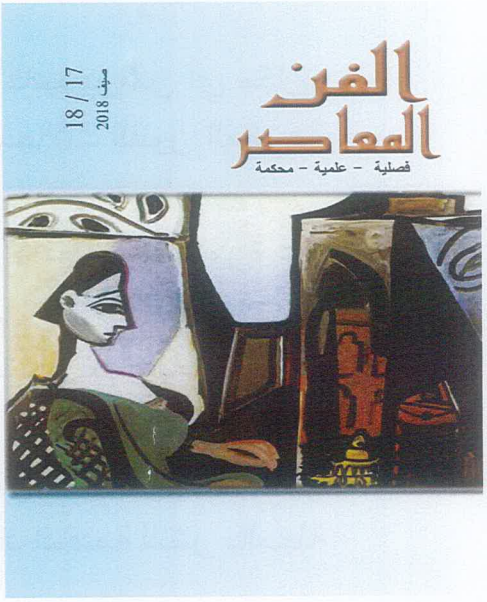
الفن المعاصر

فصلية - علمية - محكمة

18 / 17
صيف 2018

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر



غلاف العدد 18/17
صيف 2018

لوحة الغلاف
Jacqueline in studio
للفنان العالمي بابلو بيكاسو 1956

مجلة الفن المعاصر
إصدار وحدة الإصدارات
أكاديمية الفنون - مصر

المسؤول الإداري
صفاء عباس

المراجع اللغوي
إيناس أحمد

متابعة النشر
محمد درويش
محمد عرابي

كتابة إلكترونية
مرفت عباس
وفاء محمد

المخرج الفني
الشريف منجود

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
أ.د. أشرف زكي

مدير التحرير
أ.د. حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. جابر عصفور
أ.د. عصمت يحيى
أ.د. عليه عبد الرازق
أ.د. سمير سيف
أ.د. فوزي فهمي
أ.د. حسن شرارة
أ.د. رضا رجب

شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب مجلة الفن المعاصر بمشاركة الباحثين والأكاديميين من أي مكان، وتقبل الدراسات وامقالات العلمية المعمقة في شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقا للشروط التالية:

المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب مجلة الفن المعاصر بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها.

تراعى القواعد العلمية المعمول بها في كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية.

ترسل المواد إلى افن المعاصر مطبوعة الكترونيا مرفقا معها CD وتسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات.

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

ترتي المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع في شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها في الأكاديمية.

محتويات العدد

فنون الأكاديمية الراقية
أ.د. أشرف زكي 4

تأثير المهرجان التجريبي على المسرح المصرى
أ.د .حسن عطية ٦

المسرح

عناصر مبتكرة لتدريب الممثل وفق رؤى "كريج" للممثل الدمية [السوبر ماريونيت] دراسة تحليلية تطبيقية
أ.م.د. مدحت محمدي الكاشف 10

التقنيات الحديثة لإسقاط الصورة على خشبة المسرح
د. رامي بنيامين بشرى 30

تجليات التراث بين الحلم والأسطورة في مسرح بهيج إسماعيل.
د. لبلة فتحي خليفة السيد ٥٦

جمالية البنية المسرحية في المسرح الكويتي المعاصر (الكاتبات نموذجا)
أ.م.د سكينة مراد 86

استخدام (الوسائط المتعددة) في العرض المسرحي
د. سعداء الدعاس 104

سينما

تصميم القصور الملكية الفرعونية في أفلام هوليود أفلام قصة النبي موسى مع فرعون مصر
أ.م.د دعاء فتحي الديب 134

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي VIRTUAL REALITY وتغير أسلوب و دور المونتير به
أ.م.د صفاء زهير 166

الإضاءة من عصر ما قبل الصمامات إلى أشباه الموصلات
أ.م.د. عمرو صلاح أمين 184

بحث أهمية تدخل الدولة لمواجهة التحديات التي تعانى منها صناعة السينما في مصر
أ.م.د محمد خضر 216

باليه

ثقافة الهيب هوب وتأثيرها على تطور وطريقة عرض أساليب الرقص على المسرح
أ.د. عاطف عوض 236

موسيقى

تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربي
أ.م.د. مصطفى السيد عبدالله 252

الأغنية الجهادية عند التنظيمات الإرهابية دارسة نقدية
أ.م.د ياسمين سمير فراج 280

تدريبات تكنيكية لتذليل صعوبات أداء الخانة الرابعة لقالب السماعى عند كل من توفيق الصباغ وعبده صالح والاستفادة منها فى العزف على آلة العود
أ.م.د. منيرة سمير محمد علي 298

الاستفادة من مهارات الفنية للونجا
د. عصام جمعة 330

الفنون الشعبية

الأشكال الشعبية بين الفرجة ومسرح الأسواق (حفلات الذكر عند الطريقة الرفاعية)
د. علي الرفاعي 352

فنون الأكاديمية الراقية

أ.د أشرف زكي

عندما تقلب صفحات هذا العدد، والأعداد السابقة، من هذه المجلة، سوف تدرك بسهولة أن ثمة وعيا بقيمة البحث العلمى كامن فى عقول كتاب هذه الأعداد، من أعضاء هيئات التدريس وغيرهم، وسوف تتلمس هذا الحوار الخلاق بين الشقاء العرب على صفحات مجلتهم / مجلتنا العريقة، التى تفتح نوافذها على كل البلدان والتيارات والنظريات، لا تصد نفسها عن تيار دون آخر، ولا تنحاز لنظرية على حساب نظرية أخرى، بل تتيح لكل البحوث أن تثمر أفكارها الجادة على صفحاتها .

هى بالفعل مجلة (الفن المعاصر) التى تساير فنون المسرح والسينما والباليه والموسيقى العربية والأجنبية والفنون الشعبية وفنون النقد الأدبي ، وتطل بعيونها على كل منجز عالمى كى تحاوره وتتعرف على الجديد فيه ، وتفتش فى العلاقات البنائية بين الفنون المختلفة، التى تضمها الأكاديمية، بحثا عن المشترك فيما بينها، فقد انفتحت اليوم حقول الإبداع بعضها على بعض، وتحطمت الأسوار بين الفنون المختلفة من جهة، وبينها وبين الجمهور المتلقي من جهة أخرى، واندمجت منصة العرض بصالة المشاهدة، وتعددت أساليب الإبداع والإنجاز الفنى .

هذه مجلة الجميع .. رصينة ومحكمة .. يكتبها صناع الإبداع ويقرأها عشاق الفنون، وتفتح مع كل عدد نوافذها على هواء متجدد، وأشعة شموس تتعلق بالفهم والمعرفة وحب الوطن.

الفن المعاصر

السينما

234: 134

تصميم القصور الملكية الفرعونية في أفلام هوليود أفلام قصة النبي موسى مع فرعون مصر

أ.م.د دعاء فتحي الديب

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي VIRTUAL REALITY وتغير أسلوب و دور المونتير به

أ.م.د صفاء زهير

الإضاءة من عصر ما قبل الصمامات إلى أشباه الموصلات

أ.م.د. عمرو صلاح أمين

بحث أهمية تدخل الدولة لمواجهة التحديات التي تعانى منها صناعة السينما في مصر

أ.م.د محمد خضر

بحث أهمية تدخل الدولة لمواجهة التحديات التي تعانى منها صناعة السينما في مصر

أ.م.د. محمد خضر

تمهيد

تعانى صناعة السينما المصرية من العديد من المشكلات بعضها مشكلات متراكمة نتيجة عدم وجود حلول جذرية وبعضها الآخر نشأ نتيجة تغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية، وقد أصبحت تلك المشكلات حجرا عثرة أمام صناعة السينما في مصر تعوقه عن التطور والنمو في ظل منافسة شرسة من موجة الأفلام الوافدة وتحديدا الأفلام الأمريكية إضافة إلى المنافسة مع وسائل الترفيه الحديثة، وعلى رأسها الفضائيات المختلفة والمتنوعة في محتوياتها البرامجية ومنها الأفلام السينمائية. مما لا يخفى على أحد أن صناعة السينما بالإضافة إلى كونها مشروعا اقتصاديا يهدف منها القائم على الإنتاج إلى الربح لاستعادة رأس المال المستثمر واستمرار العملية الإنتاجية، إلا أنها تمثل واقعا ثقافيا واجتماعيا وسياسيا للمجتمع وهى كما يقال جزء من القوة الناعمة التي تميز الدولة المصرية. قد استطاعت السينما المصرية خلال فترات تاريخية أن تكون سفيرا لمصر في الخارج واستطاعت التأثير سياسيا على مجريات الأمور سواء داخليا أو خارجيا، وخاصة في حقبة الستينيات من القرن الماضي.

فقد استطاعت السينما المصرية تصدير أفكارها الخاصة بالتحرر الوطني والنزعة للاستقلال عن المحتل الأجنبي حيث قامت العديد من حركات التحرر الوطني في العديد من الدول العربية والأفريقية. ولا يمكن أن نغفل دور صناعة السينما المصرية في هذا الصدد، كذلك داخليا فقد استطاعت صناعة السينما المصرية في تلك الفترة تجسيد حلم القومية العربية وكذلك قيم المجتمع الجديد -مجتمع ما بعد ثورة 1952- القائمة على العدالة الاجتماعية والمساواة وإعلاء قيمة العمل، كذلك استطاعت صناعة السينما دق ناقوس الخطر في فترة السبعينيات من خطورة الانفتاح الاقتصادي بالشكل القائم وظهور طبقات طفيلية تتخذ من الفساد وسيلة لها لجمع الثروات. إذن، فصناعة السينما كما هي مشروع تجاري وفني ووسيلة ترفيهية، هي أيضا وجه من وجوه الثقافة المصرية التي يجب أن تحظى بدعم ورعاية من الدولة، وليس المقصود بالدعم هنا أن تقوم الدولة بتكرار تجربة القطاع العام في الستينيات ولكن تستطيع الدولة بما تملكه من أدوات أن تساعد صناعة السينما والنهوض بها من خلال التدخل المباشر لحل تلك المشكلات سواء بتفعيل القانون أو بعمل تشريعات جديدة تتواكب مع المرحلة الحالية.

هدف البحث وأهميته:

يهدف البحث إلى تحليل التحديات التي تواجه صناعة السينما المصرية والتي أدت إلى انحسار تلك الصناعة المهمة وانكماشها، وأهمية تدخل الدولة المصرية بكافة أجهزتها التنفيذية والتشريعية من أجل وضع صناعة السينما على أولوية الأجندة القومية لما تمثله تلك الصناعة من قوة ناعمة للدولة المصرية كما تمثل وجه مصر الثقافي وهوية الدولة المصرية في مواجهة التحديات الداخلية والخارجية.

وتكمن أهمية الدراسة في أنها تتناول العديد من الظواهر التي تمثل تحديات أمام نهوض صناعة السينما في مصر مثل التحدي الخاص بتمويل الفيلم والاحتكار والقرصنة وعزوف المنتج المستقل عن القيام بعملية الإنتاج وبحث آليات تدخل الدولة في مواجهة تلك التحديات.

منهج البحث:

تعد الدراسة من الدراسات التحليلية والتي تتعدى مرحلة رصد الظواهر إلى التحليل والتفسير، وذلك من خلال تحليل التحديات التي تواجه صناعة السينما وأثرها على انكماش إنتاج الأفلام، ووضع مقترحات لآليات تدخل الدولة في تلك الأزمة.

مقدمة

إذا أردنا تشخيص المشكلات التي تعانى منها صناعة السينما المصرية فلابد لنا من البحث عن جذور تلك المشكلات، وهى في غالب الأمر مشكلات متأصلة منذ فترات طويلة، ويأتي على رأس تلك التحديات تحدى تمويل الفيلم السينمائي في مصر. وعلى الرغم من التطور الذى حدث في وسائل العرض الذى سمح بوجود العديد من المصادر التمويلية المختلفة للفيلم السينمائي إضافة إلى سوق العرض الرئيسي، وهو دار العرض، فقد استطاعت التكنولوجيا أن تقدم الفيديو كاسيت كوسيلة للعرض الذى أصبح مصدر تمويل للفيلم السينمائي، كذلك كان لدخول أجهزة «السي دي» والـ «دي في دي» ووجود الأقمار الصناعية وما

تبعها من وجود فضائيات عربية ومصرية الفضل في شراء حقوق عرض الأفلام.

وعلى الرغم من تنوع تلك الوسائط وكونها مصادر تمويل للفيلم السينمائي المصري فقد ظلت مشكلة التمويل قائمة حيث وصلت أزمة التمويل لذروتها مع حدوث الأزمة الاقتصادية العالمية في 2008، وهى الأزمة التي لم تستطع صناعة السينما المصرية تجاوزها حتى الآن. هذا بالإضافة إلى مشكلات متعلقة بالاحتكار، سواء في مجال الإنتاج والتوزيع والعرض، والقائمة على وجود كيانين يتحكمان في صناعة السينما المصرية مما أدى إلى التحكم في نوعية الأفلام المنتجة، وكذلك التحكم في سوق التوزيع السينمائي بما لا يسمح بظهور أي أفلام خارجة عن السياق التي وضعته تلك الكيانات الاحتكارية، كذلك ما تعانيه الصناعة من عملية قرصنة للأعمال، وهو الأمر الذى أدى إلى وقوع خسائر كبيرة للمنتجين جعلتهم يعزفون عن الإنتاج السينمائي، كذلك عدم وجود سوق للسينما المستقلة في مصر؛ وهى سينما تخرج عن النظام الإنتاجي العام المتعارف عليه سواء من ناحية الاعتماد على فكرة النجم أو الموضوعات المستهلكة في السينما السائدة.

لذا، نرى أن تلك المشكلات تتطلب التدخل السريع من الدولة المصرية خاصة أن بعد قيام ثورتين شعبيتين قام بهما الشعب المصري رغبة في التغيير وإقامة نظام جديد، وقد استقرت الأوضاع وأصبح لدينا مشروع وطني يمثله رئيس منتخب، وضحت ملامح هذا المشروع على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي إلا أننا نجد أن المشروع الثقافي للدولة المصرية وما تمثله صناعة السينما كجناح رئيسي في هذا غير واضح المعالم. ومما لا يخفى على أحد أن ما تعانى منه الدولة المصرية من حرب ضد الإرهاب يتطلب أن يكون للفن، وخاصة السينما، دور في تلك الحرب من خلال إنتاج أفلام تهدف إلى التأكيد على الهوية المصرية وبث روح التسامح والقيم التي افتقدها المجتمع خلال الفترات السابقة، وعليه سنقوم من خلال هذا البحث بعرض التحديات التي تواجهها صناعة السينما المصرية، وكيفية تدخل الدولة لوضع الحلول وصولا إلى قيام صناعة السينما بدورها المنوط كقوة ناعمة للدولة المصرية.

أولا: التحدى الخاص بتمويل الفيلم المصرى:

تعتمد صناعة السينما المصرية على مصادر التمويل التقليدية والتي يمكن أن نلخصها في المصادر الآتية:-

قرض الموزع.

البيع الخارجي.

بيع الحقوق الخاصة بعرض الفيلم على الـ(دي في دي).

بيع حقوق الفيلم للقنوات التلفزيونية.

ولكى نستطيع أن نناقش التحدي الخاص بتمويل الفيلم المصري فعلينا تحليل تلك المصادر الخاصة بالتمويل، ومدى استفادة المنتج من كل مصدر على حده للوصول إلى اقتراح بالحلول الممكنة لتجاوز تلك المشكلة.

قرض الموزع:

يعتبر قرض الموزع من أقدم وسائل التمويل التي عرفتها صناعة السينما المصرية منذ نشأتها؛ ويتلخص ذلك المصدر في قيام المنتج بعرض مشروع الفيلم على الموزع الداخلي وفى حال الموافقة على المشروع، يقوم الموزع بإقراض

المنتج جزءا من الميزانية الخاصة بالفيلم للبدء في العمل بالمشروع على أن يتم استقطاع تلك السلفة من إيرادات الفيلم بدور العرض، ويعتبر قرض الموزع أولوية في السداد بعد استقطاع عمولة الموزع ومصروفات التوزيع، وقد استطاعت صناعة السينما العمل بتلك الصيغة في التمويل في ظل وجود تنوع سواء في شركات الإنتاج من ناحية، أو تنوع في شركات التوزيع من جهة أخرى في إطار سوق تنافسي قائما على التعددية، غير أنه مع صدور القانون رقم 8 لسنة 1997، والخاص بحوافز وضمانات الاستثمار، وما تبعه من دخول عدد محدود من الشركات التي تكونت لأهداف استثمارية تحولت فيما بعد إلى كيانات احتكارية تمارس احتكارها في مجالات صناعة السينما المصرية. وقد أدى هذا الوضع إلى إقصاء جماعي للمنتجين المستقلين، وكذلك الموزعين المستقلين. وقد فرض الاحتكار واقعا جديدا على صناعة السينما المصرية، فقد قامت تلك الشركات باحتكار مجهود العديد من نجوم الصف الأول من الممثلين الأمر الذى أدى إلى ارتفاع أجورهم بشكل مبالغ فيه.

أصبح المنتج أو شركة الإنتاج يتقدم بمشروع فيلمه إلى تلك الكيانات حيث تقوم تلك الأخيرة بدراسة المشروع وبيان الجدوى الاقتصادية له، وكذلك توافق على السيناريو مع توجهات الشركة، وقد ترفض الشركة المشروع أو قد تطلب تغييرات في الخط الدرامي حتى يتوافق مع رؤيتها. وفى حال الموافقة على المشروع، يتم اعتماد الميزانية الخاصة بالفيلم، وتقوم الشركة بتمويل المشروع بنسبة تتراوح من 70 إلى 80% من الموازنة المتفق عليه مقابل استفادة المنتج المستقل من إيراد دور العرض في داخل مصر ثم تؤول كافة الحقوق الخاصة ببيع الفيلم كاملة للكيان الممول للمشروع، وبهذا فلم تصبح سلفة الموزع كما كانت في الماضي، لقد أصبح المنتج أو شركة الإنتاج المستقلة تعمل في المشروع كمنتج منفذ للشركة الكبيرة الممولة للمشروع حيث تصبح صاحبة الحق في كافة حقوق الفيلم السينمائي. وفى حال استطاع منتج أو شركة إنتاج مستقلة تمويل الفيلم دون القيام بطلب سلفة توزيع من الكيان الكبير سيجد نفسه مضطرا للاتفاق معها على التوزيع سواء داخليا لما تملكه من سيطرة على دور العرض، وخارجيا لسيطرتها على الموزعين في الخارج، وفى حال عدم قيامه بهذا الاتفاق فإنه مهدد بعدم عرض فيلمه سواء في دور عرض مناسبة أو عدم عرضه في توقيت مناسب.

وبناء على ذلك، فقد أصبحت صناعة السينما في مصر معتمدة بشكل كامل على تمويل تلك الكيانات الكبيرة المحتكرة للصناعة والتي تقوم بدورها بالاتفاق مع قنوات عربية مخصصة لعرض الأفلام والشراكة في عمليات التمويل. ومع عام 2009 ظهرت آثار الأزمة الاقتصادية العالمية على صناعة السينما في مصر الأمر الذى أدى إلى تساؤلات حول حجم الاستثمارات العربية في تلك الصناعة "والذى وصل إلى 80% من نسب الأموال المستثمرة، وقد ظهرت الآثار السلبية لتلك النسبة مع زيادة الأزمة الاقتصادية. فعلى الرغم من أن عام 2008 قد وصل عدد الأفلام المنتجة إلى 65 فيلما فقد شهد عام 2009 تراجعا حادا نتيجة لظهور آثار تلك الأزمة المالية

التي أدت إلى نقص في السيولة المالية في الشركتين المتحكمتين في سوق الإنتاج المصري؛ وهما شركة روتانا وشبكة راديو وتلفزيون العرب[1] اللتان تمثلان الممول الحقيقي للشركات الكبيرة المحتكرة للسوق السينمائي. ومنذ هذا الوقت، تعانى صناعة السينما المصرية أزمة في تمويل الفيلم المرتبط بسلفة التوزيع، إضافة إلى حالة الارتباك والعشوائية لصناعة السينما المصرية مع عدم وجود منتج مصري يجازف بأمواله في ظل سيطرة الكيانات الاحتكارية.

البيع الخارجي:

بيع الفيلم خارجيا مصدر من المصادر المهمة لتمويل الفيلم المصري منذ عرفت صناعة السينما في مصر، والمقصود هنا بيع الفيلم في سوق تقليدي ألا وهو السوق العربي، وتحديدا في منطقة الخليج، إذ كان للمنتج في الماضي حرية بيع الفيلم إلى موزع خارجي والاتفاق معه بشكل مباشر إلا أنه ومع التطور الذى حدث أصبحت اليد العليا للشركات الكبيرة المحتكرة لصناعة السينما في مصر في توزيع الفيلم في سوق الخليج وذلك عن طريق موزعين محليين في تلك الدول تابعين لهم عن طريق شركات توزيع تابعة لهم تم تأسيسها في دول الخليج، وعليه لم يعد للمنتج أو شركة الإنتاج المستقلة البديل سوى الاتفاق مع تلك الكيانات الكبيرة التي وإن استطاعت أن تخلق نجوما جديدة في صناعة السينما في مصر فقد استطاعت تحقيق إيرادات في السوق الداخلي إلا أن تلك الأفلام وجدت صعوبة في اختراق السوق الخليجي والعربي لعدم معرفة المشاهد العربي بهؤلاء النجوم الجدد مما أثر على إيرادات الفيلم خارجيا.، كما كان للمنافسة بين الشركتين المحتكرتين لصناعة السينما المصرية دورا سلبيا في توزيع الفيلم في الخارج حيث إن كلا منهما تعمل على تخفيض سعر الفيلم في الخارج لضمان توزيعه مما يؤثر بشكل مباشر على المنتج.

كما كان لنمطية الموضوعات الخاصة بالأفلام المعروضة وتكرار النجوم أثر سلبى على استقبال تلك الأفلام في السوق العربية.

ومما لا شك فيه، فقد أثرت القنوات الفضائية المخصصة لعرض الأفلام في عملية بيع الفيلم خارجيا؛ لأن تلك القنوات تغطى الوطن العربي، وبعضها يقوم بعرض الأفلام حصريا عقب عرض الفيلم بدور العرض، ونتيجة لارتفاع معدل دخل الفرد في تلك الدول الأمر الذى يجعله يشترك في تلك القنوات ويستمتع بمشاهدة الأفلام بديلا عن دور العرض.

بيع حقوق الفيلم على اسطوانات مدمجة DVD:

وهذا المصدر للتمويل هو التطور الذى حدث لبيع حقوق الفيلم على شرائط الفيديو، ففي حين كان العائد من شراء حقوق الفيديو للفيلم السينمائي هو وضع محتوى إعلاني بداخله، ولذلك تقوم شركات الفيديو بشراء حقوق العرض من المنتج بمقابل مالي يساعده في عملية تمويل الفيلم، إلا أن التطور الذى حدث هو عزوف شركات الإعلان عن وضع إعلاناتها داخل هذا الوسيط، الأمر الذى أدى إلى عملية شراء الاسطوانات بحد ذاتها دون المحتوى الإعلاني. ونظرا لعمليات القرصنة التي طالت تلك الوسيلة ونزول الفيلم على اسطوانات أثناء عرضه بدور العرض السينمائي

فقد أثرت على عملية بيع هذه الحقوق بشكل أضر بالمنتج السينمائي بشدة، هذا بالإضافة إلى سوء الأحوال الاقتصادية التي تجعل المشاهد يعزف عن شراء تلك الاسطوانات في حين يمكنه مشاهدة تلك الأفلام عن طريق الإنترنت نتيجة عدم وجود تفعيل للقوانين المانعة للقرصنة.

بيع حقوق الفيلم للقنوات التلفزيونية:-

نتحدث هنا عن بيع حقوق الفيلم تلفزيونيا عبر القنوات المختلفة:

القنوات المشفرة:-

وهى قنوات متخصصة لعرض الأفلام لا يستطيع الجمهور مشاهدتها إلا من خلال اشتراك شهري يتم سداده للحصول على كارت فك الشفرة.

ويعتبر بيع الفيلم في تلك القنوات مصدرا للتمويل حيث إنها تأتى في المرتبة التالية لبيع حقوق الفيلم على الاسطوانات المدمجة، وكون القنوات مشفرة فهي تتيح للمنتج بيع الفيلم بعد ذلك إلى قنوات أخرى مفتوحه للجمهور.

لم يجد المنتج حرية كبيرة في هذا السوق المشفر؛ فالقنوات المشفرة المخصصة لعرض الأفلام هي قنوات ART وقنوات Showtime وقنوات أوربيت. فقد حدث أن خرجت شبكة أوربيت من هذه المنافسة نتيجة لظروف مالية، واكتفت بعرض الأفلام من مكتبتها السابق شراؤها، واقتصرت المنافسة بالنسبة للقنوات المشفرة بين قنوات ART وقنوات showtime وحيث إن الميزانية الخاصة بقناة الشاشة التابعة لـ Showtime منخفضة نسبيا فلم تستطع مجاراة شبكة ART في شراء الأفلام كعرض أول مشفر, وقد استطاعت شبكة ART الحصول على حقوق العديد من الأفلام واستطاعت تحقيق انتعاشة في صناعة السينما المصرية إلا أنه كما سبق أن ذكرنا نتيجة الأزمة الاقتصادية في عام ٢٠٠٨ والتي أثرت سلبا على قنوات ART الأمر الذى جعلها تقلص من ميزانيتها المخصصة لشراء الأفلام.

ولبيان ذلك "نجد أنه فى عام ٢٠٠٧ كانت عدد الأفلام المنتجة ٤٥ فيلما وقامت شبكة ART بشراء كافة الحقوق لعدد (٧) أفلام بنسبة تمثل ١٦,٦٪ من الأفلام المتاحة، كذلك قامت بشراء كافة الحقوق الخاصة بالعروض التلفزيونية لعدد (٢٠) فيلما بنسبة ٤٧,٦٪ من الأفلام المتاحة، كذلك تم شراء حق العرض الأول المشفر لعدد (٨) أفلام بنسبة ١٩٪ من الأفلام المتاحة أي أن نسبة الأفلام التي لم تشارك ART في شراء أي من حقوقها هي نسبة ١٦,٦٪ من الأفلام المتاحة. فى حين نجد أنه في عام ٢٠٠٩ كان عدد الأفلام المنتجة (٤١) فيلما قامت ART بشراء كافة الحقوق لعدد (٢) فيلم بنسبة ٤,٥٪ من إجمالي الأفلام المتاحة، كذلك قامت بشراء كافة الحقوق التلفزيونية لعدد (٣) أفلام بنسبة ٧,٣٪ من إجمالي الأفلام المتاحة، وقامت بشراء حق العرض الأول المشفر لعدد (٧) أفلام بنسبة ١٧,٧ من الأفلام المتاحة.

أما عدد الأفلام التي لم تشارك ART في شراء أي من حقوقها فكان (٢٩) فيلما بنسبة تمثل ٧٠,٧٪ من إجمالي الأفلام، وبهذا فقد المنتج مصدرا تمويليا مهمًّا يعتمد عليه في إنتاج الفيلم السينمائي[٢]

القنوات المفتوحة:

توجد العديد من أشكال القنوات المفتوحة، فمنها القنوات المخصصة لعرض الأفلام ومنها القنوات

العامة التي تحتوى خريطتها البرامجية على عرض الأفلام.

أما بالنسبة للقنوات المخصصة لعرض الأفلام فنجد أن القناة الوحيدة التي تقوم بشراء عرض الأفلام بشكل حصري للعروض المفتوحة هي قناة روتانا سينما التي استطاعت أن تحصل على العديد من حقوق عروض الأفلام بشكل حصري في العروض المفتوحة، وكذا قامت القناة بتمويل منتجي تلك الأفلام بدفعات مقدمة حتى يتسنى لها الحصول على تلك الحقوق.

وقد تأثرت قناة روتانا كما هو الحال لشبكة ART بالأزمة الاقتصادية العالمية وبالتالي قلصت من ميزانيتها المخصصة لشراء الأفلام الحصرية.

وعلى الرغم من وجود العديد من القنوات المفتوحة العامة التي تحتوى على محتوى برامجي يعتمد على الأفلام السينمائية إلا أن تلك القنوات لم تستطيع أن تكون بديلا عن المنتج السينمائي كنافذة عرض يعتمد عليها في تمويل الأفلام، فالكيان الوحيد الذى ظهر مؤخرا ويستطيع أن يقوم بعملية شراء الأفلام حصريا في العرض المفتوح هو قناة Mbc مصر إلا أن القناة لا تقوم بعرض الأفلام إلا في مناسبات خاصة مثل الأعياد ورأس السنة.

ثانيا: تحدى الاحتكار:

مع مطلع عام ١٩٩٦ وبعد عقد أكثر من اجتماع مع القيادات السينمائية، وقبل نهاية العام انتهى الأمر إلى تغير جذري استهدف بالدرجة الأولى تحسين البنية الاقتصادية لصناعة السينما في مصر من خلال إجراء تعديلات في اللائحة التنفيذية للاستثمار بما يتضمنه من امتيازات للمستثمرين تشمل تسهيلات جمركية وإعفاءات ضريبية لفترة زمنية من بدء النشاط الاستثماري.

فقد سمحت هذه التعديلات بتمكن الكيانات السينمائية التي تنشأ برأس مال لا يقل عن مائتي مليون جنيه من الاستفادة بتلك التسهيلات على أن يجمع نشاطها بين الإنتاج وإنشاء دور العرض، وقد تبلور ذلك في القانون رقم ٨ لسنه ١٩٩٧ والخاص بحوافز وضمانات الاستثمار، فقد اجتذب هذا الوضع الجديد عددا محدودا من الشركات التي تكونت لأهداف استثمارية تحولت فيما بعد إلى كيانات احتكارية في صناعة السينما المصرية تمارس احتكارها لأفرع الصناعة من إنتاج وتوزيع وعرض. وقد أدى هذا الوضع إلى إقصاء جماعي للمنتجين المستقلين إلا البعض منهم الذى تعامل مع تلك الشركات وقام بعمليات أقرب لتنفيذ الإنتاج لصالح هذه الشركات.

وقد أسفر هذا الوضع عن وجود شركتين كبيرتين تحتكر صناعة السينما في مصر (الشركة العربية للإنتاج والتوزيع) و(المجموعة الفنية المتحدة).

فقد تجلى دور تلك الكيانات الكبيرة وأثرها السلبى على صناعة السينما والمنتجين المستقلين من خلال السياسات التي اتخذتها هاتان الشركتان في مجالات الإنتاج والتوزيع والعرض.

أ – سياسة الإنتاج:

تقوم سياسة الإنتاج في هذه الكيانات الكبيرة على أسس للتعامل مع المنتجين والشركات المستقلة وهى:

أن يقوم المنتج المستقل بتقديم مشروع الفيلم من سيناريو وعناصر فنية من مخرج وممثلين ومدير تصوير...إلخ مع موازنة تقديرية للعمل حيث تقوم الشركة الكبيرة بدراسة المشروع وكذلك

الموافقة على السيناريو بما يتوافق مع توجهاتها للموضوعات المقدمة، وأحيانا يطلب تعديلات فنية على الموضوع والخط الدرامي، وقد أدى ذلك إلى إقصاء أي أفكار لا تتوافق مع توجهاتها.

بعد الموافقة على المشروع يتم منح المنتج ما يوازى من 70% إلى 80% من إجمالي موازنة العمل في مقابل منح المنتج إيرادات دور العرض داخل مصر في حين تؤول كافة الحقوق الخاصة بالفيلم للشركة الكبيرة، بما يعنى انتهاء صلة المنتج بفيلمه. كما أفرز هذا الوضع قيام العديد من المنتجين بتنفيذ أفلامهم المتفق عليها بتكلفة أقل من الـ 80% المدفوعة حتى يتسنى لهم تحقيق ربح بالإضافة إلى إيرادات دور العرض داخليا، الأمر الذى أثر سلبا على جودة المنتج السينمائي.

قيام منتج أو شركة إنتاج بعرض مشروع الفيلم لإحدى الشركتين الكبيرتين للقيام بعملية توزيعه في مقابل قيام الشركة الكبيرة بتقديم سلفة توزيع يتم استردادها بعد عرض الفيلم وفى هذه الحالة أيضا لابد من أن توافق الشركة الكبيرة على كافة تفاصيل العمل من موضوع وعناصر فنية...إلخ، ويتم سداد سلفة التوزيع على أقساط موزعة على مدار مراحل التصوير.

قيام المنتج أو شركة الإنتاج ذات القدرة التمويلية بعد تمويل كامل للفيلم دون اللجوء إلى سلفة توزيع من الشركة الكبيرة، ولكنه مضطر إلى الاتفاق معها قبل بدء التصوير حتى يتسنى له الحصول على دور عرض مناسبة، وكذلك موعد مناسب للعرض لأنه دون الحصول على تلك الموافقة من تلك الشركتين الكبيرتين لن يستطيع عرض فيلمه.

ومما سبق، نجد أن سياسات تلك الشركات المحتكرة قد فرضت واقعا احتكاريا في عمليات الإنتاج جعلها تتحكم في نوعية الأفلام والموضوعات المعروضة، كذلك شكل الإنتاج وفى حالة رغبة شركة من الشركات المستقلة العمل خارج هذا السياق الإنتاجي الذى وضعته تلك الكيانات فإنه لن يستطيع العمل في منظومة صناعة السينما.

ب – سياسة التوزيع:

إن قيام المنتج بالاتفاق مع تلك الكيانات على توزيع الفيلم يتفق معها أيضا كعارض حيث إن تلك الكيانات أصبحت تسيطر على عملية التوزيع والعرض.

يتم التعاقد بين المنتج والشركة الكبيرة على توزيع الفيلم قبل بدء الموسم السينمائي، وقد جرى العرف على أن تقسم المواسم كالآتي:-

عيد الفطر.

عيد الأضحى.

موسم الصيف.

إجازة نصف العام الدراسي.

ويتم تحديد موعد العرض الأول الذى يكون في أغلب الأحوال قابلا للتعديل حسب ظروف السوق دون تحديد دور العرض، والتي من المفترض أن يكون لدى الموزع خبرة في هذا المجال، وأيضا لديه أكثر من فيلم في الموسم الواحد يقوم بتوزيعهم وتسكينهم جغرافيا لتغطية كافة المناطق.

وعادة ما يتم الاتفاق على عمولة توزيع تصل أحيانا إلى 25% من الإيرادات.

"تشير الإحصاءات إلى أن هيكل السوق المصري تتقارب منه الحصص للشركتين الكبيرتين حيث بلغت الحصة السوقية للمجموعة الفنية المتحدة

عام 2008 نسبة 55% من إجمالي السوق في حين بلغت حصة الشركة العربية نسبة 40% من السوق السينمائي للعام نفسه، أما في عام 2009 فقد حصلت المجموعة الفنية المتحدة على حصة قدرها 47% من إجمالي السوق في حين حصلت الشركة العربية على حصة قدرها 50% من إجمالي السوق السينمائي للعام نفسه[3] وبالنظر إلى النسب السابقة نجد أن كلا من الشركتين الكبيرتين قد حصلتا على حصة سوقية في عام 2008 قدرها 95% من إجمال سوق التوزيع السينمائي المصري، في حين حصلت الشركتان على نسبة قدرها 97% من إجمالي سوق التوزيع المصري في عام 2009 وهى نسب تشكل استحواذا كاملا على السوق السينمائي المصري بمعنى أن المنتج أو شركة الإنتاج المستقلة عنهما لا بد وأن يعملا وفقا لإرادة تلك الكيانات الكبيرة المسيطرة.

ج – سياسة العرض:

وكما ذكرنا من قبل فإن كلا من الشركتين الكبيرتين في صناعة السينما المصرية هما جهتا التوزيع الرئيستين، وكذلك هما أصحاب دور العرض «تصل نسبة استحواذهما إلى 68% من دور العرض الدرجة الأولى على مستوى الجمهورية[4] وكانت كلتا الشركتين تتعاونا فيما بينهما في توزيع الأفلام. واستمر الوضع بهذه الصيغة حتى عام 2006 إلا أنه قد حدثت أزمة بين الشركتين تسببت في عدم قيام أي شركة منهما بتوزيع أفلام الكيان الآخر، وقد أصبحت الفترة من 2007 إلى 2010 تتسم بالمشكلات الآتية الخاصة بالعرض والتي أثرت على المنتجين المستقلين:-

بداية التعامل الحصري حيث لا تقوم الشركتان بتوزيع الأفلام في دور العرض التابعة للشركة المنافسة.

لا تقوم الشركتان بالتوزيع لدور العرض المستقلة في حالة عرض أفلام من توزيع الشركة المنافسة.

تقوم الشركتان بالتوزيع لدور العرض التابعة لجهاز السينما.

تعرض الشركتان الأفلام الموزعة من جهاز السينما.

وقد أدى هذا الوضع إلى عدم قدرة دور العرض المستقلة على الجمع بين عرض أفلام الطرفين، وقد تسبب ذلك في عدم قدرة دور العرض المتعددة الشاشات من تشغيل جميع الشاشات.

والجدير بالذكر أن عمولة التوزيع توازى 15% تقريبا من الإيرادات في حين إذا كان الموزع يعرض في دور العرض التابعة له يحصل على 65% من إجمالي الإيرادات حيث إن دور العرض تحصل على 50% من الإيرادات، وهذا يبرر استئثار كل شركة من شركات التوزيع بالأفلام الخاصة بها وعدم توزيعها في دور العرض التابعة للشركة المنافسة.

إن صناعة السينما تعتمد على مواسم لعرض الأفلام، وبناء عليه، وفى ظل زيادة عدد الشاشات لن تستطيع دور العرض تشغيل القاعات بالكفاءة اللازمة في ظل التعامل مع موزع لديه أفلام لنجوم مختلفة ولهم جماهيرية لذلك يسعى صاحب دار العرض للحصول على تلك الأفلام بغض النظر عن شركة التوزيع. رفض كل من شركتي التوزيع إمداد دار العرض التي تعرض أفلام الشركة المنافسة مع قلة عدد الأفلام المنتجة سنويا يتسبب في حجب نصف الأفلام المتاحة عن دور العرض مما يؤدى إلى عرض الأفلام

لمدة طويلة مما يؤثر سلبا على الإيرادات بالنسبة لدور العرض المستقلة. وإذا وضعنا في الاعتبار استحواذ كل من "الشركة العربية للإنتاج والتوزيع" و"المجموعة الفنية المتحدة" على 68% من دور العرض الدرجة الأولى في حين لا يملك نسبة 25.60% من دور العرض الحرية في اختيار ما يعرض على شاشتها في ظل التعاملات الحصرية التي تفرضها شركات التوزيع، بينما تستطيع 6.40% فقط من دور العرض الأولى أن تختار بين أفلام الشركتين[5]

فى المجمل، فقد أثرت تلك السياسة الاحتكارية بكلٍّ من الكيانين على صناعة السينما المصرية سلبا نتيجة لعدم تحقيق الأفلام المنتجة لإيراداتها الطبيعية وفقا لعمليات تقسيم السوق السينمائي إلى كتلتين، وقد تجلت التأثيرات السلبية على المنتج الفرد الذى قد لا يجد لفيلمه دور العرض المناسبة لعرضه وبالتالي، تتأثر إيراداته كما تتأثر استمراريته في عملية الإنتاج.

ثالثا: التحدى الخاص بالقرصنة للأفلام المصرية :

تعتبر صناعة السينما واحدة من أهم الصناعات على مستوى العالم لما لها من تأثير اقتصادي وثقافي واجتماعي، وكل دولة تسعى للتقدم تدعم هذه الصناعة على أرضها وتحميها وتذلل أمامها جميع المعوقات لتحقيق استفادة كاملة من مردوداتها المختلفة خاصة لأنها الصناعة الوحيدة التي يعاد تصديرها للخارج أكثر من مرة، ولبلد واحدة عدة مرات. وقد كانت مصر، فى فترة من الفترات، إحدى الدول الرائدة في هذه الصناعة المهمة بل إن صناعة السينما كانت تعتبر في المرتبة الثانية في التصدير بعد القطن، ولكن الفترة الأخيرة بدأت تعانى هذه الصناعة الكثير من المشكلات والمعوقات التي تحد من تطورها ونموها ومن هذه المشكلات حالة السطو المنتشرة على الفيلم المصري من دور العرض أو من غرف المونتاج قبل عرضها جماهيريا مما يؤدى بطبيعة الحال إلى تكبد منتجي الفيلم خسائر فادحة حيث إن الأفلام يتم السطو عليها عن طريق قراصنة يستطيعون الحصول على غالبية الأفلام بجودة عالية، ومن مصادر يصعب الوصول إليها من قبل محترفين أو أشخاص لهم مصلحة، والهدف هو أن يتعرض المنتجون لخسائر مالية كبيرة نتيجة سرقة أفلامهم ونشرها على شبكة الإنترنت من جانب قراصنة الأفلام بجودة عالية مما يعكس أن القرصنة باتت منظمة، وتدار من جهات محترفة. من أشهر وسائل القرصنة الحديثة استخدام الهواتف المحمولة المزودة بكاميرات رقمية حيث يقوم القرصان بتصوير الفيلم من على شاشة السينما باستخدام كاميرا الهاتف. ومع التطور التكنولوجي في التصوير والهواتف المحمولة أصبح في الإمكان التصوير بجودة عالية، وقد ظهر هذا في بعض الأفلام التي تم تصويرها من دور العرض. كما امتدت قرصنة الأفلام المصرية إلى بعض الفضائيات التي تبث من أقمار أجنبية حيث يوجد ما يقرب من ٧٠ قناة فضائية مجهولة المصدر والهوية باتت تهدد صناعة السينما المصرية بالتوقف خاصة بعد سرقة عدد كبير من الأفلام المصرية حديثة الإنتاج، وعرضها على شاشات هذه القنوات دون تصريح من أصحابها أو شركات الإنتاج، وجني أرباح خيالية من إيرادات الإعلانات التي

تبث خلال عرض هذه الأفلام، وقد انتشرت تلك الظاهرة أعوام ما بعد ثورة يناير في ظل حالة الفوضى والانفلات الأمني التي انعكست على الإعلام مسببة ما سمي بـ (فوضى إعلامية) ظهرت هذه القنوات الفضائية الجديدة المتخصصة فى سرقة وعرض الأفلام السينمائية الجديدة لكبار النجوم سواء على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) بعد تصويرها بكاميرات ديجيتال من دور العرض حتى قبل القنوات المشفرة أو المفتوحة التي توقفت عن شراء الأفلام لتعرضها لخسائر فادحة حيث لم يعد عرض الأفلام الجديدة على هذه القنوات يجلب إعلانات تذكر، في حين يحصل ملاك قنوات "الفوضى الإعلامية" على أرباح كبيرة بسبب حجم الإعلانات الذى ارتفع إلى معدلات غير مسبوقة لم تشهدها قنوات أخرى، وذلك بسبب انخفاض تكلفة الإعلانات في تلك القنوات، وقد قام ملاك هذه القنوات باختيار أسماء عشوائية وأسماء أفلام حديثة أو أسماء دور عرض شهيرة في القاهرة مثل "توك توك" و"وسط البلد" و"حبيشة" و"قلب الأسد" و"تيتو" و"سينما مترو" ...إلخ.

ويقوم هؤلاء الملاك باستئجار حيز فضائي على أقمار صناعية عربية وأجنبية مثل القمر الأردني "نور سات" والقمر الفرنسي "يوتلسات"، وهذان القمران قريبان من مدار القمر الصناعي المصري "نايل سات"، لذا يمكن للمشاهد المصري مشاهدة تلك القنوات على ترددات خاصة على النايل سات.

وكمحاولة من غرفة صناعة السينما لوقف هذه الانتهاكات أكد الأستاذ/ سيد فتحى مدير عام غرفة صناعة السينما "إن الغرفة كانت قد بدأت بالفعل خلال عام ٢٠١٤ باتخاذ خطوات مهمة من أجل التصدي للقراصنة الذين يلتهمون السينما المصرية بعرض الأفلام الجديدة على شاشات فضائية قبل أن يطرح المنتجون أفلامهم على "دي في دي" أو بيعها للفضائيات المشفرة والمفتوحة. والأزمة الكبرى أن تلك القنوات لا تنطلق من القمر الصناعي المصري "نايل سات" بل من خلال القمر الصناعي "نور سات" الذى يبث من المملكة الأردنية والقمر الصناعي "يوتلسات" الذى ينطلق من فرنسا، والذى يدور في مدار "نايل سات" ويلتقط المشاهدون العرب كل تلك القنوات التي تقوم بعرض الأفلام المسروقة والتي تحقق بدورها مكاسب كبيرة على الرغم من عدم تعامل المعلنين الكبار معها"[٦]

وهذا لا يعنى أنها تحقق مكاسب كبيرة والدليل أنه لا يمر شهر دون أن تظهر قناة جديدة من النوعية نفسها، حيث مدة الفاصل الإعلاني لا تقل عن 15 دقيقة، ويتكرر أربع مرات مع كل فيلم حيث تغطى تلك الإعلانات السلع التي لا تستطيع اختراق القنوات المعروفة، ليصل الأمر إلى حد عرض أفلام حصرية مملوكة لقناة «روتانا سينما» قبل أن تعرضها المحطة نفسها بثلاثة أشهر على الأقل، ولأن هذه القنوات لا تحتاج إلى فريق عمل، ولا تملك مصروفات باستثناء إيجار تردد على القمر الصناعي، كما أنها قد تستطيع العمل من أي مكان بسبب استخدام أجهزة كمبيوتر محمول لبث الأفلام وإرسالها إلى مكان البث في الخارج مما يجعل من مداهمتها من قبل أجهزة الأمن أمرا بالغ الصعوبة.

وقد أرسلت غرفة صناعة السينما الفنانة ليلي علوى إلى المملكة الأردنية لمقابلة مسئولي القمر الصناعي "نور سات" والتوصل معهم إلى حل في هذا الموضوع، وأبدوا تجاوبا واستعدادا للمساعدة حيث صدرت تعليمات للقمر "نور سات" بأن القنوات التي ترغب في عرض أفلام مصرية يجب أن تحصل على موافقة من غرفة صناعة السينما المصرية لأنها الجهة الوحيدة المسئولة عن المنتجين والموزعين ودور العرض.

أما المنتج أحمد السبكى فيقول "الشيء المؤكد أنه لدى كل المنتجين رغبة حقيقية فى انتعاش سوق السينما بإنتاج عدد كبير من الأفلام خلال الفترة المقبلة لكن تبقى مشكلة القرصنة أحد عوامل إحجام الجميع على الإنتاج وعدم المخاطرة بأموالهم وأضاف: لا شك فى أن سرقة الأفلام ظاهرة تدمر السوق الداخلية والخارجية أيضا، فأصبح من الطبيعي أن نجد أي فيلم جديد معروضا في أي من هذه الفضائيات بعد أسبوع واحد فقط من عرضه بدور العرض"[7]

فى حين أكد المنتج محمد السبكى «أنه يفاجأ كل يوم بانطلاق قناة جديدة تبث من دون ترخيص، وتقوم بالسطو على أفلامه موضحا أن هذه القنوات قامت بالسطو على أفلامه الجديدة بالكامل، مثلما حدث مع فيلم «حلاوة روح» الذى مني بخسائر كبيرة سواء بمنعه أولا من العرض بدور العرض، وعندما تم الحكم لصالحه في القضية كان قد عرض عشرات المرات على هذه القنوات»[8].

وتتم هذه القرصنة فى غياب مسئولي الدولة المتخصصين فى هذا الشأن وتقوم تلك القنوات بعرض إعلانات لشركات ومطاعم على شاشتها مما يؤكد على أن هناك وكيلا إعلانيا لها

ومن ناحية أخرى «أعرب السيد/ أحمد بدوى مدير شركتي «دولار فيلم» و»نيو سينشرى» أنه فوجئ بالعديد من القنوات التي تقوم بسرقة أفلام شركته مشيرا إلى أن فيلمه «صنع فى مصر» للنجم «أحمد حلمى» قد تم السطو عليه بعد أيام قليلة من طرحه كما فوجئ بعرضه على شاشات مجهولة الهوية»[9]

ومن تلك الشواهد لهذه الظاهرة التي تهدد مستقبل صناعة السينما المصرية نستطيع أن نلحظ الآتي:-

ظاهرة القنوات المجهولة تأتي امتدادا لظاهرة الانفلات الإعلامي، وعدم وجود قوانين وتشريعات تضبط العمل الإعلامي.

هذه القنوات غير مكلفة لذلك نجدها تنتشر بشكل سريع لأنها لا تحتوى على عمالة فهي تعرض الأفلام المسروقة، ولا تتكلف سوى قيمة تأجير القمر الصناعي الذى تبث من خلاله، وربما يستعينون بشقة صغيرة لإرسال المادة الفيلمية عن طريق أجهزة كمبيوتر محمولة.

هذه القنوات تجذب بعض المعلنين؛ لأن تسعيرة الدقيقة الإعلانية بها منخفضة للغاية لذلك يذهب أصحاب المنتجات الرديئة إليها.

لا يوجد تفعيل للقانون فعندما يتم إلقاء القبض على سارق الأفلام يتم الإفراج عنه بكفالة لا تزيد على خمسة آلاف جنيه، ثم يخرج ليكرر التجربة فتكون تلك الكفالة هينة فى مقابل ملايين الجنيهات التي يتم جنيها من جراء عمليات القرصنة.

رابعا: التحدى الخاص بعزوف المنتج المستقل:

بعد انتهاء دور القطاع العام فى إنتاج الأفلام لم تكن هناك هيمنة احتكارية من أي طرف لصناعة

السينما المصرية، حتى جاءت الألفية الجديدة وما تبعها من قرارات خاصة لتحرير السوق ودعم الاستثمار، الأمر الذى سمح بإنشاء كيانات كبيرة لتستفيد من قانون حوافز الاستثمار، والذى يعطي كل شركة ذات رأس مال مائتي مليون جنيه، وتشمل أنشطتها الإنتاج والتوزيع والعرض إعفاءات ضريبية، الأمر الذى خلق كيانات احتكارية تسيطر على السوق السينمائي المصري وأصبحت معها صناعة السينما فى مصر تدار من خلال شركتين كبيرتين: «الشركة العربية للإنتاج والتوزيع» و«المجموعة الفنية المتحدة». أصبح أيضا من يعمل خارج إطار تلك الشركتين يعتبر مستقلا، ولكن واقع الأمر لم تكن الأفلام التي أنتجها المنتجون المستقلون خارج سيطرة تلك الشركات أفلاما مستقلة لدواعي عمليات التوزيع حيث تفرض هذه الشركات على ذلك المنتج المستقل شروطا وقواعد معينة للموافقة على القيام بعملية التوزيع. نتيجة لذلك، يمكننا القول بأن فكرة الاستقلال لو طبقناها فى بلد تقع السينما فيه تحت سيطرة الدولة يصبح المستقل هو من يصنع فيلما ليس حكوميا، وإذا طبقناها فى بلد تسيطر على السينما أفكار واحدة يصبح المستقل هو من يصنع فيلما مختلفا عن السائد. وفى الحالة المصرية الحالية نجد أن الشركات المستقلة التي تحاول أن تقوم بإنتاج أفلام خارج سيطرة الكيانات المحتكرة للصناعة.

وكما تناولنا من قبل فالمنتج الفرد أو شركات الإنتاج يعانون من مشكلات متعلقة بتمويل وتوزيع وعرض أفلامها نتيجة سيطرة الكيانات الاحتكارية التي استطاعت فرض إرادتها على السوق السينمائية من خلال تحكمها فى توزيع وعرض الأفلام، فأصبحت صاحبة اليد العليا فى الموافقة أو رفض الموضوعات المطروحة للإنتاج السينمائى. وقد انسحب هذا التحكم فى صناعة السينما حتى بالنسبة لشركات الإنتاج الكبيرة ذات القدرة التمويلية فأصبحت حتى هذه الشركات لا تستطيع العمل بمعزل عن الكيانات الاحتكارية لدواعي التوزيع والعرض.

وقد تأثر المنتجون وشركات الإنتاج بالصراع الدائر بين الكيانين المسيطرين على الصناعة تأثرا سلبيا حيث إن المنتج أصبح عليه أن يختار بين العمل مع أحد الكيانين دون الآخر، وبذلك لا يستطيع المنتج الوصول بفيلمه إلى القاعدة الجماهيرية العريضة نتيجة لفرض دور عرض معينة لعرض فيلمه دون النظر إلى ملائمة تلك الدور لنوعية جمهور الفيلم، كما لا يوجد تخطيط للتوزيع الجغرافي لدور العرض، فقد يمكن أن يتم عرض الفيلم فى أكثر من دار عرض فى منطقة واحدة بينما لا يتواجد الفيلم فى مناطق أخرى، حتى منافذ العرض الجديدة مثل القنوات المشفرة والمفتوحة فقد أصبحت تتعامل من خلال الكيانين الكبيرين من خلال اتفاقات فيما بينهم، فلم يستطع المنتج الفرد التعامل مع تلك القنوات بشكل مباشر .هذا بالإضافة إلى المشكلات المتعلقة بالقرصنة على الأفلام وتسببها فى خسائر فادحة أدت بالمنتج الفرد والمستقل إلى أن يتراجع عن عملية الإنتاج.

وقد تجلت ظاهرة غياب المنتج الفرد عن صناعة السينما فى أعقاب الأزمة الاقتصادية التى جعلت الكيانات الكبيرة تحد من عملية تمويل الأفلام؛

الأمر الذى جعل هناك تراجعا كبيرا فى كم الأفلام المنتجة حيث إن صناعة السينما فى مصر قائمة منذ بدايتها على مجهودات الأفراد والشركات، وبالتالى فلم نجد خلال تلك الفترة إلا نوعية من الأفلام الرديئة التى ظهرت على الساحة تحت عنوان «السبكى فيلم» فى حين إن كبار المنتجين الذين أسهموا فى تطور ورقى السينما المصرية لا يستطيعون العمل فى تلك الأجواء الاحتكارية. ولقد أفرز ذلك الوضع محاولة من شباب السينمائيين الثورة على تلك الأوضاع من خلال إنتاج أفلام منخفضة التكلفة باستخدام تقنية الديجيتال للهروب من تلك السيطرة التي تفرضها الكيانات الكبيرة من خلال العمل بآليات مختلفة فى شكل الإنتاج والتوزيع والعرض، وقد استطاعت بعض تلك التجارب تحقيق نجاحات حيث حظي عام 2010 بعروض جماهيرية من هذه النوعية «من الأفلام فى دور العرض، أبرزها أفلام «هليوبوليس» و«ميكرفون» للمخرج أحمد عبدالله و«عين شمس» للمخرج إبراهيم البطوط، و«بصرة» للمخرج أحمد رشوان، وهو ما يعتبر نتاجا لانتشار مصطلح «السينما المستقلة» فى السنوات الأخيرة التي شهدت ظهور رحلات فنية وتجارب سينمائية لمجموعة من الشباب، فقدمت أفلام بتكلفة محدودة تعتمد بدرجة كبيرة على الوجوه الجديدة سواء أمام الكاميرا أو خلفها، كما تعتمد على أساليب فنية جديدة فى عرض الفكرة وكتابة الفيلم»[10]. ولكن على الرغم من ذلك فهذه الأفلام تواجه بعض المعوقات والمشكلات سواء فى التمويل أو التوزيع أو العرض. مما سبق، نجد أن السوق السينمائي يعانى من عزوف المنتج وشركات الإنتاج المستقلة التي تعتبر عماد صناعة السينما الوطنية. انقسم السوق إلى كيانات احتكارية تفرض أسلوبها على السوق وتتعامل مع مجموعة محدودة من المنتجين المتوافقين مع رؤيتها ونمط عملها فى الإنتاج والتوزيع والعرض، وعلى الجانب الآخر ظهر مجموعة من شباب السينمائين الثائرين على تلك الأوضاع من خلال محاولاتهم العمل خارج هذا الإطار من خلال ما عرف بالسينما المستقلة التى تحاول جاهدة الهروب من تلك السيطرة من خلال العمل بآليات مختلفة فى تمويلها وتوزيعها وطرق عرض الأفلام التى تقوم بإنتاجها.

دور الدولة فى مواجهة التحديات التى تعانى منها صناعة السينما:

مما لا شك فيه أن الدولة المصرية بكل ما تملكه من أدوات تشريعية وتنفيذية تستطيع أن تتخذ الخطوات اللازمة للوقوف إلى جانب تلك الصناعة المهمة فى حال وجود رغبة سياسية حقيقية لذلك؛ فالدولة المصرية فى الوقت الراهن، وهى تحارب الإرهاب وتسعى للتنمية الشاملة فى كافة المجالات والمحاولات الصادقة لوضع مصر على خريطة الاستثمار العالمي من خلال العمل بالعديد من المشروعات وتهيئة البيئة الأساسية وكل ذلك من أعمال محمودة، لم تزل لا تملك الرغبة الحقيقية فى النهوض بصناعة السينما، والتي كما سبق أن نوهنا، أنها أداة فى يد الدولة لمواجهة الأفكار المتطرفة والتشدد وكل ما هو دخيل على الثقافة المصرية.

ولقد حاولت الحكومة البدء فى مناقشة مشاكل

صناعة السينما من خلال اجتماع رئيس الوزراء شريف إسماعيل بالعديد مع قيادات وزارة الثقافة، وكذلك الوزراء المعنيين وبعض صناع السينما، وقد اتخذ حزمة قرارات منها:-

رفع الدعم الموجه لصناعة السينما من 20 مليون جنيه إلى 50 مليون جنيه سنويا وفق ضوابط سليمة للإنفاق لتحقيق الغرض من تخصيصه.

وضع الإجراءات العاجلة لحماية الأفلام السينمائية المصرية من ظاهرة القرصنة وذلك من خلال استعراض المقترحات الخاصة بمواجهة هذه الظاهرة يشارك فيها وزراء التخطيط ونقيب السينمائيين ووزير الثقافة ورئيس الشركة المصرية للأقمار الصناعية ورئيس غرفة صناعة السينما.

وقد أكد رئيس الوزراء على اهتمام الدولة بصناعة السينما وحرصها على دعم الثقافة والفنون وتهيئة المناخ المشجع على حرية الفكر والإبداع مشيرا إلى أن صناعة السينما تمثل أحد أهم روافد قوة مصر الناعمة.

تكليف نائب وزير المالية لشئون الخزانة العامة ببحث وضع فترة زمنية مناسبة بين تخصيص مبلغ الدعم وبين إجراءات تسويته.

أن يتولى وزير الثقافة مع وزير العدل إعداد مشروع القانون اللازم لإنشاء صندوق تنمية صناعة السينما فى مصر، وعرضه على لجنة صناعة السينما لمراجعته تمهيدا لعرضه على مجلس الوزراء لاتخاذ إجراءات استصداره وآليات تمويله.

أكد وزير التخطيط على أن بنك الاستثمار القومي قد خصص مبلغ 150 مليون جنيه لدعم الصناعات الإبداعية يُوجّه جزءا منها لصناعة السينما على أن تقدم شركات الإنتاج أفلاما ذات مستوى رفيع.

"أعلن وزير الآثار أن المجلس الأعلى للآثار قرر تخفيض قيمة الرسوم الخاصة بالتصوير فى حرم الأماكن الأثرية بنسبة 50%، وذلك من أول نوفمبر 2016 مساهمة فى النهوض بصناعة السينما"[11]

ويعتبر هذا الاجتماع هو أهم خطوة اتخذتها الدولة لمناقشة التحديات التي تواجه صناعة السينما المصرية، وقد مر ما يقرب من عام منذ تاريخ هذه التوصيات التي خرج بها الاجتماع إلا أننا لا نجد أي تحسن لحال صناعة السينما المصرية حتى الآن، مما يجعلنا نرى أنه لا توجد رغبة حقيقية فى حل تلك المشكلات، وأن ما حدث هو مجرد اجتماع عابر لامتصاص غضب صناع السينما دونما الوصول إلى حلول حقيقية لأزمة تلك الصناعة.

فعلى سبيل المثال، رفع الدعم الموجه لصناعة السينما من 25 مليون جنيه إلى 50 مليون جنيه هذا الدعم موجها في الأساس إلى مجموعة الأفلام التي يشارك المركز القومي للسينما فى دعمها وهى مجموعة من الأفلام المستقلة يقوم منتجوها بتقديم سيناريوهات الأفلام والميزانيات الخاصة بها إلى المركز القومي للسينما الذى يقوم بدوره بتشكيل لجان فحص واختيار للأفلام الجديدة للحصول على هذا الدعم. هذا الدعم يحصل عليه المنتج دون أن يكون للمركز أي مردود منه سوى الحصول على نسخة من الفيلم بعد انتهاء العمل به أما كافة حقوق البيع فهي تصبح خالصة للمنتج. إذن، بماذا تستفيد صناعة السينما من زيادة هذا الدعم الذى يصل لمجموعة من الأفلام قد لا تكون للغالبية العظمى منها الفرصة للنزول لدور العرض؟!

إن الدعم المطلوب من الدولة ماليا هو دعم المنتجين والشركات التي لديها مشروعات أفلام تجارية على مستوى فنى عالٍ، ولا تجد الفرصة فى السوق نتيجة للنظام المفروض من قبل الشركات الاحتكارية.

وبالتالي، تستطيع الدولة عن طريق دعم تمويل تلك الأفلام التي تعرض بدور العرض وتحقيق إيرادات تحصيل قيمة الدعم لاحقا من خلال بيع الفيلم فى المنافذ المختلفة حتى يتسنى تكرار عمليات الدعم لأفلام أخرى.

وهنا، لنا أن نتساءل عن قيمة الدعم المطروح من وزير التخطيط والخاص بمبلغ 150 مليون جنيه من بنك الاستثمار لدعم الصناعات الإبداعية، والذى نرى بالضرورة مضاعفة هذا المبلغ لإمكانية استفادة العديد من مشروعات الأفلام الجادة والتي تستطيع فى الوقت نفسه إعادة دوران رأس المال المقدم وتسديده لبنك الاستثمار الذى نعلم أن الحكومة تستخدم أموال هذا البنك فى مشروعات خاصة بها وبعضها مشروعات إعلامية لا تحقق أي مردود وتصبح فى نهاية الأمر ديونا معدومة حيث إن التمويل يوجه فى معظم الحالات إلى تسديد مرتبات العاملين بتلك الأجهزة الإعلامية.

أما فيما يخص قرار وزير الآثار بمنح منتجي الأفلام خصم 50% من قيمة التصوير بالأماكن الأثرية، فنحن نرى حتمية إلغاء هذه الرسوم بالنسبة لصناعة السينما حيث إنها، كما قال رئيس الوزراء، جزء من القوة الناعمة للدولة المصرية، وهي وجه من وجوه الثقافة المصرية، وهي التي تنقل صورة مصر للخارج، فهي وسيلة من وسائل تنشيط السياحة لمصر فى الخارج.

أما فيما يخص إشكالية القرصنة التي يتعرض لها الفيلم المصري، فقد قرر الاجتماع وضع إجراءات عاجلة لحماية الفيلم المصري من ظاهرة القرصنة من خلال الاقتراحات المقدمة من اللجنة المشكلة، وهو ما لم يتم فيه أي خطوات حتى الآن.

فى حين إن الدولة قادرة على الحد من تلك الظاهرة باتخاذ إجراءات سريعة منها تكليف إدارة المصنفات التابعة لوزارة الداخلية بحجب المواقع التي تقوم بتحميل الأفلام وقرصنتها بشكل سريع، كذلك يمكن لوزارة الخارجية مخاطبة الحكومة الأردنية والحكومة الفرنسية من أجل وقف بث القنوات التي تقوم بعرض الأفلام بشكل غير مشروع والتي تبث من خلال أقمار صناعية تابعة لتلك الدول، وقد استطاعت الحكومة المصرية وقف بث قناة إباحية كانت تبث من القمر الفرنسي "يوتلسات" مما يعزز قدرة الخارجية المصرية على التدخل فى حال وجود رغبة حقيقية لمنع تلك الظاهرة التي تكبد صناعة السينما خسائر فادحة، كذلك يجب تغليظ العقوبة على سارق الأفلام بشكل رادع وليس بكفالة كما هو متبع الآن.

وقد تجاهل اجتماع رئيس الوزراء أهم أخطر المشاكل التي تعانى منها صناعة السينما وهى قضية الاحتكار الذى تمارسه شركتان كبيرتان تستحوذان على نسب غير مسموح بها فى سوق التوزيع والعرض مما أخل بالتوازن داخل هذا السوق مما أدى إلى ركود الصناعة الذى نعانى منه منذ سنوات فى ظل خضوع كافة الأجهزة لممارسات تلك الكيانات الاحتكارية دون رادع وعلى رأسها غرفة صناعة السينما التي تقف مكتوفة الأيدي أمام تلك الممارسات.

لذا، لابد من تفعيل قوانين مكافحة الاحتكار، وأن يقوم جهاز حماية المنافسة ومنع الاحتكار باتخاذ الإجراءات اللازمة لردع تلك الكيانات الاحتكارية. كما أن للدولة القدرة على سن قوانين تستطيع من خلالها مساعدة صناعة السينما من أجل النهوض والاستمرار حيث تستطيع الدولة من خلال البنوك الوطنية أن تقوم بعملية تمويل الأفلام من خلال إقراض المنتجين الجادين، وذلك من خلال وضع آليات وشروط لمنح القرض المخصص لتمويل الفيلم السينمائي، حيث إن كثيرا من دول العالم تقوم فيها البنوك بتمويل الأفلام باعتبارها مشروعا فى حد ذاته، وأن الذى يحكم منح القرض من البنك إلى العميل هو جدية المشروع وضمان سداد القرض، ويمكن وضع آليات لضمان أموال البنوك من خلال اختيار البنك لشركة التوزيع وأن يكون للبنك السلطة على نجاتيف الفيلم، فعندما يقرض البنك مواطنا لتمويل شراء سيارة خاصة، وهى ليست بمشروع استثماري، يمنحه القرض مع عمل حظر بيع للسيارة محل التمويل، فتستطيع البنوك والدولة وضع الآليات المناسبة لوضع البنوك على خارطة التمويل السينمائي. كما ينبغي للدولة مراجعة كافة القوانين المتعلقة بالضرائب والجمارك المفروضة على صناعة السينما حيث إن تلك الصناعة فى هذا الوقت فى حاجة إلى أن تتعامل معها الدولة كسلعة قومية لها أهداف سياسية وأهداف تجارية، فتطور صناعة السينما فى دولة ما إنما يعكس تطور ورقي الدولة ذاتها. وكما نرى فى وقتنا الحالي، فإن الدول تقوم بالغزو ليس فقط بالآلة العسكرية ولكن بالقوة الناعمة التي تمثل السينما أحد أذرعها القوية.

النتائج:

يعانى الفيلم المصري من أزمة كبيرة فى عملية التمويل، وذلك بسبب مشكلات متعلقة بالمصادر التقليدية للتمويل.

يعانى الفيلم المصري من مشكلات فى عملية التوزيع نتيجة لهيمنة الشركات الكبيرة على سوق التوزيع والعرض داخليا وخارجيا.

لم يعد بيع الحقوق التلفزيونية يحقق المردود المناسب للفيلم السينمائي نتيجة للأزمة المالية التي تعاني منها القنوات التلفزيونية.

تعاني صناعة السينما المصرية من أزمة فى احتكار فروع صناعة السينما من إنتاج وتوزيع وعرض وتحكم شركتين كبيرتين فى مقدرات الأمور فى السوق السينمائي وتجلى ذلك فى سياسات تلك الشركات فى عمليات الإنتاج والتوزيع والعرض.

تمثل القرصنة للأفلام المصرية أزمة كبيرة أمام الفيلم المصري مما يسبب خسائر فادحة لصناع الفيلم مما يؤدى إلى قيامهم بعمليات الإنتاج خوفا من عدم استرداد رأس المال المستثمر.

تنوع وسائل القرصنة سواء عن طريق الإنترنت أو من خلال قنوات فضائية عشوائية.

عزوف وابتعاد المنتج المستقل عن السوق السينمائي بسبب المناخ العشوائي الذى تعاني منه صناعة السينما مما أثر سلبا على كم الأفلام المنتجة.

عدم وجود إرادة حقيقية للحكومة للوقوف على المشكلات المتعلقة بصناعة السينما المصرية ووضع آلية لحلول جادة لتلك المشكلات.

التوصيات:

حتمية وضع الدولة المصرية صناعة السينما على خارطة الاستثمار.

قيام الدولة بوضع آليات وتشريعات تسمح للبنوك الوطنية بإقراض المنتجين لتمويل الأفلام مع وضع الضمانات التي تحقق ذلك.

تدخل الدولة بشكل قوي وفعال من أجل مكافحة القرصنة داخليا من خلال أجهزة الأمن من خلال حجب المواقع التي تقوم بعرض الأفلام المصرية دون ترخيص، وخارجيا من خلال التواصل الفعال مع الدول التي تمتلك أقمارا صناعية تبث من خلالها القنوات التي تقوم بعرض الأفلام المصرية الحديثة وسرقتها دون رادع.

أهمية تفعيل دور جهاز حماية المنافسة وضع الاحتكار وتدخله فى عمليات الاحتكار التي تعانى منها صناعة السينما واتخاذ عقوبات رادعة للشركات التي تحتكر السوق السينمائي.

إصدار الدولة تعديلات للقوانين المتعلقة بالضرائب والجمارك المتعلقة بالنشاط السينمائي.

إعفاء الأفلام السينمائية من رسوم التصوير المقررة فى الأماكن التابعة للحكومة سواء الخاصة بالآثار أو الأماكن السياحية لما تحمله تلك الأفلام من وسائل ترويجية للسياحة فى مصر.

أهمية أن تكون تبعية صناعة السينما لجهة واحدة فى الدولة حيث تكون مسئولة بشكل مباشر أمام الحكومة عن مشكلات تلك الصناعة حيث إن صناعة السينما فى الوقت الحالى تعانى من عدم تبعيتها لجهة واحدة، فهى تتبع وزارة الثقافة من زاوية النشاط وتتبع وزارة الاستثمار بحكم وجود أصول الصناعة تحت إدارتها على الرغم من وجود قرار بعودة أصول صناعة السينما لوزارة الثقافة كما توجد وزارة الصناعة كطرف لكون السينما صناعة وتبعية غرفة صناعة السينما لهذه الوزارة.

المراجع حسب ورودها فى البحث:

1.د.محمد خضر الأزمة الاقتصادية وأثرها على صناعة السينما – دراسة سابقة .2009

2.تقرير جهاز حماية المنافسة وضع الاحتكار .2009

3.www.alknaleej.com

4.مقابلة شخصية مع المنتج / محمد السبكى .9/2/2017

5.www.alhayat.com

6.د. محمد خضر: إنتاج الأفلام المستقلة– دراسة سابقة 2011.

7.محضر اجتماع رئيس الوزراء الخاص بصناعة السينما 2016.

الهوامش

1.محمد خضر الأزمة الاقتصادية وأثرها على صناعة السينما –دراسة سابقة ٢٠٠٩ .

2المرجع السابق

3تقرير جهاز حماية المنافسة وضع الاحتكار .٢٠٠٩

4المصدر السابق

5المرجع السابق

6www.alknaleej.com

7 المرجع السابق

8مقابلة شخصية مع المنتج / محمد السبكي ٢٠١٧/٢/٩

9 www.alhayat.com

10 د. محمد خضر: إنتاج الأفلام المستقلة– دراسة سابقة ٢٠١١

11محضر اجتماع رئيس الوزراء الخاص بصناعة السينما ٢٠١٦