معجونی: شروع کار، شروع یک تخیل است. هیچ عملی نداریم جز حرکت تخیل رو به جلو. وقتی طرح، یک‌صفحه‌ای بود، بازیگرانی آوردم که بدن‌های خوبی داشتند، چون تمام کار را پر از حرکت می‌دیدم. اما هر چه جلوتر رفتیم، احساس کردم آن حرکت باید باشد، ولی درونی.

حضور کاملاً جسمانی دارد.

ملکوتی: این سیر را شاید بتوان این‌طوری تعبیر کرد: فرشته یا همان زن اثیری، معشوقه، همسر و درنهایت زن لکاته که تصاحب فیزیکی‌اش مقدم است بر هر چیز دیگر. اپیزود آخر موقعیت عجیب و پیچیده‌ای است. نزدیک‌ترین حالت به‌لحاظ فیزیکی و همزمان دورترین حالت از نظر روحی.

راستین: مرد هم در پایان، صدایش از میکروفن می‌آید.

معجونی: بعضی وقت‌ها خیلی سخت است که از چیزهای خیلی حسی صحبت کرد که تنها مربوط به اجراست. بعضی وقت‌ها خیلی عقلانی همه‌چیز را می‌چینم. می‌خواستم نجواهای در گوشی تبدیل به صداهایی بشوند که در ابتدا شنیده شده‌اند. یعنی هیچ‌چیز تغییر نکرده.

ملکوتی: من از صداهای پشت میکروفن در اپیزود آخر تعبیر شخصی دارم. دو نفر که در نزدیک‌ترین حالت ممکن در کنار هم هستند، آن‌قدر از هم دورند که برای شنیدن حرف همدیگر باید از بلندگو استفاده کنند.

معجونی: روایت زن از مرد یعنی دیدگاه زن نسبت به مرد، کم‌کم مرد را هم تبدیل به صدا می‌کند.

ملکوتی: من جواب سؤال قبلی‌ام را نگرفتم. زن‌ها و مردهای شما ایرانی هستند اما روایت‌ها در مسکو، سن‌پترزبورگ و پاریس می‌گذرد و یا حداقل ما نام این شهرها را می‌شنویم.

علیزاد: می‌خواستیم یک تصویر کلی از زن در شهرهای مختلف ارائه بدهیم، اما قبول دارم که روابط، بومی شده‌اند. هدفم این بود که تصویری از یک زن آرمانی بدهم در تمام شهرها. اما روابط بومی است چون شرایط همهٔ ماست. و من می‌خواستم شرایط خودمان را نشان بدهم. تجربهٔ ما، بیش‌تر تجربهٔ فضای بسته است تا فضای عمومی. ما حتی تجربهٔ راحت قدم‌زدن با یک جنس مخالف را نداریم. دایرهٔ تجربیات ما خیلی محدودتر از مثلاً یک اروپایی است. به همین خاطر هم اکثراً آدم‌های خودشیفته و متعصبی هستیم.

معجونی: صحبتی که مردها در مورد زن می‌کنند، در شروع، اصلاً بومی نیست. برای همین این تعدد شهرها را دوست دارم. با فضا و روابط بومی شروع نمی‌شود، اما با تجربیات خودمان به پایان می‌رسد. این کار بیش‌تر شبیه عریان کردن است. عریان کردن خودمان، خودزنی است. مربوط به طبقهٔ خودمان هم هست. یک طبقهٔ خاص. طبقهٔ روشنفکر که کار هنری می‌کنند، می‌نویسند. که زیاد هم بومی نیست. ما به تجربه بومی می‌شویم.

ملکوتی: بحث شهرهای نامرئی **کالوینو و فضای شهری و زن در شهر را با یک تعبیر تمام می‌کنم. بعد از دیدن کار شما از کل کتاب شهرهای نامرئی این جمله‌اش در ذهنم آمد: «شهرها دو دسته‌اند، شهرهایی که در طول سال‌ها به شکل آرزوی مردمان‌شان درمی‌آیند و شهرهایی که در طول سال‌ها آرزوهای مردمان‌شان را بر باد می‌دهند».**

راستین: شما و نیز رفته‌اید؟

معجونی: نه، ولی از کنارش رد شدم.

علیزاد: نه، ولی خیابان آربات رفته‌ام. دقیقاً دو هفته قبل از اجرای کار، برای اجرای **خرس و خواستگاری...** همراه حسن به مسکو و خیابان آربات رفتیم و اتفاقاً یک رستوران ایتالیایی در آن خیابان بود. همان‌طور که من نوشته بودم.

راستین: به این دلیل پرسیدم که تنها شهری است در دنیا که مرد را برای اسیر کردن زن نساخته است. ونیز خودش یک زن است. به همین خاطر هم خیلی مدرن است.

ملکوتی: میزانسن‌های ثابت و ساکن شما انگار به ریتم درونی نظر دارد. حرکت بیرونی حذف شده تا حرکت درونی بیش‌تر نمود داشته باشد.

معجونی: شروع کار، شروع یک تخیل است. هیچ عملی نداریم جز حرکت تخیل رو به جلو. وقتی طرح، یک‌صفحه‌ای بود، بازیگرانی آوردم که بدن‌های خوبی داشتند، چون تمام کار را پر از حرکت می‌دیدم. اما هر چه جلوتر رفتیم، احساس کردم آن حرکت باید باشد، ولی درونی. در عین حال از مخاطب هم دعوت می‌شود که در اجرا شریک باشد.

ملکوتی: بازی لیلی رشیدی، بازی خیلی متفاوتی بود...

راستین: بازی نگار جواهریان هم متفاوت بود.

معجونی: چون کار، تحرک کمی دارد، کوچک‌ترین عکس‌العمل هم دیده می‌شود. می‌خواستم بازی‌ها مینی‌مال باشد. مختصر و مفید، باید در آن‌ها دست به تخریب می‌زدم. شکستن قراردادهایی که اسمش را می‌گذاریم واقع‌گرایانه. این قراردادها سرطان‌های تئاتر هستند. چون بازیگرها در این قراردادها راحت هستند، خیلی زود خودشان را پیدا می‌کنند و فضای امنی برای آن‌ها محسوب می‌شود. شکستن این قراردادها و رسیدن به خود بچه‌ها، آن چیزی بود که می‌خواستیم، چون در این کار هیچ کاراکتری وجود ندارد و مهم هم نیست. درنتیجه کار سختی بود. دو حیطه برای بازیگران وجود داشت. یکی خودشان، و دیگر، وادی‌ای که تنها یک قدم از آن‌ها جلوتر است. بازیگر همیشه دوست دارد بازی کند. اما در جایی که هیچ اتفاقی نمی‌افتد دچار توهم می‌شود. در نقاطی، این اتفاق افتاد، اما هنوز کامل نیست. لحظاتی را می‌بینیم که بازیگر دارد فرار می‌کند. به لحن پناه می‌برد. به صداسازی.

ملکوتی: نمونه‌اش سعید چنگیزیان.

راستین: بازی‌اش به‌سمت یک قصه‌گویی می‌رود. اما آقای جوزی خیلی خوب بود.

معجونی: بله درست است و من کاملاً می‌فهمم. وقتی بازیگر کشش ندارد، پناه می‌برد به آن لحن.

راستین: بعضی از بازیگران شما، فهمیده‌اند که راوی اصلی کار، خود تماشاگر است. ولی وقتی حس می‌آید توی لحن، بازیگر است که دارد روایت می‌کند. درنتیجه مخاطب، خود را به او می‌سپارد و وقتی بسپارد دیگر تمام است. از کار جدا می‌شود.

معجونی: به نکتهٔ خوبی اشاره کردید. این‌که به تخیل یک آدم گوش می‌دهی و یا به قصه‌اش. این دو خیلی با هم متفاوت است. ◀

گفت‌وگو با لیلی رشیدی و محمدرضا جوزی، بازیگران «شهرهای نامرئی»

آقای جوزی شما بیش‌تر متمرکز بوده‌اید روی بازیگری، اما به‌نظر می‌رسد که به مقولهٔ کارگردانی هم علاقه دارید. درحقیقت کار آخر وحید رهبانی الوتریا کارگردانی مشترک شما و وحید رهبانی است.

جوزی: من در اصفهان بیش‌تر کارگردانی می‌کردم. اما تئاتر شهرستان را زیاد نمی‌شود حرفه‌ای حساب کرد. وقتی آمدم تهران از طریق بازیگری بیش‌تر می‌توانستم راه به گروه‌های حرفه‌ای بیابم. البته به بازیگری هم علاقه داشتم. چون ابزارش را داشتم و می‌توانستم از کارهای کوچک‌تر شروع کنم تا برسم به جایگاهی که می‌خواهم. در آن صورت می‌توانم کارگردانی کنم، بدون آن‌که احتیاج داشته باشم خودم را به آب و آتش بزنم. اگر موقعیت‌اش

هوس‌ها به خاطرات تبدیل شده‌اند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

فراهم شود حتماً کارگردانی می‌کنم.

اولین کاری که شما را به‌عنوان یک بازیگر جدی و توانا مطرح کرد، نمایش در انتظار گودو **بود.**

جوزی: البته قبل از آن در نمایش **دایرهٔ گچی قفقازی** بازی کرده بودم، اما نقش بزرگی نبود و دیده نشد. اما بازی‌ام در **در انتظار گودو** دیده شد و کلاً نمایش موفقی بود و اصلاً فکرش را نمی‌کردم. نمایش‌نامه را خیلی اتفاقی خوانده بودم. کسی به من هدیه داده بود. خواندم‌اش اما طبیعتاً هیچی نفهمیدم. با وحید در کلاس‌های سمندریان آشنا شده بودم. (درضمن خانم رشیدی سال بالایی ما بودند.)، وحید به من گفت هر کدام از نقش‌ها را که دوست داری، انتخاب کن. گفتم: پوتزو. در آن زمان اصلاً فکر نمی‌کردم کار مطرحی از آب درآید. چون در شرایط بسیار سختی تمرین کردیم. در یک زیرزمین چهار در پنج متری. مدتی هم در بالاخانهٔ تئاتر نصر تمرین می‌کردیم. (فکر می‌کنم تئاتر نصر تعطیل شده... چه‌قدر حیف)

کار رفت فرانسه. فکر می‌کنم اولین گروه جوان ایرانی بودید که در آن سال‌ها به یک جشنوارهٔ نسبتاً معتبر رفت.

جوزی: چه‌قدر هم استقبال کردند. آن فستیوال یکی از معتبرترین فستیوال‌هایی است که تا به حال یک گروه ایرانی شرکت کرده. فستیوال «نانتر» جایی بود در حومهٔ پاریس و یکی از معروف‌ترین تئاترهای غیردولتی پاریس است. مدیرش ژان پی‌یر ونسان است، یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان تئاتر فرانسوی و یا شاید تمام اروپا. یک اجرا هم روی یک کشتی داشتیم.

خانم رشیدی من تقریباً تمام بازی‌های شما را دیده‌ام. اما در دو نمایش بازی شما متفاوت و تأثیرگزارتر بود. یکی در کار آقای حداد کسی نیست همهٔ این داستان‌ها را به یاد بیاورد **و دیگری هم در همین شهرهای نامرئی. چه اتفاقی می‌افتد که در کارنامهٔ یک بازیگر، شاهد بازی‌های درخشان‌تری هستیم؟ آیا این برمی‌گردد به رابطهٔ بازیگر با آن نقش به‌خصوص و یا به کارگردان اثر و یا...؟**

رشیدی: فکر می‌کنم مجموعهٔ شرایط است. هم متن، هم کارگردان، و هم شرایط کلی کار در به‌وجودآمدن یک بازی به‌یادماندنی دخیل‌اند. البته خودم بازیگری هستم به‌شدت متکی به کارگردان. ترجیح می‌دهم کسی برایم بگوید که چه کار بکنم و چه کار نکنم. اصلاً به‌تنهایی نمی‌توانم نقشی را به سرانجام برسانم. اما در حول کارهایی مثل کار رضا حداد و یا حسن معجونی مجموعهٔ شرایط و موقعیت‌هایی است که نقش را می‌سازد.

به‌عنوان مثال چه تفاوتی دارد بازی در کاری مثل کار رضا حداد با بازی در کار پدرتان آقای رشیدی؟

رشیدی: نمی‌خواهم کارگردان‌ها را با هم مقایسه کنم. اما منظورم این است که بازی در کارهایی مثل مدل کار رضا حداد، ایجاد موقعیت‌های متفاوت، بازیگر را به یک بازی متفاوت هدایت می‌کند. رضا حداد تصویرهای شوک‌کننده می‌خواست، درنتیجه بازی من به آن سمت‌وسو رفت.

در اپیزود «مادر و کالسکه»، آن بازی چه‌قدر مال شماست؟

رشیدی: ما سر تمرین اتود می‌زدیم. تنها چیزی که حداد می‌خواست، رفتاری شوک‌برانگیز بود. ما می‌رفتیم و هی فکر می‌کردیم و اتودهای‌مان به‌طرف این نکته می‌رفت و

درنهایت آن اپیزود درآمد. بیش‌تر براساس اتودهای خودم بود.

در شهرهای نامرئی چه‌طور؟

رشیدی: متن اپیزود آخر را آقای علیزاد نوشت و آورد سر تمرین. حسن معجونی گفت که این زن و مرد باید خوابیده باشند روی تخت. از همین‌جا شروع شد، از خوابیدن روی تخت.

به‌نظر می‌آید اتفاقی در درون لیلی رشیدی افتاده است...

رشیدی: راستش من هیچ‌وقت این‌جوری کار نکرده بودم. کار حسن معجونی، بازی درونی‌تری را طلب می‌کرد. درحالی که حتی در کار رضا حداد بازی نمایشی داشتم. یک بازی بیرونی و کاملاً نمایشی. حسن معجونی یک بازی آرام، کند و درونی می‌خواست و نزدیک به زندگی عادی و خیلی روان. نمی‌خواست بازی ما ادا درآوردن باشد. درحالی که بازی‌های من تا قبل از آن خیلی بازی بیرونی، اکتیو و نمایش‌گرانه بود. شاید از این نظر بشود آن را یک اتفاق در درون من به‌حساب آورد.

آقای جوزی، کارکردن در یک پروژه عظیم مثل در مصر برف نمی‌بارد و با کارگردانی یک استاد پیشکسوت مثل دکتر رفیعی چه تفاوتی با کارکردن با یک گروه کوچک و تجربه‌گرا مثل گروه وحید رهبانی دارد؟

جوزی: هر کدام کلاس خودش را دارد. هم سر کار دکتر رفیعی یک استاژی را گذراندم، هم سر کار وحید رهبانی. اما هر کدام حیطهٔ جداگانه‌ای دارند. در نمایش دکتر رفیعی بازیگر با مقولهٔ ژست و گویایی بدن بیش‌تر سروکار دارد. یک کلاس فوق‌العاده برای بدن بازیگر است. دکتر رفیعی تصویر و عناصر آن را به‌خوبی می‌شناسد. شاید با تغییر یک رنگ و یا یک نور کلاً تئاترش عوض شود. پشت تئاترش، علم ایستاده است. درنتیجه نظریات خود بازیگر در مرحلهٔ دوم است. بازیگر باید سر تا پا گوش باشد، با کار هماهنگ شود و بعد تصمیمات خودش را در بازی دخیل کند. اما در کارهای تجربی، بازیگر از ابتدا به‌عنوان یک عنصر مهم، مطرح است. یعنی در روند شکل‌گیری اثر شرکت دارد. همان‌طور که نویسندهٔ اثر شریک اجراست، همان‌طور که شاید یک منتقد با طراح صحنه. البته در کار حسن معجونی، این تجربه برای من کم‌رنگ بود، چون خیلی دیر به گروه پیوستم. اما در کار وحید رهبانی این تجربه به‌طور کامل شکل گرفت. در کارهای تجربی، بازیگر بیش‌تر حس مؤثربودن دارد.

رشیدی: حسن معجونی یک بازی آرام، کند و درونی می‌خواست و درضمن نزدیک به زندگی عادی و خیلی روان، نمی‌خواست بازی ما ادا درآوردن باشد. درحالی‌که بازی‌های من تا قبل از آن خیلی بازی بیرونی، اکتیو و نمایش‌گرانه بود. شاید از این نظر بشود آن را یک اتفاق در درون من به‌حساب آورد.

این اصلاً در ذات کار آوانگارد است. همان‌طور که مخاطب هم در اجرا شریک است.

جوزی: دقیقاً. اصلاً در کارهای کارگاهی ممکن است هر شب اجرا عوض شود، اما در تئاترهایی مثل کارهای دکتر رفیعی، کار بسته شده است، حتی اگر هر شب خودت را اصلاح کنی. در تئاتر تجربی بازیگر از طرف گروه اجازه دارد هر شب با مخاطب جدید و اجرای جدید، دست به تجربهٔ جدیدی بزند.

کدام لذت‌بخش‌تر است؟

جوزی: نباید از هیچ‌کدام‌اش فرار کرد. یا از این به آن پناه برد. بستگی به نیاز روحی بازیگر در آن مقطع دارد. کار تجربی به بازیگر اعتماد به نفس می‌دهد که بعضی وقت‌ها به ضرر خود او تمام می‌شود. شاید لازم باشد یک کارگردان دیگر آن احساس کاذب اعتماد به نفس را بشکند. گاهی از یک بازیگر خیلی معروف، بازی خیلی بدی می‌بینیم، اما مخاطب عام آن بازی بد را بازی خوب می‌داند چون آن بازیگر شده است بت ذهنی او. اما بازی بد بازیگر تازه‌کار خیلی زود به‌چشم می‌آید. وقتی **گالیله** را با آقای سمندریان تمرین می‌کردم (که هیچ‌وقت به روی صحنه نرفت)، مشکلاتی از بازی من حل می‌شد که فقط در آن کار امکان برطرف‌کردن آن‌ها بود.

از تجربهٔ کارکردن با آقای رضا ژیان بگویید...

رشیدی: دوستان بامحبت دومین تجربهٔ جدی بازیگری من روی صحنهٔ تئاتر بعد از **آنتیگونه** بود. اول قرار بود آن نقش را خانم دیگری بازی کند، اما آن خانم به دلایلی نیامدند پس به من تلفن کردند. خیلی خوشحال شدم. کارکردن با آقای عبدی، جبلی و خود آقای ژیان برایم خیلی هیجان‌انگیز بود. تمرین‌های خیلی دوستانه‌ای بود. همه‌چیز در آرامش و شادی بود.

در تمرین‌های شهرهای نامرئی از متد خاصی استفاده می‌کردید؟

رشیدی: نه، متد خاصی نبود. ما براساس یک بخش از کتاب **شهرهای نامرئی** شروع کردیم به اتودزدن. خانمی براساس اتودهای ما، متن می‌نوشت و ما آن متن‌ها را بازی می‌کردیم. وقتی بعد از بازبینی قرار شد در بخش Try out اجرا برویم، تازه آقای علیزاد آمدند و کلی تغییرات ایجاد کردند.

این سؤال را برای این پرسیدم، چون به نظرم هر دو بازی متفاوتی داشتید، انگار آقای معجونی موفق شده چیزی را در درون شما بشکند.

جوزی: من نمی‌توانم خیلی در این بحث شرکت کنم. چون دیر به گروه پیوستم. اما چون قبلاً برای حسن بازی کرده بودم و درضمن در کار دکتر رفیعی هم‌بازی هم بودیم، حرف همدیگر را خیلی خوب می‌فهمیم. با هم صحبت کردیم و من بازی کردم. تنها نکتهٔ مهم این بود که بازی‌ها مثل خود زندگی باشد و صادقانه‌تر با مخاطب برخورد کند. در این کار، تجربهٔ شخصی زندگی خودم خیلی به دردم خورد. من آدم شلوغ و اکتیو و ناآرامی بودم، اما در سال‌های اخیر خیلی آرام‌تر شده‌ام و یا شاید شکننده‌تر. در ایفای این نقش، اجازه دادم این فضای جدید درونی‌ام بیاید جلو.

هر شب و بلافاصله بعد از اجرای شهرهای نامرئی، نقش مارک آنتونی را در ژولیوس سزار بازی می‌کنید که به نظرم ۱۸۰ درجه متفاوت است.

جوزی: دلم می‌خواست در هر دو تای آن‌ها، حق مطلب ادا شود. اگر یک هنرپیشه، ابزارهای بازیگری‌اش، در اختیار خودش باشد، می‌تواند هر جوری بازی کند.

برای ارائهٔ یک کار متفاوت چه‌قدر مطالعه می‌کنید؟

رشیدی: هر چه‌قدر مطالعه و تحقیق روی نقش بیش‌تر باشد، نتیجه مطلوب‌تر است. حتی فکرکردن روی نقش، هر چه‌قدر بیش‌تر باشد، تأثیرگذارتر است. در مورد کار حسن معجونی، بازیگر باید در جریان قرار می‌گرفت. باید سر رود را پیدا می‌کردی و خودت را به جریان رود می‌سپردی. فقط باید در جریان درست شنا می‌کردی. واقعاً نمی‌دانم دقیقاً چی شد که به این اجرا رسیدم فقط می‌دانم خیلی سخت نبود. همهٔ عوامل، از جمله

سالن تمرین، خود را به کار سپرده بودند. حتی وقتی برای اجرا به کارگاه نمایش رفتیم، چون فضا عوض شده بود و هوا دیگر گرم بود، حس می‌کردم بازی‌ام یادم رفته. حس می‌کردم دیگر بلد نیستم. بعضی وقت‌ها بازیگر باید خودش را بسپارد به یک جریان. چون بعضی تئاترها یک جریان پویا هستند.

بعضی وقت‌ها بازیگرها، بازی‌نکردن را بازی می‌کنند، اما بعضی وقت‌ها اتفاق می‌افتد که دیگر بازی‌کردن خود زندگی‌کردن می‌شود. درحقیقت بازی را زندگی می‌کنند. به نظر من تنها در اپیزود آخر این اتفاق می‌افتد.

رشیدی: شاید به این دلیل باشد که در اپیزود آخر، هیچ چیز حساب‌شده‌ای نداشتیم. حتی با هم زیاد تمرین نکردیم. اصلاً فکر نمی‌کردم که چه کار بکنم. چون اگر فکر می‌کردم دیگر آن زلالی که مثل زندگی است از بین می‌رفت. در اپیزود آخر اصلاً آقای جوزی را نمی‌بینم، اما کاملاً حس‌اش می‌کنم. انرژی‌اش را توی فضا می‌گیرم.

جوزی: یاد خاطره‌ای از آل‌پاچینو افتادم. در فیلم **بوی خوش زن**، آل پاچینو به پسری که مقابل‌اش بازی می‌کند می‌گوید: «شنیدم خیلی خوب بازی کرده‌ای». من حرف‌های خانم رشیدی را قبول دارم، اما یک نکته را می‌خواهم اضافه کنم. ما از قدیم با هم دوست بودیم و با هم کار کردیم. این قضیه خیلی به ما کمک کرد. شاید اگر بازیگری بودیم که اصلاً همدیگر را نمی‌شناختیم، به این نقطه نمی‌رسیدیم. این برمی‌گردد به ذکاوت حسن معجونی در انتخاب هنر پیشه. و صادقانه بگویم که من با نگاه‌کردن به لیلی رشیدی، خیلی چیزها یاد گرفتم. سر هر کار جدیدی که می‌روم سعی می‌کنم تمام آموخته‌هایم را دور بریزم و از صفر شروع کنم. چون کلیشه‌های ذهنی بازیگر همیشه برای او مصیبت است. بدبختی‌اش است. بازیگر باید با خودآگاهش بجنگد و به شکل بدوی خودش برگردد. من با نگاه‌کردن به بازی لیلی رشیدی، سبک کار را فهمیدم و به بازی خودم رسیدم که درضمن تقلید هم نبود. چون دروغ خیلی زود لو می‌رود. حتی می‌شود تصنع را جوری با شامورتی‌بازی، بازی کرد که کسی نفهمد اما دروغ را نه.

در کار آقای سمندریان تا روز آخر کسی نمی‌دانست چه نقشی را قرار است بازی کند، منظورم دایرهٔ گچی قفقازی است، آن تجربه چه‌طور بود؟

جوزی: سخت، خیلی سخت، ولی آموزنده. انگار حس‌ات بین دو فک قدرتمند گیر کرده باشد. خیلی جوان بودم. بیست سالم بود. در اوج انرژی و احساسات. تمام انرژی‌ام را روی صحنه می‌گذاشتم، یعنی همه این کار را می‌کردند اما می‌دیدی یک روز کارگردان، بازیگر دیگری را آورده و تو را با انگشت نشان می‌دهد. یکی از دردناک‌ترین لحظات برای ما بود. صادقانه بگویم که هر شب گریه می‌کردم. یعنی تمام گروه گریه می‌کرد. چون داشتیم نابود می‌شدیم اما چیز یاد گرفتیم. کاری ندارم آن مدل چه‌قدر کهنه است یا جدید است یا درست است یا نه. اگر چه اگر فرصت‌اش پیش آید، خیلی حرف دارم. اما تجربهٔ باارزشی بود. ولی اگر از من بپرسند آیا دلت می‌خواهد دوباره آن را تجربه کنی، حتماً می‌گویم: نه. به قول کتاب **شهرهای نامرئی** دیگر هوس‌ها به خاطرات تبدیل شده‌اند. خود استاد سمندریان را خیلی دوست دارم، اما آن مدل کار را اصلاً دوست ندارم.

می‌شود تجربهٔ دردناک بازیگری را از جنبهٔ دیگر و کاملاً متفاوت در کارهای حامد محمدطاهری دید.

رشیدی: من با حامد محمدطاهری در کلاس‌های سمندریان آشنا شدم. از همان موقع هم آدم بی‌سروصدا و گوشه‌گیری بود و قلم خیلی خوبی داشت. آدم خاصی بود. اولین همکاری ما، نمایشی بود به‌نام **اطلسی‌های لگدمال‌شده** که توی همان کارگاه اجرا شد. حامد کارگردانی کرد. من و مجید بهرامی بازی کردیم. کارکردن با او خیلی کیف داشت. سر تئاتر **آنتیگونه**، یک سال تمرین کردیم. حامد محمدطاهری برای بازیگر، کارگردان خیلی مطمئنی است. کارگردانی است که می‌تواند هر آن چیزی که می‌خواهد، از بازیگر دربیاورد. در تئاتر **آنتیگونه** هیچ جنبهٔ عذاب‌آوری برای بازیگرها وجود نداشت. اما از **سیاها** به بعد نمی‌توانم قضاوت کنم، چون بچه‌دار شدم و نتوانستم سر تمرین‌ها بروم، دوهفته‌ای هم سر تمرین‌ها رفتم اما نتوانستم. شاید الان هم اگر بخواهم با حامد کار کنم، نتوانم، یعنی نکشم. نمی‌دانم. ولی شیرین‌ترین خاطرات تئاتری من بدون شک با او بوده است. آرزو دارم که بتوانم با او کار بکنم. چون قطعاً نتیجهٔ کار برای خودمان راضی‌کننده خواهد بود.◀

لیلی رشیدی، متولد ۱۳۵۲، لیسانس زبان فرانسه، بازیگری را در کلاس‌های بازیگری حمید سمندریان گذرانده. اولین تئاتری که بازی کرده نقش کوچکی در تئاتر پیروزی در شیکاگو به کارگردانی پدرش داوود رشیدی است بعد از آن در تئاترهای آنتیگونه به کارگردانی حامد محمدطاهری، دوستان بامحبت به کارگردانی رضا ژیان، دیوان تئاترال به کارگردانی محمود استادمحمد، کسی نیست همهٔ این داستان‌ها را به باد بیاورد به کارگردانی رضا حداد، بازی کرده و در تئاتر ریچارد سوم به کارگردانی داوود رشیدی دستیار کارگردان بوده است. آخرین بازی او در تئاتر شهرهای نامرئی به کارگردانی حسن معجونی است. از کارهای تصویری او هم می‌توان به سریال خبرنگاران جوان به کارگردانی رسول صدرعاملی (که هرگز پخش نشد)، سریال زی‌زی‌گولو، سریال بدون شرح، سریال جزیرهٔ جادو، فیلم دلشدگان، مربای شیرین و نوک برج اشاره کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی