نقد و بررسی کتاب

سیروس علائی

Bihzad, Master of Persian Painting,
by Ebadollah Bahari,
IB Tauris Publishers, 1996, London,
ISBN 1 85043 966 4

«بهزاد، استاد نقاشی ایرانی»
پژوهش و نگارش از عبادالله بهاری،
۲۷۲ صفحهٔ بزرگ (۲۴۸×۲۹۸ میلیمتر)،
جلد ضخیم با پوشش کاغذی، انتشارات تاریس،
۱۹۹۶، لندن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کانون ایران در لندن اعلام کرده بود که آقای عبادالله بهاری روز جمعه سیزدهم ماه فوریه ۱۹۹۸ دربارهٔ نقاش به نام ایرانی کمال الدین بهزاد سخنرانی خواهد کرد. کمتر ایرانی ست که نام بهزاد را نشنیده و دست کم تصویری از یکی دو اثر وی ندیده و تحسین نکرده باشد. ولی آیا این سخنرانی تحقیقی و دست اول است و یا سطحی و تکراری؟ گفتم هرچه باشد دربارهٔ بزرگترین نگارگر سنّتی ایران است و ارزش شنیدن دارد. دو دل رفتم و یکدل برگشتم که سخنرانی یافته بودم مطلع و اهل تحقیق. او حاصل سی و پنج سال پژوهش خود را در موزه ها و کتابخانه های معروف جهان و مجموعه های خصوصی ظرف ساعتی به شنوندگان ارائه نمود، و در کمال فروتنی اشاره به کتابی کرد که یک سال و اندی پیش دربارهٔ زندگی و کار بهزاد به انگلیسی منتشر ساخته است. کتابی سنگین در قطع بزرگ با کاغذ مرغوب برقی و ۱۳٤ تصویر ساده یا رنگی و خطی درشت که چشم را کمتر

خسته می کند. ارزان نبود، ولی در مقایسه با کتابهای شبیه فرنگی گران هم نمی نمود. نسخه ای خریدم که در منزل ورقی بزنم و سپس برای بهجت خاطر دوستانی که گاهی سرافرازم می فرمایند، روی میز کوتاه اطاق پذیرایی بگذارم.

وقتی شروع به مطالعه کردم، زود دریافتم که این کتاب ورق زدنی نیست، خواندنی ست، با مطالب منظم و تحقیق شده، شامل بسیاری نکات کم شنیده و گاه نشنیده، با انگلیسیِ ساده و روان، و تصاویر چشم نواز. این اثر که شامل پیشگفتار و شش فصل (۱- هرات پایتخت فرهنگی؛ ۲- شکوفایی سبک بهزاد (۱٤۸۰-۱٤۸۷)؛ ۳- کارهای پختهٔ بهزاد در دورهٔ تیموریان هرات (۱٤۸۸-۱۵۱۰)؛ ٤- کارهای بهزاد در دورهٔ صفویان (۱۵۱۰-۱۵۳۵)؛ ۵- معاصران و شاگردان بهزاد؛ ٦- میراث بهزاد)؛ و دو بخش الحاقی و توضیحات و صورت منابع و فهرستهاست، خواننده را وارد دنیای هنر بهزاد می کند و به هر گوشه ای می برد و گاه در مقابل چشم اندازی زیبا می ایستید و توضیحی ساده و مناسب می دهد، نه از نوع توضیحات تفصیلی و پیچیده و نظری که اغلب مفهوم نیست و جنبهٔ فضل فروشی دارد.

ناشر کتاب به حق معتقد است که در مورد بهزاد و هنر وی تاکنون کتاب جامعی تدوین نشده، و این اولین باری ست که زندگیِ هنریِ بهزاد مورد بررسیِ کامل و دقیق قرار گرفته است.

کمال الدین بهزاد از ۱٤٦۰ تا ۱۵۳۵ (۸۵٦ تا ۹٤۲ هجری قمری) همزمان با عصر رونق هنر در اواخر دورهٔ تیموریان و اوایل دورهٔ صفویان زیسته، و از نادر هنرمندانی ست که در حیات خود به اوج شهرت رسیده و مورد احترام کامل حکمرانان و بزرگان زمان خود قرار گرفته است، تا آن جا که او را مانیِ ثانی، نادرالعصر، قدوة المصوّرین و المتقدمین فی التذهیب و التحریر (سرآمد نقاشان و تذهیب کنندگان و خطاطان) نامیده اند. خانم شیمل که در احاطه و علاقهٔ او به فرهنگ اسلامی و ایرانی نباید شک کرد، در تقریظ خود بهزاد را ستارهٔ درخشان آسمان نگارگریِ ایران و دنیای اسلام می شمرد، و از نادر هنرمندانی می داند که بسیاری شاعران فارسی زبان، چه همزمان و چه بعد از او، در اشعار خویش وی را ستوده اند. عبدالقادر بیدل، شاعر پارسی زبان هند گورکانی (متوفی ۱۷۲۱) میانِ معشوقهٔ خود را باریکتر از قلم موی بهزاد توصیف می کند، و معروف است که قلم موی نقاشان مینیاتورهای ایرانی گاه محدود به یک موی لطیفِ گردن سنجاب بوده است. قاضی احمد در سال ۱٦۰٦ (۱۰۱۵ هـ ق) در کتاب گلستان هنر می گوید:

استاد زمانه حضرت بهزاد ست کاو دادِ هنروری به عالم داد ست

کم زاد به سان مانی از مادرِ دهر بالله که بهزاد از او به زاد ست

مؤلف کتاب سی و پنج سال پیش به اصالت و زیبایی هنر بهزاد توجه کرده و اوقات فراغت خود را چه در ایران و چه طی سفرهای متعددی که به علل شغلی به اطراف و اکناف جهان رفته، صرف پژوهشی منظم در آثار این هنرمند برجستهٔ ایرانی نموده است. او در پیشگفتار کتاب شرحی مختصر در سیر هنر نقاشی در ایران از دوران باستان تا زمان بهزاد می آورد، و آنچه از این مقدمه و دیگر فصلهای کتاب به دست می آید، به طور فشرده این است که چهره نگاری و به تبع آن نقاشی به طور کلی در کیش زردشتی* و دین اسلام مکروه و به تعبیر بعضی ممنوع شمرده شده است که مبادا منجر به بت پرستی شود. به این ملاحظه، نگارگران ایرانی، به ویژه بعد از تسلط مغول ها، به جای آن که به خلق تابلوهای دیواری و یا مستقل نقاشی برای نصب در اماکن عمومی بپردازند و خود را گرفتار اعتراض مردم و تکفیر متعصبین مذهبی کنند، بیشتر به مصور کردن کتاب که ویژهٔ خواص و دور از نظر عوام بوده است، روی آورده اند. نقاشی کتابی ناچار باید با آنچه در متن کتاب آمده است همراه و هماهنگ باشد و نقشی شبیه آنچه موسیقی در اُپرا برعهده دارد، انجام دهد. از این نظر، کتابهایی که شامل داستانهای رزمی و بزمی و حماسی و عرفانی و اخلاقی ست، مناسب کار نقاشان است که مفهوم نوشته را به صورت تصویر درآورند و گاه به خطاطان راه دهند که اندکی وارد حریم آنان شوند و چند سطری زیبا در لابلای تصاویرشان بگنجانند، و یا ممکن است خطاطان خود را بزرگوارتر بدانند که به نقاشان راه داده اند که سطور زیبای ایشان را برهم زنند و برای تصاویر خود جای باز کنند.

نقاشان ایرانی با توجه به باورهای مذهبی مردم، از این نیز فراتر رفته و به طور کلی از شبیه سازی پرهیز کرده اند. آنان صورت و هیکل اشخاص و به تبع آن مناظر طبیعی و بناها و دیگر ساخته های بشری را بیشتر به صورت «نمادی» نشان داده اند تا مبادا به علت شباهت به جای اصل بنشیند و حالت تقدس به خود بگیرد و بهانه ای به دست مقدس نماها بدهد. در عصر ما «کاریکاتور» نوعی نقاشی نمادی ست که با آن که معلوم است مربوط به چه شخصی ست، عین صورت آن شخص نیست، ولی به نقاش در تصویر حالات و صفات برونی و درونی آن شخصیت، امکانات وسیعی می دهد. در روش «نمادی» نقاش اعتنایی به علم مناظر و مرایا (perspective) ندارد، چه هدف او انتقال یک داستان رزمی یا بزمی و یا یک مفهوم عرفانی و اخلاقی از نثر و نظم به تصویر است، و در این رابطه همانندی صورتها

* مکروه یا ممنوع بودن صورتگری در آیین زردشت که مؤلف به آن اشاره کرده است، مورد گفتگوست و نباید امری قطعی تلقی شود، ولی بحث در این مطلب خارج از حوصلهٔ این مقالهٔ مختصر است.

و به تبع آن اشیاء با اصل، سودی به وی نمی رساند. جز آن که در مقابل خشم متعصبین راه فراری باقی نمی گذارد. مکتبِ نقاشیِ بهزاد که با ابتکارات و نوآوریهای بسیاری همراه است و به همت و پشتکار استاد طی پنجاه و پنج سال کار مداوم (۱۴۸۰ تا ۱۵۳۵) به نقطهٔ اوج می رسد، بر اصولی که گذشت استوار است. مؤلف بر این اساس معتقد است که نباید تصور کرد که بهزاد یا دیگر استادان نقاشی سنّتی ایرانی از اصول علم مناظر و مرایا، دست کم تا حدود اطلاعات آن دوران، بیخبر بوده اند، بلکه توجه آنان بیشتر به چشم نوازیِ رنگها و تناسب کلیات و ظرافت جزئیات بوده است. در مقابل این نتیجه گیریِ مؤلف شاید بتوان گفت که در بعضی نقاشیهای بهزاد، از جمله تصویر شماره ۵۲ (صفحه ۱۰۹) که تحت عنوان «فریفتن یوسف به وسیلهٔ زلیخا» – زلیخا چو گشت از میِ عشق مست/ به دامان یوسف درآویخت دست – از دستنویسِ بوستان سعدی، مورّخ ۱۴۸۸، محفوظ در سازمان عمومی کتاب در مصر، گرفته شده است، به نظر می رسد که استاد در نمایش طبقه ها و غرفه های مختلف قصر زلیخا و پلکانهای ارتباطی، تمایلی به استفاده از علم مناظر و مرایا نشان داده، ولی به علت کمی آشنایی با اصول این علم، توفیق چندانی به دست نیاورده است. البته باید پذیرفت که از یک سو در آن زمان علم پرسپکتیو در مرحلهٔ جنینی بوده، و از سوی دیگر عدم رعایت آن چیزی از زیبایی نقاشی و به ویژه انعکاس پیام و محتوای اخلاقیِ داستان سعدی نکاسته و تنها بیانگر بی اعتنایی نقاش به این گونه محدودیتهاست.

در این مکتب حتی نقاش در بندِ آن نیست که اثر او از نظر زمانی، چون دوربین عکاسی، نشانگر لحظهٔ معینی باشد. گاه نقاشی در ارتباط با حوادث مختلف داستان، نمایانگر زمان طولانی ست، چنان که در تصویر شماره ۵۰ (صفحهٔ ۱۰۶) که تحت عنوان «گدا در مسجد» – چنین یاد دارم ز مردان راه/ فقیران منعم گدایان شاه – از همان کتاب خطیِ بوستان سعدی گرفته شده است، به تعبیری فقیر در سه زمان و مرحلهٔ مختلف از زندگیِ خود دیده می شود. در این سبک هیچ مانعی دیدِ نقاش را محدود نمی کند. او پشت دیوار و داخل اطاق و قعر چاه و ماورای کوه را می بیند و تصویر می کند، کاری که با نقاشیِ سنّتیِ فرنگی و هنر عکاسی سازگاری ندارد.

مؤلف، زندگی بهزاد را ابتدا در شهر هرات، مقارن حکومت سلطان حسین بایقرا آخرین امیر تیموری، بررسی می کند. این دوران که تا سال ۱۵۰۵ (۹۱۱ هـ. ق.) ادامه دارد از درخشان ترین ادوار تمدن علمی و هنریِ ایرانِ بعد از اسلام است، چه سلطان خود مردی فاضل بود و در گرد آوردن اهل دانش و هنر در دستگاه خویش کوشا. او مدرسه و کتابخانهٔ بزرگی در هرات ساخته بود که نزدیک به ده هزار شاگرد داشت که بدون پرداخت دیناری

تحصیل می کردند.

اگر محیط امن و آرامی را که سلطان حسین بایقرا در هرات به وجود آورده بود، اولین عامل شکوفایی استعداد بهزاد بشماریم، عامل دوم را باید وجود وزیر هنر پرور او امیر نظام الدین علیشیر (میر علیشیر) بدانیم که خود ادیب و شاعر بود و «نوائی» تخلص می کرد. این وزیر بهزاد را از کودکی تحت حمایت خویش گرفت و پرورش داد. عامل سوم توفیق بهزاد را باید تأثیر و تأثر بین او و دیگر شخصیتهای ممتاز فلسفی و روحانی و ادبی و هنریِ مقیم هرات دانست. به ویژه وجود مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی (ملا جامی) که در حلقهٔ صوفیان نقشبندی بود، در سرسپردگی بهزاد به اصول تصوف و مهارت او در انتقال داستانهای عرفانیِ ادب ایران به تصاویرِ کتابی نقشی قاطع داشت، و این نکته ای ست که از نظر بسیاری از پژوهندگان غربی دور مانده است.

مؤلف کتاب تقریباً تمام آثاری را که از بهزاد در این دوره و دورانهای بعدیِ زندگیِ وی در بعضی نسخه های دستنویس شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و گلستان و بوستان سعدی و دیوان خواجو و مطلع الانوار و هشت بهشت امیر خسرو دهلوی و منطق الطیر عطار و ظفرنامهٔ شرف الدین یزدی و کتاب کلیله و دمنه و دیوان میرعلیشیر نوائی و بعضی دیگر آثار ادب فارسی به جای مانده، ردیابی کرده، و این آثار را در کتابخانه ها و موزه های معروف ایران و دیگر کشورها مانند کتابخانه های کاخ گلستان و مسجد سپهسالار در تهران و آستان قدس رضوی در مشهد و موزهٔ توپکاپی و کتابخانهٔ دانشگاه در استانبول و سازمان عمومیِ کتاب مصر در قاهره و موزهٔ لوور و کتابخانهٔ ملی فرانسه در پاریس و کتابخانه های بریتانیا در لندن و بودلین در آکسفورد و موزهٔ هنر و تاریخ در ژنو و متروپولیتن در نیویورک و مؤسسهٔ اسمیتسونین در شهر واشنگتن و بعضی دیگر مراکز فرهنگی و علمی و برخی مجموعه های خصوصی چون مجموعهٔ پرنس صدرالدین آقاخان، مورد بررسی قرار داده است. بنابراین می توان گفت که کتاب وی تقریباً مجموعهٔ کاملی از آثار شناخته شدهٔ بهزاد را در بر دارد. ضمناً از آن جا که نقاشیهای بهزاد از نوع مجرد (abstract) نیست، و هر یک بازگوکنندهٔ داستانی ست که در کتابی آمده، مؤلف حکایت مربوط به هر تصویر را جداگانه به دست داده است. بدیهی ست بیننده ای که داستان را نداند، تصویر را کمتر قدر خواهد گذارد، چه فقط از ظرافت کار نقاش و تناسب رنگها بهره خواهد برد. شاید به همین سبب است که در غرب نقاشیِ سنتیِ ایرانی را با توجه به ظرافت و اندازهٔ کوچک آن که از یک صفحهٔ کتاب بزرگتر نیست، در مقایسه با تابلوهای عریض و طویل اروپایی، «مینیاتور» نامیده اند. و باز شاید عدم آشنایی با داستانهای مربوط به این مینیاتورها سبب شده است که نقاشیِ

سنتیِ کتابیِ ایرانی در غرب جای شایستهٔ خود را احراز نکند. بنا بر این زحمتی که مؤلف در ترجمهٔ داستانهای مربوط به نقاشیهای بهزاد متحمل شده از مزایای مهم کتاب محسوب و سزاوار تحسین است.

نکته ای که ذکر آن در این مورد بی مناسبت نیست، این است که مؤلف اسامیِ خاص شرقی را طبق بعضی روشهای آوانگاری نوشته، ولی راهنمایی برای تلفظ به دست نداده است. حتی علامتهای خاص آن روشها را، شاید برای اجتناب از پیچیدگی، به کلی حذف کرده است. نتیجه آن است که خوانندهٔ انگلیسی زبان، این اسامی را طبق عادت با قراءت معمول در زبان خویش تلفظ می کند که با تلفظ فارسی به کلی متفاوت است، و گاه غریب و مضحک به گوش می رسد. بهتر آن بود که مؤلف یکی از روشهای معمول و مقبول آوانگاریِ فارسی - عربی را انتخاب می کرد و با کلیهٔ علامتهای خاصِ آن روش به کار می برد و راهنمای تلفظ را نیز در اول و یا آخر کتاب مذکور می داشت، تا علاقه مندان بتوانند اسامیِ شرقی را آسانتر و درست تر ادا کنند. اما اگر مؤلف و یا به احتمال قوی ناشر معتقد است که به کار بردن روشهای آوانگاریِ کمکی به تلفظ صحیح اسامی خاص نمی کند، چه خوانندهٔ غربی، اگر شرق شناس نباشد، از علامتهای نامأنوس آوانگاری واهمه کرده در عمل سودی نمی برد - که بنده نیز بر اثر تجربهٔ طولانی به همین نتیجه رسیده ام - بهتر بود به کلی از این روشها صرف نظر نماید، و در کتابی که برای عموم علاقه مندان هنر ایران نوشته است، اسامی خاص را طبق تلفظ معمول در زبان انگلیسی مرقوم دارد. برای مثال به جای آن که «بهزاد» را طبق روش آوانگاری "Bihzād" و در این کتاب "Bihzad" بنویسند که خوانندهٔ انگلیسی زبان آن را «بیزَد» و یا «بِزَد» تلفظ کند، بهتر بود "Beh-zaad" می نوشتند، و یا «نظامی» را به جای آن که "Nizāmī" و این جا "Nizami" بنویسند که به ویژه در امریکا «نای زَمی» تلفظ شود، آن را "Nezaami" می نوشتند. جالب آن است که مؤلف در مورد نام خویش از این لغزش برحذر بوده و «عبادالله» را "Ibad'u'llah" و یا "Ibad-allah" و یا با حذف علامتهای خاص ننوشته و طبق تلفظ عادی انگلیسی "Ebadollah" نگاشته که به تلفظ فارسی نزدیک است.

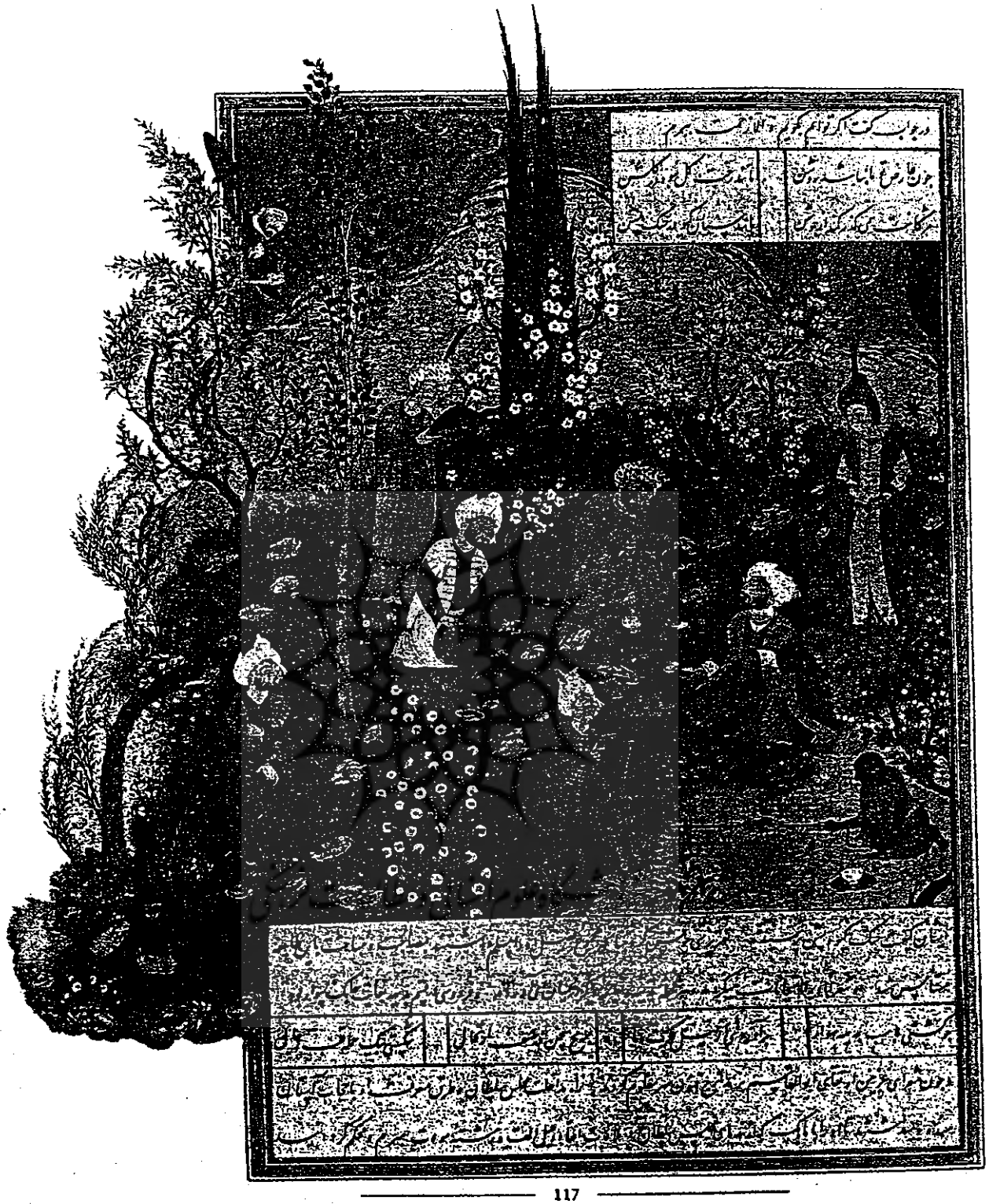
مسألهٔ تلفظ را کوتاه کنیم و به آنچه در فصلهای بعدیِ کتاب آمده است بپردازیم. بعد از سقوط تیموریان، بهزاد به خدمت امرا و سلاطین صفوی درآمد، و ایشان او را گرامی داشتند و به ریاست هنرمندان حوزهٔ وسیع حکمرانی خود گماشتند. شاه طهماسب در زمان ولیعهدی با بهزاد در هرات آشنا شده و نزد او درس هنر خوانده بود. این سلطان بعداً یکی از زیباترین و ارزشمندترین کتابهای مصور فارسی را زیر نظر بهزاد به اتمام رسانید. این

اثر همان «شاهنامهٔ طهماسبی» ست که بخشی از آن در هرات و بخشی دیگر در تبریز، اولین پایتخت صفویان که محل اقامت بعدیِ بهزاد بود، با کمک گروهی از خطاطان و نقاشان و هنرمندان دیگر تهیه شد. این کتاب با ۲۵۸ تصویر شاهکار مکتب نقاشی بهزاد به شمار می رود و به قضاوت بعضی هنرشناسان غربی زیباترین کتاب مصور جهان است. بعضی معتقدند که این اثر هنری بعد از درگذشت بهزاد (۱۵۳۵م) تحت نظر شاگرد ممتازش آقامیرک به اتمام رسیده است. آقامیرک همان هنرمندی ست که بعداً به ریاست کتابخانهٔ شاه طهماسب منصوب شد، و خطاطی و نگارگریِ نسخهٔ طهماسبیِ خمسهٔ نظامی را که اکنون در کتابخانهٔ بریتانیا نگاهداری می شود، سرپرستی کرد. شاه طهماسب در اواخر عمر بیشتر به ظواهر مذهب روی آورد و از نقاشی رویگردان شد. وقتی سلطان سلیم دوم در سال ۱۵۶۸ در ترکیهٔ عثمانی به سلطنت رسید، او شاهنامهٔ گرانبهای خود را به رسم هدیه برای سلطان عثمانی فرستاد. این اثر را کارتیهٔ فرانسوی در اواخر قرن نوزدهم خریداری کرد و به پاریس برد. کتاب مذکور در اواسط قرن بیستم به امریکا راه یافت و آخرین مالک آن در نظر داشت کتاب را در زمان سلطنت پهلوی دوم به ایران بفروشد. متأسفانه مقامات ایرانی در مورد قیمت با فروشنده توافق نکردند و این فرصت تاریخی را برای برگردانیدن والاترین اثر هنری مکتب بهزاد به زادگاهش، از دست دادند. به طوری که می دانیم مالک کتاب که البته علاقه ای به حفظ میراثِ هنری ایران نداشت و دنبال منافع مالیِ خود بود، کتاب را اوراق کرد، و هر ورقی را به قیمتی گزاف در حراجهای بین المللی به فروش رسانید. به این ترتیب یکی از پر ارزش ترین آثار هنری ایران به صورت اولیهٔ خود از بین رفت، و تبدیل به اوراقی شد که اینک در مجموعه های خصوصی و موزه ها و کتابخانه های مهم جهانی پراکنده است. آنچه از این کتاب باقی مانده بود اخیراً از طرف مقامات ایرانی با یک تابلوی نقاشی فرنگی که در ایران نگاهداری می شد تعویض گردید.

بهزاد گذشته از خلق آثار هنری، شاگردانی ممتاز تربیت کرد که با او در تهیهٔ کارهای بزرگی چون «شاهنامهٔ طهماسبی» همکاری کردند و مکتب بهزاد را توسعه دادند و به کشورهای همجوار بردند.

عبیدالله خان ازبک، شیخ زاده شاگرد ارشد بهزاد را که همان محمود مُذهب باشد از هرات به بخارا برد، و او مکتب نقاشیِ بخارا را بر اساس روش و سنّت بهزادی بنیاد کرد و با همکاریِ خطاط شهیر میرعلی آثار نفیسی به وجود آورد.

سلاطین عثمانی نیز احترام زیادی برای بهزاد قائل بودند. بدیع الزمان میرزای تیموری بعد از سقوط تیموریان در هرات، به عثمانی پناه برد و آثار گرانبهایی که به احتمال قوی



117

'Firdowsi Encounters the Court Poets of Ghazna' Attributed to Bihzad, from Shah Tahmasp's *Shah-namah*, c. 1525; f. 7r, c. 20 x 14cm. Collection of Prince Sadruddin Aga Khan, Geneva, no. M185.

تصویری خیالی از افسانهٔ دیدار فردوسی با شاعران دربار غزنه (به نقل از صفحهٔ ۱۱۷ کتاب بهزاد، استاد نقاشی ایرانی)

شامل بعضی نقاشیهای بهزاد بوده است، با خود به همراه داشت. حمله های متوالی عثمانیان به تبریز سبب شد که جمعی از هنرمندان و شاگردان بهزاد راهی ترکیه شوند و مکتب نقاشی قرن شانزدهم عثمانی را بر اساس روش بهزادی تأسیس کنند. ولی در قرن هفدهم ترکان عثمانی مجذوب نقاشی اروپایی شدند و سنّت بهزادی را رها کردند.

نفوذ روش بهزاد در هنر گورکانی نیز قابل ملاحظه است، چه سلاطین گورکانی با تیموریان از یک اصل و نسب بودند و ارتباط نزدیک داشتند. آنان از جمله میر مصوّر و پسر او را به هند بردند و با کمک ایشان مکتب مینیاتور هندی را بر اساس روش بهزادی بنیاد کردند.

بهزاد هنوز به عنوان بزرگترین نقاش سنّتی ایرانی در ایران و هند معروف و مقبول است، تا آن جا که بعضی از نگارگران سده های بعدی نام خود را بهزاد گذاردند که نباید با کمال الدین بهزاد اشتباه شوند.

در ملاقات نوروزی ۱۳۷۷ به مؤلف گفتم که شما در سخنرانی خود در معرفی کتاب خویش کوتاه آمدید، علت چه بود؟ گفت: مشک آن است که خود ببوید، نه آن که عطار بگوید.

لندن، فروردین ۱۳۷۷ (اپریل ۱۹۹۸)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی