

## هنر نگارگری و نقاشی دوره آل جلایر و تأثیر آن بر شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان

سجاد کاظمی\*

عبدالحسین میلانی\*\*

### چکیده

هنر نگارگری و نقاشی دوره آل جلایر را بایستی در تداوم سبک رایج دوره ایلخانی (مکتب تبریز) مورد بررسی قرار داد. مهمترین تأثیری که از دوره ایلخانی به جا ماند و در دوره آل جلایر صیقل داده شد؛ سبک هنر نقاشی چینی بود. در این مقاله بر آنیم با روش تاریخی و رویکردی توصیفی - تحلیلی به بررسی هنر نگارگری و نقاشی این دوره و سهم آن در شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان بپردازیم. یافته‌ها حاکی از آن است که سلاطین جلایری به ویژه سلطان اویس و فرزندش سلطان احمد با وجود آشوب‌های سیاسی در تاسیس کارگاه‌های هنری و حمایت از هنرمندان نقش عمده‌ای در تحول هنر نقاشی این دوره داشته‌اند؛ سبک هنر نقاشی چینی نیز در این زمان به ویژه در آثار مکتب بغداد تعدیل شده و رنگ و بوی ایرانی به خود گرفته بود و دیگر اینکه هنرمندان عصر جلایری و شاگردان‌شان با انتقال به مراکز هنری عصر تیموری سهم عمده‌ای در شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان داشته‌اند.

**کلیدواژه‌ها:** نگارگری، نقاشی چینی، آل جلایر، سلطان اویس، سلطان احمد، هرات، تیموریان.

\* دانشجوی دکتری تاریخ ایران اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسنده مسئول)

Sajad.kazemi1984@yahoo.com

\*\* استادیار گروه تاریخ، دانشگاه شهید چمران اهواز، a.b\_milani@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۳/۲۹

## ۱. مقدمه

هنر تصویرگری یا نقاشی (Painting) معمولاً ظریف و ریز نقش و دارای یک سبک تزئینی را «نگارگری» می‌گویند. معادل این واژه مینیاتور (miniature) است و بحث در مورد نقاشی ایرانی غالباً همین هنر «مینیاتور» را به ذهن متبادر می‌سازد. مشهورترین نمونه‌های این هنر را می‌توان در صفحات نسخه‌های خطی و مرقعات<sup>۱</sup> ملاحظه کرد (پاکباز، ۱۳۸۸: ۵۹۹، ۵۷۹؛ گری، ۲۵۳۵ شاهنشاهی: ۱۹). نقاشی نسخه‌های خطی یا به اصطلاح کتاب‌آرایی از دوره ایلخانان شکل گرفت و از دوره آل جلاير (۸۱۳-۷۴۰ هـ.ق) به بعد رونق بسیار یافت، چنین سنتی در دوره پیشا مغول به ندرت دیده می‌شود. فروپاشی خلافت عباسی، از میان رفتن نظارت رسمی بر کار نقاشان به خصوص در چهره‌پردازی و بیکره‌نگاری، همچنین ورود نقاشان چینی و علاقه مغولان به نقاشی چهره خود و نیاکان‌شان در گسترش نگارگری نسخه‌های خطی بسیار تأثیر گذار بوده است (آزند، ۱۳۸۲: ۸۴). از این زمان تا اوایل قرن دهم هجری نقاشی محدود به نگارگری نسخه‌های خطی و هنر کتاب‌آرایی بود، اما پس از قرن دهم هجری نقاشی خارج از کتاب‌آرایی به صورت مستقل مطرح می‌شود (رفیعی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹۸).

تا قبل از حمله مغولان می‌توان سبک‌های مختلف هنر نقاشی را مشاهده کرد، اما بسیار کم‌رنگ می‌نماید. در دوره سلجوقی نیز به جزء نقاشی‌های روی سفالینه‌ها که تاثیر هنر ساسانی و آسیای میانه را نشان می‌دهد، فقط چند قطعه نقاشی دیواری و معدودی نسخه خطی مصور از آن زمان بر جای مانده است (نک: پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۶-۵۵ و ۴۸-۴۳؛ گشایش، ۱۳۸۲: ۲۳۱). بنابراین از دیدگاه مورخان هنر تنها پس از حمله مغولان است که نقطه عطفی در نقاشی ایران پدید می‌آید، چرا که از این زمان یعنی از اواخر قرن هفتم هجری فرایند ابداعات و اقتباس‌ها آغاز گردید و نقاشی ایرانی در قالب نگارگری نسخ مراحل تکاملی خود را آغاز نموده است. پاکباز می‌نویسد:

تاسیس حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت: یکی انتقال سنت‌های هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه‌ای برای نگارگران شد؛ و دیگر بنیان‌گذاری نوعی هنرپروری که سنت کارگروهی هنرمندان در کتابخانه‌ها و کارگاه‌های سلطنتی را پدید آورد (همان، ۵۹-۶۰).

گری نیز اشاره می‌کند که آنچه از کشفیات تاریخی نقاشی ایران قبل از مغول نتیجه می‌شود، این است که نقاشی ایران به نیروی بیان و تحلیل نمی‌رسد و دارای خصوصیت ویژه‌ای نمی‌شود مگر اینکه با نقاشی چین تماس پیدا کند (گری، ۱۳۶۹: ۲۲).

از این زمان نگارگری نسخ خطی نسبت به سنت دیوارنگاری به طور چشمگیر گسترش می‌یابد و نگارگری پیوندی تنگاتنگ با کتاب‌آرایی پیدا می‌کند؛ هنر این دوره را نمی‌توان مغولی نامید، چرا که مغولان در این زمینه هر آنچه را که با خود آورده‌اند چینی بود و از نظر فرهنگی صرفاً دو تمدن چین و ایران را بیشتر به هم نزدیک ساختند. از طرفی هنر این دوره را نیز نمی‌توان صرفاً چینی دانست، بلکه اهمیت آن بیشتر در زمینه راه‌گشایی به آرمان سازنده‌ی بود که هنرمند ایرانی می‌توانست به یاری آن امکان و توان هنر خود را درک کند و پس از این، آن را به مرحله‌ای از تکامل برساند (نک: گری، ۲۵۳۵ شاهنشاهی: ۶۷-۷۰ و میلر و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۵۸-۱۰۵۷). آل‌جلایر هم که وارث سیاسی و فرهنگی ایلخانان بودند، هنر نگارگری و نقاشی آنان را نیز باید در پیوند با این دوره مورد بررسی قرار داد. کما اینکه نقاشان عصر جلایر تأثیرات چینی را تعدیل نموده و نسخ و کتب بیشتری را مصور نموده‌اند. علاوه بر این با تلفیقی از هنر نقاشی چینی و ایرانی به ابداعات و نوآوری‌هایی در این زمینه دست زدند که شیوه آنها از سبک نقاشی امروزی حکایت دارد. و مهمتر از همه با انتقال دستاوردهای هنری به دوره تیموری به سهم خود زمینه هنری مکتب هرات که اوج هنر نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد، فراهم نمودند. پژوهش حاضر در این رابطه سه هدف عمده را دنبال می‌کند: نخست اینکه آل‌جلایر از جمله سلطان اویس و سلطان احمد چه نقشی در بالندگی و تحول هنر به ویژه نقاشی و نگارگری داشته‌اند؟ دوم هنر نگارگری و نقاشی در این دوره از چه ویژگی‌هایی برخوردار بوده است؟ و سوم اینکه آل‌جلایر و هنرمندان و نقاشان آنان چه نقش و تأثیری در سبک نقاشی دوره تیموری و شکل‌گیری مکتب هرات داشته‌اند؟

## ۲. پیشینه تحقیق

پیشینه اصلی نقاشی و نگارگری دوره آل‌جلایر به گزارش‌های دوست‌محمد هروری نقاش عصر شاه طهماسب صفوی برمی‌گردد. وی در دیباچه‌ای که بر مُرّقع بهرام‌میرزا (برادر شاه طهماسب) نوشته است به معرفی نقاشی، به ویژه نقاشان و نگارگران پیش از عصر خود پرداخته است. از تحقیقات جدید دو مقاله از یعقوب آژند با عناوین «مکتب نگارگری بغداد

۱۲۶ هنر نگارگری و نقاشی دوره آل جلایر و تأثیر آن بر شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان

(آل جلایر) و «اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران» بسیار حائز اهمیت است. پایان‌نامه محمدامین روشناس با عنوان «بررسی نقاشی ایران از دوره ایلخانان تا اول تیموری» در این زمینه کار بسیار ارزنده‌ای است. در مقایسه با این آثار که جنبه‌های مختلفی از هنر این دوره را بدست می‌دهند سعی ما بر این بوده است که بیشتر یک نگاه تاریخی به موضوع داشته باشیم، به ویژه نقش خاندان جلایری در بالندگی هنر نقاشی و نگارگری این دوره و نیز نقش آنان و هنرمندان این دوره در انتقال دستاوردها به دوره تیموریان را مورد بررسی قرار می‌دهیم که کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

### ۳. تأسیس سلسله آل جلایر (ایلکانیان، ۸۳۶ - ۷۴۰ق) و نقش سلاطین جلایری در بالندگی هنر نگارگری و نقاشی این دوره

با فروپاشی دولت ایلخانان پس از مرگ ابوسعید (۷۳۶-۷۱۷ق) تا ظهور تیمور (۸۰۷-۷۷۱ق) سلسله‌های محلی متعددی در اقصا و نقاط مختلف ایران تأسیس شد. از میان آنها تنها آل جلایر مدعی بودند که از بازماندگان مغول می‌باشند، چرا که آنان یکی از قبایل مغول بودند و پدر جد شیخ حسن بزرگ (۷۵۷-۷۴۰) مؤسس سلسله، ایلکانویان نام داشت که در مقام یکی از فرماندهان هلاکو بود به همین دلیل به آنان ایلکانیان نیز می‌گفتند (نک: رشیدالدین، ۱۳۷۴: ۴۹/۱-۴۷؛ رویمر، ۱۳۷۹: ۱۵-۱۳؛ بیانی، ۱۳۸۲: ۱-۵). علاوه بر این شیخ حسن، همسر ابوسعید دلشادخاتون را نیز به عقد خود در آورده بود و از طرف مادر نیز با ایلخانان نسبت پیدا می‌کرد (قاضی غفاری کاشانی، ۱۳۰۴: ۲۶۷-۲۶۵؛ اقبال آشتیانی، ۱۳۸۸: ۴۵۵). شیخ حسن یکسال پس از تأسیس سلسله در بغداد در رقابت با شیخ حسن کوچک (آل چوپان) همواره عزم تصرف تبریز را داشت، اما در مقابل وی نتوانست کاری از پیش ببرد و به قول نطنزی (۱۳۸۳: ۱۳۳) «همه عمر در بغداد حکومت کرد». وی به همراه همسرش دلشادخاتون از حامیان شعر و ادب و هنر بودند توجه آنان به سلمان ساوجی و حمایت از وی در تعلیم و هنردوست بار آوردن فرزندشان اویس از این امر حکایت دارد (دولت‌شاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۲۵۸-۲۵۷).

پس از به قدرت رسیدن سلطان اویس (۷۷۶-۷۵۷ق) تبریز تختگاه ایلخانی نیز به تصرف آل جلایر درآمد. او با نزول در ربع رشیدی میراث فرهنگی ایلخانان را نیز به دست آورد و «سیر پسندیده و قواعد خوب و آیین جهان‌داری بر عادت معهود در پیش گرفت» (نک: عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۷۲: ۳۱۶ قطبی اهری نجم، ۱۳۸۹: ۲۴۶-۲۴۵). با

اینکه خود سلطان اویس اهل هنر، شعر و ادب بود، استقرار در ربع رشیدی انگیزه‌ای دوچندان به وی می‌داد، چنانکه به احیای کتابخانه آن پرداخت و در پی آن به حمایت از نقاشی و نقاشان و خطاطان پرداخته است (آژند، ۱۳۸۲: ۸۵). نقل است در زمان وی مردم بلاد عراق و آذربایجان دوره‌ای از رفاه و آرامش را به سر بردند (حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ۱۲/۱). نطنزی نیز می‌گوید:

در اوان حکومت او مجموع آذربایجان اشک بهشت بود و در اثر فراغتی که داشتند همه کس به کسب کمال کوشیده و در فن خود فرید عهد و وحید عصر شدند؛ چنانکه از شعرا سلمان ساوجی و از مصوران عبدالحی و از کاتبان حاجی بندگیر، و از هر صنعتی بر این سیل عدیم المثال گشتند (نطنزی، ۱۳۸۳: ۱۳۶).

دولت‌شاه سمرقندی (۱۳۸۲: ۲۶۳) نیز نقل می‌کند: «سلطان اویس پادشاه لطیف طبع و هنرمند بود... و در انواع هنر و صلاحیت و قوف داشتی و به قلم واسطی صورت کشیدی که مصوران حیران بماندندی و خواجه عبدالحی که در این هنر سرآمد روزگار بوده است تربیت یافته و شاگرد سلطان اویس است».

پس از سلطان اویس فرزندش سلطان حسین (۷۸۴-۷۶۶) به قدرت رسید. در منابع تاریخی اشاره چندانی به هنردوستی و یا هنرپروری وی نشده است، اما شواهد تاریخی حاکی از آن است که رسم شاگردپروری در زمینه نقاشی و نگارگری که از اواخر دوره ایلخانان شروع شد، در دوره آل‌جلایر تداوم یافته است، چنانکه از اواخر سلطنت ابوسعید تا زمان سلطان اویس و سلطان احمد (۸۱۳-۷۸۴ه ق) شاهد ظهور نقاشان بنامی چون احمد موسی، شمس‌الدین، جنید و عبدالحی هستیم که از منظر شاگردپروری سلطان اویس و سلطان احمد خود نیز در این حلقه جای می‌گیرند. به نظر می‌رسد خصوصیات اخلاقی سلطان حسین که بیشتر منابع وی را اهل عیش و نوش و خوشگذرانی می‌دانند از یک طرف و درگیری و جنگ‌های مداوم با ترکمانان قراقویونلو و آل‌مظفر و نیز شورش‌های داخلی متعدد مانع از توجه وی به موضوع هنر و فرهنگ می‌شد، چنانکه در نهایت در کشمکش با برادرش احمد که جانشین وی شد، به قتل رسید (نک: نطنزی، ۱۳۸۳: ۱۳۷؛ حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ۵۸۱/۲؛ بیانی، ۱۳۸۲: ۶۰-۵۵).

سلطان احمد پس از قتل برادرش از سال ۷۸۴ق عراق و آذربایجان را در اختیار داشت و این دو شهر به ترتیب پایتخت‌های او محسوب می‌شدند، اما در سال ۷۸۷ توقتمیش‌خان فرمانروای دشت قیچاق (اردوی زرین) بر تبریز مستولی شد و یک سال بعد تبریز به

تصرف تیمور در آمد و تا سال ۸۰۷ یعنی زمان مرگ تیمور تبریز در تصرف تیموریان بود، اما ظاهراً مردم منطقه همچنان سلطان احمد را حاکم قانونی خود می‌دانستند و در سال ۸۰۸ که بار دیگر سلطان احمد بر تبریز دست یافت مردم آذربایجان از او استقبال نمودند. در مدت زمانی که تبریز در دست تیموریان بود بغداد پایتخت سلطان احمد بود. با وجود این تیمور در بغداد نیز مزاحمت‌هایی برای سلطان احمد ایجاد کرد و یک دوره آوارگی برای وی بوجود آورده بود، چنانکه در سال ۷۹۵ بغداد نیز فتح شد و سلطان احمد به سوریه، مصر و سپس به سلطان بایزید عثمانی پناه برده بود. اما پس از مرگ تیمور در سال ۸۰۷ بار دیگر سلطان احمد بر عراق عرب مستولی شد و یک سال بعد که متوجه تبریز شد در آنجا در مواجهه با قرایوسف ترکمان کشته شد (حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ۷۹۶/۲؛ عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۷۲: ۹۰۰-۸۹۹؛ راقم سمرقندی، ۱۳۸۰: ۴۰؛ گری، ۱۳۷۹: ۳۸۳).

علی‌رغم درگیری‌ها و جنگ‌های مداوم سلطان احمد از توجه به هنر، شعر و ادبیات غافل نماند و در هر دوره از آرامش و ثبات سیاسی که در بغداد یا تبریز حاصل می‌شد نسخ و آثار بزرگی در زمینه نقاشی و نگارگری خلق می‌شد، چنانکه نسخ خطی باقیمانده از سال‌های ۷۸۸ تا ۷۹۰ و ۷۹۴، ۷۹۸ و ۸۰۱ که برای سلطان احمد کار شده است همه در زمانی بود که بغداد در اختیار او قرار داشت (گری، ۱۳۷۹: ۳۸۳). دولتشاه سمرقندی در مورد وی می‌نویسد:

پادشاه هنرمند و هنرپرور و خوش طبع بوده و اشعار عربی و فارسی نیکو میگفتی و در انواع هنر چون تصویر و تذهیب و قوایی و سهامی و خاتم‌بندی و غیر ذلک استاد بودی و شش قلم خط نوشتی... و در علم موسیقی و ادوار صاحب فن بود و چندین نسخه در این علم تألیف کرده است (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۳۰۶ و نک: منشی قمی، مقدمه مصحح، ۱۳۵۲: ۳۵).

نقل هست که وی از حافظ شیرازی نیز دعوت نمود که به بغداد آید، ولی حافظ پذیرفت و تنها به ابیاتی در مدح او اکتفا کرد (راقم سمرقندی، ۱۳۸۰: ۴۰). در زمینه نگارگری نسخ خطی، آثار ارزنده‌ای تحت حمایت سلطان احمد پدید آمد و در این هنر خود شاگرد استاد عبدالحی نقاش بود (دوست محمد هروی، ۱۳۴۶: ۷۷؛ منشی قمی، مقدمه مصحح، ۱۳۵۲: ۳۵) علاوه بر نقاشی و طراحی‌ها یک دیوان شعر نیز از وی به جای مانده است که حواشی آن توسط نقاشان عصر وی تزیین شده بود. حاکمان جلایری اگرچه مغولی بودند، ولی در یک محیط کاملاً ایرانی زندگی می‌کردند و در جایگاه خود در پیشبرد

هنر و حمایت از هنرمندان سهمیم بودند. طبق گزارش‌های دوست محمد هروی (نقاش عصر شاه طهماسب صفوی) همه شاهان این سلسله تعلق خاطری ویژه به نگارگری و نقاشی داشته‌اند (رابینسون، ۱۳۷۶: ۶) آنان با ثروت و مکننت خود به پشتیبانی از هنرمندان و تأسیس کتابخانه‌های سلطنتی پرداختند و هنرمندان را در نقاشخانه کتابخانه‌ها گرد آوردند و هنر کتاب‌آرایی را رونق بخشیدند و از این طریق بر اعتبار سیاسی خود نیز می‌افزودند، چنانکه حکام جلایری همواره مورد استقبال مردم واقع می‌شدند (آژند، ۱۳۸۲: ۸۵ و گری، ۱۳۷۹: ۳۸۳). پس از سلطان احمد چند تن دیگر از امرای جلایری در مناطقی محدود به حیات سیاسی خود ادامه دادند، اما دیگر آن رونق سیاسی و فرهنگی پیشین را بدست نیاوردند و به قول راقم سمرقندی (۱۳۸۰: ۳۸) «بعد از سلطان احمد رسم سلطنت و آئین دولت از قبیله جلایری برافتاد».

به نظر می‌رسد آنچه باعث شد که در دوره آل‌جلایر هنر، شعر و ادب در این اوضاع نه چندان مساعد راه خود را طی نماید الهام‌پذیری از سنت سابق این هنرها باشد که از دوره ایلخانی شروع شد؛ به عبارتی راه از قبل هموار شده بود. در این رابطه ورود هنر نقاشی چینی و گرد هم آوردن هنرمندان، ادبا و دانشمندان مناطق مختلف به ویژه با حمایت خواجه رشیدالدین همدانی بی‌تأثیر نبوده است. همچنین وجود دو مرکز سیاسی و فرهنگی یعنی بغداد و تبریز نیز به عنوان پایتخت‌های خاندان جلایری زمینه توجه سلاطین این سلسله را به فرهنگ، هنر و شعر و ادب جلب می‌نمود.

#### ۴. مکتب تبریز - بغداد: هنرمندان، آثار و ویژگی‌های هنر نقاشی و نگارگری عصر آل‌جلایر

در دوره ایلخانی چنانکه سخن آن رفت نقاشی ایرانی تحت تأثیر نقاشی چینی قرار گرفت، طبیعت‌گرایی، استفاده از کاغذ، قلم و مرکب چینی و شکل و شیوه رنگ‌آمیزی کم‌مایه و ترکیب خطوط و ترسیم صورت بعضی حیوانات مثل اژدها و حیوانات افسانه‌ای دیگر و نیز تنه‌گره‌دار درختان، صخره‌های تیز و کوه‌های مخروطی‌شکل، تخت‌سنگ‌ها، ابرهای موج و همچنین نقش‌مایه‌های نیلوفر آبی و عنقا و چهره‌های گرد عناصر جدیدی هستند که وارد نقاشی ایران شدند (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۸۲؛ پاکباز، ۱۳۸۸: ۷۲۸؛ پرغو، ۱۳۹۰: ۲۹-۲۵؛ حاتم، ۱۳۷۵: ۲۱۲). در این زمان خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی با گرد هم آوردن هنرمندان ایرانی و خارجی در ربع رشیدی حومه تبریز تأثیر عمده‌ای در رواج هنر نقاشی و

۱۳۰ هنر نگارگری و نقاشی دوره آل جلاير و تأثير آن بر شكل گيري مكتب نگارگري هرات دوره تيموريان

نگارگري داشته است گفته مي شود كتابخانه ربع رشيدى بيش از شصت هزار جلد كتاب دارا بود و متجاوز از شش تا هفت هزار استاد و شاگرد، هنرمند و پيشه‌ور در اين محل زندگي مي كردند (رشيدالدين فضل الله همداني، مقدمه مصحح، ۱۳۸۶: ۱۳ و نك: ديماند، ۱۳۶۵: ۴۸-۴۹؛ شريف زاده، ۱۳۷۵: ۸۴). از عمده ترين آثاري كه در اين دوره مصور شدند نسخه جامع التواريخ و نسخه شاهنامه دموت<sup>۲</sup> (Demotte) است كه در اوایل قرن بيستم به دست وي افتاد و به نام وي معروف گشت. در نگاره‌هاي اين نسخ اگر چه با توجه به كارگروهي تلفيق از سبكهاي متفاوت بيزانسي، ايراني و چيني ديده مي شود، اما تأثير سبك نقاشي چيني بسيار چشمگير است. منظره پردازي نسخ تبريز بيشتر تحت تأثير اين سبك بوده است (بينون و ديگران، ۱۳۶۷: ۱۰۲-۱۰۰؛ گري، ۱۳۷۹: ۳۸۶) اين مناظر داراي جنبه‌هاي طبيعي و واقع گرایی بودند كه پس از نفوذ چين در نقاشي ايراني کاربرد پيدا کرده است (محمدحسن، ۱۳۵۷: ۶۲؛ مظاهري و ديگران، ۱۳۸۹: ۱۴-۱۲).

حلقه پيوند ميان سبك دوره ايلخاني با آل جلاير را بايد در آثار و نگاره‌هاي استاد احمد موسي جستجو كرد؛ چنانكه از گزارش‌هاي دوست محمد هروي (نقاش عصر شاه طهماسب صفوي) در مُرقع بهرام‌ميرزا (موجود در موزه تويقايي سراي استانبول) بر مي آيد سه نسل از نقاشان ايلخانان و آل جلاير گام به گام نگارگري ايراني را تكوين نمودند. اين تحول عمده را احمد موسي نقاش عصر ابوسعيد (۷۳۶-۷۱۷ق) ايجاد نمود. وي ظاهراً نقاشي را نزد پدرش (موسي) آموخت و سبك جديد آغاز دوره آل جلاير را بنیان نهاد (دوست محمد هروي، ۱۳۴۶: ۷۶؛ و نك: منشي قمی، ۱۳۵۲: ۳۳؛ پاكباز، ۱۳۸۳: ۶۴). طبق گفته دوست محمد اولين بار استاد احمد موسي نقاب را از چهره نقاشي برداشت: «پرده گشاي چهره تصوير شد و تصويري كه حالا (عصر دوست محمد) متداول است او اختراع كرد»، از آثاري كه توسط وي مصور گرديد مي توان به ابوسعيدنامه، كليله و دمنه، معراج‌نامه و تاريخ چنگيز اشاره كرد (دوست محمد هروي، ۱۳۴۶: ۷۷-۷۶ و نك: گري، ۱۳۶۹: ۳۸-۳۹)

نگاره‌هاي كليله و دمنه وي (محفوظ در كتابخانه دانشگاه استانبول) تجارب جديدی را نشان مي دهند؛ مناظر طبيعي تنوع ويژه‌اي يافته‌اند، در تركيب‌ها آزادي بيشتری به چشم مي خورد. يك ابداع جالب احمد موسي اين است كه بخشي از تصاویر به خارج از كادر كشانده شده‌اند، چنانكه تصاویر صخره‌ها و شاخه‌هاي درختان از قاب تصوير فراتر رفته است و مهمتر اينكه به طور همزمان داخل و خارج بنا را به تصوير کشيده است



(گری، ۳۹-۴۰؛ پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۴). همچنین برخلاف نگاره‌های پیشین همچون جامع التواریخ رشیدی که متن بر نقاشی تقدم دارد و نگاره‌ها به شکل افقی و باریک در حد فاصل نوشته‌های فوقانی و زیرین است؛ در اینجا ابعاد و اندازه نگاره‌ها به نحوی استادانه به کار رفته است و تصویر کتاب خود به اثری مستقل تبدیل شده است (آدامووا، ۱۳۸۶: ۱۷-۱۸).

راینسون در علل پیشرفت سریع نگارگری و نقاشی این دوره علاوه بر حمایت سلاطین آل‌جلایر، نبوغ هنری احمد موسی را موثر می‌داند، وی اشاره می‌کند که نگاره‌های احمد موسی در کلیله و دمنه و معراج‌نامه در مقایسه با نگاره‌های پیشین از جمله جامع‌التواریخ رشیدالدین، عناصر چینی و بیگانه را جذب و با دقت هضم نموده است، طراحی نگاره‌ها پر احساس گردیده و رنگ‌پردازی آن غنی و موزون شده و ترکیب‌بندی‌ها ابعاد وسیع‌تری پیدا کرده است (راینسون، ۱۳۷۶: ۶۸). در معراج‌نامه وی در تبریز با نوعی بافت‌سازی مواجهیم که درجه حساسیت هنرمند را نسبت به فضای بصری مشخص می‌سازد که تا پیش از این به چشم نمی‌خورد. تمایل به بعد‌نمایی و ایجاد عمق و فضای چندساحتی و توجه به حرکات و سکانات توسط هنرمند دیده می‌شود (شمسی و شاد قزوینی، ۱۳۸۵: ۸۹-۹۰).

اگرچه شواهدی مبنی بر حضور احمد موسی در دربار سلاطین آل‌جلایر در دست نداریم، اما هنر نگارگری وی را باید در ارتباط با دوره آل‌جلایر بررسی کرد، چرا که سبک وی در این دوره گسترش یافته است و علاوه بر این به تربیت شاگردانی پرداخت که از این پس در دربار آل‌جلایر به سر می‌بردند. شمس‌الدین از جمله شاگردان استاد احمد موسی بود که در بغداد و تبریز در دربار سلطان اویس (۷۷۶-۷۵۷ق) به سر می‌برد. گفته می‌شود هنرمندان متعددی در مصور کردن شاهنامه شناخته شده بنام دموت که بین سال‌های ۷۵۰-۷۳۰ اجرا شده است دست داشته‌اند (تجویدی، ۱۳۸۶: ۸۲) از جمله تابلوهای «بهرام گور و ازدها» و «سوارگان آهنی اسکندر» از شاهنامه دموت را به شمس‌الدین شاگرد احمد موسی منسوب می‌دارند (بلر و بلوم، ۱۳۸۲: ۴۹؛ راینسون، ۱۳۷۶: ۷-۸) چنین به نظر می‌رسد برخی نگاره‌های شاهنامه دموت را نیز خود احمد موسی آفریده باشد که شباهت زیادی به نگاره‌های کلیله و دمنه وی دارند، با این تفاوت که احمد موسی در کلیله و دمنه کیفیت خشک و خشن سابق را تعدیل نموده و رنگ‌آمیزی با کیفیتی به کار برده است. در تابلو «غافل‌گیر شدن دزد» (تصویر شماره ۱) از کلیله و دمنه رعایت همه جوانب زیبایی را

به عمل آورده است. در ادامه این مطلب تجویدی (۱۳۸۶: ۸۵-۸۴) معتقد است کلیله و دمنه احمد موسی احتمالاً در دربار جلایریان مصور شده باشد. اما پاکباز (۱۳۸۳: ۶۶) معتقد است که به طور قطع مسلم نیست که این نسخه محصول کارگاه بغداد بوده باشد، اما این مسلم است که نگارگران بغداد راه نقاشان تبریز را ادامه دادند. نگاره‌های مستقلی از یک نسخه شاهنامه موجود در مرقعات توپقاپی سرای استانبول که شبیه به برخی نگاره‌های شاهنامه دموت است ظاهراً توسط استاد شمس‌الدین و برای سلطان اویس اجرا شده است. همچنین طبق گزارش‌های دوست محمد برخی نگاره‌های خود کلیله و دمنه احمد موسی کار شاگردش شمس‌الدین بوده است (دوست محمد هروی، ۱۳۴۶: ۷۷؛ گری، ۱۳۶۹: ۴۶).

استاد شمس‌الدین سه شاگرد تربیت نمود: سلطان اویس، جنید و عبدالحی که این دو هنرمند اخیر به خدمت سلطان احمد (۸۱۳-۷۸۴ق) در آمدند (آزند، ۱۳۸۶: ۱۰۱؛ Atil, 1978: 20). سلطان اویس خود شاگرد شمس‌الدین و حامی وی بود او با وجود آنکه مغولی بود ولی طبع ایرانی داشت (گری، ۲۵۳۵ شاهنشاهی: ۸۸) طبق گفته دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲: ۲۶۳) اویس خطاط، طراح و نقاش ماهری بود و همراه با استاد شمس‌الدین در تربیت خواجه عبدالحی دست داشتند. گفته می‌شود شمس‌الدین پس از مرگ سلطان اویس دیگر برای کسی کار نکرد (دوست محمد هروی، ۱۳۴۶: ۷۷؛ رابینسون، ۱۳۷۶: ۴۵).

جنید اهل شیراز بود و پس از هنرآموزی از استاد شمس‌الدین در بغداد به دربار سلطان احمد جلایر (۷۸۴-۸۱۳) راه یافت و در کتابخانه وی مشغول کار شد. در این زمان تحت حمایت سلطان احمد زیباترین نمونه‌های نگارگری آل جلایر در نسخه خطی دیوان خواجهی کرمانی (محفوظ در موزه بریتانیا) به تاریخ ۷۹۸ق توسط وی پدید آمد. در یکی از نگاره‌های نسخه مذکور، نگاره ششم «عروسی همای و همایون» (تصویر شماره ۲) امضای «جنید السلطانی» درج شده است که لقب سلطانی موید اعتبار وی نزد سلطان احمد بود (همان، ۱۷ و پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۶). در واقع این نخستین تابلو نقاشی کتب مصور فارسی است که امضای نقاش به طور مشخص مشهود است. این دیوان دارای نه نگاره است که تمام آنها به شیوه‌ای یکسان ترسیم شده است، تصاویر کل متن را پوشانده و از حواشی بیرون زده، متن در داخل نگاره‌های کتابت شده و مانند تابلوهای دوره‌های پیش که در اطراف قاب نقاشی، حاشیه‌ای مکتوب بوده، در این تابلوها دیگر چنین نیست، بلکه مکتوبات بر روی نگاره‌ها تحریر شده است (بلر و بلوم، ۱۳۸۲: ۵۱ و بیانی، ۱۳۸۲: ۳۴۱).

در نقاشی‌های جنید اصول فراخ نمودن فضای تصویری کامل‌تر شده است، هیچ جای تصویر برخلاف نقاشی چینی خالی از رنگ و نقش نیست که این خود نوعی نوآوری در سبک نقاشی چینی در نگارگری ایرانی است (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۶) تصاویر از مضامین شاعرانه، ظرایف و دقایق و احساسات عمیق الهام گرفته است. در اینجا یک فضای خیال‌انگیز به ترسیم درآمده، رنگ‌های به کار رفته بسیار درخشان و ناب است، ابداع ترکیب‌های هنری زیبا، خطوط اصلی و ضرب آهنگ کل ترکیب‌بندی شده و روشی برای ترسیم عالم تجریدی به منظور نمایش احساسات به منصفه ظهور رسیده است (آدامووا، ۱۳۸۶: ۱۸). در نگاره‌های استاد جنید همچنین فضاهای درونی از استحکام بیشتری برخوردار شده است. تناسب میان پیکره‌ها و فضاها به طرز شایسته‌ای تنظیم یافته است، تعدد رنگ‌ها به چشم می‌خورد و پیوند محکمی با سطوح و تزیینات مجاورشان دارند. فضای چند ساحتی که توسط احمد موسی ابداع شد در اینجا جنید آن را به تکامل می‌رساند و به خوبی فضای اندرونی و بیرونی بنا را یکجا به تصویر می‌کشد. ایجاد فضای تغزلی و شاعرانه و عالم مثالی و خیالی را در نگارگری باید مرهون کارهای استاد جنید دانست (روشناس، ۱۳۸۱: ۵۶-۱۵۲).

در یکی از نگاره‌های وی «دیدار همایون از همای» (تصویر شماره ۳) همای از پنجره به بیرون می‌نگرد و این صحنه ابتکاری است که اغلب بوسیله نقاشان دوره‌های بعد اجرا شده است، تغییر اساسی دیگر این است که حرکت در داخل ترکیب است و تمایل به شکل دایره دارد. درختان این تصویر مانند سرو، عرعر، چنار، و گز کاملاً ایرانی هستند (گری، ۱۳۶۹: ۴۹-۴۸). کونل (۱۳۷۸: ۵۵) می‌نویسد: «دیوان خواجوی کرمانی نشان دهنده تثبیت نهایی چیرگی کامل هنر ایرانی بر بغداد این روزگار است». بینون نیز چنین نظری دارد و می‌گوید:

در دوره آل‌جلایر ابتدا رنگ‌های درخشان و مناظر بهاری که معرف نقاشی ایرانی است پدید آمد. نقاش اندازه مناسبی برای پیکره‌ها و رابطه مناسبی بین تصاویر و متن کتاب پیدا کرد، این بیانگر این است که جلایریان نقاشی ایرانی را مورد توجه و حمایت خود قرار داده‌اند (بینون و دیگران، ۱۳۶۷: ۱۴۴-۱۴۳).

آژند نیز اشاره می‌کند برخلاف مکتب تبریز، مکتب بغداد آل‌جلایر کمتر تحت تأثیر نقاشی چینی بود و برخلاف چهره‌های گرد در اینجا چهره‌ها و اندامها کشیده است نگاره‌های این دوره از سلطه متن رها شده که این خود نشان دهنده اهمیت نگارگری نسبت به خطاطی است ترکیب‌بندی‌های خام و ناپخته جای خود را به ترکیب‌بندی‌های سنجیده و

۱۳۴ هنر نگارگری و نقاشی دوره آل جلاير و تأثير آن بر شكل‌گيري مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان

دقیق داده است و فضابندی آکنده از حرکت و مضامین رمانتیک انتخاب شده، در واقع ماهیت آرمانی نقاشی ایرانی را نشان می‌دهد (آزند، ۱۳۸۲: ۸۸-۸۷).

بنابراین چنین به نظر می‌رسد در این زمان جنبه‌های واقع‌گرایی و شیوه‌های نقاشی چینی کم‌رنگ شده است و نقاش سعی بر این دارد تصاویری شاعرانه و تغزلی ملهم از ادبیات ایرانی ارائه دهد. کنای اشاره می‌کند که نگارگری ایرانی در زمان سلطان احمد جلاير با نوعی تغزل و ویژگی‌های عرفانی در می‌یابد، چرا که سلطان احمد خود یک شاعر به شمار می‌آمد و مشوق غزل‌سرایی اعم از بصری و ادبی بوده است (کنای، ۱۳۸۹: ۴۴). در برخی پژوهش‌ها آمده است آثار دوره آل جلاير تحت تأثیر واقع‌گرایی نقاشی چینی بودند (خزاعی، ۱۳۸۴: ۴۷) اما بیشتر به نظر می‌رسد چنین شیوهایی در نگاره‌های دوره ایلخانی و اوایل مکتب تبریزی آل جلاير حاکم بوده است و به مرور نگارگری دوره آل جلاير به ویژه در بغداد از چنین سبکی فاصله گرفته و تحت تأثیر ادبیات تغزلی و شاعرانه و جهان خیالی ملهم از ادبیات ایرانی قرار گرفته است، چنانکه نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی از استاد جنید یک جهان خیالی و تغزلی را به تصویر می‌کشد.

یکی دیگر از نگارگران عصر سلطان اویس و فرزندش سلطان احمد، خواجه عبدالحی است. وی نقاشی را نزد استاد شمس‌الدین و سلطان اویس فرا گرفت. نقل است وی احوال مشقت‌باری داشته است، اما شمس‌الدین او را از کار عملگی و کارهای یدی رهایی بخشید و نقاشی را به او تعلیم داد، به طوریکه در عهد سلطان احمد سرآمد اقران شد و خود او به سلطان احمد نقاشی را آموزش داد و سلطان تصویر سیاه و سفید بر نسخه ابوسعیدنامه ترسیم کرد (دوست محمد هروی، ۱۳۴۶: ۷۷؛ عدل، ۱۳۷۹: ۱۴). دوغلات (۱۳۸۳: ۳۱۸) در مورد وی نقل می‌کند: «در صفای قلم و نازکی و محکی، بلکه در همه اوصاف تصویر مثل وی پیدا نشده است». یک نگاره موسوم به «تجلی فرشتگان بر جوان خوابیده» (تصویر شماره ۴) موجود در توپقایی سرای استانبول از «مُرَقَع بهرام‌میرزا» دوست محمد هروی به خواجه عبدالحی منسوب است (راینسون، ۱۳۷۶: ۵-۷). برخی این نگاره را یکی از نه تصویر دیوان خواجوی کرمانی می‌دانند که طبق گزارش دوست‌محمد، عبدالحی آن را ترسیم نموده است (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۶).

سلطان احمد که خود اهل شعر و ادب و هنر و حامی هنرمندان و شعراء بود یک دیوان شعر به تاریخ ۸۰۲-۸۰۵ق از خود به جا گذاشت. دو نسخه آن امروزه یکی در مجموعه هنری فریر واشنگتن و دیگری در موزه آثار اسلامی و ترک استانبول محفوظ است. دیوان

وی به خط نستعلیق توسط میرعلی تبریزی کتابت شده است. دوغلات نقل می‌کند که «خط نستعلیق که در این زمان رواج یافت هرگز نبوده و میرعلی تبریزی خطاط عصر جلایری را باید مخترع آن دانست» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۵ و نک: منشی قمی، ۱۳۵۲: ۵۷). طراحی‌ها و سیاه‌قلم‌های آن (تصویر شماره ۵) ظاهراً توسط استاد عبدالحی اجرا شده است. این دیوان دارای ۳۳۷ صفحه است که حاوی یکی از قدیم‌ترین طراحی‌های حاشیه‌ای (تشعیر)<sup>۵</sup> کتاب است. هشت تشعیر بسیار زیبا از طبیعت و اشکال انسانی و حیوانی با محتوای عرفانی، شاعرانه و بعضاً تغزلی را به نمایش می‌گذارد که آنها را به استاد عبدالحی منسوب می‌دارند. اگر نگاره‌های استاد جنید در دیوان خواجه کرمانی متأثر از ادبیات تغزلی ایران بوده است، نگاره‌های دیوان سلطان احمد بیشتر از عرفان ایرانی الهام گرفته است. این موضوع را نخستین با دبوراً کلیمبرگ - سالتر یکی از پژوهشگران عرصه تاریخ هنر مطرح کرده است. وی معتقد است طراحی‌های دیوان سلطان احمد یادآور هفت وادی سیر و سلوک منطق‌الطیر عطار است، صحنه‌هایی تمثیلی که مطابق آن هفت مرحله سلوک برای وصال حق یعنی وادی «طلب»، «عشق»، «معرفت»، «استغناء»، «توحید»، «حیرت»، «فقر»، و «فنا» را به نمایش می‌گذارد (Klimburg- Salter, 1976: 65-66, and see: Atil, 1978: 17-33). در کنار سایر نوآوری‌های که پیش‌تر برشمردیم یک نوآوری این بود که تصاویر حاشیه‌ای بر متن می‌چربد، در دیوان سلطان احمد این ویژگی به وضوح نمایان می‌شود. علاوه بر مضمون ادبی، اشکال صوری طبیعت، انسانی، و حیوانی مثل گاوها، اسب‌ها بزها، پرندگان، بوته‌ها، درختان، کوه‌ها، صورت و پوشش‌زنان و مردان نیز کاملاً شکل و شمایل ایرانی دارد.<sup>۵</sup> (نک: تصویر ش ۵).

اما سوال اینجا است که آیا این نگاره‌ها را بایستی به معروف‌ترین نقاش اواخر عصر سلطان احمد یعنی استاد عبدالحی منسوب دانست؟ کلیمبرگ - سالتر معتقد است که به احتمال زیاد کار عبدالحی بوده است (Klimburg- Salter, 1976: 65-66) رابینسون (۱۳۷۶: ۱۷-۱۶) اشاره می‌کند که دور از منطق نیست که خود سلطان احمد این طراحی‌های زیبا را در تزئین حواشی دیوان خود اجرا کرده است. آژند نیز می‌گوید از آنجا که تیمور عبدالحی را بعد از فتح بغداد در سال ۷۹۵ با خود به سمرقند برده بود در اجرای این طراحی‌ها توسط وی تردید به وجود می‌آورد (آژند، ۱۳۸۲: ۸۷). اما از آنجا که تیمور دو بار به بغداد هجوم آورد بار اول سال ۷۹۵ و بار دوم در سال ۸۰۳ ق بود، بعید نیست که انتقال عبدالحی به سمرقند بعد حمله دوم بوده است و چون آغاز تدوین دیوان به سال ۸۰۲ و در آستانه یورش تیمور

بود این احتمال وجود دارد که عبدالحی طراح نگاره‌ها بوده است و علاوه بر این از ۳۳۷ برگ تنها ۸ برگ دارای تشعیر است که در برگ ۳۳۷ خاتمه دیوان سال ۸۰۵ قید شده است. بنابراین کارگاه‌های هنری سلطان احمد بعد از حمله اول هنوز پا بر جا بود، زیرا که خلق نگاره‌های دیوان خواجه کرمانی استاد جنید در بغداد نیز چند سال بعد یورش اول بود (۷۹۸ق). از اینرو احتمال اینکه عبدالحی طراح حاشیه‌ها بوده، به واقعیت نزدیک‌تر است. کما اینکه او در این زمان برجسته‌ترین نقاش دربار جلایریان نیز بوده است و هم اینکه او ترسیم سیاه‌قلم را به سلطان آموزش داده بود. به نظر می‌رسد دلیل کمتر شناخته بودن عبدالحی و اینکه آثار چندانی از او به جا نمانده است این گفته دو غلات باشد که: «خواجه عبدالحی در آخر توبه کرده و هر جا که از آثار خود می‌یافت از بین می‌برد» (دو غلات، ۱۳۸۳: ۳۱۸) نقش وی در تربیت شاگردان و انتقال دستاوردهای آل جلایر به دوره تیموری بیشتر حائز اهمیت است.

در کارگاه‌های هنری سلطان احمد چندین نسخه دیگر نیز مصور شدند که نسبت به آثار ذکر شده دارای درجه اهمیت کمتری هستند و به لحاظ زمانی نیز متقدم‌تراند که می‌توان به خمسه نظامی (موجود در موزه بریتانیا) در سال ۷۸۸ در تبریز، عجایب المخلوقات قزوینی (موجود در کتابخانه ملی پاریس) در سال ۷۹۰ در تبریز، کتاب البلهان حسین اربلی (موجود در کتابخانه بادلیان آکسفورد) ظاهراً در اربیل به سال ۸۰۱، و نگاره‌های کلیله و دمنه (موجود در کتابخانه ملی پاریس) به تاریخ ۷۹۴ اشاره کرد (نک: راینسون، ۱۳۷۶: ۱۷). نگارگران این نسخ بر ما معلوم نیست، گری می‌نویسد نگاره‌های خمسه نظامی به خط نستعلیق محمود بن محمد بغدادی است و به دنبال آن نسخه زیبایی از خسرو و شیرین (محفوظ در مجموعه فریر واشنگتن) پدید آمد که بدون تاریخ است ولی آن را باید به اواخر دوره جلایری مربوط دانست، چرا که بوسیله علی بن حسن سلطانی در تبریز کار شده است. نگاره‌های خسرو و شیرین نسبت به نگاره‌های خمسه نظامی از درجه اهمیت بالاتری برخوردارند و از نظر سبک و رنگ‌آمیزی به نگاره‌های دیوان خواجه کرمانی نزدیک‌ترند (گری، ۱۳۶۹: ۵۳؛ همان، ۱۳۷۹: ۸۳-۳۸۲).

نگاره‌های نسخه عجایب المخلوقات نیز بسیار ساده است و چهره‌ها گرد و تأثیر سبک چینی را نشان می‌دهد گری معتقد است کوتاهی دوران سلطنت سلطان احمد در طی یورش‌های پی‌در پی تیمور و حمله ترکمنان به تبریز در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است (همان، ۱۳۶۹: ۴۶) از طرفی موضوع سستی و نجومی عجایب المخلوقات و همچنین کتاب

البلهان ایجاب می‌کرد که دارای نگاره‌های ساده و کمتر تأثیرگذار باشند. نسخه کلیله و دمنه نیز در سال ۷۹۴ برای شاه ولد فرزند سلطان احمد کار شده است و دارای تأثیر مکتب نقاشی آل‌جلایر بغداد است (همان، ۱۳۷۹، ۳۸۵-۳۸۴). نگاره‌های نسخ مذکور علی‌رغم آنکه اطلاع مفصلی در مورد آنها وجود ندارد، بیشتر جنبه محلی دارد و با توجه به محتوای کتب دارای مضامین متفاوت از آثار احمد موسی، شمس‌الدین، جنید و عبدالحی است و نوآوری نسخ مصور آنان را ندارند. کنبای اشاره می‌کند که این نسخ خطی کیفیتی مادون سلطنتی دارند و در بردارنده سبکی از نقاشی هستند که کمی بعد توسط هنرمندان سلطان احمد کامل شد، چنانکه خمسه نظامی جزء قدیم‌ترین نسخ مصور دوره سلطنت سلطان احمد جلایر است (کنبای، ۱۳۸۱: ۴۲).

علی‌رغم این، ویژگی‌های عمده هنر نگارگری آثار زبده دوره آل‌جلایر را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد: تأثیر سبک نقاشی چینی به ویژه در بغداد بسیار تعدیل شده، رنگ‌های کم‌مایه جای خود را به رنگ‌های غنی و گسترده داده است، فضاها خالی که در سبک نقاشی چینی متداول بود در نگارگری آل‌جلایر پر شده و سعی هنرمند بر این بود که هیچ جای از تصویر خالی نماند، نگارگری فقط در قالب کتاب‌آرایی اجرا می‌شد، اما در عوض مضامین و بیان هنری وسعت بیشتری یافت، نگاره‌ها بیشتر دارای مضامین ادبی، شاعرانه، عرفانی در مواردی علمی و فنی بودند و معمولاً تصویر بر متن می‌چربد؛ برخلاف دوره‌های پیشین که تصویر تحت الشعاع متن قرار می‌گرفت در این زمان نگاره‌ها فراتر از قاب تصویر ترسیم می‌شد که این از ابداعات احمد موسی است و در دیوان سلطان احمد نیز غلبه با تصویر است. منظره‌پردازی نیز از واقع‌گرایی چینی در جهت طبیعت شاعرانه، جهان خیالی و تغزلی و عرفانی الهام گرفته از ادبیات ایرانی پیش رفت، تحرک و زنده بودن نگاره‌ها و همچنین بار احساسی چهره‌ها در ارتباط با نوع متن بسیار بالا است و این از تأثیرات چینی است که همچنان مورد توجه قرار می‌گرفت و حضور زن در نگاره‌ها نیز نسبت به سابق بیشتر به چشم می‌خورد.

بنابراین به مرور که مغولان رنگ ایرانی به خود گرفتند؛ چنانکه آل‌جلایر با فرهنگ و ادبیات ایرانی خو گرفته‌اند هنرمندان را سعی بر این بود که ویژگی‌های هنر ایرانی را بر عناصر چینی ترجیح دهند و در این زمان آنچه هنر چینی نامیده می‌شد در نگارگری ایرانی حل شده است، اما این تحول را نیز باید بیشتر مرهون خود سبک نقاشی چینی دانست که پس از نفوذ و ورود آن زمینه‌های نوآوری و ابداع را در هنر نگارگری ایران بوجود آورده است.

## ۵. تأثیر نگارگری آل جلایر بر شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان

مورخان هنر بر این نظر اذعان دارند که دوره تحول هنر نگارگری و نقاشی ایران از اواخر قرن هفتم یعنی تسلط مغولان شروع می‌شود و تا دوره صفویه ادامه می‌یابد. نقطه اوج نگارگری ایران در این فاصله زمانی نیز مختص مکتب هرات دوره تیموریان (۹۱۱-۷۷۱ق) است زمینه‌های این تحول با ورود سبک نقاشی چینی آغاز می‌شود سلاطین و هنرمندان آل جلایر تعدیل‌هایی در آن ایجاد کردند و با ابداع و نوآوری و انتقال دستاوردهای خود زمینه‌های اوج نگارگری ایران را در مکتب هرات فراهم نمودند. با وجود این تأثیر مستقیم مکتب هرات از نقاشی چینی در زمان شاهرخ (۸۵۰-۸۰۷) را نیز نباید نادیده گرفت (نک: پاکباز، ۱۳۸۸: ۵۷۷-۵۷۶ و بحرانی پور، ۱۳۹۰: ۱۱-۱۵).

ارتباط بین مکتب نگارگری آل جلایر با مکتب نگارگری دوره تیموریان را باید در حضور استاد خواجه عبدالحی و شاگردانش در دربار تیموریان جستجو کرد. تیمور (۸۰۷-۷۷۱ق) پس از دو بار اشغال بغداد بسیاری از هنرمندان دربار آل جلایر را به سمرقند کوچاند که خواجه عبدالحی نقاش نیز در میان آنان بود. از گفته‌های ابن عربشاه چنین بر می‌آید که وی برترین و مشهورترین نقاش عهد تیمور بوده است: «از نقاشان بسیارند و برتر از همه عبدالحی بغدادی است که در فن خود توانا بود» (ابن عربشاه، ۱۳۶۵: ۳۱۴). تأثیر وی را بر دوره تیموری می‌توان از گزارش دوست محمد هروی (۱۳۴۶: ۷۷) دریافت کرد که می‌گوید: «بعد از فوت خواجه همه استادان تتبع کارهای ایشان کردند».

مکتب نگارگری شیراز در دوره شاهزاده تیموری اسکندر میرزا نوه تیمور نیز تحت تأثیر نگارگری آل جلایر بود. بعد از مرگ سلطان احمد (۸۱۳ق) شماری از هنرمندان دربار وی به دربار اسکندر میرزا حاکم تیموری در شیراز پیوستند (Klimburg - Salter, 1976, Atil, 1978: 20). یکی از شاگردان استاد عبدالحی پیراحمد باغشمالی است که در کارگاه هنری اسکندر فعالیت می‌کرد و سپس در هرات به مرحله کمال هنری رسیده بود. سبک نگارگری شیراز در این دوره امتزاجی از شیوه‌های مختلف از جمله تأثیر سبک نقاشی جلایریان بود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۷۲-۷۱) ویژگی‌های نگارگری دیوان خواجهی کرمانی و همچنین خسرو شیرین نظامی خصوصاً در طرز آرایش زنان و حالت چهره آنان و ترکیب رنگ‌ها در مکتب شیراز به وضوح دیده می‌شود و از این حیث پیراحمد باغشمالی بسیار تأثیرگذار بود (نک: تجویدی، ۱۳۸۶: ۸۹-۸۷، رایبسون، ۱۳۷۶: ۲۰). گری (۱۳۶۹: ۵۰) نیز حواشی کتاب گلچین اسکندر میرزا را متأثر از طراحی‌های دیوان سلطان احمد می‌داند. همچنین فضاهای



تغزلی و شاعرانه که در مکتب نقاشی تیموری دیده می‌شود متأثر از سبک نقاشی بغداد آل‌جلایر است. چرا که چنین ویژگی‌هایی برای اولین بار بطرز ماهرانه در کارهای استاد جنید دیده می‌شود (روشناس، ۱۳۸۱: ۱۵۳).

یکی دیگر از شاگردان عبدالحی محمد بن محمود شاه خیام یا محمد سیاه قلم است هرچند وی و آثار ایشان برای مورخان هنر یک معمای حل نشده است، اما آژند معتقد است محمد بن محمود شاه خیام ملقب به اسم مستعار «سیاه قلم» است و وی همان غیاث الدین محمد نقاش دوره شاهرخ و فرزندش بایسنقر میرزا است که برخی از آثار و سیاه قلم‌های وی تقلیدی از آثار استاد عبدالحی است (آژند، ۱۳۸۶: ۱۰۲) از آنجا که در درگیری‌های اسکندر میرزا با شاهرخ به سرنگونی اسکندر انجامید؛ شاهرخ بسیاری از نقاشان دربار شیراز از جمله شاگردان استاد عبدالحی پیراحمد باغشمالی و احتمالاً محمدسیاه قلم یا غیاث‌الدین در صورتی که نظر آژند را در مورد یکی دانستن آن بپذیریم با خود به هرات برد و هنر و سبک نگارگری اسکندر را که متأثر از سبک آل‌جلایر بود در هرات به کار گرفتند. این دو نقاش سپس به خدمت پسر شاهرخ بایسنقر میرزا حاکم هرات در آمدند(نک: پاکباز، ۱۳۸۳: ۷۳-۷۲). مهمترین نسخه مصور بایسنقر میرزا «شاهنامه بایسنقری» است؛ گری می‌گوید خلیل نقاش که در تولید آن دست داشت؛ تحت تأثیر سنت جلایریان بوده است (گری، ۱۳۷۹: ۳۹۷) پیندر ویلسون یکی از محققان هنر تیموری نیز اشاره می‌کند که نقاشی دربار بایسنقر از هر جهت دنباله مکتب جلایری است، چنانکه در شاهنامه بایسنقری نگاره «گلنار و اردشیر» (تصویر شماره ۶) از هر جهت ویژگی‌ها و عناصر و عشق بازی «همای و همایون» دیوان خواجهی کرمانی را به یاد می‌آورد. نمایش قصر، اسب، درختان و گل و برگ‌ها و دیگر عوامل در هر دو یکی است، اما طرح‌ها در نقاشی مکتب هرات نسبت به آل‌جلایر کامل‌تر، پخته‌تر و استخوان‌بندی نقاشی استواری بیشتری دارد(تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۰۹-۱۰۷).

## ۶. نتیجه‌گیری

آل‌جلایر وارثان دولت ایلخانی در عرصه سیاست و هنر بودند که پس از فروپاشی ایلخانان در سال ۷۳۶ بر عراق و آذربایجان تا اوایل قرن نهم هجری حکومت کردند. فرمانروایان این سلسله به ویژه سلطان اویس و سلطان احمد از حامیان اصلی شعر، ادب و هنر بودند. تسلط آنان بر دو کانون اصلی سیاسی و فرهنگی یعنی بغداد و تبریز زمینه‌های توجه آنان را به

فرهنگ و هنر جلب می‌نموده است. جلایریان با وجود آنکه مغولی بودند، اما با فرهنگ و ادبیات ایرانی خو گرفته‌اند. در دربار آنها شعرا، ادبا و هنرمندان مورد حمایت بودند تحت حمایت آنان بزرگترین نگارگران همچون احمد موسی، شمس‌الدین، جنید و عبدالحی در دربار یا در ارتباط با آنان ظهور کردند که اینان با حمایت سلاطین آل جلایر تحول عمده‌ای را در هنر نگارگری و نقاشی ایران بوجود آوردند. یکی از ویژگی‌های این دوره در این زمینه سنت شاگردپروری و انتقال دستاوردها به دوره‌های بعد است. خود سلطان اویس و فرزندش سلطان احمد نیز در این حلقه جای می‌گیرند. سلطان اویس زیر نظر سلمان ساوجی تربیت یافت نگارگری و نقاشی را نزد استاد شمس‌الدین آموخت و خود در تعلیم عبدالحی نقاش نقش داشت. سلطان احمد نیز نگارگری را از استاد عبدالحی آموخت و از خود یک دیوان شعر و طراحی‌هایی به جا گذاشته است. همچنین در دربار سلطان احمد بود که برای اولین بار خط نستعلیق ابداع می‌شود.

سبک نقاشی ایرانی نیز پس از حمله مغول با تأثیرپذیری از سبک نقاشی چینی راه تکاملی خود را طی نموده است؛ آثاری که در دوره ایلخانی مصور شدند بیشتر دارای عناصر و ویژگی‌های چینی بودند، اما از اواخر دوره ایلخانی و به ویژه در دوره آل جلایر هنرمندانی چون احمد موسی، شمس‌الدین و جنید به ابداع و نوآوری‌هایی در این زمینه دست زدند که از سبک نقاشی امروزی حکایت دارد، اگرچه تأثیر نقاشی چینی زمینه‌ساز تحول نقاشی و نگارگری ایران شد، اما نگارگران و نقاشان دوره آل جلایر به مرور از سبک و عناصر چینی به ویژه واقع‌گرایی طبیعی فاصله گرفتند و با الهام از جنبه‌های عرفانی، تغزلی، طبیعت‌شاعرانه و جهان‌خیالی به عناصر هنر ایرانی روی آوردند. این ویژگی‌ها در مکتب بغداد آل جلایر نسبت به مکتب تبریز بیشتر چشمگیر است.

مهمترین تأثیر آل جلایر در واقع نقش آنان در انتقال دستاوردهای هنر نگارگری به مکتب شیراز و هرات دوره تیموریان بود. این اقدام از یک طرف توسط تیمور با انتقال هنرمندان بغداد از جمله عبدالحی به سمرقند و از طرفی حضور شاگردان وی از جمله پیراحمد باغشمالی و احتمالاً محمد سیاه‌قلم یا غیاث‌الدین در مکتب هنری شیراز اسکندر میرزا نوه تیمور صورت گرفته است و پس از فتح شیراز توسط شاهرخ شاگردان عبدالحی به هرات کوچانده شدند. از این طریق بسیاری از نسخه‌های مصور مکتب شیراز و هرات تحت تأثیر ویژگی‌های نگارگری آل جلایر به ویژه جنبه‌های تغزلی آن بودند. ضمن اینکه تأثیر مستقیم تیموریان از هنر نگارگری چین را نیز نباید نادیده گرفت. نمونه بارز تأثیر

نگارگری جلایری بر نگارگری مکتب هرات را می‌توان در نسخه شاهنامه بایسنقر میرزا مشاهده کرد، چنانکه نگاره‌های آن یادآور نگاره‌های دیوان خواجه‌ی کرمانی استاد جنید است.

### پی‌نوشت‌ها

۱. مجموعه‌ای از قطعات مختلف نقاشی، طراحی، و خوشنویسی است که در دفتری مجلد به طرزی خاص ترتیب یافته باشد (پاکباز، ۱۳۸۸: ۵۳۰-۵۲۹).
۲. جرج دموت دلال فرانسوی که بخش‌هایی از این کتاب را به دست آورد و در اروپا به فروش رساند. اطلاعات در ارتباط با این شاهنامه اندک است، اما ظاهراً تا اوایل قرن شانزدهم م در تبریز نگهداری می‌شد و پس از این قسمت‌هایی از آن پراکنده شد تا اینکه در اوایل قرن بیستم به دست دموت افتاد (بلر و بلوم، ۱۳۸۲: ۴۴).
۳. سیاه‌قلم تصویری که با قلم سیاه کشیده شود و در آن هم هیچ‌گونه رنگ‌آمیزی به کار نمی‌رود (آژند، ۱۳۸۶: ۱۰۰).
۴. روش آرایش حاشیه صفحات (کتاب یا مُرَقَع) با نقش‌مایه‌های حیوان، مرغ و گیاه است (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۶۵).
۵. برای اطلاع بیشتر از طراحی‌های دیوان سلطان احمد بنگرید: خزائی، محمد (۱۳۷۹)، «طراحی‌های دیوان سلطان احمد شاهکار هنر نگارگری ایران»، هنرهای تجسمی، ش ۸، صص ۲۷-۱۸.

### پیوست‌ها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

۱۴۲ هنر نگارگری و نقاشی دوره آل جلایر و تأثیر آن بر شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان



۱. «غافل‌گیر شدن دزد»، منسوب به احمد موسی، منبع: گری، ۱۳۶۹: ۱۶۳



۲. «عروسی همای و همایون»، منسوب به جنید، برگرفته از شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۶

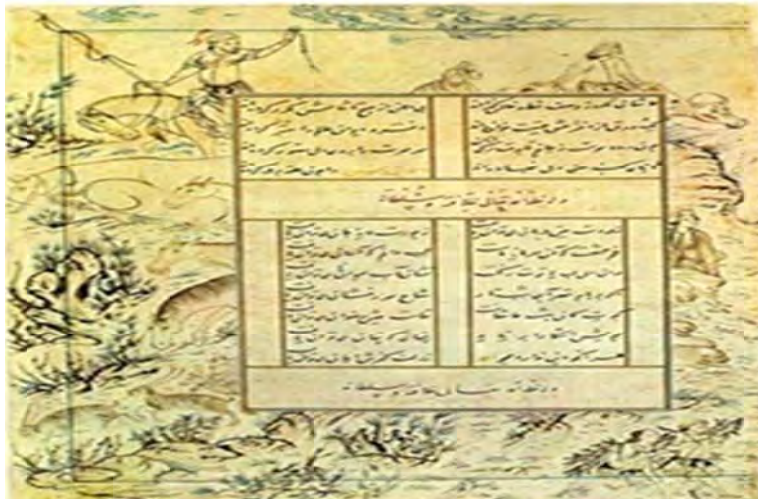


۳. «دیدار همای از همایون»، منسوب به جنید، منبع: گری، ۲۵۳۵: ۹۲.



۴. «تجلی فرشتگان بر جوان خوابیده»، منسوب به خواجه عبدالجی،  
منبع: پلر و بلوم، ۱۳۸۲: ۵۲.

۱۴۴ هنر نگارگری و نقاشی دوره آل جلایر و تأثیر آن بر شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان



۵. «یک نمونه از تشعیرهای دیوان سلطان احمد» منبع: کنای: ۱۳۸۱: ۴۷



۶. نگاره «گلنار و اردشیر»، منسوب خلیل نقاش مکتب هرات، منبع: پاکباز: ۱۳۸۳: ۹۹

## کتاب‌نامه

آداموا، آت (۱۳۸۶)، نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیناژ سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی، زهره فیضی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- آزند، یعقوب (۱۳۸۲)، «مکتب نگارگری بغداد (آل جلایر)»، هنرهای زیبا، ش ۱۴، صص ۹۲-۸۳.
- آزند، یعقوب. (۱۳۸۶)، «اسلوب سیاه قلم در نگارگری ایران»، هنرهای زیبا، ش ۳۰، صص ۱۰۶-۹۹.
- ابن عربشاه، احمد بن محمد (۱۳۶۵)، زندگی شگفت آور تیمور، محمد علی نجاتی، تهران، علمی و فرهنگی.
- اقبال، عباس (۱۳۸۸)، تاریخ مغول، تهران، امیرکبیر.
- بحرانی پور، علی (۱۳۹۰)، «تاثیر مناسبات تیموریان و سلسله مینگ در چین بر نگارگری مکتب هرات»، تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام، س ۱، ش ۲، صص ۲۴-۱.
- بلر، شیلا. س و جانانان. م بلوم (۱۳۸۲)، هنر و معماری اسلامی در ایران و آسیای مرکزی دوره ایلیخانانو تیموریان، محمدموسی هاشمی گلپایگانی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بیانی، شیرین (۱۳۸۲)، تاریخ آل جلایر، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- بینیون و دیگران، لورنس (۱۳۶۷)، سیر تاریخ نقاشی ایران، محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، زرین و سیمین.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸)، دایرةالمعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر.
- پرخو، محمد علی (۱۳۹۰)، «تاثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول»، تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام، س ۱، ش ۲، صص ۴۲-۲۵.
- تجویدی، اکبر (۱۳۸۶)، نگاهی به هنر نقاشی ایران، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حاتم، غلام علی (۱۳۷۵)، «نگاهی به هنر نگارگری ایران»، مجله هنر، ش ۳۰، صص ۲۲۰-۲۰۷.
- حافظ ابرو، عبدالله بن لطف الله (۱۳۸۰)، زبده‌التواریخ، دو جلد، مقدمه، تصحیح و تعلیقات سید کمال حاج سید جواد، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- خزاعی، محمد (۱۳۷۹)، «طراحی‌های دیوان سلطان احمد جلایر شاهکار هنر نگارگری ایران»، هنرهای تجسمی، شماره ۸، صص ۲۷-۱۸.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴)، «طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های آل جلایر در سده‌های هفتم و هشتم هجری»، خیال شرقی، به اهتمام مصطفی گودرزی، تهران، فرهنگستان هنر.
- دوست محمد هروی (۱۳۴۶)، «دیبچه دوست محمد کتابدار هروی» تحشیه و تعلیق فکری سلجوقی، مجله آریانا، ش ۲۷۲، صص ۸۰-۷۳.
- دوغلات، محمدحیدر میرزا (۱۳۸۳)، تاریخ رشیدی، تصحیح عباسقلی غفاری فرد، تهران، میراث مکتوب.
- دولت‌شاه سمرقندی، بن علاءالدوله بختیشاه (۱۳۸۲)، تذکره الشعراء، تصحیح ادوارد براون، تهران، اساطیر.
- دیماند، س.م (۱۳۶۵)، راهنمای صنایع اسلامی، عبدالله فریار، تهران، علمی و فرهنگی.
- رابینسون، ب. و (۱۳۷۶)، هنر نگارگری ایران، یعقوب آزند، تهران، مولی.

#### ۱۴۶ هنر نگارگری و نقاشی دوره آل جلایر و تأثیر آن بر شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دوره تیموریان

راقم سمرقندی، میر سید شریف (۱۳۸۰)، *تاریخ راقم*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

رفیعی و دیگران، مهتاب (۱۳۸۸)، *گزیده تاریخ هنر ایران*، تهران، چارسوی هنر.

روشناس، محمدامین (۱۳۸۱)، «بررسی نقاشی ایران از دوران ایلخانان تا اول تیموری (۸۰۴-۶۲۹)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر.

رویمر، ه. ر. (۱۳۷۹)، *تاریخ ایران دوره تیموریان*، پژوهش دانشگاه کمبریج، یعقوب آژند، تهران، انتشارات جامی.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸)، «مکتب نگارگری بغداد با تأکید بر مضامین شیعه»، *مطالعات هنر اسلامی*، ش ۱۰، صص ۷۵-۵۹.

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۷)، «بررسی نگاره‌های نسخه دیوان خواجوی کرمانی در مکتب شیراز»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۲۶، صص ۱۳-۴.

شریف‌زاده، عبدالحمید (۱۳۷۵)، *تاریخ نگارگری در ایران*، تهران، حوزه هنری.

شمسی، لاله، و پریسا شادقزوینی (۱۳۸۵)، «معراج‌نامه نگین درخشان نگارگری ایلخانی»، *هنرهای زیبا*، ش ۲۸، صص ۹۲-۸۵.

عبدالرزاق سمرقندی، ابن اسحاق (۱۳۷۲)، *مطلع السعیدین و مجمع البحرین*، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

عدل (به کوشش)، شهریار (۱۳۷۹)، *هنر و جامعه در جهان ایرانی*، تهران، توس.

قاضی غفاری کاشانی، احمد بن محمد (۱۳۰۴)، *تاریخ نگارستان*، تصحیح آقا مرتضی مدرس گیلانی، تهران، کتابفروشی حافظ.

قطبی‌اهری نجم، ابی‌بکر (۱۳۸۹)، *تواریخ شیخ اویس (جریده)*، به کوشش ایرج افشار، تبریز، ستوده.

کنبای، شیللا (۱۳۸۱)، *نگارگری ایرانی*، مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.

کونل، ارنست (۱۳۷۸)، *سیر و صور نقاشی ایران*، زیر نظر آرتور آپهام پوپ، یعقوب آژند، تهران، مولی.

گری، بازل (۲۰۳۵)، *نگاهی به نگارگری در ایران*، فیروز شیروانلو، تهران، توس.

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۹)، *نقاشی ایران*، عربعلی شروده، تهران، عصر جدید.

\_\_\_\_\_ (۱۳۷۹)، «هنرهای تصویری در دوره تیموری»، *تاریخ ایران دوره تیموریان*، پژوهش دانشگاه

کمبریج، یعقوب آژند، تهران، جامی.

گشایش، فرهاد (۱۳۸۲)، *تاریخ هنر ایران و جهان*، تهران، عفاف.

محمدحسن، زکی (۱۳۷۷)، *هنر ایران در روزگار اسلامی*، محمد ابراهیم اقلیدی، تهران، صدای معاصر.

\_\_\_\_\_ (۱۳۵۷)، *تاریخ نقاشی در ایران*، ابوالقاسم سحاب، تهران، موسسه جغرافیایی و

کار توگرافی سحاب.



سجاد کاظمی و عبدالحسین میلانی ۱۴۷

مظاهری و دیگران، مهرانگیز (۱۳۸۹)، «طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران در دوران سونگ، یوان، و ایلخانان»، *مطالعات هنر اسلامی*، ش ۱۲، صص ۳۲-۷.

منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲)، *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

میلر و دیگران، ادوارد (۱۳۹۰)، *تاریخ تحلیلی هنر جهان*، محمد هوشمند ویژه، تهران، بهجت.

نطنزی، معین‌الدین (۱۳۸۳)، *منتخب‌التواریخ معینی*، به اهتمام پروین استخری، تهران، اساطیر.

همدانی، رشیدالدین فضل‌الله (۱۳۸۶)، *جامع‌التواریخ، تاریخ بنیاسرائیل*، به تصحیح محمد روشن، تهران، میراث مکتوب.

\_\_\_\_\_ *جامع‌التواریخ*، ج ۱، به کوشش بهمن کریمی، تهران، اقبال.

Atil, Esin(1978), *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and Indian*, Washington, D. C, Smithsonian Institution.

Klimburg- Salter, Deborah(1976), "A Sufi Theme in Persian Painting: The Divan of Sultan Ahmad Galair in the Freer Gallery of Art, Washington, D.C ", *Kunst des Orients II*, PP 43- 84.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی