

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 به‌خوبی تشریح کرده‌اند. به‌واسطه ارتباط شعرا و ادبا با معماران، بسیاری از عناصر و الگوهای معماری یا به‌صورت واقعی خود و یا در هیئت استعاره‌ها و تشبیهات ادبی توصیف شده‌اند. یکی از این الگوها «هشت‌بهشت» است که با وجود 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 براساس هدف از نوع تحقیقات بنیادی و براساس ماهیت و روش از نوع تحقیقات تاریخی است، کوشش کردیم توصیف ارائه‌شده منابع ادبی از الگوی هشت‌بهشت را با طرح باقی‌مانده از این اثر معماری تطبیق دهیم و علت نام‌گذاری آن را بازنماییم. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که 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 تکامل‌یافته‌ای که پیش‌تر در ساختار «آبادانها» و «نه‌گنبدها» تجربه شده بود برای ساخت کوشک مرکزی چهارباغ‌ها و آرامگاه‌ها در ایران، آسیای میانه، و شبه‌قاره هند مورد استفاده قرار گرفت.

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، Seyed_rasool@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۱۵

۱. مقدمه

الگوهای معماری و علت نام‌گذاری آن‌ها موضوعی است که با وجود 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 منابع ادبی در تحلیل یافته‌های باستان‌شناختی و شواهد معماری موجب شد تا علت نام‌گذاری بسیاری از الگوهای معماری ناشناخته بماند. تردیدی نیست که اطلاعات به‌دست‌آمده از منابع تاریخی و متون ادبی، به‌منزلهٔ داده‌هایی که گاه هم‌زمان با شکل‌گیری مواد معماری و هنری فراهم شده‌اند، نکاتی را در تشریح و تبیین الگوهای معماری روشن می‌کند که این‌گونه اطلاعات را کم‌تر می‌توان در دیگر منابع مطالعاتی یافت. بدیهی است که هرچه استفاده از این اسناد و منابع دست‌اول در تفسیر مواد خام مطالعاتی بیش‌تر باشد، به‌همان 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 قرن‌های متأخر با نام «هشت‌بهشت» خوانده شده است. هرچند در سال‌های گذشته تلاش‌های فراوانی در معرفی و توصیف این گونهٔ معماری انجام گرفته است، اما دربارهٔ نسب‌شناسی، پیشینه، و علت نام‌گذاری آن هنوز پرسش‌های بی‌پاسخی باقی است که در نوشتار حاضر بر آنیم که با جمع‌آوری داده‌های موردنیاز و بهره‌گیری از چهارچوب نظری موسوم به «ره‌یافت تاریخی» (استفاده از منابع مکتوب در تفسیر یافته‌های ساکت، صامت، بی‌حیات، و بی‌حرکت باستان‌شناختی) زمینه را برای پاسخ‌گویی آن‌ها فراهم کنیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

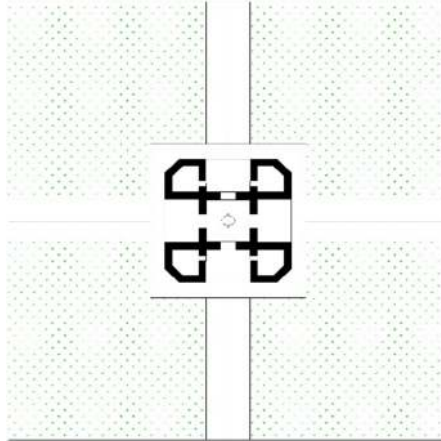
نخستین تلاش برای بازشناسی و درک علت نام‌گذاری الگوی هشت‌بهشت در معماری ایرانی از سوی یک بازرگان گم‌نام ونیزی انجام گرفت که در قرن نهم هجری قمری، ضمن بازدید از بنای «هشت‌بهشت» تبریز، سعی کرد با تطبیق ساختار هشت‌بخشی بنای مذکور با نام آن، که هشت‌بهشت خوانده می‌شد، به علت نام‌گذاری این الگو دست یابد (باربارو و دیگران ۱۳۸۱: ۴۱۴-۴۱۶). بلر و بلوم با معرفی تعدادی از بناهای موسوم به هشت‌بهشت تحلیل و توضیح بیش‌تری را ارائه نکرده‌اند (بلر و بلوم ۱۳۸۸). تعداد قابل‌توجهی از این‌گونه بناها در شبه‌قارهٔ هند وجود دارند که کُخ، ضمن معرفی یک‌یک آن‌ها، تاریخ ساخت و بانی برخی از آن‌ها را نیز گزارش کرده است (کُخ ۱۳۷۳). اوکین، ضمن بررسی گونه‌های

درون‌گرایی مربع نُه‌بخشی، به نمونه‌ای شاخص از نوع برون‌گرایی آن نیز اشاره کرده است (O'Kane 2005). تلاش کیانی و کلایس در گردآوری تعداد قابل توجهی از این آثار فقط به ارائه پلان و تاریخ‌گذاری آن‌ها ختم شد و این بناها را بدون توجه به الگوی متعارفشان در دسته کاروان‌سراهای «حاشیه خلیج فارس» طبقه‌بندی کرده‌اند (کیانی و کلایس 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 and Volwahren 1994). سلطان‌زاده ساختاری را که استرلین ارائه کرده بود، به‌ویژه آغاز طرح هندسی هشت‌بهشت با پنج دایره، بی‌ارتباط با طرح چهارتایی دانسته و تأکید کرده است که هرچند از این راه نیز می‌توان هشت‌بهشت را ترسیم کرد، اما 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 کرد و با نسبت‌دادن آن به نمونه‌های چهارایوانی برون‌گرا، که پیش‌تر در طرح چهارتاق و آپادانا به‌کار گرفته شده بودند، تلاش کرد تا سیر تحول آن را در معماری ایرانی تشریح کند (سلطان‌زاده ۱۳۹۰). جودکی عزیززی و همکارانش شمایی کلی از نُه‌بخش و نُه‌گنبد را در گونه‌های درون‌گرا و برون‌گرا مطالعه کرده‌اند و با وجود گردآوری و معرفی تعداد قابل توجهی از انواع گونه برون‌گرا، مبانی نظری شکل‌گیری این الگو و کیهان‌شناسی سازندگان آن را به‌طور جامع بررسی نکرده‌اند (جودکی عزیززی و دیگران ۱۳۹۳).

بدین ترتیب، ضروری است با مبنا قرار دادن اطلاعات 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 در این جهت است.

۳. ساختار چهارباغ و هشت‌بهشت

چهارباغ گونه‌ای از باغ‌پردازی ایرانی است که به‌وسیله دو گذر عمودبرهم که معمولاً چهار جدول آب نیز از آن عبور می‌کند به چهار بخش / کرت / باغچه تقسیم می‌شود (تصویر ۱).



تصویر ۱. طرح عمومی یک چهارباغ و هشت‌بهشت میان آن (جودکی عزیزی و موسوی حاجی)

ابونصری هروی (۹۲۱ق) ویژگی‌ها و نیازهای یک چهارباغ تاریخی را در دوره تیموری به‌خوبی توصیف و تشریح کرده 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: ۲۸۰-۲۸۲). این ویژگی‌ها به‌صورت موجز، ولی گویا در بیان عبدی‌بیک شیرازی در وصف باغ «سعادت‌آباد» قزوین نیز آمده‌اند:

عرصه این روضه عشرت‌مدار	تخته نردیست به نقش‌ونگار
گشته دو سطح متقاطع دو چار	چار خیابان ز دو سطح آشکار
جدول این صفحه فرخنده‌فال	چار طرف جوی پرآب زلال

(نویدی ۱۹۷۴: ۳۵).

هشت‌بهشت گونه‌ای از مربع‌نُه‌بخشی بیرون‌گراست که به‌طور معمول ساختاری هشت‌گوشه دارد. طرح کلی آن به نُه بخش تقسیم می‌شود. گنبدخانه‌ای مرکزی دارد که از هر سمت با یک ایوان به بیرون ارتباط فیزیکی و منظری پیدا می‌کند. درکنار ایوان‌ها و در هریک از گوشه‌های طرح اتاق یا اتاق‌هایی قرار دارند (تصویر ۱).

از آن‌جاکه 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 بیرون‌گرا در اقلیمی با ویژگی‌های آب‌وهوایی 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 و هم مرطوب بود. این ویژگی‌ها را عبدی‌بیک شیرازی در توصیفی که از عمارت مرکزی باغ سعادت‌آباد داشت چنین آورده است:

شاه و خم طاق به‌سر هر سویش	چشم جهان این یک و آن ابرویش
پهلوی ایوان ز یمین و یسار	گشته دو ایوان دگر بر شمال
برسر آن منظر فرخنده‌فال	ساخته ایوان دگر بر شمال
از چپ و از راست درآید دو جوی	ردی به حوض 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: ۴۱۴-۴۱۶) سبب شد تا بسیاری از پژوهش‌گران تاریخ معماری بدون توجه به جهان‌بینی سازندگان و طراحان این کوشک‌ها در علت نام‌گذاری این‌گونه بناها صرفاً به ساختار شکلی آن‌ها توجه کنند و با استناد به ساختار هشت‌بخشی بنا نام این الگو را هشت‌بهشت بدانند. همان‌گونه که پیش‌ازاین 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 کنند. مهم‌ترین اقدام برای دستیابی به این مقصود تأمین آب و درپی آن تلاش برای کاستن از خشکی و گرمای هوا بود. این مهم جز با انتقال آب و پس‌ازآن، کاشت درختان و ایجاد فضاهاى سبز میسر نمی‌شد. به این ترتیب، شیوه نوآورانه اجرای «کاریز» ابداع شد و پس‌ازآن، باغ‌ها با طرح‌های گوناگون در خشک‌ترین مناطق اقلیمی کشور، که پیش‌ازآن حتی تصور هم سخت بود، اجرا شدند. با برآورده‌شدن 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، نغمه‌پردازان نیز برخی از مقام‌های موسیقی چون «راه گل»، «باغ شیرین»، «باغ اردشیر»، «باغ شهریار»، «باغ سیاوشان»، «سروستان»، و «چهارباغ»^۱ را به آن تقدیم کردند (پوپ و آکرمن ۱۳۸۷: ۱۶۶۹).

حال چرا این الگوی معماری را «هشت بهشت» نام نهاده‌اند، به‌طور مشخص به جهان‌بینی و آرمان‌گرایی معماران منظر ایرانی بازمی‌گردد که در ادامه به چگونگی آن پرداخته می‌شود.

بهشت موعود در آموزه‌های اسلامی هشت مقام دارد: جنت خلد، دارالسلام، دارالقرار، جنت عدن، جنةالماوی، جنةالنعیم، علیین، و فردوس (عطار ۱۳۸۶: ۴۴۳) که به‌ترتیب 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 شده‌اند. در 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» (الرحمن: ۴۶)، «ذَوَاتَا أَفْنَانٍ: آن دو باغ دارای انواع گوناگون میوه‌ها و نعمت‌هاست» (الرحمن: ۴۸)، «فِيهِمَا عَيْنَانِ تَجْرِيَانِ: در آن دو باغ دو چشمه آب جاری است» (الرحمن: ۵۰)، «فِيهِمَا مِنْ كُلِّ فَاكِهَةٍ زَوْجَانِ: در آن دو باغ از هر میوه‌ای دو گونه است» (الرحمن: ۵۲)، «و مَن دُونَهُمَا جَنَّاتٍ: و پایین‌تر از آن دو باغ بهشتی دیگر نیز هست» (الرحمن: ۶۲)، «فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ: در آن دو نیز دو چشمه آب جوشان است» (الرحمن: ۶۶). ترکیب بهشت‌های هشت‌گانه در این چهار باغ به‌روشنی خلاصه شده است و مختصات آن در یک عرصه چهارباغی آشکارا دریافت می‌شود.

این جهان‌بینی به‌روشنی در آرای طراحان، معماران، و نخبگان قرن‌های گذشته نیز دیده می‌شود؛ به‌طوری‌که شاعری چون عبدالرحمان جامی (قرن‌های هشتم و نهم هجری قمری) در بیان هشت بهشت تبریز آشکارا از آن پرده برداشت:

این نه قصر است که بهشت دیگر است که گشاده به رخ اهل صفا هشت در است
جای آن دارد اگر هشت بهشتش خوانند چون ز هر نقش در آن حوروشی جلوه‌گر است
(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 به‌تکامل رسانده است (همان: ۲۸۰-۲۸۲).

وی پیش‌از 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 آن‌ان که به فتوت‌نامه‌ها و مقامات عرفانی توجه خاصی داشته‌اند، به خلق آثار مشابه یا هم‌نام 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 و به‌تمثیل از آن اثرشان را در هشت باب یا هشت روضه تدوین می‌کردند: جامی *بهارستان* (۱۳۹۰: ۲۷) را با این انگاره همانند *گلستان سعدی* (۱۳۷۶: ۱۶) در هشت باب تنظیم کرد؛ ابونصری هروی نیز *ارشادالزراره* را در هشت روضه گرد آورد؛ *دهلوی* (قرن‌های هفتم و هشتم هجری قمری) 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 تمام‌شدن عمارت هشت‌بهشت و سیراب‌گشتن مناهل و لطایف و برآمدن نهال‌های
نامی و در رسیدن میوه‌های جانی و مرغان بی‌نوا ...

چون شد آراسته به نقش‌ونگار	روی این کارگاه جادوکار ...
دید رضوان ز هشت خلد برین	هشت خلد برین به روی زمین ...
همه بیتش به‌گاه عرض شمار	سه‌هزار است و سی صد و چل و چار
سال هجرت یکی و هفت صد بود	کین بنا برد سر به چرخ کبود
گر بقا را بنای محکم نیست	چون من در این خانه ساختم غم نیست

(دهلوی ۱۳۶۲: ۲۹۶-۲۹۷).

دهلوی در جایی دیگر و در وصف یک قصر و عبدی‌بیک شیرازی نیز در خلال توصیف چهارباغ به‌روشنی به این موضوع اشاره کرده‌اند:

قصر نگویم که بهشتی فراخ	روفته طویی در او را به شاخ
با چمن هشت‌درش در یکی	با فلک هفت‌سرش سر یکی
بام سفیدش به فلک سود سر	کرد به خورشید سفیدی ابر
پای چو مهتاب به بامش نهاد	گشت ز دوران به زمین اوفتاد ...

بانگ گشاده در او دم‌به‌دم رفته به دربند و به دروازه هم
 با در بارش دو جهان پستِ او قلعهٔ نه‌در شده در بستِ او ...
 یک طرفش آب و دگرسوی باغ باغی و آبی ز دو سویش بلاغ

(دهلوی ۱۳۵۴: ۸۷-۹۰).

باغ بدین خوبی و زیندگی خندهٔ گل‌هاش به‌فرخندگی
 در وسط آن چمنی هشت‌سوی برده به لطف از چمن خلد گوی
 هشت بهشت است به زیب تمام آمده منسوب به‌هشتم امام

(نویدی ۱۹۷۴: ۴۰).

کرده مثنی چمنی دل‌پسند بید و چنارش به فلک سر بلند
 گشته بر اطراف مثنی دو جوی هشت‌بهشت آمده زو فیض جوی
 سرزده تالار وی از برج خاک پایه رسانده ز سمک تا سماک

(همان).

در وسط آن چمنی خرگهی لایق عشرت‌گه شاهنشهی
 هر طرفش هشت‌بهشتی وسیع خاسته هر گوشه درختی رفیع

(همان: ۵۶).

دهلوی شاعر و عارف قرن‌های هفتم و هشتم هجری قمری است. تبلور این جهان‌بینی در آرای وی به‌روشنی علت نام‌گذاری هشت‌بهشت را بیان می‌کند، که یک قرن پس از او به تعدادی از چهارباغ‌ها و گونه‌ای از مربع‌نُه‌بخشی اطلاق شد. عبدی‌بیک شیرازی نیز در دورهٔ صفویه می‌زیسته است 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 است که واصفی (قرن‌های نهم و دهم هجری قمری) عالم سفلا را به چهارباغی تشبیه کرده و آن را مثالی از عالم بالا برشمرده و در کمال‌گرایی آن را به بهشت عدن نیز رسانده است:

حمد بی حد و ثنای بی عدد حضرت خداوندی را که به قدرت کامله و حکمت شاملهٔ خود چهارباغ فسیح‌الفضای عالم سفلا را به چهار دیوار پایدار عناصر محکم و مضبوط گردانیده و طراح جهان‌آرای تقدیرش به دستبازی باغبان صنع چهار چمن ربیع مسکون را به سرو بالا و نخل قامت اولاد آدم در حسن و لطافت به روضهٔ جنات عدن رسانید ... (واصفی ۱۳۴۹: ۲۶۲).

این تصور کیهان‌شناختی به‌روشنی در آرایه چهارباغ در نگارگری ایرانی نیز تجسم یافته است. در یکی از آن‌ها (تصویر ۲) تصور هنرمند از بهشتی که خداوند متعال نوید آن را به مؤمنان داده است در قالب چهارباغی تصویر شده است که در مرکز آن حوض پُرابی (حوض کوثر) قرار دارد که محل تلاقی چهار باغچه پیرامون است.



تصویر ۲. تمثیلی از بهشت برین با نقش چهارباغ، نگارگری (کتاب‌آرایی) (خوانساری و دیگران ۱۳۸۳)

این تصورات باعث شد که پاره‌ای از چهارباغ‌های معماری ایرانی به‌ویژه از اواخر قرن‌های میانه (آغاز دوره تیموری)، به‌تمثیل از بهشت موعود، هشت‌بهشت خوانده شوند: مانند باغ بزرگ حکومتی بازمانده از دوره آق‌قویونلوها در تبریز که در گزارش امینی (قرن دهم هجری قمری) هشت‌بهشت نامیده شده است (امینی ۱۳۸۳: ۱۷۳)؛ یا نام چهارباغ اکبرشاه گورکانی در آگره هند که علامی (قرن دهم هجری قمری) هشت‌بهشت ضبط شده است (علامی ۱۳۸۵: ۱۶۶)؛ به همین ترتیب، حرعاملی (قرن یازدهم هجری قمری) باغ شاه‌سلیمان در اصفهان را با نام هشت‌بهشت آورده است (حرعاملی ۱۳۶۵: ۱۵۱)؛ کمپفر (قرن یازدهم هجری قمری) هم بر این موضوع صحه‌گذارده (کمپفر ۱۳۵۰: ۲۱۲) و گفته است رستم‌الحکماء (قرن دوازدهم هجری قمری) بر نام‌گذاری باغ شاه‌صفوی با نام هشت‌بهشت تأکید داشته است (رستم‌الحکماء ۱۳۸۲: ۷۱). به‌نظر می‌رسد نام‌گذاری برخی از چهارباغ‌ها با نام هشت‌بهشت چنان آشنا و احتمالاً بدیهی بوده است که رضافلی هدایت (قرن 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).

به تبع این موضوع، یعنی خوانده‌شدن عرصه چهارباغ‌ها با نام هشت‌بهشت، عمارت 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 بازمی‌گردد و به‌گفته پوپ در یک کیهان‌شناسی مشخص عالم را یک چهارباغ با چهار جوی تصور کرده‌اند که در مرکز آن تپه‌ای قرار داشته است (پوپ و آکرمن ۱۳۸۷: ۱۶۷۳)، اما منابع تاریخی به تصور تقسیم هشت‌بخشی آن اشاره‌ای نکرده‌اند. فقط قرآن کریم است که به هشت‌بهشت (پیش‌تر ترتیب و کیفیت آن‌ها بیان شد) اشاره می‌کند. بنابراین، منطقی به نظر می‌رسد که نام‌گذاری کوشک‌ها را، که عموماً با یک عرصه چهارباغی هم‌راه‌اند، 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 وجه‌تسمیه این نام هیچ ارتباطی به تقسیمات چندبخشی آن ندارد، چون اساساً این پلان‌ها در عدد نه تقسیم می‌شوند و نه عدد هشت، اما از منظر 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. وجه‌شبه‌های بسیاری بین دست‌ساخته‌های زمینی و آنچه 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 کرد تا شاعران متعدد نیز اندام و اجزای آن را به شیوه‌های گوناگونی تشریح کنند. تلفیق این الگو با یک چهارباغ چنان پسندیده به نظر می‌رسید که شعرا و ادبا برای غنابخشیدن به کلام خود با درون‌مایه‌های عرفانی، حکمی، و غیره آن را 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:

- عدل شهنشاه به‌حسب 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 عرش‌سای
شمسه او نورفکن بر سپهر
شمسه او در دل شب‌های تار
قبه قصرش زده سر با سپهر
سایه حق پادشه ملک و دین
کنگر طاقش به فلک هم‌زیان
هر طرفش باغ بهشتی نسیم
- 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 به حمد خدای ...
خیره شد از شعشعاهش چشم مهر ...
رایت خورشید کند آشکار
شرنه بامش شرف ماه و مهر
ساخته تمثال فلک بر زمین
طایر بامش به ملک توأمان
قصر بهشت آمد و باغ نعیم
- (نویدی ۱۹۷۴: ۳۱-۳۳).
- تا طارم نه‌سپهر آراسته‌اند
در خار فزوده و ز گل کاسته‌اند
- تا باغ چهارطبع پیراسته‌اند
چه‌توان کردن چو این چنین خواسته‌اند
- (انوری ۱۳۷۶: ۶۷۹).
- چون عاد و چون ثمود مقرنس نمی‌کنیم
ما قصر و چارطاق بر این عرصه فنا
- (مولوی ۱۳۸۴: ۶۴۶).
- هشت‌بهشت و چارجوی از بر سدره بنگری
خاک در خدایگان گر به کف آوری در او
- (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
- (مولوی ۱۳۸۵: ۶۱).
- سخن در بهشت است و آن چارجوی
ز دوزخ مشو تشنه را چاره‌جوی
- (نظامی ۱۳۸۱: ۱۱۴).

آن چارجویِ جنتِ عدن است بی‌گمان تأویل یک رباعیِ فردوس‌بار فیض
بینی ز شش جهت در هر هشت خلد را بر روی خود گشاده چو کردی دوچار فیض
(فیض کاشانی ۱۳۸۱: ۱۳۶).

کلیم کاشانی در وصف کوشک شاه‌جهان گورکانی آورده است:

زهی دولت‌سرای آتش‌افروز	فروغ تو جهان را صبح نوروز
رخ افلاک را آئینه بامت	چراغ اختران روشن ز جاهت ...
به آن کرسی‌ست از رفعت بنایت	که باشد طاق کسری خاک پایت ...
زمین را سایه‌ات فیض الهی	گدایی در برت بهتر ز شاهی
به تعریف سخن کوتاه‌کمند است	بلندی تو بر طاق بلند است ...
شهنشاهی که از فر خدایی	به گردون کرده قصرش خودنمایی ...
به پیش همتش در زیر افلاک	کفِ بگشاده‌ای دان این کفِ خاک
ز عدلش دست مظلوم آن‌چنان گیر	که از سهم هدف ریزد پر تیر ...
نظر تا سوی ایوان گذر کرد	ز طاق آسمان قطع نظر کرد
به رفعت چون کنم تعریف ایوان	گذار قافیه افتد به کیوان
ز بس بر رفته این ایوان والا	به گل خورشیداندود است بنا
مصور در او صورت نگارد	ز زلف زهره موی خامه آرد
فراز مهر و مه طاقش کشیده‌ست	که ابرو را مکان بالای دیده‌ست ...
دراول پایه‌اش از خاک بگذشت	سرش ز آن سوی از افلاک بگذشت ...
ندارد شش جهت چون این مُثَمَّن	که باشد هفت چرخش زیر دامن
ملایک چون کبوتر بر رواقش	ثریا کوزه نرگس به طاقش
صفای هشت خلد از وی عیان است	که هر رنگش ز پا جنت‌نشان است
ندیدم گرچه گر دیدم ز آفاق	چنین هشتی که باشد در جهان طاق

(کلیم کاشانی ۱۳۶۹: ۳۷۱-۳۷۳).

در بیان ابونصری هروی به روشنی می‌توان به‌کارگیری واژگانی را دید که تناسب کارکردی دارند. وی پس از تکمیل هشت‌بهشت خود چنین گفته است:

و عمارات جنت آیات به‌جانب جنوب رو به شمال خواهد بود و ریاض بساتین بهشت آیینش به‌عنایت حضرت الهی و فیض نامتناهی جلت‌آلانه و عمت‌نعمانه که بنای نه قصر و دوازده برج افلاک را به عمارت کن‌فیکون برافراخت و شمسۀ مهر و ماه روی ایوانش را منور و مزین ساخت و چهارطاق بلند رواق عناصر را به‌دستیاری قدرت بی‌چون سر بر افلاک برافراشت ... (ابونصری هروی ۱۳۴۶: ۲۸۰).

هم‌نشینی واژگانی چون عمارات، بساتین، نه‌قصر، ایوان، چهارطاق، و رواق در یک مقال بهره‌گیری آشکار نویسنده را از صنعت ادبی مراعات‌الظنیر نشان می‌دهد. تناسب کارکردی این واژگان و تجمیع معمول آن‌ها در طرح یک نه‌بخش برون‌گرا اشاره‌روشنی به الگوی چهارباغی بستان و گوشک نه‌قسمتی، چهارطاقی‌یا، به‌عبارت‌درست‌تر، هشت‌بهشت موردنظر شاعر دارد. در منظومه‌ای از خواندمیر (قرن‌های نهم و دهم هجری قمری) نمونه‌روشن‌تری را از این نحوه تلفیق آرایه ادبی و صنعت معماری می‌توان دید:

این ملمع‌پیکر فرخ‌رخ کیوان‌مدار	گشت از رفعت سپهرآسا و گردون‌اقتدار
بانی‌اش بدر فلک قدری همایون‌طلعتی‌ست	کز قدومش این بنا بر چرخ دارد افتخار ...
چهارطاق است این به‌ظاهر لیک ازروی یقین	هر یکی دارد شرف بر آسمان زرنگار ...
زاجتماع چهارطاقش هشت جنت شد پدید	حوض کوثر نیز در وی شد به‌عینه آشکار
دست صنع طاق‌بند نه‌فلک بر هر یکی	مانده از عین تجلی قبه خورشیدوار ...
از کمال اعتدال و آب‌وتاب و خرمی	جنت فردوس کی آید به جنبش درشمار ...
فرخ آن کشور که در وی منزلی باشد چنین	خرم آن منزل که باشد چون تو در وی شهریار
تا بنا باشد مر این نه‌گنبد دوار را	پادشه در چارطاق چارعنصر کام‌کار

(خواندمیر ۱۳۷۲: ۲۷۳-۲۷۵).

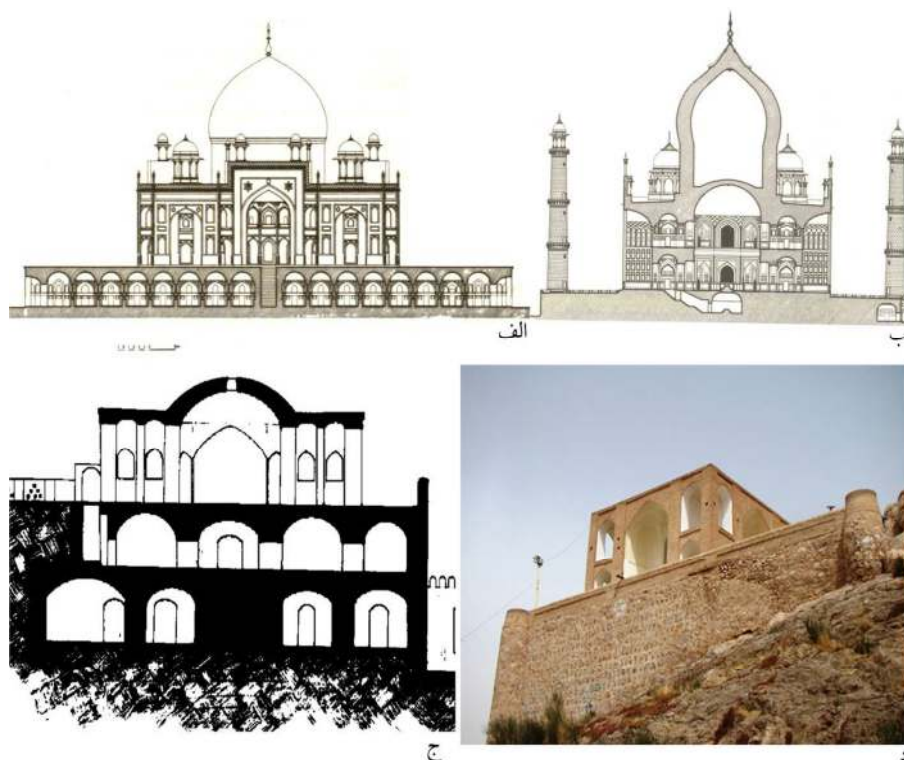
۶. داده‌های معماری

در الگوی هشت‌بهشت تنوع فضایی، به‌ویژه در نمای درونی، بیش از الگوهای قبلی (آبادانا و نه‌گنبد) است و در دوره صفویه، با مقرنس‌کاری‌های زیبای مربع شماره‌نه یا مربع میانی و با استفاده از نقاشی‌های زیبا با مضامین رزمی و بزمی در آرایش ایوان‌ها، به‌ویژه ایوان شاه‌نشین و نمای درونی گنبدخانه (مربع شماره‌نه)، به اوج خود رسیده بود. در نه‌بخش‌های این دوره (صفوی) غیراز نماهای پرطمطراق تغییراتی نیز در ظاهر بنا صورت گرفت که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تغییر زاویه نوددرجه‌ای گوشه برخی از گوشک‌ها و تبدیل آن به

زاویه‌ای نسبتاً باز اشاره کرد. به همین دلیل، طرح چهارگوشه‌ی الگوهای قبلی (آپادانا و نه‌گنبد) در این الگو به صورت هشت‌پهلوی نمایان شده است (تصویرهای ۱ و ۵).

از قرن نهم هجری قمری به بعد، در آسیای میانه و شبه‌قاره‌ی هند، برای ساخت بسیاری از آرامگاه‌های مذهبی و غیرمذهبی از طرح الگوی هشت‌بهشت استفاده شد و به همین نسبت در ساخت تعداد قابل‌توجهی از کاروان‌سراهای حاشیه‌ی خلیج‌فارس نیز از این الگو استفاده شد. اگرچه به‌طور معمول این طرح در آمیزش با چهارباغ تکامل می‌یافت، اما در کاروان‌سراهای حاشیه‌ی خلیج‌فارس، با توجه به طولانی‌بودن فصل گرما و بالابودن میزان رطوبت نسبی منطقه، استفاده از طرح هشت‌بهشت در ساخت کاروان‌سرا پاسخی فوری و مناسب به محیط گرم و مرطوب به‌شمار می‌رفت، چراکه 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 دوره‌ی صفوی بر سر راه جاده‌ی کهن لار به بندرعباس ساخته شده‌اند (جودکی عزیز و دیگران ۱۳۹۳: ۷۳-۷۴).

یکی دیگر از ویژگی‌های برجسته‌ی طرح الگوی هشت‌بهشت در معماری ایرانی پیش‌بینی کرسی است که این نوع بناها بر فراز آن ساخته می‌شدند. هرچند پیشینه‌ی این مهم را باید در دوره‌ی هخامنشی و در موقعیت آپادانای تخت‌جمشید و پس‌از آن در دوره‌ی ساسانی و در بنای موسوم به «تخت‌نشین» شهر گور فیروزآباد جست‌وجو کرد، اما فراگیرشدن آن به قرن‌های متأخر اسلامی و در طراحی هشت‌بهشت‌ها مربوط است. این کرسی، که به‌طور روشن پیش‌نهاد ابونصری هروی نیز بوده است (ابونصری هروی ۱۳۴۶: ۲۸۱)، هنگامی که با یک منظر چهارباغی تلفیق می‌شد یادآور اندیشه‌ای بود که عالم هستی را چهار بخش می‌انگاشت که تپه‌ای در مرکز آن جهان را به مرکزیت خود دعوت می‌کرد (پوپ و آکرمن ۱۳۷۸: ۱۶۷۳). با وجود آن‌که این اندیشه کاملاً متأثر از فرهنگ و معماری ایرانی است، معماران عثمانی و شبه‌قاره‌ی هند نیز هیچ ابایی از پذیرش کامل آن نداشتند و به‌خوبی از این ویژگی منحصر‌به‌فرد ایرانی در ساخت کوشک چینیلی در استانبول، تاج‌محل در آگره، و مقبره‌ی همایون در دهلی استفاده کردند. در مجموعه‌ی ارگ بم کرمان 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 معیار 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 (تصویر ۳).

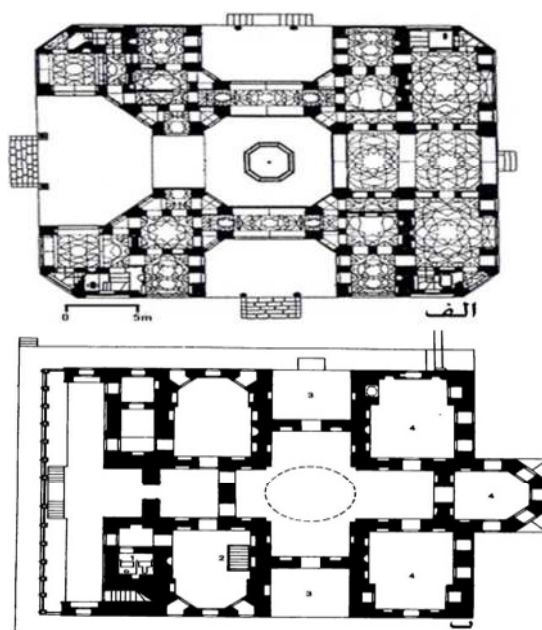


تصویر ۳. نمونه‌ای از هشت‌بهشت‌ها با کرسی آن: الف) مقبره همایون در دهلی، گورکانیان هند (کخ ۱۳۷۳؛ ب) تاج‌محل در آگره، گورکانیان (کخ ۱۳۷۳؛ ج) چهارفصل در حاکم‌نشین ارگ بم، صفوی، برش مربوط به پیش از زلزله ۱۳۸۲ ش (آرشیو پایگاه میراث جهانی بم؛ و د) تخت درگاه قلی‌بیک در کرمان، اواخر دوره صفوی (اداره کل میراث فرهنگی کرمان).

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

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

جذب آن‌جا شدند. به این ترتیب، قلمرو جغرافیایی این الگو برخلاف طرح تقریباً
 تمرکزگرای آپادانا گسترش قابل توجهی 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
 (تصویر ۴. ب) به کار گرفته شد و به خوبی به زبان مشترک فرهنگ معماری تشریفاتی در
 بسیاری از سرزمین‌های اسلامی تبدیل شد. در واقع، گسترهٔ این طرح را باید با قلمرو ادبیات
 فارسی یکی دانست؛ به گونه‌ای که هر جا ادبیات ما گام نهاد این طرح نیز به خوبی آن را
 همراهی کرد.



تصویر ۴. طرح هشت‌بهشت در معماری: الف) کوشک هشت‌بهشت اصفهان (نعمیما ۱۳۸۵)؛
 ب) تودارمال بارداری در فاتح‌پور سیکری (کخ ۱۳۷۳).

طرح هشت‌بهشت در قرن‌های اخیر در آثاری تداوم یافت؛ از جمله: کاخ خورشید در
 کلات نادری متعلق به نادرشاه افشار، باغ نظر در شیراز مربوط به دورهٔ زندیه، عمارت
 مرکزی استخر شاه‌گلی در تبریز، باغ مصلی در نائین، عمارت اصلی باغ دولت‌آباد در یزد که
 طرب نائینی طبق سستی متعارف آن را «عمارت هشت» نامید (طرب نائینی ۱۳۵۵: ۳۵۴)، و
 آرامگاه تکمیل‌شدهٔ عطار در نیشابور که قدمت همگی آن‌ها به دورهٔ قاجار می‌رسد.

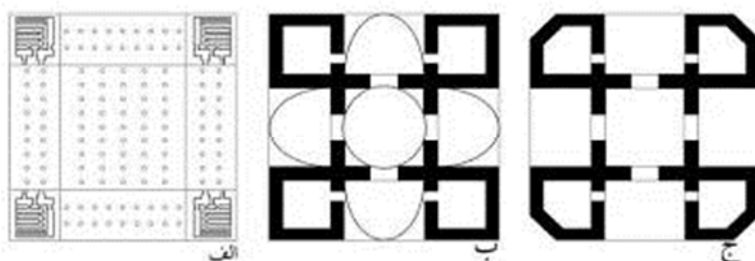
استفاده از این طرح در معماری تشریفاتی نیز با استقبال چشم‌گیری از سوی پادشاهان دوران گوناگون اسلامی مواجه شده بود، زیرا ساختمان تشریفاتی هشت‌بهشت این قابلیت را داشت که از فضای مربع مرکزی و میانی آن در مناسبات سیاسی و پذیرایی از میهمانان ویژه و دادن بار خاص استفاده شود (جودکی عزیزی و دیگران ۱۳۹۳: ۷۹).

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 قابل‌توجهی داشته است. پیشینه طرح هشت‌بهشت، همان‌طور که هوف (Huff 2005: 391) و سلطان‌زاده (۱۳۹۰: ۴۵) نیز گفته‌اند، به ساختمان آپادانای شوش و تخت‌جمشید بازمی‌گردد که قدمت هر دوی آن‌ها به دوره هخامنشی می‌رسد. این طرح با رواج گسترده پوشش‌های «سغ»، «آزج»، یا طاقی در دوره ساسانی، با وجود تحولاتی که در شکل «آسمانه» صورت پذیرفت، برپایه 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، ضروری بود که فضاهایی در کنار بخش‌های اصلی به‌منظور خنثی‌کردن نیروهای مضاعف الحاق شود. به همین علت است که طرح‌های نه‌بخشی در پروژه‌های بزرگ گاه از این عدد پا فراتر می‌نهاد.

اصول طراحی ساختاری و تجربه معماری دوره ساسانی بی‌کم‌وکاست به دوران اسلامی منتقل شد. در قرن‌های 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 عزیزی و دیگران ۱۳۹۳: ۶۰). از قرن پنجم تا اواخر قرن هشتم هجری قمری هیچ نمونه‌ای از گونه برون‌گرای هشت‌بهشت در معماری ایرانی شناسایی نشده است، اما از اواخر قرن هشتم هجری قمری این طرح با هیئتی پرتکلف‌تر بار دیگر به معماری ایرانی بازمی‌گردد (تصویر ۵) و تا قرن‌های متأخر اسلامی نیز در بیش‌تر سرزمین‌های اسلامی در جایگاه طرحی متعارف و پسندیده در ساختمان کوشک در چهارباغ‌ها باقی می‌ماند. به‌نظر

می‌رسد نخستین نمونهٔ این نوع کوشک‌ها در شهر شیراز و در دورهٔ آل مظفر (قرن هشتم هجری قمری) 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 پیشینهٔ این طرح را به ساختمان آپادانا نسبت می‌دهند، باید تأکید کنیم که الگوی نه‌بخش برون‌گرا با طرح آپادانا شروع شد، با الگوی نه‌گنبد برون‌گرا تداوم یافت، و در هیئت هشت‌بهشت‌ها به اعتلای خود رسید (تصویر ۵)؛ در واقع، از این ره‌گذر می‌توان سیر تحول این الگو را در معماری ایرانی ارزیابی کرد. ویژگی مشترک نه‌بخش برون‌گرا در هر سه نمونهٔ آپادانا، نه‌گنبد، و هشت‌بهشت برخوردار از اصل تقارن کامل است. محور این تقارن در هر جبههٔ طرح از تالار و یا گنبدخانهٔ مرکزی عبور می‌کند.



تصویر ۵. گونه‌شناسی نه‌بخش برون‌گرا: الف) نوع آپادانا؛ ب) طرح متعارف نه‌گنبد؛ و ج) طرح معمول هشت‌بهشت (جودکی عزیزی و دیگران ۱۳۹۳).

۸. نتیجه‌گیری

الگوی هشت‌بهشت یکی از مهم‌ترین الگوهای معماری ایرانی است که در قرن‌های متأخر اسلامی، با ساختاری برون‌گرا، طرح متعارف بسیاری از عمارات تشریفاتی بوده است. در علت نام‌گذاری و نسب‌شناسی این طرح ابهاماتی وجود دارد که پاسخ درخوری برای آن نیافته‌اند. بی‌گمان بهره‌نگرفتن از منابع ادبی منظوم و منثور در بررسی آثار معماری، به‌طور فراگیر، و در مطالعهٔ آثار موسوم به هشت‌بهشت، به‌طور ویژه، یکی از مهم‌ترین علل این کاستی‌ها بوده است. به همان میزان که این بناها در بستر معماری ایرانی در دوران اسلامی شکل گرفتند، در حوزهٔ ادبیات نیز ویژگی و علت نام‌گذاری‌شان با توصیفات دقیق آثار یا در هیئت استعاره‌ها و تشبیهات ادبی زیبا، به‌واسطهٔ ارتباط شعرا با معماران یا کارفرمایان، ثبت شدند. نکتهٔ مهم‌تر این که هم‌سانی جهان‌بینی ادیبان ایرانی با هنرمندان و معماران مسلمان

باعث شد که آنان نیز آثار خویش را در تمنای بهشت موعود به شیوه 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 غیرواقعی نسبت داده می‌شد، جز با بررسی دقیق منابع ادبی به نتیجه‌ای قابل توجه نمی‌انجامید. این الگو، به‌گواه منابع ادبی و داده‌های معماری، پلان مقبول عمارت باغ‌ها و به‌طور مشخص کوشک میانی بسیاری از چهارباغ‌ها بوده است. تلفیق این طرح تکامل‌یافته با منظرپردازی باغ ایرانی، که ساختار آرمانی آن‌ها با استناد به بسیاری از منابع ادبی یک عرصه چهارباغی از بهشت‌های هشت‌گانه (بشارت‌داده‌شده در قرآن) است، نام‌گذاری این الگو را با نام هشت‌بهشت به‌هم‌راه داشت. دیرزمانی پیش از آن‌که در قرن نهم هجری قمری این نام به آثار معماری اطلاق شود، در ادبیات ما به‌دست شاعران نام‌برداری چون امیرخسرو دهلوی زمینه 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 *هشت‌باغ* و *هشت‌بهشت*، و در یک قرن بعد با راه‌نمایی‌های صاحب *ارشاد‌الزراره* و یادآوری شعری چون *عبدالرحمان جامی* زمینه نام‌گذاری این الگوی معماری با نام *هشت‌بهشت* فراهم شد. توصیفات زیبای صاحب *آیین‌اسکندری* از باغ‌ها، چهارباغ‌ها، و کوشک‌های شاه‌طهماسب صفوی در قزوین تردیدی در این نام‌گذاری باقی نمی‌گذارد.

منابع ادبی و تاریخی پیشینه کهن‌ترین نمونه معماری آن را دست‌کم به دوره آق‌قویونلو می‌رسانند و پس‌از آن، با فراگیری قابل‌توجهی که به‌خوبی با گستره قلمرو ادبیات ما نیز سنجیدنی است و در واقع، یک زبان فرهنگی مشترک را تصدیق می‌کند از آناتولی تا شبه‌قاره هند رواج پیدا کرد. اندام فاخر این آثار باعث شد که این بناها در مقام تشریفات سیاسی به محل مناسبی برای پذیرایی از سفرا و فرستادگان دیگر کشورها تبدیل شوند. این موقعیت ممتاز سبب شد که شعرا و ادبا گاه با تشبیه‌ها و اغراق‌های شاعرانه این ساخته‌های درباری را در کلام خود غرق در واژه‌های خوش‌آوا کنند؛ این موضوع از یک‌سوی اسباب سرخوشی شاهان و امرا را فراهم می‌کرد و از سوی دیگر، با صورت‌هایی از استعاره یا توصیفی دقیق منبع موق و دست‌اولی برای شناخت این‌گونه آثار در معماری ایرانی برجا نهاد.

پی‌نوشت

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

کتاب‌نامه

قرآن کریم.

- ابونصری هروی، قاسم بن یوسف (۱۳۴۶)، *ارشادالزراعه*، به‌اهتمام محمد مشیری، تهران: دانشگاه تهران.
- امینی، ابراهیم بن میرک جلال‌الدین (۱۳۸۳)، *فتوحات شاهی (تاریخ صفوی از آغاز تا سال ۹۲۰ ق)*، به‌تصحیح محمدرضا نصیری، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- انوری ابیوردی، محمد بن محمد (۱۳۷۶)، *دیوان انوری*، با مقدمه سعید نفیسی، تهران: نگاه.
- باربارو، جوزافا و دیگران (۱۳۸۱)، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران (شش سفرنامه)*، ترجمه منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.
- بلر، شیلا و جانانان بلوم (۱۳۸۸)، *هنر و معماری اسلامی*، ج ۲، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- پوپ، آرتور و فیلیس آکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ج ۳، ترجمه نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.
- جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۹۰)، *بهارستان*، به‌تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران: اطلاعات.
- جودکی عزیز، اسدالله و دیگران (۱۳۹۳)، *مربع نه‌بخشی و نه‌گنبد در معماری (با تأکید بر معماری ایرانی و سرزمین‌های هم‌جوار)*، تهران: گنجینه هنر.
- حراعلمی، محمد بن حسن (۱۳۶۵)، *تممیم اهل‌الآمل*، به‌تحقیق احمد حسینی اشکوری، قم: کتاب‌خانه حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی (ره).
- حکمت، علی‌اصغر (۱۳۸۶)، *جامی متضمن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و مثنوی خاتم‌الشعرا نورالدین عبدالرحمن جامی ۸۱۷-۸۹۸ هجری قمری*، تهران: توس.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۸۲)، *دیوان اشعار*، با تصحیح و مقدمه و تعلیقات ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همادالدین (۱۳۷۲)، *مآثرالملوک: به‌ضمیمه خاتمه خلاصه‌الانخبار و قانون همایونی*، به‌تصحیح میرهاشم محدث، تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.
- خوانساری، مهدی، محمدرضا مقتدر، و مینوش یآوری (۱۳۸۳)، *باغ ایرانی بازنمایی از بهشت*، ترجمه مهندسین مشاور آران، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- دهلوی، امیرخسرو (۱۳۰۲)، *مثنوی مطلع‌الانوار*، آرایش محشی: مولانا مولوی محمد ابوالحسن، لکهنو: نولکشور.
- دهلوی، امیرخسرو (۱۳۵۴)، *قران‌السعدین*، پیش‌گفتار از احمد حسن دانی، اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

- دهلوی، امیر خسرو (۱۳۶۲)، *خمسه، مقدمه و تصحیح امیراحمد اشرفی*، تهران: شقایق.
- رستم‌الحکماء، محمد هاشم (۱۳۸۲)، *رستم‌التواریخ، به تصحیح میترا مهرآبادی*، تهران: دنیای کتاب.
- روزبهان، فضل‌الله (۱۳۸۲)، *تاریخ عالم‌آرای امینی: شرح حکم‌رانی سلاطین آق‌قویونلو و ظهور صفویان*، به 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 تاج‌محل»، *مجله هویت شهر*، س ۵، ش ۹، پاییز و زمستان.
- شاردن، ژان (۱۳۹۳)، *سفرنامه شاردن*، ترجمه اقبال یغمایی، ج ۵، تهران: توس.
- طرب نائینی، محمدجعفر بن محمدحسین (۱۳۵۵)، *جامع جعفری*، به کوشش ایرج افشار، تهران: انجمن آثار ملی.
- عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۶)، *مختارنامه (مجموعه رباعیات عطار)*، به تحقیق محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- علامی، ابوالفضل بن مبارک (۱۳۸۵)، *اکبرنامه: تاریخ گورکانیان هند*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- فیض کاشانی، محمد بن شاه مرتضی (۱۳۸۱)، *کلیات علامه ملا محمد محسن فیض کاشانی (دیوان فیض کاشانی)*، به تصحیح و تنظیم مصطفی فیضی و دیگران، قم: اسوه.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۵۰)، *سفرنامه کمپفر به ایران*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: انجمن آثار ملی.
- کخ، ابا (۱۳۷۳)، *معماری هند در دوره گورکانیان*، ترجمه حسین سلطان‌زاده، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کلیم کاشانی، ابوطالب (۱۳۶۹)، *دیوان ابوطالب کلیم کاشانی*، به تصحیح حسین پرتو بیضایی، تهران: خیام.
- کیانی، محمدیوسف و ولفرام کلایس (۱۳۷۳)، *کاروان‌سراهای ایران*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- گودوین، گادفری (۱۳۸۸)، *تاریخ معماری عثمانی*، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: فرهنگستان هنر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۴)، *کلیات شمس تبریزی (دیوان کبیر شمس)*، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: طایفه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۵)، *مثنوی معنوی براساس نسخه نیکلسون*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۱)، *اقبال‌نامه*، به تحقیق برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران.
- نعیما، غلامرضا (۱۳۸۵)، *باغ‌های ایرانی*، تهران: پیام.
- نویدی، زین‌العابدین بن عبدالؤمن (۱۹۷۴)، *آیین اسکندری*، با مقدمه ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، مسکو: اداره انتشارات دانش.

۱۱۰ کهن‌نامه ادب پارسی، سال ششم، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۴

هدایت، رضاقلی بن محمدهادی (۱۳۸۵)، *سفرنامه خوارزم*، تهران: میراث مکتوب.
واصفی، محمد بن عبدالجلیل (۱۳۴۹)، *بدایع‌الوقایع*، به تحقیق الکساندر بلدروف، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

Huff, Dietrich (2005), 'From Median to Achaemenian Palace Architecture', *Iranica Antiqua*, vol. XL.

O'Kane, Bernard (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*, vol. XVIII, Islamic Period, Abbas Daneshvari (ed.), California: Costa Mesa.

Stierlin, Henri and Andreas Volwahren (1994), *Islamic India*, Lausanne: Benedikt Taschen.