

پژوهشی در الگوی هشت‌بهشت در دو حوزه ادبیات و معماری

اسدالله جودکی عزیزی*

سیدرسول موسوی حاجی**

چکیده

منابع ادبی در زبان فارسی، علاوه بر بازنمود ویژگی‌های زبانی و ادبی، گاه ویژگی‌های آثار معماری دوران اسلامی و علت نامگذاریشان را نیز به خوبی تشریح کرده‌اند. به واسطه ارتباط شعرا و ادبا با معماران، بسیاری از عناصر و الگوهای معماری یا به صورت واقعی خود و یا در هیأت استعاره‌ها و تشبیهات ادبی توصیف شده‌اند. یکی از این الگوها، «هشت‌بهشت» است که به‌رغم انجام پژوهش‌های بسیار، هنوز پرسش‌هایی در علت نامگذاری و نسب‌شناسی آن باقی است که تاکنون پاسخ‌های قانع‌کننده‌ای به آنها داده نشده است. در این پژوهش که بر اساس هدف، از نوع تحقیقات بنیادی و بر اساس ماهیت و روش از نوع تحقیقات تاریخی است، کوشش کردیم توصیفی را که منابع ادبی از الگوی «هشت‌بهشت» داده‌اند، با طرح باقی مانده از این اثر معماری تطبیق داده و علت نامگذاری آن را باز نماییم. نتایج تحقیق نشان می‌دهد اعتقاد به بهشت‌های هشتگانه (اشاره‌ها و آموزه‌های قرآنی) و تجمیع این بهشت‌ها در یک عرصه چهارباغی، موجب شد تا این الگو که در ادبیات معماری به «الگوی نه‌بخشی» معروف است، در منابع ادبی و گزارش‌های تاریخی، «هشت‌بهشت» خوانده شود. پلان تکامل یافته‌ای که پیشتر در ساختار «آپاداناها» و «نه‌گنبدها» تجربه شده بود، برای ساخت کوشک مرکزی چهارباغ‌ها و آرامگاه‌ها در ایران، آسیای میانه و شبه‌قاره هند مورد استفاده قرار گرفته بود.

کلیدواژه‌ها: الگوهای معماری، نه‌بخش برون‌گرا؛ هشت‌بهشت، چهارباغ.

* دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دوره اسلامی، دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول)

as1977joodakiazizi@gmail.com

** دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، Seyyed_rasool@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۱۵

۱. مقدمه

الگوهای معماری و علت نامگذاری آنها، موضوعی است که به‌رغم برخورداری از اهمیت و ضرورت شایان توجه در مطالعات تاریخ معماری، آن‌طور که شایسته است مورد توجه متخصصان تاریخ هنر قرار نگرفته است. نادیده گرفتن قرائن تاریخی و اطلاعات موجود در منابع ادبی در تحلیل یافته‌های باستان‌شناختی و شواهد معماری موجب شد تا علت نامگذاری بسیاری از الگوهای معماری ناشناخته بماند. تردیدی نیست که اطلاعات موجود در منابع تاریخی و متون ادبی به‌عنوان داده‌هایی که گاه هم‌زمان با شکل‌گیری مواد معماری و هنری فراهم شده، نکاتی را در تشریح و تبیین آنها روشن می‌نمایند که این‌گونه اطلاعات را کمتر می‌توان در دیگر منابع مطالعاتی یافت. بدیهی است، هرچه اندازه استفاده از این اسناد و منابع دست اول در تفسیر مواد خام مطالعاتی بیشتر باشد، به همان نسبت نیز پایه‌های استدلال و تحلیل در حوزه‌های باستان‌شناسی و معماری محکمتر خواهد بود. «مربع نُه‌بخشی» یکی از الگوهای معماری دوران اسلامی با ساختار برون‌گراست که در ادبیات معماری سده‌های متأخر با نام «هشت‌بهشت» خوانده شده است. هر چند در طول سال‌های گذشته تلاش‌های فراوانی در معرفی و توصیف این گونه معماری انجام گرفته است لیکن در ارتباط با نسب‌شناسی، پیشینه و علت نامگذاری آن هنوز پرسش‌های بی‌پاسخی باقی است که نوشتار حاضر بر آنست با جمع‌آوری داده‌های مورد نیاز و بهره‌گیری از چارچوب نظری موسوم به «رهیافت تاریخی» (استفاده از منابع مکتوب در تفسیر یافته‌های ساکت، صامت، بی‌حیات و بی‌حرکت باستان‌شناختی) زمینه را برای پاسخگویی آنها فراهم آورد.

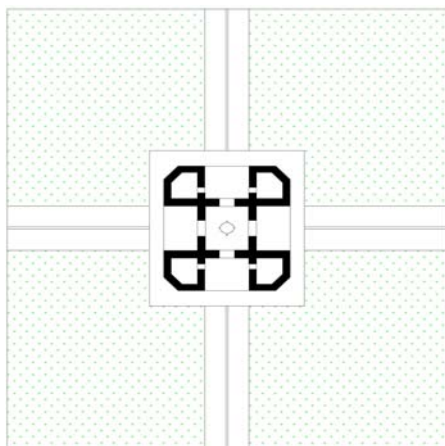
۲. پیشینه پژوهش

نخستین تلاش در بازشناسی و فهم علت نامگذاری الگوی «هشت‌بهشت» در معماری ایرانی از سوی یک بازرگان گمنام ونیزی انجام گرفت که در سده نهم هجری قمری ضمن بازدید از بنای «هشت‌بهشت» تبریز، سعی کرد با تطبیق ساختار هشت‌بخشی بنای مذکور با نام آن که هشت‌بهشت خوانده می‌شد، به علت نامگذاری این الگو دست یابد (باربارو و دیگران، ۱۳۸۱: ۴۱۶-۴۱۴). بلر و بلوم با معرفی تعدادی از بناهای موسوم به هشت‌بهشت، تحلیل و توضیح بیشتری را ارائه نکرده‌اند (۱۳۸۸). تعداد قابل توجهی از این گونه بناها در شبه‌قاره هند وجود دارند که کُخ ضمن معرفی یکایک آنها، تاریخ ساخت و بانی برخی از

آنها را نیز گزارش کرده است (کخ، ۱۳۷۳). اوکین ضمن بررسی گونه‌های درونگرای مربع نُه‌بخشی، به نمونه‌ای شاخص از نوع برونگرای آن نیز اشاره کرده است (ÓKane, 2005). تلاش کیانی و کلایس در گردآوری تعداد قابل توجهی از این آثار، تنها به ارائه پلان و تاریخگذاری آنها ختم گردید و این بناها را بدون توجه به الگوی متعارف‌شان، در دسته کاروانسراهای «حاشیه خلیج فارس» طبقه‌بندی کرده‌اند (۱۳۷۳). هوف با توجه به پاره‌ای از اشتراکات ساختاری، پلان هشت‌بهشت اصفهان را با آپادانای داریوش هخامنشی در تخت جمشید مقایسه کرده است. در پژوهش وی، خلأ زمانی طولانی و قابل تأمل بین این دو نمونه واکاوی نشده است (Huff, 2005). استرلین با بازشناسی ساختار هندسی این نوع آثار، نحوه طراحی نمونه تاج‌محل را تشریح کرده است (Stierlin, 1994). سلطان‌زاده ساختاری که استرلین ارائه کرده بود به‌ویژه آغاز طرح هندسی هشت‌بهشت با پنج دایره را بی‌ارتباط با طرح چهارتایی دانسته و تأکید کرده است که هرچند از این راه نیز می‌توان هشت‌بهشت را ترسیم کرد، لیکن به‌طور معمول لازم بود تا تداوم طرح‌های چهارتایی شکل گرفته باشد. وی ضمن برشمردن ویژگی‌های ساختاری نمونه تاج‌محل، با رویکردی نمادگرایانه ساختار این اثر را بررسی کرده و با نسبت دادن آن به نمونه‌های چهارایوان برونگرا که پیشتر در طرح چهارتاق و آپادانا به‌کار گرفته شده بودند، تلاش کرد تا سیر تحول آن‌را در معماری ایرانی تشریح نماید (سلطان‌زاده، ۱۳۹۰). جودکی عزیزی و همکارانش، شمایی کلی از نُه‌بخش و نُه‌گنبد را در گونه‌های درونگرا و برونگرا مورد مطالعه قرار داده و به‌رغم گردآوری و معرفی تعداد قابل توجهی از انواع گونه برونگرا، مبانی نظری شکل‌گیری این الگو و کیهان‌شناسی سازندگان آن‌را به‌طور جامع مورد بررسی قرار نداده‌اند (جودکی عزیزی، صارمی نائینی و ابراهیمی، ۱۳۹۳).

با التفات به آنچه که معروض افتاد، ضروری است با مبنا قراردادن اطلاعات موجود در منابع تاریخی و ادبی، ضمن کیهان‌شناسی موضوع و مشخص کردن علت نامگذاری الگوی «هشت‌بهشت»، با ریشه‌یابی طرح این الگو در آثار کهن‌تر، نسب‌شناسی دقیقی نیز از آن ارائه شود که نوشتار حاضر کوششی است در این جهت.

۳. ساختار چهارباغ و هشت‌بهشت



شکل ۱: طرح عمومی یک چهارباغ و هشت‌بهشت میان آن (مأخذ: نگارندگان).

چهارباغ گونه‌ای از باغ‌پردازی ایرانی است که به وسیله دو گذر عمود بر هم که معمولاً چهار جدول آب نیز از آن عبور می‌کند به چهار بخش / کورت / باغچه تقسیم می‌شود (شکل ۱). ویژگی‌ها و نیازهای یک چهارباغ تاریخی در دوره تیموری توسط ابونصری هروی به خوبی توصیف و تشریح شده است؛ وی در فصلی جداگانه و قابل توجه، گزارش کاملی از طرح یک چهارباغ ارائه می‌دهد. این گزارش شامل طرح و شکل‌یابی، گل‌ها، گیاهان، درختان و عناصر معماری در فضای چهارباغ با ذکر موقعیت هر

کدام از آنهاست (ابونصری هروی، ۱۳۴۶، ۲۸۲-۲۸۰). این ویژگی‌ها، به صورت موجز، ولی گویا در بیان عبدی بیک شیرازی در وصف باغ «سعادت‌آباد» قزوین نیز آمده است:

تخته نردیست بنقش و نگار	«عرصه این روضه عشرت مدار
چار خیابان ز دو سطح آشکار..	گشته دو سطح متقاطع دوچار
چار طرف جوی پر آب زلال»	جدول این صفحه فرخنده فال

(شیرازی، ۱۹۷۴: ۳۵)

هشت‌بهشت گونه‌ای از مربع نه‌بخشی برون‌گراست که به‌طور معمول ساختاری هشت گوشه دارد. طرح کلی آن به نه بخش تقسیم می‌شود؛ گنبدخانه‌ای مرکزی دارد که از هر سمت با یک ایوان به بیرون ارتباط فیزیکی و منظری پیدا می‌کند. در کنار ایوان‌ها و در هریک از گوشه‌های طرح، اتاق یا اتاق‌هایی قرار دارند (شکل ۱).

از آنجا که کشور ایران از لحاظ جغرافیایی در کمربند خشک زمین قرار گرفته است، فصل گرمای آن به‌طور معمول بیش از چند ماه طول می‌کشد. از سویی دیگر، ساختار این طرح برون‌گرا در اقلیمی با ویژگی‌های آب و هوایی ایران نامناسب به‌نظر می‌رسد؛ اما طراحان و مهندسان معماری منظر در ایران به‌خوبی دریافته بودند که این طرح در ترکیب

با یک باغ و فضای سبز به‌خوبی کارآیی خود را پیدا می‌کند. به این ترتیب، ساختمان هشت‌بهشت به مرکز چهارباغ‌ها راه یافت و بال‌های چهار سمت آن با آبگذرها و گردشگاه‌های چهارگانه منطبق شد و ساختاری دلپذیر پیدا کرد که هوای آن در فصل گرم و خشک سال، هم خنک بود و هم مرطوب. این ویژگی‌ها را عبدی بیک شیرازی در توصیفی که از عمارت مرکزی باغ سعادت‌آباد داشت، چنین آورده است:

«شاه و خم طاق بسر هر سویش چشم جهان این یک و آن ابرویش
پهلوی ایوان ز یمین و یسار گشته دو ایوان دگر بر شمال
بر سر آن منظر فرخنده فال ساخته ایوان دگر بر شمال
از چپ و از راست درآید دو جوی ردی بحوض آورد از هر دو سوی»

(همان: ۳۹)

۴. نام‌گذاری هشت‌بهشت در آثار ادبی و متون دینی

گزارش توصیفی بازرگان گمنام ونیزی از هشت‌بهشت تبریز (باربارو و دیگران، ۱۳۸۱: ۴۱۶-۴۱۷)، سبب گردید تا بسیاری از پژوهشگران تاریخ معماری بدون توجه به جهان‌بینی سازندگان و طراحان این کوشک‌ها، در علت نامگذاری این گونه از بناها صرفاً به ساختار شکلی آنها توجه کرده و با استناد به ساختار هشت‌بخشی بنا، نام این الگو را هشت‌بهشت بدانند.

همان گونه که پیش از این نیز گفته شد، بخش زیادی از سرزمین ایران در نوار گرم و خشک زمین قرار گرفته است؛ مردمان ایران با آگاهی از این مهم همواره سعی داشتند تا به هر شیوه ممکن، شرایط مطلوبی را برای زندگی در محیط پیرامونشان فراهم نمایند. مهمترین اقدام برای دستیابی به این مقصود، تأمین آب و در پی آن تلاش برای کاستن از خشکی و گرمای هوا بود. این مهم جز با انتقال آب و پس از آن کاشت درختان و ایجاد فضاهای سبز میسر نمی‌شد. به این ترتیب، شیوه نوآورانه اجرای «کاریز» ابداع شد و پس از آن، باغ‌ها با طرح‌های مختلف در خشک‌ترین مناطق اقلیمی کشور که پیش از آن حتی تصورش هم سخت بود، اجرا شد. با برآورده شدن این نیاز طبیعی، باغ و گل و سبزه‌زار اهمیتی مضاعف پیدا کردند که در فرهنگ‌های اروپایی همانندش وجود نداشت. ترکیب انواع گل‌ها و درختان و ایجاد ساختارهای جدید و نوآوری‌های پیوسته معماران منظر در

ایران، در نهایت به ایجاد طرح چهارباغ انجامید. اهمیت و ارزش گل و سبزه به اندازه‌ای بود که معماران آنها را نشانه‌ای از بهشت موعود می‌دانستند؛ ادیبان نیز آثارشان را «گلستان» یا «بوستان» می‌نامیدند و همانطور که پوپ گفته بود (۱۳۸۷: ۱۶۶۹)، نغمه‌پردازان نیز برخی از مقام‌های موسیقی چون «راه گل»، «باغ شیرین» و «باغ اردشیر»، «باغ شهریار»، «باغ سیاوشان»، «سروستان» و «چهارباغ» را به آن تقدیم کردند.

حال، چرا این الگوی معماری را «هشت‌بهشت» نام نهاده‌اند، به‌طور مشخص به جهان‌بینی و آرمانگرایی معماران منظر ایرانی باز می‌گردد که در ادامه به چگونگی آن پرداخته می‌شود

بهشت موعود در آموزه‌های اسلامی، هشت مقام دارد: «جنت خلد»، «دارالسلام»، «دارالقرار»، «جنت عدن»، «جنت‌الماوی»، «جنت‌النعم»، «علیین» و «فردوس» (عطار، ۱۳۸۶: ۴۴۳) که به ترتیب از آیات ۱۵ سوره مبارکه فرقان؛ ۱۲۷ سوره انعام؛ ۸ و ۳۹ سوره غافر؛ ۱۵ سوره نجم؛ ۸۵ سوره الشعراء؛ ۱۸ سوره المطففین و ۱۰۷ سوره الکهف گرفته شده است. در آیه ۴۶ سوره مبارکه الرحمن آمده است: «وَلَمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّاتٍ» و هر کس که از مقام پروردگارش بترسد او را دو باغ بهشتی خواهد بود: «ذَوَاتَا أَفْنَانٍ» آن دو باغ، دارای انواع گوناگون میوه‌ها و نعمت‌هاست (آیه‌ی ۴۸)؛ «فِيهِمَا عِثَانٌ تَجْرِيَانِ» در آن دو باغ، دو چشمه آب جاری است (آیه‌ی ۵۰)؛ «فِيهِمَا مِنْ كُلِّ فَاكِهَةٍ زَوْجَانِ» در آن دو باغ از هر میوه‌ای دو گونه است (آیه‌ی ۵۲)؛ «وَمِنْ ذَوْنِهِمَا جَنَّاتٍ» و پایین‌تر از آن، دو باغ بهشتی دیگر نیز هست (آیه‌ی ۶۲)؛ «فِيهِمَا عِثَانٌ نَضَّاخَتَا» در آن دو نیز دو چشمه آب جوشان است (آیه‌ی ۶۶). ترکیب بهشت‌های هشت‌گانه، در این چهار باغ به روشنی خلاصه شده و مختصات آن در یک عرصه چهارباغی، آشکارا دریافت می‌شود.

این جهان‌بینی به روشنی در آرای طراحان، معماران و نخبگان سده‌های گذشته نیز دیده می‌شود. به طوری که شاعری چون عبدالرحمان جامی (سده ۸ و ۹ هـ.ق) در بیان هشت‌بهشت تبریز آشکارا از آن پرده برداشت:

«این نه قصر است که بهشت دیگر است که گشاده برخ اهل صفا هشت در است
جای آن دارد اگر هشت‌بهشتش خوانند چون زهر نقش در آن حوروشی جلوه‌گراست»
(حکمت، ۱۳۸۶: ۴۱)

ابونصری هروی، صاحب کامل‌ترین منشور در آیین باغ و رزرداری، باغ استاندارد خود را در تجسم بهشت موعود در هشت روضه ساخته (ابونصری هروی، ۱۳۴۶: ۵۰) و هشت

روضه خویش را با طرح چهارباغ در روضه هشتم به تکامل رسانده است (همان: ۲۸۲-۲۸۰)؛ وی پیش از آن، در آغاز کتاب با تأکیدی آشکار، عرصه بهشت را یک چهارباغ دانسته است (همان: ۱) و روشن‌ترین استدلال را در طرح پیشنهادی خود بیان کرده است. جهان‌بینی مشترک در بین معماران، هنرمندان و ادیبان که اسناد تاریخی گاه از الفت آنها نیز گزارش کرده‌اند، به‌ویژه آنانکه به فتوت‌نامه‌ها و مقامات عرفانی توجه خاصی داشتند، تلاششان به خلق آثار مشابه یا هم نام می‌انجامید. اعتقاد به بهشت‌های هشت‌گانه که به پاکبازان نوید داده شده است، باعث شد که کارفرمایان، هنرمندان و معماران در تمنای وصالش، باغ، چهارباغ و عمارت خود را هشت‌بهشت بخوانند. ادیبان و شعرا نیز با جهان‌بینی برابری آثار خویش را به بهشت‌های هشت‌گانه تقدیم می‌کردند و به تمثیل از آن، اثرشان را در هشت باب یا هشت روضه تدوین کردند: عبدالرحمن جامی «بهارستان» (۱۳۹۰: ۲۷) را با این انگاره همانند «گلستان» سعدی (۱۳۷۶: ۱۶) در هشت باب تنظیم کرد؛ ابونصری هروی، نیز ارشادالزراعه را در هشت روضه گردآورد. دهلوی (سده هفتم و هشتم ه.ق) با همین جهان‌بینی، از دیگران فراتر رفت و کتابش را «هشت‌بهشت» خواند؛ این قرینگی تا آنجا پیش رفت که وی در مقام عینی‌سازی، اثرش را استعاره از یک عمارت هشت‌بهشت دانسته است:

«در تمام شدن عمارت هشت‌بهشت و سیراب گشتن مناهل و لطایف و برآمدن نهال‌های نامی و در رسیدن میوه‌های جانی و مرغان بینوا...»

«چون شد آراسته به نقش و نگار	روی ایمن کارگاه جادو کار...
دید رضوان ز هشت خلد برین	هشت خلد برین بروی زمین...
همه بیتش به گاه عرض شمار	سه هزار است و سیصد و چل و چار
سال هجرت یکی و هفتصد بود	کین بنا برد سر بچرخ کبود
گر بقا را بنای محکم نیست	چون من در این خانه ساختم غم نیست»

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۹۶ و ۲۹۷)

دهلوی در جایی دیگر و در وصف یک قصر، و عبدی بیک شیرازی نیز در خلال توصیف چهارباغ به روشنی به این موضوع اشاره کرده‌اند:

«قصر نگویم که بهشتی فراخ	روفته طوبی در او را بشاخ
با چمن هشت درش در یکی	با فلک هفت سرش سر یکی

بام سفیدش بفلک سود سر
پای چو مهتاب به بامش نهاد
بانگ گشاده در او دم‌بدم
با در بارش دو جهان پست او
یک‌طرفش آب و دگرسوی باغ
کرد بخورشید سفیدی ابر
گشت ز دوران بزمین او فتاد...
رفته بدریند و بدروازه هم
قلعه نه در شده در پست او...
باغی و آبی ز دو سویش بلاغ»
(دهلوی، ۱۳۵۳: ۹۰-۸۷)

«باغ بدین خوبی و زیندگی
در وسط آن چمنی هشت سوی
هشت بهشتست بزینب تمام
کنده گل‌هش بفرخندگی
برده بلطف از چمن خلد گوی
آمده منسوب بهشتم امام»
(شیرازی، ۱۹۷۴: ۴۰)

«کرده مثنی چمنی دلپسند
گشته بر اطراف مثنی دوجوی
سرزده تالار وی از برج خاک
بید و چنارش بفلک سربلند
هشت بهشت آمده زو فیض جوی
پایه رسانده زسمک تا سماک»
(شیرازی، ۱۹۷۴: ۴۰)

«در وسط آن چمنی خرگهی
هر طرفش هشت بهشتی وسیع
لایق عشترگه شاهنشاهی
خاسته هر گوشه درختی رفیع»
(شیرازی، ۱۹۷۴: ۵۶)

دهلوی شاعر و عارف سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری است. تبلور این جهان‌بینی در آرای وی، به روشنی علت نامگذاری هشت‌بهشت را که یک سده پس از او به تعدادی از چهارباغ‌ها و گونه‌ای از مربع نه‌بخشی اطلاق شد، بیان می‌کند. عبدی‌بیگ شیرازی نیز در دوره صفویه می‌زیسته و توصیفات وی از باغ‌پردازی‌های شاهان این دوره به‌ویژه در قزوین، بی‌شک شاهد معتبری در علت این نامگذاری به هشت‌بهشت است. شاید به همین اعتبار بوده که واصفی (سده‌های ۹ و ۱۰ ه.ق)، عالم سفلی را به چهارباغی تشبیه کرده و آنرا مثالی از عالم بالا بر شمرده و در کمال‌گرایی آنرا به بهشت عدن نیز رسانده است: «حمد بی‌حد و ثنای بی‌عدد حضرت خداوندی را که به قدرت کامله و حکمت شامله خود چهارباغ فسیح الفضاء عالم سفلی را به چاردیوار پایدار عناصر محکم و مضبوط گردانیده و

طراح جهان آرای تقدیرش به دستیاری باغبان صنع، چهار چمن ربع مسکون را به سرو بالا و نخل قامت اولاد آدم در حسن و لطافت به روضه جنات عدن رسانید...» (واصفی، ۱۳۴۹: ۲۶۲).



شکل ۲. تمثیلی از بهشت برین با نقش چهارباغ، نگارگری (کتاب آرایبی) (ماخذ: خوانساری و دیگران، ۱۳۸۳)

این تصوّر کیهان‌شناختی به روشنی در آرایه چهارباغ در نگارگری ایرانی نیز تجسم یافته است. در یکی از آنها (شکل ۲) تصوّر هنرمند از بهشتی که خداوند متعال نوید آن را به مومنان داده است، در قالب چهارباغی تصویر شده است که در مرکز آن حوض پُر آبی (حوض کوثر) قرار دارد که محل تلاقی چهار باغچه پیرامون نیز هست.

این تصورات باعث شد که پاره‌ای از چهارباغ‌های معماری ایرانی به‌ویژه از اواخر سده‌های میانه (آغاز دوره تیموری) تمثیل از بهشت موعود، هشت‌بهشت خوانده شوند: مانند باغ بزرگ حکومتی بازمانده از دوره آق‌قویونلوها در تبریز که در گزارش امینی (سده ۱۰ هـ. ق) هشت‌بهشت نامیده شده است (۱۳۸۳: ۱۷۳). یا نام چهارباغ

اکبرشاه گورکانی در آگره هند که توسط علامی (سده ۱۰ هـ. ق) هشت‌بهشت ضبط شده است (علامی، ۱۳۸۵: ۱۶۶)؛ به‌همین ترتیب حر عاملی (سده ۱۱ هـ. ق) باغ شاه سلیمان در اصفهان را با نام هشت‌بهشت آورده است (حرعاملی، ۱۳۶۵: ۱۵۱). کمپفر (سده ۱۱ هـ. ق) هم بر این موضوع صحنه گذارده (کمپفر، ۱۳۵۰: ۲۱۲) و گفته رستم‌الحکماء (سده ۱۲ هـ. ق) بر نامگذاری باغ شاه صفوی با نام هشت‌بهشت تأکید داشته است (رستم‌الحکماء، ۱۳۸۲: ۷۱). به نظر می‌رسد، نامگذاری برخی از چهارباغ‌ها با نام هشت‌بهشت چنان آشنا و احتمالاً بدیهی بوده که رضاقلی هدایت (سده سیزدهم هجری قمری) در گزارش خود ضمن یاد از چهارباغی در خوارزم که به اسم «چهارچمن» خوانده می‌شد، نامگذاری آن را به «هشت‌بهشت» مناسب‌تر دانسته است (هدایت، ۱۳۸۵: ۱۶۰).

به‌تبع این موضوع یعنی خوانده شدن عرصه چهارباغ‌ها با نام هشت‌بهشت، عمارت موجود در مرکز این چهارباغ‌ها را که زمانی آپادانا یا نه‌گنبد خوانده می‌شد، نیز هشت‌بهشت

می‌نامیدند. اگرچه در آسیای میانه پیشینه ساخت چهارباغ به پیش از اسلام باز می‌گردد و به گفته پوپ در یک کیهان‌شناسی مشخص، عالم را یک چهارباغ با چهار جوی تصور کرده‌اند که در مرکز آن تپه‌ای قرار داشته است (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۶۷۳)، اما منابع تاریخی به تصور تقسیم هشت‌بخشی آن اشاره‌ای نکرده‌اند. تنها قرآن کریم است که به هشت بهشت (پیشتر به ترتیب و کیفیت آن اشاره شد) اشاره می‌کند. بنابراین منطقی به نظر می‌رسد که نامگذاری کوشک‌ها را که عموماً با یک عرصه چهارباغی همراه هستند برگرفته از مضامین قرآنی بدانیم. در این صورت، نامگذاری این الگوی معماری به هشت‌بهشت، برگرفته از منظر و باغپردازی پیرامون است و برخلاف گفته سیاح ونیزی وجه تسمیه این نام هیچ ارتباطی به تقسیمات چندبخشی آن ندارد؛ چون اساساً این پلان‌ها در عدد نه تقسیم می‌شوند و نه عدد هشت. اما از منظری می‌توان در گفته جامی تأمل کرد با این تعبیر که هشت در یا هشت ورودی این پلان‌ها می‌تواند تمثیلی از درگاه بهشت‌های هشت‌گانه باشد (حکمت، ۱۳۸۶: ۴۱).

۵. کاربرد در آرایه‌های بیانی و ادبی

ارتباطی که به‌طور معمول شعرا با دربار امرا و شاهان معاصرشان داشتند، باعث می‌شد که دست‌ساخته‌های آنان مورد توجه ایشان قرار گیرد. وجه شبهه‌های بسیاری بین دست‌ساخته‌های زمینی و آنچه که به ایشان بشارت داده شده بود، وجود داشت. این شباهت‌ها موجب شد که گاه نام همسانی نیز بیابند. طرح فاخر هشت‌بهشت که نزد طراحان و معماران دوران اسلامی از جایگاه خاص و بی‌همتایی برخوردار بود، موقعیت خوبی را فراهم ساخت تا شاعران مختلف نیز اندام و اجزای آن‌را به شیوه‌های گوناگونی تشریح نمایند. تلفیق این الگو با یک چهارباغ چنان پسندیده به نظر می‌رسید که شعرا و ادبا برای غنا بخشیدن به کلام خود با درونمایه‌های عرفانی، حکمی و غیره آن‌را در تشبیهات، اشارات و دیگر آرایه‌های ادبی خود به‌کار می‌گرفتند. بلندای آن‌ها را به «اغراق»، هم‌سر با آسمان‌های نه‌گانه می‌دانستند، شمس طارمشان را با خورشید برابر می‌کردند، گنبدشان را مثالی از فلک، و باغ و چهارباغ آن‌ها را نمونه‌ای از بهشت‌های آرمانی می‌دانستند:

ساخته از جنت عدنش زیاد
ساخت عمارات بهشتی سرشت
خاک رهش بر سر افلاک راه
کرد بر اطراف و جوانب نظر
رفعت خود را ز فلک کم نیافت
دست برآورد بحمد خدای...
خیره شد از شعشعه اش چشم مهر...
رایت خورشید کند آشکار
شرنه بامش شرف ماه و مهر
ساخته تمثال فلک بر زمین
طایر بامش بملک توامان
قصر بهشت آمد و باغ نعیم
(شیرازی، ۱۹۷۴: ۳۳-۳۱)

«عدل شهنشاه بحسب مراد
شاه در آن خطه همچون بهشت
یافت ز ایوان فلک دستگاه
قبه قدرش چو برافراخت سر
مثل خودی در همه عالم نیافت
لاجرم از کنگره عرش سای
شمسه او نور فکن بر سپهر
شمسه او در دل شبهای تار
قبه قصرش زده سر با سپهر
سایه حق پادشه ملک و دین
گنگر طاقش بفلک همزبان
هرطرفش باغ بهشتی نسیم

- «تا طارم نه سپهر آراسته‌اند
در خار فزوده و ز گل کاسته‌اند»
(انوری، ۱۳۷۶: ۶۷۹)
- «ما قصر و چارطاق بر این عرصه فنا
«خاک در خدایگان گر به کف آوری در او
(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۴۶)
- هشت‌بهشت و چارجوی از بر سدره بنگری»
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۴۲۲)
- هشت‌بهشت از ته او با فراغ
ساخته نه حجره به از هشت باغ
(دهلوی، ۱۳۵۴: ۱۳)
- همچو در حکم بهشتی چارجو
بل مکان و لامکان در حکم او
(مولانا، ۱۳۸۵: ۶۱)
- سخن در بهشت است و آن چارجوی
ز دوزخ مشو تشنه را چاره جوی
(نظامی، ۱۳۸۱: ۱۱۴)
- تاویل یک رباعی فردوس بار فیض
آن چار جوی جنت عدنست بی گمان
برروی خود گشاده چو کردی دوچار فیض
بینی ز شش جهت در هر هشت خلد را
(فیض کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۳۶)

کلیم کاشانی در وصف کوشک شاه جهان گورکانی آورده است:

- «زهی دولتسرای آتش افروز
رخ افلاک را آئینه بامست
چراغ اختران روشن ز جاهت...
که باشد طاق کسری خاکپایت...
گدائی در برت بهتر ز شاهی
بلندی تو بر طاق بلند است...
بگردون کرده قصرش خودنمائی...
کف بگشاده‌ای دان این کف خاک
بآن کرسی است از رفعت بنایت
زمین را سایهات فیض الهی
بتعریف سخن کوتاه کمند است
شهنشاهی که از فر خدائی
به پیش همتش در زیر افلاک

ز عدلش دست مظلوم آنچنان چیر
نظر تا سوی ایوان گذر کرد
برفعت چون کنم تعریف ایوان
ز بس بر رفته این ایوان والا
مصور درو صورت نگارد
فراز مهر و مه طاقش کشیده است
در اول پایه اش از خاک بگذشت
ندارد شش جهت چون این مُثَمَّن
ملایک چون کبوتر بر رواقش
صفای هشت خلد از وی عیانست
ندیدم گرچه گردیدم ز آفاق

که از سهم هدف ریزد پر تیر...
ز طاق آسمان قطع نظر کرد
گذار قافیه افتد به کیوان
بگل خورشید اندودست بنا
ز زلف زهره موی خامه آرد
که ابرو را مکان بالای دیده است...
سرش زانسوی از افلاک بگذشت...
که باشد هفت چرخش زیر دامن
ثریا کوزه نرگس بطاقش
که هر رنگش ز پا جنت نشانست
چنین هشتی که باشد در جهان طاق
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۹: ۳۷۳-۳۷۱)

در بیان ابونصری هروی به روشنی می توان به کارگیری واژگانی را که تناسب کارکردی دارند، دید؛ وی پس از تکمیل هشت بهشت خود چنین گفته است: «و عمارات جنت آیات بجانب جنوب رو به شمال خواهد بود و ریاض بساتین بهشت آیینش بعنایت حضرت الهی و فیض نامتناهی جلت آلائه و عمت نعمائه که بنای نه قصر و دوازده برج افلاک را بعمارت کن فیکون برافراخت و شمسه مهر و ماه روی ایوانش را منور و مزین ساخت و چهارطاق، بلند رواق عناصر را بدستیاری قدرت بیچون سر بر افلاک بر افراشت...» (۱۳۴۶: ۲۸۰).

هم نشینی واژگانی چون: عمارات، بساتین، نه قصر، ایوان، چهارطاق و رواق در یک مقال، بهره گیری آشکار نویسنده از صنعت ادبی مراعات النظیر را نشان می دهد. تناسب کارکردی این واژگان و تجمیع معمول آنها در طرح یک نه بخش برونگرا، اشاره روشنی به الگوی چهارباغی بستان و کوشک نه قسمتی، چهارطاقی یا به عبارت درست تر هشت بهشت مورد نظر شاعر دارد. در منظومه ای از خواندمیر (سده ۹ و ۱۰ ه.ق) نمونه روشنتری از این نحوه تلفیق آرایه ادبی و صنعت معماری را می توان دید:

«این ملمع پیکر فرخ رخ کیوان مدار
 بانیش بدر فلک قدری، همایون طلعتی است
 چهارطاق است این به‌ظاهر، لیک از روی یقین
 ز اجتماع چهارطاقش هشت جنت شد پدید
 دست صنع طاق بند نه فلک بر هر یکی
 از کمال اعتدال و آب و تاب و خرمی
 فرخ آن کشور که در وی منزلی باشد چنین
 تا بنا باشد مر این نه گنبد دوار را
 گشت از رفعت سپهرآسا و گردون اقتدار
 کز قدمش این بنا بر چرخ دارد افتخار...
 هریکی دارد شرف بر آسمان ز رنگار...
 حوض کوثر نیز در وی شد بعینه آشکار
 مانده از عین تجلی قبه خورشیدوار...
 جنت فردوس کی آید به‌جنبش در شمار...
 خرم آن‌منزل که باشد چون تو در وی شهریار.
 پادشه در چارطاق چار عنصر کامکار»
 (خواند میر، ۱۳۷۲: ۲۷۵-۲۷۳)

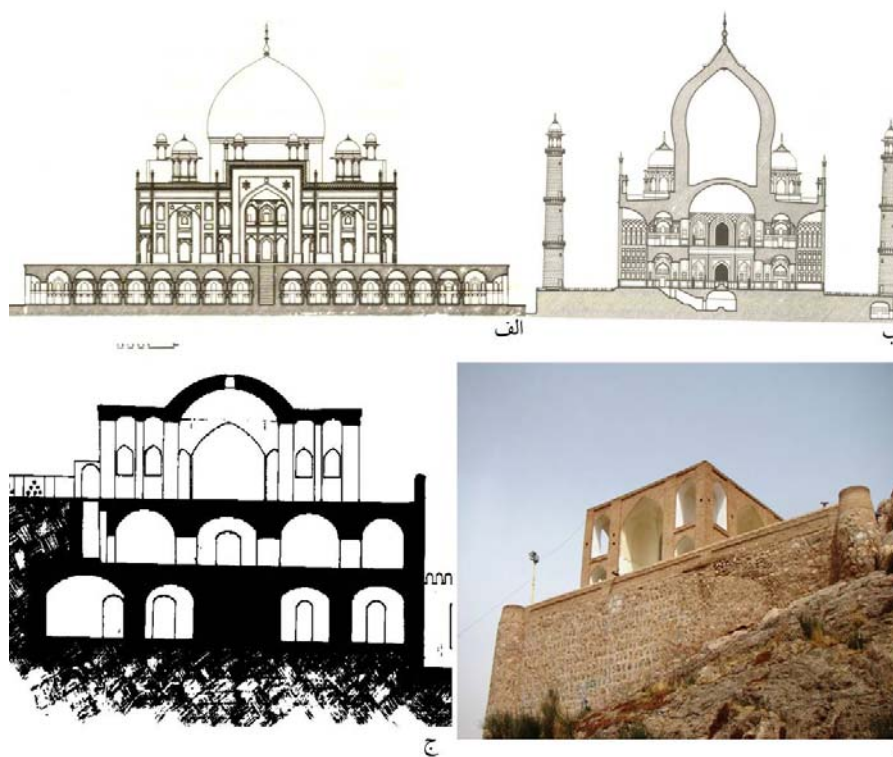
۶. داده‌های معماری

در الگوی هشت‌بهشت، تنوع فضایی، به‌ویژه در نمای درونی بیش از الگوهای قبلی (آبادانا و نه‌گنبد) است و در دوره‌ی صفویه با مقرنس‌کاری‌های زیبای مربع شماره‌نُه یا مربع میانی و استفاده از نقاشی‌های زیبا با مضامین رزمی و بزمی در آرایش ایوان‌ها به‌ویژه ایوان شاه‌نشین و نمای درونی گنبدخانه (مربع شماره ۹) به اوج خود رسیده بود. در نه‌بخش‌های این دوره (صفوی) غیر از نماهای پر طمطراق، تغییراتی نیز در ظاهر بنا صورت گرفت که از مهمترین آنها می‌توان به تغییر زاویه نود درجه‌ای گوشه‌برخی از گوشک‌ها و تبدیل آن به زاویه‌ای نسبتاً باز اشاره کرد؛ به همین دلیل، طرح چهار گوشه‌الگوهای قبلی (آبادانا و نه‌گنبد) در این الگو به‌صورت هشت پهلو نمایان شده است (شکل‌های ۱ و ۵).

از سده نهم هجری قمری به بعد در آسیای میانه و شبه‌قاره هند برای ساخت بسیاری از آرامگاه‌های مذهبی و غیرمذهبی از طرح الگوی هشت‌بهشت استفاده شد و به همین نسبت در ساخت تعداد قابل توجه‌ای از کاروانسراهای حاشیه‌خلیج فارس نیز از این الگو استفاده گردید. اگرچه به طور معمول این طرح در آمیزش با چهارباغ تکامل می‌یافت، اما در کاروانسراهای حاشیه‌خلیج فارس با توجه به طولانی بودن فصل گرما و بالا بودن میزان رطوبت نسبی منطقه، استفاده از طرح هشت‌بهشت در ساخت کاروانسرا پاسخی فوری و مناسب به محیط گرم و مرطوب به‌شمار می‌رفت؛ چرا که کالبد این طرح با بازشوهای متعدد در جذب نسیم‌های خنک که منشأ دریایی دارند، بسیار کارآمد و مؤثر بوده است.

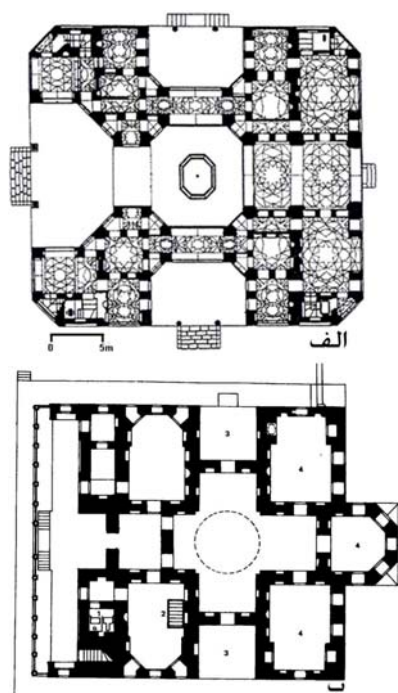
نمونه‌های متعددی از این نوع کاروانسراها در دوره صفوی بر سر راه جاده کهن لار به بندر عباس ساخته شده است (جودکی عزیززی و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۳ و ۷۴).

یکی دیگر از ویژگی‌های برجسته طرح الگوی هشت‌بهشت در معماری ایرانی، پیش‌بینی کرسی است که این نوع بناها بر فراز آن ساخته می‌شدند؛ هر چند پیشینه این مهم را باید در دوره هخامنشی و در موقعیت آبادانای تخت جمشید و پس از آن در دوره ساسانی و در بنای موسوم به «تخت‌نشین» شهر گور فیروزآباد جستجو کرد، اما فراگیر شدن آن به سده‌های متأخر اسلامی و در طراحی هشت‌بهشت‌ها مربوط است. این کرسی که به‌طور روشن پیشنهاد ابونصری هروی (۹۲۱ هـ.ق) نیز بوده است (۱۳۴۶: ۲۸۱)، هنگامی که با یک منظر چهارباغی تلفیق می‌شد یادآور اندیشه‌ای بود که عالم هستی را چهاربخش می‌انگاشت که تپه‌ای در مرکز آن، جهان را به مرکزیت خود دعوت می‌کرد (پوپ، ۱۳۷۸: ۱۶۷۳). با وجود آنکه این اندیشه کاملاً متأثر از فرهنگ و معماری ایرانی است، معماران عثمانی و شبه‌قاره هند نیز هیچ ابایی از پذیرش کامل آن نداشتند و به خوبی از این ویژگی منحصر به فرد ایرانی در ساخت کوشک چینیلی در استانبول، تاج‌محل در آگره و مقبره همایون در دهلی استفاده کردند. در مجموعه ارگ بم کرمان، وجود پاره‌ای کاستی‌ها در انتقال آب، مانع از آن نشد که طراحان و معماران عمارت «چهارفصل» کرسی این اثر را پیش‌بینی نکنند. با انتقال این طرح به اشکوب سوم، امکانی فراهم شد تا طرح به استاندارد عمارات هشت‌بهشت وفادار بماند. در طراحی عمارت «درگاه قلی‌بیک» کرمان نیز بدون ایجاد این کرسی، هرگز مجال و امکان ساخت عمارت مذکور در بافت بی‌انعطاف بستر سخت و ناهموار کوه فراهم نمی‌شد (شکل ۳).



شکل ۳: نمونه‌ای از هشت‌بهشت‌ها با کرسی آن؛ الف. مقبره‌ی همایون در دهلی، گورکانیان هند (مأخذ: کخ، ۱۳۷۳)؛ ب. تاج‌محل در آگره، گورکانیان (مأخذ: کخ، ۱۳۷۳)؛ ج. چهارفصل در حاکم‌نشین ارگ بم، صفوی، برش مربوط به پیش از زلزله ۸۲ خورشیدی (مأخذ: آرشیو پایگاه میراث جهانی بم) و ج. تخت درگاه‌قلی‌بیک در کرمان، اواخر دوره‌ی صفوی (مأخذ: اداره کل میراث فرهنگی کرمان).

در اواخر سده نهم هجری قمری یکی از معروفترین نمونه‌های الگوی هشت‌بهشت توسط اوزون حسن در تبریز ساخته شد (حکمت، ۱۳۸۶: ۴۱، روزبهان، ۱۳۸۲: ۲۱۹ و باربارو و دیگران، ۱۳۸۱: ۴۱۸). پس از آن، در دوره صفوی نمونه برجسته هشت‌بهشت اصفهان (شکل ۴.الف) در باغ بلبل ساخته شد (شاردن، ۱۳۹۳: ۱۷۶۸ و کمپفر، ۱۳۵۰: ۲۱۲ و ۲۱۳). در همین دوره همانند دوره تیموری، الگوی هشت‌بهشت، طرح پسندیده کوشک مرکزی چهارباغ‌ها شد. در دوره‌های بعد یعنی دوره افشاریه، زندیه و قاجاریه نیز نمونه‌های شاخصی از این الگو با کارکرد تشریفاتی و آرامگاهی-یادمانی به معماری ایرانی عرضه شدند.



شکل ۴: طرح هشت‌بهشت در معماری: الف. کوشک هشت‌بهشت اصفهان (مأخذ: نعیم، ۱۳۸۵) ب. تودارمل بارداری در فاتح‌پورسیکری (مأخذ: کخ، ۱۳۷۳). ج. کوشک چینیلی در استانبول، عثمانی (مأخذ: گودین، ۱۳۸۸).

در خارج از مرزهای سیاسی ایران به دلیل ارتباطات فرهنگی و جاذبه‌هایی که دربار برخی از امرای غیرایرانی برای معماران و هنرمندان ایرانی ایجاد کرده بودند، بسیاری از آنان را جذب کردند. به این ترتیب، قلمرو جغرافیایی این الگو برخلاف طرح تقریباً تمرکزگرای آپادانا، گسترش قابل توجه‌ای یافت. در شبه‌قاره و به روزگار گورکانیان هند، استفاده از این الگو برای ساخت آرامگاه‌های بزرگان کشوری و لشکری به شدت مورد توجه قرار گرفت. در آسیای صغیر و به روزگار عثمانیان نیز در ساخت کوشک چینیلی (شکل ۴.ب)، به کار گرفته شد و به خوبی به زبان مشترک فرهنگ معماری تشریفاتی در بسیاری از سرزمین‌های اسلامی تبدیل گردید. در واقع گستره این طرح را باید با قلمرو ادبیات فارسی یکی دانست؛ به گونه‌ای که هر جا ادبیات ما گام نهاد این طرح نیز به خوبی آنرا همراهی کرد.

طرح هشت‌بهشت در سده‌های اخیر در آثاری چون «کاخ خورشید» در کلات نادری متعلق به نادرشاه افشار؛ «باغ نظر» در شیراز مربوط به دوره‌ی زندیه؛ عمارت مرکزی استخر شاه‌گلی در تبریز؛ «باغ‌مصلی» در نائین و عمارت اصلی باغ «دولت آباد» در یزد که طرب نائینی طبق سنتی متعارف آن‌را «عمارت هشت» نامید (۱۳۵۳: ۳۵۴) و آرامگاه تکمیل شده‌ی عطار در نیشابور که قدمت همگی آنها به دوره‌ی قاجار می‌رسد، تداوم یافت.

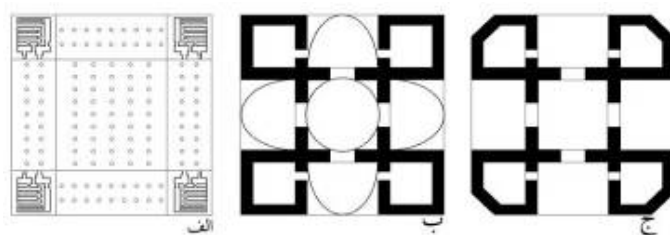
استفاده از این طرح در معماری تشریفاتی نیز با استقبال چشمگیری از سوی پادشاهان دوران مختلف اسلامی مواجه شده بود، زیرا ساختمان تشریفاتی هشت‌بهشت این قابلیت را داشت که از فضای مربع مرکزی و میانی آن در مناسبات سیاسی و پذیرائی از میهمانان ویژه و دادن بار خاص استفاده شود (جوذکی عزیززی و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۹).

۷. پیشینه هشت‌بهشت

شکل هندسی مربع در کامل‌ترین مراتب تجزیه به عدد نه تقسیم می‌شود. در حوزه معماری کافی بود تا در وسط طرح مربع، چهار ستون افراشته شود. در این صورت، مهندسان طراح و معمار به آسانی می‌توانستند به تقسیمات نه‌بخشی دست یابند. این طرح در معماری ایرانی، به‌ویژه در گونه برون‌گرا کاربرد قابل توجه‌ای داشته است. پیشینه طرح هشت‌بهشت همانطور که هوف (Huff, 2005: 391) و سلطانزاده (۱۳۹۰: ۴۵) نیز گفته‌اند به ساختمان آپادانای شوش و تخت جمشید باز می‌گردد که قدمت هر دوی آنها به دوره هخامنشی می‌رسد. این طرح با رواج گسترده پوشش‌های «سغ»، «آزج» یا طاقی در دوره ساسانی، به‌رغم تحولاتی که در شکل «آسمانه» صورت پذیرفت، بر پایه همان ساختار نه‌بخشی برون‌گرای اولیه به حیات خود ادامه داد. در این زمان که «نیارش» یا «ایستایی» ساختمان در برابر نیروهای رانشی و فشاری در پوشش‌های طاقی و گنبدی دغدغه معماران و طراحان شده بود، سبب شد که فضاهایی در کنار بخش‌های اصلی به منظور خنثی کردن نیروهای مضاعف الحاق گردد. به‌همین علت است که طرح‌های نه‌بخشی در پروژه‌های بزرگ گاه از این عدد پا فراتر می‌نهاد.

اصول طراحی ساختاری و تجربه معماری دوره ساسانی بی‌کم و کاست به دوران اسلامی منتقل شد. در سده‌های نخستین اسلامی بناهایی در حوزه معماری تشریفاتی ساخته شده بودند که به آنها «نه‌گنبد» می‌گفتند. این بناهای تشریفاتی در حقیقت تداوم همان چیزی بودند که پیش از آن معماران ساسانی در طرح‌های نه‌بخشی برون‌گرا تجربه کرده بودند

(جودکی عزیززی و همکاران، ۱۳۹۳: ۶۰). از سده پنجم تا اواخر سده هشتم هجری قمری، هیچ نمونه‌ای از گونه برون‌گرای هشت‌بهشت در معماری ایرانی شناسایی نشده است؛ اما از اواخر سده هشتم هجری قمری این طرح با هیأتی پرتکلف‌تر بار دیگر به معماری ایرانی باز می‌گردد (شکل ۵) و تا سده‌های متأخر اسلامی نیز در بیشتر سرزمین‌های اسلامی به عنوان طرح متعارف و پسندیده ساختمان کوشک در چهارباغ‌ها شد. به نظر می‌رسد نخستین نمونه این نوع کوشک‌ها در شهر شیراز و در دوره آل مظفر (سده هشتم ه.ق) ساخته شده باشد و پس از آن، در تبریز و دیگر شهرهای شرق جهان اسلام فراگیر شد. بنابراین، در نسب‌شناسی این الگو برخلاف کسانی که بی‌واسطه پیشینه این طرح را به ساختمان آپادانا نسبت می‌دهند، باید تأکید نمائیم که الگو نه‌بخش برون‌گرا با طرح آپادانا شروع شد، با الگوی نه‌گنبد برون‌گرا تداوم یافت و در هیأت هشت‌بهشت‌ها به اعتلای خود رسید (شکل ۵)؛ در واقع از این رهگذر می‌توان سیر تحول این الگو را در معماری ایرانی ارزیابی کرد. ویژگی مشترک نه‌بخش برون‌گرا در هر سه نمونه آپادانا، نه‌گنبد و هشت‌بهشت، برخورداری از اصل تقارن کامل است. محور این تقارن در هر جبهه طرح، از تالار و یا گنبدخانه مرکزی عبور می‌کند.



شکل ۵: گونه‌شناسی نه‌بخش برون‌گرا؛ الف. نوع آپادانا ب. طرح متعارف نه‌گنبد ج. طرح معمول هشت‌بهشت (مأخذ: جودکی عزیززی و همکاران، ۱۳۹۳)

۸. نتیجه‌گیری

الگوی هشت‌بهشت یکی از مهمترین الگوهای معماری ایرانی است که در سده‌های متأخر اسلامی با ساختاری برون‌گرا، طرح متعارف بسیاری از عمارات تشریفاتی بوده است. در علت نامگذاری و نسب‌شناسی این طرح، ابهاماتی وجود داشت که پاسخ درخوری نیافته‌اند. بی‌گمان عدم بهره‌گیری از منابع ادبی منظوم و منثور در بررسی آثار معماری به طور فراگیر و در مطالعه آثار موسوم به هشت‌بهشت به‌طور ویژه، یکی از مهم‌ترین علل این کاستی‌ها

بوده است. به همان نسبت که این بناها در بستر معماری ایرانی در دوره‌ی اسلامی شکل گرفتند، در حوزه‌ی ادبیات نیز به واسطه‌ی ارتباط شعرا با معماران یا کارفرمایان، ویژگی و علت نامگذاری‌شان با توصیفات دقیق آثار یا در هیأت استعاره‌ها و تشبیهات ادبی زیبا ثبت شدند. نکته‌ی مهم‌تر، همسانی جهان‌بینی ادیبان ایرانی با هنرمندان و معماران مسلمان، باعث شد که آنان نیز آثار خویش را در تمنای بهشت موعود به شیوه‌ی تقریباً برابری به آن تقدیم کنند؛ برخی ادیبان اثرشان را متأثر از بهشت‌های هشت‌گانه در هشت روضه یا هشت باب تدوین کردند و برخی دیگر با این‌همانی اثرشان را هشت‌بهشت نامیدند. در این آثار، با تعبیر گوناگون هشت‌بهشت‌های زمینی را قرینه‌ای از اصل موعود آن دانسته‌اند. به این ترتیب، بازشناسی علت نامگذاری الگوی هشت‌بهشت که گاه به موضوعاتی از قبیل تقسیمات هشت‌قسمتی غیر واقعی نسبت داده می‌شد، جز با بررسی دقیق منابع ادبی به نتیجه‌ای قابل توجه نمی‌انجامد. این الگو، به گواه منابع ادبی و داده‌های معماری پلان مقبول عمارت باغ‌ها و به‌طور مشخص، کوشک میانی بسیاری از چهارباغ‌ها بوده است. تلفیق این طرح تکامل یافته با منظرپردازی باغ ایرانی، که ساختار آرمانی آنها با استناد به بسیاری از منابع ادبی به یک عرصه‌ی چهارباغی از بهشت‌های هشت‌گانه (بشارت داده شده در قرآن)، تقدیم شده است، نامگذاری این الگو را با نام هشت‌بهشت به‌همراه داشت. این نام زمانی که در سده‌ی نهم هجری قمری به آثار معماری اطلاق شد، دیرزمانی پیش از آن در ادبیات ما به‌وسیله‌ی شاعران نامبرداری چون امیرخسرو دهلوی، زمینه‌ی ادبی آن گسترده شده بود. زمانی که وی کتاب معروف خود را هشت‌بهشت نامید و آن را به عمارتی تشبیه کرد که رنگ فرسودگی نمی‌پذیرد، در کنار وصف‌های استعاری و تشبیهی باغ‌ها، چهارباغ‌ها و گاه عمارات آنها در دیگر آثار با عناوینی چون هشت باغ و هشت بهشت، زمینه‌ای ایجاد شد تا یک سده بعد با کمک راهنمایی‌های صاحب ارشادالزراعه و یادآوری شعری چون عبدالرحمان جامی، نامگذاری این الگوی معماری با نام هشت‌بهشت فراهم شود. توصیفات زیبای صاحب آیین اسکندری از باغ‌ها، چهارباغ‌ها و کوشک‌های شاه‌طهماسب صفوی در قزوین، تردیدی در این نامگذاری باقی نمی‌گذارد.

منابع ادبی و تاریخی، پیشینه‌ی کهن‌ترین نمونه‌ی معماری آن را دست‌کم به دوره‌ی آق‌قویونلو می‌رسانند و پس از آن با فراگیری قابل توجهی که به‌خوبی با گستره‌ی قلمرو ادبیات ما نیز سنجیدنی است و در واقع، یک زبان فرهنگی مشترک را تصدیق می‌کند، از آناتولی تا شبه‌قاره‌ی هند رواج پیدا کرد. اندام فاخر این آثار باعث شد که این بناها در مقام تشریفات سیاسی، به محل مناسبی جهت پذیرایی از سفرا و فرستادگان دیگر کشورها تبدیل شوند.

این موقعیت ممتاز سبب شد که شعرا و ادبا گاه با تشبیهات و اغراق‌های شاعرانه، این ساخته‌های درباری را در کلام خود غرق در واژه‌های خوش‌آوا کنند؛ این موضوع از یک سوی اسباب سرخوشی شاهان و امرا را فراهم می‌ساخت و از جنبه‌ای دیگر با صورت‌هایی از استعاره یا توصیفی دقیق، منبع موثق و دست اولی برای شناخت این گونه آثار در معماری ایرانی بر جا نهاد.

پی‌نوشت

۱. چهارباغ یکی از گوشه‌های آواز «ابوعطا» در ردیف استاد موسی معروفی است.

کتاب‌نامه

- قرآن کریم.
ابونصری هروی، قاسم بن یوسف (۱۳۴۶). ارشاد الزراعه، به اهتمام محمد مشیری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
امینی، ابراهیم بن میرجلال‌الدین (۱۳۸۳). فتوحات شاهی (تاریخ صفوی از آغاز تا سال ۹۲۰هـ.ق)، تصحیح محمدرضا نصیری، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
انوری ابیوردی، محمد بن محمد (۱۳۷۶). دیوان انوری، با مقدمه سعید نفیسی، تهران: موسسه انتشارات نگاه.
باربارو، جوزوفا. آمبروجو کنتارینی. کاترینوزنو، آنجو للو و ونچنتو دالساندی (۱۳۸۱). سفرنامه‌های ونیزیان در ایران، ترجمه منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.
بلر، شیلا و جانانان بلوم (۱۳۸۸). هنر و معماری اسلامی (۲)، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
پوپ، آرتور و فیلیس آکرمن (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، ترجمه نجف دریابندری، جلد ۳، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
جامی، مولانا عبدالرحمن (۱۳۹۰). بهارستان، به تصحیح: اسماعیل حاکمی، تهران: نشر اطلاعات.
جودکی عزیزی، اسدالله. داوود صارمی نائینی و افشین ابراهیمی (۱۳۹۳). مربع نه‌بخشی و نه‌گنبد در معماری (با تاکید بر معماری ایرانی و سرزمین‌های همجوار)، تهران: انتشارات گنجینه هنر.
حر عاملی، محمد بن حسن (۱۳۶۵). تتمیم امل‌الآمل، محقق احمد حسینی اشکوری، قم: کتابخانه حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی (ره).
حکمت، علی اصغر (۱۳۸۶). جامی متضمن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم‌الشعرا نورالدین عبدالرحمن جامی ۸۱۷-۸۹۸ هجری قمری، تهران: توس.
خواند میر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین (۱۳۷۲). مآثر الملوک: به ضمیمه خاتمه خلاصه الاخبار و قانون همایونی، تصحیح هاشم محدث، تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.

- خوانساری، مهدی و دیگران (۱۳۸۳). باغ ایرانی بازتابی از بهشت، ترجمه مهندسین مشاور آران، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی.
- دهلوی، امیرخسرو (۱۳۶۲). *خمسه، مقدمه و تصحیح: امیر احمد اشرافی*، تهران: انتشارات شقایق.
- دهلوی، امیرخسرو (۱۳۵۴). *قران السعدین*. پیشگفتار از احمد حسن دانی، اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- دهلوی، امیرخسرو (۱۳۰۲). *مطلع الانوار، آرایش محشی: مولانا مولوی محمد ابوالحسن، لکهنو: نولکشور*.
- رستم الحکماء، محمد هاشم (۱۳۸۲). *رستم التواریخ، تصحیح: میترا مهرآبادی*، تهران: دنیای کتاب.
- روزبهان، فضل الله (۱۳۸۲). *تاریخ عالم آرای امینی: شرح حکمرانی سلاطین آق قویونلو و ظهور صفویان*. تصحیح محمد اکبر عشیق، تهران: میراث مکتوب.
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۷۶). *گلستان سعدی: پس از مقابله هفت نسخه خطی و ده نسخه چاپی*، به کوشش: نورالله ایزدپرست، تهران: دانش.
- سلطانزاده، حسین (۱۳۹۰). «نمادگرایی در تاج محل»، *مجله هویت شهر*، شماره ۹، سال پنجم، پاییز و زمستان، ۳۷-۴۸.
- شاردن، ژان (۱۳۹۳). *سفرنامه شاردن*، ترجمه: اقبال یغمایی، جلد ۵، تهران: انتشارات توس.
- شیرازی، عبدی بیگ (۱۹۷۴). *آیین اسکندری*، با مقدمه ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، مسکو: اداره انتشارات دانش.
- طرب نائینی، محمد جعفرین محمد حسین (۱۳۵۵). *جامع جعفری*، به کوشش ایرج افشار، تهران: انجمن آثار ملی.
- عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۶). *مختارنامه (مجموعه رباعیات عطار)*، محقق محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن. ۱۳۸۶.
- علامی، ابو الفضل بن مبارک (۱۳۸۵). *اکبر نامه: تاریخ گورکانیان هند*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- فیض کاشانی، محمدبن شاه مرتضی (۱۳۸۱). *کلیات علامه ملا محمد محسن فیض کاشانی (دیوان فیض کاشانی)*، تصحیح و تنظیم: مصطفی فیضی، فیروزه فیضی کاشانی و فائزه فیضی کاشانی، قم: اسوه.
- کخ، ابا (۱۳۷۳). *معماری هند در دوره گورکانیان*، ترجمه حسین سلطانزاده، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کلیم کاشانی، ابوطالب (۱۳۶۹). *دیوان ابوطالب کلیم کاشانی*، تصحیح: حسین پرتو بیضایی، تهران: کتاب‌فروشی خیام.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۵۰). *سفرنامه کمپفر به ایران*، ترجمه کیکاووس جهاننداری، تهران: انجمن آثار ملی.
- کیانی، محمد یوسف و ولفرام کلایس (۱۳۷۳). *کاروانسراهای ایران*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- گودین، گادفری (۱۳۸۸). *تاریخ معماری عثمانی*، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: فرهنگستان هنر.
- مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۵). *مثنوی معنوی بر اساس نسخه نیکلسون*، به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره.

- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد (۱۳۸۴). کلیات شمس تبریزی (دیوان کبیر شمس)، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: طلایه.
- نامی اصفهانی، محمد صادق (۱۳۶۳). تاریخ گیتی گشا در تاریخ زندیه، مقدمه سعید نفیسی، تهران: اقبال.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۱). اقبالنامه نظامی گنجوی، محقق: برات زنجانی، تهران: دانشگاه پهلوی.
- نعیم، غلامرضا (۱۳۸۵). باغهای ایرانی، تهران: انتشارات پیام.
- واصفی، محمدبن عبدالجلیل (۱۳۴۹). بدایع الوقایع، محقق: الکساندر بلدروف، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- هدایت، رضا قلی بن محمد هادی (۱۳۸۵). سفارتنامه خوارزم، تهران: نشر میراث مکتوب.

Huff, Dietrich (2005). "From median to achaemenian palace architecture", *Iranica Antiqua*, Vol. XL. 371-395.

Ó Kane, B (2005). "The origin, development and meaning of the Nine-bay plan in Islamic Architecture", *A Survey of Persian Art from the prehistoric times to the present, XVIII, Islamic Period*, edited by :Daneshvari. Abbas, Costa Mesa (California), 189-244.

Stierlin, Henri (1994). *Islamic India*, Benedikt Taschen, Lausanne.