صيغة في المزج بين الاساليب التسجيلية وشبه التسجيلية ، والتسجيلية الممثلة . مع ان الربط يبدو عفويا وغير معتمد على قصة يتعرف عليها المتفرج ، كأي قصة اخرى ذات بناء درامي (بداية — وسط — نهاية) تتعرض لمشكلة تشد المتفرج وفي النهاية تنحل سلبا او ايجابا . حتى هذه المحاولة الجادة تميل اكثر في رأيي الشخصي الى الوثائقية والتسجيلية . ومن هنا ارى ان الفرصة الذهبية امام القضية الفلسطينية سياسيا واعلاميا هي في الفيلم الوثائقي . وفي هذا القبيل ظهرت مبادرات فردية جادة من قبل سينمائيين عرب عديدين للاهتمام بالواقع الفلسطيني عن طريق تسجيله واعطاء الوثيقة فرصة الانتشار ونقلها الى الرأي العام العربي والعالم . وعلى عاتق السينما فرصة كسر الحصار عن القضية ورفع الضغوط عنها . فالسينما كوسيلة حضارية فعالة وديناميكية لنقل المادة الاعلامية الى الرأي العام العالمي ، تستطيع بحكم طبيعتها الحركية وبوصفها ذات لغة عالمية شرح حقائق القضية الفلسطينية بأبسط الطرق وأكثرها قدرة على التأثير. عوضا عن ذلك فان الفيلم الوثائقي كمتنفس اساسي للقضية في هذه المرحلة يخلق تقاليد انتاج للسينما الروائية على المدى الطويل ، وعند ذلك يمكن معالجة القضية الفلسطينية بالفيلم الروائي . ان الفيلم الوثائقي الذي يعرض بسهولة اينما كان ، يكتسب صفة موضوعية ، فيما الفيلم الروائي ينقل وجهة نظر ، ويعكس واقعا مركبا ومقولبا وتتشكل فيه الحقيقة كما يراها الطاقم السينمائي وخاصة المخرج . وهنا ثمة احتمالات في ان تشوه الحقيقة عند السينمائي ، اذ يمكن ان يكذب ، ويمكن ان يكون مندفعا او متحمسا ويصور الاشياء من خلال حماسته ، كما يمكن ان تكون خبرة السينمائي ناقصة رغم كل الرغبات المخلصة لقول الحقيقة . النتيجة هي ان الفيلم الروائي يخرج قاصرا . اما في الفيلم التسجيلي فهناك وجهتا نظر : وجهه نظر الطاقم السينمائي ووجهة نظر الواقع كما تقدمه الصورة . وعندي مثال لفيلم وثائقي اخرجه فيصل ياسري ، وهو « نحن بخير » فقد اخذ فيصل عنصرين اساسيين لتركيب الفيلم ، الاول صوتي معتمد على مادة اذاعية مقدمة من اذاعة اسرائيل بالعربية وهو يتضمن رسائل المواطنين الى ذويهم وفيه يؤكد مرسلو الرسائل الصوتية على انهم بخير ، والثاني عنصر بصري استمد مادته مما سجلته وكالات الانباء الاجنبية وبخاصة الامريكية والبريطانية من اشرطة سينمائية عن الاحتلال وظروف معيشة المواطنين .. الخ ، لقد كان موقف المخرج هو الجمع بين عنصرين يقدمان مادتين متناقضتين ، وبمجرد هذا الجمع بين العنصرين يقود الى حقيقة لا يشوبها الشك ، لقد تحول الفيلم الى وثيقة اعلامية دامغة ضد الاحتلال .

عمر اميرالاي : لا استطيع ان اتحدث عن معالجة السينما العربية للقضية الفلسطينية انطلاقا من النتائج دون ان اضع جملة هذا الانتاج السينمائي في الجو العام . اذ ان العودة باختصار الى الظروف التي عاشتها القضية الفلسطينية وانطلاق المقاومة الفلسطينية تقدم صورة عن النوعية والمضامين التي حملها الفيلم الذي تصدى للقضية ، ان حزيران وهزيمة الانظمة العربية وظهور المقاومة قدمت الى الحركة الثقافية والفنية موضوعا جاهزا ، كما كان الجو العام يقدم ضمانات استثنائية بأن يلقى اي انتاج فني صدى بين الجماهير سواء كان بوجهه الجاد ام بوجهه التجاري . اي بكلمة اخرى كانت الضمانة الجماهيرية متوفرة ، وقد كان طبيعيا ان تتصدى المحاولات الجادة للتفاعل مع الاحداث وخاصة مع نتائج حرب ١٩٦٧ ، وبنفس الوقت كان الميدان مفتوحا للمتكسبين والتجار . وانطلاقا من واقع نشوء المقاومة ومن وضع الجماهير امام انظمتها، اندفعت العديد من القوى المهزومة الى المراهنة على المقاومة — التي افسحت لها المجال لذلك — واخذت تبالغ في اعطاء المقاومة حجمها ومنحتها تسهيلات غير طبيعية وقد التقت هذه القوى وهذه الاتجاهات مع المنتجين التجار على المستوى السينمائي في دفع صورة « السوبر كوماندوز » الى الشاشة ، الذي غدا — بقبول المقاومة وبتشجيعها احيانا — البضاعة الرائجة في فترة ما بعد حزيران لوجود الضمانة الجماهيرية التي تعبر عن التفاف الجماهير حول هذا النهج من النضال .

لا ارغب في الاستطراد بالحديث عن الفيلم التجاري، لخلوه من اية مسؤولية فكرية ، ولكونه سلعة تتكيف حسب ظروف العرض والطلب في السوق ، فكما اننا لم نر هذا الفيلم الا نادرا قبيل ١٩٦٧ فاننا نلاحظ تراجعه الان لذات القانون ، اي قانون العرض والطلب . ما يمكن ان نقف امامه هو