مخاطب به‌مثابه بخشی از فرآیند تولید

این بدن‌ها هستند که جهان نمایش را می‌سازند و مخاطب به‌شکل طبیعی با آن‌ها درگیر می‌شود. همین حساسیت باعث می‌شود که گروه بتواند تصمیم بگیرد چه چیزی ضروری است و چه چیزی نه. استفاده نکردن از نور اضافی، طراحی صحنه پیچیده و لباس‌های غیرضروری، همه این‌ها انتخاب‌هایی آگاهانه‌اند که از یک منطق داخلی و تمرین طولانی ناشی می‌شوند. چیزی که می‌بینیم، صرفاً یک فرم زیبا یا شیک نیست، بلکه یک شیوه زیست برآمده از «فرآیند تولید» نمایش است که به‌تدریج شکل گرفته است. به‌این‌ترتیب مخاطب در طول اجرا نه‌فقط تماشاچی است، بلکه بخشی از همین فرآیند تولید می‌شود. عکس گرفتن، پذیرایی، اشتباهات و تپق‌ها، شوخی‌ها و تعامل‌های کوچک، همه باعث می‌شوند که این «فرآیند تولید» به‌شکل ملموس به مخاطب منتقل شود. این همان چیزی است که گروه «نخ اتصال» میان اجرا و تماشاگر می‌نامد؛ چیزی که تجربه تئاتر را از یک مشاهده صرف، به یک مشارکت زنده و فعال تبدیل می‌کند. پس وقتی ما با این نمایش مواجه می‌شویم، صرفاً یک تئاتر معمولی نمی‌بینیم. ما با یک فرآیند مواجه هستیم که طی سال‌ها شکل گرفته و به مخاطب اجازه می‌دهد تا خودش را بخشی از آن بداند و همین مشارکت است که تجربه را تا ساعات پس از پایان اجرا نیز در ذهن و بدن مخاطب ادامه می‌دهد، درست همان‌طور که قبلاً گفتم: گویی در یک میهمانی طولانی شرکت کرده‌ایم و اثر آن، هنوز ما را احاطه کرده است. درواقع ریخت این اجرا از هم‌آمیزی تمام این‌ها، سپس انتقال آن به بدن مخاطبان ساخته شده است. به‌یاد می‌آورم برای مجله‌ای متعلق به آقای امجد، مقاله‌ای نوشته بودم و در آن جمله‌ای آورده بودم با این مضمون: «تئاتر، اجرا کردن نیست». آقای امجد با من تماس گرفت و گفت: «نمی‌شود، تئاتر، اجراست دیگر. چه می‌گویی؟». راست می‌گفت. نمی‌شود این‌طور با نوشتن یک جمله، توجیه کرد. مسئله همین است. اما اگر بخواهیم درباره اجرای «برادران کارامازوف» این ادعا را مطرح کنیم و بگوییم این اجرا بیشتر به فرآیند تولید اهمیت می‌دهد، باید چند ویژگی را در نظر بگیریم. برای مثال چرا برخورد یا ملاقات این گروه با رمان، یک ملاقات مبتنی بر مناسبات علت و معلولی یا روندی خطی نیست؟ چرا چندهفته تمرین برایشان کافی نیست تا نتیجه زودتر روشن شود؟ نکته‌ای که گالیله در نمایشنامه «زندگی گالیله» به شاگردانش می‌گوید، اشاره‌ای به همین مسئله دارد: «کوتاه‌ترین فاصله میان دو نقطه، خط مستقیم نیست... اگر چیزی را آزمایش کردیم و به پاسخ رسیدیم، باید دوباره و دوباره آزمایش کنیم، پاسخ را روی تخته بنویسیم، دوباره پاک کنیم، تلسکوپ را نگاه کنیم و بنویسیم»... چرا؟ زبان، ارتباط و پیوندهای انسانی تولیدشده در فرآیند تمرین، نوعی بینش، نوعی اخلاق، نوعی رفتار و منش را شکل داده و همین خود منجر به فرم و شکلی از زیبایی‌شناسی طبقه‌متوسط شده است.

اینکه ما کاری تازه انجام می‌دهیم، به‌این‌معناست که راه‌های آزموده‌شده، که ممکن است خود ما هم آن‌ها را تجربه کرده باشیم و در آن موفق هم بوده باشیم، کافی نبوده‌اند. نخستین کسانی که سوار کشتی شدند و از ساحل‌های امن جدا شدند، نقشه‌ای نداشتند. نمی‌دانستند که آن‌سوی آب به کدام ساحل خواهند رسید. کسی از ساحل امن خودش جدا می‌شود، به سوی جایی می‌رود که نمی‌داند کجاست، به سوی چیزی که رؤیایی است و احتمال موفقیت در آن کم است و احتمال شکست در آن فراوان است.

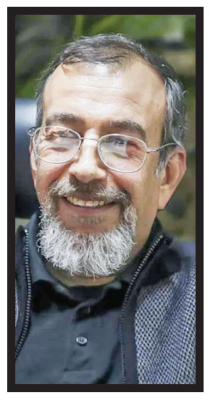
مخاطره کردن با تئاتر و با خود

فرآیند تولید، دربردارنده جزئیات فراوانی است. فرآیند تولید شامل شکل مواجهه کارگردان با متن، دراماتورژ، گروه و رابطه‌ای است که افراد گروه در حین تمرین با هم دارند؛ شکیبایی‌ای که به‌خرج می‌دهند تا به چیزی که به‌دست می‌آورند، شک کنند و آن را پشت‌سر بگذارند تا شاید چیز بهتری در انتظارشان باشد. همچنین شامل این است که چگونه گزاره‌ها و تکه‌هایی را که ماهیتی حکمت‌باری دارند به‌مثابه مواد وارد کار کنیم، بدون آنکه با آن‌ها برخورد سطحی یا تصنعی داشته باشیم. این شکلی از مخاطره کردن با خودمان و با تئاتر است؛ به‌خطر انداختن چیزی برای رسیدن به چیزی متمایز از آنچه وجود دارد. آنچه داریم به آن می‌گوییم فرآیند تولید، نتیجه مجموع برخوردها، ملاقات‌ها و تصمیم‌های ماست؛ نتیجه همه ریسک‌هایی که می‌کنیم و همه چیزهایی که نمی‌پذیریم و کنار می‌گذاریم.

قصد ندارم وارد جزئیات اجرای «برادران کارامازوف» شوم و اشاره‌ام در این نکات به تمامیت اجراست. پس در اینجا منظورم این نیست که با اجرایی بی‌نقص روبه‌روییم یا اینکه مثلاً بازیگران همگی و در همه لحظات کار خود را دقیق و درست انجام می‌دهند؛ ضریب خطا هم وجود دارد. گاهی برخی خودخواهی‌های شخصی وارد کار شده‌اند. بااین‌حال می‌توان ادعا کرد که این اجرا تقریباً همه وجوهی را که در تمرین قابل دستیابی است، به‌دست آورده است. دلیل امتیاز بالای این کار نیز همین زمان طولانی تمرین، نوع نگرش در مواجهه با رمان، کاراکترها، داستان، اشیاء و رفتارهایی است که روی صحنه شکل گرفته‌اند. در صحنه‌هایی که آقای سرور هم اشاره کردند، کاراکترها در حین گفت‌وگو، فیگورها و ژست‌های خود را تغییر می‌دهند؛ گاهی شبیه بازی کودکانه است، گاهی انگار هنوز تصمیم نگرفته‌اند که در کدام صحنه، کدام لحظه و کجای صحنه بدن‌شان را قرار دهند. این‌ها می‌تواند همه فریم‌هایی از تمریناتی باشد که انجام شده، اما اکنون بی‌پرده جلوی چشم ما نمایش داده می‌شود. این مواجهه بی‌محابا با تماشاگر، از ویژگی‌های مهم «تمرین اجرا» است.

خطای تقسیم‌بندی طبقاتی تماشاگران

من مایلم کمی راجع به طبقه متوسط یا طبقه‌بندی تماشاگر گفت‌وگو کنیم. من کاملاً حرف شما را از منظر جامعه‌شناسی تئاتر می‌پذیرم؛ یعنی وقتی نمایشنامه‌ای مثل «رویای شب نیمه تابستان» برای یک میهمانی اشرافی نوشته شد و بعد در کلوپ برای طبقات متفاوت اجرا شد، یک‌قرن بعد چه می‌شود؟ من می‌گویم ۱۰ سال بعد، پنج سال بعد، چه؟ و بعد به‌طریق اولی، اگر ما قیمت مثلاً هزار تومانی را برای یک بلیت فرض کنیم و آدم‌های متفاوتی نمایش را ببینند، وقتی نور تماشاگر خاموش شد، دیگر چه فرقی می‌کند که چه کسی، به چه چیزی می‌خندد یا چطور لذت می‌برد؟ آیا بحث ما طیف علاقه‌هاست، یعنی قبل از اینکه وارد سالن شویم؟ یا وقتی که ما در تاریکی هستیم؟ چرا ما در تاریکی قرار می‌گیریم و چرا شخصیت با تمام زیرمجموعه‌هایی که دارد، در نور قرار می‌گیرد و باید شناخته شود؟ برای مثال ممکن است من کنار انسان‌هایی از طبقات مختلف بنشینم. شاید کنار یک مامور دولتی بنشینم، یا کنار من یک خانواده مرفه باشد و بعد دانشجویی از شهری دیگر هم باشد، وقتی نور تاریک می‌شود، ما با یک ساختار انسانی روبه‌رو می‌شویم و ممکن است همه ما را تحت‌تأثیر قرار دهد. یعنی همان میزان که یک آدم مأمور دولتی ممکن است از یک صحنه لذت ببرد، ما هم لذت زیبایی می‌بریم. آیا بهتر نیست که به تماشاگر نمادین فکر کنیم؟ یعنی از همان ابتدا این سوال‌ها را بدون پیشداوری مطرح کنیم. از دوران یونان باستان، اجرا خطاب به مجسمه دیونیزوس صورت می‌گرفت و دیگران همراه با آن، فارغ از هویت، خواسته‌ها و امیال انسانی‌شان تحریک و پالایش می‌شدند. این امیال هم در من وجود دارد، هم در طبقات مختلف، نه‌فقط در تفاوت‌های طبقه، بلکه در گرایش‌ها، جنسیت و... ما در هویت جمعی یک داستان خاص را می‌بینیم و در درجات متفاوتی از این پالایش تجربه می‌کنیم.



فرهاد مهندس‌پور:

این اجرا بالاخره پس از چنددهه انتظار، به‌شکل شگفت‌انگیزی، به فرم و زیست طبقه متوسط ایران شبیه و نزدیک شده است و بی‌پناهی، فقر، جسارت، آرمان‌خواهی و... همه کنار هم و نه‌صرفا به‌مثابه تم‌ها یا موضوعاتی اجتماعی، بی‌پرده و بی‌پیرایه با مخاطب در میان گذاشته می‌شوند. فرآیند تولید، مکان اجرا و تعامل مستقیم با تماشاگر باعث می‌شود که اجرا چیزی فراتر از یک نمایش رایج باشد؛ چراغ‌ها روشن می‌مانند، حضور نمایشی تماشاگر شکسته می‌شود و رابطه متداول بین اجرا و مخاطب بازتعریف می‌شود

تقصیری متوجه تماشاگر نیست

من مایلم کمی راجع به طبقه متوسط یا طبقه‌بندی تماشاگر گفت‌وگو کنیم. حرف شما را از منظر جامعه‌شناسی تئاتر کاملاً می‌پذیرم؛ اما یک قرن بعد از آن که نمایشنامه‌ای مثل «رویای شب نیمه‌تابستان» برای یک میهمانی اشرافی نوشته شد و برای طبقات متفاوت به صحنه رفت، چطور؟ من می‌گویم حتی ۱۰ سال بعد یا پنج‌سال بعد از آن چطور؟ به‌طریق اولی، اگر ما بهای مثلاً هزار تومانی برای تهیه بلیت نمایش فرض کنیم و آدم‌های متفاوتی بیایند و یک نمایش را ببینند، وقتی نور تماشاگر (سالن) خاموش شد، دیگر چه فرقی می‌کند، چه کسی، به چه چیزی می‌خندد یا چطور لذت می‌برد؟ آیا بحث ما طیف علاقه‌هاست؟ یعنی قبل از اینکه وارد سالن شویم، یا وقتی که در تاریکی هستیم؟ چرا ما در تاریکی قرار می‌گیریم و چرا شخصیت با تمام زیرمجموعه‌هایی که دارد در نور قرار می‌گیرد و باید شناخته شود؟ آن‌جا من درواقع کنار انسان‌هایی از طبقات مختلف نشسته‌ام، شاید کنار یک آدم مأمور دولتی، یا کنار یک خانواده مرفه و به‌همین‌ترتیب یک دانشجوی شهرستانی و... وقتی نور تاریک می‌شود، ما با یک ساختار انسانی روبه‌رو می‌شویم که ممکن است همه را تحت‌تأثیر قرار دهد. یعنی همان میزان که یک مأمور دولتی ممکن است از یک صحنه لذت ببرد، ما هم لذت زیبایی می‌بریم. آیا بهتر نیست که به تماشاگر نمادین فکر کنیم؟ یعنی از همان ابتدا این سوال‌ها را بدون پیش‌داوری مطرح کنیم. از دوران یونان باستان، اجرا، خطاب به مجسمه دیونیزوس صورت می‌گرفت و افراد فارغ از هویت، همراه با آن خواسته‌ها و امیال انسانی‌شان را تحریک و پالایش می‌کردند. این امیال هم در من وجود دارد، هم در طبقات مختلف. نه‌فقط در تفاوت‌های طبقه، بلکه در گرایش‌ها، زن و مرد، ترنس و... همه در هویت جمعی یک داستان خاص را می‌بینیم و درجات متفاوت از این پالایش را تجربه می‌کنیم. می‌خواستم راجع به این صحبت کنم. اگر بخواهیم تماشاگران را طبقه‌بندی کنیم، از یک ارزش‌گذاری خارج از ارزش‌گذاریِ هنر یا تئاتر استفاده کرده‌ایم. همان‌طور که کسی که تئاتر تبلیغی یا تئاتر تهییجی می‌نویسد، بین موضوعات اولویت می‌گذارد. مثلاً می‌گوید، موضوع سیاسی بهتر از عشق یک دختر و پسر است. در همان سال‌های ۱۹۲۰ هم این موضوع اهمیت داشته. من می‌گویم، همان‌طور که در ساختار، نباید دچار سلسله‌مراتب شویم، در نوع دسته‌بندی تماشاگران هم نباید دچار جزمیت باشیم. زمانی مقاله مفصلی درباره تئاتر خصوصی نوشته‌ام با عنوان «چیزی شبیه بازیافت زباله» و آن‌جا توضیح می‌دهم که مکانیزم تئاتر بورژوایی چیست. ولی امروز می‌بینم تئاتر رابرت ویلسون، که همه تماشا می‌کنند، بورژوایی است، اما آیا من می‌توانم تماشاگر کار ویلسون را تحقیر کنم؟ نمی‌توانم. ارزش کار ویلسون را نمی‌توانم از بین ببرم. می‌توانم درباره «بینوایان» آقای ایکس صحبت کنم و بگویم چه اتفاقی دارد می‌افتد؛ آن نمایش زباله است. اما تماشاگرش مقصر نیست. به‌نظر من مشکل از طریق خود آثار است، تماشاگر مشکل ندارد. تماشاگر فارغ از صفت‌اش، فارغ از بورژوا یا پرولتر بودن، حضورش اهمیت دارد. من هیچ‌وقت فکر نمی‌کنم تماشاگر پرولتر بهتر از تماشاگر بورژوا باشد. چنین تضمینی از کجا بیاوریم؟ یک کارگر لزوماً نمی‌تواند برشت را بهتر از یک استاد دانشگاه فهم کند. بهترین شارحان اتفاقاً کسانی هستند که فشار اجتماعی تئاتر بورژوایی را تجربه کرده‌اند؛ معتقدم که مناسبات پول و اقتصاد ما را عصبانی کرده است. بهتر است اولویت را روی مفاهیم تئاتر بگذاریم. تماشاگر هم همان اندازه عام است که بازیگر. آیا من می‌توانم بگویم یک بازیگر چون پول دارد و پرولتر نیست، بازیگر بدی است؟ نه. تمام بازیگرهای خوب، حتی اگر خیلی ثروتمند باشند و ارزش‌های محبوب من را نداشته باشند، باز هم بازیگرند و تماشاگر نیز به‌همین‌صورت، مگر اینکه مسیر اشتباه برود. اما کاملاً متوجه هستم شما زمانی از دید تاریخی در معرض زدوخورد این ماجرا قرار گرفتید؛ جایی که باید پاسخگوی طبقات مختلف می‌بودید، دورانی که شعار ضدمردمی «تئاتر برای همه» مطرح شد؛ فاشیستی‌ترین شعار، توسط کسانی که این کار را انجام دادند و باعث محصورشدن تئاتر و سلیقه‌ها شدند. من با صفت «ناخوانده» یا «ناتماشاگر» بیشتر موافق بحث هستم، چون اصل حضور تماشاگر در «تاریکی» یکسان است و طبقاتی نیست.

فرهاد مهندس‌پور در پایان اینطور به نظر رضا سرور پاسخ داد: چیزی که به آن اشاره کردم، فقط مسئله تماشاگر نیست یا حتی گروه طبقه‌متوسط اجتماعی تماشاگران نیستند. من به‌تئاتر طبقه‌متوسط اشاره می‌کنم؛ یعنی آن چیزی که به‌عنوان تئاتر می‌تواند تولید شود و مواد و زیبایی‌شناسی‌اش را از زندگی طبقه متوسط بگیرد، مانند «برادران کارامازوف».

بنیاد مسکن انقلاب اسلامی
حساب ۸۸ امام - سیستان و بلوچستان

آگهی مناقصه عمومی

نوبت اول

بنیاد مسکن انقلاب اسلامی سیستان و بلوچستان در نظر دارد اجرای نازک کاری و دیوار محوطه به شرح جدول ذیل و بر اساس مشخصات فنی منضم به اسناد مناقصه را از طریق برگزاری مناقصه عمومی یک مرحله‌ای به مناقصه‌گران واجد شرایط واگذار نماید:

شماره مناقصه	موضوع مناقصه	محل پروژه	مبلغ برآورد (ریال)	مبلغ ضمانت شرکت در مناقصه (ریال)
۲۰۰۴۰۰۵۲۱۴۰۰۰۰۳۲	اجرای نازک کاری و دیوار محوطه	نهضت ملی شهرستان سراوان	۲۷۴/۸۹۷/۱۹۱/۵۷۶	۱۳/۷۴۴/۸۵۹/۵۷۹

۱- نام و نشانی دستگاه مناقصه گزار: بنیاد مسکن انقلاب اسلامی استان سیستان و بلوچستان
۲- موضوع مناقصه: اجرای نازک کاری و دیوار محوطه
۳- سایر آیتمهای مورد نیاز براساس نقشه ها و مشخصات فنی اجرایی منضم به اسناد مناقصه.
۴- زمان و محل فروش اسناد مناقصه: از روز چهارشنبه مورخ ۱۴۰۴/۰۷/۰۹ لغایت روز شنبه مورخ ۱۴۰۴/۰۷/۱۲
۵- مهلت تحویل پیشنهادات از سوی مناقصه گران: از روز یکشنبه مورخ ۱۴۰۴/۰۷/۱۳ تا ساعت ۱۵:۰۰ روز سه شنبه مورخ ۱۴۰۴/۰۷/۲۲ (حداقل ۱۰ روز) طبق بند (ب) ماده ۱۵ قانون برگزاری مناقصات
۶- محل دریافت اسناد مناقصه: سامانه تدارکات الکترونیکی دولت (www.setadiran.ir)
تضمین شرکت در مناقصه: ضمانتنامه بانکی.
۷- مدت اعتبار پیشنهادها: از آخرین روز مهلت تحویل پیشنهادات به مدت سه ماه (قابل تمدید برای یک دوره سه ماهه دیگر) معتبر باشد.
۷- تاریخ بازگشایی پاکات (الف، ب و ج): ساعت ۰۸:۰۰ روز چهارشنبه مورخ ۱۴۰۴/۰۷/۲۳ در دفتر مدیر کل بنیاد مسکن انقلاب اسلامی استان سیستان و بلوچستان
۸- جهت کسب اطلاعات بیشتر می‌توانید به سایتهای زیر مراجعه نمایید: جهت کسب اطلاعات بیشتر میتوانید به سایتهای sb.bonyadmaskan.ir و پایگاه ملی اطلاع رسانی مناقصات http://iets.mporg.ir مراجعه فرمایید. تلفن تماس ۱۰-۳۳۲۳۰۱۰۷-۰۵۴ تاریخ انتشار نوبت اول آگهی: ۱۴۰۴/۷/۷ تاریخ انتشار نوبت دوم آگهی: ۱۴۰۴/۷/۸

شناسه آگهی ۲۰۱۰۵۸۳

سازمان منطقه ویژه اقتصادی انرژی پارس

فراخوان مناقصه عمومی یک مرحله‌ای (ارزیابی ساده)

نوبت دوم

موضوع: مناقصه خرید ۱۵۰ دستگاه کامپیوتر (کیس کامل) - ۱۴۰۴/۲۳

سازمان منطقه ویژه اقتصادی انرژی پارس در نظر دارد انجام خدمات با موضوع فوق را طبق مشخصات و شرایط کلی زیر، از طریق مناقصه عمومی یک مرحله‌ای و پس از ارزیابی ساده به پیمانکار واجد شرایط واگذار نماید (اطلاعات تکمیلی در اسناد مناقصه می‌باشد)

۱- نام و نشانی مناقصه‌گزار: سازمان منطقه ویژه اقتصادی انرژی پارس - استان بوشهر، عسلویه، ساختمان مرکز همایش های خلیج فارس
۲- مبلغ برآورد اولیه: ۳۹,۵۰۰,۰۰۰,۰۰۰ ریال
۳- نوع و مبلغ تضمین شرکت در فرآیند ارجاع کار: ضمانت نامه معتبر بانکی یا وجه نقد به مبلغ ۱,۹۷۵,۰۰۰,۰۰۰ ریال که قابل تمدید به مدت سه ماه با درخواست مناقصه گزار می باشد.
۴- شرایط شرکت در مناقصه: اشخاص حقیقی (دارای پروانه کسب مورد تأیید از اتحادیه صنف تولید کنندگان یا تأمین کنندگان مرتبط با موضوع مناقصه) - اشخاص حقوقی (دارای مجوز فعالیت از سازمان نظام صنفی رایانه ای یا گواهی نامه احراز صلاحیت از شورای عالی انفورماتیک در زمینه تولید و ارائه رایانه های غیر Main Frame)
۵- فرآیند انتخاب برنده مناقصه به صورت ارزیابی ساده انجام می گردد لذا مناقصه‌گران بایستی علاوه بر بارگذاری اسناد مورد درخواست و مستندات در سامانه تدارکات الکترونیکی دولت (ستاد) به آدرس اینترنتی www.setadiran.ir، صرفاً (پاکت الف) را که حاوی ضمانتنامه فرآیند ارجاع کار می باشد به صورت فیزیکی به دبیرخانه کمیسیون مناقصات ارائه نمایند.
۶- آخرین مهلت دریافت اسناد مناقصه از سامانه ستاد: یک هفته پس از تاریخ چاپ آگهی نوبت دوم
۷- زمان و محل برگزاری جلسه توجیهی: متعاقباً از طریق سامانه تدارکات الکترونیکی دولت (ستاد) در قسمت توضیحات اعلام می گردد.
۸- مهلت بارگذاری پاکت های پیشنهاد قیمت در سامانه ستاد: متعاقباً از طریق سامانه تدارکات الکترونیکی دولت (ستاد) اعلام می گردد.
۹- زمان گشایش پاکت های پیشنهاد مالی مناقصه (پاکت های الف، ب و ج): متعاقباً از طریق سامانه تدارکات الکترونیکی دولت (ستاد) اعلام می گردد.

تلفن کمیسیون مناقصات: ۴-۰۷۷۳۱۳۷۲۱۵۰ نمابر: ۰۷۷۳۱۳۷۲۱۵۵

توجه: لازم به ذکر است امکان هرگونه تغییر در شرایط شرکت در مناقصه و مبلغ برآورد وجود دارد که متعاقبا از طریق سامانه ستاد اعلام می گردد.

شناسه آگهی: ۲۰۱۰۱۱۹

چهار قضیه معروف و فیلم‌های «ناجور» این روزها

محسن سلیمانی‌فاخر
منتقد و نویسنده

فیلم «ناجورها» در ظاهر می‌خواهد یک کمدی اجتماعی باشد، اما درعمل، چیزی نیست جز ترکیبی شتاب‌زده و ناکام از ایده‌های پراکنده. داستان درباره دو مهندس شیمی است که در یافتن شغل ناکام می‌مانند و برای گذران زندگی به‌سمت تولید موادمخدر کشیده می‌شوند. در نگاه نخست، این طرح می‌توانست ظرفیت خلق موقعیت‌های تازه و طنز داشته باشد، اما با ورود یک دزد به خانه آن‌ها، قصه به‌جای تعلیق یا خنده، به بی‌منطقی و سردرگمی کشیده می‌شود. درنتیجه مخاطب، نه سرگرم می‌شود و نه حتی فرصت خندیدن پیدا می‌کند. یکی از آشکارترین ضعف‌های «ناجورها» در پایان‌بندی آن نمایان می‌شود. فیلمساز گویی عجله دارد که هرطور شده اثر را به پایان برساند. روایت نیمه‌کاره، شخصیت‌هایی که بدون منطق رها می‌شوند و شوخی‌هایی که در نقطه‌ای بی‌جهت ساطع می‌شوند، همه به این حس دامن می‌زنند که این فیلم و دیگر آثار مشابه فقط برای ارائه در مارکت‌های پُرمنفعت تلاش می‌کنند، درست مثل قوانین بازار؛ هزینه کمتر، سود بیشتر! کمدی اگر بنا دارد عطش خنده تماشاگر را برطرف کند، باید بر بستری از منطق درونی استوار باشد؛ حتی اگر روایت اغراق‌آمیز یا فانتزی باشد. اما در «ناجورها» منطق جای خود را به بی‌نظمی داده است. فیلم ناگهان به پایان می‌رسد، انگار بودجه تمام شده و کارگردان و تهیه‌کننده (که هردو یک‌نفرند) تصمیم گرفته‌اند در همان تایم مقرر، پروژه را ببندند. چنین شتاب‌زدگی‌ای، نه‌تنها به ساختار اثر ضربه می‌زند، بلکه نوعی بی‌احترامی به مخاطبی است که بلیت خریده و انتظار دارد دست‌کم با روایتی کامل مواجه شود. یکی از نقاطی که قرار بوده موتور فروش این متاع باشد، زوج پژمان جمشیدی و محسن کیایی است. این ترکیب در چندسال گذشته در فیلم‌های کمدی تکرار شده و به فروش بالایی هم رسیده است. اما اکنون این زوج آن‌قدر لوث و تکراری شده‌اند که رمق‌های آخر استقبال مخاطب را می‌بلعند. تماشاگر به‌جای کشف موقعیت‌های تازه، دوباره همان شوخی‌های نخ‌نما و واکنش‌های کلیشه‌ای را می‌بیند. حتی کیفیت تولید نیز نشان از شتاب‌زدگی دارد. در برخی قاب‌ها، به‌دلیل قد بلند جمشیدی، بخشی از سر او از کادر بیرون می‌زند؛ خطایی که در یک تولید جدی غیرقابل‌قبول است و تنها وقتی رخ می‌دهد که اولویت فیلمساز نه کیفیت هنری، بلکه رسیدن سریع به بازار باشد. با وجود همه این ضعف‌ها، «ناجورها» دست‌کم نسبت به کمدی‌های آبکی و سطحی حسین فرحبخش اندکی بهتر است. چراکه تلاش کرده طرح داستانی متفاوتی را ـ هرچند ناقص ـ عرضه کند و از شوخی‌های مبتذل فاصله بگیرد. اما این «بهتربودن نسبی» بیشتر از آن‌که نقطه‌قوتی برای فیلم باشد، نشانه‌ای است از سقوط استانداردها در کمدی ایرانی. وقتی اثری با این سطح پایین کیفیت می‌تواند در قیاس با محصولات مشابه «بهتر» تلقی شود، یعنی کف توقعات به‌شدت پایین آمده است. اگر بخواهیم دلایل تولید و تداوم چنین کمدی‌های بازاری‌ای را درک کنیم، می‌توانیم از نظریه مبادله اجتماعی جرج هومنز و چهار قضیه معروف او کمک بگیریم:

۱ قضیه موفقیت: در گذشته برخی کمدی‌های سبُک، با فروش بالا همراه بوده‌اند. همین تجربه موفق، تهیه‌کنندگان را به تکرار همان فرمول سوق داده است. زوج‌سازی جمشیدی و کیایی دقیقاً برهمین مبنا شکل گرفته است.

۲ قضیه محرک: هربار که بازار سینما خالی از کمدی جدی و خلاق است، برچسب «کمدی» به‌تنهایی کافی است تا تماشاگر دوباره به سمت فیلم کشیده شود. «ناجورها» نیز از همین شرایط استفاده کرده است.

۳ قضیه ارزش: برای بخشی از مخاطبان، ارزش یک فیلم کمدی در خنده لحظه‌ای و فرار کوتاه از روزمرگی است. اما وقتی شوخی‌ها این‌قدر کلیشه‌ای و بی‌رمق باشند، حتی همین پاداش حداقلی هم به‌دست نمی‌آید.

۴ قضیه محرومیت ـ اشباع: تکرار بیش از حد یک فرمول، باعث دل‌زدگی می‌شود. زوج جمشیدی-کیایی که زمانی عامل فروش بود، اکنون به ضد خودش بدل شده است. مخاطب دیگر اشباع‌شده و حاضر نیست بارها همان محصول تکراری را مصرف کند. از منظر نظریه هومنز، چنین کمدی‌هایی تنها به پاداش‌های کوتاه‌مدت دل بسته‌اند؛ موفقیت‌های گذشته، شرایط بازاری، ارزش لحظه‌ای خنده و محرک‌های تکراری. اما همان نظریه هشدار می‌دهد که اشباع مخاطب، دیر یا زود این چرخه را متوقف می‌کند.