

Grabowski, Maciej

Wczesnosasanidzkie reliefy skalne Iranu

Studia i Materiały Archeologiczne 14, 17-53

2009

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maciej Grabowski

Wczesnosasanidzkie reliefy skalne Iranu

Zjednoczenie ziem Iranu i Mezopotamii pod berłem Ardaszira (224-240), założyciela imperium sasanidzkiego, było przełomem politycznym, który wywołał istotne zmiany w sztuce tego obszaru. Zabytki sztuki okresu sasanidzkiego (224-651) reprezentują jednak w większości sztukę oficjalną, tworzoną na użytek pałacu i elit, w całości podporządkowaną sasanidzkiej ideologii władzy królewskiej i określonym potrzebom imperialnej propagandy. W okresie wczesnosasanidzkim (224-309) jednym z najważniejszych nośników tych treści były monumentalne reliefy skalne, które stanowią dziś główne świadectwo ikonograficzne tej epoki.

W III i IV wieku powstało w Iranie aż trzydzieści płaskorzeźb skalnych, z czego dwadzieścia pięć to reliefy królewskie, cztery wykonane były na polecenie wysokich dostojników, a jeden w imieniu królowej. Poniższy przegląd wczesnosasanidzkich płaskorzeźb skalnych obejmuje wyłącznie reliefy królewskie od panowania Ardaszira aż po czasy Hormizda II (302-309), z których wszystkie oprócz jednego powstały na terenie prowincji Fars, w południowo-zachodnim Iranie (**fig. 1**).

Prowincja Fars była kolebką dynastii Sasanidów, w której mieściły się pierwsze siedziby królewskie, jak Darabgerd, Estahr, Ardaszir-Khorra („Chwała Ardaszira”, zwane także Gor, a obecnie Firuzabad) i Biszapur. Stąd także około roku 220 Ardaszir rozpoczął podbój Iranu i Mezopotamii, obalając panującą dotychczas partyjską dynastię Arsacydów¹. W tym świetle umiejscowienie reliefów skalnych, upamiętniających osiągnięcia Ardaszira, wydaje się całkowicie jasne. Zapoczątkowaną w ten sposób tradycję kontynuował jego następca Szapur I, a po nim kolejni władcy Sasanidzcy, przypuszczalnie aż po Szapura II (309-379). Dopiero pod koniec IV wieku, a także później, za Chosrowa II (591-628), reliefy skalne powstawały wyłącznie na północy, w Medii, w miejscu zwanym dziś Taq-e Bustan (FUKAI, HORUCHI 1969, 1972). Były to ostatnie reliefy skalne starożytnego Iranu.

Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Barbary Kaim, przedstawionej w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego w 2007 roku.

¹ G. Widengren zrekonstruował przebieg oraz chronologię tych wydarzeń, opierając się w głównej mierze na wczesnej historiografii arabskiej – dziełach Tabari’ego, Ibn al-Atira, Dinawariego, tekście *Nihayat al-Irab*, a także na średnioperskim utworze literackim *Kārnāmag ī Ardašir ī Pāpakān* (*Księga Czynów Ardaszira, syna Papaka*), który skomponowany został w VI wieku najpewniej przez magów z Farsu i opowiada o początkach dynastii Sasanidów (WIDENGREN 1971).

Koncepcja monumentalnej płaskorzeźby skalnej znana była na Bliskim Wschodzie od początku II tysiąclecia p.n.e., zaś pierwszym zabytkiem tego typu był relief wodza plemienia Lulubi Anubaniniego, który znajduje się w Sar-e Pol w dzisiejszym Kurdystanie (HROUDA, TRÜPELMANN 1976). W pierwszej połowie I tysiąclecia p.n.e. reliefy skalne powstawały w imieniu królów Asyrii oraz elamickich władców górzystych rejonów Chuzistanu i Farsu (VANDEN BERGHE 1984: 23-28, 30-32). Z całą pewnością najbardziej znaną płaskorzeźbą skalną Iranu jest jednak relief Dariusza I (522-486 p.n.e.) w Behistunie (LUSCHEY 1968, 1974). To właśnie w okresie achemnidzkim (559-330 p.n.e.) nastąpił dynamiczny rozwój płaskorzeźby, głównie przez wprowadzenie jej do dekoracji architektonicznej. W czasach dominacji partyjskiej tradycję wykonywania reliefów skalnych wskrzesili lokalni władcy z obszaru Medii oraz królowie Elymaidy (dzisiejszy wschodni Chuzistan), których płaskorzeźby obejmowały bardzo szeroki wachlarz tematyczny, od scen religijnych po batalistyczne (KAWAMI 1987). Wiele wskazuje na to, że oprócz achemnidzkich reliefów z Persepolis i Naksz-e Rostam, źródłem inspiracji dla twórców wczesnosasanidzkich reliefów skalnych były również elymaidzkie płaskorzeźby królewskie (HERRMANN 2000: 35-37).

Znaczenie tych zabytków i problematyka ich chronologii stanowią przedmiot dyskursu naukowego, który trwa niemal od początku badań nad sztuką okresu sasanidzkiego, a mimo tego w wielu kwestiach do dziś nie osiągnięto konsensu. Poniższy artykuł ma na celu zaprezentowanie niektórych z tych zagadnień, weryfikację głównych hipotez na ich temat i zaproponowanie alternatywnych interpretacji w oparciu o funkcjonującą dotychczas metodykę badań nad sasanidzkimi reliefami skalnymi. Główną rolę odgrywają w niej szczegółowe studia ikonograficzne nad tematyką, stylem i kompozycją scen, a także analiza techniki ich wykonania. Na tej podstawie opracowano metody datowania i szeregowania ich w sekwencji chronologiczne. Bardzo wcześnie zauważono, iż aspekt historyczny niektórych reliefów, zwłaszcza zaś identyfikacja wyobrażonych na nich monarchów, stanowi kluczowe zagadnienie dla studiów nad tą gałęzią sztuki sasanidzkiej.

Pierwsze osiągnięcia na tym polu zanotowano już pod koniec XVIII wieku. Dokonał ich A. Sylvestre de Sacy², badając inskrypcje na niektórych reliefach w odniesieniu do legend umieszczanych na sasanidzkich monetach. Wyniki jego pracy wykorzystał R. Ker Porter, który w swojej publikacji z roku 1821³ porównał wizerunki monarchów ukazywane na wczesnosasanidzkich monetach z tymi, które są znane z płaskorzeźb skalnych.

Pierwsze szkice i opisy tych zabytków pochodzą z XIX wieku, a zawdzięczamy je europejskim podróżnikom, jak E. Flandin⁴ czy G.N. Curzon⁵. W drugiej połowie

² A.I. Silvestre de Sacy, *Memoires sur diverses antiquités de la Perse et sur les médailles des rois de la dynastie des Sassanides*, Paris 1793.

³ R. Ker Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, etc. during the years 1817, 1818, 1819 and 1820*, London 1821.

⁴ E. Flandin, P. Coste, *Voyage en Perse, pendant les années 1840 et 1841: Perse Ancienne I*, Paris 1843-1854.

⁵ G.N. Curzon, *Persia and the Persian Question II*, London 1892.

tego stulecia ikonografię sasanidzkich reliefów skalnych analizowali z pewnym powodzeniem niemieccy orientaliści F. Justi⁶ i F. Spiegel⁷, a także francuski badacz M. Dieulafoy⁸. Jednak niektóre z proponowanych przez tych uczonych interpretacji tak dalece odbiegają od faktycznego stanu rzeczy, że autorzy współczesnych opracowań nie korzystają już z ich dzieł.

Drogą obraną przez R. Ker Portera podążył dopiero E. Herzfeld. W oparciu o założenie, iż korony królów sasanidzkich miały charakter indywidualnego insygnium władzy, badacz ten sformułował metodę identyfikacji władców poprzez formy ich koron, które znane były z monet opatrzonych legendą podającą imię i tytuł monarchy (HERZFELD 1928; 1938)⁹. Metoda ta zawężyła datowanie zabytku do okresu panowania Króla Królów, który został na nim wyobrażony.

Znacznie wcześniej, bo w roku 1910, F. Sarre we współpracy z E. Herzfeldem opublikował pierwsze zbiorcze dzieło traktujące o reliefach skalnych, które rzuciło całkowicie nowe światło na tę dziedzinę sasanidzkiej sztuki przedstawieniowej (SARRE, HERZFELD 1910). To właśnie wspólna praca tych dwóch uczonych, następne publikacje E. Herzfelda, a także K. Erdmanna (ERDMANN 1943; 1951), V.G. Lukonina (LUKONIN 1968) i W. Hinza (HINZ 1969) stanowiły zaczątek do prawdziwie naukowych studiów nad płaskorzeźbami skalnymi okresu sasanidzkiego i otworzyły dyskusję zarówno na temat ich chronologii, jak i istoty ich prawdziwego znaczenia.

Pierwsze prace dokumentacyjne nad sasanidzkimi reliefami skalnymi przeprowadzone zostały w latach trzydziestych ubiegłego wieku przy okazji wykopalisk w Persepolis prowadzonych przez misję Instytutu Orientalistycznego w Chicago, najpierw pod kierownictwem E. Herzfelda, a potem E.F. Schmidta. Ponieważ głównym obiektem tych badań był taras Persepolis, fotograficzna i opisowa dokumentacja reliefów sasanidzkich, sporządzona przez ekipę amerykańską, mimo iż znacząca, nie była wystarczająca (SCHMIDT 1970: 121-141).

Grupa płaskorzeźb skalnych w wąwozie Tang-e Czogan została obszernie opisana przez R. Ghirshmana, który prowadził badania wykopaliskowe w pobliskim Biszapur (GHIRSHMAN 1971). Znaczny udział w dokumentacji starożytnych płaskorzeźb skalnych Iranu, w tym tych, które powstały w epoce sasanidzkiej, miał belgijski uczyony L. Vanden Berghe. Badacz ten przeprowadził misję Uniwersytetu w Gandawie, która podczas kilkumiesięcznej wyprawy do Iranu w roku 1975 zadokumentowała i sfotografowała większość starożytnych płaskorzeźb skalnych (VANDEN BERGHE 1984).

W tym samym roku w serii *Iranische Denkmäler* opublikowane zostały opracowania reliefów z Darab i Sar Maszhad, autorstwa L. Trümpelmana (TRÜMPELMANN 1975a; 1975b). W kolejnych latach studia nad ikonografią i techniką wykonania sasanidzkich płaskorzeźb prowadzone były przez G. Herrmann. Efektem jej prac była

⁶ F. Justi, *Geschichte des alten Persiens*, Berlin 1879.

⁷ F. Spiegel, *Iranische Alterthumskunde*, vol. 3, Leipzig 1878.

⁸ M. Dieulafoy, *L'Art Antique de la Perse 5: Monuments Parthes et Sassanides*, Paris 1889.

⁹ Oprócz formy korony istnieje szereg innych przesłanek ikonograficznych, które stanowić mogą o chronologii zabytków noszących przedstawienia figuralne. Badania ikonograficzne prowadzone przez G. Herrmann dowiodły, że takimi wyznacznikami chronologicznymi mogą być również określone typy męskiej tuniki, fryzur i uprząży końskiej (HERRMANN 1976: 151-157; 1981: 157-158).

dokumentacja opisowa, fotograficzna i rysunkowa części reliefów z Naksz-e Rustam, wąwozu Tang-e Czogan w pobliżu Biszapur, z Tang-e Qandil i Sarab-e Bahram, również opublikowana w serii *Iranische Denkmäler* (HERRMANN 1977; 1980; 1981; HERRMANN, MACKENZIE 1981; 1983; 1989). Studia te stanowią również bardzo istotne spojrzenie na problem chronologii tych zabytków. Toteż w poniższym przeglądzie wczesnosasanidzkich reliefów skalnych, który z oczywistych względów rozpoczynam od płaskorzeźb powstałych za założyciela imperium sasanidzkiego, wielokrotnie będę powoływał się na ustalenia tej uczoney.

Ardaszir I (224-240)

Badania G. Herrmann potwierdzają powszechnie akceptowaną tezę, iż pierwszą płaskorzeźbą skalną Ardaszira I był relief walki konnej (Firuzabad I¹⁰) (**fig. 2**) wykuty w wąwozie Tang-e Ab, w pobliżu wzniesionej przez niego stolicy Ardaszir-Khorra. Upamiętnia on decydującą bitwę między Ardaszirem a Artabanem V, która miała miejsce w 224 roku na równinie Hormizdagan (WIDENGREN 1971: 739-745).

Płaskorzeźba Firuzabad I wykonana została w płytkim reliefie o dobrej jakości modelunku z częściowo polerowanymi sylwetkami i matowym tłem. Toteż pod względem techniki wykonania stanowi ona niewątpliwie świadectwo najwcześniejszej fazy rozwoju tej gałęzi sztuki sasanidzkiej (HERRMANN 1981: 156). Również tematyka tego reliefu skłania większość badaczy do datowania go na pierwsze lata po roku 224. Pogląd ten zakwestionował jedynie V.G. Lukonin, w oparciu o nieokreślone bliżej przesłanki stylistyczne datując tę płaskorzeźbę na lata trzydzieste III wieku (LUKONIN 1968: 112).

Omawiany relief należy do największych zabytków tego typu¹¹. Jego ramy rozciągnięte są horyzontalnie, a zawarta w nich kompozycja składa się z szeregu trzech umieszczonych obok siebie scen ukazujących trzy pary walczących jeźdźców. Postaci obu władców, Ardaszira i partyjskiego króla Artabana V, widoczne są na prawym krańcu płaskorzeźby. Perskiego monarchę przedstawiono w zbroi, z odkrytą głową, w charakterystycznej fryzurze¹² i diademie z długimi wstęgami. Ardaszir ujęty został w momencie szarży na rozpędzonym rumaku, którego sylwetkę ukazano w pozie „frunącego galopu”. Jego przeciwnika, Artabana V, uwieczniono natomiast w chwili dramatycznego upadku z konia. Tuż za Ardaszirem, również w trakcie zwycięskiej szarży, wyobrażony został jego syn i następca tronu Szapur, który według Tabari`ego pokonał w walnej bitwie Dadbundada, sekretarza Artabana (NÖLDEKE 1879: 14). Jego

¹⁰ Numerację reliefów przyjmuję za L. Vanden Berghe (VANDEN BERGHE 1984).

¹¹ Płaskorzeźba ta mierzy 22.4 m szerokości, a jej wysokość w przeszłości musiała wynosić około 6 m. Obecnie jej dolna część jest w znacznym stopniu zniszczona, zaś ocalały pas mierzy tylko 4 m wysokości (VON GALL 1990a: 20).

¹² Fryzurę tę tworzyły długie, opadające na ramiona pukle włosów oraz potężny kok na czubku głowy. W identycznej fryzurze Ardaszir był również przedstawiany na pewnym typie monet (GÖBL 1968: Tab. 1, Averstypus V). Przypuszczalnie zabieg ukazania władcy z odkrytą głową mógł mieć na celu jego heroizację i eksponowanie takich cech jak męstwo, waleczność oraz wierność irańskim tradycjom. Albowiem zgodnie z pewnym obyczajem wojennym najwięksi irańscy wodzowie biorąc bezpośredni udział w walce, nie nosili hełmu. O obyczaju tym w odniesieniu do Cyrusa Młodszego wspomina Ksenofont w *Anabasis* (Ksenofont, *Anabasis*, I viii.6-7).

strój nie odbiega zbyt od stroju ojca, lecz na głowie ma on tiarę zakończoną główką drapieżnego ptaka lub lwa¹³. Ostatni z Persów, określane często mianem „pazia” lub „giernka”, ukazany został w zbroi i tiarze (śrpers. *kūlaf*) ozdobionej emblematem, lecz jako jedyny nie posiada zarostu. Akcja, w której bierze on udział, ma nieco inny charakter, ponieważ nie atakuje on swojego adwersarza lancą, ale trzyma w uścisku, co ilustrować może moment wzięcia go do niewoli.

Jedynie niektórym sasanidzkim reliefom skalnym towarzyszą inskrypcje podające imiona przedstawionych na nich osób. Z reguły były one rozpoznawalne dzięki charakterystycznym cechom ich wizerunków, czego doskonałym przykładem jest relief Firuzabad I. Takie elementy ikonograficzne jak nakrycia głowy, zarost lub jego brak, fryzury, biżuteria, pewne części stroju oraz różnego rodzaju symbole również dziś pozwalają niejednokrotnie na identyfikację wyobrażonych postaci (HERRMANN, MACKENZIE 1989: 23).

Szczególnym atrybutem tego rodzaju są emblematy¹⁴, które w przedstawieniach figuralnych pojawiały się najczęściej na tiarach, zaś na omawianej płaskorzeźbie zdobią kropierze koni Ardaszira, Artabana, Szapura i „pazia”, a także tiarę tego ostatniego oraz kolczan Szapura. Przynajmniej trzy z tych czterech znaków bez wahania powiązać można ze statusem przedstawionych postaci; emblemat Ardaszira, stylizowane przedstawienie diadem (HINZ 1969: 115) lub pierścienia ze wstęgami, to sasanidzki symbol królewski¹⁵; emblemat Artabana w formie pierścienia osadzonego na podstawie, określane czasem mianem „klucza partyjskiego”, pełnił najpewniej analogiczną funkcję w dynastii Arsacydów¹⁶; emblemat Szapura w formie zwieńczonego półksiężycem pierścienia osadzonego na podstawie stanowił natomiast symbol

¹³ Według E. Herzfelda nakrycie głowy Szapura było hełmem ozdobionym wyobrażeniem lwiej głowy (HERZFELD 1938: 138). Podobnego zdania jest B. Musche, która wspiera tę opinię rzekomym podobieństwem tego nakrycia głowy do hełmu rzymskiego gladiatora, również ozdobionego główką lwa, wyobrażonego na pewnej płaskorzeźbie z Apollonii (MUSCHE 1987: 285; 2000: 487-490). Uważam jednak, iż ten rodzaj nakrycia głowy nie miał nic wspólnego z rzymskimi militarzami, a w omawianym przypadku w jego zwieńczeniu widzieć należy raczej główkę sokoła lub orła. Podstawowy argument przemawiający za taką interpretacją stanowią dwie serie monet, które emitowane były najprawdopodobniej w okresie synarchii (240-242), czyli współrządów Ardaszira i jego syna. Portret na ich awersie wyobraża Szapura nie w jego indywidualnej koronie krenelowanej, ale w tiarze z główką orła lub sokoła – nakryciu głowy, które nosił najwyraźniej jako następca tronu. Godność koregenta oddawała natomiast legenda, która na monetach wcześniejszej z tych dwóch serii nazywa Szapura „królem Iranu”, a ta na serii późniejszej obdarza go pełnym tytułem „króla królów Iranu” (GHIRSHMAN 1975a: 262, Pl. XXII, Fig. 2-5).

¹⁴ Emblematy te znane są jednak przede wszystkim z gliktyki, w której występować mogły zarówno samodzielnie, jak i z wizerunkiem właściciela pieczęci. Ch.J. Brunner twierdzi, że pełniły funkcję znaków osobistych lub rodowych. Badacz ten przytacza kilka ustępów z Szahname Firdusi’ego, w których mowa jest o „imieniu i emblemacie” jako podstawowych świadectwach tożsamości (BRUNNER 1978: 123-124).

¹⁵ Symbol ten pojawia się również na sasanidzkich monetach, po raz pierwszy na tiarze władcy na awersie wczesnych drachm Ardaszira I (ALRAM, GYSELEN 2003: 124, Typ IIg), a od Szapura I niekiedy na korymbosach wieńczących korony monarchów (GÖBL 1968: 15). Począwszy od tego władcy aż do Szapura II występuje on również na rewersach monet, często w towarzystwie emblematu książęcego (GÖBL 1968: 21; ALRAM, GYSELEN 2003: 256-258). Znaczenie tego symbolu kojarzone jest z *frawahr* lub *frawaš*, duchem opiekuńczym monarchy i jego rodu (KELLENS 1973).

¹⁶ Symbol ten pojawia się również na mitrze Artabana V na reliefie Naksz-e Rostam I, natomiast wcześniej występował na monetach Fratasa IV, Wologazesa I i Wologazesa III (WROTH 1964: lxxiii, 133, 188, 189, 236).

księcia następcy tronu¹⁷. Znaczenie symbolu w kształcie pączka kwiatu, który zdobi tiarę „pazia”, nie zostało wyjaśnione, jednak jego obecność na nakryciu głowy postaci trzymającej wachlarz nad głową króla na trzech innych reliefach Ardaszira wyraźnie wskazuje na to, iż na każdym z nich wyobrażono w tej roli tę samą osobę¹⁸.

Omawiany relief w sposób bardzo dosłowny wyraża doniosłość militarnego sukcesu Ardaszira, który umożliwił mu utworzenie nowego imperium. Taka forma upamiętnienia wojennych dokonań monarchy istniała już w okresie partyjskim i realizowana była w płaskorzeźbach lokalnych władców Medii i Elymaidy. Tzw. relief Gotarzesza w Behistunie (pierwsza połowa I wieku n.e.; KAWAMI 1987: 42) oraz relief na głazie numer III w wąwozie Tang-e Sarwak (początek III wieku; KAWAMI 1987: 109), które również ukazywały szarżujących jeźdźców, mogły stanowić bezpośrednie źródło inspiracji dla reliefu Ardaszira.

Według większości badaczy drugi z reliefów skalnych w wąwozie Tang-e Ab (Firuzabad II)¹⁹ (fig. 3) powstał niedługo po roku 226, w którym Ardaszir zdobył Ktezyfon i przyjął tytuł Króla Królów (HINZ 1969: 136-137; VANDEN BERGHE 1984: 62). Płaskorzeźba ta jest jednym z trzech obrazów ukazujących tzw. scenę inwestytury królewskiej z udziałem Ardaszira. Mianem tym zwykle się określać w literaturze tematykę przedstawień ilustrujących akt przyjęcia przez monarchę pierścienia z długimi wstęgami z rąk boga Ahura Mazdy.

Scena tego typu zajmuje lewą część całej kompozycji. Król ukazany tym razem w tunice, szerokich spodniach, płaszczu z rękawami i charakterystycznej koronie złożonej z niskiej czapki przewiązanej diademem i zwieńczonej korymbosem, czyli kulą włosów pokrytą miękkim materiałem, chwyta dłonią pierścień dierzony przez Ahura Mazdę, którego głowę wieńczy wysoka *corona muralis*. Za monarchą przedstawiono czterech dostojników w typowym stroju arystokratycznym, również złożonym ze spodni, tuniki i płaszcza. Pierwszy z nich jest nieco niższy od pozostałych. Ze względu na brak zarostu oraz emblemat w kształcie pączka kwiatu widniejący na jego tiarze, można w nim rozpoznać „pazia” znanego nam już z reliefu Firuzabad I. Następny dostojnik to z całą pewnością Szapur, ponieważ jego tiarę zdobi emblemat następcy tronu, również obecny na reliefie walki konnej. Tożsamość dwóch pozostałych

¹⁷ Emblemat ten widnieje także na tiarze mężczyzny stojącego za Ardaszirem na reliefie Firuzabad II i być może Naksz-e Radżab III, ten sam atrybut posiada również postać za królem na reliefie Szapura I, Naksz-e Radżab I, a być może także na reliefie Narsesa, Naksz-e Rustam VIII. Często występował on również na monetach od Szapura I (ALRAM, GYSELEN 2003: 258-259) aż po Bahrama V (420-438) (GÖBL 1968: 21-22, Tab. II-IX). Już od dawna przyjmuje się, iż po Szapurze symbol ten przysługiwał kolejnym następcom tronu. Niejasne jest jednak jego znaczenie oraz hipotetyczne konotacje z osobą władcy Sakastanu Gondofaresem, przypuszczalnie z partyjskiego rodu Suren, który podobny emblemat umieszczał na bitych w swoim imieniu monetach (HERZFELD 1938: 107-108; FRYE 1984: 200).

¹⁸ Postać tę można hipotetycznie identyfikować jako Abarsama, wczesnego towarzysza Ardaszira (TRÜMPPELMANN 1971: 185), znanego zarówno z dzieła Tabari’ego (NÖLDEKE 1879: 14), jak i z inskrypcji na Kaba-e Zardoszt (MARICQ 1958: 316, 318).

¹⁹ Obecnie relief ten znajduje się 3-4 m nad lustrem wody rzeki Rudkhaneh-e Firuzabad; jego rozmiary wynoszą 3.9 m wysokości i 7.1 m szerokości (VANDEN BERGHE 1984: 126).

dygnitarzy nie jest nam znana, aczkolwiek bardzo możliwe, iż byli to członkowie rodziny królewskiej, najpewniej synowie monarchy²⁰.

Istota tzw. scen inwestytury leży w symbolice przedmiotu, który bóg Ahura Mazda wręcza królowi. Od III tysiąclecia pierścień występował w sztuce mezopotamskiej jako atrybut władzy bogów. W tej roli przeniknął potem do sztuki achemidzkiej i ukazywany był w dłoni postaci w uskrzydłonym dysku, która przez niektórych utożsamiana jest z Ahura Mazdą, przez innych zaś uważana za personifikację boskiej opatrności – chwareny (SHAHBAZI 1974: 1980). W epoce partyjskiej na symbolikę tego atrybutu silny wpływ wywarły tradycje hellenistyczne, w których bardzo szerokie zastosowanie w życiu religijnym i publicznym miał wieniec. Sasanidzki pierścień ze wstęgami stanowił przypuszczalnie syntezę obu tych atrybutów, będąc nie tylko oznaką władzy uprawomocnionej przez boga (GHIRSHMAN 1975b: 119), ale także symbolem zwycięstwa wojennego, niczym rzymska *corona triumphalis* (VON GALL 1990b: 107).

Podobną tematykę podejmuje następny relief Ardaszira – Naksz-e Radżab III²¹ (**fig. 4**), wykuty najprawdopodobniej w latach 235-240 (LUKONIN 1968: 112). To stosunkowo późne datowanie poświadcza w pewnym stopniu technika wykonania tej płaskorzeźby – głęboki relief, dobry modelunek, wygładzenie sylwetek, a także jej ściśle symetryczna kompozycja (HERRMANN 1981: 154-156).

Centrum reliefu zajmują sylwetki króla i boga, którzy ukazani zostali podczas aktu przekazania pierścienia. W dwóch postaciach za monarchą ponownie rozpoznać można „pazia” oraz księcia Szapura. Natomiast niespotykanym dotąd zabiegiem kompozycyjnym jest przedstawienie dwóch sylwetek również za plecami boga Ahura Mazdy. Co więcej obie zwrócone są tyłem do głównej sceny. Fakt ten był rozmaicie interpretowany²², można jednak sądzić, iż jest on efektem dążenia twórców omawianej płaskorzeźby do ściślejszej symetrii w kompozycji, a rzeczywiste miejsce obu tych postaci powinno znajdować się za Ardaszirem, w orszaku monarchy razem z księciem Szapurem i „paziem”.

Tożsamość obu tych postaci nie została jak dotąd konkretnie określona. Nie ulega jednak wątpliwości, iż ta po prawej stronie wyobraża kobietę, a sądząc po królewskiej mitrze i wystających spod niej warkoczach, może to być wizerunek Królowej Królowych – Denag, siostry i małżonki Ardaszira (HINZ 1969: 126). Druga postać w tiarze zwieńczonej główką zwierzęcą to, być może, królowa niższej rangi, jedna z małżonek Ardaszira lub Szapura, ewentualnie młody książe.

Innym zagadkowym elementem tego reliefu są dwie niewielkie postaci wyobrażone pod długimi wstęgami pierścienia. Pierwsza z nich, wyobrażona u stóp Arda-

²⁰ Według W. Hinza były to wizerunki dwóch synów Ardaszira: Ardaszira, króla Kermanu, i księcia Peroza, znanych ze źródeł tekstowych (HINZ 1969: 123). Na poparcie tej identyfikacji brak jednak rzeczowych argumentów.

²¹ Wnęka skalna Naksz-e Radżab znajduje się w połowie drogi między Persepolis a ruinami miasta Estahr. Relief Naksz-e Radżab III wykuty został na jej tylnej, wschodniej ścianie. Płaskorzeźba ta mierzy 3.04 m wysokości i 4.90 m szerokości (VANDEN BERGHE 1984: 126).

²² F. Sarre sugerował, że postaci ukazane za plecami boga Ahura Mazdy mogą wyobrażać zmarłych członków rodziny królewskiej (SARRE, HERZFELD 1910: 94).

szira, nosi arystokratyczny strój, druga zaś jest naga, a w prawej dłoni trzyma podłużny przedmiot zakończony kulą. Przymuszcza się, że reprezentują one odpowiednio: jednego z synów Szapura – Hormizda-Ardaszira (GHIRSHMAN 1975a: 266-267) lub Bahrama, oraz Heraklesa-Weretragnę (HINZ 1969: 123). Mimo tej hipotetycznej identyfikacji, ich rola w scenie inwestytury pozostaje nieznana.

Ostatnią płaskorzeźbą Ardaszira wykonaną w Farsie jest relief tzw. konnej inwestytury znajdujący się w Naksz-e Rustam (Naksz-e Rustam I)²³ (**fig. 5**). Pod względem techniki i stylu wykonania monument ten stoi na bardzo wysokim poziomie; niezwykle głęboki relief, polerowane sylwetki, dokładny modelunek i symetryczna kompozycja skłaniają do datowania go na koniec panowania Ardaszira (HERRMANN 1981: 154). Ta konstatacja odpowiada ustaleniom V.G. Lukonina, który w oparciu o przesłanki ikonograficzne moment powstania tego reliefu datuje na lata 239-240 (LUKONIN 1968: 112).

Innowacyjną formułą ikonograficzną zastosowaną w tej płaskorzeźbie było przedstawienie monarchy oraz wręczającego mu pierścień boga na antyetycznie stojących względem siebie rumakach, pod kopytami których wyobrażono ciała pokonanych wrogów: partyjskiego króla Artabana (rozpoznawalnego dzięki emblematowi na jego tiarze) i ducha ciemności Arymana. Zabieg ten miał zapewne podłoże ideologiczne, nie tylko akcentował wyższość zwycięzców nad pokonanymi, ale także przyrównywał klęskę Artabana z ręki Ardaszira do ostatecznego tryumfu Ahura Mazdy nad Arymanem, nadając sukcesowi perskiego króla także wymiar religijny.

W podobnym tonie utrzymana jest również trójjęzyczna (średnioperski, partyjski, grecki) inskrypcja, która identyfikuje dwie główne postaci tego reliefu. Tekst wykuty na piersiach królewskiego rumaka brzmi następująco: *Oto jest obraz czciciela Mazdy, władcy Ardaszira, króla królów Iranu, pochodzącego od bogów syna Papaka, króla*. Natomiast na powierzchni sylwetki konia dosiadanego przez Ahura Mazdę widnieje napis: *Oto jest obraz Ahura Mazdy, boga* (SCHMIDT 1970: 123).

W międzyczasie Ardaszir zlecił wykonanie jeszcze jednego reliefu, lecz nie w Farsie, a daleko na północy, nieopodal dzisiejszej miejscowości Salmas²⁴ w Zachodnim Azerbejdżanie. Płaskorzeźba ta (**fig. 6**) przedstawia nie jednego a dwóch władców perskich – Ardaszira i jego syna, Szapura, obu konno i w identycznych koronach w formie niskiej czapki zwieńczonej korymbosem. Obok nich ukazano dwóch odzianych na partyjską modłę dostojników, przypuszczalnie armeńskiego pochodzenia (HINZ 1965: 153, 156), którym władcy wręczają pozbawiony wstęg pierścień, w tym wypadku najpewniej jako symbol władzy nad określonym regionem (HINZ 1965: 156).

Datowanie reliefu z Salmas do dziś pozostaje kwestią sporną. Technika jego wykonania wyraźnie nawiązuje do płaskorzeźby okresu partyjskiego, w której brak

²³ Relief ten wykuty został na skale Naksz-e Rustam nieopodal achemidzkich grobowców królewskich oraz wieży Kaba-e Zardoszt; jego rozmiary wynoszą: 4.28 m wysokości i 6.75 m szerokości (VANDEN BERGHE 1984: 127).

²⁴ Szerokość tego reliefu wynosi około 5 m, zaś wysokość 2.5-2.8 m (HINZ 1965: 135).

modelunku kompensowało bogactwo rytych detali²⁵. Ze źródeł pisanych wiemy jednak, że w latach 240-242 Ardaszir dzielił władzę, a przez to być może także i jej insygnia, ze swoim synem Szapurem (GHIRSHMAN 1971a). Powstanie tego reliefu w okresie synarchii wyjaśniałoby zatem obecność korony Ardaszira na głowie następcy tronu i koregenta (CALMEYER 1976: 63-64).

Szapur I (240-270)

Po objęciu pełni władzy Szapur przyjął koronę krenelowaną, zwieńczoną korymbosem, wzorowaną najpewniej na nakryciu głowy Ahura Mazdy²⁶, w której następnie przedstawiany był na monetach i większości płaskorzeźb skalnych. Tych zaś powstało za jego panowania aż siedem, a pięć z nich odnosiło się do bezprecedensowych sukcesów, które odniósł Szapur w wojnach z cesarstwem rzymskim.

Przebieg i wyniki trzech zwycięskich kampanii tego monarchy, które miały miejsce w latach 243-244, 252-256 i 259-260, opisane zostały w inskrypcji królewskiej wykutej na achemenidzkiej wieży Kaba-e Zardoszt w Naksz-e Rustom²⁷. Szapur przynajmniej trzykrotnie rozbił armie rzymskie w walnych bitwach – pod Massike w roku 244, pod Barbalissos w roku 256 i pod Edesą około roku 260. Poległego pod Massike cesarza Gordiana III zastąpił Filip Arab, który zawarł z Szapurem upokarzający dla Rzymian pokój. Podczas drugiej kampanii Szapur najechał Syrię, zdobywając między innymi Antiochię, zaś w trakcie trzeciej wyprawy pojmał pod Edesą cesarza Waleriana, powtórnie spłądował miasta Syrii, a jego wojska dotarły nawet do Kapadocji (FRYE 1984: 296-298).

Dwie najwcześniejsze płaskorzeźby Szapura powstały jednak jeszcze przed pierwszą kampanią. Wykonano je we wnęcie skalnej zwanej dziś Naksz-e Radżab, która znajduje się nieopodal ruin miasta Estahr, jednej z pierwszych stolic Sasanidów. Jako pierwszy wykuto najpewniej relief Naksz-e Radżab I²⁸ (fig. 7) przedstawiający monarchę w otoczeniu członków rodziny lub świty. Relief Naksz-e Radżab IV²⁹ (fig. 8) wyobrażający scenę tzw. konnej inwestytury powstał najprawdopodobniej niewiele później. Wniosek ten płynie z obserwacji różnic w opracowaniu powierzchni

²⁵ Na tej podstawie G. Hermann sugeruje, że relief ten mógł powstać jeszcze przed reliefem Firuzabad I jako upamiętnienie wyprawy w górę Tygrysu do Armenii, w której towarzyszył Ardaszirowi król Adiabene (HERRMANN 1969: 74).

²⁶ Również Ardaszir na jednej serii monet przedstawiony został w koronie krenelowanej (GÖBL 1968: 44-45, Tab. I, Averstypus IV). Nie ulega wątpliwości, iż ten rodzaj królewskiego nakrycia głowy wywodzi się z okresu achemenidzkiego. W okresie sasanidzkim *corona muralis* powiązana była najprawdopodobniej z Ahura Mazdą, jako że na wczesnosasanidzkich reliefach skalnych bóg ten występuje wyłącznie w niej (MOSIG-WALBURG 1982: 30, 36-37).

²⁷ Inskrypcja ta, określana często mianem *Res Gestae Divi Saporis* w nawiązaniu do *Res Gestae Divi Augusti*, czyli „Dziejów boskiego Augusta”, stanowi podsumowanie dokonań politycznych, militarnych i działalności religijnej Szapura. Zawiera ona także niezwykle przydatny w interpretacji płaskorzeźb skalnych spis członków sasanidzkiego dworu od czasów Papaka po Szapura (HONIGMANN, MARICQ 1953; MARICQ 1958).

²⁸ Relief ten zajmuje północną ścianę wnęki skalnej Naksz-e Radżab; jego maksymalna wysokość wynosi 4.17 m, zaś szerokość 7 m (VANDEN BERGHE 1984: 128).

²⁹ Relief ten zajmuje południową ścianę wnęki skalnej Naksz-e Radżab; jego rozmiary wynoszą 2.7 m wysokości i 4.67 m szerokości (HERRMANN 1969: 75).

obu reliefów. Gdy na reliefie Naksz-e Radżab I powierzchnia przedstawionych sylwetek była polerowana jak na wcześniejszych płaskorzeźbach Ardaszira, na reliefie Naksz-e Radżab IV brak takiego opracowania, podobnie jak na późniejszych monumentach Szapura (HERRMANN 1981: 155-157). Między płaskorzeźbami Naksz-e Radżab I i IV a ostatnimi reliefami Ardaszira istnieją natomiast bardzo wyraźne różnice stylistyczne. Prosty, schematyczny układ szat ustępuje bowiem miejsca skomplikowanym draperiom oraz elementom sprawiającym wrażenie falujących na wietrze.

Nie ulega wątpliwości, iż twórcy reliefu Naksz-e Radżab IV skorzystali z formuły ikonograficznej, która po raz pierwszy zastosowana została w reliefie Naksz-e Rustam I. Omawiany relief nawiązuje do tej płaskorzeźby najpewniej również w wymiarze ideologicznym, poprzez tzw. scenę inwestytury dając wyraz boskiej legitymizacji władzy niedawno przez Szapura objętej. Brak ciał pokonanych wrogów pod końskimi kopytami wyraźnie wskazuje, iż relief ten powstał jeszcze przed sukcesami króla w wyprawach przeciwko Rzymianom.

Tematyka i znaczenie reliefu Naksz-e Radżab I są o wiele bardziej niejasne. Wszystkie ukazane na nim postacie zwrócone są w prawą stronę, ku reliefowi inwestytury Ardaszira. Dosiadający konia monarcha zajmuje prawą część reliefu, za nim ukazano cztery nieuszeregowane popiersia, następnie trzy pełnopostaciowe sylwetki i kolejne dwa popiersia. Wiele wskazuje na to, iż wszystkie te postaci reprezentują królewskich potomków. W pierwszej postaci za królewskim rumakiem, którą ukazano od stóp do głów, rozpoznać można księcia Hormizda-Ardaszira w tiarze ozdobionej emblematem następcy tronu. Pośród czterech popiersi stłoczonych za plecami króla uwagę zwraca znajdujący się najbliżej władcy wizerunek kobiety, którą najprawdopodobniej utożsamiać można z Adur-Anahit, córką i zarazem Królową Królowych Szapura³⁰ (fig. 9).

Obraz ukazujący króla w otoczeniu członków rodziny i świty znany jest nam już choćby z reliefów Firuzabad I i Naksz-e Radżab III, jednak w obu przypadkach osią kompozycji była scena inwestytury, której brak na omawianej płaskorzeźbie. Z tego powodu przypuszcza się, iż relief ten mógł być w jakiś sposób powiązany z dwiema pozostałymi płaskorzeźbami królewskimi w Naksz-e Radżab (III lub IV)³¹.

Pierwsza zwycięska wojna Szapura z cesarstwem w latach 243-244 zainicjowała nowy etap we wczesnosasanidzkiej płaskorzeźbie skalnej. W klifie wąwozu Tang-e

³⁰ Adur-Anahit została rozpoznana na tej płaskorzeźbie przez V.G. Lukonina (LUKONIN 1979: 17). Najprawdopodobniej dwa z pozostałych popiersi przedstawionych za plecami Szapura należały do jego synów: Szapura, króla Meszan, i Narsesa, „króla Indii, Sakastanu i Turestanu aż po brzeg Morza” (późniejszego Króla Królów). Można sądzić, że ci dwaj, Adur-Anahit oraz następcą tronu Hormizd-Ardaszir, byli ulubionymi dziećmi Szapura, ponieważ inskrypcja na Kaba-e Zardoszt głosi, że „za duszę i w imię” każdego z nich założył on ogień „Dobrej Sławy” (BACK 1978: 331-335). Popiersie znajdujące się najwyżej, być może dodane nieco później, mogło należeć do Bahrama, króla Gilan (późniejszego Króla Królów), który we wspomnianym ustępie inskrypcji Szapura został z jakichś powodów pominięty.

³¹ Według V.G. Lukonina brak sceny inwestytury na tej płaskorzeźbie rekompensował relief inwestytury Ardaszira (Naksz-i Radżab III), który znajduje się na tylnej ścianie wnęki (LUKONIN 1979: 106-107). Natomiast według W. Hinza na omawianym reliefie monarcha mógł zostać wyobrażony podczas drogi w asyście członków rodziny, podążając na ceremonię inwestytury z udziałem boga Ahura Mazdy, zilustrowaną na reliefie Naksz-e Radżab IV (HINZ 1969: 137).

Czogan w pobliżu miasta Biszapur wykuto relief (Biszapur I)³² (**fig. 10**) upamiętniający sukces perskiego władcy w pierwszej wojnie z cesarstwem. Mimo że relief ten jest dziś bardzo silnie zniszczony, zwłaszcza w górnych partiach, bez wahania stwierdzić można, iż – wzorem płaskorzeźby Ardaszira w Naksz-e Rustom – łączył on temat tzw. konnej inwestytury królewskiej z triumfem monarchy nad dwoma cesarzami rzymskimi, z których jeden, najpewniej Gordian III, ukazany został jako postać leżąca pod kopytami królewskiego rumaka, zaś drugi, utożsamiany z Filipem Arabem, klęczy upokorzony przed monarchą³³.

Najprawdopodobniej ten sam sukces, choć w nieco innej formie, uwieczniony został na monumentalnym reliefie skalnym w Naksz-e Rustom (VI)³⁴ (**fig. 11**), wykutym między dwoma grobowcami achemenidzkimi. Zasadniczą różnicą między tą płaskorzeźbą a poprzednią jest brak motywu konnej inwestytury, co powoduje, że całą płaszczyznę reliefu wypełniają tylko trzy ogromnych rozmiarów postaci: dosiadający rumaka Szapur, na wół klęczący cesarz Filip Arab oraz stojący Rzymianin, którego król trzyma za uniesione w górę ręce ukryte w rękawach na znak uległości. Propozycja przez kilku badaczy identyfikacja tego Rzymianina jako cesarza Waleriana (SARRE, HERZFELD 1910: 78; HERZFELD 1941: 315; VANDEN BERGHE 1959: 25; 1984: 71-72) rodzi poważne wątpliwości. Jak bowiem wyjaśnić wówczas brak leżącej pod kopytami królewskiego rumaka postaci martwego Gordiana III, obecnej na pozostałych reliefach triumfalnych Szapura (Biszapur I, II, III oraz Darab). Niewykluczone zatem, że na omawianej płaskorzeźbie ów stojący Rzymianin o młodzieńczym, jak się zdaje, obliczu, uosabia dziesięcioletniego Gordiana III.

Kolejne płaskorzeźby skalne Szapura I wykonano już bezsprzecznie po trzeciej kampanii przeciwko cesarstwu, która miała miejsce w latach 259-260. Dokładna data powstania reliefów Biszapur III i II³⁵ (odpowiednio **fig. 12**, **fig. 13**) nie jest znana, jednak z całą pewnością zamyka się ona w dekadzie dzielącej koniec ostatniej kampanii Szapura (260) i moment śmierci monarchy w roku 270.

Reliefy te stanowią ikonograficzną syntezę sukcesów Szapura w wojnach z cesarstwem, ilustrując jego triumf nad wszystkimi trzema cesarzami: Gordianem III, Filipem Arabem i Walerianem. Na tle wcześniejszych płaskorzeźb wyróżniają się one niezwykle rozwiniętą kompozycją, którą osiągnięto przez otoczenie panelu głównej sceny rozbudowanymi panelami bocznymi, przedstawiającymi sceny towarzyszące. Jak konstatuje G. Herrmann, sama scena główna, ukazująca Króla Królów na koniu, martwego Gordiana, korzącego się Filipa Araba i pojmanego Waleriana, stała się

³² Reliefy Biszapur I i II ulokowano po wschodniej stronie wąwozu Tang-e Czogan i płynącej jego dnem rzeki Rud-e Szapur. Po zachodniej stronie wykuto inny relief Szapura I – Biszapur III, a także pozostałe płaskorzeźby przypisywane Bahramowi I (Biszapur V), Bahramowi II (Biszapur IV) i Szapurovi II (Biszapur VI). Rozmiary reliefu Biszapur I wynoszą 5.18-5.21 m wysokości i 9.21 m szerokości (HERRMANN, MACKENZIE 1983: 7).

³³ Identyfikację cesarzy na płaskorzeźbach Szapura przyjmują za B.C. MacDermotem (MACDERMOT 1954).

³⁴ Rozmiary tego reliefu wynoszą 6 m wysokości i 12.95 m szerokości (VANDEN BERGHE 1984: 129).

³⁵ Rozmiary reliefu Biszapur III wynoszą 6.8 m wysokości i 9.2 m szerokości; rozmiary reliefu Biszapur II to 4.52 m wysokości i 12.46 m szerokości (VANDEN BERGHE 1984: 129).

środkiem niewystarczającym do upamiętnienia wydarzeń, których dotyczyła cała płaskorzeźba (HERRMANN 1969: 80). Zatem szeregi perskich rycerzy i dostojników wyobrazone po lewej stronie sceny głównej postrzegać można jako wyraz potęgi i majestatu monarchy. Doniosłość jego czynów podkreśla natomiast pochód służby i żołnierzy niosących lupy i trybut oraz szeregi Rzymian ukazane na panelach flankujących scenę główną od prawej strony.

Co ciekawe, relief Biszapur III nosi wyraźne znamiona wpływow sztuki Zachodu i wiele wskazuje na to, iż został on wykonany przez zachodnich rzeźbiarzy, być może, rzymskich jeńców wojennych wziętych do niewoli po klęsce Waleriana pod Edessą w roku 260 i osiedlonych w pobliskim Biszapur (MACKINTOSH 1973: 195-199). Wklęsła powierzchnia tej płaskorzeźby, kompleksowa i wyważona kompozycja, niewielka skala zachodzących na siebie sylwetek występujących w bardzo dużej liczbie, pasująca raczej do rzeźby architektonicznej niż reliefu skalnego, a także towarzyszące wyobrażeniom ludzi i zwierząt wrażenie ruchu, jak dotąd obce były tej gałęzi sztuki irańskiej.

Przypuszczalnie forma ta nie była wystarczająco czytelna dla rodzimego odbiorcy, dlatego sporządzono czysto irańską wersję tej płaskorzeźby – relief Biszapur II. Mimo iż monument ten pod względem stylu i kompozycji stoi na znacznie niższym poziomie, swoją rolę spełniał zapewne nieporównywalnie lepiej od pierwowzoru, ponieważ w kilku ważnych aspektach stanowił nawrót do wcześniejszych wzorców sasanidzkiej sztuki przedstawieniowej. Był również w o wiele większym stopniu dostosowany do otwartej przestrzeni, która go otaczała. Naturalne rozmiary sylwetek i ich ograniczona liczba stanowiły o jego przejrzystości i sprawiały, że nie niknął on w jednolitym skalnym otoczeniu, w przeciwieństwie do reliefu Biszapur III będąc dość dobrze czytelnym tak z mniejszej, jak i nieco większej odległości.

Według G. Herrmann relief ten nie został nigdy w pełni ukończony, a braki w modelunku uzupełniane były gipsem i malowane. To pośpieszne i jedynie pozorne wykończenie może świadczyć o tym, że prace nad płaskorzeźbą Biszapur II rozpoczęto w końcowych latach panowania Szapura, a w chwili śmierci króla podjęto te środki, by zdążyć przed uroczystościami pogrzebowymi (HERRMANN, MACKENZIE 1983: 112-113). Jeśli przyjmiemy tę hipotezę, to relief Biszapur II byłby ostatnią płaskorzeźbą skalną wykonaną w imieniu Szapura I.

Nieopodal miasta Darab we wschodniej części Farsu powstał jeszcze jeden relief triumfalny³⁶ (**fig. 14**), lecz w kwestii jego atrybucji, datowania i interpretacji panuje wśród uczonych duża rozbieżność poglądów. Główną jej przyczyną jest forma korony wieńczącej głowę przedstawionego monarchy, która odpowiada nie koronie Szapura, a Ardaszira. Zgodnie ze schematem znanym z pozostałych reliefów triumfalnych król ukazany został na rumaku, pod kopytami którego wyobrażono ciało martwego cesarza, drugi stoi przed władcą, w błagalnym geście wyciągając w jego stronę ręce. Trzeciego z domniemych cesarzy, na głowie którego spoczywa ręka perskiego monarchy, ukazano na drugim planie. Scena główna flankowana jest przez przedsta-

³⁶ Rozmiary reliefu w Darab wynoszą 4.28 m wysokości i 6.75 m szerokości (VANDEN BERGHE 1984: 129).

wienia towarzyszące – szeregi irańskich dostojników z lewej strony oraz grupę Rzymian ze strony prawej.

Kontrowersje narosłe wokół tego reliefu są tak znaczne, że nawet wśród badaczy przypisujących go Szapurovi I nie ma jednomyślności co do jego rzeczywistego znaczenia i datowania. Dwaj z owych uczonych uznają tę płaskorzeźbę za relief triumfalny, który – podobnie jak reliefy Biszapur II i III – powstał po roku 260 w roli ikonograficznej syntezy sukcesów króla w wojnach z cesarstwem (HERZFELD 1941: 313; HINZ 1969: 145-153). Zdaniem innych badaczy płaskorzeźbę tę wykuto jeszcze w okresie synarchii (CALMEYER 1976: 63-64) lub tuż przed koronacją Szapura, ale po jego zwycięstwie nad Gordianem III i rokowaniach pokojowych z Filipem Arabem w roku 244 (GHIRSHMAN 1971: 103-106), ewentualnie krótko po drugiej wojnie z cesarstwem (252-256) (VON GALL 1990a: 99-104).

Całkowicie przeciwne stanowisko w tej kwestii prezentuje G. Herrmann, która zarówno w oparciu o kształt korony wyobrażonego monarchy, jak i pewne inne cechy stylistyczne tej płaskorzeźby wydatowała ją na końcowe lata panowania Ardaszira (HERRMANN 1969: 83-88; 1976: 151-155). Adekwatną do tych ustaleń identyfikację trzech cesarzy rzymskich zaproponowała D. Lewit-Tavil³⁷. Uważam jednak, że badania obu tych uczonych nie mogą uchodzić za definitywne rozwiązanie problematycznych aspektów reliefu w Darab. Sam natomiast, akceptując pierwotną ideatyfikację trzech cesarzy według B.C. MacDermota, skłaniam się bardziej ku datowaniu tej płaskorzeźby na ostatnią dekadę panowania Szapura I, czyli lata 260-270.

Bahram I (271-274)

Bezpośredni następca Szapura I Hormizd I (270-271), który w inskrypcji na Kaba-e Zardoszt figuruje pod podwójnym imieniem Hormizda-Ardaszira (MARICQ 1958: 316, 318), panował zbyt krótko, by pozostawić po sobie jakikolwiek relief skalny³⁸. Na tronie zasiadł po nim jego brat Bahram I, który władał trzy lata, lecz nie wslawił się żadnym znaczącym osiągnięciem militarnym ani politycznym³⁹. To za

³⁷ Pupienus jako postać leżąca pod królewskim rumakiem, Gordian III jako postać przed monarchą, z rękoma wyciągniętymi ku niemu w błagalnym geście oraz Balbinus jako postać na drugim planie, na głowie której spoczywa dłoń perskiego władcy (LEWIT-TAVIL 1992).

³⁸ Historycy muzułmańscy jak Ta'alibi (AL-THA'ALIBI 1900: 498), Tabari (NÖLDEKE 1879: 43) i Biruni (AL-BIRUNI 1879: 218), określają Hormizda epitetami „dzielny” i „waleczny”. Ponadto Ta'alibi podaje, iż Hormizd prowadził kampanię wojenną skierowaną przeciwko Heftalitom (najprawdopodobniej Sogdianie) (AL-THA'ALIBI 1900: 499). Jej przebieg i efekty nie są nam znane, podobnie jak okoliczności rychłej śmierci tego monarchy.

³⁹ Rządy Bahrama I charakteryzowały się przede wszystkim zerwaniem z tolerancyjną polityką religijną Szapura I i wzrostem wpływów kościoła zoroastrijskiego. Na jego czele stał Kartir – kapłan, który karierę rozpoczął za Szapura, uzyskując następnie kolejne tytuły i przywileje od Hormizda I, Bahrama I i Bahrama II, stał się *eminence grise* sasanidzkiego dworu (FRYE 1984: 303-306). Najprawdopodobniej to za jego namową Bahram I skazał na śmierć proroka Mani'ego, twórcę manicheizmu (HENNING 1942). Tą postawą Bahram I zyskał sobie niewątpliwie życzliwą pamięć zoroastrijskiego kleru, odzwierciedloną w spisanych przez kapłanów tekstach, z których informacje czerpali później tacy historycy muzułmańscy jak Ta'alibi opisujący Bahrama I jako pobożnego, mądrego i młodego władcę, który cieszył się wśród poddanych ogromną popularnością (AL-THA'ALIBI 1900: 498).

jego panowania powstała jednak płaskorzeźba będąca niewątpliwie świadectwem apogeum rozwoju tej gałęzi sztuki sasanidzkiej – relief Biszapur V⁴⁰ (fig. 15).

Płaskorzeźba ta ilustruje standardową scenę konnej inwestytury z udziałem monarchy i boga Ahura Mazdy. Badacze opisujący ten relief podkreślają doskonale proporcje postaci oraz kunsztowny modelunek, wiernie oddający anatomię zarówno postaci jeźdźców, jak i koni. Walory te, dotychczas niespotykane w płaskorzeźbie sasanidzkiej, w połączeniu z przejrzystą, zbalansowaną kompozycją i monumentalnymi rozmiarami, nadają temu monumentowi wyraz prawdziwie królewskiego majestatu (GHIRSHMAN 1962: 166). Siła oddziaływania tego reliefu musiała być znaczna, ponieważ w jakiś czas po roku 293 przywłaszczył go sobie brat Bahrama I, Narse (293-302).

Bahram II (274-293)

Panowanie Bahrama II było niewątpliwie okresem osłabienia władzy centralnej na rzecz możnych i władców lokalnych. On sam objął tron najprawdopodobniej dzięki wsparciu Kartira. Istniało wówczas także duże zagrożenie ze strony cesarstwa, jak bowiem podają źródła klasyczne, cesarz Karus zdołał dotrzeć pod bramy Ktezyfonu i dopiero jego śmierć spowodowała odwrót Rzymian (283). Nieco później Bahram II zawarł pakt z cesarzem Dioklecjanem, musiał jednak stawić czoła rewolcie na wschodzie, w Sakastanie (dzis. Sistan) (FRYE 1984: 303-307). Panowanie Bahrama II nie było zatem pasmem sukcesów, toteż jego płaskorzeźby skalne mają w większości inny charakter niż reliefy Ardaszira i Szapura I.

Jako pierwszy powstał najpewniej relief Biszapur IV⁴¹ (fig. 16) przedstawiający Króla Królów konno przyjmującego poselstwo arabskie⁴², który pod względem stylistycznym utrzymany był w konwencji sformułowanej za Szapura I, a w pełni rozwiniętej za Bahrama I (SHEPHERD 1983: 1084). Świadczyć o tym może głęboki relief, obfitość detali, a także identyczna jak na reliefie Biszapur V poza monarchy i sposób przedstawienia jego stroju (powiewające wstęgi i bogate draperie), końskich sylwetek i uprzęży. Na tej podstawie G. Herrmann sugeruje, iż oba te reliefy zaprojektowane zostały przez tę samą osobę, a płaskorzeźba Biszapur IV powstała nie później niż w roku 280 (HERRMANN 1970: 166-167).

⁴⁰ Rozmiary tego reliefu wynoszą 4.75 m wysokości i 9.34 m szerokości. Jego dolna część jest silnie zniszczona przez kanał, który biegł niegdyś wzdłuż ściany skalnej (HERRMANN, MACKENZIE 1981: 11).

⁴¹ Rozmiary tego reliefu wynoszą: wysokość 3.78 m i szerokość 7.5 m. Jego środkowa część jest silnie zniszczona przez kanał, który biegł niegdyś wzdłuż tej ściany skalnej (HERRMANN, MACKENZIE 1981: 5).

⁴² Na słuszność tej identyfikacji wskazują stroje owych postaci oraz towarzyszące im zwierzęta – wielbłądy i konie. V.G. Lukonin zasugerował, że ukazana na tej płaskorzeźbie grupa trybutariuszy reprezentuje plemiona arabskie z Hiry, okręgu w południowo-mezopotamskim królestwie Meszan, które w owym czasie mogło wystąpić przeciwko władzy Sasanidów. Omawiany relief symbolizowałby zatem przywrócenie sasanidzkiej dominacji na tym obszarze (LUKONIN 1979: 125-126). G. Herrmann zauważa jednak, że relacje Flawiusza Wopiskusa i Mamertynusa, na których V.G. Lukonin opiera swoją hipotezę, odnosiły się raczej do buntu wznieconego około roku 282 przez króla Sakastanu Hormizda, a nie wątpliwej rebelii w Meszan (HERRMANN, MACKENZIE 1981: 9-10).

W kolejnych reliefach Bahrama II obserwujemy stopniowe odejście od tego stylu, czego przykładem może być płaskorzeźba w Sar Maszhad⁴³ (**fig. 17**). Przy zachowaniu skrupulatności w ilustrowaniu detali następuje nawrót do płytkiego reliefu, z którym współgra sposób przedstawienia monarchy, po raz pierwszy od czasów Ardaszira ukazanego nie na koniu, a pieszo. Relief ten podejmuje także niespotykany dotąd w sasanidzkiej płaskorzeźbie skalnej temat – walkę króla z dzikimi zwierzętami, w tym wypadku z lwami.

W centrum reliefu znajduje się postać monarchy, który przebija mieczem bestię, podczas gdy druga kona u jego stóp. Za królem przedstawiono trzy postaci, z których jedna to niewątpliwie kobieta⁴⁴, druga to Kartir, rozpoznawalny dzięki emblematowi na jego tiarze, określanemu w literaturze mianem „nożyc” (HINZ 1969: 215, 217), trzecia postać to przypuszczalnie jeden z królewskich synów. Scena, w której Bahram broni swych bliskich przed lwami, była rozmaicie interpretowana⁴⁵, stanowiąc w gruncie rzeczy wyraz jednej z najstarszych koncepcji w bliskowschodniej ideologii władzy królewskiej, która osadzała monarchę w roli heroicznego myśliwego (HERRMANN 1970: 167).

Według G. Herrmann inną płaskorzeźbą Bahrama II, która powstała w pierwszych latach jego panowania, był relief w Sarab-e Bahram⁴⁶ (**fig. 18**) przedstawiający tronującego władcę w otoczeniu czterech dygnitarzy (HERRMANN, MACKENZIE 1983: 30-31). Król ukazany został frontalnie z rękoma wspartymi o stojący przed nim miecz. Każdy z towarzyszących mu dostojników prawą ręką wykonuje gest adoracji. Całość formuje kompozycję, która pojawia się po raz pierwszy w tej gałęzi ikonografii sasanidzkiej, a zaczerpnięta została, być może, ze sztuki kuszańskiej (HERRMANN 1970: 170).

Na reliefie w Sarab-e Bahram po prawicy króla ponownie widzimy Kartira w tiarze ozdobionej jego osobistym emblematem. Ta sama postać pojawia się także w otoczeniu Bahrama II na kolejnym reliefie tego władcy, wykutym tym razem w Naksz-e Rustam (II)⁴⁷ (**fig. 19**), najprawdopodobniej w końcowych latach jego

⁴³ Rozmiary tego reliefu wynoszą 2.2 m wysokości i 4.6 m szerokości, jego powierzchnia jest silnie zniszczona, zwłaszcza w prawej części (TRÜPELMANN 1975a: 6).

⁴⁴ Identyfikowana jako małżonka Bahrama II - Królowa Królowych Szapurduchtak I (HERRMANN 1970: 167), bogini Anahita (TRÜPELMANN 1975a: 7-12) lub *daēnā* (ewentualnie *den*) (CALMEYER, GAUBE 1985: 43-49) – w wierzeniach zoroastrijskich dziewczyna będąca odbiciem duszy zmarłego, która przeprowadza go przez most prowadzący do raju (w tym wypadku *daēnā* króla lub Kartira). Ta ostatnia identyfikacja podyktowana jest w dużej mierze treścią inskrypcji Kartira wykutej nad reliefem, w której opisuje on swoją wizję drogi w zaświaty (BACK 1978: 384-487, 507-520). Najbardziej racjonalna wydaje się jednak identyfikacja proponowana przez G. Herrmann, wiemy bowiem, że Bahram II nie szczędził środków na propagowanie wizerunków swej najbliższej rodziny. Popiersia jego królowej i jednego lub nawet kilku synów pojawiają się także na bitych w jego imieniu monetach (GÖBL 1968: 44-45) i srebrnych naczyniach (naczynie z Zargweszi) (HARPER, MEYERS 1981: 25, 30-31, Pl. 2).

⁴⁵ Podsumowanie większości teorii na ten temat cf. TANABE 1990: 29-43.

⁴⁶ Rozmiary tego reliefu wynoszą 2.62-2.84 m wysokości i 3.89 m szerokości (HERRMANN, MACKENZIE 1983: 28).

⁴⁷ Wysokość tego reliefu wynosi 0.67-0.91 m w miejscu popiersi, około 2.5 m w miejscu pełnej sylwetki króla, szerokość natomiast wynosi około 5 m (VANDEN BERGHE 1984: 134-135; SCHMIDT 1970: 129).

panowania. Ponieważ monument ten nie został ukończony, a w przygotowany pod nim panel nigdy nie wpisano inskrypcji, można przypuszczać, że prace przerwała śmierć Bahrama (HERRMANN 1970: 168).

Plaskorzeźba ta charakteryzuje się płytkim reliefem, ograniczoną ilością detali i nietypową kompozycją. Znajdujący się w jej centrum monarcha został bowiem ukazany w pełnej postaci, natomiast flankujące go po obu stronach wizerunki członków rodziny królewskiej oraz świty mają formę popiersi. Sylwetkę króla przedstawiono w pozycji stojącej, frontalnie, ale z głową zwróconą ku Królowej Królowych – Szapurduchtak I, którą ukazano po jego prawej ręce (fig. 20). Królowa tak jak na niektórych typach monet Bahrama II nosi wysoką partyjską mitrę królewską (GÖBL 1968: Tab. III, Averstypus V, Tab. IV, Averstypus VIII). Dwa nieco mniejsze popiersia obok królowej reprezentują niewątpliwie młodych książąt. Pierwszy z nich, którego głowę wieńczy tiara ozdobiona główką konia, to najpewniej następca tronu Bahram (późniejszy III), który panował przez kilka miesięcy po śmierci ojca w 293 roku. Drugi książę w tiarze z główką lwa to jeden z ulubionych synów królewskich, być może swego czasu również przeznaczony do objęcia tronu⁴⁸. Owi członkowie rodziny królewskiej, a także postać bez nakrycia głowy na lewym krańcu reliefu, przypuszczalnie stryj króla – Narse⁴⁹, w przeciwieństwie do pozostałych ukazanych na tej plaskorzeźbie członków dworu nie wykonują wobec króla gestu adoracji.

Gest ten czyni natomiast Kartir, przedstawiony w tiarze ozdobionej emblematem i krótkim diademem⁵⁰ jako czwarta postać po prawej ręce króla, a także wszyscy trzej dostojnicy wyobrażeni po drugiej stronie reliefu. Ich tiary również noszą symbole, a jedna z nich jest nawet przewiązana krótkim diademem, lecz tożsamość oraz funkcja tych dygnitarzy, mimo dociekań niektórych uczonych (HINZ 1969: 196-198), pozostaje nieznana.

Charakter omówionych dotychczas plaskorzeźb skalnych Bahrama II wskazuje nam polityczne priorytety tego monarchy. Głównym z nich było utrwalenie władzy w rękach jego rodziny, czego odzwierciedlenie odnajdujemy także w ikonografii

Plaskorzeźba ta powstała w miejscu załomu skalnego, na powierzchni wcześniejszego reliefu z okresu środkowo-elamickiego (1500-1000 p.n.e.) (VANDEN BERGHE 1984: 25-26).

⁴⁸ Teorię mówiącą o kilku następcach tronu sformułował R. Göbl na podstawie wizerunków pojawiających się na monetach Bahrama II. Według tego badacza małe popiersie umieszczane po prawej stronie dziewięciu z jedenastu typów awersu monet tego władcy mogło reprezentować aż czterech książąt, ponieważ na różnych monetach występuje ono w czterech rodzajach nakrycia głowy. Ta hipotetyczna seria wizerunków książęcych mogła być wynikiem nadawania godności następcy tronu czterem kolejnym synom królewskim (GÖBL 1968: 44-45, Tab. III, Averstypus II-IV, VI-VII, Tab. IV, Averstypus VIII-XI).

⁴⁹ Identyfikacja zaproponowana po raz pierwszy przez F. Sarre'a, który uzasadniał ją rzekomym podobieństwem tego wizerunku do Narsesa ukazanego na jego reliefie w Naksz-e Rostam (VIII) (SARRE, HERZFELD 1910: 73). Hipotezę tę poparł później W. Hinz zauważając, że o przynależności tej osoby do rodziny królewskiej świadczyć może fakt, iż nie wykonuje ona gestu adoracji, podobnie jak królowa oraz dwaj książęta (HINZ 1969: 194). E.F. Schmidt do postaci tej odnosi widniejący nad jej głową symbol „nożyc” Kartira, sugerując, iż mogła ona reprezentować nieznanego protegowanego Kartira (SCHMIDT 1970: 130).

⁵⁰ Być może był to jeden z atrybutów znamionujących przynależność do „wielkich” (śrpers. *wuzurgān*) – najwyższej klasy arystokracji okresu sasanidzkiego (HERRMANN 1970: 168). Jak dowiadujemy się z inskrypcji Kartira, status ten nadał mu Bahram II (BACK 1978: 408-411).

monet i naczyń srebrnych. Realizacja tego zamierzenia wymagała poparcia ze strony najważniejszych frakcji politycznych w imperium. Można zatem sądzić, iż reliefy ukazujące Bahrama w towarzystwie Kartira i przedstawicieli arystokracji miały wzmacniać więź łączącą ich z panującym i jego rodziną (HERRMANN 2000: 41-42).

Nieco inna w swej wymowie jest ostatnia z płaskorzeźb Bahrama II – relief Naksz-e Rostam VII⁵¹ (**fig. 21**), który w sposób symboliczny oddaje militarne sukcesy króla i księcia-następcy tronu. W górnym panelu wyobrażono Bahrama II w helmie zwieńczonym skrzydłami i korymbosem⁵², na rumaku w pozie „frunącego galopu“, za którym rysuje się fragment sztandaru. Mimo iż powierzchnia sylwetki królewskiego przeciwnika uległa silnej erozji, ocalały zarys jego hełmu sugeruje zwieńczenie w formie główki zwierzęcej⁵³, zaś po długich wstęgach diademu wnosić można, iż był to obcy władca lub członek rodu Sasanidów, być może Hormizd, król Sakastanu, który zbuntował się przeciwko Bahramowi. Pod kopytami królewskiego rumaka widnieje postać pokonanego wroga, który przez nakrycie głowy ozdobione grzebieńniastym pióropuszem rozpoznawany jest często jako Rzymianin (SARRE, HERZFELD 1910: 82; ERDMANN 1943: 60; VON GALL 1990a: 34).

Dolny panel ilustruje pojedynek księcia-następcy tronu⁵⁴ z niezidentyfikowanym przeciwnikiem. Książę ukazany został bez brody, w tiarze ozdobionej najpewniej paszczą lwa (podobnie jak na reliefie Naksz-e Rostam II), natomiast ani oblicze, ani zwieńczenie hełmu jego adwersarza nie są rozpoznawalne. Zarówno jego tożsamość, jak i tożsamość martwego wroga w helmie z kulistym pióropuszem, leżącego pod książęcym rumakiem, nie została określona. Przypuszczalnie obaj przeciwnicy księcia byli synami Hormizda, króla Sakastanu, którego śmierć mogła zostać zobrazowana w górnym rejestrze tego reliefu.

Na panowanie Bahrama II datowane są także reliefy w Barm-e Delak, Tang-e Qandil, Guyum⁵⁵ oraz dwa portrety Kartira – jeden wykuty w obrębie reliefu Szapura

⁵¹ Całkowita wysokość tego reliefu wynosi 5.8 m (wysokość górnego rejestru to 3.17 m, a dolnego 2.39 m), całkowita szerokość wynosi zaś 6.75 m (VANDEN BERGHE 1984: 139). Zgodnie z opinią większości badaczy, którą przyjmuję w poniższych rozważaniach, relief ten powstał za Bahrama II (HERZFELD 1938: 134; ERDMANN 1943: 60; VANDEN BERGHE 1959: 25; 1984: 139; SCHMIDT 1970: 130); pozostali badacze przypisują go Bahramowi IV (początkowo SARRE, HERZFELD 1910: 81; VON GALL 1990a: 31).

⁵² Pogląd ten, mimo iż słuszny, podyktowany jest jednak błędnymi przesłankami, co widoczne jest w przerwach tego reliefu (HERZFELD 1938: 134, Abb. 17; VON GALL 1990a: 33, Abb. 4c). Dokładne oględziny zdjęć zamieszczonych w publikacji H. von Galla (VON GALL 1990a: Taf. 11a) pozwalają sądzić, iż powierzchnia skały w miejscu twarzy króla jest wykruszona, a powstałe przez to zagłębienie nie było oryginalnym elementem tego reliefu. Sądzę, iż hełm ten należy rekonstruować w oparciu o hełm Szapura I, w którym ukazany został na kamei z paryskiej Bibliothéque Nationale (VON GALL 1990a: Taf. 19c).

⁵³ H. von Gall twierdzi, iż była to głowa bawołu, a cały hełm podobny był do nakrycia głowy noszonego przez władców heftalickich o imieniu Nezak, których wizerunki znane są z numizmatyki (VON GALL 1990a: 32).

⁵⁴ Postać ta w zależności od atrybucji całego reliefu identyfikowana jest jako Bahram II lub IV, a oba rejestry postrzegane były jako dwie sekwencje walki konnej z udziałem jednego Króla Królów (SARRE, HERZFELD 1910: 83; VANDEN BERGHE 1959: 25). Pogląd ten uważam za całkowicie błędny, a zwycięskiego jeźdźca w dolnym rejestrze uznaję za jednego z synów królewskich, Bahrama (III) lub jego starszego brata (SCHMIDT 1970: 131).

⁵⁵ Z uwagi na ograniczoną objętość tego artykułu, płaskorzeźby te nie zostały tu omówione. Szeroki wybór literatury na ich temat zamieszczono w katalogu L. Vanden Berghe (VANDEN BERGHE 1984: 162-163).

w Naksz-e Rustam (VI), a drugi w Naksz-e Radżab (II) obok reliefu inwestytury Ardaszira (HINZ 1969: 189-228). Mimo iż na dwóch z nich (Barm-e Delak II, Guyum) pojawia się wizerunek królewski, płaskorzeźby te powstały najprawdopodobniej z inicjatywy wysokich dygnitarzy jako symbol ich prestiżu i pozycji, jaką zajmowali w strukturach imperium.

Narse (293-302)

Wydarzenia po śmierci Bahrama II opisuje inskrypcja wykuta w imieniu Narsesa na monumencie wzniesionym w Paikuli w północnej Mezopotamii (HUMBACH, SKJAERVØ 1983). Dowiadujemy się z niej, iż potężny arystokrata imieniem Wahunam wprowadził na tron syna zmarłego monarchy, Bahrama III, władcę Sakastanu. Znaczna część możnych sprzeciwiła się temu, wzywając syna Szapura I, Narsesa, w owym czasie Wielkiego Króla Armenii, do objęcia władzy. Monument z inskrypcją powstał w miejscu spotkania Narsesa z jego stronnikami, do których należeli między innymi przywódcy wielkich rodów: Suren, Waraz, Karen, a także Kartir. Z konfliktu zbrojnego, który się następnie wywiązał, zwycięsko wyszedł Narse. Wahunam, jak podaje inskrypcja, został stracony, ale los Bahrama nie jest nam znany (FRYE 1984: 306).

Po zajęciu tronu Narse przywłaszczył sobie relief konnej inwestytury swego brata Bahrama I (Biszapur V) (**fig. 15**). Oprócz zmian w wykutej jeszcze za Bahrama I inskrypcji⁵⁶ i modyfikacji kształtu korony wyobrażonego monarchy, pod kopytami królewskiego rumaka dodano postać martwego wroga, którą najprawdopodobniej utożsamiać można z Wahunamem, synem Tatrusa (HERRMANN, MACKENZIE 1981: 18-19).

Za panowania Narsesa powstała także płaskorzeźba Naksz-e Rustam VIII⁵⁷ (**fig. 22**), której znaczenie do dziś stanowi przedmiot ożywionego sporu naukowego. Przedstawia ona monarchę zwróconego w lewą stronę, ku stojącej naprzeciwko niego kobiecie, wraz z którą trzyma on znajdujący się między nimi pierścień z długimi wstęgami. Pod pierścieniem ukazano niewielką postać w arystokratycznym stroju, najpewniej jednego z młodszych synów królewskich. Miejsce za monarchą zajmuje postać dostojnika w tiarze zwieńczonej główką konia z perłą w pysku, obok niego widnieje także zarys kolejnej sylwetki sugerującej, iż prace nad tym reliefem zostały przerwane, być może, przez śmierć króla.

Istota sporu, który rozgorzał wokół tej płaskorzeźby, leży w identyfikacji wyobrażonej na niej kobiety noszącej krenelowaną koronę. Od momentu, w którym F. Sarre rozpoznał w niej boginię Anahitę (SARRE, HERZFELD 1910: 84-88), scenę tę większość badaczy interpretuje jako inwestyturę Narsesa z rąk Anahity, w oparciu o analogiczne sceny, w których pierścień ze wstęgami wręcza monarsze bóg Ahura Mazda. Pogląd ten zakwestionował dopiero A. Sh. Shahbazi, którego głównym

⁵⁶ Pierwotnie brzmiała ona w sposób następujący: *Oto jest obraz czciciela Mazdy, władcy Bahrama, króla królów Iranu i Nie-Iranu, pochodzącego od bogów syna czciciela Mazdy, władcy Szapura, króla królów Iranu i Nie-Iranu pochodzącego od bogów, wnuka władcy Ardaszira, króla królów*. Imię Bahrama zostało potem zastąpione imieniem Narsesa (HERRMANN, MACKENZIE 1981: 18).

⁵⁷ Rozmiary tego reliefu wynoszą 3.54-3.91 m wysokości i 5.66-5.90 m szerokości (HERRMANN 1977: 9).

argumentem był fakt, iż lewa dłoń kobiety ukryta jest w rękawie, w znanym także z innych reliefów geście uległości (SHAHBAZI 1983: 262-263). Postać ta nie mogła zatem reprezentować bogini, a osobę podległą władcy, najpewniej jego małżonkę, Królową Królowych Szapurduchtak II. W tym wypadku cała scena wyrażałaby symboliczną unię między królem a jego królową (SHAHBAZI 1983).

Sądzę, że teoria ta, mimo krytyki K. Tanabe (TANABE 1986), jest bardzo przekonująca, zwłaszcza w świetle odkrycia przez L. Vanden Berghe tuż pod reliefem Szapura I w Darab płaskorzeźbionego popiersia kobiety o identycznych atrybutach (VANDEN BERGHE 1978). Jest bowiem mało prawdopodobne, by pod monumentalnym reliefem królewskim umieszczano niewielkie popiersie bóstwa.

Hormizd II (302-309)

O rządach syna Narsesa Hormizda II nie wiemy praktycznie nic prócz tego, że miał on kilku synów, spośród których następcę tronu wyznaczyli rosnący w siłę przedstawiciele arystokracji i kleru (FRYE 1984: 308). Z całą pewnością jednak władca ten prowadził jakieś działania wojenne, ponieważ został uwieczniony w scenie walki konnej na płaskorzeźbie Naksz-e Rustom IV⁵⁸ (fig. 23).

Relief ten zgodnie ze schematem sformulowanym za Ardaszira I w reliefie Firuzabad I ukazuje monarchę w siodle podczas zwycięskiej szarży. Poza, w której przedstawiony został królewski adwersarz, ściśle koresponduje z owym pierwowzorem (HERRMANN 1977: 9). Tożsamość przeciwnika monarchy pozostaje nieznaną mimo zdobiącego jego helm charakterystycznego emblematu w formie pączka kwiatu na podstawie. Symbol ten wyraźnie sugeruje, że był on irańskim arystokratą, którego W. Hinz identyfikuje jako Papaka, wicekróla Iberii (HINZ 1969: 206-209). Na potwierdzenie tej hipotezy brak jednak rzeczowych argumentów. Należy natomiast zwrócić uwagę na fakt, iż ten sam emblemat nosił na swej tiarze „paź” ukazywany na płaskorzeźbach Ardaszira, a zatem obaj dostojnicy pełnić mogli zbliżone funkcje lub też pochodzili z tego samego rodu.

Rola wczesnosasanidzkich płaskorzeźb skalnych

Ideologiczne przesłanie większości reliefów skalnych okresu wczesnosasanidzkiego zostało już pokrótce objaśnione. O wiele trudniej jest natomiast określić praktyczne funkcje tych monumentów, głównie z powodu braku adekwatnych źródeł pisanych. Nawet pobieżna analiza tego zagadnienia wymaga uwzględnienia ich położenia geograficznego oraz bezpośredniego otoczenia, w jakim były osadzone.

Większość wczesnosasanidzkich reliefów ulokowana została w pobliżu głównych miast Farsu w tym okresie: Darabgerd (relief w Darab), Estahr (reliefy w Naksz-e Rustom i Naksz-e Radżab), Gor (reliefy w wąwozie Tang-e Ab: Firuzabad I i II), Biszapur (reliefy w wąwozie Tang-e Czogan: Biszapur I-VI), z których każde było w swoim czasie główną siedzibą królewską. Lokalizacja reliefów skalnych była zatem powiązana z politycznym, administracyjnym, ekonomicznym i religijnym znaczeniem

⁵⁸ Rozmiary tego reliefu wynoszą 3.52-3.65 m wysokości i 7.2-8.01 m szerokości (HERRMANN 1977: 6).

tych ośrodków w omawianym okresie. Toteż kiedy w IV wieku Fars definitywnie utracił rolę politycznego serca imperium na rzecz Ktezyfonu, zaprzestano wykonywania ich w tym regionie (HERRMANN 2000: 37).

Nie ulega wątpliwości, iż konkretne usytuowanie i sposób wkomponowania płaskorzeźb skalnych w otoczenie były determinowane przez ich przeznaczenie. W tym świetle bardzo ważnym aspektem omawianego zagadnienia jest dostępność tych monumentów nie tylko dla imperialnych elit, ale także dla zwykłych poddanych Króla Królów. Jedynie dwa pierwsze reliefy Ardaszira w wąwozie Tang-e Ab były bez wątpienia dostępne dla szerszej publiczności. Zostały one bowiem wykute na klifach skalnych, u stóp których biegł trakt prowadzący na równinę Firuzabad, na której mieściło się Ardaszir-Khorra. Relief przedstawiający inwestyturę tego władcy (Firuzabad II) wyznaczał najprawdopodobniej miejsce przeprawy przez rzekę płynącą dnem wąwozu, w którym w pierwszej połowie V wieku wzniesiono kamienny most (BIER 1986). Stosunkowo dobrze widoczny ze starożytnego szlaku był również relief walki konnej (Firuzabad I) znajdujący się 2 km dalej w stronę równiny Firuzabad (GHIRSHMAN 1947: 8).

Niewiele powiedzieć można o dostępności płaskorzeźb w wąwozie Tang-e Czo-gan. Należy natomiast zwrócić uwagę na kamienne platformy u stóp reliefów Biszapur I, III, IV i V (HERRMANN 1980: 9; HERRMANN, MACKENZIE 1981: 5, 11; 1983: 7). Przymuszczać mogły one być używane podczas ceremonii odbywających się pod gołym niebem, w których pewną rolę odgrywały królewskie reliefy skalne, na przykład jako monumentalne wizerunki zmarłych monarchów.

Nieco zbliżoną teorię wysunął L. Trümpelmann, który zasugerował, iż władcy z dynastii Sasanidów chowani byli w achemenidzkich grobowcach skalnych w Naksz-e Rostam, a relief triumfalny Szapura I pełnić mógł funkcję pośmiertnego monumentu ku czci tego monarchy (TRÜMPELMANN 1987). Faktem jest natomiast to, że w okresie sasanidzkim znaczny obszar Naksz-e Rostam otoczony został fortyfikacjami. Niestety, wyniki badań archeologicznych prowadzonych na tym stanowisku przez E. Herzfelda nie zostały opublikowane. Przebieg tego muru jest jednak dobrze czytelny, toteż stwierdzić można, iż skrywał on przed wzrokiem zwykłych poddanych większość płaskorzeźb skalnych w Naksz-e Rostam za wyjątkiem dwóch – Naksz-e Rostam I i II, które znajdują się na zachodnim krańcu klifu (SCHMIDT 1970: 122).

Bardzo możliwe, że również do zamkniętej z trzech stron wnęki skalnej Naksz-e Radżab dostęp mieli jedynie dostojnicy i duchowni. F. Sarre postulował nawet, że stanowiła ona miejsce koronacji sasanidzkich władców (SARRE, HERZFELD 1910: 98). Podobną teorię sformułował L. Trümpelmann w oparciu o analizę przedstawień ukazanych na reliefie inwestytury Ardaszira (Naksz-e Radżab III). Badacz ten usiłował dowieść, że inwestytura była rzeczywistą ceremonią religijną, w której rolę bóstwa odgrywał naczelny kapłan (TRÜMPELMANN 1971). Hipoteza ta wydaje się mało prawdopodobna, aczkolwiek odizolowana od otoczenia przestrzeń wewnątrz tej wnęki skalnej była z całą pewnością miejscem dogodnym do uprawiania praktyk

religijnych, zaś V.G. Lukonin sugerował nawet, że mogła ona stanowić świątynię poświęconą Ardaszirowi (LUKONIN 1979: 109-110).

Pozostałe reliefy, jak Sar Maszhad czy Sarab-e Bahram, również znajdowały się w miejscach odosobnionych, położonych, być może, w obrębie rozległych parków królewskich, tak jak późniejsze monumenty w Taq-e Bustan. Należy również zaznaczyć, iż większość reliefów skalnych powstała w pobliżu źródła lub rzeki, co nasuwa pewne skojarzenia z kultem Anahity, bogini płodności i urodzaju (SCHMIDT 1970: 122).

Bezsprzecznie stwierdzić można jednak tylko to, że wczesnosasanidzkie reliefy skalne nie były wyłącznie środkiem wyrazu imperialnej propagandy. Ponieważ jedynie nieliczne przeznaczone były dla wzroku poddanych, sądzić można, że stanowiły one świadectwo potęgi władców przede wszystkim w obliczu ich przodków i bogów. Bardzo możliwe, że odgrywały one także pewną rolę w pośmiertnym kulcie królewskim, jednakże definitywne rozwiązanie kwestii ich funkcji wymaga dalszych prac wykopaliskowych, zwłaszcza na tak istotnym dla tej dziedziny stanowisku jak kompleks Nakasz-e Rustam.

Skróty użyte w artykule

- AL-BIRUNI
1879 *The Chronology of Ancient Nations*, C.E. Sachau trad., London.
- ALRAM M., GYSELEN R. (eds)
2003 *Sylloge Nummorum Sasanidorum*, vol. 1: *Ardashir I. – Shapur I.*, Wien.
- AL-THA'ALIBI
1900 *Histoire des rois des Perses...*, H. Zotenberg trad., Paris.
- BACK M.
1978 *Die Sassanidischen Staatsinschriften. Studien zur Orthographie und Phonologie des Mittelpersischen. Der Inschriften zusammen mit einem etymologischen Index des mittelpersischen Wortgutes und einem Textcorpus der behandelten Inschriften* [Acta Iranica 18 = 3^o serie, vol. 8], Téhéran – Liège – Leiden.
- BIER L.
1986 *Notes on Mihr-Narseh's bridge near Firuzabad*, AMI, N. F. 19, p. 263-268.
- BRUNNER CH.J.
1978 *Sasanian Stamp Seals in the Metropolitan Museum of Art*, New York.

- CALMEYER P.
 1976 *Zur Genese altiranischer Motive V. Synarchie*, AMI, N. F. 9, p. 45-95.
- CALMEYER P., GAUBE H.
 1985 *Eine edlere Frau als sie habe ich nie gesehen*, in: H. Bailey et al. eds, *Papers in Honour of Mary Boyce*, [Acta Iranica 24, vol. 1], Leiden, p. 43-60.
- ERDMANN K.
 1943 *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*, Berlin.
 1951 *Die Entwicklung der sasanidischen Krone*, Ars Islamica 15-16, p. 87-123.
- FRYE R.N.
 1984 *The History of Ancient Iran*, London.
- FUKAI SH., HORIUCHI K.
 1969 *Taq-i Bustan, I, Plates*, Tokyo.
 1972 *Taq-i Bustan, II, Plates*, Tokyo.
- GHIRSHMAN R.
 1947 *Fīrūzābād*, BIFAO 46, p. 1-28.
 1962 *Iran. Parthians and Sasanians*, London.
 1971 *Fouilles de Châpour. Bichâpour*, vol. 1, Paris.
 1975a *Châpur Ier, "Roi de rois" sans couronne*, in: J. Duchesne-Guillemin, P. Lecoq eds, *Monumentum H. S. Nyberg*, [Acta Iranica, vol. 4], Téhéran – Liège, p. 257-267.
 1975b *Les scènes d'investiture royale dans l'art rupestre des Sassanides et leur origine*, Syria 52, p. 119-129.
- GÖBL R.
 1968 *Sasanidische Numismatik*, Braunschweig.
- HARPER P.O., MEYERS P.
 1981 *Silver Vessels of the Sasanian Period. Volume One: Royal Imagery*, New York.
- HENNING W.B.
 1942 *Mani's Last Journey*, BSOAS 10, fasc. 4, p. 949-953.
- HERRMANN G.
 1969 *The Dārābgerd Relief – Ardašir or Shahpur? A Discussion in the context of early Sasanian Sculpture*, Iran 7, p. 63-88.
 1970 *The Sculptures of Bahrām II*, Journal of the Royal Asiatic Society 2, p. 165-171.
 1976 *The Sasanian Rock Reliefs: Some Significant Details*, in *The Memorial Volume of the 6th International Congress of Iranian Art and Archeology. Oxford, September 11-16th 1972*, Tehran, p. 151-157.
 1977 *Naqsh-i Rostam 5 and 8, Sasanian Reliefs attributed to Hormuzd II and Narseh* [Iranische Denkmäler, vol. 8], Berlin.
 1980 *The Sasanian Rock Reliefs at Bishapur, Part 1: Bishapur III, Triumph attributed to Shapur I* [Iranische Denkmäler, vol. 9], Berlin.
 1981 *Early Sasanian stoneworking: a preliminary report*, IrAnt 16, p. 151-60.

- 2000 *The Rock Reliefs of Sasanian Iran*, in: J.E. Curtis ed., *Mesopotamia and Iran in the Parthian and Sasanian Periods: Rejection and Revival c. 238 BC- AD 642*, London, p. 35-45.
- HERRMANN G., MACKENZIE D.N.
- 1981 *The Sasanian Rock Reliefs at Bishapur, Part 2: Bishapur IV, Bahram II receiving a delegation, Bishapur V, The Investiture of Bahram I, Bishapur VI, The Enthroned King*, [Iranische Denkmäler, vol. 10], Berlin.
- 1983 *The Sasanian Rock Reliefs at Bishapur, Part 3: Bishapur I, The Investiture/Triumph of Shapur I?, Bishapur II, The Triumph of Shapur I and Sarab-i Bahram, Bahram II enthroned; The Rock Relief at Tang-i Qandil* [Iranische Denkmäler, vol. 11], Berlin.
- 1989 *The Sasanian Reliefs at Naqsh-e Rostam, Naqsh-e Rostam 6, The Triumph of Shapur I* [Iranische Denkmäler, vol. 13], Berlin.
- HERZFELD E.
- 1928 *La Sculpture rupestre de la Perse Sassanide*, *Revue des Arts Asiatiques* 5, p. 129-142.
- 1938 *Khusrau Parwēz und der Tāq i Bustān*, *AMI* 9, p. 91-158.
- 1941 *Iran in the Ancient East*, Oxford.
- HINZ W.
- 1965 *Das sasanidische Felsrelief von Salmās*, *IrAnt* 5, p. 148-160.
- 1969 *Altiranische Funde und Forschungen*, Berlin.
- HONIGMANN E., MARICQ A.
- 1953 *Recherches sur Res Gestae Divi Saporis*, [Memoires de l'Academie Royale Belgique Lettres, vol. 47, fasc. 4], Bruxelles.
- HROUDA B., TRÜPELMANN L.
- 1976 *Sarpol-i Zohāb. Die Felsreliefs I-IV, Das Parthische Felsrelief* [Iranische Denkmäler, vol. 7], Berlin.
- HUMBACH H., SKJAERVØ P.O.
- 1983 *The Sassanian Inscription of Paikuli, Part 3.1: Restored text and translation; Part 3.2: Commentary*, Wiesbaden.
- KAWAMI T.S.
- 1987 *Monumental Art of the Parthian Period in Iran*, Leiden.
- KELLENS J.
- 1973 *Les frauuāšis dans l'art sassanide*, *IrAnt* 10, p. 133-138.
- KSENOFONT, *Anabasis*
Xenophon, *The Anabasis or Expedition of Cyrus and the Memorabilia of Socrates*, J.S. Watson trad., New York 1863.
- LEWIT-TAVIL D.
- 1992 *The Sasanian Rock Relief at Darabgird – A Re-Evaluation*, *Journal of Near Eastern Studies* 51, fasc. 3, p. 161-180.
- LUKONIN V.
- 1968 *Monnaie d'Ardachir I et l'art officiel sassanide*, *IrAnt* 8, p. 107-117.
- 1979 *Iran v III veke. Novye materialy i opyt istoričeskoj rekonstrukcii*, Moskva.

- LUSCHEY H.
 1968 *Studien zu dem Darius-Relief von Bisutun*, AMI, N. F. 1, p. 63-94.
 1974 *Geschichte und Forschungsgeschichte*, AA, p. 114-149.
- MACDERMOT B.C.
 1954 *Roman Emperors in the Sasanian reliefs*, Journal of Roman Studies 44, p. 76-80.
- MACKINTOSH M.C.
 1973 *Roman Influences on the Victory Reliefs of Shapur I of Persia*, California Studies in Classical Antiquities 6, p. 181-203.
- MARICQ A.
 1958 *Classica et Orientalia 5: Res Gestae Divi Saporis*, Syria 35, p. 295-360.
- MOSIG-WALBURG K.
 1982 *Die frühen sasanidischen Könige als Vertreter und Förderer der zaratustrischen Religion. Eine Untersuchung der zeitgenössischen Quellen*, Frankfurt am Main.
- MUSCHE B.
 1987 *Eine tibetische Eberkopfkappe und ihre Beziehung zu den sasanidischen Tierkopfkappen*, AMI, N. F. 20, p. 281-288.
 2000 *Zur sasanidischen Tierkopfkappen*, in: *Variatio delectat: Iran und der Westen; Gedenkschrift für Peter Calmeyer* [Alter Orient und Altes Testament, vol. 272], R. Dittmann ed., Münster, p. 487-490.
- NÖLDEKE TH.
 1879 *Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden. Aus der arabischen Chronik des Tabari...*, Th. Nöldeke trad., Leiden.
- SARRE F., HERZFELD E.
 1910 *Iranische Felsreliefs*, Berlin.
- SCHMIDT E.F.
 1970 *Persepolis III, The Royal Tombs and other Monuments*, Chicago.
- SHAHBAZI A.SH.
 1974 *An Achaemenid Symbol. I. A Farewell to "Fravahr" and "Ahura-mazda"*, AMI, N. F. 7, p. 135-144.
 1980 *An Achaemenid Symbol. II. Farnah "(God Given) Fortune" symbolised*, AMI, N. F. 13, p. 119-147.
 1983 *Studies in Sasanian Prosopography*, AMI, N. F. 16, p. 255-268.
- SHEPHERD D.
 1983 *Sasanian Art*, in: E. Yarshater ed., *The Cambridge History of Iran 3(2), The Seleucid, Parthian and Sasanian Periods*, Cambridge, p. 1055-1112.
- TANABE K.
 1986 *A Study of the Investiture of Narseh at Naqsh-i Rostam – Anahitah or Queen of Queens?*, Orient 22, p. 105-127.
 1990 *The Lions at Sar Mashad and the Lion-Hunt of Bahram II – An Additional Note to Leo Trümpellman's Monograph*, Al-Rāfidān 11, p. 29-43.
 1991 *Bahram III: Sakanshah and Shahanshah?*, Bulletin of the Ancient Orient Museum 12, p. 7-39.

TRÜMPELMANN L.

- 1971 *Šāpūr mit der Adlerkopfkappe*, AMI, N. F. 4, p. 173-185.
 1975a *Das Sasanidische Felsrelief von Sar Mashad* [Iranische Denkmäler, vol. 5], Berlin.
 1975b *Das Sasanidische Felsrelief von Darab* [Iranische Denkmäler, vol. 6], Berlin.
 1987 *Sasanian Rock Reliefs*, Mesopotamia 22, p. 337-340.

VON GALL H.

- 1990a *Das Reiterkampfbild in der Iranischen und Iranisch Beeinflussten Kunst Parthischer und Sasanidischer Zeit* [Teheranischer Forschungen, vol. 6], Berlin.
 1990b *The Figural Capitals at Taq-i Bostan and the Question of the so-called in Parthian and Sasanian Art*, Silk Road Art and Archeology 1, p. 99-114.

WIDENGREN G.

- 1971 *The Establishment of the Sasanian Dynasty in the Light of New Evidence*, in: *Atti del convegno internazionale sul tema: La Persia nel Medioevo (Roma, 31-marzo – 5-aprile 1970)*, Rome, p. 711-784.

WROTH W.

- 1964 *Catalogue of the Coins of Parthia*, Bologne.

VANDEN BERGHE L.

- 1959 *Archéologie de l'Iran Ancien*, Leiden.
 1978 *La découverte d'une sculpture rupestre à Dārābgird*, IrAnt 13, p. 135-147.
 1984 *Reliefs Rupestres de l'Iran Ancien*, Brussels.

Early Sasanian Rock Reliefs of Iran

ABSTRACT

The paper deals with the royal Sasanian rock reliefs of 3rd and early 4th centuries AD, which were carved mostly in Fars in south-western Iran. After a quick outline of the history of research on this branch of Sasanian art, author summarizes our knowledge on these monuments and presents main interpretative problems and hypothesis' on the subject. In some cases new explanations of these issues are proposed on the basis of iconographical observations and correlation of the images with textual sources. One of the most obscure question taken up in the article are the practical functions of the Sasanian rock reliefs. Main assumption in analysis of this problem is that it has to be dealt with in reference to the surroundings of the sculptures. In this light some connections with religious practices and royal cult are suggested.

Transl. by M. Grabowski

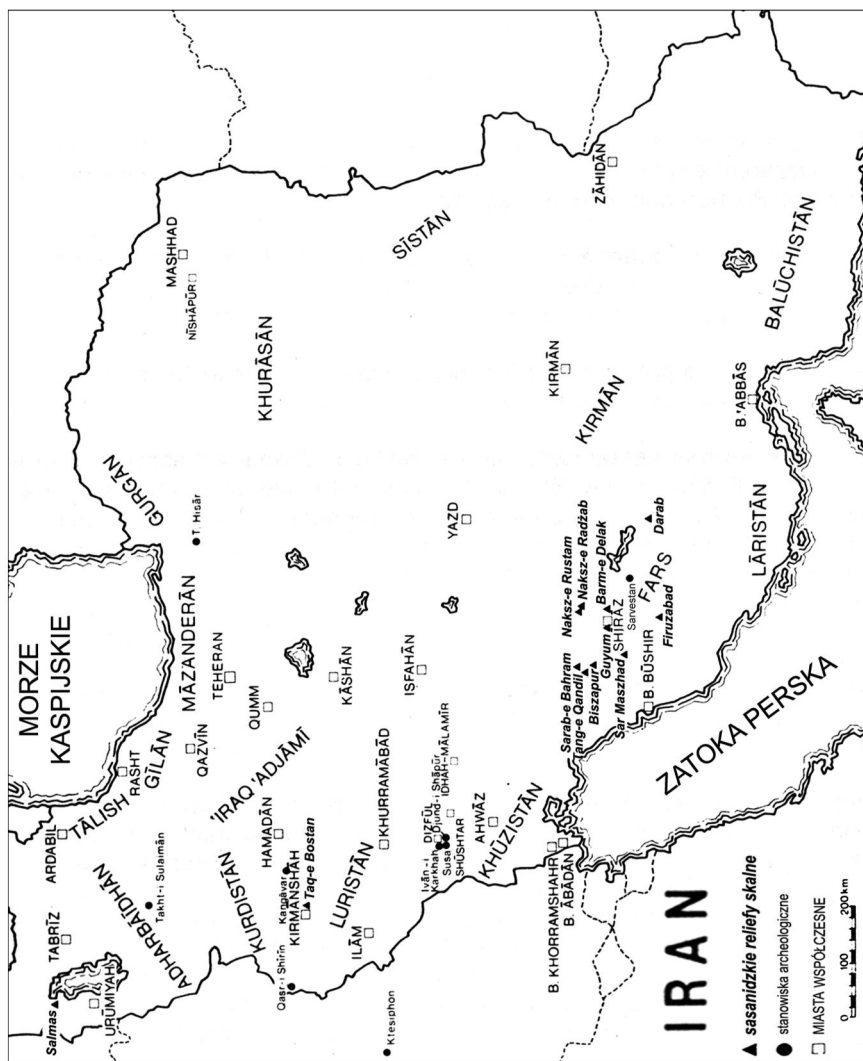


Fig. 1. Mapa Iranu (wg VANDEN BERGHE 1984; Carte 3)

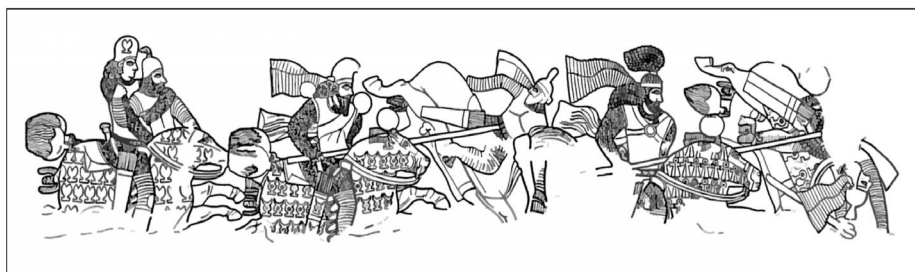


Fig. 2. Relief walki konnej Ardaszira, Firuzabad I (wg VANDEN BERGHE 1984: Fig. 9)



Fig. 3. Relief inwestytury Ardaszira, Firuzabad II (wg TANABE 1991: Fig. 10)



Fig. 4. Relief inwestytury Ardaszira, Naqsz-e Radżab III (fot. M. Grabowski)



Fig. 5. Relief konnej inwestytury Ardaszira, Naqsz-e Rustam I (fot. M. Grabowski)



Fig. 6. Relief Artaszira w Salmas (wg LEWIT-TAVIL 1992: Fig. 2)

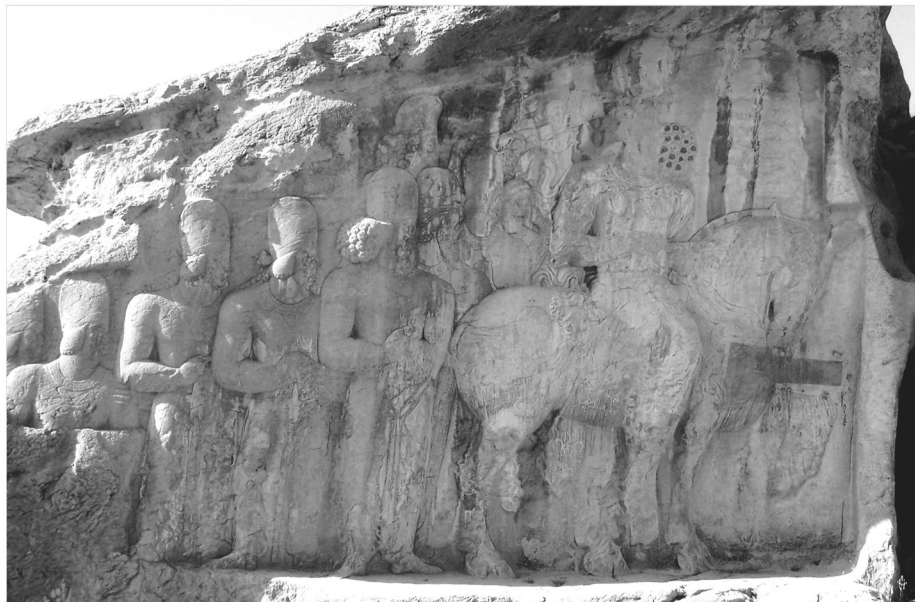


Fig. 7. Relief przedstawiający Szapura I ze swiatą (rodziną?), Naksz-e Radżab I (fot. M. Grabowski)



Fig. 8. Relief konnej inwestytury Szapura I, Naksz-e Radżab IV (fot. M. Grabowski)



Fig. 9. Ulubione dzieci Szapura I; od lewej: Hormizd-Ardaszir, Szapur, Narse, Adur-Anahit, powyżej Bahram (?); fragment reliefu Naksz-e Radżab I (wg HERRMANN 1981: Pl. X)

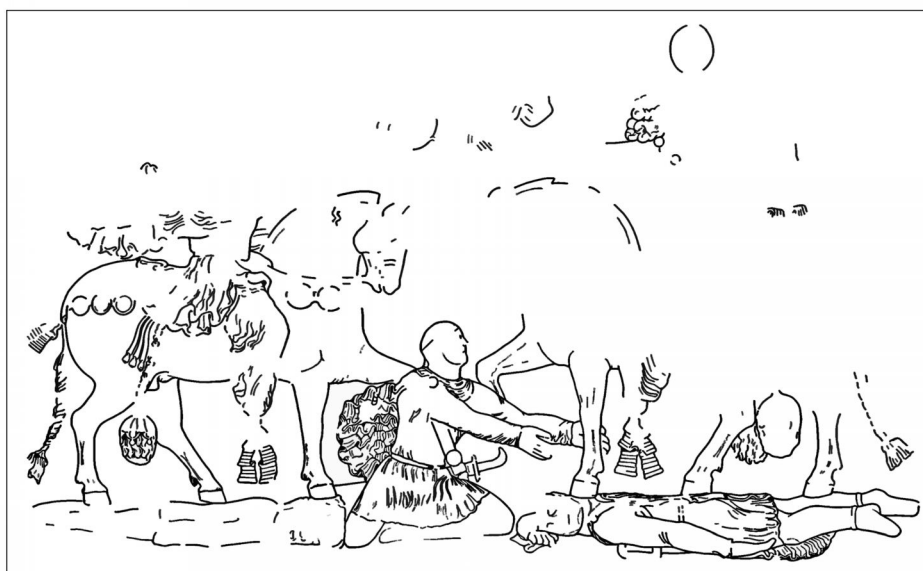


Fig. 10. Relief konnej inwestytury i triumfu Szapura I, Biszapur I (wg HERRMANN, MACKENZIE 1983: Fig. 1)

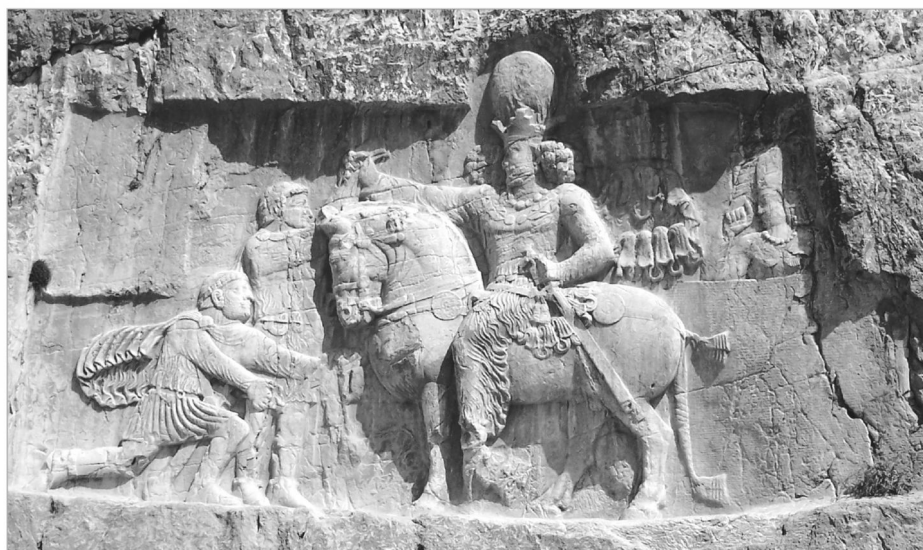


Fig. 11. Relief triumfu Szapura I, Naksz-e Rustam VI (fot. M. Grabowski)

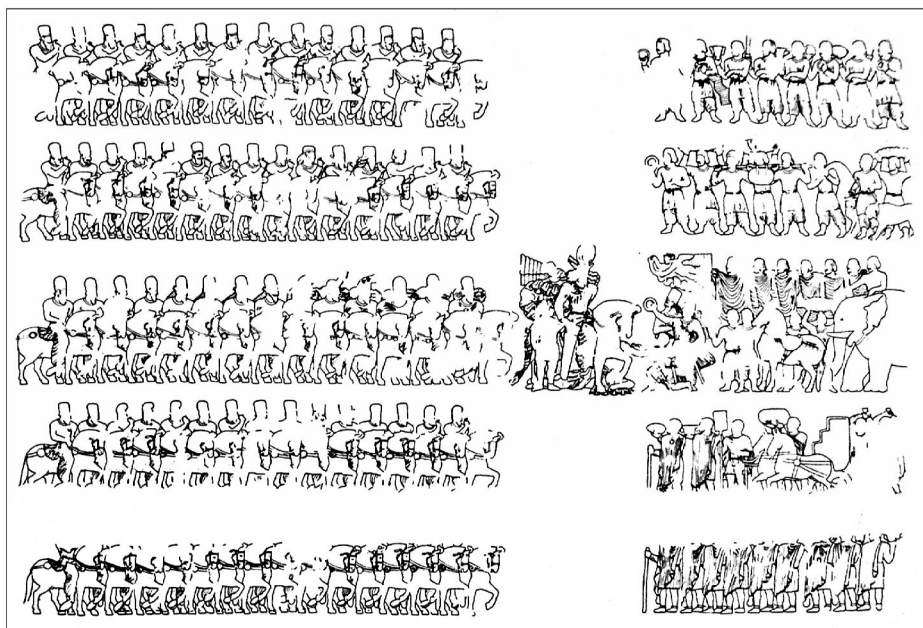


Fig. 12. Relief triumfu Szapura I, Biszapur III (wg HERRMANN, MACKENZIE 1989: Text Fig. 7)

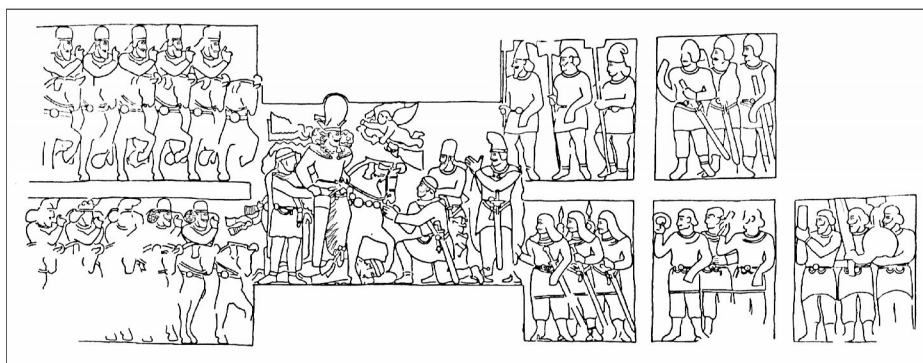


Fig. 13. Relief triumfu Szapura I, Biszapur II (wg HERRMANN, MACKENZIE 1983: Fig. 2)

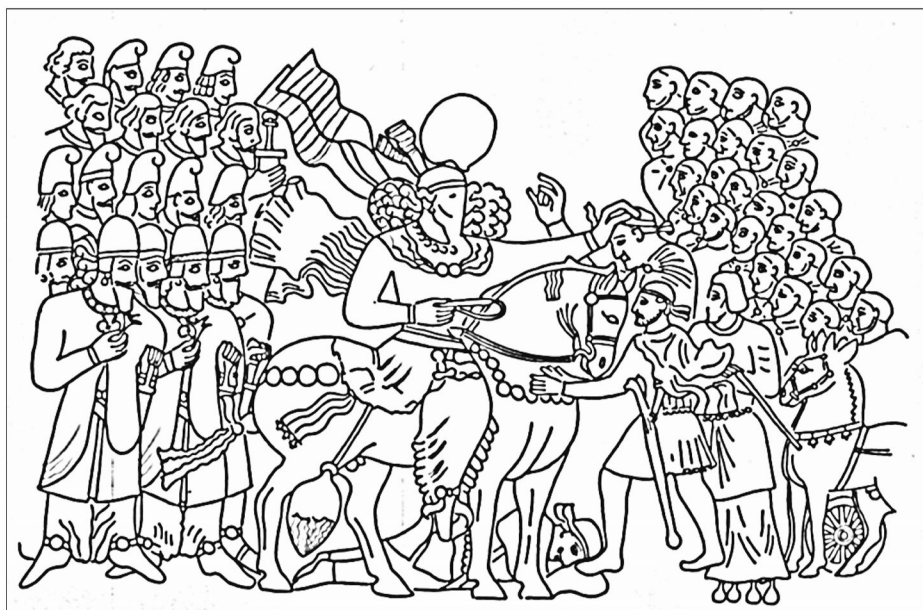


Fig. 14. Relief triumfu Szapura I, Darab (wg TRÜPELMANN 1975b: Taf. 1)

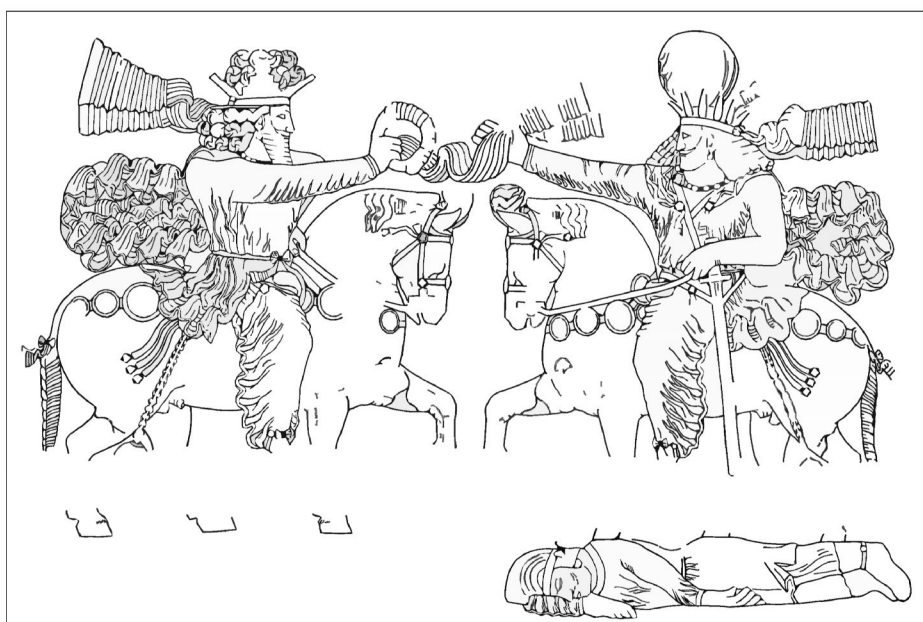


Fig. 15. Relief konnej inwestytury i triumfu Bahrama I/Narsesa, Bisapur V (wg HERRMANN, MACKENZIE 1981: Fig. 2)

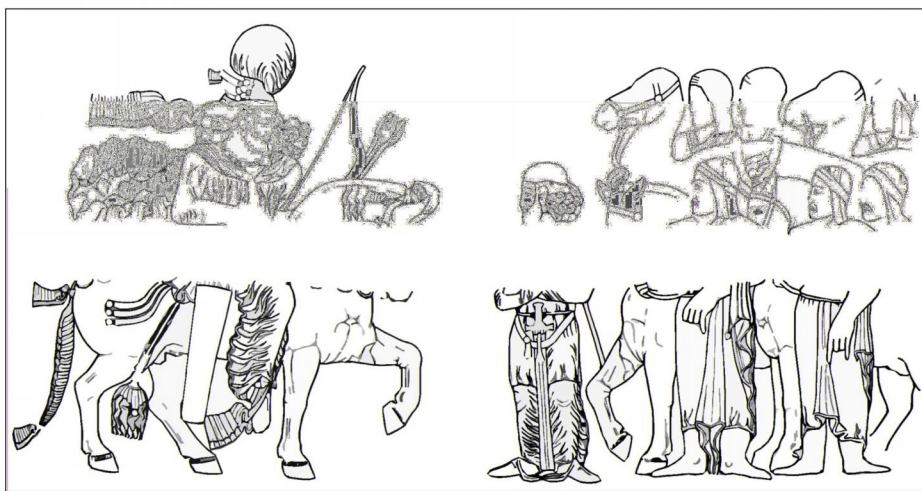


Fig. 16. Relief przedstawiający Bahrama II przyjmującego poselstwo arabskie, Biszapur IV (wg HERRMANN, MACKENZIE 1981: Fig. 1)



Fig. 17. Relief przedstawiający walkę Bahrama II z lwami, Sar Maszhad (wg TRÜMPPELMANN 1975a: Taf. 7)

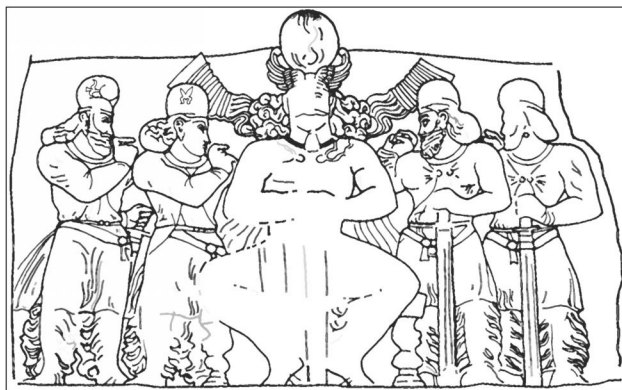


Fig. 18. Relief przedstawiający tronującego Bahrama II, Sarab-e Bahram (wg VANDEN BERGHE 1984: Fig. 10)

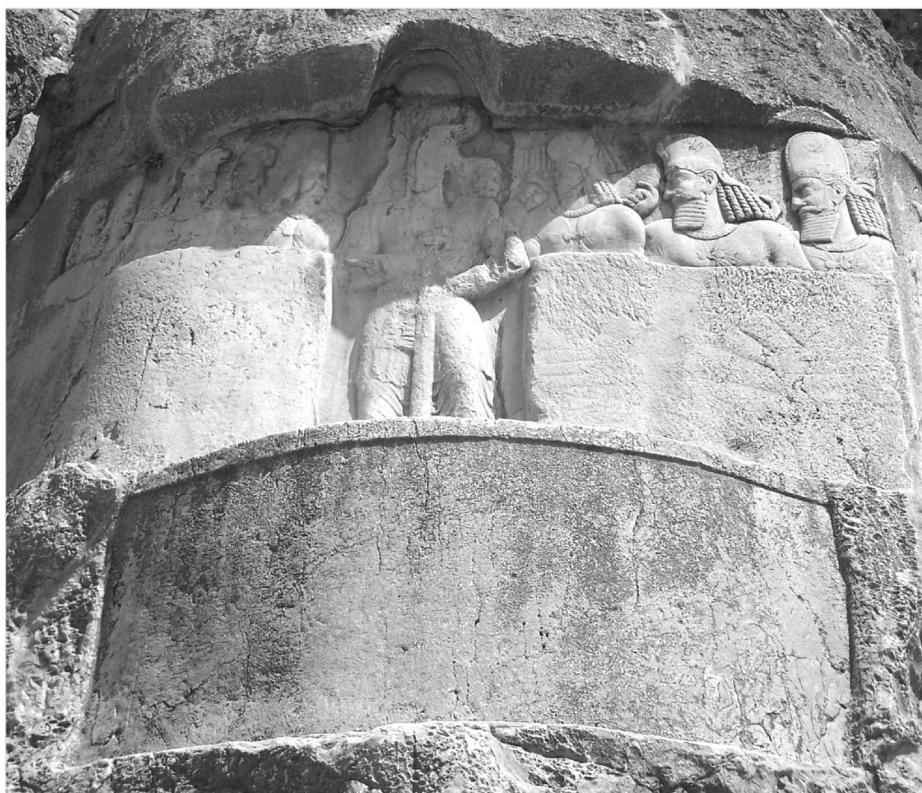


Fig. 19. Relief przedstawiający Bahrama II w otoczeniu członków rodziny i dygnitarzy, Naksz-e Rostam II (fot. M. Grabowski)



Fig 20. Królowa, dwaj książęta, Kartir i Narse (?), fragment reliefu Naksz-e Rustam II (fot. M. Grabowski)

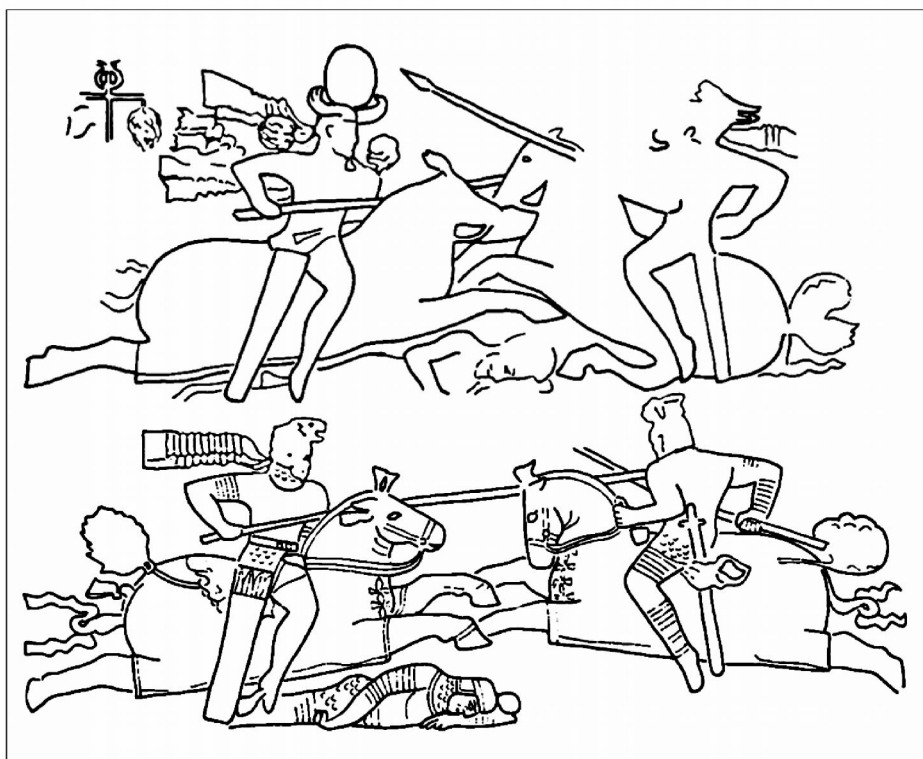


Fig. 21. Relief walki konnej Bahrama II (panel górny) i jego syna (panel dolny), Naksz-e Rustam VII (wg VON GALL 1990a: Taf. 10, 11)



Fig. 22. Relief Narsesa w Naksz-e Rustam (VIII) (fot. M. Grabowski)

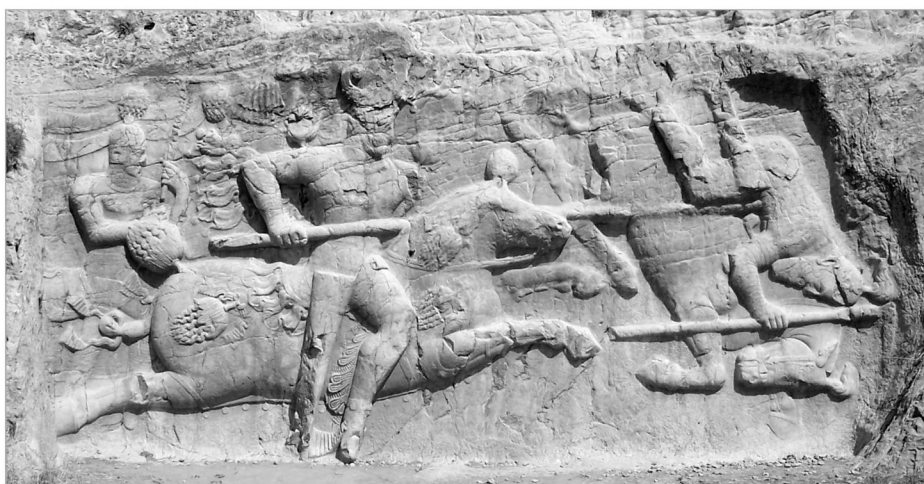


Fig. 23. Relief walki konnej Hormizda II, Naksz-e Rustam (IV) (fot. M. Grabowski)