



دوره جدید، سال ۱۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

شماره پیاپی: ۴۵

مقاله پژوهشی: ۱۱۲-۱۲۴

<http://jjh.jor.alzahra.ac.ir>

تجربه آستانه‌ای در شمایل‌نگاری شیعی دوره قاجار^۱

محمدصادق قیصری^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۹

سیدابوالقاسم حسینی اسحق آبادی (ژرفا)^۳

تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۲/۲۴

چکیده

یکی از رویکردهای بدیع نسبت به ارتباط بین تجربه زیبایی‌شناختی و تجربه دینی، واکاوی این ارتباط ذیل مفهوم تجربه آستانه‌ای است که بسط و گسترش آن توسط افرادی چون اریکا فیشر مورد ارزیابی مجدد قرار گرفته است. از دید فیشر اگرچه تمام تجربه‌های آستانه‌ای را نمی‌توان زیباشناختی لحاظ کرد اما آن دسته تجربه‌های آستانه‌ای که هدفشان سیر و گذاری درونی است و مشخصه‌های دگرگون‌ساز خاصی دارند با تجربه‌های دینی دارای وجوه اشتراک خاصی می‌شوند. از همین‌رو، در مقاله حاضر این مسئله مطرح شده است که این دو سنخ تجربه، پیرامون یکی از وجوه متمایز هنرهای اسلامی که در دوره قاجار ظهور یافته و از آن به عنوان شمایل‌نگاری شیعی یاد می‌شود، به چه نحوی دارای وجوه مشترک هستند؛ در همین راستا برای واکاوی ماهیت تجربه مخاطب هنگام مواجهه با شمایل شیعی خوانش فیشر از تجربه آستانه‌ای مدنظر قرار گرفته است. شمایل‌نگاری شیعی در این دوره تاریخی دارای تنوع بسیار قابل توجهی است که در سطح وسیعی در جامعه بازتولید شده‌اند لذا بررسی ماهیت تجربه مخاطب با این آثار اهمیت خاصی پیدا می‌کند؛ چراکه در کنار دارا بودن وجوه زیباشناختی، به نوعی از امکان ویژه تجربه دینی بهره‌مند هستند. نهایتاً، در مقاله پیش‌رو تلاش شده به روش تحلیلی با اشاره به پیش زمینه‌های این بحث و با به کارگیری خوانشی خاص از نظریه تجربه آستانه‌ای، نقطه مشترک تجربه زیباشناختی و دینی در مواجهه مخاطب با این سبک از هنر دینی در دوره قاجار شناسایی گردد. این امر منجر به شناخت بهتر ماهیت تجربه مخاطب هنرهای دینی از منظری جدید می‌شود که در مطالعات هنرهای دینی در دوره اسلامی راهگشاست.

کلید واژه‌ها: تجربه آستانه‌ای، تجربه دینی، شمایل‌نگاری شیعی، قاجار، تجربه زیباشناختی، هنر دینی

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.45040.2057

۲. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران، نویسنده مسئول. m.s.gheisari@gmail.com
۳. استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران. dr.Zharfa@itaihe.ac.ir

وجوه مشترک دین و هنر همواره در مطالعات نظری قابل ردیابی است که این امر در سال‌های اخیر بیش از گذشته مورد توجه واقع شده است. میانجی‌گری یکی از کارکردهای هنرهای ادبی، شنیداری و بصری است که از دوران باستان تا مدرنیته، سنت‌های مختلف را در بر می‌گیرد و در زمینه‌های آیینی مورد مذاقه قرار گرفته است. این میانجی‌گری از قواعد زیبایی‌شناختی پیروی می‌کند، آن را شکل می‌دهد و از این طریق سنت‌های بلاغی و شعری سامان یافته است. برای مثال، بسیاری از آیین‌ها را می‌توان به عنوان آثار هنری تفسیر کرد که آفرینش و سرایش زیبایی‌شناختی آن‌ها از اهمیت محوری برخوردار است (شولز، ۲۰۱۸، ۱۲).

از سوی دیگر، اصطلاح «تجربه زیبایی‌شناختی» در نیمه دوم قرن بیستم مورد توجه قرار گرفت و اگرچه ریشه‌اش در غرب نضج یافت اما در حوزه مطالعات اسلامی و متون کلاسیک این امر به نحو دیگری تبلور یافته، برای مثال در زبان عربی ایجاد تأملات زیبایی‌شناختی و بلاغی در ارتباط با متن قرآن صورت گرفته است (شولز، ۲۰۱۸، ۱۰). این امر با زیبایی‌شناسی غربی قابل پیوند است برای مثال نظریه اعجاز (تقلیدناپذیری) کوششی برای درک زیبایی قرآن است (همان). این نکته در بسیاری از مطالعات نظری حول شناخت زیبایی‌شناسی قرآن مورد مطالعه قرار گرفته است^۱ و دامنه این بحث در مورد آثار هنری مختلف و مواجهه مخاطب با اثر هنری در حوزه اسلام قابل بسط و گسترش است. وجود نوع خاصی از احساسات در دل متون، همیشه نقش مهمی در راستای درک و تأویل آن‌ها دارد. یکی از نمونه‌های بارز آن قرآن است. کهن‌ترین منابع، اثربخشی پیام قرآن را تا حدی ناشی از زیبایی آن توصیف می‌کنند. بر این اساس، مؤمنان، با توجه به آنچه آیات قرآن روایت می‌کند، هنگام شنیدن آیات دریافت‌های حسی خاصی مانند نوعی «لرزه در پوست»^۲ (مور مور شدن) و «لرزه در دل» را تجربه می‌کنند.^۳

در حالیکه نمونه‌هایی که تاکنون ذکر شد به میانجی‌گری آیینی اشاره داشت، نوع دیگری از میانجی‌گری هنوز مورد توجه قرار نگرفته است. دین نه تنها در

متون دینی به معنای محدود بازنمایی می‌شود، بلکه متونی که خود بنا به تعریف دینی نیستند، می‌توانند واسطه دینی برای مخاطب نیز باشند. این امر در مورد آثاری است که به تجربه دینی یا به عبارت کلی‌تر، اعمال^۴ دینی می‌پردازد یا آن را توصیف می‌کند. بسیاری از وجوه هنرهای اسلامی شاید این بُعد را دارا باشند اما آنچه برای بررسی در این مقاله مدنظر است شمایل‌نگاری‌های شیعی در دوره قاجار است که پیش از آن در سرزمین‌های اسلامی به این شکل ظهور نیافته بود.

پرسی که در نوشتار حاضر مطرح شده این است که به چه نحوی تجربه دینی و زیباشناختی در شمایل‌نگاری شیعی قاجار دارای وجوه مشترک می‌شوند؟ اما پیش از بررسی وجوه آیینی شمایل‌های قاجاری بهتر است از منطری مشخص ارتباط ماهوی میان تجربه دینی و تجربه زیباشناختی را واکاوی کنیم. در این نوشتار سعی شده تا با بهره‌مندی از کارکرد مفهوم «تجربه آستانه‌ای»^۵، شباهت میان این دو سنخ تجربه پیرامون «شمایل‌نگاری شیعی دوران قاجار» تبیین گردد.

پیشینه پژوهش

از مهم‌ترین و شاید تنهاترین موارد قابل ذکر که به طور مشخص به ارتباط تجربه آستانه‌ای و فضای هنر دینی پرداخته شده می‌توان به پژوهش زهرا مقدادی، سید ابوالقاسم حسینی، هادی ندیمی، سید محمد حسین نواب (۱۴۰۱) «آستانگی در معماری زیارت» اشاره داشت که در آن نگارندگان به بررسی نقش یکی از مراحل آستانگی در نحوه مواجهه مخاطب با مکان مقدس پرداخته‌اند. این نوشتار با محوریت قرار دادن مفهوم «پیش آستانگی» در ارتباط با دو مقوله مهم در تجربه دینی یعنی «زیارت» و «معماری» کوشیده به چگونگی تأثیر سنت زیارت بر معماری زیارتگاه بپردازد. بررسی نحوه بازنمود کالبدی و معمارانه زیارت بر مداخل یا همان پیش آستانگی‌های معماری حرم رضوی از اهداف اصلی این مقاله است. در سایر تحقیقات منابع اصلی بیشتر با بررسی مفهوم آستانگی در تجارب روانکاوانه مواجه هستیم. در مطالعه پیرامون تجربه آستانگی مانند اثر پل استنر^۶ این زمینه در تجربه‌های روانی بررسی شده است. اما در آثار فیشر

است که می‌توان رویکردی جدید در به‌کارگیری مفهوم تجربه‌آستانگی را پی‌گرفت و از همین رو در این تحقیق از این رویکرد به منظور شناسایی وجوه مشترک تجربه‌دینی و تجربه‌زیباشناختی در شمایل‌نگاری شیعی استفاده شده است.

روش پژوهش و رویکرد

این پژوهش با تحلیل مفهوم تجربه‌آستانگی نزد اریکا فیشر^۷ و خوانشی نو از آن، جهت به‌کارگیری در مطالعه تجربه مخاطب در هنرهای دینی صورت گرفته تا به ارائه شناخت مؤلفه‌های بدیع این ارتباط پردازد. همچنین در راستای شناسایی مصداق‌های عینی و تاریخی، این امر به شیوه تحلیلی و بر مبنای گردآوری منابع تصویری و کتابخانه‌ای انجام گرفته است که در بخش نخست ابتدا دیدگاه کلی در باب قرابت تجربه‌دینی و زیباشناختی ذیل تجربه‌آستانگی تبیین شده و در ادامه با تجزیه و تحلیل اطلاعات و یافته‌های شمایل‌نگاری شیعی دوره قاجار، سنخ تجربه مخاطب هنگام مواجهه با شمایل‌ها در راستای هدف مقاله شناسایی شده است.

تجربه‌آستانگی: پلی میان تجربه‌دینی و تجربه‌زیباشناختی

بنا به تعریف فیشر، تجربه‌زیباشناختی نوعی «تجربه‌آستانگی» است و تمامی تجربه‌های دینی را مادامی که یک واقعیت یا امر ماورایی در میان نباشد می‌توان از سنخ تجربه‌های زیباشناختی لحاظ کرد^۸ (فیشر، ۲۰۰۸، ۳۲). تعبیر «آستانگی» به دوگانگی، سردرگمی یا سرگردانی تجربه شده در مرحله میانی یک مراسم گذرا (شبه آنچه در زیارت و حضور در مسجد یا کلیسا تجربه می‌شود) اشاره دارد، زمانی که شرکت‌کنندگان دیگر وضعیت پیش از مراسم خود را حفظ نمی‌کنند اما هنوز انتقال به وضعیتی که در پایان مراسم خواهند داشت را آغاز نکرده‌اند. مرحله اول یا پیش‌آستانگی مرحله جدایی است؛ مرحله میانی یا آستانگی مرحله گذار است. مرحله سوم یا پس‌آستانگی - ای مرحله ادغام مجدد در جامعه است. در اصل مفهوم «آستانگی» بر اساس نظریه‌های آیینی ویکتور ترنر^۹ و آرنولد فن گنپ^{۱۰} به گفتمان زیبایی‌شناسی وارد شد.

به طور کلی این مفهوم عبارت است از مرحله‌ای که در آن تمام ساختارها منحل شده و افراد از پیوندهای اجتماعی و قوانین ثبت‌شده رها می‌شوند (وارستات، ۲۰۱۸، ۱۸۵). براساس خوانش فیشر، تجربه زیباشناختی حین اجرای نمایش (اثر هنری) به لحظاتی مانند سردرگمی عمیق شبیه است (فیشر، ۲۰۰۸، ۲۱). ترنر از قبل به وجود شباهت میان هنر و دین واقف بود

اما فیشر سعی دارد اندک تمایزی که ترنر قائل شده بود را کنار زند و به نوعی با بهره‌گیری از ذات دگرگون‌کننده امر زیباشناختی این آستانگی بودن یا آستانگی را حفظ کند که این امر بدون تغییر در ماهیت تجربه زیباشناسانه میسر می‌شود.

از دید او مفهوم آستانگی حوزه‌ای تجربی و نوآورانه برای مطالعه فرهنگ‌ها ایجاد کرد (فیشر، ۲۰۰۸، ۱۷۵). براساس این نظرگاه، عملاً مرزبندی کلاسیک بین یک ارائه هنری و آیینی قابل طرح نیست چراکه با آستانگی - ای خواندن این حالت برای مخاطب، امر هنری و دینی مخاطب خود را در موقعیت یکسانی درگیر می‌سازند. اما باید دید دقیقاً این حالت آستانگی کی و چگونه پدید می‌آید. موقعیت آستانگی در دو حالت رخ می‌دهد: نخست ظهور^{۱۱} و اتوپوئیس^{۱۲} است؛ اتوپوئیس^{۱۳} از طریق آثار منتقدانی مانند جوزف تابی^{۱۴} و ایرا لیوینگستون^{۱۵} وارد نظریه ادبی آمریکا شد، اما همانطور که فیشر استدلال می‌کند، حلقه بازخوردی که در هر رویداد هنری (پرفورمنس به شکل خاص) به واسطه تعاملات مداوم اجراکنندگان و مخاطبان ارائه می‌شود، نمونه اساسی‌تری از این پویایی است که می‌تواند برای مثال با میانجی‌گری ادبیات ارائه شود (همان). به طور کلی اتوپوئیس کنشی خودزا است که در ذات اثر هنری وجود دارد و منجر به ایجاد حلقه اتوپوئیزیس حین اجرای رویداد هنری می‌شود. حالت دوم آستانگی، مربوط است به فروپاشی دوگانگی‌ها به ویژه تقابلی که بین واقعیت و هنر وجود دارد (همان). در اصل این دوگانگی‌ها تجربه آستانگی را امکان‌پذیر می‌کنند.

به دیگر سخن، تجربه زیباشناختی به مثابه تجربه‌ای آستانگی به طور مشخصی برای هنرهای نمایشی و پرفورمنس‌ها صدق می‌کند اما آیا قابل تعمیم به سایر رشته‌های هنری و حتی غیرهنری (مانند آیین‌ها و مناسک و ...) نیست؟ فیشر با اشاره به متون کلاسیک در غرب و شرق سعی دارد به نوعی این تعمیم را تبیین کند؛ در این راستا با اشاره به مفهوم کاتارسیس^{۱۶} ارسطویی و مفهوم رَسَه^{۱۷} این دو را ریشه دگرگون‌کننده ذات امر زیباشناختی را می‌توان در نظر گرفت. اگر ارسطو^{۱۸} از شفقت و ترس نزد مخاطب سخن به میان آورده منظور حضور نوعی قابلیت دگرگون‌کننده در نمایش تراژدی است لذا نمی‌توان منشاء آیینی آن را نفی کرد و می‌توان بیان داشت کاتارسیس خصلتی شفا بخش را تداعی می‌کند (فیشر، ۲۰۰۸، ۱۹۱). تجربه کاتارسیس، تجربه‌ای آستانگی و دگرگون‌کننده را شکل می‌دهد که این شبیه به مفهوم رَسَه در حکمت هند باستان است.

مفهوم رَسَه (عصاره، جوهر، اکسیر، طعم) مرکز و قطب همه اصول هنری است که در متون سنتی هندی حضوری جدی دارد. این معنا در متنی با عنوان «اصول نمایش»^{۱۹} مطرح شده است:

«هیچ معنای [شعری] عاری از رَسَه بیان نتواند شد... اکنون می‌پرسند که رَسَه چیست؟ در پاسخ گوییم که رَسَه (طعم)، رَسَه نامیده شده است به سبب آنکه آن را می‌توان چشید (آسوادِ پته). رَسَه چگونه چشیده می‌آید؟ همان گونه آدمی با مزاج سالم چون خوراکی پخته شده با مزه‌های مختلف می‌خورد، آن مزه‌ها را می‌چشد و محظوظ میگردد و خرسند، همچنین است کار اهل فرهنگ که چون مراتب و مقامات جاودان (سُتَهایِ پیه‌واَه) را می‌بینند که در ظهورات مختلف توسط کلام، حرکات و فضایل نمودار شده است، آن مراتب و مقامات را می‌چشند و محظوظ و خرسند می‌گردند» (بهار تهمونی، ناتیَه‌شاستَره، فصل ۶، ۲۰).

پس در گنه این مفهوم تجربه‌ای آستانه‌ای و دگرگون‌شونده را می‌توان مشاهده کرد. تجربه زیباشناختی و آستانه‌ای در نهایت به دلیل تأثیرات حلقه بازخورد اتوپوئسیس منطبق می‌شوند و تجربه آستانه‌ای، سوژه تجربی خود را دگرگون می‌سازد (فیشر، ۱۷۷، ۲۰۰۸) اما تفاوتی غیر ماهوی بین این دو وجود دارد؛ در هر سنخ از تجربه آستانه‌ای (دینی و هنری) تماشاگران حالتی خلسه‌وار را تجربه می‌کنند. برای مثال می‌توان موقعیت تماشاگر تعزیه و یک تئاتر را در ذهن فرض کرد. در تجربه مخاطبان وارد جهان جدیدی می‌شوند که در تجربه دینی، این موقعیت آستانه‌ای منجر به ایجاد هویت جدید در مخاطب می‌شود و سپس توسط جامعه هدف مورد پذیرش قرار می‌گیرد در حالی که در تجربه هنری تحول بعد از موقعیت آستانه‌ای برگشت پذیر (موقتی) است و اقبال عمومی هم نمی‌یابد (فیشر، ۳۸، ۲۰۰۵). اما با وجود این، ایده دگرگونی مستلزم پذیرش آستانه‌ای بودن است.

به طور کلی تجربه آستانه‌ای دو هدف را در پی دارد: دگرگونی جمعی (که اکثراً مشارکتی است) و دگردیسی جسمانی - عاطفی (همان، ۱۹۲). بسیاری از ژانرها امکان اطلاق این سنخ تجربه را دارا هستند اما لزوماً همه این تجربه‌ها در مقام تجربه زیباشناختی نیستند. تجربه‌های آستانه‌ای که سیر را به هدفشان تبدیل می‌کنند زیباشناختی هستند و تجربه‌های آستانه‌ای که از سیر به منظور رسیدن به غایت دیگر^{۲۲} استفاده می‌کنند، غیرزیباشناختی^{۲۳} (همان). این دو نوع را به شکل زیر می‌توان صورت‌بندی کرد:

تجربه آستانه‌ای زیباشناختی: خود یک گذار (یا عبور) و سیر را شکل می‌دهد.

تجربه آستانه‌ای غیرزیباشناختی: گذار (یا عبور) از چیزی به چیزی دیگر.

تجربه زیباشناختی به مثابه تجربه‌ای آستانه‌ای برای مخاطب با تحولی موقت همراه است. تحولی که دقیقاً در سیر و گذار محقق می‌شود و می‌توان هدف امر زیبا را حضوری فعال در همین سیر دانست. باید توجه داشت، بسیاری از تعاریف معاصر از تجربه زیباشناختی از مقولاتی بهره می‌برند که از طیف وسیعی از فرم‌های مذهبی سرچشمه می‌گیرند^{۲۴}. حال اگر تجربه زیبا-شناختی دارای دلالت‌های دینی باشد، مخاطب گستردگی تجربه را به نحوی تفسیر می‌کند که گویی با امر متعالی در پیوند است (کناپ، ۳۴، ۲۰۱۸). بر این مبنا، زیبایی‌شناسی با مجموع مواد، فرم‌ها و ابزارهای به کار رفته توسط هنرمند در ارائه اثر یا رویدادی هنری، و نوع ادراکی که با تأثیر بر حواس، تخیل و عواطف مخاطب برمی‌انگیزد در ارتباط است (فیشر، ۱، ۲۰۱۸). اینجا، اصطلاح دگرگونی^{۲۵} یا تحول بسیار قرابت دارد با مفهوم زیبایی‌شناسی. پس مادامی که تجربه‌های زیباشناختی را در مقام تجربه‌های آستانه‌ای در نظر گرفته شود (همانند آن‌ها با تأثیر و کنش دگرگون‌ساز همراه هستند)، شباهت‌هایی با تجربه‌های دینی مانند خلسه‌های عرفانی و وحیانی پیدا می‌کنند (فیشر، ۳۵، ۲۰۰۵). این حال آستانه‌ای امکان تغییر را می‌گشاید^{۲۶}.

فهم وضعیت آستانه‌ای به عنوان مقصود یا غایت تجربه، بسیار شبیه درک هنر به مثابه جایگزینی برای دین است. بنابراین، تجربه‌های دینی را می‌توان به نوعی زیباشناختی نامید، چراکه تفسیرهای دینی از تجربه‌های زیباشناختی به کارکردها، اهداف زیباشناختی تبدیل می‌شوند - کنش‌ها و اعمال هنری، آیینی منجر به دگرگونی دائمی جهان‌بینی افراد و باورهای آن‌ها می‌شوند که با آگاهی از علت زیباشناختی این دگرگونی، وقوع یک هنر-دین مشخص می‌تواند نتیجه تجربه آستانه‌ای زیباشناختی باشد (همان). در این میان حتی محل وقوع چنین تجربه‌ای حائز اهمیت می‌شود، نمادهای عبادی، گفتار مقدس و اعمال آیینی آن را به عنوان مکانی دگرگون‌کننده تعریف می‌کنند (این دگرگون‌کنندگی محدود به زمان و مکان مقدس است) (کارسون، ۶۰، ۲۰۰۳).

در حقیقت جامعه حاضر در این عمل دینی، توسط یک زیارت^{۲۷} وارد این واقعیت آستانه‌ای می‌شود (همان). زیارت و مناسک جمعی جنبه‌های آستانه‌ای را دارا هستند زیرا شرکت‌کنندگان باهم یکسان‌اند؛ آن‌ها حین زیارت از ساختارها و جایگاه‌های اجتماعی خود فاصله می‌گیرند^{۲۸}. این موقعیت، یعنی حضور در یک

مکان مقدس جهت انجام اعمال زیارت، به این ترتیب صورتبندی می‌شود:^{۲۸}

پیشا-آستانه‌ای ← ۲۹ آستانه‌ای ← پسا-آستانه‌ای ۳۰

خلاصه آنچه افراد با پیشینه‌های فکری خاص یا باورهای خاص تجربه دینی می‌نامند عموماً می‌تواند به همان میزان تجربه‌ای زیباشناختی تفسیر شود. این امر در بسیاری از وجوه آیینی مذهب شیعه در ایران قابل ارزیابی است و آنچه که در این نوشتار بنا است بررسی گردد یکی از بدیع‌ترین وجوه آن یعنی شمایل‌نگاری شیعی است و همانطور که پیش از این ذکر شد، وجه اشتراک تجربه دینی و زیباشناختی به نوعی آستانه‌ای بودن این دو سنخ تجربه است. حال باید بررسی شود چه میزان تجربه آستانه‌ای در مواجهه مخاطب با شمایل‌ها وجود دارد؛ یعنی با توجه به تعریفی که از یک تجربه آستانه‌ای شد به چه نحوی می‌توان مواجهه مخاطب شمایل‌های شیعی قاجار را واجد برقراری این برابرنهاد دانست. این مسئله را می‌توان با بررسی شواهد تاریخی و مشخصه‌های این آثار به شکل عینی تبیین کرد.

ظهور شمایل‌های شیعی در دوره قاجار و هویت بصری امر قدسی

بحث از هستی‌شناسی و تحریم تصویر قدیسان در اسلام خود نیازمند مطالعه مجزای دیگری است^{۳۱} اما به اختصار می‌توان بیان داشت عالمان شیعه دوازده امامی در ایران نسبت به ممنوعیت تصویرگری در اسلام موضع متفاوتی اتخاذ کرده‌اند، هرچند ابتدا مخالفت‌هایی با اصل تشبه آن هم به صورت نمایش صورت گرفت اما به تدریج با دیدن تأثیرات مثبت آن، علما و روحانیان بزرگ شیعه این عمل را تأیید کردند^{۳۲} (بکتابش، ۱۹۷۹، ۱۶۱). نکته جالب توجه برای مطالعه شمایل‌نگاری قاجار این است که برخی از علمای قاجار به مانند میرزا ابوالقاسم قمی (م. ۱۲۳۱ ق) اشکالی در این امر ندیدند (بکتابش، ۱۹۷۹، ۱۰۷). از دیگر موارد می‌توان به کتاب مقام‌الفضل نوشته آقا محمدعلی بهبهانی (م. ۱۲۱۶ ق) اشاره کرد که در آن پیرامون حکم شرعی تعزیه و شبیه‌خوانی بحث مختصری کرده است و آن را به طور مشروط، مجاز شمرده است^{۳۳} (شهیدی، ۱۳۸۰، ۸۱). جالب آنکه در همین اثنا، میرزا محمدتقی نوری^{۳۴} از علمای ذی‌نفوذ دربار فتح‌علی‌شاه، در راستای از میان برداشتن احکامی که تقلید و تصویرسازی‌های خیالی از معصوم را منع می‌کرد، اقدام به سرودن اشعار تعزیه می‌نماید.

از سوی دیگر، مسئله اصلی علما که مبنای فقهی‌اش مبتنی بر برداشت آن‌ها از متن احادیث می‌شد، مربوط

به کارکرد تصاویر بود نه لزوماً موجودیت آن‌ها و از این رو گویی همین که مورد پرستش قرار نگیرند برای مجاز بودن کافی بود^{۳۵}. به تعبیری شاید بتوان بیان داشت تصویر در خدمت دین درآمد. این موارد شاهی هستند برای این مدعا که نوعی تساهل فقهی هم مزید بر علت شد تا جنبه‌های هنری دین (به‌خصوص نمایش و نقاشی) به شکلی فراگیر نزد عوام رواج یابد. از همین رو می‌توان به تاریخ طولانی تولید تصاویر تجسمی با مضامینی شیعی برای استفاده در خدمت دین نظر افکند. تجسم اعتقاد و اعمال دینی به نوعی با حضور تصاویر در تشیع ایرانی رنگ تازه‌ای گرفت که این امر در دوره قاجار به شکل تازه‌ای میسر شد. تجربه‌های حسی زیباشناختی به دلیل اهمیت معرفتی و عاطفی شان، که تأثیرات دگرگون‌کننده‌ای بر ناظران آیین‌ها دارند، ارزشمند هستند (فلاسکروود، ۲۰۱۰، ۹۰).

در تاریخ هنر ایران این امر با توسعه نگرش شیعی دوران صفوی به شکل متفاوتی جلوه کرد. برای صفویان تأکید بر جایگاه علی (ع) به عنوان اولین امام شیعیان و رابطه نزدیک بین او و پیامبر اسلام مهم بود. این امر در نهایت پیامدهایی برای هنرها داشت و بر موضوعات انتخاب شده برای تصویرسازی در نسخه‌های خطی و برخورد هنرمندان با مجسمه‌های مقدس تأثیر گذاشت (همان، ۱۳). از جمله برجسته‌ترین موضوعاتی که در هنرهای تجسمی پیش از صفویان در دوره تیموری به نمایش درآمد، بازنمایی علی (ع) و پیروانش بود که اغلب در نبرد با غیر مسلمانان به تصویر کشیده می‌شدند^{۳۶}. در این بازه زمانی که از آن به عنوان دوران شکوفایی نگارگری ایران یاد می‌شود، صورتگران شمایل پیامبر (ص) و علی (ع) را با حجاب و هاله نورانی به تصویر می‌کشیدند. اما نکته آنجاست که در آن زمان، حامیان و مخاطبان نقاشی دینی عمدتاً دربار و نخبگان درباری بودند^{۳۷}.

ظاهراً احساسات و بیانگری عمومی در طول زمان تغییر کرد و در اواسط قرن نوزدهم تصاویری که علی (ع) را در مقامی قهرمانی به تقلید از سنت‌های صفوی به تصویر می‌کشیدند در کتابچه‌های چاپ سنگی تولید و در بین عموم مردم پخش شد. این نگرش متفاوت متکی بر این است که عامل اجتماعی از طریق درگیر شدن با این اشکال از بیان زیباشناختی می‌تواند بینشی در مورد حقایق دینی به دست آورد و در مورد آن‌ها تأمل کند، از آن دست کنش‌هایی که اعتقاد بر این است نوعی میانجی‌گری مقدس و الهی را در پی دارد. یکی از دوران‌هایی که این امر به شکل مدون بسط و گسترش یافت دوران قاجار است. در این دوره برای اولین بار در سنت اسلامی شاهد ظهور

شمایل‌های دینی با مضامینی اغلب شیعی هستند که از جنبه‌ای خاص برای بحث حاضر اهمیت دارد چرا که نقش آن‌ها را در ایجاد کنشی دینی برای ما مشخص می‌سازد و در نتیجه امکان برابرنهاد قرار دادن یک تجربه زیباشناختی به عنوان تجربه‌ای آستانه‌ای-دینی را هموار می‌کند. در این دوره شمایل‌های امام علی(ع) (تصویر ۱) بدون هیچ حجاب و هاله‌ای به منصه ظهور رسید و جالب آنکه در جامعه تکثیر شد. این درحالی است که پیش از این اغلب چهره قدیسان نامرئی بود.

تفاوت دیگر بین شمایل‌نگاری در کتاب‌های چاپ سنگی - مصور و شمایل‌های پرتره‌ای (اغلب آبرنگ و رنگ‌روغن) در بازنمایی قدیسان، به ژانر آن‌ها مربوط می‌شود. در چاپ‌های سنگی نگاره‌ها در قالب روایت هستند در حالی که در این سبک خاص، شمایل‌های شیعی قاجار به شکل پرتره (تصویر ۲ و ۳) هستند. در این حالت نظاره‌گر بهتر با اثر درگیر شده و این دقیقاً همان ژانری است که در این نوشتار کانون اصلی توجه است.



تصویر شماره ۱- شمایل مولا علی(ع) اثر اسماعیل

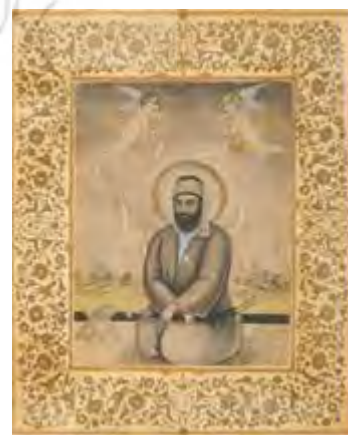
جلایر، ۲۹×۲۱ سانتی متر، مجموعه شخصی محمدنصیر عتیقی مقدم.



تصویر شماره ۳. شمایل پیامبر(ص) و اصحاب، رنگ روغن،

۲۷×۲۳ سانتی متر، رقم ۱۳۰۱.ه.ق، رحیم کاشانی.

در دوران قاجار، تصویر با قدرت نمادین عظیمی همراه شد که قادر به بازنمایی کنشگر اجتماعی امر غایب و تبلیغ ایدئولوژی و اعتقاد بود. قدرت نمادین تصاویر



تصویر شماره ۲. شمایل منسوب به امام علی(ع)، آبرنگ، ۲۷×۳۴.۵،

موزه هنرهای دینی امام علی(ع).

مربوط به شمایل‌نگاری و زمینه نمایش آن‌ها بود. از پرتره‌ها برای حضور و مشاهده حاکم (شاه) غایب در مناسبت‌های تشریفاتی استفاده می‌شد و به گونه‌ای مورد احترام قرار می‌گرفت که گویی نماینده حاکم بود، رویه‌ای که در دوره فتحعلی شاه (حکومت ۱۷۹۸-۱۸۲۴) معرفی شد (همان) (تصویر ۴). در دوران حکومت فتحعلی‌شاه قاجار، شاهد پدیده‌ای تحت عنوان «کشف ارزش تصویر»^{۳۸} هستیم. در این دوره، از تکثیر تصویر و قدرت فزاینده آن در جامعه به منظور اهداف سیاسی مختلفی بهره می‌بردند و کم‌کم وجه شمایی تصاویر شاه افزایش یافت و این امر تا پایان عهد قاجار به انحای گوناگون در نقاشی یا عکس شخص شاه نمود داشت. تصویر به مثابه‌ی یک شمایل آیینی درآمد و احترام و تکریم آن شکل رازآلود به خود گرفت و گویی افراد ملزم به احترام در برابر این تصاویر شدند به نحوی که در شماری از تذکره‌ها و خاطرات مکتوب آن دوران، از برخورداری احترامی همراه با تقدس نسبت به تصاویر شاه یاد شده است.^{۳۹}



تصویر شماره ۴: پرتره فتحعلی‌شاه، ۳۲،۶×۴۵،۶ سانتی‌متر، اثر میرزا بابا اصفهانی، فروخته شده در حراجی کریستیز ۲۰۱۵.

به طور کلی نوعی نگره دینی خاص در دوره قاجار که مرهون دستگاه قدرت بوده در ظهور چنین ژانری مؤثر واقع شده. برای مثال شخص فتحعلی‌شاه برای فراهم کردن این تساهل اهمیت دارد، در شمایی از امام علی و حسنین (ع) که به قلم میرزا بابای اصفهانی (نقاش-بازی دربار فتحعلی‌شاه) است^{۴۰} نقاش ذکر کرده که به فرمان شخص شاه دست به خلق چنین اثری برده

است. پس به طور حتم اجازه چنین کاری از سوی شاه که دارای جایگاه والای معنوی و سیاسی بوده مصداق بارزی است برای آن‌که جریان دربار را در رونق گرفتن شمایل‌نگاری مذهبی کم‌اهمیت ندانست. اما این روند در دوران ناصری به شکل خاصی شدت می‌گیرد به طوری که گویا شاه این شمایل‌ها را در محلی با عنوان «شمایل‌خانه» نگهداری می‌کرده. نکته جالب توجه آنکه مواجهه شخص شاه با این شمایل‌ها در منابع مختلفی ذکر شده است و این امر به شکل عیان‌تری توسط ناصرالدین شاه متدوال شد:

«تمثال بی‌مثال حضرت ولی الله اعظم را که از این پیش در خزانه دولتی بود بیرون آورده، بفرمود در مرصع به کار بردند و در روزهای سلام از سینه خود آویخت و این روش در ایران برای پادشاهان رسم شد» (مرآت الوقایع مظفری، جلد: ۱، ص ۲۷۶).

در جایی دیگر:

«از جمله نشان‌های دولت ایران تمثال مبارک حضرت امیر المؤمنین علی مرتضی علیه السلام است که مخصوص اعلی حضرت شهریار است. ایجادش در سال ۱۲۷۳ هجری شد، وقتی که مملکت هرات در سلطنت اعلی حضرت ناصر الدین شاه قاجار به دست سلطان مراد میرزا حسام السلطنه مفتوح شد و خبرش در طهران به خاک پای همایونی رسید، محض تبرک و تیمن، (سپهر) تمثال بی‌مثال حضرت ولی الله اعظم را که از این پیش در خزانه دولتی بود بیرون آورده، بفرمود در مرصع به کار بردند و در روزهای سلام از سینه خود آویخت و این روش در ایران برای پادشاهان رسم شد» (مرآت وقایع مظفری، ۲۷۵-۲۷۶).

«چون تمثال شمایل مبارک حضرت امیر المؤمنین علی بن ابی طالب علیه السلام که در عصر آن حضرت از روی چهره مبارک آن بزرگوار ساخته‌اند از خزاین ملوک سلف به خزینه این دولت جاوید عدت انتقال یافته برحسب امر همایون میرزا ابو الحسن خان نقاش‌باشی که در این صنعت وحید اعصار و فرید ادوار است از روی آن تمثالی عظیم المثل ساخته به جواهر آبدار ترصیع کردند و به لثالی شاهوار علاقه بستند، روز چهارشنبه بیست و هفتم ربیع الاول نظر به حسن عقیدت و خلوص توسل شاهانه آن تمثال مبارک را از پیکر خسروانی خود آویختند و جشن و سروری باشکوه و سلام عام منعقد گردید و بخششهای ملوکانه فرمودند» (اعتماد السلطنه، ۱۲۷۵، ۱۳۶۷).

به نحوی دیگر این کارکرد عبادی نزد ناصرالدین شاه بیان شده است:

«در این وقت که خبر این فتوح گوشزد گردید تمثال شمایل مبارک حضرت شاه ولایت را که از قدیم

باشد. چونان که عن قریب شخص پیامبر جهت ملامت ایشان از قبر برخاود خاست» (ویلسون، ۱۸۹۵، ۲۱۳). از سوی دیگر اکثریت جامعه شیعی در دوره قاجار (که اغلب بی سواد بودند^{۴۳}) مایل به مشاهده تصویر بودند، تصویری که بر اساس شنیده‌های آن‌ها کشیده شده بود و بدین ترتیب تجسم ذهنی را تقویت می‌بخشید (آژند، ۱۳۹۵، الف، ۸۱۹). به بیانی دیگر آن‌چه که متن دینی از بیان آن عاجز است را تصویر به شکل عینی‌تر بیان می‌کرد و این مصداقی است بصری که ظهور جلوه‌های تخیل دینی در جامعه را در قالب نقاشی نمایان می‌کند^{۴۴}. پس با رونق گرفتن آن، شکلی از فریضه دینی در کنار جنبه‌های هنری و زیباشناختی شمایل هویدا گشت که از آن به منظور وسیله‌ای برای قرب به خدا و دفع‌کننده بلا استفاده می‌شد (غریب-پور، ۱۳۷۸، ۵۶). این پدیده‌ای است که تا پیش از این در فرهنگ اسلامی سابقه نداشته و بیش‌تر در مسیحیت شاهد تقدس و عبادت شمایل‌های مسیح هستیم^{۴۵} (همان). یکی دیگر از نمودهای بارز این کارکرد عبادی را در شمایل‌های قابل حمل می‌توان دید (تصویر ۵). کهن‌ترین نمونه‌های یافت شده از این دست شمایل‌ها مربوط به قرن هجدهم است که می‌توانند سرچشمه از ایران یا هند داشته باشند (معزی، ۲۰۱۲، ۳). به تعبیر مارزولف: «شمایل قابل حمل^{۴۶}، یک شیء مقدس است که دارنده‌ی آن، به جهت کسب برکت و محافظت از آن مستفیض می‌شود^{۴۷}» (مارزولف، ۱۳۹۰، ۲۲).



تصویر ۵- شمایل حضرت علی و حسین (ع)،

(منبع: www.christies.com)

الایام از روی شمایل مبارک اصلی در زمان حیات آن حضرت نقش کرده بودند [...] و شاهنشاه صافی عقیدت هر صباح زیارت آن صورت مبارک را مفتاح چندین افتتاح؛ و نماز بردن بر آن تمثال بی‌مثال را مایه هزار گونه فوز و فلاح می‌دانست مقرر بفرمود تا میرزا ابو الحسن خان نقاش‌باشی بدان شکل و شمایل صورتی ساخته پس به جواهر آبدار ترصیع کردند و به لثالی شاهوار علاقه بستند، و در روزی که آن نشان همایون و صورت مبارک را زیب پیکر خواست، فرمود: جناب صدراعظم جشنی شاهانه به پای کرد و طوئی بزرگ برآراست» (روضه‌الصفای ناصری، ۱۳۸۵، ۱۰۶۵).

همچنین در روزنامه خاطرات ناصرالدین‌شاه قاجار، در خاطرات اول ماه رجب سال ۱۳۱۳ ه.ق، به زیارت شمایل حضرت امیر (ع) در مراسم ابتدای هر ماه قمری اشاره شده است؛ مراسم بدین ترتیب بوده که بعد از رؤیت هلال ماه نو، شمایل حضرتش زیارت می‌شده است (عبدامین، ۱۳۸۹، ۴۴۴). این روزنامه خاطرات منبع دست اولی است که یک تجربه معنوی توسط شاه در شب اول هر ماه قمری را تأیید می‌کند^{۴۸}. در منبعی دیگر کریم‌زاده چنین روایت کرده:

«به طوری که معروف است شاه، تربت مطهر را که خود از سرداب حضرت سیدالشهداء علیه السلام بیرون آورده بود، در یک جعبه سپرده به صندوق‌خانه همایون تحویل داده بود و شب اول هرماه، شمایل حضرت علی (ع)، اثر صنیع‌الملک و جعبه مزبور را می‌خواست و پس از دیدن هلال ماه، آن تمثال و تربت را زیارت می‌کرد» (۱۳۶۳، ج ۱، ۲۸).

این مسئله در میان جامعه عصر قاجار هم گسترش یافت و شاهد تکثیر و بازتولید این سبک شمایل‌نگاری نمادین در جامعه قاجار هستیم که به تبع آن باید به دنبال شواهدی برای وقوع تجربه‌ای معنوی مشابه آنچه برای شاه رخ داده باشیم. مخاطب این شمایل‌ها در سطح وسیعی از جامعه، به چه نحوی تحت تأثیر معنوی آن‌ها قرار می‌گرفته است؟ سخن از باور به قداست شمایل‌ها را می‌توان با نقل قولی تاریخی از ویلسون^{۴۹} بهتر نمایان کرد:

«در بازدید از سرای یک ایرانی متمول بودم. به اتاقی شدیم که آنجا تمثالی تمام بالا از [حضرت] علی و اولادش حسن و حسین نشسته در دو پهلوی بر من پدیدار گشت. علی با هاله‌ای به دور سر با جامه‌ای از پشم شتر نمودار بود و در دست خود شمشیری دوسر داشت که گفتی فرشته‌ای از آسمان آورده بود. خود را در برابر این تصویر بر خاک می‌نهادند و بوسه می‌زدند و سخت ستایش و نیایش می‌کردند و زیر لب نجوایی را زمزمه. این نشان از نگرشی عظیم در دین مسلمین

مواجهه مخاطب با شمایل؛ تجربه‌ای آستانه‌ای

سخن از ارتباط بین شمایل و عبادت امری آسان نیست چرا که در الاهیات شیعه امامیه همواره شاهد یک دیالکتیک بین ظاهر و باطن بوده‌ایم. در بحث پیرامون مقوله امامت در تشیع، تعریف «امام» به مثابه «صورت الهی» مطرح است که شاید این امر بی‌ارتباط با بحث حاضر نباشد.^{۴۸} در روایتی شیعی منقول از شیخ صدوق می‌بینیم پیرامون مسئله ماهیت امام اول شیعیان با طرح این ایده «وجه الله» بودن ایشان مواجه می‌شویم (عیون الاخبار الرضا، ۱۲۷۵ ه.ق). هم‌چنین می‌دانیم در ادبیات شیعی، خصوصاً فرهنگ ایرانی - شیعی، علی (ع) به عنوان واسطه‌ی کهن الگویی، امامی کیهانی است که والاترین مقام از سوی خداوند را داراست. در همین فرهنگ شیعی، نوری که به قلب فرد مؤمن می‌تابد و قابل مشاهده است به واسطه علی (ع) صورت می‌پذیرد (معزی، ۲۰۱۸، ۵). این کارکرد، یعنی نگاه به یک فیگور یا شمایل مقدس، بر اساس یک الاهیات جامع بر مبنای محوریت مفهوم «امامت» شکل گرفته است (همان). پس می‌توان اذعان کرد این پدیده به میزان قابل توجهی بر دین‌داری مردم قاجار تأثیر گذار بوده. برای مثال می‌توان به شمایی در موزه‌ی امام علی (ع) اشاره کرد که پیرامون آن به فارسی نوشته شده: «هرکس بعد از نماز صبح، به تصویر من [شمایل] نگاه کند و بر آن بوسه زند، گویی شصت مرتبه به زیارت مکه رفته است»^{۴۹} (امیرمعزی، ۲۰۱۸، ۶).

با این همه، شمایل‌نگاری، در نهایت ظرفیت بصری‌اش، جامعه تفسیری خاصی از شیعه در ایران را با تکرارها و قراردادهای پایدار خود شکل داده است (فلاسکورد، ۲۰۱۰، ۳۱). تداوم محبوبیت تصویر خیالی امامان شیعه به دلیل ورود آن به فضای عمومی، به ویژه در فضای دینی و اعمال مذهبی است، جایی که این رسانه کارکردهای تازه‌ای پیدا کرد و تا امروز به نوعی در فرهنگ شیعی ایران تداوم یافت. فرهنگ بصری موجود در ایران عصر قاجار که در آن از شمایل‌نگاری درباری قاجار برای بازنمایی امر غایب میان مردم، به عنوان یادبود و عنصری وحدت‌بخش استفاده می‌شد، چارچوب فرهنگی را فراهم کرد که انتقال تصاویر به فضای عبادی را تسهیل کرد (همان). پرتره مرسوم امام علی اغلب در خانه‌های مردم به نمایش گذاشته می‌شود. این عمل نشان می‌دهد که بسیاری از مردم احساس می‌کنند با قدیس رابطه نزدیک و طولانی‌مدتی برقرار کرده‌اند، که علیرغم غیبت جسمانی او اعتقاد بر این است که از نظر معنوی حضور و فعالیت دارد. به این ترتیب، شمایل‌ها در قالب

تصاویر به حوزه‌های گفتمانی تبدیل شدند که بینندگان می‌توانستند از نظر ذهنی و عاطفی با آن درگیر شوند و این جنبه است که می‌توان آن را از منظر تجربه‌ای آستانه‌ای میان مخاطب و اثر مورد مذاقه قرار داد چراکه با توجه به جنبه‌هایی که از تجربه آستانه‌ای یاد کردیم در ادامه خواهیم دید این اطلاق به نوعی قابل طرح است.

برخی خوانش‌ها^{۵۰} مناسک مذهبی را سرآغاز مفهوم آستانگی^{۵۱} می‌دانند و شاهدیم در مورد مدنظر نوشتار حاضر یعنی شمایل‌نگاری شیعی، آستانگی در مذهب و باور عموم مردم در سطوح مختلفی قابل شناسایی است. در تفکر و فرهنگ دینی شیعه، «موجودیت مادی و روحانی ما در این دنیا، دنیای پس از مرگ و در عالم برزخ؛ معاد و روز حشر، زیارت و زیارتگاه، موعود شناسی و... موقعیت‌های آستانه‌ای از منظر دینی و مذهبی‌اند» (مقدادی، ۱۴۰۱، ۹). چنانچه باورهای مختلف بین ادیان از منظر وجود نوعی همگرایی در مذهب و باور، زمان و مکان، احساس و رفتار با مفهوم «آستانگی» قابل شناسایی هستند (همان). گویی آدمی از روز ازل تا عالم برزخ و رستاخیز همواره به نوعی موقعیت آستانه‌ای را تجربه کرده و می‌کند^{۵۲}. حال اگر این جنبه از کنش دینی را برای مواجهه مخاطب با شمایل شیعی در نظر گرفت همان سنخ تجربه‌ای که در زیارت امام تجربه شده را به شکلی تازه می‌توان مشاهده کرد. فرد زائر در مذهب شیعه در مراحل زیارت امام موقعیت آستانه‌ای را تجربه می‌کند. این موقعیت در ساحت‌های مختلف زمانی، مکانی و حسی امکان‌پذیر می‌شود^{۵۳}.

این موارد آستانگی در اجتماع را متبادر می‌سازند. به سخن دیگر، ساحت‌های آستانگی در مناسک دینی مانند زیارت شکل می‌گیرد. «این تجربه‌های زائران با تحول قلب و حالات زائر یا همان آستانگی در احساسات و ادراک همراه است که در ذهنیت عامه نشانه قبولی زیارت بوده، و عالمان شیعه نیز بر آن صحنه گذاشته‌اند»^{۵۴} (همان). پس می‌توان دید به تبع ادراک آستانگی در حیطه‌ی زمان، مکان، احساس و مذهب به نوعی آستانگی در رفتار و کنش نیز ایجاد شده است.

با توجه به شواهدی که در دوره قاجار ذکر شد می‌توان اذعان داشت مخاطب شمایل شیعی به نوعی به دنبال شبیه‌سازی همان موقعیت هنگام تماشای شمایل - هاست. مخاطب سعی دارد در طول روز با استفاده از شمایل‌های قابل حمل یا آویزان به دیوار این زیارت را در قالب جدیدی شبیه‌سازی کند که می‌توان به نوعی تجربه‌ای آستانه‌ای را در آن شناسایی کرد و شاید

زیرا همواره یکی از پرسش‌های اساسی در هنر اسلامی معطوف به شناخت ماهیت تجربه مخاطب در مواجهه با این سبک آثار است.

پی‌نوشت

^۱ از عناوین مهم در این حوزه می‌توان به اثر نوید کرمانی اشاره کرد:

God Is Beautiful: The Aesthetic Experience of the Quran, Tony Crawford, Polity Press (Translator), 2015.

^۲ Shivering

^۳ Anna M. Gade, "Islam," in The Oxford Handbook of Religion and Emotion, ed. John Corrigan (Oxford: Oxford University Press, 2008), 37 referring to Q 19:58 and Q 39:23.

^۴ Practice

^۵ Liminal experience

^۶ Stenner, Paul (2017), Liminality and Experience A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial, The registered company address is: The Campus, 4 Crinan Street, London, N1 9XW, United Kingdom.

^۷ Erika Fischer-Lichte

^۸ لیمینالیت به یا آستانگی یک اصطلاح انسان‌شناسی است که اولین بار توسط فن‌گپ در کتاب «Rites of Passage» سال ۱۹۰۹ مطرح شد. این اصطلاح از ریشه لاتین Limen گرفته شده است که به معنای «ستانه» است.

^۹ Victor Turner

^{۱۰} Arnold van Gennep

^{۱۱} Appearance

^{۱۲} Autopoiesis

^{۱۳} این اصطلاح برای اولین بار توسط زیست‌شناسان شیلیایی هامبرتو ماتوران و فرانسیسکو وارا برای اشاره به عملیات منحصر به فرد تولید خودزای سیستم‌های حیات استفاده شد. در حالی که سایر انواع مولدها چیزی متفاوت از خودشان تولید می‌کنند، سیستم‌های اتوپوئیتیک به طور همزمان هم تولیدکننده و محصول هستند، سیستم‌های دوری شکل که با تولید خودزا زنده می‌مانند.

^{۱۴} Joseph Tabbi

^{۱۵} Ira Livingston

^{۱۶} Catharsis

^{۱۷} rasa (Sanskrit: रस)

^{۱۸} Aristotle

^{۱۹} نائیه‌شاستره

^{۲۰} این بخش براساس خوانش دکتر اسماعیل رادپور صورت گرفته که در دوره کلاس‌های نگارنده با ایشان ارائه گردیده است.

^{۲۱} Journey

^{۲۲} این اهداف می‌توانند شامل اهداف سیاسی، اجتماعی و ... باشند.

^{۲۳} مارتین سیل، تجربه زیبایی‌شناختی را به مثابه تجلی یا ظهور تعریف می‌کند.

بتوان گفت این همان جنبه مهم از دین زیسته و کنش شخصی است که ممکن است توضیح دهد چرا تصاویر در تشیع ایرانی تا این حد محبوب هستند (فلاسکرود، ۲۰۱۰، ۶۵). کوتاه سخن آنکه تصویر امام علی (ع) و فرزندان ایشان در عبادات عمومی شیعیان پذیرفته شد و به طور کلی سه کارکرد را می‌توان در نظر گرفت: محافظت از چشم زخم، حضور قدیس و اعمال دینی (زیارت) به عنوان امری که مردم از طریق آن می‌توانند نزدیکی خود را با قدیس (امام معصوم) بیان کنند (فلاسکرود، ۲۰۱۰، ۶۴). این دسته‌بندی مطابق با آن نگرشی است که زیارت را به عنوان یک عمل عبادی ذیل موقعیت آستانه‌ای تعریف می‌کرد. جالب آنکه در مورد شمایل‌های شیعی هم مشاهده شد دقیقاً زمان و چگونگی ارائه آن با ذات دگرگون‌کننده تجربه از یک سنخ است. در بسیاری از مناسک شیعی تصویر حضوری پویا داشته است و در نهایت می‌توان گفت تجسم و دیدن به عنوان شیوه‌های عبادت عمل می‌کرده و گویی شمایل به مثابه عبادت و ماهیتاً در مقام تجربه‌ای آستانه‌ای و دینی عمل می‌کند.

نتیجه‌گیری

خوانش فیشر از ماهیت تجربه آستانه‌ای مشخص می‌سازد در چه موقعیتی می‌توان پیوندی میان تجربه زیباشناختی و دینی ایجاد کرد. در این خوانش با توجه به گستردگی ذاتی این دو سنخ تجربه، به لحاظ نوع دگرگونی‌ای که حاصل آن‌ها است در بسیاری از رویدادهای هنری و آیینی این وجه اشتراک آستانه‌ای را می‌توان مشاهده کرد. در ذات مفهوم آستانه‌ای نوعی دگرگونی مرحله‌ای حاضر است که برای به کارگیری آن به عنوان وجه اشتراک تجربه دینی و زیباشناختی کافی است؛ چراکه از این منظر بسیاری از تجربه‌هایی که به عنوان تجربه دینی قلمداد می‌شوند می‌توانند به عنوان تجربه‌ای زیباشناختی هم لحاظ شوند. از همین رو و برای بررسی مصداقی این پیامد در نحوه مواجهه مخاطب با شمایل‌های شیعی قاجار، شواهد و مشخصه‌های کارکرد عبادی آن‌ها این پیامد را نمایان می‌کند تا در راستای پرسش اصلی این نوشتار، تلاقی تجربه زیباشناختی و تجربه دینی بر اساس آنچه که آن را تجربه‌ای آستانه‌ای باید در نظر گرفت میسر گردد. در نهایت می‌توان اظهار داشت با ظهور این سبک شمایل‌نگاری در ایران می‌توان به شکل انضمامی‌تر از این سنخ تجربه سخن به میان آورد و این مسئله می‌تواند در پژوهش‌های آتی پیرامون مطالعه ماهیت تجربه دینی و آستانه‌ای در هنرهای دینی کارساز واقع گردد.

۲۴ Transformation

۲۵ الاهیات آستانه‌ای در بند رنج‌های گذشته و آینده‌ای در انتظار نیست.

۲۶ Pilgrimage

۲۷ برای مثال تجربه زیارت در حرم مطهر رضوی را می‌توان به عنوان مصداقی ملموس بیان کرد.

۲۸ برای آشنایی با ارتباط آستانگی مکان زیارت و مراحل تجربه آستانه‌ای بنگرید به:

«آستانگی در معماری زیارت»، زهرا مقدادی، سید ابوالقاسم حسینی، هادی ندیمی، سید محمد حسین نواب. پژوهش‌نامه حج و زیارت، دوره ۷، شماره ۳ - شماره پیاپی ۱۸ پاییز ۱۴۰۱؛ صفحه ۱۰۵-۱۴۴.

۲۹ Preliminal

۳۰ Postliminal

۳۱ برای مطالعه‌ی بیشتر در خصوص نقد نگاه غالب در باب تحریم تصویرگری در اسلام، بنگرید به: «نقدی بر آثار هنرپژوهان غربی درباره تصویرگری در اسلام» (طباطبائی، صالح، هنر و معماری نشریه خیال، بهار و تابستان ۱۳۸۶ - شماره ۲۱ و ۲۲ از ۴۲ تا ۷).

۳۲ در بعضی آثار مانند «آثار الباقیه» که از اولین نمونه‌های شمایل‌نگاری دینی در هنر اسلامی است، چهره‌ی معصومان (پیامبر) با هاله‌ی نور^{۳۳} تصویر شده است. در فرهنگ اسلامی، کتابی تحت عنوان «شمایل‌نگاری» وجود ندارد (برخلاف سنت مسیحی) اگرچه ریچارد اینتگه‌اوزن (۱۹۷۹: ف) تلاش کرد اصول و قواعدی را در شمایل‌نگاری خصوصاً نماد براق و هلال دور سر شناسایی کند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۰۷). نتیجه آن که نگارگران از هیچ الگوی عینی و زنده‌ای بهره نمی‌جستند و با اتکا به قوه‌ی خیال خود نقاشی می‌کشیدند. از همین رو، برای مثال در جامع-التواریخ، تصاویر پیامبر متنوع‌اند (همان). (برای مطالعه بیشتر نک: فصل سوم «جلوه خیال در هنر مذهبی».

۳۳ نکته‌ی جالب توجه آن که افرادی چون زمخشری (۵۳۸-۴۶۷: ق) که بعدها زمینه‌ساز ظهور متن‌های روایی و حکایت‌های خیالی در قالب مقتل‌ها و آثاری همچون روضه‌الشهدا شد، قصد خود از نگارش این آثار را، «تفوق در داستان‌سرایی و تشبیه ذکر کرده‌اند» (بکتاش، ۱۳۶۷: ۱۴۸).

۳۴ میرزا محمدتقی نوری مازندرانی، ملقب به علامه شیخ محمد تقی یال‌رودی یا علامه میرزا محمدتقی نوری، (۱۲۰۱-۱۲۶۳: ق) چهره سرشناس علمای شیعه در قرن سیزدهم قمری است. او مؤلف بیش از ۳۰ تعزیه و تألیفات فراوان دیگری در علوم دینی بوده است. همچنین مرجع تقلید مردمان زیادی در نور و مازندران بود.

۳۵ برای مطالعه و بررسی آرای فقهی در باب تصویرگری در اسلام بنگرید به: «ملاک حرمت صورت‌نگاری بر مبنای نصوص دینی» (جباران، محمدرضا، پژوهش‌های فقهی، دوره ۱۳، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۶، صفحه ۶۱۱-۶۳۴).

۳۶ برای مثال «خاوران نامه» سروده ابن حسام خوسفی که به شکل مصور درآمد و بیشتر محققان عقیده دارند که این کتاب در

شهر شیراز به تصویر درآمده و سبک آن مربوط به نقاشی مکتب شیراز دوم (متأخر) در دوره تیموری است. بسیاری از نگاره‌های این نسخه منسوب به فرهاد شیرازی است.

۳۷ پترسون استدلال می‌کند که صفویان از استفاده عمومی از هنرهای تجسمی برای اهداف تبلیغاتی خودداری می‌کردند چراکه می‌پنداشتند این امر باعث برانگیختن موضع نسبتاً ارتدکس عمومی در مورد بازنمایی‌های فیگوراتیو می‌شد (فلاسکروود، ۲۰۱۰: ۲۴).

۳۸ در مقاله‌ای با عنوان «کشف ارزش تصویر در هنر عهد فتحعلی-شاه» (میرزایی‌مهر، ۱۳۹۶) با ذکر شواهد تاریخی به شرح ابعاد مختلف ارزش تصویر در سکه‌های تصویری، نقاشی (پیکرنگاری) و شمایل‌های آیینی پرداخته است.

۳۹ نقل قول کالین مریت: «از آنجا که پادشاهان قاجار نه دعوی ظل‌الاهی داشتند و نه متکی بر قزلباش وفادار و جان‌برکف بودند، توسل به تصویر و تمثال شخص شاه برای ایجاد سیمایی رازناک از مشروعیت و اقتدار سلطنتی در اذهان عمومی ضروری بود» (به نقل از دیبا، ۱۳۸۷: ۴۳۵).

۴۰ اثر مذکور متعلق به مجموعه‌ی شخصی مهندس مجید قیصری است.

۴۱ برای مطالعه بیشتر بنگرید به مقاله: «شمایل‌خانه گمشده؛ تمثالهای حضرت علی (ع) در زمره جواهرات سلطنتی ناصرالدین شاه قاجار»، هاجر سلیمی نمین، صطفی گودرزی، بهمن نامور مطلق، نشریه رهپویه هنر- هنرهای تجسمی دوره ۵ شماره ۴ - زمستان ۱۴۰۱.

۴۲ ساموئل ویلسون، وابسته‌ی هیئت اعزامی آمریکایی و مبلغ دینی که در آن دوران به ایران سفر کرد.

۴۳ طبق شواهدی تاریخی اکثریت جمعیت ایران بی‌سواد محسوب می‌شدند (بالغ بر ۹۷ درصد) (شمیم، ۱۳۸۷: ۳۵۶). و طبق آن چه پیش‌تر در خصوص میزان جمعیت شیعیان ایران ذکر شد، ظهور تصاویر خیالی مرتبط با حوزه‌های مذهبی برای چنین جامعه‌ای خوشایند بود. این امر در تقویت و تداوم باورهای آیینی جامعه‌ای تقریباً یک‌دست ثمر ثمر واقع می‌گردید. جامعه‌ی قرن نوزدهم ایران را از بسیاری جهات می‌توان جامعه‌ای دانست که در آن اعتقاد ماورایی‌ای به نیروی قدسی و زایدالوصف تصویر حکمفرما بود (دیبا، ۱۳۷۸: ۴۴۲).

۴۴ در همین راستا می‌توان به شرح تاریخی زیر اشاره کرد: «مولانا محمد بخاری، یکی از مریدان خواجه محمد پارسا - قدس سره - در مسجد مدینه منوره نشسته بودند، این کتابت فرمودند که خواجه محمد پارسا این تمثال کریمه را در عقب مصحف... می‌گذاشتند. هر بار که مصحف می‌گشادند در این تمثال نعلین مبارک رسالت پناه - صلی الله علیه وآله - بوسه می‌دادند و به چشم خود می‌مالیدند. بعد از آن به تلاوت قرآن مشغول می‌شدند و می‌فرمودند که هر که این تمثال کریمه را بر سر و چشم بمالد، وجیه شود و میان خلق عزیز و مکرم گردد. او را قبول قلوب‌ها حاصل شود به برکت النبی - صلی الله علیه وآله وسلم - و این تمثال را به مولای محمد یوسف داد و فرمود که این تمثال

جباران، محمدرضا (۱۳۹۶). «ملاک حرمت صورتگری بر مبنای نصوص دینی»، *پژوهش‌های فقهی*، ۱۳، ۳، پاییز، ۶۳۴-۶۱۱.

کریم‌زاده تبریزی محمدعلی (۱۳۶۳-۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هندوعثمانی*، سه جلدی، تهران: انتشارات مستوفی.

کاظمی موسوی، احمد (۱۳۹۸). *خاقان صاحب قران و علمای زمان*، تهران: آگه.

کاظمی موسوی، احمد (۱۳۹۷). *نگاهی به نهادهای سنتی و آیین‌های بومی ایران، جستارهایی در حقوق، تاریخ و فرهنگ ایران*، تهران: آگه.

شمیم، علی‌اصغر (۱۳۸۹). *ایران در دوره‌ی سلطنت قاجار*، تهران: تهران: انتشارات بهزاد.

شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه و تعزیه-خوانی*، تهران: کمیسیون ملی یونسکو، دفتر پژوهشهای فرهنگی.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*، ترجمه سید غلامرضا تهامی، تهران: سوره مهر.

عبدامین، مجید (۱۳۹۸). *روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه قاجار از جمادی‌الاول ۱۳۱۲ تا ذی‌قعدة ۱۳۱۳*، تهران: سخن.

قیصری، محمدصادق (۱۴۰۱). *جلوه خیال در هنر مذهبی*، تهران: نشر غنچه.

میرزایی مهر علی اصغر (۱۳۹۶). *حسینی مهدی*. کشف ارزش «تصویر» در هنر عهد فتحعلی شاه قاجار. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۹۹-۱۱۰.

مارزولف، اولریش (۱۳۹۸). *فرهنگ بصری شیعیان دوازده امامی ایران در دوره قاجار*، ترجمه مصطفی لعل‌شاطری، مشهد: مرنديز.

معزی، امیر، تدینی، نورالدین (۱۳۹۳). *تشیع، ریشه‌ها و باورهای عرفانی*، تهران: نامک.

مقدادی، زهرا، سیدابوالقاسم حسینی، هادی ندیمی، سید محمد حسین نواب (۱۴۰۱). «آستانگی در معماری زیارت»، *پژوهش‌نامه حج و زیارت*، ۷، ۳، شماره پیاپی ۱۸، پاییز ۱۴۰۵-۱۴۰۴.

نمین، هاجر سلیمی، گودرزی، مصطفی، نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۱). «شمایل‌خانه گمشده؛ تمثال‌های حضرت علی (ع) در زمرة جواهرات سلطنتی ناصرالدین شاه قاجار»، *فصلنامه علمی رهپویه هنر*، ۵، ۴، بهمن، ۷۵-۸۶.

صحیح است و شائبه و شکی نیست آن شاء الله تعالی» (جعفریان رسول. سفرنامه‌های حج قاجاری. ج ۲، علم، ۱۳۸۹، ص ۷۶۲)
۴۵ برای بررسی مطالعه‌ی تطبیقی شمایل‌نگاری میان شیعیان امامیه و مسیحیان ارتدوکس، بنگرید به: «نگارگری و شمایل‌نگاری: تجلی هنر دینی در میان شیعیان امامیه و مسیحیان ارتدوکس» (لیلا هوشنگی، ریحانه غلامیان، ۱۳۹۴، فصلنامه‌ی معرفت ادیان، ۶، (۲)، ۷).

۴۶ جنس آن چوب یا پاپیه‌ماشه است که معمولاً در ابعاد ۱۵-۲۰ در ۱۰ سانتی‌متر تولید می‌شد. گاهی به‌صورت قاب‌آیینیه‌های محرابی شکل و یا ساده ساخته شده‌اند.

۴۷ اغلب این دست از شمایل‌های شخصی، مزین به تصویری از امام علی (ع) به‌صورت تنها (تصویر) یا در مواردی همراه با حسین (ع)، قنبر (غلام ایشان) و سلمان فارسی (تصویر ۳-۵) هستند. حاشیه‌های اکثر آن‌ها، مزین به فرشته‌ها است. تنوع آثار بسته به آفریننده آن قابل توجه است ولی مضمون کاملاً شیعی است و یکسان. (همان)

۴۸ برای مطالعه بیشتر بنگرید به: «تشیع، ریشه‌ها و باورهای عرفانی» (معزی، امیر، الله‌دینی، نورالدین، تهران: نامک، ۱۳۹۳).

۴۹ ادبیات شیعی این مضمون به شکل دیگری به شکل مکتوب در آمده است: «من آینه‌ای مقابل صورت خویش گرفتم، علی در چشمانم ظاهر گشت، در خود نگریستم، علی در چهره‌ام ظاهر گشت» (محمدعلی حلمی دیده‌بابا، ۲۰۰۵: ۱۰۱-۱۰۲).

۵۰ مانند خوانش ارائه شده از آستانگی توسط توماسن در مقاله زیر :

B. Thomassen, (2009) "The Uses and Meanings of Liminality, in International Political Anthropology, Vol. 2, No., pp. 5-28.

۵۱ Liminality

۵۲ در حال گذار از مرزهای گوناگون آستانگی که دقیقاً همان خط سیری است که فن گپ کتاب «مراحل گذار یا عبور» مطرح کرده است.

۵۳ «ایام زیارات مخصوصه، خواندن ادعیه و اذکار در اوقات مخصوص (ساعت، روز و ماه) آستانگی در زمان و انجام مناسک خاص در هر قسمت از حرم امام آستانگی در مکان است؛ همچنین آستانگی در احساس و ادراک با حضور زائر در آستان‌های مکانی و زمانی زیارتگاه و تحریکات (حسی، عاطفی و وجودی) برآمده از معرفت به مقام امام محقق می‌شود؛ کمتر زائری است که این شعف و تحرکات قلبی - وجودی را که تکانه‌های احساسی زائر می‌نامیم، تجربه نکرده باشد، به تبع آستانگی در احساس، آستانگی در رفتار با تغییر کنش، لحن و گفتار به صورت تواضع، تأتیی و ادب در هنگامه‌ی حضور در حرم با دست بر سینه نهادن، اشک ریختن، دعا و ذکر خواندن، واگویه و صحبت با امام و... بروز می‌کند» (مقدادی، ۱۴۰۱، ۹).

۵۴ علامه مجلسی، ۱۳۶۸، ج ۹۷، ص ۱۲۷

منابع

Marzolph, I. (2019). *The Visual Culture of Iranian Twelver-Shiism in the Qajar Period*. Translated by Mostafa Shateri, Mashad (Text in Persian).

Shamim, A. (1389), *Iran During the Qajar Dynasty*, Tehran, Behzad publishers (Text in Persian).

Shahidi, E. (1380), *Investigating Early Dramaturgy and Theatre Directing in the Shabih'khani of the Qajar Era*, Tehran: UNESCO National Commission, (Text in Persian).

Okasha, T. (2001), *Religious Islamic and Arab Painting Art*, translated by Seyed Gholamreza Tahami, Tehran: Sooreh Mehr (Text in Persian).

Flaskerud, I. (2010), *Visualizing Belief and Piety in Iranian Shiism*, Continuum.

Timothy, L. (2003), *Transforming Worship*, Chalice Press.

Turner, V. (1982), "Religious Celebrations", in Victor Turner (ed.), Institution Press, pp 200.

Scholz, J. (2018), *Religion and Aesthetic Experience*, Heidelberg university Publishing.

نواب، سید محمد حسین (۱۴۰۰). تقاطع میان تجربه دینی و تجربه زیبایی شناختی، *نشریه فلسفه*، سال ۴۹ بهار و تابستان، ۱.

هوشیار، افسون، امینی، مهتاب، مطالعه بینامتنی نقشمایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشی خط مکتب سقاخانه، *جلوه هنر*، ۱۵، (۴) ۴۱، دی ۱۴۰۲، ۱۳۷-۱۵۲.

References

M. Gade, A. (2008). "Islam," in *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, ed. John Corrigan (Oxford: Oxford University Press.), 37 referring to Q 19:58 and Q 39:23.

Abde amin, M. (1398), "Diary of Nasser al-Din Shah Qajar", Tehran: Sokhan publication (Text in Persian).

Thomassen, B. (2009) "The Uses and Meanings of Liminality", in International Political Anthropology, Vol. 2, No., pp. 5-28.

Fischer-Lichte, E.; Wihstutz, B. (2018), *Transformative Aesthetics*, Routledge, New York.

Fischer-Lichte, E. (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, New York.

_____. (2008), Translated by Saskya Iris Jain, *The Transformative Power of Performance*, Routledge, New York.

Hooshiar, A.; Mobini, M. (2023), A Study of Mythological, Traditional and Religious Motifs in Contemporary Calligraphy With Emphasizing The Works of Saqakhaneh Artists With an Intertextual Approach, *Glory of art* (Jelveye Honar) 15, (4) 41, 137-152. (Text in Persian).

Andrews, H.; Les. R. (2012), *Liminal Landscapes Travel, Experience and Spaces in-between*, Routledge, New York.

Karimzadeh Tabrizi, M. (1997), *The Lives & Arts of Old Painters of Iran & A selection of Masters From The Ottoman & Indian Regions*, Mostofi Publishers (Text in Persian).

Khosronejad, P. (2012) *The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism Iconography and Religious Devotin in Shi'i Islam*, London: I.B. Tauris & Co Ltd.,

the liminal Experience in Shiite Iconography of the Qajar Period¹

Mohammad sadegh Gheisari ²
Seyed Abolghasem Hoseini (Zharfa) ³

Received: 2023-10-01
Accepted: 2024-05-13

Abstract

The analysis of the relationship between aesthetic experience and religious experience under the concept of liminal experience has been re-evaluated by scholars like Erika Fischer. From Fischer's perspective, although not all liminal experiences can be classified as aesthetic, those liminal experiences aimed at inner transformation and possessing specific transformative characteristics share notable similarities with religious experiences. Accordingly, this paper addresses how these two types of experiences intersect in relation to one of the distinguishing features of Islamic art that emerged during the Qajar period, namely, Shiite iconography. Religion is not only represented in explicitly religious texts but can also be mediated through texts that, by definition, are not religious. This includes works that engage with or describe religious experiences or, more broadly, religious practices. Many aspects of Islamic art may possess this dimension, but this article focuses specifically on Shiite iconography during the Qajar period, which had not previously appeared in Islamic lands in this form. The central question is: how do aesthetic and religious experiences intersect in the context of Qajar Shiite iconography?

According to Fischer's definition, aesthetic experience constitutes a form of "liminal experience." All religious experiences, as long as they do not involve a transcendental reality or entity, can also be considered aesthetic experiences. The term "liminality" refers to the duality, confusion, or disorientation experienced during the intermediate phase of a transitional ceremony—akin to the experiences of pilgrimage or attendance at a mosque or church. During this phase, participants no longer remain in their pre-ceremonial state but have not yet transitioned into the post-ceremonial state. The first stage, or the pre-liminal

¹DOI: 10.22051/jjh.2024.45040.2057

²Ph.D. Student of Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran, Corresponding Author. m.s.gheisari@gmail.com

³Assistant Professor, Institute of Higher Education of Islamic Art and Thought, Qom, Iran. dr.Zharfa@itaihe.ac.ir

phase, is characterized by separation; the intermediate or liminal phase involves transition; and the third stage, the post-liminal phase, signifies reintegration into society.

From this viewpoint, the classical demarcation between artistic and ritual performances becomes untenable because, when this state is interpreted as liminal for the audience, the artistic and religious aspects of their experience converge. However, it is essential to determine precisely when and how this liminal state emerges. The liminal condition manifests in two ways: first, through emergence, and second, through autopoiesis. Broadly speaking, autopoiesis refers to a self-generative action inherent in the essence of the artwork, which creates an autopoietic loop during the artistic event. The second liminal state relates to the collapse of dualities, particularly the dichotomy between reality and art. Essentially, these dualities enable the liminal experience.

In other words, aesthetic experience, as a form of liminal experience, is specifically applicable to the performing arts and theatrical performances. However, the question arises whether this concept can also be generalized to other artistic disciplines and even to non-artistic domains such as rituals and ceremonies. Ultimately, aesthetic and liminal experiences align due to the transformative effects of the autopoietic feedback loop, wherein the liminal experience transforms its subject. Despite this alignment, there is a non-essential difference between the two: in both types of liminal experiences (religious and artistic), the audience experiences a state of ecstasy. For instance, one can imagine the position of an observer of Ta'ziyeh (Shiite passion plays) versus a theatrical performance.

Broadly, the liminal experience serves two purposes: collective transformation (primarily collaborative) and physical-emotional metamorphosis. As a liminal experience, aesthetic experience involves a temporary transformation of the audience, often achieved through a transitional process. The objective of the aesthetic, then, may be understood as fostering active engagement in this transformative journey. When aesthetic experience is imbued with religious connotations, the audience interprets its scope as being connected to the sublime. On this basis, aesthetics relates to the materials, forms, and tools utilized by the artist in presenting an artwork or artistic event, as well as the perception it evokes by stimulating the audience's senses, imagination, and emotions. Consequently, when aesthetic experiences are regarded as liminal experiences, they bear similarities to religious experiences, such as mystical or revelatory ecstasies.

In summary, what individuals with specific intellectual backgrounds or beliefs label as religious experience can generally also be interpreted as an aesthetic experience. This phenomenon can be assessed in many ritualistic dimensions of Shiism in Iran, particularly in one of its most innovative aspects—Shiite iconography. The commonality between religious and aesthetic experiences lies in their shared liminality. The visualization of religious beliefs and practices in Iranian Shiism gained a new dimension with the advent of images, particularly during the Qajar period. Aesthetic sensory experiences, due to their epistemic and emotional significance, have transformative effects on observers of rituals and are, therefore, valuable.

During this period, for the first time in Islamic tradition, religious icons featuring predominantly Shiite themes emerged. These icons are significant in a particular sense because they delineate their role in facilitating religious actions. Consequently, they pave the way for equating an aesthetic experience with a liminal-religious experience. The image thus became a religious icon, treated with reverence and mystery, and was perceived as demanding respect. For example, several memoirs and records from this period note the veneration and near-sacred regard afforded to depictions of Qajar rulers and imams. The majority of the Shiite community during the Qajar era expressed a desire to see such images, which were painted based on descriptions they had heard. This visual depiction reinforced mental visualization. In other words, what religious texts failed to articulate was expressed visually, serving as a tangible representation of religious imagination in society.

With the rise of this iconographic tradition, a new dimension of religious duty emerged alongside the artistic and aesthetic aspects of iconography. These icons served as tools for worship and protection against calamity. The function of gazing upon a sacred figure or icon was grounded in a comprehensive theology centered on the concept of "imamate." It can thus

be asserted that this phenomenon significantly influenced the religiosity of the Qajar populace. Despite this, Shiite iconography ultimately shaped a specific interpretive community of Shiites in Iran through its stable repetitions and conventions. The continued popularity of the imaginative depictions of Shiite imams can be attributed to their integration into public and religious spaces, where these visual media acquired new functions and remain influential in contemporary Shiite culture in Iran.

The visual culture of Qajar Iran, which utilized court iconography to represent the absent among the populace as a commemorative and unifying element, established a cultural framework that facilitated the transfer of images into spaces of worship. This facilitated the transformation of such imagery into a medium of devotion, enabling it to gain new significance within the broader culture of Shiism in Iran.

In conclusion, Fischer's interpretation of the nature of the liminal experience clarifies the conditions under which a connection between aesthetic and religious experiences can be established. In this framework, given the inherent expansiveness of these two types of experiences and the nature of the transformation they engender, the shared liminal quality can be observed in many artistic and ritual events. Fundamentally, the concept of liminality entails a staged transformation, which suffices to serve as a common feature of religious and aesthetic experiences. From this perspective, many experiences regarded as religious can also be considered aesthetic. To examine the practical implications of this connection in the audience's engagement with Qajar Shiite icons, the devotional function of these icons underscores this intersection, answering the central question of this study: how aesthetic and religious experiences converge as liminal experiences. Thus, with the emergence of this iconographic style in Iran, the concept of such experiences can be articulated more concretely, offering fertile ground for future research into the nature of religious and liminal experiences in religious art.

Keywords: Liminal Experience, Religious Experience, Shia iconography, Qajar, Aesthetic Experience, Religious Art