إشكالية التعبير الشعري

< يتمتع التعبير الشعري العربي بحسب وصف الدكتور محمد صابر عبيد بسلطة تذوّق تاريخية واسعة وضاغطة في حقل التلقّي، تنتشر وتتجلى بين حدود النص الشعري . تعبيرياً . وحدود التلقي . تأويليا .

لذا فإنه بالرغم من الحظوة الاستثنائية التي تحتلّها الرواية بأشكالها الشديدة الإدهاش والتنوّع في مساقات هذا الحقل بفعل ظروف ذوقية وإعلامية كثيرة قاربت عالمنا القرائي الراهن، إلا أن الشعر مازال هو الأكثر حضوراً في الوجدان العربي . بمختلف نماذجه القرائية . ومازال رحم إبداعه يتدفق شعرا وشعراء.

وان كان يعتقد الدكتور عبيد في كتابه «إشكالية التعبير الشعري (كفاءة التأويل)» الصادر في دمشق,

أن ذلك التدفق لم يكن دائماً في صالح المسيرة الشعرية العربية على مستوى تخصيب حيوات النوع، والارتفاع بجدل التجربة نحو القدرة على إنتاج حداثة شكل توازيها وتستجيب لضروراتها ومعطياتها، فالكثير منه لا يتمكن من الإضافة وليس بوسعه أن يترك بصمات خاصّة ونوعية وفريدة على جسد القصيدة، على النحو الذي لا يكتب له فيها حياة طويلة في ديوانها وسجل تاريخها ولا يتلبث على سطحها طويلاً.

وفي فصل تحت عنوان «تأويل الشكل: حركية التعبير الشعري» يعتقد الناقد أن حركية التعبير الشعري تحظى بأهمية قصوى في القراءة النقدية الحديثة ولاسيما في بعديها الجمالي والسيميائي، إذ أن مفهوم (التعبير) في قدرته على استنطاق التجربة وتفوقه في تمثيلها ينفتح على أوسع المديات وأعمقها حين يتصلب «الشعري»

ويشتغل لسانياً في حقله، على النحو الذي تتوافر له في هذا المضمار طاقة حركية هائلة تخلق منظوماتها واستراتيجيات فعلها وفق نظام متكامل من الحرية، التي تتكشف عن شبكة بنى متآلفة ومتناظرة ومتضادة تعمل باتجاهات ورؤى مختلفة ومتنوعة في سبيل إغناء الفضاء الشعري،

وضخ حيواته المتحركة في الاتجاهات كلها بطاقات قابلة لمضاعفة قوة الإيقاع وتنشيط نويّات الدلالة، وشحن التشكيل بإرادة مفاجئة تؤسطر العمل الشعري وتدفعه إلى ذروة الانشغال الكلي بمصير الإنسان على النحو الذي يمتحن خطورة حضوره الجمالي في الوجود.

وفي معرض حديثه عن تجربة الشاعر عزالدين المناصرة الشعرية، يعتقد أن حركية التعبير الشعري . لدى الشاعر المذكور . لاتتم بمعزل عن وعي عاطفي حاد يدرك متانة العصب الوجداني والروحي، الذي يتكشف عن خيارات أسلوبية فريدة تحقن رذاذ اللغة الكثيف والفاعل بطاقة تشكيل تتجسد حيواتها في مرايا الصور.

ومن بعد أن يسهب في ضرب الأمثلة بشعر المناصرة ومناقشة تجربته يرى أن من ابرز خصائص التعبير الشعري عنده هو أن حركيته الجمالية والتشكيلية ذات قدرة تطورية واضحة، يسعى الشاعر بوعي إلى إيجاد ملاءمة فنية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجربته الشعرية بكل ما تختزنه من تنوع وتعدد وتمظهر،

لذا فإن نضج التجربة بهذا المعنى يأتي من فاعلية الوعي بضرورة تحسين كفاءة الأداة الشعرية وتحديثها باستمرار، ومضاعفة التشكيل بإجراءاته الفنية والجمالية. في الفصل الثاني من الكتاب، والمعنوّن ب«تأويل الرؤيا: جماليات التشكيل والتعبير»،

يخصص جانباً من نقده لتجربة الشاعر الفلسطيني إبراهيم نصر الله، الذي يتميّز . بحسب تعبير الناقد . بتجربة شعرية شديدة الخصوصية، فهو لا يشبه أي شاعر آخر، وقصيدته ذات تميّز أسلوبي وتركيبي وبنائي يختلف بها عمن سبقوه وعمن جايلوه من شعراء العربية المعاصرين.

ويبدو للناقد عبيد أن الشاعر نصر الله وعى هذه القضية مبكراً، ومن ثم اشتغل عليها بعناية وأناقة معمقاً تميزه ومغايرته لصالح تطوير بنية قصيدته من الداخل، وعلى النحو الذي خلق لها ملامح أسلوبية وفضائية فريدة اختلفت بلغتها ونكهتها وحساسيتها وأشكالها التعبيرية.

وتجتهد قراءة الدكتور عبيد، التي طالت المجموعات الشعرية كلها للشاعر نصر الله، في إظهار ما يمكن إظهاره من تميز واستثنائية وفرادة، تحقق رؤيتها القرائية بالاستناد الحيوي والفاعل إلى القصائد

وهي تؤشر على نحو ما أهم علامات التميز والاستثناء والفرادة، التي ذهبت بالناقد حد وضعه تشكيلاً توصيفياً لقصيدة نصر الله اصطلح على تسميتها ب«القصيدة النصراوية» نسبة إليه، وذلك في سبيل تأسيس متن شعري خاص ينضاف إلى المتون الأصيلة . النادرة . في الشعرية العربية الحديثة، حسب وصفه.

وتدخل القراءة النقدية في «القصيدة النصراوية» عبر مقاربة «المزاج الشعري» الذي يتمظهر بين نكهة الحضارة وطعم الحقيقة»، لتراقب «طائر الضوء» وهو ينثر غباره الشعري على الأماكن والأزمنة والرؤى والأرواح والأجساد، باثّاً في كل منعطف حيوي منها قبساً من روحه، ومستلهماً منها بعثه الدائم في ربيع تموزيّ لا يملّ الولادة.

وفي غير مكان يتساءل الناقد عما إن كان بوسع الإنسان الحديث أن يقتنع «بأن قصيدة من القصائد قادرة على أن تحدث في حياته تغييراً أو تأثيراً باقياً». ليرى أن الشعر بمزاجه الفريد «ينتقل بطريقة ما بين العالم والإنسان»، طريقة مشحونة بنكهة الحضارة وطعم الحقيقة وروح الفن، تكشف الحجب وتستمطر الرؤى والخيالات من أجل أن «تجعل العالم يعني شيئاً»،

على النحو الذي يندفع فيه الشاعر بدلالة مزاجه الشعري إلى «أن يتصالح مع العالم ومع ما كان خلوا من المعنى فيه، ويضطره إلى أن يكون ذا معنى: إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب وجعل اللاوجود موجوداً. مرتئياً انه عمل يأخذ على عاتقه أن «يعرف» العالم لا عن طريق التأويل أو الإيضاح أم البرهان،

لكن مباشرة كما يعرف الإنسان التفاح في فمه، ذلك لان الشعر في مزاجه النوعي المتعالي «هو طريقة من الطرق غير العقلية الموصلة إلى معرفة أرقى للحقيقة»، تجعلنا نحسّها ونتذوق طعمها من دون تكلّف أو إرهاق.

فالشاعر الحق هو الذي يفكر شعرياً في الأشياء . حسب هيدجر. هو كالفيلسوف الحق مخرّب على نحو جذري لا ينتظم أبداً في سلسلة التدجين المنطقي المتصالح مع الموجودات والسوائد والمألوفات،

بل يشتغل بمرونة عالية وشفافية مدهشة على تنقية مزاجه من شوائب الآني والثابت ليتدخّل تدخلاً رشيقاً في إيقاع أرواحنا، و«يدعنا نكون» في انفتاح ملتهب بالجدة على نكهة مختلفة وطعم مغاير.

ويعتقد الناقد أن القصيدة وهي تغامر في البحث عن مزاجها الخاص تنشط كثيراً في تجديد وتنشيط وبعث جديد لعناصرها ومكوناتها، إذ يكون بوسع هذا المزاج أن يشحنها بكفاءة عالية مضاعفة وقادرة على توجيه الفضاءات التي تعمل فيها على نحو التغيير الحضاري والصناعة الجمالية واستثارة مكامن الإدهاش.

تحت عنوان: «تأويل الرمز: نظم التعبير وحساسية التصوير» يأتي الفصل الثالث المكوّن من مدخل وحديث عن صياغة ال«كتاب» بين الإحالة والدلالة، والأنا الشاعرة والمكان، والتمركز الأنوي، إضافة إلى توطين الجسد وتجسيد المكان، وأخيراً شعرية الاستهلال.

في مدخل الفصل الثالث يرى الدكتور عبيد أن الأعمال الشعرية للشاعر عبد الله رضوان تندرج في إطار المفهوم الواسع لشعر التجربة، الذي يسعى في جانب فني منه إلى تطوير آليات العمل الشعري وتقاناته

والسعي إلى رفده بكل ماتيسّر من شروط الإبداع في أنساقها الحداثية، كما يسعى في جانب تكويني منه آخر إلى استيعاب التجربة/القضية، وتمثلها، والتعبير عن روحها، وشعرنتها عبر التوغل العميق في الأفضية الباطنية واستثارة جمالياتها كلما تطلّب الأمر ذلك.

ليرى أن تجربة الشاعر عبد الله رضوان الواسعة والعميقة الممتدة زمنياً من مجموعة «خطوط على لافتة الوطن ١٩٧٧»، مروراً بسبع أخريات حتى «شهقة الطين ٢٠٠١»، وما يتبع ذلك من وعود قادمات تبشر بهن التجربة، توغل في رؤى وأساليب وأشكال واستخدامات متنوعة تتماهى مع تجربة الشعرية العربية الحداثية في مواضيع، وتجتهد في اجتراح سبل جديدة تخصّها في مواضيع أخرى.

معتقداً أن الشاعر رضوان اشتغل على القصيدة المركزة بكل ما تنطوي عليه من تركيز وتكثيف وتبئير وتوظيف للتقانات والآليات الفنية الملائمة، كما في قصائد «فستان برفين الأزرق/حمائم/أسرار/فراق حبيبي/تفاحة الوقت/قلب العاشق/أقواس» و غيرها. إضافة إلى اشتغاله على القصيدة المتجوهرة انطلاقاً من فكرة رمزية،

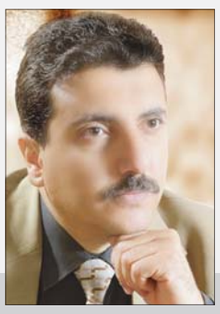
أو شخصانية، أو ميراثية، أو مكانية، أو قناعية، مستثمراً فيها طاقات مستوحاة من فنون إبداعية أخرى، وساعياً إلى إخضاع الامكانات المتاحة كلها لخدمة النص الشعري الذي يجتهد في استحداث موازنة عادلة بين المتون والهوامش، البؤر المركزية والتفاصيل، الحضورات والظلال.

وبحسب رأي الدكتور عبيد أن الاشتغال الشعري للشاعر رضوان ينطوي على تجارب في القصيدة الشاملة ذات الحسّ الملحمي والدرامي والسردي والسينمائي والتشكيلي في قصائد «الخروج من سلاسل مؤاب/الغريب/شهقة الطين»،

عبر استنطاق الأزمنة والأمكنة واستدراج التاريخ والشخوص والحوادث والوقائع والمدونات، فضلاً عن تحريض الروح الملتاعة المجربة والمغامرة على كسر الحدود وتحطيم الحواجز، في سبيل الضغط على المناطق المضنية والمشرقة في جسد الميراث لاستنهاضه واستخلاصه شعرياً.

وإذا كان «الميراث» هو الرافد المركزي الأساس في شعرية رضوان لاعتبارات كثيرة، يتعلق أهمها بالفلسفة الشعرية التي يعتمدها الشاعر ويمنهج اشتغالاته الشعرية على أساسها، فإن «الأمكنة» بحساسياتها وقيمها الشعورية الهائلة ومساسها العاطفي العميق بوجدان التجربة وزخمها الانفعالي، كانت رافداً مركزياً آخر لا يقل شأناً عن «الميراث» في سياق عمل الذاكرة والحلم معاً، فضلاً عن أنه يتواصل ويتشاكل ويتضافر معه على نحو عميق وفعّال من جهة وتشكيلي وجمالي من جهة أخرى.

ينطوي الكتاب على ثلاثة فصول، ويندرج تحت عنوان كل فصل عدد من العناوين الفرعية التي تعالج وتعاين عدداً من القضايا الشعرية الراهنة في ضوء تجارب عدد من الشعراء المعاصرين.



فاز المحبون

د. إبراهيم أبو طالب

فـازَ المحبـونَ ، للـرحمنِ قد صاموا
وفي ليالي الهُدى بالذكر قد قاموا
صاموا احتسابًا وفي الغفرانِ مطلبهم
في فضل جودكَ يا مولاي إلهامُ
أرواحنا ضمئت شوقًا لبارئها
وفي كتابكَ إرواءٌ وإحكامُ
نسائمُ الخير أحيتنا ببهجتها
في ليلةِ القدرِ أسرارٌ وإنعامُ
من فازَ بالصومِ نالَ العيدَ مَكْرُمَةً
فالعيدُ من ربِّنا نُورٌ وإكرامُ

فرحة الصوم

فَرْحَةُ الصومِ غامرةْ
ولياليه عامرةْ
حسنُها الخيرُ والندى
وهي للقلبِ ساحرة
أيُّ سِرٍّ يُزيْنُها
قبسُ النورِ ظاهره
نفحاتٌ من السماء
تجعلُ النفسَ طاهرةْ
قد تجلى بنوره
خالقُ الكونِ فاطره
فإذا الجودُ حاضر
والكراماتُ حاضرةْ
إنما الصومُ جُنّةٌ
جَنّةُ اللهِ آخِرَه
ها هو العيدُ أَجْرُهُ
أمنياتٌ مسافرةْ
تحملُ الحبَّ والرضا
وهي بالفرْحِ عامرةْ

إصدارات ثقافية

«عمائر المنمنمات الإسلامية»

■ صدر عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة أخيراً كتاب «عمائر المنمنمات الإسلامية» للناقد والباحث التشكيلي المصري محمد مهدي حميدة. والكتاب يقع في ٤٠٤ صفحات من القطع المتوسط، ويشتمل على دراسة أكاديمية المنهج ترصد وتوثق تاريخ التصوير الإسلامي وبخاصة المنمنمات، وهو الاسم الذي يطلق على الصور المصاحبة للمخطوطات الإسلامية التي تتنوع في محتواها ما بين الديني والتاريخي والأدبي والعلمي. وتأتي هذه الدراسة المهمة في مجال تخصصها لتعيد الاعتبار لهذا الفن الإسلامي العريق الذي يحمل خصوصيته وفرادته والذي لم يحظ بالنصيب الوافر من الدراسات الجمالية والتشكيلية، بخاصة أن معظم الدراسات السابقة تناولت الجانب التاريخي فقط وأحياناً قدمت ملامح وصفية لبناء وتكوين المنمنمات من دون التعرض للمكون الجمالي والتشكيلي الذي تتميز به، والذي يتطلب المزيد من الجهود البحثية لدراسته والخروج بنظرية فنية تتعلق بإبداعات المصورين المسلمين في مختلف الحقب التاريخية. تهدف الدراسة إلى تحليل أعمال التصوير الإسلامي – المنمنمات – على وجه الخصوص لإبراز أهم القيم التشكيلية والجمالية المرتبطة باستلهام روح الأشكال المعمارية وأنماطها المتنوعة داخل مدارس التصوير الإسلامي الشهيرة كالمدرسة العربية التي انطلقت من بغداد إلى مصر وسورية والأندلس، والمدارس المغولية والتيمورية والصفوية في إيران، والمدرسة التركية العثمانية في تركيا، والمدرسة المغولية الهندية في الهند. يعتمد حميدة، الذي يعمل أستاذاً لتاريخ الفن في معهد الشارقة للفنون، في الجانب التطبيقي للدراسة على نماذج مختارة للمنمنمات الإسلامية من العراق، مصر، سورية، إيران، الهند، تركيا والأندلس في الفترة الواقعة بين القرنين السادس والثالث عشر الهجريين، وهي نماذج يدلل بها على التنوع الحادث في توظيف العناصر المعمارية داخل كل مدرسة من هذه المدارس. ففي المدرسة العربية، وهي أول مدارس التصوير الإسلامي – على سبيل المثال لا الحصر – جاءت العمارة في هيئة اصطلاحية مقتضبة، استطاع المصور المسلم أن يوظف معطياتها المتنوعة ومفرداتها المتعددة لمصلحة ايجاد مساحات بصرية تغلب عليها سمة التماثل المتوازن التي استطاع من خلالها أن يوزع شخوصه ومحتويات عمله التصويري ذاك عبر النسيج المرئي الخاص والذي لا ينفصل بحال عن المحتوى الكتابي للنص المخطوط، حيث جاءت الرسوم المنمنمة إما شارحة أو موضحة أو معبرة وفي مرات أخرى مستلهمة لأفكار تلك النصوص ودلالاتها.

وقد اختلف هذا الأمر في أسلوب تناول العناصر المعمارية في المدارس التصويرية التي جاءت في ما بعد، آذ صار لتلك الرسوم المعمارية دور حيوي في الأعمال التصويرية لم يعتمد على فكرة توظيف العمارة لمصلحة إيجاد حلول للمساحات الكلية للصورة، وإنما صار العنصر المعماري جزءاً حيوياً من نسيج بناء العمل التصويري وواحداً من العوامل المهمة التي يتوقف عليها تصميم العمل الفني، ومن ثم اكتسبت الأشكال المعمارية بذلك دوراً فاعلاً يمثل إغفاله أو الاستغناء عنه سقوطاً لبنية اللوحة بكاملها.

يتكون الكتاب من أربعة فصول، أولها تحت عنوان «تاريخ التصوير الإسلامي وأهم مدارسه»، ويقدم حميدة خلاله صورة عامة حول نشأة التصوير الإسلامي وأنواعه الشهيرة كالفسيفساء، التصوير المائي على الجص، والمخطوطات المصورة، مستشهداً بزخارف قبة الصخرة ومصورة نهر بردى الموجودة في المسجد الأموي في دمشق والذي بني في عصر الوليد بن عبد الملك وهما من أقدم النماذج والشواهد الأثرية الكائنة في هذا المجال خصوصاً أن معظم القصور والبنايات التي تعود إلى تلك الفترة المبكرة من الإسلام هدمت وتعرضت للتلف. وأيضاً يستشهد حميدة بجداريات قصير عمره، تصاوير قصر الحير الغربي، التصوير المائي في سامراء، تصاوير الحمام الفاطمي وتصاوير الكابلا بالاتينا. وفي إطار حديثه عن المخطوطات المصورة يبين حميدة أنها تعد من أهم الشواهد الجمالية التي يعتمد عليها في دراسة التصوير الإسلامي، وقد ارتبطت مصورات المخطوطات بالنص المكتوب منذ البداية وجاءت إما تفسيراً لمضمونه أو تعبيراً عنه، وقد حددت هذه الأهداف مسارات وأنماطاً تشكيلية انتشرت وسادت لوقت طويل في إبداع تصاوير المنمنمات والتي يرجع الأصل في تسميتها بهذا الاسم إلى الرسام ماني البابلي المولود عام ٢١٦ م.

والواقع يثبت وفق ما تم العثور عليه إلى الآن من شواهد أن المخطوطات المصورة ظهرت في سنوات متأخرة عن بقية أنواع التصوير الأخرى التي ظهرت في سنوات مبكرة، ولكن هناك من الكتابات المبكرة ما يؤكد ممارسة التصوير في سنوات متقدمة أيضاً تعود إلى أوائل القرن الثاني الهجري طبقاً لما ورد في مقدمة ابن المقفع في كتاب «كليلة ودمنة». ومن أهم المخطوطات المصورة التي عثر عليها مخطوطات علمية وأخرى أدبية في مقدمها نسخ من مخطوط لكتاب «الترياق» لغالينوس وكتاب «البيطرة» وكتاب «الحيل الجامع بين العلم والعمل» للجرزي وترجمة لكتاب ديسقوريدس «خواص العقاقير» في أكثر من نسخة أقدمها كتبها عبدالله بن الفضل وكتاب «منافع الحيوان» لابن بختيشوع، وكتاب «الحيوان» للجاحظ، وكتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني، وغيرها من المخطوطات التي يمكن تصنيفها ضمن المخطوطات العلمية لكونها تعنى في المقام الأول بنواح وقضايا علمية تطرحها عبر النص المخطوط، وتأتي المصورات لتوضح هذا المحتوى العلمي في شكل مبسط ومباشر في أحيان وفي شكل تعبيري جميل لا يخلو من الإبداع الفني في أحيان أخرى.

أما أهم المخطوطات الأدبية التي عثر على نسخ عدة مصورة منها فهي «كليلة ودمنة»، «مقامات الحريري»، «الشاهنامة»، «بستان سعدي»، «المنظومات الخمس»، «جلستان»، «منطق الطير»، «مختار الحكم ومحاسن الكلم»، «ديوان السلطان أحمد جلائر»، «نزهة نامة»، «إخوان الصفا وخلان الوفا»، «بياض ورياض»، «منظومة خواجة كرماني»، «ديوان شعر كتب لاسكندر سلطان»، «مؤنس الأبرار في دقائق الأشعار»، «الأغاني لأبي فرج الأصفهاني»، وغير ذلك من المخطوطات الأدبية التي تنتشر في مكتبات ومتاحف عربية وعالمية.

الفصل الثاني من الكتاب عنوانه «أنواع وأشكال العمائر في التصوير الإسلامي» ويقدم دراسة وصفية راصدة لأشهر أنواع وأشكال الرسوم المعمارية الواردة في المنمنمات سواء العمائر المدنية وتتمثل في: القصور، البيوت، المدن، القرى، الشوارع، الميادين، المجالس، الأماكن التعليمية، المكتبات، الحانات، الخانات، الأسواق، الحمامات، الصيدليات، وغيرها، أم العمائر الدينية وتضم: المساجد، المدارس، دور القضاء، المقابر والأضرحة ومناظر الكعبة، أم الحربية كالقلاع، الحصون، الأبراج، الأسوار والسجون. وذلك من خلال تصنيفها تبعاً لوظيفتها التطبيقية ثم تكوينها المعماري ووقوفاً على أهم ملامحها وسماتها المميزة.

الفصل الثالث «دراسة تحليلية لأسس تصميم المصورات الإسلامية»، ويبحث في معايير وأسس التصميم التي وضعت في العصر الحديث، والتي تؤدي في اعتقاد المختصين إلى إنجاح العمل الفني عموماً، مع تطبيق هذه القواعد على المصورات الإسلامية في محاولة لرصد واكتشاف ما إذا كان التصوير الإسلامي تحكمه هذه القواعد نفسها والأسس اللاحقة أم أن له أسساً وقواعد خاصة به تحكم إبداعه ذاك وينبغي لنا تتبعها والقول بها.

ويشتمل هذا الفصل على ثلاثة محاور رئيسية هي: ماهية التصميم، العناصر والأسس التشكيلية للتصميم، أسس التصميم الجمالية. ويتوقف الباحث في هذا الفصل عند الخط، الشكل، الفراغ، المنظور، اللون، الضوء، الظل ويشرح الوحدة والتناسب.

أما في الفصل الرابع وعنوانه «دور الأشكال المعمارية في البناء التشكيلي للمصورة الإسلامية» فيذكر الباحث أن رسوم العمائر داخل أعمال التصوير الإسلامي لم تكن مقصدا رئيسيا بطبيعة الحال بمعنى أن المصور لم يكن يهدف لتصويرها هي فحسب وإنما جاءت كأحد الحلول التشكيلية داخل المصورة حيث ارتبطت بالمعنى والموضوع محل التصوير، وتعددت مستويات ظهور الرسوم المعمارية تلك ما بين الأشكال الاصطلاحية والأشكال التي تقترب من محاكاة العمارة الواقعية.

ويخلص إلى أن فكرة طرح العمارة داخل المصورات نشأت بشكل تغلب عليه البساطة والتلخيص في البداية ثم أخذت في التحول والتبدل شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى أشكال مركبة يتم توزيعها عبر المسطح التصويري بفكر بنائي وتشكيلي يعادل قيمة عملية التوزيع تلك. ويبحث هذا الفصل في أسس التصميم التشكيلية والجمالية للعمائر في كل مدرسة من المدارس الإسلامية على حدة لاستنباط أهم السمات والملامح العامة المميزة لرسوم العمائر في هذه المدارس، والتوصل إلى معرفة ما إذا كانت هذه الرسوم المعمارية الواردة خلال البناء التشكيلي للمصورات جاءت متوافقة مع قواعد التصميم التشكيلية والجمالية العامة أم أنها اتبعت قواعد وأسساً مغايرة يمكن تتبعها ومن ثم الإشارة إليها وتأكيد وجودها كملمح وسمة.