مقهى أدباء البصرة.. يستعيد الفنان الرائد محمود صبري

جاسم العايف

استعاد "التجمع الثقافي في البصرة" الفنان التشكيلي الرائد والشخصية الوطنية- الديمقراطية" محمود صبري" وضيف في جلسة استثنائية بمقره في مقهى أدباء المدينة ،صباح الجمعة، الموافق السابع والعشرين من نيسان الناقد التشكيلي "خالد خضير" في محاضرة بعنوان (الرسام محمود صبري/ واقعية الكم / الكوانتوم/ Quantum Realism/ التجربة المتحققة.. والجهاز المفاهيمي المحايث).

قدّم المحاضر الفنان والناقد التشكيلي هاشم تايه قائلاً: في لحظة تاريخيّة من عمر الفن التشكيليّ العراقي مثّل منجز الفنان الرائد "محمود صبري" واحدة من ثلاث رؤى فنيّة متنافسة هيمنت على هذا الفن منتصف القرن الماضي وما بعده، وهي: رؤية الفنان فائق حسن الأكاديميّة المهتمة بالاستثمار الأمثل لعناصر اللغة البَصَريّة في تمثيل المرئي تمثيلاً واقعياً يخضع لآليات الدرس الأكاديمي المعروفة في التصرّف باللون والظل والضوء والملمس ورؤية الفنان جواد سليم المتطلّعة إلى تأسيس هوية عراقية للفن التشكيليّ تستلهم الفن الرافديني القديم والفن الإسلاميّ في خطاب بصري معاصر يستفيد من منجزات الفن الحديث، والرؤية التي توظّف الفنّ أو تسخّره من أجل قضايا المجتمع والثورة والتغيير، وتنتصر لقوى اجتماعية بعينها. وممثل هذه الرؤية "محمود صبري". وأضاف : بأن رؤية كلّ من جواد سليم ومحمود صبري استندتا إلى ظهير أيديولوجي متفاوتِ القوّة، ومختلفٍ في درجة الوعيِ به بالنسبة لهذينِ الفنانين. في حين أن رؤية فائق حسن، أقربُ إلى رؤية محافظة بلا أهواء خارجيّة، تجتهد في مطابقة المرئي بنظير صُوريٍ على السطح التصويري، مستقوياً بمهارات الفنان في استثمار مفردات لغته البصريّة أكاديمياً. وأهميّة محمود صبري في التشكيل العراقي تتمثل أوّلاً في ريادته تيّاراً في الرسم عَكَسَ مفهوم الالتزام ببعده الماركسي. كما تتمثل أهميته، ثانياً، بأطروحته، (واقعية الكمّ) التي مثلت على مستوى تحققها التجريديّ، انشقاقاً عن رؤيته الأولى؛ إذ فاجأ بها مَنْ كانوا يرون في منجزه التشكيلي تمثيلاً جمالياً لأيديولوجيا يؤمنون بها، وأصيبوا بالصدمة وهم يتطلعون إلى سطوحه التصويريّة الجديدة وقد تجرّدت بأشكال هندسيّة ملونة، وخلت تماماً من أيّ تمثيل لمرئيّاته الواقعيّة. وأضاف "تايه" مهما قيل عن الصّرامة العلميّة لهذه النظريّة، وتغاضيها عن العناصر الحاسمة في إنتاج الأثر الفنّيّ، إلاّ أنّها تكشف عن عمق وعي محمود صبري، وحيويّة رؤيته الفنيّة التي تجاوزت مهارات الأداء الفني العالية التي يمتلكها، إلى بناء تصوّر فردي في نظرية معاصرة في الفن لفتت إليه الأنظار، وغدا ممكناً سماع خطابها في قلب العالم الحديث الذي يسكن جنون اشتياقه إلى ما هو جديد، ومبتكر في كل حقل من حقول المعرفة والإبداع. ثم قدم الفنان والناقد التشكيلي محاضرته بعرض لبعض الأفلام التسجيلية عن الراحل وكذلك لوحاته التي تؤرخ لمراحل تطوره فنياً. وذكر خضير أن دوي الضجة التي أحدثها محمود صبري حينما نشر بيانه عن واقعية الكم عام ١٩٧٢ سيخف الآن ربما بسبب الخفوت المماثل الناتج من تغير اتجاه الفن وتنظيراته نحو مناطق بعيدة عن تلك المشكلات التي كانت تثار في سبعينات القرن الماضي، بسبب توجه بنيوي للثقافة العراقية، فأولاً لم يعد الفنان (مصلحا) يحلم بتأسيس يوتوبيا، ولم يعد للايدولوجيا ذلك البريق الذي كان لها في مجال الفن وفي العراق خاصة، وقد كان محمود صبري لم يزل يعيش تلك الأجواء، بذات الإصرار والعنفوان حتى لحظة وفاته هذا العام وقد أكمل الخامسة والثمانين (ولد في بغداد عام ١٩٢٧)، فكنا نتمنى أن تكون وفاته فرصة للانخراط في حوار واسع لإعادة قراءة الوثائق التشكيلية العراقية والمزيد من (الثوابت المفروغ منها) حتى الآن. وتابع الناقد خالد: لقد حدثت اكبر التصدعات في التشكيل العراقي حينما تطلب الأمر تعريف الفن التشكيلي فبرز الانشقاق المحتوم: تعريف ينظر إلى اللوحة باعتبارها واقعة مادية ، أي ألوان وأشكال على سطح، وهو ناتج عن هيمنة الايدولوجيا على الخطاب النقدي . والثاني خطابي (سردي) تمت استعارته من خطاب الإشكالية الحضارية لعصر النهضة العربية باعتبارها تجارب تشتغل على مرتكزين أساسيين: منجز بصري متحقق، يرافقه جهاز مفاهيمي لغوي محايث. وقال الفنان خالد : يمكن تقسيم مراحل تحولات الرسام محمود صبري، إلى مرحلتين هما: المرحلة المشخصة كان فيها رساما خاضعاً لاشتراطات جماعة بغداد للفن الحديث في منجزه ، فكان مقتصداً باللون وباذخا في الأشكال وتوزيعها على اللوحة، ومغرماً بالموضوع والإنسان وبالجانب الأيديولوجي في اللوحة، بينما صار في مرحلته التجريدية الأخيرة التي سماها (واقعية الكم) وباذخا باللون، على حساب الأشكال التي اختفت سوى ما تخلقه المحيطات الكفافية من خطوط وهمية ناتجة عن المساحات اللونية. فبعد ان قضى محمود صبري سنوات شغوفاً بالرسم فأنجرف مع جماعة البدائيين التي تأسست عام ١٩٥٠ ، وهنا أبت أفكاره إلا أن تلقي بظلها على لوحته فأبتعد عن رسم المناظر الخلوية وأختار كبديل لهذا الاتجاه تصوير الشرائح الاجتماعية في محاولة لتعرية الوضع الطبقي القائم ، فلوحته الرائعة المنفذة بألوان (الكواشن) نساء في المبغى أو (نساء في الانتظار ١٩٥٢م) لا تكشف عن رجل سياسي محنك أو داعية للعدالة – الاجتماعية، قدر ما تكشف عن فنان متمكن من صنعته. وذكر خضير جاء تحول محمود صبري إلى التجريد تحولاً (كارثيا) من وجهة نظر المتحققات الشكلية الواقعية على اللوحة، إلا أنه لم يطرح نفسه إلا باعتباره مجدداً للواقعية القديمة ، وأسس جهاز مفاهيمي نظري، وهو جهاز ينتمي إلى مفاهيم واقعية اجتماعية خارج بصرية يسبق في وجوده وجود اللوحة، ذات الثيمات الارتكازية الأولى. محمود صبري اصدر (بيان واقعية الكم.. فن جديد....لعصر جديد) عام ١٩٧٢، وقد أفصح البيان ونص الكتاب والملاحق الملحقة به ليس عن افتراض واحد كما هو شائع ولكن عن افتراضات عديدة وهو يعطي صوره – مفاهيمه الذهنية وجودا موضوعياً، وبذلك ينتهي محمود صبري إلى نظرية المحاكاة القديمة، وتختزل (واقعية الكم) العملية الفنية برؤية ميكانيكية، بوجود أولا تكوين ذهني، ذاتي (كصورة) لشكل أو تركيب مادي موضوعي بغض النظر عما يرتبط به من أوهام استناداً إلى ما عبر عنه (انجلز) بأن العالم (كيان من عمليات) وليس (كيانا من أشياء جاهزة)، وهي الطريقة القديمة في البحث والتفكير التي يدعوها (هيغل) بالميتافيزيقية. وأكد الناقد خضير إن مفارقة (واقعية الكم) هو في تحولها من الشكل (الخارجي) إلى التركيب (الداخلي) ومن الموضوع إلى العملية، وان المفاهيم القديمة للفن كانت تعبيراً عن وحدة (الكتلة – الشكل – اللون) بينما تعبر المفاهيم الجديدة عن وحدة (الطاقة – اللون – التركيب).

قناديل

لطفية الدليمي

اومبرتو ايكو – عن إساءة الفهم بين الثقافات

تتفوق محاضرات اومبرتو ايكو بظرفها وعلميتها وفرادتها على كثير من الدراسات المعاصرة حول جملة من القضايا التي تخص البحث اللغوي والعلاقات بين ثقافات عالمنا وتعقيداتها، ففي محاضرات ايكو اطلالات ممتعة على عوالم معقدة، عمد الروائي والسيميولوجي إلى تبسيطها وتقديمها لطلبة الاكاديمية الايطالية في امريكا بأسلوب حكائي ممتع ،وفي ترجمة جميلة قدمها ياسر شعبان لثلاث محاضرات من ايكو بعنوان (حكايات عن إساءة الفهم) نقرأ في المحاضرة الاولى موضوع (حلم اللغة المثالية) وفي المحاضرة الثانية (حكايات عن إساءة الفهم بين ثقافتين) وفي الثالثة (المؤلف ومفسروه) ونجد الظرف المعهود لدى اومبرتو ايكو يتجاور مع المعلومة العلمية الرصينة الموثقة بمصادرها الاسطورية والواقعية وتواريخها .

يخبرنا ايكو في محاضرته عن إساءة الفهم بين الثقافات عن بعض المفاهيم المغلوطة التي تنتج عندما لا يفهم الناس أن لكل ثقافة لغتها ورؤاها المختلفة تجاه العالم، وقد يظن البعض أن المفاهيم المغلوطة قد تنتج عنها آثار جانبية مهمة، وكذلك عندما تتواجه ثقافتان تحدث صدمة لوجود اختلافات كثيرة بينهما، وعندما تصطدم ثقافتان في ظرف ما كمثل ظروف الاحتلال أو التجاور أو الاندماج البشري فهناك ثلاثة احتمالات عامة تنتج عن صدامهما: الإخضاع، السطو الثقافي، التبادل.

نفهم من احتمال الإخضاع أن ثمة ثقافة تملك قوى إضافية ووسائل تيسر لها الهيمنة فيحدث (الإخضاع) وفي هذه الحالة الإخضاعية لا يستطيع أفراد الثقافة الأولى في التعرف على أفراد الثقافة الثانية باعتبارهم بشرا أسوياء يشبهونهم فيطلقون عليهم اسم (البرابرة) تعني هذه التسمية أنهم مخلوقات عاجزة عن الكلام وبذلك فهم كائنات دون إنسانية بما أن اللغة والنطق من خصائص الإنسان الطبيعي، فماذا يفعل أبناء الثقافة الأولى؟ هناك احتمالان فإما أن يعملوا على جعلهم متحضرين بمعنى تقريبهم منهم أو جعلهم نسخا مقبولة عنهم أو يدمرونهم، وهذا ما يحدث الآن في عالمنا: احتمالان لا ثالث لهما حين تتواجه ثقافتان: الإخضاع أو التدمير وقد يحصل الأمران معا ومثالنا مأساة الهنود الحمر والعراق.

وقد يحدث (السطو الثقافي) عندما يحاول أفراد الثقافة الأولى التعرف على الحكمة المبهمة لدى أفراد الثقافة الثانية وعلى أسرار ثقافتهم، وما حدث أمامنا بعد احتلال العراق حيث نقلت كثير من المخطوطات واللقى الاثرية الثمينة إلى أمريكا – ظاهريا لغرض دراستها وواقعيا للسطو عليها وامتلاكها، وقد تحاول الثقافة الأولى احتلال الثقافة الثانية عسكريا وسياسيا وتحل محلها، وفي الوقت ذاته تحاول فهم ثقافتهم وفك شفراتها – يضرب ايكو مثلا على ذلك بالحضارة اليونانية التي حولت مصر الى مملكة (هيلينستية) وانسحرت بالحكمة المصرية كما قيل أنها سرقت سر الرياضيات والكيمياء والسحر والديانة، وحدث ما يماثل هذا بعد عصر النهضة وبدء الحملات الاستعمارية .

أما التبادل فهو طريقة للتأثير عن طريق الاحترام المتبادل بين ثقافتين كما حدث من اتصال أوروبا مع الصين منذ رحلة ماركو بولو وأيام الأب متي ريسي، وتبادلت الثقافتان أسرارهما، وبدأت حملات التبشير تنشر بعض العلوم في الأراضي الواقعة تحت هيمنتها الروحية .

غير أن هناك أنواعاً أخرى من سوء الفهم بين الثقافات كأن نحمل خلفية معرفية معينة ونذهب إلى ثقافة أخرى للبحث عن تشابهات معها وليس لاكتشافها أو يحدث اكتشاف عن طريق الخطأ مثلما حصل مع كولومبس الذي أراد الوصول إلى الهند ونتيجة خطأ حسابي وقع فيه وجد أمريكا.

نص

أيها الوطن.. ماذا تريد منّا؟

كاظم الواسطي

أيها الوطنُ القريب – البعيد
بمَ كافأتَ روحا لم تُغادرْكَ في مهّب الخلاص
وَظلّت معلّقة في فضاء لهيبك، وفي زوايا انتظارٍ
جففَ العمرَ، ولا أحد كانٍ يعلمُ متى ينتهي .
هل نسيتَ كيف كنا حطباً ، في موقدِ مجنونٍ
مولع بالنار، وتبديد الأعمار.
وهل تنكرُ ، بعد زوالِ ذاك الحال ، أن الحالَ الآن
من ذات الأحوال .
يا أيها – الو..○ إذا سمحتَ □ طن من الاحزان في كلِ
وجبة طعام .. أقولُ الحقَ :
لم تتقاعسْ يوماً بتقديم أطباقها الفاخره .
وتلك المحنُ من أعوامٍ جاوزت الخمسين ، أخشى القولَ
قاربت الستينَ ،
وأبعدُ مني بسنينَ لا تحصى، نالت من واديكَ الأخضر
ولوّنت سماءكَ بسَوادِ كلِ الفصول .

يا وطنَ سؤال بلا جواب
كم من سنينٍ أرقنا ، بلا ثمر، في الفراغ
وكم من ندوبٍ خلّدت مواجعُكَ في الروح ،
ومن كوابيسَ ليلٍ.. لا تروحْ .
وحينَ أفقنا من بلّادة المؤجّلِ
وجدنا بلاداً مدثرة بالموتِ بعد اللهيب ،
وغارقة بالعويلِ بعد سباتٍ طويل .

يا وطنَ انتظارنا الأبدي
تركتَ لنا مُرْقاً من نفوسٍ تتعثّرُ في ثنايا
قلقٍ مقيم ،
تبحثُ عمن تُسقطُ عليه حمولات الارتياب
حتى وإن كان قلبَ صديق.
أقول لك مضطرا من وجع في الروح
أنتَ الراسخُ فيه : إن التمادي أكثر مما فاضَ
سيكون له اسمٌ آخر غير الصبرِ .
وإن سامحتَ مَن يستعبدُ عقول الناس باسمكَ
وبكلام نساهُ الميّتونَ من قبلنا ، وما يجعلنا
نجحدُ بالكون وما كنا نخشاه ،
ستُلقى ، يوماً ، مثلَ جثّة أبٍّ ينساها الأبناءُ
على رصيفِ ذاكرة ميتة .
لذا أوصيكَ أن تتذكّرَ دوما :
" الحرية ، أبداً ، هي الأولى " ، وهي الشرطُ
الأبقى
للوطنِ .. ولكلِ حياة .
.....
ماذا بعدُ.. أيها الوطنُ المؤجل
هل تُريدُ من الصفرِ نحسبُ عمراً جديداً
يُليقُ بموتٍ جديد؟

لم اضَعْكَ ، مثلما يفعل البعضُ ، خارطةً معدنّية
تتدلى على صدرٍ مفتوح في فضاءٍ غريب.
ولم أخفكَ، حفنةً تراب، في جيبٍ مثقوب
تتناثرُ على مقاعد الطائرات، وفي صالات
مطارات بعيدة.
رشفتكَ من كفيَّ أم رؤوم، ومن عينيَّ أب ناحل
اضناه النهوضُ المُبكرُ فجراً، بعد عمرٍ من الليلِ
حارساً باجفانه الذابلة.

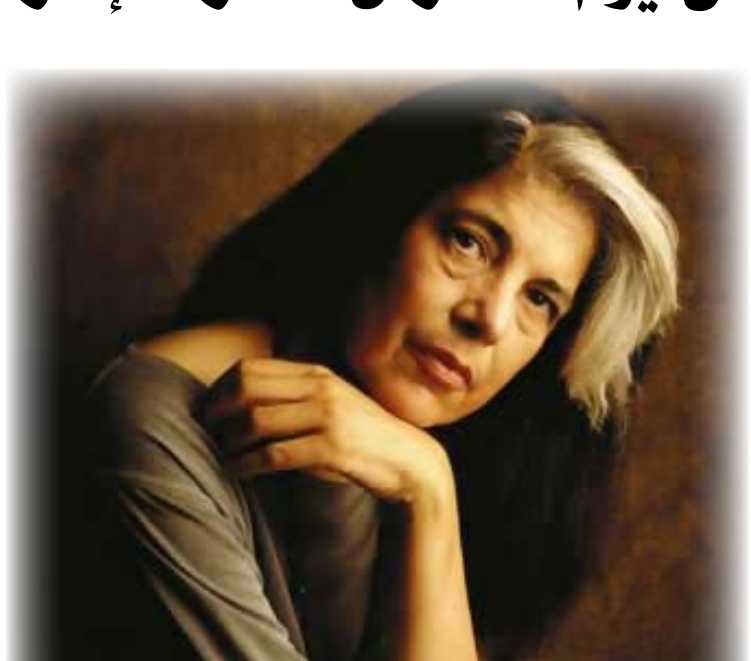
وبحسٍّ فتيٍّ حالم ، أضأتُ حروفكَ
يومَ كان النهارُ يتجاذب مع الليلِ أطرافَ السواد.
وحينما صرتَ كتاباً ممنوعاً تحت نار الفوّهات
حملتكَ من غرف في الزوايا ، لأطلقكَ بزهوٍ
في فضاء النورِ.
آه.. أيها الوطن ، يا صديقي
في زمن تلصصَ البعضُ في ثياب الوشايةِ
وأقنعةً المخبرين
رفعتكَ رايةً مطرّزة بحروف الصداقة ، نخباً
لصحبةٍ من جباهٍ ناصعة ، وقلبٍ شفيف .
وكم بكيتُ معكَ على غياب صديقٍ ، في زنزانةٍ
أو شتات .

حـــــرب ســـونـــتـــاغ

تصور غوداري عن يوم الغفران حظرته إسرائيل

ترجمة: عباس المفرجي

في عام ١٩٧٣ ، صنعت سوزان سونتاغ فيلماً غودارياً عن حرب يوم الغفران.
بعودة "أراضي الميعاد " إلى الشاشة، الكبيرة نتعرّف من جديد اليوم على الفيلم الذي حظرته إسرائيل.
هل استمتعت سونتاغ بصنع "أراضي الميعاد"، فيلمها الوثائقي المجزأ عن حرب يوم الغفران عام ١٩٧٣؟ بعد فترة قصيرة من إتمامه، وبعد الاستقبال الفاتر له، كتبت : ((صنع فيلم هو تعييب منمّق ، حَصَر نفسي، رُهاب احتجاز، استنزاف، شعور بالخفة. صنع فيلم هو القبض على إلهام طائر . صنع فيلم هو إفساد الصيد ، وأحيانا معرفة أن الأحمق الجدير باللوم هو نفسك . صنع فيلم هو غريزة عمياء ، حسابات تافهة ، قيادة ناعمة ، حلم يقظة ، عناد ، منة ، خداع ، مجازفة)).
لم يكن الأمر سهلا عليها . سونتاغ ، التي توفيت عام ٢٠٠٤ ، والتي كانت تعرف بـ "سيدة الأدب الأميركي الغامضة"، هي المنتجة لمقالات، روايات، قصص قصيرة ومسرحيات مؤثرة. لكن في كتابات موثوقة حول الثقافة، الفوتوغراف وكل شكل من أشكال السينما، من الخيال العلمي إلى الموجة الجديدة، وضعت لنفسها مهمة مروّعة عندما وقفت وراء الكاميرا وأصبحت سيدة الصور. لا واحدة من هذه أوقفتها عن المحاولة. إنه واقع لا يعرفه الجميع ، وهو أن سونتاغ صنعت أربعة أفلام رئيسية ، الثالث بينها ، "أراضي الميعاد" ، هو الأكثر استثنائية. الفيلمان الأولان ، كانا دراما برغمانية فرعية في اللغة السويدية ، أما الرابع فهو اقتباس عن قصة قصيرة لها عنوانها "جولة بلا دليل"، حكاية انهيار علاقة تدور أحداثها في فينيسيا . يتعلق "أراضي الميعاد" بحرب تشرين الأول التي دامت عشرين يوما، والتي اتحدت فيها مصر وسوريا للقيام بهجوم مفاجئ على إسرائيل. وحتى قبل أن تنتهي أحداث الحرب، تركت سونتاغ العالم الدافئ المريح لأهل الفكر اليهود في نيويورك للذهاب إلى هناك وتوثيق ما رأته.
مغامرة مثل هذه، لم تكن غريبة على سونتاغ : كانت كتبت كتابها "رحلة إلى هانوي " قبل سنوات قليلة من ذلك. لكن هذه الرحلة أخذتها، وعلى نحو مبدع ، بعيدا أكثر عن عالمها المريح . في ذلك الوقت ، كانت منهمكة في كتابها " حول الفوتوغراف" ، سلسلتها الشهيرة من المقالات التي توجز القضايا التي ستجد نفسها تتصارع معها على الأرض في إسرائيل . كتبت قائلة عن الفوتوغراف أنه ((أداة قوية تنقض السمة الشخصية عن علاقتنا مع العالم)). وتحذّر من أن المعرفة الفوتوغرافية ((لا يمكن أن تكون أبدا معرفة أخلاقية أو سياسية)). كانت تقارن الكاميرا بالبندقية. ثم ذهبت الى إسرائيل لتصوِّر الدبابات المخرّمة بالقذائف والبقايا المفحّمة للجنود. مثلما كانت كتابات سونتاغ غزيرة الإطلاع على مفكرين أوروبيين مثل رولان بارت ووالتر بنجامين، كذلك أصبح المؤلفون الأوروبيون أدلاءها السينمائيين ، وبوجه خاص جان – لوك غودار . كانت سونتاغ أثنت على فيلم غودار "لتحيى حياتها" (١٩٦٢)، حول انحطاط امرأة باريسية إلى الدعارة، وهو مروي من خلال ١٢ مشهدا لا ترابط جوهري بينها . كتبت عن الفيلم داعية إياه بـ ((معرض، مظاهرة. إنه يُظهر 'أن' شيئا حدث ، لا 'لماذا' حدث))، تماما مثلما كتبت : ((أن تفسّر هو أن تفقر، أن تفصد العالم)) . وفقا لذلك ، فإن "أراضي الميعاد" هو فيلم وثائقي أقل مباشرة من كولاج بصري . هناك صور لمناطق معركة وجنود، لكن أيضا صور حياة شارع يومية، مناظر صحراوية، جنازات، أسواق، حائط المبكى . المدرج الصوتي للفيلم هو نتف من أصوات راديو، أجراس كنيسة وطلقات رصاص ومقطع من حديث لمفكرَين إسرائيليين معارضَين سياسيا، العالم الفيزيائي يوفال نعيمان والكاتب يورام كانيوك، الذي يقول : ((اليهود لم يفهموا أبدا المأساة)) .



مع هذا، ليس من الواضح تماما ماذا نرى ومَن نسمع ، خاصة بعد أربعين سنة. سونتاغ نفسها ربما كانت غير واضحة، تقول ايلا شوهات ، السينمائية الإسرائيلية التي قدّمت "أراضي الميعاد" عند عرضه في مهرجان الفيلم الفلسطيني في لندن الأسبوع الماضي . ((لا أعتقد إنها تعرف جيدا المجتمع الإسرائيلي في مجال الانتماء الأخلاقي ، الطبقة ، اللغة ، اللهجات . وما من سبب يدفعها إلى ذلك . كان حقا فيلما عن إسرائيل [مرئيا بعين] أميركية يهودية لم ترتبط بالضرورة بالديانة اليهودية أو الصهيونية)).
محاولات سونتاغ تبعا للحياد الغوداري لا تقبل التسوية في النهاية ، تقول شوهات : ((الفيلم ليس متعدد الأصوات ، حرفيا ومجازيا)) . لا يُسمع صوتا للفلسطينيين ، ولا لأي امرأة . بدلا من ذلك ، يكون وضع إسرائيل المعقد مقدما من قبل رجلين، نعيمان وكانيوك. ((إنها تتحول في الفيلم إلى توكنغ هَد [مقدم برنامج على التلفزيون يواجه الكاميرا بلقطة كلوز- آب] عالمية بأسلوب وثائقي عندما تجري مقابلات معهما ـ بالضبط من النوع الذي يسخر منهم وودي ألن في "زيلغ")) .
لكن "أراضي الميعاد" يفيد من العين التي ترى بها سونتاغ من الخارج كيف أعلنت إسرائيل عن نفسها بنفسها. ثمة لقطات لبوسترات ، إشارات شوارع ، شعارات ـ أنظمة من الصور داخل نظام الصور الخاص بالفيلم . بعض من مشاهده الأكثر تأثيرا تتعلق بمونتاج لمعارض صغيرة على متحف شمع غرائبي ، تمثل تاريخ إسرائيل بلوحات بطولية عن التضحية اليهودية . وفي الذروة المزعجة للفيلم نزور عيادة تحاول شفاء الجنود نفسيا من الاضطرابات بعد المعركة بإعطائهم جرعات من المخدرات وتقليد جو الحرب . يدفن المريض رأسه في وسادته بينما الأطباء يقرعون الأبواب بشدة ويضعون شريط تسجيل لأصوات إطلاق النار ـ تجسيد ساخر لمعركة يبدو أكثر تعذيبا من العلاج .
بفضل مثل هكذا مشاهد غير مجمّلة ، تمّ حظر "أراضي الميعاد" في إسرائيل . كما لم يرحب به بشكل خاص في الولايات المتحدة أيضا ((ربما كان يجب أن يكون كتابا بدلا من فيلم)) ، كما قالت النيويورك تايمز بازدراء . لكن هدف سونتاغ الرئيسي كان ((تقديم حالة أكثر من تقديم حدث)) . ورغم كل العثرات ، نجحت في ذلك . حرب ١٩٧٣ تركت إسرائيل في حالة من الإرباك والتحرر من الوهم ، للمرة الأولى منذ قيامها . السينما الإسرائيلية نفسها سوف لا تسجل ذلك التغيّر لعقود.

عن صحيفة الغارديان