

تمثيلات الديستوبيا في رواية "معزوفة اليوم السابع" لجلال برجس

الدكتور يحيى معروف (الكاتب المسؤول)

أستاذ دكتور، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، کرمانشاه، الجمهورية الإسلامية

الإيرانية.

y.marof@yahoo.com

هديل طه رحيم

طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، کرمانشاه، الجمهورية

الإسلامية الإيرانية.

Tahahadeel777@gmail.com

Dystopian Representations in Jalal Barjas's Novel "The Symphony of the Seventh Day"

Dr. Yahya Marof (Responsible Author)

Hadeel Taha Rahim

المخلص: يتناول هذا البحث دراسة الملامح الديستوبية (أدب المدينة الفاسدة) في رواية "معزوفة اليوم السابع" للروائي الأردني جلال برجس. تهدف الدراسة إلى الكشف عن الكيفية التي وظف بها الكاتب العناصر السردية والرمزية لتجسيد واقع مأساوي في مدينة افتراضية تعاني من "وباء غريب" يفقد فيه السكان حواسهم وانعكاساتهم في المرايا، مما يؤدي إلى تلاشي الهوية الإنسانية. اعتمد البحث المنهج التحليلي النقدي لاستنتاج الأنساق المضمرّة في النص، وقسمت الدراسة إلى مبحثين رئيسيين؛ تناول الأول "ديستوبيا المكان والجسد"، مع التركيز على جدلية المركز والهامش والجسد كونه سجنًا للهوية المهدورة. بينما ركز المبحث الثاني على "ديستوبيا الروح والغيبيات"، مبيناً كيف تحولت الأساطير والمخطوطات القديمة إلى أدوات لقمع الحاضر واستلاب الإرادة الإنسانية. تخلص الدراسة إلى أن الرواية لا تكتفي بتصوير الخراب المادي، بل تغوص في الخراب الوجودي والنفسي للإنسان المعاصر. **الكلمات المفتاحية:** الديستوبيا، جلال برجس، معزوفة اليوم السابع، المكان، الهوية، الوباء.

Abstract:

This research examines the dystopian features (the literature of the corrupt city) in the novel "The Symphony of the Seventh Day" by the Jordanian novelist Jalal Barjas. The study aims to reveal how the author employs narrative and symbolic elements to embody a tragic reality in a fictional city suffering from a "strange epidemic" in which the inhabitants lose their senses and their reflections in mirrors, leading to the erosion of human identity. The research adopts a critical analytical approach to explore the implicit patterns within the text and is divided into two main sections. The first section addresses "the dystopia of place and body," focusing on the dialectic of center and periphery and the body as a prison for lost identity. The second section focuses on "the dystopia of the soul and the unseen," demonstrating how myths and ancient manuscripts have been transformed into tools for suppressing the present and alienating human will. The study concludes that the novel does not merely depict physical ruin but delves into the existential and psychological ruin of contemporary humanity.

Keywords: Dystopia, Jalal Barjas, The Symphony of the Seventh Day, Place, Identity, Epidemic.

المقدمة: تُعد الرواية، بصفة عامة، مرآة عاكسة للواقع الإنساني بكل تعقيداته وتناقضاته، فهي لا تكتفي برصد الحاضر فحسب، بل تتجاوز به إلى استشراف المستقبل، سواء كان ذلك عبر آفاق اليوتوبيا المشرقة أو كوابيس الديستوبيا المظلمة. وفي سياق الأدب العربي المعاصر، اكتسبت الرواية

الديستوبية زخماً ملحوظاً، لتصبح منبراً للتعبير عن القلق الوجودي، والتساؤل عن المصير والمآلات في ظل التحولات الاجتماعية والسياسية المتسارعة. تأتي رواية "معزوفة اليوم السابع" للروائي الأردني جلال برجس لتشكل إضافة نوعية لهذا التيار الأدبي، مقدمة نموذجاً سردياً فريداً يزاوج بين الواقعي والمتخيل، ويسبر أغوار النفس البشرية في مواجهة الانهيار القيمي والأخلاقي. تدور أحداث الرواية في مدينة افتراضية تعاني من وباء غريب يفقد سكانها حواسهم تدريجياً، بدءاً بفقدان انعكاساتهم في المرايا، مما يجردهم من هويتهم الإنسانية ويدفعهم نحو غرام الموت. هذا التصوير المأساوي للمدينة يضع الرواية في صميم الأدب الديستوبي، الذي يهدف إلى كشف الجوانب المظلمة للمجتمع، وتسلط الضوء على الروابط الاجتماعية التي تتآكل في ظل أنظمة قمعية أو ظروف كارثية. تتميز الرواية بكونها مرآة نقدية لواقع يفقد إنسانيته، حيث تتجلى فيها تمثيلات الديستوبيا عبر عدة أنساق مضمرة، منها نسق امتهان الإنسان والطبقية الاجتماعية، ممثلةً في تعامل سكان الأحياء السبعة مع الغجر المهمشين. كما تبرز الرواية صراعاً أبدياً بين الخير والشر، وتوظف نسق تشويه الهوية من خلال فقدان أهل المدينة لانعكاساتهم، مما يحولهم إلى أشباح بلا ذات. وتعمق الرواية في النسق الأنثروبولوجي والأسطوري، مستعينةً برموز مثل الناي والمخطوط والطائر، لربط الحاضر بالموروث الثقافي وتقديم رؤية للخلاص. انطلاقاً من هذه المعطيات، تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تمثيلات الديستوبيا في رواية "معزوفة اليوم السابع" لجلال برجس، وتحليل كيفية صياغة الكاتب لهذه الملامح الديستوبية عبر بنيتها السردية والفنية. وتهدف الدراسة إلى الإجابة عن تساؤلات رئيسة، أهمها: ما هي أبرز ملامح الظاهرة الديستوبية في هذه الرواية؟ وكيف وظف الكاتب العناصر السردية والرمزية لتجسيد هذه التمثيلات؟ وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تخرج في مبحثين رئيسيين تسبقهما مقدمة، وتعتقبهما خاتمة تتضمن أبرز النتائج والتوصيات، ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

المبحث الأول: يقف أدب الديستوبيا في مكانة خاصة بين الأجناس الأدبية، لا لأنه يصف عوالم مرعبة فحسب، بل لأنه يفعل ذلك بوحي نقدي مضمّر يجعل من الخيال سلاحاً في مواجهة الواقع. وما يميز هذا الأدب أنه لا يهرب من الحقيقة بل يواجهها مُقنّعةً بالتخيل، مُحولاً القبح الاجتماعي والسياسي إلى مادة جمالية تُعزّي المسكوت عنه وتُضيء ما تُخفيه السلطة. وللوقوف على أصول هذا المفهوم، لا بدّ من العودة إلى جذره اللغوي الذي يحمل في طياته دلالةً مكثّفة؛ فالكلمة "تعني في أصلها اليوناني: المكان الخبيث، على عكس (يوتوبيا)، وقد استعمل النقاد هذا المصطلح وقصدوا به التأليف الروائي الذي يصف الحياة في مجتمع أفسدته المظاهر المادية، وعصفت به النزاعات السياسية، والاجتماعية السلبية" (البحيري، ٢٠٢١، ٢٠٠). وهذا التقابل بين اليوتوبيا والديستوبيا ليس مجرد لعبة لغوية، بل هو محرّك فلسفي يكشف كيف أن الحلم الإنساني بالمجتمع المثالي لم يُنتج في أغلب الأحيان سوى نقيضه، وكأن الطريق إلى الفردوس المزعوم لا يمرّ إلا عبر الجحيم. ولعل أبرز ما يُميّز هذا الأدب أنه لا يكتفي بتصوير الخراب، بل يضعه في سياق فكري وأيديولوجي محدد، إذ يتمحور حول "التأكيد على غياب إنسانية الإنسان وانتشار مدن الأسمت المعزولة عن الجماهير، وتقشي الفساد وهيمنة القمع السياسي، وواد الحريات وانتهاك الخصوصية، وغير ذلك مما تفرزه الرأسمالية المتوحشة" (أبو طالب وآخرون، ٢٠٢٥، ٣٣٢). وهذا التشخيص يكشف أن الديستوبيا ليست وليدة مخيلة متشائمة عبثاً، بل هي استجابة أدبية لمنظومة اقتصادية وسياسية تُعيد إنتاج الظلم بأشكال أكثر تطوراً وأعمق إيلاًماً. وفي هذا الفضاء السردى، تتراكم ملامح العالم الديستوبي لتُشكّل حبكةً يسودها "الخراب والخوف والفقر والقهر والظلم والمرض"، في مجتمع "يرى فيه الكاتب مجتمعاً خيالياً فاسداً ومخيفاً يسوده الفوضى ويحكمه الشر المطلق"، ويُوظف هذا كله "لتسلط الضوء على القضايا الموجودة في العالم الواقعي المتعلقة بالمجتمع والسياسة والدين والسلطة والاقتصاد" (شقيّر، ٢٠٢٠، ١٦٠). وما يستوقف الناقد هنا هو تلك الازدواجية الجوهرية في بنية هذا الأدب: فهو يصف عالماً خيالياً بينما يستهدف واقعاً حقيقياً، ويستحضر المستقبل بينما يُشخّص الحاضر، مما يجعله من أكثر الأجناس الأدبية التصاقاً بالراهن. بيد أن الديستوبيا لا تكتفي بالتشخيص، بل تمضي نحو التشريح؛ فهي "تبني مأسيتها على الواقع لتشرّحه ونقده بغية ألا تنفصل عن تبعات المأساة المتخيلة" (عبد الحميد، ٢٠٢٥، ٢٥). وهذه الوظيفة التشريحية هي ما يمنح الديستوبيا شرعيتها النقدية، ويُفرّق بينها وبين أدب الرعب أو الكوارث؛ فالديستوبيا لا تخيف لثمنع، بل تُخيف لتنبّه، ولا تصف الانهيار لتبرّره، بل لتحرّض على مقاومته. وقد جاء الفضاء الزمني لهذا الأدب ليُعزّز هذه الوظيفة النقدية، إذ يستقر في "المستقبل التألمي، يتميز بالتجرّد من الإنسانية، وسيطرة الحكومات الشمولية، مجتمع يعاني من الفقر والتلوث والانهيار المجتمعي والقمع السياسي" (خيرة ومصطفى، ٢٠٢٣، ٣٤٢). واللافت أن هذا المستقبل التألمي ليس هرباً من الحاضر، بل هو الحاضر ذاته مُكثّفاً ومُجرّداً من ألقته، وكأن الكاتب الديستوبي يسرق الزمن القادم ليواجه به القارئ بما يتغافل عنه في يومه الراهن. ويتقاطع مع هذا الطرح ما يُقدّمه الباحثون حين يُؤكّدون أن هذا الأدب يسعى إلى "تسلط الضوء على القضايا الموجودة في العالم الواقعي المتعلقة بالمجتمع والبيئة والسياسة والدين وعلم النفس والقيم الروحية أو التكنولوجيا، التي قد تصبح الحاضر في المستقبل" (العوكلي، ٢٠١٩). وإذا كانت "الرؤية الديستوبية تستخدم في بيئة مستقبلية سيئة، وتكون اتجاهاتها وغاياتها متشائمة ورهيبة" (بن الشيخ، ٢٠١٨، ٦٥)، فإن هذا التشاؤم لا ينبغي أن يُقرأ قراءة سطحية بوصفه استسلاماً للعدمية؛ إذ إن الكاتب الذي يرسم عالماً قاتماً بهذه الدرجة

إنما يُضمّن كتابته أملاً مستتراً في أن يكون ما يصفه حافزاً للتغيير لا نبوءة قدرية. وهنا تكمن المفارقة الجمالية الكبرى في هذا الأدب: فكما اشتدّت قتامة العالم المرسوم، كلما تصاعدت الدعوة الضمنية إلى نقيضه. وفيما يخص الجذور التاريخية لهذا الأدب، فقد بدأ الكتاب والروائيون يُعبّرون عن المدينة المنهارة التي تتمثّل في القبح الاستعماري، واستبداد الأنظمة والنظرة السلطوية السائدة في المجتمع" (برجكاني، ٢٠١٨، ١٣٦)، وتحول الفن إلى مقاومة من نوع خاص، لا تحمل السلاح بل الكلمة. وقد تجلّى ذلك أوضح ما يكون في تجربة جورج أورويل الذي عُرف هذا المصطلح برواياته ولا سيما روايته الموسومة بـ"١٩٨٤"، التي تناولت أحداثها عالماً مليئاً بالحرب والرقابة الحكومية والتلاعب بالناس وبمصاصيهم" (الفريناوي، ٢٠٢٣، ٤)، لتُصبح تلك الرواية مرجعاً إلزامياً لكل دراسة في هذا المجال، ومعياراً تُقاس به التجارب اللاحقة. أما في السياق العربي، فإن الديستوبيا تكتسب خصوصية تميّزها عن نظيراتها الغربية؛ لأنها "تنهض على تشغيل طاقة الفانتازيا بكثافة، وتخيّل سردي منفّح إلى أقصى مدى" (أبو طالب وآخرون، ٢٠٢٥، ٣٣٢)، بدلاً من الاتكاء على فرضيات الخيال العلمي. وهذا الاختيار الجمالي ليس عفويّاً، بل يعكس عمق الموروث الحكائي العربي وقدرته على استيعاب الرؤى النقدية وتحويلها إلى سرد فانتازي ذي طاقة رمزية عالية. وفي هذا المعنى ذاته يُشير بعض الباحثين إلى أن ثيمة الديستوبيا "ليست جديدة في الرواية العربية، إذ نجد بعض ملامحها عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس والشرقاوي وغيرهم، بل يمكن أن نجد ملامح لها في كتب التراث وبالذات التراث الشعبي، لكنها أضحت أوضح في السنوات الأخيرة، حيث إن هذا النوع يستدعي الشعور باليأس والإحباط الذي يشعر به المبدع في مواجهة العنف والقهر واللامأل" (أبو زهرة، ٢٠٢٠، ١٠١٣). وهو ما يعني أن هذا الأدب لم يُستورد جاهزاً، بل نما من رحم التجربة الإنسانية العربية ذاتها، وإن ارتدى أحياناً ثوباً نقدياً غربي المصطلح. وعلى امتداد هذا المشهد، برز أدب الديستوبيا "بقوة في العقود الأخيرة، لاسيما في ظل التحوّلات السياسية والاجتماعية الكبرى التي يشهدها العالم، وصوّر مجتمعات محلية تعاني من الظلم والقمع والتفكيك والانحيار" (بن خير الدين وبن عسكر، ٢٠٢٤، ٢١)، لتغدو الرواية الديستوبية شاهداً أدبياً على عصر اهتزّت فيه اليقينيّات وتصدّعت فيه البنى الكبرى. وتأسيساً على هذه الرؤى النقدية المترابكة، تنتبثق رواية "معزوفة اليوم السابع" للروائي الأردني جلال برجس من هذا الفضاء المفاهيمي لتُشكّل تجربة ديستوبية خاصة، تمزج بين شعرية الموسيقى وقسوة العالم المأزوم. ومن ثم تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الآليات الفنية التي وظّفها برجس في بناء عالمه الديستوبي، وتتبع تمثّلاتها على مستوى الشخصية والمكان والزمان والرؤية السردية، وصولاً إلى فهم أعمق لما تقوله هذه الرواية عن الإنسان حين تُسلب منه حريته وكرامته وحقه في الحلم.

المبحث الأول: ديستوبيا المكان والجسد

يتخذ الفضاء السردى في رواية معزوفة اليوم السابع لجلال برجس شكلاً هندسياً معقداً يعيد إنتاج القهر الاجتماعي من خلال جغرافيا المكان، حيث لا تغدو مدينة الجد الأول مجرد فضاء معماري، بل هي تمثل صارخاً لمركزية السلطة التي تمارس إقصاءً ممنهجاً ضد الهامش. إن هذا التقسيم المكاني يعكس بنية اجتماعية مفخخة تقوم على عزل الفئات المنبوذة، مما يولد حالة من الاغتراب الوجودي؛ حيث يصبح الأفراد "يعيشون في خوف وانعدام للإنسانية، وشاغلهم الشاغل هو البقاء، ويخشون العالم الخارجي.. فبينما تعرض اليوتوبيا الجئة على الأرض، فالديستوبيا تعرض خلاف ذلك تماماً حيث تصف الجحيم على الأرض" (إنجي خالد أحمد، اليوتوبيا والديستوبيا في رواية أحمد خالد توفيق، دار العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٢٤، ص ٢٠٤) وتتجلى أيضاً مادية الخراب في الرواية من خلال جغرافيا الفقر التي تحيط بالهامش، حيث يتحول الحرمان إلى استراتيجية سلطوية للهيمنة، تجعل من الجسد الإنساني سجناً للهوية المهدورة. إن هذا "الجحيم الأرضي" في رواية برجس لا يتمثل فقط في ضيق العيش، بل في انهيار المنظومة الأخلاقية للمؤسسات التي تروج لأخلاقيات خاطئة، مما يعمق الشرخ بين الفرد والمجتمع، ويجعل من المكان قوة قمعية تشارك في سحق الشخصية واغترابها. وبذلك، تصبح الجغرافيا مرآة للخراب الداخلي، حيث يتحول استلاب المكان إلى استلاب للكينونة ذاتها، ويصبح الهروب من هذا العالم هو المسعى الدائم لشخصيات لم تعد تثق في نظام يسلبها أدنى مقومات إنسانيتها.

أولاً: المدينة المنشطرة تحليل جدلية المركز والهامش تتأسس جغرافيا الرواية على انشطار مكاني حاد يعكس عمق التراتبية الطبقيّة في "مدينة الجد الأول"، حيث يمثل المركز فضاءً للهيمنة والرفاهية الزائفة، بينما يقبع الهامش في عزلة قسرية تكرر دونية "الآخر". إن هذا التقسيم ليس مجرد توزيع جغرافي، بل هو بنية اجتماعية مصممة بعناية لضمان استمرارية القمع واستلاب حقوق الفئات المهمشة. ومن تمثّلات هذا النوع من الديستوبيا في رواية معزوفة اليوم السابع: يقول الكاتب: "ضيق أمبر ويسيو عينيه، وصوبهما نحو جوناثان: لن يفكر كل سكان هذه المدينة بطريقتك. تذكر أننا نسعى إلى الإنسان الخالد، هذا الذي نتشارك فيه التكنولوجيا بنسبة نخترها نحن من عقله، فكيف نحقق ذلك إن أفنى الوباء المدينة!" (برجس، ٢٠٢٥: ٦٥، ٦٤) هذا المقطع يكشف آلية الهيمنة الأيديولوجية بأسلوب يُضمّر أكثر مما يُصرّح. جوناثان لا يتحدث عن المدينة بوصفها مجتمعاً من الناس، بل بوصفها مشكلة ديموغرافية يجب أن تُحل. عبارة تختنق المدينة تحويل لغوي دقيق: الاختناق صار صفةً للمدينة لا للمواطن، ما

يمحو الإنسان من المعادلة ويُحوّله إلى رقم في منظومة. الجدل المركزي هنا بين المركز والهامش يتجلى في ثنائية الاختيار: السلطة تملك حق تحديد نسبة ما يُنتقى من العقل البشري، أي أن الهامش لا يُعرّف جغرافياً فقط بل بيولوجياً ومعلوماتياً. المدينة عند جوناثان كيان يجب أن يُنحت من الأعلى، ومفهوم الوباء ليس كارثة إنسانية بل أداة تنظيم اجتماعي تُخفف الاكتظاظ وتُهيئ الأرضية للإنسان الخالد الذي يصطفيه المركز. هذا خطاب البيوتوبيا العنيفة: التقدم يستلزم التضحية بمن يسكن الهامش لصالح من يحدد المركز. "ستشتعل حروب، وستفحل أمراض تعتقدون ألا دواء لها. ستلقون بفتوسكم، ومعاولكم حين ترون ألا طائل منها. ستصبحون شرهين في الطعام، رغم أن كثيراً منكم لن يجده فيفنى. ستصيرون عبيداً لأجسادكم، إنها جماعة مصابة بشهوة الهيمنة، ستبدل القوانين التي تضبط شركم من ألا يختلط بخيركم، فتحل الكارثة. سيبدلون جهوداً في تغيير معتقداتكم. سيعبثون بأجسادكم، ويدفعونكم للحرية المطلقة، والخرافة، والزهد بالعقل، والروح." (برجس، ٨٢) يُمثل هذا النص الروائي بنية الخطاب النبوي كما يُوظفها الروائي وعاءً لنقد السلطة. الصوت هنا يتكلم من موضع المعرفة المطلقة، يتوجه إلى جماعة يُخاطبها بضمير الجمع ستصيرون، ستصبحون، وهو نفس الأسلوب الذي تتكلم به السلطوية دائماً: تنتبأ بالكارثة ثم تُقدّم نفسها منقذاً منها. البنية الثنائية واضحة: ثمة شركم مقابل خيركم، وهذا تقسيم لا يعكس أخلاقاً بل جغرافيا اجتماعية. الهامش هو موضع الشر، الاندفاع، الخرافة، وفقدان الإرادة. المركز هو موضع الضبط والقانون والعقل. غير أن برجس يقلب هذا المنطق من الداخل: الجماعة التي تتحدث بلسان الخير والعقل هي ذاتها من يُقيد العقل ويُحكم القبضة. المدينة المنشطة هنا ليست مجرد تضاد مكاني بين أحياء غنية وفقيرة، بل هي انشطار في النظام المعرفي ذاته: من يملك حق تعريف الشر يملك السيطرة على الجسد الجماعي. "حين قرر أبناء الطائر الأسود حرق مخطوط الجد الأول، تملكه الرعب، ولم يقر على أن يتجاوز شعوره العارم بالندم وبالخطيئة، ولأنه بات واحداً من جماعة لا سبيل للتراجع عن معتقداتها سوى الموت. حين تعمق كثيراً بما يُضمرونه من وراء حرق المخطوط، أدرك أن المدينة ذاهبة إلى مرحلة جديدة في تغريب الإنسان، واختزال معظم عناصره البشرية، وأن الزمن القادم من الآلة سينتزع جانباً كبيراً من الإنسان، أما الجانب الأكبر فهو آليّ بامتياز." (برجس، ٢٧٠) هذا المقطع يمثل لحظة الانكشاف الروائي الكبرى، حيث تتحوّل المدينة المنشطة من فضاء جغرافي إلى بنية أنطولوجية. حرق المخطوط فعل ثقافي بامتياز: محو الذاكرة الجماعية ليس عملاً سياسياً عابراً بل تأسيساً لنوع جديد من الإنسان يُعرف بما ليس فيه لا بما فيه. عبارة تغريب الإنسان تستدعي مفهوم الاغتراب الذي شغل الفكر الحديث، لكن برجس يُضيف إليه طبقة جديدة: الاغتراب القادم ليس عن العمل أو المجتمع، بل عن البشرية ذاتها. المدينة لا تنتشر إلى مركز وهامش فحسب، بل تنتشر الذات البشرية داخلها إلى ما يُبقى وما يُحذف وفق إرادة المركز التكنولوجي. الهامش في هذا السياق لم يعد حياً فقيراً أو طبقة مهمشة، بل صار ذلك القسم من الروح الإنسانية الذي تعتبره السلطة فائضاً غير ضروري. والانشطار الحقيقي للمدينة يكتمل حين يدرك الإنسان أن الكارثة لا تأتي من خارجه بل من داخل الجماعة التي اختار الانتماء إليها، ولا يجد سبيلاً للخروج إلا الموت.

ثانياً: سيميائية الوجه المفقود يعدّ الوجه في هذه الرواية وحدة دلالية مركزية تتجاوز بعدها الجسدي لتغدو علامة على حضور الإنسان أو غيابه، إذ يشغل جلال برجس على مستويات متعددة من التعبير والإخفاء والتشويه، كاشفاً عن علاقة عضوية بين انهيار الوجه وانهيار الهوية في مجتمع تتقاطع فيه أزمة الوباء مع أزمة السلطة. ولا يقتصر هذا الغياب على الفراغ التعبيري في وجوه المارة، بل يمتد إلى انعدام الانعكاس في المرايا وإلى إعادة تعريف الوجه من الخارج، ما يجعل فقدان ظاهرة جماعية مضمرة لا حادثة فردية طارئة. "كان وجهها في المرأة ممتلئاً بالفزع. حين وقف وراءها تجاوزها بخطوات، وراح يفتش عن وجهه في المرأة، ولم يجد إلا زوجته تقف خلفه خائفة كما لو أنها على حافة هاوية سحيقة. شعر لحظتها أنه مجرد شبح لإنسان مات منذ سنين." (برجس، ٥٢) المرأة في هذا النص تُقلب وظيفتها التقليدية رأساً على عقب. المرأة في الأعراف السردية مكان العودة إلى الذات والتعرف عليها، لكنها هنا تُنتج الغياب: العمدة يبحث عن وجهه فيرى زوجته، أي أن المرأة تُعيد وجهاً لا يخصه. هذا انهيار في منطق الهوية الانعكاسية التي صاغها لكان: مرحلة المرأة هي لحظة تكوّن الأنا حين يرى الطفل صورته لأول مرة ويتعرف عليها. هنا يعيش العمدة لحظة نقیضة: يرى المرأة ولا يتعرف على شيء. جملة شعر لحظتها أنه مجرد شبح لإنسان مات منذ سنين تحدد الزمن السيميائي للوجه المفقود: فقدان لم يحدث الآن، بل وقع منذ أمد بعيد والشخصية لم تنتبه إليه. الوجه في الرواية إذن ليس شيئاً يُسرق أو يضيع بحادثة، بل شيء يتآكل ببطء في مجتمع يُفرغ الإنسان من داخله. والسلطة هنا بالغة الدلالة: العمدة الذي يملك السلطة الرسمية في المدينة هو أكثر من فقد وجهه، ما يعني أن السلطة ذاتها في هذه الرواية مصنوعة من الأشباح. "أنا لا أراني الآن، لكني أراك، وأرى كل شيء حولك. ألا ترى أن هذا الوباء ربما يقرب بين الناس؟ يعني أننا صرنا غرباء عن أنفسنا. ماذا لو طُردت عنك غربتك، وفعلت أنت ذلك لأجلي؟ أصفك. أخبرك عنك. أصبح مرآتك المعنوية." (برجس، ١٧٥) يُقدّم برجس في هذا النص الروائي الوجه المفقود بوصفه مشروعاً علائقياً لا فردياً. الدكتور أدهم لا يقول أنه فقد وجهه، بل يقول إنه لا يرى وجه نفسه لكنه يرى الآخر، وهذا اقتراح مثير للريبة: أن تتحول إلى مرآة للآخر كحل لغياب وجهك. السيميائية هنا تكشف مناورة خطيرة:

من يصف لك وجهك يملك السلطة على تعريفك، والمرأة المعنوية ليست أداة معرفة بل أداة هيمنة ناعمة. الوباء في الرواية يعمل كحالة سيميائية استثنائية: حين تختفي الوجوه خلف الأقنعة الصحية وتتراجع العلاقات المادية، تصبح الهوية فقيرة من المرجعيات. أدهم يستغل هذا الفراغ: يقترح على نوار أن تعوض وجهها الغائب بأن يصفه هو لها. لكن الوجه الذي يصفه الآخر هو دائماً وجهه هو لا وجهها. المفارقة التي يبينها برجس هنا عميقة: الوباء الذي يُفقد الناس وجوههم يجعلهم أكثر قابلية للاستعمار المعرفي، وهذا هو الانشطار الحقيقي في الرواية: ليس انشطار الجسد بل انشطار الإنسان بين وجهه الحقيقي ووجهه كما يصفه من يمسك بالسردية. "عند السادسة صباحاً، غادرت توليب شقتها التي تقع في الحي الثاني، ذاهبة إلى الحي الرابع، حيث تعمل في منظمة تُعنى بالأطفال ضحايا النزاعات الأهلية. تحت مظلة نُصبت على طرف الشارع لانتظار الحافلات، جلست على مقعد، وأرخت جانباً حقيبة صغيرة نحتفظ فيها بكاميرا ذات تقنيات متطورة، وراحت تراقب في تلك اللحظات التي يسودها السكون العدد القليل من المارة والسيارات، نبحث كعادتها اليومية عن لقطة استثنائية كمصورة احترفت هذه المهنة مؤخراً، لكن وجوه الناس كانت خالية من أي تعبير يمكن أن تضمه صورة تحلم بها." (برجس، ٢١) في اللحظة التي تجلس فيها توليب خلف كاميرتها المتطورة وهي تسمح وجوه المارة بحثاً عن لقطة تستحق التوقف، تكشف الرواية عن أزمة أعمق من أزمة المصورة: المدينة كلها تسير لكن لا أحد فيها يعيش. الوجوه موجودة جسدياً لكنها مُفرغة مما يجعل الإنسان إنساناً، وكأن الوباء والخوف والانكفاء على الذات قد سبقا الكاميرا بسنوات وفعلوا فعلهم في صمت. حين ترى توليب باختو يرقص بمكنسته في الشارع يُصيبها شيء يشبه الدهشة لا لأنه جميل فحسب بل لأنه حيّ بمعنى لم تره من قبل، إنسان يسكن اللحظة التي هو فيها بدلاً من أن تسكنه. الفارق إذن ليس بين وجه وآخر، بل بين إنسان لا يزال يحمل داخله شيئاً يستحق التصوير وبين مدينة أنهكت ساكنيها حتى أفقدتهم القدرة على الظهور.

ثالثاً: مادية الخراب يشتغل هذا المحور على الخراب بوصفه حضوراً مادياً ملموساً في الرواية لا مجرد حالة وجدانية أو استعارة بلاغية، إذ يُجسد برجس الانهيار في تفاصيل الأشياء والأجساد والأمكنة، مؤسساً لعلاقة عضوية بين تحلل المادة وتحلل النسيج الاجتماعي والإنساني. والخراب في هذه الرواية ذو طبيعة مزدوجة: خراب فيزيائي يتجلى في البيوت المتداعية والأجسام المتهالكة والأحياء المنسية، وخراب غير مرئي يسكن العلاقات والذاكرة والإرادة، والاثنتان يتغذيان على بعضهما في نسيج سردي متماسك. "وقفت لمياء باب بيتها، في ظهيرة بدا فيها الطرف الشرقي من الحي الثالث كما لو أنه مهجور، لا تقطنه سوى الأشباح. أزقتها خاوية تقوح منها روائح البول والقمامة والرطوبة. على طرفيها بيوت آيلة للسقوط، نوافذها هابطة، إن تأوّهت امرأة في إحداها سمعها الآخرون. يعيش فيها الفقر، كما يعيش القمل في رأس لم يطله الماء منذ سنين." (برجس، ١٩٦) الفقر في هذا الحي لا يُوصف بالأرقام والإحصاءات بل بالرائحة والصوت والملمس: روائح البول والقمامة والرطوبة هي الطبقة الحسية الأولى التي يعيشها ساكن الهامش قبل أي شيء آخر. أهم ما في المقطع تشبيه الفقر بالقمل الذي يعيش في الرأس؛ لا يصفه فقط بل يصفه بوصفه طفلياً يسكن الإنسان من الداخل، يتغذى عليه ويصعب اجتثاثه. البيوت الآيلة للسقوط ونوافذها الهابطة ليست ديكوراً روائياً بل امتداد مادي لحالة الإنسان الذي يسكنها، جدران تتآكل بالتوازي مع تآكل من بين جنباتها، والخراب هنا ليس نتيجة الإهمال وحده بل نتيجة سياسة ممنهجة تُبقي الهامش في درجة الصفر من الاهتمام حتى يتفتت من تلقاء نفسه. "جلس شاندر على الأرض، ينظر إلى المدينة بعينين يسيطر عليهما الحزن مرة، وأخرى يفر منهما الغضب. أشعل سيجارة، وأخرج من جيبه زجاجة خمر صغيرة، شرب منها جرعتين، ومسح فمه بكُم قميصه البالي. جلست توليب قبالتها، وراحت بلهفة خفية تقتش فيما بان لها من ملامحه عن باختو الذي أدركت أخيراً أنها تحبه. قال شاندر وهو ينكش التراب بإصبعه: هذه المدينة وحش كاسر." (برجس، ٢٥٥) الجسد هنا وثيقة تاريخية للخراب. قميص شاندر البالي وزجاجة الخمر الصغيرة والتراب الذي ينكشه بإصبعه ليست تفاصيل عرضية بل علامات تراكمية لحياة استنزفتها الجرح والانتظار والخسارة، والخراب لا يسكن المبنى بل يسكن الإنسان، يتجلى في ملابسه وحركته وعلاقته بالأرض التي يلمسها وكأنه يتحقق من أنه لا يزال موجوداً. جملة هذه المدينة وحش كاسر تأتي بعد صمت مادي طويل من الأفعال والأشياء، وهذا التأجيل اللغوي دال: الخراب يُعاش أولاً في الجسد والأشياء قبل أن يُسمّى بالكلمات، والتسمية حين تأتي تبدو قاصرة عن استيعاب ما سبقها. "تواجدوا في شوارع بدت موحشة وكئيبة. كانت توليب تعتلي كتفي أحد الرجال وتغني لأجل باختو، ومن ذاكرتها تطل مشاهد من طفولتها البعيدة، ومن مجازر ليلة مقتل عائلتها. كلما أوجعتها المشاهد، أوغلت جيداً في الغناء، ومن ورائها يذهب الغجر عميقاً في روح الكلمات التي تمس تاريخهم المروع الذي تعلو فيه أصواتهم في مدينة جعلت منهم أناساً امتهنوا الدعارة والتسول والعبثية في كل شؤون حياتهم." (برجس، ٢٨٠). الغجر لا يعيشون الخراب كحادثة طارئة بل كتعريف دائم أسبغته المدينة عليهم حتى صار جزءاً من كينونتهم في نظر الآخرين. الغناء فعل مُقاوم بالغ الدلالة: توليب تُوغل فيه كلما أوجعتها المشاهد، أي أن الفن يُستدعى لا هروباً من الخراب بل لمواجهة بأداة مصنوعة من المادة ذاتها، الألم يُحوّل

إلى صوت. لكن برجس لا يسمح لهذه المقاومة بأن تبدو بطولية بلا ثمن: الشوارع الموحشة والكثيية تظل حاضرة كإطار مادي لا يزول، والغناء يحدث فيه لا خارجه، ما يعني أن الخراب ليس ما يُهزم بل ما يُعاش معه.

المبحث الثاني: ديستوبيا الروح والغيبيات

لا تكفي رواية معزوفة اليوم السابع ببناء عالم ديستوبي على مستوى السلطة السياسية والتراتبية الاجتماعية، بل تمضي إلى ما هو أعمق وأشد إيلاماً: الديستوبيا الداخلية التي تسكن الروح وتُعيد تشكيل علاقة الإنسان بالغيب والوعي والزمن. وقد حدد عبد السلام عبد الرحيم السكري ماهية السحر بأنه "أمور دقيقة موعلة في الخفاء يمكن اكتسابها بالتعليم تجري مجرى التمويه والخداع تصدر من نفس شريرة من عالم بالعناصر بغير مباشرة أو بالمباشرة" (عبد السلام عبد الرحيم السكري، السحر بين الحقيقة والوهم في التصور الإسلامي، مطبعة دار الكتب الجامعية الحديثة، ١٩٨٧، ص ٣٨) وهذا التحديد يُتيح قراءة ما تبنيه الرواية من منظومة غيبية بوصفها نظاماً معرفياً مُتكاملاً لا مجرد موروث شعبي ساذج؛ إذ تنكشف في النص آليات التمويه والخداع التي يصفها السكري متجسدة لا في ممارس السحر الفردي فحسب، بل في بنية الخطاب السلطوي ذاته حين يُوظف الغيب والنبوءة والمخطوط أدوات للإخضاع الجماعي وتثبيط الإرادة. وبهذا المعنى يغدو السحر في الرواية ليس فعلاً طقوسياً معزولاً بل مناخاً وجودياً شاملاً يُعيد تشكيل علاقة الإنسان بالواقع وبقدرته على تغييره. يتوزع هذا المبحث على ثلاثة محاور متشابهة: فانتازيا العجز التي تتجلى في الشعوذة واللجنة بوصفهما استجابةً جماعية لانهايار العقلانية أمام ما يتجاوزها، وسيكولوجيا العدم المتمثلة في وباء الملل والوسواس والانسحاب الروحي من الحياة، وأخيراً سلطة المخطوط والنبوءات القديمة بوصفها تمثلاً لانسداد أفق المستقبل وعجز الإنسان عن تغيير واقعه حين يُقيده ماضٍ يمتلك من السلطة ما لا يمتلكه الحاضر.

أولاً: فانتازيا العجز يستدعي برجس الغيبي لا بوصفه عنصراً تزيينياً بل بوصفه رد فعل حضاري على إخفاق العقل؛ فحين تعجز المؤسسة عن تفسير ما يجري وتُقرّ بذلك علناً، تفتتح أمام الجماعة هوة تملأها اللجنة والشعوذة والخوف من الكائنات الخفية، ويغدو السحر مناخاً وجودياً شاملاً لا ممارسة فردية طارئة. يقول الكاتب: "وكان لعنة حلت على المدينة، أصيب عدد من أبنائها بأعراض غريبة في حواسهم، إذ تنتشوش رؤيتهم فجأة، وفي بعض الأوقات يفقدون السمع تماماً. غير أن الأمر لم يتوقف عند هذه الأعراض فقط، إنما أصيبوا أيضاً بالكسل طويل الأمد، والبلاهة، واللامبالاة، والشراسة للطعام وللجنس، وأصبحوا سماناً، يتحركون ببطء. داء سُمّي باختلال الحواس، أعلنت عمودية المدينة عجزها عن فهمه وإيجاد دواء له" (برجس، ١٥) حين تُقرّ المؤسسة الرسمية بعجزها علناً، تفتتح الهوة التي تملأها الغيبيات. اختلال الحواس ليس مرضاً بيولوجياً بقدر ما هو حالة وجودية جماعية: سُمّن الأجساد وتباطؤها وشراتها ولا مبالاتها تصف إنساناً تنازل عن الوعي لصالح الغريزة، وهو بالضبط ما تصنعه اللجنة في الموروث الشعبي حين تُصيب العقل قبل الجسد. برجس يُدرج هذا المرض بين السحر واللجنة عبر لغة الراوي نفسه قبل أن يُسميه طبياً، مُكتفياً التوتر بين العقلاني والغيبي. الشعوذة هنا ليست ممارسة فردية بل مناخ جماعي يُغلف المدينة حين يشعر أهلها أن ما يجري فيها يتجاوز قدرة العقل على الإمساك به. وفي أحد نصوص الروائية: "كان باختر أحد الذين تأملوا الجبل في ذلك العمر والشمس تتوارى وراءه، فتحل الظلمة شيئاً فشيئاً، وقد بدا له مثل كائن خرافي يشيع في النفس رهبة ووحشة. مع استمرار التركيز به رأى الكثير من الصغار مشاهد لكائنات مرعبة، هربوا على إثرها نحو الخيام، مصابين بخوف خلق كوابيس مرعبة." (برجس، ١٥٥) الجبل في هذا المقطع ليس مجرد تضاريس طبيعية بل بنية غيبية تفرض نفسها على الوعي منذ الطفولة. الكائنات المرعبة التي يراها الأطفال ليست أوهاماً فردية بل تجربة جماعية متوارثة، وهذا ما يمنحها قوتها: حين يرى الجميع الشيء ذاته تتحول الهلوسة إلى حقيقة اجتماعية. الإيمان الذي يحمله باختر ليس اقتناعاً شخصياً بل نظام معرفي كامل تشربه من الجماعة قبل أن يمتلك القدرة على تساؤله، ما يجعل السحر في الرواية وراثاً لا اختياراً، ويُعمق المفارقة: الإنسان في هذه المدينة يُقاوم سلطة المؤسسات لكنه يستسلم طوعاً لسلطة الغيب الموروث.

ثانياً: سيكولوجيا العدم تبني الرواية عالماً يتأكل فيه الإنسان من الداخل دون أن تطاله يد ظاهرة؛ الملل والوسواس والانسحاب التدريجي من الحياة ليست حالات فردية معزولة بل وباء نفسي صامت يسري في المدينة كلها، حتى يصير الاستمرار في الوجود مجهوداً يفوق طاقة كثيرين ممن يسكنونها. ومن تمثلات هذا المحور: "أخرج العجوز المرأة من جيبه، ووضعها أمام وجه فايد: ثم إننا ما عدنا نرى أنفسنا. حتى الأطفال الذين ولدوا هذه الأيام سيكبرون بلا ذاكرة، بل تصاحبهم غربة مقبلة. جميعنا الآن بلا هوية. بات الناس أجساداً بلا أرواح. معظمهم يلتفتون حولهم خشية من نُسخهم الشبحية، حقاً ما تبقى أمامهم إلا الموت. وقال بغضب يتخلله الأسى: لم يأت هذا الوباء من فراغ." (برجس، ١٥٠، ١٥١) الغربة عن الذات تحولت إلى عدم يُؤثث الوجود اليومي. عبارة أجساداً بلا أرواح تحمل دلالة سيكولوجية دقيقة: الإنسان لم يمت لكنه توقف عن الشعور بأنه يحيا، وهي الحالة السابقة للانهايار الكامل. ما يضيفه برجس هو أن هذا التخدر صار وبائياً مُعدياً: لا أحد يصحو لأن لا أحد حوله يصحو، والمدينة كلها

تتقاسم الغرق ذاته. جملة ما تبقى أمامهم إلا الموت لا تصف رغبة في الفناء بقدر ما تصف استسلاماً لمنطقه حين يُصبح الاستمرار مجرد تأجيل لا معنى له، وهو جوهر ما تبنيه الرواية كديستوبيا روحية: هنا لا يُقتل الناس بل يتوقفون عن الرغبة في البقاء. "وضع الشبح يديه على كتف العمدة، واقترب من وجهه. قال له بنبوة صوتية معدنية، ساخرة: ما عاد هناك أمل لك إلا في الموت. لولا أن العمدة يعرف أن كل المصابين بهذا الوباء اللعين يعانون تلك الأشباح، لا اعتقد أنه أُصيب بالجنون، من هذا المنطلق تحلى بشيء من الصبر. لكن شبحة وقف أمامه يعقد يديه على صدره: رغم ما فعلت، إلا أنك لا تزال تنتمي إلى تاريخ أسود، عليك أن تفعل الكثير لتُبيّض جانباً منه، قبل أن تستشري بك لذة الذهاب إلى الفناء" (برجس، ٥٦) العمدة الذي يملك السلطة الرسمية يتحدث عن الفناء بلغة حسابية باردة لا بلغة الرعاية، وهذا يكشف الوجه الأعمق لسيكولوجيا العدم في الرواية: المؤسسة ذاتها تُطَبِّع الإحساس بانعدام القيمة. عبارة لذة الذهاب إلى الفناء تُدهش بصياغتها: العدم هنا ليس خوفاً يُطارِد الإنسان بل إغراء يجذبه، لذة مُقابل ثقل الوجود المُثقل بالذنب والتاريخ الأسود. برجس يُؤسّس هنا لآلية نفسية مُحكمة: حين يُحمّل الإنسان تاريخاً لا قِبَل له باحتماله ويُخبر بأنه ينتمي إلى سوادٍ لا بياض فيه، يصير الاختفاء راحةً لا هزيمة، وهذا جوهر ما يصنعه الوباء النفسي في هذه المدينة.

ثالثاً: سلطة المخطوط والماضي لا تعيش شخصيات الرواية في حاضرها بل في ظل نص سابق لها بأجيال؛ فالمخطوط لا يُقرأ بل يُطاع، والنبوة لا تُفسّر بل تُنفذ، وتتحول الإرادة الإنسانية تدريجياً من فعل حر إلى امتثال لما كُتب، في مشهد يُجسّد بدقة كيف يستعيد الماضي الحاضر ويُغلق أمام المستقبل كل باب. يقول جلال برجس: "قال باختو: لا أعتقد أن عثوري على المخطوط جاء من قبيل الصدفة. لهذا أؤمن أنني منذور لهذه المهمة، وأن عليّ القيام بها حتى لو كلفتني حياتي. أخبرها عن مكان المخطوط، وعن الإشارة التي نُقشت على الصخرة، وأنه سيبدأ من صباح الغد في رحلة البحث عن الناي." (برجس، ١٠٩) الإيمان بالتأثير والمهمات المقدرة سلفاً يُعطّل الإرادة الحرة من الداخل لا من الخارج. باختو لا يُكره على شيء ولا يخضع لسلطة مباشرة، لكنه يُسلم حريته طوعاً لنص كُتب قبله بأجيال، وهذا الشكل الأشد خطورة من الاستعباد لأنه يبدو اختياراً. المخطوط يعمل كبنية نبوية مغلقة: كل ما يحدث يجد تفسيره فيه، وكل تصرف يُشرّع بالرجوع إليه، ما يعني أن المستقبل لا يُبنى بل يُكشف فحسب. هذا الارتهاق نموذج مُصغّر للمجتمع كله الذي يعيش في ظل مخطوط الجد الأول: مدينة تتصرف بموجب ما كُتب لا بموجب ما تحتاج. "حين قرر أبناء الطائر الأسود حرق مخطوط الجد الأول، تملكه الرعب، ولم يَقوَ على أن يتجاوز شعوره العارم بالندم وبالخطيئة، ولأنه بات واحداً من جماعة لا سبيل للتراجع عن معتقداتها سوى الموت. حين تعمق كثيراً بما يُضمرونه من وراء حرق المخطوط، أدرك أن المدينة ذاهبة إلى مرحلة جديدة في تغريب الإنسان." (برجس، ٢٧٠) حرق المخطوط يكشف الوجه المُعاكس للارتهاق بالماضي: المؤسسة التي تتحكم في المستقبل تفعل ذلك بإحراق ما يُشكّل الذاكرة الجماعية. وهذا يعني أن المخطوط في الرواية ليس مجرد وثيقة تاريخية بل ضامن وجودي يُمنح الناس شعوراً بأن لهم أصلاً وماضياً ومساراً. حين يُحرق ينهار هذا الضمان. المفارقة العميقة هي أن أبناء الطائر الأسود الذين يحرقون المخطوط يؤمنون بدورهم بنص آخر يُبرّر فعلهم، وهذا ما يُعمّق انسداد الأفق: لا أحد في الرواية يتصرف من حرية خالصة، الجميع يُنفذون نصاً ما، حتى من يدعون كسر النصوص. "توقفت حياة الجد في الجبل، ودُفن هناك بناءً على وصيته، وما توقفت تلك البيوت عن التكاثر، وما تراجعت لغة الدم من أيام أحفاده. بعد قليل من السنين ماتت زوجته حزناً، وعهدت بما دونه زوجها لأحد أحفادها الأكثر حرصاً وأمانة، من دون أن تعرف شيئاً عن مصير الناي." (برجس، ١٣) المخطوط ينشأ في الرواية من الغياب لا من الحضور: الجد يكتب ويموت، زوجته تحفظ وتموت، والوصية تنتقل عبر سلسلة من الموت والانتقال لا من الحياة والاختيار. هذه الولادة الجنائزية للنص تُلقي بظلالها على كل من يحمله لاحقاً: الارتهاق بالمخطوط ارتهاق بسلسلة موتى لا بإرادة أحياء. والأهم أن الوصية تنتقل من دون أن يعرف أحد كل شيء عنها، فالجدة لا تعرف شيئاً عن مصير الناي، ما يعني أن المعرفة الموروثة منقوصة بطبيعتها ومع ذلك يُتصرف على أساسها كأنها مكتملة. هذا هو جوهر انسداد الأفق: أن يُدير الإنسان حاضره ومستقبله بموجب ماضي ناقص لا يعرف منه إلا ما وصل إليه بالصدفة.

الذاتية: تأسيساً على ما تقدم، نخلص إلى أن رواية "معزوفة اليوم السابع" لجلال برجس قدمت نموذجاً سردياً فريداً في أدب الديستوبيا العربي، حيث نجح الكاتب في توظيف الفانتازيا والرمزية لتعريف واقع الاستلاب الإنساني وتآكل الهوية أمام الأوبئة الوجودية وسلطة الماضي المتمثلة في "المخطوط"؛ وقد أثبتت الدراسة أن الرواية تجاوزت الوصف السطحي للمكان والجسد لتقدم تشريحاً فلسفياً لجذلية المركز والهامش، مبيّنة كيف يتحول الفضاء السردي إلى سجن للهوية المهدورة، مما يجعل من هذا العمل الأدبي مرآة نقدية حادة تستشرف مآلات القمع والانهيال القيمي في الواقع المعاصر، وتؤكد في الوقت ذاته على الدور المقاوم للفن والكلمة في مواجهة عوالم الخراب والظلم المطلق.

١. إبراهيم أبو طالب وآخرون، مراحل الرواية في اليمن، عناوين بوكس، ط١، ٢٠٢٥.
 ٢. أحلام بن الشيخ، مشهديات اليستوبيا في رواية جملكية أربيا لواسيني الاعرج، مجلة دراسات أدبية، عدد٦، ٢٠١٨.
 ٣. أحمد شقير، أصل الحكاية صفحات منسية من التاريخ الحديث، دار المصري للنشر والتوزيع، 2020.
 ٤. أسامة محمود البحيري، معجم المصطلحات الأدبية والنقدية، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، مصر، ٢٠٢١.
 ٥. إنجي خالد أحمد، اليوتوبيا والديستوبيا في رواية أحمد خالد توفيق، دار العرب للنشر والتوزيع، ٢٠٢٤.
 ٦. جلال برجس، معزوفة اليوم السابع، دار الشروق، ط١، مصر، ٢٠٢٥.
 ٧. زينب محمد عبد الحميد، يوتوبيا وديستوبيا الثورة، كتاب inc، ٢٠٢٥.
 ٨. سالم العوكلي، ليبيا وأدب الديستوبيا، موقع الوسط، ٢٠١٩.
- <https://alwasat.ly/news/opinions/238465?author=1>
٩. عبد السلام عبد الرحيم السكري، السحر بين الحقيقة والوهم في التصور الإسلامي، مطبعة دار الكتب الجامعية الحديثة، ١٩٨٧.
 ١٠. فاطمة برجكاني، الديستوبيا المدينة الفاسدة في الرواية العربية المعاصرة: قراءة في رواية أورويل في الضاحية الجنوبية لفوزي ذبيان، مجلة اضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، عدد٢٩، ٢٠١٨.
 ١١. فتحي خيرة، مسيردي مصطفى، العجائبية والبعد الديستوبي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة النص، مجلد١٠، عدد١، الجزائر، ٢٠٢٣.
 ١٢. فريدة جمعان القريناوي، تجليات الديستوبيا في الرواية الجزائرية رواية وطن من زجاج لياسمينه صالح انموذجاً، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، عدد٢، ٢٠٢٣.
 ١٣. محمود محمد السعيد أبو زهرة، ملامح الديستوبيا في رواية يوتوبيا للكاتب أحمد خالد توفيق ١٩٦٢-٢٠١٨، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد٣٩، ٢٠٢٠.
 ١٤. منصف بن خير الدين، محمد بن عسكر، تجليات الديستوبيا في رواية زنقة الطليان لبومدين بلخير، رسالة ماجستير، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف لميلة، الجزائر، ٢٠٢٤.