

היפר-טרופיה: גידולים לשוניים ביצירתו של יואל הופמן

מאת: טל פרנקל אלרואי

מיד לאחר פרסום ספרו הראשון, *ספר יוסף*, שהיה אוסף של סיפורים קצרים, זנח יואל הופמן את המבנה - הפחות או יותר סטנדרטי - של סיפור בעל התחלה אמצע וסוף, וביסס לעצמו ז'אנר כתיבה חדש, שהוא ספק פרוזה ספק שירה, ואשר העמיד את הקוראים - ולא פחות מהם גם את רושמי הביקורת - נבוכים מול התופעה. על אף שספריו מתפרסמים דרך קבע במסגרת אכסניה של "ספרות יפה"¹, נטו המבקרים מלכתחילה לטעון שאין טעם להגדיר את יצירותיו במונחים ז'אנריים (גורן, 1989; לויתן 1989), משום שהוא מטשטש את הקווים המובחנים המפרידים בין סוגות ספרותיות, ויוצר "מהות אוטונומית המתנודדת בין שירה לפרוזה" (שיינפלד, 1991; וראו גם בוש 1991). מבקרים אחרים חיפשו הגדרות המשלבות בין הז'אנרים: אלו שראו בו סופר כינו את יצירותיו בתארים "פרוזה שירית" (אופנהיימר, 1988), "פרוזה שרה" (הירש, 1991), "פרוזה כשירה" (בן, 1995), "פרוזה על גבול השירה" (שץ, 1995), או "פרוזה נושקת לשירה" (שי, 1996). לעומתם, מי שהתייחסו אל הופמן כאל משורר, זיהו את סגנונו עם "שירה אימפרסיוניסטית" (גור, 1995), וראו בלשונה "לשון שאינה מוותרת על הנשימה של המשפט הפרוזאי גם בהיותה שירה" (שניר, 1993).

מבקרים אחרים ביקשו לעקוף את הסוגיה הז'אנרית באמצעות הרחבתה של ההגדרה הז'אנרית: שטהל (1998) מוצאת אצל הופמן תשתית של "אינטרטקסטואליות בין ז'אנרית", המתאפיינת בטשטוש גבולות ז'אנריים ובערבוב בין ז'אנרי, באופן שמעורר אצל הקורא תהליך קריאה אינטרטקסטואלי, המפעיל מגוון של נורמות ז'אנריות, הן של הפרוזה והן של השירה. הלכה למעשה דוגמאותיה מחזקות את ההנחה שמדובר בשירה: בספר *יוסף* היא מוצאת "דרגות שונות של שירתיות": הרווחים בין המשפטים, השורות הקצוצות, תרגום המלים בצד הטקסט, המלים הזרות בתעתיק עברי, השימוש בלשון פיגורטיבית וחזותית (שם, 46-50). בספרים האחרים היא מוצאת מאפיינים "לא-פרוזאיים", כדוגמת העדר הרצף הסיבתי, חוסר בליניאריות עלילתית,

¹ *בונהרט, כריסטוס של דגים, גוטפרשה תמה שלומך דולורס יצאו לאור בסדרת "קו התפר - סיפורת עברית"; הלב הוא קטמנדו, השונרא והשמטרלינג ואפריים ב"סדרה לספרות יפה" - שתיהן של הוצאת כתר.*

שימוש רב בלשון פיגורטיבית (שם, 65-55). למעשה, למעט הכריכה – היוצרת, לדעתה, ציפיות לפרוזה; השורות בעלות האורך האחד; ונוכחותו החמקמקה של מספר (שם, 65, 103), לא מספקת שטהל מספיק סיבות לחשוד שמדובר בפרוזה. בדומה לשטהל, המזהה את יצירת הופמן עם ערבוב ז'אנרי, אלבק-גידרון (2004) רואה בה מקרה היברידי המכליא בין סגנונות:

מקרה גבול בין שירה לפרוזה, בין קינה לקומדיה [...]. אך גם מקרה גבול בין שירה מטא-לשונית לבין שירה רפרנציאלית או אפוס. זוהי היברידיות, הכלאה בין טקסט פרגמנטרי, מקוטע וממוספר – כמו הכתיבה הפילוסופית נוסח דקרט, שפינוזה, לייבניץ, שלגל, ניטשה או ויטגנשטיין, או כמו פילוסופיית זן – ובין זרימה שוטפת קדם-הכרתית, חסרת תבנית כזו של האוטומטיזם הסוריאליסטי.

(שם, 68-67).

אלבק-גידרון מודה שכל אחת מן ההגדרות המנוגדות האלו משאירה את גבולות הז'אנר עצמו מפולשים ותובעי הגדרה: אם רומן הוא סיפור מעשה שיש בו התקדמות סיבתית ממצב אחד לאחר, הרי שברנהרט הוא רומן. אבל אם ביסוד השירה עומדים הדימוי או המטאפורה, ברנהרט הוא שרשרת של שירים קצרים הקשורים זה בזה על ידי עלילה, כלומר הוא שירה אפית. הטקסט של הופמן, מסכמת אלבק-גידרון, הוא ז'אנר חדש לחלוטין, המכיל בתוכו את כל הצמידים הדיאלקטיים של מסורת הכתיבה המוכרת לנו (שם, 71).² סוגה זו, שאי אפשר להגדירה באמצעות התבניות הישנות, היא מעין "לקסיקון אפיי" (שם, 73):

לקסיקון שהוא פואמה רומניסטית, אלגית וקומית, מטא-לשונית וסנטימנטלית, מסה פרגמנטרית תת הכרתית. נדמה כי כל אלה אינם אלא אפיגראף, כתובת מצבה, למפעל המערבי העצום של בניית לכידות, החל מאריסטו, ואולי מתלס.

(שם, 72)

"סימפואזיה": שירה אוניברסלית-פרוגרסיבית

² על הפעלת אסטרטגיות של קריאת שירה ביצירת הופמן, בצד אסטרטגיות של קריאת רומן, ראה גם אלבק-גידרון 2005: 144-145.

הקושי לסווג את יצירתו של הופמן במונחים ז'אנריים מקובלים קשור בהסתמכות על ההבחנה המסורתית בין שירה לפרוזה, כפי שהיא באה לידי ביטוי בהיסטוריה של ביקורת הספרות. זו מתבססת על מאפיינים צורניים פורמליים, כמו אורך השורה, חלוקה לבתים, משקל, צליל, חריזה ולשון פיגורטיבית (Wellek & Warren, 1970; Genette, 1982; Todorov, 1990).

על אף ששיקולי עריכה מכתבים את אורך השורות גם ביצירת הופמן,³ הטורים הצרים והחלוקה לפרגמנטים מזכירים תבנית של שיר. אלא שפרמטרים פורמליים אחרים מקשים הן על הקוראים והן על החוקרים לסווג את היצירות כשירה לשמה: ראשית, משום שספר יוסף – הספר הראשון שפרסם הופמן – משתייך באופן חד משמעי ועל דעת כל הצדדים (כולל הסופר עצמו) לתחום הפרוזה. על גבי ספר זה נבנו, ככל הנראה, ציפיות הקהל לעתיד לבוא. שנית, משום שגם הספרים שפורסמו אחריו עונים, במידת מה, על ציפיות ז'אנריות של פרוזה: למרות הפרגמנטריות, שעשויה להתקבל כחלוקה לבתים ולפרקים, היצירות ארוכות מן המקובל בשירה, והן שומרות על מבנה דמוי עלילה ועל מספר-על אחד.

דרך אחרת לנסות ולהבחין בין הסוגות היא זו שמציע באחטין (1989), המבחין בין שירה לפרוזה על פי המבנה הסטרקטורליסטי של הדיבר: לטענתו, בעוד שהפרוזה מאופיינת בריבוי קולות, השירה היא שפה חד ממדית והומוגנית:

המשורר מוגדר מכוח רעיון הלשון האחת והיחידה, והאמירה המונולוגית האחת והמסוגרת [...]. המשורר חייב לסגל לו שלטון יחיד על לשונו, לקבל עליו אחריות שווה לכל יסודותיה, ולשעבד את כולם להתכוונותיו שלו ולהן בלבד [...]. שום ריבוד לשון, שום רב דיבוריות – קל וחומר רב לשוניות – אינם צריכים להשתקף באיזו מידה ממשית שהיא ביצירה פיוטית [...]. ... ואילו אמן הפרוזה ברומן (ובכלל כמעט כל מי שכותב פרוזה) הולך בדרך אחרת לגמרי. הוא מקבל את הרב דיבוריות ואת הרב לשוניות – של הלשון הספרותית ושל הלשון החוץ ספרותית – לתוך יצירתו. אין הוא מחליש אותן והוא אף מסייע להעמקתן. על הריבוד הזה, על רב דיבוריות הלשון ועל רב לשוניותה, הוא בונה את סגנונו, מקיים את אחדות אישיותו היוצרת ואת אחדותו של סגנונו.

(שם, 90-92)

אם להתבסס על גישתו של באחטין, בדיקה של מאפייני הדיבר והרטוריקה ביצירת הופמן עשויה להיות בעלת משמעות גם לגבי שאלת הז'אנר שאליו משתייכת לשון היצירות: ואכן, למרות הדעה

³ המחשה מעניינת לכך היא מקרה הכריכה בספר *אפיליט*: פרגמנט 81 מופיע במלואו ובמדויק על גב-הספר, אלא שמאחר שרוחב הטור בפנים הספר ומחוצה לו הוא שונה, "נחתכות" השורות באופן אחר.

הרווחת, המוצאת רב קוליות ודיאלוגיות כמאפיינים מרכזיים של הדיבר ביצירת הופמן (גינגולד-גילבוע, 1987, אופנהיימר, 1988, שטהל 1998; וכך, 1999), ניתוח לשוני מדוקדק מעלה כי הקטרוגלוסייה ביצירותיו של הופמן היא פורמלית וסגנונית בלבד, והרב-דיבוריות משמשת בה רק כבסיס לסגנון: ניתוח לשוני של הקורפוס כולו מראה כי ישנה אחידות סגנונית ותואם לשוני הקושרים את כל היצירות – ביניהן גם סיפורי "ספר יוסף" – כחטיבה סגנונית אחת (פרנקל, 2004): כחטיבה אחת נענות כל היצירות לחוקים פנימיים משותפים בנוגע לשימוש הלשוני בתחביר, בפועל, בדקדוק, בפיסוק, בניקוד ובלקסיקון. כחטיבה אחת נענות היצירות גם לחוקים פנימיים משותפים בנוגע לסגנון החזותי – עיצוב העמוד, פרגמנטציה, הערות שוליים, צילום וכו'. קורא - מיומן ובקיא ביצירותיו של הופמן ככל שיהיה - יתקשה לזהות ציטוט מיצירת הופמן, מבלי שיסופקו לו פרטי המקור הביבליוגרפי: הפנייה התדירה אל הקורא, לעתים בליווי הנחיות פעולה; שיתוף הקורא בבעיות מטא-פיקטיביות הקשורות במעשה הכתיבה; דיבור תדיר בגוף ראשון רבים, כאילו היה הקורא שותף גם למעשה הכתיבה – כל אלו מאפיינים קול אחיד, מונולוגי, קבוע, הנדמה כמתמשך מיצירה ליצירה (שם).

על פי באחטין, לשון כזו, שאינה יוצאת מגדר לשון ספרותית אחידה מבחינה בלשנית, אין בה מעבר ל"רב לשוניות אמיתית" (באחטין, 1989: 106). אלא שהקורפוס של הופמן נענה לדינמיקה הרטורית של שירה לא רק במונחים הסטרקטורליים של באחטין, אלא גם במונחי התיאוריה הרומנטית הגרמנית של המאה ה-18, לפחות כפי שמנסח אותה פרידריך שלגל (1982):

השירה הרומנטית היא שירה אוניברסלית פרוגרסיבית. יעודה: לא זו בלבד שהיא באה לשוב ולאחד את כל הסוגים הנפרדים של השירה וליצור זיקה בינה ובין הפילוסופיה והרטוריקה, אלא שהיא מבקשת ואף צריכה פעם למזג ופעם להתיך שירה ופרוזה, גאוניות וביקורת, שירה אמנותית ושירה טבעית [...], להפוך את השנינה לשירה וליצוק אל תוך תבניות האמנות עד רוויה חומרי תרבות אמיתית מכל הסוגים ולהפיח בהן נשמה מכוח התנועה-הטלטלה של ההומור. (שם, 20-21)

השירה הפרוגרסיבית - ה"סימפואזיה" - כביטוי אידיאלי של אמנות המצויה בזיקה אל הכוליות, מבטלת את החלוקות הפנים-ז'אנריות, ובסופו של עניין גם את הגבולות בין תחומים שונים – ספרות ופילוסופיה, אמנות ומדע ודת: "שהרי כולם מבקשים אותו דבר עצמו, את האחד שבכל

מקום אחד הוא באחדותו הבלתי נחלקת" (ריבנר, אחרית דבר לשלגל, 1982: 60).⁴ על פי שלגל, מיוסדת ה"סימפואזיה" על הכרת אופייה הרב גוני והפרדוקסלי של ההוויה, וכוונתה לחקות את מהות הקיום כתנועה אינסופית של התהוות נצחית. באופן זה "נפתח לה פתח אל קלאסיות מתרחבת והולכת ללא גבול" (שם, 21).⁵

על אף שיצירת הופמן מסווגת על ידי המו"ל כתר כפרוזה וכ"ספרות יפה", הראשון להכיר בלשונה כלשון שירה הוא הופמן עצמו. בערב שנערך לכבוד צאת הספר הלב הוא קטמנדו אמר:

את ספר ינסף כתבתי מתוך פוזה של סופר – היה בזה משהו ממני אבל זה לא היה ממש אני. ואז כתבתי את ברנהרט [...]. זו יותר שירה מאשר פרוזה. אין שירה הגותית, לכן רק כשיצאה ממני ההגות, יכלה להיכנס השירה באופן נקי.

בין פיגורטיבי לממשי: היפר-טרופיה

כחטיבה סגנונית אחת, כ"לשון אחת ויחידה" (באחטין, 1898), מתאפיינות יצירותיו של הופמן – מ"קצבן" ועד לאפריס – בהופעות חוזרות ונשנות של תבנית פיגורטיבית-לירית קבועה, ייחודית ליצירת הופמן: תבנית זו מחזקת את האופי השירי של היצירות, בכך שהיא מפרה את הקונבנציות הספרותיות של הפרוזה, ומעמידה במקומן פואמות פיוטיות, ספק-ממשיות ספק-פנטסטיות. תבנית פיגורטיבית כזו, שתכונה להלן "היפר-טרופיה", הינה אירוע לשוני שיש בו גידול או פיתוח של מוקד מטאפורי באופן מופרז, כך שהוא נדמה כחורג מן המקרה הלשוני ומושלך על תיאור המציאות. ניתוח לשוני מעלה כי ההפרזה, ההיפרבוליות, היא במהות העניין, והיא נבנית, ראשית, באמצעות עומס פיגורטיבי; שנית, באמצעות שימוש מפורש ואינטנסיבי בטרופ ההיפרבולה עצמו (בתוך גופים פיגורטיביים רחבים ומחוצה להם); ושלישית, כתוצאה מן המעברים המהירים בין הפיגורטיבי והממשי, המרחיבים את גבולות התיאור. בזמן שלמבנה הפיגורטיבי ישנה השלכה ישירה על עיצוב עולם פיוטי, המהות ההיפרבולית משפיעה על הטון האירוני של היצירות, הנובע

⁴ הרעיון הרומנטיציסטי בדבר אחדות האחד מזכיר רעיונות דומים מן הפילוסופיה המזרחית (ראו: שרפשטיין, בידרמן, דאור, הופמן, 1978; Yu-Lan, 1948; Watts, 1974; Izutsu, 1977). הזיקה בין הדברים רלוונטית במיוחד בהקשר של הופמן, ששואב השראה משני העולמות (ראו: פרנקל, 2004).

⁵ רעיון התנועה הנצחית, המאפיין מגמות מרכזיות בחשיבה הפילוסופית המערבית והמזרחית, משמש כאחד המוטיבים המרכזיים ביצירת הופמן (פרנקל, 2004). המצע האינטלקטואלי שממנו שואב הופמן ביצירותיו הספרותיות, כמו גם בעבודתו המחקרית ובכתבים שתרגם, נשען על הרעיון שלפיו "התנועה היא מתמדת, הכרחית, מקפת כל ושייכת לעצם הווייתו של העולם" (הרקליטוס, בתוך: שקולניקוב, 1988: 30). בהמשך לפרה-סוקרטיים, גם אריסטו ראה בתנועה המתמדת שבה נמצא העולם את הגילוי המובהק ביותר של הטבע: היא נצחית, אחידה ורצופה, וחדלונה עלול להביא להרס כל מה שבעולם (לנדא, 1994: 19, 26). גם הבודהיזם טוען להשתנות המתמדת של הצורות, בעולם שבו הכל זורם (Watts, 1974: 61).

הן מחוסר הקביעות של המשמעות, והן מן הפרזה, שמטבעה מקיימת פער בין הדבר לבין דרך תיאורו :

דוגמא 1 :

בחתוך הנה שבין בהיר לאפל גדלתי.
אבי הגדול הפליג על הגזוזטרה שברחוב
ארלוזורוב, משקיף על חיריה וסקיה, למקום
שאליה הפליג הכדור שנושא את האויר
הדק שעל פניו, נכלנו נשמנו.

עצים היה בהם משהו מתכונת הראות. והנוף
- מקום שצפירים עומדות - השמיע את המים
שאצר.

עץ עץ היה אינדיבידואל לעצמו. היה
"החוזר מאחר בלילה כשהוא כפוף". היה
"הצוחק אחרון" נכלי.

(השונרא והשמטרינג, ג2)

הבית שברחוב ארלוזורוב ברמת גן, שמן המרפסת שלו ניתן להשקיף על חיריה וסקיה, מתואר כאן באמצעות סינתזה בין פרטי מציאות קונקרטיים, מקומיים, מוכרים, לבין לשון מטאפורית המעמידה חלל מימי, ימי, זורם (האב מפליג על הגזוזטרה, הנוף אוצר מים). זהו חלל חושני מאוד - האוויר הוא דק, הנוף משמיע קול. השילוב האקספרסיוניסטי בין הקונקרטי לבין המטאפורי, המייצר נוף גלי, שקוויו משתרגים ומתפתלים, מעלה בדמיון יצירה פלסטית בנוסח מונק או ואן גוך: נוף פיגורטיבי, המתאפיין באווירה גרוטסקית - כאן, האב הגדול, המפליג על הגזוזטרה האוסטרו-הונגרית בפלשתינה-א"י המאובקת, העצים כיצורים פסיכו-ביולוגיים המאחרים בנשף - באיזה מרץ חסר מנוח לתאר מציאות מוגזמת ומעוותת, המבטאת ערגה לאיזושהי פעילות, שאינה קשורה לכל מטרה מוגדרת.

תיאור זה, שיש בו תנועה קדימה - תנועת ההפלגה - במקום שאין תנועה כלל, שיש בו פעילות רבה - אבל אין כל פעילות, נענה גם לאופן שבו מגדיר נלטר בנימין את הליריקה הבארוקית, ככזו ש"אין בה תנועה קדימה אלא תפיחה מבפנים" (בנימין, 1995: 27).

התיאור שמעמיד הופמן – הגזוזטרה, חיריה וסקיה, כדור האדמה, הנוף, המים, העצים, האב הגדול, התנועה המדומה והפעילות המדומה – תופח מתוך חיתוך, ה"חיתוך הזה שֶׁבִּין בְּהִיר לְאֶפֶל". מה שנדמה היה לרגע כמרחב ימי רחב-ידיים נתון בתוך קו חיתוך דק, שרוחבו כרוחב המפגש בין שני גוונים – בהיר ואפל. מתוך המקום-לא מקום הזה, תופח עולם, עולם מופלג. המושג "הפלגה", המשמש כאן בשתי משמעויותיו, רלוונטי גם לדוגמא הבאה:

דוגמא 2:

מתוך אֶמְבֵּט העץ עולה עָגוּר. עָגוּר הרחצה. התינוק דוחק בו רגל. פְּנִיץ דוחק בו בית חזה וְהָעָגוּר "אָחַד גְּדוֹל" [וכמו בִּיחְזָקָא ל"ז ז'] "רַב נֹצֵה".

זה עָגוּר הזמן. הָעָגוּר שמוליד הרגע הנכון. אפשר למנות את אי האכזבות על פי מספר הָעָגוּרִים. וְכִשְׁלִילֵיאַן באה ועומדת שתי אמות משם הָעָגוּר פורש כנפיים. פֶּלֶפּ וּפְלֶפּ. צליל האויר. לזה קוראים הָאֲלִיזָם רוחני [בשל הָרוּחַ] או במלה זרה רוּחַ הָעָגוּר.

(גיטפֶּרֶשָׁה, 123)

גם מבלי להתעכב כאן על הקשיים שמערים קטע זה על הקורא – העומס הפיגורטיבי, המטאפורות העוקבות, הרמיזה המקראית, המשפטים הסתומים – ניכר כי כל ניסיון להתמקד בשאלת ההתרחשות של העלילה, כלומר, בהבחנה בין מה ש"באמת" קורה לבין תיאורו הלשוני הפיגורטיבי, הוא ניסיון שמותיר תמיד ספק פתוח לגבי שאלת האונטולוגיה של העגור. כי מהו העגור? האם הוא מטאפורה המייצגת משהו אחר, שמשמעותו בטקסט סמויה, או שמא העגור מתקיים כפי שהוא, באופן ליטרלי, כלומר, הוא מצוי באמבטיה הלכה למעשה?

גם אם יחליט הקורא, בסופו של דבר, כי העגור הוא רק ברווז מגומי, המתואר באופן מטאפורי-היפרבולי; גם אם יחליט לזהות את העלילה הבלתי מסתברת הזו כפארודיה, שחושפת את מלאכותיות הסיפור לאחר שהסירה ממנו את מסווה ההנמקה הריאליסטית (ברינקר, 1990: 56) - בכל זאת מצטייר כאן תיאור בהיר של עגור; נבראת כאן ישות ממשית העולה ותופחת מתוך אמבט העץ, ובמרחק שתי אמות מליליאן פורשת כנפיים, פלאפ ופלאפ.

כמו בדוגמא הראשונה, הסיטואציה – שהיא ספק מטאפורית ספק ליטראלית - נענית בו זמנית לשתי האפשרויות מבלי לבקש להכריע ביניהן: במקום להכריע בין המטאפורי לליטראלי, היא יוצרת מרחב אלטרנטיבי, מופלג, שבו תפיחה מבפנים באה במקום הקונבנציה של התקדמות בזמן ובעלילה.

מקרים לשוניים כדוגמת אלו מעמידים את התופעה הפואטית האינטנסיבית והמיוחדת ביותר ביצירת הופמן, שלה משמעות גם ברמת המיקרו של הטקסט ועיצובו, וגם ברמת המקרו של הקורפוס כולו. מודל, שיימתח קווים לדמותה של התופעה, עשוי להבהיר את הפערים הסמנטיים הרבים, לשפוך אור על המוטיבציות הכרוכות בחיבור השונים, ולהוות מעין מפתח לקריאה בכתביו של הופמן. עם זאת, כדאי לזכור, כי ברוח היצירה של הופמן, על מודל כזה להיות בלתי פורמלי בעליל, גמיש ופתוח במידה, על מנת שיתאים למגוון האפשרויות שמציב המחבר, או במלים אחרות: יצליח לשמור על רוח הדברים.

באין שם או הגדרה מוכרת, אני מבקשת להעניק למצב הייחודי הזה את הכינוי "היפר-טרופיה": מושג זה מתכתב עם המונח הרפואי 'היפרטרופי' (Hypertrophy), שמשמעותו המקורית היא גידול יתר של איבר או רקמה בגוף (Brown, 1993: 1294).⁶ בהמרת הפ' הרפה בפ' דגושה – היפר-טרופיה, או היפר-טרופ - אני משתמשת במושג זה כדי להצביע על אותם אירועים לשוניים ביצירת הופמן, שיש בהם פיתוח מופלג של טרופים, של מוקדים מטאפוריים, מעבר למשמעויות המטאפוריות התחומות, כך שהקורא מתקשה להכריע לגבי גבולות הממשות או אי-הממשות שלהם.

ההבחנה בתופעת ההיפר-טרופיה בקורפוס יצירת הופמן עשויה לשמש ככלי עזר להבנת היצירות ולפירושו. הצורך בכלי כזה ביצירת הופמן מסתמך על מספר הנחות מרכזיות: ראשית, שישנו קושי אמיתי להבין את הטקסט, ושקושי זה נובע בעיקר מעיצוב הסגנון;⁷ שנית, שישנם קשרים בין אזורי ההשפעה של הופמן כחוקר לבין סגנונו הייחודי, שחשיפתם עשויה להקל על הבנת דרכי העיצוב של הפואטיקה והסגנון; שלישית, שהסגנון והפואטיקה ביצירת הופמן משמשים כאמצעים שדרכם נחשפים רעיונות תמטיים ומוטיבציות פילוסופיות מרכזיות; רביעית, שהנתיב הלשוני המקורי שהופמן סולל לתיאור העולם מבקש לחשוף את העולם – לחשוף במובן שאליו מתכוון היידגר, לחשוף את מה שישנו מתוך פליאה על עצם היותו (Heidegger, 1962); ואחרון –

⁶ גידול היתר מתרחש, מבחינה רפואית, בשל עומס תזונה או בשל פעילות מוגברת, או בשל תהליך של מחלה (Brown, 1993: 1294). פעילות מוגברת מאפיינת, כמודגם, גם את הגידול הלשוני ביצירת הופמן.

⁷ הגדרת הטקסטים של הופמן כקשים לפענוח או כמזוהים מאפיינת מבקרים רבים, ביניהם שפר, 1988; ח. הופמן, 1989; עינת, 1989; חזן-רוקם, 1991; גור, 1993; שי, 1993; שק, 1995; הרציג, 1998.

שיש להבין את יצירת הופמן בראש ובראשונה על רקע הקורפוס כולו: הקורפוס, כמכלול, מעניק כלים להבנת הסגנון ולניסוח תפישת העולם המתמשכת מיצירה ליצירה.

היפר-טרופיה: מבנה ופעולה

מרחב אלטרנטיבי, שבו "תפיחה מבפנים" באה במקום הקונבנציה של התקדמות בזמן ובעלילה, תדירה ביצירת הופמן החל מן הסיפור "קצכן". שדה הכרוב, שבו כביכול מצאה מרגריטה את קצכן (34); המראה שחוצצת בינו לבין העולם (11-12); אביו שהופך לאריה (45) – כל אלו נתפשים כחלק מרצף העלילה, ומתוארים באמצעות אותו רגיסטר לשוני, המאפיין גם את ההתרחשויות הממשיות. מימוש התמונה הפיגורטיבית אל תוך המציאות פועל כאילו על דרך ההזרה: הוא מפרק את המציאות מן הקטגוריות הקונבנציונליות המוכרות לקורא, וחושף את העולם שמאחוריהן: עולם שכל ניסיון לתארו יניב בהכרח טקסט שייתפש כפיגורטיבי בעיני הקורא המיומן.

על התכה כזו של פיגורטיביות עם מציאות בסיפור "קצכן", כותבת הרציג (1991א):

בעוד הקומוניקציה האנושית הרגילה מסתייעת בטכניקת הדימוי, שבו ברורים הגבולות בין המדומה לדומה, הרי בפרספציה של קצכן שני אלה מזדהים, כבמטאפורה, ומותכים לזהות אחת. במטאפורות של קצכן מקבל הדימוי הלשוני מימוש ציורי ויזואלי, ועד מהרה מונפשת התמונה לכלל סצינה סיפורית, שבה מהלכות בחברותא הוויות דמיוניות עם ריחות, טעמים וטקסטורות חושיות. (שם, 176)

את התופעה הזו מכנה הרציג בשם 'ריאליזציה של דימוי': הכוונה למימושו של מוביל מטאפורי כאילו איננו מטאפורי אלא ריאלי. אליצור (1993: 69-70) מצביעה על תדירותה של התופעה - המתייחסת אל המטאפורה, על מכלול תכונותיה, כאילו היתה מציאות ממשית - בשירת ימי הביניים. באמצעות הריאליזציה של המטאפורה, טוענת אליצור, מממשים המשוררים דווקא את אותן התכונות שנועדו, על פי ההכוונה בטקסט עצמו, להידחק הצידה ולהישכח (שם, 71).⁸

⁸ בשיר 'עין נדיבה', לדוגמא, מדמה ר' יהודה הלוי את השירה לאש ("ניצוץ דבריו יכילוהו ספריו"), ומיד בהמשך תמה כיצד לא שורפת האש את הנייר שעליו היא כתובה ("היחיתו אש בחיקם, ואש לא תרד בנערת?"). הניצוץ המטאפורי נתפש כפשוטו, ועל כן הוא יכול לשרוף. הטקסט, טוענת אליצור, מממש לא את התכונות המשותפות לנושא ולדומה (זוהר, אור, חד-פעמיות), אלא דווקא תכונה שאינה רלוונטית להבנת המטאפורה, כמו זו שאש שורפת נייר.

הגדרה זו ל'ריאליזציה של מטאפורה' שונה במהותה מן התחבולה הספרותית שמזהה פרי (1968: 86-90) בספרו של מנדלי מוכר ספרים. פרי מצביע על תופעה קבועה הקשורה בבנייתן של שתי עלילות מקבילות

לעומת היריאליזציה של הדימוי, המניחה – בעצם הגדרתה – את המעבר מן המטאפורי אל הממשי, ההיפר-טרופיה מלכתחילה אינה תוחמת גבול בין פיגורטיבי לבין ממשי. החלוקה הבינארית ל"מטאפורי" ול"ליטראלי" מתבטלת בהיפר-טרופ, ומומרת במשמעות נזילה הן של הפיגורטיבי והן של הממשי-הליטראלי. במקום להכריע בין הפיגורטיבי לבין הממשי לכאורה, או בין ה"לכאורה" ל"באמת", מעדיף ההיפר-טרופ את מבוכת הקורא, הנובעת מן הספק:

דוגמא 3 :

אשה פּוֹרְטוֹגָלִית מסבירה לְפָרְנֵץ איך שירי
הפּאדוֹ משיבים את הספנים.
אשתו של הספן עומדת על חוף הים והקול
שהיא משמיעה מקפיא את האוויר. האוויר
מקפיא את הספינה והספן נלכד. אם הוא
עומד וידו מושכת בְּחֶבֶל הוא ימשוך בְּחֶבֶל.
אם הוא משליך חכה הקרס יעמוד קרוב לפני
המים.

גוטפרישה (242)

על השאלה הרטורית, איך משיבים שירי הפאדו את הספנים, ניתן בפרגמנט זה הסבר סיבתי, המובא בלשון עניינית וברגיסטר לשוני תואם לזה של המשפט הליטראלי שקדם לו: הקול מקפיא את האוויר, האוויר מקפיא את הספינה והספן נלכד. אלמלא סתר תוכן ההסבר את חוקי המציאות המוכרת לקורא - מציאות שבה קור מקפיא ולא קול – היה נחשב ההסבר לליטראלי גם הוא. אלא שהסטייה הלשונית (המסתכמת בשינוי עיצור בלבד), הגוררת סטייה סמנטית, מביכה את הקורא: מה שעשוי היה להיקרא כפשוטו, מוטען במכשול.

קריאת הטקסט כפנטסטי, המתבקשת בשל אופיו הסוריאליסטי, מניחה כתנאי ראשון את ההיסוס של הדמויות לגבי ממשותו של המתרחש (Todorov, 1973). תנאי זה אינו עולה בקנה אחד עם שוויון הנפש של הדמויות הפועלות בסיטואציה החריגה. קריאה מטאפורית נדמית כהולמת יותר, ולו רק משום שהתיאור הבעייתי הוא למעשה פיתוח והעצמה של מטונימיה דקה, כמעט מתה, שהסתתרה במשפט הראשון: הרי לא שירי הפאדו עצמם, הם שמשיבים את הספנים,

אלא השרים. העיקרון המטונימי – ההופך את המושא לנושא – מתגלה כמנוע המדהיר את הסיטואציה:

אחר כך הקולות שבים אל הגרונות. אבל הנשים כבר מתו וכל קול מוצא את מקומו של הגרון שנותר בלא גרון להקיף אותו. בינתיים גם גַרְמִי השמים התרחקו זה מזה וקשה מאוד לדעת אם הקולות שבים אל המקומות הנכונים.

(גוטפרשה, 243)

השיר מחליף את מקום השר, הקול מחליף את השיר, הגרון מחליף את הקול, מקום הגרון את הגרון, גרמי השמיים את המקום: הכל נע, משתנה, זורם, חג וחוזר חלילה.⁹ העיקרון המטונימי, המניע את הסיטואציה, יוצר אימאז', ה"מעניק לדמיונו יותר מאשר בבואה מדויקת של המציאות" (לויס, 1967: 23). אלא שקריאה מטאפורית בלבד, כדרך לפתור את בעיית קיומה של התנגשות סמנטית, עלולה להשטיח את הסיפור הפנימי – על יסודותיו הדרמטיים, הטרגיים והאירוניים – משום שהיא מתייחסת אליו כאילו אין לו עצמו משמעות, אלא רק כמסמן של משמעות נסתרת.

רק באמצעות התייחסות לממד ההיפר-טרופי של האימאז', המרכיב את הליטראלי ביחד עם המטאפורי, יכול הקורא לעבור את המכשול הסמנטי ולהתקדם, מבלי לאבד את האירוניה הנובעת מן החיבור בין האבסורדי-גרוטסקי (הפיגורטיבי) לכמיהה (הממשית). האירוניה, שלאורה מוצגים היסודות הטרגיים שבממשי (ציפיית הנשים עד כלות),¹⁰ מעניקה למסופר ממד פתטי, המפעיל את רגשות החמלה של הקורא מכיוון בלתי צפוי. קריאת התיאור כהיפר-טרופ - כבן כלאיים לימינאלי, הכולא בתוכו את סתירת הפיגורטיבי-ממשי – מאפשרת לקורא לממש את עולם היצירה כמרחב מורכב, הן מבחינה אונטולוגית והן מבחינה אפיסטמולוגית ורגשית.

שילובם האינטנסיבי של היפר-טרופים ברצף הסיפורי – אינטנסיביות שמשתנה מיצירה ליצירה מבלי לאבד את הדומיננטיות שלה – מעמידה את עצם הדיבור על ממשות ומציאות ביצירות

⁹ ראו הערה 3 בדבר רעיון התנועה הנצחית כמוטיב מרכזי ביצירת הופמן.
¹⁰ סיטואציה זו מעלה בזיכרון את שירו האירוני של דן פגיס "טיוטת הסכם לשילומים" (גלגל, 1970). מטרת ה"שילומים" – להחזיר הכל למקומו – מוארת באור פתטי באמצעות הצגתה כלשונה: "הצעקה אל תוך הגרון./ שיני הזהב אל הלסת./ הפחד."

באור בעייתי. ניסיון לשחזר רצף עלילה ריאליסטי סביר ביצירה כדוגמת *גוטפרשה*, הוא מעידה חוזרת ונשנית לתוך היפר-טרופים, שאינם מחויבים לתיאור המציאות, על אף שהם משולבים בה. כך, לדוגמא, הניסיון לענות על השאלה להיכן נעלמה ליליאן, הנפקדת מן המסע לפורטוגל, מצריך בירור של היפר-טרופ נוסף:

דוגמא 4:

בלשון פְּסִיכּוֹלוֹגִית אומרים שְׁלִילָאן יצאה.

מה. היא יצאה מתוך הפיווט? יתרה מזו. היא יצאה מדעתה.

איך מסבירים דבר כזה? אולי כך: דעתה היתה ציפור והיא עצמה שמש. פעם הציפור בצל ופעם לא.

או להפך. פעם השמש בענן ופעם לא. או להפך.

איך אפשר להסביר דבר כזה? אולי כך: קחו את ההסבר וחתכו אותו. את חציו האחד תנו לְלִילָאן. שתחזיק אותו בין האריג ובין הָעוֹר. את חציו השני תנו לְאַלְמָנְטִים.

(*גוטפרשה*, 157-158)

התשובה לשאלה 'לאן נעלמה ליליאן' נפתחת במשפט המסתווה כליטראלי: "ליליאן יצאה". זהו משפט תקני (גם בלעדי מושא עקיף המתלווה לפועל היוצא), שגור, המעורר ציפיות ברמת הבדיון (יצאה מן הבית) או אפילו ברמה מטא-בדיונית (יצאה מן הספר). אלא שהצירוף המטונימי "לשון פסיכולוגית" (במקום: "לשון הפסיכולוגיה" או "לשון הפסיכולוגים"), מרמז לכיוונים אחרים: מילת הפועל "יצאה", מסתבר, אינה מתייחסת לפעולה מעשית, ליטראלית, אלא לפעילות מטאפורית מפוקפקת ("יצאה מתוך הפיווט"), או – לא פחות בעייתי מזה – לשֵׁבֶר מטאפורה מתה (האידיום "יצאה מדעתה").

המעבר, או הפער, בין התחום המעשי/הממשי/הפיזיקלי/הקונקרטי לבין התחום הלשוני/המטאפורי/הנפשי/המופשט, מומחש באמצעות המלה הזרה "פיווט" (ציר), שמשמשת

כציר – הלכה למעשה – בין הליטראליות ("יצאה") והמטאפוריות ("יצאה מתוך הפיווט?"), בזמן שאפילו האדיומטי ("יצאה מדעתה") זוכה לאנימציה מטאפורית (הציפור). גם המטאפוריזציה של ההסבר מפותחת לכדי אימאז', המתנתק ממשמעויותיו האלגוריסטיות המשוערות (האור והצל כמאניה ודיפרסיה), ונותר כסיפור פסטורלי לכאורה.¹¹ הפסטורליה מופרכת מיד באמצעות הסבר ("חתכו את ההסבר" כמטאפורה או כשבירה של האידיום "חתך את דבריו") – המשמש בעצמו כפארודיה על יומרנות פעולת ההסבר.

בתנאים כאלו, המיוסדים תדיר על חוסר ודאות ועל משמעויות מרחפות, אולי אין מקום להתעקש על תשובה קוהרנטית וחד משמעית לסוגיית ההיעלמות של ליליאן: האם אין המחבר מנחה אותנו להסיק כי הציפייה לתשובה רציונלית, תואמת מציאות, אינה רלוונטית כאן? האם לא צדקו המבקרים בהגדירם את היצירה כ"ספר של דווקא" (ויסמן, 1993), וכ"קצה גבול האפשרי" (בושס, 1993), בטענם שהופמן "מנסה לבחון האם יש בכוחן של המלים להחזיק מעמד ללא סיפור עלילה, ללא דמויות של ממש, ללא התפתחות כרונולוגית או אחרת" (שם, שם)?

כנראה שלא. בקטע 244 נענית השאלה 'לאן נעלמה ליליאן' באופן ענייני, בלשון ליטראלית ובסגנון ריאליסטי לעילא:

הקורא בוודאי שואל היכן ליליאן.
הוא יכול לחפש אותה בְּרֵמָת גֵּן ברחוב
הָאֲשֶׁל שלושים ושש בקומה השניה. הוא
יראה שם עור נְמִיָּה לפני המיטה וציור של
מְגֵרִיט [איש שבמקום פְּנִים יש לו תְּפוּחַ].
בְּפְרִיז'יָדֶר הוא ימצא גבינה צהובה ושלוש
חפיסות שוקולד רוזְמָרִי.
(גוטפרשה, 244)

ההיפר-טרופ אינו מבטל את מקומה של המציאות וגם לא בוחן את כוחן של המלים לתאר את המציאות: במעבריו האינטנסיביים בין פיגורטיביות וממשות הוא מבקש לייצר מרחב מורחב, פרדוקסלי, אלכסוני, המחקה את הקיום כתנועה אינסופית, ובזה הוא פותח פתח אל קלאסיות מתרחבת והולכת ללא גבול.

¹¹ פסטורלי לכאורה, משום האירוניה, הנובעת מן הפער בין הפאתוס האלגורי והפסטורלי מחד גיסא, וריקונם ממשמעויותם הסגנוניות, מאידך גיסא.

היפר-טרופיה: "תפיחה מבפנים" כביטוי של בריאה

מ"קצכן" ועד אפרים מתאפיינת יצירתו של הופמן במאות מקרים לשוניים במבנה ההיפר-טרופ: לפחות עד לספר *מה שלומך דולורס* ניתן להבחין במגמה ברורה של עליה: אם ב"קצכן", הסיפור הראשון בספר *יוסף*, מופיעים כ- 20 מקרים העונים על הגדרת ההיפר-טרופיה,¹² ובמבנה *כ-13,45* הרי שבכריסטוס של דגים ניתן למנות כבר כ- 70 היפר-טרופים,¹⁴ ובמה *שלומך דולורס* כ- 100 אירועים לשוניים, המתאפיינים בעמימות ובקושי להכריע בין הפיגורטיבי לבין הממשי.¹⁵ "מקרי סף" כאלו יכולים להיות קצרים, כמו למשל תיאור הדם ש"נשטף מכפות ידי ומכפות רגלי אל פתחי הביוב" (*במה שלומך דולורס*, 153), או ארוכים, כמו בקטע על אדון מושקוביץ, שהופך לצילו של פבלו קֶזֶלֶס, המנגן לבדו (בכריסטוס של דגים 193-194).

העיצוב הפיגורטיבי, ככזה ש"מתפחה" עולם במקום להניע אותו קדימה, תואם למעשה של בריאה, כפי שהיא מתוארת ביצירת הופמן: אף פעם לא כבריאת יש מאין, אלא תמיד כ"תפיחה" מתוך קו קיים:

תְּחִלָּה

הִיְתָה הַבְּרִיאָה מֵתוֹךְ שְׁנֵרָאָה קוֹ דֵּק
[מֵעֵין קֶמֶט] בְּתוֹךְ הָאֵין וְאַחַר כֵּן בְּאֵתִי
אֲנִי אֶל הַמָּקוֹם שֶׁכָּבֵר נִמְלָא מְטָרִיּוֹת.
(אפרים, 44)

¹² למשל: קצכן שהופך לחזיר או לתן (10), התיק שנהיה קרוקודיל (14), מרגריטה הרוקמת את קצכן (18), קצכן שהופך לחתלתול (21), הציפורים שחגות מן המוזיקה וכנפיהן עלות באש (22), גמד, שמחפש אחרי טינה (38), ארנסט שהופך לאריה (45), ועוד.

¹³ למשל: המחזת המלה עצבים (Nerven) כגמדים קטנים ששרים הי-הו (45), תיאור המושג אנליזה כאנה-ליזה שלה פטמות חלב (66), הציפור הגדולה שנצטיירה בעננים כשמוסקבה עלתה באש (71), הזמן ההפוך בתל אביב (98), עלייתה השמיימה של מצנפתו של זיגמונד (104), לילית המתעברת מן הזרע שמוציא הרצוג לבטלה (137), ועוד.

¹⁴ למשל: תיאודור והדוד הרברט, המרחפים באוויר עליון של הממלכה שמתחת ללוח הזכוכית (21), תיאודור וייס הופך לכוכבים (46), קמינר, שסורק את בשרו של רבי עקיבא (52), שרגא וולוך בגן עדן (53), דודה מגדה, המרחפת באוויר (55), הדוד הרברט, שראשו נבלע בעננים (105), הרברט הירש, שרואה מחדרו אלף ציפורים (119), הצ'מבלו שמנגן בעצמו, ודוד הרברט שעולה מתוך אגן הזכוכית (172), דודה מגדה ופראו שטיר, שהופכות לתנינים (190), אדון מושקוביץ, שהופך לצ'לו של קזלס (194), דודה מגדה, שהופכת למכונת תפירה (205), ועוד.

¹⁵ למשל: הכרומוזום שסגור עם תכונה אחת (57-58), המלה נובמבר, שאין לה ילדים (77), הילד מיכאל מציב עמודי שיש, והמטבח נהפך לפלטיין (90), הלב, כאסיר של דם (94), הדוברת כשעון אורלוגין (98), העולם כסיר (101), הפרחת יונים מן הראש עם פטי החנה (113), הדוברת כרועה שמנה בחנות הפורצלן (114), הדוברת כפסנתרנית גוף (128), העולם כאדון מונטיליו (137), דגל הרחם המתהפכת בשמים (145), הדם שנשטף מחורי המסדרים אל פתחי הביוב (153), אגמנון מוכר בובות מתהפכות (174), הפלישתים ורכבם שבמגרש החניה (201), הקפיצה הגדולה של הדוד לדיסלאוס אל תוך העולם (256), ועוד.

ובמקום אחר :

גם תנועות זְרִיָּה כְּשֶׁהיא מְסַבֵּרָה
דְּבָרִים דומות לְסִימָנִים הָרֵאשׁוֹנִים שֶׁל
הַבְּרִיאָה. קו חוֹצָה אֶת הָאָוִיר בְּאֶלְכֶסוֹן
וְהַמְלָה.

(שם, 193)

התפישה של בריאה כתפיחה מתוך קו הולמת את משמעות השימוש בהיפר-טרופ כמבנה הבורא -
דווקא מתוך ספק, מתוך חוסר יכולת להכריע - עולם המתקיים בתוך מרחב אלטרנטיבי: כמו
ההיפר-טרופ, נבנה גם העולם כמו מתוך שני מרחבים לשוניים מנוגדים, כך שהוא מקיים אותם
ואינו מקיים אותם בעת ובעונה אחת, באופן שיוצר תחושה של ריחוף. במובן זה הוא עשוי להזכיר
הרעיון בדבר מישור המציאות הראשון, כפי שהוא בא לידי ביטוי במחשבה של הזן בודהיזם:
המישור שבו הדברים מתקיימים ולא מתקיימים כאחת; המציאות המוחלטת בשני האספקטים
שלה, החסר והנוכח (Izutsu, 1977: 113).¹⁶

דוגמא 5 :

אני רוצה לשאול: האם דודי השמן, הַרְבֵּבֶט
הַיָּשׁ, ישב על גבו של חמור? הוא אמר
"הוֹפֶס, מִיֵּן אֶזֶל" והחמור נסק מקטגוריה
לקטגוריה. דהרתו הפריחה ענני אבק.
פרסות רגליו נגעו-לא-נגעו בכוכב
האדמה. רגע היה במישור צורות
ההסתכלות של החלל ושל הזמן ורגע
במקום בו הדברים הם מה שהם, מכוח
עצמותם.

(כריסטוס של דגים, 101)

הוֹפֶס, חמור שלי

¹⁶ כפי שהיטיבו לציין חוקרים רבים, הזן בודהיזם הינו מקור השפעה חשוב על יצירות הופמן (ראו, למשל, הרציג, 1991א; ברטנא, 1993; שרף-גולד, 1995).

הדהרה בין מישור צורות ההסתכלות של החלל והזמן לבין המקום שבו הדברים הם מה שהם מכוח עצמותם, היא למעשה דילוג בין מישור התפישה של קאנט לבין המישור הפוזיטיביסטי של אריסטו או של הידגר – או, במילות הדיון הנוכחי: בין הפיגורטיביות הסובייקטיבית של התפישה, לבין הליטרליות האובייקטיבית לכאורה של הממשות. אלא שכאן זהו גם ריחוף בין הקיים ללא-קיים: הדוד הרברט, הנוסק מקטגוריה לקטגוריה, מתקיים ולא מתקיים כאחת: הוא לא-מתקיים, משום שהתיאור הפתטי – האירוני – מערער את זכות קיומו כפילוסוף מערבי שמן; הוא מתקיים, משום שהתיאור הפתטי – הלירי – הופך את הדילוג לחיפוש אנושי אחר משמעות. כדילוג בין האירוני ללירי, זוהי גם תנועה בין עמדתו המתנכרת של המספר, המתבטאת בתיאור המוגזם של דהרה כנסיקה, לבין עמדתו האמפטית של המספר, המתבטאת בתיאור המדויק של פרסות הרגליים שנוגעות-לא-נוגעות בכדור האדמה. כטיפוס שבו חלה גלישה מן הממשי אל הפיגורטיבי; שמתאפיין בעמימות ובקושי להכריע בין הפיגורטיבי לבין הממשי; ושהוא בעל ערך וחשיבות בטקסט כמו מקרה ממשי, המרחב ההיפר-טרופי הוא מרחב מורכב, שבו הדברים מתקיימים ולא מתקיימים כאחת, שבו אירוניה וחמלה נדלקות וכבות בתנועה נצחית של סתירות ומתחים.

היפר-טרופיה כרטוריקה אפיסטמולוגית

נוכחותם האינטנסיבית של ההיפר-טרופים במכלול יצירתו של הופמן עשויה להיות מנומקת במסגרת דיון ברטוריקה של היצירה או במסגרת דיון בתמטיקה הפילוסופית שלה: מסגרת רטורית עשויה להסביר את נוכחותם הדומיננטית של ההיפר-טרופים כתוצר של התודעה המנמקת ביצירה. הסבר כזה הוא אפיסטמולוגי במהותו, משום שהוא מבקש להציג את ההיפר-טרופ כאמצעי המחשה לאופן שבו תופש האדם את האינפורמציה שסביבו ומעבד אותה. ואכן, בחינת ההשתנות של ההיפר-טרופים מיצירה ליצירה עשויה להעיד על התודעה המנמקת ש"מיצרת" אותם: בסיפור "קצבן", למשל, משתמשים ההיפר-טרופים תדיר בחומרים זמינים מסביבתו של הילד, שתודעתו קשורה בזו של המספר: חלקם נטועים בסביבתו הפיזית - כמו התיק שהופך לקרוקודיל (14); עינה של הדודה אופנהיים שבמראה (12); הנעל שיוצאת לדרכה (17) - ואחרים לקוחים מתוך גירוי לשוני או חושי המופנה כלפי הילד. עיבודם ההיפרבולי המדומיין של הגירוים הולם את תודעתו המוגבלת של הילד, שאינו בקיא דיו לא בשפה (לא בעברית ולא בגרמנית), ולא בחוקי העולם.

זאת ועוד: החומרים שאותם מרבה הילד לעבד הם כאלו המאפיינים את רמת העניין הילדית, כמו למשל חיות. חומרים אחרים, שאינם מתחום החי, עוברים תהליך של הנפשה (התיק פוער פה; מקל ההליכה פורש כנפיים; הנעל יוצאת לדרכה; ועוד). בהתאם לרמתו הקוגניטיבית של הילד גם התכונות, שזכות לפיתוח באמצעות ההיפר-טרופ, הן תכונות פיזיות, מוחשיות, המבוססות על תפקודים מוכרים: התנין פוער פה גדול ובתוכו שיניים חדות (14); החתלתול מצמח שיער (21); הציפור עפה לשמים (31); והאריה – שפרווה מכסה את צווארו - נוהם (45).

אם ב"קצבך" משמשים ההיפר-טרופים כאמצעי להמחשת התודעה של הילד, במה שלומך דולורס, למשל, הם מהווים כלי יעיל להמחשת תודעה, החווה את העולם כהתגלמות של סובסטנציה נשית: בעוד שמבחינת חומרי העלילה אובדת המספרת תדיר בין מטלות הבית והילדים לבין עריצותם של פקידי בנק, האמצעי ההיפר-טרופי חושף תודעה אומניפוטנטית דווקא, הנתפסת בעיני עצמה כמעין אינסטנציה בוראת עולם:

[..] הַקִּירוֹת סוֹגְרִים עָלַי
אָבֵל הָרֵאשׁ. כָּמוֹ בְּסֶפֶר הַבְּרִיאָה.
מוֹצִיא מִתּוֹךְ הָאֵיזֵן נְהָרוֹת שְׁחָרִים.
(שם, 8)

יחד עם זה, שיבוצם של ההיפר-טרופים בתוך הקשר של פעילות מנטלית, כמו למשל בספר כריסטוס של דגיס, אינו בהכרח תוחם אותם במסגרת אפיסטמולוגית, אלא הוא עשוי לתת להם מעמד אונטולוגי ממשי. כמו למשל בדוגמא הבאה:

פתאום, אני זוכר, ראיתי [במין
תמונה נבואית] שאבי, תיאודור וייס,
שנולד בבודפשט, קורס תחתיו והופך
לכוכבים.
(שם, 46)

הצמדת ההיפר-טרופ לתיאור המציאות באמצעות מילות מקום (בוקרשט) וזמן (אני זוכר), מכשירה אותו כאירוע כמעט ממשי, שבכוחו להרחיב את פוטנציאל הקיום של דברים בממשות: קיומם של פינגווינים ושל רוחות רפאים, של פרפרים מתעופפים בתוך אנציקלופדיה (שם, 24); של סוסים שדוהרים לעבר ההרים הכחולים של רודוס (25); של דודות שהופכות לאלבטרוס (34); של

נקבת חזיר זקנה (37); של הסוס של צ'רלי צ'פלין (44); של ושתי ושל אחיותיה החורגות של סינדרלה (47); של נשמות החפצים (233); ושל חפצים שמולידים החפצים (191) – כל אלו מתוך כריסטוס של דגים.

היפר-טרופיה כרטוריקה אונטולוגית

בצד מסגרת דיון רטורית, מסגרת דיון פילוסופית יכולה להסביר את משמעותה הרחבה של תופעת ההיפר-טרופיה, מעבר להופעתה במסגרת הבדיון הספרותי: הסבר שמבקש להתייחס אל ההיפר-טרופ ביצירות כבעל משמעות רחבה, הרמנויטית, יהיה במהותו אונטולוגי: הוא מבקש לבחון, בעזרת התופעה המקומית, את השאלה מה יש בעולם. הסבר כזה עשוי להראות כיצד משמשים ההיפר-טרופים כיישים בין יישים אחרים, בכוונה לחשוף את פוטנציאל הקיום האינסופי שטמון – אליבא דתפישת העולם של הופמן - בעולם הממשי שסביבנו:

מדי פעם מתהפכת ברחוב צפיחית
בדבש.
הצפיחית לוקטת ענני אבק קטנים
ונעלמת בפנה. ארנז פבד הולך
בעקבותיה ובעקבותיו נוסע אופנוען.
(מה שלומך דולורס, 143).

לא רק אובייקטים מדומיינים הופכים לבעלי נוכחות אונטית, גם מושגים מופשטים מקבלים מעמד אונטולוגי: המוות, למשל, נוכח ביצירת הופמן פעם כליטאי גדול ועקום שאומר "אויס" (כריסטוס של דגים, 13), ופעם כחוק - "הח'ק בדבר האשה ששמה מרגריטה והיא פסעה ברגלים יחפות על השטיחים" (במה שלומך דולורס, 263).

מוטיבציה אונטולוגית כזו הולמת הן את השפעות הפילוסופיה המזרחית והן את השפעות הפילוסופיה המערבית על עבודתו הספרותית של הופמן: מצד המזרח עשוי ההיפר-טרופ להמחיש את התפישה הזן-בודהיסטית, המבקשת לראות את העולם על יישויו כמה שמתקיים ולא מתקיים בו זמנית (Izutsu, 1977: 113); מצד המערב – ההיפר-טרופ נענה לפילוסופיה של הידגר, כביטוי ליכולתה של הלשון לפייט את הממשות וכך לחשוף אותה. זוהי הנמקה הרמנויטית, במובן זה

שהיא רואה בהיפר-טרופים מעין שליחי בשורה, המבקשים – כחלק מזיקת האדם אל הישות – לחשוף את העולם (הידגר, 1999: 258-260).

הנוכחות האינטנסיבית של תופעת ההיפר-טרופיה בכל יצירותיו של הופמן אינה מאפשרת להתעלם מן האפקט המשחרר שהיא מייצרת בטקסט, שהכל מכל עתיד להתרחש בו: אנשים וחפצים מתעופפים באוויר, חיות ודוממים מתנהגים כבני אנוש, מלים יוצאות מגדרן. הסיבה לכך נעוצה בהשפעה שיש לעצם מהותו של ההיפר-טרופ על העולם הבדיוני של היצירות: כאזור לימינלי המתקיים בין הממשי לפיגורטיבי, בהיותו טיפוס המוגדר דרך העדר הגבולות שלו, הוא מייצר אפקט של ביטול גבולות גורף: בעולם שבו יש להיפר-טרופ כוח להנפיש חפצים, להאניש חיות, להחפיץ בני אדם, ולמצק מלים ורגשות - מתבטלות ההבחנות הקטגוריאליות בין המערכות השונות, וכל "יש" זכאי לרשת כל תכונה שהיא: תכונת המוחשות, תכונת ההתפצלות, תכונת התעופה, התכונה ללדת מין משאינו מינו, התכונה להניע את כוכבי השמים, ועוד.

ההיפר-טרופ כרטוריקה פנומנולוגית

ההבחנה בתופעת ההיפר-טרופיה בקורפוס יצירת הופמן מקלה על הבנת הדינמיקה של היצירות ופירושו: ראשית, משום שהיא מאפשרת לקורא לפשר בין הממשי-הבידיוני והפיגורטיבי במקום להצטרך להכריע ביניהם, או להעדיף אחד על פני השני. שנית, משום שהיא חושפת את המתח התדיר בין הלשון והעולם - מתח שדרכו נחשפים רעיונות תמטיים ומוטיבציות פילוסופיות, הקשורים גם באזורי ההשפעה של הופמן כחוקר. ושלישית, משום שהיא מבטאת את איכויותיה של הלשון כייצוג אמנותי של העולם: ההיפר-טרופיה, כחלק מן ה"סימפואזיה" שמעמיד הופמן, מבקשת לחקות דינמיקה אינסופית וחופשית - לעולם במעמד של התהוות (becoming) ולא של היות (being) - מתוך רצון להמחיש, לחשוף או לממש את הדינמיות של הקיום עצמו.

העמדה המזהה את השירה עם המשתנה והאותנטי (ואת הפרוזה עם הקבוע והלא אותנטי),¹⁷ נשענת על מסורת פילוסופית ארוכת ימים:¹⁸ שלגל רואה ב"שירה האוניברסלית הפרוגרסיבית" מראה לעולם, משום שהיא נדרשת תמיד לרחף בין משמעויות פתוחות ופותחת צוהר למרחב

¹⁷ כדוגמת ההבחנה של ביאליק בין "הקבוע והדומם בלשון, המתנגד למטרתם, אל החי והמתנועע בה" (ביאליק, 1954: ל-לא).

¹⁸ ההבחנה בין הקבוע והדומם לבין החי והמתנועע היא הבחנה מהותית בפילוסופיה, מערבית ומזרחית כאחת. על פי המסורת הפילוסופית המערבית - הנפרשת מהירקליטוס, במאה ה-5 לפנה"ס, ועד להידגר במאה ה-20 - האותנטי נמצא במשתנה, והלא אותנטי נמצא בקבוע העקר. אינסואיציה זו הולמת גם את הפילוסופיה המזרחית, כדוגמת הטאואיזם והזן בודהיזם, שבה עוסק הופמן במחקריו ובתרגומיו (ראו למשל: הופמן, 1969; 1977; 1978; 1980).

אינסופי; ניטשה רואה במניע ליצירת מטאפורות את יצר התשוקה הבסיסי והאותנטי ביותר: יצר דינמי, המבלבל בהתמדה את הקטגוריות ואת האלמנטים של המושגים, על ידי הצגת העברות חדשות, מטאפורות ומטונימיות, ובכך חושף את התשוקה לעצב את העולם הקיים כעולם רב גוני, לא סדיר, לא קוהרנטי, מרגש וחדש כמו עולם החלומות (Gilman, Blair, Parent, 1989: 254); הידגר מצפה מן השירה לשמש ל"גילוי המוסתר וחשיפת היש", לחשוף ולשחרר, תוך הארה והסתרה, את המופיע בתור מה שאנו מכנים "עולם" (Heidegger, 1962: 205). מהות האדם והלשון, על פי הידגר, שומרת על הדינמיות של הקיום ושל הישות כולה: זוהי עמדה של זרימה מתמדת, שבה האדם הוא חלק מן הנהר ההרקליטי, כשהנהר, במקרה זה, הוא הלשון. על מנת להגשים את מהותו, חייב האדם לתפוס ולשמר את הנפתח בתוך פתיחותו, להישאר חשוף לכל המהומה המתפלגת.¹⁹ שלושת הפילוסופים תופסים את השירה כפרקטיקה המרחפת באמצע, "בין מתואר לבין מתאר" (שלגל, 1982: 21), כמה שמכונן את העולם שבו שוכן האדם, ושממנו הוא מקבל את משמעותו:

נְרַשְׁמַת הַמְלָה בְּחַיִּי וְנְרַשְׁמַת הַמְלָה
אֶתְמוּל וְהַמְלִים הַתִּיק שְׁלִי שְׁאִין יְפוֹת
מִהֵן מִפְּנֵי שֵׁישׁ לְכָל אַחַת מֵהֵן תִּיק
וּבְתוֹכוֹ מִרְאָה קְטַנָּה וְלִפְעָמִים הֵן
רֹאוֹת אֶת פְּגִיחֵן בְּמִרְאָה כְּמוֹ שְׁאֲגַם
שְׁקֵט מְקַבֵּל אֶת הַצּוּרוֹת שְׁנִשְׁקָפוֹת
בו.

(אפרים, 159)

תופעת ההיפר-טרופיה ביצירת הופמן, כפי שהוצגה במאמר זה, היא ביטוי אידיאלי של פרקטיקה "מרחפת באמצע"; של אמנות המצויה בזיקה דינמית אל הכוליות.

¹⁹ משנות החמישים נעלמים מן הטקסטים של הידגר המושגים 'ישות' ו'ישים', ובמקומם משתמש הידגר בשם 'אירוע משייך' המציין השתייכות הדדית בין הישות והאדם. מושג זה מבקש להתגבר על מגבלותיה של הלשון המטאפיסית: להעמיד את הישות לא כבסיס נוכח של הישים, אלא כהתרחשות, כזרימה שאין ללשון אפשרות לכלוא אותה.

שקיעת ההיפר-טרופיה ועליית המספר

לעומת האינטנסיביות של התופעה בספרים עד *מה שלומך דולורס*, חלה ירידה דרסטית בכמות ההיפר-טרופים בשלושת הספרים האחרונים של הופמן: *בלב הוא קטמנדו* ישנם כ- 35 מקרים,²⁰ *בשונרא והשמטלנינג* כ- 30,²¹ ובאפרים ישנם כעשרה היפר-טרופים בלבד.²² במקומם חלה עליה ניכרת דווקא בכמות הדימויים והאימאזים.

בד בבד עם הירידה בכמות ההיפר-טרופים - ובתדירות הלשון הפיגורטיבית בכלל והשימוש בשפות זרות גם - חלה עליה מפורשת ומרשימה בכמות הופעותיו של המספר, המכנה עצמו לעתים מזומנות בשם 'יואל הופמן'. אם ההיפר-טרופיה היא ביטוי לאופן שבו חוגגת יצירת הופמן את העולם כהתגלמות של בריאה ותנועה, הרי שמן הספר *הלב הוא קטמנדו* ואילך, נדמה שהדגש עובר אל האדם שנידון לשקיעה ולמוות. במקום ההיפר-טרופיה - שמטעינה את תיאור העולם באפקט קרנבלי,²³ של חוסר יציבות ותנועה מתמדת - מופיעה עלייתו האלגית של המחבר המובלע כמעין "פני הגוסס" של ההיסטוריה הקפואה של היצירה (בנימין, 1996: 23):

אָדָם חוֹזֵר לְאָדָם. אָדָמָה

לְאָדָמָה וְשָׁמַיִם לְשָׁמַיִם.

(אפרים, 200)

²⁰ למשל: המלאכים שמעל לראשו של איציק (6), החיות שעולות מפיו של יהואחים (19), סוטים אינספור שיצאו מנקודה אחת (69), באוויר רוחשים מלאכים קטנים (98), בתיה מעלה את הירח (102), יהואחים מחזיק את הירח בין האצבע והאגודל (129), בתיה עומדת באוויר (144), קיכלי גדול צווח המשיח הגיע (149), דוקטור ניראט עף (166), צנימים צפים בחלל המטבח (166), התינוק המונגולי בונה את הטאג' מהאל (197), הסולמות שבחנות חומרי הבניין מגביהים את עצמם (209), מתים רוחשים בחושך (231), אמו של מונק פוערת פה וצועקת את הצעקה (235), ועוד.

²¹ למשל: האב, שמפריח פרפרים לבנים בחלל הבית (1 ב), יד שמאל על קרקעית האוקיאנוס האטלנטי (2 ב), חתול עיוור רודף אחרי המספר (4 ב), אדם-גמל בחצר האחורית, "מין דינוזאורוס שהציץ מחלונות שבורים והטיל כיסוף" (8 ג), הר זכר, השומר על שנת היופי של אהובתו (10 ג), גופו של פרנץ מתרוקן והוא מתחיל לעוף (11 ד), בית הספר שנוטה הצדה (12 א), עמודי אש שעולים מן הרחוב (15 א), מתילדה, המועכת חלקים של ההיסטוריה ואחר כך צריך ליישר קונגרסים ציוניים (19 ג), מתילדה מזיחה נמרים מערבה ומנערת את השלג (19 ג), פאוסט, המוצא את האושר בהפסקת האוכל (20 א), גילוי העוף הגדול שבשמים (20 ג), אנדריאס עף כמו זבוב (22 ב), דגים עפו באוויר (26 א), בריאת שפיריות מקצה הציפורניים (27 ב), הארכת האצבעות עד שהידיים הפכו למניפות גדולות (31 א), כוחות המשיכה שהעלו את מי הים משכו גם את ראשה של מוניקה למעלה (37 א), אוויר שחור שמנוקד זהב (37 ד), ניתן לראות פרה בשמים (38 ב), ועוד.

²² למשל: "אלף פרפרים עולים מכף היד. תאמינו לי" (77), "כמה מן המתים חוגרים אפודות קרב" (121), הרכבת מלאה בציפורים (139), יתכן שכמה נשים ששמן גולדה עפות באוויר (179), שרב שעובר בספרים שורף את האותיות הקטנות (179), "אפרים צבע את השמים ירוק עד שזרועו שהחזיקה במכחול כאבה" (14), "אחר כך כפף את גגות הבתים שיפנו אליה [...] עד שהשולחנות החליקו והגיר יצא מן החלון" (14), "הספוג הקדוש שסביבו הולכים מיליון מאמינים בשם האל שהם קוראים אללה" (140), ועוד.

²³ על מאפייני הקרנבל ביצירת הופמן ראו: פרנקל, 2004.

זהו המשפט המסיים את קורפוס היצירות של הופמן עד כה.

בתנועה שבין הקרנבלי לאלגורי, יצירת הופמן אינה רק פילוסופיה פנומנולוגית, המבקשת להנכיח את העולם, אלא היא גם יצירה לירית, שמבטאת את מצוקת האדם בעולם. זהו יתרונה המפורש כספרות על פני הפילוסופיה, שהיא מציעה למבט החוקר והרחב גם קול. ועל כך במאמר אחר.

רשימת מקורות

מקורות ראשוניים

הופמן, יואל:

1988 - ספר יוסף, ירושלים, הוצאת מסדה והוצאת כתר.

1989 – ברנהרט, ירושלים, הוצאת כתר.

1991 - כריסטוס של דגים, ירושלים, הוצאת כתר.

1993 – גוטפרשה, ירושלים, הוצאת כתר.

1995 - מה שלומך דולורס, ירושלים, הוצאת כתר.

2000 – הלב הוא קטמנדו, ירושלים, הוצאת כתר.

2001 – השונרא והשמטרלינג, ירושלים, הוצאת כתר.

2003 – אפרים, ירושלים, הוצאת כתר.

מקורות משניים

אופנהיימר, יוחאי (1988). "שירה של סופר", דבר, 26.2.1988, עמ' 20.

אלבק-גידרון, רחל (2004). "מהי המולדת שבה מדברים הופמנית?", צפון ז', אגודת הסופרים העברים חיפה, עמ' 67-76.

--- (2005). "לכל דבר שמו ולשם עצמו יש שם: אונומטופיה כמשאלה ברומן 'הלב הוא קטמנדו' ליואל הופמן", ביקורת ופרשנות 38, עמ' 141-160.

אליצור, שולמית (1993). "ריאליזציה של מטאפורה – לבחינתה של תבנית עומק המונחת ביסודם של אמצעים אמנותיים יחודיים בשירה העברית בספרד", מחקרי ירושלים בספרות העברית יד', עמ' 69-79.

באחטין, מיכאיל (1989). *הדיבר ברומן*, (תרגום: אריה אבנר), תל אביב, הוצאת ספריית הפועלים, הקיבוץ המאוחד.

בושס, הדה (1991). "רקויאם ליקים", *הארץ*, 26.3.1991, עמ' 8.

---- (1993). "קצה גבול האפשר", *הארץ*, 16.11.1993, עמ' 4.

ביאליק, חיים נחמן (1954). "גילוי וכיסוי בלשון", *דברי ספרות*, תל אביב, הוצאת ספרית דביר לעם, עמ' 24-31.

בן, מנחם (1995). "סינית (יפהפיה) הוא מדבר אלינו", *תל אביב*, 3.11.1995, עמ' 73.

בנימין, ולטר (1996). *מבחר כתבים – כרך ב: הרהורים*, תל אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד.

ברינקר, מנחם (1990). *סובב ספרות – מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות*, ירושלים, הוצאת הספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית.

ברתנא, אורציון (1993). "יואל הופמן - קצבן: פילוסופיה ישראלית חדשה", *אפיריון* 30, עמ' 23-31.

גור, בתיה (1993). "צריך אלף: לברוא את העולם, או: מה פירוש תן את הפורפרה", *הארץ*, 12.11.1993, עמ' 8.

---- (1995). "על בדידותו של האדם ממין נקבה", *הארץ*, 17.11.1995, עמ' 8.

גינגולד-גלבוע, שולמית (1987). "חגיגה אמיתית". *ידיעות אחרונות*, 25.12.1987, עמ' 21.

גורן, צבי (1989). "על כנפי הצער", *על המשמר*, 26.5.1989, עמ' 18-20.

הופמן, חיה (1989). "יקה בלבוש בודהיסטי", *ידיעות אחרונות*, 7.4.1989, עמ' 21.

הופמן, יואל (1969). *מושג ה"עצם" ומושג ה"אני" בפילוסופיה של יום ובהינאיאנה בודהיזם*, עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב.

---- [מתרגם, עורך ומפרש] (1977). *קולות האדמה - קטעים נבחרים מכתביו של החכם הסיני צ'ואנג טסה*, גבעתיים, הוצאת מסדה.

----, שרפשטיין בן עמי, בידרמן, שלמה, דאור, דן (1978). *פילוסופיה במזרח ופילוסופיה במערב*, תל אביב, "יחדיו" איחוד מוציאים לאור בע"מ.

---- [מתרגם ועורך] (1980). *לאן נעלמו הקולות - סיפורי זן ושירי הייקו*, גבעתיים, הוצאת מסדה.

הידגר, מרטין (1999). *מאמרים – הישות בדרך*, (תרגום: אדם טננבאום), תל אביב, מפעלים אוניברסיטאיים הוצאה לאור.

הירש, אלי (1991). "כריסטוס של דגים?", *העיר*, 15.3.1991, עמ' 84-85.

הרציג, חנה (1991). "פואטיקת הפרספקטיבות של יואל הופמן", *סימן קריאה*, 22, עמ' 169-181.

---- (1998). *הקול האומר: אני – מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים*, תל-אביב, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

- ויסמן, ענת (1993). "חזיון אפסות הספרים", *הארץ*, 24.12.1993, עמ' 8/.
- חזן-רוקם, גלית (1991). "כריסטוס? של דגים?", *דבר*, 12.7.1991, עמ' 24, 27, כץ, (1999),
- לויס, ס.דיי. (1967). "מהות האימאז", *עקד*, עמ' 22-30.
- לויטן, עמוס (1989). "מען לעבט, זה הכלי", *על המשמר*, 26.5.1989, עמ' 19-20.
- לנדא, יהודה (1994). *מבוא למטפיסיקה ולפילוסופיית הטבע של אריסטו*, תל אביב, האוניברסיטה המשודרת, משרד הביטחון והוצאה לאור.
- מנסבך, אברהם (1998). *קיום ומשמעות – מרטין היידגר על האדם, הלשון והאמנות*, ירושלים, הוצ' י"ל מאגנס.
- עינת, עמלה (1989). "אפשר בהחלט לומר", *עיתון 77*, 111-112, עמ' 7-8.
- פגיס, דן (1992). *כל השירים*, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, ירושלים.
- פרי, מנחם (1968). "האנלוגיה ומקומה במבנה הרומן של מנדלי מו"ס: עיונים בפואטיקה של הפרוזה", *הספרות א*(1), עמ' 65-100.
- פרנקל, טל (2004). סגנון ופואטיקה ביצירתו של יואל הופמן, עבודת גמר לתואר דוקטור, אוניברסיטת בן גוריון בנגב.
- שטהל, נטע (1998). *אינטרטקסטואליות בין-ז'אנרית ביצירותיו של יואל הופמן*, עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב.
- שי, אלי (1993). "חמורו של זולוטוב וזקנו של בובר", *מעריב*, מוסף ספרות, 24.12.1993, עמ' 35.
- (1996). "דולורס בעוון שוטטות בווייה דולורסה", *הארץ*, ספרים, 10.1.1996, עמ' 5.
- שיינפלד, אילן (1991). "אהבת חייטת ושקופה", *מעריב*, 26.4.1991, עמ' 9/.
- שלגל, פרידריך (1982). *פרגמנטיס*, (תרגום: טוביה ריבנר), תל אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד ספריית הפועלים.
- שניר, לאה (1993). "גוטפרשה - הקוטב הסמוי מן העין", *דבר*, 31.12.1993, עמ' 24.
- שפר, ספי (1988). "בתנועות הרבה למעלה ולמטה", *עיתון 77*, 98-99, עמ' 7.
- שץ, אבנר (1995). "הופמן למתקדמים", *ידיעות אחרונות*, מוסף תרבות וספרות, 27.10.1995, עמ' 28.
- שקולניקוב, שמואל (1988). *תולדות הפילוסופיה היוונית – הפילוסופים הקדם-סוקרטיים*, תל אביב, "יחדיו" איחוד מוציאים לאור בע"מ, עמ' 87-96.
- שרף-גולד, ניילי (1989). "הספר כנהר: עיון בברנהרט ליואל הופמן", *עלי שיח*, 36, עמ' 67-72.

Brown, L. (1993). "Hypertrophy", *The New Shorter Oxford English Dictionary On Historical Principles*, Clarendon Press, Oxford, p. 1294.

Genette, G. (1982). *Figures of Literary Discourse*, (Trans: Alan Sheridan), New York, Columbia University Press.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time*, (trans. John Macquarrie & Edward Robinson), Oxford, Basil Blackwell.

Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, (trans: Richard Howard), Ithaca: Cornell University Press.

---- (1990). *Genres in Discourse*, Trans: Catherine Porter, Cambridge, Cambridge University Press.

Watts, A. W. (1974). *The Way of Zen*, Penguin Books, pp. 23-131.

Yu-Lan, Fung (1948). *A Short History of Chinese Philosophy*, New York, Macmillan, pp. 1-48, 60-67, 93-117.