الانمساخ والتحول في رواية الفانتازيا
دراسة ثقافية في "ليليلا نمرة" لألونا قمحي

د. ناهد صلاح منصور راحيل
مدرس الأدب العبري الحديث
كلية الألسن، جامعة عين شمس

Copyright©2023Faculty of Al-Alsun | Ain Shams University | All right reserved

Metamorphosis and transformation in the fantasy novel: A cultural study in *Lily La Tigresse* by Alona Kimhi

Abstract:

The theme of metamorphosis is one of the themes that prevail in most fantasy narratives. The fantasy novel *Lila the Tigresse* revolves around "Lili", the single doctor woman who meets her Japanese friend. He undergoes a sexual transformation. This biological transformation drives the events. This is followed by the second transformation in the novel, which is a metamorphosis of "*Lili*" in the form of a female tiger.

The metamorphosis in the novel came according to the Ovidian tradition, where the transformation takes place at the end of the events as a solution to the character crisis. As a salvation for the character through her compatibility with her new image, her gradual loss of human characteristics and features, her rapid transformation into a tigress, and her withdrawal from centralization in all its forms.

The metamorphosis in the modern literature is used as a hybrid tool. The transformed personality becomes a human-animal hybrid, which breaks down the bicultural stereotypes between humans and animals, creates a connection between them, and eliminates the idea of human centrality.

Keywords: Metamorphosis, transformation, transformation, fantasy, feminism

الانمساخ والتحول في رواية الفانتازيا دراسة ثقافية في "ليليلا نمرة" لألونا قمحي

الملخص:

تعد تيمة الانمساخ من التيمات التي تسود غالبية المحكيات الفانتازية؛ فهي تتماس بشكل كبير مع تحولات الواقع القوية، وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها. ويدور المحكي الفانتازي "ليليلا النمرة" حول شخصية "ليلي" المرأة والطبيبة العزباء، والتقائها بصديق مراهقتها الياباني الذي يجري عملية تحويل جنسي، وهو التحول البيولوجي الذي يعد المحرك الأساسي للأحداث، ويقابله التحول الثاني في الرواية وهو مسخ ليلي على هيئة أنثى النمر.

وجاء التحول في المحكي الروائي وفق تقاليد الشاعر الروماني (أوفيد) التي يكون التحول فيها هو حل العقدة؛ باعتباره خلاصًا للشخصية عبر توافقها التام مع صورتها الجديدة، وفقدانها المتدرج لصفاتها البشرية وملامحها، وتحولها السريع إلى نمرة (أنثى النمر)، وانسحابها من المركزية بكل أشكالها. وتأتي الانمساخات في العصر الحديث في سياقها الثقافي باعتبارها أداة تهجينية؛ لتصبح الشخصية الممسوخة هجينًا من إنسان وحيوان، وهذا الهجين يحطم القوالب الثنائية الثقافية بين الإنسان والحيوان بأنواعه، وينشئ صلة بينهم من ناحية، ويحطم قوالب النوع الجنسي والمعارضات الثنائية التي حددت الأدوار من ناحية أخرى.

الكلمات المفتاحية: المسخ، الانمساخ، التحول، الفانتازيا، النسوية

الانمساخ والتحول في رواية الفانتازيا
دراسة ثقافية في "ليليلا نمرة" لألونا قمحي

مقدمة:

تتحدد الفانتازيا لدى تزفيتان تودوروف عند تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية؛ فالفانتازيا تتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن وتبحث عن مفاجآت محتملة للعالم العادي والمألوف، ويعد الرعب والخوف من أساسيات هذا الحكي، أي رعب المعنى والقدرة على خلق حالة من الإدهاش والغرابة؛ حيث تأكيد التقاء الخوف، الذي يحققه وجود عناصر فوق الطبيعة، بالمنطق، الذي يحققه الوجود الواقعي الطبيعي. وفي الرواية محل الدراسة، "לילי-לה טיגרס- ليليلا نمرة" (٢٠٠٤) لألونا قمحي، نجد أن الكاتبة قد اعتمدت المفارقة لعرض تناقضات الواقع الطبيعي ومواجهته بما هو فوق طبيعي، حيث تحدد الحكي الفانتازي في النص عبر التقاء الطبيعي أي الواقع بقوانيته المألوفة، بما فوق الطبيعي وهو الانمساخ والتحول؛ فيدور المحكي الفانتازي "ليليلا النمرة" حول شخصية "ليلي" الامرأة والطبيبة العزباء التي تتغير حياتها بعد لقاء حبيبها ومسخها على هيئة أنثى النمر، وقد انقسم المحكي الروائي إلى قسمين متساوين، الأول بعنوان "نينوش" واهتم السرد فيه بالتمهيد لشخوص المحكي الروائي ووصف طبيعة العلاقة التي جمعت كل من ليلي ونينوش بصديقتهم ميخائيلا، والثاني بعنوان "نمرة" وخصص السرد فيه لمتابعة التحولات المادية والنفسية التي طرأت على الشخصية الرئيسة وكيفية انمساخها على هيئة أنثى نمر.

ألونا قمحي אלונה קמחי (1966) شاعرة وروائية إسرائيلية، وممثلة سابقة وكاتبة سيناريو سينمائي، لها العديد من الإنتاجات الأدبية، ترجمت أعمالها إلى عدة لغات، وعرفت بكتابتها النسوية وميولها اليسارية، من أهم أعمالها بجانب روايتها محل الدراسة: أنا انستازيا "אני אנסטסיה"، سوزنا الباكية "סוזנה הבוכייה"، فيكتور وماشا "ויקטור ומאשה".

اعتمدت الدراسة على المنهج النقدي الثقافي الذي لا يفصل النص عن السياق الذي أنتجه، والذي يسعى إلى محاولة الكشف عن البنى المضمرة داخل النص باعتبارها انعكاسا لما هو خارج النص، مع الإفادة من مقولات تزيفيتان تودوروف ومحدداته للأدب العجائبي.

وتهدف الدراسة إلى بيان المفهوم الثقافي للامتساخ باعتباره أداة تهجينية تعمل على تحطيم القوالب الثنائية التي تحدد الأدوار الإنسانية، إلى جانب محاولة الوقوف على استراتيجيات تشكيل سردية العجيب ورصد الخصائص السردية لخطاب التحول. ولتحقيق المرجو من الدراسة تم تقسيمها إلى مقدمة تعنى بعرض البحث وأقسامه وإجراءاته المنهجية، وقسم أول يهتم بالتمهيد لمفهوم الفانتازيا ومحددات الرواية الفانتازية، ثم يتناول تيمة الانمساخ وتطورها في الأدبيات الكلاسيكية وحتى العصر الحديث، وقسم ثاني يتناول أشكال التحول والانمساخ في رواية "ليليلا نمرة" من خلال مداخل قرائية أساسية هي: واقعية المدخل الروائي، وأشكال الانمساخ وأخيرا خطاب التحول وخصائص السرد.

القسم الأول- رواية الفانتازيا وتيمة الانمساخ والتحول

انطلق تزفيتان تودوروف من وضع حد لرواية الفانتازيا من منطلق المقاربة البنيونية أثر في العديد من الدراسات اللاحقة التي اهتمت برصد مفهوم الرواية الفانتازية، وهو الحد الذي يجعل من الفانتازيا "تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية"[١]. حيث يحتل التردد في تصور تودوروف محورا رئيسا في فهم الفانتازيا، فالكائن أو الشخصية داخل المتن الحكائي الفانتازي هو في الأساس "ذاكرة لها قوانين طبيعية تتواجد فجأة أما حدث غير طبيعي ليحدث التصادم الذي يخلق حالة من التردد متأطر بالرعب والخوف؛ لأن ما هو غير طبيعي يحمل اختلافيته ولا معقوليته عما هو طبيعي"[٢].

وإذا كان تودوروف قد استطاع أن يجعل من التردد مقياسا لتعريف الفانتازيا، فإن جان بيلمان نويل يحدد موقفه من التردد بشكل أكثر دقة باعتباره تقنية سردية تنتج تمزقا يجعل ما هو شاذ يتدخل في العالم الحقيقي، وإذا كان بحث تودوروف عن شعرية الأدب والأنظمة الإبداعية الكبرى جعل من الفانتازيا جنسا أدبيا، يحسم بيلمان تلك المسألة من خلال تأكيده على أن الفانتازيا "طريقة في الحكي مثل الاستيهام"[٣]، متبنيا مقولات فرويد الخاصة بمفهوم "الغرابة المقلقة"، ويضيف لوي فاكس في دراسته الفن والأدب العجائبي أن الفانتازيا "تتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن، وأن وظيفتها إدخال الرعب في قلب العالم الحقيقي، فالرعب والخوف هما أساس كل محكي فانتازي، حيث تتحقق الفانتازيا من خلال الالتقاء بين الخوف والمنطق"[4].

ترجع أهمية درس تودوروف للفانتازيا في الكشف عن حدودها وعلاقاتها مع العجائبي والغرائبي من حيث الوظيفة. وإذا كان الحدث فوق الطبيعي هو ما يميز رواية الفانتازيا؛ فإن نهاية المحكي الروائي هي التي تحدد غرائبية الرواية أو عجائبيتها؛ فإذا "انتهت الرواية إلى حل منطقي للأحداث غير الطبيعية فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبي، وإذا لم تنته إلى حل فتنتمي إلى الأدب العجائبي"[٥]. والفانتازيا تميل أكثر إلى العجائبي، وإذا كان الاختلاف يعتمد على تردد القارئ وشخوص الرواية وإدراك الخوف والحيرة، فإن العجائبي والغرائبي يتوقف على النهاية التي تحيل على ما هو طبيعي أو فوق طبيعي، وبينهما يوجد الفانتازي.

وموضوعات الروايات الفانتازية هي موضوعات لصيقة بالواقع، من حيث هي خطاب وظيفي ذو حمولات معرفية وسياسية واجتماعية يشكل رؤية للعالم، ويؤسس رؤيته انطلاقا من تلك الموضوعات التي هي بنية المحكي الروائي الفانتازي[٦]، ومن هذه الموضوعات: الانمساخ والتحول بأشكاله، تغيير السببية والاتكاء على الفيزياء النظرية الحديثة، الاختلالات العقلية والنفسية، لعبة المرئي واللامرئي. وقد أفادت رواية الفانتازيا بشكل كبير من معطيات علم النفس التحليلي في توظيف مفاهيم الهذيان والجنون والاختلالات النفسية، وفي رسم الشخوص وأفعالها الشاذة، ومن تقنيات تيار الوعي الخاصة باستبطان نفس الشخوص من خلال المونولوج والتداعي الحر للأفكار والحلم والارتداد، كما أفادت من نظريات العلم الحديثة للتعبير عن الانتقالات الزمانية والمكانية وهو حقل معرفي شديد الدقة والصرامة، حيث تعمل الفانتازيا على خلق حالة الرعب من هذه الأفعال والتصرفات والازاحات.

أولا- أشكال التحول والانمساخ بين العقدة وحلها:

تعد تيمة **الانمساخ والتحول** من التيمات التي تسود غالبية المحكيات الفانتازية؛ فهي تتماس بشكل كبير مع تحولات الواقع القوية وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها، وبالرغم من أن تيمة التحولات تعد عنصرا فانتازيا، فإنه من الممكن أن يوظف في أي نوع من الأنواع الأدبية. وعلى ما يبدو فإن تيمة التحول يتغير مفهومها وفق الفترة التاريخية التي يكتب في شرطها العمل الأدبي، فـ "في كلاسيكيات الأدب يمثل التحول والمسخ في صورة حيوان، الذي يختتم به المحكي العجائبي، حلا للأحداث وفي أحايين كثيرة يعرض كفعل إيجابي، وفي الحكايات الشعبية والأساطير التي سبقت العصر الحديث، يحدث التحول في بداية المحكي الأدبي وينظر إليه باعتباره عقابا يستلزم التصحيح بعودة المسخ إلى هيئته البشرية، وفي قصص التحولات في العصر الحديث تم التركيز على تقويض فكرة مركزية الإنسان وتفوقه النوعي على الحيوان، لتصبح الذات البشرية المتحولة هجينا بين الإنسان والحيوان ويحمل صفاتهما معا"[٧].

وعلى الرغم من تعدد أشكال التحول، فإن مسخ الإنسان إلى حيوان هو الشكل الأكثر شيوعا من أشكال التحولات، وترجع أهمية تلك الأعمال إلى أن الخطاب الأدبي في تناوله للأقليات الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية، اعتاد على تمثيل "الآخر" البشري، الذي يمكنه سرد حكايته الخاصة، متجاهلا "الآخر" غير البشري الذي لا يقوى على سرد حكايته أو تمثلها لفظيا، لذلك طرحت قصص التحولات، التي تتحول فيها الشخصية الإنسانية إلى صورة حيوانية، حلا أدبيا لصعوبة تمثيل الحيوانات في النصوص الأدبية؛ فقد واجهت الأنواع الأدبية هذا التحدي بداية من أدب الطبيعة وفكرة أنسنة الحيوانات، انتهاء بأدب الفانتازيا الذي لم يلتزم بالحدود المادية والبيولوجية في العالم الحقيقي والواقعي، ويظل التأكيد على "اللغة باعتبارها الفارق بين البشر وأشكال الحياة الأخرى قائما، وهو بالطبع هو مجرد إثبات ذاتي، لأنه ينادي بخصوصية لا تخبرنا شيئًا عن أشكال التواصل الأخرى بين أشكال الحياة الأخرى. ومع ذلك، فإنه يتم تعيينه باعتباره المفارقة المركزية للأدب المتعلق بالحيوانات، التي تطرح تساؤلها عن كيف يمكن أن تكون صادقًا مع تجربة الحيوانات إذا كانت وسيلة الوصف الخاصة بك مكتوبة بلغة بشرية"[٨].

ليصبح الحل هو تمثيل الانقسام بين الجسد والنفس: بأن ينمسخ الجسد إلى صورة غير بشرية، وتظل النفس إلى حد بعيد بشرية. وهو ما يسمح للشخصية في هيئتها الجديدة بالتفكير بوعي الإنسان ولغته، مع استيعابها كذلك لشروط تلك الهيئة غير البشرية فيتخللها سمات الحيوان التي تحولت إليه.

قد يكون التحول في المحكي العجائبي هو **حل العقدة** وفي هذه الحال يأتي في الختام، وقد يكون هو **العقدة** أو الأزمة نفسها وفي هذه الحالة يفتتح به المحكي العجائبي؛ ففي الميثولوجيا اليونانية ممثلة في "مسخ الكائنات" لأوفيد يشير حدث التحول إلى نهاية المحكي باعتباره حلا للعقدة، وفي الأدب الروماني يكون التحول هو العقدة نفسها كما في "الحمار الذهبي" لأبوليوس[٩]. وفي قصص التحولات الحديثة يتم توظيف التحول بوصفه العقدة التي يتفتتح بها النص، مثل مسخ فرانز كافكا. وباكتمال التحول، تكتمل قصة الشخصية الإنسانية وتبدأ قصة الشخصية الأخرى، ويعرض المحكي الروائي صراع الشخصيات المتحولة مع هذا الحدث فوق الطبيعي، ويتتبع

المحكي الكيفية التي تتعامل بها الشخصية المتحولة مع نفسها ومع المحيطين بها، مع غياب للتفسير العقلي والمنطقي للانمساخات وفي الغالب لا يستعيد الشخصية هيئتها البشرية في النهاية.

وتسمح تلك المحكيات التي يكون فيها التحول هو الفعل المحرك للأحداث، بأن يتم المسخ في بداية المحكي أو في منصفه، بتطور الحبكة، وعلى عكس التحول إلى نباتات أو جمادات التي من الممكن أن تضعف الإمكانات السردية للمحكي العجائبي، يسمح التحول إلى حيوانات بتطور أكثر في الحبكة الدرامية للمحكي عن طريق الحركة والفعل، فوفق تصريح أرسطو فإنه "بدون الفعل لا تكون الحبكة"[١٠].

ثانيا- الانمساخ بين العقاب والخلاص:

عندما يكون الانمساخ هو حل العقدة؛ فإنه قد يحمل حينها قيمة سلبية باعتباره عقابا، أو يحمل قيمة إيجابية باعتباره خلاصا بأن يأتي مناسبا لمقومات الشخصية البشرية أكثر من سماتها الإنسانية او أفضل منها[١١]. ففي أغلب الأحوال لا يأتي التحول باعتباره كارثة أو عقاب إلهي "تحول جلد الغراب من اللون الأبيض إلى الأسود"، وفي أحيان كثيرة يكون لصالح الشخصية أو في صورة خلاص من موقف متأزم "خلاص دافني من مطاردة أبولو" وفق ما نجده في تحولات أوفيد[١٢]، وقد يبدأ عقابا وينتهي بالخلاص، بأن يكون في الانمساخ نوع من الانسحاب أو التحرر كما في "المسخ" لفرانز كافكا.

إلا أن قصص التحولات التي كتبت في نهايات القرن التاسع عشر عكست بشكل كبير وجهة النظر القائلة بالمركزية الإنسانية، أو التفوق الإنساني، التي وفقا لها تكون الكائنات البشرية هي أكثر الموجودات أهمية في الكون، وبالتالي يكون التحول في صورة حيوانية أمرا سلبيا بالضرورة وينظر إليه باعتباره عقابا، ويصبح همّ الشخصية الممسوخة طوال المحكي محاولة استعادة هيئتها البشرية مرة أخرى. ويمكننا أن نجد صدى لتلك المقولات الثقافة في كلمات جون ستيوارت ميل الذي حدد في مؤلفه "النفعية" أنه "أقلية من الكائنات البشرية سوف توافق على أن تتحول إلى أحد الحيوانات الدنيا، أملا في الحصول على أكبر نصيب من اللذات الحيوانية... فمن الأفضل أن تكون إنسانا غير راضٍ على أن تكون خنزيرا راضيا، ومن الأفضل أن تكون سقؤاطا غير راضٍ على أن تكون أحمقا راضيا. حتى إذا كان الخنزير والأحمق لديهم رأيا أخر فيعود ذلك لأنهما لا يعرفان إلا جانبا واحدا من المسألة، أما الطرف الآخر في المقارنة فإنه يعلم وجهى المسألة"[١٣].

واعتمادا على رأي ميل، فإن المخلوقات المتحولة وحدها القادرة على معرفة كلا الجانبين، وهو ما سمحت به المحكيات الروائية التخييلية. وجاء الفيلسوف بلوطرخس ليقوض فكرة مركزية الإنسان في مؤلفه "الحيوانات هي الأكثر عقلانية" الذي أعاد فيه الملحمة الهوميرية وقام بمحاورة اوديسيوس وطلبه بأن تعيد "كيركي" أصدقاءه إلى هيئتهم البشرية بعد أن حوّلتهم لخنازير، وهنا تطلب كيركي معرفة إذا كانت تلك هي رغبتهم، وتأتي الإجابة صادمة بأن يعلن أصدقاء أوديسيوس عن عدم رغبتهم في العودة إلى صورتهم الأولى مرة أخرى[١٤].

من هذا المنطلق يمكننا القول بأن الكتابات الأدبية قد نحت منحى مغايرا في بداية القرن العشرين، تأثرا بنظرية داروين الشهيرة عن التطور التي يتحدى عبرها التمييز بين الإنسان والحيوان، فأصبح التحول في تلك الأعمال لا ينظر إليه باعتباره كارثة أو عقابا. فعلى الرغم من أن المسخ لكافكا تفتتح بمشهد التحول باعتباره كارثة؛ فمع تطور السرد نجد أن التحول كان وسيلة جريجور سامسا للتحرر من الذكورة البرجوازية، وهذا السياق الثقافي يطرح مارك أندرسن في مؤلفه "ملابس كافكا"؛ حيث يرى في الانمساخ "نوعا من الانسحاب أو التجرد من ذكورة برجوازية تقليدية، ورغبة في الانتقال إلى عالم منطوي على ذاته من اللعب الجمالي والحرية تمثله تناظرات شكل حشرة جريجور"[١٥]، فقد تبين إن سامسا في طوره البشري كان مقيدا بالسلاسل إلى عائلته وعمله، ومجبرا على إعالة أسرته بعد فشل عمل أبيه.

من هذا المنطلق لا يكون غرض قصص التحول تمثيل الهيئة الممسوخة بقدر ما يكون الغرض منها هو تمثيل حالة الانقسام بين الجسد والروح؛ لذلك لا يتم التعامل مع تلك الشخصيات وفق صورتهم الجديدة، بل باعتبارهم بشرا تحت ستار غير بشري. لذلك "تسمح لنا قصص التحولات بطرح حلول خيالية لبعض القضايا الواقعية؛ ففي الواقع لا يمكننا اختراق وعي الكائنات غير البشرية، لكن قصص التحولات تمكننا من الدخول إلى وعي تلك الكائنات عن طريق اقتراح بدائل خيالية غير واقعية؛ فالحيوان في المحكي العجائبي يحمل روحا بشرية في الأساس، وهو الأمر الذي يسهل من معرفة المزيد عن أفكاره ومشاعره"[١٦].

وفي كثير من الحالات يقل الوعي البشري للشخصيات الممسوخة مقابل تطور في مقومات الجسد الحيواني، والذي يظهر في شحذ حواس معينة تميز تلك الهيئة الجديدة في الأساس، فتتكيف روح الإنسان تدريجيا وتخضع أيضا لتغييرات حتى ولو كانت جزئية، فإن أبطال القصص "تحاكي الجسد الحيواني في صورة لا تكون كاملة أو مثالية، فيظل هناك تناقض قائم بين الإنسان والحيوان من ناحية الوعي والإدراك، فخلافا للتحول المادي الذي يكون سريعا ومثاليا في أغلب الأحيان، يكون التحول الفكري والتغير في الوعي والإدراكي بطيئا وجزئيا، لذلك فإن التحول لا يتعلق بالإنسان الذي أصبح حيوانا، بل بالهجين الذي يحمل سمات النوعين معا"[١٧].

فإن التغير المادي الذي يمهد للتغير في الوعي والإدراك البشري، نجده في العصر الحديث، حيث لم تتعامل الإنتاجات الأدبية مع الانمساخ باعتباره لعنة أو عقابا، فالكارثة التي تحددت في حالة عدم التكافؤ بين الجسد المتغير والروح التي ظلت بشرية، انتفت مع تقلص الفجوة بين الروح والجسد التي كفلها التحول الجزئي للروح البشرية واستيعابها لسمات الصورة الجديدة، ليتحول التعامل مع الروح باعتبارها حبيسة للجسد الحيواني، إلى التعامل معها باعتبارها تتفاوض معه وتحاول التكيف مع شروطه الجديدة والاستمتاع بها كذلك.

وهكذا فإن المحكيات الفانتازية التي تعتمد الانمساح والتحول تيمة لها، لا تهتم بعرض تحول الجسد البشري إلى هيئة أخرى، أكثر مما تهتم بعرض الانفصال بين الإنسان في هيئته غير البشرية والنفس البشرية، وبتعبير آخر تعالج الإنسان في غطاء غير بشري. فعلى الرغم من تغير صورة الإنسان ومسخه في صورة أخرى، فإنه يظل محتفظا بنفسه البشرية، لتصبح الشخصية

الممسوخة ليست إلا هجين من إنسان-حيوان، وهذا الهجين يحطم القوالب الثنائية الثقافية بين الإنسان والحيوان بأنواعه وينشأ صلة بينهم من ناحية، وقوالب النوع الجنسي والمعارضات الثنائية التي حددت الأدوار الاجتماعية من ناحية أخرى

القسم الثاني- الانمساخ والتحول في المحكي الروائي "ليليلا":

كانت المعايير التي اعتمدت عليها البنية العجائبية للمحكي الفانتازي في رواية "ليليلا نمرة" والتي يمكن الاستناد إليها لقياس شكل الانمساخات والتحولات تتحدد في بعض المحاور التيماتية: المحور الأول هو محور السلطة المستبدة غير واضحة الهوية، وربما تكون مجموعة من السلطات الجزئية وليست سلطة واحدة، المحور الثاني هو محور البطل المعبأ منها بالخوف وعدم الأمان والاحساس بالاغتراب والمطاردة، أما المحور الثالث فهو فلسفة الوجود أو الحياة والانغماس فيها عن طريق العلاقات بالعمل أو بالأسرة أو مع الشريك.

فتحددت أشكال السلطة داخل المحكي الروائي في سلطة المجتمع الإسرائيلي وعنصريته مع الفئات التي لا تتوافق مع محدداته والتي يعمل إما على تهميشها أو تغييبها من التاريخ الرسمي. فتعرضت الرواية لعدد من القضايا منها التمييز بين يهود الشرق ويهود الغرب من ناحية، وبين الإسرائيلين والفلسطينين من ناحية أخرى، إلى جانب طرح السياق الأبوي وعرضه للمرأة وفق مكانة هامشية وانحيازه الدائم إلى الرجل ومنحه الأفضلية المجتمعية.

وجوهر السلطة هو أنها مجموعة من علاقات القوى، تدخل في حالة صراع وتوتر، ويكون هدفها هو "تنظيم مجال العلاقات الاجتماعية في المجتمع، وتحديد الأطر التي يتحرك داخلها الأفراد، ومن هنا تكون أجهزة الدولة ليست إلا أداة لإدارة هذا الصراع"[١٨]. فلا يوجد شكل واحد للسلطة، بل سلطات جزئية أطلق عليها فوكو "البنيات الصغرى للسلطة" تتحدد وظيفتها في مراقبة الأفراد في فضاءات أصغر وتشكيل وعيهم وفق منظومة محددة من القيم.

لذلك نجد أن المسخ في الرواية هو معادل موضوعي للذات وفكرة رمزية تكشف عوالم اغتراب النفس البشرية داخل المجتمع الإسرائيلي بمحدداته غير العادلة، وتظهر قسوته التي تجرد الحياة البشرية من إنسانيتها وتدفعها إما إلى قهر الآخر وتهميشه أو إعادة تكوينه بطريقة تتناسب مع تلك المعايير الخارجية اللا إنسانية.

ومن هنا يكون التحول أحد عناصر ما درج على تسميته بالكافكاوية في الأدب، وهو مصطلح يستخدم لوصف العوالم العجائبية التي تتجلي في عدد منها العناصر منها[١٩]: إظهار سلطة مؤسسية تفرض سلطتها التامة على الفرد وتعمل على محو شخصيته، وتصوير سلسلة من الصراعات قائمة على العلاقة بين الخطيئة والعقاب/ الخلاص، ثم التحويل ويكون نتيجة ضعف الذات أمام تلك الصراعات واخفاقها في مواجهة تلك السلطة وخطابات الكراهية، ومن ثم تختار الهروب "الجسدي" والانسحاب إلى العزلة التي تهيئ لها خلق عالما يتسع للتحولات المناسبة لمواجهة الواقع، وأخيرا ميلاد لحظات الحيرة والبحث عن أسباب الوجود وغايته وعن كيفية التعايش مع العالم الجديد وعن غياب التواصل الإنساني بين الهيئة الجديدة وحاجاتها الجسدية.

وهذه العناصر هي القواعد الأساسية التي تقوم عليها "الكافكاوية" في المحكي الروائي والتي تترك أثر الارتباك والدهشة والتردد لدي المتلقي.

وسوف نتناول في الصفحات التالية تيمة الانمساخ والتحول وأشكالها كما ظهرت في الرواية محل الدراسة، وذلك عبر النقاط التالية:

أولا- واقعية المدخل الروائي:

لا توجد رواية فانتازية تفتقر إلى الواقع، فالجانب الواقعي هو الجانب المستهدف من الحكي العجائبي نفسه بقصد تعريته ومحاكمته، ومن هنا كان المدخل الواقعي ضروريا لتشكيل المحكي الفانتازي. وقد اعتمدت الأدبية على المداخل الواقعية والشخوص التي يمكن تمثلها في الواقع، فيدور المحكي العجائبي حول لقاء ثلاث شخصيات نسائية من مرجعيات اجتماعية وثقافية مختلفة يكتبن شهادة نسائية عن الحياة تحت السلطة الذكورية داخل المجتمع الإسرائيلي: **ليلي "לילי"** راوية الأحداث؛ طبيبة أسنان، و**نينا "נינה"** ضحية للاغتصاب من ناحية، ثم للاستغلال الجنسي من الزوج والصديق من ناحية أخرى، و**ميخائيلا** "מיכאלה" سائقة التاكسي ذات أصول شرقية، مطلقة وأم لثلاثة أطفال. ومن هنا يتقاطع المحكي الروائي مع الخطاب النسوي العام الذي يهتم بمفهوم الجنوسة وبدراسة الأدوار الاجتماعية واختلافاتها التي تحددت ثقافيا في إطار المجتمعات وما تفرضه من أدوار على كل فرد تبعا لجنسه، فيعيد العرض قراءة المنظومة الثقافية لتبين مدى انحياز تلك المنظومة إلى الرجل ويبحث الكيفية التي يمكن من خلالها أن يظهر وعي المرأة بذاتها بوصفها جزءا أصيلا من تلك المنظومة الثقافية، ومحاولاتها للتخلص من أشكال الظلم الواقع عليها، وتقديم رؤية بديلة للنظام الاجتماعي بحيث تتمتع فيه بالاستقلالية وحق تقرير المصير.

يستدعي انمساخ الجسد الأنثوي وتحولاته المتعددة بالرواية الحديث عن الجسد في الطرح النسوي، وحسب النظرية النسوية نجد أن هناك سعيا واضحا تجاه كتابة تساعد على فهم التجربة الأنثوية، الأمر الذي يفرض حديثا عن الجسد الأنثوي باعتباره مصدرا مهمًا للكتابة الأنثوية؛ فوعي الجسد يعني بالضرورة وعيا بالذات الأنثوية، لذلك "كان الجسد الأنثوي- ككيان مادي- حاضرا بقوة في النص النسوي؛ فالوعي النسوي بالحقائق البيولوجية عن جسد المرأة دفعها أن تكتب عنه، وأن تكتشفه وتعبر عنه بنفسها بعيدا عن الخطاب الذكوري الذي أساء عرضها"[٢٠].

ويمكن توصيف الجسد كواقعة اجتماعية دالة، باعتباره علامة، يُدرك من خلال استعمالاته، التي تحيل بدورها على أنساق، وكل نسق يؤدي إلى دلالة، ولفهم الدلالات ينبغي مقدما تفكيك النصوص التي يتحرك فيها وضمنها الجسد. ومن هنا استخدمت الحركات النسوية الجسد بوصفه سلاحا لمحاربة كل أنواع السلطة أو التسلط الذي مورس ضدها، لأن "الجسد هو أول موضوع تمارس عليه السلطة فعلها"[٢١]، ولذلك علت الأصوات النسوية التي تنادي بضرورة كتابة المرأة لجسدها الذي هو ملكيتها الخاصة، وأن تصف ما تم سرقته منها من قبل المنظومة الذكورية.

تسعى **ليلي** إلى التحرر من التشوه الفكري الذي يخضع له الجسد الأنثوي، فمنذ بداية المحكي الروائي وتصف نفسها بأنها " 112קילוגרמים של אישה- امرأة الـ ١١٢ كيلوجراما"[٢٢]، وهذا الجسد الضخم كان السبب وراء الانفصال عن حبيبها **عميقام** "עמיקם" الذي ألغى حفل زفافهما؛ فجسد ليلي الضخم يتعارض مع المحددات الذكورية للجسد الأنثوي؛ وهو الأمر الذي جعلها تخضعه لمحاولات الإنقاص سواء عبر النظام الغذائي أو العمليات الجراحية، وبرغم أن جسدها الضخم يعبر عن عدم الامتثال إلى المحددات الثقافية للمجتمع الذكوري، فإنه جاء كذلك باعتباره احتجاجا وتمردا ضد هذه المحددات معلنا عن رغباته الجنسية: "עמיקם, גבר בגברים, שמעולם לא נכנע לשום דעה או צו אופנה, גבר שאהב כל פינה בגופי, ואת זאת אני יודעת כי יש דברים שבהם אי אפשר לשקר, עמיקם זה עצמו סירב לשאת אותי לאישה כי חש שיש דבר מה בנוכחותי הפיסית, דבר מה המעיד עלעיוות וחולי בתוכי פנימה" (עמ' 84)- عميقام، رجل كبقية الرجال، لم يخضع أبدًا لأي رأي أو صيحة أزياء، رجل أحب كل ثنية من جسدي، وأنا أعلم هذا لأن هناك أشياء يستحيل الكذب فيها، عميقام نفسه رفض الزواج بي لأنه شعر أن هناك شيئًا في حضوري الجسدي، شيء يشهد على وجود تشوه ومرض بداخلي".

فقد كانت صورة المرأة الرشيقة أو النحيفة هي المعبر عن الأنثى المثالية كما يرغبها المجتمع، ومن هنا - وكنوع من الاحتجاج النسوي على قولبة جسد المرأة كما يسعى المجتمع لتشكيله - ظهرت دعوات لاحترام الجسد الأنثوي السمين، كمسعى لتجنب تشييء الأنثى؛ وتعالت الأصوات المنادية بالترغيب في الجسد الأنثوي الضخم بطبيعته. ففي تناولها لمعطيات الجسد وتكويناته وإرهاصاته الثقافية؛ تعارض النسوية -والمحكي الروائي بالتبعية- تشيئ الجسد الأنثوي، الذي يعني النظر إلى جسد المرأة على أنه "شيء"، وهذا وإن اعتمد على اتجاه جنسي فقد تجاهل كينونة الشخص بالكامل وأفكاره ومشاعره ورغباته[٢٣].

واستمرارا لموضوع كتابة الجسد؛ تكشف الأحداث عن طبيعة اللقاء الذي شكل علاقة ليلي **بنينا/ نينوش** في نهاية المحكي الروائي؛ فقد شهدت ليلي حادثة اغتصاب نينا، وهي الحادثة التي ربطت بين مصيرهما، فمثلما فرض المغتصب سيطرته على جسد نينا من الناحية الفعلية، فرض سيطرته كذلك على جسد ليلي من الناحية النفسية: "האישה השמנה קופאת. היא מבינה את פשר ההתרחשות שלנגד עיניה. אינה יודעת האם עליה לזוז, לצעוק, להסגיר את נוכחותה. היא נעה קלות. האנס מרים את ראשו ופוגש את מבטה. רגע ארוך, או אולי קצר, של זיהוי. גם הוא קופא. גם הוא צריך להחליט איך לפעול מכאן והלאה. משהו במבע פניה של האישה השמנה פותר לו את הדלימה. בלי להסיר את מבטו הוא מחדש את תנועתו. היא לא תעשה כלום. היא לא תזוז עד שלא יינתן האות. מפני שהיא עצמה כלום. אין בה רצון, אין בה כוח. היא רק רקמה של בשר אנושי חלוש. עקר. עיניו נעוצות בפניה, כעיני הקוברה המביט בארנב המשותק מאימה. הפחד שלה מגרה אותו. הוא כמעט מחייך בעוד תנועתיו המוצאות מתעצמות. הוא גומר. אחר כך הוא מתרומם, וכמעט בלי חיפזון רוכס את מכנסיו. הוא הולך". (עמ' 294) - "المرأة البدينة تتجمد. تدرك جيدا معنى ما يحدث أمام عينيها. لكن لا تدري هل عليها أن تتحرك، أو تصرخ، أم تعلن حضورها. تتحرك قليلا، فيرفع المغتصب

رأسه ويلتقي بنظرتها. كانت هذه لحظة تمييز طويلة، أو ربما قصيرة. تجمد هو أيضًا. عليه أن يقرر كيفية التصرف من الآن وصاعدا، لكن شيئا ما في التعبير على وجه المرأة البدينة يحل المعضلة. دون أن يرفع عينيه، يواصل حركته. فهي لن تفعل شيئًا. لن تتحرك حتى يعطي لها الإشارة. لأنها هي أيضا معدومة الإرادة، لا تمتلك القدرة على المواجهة. إنها مجرد نسيج من لحم بشري ضعيف وعاقر. عيناه مثبتتان عليها، كأعين ثعبان الكوبرا ينظر إلى أرنب مشلول من الرعب. خوفها يثيره. يكاد يبتسم مع اشتداد حركاته. ينتهي. ثم ينهض، وبدون أن يسرع يرفع سرواله. ويذهب".

وبتواتر الأحداث داخل المحكي الروائي تلتقي ليلي **بميخا/ ميخائيلا**، سائقة التاكسي التي قامت بإيصالها إلى السيرك، وبالرغم من اختلاف المرجعية الثقافية التي تباعد بين الشخصيتين، فإن التجربة النسائية تسمح بإمكانية التلاقي الفكري والمصيري الذي تتحكم فيه المرجعية البيولوجية الممثلة في الانتماء إلى الجسد الأنثوي وما يفرضه ذلك من قيود؛ فتحكي ميخائيلا قصتها قبل طلاقها من زوجها باعتبارها امرأة عاملة تتحرك على الحدود بين الذكورة والأنوثة: "אבל הוא לאט לאט מתחיל עם טענות: למה אין לי יותר זמן בשבילו? למה אני מדברת אתו שיחה ארוטית בטלפון והוא שומע את הרעש של הסירים במטבח?... הוא רוצה יותר רגש. יותר רומנטיקה. שאני אתאמץ קצת יותר. איזה ארוחת ערב עם נרות, איזה בגד יפה. ולמה תמיד הילדים בבית והולכים לישון מאוחר?" (עמ' 114)- "لكنه بدأ شيئا فشيئا في تقديم الشكاوى: لماذا لا أملك المزيد من الوقت من أجله؟ لماذا أجري معه محادثة جنسية على الهاتف ويسمع ضجيج الأواني في المطبخ؟ ... يريد المزيد من المشاعر، والمزيد من الرومانسية، وبذل المزيد من الجهد من أجله، كإعداد العشاء على ضوء الشموع وارتداء الملابس الجميلة. ولماذا يتواجد الأطفال دائمًا في المنزل ويذهبون للنوم متأخرًا؟".

فتسرد ميخائيلا قصة الجسد المنهك بسبب أداء وظائفه الجنسية أو الأمومية، التي يكون فيها الجسد في خدمة الآخرين، سواء الزوج أو الأطفال، فبعد أن يكون جسد المرأة ملكية في يد الرجل، تنتقل تلك الملكية إلى الأبناء أثناء الحمل وبعد الولادة، فالجنين يحافظ على بقائه باستغلال جسد الأم معتمدا عليه في كل ما يحتاجه ليعيش في تغذيته الداخلية، وفي عملية التغذية الخارجية كالإرضاع والاعتناء، ومن هنا تتحول ميخا إلى "أداة، مثلها مثل نينا، دون القواعد الصارمة المفروضة على نينا، ومعذبة مثل ليلي. لكنها وضعت حدا لعذابها، ورفضت أن يتم التعامل معها باعتبارها سلعة، وانسحبت من تلك المحددات التي تحكم العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة"[٢٤]. ويتقاطع هذا الطرح مع المنظور النسوي الذي يرى ضرورة أن تعبر النصوص الإبداعية عما يعرف بالوعي النسوي؛ أي "وعي النساء بإنتمائهن إلى فئة هامشية، وتعرضهن للظلم باعتبارهن نساء، وإدراكهن بأن ذلك الوضع ليس وضعا طبيعيا إنما مفروضا اجتماعيا، وأنه يجب عليهن التحالف للتخلص من أشكال الظلم الواقع عليهن، وأن يقدمن رؤية بديلة للنظام الاجتماعي بحيث تتمتع فيه النساء بالاستقلالية وحق تقرير المصير"[٢٥]؛ فالوعي النسوي لا يكتفي بإدراك النساء لوضعهن الثانوي في المجتمع باعتباره وضعا ظالما مفروضا عليهن في السياق الأبوي السائد، إنما يتجاوز ذلك إلى مرحلة الفعل الإيجابي المتمثل في السعي لتغيير تلك المكانة الهامشية بطرح رؤية بديلة تدحض رؤية المتن السائدة عن النساء[٢٦].

ومن هنا يكشف اللقاء بين ليلي ونينا، والذي اكتمل بلقائهم مع ميخائيلا، عن الوعي بتجاربهم كنساء داخل المجتمع الذكوري؛ فلم تكن حادثة اغتصاب نينا إلا تعبيرا زمريا للعنف الذي يمارس ضد النساء واعتبار الجسد وسيلة للقمع؛ ولم يكن تشييء جسد ميخائيلا إلا تعبيرا عن الجسد المنهك من أداء وظائفه وفق محددات المجتمع، ولمقاومة تلك الأوضاع ولإدراك شخوص المحكي الروائي النسائية للحق الكامل في تقرير المصير تنسحب كلا من نينا وميخائيلا من العالم الذكوري لصالح التحول في الميول الجنسية المتماثلة، في حين تنسحب ليلي من هويتها البشرية نفسها لصالح التحول إلى هيئة غير بشرية والانمساخ في جسد نمرة، ليصبح الانمساخ من هذا المنطلق هو حل العقدة باعتباره خلاصا لها.

ثانيا- أشكال الانمساخ والتحول:

جاورت الرواية بين تحولات الواقع المنطقية وبين تحولات شخوصها، سواء كان تحول بيولوجي جنسي أو تحول بالانمساخ؛ فرصد المحكي الروائي التحولات التي أصابت المجتمع الإسرائيلي على المستوى السياسي والاجتماعي وأثرها على الأفراد الذين ينتمون إليه. تنتمي الكاتبة لجيل الأدباء الذين عرفوا باسم "جيل الأصوات الجديدة" وهم أدباء فترة تسعينيات القرن العشرين الذين أدركوا الفجوة بين الحلم وسبل تحقيقه، وقد عكست أعمالهم توافقا تاما مع التغييرات التي طرأت على المجتمع الإسرائيلي، فتبنوا حل الهروب من التعامل مع تلك المرحلة والتزموا بطرد الخطاب الصهيوني متمسكين بالرأي القائل بضرورة فصل إدارة الدولة عن الرؤية الصهيونية وتأثيرها، وقد اتجه أغلبهم للكتابة النسوية خاصة مع تعاظم الصوت النسائي الذي أسهمت كتاباته في تحقيق أهداف النسوية[٢٧].

فمن خلال "ليلي" تشير الكاتبة ضمنا إلي العلاقة بين الاحتلال الجنسي والاحتلال بشكل عام، والعلاقة بين الفكر الذكوري والاحتلال العسكري من قمع وهيمنة، فالاحتلال هو الذي يربط بشكل غير مباشر بين عميقام "رجل جيش الدفاع" وبين ماغومتوف/ جنكيز "رجل العصابات الروسي"، فبفضل العمليات العسكرية في المناطق المحتلة أصبح عمل ماغومتوف والتجارة بالأطفال مزدهرا: "אני יכול ביומיים לקנות לך עשרים ילדים מהבתי יתומים של הגדה, של עזה. תאמיני לי, שתיים בלירה ובקלי קלות. עם כל ההרג שרץ שם מסתובבים שם ילדים בלי משפחה כמו זבל של סוסים" (עמ' 106)- "في غضون يومين، يمكنني أن أشتري لك عشرين طفلاً من دور الأيتام في الضفة الغربية وغزة. صدقني، الاثنان بليرة وبسهولة. مع كل عمليات القتل التي تحدث هناك، يتجول الأطفال بدون عائلات مثل روث الخيول".

فالاحتلال العسكري هو "البنية التحتية لكل أشكال القمع في الرواية، ولذلك كان ميل عميقام الجنسي لليلي يشتد عندما يصبح مشهد الغزو ممكنا، واللحظة الخيالية القادرة على بث الرغبة داخله هي التي يستلم بها الطرف الآخر/ المهزوم، فهو يختصر مشهد الاحتلال العسكري في احتلال الجسدي لليلي، وكلا الفعلين يشهدان على رغبته الوحيدة في السيطرة"[٢٨]: "זוזי קצת יא חביבתי, תני לי לבדוק מה יש לך מתחת לגלבייה'. ישראל פלסטין – שתי דינות לשני עמים"(עמ' ١١٨) – تحركي قليلا يا حبيبتي، دعيني أرى ما لديك تحت الجلباب: إسرائيل وفلسطين، حق لشعبين".

لذلك يكون الانسحاب هو رد الفعل الطبيعي عندما تتكشف حقيقة أن السيطرة هي المبدأ التنظيمي لممارسة الحب، وهذا ملمح واضح في الأدب النسائي الإسرائيلي، حيث الإعلان عن الرفض بوعي كامل، وهو ما كان يتم التعامل معه ثقافيا في السابق باعتباره خرق لما هو مقدس.

وجدير بالذكر إن أحد الإدعاءات المقبولة في الدرس الأدبي ترمي إلى الأساس الاستعاري في عملية التحول أو الانمساخ، أي اعتبار التحول شكلا من أشكال الاستعارة، فإن معنى مصطلح التحول "מטמורפוזה" هو تغيُر الشكل أو الهيئة، أي الانتقال من ذات إلى أخرى، أما الاستعارة "מטפורה" فتعني الانتقال من مجال مفاهيمي إلى مجال مفاهيمي آخر، بأن تعرّف كائنا ما بكائن آخر. وكلا المصطلحين يعبران عن معنى الانتقال والعبور، إلا أن الانتقال في الانمساخ يتم بصورة مادية فعلية، في حين يتم في الاستعارة بصورة لغوية وسياقية، وهكذا يمكن القول بأن الانمساخ هو تجسيد للاستعارة وتأكيد لها[٢٩].

فلكي يحدث التحول المادي يجب أن يكون هناك تشابها بين الكيانين، بأن تحمل الهيئة البشرية مقومات الصورة التي تتحول إليها؛ فيكون التحول هو التحقيق المادي للاستعارة؛ فالتغير الدراماتيكي الذي يتم اعتباره في أوقات كثيرة تغييرا تعسفيا، يتضح أثناء القراءة أن له ما يبرره، كما أن الفجوة بين الهيئة الأصلية والصورة التي تحولت إليها قد تبدو واضحة لكنها تشير إلى التشابه الفعلي بين الصورتين في جوانب عديدة في الواقع. لذلك يرتكز التحول في المحكيات الروائية على نسقٍ ثقافي؛ فالمسخ الذي يتحول إليه شخوص العمل في نهاية الأمر شيء مدرك يتموضع داخل نسق ثقافي، وتأتي الانمساخات أو التحولات حاملة حمولتها الدلالية والاجتماعية.

ومنذ البداية وتحمل شخصية ليلي "לילי" مقومات الصورة التي تحولت إليها، سواء من ناحية مرجعية الاسم الثقافية، أو من ناحية البعد المادي للشخصية كما عرضها الكاتبة في المقاطع الوصفية داخل المتن الروائي، وهو ما تناسب مع جسد النمر الضخم الذي تحولت إليه الشخصية. فمع تحول "ليلي" لأنثى نمرة يجد المتلقي نفسه إزاء صورة ذهنية صادمة تحثه على استدعاء المرجعيات الثقافية للنمر؛ فالنمر كائن يميل للعزلة ولا يعيش في مجموعات، وهو ما رغبت فيه "ليلي/ ليليلا"، من خلال التحرر من القيود، واحتمائها بقوتها الذاتية بعيدا عن أشكال الحماية الذكورية أو "المجموع". وهنا يظهر انشغال الذات الكاتبة بالجسد الأنثوي وقضايا النسوية، وهو ما قصدته بتحويل الجسد الذكري إلى أنثوي، والأنثوي إلى حيوان حيث الخط الفاصل بين قوة الأنوثة البدائية وقوة الحيوان. فبالرغم من أن الكاتبة توجه اللوم على علاقات القوة غير المتكافئة بين الذكر والأنثى، فإن اللوم الحقيقي توجهه إلى الإنسان نفسه وإلى القيود التي يفرضها على الإنسانية والوحوش التي يساعد في خلقها والشر الذي يسمح بوجوده.

ومن هنا يمكن القول بأن التدرج الذي تبنته الكاتبة في الكشف عن القسوة البشرية وتحولاتها المعقدة جذبت القارئ وهيأته لاستقبال الكشف عن التحول التالي، وجعلت التطورات تبدو شبه طبيعية، وحتمية وممكنة. فعلى مدار الأحداث تتم التحولات على الجسد الأنثوي لليلي، ويأتي الانمساخ تدريجيا في المحكي الروائي في بداية النص، وتاما في نهايته؛ حيث يبدأ التحول بحدوث تغييرات في الأبعاد المادية للجسد البشري من ناحية، وفي اكتساب عادات غريبة وصفات جديدة تنتمي للهيئة الجديدة التي لا تجد الشخصية الممسوخة تفسيرا منطقيا لها من ناحية

أخرى: גם נינוש טוענת שאני הולכת ומרזה, ואילולא היה המשקל האלקטרוני החדש שרכשתי מראה 120 קילוגרם, הייתי נוטה להאמין לחברותי, אך כאשת רפואה מאז ומתמיד האמנתי בעובדות המוצקות יותר מאשר בחושי אנוש המתעתעים... למעשה, אני אוכלת כמויות של מזון שבעבר הרשיתי לעצמי רק בהתקפי זלילה הרסניים, כאשר האהבות או ציוני הבחינות הכזיבו. הצרה האמיתית היא שלמרות כמויות המזון שנעלמות בתוכי בקלות מעוררת תהיות לעולם אינני שבעה. הרעב הפך למלווה הקבוע שלי. (עמ' 169-170) - تدعي نينوش أيضا أنني أفقد وزني، ولولا الميزان الإلكتروني الجديد الذي اشتريته الذي يظهر ١٢٠ كيلوجرامًا، كنت أميل إلى تصديق أصدقائي، لكن بصفتي امرأة طبية فأؤمن دائما بالحقائق الملموسة أكثر من حواس الإنسان الخادعة... في الواقع، أنا أتناول كميات من الطعام لم أكن أسمح بها لنفسي في الماضي إلا في نوبات مدمرة من الإخفاق في الحب أو في الامتحانات. المشكلة الحقيقية هي أنه على الرغم من كميات الطعام التي تختفي بداخلي بسهولة تثير الدهشة، فأنا لا أشعر بالشبع أبدًا؛ فقد أصبح الجوع رفيقي الدائم.

وعادة ما يشير المسخ إلى الانفصال بين الجسد والوعي، وبين الشكل والجوهر، وذلك عندما يحدث الانقلاب من خلقة إلى أخرى، ولكن مع استمرار الإدراك الداخلي للشخصية الممسوخة، وهو ما يمكن تسميته بـ "محنة استمرار الوعي" وينتج عن هذا انسلاخ الشخصية وانعزالها، ليس فقط عما يشبهها من هيئات أو مخلوقات ولكن أيضا عن ذاتها الأساسية والمقومات التي تربطها في الأصل بشكل معين، فكأنه كابوس يُسجن الوعي فيه داخل جسد غريب لا يعرفه، ورغم أنه يتحرك به ويتنفس من خلاله، ليصبح المسخ "تجسيدا للوعي المنعزل عن النفس"[٣٠]: בלילה, בחושך, במיטתי, שוב אינני יכולה להירדם. גם הגור, כאילו חש באי-השקט שלי, לא מפסיק לטפס עלי ולהסתובב לידי כה וכה, מועך ומטלטל אותי. עיני פקוחות לרווחה, ומחשבותי אינן נותנות לי אף לא שנייה של מנוחה וגם תשובות אין להן. (עמ' ١٨٢) - ليلا، في الظلام داخل سريري، مرة أخرى لا أستطيع النوم. الجرو أيضًا، كما لو كان يشعر بقلقي، لا يكف على التسلق فوقي والدوران حولي، يسحقني ويهزني. عيناي مفتوحتان على مصراعيهما، وأفكاري لا تمنحني ثانية واحدة من الراحة، ولا تمتلك أية إجابات.

وفي مرحلة أخرى تعلن التغيرات عن نفسها بسرعة أكبر، وتطرأ تحولات ملحوظة على الجسد البشري تنتفي معه التفسيرات المنطقية، فتنسحب الصفات البشرية على حساب المقومات المادية للهيئة، في إشارة واضحة للعلاقة الرمزية بين الإنسان والحيوان "باعتبار الحيوان جزء من الموروث البيولوجي الممتد والقابع داخل النفس الآدمية"[٣١]، فتصبح عملية المسخ تأكيدا على تلك الثنائية ويكون التحول انتصارا لطرف على حساب الطرف الآخر: "נינוש! אני קוראת לה. התשישות בקולי מעמעמת את האימה שממלאה אותו. היא מציצה פנימה, ואני מסובבת לפניה כה וכה את גופי העירום כדי שתוכל לראות בעצמה את הפלומה הזהובה והארוכה המכסה את כולו, ירכיים, גב, זרועות. אך לנינוש סדר משלה בקריאת המציאותת והיא אוחזת את לחיי בשתיי ידיה: "אלוהים, לילי, העיניים שלך... הן צהובות!"(עמ' ٢١٨) - نينوش! أناديها. خفف الإرهاق البادي في صوتي من الرعب الذي يملأه. نظرتْ إلى الداخل، فأدير لها جسدي العاري حتى تتمكن بنفسها من رؤية الزغب الذهبي الطويل

الذي يغطي كل شيء، الفخذين والظهر والذراعين. لكن لنينوش أسلوبها الخاص في رؤية الحقائق، فقد هرعت بإمساك وجنتي بكلتا يديها قائلة: "يا إلهي! ليلي، عيناك ... لقد أصبحت ذهبية".

ثم يصبح الانمساخ شبه مكتمل، مع عدم تغيير جوهر المشاعر الإنسانية والخصائص الذاتية، ويمكن القول بأن عملية المسخ هي رمز للرغبة في تغيير بنية الواقع بطبقاته الجامدة، وإعادة تفكيك الحدود القائمة في بنية المجتمع من تقسيم غير متكافئ بين الإنسان والحيوان، بين الأعلى والأدنى، وأخيرا بين الذكر والأنثى: נטענות בעוצמה גברית, מאיימת. החזה מתרחב, תופח. קימורים עצימים. שקעים ובליטות חדשים הולכים ומעצבים את נופי, ולמרבה הזעזוע קורה שאני מביטה בתנועה התת-עורית הזאת בהנאה שמסב זיהוי דבר מה חדש, שאינו חסר לגמרי פרופורציה או איזון, משהו שצפון בו יופי זר משל עצמו, אך אני מתנערת מהבזקי הפליאה, דבקה בכוחותי האחרונים בהסתכלות תבנית מודעת. (עמ' ٢٢٠) مشحونة بقوة ذكورية مخيفة، تمدد الصدر وانتفخ. انحناءات كثيرة، فجوات ونتوءات جديدة أخذت تشكل جسدي. ما يثير الدهشة هو أنني كنت اتفحص ما يتحول في جسدي بلذة من يترقب حدثا جديدا، لا ينقصه الانسجام أو التوازن، شيء يضمر داخله جمالا خاصا، لكني انتفض، بعيدًا عن ومضات الإعجاب، متمسكة بما تبقى من قوتي وبقدرتي العقلية الواعية.

ويبدو أن تلك الصراعات غير المتكافئة والمعارضات الثنائية التي حددها المجتمع وأسس عليها خطابه الرسمي، وافقت هذا التغيير والتحول المتطرف في الهيئة البشرية، فكلما كان الصراع محتدما بين المجتمع وفئاته، كانت الشخصية الممسوخة أكثر شراسة وقسوة منه؛ فالصراع استلزم التحول إلى صورة بديلة لديها قدرات جسمانية أكثر فاعلية لمواجهة المجتمع: במקום השיניים הישנות, הקטנות, התמלא פי ביתדות שנהביים של עוצמה. הניבים מסיבים לי את עיקר ההנאה. אני נהנית לנעוץ אותם בבשר שנינוש מביאה מדי יום, לקרוע אותו לחוש את הגושים הגדולים רווויי הדם מחליקים בגרוני. (עמ' ٢٢٨) - بدلا من الأسنان الصغيرة القديمة، امتلأ فمي بأوتاد من العاج. تمنحني الأنياب أقصى درجات اللذة. أستمتع بغرسها داخل اللحم الذي تجلبه نينوش كل يوم، وبتمزيقه وبالشعور بالكتل الكبيرة المليئة بالدماء تنزلق داخل حلقي.

وباكتمال عملية التحول، والحلول النهائي في هيئة النمر، تتخلى الجسد البشرية عن وعيها الإنساني وتنسجم مع المقومات المكتسبة للهيئة الحيوانية الجديدة، ويصبح "الانتباه مركزا على آلية التحول نفسها باعتبارها رمزا لتجاوز الذات الفردية وتخطيها إلى ما وراء التفرد الذي يمنحه التحول للشخصية، وتجسيدا لماهية الذات الممسوخة وكنهها الخاص وتعبيرا عن هويتها الجديدة المختلطة والهجينة"[٣٢]: לפעמים נוסעים לפארק הירקון. הלילות נעשו קרירים יותר. חלפה תעוקת החום, המאיטה את התנועה. אני דוהרת על המדשאות. בין עצי התמר, מתגרה בגור המסורבל והאיטי ממני. רק כאן, במרחב. הוא מוכן לוותר על התנכרותו ועצבנותו גם גופו וגם גופי מסתחררים לגמרי מחופש התנועה שמאפשרים לנו לילות אלה. שוב איני מבלה על השמיכה עם נינוש ומיכאלה. אין לי זמן לבזבז. כולי מתמכרת. נשאבת

אל התנועה. נכנעת לחלוטין לתביעת הגוף. מניחה לו לשיר את שירתו. (עמ' ٢٢٩)- في بعض الأحيان نذهب إلى حديقة البركون. فقد أصبح الليل أكثر برودة، ومر الإنهاك الحراري الذي يبطئ الحركة. أتسابق على المروج، بين النخيل، مع الجرو البطيء الأخرق. هنا فقط في الرقعة الواسعة. إنه مستعد للتخلي عن نفوره وعصبيته، فجسمه وجسدي على حد سواء يدوران تمامًا بسبب حرية الحركة التي أتاحتها لنا تلك الليالي. فلم أعد أقضي الوقت على البطانية مع نينوش وميخائيلا. ليس لدي وقت لأضيعه. أنا منجذبة تماما. أتوق إلى الحركة. استسلمت بالكامل لنداء الجسد. أدعه يغني أغنيته الخاصة.

وكما سبق القول، فقبل بروز التحولات والانمساخات الشخصية، هناك دائما إيهام ببداية واقعية يتم من خلالها عرض الشخصية كفاعل قابل للتحول، ثم التدرج استباقا واسترجاعا في الكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصية كائنا غير عاديا، وتعد الرغبة كأحد أدوار الشخصية الممسوخة – بتحديد فيليب هامون- رافدا مهما في تطور السرد الفانتازي، وقد سمح التحول بتفيذ تلك الرغبة والتنفيس -عبر الانمساخ- عما كان مكبوتا في إطار الجسد البشري: הוא צריך לראות אותי. אני רוצה שהוא יראה. אני יוצאת אל מרכז האור. זנבי חובט בשיש. האוזניים נמתחות לאחור, כמעט נצמדות אל הגולגולת, הניבים נחשפים עד השורש. הוא מסתובב. בעיניו משתקפת עווית חיוכי הנוראה. אני מושכת זמן. אולי יידום לבו מאימה. אך אין זה זמן להימורים. כתפי מתכווצות, רגלי האחוריות דוחפות בפראות את הרצפה שתחתיהן. זינוק. הוא נוחת על גבו ואני נצמדת לצווארו, תולשת את הגרוגרת ומה שסביבה. העורק הראשי הקרוע מתיז סילון דם כהה אל הקיר, דם זורם גם מפיו, עיניו מתגלגלות בחוריהן. פיסות עור וסחוס בלתי נראות עדיין מחברות את הראש הזה לגוף הממשיך להתעוות. (עמ' 234) - يجب أن يراني، أريده أن يرى. أخرج إلى مركز الضوء. ذيلي يضرب الرخام. الأذنان مشدودتان إلى الخلف، تلتصق بالجمجمة، والأنياب مكشوفة تماما. يستدير؛ فتنعكس ارتعاش ابتسامتي الرهيبة في عينيه. انتظر لبعض الوقت. ربما يتوقف قلبه من الرعب. لكن هذا ليس وقت الرهان. كتفي يتحدبان، وأرجلي الخلفية تدفعان الأرض بعنف من تحتها. أتقدم خطوة. يقع على ظهره وأتمسك برقبته ممزقة الحنجرة وما حولها. أطلق الشريان الرئيسي الممزق خيطا من الدم الأسود على الحائط، وبدأ يتدفق الدم من فمه، وعيناه تتدحرجان في تجاويفهما. لا تزال قطع الجلد والغضاريف غير المرئية تربط هذا الرأس بالجسد الذي يستمر في التشنج.

ثالثا- خطاب التحول وخصائص السرد:

يعد الخطاب في روايات الفانتازيا مقياسا يؤسس للبنية السردية ويضع شروطها ومكوناتها، ومكونات الخطاب في أي محكي فانتازي هي مكونات الخطاب الروائي نفسها، يضاف إليه سمات نوعية خاص بالتشكيلات الفانتازية وسماته وكيفية اشتغالها وتفاعلها مع بقية العناصر الأخرى. فالتيمة هي صفة التشكيل في رواية الفانتازية ومزج بين سردية اليومي والنفسي وسردية العجيب؛ فـ "الحدث في الرواية الفانتازية يوجد وسط بنية سردية تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث وتطبعه بطابعها النوعي، ثم الشخوص بأبعادها

المختلفة وتأويلاتها المتعددة، والكرونوتوب الذي يتجاوز الثنائية التقليدية ويرتبط بالسرد والوصف وانفلاته عن الرؤية الكلاسيكية ووضعه رؤية جديدة ذات خصوصية نوعية"[٣٣].

كما أن الحدث في الرواية الفانتازية يتخذ أشكالا تجعله عنصرا دلاليا يشتغل مع العناصر الواقعية المجاورة له لإنتاج بنية تزاوج بين الغموض والوضوح، لذلك من الطبيعي أن تتقاطع سردية العجيب مع سرديات أخرى تستمد فاعليتها من التاريخ والتابوهات والأحداث اليومية. فالحدث الفانتازي يبحث عن تنويعات تختلف مصادرها وطرق معالجتها تلتقي حول لا مألوفية الحدث وفوق طبيعيته، ويستند على تفسير عقلي وآخر غير طبيعي يزاوج بين الهذيان والاستيهامات الذاتية الخاصة بشخوص المحكي الروائي الفانتازي، وجاءت العتبة الأولى متمثلة في الغلاف لتمزج بصريا بين الطبيعي المتمثل في شخصية "ليلي / كائن بشري" بما فوق الطبيعي المتمثل في الخلفية "نمرة/ حيوان"، وعملت على توجيه المتلقي إلى طبيعة الخطاب الفانتازي الذي يمزج بين سردية العجيب وسردية الواقع.

وقد اعتمد المحكي العجائبي عنوانا فرعيا هو "מלודרמה- ميلودراما" الذي صعّد من حساسية القارئ تجاه السرد، وجعله يوقن من هيمنة الفعل اللإرادي الصادف على الأحداث، فمحرك الميلودراما الأساسي -كما تحدد في الموسوعة البريطاني هو الصدفة وتغير القوانين على الأسباب والمسببات والاعتماد على اللامنطق، وتكمن أهمية الأعمال الميلودرامية في نهايتها؛ حيث تنتهي نهاية سعيدة مخالفة توقعات الأحداث التي شهدتها الشخصيات.

وقد تموضع الوصف باعتباره مستوى رئيسا في الخطاب الفانتازي للتحول بجوار السرد، فقد جاء الوصف عنصرا محوريا في النسق الروائي، محركا للنص ومعرفا بشخوص الرواية وخلفياتها المعرفية وأبعادها المادية والنفسية، وعمل على "تنظيم الحكي بطريقة تجعل المتلقي يطرح مجموعة من التساؤلات المنهجية فيما يتعلق بوضعية السارد الواصف ثم بتشكيل الموصوف"[٣٤]. واعتمد المحكي الروائي على السارد البطل الملتحم بالحكاية، حيث المشاركة في الأحداث وروايتها. وتكون مهمته خلق الإيهام المحايث للأحداث انطلاقا من تموضعه الذي يؤطر علاقته بالحكاية خاصة وأن الحديث يكون منصبا عليه، والحدث الفانتازي منبنيا مما يواجهه، والسرد منطلقا من وضعيته التي هي وضعية إنتاج الكلام، عبر المراوحة بين ضميري المتكلم والغائب، وسط تعددية تشكل النسيج الحي للمحكي الروائي.

وقد انشغل السرد في الأساس بمحاولات البحث عن التفسيرات وراء التحولات التي تطرأ جسد "ليلي"، وإذا كان قطبا تفسير الظاهرة العجيبة هما التفسير العقلي والتفسير فوق الطبيعي حسب ما يراه تودوروف، فإن مستوى التفسير العقلي هو محاولة تفسير الظاهرة العجيبة تفسيرا عقليا مقبولا لدى القارئ، ومستوى التفسير فوق الطبيعي الذي يكون بدوره تفسيرا فانتازيا له رؤية خاصة تسعي لتحقيق هدف معين وتدمير مفهوم ثابت، ويمكن القول بأن طبيعة الحدث هي التي تفرض مستوى التفسير، وهو ما يعطي للنهاية اتجاها نحو المستوى العقلي أو المستوى فوق الطبيعي، وتتموضع التفسيرات العقلية مدعمة بالمسوغات التي من شأنها إلغاء الرعب والتوتر من القارئ. وكان المرض هو التفسير العقلي الذي لجأت إليه شخوص العمل في البداية، وجاء امتدادا للخلفية التي وفرها الخطاب الروائي للقارئ في امتهان الشخصية الرئيسة لمهنة

الطب، وعمل ذلك على غلبة الجانب العقلي على تفسير الظاهرة العجيبة التي واجهت شخوص الرواية. لكن التفسير العقلي لتلك التغييرات رغم منطقيته الظاهرية تبقى قابلة للدحض بتفسير آخر فوق طبيعي، وكأن "كل حدث مفسر عقليا يحمل بداخله نواة فوق طبيعية تحركه وتعتمل داخله، ويساير القارئ الأحداث وهو على حافة الشك، يرتاب من تفسير عقلي يمتسخ إلى تفسير فوق طبيعي"[٣٥]، مما يعمق الحيرة والتردد أمام الحدث العجائبي: תחילה טוענת מיכאלה שמדובר בעניין הורמונלי. 'אולי את תחילת גיל הבלות?", אני מתעצבנת "אני בת שלושים בקושי!" (עמ' 218) - بداية تدعي ميخائيلا أنها مسألة هرمونية. "ربما بداية سن اليأس؟" أتساءل بغضب "أنا بالكاد في الثلاثين!"

تلك التفسيرات عمقت من الشعور بالحيرة وجعلت الاعتقاد فيما هو واقعي اعتقادا محتملا يميل نحو الفانتازي أكثر من أي شيء آخر، وأصبح التفسير العقلي مجرد تمويه قصد الدفع بالحدث الفانتازي ليتشكل بعيدا عن تلك الأحداث التي تبدو واقعية، وتفجير التفسير فوق طبيعي الذي يطل من الواقعي ويصبح جواب شرط الحدث الفانتازي: אז אולי זה מעצבים. תאמיני לי, מעצבים הכול יכול לקרות, אומרים שסרטן אפילו זה מעצבים. אז שערות על הגוף. מה את אומרת, נינה? כך מיכאלה. ממשיכה ומנסה להגיע לדיאגנוזה ראויה לשמה. יש רגעים שבהם אני נוטה להסכים אתה. אני כמהה להסבר הגיוני, פשוט, לרעיון שיפלה את מחשבתי וישיב אותי אל זרועות חזקות ובטוחות של הנורמה. אך שום דבר בחיים אינו קורה במפתיע. (עמ' 219) - ربما يكون الجهاز العصبي. صدقيني، حين يتعلق الأمر بالأعصاب فأي شيء ممكن، يقولون حتى أن السرطان تسببه الأعصاب. حتى الشعر على الجسم. ما رأيك يا نينا؟ وهكذا تواصل ميخائيلا وتحاول الوصول إلى تشخيص مناسب للأحداث.. هناك أوقات أميل فيها إلى الاتفاق معها. أتوق إلى وجود شرح منطقي وبسيط، إلى فكرة تزيل الغموض عن تفكيري وتعيدني إلى أحضان المعايير القوية والآمنة. لكن لا شيء في الحياة يحدث فجأة.

ويتميز حضور التفسير فوق الطبيعي بتفرد واضح ومكثف في المحكي الفانتازي، فهذا النوع من التفسيرات هو الذي يميز رواية الفانتازيا عن الأشكال القريبة منها، ويسعى المؤلف بكل قواه إلى جعل القارئ يقبل تفسيره، وإقناعه بالمسوخ والتحولات التي يقدمها. فغياب التفسير العقلي يدعو إلى استحضار احتمالات آخرى تنفيه وتشكك في وجوده، وتؤكد الأحداث بتفسيرات توافقها من حيث فوق طبيعتها وتميل إلى إمكانية تواجدها، وهذه التفسيرات الغامضة التي تتأرجح بين العقلي واللاعقلي تجعل الحيرة أكثر تمسكا بالشك والتردد؛ فالغموض غير المفسر الذي نصادفه في الأحداث، ليس غموضا بالمعنى المفهوم بقدر ما هو آلية فنية اعتمد عليها السارد لجعل سرد الأحداث متعالي عن التفسير وفتح مجالات أرحب من التأويل: לכל אדם אבחנה שונה על מצבי, ורק נינוש שותקת, נאמנה למנהגה הסטואי לראות כל התרחשות בחיים, איומה ככל שתהיה, כחלק אינטגרלי מהזרימה הקוסמית. היא פותרת בעיות חדשות שעולות וצצות מדי יום, מחליטה החלטות... נחושה ועניינית כאחות מעשית היא שלווה מול האימה המשותקת שלי, מול הבלבול הדברני של מיכאלה. אני מניחה שיחסה שווה הנפש של נינוש כלפי הסימפטומים המשונים של מחלתי הוא הסיבה העיקרית שבגללה מיכאלה

לא גוררת אותי לחדר מיון (עמ' 221) - لكل شخص تشخيص مختلف عن حالتي، ونينوش هي الوحيدة التي يلتزم الصمت واثقة في طريقتها الرواقية في رؤية كل حدث في الحياة، مهما كان فظيعًا، كجزء لا يتجزأ من التدفق الكوني؛ فهي تحل المشاكل الجديدة التي تظهر كل يوم، وتتخذ القرارات... عاقدة العزم وواقعية بصفتها ممرضة عملية، فهي هادئة في مواجهة رعبي المشلول، في مواجهة ارتباك ميخائيلا الثرثار. أفترض أن تعامل نينوش المتزن نفسيا تجاه الأعراض الغريبة لمرضي هو السبب الرئيسي لعدم جر ميخائيلا لي إلى غرفة الطوارئ".

وهنا نشير إلى طبيعة العلاقة بين شخوص المحكي الروائي؛ فقد تمحور السرد حول علاقات الشخوص وما تتسم به من توتر، باعتبارها انعكاسا لعلاقة الشخصية الرئيسة "ليلي" بالحدث فوق الطبيعي، فالتوتر سمة رئيسة في العلاقات خاصة عند محاولتها تجذير الحدث الفانتازي وتعددية الرؤى وطريقة عرضها لصفاتها من ناحية ولصفات الشخصية المتحولة من ناحية أخرى. وقد كان "التوتر هو الحافز لخلق حوارات عنيفة يوازي عنف الحدث العجائبي، وقد أسهم الحوار بتنويعاته في إبراز العجيب وإعطائه بعدا جديدا ضمن البينة السردية وخلق صدامية وحوارية داخل الروائي، لم تقل فاعليته عن فاعلية المونولوجات البوحية التي أسهمت في إضفاء صبغة التنوع على السرد"[٣٦].

لذلك كان من أهم خصائص السرد الفانتازي تأكيد المفارقة وبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق الحوار وإبراز ما فوق الطبيعي وتقليص دور ما هو طبيعي حينا أو استغلاله للإيهام حينا آخر، وهذه العوامل مجتمعة هي التي تعطي انطباعا للمتلقي عن الشخصية الفانتازية/ الممسوخة التي ظهرت عادية في بدايتها، ثم طالها الانمساخ والتحول فأصبحت حاملة لرؤى أخرى متحولة تسهم في تعجيب الأحداث وتغيير مساراتها: "ואם מה שנדמה לי שאת אומרת לי הוא נכון," מיכאלה נושכת את שפתה התחתונה, "אז מה אנחנו עושות בשביל לעצור את זה"?. "אז זהו בדיוק, שכלום. אנחנו לא עושות כלום. מחכות שהתהליך ישלים את עצמו" על פניה של נינוש מתחילה להתעצב מצוקה מהצורך להסביר בכל כך הרבה מלים את המובן מאליו. "ומה יהיה בסוף של התהליך הזה שאת מדברת עליו?". "בסוף התהליך לילי תיסע לבנגל יחד אתו בשביל זה אני אוספת עכשיו דברים. מארגנת הכול. הם ייסעו לבנגל. שמה יהיה להם טוב".. "כולכם פה התחרפנתם לגמרי" אומרת מיכאלה. בעיניה שוב נקוות דמעות. (עמ' ٢٢٧) - "وإذا كان ما أعتقد أنك تخبريني به صحيحا"، تعض ميخائيلا شفتها السفلى، "فماذا سنفعل لإيقاف ذلك؟" -"هذا هو الأمر بالفعل، لا شيء. لن نفعل أي شيء، سوف ننتظر أن تكمل العملية نفسها". يبدأ الحزن في التبلور على وجه نينوش لحاجتها لشرح ما هو واضح في كلمات كثيرة. وماذا سيحدث في نهاية تلك العملية التي تتحدثين عنها؟ "في نهاية العملية، ستذهب ليلي إلى البنغال مع الجرو؛ لهذا أقوم بجمع الأشياء التي لا تحتاجها، أقوم بترتيب كل شيء، سوف يذهبون إلى البنغال. سيكون ذلك مفيدًا لهم"... تردد ميخائيلا: "لقد أصابكم الجنون تمامًا"، وامتلأت عيناها بالدموع مرة أخرى.

لذلك تنوعت الحوارات بين حوار طبيعي وآخر عجيب، فالحوار الطبيعي عمل على إثارة الأحداث لغلبة صيغ الاستفهام الاستنكار والتعجيبي عليها إلى جانب الإسهاب الوصف

السردي، وجاء الحوار العجيب لينقل حالة القلق ويعطي دفعة جديدة للبعد الفانتازي. وعادة ما كان يبدأ متبادلا لوجود طرفي الحوار، وينتهي فرديا ليحمل صوت الشخصية الممسوخة التي فقدت القدرة على الحديث البشري، ومن هنا كان المونولوج هو الحيلة الفنية التي جاءت للتعبير عن وعي الحيوان الذي انشغل في استيهاماته الداخلية: "לילי. לילי קומי תתעוררי. פקחי עיניים... תקשיבי לי, לילי, עוד מעט, אני לא יודעת מתי, אבל ממש בקרוב, את תפסיקי להבין את מה שאני אומרת. הכול יהיה בסדר בכל מקרה, אבל אני רוצה שיהיה בסדר כבר עכשיו, אפשר להפחית את כל הסבל הזה. אפשר לחסל אותו לגמרי. את רק חייבת, את שומעת, לילי, חייבת להרפות. כבר אי אפשר לעצור את זה. אז תרפי, אחרת הכול מחלה וקושי ובור שחור". "להרפות?"- "כן. לגמרי. כמו לעמוד ערומה בגשם. כמו להתפלל. הנה, בואי אתי. למטבח. בואי". אני גוררת את עצמי אחריה, היא מראה לי ערימה של בשר מדמם על המגש שעל השולחן. "הנה, תאכלי ככה, לילי. אני לא אגיד למיכאלה לבשל לך יותר. ותקשיבי - הרעב שלך, הוא נגמר. נכון"? (עמ' ٢٢٢) - "ليلي.. ليلي.. استيقظي.. افتحي عينيك". "استمعي إلي يا ليلي، قريبًا، ولا أعرف متى ولكن قريبًا تماما، ستتوقفين عن فهم ما أقوله. لكن كل شيء سيكون على ما يرام على أي حال، وأرغب أن يكون كذلك الآن، كل هذه المعاناة يمكن أن تخفت، يمكن القضاء عليها تمامًا. عليك فقط، أتسمعين يا ليلي، عليك أن تستسلمي، لا يمكنك إيقاف الأمر بعد الآن. حينها تشفين، كأنه مرض وقسوة وثقب أسود. "للاستشفاء؟" – "نعم. تماما. كالوقوف عارية تحت المطر. كالصلاة. ها نحن، تعالي معي إلى المطبخ. تعالي". أسحب نفسي خلفها. تظهر لي كومة من اللحم الملطخ بالدماء على الصينية فوق المنضدة. "هيا، تناولي هذا، ليلي. لن أخبر ميخائيلا بأن تطبخ لك بعد الآن"، "انصتي - لقد انتهى جوعك الآن. أليس كذلك؟"

ومن هنا يمكننا القول إن السرد في الرواية قد تنامى بوتيرة بطيئة؛ يرجع ذلك إلى اعتماد الكاتبة على تقنيات إبطاء الإيقاع السردي التي كفلتها الوقفات الوصفية والتعليقية، والمشاهد الحوارية سواء المتبادلة التي جاءت في صورة "ديالوج" بين شخصوص الرواية أو الفردية التي انبنت على تقنية المونولوج والاسترجاعات الزمنية للأحداث الماضية.

كما جاء التقطيع "تقنية أسهمت في البناء السردي للمحكي الروائي، وذلك في النقلات الفجائية التي تقطع السرد وتشده نحو شيء آخر عبر استحضار حكاية آخرى أو زمن آخر؛ حيث يتم تعليق السرد بالوقف والانتقال إلى شيء آخر، سواء كان وصفا أو تعليقا، ويعمل التقطيع على خدمة السرد بخلق عنصر الانتظار والمفاجأة، والبطء الذي يطرأ من جراء إيقاف حركية السرد والاسترسال في الوصف ومن ثم إضفاء الغرابة والتشويق"[٣٧]. ويعد التعليق شكلا من أشكال التقطيع، ويشكل خاصية سردية تسهم في استمرارية النفس الفانتازي، حيث يندرج التعليق ضمن خانة التفسير، الطبيعي أو فوق الطبيعي للأحداث، فالسارد يقدم تعليقات تؤدي وظيفة روائية من خلال إمداد القارئ برؤية معينة في تعليق سريع يتم بعده استكمال الحدث السردي، وهذه الرؤية داخل المحكي الروائي تختص بتقديم المعلومات اللازمة عن النمر تجعل المتلقي يسقطها على الشخصية الممسوخة بسهولة ويراقب تحولاتها من خلالها: על הנקבה להרוג כל חמישה ימים בערך(עמ' ٢٣٠)- على الأنثى أن تقتل كل خمسة أيام تقريبا.

والتعليق نوعان: الأول متصل يندغم في السرد والمنظور السردي عن طريق اقترانه بالوصف، والثاني منفصل، وهو المهيمن، حيث يرد التعليق واضحا وبينا في جملة أو فقرة مكتملة تمهد للفهم والتفسير وتتضح دلالتها الأعمق عبر السرد اللاحق لها، وقد جاءت التعليقات في المحكي الروائي منفصلة عن التتابع السردي، وانبنت في شكل فقرات مكتملة في نمط كتابي مغاير مؤطر بعلامة حصر، الأمر الذي جعل التعليق أشبه بالنص الشارح الذي اهتم بإمداد المتلقي بمعلومات حقيقية عن النمر مهدت للسرد الذي يتبعه: נשיכת הטיגריס אינה גורמת דימום לקורבן, ואם האחיזה מדויקת הזמן שחולף עד המוות הוא בין 30 ל-90 שניות בלבד. בדרך כלל הקורבן אינו משמיע שום צליל מלבד חרחור חנק קצרצר. (עמ' 224) – عضة النمر لا تسبب نزيفا للضحية، وإذا كانت القضمة دقيقة؛ فالوقت المحدد للموت يتراوح بين ٣٠ إلى ٩٠ ثانية فقط. وعادة لا تصدر الضحية صوتا باستثناء نخر قصير مختنق.

وإلى جانب الزمن السردي نجد أن الفضاء الروائي تشكل كذلك وفق زمن التحول وزمن الإدراك، وقد ظهرت مشاهد التحول متبوعة بمشاهد الإدراك معتمدة على التراكيب الزمنية التي تشمل الزمن النفسي والزمن السردي والزمن البيولوجي (الطبيعي)، وهي تراكيب تؤكد العلاقة بين الحالة الشعورية للشخصة الممسوخة والحالة الزمنية، وبالتالي يأتي الزمن بكل تجلياته عاملا أوليا مؤثرا في عملية الإدراك ومعرفة حقيقة علاقة الشخصية بنفسها وعلاقتها مع الآخرين: בערב שבו היא מגלה שכל שיני, עד האחרונה שבהן, נשרו מפי, מתפרצת עלי מיכאלה בהתפרצות מוזרה, רעה. "מה את חושבת, שזה פתרון, לרבוץ ככה בתוך החרא של עצמך ושאנחנו נטפל בך"! נינוש מרימה אליה מבט מופתע מתוך גיליון "נשיונל ג'יאוגרפיק" שלה. איך היא עדיין מצליחה למצוא בו דברים שאינה יודעת? "ואת, נינה, אל תסתכלי עלי ככה," ממשיכה מיכאלה את מתקפת הפתע שלה, "כי את יודעת שאני צודקת. כמה זמן את חושבת שזה יוכל להימשך, וכולם יעשו את עצמם ששום דבר לא קורה? מה זמן שצריך." (עמ' 224) - في المساء عندما اكتشفت أن كل أسناني قد سقطت من فمي حتى آخرها، هاجمتني ميخائيلا في انفجار غريب وشرير. "ما رأيك، أتعتقدين أن هذا هو الحل، الكذب مثل هذا في القرف الخاص بك وأننا سنعتني بك"! تنظر نينوش إليها متفاجئة من فوق "ناشيونال جيوجرافيك". كيف لا تزال تجد داخلها أشياء لا تعرفها؟ "وأنت، نينا، لا تنظرين إلي هكذا" تواصل ميخائيلا هجومها المفاجئ "لأنك تعلمين أنني على حق. إلى متى تعتقدين أن هذا يمكن أن يستمر، والجميع يتظاهر بعدم حدوث شيء؟ إلى متى يستغرق ذلك؟"

ويأتي المكان كحاجة ضرورية لتمثيل الحدث، واستيعاب الزمن وشخوص المحكي الروائي، بطريقة تتكئ على على مبدأ العلاقات المتجانسة وتخضع للمتغيرات وللوسط التي تنتمي إليها الشخوص، ويستمر الحضور المكاني مكثفا ليتنقل مع زمن التحول ويكون هو الآخر مكانا للتحول؛ حيث بدأ المكان يضيق بالشخصية في تنقلاتها، وهذا التطور على مستوى المكان الواقعي هو صورة المكان الخاضع لسردية العجيب، وأصبحت الحاجة إلى مكان أرحب وأكثر استيعابا للتحولات العجائبية للشخصية. فالفضاء في المحكي الرواية متنوع تتقاطع في تكوينه العديد من المؤشرات المادية والنفسية، واعتمد سرده على المجاوراة بين المغلق والمفتوح، والتمدد والتقلص حسب تحولات الجسد المادية: גם הסכנה גדולה יותר עכשיו. המרחבים שאני

נזקקת להם חרגו מזמן... באחת הפעמים חציתי בחוסר זהירות את השביל המואר בפנסים. זוג שישב על אחד הספסלים הבחין בי, ודקות אחדות אחרי שנעלמתי באפילה נשמעו צרחותיהם המהדהדות אל תוך הלילה... מיכאלה מדברת על פתרון אמיתי. קרדינלי, נינוש עונה לה באריכות, אך אני כבר איבדתי את היכולת להאזין לדיבור אנושי על כל המשמעויות והגוונים שמעבר לתקשורת מיידית, עניינית, מעשית. (עמ' 229) - أصبح الأمر أكثر خطورة الآن، فلقد تجاوزت المساحات التي أحتاجها منذ فترة طويلة.. في إحدى المرات، عبرت بلا مبالاة المسار الذي أضاءته المصابيح الأمامية، لاحظني زوجان جالسان على أحد المقاعد، وبعد دقائق قليلة من اختفائي في الظلام، سمعت صراخهما يتردد صداها في الليل... تتحدث ميخائيلا عن حل حقيقي، جوهري. أجابتها نينووش بإسهاب، لكنني فقدت بالفعل القدرة على الاستماع إلى الحديث البشري، بكل المعاني والفروق الدقيقة التي تتجاوز التواصل الفوري الواقعي والعملي.

وتقابل المكان في المحكي الروائي رمزيا مع النظام الاجتماعي الذي فرض قواعد صارمة وقوانين حادة وسلوكيات محددة، كانت هي الدافع في خلق أماكن الهروب وإيجاد دلالات مختلفة ترتبط بتلك المساحات الجديدة واستيعاب لخصائص المحيطات الخارجية وقراءتها من زوايا مختلفة عما كانت تمثله من حيز مكاني في الموروث الفكري، واعتبارها مرحلة من مراحل تحول الوعي وتطور الإدراك وفق محددات الهيئة الجسدية الجديدة: האדמה שאני הולכת עליה חרוכה, ספוגת אור ומוות. התקדמות איטית משהייתי רוצה. הגור פצע את אחת מכפותיו הקדמיות באבן חדה. אנחנו נעים בלילות. בימים אנחנו מסתתרים בכוכים, או במערות, או בצל הסלעים. אני צדה ארנבות ומכרסמים קטנים. לפעמים. בעיקר לפנות בוקר, נדמה לנו שאנחנו רואים מאגר מים. אך בדרך כלל כשמתקרבים מתגלה שזה רק עוד תעתוע רע של השמש המוקדמת. זמן נוזל, זמן נסדק. זמן חלול, שכולו הווה מתמשך. אין עבר, אין עתיד, אין תקווה או פחד. המסע שלפנינו ארוך, ולא ברור אם נגיע אי פעם ליעדנו. (עמ' 239) - الأرض التي أسير عليها محترقة، غارقة في النور والموت. أتقدم ببطء أكثر مما أريد. أصاب الجرو أحد مخالبه الأمامية بحجر حاد. نتحرك ليلا، ونختبئ خلال النهار داخل الأكواخ أو في الكهوف أو في ظلال الصخور. أصطاد الأرانب والقوارض الصغيرة. أحيانا، خاصة في الصباح الباكر، نعتقد أننا نرى مخزونا من المياه. ولكن عادة عندما نقترب يتبين أنها مجرد سراب مخادع آخر للشمس المبكرة. الزمن ينساب، متصدع وفارغ، كله حاضر مستمر، لا ماضي ولا مستقبل، لا أمل ولا خوف. إن الرحلة التي تنتظرنا طويلة، وليس من الواضح إذا كنا سنصل إلى وجهتنا".

الخاتمة:

على ضوء المعطيات والمداخل السابقة يمكن القول بأن الخطاب الروائي الفانتازي القائم على تيمة المسخ والتحول لا يتشكل بمعزل عن الواقع، فقد تغذي المحكي الروائي "ليلي لا نمرة" من واقع المجتمع الإسرائيلي ومحدداته التي تتسم بالعنصرية والصرامة؛ فكان فعل الهيمنة وفرض القوة هو المحرك الأساسي للأحداث الواقعية في الرواية، سواء عن طريق الاحتلال العسكري أو الاحتلال الجسدي للشخصيات النسائية. وكانت الأحداث غير الواقعية المتمثلة في مسخ ليلي على هيئة نمر هي رد الفعل المناسب لمجابهة قسوة الواقع والطريقة المثلى للانسحاب

منه، ليصبح الواقع هو ما يبحث عن تفسير حيث يحسم الالتقاء بين الطبيعي وغير الطبيعي لصالح الفانتازي. وانتقل أثر هذا التردد بين الطبيعي وغير الطبيعي إلى كل مستويات السرد وانطبع على خصائصه، بداية من تشكيل الغلاف وبناء فضاءات الزمان والمكان، مرورا بعملية التحول وما يتبعه من قلق اتضح في بنية الحوار ومحاولات بحث الشخوص على تفسيرات منطقية للحدث الفانتازي، انتهاء باكتمال التحول والتسليم بعدم منطقية التفسير والتنازل عن الشخصية البشرية مقابل الهيئة غير البشرية والاستسلام لمقوماتها ومتطلباتها.

هوامش الدراسة:

* بدأت رواية الفانتازيا في التبلور في مرحلو الهسكالا، فنجد أدباء مثل مندلى موخير سفاريم ويوسف عجنون تضمنت أعمالهم بعض سمات الفانتازيا، وفي بداية ستينيات القرن العشرين بدأت الرواية الفانتازية في الإعلان عن نفسها عبر بعض الأدباء مثل يتسحاق أورباز ويورام كينيوك ودافيد شحر ويتسحاق أورين وبنحاس ساديه وجبرائيل موكيد وعاموس كينان، ولعل أشهر الأدباء على الاطلاق الذين كتبوا روايات فانتازيا هم أدباء الجيل الخامس من أدب المرحلة الإسرائيلية الذي عرف باسم "جيل الواقع المرير" وحاول أدباؤه إيجاد إجابات لأزمة الوضع الإسرائيلي، واتجهوا لإنتاج كتابات فانتازية ومستقبلية، مثل نير بارعم وهاجر يناي وروبين هوب وأوري ليئيل وغيرهم. ברתנא אורציון: הפאנטסיה בסיפורות דור המדינה, הקיבוץ המאוחד, ١٩٨٩, עמ' 43- 45
ونشير إلى بعض الدراسات التي عالجت موضوع الفانتازيا بشكل عام في الرواية العبرية دون التطرق إلى تيمة الانمساخ، منها د. سعيد عبد السلام العكش: دراسات في النثر الإسرائيلي، دار الكتاب، القاهرة ٢٠٠٧

[١] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بوعلام، مكتبة الأدب المغربي، ١٩٩٣، ص 53

[٢] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٧

[٣] جان بيلمان نويل: التحليل النفسي للأدب، ت: محمد المودن، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٦٧

* الغرابة المقلقة: مفهوم جوهري في قراءة سيجموند فرويد للأعمال الأدبية والفنية عرضه لأول مرة في مقاله "الغرابة" (١٩١٩) باعتباره فكرة الشيء الذي يبدو مألوفا، ولكنه ما يزال بعيدا عن كونه نفس الشيء، وتعود أهميةُ "الغرابة المقلقة" لدى فرويد إلى كونها توسع مجال الجمال، وتدفعه إلى الانفتاح على القبح والبشاعة والخوف والرعب، وتجعل المتلقي يفقد شكل حياته العادية، ليواجه مخلوقات مختلفة وأحداثًا لاواقعية وعوالم مغايرة.
Leo Cookman: Westworld, https://philosophynow.org/issues/120/Westworld

[4] شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ٣٧

[٥] مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 53

[6] הגר ינאי: עם שתי הרגליים עמוק בעננים, על הפנטסיה בספרות העברית, גרף, תל אביב, 2009, עמ' 13

* إن موضوعات الفانتازيا لصيقة بالواقع وتتمحور حول أربعة مواضيع أساسية هي: الانمساخ والتحول سواء امتساخات الإنسان أو الحيوان والبنات المؤنسن، والاختلالات البيولوجية أي التحول من حالة الذكورة إلى حالة الأنوثة وغير ذلك من أعراض شاذة، لعبة الظهور والاختفاء أو المرئي واللامرئي، تغير السببية أي التحولات في الزمن والمكان والانتقال بينهما. راجع: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ٧٤- ٧٨

[٧] נעמה הראל: להיעשות חיה בסיפורי מטמורפוזה, חיות וחברה, גליון 56, נובמבר 2016, עמ' 8

[8] Gillian beer: Animal Presences: Tussles with Anthropomorphism, Comparative Critical Studies 2 (3), BCLA 2005, p. 313

[9] Enrico Giaccherini: Metamorphosis, Science Fiction and the Dissolution of the Self, Routledge, 2005, p. 62

* بدأت الرواية القصيرة "المسخ" لفرانز كافكا بتحول الشخصية الرئيسة "جريجور سامسا" إلى حشرة بشعة، وخلافا لقصص التحولات المعروفة نجد أن التحول بدأ في بداية الأحداث وليس في نهايتها، مما جعل الدراسات الحديثة تعيد قراءة القصة في شرطها الزماني والمكاني منتجة طرح ثقافي يجعل من الانمساخ نوعا من الانسحاب من الحياة البرجوازية التقليدية التي كانت تقيد سامسا بالسلاسل إلى عائلته وعمله.
Mark M. Anderson: Kafka's Clothes, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 142

[١٠] אריסטו: הפואטיקה, תרגום: ש. הלפרין, הקיבוץ המאוחד, ١٩٩٢, עמ' 26

[11] Andrew Feldherr: Metamorphosis in the Metamorphoses, in The Cambridge companion to Ovid, Philip Hardie (ed), Cambridge University Press, 2002, p. 163

[١٢] להיעשות חיה בסיפורי מטמורפוזה, עמ' ٩

[١٣] جون ستيورات ميل: النفعية، ت: سعاد شاهرلي حرار، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٢، ص ٣٩- ٤١

* ملحمة هوميروس: ملحمة شعرية تحكي قصة حرب طروادة وتعتبر مع الأوديسا أهم ملحمة شعرية إغريقية للشاعر يعود تاريخها إلى القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد.

[١٤] להיעשות חיה בסיפורי מטמורפוזה, עמ'11

[15] Kafka's clothes, p. 142

[16] Nalini Natarajan: Man into Beast: Representations of Metamorphosis, Bestia, Yearbook of the Beast Fable Society, Volume 5, Issue 1, Jan 1993, p. 118

[17] Gilles Deleuze, Felix Guattari: A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, Brian Massumi (Trans.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 238-239

[١٨] ميشيل فوكو: إرادة المعرفة، ت: جورج أبو صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٠١

[١٩] גלילי שחר: הפצע של קפקא, הוצאת כרמל, 2008, עמ' 73- 75

[٢٠] הגר ינאי (עורכת): שם יש שושנים, סופרות ישראליות כותבות ארוטיקה, כנרת, זמורה-ביתן, דביר מוצאים לאור, 2003, עמ' 261

[٢١] ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، ت: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص ٢٠٤

[٢٢] אלונה קמחי: לילי לה טיגרס, כתר הוצאה לאור, 2004, עמ' 6

[٢٣] محمد عبد الدايم هندام: النسوية في الشعر الإسرائيلي، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب- جامعة المنصورة، ٢٠١٨ ص ١٨٨

[٢٤] רוני הלפרן:לחופש נולדה, תוך: גוף בלא נחת, ספרות הנשים הישראלית 1985- 2005, הוצאת הקבוץ המאוחדת, 2012, עמ' ٢٠٨

[25]Gerda Lerner: The Creation of Feminist Consciousness, from the Middle Ages to eighteen-seventy, oxford university press, 1993, p.14

[٢٦] ناهد صلاح راحيل: خطاب المتن والهامش، دراسة ثقافية في القصة النسوية الإسرائيلية، مجلة رسالة المشرق، مجلد ٣٤، عدد ٣-٤، ٢٠١٩، ص ٢١٩

[27]: השאננות לציון בספרות הישראלית, יחד הוצאה לאור, 2010, עמ' 11 יוסף אורן

[٢٨] גוף בלא נחת, עמ' ٢٠٥

[29] Irving Massey: The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis, University of California Press, 1976, p. 186

[30] Harold Skulsky: Metamorphosis; The Mind in Exile, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1981, P. 27

[31] Roy G. Willis: Man, and Beast, Approaches to Anthropology, Published by Basic Books, 1974, p. 8-9

[32] H. W. Janson: Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, University of London, 1952, p. 39

* "כרונוס"، مع لاحقة تشير عادة Chronos الكرونوتوب: مصطلح غربي/ يوناني يدمج السابقة التي تشير للزمان "טופוס"؛ ليبلور مفهوما مهما في نقد الرواية للعلاقة الجدلية المتبادلة بين الزمان والمكان في العمل Toposللمكان الأدبي، فلا يوجد زمان بمعزل عن المكان ولا يوجد مكان لا يحتوي على زمان، وهذا اللقاء بين المحورين (الزمان/ المكان)، هو ما نسميه الزمكان الأدبي. M. Bakhtin: The Dialogic Imagination, Four Essays by M.M. Bakhtin, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, United States of America, 1981, p. 103

[٣٣] شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ١١٩

[٣٤] المرجع السابق، ص ١٤٣

[٣٥] المرجع السابق، ص ١٠٠

* تتماس الفانتازيا مع عدد من الأشكال الكتابية مثل: الحكاية السحرية والخيال العلمي والرواية البوليسية والاسطورة، ويكمن الاختلاف بينهم جميعا في أن الحكاية السحرية تتموضع دائما خارج الحقيقي، وأن الخيال العلمي يحمل امكانية التحقق باعتباره أدب قائم على التبنؤ، وأن الرواية البولسية تتطلب أحداثا واقعية تتسم بالغموض، ولكن يتم الكشف عنها في النهاية، وأن الأسطورة ترفد الفانتازيا بالعديد من التيمات لكنها أكثر ثباتا وتعطي انطباع الفهم الثابت

كذلك. لمزيد من المعلومات راجع: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ٥٦ وما بعدها
[٣٦] شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ٢٠١
[٣٧] المرجع السابق، ص ٢٠٢

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

١. אלונה קמחי: לילי לה טיגרס, כתר הוצאה לאור, ירושלים, 2004

المراجع العبرية:

١- אריסטו: הפואטיקה, ש. הלפרין (תרגום), הקיבוץ המאוחד, ١٩٩٢
٢- ברתנא אורציון: הפאנטסיה בסיפרות דור המדינה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, ١٩٨٩
٣- גלילי שחר: הפצע של קפקא, הוצאת כרמל, ירושלים, 2008
٤- הגר ינאי (עורכת): שם יש שושנים, סופרות ישראליות כותבות ארוטיקה, כנרת, זמורה-ביתן, דביר מוצאים לאור, תל אביב, 2003
٥- הגר ינאי: עם שתי הרגליים עמוק בעננים, על הפנטסיה בספרות העברית, גרף, 2009
٦- יוסף אורן: השאננות לציון בספרות הישראלית, יחד הוצאה לאור, ירושלים, 2010
٧- נעמה הראל: להיעשות חיה בסיפורי מטמורפוזה, חיות וחברה, גליון 56, נובמבר 2016
٨- רוני הלפרן:לחופש נולדה, תוך: גוף בלא נחת, ספרות הנשים הישראלית 1985- 2005, הוצאת הקבוץ המאוחדת, 2012

المراجع العربية:

١.تزفيتنان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بوعلام، مكتبة الأدب المغربي، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣
٢.جان بيلمان نويل: التحليل النفسي للأدب، ت: محمد المودن، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧
٣.جون ستيورات ميل: النفعية، ت: سعاد شاهرلي حرار، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٢
٤.شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧
٥.محمد عبد الدايم هندام: النسوية في الشعر الإسرائيلي، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب- جامعة المنصورة، ٢٠١٨
٦.ميشيل فوكو: إرادة المعرفة، ت: جورج أبو صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠
٧.ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، ت: على مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠
٨.ناهد صلاح راحيل: خطاب المتن والهامش، دراسة ثقافية في القصة النسوية الإسرائيلية، مجلة رسالة المشرق، مجلد ٣٤، عدد ٣-٤، ٢٠١٩
٩.ناهد صلاح راحيل: شعرية العتبات، دراسة في النص الموازي في شعر محمد عفيفي مطر، دائرة الثقافة، الشارقة، ٢٠١٦

المراجع الأجنبية:

1. Andrew Feldherr: Metamorphosis in the Metamorphoses, in The Cambridge companion to Ovid, Philip Hardie (ed), Cambridge University Press, 2002
2. Enrico Giaccherini: Metamorphosis, Science Fiction and the Dissolution of the Self, Routledge, 2005
3. Gerda Lerner, The Creation of Feminist Consciousness, from the Middle Ages to eighteen-seventy, oxford university press, 1993
4. Gilles Deleuze, Felix Guattari: A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, Brian Massumi (Trans.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000
5. Gillian beer: Animal Presences: Tussles with Anthropomorphism, Comparative Critical Studies 2 (3), BCLA 2005
6. H. W. Janson: Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, University of London, 1952

7. Harold Skulsky: Metamorphosis; The Mind in Exile, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1981
8. Irving Massey: The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis, University of California Press, 1976
9. Marina Warner: Fantastic Metamorphoses, Other Worlds, ways of Telling the Self, oxford university press, 2007.
10. Mark M. Anderson: Kafka's clothes: ornament and aestheticism in the Habsburg fin de siècle, Oxford University Press, 1992
11. Nalini Natarajan: Man into Beast: Representations of Metamorphosis, Bestia, Yearbook of the Beast Fable Society, Volume 5, Issue 1, Jan 1993
12. Roy G. Willis: Man, and Beast, Approaches to Anthropology, Published by Basic Books, 1974