نقد

نقدی بر فیلم «لباس شخصی»

قهرمانی با شک و خیره‌سری

محمدعلی‌بیگی
دبیر گروه اندیشه

لباس‌شخصی اگر نه یک شاهکار، فیلمی بود که در فضای سینمای ایران «عادی» محسوب نمی‌شود، بلکه «خلاف‌آمد عادت» است و می‌توان از آن تمجید کرد. فیلمی پرزحمت با بازی‌های پخته و کارشده و فضاسازی‌های خوب و قس علیهذا در نور و فیلمبرداری و صدا و الخ.

در فیلم دیالوگی هست به این مضمون که اگر امنیتی‌ها «شک» نکنند، نان‌شان حلال نیست. به همین قیاس بنده که لابد سروکارم با فلسفه هنر است و راجع به فیلم‌ها می‌نویسم، اگر نقد نکنم و عیبی نبینم، نانم حلال نیست! به‌علاوه چون قائل به جدایی فرم و مضمون نیستم، دو نکته راجع به فیلم می‌نویسم که هم به فرم مربوط است و هم به مضمون!

اول آنکه فیلم روایت فعالیت فردی است که فرزند از دست داده و به‌دنبال یافتن نفوذ امنیتی و اطلاعاتی است. این مساله، گاه به پیگیری یک «خارخار» و «دغدغه شخصی» تبدیل می‌شود تا جایی که یاسر در مقابل مافوق، خود را «یک پدر» معرفی می‌کند. این «پدری» مساله را شخصی می‌کند و البته فی‌نفسه عیب نیست که فرد به‌دنبال رسوایی یا کشف قاتلان فرزندش یا هم‌دستان و هم‌داستانان آنها باشد. مساله اینجاست که، در روایت فیلم، فقط «پدریِ پدر فرزند از دست‌داده» موثر نیست بلکه «جهاد بر سر عقیده» دلیلی است که یاسر را از رها کردن کَار، باز می‌دارد. اما سر آخر مشخص نمی‌شود که در جدال یاسر با خویشتن، این «پدری» است که او را حرکت می‌دهد یا «جهاد عقیده». می‌توان گفت هردو، اما فیلم باید «جمع این دو عامل» و «به نتیجه رسیدن یاسر در جمع بین آنها» را نشان می‌داد که رها کرد و-چنانکه باید- نشان نداد. بالاخره «انقلاب»، «مکتب» و «عقیده» بود که یاسر را حرکت می‌داد یا آنکه «غم فقدان فرزند» و «کشته شدن او» محرک بود؟ یا آنکه این‌هردو به‌نحوی در یاسر با هم آمیختند که تفکیک‌شان ممکن نبود؟ فیلم در این موارد ساکت است و از این جدال یاسر با خودش، روایت قابل‌درکی به‌دست نمی‌دهد.

دوم آنکه موقعیت یاسر عبارت است از پیش‌بردن کار و حل مساله در زمینه‌ای که اقتضائات خاص دارد. او به این اقتضائات پایبند نیست و حدود و قوالب را می‌شکند. اما حدود و قوالب در کارند و از میان نمی‌روند. برای محکوم کردن جاسوس به مدرک نیاز است و نه به ظن و گمان یا صرفا به قراین قابل توجه. یاسر تن به این قوالب نمی‌دهد و با خودسری و خیره‌سری پیش می‌رود و تکلیف این جدال هم نامشخص می‌ماند. اگر خودسری راه‌حل است، چرا مدام این نکته در فیلم مورد تاکید قرار می‌گیرد که «مدرکت کو؟» و اگر خودسری راه‌حل نیست، چرا جست‌وجو و یافتن جاسوس توسط یاسر بدون «مدرک» و «سند» و صرفا با ادعای یاسر مختومه تلقی می‌شود و داستان متعرض «مدرک یافتن» نمی‌شود؟

یکی از کاراکترهای فیلم حتی در جایی از نسبت دادن فساد و نفوذ به یکی از اطرافیان امام(ره) یا یکی از رئوس اداره کشور برمی‌آشوبد. از فیلم برمی‌آید که تقدس امام(ره) گویا مانع از این بوده که کارگزاران حکومت زیر نظر ایشان را درمعرض فساد ببینند یا لااقل کارگزاران نزدیک‌تر را لابد مبری و از ملائک می‌دانسته‌اند؛ درحالی که در زمان پیامبر(ص) یا امیرالمومنین(ع) هم چنین مطلبی درکار نبوده و کارگزاران نزدیک هم از فساد یا خلاف یا گناه معصوم نبوده‌اند.

به‌هرحال در فیلم نمی‌بینیم که میان «شور و حرارت و اعتقاد دینی» و «اقتضائات سیاسی یا اجتماعی» جمع و توافقی پیدا شود. قهرمان چنین فیلمی باید که علاوه‌بر اعتماد و اعتقاد دینی، بتواند راهی برای عمل خود درون آن اقتضائات بگشاید نه اینکه در اثر دشواری کار، یا از اعتقاد دست بکشد یا از عمل. یاسر البته نه از اعتقاد دست می‌کشد و نه از عمل اما فیلم مطلب را مهمل می‌گذارد یا به نتیجه‌ای نمی‌رسد یا اگر در ذهن و ضمیر نویسنده، یاسر به نتیجه رسیده است، ما در فیلم فراشد (process) وصول به آن نتیجه را نمی‌بینیم. باید مکرر کنم که لباس‌شخصی «فیلم» است؛ فیلمی که در مقایسه و به‌نسبت سایر فیلم‌های سینمای ایران، اولا خبر از «مساله جدی فیلمساز» دارد و ثانیا توانایی «فیلم ساختن» عواملش را به‌وضوح نشان می‌دهد و نقد چنین فیلمی، واجب‌تر از نقد فیلم‌های بی‌مساله و سطحی، و خدمت به کارهای آتی عوامل این فیلم تواند بود. لباس‌شخصی می‌تواند موقعیت‌های زیسته جالب توجهی طرح کند و به دامنه ادراک زیسته مخاطبش وسعت دهد گرچه بنا نیست آخرین فیلم عواملش باشد و نقدهای بجا، شاید بتواند کارهای بعدی ایشان را صیقل دهد.

آیا ساخت فیلم به زبان غیرفارسی تهدیدی برای هویت ایرانی است؟

بازگشت به نظریه شهریار

رامین مددلو
پژوهشگر عرصه مطالعات سیاسی قومیت مرکز رشد دانشگاه امام صادق(ع)

در نشست خبری عوامل فیلم «آتابای» در جشنواره فیلم فجر، یکی از اصحاب رسانه سوالی را از عوامل فیلم با این مضمون پرسید: «زبان رسمی کشور پارسی است. این چه مدل فیلمسازی است که در کشور ایران مخاطب ایرانی باید فیلم ایرانی را با زیرنویس پارسی ببیند؟» قصدم از نوشتن متن پیش‌رو پرداختن به حواشی پیرامون این پرسش نیست، بلکه تلاش دارم خود را مخاطب چنین پرسشی قرار دهم؛ «واقعا چرا در جامعه ایران اسلامی که زبان رسمی آن فارسی است باید فیلمی به زبان غیررسمی آن ساخته شود؟» و از منظر یک سیاست‌خوانده و نه یک علاقه‌مند به دنیای فیلم به پاسخ درخوری برسم. در کنکاش برای دستیابی به این هدف، در ذهنم مقدمات پاسخ را به دو دسته تقسیم کردم:

مقدمات دسته نخست: فارسی، زبان رسمی؟

آیا فارسی فقط زبان رسمی جامعه ایران اسلامی است؟ به باور من، چنین بیانی جفا در حق زبان فارسی است. رسمیت‌یابی زبان مربوط به دوران متأخر حکومت‌داری و رواج یافتن سبک مدرن آن است؛ آن‌هم نه در همه شعبات آن. زبان فارسی برای جامعه ایران اسلامی فراتر از یک زبان رسمی است و به گمانم صحیح آن است که بیان شود فارسی «زبان رسمی، ملی، تاریخی و فرهنگی» جامعه ایران اسلامی است؛ دقت شود که ردیف کردن چهار مفهوم پشت سرهم به جهت پر کردن این متن نیست. اجازه دهید شرح بیشتری دهم. فارسی زبان رسمی جامعه ماست؛ به دیگر سخن یکی از وجوه نشانگر حاکمیت مستقل و منسجم در این کشور (مدلی از حاکمیت که خودمان برگزیده‌ایم)، رسمیت داشتن یک زبان در جای‌جای جغرافیای آن است. پس منظورم از مفهوم «زبان رسمی»، پشتیبانی حاکمیت مستقل و منسجم کشور از فارسی است. فارسی زبان ملی جامعه ماست؛ یعنی زبان فارسی یکی از وجوهی است که «مای ایرانی» را می‌سازد، هویت ملی ما را شکل می‌دهد و اشتراک هویتی ترکان آذری شمال‌غرب کشور را با بلوچ‌زبانان جنوب شرق کشور معنادار می‌سازد. اگر رسمیت‌یابی یک زبان به نظام سیاسی و حاکمیت برآمده از آن بازمی‌گردد، به باور من ملی‌بودن یک زبان به جامعه سیاسی و هویت برآمده از آن بازمی‌گردد؛ در چنین انگاره‌ای، زبان ملی نه‌فقط برآمده از حکومت‌داری مدرن است، بلکه در برخی جوامع دارای تمدن می‌توان مدعی بود برآمده از هویت شکل گرفته پیش از طرح حکومت‌داری مدرن است. یکی از مفاهیمی که شیراز عصر زندیه را به تبریز همان عصر پیوند می‌زد، مفهوم هویت ملی به معنای خاص جامعه تاریخی ایران بود؛ مفهومی که یکی از وجوه مهم آن، زبان فارسی بود. فارسی زبان تاریخی ما نیز هست. عوامل متعددی را می‌توان نام برد که جامعه ایران دوران متقدم را به جامعه ایران اکنون پیوند می‌زند، شاید ذهن ابتدا به سوی جغرافیا سوق داده شود اما مدعی‌ام جغرافیا دستخوش کم‌وکاست‌های بسیار شده است؛ جامعه عصر صفوی را فرض کنید و جغرافیای آن را با جغرافیای ایران اکنون مقایسه کنید. برخلاف جغرافیا، زبان فارسی جوامع تاریخی ایرانی را به‌هم پیوند می‌دهد و در این مسیر دچار کم‌وکاست نشده است (البته چون زبان زنده‌ای است، تکمیل شده است). درنهایت، فارسی زبان فرهنگی ما نیز است. اگر تاریخ را به مثابه جامعه‌شناسی جامعه ایران‌های گذشته درنظر گیریم، فرهنگ آن فضای تنفسی است که این جامعه ایران‌های متعدد به‌لحاظ دوران تاریخی را، فراتر از تاریخ، دربرگرفته است. فضای تنفسی جامعه ما فارسی است و فرهنگ ایرانی در این زبان تجلی می‌یابد.

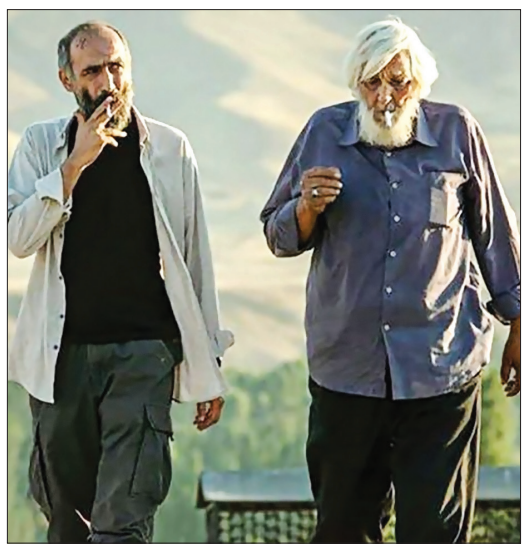
مقدمات دسته دوم: فیلم، به غیرفارسی؟

آیا ما مجاز هستیم فیلم به غیرزبان رسمی، ملی، تاریخی و فرهنگی‌مان بسازیم؟ تصور می‌کنم در پشت سر این پرسش ترسی نضج گرفته از سیاست نهفته است: ترس تهدید جایگاه زبان فارسی در جامعه ایرانی. این ترس با آنکه خود را در هویت ملی نشان می‌دهد و اماره‌های قوت‌بخش خود را از تاریخ و فرهنگ وام می‌گیرد، ریشه در مفهوم رسمیت‌یابی زبان در دوران حکومت‌داری مدرن دارد. به باور من چنین ترسی به سبب فروکاست جایگاه زبان فارسی به یک زبان رسمی است. به دیگر سخن اگر ما زبان فارسی را زبان رسمی، ملی، تاریخی و فرهنگی‌مان بدانیم و نه‌فقط زبان رسمی، چنین ترسی جایگاهی در ذهن ما نخواهد داشت؛ چراکه حتی اگر کشور ما به شعبه‌ای از حکومت‌داری مدرن گرایش یابد که در آن زبان رسمی از سوی دولت تعین نیابد؛ جایگاه زبان فارسی در این جامعه آسیبی نخواهد دید، چراکه در آن صورت فارسی هنوز زبان ملی، تاریخی و فرهنگی‌مان است و خواهد بود. ممکن است ادعا شود که از قضا چنان ترسی ناشی از دل‌نگران بودن برای جایگاه ملی زبان فارسی در جامعه ایرانی است و من در آن صورت پاسخ خواهم داد که بار دیگر چنان ترسی ناشی از فروکاست جایگاه زبان فارسی در نزد جامعه ایرانی است؛ زیرا امری ملی از سوی امر محلی تهدید نخواهد شد مگر آنکه امر محلی فراتر از جایگاه خود توهم شود. نمونه بارز چنین توهمی، پی‌ریزی بنیان هویت ملی کشور بر مبنای ناسیونالیسم قومی است؛ ناسیونالیسم قومی (که همان جاهلیت قدیم در شکل مدرن است) همچنانکه ادعای ساخت هویت ملی را دارد، تسریع‌گر ملی‌گرایی سایر قومیت‌ها (زبانی و نژادی) نیز هست. درحالی که هویت ملی ایرانی نه‌تنها ریشه در قوم‌گرایی ندارد، بلکه یکی از افتخارات آن مقابله با چنین جاهلیتی در تاریخ و فرهنگ است. به بیان ساده‌تر، هویت ملی ایرانی با تمام وجوه آن نشانه سلطه یک قوم بر سایر اقوام نیست، بلکه نشانه وحدت اقوام کثیر در یک هویت فراتر از قوم و وجوه قومی است.

بر این اساس ساخت فیلمی به زبان محلی که جان گرفته از یک خرده‌فرهنگ محلی به روایت یکی از زبان‌های ایرانی (ایرانی نه به آن معنا که در زبان‌شناسی به کار می‌رود، بلکه به آن منظور که در سیاست کاربرد دارد) است، نه‌تنها تهدیدگر زبان رسمی، ملی، فرهنگی و تاریخی‌مان نخواهد بود؛ بلکه چون نشان از ریشه‌های فرهنگ ملی‌مان دارد، به استواری بیشتر فرهنگ ملی‌مان خواهد انجامید و چون نشان از گستره وسیع زبان‌های ایرانی دارد، به بالندگی زبان زنده فارسی به مثابه وحدت‌بخش زبان‌های ایرانی یاری خواهد رساند. یک زبان زنده، بیش از آنکه اهل جعل باشد (همچون زبان مجعول ترکی استانبولی که با سیاست‌ورزی غرض‌ورزانه جایگزین زبان دینی، فرهنگی و تاریخی ترکی عثمانی در همسایه شمال‌غربی‌مان گشت) اهل تعامل و بده‌وبستان با دیگر زبان‌هاست؛ و در این تعامل چونان ظرفی عمل می‌کند که مظروف را به قدر نیاز خود و در حدی که قادر به شکل‌دهی به آن باشد، می‌پذیرد و ظرف فارسی در این تعامل بسیار گسترده و توانمند است. چراکه زبان‌های فرهنگی و تاریخی همچون فارسی امری فراتر از واژگان هستند؛ به بیان دقیق‌تر فضای تنفسی میان واژگانند و بیشتر نظر به ارتباطی دارند که میان مفاهیم برقرار می‌سازند.

نتیجه

براساس مقدمات بالا، می‌توانم به پرسش نخست این متن چنین پاسخ دهم: فیلمسازی به زبانی غیر از زبان رسمی، ملی، فرهنگی و تاریخی‌مان باید صورت پذیرد، زیرا با فرهنگ ملی ایرانی (تجلی‌گاه وحدت در عین کثرت) همخوانی بیشتری دارد. البته مشروط به آنکه فیلم برای این جامعه و خرده‌فرهنگ‌های شکل‌دهنده آن باشد. اجازه دهید در مقام تشبیه فیلمسازی را با شاعری هم‌رده‌سازم و برای پاسخم از استاد شهریار مدد گیرم. هیچ‌یک از ما نمی‌توانیم جرأت چنین ادعایی را داشته باشیم که بیشتر از استاد شهریار به استواری زبان فارسی در دوران معاصر مدد رسانده‌ایم. اما آیا ایشان تنها به زبان فارسی شعر می‌گفتند؟ چگونه در احساس و ذهن استاد، هم‌می‌توان به زبان ترکی آذری شعر گفت و هم دلبسته قند خراسان بود؟ گمان می‌کنم ذهن استاد، جایگاه هر یک از این دو را به‌خوبی در نظر داشت. زبان فارسی به‌عنوان زبان رسمی، ملی، فرهنگی و تاریخی‌مان و زبان ترکی آذری به‌عنوان زبان مادری و محلی. استاد زمانی که برای مردمش (کسانی که با ایشان در هویت ملی مشترک بود) شعر می‌گفت، به فارسی می‌سرود و زمانی که برای مردمش (کسانی که با ایشان در هویت محلی مشترک بود) شعر می‌گفت، به ترکی آذری. استاد زمانی که برای خودش (شهریاری که شاگرد دوم کلاس حافظ، پس از خود حافظ است) شعر می‌گفت، به فارسی می‌سرود و زمانی که برای خودش (فرزند مادری که دلتنگ روزگاران است) شعر می‌گفت، به ترکی آذری. پیشنهاد می‌کنم با همان ذهنیت استاد به مساله بنگریم. در کشور ما برخی اوقات مفاهیم در جای درست خود قرار گرفته‌اند، اگر دستکاری‌شان نکنیم. اصلا بیایید نام آن ذهنیت را هم بگذاریم نظریه شهریار در باب جایگاه زبان محلی و ملی.



دو فیلم «آتابای» و «پوست» به زبان آذری در جشنواره فیلم فجر اکران شدند

بعد از تحریر:

۱. اگر به‌جای فیلمسازان باشم دربرخی از فیلم‌هایم که به روایت زبان‌های محلی جامعه‌ام است، فیلم را با دو زبان فارسی و محلی به مخاطبانم عرضه خواهم کرد. چراکه اگر اثرم را قابل عرضه به جامعه ایران اسلامی بدانم، دوست خواهم داشت همه جامعه‌ام آن را ببیند و «حال» کند. مگر آنکه زبان، چنان در اثرم ردپای مشهودی داشته باشد که حذف آن به روایت ضربه اساسی زند. مانند فیلم «لاک پشت‌ها پرواز می‌کنند» بهمن قبادی (که از قضا با موضع‌گیری سیاسی‌شان به‌شدت مخالفم و با آن مبارزه می‌کنم) که اگر زبان کردی را از فیلم بگیریم، درنظرم فیلم بی‌لطف و ارج می‌شود. همچنین است فیلم «زمانی برای مستی اسب‌ها»ی وی.

۲. اگر از نگرانی‌های بی‌جا گذر کنیم، در یک جا باید نگران تهدید جایگاه زبان فارسی باشیم؛ آن‌هم جایی که صدای توهم ملی‌سازی (از آنجا که جعل تاریخ و فرهنگ کاری دشواری است، به آن دو نظر ندارم) یک زبان محلی از سوی کنشگری خاص به گوش رسد. اینجاست که باید به حاشیه نشست خبری فیلم «آتابای» بازگردم و از آن خبرنگار محترم سوال کنم برادر! هادی حجازی‌فر و اتهام تجزیه‌طلبی؟! انصافت را شکر....

۳. به محتوای فیلم «آتابای» هیچ کاری ندارم. چنانکه اگر متن بالا را خوانده باشید، متوجه خواهید بود که واقعه رخ‌داده بهانه‌ای بود برای حرف زدن با هم.

ویژه جشنواره تئاتر فجر

پرده آخر: جشنواره تئاتر فجر و همه مصائبش

احسان زیورعالم
روزنامه‌نگار

سال گذشته در نشست آسیب‌شناسی جشنواره تئاتر فجر دعوت شدم تا درباره این مهم‌ترین رویداد تئاتر در ۴۰ سال گذشته صحبت کنم. در آنجا به چند نکته اشاره کردم. اینکه جشنواره تئاتر فجر از هدف اصلی‌اش خارج شده است و دیگر آن چیزی نیست که طراحانش در سر داشتند. تئاتر فجر بدل به یک وضعیت مشوش شده است که محصول ۴۰ سال تغییرات مداوم در مدیریت تئاتر کشور است. جشنواره‌ای بزرگ و بی‌در و پیکر که هرکسی از آن سهمی می‌خواهد. در آنجا گفتم رابطه جشنواره تئاتر و هنرمندان تئاتر شکل اقتصادی به خود گرفته است و تمنای حضور در فجر کار را به جایی کشانده که هنرمند تئاتر را به سائلی سوق داده است. آنانکه از تئاتر فجر دوری می‌جویند از منظر اقتصادی موفق‌تر بوده‌اند؛ چراکه به‌جای تلاش برای رسیدن به یک مجسمه، در پی تایید مخاطب رفته‌اند.

در اختتامیه جشنواره تئاتر فجر وضعیت به نحوی پیش رفت که نشان می‌داد تئاتر فجر از ریلی خارج شده است که متولیان فرهنگ کشور را خوش نمی‌آید. نه‌تنها تئاتر فجر، که کلیت تئاتر کشور چنان شمایل کودکی یتیم به خود گرفته است که توصیفش سخت شده است. درحالی که بخش عمده‌ای از حضار درون سالن از جایی جز تهران بودند، وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی بدون عذرخواهی از جمع، تنها پس از گذشت ۳۰ دقیقه سالن را ترک می‌کند. طبق آیین‌نامه‌ها، او مسئول اصلی جشنواره فجر است؛ اما پدر جشنواره، فرزندش را یتیمانه ترک می‌کند.

برخلاف جشنواره سینما که حتی خبر پخش زنده‌اش در خبرگزاری‌ها منتشر می‌شود، جشنواره تئاتر فجر بدون توجه تلویزیون به کارش پایان می‌دهد. هر چند اهالی رادیو تا آخرین لحظه با فجر بودند؛ اما طبق خبرها تلویزیون برای پخش زنده اختتامیه خواهان پول هنگفتی شده است. حالا باید از آقای وزیر پرسید پول پخش زنده اختتامیه فیلم فجر را چه کسی می‌دهد؟ آن هم اختتامیه‌ای که برخلاف تئاتر فجر همواره مملو از حرف‌های ساختارشکنانه -از دید سازمان و وزارت- بوده است و حتی خارج از چارچوب‌های مدنظرشان پیش رفته است. هرچند وزیر محترم احتمالا تمایلی به سخنرانی در جمع خبرنگاران را نداشت که چنین سراسیمه اختتامیه را ترک گفت.

برخلاف سینما، هیچ میکروفونی بر استیج قرار نداشت تا هنرمندان حرف دلشان را با دوستان خود در میان بگذارند. هرچند میکروفون مجری برای ستارگان برده تندیس باز بود، برای اهالی شهرهای کوچک راهی جز پاره کردن گلو وجود نداشت. برخلاف سال‌های گذشته تالار وحدت مملو از جمعیت هم نبود. خبری از چهره‌های نام‌آشنای تئاتر در سالن نبود، هرچند به شکل عجیبی شخصیت‌هایی چون حسین پارسایی در سالن ظاهر می‌شوند، در ردیف جلو و کنار وزیر می‌نشینند تا شاید سرپوشی بر تمام عدم‌شفافیت‌های وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی گذاشته شود. در شبی که مهم‌ترین تندیس‌ها به ستارگان داده شد، این احتمال وجود دارد برای جنبه تبلیغاتی جشنواره تئاتر فجر و دوری جستن از حواشی انصراف‌ها، نام‌هایی مطرح می‌شوند که رسانه‌ها را حساس‌تر کند. به‌عبارتی بگوییم جشنواره فجر بسیار خوب پیش رفته است؛ اما برای تئاتروهای فجر خلوتی سالن‌ها و عدم استقبال از نمایش‌ها مشهود بود.

نادیده گرفته شدن غیرتهرانی‌ها هم از نکات قابل‌توجه در اعلام اسامی نامزدها بود. هرچند بخش مهمی از جوایز به گروه «همه فرزندان مکبث» اهدا شد؛ اما این جوایز عمدتا فنی بود. نمایش که یادآور «پیانوستولوژی» از مشهد و جشنواره دوره سی‌وششم بود، اثری عظیم و اصطلاحا بیگ‌پروداکشن بود که از جوایز اصلی محروم ماند. بماند که در این دوره همانند دوره‌های اخیر جوایزی هم اختراع شد. درحالی که امیر جدیدی برای نقش بسیار سختش در «شاه‌ماهی» برنده جایزه بازیگری مرد شده بود، نوید محمدزاده که از تقدیر شدن هم محروم مانده بود، برنده تندیس جایزه ویژه شد. البته داوران گفتند برای اجرای نقش متفاوت و ویژه، درحالی که در همین دوره نقش‌های متفاوت و ویژه کم نبودند. پرسش مهم‌تر آنکه در دیگر قسمت‌ها چرا جایزه ویژه وجود نداشت. تاریخچه جایزه ویژه نیز به دوره سی‌وششم بازمی‌گردد که مسعود دلخواه نمایش «مفیستو»اش بی‌جایزه مانده بود و در سایه «پسران تاریخ» اشکان خیل‌نژاد مانده بود، با یک جایزه ویژه روی سن آمد. حالا او در مقام داور دو جایزه ویژه اهدا کرد.

جشنواره تئاتر فجر بیش از هر زمانی به مشکلات مبنایی خود مواجه شده است. اینکه اساسا مسئولیت این جشنواره با چه کسی است. درحالی که در آیین‌نامه دبیر جشنواره یک شخصیت هنری است، نه حقوقی؛ تمام کاسه کوزه‌های یک سال اخیر تئاتر بر سر او خراب شد. وزیر و معاون هنری او -که این روزها با عمل تومور مغزی دست‌وپنجه نرم می‌کند- عملا از گود خود را خارج کردند. معاونت‌های حقوقی و پشتیبانی نیز در تئاتر فجر مثل همیشه غائب بودند. رویکرد وزیر در سخنرانی نکردن نیز نشان می‌داد او هیچ چیزی برای تئاتری‌ها ندارد؛ آن‌هم در سالی که سخت‌ترین وضعیت مالی در یک دهه اخیر را تئاتر تجربه کرده است، چند تماشاخانه تعطیل شدند و تئاتر در شهرستان‌ها بدترین شرایط خود را می‌گذراند.