραθέτει έναν μεγάλο κατάλογο φιλολόγων και καλλιτεχνών που έχουν αποπειραθεί να ανασυνθέσουν τις σκηνές της ασπίδας. Ο Όμηρος παρουσιάζει τις πέντε πτύχες της ασπίδας και τη διακόσμηση πάνω της σε διαδοχικές προτάσεις (481-2), και οι πιο πρόσφατες ανασυνθέσεις ακολουθούν αυτήν την πεντάπτυχη διαίρεση. Κατά την τρέχουσα άποψη τα ουράνια σώματα (που εισάγονται με το ρ. ἔτευξε, στ. 483) καταλαμβάνουν την κεντρική θέση, περιβάλλοντας τον ομφαλό (αν υπάρχει), ενώ οι επόμενες σκηνές καταλαμβάνουν διαδοχικούς δακτυλίους με κατεύθυνση προς το εξωτερικό της στεφάνης (607-8). Ωστόσο, η μόνη απόδειξη για τη διάταξη αυτή είναι η σειρά της περιγραφής του ποιητή, η οποία έχει αμφισβητηθεί από τον H. A. Gärtner, *Studien zum Antiken Epos* (εκδ. H. Görgemanns—E. A. Schmidt, Meisenheim am Glan 1976) 46-65.

Κάθε σκηνή εισάγεται με ένα νέο ρήμα δράσης. Ο εσώτερος δακτύλιος είναι μοιρασμένος μεταξύ της πόλης σε εμπόλεμη κατάσταση και της πόλης σε καιρό ειρήνης (ποίησε, 490), και ο επόμενος δακτύλιος είναι μοιρασμένος μεταξύ των τριών σκηνών του αγροτικού έτους (όργωμα, θερισμός και τρύγος· ἐτίθει, 541, 550, 561). Για τον επόμενο δακτύλιο υπάρχουν δύο εκδοχές: είτε ότι περιέχει τρεις σκηνές, τα βοοειδή (με τα επιτιθέμενα λιοντάρια) και τα πρόβατα (ποίησε, 573, 587), μαζί με τον χορό (ποίησε, 590· άποψη του Willcock στους στ. 478-608)· είτε ο χορός μπορεί να καταλαμβάνει έναν χωριστό δακτύλιο, όπως στο διάγραμμα του van Leeuwen (στους στ. 483-608), εκδοχή που λαμβανομένης υπόψη της προτίμησης των καλλιτεχνών της εποχής εκείνης για σειρές που απεικονίζουν παρόμοιες εικόνες είναι μάλλον προτιμητέα. Ο Ωκεανός (ἐτίθει, 607) καταλαμβάνει τον εξωτερικό δακτύλιο, μόλις λίγο πιο μέσα από τη διακοσμημένη στεφάνη. Η αβεβαιότητα αν περιλαμβάνονται ή όχι ο κεντρικός και ο εξωτερικός δακτύλιος στους πέντε δακτυλίους δεν επιτρέπει μια πιο συγκεκριμένη κατανομή.

Δεν υπάρχει λόγος να υποθέσουμε ότι ο Όμηρος περιέγραφε μια πραγματική ασπίδα που είχε δει. Σε κάποιες σκηνές όμως είναι πιθανό να είχε υπόψη του κάποια εικόνα από ένα έργο πλαστικής τέχνης, και οι μικροσάφειες στις λεπτομέρειες της περιγραφής του μπορεί να είναι το

αποτέλεσμα της παρερμηνείας μιας δισδιάστατης εικόνας. Έτσι οι δύο στρατοί που απεικονίζονται σε κάθε πλευρά της πόλης πιθανότατα αναπαριστούν έναν στρατό ο οποίος απεικονίζεται και στις δύο πλευρές της πόλης (βλ. 509 σημ.)· η αρπαγή των βοοειδών και των προβάτων είναι πιθανό να είναι έργο των επιτιθέμενων και όχι των πολιορκημένων κατοίκων της πόλης (βλ. σημ. στ. 523-34)· και τα δύο τάλαντα στη σκηνή της δίκης, αν και μπορούν να ερμηνευθούν ως αμοιβή για την καλύτερη γνώμη, ενδέχεται επίσης να αναπαριστούν την αποζημίωση για έναν θάνατο, σε ένα διαφορετικό σύστημα αξιών (βλ. 507-8 σημ.).

Η φυσιολογική ομηρική τεχνική περιγραφής των φυσικών αντικειμένων είναι μέσω της δράσης και της κίνησης, όπως στην περιγραφή του τόξου του Πάνδαρου (Δ 105-11), της πόρπης του Οδυσσέα (τ 228-31) και ιδιαίτερα της σχεδίας του (ε 228-61· βλ. Edwards, *HPI* 83-84). Έτσι και εδώ τα ρήματα ανακαλούν επανειλημμένα τη δραστηριότητα του Ήφαιστου (478, 483, 490, 541, 550, 561, 573, 587, 590, 607), και υπάρχουν περιστασιακές αναφορές στην τεχνική του που τονίζουν το χρώμα και την εμφάνιση του φωτός και του σκοταδιού (517-19, 548-9, 562-5, 574, 577)· μια φορά ο ποιητής θαυμάζει από μεγαλύτερη απόσταση την καλλιτεχνική ψευδαισθηση (548-9). Μερικές φορές όμως παραβλέπει τα υλικά που χρησιμοποιούνται από τον Ήφαιστο και αναφέρει τα πέτρινα καθίσματα των γερόντων (504) και τα απαλά, αραχνούφραντα ρούχα των χορευτών (595-6).

Ακόμα πιο εντυπωσιακή είναι η συνεχής έμφραση στην κίνηση και την πάροδο του χρόνου· «ο κυρίαρχος τρόπος σύλληψης οπτικών εικόνων είναι η μετάφρασή τους σε ιστορίες» (A. S. Becker στη θεωρητική του μελέτη περί έκφρασης, με ειδική αναφορά στην ασπίδα· *AJP* 111 [1990] 139-53). Σε κάθε σκηνή υπάρχει ζωή και δράση, όπως ακριβώς και στις ομηρικές παρομοιώσεις, συμπεριλαμβανομένης ακόμα και της σκηνής των ουράνιων σωμάτων (488· βλ. και Marg, *Dichtung* 27-29). Στη σκηνή της δίκης οι αντίδικοι εμφανίζονται δύο ή τρεις φορές· το ίδιο και οι κάτοικοι της πολιορκημένης πόλης· οι αγρότες που οργώνουν γυρνούν και ξαναγυρνούν, όταν φτάνουν στην άκρη του χωραφιού· τα βοοειδή κινούνται από τον σταύλο προς την όχθη του ποταμού· οι χορευτές άλλοτε σχηματίζουν κύκλο και άλλοτε ευθείες γραμμές (599-602). Περιλαμβάνονται ακόμα και ηγητικές εντυπώσεις· οι άνδρες και οι γυναίκες τραγουδούν (493, 570-2), τα βοοειδή μουγκανίζουν, το ρέμα κελαρύζει (575-6, 580).

Ο Όμηρος δεν σταματά για να δηλώσει ότι η έκβαση της δίκης και της πολιορκίας δεν θα γίνει ποτέ γνωστή· πρόκειται για βιβλικό θέμα. Ο

οἱ μὲν ἄρ' αἰδῖον εἶχον πόνον, οὐδέ ποτέ σφιν
νίκη ἐπηνύσθη, ἀλλ' ἄκριτον εἶχον ἄεθλον.

Αυτό συμβαίνει επειδή ο Όμηρος δεν σκοπεύει να παρουσιάσει ένα συγκεκριμένο περιστατικό, αλλά παραδείγματα των συνηθισμένων κοινωνικών δραστηριοτήτων του ανθρώπου.

Θέματα των σκηνών

Στην πρώτη σκηνή της ραψωδίας αυτής ο Αχιλλέας πήρε την απόφαση μεταξύ της μακράς ζωής και της αιώνιας δόξας που είχε περιγράψει στη ραψωδία Γ' επέλεξε να επιστρέψει στη μάχη, να εκδικηθεί τον Έκτορα και να αντιμετωπίσει τον επικείμενο θάνατο για τον οποίο τον έχει προειδοποιήσει η Θέτιδα. Τώρα ο ποιητής απεικονίζει πάνω στην ασπίδα την οποία θα φέρει ο ήρωας στη μάχη την καθημερινή ζωή των ανθρώπων που έχει απαρηνηθεί. Όλες οι σκηνές σφύζουν από συνηθισμένους ανθρώπους που συμμετέχουν στις δραστηριότητες της καθημερινής ζωής. Ο Αχιλλέας δεν φέρει το βάρος της ευθύνης για τους ανθρώπους αυτούς, όπως κάνει ο Αινείας για το μέλλον της Ρώμης (*attolens umero famamque et fata nepotum*, *Αιν.* 8, 731). Όμως ο ποιητής επιλέγει να παρουσιάσει την πραγματική και καθημερινή ζωή, με τον ίδιο τρόπο που την παρουσιάζει στις παρομοιώσεις, και όχι να μας φοβίσει με τρομακτικές φριγούρες όπως ο Φόβος, η Έρις, ο Πανικός, ο Φόνος (κλπ.), με τις οποίες αρχίζει η περιγραφή στην ψευδοησιόδεια *Ασπίδα* (144-67), ή με τα άλλα μυθολογικά και ηρωικά πλάσματα που μπορεί να περιμέναμε εδώ. Υπάρχουν παράλληλα μεταξύ της επιλογής των σκηνών από τον ποιητή και των σκηνών που βρέθηκαν σε μικρογραφικές τοιχογραφίες από τη Θήρα (βλ. πιο πρόσφατα S. P. Morris, *AJA* 93 [1989] 511-35). Ο Marg, *Dichtung* 24-25, επισημαίνει σωστά ότι οι σκηνές στην ασπίδα του Αχιλλέα περιγράφονται με τη σειρά που τις κατασκευάζει ο θεός στον Όλυμπο, και όχι (όπως οι σκηνές στην ασπίδα του Αινεία) με τη σειρά που ο ήρωας τις θαυμάζει, όταν παραλαμβάνει την ολοκληρωμένη ασπίδα στην γη· το ακροατήριο μπορεί να τις εκτιμήσει αμέσως, όμως ο Αχιλλέας δεν θα μπορούσε να τις εκτιμήσει σωστά παρά μόνο μετά τη συμφιλίωσή του με τον Πρίαμο, όταν θα είναι πιο έτοιμος να εκτιμήσει τη ζωή με φυσιολογικούς ανθρώπινους όρους.

Ο ποιητής τονίζει συνεχώς με λίγες ζωηρές λέξεις την απόλαυση που νιώθουν οι συμμετέχοντες στην κοινωνική τους ζωή. Οι γυναίκες στέκονται στο κατώφλι του σπιτιού τους θαυμάζοντας τη γαμήλια πομπή· η δίκη θα κριθεί με τις κατάλληλες νομικές διαδικασίες χωρίς περαιτέρω αιματοχυσία, και ο δικαιότερος δικαστής θα κερδίσει αμοιβή· ο βασιλεύς

παρατηρεί τους εργάτες του με χαρά, και οι γεωργοί και οι θεριστές δροσίζονται· οι πολυάσχολοι αμπελουργοί τραγουδούν μαζί με τον μουσικό, οι θεατές απολαμβάνουν την ομορφιά του χορού. Αν εξαιρέσουμε την απουσία της θάλασσας και των καραβιών, έχουμε την εντύπωση ότι βρισκόμαστε στη μαγική χώρα των Φαιάκων. Η εικόνα απέχει πολύ από τις κακουχίες, την αδικία και τον ζόφο που επικρατεί στις κατηφείς ησίοδειες εικόνες της ανθρώπινης ζωής. Η ίδια ευχαρίστηση για τις λεπτομέρειες της καθημερινότητας εμφανίζεται και σ' εκείνες τις παρομοιώσεις που έχουν μοναδικό, μη παραδοσιακό περιεχόμενο (βλ. Γενική Εισαγωγή, κεφ. 3, iii).

Οι σκηνές διατηρούν την ισορροπία μεταξύ ομόνοιας και διχόνοιας, ανδρών και γυναικών, νεότητας και γηρατειών. Έχει επίσης υποστηριχθεί —είναι όμως μάλλον απίθανο— ότι οι σκηνές αντιπροσωπεύουν την τριμερή ινδοευρωπαϊκή κοινωνία του Dumézil (βλ. C. S. Littleton, *Arethusa* 13 [1980] 147 και τις εκεί παραπομπές). Έχουν επίσης βρεθεί σχέσεις μεταξύ συγκεκριμένων σκηνών της ασπίδας και της πλοκής της *Ιλιάδας* (ειδικά από τον Ø. Andersen, *SO* 51 [1976] 5-18), και μεταξύ της γενικής στάσης και του τόνου που παρουσιάζουν οι περιγραφές, και της στάσης και του τόνου που εκφράζονται σε άλλα σημεία των δύο ομηρικών επών (από τον O. Taplin, *G&R* 27 [1980] 1-21). Ο Schadewaldt (διστακτικά: *VHWW* 367) και ο Marg (πιο κατηγορηματικά: *Dichtung* 36-37) υιοθετούν την άποψη ότι ο ποιητής αναπαριστά τον εαυτό του στον αιιδό του στ. 604. Ο στίχος αυτός μπορεί να μην ανήκει στο κείμενο (βλ. 604-6 σημ.), ακόμα όμως και χωρίς αυτόν δεν είναι δύσκολο να σκεφτούμε ότι ο Όμηρος είχε επίγνωση της αναλογίας μεταξύ της δημιουργίας ανθρώπινων πλασμάτων από τον θεό και της δικής του ποιητικής δημιουργίας (Marg, *Dichtung* 33-37). Ασφαλώς η ειρωνεία του καταδικασμένου ήρωα του παρελθόντος που φέρει στη μάχη την αναπαράσταση της καθημερινής ζωής του απλού λαού βρίσκεται σε αρμονία με τη συμβολική χρήση του θεϊκού οπλισμού που απαντά σε άλλα σημεία (βλ. Εισαγ. σημείωμα στην προκείμενη ραψωδία) και με την περίφημη παρομοίωση των φύλλων που πέφτουν στο έδαφος, αλλά ξαναβλασταίνουν την άνοιξη· *ὡς ἀνδρῶν γενεή ἢ μὲν φύει, ἢ δ' ἀπολήγει* (Z 149).

468-82. Ο Ήφαιστος αρχίζει τη δουλειά και σφυρηλατεί μια πελώρια ασπίδα, διακοσμημένη με πολλές σκηνές.

Όπως είναι σύνηθες στον Όμηρο, το αντικείμενο περιγράφεται με μια αφήγηση του τρόπου με τον οποίο κατασκευάζεται· πρβ. το τόξο του Πάνδαρου (Δ 106-11), τη ράβδο του ομιλητή (Α 234-7) και τη σχεδία του Οδυσσέα (ε 228-61). Τα σχ. bT (στ. 476-7) παρατηρούν ότι «ο ίδιος ο Όμη-