جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة – الجزائر
EISSN: 2588-2384،ISSN: 1112-4377
المجلد: 29 العدد 03 السنة 2025
مجلة المعيار
EL MIEYAR

من بيت المكعب للمهندس المعماري معاذ الآلوسي إلى رواية التانكي لعالية ممدوح؛ عن أي صلة وقرابة نتحدث؟

From the architect Maath Al-Alousi's Cube House to Alia Mamdouh's novel The Tank, what kind of connection and relation are we talking about?

أمينة تعالبه[1]
Amina.taalba@univ-alger.dz

زوليخة علال[2]
Zoulikha.allal@univ-alger2.dz

تاريخ الاستلام: 2025/01/31 تاريخ النشر: 2025/06/01
Received: 31/01/2025 published: 01/06/2025

ملخص المقال:

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز التعالق الفني الموجود بين الهندسة المعمارية والرواية الحديثة؛ وتبرز في هذا الصدد رواية التانكي للروائية العراقية عالية ممدوح؛ كنموذج روائي عربي استطاع المزاوجة بينهما، حاضنة لقصص أبطالها في بيت المكعب للمهندس المعماري معاذ الآلوسي، لتنفرد عن غيرها ببناء معماري سردي خاص ومُتميز في جزئياته التفصيلية على نحو زادت فيه على كثيرين، فكيف تتفاعل الرواية باعتبارها جنسا أدبيا مع غيرها من الفنون الأخرى؟ وكيف تعالقت رواية التانكي بالفن المعماري؟ وماهي تجلياته؟

كلمات مفتاحية: رواية التانكي، بيت المكعب، الهندسة المعمارية، معاذ الآلوسي.

Abstract:

The present study aspires to illuminate the artistic relationship between architecture and the modern novel, with particular attention directed towards the novel The Tank by Iraqi novelist Alia Mamdouh. In this novel, the author effectively integrates the two, thereby infusing life into the narratives of her protagonists within the cube house of the architect Maath Al-Alousi. The central question guiding this study is how the novel, in its capacity as a literary genre, interacts with other arts? How does The Tank novel relate to architecture? What are its manifestations?

Keywords: The Tank Novel, Cube house, Architecture, Maath Al-Alousi

مقدمة:

(1) جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله (الجزائر).

(2) جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله (الجزائر).

أن تكون الرواية أكثر جنس أدبي يتم تداوله كما وكيفا من بين الأجناس طائفة وذلك لجمعها بين المتعة والفائِدة، يعني أن تتميز بجملة من الخصائص والتقنيات التي تجعلها محل الصدارة الدائمة عند القارئ والباحث على حد سواء، لذلك يُمكن تعريفها على أنّها **نسيج نصي** لوتيرة مُتتالية من الأحداث المثيرة لواقعة من الوقائع، أو لضرب من ضروب الخيال، أو بجمعهما معا، ومهما كان الاختيار (الواقع أو المتخيل) يبقى بناء الرواية أشبه بعملية موازنة بين عالمين؛ عالم زمكان الواقع وعالم زمكان الأحداث، مُتنقِلا بينهما من خلال التلازم والترابط بين علامتهما المنطبعة على أشكال مُتعددة في تصوير الشخصيات وحبك أحداثها داخل النص. وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين العنصرين؛ إلا أنّ **للمكان** أهمية بالغة في الدراسات النقدية الأدبية باعتباره الأرضية الأساس للمعمار الفني سواء من ناحية هيكلة الرواية أو بسبب ما تحتويه من أماكِن وما تُثيره من مسائل ذات صِلة بالهندسة المعمارية؛ مُدنًا وقُرى وعلاقات اجتماعية أخرى (الأبيض، 2017، صفحة 228)، وعليه، تُعتبر **الهندسة المعمارية** (Architecture) أو فن العمارة من أبرز الفنون التي تتعالق مع الكِتابة الروائية المعاصرة خصوصا، ومن ذلك مفاهيم ومصطلحات توجت هذه العلاقة البينية بينهما مثل: معمارية السرد، بنائية المدينة، سردية العمران، معمار الرواية، البنية المعمارية،...إلخ.

ومما يُعرف عن رواية **التانكي** (The Tank) عُمق تجسيدها لمعالم المكان من خلال إلمامِها بأبعادِه الهندسية الشكلية والدلالية (التاريخية والزمانية والسياسية والنفسية والاجتماعية وغيرها)، حيث استطاعت عالية ممدوح Alia Mamdouh بحق أن تستغل أبرز التصاميم الهندسية التي تحوزها مدينة بغداد ونعني ههنا: بيت المكعب (Cube house) في سرد قصة من قصص التعلق بالمكان المسلوب، ليجد القارئ نفسه مُتلبِسا بالمكان وتفاصيله، مُتوغلا أكثر في بغداد بين العمارة والتاريخ، بين الوجع والذاكرة، بين الحروب والمآسي، بين التجذر والتغرب (رواية التانكي في طبعة ثانية تزامنا مع ترشيحها لجائزة البوكر، 2020) وذلك من خلال رحلة عبر الزمن إلى ماضي هذه المنشئات الشاهدة على مرارة التحولات التي مر بها العراق وشعلة أمل التغيير الإيجابي المنبعث من داخل بيت المكعب للمهندس المعماري معاذ الآلوسي Maath Al-Alousi .

ومن هذا كانت الإشكالية الرئيسية: كيف تتفاعل الرواية باعتبارها جنسا أدبيا مع غيرها من الفنون الأخرى؟ وكيف تعالقت رواية التانكي بالفن المعماري؟ وماهي تجلياته؟

حيث تروم هذه الدراسة إلى فهم وتحليل وعرض تجليات بيت المكعب وكيفية تصويره وفق حِبكة الرواية، وتحقيقا لهدف الدراسة، اخترنا المنهج الوصفي التحليلي الذي بواسطته سنتمكن من تحديد الخصائص الفنية للتصميم واستنتاج وظائفه في المتن السردي. وعلى المستوى التطبيقي فإنه وتماشيا مع الهدف الرئيسي عرضنا النموذج التخطيطي للمكعب (الداخلي والخارجي) الذي بدأ منه كل شيء وفيه ينتهي كل شيء.

بين جنس الرواية الأدبية وفن العمارة الهندسية

1.2 كيف تعالقت رواية التانكي مع فن العمارة الهندسية؟

إنّ القارئ الذي يصل لخاتمة الرواية سيقرأ حتما كلمة المؤلفة عالية ممدوح في "شكر وامتنان" وسيُميز ذِكرها لأصدقائها من المهندسات والمهندسين نظير إفاداتهم العلمية والمعرفية، كما سيُدرك أيضا امتنانها للمهندس المعماري معاذ الآلوسي الذي شاركته عملها الفني التخييلي من داخل بيته المكعب، (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 265) إذ صرحت في احدى المقابلات التلفزيونية التي أجرتها بمناسبة صدور روايتها التانكي؛ عن شديد اعجابها وغرامها بالمكعب الذي أنشئ سنة 1986 ، وأنّها قد استشارته بنقل جل الشخصيات للسكن فيه، موجهة الدعوة ذاتها له، أي ليسكن معهم! ليُجيبها الآلوسي: العبي كما تشائين. والتي فسرتها بأنه **يعتبر نفسه هو المكعب!** (ممدوح، رواية التانكي عن الفن والجنون والعراق الضائع، 2019). إنّ هذين الاستشهادين يُبينان لنا بوضوح عن أولى خلفيات نشوء فكرة هذا التعالق والاقتران بين روايتها وفن العمارة الهندسية، وهو **اعجاب المؤلفة وذهولها بالمكعب**؛ المشروع العجائبي المدهش، الذي سكنه الآلوسي لفترة وجيزة من الزمن وهجره لقبح ما جرى من الأحداث في بلده العراق، وهو الآن بيت مهجور ومحروس! مثلما تراه المؤلفة (ممدوح، رواية التانكي عن الفن والجنون والعراق الضائع، 2019)، لكن، كيف يكون البيت مهجورا ومحروسا في الوقت نفسه؟ إنّ المقصود من هذا التباين وبالتحديد عبارة: بيت محروس؛ راجع لتطلع طالبته عفاف أيوب مُشاركته مشروع بنائه وتطلع عائلتها وأصدقائها لذلك. نفهم من هذا، أنّ رواية التانكي تتناول تيمة العود بالزمن إلى الوراء، حيث تصحبُنا المؤلفة من خلال تقنية السرد الاسترجاعي إلى فترة ما قبل بناء البيت، عندما كان هذا المكعب مجرد فكرة تدور في ذهن الآلوسي الذي شارك نموذجه الأولي مع عفاف...

إذن، بعدما عرفنا حاضر بيت المكعب، فيا ترى ما هو مصيره في التانكي؟ هل سيتمكنان من تشييده؟ وهل سيكون مُتاحا للسكن؟ أ يجتمع فيه الأحباب والأصدقاء؟

الذي يبدو، أنّ ثمة رؤية واضحة لطبيعة البنية المكانية لحبكة التانكي، الكامنة في واقعية المدينة الروائية بكل ما تحتويه من شوارع وأزقة ومباني ومنازل ومقاهي ومؤسسات وغيرها. وانطلاقا من هذا التعالق، نُشير للعلاقة البينية بين فن العمارة الهندسية وجنس الرواية الأدبية، باعتبارهما مجالين فنيين مُتباينين، ففن العمارة – أو الهندسة المعمارية — هو المجال الذي يتباحث تقنيات البناء والتصاميم المعمارية وإرساء المبادئ وآليات التقييم المعماري كونه تشكيل وظيفي يتخذ من **المادة ركيزة ومن الفعل والخيال وسيلة للإنتاج**، وتجسيده هو ذلك المحيط البيئي الذي يوجده الإنسان ليُؤدي أغراضا إنسانية ومُتطلبات حياتية وروحية وثيقة بحياة المجتمع وزمانه وامكانياته، خاضعة للمؤثرات الطبيعية المناخية ومختلف التحولات الحضارية (فرحان و حوراء ناظم محمد، 2021، صفحة 3)، الظاهر أنّ هذا في التعريف أبعد ما يكون عن مفهوم العمارة فحسب، بل فيه إشارة مُفصلة لارتباطات العمارة مع غيرها من الفنون والعلوم؛ ذلك أنّها واجهة الحضارة والتراث الثقافي للأمم والشعوب، ومما يُستأنس به من الفنون التشكيلية والعلوم: الرسم والنحت والزخرفة والعلوم التكنولوجية كالفيزياء والرياضيات والهندسة،...إلخ. وكذلك نجد مجال الأدب في نثره وشعره ما يؤيد هذه العلاقات البينية بين مختلف المجالات العلمية المعرفية، فإذا كان فن العمارة هو تجسيد لمكنونات خيال المهندس المعماري على أرض الواقع فإنّ الأدب هو الإطار الذي يضمن له الخلود الإبداعي بشتى طرق الإبداع والتنوع الجنسي، ولعل الرواية أبرز هذه الأجناس تمكنا ومحاكاة لعملية البناء المعماري في تشكيلها للبنية المكانية؛ وهذه هي غاية الرواية ومُبرر وجودها، أن تُحاول نقل وتصوير مظاهر الحياة المختلفة، وبهذا لا فرق بينها وبين تصاميم المهندس أو لوحة المصور أو الرسام (جميس، 1971، صفحة 38)، فبإمكان الروائي أن يخلق مدنا ويُصممها بما يتناسب مع أحداث الشخصيات، مثله مثل المهندس المعماري على أرض الواقع. كما أنّ للمساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات ببعضها البعض، بالإضافة إلى تلك المساحة الفاصلة

بين القارئ وعالم الرواية دور أساسي في تشكيل النص الروائي، فالقارئ ينتقل من موضعه لعوالم وأماكن ومدن شتى، فمثلا إلى الجزائر في: الزلزال لطاهر وطار، ومن ثم إلى بريطانيا في: قصة المدينتين لتشارلز ديكنز، وإلى تركيا في: البيت الصامت لأورهان باموق، أو إلى أماكن خيالية من تخييل المؤلف، وعلى هذا الأساس تكون الرواية رحلة في الزمان والمكان في الوقت نفسه (قاسم، 2004، صفحة 103). غير أنّ الرواية الحديثة والمعاصرة تجد نفسها أمام تحولات جذرية ناتِجة عن توسُع نِطاق انفتاحها الذي بات يشمل كل شيء تقريبا في ظل المتغيرات الناجمة عن العولمة التكنولوجية والثقافية والتواصلية الناتجة لأجناس أدبية جديدة من الأدب الإلكتروني (Electronic literature) والآخذ في التنوع بين المقروء كالقصص التفاعلية (Interactive fiction) وقصص المعجبين والمتابعين (Fan fiction) وشعر إنستغرام (Instapoetry)، والمسموع كالتدوين الصوتي (Podcast)، والمرئي كالنص السنيمائي (Script) والسيناريو (Screenplay). والحقيقة أنّ أثير الفن المعماري – التقليدي والحديث والمعاصر – لازال قائما في الجنس النصي الأدبي مهما بلغ من التنوع والاختلاف لارتباط المكان بمظاهِر تحولات حياة الإنسان وذلك على الصعيدين الروحي المحسوس والمادي الوجودي التي ينهل منها الأدباء بعضا من الإيحاءات والرموز والمعاني عند بناء معمارية نصوصهم، ولأجل ذلك لا يخلو أي نص روائي مهما بلغ من التميز والتفرد مرتبة من الفنون عامة والعمارة بخاصة، لا سيما أنّه مُقترن بالفضاء المكاني الذي يُبنى إما على الواقع أو التخييل أو بتفاعلهما معا، وبين هذا وذاك؛ يُلاحظ على كثير من بنى السردية في شقها المكاني ارتباطها الوثيق بواقعية المدن وعِمرانها والتي غالبا ما تمُت بصلة عاطفية أو نفسية أو تاريخية للكاتب فتغدو الأماكن مألوفة لدى القارئ لاستنساخها شيئا من المدن الحقيقية، وبالتالي يتبين أنّ الرواية لا تنفك من التوسع والنهل من مجالات أخرى فهي أشبه بملتقى مفتوح تتلاقى وتتعالق فيه مختلف الفنون والمعارف، والشاهد ههنا الأمثلة المذكورة آنفا. وفيما يلي نوع هام من أنواع الأمكنة الروائية الأكثر عمقا وتأثيرا في الذات المؤلفة والمتلقية في الوقت نفسه، **ألا وهو البيت**.

2.2 دلالة البيت في الرواية:

وفي روايتنا التانكي تأتي صور الأمكنة كأنّها مسح مرئي لمدينة بغداد ومعالمها العمرانية من خلال محاكاة وتصوير الموجودات من الأشياء في الطبيعة ونقلها على صورتها، إذ لا يختلف قُراء هذا العمل عنا بشيء، إذا قلنا بأنّ تقديم مدينة بغداد كان تقديما فنيا آخذا في التميز بطريقة تصويرية أصيلة، وثمة سببان في ذلك، لكونها مدينة عريقة لها وسم في تاريخ الحضارة العربية والإسلامية، وحُسن اختيارات المؤلفة التي تُنقلنا بالوصف والسرد المتناغمين إلى كل الأماكن الحاضنة للذكريات والشخصيات كبيت آل أيوب وبيوت الجيران وشارع التانْكي وأزقته الفرعية ومنازل بعض الشخصيات السياسية والدبلوماسية والمدارس والمقاهي ونهر دجلة،...إلخ. ولن يختلفوا كذلك القراء معنا إن قلنا بأنّ دلالة عنصر البيت وصوره الرمزية قوية جدا في النص والآخذ لعدة مناحي واتجاهات مختلفة من التأويلات على سبيل المثال لا الحصر: مخطط هندسي، الأستاذ الآلوسي، حلم عفاف، رغبة عائلتها ببيت جديد، كما يحدث أن يُفهم على أنّه المكان الوحيد الذي سلم من الخراب والحرب، أو المكان الذي يُمكنه الصمود، أو التفاؤل والأمل، كما يُمكن أن يكون العراق البلد بأكمله بعد التعافي....إلخ، يُشير هذا التِعداد الدلالي إلى مدى عُمق حميمية قيمة البيت ومكانته الهامة في حياة الإنسان من الميلاد إلى الممات، لأجل هذا، يقترح الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار Gaston Bachelard بأن نعتبر البيت "شيئا"، لنتمكن من إصدار أحكامنا عليه ونُكون ما نشاء من أحلام اليقظة حوله، فلا يقتصِر عنصر البيت على إعطاء وصف له، أو تِعداد مختلف أجزائه وتِبيان وظيفة كل جزء وما تمنحه لنا من الراحة؛ بل يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت قصد الوصول إلى حقيقة الارتباط بالبيت على غرار وظيفته الأساسية المتمثلة في السكن، و**لأثير البيت**

كيان مُميز في دراسة ظواهر قيم المكان من الداخل، ذلك لأنّه يمنحنا صور مُتفرقة ومجموعة مُتكاملة من الصور في الوقت نفسه (باشلار، 1984، صفحة 35)، وبالرجوع إلى التانكي، فقد سارت المؤلفة على الخطية نفسها حتى تخطت حدود الإبداع الرمزي لبيت المكعب.

تجلّيات توظيف بيت المكعب في رواية التانكي

1.3 تقديم الرواية:

تطرح المؤلفة قضية تشظي النخبة العراقية من خلال قصة الفنانة التشكيلية **عفاف أيوب** وعائلتها وأصدقائها في الفترة الزمنية الممتدة من سبعينيات القرن الماضي إلى غاية العقد الأول من الألفية الجديدة الحاضنة لأحداث وصراعات نجمت عنها تغيرات سياسية واجتماعية كثيرة منقولة على فترتين زمنيتين: فترة ما قبل الحرب التي احتوتها المؤلفة بوصف مختلف أشكال الحياة المزدهرة في شوارع بغداد المقبلة على مشاريع عمرانية جديدة، وفترة ما بعد الحرب وانتشار الخراب الذي تسبب في تشظي وانقسام العراقيين إلى: **مُتوطّن ومُغترب**؛ (ممدوح، رواية التانكي عن الفن والجنون والعراق الضائع، 2019) وعلى لسان احدى شخصياتِها التي قررت البقاء في البلد على أمل تغير الأوضاع للأحسن تقول (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 36): "فالبشاعة والأصوات المدوية التي أشعلت السماء منذ أعوام الثمانينات وحتى اليوم تتطلب مني رعاية صحتي وحواسي وألياف عقلي بالدرجة الأولى، فأنا لم أغادر المدينة"، أما **المُغترب المنفي بالإكراه** كحال **عفاف** التي كانت تحتج على ما آل إليه المكان رافضة تفاهاته (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 43) فتقول لأستاذها معاذ (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 46): "لكنني يا أستاذ، سوف أغادر المكان هذا، ربما لن أعود، لا تُفسد عليّ الطريق، **فأنا كالمكعب**"؛ فغادرته مُتوجهة إلى فرنسا؛ غير أنّها (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 131): "لم تكن سعيدة في المنفى، ولم تحنق على بلدها، فكانت وحيدة في المكانين".

سيُلاحظ مُتتبع أحداث القصة أنّ توظيف المؤلفة لهذه المسألة منطقي وطبيعي من ناحية نسج الأحداث وانسجامها مع مفاهيمها الكبرى اتجاه ماهية المكان وعلاقته بدورة حياة الإنسان بكل جوانبه الوجدانية والعقلانية على حد سواء، ساعية إلى تبيان مختلف الآراء والدوافع وتوحيدها داخل بيت واحد وهو **المكعب**، وهي مُفارقة نستطيع من خلالها قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتِهم وكيفية تعاملهم مع الأوضاع (النصير، 1976، صفحة 17). ومن أجل تحقيق هذا الهدف، حاولت ممدوح أن تبني ومن البداية أساس بيت المكعب وتُظهِر صِلتة الوثيقة بحبكة الرواية ويلتمسُها القارئ من افتتاحية الفصل الأول ومن ثم تتوالى استراتيجيات المؤلفة في تقديم التصاميم والإشارات والتلميحات ذات الدلالة المعمارية الهندسية؛ التي آلفنا جمعها وذكر أبرزها:

- التانكي (خزان المياه) عنوان للرواية،
- افتتاحية أحداث الرواية من داخل بيت آل أيوب،
- شغف عفاف أيوب للفنون التشكيلية،
- حب عفاف للفن والجمال ولكل ما يُثير المشاعر والأحاسيس،
- المهن الفنية التشكيلية: الهندسة المعمارية، الرسم، النحت،
- الخيال والإبداع والألوان والرسومات والتصاميم،
- أصدقاء ومعارف من الوسط الفني التشكيلي،

- باريس (فرنسا) رمزا للفن التشكيلي،
- متحف الفنون الجميلية،
- بيت المكعب،
- المهندس المعماري معاذ الآلوسي كشخصية بارزة ضمن شخصيات الرواية.

يُتابع القارئ قصة **عفاف أيوب (البطلة الحاضرة/الغائبة)** الفنانة والرسامة المثقفة المعروفة بأنّها شديدة الإخلاص لشيء يصعُب تحديده بالضبط، لكنه لا يُختزل؛ لأنها تشعر بمسؤولية عن الجمال (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 44) من خلال السرد الاسترجاعي لمجموعة من الأقوال والذكريات والشهادات والإفادات المستلة من طفولتها وشبابها في مدينة بغداد، والمرسلة من طرف أفراد عائلتها وأصدقائها إلى طبيبها النفسي كارل فالينو، فيتولى القارئ بنفسه جمع وترتيب وتنظيم أجزاء الأحداث المتبعثرة للبطلة الغائبة للخروج بالصورة النهائية المكتملة، وذلك بتتبع أثرها طيلة فصول الرواية السبعة (7) المعنونة عدا الفصل الثاني؛ حيث تضمن كل فصل عددا من العناوين الفرعية باعتبارها مُراسلات كتابية توضيحية للشخصيات التالية على التوالي: **صميم** (صديقها وزوج صديقتها طرب)، **المعماري معاذ الآلوسي** (أستاذها)، **مختار** (عمها)، **هلال أيوب** (أخاها)، **الدكتور كارل فالينو** (طبيبها النفسي)، **النحات يونس الهادي** (صديقها)، مقولة **عفاف** مثلما يوضحه الجدول أدناه:

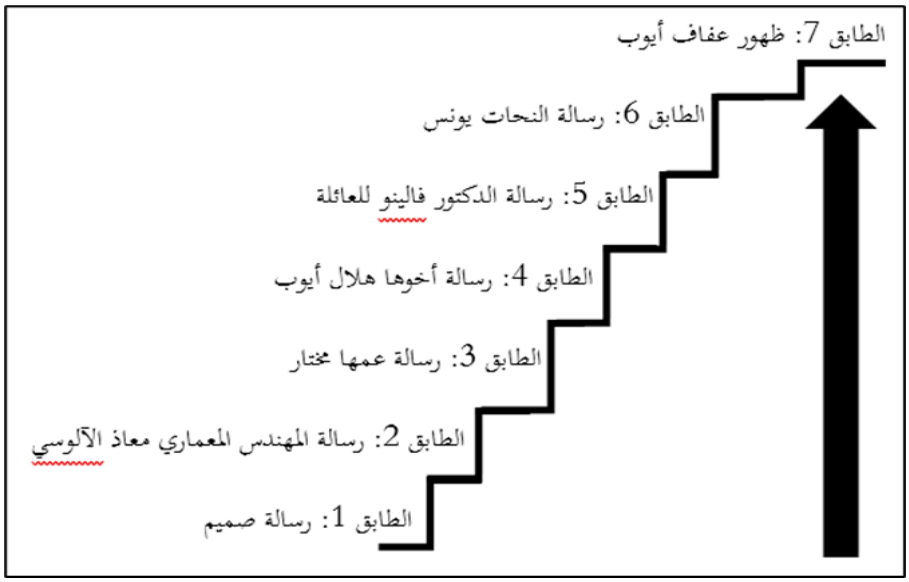
الجدول 1: فصول رواية التانكي

الفصول	عناوين الفصول	عدد المراسلات في كل فصل	الصفحات
1	كلاكيت أول مرة	5	29 -11
2	(بدون عنوان)	2	59 -41
3	استشارات قانونية العم مختار	5	89 -61
4	هلال أيوب آل	7	124 -91
5	نعم، المرض موجود، لأنه ضروري	6	154 -125
6	النحات يونس الهادي	9	204 -157
7	كلاكيت آخر مرة	14	261 -205

المصدر: (ممدوح، التانكي، 2019)

إذن نُميز من خلال هذا النموذج الخطي الذي تبنته لمعمارية روايتها النموذج الهيكلي ذاته للعمارة السكنية بسبع طوابق؛ ولعل الغرض منه أن تجعل من قارئها المحقق الذي سيحل لغز اختفاء عفاف أيوب، فيتوغل مثله مثل بقية الشخصيات في ترصد أثرها، والمهندس الذي يُفكر مثله مثل المهندس الآلوسي في كيفية إنهاء تصميم بيت المكعب والسكنى فيه، والمريض الذي يُصاب مثله مثل عفاف إما بالمرض الإفرنجي أو بالداء البلدي (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 261). فمن خلال انتقاله بين صفحات الرواية مُتقدما نحو نهايتها أو بعبارة أخرى يصعد أدراج العمارة وصولا للطابق السابع والأخير من العمارة؛ حيث خُصصت الفصول/ الطوابق الست الأولى للكشف عن ماهية المراسلات الكتابية بينما يُمثل الفصل/ الطابق السابع من القصة/ العمارة عودة البطلة الغائبة عفاف أيوب للظهور مرة أخرى لتروي كيف آل بها الأمر بعد التغرب، ليحظى القارئ بفرصة جمع كل قطع الأحجية في صورتها النهائية.

الشكل 1: الطوابق السبعة لعمارة التانكي.



المصدر: من إعداد الباحثة.

2.3 المهندس المعماري معاذ الآلوسي:

معماري وفنان تشكيلي وكاتب ومؤلف عراقي وعضو في جمعية المهندسين المعماريين العراقيين ونقابة المهندسين العراقيين، حاصل على **جائزة تميز للإنجاز المعماري مدى الحياة لسنة 2018**؛ وُلد سنة 1938 بمدينة بغداد، أكمل دراسته الثانوية في بلده العراق وسافر بعدها إلى تركيا وحصل على درجة البكالوريوس في الهندسة المعمارية من جامعة الشرق الأوسط التقنية سنة 1961، ومن ثم توجه إلى لندن ليتحصل سنة 1964 على شهادة الدراسات العليا من الجمعية المعمارية، شارك في العديد من المعارض والندوات العلمية الدولية كما أقام وأشرف على العديد من المعارض الفنية الشخصية من حول العالم، ومن أعماله: السفارة القطرية في عمان 1976، البنك العربي في مسقط عمان 1978، مركز الدراسات المصرفية في الكويت 1980، وصمم بيته في منطقة الصليخ على نهر دجلة في بغداد المعروف بالبيت المكعب 1986 (الآلوسي، معاذ الآلوسي، بلا تاريخ)، ونُشر له دراسات عديدة منها: **يوميات بصرية لمعمار عربي** 1983، **نوستوس حكاية شارع بغداد** 2012 وعرض فيه مشروع إعادة تهيئة شارع حيفا ببغداد، و**توبوس حكاية زمان ومكان** 2017، **ذروموس حكاية مهنة** 2018 (العلمي وآخرون، صفحة 2).

تُفصح المؤلفة عن الآلوسي وتُعرفه للقارئ في الصفحة الثانية من الفصل الأول المعنون: كلاكيت أول مرة؛ وهي مُراسلة صميم للدكتور فالينو على نحو (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 14):"ومعاذ الألوسي، صاحبي ومُرشدها الهندسي، المعمار، الذي شغفتْ بتصميمه المبدئي لـ – مكعب – فسجلتْ في كلية الهندسة، وداومت لعامين، ثم غيرت مسارها بالانتقال إلى أكاديمية الفنون الجميلة الكائنة في الوزيرية. هذا مُعاذ، من الجائز أفسدها حين قال لها في أحد الأيام: **سنُصمم – المكعب – معا**، وندعو من نغرم بهم إليه". إنّ أول ما يُدركه القارئ ههنا هي واقعية الشخصية؛ إذ عمدت المؤلفة على إبقاء ذات الآلوسي بشخصه ومهنته، وبهذا تكون قد استضافته بحق – مثلما صرحت – بين شخصياتها التخييلية وفي بيته المكعب، بالإضافة إلى استعانتها بحقيقة ثانية وهي مُزاولته للفن التشكيلي وإقامته للعديد من المعارض الشخصية الدولية (الآلوسي، معاذ الآلوسي، بلا تاريخ) المهنة التي اختارتها المؤلفة **لعفاف** بعد انتقالها من كلية الهندسة لكلية الفنون الجميلة. يُشكل هذا التقديم – تقديمه على باقي

الشخصيات – استراتيجية دلالية تُساعد القارئ في تأويل العمل، واكتشاف طبيعة ما يدور حوله النص؛ **ألا وهي الشخصيات وعلاقتها بالمكعب**، وبهذا تكون المؤلفة قد بثت حيرة التساؤل في عن هذا المكعب ومهندسه وفحوى العمل.

ولما كان دور شخصية معاذ الآلوسي مفتاحا للوصول لفهم وحل عدة مسائل؛ خصوصا تضييق مجال البحث عن الغائبة عفاف؛ تُعيد المؤلفة ذكر سيرته مرة أخرى، لكن هذه المرة في فصل كامل (الفصل الثاني) وبتسليط الضوء على مقولته وهي المراسلة الثانية للدكتور فالينو، ومنه قوله (ممدوح، التانكي، 2019، الصفحات 43-44): "**معاذ الألوسي**، مدير الموقع. ولكن، من هو **معاذ الألوسي**، دكتور؟ أخبرك صميم وربما طرب، إذا تركتْ عِنادها، بكوني سأكون الشخص الثالث الذي له بعض التأثير في حياة عفاف...، أجل، دكتور، من كان غيرها ليُصدقني؟ كان **المكعّب** قد بدأ يتحول إلى ورم حقيقي في رأسي ووجودي. نعم، له وجود يحفر في داخلي، فهو قصتي التي أقدمها أنا إليك، **فكل واحد منا له اسم وقصة ومكعّب**، لا يتلعثم وهو يردّده أمام نفسه،...وها **أنا أفصح عن اسمي الحقيقي**، يا دكتور: **أنا المكعب، معاذ الألوسي**". تصدق المؤلفة للمرة الثانية على التوالي حينما فسرت موافقته تلك على أنّه **هو المكعب**؛ وبهذا تكون قد حددت المفاتيح الدلالية الموحية للبنية المكانية حيث لمست وبلغت أسمى مراتب تيمة البيت علوا، فلا يوجد أصدق من معنى ربط الذات الوجودية بالبيت؛ بمعنى أن يُصبح الإنسان هو البيت والبيت هو الإنسان بحد ذاته، ومنه نزيد ونُضيف مقولة باشلار (باشلار، 1984، صفحة 36): "البيت هو ركننا في العالم،... كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكملة من معنى". ومن هذه الدلالات يُكون القارئ انطباعه عن شخصية الآلوسي وبيته المكعب الذي يتخطى تأثير حدود فكره وامتد ليصل بقية الشخصيات. لنطرح على اعتبار ما سبق ونتساءل: ألا يُعد الحضور الحقيقي للمعماري وحده يكفي بجعل الرواية معمارية بطبعها؟ فلو لا عناية المؤلفة وحِنكتِها الكتابية بالبناء التركيبي للشخصيات عموما وعفاف خصوصا وتصديرها للقارئ؛ لظننا للوهلة الأولى أنّ بطلها هو معاذ الآلوسي ومكعبه لا محاله، لكن المميز عنه، أنّه مثل باقي الشخصيات في قلقه وخذلانه بعد أن تركته عفاف، فيتبين تعلقه هو الآخر بعفاف كونها تخلفت عن وعدها له بمُشاركته بناء المكعب الذي سيجمع أحبائهما، أو بعبارة أدق كأنّه يُسلم عفاف زمام مشروع مكعبه، لتُصبح عفاف هي المكعب.

3.3 بيت المكعب (دار الصليخ):

معاذ الآلوسي مُختصرا ومُبسطا أسس تصميم بيته قائلا (الآلوسي، نوستوس حكاية شارع في بغداد، 2012، صفحة 316): "إنّها تجربة خاصة جدا"، وأما عن منهجه الهندسي حدّث فقال (الآلوسي، نوستوس حكاية شارع في بغداد، 2012، صفحة 320): "ليس التجريب في دار الصليخ مُجازفة معمارية كما يعتقدُها البعض، بل هي تنفيذ لعمارة عراقية شعبية بطرزها المختلفة الموروثة، مُختلطة مع عناصر من عمارة عالمية سائدة. هذا ما أسميه تناقض بدون تضاد"، ليضحيا هذين القولين شاهدين على تميز نهجه المعماري الجامع بين المحافظة على التراث والمسايرة العصرية.

تتأتى شهرة بيت الصليخ باسم **المكعب** من ميزتين رئيسيتين هما: مخططه المنشأ على **شكل المربع**، وفي عكس الآلوسي ضلعه في البعد الثالث ليُجدد به الارتفاع الكلي للبيت ذات الطوابق الثلاثة، خالقا **بذلك كتلة مُكعبة** (السلطاني، 1989، صفحة 73)، مُعتمدا في ذلك على تجارب جديدة في التسقيف والعقد بالطابوق – الآجر والقرميد –، وفي تعيين مركزه وللمرة الأولى تحولت إلى ثلاثية الأبعاد (11*11*11) – وفي العادة ثنائية – إذ تتعين وهميا من تلاقي أشعة شمس ساقطة من ثلاث فتحات مائلة كل واحدة بزاوية معينة حيث تُتيح الالتقاء في مركز المكعب تحاكي شعاعات فتحات سقوف أسواق بغداد، أما

الجدران فقد حملت المرسوم والمنحوت من أعمال أصدقائه الفنانين (الآلوسي، نوستوس حكاية شارع في بغداد، 2012، صفحة 321).

وعلى هذا الأساس يُستبعد أن يكون تصميمه الداخلي عاديا أو مقاربا لما هو متواضع أو معروف بين البيوت العراقية، بالتالي إنّ هذا البيت عبارة عن مكان مكعب الشكل، بمعنى حجم واحد يحتوي كل شيء، كل الأجزاء والتقسيمات والأنشطة الضرورية التي يُمكن التمتع بها: النوم والعمل والتسلية والرسم والتصوير، فضلا إلى مراسم أخرى ومأرب عيش عابث، حتى المواد البنائية عبثية، وهي بحالتها الطبيعية العارية دون تشويه؛ الطابوق والخشب والإضاءة الظاهرة وحديقة داخلية وغرفة نوم والحمام مسطبة مرمر تسخن لا باب لها ولا شباك، ولا فواصل بينها، وغير مستورة، لأنها مندمجة بفناء داخلي أخضر، تطل على دجلة. (الآلوسي، نوستوس حكاية شارع في بغداد، 2012، صفحة 316)، وفيما يلي بعض من صوره الخارجية والداخلية:

الصورة 1: توضح بيت المكعب من الداخل والخارج

المصدر: *(العلمي وآخرون، الصفحات 37- 40)*

لم يحظ الآلوسي بنعمة السكن في بيته فلم يبق منه إلا الذكرى، حيث استمتع به لمدة ستة أشهر فقط، وهو مغلق منذ سنة 1989 مُكتفيا بالمتعة الكبرى وهي عملية الخلق والممارسة التصميمية نفسها (الآلوسي، نوستوس حكاية شارع في بغداد، 2012، الصفحات 322-323)، فمن خلال أحداث الرواية نستنتج استنساخ المؤلفة لهذا المصير الأليم لشخصيات العمل،

فلم يهنئوا بسكناه أبدا؛ ومنه حكم له بأن يظل حبيس أحلام اليقظة وأن تظل مكانته **رمزا** للانتماء الروحي للمكان لا الجسدي طالما أنّ المعنيون به لم يهنئوا بعد ببلدهم.

إنّ البيت هو المكان الذي يُحب ويمتلك رقعة خاصة في وجدان الفرد، والذي يُمكن أن يُحدد القيمة الإنسانية المرتبطة بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يُمكن أن تكون إيجابية، بهدف الدفاع عنه ضد القوى المعادية (باشلار، 1984، صفحة 31)، كما يبدو ذلك في قول المؤلفة (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 31): "كنا نلتقي بنا، بأنفسنا ونحن نحاول العودة إلى هنا ثانية، ونحن لم نبرح المكان. معاذ غادرنا إلى أمكنة كثيرة في أوربا وبعض البلاد العربية، **لكنه لم يغادر المكعب في رأسه**"، (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 44): "أنت محظوظ، أستاذ معاذ، فيما احتفظت ذاكرتك بوجوه جديكَ من الأم والأب، واللوائح والصور والأحوال والشوارع والأطعمة والصفات واستمارات الولادة والسفر والدفن...وهل هذه صورة ملطفة من خارطة المكعب الذي تنوي الاشتغال عليه؟". ومما يُلاحظ أنّ انتقال المؤلفة بين أوصاف زوايا بيت عفاف **والمخططات الهندسية** الغير المكتملة **للمكعب** عبارة عن تجربة وهمية لعيش البيت والأدهى أنهم – مدركون أو يُخادعون أنفسهم – لن يعيشوا البيت حقا خلال سماته الوضعية ولا من خلال الأوقات التي يتبينوا فيها منافعه، بسبب جراح الماضي التي لم تبرح المكان ولازالت ترافقهم لتسكن البيت الجديد (باشلار، 1984، الصفحات 36-37).

استراتيجيات تضمين بيت المكعب في حِبكة الرواية

1.4 لغز اختفاء عفاف:

في حالة يسودها الخوف والقلق إثر الاختفاء المفاجئ وانقطاع أخبار ابنتهم **عفاف بعد مرضها** في فرنسا تُفتتح الرواية بمشهد استعداد عائلة أيوب آل وبعضا من أصدقائها وأحبائها من أجل التقاط صورة جماعية تُضاف كملحق للمراسلات التي سيقومون بها توالياً مع طبيبها النفسي الدكتور **كارل فالينو**؛ للاستخبار عن حالة عفاف الصحية، متسائلين عن مكانِها وسبب اختفائها، ومن تلك الأسئلة (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 86 و114): "دكتور، أين اختفت عفاف؟ متى ستعود عفاف؟ هل هناك أي أمل بعودتها؟" و"لماذا اختفت عفاف؟ متى ستعود؟". (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 16): "العائلة تريد أمرا عاجلا واحدا،... ابحثوا عن ابنتا،... هل ستفتحون محضرا، كما هي محاضر البوليس؟ أم ستكتفون بالإعلان؟: هل هي فقيدة؟".

يُستدل بهذا التصدير على أنّ آل أيوب مُنشغلين كلهم بعفاف بعد اختفائها، مما يُلفت انتباه القارئ ويدفعه للتساؤل وإثارة الفضول لديه عن حدث اختفائها البطيء الصعب الذي شرع بالإخبار عن غيابهم جميعا في العمق (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 36). ومنه السؤال الهام، لماذا جعلتنا المؤلفة نشعر بهذا كله؟ وبأنّ الجميع مُرتبط بعفاف؟، وبأنّهم بأمس الحاجة إليها؟، ما سبب هذا كل هذا الخوف عليها؟ أ تمتلك عفاف شيئا يخُصهم؟

ولأنّ **الدكتور كارل فالينو** الطبيب المشرف على علاجها، كانت مراسلته الطريقة الوحيدة لاستعادة الاتصال بها، حيث يتعيّن عليهم كشف الوقائع السرية والعلنية وإفشاء جميع أسرارهم الخفية (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 15)، فتغدو مُلاحقة فحوى المراسلات حاجة مُلحة يستشف منها القارئ أسباب هذا التعلق المثير للاهتمام.

2.4 حلم عفاف، بناء المكعب:

ومن خلال المراسلات يتوصل القارئ تدريجيا لمعرفة شخصية عفاف وحُلمُها بأن تُصبح مُهندسة مِعمارية لتُشارك أستاذها **المعماري معاذ الآلوسي مشروع استكمال تصميم وبناء بيت المكعب** الذي ستجمع فيه **كل العائلة والأحباب**؛ غير أنّها ومن دون سابق إنذار تُغير مسارها الدراسي والمهني إلى فن الرسم وبعدها تُقرر السفر إلى مدينة باريس والاستقرار فيها، وهو الخبر الذي وقع كالصاعقة على أفراد عائلتها إذ بدا لهم وكأنها تخلت عن حلمها **في امتلاك المكعب الذي بات مصيره مجهولا** بعدما تركت (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 17): "ذلك المهندس الذي كان يعتبرُها أمينة سِرّه، فعافته وأخذت أسراره معها". وإن كان ذلك كذلك، فإنّه بيت عراقي مثله مثل أي بيت آخر من البيوت البغدادية التراثية، فيه ما يبعث الراحة والطمأنينة والسكون، وتاليا فإنّنا نتساءل عن خلفية انطباعاتهم وأحكامهم الواردة في المسألة، فكيف انتشر الاضطراب والخوف والقلق وسط هذه العائلة؟ هذا لأنّ المكعب هو الحلم الذي تشاركوه معا وتحمسوا له بشدة حتى رأوا أنفسهم فيه وعقدوا آمال عديدة لحياة كريمة، والشاهد ههنا أقوالهم التالية (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 37 و72): "**مصير المكعب** العزيز علينا جميعا، ومن العودة إليه بين حين وآخر كنوع من إكرام الفضائل لطريقة بنائه والعيش فيه.. قطعنا له عهدا"، "من الجائز أنّ فريق العمل الجديد المتكون من: صميم وطرب ومعاذ سيُضيف عناوين حديثة لهذا **المخطوط** الذي نشتغل جميعا عليه". فيتبين أنّ مهمة بحث العائلة عن عفاف مرتبطة ضِمنيا بالاستفسار عن **مصير مكعبها، والواقع عن مُكعبهم** كونه آخر ما تبقى لهم لعقد صفقة أمل مستجدة للعيش في بغداد الجريح. إذن من خلال هذا الحلم، نرى أنّ كل الأمكنة المأهولة حقا تحمل جوهر فكرة البيت، وذلك بواسطة الخيال الذي يعمل أينما لقي مكانا يحمل أقل صفات المأوى، حيث نرى أنّ الخيال باستطاعته أن يبني جدرانا ومن ظلال دقيقة مُريحا نفسه بوهم الحماية، والعكس صحيح، أي نراه يرتعش خلف جدران سميكة، بناء على هذا التسليم نستنتج أنّهم يرون من عفاف ومكعبها مفتاح للسلام، فيلزمهم كذلك أن يمتلكوه، لأجل ذلك فهم يعيشون تجربة هذا المكعب بكل واقيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام التي أفصحوا عنها (باشلار، 1984، صفحة 36).

3.4 بيت المكعب... كحلم من أحلام اليقظة، الذي ملأ الدنيا وشغل آل أيوب:

تنحرف الشخصيات المتراسلة مع الدكتور كارل فالينو وتخرج عن الموضوع الرئيسي نحو الإفصاح والانفتاح أكثر معه ومُشاركته ما تختلجه أنفسهم من ذكريات بلدهم الجميل وعما خلفته مآسي الأحداث السياسية والعسكرية والدينية والحربية الأليمة، وخصوصا عن طموحهم وحلمهم الذي بقي أسير الانتظار؛ ألا **وهو المكعب، ليضحى هذا المكعب هو مقولتهم التي يرسلونها له** بل يدعونه باستمرار لزيارتهم والتنزه في معالم مدينة بغداد الأثرية؛ (ممدوح، التانكي، 2019، الصفحات 21-22): "**معاذ يدعوك**،...لزيارتنا،...في بلدنا الذي نتداوله بتقطيع السرد، والخوف من فرار شخصيات القصة،...وأنت تضع قدمك على **أرضية – المكعب – وتتمكن من دراستنا جميعا**، تضحك ولا تُعلق!...فلا تبخل بالتعاون معنا"، (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 51): "ندعوك، وليس في أيدينا إلا ذلك **المكعب** الذي ندعوك إليه، لكي تجوب معنا الشوارع بحثا عنها، وأنا أريد إغرائك **بالبناء العجيب** الذي أسقط المفاهيم المسلم بها"، فإذا (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 63): "حضرت فعلا، ولبيتَ دعوتنا، للإقامة في **مكعب معاذ الآلوسي**، ربما هو الشيء الوحيد، أو المسموح لنا باختلاس النظر إليه قبل أن يصله الاحتقار". تدخل هذه الأساليب في إطار تعزيز المؤلفة للدلالات الرمزية الكاشفة عن الحالة النفسية التي تمر بها الشخصيات وفي حقيقة الأمر هذا ما

يجعلنا نبني انطباع تحول دكتور فالينو من دكتور عفاف إلى دكتور الشخصيات المتراسلة معه بسبب انشغالهم بالمكعب، لتصدق ممدوح في تشبيهها **بأنّه كالورم الحقيقي في الرأس**.

4.4 المصطلحات والمفاهيم الفنية والهندسية:

يزخر العمل ويتميز بمجموعة كبيرة من المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالمجالات المتعلقة بالأدب والفن والرسم والنحت وكذا والهندسة؛ التي أرادت من خلالها المؤلفة إثبات وبصورة واضحة المستوى المعرفي والثقافي والحضاري الذي يتميز به المواطن العراقي والنخبة المثقفة بخاصة؛ فنجد على سبيل المثال ورود المصطلحات التالية: **شخصية سردية، سردية التاريخ، سياق التأليف والسرد، لوحة فنية، عملية الإبداع، إشكالية الإبداع، التحليلات النقدية والفنية، الغناء والرسم والتصميمات، العمارة الغربية، نحت الخشب، ضلع واحد، مخطط**...إلخ، ومما يُستدل ههنا استفادتها من المجالات المعرفية واستئناسِها ببعض المراجع الموثقة لمدينة بغداد ومبانيها والاستشارات النفسية التي قامت المؤلفة (ممدوح، التانكي، 2019، صفحة 265) الأمر الذي ساعدها في بناء شخصيات مركبة تتماشى وحالات الصراعات النفسية والفكرية التي طرحتها كالتشتت والضياع والجنون والخوف والحرب والوعي السياسي...إلخ.

خاتمة:

وفي ضوء ما جاء في الدراسة التحليلية لتجليات تعالق بيت المكعب بالروائية التانكي باعتبارهما مُنتميان لمجالين معرفيين مختلفين؛ هذا لأنّ فن العمارة الهندسية لا يشتغل بمعزل عن المكان الحاضن لهندسيته ولا عن الدائرة الإنسانية المحيطة به مثله مثل جنس الرواية الذي يستنير ويقوم على البناء المكاني، وبالتالي يُمكننا القول إنّ هذا العمل قد تميز بحق مثلما رأينا، حيث شاركت عالية ممدوح شغفها ببيت المكعب واختارته كمادة أولية للبنية المكانية أسست عليه محاكاتها النوستالجية للمكان لتطرح جانبا من جوانب علاقة الإنسان بالوطن مُستأنسة بعدة وقائع وتجارب حقيقية سردتها بأبعاد معمارية واقعية ليصبح المكعب وعلى طول امتداد سرد الأحداث ذو خصوصية مُثيرة للاهتمام والفضول لكل زاوية من زواياه، باثا وباعثا للأمل والطُموح الذي تتطلع له جل الشخصيات – بما في ذلك القارئ نفسه – بفضل آليات الوصف الفني لهندسيته انطلاقا من المنظورين الداخلي والخارجي التي عززت مشاعر وروابط الألفة والاستئناس؛ كيف لا وفي حضرة هذا المكعب، نوع من الطاقة توصل الإيماءات والإشارات السيميوطيقية، وكل حسب خزينه المعرفي، أليس هذا هو المطلوب من الفن بأشكاله؟ (الآلوسي، نوستوس حكاية شارع في بغداد، 2012، صفحة 322).

المصادر والمراجع:

1. خالد السلطاني. (1989). داران لمعمار واحد. *العمارة*(3)، الصفحات 72-75.
2. رضا الأبيض. (سبتمبر, 2017). يوتوبيا لخالد توفيق .. معمار روائي يقاوم انهيار القيم وخراب الروح. (جامعة الشهيد حمه الوادي، المحرر) *مجلة علوم اللغة العربية وآدابها*(العدد 12)، الصفحات 247-227.
3. *رواية التانكي في طبعة ثانية تزامنا مع ترشيحها لجائزة البوكر*. (26 فبراير, 2020). تاريخ الاسترداد 1 10, 2024، من الدستور: https://www.addustour.com/articles/1134610-%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%C2%AB%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D9%86%D9%83%D9%8A%C2%BB-%D9%81%D9%8A-%D8%B7%D8%A8%D8%B9%D8%A9-%D8%AB%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9-%-%D8%AA%D8%B2%D8%A7%D9%85%D9%86%D9%8B%D8%A7-%D9%85%D8%B9
4. سيزا قاسم. (2004). *بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*. القاهرة: مكتبة الأسرة.
5. صبيح لفتة فرحان، و حوراء ناظم محمد. (2021). *الفن والعمارة*. بغداد: منشورات مركز البحوث والدراسات والنشر كلية الكوت الجامعة.
6. عالية ممدوح. (2019). *التانكي* (الإصدار ط 1). إيطاليا: منشورات المتوسط.
7. عالية ممدوح. (21 ديسمبر, 2019). رواية التانكي عن الفن والجنون والعراق الضائع. (جمال بدومة، المحاور) https://doi.org/https://www.youtube.com/watch?v=QBZNiD7KcXM
8. غاستون باشلار. (1984). *جماليات المكان* (الإصدار 2). (غالب هلسا، المترجمون) بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
9. معاذ الألوسي. (ديسمبر, 1994). الطابع الإيحائي للعمارة العربية والإسلامية. *الناقد*(78)، الصفحات 32-39.
10. معاذ الآلوسي. (2012). *نوستوس حكاية شارع في بغداد* (الإصدار 1). قبرص: دار منشورات الرمال.
11. معاذ الآلوسي. (بلا تاريخ). *معاذ الآلوسي*. تاريخ الاسترداد 24 11, 2024، من معاذ الآلوسي: http://www.maathalousi.com/about.htm
12. هنري جميس. (1971). *نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث* (الإصدار ط 1). (وآخرون، المحرر، و إنجيل بطرس سمعان، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
13. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة المثنى، و كلية الهندسة. (بلا تاريخ). *عمارة عراقية معاصرة المعمار العراقي معاذ الآلوسي*. العراق: قسم هندسة العمارة.
14. ياسين النصير. (1976). *الرواية والمكان*. بغداد: دار الحرية للطباعة.

Refrences :

1. Khālid al-Sulṭānī. (1989). dārān lm‘mār wāḥid. al-‘Imārah (3), al-Ṣafaḥāt 72-75.
2. Riḍā al-Abyaḍ. (Sibtambir, 2017). Yūtūbiyā li-Khālid Tawfīq .. Mi‘mār riwā’ī yqāwm Inhiyār al-Qayyim wa-kharāb al-rūḥ. (Jāmi‘at al-Shahīd Ḥamah al-Wādī, al-muḥarrir) Majallat ‘ulūm al-lughah al-‘Arabīyah wa-ādābihā (al-‘adad 12), al-Ṣafaḥāt 247-227.
3. riwāyah altānky fī Ṭab‘ah thānīyah tzāmnā ma‘a trshyḥhā li-Jā’izat albwkr. (26 Fabrāyir, 2020). Tārīkh alāstrdād 1 10, 2024, min al-Dustūr : https : / / www. addustour. com / articles / 1134610-% D8 % B1 % D9 % 88 % D8 % A7 % D9 % 8A % D8 % A9-% C2 % AB % D8 % A7 % D9 % 84 % D8 % AA % D8 % A7 % D9 % 86 % D9 % 83 % D9 % 8A % C2 % BB-% D9 % 81 % D9 % 8A-% D8 % B7 % D8 % A8 % D8 % B9

% D8 % A9-% D8 % AB % D8 % A7 % D9 % 86 % D9 % 8A % D8 % A9-% D8 % AA % D8 % B2 % D8 % A7 % D9 % 85 % D9 % 86 % D9 % 8B % D8 % A7-% D9 % 85 % D8 % B9%-

4. Sīzā Qāsim. (2004). binā' al-riwāyah dirāsah muqāranah fī thulāthīyat Najīb Maḥfūẓ. al-Qāhirah : Maktabat al-usrah.
5. Ṣubayḥ Laftah Farḥān, wa Ḥawrā' Nāẓim Muḥammad. (2021). al-fann wa-al-'imārah. Baghdād : Manshūrāt Markaz al-Buḥūth wa-al-Dirāsāt wa-al-Nashr Kullīyat al-Kūt al-Jāmi'ah.
6. 'Āliyah Mamdūḥ. (2019). altānky (al-iṣdār Ṭ 1). Ītāliyā : Manshūrāt al-Mutawassiṭ.
7. 'Āliyah Mamdūḥ. (21 Dīsimbir, 2019). riwāyah altānky 'an al-fann wa-al-junūn wa-al-'Irāq al-ḍā'i'. (Jamāl Budūmah, al-muḥāwir) https : / / doi. org / https : / / www. youtube. com / watch? v=QBZNiD7KcXM
8. Ghāstūn Bāshilār. (1984). Jamālīyāt al-makān (al-iṣdār 2). (Ghālib Halasā, al-Mutarjimūn) Bayrūt, Lubnān : al-Mu'assasah al-Jāmi'īyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'.
9. Mu'ādh al-Alūsī. (Dīsimbir, 1994). al-ṭābi' al'yḥā'y lil-'Imārah al-'Arabīyah wa-al-Islāmīyah. al-nāqid (78), al-Ṣafaḥāt 32-39.
10. Mu'ādh al-Ālūsī. (2012). nwstws Ḥikāyat Shāri' fī Baghdād (al-iṣdār 1). Qubruṣ : Dār Manshūrāt al-rimāl.
11. Mu'ādh al-Ālūsī. (bi-lā Tārīkh). Mu'ādh al-Ālūsī. Tārīkh alāstrdād 24 11, 2024, min Mu'ādh al-Ālūsī : http : / / www. maathalousi. com / about. htm
12. Hinrī jmys. (1971). Naẓarīyat al-riwāyah fī al-adab al'njylzy al-ḥadīth (al-iṣdār Ṭ 1). (wa-ākharūn, al-muḥarrir, wa Injīl Buṭrus Sam'ān, al-Mutarjimūn) al-Qāhirah : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Ta'līf wa-al-Nashr.
13. Wizārat al-Ta'līm al-'Ālī wa-al-Baḥth al-'Ilmī, Jāmi'at al-Muthannā, wa Kullīyat al-Handasah. (bi-lā Tārīkh). 'Imārah 'Irāqīyah mu'āṣirah al-Mi'mār al-'Irāqī Mu'ādh al-Ālūsī. al-'Irāq : Qism Handasat al-'Imārah.
14. Yāsīn al-Naṣīr. (1976). al-riwāyah wa-al-makān. Baghdād : Dār al-ḥurrīyah lil-Ṭibā'ah.