

הומור בקליפים ישראלים: מ"אצל הדודה והדוד" ועד ה"אריסה"

ד"ר אריאל פרידמן*

תקציר

המבנה הקצר של הקליפ והתחבולות הטכניות המרובות, מסייעים לקליפים מסוגים מוזיקליים וז'אנריים שונים להיות "בדיחה קצרה" שעל פי רוב מבוססת על עקרון אי-ההלימה, המחוזק על ידי המפגש הקומי בין שלוש השפות: המילה המושרת, המוזיקה והביטוי החזותי שבקליפ. הניתוח מבוסס על איסוף שיטתי של קליפים הומוריסטיים מערוץ המוזיקה הישראלי ועל פנייה בפייסבוק לקהלים שונים בכדי לציין את הקליפים המצחיקים ביותר לדעתם. ניתן לזהות שלושה סוגים עיקריים של הומור בקליפים ישראלים: הומור פיזי-טכנולוגי המבוסס על פורמט הקליפ עצמו המאפשר משחק משועשע ויצירתי עם שלל פעלולי וידאו, הומור פוסט-מודרני גדוש ציטוטים מן התרבות הפופולרית, חשיפת התחבולה של עשייתו ולעתים שימוש גם בפרודיה, קרנבל, פסטיש, ואפילו בסאטירה לצורך עיסוק בבעיות חברתיות מקומיות או עולמיות, והומור סקסיסטי, משפיל נשים, הנוכח בקליפים ישראלים בצורה בולטת.

מילות מפתח: קליפים, הומור, פוסטמודרניזם, קרנבל, "אריסה", תיאוריית אי הלימה, מיננות

הומור בתקשורת ובקליפים

קהלי התקשורת נמשכים להומור וההומור מופיע בכל צורות הבידור בתקשורת, גם בתוכניות שאינן קומיות בהגדרה כמו למשל בחדשות, בספורט, באופרות סבון, בפרסומות וכמובן גם בסרטי קולנוע, אפילו במוותחנים ובסרטי אימה. במחקר הסתבר כי למעלה מ-75% מהסרטים הנמצאים בראש טבלת מאה הפופולריים ביותר הם קטגוריה של קומדיה המעורבת בז'אנר קולנועי אחר (King, 2003). השימוש בהומור במשחקי מחשב נמצא כמאתגר קוגניטיבי ואינטלקטואלי, כמגייס למשחק וכמגביר הנאה ומעורבות במשחק (Dormann & Barr & Biddle, 2006) ובהשוואה בין-תרבותית של השימוש בהומור בפרסומות, נמצא שתרבויות שונות משתמשות בפרסומות במבנים הומוריסטיים דומים של אי-הלימה קוגניטיבית (Alden et.al.1993). הומור פוסטמודרני נוכח בסדרות טלוויזיה דוגמת "משפחת סימפסון" וביתר שאת בסדרות מאוחרות יותר כמו "סאות'פארק" המאופיינות בהומור אמביוולנטי: מחד גיסא הומור העושה שימוש ב"אירוניה פוסטמודרנית" מנותקת וקלת דעת, ומאידך גיסא דווקא היכולת של האירוניה הזו להיות נועזת ובוועטת, שובבה ורפלקסיבית (Bybee, & Overbeck, 2001; Franklyn,2006) ושכוחה גם לעורר ולפתח מודעות ביקורתית-חברתית משמעותית. החופש שיש לסדרות אלה להיות נוקבות וביקורתיות נעוץ גם בשימוש בשפת האנימציה, המאפשרת שחרור ממגבלות שיש לסדרות ריאליסטיות ולהומור להיות פרוץ יותר.

* ד"ר אריאל פרידמן, ראשת החוג לתקשורת באורנים - המכללה האקדמית לחינוך
Arielle_F@oranim.ac.il

ההומור בתקשורת הישראלית נחקר במגוון של אמצעי תקשורת, ז'אנרים ומופעים תרבותיים כגון חקר הקאנון הקומי הטלוויזיוני בפריים טיים הישראלי (שיפמן, 2008; זנדברג, 2008; מנדלסון-מעוז, ושטייר-לבני, 2010) דמויות של "מורות מחפשות", כלומר דמויות של מורות נשים המגולמות על ידי גברים, בקומדיות טלוויזיוניות (טורין, 2014), השוואה בין תוכניות קומיות בעלות אוריינטציות אידיאולוגיות סותרות, המופיעות בפריים טיים הטלוויזיוני לעומת אלה המופצות באינטרנט (לוי, 2013), האופן בו שינה האינטרנט את ההומור האתני העכשווי בבדיחות דואר אלקטרוני (Boxman-Shabtai & Shifman, 2013)) והשימוש בהומור כאמצעי לביקורת חברתית ופוליטית בצילומי עיתונות ישראלים (כהן, 2011).

התיאוריות המסבירות את ההומור מסתכמות בספרות המחקר בשלוש עיקריות: תיאוריית השחרור וההרפיה, תיאוריית העליונות ותיאוריית אי-ההלימה (Mulder & Nijholt, 2002; Buijzen & Valkenburg, 2004; Berger, 2005; Dormann, Barr & Biddle, 2006). ואולם מוסכם על חוקרים כי מצבים רבים של הומור יכולים להיות מוסברים על ידי יותר מתיאוריה אחת (Buijzen & Valkenburg, 2004).

מבין שלוש תיאוריות אלה, התיאוריה השלישית תיאוריית אי ההלימה, שהיא גם הנפוצה ביותר מבין התיאוריות על ההומור, מסבירה את ההומור במרבית הקליפים הקומיים, הן בשל השפה האופיינית לקליפים והן בשל היצירתיות המגולמת בעצם השילוב בין השפות השונות בקליפ. תפיסה ויזואלית "קליפית" מזוהה עם קצביות וחדושים טכנולוגיים, שוטים קצרים ביותר, עריכה קופצנית הכפופה לקצב של המוזיקה, צילום תזזיתי, תנועות מצלמה חדות, פעולות וידאו ופעולות מחשב ודימויים חזותיים עזים ולעתים מעוררי מחלוקת (פרידמן, 2009; Goodwin, 1992; Vernallis, 2004). סגנון זה יצר את מה שנקרא "האסתטיקה של ה-MTV", סגנון שנוכח גם בטלוויזיה, בפרסומות ובסרטים, כשהעריכה היא מרכיב מרכזי של האסתטיקה הקליפית, ובמידה רבה היא המבדילה את הקליפים מז'אנרים אחרים. בשימוש באמצעים טכנולוגיים, העדכניים ביותר, קיים בקליפים פוטנציאל לממש רעיונות יצירתיים ולשחק בחומרי מציאות, לפרקם ולבנותם מחדש. יכולות המחשב ההולכות ומתעצמות למזג ולערבל אין ספור מקורות תמונה מגוונים, כגון צילומי לייב חדשים, צילומי סטיל, חומרי ארכיון בכל צורה, קטעי אנימציה בכל טכניקה וכיו"ב, מאפשרים ליצור יצירה "חדשה" בעלת משמעות חדשה, ובכך לבטא את היצירתיות שלהם. זיידמן טוענת, בהתבססה על קסטלר (זיידמן, 1994) כי היסודות המשותפים להומור וליצירתיות הם "בחשיבה רב כיוונית השונה מן המקובל, יכולת מעבר ממסגרת התייחסות אחת לאחרת, הצעת פתרונות חדשים ומקוריים, יסוד המשחקיות, הפעלת הדמיון, שחרור מכבלי ההיגיון, זיקה אל החלום, ספונטניות, הפתעה ואי הלימה הם היסודות המשותפים להומור וליצירתיות" (שם, עמ' 42). הקליפים ההומוריסטיים שיידונו כאן מכילים רבים מהמאפיינים הללו ונותחו על פיהם. הקליפים עוסקים אסתטית ותמטית באי התאמה, בבלתי צפוי, ובמשמעויות נסתרות המתגלות לפתע באמצעות הפרה, או הפרעה של הסדר הרגיל או המקובל באופנים שונים. ההומור, אם כן, עשוי להימצא בז'אנר הקליפי עצמו על מאפייניו היצירתיים שנמנו לעיל ובכל אחת מן השפות המרכיבות אותו עצמו: הומור במוזיקה, במילות השיר והומור חזותי שב"וידאו" של הקליפ.

מאמר זה עוסק בביטויים שונים של הומור בקליפים ישראלים והתפקידים השונים שיש להומור בטקסטים קומיים אלה, כמו גם תרומתה של "שפת הקליפ" למכלול הקומי.

המחקר

קורפוס הקליפים במחקר זה מורכב משניים עיקריים. האחד הוא קליפים מן השנים 2003 ועד 2009 שנאספו באופן שיטתי בארכיון ערוץ המוזיקה הישראלי (24) לצורך איתור קליפים שיש בהם הומור, והשני כולל קליפים ישראלים באינטרנט מתקופות שונות ועד היום, אשר נבחרו על ידי קהלים שונים, נשים וגברים, ובהם סטודנטים, תסריטאים ואנשי תקשורת באמצעות פנייה בפייסבוק, והוגדרו על ידם כקליפים מצחיקים או הומוריסטיים. חלק מן הקליפים שנבחרו על ידם הם עכשוויים וחלקם מימים עברו. נאספו בסך הכל בשני הקורפוסים תשעים וחמישה קליפים: עשרים וחמישה קליפים מערוץ מוזיקה 24, ושבעים קליפים מהאינטרנט. מתוכם נותרו לעומק חמישה עשר קליפים, שיש בהם מורכבות של השפות השונות בקליפ ושההומור בהם הוא מעניין במיוחד. שני קורפוסים אלה מציינים גם את הפלטפורמות המשתנות של הקליפים הישראלים והמעבר מערוץ מוזיקה ייעודי בטלוויזיה אל האינטרנט, בעיקר היוטיוב ורשתות חברתיות אחרות, שהפכו לזירות מרכזיות לצריכתם של קליפים בארץ ובעולם.

השילוב שבין תיאוריות של הומור לבין התיאוריה המולטימודאלית של הסמיוטיקה החברתית, שימש כאן בסיס לניתוח הקליפים. איתור עיקרון אי ההלימה הקומי נעשה באמצעות ניתוח מולטימודאלי הבוחן את השיטות הסמיוטיות השונות ("האופנויות") הנוכחות בטקסט נתון ו"חלוקת העבודה" ביניהן, כלומר את היחסים שבין השפות השונות בתוך הקליפ: השפה הוויזואלית, מילות השיר והמוזיקה (להרחבה ראו: פרידמן, 2014) וכיצד הללו יוצרות יחד וכל אחת לחוד את האפקט הקומי. שנית מנותחות הפרקטיקות התקשורתיות שבהן מתגלם השימוש במשאבים אלה: השיח, פרקטיקות הייצור והחשיבות של הבחירה באמצעי החומרי, העיצובי ואמצעי ההפצה (המדיום) להעברת המסר של הטקסט, ולבסוף כיצד טקסט מאפשר או מגביל את הצופה לא רק בנוגע לפרשנות הטקסט - כמו בניתוח חזותי - אלא גם כיצד הטקסט מפעיל בני אדם בתוך מרחב חברתי למשל משכנע, מלמד, ואפילו מניע אותם לפעולה (Kress and van Leeuwen, 2001; Kress, 2010). בניתוח שנעשה כאן נעשה שימוש באינטרטקסטואליות כדי לתאר הן את הפעילות הפרשנית של הצופים, והן את האמצעי הסגנוני שמתמשים בו במועד יוצרי הטקסטים במדיה (Ott & Walter, 2000).

הומור פיזי והומור נוסטלגי

מבין הקליפים ההומוריסטיים הישראלים יש שיכולים היו להיות מועברים לתרבות אחרת ומובנים בהם, שכן ההומור שלהם הוא אוניברסלי או כזה המבוסס על הומור פשוט וקל להעברה, למשל הומור סלפסטיק, הומור פיזי וליצני (clownish) ובדיחות חזותיות. הללו נראים כהשתטות, או משחק ילדותי ויצירתי בשילוב פעלולים טכנולוגיים בהם נעשה שימוש גלוי או סמוי, בקליפ עצמו (למשל כהן את מושון ב- [חלומות רעים](#); [מה קורה לי](#); וגם [מלמעלה עד למטה](#); יוני בלוד עם [זה לא קללא פשוט וסיבה לעזוב](#); ואפילו השתטות בקליפים מן המגזר הדתי למשל איתן קלינמן שצריך לשמח בריקוד חתן וכלה אך אינו יודע לרקוד - [ואני רוקד](#)). מבחינה תכנית ניתן לומר על "קליפי-שטות" אלה, כי לעיקרון אי ההלימה הקומי שדובר בו לעיל ניתן להוסיף כאן את "עיקרון ההיפוך בסולם ההיררכי" שהוא התהליך "המעלה את השולי והטריוויאלי... לדרגה עליונה בסולם ולפירוט בלתי צפוי" (רנן, 1987 אצל מרכוס, 2001, עמ' 10).

חלק מן הקליפים שנבחרו על ידי הנשאלים בפייסבוק הם במפתיע הופעות חיות הלקוחות מתוכניות עבר בערוץ הראשון משנות השמונים ואילך, דוגמת "להיט בראש" ו"עד פופ" וכן תכניות בטלוויזיה החינוכית, שהקרינו הופעות זמרים ולהקות על במה, למשל ב"זהו זה", והועלו עם השנים על ידי גולשים ליוטיוב. ניכר כי ישנה אצל קהלים אלה התרפקות נוסטלגית על שירי השתטות ופזמוני בדיחות ישראלים דוגמת [סוכר](#) – של שאול צירלין, [שלת לי מלאך](#) של משינה, [ענבים](#) של דורי בן זאב, כשהבסיס לצחוק הוא בעיקר מילות השירים ולא ההיבט החזותי של הקליפים, אך בעיקר היותם געגוע משועשע לעבר. [האשם תמיד](#) של יאיר ניצני נבחר גם הוא על ידי המשתתפים במחקר, שיר שיש לו מקום של כבוד בהיסטוריית ההיפ-הופ המקומית, שכן נחשב לניסיון המוקלט הראשון (1986) לבצע ראפ בעברית ולהציג דמות גרוטסקית של ערבי שהוא אזרח טוב, פטריטי ומנומס (דורצ'ין, 2012). דני סנדרסון מזוהה גם הוא עם כמה קליפים משעשעים משיריו ובעיקר [אצל הדודה והדוד](#) בבימוי של מוטי קירשנבאום מסוף שנות השמונים, אך בניגוד לקודמים שנמנו לעיל, סרטוני השירים שלו דומים יותר לקליפים של היום בהיותם סרטון קצר, לעתים עם מבנה סיפורי לינארי שלם, כשהצחוק נובע שם מהפעלולים החזותיים לא פחות מאשר המילים והמוזיקה. כך גם בקליפ של סנדרסון עם להקת גוזו [אימא ודני הלכו לים](#) המבוסס על סרטון אנימציה משולב בדמויות ריאליסטיות.

ככלל, קליפים הומוריסטיים ישראלים כמו קליפים "עולמיים", משתעשעים בטכנולוגיות עדכניות לזמן ומתעסקים באופן מחויך בנושאים אוניברסליים כגון קפיטליזם, מקומה המרכזי של התקשורת בחיי היומיום, ריקנותה של התרבות הפופולרית, אובדנם של ערכי עבר וגעגוע להם וכדומה. אך אלה נוצקים לתוך ייצוגי ישראלי מקומי תוך עיסוק גם בסוגיות ייחודיות. הקליפים המעניינים הם המורכבים יותר, כאשר הטקסט בהם ניחן ברמות נוספות על השעשוע לשמו וטעון ברבדי משמעות נוספים. הקליפים הללו הם על פי רוב בעלי מאפיינים מקומיים מובהקים, כאלה המבוססים על שימוש עשוי היטב בשלוש השפות, וכן כאלה המצויים בתוך הקשר חברתי, פוליטי ותרבותי שיש בו מורכבות לכשעצמה.

הומור פוסטמודרני וקליפים

כז'אנר פוסטמודרני מובהק (Kaplan, 1987), סוגים מסוימים של הומור הם אינהרנטיים לקליפים כמו לפוסטמודרניזם. ההומור בקליפים נובע מן היכולת לברוא מציאות משלהם, מציאות שהיא כמו בפרסומות הקומיות-הפוסטמודרניות מציאות נסבלת, שמחה ומספקת (Kavanagh & O'Sullivan, 2006). לפי קפלן (Kaplan, 1987) המאפיינים הפוסטמודרניים בקליפים הם נטישת אמצעים נרטיביים מסורתיים כמו למשל יחסי זמן-מרחב, סיבה-תוצאה והמשכיות, ועריכה שמשבשת את המוסכמה ההוליוודית הקלאסית של שוט ושוט נגדי. לפיכך מן הבחינה הנרטיבית קליפים מכריזים על עצמם כלא מצייתים למוסכמות של צורה ומבנים מקובלים של סיפור ומבחינת הסוגה, הם מאופיינים בטשטוש והיברידיזם ז'אנריסטית וסירוב גם למוסכמות תמאטיות (למשל אהבה), וכן הסמכת דימויים שאינם בהכרח שייכים זה לזה ולכן אין ביניהם שרשרת קוהרנטית. על אלו היא מפנה תשומת לב מיוחדת למעמדם של הסימנים כ"ייצוגים" ולעיסוק המרובה ב"רפלקסיביות עצמית", כלומר לעצם הפעולה של יצירת הטקסט מצד אחד ושל פעולת הצפייה מן הצד השני. האמירה האידיאולוגית המפורשת מוחלפת בעמימות או בסירוב לעמדה אידאולוגית אחת. אינטרטקסטואליות חשובה במיוחד לניתוח קליפים באשר

היא בוחנת את האינטראקציות שבין טקסטים שונים, היוצרים שלהם ועולמם של הקוראים אותם (Meinhof & Smith 2000).

בקליפים הקומיים שכיח למצוא פרודיות העשויות גודש של ציטוטים משועשעים מן התרבות הפופולרית והלך רוח כללי של חוסר רצינות ושעשוע באמצעי הביטוי עצמם. הפרודיות הללו מאופיינות ב"פסטיש" שהוא על פי הגדרת גיימסון "פרודיה ריקה, פסל שענינו סומות" (עמ' 34) זהו למעשה החיקוי הפוסטמודרני החף מיומרות סאטיריות וכן כזה הנובע מ"היעדרו של פרויקט קולקטיבי גדול כלשהו וגם את אי-זמינותה של השפה הלאומית הישנה עצמה" (שם). ההתפרקות הסכיזופרנית של הזהות האישית עליה מדבר גיימסון ב"מות הסובייקט האינדיבידואלי" הינה אובדן תחושת זהות אחדותית הגורמת לנו לחוות את החיים כמקטעים ללא רצף, אשר נובעת מהם שטיחות ורדידות רגשית. הצחוק והפרודיה הינם למעשה כלים כדי להתמודד עם האבסורד, הריקנות והיעדר המובנות והעומק. בניגוד לאפיון הפסימי של הפוסטמודרניזם אצל גיימסון, רואה אן קפלן (Kaplan, 1987) במאפיינים אלה בקליפים, טכניקות כמו-אוונגרדיות בעלות פוטנציאל חתרני, ואילו האטצ'ון (1986[2008]) רואה בפרודיה אמצעי של הפוסטמודרניזם לנצל את הקונוונציה, להבנות אותה ואחר כך לחתור תחתיה ובניגוד לגיימסון היא לא רואה בפרודיה חיקוי לעגני וריק, כי אם עיסוק בשיח ובעולם המשמעויות שמחוץ ליצירה.

מאפיינים פוסטמודרניים הנוכחים בקליפים קומיים הם חשיפת התחבולה והמלאכותיות של העשייה התקשורתית (כמו בקליפ עשר של קוואמי), חשיפת ההקשר הכלכלי והתרבותי, שבו נוצר הקליפ כגון מערכות קפיטליסטיות והתקשורת כממסד כזה (למשל סוליקו ואקסום ב [פתאום באנו](#)), או פנייה מודעת לנוסטלגיה אל מול המציאות העכשווית (למשל [איפה הן הבחורות ההן](#)), שטטוש הגבולות הטקסטואליים באמצעות פרודיה ואירוניה ושימוש בהומור כדי לערער על תפיסות מסורתיות לגבי ממסדים, רעיונות, מטא-נרטיבים (לדוגמה [הורה נדלנים](#)). כך גם נוכח הומור עצמי ונונסנס כחלק מהתפיסה האירונית הכוללת (למשל [חניה מן גיה](#)), ובעיקר עיסוק בתקשורת עצמה כנושא בתוך הקליפ וייצוג פרודי של תעשיית התקשורת והמוזיקה, הסטריאוטיפים בה ועולם הסלבריטאות (למשל [כמה זה יפה שאנחנו יחד](#), [הורה נדלנים](#), [פתאום באנו](#) ו- [3:20 דקות](#)).

הקליפ [הורה נדלנים](#) (2007) הוא דוגמה לשימוש משוכלל בהומור חזותי ייחודי ויצירתי באנימציה, ובולט בו השימוש בהומור מילולי החובר להומור חזותי ומוזיקלי. עמדת הטקסט היא סטירית ופרודית כאחת, כשמילות השיר של קובי אוז מסייעות ומעבות את ההומור החזותי, וגם המוסיקה שלו שהיא "מחוייכת" אף היא בשל השילוב שבין מוסיקה מזרחית האופיינית ללהקת טיפקס, יחד עם מוטיבים של הורה שאינם מסתדרים זה עם זה במקור ובאופן טבעי. [מילות השיר הורה נדלנים של קובי אוז](#) - עושות שימוש משוכלל במשחקי לשון. הן מבוססות על עיקרון של מילה היוצרת עולם אסוציאטיבי הנקשר לציונות של פעם (למשל הגשמה, התיישבות והפרחת שממה) ומיד אחריה מוצמד מושג עכשווי המהפך את משמעותה של המילה הקודמת, המקעקע או שובר את המיתוס: "כרמים- טרקטורון", "גפנים- בטון", "שדות - של תעופה", "מושב - לעוד טיסה". כמו כן ישנן קפיצות לסירוגין בין משלבים שונים של העברית, למשל שימוש בפועל "לגדוע" שכמעט לא נעשה בו שימוש בעברית מדוברת לעומת הפועל "לשים" בשורה מיד אחר כך, המשמש במשלבים הנמוכים של העברית העכשווית כפועל סינונימי למגוון רחב של פעלים אחרים. או הביטוי במשלב עברי נמוך וגבוה לסירוגין לדוגמה: "התקרנפה לי כבר כל החיבת ציון" כך

שמתקבל אפקט קומי הנוצר מ"לשון עירוב" (מרכוס, 2001). כמו כן נשזר בשיר גם סלנג (לחיות בג'ורה) ואפילו מומצאים בו ביטויים חדשים בשפה העברית כמו למשל "להפריס את הפרסים", על משקל "להפריט את הפרטים" (בשורה הקודמת) וכרפרנס לנושא ההפרטה שלא מופיע בצורת לשון מפורשת זו, אך הוא הנושא המרכזי של השיר כולו, דהיינו ההפרטה ותרבות הצריכה שהשתלטה כאן. בנוסף לכך נשזרות בשיר מילים באנגלית כך שהן הופכות לחלק אינטגרלי ממבנה המשפט העברי (והטיות הריבוי שלו) כמו למשל: "גיטלגים", "פרוספריטי", "ואין אנדו", "די-גי", בכך משתקפת האמריקניזציה של השפה ושל התרבות הישראלית כולה. ארגון הטקסט החזותי הוא כזה שהוא צמוד למילים של אוז ומאייר אותן אך נותן להם גם אינטרפרטציה משלו ובכך מחזק את משמעותן. הקליפ עשוי אנימציה סאטירית וקריקטורלית ברמה גבוהה, השואבת השראה מכרזות, גלויות ולוחות שנה מתקופת ראשית המדינה בשני העשורים הראשונים



הקליפ בנוי מבחינה חזותית כך שכל הדמויות המצוירות פונות אלינו ומביטות בנו, מה שנותן תחושה של הופעת ריקודי-עם על "במה", השזורה בהופעת טלוויזיה או הטלוויזיה כמופע גם כן (למשל החדשות, דוגמת חיים יבין בתמונה להלן). התמונה המדמה במה וההשתלשלות מתרחשת לפניך, הופכת אף היא לעוד דימוי של מופע הורה המשולב בתחבולות השכפול שלו עצמו. כיוון שמבחינה אידיאולוגית הקליפ מספר לכאורה כיצד ערכיה הבסיסיים והתמימים של הציונות המגולמים בסמלים של ריקוד ההורה, הצבר, היונה וכדומה פינו מקום לערכים של מסחריות, תקשורת ונדל"ן הוא גם מערער על עצם קיומה של המשמעות שלהם כסמלים, שכן הקליפ בנוי בבסיסו מדימויים שאינם ולא היו אף פעם המציאות "האמיתית". כלומר אלו הן השתקפויות של הדימויים שהיו מקובלים בתרבות החזותית הפופולרית הישראלית ואשר הם מצידם בנו את התפיסה התמימה הזו של "הציונות של פעם". הטקסט כולו הופך אם כן לסיימולאקרה, ובמילים אחרות נוסטלגיה לדימויים עצמם ולא למסמנים במציאות. הקליפ משתמש בסטריאוטיפ של הישראלי או "הכל ישראלי" ואלה משוכפלים גם כאשר הם הופכים אחר כך לקונות בקניון כשאיך בתוכם מגוון אישי או בינתרבותי. השכפולים האינסופיים האלה של הדמויות בשורות (רוקדות, רוקדים, קונות, דיילות) עולים בקנה אחד עם רעיון ההאחדה וכור ההיתוך הציוני וההתייצבות בשורה אחת כמטפורה. הקליפ רצוף אם כן בסמלים של ארץ ישראל והציונות כפי שהוצגה בתרבות החזותית הישראלית בראשית ימיה של המדינה, מטוסי חיל האוויר יוצרים באמצעות עשן הסילון מגן דוד, פרח חרצית עם כובע טמבל מניף את דגל ישראל, התנועות האופייניות לריקוד ההורה, לדוגמה בנים בכריעת ברך ומחיאית כפיים לבנות החגות סביבם, קקטוס הצבר (בתמונה לעיל) שהוא עצמו דימוי מתגלגל של "קישקשתא" - הקקטוס האנושי-מיתולוגי מהטלוויזיה החינוכית. לשורות רוקדי ההורה האנונימיים בתלבושת כחול לבן וכובע טמבל

מצטרפים חיים יבין בשחור לבן, הצבר, יונה עם עלה של זית, חתונה עם "רבע עוף"



(ו"הרבע עוף" הזה חבוש כובע טמבל ומחזיק דגל ישראל), כולם רצים ועולים על מטוס אל-על. לתוך הסמלים הרגילים משתרבים בתחילה עיוותים קטנטנים כמו למשל מגיני דוד קטנים על השדיים המתנועעים לריקוד ההורה של הבנות המחוללות בלבוש האתני המקובל, ההשקיה שעמדה בבסיס "הפרחת השממה" מצמיחה מגדלי בטון. אנדרלמוסיה של ממש נוצרת במטוס של אל על כאשר הדיילות צריכות להתמודד עם ההתפרעות במטוס של הישראלים כאשר כל אחד עושה כראות עיניו ללא התחשבות, תפיחות גבריות על ישבנה של הדיילת, והילדים והתינוקות הצווחים כולם. המציאות של היום מוצגת גם באמצעות הקונות בקניון עם שקיות דמויות דגל עשוי שני פסי תכלת, אבל במקום מגן דוד במרכז יש את המילה sale (בתמונה לעיל). הקליפ הזה הוא אם כן ישראלי עד כדי כך ש"זר לא יבין" כמו למשל המשפט העממי משנות השישים המקבל כאן ביטוי חזותי קונקרטי כאשר הפרח הוא היורד האחרון "שמכבה את השאלטר" של המדינה.



הקליפ *הורה נדלנים* הוא אם כן סאטירה ללא רוע והוא מציג ביקורת ואמות מידה של טוב ורע במונחים של לפני ואחרי: פעם היה טוב, היום הכל התקלקל. הקליפ מצביע על הדרך אליה יש לחזור או לפחות מבקש להכיר ולבחון מחדש את ההתקלקלות של "המצב" הישראלי אך כל זאת לא מתוך כוונת פגיעה או התקפה. איה עמיקם יוצרת *הורה נדלנים*, תיארה (פרידמן, 2009) את המקורות החזותיים מהם שאבה השראה ליצירת קליפ זה:

"בשלב התחקיר ראיתי הרבה חומרים של ריקודי עם [...] למציאת הכיוון הוויזואלי חיפשתי בספרים ומקראות משנות החמישים והשישים בעיקר, שמייצגים את ישראל בדרך שכולנו גדלנו עליה; הילדים עם כובעי הטמבל והטנא, השדה החרוש עם הטרקטור, מגדל המים והברוש, באקוורלים ובסגנון נאיבי וציוני. הלוק שהתפתח בסוף כולל דמויות נאיביות בסגנון שמתלבש טוב על סגנון האיור שלי, ורקעים - קולאזים שהרכיב ואייר המאייר דוד פולונסקי, מתוך

סריקות של חומרים וטקסטורות מספרים ישנים שמצאנו בחנויות יד שנייה [...] השפה התנועתית גם היא נאיבית, שטוחה, אנימציית קאט אאוט בפלאש, שזו הטכניקה הכי פשוטה ומתאימה לסגנון הזה, אבל עדיין מדובר בהרבה דמויות וריקודים [...] סה"כ עבדו על הקליפ חמישה אנימטורים במשך כחודשיים [...] יש משהו כל כך מפרה בשיר הזה (של קובי אוז) שכל פעם שנתקעתי בלי רעיון השיר עצמו הוביל למשהו. "הורה נדלנים" בנוי מאותו תמהיל של מוסיקה כאילו נאיבית ותקופתית ומסרים ממורמרים ומפוכחים [...] אנשים מגיבים לקליפ בהתרגשות נוסטלגית, מזהים את כל הבדיחות הקטנות ההשפעות והציטוטים, מזכיר להם משהו מהילדות".

קליפ זה מהווה דוגמה משובחת ליכולת של טקסטים לבטא עמדה אמביוולנטית, שהיא מחד משועשעת אך בה בעת מתקיימים בתוך הקליפ עצמו רבדים, שניתן לקרוא כפרודיה, ואפילו קיומם של יסודות סטיריים, כאלה שבהם היוצרת עושה שימוש מודע באפקט קומי זה דווקא בשל מחויבותה החברתית, הערכית-המוסרית והאחריות הציבורית לתיקון ולחשיפת עוולות (מרכוס, 2001).

היפ הופ והציטוט הפוסטמודרני

חברי להקת "הדג נחש" מציבים עצמם בניגוד לסגנון הקשוח ו"מנטאליות הגנגסטרים" של ההיפ-הופ התל-אביבי של סאבלימינל ואחרים, והם, לעומתם, תופסים עצמם כמי שבאים ליהנות באמצעות ההיפ-הופ ולעשות כיו (Bernay, 2004). הקליפים של ה"היפ-הופ הציוני" השמאלני - לפי הגדרת חברי ה"דג נחש" את עצמם - אינם עושים שימוש בשילוב קטעי אקטואליה הנראים לעיתים בקליפים של ההיפ הופ הימני וגם בחלק מן ההיפ הופ העולמי, אלא הם מרכיבים את הקליפים שלהם מציטוטים אינספור מתוך טקסטים שונים בתרבות הפופולרית המקבלים ביטוי חזותי ויצירתי מתוך חירות אמנותית-קליפית רחבה למשל באמצעות שילובים שונים של אנימציה ודימויים ויזואליים בסוגים שונים של עבודת מחשב. הקליפים שלהם מופקים על ידי במאים שונים, כך שהסיבה ליצירתיות זו איננה הקשר שלהם עם יוצר קליפים אחד. עם זאת מבחינה תכנית הקליפים של "הדג נחש" לא רק משועשעים והם נושאים ונותנים עם המיתוסים של הציונות והם עסוקים בניפוץ מיתוסים עליהם גדלו, גם אם בסופו של דבר הם עושים זאת מתוך השיח הציוני עצמו, כפי שמתבטא למשל [במני ודבי](#) וכן [בלא פראירים](#), [הנה אני בא](#) ובקליפ [יום שישי](#) בתמונה להלן ובבימוי: ערן (שושו) שפניר, שם נקטפים ראשי חברי הלהקה כתפוזים ומובלים לשוק הירושלמי.



העובדה שאנו חווים את ייצוגי המציאות כמציאות באמצעות יצרני המיתוסים מודגמת במקרה של הקליפ *יום ששי* באמצעות מיתוס התפוז הישראלי, וכן בקליפ *גבי וגבי* באמצעות האייקונים המכוננים את הטלוויזיה החינוכית ודמויותיה המיתולוגיות - למשל סדרת הטלוויזיה החינוכית להוראת אנגלית "גבי ודבי" אשר משנות השבעים והשמונים מהווה חלק מהמטען התרבותי שעלו גדלו ילדים בארץ, והטלוויזיה החינוכית כתורמת את תרומתה בכינון מיתוסים של ילדות. מקל הקסמים בתכנית המקורית "גבי ודבי", עובר שינוי כאן בקליפ והוא מאפשר להם ללכת לאחור בזמן ובמקום, לפגוש את המיתוסים עצמם ולראות אותם בשקריותם. המוטיבציה של גיבורי הקליפ המצוירים *גבי וגבי* היא לפגוש ולספר להרצל איך הכל התקלקל כאן בינתיים כפי שמשתקף גם במילות השיר. יש לציין את מקומה של הטלוויזיה החינוכית כדימוי המזין את המאגר הקומי המקומי בקליפים שונים ובהם גם בקליפ *עכשווי יותר*, העושה שימוש באולפן טלוויזיה דמוי התוכנית "פרפר נחמד" עם דודו זר והשפם המוכר לכל ילד בקליפ [הקרקס של דולי](#) - [שינקין](#). סיפורים, אגדות ויצירת טלוויזיוניות וקולנועיות קאנוניות-עולמיות מתערבבות גם הן בקומי המקומי. לדוגמה הקקטוס מ"חנות קטנה ומטריפה" בקליפ [שתיל](#) של אינפקציה גדל בתל אביב, ובקליפ [דרך המלך](#) של *כלא 6*, נעשה שימוש בסיפור ובאייקונוגרפיה של הסרט "הקוסם מארץ עוץ", החל מסצנת הפתיחה כשהבקתה של הגיבורה דורותי מתעופפת, וכן השימוש בדמויות ידועות נוספות מהאגדה: מכשפה, כלב, איש הפח, הדחליל, יחד עם השיר "דרך המלך", שיר שייצג את ישראל באירוויזיון 1989, וממקם את האגדה המקורית שהפכה לקלאסיקה, בהקשר מקומי "קלאסי" מסוגו.

הקליפ של הקומיקאי לוקאץ' [אצלנו בשכונה](#), עם הפזמון החוזר "אני כושי יו יו", הוא פרודיה על ההיפ הופ השחור מאמריקה, תוך שימוש בעולם הדימויים השכיח של קליפים מסוג זה כגון מראות פשע, חבורות רחוב, עוני, סמים, אלימות כלפי נשים, וכן דימויים טיפוסיים של תרבות צריכה, נערות ומכוניות פאר תוך כדי מיקומם במקום לא להם. הדימויים הללו עולים בקנה אחד עם תיאוריית אי ההלימה הטוענת שאנשים צוחקים מדברים שהם בלתי צפויים ומפתיעים וסיבת הצחוק היא הפרה פתאומית של דפוס מצופה, תפישה פתאומית של אי התאמה, זו משמעות ומשחק עם משמעויות סמויות שנחשפות לפתע בצורה בלתי צפויה. הדימויים השגורים של ההיפ הופ נמצאים בקליפ זה בהתנגשות עם המילים והלוק של הקומיקאי הלבן והשמן, הנדמה כלא שייך לסצנה ובכך מתערער ומשתבש המסר כולו.

העיסוק ב"לא חשוב" ובשוליים החברתיים מאפיין את הקליפ של סוליקו ואקסום של הבמאי אסף בילט, [פתאום באנו](#), שנושאו הוא צמד חברים הלומדים את מלאכת הכנת החומוס ובאמצעות תבלין פלאי וקסום משיגים הצלחה מסחררת של החומוסיה החדשה שפתחו. השניים נראים, מתנועעים ובעלי מחוות גוף של מוסיקה שחורה. הם מחכים בתחנת אוטובוס בתל-אביב ושם הם מתוודעים למודעה הקוראת למי שנמאס מהטחינה לבוא ולהצליח בגדול עם החומוס. את מלאכת עשיית החומוס הם לומדים מ"הדוקטורים" לחומוס שחזותם ערבי ויהודי. הקליפ משתמש בעסק החדש של החומוס ובניסיונות של האנשים מהשוליים להיכנס לתעשייה, כמטפורה לתעשיית המוסיקה וההוכחה לאנלוגיה זו נמצאת לכל אורכו כמו למשל כאשר השניים לוקחים את הידע הישן שקיבלו לעשיית חומוס אך מטבלים אותו בידע חדש היוצא ממיכל תבלינים ששמו "אקסום", ואתו הם רוקחים בתוך קופסא הנראית כמו עמדת די-גיי. בסופו של דבר כשהעסק שלהם משגשג הם מקבלים לוח ממוסגר ועליו "פיתת הזהב" ממש כמו המסגרת בה

מוענק בדרך כלל "תקליט זהב". "אקסוס", שם התבלין שעושה את כל העבודה הוא שמה של הלהקה - שהיא מחצית מן ההרכב המבצע בקליפ זה - שנקראה על שם עיר באתיופיה שמאמינים שבה נמצאים לוחות הברית המקוריים. הסינר שילבשו אחר כך כטבחים יהיה בגוני דגל אתיופיה. ההומור של פתאום באנו הוא הומור מובהק של זהות והצחוק מתעורר גם כאן כתוצאה מדו-משמעות, מצירופים חדשים ומשחק עם משמעויות סותרות. הקליפ עוסק בצורה הומוריסטית ברב-תרבותיות בישראל תוך יצירת עירובים אנושיים, עירובי מאכלים ובעיקר היברידיות מוסיקלית ומילולית שהם המפתח להתחברות של שונים בארץ. הקליפ מציג את יחסי היהודים והערבים תוך הניכוס היהודי של המאכל הערבי האותנטי באמצעות סרטון הסברה מתקופת ראשית הפרסום בארץ כביכול, ועם זאת שיתוף הפעולה המתרקם ביניהם בכל זאת. העולים מאתיופיה משיגים את ההתערות שלהם דרך מאכל ערבי דווקא ושם המסעדה אותה פתחו הוא "אבו אקסוס" שאליו הם חייבים להכניס "תבלין" משלהם. מילות השיר ממחישות אף הן את העיסוק התכני בעירובים, למשל העירוב שבין הרסטפארי לבין היהדות (גיודאיה). בחסות ההומור, ישנה הסחת דעת לכאורה מן הבעיות החברתיות הקשות שנמצאות בטקסט (בקליפ) תוך הפיכתן לזירה לצורך שעשוע.

מניתוח הקליפים שתוארו כאן עולה כי הם מכילים מאפיינים פוסטמודרניים מגוונים ושקליפים ישראלים כמו ה"עולמיים", הם טקסטים אינטרטקסטואליים המכילים אינספור אזכורים לטקסטים אחרים בתרבות ואלה נועדו בחלקם לביקורת חברתית באמצעות שימוש משוכלל בהומור.

קרנבל, קרקס ו"אריסה"

הפוטנציאל של התנגדות באמצעות מופע קומי-גרוטסקי נדון על ידי בחטין (Bakhtin, 1984[1968]) שהתייחס במונח קרנבל למופע פולקלור הנוכח בתקופות שונות ובתרבויות שונות ומתגלם בטקסטים של אותה תרבות. מאפיינים "קרניבלסקיים" (carnavalesque) מתבטאים לפי בחטין באיחוד של שונים ובקומבינציות לא שגרתיות כגון רציני עם קומי, קודש וחול, אך העיקרון המרכזי שלו הוא בהשעיה של נורמות תרבותיות, דתיות, ערכיות ומוסריות והיפוכם של היררכיות וכללים רגילים המוחלפים על ידי מערך חדש ושונה המופעל רק בקרנבל. זהו הרגע שבו סדרי-עולם מתהפכים והשוטה/הליצן הופך למלך. הקרנבל לפי בחטין הוא השימוש במופע כדי להתמודד ולהתנגד למערכות כוח באמצעות הומור, פרודיה וסטירה.

בקליפים של [האריסה - ליין המזרחית הראשון לגיז](#), נעשה שימוש מודע בהומור כדי לייצר את החיבור הלא צפוי והלא מתקבל על הדעת בין הומואים לבין המוזיקה והתרבות המזרחית. את המהפכה שיצרו יש לראות בהקשר תרבותי-היסטורי כאשר בתחילת דרכם ב-2010, החיבור בין מוזיקה מזרחית לבין הומואים נראה בלתי אפשרי הן מכיוון שהתרבות המזרחית נתפסה כמי שאיננה מוכנה לקבל הומואים בתוכה ומן הצד השני התרבות ההומואית תפסה את עצמה כבעלת אוריינטציה קוסמופוליטית, כזו המוחקת כל זהות מקומית. הבעיה שניצבה בפני מפיקי הליין, יותם פפו ועומר טובי, בהפקת הקליפים הראשונים שלהם הייתה שבתוך ההיעדר התודעתי הזה והפרקטיקות התרבותיות שלו, לא ניתן היה לראות ולדמיין חיבור כזה ולייצר אותו בקליפים באמצעות שפה ויזואלית, מוזיקלית ומילולית כאשר אין שפה כזו בנמצא. באין כלים, עולם של דמיון או מאגר דימויים שכזה, ההחלטה שלהם הייתה לייצג את המזרחיות עם ההומואיות

באמצעות משחק עם הסטריאוטיפים שלה, השליליים והחיוביים כאחד. ייצוגי מזרחיות בתקשורת מבוססים על מה ששירן הגדירה (2001) כ "ייצוג האקזוטי", דהיינו ההחפצה של המזרחים והצגתם כסטריאוטיפים של עצמם. כך למשל היא מונה סטריאוטיפים של עניים, מובטלים ועבריינים כמו גם את החיוביים: חום ושמחת חיים, וכן "ים תיכוניות" רעשנית. סטריאוטיפים נוספים של מזרחים בתקשורת מזוהים עם אלימות במשפחה, גבריות שוביניסטית, בטלה, טיפשות ונכשלות ועל סטריאוטיפים חיוביים של משפחתיות מסורתיות, דתיות וכדומה, כאשר כל אלה מתנגשים וזרים מהותית לתרבות ההומואית. וכך בניגוד לייצוג הנלעג של המזרחי בקולנוע הישראלי (שוחט, 2005) שעל פי שוחט אופיין בחטא של "למזרח את המזרח", כלומר לעצב מזרח מדומיין ולשעתק את המזרחי כפרימיטיבי, האריסה עשו פעולה מודעת של ניכוס הדימויים הסטריאוטיפיים הללו לתוך הקליפים שהם יצרו, הגחיכו אותם וחגגו אותם. מאוחר יותר, עם התפתחות השפה הוויזואלית של האריסה, הם ייקראו לחגיגה הזאת "[קרקס](#)" - כשם הקליפ שעשו ביחד עם שרית חדד. המילה הזאת, לצד עוד מילים כגון פורח (פא רפה) ומילים בערבית שמוכנסות לשימוש יום-יומי - כגון סחונה, סמאללה וחרפנה - מזוהה מאוד עם שפת המותג של האריסה, ומשמשת שפה חדשה לתקשור החיבורים החדשים שעושה הליין.

בקליפים של "האריסה" נעשה שימוש מודע גם בסטריאוטיפים ההומואים כגון הדימוי המגוחך ובעיקר במשחקי מגדר. על פי בחטין היפוך תפקידי-מגדר והתחפשות חוצת-מגדר בריטואלים הקרניבלסקים נועדו לצורך אתגורן של קטגוריות מוסכמות. יצירת הגוף הגרוטסקי במופעי הקרנבל הוא שימוש מודע ומכוון בנמוך ובוולגרי, תוך ערעור באמצעותם על הגבוה וה- "נקי", ובפרט ערעור על הגוף הממושטר, הבורגני והמוצנע, לעומת הצגתו לראווה. חציית מגדר מתבטאת ב"אריסה" באמצעות אמן הדראג המרכזי של הליין אוריאל יקותיאל, המשתמש במאפייני דראג/קאמפ אופייניים. לפי מאירי (2011) האמנות, התרבות והפרקטיקה של הדראג מתאפיינים בשלושה עיקריים היוצרים תרבות קאמפית הומוסקסואלית: סתירה מהותית עקב ניגודים חזותיים ומוגזמים, תיאטרליות כלומר דגש על הנראות של הדברים ולא הפונקציונליות או הפעולה שלהם ולבסוף הומור - שהוא אסטרטגית ההתמודדות עם מכאובי הנפש, ומנגנון הגנה המגויס למאבק בסטיגמה ההומואית. לדוגמה בשני קליפים של אריסה, שניהם מ-2011, ניווכח בצירוף בין שלושת המאפיינים הקאמפיים שתוארו לעיל. הקליפ של [אריסה עם רינת בר](#), נראה כמופע תיאטרלי על במה ועליה תפאורת בדי סאטן וטול מוזהבים, רקדנים וזמרת בריקוד ומוזיקה הודים בעלי מחוות טיפוסיות בצירוף אי-התאמות קומיות שונות כמו למשל הגבר העירום משמאל (בתמונה) העונד שרשרת "חיי" "ערסית" ישראלית, ובעיקר נוכחותו של הפרפורמר המרכזי, יקותיאל - גבר שעיר ומשופם הלוש בגדי נשים, עונד תכשיטים ואביזרים מוגזמים ואיפורו כבד ולצדו אישה המדגישה בנוכחותה את הניגוד ביניהם ואת היותו "לא אישה" למרות המאמץ הגרוטסקי. לרגעים הוא מופיע בקליפ כששמלתו קצרה מדי וחושפת תחתונים כמו של ילדה קטנה, והוא גם "נתפס" במצלמה כשהוא חובט, שוב בצורה אינפנטילית, במתחרהו על תשומת הלב של הצופה.



הקליפ ["אריסה עם ליאת בנאי"](#) משתעשע בצירופים בלתי אפשריים של קודש וחול: דת ומיניות, הומואים וברסלבים. הקליפ משתמש בהמנון ברסלבי ידוע שמתנגן על ידי חברת נערים הנוסעים ברכב טרנזיט מוכר של ה"נחמנים", כזה העוצר בערים ברחבי הארץ ומשמיע מוזיקה רועשת באמצעות רמקולים וריקוד גברים ברחוב. הנערים בקליפ לבושים חולצות לבנות מכופתרות, ז'אקטים שחורים, פאות ארוכות, טליתות וכיפות לבנות עם הכיתוב: נחמן מאומן. כולם שרים באקסטזה אופיינית מוזיקה מזרחית עם המילים המשמעותיות הבאות: "הקדוש ברוך הוא אנחנו אוהבים אותך"; "הקדוש ברוך הוא אנחנו הילדים שלך" ובעיקר: "איזהו הגיבור הכובש את יצרו", אלא שכאן כל אלה בשילוב מחוות אהבה, ליטוף ונשיקה של הגברים בקליפ. יקותיאל מאופר בכבודות כך שהמראה הברסלבי שלו מתערבב לא רק במופע הדראגי ההומאי הלא קשור אליו, אלא מעניק לגבריות שלו מראה חדש של דראג-דוסי. הסוג הנחות יותר מבחינה מקצועית וחברתית מבין סוגי חקייני הנשים בתרבות הדראג נחשב זה המלווה בתנועות שפתיים, שירים מוקלטים של זמרות ידועות (מאירי, 2011). כאן החיקוי בליפ-דאב הוא של זמרים-גברים, מה שיוצר ערעור נוסף גם על הסטראוטיפ הדראגי של חיקוי נשים. המופע הקומי והעולץ רותם את ריקוד הגברים הדוסי-אקסטטי המוכר והופך אותו לריקוד הומואים שברגיל מורחקים מציבור זה ואינם נחשבים "לילדים שלו" בשום אופן.



באמצעות הומור קרנבלי-קאמפי כמתואר, יצרו "האריסה" חיבור חדש אפשרי ומקומי במובהק של מזרחיות וגייז, עד כי כיום, רק חמש שנים אחר כך, הוא נתפס כמתקבל על הדעת ונכנס לזרם המרכזי המיוחל.

מהלך הניתוח שתואר כאן תואם את תיאוריית הפעולה החברתית הבוחנת את המערך המגוון של יחסי גומלין של האדם עם סביבתו החומרית והסמלית ובוחר "לא רק את משמעויותיהם של הטקסטים... אלא כיצד אלה ממוקמים ומובנים כחלק מן הפרקטיקות השגרתיות של חיי היומיום של בני האדם" (קמה, 2002, עמ' 148). כלומר תהליך השינוי שתואר כאן נובע מתוך מגוון של פרקטיקות תרבותיות ותהליכים חברתיים מקבילים, אך הניתוח כאן התמקד יותר במקומם של הטקסטים, הקליפים, בשינוי זה.

לפי באטלר (1990 [2007]) "באמצעות חיקוי של מגדר, הדראג חושף מבלי משים את המבנה החיקויי של המגדר עצמו – וכן את הקונטינגנטיות שלו" (עמ' 340). גם הזהות המקורית שעל פיה מעצבים זהות מגדרית היא על פי באטלר חיקוי ללא מקור ולכן באמצעות החזרה של הדראג על הפרפורמנס (מבעי ביצוע) של הפרודיה המגדרית, הוא מערער על המהותנות המגדרית ושבעקבותיה "אובדנה של תחושת ה"נורמליות" עשוי להתגלות כמצחיק כשלעצמו" (שם, עמ' 341). העיסוק בזהויות מגדר בפרודיות של האריסה באמצעות חזרה שוב ושוב על דימויים חקייניים, הפוכים, מוגזמים, צבעוניים וקייטשיים, מערערת על מוסכמות ומעוררת לרפלקציה על מוסכמות אלה ממש תוך שהם מחזקים את התפיסות האנטי מהותניות שהשתרשו זה מכבר לגבי גוף, מגדר וזהות מינית. זאת ועוד, בחברה הישראלית הגבר הנשי בעל המאפיינים היהודיים ובעיקר הדתיים, מסמל את היפוכה של הציונות שלא לדבר על הגבר המונֶשָה ובוודאי הדראג המפנה עורף למאפיינים המרכזיים של הגבריות המצוואיסטית והמיליטריסטית הישראלית, ומאיים אפילו על החברה ההומואית עצמה (Padva & Talmon, 2008).

באמצעות עבודה שיטתית על קליפים מושקעים המשוקים מסיבות הצליחו ב"אריסה" ליצור שינוי תודעה וחיבור אמיץ בין קבוצות חברתיות אשר לכאורה מתנגשות באופן אימננטי. אומר פפו: "ערסים שרים עכשיו שירים עם דימויים של הומואים ומילים הומואיות בצורה לא מרוככת. תל אביב נתפסת לכאורה בתרבות ה'ערסית' כתמצית הרע: שמאלנית, אשכנזית, חילונית. באריסה הם עוברים היפוך בדימוי של תל אביב באמצעות אתגור של מה שרואים וחושבים על תל אביב, על העולם". ואכן השיר [תל אביב](#), במקור של האריסה בביצוע עומר אדם, היה לשיר המושמע ביותר במסיבות ואירועים בכל רחבי הארץ והקליפים של האריסה זוכים לעשרות מיליוני צפיות.

תעשיית המוזיקה המזרחית מצדה היא במהותה שמרנית במובנים רבים ואיננה מבקשת לבצע מניפסטציה של "אחרות", מצד שני היא בכל זאת מבקשת להיות אנטי מיינסטרים במובן של הנסיון לשמור על זהות מבודלת של מוזיקה מזרחית כלומר לחבור אל המיינסטרים אבל כאחרים, כנבדלים מן המוזיקה הישראלית. החיבור של המוזיקה המזרחית להומואים באמצעות "אריסה" מאפשר את קיום האחרות הזו באופן שונה. "ההומור באריסה איפשר מהצד של המזרחית את מימוש הזהות המזרחית במיינסטרים כלומר מימוש של האחרות של המזרחיות באופן שונה, ובאותה המידה הצלחת ההומואים לחדור אל המיינסטרים לא דרך ה"כל ישראליות" של אסי עזר אלא דרך משהו הדחוי על ידי המיינסטרים" אומר פפו על המהלך שהם עשו. הבעיה של המוזיקה המזרחית ההומואית היא מבחינה זו כיצד להיכנס למיינסטרים מבלי להיטמע בו, כלומר השאלה בדבר השמירה על "האותנטיות" הכפולה שלהם, שאלה שנוכחת ומעסיקה רבות גם תרבויות מוזיקליות אחרות. למשל זוהי סוגיה אופיינית ומהותית לתרבות הרוק מראשיתה או ההיפ הופ מראשיתו, וגם בכל תת-תרבות המעוניינת מחד לשמר את מסריה ואת ערכיה "האמנותיים" ו/או המרדניים, אך מאידך ובה בעת מאוימת אותה תת-תרבות בהטמעה לתוך תרבות גלובלית, מסחרית ומיינסטרימית שמלכתחילה הגדירו עצמם יוצריה נגדה (McLeod, 1999; Hess, 2005; רגב, 1995).

בתוך עידן עכשווי של הכלאות ועירובים מוזיקליים, ה"מוזיקה המזרחית" אכן מכילה מאפיינים שונים מן הבחינה המוזיקלית (Halper et al., 1989). על פי הלפר וחבריו, מוזיקה מזרחית עושה שימוש ייחודי באלמנטים מוזיקליים סטריאוטיפיים מזרח תיכוניים, כאשר צורה נוסחתית זו

הופכת לקודים של מוזיקה מזרחית כללית, שאיננה מזוהה עם קבוצה אתנית מסוימת: "קודים אלה הפכו לעוד יותר מיוחדים כאשר הם מתערבבים עם קודים סוציולוגיים של דימוי, טקסט, וסביבה" (p. 135). ההיברידיזציה, שהיא כאמור מאפיין מהותי של המוזיקה המזרחית, נתפסת על ידי הורוביץ (Horowitz, 1999) כהיברידיזציה מודעת ואסטרטגית מצדם של המוזיקאים המזרחים, מבחינה זו שהם תופסים את השילוב החדש והאחר שהם טוו ביצירתם כחתימה תחת הצגת הישראליות כאחידה והומוגנית ואת העירוב בין זהויות מזרחיות ואשכנזיות כמשפיע על שתי הזהויות. מאידך גיסא המוזיקה המזרחית נתפסת גם כמי שעברה בשנים האחרונות תהליך כפול של הטמעה וטשטוש. ההטמעה מתחוללת באמצעות אימוץ מאפייניה של מערכת שכבר התקבלה כבעלת יוקרה, דהיינו הפזמונאות הישראלית (אבי אקושטי אצל: שמואלוף, 2006), ואילו הטשטוש או "ההתרככות" היא של מאפייניה הייחודיים הערביים והטורקיים, לטובת התאמה עם המוזיקה של הפופ והרוק מן הזרם המרכזי, וכן התאמה עם תהליכי הייצור וההפצה (סרוסי ורגב, 2014). בניגוד לפופ מזרחי מרוכז זה, מובילה המוזיקה המזרחית האמנותית ('אצולת העוד') שנתפסת כגבוהה ואמנותית, מהלך של היבדלות חד משמעית מאז תחילת דרכם ועד היום, וזיקה מובהקת למוזיקה הערבית הפופולרית (וסרמן, 2014). סעדה-אופיר (Saada-Ophir, 2006) טענה כי המוזיקה המכונה על ידה "ערבית יהודית" – בניגוד למינוח המקובל: "מזרחית" – מהווה מחסום, מכיוון שהיא מסמנת את חוסר היכולת לפרוץ את הגבולות המוזיקליים הלאומיים ובכך אפילו משמרת אותם, ומשמרת בתוך כך גם את היחסים העוינים לפלסטינים וחיזוק תפיסת המאבק עם הפלסטינים כהבחנה בין יהודים לבין ערבים. וכך, למרות שיש הרואים בעירוב ובהכלאה מוזיקלית של מזרח ומערב - למשל כאשר זמרים מזרחיים שרים שירי ארץ ישראל בסגנון מזרחי - מנוף לרב תרבותיות ולקבלה גם של הממד הפלסטיני בתוך הזהות היהודית (Horowitz, 1999; Regev, 2000), מראה סעדה-אופיר כי התהליך הזה שירת למן התקופות הראשונות של המדינה, ואף לפני הקמתה, את המהלך הציוני.

בהקשר זה פוטנציאל אשר ראוי למחקר המשך הוא האופציה שמציב הליין של האריסה להנכיח את הערביות שבזהות המזרחית, ובאמצעות הזהות ההומואית המשותפת להוות גשר בין ישראלים לפלסטינים.

השעשוע בקליפים של האריסה, מבחינת היחס שלו למציאות שסביבו, מזכיר במפתיע ז'אנר שנראה שונה ממנו מהותית ושזכה בעבר לכינוי הגנאי "שירי דיכאון" במוזיקה המזרחית. היעדר ה"מסחריות", השירים הארוכים שבה, כלי הנגינה ה"זרים" והטקסטים הבוטים של מוזיקת הדיכאון – גם בהם יש הדגשה יתרה של הרצון לא להיטמע ולטשטש את הזהות התרבותית. הקליפים של אריסה מטפלים באופן גלוי בזהויות ההיברידיזציה שלהם במוזיקה ומחוץ לה ומבחינה זו הם לא מסתפקים במגמת ה- "מרכז" דהיינו "שילובו של המיעוט בתוך הזרם המרכזי של החברה וכן גם הכלתו ושילובו במציאות הסמלית" (קמה ופירסט, 2015, עמ' 190), והם מתנגדים לשילובם במערכת ההגמונית תוך אובדן זהותם. לטענת יותם פפו ההומור בקליפים של אריסה חוגג את האחרות והקליפים שלהם יצרו אפשרות לזמרים המזרחים לשמור על זהותם כמזרחים דווקא בגלל שהם שומרים על אחרותם. באותה מידה, הוא איפשר לייצר זהות הומואית-מזרחית גאה, שאינה מסכימה להיטמע במסגרת הקהילתית חסרת הזהות המקומית.

הומור מינני וקליפים ישראלים

קליפים הומוריסטיים ישראלים המבטאים עמדות שוביניסטיות במוצהר, נוכחים בשני הקורפוסים המרכזיים שנחקרו כאן. בפנייה בפייסבוק ציינו רבים את הקליפ של ליאור נרקיס [מתוקה](#) כקליפ המצחיק ביותר לדעתם. ואכן ניתן לראות את הקליפ [מתוקה](#) כפרודיה על קליפים דומים למשל בהיפ הופ העולמי, דווקא בשל האלימות הגראפית הכל-כך בוטה כלפי נשים וכן מכיוון שהבמאי שיצר אותו הוא קומיקאי וכותב מוכר – אופיר לובל. הצחוק נובע לכאורה גם מקישור אינטרנטקסטואלי לאמן המבצע ולמאפייניו המוזיקליים והקליפיים עד הקליפ הזה - [מתוקה](#).

ואולם הומור מינני (סקסיסטי) בקליפים הומוריסטיים מעורר שאלה בדבר השימוש בצחוק כשהוא מצטרף לדימויים שוביניסטים ומיזוגנים כדי להשפיל נשים. הביקורת על הומור משפיל, בין אם הוא מינני או גזעני, כך נטען על ידי פורד ואחרים (Ford et al. 2001), מבוסס על ההנחה כי "הומור מספק מנגנון "מקובל חברתית" לצורך זלזול, הטרדה או דיכוי של קבוצות מוחלשות" (p. 677) ונוכחותו מהווה חיזוק ושעתוק של נורמות וסטראוטיפים מינניים תוך פגיעה לא רק מצד יוצר הטקסט אלא גם מצד זה הנהנה וצוחק מסוג כזה של "בדיחות" (Bergmann, 1986). לכן אם נתייחס להומור כמשקף יחסי כוח רחבים, עמוקים ולעיתים סמויים בחברה, אזי קליפים שוביניסטים כאלה מהווים מקרה בוחן נוסף ליחסי גברים ונשים בישראל וזוהי עדות לחדירתן לתרבות של חרדות גבריות ישראליות מסוג חדש ואפילו פנטזיה או מימושה הסימבולי של אלימות ברוטלית כלפי בת זוג, אימא או נשים בכלל (למשל בקליפ [מתוקה](#), [תני לי פס](#) של סטאלוס ואורן חן או [נצבא – של זירק דיגלר](#)) כשהיא מתחפשת במקרים אלה לבדיחה. גם מילים סקסיסטיות בוטות נוכחות בקליפים, למשל בשירו של אריק ברמן – אותן הוא עצמו חיבר, כמו גם את המנגינה – והוא גם המבצע. גם אצלו נטען שזוהי בעצם פרודיה, אך שנאת נשים תחת מראית עין של בדיחה נוכחת בקליפ, חזותית ומילולית כאחת. מילות השיר סוקרות אוסף של אירועי מפגש עם נשים המוצגות כבעלות תפקיד מיני בלבד ונטולות כל קיום אחר. אלה נשים מגוחכות, טיפשות ומתרפסות בפני הגבר, הדובר של השיר, שאפילו לא זוכר איך קוראים להן:

אמרתי לה "סליחה, תזכירי לי רק איך קוראים לך..."

השנה החתונה ממש לא בתמונה,

תקראי לי שוביניסט, תקראי לי בן-זונה,

לא מקפיץ אותך הביתה, כאן למטה,

בפינה יש תחנה.

הקליפ ממוקם בחדר פסיכולוג בו מתארח הגיבור השוטה את טענותיו כלפי נשים, ומה שמתרחש בחדר זה – המעוצב בדרך כלל לבן – הוא למעשה טרנספורמציה עיצובית כמו חלומית לצבע אחיד ושונה בכל פעם. האנלוגיה המטפורית בין האישה לבין צבע החדר, ללא שימוש אפילו במשמעות מובלעת שבין החלפת הנשים לבין החלפת הרהיטים, מהווה דוגמה בוטה להחפצה המתווספת למילים הסקסיסטיות. קליפ של גלעד כהנא עם תמיר מוסקט [להתבונן בך](#) עוסק באופן גלוי במבט שוביניסטי באישה אבל לא כדי לברר ולשבש את הסטראוטיפ אלא כדי להשתעשע ולהצחיק באמצעותו. קליפ ישן יותר של גלעד כהנא עם הגי'רפות [מונוגמיה](#), ממוקם בבר תל-אביבי, כאשר הלהקה המבצעת את השיר נמצאת מאחורי חלון הראווה כדי לסקור את הנשים שעוברות למולם ומובטות על ידם כשהמוטו החוזר של השיר "לא קל לחיות עם אישה אחת".

סוג נוכח נוסף בקליפים קומיים ישראלים הוא התחפשותם הנלעגת של גברים לנשים, גם בקליפים עכשוויים, לדוגמה בשני קליפים שנבחרו על ידי קהלים שונים כקליפים המצחיקים ביותר, כך ניגשתי לעדו בבימויו של הבמאי המוערך וניה היימן עם רועי כפרי, וכן פרודיה ומחווה למלודרמות של ג'ורג' עובדיה, חיכיתי לו של שרית חדד (2015). טורין (2014) מתייחסת בספרה לגברים המחופשים למורות בקומדיות טלוויזיוניות ישראליות וקובעת כי הומור מסוג כזה יש בו כדי להכחיד סמלית את המורות "הכחדה הנעשית באמצעות הכפשה: המורות המחופשות מציגות כיעור חיצוני המשליך על עיוות פנימי...בורות ורשעות" (שם, עמ' 186) ושייצוג מסוג זה הוא "הומור מינני סמוי" המחזק הגדרות מהותניות של גבריות ונשיות. בגברים המחופשים לנשים בקליפים שנמנו כאן נחוה מפגן דומה של הגחכה והצהגה גרוטסקית של מאפיינים "נשיים". מקובל לראות את ההומור המינני כיותר משעשוע נעים והוא משמש הצדקה לטווח רחב של התייחסויות שליליות לנשים; הומור מינני הוא אפליה מינית תחת מראית עין של "רק בדיחה" ולמעשה מהווה עידוד נוסף לעוינות כלפי נשים תוך מתן דרור לדעות קדומות מושרשות והנצחתם של סטריאוטיפים. הומור מינני תורם להבניה תפיסתית מפלה ומעוותת כלפי נשים, נותן לגיטימציה ומגלה סובלנות כלפי אפליה מינית, קיפוח, ובמקרים קיצוניים אף מבסס עמדות סובלניות כלפי אלימות ואונס (Ford et al., 2008) בכך תורם הומור מסוג זה לשימורו של חוסר השוויון החברתי בין המינים. בדיחות מיניות נמצאו כתופעה אוניברסלית והן מתאפשרות בין היתר בשל היעדר תשתית ברורה של נורמות חברתיות מוצקות ביחס לגזענות (Eysse & Bohner, 2007) וניתן להניח בעקבות ניתוח הקליפים, כי במקרה הישראלי מתקיים היעדר נורמות חברתיות גם ביחס למיננות.

לעומת אלה, הפוטנציאל הגלום בשימוש בהומור בקליפים דווקא כאסטרטגיה של התנגדות פמיניסטית מנוסח על ידי Roberts (1996) בספרה. היא מתארת כיצד ניתן באמצעות הומור לצחוק על סטריאוטיפים מיניים ועל מוסכמות פטריארכאליות ולהפוך את המסרים הפמיניסטיים לנגישים ולמושכים עבור הציבור הרחב. בניגוד לאפשרות זו, הקיימת ב-MTV מזה כמה עשורים, בקליפים הישראליים, ואפילו בעכשוויים ביניהם, לא רק שהאופציה הפמיניסטית לא ממומשת אלא שהנוכחות היא כרגע בעיקר של הומור שוביניסטי בעל תכנים מיזוגניים.

סיכום

למחקר זה נבחרו הן קליפים שההומור הוא המרכיב המוביל ביותר בהם, וכן כאשר השימוש בו הוא לא רק לצורך האפקט הקומי, אלא שהוא מהווה "אידיאולוגיה" בפני עצמה כמו למשל במקרה של ה"אריסה". חקר ההתייחסות ההומוריסטית אל המציאות הישראלית בקליפים התמקד כאן באמצעי הנרטיבי כמאפיין המשותף לקבוצת הקליפים, ולא התוכן המשותף או הז'אנר הקליפי או המוזיקלי, ולכן הומור יכול להופיע בז'אנרים קליפיים ומוזיקליים שונים. עם זאת בהערכת ההומור בקליפים ובבחינת מאפייניו ותפקידיו בטקסט, נודעת חשיבות רבה גם לניתוח המולטימדיאלי שהוצג כאן, להומור הטמון במוזיקה עצמה החובר להומור הוויזואלי, ועמו גם ההיבטים המילוליים שבמילות השירים אשר כולם מצטרפים יחד בבניית אפקטים קומיים או בהדגשתם.

ההומור הוסבר בקליפים כאן באמצעות הרעיונות של הפוסטמודרניזם על פי גיימסון (1984)

ציטוטים משועשעים, פרודיה, טשטוש גבולות, היברידיזציה ז'אנריסטית, ערעור על השפה כמעבירת משמעות, פירוק הזהות האחדותית, ציניות, שטיחות וריקנות, שהם כולם משמשים לצרכים הומוריסטיים, כמו גם הרעיונות של הקרנבל על פי בחטין (1984 [1968], Bakhtin). כגון יחס חסר מעצורים כלפי הגוף, ביטול/חילוף/השעיית היררכיות, התנגדות לתרבות הרשמית ולכוח והסמכת ניגודים כגון חילון הקודש. המסקנה העולה מניתוח ההומור בקליפים הישראליים היא שרובם אכן "חוגגים" את קלות הדעת, השעשוע וחוסר הרצינות המכוונת, לעיתים אינפנטילית, תוך ניתוק רגשי. אבל, מופיעים גם קליפים העושים שימוש בהומור כדי לבטא אי נחת מנושאים פוליטיים וחברתיים, וכן שימוש קרנבלי במבעים ההומוריסטיים בקליפים, דהיינו בפוטנציאל החתרני שנוצר מן ההיתר שמעניק המופע הקומי לעסוק במה שבלתי אפשרי לעסוק בו ברצינות ובכובד ראש. עם זאת למימוש הפוטנציאל הגלום בערעור ובדקונסטרוקציה של סטראוטיפים מקומיים באמצעות טקסטים קומיים פוליסמיים לפי בוקסמן-שבתאי ושיפמן (Boxman-Shabtai & Shifman, 2013) נדרשים צופים בעלי יכולת לקרוא קריאה אקטיבית ומתנגדת, ולפיכך קריאה חתרנית בהקשר מקומי הינה תובענית במיוחד.

המעבר של קליפים משידור בטלוויזיה אל פלטפורמות חדשות וצריכתם ברשתות החברתיות, מקטין מגבלות פיקוח ומגדיל את פוטנציאל החירות היצירתית-קומית. השכלולים בטכנולוגיות התמונה הדיגיטלית ויכולות המחשב ההולכות ומתעצמות למזג ולערבל אין ספור מקורות סאונד ותמונה, יחד עם הנגישות והזמינות של כל אלה להפקות אישיות ולא בהכרח מקצועיות, יש בהם כדי לשנות לחלוטין את עולם הקליפים ואת מאפייני הז'אנר ומן הראוי להקדיש לאלה מחקר בעתיד.

קליפים מבוססים באופן מיוחד על פנייה דורית לצעירים, ובנוסף, כמו טקסטים רבים בתרבות הפופולרית, הם נשענים על מצע אינטרטיקסטואלי שאיננו בהכרח נגיש למבוגרים. כך, לדוגמה, דימויים מסוימים המועברים בטקסט אמורים להיקשר תודעתית, אינטואיטיבית כמעט, לדימויים אחרים המפעילים שרשרת משמעויות אינטרטיקסטואליות, הכוללים בתוכם דימויים שזמינותם וקריאותם על ידי הצופים הצעירים היא הנחה מובלעת של יוצרי הקליפים, והם היוצרים את האפקט הקומי ולכן הטיה שעלולה להוות משפיע משמעותי בפענוח ובניתוח קליפים היא הטיה גילית. ספרות המחקר נדרשת להבדלים בין קהלים ביחס להומור (King, 2003), אך הבחירה של חלק מן הנשאלים כאן בקליפים שוביניסטיים או אינפנטיליים במיוחד כמועדפים עליהם והמצחיקים אותם ביותר, מעלה את השאלה בדבר העדפות של הומור וההבדלים בין קהלים שונים בבחירת הומור, וכנגזרת - מה מצחיק בני אדם בהתאם לגיל, מגדר, מוצא, לאום, מעמד והשכלה, ומעוררת את הצורך במחקרי המשך שיסבירו את ההבדלים בהגדרת המצחיק והעדפות של הקומי גם בהקשר המקומי-ישראלי.

מקורות

- באטלר, גי. (1990 [2007]). צרות של מגדר בתוך ינאי, נ., אלאור, ת., לובין, א. ואחרות (עורכות).
 דרכים לחשיבה פמיניסטית: מקראה. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 337-352.
 גיימסון, פ. (1984 [2002]). פוסטמודרניזם: או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר. תל-אביב: רסלינג, ליבידו.
 דורצ'ין, א. (2012). זמן אמת: היפ הופ בישראל/היפ הופ ישראלי. תל-אביב: רסלינג

- האטצ'ון, ל. (2008[1986]). הפוליטיקה של הפוסטמודרניזם: פרודיה והיסטוריה. בתוך: מלצר (עורך) המדרשה 11, פרודיה/אירוניה, 43 – 72.
- וסרמן, ס. (2014). חדשנות מוזיקלית ומיסוד בשדה המוזיקה המזרחית האמנותית בישראל. מכון בן גוריון, אוני' בן גוריון: עיונים בתקומת ישראל 8, מוזיקה בישראל, 432-471.
- זיידמן, ע. (1994). הומור. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב.
- זנדברג, א. (2008). "דכאו? זה כאן מעבר לפינה": תרבות פופולארית, הומור וזיכרון השואה. מסגרות מדיה, 2, 86-106. <http://isracom.org.il/upload/5-FINAL.pdf>
- טורין, א. (2013). ייצוגי מורים בתקשורת הישראלית. תל אביב: מכון מופת.
- כהן, א. (2011). מלעג מר דרך חיוך קטן ועד לצחוק גדול: הומור כאמצעי ביקורתי בצילום עיתונות בישראל. מסגרות מדיה, 7, 29-54.
- <http://www.rashut2.org.il/editor/uploadfiles/Media%20Frames%207.pdf>
- לוי, ד. (2013). על "טועים" ועל "מרושעים": סאטירה פוליטית בעת משבר ושאלת המרחב הציבורי. הומור מקוון – כתב עת לענייני הומור, 3, 7-22.
- מאירי, ס. (2011). מין שאינו מינו: חציית מגדר בקולנוע העלילתי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, מגדרים.
- מנדלסון-מעוז, ע. ושטייר-לבני, ל. (2010). היברידיזם בטלוויזיה הישראלית: "עבודה ערבית", הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון. מסגרות מדיה, 6.
- <http://isracom.org.il/upload/Pages%2031-60%20from%20Media%20Frames%206-8.pdf>
- מרכוס, י. (2001). אפקטים קומיים וסאטיריים בלשון הספרות: עיונים בסיפורת העברית החדשה. באר-שבע: אוני' בן-גוריון בנגב.
- סרוסי, א. ורגב, מ. (2014). מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- פרידמן, א. (2014). מחפשים את מקומם: תחושת מקום וזהות בקליפים ישראלים. מכון בן גוריון, אוני' בן גוריון: עיונים בתקומת ישראל 8, מוזיקה בישראל, 829-849.
- פרידמן, א. (2009). "רגל פה, רגל שם": זהות גלובלית ולוקלית בקליפים ישראלים. חיבור לשם קבלת דוקטור לפילוסופיה. אוניברסיטת תל-אביב.
- קמה, ע. ופירסט, ע. (2015). על ההדרה: ייצוגים תקשורתיים של 'אחרים'. תל אביב: רסלינג.
- רגב, מ. (1995). רוק: מוסיקה ותרבות. תל-אביב: דביר.
- שוחט, א. (2005). הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- שיפמן, ל. (2008). הערס הפרחה והאמא הפולנייה שסעים חברתיים הומור טלוויזיוני בישראל 1968-2000. ירושלים: האוניברסיטה העברית, מאגנס.
- שירן, ו. (2001). אנחנו מסעודה משדרות. בתוך: ישובי, נ. (עורכת) הדרה ודימוי שלילי: אי שיויון בתקשורת הישראלית. ירושלים: האגודה לזכויות האזרח בישראל <http://www.acri.org.il/he/wp-content/uploads/2001/07/hadara.pdf>
- שמואלוף, מ. (2006). הרהורים על מוזיקה מזרחית. תנ, +, 7, 44 – 54.

- Alden, D. L., Hoyer, W. D & Lee, C. (1993). Identifying global and culture-specific dimensions of humor. *Journal of Marketing*, 57(2), 64 – 75.
- Bakhtin, M. ([1968] 1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berger, A. A. (2005). How Humor Heals: An Anatomical Perspective. Europe's *Journal of Psychology*, 1 (2).
- Bergmann, M. (1986), How Many Feminists Does It Take To Make A Joke? Sexist Humor and What's Wrong With It. *Hypatia*, 1, 63–82.
- Bernay, A. (2004). "Ten Li Ta 'Tikvah": *The emergence of Israeli hip-hop as a vehicle for political protest*. AIS.
- Boxman-Shabtai, L., & Shifman, L. (2013). When ethnic humor goes digital. *New Media & Society*, 17(4), 520–539.
- Buijzen, M., & Valkenburg, P. M. (2004). Developing a typology of humor in audiovisual media. *Media psychology*, 6(2), 147-167.
- Bybee, C. & Overbeck, A. (2001). Homer Simpson Explains our postmodern identity crisis, whether we like it or not: media literacy after "the Simpsons". University of Toronto. *Studies in Media & Information Literacy Education*, 1(1), 1-16.
- Dormann, C., Barr, P., & Biddle, R. (2006). Humour theory and videogames: laughter in the slaughter. In *Proceedings of the 2006 ACM SIGGRAPH symposium on Videogames*. ACM, 95-98.
- Eyssel, F. & Bohner, G. (2007). The Rating of Sexist Humor Under Time Pressure as an Indicator of Spontaneous Sexist Attitudes. *Sex Roles*, 57, 651–660.
- Ford, T. E., Boxer, C. F., Armstrong, J., & Edel, J. R. (2008). More than "just a joke": The prejudice-releasing function of sexist humor. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 34(2), 159-170.
- Ford, T. E., Wentzel, E. R. & Lorion, J. (2001). Effects of exposure to sexist humor on perceptions of normative tolerance of sexism. *European Journal of Social Psychology*, 31, 677–691.
- Franklyn, B.C. (2006). *Towards a Theory of Postmodern Humour: South Park as carnivalesque postmodern narrative impulse*. A thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Screen and Media Studies. The University of Waikato.
- Goodwin, A. (1992). *Dancing in the distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Halper, J., Seroussi, E. & Squires-Kidron, P. (1989). Musica mizrahit: Ethnicity and Class Culture in Israel. *Popular Music*, 8(2), , 131-141.
- Hess, M. (2005). Metal faces, rap masks: identity and resistance in hip hop's persona artist. *Popular Music and Society*, 28(3), 297-311.
- Horowitz, A. (1999). Israeli Mediterranean music: Straddling disputed territories. *Journal of American Folklore*, 450-463.
- Kavanagh, D. & O'Sullivan, D. (2006). Advertising and the Organizational Production of Humour. Westwood, R. and Rhodes, C.(eds.). *Humour, Organization and Work*. Available at:
<http://irserver.ucd.ie/bitstream/handle/10197/6003/E11%20humour2006.pdf?sequence=4>
- Kaplan, E.A. (1987). *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London & New York: Routledge .
- King , C. M. (2003). Humor and mirth. in: Bryant, J. et al. (eds). *Communication and Emotion: Essays in Honor of Dolf Zillmann*. Routledge, 349 – 378.
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London & New York : Routledge.
- McLeod, K. (1999). Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation. *Journal of Communication*, 49, 134-150.
- Meinhof, U. H. & Smith, J. M. (2000). *Intertextuality and the media: From genre to everyday life*. Manchester University Press.
- Mulder, M. P. & Nijholt, A. (2002). *Humour Research: State of Art*.
<http://doc.utwente.nl/63066/1/0000009e.pdf>
- Ott, B. & Walter, C. (2000). Intertextuality: Interpretive practice and textual strategy. *Critical Studies in Media Communication*, 17(4), 429-446.
- Padva, G. & Talmon, M. (2008). Gotta Have An Effeminate Heart. *Feminist Media Studies*, 8(1), 69 - 84.
- Regev, M. (2000). To Have a Culture of Our Own: On Israeliness and its Variants. *Ethnic and Racial Studies*, 23, 223-247.

- Roberts, R. (1996). *Ladies First – Women in Music Videos*. University Press of Mississippi.
- Saada-Ophir, G. (2006). Borderland Pop: Arab Jewish Musicians and the Politics of Performance. *Cultural Anthropology*, 21(2), 205–233.
- Vernallis, C. (2004). *Experiencing Music Video: aesthetics and cultural context*. New-York: Columbia University Press.