



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
التخصص: دراسات أدبية

الهجرة في رواية "لا تقولي إنك خائفة" لجوزيه كاتوتسيلا - قراءة نفسية -

مذكرة مقدمة لإستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

تحت إشراف

من إعداد الطالبة :

أ. د. يعقوب قادة

➤ تسعديت مخطاري

لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	اسم ولقب الاستاذ
رئيسا	جامعة البويرة	أ. بوعلام العوفي
مشرفا ممتحنا	جامعة البويرة	أ. د. يعقوب قادة
عضوا مناقشا	جامعة البويرة	أ. حسين قارة

السنة الجامعية: 2026/2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الشكر

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.
أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الفاضل " قادة يعقوب" الذي أشرف على هذه المذكرة ولم ييخل عليّ بتوجيهاته القيمة ونصائحه السديدة التي كانت سراجاً لي في إتمام هذا العمل.
كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرين لتفضلهم بقبول تقييم هذه المذكرة .وإلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد، أقول لكم
شكراً جزيلاً.

الاهداء

إلى منبع العطاء وملاذي الأمن،

والديّ الكريمين؛ اللذين لولا دعواتهما لما بلغت هذا المقام.

إلى نفسي وزوجي إخوتي،

وكل أفراد عائلتي الذين منحوني الحب والدعم طوال مسيرتي الدراسية.

أهديكم ثمرة جهدي.

فهرس المحتويات:

الشكر

الاهداء

فهرس المحتويات

مقدمة: أ

مدخل: الهجرة والرواية

1 (1 تعريف الهجرة لغة واصطلاحاً: 1

2 (2 أنواع الهجرة: 2

3 (3 الهجرة تجربة نفسية: 3

5 (4 تعريف الرواية (المعاصرة) وأهم خصائصها 5

8 (5 نشأة الرواية الغربية: 8

9 (6 معمارية النص الروائي: 9

13 (7 دور الرواية المعاصرة في تمثيل الهجرة الاجتماعية: 13

الفصل الأول: الهجرة في الرواية المعاصرة قراءة نفسية في رواية "لا تقولي إنك خائفة لجوزيه كاتوتسيلا"

14 (1 المنهج النفسي النقدي: 14

24 (2 الهجرة الأنثوية وجوانبها النفسية: 24

الفصل الثاني: المقاربة النفسية لرواية "لا تقولي إنك خائفة" لجوزيه كاتوتسيلا

29 1. دراسة وصفية لرواية "لا تقولي إنك خائفة" 29

37 2. مقارنة نفسية لشخصيات الرواية: 37

99 3. البنية السردية في الرواية: 99

100 4. الزمن في الرواية: 100

6. رموز الرواية: 113

خاتمة

قائمة المراجع

مقدمة:

الهجرة في زمننا المعاصر لم تعد مجرد ظاهرة ديموغرافية تتداولها التقارير الدولية، بل هي تجربة إنسانية عميقة أحرقت قلوب العديد من العائلات. فالأدب المعاصر جعل هذه المواضيع مرآة للتحويلات الكبرى، إذ يكشف عن معاناة الإنسان في بحثه عن الكرامة والأمان، لذلك تحول الأدب إلى مساحة لفهم الآخر والتعبير عن التجارب الإنسانية المشتركة.

لقد كان بحثي هذا على شكل دراسة تحليلية معنونة بـ: الهجرة في الرواية المعاصرة قراءة نفسية في "رواية لا تقولي إنك خائفة" لجوزيه كاتوتسيلا، اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج النفسي بشقيه المتكاملين: الشق الفرويدي الذي يتيح الشخصيات في ضوء مفاهيم (الهو، والأنا، والأنا الأعلى، وآليات الدفاع النفسي...)، والشق اليونغي هو أيضاً يُتيح قراءة الرواية في ضوء مفاهيم اللاوعي الجمعي والنماذج الأرشيتيبية (كالبطل والظل...).

يرجع سبب اختياري لهذا الموضوع لسببين، أحدهما موضوعي والآخر ذاتي، فالسبب الموضوعي يتمثل في الهجرة المعاصرة تعود إلى كونها من أبرز الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يشهدها العالم، لما لها من تأثير على الأفراد والمجتمعات والدول، وهذا ما جعل الموضوع يحظى بأهمية علمية وإنسانية كبيرة تستحق الدراسة والتحليل.

أما السبب الذاتي الذي حفزني هو تقاطع هذا الأدب مع تجربة وواقع عشته شخصياً، أدت بحياة أشخاص نحبههم ونعرفهم، اختاروا البحر أرحم لهم من المجتمع الذي يعيشون فيه والذي أغلق نوافذ الأمل في وجوههم. وكذلك حبي للإطلاع على الأعمال الروائية التي تهتم بقضايا المجتمع والمرأة.

وقد أسست دراستي على الإشكالية التالية، كيف تمكنت رواية "لا تقولي إنك خائفة" من توظيف المنهج النفسي برائديه الفرويدي واليونيغي لتقديم مقاربة عميقة لظاهرة الهجرة باعتبارها أزمة وجودية ونفسية حادة لا مجرد انتقال جغرافي؟ ومن أجل الإحاطة بكل جوانب هذه الإشكالية ارتأينا لطرح السؤال الفرعي التالي، ما هي الآليات والتقنيات الروائية التي اعتمدها الكاتب للكشف عن الأبعاد الدفينة واللاواعية لهذه التجربة الإنسانية القاسية؟

من طبيعة الأمر أن كل دراسة أو بحث لا يخلو من الصعوبات ومن بين هذه الصعوبات - على سبيل المثال - التحليل في حد ذاته تطلب جهداً شخصياً.

مقدمة

لكل بحث أكاديمي خطة تضبط حدوده فقد جاءت خطتي على النحو التالي:

قسمت البحث إلى مدخل وفصلين، الأول خُصص للجانب النظري حيث تناولت فيه مفهوم الهجرة وأنواعها ثم الهجرة في الرواية المعاصرة وأهم خصائصها ونشأتها إضافة إلى معمارية النص الروائي. أما الفصل الأول فجاء بعنوان: الهجرة في الرواية المعاصرة قراءة نفسية في "رواية لا تقولي إنك خائفة" لجوزيه كاتوتسيلا، تناولت فيه المنهج النفسي قدمت تعريفه ونشأته وأهم أعلامه وذكرت نقائمه وخصائصه ثم انتقلت إلى الهجرة الأنثوية وجوانبها النفسية.

في حين خصصت الفصل الثاني المعنون بـ: المقاربة النفسية لرواية "لا تقولي إنك خائفة" لجوزيه كاتوتسيلا للدراسة التطبيقية؛ تطرقت فيه إلى دراسة وصفية شاملة للرواية (المؤلف، العنوان، الغلاف والمضمون) وأيضاً قمت بدراسة وتحليل الشخصيات الروائية الرئيسية والثانوية؛ البنية السردية في الرواية وزمن وفضاء الرواية، إضافة إلى الرموز ودلالاتها.

انتهت دراستي بخاتمة تشمل سلسلة من النتائج التي استخلصتها بعد تحليلي لهذه الإشكاليات التي طرحتها ألحقته بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها.

مدخل: الهجرة والرواية

(1) تعريف الهجرة لغة واصطلاحاً:

نظراً لتعدد المفاهيم المرتبطة بظاهرة الهجرة وتنوع الحقول التي تناولتها، جعل ضبط مفهوم جامع لها أمراً بالغ الصعوبة، وعليه سنعمدُ على مستويين أساسيين لتحديد الأول لغوي والثاني اصطلاحياً.

أ. **الهجرة لغةً:** مشتقة من الفعل هَجَرَ يَهْجُرُ هَجْراً وهَجْراً نقول هَجَرَ المكان أي تركه والهجرة هي الخروج من أرضٍ إلى أخرى ومفارقة البلد إلى غيره¹.

كما تعني أيضاً التبعاد، وهاجر أي ترك وطنه وهاجر أي نقله من موطن لآخر، والمهاجرة هي الهجرة والمهجر هو المكان الذي يهاجر إليه².

أمّا حسب ما جاء في لسان العرب أنّ "الهجرة ضد الوصل (هجرْتُ الشيء هَجْراً أي تركته وأغفلته) والهجرة هي النزوح من أرضٍ إلى أرضٍ، وأصل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من باديته إلى المدن"³.

من خلال استقراء المعاجم اللغوية العربية القديمة والحديثة نلاحظ أنّ لفظ الهجرة يتسم بعدة دلالات ولا يقتصرُ على معنى واحد.

ب. **الهجرة اصطلاحاً:** هي "الانتقال المكاني أو الجغرافي لفرد أو جماعة وإنّه لا يربط المصطلح بأي قيم أو مشاعر داخلية للاتصال وإنّما هو مجرد وصف للمظهر الخارجي"⁴.

أمّا في علم النفس فيعرفها العلماء بأنّها: "غريزة فطرية في الإنسان أي استعداد فطري موروث لا يحتاج إلى تعلم ويدفع الكائن إلى القيام بسلوك خاص في موقف معين، مثلها مثل غريزة المقاتلة"⁵.

ويعرفها إيفرت لي (Evert Lee): "بأنّها التغيير الدائم أو شبه الدائم لمكان الإقامة دون أن نقيدها بمسافة معينة وإذا كانت حرة أو إجبارية، داخلية أو خارجية"⁶.

¹ الفيروز أبادي مجد الدين، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، بيروت، دار الفكر، ج2، ص 157.

² المعجم الوجيز، معجم اللغة العربية، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، 1980، ص 130.

³ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج8، ص 4617.

⁴ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، ج 6، ص 4617.

⁵ انشراح الشال، المغترب، ووسائل الاتصال، دار الفكر العربي، 1987، ص 16.

⁶ بوفير ليون وآخرون، الهجرة الدولية، ماضيها حاضرها ومستقبلها، ترجمة: فوزي سهاونة، عمان، 1982، ص 31.

وهي أيضاً "التحرك تحت ظروف سياسية ورئيسية تتيح للأفراد والجماعات تحقيق قدر من التوازن والاستمرار في الوجود عن طريق إشباع الحاجات الإنسانية المختلفة البيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية، الثقافية والسياسية وغيرها".¹

استناداً إلى كل ما تقدّم، من خلال هذه التعريفات الشائعة والمتداولة في المعاجم القديمة والحديثة، يتضح أنّ مفهوم الهجرة شغلت أبحاث الفترة الأخيرة وترتبط معاني هذه الأخيرة بالترك والانتقال والابتعاد وهي دلالات ترمز لحالة من الانفصال المكاني وربما الوجداني.

غير أنّ هذا البعد اللغوي يمتدّ إلى مفهوم اصطلاحي سوسيولوجي وإنساني مركّب، يرتبط بحركة السكان الناتج من عدة دوافع متداخلة سواء كانت اقتصادية، أو اجتماعية أو سياسية أو نفسية. فالهجرة ليست مجرد انتقال مكاني، بل تُمثل استجابة وفعل اختيار إنساني لجملة من الضغوطات والطموحات والأحلام التي تدفع الفرد للبحث عن الأمن والاستقرار وتحقيق شروط معيشية أفضل وفضاء أكثر ملائمة لتطلعاته.

وعليه يمكن القول إنّ الهجرة ظاهرة مركبة تتجاوز حدود الجغرافيا وتلامس البعد النفسي والاجتماعي في آن واحد، وهو ما يمنحها بعداً نفسياً عميقاً يجعلها قابلة للتحليل ضمن الخطاب الروائي المعاصر.

(2) أنواع الهجرة:

ينظر إلى الهجرة على أنها سمة اجتماعية متشابكة كان لها دور في بلورة البنى السكانية والاقتصادية للمجتمعات عبر الحقب التاريخية، وقد تباينت أشكال الهجرة وتعددت أسبابها تبعاً لاختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والبيئية التي يمرُّ بها الأفراد والمجتمعات.

وانطلاقاً من ذلك اهتمّ الباحثون بدراسة الهجرة وتبويبها إلى أصناف مختلفة وفق معايير متعددة كالزمان والزمكان والدوافع والمدة. وهو ما سيتمّ النظر له اعتماداً على ما ورد في المصادر والدراسات القبلية.

أ. الهجرة الداخلية: هي التي تتم داخل حدود البلد الواحد كما هو الحال بالنسبة لانتقال أبناء الريف إلى المدن الصناعية أو إلى العاصمة، أو تلك الهجرات التي تتمّ بالنسبة للمجتمعات الجديدة داخل حدود الوطن الواحد".²

¹ أحمد الرباعية، دراسات في نظرية الهجرة ومشكلاتها الاجتماعية والثقافية، دار الثقافة والفنون، عمان، ص(12، 13).

² فضيل دليو، علي غربي، الهاشمي، مُقراني، الهجرة والعنصرية في الصحافة الأوروبية، مخبر علم الاجتماع، 2003، ص

ب. الهجرة الخارجية أو الدولية: هي التي تشمل حركة السكان بين دولة وأخرى بمعنى أنها تتعدى الحدود الجغرافية والسياسية للبلد الواحد لتنتقل لغيره ويعتبرها البعض بأنها عبارة عن النقل الدولي للموارد البشرية شبيه بالتكنولوجيا ورأس المال الدولي¹.

(3) الهجرة تجربة نفسية:

لا تختزل الهجرة على كونها انتقالاً من مكان إلى آخر ولا في أبعادها الاقتصادية أو الاجتماعية فحسب، بل تتجاوز ذلك لتشكّل تجربة نفسية معقدة، تمسّ البنية الداخلية للفرد وتُحدث زعزعة في توازنه الشعوري والانفعالي، فالمهاجر يجد نفسه في مواجهة واقع مختلف تماماً يفرض عليه التأقلم مع شروط غير مألوفة. وانطلاقاً من هذا التصور يصبح من الضروري الوقوف عند مفهوم الانفعال بوصفه أحد الأبواب الأساسية لفهم التجربة النفسية التي يعيشها الفرد أثناء الهجرة، ذلك أنّ الانفعال يشكل ردّة الفعل الأولية التي يعبرُ بها الفرد عن اضطرابه الداخلي أمام المواقف الصارمة.

وفي هذا الصدد قدّم أحمد عزت راجح تصوّراً نفسياً لمفهوم الانفعال (Emotion) يرى أنّ "الانفعال بمعنى واسع يشمل جميع الحالات الوجدانية رقيقها وغليظها وبذلك يجمعون بين الخوف والغضب والفرح والحزن...". وانطلاقاً من هذا الطرح يتبين أنّ الانفعال ليس مجرد رد فعل عاطفي لحظي، بل هو اختبار نفسي شامل يلامس وجدان وضمير الفرد وجسده وسلوكه في آن واحد.

فحسب هذا التعريف الذي قدّمه أحمد عزت يتضح أنّ المواقف الضاغطة تُحدث خللاً في التوازن النفسي وتجعل الفرد فاقد القدرة على التكيف السريع مع الواقع المعيشي الجديد، الذي يفرض عليه التخلي عن مألوفاته السابقة. فالمهاجر يعيش ارتكاس نفسي ناتج عن فقدان الأمان المكاني والاجتماعي وهو ما يفضي إلى تقلبات شعورية تتراوح بين القلق والخوف والحزن، وقد تصل إلى الشعور بالذنب الذي يعتبر من الانفعالات النفسية الصعبة ذات الأثر البعيد في التوازن النفسي للفرد.

وفي هذا السياق قدّم أحمد عزت مفهوم دقيق لمفهوم الشعور بالذنب أو وخز الضمير "هو الشعور الذي ينجم عن قيام الفرد بعمل لا يرضاه ضميره، اجتماعياً كان هذا العمل أم خلقياً أم دينياً، وهو شعور سوي ذو قيمة تهييئية للفرد تنبئته مثيرات محددة يعرفها الفرد ويدركها بوضوح كالتورط في كذبة أو نميمة أو تجاوز أو

¹ انشراح الشال، مرجع سابق، ص18.

تقصير غير مشروع. غير أنّ هناك شعور بالذنب يكون هائماً طليقاً غير واضح المصدر مثله في ذلك كالقلق العصابي. وكثيراً ما يقترن بالقلق واستصغار الذات أو الاشتمزاز منها فتزى الفرد لا يعرف لماذا يشعر بالذنب يغشاه شعور غامض موصل بأنه مذنب آثم حتى إن لم يرتكب ذنب أو أتى شيئاً يستحق عليه العقاب أو يلوم نفسه على أمور لا يلومه عليها أحد. ويرى في أهون أخطائه ذنباً لا تغتفر في هذه الحال يقال أنّ الفرد يعاني "عقدة ذنب" كما أنّه يشعر بحاجة ملحة للتكفير أو بعقاب نفسه التماساً للراحة وتخففاً مما يكابده من توتر لمحصل المصدر¹.

كما أشارت "دانيا الشبوون" إلى أنّ "الشعور بالذنب عبارة عن ألم نفسي يشعر به الفرد داخلياً على هيئة حوار بينه وبين ذاته، أو هو حوار بين الأنا، والآننا الأعلى بلغة التحليل النفسي يناقش ارتكاب المرء للذنوب والآثام وقد تكون هذه المشاعر وهمية مبالغاً فيها، كما تُضيف أنّه يتسبب في تحويل نظرة المرء الذاتية سلباً فيميل إلى تحقيرها والاشتمزاز منها"².

انطلاقاً من هذا التصوّر يمكن القول إن الشعور بالذنب لا يعتبر انفعالاً عابر تجاه سلوك خاطئ فحسب بل يتجاوز ذلك ليصبح حالة نفسية مركبة ومعقدة، لأنّه يرتبط بصراع داخلي بين الرغبة في النجاة الفردية والواجب الأخلاقي تجاه الآخرين - الوطن، الأسرة - ويظهر هذا الإحساس عندما ينجو الفرد من ظروف قاسية بينما يترك وراءه من لم يتمكنوا من المغادرة والرحيل، ممّا يزيد من حدّة الصراع النفسي. وبذلك يتداخل فيها الانفعال مع الإحساس المختلط بين الانفصال والفقد والإحساس بالغربة.

فهذا الشعور ينتج عبئ نفسي طويل الأمد قد يرافقه حتى بعد الوصول ويؤثر في نظرته الى محيطه الجديد. كما أنّ الشعور بالذنب ينشأ عندما يحاسب الإنسان نفسه على أفعاله، في التحليل النفسي هو حوار داخلي بين الأنا والآننا الأعلى (الضمير) ومع تكراره والمبالغة فيه يجعل الشخص يعيش في دوامة الاحتقار والاشتمزاز.

¹ أحمد عزّت راجح، أصول علم النفس، المكتب المصري الحديث، ص 124 / 123 - 137 / 138 (بتصرف).

² فلسفة الأخلاق... من أين يأتينا الشعور بالذنب، مقال متاح على الموقع aljazeera.net سكون، الجزيرة نت (بتصرف)، تم الاطلاع عليه يوم الخميس 29 أبريل 2026، سا 22:12.

4) تعريف الرواية (المعاصرة) وأهم خصائصها

أ. تعريف الرواية:

يعد تحديد مفهوم الرواية خطوة مركزية لاستيعاب التحولات التي طرأت في هذا الجنس الأدبي عبر مختلف الحقبات التاريخية، إذ لا يمكن الانتقال إلى الرواية المعاصرة دون العودة إلى أصول المفهوم من دلالاته اللغوية العامة المتمثلة بالحكي والسرد إلى مفهوم اصطلاحى يمتلك البعد الفنى والجمالى ويبرز خصوصيتها كجنس أدبي مُنفرد قائم بذاته.

لغة: جاء في معجم الوسيط قولهم: "روى على البعير رِيًّا ماء استسقى، روى البعير شَدَّ عليه بالرواء أي شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم روى الحديث أو الشعر روايةً أي حَمَلَهُ وَنَقَلَهُ فهو راوٍ، وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال رَوَى عليه الكذب، أي كذب عليه وروى الحبل رِيًّا أي أنعم فتله وروى الزرع أي سقاه، والراوي راوي الحديث أو الشعر حمله ونقله والرواية والقصة الطويلة"¹.

ويعرفها ابن منظور "أنها مشتقة من الفعل رَوَى يقال رويت القوم أروبهم إذا استسقيت لهم، ويقال من أين ريتكم؟ أي من أين ترون الماء؟ ويقال رَوَى فلان شعراً وإذا رواه له حتَّى حَقَّقَهُ للرواية عنه ويقال رويت الحديث والشعر لما رَأُو في الماء والشعر وروبت الشعر تروية أي حملته على روايته"².

من خلال هذين التعريفين يظهر أنَّ الرواية في اللغة مشتقة من الفعل رَوَى يروي رِيًّا، ويعني الحمل والنقل لذلك يقال رويت الشعر والحديث أي حملته ونقلته.

اصطلاحاً: لقد تباينت وتفاوتت آراء الدارسين حول تقديم مفهوم دقيق للرواية وذلك لتعدد اتجاهاتها وتطورها المستمر عبر العصور حيث يؤكد "مارط روابر": "أنَّ الرواية لم تحظْ بتعريف دقيق وهي إلى حد غير قابل للتعريف"³.

¹ إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول، ص 384.

² ابن منظور: لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1995، ص 282

³ الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ط2، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004، ص 47.

ونجد من عرّفها: "بأنها تجربة أدبية يعبر بأسلوب النثر سرّداً وحواراً من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد وشخصيات تتحرك في إطار بيئة أو نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان"¹. وفي مفهوم آخر تُعرف بأنها: "هي رواية كُليّة وشاملة وموضوعية وذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع وتفسح مكان التعايش فيه أنواع الأساليب كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدّاً"². هذا الاستجلاء قدّم لنا التغطية الكاملة لمفهوم الرواية اكتست بالكلية والشمولية في معالجة الموضوعات التي تُخصّص المجتمع والتي تتبع من رحم الفرد وتتشكل على هذا الأساس وتفتح المجال لتخطي التعارض والاختلافات.

أمّا "إدوارد الخراط" فقد قدّم لنا قراءة أخرى بقوله: "الرواية في ظني هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر والموسيقى وعلى اللحاحات التشكيلية، الرواية في ظني وصلاً حُرّاً، والحرية هي من السمات والموضوعات الأساسية ومن الصفات اللاذعة التي تسيل دائماً إلى كل ما كُتب"³.

ب. الرواية المعاصرة وخصائص:

تعتبر الرواية المعاصرة من أبرز الأجناس الأدبية التي شهدت تحولات جوهرية عميقة في مطلع الألفية الثالثة، إذ لم تعد وسيلة لسرد الأحداث، بل أصبحت فضاءً يرحب بالإنسان ويسهم في معالجة تعقيداته وهمومه. وقد عرفها الروائي إبراهيم نصر الله بأنها: "ذلك الفن المشرع على الحياة بكافة تجلياتها الإنسانية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، والقادر على الخروج بجرأة إلى كل ما ينتجه البشر من أنواع إبداعية". وهو تعريف يكشف عن القدرة الاستيعابية الهائلة التي تتميز بها الرواية المعاصرة من خلال احتضانها لمختلف أشكال الإبداع البشري مقارنة بغيرها من الأجناس الأدبية.

ومن أبرز ما يميز الرواية المعاصرة على مستوى السياق الدلالي هي تشعبها وقدرتها على التواصل مع عوالم متعددة كالتراث والتاريخ وانفتاحها على الواقع بكل قضاياها. كما توظف السيرة الذاتية أو عناصر منها

¹ الرواية العربية وتطورها، محمد هادي مرادي، آزاد مونسى، قادر قادري، رديم خاكور، دراسات في الأدب المعاصر، السنة الرابعة، شتاء 1391، العدد السادس عشر.

² العربي عبد الله: الإيديولوجيا المعاصرة، تر: محمد عثمان، دار الحقيقة بيروت، 1970، ص 31.

³ إدوارد الخراط: الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981، ص 303، 304.

في سردها وبناءها المتخيل، ممّا حوّلها إلى أرض تتسع لعدّة قراءات وتأويلات، وهذا الانفتاح هو السر الذي يجعل الرواية المعاصرة أكثر ثراءً وتركيباً من سابقتها.

وفيما يُخصّ توجهات الرواية في الألفية الثالثة بالضبط، فقد انشغلت إلى تصوير الإنسان البسيط من مختلف شرائح المجتمع بعيداً عن الأبطال الاستثنائيين، وتحول الروائي المعاصر إلى ما يشبه الباحث الأنثروبولوجي الذي يقتبس من الأساطير والرموز وينفتح على مختلف الأشكال التعبيرية محطماً الحدود بين الأجناس الأدبية. فتميزت الرواية المعاصرة بعمق الرؤية وإثارة الأسئلة الملحة أكثر من البحث عن الأجوبة وهذا التحول يُجسّد وعي روائي جديد يتجاوز اليقين ويمنح قيمة للشك ولج لإعادة طرح الأسئلة.

ولعلّ من أهم ما يميز الرواية المعاصرة أيضاً ابتعادها عن التاريخ الرسمي، السلطوي والسرديات الكبرى، لتتجه بدلاً من ذلك نحو تدوين تاريخ الفرد (كالحروب الملوك والأحداث الرسمية) البسيط والحالم الساعي إلى شروط حياتية عادلة وجميلة. وبهذا المعنى أصبحت الرواية المعاصرة بمثابة صوت للمهمشين من التاريخ الرسمي، تمنحهم حضوراً سردياً لم يصادفوه في الخطاب الرسمي¹.

وعلى الصعيد البنائي والأسلوبي، أخذت الرؤية الروائية المعاصرة تنحو شيئاً فشيئاً نحو الاتكاء إلى الداخل فأولت اهتمامها بالعالم الداخلي للشخصية "أفكارها ومشاعرها وصراعاتها النفسية" أكثر من اهتمامها بالمجتمع ككل.

كما تستخدم تقنيات جديدة كتعدد الأصوات يعني القصة التي تُروى تكون من عدّة أوجه فالقارئ يؤول الحدث بطرق مختلفة وتنقل أفكار الشخصية كما تجري في عقلها الباطن دون ترتيب ما يسمى بتيار الوعي، والاعتماد على تقنية الاسترجاع (الFLASH باك) والاستباق، ممّا يمنح روح وحيوية في أحداث الرواية، لأنّ الزمن يصبح غير خطي وهذا يفتح للنص تفسيرات ودلالات أخرى (الغموض) عن طريق استخدام الرموز بدل الكلام المباشر، هذه الآليات هي التي جعلت الرواية المعاصرة عميقة ومختلفة.

وخلاصة القول، الرواية المعاصرة لم تسمح الماضي، بل قامت بتطويره وتشبيعه، وقَدّمت رؤية جديدة تواكب روح العصر².

¹ وحيدة الخليل (2012): تحولات الرواية الجديدة، متاح على الرابط www.alkhaleej.ae. (بتصرف)

² عدنان عويّد، الرواية العربية المعاصرة: سماتها وخصائصها وأهدافها، موقع المثقف، 2024، متاح على الرابط

www.almothaqaf.com تم الاطلاع عليه 12 افريل 2026، سا (15:56)

"إدوارد الخراط" في تعريفه جمع بين الحداثة والمعاصرة بحيث يتحدث عن الرواية التي لم تعد مجرد سرد قصصي، بل أصبحت فضاءً مفتوحاً يرحب بمختلف العناصر الفنية كالشعر والموسيقى والفنون التشكيلية، بمفهوم آخر الرواية الحديثة قادرة على تجميع رموز وصور شعرية، إيقاعات والنغمات موسيقية والانطباعات البصرية داخل النص مما يعزز تجربة القارئ ويخلق جو تفاعلي ومتكامل كما يربط الكاتب الرواية بالحرية المطلقة التي تشمل الأسلوب والمحتوى والشكل.

بمعنى أنّ الروائي المعاصر عندما يشرع في الكتابة لا وجود لقيود تعرقل وجهته الفكرية، وله الحرية التامة في طرح أفكار جزئية أو مواضيع مختلفة. والرواية المعاصرة اليوم قادرة على التشريح النقدي للواقع ونقده وطرح الحقيقة بعلنية ومباشرة، فهي ليست مجرد أسطر جافة، بل نص يحفر في الوعي ويهيج القارئ. إجمالاً يمكن القول أنّ الرواية المعاصرة ترتبط بالزمن وموضوعات العصر الراهن، وقد تضم بين الحداثة الفنية والمعاصرة الزمنية والموضوعية.

وعلى العموم، هذا اللون الأدبي أصبح وسيلة للتحرر من القيود التقليدية ووفّرت المساحة للإبداع الحر وتسهم في رصد رسائل نقدية وتكشف عن الدور الجديد للرواية كمكان للتجريب والعصرنة وأيضاً الغوص في الواقع ورصد التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي يعيشها الإنسان المعاصر. وهذا ما يميزها عن التقليدية التي كانت أكثر تمسكاً بالقالب الكلاسيكي.

(5) نشأة الرواية الغربية:

يؤكد الدارسون أنّ تاريخ نشأة الرواية الغربية يعود للعصور الوسطى، ويرجعون هذا التأكيد لما تعنيه كلمة رومان في معظم اللغات وتعني رواية وتعود نسبة التسمية لرومانسي العصور الوسطى وتعتبر قصة "البكارسيك" وهي مشتقة من اللفظة الإسبانية "بيكارو شاركت" الرومانس في أصل الرواية الغربية. أصبحت الرواية شكلاً ثابتاً من أشكال الأدب في القرن 18 في إنجلترا، غير أن جذورها تمتد إلى الأدبين الإغريقي والروماني القديم¹.

هذا يشير إلى أنّ هناك اختلافاً في زمن ظهورها، كما يذكر البعض أنّ الرواية ظهرت مع صدور روايتي "دانيال ديفو" الموسومتين بـ "روبنسن كروزو" (1719) و "مول فلاندرز" (1722)، وكلا الروائيتين من

¹ جامعة سطيف، المحاضرة السادسة، الرواية، النشأة والتطور، الجزء الأول (بتصرف).

نمط قصص البيكاريك حيث إنّ كل واحدة منهما تدور حول سلسلة أحداث مترابطة لكونها لا تحصل لشخصية واحدة فحسب¹.

ونجد "جورج لوكاتش" يفسر ارتباط الرواية بالمجتمع البرجوازي في قوله: "الرواية نوع أدبي أكثر نموذجية للمجتمع البرجوازي لكن السمات النموذجية للرواية لا تظهر في حيّز الوجود إلّا بعد أن أصبحت الرواية الشخص التعبيري للمجتمع البرجوازي"².

ببساطة هذا القول يقصد أنّ الرواية برزت بقوة عندما ظهرت الطبقة البرجوازية في أوروبا لأنها تولي اهتماماً بحياة الفرد والمجتمع وتحولاته الفكرية، ومن ثم أصبحت الرواية مرآة تعكس قضايا المجتمع الحديث وتحولاته، وهذا ما جعلها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع البرجوازي وقيمه.

ومن هنا يمكن فهم أنّ الرواية الغربية تلازمت بالسياق الاجتماعي والتاريخي وهو ما يبيّن أثرها اللاحق في التأثير في مسار الرواية في آداب أخرى.

6) معمارية النص الروائي:

بعد أن برهنت الرواية المعاصرة حيويتها من خلال التطعيم بين الكلاسيكي والحديث، تنبثق دورية معمارية النص الروائي تحمل في ثناياها الشخصيات ذات الأبعاد المتنوعة، والزمن المنقضي، والمكان المركب بين الواقعي والافتراضي إلى جانب لغة متنوعة تمزج بين أنماط تعبيرية مختلفة، وأحداث متشابكة ومتنامية، وهو ما يعكس تعقيدات الإنسان المعاصر، ولفهم هذه المكونات بدقة، يمكن التوقف عند كل عنصر منها اعتماداً على الدراسات التي قدمها النقاد:

أ. الشخصيات الروائية وأنواعها:

الشخصية الروائية لدى بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين: "مثلها مثل الشخصية السينمائية أو المسرحية لا تتفصل عن العالم الخيالي الذي تعتزّي إليه بما فيه من أحياء وأشياء. إنّّه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل، بل إنّها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها، هي وحدها تعيش فينا بكل أبعادها"³. هذا

¹ الموقع الإلكتروني: هاشم كاطع لازم، نشأة الرواية الغربية، <https://mawdoo3.com>.

² جورج لوكاتش، الرواية ملحمة برجوازية، تر: جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 25.

³ Roland Bourneuf et Real Ouellet; l'univers du roman page 150.

الطرح يؤكد أنّ الشخصية الروائية ليست عنصراً مستقلاً، بل تفهم من خلال المكان والأحداث وتتفاعل داخل نسيج سردي معقد.

فهي المحرك الأساسي للأحداث، وبناءً صنفوا النقاد الشخصيات الروائية إلى أنواع متعددة تختلف بحسب وظيفتها في النص ومدى دورها في الحبكة والأحداث.

وهذا ما قدّمه عبد الملك مرتاض: "وكان النقد يصنف الشخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، فإذا هناك قروب من الشخصيات بحيث نصادف الشخصية المركزية التي تعادى الشخصية الثانوية، التي تصادى الشخصية الخالية من الاعتبار (Personnage de comparse). كما نصادف الشخصية المدورة والشخصية السلبية (وهو مصطلح استسجه ولا أتقبله، ويدل على الفقر اللغوي لدى من أطلقه، غريباً كان أم شرقياً...). كما نصادف الشخصية الثابتة والشخصية النامية"¹.

ب. الزمن وأهميته في النص الروائي:

الزمن: "يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً -إذا ضفنا الفنون الى زمانية ومكانية - فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن وهناك عدّة أزمنة تتخلق بفن القص.

- أزمنة خارجية "خارج النص": زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.
- وأزمنة داخلية "داخل النص": الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدّة الرواية ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول.. إلخ"².

كما أنّ الزمن الروائي لا ينحصر في سرد الأحداث فقط، بل يتجاوز ذلك ليشمل كيفية ترتيب هذه الأحداث داخل النص حيث يعتمد الروائي على تقنيات زمنية مختلفة تعيد تشكيل هيكل تسلسل الوقائع، ومن أبرز هذه التقنيات نذكر ما يلي:

الاسترجاع: "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة ومتفاوتة ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع.

¹ د. عبد الملك مرتاض، "في نظرية الرواية"، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 87.

² سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 37، 58-65.

- استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل الرواية.
 - استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية.
 - استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين، والاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزءاً هاماً في بناء الرواية¹.
- الاستباق:** هذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدماً نحو الإجابة على السؤال (ثم ماذا؟) حيث أنّ الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد لحظة بداية القص ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني².

إذن هذه الآليات تسهم في كسر الروتين والتسلسل الزمني الخطي وتضفي بُعداً فنياً على السرد.

المكان: يقول ميشيل بوتور: "إنّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"³.

هذا القول يدل على أنّ قراءة الرواية تجعل القارئ يسافر من واقعه اليومي إلى عالم تخيلي يصنعه الكاتب بالكلمات، كما يبرز أنّ العالم الروائي فضاء واسع يتجاوز حدود المكان الواقعي المباشر الذي ينتمي إليه القارئ ممّا يمنحه فرصة للانفصال المؤقت والانغماس في عوالم جديدة.

ومن هذا المنطلق، تؤكد الناقدة سيرا قاسم أنّ "إذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمنياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناتها ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة فإنّ من جانب آخر يشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان وإنّ المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي، فالقارئ بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى إلى روسيا تولستوي، إلى باريس بلزاك، إلى

¹ سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 37، 58-65.

² سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 37، 58-65.

³ Michel Butor, l'espace du Roman in Essais sur le roman, Paris, Gallimard 1969 pp. 48-58.

قاهرة محفوظ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء¹. ويقول أيضاً "النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"².

اللغة: يقول عبد الملك مرتاض: "إنّ اختيار لغة الرواية ليس أمراً ميسوراً... فإننا مع ذلك نميل إلى أن لا تكون هذه اللغة عامية ملحونة، أو سُوقية هزلية أو مدنية رتيبة، ولكننا نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن وتكون مفهومة مع ذلك لدى معظم القراء الذين لا يكونون، في الغالب من طبقة القراء المحترفين، لأن الكاتب لا يستطيع أن يعرف المستويات الثقافية لكل متلقيه، فيكتب لكل منهم باللغة التي تلائم مستواه المعرفي، إنّنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرّاً أو تقيهماً غير أنّ عدم علوها لا يعني اسفافها وفسادها وهذا لها وركاكتها وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حدائي هو عمل باللغة قبل كل شيء"³.

ينبه عبد الملك مرتاض أنّ لغة الرواية يجب أن تكون معبرة وذات معنى وقريبة من القارئ بجمالها بغير إفراط بحيث أجمل وحدد أهم الخصائص التي لا بدّ أن تتوفر في الرواية حيث دعا إلى لغة متوازنة بين الجمال والوضوح، دون إفراط في التعقيد أو سقوط في الركافة لأنّ نجاح العمل الأدبي يقوم على جودة اللغة.

الأحداث: "أو الحدث الروائي الذي يعتبر من الركائز الأساسية التي تخدم الرواية يعرف بأنه "لعبة قوى متواجبة أو متخالفة تتطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة تبين الشخصيات، والحدث يُعزز فكرة المواجهة والتداخل بين الشخصيات لأنه هو الذي يجعل الشخصيات تنمو وتتثبت كما أنّه يحرك الزمن لينطلق أو يعود ويُحيي المكان لو كان ميتاً، كما أنّه يفترض في الرواية الصراع لأنّ الرواية فهي أصل بناءها مبنية على صراع الأفكار حينما بدأ الصراع الطبيعي في المجتمع لذا فالحدث عنصر أساسي في العمل الروائي فهو يمثل العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية فهو ليس تماماً كالحدث الواقعي الذي يجري في حياتنا اليومية على الرغم من أنّه يستمد أفكاره من الواقع. والحدث في الرواية يغير من أبعاد المكان وطبيعة الزمان، وتأثيرهما في المتلقي ويملك القدرة على تحويل المكان من الرحابة إلى الضيق ومن القبح للجمال أو من الهدوء

¹ سيزا قاسم، بناء الرواية ص 103-104.

² سيزا قاسم، بناء الرواية ص 103-104.

³ د. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998، ص109. (بتصرف)

إلى الصخب، أو من النظام والترتيب إلى الفوضى والدمار، فالحدث له مكانته في تشكيل العمل الروائي ويمثل الأفعال وردود الفعل، سواءً مادياً بما يتعلق بالأشياء المحسوسة أو معنوياً بما له صلة بالقلوب والأرواح والضمائر والعقول والأفكار¹.

(7) دور الرواية المعاصرة في تمثيل الهجرة الاجتماعية:

الرواية المعاصرة لم تعد مجرد وسيلة للقص التقليدي فقط، بل تماشت مع التحولات الاجتماعية العميقة التي يشهدها الإنسان في العصر الحديث بحيث كان لهذا الجنس الأدبي دور فعال في الكشف عن الدوافع التي جعلت معظم الروائيين ينهلون إلى هذا الفضاء الرحب ومثلوا العديد من القضايا الإنسانية في مقدمتها الهجرة الاجتماعية.

كما لخصت الرواية تجربة الفرد المهاجر بكل أبعادها النفسية والاجتماعية كاشفة عن معاناته وما يحمل معه من ثقل الحنين والشعور بالغربة وطرحت إشكالية الانتماء وصراع الهوية بين الوطن الأم وبلد المهجر، كذلك قدّمت وصف للمغترب الذي يعيش حالة تمزق بين المكان المألوف الذي ولد وترعرع فيه إلى مسار آخر غريب عليه ثقافياً ودينياً واجتماعياً ممّا شكّل عليه صعوبة الاندماج نظراً لوجود التفاوت الطبقي، العنصرية والتهميش. وهذا ما أشار إليه الأديب العراقي عائذ خصباك: "المهاجرون الجدد لم يصلوا إلى الغرب بحثاً عن العمل، كما هو الأمر عند محمد عبد الولي في (يموتون غرباء)، بل هاجر ليحامي أفكاره ومبادئه من اضطهاد السلطة، أو هرباً من الضيق والعوز المادي فلم يعد هناك ما يسد به رمقه ويبعد شبح الجوع عن أفراد عائلته، أو هاجر تهرباً من التجنيد الإجباري"².

وهكذا أصبحت الرواية المعاصرة صوت الفرد، وكشفت عن الصعوبات التي واجهت الإنسان في وطنه وما صادفه في وطن الغير، كذلك مثلت الواقع الاجتماعي وكشفت أسباب الهجرة المتمثلة في البطالة والفقر ونقص العلم، ممّا منحت للقارئ فهماً أعمق لهذه الظاهرة.

¹ د. حسن جابر القرني، الحدث الروائي... المعادل الموضوعي، جريدة الرياض، 3 فبراير 2014، متاح على الرابط

<https://www.abiyodh.com> الاحد 22 مارس 2026، 22:23.

² عائذ خصباك، "الثقافة الجديدة"، مجلة الفكر العلمي والثقافة النقدية، متاح على الرابط، <https://althakafaaljadedda.net>

أقلام عراقية في الخارج، القسم الأول، نشر في 2 كانون /يناير 2023/. نظر فيه يوم السبت 28 مارس 2026، سا 13:18.

الفصل الأول: الهجرة في الرواية المعاصرة قراءة نفسية في رواية "لا تقولي إنك خائفة لجوزبيه كاتوتسيلا"

1) المنهج النفسي النقدي:

أ. تعريفه ونشأته:

تعريف المنهج النفسي:

"يستمد المنهج النفسي آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي (Psychanalyse) أو "التحليلي"¹ على حد نحت عبد الملك مرتاض والتي أسسها سيغموند فرويد (S. Freud 1856-1939) في مطلع القرن العشرين، فسر على ضوءها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور).

وخلاصة هذا التصور أنّ في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث دوماً عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعباً إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لا شعوره، فإنه مضطر إلى تصعيدها، أي إشباعها بكيفيات مختلفة (أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصائين، الأعمال الفنية)، كأن الفن إذن تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي واستجابة تلقائية لتلك المثيرات القائمة في الأعماق النفسية السحيقة، والتي قد تكون رغبات جنسية (بحسب فرويد) أو شعوراً بالنقص يقتضي التعويض (بحسب أدلر) أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المخزونة في اللاشعور الجمعي (بحسب يونغ) وحسب تعريف سيد قطب هو: "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"².

انطلاقاً مما ورد في النص يمكن تعريف المنهج النفسي بأنه منهج نقدي، يقوم على نظرية التحليل النفسي ويرتبطها بأعمال سيغموند فرويد النمساوي ويسعى للإفصاح عن الدوافع الخفية والرغبات المحبوسة في اللاشعور باعتبارها المحرك الأساسي للسلوك الإنساني والإبداع الأدبي"، كما يمكننا أن نلخص أدوات التحليل النفسي للأدب من خلال هذا المفهوم إلى أربع أدوات:

أولاً: الشعور واللاشعور

الشعور (Conscient): "يرى فرويد أنّ الشعور له وظيفة أعضاء الحس من حيث إدراك الحالات والصفات النقية وتأتي المواد للشعور في اتجاهين هما: العالم الخارجي والمميزات الداخلية، وصف فرويد أنه لو تخيلنا

¹ يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، 1430، ص 21.

² سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 7، 2003، ص 209.

العقل جبل من الجليد، الجزء المرئي منه فهو سطح الماء والذي يعادل 1/9 من الجبل يمثل الشعور، بينما الجزء المتواري من الجليد تحت سطح الماء الذي يعادل 8/9 ويمثل اللاشعور، كما يرى فرويد أنه يساهم في بناء الشخصية ثلاثة جوانب تتفاعل معاً لتشكل وحدة متكاملة وهذه الجوانب الثلاثة تندرج ضمن:

- **الهو (Id):** ويطلق عليها الذات الدنيا والآنا الدنيا وهي مستقر الطاقة النفسية والبيولوجية، وتتكون من كل ما هو فطري بما في ذلك الغرائز والدوافع المختلفة الجنسية والعدوانية التي تولد مع الإنسان وتعد منبع الشهوات والغرائز والميول فهي تمثل الجانب الحيواني في الصيغة البشرية.
- **الأنأ (Ego):** وتسمى أيضاً بالذات الوسطى وهي تصور الشخص لنفسه وهي مظهر الشخصية الذي يدل على درجة معينة من الوحدة والهوية بالنسبة للفرد خلال حياته. أمّا في نظرية فرويد فالأنأ مظهر شعوري للشخصية ويستمد طاقته من "الهو"، كما قد يخضع الأنأ لمبدأ الواقع ويشبع بينه وهدفه يكمن في المحافظة على حياة الفرد ويعمل على تكاثر الإنسان، وهي المسؤولة عن التعامل مع الآخرين، وتتولى -في نفس الوقت- مسؤولية إشباع احتياجات الذات الدنيا. وهي في صراع مستمر بين التوفيق بين التقاليد والأعراف وبين الطلبات والملذات الدنيا باختصار هذا الذات يسعى لتحقيق الكمال الخلقي أكثر كونه واقعي.
- **الأنأ الأعلى:** أو الذات العليا، وظيفتها الأساسية هي السعي نحو تحقيق الكمال والمبادئ الأخلاقية والتحكم في الأنأ والأعلى. وهكذا فإنّ الذات العليا تمثل المثالية لا الواقعية، والذات تمثل الجانب النفسي الذي يكون طبق الأصل للواقع بينما تمثل الذات الدنيا الجانب الحيواني في الطبيعة البشرية¹.

اللاشعور: *inconscious*

"هو أوسع ميدان لعلم النفس، وهو الأساس الذي تقوم عليه مدارس التحليل النفسي: مدرسة التحليل النفسي (فرويد) ومدرسة علم النفس الفردي (آدلر) ومدرسة علم النفس التحليلي (يونج)"².

"وفي اللاشعور يكمن الكثير من الرغبات الغريزية التي لا يمكن أن تكون مرضية في الحياة العادية من غير ما تناقض مع الدستور الاجتماعي للفرد، واحترامه الذاتي"³.

¹ سارة تمكين شداد، زينب محمد نور، المنهج النفسي في النقد الأدبي، بحث مقدم لنيل شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، إشراف الدكتور حامد سراك، جامعة القادسية، كلية الآداب، 2018، ص 13-14 (بتصرف).

² عبد العزيز جادو، الشعور واللاشعور عند فرويد وآدلر ويونغ، المكتب الجامعي الحديث، دون سنة، ص 69.

³ نفس المرجع، ص 16. (راجع كتاب الأحلام والرؤى ص 207 (دار المعارف).

إذن اللاشعور هو ذلك الجانب غير الظاهر من النفس، يضم مجموعة من الرغبات الغريزية والفطرية المكبوتة التي لا يستطيع الفرد البوح بها في حياته اليومية بسبب عدم توافقها مع المبادئ الاجتماعية القيمة واحترامه لذاته.

ثانياً: العقد:

عقدة أوديب:

هي عبارة عن التحليل الذي توصل إليه الطبيب النمساوي "سيجموند فرويد" حيث استوحاه من الأسطورة الإغريقية المشهورة التي يطلق عليها "أوديب"، وهي عقدة نفسية تصيب الذكر الذي يتعلق بأمه ويرتبط بها إلى درجة تجعله يكره والده لأنه يشاركه والدته، مما يؤدي ذلك الأمر إلى الحقد عليه ومحاولة إبعاده عنها، وهي عقدة تقابل عقدة "إليكترا" التي تنشأ عند الأنثى بسبب حب الأب إلى درجة كبيرة، وتشير عقدة أوديب في التحليل النفسي إلى مجموعة من المشاعر المكبوتة عند الطفل¹.

العقدة النرجسية:

النرجسية مصطلح يوناني نبع من قصة شاب جميل بن حورية نهر لريوب وإله النهر سيفينوس يدعى نرجس. كان معروفاً بجماله بين الناس متعجرفاً ذو كبرياء عالي لا يبالي أبداً ولا يتأثر لمن حوله سواء للفتيان أو الفتيات. بينما كان ينظر إلى البحيرة ظهر انعكاس صورته على المياه فأصبح مغرماً ومنفتناً بجماله حتى وقع في البحيرة ومات. وبعد مماته وجدوا زهرة في نفس مكانه فأطلقوا عليها زهرة نرجس. حيث ارتبطت الأسطورة بحب الذات والإعجاب بالنفس الزائد².

¹ موقع عقدة أوديب، موقع 3rabica.org، تم الوصول 2026/04/10 <https://www.3rabica.org>

² نجوى أحمد عبد الله واعر، أحمد رشدي عبد الرحيم، قراءات في الشخصية النرجسية مجلة كلية التربية، جامعة الوادي الجديد، العدد 42، يوليو 2022، ص 116 (بتصرف).

ثالثاً: الخيال:

يعرف الخيال على أنه تمثال صورة الشيء للمرأة أو كل ما تشبه لك في المنام أو اليقظة من صور، ويطلق لفظ الخيال على العديد من الصور منها الصور البصرية والسمعية والشمية واللمسية، والذوقية والحركية وغيرها¹.

في جانب آخر نجد أفلاطون بحيث يتبنى الموقف السقراطي في الكتاب السادس من الجمهورية حول الخيال. من خلال المحاورة التي دارت بين سقراط وجلوكون: "والآن ففي وسعك أن توجد ما يطابق هذه الأقسام الأربعة في الأحوال الذهنية الأربعة الآتية: فالعقل أرفعها، والفهم هو التالي له، والاعتقاد (أو الإيمان) هو الثالث، والتخيل هو الأخير، وفي وسعك أم ترتب هذه الأحوال، بحيث تعزو إلى كل منها درجة من الوضوح واليقين تتناسب مع مقدار الحقيقة التي تملكها موضوعاتها"².

هذا الموقف يبين أن الأحوال الذهنية تتدرج من ناحية الوضوح واليقين، بحيث وضع أفلاطون العقل في أعلى درجات المعرفة لارتباطه بالحقيقة والبرهان، ثم الفهم الذي يعتمد على نوع من التفكير المنطقي والإدراك العقلي، يليه الاعتقاد الذي يبنى على التصديق دون برهان ملموس، وفي الأخير وضع التخيل الذي يصف ضمن أضعف المستويات الذهنية وأدنى المراتب لارتباطه بالشك أو الظن. إذن العقل الإنساني لا يستقبل الحقائق دفعة واحدة، بل توجد مراتب من الأضعف للأقوى.

فكلما ارتفعنا من التخيل إلى العقل زاد الوضوح، وكلما نزلنا من العقل إلى التخيل غلب الابهام وقلت درجة الحقيقة التي ندركها.

رابعاً: الأحلام

يقول فرويد في نظريته عن الأحلام "إنها تحقيق رغبة وإن كثيراً من الأحلام يأخذ صورة إرضاء الرغبة وإشباعها، والرغبة يمكن تمييزها بسهولة، ولكن هناك كثيراً من الرغبات الغامضة المكبوتة يمكن أن تغلب عن نفسها بصورة رمزية ومعدّل فيها"³.

¹ الميلود شعوم، المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، ط 1، 1991، ص 288.

² أفلاطون، الجمهورية، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، د.ط، 2004، ص 402.

³ عبد العزيز جادو، الشعور والأشعور عند فرويد وأدلر ويونغ، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.س، ص 17.

هذه النظرية إذن تعني أنّ الحلم هو تحقيق لرغبة. أي أنّ الإنسان عندما يحلم فإنّه في الأصل يعبر عن رغباته خاصة تلك الأمنيات التي لا يستطيع تحقيقها في الواقع ممكن لأنها غير مقبولة اجتماعياً أو ترفضها الذات. لذلك يقوم العقل بتحويلها لرموز داخل الحلم فتظهر الرغبة على صنفين الأولى تكون واضحة يسهل تفسيرها والثانية غامضة وغير مباشرة ممّا نزرع القلق والخوف في الشخص الحالم.

نشأة المنهج النفسي:

"المنهج النفسي بدأ بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات فرويد في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس"¹، إذ إنّ "المنهج النفسي لا غنى عنه في الدراسات الأدبية التي تتناول أثر الحياة في نفسية الأديب وانعكاس هذا الأثر في نتاجه الفني"².

ب. رواد المنهج النفسي:

المدرسة النفسية لم تتبثق من فراغ، شأنها شأن سائر المدارس النقدية وإنما تبلورت عبر مجهودات نخبة من الباحثين والنقاد الذين استلهموا على تغذيتها والعمل على تطويرها وإرساء أسسها ومفاهيمها سواء في السياق الغربي أو العربي. ولتعزيز هذه الرؤية يمكن الاستناد إلى آراء عدد من النقاد والباحثين.

أولاً: أعلام المدرسة النفسية في الغرب

ارتبط ظهور هذه المدرسة في الغرب بجهود علماء النفس على رأسهم فرويد وتلاميذه.

- سيغموند فرويد:

يعتبر الأب الروحي لهذه المدرسة، حيث وضع الأسس النظرية لمفهوم اللاشعور وبنية الشخصية المكونة من الهُو والآنَا والآنَا الأعلى، اهتم بدور الدوافع الجنسية وابتكر أساليب علاجية مثل التداعي الحر وتحليل الأحلام³.

¹ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، 2002، مبرين للنشر والمعلومات، القاهرة، ص 68.

² دكتور كريم صديق، المنهج النفسي في النقد الأدبي، دار الأمل للطبع والنشر والتوزيع، 2014، ص 8.

³ د. هدى السامري، أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الـ 8 وأبرز إسهاماتهم، موقع إحصائي، نشر بتاريخ 9 سبتمبر متاح على الرابط: <https://ehsaae.com> تاريخ الاطلاع: الأحد 12 أبريل 2026، ص 23:19 (بتصرف)

- كارل يونغ:

كان تلميذاً لفرويد لكنه لم يلبث أن استقل عنه، مؤسساً علم النفس التحليلي وأدخل مفهوم اللاشعور الجمعي، والأنماط البدئية ورأى أن الدوافع لا تقتصر على الجنس، بل تشمل دوافع روحية ورمزية، ركز على أهمية الرموز والأساطير في فهم النفس الإنسانية¹.

- ألفريد أدلر:

انفصل عن فرويد، وهو المتمثل لمدرسة "آدلر" الرمزية ومؤسساً لمدرسة علم النفس الفردي ركز على فكرة الشعور بالنقص والدافع إلى التفوق كقوى محركة للسلوك، رأى أن العلاقات الاجتماعية تلعب دوراً أساسياً في تشكيل الشخصية والنمو النفسي².

- آنا فرويد:

ابنة "سيغموند فرويد" وأحد رواد التحليل النفسي للأطفال، اهتمت بدراسة آليات الدفاع النفسي وتطبيق التحليل النفسي في الطفولة وأسهمت في تطوير منهج عملي لدراسة النمو النفسي المبكر³.

- إريك إريكسون:

رائد نظرية المراحل النفسية الاجتماعية حيث وسع أفكار فرويد بربط النمو النفسي بالتفاعلات الاجتماعية، عبر مراحل الحياة ركز على هوية الأنا وأهمية التكيف مع تحديات كل مرحلة عمرية⁴.

- ميلاني كلاين:

تعد هي الأخرى من الرائدات في تطوير التحليل النفسي للأطفال، حيث أدخلت منهج "اللعب العلاجي" كأداة لفهم خبرات الطفل الداخلية. أكدت على أهمية العلاقات المبكرة مع الأم واعتبرت أنها تشكل البنية الأساسية للشخصية المستقبلية⁵.

¹ د. هدى السامري، أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الـ 8 وأبرز إسهاماتهم، مرجع سابق.

² د. هدى السامري، أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الـ 8 وأبرز إسهاماتهم، مرجع سابق.

³ د. هدى السامري، أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الـ 8 وأبرز إسهاماتهم، مرجع سابق.

⁴ د. هدى السامري، أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الـ 8 وأبرز إسهاماتهم، مرجع سابق.

⁵ د. هدى السامري، أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الـ 8 وأبرز إسهاماتهم، مرجع سابق.

- جاك لاكان:

عالم نفسي أوروبي، أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك إذ يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوي. المقولة الرئيسية التي فجرها عقدة والتي مكنته من إحداث هذه النقلة النوعية في الدراسات النفسية تتمثل في اعتباره اللاشعور مبنياً بطريقة لغوية¹. ركز على دور اللغة في تكوين الهوية، وطرح مفاهيم مثل "مرحلة المرأة"، التي تفسر تشكل الأنا من خلال انعكاس الآخر².

- كارين هوربي:

محللة نفسية ألمانية أمريكية، انتقدت بعض مفاهيم فرويد خاصة حول المرأة، ركزت على العوامل الاجتماعية والثقافية في تشكيل الشخصية واعتبرت أنّ القلق الأساسي ينشأ من العلاقات المبكرة غير الآمنة³.

ثانياً: أعلام المدرسة النفسية عند العرب

"لدينا في الثقافة العربية مدرسة نشأت منذ منتصف القرن، وأصبح لها إنجازها المنفرد في مجال علم نفس الإبداع أسسها عالم جليل هو د. "مصطفى سويف" الذي يعتبر كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر" خاصة بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي لم تلبث أن تشبعت بعد ذلك لدى تلاميذه، فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية، كتب "د. شاكر عبد الحميد" الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة"، وكتبت د. سامية الملة "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح". وتكونت في الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع"⁴.

وهذا يعني أنّ المدرسة النفسية لم تكن فقط على الغرب، بل ظهرت أيضاً في العالم العربي الذي أسسه الدكتور مصطفى سويف، وبعدها جاؤوا تلاميذه وطبقوا نفس الفكرة في مجالات أخرى كالقصة القصيرة والمسرح، وبفضل هذه الجهود تكونت مدرسة عربية تهتم بدراسة الأدب من زاوية نفسية.

¹ د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، 2002/ ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ص (78-79) (بتصرف).

² د. هدى السامري، أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الـ 8 وأبرز إسهاماتهم، مرجع سابق.

³ د. هدى السامري، أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الـ 8 وأبرز إسهاماتهم، مرجع سابق.

⁴ المرجع السابق، ص 71 - 72.

وفي مقام آخر، نجد مجموعة من النقاد العرب الذين مهدّوا وأسهموا في توظيف البعد النفسي في النقد الأدبي، من بينهم:

"عباس محمود العقاد (1889 - 1964)، إبراهيم عبد القادر المازني (1890 - 1949)، محمد النويهي (1917 - 1980)"¹.

يقول العقاد: "تعرف كل ما نريد أن نعرفه وكل ما يهم أن يعرف متى عرفنا نفس الشاعر، وعرفنا كيف يكون أثرها في كلامه، وكيف يكون أثر هذا الكلام في نفوس الناس (...)"². ولهذا نُفضل المدرسة النفسية لأنها تحيط بالمدارس كلها في جميع مزاياها"³.

وإلى جانبه، نصادف جورج طرابيشي الذي كان له نفس الرأي، إذ أكّد بأن المنهج النفسي هو الوحيد الذي له القدرة على التوغل والدخول لصلب العمل الأدبي على غيره من المناهج.

"ولقد كتبت من قبل عدّة دراسات في النقد ولم أشعر أنّ هناك منهجاً قادراً على الدخول إلى قلب العمل الأدبي وإعطائه أبعاداً، وأن يكشف فيه عن أبعاد خفية أو فلنقل تحتية كمنهج التحليل النفسي"⁴.

وجاء أيضاً الدكتور خريستو ليدعم المنهج النفسي من خلال قوله "التحليل النفسي للأدب من أصلح المناهج الأدبية تقصياً للحقيقة وإثراء للفن"⁵.

ج. أهمية الدراسات النفسية

أصبحت إذن الدراسات النفسية لا تقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشمل أيضاً عمليات التلقي والاستجابة والفهم وبناء المتخيل ممّا يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية (...). أصبح لنا الآن مجموعة من الأدوات المنهجية المرتبطة والمستفيدة من ميادين علم النفس المتعددة، ابتداءً من الميدان التحليلي عند فرويد للميدان الجمعي عند يونغ، للميادين التجريبية الجديدة والإكلينيكية التطبيقية على حالات محددة إلى آخر التجليات المؤيدة بالذكاء الاصطناعي... أصبح لنا من كل

¹ يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، 1430هـ، ص 24.

² العقاد: يوميات، ص 441.

³ محاوره مع جورج طرابيشي، مصطفى حماد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص 94.

⁴ خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت 1992، ص 39.

ذلك جهاز منهجي يستمد مقولاته من فروع علم النفس المختلفة وبحوثه المتعددة، ليضيء عملية التواصل الأدبية التي تشمل كما قلنا المرسل... والمتلقي... والنص ذاته.

وأصبح بوسع الدارس الآن ألا يجعل من التحليل النفسي للأدب مجرد ذيل أو هامش أو شاهد للدراسات النفسية العامة، وإنما يجعلها شيئاً قائماً بذاته، يصطنع بؤرته الخاصة به، ويهدف إلى إثارة بعض الجوانب المرتبطة بالظواهر الأدبية كعلوم اللغة والرمز على وجه التحديد.¹

د. نقائص المنهج النفسي:

ومع هذا الكم من المحاسن التي يتميز بها هذا المنهج، فإن ذلك لا يعد دليلاً على عظمته أو تفوقه المطلق، إذ لا يخلو شأنه شأن غيره من بعض المآخذ والنقائص، وهو ما أشار إليه عدد من الباحثين.

وفي مقدّمة المعارضين نجد "محمد مندور" الذي يدعو إلى فصل الأدب عن العلوم المختلفة، من بينما علم النفس، لأنّ حسب قوله: "الأدب لا يمكن أن نحدده أو توجهه وتحكمه إلاّ بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة"². وحيث يدعو إلى الاهتمام بالأدب وتدوينه، وأنّ الاهتمام بالأديب والافراط فيه باسم علاقة الأدب سينتهي بنا إلى "قتل الأدب"³.

وثمة ناقد آخر هو "محيي الدين صبحي" (1935 - 2003) الذي أعلن ازوراره من هذا المنهج؛ لأنّ الناقد النفساني في نظره يرتكب خطيئة كبرى حين يسوي بين (الشخصية الشعرية) و(شخصية الشاعر)،⁴ دون اعتبار بأنّ الشخصية الأدبية شخصية افتراضية، وعليه فإنّ "الخلط بين (أنا الشاعر) و(أنا الشخص التاريخي) خطأ فادح، ومن هنا يسقط المنهج النفسي بأكمله"⁵.

¹ د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، 2002، ميراث للنشر والمعلومات، القاهرة، ص (80-81) (بتصرف)

² محمد مندور في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة د.ت، ص (171 - 170).

³ محمد مندور في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة د.ت، ص (171 - 170).

⁴ د. يوسف وغيلسي، ص (27 - 28 - 29) (بتصرف).

⁵ منشورة ضمن أعمال (دورة الأخطل الصغير) أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2000، ص 344.

أما الدكتور عبد الملك مرتاض فهو أيضاً كان له نفس الموقف فهو من ألد أعداء القراءة النفسانية التي وصفها بـ "المريضة المتسلطة"¹. لأنّ حسب رأيه "علم النفس وضع - أصلاً - لمحاولة تفسير الأعراض الجنونية، فمن العسير عليه - بحكم الوضع والوظيفة والطبيعة - أن يضع يده على مرتكزات الجمال الفني للنصوص".

هـ. خصائص المنهج النفسي:

استعرض خريستو نجم جُملة من الخصائص التي يسير عليها المنهج النفسي مؤكداً بأنّ هذا الأخير يميل "لاهتمام بالفنان أكثر من الفن وإيمانه المتطرف بأنّ النص تحيز أمين عن نفسية صاحبه، ولجؤه إلى التعسف والتبرير بدل الحقيقة الموضوعية، راثياً أنّ هذه المآخذ وإن كانت صحيحة في بعضها فإنها ليست دقيقة بمجملها وراداً على ذلك بما يأتي:

1- مهما كانت موضوعية العمل الفني فإنّه يعمل بذور شخصية صاحبه وما يهم الباحث النفسي هو "المؤلف وقد أصبح نصاً".

2- بإمكاننا تلمس أثر الشخصية في العمل الفني وتتبعها في نتاجه.

3- إنّ الباحثين النفسيين لا يسعون إلى إثبات مذهب تحليلي معين، وهم "إذن" لا يحتاجون تعنُّاً يؤيد مدرسة نفسية محدودة"².

من خلال هذا الموقف نصل إلى خلاصة مفادها أنّ المنهج النفسي يربط الأدب بنفسية المبدع إذ يكشف عن الدوافع الخفية واللاشعورية الموجودة وراء هذا الإبداع، غير أنّه لا يخلو من بعض النقائص، كابتناعه عن موضوعية النص وميله لما يحيط به خارجياً، كتركيزه على ذاتية الأديب بإفراط، ولا يقوم على قواعد ثابتة بل يتنوع حسب التحليل لذلك لا توجد مدرسة نفسية واحدة، بل اتجاهات متعددة.

ي. المواقف الوسطية:

وبين هذا وذاك ظهرت مواقف محايدة ووسطية حاولت الجمع والإنصاف في الحكم بين إيجابيات المنهج وسلبياته. ويعد سيد قطب من أبرز الدارسين الذين تبنا موقفاً وسطياً في تقييم هذا المنهج حيث قال: "إنّه لجميل أن ننتفع بالدراسات النفسية ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغته الفنية، وأن نعرف حدود علم النفس في

¹د. يوسف وغليسي، ص (27 - 28 - 29) (بتصرف).

²خريستو نجم: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت 1983، ص 11، ص 26.

هذا المجال، والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس وأن يظل هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي وأن يقف عند حدود الظن والترجيح، ويتجنب الجزم والحسم، وألاً يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية...¹.

والى جانبه يقف الناقد عز الدين إسماعيل يدعو للاعتدال في التعامل مع المنهج النفسي ففي نظره علم النفس "قادر على أن يفسر لنا بعض الجوانب التي ظلت غامضة في الماضي، وأيضاً فإنه يجنبنا كثيراً من المشكلات التي جرّها منهج التقويم القديم"².

2) الهجرة الأنثوية وجوانبها النفسية:

تعد الهجرة الأنثوية من الظواهر الاجتماعية المعاصرة البارزة التي أخذت تتنامى مع التحولات الاقتصادية والثقافية التي يشهدها الكون، حيث لم تعد المرأة مجرد كائناً تابعاً للرجل وقواعده، بل غدت شريكاً فاعلاً ومؤثراً في مختلف مجالات الحياة وأصبحت قادرة على اتخاذ قراراتها وملاحم مستقبلها بنفسها رغم العراقيل التي تُصادفها في مسارها سواء على مستوى العادات والتقاليد أو نمط العيش غير مرغوب في بيئتها الأصلية. وعلى الصعيد النفسي، تعيش المرأة المهاجرة حالة من الفقد والإحساس بالغربة والتداخل الشعوري في موطنها الأصلي، كما نجد - أحياناً - ذاتها ممزقة بين التمسك بهويتها وقيمها وبين ضرورة التكيف مع المجتمع الجديد، مما يخلق في نفسياتها نوعاً من الصراع الذي يهدد استقرارها وسلامتها النفسية. وعلى هذا الأساس قد تشكل الهجرة الأنثوية تجربة معقدة تجمع بين الأمل والتحدي والرغبة في تحقيق الأهداف وفي الوقت ذاته تكشف عن الهواجس النفسية العميقة التي تواجهها في سبيل تحقيق الاستقرار والاندماج.

أ. تعريف الهجرة الأنثوية:

يمكن تعريف الهجرة النسائية بأنها "انتقال النساء من بلدانهم الأصلية نحو بلدان أخرى مروراً بدول العبور وغالباً عبر البحر باستخدام قوارب الهجرة، سعياً للوصول إلى دول الاستقبال، وقد تكون المرأة في رحلتها

¹ سيد قطب، النقد الأدبي - أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت القاهرة، د.ت، ص 191.

² عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 4، دار العودة، بيروت 1981، ص 22.

مصحوبة بزوجها أو أحد أفراد أسرتها وقد تهاجر مع مجموعة من النساء، وقد تكون هجرتها منفردة في كثير من الأحيان¹.

ب. دوافع الهجرة الأنثوية انطلاقاً من تجربة "نوال السعداوي":

انتقال الإنسان من بيئة لأخرى لا يعني مجرد تغيير مكان جغرافي بل تتجاوز ذلك لتشكل تجربة وجودية عميقة تتضافر فيها الأبعاد النفسية والاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية. ومن هذا المنطلق، تغدو الهجرة مجالاً للكشف لما تشهده من قضايا تتعلق بالهوية والانتماء والصراع الداخلي، خاصة حين ترتبط بظروف قاسية تمتحن صبر الإنسان، وعليه، فإنّ الوقوف عند هذه الظاهرة لا يكتمل إلاّ بالانتقال لدراسة دوافعها ورصد آثارها في حياة الفرد، لاسيما على المستوى النفسي.

أولاً: دوافع نفسية:

- "الإحساس بالغربة عن هذا العالم الذي نعيش فيه لا يخص المرأة في بلادنا العربية فقط، إنّهُ إحساس لا يمكن أنّ تتجو منه امرأة تولد في أي مكان فوق هذه الكرة الأرضية أيضاً"².
- "من عيون أمي وجدتي عرفت أنني مثلهن، وأنني أنتمي إلى جنس هامشي ليس له قيمة الجنس الآخر الذي يسمونه "الذكور"... قبل أنّ أعرف الفرق بين الذكر والأنثى شعرت بالغربة وأنني أعيش في عالم تتكتم فيه الإناث داخل ملابهن، وداخل المطبخ، أو داخل غرفة النوم"³.
- "كلما أتقدم في العمر تزداد غرّبتني، أكتشف أنني أزداد وحدة وغربة عن النساء والرجال معاً، إنّهُ عالم عبودي عنصري شديد التفرقة بين الأغنياء والفقراء وبين الرجال والنساء، وأصحاب البشرة السمراء والسوداء".
- "قرأت الكثير عن غربة الرّجل المأجور في عالم طبقي لكنني لم أقرأ إلاّ نادراً عن غربة المرأة، أدركت حين كبرت أنّ الإحساس بالغربة شائع بين الرجال أيضاً لكنه عند النساء أشدّ".

¹ نوال السعداوي، المرأة والغربة، الناشر مؤسسة هنداوي، 2020، ص 57.

² نوال السعداوي، المرأة والغربة، الناشر مؤسسة هنداوي، 2020، ص 58.

³ نوال السعداوي، المرأة والغربة، الناشر مؤسسة هنداوي، 2020، ص 59.

• "حين سافرت خارج مصر إلى أوروبا وبمرور السنين أصبح لي أصدقاء وصديقات من مختلف البلاد، سود وبيض نساء ورجال من مختلف المهن والثقافات ورغم الاختلاف لا أشعر بالغربة بينهم لأنّ كلامنا يحترم اختلاف الآخر، يتعامل كلّ منا مع الآخر على قدم المساواة، نعم إنها المساواة والعدل الذي تزول معه الغربة، وأحس أنني إنسانة مثل الآخرين لا أحد يسود على الآخر ليس هناك أعلى وأدنى"¹.

من هذا المنطلق، فإنّ ما تطرحه نوال السعداوي حالة داخلية يعيشها الفرد قبل وأثناء وبعد التجربة، ويظهر الإحساس العميق بالغربة الذي تعيشه المرأة نتيجة التمييز وعدم المساواة الاجتماعية إضافةً إلى الضغوط الأسرية التي تتحكم فيها السلطة الذكورية.

نوال السعداوي رصدت الضوء على صورة فكر العائلة العربية التي تقدس الذكر، حيث ينظر إليه باعتباره الفرد الأساسي في الأسرة الذي يجلب البركة والفرح للأسرة، في مقابل تهميش الأنثى التي تختزل في أدوار تقليدية، إذ تعامل أحياناً كآلة مخصصة للولادة والأعمال المنزلية الشاقة وإشباع رغبات الزوج، دون أن يمنح لها الحق في التعليم أو حرية الخروج أو التعبير عن الذات.

وفي هذا السياق، ترسم لنا الكاتبة صورة المرأة الكائن والعدمي المقيدة الذي يرضخ لسلطة الجد والأب والزوج وأب الزوج، ممّا يؤدي لموت قيمتها وازدياد شعورها بالاغتراب والرغبة في الوحدة.

هذا الإحساس يعتبر من أبرز الأسباب التي تدفعها للهجرة طامحة لاسترجاع ذاتها المندثرة ومكانتها الاجتماعية والبحث عن حياة كريمة بعيدة عن الفقر والضغط النفسي. حيث ركزت على إظهار الفرق بين محيطين، الأول في بلدها حيث تسود القيود والحدود، والثاني في بلد المهجر أوروبا الذي يخالف الأول ويسود فيه الأمان النفسي والاحترام والإنصاف المتبادل بين الجنسين، ممّا ينعكس إيجاباً على الحالة النفسية. ومن هنا تتغير نظرة المرأة لذاتها وتستعيد شيئاً من هويتها وقدرتها.

ثانياً: دوافع اجتماعية وسياسية

تعد الدوافع الاجتماعية من أبرز العوامل التي قد تدفع المرأة للهجرة، فاختلاف المكانة الاجتماعية بين الجنسين -المرأة والرجل-، وضعف الحماية القانونية أحياناً، إضافةً للقيود العادات والتقاليد رسمتها بعض

¹ نوال السعداوي، المرأة والغربة، الناشر مؤسسة هنداوي، 2020، ص 60.

المجتمعات، كلها عناصر تخلق شعوراً بعدم الاستقرار والأمان، ومن هنا تتشكل الضغوط التي تدفع المرأة للبحث عن بيئة أكثر عدلاً.

وفي هذا السياق، ترى "نوال السعداوي" أنَّ "خوف المرأة أشد من خوف الرجل، لأنَّ حرياتها أقل، وحقوقها العامة والخاصة أقل، وبالتالي فإنَّ عقابها أشد من القوانين الوضعية، ومن القوانين الإلهية على السواء"¹. فالمرأة العربية خاصة تعيش داخل مجتمع يمنح امتيازات أكبر للرجل، في المقابل تُقيد حريات المرأة وفكرها، حيث أكدت أنَّ "الفكر لا ينمو بغير حرية، والحرية هي الوجه الآخر من العدالة، وإذا غابت الحرية غابت العدالة"²، يفهم من خلال هذا الطرح أنَّ كلما تقلّصت مساحة الحرية ازداد الظلم واختلَّ ميزان العدالة، وهذه الوضعية تولد لدى المرأة إحساساً بالضعف واللامساواة، وهو ما يدفعها للبحث عن محيط بعيداً عن القيود التي تفرضها بعض العادات والتقاليد، واللجوء للهجرة كوسيلة للتحرر من هذه القيود.

ثالثاً: دوافع ثقافية

تتجلى الدوافع الثقافية من خلال اختلاف القيم وأنماط التفكير بين الأجناس، ممّا يدفع الفرد للبحث عن بيئة أكثر انفتاحاً وتقبلاً للآراء الحديثة المتنوعة، وفي هذا الصدد، تتجلى أيضاً رغبة المرأة في التعبير عن ذاتها وإثبات حضورها داخل المجتمع إذ تسعى إلى أن يكون لها رأي مسموع وأن تترك بصمتها في المجال الثقافي بعيداً عن الاحتقار والتهميش والإقصاء.

وهذا ما أشارت إليه نوال السعداوي، أكدت أنَّ "الثقافة في بلادنا تتسم بصفة عامة بالجمود واللامرورة، سواء كانت حركة فكرية أو سياسية، لأنها تؤدي غالباً إلى خسائر قد تصل إلى فقدان الوظيفة، أو ربما السجن ذاته، وهي ترجع أيضاً إلى عدم القراءة أو عدم الاطلاع على الجديد في العلوم والاكتفاء بما تم تحصيله في سنين الدراسة. ولهذا ترى بعض المفكرين في بلادنا ثابتين عند فكر أرسطو مثلاً أو ديكارت، أو نيتشه أو هيجل أو سارتر أو ماركس أو غيرهم سواء كانوا من أقطاب الفكر اليميني أو الفكر اليساري، يرددون ما قاله الآخرون دون إضافة ودون تجديد، يتصورون أنَّ العقل الغربي هو وحده العقل القادر على الخلق، أمّا العقل العربي فلا دور له إلا النقل"³.

¹ نوال السعداوي، المرأة والغربة، الناشر مؤسسة هنداوي، 2020، ص 60

² نوال السعداوي، المرأة والغربة، الناشر مؤسسة هنداوي، 2020، ص 45

³ نوال السعداوي، المرأة والغربة، الناشر مؤسسة هنداوي، 2020، ص 46

ببساطة نوال السعداوي غير راضية من الجمود والاحتباس الفكري الذي سيطر على الثقافة العربية، رغبتها في الازدهار والحركة نحو الأعلى واضحة، ترغب من الناس أن يقرؤوا ويجددون فكرهم وخروجهم من الاكتفاء والحدودية الفكرية التي أقرها الفلاسفة القدامى. فالخوف من التفكير الحر أو النقد جعل الإبداع ضعيفاً ونشير أيضاً إلى أن الغرب هو مصدر الإبداع، والفكر فقط، وينظر إلى العقل العربي أنه مجرد آلة ناقلة للأفكار بدون تغيير حرفي، وهذا ما يخلق الانحطاط والتهميش داخل المجال الثقافي.

هذا السبب الذي يجعل المرأة تهاجر إلى وطن يقبل تعدد الآراء وبيئة أكثر حرية وانفتاح لأجل المشاركة في الحياة الثقافية دون قيود أو تهميش.

رابعاً: الدوافع الأمنية

تذهب نوال السعداوي إلى تفسير "الحرب تفسيراً بيولوجياً معتبرين أن العدوان غريزة الإنسان وبالتالي فلا سبيل للتخلص من الحروب"¹. هذا التصور يفهم على أن الحرب جزء طبيعي ينشأ مع الإنسان ممّا يجعل القضاء عليها أمراً صعباً أو غير ممكن في نظر هذا الاتجاه. هذا العنف وعدم الاستقرار ينعكس مباشرة على المرأة، إذ يجعلها أكثر عرضة للتهديد وعدم قدرتها على العيش في بيئة غير آمنة يجعلها تبحث عن فضاء أكثر سلاماً بعيداً عن آثار الحروب التي تهدد حياتها وفكرها وحرّيتها.

¹ نوال السعداوي، المرأة والغربة، الناشر مؤسسة هنداوي، 2020، ص46.

الفصل الثاني: المقاربة النفسية لرواية "لا تقولي إنك خائفة" لجوزيه كاتوتسيلا

(1) دراسة وصفية لرواية "لا تقولي إنك خائفة"

أ. نبذة عن المؤلف جوزيه كاتوتسيلا

جوزيه كاتوتسيلا (مواليد 18 يونيو 1976) درس الفلسفة في جامعة ميلانو وبعد تخرجه انتقل إلى أستراليا. وبعد أن عاش في سيدني لفترة طويلة عاد إلى موطنه ميلانو وتم ترشيحه من قبل سفير النوايا الحسنة للأمم المتحدة لدى المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين.

تخرج من كلية الفلسفة في جامعة ميلانو وقدّم أطروحته عن مسألة العقل والمنطق في فلسفة نيتشه، كتب كاتوتسيلا العديد من قصائد النثر والمجموعات القصصية والروايات الاستقصائية والمقالات الصحفية ونشر في أهم الجرائد اليومية في إيطاليا.

تعني كتاباته بالأزمات الإنسانية كالهجرة والقضايا الوطنية كالمافيا، والمثاقفة بهدف بناء جسور التواصل بين حضارات العالم وثقافته المعاصرة. عمل مستشاراً للعديد من دور النشر من أهمها "فلترينيلي" وهي إحدى كبريات دور النشر الإيطالية وأغرقها، وحالياً يعمل كسفير للنوايا الحسنة للأمم المتحدة.

من مؤلفاته المترجمة إلى اللغة العربية:

- رواية "لا تقولي إنك خائفة" حازت على جائزة لوستريغا للشباب.
- رواية "الطليانية" أفضل رواية إيطالية للعام 2021 حائزة على "جائزة روبنسون"¹.
- رواية "لكنك ستفعل".

ب. تحليل غلاف الكتاب:

جاءت رواية "لا تقولي إنك خائفة" في حجم متوسط، إذ بلغ عدد صفحاتها حوالي 261 ص، وهو حجم يرمز إلى الامتداد السردي المتوازن دون الإطالة المملة، على مستوى الغلاف الأمامي يتصدره في أعلاه اسم المؤلف "جوزيه كاتوتسيلا" بخط رقيق أبيض، يليه مباشرة عنوان الرواية بخط بارز وكبير وبسيط بنفس اللون خال من الزخرفة والتعقيد يعكس بدوره الطابع الواقعي للنص ثم يذكر اسم المترجم "معاوية عبد المجيد" في أسفل الغلاف، وهو عنصر مهم يدل على انتقال هذا العمل الأدبي بين لغتين الأصلية الإيطالية وإلى اللغة

¹ رواية الطليانية، جوزيه كاتوتسيلا، أرشيف الكتب، متوفر الرابط: archivedon.com تاريخ الإضافة: يناير 24، 2026، تاريخ الاطلاع: الأربعاء 15 أبريل 2026 سا 18:51.

العربية. هذا التوثيق يسهم في إتمام هوية العمل. وبذلك تتكامل مكونات الغلاف من حيث الترتيب ضمن بنية بصرية منسجمة تمزج بين البساطة والتقليدية والرمزية وتجعل الرسالة مباشرة وسهلة الإدراك على المتلقي.

بعد ذلك، يتوسط الغلاف رسم لفراشة كبيرة ممزوجة بألوان زاهية تتدرج بين الأصفر والأخضر والبرتقالي وقليل من اللون البني على الأطراف العلوية وكذا رأسها. فاللون الأصفر بلونه مشرقاً يحيل إلى الأمل والرغبة في التحول والانتعاق من الواقع المظلم، أما اللون الأخضر فيرتبط بشعاع البدايات الجديدة والطمأنينة، أما اللون البني الذي يظهر على أطراف الأجنحة يرمز لثقل الحالة النفسية والواقع المادي المرير، وكذلك يرتبط بالأرض وما تحمله من صراعات وفقر التي تظل عالقة بالشخصية.

أما اللون البرتقالي، فيمثل لون الحيوية والتوتر الخفي في الوقت ذاته، ما يجعله دالاً على الصراع الداخلي بين الخوف والرغبة في الانطلاق، إنه يعكس التردد والشك من حالة الغد الذي تعيشه الشخصية، لكنها رغم ذلك تمتلك شرارة المواصل والإقدام. وباجتماع هذه الألوان الرمزية تشكل لوحة فنية تجسد مساراً إنسانياً مركباً. وفي تأويل آخر يتجلى في "الفراشة" يمكن القول إنها ليست مجرد عنصر جمالي، بل تحمل ضمناً مسار الشخصية -سامية- التي تسعى لتغير واقعها القاسي، يمكن تعميق دلالتها بالقول أن الفراشة بطبيعتها الفطرية تسعى دائماً للبحث عن رحيق الأزهار والمكان الأكثر جمالاً ونقاوة الذي يزرع في روحها الأمان والسكينة، هذا السلوك الفطري ينطبق بصورة مماثلة على رحلة الشخصية التي لم تغادر وطنها عبثاً أو مغامرة، بل هربت من الواقع الذي طغى عليه أصوات الحرب ورائحة البارود إلى فضاء أكثر سلاماً وهدوءاً، حيث يمكنها العيش في أحضان النسيم النقي يحررها من الاختناق الذي فرضته عليها أجواء الحرب.

والفراشة أيضاً تجسد الخفة والرغبة في الفرفة نحو حياة أفضل. نفس الوقت تجسد الخفة والرغبة في الفرفة نحو حياة أفضل.

أما الخلفية فجاءت بلون موحد هو الأزرق الفاتح الذي يميل للصفاء، وهو اختيار يبعث في نفسية المتلقي اتساعاً وراحة للعين المجردة. هذا اللون يوحي إلى اللانهاية كاندفاع البطلة غير المنتهي بحيث يمكن تأويله باعتباره رمزاً للمسافات البعيدة كالبحر الذي يشكل أحد سبل الهجرة.

فبساطة الخلفية وتجريدها من التفاصيل تسهم في إبراز الفراشة وتسلب الضوء عليها كعنصر أساسي ومهيمن دلاليًا في واجهة هذه الرواية، مما يجعل الغلاف أكثر وضوحاً.

ج. تحليل رمزية عنوان "لا تقولي إنك خائفة":

يعتبر العنوان البوابة الرئيسية للأجناس الأدبية ذات كثافة دلالية عالية ويفهم بأكثر من طريقة. فالعنوان أول عنصر يستوقف انتباه المتلقي ويثير فضوله وكذلك يدفعه للتعمق والغوص داخل أسطر النص لاكتشاف ما ينطوي عليه من رموز وإيحاءات.

وانطلاقاً من ذلك، يتجلى عنوان رواية "لا تقولي إنك خائفة" المشحون بأبعاد نفسية، حيث تستوقفنا عبارة "لا تقولي" لا تفهم هنا بوصفها صيغة أمر أو نهي أو نفي بالمعنى المباشر، بل يشير إلى الدعوة للتمسك من إظهار الضعف النفسي ومحاولة مقاومة هذا الشعور. غير أنّ هذا لا ينفي حضور "الخوف"، بل يتأكد من خلال الجملة التابعة "إنك خائفة". ممّا يخلق حالة مزج بين الاعتراف بالحالة الشعورية ومحاولة التغلب عليها. وهنا تظهر جدلية الخوف والعزيمة التي يقوم عليها العنوان.

كما أنّ توجيه الخطاب بصيغة المؤنث بالتحديد يشير إلى هوية الشخصية الرئيسية -الأنثى- وكأنه حديث داخلي مع الأنثى في لحظة انكسار، وفي نفس الوقت يفتح هذا الخطاب الفرصة للقارئ لأجل السؤال في ذهنية ما سبب الخوف؟ لماذا هي خائفة؟

وبناءً على ذلك، يمكن القول أنّ رواية "لا تقولي إنك خائفة" من الوهلة الأولى تساعد المتلقي على فهم نفسية الشخصية الروائية لأنه يحمل معنى نفسي واضح، يعكس حالة الخوف والصراع الداخلي ومحاولة تجاوزه خاصة ضمن موضوع الهجرة وما يرافقها من صعوبات نفسية.

وعليه فإن العنوان لا يتشبع من تسمية الرواية فقط، بل يساعد على تفكيك بنية مضمونها ويعطي لمحة عن جوها منذ التمهيد الأول، "لا تقولي إنك خائفة" ليس بمجرد عنوان، بل هو المبدأ والقانون الذي عاشت به سامية وماتت به.

د. تلخيص مضمون رواية "لا تقولي إنك خائفة"

تعود رواية "لا تقولي إنك خائفة" للكاتب الإيطالي جوزيه كاتوتسيلا، التي صدرت عام 2014 عن دار النشر الإيطالية، وقد نقلت إلى اللغة العربية بترجمة معاوية عبد المجيد عن منشورات المتوسط.

تستمد الرواية أحداثها من أساس واقعي مؤثق بحيث ترصد سيرة العداة الصومالية الحقيقية "سامية يوسف عمر" التي ولدت عام 1991 في مقديشو وغرقت في البحر المتوسط عام 2012 عندما أرادت الهجرة لأوروبا عن طريق البحر للمشاركة في أولمبياد لندن.

جوزيه كاتوتسيلا اعتمد في بناء الرواية على شهادات أشخاص عرفوا سامية، وأجرى لقاءات مباشرة مع أفراد من محيطها الاجتماعي والرياضي، مما أضفى على العمل بصمة فنية بالغة الدقة والتوثيق دون أن يفقد بعده الأدبي والفني.

الرواية غلب عليها تقنية السرد بضمير المتكلم، مما سهلت للقارئ أن يضيفها ضمن السير الذاتية، بحيث تروي سامية حكايتها بنفسها منذ طفولتها في مقديشو حتى اللحظة الأخيرة أثناء وفاتها في البحر، مما يكسب القارئ شعوراً حياً وصادقاً بالتجربة الإنسانية ويعزز اندماجه وقربه مع الشخصية الرئيسية.

تتطور أحداث الرواية عبر ثلاث مراحل زمنية ومكانية متعاقبة: تبدأ بالحياة في مقديشو، ثم تنتقل إلى الرحلة نحو إثيوبيا، لتختتم برحلة الهجرة عبر السودان وليبيا وصولاً إلى البحر المتوسط.

أولاً: مرحلة الطفولة والنشأة في مقديشو

تتطلق الرواية بعرض طفولة "سامية يوسف عمر" في مدينة مقديشو، حيث تنشأ تحت ظل الحرب الأهلية الصومالية التي مزقت بنية الحياة الاجتماعية وحولت الحياة إلى صراع يومي وجعلت من البقاء تحدياً يومياً بدلاً من حياة الاستقرار.

تنتمي سامية إلى أسرة تضم الأب "عمر يوسف" والأم والأخت الكبرى "هودان"، كما تربط بعلاقة وطيدة وأخوية مع جارها "ياسين" وأبناءها لاسيما "علي" الذي يحتل مكانة خاصة في حياتها كصديق مقرب وأخ روحي، بحيث يعيشون مع بعض في نفس منزل "سامة" نظراً للظروف المزرية التي تحيط بمقديشو.

منذ الصفحات الأولى تقدم الحرب الأهلية لا كحدث سياسي عابر، بل كواقع يومي إذ تتدخل في وعي الشخصيات وتوجه أحلامها ومخاوفها. في هذا السياق، تتعلم سامية التأقلم مع صوت الرصاص، وتخضع لسلطة "الميليشيات" التي تفرض حظر التجوال وتحكم سيطرتها على الأحياء، فتتقلص مساحة الحياة وتختزل داخل الجدران، ومع ذلك لا يخبو أملها ولا ينطفئ حلمها إذ تكتشف منذ صغرها موهبتها في الجري، تتفوق بها على أقرانها، حتى من الذكور، في سباقات الحي.

يضطلع الأب "عمر" بدور أساسي ومحوري في تشكيل وعي سامية وطموحها، إذ يؤمن بقدراتها الاستثنائية ويشجعها على ملاحقة حلمها في المشاركة الأولمبية، متمرداً على القيود الاجتماعية والدينية التي تنظر إلى ممارسة المرأة للرياضة بعين الريبة والرفض. وتظل عبارته: "لا تقولي أبداً إنك خائفة يا صغيرتي سامية، وإلا فإن ما تخافينه سيكبر حتى يهزمك"، بمثابة نبراس يضيء مسيرتها، تستحضره كلما واجهت عتبة أو لحظات

يأس. كما تُمثل الأخت "هودان" نموذجاً للمرأة التي ترفض أن تطفئ الحرب حلمها، ففي كل أمسية كانت تجمع كل أفراد العائلة وتشد أغانيها التي تعبت الأمل والتفاؤل في روح الحضور، ولتبقى أيضاً راسخة في وجدان سامية حتى بعد رحيلها.

تتطور العلاقة بين سامية وعلي من صداقة طفولية تقوم على اللعب والعيش المشترك إلى علاقة أعمق قائمة على الأخوة الروحية، وكانا من حين لآخر، يلتقيان تحت شجرة الكافور يتبدلان الحديث ويرسمان أحلامهما المستقبلية، ويتعهدان على صون تلك الرابطة التي نسجتها الطفولة لاحقاً. يتحول علي إلى مدربها، فيعمل على تطوير موهبتها ويهيئها للمشاركة في المسابقات، غير أنَّ القدر كان له رأي آخر، إذ ينزلق علي تدريجياً نحو صفوف الميليشيات الأصولية، وينتهي به المطاف عضواً في جماعة الشباب، قبل أن يتراجع لاحقاً ويعترف لسامية بندمه الشديد.

وفي سياق تصاعد الأحداث، تمتد ملامح المأساة والإنكار إلى أسرة سامية، حيث يقتل الأب "عمر" في "سوق البكارة" على يد "علي" الذي كان مهتد من طرف هذه الجماعة المسلحة، فكان مقتل الأب بمثابة عقاب لسامية لأنها رفضت ارتداء الحجاب الكامل، والأب رفض سحب سامية من ترشيحها للمشاركة في المسابقات الوطنية.

ويشكل اغتيال الأب لحظة مفصلية في سير أحداث الرواية، بحيث مثّل هذا الحدث صدمة وانهيار عميق لسامية لا لما حمله فقدان الأب فحسب، بل لما كشفته من خيانة مزدوجة امتزج فيها الدم بالخذلان، إذ تكتشف أنَّ "علي" الذي كان أقرب الناس إليها نفذ جريمة والدها.

مع هذا الانكسار الحاد الذي جمع بين خيانة العهد والفقد، يصبح الرحيل خياراً حتمياً، فتغادر الصومال مثقلة بذاكرة لا تحتل وواقع لم يعد صالحاً للعيش حيث قالت "كان أبي هو الصومال لكن الصومال -الان- كانت قد ماتت دُبحت على يد أخي"، هذا ما كشف عن الثمن الباهظ الذي يدفعه الأفراد حين يختارون الاختلاف في مجتمع تسيطر عليه ثقافة الخضاع بالقوة.

ثانياً: الحلم الأولمبي وصراع الذات مع المحيط الاجتماعي

تحتفظ سامية على جدار غرفتها بصورة العداء الصومالي البريطاني "محمد فرح"، التي اقتطعتها من جريدة قديمة، وتخطبه لسنوات بوصفه قدوتها الأعلى ومصدر الهامها. غير أنَّ طريقها نحو الحلم الأولمبي يصطدم بعثرات معقدة فالحرب الأهلية تعلن قواعد صارمة على حركة النساء وترفض من إقامة الأنشطة الرياضية أو

ممارسة التعليم. كما تتعرض الفتاة التي تجري في الشوارع دون حجاب لضغط اجتماعي متزايد، ويضاف الى ذلك أن ميليشيات جماعة الشباب ترى في رياضة المرأة عاراً وانتهاكاً صريحاً لتفسيرها للشريعة الإسلامية، فتمارس ضغطاً متصاعداً على سامية وأفراد عائلتها.

تخوض سامية أولى تجاربها في مسابقة الأحياء في بداية عمرها، ثم شيئاً فشيئاً ترتقي الى مستويات أرقى من المنافسة، فتشرع في المشاركة في مسابقات على مستوى جنوب الصومال وتحرز المراكز الأولى، إلى أن تبلغ مرحلة التأهل لأجل المشاركة في مسابقات دولية، تتوجه بعدها إلى مقر اللجنة الأولمبية الصومالية، حيث تقابل مدربها الذي اعترف بموهبتها ويقنعها بضرورة إكساب خبرة تنافسية وممارسة التمارين تمهيداً للأولمبياد. وتشارك في سباق "جيبوتي" الدولي محققة توقيتاً جيداً يبشر بمستقبل حافل بالنجاحات.

خلال هذه المرحلة، تظهر شخصية أخرى تسمى "تيريزا"، وهي صحفية أمريكية تزور مقديشو لتغطية النشاط الرياضي في غرب أفريقيا، فتلتقي بسامية وتتأثر بقصتها، وسرعان ما تنشأ بينهما علاقة صداقة قوية، إذ تطلعها تيريزا على وجود مدرب إثيوبي متمرس في "أديس أبابا"، يُمكنه صقل موهبتها، وتحثها على السفر والتوجه إليه، وتمثل هذه الخطوة قفزة مهمة في مسار سامية، لأنها تفتح أمامها فرص جديدة تسهم في تنمية قدراتها وتمنحها إمكانية دعم عائلتها مادياً.

ثالثاً: الرحلة إلى إثيوبيا ومسار التدريب السري تحت وطأة الخوف:

تحت وطأة الحزن المتزايد والضغط التي أثقلت كاهل الأسرة، تجد سامية نفسها أمام اتخاذ قرار حاسم بمغادرة البلاد، كان مشهد الوداع قاسياً، إذ تبادلت نظرة أخيرة مع أمها التي لفت حول معصمها قوقعة صغيرة هدية قديمة من الأب، مرددة أنها تختزن البحر كله بداخلها. تحمل هذه اللحظة دلالة رمزية عميقة، حيث تنتقل إليها مشاعر الأب ودفأ الأم، وهي تستعد لخوض رحلة غير معروفة العاقبة.

عند وصولها إلى أديس أبابا، تسعى سامية إلى الاقتراب من حلمها الرياضي، فتتوجه مباشرة إلى المدرب الإثيوبي "إيشو" المرتبط بالمنتخب الوطني، إلا أنه يرفض في البداية تدريبها، نظراً لكونها لاجئة ولا تمتلك أي وثيقة رسمية تبرهن انتماءها إلى هيئة رياضية معترف بها.

لكن إلحاحها المتواصل على مدى ستة أشهر يُلين موقفه، فيوافق أخيراً على تدريبها في الخفاء، بعد انتهاء التدريبات الرسمية. خلال ساعات الليل المتأخرة، حيث يكون الملعب خالياً.

تكشف في هذه المرحلة عن قوة إرادة سامية وصمودها على موقفها إذ تواصل تدريباتها في الخفاء وبناء بيئة جسمية تقاوم الجري لعدّة أمتار، فكانت في الصباح تعمل وتجمع بعض النقود، أمّا في الليل تسهر من أجل التمارين وكسب ثقة المدرب متحملةً إرهاقاً شديداً يفوق ما اعتادته، لتحرز خلال أشهر قليلة تطوراً ملحوظاً في أدائها، ومع مرور الوقت يُدرك المدرب "إتشيو" أنّ سامية تمتلك موهبة استثنائية رغم صغر سنّها، فيعمل على تكثيف تدريباتها ويوجهها نحو اختصاص سباق 200 متر، الملائم لبنيتها الجسدية وطريقة جريها.

في "أديس أبابا" كما ذكرنا تواجه سامية معضلة قانونية معقدة، حيث تعجز عن الحصول على وثائق رسمية تثبت انتماءها وهو شرط أساسي للمشاركة في أولمبياد لندن 2012 الذي يبدو بعيد المنال.

في هذه المرحلة، قرّرت سامية للتواصل مع العداء محمد فرح الذي يُدّ عليها في النهاية، لكن استجابته تختلف عمّا كانت تتصوره، فهو لا يستطيع حل المشكلة الإدارية بنفسه، ولكنه يبدي اهتماماً بقضيتها ودعمًا معنويًا لها.

رابعاً: قرار الهجرة والرحلة عبر السودان وليبيا.

تقول سامية: "خرجت وما ماشية على قدمي، وحيدة، وفي جيبّي الأموال التي كنت قد جنيتها خلال تلك الأشهر الستة من العمل". "كنت سأرحل إلى أوروبا مثل مودان، كنت مقدمة على مواجهة الرحلة". (ص 186) سامية واجهت خياراً مصيرياً، إمّا أنّ تهاجر أو كأنها يُعترف بها كأبيها، "لا تقولي إنك خائفة"، تركت وراءها أنّ تتحول إلى رياضية حاملة تختبئ خلف السياج.

قررت في أحد الأيام بالمجازفة برحلة غير شرعية مسترشدة بمبدأ أبيها: "لا تقولي إنك خائفة"، تركت وراءها رسالة لزميلتها وسلمت نفسها للقدر.

تتطلق سامية في رحلتها من "أديس أبابا" عابرة الصحراء الإفريقية الشاسعة على متن سيارة "الجيب" يقودها مهربون يعاملون الركاب معاملة البضاعة، متلاصقين كأسمالك السردين، تصف الرواية بدقة موجه ظروف هذه الرحلة، الاكتظاظ الخانق في سيارات الصناديق وقلة الماء والغذاء، قسوة جو الصحراء ليلاً ونهاراً وعدم اكتراث المهربين لحالة الأرواح البشرية.

تجتاز الحدود إلى السودان حيث تقيم فترة قصيرة، ثم تنتقل إلى ليبيا التي تُشكل محطة انطلاق نحو البحر المتوسط والشاطئ الأوروبي.

في ليبيا 12 تشرين الأول 2011، تُحتجز سامية مع عشرات المهاجرين في سجون "كفرة" مكتظة بالجنسيات الإفريقية المختلفة، نيجيريات وإثيوبيون وسودانيون وغانيون وصوماليون، "هناك كان ينتظرنا الكابوس الأسوأ" كشفت سامية من خلال تجربتها في سيارات الهجرة غير النظامية عن واقع قاسي يتصف بالاستغلال والابتزاز من قبل عصابات التهريب حيث يفرض على المهاجرين دفع مبالغ مرتفعة مقابل تأمين العبور وفي حال تعذر الدفع يترك المهاجرون في الصحراء حتى تبدأ رائحة الجثث في الظهور، كما تتعرض النساء الى أشكال العنف الجسدي والجنسي مقابل تذكرة الرجوع إلى نقطة البداية.

الرواية بينت الواقع الليبي في تلك الفترة في ظل غياب الحماية القانونية والإنسانية في هذه المسارات. وتكشف سامية في تلك الفترة قدرة الإنسان على التأقلم والصبر مع أقصى الظروف، وتصور علاقة التضامن الإنساني مع نساء من جنسيات مختلفة جمعهن نفس الحلم.

في ميناء طرابلس تلتقي سامية بـ "العمة مريم" إحدى أخوات أب سامية. وهي امرأة هجرت برفقة صديقاتها من مقديشو، فتجلس سامية في الخارج بينما تصعد مريم إلى المركب، غير أنّ سامية تختار البقاء على السطح، مستنشقة هواء البحر النقي، الذي حمل إليها إحساساً مليء بالحرية.

خامساً: البحر المتوسط والخاتمة المأساوية.

حلّ اليوم الذي طال انتظاره، ولم يتبق أمام سامية سوى أربعة أشهر تفصلها عن حفل افتتاح الألعاب الأولمبية، تصعد سامية على متن قارب مكتظ بالركاب، يقارب ثلاثمائة شخص من جنسيات وأعمار مختلفة، في ليلة تعلوها السماء بنجومها، ويغمرها الأمل في بلوغ أرض الحرية، في هذه اللحظة، تتيح الاحداث لسامية أن تسترجع شريط ذكرياتها فتستحضر في مخيلتها ذكريات أبيها واختها هودان ورفيق دربها علي وتريزا، كما تعود إلى ذاكرتها أغنية هودان التي ما تزال تتردد في أذنها، ولكن سرعان ما يتحول هذا الهدوء إلى فوضى، بعد خمس عشرة ساعة، يصل القارب إلى السواحل الإيطالية، لكن سرعان ما يتم اعتراضهم وإجبارهم على العودة من حيث أتوا، حيث تستدعي الشرطة الإيطالية ليعودوا قسراً الى طرابلس، في هذه اللحظة سقطوا عدد من الركاب من بينهم سامية، بات كل شيء معلق وبدأ القارب المتهالك بالميلان، الكل يبدو كالأسماك وسط أمواج البحر، تحاول سامية السباحة نحو سطح المركب غير أن قوة الأمواج وحالة البحر الهائج تفوقها. في لحظاتها الأخيرة وهي تتمسك بذراع العمة مريم التي ألحت عليها بخطورة القفز، ولكن سامية لم تسمع صوتها تحاول أن تواصل، رافضة الاستسلام، متجهة نحو الحبال بكل ما تبقى لها من قوة.

تُكمل الرواية في مشهدها الختامي المأساوي وهي في أحضان الأمواج الباردة تنشد بفمها أغنية هودان، وأصواتها الداخلية تردد: "طري يا سامية طري، كما يطير الجواذ المجنح في الهواء... احلمي يا سامية احلمي، كما لو كنت ريحاً تعبث بين أوراق الأشجار".

تتوقف سامية عن السباحة، قبلت حلمها وتوقفت عن المقاومة، هذا ليس انتحاراً، بل هو نوع من الاستسلام الهادئ لما لا يمكن دفعه حين أدركت أن النجاة مستحيلة، ابتلعها البحر بهدوء، بينما تحتفظ في ذاكرتها بقوقعة أمها التي كانت تقول إنها قادرة على احتواء البحر بأكمله.

وتختتم الرواية بإشارة رمزية إلى "منار" ابنة هودان الصغيرة التي تشبه سامية في ملامحها وعزيمتها، والتي تحمل في دمها نفس جينات خالتها، لتوحي بأن منار قد تسير يوماً ما على خطاها، وتصبح أسرع عداءة في المستقبل.

(2) مقارنة نفسية لشخصيات الرواية:

أ. الشخصيات الرئيسية:

حددنا صفة "الرئيسية" لشخصيات الرواية بالنظر إلى ظهورها المكثف وسيطرتها على الأحداث.

• سامية يوسف عمر:

تعتبر "سامية" الشخصية المحورية الوحيدة التي تدور عليها أغلبية الأحداث في رواية "لا تقولي إنك خائفة" وقد استلهمت من شخصية حقيقة، إذ وُلدت في مقديشو بتاريخ 25 مارس 1991، وترعرعت في بيئة تتسم بالفقر والاضطراب تسمى بقبيلة أبجال، بدأت مشوارها الرياضي في سن مبكرة، حيث كان عمرها ثماني سنوات، مما يعكس اندفاعها المبكر وولعها بالجري وسعيها لتحقيق ذاتها.

من حيث الصفات الخارجية: تبدو سامية نحيفة الجسد خفيفة كالريشة، بسيطة المظهر ساقان رفيعتان كأغصان الزيتون ذات بشرة سمراء داكنة، تعكس هيئتها آثار المعاناة والحرمان غير أنّ هذه الهشاشة الظاهرية تخفي صلابة جسدية كبيرة قادرة على التحمل.

أمّا من الناحية الداخلية: تتصف سامية بالطموح والمكافحة، سكنها إصرار قوي على تحقيق حلمها رغم ما يدور حولها من خوف وضغوط نفسية واجتماعية. كما تجاذبها حالة من التوتر النفسي الحاد بين الانعتاق والحرية وبين واقعها القاسي الذي يفرض عليها قيوداً إكراهية، يحُدّها من حركتها. توفيت سامية في 2 أبريل 2012 في البحر المتوسط عن عمر يناهز 21 عام.

ومن خلال هذه السمات يمكن الوقوف على البُعد النفسي للشخصية من خلال تحليل العبارات التي وردت في الرواية على لسانها: "أبي أنا سريعة كالغزال، ولكنني لست بغزال" ص 13 قالت سامية هذه العبارة وهي طفلة أثناء حوار مع والدها الذي وصفها بالغزال الصغير المُفضل حين كانت تحاول أن تقنعه بقدرتها العالية في الجري.

تكشف هذه العبارة عن بنية نفسية بالغة الدقة، فسامية ترفض بالمدح (الغزال = السرعة = الجمال) لكنها في نفس الوقت ترفض أن تختزل فيه. هذا الرفض هو تجلٍ مبكر لـ "الأنا" (Ego)، هنا تمثل الوعي بالذات لا تقبل أن تنصهر في الصورة التي يرسمها الآخر لها، بل تسعى إلى الحفاظ على استقلاليتها وهويتها الخاصة. فرويد من خلال نظريته يرى أنها "تشكل الأنا" يمر عبر درجات حاسة وهي الفرز بين ما أنا عليه وما يراني الآخرون، وهذا ما تشير إليه هذه الجملة، ومن ناحية أخرى تُجسد العبارة رفضاً لـ "الإسقاط"، فالأب يسند عليها صورة جمالية (الغزال) بينما تقاوم سامية هذا الإسقاط وتلج على أنها ذات مستقلة وقائمة بذاتها على هذه الاستعارة.

من جهة أخرى، يشكل هذا الحوار منطلقاً لـ "عقدة أوديب" سامية تحاول الحصول على اعتراف الأب بتفوقها وأن تتجاوز صورة الغزال ترغب أن تكون البطلة.

في النسق اليوناني، يدل الغزال قيمة أرشيتيدية مزدوجة فهو يرمز إلى الأنوثة الرقيقة والبراءة في "اللاوعي الجمعي" كما يرمز أيضاً إلى الضعف والخوف والرغبة في الفرار. لكن سامية ترفض أن تكون ضمن صورة الغزال لأنها لا تقبل التمثل للشاشة والرقعة، هذا الرفض يدل على أنها لا تخضع بسهولة للصورة التي يرسمها الآخرون، بل تحاول تصدي هذه النظرة، كما أنّ هذا الموقف يمثل بداية تشكل شخصيتها المستقلة، حيث تبدأ بالتفرقة بين ذاتها والصورة التي تفرض عليها لترسم كيان خاص بها لا كما يراه المجتمع.

ع 1 "بأن أغدو أسرع منهم يا أبي! ربما ليس بعد، ولكن يوماً ما سوف أصبح أسرع عداءة في مقديشو، بأكملها" ص 13

السياق: قالت سامية هذه العبارة رداً على تساؤل أبيها عن كيف تهزمها للشباب الأكبر منها سناً في السباقات.

تجسّد هذه العبارة ما يسميه "فرويد" بمبدأ "اللذة" ويتحول إلى نبدأ الواقع بأسلوب ناضج، فسامية لا تقول إنها الأسرع الآن بل تقول "ليس بعد، ولكن يوماً ما" أي أنها تؤجل إشباع رغباتها وتتعامل مع الواقع كما هو،

دون أن تتخلى عن نزعتها العنيفة نحو النجاح، ويعد هذا السلوك علامة على نضج الأنا في نظرية فرويد، حيث تصبح قادرة على ضبط الدوافع وتأجيل تحقيقها. كما تشير العبارة إلى آلية التسامي إذ يتحول دافع التفوق على الذكور مكبوت داخل ثقافة المجتمع الصومالي، وهكذا يكون الجري مجرد فعل رياضي، بل وسيلة لتفريغ طاقة نفسية مكبوتة في إطار مقبول اجتماعياً.

تجسّد هذه العبارة النموذج الأرشيتيبي "للبلط" اليونغي لا يُسارع إلى الإعلان عن الانتصار، بل يصبر ويدرك أنّ الطريق ما يزال طويلاً ويُعبر عن ثقة وقوة وشجاعة.

كما أن تأكيد البطلة "ليس بعد" يعكس وعيها بأن مرحلة الاختبار لم تستكمل بعد، وأنّ الوصول إلى النتيجة الكاملة تتطلب وقتاً وتجربة، وتحمل العبارة أيضاً بعداً يرتبط باللاوعي الجمعي، فالرغبة أن تصبح الأسرع في مقدشو ليست رغبة فردية فحسب، بل تتجاوز ذلك لتصبح امتداداً لرمز جماعي أوسع يجعل من المدينة مقدشو فضاءً اسطورياً للبطولة، على نحو مشابه لما كانت أثينا تُمثله في الذاكرة الرياضية القديمة.

ع2 "لم يكن بوسعي أن أفعل شيئاً سوى الجري" ص117

السياق: قالت سامية هذه العبارة بعد اغتيال أبيها مباشرة حيث كانت تصف حالتها النفسية المنهكة في تلك الأيام.

تعتبر هذه العبارة من أكثر الأقوال دلالة على آلية التحويل الفرودية، فالطاقة الانفعالية الناتجة عن فقدان الأب (الحزن - الغضب - الخوف - العجز) لا يتم تفريغها بشكل مباشر، بل تتحول إلى فعل جسدي مكثف هو الجري، الجري هنا لا يقصد به الهرب، بل هو محاولة من تقليل الألم النفسي نحو متنفس جسدي، هذا النوع من التحويل يعكس عجز النفس عن التعبير المباشر عن الصدمة، فيظهر سلوك جسدي متكرر يحمل بُعد رمزي مرتبط بالحدث المؤلم.

كذلك يتجلى في العبارة ما يسمى "بالقهر التكراري" حيث يلجأ اللاوعي إلى تكرار فعل معين للتقليل من الصدمة التي لا يستطيع هضمها، في هذا المقطع الصدمة تتمثل في اغتيال الأب، فالفعل التكراري هو الجري الذي يدل على الأب وحلمه به.

في هذا الصدد، حسب نظرية يونغ، تُجسد العبارة حالة اللقاء بـ "الظلام" اللاوعي، فموت الأب يمثل السواد ويفتح بوابة الرعب والألم، والجري هو الحل الذي تواجه به سامية السواد الذي يلاحقها دون أن تتركه، كذلك

تشير عبارة أنّ الجري أصبح بالنسبة لسامة "رمزاً" يونغي بجدارة يحمل في ثناياه كل المعاني المبعثرة: الأب، الحرية، الاستقلال، الحب، مواجهة الموت.

ع3 "الجري بحري، لا أحد يمكنه أن يسلبني الجري" ص 16

السياق: سامية في هذا المقطع تصف علاقتها القوية بالبحر والجري وتشير إلى أنّ هاذين العنصرين يسهمان بمنحها الشعور بالحرية الكاملة.

تجسد هذه العبارة ما يسمه فرويد "الإحساس المحيطي" يعني الاندماج الكلي مع العالم والانغماس في شيء أكبر من الذات، شعور غريب بأنه يعود إلى مرحلة ما قبل الأنا حين لم يكن ثمة حد فاصل بين الذات والعالم، مقارنة الجري بالبحر لا تعبر صورة شعرية فقط، بل هي تعبير عن الإحساس البدائي المحيطي.

من جهة أخرى، تحمل العبارة "لا أحد يمكنه أن يسلبني" دلالة عن "مقاومة الكبت"، فالمجتمع يحاول رسم قواعد وحدود للمرأة (فرض الحجاب الكلي وتهديداً من الميليشيات) لكن الأنا ترفع راية الرفض الصريح لهذا الكبت وهذا الرفض هو شكل من أشكال "المقاومة" حسب المعنى الفرويدي، أي الطاقة التي تمنع الكبت من الاكتمال وفرض الرأي الآخر.

البحر في اللاوعي الجمعي اليونغي هو نموذج أولي للألم الكبرى إنّ تشبيه سامية للجري بالبحر يكشف عن دلالة رمزية عميقة، حيث يتحول الجري إلى فضاء حامٍ يشبه الأم الأولى التي تحتضن وتمنح الأمان والإحساس بالوجود. فهو ليس مجرد نشاط جسدي، بل ملاذ وشغف تلجأ إليه لتستعيد توازنها. وتبلغ هذه الدلالة اكتمالها في النهاية عندما يلتقي الجري بالبحر في مشهد الغرق وكأن المسار الرمزي قد انغلق في صورة واحدة مكثفة أما عبارة "لا أحد يمكن أن يسلبني" فتعبر عن وعي راسخ بالذات، حيث تصل الشخصية إلى قمة النضج تجعلها ثابتة بجوهر داخلي لا يمكن انتزاعه.

ع4 "اركضي يا سامية، اركضي كما لو كنت لا ترغبين في الوصول إلى أي مكان" ص 248

السياق: هذه العبارة هي جزء من أغنية هودان التي راحت سامية ترددها في لحظة الغرق، وهي تحارب الأمواج لأجل الوصول إلى سطح القارب.

تُجسّد هذه العبارة، في لحظة الموت، توتراً عميقاً بين رغبة الإنسان في الحياة ورغبته في الراحة النهائية، فدافع الحياة ودافع الموت هما المفهومان الأساسيان في نظرية فرويد، فالركض الذي لا هدف له يوحي وكأنّه

هروب من الوصول، أي من نهاية الطريق، وفي الوقت نفسه يشبه ميل الإنسان إلى السكون، ومع ذلك يظل الركض دليلاً على التمسك بالحياة، لذلك يجمع هذا الفعل بين معنيين متناقضين هما الاستمرار والتوقف.

كما أن تذكر سامية لصوت "هودان" في لحظة الموت يدل على أنّ الإنسان في أصعب لحظات حياته تلقائياً يميل إلى الروابط العاطفية الأولى لأنّ هذا يمنحه شعوراً بالأمان، و"هودان" كانت بمثابة "الأم" والمثال الأعلى لسامية.

في التصور اليوناني حسب كارل يونغ، تعكس هذه اللحظة عدم اكتمال مسار البطل للوصول إلى هدف معين لأنّه يشعر بالاكتمال من الداخل، لذلك فإن الركض دون هدف يعني أن الغاية لم تُعد خارجية، بل أصبحت شعوراً داخلياً بالوجود.

أمّا سماع سامية لصوت هودان وهي تغرق فهذا يدل على أن هذا الصوت ذو قيمة، إذ يمثل جانبها الروحي العميق الذي يرافقها في اللحظة الأخيرة، فهودان كانت دائماً مرتبطة بالغناء والروح، وعودتها هنا توحى بأن ترافقهما حتى النهاية وكأنها تمنحها نوعاً من الطمأنينة.

ع5 "إذا كنتِ حقاً تؤمنين بهذا الأمر فإنك ذات يوم سوف تقودين تحرير النساء الصوماليات من العبودية التي قَدَرها عليهن الرجال، ستكونين قائدتهن، يا محاربتَي الصغيرة" ص 50

السياق: هذا ما قالته لها الأب وقد استحضرتها سامية في تأملها الداخلي لتحلل دوافعها الحقيقية. تظهر هذه العبارة أنّ سامية تمنح هدفها بعيداً أخلاقياً يتجاوز مجرد رغبتها في التفوق الرياضي، فحسب نظرية فرويد تقوى "الأنا الأعلى" عندما يتضح للإنسان أن سعيه الشخصي هو في الوقت ذاته واجب تجاه الآخرين، لذلك فإن تحويل هدفها الفردي "الفوز بالأولمبياد" إلى هدف جمعي "الدفاع عن النساء الصوماليات" تعتبر فوزها بمثابة مساعدة لنساء بلدها لا تخصصها وحدها وهذا يجعلها أكثر إصراراً وقوة أمام "أنا" أعلاها. كذلك تكشف العبارة عن التماهي فسامية ترى نفسها في دور المنقذة أو القائدة، وهذا الإحساس يمنحها طاقة تساعد على تقبل الصعوبات.

تُجسّد هذه العبارة نموذج "البطل الخلاصي"، وهو نموذج أولي ثابت في اللاوعي الجمعي عند كارل يونغ ويتمثل في البطل الذي يتصل بالمعاناة ويضحى بنفسه من أجل تحرير جماعته.

وبذلك تنتقل سامية من كونها فرداً يسعى لتحقيق حلم ذاتي، إلى شخصية تحمل رسالة جماعية تتعدى حدود حياتها الشخصية، حيث تندمج الرغبة الفردية داخل هدف أوسع وأكثر شمولاً.

ع6 "لا تقولي أبداً إنك خائفة، يا صغيرتي سامية، وإلا فإن ما تخافينه سيكبر حتى يهزمك" ص (98)

السياق: تمثل العبارة المحورية جاءت على لسان الاب عمر التي تستحضرها سامية مراراً وتكراراً، في أقصى لحظاتها فهي الوقود الذي يساعدها على تخطي السواد الذي يلاحقها.

تصور هذه العبارة صوت "الأنا الأعلى" الأبوي، فرويد يرى أن "الأنا الأعلى" تتكون في البداية من أوامر الوالدين وتعاليمهم، ثم تتحول تدريجياً إلى صوت داخلي يوجه الفرد حتى بعد غياب الأب، وكأن سلطة الاب تنتقل من العالم الخارجي إلى داخل النفس، لتصبح قانوناً أخلاقياً يحكم ردة الفعل.

كذلك تكشف العبارة عن "الديناميكية بين القوة والطاقة"، فرويد يرى أن هذا القانون قد يفرض كبت للخوف من أقوى الانفعالات، مما ينتج عنه طاقة نفسية كبيرة فنحسب رأيه، الطاقة النفسية لا تضيع، بل تتحول لذلك فإن كبت الخوف لدى سامية يتحول إلى قوة تتغذى بها لتجاوز قيودها النفسية والجسدية.

هذه العبارة تحمل دلالة "المانترا الجمعية" التي تتحمل مستويات تتعدى الأب والابنة، فهي تلخص قاعدة إنسانية تقول إن تسمية الخوف تكبره، وأن المواجهة الصامتة تضعفه، هذه الحكمة في السياق اليوناني يُمثل تراكم "لا وعي جمعي" تظهر التجارب الإنسانية أن الخوف المعلن غالباً ما يكون خوفاً مضاعفاً في داخله، كما أن صورة الأب في هذه اللحظة تمثل نموذج الحاكم العجوز الذي تبقى مفعول كلماته حتى بعد موته، وكأنها تتجاوز حدود الزمن، وهذا ما يميز الحاكم الأرشيثيبي الذي لا ينتهي وجوده بموت الجسد بل يتدفق حضوره في ذاكرة أحبته.

ع7 "لقد قررت، الآن أنا خائفة". ص25

السياق: اعترفت سامية لنفسها بالخوف عندما قررت الهجرة البحرية غير الشرعية.

هذا المقطع يعبر على أكثر اللحظات عمقاً وقسوة في الرواية، فسامية التي كانت تكبت خوفها وتخدمه لتعيش وفق وصية أبيها تعترف لأول مرة بوجوده بشكل صريح، وهذا الاعتراف عند فرويد يسمى برفع الكبت، أي انتقال ما هو مكبوت إلى مستوى الوعي والاعتراف.

كذلك تجسد العبارة "مبدأ الواقع"، سامية تقبل الواقع وهذا الاعتراف لا يضعفها ولا يجعلها متجمدة، بل يجعلها تتطلع على الواقع بوضوح، أي قبول الحقيقة كما هي، بما فيها الخوف، مع الاستمرار ومواجهة الحياة وهو ما يدل على ارتكاز النفس واستقرارها الداخلي.

وفي جهة أخرى، يُجسّد هذا الاعتراف مواجهة "الظل"، فالخوف الذي كان مُقَمَّعاً في الظل يواجه الآن وجهاً لوجه، يونغ يحرص على مواجهة "الظل" الذي يعتبر شرط أساسي لتقدم مسيرة نقرذ الذات، وأن من يرتقي لمواجهة ظله لا يُهزم، بل يكتسب قوة جديدة التي كانت مأسورة في رحم الكبت، سامية التي تقول "أنا خائفة" هي سامية أقوى ممّا كانت عليه لأنها الآن أصبحت ترى بوضوح بدل من أن تعيش في حالة من الغفلة.

ع8 "منذ رحيله كنت أتساءل كل يوم أين يكون، وماذا كان يفعل، وعندما كنت أعدو كنت أسمع صوته

يطنّ في أذني" ص 95

السياق: وصف سامية الحضور الدائم وعدم غفلة ذهنها لصوت أبيها المقتول، وذلك في مرحلة تدريبها في أديس أبابا.

يجسّد هذا الوصف مفهوم "الحداد" عند فرويد حيث يوضح أنّ الحداد السليم يجتاز بمراحل تنتهي بفصل الألم عن موضوع الفقد، أي الأب، لكن سامية لا تتجح في هذا الفصل، بل تستحضر والداها باستمرار هذا ما يسمى "بالحداد غير المنجز"، أي صورة المفقود حية في كيانها لا ينتهي، بل يتحول إلى قوة تدفع السلوك والفعل.

كما أنّ الصوت الذي يتردد في لحظات الألم يرمز لحضور الأب المتوفي، ليصبح صوتاً نقيشاً يراقب السلوك وأحياناً تكون تأثيره أقوى ممّا كان عليه في حياته، أما بالنسبة للصوت الذي يتبادر في أذن سامية أثناء الجري هو نموذج الروح الأبوية وهو نموذج أرشيتيبي يظهر في الأساطير والأديان والادب الإنساني كله يتجلى بصورة الأب "المرشد" الذي يستمر حضوره حتى بعد الموت. ويؤكد كارل يونغ أنّ هذا الحضور ليس وهماً، بل واقع نفسي يتشكل في أعماق طبقات اللاوعي الفردي فسامية ليست وحيدة أبداً، بل ملتصقة دائماً مع والداها روحياً دائماً تجري مع الأب والأب يجري فيها.

ع9 "كيف استطاع فعل ذلك؟ كيف تمكن من نسيان كم حمله أبي على ذراعيه وتولى رعايته، بينما كان

أبوه ياسين يعتني بباقي الإخوة؟ كيف تمكن من نسيان أمي التي كانت بمثابة أمة، وكم كانت تنظفه وتكسيه وتعد الطعام من أجله؟ كيف استطاع فعل ذلك؟"

السياق: سامية في هذا الموقف تتحسر على "علي" وتلومه على اغتياله لوالداها بحيث تتكلم مع نفسها وهذا

النوع من الكلام يعتبر الكنز الحقيقي للتحليل النفسي لأنه يكشف عنصر اللاوعي مباشرة دون رقابة وهو ما يسميه فرويد بالكلام الحر لأنه كلام ذاتي خالص.

يكشف هذا المونولوج الداخلي لسامية عن آليات نفسية عميقة تبلورت في تكرار السؤال كيف استطاع فعل ذلك؟ فهذا التساؤل لا يرمز عن استفسار حقيقي بل عن رفض لا واعي لقبول الواقع وهو ما أطلق عليه فرويد "الكبت الدفاعي"، فالأنا تحاول أن تستفسر ما جرى عبر هذه الأسئلة المتكررة، بينما الهو ينفجر بغضب داخلي عميق، و"الأنا العليا" تذكر بالجميل والتضحيات كأنها تقول "كان عليه ألا ينسى المعروف"، أما آليات الدفاع فتتجلى بوضوح في الإنكار حيث ترفض سامية تصديق أن الخيانة حدثت فعلاً وفي حالة الارتداد إلى صورة الطفولة الآمنة، الأب يحمله، الأم تتظفه وتكسوه وتطعمه، هذا الجمود عند لحظة الخيانة يكشف أن سامية تعيش صدمة حادة بين مبدأ اللذة الذي يوقظ الماضي الجميل الآمن وبين الواقع الذي يفرض عليها تقبل الخيانة في الأخير سامية تعيش جرح نرجسي عميق لأن الخيانة كسرت صورة العالم الآمن الذي بنته في داخلها.

كما يحمل هذا المقطع في أعماقه أبعاداً أسطورية تتجاوز التجربة الفردية لتلامس ما يسميه "يونغ" باللاوعي الجمعي، حيث لا تبدو الخيانة حدث شخصي فقط، بل تتجسد كصورة إنسانية متكررة عبر التاريخ شبيهة بما نجده في قصص قابيل وهابيل ويهوذا الإسخريوطي. فسامية في هذا الموقف لا تعيش خيانتها فقط، بل تعيش نموذجاً إنسانياً متجذراً.

إن استحضارها لصورة "الأم" التي كانت ترعى وتغمر بالحنان يعكس عودة لا واعية لنماذج "الأم الكبرى"، التي يلجأ إليها الإنسان في لحظات انكساره لأنها رمز للاحتواء، واستدعاء صورة الأب الحامي والحامل يوقظ نموذج "الأب" بكل ما يمثله من معاني القوة والحماية، مما يزيد من حدة الألم.

أما مفهوم "الظل" عند يونغ فيتجلى في بعدين؛ الأول في شخصية الخائن الذي يظهر نكران الجميل والثاني الجانب الداخلي لسامية حيث يتبين هذا الظل في هيئة غضب مكبوت، وقد يخفي في باطنه إحساساً دفيناً بالذنب.

وفي إطار مسار "النقرد" يشكل هذا الموقف مرحلة حاسمة، ومفصلية حين تواجه الشخصية ألمها الداخلي واحساسها بالظلم في خطوة ضرورية لاستعادة توازنها النفسي، لذلك فإن تكرار الأسئلة لا يدل على ضعف، بل يعكس بداية وعي داخلي يمهّد لعملية الشفاء وتجاوز المحنة.

ع10 "كنت أحاول أن أحرر نفسي، وكُنت أشعر بأنني لا أستطيع" ص 117

السياق: وصفت سامية هذه الحالة النفسية حين كانت تجري ليلاً في ملعب أديس أبابا، بالرغم من التعب الذي أنهكها لكنها لا تستطيع التوقف.

تعكس هذه العبارة مفهوم "القهر التكراري"، سامية تُكرر فعل الجري حتى حين يبلغ الجسد حدود قدرته، لأنّ اللاوعي يدفعها إلى تكرار الفعل المرتبط بالصدمة و"فقدان الأب"، بحثاً عن حلم لم يتحقق بعد، هذا النوع من التكرار يصور الصراع بين "الأنا" التي تعرف حدود الجسد وبين "الهو" الذي يستمرّ بدون توقف نحو تحقيق الإشباع الكامل. التعبير "كنت أشعر بأني لا أستطيع" هو صوت الأنا التي تُصارع، أمّا الاندفاع وفعل الاستمرار يمثل انتصار الهو.

حسب "يونغ"، هذه اللحظة يُعرفها "بليلة الرّوح المظلمة" وهي مرحلة حاسمة في مسار تفرد الذات، يبلغ فيها الإنسان ذروة الانكسار وفقدان الإحساس بالقيمة والقدرة، غير أنّ هذا الانحدار لا يُمثل النهاية السلبية، بل يُمثل بداية تحول وتشكل عتبة عبور نحو وعي أعمق بالذات، فالبطل في المنظور اليونغي لا ينجو من الألم عبر الهروب منه أو بتجنبه، بل البطل هو الذي يعيشه من خلال الانغماس فيه حتى استنفاده، وهذا تحديداً ما تعيشه سامية.

ع12: "كانوا جميعاً يمثلون شيئاً، لم أكن لأستطيع الوصول إليه أبداً، لم أكن سوى تهريب، تعدو بمفردها، لكنني في الحقيقة كنت أطمح إلى شيء واحد فقط: تحقيق الفوز".

السياق: سامية قالت هذا الكلام في اللحظة التي كانت تتأمل فيها الرياضيين يتدربون وهي تقف خلف الشباك وتتمنى أن يعترف بها المُدرب ويدمجها مع الآخرين ليختبر قدراتها بغية تحقيق الفوز.

يتجلى في قول "لم أكن شيئاً سوى تهريب تعدو بمفردها"، إحساس عميق بالدونية والإحساس بعدم الكفاية، وكأنّ الأنا تعاني من ضغط شديد بين واقع قاس "الحرمان، العزلة" ورغبات داخلية قوية، هذا يعكس صراعاً قوياً بين الهو "الرغبة في النجاح وتحقيق الفوز" والأنا الأعلى "المعايير التي تقيس نفسك بها مقارنة بالآخرين". أمّا عبارة "كنت أطمح إلى شيء واحد فقط: تحقيق الفوز" فتمثل نوعاً من التسامي حيث يتم تحويل الألم والشعور بالنقص إلى دافع لتحقيق إنجاز وتعويض الإحساس بالعجز عن طريق الفوز.

يونغ ينظر إلى هذه العبارة باعتبارها مواجهة الذات لظلها الداخلي، الآخرون الذين "يمثلون شيئاً لا يمكنك الوصول إليه"، قد يرمزون إلى النماذج العليا أو الصور المثالية في اللاوعي الجمعي. فالعبارة لا تشير إلى الرغبة في النجاح فقط، بل يُمثل مواجهة مع الظل، والفوز هنا يحمل رمز لمحاولة استعادة التوازن الداخلي والاندماج النفسي.

ع13: "لم يكن بمقدوري الاتصال بمحمد فرح لأنني كنت لاجئة سياسية في بلد آخر". ص 180

السياق: قالت سامية هذه العبارة أثناء اصطدامها بالعقبات البيروقراطية التي منعتها من الحصول على وثائقها الرسمية للتأهل الأولمبي.

تكشف هذه العبارة عن "أزمة الهوية" حسب المفهوم الفرويدي، فسامية التي تسعى لتحقيق الحلم الأولمبي هي في نظر القانون "لاجئة"، هذا التناقض بين الهوية الداخلية "بطلة أولمبية" والهوية الخارجية "لاجئة" يُؤلّد تهديداً مباشراً للأنثى، وسامية تتعامل بتحايل وتبحث عن مسارات بديلة للتصدي لهذا التهديد.

هذه الحالة يسميها يونغ "بالا انتماء" تعني الشخصية التي تقع في المنتصف ولا تنتمي لأي عالم بشكل كامل. هذه الحالة، رغم قسوتها هي في المنظومة اليونغية شرط الابتكار والتجاوز؛ إذ أنّ من يقع بين العوالم يرى ما لا يراه المنتمون للعوالم المستقرة، سامية اللاجئة التي تحلم بالأولمبياد هي نموذج أرشيتيبي "للمنفي المبدع".

ع14: "كان محمد واقفاً على قدميه يتحدث إليه، كانت هيئته تشبه هيئة الضباء ثم ضحكا سوياً، وفجأة شعرت أن ركبتني أصبحتا لينتين".

السياق: تمثل هذه العبارة اللحظة الأولى التي رأت فيها سامية محمد فرح على أرض الملعب في الصين، بعد عشر سنوات من الحلم به، فهذا يُمثل لحظة تصادم الحلم بالواقع، وهي من اللحظات الأكثر حساسية في علم النفس الأدبي، هذا اللقاء لا يعتبر مواجهة جسدية فقط، بل لقاء الذات بمرآتها الأعمق.

يرى فرويد أنّ هذا المقطع يكشف عن حضور قوي "لطاقاة الليدية" بوصفها طاقة نفسية عميقة تتمثل في استجابة الجسد "لين الركبتين" ووعيه، ويعبرُ عمّا تعجزُ الذات عن قوله، غير أنّ هذه الطاقة لا تتجه نحو رغبة مباشرة، بل تتحول إلى هدف أسمى يتمثل في إثبات الذات والبحث عن الاعتراف.

كما أنّ احتفاظ سامية بصورة محمد فرح لعشر سنوات يعكس إسقاط "الأنثى المثالية"، هذا يدل على تعلقها بنموذج مثالي ترى فيه ما تطمح أن تكونه. أمّا الصورة المتهالكة فتُمثل نوعاً من التعلق الرمزي "الفيتش" حيث تُحملُ بشحنة وجدانية عميقة، وتصبح رمزاً نفسياً مشحوناً بالأمل والحلم وتعبيراً عن حاجة داخلية لتأكيد الوجود من خلال الآخر.

في حين يرى كارل غوستاف يونغ، أنّ هذا الموقف يُفهم باعتباره لحظة التقاء الذات بصورة رمزية تسكن اللاوعي الجمعي، فمحمد فرح يتجلى بوصفه تمثيلاً لـ "الأنيموس" أي نموذج البطل أو القوة الكامنة داخل سامية

ردّة الفعل الجسدية التي صدرت عن سامية ليست مجرد انفعال عابر، بل يعتبر "وخز أرشيتيبي" يحدث عند اللقاء الذات بنموذجها العميق. كما أنّ التشبيهات التي استخدمتها (كالطبي) تشير إلى حضور رموز مشتركة في الذاكرة الإنسانية، واللقاء ليس صدفة، بل يُفسر وفق مفهوم التزامن، حيث يتحقق في الواقع ما نضج في الداخل عبر سنوات من التخيل والأحلام، ليصبح هذا اللقاء قفزة نوعية لرسم مسار الهوية والسعي نحو تحقيق الذات.

ع15: "كنت أعرف أنني جمهورها الأول، وهذا ما كان يشعرني بالفخر، بل وأحس بأنها تضع أغانيها وفقاً لابتسامتي، فبالرغم من تنوع موضوعاتها كانت تتحدث جميعها عن شيء واحد: أهمية الحرية وقوة الأحلام". ص 41

السياق: تعكس هذه العبارة العلاقة المتينة بين سامية وأختها هودان القائمة على التماهي والتقدير المتبادل، حيث تتحول سامية من مجرد متلقية إلى عنصر فاعل وذات دور مهم في التجربة الإبداعية لأختها كما تكشف عن فخرها واعتزازها بها.

يمكن تفسير هذا الخطاب بوصفه تعبيراً عن حاجة الأنا إلى التقدير والاعتراف، حيث تستمد سامية شعورها بالقيمة من كونها "الجمهور الأول" وهو ما يعزز ثقتها بنفسها، كما يتجلى نوع من الإسقاط العاطفي، إذ تتخيل أن ابتسامتها تؤثر في إنتاج أختها الفني، وهو ما يعزز إحساسها بالأهمية ورغبة لا وعية في التأثير داخل العلاقة، كذلك يمكن حصر هذه العلاقة في إطار الارتباط الوجداني الذي يحقق جزء من الإشباع النفسي ويخفف من الشعور بالنقص.

حسب يونغ، فإن هذه العلاقة تتعدى حدود البعد الفردي لتحتل مرتبة الطابع الرمزي، حيث تمثل الأخت تجسيدا لنموذج "المرأة والقرين" الذي يعكس الذات ويسهم في تشكيل طاقتها.

كما أنّ تكرار موضوع "الحرية وقوة الأحلام" في أغلب الأغاني يشير إلى حضور رموز جمعية مرتبطة بالتطلع الإنساني نحو التحرر وتحقيق الذات، وهي مفاهيم تنتمي إلى اللاوعي الجمعي. ومن هذه النقطة، يمكن اعتبار هذا الفخر هو سبب الآخرين جزءاً من مسار النقرّد، حيث تساهم هذه العلاقة في تغذية قوة سامية الذاتية وتعزيز طموحها الداخلي.

ع16: "في لحظة تلك الصورة، انهار العالم كله، إذا كانت بلدي قد تمكنت من جعل أخي وتوأم روعي يتحول إلى وحش، إذا كانت بلدي قد حولته إلى قاتل والدي فهذا يعني أنّه لم تكن لدي أدنى قيمة بالنسبة

لبلدي.. كان أبي هو الصومال -الآن - كأنتي قد ماتت ذبحت على يد أخي، كنتُ قد أضعتُ كثيراً من الوقت وأهدرت سنوات عديدة وموهبة في مكانٍ لم يكن يرغب في بقائي."

السياق: تكشف هذه العبارة انحطام وانكسار الحالة النفسية والشعورية لدى سامية.

في المنظور الفرويدي، يعتبر الأب في اللاوعي مبدأ القانون والنظام، فهو الرمز الأساسي في تشكيل الأنا العليا، وحين يظهر لسامية أن القاتل هو "علي" رفق دربها يحطم هذا الأساس في تشكيل الأنا العليا، والاشد ثقل هو أن الصومال -الوطن- يأخذ في خطابها صورة أب بديل قاسٍ، وهو ما يعكس عودة تشكل عُقدة أوديب بصفة تراجيدية، حيث تكتشف الشخصية أن الوطن الذي حاربت من أجل إظهار اسمه بين الأجناس لم يحتويها ويدرجها في اقتصاده الليبيدي، وأنها أهدرت أجمل أيام عمرها في فراغٍ وعدمٍ.

حسب يونغ، سامية في هذه الحالة تعيش أشد مراحل التفرّد والانعزال، حيث تتحطم أجل صورتان كانت حياتها قائمة عليهما في البداية.

الصورة الأولى تتمثل في صورة الأب المضحي والحكيم والثانية هي صورة "علي" الذي كان مصدر أمان لذاتها أو ما يمكن ربطه بـ "الأنيموس" ومع اندثار هذين النموذجين، يتحول هذا التمثيل الداخلي الى ظل مؤذٍ، فتجد نفسها أمام حقيقة وجودية مرّة حُلُمها هو الهجرة.

أما عبارتها "كان أبي هو الصومال" فتمثل استعارة مباشرة تسقط صورة الأب على الوطن، حيث يتحول الوطن إلى مكانة الأب في احتوائه وسلطته الرمزية، إلا أن هذا التمثيل سيتفكك، فنجد سامية نفسها أمام مواجهة مع نفسها تجربها على إعادة تشكيل بنيتها دون أي معيل أو سند تتكئ عليه.

تقضي القراءة السابقة الى استنتاج مفاده أن الشخصية "سامية" تمثل النموذج المكتمل لما سماه "يونغ" بـ "مسيرة تفرد الذات"، فرغبتها الشديدة نحو الهجرة لم تكن فقط بسبب الظروف المعيشية التي كانت تحيط بها بل هجرتها كانت سعياً نحو إعادة بناء ذاتها وهويتها في فضاء سلمي يعترف بها.

وهو ما كشف عنه التحليل الفرويدي من خلال آليات الدفاع النفسي التي اعتمدتها سامية في مسيرتها من مقديشو وصولاً للبحر الأبيض المتوسط، كالتسامي والكبت الإيجابي والتحويل. كانت الشخصية سامية عن "الأنا الناضجة" تحمل على عاتقها قوة في تحويل الصدمة إلى طاقة، وهذا ما يظهر في موقف اغتيال والدها إذ أنها لم تستسلم للحزن، بل شعور الخذلان حوّله إلى وقود للجري، وتهديدات المتطرفين لم يوقفها، بل جعلت من كل حظر خطوة تمردية نحو التحرر.

وفي سياق الهجرة مثلت سامية ما يصطلح عليه "الهجرة الداخلية" قبل "الهجرة الخارجية"، فهي نزحت نفسياً من ثقافة الخضوع قبل أن تغترب جسدياً من مقدشو، وعلى هذا السبب يمكن اعتبار مسيرتها بطولية على الرغم من المآل المأساوي الذي انتهت إليه لأن هجرتها الفعلية كانت قبل ركوب القارب في مشهد الغرق. في الصفحة 247 وهي تردد: "البحر أُمامي، أخيراً البحر للمرة الأولى في حياتي أشعر بأنني محاطة بكل تلك المياه". هذا المشهد دليل مباشر أوصلته للمتلقي على أن رحلتها الوجودية اكتملت ولم تقش. وعليه يمكن استنتاج أن رواية "لا تقولي إنك خائفة" قدمت نموذجاً مختلفاً للهجرة: لا الهجرة الناجحة هي التي تعبر الحدود، وإنما الهجرة الحقيقية هي تلك التي ينجح فيها الإنسان بصون هويته وعدم التفریط بها حتى آخر أنفاسه.

ب. الشخصيات الثانوية:

إنّ حضور الشخصيات الثانوية في رواية "لا تقولي إنك خائفة" ليست مجرد عنصر زخرفي يزين الحكاية الرئيسية، بل هي عناصر بنيوية متكاملة تتضافر فيما بينها لتكون وتنشئ محيط نفسي واجتماعي يوجع مسار سامية نحو الهجرة أو يعيقها أو يرافقها.

حيث تتوزع هذه الشخصيات نحو شقين متعاكسين، الأول يمثل القوى التي تدفع للهجرة قسراً، والثانية تمثل الشخصيات التي تيسر طريق الرحيل أو تصعبه وفي كلا الشقين تتبدى أبعاد نفسية عميقة يضيئها التحليل الفرويدي واليونغي معاً كاشفين بذلك فهماً أعمق لصورة الهجرة المركبة.

• يوسف عمر نور:

هو أب لسبعة أولاد من بينهم سامية وهودان وسعيد ويمثل "الصديق المقرب لياسين والد علي"، يعتبر الضمير الأخلاقي للرواية تعاليمه تتحول إلى قوانين داخلية تسكن سامية من يَدُلُّها ويُناديها بمحاربته الصغيرة وغزالاته المفضلة، يمثل مصدر الإلهام والقوة دائماً يطلب منها ألا تقول إنها خائفة.

من حيث الصفات الخارجية، يبدو يوسف عمر نور قوي جسدياً ذو بنية ضخمة وشعر أسود كثيف، صوته أجش وعميق يعمل كبائع ملابس في سوق بكارة ليعيل عائلته رغم شلل ساقيه. يُجسّد سوق بكارة فضاءً مزدوج الدلالة إذ يمثل من جهة مصدر رزقه ومجال سعيه، ومن جهة أخرى يتحول إلى مسرح لنهايته المأساوية حيث يُغتال برصاصة في الظهر على يد "علي".

انطلاقاً من هذه السمات، يمكننا الوقوف على البعد النفسي للشخصية من خلال تحليل خطابها:

الأب عمر هو الشخصية الغائبة والحاضرة في نفس الوقت يقتل مبكراً لكن دوره يبقى راسخاً في أغلب صفحات الرواية.

ع1: "إني أعمل لراحتك يا سامية" ص 38

السياق: قالها الأب لسامية ليثبت أنه سندها الذي لا يميل ويبرر تعبهُ اليومي في لحظة يغمرها الدفء قبل النوم.

تجسد هذه العبارة "الحب الفعلي" مقابل "الحب القولي"، الأب الذي يضحي ويتعب يرمز للحب الذي يعبر عن نفسه بالفعل لا بالكلام. فرويد يوضح أنّ غريزة إحساس الطفل بالأمان يكتسبها من خلال هذا النوع من الحب الظاهر والمعبر.

من منظور آخر، يحمل الأب في هذا النموذج نمط أرشيتيبي هو "الراعي" الذي يبقى راسخاً في اللاوعي الجمعي، فالحماية التي يقدمها الأب لا تقتصر على الكلمات فقط بل بالبرهان والحضور. وهذا ما يجعل غيابه لاحقاً صدمة مّرة ممّا لو كان مجرد أب جامد عاطفياً.

ع2: "حسناً يا سامية، أصدق ما تقولين، إذا كنتي مقتنعة بهذا الأمر إلى هذا الحد فسوف تحققينه حتماً" ص 50.

السياق: قالها الأب عندما ألّحت عليه سامية وأقنعتة أخيراً بجديتها في مشروعها الأولمبي. اعتراف الأب هو "التحقق" الذي تنتظره الأنا من "الأنا الأعلى"، سامية التي تسعى لكسب إرضاء أبيها (الأنا الأعلى الخارجية) تحصل أخيراً على الاعتراف الذي يصبح قاعدة أساسية لتقنيتها بنفسها حتى بعد وفاة الأب.

حسب نظرية كارل يونغ هذا الاعتراف في الأساطير الكبرى يُعرف "ببركة البطل"، حيث لا يشق مسار رحلته دون حصوله على بركة المرشد أو الحكيم. فبركة الأب تطلق طاقة لا واعية ترافق سامية حتى اللحظات الأخيرة من حياتها.

ع3: "نسمع منك كيف يمكنك أن تهزمي هؤلاء الشباب الذين يكبرونك سنّاً" ص 51.

السياق: تجسد هذه العبارة استفزاز إيجابي يدفع سامية إلى تجاوز حدودها الظاهرة.

يكشف هذا الخطاب عن تنشيط "للأنا الأعلى" الذي يحفز الذات على تجاوز حدودها عبر استحضار الطموح الكامن من خلال "الهو"، كما يمكن فهم هذا التحدي بوصفه وسيلة تحفيز للأنا الأعلى الذي يدفع الشخصية إلى تسامي رغباتها وتحويلها من طموح إلى سلوك منظم.

من المنظور اليونغي، يُمثل هذا الموقف نداء "النموذج البطل" الكامن في اللاوعي، حيث تبدأ الشخصية استحضار طاقتها الكامنة في البنية النفسية الباطنية، تتخرط في المرحلة الأولى من مسار التفرد، حيث تغدو التحديات الخارجية انعكاساً رمزياً كصراعها النفسي الداخلي بما يكشف عن بداية تشكل وعيها بذاتها.

ع4: "سوف ترين" ص 50.

السياق: يحمل هذا القول بعداً تحفيزياً يعكس الثقة في قدرات الشخصية المخاطبة، وانكشاف حقيقة مستقبلية ستدركها سامية لاحقاً.

يفهم هذا الخطاب دعامة نفسية تعزز من تماسك "الأنا" وتقلل حدة القلق الناتج عن الشعور بالنقص، كما يسهم في انكشاف الوعي المخفي أو غير مدرك بعد، حيث يلمح المتكلم "الأب" إلى حقيقة كامنة في اللاوعي ستتدرج إلى سطح الشعور. كما يعكس نوعاً من التأجيل النفسي للإدراك والاستيعاب الذي تستصعبه "الأنا"، فترجى الفهم إلى تجربة لاحقة تسمح بإعادة تنظيم الخبرة النفسية.

أما عبارة "سوف ترين" حسب يونغ تمثل صوتاً إرشادياً أقرب إلى "المرشد الداخلي"، حيث لا تمنح المعرفة بشكل مباشر، بل تنبثق من رحم التجربة. فترغم الشخصية إلى خوض التجربة لبلوغ الوعي وبذلك يجسد إحدى مراحل مسار التفرد حيث لا يتحقق الوعي إلا عبر الاحتكاك والاندماج بالواقع ومواجهة التحولات التي تطرأ عليه.

ع5: "والدتكما مثل الشعلة التي لا تنطفئ" ص 38.

السياق: تحمل هذه العبارة دلالة رمزية قوية حيث يسعى الأب لإظهار مكانة الأم في العائلة وهذا ما يخلق جو الاحترام والمحبة والتقدير بين الأولاد والأم. فالأب في هذه الحالة مربّي ومرشد.

حسب الجانب الفرويدي تعكس هذه الصورة ارتباطاً إيجابياً بالأم بوصفها منبع الأمان، حيث يتم إسقاط مشاعر الطمأنينة عليها، مما يعزز الاستقرار النفسي.

صورة "الشعلة" عند يونغ تمثل تجسيداً لـ "الأم الكبرى" وهي نموذج أصلي يشير إلى الاستمرارية والطاقة الداخلية التي لا تخدم.

ع6: "الشكوى تزيدنا تعاسة في القيام بما لا نحب" ص 38.

السياق: جاءت هذه العبارة كرد لسامية عندما سألت والدها عن قوة صبره وعدم تدمره من الحالة المعيشية الصعبة، فهذا يجسد وعياً سلوكياً ونفسياً قائماً على ضبط الانفعال وتوجيهه. يمكن فهم هذا القول من منظور فرويد أنّ هذا دعوة ضمنية إلى لجم الانفعال السلبي، حيث تميل "الأنا" الى "تنظيم" الطاقة النفسية بدل استنزافها في التدمير. وهو ما يقارب آلية التسامي، إذ يحول الشخص ضيقه من ما لا يريده إلى عمل أو مسؤولية يقوم بها في الواقع. كما يعكس حضور "الأنا الأعلى" الذي يفرض الانضباط النفسي ويقلص من التدمير الذي لا ينتج شيئاً إيجابياً.

في مستوى آخر، تشير هذه العبارة إلى ضرورة مواجهة الظل، أي مظاهر التجربة الحياتية السلبية بدل الفرار منها عبر الاستياء، والتعاسة هنا لا تتبع من ما هو سلبي فقط، بل من مقاومته النفسية، في حين أنّ تقبله يندرج ضمن مسار التكامل النفسي، حيث تتعلم الشخصية كيفية تسيير التناقضات الداخلية.

س7: "إني أعمل لراحتك يا سامية" ص 38

السياق: تكشف هذه العبارة عن دور الأب في حياة ابنته حيث يعتبر سند، كما يشير هذا المقطع عن بنية نفسية قائمة على الإيثار وتحويل الجهد الفردي لخدمة الغير، خاصة في العلاقة الأبوية. يعكس هذا القول سيطرة الأنا الأعلى، حيث يتم كبت النزعات الذاتية تحت ضغط الأنا الأعلى الذي يمثل استبطاناً للمعايير والقيم الأبوية والاجتماعية؛ ممّا يدفع الذات إلى توجيه طاقتها نحو سلوك اجتماعي مقبول أو نافع. كما يمكن اعتباره شكلاً من التسامي، إذ تتحول الطاقة الفطرية "السعي للراحة الشخصية" إلى عمل منتج موجه نحو رعاية الابنة، كذلك تساعد هذه العبارة بناء البنية النفسية لدى سامية قائمة على الاستنباط، حيث تبرمج صورة الأب المضحي داخل جهازها النفسي.

كما يجسد "الأب" النموذج الأمثل للأب الحامي، الذي يرمز للعطاء غير المشروط والسعي على استقرار العائلة، كما تمثل هذه العبارة نقلاً لقيمة رمزية تغذي مسار التفرد لدى سامية، حيث يصبح هذا النموذج مرجعاً داخلياً يُسيرُ تحركاتها ويزرع فيها الأمان.

ع8: "آمل ألا تضطري أبداً للعمل مثلي كثيراً يا مغربيتي يا سامية"

السياق: تمثل هذه العبارة مشقة وتعب الأب اتجاه ابنته، حيث تحمل بُعداً إسقاطياً عاطفياً، كما يعكس الأب رغبته الشديدة في حماية سامية تجاه عقبات الحياة لأنه يدرك مدى المعاناة التي عاشها.

يُمكن تفسير هذا القول بوصفه نوعاً من الإسقاط النفسي، حيث يسقط الأب خبرته الشخصية على مستقبل ابنته، مع رغبة لا واعية في اتقائها من نفس المعاناة، كما يعكس ذلك صراعاً داخلياً بين الإحساس بالواجب والتعب فتُحاول الأنا التقليل منه عبر غرس رُوح التفاؤل والأمل.

كما تحمل هذه العبارة حضور "الأب الحكيم" الذي لا يكتفي بالحماية، بل يسعى إلى توجيه المسار القادم لابنته، كما تُشير إلى انتقال الخبرة عبر ما تبقيّه الذاكرة الرمزية حيث تتحوّل المعاناة الخاصة بالأب إلى حكمة تُثقل للأجيال (سامية).

ع9: "تعاهدا، أنتِ يا ابنتي قبيلة أبال وأنتِ يا ابن قبيلة دارود على أن تعيشا -دائماً- في سلام، وأن لن يكره أيّ منكما الآخر أبداً، وأنكما لن تكرها سائر القبائل الأخرى مطلقاً" ص 94.

السياق: تعكس هذه العبارة خطاباً توجيهياً ذو بُعد أخلاقي، يسعى فيه الأب عُمر إلى زرع مبدأ التعايش ونبذ البغض داخل سياق اجتماعي قائم على الانقسام القبلي. كما يحاول أن يُرسخ قيم التسامح بين سامية وعلي بعيداً عن النزاعات العدائية التي تُفكك الفرد.

يُمكن تفسير هذا القول بوصفه تصريحاً نوعياً عن حضور "الأنا الأعلى"، الذي يفرض قواعد من القيم الأخلاقية التربوية القائمة على الحدّ من النزاعات وكبح مشاعر الكراهية المتعلقة بالانتماء القبلي، كما تكشف عن محاولة واعية لإعادة تشكيل وعي الشخصيتين بعيداً عن النزاعات العدائية ومحاولة لتجنّب اندفاعات "الهوى" التي قد تتجلى في العنف أو التعصب. ويُمكن فهم هذا الخطاب الوعظي كعملية استنباط مُبكر، حيث يتمّ غرس هذه القيم داخل البنية النفسية الداخلية للشخصيتين.

أما حسب نظرية كارل يونغ، فإن هذا المقطع يتجاوز بعده الفردي إلى مستوى اللاوعي الجمعي، حيث تعكس دعوة وعي تجاوز "الظل الجمعي" المتمثل في الكراهية والحروب، كما بمقدورنا اعتبار الأب تجسيداً لنموذج الحكيم الذي يطمح لتحقيق التكامل بين الأضداد (نحن، الآخر) وهذا ما يرسم مسار التفرد، فالدعوة إلى السلام لا تعتبر توجيه أخلاقي فحسب، بل تسعى نحو تحقيق انسجام نفسي واجتماعي.

ع10: "بفضلِكَ يا صديقي أعيش -الآن- مُدركاً أن هذه الحرب ليست غير عادلة" ص 45

السياق: صديق "يوسف عُمر" يقوم بتنبيهه ويُساعده في إعادة لفت نظره إلى كل ما يحدث حوله، فياين في هذا الموقف يُمثل عنصراً موقظاً للإدراك.

يُمكن تفسير عبارة يوسف عُمر حسب منظور النسق الفرويدي إلى تغير الحالة النفسية من خضوع إلى وعي، فوعيه بأنّ الحرب غير عادلة دليل على تأخّر اكتشافه لهذه الفكرة التي كانت مكبوتة داخل جهازه النفسي بسبب ضغوط الحياة والعراقيل التي سببتها "جماعة الشباب".

كما يمثل "ياسين" مُحركًا خارجيًا ساعد على إظهار آلية الدفاع النفسي المتمثلة في التبرير، ممّا فتح للأنّا باب التحرر والاقتراب من الحقيقة.

تعكس العبارة عند "يونغ" حركة داخلية نحو الوعي الفردي وتجاوز الاندماج في الوعي الجماعي، إذ إن تصريح يوسف عُمر في عبارة "بفضلك يا صديقي" يدل على دور الآخر "ياسين" بكونه مُحفزًا نفسيًا، أو يمكن اعتباره "مُرشد"، في هذه اللحظة يبدأ ياسين بالتفكير الفردي بعيدًا عن تأثير المجتمع ويكون رأيه المستقل وهنا يكمن "النقرد" وهذه نقطة مهمّة في تكوين الذات الحقيقية، والقدرة على مواجهة الظلم.

ج11: "إذا أنتما خرتان في بناء مستقبلكما، أنا ووالدتكما مقتنعان بأن الموهبة لا تنقصكما، امضيا في طريقكما، وتلقيا ما ينتظركما يا بنتاي" ص(91)

هذه العبارة تُزيل صفة الأب التقليدي، إذ يظهر الأب صورة الداعم والسند الذي لا يميل لكلتا بناته وهذا ما يُعزز في بناء "الأنّا" بصورة متوازنة، حيثُ أن يوسف عُمر لا يُشجّع القسوة والمنع، بل يغرس شعور الثقة والأمن في النفسية الداخلية لـ"سامية وهودان" وهذا ما يظهر في عبارة "الموهبة لا تنقصما"، كذلك ترمز العبارة لحضور "الأنّا الأعلى" في قالب إيجابي.

من منظور يونغ، تكشف هذه العبارة تشجيع "مسار النقرد" يحث بناته على شق طريقهما وبناء مستقبلهما وألا يلتفتا لقواعد والقيود الجماعية. وهنا تظهر صورة "الأب الحكيم" الذي يلعب دور هام في التوجيه والارشاد وهذا ما يُمثل بداية لصفحة جديدة في تكوين هويتهما الخاصة واتخاذ قراراتهما بنفسيهما.

تأسيسًا على ما سبق، تظهر شخصية "يوسف عُمر نور" بوصفه النموذج الرمزي الأكثر حضورًا روحيًا في الرواية رغم غيابه الجسدي المبكر.

فحسب النسق الفرويدي يرمز الأب "للأنّا الأعلى" الأبوية التي تتغلغل في البنية النفسية للشخصية سامية بعدما تم اغتياله تُصبح أكثر حساسية من حضوره الفيزيائي، أمّا من الوجهة اليونغية، "فالأب" يُمثل "المُرشد" و"الحكيم العجوز" الذي لا تحكمه الحدود الزمنية، بل يرافق الشخصية الرئيسية - سامية - طيلة رحلتها.

وتأسيسًا على ذلك، فإن "الأب" يُمثل "الفيض الذي لا ينقطع" في سياق الهجرة فكما ابتعدت سامية مكانيًا تألفت معه روحياً لأنَّ الهجرة في جوهرها النفسي تقوم على علاقة دائمة بمكان الانتماء الأول، والأب في نظر سامية هو المرجع الأعلى الذي لا يمكن تجاوزه.

وعبارته الشهيرة "لا تقولي إنكِ خائفة" لم تشكّل العتبة النصية فقط، بل كانت وصية بها حدد مسار الهجرة، لأنَّ الهجرة لا تبني على الخوف، بل تؤسّس على الثقة بالنفس، وبهذا المعنى تتعدى وظيفة الأب المنحصرة في مهماته الأسرية الضيقة ليتحول إلى رؤية فلسفية تواجه ثنائية الهجرة والاعتراب.

• هودان:

تُمثل هودان في الرواية نموذج الشخصية الساعية والناجحة في الرواية، وذلك لارتباط حضورها بالأمل والسعي نحو تغيير حالتها المعيشية لأفضل حال.

هي البنت الكبرى لـيوسف عُمر والأخت الكبرى والمقربة لـ"سامية"، ترمز للشخصية المثقفة التي تسعى لطلب العلم بحيث كانت تتابع تعليمها في المدرسة الخاصة بسبب تدهور حالة المدرسة الصومالية بسبب الحرب الأهلية، وفي نفس الوقت كانت تُمارس الغناء وكانت تتشدّ وفقاً للقبائل الشعري بورانبور الذي يمتزج مع الموسيقى الحديثة بأسلوب فرقته الموسيقية شمس الدين باند" ص 40، فهي كانت تجلس في الوسط، وأعضاء هذه الفرقة إلى جانبها منهم عازف الجوبيز وعازف الكور وفي خلفها عازف الشاريرو والكابان وصوتها المخملي يملئ القاعة ويُطرب مسامع الحضور وجمالها الملائكي يسحر الأعين ويأسر القلوب.

تزوجت هودان في السادسة عشر من "حُسين" ولكن سرعان ما انتهى هذا الزواج بسبب ظروف الحرب والفقر لأنه لم يُعد للزواج المختلط مكان لأنَّ زوج هودان من قبيلة دارود فكان عليه أن يختار بين الرجوع إلى قبيلته وهودان لم يكن بمقدورها أن تترك عائلتها فعادت إلى حضنهم. ص(94).

بعد هذا الحدث، قرّرت هودان الهجرة تاركة وراءها الصومال في "أكتوبر 2007" إلى هرجيسا بعدها إلى شمال أوروبا، في أوائل ديسمبر من نفس العام انطلقت من طرابلس إلا سواحل مالطا، تمكنت من هزيمة الوحش كما ذكرت، كانت تحلم بإنشاء عائلة والرغبة في الاستقرار، وهذا ما حدث بالفعل، في شهر أبريل أصبحت حامل بعد أن تزوجت مع "عُمر" في مالطا، بعدها استقرت في فنلندا.

قصة هودان تمثل أنموذجاً للشخصية المتفائلة والواعية في الرواية، لأنها استطاعت أن تجعل من الهجرة وسيلة لتحقيق الطموح وبناء المستقبل، فهي تمثل الصورة النقيضة لسامية التي ارتبطت صورتها "بالهجرة المأساوية".

ع1: "طيري يا سامية، طيري كما يطير الجواد المجنح في الهواء"

"احلمي يا سامية، احلمي كما لو كنت ريحاً تعبث بين أوراق الأشجار".

"اركضي يا سامية، اركضي كما لو كنت ترغيبين في الوصول إلى أي مكان".

"عيشي يا سامية، عيشي كما لو كان كل شيء مستحيل." ص (248)

السياق: تمثل هذه الأسطر أغنية هودان التي أهدتها لأختها سامية كما تكشف هذه الأغنية عن رغبة في التحرر والانطلاق.

تمثل الأفعال المتكررة "طيري، احلمي، اركضي، عيشي" حسب فرويد الرغبة العميقة للتحرر والانعتاق من الكبت والانطلاق النفسي والدعوة أيضاً للتحرر من الضغط النفسي.

كما تشير التشبيهات الخيالية المندرجة في المقطع والمتمثلة في "الجواد المجنح، الريح" إلى الرغبة اللاواعية في الانفلات من فضاء مقلص إلى فضاء واسع بعيداً عن الحدود التي يفرضها الواقع. حسب يونغ، فإنّ هذه الأغنية تمثل الرحلة نحو "النقرد" واكتشاف الذات، هودان تؤدي دور "المرشد" الذي يوعي سامية ويشجعها لأجل بناء هويتها الغائبة.

"الجواد المجنح" يرمز إلى القوة والتجاوز، بينما يرمز "الريح" إلى الحركة وعدم الثبات، فهذا ما ينطبق على سامية، الأغنية تمثل أهم تحفيز نفسي لأجل التجاوز وعدم الثبات أمام القيود لمواجهة العالم بثقة.

ع2: "لكن ما أحلم به الآن هو أن أصبح حرة على الفور ودون تنازلات كما أحلم بأن أكون أسرة، الأمر الذي لم أتمكن من فعله مع حسين. أحلم بأن يكبر أبنائي في سلام. سلبتني الحرب زوجي أيضاً، ولم أعد أعلم - بالتحديد - أين يعيش، الآن أحتاج حياة جديدة فقط يا سامية." ص (129)

السياق: تكشف هذه العبارة انحطام نفسية هودان في وطنها الذي سلب لها حريتها وزوجها ووالدها، مما جعلها تبحث عن الأمان في بلد المهجر.

تحتل الأحلام المرتبة الأولى في سبب اختيار الهرب من أجل إعادة بناء نفسية داخلية متوازنة. من المنظور الفرويدي، يتجلى صراع بين الرغبة في الحياة وبين الجرح العميق الذي هدم صورة الاستقرار بسبب الحرب هذا

ما ظهر في عبارة "أحلم بأن أصبح حرة"، كما أن حلمها في تكوين أسرة وإنجاب أطفال في محيط سلمي يرمز إلى رغبتها في التعويض بعد أن فقدت أعز ما تملك في الدنيا.

حسب يونغ، فإن شخصية هودان تعبر عن التحول الجذري الذي تسعى لتحقيقه فهي لم تعد تكتثر لما فرضه المجتمع، بل بدأت تبحث عما تريده هي ومن هنا يكمن التفرد. في عبارة "أحتاج حياة جديدة، أحلم بأن أصبح حرة، أحلم بأن يكبر أبنائي في سلام". أمّا قولها "سلبتني الحرب زوجي" يشير إلى مواجهة مباشرة مع "الظل" المتعلق بالجانب المظلم، لكن الأهم أن الشخصية لم تستسلم لهذا الظل، بل حاربته وتجاوزته.

ع3: "أهديتك كل ما أملك من تفاني" ص (41)

السياق: تجسّد هذه العبارة صورة الأخت الكبرى التي تؤنس أختها وتغرس في روحها الطاقة الإيجابية والأمل.

حسب فرويد، فإن هذه العبارة ترمز إلى "التسامي" وهو نوع من الدعم العاطفي الذي يُشجّع طاقة سامية لمقاومة الحزن.

حسب يونغ، فإن هودان تؤدي دور "الشخصية المضيئة" فهي تساعد سامية على الثبات وعدم الاهتزاز لتجنب السقوط في "الظل".

ع4: "بالتأكيد أتذكر أغانياتي" ص 128

السياق: تشير العبارة إلى تمسك هودان بشغفها، لأن الفن لا يمثل كلمات وألحان فقط بل يمثل ذكرياتها والفضاء الجميل الذي تفرغ فيه مشاعرها.

يسكن فهم التعلق بالأغاني الارتباط الوثيق بالذاكرة العاطفية وبما تعدل من هواجس قديمة "الفرح، الألم، الحزن، تجارب الموت، الخذلان". هذا الاحتفاظ يساعدها على التخفيف من الضغط النفسي ويحافظ على توازنها، كما يمكن حصر الأغاني في رتبة "التسامي"، فبدل أن تعبر عن مكبوتاتها بشكل سلبي لجأت إلى الغناء فحولت الألم إلى تعبير إبداعي.

من منظور يونغ، فإن الأغاني تمثل جزء من شخصية هودان وذاتها، لذلك تأكدها بأنها ما زالت متمسكة بأغانيها دليل على عدم فقدان نفسها وسط المعاناة، فالأغاني تمثل رمز حي يدل على التوازن النفسي وعدم الانفصال عن الهوية.

ع5: "تبدین رائعة يا أختي الصغيرة" ص 63

السياق: هودان تعبر عن جمال أختها سامية في يوم زواجها من حسين في جو عائلي. من منظور فرويد، تعكس هذه العبارة التعلق العاطفي والتكافؤ الأسري الموجود بين هودان وسامية، فالتقاء في هذه الحالة إلى وفرة الحب بين الشخصيتين. كما تشير هذه العبارة لـ "مسار التفرد" الذي يتجلى في انتقال سامية من مرحلة العزوبية إلى مرحلة جديدة من حياتها "الزواج"، كما أنّ عبارة "أختي الصغيرة" ترمز إلى الظل الإيجابي أو الجانب الحامي الذي يعكس العلاقة الوطيدة بينهما.

ع6: "لقد تغير كل شيء يا سامية" ص 128

السياق: تكشف العبارة وعي سامية لما يجري من حولها فالحرب غيرت الموازين الحية مما جعل الحياة لم تعد كما كانت.

تشير العبارة إلى صدمة نفسية وهذا سبب في دخولها الحزن وعدم الإحساس بطعم الحياة. هودان في هذه الموقف تعيش الحالة وعي أدى إلى الاعتراف والرغبة في البحث عن محيط تستطيع أن تتكيف فيه. فالظروف التي عاشتها هودان كانت سبباً كافياً لتغير نظرتها للعالم القديم، فعبارة "تغير كل شيء" تشير إلى أنّ هذه الشخصية دخلت في مرحلة "التحول" و"التفرد" والسعي لإعادة بناء ذاتها وهويتها.

ع7: "لقد عدت، رَحَلْ حُسَيْن" (ص 94)

السياق: تبين هذه العبارة أنّ البنات تشعر بالأمان في منزل أبيها، فهودان في هذه اللحظة أكدت ذلك لأنها لم تختار زوجها حسين، بل ضحت بحبها من أجل عائلتها.

ترتبط هذه العبارة بالفقدان والحاجة إلى الأمان، فاختيارها لبيت والدها أثناء الحرب والسماح في بيت زوجها دليل على أنّ الأمان والتعويض النفسي مرتبط عند حضن والديها. فقولها "رحل حسين" يشير إلى الانكسار والفراغ العاطفي الذي أحاط بها.

تشير عبارة "لقد عدت" إلى الرجوع إلى الجذور الأولى التي تمنح الذات الصبر والهدوء النفسي بعد تجربة قاسية مع الحرب.

أما عبارة "رحل حسين" يمثل مواجهة مع الظل، وهذا الموقف كان له دور بارز في التحول النفسي للشخصية ودفعها لاكتشاف ذاتها والبحث عن الأمان.

ع8: "سأرحل إلى أوروبا، ربما إلى إنجلترا، مثل محمد فرح أو ربما السويد، أو فنلندا."

السياق: تظهر العبارة الرغبة الشديدة في هجرة هودان بالرغم من عدم الثبات وجهتها، هذا دليل على أنها تسعى للبحث عن الحماية الروحية بعد تجربتها القاسية التي عاشتها في الصومال. كما أنّ إشارتها إلى هذه البلدان بالتحديد دليل على أنها ستجد الأمان والنجاح فيهم.

يُمكن اعتبار اختيار هودان للهجرة لهذه البلدان دليل على هروبها من الواقع بحثاً عن التعويض النفسي وتجاوزها باستبدال الواقع المؤلم بصورة المستقبل الزاهر.

تشير العبارة إلى "التفرد" الذي يتجلى في "سأرحل" بحثاً عن الذات وتجاوز القوانين التي فرضتها الحرب كما يرمز "محمد فرح" إلى "النموذج الملهم" الذي يبعث في روح هودان الأمل في إمكانية النجاح.

ع9: "إنه من الصواب أن تستمري في طريقك" ص (129)

السياق: هودان تحرص على أنّ تستمر أختها في بناء مستقبلها وعدم الاستسلام.

هذا الدعم النفسي يَدُل على تقوية "الأنا" ويساهم في الحفاظ على التوازن النفسي وتعزيز الثقة بالنفس. كما تشير هذه العبارة إلى الدعوة لمواصلة مسار التفرد رغم العراقيل، فقولها "استمري في طريقك" دليل على دعمها لها لتحقيق ذاتها.

ومن خلال تتبع مواقف شخصية الأخت "هودان"، كشف التحليل النفسي أنها ليست فقط أختاً كبرى، بل تتجاوز دلالتها "للأنثى الإيجابية في المنظومة اليونانية"، التي تلهم سامية وتدعمها في أشد لحظات انكسارها. وفي المنظومة الفرويدية تمثل "الأنا المثالية" تعكس الصورة التي تسعى سامية لبلوغها وتحقيقها ظاهرياً وداخلياً. وفي سياق الهجرة، تقدم هودان النموذج الناجح الذي ترك أمل النجاة في الرواية عكس سامية. والملفت هو تمركز "هودان" في وعي سامية، إذ كانت أكثر الشخصيات حضوراً في وجدانها وهذا يكشف عن حقيقة نفسية مرتبطة بالهجرة وهي أنّ الأشخاص الذين لا ينفصلون عن الذاكرة أثناء رحلة الاغتراب يتحولون إلى "رموز داخلية" تدعم الروح أكثر من الدعم الجسدي.

واغنيتها التي كانت سامية ترددها في لحظة الغرق خير دليل على أنّ المهاجرة الحقيقية ليس تلك التي تملأ حقائبها بأشياء مادية وملموسة، بل تلك التي تحمل معها أصواتاً وذكريات لا تصادر.

• **علي:**

يمثل "علي" الشخصيات المحورية في الرواية، حيث كان له دور بارز في تغيير مسار أحداث الرواية، ينتمي لقبيلة "دارود" المعادية لقبيلة "أبجال" حيث يتعرض للإذلال بسبب انتمائه لها وكانوا يلقبونه بـ "القدر"،

"دارودي القذر"، وكان آخر العنقود في عائلته والمفضل عند والديه. نشأ في بيئة سامة طبعتها الحرب والعنصرية، الأمر الذي ترك أثراً واضحاً في تكوينه النفسي وبناء شخصيته.

بدأت علاقته بسامية منذ الطفولة، خاصة أنه كان يسكن معها جمعهم علاقة أخوية حين كان في الثامنة من عمره. وتعهداً بخلق صداقة قوية لا تهدم، كانا يمارسان العدو معاً لكنه لم يمتلك نفس موهبة سامية، فقرر أن يكون مدرّبها وداعمها، فعمل على تدريبها لمدة سنتين رغم قلة الإمكانيات، حتى تمكنت من الفوز في أول مسابقة لها، وقد بدت شخصيته في هذه الفترة مخلصاً ومساندة لسامية.

وكان لعلي مكان مفضل يرتمي فيه أغلب أوقاته، وهي شجرة "الكافور"، حيث كان ينزل فيها حين تشتد عليه ظروف الحياة أو يهرب إليها من الدروس، لأنه لم يكن يكثر للتعلم، يستمتع باللعب فوقها كـ "القرّد" ويبني عالمه بين أوراقها المنعشة، وهو ما يكشف جانباً طفولياً بريئاً في شخصيته. أمّا من الناحية الخارجية فوصفته سامية ببشرة شديدة السواد، ووجه هزلي وفمه كبير، وعينيه الصغيرتين المتقاربتين.

غير أنّ شخصية علي عرفت تذبذباً على مستوى تصاعد أحداث الرواية، إذ أثرت فيه الحرب، وقاموا بتجنيدته عن طريق أخيه الأكبر ناصر وصديقه أحمد في سن (12-13) إلى جماعة الشباب. في فترة قصيرة كان قد تميز على الفور في حفظ القرآن وفي استخدام الأسلحة والاستراتيجية العسكرية، فدخل في صراع نفسي داخلي، وخان العهد بعدما كسب ثقة رئيس "جماعة الشباب"، ليقوم بقتل والد سامية انتقاماً منها لأنها لم تكثر لقواعد هذه الجماعة.

هذا الحدث شكل نقطة تحول مأساوية في أحداث الرواية، ومع ذلك لم يقدمه المؤلف في صورة الشر المطلق، بل أظهر أن فعله الإجرامي كان صادر بسبب التهديدات، وهذا ما قد ظهر في معاناته وشعوره العميق بالذنب، لينتهي به الأمر إلى الندم والتوبة وطلب المغفرة من سامية.

وهكذا تتجلى شخصية "علي" كشخصية الابن الذي أكلته الحرب، جمع بين الوفاء والخيانة، وبين البراءة والانهيّار، ممّا منح الرواية جواً مرناً في تسلسل الأحداث.

ومن هذا المنطلق، قمنا بتحليل مجموعة من العبارات المتعلقة بشخصية "علي"، وفق منهج فرويد ويونغ، للكشف عن أبعاده النفسية وفهم الصراعات التي عاشها.

ع1: "هل تريد أن تكوني أختاً لي؟" ص 7

السياق: قال عليّ هذه العبارة أثناء تعاوده مع سامية أنهما سيتدربان معاً استعداداً لسباق الجري في مقديشو.

أولاً: تكشف هذه العبارة عن ميل الإنسان إلى تكوين "رابطة الأنا" بحثاً عن الأمان وسط واقع مضطرب. ثانياً: طلب عليّ من سامية أن تكون أختاً له لا يعتبر طلباً عابراً، إنما هو محاولة لا شعورية صدرت منه لتعويض النقص. كما يمكن أن نحصر هذا الطلب في حضور "الأنا الأعلى"، فالشخصيتان ينشئان علاقة "الأخوة" تضبطها قوانين أخلاقية، وهذا ما يجعل خيانتته لاحقاً انتهاكاً للأنا الأعلى.

ثالثاً: الاخت غير البيولوجية وعقدة أوديب، فرويد يوضح أنّ اختيار "عليّ" "سامية" لتكون في مكان أخته دليل على أنه يحمل إحساساً أعمق من الذي أظهره، غير أن "الأنا الأعلى" يعيد توجيهها ضمن إطار مقبول اجتماعياً ودينياً.

كما تكشف هذه العبارة عن بعد رمزي أطلق عليه "كارل يونغ" "اللاوعي الجمعي"، إذ ترمز العبارة إلى أنّ طلب عليّ نابع من خوف داخلي والرغبة الشديدة في الاحتواء بالآخر، وكذلك الانتقال من حالة العزلة إلى حالة الانتماء وهذا ما يطلق عليه "طقس الانتساب".

ويتجلى في هذا المقطع أيضاً صورة "الأنيموس"، تظهر في "عليّ" الذي يمثل نموذجاً للذكورة الحامية والداعمة في حياة سامية.

وسامية بقبولها هذا الطلب تمنحه "الأنيميا"، وهذا ما يجعل طريق عليّ يضيء ويمنحه معنى لوجوده، غير أنّ هذا العهد بالوفاء يحمله في داخله، ما يُسميه كارل غوستاف يونغ "بالظل" إذ تتحول رابطة الأخوة من مصدر للأمان إلى سبب الألم، وهو ما يظهر لاحقاً حين أدركت سامية أنّ عليّ هو الذي قام باغتيال والدها.

ع2: "أنت كرة لحم مغطاة بدقيق الذرة" ص 16

السياق: تجسد هذه العبارة سُخرية عليّ من سامية.

حسب فرويد، فإنّ هذه العبارة تكشف حضور "الهو" الذي يظهر في السُخرية والاندفاع التلقائي في الكلام. ومن جهة أخرى يمكن حصره في آلية "الإسقاط" حيث يقوم عليّ بإسقاط توتره الداخلي عبر توجيه السُخرية نحو سامية، كما يظهر "الأنا" التي تقوم على تحويل التوتر والضغط النفسي إلى مزاح، بدل اللجوء إلى العنف المباشر.

عند مفهوم كارل يونغ هذه العبارة تعبر عن "الظل" لأنّ الشخصية تخفي خلفها المزاج الذي أصبح وسيلة للتعبير غير المباشر عن المشاعر المكبوتة.

ع3: "لا أستطيع، الأمر صعب للغاية، ثم إنني لست مهتماً بالدراسة، إلا طائل إجادة القراءة" ص 19
السياق: تشير هذه العبارة عن الحوار الذي جرى بين علي وهودان، أثناء تأكيده لها بأنه لا يبالي بالدراسة. تعكس هذه العبارة حالة "الإحباط النفسي" المرتبط بسيطرة "الأنا الأعلى" وينتج عنه الشعور بالعجز، كما يظهر "مبدأ الواقع" أثناء قبول علي لفكرة أنّ الظروف أقوى من أحلامه، كما يمكن أيضاً ملاحظة "آلية التبرير" إذ يحاول أن يقنع نفسه والآخر بأن لا جدوى من الدراسة لتخفيف شعوره بالفشل.

تكشف العبارة سيطرة "الظل" على الشخصية، حيث تدفعه نحو اليأس وفقدان الثقة والمحاولة، كما تعبر عن أزمة "مسار التفرد" لأنّ علي يفشل في اكتشاف قدراته.

ع4: "أنت أفضل مني، لا جدوى من استمراري في الجري، أعترف أنّ الموهبة تنقصني، أمّا أنت موهوبة حقاً" ص (35-36)

السياق: تكشف هذه العبارة عن وعي علي لقدرته وتقبله للواقع، حيث أفصح لسامية بأنه سيتوقف عن الجري لأنه ليس موهوباً على مستوى العداء.

تظهر العبارة صراعاً يقع بين "الأنا والأنا الأعلى"، إذ يشعر علي بالنقص مقارنة مع سامية، كما يمكن فهم تقريره بوصفه نوعاً من "التسامي" لأنه حول مشاعر الغيرة إلى اعتراف إيجابي بموهبة سامية بدل العدوان. فيجانب آخر، تمثل سامية صورة "الأنثى" التي تمثل الجانب الملهم في حياة علي، ومن جهة أخرى يكشف اعتراف علي بالنقص مواجهة مع "الظل"، أي اعترافه بجوانب الضعف بدل إنكارها.

ع5: "كل رياضي لديه مدرب، وإذا كنت لا أستطيع أن أصبح رياضياً، فالأولى أن أكون مدرباً" ص 36
السياق: تظهر العبارة عدم استسلام "علي" للهزيمة وأنّ له معنى في هذا الوجود.

تعكس هذه العبارة آلية "التسامي" إذ يحول علي مشاعر الإحباط إلى مستوى إيجابي يكمن في تغيير وظيفته كما يظهر "الأنا" في قدرته على تجاوز الضغوط النفسية بدل الانهيار.

وفق التصور اليوناني، يدل المقطع على اقتراب الشخصية من نموذج "المرشد" أو "الحكيم"، إذ بدأ علي في إيجاد مغزى لوجوده من خلال مساعدة الآخر -سامية-.

ع6: "القلب هو المحرك، والأنفاس هي الوقود، والعضلات هي المكابس، ولذا ينبغي أن تكوني قوية ومرنة ونشيطة" ص (75)

السياق: تعكس هذه العبارة شعار عليّ الذي دائماً يردده على مسامع سامية لكي تواصل دربها. تعكس هذه العبارة سيطرة "الأنا" وهيمنتها التي تعمل على ضبط النزوات، حيث تحاول الشخصية تنظيم رغباتها وفق متطلبات الواقع، كما تبرز حضور "مبدأ الواقع" من خلال ربط النجاح بالمثابرة والعمل المستمر لا بمجرد التوكل والأمنيات. تحمل العبارة بعداً رمزياً يتعدى حدود المعنى الظاهر، حيث يغدو الجسد مرآة عاكسة للحالة النفسية. في حين يرمز "القلب" إلى الحيوية والإرادة، وهو ما يعكس سعي الشخصية إلى تحقيق التوازن بين الجسد والذهن ضمن مسار التقدم.

ع7: "سامية، هل تذكرين القاعدة الأولى؟ لا تشتك، وافعلي كل ما أقوله" ص 75

السياق: تكشف هذه العبارة عن تشدد الشخصية "علي" أثناء التدريبات التي تتواصل لساعات مع سامية. تعكس العبارة هيمنة "الأنا الأعلى" في صورته السلطوية وبعده الرقابي، حيث يفرض "علي" منظومة من القواعد الصارمة التي تقوم على الانضباط والطاعة. كما يمكن فهم هذا السلوك بوصفه محاولة لقمع الضعف وكبت المشاعر غير الظاهرة من خلال التشدد والصرامة.

كما تمثل أيضاً صورة "المرشد" أو "الحكيم" الذي يوجه الشخصية ويقودها أثناء الاختبار، غير أن صرامته قد يشير إلى بروز جانب "الظل" حين تتحول رغبة التوجيه والإرشاد إلى نزعة للسيطرة والهيمنة.

ع8: "سامية، هل تذكرين عندما كنت صغيراً، كنت لا أجيد القراءة، وبفضلك وبفضل سباقات العدو تعلمت

معتمداً على تلك الكتب القديمة الموجودة في المكتبة" ص 166

السياق: تكشف هذه العبارة اعتراف "علي" لسامية بفضلها في تحسين مستواه الفكري. وفق سيغموند فرويد، فإنّ هذا المقطع يشير إلى عمل "الأنا" في إعادة هيكلة التجربة القديمة بطريقة إيجابية. كما يظهر "التسامي" أثناء تحول الطاقة الغريزية المتعلقة بالجسد (العدو والحركة) إلى فعل معرفي (التعلم والقراءة). كما يمكن أيضاً ملاحظة "آلية التذكر الانتقائي" التي تتجلى في محاولة "علي" إعادة صياغة ماضيه بصيغة داعمة تقلل من إحساسه بالشعور بالنقص.

عند يونغ، هذه العبارة تشير إلى بداية "مسار التقرد" حيث يحاول علي تركيب قدراته الجسدية "العدو" مع نموه العقلي "القراءة". كما تظهر "الأنيميا" التي تُجسد حضوراً أنثوياً تعكسه سامية وتعد مرآة لمسار التطور النفسي لشخصية علي، في حين ترمز "المكتبة" إلى "الوعي الجمعي" بوصفه مخزن للمعرفة والخبرة الإنسانية. ع9: "اضطرت أن أقوم بفعل شرير" ص 167

السياق: تمثل العبارة لحظة اعتراف "علي" لسامية بأنه هو الذي قام باغتتيال والدها، حيث يعتبر هذا المقطع من أقوى اللحظات تأثيراً في الرواية، بسبب اكتشاف سامية أن حبيب طفولتها قام بهذا الفعل الإجرامي. يظهر هذا المقطع حالة من الانهيار النفسي الشديد الذي سكن "علي" بعد قيامه بقتل الشخصية "يوسف عمر" وأسقط على نفسه اسم "الشرير"، وهو ما يكشف عن الصراع الداخلي بين "الأنا الأعلى" و"الهو". من منظور فرويد "الأنا" لا يقدر على تحمل هذا التناقض فينهار عاطفياً وجسدياً، مع تراجع نفسي نحو مرحلة الطفولة "الارتداد إلى الطفولة"، حيث يتحول من شاب ملتزم ومسؤول إلى طفل ضعيف بالك، وكأن النفس تبحث عن مكان آمن تهرب إليه من ثقل الشعور بالذنب.

حسب منظور يونغ، فإنّ هذه اللحظة تمثل مواجهة مباشرة مع "الظل" الجانب المظلم الذي لم يعد "علي" كتماناً أو إنكاره، هذه المواجهة المؤلمة تقود الشخصية نحو "التقرد" أي رحلة الإنسان نحو وعي ذاته. كما يظهر "الطفل الداخلي" الصفة التي حاول تجاهلها أثناء اندماجه مع "جماعة الشباب"، في المقابل تظهر سامية دور "الأنيميا"، الذي يرمز للجانب الحنون والبريء الذي منح المساحة الكاملة للتعبير والتخفيف من حدة الانهيار، ممّا جعل المشهد الروائي في قفزة نوعية من الانكسار النفسي إلى إدراك أعمق للذات. كما أنّ هذا المشهد يظهر على أنّ "علي" عالق في المنطقة الرمادية لا بإمكانه العودة إلى ماضيه البريء والنقي ولا إكمال مساره مع رجال الحرب، فهو عالق بين الطفل البريء والرجل الشرير.

ع10: "لقد ندمت على ما فعلت يا سامية، الآن أنا خارج جماعة الشباب، سامحيني إن استطعت، يا أختي سامحيني... يا أبايو" ص 168

السياق: تكشف العبارة عن ندم الشخصية "علي" جرمه وتعطشه للمغفرة. تعكس عبارة "لقد ندمت على ما فعلت سامحيني" حالة قوية من سيطرة "الأنا الأعلى" حيث يتولد الشعور بالذنب ممّا يدفع الشخصية للتأثر والرغبة بالاعتراف بالخطأ وطلب المغفرة، هذا الشعور يدعى "الذنب اللاوعي" حيث يقوم الفرد بجلد ذاته نتيجة صراع بين "الهو" وبين رقابة "الأنا الأعلى" الأخلاقية.

كما يظهر دور "الأنا" أثناء محاولته لإعادة بناء بينته وتوازنه النفسي عن طريق الاعتذار، وكأن علي يحاول تصليح صورته الذاتية أمام سامية بعد انهيارها، ويمكن اعتبار طلبه للمسامحة شكلاً من أشكال "التطهير النفسي".

عند "يونغ" يعتبر هذا المشهد مواجهة حادة مع "الظل"، حيث يقر علي بجانبه الأسود بعد أن كان جزءاً منه غير معترف به. خروجه من "جماعة الشباب" يمكن وصفه انفصالياً رمزياً عن "القناع" أي الصورة التي كان مقيداً فيها وتقمصها.

وفي المقابل، يظهر طلبه للمسامحة دليلاً على اقترابه من "الأنيميا"، بحيث تمثل سامية البعد العاطفي وصورة الصفاء والضمير النقي الذي يلجأ إليه الفرد لإعادة توازنه.

ومن منظور "التفرد"، تمثل هذه بداية تشكل وعي جديد، وهو شرط أساسي عند يونغ للنضج النفسي. ومن هذا المنطلق، يمكن النظر إلى شخصية "علي" بأنها أكثر الشخصيات تعقيداً في الرواية لأنه يجمع في طياته تصوراً دلالياً مهماً لفهم طبيعة الهجرة، فعلى مستوى المنظور الفرويدي يجسد علي "دور التقمص مع المعتدي" أثناء انضمامه إلى جماعة الشباب. أما من ناحية النسق اليونغي، تمثل شخصية "علي" "الظل" الذي يبرز ما قد يحدث للإنسان عندما يستسلم لسلطة الظل الجمعي بدل الدخول في مواجهة واعية معه. غير أن الدلالة الأعمق في سياق موضوع الهجرة تتجلى في شخصية "علي" بوصفه نموذجاً "للهجرة المعكوسة"، ففي مقابل اختيار سامية للهجرة الخارجية حفاظاً على هويتها وذاتها، ينتهي "علي" إلى اختيار الاغتراب الداخلي في وطنه بعد أن فقد هويته وانجرفت روحه نحو فضاء العنف والميليشيات.

لكن المتن الروائي يكشف عن انحيازه الواضح وتفضيله للهجرة الجسدية المرتبطة بصون الكرامة والقيم الأخلاقية، بدل البقاء الذي قد يؤدي إلى الارتهان وتسليم النفس لقوى العنف التي تسلب الإنسان روحه وهويته. ومشهد بكاء "علي" وندمه لمقتل والد رفيقة دربه "سامية" برهان على أن اختيار سامية للاغتراب كان أشجع ممّا فعله هو بحضوره الوهمي.

• الأم "داهابو":

شخصية الأم في الرواية هي شخصية محورية تقوم على الهدوء والقوة، النص الروائي لم يحدد الصفات الخارجية التي تتضمن تصوير الجسد المباشر، بل اكتفى بالكشف عن خصالها ومواقفها وما يميزها داخلياً، ممّا يجعل الحضور النفسي مهيمناً على الحضور الوصفي الخارجي.

تظهر الأم كرمز يبعث بالأمان والاستقرار داخل فضاء مضطرب، فهي مصدر أمان سامية وبقية العائلة يسارعون إلى حضنها في لحظات الفرح والحزن. ورغم قساوة الظروف التي أحاطت بها، إلا أنها حافظت على توازنها واستمرت في أداء دورها كمرشدة وحاضنة، ومثلت صورة المرأة الصامدة التي تتحمل العواقب دون أن تكشفه للعلن.

كما تتميز الأم بطريقة تعبير خاصة فهي الشخصية الأقل كلاماً والأكثر أثراً في مضمون الرواية، فهي تقص عن مشاعرها من خلال نظراتها فالصمت شعارها وليس من خلال التصريح المباشر، وهذا ما جعل حضورها يتميز ببصمة غير صاحبة.

وفي لحظات الأزمات، احتلت مكان الأب وكانت مصدر القوة والتضحية لتحمي عائلتها من الانكسار وتمنحهم الدعم حتى وإن كانت هي نفسها تعيش في حالة احتياج للإفصاح عن ألمها، كما في لحظة الفراق قدمت نموذجاً معنوياً يحمل معنى التوجيه والحماية والاستمرار.

وبشكل عام، يمكن حصر شخصية الأم في رواية "لا تخبرني إنك خائفة" بأنها مصدر العطف والاحتواء الصامت، أقوالها قليلة لكن كل كلمة ذات كثافة دلالية وتشكل الأساس الذي يربط الأبناء بالحياة والقدرة على المواصلة رغم التحولات القاسية.

ع1: "تبدن جميلة يا ابنتي، هيا انهضي" ص 63

"لو لم يكن عرس أختك، لقلت إنك أجمل من العروس"

السياق: قالت الأم هذه العبارة لابنتها سامية يوم زواج أختها أثناء خجلها وعدم شعورها بالارتياح. تبرز هذه العبارة وجود صراع واضح بين مكونات الجهاز النفسي الثلاثي عند الأم. فالهوى يوجه الأم إلى النقاء والإشادة بجمال ابنتها بصدق لكون حب الأم لابنتها غريزة فطرية لا تنقيد بالحدود الاجتماعية والضوابط العقلية. لكن "الأنا الأعلى" يتدخل فوراً ليكبح هذا المديح، بسبب القيم الاجتماعية التي ترفض أن تتفوق الصغيرة على الكبيرة حتى في الجمال، بقول الأم "لو لم يكن عرس أختك"، أمّا "الأنا" فتسعى للموازنة بين الدافع الغريزي للألم وبين القانون الاجتماعي.

ومن زاوية آليات الدفاع النفسي، تلجأ الأم إلى "التبرير" أثناء تقيد مدحها بشروط اجتماعية خارجية، كما تمارس "الكبت" الذي يظهر في إقناع مشاعرها. وفي المقابل تتلقى سامية في "لا وعيها" رسالة تربط قيمتها بالمقارنة مع الآخرين، مما يخلف لديها جرحاً نرجسياً يدفعها للبحث عن التفوق وإثبات ذاتها عبر الرياضة.

حسب يونغ، فإنّ هذه العبارة تجسّد "النمط الأصلي" للأم الكبرى بصورتين متعاكستين الأولى: صورة الحنان والمدح، والثانية: الصورة المقيدة التي تكثر للقواعد والحدود الاجتماعية.

أما الأخت العروس "هودان" فهي رمز للمرأة التي فرضت مكانتها واكتملت صورتها في عيون المجتمع، بينما سامية تقف في الطرف لم يحين وقتها بعد.

ويظهر "اللاوعي الجمعي" من خلال رفضه لهذا التفاوت والمفارقة بين الأخوات، أمّا "الظل" فيتجلى في الجانب المكبوت الذي تخفيه الأم، لأن هذا الظل الاجتماعي يحُد الأم من الاعتراف بجمال ابنتها. وفي سياق "رحلة الفرد"، تشكل إدراك سامية ووعيها بأن قيمتها في نظر الآخرين مشروطة وهذا ما يجعلها تسلك طريقاً مستقلاً تتجاوز فيه هذه الشروط المحتمومة.

ع2: "ما الذي تحاكيه في تصرفاتك أيتها الصغيرة سامية، هاه؟" ص 98

السياق: تشير هذه العبارة إلى تساؤل الأم عن حالة ابنتها سامية أثناء عودتها من الجري وهي غارقة في العرق، هذا ما جعل الأم تستفهم وتنقل إليها نظرة غريبة.

ترتبط هذه العبارة بهيمنة "الأنا الأعلى" للأم التي تقابل حالة ابنتها وهي غارقة في العرق وتخاطر بحياتها في سبيل الرياضة، لأنّ هذا المشهد يتعارض مع هيئة الأنثى التي حدتها "الأنا العليا" للأنوثة المعترف بها اجتماعياً، لأن المرأة الأنثوية تتعطر لا تجري ولا تعرق.

أمّا "الهو" عند الأم يتأثر ويضطرب لأنها ترى صورة ابنتها مخالفة لدور المرأة الطبيعي وهذا لا يستقبله وعيها الداخلي. والنظرة الغريبة التي ذكرتها سامية هي تعبير ضمني غير مصرح به، فالأم لم تجد كلمات تصف مشاعرها فعبّرت بعينها.

أما آلية الدفاع المستخدمة هي "الإنكار"، إذ ترفض الأم أن تستوعب اختلاف ابنتها فتتساءل "ما الذي تحاكيه؟"، وكلمة "هاه" هي استخدام استنكاري يعكس انفجار "الهو" في لحظة غضب مفاجئ.

فسامية في هذه الحالة في صراع مع الهو الذي يدفعها للجري وبين "الأنا الأعلى" التي تنبهها بأن فعلها غير مقبول.

كما يشير هذا الجانب إلى "نظرة الأم الغريبة" بُعد رمزي في المنظور اليونغي، فهي لا تشير إلى موقف نفسي فقط؛ بل تعبّر عن رأي المجتمع ونظراته لصورة المرأة وحدود الأنثى، لذلك الأم تعكس نظرة الثقافة وما هو موروث على ابنتها.

أما عبارة "ما الذي تحاكيه" فهي تعكس خوف الأم من ردة الفعل التي تصدرها سامية غير المألوفة، وهذا يهدد أريحية الأم ويثير قلقها، لأنّ "اللاوعي الجمعي" لا يألفه.

ويظهر أيضاً في هذا المشهد "الظل" بشكل مزدوج، فالأم تمثل الخوف والتمرد على قواعد المجتمع بينما سامية تمثل الطاقة والانفتاح وكسر الحدود. أمّا الجسد المتعرق فهو بمثابة صوت للتحرر ودليل على خروج سامية من القوقعة. في النهاية، هذا الموقف يمثل بداية جديدة في حياة سامية، حيث تبدأ بشق طريقها بعيداً عن سلطة الأم وأوامرها حتى ولو كان ذلك بدون رضاها.

انطلاقاً من التحليل السابق، يمكن استنتاج أنّ شخصية الأم تصنف ضمن أكثر الشخصيات وعياً وإدراكاً في الرواية.

فمن جهة المنظور الفرويدي، تحمل معنى "الموضوع الأول" الذي يمنح الطفلة الأمان الأساسي، ومن جهة المنظور اليونغي تحمل معنى "الأم الكبرى" التي توفق بين الاحتضان والإفلات في آن واحد.

أمّا علاقتها بتجربة الهجرة فتجسد أحد أكثر الأبعاد قسوة وعمقاً داخل المتن الروائي. ففي صفحة 173 تُهدي الأم لابنتها سامية قوقعة وتقول لها: "هكذا تستطيعين حمل البحر بأكمله داخل هذه القوقعة". هذا الفعل الرمزي البسيط يعكس البعد الأمومي من الهجرة في صورتيه الأكثر كثافة وتأثيراً. فعجز الأم عن إيقاف رحيل ابنتها، حرّصت على أن تمنح لها ما يذكرها بنسمة الوطن ورمزيته في غربتها. وهكذا يغدو الوداع الأمومي فعل رمزي يُمكن الابنة من حفظ هويتها في المنفى بدل أن يبقى مجرد تعبير عن الفقد. وتحول من طور الانكسار إلى طور التمكين وتحمل هذه الدلالة في سياق الهجرة بُعداً بالغ العمق والأهمية، لأنّ المهاجر لا يهاجر وحده، بل يحمل معه رموزاً صغيرة لكنها تعادل معنى عميق.

• ياسين:

يُعتبر ياسين من الشخصيات الثانوية الهامة في رواية "لا تقولي إنك خائفة" ذو بعد دلالي وإنساني عميق، حيث يعكس قيم الوفاء والإخلاص والصلابة الأخلاقية في قالب اجتماعي مضطرب، يتميز بطول القامة ويبلغ طوله حوالي 1,80 م، كان يبدو أكثر شيخوخة وتجاعيد تملأ وجهه، كانت نظراته دائماً توحى بالحزن.

ينتمي ياسين إلى محيط قروي بسيط يدعى قرية "الجزيرة" جنوب المدينة، الذي يعتبر هويته النفسية وليس مجرد خلفية مكانية، إذ نشأ ياسين في بيئة فلاحية تقوم على الجهد اليدوي والاتصال المباشر بالأرض، الأمر الذي جعله منذ طفولته يتناغم مع الحياة الريفية المبنية على العمل الفيزيائي والتنقل بين الحقول والأسواق، وقد أسهم هذا في تعزيز شخصيته وقوته الجسدية وبناء جانب النفسي الذي يظهر من خلال انضباطه وصبره والاعتماد على الذات.

من الناحية العلائقية، تبنى هوية ياسين على شبكة عقلية وإنسانية متماسكة، أبرزها تعلقه بيوسف عُمر والد سامية، حيث تربطهما علاقة وطيدة منذ الطفولة ارتكزت على الوفاء والعهد الراسخ، هذه العلاقة رسّخت في شخصيته بعداً أخلاقياً ثابتاً لا يتأثر رغم الظروف، بل يثمر في لحظات الأزمة والحاجة، مما يعاد تمثيله بصفة حضور أبوي رمزي، الذي ملأ فراغ صديقه يوسف أثناء مرضه، مما اقتربت ملامحه من صورة الأب البديل خاصة عند سامية، وهذا ما أكسبه قيمة روائية داخل الوعي السردى والبناء العائلي، حيث قدّم دعماً مالياً لعائلة صديقه رغم محدودية مدخوله وصعوبة جلب لقمة العيش تحت أصوات البارود. هذا السلوك منح له قيمة عالية عكس للمتلقي مفهوم الواجب الأخلاقي في قانون الصداقة.

على المستوى الأسري، يتميز بوصفه شخصية احتوائية وتمثل دور الأم لعائلته نظراً لوفاته زوجته ياسمين بعد صراع طويل مع مرض السرطان، سعى للمحافظة على تماسك أسرته وعمل على تجنب الخلافات بين الأبناء وإعادة التوازن في العلاقات المضطربة، وهذا دليل على طبيعته المسالمة وميله للسلم والتصالح، رغم ألمه بسبب غياب رفيقة دربه، الذي جعل حضوره متشجاً بالحزن المخفي أكثر من كونه حضوراً قوياً.

كما تتزايد معاناته في ظل الحرب بسبب الفقر والتمييز القبلي لسبب انتمائه لقبيلة "دارود" وهو ما يوقعه في رفّ الشعور بالعجز، هذا الوضع يتأزم ويتفاقم أثناء انحراف أبنائه "ناصر وعلي" إلى جماعة المليشيات مما يتعقّب هذا الفعل إلى اتخاذ قرارات مصيرية قاسية تهدم البنية الأسرية قبل أن ينتهي به المطاف للهجرة بحثاً عن الاستقرار والنجاة.

من الناحية النفسية، يمكن اعتبار ياسين نموذج "الشخصية الصامتة" التي تواجه القدر بحكمة وصبر، فهو رجلٌ غلب عليه الحزن لكنه صامد يظهر صورة الهدوء والاتزان رغم ألم الفقد والضيق الذي يمزق نفسيته، هذه الازدواجية أكسبته دلالة نفسية عميقة حيث لا يظهر بوصفه كشخصية متمردة، بل بشخصية مترنة تتحمل حتى في أكثر اللحظات قسوة.

وبناءً على ذلك يمكن الخلاص إلى أن ياسين ليس شخصية مساعدة على سير أحداث الرواية فحسب، بل يعتبر رمزاً حاملاً للقيم الإنسانية العميقة.

ع1: "هذا كل ما لدي من المال، لكنني أرجوك أن تقبله أمام أسرتك عرفاناً مني بصنيعك وإنقاذك لحياتي يا أخي يوسف" ص 45.

السياق: يعبر هذا المقطع على عرفان "ياسين" بالجميل الذي قدّمه له، يوسف عُمر حيث فتح له باب منزله وأكل من رزقه رغم الظروف الصعبة.

تكشف هذه العبارة بروز واضح لـ "الأنا الأعلى" الذي يسهم في توجيه سلوك ياسين نحو الالتزام العائلي والسعي إلى رد الجميل، إذ يتولد "الشعور بالذنب" كدافع داخلي بوجوب رد الجميل من خلال تقديم المال، وكأنّه يحاول تخفيف التوتر النفسي، في المقابل تجد أنّ "الأنا" التي تؤدي وظيفة الوساطة لاعتماداً على سلوك يتوافق مع القواعد الاجتماعية لتحقيق التوازن بين ما يشعر به الإنسان وبين ما يسمح به المجتمع والواقع. ويمكن أيضاً رصد آلية التسامي، حيث تتحول مشاعر الامتنان إلى سلوك أخلاقي منضبط، كما تشير عبارة "أن تقبله أمام أسرتك" رغبة في نيل الاعتراف الاجتماعي، بما يرسخ صورته المحترمة داخل الجماعة.

أما في التصور اليونغي، هذه العبارة تحمل نموذج "البطل" التي تظهر في شخصية يوسف باعتباره الشخصية المنقذة في مقابل شخصية ياسين الذي يمثل نمط "المدين" الذي يحاول استعادة توازنه من خلال رد الجميل. كما يظهر "القناع" بإجلاء في رغبة ياسين نيل التقدير وحسن الظن أمام المحيط الأسري وحرصه على إظهار صفحة الشهامة والوفاء أمام المجتمع، ويمكن فهم هذا السلوك كجزء من السعي لتحقيق التوازن النفسي بين شعوره الداخلي وما يفرضه عليه المجتمع.

ومن ناحية الفهم الأعمق، يُعدّ هذا الفعل بمثل خطوة نحو التكامل، حيث يحاول ياسين رد الاعتبار لذاته بعد تجربة كادت أن تحطم معنوياته، فمن خلال هذا حاول استرجاع كرامته بهذا الفعل الرمزي الذي يحمل معنى الاعتراف والامتنان.

وبناءً على ما تمّ تحليله يمكن النظر إلى شخصية ياسين على أنه "النموذج المكمل" في الرواية لصورة الأب عمر يوسف، في حين كان الأب عُمر يؤسس لابنته سامية قيم الحياة الداخلية، فإنّ ياسين كان يؤسس - لعلي - قانون الصداقة والوفاء.

وقد كشف التحليل الفرويدي أنّ الفعل الإنساني المتمثل في مبادرته لتقديم المال لصديقه أمام عائلته تمثل شكلاً من أشكال التسامي الذي يرمز إلى التخفيف من وطأة الشعور بالذنب الناتج عن ألم الفقد والعجز عن الحماية وتقديم المساعدة بسبب قلة المدخول.

وفي سياق الهجرة، جسّد "ياسين" صورة مغايرة للبقاء، حيث ظلّ وفياً لقيم الوفاء والصداقة حتّى اللحظة الأخيرة، غير أن هيمنة جماعة الشّباب دفعت به للتّهجير النفسي والوجودي وفقدان الذات. فياسين مثّل نموذج الإخلاص في الرواية بالرغم من تجنيد أولاده لجماعة الشباب هو حافظ على جوهره وواجه الآفات المحيطة به بالابتعاد السلمي.

وعلى هذا يُمكن أن نستنتج أن رؤية الرواية لمفهوم الهجرة متوازنة وهي أن البقاء لا يقود دائماً للخيانة والتشوّء الأخلاقي، كما أنّ الهجرة ليست ضماناً للنجاة.

• ناصر:

يعتبر ناصر من الشخصيات الثانوية في الرواية، غير أنّ حضوره يحتل موقعاً دلاليّاً مهماً، باعتباره نموذجاً نحو الانزلاق لمسار التطرف، حيث يعتبر من أول المنخرطين لصفوف الميليشيات من أبناء "ياسين"، ما يجعله يُمثل المدخل لتغلغل الانحراف إلى محيطه الأسري، يترعرع ناصر في محيط هشّ تملأه الفقر والتهميش الأمر الذي جعله سهل الإغراء خاصة في ظلّ انعدام شروط العيش المحترم.

كان سبب إلتحاقه بالجماعة المتطرفة نابعاً من قناعة نفسية حيث استجابت جماعة الشّباب لتلبية حاجياته المادية ووفّرت له ما حرّم منه سابقاً، وجد منزل لائق لأول مرة في حياته، التحق بالمدرسة، تعلم الكتابة ولديه ثلاث وجبات، جماعة الشباب عاملته معاملة إنسانية شعر من خلالها لأول مرة أنّه يعامل كبشر. وتبرز هذه المعطيات أنّ ناصر كان مخترقاً نفسياً بسبب الظروف المأساوية التي كان يعيشها داخل أسرته، حيث كان للحرمان دور في توجيه اختياراته.

تعزز هذا المسار في وعيه من خلال تأثره بأحمد الذي لعب دور الوسيط لتجنيد أولاً، ثم استقطاب أخوة علي ثانياً، مستغلاً حالته الاجتماعية وهشاشته النفسية. لكن الرواية لم تُجسّد ناصر كشخصية منحرفة بإرادتها بل كشخصية مُنقادة بسبب الظروف والصحة السيئة ما يجعله يمثّل شخصية ذات بعد رمزي يمكن تسميته بـ "ضحية الاستقطاب".

وبذلك يُمثل شخصية ناصر في الرواية الصورة المتطرفة، حيث يتحول الانضمام إلى الميليشيات أداة للنجاة من التهميش ووقعة الفقر. ناصر لم يكن حافزاً بقوة حوارية في الرواية بل ترك أثراً رمزياً في نفسية المتلقي من خلال مساره التحولي الذي يُجسد هشاشة الشباب والانجذاب نحو التطرف والاستقطاب. وانطلاقاً من هذا الامتداد الدلالي للشخصية، يمكن الوقوف عند أهم عباراته المذكورة في الرواية وتحليلها في ضوء المنهجين الفرويدي واليونغي.

ع1: "هيا اخرج لتناول الطعام أيها النتن!" ص 35

السياق: تشير هذه العبارة إلى سخرية "ناصر" من أخوه الأصغر "علي" بعد أن سقط في مكان مليء بالوحل والبراز عند عودته إلى المنزل في الليل، مما جعله متسخاً وتتبعث من جسمه رائحة كريهة، فطلب منه أن يستحم ويتناول العشاء معهم لكنه رفض ولم يخرج من الغرفة، فصدر من ناصر هذا الانفعال. تكشف هذه العبارة ردة فعل انفعالية صدرت بطريقة مباشرة من "ناصر"، حيث يظهر الهُو في شكل غضب بدائي وأسلوب جارح يعكس اندفاعاً عاطفياً غير مراقب، يفرغ بشكل هجومي حاد قائم على الإهانة، وفي المقابل يحاول الأنا تليين الموقف عبر طلب الاستحمام كسبب منطقي لأجل العودة للوضع الطبيعي. أما "الأنا الأعلى" فيتجلى في الوعي الأخلاقي المرتبط بالنظافة والرضا الاجتماعي، في جهة أخرى ينظر إلى الإتساخ كعنصر غير مرغوب به اجتماعياً ولا بد أن يتخلص منه. كما يمكن اعتبار الإهانة هي أشكال "الإزاحة الانفعالية" حيث يتم تفريغ الغضب والانفعال الداخلي الناتج عن الوضع غير المنظم في شكل لفظي جارح "النتن" بدل التعبير عنه بهدوء.

أما من المنظور اليونغي، يعكس هذا القول صراعاً بين صورة (الظل) في شخصية علي الذي يظهر في صورة قذرة، وبين صورة المجتمع التي تمثل النقاء والسلوك النظامي، "ناصر" في هذا الموقف يُمثل الصوت والرأي الاجتماعي الذي يواجه هذا الانحراف عن الصورة المباحة، فيسعى إلى إعادة ترسيخ "النمط" الصحيح في شخصية "علي" عبر الاستحمام.

أما كلمة "النتن"، فتشير إلى نبذ هذا الجانب المظلم من التجربة الإنسانية (الظل) وكأنها تعمل على استبعاده من المحيط الرمزي للوعي الجمعي مما يعكس اضطراباً في النسق الاجتماعي. وبمفهوم أعمق، يُمثل هذا الموقف مواجهة بين المجتمع الذي يرسم قواعد النظام والنقاء وبين الجانب الفردي للإنسان الذي يعيش تجربته الواقعية الهشة وارتباطه بالفوضى، وهو ما يشكّل بداية وعي داخلي بالذات بكل مساوئها.

من خلال تتبع مواقف الشخصية تامر وتحليل أهم ما جاء على لسانه، يتضح أنه يُمثّل النموذج الأكثر مأساوية في الرواية، لما ينطوي عليه من دلالة تتمثل في "ابتلاع الظل الجمعي"، فهو لم ينجذب لطريق العنف عبثاً، بل جُرّ إليه بسبب التهميش والفقر، أنه حسب المفهوم الفرويدي يُمثّل "الانتكاسة" التي تدلّ عجز "الأنا" عن تحقيق مكانتها في الوجود الطبيعي.

وفي سياق الهجرة، فيقف ناصر أمام استفهام جوهري اخترق صفحات الرواية ما هي خاتمة ذلك الذي لا يملك خيار الهجرة؟ إذ سامية استطاعت أن تشق طريق الهجرة بفضل موهبتها، فإن ناصر وجد نفسه أمام واقع لا يتيح له سوى مدخل الميليشيات.

وعلى هذا كشفت الرواية حقيقة الهجرة بأنها ليست دائماً خياراً، بل في بعض الأحيان تصبح ضرورة حتمية بسبب هيمنة القواعد الاجتماعية التي دفعت شبابها نحو العنف والضياع.

• أحمد:

تقدم الرواية شخصية أحمد بوصفه شخصية ثانوية ذات مسار تحولي حاد يرتبط بعلاقة المتينة بناصر، إذ يعتبر من أقرب الأصدقاء لقلبه في مرحلة المراهقة أحياناً كان يجتمع مع أبناء يوسف عمر "هودان وسامية وسعيد" الذي لم يكن يتفق معه، دائماً كان يُنظر إليه بعين الريبة ويتعامل معه بحذر شديد عكس ناصر أما هودان فكانت معجبة به سرّاً بسبب ووسامته.

يظهر أحمد شاباً وسيماً، يتميز ببشرة زيتونية وعينين خضراوين، وسامته نادرة في الصومال لأن جده كان ينتمي إلى أصل الإيطاليين الذين قضوا وقتاً ممتعاً مع السمراوات -كما ذكر في الرواية- وقد منحت هذه الصفات مكانة بين في محيطه.

غير أن هذه الصورة الإيجابية ستزول مع مرور الوقت ويخرج شك "سعيد" في محله، لأن مع تصاعد الأحداث تتحول شخصية أحمد جذرياً بعدما انخرط في صفوف الميليشيات المتطرفة، ويصبح من العناصر الفاعلة في تجنيد الشباب من بينهم ناصر ثم علي.

هذا التحول ينعكس أيضاً على صفاته الخارجية، حيث تتغير ملامحه الجسدية فيصبح طويل القامة، هزيل البنية، عريض المنكبين. تعلو وجهه لحية طويلة ذو بشرة داكنة، ويغطي رأسه شعر أسود كثيف يحيل إلى مظهر "الأصولي" البحت، وبما يعني أنه انتقل من صورة الفرد المستقل إلى جزء من الجماعة المتطرفة.

أما على المستوى السلوكي، فيتحول "أحمد" إلى نموذج الشخصية العدوانية، تتجلى صفته العنيفة من خلال أفعاله خاصة مشهد اعتدائه على سامية، وهو ما يكشف عن ميله العميق للأخلاقى وانفصاله عن القواعد السامية التي تحكم الفرد. وبهذا لم يعد مجرد شاب أغرته الظروف، بل أصبح مصدر في إنتاج العنف ونشره داخل المجتمع.

وبذلك تُمثل شخصية أحمد رمزاً للبراءة والخبث وقام برصد الوسيط المتطرف الذي يسعى إلى نقل العدوى الفكرية داخل الرواية، التي اتقنت في تقريب صورته المتحولة من ذات فردية إلى أداة إيديولوجية. وفي هذا الصدد، سنتطرق إلى التعمق في هذه الشخصية للكشف عن أبعاده النفسية من خلال منهج فرويد وكارل يونغ.

ع1: "سامية، توقفي! لا تزلي، أنا صديق" ص77

السياق: تجلّت هذه العبارة في لحظة المواجهة الأولى بعد سنوات من غياب "أحمد" بسبب انضمامه لجماعة المتطرفين، فحاول لفت انتباه سامية في أحد الأزقة المهجورة لتدله على مكان علي. تكشف هذه العبارة عن محاولة إستراتيجية "كخداع نفسي" حيث يحاول "أحمد" التستر على مقاصده الفعلية أثناء عدم التقات سامية له بسبب خوفها على نفسها. يظهر "الأنا" هنا فجأة وهو يعمل إلى ضبط خطابه بأسلوب لين. لكن في العمق يكون "الهو" حاضراً بنزعة مراوغة ونية عدوانية غير مصرح بها وذلك لتسهيل السيطرة على الضحية.

وعلى نحو آخر يظهر في هذه العبارة استعمال آلية "القناع" حيث يظهر "أحمد" بصورة الصديق بينما يخفي الجانب المزيف داخله هذا الجانب هو "الظل" الذي يظهر لاحقاً في صورة التهديد والعنف، هنا نكون أمام واقع لشخصية مركبة ظاهراً طمأنينة وباطنها خطر.

ع2: أين صديقك؟ ذاك الذي يبقى معك ليلاً ونهاراً؟ ص78

السياق: تكشف العبارة إلحاح الشخصية "أحمد" التعرف على مكان عليّ بلهجة أمرّة وحادة. حسب فرويد، تحيل هذه العبارة إلى تركيز "هوسياً" على علي مما يكشف خضوع تفكير أحمد في فكرة معينة في هذا الموقف يظهر الدافع العدواني المتعلق بالهو، في حين يقوم "الأنا" باللجوء إلى الأسئلة بطريقة سطحية بدل استخدام العنف المباشر في البداية، كما توحى إلى نوع من التتبع أو المراقبة والانشغال المفرط

بتفاصيل حياة سامية، حيث لا يكتفي بالسؤال العادي حول "علي" بل أشار بأنه يرافقها باستمرار "ليلاً ونهاراً" مما يدل على الاهتمام المفرط بعلاقاتها لكي يتمكن من التحكم في الموقف لاحقاً.

وفي سياق آخر يمكن فهم هذا السؤال كبرهان على "إسقاط داخلي" حيث يكتشف أحمد أن علاقة سامية بعلي شيئاً ذو معنى يثير في داخله صراعاً. كما أن "علي" في هذا الصدد يمثل العدو بالنسبة له، وهو ما يدفعه للبحث عنه بإصرار.

ع 3: "أنت رياضية... صحيح يا سامية؟ تحبين الركض، أليس كذلك؟ والرياضي يحتاج لكلتا ساقيه، لكي يركض، أليس كذلك؟ حسناً، إذا كنت لا ترغبين في فقد إحداهما، قللي لي أين علي." "لا داعي للقلق، لن أؤذي، أريد فقط التحدث إليه قليلاً. أن أعرف مكانه وأتحدث إليه قليلاً". ص 78-

79

السياق: تحمل هذه العبارة الاستراتيجية المباشرة التي اعتمد عليها أحمد من خلال تهديده المباشر للشخصية سامية.

يتجلى "الهو" في هذا المقطع بشكل صريح من خلال التهديد بالعنف الجسدي، لم يعد "الأنا" قادراً على التكافؤ، فتحول الخطاب إلى "عدوان مباشر"، كما نلاحظ اللجوء إلى سياسة التخويف كوسيلة لغرض السيطرة، وهو تعبير عن رغبته الشديدة في التحكم. وفي قوله "لن أؤذي" نرى نوعاً من التناقض النفسي أو التبرير، حيث يحاول أحمد التقليل من حدة تهديده لفظياً رغم وضوح نواياه.

يُجسد أحمد في هذا المقطع تمثيلاً واضحاً لـ "الظل المظلم"، حيث يتضح العنف والسيطرة بشكل علني. كما أن تخصيص الهجوم لساق سامية يحمل بُعداً رمزياً، مفاده تدمير ما يُمثل حريتها وقوتها (الركض)، في هذا المشهد يغادر موقع القناع انتقالاً إلى صورة العدو والمعتدي ضمن البنية الرمزية.

ع 4: "أتدريين ماذا يفعل السكين عندما يغرس بعمق داخل الجسد؟ في البداية يقوم بتمزيق الأوتار ثم العضلات، وأخيراً العظام". ص 80

السياق: هذه العبارة تُمثل لحظة التهديد العلني والمتصاعد من طرف أحمد لسامية بعد أن استمر في الضغط عليها للحصول على معلومة، فسامية تكون في لحظة رعب بسبب توجيه السكين نحو ركبتيها.

تمثل هذه العبارة بلوغ أعلى درجات الدافع العدوانى (الهو)، حيث ينتقل من التهديد اللفظي إلى العنف الجسدي. هذا الوصف يبرز سلوكًا ذا طابع سادي إذ يتلذذ أحمد من زرع الهلع والرعب في نفسية سامية. "الأنا" هنا لم يعد يثبت استقلاله، وإنما بات مسخرًا لخدمة العدوان.

في هذا الموقف، يظهر أحمد كتمثيل كامل لـ "الظل" في حالته القصوى بحيث تغطي النزعة العنيفة والهدامة، أما السكين هنا فإنه يحمل دلالة رمزية للقوة التدميرية. كما يكشف هذا المشهد مواجهة متضادة بين سامية التي ترمز للحركة والحياة وأحمد الذي يرمز للقمع والتدمير.

ع 5: "أحسنّت، يا سامية. أحسنّت. كنتُ أذكر أنك فتاة نبيهة، نبيهة وجميلة". ص 81.

السياق: تُظهر هذه العبارة التحول المفاجئ في سلوك الشخصية وسرعة انتقالها بين التهديد إلى اللطف، وهو ما يدل على قدرة أحمد ووعيه لاستعمال أسلوب نفسي قائم على الترغيب أولاً والترهيب ثانياً. في البداية كان "الهو" ظاهرًا في العنف والتهديد، وبعد أن وصل لمفاده (الحصول على المعلومة) يتدخل "الأنا" كوسيلة لتغيير الأسلوب الأول ويستعمل كلمات مدح لكسب نوع من التحكم الذهني على سامية وبصورة مغايرة يكشف النص عن التلاعب النفسي.

كما أن الجمع بين الصفتين "جميلة ونبيهة" قد يدل على رؤية اختزالية ينتقص من قيمة الآخر وهو ما يكشف على اضطراب في العلاقة الإنسانية وتحويلها كوسيلة للسيطرة.

في المفهوم اليوناني، تدل هذه العبارة "إلى العودة المؤقتة لعنصر "القناع" بعد أن ظهر "الظل" بالصورة الواضحة في تهديد، "أحمد" في هذا الموقف يحاول استرجاع الصورة الطبيعية المزيفة، لكن هذا القناع السلبي يخفي بداخله عنفاً حقيقياً، حيث ينتقل من صورة العدو المعتدي إلى المادح في وقت قصير من الزمن وهو ما يدل على غياب الانسجام الداخلي.

أما مدح سامية بعد ترهيبها فيحمل معنى التحكم والرغبة في السيطرة. وبالمفهوم الأعمق، تُمثل هذه اللحظة تدفق سيطرة "الظل" لكن بطريقة هادئة، من خلال استعمال الأسلوب اللطيف.

قصة أحمد تنتهي كما بدأت، بدون خاتمة صريحة، وهذا يمثل صدق تجربة الحرب، التي لا تمنح نهايات متوقعة ومباشرة، بل تبقى مصائر الأفراد عالقة في فضاء مفتوح على الشك والاحتمال.

• محمد فرح:

تستحضر الرواية شخصية "محمد فرح"، وهو عداء صومالي الأصل، هاجر إلى أوروبا وهو في سن التاسعة من عمره. نشأ وكون اسمه الخاص وأضحى من أشهر العدائين في العالم وقدم صورة النجاح. أسقطت عليه الرواية رمز التقوى والإرادة الصلبة، فهو لا يحضر داخل الرواية كمؤثر يتفاعل مع الأحداث السردية الروائية، بل حضر كعلاقة متشعبة بالدلالة إذ تظهر معه شخصية سامية باعتباره قدوتها ونموذجها الأعلى لبلوغ طموحها الرياضي والإنساني. يمثل رمزاً للحلم والهدف الذي تسعى إليه الشخصية الرئيسية بلوغه، إذ تعلق بصورته لمدة عشر سنوات. واستمر هذا التعلق حتى أثناء هجرتها، حيث احتفظت بصورته معها داخل كيس بلاستيكي كدلالة واضحة على مكانته القيمة واعتباره الرفيق الروحي لها. ومن خلال هذا الطرح، يظهر أن محمد فرح في الرواية مثال للشخصية الناجحة التي تعكس الرغبة في المثابرة والتقوى في وعي الشخصية الأخرى.

حمل ما يسميه فرويد "المثال الأعلى للأنثى" أي الصورة الكاملة للذات التي يطمح الإنسان للوصول إلى مرتبته. فرويد في نظريته يؤكد أن المثال الأعلى لا يستدعي الحضور الجسدي، بل يكفي أن يكون حاضراً في العقل الباطني كأداة تحفيزية. كذلك يجسد العلاقة بمحمد فرح ما يسميه فرويد "بالتعلق بالموضوع المثالي" وهو استثمار طاقة ليبيدية في موضوع يمثل الكمال المنشود.

أما في سياق المنظومة اليونانية، فإن شخصية محمد فرح نموذج "البطل الجمعي" التي تعني تجاوز الحدود الفردية الخاصة بالذات لتغدو رمزاً لإمكانات جماعة بأكملها. فالنجاح الذي حققه في إنجلترا والعالم ليس انتصار شخصي بل جماعي، والصورة المعلقة على الجدار هي "النموذج الأرثوذكسي" المتجسد في وجه بشري، تمثل عتبة الحلم المجرد والواقع الممكن.

يحمل محمد فرح في الرواية إشكالية مزدوجة المعنى في سياق الهجرة، المعنى الأول هو "نموذج الهجرة الناجحة" إذ أصبح بطلاً أولمبياً ورفع علم الصومال. والمعنى الثاني هو إشارة الرواية إلى أن سامية تحب محمد فرح لكنها تتمنى لو لم يغادر الوطن، وهذا الاختلاف يقود بالرواية إلى طرح سؤال عميق: هل الهجرة خيانة أم إنجاز؟

تكشف سطور الرواية تكشف أن الهجرة خيانة وإنجاز في آن واحد لأن هذا يعود لشخصية المهاجر، فهناك من يعتز بانتمائه ويتعزز بهويته وهناك من ينسى أصله ظناً منه بأن هذا هو النجاح.

• تيريزا كروغ:

هي من الشخصيات الثانوية التي لعبت دوراً إنسانياً ووظيفياً في متن أحداث الرواية وتسلسلها، فهي من أصول أمريكية تبلغ من العمر ستة وعشرون سنة تمارس مهنة الصحافة.

كانت تأتي لمقديشو لمتابعة الشأن الرياضي في بلدان غرب إفريقيا، حيث تعرّفت على المحاربة "سامية" من خلال إجراء مقابلة صحفية معها. ومُنذُ ذلك الوقت تحوّلت علاقتهم إلى علاقة الدعم والمساندة والصداقة، وأظهرت سعيها الصادق في مساعدتها لأجل السفر لبلد آمن لتطوير مسارها الرياضي.

غير أن سامية، في البداية اعترضت على موقفها وظلت متمسكة برفضها القاطع لفكرة الهجرة مفضلة تحقيق النجاح في وطنها، كانت تأمل بتحقيق هدفها وسط محيط يعلوه صوت البارود ويكتسيها القنابل، لكن بعد موت والدها قررت أن تُعيد النظر في قرارها لتتقن لاحقاً أن أحلامها لن تتحقق في الصومال.

شكلت هذه النقطة انعطافة حاسمة دفعتها للتواصل مع "تيريزا" لتتكفل بكل المستلزمات اللازمة للسفر حيث دامت ستة أشهر. في هذا الموقف، تظهر شخصية "تيريزا" بوصفها وسيطاً بين قطبين، الأول يمثل الخطر والانغلاق، والثاني يمثل الفرص والانفتاح الذي تمثله الهجرة. فقد كانت بمثابة جواز سفر الحرية لها، حيث كانت مستشارتها التي اهتمت بإرشادها العملي ووفرت لها الدعم المعنوي والمادي، مستفيدة من خبرتها الواسعة الناتجة من تنقلها من بلد لآخر وعدم تمركزها في مكان واحد. كما جسدت "تيريزا" أنموذج الثقة المتبادلة، إذ كانت تشجع سامية باستمرار على المواصلة لنيل النتيجة التي كانت تعمل عليها لسنوات وعدم الاستسلام للظروف، حيث ساعدتها للوصول إلى المطار والتوجه إلى "أديس أبابا" لأجل لقاء مدربها الجديد.

وبذلك تُمثّل "تيريزا" رمزاً للفرص والدعم وتُسهّم في إبراز فكرة أنّ تحقيق الهدف أحياناً يحتاج للتضحية والوساطة الإنسانية لفتح مدخل العبور نحو مستقبل زاهر.

ومن خلال هذا الوصف الداخلي والخارجي لشخصية "تيريزا" سنقف على أهم عبارة لها برهنت للمتلقّي دعمها لسامية.

ع1: "ليس به أي رائحة، إنه طبيعي، يا سامية، كل ما في الأمر أنه يخلو من رائحة البارود" ص 176.

السياق: في هذه العبارة تقوم بتوضيح لـ سامية بأن الهواء في "أديس أبابا" طبيعي، لأن حسب ما ذكرته سامية في الرواية "أن النسيم كان بارد ومختلف عن هواء مقديشو". فاستغراب سامية من غياب الرائحة يكشف عن تعودها على رائحة البارود إلى درجة أصبحت معها هذه الرائحة جزءاً من الإحساس الطبيعي لديها.

حسب فرويد، يمكن تفسير هذه العبارة كنتيجة لعملية "التكيف القهري" أي التكيف مع رائحة الجو الطبيعي برائحة البارود، حيث تصبح استدماج ظاهرة العنف داخل البنية النفسية للفرد جزء من تفكيره وسلوكه.

كما يمكن ربط هذا المشهد "بآلية التكرار"، إذ يعيد اللاوعي استحضار آثار الصدمة، مما يجعل غيابها سبباً في الشعور بالارتباك. وهنا تتجلى وظيفة "الأنا الواقعي" كرد فعل لتصحيح إدراك "سامية" بقولها: "إنه طبيعي يا سامية"؛ لتفك اللبس وعدم الوضوح الصادر من الشخصية الأخرى.

تمثل هذه العبارة القفزة الانتقالية التي أحدثتها "سامية" من محيط مظلم إلى محيط أكثر صفاءً. فرائحة البارود يمثل رمز "للظل"، أي ذلك الجانب الأسود القائم من تجربة الفرد القائمة على العنف والخوف، وتعود وعي سامية على هذا الفضاء. يدل "الهواء النقي" إلى الدخول والانفتاح على الوعي الجديد القريب من النقاء. كما تؤدي "تيريزا" في هذا المقطع دور "المرشد" الذي يساعد شخصية على إدراك الفرق بين "الصومال" و"أديس أبابا". ويمهد لمرحلة تحول نفسي ضمن مسار النفر وتصبح قادرة على فهم العناصر من حقيقتها بدل قمعها.

وبذلك، يمكن الوصول إلى نتيجة، أن هذه العبارة لا تقتصر على وصف سطحي بسيط، بل تحمل دلالة مثقلة بالرمز الذي يتجلى في الانتقال من فضاء مشبع بالعنف إلى فضاء متوازن تغمره النقاوة الداخلية والخارجية.

تأسيساً على ما سبق؛ كشف التحليل النفسي أن شخصية "تيريزا" كان لها وظيفة "المرآة النفسية" بالمعنى الكوهوتي، فهي تلك الشخصية التي بينت لسامية قيمتها في عيون العالم الخارجي.

ومن المنظور الأرشيتيبي اليوناني تمثل دور "الوسيط"، حيث ظهرت أمام البطلة سامية لتمهد لها طريق النجاة. أما في سياق الهجرة، فإن شخصية "تيريزا" تنطوي على بُعدين دلاليين:

- البعد الأول يكمن في قدرتها على تحويل فكرة الرحيل في وعي سامية بوصفه خياراً وجودياً لا مجرد حلم بعيد.

- أما البعد الثاني فيتجلى في محاولتها لإقناع "سامية" بأن الهجرة غير الشرعية في البحر تمثل خطراً على حياتها، في حين ترى "سامية" أن الخطر الأكبر هو بقاؤها الذي يؤدي إلى إطفاء الحلم وتآكل الذات.

وهذا الاختلاف بين المنطقين -منطق من يهاجر ومنطق من يراقب الهجرة دون معاشتها- هو أحد أعماق الأسئلة التي تناقشها الرواية في وجه المتلقي.

• إيشيتوتورا:

قدّمت رواية "لا نقولي إنك خائفة" إيشيتوتورا بوصفه شخصية ثانوية تركت أثر نفسي عميق في شخصية سامية وعزّز من قدراتها. عكس دور المدرب المحترف والمتمكن الذي يوازن بين الصرامة المهنية والبعد الإنساني. عندما كان شاباً كان رياضياً وعداءً محترفاً، بعد التجربة الطويلة انتقل إلى مجال تدريب العدائين المتمكنين في أديس أبابا، مسقطاً خبرته المهنية في قيادة وتوجيه الرياضيين.

تعرفت عليه سامية عن طريق صديقته الصحفية "تبريزا". تصفه في لقائها الأول أمام باب المطار بأنه طويل القامة، قوي البنية، عريض المنكبين، تظهر على وجهه ملامح تقدم العمر من خلال شعره الأشيب ووجهه الذي لم يعد مفعماً بالحيوية وأحست بلطفه لاسيما أناقة هندامه في ملبسه وسلوكه.

في البداية، لم يكن مقتنعاً بتدريب سامية بسبب حالتها الاجتماعية "كمهاجرة غير شرعية"، وظلت علاقته بها محكومة بالخوف، وهو ما يكشف عن وعيه لقواعد المنظومة القانونية، غير أن إلحاح البطلة "سامية" عليه دفعه لإيجاد حل وسطاً يلبي رغبتها في تحقيق حلمها لأنّه لم يكن بمقدوره إدماجها مع العدائين الآخرين خوفاً من أن يخسر مكانته العالمية وسمعته الحسنة. واقترح عليها أن تتدرب ليلاً أثناء مغادرة العدائين الآخرين. وهو ما يظهر عن حسه الإنساني وقدرته على الجمع بين الالتزام بالقوانين من جهة واستحضار البعد الأخلاقي في التعامل مع الموهبة الضائعة من جهة.

في بداية الأمر قبلت سامية أن تبقى خلف السياج وتتأمل في العدائين وهم يركضون بحرية، بينما هي تعيش في حالة الانتظار والعزلة حتى يحين دورها. المدرب كان يدرك هذا الواقع الصامت لكن لم يكن بوسعه تغييره، بالرغم من أنّه كان يتابعها في بداية تدريبها لساعات متأخرة في الليل، وكان يراقب طريقة جريها ويوجهها، ويصحح أخطاءها لتطوير أدائها. وقد شكّل وجوده بجانبها تجربة جديدة إذ أحست لأول مرة أنّ هناك من يهتم بها ويقتنع بموهبتها. الأمر الذي جعلها تعتمد على نفسها كدليل على نجاح "إيشيتوتورا" في غرس وترسيخ قيم الانضباط وتعزيز حس الاستقلالية داخلها.

غير أنّ بلوغ القمة يقتضي الاعتراف بالآخر في هذا الموقف بدأت سامية تدرك أن الهروب ونمط العيش القائم على العزلة يسهمان في طمس الهوية ومحو معالمها، وهذا الوضع لن يسمح لها بتحقيق حلمها الرياضي. فكان هذا السبب الرئيسي الذي جعلها تفكر في الهجرة نحو أوروبا بحثاً عن فضاء يعترف بها ويمنحها فرصة لإثبات ذاتها.

ومن هنا يقتضي أن نقف على أهم العبارات التي جاءت على لسانه:

ع 1: "مرحبًا بك في مدينتنا، يا سامية" ص 135

السياق: تمثل هذه العبارة لحظة التعرف الأولى بين المدرب وسامية في مطار "أديسا أبابا".

تعكس هذه العبارة حسب النسق الفرويدي محاولة من المدرب لتقليل التوتر والقلق النفسي الذي أحاط بسامية، لتوليد شعور الدفء والانتماء في الطرف الآخر. كما يظهر "إيشيتوتورا" في هذا المشهد، وهو يمارس وظيفة قريبة من وظيفة "الأنا الأعلى" من خلال محاولة إدماج سامية في هذا المحيط الرياضي الجديد. أما استعمال اللغة الإنجليزية التي حاورها بها المدرب فتشير إلى بداية استسلام "الأنا" للتأقلم مع الواقع والاندماج فيه.

حسب المنظور اليونغي، فإنّ هذه العبارة تحمل دلالة "المرشد" فالدرب يُمثّل بوصلة سامية لمواجهة المجهول وعبور المرحلة الانتقالية، ممّا تشكل بداية مسار "التفرد" عند البطلة.

ع 2: "المدرب، يمكنك أن تناديني هكذا مؤقتًا" ص 135

السياق: تشير هذه العبارة إلى أنّ المدرب قام برسم حدود وأنّ العلاقة ستبقى بينهما في إطار العمل فقط. تدل هذه العبارة عن حضور آلية "التحقّظ النفسي" التي تقوم على الرسمية والغموض في بداية العلاقات. كلمة "مؤقتًا" تعكس رغبة "الأنا" في وضع قواعد نظامية تجنبًا للاندماج السريع الذي يدل على سيطرة "مبدأ الواقع" في التعامل مع الآخر.

تشير هذه العبارة إلى "الغموض الرمزي" المتعلقة بشخصية المدرب، لأنّ لم يستقر موقعه النفسي داخل وعي سامية، ويُحيل هذا الظهور إلى النموذج الأصلي للمرشد عند يونغ.

ع 3: "لا يمكن القيام بذلك، يا سامية، يؤسفني ذلك، يجب أن تضعي ذلك في اعتبارك، لا يمكنك القيام

بذلك". ص 180

السياق: المدرب في هذا المقطع يقطع أمل إدماج سامية مع العدائين الآخرين بسبب عدم وصول المستندات التي تثبت هويتها.

تشير هذه العبارة عن صراع بين "مبدأ اللذة" الذي يعكس عن رغبتها الشديدة في بناء هويتها عبر الإدماج والتدريب العلني، وبين "مبدأ الواقع" القاسي الذي يفرضه القانون ممّا يجعل سامية تعيش في حالة العزلة

والتهميش. كما يظهر المدرب باعتباره يُمارس وظيفة "الأنا" من خلال توجيهه والعمل على ضبط رغبات سامية.

تعتبر هذه المرحلة من مراحل "الاختبار النفسي" التي يمر بها الإنسان في مساره نحو تحقيق "الفردانية"، إذ تواجه "سامية" مجموعة من العراقيل التي تحدّ من تحقيق رغبتها الذاتية بشكل مباشر، ويُعتبر هذا العائق جزءاً مهماً من إدراك الواقع، حيث يساهم في عملية النضج النفسي التي تدفع الذات نحو التطور والتكامل.

ع 4: "يمكنك العدو ليلاً بعد أن يغادر باقي الرياضيين الملعب". ص 181

السياق: تشير هذه العبارة إلى الحل الذي اقترحه "إشيتوتورا" لسامية عندما أصرت عليه بضرورة الشروع في التدريبات رغم صعوبة الظروف القانونية المحيطة بها.

تدل هذه العبارة على آلية "التسامي"، حيث يتم تحويل رغبة سامية في التدريب العلني إلى حل بديل يُلبّي تلك الرغبة نسبياً، كما تُمثل مسعى "الأنا" لتحقيق التوازن بين الرغبة النفسية الداخلية وبين القيود الصارمة التي رصدتها القيود الخارجية للتقليل من شدة التوتر النفسي.

الأمر الذي يمنح الحدث دلالة إيحائية متعلقة بـ "اللاوعي" في التصور اليونغي، لذلك فإن التدريب في الليل يشير إلى تطور "سامية" في موقع بعيد عن الأنظار والاعتراف الاجتماعي. كما يحمل دلالة "الظل" الذي يشير إلى أن سامية لم تحقق هدفها واندماجها الكامل.

ع 5: "عليك أن تضعي في اعتبارك أن من وجهة نظر البعض أنتِ هنا، تهريب، يا سامية، يجب أن تكوني حذرة في أي فعل لك، لا يمكنك أن تظهري كثيراً". ص 182

السياق: جاءت العبارة في سياق التنبيه من طرف المدرب حيث قام بتحذير سامية بأن وضعها القانوني لا يسمح لها بالظهور العلني لأن حالتها الاجتماعية غير مستقرة وهذا الظهور يعرضها للمشاكل.

يُدل هذا المقطع على سيطرة "الأنا الأعلى" الاجتماعي الذي يتولى الهيمنة، ممّا يجعل سامية تعيش حالة من القلق والخوف من العقاب القانوني، ومن منظور أوسع يمكن الوصول إلى تحديد أن هذا السلوك يعكس هشاشة داخل المجتمع مما يجعلها تبني آليات دفاعية لا وعية أهمها الكبت والحذر المستمر كتقنية لحماية نفسها داخل المجتمع. تشير العبارة في المفهوم اليونغي إلى حضور مفهوم "الظل" الذي يتبع سامية في كل مراحل حياتها ممّا جعلها موقع التهميش والعزلة.

ومن هذا المنطلق، تكشف شخصية "إيشيتوتورا" أنَّ الهجرة تحتاج إلى "محطة وسيطة" تمدّ المهاجر بما يعينه لمتابعة مساره. فحسب المنظور الفرويدي يرمز إلى "سلطة أبوية بديلة" تستقبلها سامية بمحض إرادتها لأنها تخدم هدفها، أمّا من منظور يونغ فهو "الأستاذ المعلم الأرشيتيبي" الذي يعمل على تطوير مواهب البطة وصقلها دون أن يَنقُص من قدراتها.

وفي سياق الهجرة يمثّل حقيقة سيكولوجية بالغة الأهمية وهي أنَّ المهاجر أثناء اغترابه يجد في كل محطة من يمد له يد العون للعبور للمحطة الموالية، وبينت الرواية موقفه الإنساني بالرغم من اختلاف مقوماتهم الجغرافية والقومية.

• زاسان:

تستحضر رواية "لا تقولي إنك خائفة" لشخصية "زاسان" بوصفه مسؤولاً في اللجنة الأولمبية الصومالية في مدينة مقديشو، حيث تلاقيه سامية لأول مرة في فناء منزلها بعد عودتها من المدرسة، من أجل دعوتها للمشاركة في مسابقة الأولمبياد والتحضير لها.

كان يرتدي ثياباً أنيقة تعكس طابعه الإداري كأنه من رجال الأعمال أو السياسيون كان ذو شعر خفيف وعريض المنكبين ونحيف الجسد، ولاسيما طابعه الهادئ وأسلوبه الواثق بدا كشخص يتمتع بكاريزما وشخصية جذابة كان يبدو كأنه لورد إنجليزي كأنه سافر كثيراً أو عاش لفترة طويلة خارج الصومال وهو ما أكسبه هذا الحضور الملفت مقارنة بالشخصيات الرياضية الأخرى.

يؤدي دور المسؤول الرياضي في مشوار سامية، لأنه يعتبر أول شخصية اعترفت بموهبتها وقام بدعمها في المؤسسة مؤكداً من قدراتها دائماً يسعى لزرع الروح الرياضية في ذاتها بقوله: "عليك ان تركضي بكل قوتك" لكن الظروف المحلية الصعبة كانت تُعرق الوصول إلى الأولمبياد.

ومن خلال الوصف الذي قدّمه السارد تتجلى رمزية هذه الشخصية داخل الرواية، إذ يُمثّل المرأة العاكسة للطموح اللامحدود، لكن روحه المهنية تبقى مقيدة إلى حد ما.

ع1: "الآن، إذا أحببت، بالمناسبة لم أقدم نفسي حتى الآن أنا زاسان، زاسان عبد الله" ص 44.

تمثل هذه العبارة لحظة التعارف الأولى بين زاسان وسامية في فناء منزلها، حيث جاء خصيصاً لأصحابها معه بسبب الانتصار الذي حققته في هرجيشا، وطلب منه "عبيدي بيليه" التعرف عليها شخصياً.

تمثل هذه العبارة لحظة اللقاء الأول بين زاسان وسامية إذ يحاول بناء علاقة تواصلية آمنة معها لتخفيف التوتر، فتقديم النفس هنا يشير إلى إنتاج وظيفة تطمينية تساعد "الأنا" للتأقلم وتقليل التوتر المتعلق بالمجهول. كما أنَّ الطريقة التي حاورها بها زاسان تدل على مدى وعيه بأهمية الاحتواء النفسي لتقبل الآخر وتكوين الثقة بينهما، لإقامة علاقة متماسكة قائمة على الأمان بدل الخوف.

حسب المنظور اليونغي، فإن هذه العبارة تشكل دلالة "النموذج الأصلي للمرشد" إذ يُمثل "زاسان" المرافق والموجه الذي سيرافق سامية في مشوارها الجديد، كما أنَّ ذكر الاسم الكامل لا يدل على التعريف بالنفس فقط بل يمثل عبور البطلنة لفضاء مختلف يعمل على تحقيق الذات.

ع2: بين الهواة، سامية، الآن أنت . فقط بين الهواة "ص124"

السياق: تشير هذه العبارة عن إلحاح سامية ورغبتها في إثبات ذاتها بأنها أقوى عداءة صومالية. تُجسد العبارة طموح "الأنا" لإخضاع رغبة التفوق المتعلقة بسامية لسلطة مبدأ الواقع، حيث يحاول زاسان التقليل من اندفاعها العميق والنرجسية المرتبطة بإثبات ذاتها.

كما تكشف العبارة عن محاولة توجيه "الأنا" نحو إدراك قدراتها الفعلية في مجال الرياضة، وبهذا يُحاول العمل على وظيفة تربوية تقوم على حماية سامية من خيبة الأمل المتعلقة بهذا المجال، لأنَّ التوقعات المبالغ فيها تحدث صدمات نفسية يصعب معالجتها.

كما يكشف في هذا التصرف بداية وعي سامية لاكتشاف موقعها الرياضي الحقيقي الذي يحتاج لتحسين أكثر، وهو وعي ضروري في عملية التفرد. فزاسان في هذه المرحلة بصفته مرشد يساعد لها لإدراك المستوى الذي تنتمي إليه، ليسمح لها بإنشاء هوية متوازنة وتشبهها.

ع3: "هل تريدين أن تصبحي جزءاً من لجنتنا الأولمبية" ص121

السياق: تمثل هذه العبارة، لحظة تقديم زاسان عرض المشاركة في لجنتهم بصوته العذب. يُعبر هذا المقطع عن تحفيز دافع الطموح لدى سامية، إذ تحرك هذه الوضعية الرغبة المكبوتة في الاعتراف الاجتماعي. كما أنَّ السؤال يوقظ رغبة "الأنا" في تجاوز الإحساس بالنقص والعزلة، بطريقة رمزية تجعلها ترد الاعتبار لذاتها وتمنحها الشعور بالقيمة. كما تدل العبارة على تحقيق "مسار التفرد" ومن ثمَّ تصبح اللجنة الأولمبية دلالة رمزية تحيل للأفق بوصفه فضاءً للانفتاح وغاية للتحقيق الذاتي.

ع4: لن تفوزي اليوم، لن تقربي حتى من الفوز، لكن أريني ما يمكنك فعله، أثبتني لي أن مضمار السباق والجمهور والمنافسات لا يخيفونك "ص(125).

السياق: تَكشِفُ هذه العبارة تدخّل المرشد "زاسان" ب خطاب مباشر في أذن سامية للتقليل من توقّع الفوز ليس لإحباطها، بل لإبعاد القلق النفسي حول النتيجة بدل الأداء.

تدل هذه العبارة لاستخراج الطاقة المكبوتة في الجري والأداء، وهو ما ينسجم مع عملية "التسامي"، إذ يُحاول فكّ مشاعر القلق الذي يعرقل الأداء إلا قوة حركية وإرادة لكسب النتيجة، بدل الاستسلام للرهبة. كما أنّ خطابه يدلّ على تحفيز وظيفة "الأنا" وتقويتها لتجاوز التردد والانفعال.

ويبرز هذا المشهد مرحلة مواجهة مع "الظلّ" من خلال خطاب زاسان الذي يدفعها لمواجهة مخاوفها المرتبطة بالفشل ونظرة الآخرين.

وتتجلى أيضاً وظيفة "المرشد" الذي يؤديها "زاسان" لتوجيه سامية والمشى في قوّتها لإثبات ذاتها أمام الحضور.

ع5: "جيد لا تخشي شيئاً اليوم أبداً، سترين أن كل شيء سيكون على ما يرام".

السياق: تحمل العبارة دلالة قوية على إثبات سامية في الأول أنها لا تخشى من أي شيء، فجاء دعم زاسان كمساعدة لخوض هذه التجربة.

تكشف العبارة عن وظيفة دعم نفسي، للتقليل من التوتر الذي نتج من الحوار السابق، حيث حاول زاسان السيطرة والعمل على إعادة التوازن "للأنا" لغرس مبدأ الثقة.

في هذا السياق يتجلى حضور "المرشد الحامي" الذي يغرس الطمأنينة في روح البطلة لمواصلة رحلتها نحو "التفرّد" وتحقيق النضج الداخلي والاستمرار في مسار التفرّد.

ع6: "إننا نُقدّر جهودك، وإرادتك الحديدية والرغبة في الفوز التي تظهرينها" ص 135.

السياق: هذه العبارة الأولى التي استعمل بها زاسان حديثه عندما قررت اللجنة أن تقوم بإشراك سامية في دورة الألعاب الأولمبية.

تُشير هذه العبارة إلى تحفيز وظيفة "الأنا" لدى سامية، من طرف "زاسان"، إذ منح لها اعترافاً وعزّز مشاعر النقص والتهميش التي راودتها في التجارب السابقة.

كما يدلّ التركيز على "إرادتها الحديدية" و "الرغبة في الفوز" من العبارات الدالة على عكس الدافع النفسي القوي لديها في نظر الآخر، حيث يتم تسخير القوة النفسية للإنجاز بدل الاستسلام للفشل، ومن هذا المنطلق، تتحول كلمات "زاسان" لمصدر دعم نفسي.

من منظور كارل يونغ فإن هذه العبارة تشير لاستحضار صورة "المرشد" من خلال دفع البطلة سامية لاستكمال تحقيق ذاتها، ومن هذا الطرح تصبح "الرغبة في الفوز" نموذج لشق مسار التفرد وتحقيق هويتها الذاتية.

ع 7: "لن تتمكني من الحصول على تصنيف متقدم يا سامية، لكننا فكرنا في أنه يجب أن توظفي رغبتك في الفوز كتجربة تمهيدية لدورة الألعاب الأولمبية المقبلة التي ستقام في لندن 2012 .. كي تتأقلمي على الأمور، لذلك أطلب منك - إذا كنت تشعرين أنك قادرة على ذلك - السفر إلى الصين والعدو في هذا الأولمبياد" ص 136 .

السياق: في هذا السياق، يتحدث "زاسان" مع سامية محاولاً التقليل من احتمالية القلق من الفشل، إذ يحوّل مشاركتها في الأولمبياد كتجربة لاكتساب الخبرة ليس بالضرورة الحصول على التتويج.

تشير هذه العبارة إلى مبدئين، الأول يمثل "مبدأ الرغبة" الذي يحاصر سامية وتطلعها المستمر في الفوز والنجاح. والثاني يمثل "مبدأ الواقع"، الذي من خلاله يحاول المسؤول الرياضي التخفيف من صدمة الفشل.

كما يسهم هذا المعطى إلى إبراز جزءاً من مسار "التفرد"، من خلال اجتياز سامية عدة مراحل صعبة كانت سبباً في نضجها النفسي. زاسان في هذا الموقف قام بدور "المرشد" من خلال هذه مساعدة.

وفي منظور آخر فإن زاسان يحمل صفة "الأب الجزئي" ما يسميه فرويد "في السياق المؤسسي"، إذ أنه اعترف بموهبة سامية لكن لم يمنح لها الحماية الكاملة. وهذا النوع من الشخصيات يغرس في شعور الطرف الآخر ما يسميه فرويد بـ "التوقع المحبط"، حيث ارتفع ضغط الأنا لدى سامية، ممّا دفعها للبحث عن مسارات بديلة.

وفي المنظور اليونغي يحمل زاسان نموذج "الحارس الأرشيبوي"، الذي وقف أمام موهبة نادرة لكنه لم يكن يملك الاستراتيجية المناسبة التي تمهد لسامية شق طريقها وهذا ما جعلها تلجأ لحل آخر هو الهجرة السرية.

وفي سياق الهجرة جسد ما يسمى "بالفخ المؤسسي"، وهي تجربة يعيشها العديد من المهاجرين قبل وصولهم لأرض المهجر، حيث يراهنون على المسارات الرسمية لكنهم يصطدمون بواقع مزيف نظراً لكثرة الوعود مقابل

ضعف النتائج الفعلية. وهذا بالفعل ما سقط على سامية، لأن المؤسسة الرسمية لو تكفلت بها وترجمت وعودها على أرض الواقع لما احتاجت للجوء لهذه المغامرة المجهولة. فالنص الروائي لم يصرح بهذا المعنى بطريقة مباشرة، بل استحضره فقط بين السطور.

• الرجل العجوز : ص 55

التقت به سامية وصديقها علي في إحدى شوارع مقديشو صدفة، يتصف بلحيته الطويلة وعظام وجهه النابتة، أخذ ينظر إليها بعين ريبة، تفحصها من قمة رأسها إلى أخمص قدميها وتساءل بدهشة: "أين الحجاب والديريك ها. يا أيتها الطفلة؟ هل نسيت أن ترتدي ثيابك اليوم؟

وقد أجاب "علي" عنها نيابة: "إنها رياضية يا سيدي، وقد فازت لتوها بالسباق. تستحق الاحترام الذي يناله كبار الرياضيين"، "العجوز" في هذا المشهد يجسد ما يسميه فرويد بـ "الرقابة الاجتماعية الخارجية - المتجسدة في شخص. هذا اللقاء الغابر كشف على أن سامية لا تواجه فقط جماعة الشباب المتطرفة، بل تواجه أيضاً الثقافة المنغلقة التي تضغط على المواطن.

ويونغيا تحمل هذه الشخصية نموذج "الحارس على العتبة" في جانبه السلبي، إذ يمثل الوعي الجمعي القديم الذي تيقن بأن التغيير عار، فيحاول منع البطلة من الانطلاق من خلال طريقة كلامه. ودفاع "علي" على صديقه في هذا المشهد، دليل على دوره الإيجابي في حياة سامية، قبل أن يتحول لاحقاً إلى جزء من أفراد الميليشيات.

أما في سياق الهجرة فإن العجوز يمثل السبب الرئيسي الذي يجعل البقاء مستحيلاً، فسامية لم تختار طريق الهجرة هرباً من جماعة الشباب فقط، بل هربت من كل "عجوز"، هربت من كل سؤال عن الحجاب، وهربت من كل نظرة دهشة واستنكار.

• عبيد سعيد إبراهيم: ص 137

تقدم الرواية شخصية "عبيد" بوصفه شاب يبلغ الثامنة عشرة من عمره، قصير القامة ينتمي إلى الوسط الرياضي تعرّفت عليه سامية في أثناء التدريب للأولمبياد، أصبح رفيقها لدرجة أنها كانت تراه في صورة صديقها "علي"، وهو ما يعكس العلاقة العميقة التي جعلته يحتل مكانة رفيعة لدى سامية، من خلال أخلاقه واعتباره كعنصر داعم داخل محيطها الرياضي.

ومن الناحية النفسية، كان قد أُنقن دور الشخصية المساندة ساعدها في تجاوز انفعالها وشوقها لأهلها غير أن هذا البعد الإيجابي سيتعرض للاهتزاز بسبب جماعة الشباب، التي قامت بالاعتداء عليه ووجهت إليه عبارات مهينة بسبب لون بشرته السوداء فعبارة "أيها الزنجي" تركت أثراً في قلبه حوّلت من وضعية الرفيق الداعم إلى وضعية الضحية، داخل مجتمع سيطرت عليه العنصرية والإقصاء.

• دوران فرح:

يمثل نائب رئيس اللجنة الأولمبية كان له دور بارز في دعم وتوجيه سامية حيث مَنح لها فرصة العمر للمشاركة في أولمبياد بكين برفقة صديقها "عبدى سعيد إبراهيم"، ومواجهة أكبر العدائين في هذا المجال من بينهم فيرونكا كامبيل براون.

من الناحية الخارجية، يتصف دوران فرح بحسن الوجه ذو شعر أبيض لاسيما صفاته الحسنة ولباقة التي أضفت طابعاً قيماً لشخصيته وحضوره وهو من يقرر إعطاء سامية زوجاً من الأحذية المخصصة للجري بعد سباق جيوتي. ص (130)

ومن هذا المنطلق، تكتسب شخصية دوران فرح دلالة رمزية في بناء الرواية من خلال إرادته ودعمه للنجاح الرياضي، وكذلك تشبّع بالروح المهنية القادرة على تحويل هذا الدعم إلى إنجاز حقيقي. دوران فرح يمثل الوجه الإيجابي للمؤسسة، لكنه يظل مقيداً بحدودها، وهبته لسامية حذاء الرياضي يعتبر كاعتراف بموهبتها لكنه لا يغيّر الواقع.

ودلالاته في جانب الهجرة يمثل رمز النوايا الحسنة داخل المؤسسات المعطوبة، فالمشكلة لا تتجلى فيه، بل في النظام السائد الذي لا يمكنه من تحويل الرغبة في المساعدة إلى دعم فعلي يظهر على أرض الواقع.

• خيرو:

يمثل "خيرو" رمز الشر والعدوان في هذه رواية، مثّل دور "رئيس جماعة الشباب" الذي أسهم في القضاء على أمل الشعب الصومالي بهيمته على الرجال والنساء. بين عشية وضحاها، حوّل أرض الشمس والحرية إلى سجن يتدرب فيه المتطرفين، تم منع الاستماع إلى الموسيقى، وغُلّق جميع قاعات السينما، قرر بحظر التجوال ومنع النساء من القيام بأي أعمال ترفيهية، فُرض عليهم ارتداء البرقع الأسود وأصبحت كافة أزياء الصوماليات لا تصلح إلا لتنظيف الأرضيات.

أما الرجال، تم إجبارهم على ارتداء سراويل طويلة وحُرْم عليهم ارتداء سراويل قصيرة، والذي يخالف هذا الأمر يؤمر بخلق شعره كلياً أو أن يطلقوه على النمط الإفريقي. لكن، العقاب الأسوأ كان قرار إطفاء أعمدة الإنارة بين عشية وضحاها، بات كل شيء ممنوعاً، ملغياً محظوراً ص 88.

نجح "خيرو" وجماعته في القضاء على الصومال، وطمس هوية الشعب بأكمله لاسيما الفتاة المحاربة "سامية"، التي كانت من ضحايا هذا المفترس الذي قام باغتيال والدها "يوسف عمر" انتقاماً حين تمردوا على أوامره.

من هذا المنطلق، يتضح أنه يمثل نموذجاً مكثفاً للمأساة التي عصفت بفضاء الرواية، حيث دور الشوك الذي أعاق مسار سامية الشخصي والرياضي. كما ترتبط شخصيته بالانهيار وحالة التفكك المباشر الذي اجتاحت العائلات الصومالية نتيجة قواعده الإعدامية التي أسهمت في تفكك الأسر والأحباب، مما جعله رمزاً للقوى المدمرة وزعزعت الاستقرار الاجتماعي وتعطيل أحلام الأفراد وطموحاتهم.

أما في الجانب النفسي، فقد مثّل صورة "الظل الجمعي" الذي لاحق مسار سامية وجعل حياتها منحصرة في برقع شديد السواد حمل كل ما تنفيه الإنسانية باسم الدين، وأصبح اسمه يتمدد وينتج خيرو آخر في كل جيل، أما حسب قاعدة فرويد فإنه يجسد صفة "الأنا الأعلى الجمعية" حيث لا يطبق القانون الخارجي الأصلي بل يجعل المجتمع يرضخ لأيديولوجيته وهيمنته بدون مناقشة.

واغتياله "يوسف عمر" يكشف عن حقيقة محاولته لقتل "الأنا الأعلى البديلة" التي يمثلها الأب في حياة ابنته، باعتباره سنداً لها ومشجعها الأول، هذا الفعل يعتبر كتمرد على منظومة خيرو، لذلك وجب القضاء عليه. وفي جهة أخرى، جسدت هذه الشخصية ما يسميه فرويد بـ "بالقوة التدميرية" من خلال العنف الذي يمارسه في حق الشعب وسعيه المتواصل لإلغاء كل من يختلف عن أوامره.

وفي سياق الهجرة، يعتبر خيرو المنتج الأول لهذه الظاهرة في الرواية بسبب وجوده وهيمنته أظهرت سامية أن تهاجر.

ومن خلال هذا الطرح تستنتج أن هذه رواية جسدت حقيقة صارخة بين سطورها وهي أن معظم الهجرات القسرية في عصرنا المعاصر ليست فقط بسبب الفقر والظروف الاقتصادية المتدنية، وإنما الهرب الحقيقي يكون بسبب منظومات العنف التي تكبح حقوق الإنسان، وهذا ما مثله "خيرو" فهو لم يجبرها على الهجرة بل قتل نقطة ضعفها وقوتها، ممّا جعل اللجوء إلى الاغتراب قرار حتمي وليس اختيار.

وأخيراً يمكن القول أن الهجرة لا تقتل الحرية مباشرة بل تقتل من يجسدها ثم يترك الآخرون في متاهة الاستسلام أو الرحيل.

• حسين:

تقدم الرواية شخصية "حسين" بوصفه نموذج للضحية التي هيمنت عليها الجماعات المسلحة إذ هدمت مساره الشخصي والفني. كان عازفاً لآلة الشاريو في فرقة شمس الدين الموسيقية وهناك تعرّف على "هودان" التي ارتبط بها وتزوجها في سن السادسة عشر من عمرها بسبب إعجابه بها. كما كان يعمل كهربائياً من أجل تأمين متطلبات الحياة، غير أن الظروف المحيطة بمقديشو جعلت حياته في حالة من الهشاشة مما سبب انفصال حتمي عن زوجته.

ومن خلال مساره، تكشف الرواية مدى عمق أثر الحروب لتتحول حياة حسين إلى مأساة، حيث ينتقل دوره الروائي إلى الزوال التدريجي واختفائه المفاجئ من مسار أحداث الرواية.

من هذا المنطلق، تكشف الرواية أن شخصية حسين تحمل دلالة رمزية على مدى ضياع الإنسان داخل الفوضى التي تهضم الأفراد وتمحي وجودهم. جسد ما يسميه فرويد "بالأنا المنهكة" لتعرضه لضغوطات اقتصادية واجتماعية تجاوزت "أنه" قدرتها على التحمل. والموسيقى التي كانت تعتبر شغفه وملجأه للتعبير أصبح الطريق إليها مسدود بسبب الحرب. وخسارته لزوجته "هودان" لاحقاً يجسد الخسارة المضاعفة، فالحرب دمرت حياته المادية من جهة ثم فرقته مع محبوبته من جهة. فهو يُمثل "ضحية الهجرة غير المهاجرة" فهو لم يلجأ لمسار الغربة، بل الغربة لجأت إليه. فقد طعم الحياة وما يجعل للبقاء معنى، وقصته تكشف أن الهجرة تخلف وراءها أفراداً يصطدمون بواقع الخسارة المحتممة ويفقدون شركات حياتهم وتتكرر أحلامهم دون أن يتحركوا خطوة واحدة.

• عُمر:

يُعتبر من الشخصيات الثانوية في الرواية، كان له دور في تعويض هودان عن مأساتها السابقة، تعرف على هودان في أرض المهجر ينتمي إلى الأصل الصومالي إذ ارتبطا وطلب يدها للزواج بعد تجربتها القاسية، نجح "عُمر" في بناء أسرة داخل فضاء المنفى خاصة بعد إنجاب ابنتهم "منار".

كشفت الرواية عن مدى تأقلمه في الانتقال والترحال، وفي الأول كان قد استقر في "مالطا" بعد ما انتقل إلى "فنلندا" بعد ما إلى "هلسنكي"، فرويديا يُمثل هذا الزوج نموذج "الموضع الجديد" الذي تبني عليه هودان

حياتها. وتساعدنا على تجاوز الحداد والمضي قدماً. ومن ثم، فإن شخصية "عمر" تعكس صورة المهاجر الذي تجاوز الحرب وسعى لبناء حياة مستقرة نسبياً. في مقابل الشخصيات الأخرى التي سيطر عليها الحرب فهو رمز ارتبط "بالنجاة" ونجح في بناء الهوية المسلوبة داخل المنفى.

• "سعيد"، "أوبا"، "شريمارشى"

تُمثل هذه الشخصيات "إخوة سامية"، من الجانب فرويدي هم يجسدون المحيط الأسري الموسع الذي يساهم في تشكيل شخصية البطلة من خلال العلاقات الأخوية التي تؤثر في احساسها بالإنتماء داخل الأسرة. وفي الجانب اليونغي يمثلون "الجمهور الجمعي" الذي يشهد على رحلة البطلة دون اسهامهم فيها مباشرة لكن لم يكن لهم حظوظ الظهور الكبير في متن الرواية، لكنهم كملوا النسيج، يمكن تسميتهم "بالشخصيات الخلفية" الذي تتبثق منها القصة الرئيسية.

ذكرت الرواية شخصية "أوبا" في صفحة "41 و42" عندما قامت بإشعال البخور في المنزل كرمز لهدوئها وحبها للنقاء وتمسكها ببقايا الطمأنينة، كما يحمل دلالة التطهير والسلام.

أما من المنظور النفسي، فقد تشير إلى التخفيف شدة القلق والتوتر، دليل على أن "أوبا" قامت باللجوء إلى البخور مساء اليوم الذي جُرح فيها والدها من طرف "جماعة الشباب"، فاعتمدت على البخور لنشر التوازن النفسي المؤقت بين أفراد العائلة.

وفي سياق الهجرة تُمثل هذه الشخصيات جزء من "ما يُترك خلف"، وهذا الترك هو أثقل ما تحمله الهجرة نفسياً.

• الجدة آسية:

هي سيدة عجوز، أول من حملت سامية بين ذراعيها أثناء ولادتها، فقررت سامية أن تجعلها في مقام جدتها. وفي اليوم الذي اقترب فيه موعد سفرها الى الصين كانت بين الأوائل الذين بادروا بزيارتها، وهذا دليل على حبها لها. أهدتها قميصاً قطنياً لترتيبه أثناء المسابقة معتقدةً أنه سيجلب لها الحظ.

من هذا المنطلق، يمكن قراءة هذا الموقف على النحو التالي:

ع: "سامية، نتمنى لك رحلة سعيدة، وأن تشرفي بلدنا واحتفظي بهذا - القميص - اشتريته من السوق لسفرك كي يجلب لك الحظ السعيد. لست أدري إن كنت سترغبين ارتدائه عندما تركضين..." 139.

يكشف هذا القول عن آلية دفاعية مثل "الإسقاط" و"التكثيف" حيث تقوم الجدة آسية بإحالة رغبتها في حماية البطلة سامية بشيء ملموس وهو القميص.

كما يمكن اعتبار "القميص" موضوعاً انتقالياً مشحون بدلالة نفسية لأوعية مرتبطة بالخوف من الانفصال أو احتمالية الموت، خاصة وأن السفر ينعكس عليه "قلق الفراق" الأمر الذي جعل الجدة من أول الحاضرين لتهدئتها. كما أن عبارة "يجلب لك الحظ السعيد" يعكس وظيفة مبدأ اللذة من خلال حسن الظن وربط تأثير الأشياء الرمزية على الواقع.

حسب المنظور اليوناني، يمكن اعتبار "القميص" رمزاً يتعلق بالبعد الجمعي كما يرتبط "بالنموذج الأصلي" الذي يتجلى في صورة الجدة آسية باعتبارها "مرشدة" تقوم بدعم سامية نفسياً قبل خوض مسار "التفرد" والاكتشاف الذاتي الخاص بمسار البطلة. أما دلالة القميص فإنه يعكس رغبة اللاوعي الجمعي من خلال منح الحماية لسامية.

وعلى هذا فإن هذا المقطع يشير إلى الترابط المباشر بين بعدين؛ الأول عاطفي فردي والثاني رمزي جمعي. كما تجسد دور العجوز الحكيمة "الأرشييتيبيية" حاملة ذاكرة الجماعة وحكمتها عبر الزمن، كما تمثل تاريخ العائلة الصومالية قبل التشتت والهجرة، فهي ترمز إلى الماضي الأصيل والذاكرة العائلية المهددة بالضياع بسبب الحرب والهجرة.

• العجوز تاجيري :

يعتبر صديق "ليوسف عمر" و "ياسين" وكان من الأوائل في حي بونديري، الذين سارعوا إلى توديعها دليل على ارتباطه الوجداني بها وحرصه على إثبات مشاعر الحب قبل السفر وعبارته الآتية دليل على ذلك.

ع: " سامية، أبلغني الصين سلامنا، ولا تأكلي تلك الحيوانات الصغيرة الغريبة المقلية " ص 139

يمكن تفسير هذا القول بوصفه تعبيراً عن آلية الدفاع من نوع الإزاحة، حيث قام بإنزاح قلقه المتعلق بسفر سامية إلى توجيهات بسيطة متعلقة بنظام تغذيتها وسلوكها، واهتمامه بها يحمل دلالة أبوية تقوم على الرعاية والحماية المرتبطة بمبدأ اللذة. كما يمكن حصر هذا المشهد وراء روح الرفاهية أو السخرية المرححة كنوع من التكوين النفسي.

تدل العبارة على بروز النموذج الأصلي للأب الحامي، ف"تاجيري" قام بدور الأب البيولوجي الغائب وعوض مكانته من خلال إرشاده قبل موعد انتقال سامية .

كما أن تأكيده على الإشارة "الصين" و"الحيوانات الغريبة المقلية" دليل على اشتغال اللاوعي الجمعي بوصفه فضاءً مجهولاً ومثيراً للقلق مقارنة بالنظام المؤلف.

وهكذا ، فإن هذه العبارة من الوهلة الأولى تظهر نصيحة عادية تمتزج بالمرح، لكن ضمناً تعكس توتراً ناتجاً عن خطر المجهول.

أما في سياق الهجرة ، فيمكن اعتبار هذا العجوز رمزاً للذاكرة والإرث الذي يُعرض للانقطاع بفعل الحرب والهجرة وصوت الحياة اليومية في الواقع القاسي .

• منار:

قدّمتها الرواية في الصورة الأخيرة من صفحات الرواية، تعتبر ابنة هودان وعمر وابنة أخت سامية، وصفها السارد بأنها طبق الأصل خالتها كانت تشبهها كثيراً، ظلت عائلته هودان تتواصل معها وتستمع صوتها عبر سكايب. قامت والدتها بإدماجها في إحدى صالات الألعاب الرياضية منذ سن الثالثة كانت تمتلك موهبة العدو إذ كانت أسرع عداءة في مجموعتها وبالفعل نجحت في أول سباقين لها.

تجسّد منار ما نسميه فرويد "الاستمرارية النفسية عبر الأجيال" الذي يعني مالم تستطع سامية إتمامه سينتقل بشكل لا إرادي إلى منار، لتتحقق حلم الاستمرارية والنجاح بعد موت "سامية".

ومن منظور يونغ، تمثل الطفل الإلهي الأرشيتيبي الذي يولد في عاطفة الحزن ويحمل معه وعد التجدد. أما في جانب الهجرة فإن "منار" كانت كرد روائي على سؤال الهجرة ومآلاتها، بمعنى أن سامية استمرّ حضورها في وعي هودان التي هاجرت ونجت وأسست عائلتها وأنجبت طفلتها، وعملت على إنشاء جيل جديد يكمل مالم يكمله الجيل السابق. وبذلك تقدم الرواية رؤية غير خطية للهجرة.

• آمينة وينييه : ص 177

فتاتين اثيوبيتين تعرفت عليهن سامية في شقة الفندق من الطابق الرابع في "أديسا أبابا" وعوضوا فراغ الذي تركته تيريزا. كانت سامة تتواصل معهم بالإشارات، لكن سرعان ما اخترعوا لغة خاصة بينهم ممزوجة بين الصومالية والاثيوبية والانجليزية، يتميزون بكرمهم وحسن اخلاقهم.

• آيانا: 207

هي فتاة صومالية كانت تواسي سامية في مرضها النقت بها أثناء وصولها إلى "الخرطوم" .

• زينا وجدتها : ص 214-215

إحدى الفتيات الصوماليات، كانت على متن "السيارة التهريب" اللاند روفر. كان حلمها أن تهاجر إلى أوروبا، وتدخل الجامعة كي تصبح طبيبة. عاشت تجربة الخوف، أثناء سقوط جدتها من السيارة لكن لم يلتفت لها المهربون لأن هذه قاعدتهم، إذا وقع أحد من السيارة لن يتوقف السائق. قدّمت نموذج مجهولي المصير في الرحلة .

• تاليا ص 218 :

فتاة صومالية، تعرّفت عليها سامية في سجن ليبيا ، كانت العنف الجسدي هناك تعرضت للاغتصاب والمعاملة السيئة لمدة أربعة أشهر لأنها لم تكن تملك المال للخروج من سجن - الكفرة .

• عبدالله وطلحي

التقت بيهم سامية في سجن أجاديا أصلهم صومالي، كان عبد الله يقرضها بعض المال لتتصل بأختها هودان، ونشأت بينهم علاقة أخوة.

قررا الهروب من السجن مع جماعته سيرا على الاقدام نحو طرابلس، طلب من سامية إذا كانت ستضم اليهم لكنها رفضت، كانت تنتظر المال من طرف هودان لاستئناف الرحلة الموالية.

بعد ساعتين من خروج عبد الله وجماعته انقطعت اخبارهم تماما، وتلاشى حلمه بالهجرة الى إيطاليا، كان يطمح من خلاله تحسين حالته المعيشية وارسال المال لزوجته، لكن لم يكتم مشروعه

• نيجست :

قدّمت الرواية شخصية "نيجست" بوصفها فتاة إثيوبية مثّلت دور المرأة المهاجرة التي تحمل على عاتقها حلم النجاح.

التقت بسامية في طرابلس حيث كانتا تمكثان في نفس الشقة أثناء ترقبهم للرحلة الأخيرة واستعدادهم لعبور البحر الأبيض المتوسط، كانت تحلم بالاستقرار في هلسنكي مع سامية من أجل إعادة تشكيل جالية نساء القرن الإفريقي وانتاجهما في مكان يليق بمقامها وهذا ما يعكس مدى تعلقها بهويتها.

للوهلة الأولى عند التقائها بسامية، بدت مشاعرهما ممزوجة بين الخوف والابتهاج، كأى مهاجرة غير شرعية بدت عاجزة عن استيعاب فكرة تجاوز وحش الصحراء، تعلق بها سامية منذ حوارهما الأول لأنها شعرت بانتماء

نفسى نحوها، تقاطعت طموحاتهما حول هدف واحد هو بناء مستقبل أفضل. كانت آية في الجمال وتتمتع بروح رياضية عالية.

وصفها السرد بأنها كانت من معجبيين سامية وقد أخبرتها أنها قبل أربع سنوات في ألومبياد الألعاب الأولمبية الصيفية في الصين، كانت تنصت لحكايتها بإعجاب متكرر بدون ملل، مما جعل سامية تشعر بالامتنان لأنها خفت من ألمها وخوفها وكانت سببا في بث روح التفاؤل وإحساسها بإنسانيتها التي كادت أن تتلاشى.

ومن هذا المنطلق غدت نيجيست المرأة العاكسة لسامية ومثلت نموذج الفتاة المتفائلة داخل فضاء يطغى عليه الترهيب والتهميش. إلا أن هذه العلاقة الوجدانية لم تدم طويلا لأن سامية اضطرت أن تستأنف رحلتها. تُقضي القراءة السابقة إلى استنتاج مفاده؛ أن الرواية قدّمت مشهداً استثنائياً من خلال قدرتها على جمع جنسيات إفريقية متعدّدة -نيجيريات وإثيوبيات وكونغوليات وسودانيات وصوماليات وغانيات- من كلا الجنسين رجالاً ونساءً يجمعهم وضع قانوني واحد لا أوراق ولا أمان ولا مستقبل محدد. ولكن هدفهم واحد هو القتال من أجل الحرية.

هذا الوجه يُسميه يونغ بـ "اللاوعي الجمعي في فضاء واحد" وهذا يعني اشتراك الجماعة في تجربة الاغتراب فتُصبح الحجرة الضيقة عالماً واسعاً لتبادل الأحلام والخبرات والطموحات بالرغم من اختلاف اللغة والثقافة والعرق. وفرويدياً يُمثل هذا الإكتظاظ "الأنا الجمعية الدفاعية" التي تظهر في اندماجهم ببعضهم البعض ويساعدهم على جمع هشاشتهم وتشتتهم النفسي.

أما في سياق الهجرة فإنّ هذه المجموعة تُمثل الوجه الحقيقي للهجرة، إذ سعت هذه الرواية في تقديمه للمتلقّي وحاولت من خلاله تقريب فكرة أنّ هؤلاء الأفراد المهاجرة ليسوا رقماً في تقارير المنظمات الإنسانية، بل بشر يحملون على عاتقهم قلقاً، أحلاماً، هويات، بالرغم من اختلاف جنسياتهم.

• العمة مريم:

قدّمتها الرواية بوصفها الأخت الكبيرة ليوסף عمر وعمّة سامية عاشت - تقريباً - شهراً في شقة في طرابلس، والتقت بها سامية بالصدفة عندما خرجت لأخذ صفائح المياه. تم اعتقال العمة مريم ثلاث مرات خلال الرحلة، هربت من مقديشو، وتحمل على عاتقها أمل إيجاد السلام، ومكان يخلو من الحرب. تعتبر من الشخصيات الختامية في هذه رواية إذ عاشت بصورة مباشرة رعب الرحلة الأخيرة أثناء عبورها البحر الأبيض المتوسط برفقة صديقتها.

وعليه يُمكن استنتاج أن شخصية العمة مريم تُمثل ما يسميه فرويد "الموضوع الانتقالي الإنساني" فحضورها في لحظة الغرق منح سامية شعور الأمان وأحست بأنها ليست لوحدها. وفرويد يؤكد أن الإنسان في لحظة الرعب يحتاج إلى "موضوع ارتباط" ولو كان شخصاً غير مألوف على الطرف الآخر.

أما من الجهة الأرشيتيبية، فإنّ مريم تُجسد "الأخت الجمعية" التي تعني بالمرأة التي تنتمي إلى نفس المجموعة الثقافية ويمتد وجودها إلى جذور الهوية الأصلية في ديار الغربية. وفي اللحظة الأخيرة، في مشهد محاولتها منع سامية من القفز أو محاولة إنقاذها أدّت دور "الأم الكبرى التي تحاول الاحتضان" حتى في مواجهة ما يصعب مواجهته.

أما دلالتها الروائية في موضوع الهجرة فقد قدّمت الوجه الإنساني وسط تلك اللحظة المأساوية والخطيرة، كمؤشر على التلاحم الذي ينشأ بين المهاجرين رغم الاستقلال الذي يحيط بهم.

ولقاء سامية بعمتها يُمثل نموذج عن اشتراك هويتها وألمها وأملها وهذا ما قدّمه النص الروائي الذي بين أيدينا، أن الهجرة القسرية تُؤخّر حين تُفرّق.

• جماعة الشباب والميليشيات :

تظهر جماعة الشباب وبقية الميليشيات في الرواية على أساس قوى جمعية لا شخصيات فردية، يتميزون بلحاهم الطويلة وستراتهم السوداء، كان لها دور بارز في تقدّم التسلسل السردى حيث تشير إليها الرواية في مواضع متعدّدة كالصفحات "25 و 26 و 115" بوصفها المنظومة التي تفرض حظر التجوال ولها الحرية التامة في القتل العمدي من خلال إلقاء القنابل أو الاعتماد على السلاح.

يصف النص في الصفحة ستة وعشرون : "كانوا يرتدون بزات عسكرية حقيقية جديدة، تجعلهم يبدوون سادة الحرب الأثرياء، كان هنالك ثمانية رجال على متن السيارة، وفوهات المدافع الرشاشة تبرز من خلف ظهورهم" "كانا قصيري القامة وبلا لحية ، كانا فتيين يبلغان من العمر اثني عشر سنة وربما إحدى عشر سنة، يحملان بندقيتين أكبر من حجمهما".

تُجسد جماعة الشباب ما يسميه فرويد "تكوص الجماعة" حيث يؤدي انهيار القيم الحضارية، فتعود الجماعة إلى أنماط سلوكية بدائية قائمة على العنف والسيطرة، يتحكم فيها "الهو" بحيث أصبح العدوان والغضب مسيطرين على الضمير والعقل. والأفراد الذين ينضمّون لجماعة المتطرفين ليسوا وحوشاً بالفطرة، بل الحرب

تنتج محيطاً فوضوياً جعلت الذات الجماعية تتزاح نحو العنف بوصفه وسيلة للبقاء وهذا ما يُفسره فرويد بـ"ذوبان الأنا الفردية في الكتلة"، حيث يصبح الفرد تابعاً لسلوك الجماعة ويُقيد استقلاله النفسي. والأطفال الذين يجدونهم في سن صغير يمثلون أبشع صور "اختطاف الأنا الأعلى"، ما يعني أنّ الضمير الطبيعي والفطري للطفل لم ينشأ بشكل سليم، بل تتم تجنيده إلى ضمير إيديولوجي متطرف. أما في جانب المنظومة اليونانية فإنّ الميليشيات تُمثل "استدعاء الظل الجمعي الكاسح"، أي أنّ كل المجتمع أصبح راکعاً للطاقة المظلمة، فالقتل أصبح عادياً والعنف لغة يومية بسبب غياب الدولة والمنظومة الأخلاقية، وجد التطرف بيئة خصبة للانتشار.

جماعة الميليشيات في الرواية هي البنية الدافعة للهجرة، إذ أن كل هجرة قدّمها النص مرتبطة بهم بشكل وثيق، هودان تهاجر لأنها ترغب بتأسيس عائلة والخروج من حالة الحداد، سامية تهاجر لأن والدها اغتيل وأصبحت مهددة بالقتل بسبب طموحها، كما يمكن النظر إلى تجنيد علي وناصر شكلاً من أشكال الهجرة الداخلية، حيث ينزاح الفرد من انتمائه القيمي إلى فضاء أكثر قسوة. وهذا ما طرحته الرواية، أي أنّ جماعة الشباب و الميليشيات لم تأمر على الناس بالهجرة بطريقة مباشرة بل حوّلت الحياة إلى كابوس فهرع الناس من تلقاء أنفسهم.

• المهربون

يُشكلون وجه الهجرة القبيح، حيث يتكرر ظهورهم في مسار الرحلة من مقديشو إلى ليبيا وكذلك في مشهد القارب الأخير كجماعات مجهولة الهوية. تشير الرواية إلى أنّهم على وعي تام بالمخاطر، ممّا دفعهم إلى وضع منظومة من القواعد التي تضبطها مسار هذه الهجرة غير النظامية، ومن هذه القواعد نذكر ما يلي وفق ما ورد في الصفحة 213:

- 1- لا يمكنك أن تأخذ أي شيء سوى كيس صغير.
- 2- إذا تمردت في أي لحظة على ظروف الرحلة، وحاولت إجبار السيارة على التوقف، ستترك حيثما كنت.
- 3- إذا وقعت من السيارة لن يتوقف السائق.

كما تكشف الرواية عن سوء المعاملة التي يتعرض لها المهاجرون وهو ما تجسده لنا سامية في قولها في الصفحة 214: "ثم إنك مجرد هوايان، حيوان، يدفع المال، كي يتم نقله من نقطة إلى أخرى، لا أكثر، بل أنت دليل جريمة المهربين إذا أوقفهم الشرطة".

وهذا ما يُطلق عليه فرويد "الاستثمار الليبيدي للمال" حيث يغدو المال موقع الرغبة المركزي الذي يُسيطر على كل القيم، إلى درجة إلغاء أي اعتبار إنساني بما في ذلك قيمة البشر وحياته.

ومن هذا المنظور، تتبدى هذه الشخصيات بوصفها تجسيدا لبنية نرجسية تُحول الطرف الآخر إلى وسيلة للإشباع، متجردة من التعاطف أو البعد الإنساني.

أما في التصور اليونغي، فإنّ المهريون يُمثلون "النموذج الخادع" الذي يقف في المنطقة الرمادية لا هو قانوني ولا خارجه تماماً، حيث يتلاعبون بالمهاجرين لتحقيق مصلحتهم.

وفي سياق الهجرة، يُمثلون الفئة الأكثر قسوة، يستغلون حالة اليأس التي يعيشها المهاجرون، فهم لا يظهرون كمجموعة يُمارسون التهريب فقط، بل كمنظومة تتحرك في الهوامش بين القانون واللاقانون حيث يُصبح الأمل في العبور مرتبطاً بالابتزاز عن طريق دفع أموال باهظة مقابل خاتمة مجهولة.

3. البنية السردية في الرواية:

تعتبر البنية السردية العمود الأساسي الذي يرتكز عليه النص الروائي من خلال منظومتها الجمالية والفنية، ومدلولها الإيحائي بما تحمله من رموز ومعاني. إذ إن طريقة رصد الوقائع السردية وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضامين والأفكار التي يسعى النص إلى تجسيدها.

وفي رواية "لا تقولي إنك خائفة" لجوزيه كاتوتسيلا تتبدى هذه الوظيفة بصورة مباشرة من خلال توظيف الكاتب شبكة من التقنيات السردية المعاصرة لبناء حكاية واقعية مقتبسة من سيرة العداء الصومالية سامية يوسف عمر. ولتحليل هذه الرواية يقتضي علينا الوقوف عند ثلاث مستويات متداخلة فيما بينها:

الأولى تتمثل في التسلسل السردى بما تنطوي عليه من تقنيات زمنية وتساعد درامي.

أما المستوى الثاني، فيشمل الفضاء الروائي وما يندرج عليه من أماكن مشحونة بمختلف الدلالات.

ويندرج في المستوى الثالث الحقل الرمزي الذي يسهم في نسج طبقات النص وربط علاقتها الإيحائية العميقة.

أ. المنظور السردى وصوت السارد:

تقوم رواية "لا تقولي إنك خائفة" على اختيار أسلوب سردي لافت من خلال الاعتماد على "السرد بضمير المتكلم المفرد المؤنث"، فسامية يوسف عمر هي من تروي تجربتها منذ طفولتها في مقديشو وصولاً إلى اللحظات الأخيرة في البحر المتوسط. ولا يتوقف هذا الاختيار عند البعد تقنياً فحسب، بل هو يحمل بُعداً أيديولوجياً وأخلاقياً، إذ يخلو الكاتب عن سلطة الحديث باسم المرأة الإفريقية المهاجرة ويمنحها حرية التعبير للإفصاح عن ذاتها ومعاناتها وتجربتها بلسانها الخاص.

ومن خلال هذا التنازل، تكسر الرواية إحدى الإشكاليات المرتبطة بالأدب الاستشراقي الغربي المعاصر القائم على تمثيل الآخر من الخارج. وانطلاقاً من استعمال هذه التقنية في السرد الذاتي يتمكن القارئ من الغوص في العالم النفسي للشخصية، فيتعايش معها مزيجاً من مشاعر الخوف والفرح، الأمل واليأس، لأن الأحداث لا تُقدّم إلا من زاوية وعيها الخاص. ممّا يعمق البعد الوجداني ويقوي أثر التماهي العاطفي مع الشخصية. وقد أفضى ذلك إلى تشكيل بنية سردية تُمزج فيها الأحداث الخارجية بالمونولوج الداخلي في قالب سردي متماسك.

ويتمظهر هذا الحضور الذاتي في النص السردى من خلال كثافة استعمال ضمير المتكلم، عبر صيغ لغوية مثل: "كنتُ، شعرتُ، تخيلتُ، أسأل نفسي، يعجبني، ذهبْتُ، اكتشفتُ". هذه العبارات تدل على أن السرد

يصدر من داخل إحساس الشخصية نفسها، وليس من شخص خارجي يصفها، مما يجعل المتلقي أقرب إلى مشاعرها. كما يمكن تدعيم ذلك بالاستشهاد ببعض المقاطع التي تنقل فيها الشخصية وتجربتها بلسانها، مثل قولها: "نمتُ لمدة أسبوع داخل تلك الغرفة على فراش مبلل ببول الكلاب والماز" ص 199. "كنتُ أرتجف، وأشعر برعشة الحمى. كنتُ أشعر بالبرد حتى ولما كانت درجة الحرارة ثلاثين درجة" ص 89.

"كنتُ متوترة للغاية" ص 124.

"سمعتُ اسمي في السماعات الخارجية" ص 125.

"منذ سنوات وأنا منهكة. لكني لم أكن أريد أن أعترف بذلك" ص 170.

هذا التعبير يكشف للقارئ عن مدى قوة حضور صوت الأنا الساردة وهي ترصدُ معاشتها للأحداث. من المنظور الفرويدي، فإن هذا الاختيار يسمى "أولوية الواقع النفسي على الواقع المادي" حيث لا تتحدد التجربة الإنسانية لسامية بما يقع في الفضاء الخارجي وإنما بما يعاد إنتاجه في وعيها الداخلي. ومن المنظور اليونغي، يجسد هذا السرد الذاتي ما يُعرف بـ "بصوت الذات"، حيث تتخذ "سامية" موقع الراوي الشاهد على تجربتها عبر ضمير المتكلم "أنا"، بما يعكس درجة من تفرد الوعي وانغماسه في مجريات التجربة.

غير أن هذا الصوت في هذه رواية لا يتطابق مع الواقع حرفياً، بل يُعتبر بناءً سردياً يحدد فيه الكاتب ما عاشته "سامية" من خلال تقنية إسقاط الطابع الذاتي عليها يوهم بالاعتراف الداخلي الكامل، رغم كونه تشكيلاً جمالياً داخل الخطاب الروائي.

4. الزمن في الرواية:

يشكل الزمن أحد أهم العناصر البنيوية في الرواية الحديثة، غير أنه لم يعد مجرد وظيفة تنظيمية تتحرك داخله الأحداث فحسب، وإنما تحوّل إلى بنية دلالية تسهم في الكشف عن طبيعة الرؤية الفكرية والأبعاد النفسية التي ينبني عليها الخطاب السردية.

وفي رواية "لا تقولي إنك خائفة" لـ جوزيه كاتوتسيلا، يتجلى الزمن بوصفه بنية مرنة ومتحركة تتشابك مع المسار التجريبي للشخصية الرئيسية "سامية يوسف عمر"، حيث يعكس اختلاف أشكاله عمق التحولات النفسية

والوجودية التي تمر بها. فالزمن في لا يخضع لمنطق متسلسل ثابت، بل يتشكل ضمن بنية متنقلة بين الذاكرة والحاضر والتوقع، ليكشف عن واقع مأزوم غرفته الحرب والهجرة.

وقد أسس الكاتب البنية الرمزية للرواية على أسس دلالية متشابكة ساهمت في إثراء المعنى عبر تقنيات سردية تقوم على الاسترجاع والاستباق والتقطيع الزمني، مما منح النص إيقاعاً متوتراً يوازي حالة القلق النفسي الداخلي التي تتناغم مع تجربة البطلة في بداية مسارها من مقديشو إلى البحر الأبيض المتوسط.

ومن خلال هذا التشظي الزمني تتبدى لنا معاناة الهجرة كتجربة نفسية ووجودية مركبة، يرتبط فيها بمشاعر الخوف والانتظار والانهيال الداخلي، متجاوزاً بنيته التقليدية عن كونه مجرد تسلسل للوقائع.

وبناءً على هذا الإطار النظري، سنتطرق إلى تحديد أهم مظاهر الزمن داخل الرواية من خلال تتبع أبرز تقنياته السردية.

أ. الزمن الرياضي:

يتجلى الزمن الرياضي في هذه رواية منذ الصفحات الأولى ويمتد إلى ما يقارب الصفحة المائة وخمسة وسبعون (175)، إذ يقوم على التدريب المستمر الذي يظهر في مشاهد الجري في "مقديشو" و"أديس أبابا" استعداداً لأولمبياد بكين 2008 في الصين.

تُبنى حياة سامية في هذه المرحلة على زمن غائي وخطي، قائم على المداومة اليومية والمثابرة لبلوغ الغاية الرياضية. ويتجلى ذلك في الصفحة (75)، حيث يصف النص تدريب سامية مع "علي" في الفناء كان يردد عليهما: "إن القلب هو المحرك، والأنفاس هي الوقود والعضلات هي المكابس"، هذه الاستعارة تحول الذات الجسدية من صورتها الطبيعية إلى نسق حركي يخضع لمنطق الأداء والإنجاز المستمر. كما تعكس طريقة التدريب القاسية في مشهد رفع الأثقال رغم ضعف الجسد ورقتيه، إذ تقول سامية: "كان يجلسني على كرسي ثم يضع حامل الأثقال فوق إحدى فخذي... كانت الأوزان ثقيلة للغاية ولا تتحمل ساقي الصغيرتين الرقيقتين كل هذا الجهد". ص 77. هذا المقطع يمثل منطقاً زمنياً يقوم على الإكراه المستمر على التطور حيث يصبح الألم دافعاً للتقدم لا يستوعب بالتوتر أو الاستراحة.

كما يتحدد هذا المنطق في الموقف التدريبي في أديس أبابا، حيث يواجه المدرب "ديشتوتورا" سامية بعبارات تحفيزية مثل: "النفس، النفس! يجب أن تندفعي بقوة من أجل تحسين نفسك وعضلتك..." ص 183. هذا المقطع دليل مباشر للعمل على التحسين من قدرات الشخصية.

ويتحول الحاضر إلى زمن وظيفي يتقيد بقواعد تحسين المستوى والتدريب المتواصل وبهذا يصبح الزمن عن العدائية سامية حركياً لا يقاس بامتداد الساعات فقط بل باعتباره مساراً تصاعدياً قائماً على الانجتهاد الدائم. من المنظور الفرويدي، يمثل الزمن الرياضي تفوق "مبدأ الواقع" على "مبدأ اللذة"، فسامية تتحلّى بالصبر وتتحمّل ألم التدريب مقابل الإشباع الفوري، وذلك لتحقيق غاية مستقبلية وبلوغ القمة، وهذا التأجيل الواعي للإشباع يمثل نضج "الأنا". كذلك يجسد الجري مبدأ آلية التسامي التي تظهر بإجلاء في الصفحة 117.

"أنت محاربة صغيرة تركض من أجل الحرية وبفضل قواك الخاصة ستخلصين شعباً بأكمله" كانت هذه الكلمات التي تستحضرها سامية في كل صباح بمثابة وقود يغذي طاقتها ويحرك رغبتها في ممارسة الرياضة باستمرار، أما في المنظومة اليونانية فإن الزمن الرياضي يجسد مرحلة التحضير في الرحلة البطولية الرشيتيية. وفي سياق الهجرة، فإن الزمن الرياضي يحمل علاقة جدلية، فمن جهة هو الزمن الذي يؤخر قرار الهجرة ويجعلها ضرورة حتمية لا خياراً، وهذا ما أكدته لأختها هودان: "أنا يا أيضاً أحلم بأن أصبح امرأة حرة وهذا الحلم سأحققه هنا" ص 129.

ومن جهة أخرى، حينما تُغلق أبواب الأمل في وجهها، دخلت في نفقٍ مظلم بسبب رحيل والدها، تيقنت بأن الهجرة هي البديل الوحيد. وهذا ما تكشفه الرواية: "حانت اللحظة التي اتخذت فيها قراري بالرحيل... كان ينبغي أن أفعل مثل محمد فرح" ص 169 - 170. هذه العبارة جسد الحقيقة العميقة لأسباب الهجرة.

ب. الزمن الحربي:

ينهض الزمن الحربي في هذا الخطاب السردى، على سياسة عبثية قائمة على التكرار ولا يقود إلى أي تقدم حقيقي على نقيض الزمن الرياضي. ويتجلى هذا التكرار في مشاهد القصف والاغتيال المستمر الذي يقدمه النص في الصفحة 115: "كان يحدث أن يقوم رجال الميليشيا القبائل أو أفراد جماعة الشباب أثناء مرورهم بإلقاء قنبلة داخل سلة، تحملها إحدى السيدات على ظهرها... كانوا يمرون ويلقون بداخلها قنبلة، ثم من مسافة بعيدة، يقوم آخر بكبس زر، ويوووم. عشرون دفعة واحدة أو ثلاثون، أطفال ونساء وشيوخ، لم يكن أحد يعبأ بشيء". هذا الوصف المباشر يؤكد أن ظاهرة العنف والقتل العمدي عبارة عن نظام يومي لا كحدث استثنائي. واستناداً إلى ما تقدم، يمكن قراءة الزمن الحربي في الرواية في ضوء مفهوم "الإكراه على التكرار" الذي طرحه فرويد في ما وراء "مبدأ اللذة"، حيث تعود الصدمة بصورة متكررة في الحاضر، حتى بعد انتهاء الحدث. لأن مظاهر الحرب في الرواية باعتبارها واقعة منتهية، بل تعتبر تجربة ممتدة داخل وعي الشخصيات بصورة

دائمة. ويتجلى ذلك في الصفحة 95 حين تستحضر سامية ذكريات صديقها "علي" وحسرتها عليه: "منذ رحيله، كنت أتساءل كل يوم أين يكون، وماذا كان يفعل...". يكشف هذا المشهد حضور التكرار القهري للصدمة النفسية.

ومن زاوية أخرى يعكس الزمن الحربي في الرواية ما طرحه فرويد ضمن اضطراب ما بعد الصدمة، حيث تفقد الشخصية قدرتها على إدراك الزمن فيتشابه الماضي بالحاضر بصورة مستمرة. من خلال استمرار حضور الأب داخل وعي سامية.

وإلى جانب ذلك تبرز في الرواية ثنائية "دافع الموت ودافع الحياة" في التصور الفرويدي المتأخر، إذ تمثل الحرب التعبير الأقصى عن نزعة الموت بصورة جماعية من خلال العنف والدمار. بينما تجسد سامية، عبر الجري والتمسك بالحلم والرغبة في النجاة.

أما في المنظومة اليونانية فإن زمن الحرب يفعل آلية "الظل الجمعي" الذي يظهر في المستوى الاجتماعي، إذ تتحول الحرب الأهلية الصومالية إلى تعبير عن العنف الكامن داخل الجماعة بعد تدهور الروابط الأخلاقية والاجتماعية. ولهذا يتخذ الزمن في متن الرواية طابعاً دائرياً يعيد إنتاج الخوف والخراب دون أن يفتح المجال للتغيير.

كما يرتبط هذا الزمن بما يسميه "يونغ" "الزمن الكرونولوجي" السلبي الذي يحمل معنى القضاء على معنى الحياة وأبنائها. وتجد هذه الفكرة صداها الرمزية في أسطورة "كرونولوس" في الأسطورة اليونانية، ذلك الإله الذي كان يبتلع أبنائه، وهي صورة أرشيتيبية تظهر بوضوح في الخطاب السردي حيث يغدو زمن الحرب كياناً مفترساً ابتلع تطلعات الشعب الصومالي وحاصر مستقبله وحوله إلى احتمال مؤجل.

ومن زاوية الهجرة، يتخذ زمن العنف بنية دائرية مغلقة لا يفضي إلى نهاية، حيث تتشابه الأيام في قسوتها فلا يبقى أمام الإنسان خيار سوى الانكفاء أو محاولة الهروب من هذا القيد الزمني.

ج. الزمن الهجري:

يتخذ هذا الزمن طابعاً مختلفاً يقوم على اللازمية واللايقين الذي يتجلى في رحلة عبور الصحراء والإقامة في ليبيا والهجرة البحرية. حيث تنتقل الرواية إلى بناء زمن نظامي ثالث يختلف اختلافاً جوهرياً عن الزمنين السابقين، ويظهر هذا النمط بوضوح في الصفحة 230 حين ترصد سامية تجربة إقامتها في طرابلس: "على أي حال لم يكن يهمنا كثيراً إذا كنا قد وصلنا إلى هناك هنا ومن وصل في شهرين، ومن في سنتين، ومن في

خمس أشهر، كما حدث معي. إذا كنا قد عبرنا الصحراء، إذا كنا قد بقينا على قيد الحياة، كل ما يجول بخاطرنا في تلك اللحظة كانت وجهتها فقط". هذا التلاشي هو التعبير الأدق عن اللازمية.

ففي مشاهد الترقب الطويل في ليبيا وطرابلس تفقد سامية الإدراك الطبيعي للزمن، فلا يعود هناك تمييز بين الليل والنهار أو نقطة البداية والنهاية. فلا يبقى في الوجود سوى حضور الماضي المغلق الذي يسيطر عليه الألم، ومن ثم تصبح الشخصية عاجزة عن تخيل المستقبل أو العودة إلى الذاكرة، لأنها تبقى عالقة في قصص الانتظار اللانهائي. وهذا ما سماه فرويد "الزمن اللاوعي" لا يخضع لتسلسل منطقي، بل يخضع لتداخل الأزمنة.

ومن جهة أخرى، يكشف هذا الزمن عن حالة من تعطل "مبدأ اللذة" التي تظهر في فقدان الرغبة نحو التطلع للمستقبل. كما يرتبط هذا التشويه الزمني بما يعرف بفقدان "الهوية الأنوية" في لحظات التوتر الوجودي ومن هذا التحليل، يمكن مقارنة الزمن الهجري في ضوء التصور اليوناني بوصفه "عبور الحد" في البنية الأرشيتيبية للرحلة البطولية. إذ إن القفزة الانتقالية التي أنجزتها سامية من فضاء الألفة إلى فضاء العتبة المجهولة يتم عبر منطقة حدية تتعطل فيها الانتماءات وتضطرب فيها الحدود بين الداخل والخارج. وفي فضاء الجغرافيا السردية تمثل الصحراء الليبية والبحر المتوسط عتبة رمزية تتوقف فيها فعالية الزمن الطبيعي.

كما يتصل هذا الزمن بما يصفه "كارل يونغ" بـ "الليلة المظلمة للروح"، التي تعني بالمرحلة الحاسمة في مسار تفرد الذات إذ تبلغ الأزمة ذروتها وتتهار فيها البنى النفسية التي تمنح التجربة تماسكها. وفي هذا السياق، يتبدى الزمن الهجري تعبيراً مكثفاً عن تجربة الهجرة في جوهرها الوجودي. التي لا يمكن حصرها في معطيات إحصائية أو تقارير إعلامية، بقدر ما تفهم بوصفها حالة معلقة بين عالمين، الأول يمثل الماضي الذي لم يعد قابلاً للاستعادة، والثاني يمثل المستقبل غير المضمون.

وهذا ما تصفه سامية في الصفحة 230: "كانت طرابلس -بالنسبة لنا- مجرد ممر، نفخة بسيطة من الرياح حفيف إحدى أوراق الأشجار غمضة عين". هذه التشبيهات المتتابعة تكثف تجربة الزمن الهجري بما تحمله من هشاشة وفناء وانعدام للاستقرار، بما يجعل الزمن الهجري متشظياً تحكمه حالة اللايقين.

د. تقنيات السرد الزمني: الاسترجاع والاستباق ودلالاتهما النفسية في الرواية.

الاسترجاع:

يُعتبر الاسترجاع من أبرز التقنيات السردية الزمنية في الخطاب السردى إذ تستحضر سامية تجربتها الماضية كلما صادفت لحظات قاسية في الحاضر، فتتحول الذاكرة إلى آلية نفسية تسهم في تخفيف حدة الواقع المأزوم، وهذه التقنية لا تظهر بمجرد حشو زمني فقط، بل تؤدي وظيفة دلالية ونفسية عميقة، لأنها تكشف التباين الحاد بين زمن الطفولة بما يحمله من أمان وطمأنينة، وزمن الحرب والهجرة بما يفرضه من قلق وانكسار. ويتجلى ذلك في ما تروييه سامية في الصفحة 15 عن ارتباطها العميق بالبحر: "بإمكان الحرب أن تسلب المرء بعض الأشياء، ولكن هذا الشيء بالتحديد ليس بقدور الحرب أن تمسه. على سبيل المثال، ستسلبني الحرب البحر، أول رائحة شممتها فور ولادتي...". هذا المشهد يمثل عودة إلى لحظة التأسيس الأولى للهوية لا مجرد تذكر لحدث ماضي فقد.

إذ يحتل البحر مكانة وبعد عميقة في شخصية سامية لأنه رمز للأمل والاستمرار، وبالتالي فإن فقدانه يعادل فقدان جزء من ذاتها وهويتها.

أثناء استحضارها لذكريات الطعام في الصفحة 220 حين تقول "كنت أحلم ليلاً ونهاراً بوجبات غداء لذيذة... كل يوم كنت أستحضر في ذهني تلك الأطعمة... مجنونة كنت قد أصبحت مجنونة". يعكس هذا المقطع الحالة النفسية المحطمة داخل سجن الكفرة، حيث كانت تعاني من جوع شديد بسبب تقديم كميات قليلة من الفول السوداني، إذ يصبح اللجوء إلى الحلم السبيل الوحيد لتهذئة النفس، ويصبح الماضي الفضاء الأرحم الذي يعيد توازن للذات المفقودة.

كما يتعزز هذا الانهيار النفسي خلال استحضارها لعائلتها وحنينها المستمر للتفاصيل المادية البسيطة إذ تقول: "لم أعد قادرة على الرؤية بوضوح... كنت أدخل في مرحلة من الهلوسة... كنت أرى أبي، الفناء، شجرة الكافور" العائلة في وعي سامية يُمثل رمزاً للحماية والانتماء والدفع العاطفي، كما يدل هذا الاسترجاع على محاولة النفس مقاومة التفكك الداخلي من خلال العودة إلى الذاكرة والفرار من قسوة.

كما يتبدى الاسترجاع في بعده الحسي، من خلال استحضار سامية لصورة الأم حين تقول: "ونحن صغار ، كانت أمي تقوم بإحضار وعاء مليء بالماء، يحتوي على أوراق النعناع... وكانت تجربنا على أن نبقي

رؤوسنا لساعات فوق الإناء... كي نتنفس البخار". يعكس هذا المقطع عودة حسية لمصدر الحنان الذي تمثله الأم لأنها رمز الاحتواء.

ومن ثم، يتضح أن تقنية الاسترجاع في الرواية لا تركز على الوظيفة الزمنية فحسب، بل تتجاوز ذلك لتغدو آلية نفسية تكشف من خلالها علاقة الشخصية بالذاكرة والعالم الداخلي. ففي المنظور الفرويدي، يرتبط الاسترجاع بما يسميه فرويد "الوظيفة الدفاعية للذاكرة" الذي يتجلى في استحضار الماضي بوصفه ملاذاً نفسياً يمنح "الأنا" قدرة على الاحتمال.

أما في المنظور اليونغي، فإن الاسترجاع يتعدى حدود الذاكرة الفردية ليقترّب مما يسميه يونغ استدعاء اللاوعي الجمعي والرموز الأرشيتيبية الكامنة فيه، ويتجلى ذلك استرجع ذكرى البحر ورائحته المرتبطة بلحظة الولادة. ومن ثم، تتحول العودة إلى هذا الرمز في لحظات الانكسار إلى آلية نفسية دفاعية في اللاوعي الجمعي. وفي سياق الهجرة يكتسب الاسترجاع دلالة خاصة من خلال تمسك المهاجر بهويته وتاريخه الشخصي. وفي هذا المقام، يدل الاسترجاع المتكرر في النص الروائي عن حضور ما يُعرف بالحنين الاستراتيجي، حيث تتحول الذكريات الماضية إلى داعم نفسي يدفع الشخصية للمقاومة والصبر بدل الاستسلام للهزيمة.

الاستباق:

رغم أن تقنية الاستباق لا تظهر في القالب السردى بشكل مباشر، إلا أنه يوزع منذ الصفحات الأولى إichاءات رمزية توحى بالنهاية المأساوية، ويتجلى ذلك من خلال تكرار صورة البحر، إضافة إلى القوقعة التي تهديها الأم لسامية، مما يمنح العلاقة بينهما طابعاً تلازمياً وكأن حضور البحر في حياتها كان مؤشراً خفياً لارتباطه بنهايتها المأساوية.

هذا ما يسميه فرويد "النص الأولي" في بنية الرواية الذي يحمل معنى التهيئة والتمهيد النفسي للنهاية، إذ يقوم الكاتب بزرع شعور مُحمل بالخطر والمصير التراجيدي المحتوم حتى قبل وقوع الحدث، وبهذه الآلية يجعل المتلقي مشاركاً نفسياً في توقع النهاية.

أما في الجانب اليونغي فإن الاستباق يجسد ما يسميه كارل يونغ "الإرشادي من اللاوعي" إذ توحى الرموز المتكررة المتمثلة في القوقعة، البحر الجوي دون هدف إلا تهيئة القارئ وتنبئ به إلى الاستشعار بالمرحلة اللاحقة من الرواية، وتتحوّل هذه الإشارات إلى "نماذج تنبؤية" تعبر عن حضور القدر داخل الرواية.

تكشف الرواية عن الارتباط المتين بين حركية الزمن والحالة النفسية للشخصيات الروائية والتحويلات الوجودية التي تخوضها. وقد أسهت هذه التقنية التوتير الزمني في سياق الهجرة بعداً إنسانياً خاصاً مكن في إعادة الاعتبار لمأساة سامية، إذ لم تقدّم الرواية موتها كحدث عادي، بل حوّل إلى لحظة سردية مكثفة تبرز البعد الإنساني والتراجيدي لتجربتها.

وبهذا تتحول مأساة سامية الفردية إلى صورة إنسانية شاملة تُعبر من خلالها عن مأساة المهاجرين الذين يواجهون البحر بحثاً عن رد الاعتبار لذاتهم لكنهم يجدون أنفسهم أمام واقع مشحون بالعدم والانكسار.

1. فضاء الرواية:

يتجاوز الفضاء الروائي في الرواية الحديثة حدوده التقليدية، كونه مجرد إطار مكاني تتحرك فيه الشخصيات، ليصبح بنية فاعلة ورمزية تكشف أبعاد أعماق الشخصية ويشارك في بناءها والتعبير عن حالتها النفسية. كما يسهم في نقل رؤية الكاتب الفكرية والوجودية. وفي هذه رواية يكتسب الفضاء لا يظهر الفضاء عنصراً ثابتاً بل يكتسب بُعداً نفسياً من خلال ارتباطه الوثيق بالحالة النفسية لسامية، إذ ينكمش كلما اشتد الخوف، ويفتح كلما اقتربت من تحقيق حلمها. فمقديشو ليست مجرد مدينة، ولا تختزل أديسا أبابا في كونها محطة عبور وطرابلس ليست مكاناً للانتظار فحسب، والبحر ليس مجرد فضاء مائي عابر، بل هذه الأمكنة كلها تتحول إلى فضاءات مشبكة بالدلالات كان لها دور في انعكاس تعقيدات تجربة الهجرة للشخصية الروائية وما تنطوي عليه ضياع وتقاؤل وتطلع للخلاص.

وتتداخل هذه الفضاءات في متن سردي كثيف وشبكة رمزية معقدة تشترك على مستويين متكاملين؛ الأول يمثل المستوى الظاهر الذي تُعرض فيه الأماكن بطريقة مباشرة وفق معناها الواقعي، والثاني يتمثل في المستوى الإيحائي المتشح بجملته من الأبعاد النفسية والأنثروبولوجية والجمالية.

❖ مقديشو:

تظهر مقديشو في الصفحات الأولى من الرواية، باعتبارها المدينة الأولى التي استهل بها الكاتب سرده تحمل في طياتها بُعداً متناقضاً ليست ذات بعد واحد، جمعت بين الأمان والتهديد. إذ منحت لسامية هويتها الأولى تحولها إلى نقطة ضعف ومصدر الخطر في الوقت نفسه. ويبرز هذا التناقض في الصفحة 11 حيث يصف السارد المدينة بقوله: "كل شيء أبيض في مقديشو جدران المباني المليئة بالنقوب التي أحدثتها طلقات الرصاص ... كلها بيضاء أو مائلة للاصفرار ... حتى البيوت الصغيرة كمنزلنا تسيل ذلك الأبيض... عندما نعدو في شوارع مقديشو تتصاعد خلفنا سحابة من الغبار الناعم... الأبيض الذي يرتفع نحو السماء حتى يتلاشى".

الأمر اللافت في هذا المشهد هو نجاح الكاتب في المزج بين صورتين متباينتين للمدينة. فمن جهة تقدم مقديشو بوصفها فضاءً مدمراً بسبب الحرب، ومن جهة أخرى تحمل بُعداً جمالياً يختزن مفارقة العنف والجمال الذي يعكس التوتر القائم الذي يربط سامية بوطنها.

❖ المنزل الصغير:

يمثل المنزل الفقير الذي تمكنه عائلة سامية وياسين في مقديشو فضاء الاحتواء والأمان، ويوضح النص تفاصيله في الصفحة 8-9-10 قوله: "لم يكن بيتنا عادياً كنتك البيوت الجميلة التي تتوفر فيها وسائل الراحة كافة بل كان فقيراً، تعيش فيه أسرتي وأسر علي... كان مسكننا في الجهة اليمنى فيه حجرتان الأولى لأمي وأبي والأخرى لي ولإخوتي الستة، كانت الجدران قد بنيت من خليط الطين والأغصان الذي يستمد صلابته من طوب أشعة الشمس القاسية... كان الفناء أجمل ما في ذلك المنزل، شرعنا في أثره إحدى أشجار الكافور الكبيرة والمنعزلة.. قرب الحمام من الجهة اليسرى تقع غرفة علي وتوجد غرفتنا قبالتها. أربعة أمتار في أربعة أمتار، وسبعة فرش ملقاة على الأرض". هذا الذي الوصف الذي قدّمته سامية يتمثل في ثنائية الإحساس بالأمان والدفع رغم الظروف الصعبة. كما أن الضيق المادي لا يؤدي إلى ضيق الروح. فحسب فرويد هذا المنزل يجسد ما يسميه "الموضوع الأول" الذي يمنح الطفل الإحساس بالطمأنينة. أما في الجانب اليونغي يمثل "مركز العالم" الذي يمثل معنى نقطة الارتكاز والأرضية الثابتة التي يستقر فيها الإنسان قبل الشروع في تجربة العبور نحو اللايقين.

❖ شارع جامارال داوود:

يمثل شارع جامارال داوود، الفضاء الرئيس الذي كانت سامية وصديقتها علي يخوضان فيه تدريباتهما. يرتبط هذا المكان بالحلم والطموح المعلن في مواجهة الواقع الرهيب. فالجري داخل هذا الفضاء المحاصر بالميليشيات يدل على رد فعل تحرري من الشخصيتين لا مجرد نشاط رياضي عادي. ويتجلى ذلك في قول سامية في الصفحة 11: "كنت أتدرب معه استعداداً للمسابقة السنوية في الجري بين أحياء مقديشو.. كان الوقت يبدو وكأنه لا يمر وكنا في يوم الجمعة، يوم العطلة، ويُفرض فيه حظر التجوال.. كانت الشوارع خاوية من المارة، مما سهل علينا الجري وسط كل ذلك البياض". تكشف هذه العبارة عن دلالة عميقة، إذ إن الحرب التي تفرض هيمنتها، هي نفسها التي تخلق جواً ملائماً يساعد سامية في إمكانية الجري بحرية مؤقتة. ومن هذا المنطلق تتحول أزقة المدينة إلى ساحة رمزية قائمة على حضور العنف أو الخوف الذي يطوق المدينة وبين إرادة الحياة التي تمثلها سامية.

❖ الشاطئ المحظور:

يحتل الشاطئ موقعاً رمزياً خاصاً في الفضاء السردي لمقديشو، إذ يمثل الفضاء القريب بصريا والبعيد وجودياً، ويتجلى ذلك في الصفحة 15: "قمت بلامسة البحر مرة واحدة فقط، أعلم أنه ماء، وأنتك إذا قفزت داخله تبتل، كما لو أنك ألقيت بنفسك داخل جُبٍّ، ولكنني لا أصدق الأمر حتى الآن ما دمت لم أغص فيه... في كل مكان كانت لدينا رغبة جامحة في الغوص داخل البحر. ممنوع علينا أن نلمس البحر الواسع رغم كونه أمام أعيننا". يختزل هذا المشهد الشعور بالحرمان.

ومن المنظور الفرويدي، يمكن تأويل الشاطئ باعتباره تمثيلاً "للرغبة المكبوتة" التي تظل حاضرة في اللاوعي، وتسعى الذات إلى بلوغها رغم الخطر وتجذب تعبيرها النهائي في مشهد الغرق. ويونغياً يمثل الشاطئ "عتبة اللاوعي" المرتبط بين نظام الوعي اليومي وبين عالم اللاوعي العميق الذي يحيل إليه البحر باعتباره فضاءً مفتوحاً ومجهولاً.

وعلى هذا الأساس، يكتسب فضاء مقديشو ارتباطاً وثيقاً بموضوع الهجرة بوصفه نقطة الانطلاق الأولى التي تجسد المأساة العميقة للمهاجر القسري، إذ لا تكون الهجرة نابعة من رفض السكن أو كراهيته، بل تكون نابعة من مكان يحبه ويحمّله داخله. هذه العناصر تجسد ذاكرة المهاجر وما يترك خلفه لا تعكس ما يهرب منه. ومن ثم يتضح أن الرواية نجحت في إبراز الفرق الجوهرية بين الهجرة الناتجة عن الرغبة والكراهية وبين الهجرة القسرية غير المرغوب بها. وهو ما يمنح التجربة بعداً تراجيدياً يتعدى الحدود التقليدية للهجرة.

❖ أديس أبابا:

تقدم الرواية فضاء أديس أبابا بوصفه جسر العبور والانتقال بامتياز، وهي ليست وقتاً بل مساحة المعركة مع الذات يختبر فيها الإنسان ويثبت درجة استحقاقه أو انكساره. حيث اعتمد الكاتب في تشكيل هذا الفضاء بعداً مزدوجاً، البعد الأول يمثل طابع حميمي ودافي في سياق الهجرة والبعد الثاني يمثل طابعاً جافاً يعكس الواقع الإداري والاجتماعي.

❖ الملعب الليلي:

يمثل مكان التدريب السري الذي تتدرب فيه سامية بإشراف "إيشيتوتورا"، إذ يمثل فضاء المقاومة السرية والصامته هو معروف بنشاطه في النهار ويغلق في الليل. في تماثل رمزي مع وضع سامية باعتبارها لاجئة ومغتربة غير شرعية فاقدة للاعتراف القانوني داخل بلد الإقامة. وتقول سامية في الصفحة 168: "لم أعد في

بلدي بل كنت أجنبية، بلا مستندات، وبدون جواز سفر، لم يعد لدي أي شيء رسمي يثبت هويتي. كونك صومالياً كان يعني أيضاً بأنك غير مرحب بك في منزل الآخرين". وتابعت: "كنت أدخل منكسرة الرأس إلى غرف خلع الملابس ... بينما كانت الشمس تغرب، والقمر يبرز. كنت أدخل متخفية إلى مضمار السباق" ص182. هذا المشهد يحيل إلى الهجرة غير الشرعية بما تحمله من مخاطر.

حسب المفهوم الفرويدي فإن الملعب الليلي يجسد "فضاء التسامي" الذي تتحول فيه طاقة الحرمان واللا اعتراف الاجتماعي إلى إنجاز رياضي. أما في المفهوم اليوناني فإن الفضاء المظلم البعيد عن الأعين يمثل "الكهف" التحويلي الذي يشير إلى الانغلاق والعزلة ويتم فيه انتقال الشخصية إلى مواجهة الذات الحقيقية والانعزال عن العالم الخارجي.

❖ اللجنة الأولمبية:

يظهر هذا المقر بوصفه فضاءً مؤسستياً يقرب بلوغ الهدف في وعي الشخصية الرياضية سامية حين يبهت، لكنه في المقابل يكشف عن حدود هذا الحلم أثناء اصطدامه أمام تعقيدات الواقع البيروقراطي الذي يؤجل تحقيق هذا المسعى.

وهذا ما يظهر في الصفحة 120: "دخل زاسان في إحدى الغرف وطلب مني، بلطف أن انتظاره بالخارج، كانت توجد صور للعديد من الرياضيين معلقة على الجدران. ظلت أنا وهودان ننظر حولنا بصعوبة". يستقبل هذا الفضاء المزخرف "سامية" بواجهته الكلاسيكية والأنيقة لإبهامها وغرس إمكانية الانتماء لهذا الفضاء. غير أن محاولته تعجز عن فتح الباب للاندماج وتمكينها من الولوج الفعلي.

فرويدياً يمثل هذا الموقف ما يسمى "بالتوقع المحبط" الذي يولد دافع الرحيل أو البحث عن حلول بديلة وهو مسار الهجرة.

أديس أبابا هي المحطة الوسطية التي تكون حاضرة في كل تجارب الهجرة يعتمد عليها كل مهاجر لإعادة بناء ذاته، وهي في الجانب النفسي تعكس فضاء "الانتماء المؤقت" الذي يكون فيه الإنسان في حالة تذبذب هوياتي وتشتت داخلي وهذا النوع من أكثر التجارب قسوة.

❖ طرابلس:

تعكس طرابلس في الرواية فضاء الانتظار المشحون بالتوتر والقلق يصف هذا الفضاء في الصفحة 230 بقوله: "كنا نعيش في بيوت الصغيرة داخل كل شقة ثلاثون أو أربعون شخصاً كنت أسكن مع أربعين امرأة،

من جميع أنحاء إفريقيا. فطرابلس هي ملتقى الأشخاص كافة ذي الأوضاع غير القانونية... كان كل شيء متوفر ولم يعد بإمكان أحد أن ينتزعه من أيدينا.. ووددت لو أبقى في طرابلس طيلة حياتي... كانت طرابلس -بالنسبة لنا- مجرد ممر، نفخة بسيطة من الرياح، ثم إن طرابلس يوجد البحر.. كما في مقديشو، هذا هو السبب الذي من أجله عادت لي طاقتي والرغبة في العيش بصورة كريمة... لكن لم يكن بإمكانني الذهاب إلى البحر، فإن وجودي كانوا سوف يلغون القبض علي". هذا الموقف الذي عاشته سامية في طرابلس يوازي الحياة اليومية التي كانت في مقديشو فسامية هاجرت جغرافياً لكنها نفسياً ما تزال تعيش في حالة الخوف والمراقبة. فوجود البحر ورائحته يعيد إليها جزءاً من ذاكرتها الأولى. هذا ما يسميه فرويد "الاسترجاع الحسي"، الذي يعيد تفعيل الذاكرة الماضية عبر حاسة الشم. فطرابلس في هذا الموقف تلمح امتداد لمقديشو وليست محطة عبور فقط.

هذا الإحساس لا يكتمل بسبب المطاردة والخوف، فإذا كانت سامية تعيش تحت التهديد المسلح من رجال الميليشيات فإن وضعها القانوني كلاجئة في ديار الغير يفرض عليها شكلاً من أشكال الحصار من طرف رجل الشرطة والقانون، وبذلك يتوازي الفضائيين في انعدام الحرية. والرواية من خلال هذا أعادت جزءاً من ذاكرتها الأولى.

هذا الفضاء يجسد ما يسمى "بالجماعة الهجرية" فالالتقاء المشترك بين المهاجرين الأفريقيين لم يكن على أساس الانتماء الثقافي الموحد، بل كان على أساس توازي الأهداف وتوافق الاحلام. وهذا ما يسميه فرويد "التضامن" حيث تتلاشى الفوارق العرقية والاجتماعية أمام الخطر، وتتشأ روابط قوية مع الأفراد بالرغم من اختلاف الهوية الثقافية. أما يونغياً فإن طرابلس تمثل فضاء "الجماعة الأرشيتيبية" التي تلم الغرباء في رحلة واحدة.

❖ البحر:

يشكل البحر في الجغرافيا الروائية مكانة محورية تتقاطع داخله تناقضات الحياة، والموت والألم والفقد. حيث كان حاضراً من بداية الرواية "بمقديشو" بوصفه الفضاء الذي يُشتم ولا يُلمس، وفي طرابلس يُشتم وينتظر، قبل أن يتحول إلى الفضاء الذي التهم سامية ووضع حداً لمصيرها.

هذا ما يظهر في الصفحات الأخيرة من الرواية، إذ تقول سامية: "البحر أُمامي، أخيراً البحر، وبإمكانني الدخول إليه، دون أن يقول لي أحد شيئاً، للمرة الأولى في حياتي... بإمكانني السباحة داخله".

يعكس هذا المشهد في التحليل الفرويدي الصراع الأبدي بين "دافع الحياة ودافع الموت"، فالبحر الذي ارتبط بمعاني الحرية والحياة في وعي سامية ينقلب في النهاية إلى الفضاء الذي يحتضن موتها، غير أن هذه النهاية لا تلغي وجوده أو تقلل من نموه الدلالي، بل تغدو النهاية في البحر امتداداً للدائرة الوجودية لا مجرد نهاية مأساوية. في النسق اليوناني يمثل البحر "اللاوعي الجمعي" بوصفه فضاءً مفتوحاً لا يعرف حدود النهاية، يحمل في ثناياه ذاكرة الإنسان الأولى والرموز الأرشيتيبية الكبرى. لذلك فإن مشهد غرق سامية في البحر يمثل ما يسمى "بالتعالى" أي العودة إلى المصدر الأول. كذلك يحيل البحر نموذج "الأم الكبرى" وذلك لارتباطه العميق بذاكرة سامية.

يتحول من كونه رمز العبور لتحقيق المستقبل الزاهر إلى فضاء مأساوي يلتهم أحلام المهاجرين. فالنص الروائي يبرز بأن البحر لا يمثل دائماً طريقاً لتحقيق الحلم، ولذلك ارتبط البحر المتوسط بصورة "مقبرة أوروبا الزرقاء" من قِبل الباحثين بسبب ما يشهده من غرق آلاف المهاجرين سنوياً.

2. رموز الرواية:

❖ القوقعة:

هي عبارة عن هدية منحتها الأم لسامية قبل رحيلها لأديس أبابا، لفت حول معصمها منديلاً أبيضاً. قائلة لها في الصفحة 173: "كانت أُمِّي قد أهدتني منديلاً، بداخله إحدى القواقع التي كان أبي قد أهداها لها قبل سنوات... كانت تريد أن أحمله معي... كان يمثل حماية لي..."

"هكذا تستطيعين أن تحملي معك بحركِ الحبيب، البحر بأكمله داخل هذه القوقعة". يوضح هذا المقطع أن هذه القوقعة كانت هدية من الأب للأم أيام الخطوبة.

في المنظور الفرويدي يسمى هذا الفعل بـ "الموضوع الانتقالي"، أي ذلك الشيء المادي الذي يمنح لسامية الشعور بالألفة والأمان في لحظة غياب الأم. فالمهاجر لا يستطيع أن يحمل وطنه معه، لكنه يستطيع أن يحتفظ بأثر رمزي يختزل فيه صلته وارتباطه ببلده. كذلك تجسد هذه الهدية بعد "نقل الحب عبر الأجيال" وذلك عبر استمرارية العاطفة التي كانت في الأول بين الأم والأب بعدما امتدت إلى الابنة في لحظة الفقد. فغدوا شاهداً على بقاء روابط الألفة والمحبة رغم المسافة والمنفى.

أما في التصور اليوناني فتكسب القوقعة بعداً رمزياً متجذراً في اللاوعي الجمعي، إذ تجسد "رمز الرحم" بوصفه فضاءً أولياً للحماية والاحتواء، الذي تلجأ إليه الذات كلما شعرت بالتهديد أو الفقد. كما أنها تحمل

صدى البحر في أعماقها، فتغدو صورة "لكون مصغر" يقلص العالم الكبير داخل شكل صغير قابل للحمل. لذلك ورغم صغر هدية الأم وبساطتها، فإن القوقعة تحمل قيمة رمزية عميقة تتجاوز ماديتها. انطلاقاً من هذا البعد النفسي، تتضح علاقة القوقعة بموضوع الهجرة، لأنها تجيب عن الإشكال الوجودي الذي يرافق المهاجر في تجربته، والمتمثل في كيفية الاحتفاظ على الجذور الأصلية رغم المسافة. فالرواية كان لها دور في تقديم الإجابة حول هذا الاستفهام وتكشف بأن المهاجر لا يحمل وطنه في صورته المادية، بل يحمل أثره وذاكرته ورموزه في الذاكرة.

❖ شجرة الكافور:

تحتل شجرة الكافور مكانة رمزية لافتة في الرواية فهي لا تعتبر شجرة مكانية في وسط الفضاء، بل فضاءً تنشأ تحتها العلاقات والذكريات ويقطع فيها العهود. تحت أغصانها يعلن علي وسامية قسم "الأخوة" الذي ظهر في الصفحة 18، حيث تقول سامية لعللي: "هل يمكن أن يفرق بيننا شيء؟ يجيب علي: "لا"، كان يرد كل منا على مسامع الآخر ثم قمنا بأداء قسم الأخوة الأبدي، وقبل أصابعنا المتشابكة مرتين لا شيء يمكن أن يقحم نفسه بيننا ولا أحد. كنا على استعداد بأن نراهن على أي شيء، بما في ذلك حياتنا. لكن شجرة الكافور تلك كانت مكان علي المفضل، ينفرد مع نفسه فوقها ويختبئ من دروس القراءة المسائية". يكتشف هذا المشهد، أن شجرة الكافور هي المكان المفضل لأغلب الشخصيات الروائية لأنها تهدي النفس من ضغط الواقع.

من منظور فرويد، تتحمل الشجرة دلالة "الثبات في مواجهة الزوال"، فبينما تضطرب الأحلام وتزول العلاقات، تظل شجرة الكافور قائمة في مكانها. كما أن أداء القسم تحتها يمنح الفعل بعداً نفسياً أعمق، إذ يتحول إلى بناء "عقد أنا أعلى" يُرسخ قيم الوفاء والالتزام بسلوك محدد بين الطرفين. أما في الرؤية اليونانية، فتتدرج ضمن الرموز الأرشيتيبية الكبرى التي تتكرر في الأساطير الإنسانية بوصفها "محور الكون"، أي الجسر الذي يربط بين الأرض والسماء وبين المحسوس والمجرد. وفي سياق الهجرة، تتحول شجرة الكافور إلى رمز للجذر الذي يظل راسخاً في الذاكرة. فسامية وإن غادرت "مقديشو"، لا يمكنها حمل الشجرة مادياً لكن تحملها وجدانياً.

❖ عصابة الرأس البيضاء :

تشكل عصابة الرأس البيضاء في الرواية رمزاً للإرث العائلي والهوية الرياضية التي ترافق سامية في كل تجاربها التي فرضتها الهجرة. فقد أهداها الأب لابنته وظلت ترافقها في كل سباقات سباق جيبوتي إلى بكين في الصين، وأصبحت جزءاً من صورتها الذاتية. وهذا ما يقدمه النص في الصفحة 173 إذ يصف ما حملته معها سامية في حقيبتها "أخذت معي الأمتعة الأساسية فقط، لا شيء تقريباً، كالعادة، زي الجري، الرداء الرياضي، بعض الشلنات، عصابة الرأس التي كان أبي قد أهداني إياها، وصورة محمد فرح". هذه أشياء ربما تظهر قليلة في ظاهرها لكنها تمثل تلخيصاً لأبعاد الشخصية لسامية كلها.

فالزي الرياضي يكشف هويتها كعداءة، والمال يُعبر عن وضعها كمهاجرة، والعصابة فتُمثل امتداداً للإرث العائلي أما صورة محمد فرح فيُمثل الحلم الذي تطمح أن تصل إليه.

في المنظور الفرويدي تجسد صورة من صور الاستمرار النفسي الذي يُعرف بـ "الإرث الأنوي"، الذي يعكس استمرار حضور الأب داخل عالم سامية في أغلب مراحل حياتها رغم غيابه. ويتصل ذلك بما يعرف أيضاً "الاستدخال" أي التمسك بصورة الموضوع الغائب، إلى جزء من البنية الداخلية للذات، بهذا تصبح العصابة وسيلة تصون حضور الأب.

أما في التصور اليوناني، فإنّ اللون الأبيض يمثل معنى النقاء والصفاء والبدائيات الجديدة والاكتمال الرمزي، لأنه يجمع كل الألوان في داخله، ومن هذا المنطلق تصبح العصابة البيضاء علامة خاصة بسامية لا تزول ولا تنكسر رغم المنفى.

وفي سياق الهجرة، تتحول عصابة الرأس إلى رمز للهوية التي يحملها المهاجر معه، يحتفظ بها لأنه يحن إلى وطنه وانتماؤه. تبدو وكأنها إعلان صامت لهويتها وجذورها تؤكد من خلالها أنها ما تزال سامية يوسف عمر، العداءة الصومالية، وابنة عمر يوسف رغم قسوة المنفى.

❖ صورة محمد فرح :

تتمثل صورة "محمد فرح" في الرواية رمزاً للحلم البعيد والممكن. فقد ظلت سامية تحتفظ بها معلقة على جدار غرفتها لسنوات طويلة، تُحادثها كما لو كانت وعداً شخصياً حتى أصبحت جزءاً من عالمها الداخلي. وهذا ما تصفه الرواية في الصفحة 173 : "صورة محمد فرح التي جمدت ملامحه منذ ما حوالي العشرين سنة،

بانت سماكتها لم تعد ورقاً، كانت صورة وحلماً محفورين على أجنحة إحدى الفراشات". تكشف هذه الصورة عن تلك العلاقة التي تجمع بين هشاشة المادة وضخامة الحلم.

في التحليل الفرويدي، تجسد الصورة نموذج "الأنا المثالي" الذي تطمح الذات بلوغه. فتمسك سامية بها طوال هذه المدة الطويلة وتحولها إلى رفيق يومي.

أما في الرؤية اليونانية، فإن صورة محمد فرح تكتسب بعداً أرشيتيبياً بوصفه نموذج "البطل" الذي يتعدى تجربة الشخصية ليتجاوز حدود النجاح الفردي ليغدو رمزاً للأمل في الوعي الجمعي لشعب بأكمله، ومن هنا تتحول الصورة إلى أيقونة رمزية تمنح الأمل لأبناء الجماعة على تحقيق ذواتهم رغم التهميش.

وفي سياق الهجرة، تكشف صورة محمد فرح عن إشكالية عميقة، فهي من جهة تؤكد أن الهجرة هي السبيل الذي يسمح بتحقيق النجاح، لأن محمد فرح لم يحقق شهرته ونجاحه في وسط الحرب، ولذلك يبدو لنفس سامية أن الحلم قد لا يتحقق إلا عبر الرحيل، ومن جهة أخرى تلمح الرواية أن سامية تتردد في قرارها في أن النجاح ممكناً داخل الوطن لا خارجه. ومن هذا الموقف يتولد التوتر المركزي في الرواية بين، الهجرة بوصفها الطريق الوحيد لتحقيق الذات، وبين الشوق إلى الوطن الذي يحترق بسواعد أبنائه.

❖ الجري :

يشكل الجري في الرواية الرمز المركزي القاطع في الرواية، الذي تنتظم حوله تجربة سامية النفسية والوجودية. إذ يتجاوز كونه نشاطاً رياضياً ليصبح تعبيراً عن الوجود ومحفزاً لاستمرار نبض الحياة. ويتجلى هذا المعنى في الصفحة 17 في قول سامية : "ولدت في داخلي الرغبة في العدو، فبانت قوية مثل البحر. الجري هو بحري". هذا المقطع ليس تشبيهاً عابراً، بل يقوم على علاقة اندماج كاملة تجعل الجري فضاءً للحرية والانفلات من الحصار تماماً كاتساع البحر.

في المفهوم الفرويدي، يتحول الجري إلى آلية "التسامي" حيث تتحول طاقة سامية المكبوتة إلى فعل إيجابي. فالغضب والإحباط الناتج عن القمع الاجتماعي، والحزن المتعلق بفقد الأب، والخوف من خوض تجربة الهجرة كلها تتحول إلى طاقة تمنح سامية القدرة على التحكم في الإحساس والزمن لمواجهة الواقع الذي يهمن عليها بطريقة سلبية.

أما في التصور اليوناني فإن الجري يحمل معنى الرحلة الأرشيتيبية التي يخوضها البطل في مواجهة القوى الاجتماعية، في سبيل اكتشاف ذاته. ففي الأساطير الكبرى "البطل" لا يركب دائماً السفينة أو الحصان، بل

يجري أحياناً ويسعى بقدميه لبلوغ هدفه. وسامية في هذا المقطع جسدت صورة البطل الأرشييتي بدقة فهي لا تجري توقاً نحو النهاية، بل نحو إثبات وجودها واسترجاع هويتها.

وفي سياق الهجرة، يغدو الجري استعارة دقيقة لتجربة المهاجر الذي يظل في حركة دائمة بين اليأس والتفاؤل، فهو مثل العداء، يجري ولا يعرف نقطة النهاية. لكنه رغم هذا يستمر في الركض لأن التوقف يعني الهزيمة. ولهذا تكتسب العبارة التي ترددها سامية في لحظة الغرق في الصفحة 248 : "اركضي يا سامية اركضي كما لو كنت لا ترغبين في الوصول إلى أي مكان" دلالة عميقة في وصف الهجرة على أنها ليست دائماً بحثاً عن وجهة واضحة بقدر ما هي محاولة مستمرة للفرار من واقع لم يعد قابلاً للاحتمال.

❖ الأغنية :

تشكل أغاني هودان في الرواية رمزاً لصوت الأمل والأحلام والحرية وسط فضاء يسيطر عليه الخوف والحرب، فهي ترافق سامية في مختلف محطات حياتها وتمنحها إحساساً بالدفء والانتماء، لذلك لا تبدو مجرد خلفية موسيقية بل تمثل نوعاً من المقاومة النفسية، وتتصاعد أهمية هذه الأغاني تدريجياً إلى أن تبلغ ذروتها في اللوحة الأخيرة لحظة غرق سامية وتستحضرها في ذهنها، "طيري يا سامية، طيري كما يطير الجواد المجنح في الهواء" "احلمي يا سامية، احلمي كما لو كنت ريحاً تعبت بين أوراق الأشجار". "اركضي يا سامية، اركضي كما لو كنت ترغبين في الوصول إلى أي مكان". "عيشي يا سامية، عيشي كما لو كان كل شيء مستحيل". ص (248)، هذا المقطع يمثل الصوت الأخير الذي رافق سامية في لحظاتها الأخيرة.

ففي المنظور الفرويدي تمثل تجلياً لـ "العودة إلى الموضوع الأول"، وفي أصعب اللحظات حيث يغترب الإنسان بين مصيره يعود للأوعي الأول جدر للأمان والحب. وهودان التي كانت مصدر التفاؤل تعود في اللحظة الأخيرة، فالأغنية في هذا الموقف ليست مجرد ذكرى بل هي "الأنا الأعلى" المرمزة التي تعطي إذن الرحيل.

أما في الرؤية اليونانية، فالأغنية تمثل صوت "الأنيميا" أي الصورة الروحية الأنثوية التي ترافق البطل بوصفها ملاذاً للحماية والإلهام في رحلة البطل. وهودان في هذه المرحلة تمثل "الدليل الروحي" أي الكائن الرمزي الذي يرافق الروح في انتقالها من عالم لآخر.

أما في سياق الهجرة تكشف الرواية أن الرحيل القسري لا يستطيع أن يمحو الأثر الوجداني للإنسان، لأن ما يدعى هوية ليس المكان أو الشيء المادي، بل الذاكرة الصوتية. لذلك كثيراً ما يستدعي أدب الهجرة الموسيقى والغناء والاعتبار هما آخر ما يبقى راسخاً في وعي الإنسان لحظة الاتصال العميق.

خاتمة:

من خلال تحليلي لرواية "لا تقولي إنك خائفة" لروائي الإيطالي جوزيبه كاتوتسيلا، توصلت إلى جملة من النتائج التي استنبطتها من دراستي هذه، وهي:

1. أجابت الرواية عما هو أعمق من المفاهيم الأدبية بحيث وجد في "براء" "صدى" لكل من اختار البحر لأن البر لم يعد متسع له، وفي "عواطف" صدى لكل من بقي يحمل وزن فقد من أحبه في الرحلة.
2. تؤكد الدراسة أن الغرقى ليسوا مجرد أرقام، بل هم بشر كانت لهم احلام وأصوات وعهود وهم ضحايا مجتمعات ومنظومات جعلت البقاء مستحيلا.
3. تفتح هذه الدراسة آفاقا لبحوث أخرى فيما يخص توظيف مناهج نقدية مثل النقد النسوي في قراءة الرواية ذاتها.
4. تتيح القراءة النفسية المزدوجة (فرويد + يونغ) الكشف عن طبقات دلالية في الرواية، فالأبعاد اللاواعية لشخصيات وانظمتها الرمزية تحمل من المعنى ما يثري فهم الهجرة بوصفها تجربة إنسانية وليس فقط ظاهرة اجتماعية.
5. رصد التحليل الفرويدي كيف تتحول آليات الكبت والتسامي إلى محرك للهجرة بدلا من إلغائها.
6. التحليل اليونغي رصد كيف تجسد رحلتها النموذج الأرشيتيبي للبطلنة التي تكمل رحلة النفر حتى في لحظة الغرق.
7. كشف أيضا التحليل النفسي أن كل شخصية سواء رئيسية أو ثانوية تجسد إستجابة مختلفة للواقع القاهر الذي ينتج الهجرة. فسامية تختار الهجرة الخارجية حفاظا على ذاتها بينما يختار عليّ الهجرة الداخلية نحو هوية مفروضة فيفقد ذاته.
8. يعمل الفضاء الروائي والرموز على تحويل تجربة الهجرة من حدث فردي مستقل إلى دلالة إنسانية كونية.
9. تعد التقنيات السردية الروائية المتمثلة في الاستباق والاسترجاع والسرد اللحظي أدوات دلالية تعكس عمق التجربة الهجروية، وساهمت في كسر الروتين مما جذبت القارئ للغوص أكثر في عمق النص.
10. أثبتت الدراسة من خلال تحليل إطار "نوال السعداوي" وتجربة "سامية يوسف عمر" أن المرأة المهاجرة تحمل ثقلا مزدوجا، الأول يتمثل في ثقل للهجرة ذاتها الثاني يتمثل في ثقل الجنس الاجتماعي الذي يضيف

خاتمة

أبعادا من الهشاشة والاستهداف لا تعرفها الهجرة الذكورية وهذا ما ظهر في كل المحطات التي اجتازتها سامية أثناء هجرتها.

11. يؤكد البحث أن ثنائية سامية وأختها هودان نموذجين متعارضين لتجربة الهجرة الناجحة والهجرة المأساوية.

12. أثبتت الدراسة أن المنظومة الرمزية أضفت بعد جمالي عميق يسهم في إثراء الجانب الفني للرواية.

قائمة المراجع:

أولاً: المعاجم والقواميس

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلدات (6، 8).
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995م.

- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إسطنبول.
- الفيروز أبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، ج2.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، 1980م.

ثانياً: الكتب العربية والمترجمة

- أفلاطون: الجمهورية، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا، دار الوفاء لنديا للطباعة والنشر، مصر، 2004م.
- بوفير، ليون وآخرون: الهجرة الدولية، ماضيها حاضرها ومستقبلها، ترجمة: فوزي سهاونة، عمان، 1982م.

- جادو، عبد العزيز: الشعور واللاشعور عند فرويد وآدلر ويونغ، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية.
- الخراط، إدوارد: الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981م.
- راجح، أحمد عزت: أصول علم النفس، المكتب المصري الحديث.
- السعداوي، نوال: المرأة والغربة، مؤسسة هنداوي، 2020م.
- الشال، انشراح: المغترب ووسائل الاتصال، دار الفكر العربي، 1987م.
- شعوم، الميلود: المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، ط1، 1991م.

- صديق، كريم: المنهج النفسي في النقد الأدبي، دار الأمل للطبع والنشر والتوزيع، 2014م.
- عربي، عبد الله: الإيديولوجيا المعاصرة، ترجمة: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت، 1970م.
- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1981م.
- فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، ميراث للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002م.
- قاسم، سيزا: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

- قسومة، الصادق: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004م.
- قطب، سيد: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط7، 2003م.
- لوكاتش، جورج: الرواية ملحمة برجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979م.
- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

- مندور، محمد: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة.
- نجم، خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، 1983م.
- نجم، خريستو: في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، 1992م.
- وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، 1430هـ.

ثالثاً: الدراسات، الأبحاث، والمجلات العلمية

- أحمد الرباعية: دراسات في نظرية الهجرة ومشكلاتها الاجتماعية والثقافية، دار الثقافة والفنون، عمان.
- دليو، فضيل وآخرون: الهجرة والعنصرية في الصحافة الأوروبية، مخبر علم الاجتماع، 2003م.
- شداد، سارة تمكين ونور، زينب محمد: المنهج النفسي في النقد الأدبي، بحث بكالوريوس، إشراف د. حامد سراك، جامعة القادسية، كلية الآداب، 2018م.
- مرادي، محمد هادي وآخرون: الرواية العربية وتطورها، دراسات في الأدب المعاصر، السنة الرابعة، العدد 16، 1391هـ.
- مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين: أعمال (دورة الأخطل الصغير) أبحاث الندوة ووقائعها، 2000م.
- واعر، نجوى أحمد عبد الله وعبد الرحيم، أحمد رشدي: قراءات في الشخصية النرجسية، مجلة كلية التربية، جامعة الوادي الجديد، العدد 42، يوليو 2022م.

رابعاً: المراجع الأجنبية (Foreign References)

- Bourneuf, Roland et Ouellet, Real : *L'univers du roman* ,Page 150.
- Butor, Michel : *L'espace du Roman in Essais sur le roman* ,Paris, Gallimard, 1969.

خامساً: المراجع الإلكترونية والمحاضرات

- الجزيرة نت: فلسفة الأخلاق... من أين يأتينا الشعور بالذنب، تم الاطلاع في 29 أبريل 2026.
- جامعة سطيف: المحاضرة السادسة، الرواية: النشأة والتطور، الجزء الأول.
- السامري، هدى: أسس مدرسة التحليل النفسي وروادها الثمانية، موقع إحصائي، تم الاطلاع في 12 أبريل 2026.
- عويد، عدنان: الرواية العربية المعاصرة: سماتها وخصائصها وأهدافها، موقع المثقف، تم الاطلاع في 12 أبريل 2026.
- قسومة، الصادق: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي (موقع أرشيف الكتب)، تم الاطلاع في 15 أبريل 2026.
- كاتوستيلا، جوزيه: رواية الطليانية، أرشيف الكتب، تم الاطلاع في 15 أبريل 2026.
- اللازم، هاشم كاطع: نشأة الرواية الغربية، موقع موضوع (mawdoo3.com).