العمود في العمارة

رافع هامة البناء وشاخص الحكمة في حيثياته

(٢-٢)

د.علي ثويني
معمار وباحث

تيجان الأعمدة

تاج العمود Capitalمن عناصره التكوينية وهو رأس العمود أو الجزء الذي يتوج أعلاه ،وهو يشكل الحالة الإنتقالية من العمود الى الطاق أو الجسر الذي يعلوه. والتاج إما بسيط أو مزخرف ، وتختلف زخارفه باختلاف الطابع الفني لكل مدرسة عمارية. وبالرغم من ذلك فلم تنتقل تلك الطرز بحذافيرها أو حتى انقرضت في فنون الإقليم . فلدينا مثلا تيجان الأعمدة الفرعونية التي اضطلعت بتأثيرات نباتات وأزهار وادي النيل ،ولم تنتقل تلك الطرز الى تيجان الأعمدة في مصر الإسلامية. والحال نفسه لدى الفرس الأخمينيين الذين نحتوا تيجان أعمدتهم على شبه ثورين ،ولم تعمم في التيجان الإسلامية . وأكثر التيجان انتشارا هي التي يقال بأنها نشأت مع العمارة الإغريقية ،والتي في حقيقتها جاءت من مصادر حضارة بلاد الشام ، لاسيما الفينيقي منه بما دعي السابق للأيوني (PreIonic)وعلى العموم يمكن رصد تلك التيجان المتميزة وهي:

١ - التاج الدوري Doricونشأت منه تيجان : الدوري الإغريقي ، والدوري الروماني ، وهما طرازان بسيطان إذا ما قورنا بالتيجان الكورنثية أو الايونية .

٢ - التاج اليوني Ionicمزخرف بشكل حلزوني .

٣ – التاج الكورنثي Corinthianيتشكل تاجه من نسقين من أوراق نبات الأقنثا Acanthus، وهو الأكثر شيوعا ، وظهرت من هذا الطراز تيجان : الكورنثي الإغريقي أو الروماني . واستعمل الرومان في عمارتهم طرز التيجان الإغريقية نفسها : الدوري والايوني و الكورنثي ، و أدخلوا عليها بعض التعديلات ، كما طوروا الطراز الدوري فعرف باسم : الدوري الروماني ، وكذلك الطراز الكورنثي الذي عرف بالروماني ، وفي بعض الأحيان كانوا يدمجون الطرز الثلاثة في تاج واحد .وكان للنهج الكورنثي النصيب الأكبر في الانتشار أكثر من غيره ، و نشأ منه نوع مطور نشاهده في أطلال مدينة أفاميا، كذلك ظهر طرازان جديدان هما:

١ . التوسكاني Tuscanوهو طراز دوري روماني تاجه بسيط غير مزخرف ،وقد عم في عمارة المغرب العربي إبان حروب (الإسترجاع) التي قامت بين الشاطئين الشمالي والجنوبي للبحر المتوسط في القرون الوسطى، ونقلها البناؤون من أسرى الحروب الأوربيين الى تلك الديار.

٢ . المركب Compositeنموذج طوره الرومان في حقبة متأخرة ، ويتألف تاجه في نصفه العلوي من الزخرفة اليونية ، ونصفه السفلي من الكورنثية .

العمود في العمارة الإسلامية

أستعمل المسلمون في بواكير ممارساتهم العمارية أعمدة المباني الدارسة،ولاسيما في مدارس البحر المتوسط العمارية كالشام ومصر والمغرب والأندلس حيث توفر الكثير من العمائر الحجرية من الحقب السالفة. ولم يكن يهم البنائين كثيرا عدم التجانس في الشكل أو الطول، بقدر ما يوفره العمود وتاجه من تجسيد لسقوف مرفوعة بطرق مختلفة بحسب المدرسة العمارية. ويذكر المسعودي : أن جيرون بن سعد بن عاد حل بدمشق فمصرها، وجمع عمد الرخام والمرمر إليها ، وشيد بنيانها(مروج الذهب ومعادن الجوهر٢-٣٣١). واستعمل المسلمون التيجان المنزوعة من العمائر العتيقة الدارسة والتي تشكل اليوم جزءاً من طرز عمارة المساجد الأولى كما الاموي في دمشق وقرطبة والقيروان .وقد وجدنا في أحد مساجد دمياط شمال مصر قد وظف تاج قديم عند قاعدة العمود.

وقد ورث المسلمون من الأعراف القديمة نظام (الأكتاف) التي هي حالة بينية بين العمود والحائط الحامل الصفيق. وقد كانت شائعة في العمارة البابلية ونجد أجمل نماذجها في الإسلام موجود في مسجد سامراء الكبير الذي قلد تباعا في جامع إبن طولون في مدينة القطايع (٢٥٧هـ-٨٧١م) التي أنشئت على تخومها القاهرة الفاطمية.

ولا يفوتنا أن جل البناءات في مصر ،ابتداء من مسجد ابن طولون حتى البنايات المملوكية والعثمانية، كانت قد شيدت من أنقاض مدينة الفسطاط الدارسة. ولم يتسن للبنائين نقل مداميك الحجر الكبيرة من الجيزة لثقلها. وفي شمال أفريقيا نجد أن مدنا عمرت بالكامل من أنقاض التي سبقتها في الموقع أو على تخومها كما في وليلي الرومانية قرب الرباط وتمقاد وتيبازة في مدن وسط الجزائر وبطيوة في مدن مليليه ومستغانم. وبعد ذلك قلعة بني حماد الإسلامية في مدن شرق الجزائر وأنقاض قرطاجة الفينيقية في مدن تونس ومحيطها العامر .

وبالرغم من سهولة عملية نقل الأنقاض من الآثار القديمة، فأن ذلك كان يحتاج الى حذلقة وحيلة في إعادة توظيفها بنائيا، حيث يقول كوستاف لوبون بهذا الصدد في (حضارة العرب) : (ان اعمدة المعابد القديمة التي اخذها العرب في قرطبة كانت قصيرة وغير صالحة ليقوم عليها سقف عال كسقف الجامع (جامع قرطبة) فوضعوا بعضها فوق بعض ساترين عدم صلاحها بتلك الحنايا الدالة على مهارتهم الفائقة). وقد تسنى للترك أن يستعينوا ببقايا العمائر البيزنطية ويعيدوا لها رونقها في مدن آسيا الصغرى والبلقان. ونرصد هنا أن القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ليست مطابقة لما هو موجود فى العمارات الأوربية ،لاسيما الفارق في تتبع طراز بعينه مثل الطراز الرومانسك أوالقوطي أوالباروك الأمر الذى لا يجوز معه تطبيق القواعد الجمالية الأوروبية على العمارة الإسلامية بما يخص نقل أجزاء الابنية الدارسة.

ولم يستغن المسلمون عن خبرات الحضارات الأقدم ،واستقدموا معماريين وصناعاً من تلك الأصقاع،بما يدعى (الليثوروجيا).وإذ يذكر المقدسي في هذا الصدد أن ملك بيزنطة بعث إلى الوليد بن عبدالملك المغالي في حب البنيان عددا من المهندسين و (المقدرين) وكذلك المفصصين (عمال الفسيفساء) والذهب . و أردف(إن الوليد جمع لبناء الجامع الاموي حذاق فارس والهند والمغرب والروم، وروى ابن شداد أن الوليد أقتلع من كنيسة أنطاكية عمدا عجيبة من المرمر والرخام لمسجد دمشق حملت في البحر إلى ساحلها.وجاء في التواريخ (أن الوليد بن عبدالملك الأموي أقتلع من كنيسة أنطاكية عمدا عجيبة من المرمر والرخام لمسجد دمشق حملت في البحر إلى ساحلها. وأن بعض الجدران بقيت على حالها من المعبد الصابئي والبيعة النصرانية).

و لم نرصد تطوراً على أشكال الأعمدة وتيجانها في بواكير الممارسات البنائية للمسلمين ، فقد استعمل الأمويون ما كان قائما ، ونشاهد ذلك في أعمدة الجامع الأموي ذات المقطع الأسطواني، كما الأعمدة الحاملة لقبة الخزنة في صحنه وبعض أعمدة الأروقة ، وكذلك الأعمدة ذات المقطع المربع المزخرفة بالحشوات التوريقية والهندسية ، وفي سياق وصف هذا الجامع يقول الاصطخري وكذلك ابن حوقل: (وأساطينه رخاما موشى ، و معاقد رؤوس أساطينه ذهبا) . ونجد الأمر عينه في مسجد عمرو بن العاص في الفسطاط أو مسجد القيروان الجامع ، أو حتى الجامع الكبير في قرطبة.

وظهرت أولى الحذلقات الفنية الإسلامية للأعمدة في العصر الأموي ،حيث نجد التاج المنقوش بالخط الكوفي وهذا يبين أن المسلمين قد أخذوا بالأسباب والجوهر و اعتبروا أن عنصر التاج هو محض إنتقال مسترسل من دائرة أو مضلع العمود إلى مربع الحائط أو العقد،ويمكن خلق أشكال لانهائية له دون قيود. ولم يحاكوا في تيجان أعمدتهم أشكالا نمطية أو طرزا بعينها.

ولم يأت العهد العباسي بأنواع جديدة في طرز الأعمدة لقلة استعمالها في العمارة العراقية ،وبالرغم من ذلك فقد انتشر استعمال التاج الناقوسي ونجده أمثلته اليوم في تيجان أعمدة رواق جامع أبن طولون. وفي العهد الأيوبي بدأ ظهور التاج المقرنص ، وانتشر في العهود اللاحقة . وظهر في العهد المملوكي نقش الأعمدة بالمراسيم الكتابية في أمكنة محدودة كأحد أعمدة رواق الجامع الأموي، وعمود أخر إلى يسار الخارج من بابه الشمالي ، بينه وبين ضريح صلاح الدين الأيوبي. وتعددت أشكال الأعمدة في العصور الإسلامية ، فكان منها الأسطواني ،والحلزوني، والمضلع، والمثمن، والمربع، والمستطيل ،وما إليها ، ومنها ما كان مكسوا بالرخام أو بالجص أو بالقاشاني أو بالمعدن و بالذهب .وظهر في الأندلس خلال العهد الموحدي نوع من التيجان طبق كذلك في شمال أفريقيا ونجده في المسجد الكبير في مدينة تلمسان الجزائرية. وتحذلق القوم هناك بالاعتماد على خامات الرخام الفاخر الذي صنعت منه تحفة أعمدة قصر الحمراء لاسيما في الرواق المحيط بباحة السباع.

ومنذ القرن (الرابع للهجرة \العاشر للميلاد) صارت للأعمدة في العمارة الإسلامية تيجانها الخاصة التي تميزها عن التيجان الإغريقية والرومانية والبيزنطية ،وتميزت بزخارفها النباتية والهندسية ، ودخل الخط العربي عليها ليجعل لها خصوصية إسلامية بحتة، وقد عمت الكتابات القرآنية أو الشعرية أو الأقوال المأثورة ، كذلك استغلت التيجان لنقش اسم الحاكم أو البناء أو الواقف ، ولتسجيل زمن إقامة هذه المشيدة أو تلك ، وكان للخط الكوفي النصيب الأوفى من بين الخطوط المستعملة لمثل هذه التيجان.

وفي العهد الأيوبي بدأ ظهور التاج المقرنص ، وانتشر في العهود اللاحقة . وفي هذه العهود الإسلامية الأخرى طورت أشكال التيجان فظهر منها التاج البصلي والناقوسي والمزخرف بأوراق النبات إضافة إلى التاج المقرنص . وجاء العهد العثماني بتيجان ذات تأثيرات سلجوقية مغايرة لمألوف العمارة الإسلامية الأقدم ، فأخذت الطرز الجديدة بالظهور ، كالتيجان المزخرفة بالأشكال الهندسية ، المثلثية منها والمعينية ذات السطوح الملساء النافرة والغائرة. وفي المغرب والاندلس أتسع إنتشار نوع مكعب يكتنفه نحت نباتي سطحي كما في أعمدة قصر الحمراء ومباني فاس وتلمسان. وفي فارس والهند أستهواهم النوع المقرنص، أما في الهند خلال حقبة السلاطين فقد طغت بعض الانواع الموروثة من العمارة الهندية ،وتغير ذلك خلال حلول الطراز المغولي ولاسيما بعد السلطان أكبر ومرحلة مابعد (فتح بور سكري).

وقد استخدم الحجر في تجسيد التيجان ثم انتقل الى الآجر ثم ورثها الخشب في العراق وإيران وآسيا الوسطى ، لاسيما النوع المقرنص الذي نجده في مقصورات أصفهان المفتوحة ،واستمر حتى أواسط القرن في بيوت بغداد القديمة يتوج (الدلكات) والذي أضمحل بعد حلول العمارة الخرسانية الحديثة.

وفي عمارة فارس وآسيا الوسطى أستعملت الأعمدة الخشبية،لاسيما في الجواسق والمداخل الصرحية الباسقة،ناهيك عن الأعمدة التقليدية المبنية بحبكة الآجر كما هي في مسجد ناين الذي يعود للحقبة البويهية. أما في عمارة الهند فقد تطورت خلال الحقبة المغولية ابتداء من السلطان أكبر الذي أشاد مدينة (فتح بولا سكري) عام ١٥٧٢م، والتي طبقت في ثناياها عناصر الأعمدة والتيجان الواردة من العمارة الهندية التقليدية التي سرعان ما انقلبت تباعا إلى الطرز الإسلامية المعروفة، ونجدها في قلعتي أكرا ودلهي الحمراوين. وطورت في العهد العثماني تيجان الأعمدة، وأخذت الأشكال الجديدة بالظهور، ولم تكن مألوفة من قبل ، كالتيجان المزخرفة بالأشكال الهندسية ، المثلثية منها و المعينية ، و لكن جذوع الأعمدة بقيت ملساء ، ونشاهد ذلك في التكية والمدرسة السليمانية في دمشق.

وعلى العموم فأن الأعمدة التي ابتدعها فنانو العمارة الإسلامية، كانت تتميز بأشكال حلياتها الشرقية و تمتاز بالبساطة، وعادة ماتكون نسبة ارتفاعها ١٢ مرة للقطر، ومن ميزاتها أن لها تيجاناً متناسقة ذات رقبة طويلة وصفحة مربعة مشغولة بالمقرنصات، مع أشغال الأرابسك التي تركز فوقها العقود.

العمود في الحداثة

أضطلع المعمار دائما في مهمة الموازنة بين الفن والتقانة، أو بين الإنشاء (أو الهندسة) والعمارة وفضاءاتها. وكان المعماريون يتبعون قوانين إنشائية وطرقاً في فهم إسترسال العزوم من العناصر الأفقية خلال العناصر الشاقولية في عمائر العصور الخوالي،دون حسابات ومقادير دقيقة للعزوم ،مثلما هو حادث اليوم . حيث أن الحسابات المطبقة اليوم على هياكل (الخرسانة المسلحة) ليست إلا استثماراً لقوانين(الميكانيك) في علوم الهندسة التي طبقت على الهياكل الإنشائية منذ ثلاثينيات القرن العشرين. وكانت لعمائر الشرق القديم الريادة العمارية التي نهل منها اليونان والرومان تباعا ، ثم ورثتها العمائر الإسلامية من أعرافها المحلية وسمت بها،وتسنى لها أن تنقلها الى العمائر الأوربية كالقوطية والباروكية،التي تمخضت في الحداثة عن عمائر الهياكل المعدنية إبتداء من العام ١٨٥٢ على يد الأنكليزي (جوزيف باكستون) في (القصر البلوري) الذي فتق البحور بين الأعمدة الى أبعاد مهولة، واستمر تصاعديا حتى يومنا هذا.

ويختلف مقطع الأعمدة بين الدائري أو المضلع أو المربع أو المستطيل أو البيضوي أو نصف الدائري أو أكثر من النصف وما إلى ذلك من الأشكال العقلانية .وبدأت الحداثة بتوظيف خامة الحديد في الهياكل الإنشائية، التي تقتضي مقاطع صغيرة نسبيا بالمقارنة مع الخامات القديمة، بما ولد الكثير من المشاكل لجيل من المعماريين الذين تعودوا على النسب القديمة الناتجة عن استعمال خامات الآجر والحجر،التي لم تعد تتناسب مع مقاسات أعمدة الحديد. ولانستبعد أن المسلمين أستعملوا قبل الأوربيين هياكل الأعمدة الحديدية ،حيث يورد القزويني في حديثه عن مدينة (تستر) (أن الماء يدور حولها وبها الشاذروان الذي بناه شاهبور ،امتداده يقرب من ميل مبنيا بالحجارة المحكمة وأعمدة الحديد وملاط الرصاص).

وبعد أن شاع استعمال الخرسانة المسلحة منذ أواسط القرن التاسع عشر ،و اعتمدت في حيثيات عمارة القرن العشرين لاسيما بعد شيوع فكرة الفرنسي (ليكوربوزييه) المشتملة على طابق أرضي مرفوع على عمد(طابق حر) والتي توسع انتشارها اليوم وأصبحت من سنن العمائر السارية في كل أصقاع الأرض. وهكذا تجرد العمود من الزخرف والحلي واختزل حالة إلى عنصر هيكلي خال، أو مغلف ببعض الخامات كالرخام والقاشاني أو الخشب أو مغشى بالمونة فقط .ثم حدث أن توسعت أغراضها ،و استعملت الأعمدة العملاقة الرافعة للحبال المعلقة لأجزاء البناء أو السقوف أو الجسور،وظهرت الأعمدة التي تحمل حبال الخيم التي تغطي مساحات شاسعة، ومازال الأفق مفتوحا لإبتكارات وخامات جديدة للأعمدة وفذلكات معمارية ،تنقل العمارة من طور إلى طور.

الرسام إسماعيل الخياط

إركولوجيا الذاكرة... وعناصر التكوين

خالد خضير

كان أول ما يتبادر في ذهني دائماً، وأنا أعين تجربة الرسام إسماعيل الخياط، أن لوحاته متشابهة بشكل مختلف، ومختلفة بشكل متشابه.. مختلفة كونها تتخذ في كل مرة شكلاً أمبيباً خاصاً.. ومتشابهة كونها بمجموعها تؤلف لوحة واحدة كبيرة تسكنها الكائنات الخدج ذاتها وهي تسيح على سطحها غير مكتملة الملامح، تبحث عن شروط اكتمالها الذي لا يتحقق إلا بفنائها، وقد لا يتحقق أبداً.

مقاطع طويلة مجهرية لوجوه مجدورة، وأجساد مشوهة تنتظر مصيراً ليس غامضاً فقط بل ومؤسف، كائنات جريحة يرسمها دون شكل نمطي محدد، في محاولة دائبة عبر (تعاويذ) رسم، ايقونات أوفاق لاستعادة جذور الرسم والكتابة معاً متمثلاً بنثار علاماتي مشكل من بقع تملأ مساحة اللوحات كما ملأت جدران الكهوف، ثم استطالت وتمددت واسترخت وتشنجت بعمق منظوري ضئيل، مختزلة ملامحها إلى الحد الذي تضيع فيه ما بين التشخيص والتجريد بشكل يذكر بكاندينسكي، وبالرسامين التجريديين المتجهين نحو التعبيرية، مع ميل أكبر نحو التشخيص بالشكل، واختزال حاد في اللون يحيله إلى درجات لون أحادي بالقلم الخشبي الملون الذي يشكل بديلاً عن الألوان الزيتية التي ربما يخاف إسماعيل الخياط منها، حينما يشعر أنها تفقد أشكاله جزءاً غير يسير من طاقتها التعبيرية، وهو ما حدث فعلاً في لوحاته الزيتية التي قدمها خلال سنوات منجزه السابقة، حينما كان يحاول التعويل على ملمس السطح كمهيمنة أهم من طاقة اللون التعبيرية.

يؤسس إسماعيل الخياط عالمه التشكيلي فكرياً وتصميمياً على تضادات لا نهائية تمتد على مرمى البصر متشيئة في: بقعة وخط، ضوء وظلام، موت وحياة، تشخيص وتجريد، جنون وعقلنة، حركة صراع وسكون، جمال وقبح، رعب وسكينة، رقة وخشونة، بدائية ومعاصرة، واقع وحلم، وكلها تصب عنده في كينونة إنسانية بكل ما تحمل من دلالات متسعة، وهو ما شكل بداية لتنساؤلات فلسفية تبحث عن فهم آخر لاستقراء قوانين الوجود واستقراء عناصره التكوينية التي شكلت عنده عودة بدائية أسطورية تنتهي في عناصر الوجود التقليدية الأربعة.

لقد شكل الماء، والبحر خاصة، العنصر الأكثر اهمية بين العناصر الأخرى، ربما كونه أصل الحياة، ومنه خرجت إلى اليابسة فصار جزءاً كبيراً من تفصيلات الكائنات: اجنحة وأجساماً وطيوراً، وأجزاء وجوه إنسانية، وضفاف أنهار وأسماك صغيرة تبدو تحت الماء، وعيون نصف مفتوحة... بينما شكلت النار، ذلك العنصر التكويني الأشد حيوية في الإبداع الفني، حجماً محسوساً في منجزه التشكيلي الأخير فكانت أجواء البراكين والأشكال الغارقة في اللهب والأحلام الحمر التي تبدو رجراجة متحركة، كما تجسد الهواء هو الآخر بنمطين من التشيؤات، شكل مباشر (وجه في الريح) ورمزي (الطائر العملاق في هجرته البعيدة)، وأخيراً يتجسد البعد الشيئي للتراب، هذا العنصر المقدس الرابع، مأوى الإنسان الأخير، أقل العناصر مباشرة، وأعظمها تجريداً ورمزية، متحجرات تظهر في مقاطع عرضية من حجارة الجبل، وحجارة البراكين، حيث ينبثق الطائر ويعاود الطيران، موضوعاً متكرراً بشكل يعيد إلى الذهن تكرار الموضوع ذاته عند جورج براك، فيبني إسماعيل الخياط جسد ذلك الطائر من تفاصيل من حجارة الجبل، وزبد البحر، وزوابع وغيوم ممطرة، وكائنات متحجرة، ليتخذ كغيره من الموجودات والرؤوس والوجوه الحيوانية والمتحجرات شكلاً وإحساساً بالوجه الإنساني بل يتماهى معه.

يحول إسماعيل الخياط اللوحة إلى حلم يقظة دائم، حلم بنفسجي، أو جزء من حلم أحمر بشكل يجعل منها عودة لمتحجرات رمزية لا واعية عبر حفريات في أركولوجيا الذاكرة البشرية، أكثر منها حفريات آثار تقليدية بحثاً عن نماذج عضوية متحجرة، فسنت متحجراته تلك قواعد أحلام يقظته ورؤيته الجمالية وطوبولوجيا لوحته.

فن التشكيل البصري في زمن العولمة

د. فاضل سوداني
مخرج وباحث مسرحي

ذاكرة اللون وأسرار لغة النار المتوحشة

يؤَول فضاء اللوحة البصري كشفرة تؤسس بصرية الفن المستقبلي. وهذا التأويل الشفري يتحقق نتيجة للقراءات التاويلية الكثيرة لأنساق الفضاء البصرية من قبل المشاهد المتفاعل ما يؤدي الى تكامل الصورة البصرية. وبتكامل استقلالية اللوحة يتحقق زمنها وكينونتها البصرية (الزمن الابداعي).. ومكونات الفضاء هذه هي (بصرية الذاكرة المطلقة لتحولات اللون، حركية إلايقاع، ذاكرة الأشياء التي عوضت عن موت الجسد في فضاء اللوحة، علاقات الضوء والظل، اللون، التداعي، أي الهذيان البصري لمكونات فضاء اللوحة) ولا يمكن ان يكون مثل هذا الفضاء بصريا مالم يتخلص من قصديات مبدعه (الفنان).

إن موت الفن المعاصر يكمن ايضا في حيثيات سوق العرض والطلب التجاري والمباشرة وهامشية معالجاته لمشاكل الذات والمجتمع، وكذلك سذاجته عندما يتحول الى خدمات اعلامية و تسيطر عليه لغة الاعلان التجارية عن طريق تحوله الى لغة البوسترات. أما مستقبله فيكمن في لغة السرد البصرية وأسرار هذياناتها الرائية والخيال الرائي الذي يعوض عن الواقع الخشن والعقل المتوحش، والتي تبنى عن طريق تحقيق البعد الرابع لفضاء وزمن اللوحة ومساهمتها في إغناء الوعي الجمالي للمشاهد المتفاعل.

ولكن أية لغة فنية هذه التي من المفترض أن تؤثر على البصر والبصيرة ؟؟

يرتكز الفن التشكيلي البصري المستقبلي على ركيزتين:

. الوعي البصري للفنان (البعد البصري للوعي الفني وامكانية الغنى التأويلي).

. تداعي وغنى لغة الفضاء الابداعي (أي الحوار بين تداعيات فضاء اللوحة التي يخلقها الفنان البصري وبين المشاهد او قارئ اللوحة).

ان التداعي البصري لفضاء اللوحة هو الذي يخلق اللغة الفنية، فمن خلالها يمكن أن نمنح مكونات الفضاء، أي اللون والظل والضوء وحركة الايقاع والكتل وذاكرة والاشياء وغيرها، كينونتها التأويلية والدلالية والبصرية في زمن جديد هو الفضاء البصري، أي خلق تداعياتها البصرية، منذ البذرة الاولى التي تكونت في وعي الفنان البصري وتطورت بعد ذلك لتتعمق ابعادها الميتافيزيقية نتيجة لإمكانات التأويل والتي تؤدي الى تغير زمن المشاهدة من واقعي الى زمن بصري ابداعي فيصبح المشاهد المتفاعل جزءاً من اللغة الفنية عندما يكتشف اسرارها عن طريق وعيه التفاعلي (التفاعلية)، وبالتاكيد فان هذا يعتمد على بصرية الفنان وتفاعلية المتلقي. لانه لا يمكن فهم الاسرار الفنية من قبل المشاهد عندما لا تكون اللوحة ذات بعد بصري، وعندما لا يكون المشاهد متفاعلا ومستعدا لتقبل وتأويل فضاء اللوحة البصري، واذا حدث هذا فتكون العلاقة بين المشاهد وفضاء اللوحة معتمدة على البصر فقط الذي يتحدد باطار اللوحة وعالم المتناهي، أي ان المشاهدة لاتعتمد على البصيرة للوصول الى لغة الفضاء البصري من هنا تأتي اهمية التفاعلية في العلاقة بين المشاهد وفضاء