# "נוֹקֵב כְּסֻכָּה בִּזְכוּכִית": חומרי גלם ועיבודם ביצירתו של שמעון אדף

**אורית ברמן**

את צירוף המילים **חומרי היצירה** בהקשר יצירתו של סופר נפָרֹשׂ לרוב כמחשבות או ניסיון חיים שהיצירה שואבת מהם (כגון תקופת הילדות של הסופר, יישוב כלשהו או אירוע היסטורי העומדים ברקע היצירה). במאמרי כאן לא אתבונן בחומרים מסוג זה, אלא בחומרי גלם במובן הפשוט והישיר – חומרי גלם פלסטיים, כזכוכית, פורמייקה, ברזל ודומיהם – ואבחן כיצד הסופר שמעון אדף מעבדם ביצירתו.

**תהליך העיבוד הספרותי** שעושה אדף באמצעות המטפורות האונטולוגיות, מעולם החומר, שאני מכנה **מטפורות העיבוד**, מטפורי לתהליך העיבוד הפיזי: בתחום המקור עומדות ישויות פלסטיות הקיימות בעולם, שבאמצעות עיבודן מתגשמות ומתגבשות לכדי נוכחות תלת־ממדית חיה. חומרי היצירה שמאמרי עוסק בהם, אפוא, משועבדים לתכונות הפיזיקליות הנמדדות בסולם מוֹס – הסולם שהגדיר המינרולוג פרידריך מוס (Mohs) בשנת 1812, והוא המקובל ביותר כיום למדידת קשיות של חומרים. עשר דרגות הסולם מבטאות את מידת ההתנגדות של החומר לחריצה בידי חומר אחר.

**העברית היא שפה מטפורית מטבעה**, שפה פלסטית מאוד שבה מושגים מופשטים נובעים מן החומר, מן הבשר. למשל, המושג המופשט "ידיד" מורכב בעברית מיד ועוד יד, ובכך נוצר הדימוי "יד ביד" שממחיש ידידות; או דוגמה נוספת: המושג המופשט "אמת" נגזר מן השורש אמ"נ, שבהופעותיו בתנ"ך נקשר לאיכותו וחוזקו של בניין.[1] אם כן, המושג "אמת" בעברית, שבשימושו היום אנחנו מחשיבים למושג מופשט, אינו מופשט כלל ועיקר, אלא הוא מטפורה אונטולוגית המבוססת על חומר גלם מוחשי ועיבודו. הייתי אומרת שמשמעות המושג "אמת" בעברית היא, אפוא, רעיון מותקן כהלכה.

כך שככל הנראה, לא נצליח לומר בעברית ולו משפט אחד או מילה אחת שאינם מטפורות. אך במאמרי לא אעסוק במטפורות שנקלטו בלשון ובמילון, ואף לא במטפורות שמשמעותן נשמרת בשפה העברית בלבד. מטפורות העיבוד מיוצרות לצורך הטקסט המסוים ומתקיימות ללא תלות בשפה זו או אחרת, ולראיה אביא גם לא מעט דוגמאות

1 "אומנה" היא עמוד התווך של הבניין. במלכים ב יח 16 מסופר על האומְנות שציפה חזקיה מלך יהודה בבית המקדש, ומקובל לפרשן כעמודי התמך המרכזיים בבניין: "בָּעֵת הַהִיא קִצַּץ חִזְקִיָּהוּ אֶת־דַּלְתוֹת הֵיכַל יְהוָה וְאֶת־הָאֹמְנוֹת אֲשֶׁר צִפָּה חִזְקִיָּהוּ מֶלֶךְ יְהוּדָה וַיִּתְּנֵם לְמֶלֶךְ אַשּׁוּר".

למטפורות כאלה שליקטתי מן היצירה בשוכבי גוועת מאת ויליאם פוקנר.[2] בניתוחי את מטפורות העיבוד אני מאמצת את הגדרתו של בנימין הרשב למה שהוא מכנה "מטפורות יצרניות", במאמרו "תורת המטאפורה והעולם השירי".[3]

מטפורות שתחום המקור בהן הוא **חומר גלם** נפוצות בספרות מקדמת דנא. ראו, למשל, את המטפורה בדניאל ב 40: "וּמַלְכוּ רביעיה תֶּהֱוֵא תַּקִּיפָה כְּפַרְזְלָא" ("והמלכות הרביעית תהיה **חזקה כברזל**"), הנסובה על איתנותו של חומר הגלם – ברזל. לרוב, במופעיהן המוקדמים של מטפורות אלה, תהליכי העיבוד המוזכרים הם **תהליכי העיבוד המסורתיים** שהאנושות השתמשה בהם, ועודה משתמשת בהם, לעיבוד חומרי הגלם מאז התגלו או הומצאו, ומטבע הדברים, חומרי הגלם ושיטות העיבוד נכללים באותו שדה משמעות.[4] "וַיּוֹצֵא אֶתְכֶם מִ**כּוּר הַבַּרְזֶל** מִמִּצְרָיִם", נכתב בדברים ד 20, ופירוש הדבר שה"פֶּרֶךְ", הקושי עד כדי שיברון, במה שנקרא עבודת הפרך במצרים, מדומה לתהליך הליבון של ברזל באש, ומדומה אולי לתהליך שבו נצרפות ומתמצות תכונות אחדות, שבאמצעות תהליך הליבון יצאו מן הכוח אל הפועל. הכור בדוגמה זו הוא תנור המיועד להתכת מתכות, ושיטת העיבוד, שאף היא חלק מן המטפורה, היא המשמשת מימים ימימה לעיבוד החומר שהמטפורה בנויה ממנו.

גם בדוגמה שלהלן, מתוך פנים צרובי חמה לאדף, נראה שעיבוד חומרי הגלם מותאם בדייקנות לתכונותיהם הפיזיות של חומרי הגלם:

> הפורמייקה הירוקה של לוחות השולחנות שנותרו בחדר היתה סדוקה ברובה. היא הבחינה בראשי־תיבות החרוטים על השולחן שהסבו אליו, בהצהרות אהבה, בגידופים. בידה גישושה בצדו התחתון של לוח השולחן. קצות אצבעותיה נתקלו בחספוס עץ הסיבית, בגבשושיות של מסטיקים שיבשו.[5]

בפורמייקה, חומר ממשפחת הפלסטיק, ניכרות חריצות במכשיר חד. בצידו התחתון של לוח הסיבית דבוק מסטיק שהתקשה. הפורמייקה, מוצר תעשייתי המשמש בעיקר לציפוי משטחים, הסיבית, לוח עשוי סיבי עץ דחוסים המשמשים בתעשיית הרהיטים, וגומי לעיסה, ממתק פופולרי שנועד ללעיסה, הם חומרי הגלם היוצרים יחדיו את המשטח שאנחנו מזהים כשולחן כתיבה. עד כאן מפרט טכני למדי, כתב כמויות, או לכל היותר, סקיצה לתפאורה.

אך כשממשיך הכתוב ותוהה: "איפה הפיות שלעסו אותם, הידיים שהתייגעו על מעשה החריטה בפורמייקה", נרמז שמטרת המבנה אינה רק טכנית, במיוחד כשהתמונה העולה בדמיון הנערה המסיבה אל השולחן היא "אסירים מנסים לחפור מנהרה אל

2 ויליאם פוקנר, בשוכבי גוועת, מאנגלית: רנה ליטוין, תל אביב: פועלים, 1980.

3 בנימין הרשב, שירה מודרנית: מבחר תרגומים, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 9.

4 "שדה משמעות", או "שדה סמנטי", הוא תחום המאגד קבוצת מילים בעלות מכנה סמנטי או נושאי משותף.

5 שמעון אדף, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 18.

החופש בעזרת כפית".[6] בשלב זה מתגבשת הבנה ברורה שהשולחן שנבנה קודם בקפידה, מטרתו מטפורית. אך בניגוד לפורמייקה, שנחרצה, ככל הנראה, בחפץ מתכתי חד, העיבוד העולה בדעתה של התלמידה, החפירה, נעשה בכפית, כלי עבודה שאינו יעיל למטרה זו, ושנבחר למטפורה בזכות אי התאמתו – כדי להעלות על הדעת עבודה סיזיפית והקשרים היסטוריים של אסירים החופרים מנהרה אל החופש בכפית.

כאן משתמש אדף במה שאכנה **שיטת המורג החרוץ**. בישעיהו כח 27 נכתב: "כִּי לֹא בֶחָרוּץ יוּדַשׁ קֶצַח וְאוֹפַן עֲגָלָה עַל כַּמֹּן יוּסָּב כִּי בַמַּטֶּה יֵחָבֶט קֶצַח וְכַמֹּן בַּשָּׁבֶט". "חרוץ" הוא קיצור הצירוף "מורג חרוץ", כלי שנועד לדישת גרעיני תבואה גדולים כמו חיטה ושעורה, ולא לדישת גרעינים קטנים ועדינים כגון גרגירי התבלינים כמון וקצח.[7] כפי שניתן לראות, **השימוש בכלי העבודה השגוי** להפקת התוצאה הרצויה (במקרה הזה שימוש במורג חרוץ שנועד לדישת גרעינים גדולים, לדישת זרעוני קצח וכמון) **מכוון**, ותפקידו כמטפורה בטקסט הוא להאיר את עיני השומעים ל**טעות קריטית** שתמנע את השגת התוצאה המבוקשת.

דוגמה עתיקה זו מבהירה שוב שמאז ומעולם נעשה שימוש במטפורות שכוחן נבע קודם כול משליטת היוצר ב**תורת החומרים ועיבודם**, בטכנולוגיות הנפוצות בנות הזמן ובדרגות הקושי השונות המסוכמות בסולם מוס. על היוצר להיות בקי בטבעם של חומרי הגלם ובמקומם בסולם הקשיות, ורק כך תיווצר משמעותן האֶפקטיבית של מטפורות העיבוד.

גם למטפורה המצוטטת בכותרת המאמר מוקנית המשמעות הרצויה במפגיע תודות לבחירה **מכוונת** – מתוך היכרות עם טבעם של החומרים שמהם עשויה המטפורה – בחירה בשיטות עיבוד **שאינן מתאימות** לחומר הגלם הנזכר. הביטוי "נוֹקֵב כְּסִכָּה בִּזְכוּכִית"[8] יוצר בכוונה מפגש צורם ובלתי אפקטיבי מבחינה טכנית. במטפורה הזאת חומר הגלם הוא זכוכית, ושיטת העיבוד – נקיבת חור באמצעות סיכה מתכתית. מפגש זה נוגד את סולם מוֹס, מפני שמתכת לא תוכל לזכוכית. רק מפגש בלתי אפשרי כזה, ששיטת העיבוד בו אינה מתאימה, לכאורה, לטבעו של חומר הגלם, מאפשר את התוצאה המטפורית הרצויה במקרה זה: צרימה, חריקה, עצירה.

הדבר ניכר גם בדוגמה מיצירתו של פוקנר בשוכבי גוועת: "ליד כיסאו עומדים מגפיו. הם נראים כאילו סותתו בגרזן קהה מברזל־גולמי".[9] הסיתות המטפורי בברזל הגולמי נעשה באמצעות גרזן, כלי עבודה שלא רק שאינו מיועד לעיבוד חומר גלם ברמת קשיות של ברזל, אלא שהוא מיועד לחומר ברמת קשיות נמוכה בהרבה, עץ – הוא אף קהה, מוזנח ואינו מתוחזק כהלכה. התוצאה של עבודת הסיתות הזו בתודעת הקורא היא אובייקט מגושם עד כדי דוֹממוּת ואפילו נכות, אף שמדובר במגפיים שנועדו להליכה,

6 שם, שם.

7 תודותיי לד"ר דוד כהן צמח על הדוגמה.

8 שמעון אדף, "[א. אֲנִי בְּמַצָּב אֵיךְ לְהַגְדִּירוֹ וְאָקְרָאֵהוּ אֲבִיבָה־לֹא אָקְרָאֵהוּ אֵינָחוֹת]", יגאל שוורץ (עורך), אביבה־לא, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2009, עמ' 7.

9 פוקנר, הערה 2 לעיל, עמ' 14.

לתנועה ולעשייה, האובייקט המהוקצע בעילגות, בחוסר כישרון, הוא מטפורה מדויקת לטבעה של הדמות בעלת המגפיים הנכים הללו, שסמוך למיטתה הם עומדים, אנס.

ברקע המפגשים הבלתי אפשריים שהדגמתי לעיל עומדות **תכונותיהם הידועות** של **חומרי הגלם** ודרכי **עיבודם**, והידיעה הזאת, העומדת ברקע התודעה, היא האחראית להיווצרות התגובה המבוקשת. בדוגמאות שהוצגו, לולא ידענו שסיכה אינה יכולה לנקוב זכוכית או שגרזן אינו יכול לסתת ברזל, היה הדימוי מאבד את כוחו ואת משמעותו.

דוגמה אחרת לכך מופיעה בבשוכבי גוועת, כאשר פיבודי, רופא הכפר שהיה עֵד כל השנים לאוזלת ידו של אנס ולהעבדתה של אשתו בפרך (שאפילו כשהוכרעה וביקשה למות התמהמה אנס ארוכות עד שקרא לרופא לעזרתה), אומר בהתייחסו לטיפול של אנס באשתו: "כשאנס שלח לבסוף לקרוא לי מרצונו, אמרתי 'הוא **שָׁחַק** אותה סוף־סוף'". תפקידה של מלאכת העיבוד, כפי שמעיד שדה משמעותה "עבודה", הוא לגרום לחפץ עשוי חומר אחד לשנות מצורתו ואף מתכונותיו. במקרה הזה אישה נשחקת בידי בעלה והופכת לחומר מרודד ושטוח, שאין בו תנועה או רצון.[10] ודוגמה נוספת נראה, למשל, בשמואל ב כב 43: "וְאֶשְׁחָקֵם כַּעֲפַר־אָרֶץ כְּטִיט־חוּצוֹת אֲדִקֵּם אֶרְקָעֵם". גם כאן התוצאה המטפורית היא **שחיקה**, המתבצעת באמצעות מלאכת **הריקוע**, הידועה כטכניקה מתחום עיבוד המתכת (רידוד מתכת בין הפטיש לסדן לאחר ריכוכה באש, בדרך כלל לצורך יישור המתכת, מתיחתה והחלקתה. טכניקה זו משאירה על פני המתכת מרקם אופייני ממכות הפטיש, דבר המקנה למתכת מרוקעת בוהק אופייני).

מטפורת **הריקוע** מופיעה גם בכתיבתו של אדף לא פעם, למשל במשפט הזה מתוך מתנות החתונה: "המאורות הקטנים כמעט זינקו לעומתנו מפני השטח הרקועים".[11]

בדוגמה זו הגיעה מלאכת **הריקוע** כבר קודם אל סיומה, ולא ידועים לנו פרטים על מהלכה, כמו למשל זהות המרקעים. פני השטח מתוארים כרקועים. **רקועים** אינו שם תואר בלבד, אלא גם פועל סביל. זוהי דוגמה לתת־קבוצה בתוך הקבוצה הגדולה של מטפורות העיבוד, שבעיניי עבודתן אפקטיבית פחות, משום שהן סבילות ומעוררות את שיתוף הפעולה של הקורא אך במעט. חומר הגלם או שיטת העיבוד אינו מתקיים בהן בפועל (כמו בדוגמה הבאה שאביא), אלא עומד בהן רק כמעין כינוי.

באמצעות דוגמה זו ברצוני להמחיש כיצד **גם כאשר חומר הגלם אינו נזכר כלל**, עצם אזכורה של שיטת העיבוד (במילה "רקועים"), די בו להביא לתודעה את חומר הגלם (מתכת).

בדוגמה אחרת מסֵפר זה חומר הגלם המטפורי, מושא מלאכת **הריקוע**, הוא **נייר**: "הוא כרע ופרש את נייר האריזה, החוטים היו שמנוניים עדיין. הוא ריקע את הקמטים בטפיחות יד".[12]

10 שם, עמ' 38.

11 שמעון אדף, מתנות החתונה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2014, עמ' 142.

12 שם, עמ' 130.

במטפורה זו מתקיים הריקוע בפועל. החומר המרוקע אינו מתכת, כפי שהיה מצופה אולי, אלא נייר, ואילו ה"פטיש" הוא כף היד. זוהי דוגמה טובה לסוג המטפורות המעניינות אותי במיוחד, מטפורות שבהן, כך אני מוצאת, **הכותב והקורא עובדים יחדיו ומייצרים דבר מה חדש**. מראה הנייר ה"מרוקע" אינו מוזכר כלל בטקסט בדוגמה זו, והוא נוצר בתודעת הקורא בלבד. ריקוע הנייר בטפיחות היד נחווה ויוצר בתודעת הקורא מלאכת ריקוע "אמיתית"; דימוי השבירות והקמטים בפני השטח של הנייר העולה בעיני רוחו של הקורא הוא פרי היצירה המשותפת שלו ושל הכותב. יש כאן **יצירה פלסטית לכאורה, שכלי העבודה שיצרו אותה הם ספרותיים בלבד.**

דוגמה זו ממחישה, בעיניי, את ייחודן של מטפורות העיבוד: האפקטיביות שלהן גדלה ככל שהן מתקיימות בכתוב בפועל, ככל שהן מדויקות טכנית, ככל ששיטות העיבוד מתאימות לחומר הגלם או שגויות במודע. וכך, להלכה וגם למעשה, הן מייצרות חפצים ומצבים.

והינה כאן דוגמה למקרה שבו **חוסר הידע הטכני מחבל בכוחה של המטפורה**: ביצירתו של אדף כפור כתוב: "פנינים מסוימות יש להן הגוון הזה, חלביות אטומה, מלוכלכת, בטרם לוטשו".[13] מופגנת כאן בורות באשר לטבען של פנינים. שלא כרוב אבני החן, שהן תוצרים מינרליים הנחצבים מן האדמה ועבודת הליטוש מבליטה את יופיים, הפנינה היא תוצר של תהליך ציפוי שנוקטת הצדפה, אֵם הפנינה, בגרגיר החול שחדר לקרביה. הציפוי בשכבות החומר הביולגי הוא האחראי לצבעה, למרקם פני השטח שלה ולצורתה העגולה של הפנינה, ולא מלאכת ליטוש כלשהי. לפיכך, השימוש המטפורי בפנינה כחומר הגלם כאן, לא רק שאינו מתאים לשיטת העיבוד שנבחרה (כי הבוחר ללטש פנינה כפי שמלטשים יהלומים ואבני חן אחרות, לא רק שאינו מוסיף ליופייה, אלא משמיד אותה), אלא הוא גם נוטל מן המטפורה את עוקצה.

**סקרנות בנוגע להתנהגות החומר**, כך אני קוראת, שזורה לאורכה ולרוחבה של יצירתו של אדף, עד כדי עיסוק בתורת הקוונטים. בערים של מטה, למשל, נסוב כעסו של הגיבור על אזכור המושג "מכניקת הקוונטים",[14] תורה מתחום הפיזיקה, המתארת את התנהגות החומר (אורך, טמפרטורה, עוצמת שדה כוח, זרם חשמלי) בקני מידה קטנים ביותר ומציעה שהתופעות הללו משפיעות גם על תהליכים קוסמיים בקני מידה גדולים כמו התפשטות היקום. לכן אין להתפלא שגיבור ערים של מטה משתמש בקנה המידה "מיליונית האחוז" כשהוא אומר: "אני נמלא כעס פתאומי, מכניקת הקוונטים, אני אומר, עוד פעם הקשקוש הזה, אולי מיליונית אחוז ממי שמשתמשים במינוח הזה בכלל מבינים מה המשמעות שלו, זה בסך הכול צירוף שמצלצל יפה".[15] כאן **מדומה תודעת האנשים לחלקיקי החומר.**

13 שמעון אדף, כפור, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2010, עמ' 188.

14 שמעון אדף, ערים של מטה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2012, עמ' 199–200.

15 שם, שם. אזכור זה של תורת הקוונטים אף אינו היחיד ביצירתו של אדף.

מעצם טבעו, עיבוד החומר הוא **תהליך**, וככזה אין הוא אירוע רגעי, חד־פעמי, אלא שהוא הישנות ומחזוריות, כמו ההליכה, שהיא צעדים קצובים. וכאן ברצוני לפנות להתבונן **באלמנט הזמן**, שגם אותו אני רואה כחלק ממטפורות העיבוד. תהליך העיבוד מטבעו מתמשך לאורך ממד הזמן, וטכנולוגיות העיבוד שהוזכרו כאן, כולן – החריצה, הריקוע, הדַיש, החישול, הליטוש, החפירה, הלעיסה, הסיתות, החריטה – עצם אזכורן מעלה מייד על הדעת תנועת הלוך ושוב. אם כן, גם **ההישנות** היא מאפיין הכרחי במטפורות העיבוד.

"וְלֹא שָׁאַלְתִּי מַדּוּעַ", כותב אדף בשירו "מותו של שכן", "תַּדְהֵמָה זָרְחָה וְשָׁקְעָה / בְּקַרְנוֹת מִשְׁקָפָיו הֶעָבִים".[16] נראה כי חומר הגלם כאן הוא **העדשות** העבות במשקפי השכן, ושיטת העיבוד היא **הזריחה והשקיעה**, תנועתה של השמש הלוך ושוב. כך במחי מילים מעטות נוצרת עבודת אומנות פלסטית קינטית, שיש בה בפועל קצב ותנועה.

דוגמה אחרת להישנות מכנית בכתביו של אדף אפשר למצוא במוקס נוקס: "מין חזרה בלתי נגמרת על נוסחאות וכוונות, כמוכמוכמוכמו נדכא", "אני שומע את **תזועת הלסתות בשעה שהמילים נגרסות ביניהן, את צליפת הלשונות התפוחות על השפתיים**".[17] הפה, בית מלאכה לייצור מילים.

לתנועת ההלוך ושוב, שאני מוצאת אופיינית כל כך למטפורות העיבוד, אני מייחסת כוח ספרותי רב, רעש "לבן" המתגלה בהדרגה ככל שתשומת הלב נאספת, כמו תקתוק השעון המכני, כמו פעימות הלב של כל צורת חיים, כוח שהשפעתו לעיתים עמוקה. לתפיסתי, תנועה זו נמצאת בבסיס התודעה לא רק באזכורן של שיטות העיבוד עצמן, כפי שציינתי למעלה, אלא גם, ובעוצמה לא פחותה, בכל אזכור של כל **מכונה** באשר היא. גם א"ב יהושע, בשיחה עימו שפורסמה באתר הוצאת הספרים הספריה החדשה, מביא דוגמה המצביעה על כוחן של מטפורות העיבוד לעורר את הקוראים **לעבודה**:

> אביא כאן דוגמא לכאורה קטנטונת אבל משמעותית, לפחות עבורי, מעריכה יצירתית שעשה מנחם פרי ברומאן האחרון שלי, "אש ידידותית" [...]
> לקראת סופו של הרומאן נושא הגיס ירמיהו [...] נאום חריף של רצון להתנתק מכל סימן של זהות יהודית, ומסכם [...]: מדינת ישראל איננה מדינה אלא מִתקן. [...] הביטוי הקיצוני "מִתקן" התאים לזעם האירוני של הדמות שיצרתי ברומאן. אולם מנחם ראה בביטוי משהו אכזרי מדי, שגם מובנו לא לגמרי ברור [...].
> כבר עמדתי לוותר על הביטוי, אבל העורך, שהיה קשוב לרצוני לתת קרשצ'נדו חזק לדברי ירמיהו, מנע ממני את הוויתור, ובמשך שעות חיפש מילה מתאימה יותר. [...] והנה, בהברקה מקורית, הציע העורך במקום מִתקן את המילה "מחרֵטה".[18]

16 שמעון אדף, "מותו של שכן", המונולוג של איקרוס, תל אביב: גוונים, 1997, עמ' 46.

17 שמעון אדף, מוקס נוקס, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2011, עמ' 22, 29. ההדגשה שלי, א"ב.

18 אברהם ב. יהושע, "סופר ועורך, או מחרֵטה במקום מִתקן" [טור אישי], הספריה החדשה (29/5/2007). ההדגשות שלי, א"ב.

**מחרטה**, חושבתני, הוא אזכור טעון מאוד מבחינה היסטורית ותרבותית: המחרטה, מהיותה פיתוח של רעיון קדמון הלקוח ממחקריו של ארכימדס ביוון העתיקה (בסביבות המאה השלישית לפני הספירה), תבועה בתודעה האנושית זה אלפי שנים. המהפכה התעשייתית, שהחלה בסביבות 1769, כללה מעבר משיטות ייצור ידניות לשימוש במכונות. שיטות העבודה הידניות, לא זו בלבד שהיו מפרכות ויקרות, אלא גם היה קשה להגיע באמצעותן לכדי **דיוק רב** בתוצרים. לפני שמכונות החיתוך הללו הומצאו נהגו האנשים לחתוך מתכות ולעבדן בצורה ידנית, בשופינים, בפטישים, במסורים ובאזמלים, וכתוצאה מכך היה השימוש במתכת מצומצם ביותר. המתקן הממוכן הראשון שהופיע היה מכונת קידוח (boring machine), שפעלה על עיקרון הדומה **למחרטה** של ימינו.

באומרנו "מחרטה" כיום אנו מתכוונים למכונה לעיבוד שבבים המשמשת לרוב לעיבוד חלקים ציריים סימטריים. החומרים המעובדים יכולים להיות מתכות לסוגיהן, עץ וחומרים פלסטיים. פעולת המחרטה, הנקראת "חריטה" (turning), היא גריעת חומר באמצעות סכין חריטה, בעיבוד סיבובי מסביב לעוּבּד (חומר הגלם). הפעלת המחרטה יכולה להיות ידנית או ממוחשבת (באמצעות בקר CNC).

עצם אזכור המחרטה (אולי בדומה למחרשה), כלי עבודה כבד שבלעדיו אי אפשר לחרוט חלקי מכונות שמכונות גדולות יותר נבנות מהם (כלי נשק, דחפורים, מחפרים וכדומה), מסמל בין השאר ראשוניות, חלוציות, ואף את מימוש הציונות בארץ ישראל. לכן המילה "מחרטה" בטקסט שעליו א"ב יהושע מדבר היא לא פחות מ"פצצה" מטפורית, חומר מטפורי הטעון בעוצמה רבה. אני מוצאת, אם כן, שדבריו של א"ב יהושע, ואזכור המחרטה בפרט, טעונים בחומרי התודעה המטפוריים של תהליכי העיבוד שאני מתבוננת בהם במאמר זה.

**השלבים השונים** של תהליך העיבוד: **התחלה, משך ודעיכה** – גם הם משמעותיים להבנת ה"עבודה" של מטפורות העיבוד. דעיכת תהליך העיבוד – השלב שבו קצב עבודתו של כלי עבודה מואט, שלב ההיחלשות ההדרגתית, עד גוויעתו, כמו מכות הפטיש של קאש, בנה של אדי בבשוכבי גוועת של פוקנר, הבונה בשבילה ארון קבורה בעודה שוכבת גוועת: "והקרדום הארור ההוא ממשיך מכה פחות. מכה פחות"[19] – תופסת מקום נכבד בשלל הדוגמאות מן הספרות בכלל ומיצירתו של אדף בפרט. בספר מוקס נוקס, למשל, זרם התודעה של המספר דועך ונעלם בהדרגה, עד שהמילים נגדעות באיבן: "חכי, אני אומר, עוד לא דיברנו על אופי המפג---", או "ספרי אימה מסוימים אני קורא בשביל הפרו---".[20]

המשותף לכל שיטות העיבוד שליקטתי והבאתי לעיל (חריצה, ריקוע וכן הלאה) הוא **העיקרון המכני הקדמון**: המנוף. יהא זה מנוף מהסוג הראשון, שבו נקודת הסמך נמצאת בין נקודת הפעלת הכוח לבין המשא (ההתנגדות), כמו מספריים או מאזניים, יהא זה מנוף מהסוג השני, שבו העצם שהכוח מופעל עליו נתון בין נקודת הפעלת הכוח לנקודת הסמך, כמו מפצח אגוזים או מריצה, ויהא זה מנוף מהסוג השלישי, שבו הכוח מופעל בין

19 פוקנר, הערה 2 לעיל, עמ' 17.

20 אדף, הערה 17 לעיל, עמ' 15, 23.

נקודת המשען לבין המשא וזרוע הכוח קצרה מזרוע המשא, ולכן יש להשקיע בו מאמץ רב יותר מאשר בפעולה ללא מנוף (באופן זה מחוברים שרירי הגפיים כך שמתקבל טווח תנועה גדול אף שמידת ההתכווצות של השריר מוגבלת). אם כך, בכל פעולה קטנה של הידיים או הרגליים, אנחנו משתמשים למעשה בעקרון המנוף.

בספרו *World Hypotheses* מחלק הפילוסוף האמריקאי סטפן פֶּפֶּר את שלל תפיסות העולם הפילוסופיות לארבע קבוצות, שבכל אחת "שולטת" **מטפורת אֵם** שונה. מטפורת האֵם, לטענתו, היא הגורמת לנו להבין את העולם באופן זה ולא אחר. אחת מתפיסות העולם שפפר מונה בספרו היא **מכניזם**, ומטפורת האֵם המדגימה תפיסה זו עניינה מנוף או מכונה.[21] תפיסת העולם המכניסטית היא העומדת ברקע שלל המטפורות שאני מבקשת לחקור, אלה שתחומי המקור שלהן הם חומרי גלם ושיטות עיבוד.

אף שלא נגעתי עדיין בהיבטים רבים אחרים של מטפורת העיבוד ביצירתו של אדף, היבטים שאני מקווה עוד להוסיף ולחקור, אסיים כאן את מאמרי בציטוט המטיל ספק בריא בכל המאמצים, ובכללם זה שלי, להבין את המציאות ובתוכה את הספרות: "והמציאות, הוא אומר, המציאות... היא מורכבת מהרבה מאוד **כוחות** שאין שום תיאום ביניהם, אין מזימה אחת כוללת, זאת הבעיה הדוחקת".[22]

המכון לאתנולינגוויסטיקה במחלקה ללימודי עברית, ארמית וקָראוּת
באוניברסיטת אדם מיצקביץ', פוזנן שבפולין

21 Stephen C. Pepper, *World Hypotheses*, Berkeley: University of California Press, 1972. תאוריה זו משמשת היום חוקרים מתחום הארגון, הפסיכולוגיה והמדעים, אך למיטב חקירתי, איש עדיין לא השתמש בה כפי שאני מתכוונת לעשות, בתחום המטפורות בספרות.

22 אדף, הערה 14 לעיל, עמ' 198.