ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Aesthetic Value of Assyrian Fabrics Designs

Ayam Taher Hameed

* *Corresponding author: E-mail* :
Ayyamth30@gmail.com
07719426006

Keywords:
Aesthetic values
Fabrics Designs

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 30 Jun 2024
Received in revised form 6 July 2024
Accepted 6 July 2024
Final Proofreading 26 Aug 2025
Available online 26 Aug 2025
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

Based on our pride in the heritage of civilization in the designs of contemporary Iraqi fabrics designs, due to the intellectual and cultural invasion of our society in one hand and the flooding of our commercial markets with foreign goods bearing Western concepts on the other hand. This research came as a scientific contribution to the study of aesthetic that is concerned with the designs of Assyrian fabrics from this the research problem is raised. The importance of the research that It came in that it would contribute to the investment of Assyrian designs to suit the designs of contemporary fabrics. This is what was stated in the first section, and the second section contains three topics. In the third section, the researcher relied on the procedures and experts in the field of art and research methods. The number of (6) samples through which access to the results of the research.

© 2025 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.32.8.2.2025.6

القيم الجمالية لتصاميم الأقمشة الأشورية

أيام طاهر حميد نجم/جامعة تكريت– كلية التربية للعلوم الانسانية

الخلاصة:

انطلاقاً من اعتزازنا بالموروث الحضاري في تصاميم الأقمشة العراقية المعاصرة ونظراً لما يتعرض له مجتمعنا من غزو فكري وحضاري من ناحية وإغراق أسواقنا التجارية بالبضائع الأجنبية التي تحمل مفاهيم غربية، فقد جاء هذا البحث كمساهمة علمية لدراسة الجمالية التي تهتم بتصاميم الأقمشة الآشورية من هنا جاءت مشكلة البحث، أما أهمية البحث فقد جاءت في كونه سيسهم باستثمار التصاميم الآشورية بما يلائم تصاميم الأقمشة المعاصرة، أما هدف البحث فهو التعرف على القيم الجمالية لتصاميم الأقمشة الآشورية،

وقد حدد البحث على دراسة القيم الجمالية لتصاميم العصر الآشوري للفترة (١٤-٧) ق.م هذا ما جاء في الفصل الأول، أما الفصل الثاني فقد احتوى على ثلاث مباحث, أما في الفصل الثالث فقد اعتمدت الباحثة في إجراءاتها على الخبراء والمختصين في مجال الفن ومناهج البحث وقد اتخذ البحث ضمن منهج الوصفي / التحليلي وتم تحليل العينة المستنبطة من موروث حضارتنا العراقية القديمة والتي كان عددها (٦) نماذج تم من خلالها الوصول إلى نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية: القيم الجمالية – تصميم الاقمشة

الفصل الاول/ الاطار المنهجي

مشكلة البحث: قلة الدراسات العلمية والجمالية التي تهتم بتصاميم الأقمشة الأشورية.

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في كونه سيسهم باستثمار التصاميم الأشورية بما يلائم تصاميم الأقمشة المعاصرة.

هدف البحث: التعرف على القيم الجمالية لتصاميم الأقمشة الأشورية.

حدود البحث: يقتصر البحث على دراسة القيم الجمالية لتصاميم العصر الأشوري للفترة (١٤-٧) ق.م.

تحديد المصطلحات:

١. **القيم الجمالية:** هي الكيفيات التي لا نستطيع أن نقول عنها أنها تجريدية خالصة بل هي ذاتية وموضوعية تعتمد في جوهرها على تقديرات الذات ولكن في الوقت نفسه تمثل تقديرات لها ضوابط موضوعية معينة (يحيى هويدي، ١٩٨١). وتعرف الباحثة ان القيمة الجمالية اجرائيا(هي مدى تواجد النسبة الاكتفائية للجمال عند المتلقي للعمل الفني).

٢. **تصميم الأقمشة:** بأنها التصاميم المكونة من الوحدات الأساسية والتي تصنف حسب تنفيذ أشكال عناصرها إلى الأساليب الآتية تصاميم (واقعية – محورة – هندسية – مجردة) (Tortora.Phyllis، ١٩٧٨)

الفصل الثاني/ الاطار النظري – المبحث الأول/ القيمة الجمالية

الفنان بمدركاته الإنسانية يستند إلى ثقافته التي تعينه على رؤية الأبعاد الجمالية التي تتفجر من استجابته لما يحرك مشاعره ويحدد سلوكه الفني في مجتمعه (الجباخنجي، ١٩٨٠)

فالجمال مرتبط بإدراك علاقة أو نسبة ما، لأنه لا ينحصر إلا في النظام، أي في الترتيب والنسب ... وهكذا، فهو ينتمي إلى العقل أي القدرة على الفهم والحكم على الجمال (ورقاء يحى المعاضيدي، ١٩٩٩)

ونحن نعرف أن القيم تصدر في أصلها من العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع، فنجد أن الحكم الجمالي جاء كنتيجة لعمل إنساني خلاق يبدأ من معطى طبيعي ويمر خلال نفسية الفنان وأصول صناعته الفنية وهذا العمل الخلاق هو الفن (علي، ١٩٦٤)

من هنا تبرز عفوياً علاقة الذات بالموضوع في كل الأشياء لأن الهدف من كل نشاط فكري هو تقريب العلاقة بينهما لتصبح حرية الإنسان فيه واعية، فالجمال مصدر الجميل وتجد أن راغب الأصبهاني قد وسع دائرة الجمال لتشمل على ضربين، منه إلى غيره، فخرج بذلك إلى تأثير الجمال على صناعة الإنسان، إذن فالجمال صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الحق – الخير – الجمال) (ورقاء يحى المعاضيدي، ١٩٩٩)

المبحث الثاني/ التصاميم الأشورية

تشمل المصممات الأشورية موضوعات الزينة وما تتضمنه من عناصر زخرفية استلهمها الفنان الأشوري كالأشكال الطبيعية والحيوانية والآدمية والنباتية بالإضافة إلى الأشكال الهندسية (الجادر، الملابس والحلي عند الاشوريين، ب.ت) مع استخدامهم للأحجار الكريمة والمعادن الثمينة إضافة إلى قطع النسيج التي تنسج مع الملابس كمكملات (الجادر، الحرف والصناعات اليدوية في العصر الاشوري المتأخر، ١٩٧٢) حيث ظهرت هذه التصاميم بشكل واضح على الملابس الأشورية كونها تمثل المظهر الخارجي للملوك والآلهة الأشورية.

فالمفردات المستخدمة عند الأشوريون تضمنت معانياً ورموزاً دينية وأسطورية واجتماعية وذلك لتأثير الفنون والصناعات الأشورية بالوضع العام للإمبراطورية الأشورية، فالتصاميم الأشورية المتنوعة هي نتيجة تبادل تأثيرات متنوعة جداً شملت معظم الفنون، وبضمنها الحلي وزينة الملابس فنجد مثلاً أن رمز الآلهة الأشورية هو قرص الشمس (رشيد، ١٩٨٥) ومن تلك الرموز المستخدمة أيضاً كتصميم على الأقمشة:

١. الوردة والتي كانت على شكل وريقات متفتحة بدون أغصان.
٢. وردة البيبون استعملها الآشوريون كوحدة زخرفية وكأنها علامة او رمز قومي لهم حيث كانت ترمز لديهم الى النقاء والصفاء والطهر لانهم اعتقدوا ان اللون الابيض لهذه الزهرة يمنع دخول الارواح الشريرة الى الانسان فهي اذن رمز الصحة والسعادة (مجيد كوركيس يوحنا، ١٩٩٩)
٣. الوريدات المنفردة والتي استخدمت كزينة على أطواق الرسغ التي كان يرتديها الملك.
٤. الوريدات ذات الثمان تويجات والتي كانت ترمز للآلهة.
٥. النجمة الثمانية داخل القرص استخدمت من قبل الملوك في إكسسواراتهم التي كانوا يرتدوها في المناسبات الدينية, حورت زهرة البيبون الى شكل هندسي خيالي مشابه للنجمة ذات الاشعاع والبريق الذي يعتقد انه يرهب الاعداء.
٦. المربعات والأقواس والخطوط على شكل أشرطة استخدمت في نهايات الملابس للزينة، وللقوة والصرامة أحياناً أخرى.
٧. الشراشيب أو الألسن في نهايات الملابس استخدمت للزينة أيضاً (فاتن موفق شاكر، ٢٠٠٢)

ونجد أن الأقمشة المستعملة عند الأشوريين هي الصوف والتيل والقطن إضافةً إلى استيرادهم الجلد لصناعة أزيائهم فالملابس الفاخرة كانت تصنع من الحرير كما كانوا يستخدمون الأقمشة الموشاة بالذهب والفضة (حسين، ١٩٨٦) كما استخدموا الأنسجة المصنوعة من خيوط الذهب والفضة والتي كانت تنتج على شكل سداء ولحام.

ظهرت عناصر زخرفية جديدة تدخل في نسيج الأقمشة أو تطرز باليد خاصةً على حواش الزي كالرقبة مثلاً ونهايات الأكمام وأسفل الزي وقد أصبح شكل الزي يميز أصحاب المهن والحرف والقادة والملوك بعضهم عن البعض (الشجيري، ١٩٨٧)، إضافةً إلى استخدامهم خيوط نبات الأسل في أمتعتهم وأثاثهم وخيوط من فسائل النخيل لعمل الحبال واستخدموا شعر الماعز ووبر الجمل الذي كان الأفضل في صناعة أجود أنواع السجاد وخصوصاً وبر الجمل الصغير (حسين، ١٩٨٦)

وقد استخدموا الأشوريين المغزل اليدوي لتحويل المواد الأولية المعدة للنسيج إلى خيوط ولإتمام عملية النسيج استخدموا النول بالدرجة الرئيسية في هذه العملية (الجادر، الحرف والصناعات اليدوية في العصر الاشوري المتأخر، ١٩٧٢). وتعد صباغة المنسوجات من المراحل المهمة الخاصة بإتمام النسيج قبل جعله قطع صالحة للباس، فهذه المهنة تستلزم المواد الأولية ذات الفعالية اللونية العالية في تلوين الأنسجة حيث فضلوا الألوان الصارخة والبراقة كالأحمر بدرجات مختلفة والبنفسجي والأزرق الغامق (الجادر، الحرف والصناعات اليدوية في العصر الاشوري المتأخر، ١٩٧٢) (الجادر، الملابس والحلي عند الاشوريين، ب.ت).....الخ.

أما عملية الطباعة فقد اهتم الآشوريين بها فنقلوا ما كان مستخدماً عند المصريين القدماء والذين كانوا يستخدمون طرق القناع المانع في الطباعة على الأقمشة، ثم طورها الأشوريين إلى قوالب حجرية يدوية بعد أن يحفر عليها التصميم فتتم عملية الطباعة على القماش (العاني, صنادر; العوادي, منى، ١٩٩٠)

المبحث الثالث/ بوابة إلى تصميم الأقمشة

إن القماش ميدان واسع للابتكار الفني في التصميم ويتماشى مع عمليات التطوير وينبع من الحاجة المتزايدة للقماش وتعدد استعمالاته، فضلاً عن اختلاف الملابس التي تتطلب تصاميم أقمشة مختلفة ومتنوعة حسب الجنس والعمر والبيئات والفصول والحاجة الاقتصادية وتعدد الأزياء الشعبية لكل بلد.

كما أن تطور الناحية الثقافية للإنسان والمنافسة بين الشركات ودور الأزياء، أدى إلى ابتكار غير محدد للتصاميم والأقمشة وبدوره أدى إلى إنتاج تصاميم أقمشة متنوعة.

فالإنسان ومنذ أوائل العصور التاريخية زخرف سطح أقمشة ملابسه (المختار، ١٩٨٦)، التي كان يرتديها وتبعها تزيين الأشياء التي كان يحتاجها في حياته المعاشية بزخارف متنوعة، لذا فإن الحضارات المبكرة ابتكرت تصاميم ذات صبغات خاصة كانت تستعمل في حياتهم اليومية نتيجة للتطور

الحضاري، كما أن بعض التصاميم حصلت بطريقة الصدفة مثل طبع اليد أو القدم على الطين وعلى القماش، وقد استعملوا المواد الطبيعية لتلوين الملابس مثل الأوراق النباتية والأغصان والأحجار الملونة ... الخ.

وأن زخرفة الأقمشة كان لها أثر في تاريخ الحضارات الإنسانية فقد كان الأشوريون وأقوام أخرى يستخدمون الرموز الزخرفية وهذا واضح في ملابس منحوتاتهم (واخرون، ١٩٩٠)، لذا فإن التصاميم التي تكسب المنسوجات ذلك المظهر والرونق البديع، كما أن للألوان الدور البارز في ذلك (شفيق، ب.ت). التصميم هو ذلك الجهد المنظم يستهدف تجميع كل العناصر التي تخدم الهدف النهائي من وحدة كلية متكاملة، كما أنه يؤسس على عوامل محددة وعناصر ضرورية لازمة لإكمال التصميم.

"فالتصميم هو عملية تخطيط أو وضع الهدف، وهذا التخطيط أو الهدف يدرك مسبقاً في العقل ويتم تحقيقه بوسائط مادية مختلفة" (شوقي، ١٩٩٩).

إذن فالتصميم يعتمد أساساً على المكونات الحسية للفنان وفردية إنتاجه، لذا فالتصميم لا يبني إلا بوجود عناصر تشكيلية لأنها مفردات لغة العمل الفني وهي تحمل صفة المرونة والقابلية للاندماج والتأليف والتوحد بعضها مع بعض لتكون شكلاً كلياً للعمل الفني وهي:

١. النقطة (شوقي، ١٩٩٩).
٢. الخط (رياض، ١٩٧٤).
٣. الشكل (شوقي، ١٩٩٩)
٤. اللون (العوادي، ١٩٨٦)، (حمودة، ١٩٨١).
٥. القيمة الضوئية (maitland، ١٩٥١)
٦. المساحة – الفضاء (العاني, صنادر; العوادي, منى، ١٩٩٠)، (Johnston Medo، ١٩٦٣).
٧. الملمس (العاني, صنادر; العوادي, منى، ١٩٩٠)، (Isable، ١٩٧٦).

من جراء تكوين علاقة بين عناصر التصميم يتم إعداد تصميم القماش الناجح، فنجد العناصر أو المفردات الشكلية إلى جانب وظيفتها في البناء التشكيلي تعطينا دوراً جمالياً يرتبط بوضع هذه العناصر على مسطح التصميم ونلاحظ علاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر محققتا الأسس الفنية .

العلاقات التي تنظم الأسس الفنية للتصميم (الأسس الفنية):

أولاً: التكرار (حمودة ح.، ١٩٧٢)، (Johnston Medo، ١٩٦٣)

هناك أنواع من التكرارات تختلف باختلاف حجم الوحدة الأساسية للتصميم ونوع موضوع التصميم وطريقة الطباعة هي كما يلي:

١. طريقة التكرار الرباعي والمتمثل في شكل (١) ملحق رقم (٢) (العاني, صنادر; العوادي, منى، ١٩٩٠).
٢. طريقة التكرار التساقطي ويقسم إلى:
أ- الإسقاط النصفي والمتمثل في الشكل (٢-٣-٤) ملحق رقم (٢).
ب- الإسقاط الربعي أو الثلثي والمتمثل في الشكل (٥) ملحق رقم (٢).

٣. التكرار بالطريقة المسماة بالطابوق (Brick) والمتمثل في الشكل (٦) ملحق رقم (٢).
٤. التكرار بطريقة علامات الأنسجة البسيطة.

ويتم توزيع الوحدات الأساسية للتصميم بالطرق الآتية:

أ- النسيج السادة والمتمثل في الشكل (٧-٨-٩) ملحق رقم (٢).
ب- نسيج الأطلس والمتمثل في الشكل (١٠) ملحق رقم (٢).
ج- نسيج المبرد والمتمثل في الأشكال الآتية:
١. توزيع نسيج مبرد (٢/١) كما في الشكل (١١) ملحق رقم (٢).
٢. توزيع نسيج مبرد (٢/٢) كما في شكل (١٢) ملحق رقم (٢).

٥. التوزيع بطريقة الأوجيه (Ogee) والمتمثل في الشكل (١٤) ملحق رقم (٢) (العاني, صنادر; العوادي, منى، ١٩٩٠)
٦. التوزيع بطريقة المعينات والمتمثل في الشكل (١٣) ملحق رقم (١).

ثانياً: الإيقاع (رياض، ١٩٧٤)

وباستطاعتنا الحصول على الإيقاع بواسطة الآتي:

١. استخدام التدرج أو المتتاليات في الحجم والمتمثل في شكل (١٥-١٦) ملحق رقم (٢).
٢. التنوع والمتمثل في شكل (١٧) ملحق رقم (٢).
٣. الاستمرارية.

ثالثاً: الانسجام، ويصنف إلى أربعة مجاميع هي:

١. الانسجام بالصفات: المتمثل في شكل (٢٠) ملحق رقم (٢).
٢. الانسجام في الوظيفة والهدف.
٣. الانسجام بالشكل الخارجي.
٤. الانسجام بالأسلوب.

رابعاً: التضاد والمتمثل بالشكل (٢١) ملحق رقم (٢)

لا يقوم التصميم الناجح بدون وجود الوحدة التي تربط عناصر التصميم وتحقيق العلاقات المتوازنة بينهما لإيجاد وحدة على سطح القماش (العاني, صنادر; العوادي, منى، ١٩٩٠).

تنشأ الوحدة بثلاث وسائل:

١. الوحدة بواسطة الانسجام.
٢. الوحدة بواسطة التضاد.
٣. الوحدة بواسطة التأكيد والتنوع.

ويجب الاستناد على الاعتبارين المهمين الآتيين في الوحدة التصميمية وهما:

١. علاقة أجزاء التصميم بعضها بالبعض الآخر.

٢. علاقة كل جزء منها بالكل. (العاني, صنادر; العوادي, منى، ١٩٩٠)

خامساً: الاتزان (رياص، ١٩٧٤)

سادساً: التأكيد والمتمثل في شكل رقم (١٨-١٩) ملحق رقم (٢).

<u>مؤشرات الاطار النظري</u>

١- *عملية* التحسس بالقيم الجمالية يعتمد على مقدار ترتيب العناصر وتنظيمها وفق الأسس والعلاقات التي تبنى عليها لتتصف المرونة والقابلية للاندماج والتأليف والتوحد بعضها مع بعض.

٢- وظفت تصاميم الاقمشة من اجل ربط وانهاء بعض اجزاء الزي وقد تتخذ جانبا تزيينيا في بعض مواقع تصميم الازياء.

٣- حضارة العراق هي سجل فني علينا الافادة منه وتطويعه لخدمة الحال الحضاري الجديد.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

١. **منهجية البحث:** اعتمدت الباحثة في إجراءاتها البحثية من أجل الوصول إلى تحقيق هدف البحث المنهج (الوصفي / التحليلي).

٢. **أداة البحث:** من أجل الوصول إلى النتائج الخاصة بالبحث فقد قامت الباحثة بالإجراءات التالية:

- أعدت الباحثة استمارة عرض وتحليل المحاور الفنية لتحديد القيم الجمالية لتصاميم الأقمشة الأشورية المستخدمة في أزيائهم والتي تضمنت عدداً من المحاور ذات العلاقة بعينة البحث. ملحق رقم (١).

٣. **مجتمع البحث:** تكون مجتمع البحث من مجموعة نماذج لأعمال فنية منجزة خلال العصر الأشوري والتي أظهرت تصاميم الأقمشة.

٤. **عينة البحث:** قامت الباحثة باختيار مجموعة من النماذج من مجتمع البحث اشتملت على عدد من الشخصيات الأشورية والتي تم اعتمادها.

٥. **صدق وثبات الأداة:** لغرض التأكد من صدق وثبات الأداة فقد تم عرض استمارة تحديد محاور التحليل على * لجنة من الخبراء والمختصين في مجال الفن ومناهج البحث حيث تم تطوير فقرات الاستمارة حسب آراء اللجنة ومن ثم الاتفاق على فقرات الاستمارة.

٦. **الوسائل الإحصائية:** اعتمدت الباحثة النسبة المئوية لإخراج نسب الإجابات**.

* لجنة الخبراء		الدرجة	الكلية	** النسبة المئوية
١	.د. بشرى محسن ياسر	استاذ مساعد	معهد فنون تطبيقية- بغداد/ تصميم	٢٥
٢	.د. ايمان عبد الستار	استاذ مساعد	التربية الانسانية/ التربية فنية	٣٠
٣	د. زياد الديان	استاذ مساعد	فنون جميلة-بابل/ تصميم	٣٣

مجموع النسبة المئوية **%88**

تحليل العينة//

نموذج رقم (١)

المقدمة/ تمثال لابن الملك أشور ناصربال الثاني (شلمنصر)، عثر عليه في نمرود, من حجر البازلت وقد صور واقفاً عاري الرأس وهو يمسك بشارات الحكم أي صولجان المعركة والسيف الذي يشبه المنجل.

التحليل

نموذج يمثل أبن الملك وهو يرتدي الزي الخاص بالطبقة الحاكمة وهو عبارة عن قطعة مستطيلة من القماش, نبتدئها من الاعلى من خلال تواجد مجموعة كبيرة من الخطوط مكونة الشراشيب حول العنق والكتف ومتدلية نحو الخلف الظهر, هنا تجد الباحثة زهرة البيبون التي حورت الى شكل هندسي خيالي مشابه للنجمة ذات الاشعاع الخطي مع البريق الذي يعتقد انه يرهب الاعداء كما في الجهة اليسرى, اما في الجهة اليمنى فقد جاءت اشعة النجمة بشكل مستعرض وهذا يدل على الالوهية وهي نجمة ثمانية داخل دائرة او قرص استخدمت من قبل الملوك في إكسسواراتهم التي كانوا يرتدوها في المناسبات الدينية, اما في وسط الخصر فنجد حزام رفيع يحوي أنواع من الزخارف الناعمة يتوسطها شكل مستطيل (خنجر) من جهة ومن جهة اخرى نهاية شريط الشراشيب العلوي، أما في وسط القسم الأسفل من الثوب فهناك شريط آخر ضيق مزخرف يحوي على عدد كبير من الخطوط مكونة الشراشيب المتدلية بشكل قوس مرتفع من الأمام ومنخفض من الخلف وهو بنفس الحجم ، أما أسفل الثوب فقد تواجد شريط آخر ضيق مزخرف حوى هو الآخر على مجموعة كبيرة من الخطوط مشكلا الشراشيب ولكن بأحجام مختلفة فكانت الجهة الأمامية مرتفعة وتحوي شراشيب طويلة تصل إلى أسفل القسم تتدرج مع القوس حتى تصل مؤخرة الثوب بشراشيب قصيرة وتصل أسفل القدم أيضاً مكونة جميعها قماش ثوب متكامل يحمل قيم جمالية معبرة عن

ذوق مصمم الثوب ومانح مرتديه قمة في الأناقة والهيبة والرجولة رغم الرقة التي يحتويها الثوب. وقد تبين للباحثة ان حافة الثوب المستطيل يحوي هو الاخرى على خط عامودي مكونا شريطا عاموديا ابتداء من وسط الثوب الى اسفله وقد لف وثبت من تحت الابط اليسرى التي تركت عارية على عكس الايد اليمنى التي كانت مغطاة بالقماش, من هنا تجد الباحثة إن القيمة الجمالية للتصاميم رغم بساطتها (اشكال هندسية) إلا أنها قد تواجدت من خلال ترتيب عناصر التصميم على مسطح العمل الفني بشكل متناسق على شكل أشرطة خطية وبشكل مائل رمز للرقة والجمالية والتي جاءت بشكل عامودي من اجل كسر الروتين وتحقيق القيم الجمالية للمتلقي، وتجد الباحثة أيضاً أن القيمة التعبيرية جاءت من خلال نوع القماش الذي كما يبدو خشن الملمس وهو رمز للقوة والتسلط وهناك أيضاً الوقفة الجبارة لابن الملك وهو يمسك بشارات الحكم بيده السيف والصولجان وكأنه يرمز إلى موقف ديني يدعو به الآلهة لكي ينتصر في الحرب أو أي شيء آخر، لذا نجد أن قيمة جمالية التصاميم وحجمها جاءت مطابقة لما يريد الفنان إظهاره وهي القيمة الجمالية المعبرة عن تنظيم العمل الفني وعلاقاته فظهر الزي مركب من مجموعة عناصر (الخط – الشكل – المساحة) ونجد أن القيمة اللونية قد تواجدت من خلال عملية النحت فأظهرت مناطق تحمل قيم لونية متدرجة من الاسود الى الرمادي الى الابيض مكونتا الزي، فأظهر الشكل هيئة تحمل صفة معينة ذات هدف محدد، إذن العمل الفني جاء ضمن نظام موحد من نقطة البداية حتى الإخراج النهائي للتصميم فبرز الجانب الذي يحمل القيم الجمالية بصورة معقولة بعيدة عن الابتذال الغير مرغوب فيه ومحققة الغرض المرجو.

نموذج رقم (٢) و (٣) عمل فني واحد

المقدمة/ جدارية تمثل لمحة من حياة الملك الشخصية أشور ناصربال في قصره وهو جالس مستمتع براحته وكأسه في يده والتاج على رأسه وقد تجلى بالمجوهرات بشكل مفرط، وقد جلس على كرسي العرش, وهي تعود إلى القرن ٩ ق.م.

التحليل

نجد في نموذج رقم (٢) (زي الملك) أن الزي يتكون من قطعتين هما الثوب الطويل والملفعة، ولقد وجدت الباحثة أن الثوب الطويل ممتد الى القدم, اما الاكمام فكانت قصيرة تحمل في نهاياتها تصاميم صغيرة الحجم داخل أشرطة رفيعة قد تكون مرصعة بمجموعة من الأحجار الكريمة المرتبة بشكل متساوي ومتناظر يحمل قيم جمالية جاءت من خلال التشابه والتنسيق في الاشرطة الخطية من الوان وتصاميم.

أما منطقة الصدر فكانت مزينة بتكملة من زينة الاكمام ولو لم تسعفي الصورة بذلك بشكل كبير ولكن ظهر للباحثة ان التصاميم كانت بشكل خطي ومقوس بشكل نصف دائرة وذلك من اجل احداث الاستمرارية بالتصميم وعدم حدوث الانقطاع لذا اظهر قيمة جمالية خاصتا وان منطقة الصدر هي النقطة الاولى المواجهة للمتلقي, أما نهاية الثوب الطويل فقد كانت تحمل مجموعة كبيرة من الخطوط التي قد تكون مطرزة بخيوط ثمينة، وقد لاحظت الباحثة أن هناك مجموعة من الدوائر الصغيرة والتي قد تكون أحجار كريمة مطعم بها ثوب الملك الأشوري وهي مرتبة ومزينة داخل شريط طويل وبشكل حمل قيم جمالية محدثاً نوع من الترابط ما بين الوحدات التصميمية ضمن الفضاء المخصص للتصميم، فنلاحظ أن هناك عملية الاستمرار التي جاءت من تكرار التصاميم وتؤكد اتجاهها وحركتها يساراً ويميناً بشكل متنافر ومن غير أن يفقد الشكل أي خاصية له.

أما الملفعة فهي عبارة عن قطعة صغيرة مستطيلة من القماش تحمل في نهايتها شريط طويل

يحوي عدد من التصاميم الخطية والاشكال الهندسية الصغيرة الحجم والبسيطة والتي قد تكون عبارة عن أحجار كريمة مطعم بها الملفع في الاطراف فقط ومن بعد هذا الشريط هناك تصميم آخر (اللسان) أو الشراشيب والتي قد وضعت بشكل مرتب في الاطراف من بداية القماش حتى نهايته والذي كان خالي من التصاميم في الوسط محققا فضاءا فنيا، وعند التدقيق على نهاية القماش نجده محمل بأعداد كبيرة من الأشرطة المزخرفة وبشكل خطي دقيق وناعم وقد وضع على الكتف الأيسر, هنا تواجدت نقطة التنافر بين الثوب المنقوش الصدر مع وسط الملفع الذي كان خاليا من النقوش مكونتا فترة استراحة لعين المتلقي مع نقطة جذب له بنفس الوقت, ونجد أيضاً أن القماش قد لف حول جسم الملك بشكل مرتب. لذلك وجدت الباحثة أن الفضاء محدد وهو يجمع التصاميم ضمن محيطها فظهر اتحاد بين الفكرة وصياغتها الأسلوبية والناتج النهائي مما حقق تكافؤ وقيم جمالية بين أجزاء التصميم كافة.

من هنا نجد أن العمل الفني لهذا الزي (الثوب + الملفعة) جاء يحمل قوى معادلة للقوى المعاكسة مما أكسب التصميم قيم جمالية معبرة عن ما تحويه من معاني وهو بنفس الوقت لا يلائم إلا الطبقة الحاكمة لما يضفي على مرتديها من وقار وهيبة, ولزي الملك مكملات جمالية أخرى تحمل قيم ومعاني وهي التاج المزخرف والحلي التي كان محملاً بها بالإضافة إلى ألبسة القدم.

أما الشخص الآخر وهو الشخص الذي يتبع الملك (الحاشية) وهو نموذج رقم (٣) فقد ارتدى ثوب طويل ذو نصف أكمام وفي نهايته شريطين يحويان كل منهما على مجموعة من الدوائر الصغيرة

الحجم والمكررة وهي خالية من الشراشيب أما نهاية الثوب فقد حمل هو الآخر على شريط عريض واحد يحوي على مجموعة كبيرة من الخطوط القصيرة عامودية مكررة مرتبة بشكل افقي، وهو أيضاً خالي من الشراشيب وهناك في وسط الثوب مجموعة كبيرة من النقاط أو الكتابة المسمارية وبشكل خطوط أفقية متساوية المسافة مع وجود حزام خطي في منطقة الخصر يحوي هو الاخر على خطوط عامودية قصيرة مرتبة بشكل افقي, ونجد ايضا هناك ملفع بسيط حول رقبة الحاشية يحمل فضاء كبير في وسطه ولكن عند الاطراف هناك خطوط طولية مرتبة بشكل افقي عند طرفي الملفع, وقد خلا من اي زخرفة.

وتجد الباحثة أن مسار الرؤية لهذه الخطوط حمل قيم جمالية متناسقة ومرتبة جاءت من خلال التكرار في التصاميم البسيطة الصغيرة الحجم والتي تلائم حاشية الملك، وتدل على حملها القيم الجمالية بكل بساطة. وعند التمعن في نموذج رقم (٣) نجد أن الشخص قد ارتدى لباس القدم وهو يحمل في يده آلة موسيقية لراحة الملك، إذن فالعمل الفني نموذج رقم (٢) و (٣) تراه الباحثة قد وضع ضمن قالب متماسك موحد الأجزاء بحكم قوانين غير جامدة تعمل على تنظيم البناء بشكل يجعل من الأجزاء تدرك كوحدة كلية متماسكة.

نموذج رقم (٤)

المقدمة/ جدارية الملك أشور بانيبال وهو يطعن الأسد (٧ ق.م).

التحليل

نجد أن المشهد عولج بإحساس نادر التشكيل وكان الاهتمام مرتكز على قوة الملك العضلية وعلى مهارته البارعة في الرماية فكانت الفكرة عند الفنان هي إحداث الجمال ذاته منقول عن الطبيعة فنجد العناصر الداخلة في العمل الفني اعتمدت على إحداث القيم الجمالية من خلال احتوائها على المتعة للمتلقي، فجاءت الصياغة الفنية مع إحساسه عملية مهمة في إخراج عمل فني يحمل طابع جمالي ويعبر عن شخصية مهمة وذلك من خلال هيئة العمل الفني، وتجد الباحثة أن الفنان قد استخدم الخط الطليق الغير مفيد للحركة وقد شكله وفق الطبيعة ذاتها مضاف إليها تقلبات خياله، لذلك تجد الباحثة إن زي الملك أشور بانيبال والمكون من قطعة واحدة وهي كما يبدو مخصصة للصيد وقد تميزت بقصرها مع قصر أكمام الثوب (الزي) وهي مخصرة من الوسط بحزام يحمل مجموعة من الطبقات فكانت الجهة العلوية من الثوب (منطقة الصدر) والأكمام تحمل مجموعة متفرقة من الخطوط التي تعبر عن حركة الجزء العلوي من الجسد فهو تعبير عن الطيات التي حدثت خاصةً وأن اليد اليمنى للملك قد رفعت لمجابهة الأسد واليد الأخرى كان ممسك بها لجام الحصان وبنفس الوقت تحوي اساور مزينة بشكل دائري في وسطة زهرة البيبون, ونلاحظ نهاية الأكمام تحمل شريط يحوي مجموعة من الزخارف مثل الأقواس والخطوط وهي ترمز إلى القوة والصرامة وهذا واضح من خلال المشهد، أما الجزء الباقي

من الثوب (الجزء السفلي) فتجد الباحثة إن الثوب متدلي من الجهة الخلفية من جراء جلوسه على الحصان ويحمل قيم ضوئية جاءت من خلال النحت الغائر فأحدث قيم ضوئية ابتدأت بالرمادي القاتم حتى الرمادي الفاتح وكذلك تجد الباحثة هذه القيم الضوئية متواجدة تحت الإبط وفي منطقة الخصر (الحزام), كذلك نجد أن نهاية الثوب احتوى على شريط من الزخارف مثل الخطوط والوريدات او زهرة البيبون داخل شكل دائرة والتي ترمز إلى الجمالية لأنها تستخدم كزينة للملك وكانت مرتبة بشكل متناسق ومتتالي والخطوط من حولها, أما ألبسة القدم فنجد أن الملك قد ارتدى الحذاء الجلدي الطويل (البوت) لحفظ القدم من اخدش والأعشاب والأشجار وهو ملائم مع قصر الثوب, أما غطاء الرأس والذي يشبه العصابة والتي تحوي على شريط مزخرف بدوائر صغيرة ناعمة أعطت جمالية للزي بشكل عام. من هنا نجد أن جمالية التصاميم جاءت ملائمة للغرض وبنفس الوقت فإن الحجم كان مناسب مما أظهر قيم جمالية للقماش ومن خلال تكراره بنفس الحجم الذي أعطى قيمة تعبيرية جمالية. ولقد لاحظت الباحثة أن هيئة العمل الفني جاءت متكاملة وتحمل فكرة حية خلاقة ذات قيم جمالية جاءت من وحدة الفكر الذي يوحي بالتصميم المتكامل الجوانب (الملك + الحصان + الأسد) والتي أعطتنا غرضاً ومعنى.

نموذج رقم (٥) و (٦) عمل فني واحد

المقدمة/ جدارية سكان المدينة يقادون إلى الأسر (القرن ٧ ق.م).

التحليل

كشفت الباحثة في هذا العمل الفني عن وجود تجسيد حسي في العلاقات الاجتماعية (علاقة الأهل بالطفل وحملهم لأغراضهم)، والموضوعية (الانقياد أو الأسر)، وعند تحليل نموذج رقم (٥) شكل زي الجندي هو الثوب القصير والذي ثبت عليه في منطقة الخصر حزام عريض متكون من قطعتين ومنصف بذلك الثوب القصير إلى جزئين الأول (منطقة الصدر) والثاني (الجزء السفلي تحت الحزام أو التنورة).

من هنا تجد الباحثة أن منطقة الصدر قد احتوت تصاميم على شكل خطوط عرضية متقاربة وذات حجم واحد وهي متشابهة لخطوط الحزام وهي ترمز إلى القوة والصرامة وتحمل قيم جمالية ملائمة للغرض، أما الأكمام فقد كانت قصيرة وتحوي تصاميم على شكل خطوط مائلة تقريباً وهذا واضح لبيان حركة اليد التي ترفع العصى أو السيف إلى الأعلى، أما الجزء السفلي من الثوب (التنورة) فقد تكون من جزأين الأمامي وهو خالي من الزخارف والآخر هو الجزء الخلفي الذي يحوي على تصاميم بشكل خطوط عمودية ويفصل بينهما حزام متدلي من الحزام الأصلي ذو الطبقتين وهو بنفس الوقت يحمل تصاميم خطية مائلة ترمز إلى القوة والصرامة عند الآشوريين.

من هنا تجد الباحثة أن الاختلاف في أحجام تصاميم الخطوط في الزي بأجمعه قد أدى إلى إحداث قوى سحب وجذب للمتلقي مما أضاف المتعة وحب المتابعة للعمل الفني الواحد الذي أظهر فيه القيم الجمالية رغم أن موضوعه هو الأسر ورغم القوة والصرامة التي عبر عنها التصميم.

أما ألبسة القدم فقد كان الجندي يرتدي الحذاء الطويل (البوت) وقد تواجدت فيه مجموعة من التصاميم الخطية على شكل سيور من الجلد مشابهة للجوارب، أما الخوذة فقد كانت مدببة وتحمل شريط مزين في نهايتها مجموعة من التصاميم الخطية وهذه الخطوط ترمز إلى القوة والصرامة البعيدة عن الرقة.

وتلاحظ الباحثة في قماش الزي جاءت هيئة العمل منظمة وبشكل منسق ومرتب وهي ذات جوانب فنية وتحمل في طياتها قيم جمالية معبرة عن صدق العمل المنقول من الطبيعة ليبقى حدث وعمل فني تعتز به على مدى الأيام ويكون لنا تاريخاً ومرجعاً نستنير به.

أما نموذج رقم (٦) والتي تتكون من رجلين في حالة الأسر مع طفل منساق معهم وقد كان زيهم هو عبارة عن ثوب قصير شيء ما وذو أكمام قصيرة وهو خالي من التصاميم وقد ثبت عليه حزام على شكل تصاميم خطية من طبقة واحدة، من هنا تجد الباحثة أن القيمة الجمالية تواجدت بشكل بسيط جداً وذلك من خلال تواجد الحزام الذي ربط وسط الثوب والذي كما يبدو للباحثة أنه من النوع العريض الفضفاض والذي شكل جمالية عند ربط منطقة الخصر فظهرت بذلك بعض المنحنيات في الثوب رغم خلو الثوب من التصاميم فهنا تعطي الباحثة الفنان المنفذ درجة عالية على دقة تعبيره عن رقة تصميم الخطوط وكيف شكلها معطي قيم جمالية للأسرى رغم بساطة ثوبهم (الزي).

وعند إمعان النظر في العينة نجد إن شعر الرأس قد عصب بعصابة أو قطعة قماش معقود من الخلف وهو كما يبدو من طبقتين وخالي من التصاميم، أما الطفل فقد كان متجرد من أي قماش أو زي وقد حاول الفنان أن يظهر بتجرده عن عظام وعضلات الطفل البسيطة وخاصةً في منطقة الصدر والقدمين. من هنا نجد أن هيئة العمل جاء منظم وإيجابي ونابع من طبيعة الشيء والتي هي لذة أو صفة تلحظ في الشيء ذاته فظهر التصميم يحمل قيم جمالية بعيدة عن الابتذال وقريب من الغاية.

الفصل الرابع/ النتائج ومناقشتها

أظهرت نتائج البحث عن وجود تصاميم تحمل قيم جمالية جاءت من خلال تطابق العينة مع استمارة تحليل المحاور الفنية، وقد كانت هناك علاقات واضحة بين القيم الجمالية للتصميم المستخدم في القماش والمقدرة التعبيرية وجماليته ومدى ملاءمته للغرض ومدى قدرته في تنظيم هيئة العمل الفني وعلاقة التصميم في إظهار القيمة الجمالية.

وقد وجدت الباحثة أن هناك عوامل عديدة تحدد القيم الجمالية للتصاميم المستخدمة في الأقمشة الآشورية ومنها:

أولاً: العوامل الموضوعية للتصميم والتي لها الأثر الكبير في إحداث قيم جمالية للتصميم، ومن هذه العوامل هي:

١. **التشابه:** جاء في التصميم المخصص للأقمشة توافق صفات الأشكال توافقاً حاداً إلا أنه لم يؤدي إلى رتابة الشكل العام وإنما إضفاء جانب جمالي أكثر. وقد عدت الباحثة التوافق أحدث أنواع الترابط ما بين الوحدات التصميمية ضمن الفضاء الكلي للتصميم والذي جاء من خلال الإدراك الحسي للفرد, كما في نموذج رقم ١-٢-٤-٥-٦

٢. **الاستمرارية:** جاءت الاستمرارية تؤكد اتجاه العناصر وإدراك لحركتها من غير أن يفقد الشكل أي خاصية له، فالاستمرارية هي التي أظهرت مسار الرؤية للخطوط وبشكل حمل قيم جمالية غير متنافرة وبنفس الوقت وجدت الباحثة هي تكرار الوحدة التصميمية للقماش. كما في نموذج رقم ١-٣-٤-٥-٦

٣. **الإغلاق:** بما أن مجال العمليات التصميمية تتم ضمن فضاء محدد يجمع العناصر ضمن محيطها، فقد ظهر للباحثة عن وجود اتحاد بين الفكرة وصياغتها الأسلوبية والناتج النهائي لها مما حقق تكافؤ وقيم جمالية بين أجزاء التصميم كافة. كما في نموذج رقم ١-٣-٤-٥-٦

٤. **التنافر:** وجدت الباحثة عن وجود تعاكس وتنافر في العلاقات وليس في الأشكال فقط فجاءت عملية الإدراك معبرة عن شكل واحد متوازن في كافة جوانبه وقواه وذلك من خلال التدرج في القيم الضوئية للمادة المنحوتة والذي أحدث سحباً لمسار الرؤية كونها أكثر فاعلية مما أكسب التصميم جمالية رغم أنه من أشد العوامل تأثيراً كونه يحقق وحدة وتنوع إذا استخدم بشكل صحيح. كما في نموذج رقم ١-٢-٥-٦

ثانياً: العوامل الذاتية والتي لها أثر كبير في النفس الإنسانية بما تحوي من مشاغل الحياة فجاء التصميم معبر عن معاني كثيرة وبشكل مختصر فأصبح مطلوب ومرغوب من قبل الآخرين.

ثالثاً: وقد وجدت الباحثة إن للوحدة التصميمية أثر في إحداث قيم جمالية فكانت هناك (وحدة الفكر – وحدة الأسلوب – وحدة الهيمنة). كما في نموذج رقم ١-٣-٤-٥

الاستنتاجات

١- التصاميم الاشورية مستنبطة من الطبيعة المحيطة بهم ورغم حبهم للحروب الا ان اختيارهم للتصاميم كان ينبع من حبهم للحياة جاء من خلال اقتباسهم لنباتات الربيع .

٢- اظهرت المنحوتات الاشورية حبهم الكبير لألوان ازيائهم كونها وجدت مليئة بالزخارف والاحجار الكريمة وكذلك من خلال التدرج الضوئي الحاصل في المنحوتات.

٣- كذلك جميع التصاميم التي حوت على عدد من التصاميم جاءت متوازية وتحمل قوى معادلة للقوى المعاكسة مما أكسب التصميم قيم جمالية تدخل في قلوب مشاهديها على مر العصور التاريخية قبل فهمها، إذن فقد حظيت بالإعجاب من النظرة الأولى، فكيف إذ ما كان هناك

أنظمة لتوزيع التصاميم والتي فعلاً قد زادت من فاعليتها حين تقترن بوظيفة محددة في التشكيل، فالنظام عمل على ترتيب تفاصيل العمل الفني ونقلها من صفتها المجردة إلى الصفة الشاملة بحيث أصبح لها دلالة كونها تشكل تصميماً معيناً وليس مجرد شكل عابر.

المقترحات

١- القيام بتحليل القيم الجمالية لتصاميم الاقمشة النسائية الاشورية للفترة العصر الأشوري للفترة (١٤-٧) ق.م. مع مقارنتها بعصر اشوري اخر ولفترة اخرى.

٢- اجراء دراسة تحليلية فلسفية للقيم الجمالية لتصاميم الاقمشة الحالية مع الاشورية للفترة (١٤-٧) ق.م.

٣- اجراء دراسة تحليلية مقارنة بين الاقمشة الاشورية والبابلية.

التوصيات

١- توصي الباحثة بالتأكد على استحداث اشكال من الحضارة الاشورية وبما يتناسب مع التطور الحضاري الحالي.

٢- الاهتمام ببحوث المقارنة لتصاميم حضارتين من حضارات وادي الرافدين وذلك لبيان مدى التطور الفكري الفني للقيم الجمالية.

المراجع بالانكليزية

Graves maitland .(١٩٥١) .*The Art of color, Design* .Mcgraa: Hill Book Company.

Kaufmen Glen. Johnston Medo .(١٩٦٣) .*Design on Fabric* .London: Van Nostrand Reinhold company.

Tortora.Phyllis .(١٩٧٨) .*understanding textiles* .Newyork: Macmillan publishing co.Inc.

Wingate. Isable .(١٩٧٦) .*textile Fabrics and their selectio* .U.S.A: Prentice Hall Inc.

Ismail Shawqi. (1999). Art and Design. Giza, Egypt: Al-Omrania Offset Press.
Al-Ani, Sanader; Al-Awadi, Mona. (1990). Introduction to Textile Design and Printing. Baghdad: Dar Al-Hikma Printing House.
Tahia Hussein. (1986). History and Development of Fashion. Babylon: Modern Press.
Hassan Ali Hamouda (1972). The Art of Decoration. Egypt: Egyptian Authority Press.
Sanader Al-Ani et al. (1990). Design and Textile Printing Techniques. Baghdad: Higher Education Press.
Amer Khalil Al-Shajari (1987). The Image of the King in Ancient Iraq until the End of the Old Babylonian Era. Baghdad: Dam'at Baghdad.
Abdul Rahim Shafiq. (n.d.). Spinning, Textiles, and the Arts. Egypt: Anglo Publishing House.
Abdel Fattah Rias. (1974). Artistic Formation in the Fine Arts (Vol. 1st ed.). Egypt: Dar Al Nahda Al Arabiya.
Faten Muwaffaq Shaker. (2002). Symbols of the Most Important Gods in Iraq: An Analytical Study. Mosul: University of Mosul.
Ferial Al-Mukhtar. (1986). Iraqi Islamic Textiles. Baghdad: Dar Al-Hurriyah Printing House.
Fawzi Rashid. (1985). Ashur, the Horizon of Heaven. Baghdad: Dar Al-Hurriyah Printing House.

Majid Korkis Yuhanna. (1999). Relief Sculpture in the Age of Sargon the Assyrian 721-605 BC. Baghdad: University of Baghdad.
Muhammad Siddiq Al-Jabakanji. (1980). Aesthetic Sense (Vol. 1st ed.). B.M.: Dar Al-Maaref.
Muhammad Ali. (1964). The Philosophy of Beauty and the Origin of Fine Arts (Vol. 1st ed.). B.M.: National Printing House.
Mona Al-Awadi. (1986). Design and Colors of Fabrics Preferred by Girls Aged 9-12 Years in .Baghdad Governorate Center. Baghdad: University of Baghdad
Warqaa Yahya Al-Ma'adidi. (1999). Aesthetic Values in the Meccan Surahs. Mosul: University of Mosul.
Walid Al-Jader. (1972). Crafts and Handicrafts in the Late Assyrian Period. Baghdad: Al-Adeeb Press.
Walid Al-Jader. (n.d.). Clothing and Jewelry among the Assyrians. Baghdad: Iraqi Republic Press.
Yahya Hamouda. (1981). Color Theory. Cairo: Dar Matabi' al-Sha'b. Yahya Huwaidi. (1981). Studies in Modern and Contemporary Philosophy. Cairo: Dar al-Thaqafa.

ملحق رقم (١)

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة تكريت

كلية التربية للعلوم الانسانية

القسم التربية الفنية

الأستاذ الفاضل .... المحترم

م/استمارة تحديد المحاور الفنية الجمالية

تود الباحثة من أجل استكمال متطلبات بحثها الموسوم **(القيم الجمالية لتصاميم الأقمشة الآشورية)** أن تستنير بأفكارهم السديدة لما تعهده فيكم من خبرة في هذا المجال، راجيةً الإفادة من ذلك في تقويم الاستمارة بالحذف أو الإضافة ومما يجعلها ملائمة للغرض البحثي.

مع جزيل الشكر

أ.د.أيام طاهر حميد

اسم الأستاذ:

التوقيع:

الدرجة العلمية:

التاريخ:

"استمارة تحديد المحاور الفنية الجمالية"

١. القيمة الجمالية للتصميم المستخدم في القماش.
٢. القيمة التعبيرية للتصميم.
٣. جمالية التصميم وملائمته للفرض.
٤. علاقة حجم التصميم وملائمته للغرض في إظهار القيمة الجمالية للقماش.
٥. تنظيم هيئة العمل الفني في تصاميم الاقمشة, ومدى علاقته بالقيمة الجمالية.