



## להיעשות חיה בסיפורי מטמורפוזת

נעמה הראל

דוקטור במחלקה ללימודי המזרח התיכון, דרום אסיה ואפריקה (MESAAS)  
באוניברסיטת קולומביה, חוקרת ייצוג בעלי חיים בספרות  
דוא"ל: nh2508@columbia.edu

מאמר זה בוחן יצירות מטמורפוזת, שבהן דמות אנושית מתגלגלת בגוף של בעל חיים. היצירות הספרותיות והקולנועיות המוצגות במאמר נחלקות לשלושה סוגים עיקריים הנבדלים זה מזה מבחינה היסטורית, נרטולוגית ואידאולוגית: (א) סיפורים מיתולוגיים קלאסיים (בראש ובראשונה המטמורפוזות של אובידיוס), שבהם על פי רוב אירוע המטמורפוזת חותם את העלילה, וההפיכה לבעל חיים מוצגת פעמים רבות כהתרחשות טבעית ואף רצויה; (ב) אגדות שבהן ההפיכה מן אדם לבעל חיים מתרחשת בשלב מוקדם בעלילה. שינוי צורה זה הוא בבחינת עונש לדמות האנושית, וזו מנסה במהלך הסיפור (ולרוב אף מצליחה) לחזור להווייתה המקורית; (ג) ייצוגים של מטמורפוזת ביצירות מודרניות, ממפנה המאה ה-20 ועד ימינו, המהווים מעין סינתזה בין שני הסוגים הקודמים. אירוע המטמורפוזת מתרחש ביצירות אלה בשלב מוקדם בסיפור, אולם אין מדובר בעונש, אלא בהתרחשות בלתי מוסברת, שבמקרים רבים אף אינה נתפסת באופן שלילי. כמו כן המטמורפוזת המודרנית, בניגוד לקודמותיה, יוצרת הווייה היברידית של אדם-חיה, שמערערת על מחסום המינים.

מילות מפתח: אובידיוס, בעל חיים, מטמורפוזת, ספרות, קולנוע, קפקא

### הקדמה

מעמיד קושי מיוחד, שכן התודעה החייתית אינה מילולית ולכן קשה, ואולי אף בלתי אפשרי, לייצגה במדיום מילולי כמו ספרות (Beer, 2005, p. 313; Nelles, 2001, p. 188). סוגות וסוגים ספרותיים שונים התמודדו עם אתגר הייצוג הזה באופנים מגוונים – מספרות טבע, המנסה לצמצם את האנשת בעלי החיים ולהיצמד ככל הניתן לנקודת המבט החייתית, ועד לספרות פנטסטית, שאינה מחויבת למגבלות הפיזיות והביולוגיות של העולם הממשי. סיפורי מטמורפוזת, שבהם דמות אנושית מתגלגלת לגוף חייתי, מהווים פתרון פואטי מיוחד לקושי לייצג בעלי חיים בספרות.

השיח הספרותי כיום מרבה לעסוק באופן שבו מיעוטים פוליטיים מיוצגים בספרות. עם זאת, ההתמקדות בייצוג של ה'אחר' מוגבלת כמעט תמיד ל'אחר' אנושי, זה שיכול לספר את סיפורו. במובן זה סוגיית ייצוג בעלי חיים בספרות שונה באופן מהותי מסוגיית ייצוג ה'אחר' האנושי בספרות, שכן בעלי חיים אינם יכולים לספר את סיפורם, וייצוגם הספרותי נעשה בהכרח על ידי גורם אנושי ובעבור קוראים אנושיים. קושי קריטי אחר הוא לבטא במילים תודעה חייתית. מעבר לכך שבעלי חיים אינם יכולים לייצג את עצמם, ייצוגם בספרות

## המושאים השונים של המטמורפוזות

שינוי הצורה בסיפורי מטמורפוזות אינו בהכרח חוצה את גבולות המין הביולוגי. באודיסיאה למשל, האפוס היווני הקלאסי של הומרוס (1987), האלה אתנה משנה את צורתו של אודיסיאוס מגבר צעיר וחזק לזקן כמוש איברים. גם במטמורפוזות של אובידיוס (1965) – היצירה הלטינית רבת-ההשפעה מן המאה הראשונה לספירה, המגוללת כמאתיים סיפורי מטמורפוזות מיתולוגיים – המטמורפוזות אינה חורגת מגבולות המין האנושי בכל המקרים. במספר מקרים המטמורפוזות היא מינית – מעבר מגבר לאישה ולהפך. אובידיוס מספר למשל כיצד הפך טירסיאס מגבר לאישה, ולאחר שבע שנים שוב הפך לגבר, וכיצד הפכו איפס וקייניס מעלמות לעלמים. גם גיבור הרומן אורלנדו של וירג'יניה וולף (2007/1928) מחליף את מינו מגבר לאישה. סוג אחר של מטמורפוזות בגבולות המין האנושי מוצג בסרטו של וודי אלן ז'ליג (Allen, 1983), שבו הגיבור משנה את צורתו בהתאם לאדם הנמצא לידו. שינוי צורה נוסף שאינו חורג מגבולות המין האנושי הוא שינוי בממדים. כך למשל קורה בספרו של לואיס קרול הרפתקאות אליס בארץ הפלאות (1997/1865). אליס מתכווצת לממדים זעירים, גדלה, שוב מתכווצת ושוב גדלה. כמו כן, ישנם סיפורי מטמורפוזות שבהם השינוי הביולוגי דרמטי יותר. במטמורפוזות האובידיות מתוארים כתריסר מקרים שבהם דמות אנושית הופכת לצמח: דפנה הופכת לעץ, נרקיסוס הופך לפרח, לוקותואה ללבונה, קיפאריסוס לברוש, היאקינתוס ליקינתון, מירה לשיח המור ועוד. שינוי קיצוני יותר הוא המעבר מגוף אדם לגוף דומם. מבטא של מדוזה למשל מְאָבֵן את כל המביט בה; פרוס הופך את אויביו לאבנים; ניובה הופכת לסלע; הפרופוטיטיות הופכות לפסלים, הנחש שהתעתד לאכול את ראשו של אורפאוס הופך לאבן; ואטלס הופך להר. השינוי הקיצוני ביותר הוא הפיכת הדמות האנושית לישות הנעדרת קיום פיזי, כפי שאֵכֹו למשל הופכת להד.

נראה כי מקרים של הפיכת אובייקט לא אנושי לאנושי אינם שכיחים בספרות. בסיפורי הבריאה של אובידיוס למשל דווקא ופירה משליכים אבנים לאחור ואלו משנות את צורתן לאנושית וקורמות עור וגידים, ואילו יופיטר מחדש את אוכלוסיית האי איגינה, שהושמדה במגפת הדבר, והופך נמלים לבני אדם. אולי אף אפשר לראות בסיפור בריאת האישה מצלע הגבר, המתואר בספר בראשית (ב, כב), ובחזון העצמות היבשות, המתואר בספר יחזקאל (לז, א-ד), סיפורי מטמורפוזות. אולם בסיפורי הבריאה הללו המהפך אינו רק פיזי, אלא בראש ובראשונה נפשי: האבנים, הנמלים והצלע קורמות לא רק עור וגידים אלא גם נשמה. לפיכך לא נהוג לראות בסיפורים הללו סיפורי מטמורפוזות אלא סיפורי בריאה.

הפתרון הוא פיצול בין גוף לנפש: הגוף מתגלגל לגוף לא אנושי, ואילו הנפש נשארת, לפחות במידה מסוימת, אנושית. באופן זה מתאפשר לדמות החייתית לחשוב בשפה אנושית. התודעה של הדמות נשארת אנושית, אבל היא סופגת מהסביבה יחס כמו לבעל חיים. יתרה מכך, במקרים רבים הקיום בגוף החייתי אף משנה את התודעה של הדמות האנושית, וחודרים אליה מאפיינים חייתיים.

המטמורפוזות הספרותיות היא אמנם אלמנט פנטסטי, אולם אין היא מאפיינת רק סיפורי פנטזיה. למעשה לא מדובר בז'אנר ספרותי, אלא באלמנט תמטי-עלילתי. אפשר למצוא סיפורי מטמורפוזות בז'אנרים ספרותיים שונים:<sup>1</sup> בספרות הקלאסית (המטמורפוזות מאת אובידיוס היא ללא ספק יצירת המטמורפוזות המובהקת והמשפיעה ביותר, אך כבר באודיסיאה מתרחשים מספר אירועי מטמורפוזות, ובספרות הרומית בולטת היצירה חמור הזהב לאפוליאוס); בקומדיה השייקספירית (חלום ליל קיץ); במעשיות ובאגדות (כגון 'היפה והחיה' ו'הנסיכה והצפרדע'); בסיפורי ילדים (כגון מסע הפלאים של נילס הולגרסן הקטן עם אווזי הבר מאת סלמה לגרלף); בנובלות ובסיפורים קצרים מודרניים (כגון 'הגלגול' של פרנץ קפקא); בתאטרון האבסורד (המחזה קרנפים של אז'ן יונסקו); וברומנים של סוף המאה ה-20 (כגון חזירויות של מארי דריאסק) ותחילת המאה ה-21 (כגון לילי לה טיגרס מאת אלונה קמחי). נרטיבים של מטמורפוזות נפוצים גם בקולנוע, החל בסרטי מדע בדיוני (כגון הזבוב של דייוויד קרונוברג) ועד סרטי אנימציה (כגון אחי הדוב).

במאמר זה יוצג מגוון רחב של יצירות מטמורפוזות. לא ניתן כמובן להתייחס לכל יצירות המטמורפוזות בתרבות המערב, אך ברצוני להידרש, ולו באופן מדגמי, לסוגים רבים ככל שאפשר כדי להיטיב להבהיר את מעמדו של אלמנט עלילתי זה. כפי שאראה בהמשך המאמר, משמעות המטמורפוזות משתנה בהתאם לתקופה ההיסטורית שבה נכתבה היצירה ולמבנה הנרטיבי שלה. ביצירות מיתולוגיות קלאסיות ההפיכה לבעל חיים, שעל פי רוב חותמת את העלילה, מהווה פתרון עלילתי שבמקרים רבים מוצג באופן חיובי; באגדות טרום-מודרניות ההפיכה לבעל חיים מופיעה בשלב מוקדם בעלילה ונתפסת כעונש המצריך תיקון; וסיפורי מטמורפוזות מודרניים מערערים במקרים רבים על עצם ההפרדה בין בני אדם לבעלי חיים אחרים: הם מתארים את האדם שהפך לבעל חיים כישות היברידי, המכילה אלמנטים אנושיים וחייתיים כאחד.

1 בחרתי להגביל את עצמי לדוגמאות מתרבות המערב בלבד, אף על פי שסיפורי מטמורפוזות נפוצים גם בתרבויות אחרות.

קסמים. שינוי הצורה של לוקיוס גורר מסכת הרפתקאות ארוכה, שבסופה הוא זוכה לחזור לצורתו האנושית. מודל זה מאפיין גם אגדות ומעשיות. בכל סיפורי המטמורפוזות שקובצו על ידי האחים גרים ('מלך צפרדע או היינריך רזל', 'שבעת העורבים', 'ששת הברבורים', 'מלכת הדבורים', 'העפרוני המזמר והמקפץ', 'העורבת', 'הנס קיפודי', 'חמור הירק', 'הטלה והדג', 'החמורון', 'ארנב הים' ו'האריה והצפרדע')<sup>3</sup> וכן באגדות נוספות (כגון 'היפה והחיה' ו'אגם הברבורים') חוזר הדגם הזה: כישוף או קללה הופכים דמות אנושית לבעל חיים, ובסוף הסיפור היא חוזרת לצורתה המקורית. גם 'סיפור המעשה בח'ליף חסידה' של הסופר הגרמני בן המאה ה-19 וילהלם האוף (1998), עונה על המודל הזה: הח'ליף והוויזר הופכים לחסידות בשל כישוף שהוטל עליהם, והעלילה עוקבת אחר ניסיונם לבטל את הכישוף. גם בסיפורי מטמורפוזות מודרניים לרוב המטמורפוזת אינה חותמת את הסיפור אלא מתחילה את הסיבוך העלילתי, והסיפור עוקב אחר התמודדותה של הדמות עם שינוי הצורה. עם זאת, הסיבה לשינוי הצורה עשויה להישאר בלתי מנומקת, וגם הסדר אינו בהכרח שב על כנו.

ניתן אפוא להצביע על שני מודלים עיקריים בסיפורי מטמורפוזת: (א) סיפורים אטיולוגיים, שבהם אירוע המטמורפוזת הוא בבחינת סוף מעשה, ולא ברור מה קורה לנפש האנושית לאחר שינוי הצורה; (ב) סיפורים העוקבים אחר התמודדותה של הדמות עם שינוי הצורה. כאמור, כמעט כל סיפורי המטמורפוזת המיתולוגיים של אובידיוס נמנים עם המודל הראשון, שבו אירוע המטמורפוזת הוא אירוע ההתרה. סיפור אובידי חריג, בבחינת יוצא מן הכלל המעיד על הכלל, הוא סיפורה של איו, שיופיטר הופך אותה לעגלה כדי להחביאה מיונו, רעייתו הקנאית. הפיכתה של איו לעגלה אינה מציינת את שלב ההתרה בסיפור, אלא את האירוע המסבך את העלילה. אירוע המטמורפוזת פותח את סיפורה של איו, והקוראים נחשפים לקורותיה מרגע הפיכתה לעגלה ועד חזרתה לצורתה האנושית המקורית.

יונו סלחה לעגלה – ויסורו קסמיה בן רגע;  
שבה להיות כהיותה, כי ירד מעליה הצמר,  
גזו קרני הפרה וקטנו גלגלי העיניים,  
פיה קטן, התכווץ, חזרו זרועותיה, רגליה,  
ופרסתה נבקעה לחמש אצבעות כמקדם.  
אין בה סימן של עגלה, רק לובן פניה נשאר לה;  
לא תהלך על ארבע ותזקוף קומתה – אך עדיין  
אין היא דוברת בקול: תפחד פן תגעה כמו עגל –

3 האחים גרים קיבצו, ערכו ופרסמו אגדות ילדים בשבע מהדורות בין השנים 1812–1857. לגרסה העברית ראו גרים, 2000.

אף שמושאי המטמורפוזת מגוונים הם, נראה כי שינוי צורה מאדם לבעל חיים הוא הנפוץ ביותר. המטמורפוזת הראשונה מסוג זה בספרות המערב מצויה באודיסאה, כשקירקה הופכת את רעי אודיסאוס לחזירים. רוב סיפורי המטמורפוזות האובידיות מתארים אף הם הפיכה מאנושי לחייתית: ליקאון נהפך לזאב, איו נהפכת לעגלה, קאליסטו נהפכת לדובה, אוקירואה נהפכת לסוסה, אקטיאון נהפכת לצבי, בנות מיניאס נהפכות לינשופים, קדמוס והרמוניה נהפכים לנחשים, ארכנה נהפכת לעכביש, טראוס נהפך לדוכיפת, גאלאנתיס נהפך לחולד, דייליאון נהפך לנץ, אייסאקוס נהפך לעוף האמודאי, קיגנוס נהפך לברבור, הקובה נהפכת לכלבה ועוד. גם באגדות, במעשיות ובספרות המודרנית זהו סוג המטמורפוזת הנפוץ ביותר.

### המטמורפוזת כסיבוך, המטמורפוזת כהתרה

במטמורפוזות האובידיות אירועי המטמורפוזת מציינים על פי רוב נקודת סיום עלילתית (Giaccherini, 2005, p. 62), כלומר הם מהווים התרה,<sup>2</sup> בין שמדובר בגאולה (כמו במקרה של דפנה, שהמטמורפוזת מצילה אותה מאונס) ובין שמדובר בעונש (כמו במקרה של העורב, ההופך מלבן לשחור). עם השלמת המטמורפוזת מושלם גם סיפורה של הדמות, ומתחיל סיפורה של דמות אחרת. גם הסיפור המקראי של הפיכת אשת לוט לנציב מלח (בראשית יט, כו) הוא בעל מבנה עלילתי כזה: המטמורפוזת, שהיא תולדה של עשיית צדק אלוהי, חותמת את הסיפור.

רוב סיפורי המטמורפוזת המיתיים הם סיפורים אטיולוגיים, כלומר מסבירים את הסיבה לתופעה מסוימת בעולם הממשי. כך למשל חוקרים מודרניים רואים בסיפור הפיכתה של אשת לוט לנציב מלח סיפור אטיולוגי, שמטרתו להסביר תצורות טופוגרפיות באזור ים המלח. טבעם האטיולוגי של רבים מסיפורי המטמורפוזות האובידיים מופיע באופן מפורש בטקסט עצמו. כך למשל הפיכתה של קליסטו, פילגשו של יופטר, לדובה ושליחתה לרקיע מספקות הסבר מיתולוגי לנסיבות היווצרותה של מערכת הכוכבים המכונה 'הדובה הגדולה'.

לעומת זאת, רוב סיפורי המטמורפוזות שאינם אטיולוגיים מעמידים מודל עלילתי שונה, שלפיו מטמורפוזת היא אירוע הסיבוך, ולא ההתרה. אב-טיפוס למודל זה הוא הרומן חמור הזהב, שחיבר הסופר הרומי אפוליאוס במאה השנייה לספירה, שבו לוקיוס, גיבור הסיפור, הופך לחמור לאחר ששתה שיקוי

2 סיבוך והתרה הם מונחים בסיסיים בנרטולוגיה (מחקר המבנה הנרטיבי) ונחשבים לאבני היסוד של כל נרטיב. הסיבוך הוא השלב העלילתי שבו מופר לראשונה המצב המאוזן ששרר לפניו, ואילו ההתרה היא השלב שמציג את הפתרון לבעיה העלילתית שהעמיד הסיבוך.

חרש תפטור אמירה – תשמיע מליה בלחש (אובידיוס, 2003, עמ' 64).

סיפורי מטמורפוזה אטיולוגיים, שבהם אירוע המטמורפוזה חותם את הסיפור, מאפשרים גמישות רבה בבחירת יעד השינוי, והדמות יכולה להיחפך לכל דבר: דמות אנושית אחרת, דמות בעל חיים, צמח, נהר, אבן ואפילו הד. לעומת זאת, בסיפורי מטמורפוזה המציגים את סיפורה של הדמות לאחר שינוי הצורה, הנטייה היא להפוך את הדמות ליצור חי, אדם או בעל חיים, כדי לאפשר פיתוח של העלילה. בעלי חיים ובני אדם, בשונה מצמחים ומעצמים דוממים, מסוגלים לנוע ולפעול וכך לקדם את העלילה. בחיבורו על הפואטיקה קבע אריסטו שללא פעולה אין עלילה (אריסטו, 1992, עמ' 29). לכן גם אם אפשר להעלות על הדעת מצב דמיוני שבו אדם שינה את צורתו לאובייקט דומם ונפשו כלואה באותו אובייקט, הפוטנציאל הנרטיבי שלו קלוש למדי.

בקולנוע מצטיירת העדפה למטמורפוזה בגבולות המין האנושי, כגון הפיכת גבר לאישה, הפיכת ילד למבוגר וכדומה. ניתן לשער כי סוג זה של מטמורפוזה קל יותר למימוש במדיום הקולנועי, שבו שחקנים אנושיים מגלמים את הדמויות. מטמורפוזה רווחת בקולנוע ליצור לא אנושי היא מטמורפוזה לערפד, שכן הוא שומר על צורה אנושית, גם אם הוא יצור אלמותי, שאינו מזדקן, ניזון מדם ודמותו אינה נשקפת במראה. שינוי צורה לבעל חיים הוא במקרים רבים חלקי בלבד, ויוצר דמות היברידיית בעלת מאפיינים חייתיים ואנושיים כאחד, כמו בסרט הזנב; או שהמטמורפוזה מקבלת ביטוי רק בחלק מהזמן, כמו שקורה בסרטי אדם-זאב למיניהם. אולם בסרטי אנימציה לא קיימת העדפה למטמורפוזה בגבולות המין האנושי. ביצירות ספרותיות העדפה היא למטמורפוזה לבעל חיים, שגם מאפשרת לגיבור להמשיך ולפעול (בניגוד למטמורפוזה לצמח או לדומם), וגם היא בעלת אפקט דרמטי עז: הדמות לכודה בגוף השונה באופן מהותי מגופה הרגיל, ובמקרים רבים ניטלת ממנה היכולת לשפה אנושית כך שנבצר ממנה להעיד על מצבה.

### המטמורפוזה כקטסטרופה, המטמורפוזה כגאולה

התרה עלילתית על ידי מטמורפוזה עשויה להיות בעלת ערך שלילי, כלומר להיחשב כעונש או כקטסטרופה, או בעלת ערך חיובי, כלומר להיחשב כגמול או כגאולה. בקרב חוקרי אובידיוס רווחת הדעה שהצורות החדשות שלובשות הדמויות הולמות אותן יותר מצורותיהן המקוריות (Warner, 2002, p. 167; Giaccherini, 2005, p. 62; Feldherr, 2002, p. 4).

או כעונש, ולעתים השינוי הוא אפילו לטובה. אפשר למשל לראות בהפיכתה של ארכנה לעכביש מעין גאולה: אתנה משיבה אותה לחיים כעכבישה, לאחר שהתאבדה בעקבות השמדת האריג שארגה, כדי שתוכל להמשיך לטוות. גיבורים אחרים כמו פרדיכס, קיינאוס וקיגנוס ניצלים ממוות על ידי הפיכתם לעופות.

בפרק האחרון ביצירה דמותו של פיתגורס, הפילוסוף והמתמטיקאי היווני הנודע, שאף הנהיג את אגודת הצמחונים הראשונה בתרבות המערבית, מסכם את הלקח שהוא מפק מהמטמורפוזות לבעלי חיים. פיתגורס מסיק מהטענה המטפיזית בדבר גלגול נשמות אדם לגופם של בעלי חיים מסקנה מוסרית, שלפיה אל לנו לפגוע בבעלי חיים:

כי משתנה כל דבר – לא יגוע! משוטטת הנפש

אנה ואנה: צורות חדשות כרצונה היא לובשת;

פעם מגוף החיה תיכנס לגופו של בן-אשת,

פעם ממנו – לגוף החיה, אך איננה גוועת!

כי כדונג הגמיש שצורות חדשות נחתמות בו,

לא תישאר אף אחת, לבקרים מתחדשות הן כולנה,

אך הדונג הוא דונג – הן כך גם הנפש: אחת היא,

אך מצורה אל צורה היא תועה ועוברת – למדו זאת!

ולפיכך אל תגבר הקיבה על מוסר דרך-ארץ!

חוסו, ניבאתי, על דם קרובים, אל תחרידו ברצח

נפש חיה משכנה ודמים בדמים אל תזינו! (אובידיוס, 1965,

עמ' 582)

יצירות מטמורפוזה מאוחרות יותר, עד למפנה המאה ה-20, משקפות על פי רוב את התפיסה האנתרופוצנטרית, שלפיה קיומם של בני אדם נעלה על זה של בעלי החיים, ומכאן שההפיכה לבעל חיים היא בהכרח שלילית ואפילו קטסטרופלית. המטמורפוזה נתפסת כעונש או כקללה, ומה שמקדם את העלילה הוא הניסיון של הדמות להשיב לעצמה את צורתה האנושית. מבנה עלילתי כזה של חטא-עונש-גאולה (ההפיכה לבעל חיים היא עונשה של הדמות, והגאולה היא השבת הגוף האנושי) מצוי באגדות ובמעשיות, כגון 'היפה החיה' ו'הנסיכה והצפרדע'. ביטוי לתפיסה האנתרופוצנטרית ניתן למצוא בדבריו של הפילוסוף ג'ון סטוארט מיל בספרו התועלתיות:

מעטים הם בני-האדם שהיו מסכימים להיחפך לאחת מן

החיות הנמוכות, אילו הובטח להם שיהנו במידה היותר

שלמה מן ההנאות של הבהמה. [...] מוטב להיות בן-אדם

בלתי-מרוצה מחזיר מרוצה; מוטב להיות סוקרטס בלתי-

מרוצה מכסיל מרוצה. ואם הכסיל או החזיר דעתם אחרת,

אין זה אלא מפני שיודעים הם רק את הצד המיוחד להם.

בעל הדין יודע את שני הצדדים (מיל, 2003, עמ' 21, 24).

ועזוב אותי במנוחה.  
אני חי חופשי, מרוצה, בלי שום דאגה על כתפי,  
ואני אומר לך פשוט נורא:  
איני רוצה להחליף צורה [...]...]  
אודיסאוס הגיש לכולם אותה הצעה,  
וכל אחד מהם ענה אותה תשובה.  
כגדולם כן קטנם.  
החופש והיערות, ההליכה אחר תאבונם –  
כל אלה היו הנאתם העליונה.  
כולם ויתרו על דרך הישר,  
דברו שישתחררו אם ינהו אחר תאוותם.  
הם הפכו לעבדים של עצמם (דה לה-פונטיין, 2007, עמ' 584-585).

אם כן, הטקסט של פלוטרכוס משקף את התפיסה הקלאסית הפחות אנתרופוצנטרית, ואילו הטקסט של לה-פונטיין משקף את התפיסה המאוחרת יותר, שהיא אנתרופוצנטרית במובהק. עם זאת, ניתן להצביע על שינוי שחל בגישה האנתרופוצנטרית בעקבות ההשפעה התרבותית העצומה של תורת האבולוציה של דרווין (8, 2001, p. Asker). בספרו מוצא האדם (1871) דרווין מערער על ההבחנה החדה בין האדם לשאר בעלי החיים, וגורס כי האדם הוא בעל חיים לכל דבר, שהתפתח מבעלי חיים אחרים, בדומה לכל שאר היצורים. תפיסה זו, המאתגרת את התפיסה האנתרופוצנטרית ומכרסמת בה, מגולמת בסיפורי המטמורפוזה שנכתבו החל ממפנה המאה ה-20, ואשר בהם ההפיכה לבעל חיים אינה נחשבת עוד לקטסטרופה. להלן יוצגו דוגמאות משישה סיפורי מטמורפוזה מודרניים מז'אנרים שונים: סיפור הילדים מסע-הפלואים של נילס הולגרסן הקטן עם אווזי הבר (1906), הנובלה 'הגלגול' (1915), מחזה האבסורד קרנפים (1958), הרומן הצרפתי חזיריות (1996), סרט האנימציה אחי הדוב (2003) והרומן העברי לילי לה טיגרס (2004).

בסיפור הילדים, מסע-הפלואים של נילס הולגרסן הקטן עם אווזי הבר, מאת סלמה לגרלף, נילס אמנם אינו הופך לבעל חיים אלא רק מוקטן עד מאוד, אולם הוא מצטרף ללהקת אווזים נודדת, מבין את שפתה ולמעשה נוטש את אורחותיו האנושיים לטובת חיים אווזיים. אמנם בתחילת הסיפור המטמורפוזה מוצגת כקטסטרופה ואף כעונש (נילס נענש על שהתעלל בבעלי חיים, כך שניתן לראות בעונש צדק פואטי), ובסוף הסיפור נילס אכן זוכה בצורתו הטבעית אל חיק משפחתו, אולם אפשר לאתר כבר בסיפור מוקדם זה סדקים ראשוניים בתפיסה האנתרופוצנטרית. נילס משתלב בלהקת האווזים, נחשף עד מהרה לנקודת מבטם ונהנה מהווייתו החדשה עד

בניגוד לטענתו של מיל, היחידים שמכירים את שני הצדדים ויכולים להכריע הם יצורים שחוו מטמורפוזה, אפשרות שקיימת בספרות הבדיונית. במטמורפוזות האובידיות מצוין כי רק טירסיאס, שהיה הן גבר והן אישה, היה יכול להכריע מי מהם חווה הנאה מינית גדולה יותר. הפילוסוף היווני פלוטרכוס כתב חיבור סאטירי על האודיסאה בשם חיות הן רציונליות (*Bruta Animalia Ratione Uti*). בחיבור זה אודיסאוס תובע מקירקה להשיב לרעיו את דמותם האנושית לאחר שהפכה אותם לחזירים. בתגובה לכך קירקה מבקשת ממנו שישאל אותם אם אמנם הם מעוניינים לחזור למצבם האנושי. למרבה פליאתו של אודיסאוס, החברים מעידים כי טוב להם במצבם ואין להם רצון לחזור להיות בני אדם, ומגוללים בפניו את יתרונות הקיום החייתי והתכונות הנעלות (virtues) של בעלי החיים (Plutarch, 1927, pp. 493-533). יצירה סאטירית זו חושפת את שרירותיות ההנחה האנתרופוצנטרית, שלפיה הקיום האנושי בהכרח עדיף על הקיום החייתי.

סיפור דומה לזה שתיאר פלוטרכוס מצוי בחבריו של אודיסאוס למסע מאת ז'אן דה לה-פונטיין, ממשיל המשלים הצרפתי בן המאה ה-17. אלא שלה-פונטיין מבקר את בחירתם של רעי אודיסאוס להישאר בצורתם החייתית. בניגוד אפוא לאפקט החתרני בחיבור של פלוטרכוס, לה-פונטיין מציג את בחירת החברים החזירים כבלתי לגיטימית – כבחירה המעידה על השתעבדותם ליצרים בזויים:

אודיסאוס אץ אליהם ואומר: "לגביע המרעיל  
יש עדיין מרפא יעיל,

ואני עומד להציע אותו לכם, ידידי.

האם תרצו לחזור ולהיות בני-אדם?

על זה עתה, ניתנה לכם דיברתה."

האריה אמר כשהוא מהרהר שאגה:

"אני לא כל כך משוגע,

שאוותר על המתנות שזה עתה קיבלתי?"

יש לי שן וציפורן, ואני אפרק את מי שיתחיל אתי.

אני הוא המלך, האחזר להיות אזרח העיר איתקה?

התהפכני שוב ולחיל פשוט אותי תתקע?"

אודיסאוס רץ מהאריה אל הדוב: "הו! אחי,

איך אתה נראה, ראיתי אותך הכי יפה, הכי!"

"אה! באמת אתה משהו!", השיב הדוב על-פי דרכו.

"ואיך אני נראה? כמו שדוב צריך להיות.

מי יאמר לך כי צורה אחת יפה מרעותה?

האם צורתך תשפוט את זו שלנו?

אתן לדובת אהבתי לשפוט אותי.

אני מוצא חן בעיניך? לך לך, המשך בדרכך

ג'אן: אז מה אם הפך לקרנף מרצון או שלא מרצון. אולי מוטב כך בשבילו.

בראנג'א: מה אתך, ידידי היקר. איך אתה מעלה בדעתך ש... ג'אן: אתה רואה את הרע בכול. הרי הוא נהנה להפוך לקרנף, בפירוש נהנה! אין שום דבר יוצא דופן בכך.

בראנג'א: בוודאי, אין שום דבר יוצא דופן בכך. מה שלא יהיה, אני מטיל ספק באשר להנאה שיוכל להפיק מכך. ג'אן: וכל זה למה?

בראנג'א: קשה לי להסביר למה. זה די ברור.

ג'אן: אני אומר לך שזה לא נורא כפי שאתה חושב! ככלות הכל, קרנפים הם יצורים כמונו, וגם להם, כמונו, הזכות לבעלי חיים.

בראנג'א: בתנאי שלא יהרסו את חיינו. אתה מתאר לעצמך איזה פער של מנטליות?

ג'אן: שלנו עדיפה לדעתך? (יונסקו, 1984, עמ' 97-98).

הם ממשיכים להתווכח עד שג'אן בעצמו הופך לקרנף. בראנג'א, שייצג לכל אורך המחזה את התפיסה האנתרופוצנטרית, חוזר בו מתפיסה זו בסוף המחזה:

אני שגיתי! אוי! כמה אני חפץ להיות כמותם. אך אין לי קרן, למרבה הצער! מה מכוער הוא מצח חלק. הלוואי שהיו לי אחת או שתיים כדי ליפות את תווי פניי הנפולים. אבל זה לא צומח! ידי לחות. האם תהיינה מחוספסות? עורי רך. אוף! איזה גוף לבן מדי, ושעיר! מה גרסה נפשי בעור קשיח ובאותו צבע נפלא, בגוון ירוק כהה, באותו ערטול עניו נטול שער כמו העור שלהם! [...] אוי לי, אני מפלצת, מפלצת. אוי לי, לעולם לא אהפוך לקרנף, לעולם לא! לא אוכל להשתנות עוד. הייתי רוצה. כל-כך הייתי רוצה, אלא שאינני יכול (יונסקו, 1984, עמ' 152).

במרכז הרומן חזירויות (Truïsmes) מאת מארי דריאסקו, עומדת אישה צרפתייה צעירה, אשר אינה מוצגת בשם ומועסקת בחברת תמרוקים, המספקת גם, ובעיקר, שירותי מין ללקוחותיה. באופן הדרגתי הגיבורה הופכת לחזירה (איור 1), והרומן עוקב אחר ניסיונותיה האומללים להסתיר מן החברה את השינויים שחלים בה ולדבוק בחייה הישנים, עד שלבסוף היא משלימה עם המפנה הביולוגי שחל בה. ניתן לראות במטמורפוזה של הגיבורה הגשמת משאלה, בדומה למשאלה של דפנה, שבעודה בורחת מאפולו המנסה לאנוס אותה מתפללת שיופיה ילקח ממנה. גם גיבורת חזירויות רואה בהופעתה החיצונית המושכת מקור לצרתה. אמנם אין היא מייחלת שיופיה ילקח ממנה, ולכאורה אף אינה מוטרדת מאינסוסה, אך אפשר לראות בהפיכתה לחזירה משאלה לא מודעת שלה, שכן מטמורפוזה זו הודפת מעליה את

שאין הוא רוצה לחזור. המסר האנטי-אנתרופוצנטרי מובא בסוף הסיפור בדברים שמנהיגת הלהקה אקה אומרת לנילס:

"אם למדת לקח, אצבעוני, כי אז אולי אינך סבור עוד עתה כי על בני-האדם לבדם להיות השליטים בעולם," אמרה המנהיגה בחגיגות. "חשוב בעצמך, ארץ גדולה ורחבה לפניכם, ויכולים הייתם אפוא להשאיר כמה מפרצי סלעים וכמה ביצות ואגמי רפש, וגם כמה סלעים שוממים ויערות נידחים, שבהם נוכל אנו, בעלי-החיים המסכנים, לחיות במנוחה. כל ימי חיי הייתי נרדפת על צווארי. מעשה-חסד רב היה זה אילו נמצאה באיזה מקום מדינה חופשית גם בשביל יצורים כמונו (לגרלף, 2006, עמ' 273).

אם סיפור ההרפתקאות על נילס והאוחזים רק סודק את המודל האנתרופוצנטרי שעמד בבסיס סיפורי המטמורפוזה הפוסט-אוביידיים, הרי שהנובלה 'הגלגול' של פרנץ קפקא, מפסגות הפרוזה של המאה ה-20, מנפצת מודל זה לרסיסים. משפט הפתיחה הנודע של הנובלה הקפקאית הוא: "כשהתעורר גרגור סמסה בוקר אחד מחלומות טרופים גילה שנהפך במיטתו לשרץ ענקי" (קפקא, 2004, עמ' 101) – כך סתם, ללא שום הכנה או רקע, נמסר שאדם הפך לשרץ. בשלב ראשוני זה המטמורפוזה אכן נתפסת כקטסטרופה, אך עם התפתחות העלילה כבר לא כל כך בטוח שכך הדבר. אמנם אי-אפשר להתעלם מהסבל שנגרם לגרגור סמסה, אולם נראה כי מקור סבלו אינו הגלגול כשלעצמו, אלא היחס שהוא זוכה לו מבני משפחתו. אילולא התנכרו לו בני המשפחה, סביר שאומללותו הייתה פוחתת במידה ניכרת, ואף אפשר שהיה מאושר בהווה החייתית. יתרה מזאת, פרשנים רבים סברו שהמטמורפוזה הייתה דרך המילוט של גרגור מחייו האומללים כסוכן נוסע שמשועבד לפרנסת המשפחה, שכן הגלגול פוטר אותו מכל חובותיו כאדם. דלז וגואטרי למשל טוענים כך: "גרגור נעשה תיקן לא רק כדי להימלט מאביו, אלא דווקא כדי למצוא מוצא שאביו לא היה יכול למצוא, כדי להימלט מהמנהל, מהעסק ומהבירוקרטים, כדי להגיע לאותו מקום שבו הקול כבר אינו עושה דבר מלבד לזמזם" (דלז וגואטרי, 2005, עמ' 42). במילים אחרות, 'הגלגול' מערער על השיפוט האנתרופוצנטרי שלפיו קיום אנושי הוא רצוי וקיום חייתי הוא בזוי. המסר הזה הולם את ספרות המטמורפוזה האטיולוגית בעידן הקלאסי, שלפיה המטמורפוזה לבעל חיים היא גאולה ולא עונש.

גם במחזה האבסורד של א'ז'ן יונסקו, קרנפים (Rhinocéros), נשמעים קולות פקפוק בהנחות אנתרופוצנטריות. במחזה בראנג'א וג'אן מתווכחים ביניהם אם ייתכן שאדם יהפוך מרצונו לקרנף:



איור 1

רוחות, ומי שמלווה אותו במסע זה הוא גור דובים נטוש בשם קודה, המתגלה כבנה של הדובה שקינאי הרג. כמו נילס הולגרסון, קינאי חווה מסע התבגרות בטבע בלוויית בעלי החיים שהוא פגע בהם, ובעקבות התיקון הנפשי שחל בו מושבת לו צורתו האנושית. אולם כאן מגיעה התפנית המפתיעה: קינאי מבקש להישאר דוב. בניגוד לנילס הולגרסון, קינאי רואה בישותו החדשה ייעוד לכל החיים. הוא מבכר להישאר דוב ולחיות עם קודה ביער על פני חזרה לצורתו האנושית ולחברה האנושית (כולל בני משפחתו). בסרט ההמשך *אחי הדוב 2* (2006) נקרע קינאי בין נאמנותו לקודה ובין אהבתו לנערה צעירה. בניגוד לאגדות קלאסיות, הפתרון המוצע בסרט משקף גישה אנטי-אנתרופוצנטרית במובהק: הנערה בוחרת להפוך לדובה, במקום שהדוב יחזור להיות נער.

לקראת סוף הרומן העברי *לילי לה טיגרס* של אלונה קמחי הופכת הגיבורה לילי לטיגרסית, ברוח המסורת האובידיית, שלפיה מטמורפוזה באה כהתרה ולא כסיכון. לאורך כל הסיפור מתרחשים בגופה של הגיבורה שינויים, ובהדרגה היא נהפכת לפחות אנושית ויותר חיתית. בשלב מוקדם בעלילה הן לילי והן שתי חברותיה המסורות נינוש ומיכאלה מזהות את השינויים

תשוקתם של הגברים. חרף תלאותיה במהלך הסיפור, הפיכתה לחזירה נתפסת בסופו של דבר כאירוע שמביא לשחרורה כאישה: מאז, רוב הזמן אני חזירה, ככה נוח יותר לבעלי חיים ביער. התחברתי עם חזיר-בר יפה-תואר וגברי מאוד [...] אין לי מה להתלונן על גורלי. האוכל טוב, קרחת היער נוחה, גורי חזירי-הבר משעשעים אותי. לעתים קרובות אני מתפנקת לי. אין דבר טוב יותר מאדמה חמה מסביב כשמתעוררים בבוקר, מריח הגוף כשהוא מעורב בריח הרקבובית, מהנגיסות הראשונות שנוגסים עוד לפני שקמים, בלוטים, ערמונים, כל מה שהתגלגל למרבץ מהבעיטות שנבעטו בחלום (דריאסק, 1998, עמ' 156-157).

כמו כן לגיבורת *חזירויות*, בניגוד לרוב הגיבורים בסיפורי מטמורפוזה, יש היכולת לבחור אם להמשיך בצורתה החיתית או לחזור לצורתה האנושית – והיא בוחרת בחייתית. *אחי הדוב* (2003) הוא סרט אנימציה המבוסס על מודל סיפורי הנפוץ באגדות, ולפיו המטמורפוזה לבעל חיים היא עונש המוטל על הדמות האנושית בעקבות מעשה לא ראוי שלה. נער צעיר בשם קינאי הורג דובה, ונענש על ידי הפיכה לדוב. להחזרת צורתו האנושית עליו להגיע להר שבו שוכנות

אנושית. על רקע כל אלה נראה כי סיפורי המטמורפוזה אינם עוסקים בבעלי חיים, אלא בבני אדם בכסות של בעל חיים. עם זאת, ניתן לומר שדווקא הפיצול בין הגוף החייתי ובין הנפש שנשארה אנושית הוא המאפשר לסיפורי המטמורפוזה להתמודד, ולו חלקית, עם הקושי המובנה בייצוג בעלי חיים במדיום מילולי. בעזרת המרכיב הלא ריאליסטי של שינוי הצורה, עוקפים סיפורי המטמורפוזה את הכשל האנתרופומורפיסטי, שלפיו בני אדם כלל אינם יכולים לייצג תודעה שאינה אנושית; זאת משום שאין הם מתיימרים לייצג תודעה חייתית ולא-אנושית, אשר אינה נגישה לנו, אלא הם בוחנים, באמצעות חירות הבדיון, איך זה להיות בעל חיים עבור בן-אדם, ולא עבור אותו בעל חיים.

סיפורי המטמורפוזה מאפשרים אפוא פתרון עלילתי בדיוני לבעיה שבמציאות אינה ניתנת לפתרון: במציאות אין ביכולתנו לחדור לתודעה הלא אנושית, אולם ספרות המטמורפוזה מספקת לנו אפשרות לעשות זאת באמצעים לא ריאליסטיים. בעל החיים שבמרכז הסיפור הוא בעל נפש אנושית, וכך קל יותר להתוודע לתודעתו. בסיפורים הללו אמנם אין ייצוג של תודעה חייתית, אך נמצא בהם ייצוג של יצור שהסביבה מתנהגת אליו כאל בעל חיים (Natarajan, 1993, p. 118).

העובדה שבגוף החייתי שוכנת נפש אנושית במקרים רבים אינה ידועה לדמויות האנושיות בסיפור, אלא לקוראים בלבד, ולעתים גם הקוראים למדים על נפשו האנושית של בעל החיים בשלב מתקדם בעלילה, עם השבת הצורה האנושית לדמות, כמו באגדות 'הנסיכה והצפרדע' ו'היפה והחיה'.

יתרה מכך, במקרים רבים דמויות אנושיות שהתגלגלו לגוף של בעל חיים מצמצמות בהדרגה את תודעתם האנושית ובד בבד מפתחות תודעה חייתית, שעשויה להתבטא למשל בהתחדדות חושים מסוימים, בפחד מפני מבני אדם, בהתעניינות בבני מינים אחרים וכדומה. בסיפורי מטמורפוזה רבים הנפש האנושית מסתגלת בהדרגה לגוף החייתי ועוברת אף היא שינוי, גם אם לא מוחלט. נוצרת אפוא מזיגה בין תודעה אנושית, המאפשרת ייצוג ספרותי, ובין תודעה חייתית. סיפורי המטמורפוזה משקפים את תפיסת ה'היעשות חיה' של דלז וגואטרי: גיבורי העלילה הולכים ומידמים לבעלי חיים בתהליך שלעולם אינו מושלם, וככאלה הם מכילים בו-זמנית רכיבי תודעה, סותרים לכאורה, של אדם ושל בעל חיים (Deleuze & Guattari, 2000, pp. 238–239).

בניגוד לשינוי הגופני, שעל פי רוב הוא מהיר ומושלם, השינוי התודעתי הוא אטי וחלקי. המטמורפוזה אינה עוסקת אפוא באדם שהפך לבעל חיים, אלא ביצור כלאיים הנושא תכונות אנושיות וחייתיות גם יחד.

הללו כמחלה, אולם מרגע שהן מפסיקות לראות בשינויים הגופניים מחלה, נסללת הדרך לגאולתה של לילי, גאולה שהיא השלמה עם צורתה החייתית ואימוץ אורח חיים הולם. לקראת השלמת התהליך חברותיה של לילי מעבירות אותה ואת גור הטיגריס שהיא אימצה עוד לפני השינוי מדירתה התל-אביבית אל מרחבי המדבר. המעבר לטבע מוצג כשחרור: נראה כי החיים כטיגריסית בטבע בחברת גור הטיגריס שלצדה הולמים יותר את הווייתו של הגיבורה מאשר חייה הקודמים כרווקה תל-אביבית כבדת משקל, וכפי שהיא מעידה לקראת סוף הרומן: "בהילוך איטי, מגשש, אני יוצאת לדרכי אל תוך המדבר. עם כל צעד תנועתי הופכת לבטוחה יותר, מאתרת את קצב ההתקדמות, ואני עוצרת רק כדי לחכות לגור" (קמחי, 2004, עמ' 304).

השינוי מאישה לטיגריסית אמנם אינו מוצג כשינוי רצוני, אולם הוא מעומת עם שינוי גופני אחר בסיפור: שינוי המגדר שעבר אהובה היפני, מגבר לאישה. השינוי מאישה לטיגריסית נתפס כמקביל לשינוי זה. השינוי אמנם לא טבעי ובלתי שכיח, אולם בעולם שהטקסט יוצר הוא מתקבל על הדעת ואפשרי.

### המטמורפוזה כמכוננת היברידיות

סיפורי מטמורפוזה שבהם גוף אנושי מתגלגל לגוף של בעל חיים לכאורה אינם מייצגים בעלי חיים, שכן על פי רוב מתקיים בהם פיצול בין גוף לנפש: האדם שינה את צורתו לצורת בעל חיים, אך נפשו נשארה נפש אדם. כך למשל מתואר באודיסאה כשקירקה הופכת את רעיו של אודיסאוס לחזירים: "הם ראש חזיר ראשם וכשערו שערם, וקולם כקולו, וצלמם כצלמו; אך רוח בינתם כקודם" (הומרוס, 1987, עמ' 186). גם לוקיוס, גיבור ספרו של אפוליאוס *חמור הזהב*, שגופו הפך לגוף חמור בעקבות שיקוי כשפים, מדווח מיד עם שינוי הצורה כי נפשו האנושית נשארה כשהייתה:

במקום פלומה החל צומח עלי שיער גס וקצר, שכיסה את כל עורי אשר נתעבה בן-רגע. אצבעות ידי ורגלי נעלמו ובמקומן הופיעו פרסות, מאחורי צץ לי זנב ארוך. פני שינו צורתם, נתארכו יותר ויותר. ראשי תפת, נחירי נקרעו לרווחה ושפתי נעשו רכות, ענקיות ורוטטות. ממעל נזדקפו לי שתי אוזניים ארוכות, גסות, מתנועעות כיצורים חיים. דבר יחיד, שעשוי היה לנחמני, אילו הייתה לי פוטיס שלי בדמותי הנוכחית – היה גידולו של איבר מסוים [...] אך אני, שגם אם אבדה לי דמותי החיצונית, הרי נותר לי ה'אני' שלי (אפוליאוס, 2001, עמ' 56–57).

סיפורי מטמורפוזה רבים אינם מוסרים לנו במפורש את דבר הפיצול בין הגוף החייתי לנפש האנושית, אך הם חושפים אותנו לתודעה של הדמות, שממנה מתאפשר להסיק שנפשה נשארה



ואפילו פירות רקובים, קליפות ותולעים; היא חווה ייחוס עונתי; מפתחת כמיהה לאמבטיות בוץ וכדומה: "היה לי חשק לירק, לטבע [...] מבעד לחלון ראיתי שדות וחורשות, היה לי חשק, איך לומר, מוזר, ללכת ולנבור שם, להתפלש בעשב, לרחרח אותו, ללחך אותו" (דריאסק, 1998, עמ' 20). הגיבורים של סיפורי מטמורפוזה מודרניים אינם בני אדם שהפכו לבעלי חיים, והם אף לא בני אדם הכלואים בגוף לא אנושי. הם בני אדם שהפכו להיברידים: לאדם-חיה. בני כלאיים בדיוניים אלה שוברים את הדיכטומיה התרבותית בין בני אדם ובין בעלי חיים ממינים אחרים, ומציגים רציפות ביניהם (Olmsted, 1996, p. 169).

### הבסיס המטפורי של המטמורפוזה

על פניו נראה כי יסודות סיפורי המטמורפוזה הפוכים מאלה של משלים ואלגוריות. ראשית, משום שמשלים ואלגוריות מתאפיינים באנתרופומורפיזם (האנשה), ובעלי חיים מוצגים כבני אדם (הם מדברים ואף עוסקים בפעילויות אנושיות), ואילו סיפורי מטמורפוזה מתאפיינים בזואומורפיזם (החייטה), ובני אדם מוצגים כבעלי חיים. שנית, מפני שבמשלים ואלגוריות הקשר בין בעלי החיים ובין בני האדם שאותם הם מייצגים הוא קשר מטפורי, ואילו הקשר בין בני האדם לבעלי החיים בסיפורי המטמורפוזה הוא פיזי (הדמות האנושית אינה מדומה לבעל חיים אלא הופכת לכה). אלא שלמעשה מדובר ביסודות משלימים ולא הפוכים: הדמות האנושית בסיפורי המטמורפוזה גם מדומה לבעל חיים וגם הופכת לבעל החיים שאליו היא מדומה.

פירוש המושג 'מטמורפוזה' הוא 'שינוי צורה': אובייקט אחד הופך לאובייקט אחר, ואילו מטפורה משמעה הוא העברה מתחום מושגי אחד לתחום מושגי אחר על בסיס דמיון כלשהו שקיים בין שני התחומים, כלומר הצגה של אובייקט אחד במונחים של אובייקט אחר. שני המושגים מבטאים העברה, אלא שבמטמורפוזה ההעברה מתרחשת באופן פיזי ממשי, ובמטפורה ההעברה היא לשונית וקונספטואלית בלבד. אך למעשה מדובר בתהליכים משלימים: ההעברה הפיזית מבוססת על דמיון בין שתי ישויות. אחת הטענות המקובלות בחקר הספרות היא שמקורה של המטמורפוזה היא במטפורה (Massey, 1976, pp. 186-188; Mikkonen, 1996, p. 31; Natarajan, 1995, p. 119; Todorov, 1975, p. 113), כלומר המטמורפוזה היא מימוש והגשמה של מטפורה; שורר קשר של דמיון בין הדמות המקורית ובין הדמות שהיא התגלגלה אליה. השינוי הדרמטי בצורה, הנתפס במקרים רבים כשרירותי, מתברר במהלך הקריאה כמנומק. הפער בין הדמות המקורית לדמות שאליה היא מתגלגלת הוא עצום רק לכאורה, ולמעשה היצירה

בסיפורי מטמורפוזה מיתולוגיים שינוי הצורה חותם את העלילה, ואין בהם השתנות מנטלית הדרגתית שבאה בעקבות השינוי הגופני. גם באגדות ובמעשיות, שהן יצירות שאינן מאופיינות במורכבות פסיכולוגית, לא נמצא תהליך כזה. הגוף החייתי באגדות ובמעשיות מהווה מעין כלא, שהנפש האנושית כמהה להשתחרר ממנו (ובדרך כלל בסוף הסיפור היא אכן משתחררת ממנו). שינוי צורה שגורר שינוי נפשי מצוי בעיקר בסיפורי מטמורפוזה מודרניים. למעשה הסיבה שבסיפורי המטמורפוזה המודרניים השינוי הגופני אינו מוצג כקטסטרופה, כפי שהוצג לעיל, נעוצה במידה רבה בשינוי הנפשי שעוברות הדמויות. קטסטרופה מתרחשת במקרה של היעדר הלימה בין ההווה הגופנית החייתית ובין ההווה הנפשית שנותרה אנושית. אולם אם הנפש הופכת לחייתית, ולו במידה חלקית, הפער בין הגוף לנפש מצטמצם. אין מדובר עוד בנפש הכלואה בגוף לא לה, אלא בנפש שמסתגלת להווייתה החדשה ואף לומדת ליהנות ממנה.

בפתיחת 'הגלגול' מוצג חוסר הלימה מוחלט בין גופו החייתי ובין נפשו האנושית של גרגור, אך עד מהרה הפיצול החד בין הגוף החייתי לנפש האנושית מתעמעם, וגרגור לומד לקבל את גופו החדש, ואף מפתח העדפות ותחביבים שתואמים את הווייתו הגופנית החדשה. בהדרגה חל גם שינוי תודעתי, ומחשבותיו אינן עוסקות עוד בחייו כאדם אלא בהווייתו כשרץ דחוי. ככל שהסיפור מתקדם, קשה יותר להפריד בין המרכיבים החייתיים לאנושיים שבתודעתו: "גרגור בדמות השרץ נשאר גרגור: הוא גרגור כאחר. והשרץ הנוהג כאדם, כאדם ההולך ונחלש, הולך ומיטשטש, הוא שרץ, אבל כאחר. השרץ הוא שרצגרגור וגרגור הוא גרגורשרץ, יצור כלאיים מוזר ואומלל" (ריבנר, 1982, עמ' 20-19). בניגוד לשינוי הגופני, המתרחש בן ליל, השינוי התודעתי הוא הדרגתי וחלקי. נוצרת אפוא מזיגה דינמית בין הווה אנושית לחייתית, שאינה מתמצה בהסגת הגבול בין האנושי לחייתי, אלא היא שוכנת עליו ומשני עבריו בו בזמן ומביאה לקריסתו. מצב של גבול עביר בין 'אדם' ל'חיה' מתרחש בסיפורי מטמורפוזה באשר הם. אולם המהלך שמציע קפקא רדיקלי הרבה יותר: הדמות אינה מפסיקה להיות אנושית לאחר שהיא מאמצת אלמנטים חייתיים. היא גם אנושית וגם חייתית בו בזמן, וככזו היא אינה רק מציגה את גבול כעביר, אלא כופרת כליל בקיומו.

תהליך דומה עוברת גיבורת חזיונות, אף שאצלה התהליכים הגופניים והנפשיים הם הדרגתיים ורגרסיביים. עוד לפני שהיא מבינה לאיזו צורה מתפתח גופה, היא מבחינה בשינויים בהעדפותיה ובהרגשתה: היא מתעוררת עם הנץ החמה; נגעלת מבשר חזיר; מעדיפה לאכול תפוחי אדמה לא מבושלים, פרחים

לבשרו של בעל חיים המיועד למאכל, היא 'נקניקית' באופן מטפורי בלבד. אולם בהמשך הסיפור קשר מטפורי זה הופך להיות ממשי, וגופה של הגיבורה משתנה והופך לגוף של חזירה, שאנשים מתאווים לאוכלו. ההטרמה המטפורית נועדה לרכך את הדרמטיות של המהפך מאישה לחזירה, כלומר לאותה שהשינוי אינו כה חד כפי שנראה במבט ראשון. המטפורה מטשטשת את הגבולות בין אישה (ובפרט אישה העוסקת בזנות) לבין בעל חיים המשמש למאכל – שניהם נמדדים על פי אותם קריטריונים: איכות הבשר (Harel, 2005, pp. 401–405). עם זאת, חשוב להדגיש כי הקשר המטפורי אינו מחליף את הקשר הקונקרטי, והמטמורפוזה אינה ניתנת לרדוקציה למטפורה: לוקיזם הוא לא רק כמו חמור וגיבורת חזירויות היא לא רק כמו חזירה. הרובד המטפורי והרובד הקונקרטי פועלים זה לצד זה, והיצירה מושתתת על המתח ביניהם: הדמות האנושית היא גם כמו בעל חיים וגם הופכת לכזה (Mikkonen, 1996, p. 310). לסיכום, המטפורה שבבסיס המטמורפוזה מציגה את שינוי הצורה כפחות דרמטי ומהפכני מכפי שנראה במבט ראשון, ואת הגבול שבין האדם לשאר בעלי החיים – כגמיש. בכך היא מעצימה את אפקט הערעור על ההבחנה החדה שמשרטטת התרבות המערבית בין ההווה האנושית לחייתית, אפקט שרווח כאמור בייצוגי מטמורפוזה מודרניים. כפי שהוצג לעיל, סיפורי מטמורפוזה המאתגרים את התפיסה האנתרופוצנטרית נפוצים בעיקר בספרות המודרנית (ממפנה המאה ה-20), ובמידה חלקית בספרות הקלאסית. הם מציגים עולם בדיוני שבו אין הפרדה ברורה בין ההווה האנושית להווה החייתית, הן מבחינה חומרית והן מבחינה תודעתית, ואף אין עדיפות להווה האנושית.

### ביבליוגרפיה

- אובידיוס. (1965). *מטמורפוזות*. (ש. דיקמן, תרגום). ירושלים: מוסד ביאליק.  
אפוליאוס. (2001). *חמור הזהב*. (א. חורשי, תרגום). תל-אביב: הוצאת ירון גולן.  
אריסטו. (1992). *הפואטיקה*. (ש. הלפרין, תרגום). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.  
גרים, י., וגרים, ו. (2000). *מעשיות: האוסף המלא*. (ש. לוי, תרגום). תל-אביב: ספריית פועלים.  
דה לה-פונטיין, ז. (2007). *כל משלי לה-פונטיין*. (ר. וימר, תרגום). תל-אביב: דורון ספרים.  
דלז', ז., ופליקס, ג. (2005). *קפאק: לקראת ספרות מינורית*. (ר. זגורי-אורלי וי. רון, תרגום). תל-אביב: רסלינג.  
דריאסק, מ. (1998). *חזירויות*. (ב. ציפר, תרגום). תל-אביב: עם עובד.  
האוף, ו. (1998). *סיפור המעשה בח'ליף חסידה*. בתוך: י. גוטשלק (תרגום), *השיירה ואגדות אחרות* (עמ' 18–31). ירושלים: כרמל.  
הומרוס. (1987). *האודיסאה*. (ש. טשרניחובסקי, תרגום). תל-אביב: עם עובד.

מלמדת אותנו ששתי הישויות דומות זו לזו בהיבטים רבים. לעתים הבסיס המטפורי של המטמורפוזה מצוין במפורש, כמו בהרפתקאות אליס בארץ הפלאות: הטבחית של הדוכסית הוסיפה יותר מדי לפלל למרק, שגורם לנוכחים בחדר, ובמיוחד לתינוק שבידי הדוכסית, להשמיע קולות משונים מאפם. הקולות שמשמיע התינוק נשמעות כמו נחירות חזיר, ואכן עד מהרה הוא עובר מטמורפוזה והופך לחזיר, והדימוי "התינוק נוחר כחזיר" מקבל מימוש קונקרטי (Carroll, 2011, pp. 37–41). בסיפורים אחרים הבסיס המטפורי של המטמורפוזה אינו נמסר במפורש, ועל הקורא לחלצו.

קשר מטפורי בין הדמות האנושית ובין הדמות החייתית שאליה היא התגלגלה נפוץ בסיפורי המטמורפוזה הקלאסיים. כך למשל ארכנה, המתמחה בטווייה, הופכת לעכביש, בעל חיים המתקיים מטווייה. לוקיזם, הגיבור בחמור הזהב, היה עוד לפני המטמורפוזה סוג של זר, 'אחר', וכך גם היה לאחר הפיכתו לחמור, יצור שנמצא בתחתית הסדר החברתי; בשוק נוהגים בו בחוסר הגינות וב'חגיגת הצחוק' הוא מנוצל ומשמש מקור ללעג. יחסה של הסביבה אליו לא הוטב בעקבות המטמורפוזה (Massey, 1976, p. 41), אלא אף הוקצן לרעה, ולפיכך ניתן לראות בחמור את הזר האולטימטיבי. בניגוד ליחסים קוטביים המיוצגים ביצירה, כגון היחסים בין אדם לאל, בין עבדות לחירות ובין גבר לאישה, היחסים בין אדם לבעלי חיים ממינים אחרים מוצגים בחמור הזהב כאנלוגיים ולא כקוטביים (Schlam, 1992, p. 112). ההפיכה לחמור אינה רק בגדר עונש על סקרנותו של לוקיזם, אלא היא נועדה לסמן את קווי הדמיון ואת ההמשכיות שבין בעל החיים האנושי לבין בעל החיים הלא אנושי.

קשר מטפורי זה נפוץ לא רק בסיפורי המטמורפוזה המיתולוגיים אלא גם בסיפורי מטמורפוזה מודרניים (אך לא בסיפורי המטמורפוזה שנכתבו בין שתי התקופות). ברומן *חזירויות* מוצגת האנלוגיה בין הווייתה של הגיבורה כאישה לבין הווייתה כחזירה באופן מובהק ביותר. עוד בטרם מתחילה המטמורפוזה, בשלב שבו הגיבורה היא אישה לכל דבר, מופיעות ביצירה המרות מטפוריות של גוף אישה בגוף בעל חיים. כך למשל לעדות הבאה של הגיבורה ישנן משמעויות מטפוריות ומילוליות גם יחד:

נראיתי יפה במראות, אמנם קצת יותר מדי אדומה, קצת נקניקית, אבל – איך לומר – פראית. הייתה לי מין גאוה בעיניים ובגוף. כשהתרוממתי היה גם ללקוח מבט משולח רסן. כאילו היינו בג'ונגל (דריאסק, 1998, עמ' 38).

המטמורפוזה מגשימה אפוא מטפורה; התיאור המוקדם 'נקניקית' (boudinée) יוצר אנלוגיה בין גוף האישה לגוף בעל החיים ולבשר מאכל. בשלב זה גופה של הגיבורה רק מדומה

- Giaccherini, E. (2005). Metamorphosis, Science Fiction and the Dissolution of the Self. In: C. Dente et al. (Eds.), *Proteus: The Language of Metamorphosis* (pp. 62-70). Aldershot, Hants & Burlington, VT: Ashgate Publishing.
- Harel, N. (2005). Challenging the Species Barrier in Metamorphosis Literature: The Case of Marie Darrieussecq's Pig Tales. *Comparative Critical Studies*, 2(3), 397-409.
- Massey, I. (1976). *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*. Berkeley: University of California Press.
- Mikkonen, K. (1996). Theories of Metamorphosis: From Metatropo to Textual Revision. *Style*, 30(2), 309-340.
- Natarajan, N. (1993). Man into Beast: Representations of Metamorphosis. *Bestia*, 5, 117-122.
- Nelles, W. (2001). Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization. *Narrative* 9(2), 188-194.
- Olmsted, W. (1996). On the Margins of Otherness: Metamorphosis and Identity in Homer, Ovid, Sidney and Milton. *New Literary History*, 27(2), 167-184.
- Plutarch (1927). Beast are Rational. In: H. Cherniss & W.C. Helmbold (Trans.) *Plutarch's Moralia*, vol. XII (pp. 493-579). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schlam, C. (1992). *The Metamorphoses of Apuleius: On Making an Ass of Oneself*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. (R. Howard, Trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Warner, M. (2002). *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- וויליאמס, צ' (מפיק), בלייז, א., ווקר, ר. (במאים). (2003). אחי הדוב (סרט קולנועי). ארצות הברית: אולפני וולט דיסני.
- וולף, ו. (2007). אורלנדו. (ש. פרמינגר, תרגום). ראשון לציון: ידיעות ספרים (פורסם לראשונה ב-1928).
- יונסקו, א. (1984). קרנפים. (ח. אדם ומ. אדם, תרגום). תל-אביב: אור-עם.
- לגרף, ס. (2006). מסע-הפלאים של נילס הולגרסן הקטן עם אווזי הבר. (ח.ש. בן-אברם, תרגום). תל אביב: עם עובד.
- מיל, ג', ס. (2003). התועלתיות. (י. אור, תרגום). ירושלים: מאגנס.
- קמחי, א. (2004). לילי לה טיגרס. תל-אביב: כתר.
- קפקא, פ. (2004). הגלגל. בתוך: א. המרמן, (תרגום), רופא כפרי (עמ' 101-165). תל-אביב: עם עובד.
- קרול, ל. (1997). הרפתקאות אליס בארץ הפלאות. (ר. ליטוין, תרגום). בני ברק: הקיבוץ המאוחד (פורסם לראשונה ב-1865).
- ריבנר, ט. (1982). למה לא לצייר את השרץ: הערות למטפוריקה של קאפקא בתוך: סימפוזיון קפקא (עמ' 26-27). תל אביב: ספריית פועלים.
- Allen, W. (Director). *Zelig* (Motion picture). USA: Warner Bros., Orion Pictures.
- Asker, D. B. D. (2001). *Aspect of Metamorphosis: Fictional Representations of the Becoming Human*. Amsterdam: Rodopi.
- Beer, G. (2005). Animal Presences: Tussles with Anthropomorphism, *Comparative Critical Studies*, 2(3), 311-322.
- Carroll, L. (2011). *Alice in Wonderland*. Los Angeles: Empire Books.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Feldherr, A. (2002). Metamorphosis in the Metamorphoses. In: P. Hardie (Ed.), *The Cambridge companion to Ovid* (pp. 163-179). Cambridge: Cambridge University Press.