وعن واقع تطوره ثوريا وعن مشاكله . هذا المضمون الثوري من الصعب وضعه في الشكل السينمائي الذي تعارفنا اصطلاحا على تسميته « بسينما هوليود » . من هنا يجب ان نبحث عن شكل مناسب لهذا الواقع الثوري الذي يجري خلقه . ومن هنا لا اتفق مع التقسيم الذي يقول : هناك شكل جيد وهناك شكل سيء . هناك شكل يتفق مع الواقع والمضمون الذي نتعامل معه او شكل لا يتفق معه . اذا استسلمنا للتقسيم السابق : شكل جيد ، شكل سيء ، اخشى ان نقع في تقييمات خارجية وجاهزة . المشكلة هي البحث عن هوية سينمائية تتناسب مع واقعنا الثوري . نحن ما زلنا في بداية الطريق للبحث عن هوية للسينما الفلسطينية . ولا يكفي ان نردد انه لا يجوز ان نضع المضامين الجديدة في قوالب جاهزة . يجب ان نبحث عن شكل جديد يتوافق مع المضامين الجديدة ويتوافق مع طبيعة جماهيرنا البسيطة ، بحيث يستطيع الشكل ان يقدم هذه المضامين بسهولة ويسر ولا يكون عقبة في طريقها . ويمكننا ان نورد امثلة عديدة لاشكالات ناتجة عن الغربة بين الشكل والمضمون وبين الجماهير .

قاسم حول : انا افهم الشكل الثوري ، هو فهم سينمائي ثوري ، بمعنى ان الفنان عندما يتناول قضية من قضايا الثورة يهمه بالدرجة الاولى ، ان يوصل قضيته الى الجمهور بشكل سهل ، ولا يرغب في التعقيد في مثل هذا الاتصال . وهو من البداية مهما لان يقدم العمل السينمائي بشكل واضح ومفهوم . اما البحث عن الوسائل التعبيرية واسلوبية العمل السينمائي ، فهي تدخل ضمن القناعات الشخصية ، فأي فنان عنده رؤية واضحة للقضية الثورية التي يطرحها ، فهو ان اختار اي شكل سينمائي سيصل الى الجمهور .

ابراهيم زاير : اريد فيما يخص مسألة الشكل والمضمون ان اطرح مثالا بسيطا ، فنحن نعرف نجيب محفوظ وكتاباته وتأثيراته على التيار الثقافي وعلى جيل كامل من الجماهير القارئة . مع ذلك فاننا حتى الان لم نجد فيلما واحدا تعرض لرواية من رواياته واستطاع ان يوصل نسبة عشرة بالمئة من مضامين عمل من اعماله . ان المضمون يتحكم ، كاساس ، بالشكل الذي يخرج به ، لكن الحاصل ان فوضى العمل السينمائي لا تسمح لاي منطق ان يتحكم بها سوى الاعتبارات الآنية غير الاصيلة ، وفي هذا المجال فان مهمة النقد هي الكشف ، بموضوعية ، عن النقاط الاساسية التي يريد اي فيلم التدليل عليها ، بطرق مختلفة ، ثم اتخاذ موقف ، هو تحريضي بشكل ما ، ازاء الفيلم المعروض ، بمعنى اخر ، ينبغي ان يكون هناك نقد ثوري جذري لا تتحكم به اعتبارات غير اصيلة هي نفس الاعتبارات التي لا ينبغي ان تتحكم بالفيلم .

وليد شميط : نلاحظ بهذا الصدد اننا في ثقافتنا بشكل عام ما زلنا خاضعين لانماط معينة من التأثيرات الايديولوجية ـ البرجوازية بفعل خضوعنا لفترة طويلة من الاستعمار الغربي . هذه التأثيرات نلمسها في فهمنا للعمل الفني وفي التقييمات النقدية ، فنلاحظ مثلا ان جمهورنا في لبنان وهو البلد الآسيوي ، لا يستسيغ الفيلم الياباني مثلما يستسيغ الفيلم الامريكي او الفرنسي . مع انه من المفروض ان يكون الفيلم الياباني اقرب الينا من اي فيلم غربي عموما . والنقد ايضا ما زال متأثرا بمقاييس الثقافة الغربية ، اكثر مما يأخذ بمعايير تنطلق من واقعنا .

عندما تحدثت عن السينما النضالية ، تحدثت عن نوع معين من السينما التي توظف لاهداف محددة . فمثلا في فيلم « زد » او « الاعتراف » غاية كوستا غافرس من الفيلم هي التي فرضت عليه الشكل السينمائي ، وليست القضية او موضوع الفيلم هو الذي فرض ان يأخذ هذا الشكل الجماهيري العام. الغاية تحدد اي جمهور يريد السينمائي ان يصل. وكوستا غافرس اراد في فيلمي «زد» و «الاعتراف» ان يصل الى اكبر جمهور ممكن في العالم . وقد استطاع ان يصل الى هذا الجمهور بهذا الشكل ، لماذا ؟ لانه خضع لتنازلات ، قبلها الجمهور ، اي لجأ الى الشكل التقليدي في السينما الذي اعتاده الجمهور . بينما لو اراد كوستا غافرس ان يصنع فيلما نضاليا فعلا لاستخدم شكلا اخر من السينما ، اي التي تعتمد على التحليل العلمي السياسي العميق .

مصطفى ابو علي : يخشى في محاولة تطوير السينما النضالية ، ان يحكم عليه بمقاييس السينما الرأسمالية . اي واحد منا بامكانه ان يصنع فيلما بامكاناته المحدودة ، التي يمكن ان تقارن بامكانات المقاتل الفلسطيني الذي يحمل البندقية الصينية والكلاشينكوف امام آلة الحرب الاسرائيلية . فكما