

'אין זה משנה איפה חותכים': מבוא לקריאה זן-בודהיסטית בכתבי יואל הופמן

דרור בורשטיין

במאמר זה אבחן את יצירתו של יואל הופמן מהפן הזן-בודהיסטי. הופמן הוא חוקר של המחשבה והספרות היפנית, וגם הסינית, ומתרגם נודע משפות אלו. למיטב ידיעתי לא רבים מקוראיו העמיקו בפן הזן-בודהיסטי של יצירתו. מבקרים רבים אמנם העירו בקצרה על הרקע המזרח-אסיאתי של הופמן, שהוא גלוי לעין, אך הסתפקו, אם בכלל, בהפניה לכמה מתרגומיו, ובחרו לקרוא את יצירתו מזווית מערבית, כמעין מוטציה של פרוזה אירופית מודרניסטית או כסוג של פרודיה עליה. קריאות אלו הביאו כמובן לכמה מסקנות מעניינות לעצמן, אך גם לאי-הבנות רבות ואפילו לתרעומת חוזרת ונשנית של מבקרים. יוצא דופן עיקרי הוא מאמר חלוצי של נילי רחל שרף גולד, שפורסם בראשית שנות התשעים של המאה הקודמת. מאמרה עוסק כולו בנושא שגם אני מבקש לעסוק בו, והוא נוגע במספר זיקות עקרוניות בין עבודתו האקדמית והתרגומית של הופמן ובין כתיבתו הספרותית. המחברת מצביעה על הזיקה שבין יצירתו הספרותית של הופמן ובין שירי המוות היפניים המאופקים, המרסנים את הכאב בצורתם החמורה ובמבטם המצומצם; על הקשר בין הסוגה היפנית של 'זוהיטסו', המאפשרת תנועה חופשית בין נושאים וסוגות, ובין כתיבתו של הופמן; על הקשר בין עיסוקו האקדמי של הופמן בפילוסופיה של דוד יום ובין כתיבתו הספרותית, ועוד.¹

* אני מודה לקוראי המאמר על הערותיהם שתרמו לשיפורו.
1 לכמה מן החוקרות שעמדו על הזיקה הבודהיסטית של הופמן ראו: רחל אלבק-גדרון, 'על האופן שבו מחייכים עם דולורס', צפון, ו (2000), עמ' 33-48; הנ"ל, 'מהי המולדת שבה מדברים הופמנית? סוגה וקהיליית מוצא בלקסיקון-אפוס של יואל הופמן', צפון, ז (תשס"ד), עמ' 67-76, ובעיקר עמ' 68-69, שם היא דנה בזיקה שבין כתיבתו של הופמן לבין שירת הייקו והמבט הקונקרטי שלה, כמו למושג ה'ככות' של הזן; חנה הרציג, 'פואטיקת הפרספקטיבות של יואל הופמן', סימן קריאה, 22 (1991), עמ' 169-181, ובעיקר עמ' 170. הרציג משלבת דיון סטרוקטורלי בנקודות תצפית ואת עמדת הפליאה בנוסח ג'ואנג-דזה; טל פרנקל אלרואי, 'היפר-טרופיה: גידולים לשוניים ביצירתו של יואל הופמן', מעשה סיפור, ב (תשס"ט), עמ' 439-461, ובעיקר עמ' 442; בעזרת הבחנותיהם של מיכאל בחטין ופרידריך שלגל (שהיא מזהה קרבה בין מחשבתו ובין רעיונות מן המזרח)

המאמר הנוכחי מצביע על כמה כיווני קריאה עקרוניים, מעין מפתח שיכול להועיל בקריאת תמונת העולם הספרותית של סופר שלעיתים קשה להבינו. המאמר לא מתיימר לעסוק בכל הספרים שכתב הופמן. עיסוק כזה דורש חיבור מקיף וממצה הרבה יותר. אצביע על שני כיוונים עיקריים ולפיהם היכרות עם עולם הזן תעשיר את הקריאה ביצירותיו של הופמן. הכיוון האחד הוא ספציפי, כלומר מקומם המרכזי של הבורהיזם, ובייחוד של הזן היפני והצ'אן הסיני² ושל תורת הדאו הסינית ב'ארון הספרים' של הופמן. הופמן מצטט מספרות התורות האלה רבות, ממש כפי שמנדלי מוכר ספרים מצטט מן המקרא והתלמוד, וכפי שגנסין מצטט מביאליק. הכיוון השני הוא עקרוני יותר, ועניינו באופן שעקרונות אסתטיים והגותיים של התרבות היפנית יכולים להסביר את ייחודו של הטקסט ההופמני.

1. ציטוטים

בסיפור 'קוריקולום ויטה', המסיים את ספר יוסף, מתוארת סדרת מפגשים של ילד עם דמויות סמכותיות שונות, בעיקר מורים בבתי ספר. בסצנת הסיום של הסיפור ניצב מנהל בית הספר מר שטאוב ומרצה בדיקטיות את משנתו באוזני ילדים העומדים בטורים ישרים. הילדים מכנים את שטאוב 'אבק', פירושה העברי של המילה הגרמנית Staub. או אז ניגש אליו כלב; הכלב 'עלה' [...] על מדרגות בימת העץ. הוא עצר על מקומו, זקף את

אלרואי עומדת, בין השאר, על המורכבות הסוגית של הטקסט של הופמן. כמו כן ראו את מאמריה של נילי שרף גולד, 'ללכת ב"רחובות הפנימיים": יואל הופמן ו"אפרים"', ביקורת ופרשנות 43 (2010), עמ' 229-247, ובייחוד המאמר החלוצי המוקדם שלה, הנזכר בגוף המאמר, שהוא המקור המפורט ביותר המוכר לי שעוסק בזיקה שבין כתיבתו של הופמן לבין זן ודאואיזם: Nili Rachel Scharf Gold, 'Bernhardt's Journey: The Challenges of Yoel Hoffmann's Writing', *Jewish Studies Quarterly*, 1 (1993-1994), pp. 271-287, ביקורתית על כתיבתו של הופמן ראו: דפנה שחורי, 'פרה קדושה ושמה הופמן', הארץ, ספרים, 17.4.2007, או בארי צימרמן, 'לא אריסטו ולא יחזקאל', מעריב, מוסף ספרות וספרים, 16.3.2007. ברשימה קצרה זו לא אסקור את מאות מאמרי הביקורת שנכתבו על ספריו של הופמן בעיתונות היומית ברבע המאה האחרונה. מטבע הדברים אין במרביתן של סקירות אלו נגיעה משמעותית לנושא הספציפי הנידון כאן, וזאת כמובן בלי להמעיט בתוכנות שעלו מכמה מהן. ראו סקירה ודיון אצל חנה הרציג, הקול האומר: אני, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1998, עמ' 309-342, וכן אצל טל פרנקל אלרואי (לעיל), עמ' 440-443.

במאמר זה, שעניינו ספרות עברית, אני קושר את המונח היפני 'זן' גם למונח 'צ'אן', שהוא למעשה תורה סינית. צ'אן הוא המונח הסיני לאסכולה הבודהיסטית של ימים כונתה ביפן 'זן' (מקור המונח הסיני במילה 'ג'האנה' בלשון פאלי, שהוראתה 'מדיטציה'). לא אכנס להבחנות החשובות שבין הדאואיזם כתורה סינית עצמאית ובין השפעותיה על הזן. באופן גס אפשר לומר שהזן צמח מהתהוות גומלין של מחשבת הדאו הסינית ושל המחשבה הבודהיסטית כפי שהתגבשה בסין בזרמים שכלולים בזרם המהיאנה הבודהיסטי.

ראשו, הרעיד את נחיריו, הרים את רגלו השמאלית והטיל את מימיו על נעליו של אבק. פרחי האביב היו לפתע צבעוניים יותר והשמים כחולים-כחולים'. כך מסתיים הסיפור. זוהי סצנה חשובה מפני שהסיפור מתחיל בתיאור של ילד המבקש מאביו כלב; האב מסרב ובמקום זה קונה לילד ספר על כלבים. הספר מסווג כלבים לארבעה סוגים על פי מידת תבונתם ואומץ לבם. והנה, בסוף הסיפור, הילד 'מקבל' כלב שמגיע מהאין, כלב של ממש, שאינו מסווג על פי קטגוריות עיוניות פסיכולוגיסטיות, והכלב מאיים לערער את סמכותו של המנהל, ולמעשה את סמכותו של האב, שכן הוא מעמיד את האב באור פגיע – ולכן אנושי.

המעבר מעולם של קטגוריות שרירותיות ונוקשות לעולם כמות שהוא נובע מהשקפת עולם של זן. קְוֵאנִים (koan) רבים של זן מנסים לערער על הבחנות שגורות ומקובלות בדרכים שונות. כך, למשל, כששואלים את מורה הזן הסיני ג'וּשֻׁוּ 'מהי מהותו האמיתית של הבודהא?', שואל ג'וּשֻׁוּ בתשובה, 'מה עוד אתה שואל?'³. ההבחנה בין 'מהות אמיתית' ל'מהות כוזבת' מתבטלת בתשובתו של ג'וּשֻׁוּ. בהערות לקוּאן הופמן כותב: 'אם אתה מתחיל להבחין בין מה שהוא "אמיתי" ומה שהוא "לא אמיתי", עד היכן תגיע? האם יש מקום שאינו גלוי? האם יש דבר שאינו אמיתי?'. כך גם מתבטלת ההבחנה בין הכלבים שבספר. אין שום כלב ממשי שמתאים לאחת ההגדרות שבספר ('כלב אמיץ וחרף', 'כלב אמיץ שאינו חריף' וכדומה). האם הכלב הממשי בסיפור עושה מעשה אמיץ כאשר הוא משתין על רגלו של המנהל? האם המעשה שלו מעיד על חריפות? אלה הן קטגוריות אנושיות שחלות רק בקושי על כלבים. הכלב אינו משתין מתוך אומץ או מתוך חריפות. הוא פשוט משתין.⁴

נקודה נוספת נוגעת לשמו של המנהל, 'אבק'. אבק הוא מטפורה נפוצה בזן למצב תודעה עכור. חוֹי־נֶנְג (638–713), הנחשב למייסד הזן הסיני, משתמש במטפורה של אבק על מראָה בבואו לתאר את התודעה הצלולה. כך שואל תלמיד את מורה הזן ג'וּשֻׁוּ: 'במצב של הבנה, ללא שמץ של אבק – למה הדבר דומה?', וג'וּשֻׁוּ עונה לו: 'כל דבר ודבר הוא שם', כלומר כל דבר מצוי במקומו. זה בדיוק מה שקורה בסוף הסיפור 'קוריקולום ויטה': האבק נמחה באמצעות הכלב המשתין, והדברים מצטללים לפתע ונראים כמות שהם. המנהל מטיל האימה נהיה מה שהוא, להיות 'שם' כאדם, לא יותר ולא פחות.

3 יואל הופמן, ספר הזן של ג'וּשֻׁוּ (נוסח עברי דרור בורשטיין), בבל, תל אביב 2007, קטע 17. עלי להעיר כי לא אוכל במסגרת של מאמר קצר זה להציג מבוא, אפילו בסיסי, לזן בודהיזם, יותר ממה שיעלה אגב אורחא מן הדיון עצמו. הקוראים מוזמנים לעיין בכמה וכמה ספרי מבוא כאלה שהופיעו בשנים האחרונות בעברית, ובהם ספרו של יעקב רוז, זן בודהיזם: פילוסופיה ואסתטיקה, האוניברסיטה המשודרת, מודן, בן שמן 2006.

4 כיוצא בזאת המשפט 'ישנו נמל בצפת ואוניות גדולות עוגנות אל רציפיו' (יואל הופמן, *Curriculum Vitae*, כתר, ירושלים 2007, קטע 59). המשפט אינו נונסנס. שהרי לצפת יש נמל – נמל חיפה. רק הבחנה נוקשה בין חיפה וצפת, הבחנה שמקורה בשיקולים מוניציפליים אך אינה מעוגנת במציאות הטופוגרפית, מונעת מאתנו לראות את הרצף הקרקעי הפשוט שבין שתי הערים. לעומת זאת, קל לנו לחשוב על נמל התעופה בן-גוריון כנמל התעופה של תל אביב (ובעבר – של לוד).

אפיזודת 'אבק' ידועה אף יותר קשורה בשמו של מורה הצ'אן השישי, הנזכר לעיל חווינג, שהשיר שכתב זיכה אותו בכהונת ההוראה של מורו חונג'רן. וזה לשון השיר:

לְבוֹדֶהי בְּמִקְוֹרִי אֵין עֵץ
וּלְמִרְאָה צְלוּלָה אֵין מַעְמָד.
בְּמִקְוֹר אֵין כָּלוּם —
הֵיכֵן יִדְבֵּק הָאֵבֶק?⁵

שיר זה הוא תגובה לשיר של תלמיד אחר, שהוצע בו לצחצח את המראה הצלולה (ההכרה) 'לבל ידבק בה אבק'. לא כאן המקום לעסוק בהבדל שבין שני השירים. לענייננו די אם נזכיר כי האבק הוא דימוי בסיסי של זן לתעתוע ולעכירות תודעתית — דימוי שחויי-נג טוען כי אין לקחת ברצינות רבה מדי, שכן 'התודעה טהורה מיסודה ואין היא זקוקה לטיהור'.⁶ לכן מעניין שאצל הופמן האבק אכן אינו קיים כממשות בסיפור, אלא כשם בלבד, שמו של המנהל.

לצד המנהל-האבק מופיע בסיפורו של הופמן גם הכלב המשתין. השתנה מופיעה בשני קטעים בספר לאן נעלמו הקולות, שתרגם הופמן. כך בשיר ההייקו של איסא: 'מישהו הטייל מימיו / ליד השער: / התנאי הישר של השלג', וכך בשיחה בין מורה זן לתלמיד, שהמורה אומר 'בחזיתו של מקדש בודהיסטי עתיק, כלב משתין כלפי שמים', והתלמיד עונה 'כלב השתין על עמוד טלפון'. העיקרון בשני הקטעים דומה: עשיית הצרכים כשהיא לעצמה אינה משהו מגונה או 'מלוכלך', שהצגתו בספרות היא שערורייה, כמו ביוליסס של ג'ויס, למשל. אדרבה, בשיר ההייקו היא דבר יפה, 'יצירת אמנות ממש, קליגרפיה ריחנית של שתן חם על שלג; יתרה מזו, היא ביטוי של עיקרון בודהיסטי מרכזי, עקרון 'התהוות הגומלין' (שארחיב עליו בהמשך). הרי השתן על השלג אינו אלא מפגש של מים במים, מגע מצמרר של רחוקים-זהים, החם והקר. ולצד זה הוא גם 'סתם' שתן ליד הנעל. כפל הפרספקטיבות הזה אופייני למחשבתו של הופמן.

לסיכום, הכלב המשתין על האבק מביא את הילד המתבונן לרגע של התעוררות או של 'הארה' (אצל הופמן הפניית המבט אל השמים הכחולים היא המקבילה הטבעית למצב תודעתי זה). וברגע זה מוארים כמה עניינים: הסמכות (המנהל, האב, עולם המבוגרים כולו) מוארת באור אנושי ופגיע; ההארה שבהפיכת הכלב שבספר המסווג כלבים לכלב ממשי (הילד מבין פתאום שהקטגוריות אינן קיימות בעולם, אלא בספר); והילד, המתואר לפני כן בסיפור כרחוק גדול (עד כדי כך שכדור מתכת נשאר אל נחירו), מזוהה כעת עם הכלב המרעיד את נחיריו לפני ההשתנה על המנהל. הילד לומד משהו מהכלב ומהשתן: הוא לומד להשתין על המקדש העתיק, שבמקרה שלו הוא סתם מנהל בית ספר, ולמחות את האבק, שמתגלם בדמותו של 'מר אבק', המנהל.

5 יעקב רו, 'חווינג — קולו הראשון של הזן: פתח דבר לקורא העברי', הסוטר של חווינג (תרגם מאנגלית שחר לב ודיויה), אבן חושן, רעננה 2007, עמ' 8.

6 שם, עמ' 9.

דוגמה נוספת לציטוט ישיר של הופמן מן המקורות של כתבי הזן נמצא בספרו ברנהרט.⁷ שם כתוב: 'למראית עין ברנהרט נטול ערך ואבל באמת הוא, כמו שאומר הקצב, "אַז מין גיט שטיקל פֿלייש אַז עס מאַכט נישט אויס ווי מָען שְׁנײַדט"!' – אמרה ביידיש שפירושה 'חתיכת בשר משוכחת כל כך שאין זה משנה איפה חותכים'. גם הקטע המצחיק הזה הוא ציטוט ישיר של סיפור זן על שיחה ששמע בְּנִזָּאן בשוק, והביאה אותו להתעוררות:

אמר הלקוח לקצב: 'תן לי את נתח הבשר הטוב ביותר שיש לך'.
'הכול בחנותי הוא הטוב ביותר' – השיב הקצב – 'לא תוכל למצוא פה שום חתיכת בשר שאיננה הטובה ביותר'.

קטע זה, מהספר חכמת זן, מצוטט בעבודתו של הסטודנט הצעיר יואל הופמן.⁸ לבד מהשנינות העולה בתרגום מיפנית לידיש, גם כאן הציטוט מאיר את דבריו של הקצב באור אי־ההעדפה של הזן, אותו עיקרון שלפיו כלב המשתין על מקדש אינו טוב יותר או רע יותר מכלב המשתין על עמוד טלפון.

יש דוגמאות ברורות וקלות יותר לזיהוי של ציטוטים לא מוצפנים בטקסטים של הופמן, ואמנה כמה מהן בקצרה. בספר *curriculum vitae*⁹ שואל נזיר יפני שבא לעין כרם 'על קולה של יד אחת'. זהו כמובן אזכור של הקואן המפורסם ביותר¹⁰ של כת רינזאי בון. אך מעניין יותר מהאזכור הוא דווקא השימוש בו. הופמן כותב כי הנזיר 'שאל על קולה של יד אחת אבל מן הסתם נזכר באמו הזקנה שבטוֹיֹהֶ'שי'. הופמן, שפותח את הספר בדיווח על מות אמו, אומר משהו על עצמו ועל מה שמטריד אותו באמת בעודו יושב במדיטציה בעין כרם: לא רק הנזיר היפני 'נזכר באמו' ומנסה להתמודד עם הזיכרון הזה באמצעות תרגול הזן.

בקטע אחר באותו ספר¹¹ הופמן כותב: 'לפעמים סתם שעה היא שעה היסטורית. משהו קורה. טבק נושר'. נשירת הטבק היא הד לרגע ההתעוררות של מורה הזן רִיאָן שראה את פרחי האפרסק נושרים ומתחדשים וזכה להתעוררות:

מורה הזן רִיאָן¹² ראה את פרחי האפרסק והבין. הוא אמר שיר: 'אני הנודד חיפשתי אחרי מורה שלושים שנה. שוב ושוב נשרו העלים, שוב ושוב בלבלו הניצנים. אך מאז ראיתי את פרחי האפרסק, לא הטלתי עוד ספק'.¹³

7 יואל הופמן, ברנהרט, כתר, ירושלים, 1989, קטע 12.

8 דוד שחר, חכמת זן, הדר, תל אביב, 1963, עמ' 43; יואל הופמן, 'מושג ה"עצם" ומושג ה"אני" בפילוסופיה של יום ובהינהנה-בודהיזם', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 1969, עמ' 60.

9 הופמן, *Curriculum Vitae*, קטע 30.

10 יואל הופמן, קול היר האחת (נוסח עברי דרור בורשטיין), כתר, ירושלים, 2011. שם הספר בא מן הקואן.

11 הופמן, *Curriculum Vitae*, קטע 13.

12 רִיאָן שִיגֻן (סינית: לִינְגִיון זִ'י'יָן, המאה ה־9).

13 הופמן, קול היר האחת, עמ' 460.

הרגע ה'סתמי' של נשירת הטבק הוא אפוא רגע 'היסטורי', ורעיון זה יכול להסביר את המבנה הפְּרָגְמָטִי של הטקסט של הופמן. שכן אם בכל רגע, ממש בכל רגע, ובתגובה על דבר 'פעוט' כמו נשירת פרחי אפרסק, תיתכן התעוררות או 'הארה', טקסט ספרותי ראוי, שהתעוררות היא אולי עניינו המרכזי, ינסה לגעת ברגעים כאלה ולחולל אותם בכל משפט ובכל פסקה. כל רגע הוא רגע היסטורי בעיקר במובן זה שאין 'היסטוריה' זולת זו המתרחשת ברגע זה ממש. ההיסטוריה של העבר כבר נמוגה כעשן, וזו של העתיד טרם נולדה. מכאן שהקטע 'ל'רגעים', המאפיין את כתיבתו של הופמן, הוא ניסיון למצות כמה שיותר 'שעות היסטוריות' מזמן הסיפור. התכוונות זו בולטת במיוחד בספר מה שלומך דולורס, המפרק רצף זמן של יממה רגילה לעוד ועוד 'שעות היסטוריות' כאלה. במובן זה ספריו של הופמן אולי ריאליסטיים יותר מהרומן האירופי של המאה ה-19 ומהרומנים שבאו בעקבותיו (גם בישראל), שהרי הזמן אכן מורכב מרצף של רגעים שכל אחד מהם יכול להיות רגע טעון ומכריע. דווקא הרומן הריאליסטי עורך ניפוי דרסטי של הזמן הממשי כדי לזקק מתוכו נרטיב, או כמה נרטיבים שזורים. זיקוק זה נקרא בפנינו 'מציאות'; אבל המציאות היא אוסף של רגעים שאינם שזורים על חוט ישר. דווקא האיסוף של רגעים שאינם שזורים על החוט הנרטיבי אלא מצויים, כביכול, מכל עבריו הולם יותר את הזמן הראלי כפי שהוא באמת. הזמן של הרומן הריאליסטי הוא פרשנות מצמצמת (שימושית ולגיטימית, כמובן) של זמן, זמן שאנו מכנים 'מציאות'.

2. עקרונות

העולם היומִיני הוא [...] רצף של אירועים חולפים ומשתנים. רשמים נפרדים ונבדלים האחד ממשנהו. אין אנו מוצאים קשר הגיוני בין האירועים הללו, ואין לנו מושג באיזו מציאות שמעבר לאירועים מעוגן החיזיון הזה.

זהו ציטוט מעבודת המוסמך של הופמן, שהוזכרה לעיל, אשר עוסקת בפילוסופיה של יום. קל לראות כי תיאור זה מטרים את הפואטיקה של הופמן. בהמשך העבודה עובר הופמן מיום לבודהיזם, וכותב כי גם בבודהיזם 'ראייה אמיתית של העולם מותנית בפירוק האחדות המדומה של דברים (עצמים ובני אדם) למרכיביהם האלמנטריים'. ובחזרה ליום:

תמונת העולם הרוחני על פי יום אינה שונה מתמונת העולם החומרי שהוא מציג בפנינו. זוהי כמעט מציאות של תיאטרון אבסורד שבו תמונה רודפת תמונה, אירוע רודף אירוע, ההקשרים בין הדברים שרירותיים. אין אתה חש עצמך מעוגן במציאות זו ואינך מבין את פְּשָׁה.¹⁴

14 הופמן, ברנהרט, עמ' 7, 10. שרף גולד, במאמרה הנזכר בהערה 1, קדמה לי בזיהוי נקודה זו.

'תיאטרון האבסורד' הזה הוא הבסיס לכתיבתו של הופמן, החל בספר הילדים שלו (בפברואר כדאי לקנות פילים) וכלה בספריו המאוחרים, על כל השינויים שחלו בתאטרון זה עם השנים. זהו עיקרון ראשון של השפעה כללית יותר וחשובה לא פחות על כתיבתו של הופמן, וכפי שאפשר לראות אין השפעה זו יפנית יותר משהיא אירופית (יום של הופמן הוא כמעט בודהיסט).

אחד ממקורותיה של תפיסה זו של סיבתיות 'רופפת' ומנוגדת לכאורה לתפיסת השכל הישר הוא משנתו של הפילוסוף ההודי בן המאה ה-2 לספירה (ככל הנראה) נאגארג'ונה, משנה שיש לה עקבות ברורות גם בזן. גם כאן הדברים ארוכים וקשים, ואוכל רק לרמוז להלך המחשבה. 'לעולם', פותח נאגארג'ונה את חיבורו שירת השורש של דרך האמצע, 'באף מקום, אין כלל דברים שנוצרו – מעצמם, מאחר, משניהם, או ללא סיבה'. 'הטענה היא', מעיר המתרגם, 'שאינן אפשרות בהירה וממשית להבין את היווצרותם של דברים'. מתבטל 'ההיגיון היסודי של הסיבתיות הנשען על קשר בין סיבה לתוצאה'. ערעור זה על תפיסת הקשרים הסיבתיים של השכל הישר הוא רדיקלי וזר למחשבה הבודהיסטית לא פחות מאשר למחשבה המערבית, שהרי 'הבודהיזם מבוסס רובו ככולו על כחינה וניתוח של תהליכים סיבתיים', ו'התצפית הבודהיסטית הבסיסית ביותר על המציאות אומרת "התהוות מותנית", או במילים פשוטות – סיבתיות או התניה'.¹⁵

הקשרים להבנת הטקסט של הופמן

הציטוטים שהצגתי בפרק הראשון הם כמובן ביטוי ספציפי לתופעה רחבה יותר של זיקה רוחנית. הדבר העקרוני ביותר, לצד הבסיס לפרגמנטריות שתואר זה עתה, הוא עמדת פליאה כלפי כל היש, לא רק זה שנברא בששת ימי הבריאה אלא זה הנברא ומתהווה כל העת, כאן ועכשיו, מרגע לרגע. כפי ששואל הפילוסוף הדאואיסטי ג'ואנג'יזה (בקטע שתרגם הופמן בקולות האדמה), 'כל זה – מהו? – ו'כל זה' מוסב על כל הדברים והתהליכים בעולם.¹⁶ שילוב זה של התבוננות פרגמנטרית ושל פליאה מתמדת, כוללת כול, פנורמית, הוא שמקנה בעיני לכתבתו של הופמן את אופייה הייחודי.

ברנהרט הוא סיפור על דמות, 'גיבור' יחיד. אבל קוראי הטקסט מובלים לעניינים רחוקים שנראים בלתי רלוונטיים לדמות הגיבור שבמרכז. למשל, אנו פוגשים בספר בשחקן קולנוע הונגרי ('קובאץ') שהופיע בסרט שראה ברנהרט בילדותו, אבל גם באביו של השחקן ובאיזה יהודי (בשם מנדל גרובי) שהשחקן ההונגרי מתאכסן בחצרו. כלומר, היהודי נכנס לסיפור מפני שבחצרו שכב שחקן קולנוע שברנהרט, הגיבור, ראה בסרט בילדותו הרחוקה!¹⁷

15 נאגארג'ונה, שירת השורש של דרך האמצע (תרגם, הקדים ופירש אביתר שולמן), כרמל, ירושלים 2010, עמ' 66-69.

16 צ'ואנג'יטה, קולות האדמה (תרגם יואל הופמן), מסדה, רמת גן 1977, עמ' 67. וראו: הרציג (לעיל הערה 1), עמ' 175.

17 הופמן, ברנהרט, קטע 128.

נשאלת מאלה שאלת הקשר, או הזיקה, שבין מישו (ברנהרט) לבין דברים אחרים, כה מנותקים ומרוחקים. זו שאלה אונטולוגית, כלומר השאלה מה ייחשב רלוונטי לעניין כלשהו במציאות, ושאלה אסתטית, מה ראוי להיחשב רלוונטי ליצירת ספרות כלשהי, כלומר מה מתוך אין-ספור הזיקות של דבר לדבר ראוי שייכנס ליצירת הספרות. במילים אחרות, הופמן שואל מה יהיה מבחינה ספרותית גבול הדיבור הראוי על אדם מסוים (ברנהרט במקרה זה). מקצועו? הוריו? זיכרונותיו? זיכרונות הוריו? זיכרונות הגננת שלו? זיכרונות הורי הגננת? ומה בנוגע לאחותה של הגננת? היכן עובר הגבול? אם ברצוננו לדבר על אדם כלשהו, היכן עלינו לעצור? מה 'כבר לא רלוונטי'? ממה מורכב השם הפרטי של אדם – ושל דמות?

התשובה של הופמן, ואולי בזה עיקר ייחודו בספרות העברית ובספרות המערב, היא שבעיקרון אין דבר שאינו רלוונטי. לכן כדי להבין 'אדם' או 'דמות' ייתכן שיהא עלינו להגיע עד קצות היקום. תפיסה זו, ביישום קיצוני שלה, תמנע כל מחשבה וכל כתיבת ספרות מכוח דיגרסיה אין-סופית, שהרי כל עניין שולי מאפשר הרחבה והצבעה אל אין-ספור הקשרים. אבל תפיסה זו מאוזנת על ידי הנטייה של הזן להתבוננות קונקרטית בנמצא מול העיניים (זה 'הפרויקט' העיקרי של שירת ההייקו). הכלב המשתין על נעלו של המורה אבק, והשמיים הכחולים האין-סופיים הם שני הצדדים של תמונת העולם הזאת. הם נראים סותרים לכאורה, אבל אפשר ליישבם מבחינה עיונית ורגשית, שהרי הקונקרטי אינו אלא 'פינה צדדית' של האין-סופי, והאוויר שנח על הנעליים של מנהל בית הספר אינו מנותק מן האוויר שבשכבות העליונות של האטמוספירה, והלאה מזה.

תפיסה מרחיבה זו של הקשרים בין דברים, שלקורא מערבי יכולה להיראות שרירותית, נובעת מאחת מאבני היסוד האונטולוגיות של הבודהיזם¹⁸ (שזכתה לפיתוח המפורט ביותר באסכולת חוּא־יֶן בסין של שושלת טאנג, בסביבות המאה ה-7 וה-8 לספירה). זוהי המטפורה של 'רשת אינְדֶּה' המופיעה בְּאֻטְמָסְקָה סוּטְרָה (ביפנית: קְגֶ'וֹן קִיוֹ – 'סוּטְרָה זר הפרחים').¹⁹ על פי מטפורה זו, העולם מדומה לרשת אין-סופית מתהווה (לא סטטית), מעין

18 היו מבקרים שקראו את המאפיין הזה של כתיבתו של הופמן על רקע הפוסט-מודרניזם המערבי. אבל נדמה שבמקרה הזה מקור ההשפעה המובהק הוא אחר, אלא אם נאמר שהפוסט-מודרניזם עצמו הוא תופעה השואבת מהזן, דרך מה שמכונה 'ניו אייג', וראו דיון בסיכום המאמר.

19 הסוּטְרָה החלה להיכתב כנראה סמוך לתחילת ספירת הנוצרים ונכתבה בשלבים. תרגומים לסינית הופיעו במאה ה-2 וה-3 לספירה. תרגום מלא ראשון לסינית – משנת 420 לספירה בערך. למעשה אפשר לזהות כבר בכתיבה הראואיסטית המוקדמת רעיונות הקרובים מאוד למחשבה של חוּא־יֶן. ראו בספרו של פרנסיס קוק: Francis H. Cook, *Hua-Yen Buddhism*, Pennsylvania State University Press, University Park 1977, pp. 26-28, שם הוא דן בקטע מהג'ואנג דוה (המאה ה-4 לפנה"ס) ובפרשנותו של גוּאֹוּ שִׁיאֶנג (שמת בשנת 312 לספירה) המביעים בלי ספק רעיונות קרובים מאוד, אם לא זהים ממש, לאלה של פֶּא־צֶאֶנג, הדמות הבולטת באסכולת חוּא־יֶן (712-643 לספירה). לזיקה שבין האִי־צִ'ינג, ספר התמורות הסיני הקדום לבין פֶּא־צֶאֶנג ראו: Whalen Lai, 'The I-ching and the Formation of the Hua-yen Philosophy', *Journal of Chinese Philosophy*, 7 (1980), pp. 245-258. לדיון בחוּא־יֶן ובסוּטְרָה ראו גם: Paul Williams,

רשת קורי עכביש תלת-ממדית, שבכל הצטלבות שלה מצויה אבן חן; כל אבן חן כזאת משקפת את כל אבני החן האחרות, ומשתקפת בכולן. זהו תיאור ציורי של עקרון התהוות הגומלין, או התלות ההדדית, שמתורגם לאנגלית לעתים כ-*interdependence* ולעתים כ-*inter-being*. השפעותיו המעשיות של עיקרון זה על חיי היום-יום הן מרחיקות לכת, אבל אזכיר רק את השפעותיו על כתיבת הספרות של הופמן. וכך כותב הופמן בברנהרט:

בינאר הצבא האדום כובש את אושוויץ. המים קופאים בצינורות. גוסטב מרתיח מים בקומקום ויוצק על הצינורות, ואד לבן עולה ומתפשט בחלל האוויר. ברנהרט מביט בברזים הגדולים שדרכם באים המים מן הצינורות שבתחתית האדמה אל הצינורות אשר בתוך הבית ורואה שעשו אותם באנגליה, בעיר מנצ'סטר. הוא מצייר בנפשו את המראות שראו פעם עושי הברזים [צינורות נחושת]. בועות אוויר בכוס שיכר. קירות אדומים, מהם שכבר מתו ומהם זקנים מופלגים.

העיקרון של התלות ההדדית מודגם כאן באמצעות הצנרת, שהיא מטפורה של חיבור בין רחוקים, של זיקה זורמת. על פי עיקרון זה, בועות האוויר בכוס הבירה של עושה הברזים האנגלי קשורות למים החמים שיוצאים מן הברז בירושלים. הן קשורות באופן פשוט כל כך עד שאנו מתעלמים ממנו: בועות האוויר הן חלק מעולמו של עושה הברזים, כפי שברנהרט מדמיין אותו, ולכן עולמו של עושה הברזים האנגלי האנונימי מצוי בזיקה לעולמו של ברנהרט; ממש כפי שמחשבות קוראי מאמר זה הן חלק מעולמי (הקורא במאמר מגשים את כוונתי ולמעשה משלים את כתיבת המאמר), ואני חלק מעולמם (מילותי מהדהדות בתודעתם ומעוררות התנגדות או הסכמה וכולי), גם אם איני מכיר אותם ולעולם לא ניפגש פנים אל פנים.

במילים אחרות, בסיפור שנושאו הוא אדם 'אחד' עולמו הפנימי של עושה ברזים אנגלי רלוונטי לעולמו הפנימי של האדם, ברנהרט; ולכן גם קיימת זיקה בין כיבוש אושוויץ בפולין בינואר 1945 לכך ש'המים קופאים בצינורות' בירושלים באותו מועד. הזיקה פשוטה מאוד: יש קשר אקלימי בין הקור המקפיא את ירושלים ובין הקור שהקפיא את פולין בינואר 1945. האקלים הוא תופעה גלובלית, ורק מטעמי נוחות אנו מחלקים אותה לאזורים ולמערכות נבדלות. הקור האירופי קשור באופן פשוט מאוד לקור הירושלמי, ממש כפי שכפות הרגליים קשורות לצוואר. אי לכך אפשר לראות, בקלות מכאיבה, את סבל הקור של אושוויץ אם מביטים בצינורות של ירושלים. וכמו כן, בהרתיחו מים בקומקום גוסטב עושה מעשה (סמלי) של חמלה.

תיך נת האן, מורה הזן הווייטנמי בן זמננו, כתב בהתייחסו לפיסת נייר פשוטה, כמו זו שנדפס עליה מאמר זה:

Mahayana Buddhism: The Doctrinal Foundations, Routledge, London 1998, pp. 116-138, esp. pp. 124, 129; Thomas Cleary, *Entry into the Inconceivable: An Introduction to Hua-Yen Buddhism*, University of Hawaii Press, Honolulu 1983

אם תביט בעמקות בדף הנייר הזה, תמצא בו מרכיבים רבים שלא תכנה אותם 'נייר', כמו היער. היער נמצא בו. ללא היער העצים אינם בגדר האפשר, דף הנייר אינו בגדר האפשר. אור השמש, הגשם, המחצבים, האדמה, כל זה יימצא כאן אם נטרח להביט בעמקות בדף הנייר. ולכן דף הנייר, לפני שהתחלנו לראות בו דף נייר, כבר התקיים בצורות רבות. אמנם עתה יש לו צורה חדשה, אבל התוכן דומה במידה רבה: אור השמש, הענן, היער – נמצאים בו. בהירים מאוד, ממשיים מאוד. לכן אי-אפשר להוציא תעודת לידה לדף הנייר הזה.²⁰

ובספר אחר הוא כותב:

אם אתה משורר, תראה בברור שענן שט לו בדף נייר זה. בלא ענן, לא יהיה גשם; בלי גשם, עצים לא יצמחו; ובלי העצים, אין אנו מסוגלים להכין נייר. הענן מוכרח להתקיים כדי שהנייר יתקיים. אם הענן איננו כאן, גם דף הנייר לא יוכל להיות כאן. אנחנו יכולים לומר שהענן והנייר שלובי-הוויה [...]. אם נעמיק להביט בדף הנייר, נוכל לראות בתוכו את אור השמש. בלי אור השמש, לא יוכל היער לצמוח. למעשה, לא יוכל לצמוח דבר. אפילו אנו לא נוכל לגדול בלי אור השמש. אם כך, אנחנו יודעים כי גם אור השמש קיים בתוך דף נייר זה. הנייר ואור השמש שלובי-קיום. ואם נמשיך ונתבונן נוכל לראות את החוטב שכרת את העץ והביא אותו אל המנסרה כדי שיעובד להיות לנייר. נוכל גם לראות את החיטה. אנחנו יודעים כי בלי הלחם לא יוכל החוטב להתקיים, לכן החיטה, שהפכה ללחם, קיימת גם היא בתוך הדף. כך גם אביו ואמו של החוטב. כשאנחנו מתבוננים בדרך זו, אנחנו רואים כי בלי כל אלה, לא יוכל דף נייר זה להתקיים.

כשנעמיק להביט אפילו יותר, נוכל לראות כי גם אנחנו בו. קל לראות זאת מכיוון שכאשר אנו מביטים בדף נייר, הוא הופך להיות חלק מתודעתנו. תודעתך נמצאת כאן וכך גם תודעתך. לכן ניתן לומר שהכול נמצא כאן, בדף זה. לא תוכל להצביע על דבר שאיננו נמצא כאן – זמן, מרחב, הארץ, הגשם, היסודות שבקרקע, אור השמש, הענן, הנהר, החום.²¹

20 Thich Nhat Hanh, *The Miracle of Mindfulness* (trans. M. Ho), Beacon Press, Boston 1999
 21 תיך נאת האן, לב ההבנה: הארות על סוּטרת הפראג'נאפאראמיטה (תרגום עפר חי), פראג, תל אביב 2001, עמ' 11-12. תמונת מציאות זו עולה מכתבים רבים של מדענים מערביים בזמננו, ובתחומי דעת שונים כמו ביולוגיה, מיקרוביולוגיה ואסטרונומיה: 'זה ספר על הקשירות לבלתי הפרד בין כל היצורים על הפלנטה הזאת, אלה שחיים עכשיו והרבים מספור שהיו לפניהם' (לין מרגוליס ודוריון סגן, מיקרוקוסמוס: ארבעה מיליארד שנה של אבולוציה מאבותינו החיידקים (תרגום נעמי כרמל), מאגנס, ירושלים תש"ס, עמ' 9. כך גם אצל הביולוג לואיס תומס (Lewis Thomas, *The Lives of a Cell*, Bantam, Toronto 1974) ואצל האסטרונם ג'ון גריבין (John Gribbin, *Stardust*, Penguin, London 2001). לדברי תומס, היצורים החשובים ביותר לקיום החיים הם יצורים החיים בסימביוזה – המיטוכונדריה של התא של בעלי החיים ושל האדם והכלורופלסטים בצמחים; לדברי גריבין, 'התהליכים הגרעיניים שגורמים לכוכבים רבים [...] להאיר תלויים לקיומם בדיוק

אם נדמה את הענפים שמסתעפים מסיפור חייו של אדם אחד כשריגי גפן על אותה 'רשת אינדרה', נוכל להבין את ההתפרסות הרחבה של סיפורו של אדם אחד, ברנהרט, ושל עלילותיו של הופמן בכלל, כמעט בלי יוצא מן הכלל. משל למה הדבר דומה? לאסטרונום המבקש לתאר את השמש שלנו ומבין שמקום חשוב בתיאורה יתפסו גם כוכבי הלכת המרוחקים ממנה מאוד, כמו נפטון ופלוטו הנתונים לחוג השפעתה. יתרה מזו, האסטרונום מבין שעליו להרחיק הלאה מזה, אל שמשות שכנות ורחוקות הרבה יותר, מפני שהשמש היא חלק מגלקסיה, שהיא חלק מצביר גלקסיות, ואין לדבר סוף. דבר זה, שהוא מובן מאליו לאיש המדע, הוא מה שיואל הופמן מציע לנו בספרות. כמה מוזר שמקצת הקוראים מוכנים לקרוא על האיין-סוף בספרי המדע, אך לא בספרות היפה. מוזר משום שהספרות היפה עוסקת באין-סופי לא פחות מהמדע.

חשוב להדגיש כי הופמן גם מטיל ספק בהתפשטות אין-סופית זו. הוא מפקפק בה, בהיותו מודע לכך שגם בטקסט המתרחב שלו הוא בוחר ומחליט היכן לעצור ואת מה לסנן. כבר ברנהרט הוא כותב, באירוניה עצמית, כי קיימת זיקה בין ציור של אל גרקו ובין ורידי רגליו של מתווך הדירות בנבנישתי. מאותה סיבה, ההרהור של ברנהרט בהיותם של 'כל הדברים דבר אחד, פשוט' אינה מונעת אותו מלתאר, באותה פסקה ממש, את 'כובעי הקש של פאולה', אשתו המתה של ברנהרט, 'מונחים זה בצד זה במסדרון החשוך'.²² היות כל הדברים 'אחד', כלומר מחוברים זה לזה בזיקות הדדיות, אינו סותר את היכולת להבחין בכובעים הנפרדים, ובוודאי העיקרון של אחדות הכול אינו מונע את הצער העולה מול הכובעים האלה, שלוש תזכורות נוגות להיעדרה של פאולה.

ה'התפזרות' של הטקסט ההופמני יכולה להיות מוסברת גם מכיוון אחר, סוגתי, והוא הנטייה של האמנות היפנית לשבירת צורה, 'קאטֶה-יאבורי'.²³ כתיבה כזאת 'היא מעשה זן, שהוא פעולה שאינה מבדילה בין שולט ונשלט'.²⁴ מבקרים מעטים עסקו באיורים של הופמן המשולבים בכמה מספריו. איורים אלו, שהם הד ברור ואידיוסיונקרטי לגמרי לקליגרפיה היפנית, אף הם פעולה ספונטנית, שאינה מבדילה בין הרמות המתוארת והיד המתארת. 'זוהיטסו' היא סוגת כתיבה של 'שבירת צורה' שמקובלת ביפן: זוהי כתיבה שבורה, פרגמנטרית, אסוציאטיבית, רב סוגתית (ביוגרפיה, אגדה, בדיון, מסה ושיר יכולים להימצא זה לצד זה בספרות כזאת). הדוגמה הקלאסית והנודעת ביותר במערב לסוג זה של כתיבה הוא ספר הכרית של סיי שוֹנָאגוֹן, ב-1000 לספירה בערך. גם כאן תיאור

באותם יסודות החשובים לקיום החיים המוכרים לנו. עובדה זו מדגישה את הזיקה ההדוקה בין החיים והיקום [...] אינני מתכוון רק שגרעיני חנקן "כמו" אלה הנמצאים בגופך [נוצרו בכוכבים]. אני מתכוון שמש אותם גרעינים [של אטומים] שהם עכשיו חלק מגופך היו פעם רכיב עיקרי בראקציות של מחזור הפחמן שמתרחשות בתוך כוכבים. יש קשר ישיר בין אטומים בגופך והאופן שוכבים (שמסתם 1.5 מסות שמש לכל הפחות) מאירים'. ההדגשות שלי.

22 הופמן, ברנהרט, קטע 4.

23 ראו את דיונו של רז, זן בודהיזם, פרק יא.

24 שם, עמ' 168.

הטקסט של הופמן במונחים פוסט-מודרניים אף שאינו שגוי מחמיץ לדעתי את הנקודה העיקרית, והיא שיש לכתובה זו שורשים עתיקים מאוד, קדם-מודרניים, בני אלף שנה, והם מהותיים יותר לטקסט של הופמן, שביסודו של דבר רוחו זרה לאתוס הפוסט-מודרני במופעו הישראלי.²⁵ מבקרים רבים התחבטו בשאלת סוגת הכתיבה של הופמן, האם הוא כותב שירה או פרוזה?²⁶ עלעול חטוף בספר הכרית ובחינה של מבנהו יפטרו שאלה זו בקלות כחסרת משמעות, ממש כמו השאלה אם פרד הוא סוס או אתון.

סיכום

אחת הדמויות בברנהרט אומרת שאפשר להפנט כוכבים, רק 'צריך לדעת להסתכל מרחוק'. משפט זה מתמצת את מבטו הייחודי של יואל הופמן, מבט שבא לידי ביטוי בכל ספריו, על אף השינויים שחלו בכתיבתו במרוצת השנים. הישגו של הופמן הוא שהיכולת הזאת להביט למרחוק אינה מבטלת אצלו את היכולת להביט גם קרוב מאוד, ממש למרחק נגיעה.²⁷ כמו שבברנהרט מישוהו אומר לאמו של קובאץ': *laatlak*, כלומר 'אני רואה אותך'. לראות אישה פנים אל פנים, אבל גם 'לדעת להסתכל מרחוק' ולהפנט כוכבים – דומני כי זהו סיכום לא רע לכתיבתו של יואל הופמן.

* * *

במאמר העוסק בתרבות הניו-אייג' בישראל מתארים המחברים את מה שהם מכנים 'השינוי בעסקת החבילה החילונית הישראלית', שנגרם מהיפתחות הישראליות אל זהות 'חילונית רליגיוזית'.²⁸ המחברים מתארים תופעות מפוקפקות רבות במיזוג תרבותי מתהווה זה. דומני שכתבתו של יואל הופמן, בחיבור הרציני הנדיר שהיא מקיימת כבר יותר מעשרים שנה באופנים שונים בין מסורת רוחנית עתיקה כמו הזן ובין התרבות הישראלית החדשה, תרמה תרומה משמעותית, דרך הספרות, לשינוי האטי אך הניכר בתפיסת העולם המקומית, שינוי החורג הרבה מעבר לגדרה של הספרות והתרבות. זיקה זו אל מסורת עתיקה בזמן ורחוקה במרחב עושה את יצירתו של הופמן ליציר כלאיים חסר תקדים בתרבות הישראלית. הספרות העברית הטרומית-ישראלית היתה

25 ספר נוסף בסוגה זו, שנודע במערב, הוא הוג'וקי מאת קאמו נו צ'ומי, משנת 1212, העוסק ברעידת אדמה הרסנית באזור קיוטו. נילי רחל שרף גולד (לעיל הערה 1) קדמה לי באזכור הסוגה הזאת בנוגע לכתבתו של הופמן.

26 ראו למשל את מאמרו של צימרמן (לעיל הערה 1), והדוגמאות רבות.

27 זהו ניסוח אחר במקצת ל'פואטיקה של פרספקטיבות' שניסחה חנה הרציג (לעיל הערה 1, עמ' 174-175).

28 אדם קליין אורון ומריאנה רוח-מדבר, 'חילוני להלכה', רליגיוזי למעשה: יחס הניו-אייג' הישראלי להלכה', סוציולוגיה ישראלית, יב, 1 (2010), עמ' 57-81.

היברידית כדבר שבשגרה, הן מבחינה לשונית והן מבחינת ההשפעות התרבותיות. סופר כמו אורי ניסן גנסין, למשל, תרגם פילוסוף רוסי (שסטוב), סופר רוסי (צ'כוב) וסופר דני (סיגבירן אובסטפלדר), משורר צרפתי (בודלר), וכתב על פילוסוף גרמני (ניטשה). הנוסח של גנסין, שבמבט שטחי נראה נוסח 'עברי' הומוגני, מושפע מעט או הרבה מכל אלה – הן מעולמם ההגותי והרוחני והן מסגנון כתיבתם. הטקסט של יואל הופמן, הרבה יותר מן הפרוזה הישראלית של הזרם המרכזי שאחרי קום המדינה, פתוח להשפעות זרות ואף 'מנוגדות' ברוחן, והוא אינו מנסה להעלים את נוכחותן בטקסט שלו אלא מביא אותן לחזית היצירה. באידיאולוגיה, בספרות ובתרבות המקומית, שהתאפיינו עשרות שנים בנטייה חזקה להומוגניות, לחילוניות ולמרכז, היברידיות עקרונית כזאת היא חשובה ככוח-נגד המונע הסתיידות והתאבנות בדפוסים ספרותיים הגמוניים. בכתיבתו של הופמן מתקיימים דבריו של מיכאיל בחטין: 'דווקא את חייה הפורים והמתוחים ביותר חיה התרבות על הגבולות שבין תחומיה השונים, ולא באותם המקומות והזמנים שבהם התחומים הללו מסתגרים בתוך מאפייניהם הספציפיים'.²⁹

29 מיכאיל בחטין, כתבים מאוחרים (תרגום מרוסית סרגיי סנדלר), רסלינג, תל אביב 2008, עמ' 217. לעניין ההיברידיות של הטקסט של הופמן ראו גם אלבק-גדרון (לעיל הערה 1), עמ' 67-68.