

התיאטרון המרוקאי בישראל: מתיאטרון מחאה קהילתי (בעברית) לקומדיות מקצועיות (במגרבית)

תקציר: בעשור האחרון קמו בארץ קבוצות תיאטרון דוברות מגרבית, שנוצרו כמעט יש מאין בקרב בני עדה שהתיאטרון לא היווה מדיום אמנותי מרכזי עבורם. העשייה התיאטרונית של קבוצות אלו מעידה על קריאת תיגר על התרבות הישראלית הקנונית, ובסופו של דבר, על חיפוש זהות. מנקודת ראות זו, שאלת איכות התיאטרון הופכת למשנית. רוב הקבוצות בוטריות, אולם הצלחתן הרבה בקרב הקהל מעידה על צורך עמוק של חלקים גדולים באוכלוסיה לשמוע את שפת העדה על הבמה, לצפות בג'סטיקולציה טיפוסית, להיזכר.

מאמר זה יתווה את הדיאלקטיקה שבין העדה המרוקאית בישראל לתיאטרון הישראלי, לאורך חמישים שנה, מאז העלייה הגדולה ממרוקו. זהו מהלך מורכב, שראשיתו במפגש חד-צדדי ופטרנליסטי עם התיאטרון בישראל של שנות ה-50 וה-60, המשכו בהצגות מחאה במסגרות של תיאטרון קהילתי בשנות ה-70 וה-80, והשלמתו בתפנית שחלה בתחילת המאה ה-21, שהביאה לבניית תשתית עצמאית של תיאטרון בשפה המגרבית.

נבחן את התהליכים אשר הובילו לשינויים אלה ונעמוד על ערכו של השימוש בשפה המגרבית על הבמה. המאמר יצביע על כך שבשנות ה-2000 התיאטרון המרוקאי בישראל אינו מוחה נגד השלטון ואינו מבקר את התרבות ההגמונית. יתר על כן, הוא אינו פונה אל הציבור הרחב, אלא נועד לשימושה הפנימי, האינטרוברטי של הקהילה, לשם בידור והנאה. כל זאת, מחוץ לכותלי התיאטרון הקנוני.

מילות מפתח: תיאטרון ישראלי, העדה המרוקאית, תיאטרון במגרבית, זהות ישראלית.

הקדמה

בתחילת שנות ה-80 ריססה יד נעלמה על קיר התיאטרון הלאומי "הבימה" בתל-אביב כתובת נאצה שערורייתית במיוחד: "אשכנאצי". כתובות דומות נמרחו על קירות נוספים בעיר ועוררו זעם רב, לצד ניסיונות להבין את מקור הפרובוקציה המשווה בין אשכנזים לנאצים.

הייתה זו תקופת שיא של משבר עדתי מתמשך, שהחל שנים קודם לכן וקיבל ביטוי מובהק עם הקמתה של תנועת "הפנתרים השחורים" ב-1971. רבים ממנהיגי הפנתרים היו ממוצא מרוקאי (סעדיה מרציאנו, צ'רלי ביטון, ראובן אברג'יל ואחרים). המחאה החברתית שהובילו הפנתרים ביקרה בחריפות את יחסה של ההגמוניה האשכנזית בארץ אל המזרחים, והוויכוח הציבורי על גבולות הטעם הטוב (או הרע) של המחאה הציבורית בנוסח "אשכנאצים" היה סוער.

אולם איש לא הופתע מכך שבניין התיאטרון הלאומי נתפס בעיני המוחים כמוסד אשכנזי במהותו. מקומו ומעמדו של התיאטרון הישראלי כנציג התרבות המערבית והאשכנזית היה מבוסס וידוע, כפי שתיאר אותו החוקר דן אוריין: "התיאטרון העברי, מאז הולדתו בשנות ה-20, מכוון אל אוכלוסייה מסוימת: [...] רובם של העוסקים בתיאטרון, ואלה הצופים בו, הם חילונים, ממוצא אשכנזי, ובעלי השכלה מעל הממוצע" (אוריין, 1997, 167, תרגום ש.ק.ש.). יחסם של יוצאי מרוקו אל התיאטרון הישראלי בעת כתיבת כתובת הנאצה (שעד היום לא ידוע מי רשם אותה), היה בלתי ידידותי, בלשון המעטה. הדיאלקטיקה בין יוצאי מרוקו לבין אמנות התיאטרון בארץ החלה במפגש חד-צדדי ופטרנליסטי בשנות ה-50 וה-60, נמשכה בהצגות מחאה של צעירים בני העדה במסגרות של תיאטרון קהילתי בשנות ה-70 וה-80, והגיעה לתפנית בתחילת המאה ה-21 ולבניית תשתית עצמאית של תיאטרון בשפה המגרבית. סוציולוגים והיסטוריונים עמדו על התמורות בחברה הישראלית שאפשרו מהלכים אלה. מאמר זה מבקש לנתח את השתלבות התיאטרון בתהליכים החברתיים ולעמוד על התמורות שהביאו להקמת תיאטרון בשפה המרוקאית.

שיבתן של שפות הגלות אל הבמה הישראלית

מגרבית (או "מרוקאית") הינה השפה שבה דיברו יהודי צפון-מערב אפריקה, המכונים היהודים המוגרבים או היהודים המערבים (ללמדנו, ש"מערבי" ו"מזרחי" אינם רק מושגים גיאוגרפיים אלא גם תרבותיים). מגרבית היא שפתם של רוב יוצאי מרוקו בישראל, העדה הגדולה ביותר בקרב ה"מזרחים" בארץ, כ-13% מבין האוכלוסייה היהודית.

שיבתן של שפות הגלות אל מרכז ההווה הישראלית ובפרט אל במת התיאטרון (מגרבית היא מקרה אחד מני רבים)¹ הינה היבט של שינוי המתרחש בהבניית הזהות הלאומית, שינוי שצבר תאוצה בסוף המאה ה-20. שפה, כך מציין הפילוסוף הצרפתי פייר בורדייה,² הינה הון תרבותי המבטא את הסטרוקטורות החברתיות השונות. ריבוי השפות של האוכלוסייה היהודית בישראל בשנותיה הראשונות של המדינה נבע מייבוא הסטרוקטורה החברתית של הפזורה, בניגוד להבניה הלאומית, ששמה לה למטרה לאחד את הקהילות השונות תחת שפה אחת, לאומית, הלא היא העברית.³

1. קיימות בארץ קבוצות תיאטרון נוספות, דוברות אמהרית, ארמית (יוצאי כורדיסטן), עיראקית ועוד. זאת, בנוסף לתיאטרון היותר ותיק הדובר יידיש, רומנית, לדינו ואנגלית.

2. Bourdieu P. (2003). *Language and Symbolic Power*, translated by Gino Raymond and Matthew Adamson, Cambridge, Eng.: Polity Press.

3. הבלשן רון כוזר (2005) מסביר במאמרו "איך נוצרה העברית הישראלית", שלמעשה השפה המדוברת בישראל אינה עברית אלא "ישראלית". לדבריו, "המערכת הלשונית של העברית הישראלית שונה מכל אחד מרבדיה הקודמים". זוהי שפה ילדית שהתפתחה מן העברית הקדומה (הגדה השמאלית, במה ביקורתית לחברה ולתרבות) / פורסם באתר האינטרנט

<http://hagada.org.il/hagada/html/modules.php?name=News&file=article&sid=3090>

סוגיה זו נדונה רבות על-ידי בלשנים, סוציולוגים והיסטוריונים. לצד ההצלחה האדירה של תחיית העברית, הניסיונות לשרטט את קווי המתאר של התודעה המשותפת כללו אסטרטגיה של מחיקת תודעת הגלות. היה בכך מימד אוטוריטיבי, שהתבטא למשל, באיסור לקיים תיאטרון יידיש בשנים הראשונות להקמת המדינה. אמנון רז-קרקוצקין,⁴ כמו גם אניטה שפירא,⁵ רואים בעיקרון של "שלילת הגלות" אסטרטגיה דומיננטית בבניית הזהות הישראלית החילונית המודרניסטית. יחד עם זאת, הסוציולוג ברוך קימרלינג⁶ מזהה בסוף המאה ה-20 את קץ אותה הגמוניה תרבותית, ששלטה במדינת ישראל הצעירה והתבססה על שלילת התרבויות של הגלויות השונות. בתחילת המאה ה-21 אנו עדים לחברה שבה "כור ההיתוך" הפך אנכרוניסטי, לחברה רבת תרבויות, שבה הקיטוע הוא לגיטימי. "ישראליות" הינה המצאה, אומר קימרלינג, והקיטוע של הישראליות מתבטא, בין היתר, בשיבה אל שפות הגלות של הקהילות והעדות השונות, שיבה התורמת תרומה מחודשת להון התרבותי בישראל.

מכשג ראשון בין יוצאי מרוקו לבין התיאטרון הישראלי

רוב העולים ממרוקו הגיעו לישראל בשנות ה-50 וה-60 ונשלחו לפריפריה, רבים מהם גרו במעברות. על כן, יכולתם להפוך לצופי תיאטרון הייתה למעשה בלתי אפשרית, הן מבחינה גיאוגרפית וכלכלית והן מבחינה לשונית. יתרה מזאת, לעולים חדשים אלה היה מעט מאוד עניין בהיצע הרפרטוארי של תיאטרונים כגון "הבימה". מסורות התיאטרון שהכירו במרוקו היו שונות מאלו של המערב.⁷ הסוכנות היהודית, משרד החינוך וההסתדרות התגייסו לייסד את תל"ם ("תיאטרון למעברות"), שדאג להביא הצגות מן המרכז אל הפריפריה התרבותית והגיאוגרפית. היו לכך מטרת מוצהרות, כפי שמתאר אופיר ממזן במחקרו: "הצגות התיאטרון אמורות לתפקד [...] כמעין 'ממסרים תרבותיים' המסייעים בהפיכת בליל קבוצות העולים ליחידה אחת המאמצת לה את אורחות התרבות הארצישראלית. יכולות נוספות שביקש תל"ם לזקוף לזכות אותו 'תיאטרון מחנך' קשורות בהקניית השפה העברית".⁸

אם כן, התיאטרון הישראלי הממוסד גויס כסוכן תרבות, בשירות הקונסטרוקט המתהווה ששמו זהות ישראלית, כאשר אחד מתפקידיו המרכזיים היה ללמד את העולים עברית וערכים מערביים.

מקרה ייחודי הוא הצגה שנכתבה באופן יזום עבור העולים, על-מנת להציג בפניהם את

4. רז-קרקוצקין א' (2002). "גלות בתוך ריבונות, לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", **תיאוריה וביקורת**.

5.

5. שפירא א' (1997), "יהדות וישראליות – מבט היסטורי", **דת ולאומיות בישראל ובמזרח התיכון**, תל-אביב: מרכז רבין והוצאת עם עובד.

6. קימרלינג ב' (2004), **מהגרים, מתיישבים, ילידים**, תל-אביב: עם עובד.

7. ראה אוריין ד' (2004), **הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי**, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

8. ממזן א' (2007), **תל"ם – תיאטרון למעברות: דינמיקה בין המרכז לפריפריה בשדה יצירתה של תרבות לאומית**. חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה", ירושלים: האוניברסיטה העברית, 54.

ההווי של יוצאי מרוקו והפכה ברבות הימים למחזמר אהוב: "קזבלן" מאת יגאל מוסינזון. המחזה הועלה על-ידי התיאטרון הקאמרי ב-1954 (והולחן על-ידי דובי זלצר כמחזמר ב-1966). ההצגה זכתה להצלחה אדירה בקרב העולים בשנות ה-50, למרות שהמחזה, כדברי דן אוריין, הוליד סטריאוטיפ מרוקאי בלתי מחמיא בתיאטרון הישראלי. המבקר אוריאל גרוס⁹ שיקף זאת בביקורת שכתב באותה תקופה: "חיוב רב יש בעצם העלאת דמותו של בחור מרוקאי, ללא השכלה אלמנטרית, ללא מטרה בחיים, ללא תקווה למצוא פתרון חיובי לדברים המעיקים עליו זה מכבר" (בתוך אוריין, 2000, 61). ההצלחה המטאורית של ההצגה הוכיחה שהקהל ממוצא מזרחי לא היה אדיש לתיאטרון, אלא לתכנים שלא התאימו לו. הקושי בהבנת ההצגה בעברית לא הפריע כאשר הנושאים היו קרובים ללב הצופים:

יוסי ידין [השחקן שגילם את קזבלן] לא האמין שהמחזה "ייכנס לקלאסיקה של התיאטרון, אבל המחזה עבד כאילו זרקו גפרור לערימת קוצים. הקיפוח והאפליה העדתית היו אז נושאים בוערים, השטח הגדול ביפו הפך למרכז פשיעה, עם קיבוץ גלויות. [...] קלענו בול. בני עדות המזרח קיבלו דמות להזדהות איתה. קזבלן הפך גיבור, שעומדים מאחוריו. ההצגה רצה מאות פעמים, כמעט שלוש עונות". (אוריין, 2000, 61)

למרות שהתיאטרון לא ייצג אותם נאמנה כאשר שחקן אשכנזי נבחר לשחק בחור מרוקאי, הצעירים מבין העולים וכן אלה שנולדו בארץ, למדו להכיר את התיאטרון הישראלי. הם אף הפכו לקהל פעיל, כחלק מתהליך הסוציאליזציה שעברו. לא מעט מיוצרי התיאטרון המצליחים כיום בארץ, הם מוצא מרוקאי, ולמדו בבת-הספר השונים למשחק ובימוי בארץ. נוכחותם ותרומתם לתרבות הישראלית ולתיאטרון הישראלי מורגשות ונרחבות. אולם הוריהם וסביבהם נותרו אדישים לתיאטרון, בעיקר מפאת מחסום השפה. "אמא שלי לא ידעה מספיק עברית כדי ללכת לתיאטרון", מסבירה רונית אבגי, "תמיד חשבתי שזה יהיה נהדר אם היא תוכל ללכת להצגה בשפת אמה"¹⁰. אולם, לכאורה, איש לא הגה רעיון כה מהפכני בשנות ה-60.

מכש שני בין יוצאי מרוקו לבין התיאטרון בישראל

התנסות שונה בתכלית בפעילות תיאטרונית בקרב הקהילה המרוקאית התרחשה בשנות ה-70 וה-80. בתקופה זו קם בישראל התיאטרון הקהילתי, שתחילתו במספר שכונות מצוקה מאוכלסות יוצאי ארצות ערב. שולמית לב-אלג'ם¹¹ מתארת את המודל המרכזי של תיאטרונים קהילתיים אלה כמבוסס על חומרים מחיי המשתתפים החובבים.

9. אוריין ד' (2000), "לידת הסטריאוטיפ המרוקאי בתיאטרון הישראלי", במה רבעון לדרמה, ירושלים, 48-67.

10. אבגי ר' (2004), ראיון עם אסתי פיטוסי, צפת.

11. Lev-Aladgem S. (2006). "Remembering Forbidden Memories: Community Theatre and the Politics of Memory", *Social Identities*, 12(3), pp. 269-283

התיאטרון הקהילתי תיפקד ככלי העצמה, בסגנון "תיאטרון המדוכאים" של אוגוסטו בואל,¹² בו המשתתפים עושים שימוש בחומרים אישיים על-מנת לייצג הווי שאינו בא לידי ביטוי על הבמות המרכזיות.

ב-1973 במאי צעיר בשם אריה יצחק, הדריך סדנת תיאטרון בשכונת הקטמונים בירושלים וביים בה הצגה בשם "יוסף יורד קטמונה". לימים, בראיון משנת 1995, סיפר אחד השחקנים, אלי חמו:

באותה תקופה הפעילו בשכונה תיאטרון קהילתי בהדרכתו של אריה יצחק [...] הוא קיבץ מספר נערים מוכשרים בגיל שבע עשרה. עבדנו על הצגה בשם "יוסף יורד קטמונה". ההצגה התבססה על הסיפור התנ"כי של יוסף ואחיו. זו הייתה הצגת מחאה ראשונה על המצב בחברה הישראלית בכלל ועל מצב השכונה, על יחסי יהודים-ערבים, מזרחים-אשכנזים. המטרה הייתה להעביר מסר שניתן לשנות מציאות מסוימת, כאשר יש קבוצה מאורגנת ומאוחדת. [...] כל הזמן סברנו כי ההתנסות בעשיית תיאטרון שייכת לאנשים אחרים. בעצם ההצגה ביטאנו את מה שעובר עלינו בחיי היומיום וזה היה כל-כך חשוב. התיאטרון הפך מקום מרכזי בסדר היום שלנו. מה סבב אותנו? מסוממים, עבריינים, אנשים שנלחמים על פרנסתם. התיאטרון איפשר לנו להתמודד עם החיים הקשים הללו ונתן לנו פתח לעולם מושגים רחב יותר.¹³

יוצאי קבוצת התיאטרון הזו הקימו זמן קצר לאחר מכן את תנועת "האוהלים", שבמהדורות הראשונה כונתה "אוהל יוסף". אלה היו ימי מלחמת יום הכיפורים, נזכר חמו: "כיצד אפשר לדבר על מחאה חברתית בזמן מלחמה? ובכן, בכל פעם שנוצר מצב ביטחוני קשה דורשים מאיתנו לשבת בשקט. זוהי שטיפת מוח. מצב הביטחון זה רק תירוץ. המדכא היומיומי הוא האשכנזי ולא הערבי"¹⁴ (בתוך אלפי, 122). משתתפים נוספים בקבוצה הפכו ברבות הימים לבמאים ולמנהלי תיאטרונים קהילתיים, כגון משה שלח ונפי סלאח.

הזעם נגד ההגמוניה האשכנזית מצא ביטוי גם בהצגה שביים פעיל חברתי אחר ממוצא מזרחי, יוסי אלפי, בפרדס כץ, שכונת מצוקה בה התגוררו יוצאי צפון אפריקה. אלפי ארגן ב-1974 כעשרים בני נוער, נערות ונערים, וביים את ההצגה "החצי האחר", מחזה מקורי שהם כתבו בעצמם אודות המצוקה של חיי היום-יום בשכונה. שולמית לב-אלג' מסבירה כיצד הסיפור המרכזי היפנה אצבע מאשימה אל הממסד ש"רוצה שנישאר כלום ומביט עלינו כאילו אנחנו חיות, פראי אדם ופרימיטיבים"¹⁵ (לב-אלג', 274).

12. Boal A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*, London, New York: Routledge

13. מתוך אתר האינטרנט: <http://www.hila-equal-edu.org/hila-edu/fullarc.asp?id=50>

14. בתוך אלפי י' (1983), *התיאטרון הקהילתי*, ירושלים: דומינו, 122.

15. Lev-Aladgem S. (2006). "Remembering Forbidden Memories: Community Theatre and the Politics of Memory", *Social Identities*, 12(3), pp. 269-283

אלפי מאשר שהקהל המזרחי לא התעניין בתיאטרון הישראלי הממוסד. יתרה מזאת, אפילו בהצגות של התיאטרון הקהילתי לא מיהרו לצפות. תחושת הניכור של יוצאי המזרח כלפי התרבות ההגמונית תוארה כך בדברי הבמאי, משה שלח, בתחילת שנות ה-80: "אני מרגיש שבמשך השלושים וכמה שנים אנחנו לא עושים תרבות; לא קיימת תרבות. כלי התקשורת, האמנויות, המוסיקה – כולם שייכים לערכים נוצריים שלא שייכים ליהדות [...] אני רואה קירבה בין המזרח לבין היהדות יותר מאשר בין המערב לבין היהדות"¹⁶ (בתוך אלפי, 122). וחברו, נפי סלאח מוסיף, כי באופן פרדוקסלי "גם אנשי שלומנו, תושבי השכונות, מאמינים יותר לתיאטרון הממוסד – כי לגביהם זה כביכול העניין הנכון. נכון בקריטריונים של הצלחה; הצלחה הנמדדת בערכים מערביים"¹⁷ (בתוך אלפי, 124). ובכל זאת, אומר אלפי, הוא מתנגד לכתובות נאצה כגון "אשכנאצי"¹⁸.

למרות עוצמת המחאה והזעם שהתלווה אליה, התיאטרון הקהילתי של יוצאי עדות המזרח לא הטיל ספק באידיאולוגיה הלשונית השלטת, על-פיה העברית היא שפת התיאטרון הראויה בישראל. הם לא ביקשו להפיח רוח חיים בשפת האם של הוריהם. מן הסתם, הסיבות היו בחלקן טכניות: הרצון להשמיע את מחאתם באוזני הקהל הרחב מצד אחד, והעובדה שהשחקנים ממוצא מזרחי באו מעדות שונות (עיראק, פרס, סוריה, מרוקו), מצד שני. אולם מעל לכל, יוצאי עדות המזרח היו שותפים לאתוס הישראלי המכונן: שפה משותפת הינה הכרחית ומהותית לתקומתה של האומה. על כן, קבוצות התיאטרון הקהילתי של יוצאי עדות המזרח הציגו בעברית, בפני קהל מצומצם ונתרו חובבניות.

מפגשים מן הסוג השלישי בין יוצאי מרוקו לתיאטרון בישראל

מלבד "קזבלן" (שכאמור, נכתב על-ידי האשכנזי מוסינזון), הייצוג של מסורת יהודי מרוקו בתיאטרון הישראלי זכה לטיפול במחזות "מלך מרוקאי" ו"בוזמימה" מאת גבריאל בן-שמחון, מחזאי ומשורר יליד מרוקו, שהועלו על בימות מרכזיות. "בוזמימה" הוצג ב-1984 בהיכל התרבות בתל-אביב בכימוי חנן שניר, מהבולטים שבבמאי ישראל, ואילו "מלך מרוקאי" הוצג בתיאטרון "הבימה" בשנת 1980, בכימוי יוסי יזרעאלי, אף הוא במאי ישראלי דגול. "מלך מרוקאי" זכתה לביקורות מעורבות ולחיי כמה קצרים, אולם מעניינת במיוחד הביקורת של חנה נובק על המשחק בהצגה:

לא הייתי מבקשת לשמוע כאן עגה מזרחית דווקא, אם כי יש כאן ניסיון ליצור אותה, אך אין כאן אף תנועה אחת, שום ז'סטיקולציה האופיינית לעדה המזרחית הזו. על כל פנים, דמותו של רב העיירה שמגלם נחום בוכמן [אשכנזי], יוצאת משונה מאוד [...] היא מזכירה דמות מ"הדיבוק" יותר מאשר דמות של רב-חכם מרוקאי.¹⁹

16. בתוך אלפי י' (1983), התיאטרון הקהילתי, ירושלים: דומינו, 122.

17. בתוך אלפי י' (1983), התיאטרון הקהילתי, ירושלים: דומינו, 124.

18. אוריין א', (24.10.1984), "יוסף, הבן של המכולת", העיר, תל-אביב.

הערה זו מרתקת במיוחד לנוכח העובדה שבאותה תקופה המבטא המרוקאי הוצג באופן קריקטורי על במות בארץ, ודווקא בתור קריקטורה היה אהוד מאוד על הקהל הרחב (שמן הסתם לא כלל הרבה יוצאי מרוקו). דוגמה לכך היא המערכון "מוריס והיונים" שנהג להגיש הזמר מתי כספי בהופעותיו מ-1977 ובראשית שנות ה-80.

זהו מערכון המבוסס על קטע במחזה הסאטירי "קריזה" של יהושע סובול (העוסק באפליית בני עדות המזרח בישראל). המחזה מטפל באפליה, אך לא במסורת של יהודי מרוקו, כפי שביקש לעשות "מלך מרוקאי". למרבה הצער, "קריזה" אינו מוכר כמעט, אך המערכון מתוכו זכה לאתר פרטי בויקיפדיה:

המערכון הוא מונולוג של כספי, המספר במבטא מרוקאי כבד ובעברית משובשת על סכסוך שפרץ בין מכרה שלו, שרה, והשכן שלה, מוריס, על רקע תחביבו של הלה לגדל יונים והעובדה כי אלו "עומדים על הכביסה של שרה ומ-ח-ר-ב-נ-י-ם על הכביסה". הסכסוך מידרדר ולאחריו תוהה הדובר, בשורה מפורסמת שזכתה לחיים משלה, "אז אני לא מבין למה אומרים שהיונה מביאה את השלום!". שורות אחרות מן המונולוג הפכו אף הן למצוטטות תדיר, כמו למשל תיאור העבודה של שרה: "מכבסת – תולה".²⁰

כאמור, במערכון זה מוצג חיקוי של מבטא מרוקאי מודגש שאין לטעות בו, בעברית משובשת, בנושא נלעג ובצורה נלעגת.

המכשג הרביעי

הייתה זו רונית אבגי שהקימה בשנת 2001 קבוצת תיאטרון דוברת מגרבית, במגדל העמק. אבגי עלתה ממרוקו בגיל 4, למדה תיאטרון ועבדה כמורה לתיאטרון ובמאיית באזור הצפון. מה שהחל מבחינתה כניסיון לביים הצגה אחת של תיאטרון קהילתי בשפה המרוקאית, הפך להצלחה אדירה בקרב קהל יוצאי מרוקו. אבגי מצאה את עצמה, פשוטו כמשמעו, עם סטארט-אפ ביד. בעקבותיה קמו קבוצות נוספות, כפטריות אחר הגשם, בריכוזים עיקריים של דוברי או מביני מגרבית בארץ.

אבגי מספרת שבילדותה התלוותה לחברות ולהוריהן שהלכו להצגות ברומנית. בהצגות הללו השתדלה לצחוק באותם מקומות בהם הקהל דובר הרומנית צחק.²¹ כעבור שנים, כשהצליחה לשכנע את ראש עיריית מגדל העמק לתמוך ביוזמתה, הוא הציע לערוך חזרות במתנ"ס מקומי והיא החלה להזמין לאודישנים שחקנים חובכים מן הסביבה, דוברי מגרבית. מהם הרכיבה את להקתה, כאשר המבוגרים ביניהם אימנו את הצעירים יותר ברוי השפה.

19. בתוך לוי ש' ושואף ק' (2002), **קנון התיאטרון העברי**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 62.

20. מתוך אתר האינטרנט: http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A8%D7%A0%D7%99%D7%A1_%D7%95%D7%94%D7%99%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D

21. אבגי ר' (2004), ראיון טלפוני עם אסתי פיטוסי.

הלהקה העלתה את "הקמצן" מאת מולייר בתרגום למרוקאית, ואבגי פנתה למשרד ההפקות "נאמן" בתל-אביב, שהחליט, לאחר התלבטויות, לקחת על עצמו את שיווק ההצגה. המפיקה עירית פוגל-גבע מתארת הצלחה מסחרית מפתיעה. ההצגה רצה כ-170 פעם במשך שנתיים ברחבי הארץ, בפני אולמות מלאים (כ-600 כרטיסים להופעה בממוצע), בעיקר ביישובים בעלי שיעור גבוה של יוצאי מרוקו. "ילדים קנו כרטיסים להוריהם, או שמשפחה שלמה באה, גם אם לא כולם ידעו מרוקאית", נזכרת פוגל-גבע.²²

התגובות היו סוחפות, ההצלחה מיידית ומסחררת. אבגי מעידה שהייתה לה תחושה שברגע בו יתחילו לדבר על הבמה במרוקאית, הקהל יפרוץ בצחוק וההצלחה מובטחת.²³

ב-2004 ביימה אבגי הצגה נוספת במגרבית, "משרתם של שני אדונים" מאת גולדוני, שאף היא זכתה להצלחה גדולה. אולם בקרב הלהקה שלה ("התיאטרון המרוקאי הישראלי" – תמ"י) נתגלעו חילוקי דעות עוד קודם לכן, וחלה התפצלות: המתרגם למגרבית, אשר כהן, הקים להקה נפרדת בשם "אל מג'רב". להקה זו הפיקה את "תעלולי סקאפן" של מולייר וכן גרסה מוסיקלית של "הקמצן" ב-2002. ב-2004 הוא גם כתב מחזה מקורי בשם "במרוקאית זה נשמע יותר טוב", וכן "אישה בונה אישה הורסת" (2008). ב-2009 העלה את "חתונה בריבוע



"משרתם של שני אדונים", בימוי רונית אבגי. באדיבות עמותת תיאטרון מרוקאי ישראלי, עמותת תיאטרון מקומי ועיריית נאמן. צילום: יוסי צווקר

22. פוגל-גבע ע' (2008), ראיון עם שרית קופמן-שמחון, ירושלים.

23. בן-דוד י' (2004), ראיון טלפוני עם אסתי פיטוסי.

— קומדיה מוסיקלית מרוקאית", בכיכובה של הזמרת ריימונד אבקסיס, לצד שחקנים חובבים. אבגי המשיכה להציג עם להקתה, אך לא העלתה הפקות חדשות. בטרם הוכיחה רונית אבגי כי קיים פוטנציאל רווחי בהצגות במגרבת, יוצרים ישראלים ממוצא מרוקאי לא העזו לסכן את המוניטין (והכספים) שרכשו על הבמה העברית. לאחר ההצלחה המוכחת, קמה במהירות תעשייה שלמה של הצגות במגרבת ברחבי הארץ. יגאל פלג מבאר-שבע, ייסד בעירו תיאטרון קהילתי במגרבת, והפיק את "החולה המדומה" של מולייר ב-2001.

באשקלון בימה חני אלימלך ב-2003 את "אוריקה", עיבוד קומי ל"מחכים לגודו" של סמואל בקט. ההצגה מתרחשת בעמק אוריקה אשר במרוקו, שם זוג יהודים מצפים לשליח של הסוכנות היהודית שיבוא ויעזור להם לעלות לישראל. אלימלך אומרת שהיא אינה מעוניינת בהצגות של מחזאים כגון מולייר, אלא בחומרים מקוריים: "כדי לראות את מולייר אני יכולה ללכת לתיאטרון הרפרטוארי בארץ".²⁴

אותה תפיסה עומדת בבסיס ההצגה "אל-פמיליה" ("המשפחה") שכתב וביים השחקן והבדרן אבנר דן ב-2005. העלילה מתרחשת בישראל ומספרת על זוג שנפגש במסעדה. הם מתאהבים, נישאים, ואנו עוקבים אחר קורותיהם המפותלים.

ב-2006 העלה הזמר חיים אליאל (מלהקת "שפתיים") מחזמר בשם "קפה דה-מרי", המתרחש בבית קפה בקזבלנקה בשנות ה-50, שם אנשים נפגשים, מתאהבים, רבים, שרים ומבדרים את הקהל. ב-2009 היה שותף להפקה "מאמא", בבימוי חני אלימלך. על הפקה זו כתב העיתונאי ליי-אור אברכך: "לו הצגות היו נמדדות לפי תגובת קהלן, זו הייתה ודאי ההצגה הטובה ביותר שנעשתה פה בשנים האחרונות. שלוש דקות אחרי הפתיחה אנשים כבר מתמוטטים מצחוק. חמש דקות אחר כך הם מנגבים דמעות".²⁵

ב-2007 העלה השחקן אריק משעלי, כוכב קולנוע וטלוויזיה, את "מרת" ("אשתי") מחזה מקורי פרי עטו, על סנדלר, אשתו והשכן. כעבור שנה ביים ושיחק ב"רופא בעל כורחו" מאת מולייר. המחזה מתרחש בישראל ובמרכזו גבר מובטל, עצלן ושתיין אשר אשתו, ברוב ערמומיותה, מציגה אותו בפני כולם כרופא (וכשכולם באים להתרפא אצלו הוא גם מצליח "לרפא" את חוליו התמימים).

קבוצות נוספות פועלות בשנים האחרונות בצפון, בבית שאן ובקריית שמונה. ההתארגנות הכלכלית של כל ההפקות הללו היא פרטית, או במסגרת תיאטרון קהילתי. התיאטרונים הממוסדים עדיין לא השכילו לפרוש את חסותם עליהן. מאחר שההתנהלות הינה מסחרית טהורה (ומאוד רווחית), בכל רגע נתון אפשר למצוא כשתיים עד ארבע הפקות פעילות ברחבי הארץ. ההצגות מופיעות עד מיצוי הקהל הפוטנציאלי ואז יורדות. מן הסתם, המפיקים השונים דואגים לספק סחורה חדשה אך לא "להציף את השוק".

24. אלימלך ח', בתוך **תיק תיאטרון מרוקאי**, הארכיון הישראלי לתיאטרון על שם גור, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

25. אברכך ל' (2009), "אין מימון, יש מימונה", **תרבות מעריב**, 24.7.09, 12-14.

התקבלות

את הקהל הנלהב ניתן לחלק לארבע קבוצות: (1) בני הדור הראשון, אלה שבאו לישראל בשנות ה-50 וה-60, שפת אמם מגרבית ועדיין דוברים עברית בקושי. (2) בני הדור השני, ילידי הארץ המכירים את התיאטרון הישראלי ולמדו את השפה המגרבית במידה מסוימת מהוריהם. (3) בני הדור השלישי, הצעירים שנולדו בארץ להורים ילידי הארץ ואינם מכירים יותר ממילים ספורות במגרבית. (4) צופים שאינם משתייכים לעדה המרוקאית ואינם מכירים את השפה. רובם בני זוג של יוצאי מרוקו, אך גם אחרים. בהצגות של אבגי הוסיפו תרגום סימולטני.

עדויותיהם של הצופים מצביעות על קבלה אוהדת עד כדי התרגשות עמוקה. נראה כי מה שאירע כאן קרוב למסע של פיצוי ואפילו תיקון של אותם מפגשים מן הסוג הראשון, השני והשלישי, בין יוצאי מרוקו לבין התיאטרון הישראלי. "שכחתי מהשפה, וההצגה הזאת מחזירה אותי למקורות. הגעתי למחוזות ילדותי... למנגינות מבית אבא", צוטט יעקב בן שבת בעיתון המקומי של קרית גת.²⁶ באותו עיתון התפרסמו גם דבריה של ז'נט בן אבו: "עזבתי את מרוקו בגיל עשרים וארבע. ההצגה מעולה, מחזירה אותי לחיים בטנג'יר. הפתגמים והמילים... אני מתרגשת מאוד. ממש חזרה לשורשים".²⁷

באינטרנט התנהלו דיונים של הצופים. כתב הצופה קסם עיני: "ההצגה החזירה אותי ארבעים שנה לאחור לשפה המרוקאית במיטבה [...] אשרינו שזכינו לראות חזרת עטרה ליושנה – השפה המרוקאית שאנשים חששו לדבר בה, נשמעה בכל פינה באולם התיאטרון בירוחם".²⁸ עוצמת ההתרגשות הייתה רבה, בעיקר בהצגות הראשונות, שביימה רונית אבגי, והיא מספרת: "ביקשו ממני בכל ההצגות: אל תפסיקי, עשית כבוד לעדה, הרמת לנו את הראש. סוף סוף אנחנו יכולים לדבר בשפה שלנו".²⁹ עופר שטרית, שהקים בית-ספר ללימוד השפה המרוקאית בתל-אביב, מסביר: "בילדותי, כמו רבים אחרים, אסרתי על הוריי לדבר מרוקאית. גם כי רציתי, כביכול, לעזור להם להתאקלם, וגם כי חששתי שמעמדי החברתי ייפגע. ביקשתי מהם שלא ידברו מרוקאית ליד החברים שלי, וגם כבר מצווה הרשיתי להם לדבר רק בצרפתית או בעברית".³⁰

לצד ההתרגשות, חשפו ההצגות תופעות מדהימות בקהל. החידוש גרם לבני הדור הראשון, שלא כולם היו אמונים על קונכנציות תיאטרוניות, להגיב לעתים בצורה משעשעת, תוך התעלמות

26. עוזרי ת' וטריבק ע' (2001), "נוסטלגיה נפלאה", עתון מקומי, קרית גת.

27. עוזרי ת' וטריבק ע' (2001), "נוסטלגיה נפלאה", עתון מקומי, קרית גת.

28. בתוך אתר האינטרנט

<http://www.habama.co.il/Pages/Event.aspx?Subj=1&Area=2&EventID=7400>

29. אבגי ר' (2004), ראיון עם אסתי פיטוסי, צפת.

30. בתוך רותם צ', "הדור השני מסכים, במרוקאית זה נשמע יותר טוב", מתוך אתר אינטרנט

<http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=423891&contrassID=2&subContrassID=1&sbSubContrassID=0>

מן "הקיר הרביעי"³¹ כך למשל, באמצע מונולוג של הדמות הראשית ב"משרתם של שני אדונים", קמו מספר צופים על רגליהם והשיאו עצות לשחקן כיצד לפתור את הקונפליקט הדרמטי. השחקן, יצחק בן-דוד, סיפר: "לא איברתי את העשתונות"³². עירית פוגל-גבע, מפיקת "הקמזן" בכימוי אבגי מספרת:

כשהגענו עם ההצגה לבית שמש, הקשישים הגיעו שלוש שעות לפני. פתחנו להם את הדלתות כי לא היה מקום לשבת [...] ואז התחילה ההסתערות: אנשים עם מקלות עלו על הבמה ומיששו את התפאורה, בחנו מקרוב את הדיקטים האלה שמאחוריהם אין כלום. פתאום הבנתי שזאת הפעם הראשונה שהם בתיאטרון ובשבילי זה היה נורא מרגש. [...] אחרי ההצגה השחקנים היו יורדים לאולם, ואנשים היו מתקהלים סביבם כמו סביב גיבורים"³³.

ד"ר מאיר בוזגלו, מרצה לפילוסופיה שנוולד במרוקו, אמר בעקבות צפייה ב"רופא בעל כורחו" בכימויו של אריק משעלי, כי לאחר שנות ייצוג סטריאוטיפי של מרוקאים כאנשים בורים ודמויות עילגות ונלעגות, ההצגות במגרבת מנכיחות ומחיות על הבמה את העולם של יוצאי מרוקו. גם אם הצגות אלו חוטאות לעתים בחוסר מקצועיות, בפשטנות ואפילו וולגריות, הן מציגות בחיוב את המסורת המרוקאית.³⁴

לכך הוסיף כי צריך לייצג מורכבויות וביקורת עצמית (לדוגמה כאשר הדמות הראשית היא אדם שתיין, עצלן ומובטל, כגון בהצגה "רופא בעל כורחו"). ואילו יוסי אוחנה, ממנהלי פרויקט הפיוט המרוקאי, אמר: "באתי בגיל שש לארץ, הייתי בטוח שלא אבין את ההצגה, אבל יש בה קודים פשוטים. חשוב שהתיאטרון הזה יפתח. בפעם הבאה אקח את אמי ואת אחי"³⁵.

דין – הקומדיה המגרבית

חלק מההפקות מציגות עלילות המתרחשות במרוקו. "הקמזן", "משרתם של שני אדונים" ו"קפה דה-מר" מוצבים בקזבלנקה, "אוריקה" בעמק שבהרי האטלס. חלקן מציגות את המציאות בארץ. הבחירה החוזרת ונשנית של יוצרי התיאטרון המגרבי להעלות קומדיות, ודאי אינה מקרית. מצד אחד, ניתן לייחסה לפרנקופיליה מובנת מאליה של אזרחי מרוקו לשעבר, דוברי הצרפתית. אולם, גם המחזות המקוריים שנכתבו על ההווי בארץ הם קומדיות. בחינה וניתוח של התופעה מזמנת לנו הסבר כפול: האחד לשוני והאחר סוציולוגי.

31. זהו מושג מקובל בתיאטרון הריאליסטי: קיר דמיוני חוצץ בין הקהל לבין הבמה. השחקנים "אינם רואים" ו"אינם שומעים" את הקהל. הקונבנציה המקובלת היא שהצופים אינם יכולים להתערב או להשפיע על מה שמתרחש מעבר ל"קיר הרביעי".

32. בן-דוד י' (2004), ראיון טלפוני עם אסתי פיטוסי.

33. בתוך מוסקו י', **ידיעות אחרונות**, "שבעה ימים", ט"ז באייר תשס"ד, 50-54.

34. בוזגלו מ' (2008), ראיון עם שרית קופמן-שמחון, ירושלים.

35. אוחנה י' (2008), ראיון עם שרית קופמן-שמחון, ירושלים.

ההסבר הלשוני, על-פי עדותם של היוצרים עצמם, במאים ושחקנים גם יחד, מקבל גושפנקא אקדמית מחוקר הלשון המגרבית, פרופסור אהרון ממון, ולפיו השפה המגרבית היא שפה מצחיקה. ממון טוען שהשפה עשירה במשלים, באמרות כנף ובקללות משעשעות, כאשר כל אמירה מלווה בשפת גוף תואמת.³⁶ אם כך, המגרבית מתמסרת בקלות כשפת בידור.

כאשר נשאל ממון אודות האפשרות שהמגרבית הינה שפה גוועת שפחות ופחות אנשים מדברים בה, הוא מביא את התיאטרון במגרבית כהוכחה לחיוניותה ואף לתחייתה. לצורך העלאת הצגות על הבמה, מסביר ממון, נוצרו גם המצאות ושכלולים לשוניים, כולל החדרת מילים עבריות ללשון המדוברת בפי הדמויות. הוא אף מזכיר את קיומם, זה מספר שנים, של קורסים ללימוד מגרבית בתל-אביב.

באשר לשפת הגוף, יגאל מוסקו, עיתונאי ממוצא לא מרוקאי שנשוי למרוקאית, משחזר שיחה עם אשתו לאחר שצפו יחד בהצגה במגרבית:

בטח היה נדמה לך [אמרה אשתי] שהמשחק, מוגזם אבל זה לא. ככה זה מרוקאים. מה את אומרת? אמרתי לה. כאילו לא עברתי סטאז'. שנינו זוכרים היטב את הפעם ההיא, בתחילת הדרך, שישבנו אצל אמא שלה בסלון. במטבח ישבו הדודות וצעקו זו על זו במרוקאית. על מה הן רבות? שאלתי באי-נעימות. וזוגתי הטרייה הסתכלה עלי משועשעת: הן לא רבות, הן מספרות כמה הנכדים שלהן מתוקים.³⁷

יגאל פלג, במאי הלהקה הבאר-שבעית, מחזיק בדעה ש"מרוקאים הם שחקנים מבטן ומלידה".³⁸ גם השחקן הראשי שלו סבור כך: "המרוקאים הם שחקנים מטבעם. מאוד קל לי להיכנס לדמות, אנחנו תמיד מדברים עם הידיים".³⁹ במילים אחרות, נראה שיש משהו תיאטרלי, או אפילו אופראי, בדיבור במגרבית, ולכך מתלווה שפת גוף עם מבחר תנועות ידיים משעשעות ואינטונציה מצחיקה.

הסבר אפשרי שני של העדפת קומדיות בתיאטרון המגרבי הוא יותר רלוונטי לדיוננו: הזעם של שנות ה-70 וה-80 פינה את מקומו לרגשות שונים. התיאטרון המגרבי אינו מבקש עוד למחות, אלא לעשות כסף. הסוציולוגית והאנתרופולוגית ד"ר דיאנה לוצאטו מציינת ש"אנשים חוזרים למקורות שלהם ברגע שיש להם הצלחה והם מקבלים יותר ביטחון עצמי. זו אולי אינדיקציה לכך שיותר אנשים הגיעו למקום יותר טוב. אני רואה בזה תופעה של ביסוס תרבויות בחברה הישראלית".⁴⁰

36. ממון א' (2008) הרצאה בכנס "לשונות היהודים", האוניברסיטה העברית, ירושלים.

37. מוסקו י' (תשס"ד), **ידיעות אחרונות**, "שבעה ימים", ט"ז באייר תשס"ד, 52.

38. בתוך גינזבורג ד', **תיק תיאטרון מרוקאי**, הארכיון הישראלי לתיאטרון על שם גור, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

39. באתר אינטרנט: <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3499130,00.html>

40. לוצאטו ד', בתוך **תיק תיאטרון מרוקאי**, הארכיון הישראלי לתיאטרון על שם גור, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

אינדיקציה נוספת לכך שה"מרוקאים" בישראל חשים שמעמדם טוב יותר, ניתן למצוא במחקר שערכה בשנת 2007 ד"ר קארין אמית מהמרכז האקדמי רופין, בנושא מדדי השתלבותם של עולים בישראל. המחקר בדק כ-1500 אנשים בני 50 ויותר שהגיעו לישראל בגיל צעיר. הסוקרים ביקשו מהם לדרג את איכות החיים שלהם בין 1 ל-4 (מן הנמוך לגבוה). יוצאי מרוקו דירגו את איכות חייהם בציון 3.17, המעיד בהחלט על תחושת סיפוק.⁴¹

לסיכום

בחנו את הדיאלקטיקה המורכבת שבין הקהילה המרוקאית לבין התיאטרון הישראלי והתוויו את מהלכה, המלווה את השינויים בחברה הישראלית. עמדנו על כך שבתקופתנו חל היפוך, אם כי יש להדגיש שגם בשלב הנוכחי הממסד התיאטרוני אינו חובק אף קבוצה דוברת מגרבית אל חיקו החם. זהו תיאטרון מסחרי ופרטי.

טענו ששיבתה של השפה המגרבית בישראל של שנות ה-2000 מתרחשת לאחר שהקהילה המרוקאית רכשה גאווה וביטחון מחודש במעמדה התרבותי והחברתי, ואין לה צורך להתנצל, מצד אחד, ואף לא להצהיר הצהרות פוליטיות, מצד שני.

זהו תיאטרון מפויס, שאינו בא לערער על ההגמוניה התרבותית הישראלית, אלא מציע, באופן בלתי חתרני, להרחיב את גבולותיה ולהכיל בתוכם הון תרבותי חדש. למרות זאת, העשייה התיאטרונית של קבוצות אלו מעידה על קריאת תיגר על התרבות הישראלית הקאנונית, שלא ידעה לתת ביטוי למורשתן, ובסופו של דבר, מעידה על חיפוש זהות.

למרות שהתיאטרון המרוקאי דובר מגרבית, הוא מרגיש ישראלי. זהו תיאטרון לשם בידור והנאה, לשם נוסטלגיה, תיאטרון לשם תיאטרון. הוא קיים באופן טבעי – בגלל דרישת הקהל, בגלל הכיף, בגלל שהוא רווחי. במילים אחרות, בגלל שהוא משקף שינוי ביחס לתרבויות הגלות בישראל, ומי שמיטיב לנסח זאת הוא אשר כהן, מנהל להקת אל-מג'רב:

שום דבר מהעשייה שלי לא נעשה מאיזושהי נקודה של פוליטיקה, או קיפוח. [...] אני רוצה לתת פנטזיה נטו, לא באתי לשנות את העולם, הקהל שלי לא יושב בהיכלי האמנויות. ב-70 ש"ח אני רוצה לתת להם שעה וחצי של הנאה. [...] התרבות שלי שונה. אין לי כוונה להיכנס לתוך התיאטרון המרכזי. אני מנסה למלא חלל.⁴²

41. אמית ק' (2007). "השתלבותם של ילידי חו"ל בני 50+ בישראל" באתר אינטרנט: <http://igdc.huji.ac.il/Static/ThisAndThat/%E0%EE%E9%FA%20%F7%E0%F8%E9%EF.ppt>

42. כהן א' (2010). ראיון טלפוני עם שרית קופמן-שמחון.

ביבליוגרפיה

- אבני ר' (2004). ראיון עם אסתי פיטוסי, צפת.
אברבך ל' (2009). "אין מימון, יש מימונה", **תרבות מעריב**, 24.7.09, 12-14.
אוהנה י' (2008). ראיון עם שרית קופמן-שמחון, ירושלים.
אוריין א' (24.10.1984). "יוסף, הבן של המכולת", **העיר**, תל-אביב.
אוריין ד' (2000). "לידת הסטריאוטיפ המרוקאי בתיאטרון הישראלי", **במה רבעון לדרמה**, ירושלים, 48-67.
אוריין ד' (2004). **הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי**, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
אלפי י' (1983). **התיאטרון הקהילתי**, ירושלים: דומינו.
אמית ק' (2007). "השתלבותם של ילדי חו"ל בני 50+ בישראל" באתר אינטרנט בוזגלו מ' (2008). ראיון עם שרית קופמן-שמחון, ירושלים.
גינזבורג ד', **תיק תיאטרון מרוקאי**, הארכיון הישראלי לתיאטרון על שם גור, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
בן-דוד י' (2004). ראיון טלפוני עם אסתי פיטוסי.
כהן א' (2010). ראיון טלפוני עם שרית קופמן-שמחון.
כוזר, ר' (15.1.2005). "איך נוצרה העברית הישראלית", **הגדה השמאלית, במה ביקורתית לחברה ולתרבות**. אתר:
3090=http://hagada.org.il/hagada/html/modules.php?name=News&file=article&sid
לוי ש' ושוואף ק' (2002), **קנון התיאטרון העברי**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 62.
מוסקו י', **יריעות אחרונות**. "שבעה ימים" 50-54.
ממן אהרון (2008). הרצאה בכנס "לשונות היהודים", האוניברסיטה העברית, ירושלים.
ממן אופיר (2007), **תל"ם – תיאטרון למעברות: הינמיקה בין המרכז לפריפריה בשדה יצירתה של תרבות לאומית**. חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה", ירושלים: האוניברסיטה העברית, 54.
עוזרי ת' וטריבק ע' (2001). "נוסטלגיה נפלאה", **עיתון מקומי**, קרית גת.
פוגל-גבע ע' (2008). ראיון עם שרית קופמן-שמחון, ירושלים.
קימרינג ב' (2004). **מהגרים, מתיישבים, ילידים**, תל-אביב: עם עובד.
רותם צ'. "הדרור השני מסכים, במרוקאית זה נשמע יותר טוב", מתוך אתר אינטרנט
http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=423891&contrassID=2&subContrassID=1&sbSubContrassID=0
רוזקוקצקין א' (2002). "גלות בתוך ריבונות, לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", **תיאוריה וביקורת** 5.
שפירא א' (1997). "יהדות וישראליות – מבט היסטורי", **דת ולאומיות בישראל ובמזרח התיכון**, תל-אביב: מרכז רבין והוצאת עם עובד.
תיק תיאטרון מרוקאי. הארכיון הישראלי לתיאטרון על שם גור, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
- Boal A. (2006). **The Aesthetics of the Oppressed**, London, New York: Routledge.
- Bourdieu P. (2003). **Language and Symbolic Power**, translated by Gino Raymond and Matthew Adamson, Cambridge, Eng.: Polity Press.
- Lev-Aladgem S. (2006). "Remembering Forbidden Memories: Community Theatre and the Politics of Memory", **Social Identities**, 12(3), pp. 269 - 283.
- Urian, D. (1997). "The Enigma of Women's Theatre According to Halacha" **Assaph – Studies in the Theatre**, 13, Tel-Aviv University, pp.167-195.

e-mail: sarit_cof@smkb.ac.il
saritcofman67@gmail.com