گفت‌وگو با علی‌اکبر علیزاد و حسن معجونی، نویسنده و کارگردان «شهرهای نامرئی»

رویاهایم را با ذهنم می‌سازم

تئاترشهر خود شهری در عالم تئاتر ایران شده. تماشاگر علاقه‌مند و منتقد پیگیر مدام به سالن‌های مختلف آن سرک می‌کشد تا کاری تازه ببیند و ایمان بیاورد تئاتر، هنری پویا و زنده است. حسن معجونی و علی‌اکبر علیزاد نوید تازگی می‌دهند و انتظاری که با شهرهای نامرئی کالوینو چه کرده‌اند. آن‌ها که اجرای شهرهای نامرئی را در جشنوارهٔ فجر دیده و به دنبال تغییرات بودند، آن‌قدر حذف و اضافه دیدند که مطمئن شدند این اجرا هیچ ربطی به آن تک‌اجرای Try out ندارد، به‌جز چند صحنه و لحن کلی اثر. آن‌هایی هم که کتاب شهرهای نامرئی را با ترجمهٔ ترانه یلدا خوانده بودند و دنبال سرنخ‌های اقتباس کتاب در تئاتر بودند که کلاً ناامید شدند. آن‌چه می‌ماند اجرایی چندقسمتی از چند شخصیت مرد است که به دنبال زنی اثیری /لکاته هستند، شهرهای نامرئی و تئاتر را بهانه کردند تا کاری تازه انجام ندهند. در کتاب آمده است: «معلوم نیست قوبلای قاآن همهٔ گفته‌های سفیرش مارکوپولو را دربارهٔ شهرهایی که به آن‌ها گسیل شده باور کند، اما مسلماً امپراتور تاتارها به سخنان جوان ونیزی با دقت و کنجکاوی بیش‌تر گوش می‌دهد...» و جوائی و شادابی رمز اصلی درک تئاتر شهرهای نامرئی است که در متن و اجرا و حتی بازیگران آن کاملاً خود را به نمایش می‌گذاشت.

راستین - ملکوتی

ملکوتی: علاقهٔ شما بیش‌تر روی نمایش‌نامه‌نویسی است؟

علیزاد: نه، بیش‌تر به نوشتن داستان کوتاه علاقه دارم. خیلی اتفاقی نمایش‌نامه نوشتم. همان‌طور که خیلی اتفاقی بازی کردم، یا فیلم ساختم، یا کارگردانی کردم. البته به تمام این حوزه‌ها علاقه دارم. وقتی با مقوله‌ای درگیر شوم، با تمام وجود درگیر شدم.

ملکوتی: وقتی نمایش شهرهای نامرئی را دیدم، سه متن به ذهنم آمد. نمایش‌نامهٔ داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ که اتفاقاً پنج اپیزود دارد، نوشتهٔ عباس نعلبندیان، بوف کور صادق هدایت و خود کتاب کالوینو. ایدهٔ متن از کجا شکل گرفت؟

علیزاد: آن کتاب نعلبندیان را نخوانده‌ام. فقط نمایش‌نامهٔ **ناگهان...** را از او خواندم که خوشم نیامد. وقتی حسن معجونی به من اقتباس از **شهرهای نامرئی** را پیشنهاد داد، فکر کردم غیرممکن است. هیچ وقت دوست نداشتم از رمان اقتباس کنم، آن هم برای نمایش‌نامه. شاید در سینما بشود از قابلیت‌های رمان استفاده کرد اما در تئاتر نه. به‌خصوص رمانی مانند **شهرهای نامرئی** که اصلاً خط روایی مشخصی ندارد و نمی‌شود پرداخت دراماتیک کرد. اول به حسن گفتم: من نمی‌توانم و حسن با نویسندهٔ دیگری شروع کرد به کار. کارش در بازبینی جشنواره رد شد. اما قرار شد در بخش **try out** اجرا شود. تقریباً ده روز وقت داشتیم، اما متنی وجود نداشت. بچه‌ها اتود می‌زدند، اما اتودها خیلی بد بود و چیزی از تویش درنمی‌آمد. یک روز گفتم ایده‌ای دارم برای یک زن و مرد. صحنه را نوشتم و کار کردیم، خیلی خوب از آب درآمد، همان اپیزود آخر. این‌طوری شد که در مقام نویسندهٔ کار قرار گرفتم. هر شب می‌رفتم و یک اپیزود می‌نوشتم. قسمت آخر را روز اجرای جشنواره آوردم. مجبور بودم برای نوشتن آن متن، به هر چیز دیگری متوسل بشوم، چه خودآگاه و چه ناخودآگاه. بعد از اجرای جشنواره، توی تعطیلات عید فرصت داشتم تا متن را دوباره بنویسم. ناهشتاد درصد، متن قبلی تغییر کرد. دوباره **شهرهای نامرئی** را خواندم.

ملکوتی: اما متن حاضر شاید زیاد هم ربطی به شهرهای نامرئی ندارد. به‌جز همان صحنه‌ای که در مورد شهر زیبده می‌گوید. یک شهر سپید، یک زن با موهای بلند که به خواب مردی می‌آید. شهری می‌سازند با دیوارهای بلند که آن دختر نتواند فرار کند اما درنهایت هرگز آن زن را نمی‌بینند.

علیزاد: از **شهرهای نامرئی** فقط این ایده ماند: یک زن در یک شهر در تخیل یک مرد. این متن ترکیب چند متن است. اپیزود مردها براساس فصلی از کتاب **مرشد و مارگریتا** بولگاکف نوشته شده. همان‌طور ارجاعاتی به **بوف کور** دارد، و **مرگ در آند** یوسا که البته خیلی پنهان است. اپیزود تختخواب مربوط به بخشی از رمان خودم است که فکر نمی‌کنم بشود چاپش کرد. صحنهٔ خانه و عروس کاملاً اریژینال است، اما تحت تأثیر بیشتر بودم. حسن خیلی تغییرش داد. درنهایت این متن، یک متن مستقل است.

راستین: برایم جالب است. می‌شود در سینما از متن‌های مختلف برداشت کرد، چون سینما مدعی است که دیگر موضوع تمام شده و منتظر ظهور یک نوآوری از جانب تئاتر است. مطلب شما در روزنامهٔ شرق مرا شگفت‌زده کرد. چه‌طور می‌شود از متن‌های دیگر برداشت کرد، اما ادعای یک متن مستقل داشت؟

علیزاد: وضعیت هنرمند امروز، خیلی پیچیده است، چون قبل از ما کارهای زیادی شده است. به نظرم ایدهٔ اریژینال زیر سؤال رفته است. اما هنرمند می‌تواند از همه‌چیز، ادبیات، تئاتر، سینما بهره بگیرد. یعنی از میراثی که باقی مانده. برای من آثار دیگران به‌عنوان مادهٔ خام است. مثل یک دزد ماهر از متن‌های دیگر برمی‌دارم، بدون آن‌که کسی متوجه شود. اما در این کار عمداً نخواستم پنهان باشد. می خواستم اگر کسی **مرشد و مارگاریتا** را خوانده باشد، بفهمد که ارجاع به آن متن است و یا ارجاع به **بوف کور**. به نظرم هنرمندهای امروز دو دسته‌اند. بعضی از آن‌ها، سرقت خود را پنهان می‌کنند و بعضی‌ها آشکارا ردپا برجا می‌گذارند.

راستین: حالا اگر هنرمند نخواهد به سرقت فکر کند و اصلاً هم برایش مهم نباشد، بلکه به اجرا فکر کند، چی؟ این‌که تئاتر هنر اجراست و هر بار که اجرا می‌شود نو است. یعنی متن، بازیگری و صحنه چیز جدیدی ندارد، اما اجرا هر بار نو است، این هنرمند چه‌طور می‌تواند بین بوف کور که با یک دیدگاه بی‌مکانی و بی‌زمانی و شهرهای نامرئی که تعریف

جدیدی از مکان و فضای شهری می‌دهد، پیوند بزند؟ یا چه‌طور می‌تواند مرشد و مارگاریتا **را که اساساً در ارتباط فرد با فرد تعریف می‌شود با بوف** کور **که ارتباط فرد با خودش است، مربوط کند؟ مگر کولاژ است؟**

علیزاد: چرا نه. من عاشق کولاژ هستم. البته روی این متن زیاد ارزیابی نمی‌کنم، چون فکر می‌کنم مشکلاتی دارد. ولی به‌عنوان یک فرم هنری، کولاژ را خیلی می‌پسندم، این‌که روی مخاطب چه تأثیری می‌گذارد، نمی‌دانم. فقط سعی می‌کنم کارم را به بهترین وجه انجام دهم. همین. آدم عمل‌گرایی هستم. زمانی که گروه به متن احتیاج داشت دو راه بیش‌تر نداشتم، یا باید می‌گفتم نه نمی‌توانم و یا باید می‌مردم. انتخاب بین مرگ و زندگی بود. فرار آسان بود. اما خواستم بمانم و بنویسم.

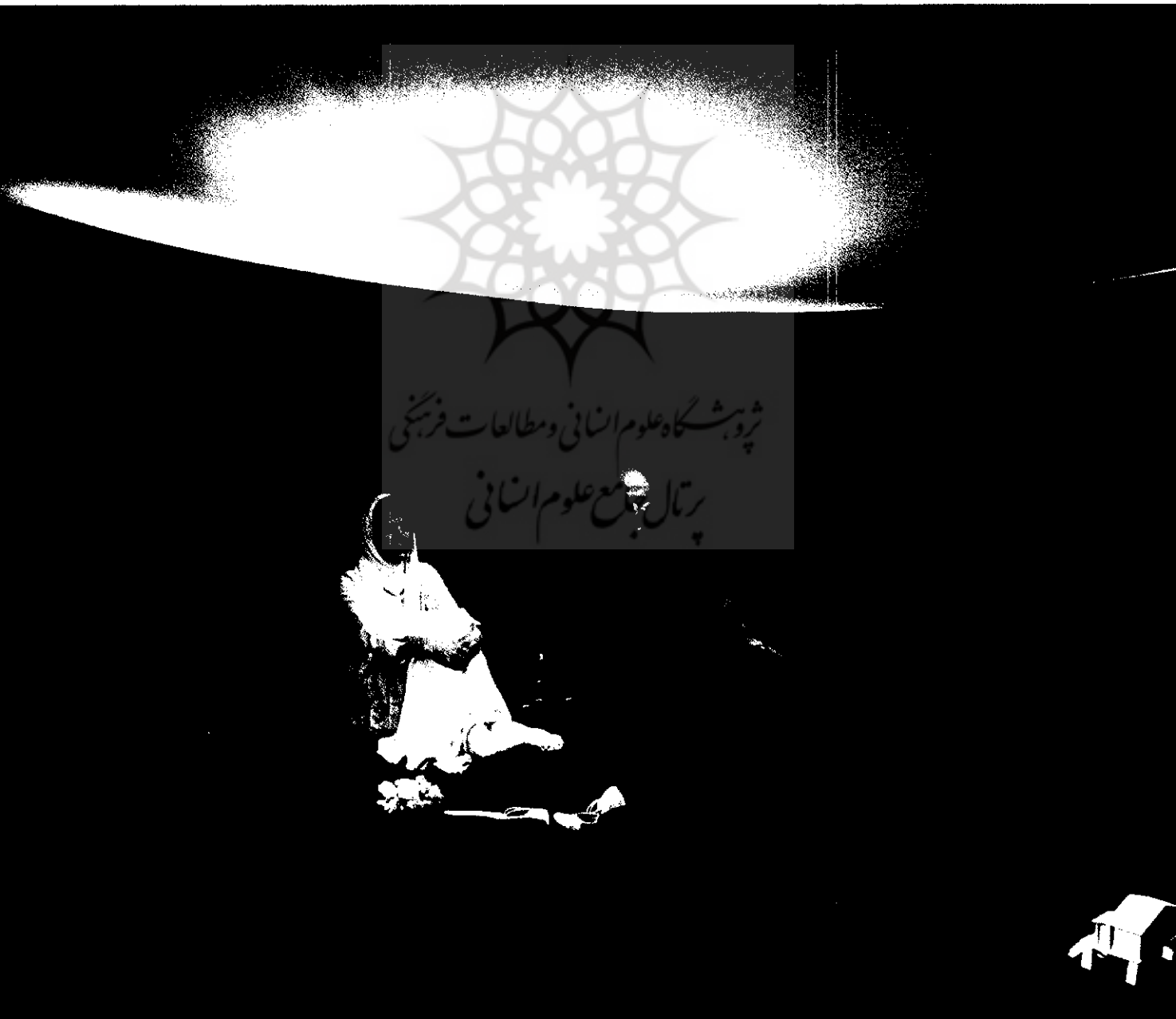
راستین: تعبیر شما مثل آدمی می‌ماند که توی گرداب گیر کرده و بالاخره باید به چیزی چنگ بزند.

علیزاد: نه، قضیه جدی‌تر از این حرف‌ها بود. ما بحث‌های خیلی شدیدی با حسن داشتیم. حتی درگیر شدیم. در جایی که می‌خواست صحنه‌هایی را تغییر دهد و یا حذف کند و من موافق نبودم. من روی این متن خیلی تعصب داشتم و دارم. قضیه چنگ‌زدن نبود. واکنش من به موقعیت‌ام است.

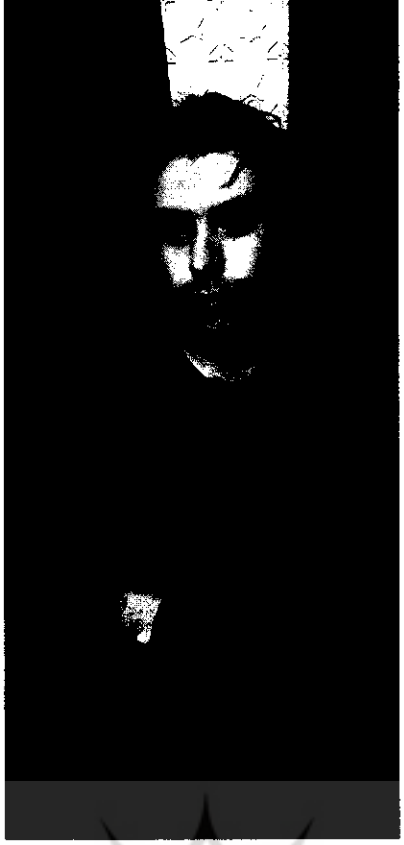
ملکوتی: اما به نظرم این کولاژ به یک کلیت هارمونیک رسیده است. یکی از آن عناصر، نگاه تأکیدشده و تکرارشده روی مسئلهٔ جنسیت و مسائل جنسی است. یک‌جور نگاه اروتیک به روابط انسانی.

علیزاد: نگاه اروتیک را نمی‌پذیرم، ولی روی مسئلهٔ جنسیت زیاد تأکید شده، و این برمی‌گردد به دغدغهٔ شخصی من در حال حاضر. چون در جامعهٔ حاضر ما کشمکش‌های عمیقی در این مورد وجود دارد. نویسنده‌های ما خیلی به آن بی‌اهمیت‌اند. اما برای من دست‌مایهٔ عظیمی است. انگار به یک چاه نفت رسیده باشم. به نظرم در جامعهٔ ما زن‌ها دارند با سرعت نور از تفکرات سنتی مردانه دور می‌شوند. این می‌تواند مبنای تنش دراماتیک باشد. وقتی زن را در یک موقعیت بحرانی مثل انتخاب بین شوهر و مرد دیگر قرار دهم، می‌توانم به عمق روحش نزدیک شوم، به نشان‌دادن رنج‌ها و دردهای زن‌ها خیلی علاقه دارم و شهامت‌شان در شکستن تابوهای اجتماعی برایم جذاب است. شاید به همین علت، قضیهٔ نگاه جنسی پررنگ شده است.

راستین: اما این نکته در تضاد با متن است. چون در این متن، نگاه مردها را به زن می‌بینیم. درحالی‌که وقتی زن انتخاب‌گر باشد، موقعیت ضددرام است. یعنی ضد آن درامی است که از آغاز جهان بوده و به درام جدیدی می‌رسیم. بعد نگاه ما به هملت و اتلو **هم متفاوت می‌شود و این همان چیزی است که در شهرهای نامرئی هم هست، یعنی شهر امکان انتخاب به زن می‌دهد. متن شما بیش‌تر دغدغهٔ ذهن مردانه است، همان‌طور که در** بوف کور **و** مرشد **و** مارگریتا **هست. شاید اگر** شهرهای نامرئی **کالوینو را به‌کل کنار بگذاریم، راحت‌تر بتوانیم به یک دیالوگ برسیم. بله، موقعیت جذابی است برای یک مرد که ببیند وقتی زن انتخاب می‌کند، چه فرایندی دارد. در متن‌های مدرن دیگر این انتخاب خیلی مهم و جذاب نیست، بلکه عواقب آن مهم است.**



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



علیزاد: به نوع نگاه هنرمند بستگی دارد. مثلاً کوندرا طور دیگری به این قضیه نگاه می‌کند. برای هر نویسنده، چیزهای جذاب یک موقعیت، متفاوت است. خیلی نمی‌شود ساده در مورد آن حرف زد. شاید اگر آزاد بودم که روی زن متمرکز بشوم، روی روابطش با مرد، قضیه خیلی فرق می‌کرد. این فقط یکی از ایده‌های **شهرهای نامرئی** بود.

ملکوتی: به نظر من در این متن، درام به آن معنی کلاسیک‌اش وجود ندارد. هر کدام از این اپیزودها یک برش کوتاه هستند. مثل یک داستان کوتاه. مخاطب انگار سرزده از پنجرهٔ این اتاق‌ها وارد می‌شود و چند دقیقه بعد خارج می‌شود. برای هیچ کدام از اپیزودها نمی‌توان پایانی متصور بود. اما نکتهٔ دیگر این است که بی‌مکانی و بی‌زمانی اپیزودها با فضای شهری در تضاد است.

معجونی: من فکر می‌کنم کاری که برای اجرا و در حین شکل گرفتن اجرا نوشته می‌شود با متن‌های دیگر که از قبل نوشته شده، خیلی تفاوت دارد. چون خیلی از دغدغه‌های نویسنده در ادامهٔ اتودهای بازیگران تبدیل به چیزهای جدیدی می‌شوند. منظورم این است که وحدت، می‌تواند وحدت موضوعی نباشد. می‌تواند فرم اجرا باشد. شاید اگر قرار باشد متن را به‌طور مستقل و به‌عنوان یک نمایش‌نامه بخوانیم، دچار پرش‌هایی شویم. اما متن در دل اجرا، منفصل به‌نظر نمی‌رسد و درضمن معانی خاص خودش را پیدا می‌کند که از متن جداست. ما از همان ابتدا دائماً در حال پیشنهاددادن به همدیگر بودیم. من ابتدا فرم اجرای اپیزودها را می‌گفتم و بعد اکبر متن‌اش را می‌نوشت.

راستین: همان بحث نوبودن اجراست. یعنی نوآوری متمرکز می‌شود روی اجرا.

معجونی: نه، آگاهی نسبت به نوع اجرا، برای نویسنده کاملاً یک روند جدید است. یعنی به همان راحتی که یک نویسنده در خانه‌اش نمایش‌نامه می‌نویسد، نیست.

ملکوتی: یعنی منظور شما این است که ایده‌های اجرایی، بستری شد برای نوشتن متن.

معجونی: روی هم تأثیر گذاشتند. دائماً با هم دیالوگ داشتیم. این دو در هم تنیده شده‌اند. نمی‌توان آن‌ها را از هم تفکیک کرد.

راستین: این همان بحث مدرن یکی‌شدن فرم و محتواست. انعطاف‌پذیری همهٔ عناصر. اما در کار شما آن را ندیدیم. بیاییم روی اجرا متمرکزتر صحبت کنیم. مثلاً از فرمت مربع شروع کنیم، برای حرکت...

معجونی: می‌توانیم از خود کتاب شروع کنیم. یعنی ایدهٔ اصلی کار.

راستین: پیشنهاد می‌کنم از آن‌جا شروع نکنیم.

معجونی: نه، نه در رابطه‌اش با متن ما، چون اصلاً مهم نیست. من متن **شهرهای نامرئی** را خیلی دوست دارم، اما نگران نمی‌شوم الان بگویند که متن کالوینو به کار ما هیچ ربطی ندارد. چون ربطی هم ندارد. این متن، حکم باند فرودگاه را برای ما داشت. چرخ‌های ما به سطح فرودگاه برخورد می‌کند اما بلند که می‌شود دیگر ربطی به فرودگاه ندارد. شهری که آن مردها می‌سازند یک بن‌بست است، بن‌بست رویا. و این همان چیزی است که مربع ما را می‌سازد. سه سو مخاطب می‌نشیند و سوی چهارم را مردها می‌بندند. معماری این صحنه را مردها تشکیل می‌دهند. در اپیزود مردها، مردها یک دایره می‌سازند در دل مربع، یعنی با این فرم چرخشی، تخیل شروع می‌شود. اقتدار مربع از جانب مردهاست. به همین خاطر در اپیزود دوم، حضور زن فقط یک صداست. چون صحبت غالب جامعهٔ ما، صحبت مردانه است. حتی مفاهیم زنانه در بستر مردانه شکل می‌گیرد. به همین خاطر زن در اپیزود آخر به مرد می‌گوید: «تو داری شعر می‌گی ولی داری توی گه دست و پا می‌زنی».

ملکوتی: اگر فضای شهری را یک فضای عمومی بگیریم، تمام نمایش شما در اتاق‌ها یعنی در فضاهای خصوصی می‌گذرد. این‌جا برخورد زن با شهر چه معنی دارد؟ چه‌طور توجیه می‌شود؟

معجونی: فضا از یک کلیت یا یک لانگ‌شات شروع می‌شود و خیلی سریع به یک کلوزآپ می‌رسد، یعنی خانه. این شتاب همان شتاب مردانه است. مرد خیلی سریع دوست دارد فضای عمومی را به یک فضای شخصی تبدیل کند. نماهای لانگ‌شات از شهر در شروع از صحبت‌های مرد می‌آید. بعد می‌رسد به محله‌های شهر که مردها از آن صحبت می‌کنند. بعد کم‌کم می‌رسد به نمای یک خانه که خانه را هم می‌بینیم و بعد کوچک‌تر و کوچک‌تر که همان اتاق خواب و تختخواب است.

راستین: می‌گویید زن در یک موقعیت شهری یک زن اثیری است، اما در یک فضای بسته کسی است که می‌شود با او صحبت کرد و به او نزدیک شد و تصاحب‌اش کرد. اما شما از موقعیت A که یک موقعیت شهری است، تعریفی نمی‌دهید. یعنی از موقعیت زن در شهر، که او را از زن سنتی رها می‌کند صحنه‌ای نداریم. در کتاب شهرهای نامرئی، شهر زیبده که شهر منتخب شماست به بن‌بست رسیده. شما دست روی تنها شهری گذاشته‌اید که به بن‌بست رسیده، درحالی که شهرهای دیگر در کتاب رشد کرده‌اند. حتی دو شخصیت اصلی یعنی مارکوپولو و پادشاه شکل رشدیافتهٔ شهرزاد و ملک جهانزاده است که این‌جا مارکوپولو به‌عنوان راوی به یک بی‌هویتی جنسی رسیده و حالا می‌تواند شهر را درک کند. در کار شما قیاسی میان مقابل اتاق و شهر نیست. درنتیجه تضادی نمی‌بینیم. تنها موقعیت ایستای زن اثیری در جسمش را می‌بینیم. اگر فضای عمومی را می‌دیدیم، می‌توانستیم زن را در آن به‌عنوان یک فرد انتخاب‌گر تجسم کنیم.

معجونی: باید ببینیم از تمام آن شهرهایی که در موردش در این کتاب صحبت شده، چرا به این شهر دلبستگی داریم؟ چه چیزی از آن شبیه به ماست؟ آن چیزی که شبیه به ماست همان زن آرمانی است؟ که تنها در خیال آدم‌هاست که می‌چرخد. این زن آرمانی برای من حضور معینی ندارد که آزادچرخیدن آن را در شهر نشان بدهم. برای او مابه‌ازای عینی نمی‌بینم.

راستین: شما هواپیمایی هستید که به‌جای این‌که بلند شود، دنده‌عقب به‌سمت برج می‌رود. شما زنی را تصور کرده‌اید که عریانی‌اش توسط ذهن مرد با موهای بلند پوشانده می‌شود و انتهای آن، همان زن در اتاق خواب است. کالوینو برای این که تضاد این شهر را با شهرهای دیگر نشان بدهد، فقط روی این شهر تمرکز نمی‌کند و کار شما کالبدشکافی همان شهر است. شهر به بن‌بست رسیده. شهر مردانه‌ای که مردش وقتی زنی در بسترش است، به فکر زن اثیری دیگری است.

ملکوتی: وقتی از یک فضای شهری صحبت می‌کنیم، شهر یک مختصات زمانی و مکانی دارد. خود مارکوپولو در کتاب می‌گوید هر زمان که در مورد شهری صحبت می‌کنم، چیزی از ونیز هم می‌گویم، درحالی‌که شما از شهرهای مختلفی صحبت می‌کنید، پاریس، سن‌پترزبورگ، مسکو، اصفهان، شهرهایی که با هم خیلی متفاوت هستند. انگار مخصوصاً نمی‌خواهید شهر به‌خصوصی در ذهن مخاطب نقش ببندد.

علیزاد: شما روی فضای شهری خیلی تأکید می‌کنید. درحالی‌که یکی از درون‌مایه‌های نمایش ماست، اما درون مایهٔ اصلی آن نیست. کالوینو در پایان همان بخش شهرها و هوس‌ها می‌گوید: «مردان نمی‌دانستند چه چیزی آن‌ها را به این شهر زشت می‌کشاند، به این دام». من بیش‌تر روی این ایده متمرکز بودم تا روی ایدهٔ شهر.

راستین: راحت بگویم که سنتی‌ترین نوع نگاه شهرهای نامرئی، برای شما جذاب بوده یعنی شهر هوس‌ها، درحالی‌که تمام کتاب شما را به شهر ونیز ارجاع می‌دهد. شهری که موقعیت زمانی و مکانی‌اش هر لحظه در حال تغییر است.

علیزاد: شما با پیش‌فرض سراغ کار ما آمده‌اید. پیش‌فرض **شهرهای نامرئی** و این‌که ما کاملاً به آن وابسته‌ایم. درحالی‌که

علیزاد: آدم عمل‌گرایی هستم. آن زمانی که گروه به متن احتیاج داشت دو راه بیش‌تر نداشتم یا باید می‌گفتم نه نمی‌توانم و یا باید می‌مُردم. انتخاب بین مرگ و زندگی بود. فرار آسان بود. اما خواستم بمانم و بنویسم.

وابسته نبودیم.

راستین: یک بحث جدید و مدرن پیش آمده. بحث زن و شهر، یعنی حقوق مدنی، حقوق زن و حقوق بشر. هر سه با هم در شهر به‌هم گره می‌خورند. یعنی هشت ساعت کار، هشت ساعت فضای عمومی و هشت ساعت فضای خصوصی و مهم‌ترین بخش آن هم، هشت ساعت فضای عمومی است. چون در آن قدرت انتخاب وجود دارد. مطلب شما در روزنامهٔ شرق عنوانش بود: زن و شهر...

علیزاد: تیتر آن را اشتباهی زدند. تیتر آن این بود: **شهرهای نامرئی و غیره.**

راستین: بحث، بحث فضای عمومی، زن در شهر، تئاتر آلترناتیو، تئاتر پویا، تئاتر متحرک، تئاتری که تماشاگر در آن بتواند حرکت کند و مهم‌ترین نکته‌اش کلمهٔ پیاده‌رو است. یعنی به‌واسطهٔ پیاده‌رو، نوعی تئاتر ایجاد می‌شود. من کار شما را با این پیش‌فرض‌ها از تئاتر جدید دیدم که فکر می‌کنم کلاً پیش‌فرض‌ام غلط است. به نظرم این‌که مرد به خودش اجازه بدهد، یک‌طرفه عاشق یک صور خیالی بشود و وقتی به آن نمی‌رسد، آن را لکاته بخواند، این شروع غلط است. یعنی از ابتدا زن در موقعیت معشوقه است.

معجونی: اپیزود مردها در ادامهٔ این اپیزود می‌آید و یک مفهومی به مفهومی دیگر منتقل می‌شود. آن روایت همین مردهاست. تمام روایت بین مرد و نقاش می‌گذرد. کل صحبت‌ها بین این دو نفر است.

ملکوتی: اما اگر فضای عمومی را هم داشتید، تضاد حاصل، ما را به لایه‌های عمیق‌تری می‌برد.

راستین: مخاطب باید شروعی غیر از این را هم بتواند تصور کند، تا به فاجعهٔ پایانی برسد. در حال حاضر به‌نظر می‌رسد که داریم به یک روایت نگاه می‌کنیم درحالی‌که به یک فاجعه نگاه می‌کنیم. به یک تراژدی...

معجونی: این کار را، نه باید روایی ببینید، نه تراژیک. من خودم کار را یک کار کفایی کامل می‌بینم. ما یک ملت دوگانه هستیم. و دوگانه زندگی می‌کنیم. زندگی بیرونی و زندگی درونی. کنار هم قراردادن این دو به ما روند تخریب می‌دهد.

راستین: فکر می‌کنم جذابیت اپیزود آخر، تنها به‌خاطر موقعیت آن دو و یا بازی فوق‌العادهٔ خانم رشیدی نیست. بلکه به‌خاطر این است که موقعیتی در ذهن بیننده ایجاد می‌کند از یک شخص سوم در یک مهمانی و در یک مکان عمومی و زنی که در آن فضای عمومی انتخاب کرده و از مردش می‌خواهد که به آن انتخاب احترام بگذارد. همچنین در اپیزود دوم کوچه‌های فرعی و یا بحث پنجره که به نظرم فوق‌العاده است. پنجره یعنی از اتاق به بیرون. کار شما مایه‌های همان بحث زن در شهر را دارد.

معجونی: شما به ظرایفی اشاره می‌کنید که در نوع خودش درست است، اما این‌که با این اثر چه‌قدر می‌تواند دیالوگ برقرار کند، نمی‌دانم.

راستین: خب از جای دیگر شروع کنیم، چرا صدای زن در اپیزود مردها از بلندگو پخش می‌شود؟

معجونی: در این کار زن یک دگردیسی دارد. در شروع، زن تنها یک خواب است و هیچ صورتی از آن نداریم. بعد کم‌کم صدایش را می‌شنویم. بعد حضور پیدا می‌کند و بعد هم

علی‌اکبر علیزاد، متولد ۱۳۵۲، لیسانس تئاتر و فوق لیسانس سینما از دانشکدهٔ سینما و تئاتر و عضو هیئت علمی همان دانشکده.

ده سال فعالیت تئاتری در گروه تئاتری آیین به سرپرستی **داود دانشور**.

از سال ۸۳ به‌عنوان نویسنده، به گروه تئاتر لیو (حسن معجونی) پیوست.

از دیگر فعالیت‌های او می‌توان به کارگردانی تئاتر **در انتظار گودو** که در سال ۸۲ در تالار مولوی به روی صحنه رفت، اشاره کرد و همچنین ترجمهٔ کتاب‌های **در انتظار گودو، یادداشت‌هایی در مورد سینماتوگرافی** نوشتهٔ روبر برسون، **رویکردهایی به نظریهٔ اجرا** ترجمهٔ مشترک با منصور براهیمی، کتاب **کارگردانی تئاتر** نوشتهٔ فرانسیس هاچ. او در مطبوعات هم، دستی داشته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی