درباره‌ی بازی در نمایشِ «افرا»

افشین هاشمی

در **مجلس شبیه...** دستیار بودم و در فیلمِ ساخته‌نشده‌ی **لبه‌ی پرتگاه** نیز؛ و بازیگر و دستیار در **افرا**. این را علاوه‌کنید بر فیلم‌ها و تئاترهایی که از این کارگردان دیده بودم. نهایت این‌که با آن‌چه از بازیگر می‌خواهد غریبه نبودم. در **مجلسِ شبیه...** بارها می‌شد که به نظرم بیاید چرا بعضی بازیگران متوجهِ خواسته‌هایش نمی‌شوند، این‌ها که خیلی ساده است!

افرا ابتدا با تمرینِ تک‌گویی‌های اول شروع شد. هر بازیگر نصفِ روز و جداگانه. دستیار بودنم مجوّزِ حضور در تمامِ تمرینات بود. باز هم گاهی با خود می‌گفتم چرا بعضی بازیگران متوجهِ خواسته‌هایش نمی‌شوند، این‌ها که خیلی ساده است!

خودم آخرین بودم. تک‌گویی‌ام هم آخرین است. روزِ من بود. اجرا کردم. توضیحاتی داد. اجرا کردم. راضی نبود. دوباره اجرا کردم. توضیحاتی داد. بخشی از کارهایی را که می‌کردم نمی‌خواست. دوباره اجرا کردم. راضی نبود. بخشِ دیگری از کارهایی را که می‌کردم نمی‌خواست. وقتی قرار شد یک بارِ دیگر اجرا کنم گفتم «آقای بیضایی، می‌شه یه بار من خودم اجرا کنم، بدونِ توضیحاتِ شما، ببینید چطور می‌شه؟» گفت: «حتماً. اجرا کن.» تمامِ دانسته‌هایم را در ذهنم مرور کردم و تمامِ توانایی‌هایم را. از تمامِ جذابیت‌ها، بامزگی‌ها و حتّا حقّه‌بازی‌هایی که بلد بودم و می‌دانستم نقش را دیدنی می‌کند استفاده کردم. آخرین جمله‌ی تک‌گویی را گفتم: «... یقین

اون‌تو هم حواسم پیشِ تویه! جِر نزنی‌ها!»

گفت: «افشین، سعی کن این بازی رو در هیچ نمایشی نکنی؛ نه فقط در این نمایش، بلکه در هیچ نمایشی!»

حالا می‌فهمیدم چرا بعضی بازیگران متوجهِ خواسته‌هایش نمی‌شوند. این‌ها خیلی هم ساده نیست!

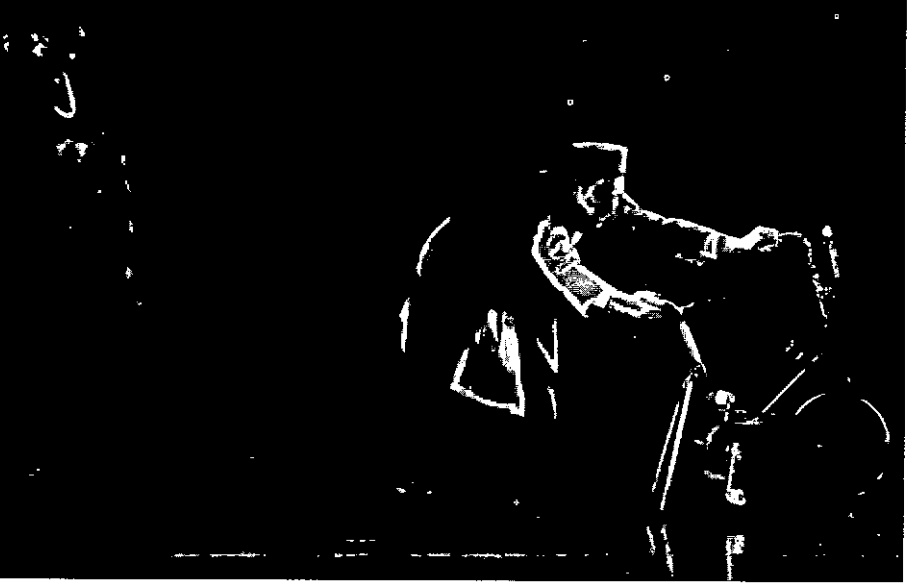
* * *

شازده چُلمن‌میرزا/ چهل‌ویک‌ساله/کمی تات‌ومات/ خنده‌رو/ عینهو احمدشاهِ تو قابِ عکس ... و بعضی مشخصاتِ دیگر که در متن آمده است. این‌ها باید ساخته می‌شد. در خانه بودنش؛ به‌گفته‌ی کارگردان، نه عقب‌افتاده که عقب‌نگه‌داشته بودنش؛ رابطه‌ی مهر وکین و ترس و وابستگیِ بسیار با مادرش؛ میلش به افرا یا هرکسِ دیگری که به این خانه می‌آید مثلِ خانمِ مددکار (معلّمه‌ی قبلی) به‌دلیلِ تنهاییِ و از همه مهم‌تر قوّه‌ی تخیلش که کلیدِ ورودِ او به بازی‌های خودساخته‌اش است ـ بازی‌هایی که تقلیدِ مادر، یکی از آن‌هاست.

تک‌گوییِ شازده، در حقیقت گفت‌وگوییست چندپاره بینِ او و مادرش خانم‌شازده. تفکیکِ کاملِ این دو، اولین خواسته ی کارگردان بود؛ در شکل و حالتِ بدن و همچنین صدا و رفتار. خودِ صدای شازده هم باید از صدای خودم متفاوت می‌بود؛ مُسن‌تر و جاافتاده‌تر، تا حدّی که به عقب‌افتاده تبدیل نشود. جوانی و و شادابیِ صدا باید گرفته می‌شد. از طرفی بازی‌ام به‌هیچ‌وجه نباید یادآورِ پنجره‌ها (نوشته وکارِ فرهاد آییش) می‌بود. در آن‌جا هم نقشِ یک پسرِ لوسِ مامان را داشتم و بدتر این‌که کارگردان آن نمایش را دیده بود و دستم رو بود!

بینِ چند صدایی که آزمایش شد، یکی پذیرفته‌تر بود. حال روی این صدا باید صدای خانم‌شازده ساخته می‌شد. صدایی که گستره‌ی صوتی را محدود نکند و در عینِ این‌که متفاوت با صدای انتخابیِ شازده است، یادآورِ خانم‌شازده باشد؛ نقشی که مرضیه برومند بازیگرِ آن است. بی‌تردید بخشی از رفتارها و یا جنسِ صدا باید متأثر از بازیِ انتخابیِ مرضیه برومند می‌بود. تمرینی هم در این راستا داشتیم. تک‌گوییِ شازده را دونفره اجرا کردیم و برومند تکّه‌های مادر ـ خانم‌شازده ـ را می‌خواند. رفتارها نیز همچنین. تصوراتِ ذهنیِ من از مادر ـ خانم‌شازده ـ باید ترکیب می‌شد با رفتارهای انتخابیِ خانم‌شازده، و از طرفِ دیگر این تقلیدها نباید شمایلی از توانایی یک بازیگر را ارائه می‌داد، بلکه برعکس؛ توانایی بازیگر باید پنهان می‌شد تا شازده دیده شود. بقیه‌ی ماجرا ساده‌تر بود اگر تکّه‌ی اول به نتیجه می‌رسید. درگفت‌وگو و همفکری با بقیه‌ی بازیگران پیشنهاد کردم شخصیت را چُلمن‌تر و شُل‌وول‌تر اجرا کنم. دوست نداشت. و همان تفاوتِ عقب‌ماندگی و عقب‌نگه‌داشته‌شدن را یادآور شد.

تک‌گوییِ آخر اما همچنان کلیدِ جدیدی می‌خواست. شازده برای اولین‌بار از دستوراتِ مادر



● «افراه» زمستان ۱۳۸۶

سرپیچی می‌کند و این درحالی‌ست که تمامِ آن‌چه در تک‌گویی اول به دست آمده باقی‌ست و این بخش ـ رهایی و ترسِ ناشی از آن ـ باید به آن افزوده می‌شد. صدا نیز باید همین مسیر را می‌پیمود. آرام‌آرام می‌رفت تا رها شود و برای اولین‌بار به فریادی ـ البته در اندازه‌ی توانایی شازده ـ تبدیل شود درحالی‌که دارد حرف‌های مادر را تکرار می‌کند: «یواشی ـ دور از همه ـ جیب‌ها رو بگرد شازده که هرچی دارن از ما دارن. همه‌ش مالِ خودت که خیالی دارم. خیالی که خال از رخِ یار بردارم.»

* * *

امروز جوابِ سوآلِ «آیا بیضایی بازیگری مطیع می‌خواهد؟» برایم روشن است. هم آری و هم نه. مطیع آری به‌این معنا که در ابتدا باید ذهنِ او را تجسم بخشید؛ آن‌چه را که خودش از نقش در ذهن دارد و چه خوب هم در ذهن دارد. باور می‌کنید اگر بگویم بیضایی خود بازیگرِ بسیار خوبی‌ست؟! جای تمامِ نقش‌های نوشته‌ی خودش یا دیگران بازی می‌کند؛ بسیار خوب و حتّا بسیار بامزه. قبول دارم باورِ این موضوع از خلالِ عکس‌های اخم‌دار یا با نگاهِ عمیق که این‌جا و آن‌جا چاپ می‌شود بسیار سخت است!

خلّاقیتی که ـ در واقع ـ فرارِ از خواسته‌ی نقش است و تقلّبی‌ست برای پوشاندنِ ناتوانی، برایش پذیرفتنی نیست. برای بازیگرانی از این دست او کارگردانی‌ست سختگیر. اما پس از تجسمِ درستِ نقش، و پس از این‌که خواسته‌ی ذهنی‌اش عینی شد زمانِ خلّاقیت است اگر چیزی به نقش می‌افزاید. پیشنهادات را می‌شنود و می‌بیند و اگر در راستای کلیّتِ نقش و اثر باشد می‌پذیرد. گرچه هیچ‌گاه سیرِ بهترشدن پایان نمی‌گیرد. در نظرِ او همیشه بهتری هست.

مهرداد ضیایی

هر بازیگری در طولِ عمرِ کاریِ خود آرزو دارد نقش‌های متفاوتی را تجربه کند. این امری بدیهی‌ست که برای کسانی رُخ می‌دهد که توانایی خود را در زمینه‌ی ارائه‌ی تیپ‌ها و شخصیت‌ها نشان داده باشند.

به‌بیانِ دیگر می‌توان گفت تمامیِ جذابیتِ هنرِ بازیگری وقتی اتفاق می‌افتد که بازیگر عرصه‌ای پیدا کند که افق‌های تازه‌ای را در نقش‌هایش جست‌وجو کند. این کاوش و جست‌وجو در نقش و توانایی و خلاقیت در ارائه‌ی آن، یک سیرِ درونی و بیرونی در تمامی آدم‌هایی‌ست که بازیگر نقش‌شان را ایفا می‌کُند و همانا این جذابیت فراوانی دارد که تو بتوانی علاوه بر زندگیِ شخصیِ خود، آدم‌های دیگر را ـ اگرچه برای مدت‌زمانی محدود ـ زندگی کنی.

وقتی با یک اثر از دیدگاهِ کارگردان رو به‌رو می‌شویم درواقع با او شریک می‌شویم در خلقِ یک شخصیت، که جنینِ آن در تخیلِ نویسنده‌ی متن تشکیل شده است. کارگردان با توجه به متنِ نمایش و میزانِ توانایی و تجربه‌ی کاری و همچنین شیوه و شکلِ اجرا، راهِ رسیدن به نقش و مسیرِ پیمودنِ این خلاقیت و شکل‌گیری را برای بازیگر مشخص می‌کند.

برای کارگردانان با توجه به ویژگی‌های کاری یا شیوه‌های اجرایی، تقسیم‌بندی‌های زیادی می‌توان در نظر گرفت ولی از نظرِ شیوه‌های رهبریِ بازیگر می‌توان آن‌ها را به دو گروهِ کلّی تقسیم کرد:

الف ـ کارگردانانی که بنا را بر تحلیل و تشریحِ نقش می‌گذارند و سعی می‌کنند بازیگر با تمامیِ ابعادی که انتظار دارند دیده شود، آشنا کنند تا شخصیت موردنظر، با توجه به خلاقیت و توانایی بازیگر، شکل بگیرد.

ب ـ گروهِ دیگر بیش‌تر از درونیات به نمای بیرونیِ نقش توجه می‌کنند و سعی می‌کنند با ایجاد فضا و موقعیتِ موردنظرشان، بازیگر را به‌سمتِ شکل‌گیریِ ظاهرِ شخصیت رهنمون شوند. هرچند در این شیوه نیز نمای بیرونی و ظاهرِ شخصیت به‌نوعی برگرفته‌شده از خطِ سیرِ داستان و نگاهِ کارگردان به پرسوناژِ موردنظر است، ولی آن‌چه در زمینه‌های درونیِ نقش لازم است بعداً به آن اضافه می‌گردد.

طیّ این سال‌ها خوشبختانه این موقعیت برای من ایجاد شده که با کارگردانان زیادی تجربه‌ی کار داشته باشم که ـ با کمال افتخار برای من ـ بسیاری از آنان صاحب جایگاهِ ویژه‌ای در این عرصه هستند و چیزهای زیادی از آنان آموخته‌ام ولی بدون شک از معتبرترین آن‌ها می‌توانم به استاد بهرام بیضایی و دکتر علی رفیعی اشاره کنم که هرکدام در نوع نگاه و شیوه‌ی اجرایی، صاحبِ سبک و اعتبارِ ویژه‌ای هستند.

قصد دارم تا در ادامه‌ی این نوشته به‌شکلی خیلی خلاصه به چگونگیِ شیوه‌ی برخوردِ این دو

کارگردان با بازیگر و رهبریِ او برای رسیدن به نقش اشاره‌ای داشته باشم.

در طول شش سال کارِ مداوم با دکتر رفیعی و همچنین دستیاریِ ایشان، تجربه‌های زیادی آموختم که مهم‌ترین‌شان چگونگیِ ارائه‌ی نقش و رسیدن به آن از طریق قرارگیری در موقعیتِ نمایش و ایجادِ فضا از طریقِ بازیگر بود. تمرین با دکتر رفیعی بازیگر از روزِ اول به‌اصطلاح سرپاست و چیزی به‌نامِ دورخوانی و تحلیلِ نمایشنامه اتفاق نمی‌افتد. آن‌چه به‌عنوانِ بازیگر می‌بایست انجام پذیرد، نگاهی کاملاً خلّاقانه است، که توسط کارگردان در شکل و فُرمِ اجرا رهبری می‌شود. متنِ نمایش در دست بازیگر است و او سعی می‌کند درحالی‌که از روی متن، گفتارِ نمایش را دنبال می‌کند، با توجه به توصیه‌های کارگردان و خلّاقیتِ فردی و فضای ایجادشده در طراحیِ صحنه که از عناصرِ بسیار مهم و تأثیرگذار در کارهای دکتر رفیعی‌ست، شکلِ بیرونیِ نقش را ترسیم کند.

در کارِ استاد بیضایی ولی تمرین با روخوانی و درکِ صحیح و درستِ گفتار آغاز می‌شود. با توجه به اهمیتِ متن در کارهای ایشان، این بخش با حساسیت و توجهِ ویژه اتفاق می‌افتد. هر جمله و هر پاراگراف در نمایشنامه‌های ایشان با تفکر و علتِ خاصی، بیان شده و طبیعی‌ست که ادای این کلمات می‌بایست که با تفهیم از سوی بازیگر اتفاق بیُفتد تا او بتواند به‌صحیح‌ترین شکلِ ممکن آن را به گوشِ تماشاگر ـ که فقط یک بار آن‌ها را می‌شنود ـ برساند. بعد از مرحله‌ی درست‌خواندنِ متن، مرحله‌ی دومِ روخوانی، که ترکیبِ صحیح‌خواندن با حس و فضای موقعیت و با توجه به شخصیتِ نمایش است، شروع می‌شود و وقتی تسلّطِ کافی برای بیانِ متن با حس‌های لازم ایجاد شد، بازیگران اجازه می‌یابند که سرِپا، دریافت‌های اولیه‌ی خود را از نقش بازی کنند.

تفاوتِ این دو نگاه و شیوه شاید به نظر خیلی زیاد باشد ولی آن‌چه بینِ این‌دو مشترک است، سعیِ هردوی این بزرگان است در این‌که زبانِ نمایش را هرچه بیش‌تر و بهتر به‌سمتِ پالایشِ بازی و اسثیلیزه‌کردنِ آن نزدیک کنند.

در کارِ دکتر رفیعی آن‌چه بیش از هر چیز موردِ تأکید قرار می‌گیرد، تصاویری‌ست که به‌صورتِ تابلویی زیبا سعی در بیانِ مفاهیمِ موردنظر دارد. تمامیِ عوامل ـ که بازیگر نیز یکی از آن‌هاست ـ کنارِ هم چیده شده‌اند تا تصویر و تابلویی ارائه کنند که در جهتِ نگاهِ کارگردان به اثر است.

در کارِ استاد بیضایی آن‌چه بیش از هر چیز مهم است، بازیِ بازیگر است. یعنی اصل بر بازی‌ست و بقیه‌ی عوامل در خدمتِ این اصل قرار می‌گیرند. این بازی اما بایست درنهایت اصول و در خدمتِ بیانِ مفاهیم اثر باشد. پالایشِ بازی بیش‌تر از آن جهت صورت می‌گیرد که مفاهیمِ موردنظر به‌بهترین شکل در اختیارِ تماشاگر قرار گیرد. سادگیِ شکلِ صحنه‌ها نیز به‌علتِ آن است که هرآن‌چه به‌کار می‌آید و جهتِ ایجادِ فضای موردنظر برای تماشاگر کافی‌ست، در اختیارِ بازیگر باشد تا او نیز با خلاقیتِ بیش‌تر در ایجادِ این فضا سهیم شود و بیش‌تر به بازیِ خود اهمیت دهد.

سهیلا رضوی

پس از سه سال دوری از صحنه‌ی تئاتر قرار است با نمایشِ **افرا؛ یا روز می‌گذرد** نوشته و کارگردانیِ استاد بهرام بیضایی روی صحنه بروم. باید از نقشِ افسرخانم در نمایشِ **افرا** بگویم ـ دست‌اندرکارانِ محترمِ این نشریه خواسته‌اند که در این یادداشت از شعف و شادیِ بازیِ در این‌کار یا هیجان‌زدگی‌ام از همکاری با بهرام بیضایی چیزی ننویسم؛ امّا چگونه؟

اندیشیدم از ترس‌هایم بگویم؛ ترس‌هایم برای بازی در نقش، و ترس‌هایم برای همکاری با بهرام بیضایی ـ ترس از این‌که نکند فارسی‌خوانی‌ام اشکال داشته باشد و به‌کم‌آشنایی با زبانِ فارسی متهم شوم؛ ترس از این‌که نکند کار به اجرا نرسد، مثل فیلمی که قرار بود ساخته شود و حتی لباسِ نقش هم به‌قامتِ ما دوخته شد و فیلم ساخته نشد؛ ترس از این‌که مبادا تالارِ نمایش آماده نشود و این‌کار از صحنه دور بماند، مثل ده‌ها فیلمی که قرار بود ساخته شود و نشد؛ مثل ده‌ها نمایشنامه‌ای که نوشته شد و اجرا نشد؛ و...

نه‌مگر خودِ آن مردِ بزرگ می‌گوید «مرا معرفی کرده‌اند به‌عنوانِ سازنده‌ی چند فیلم و احتمالاً نویسنده یا کارگردانِ چندتا نمایشنامه، اما باید گفته شود که اغلبِ ما کارهای نکرده‌مان بیش‌تر از کارهای کرده‌مان است؛ و زندگی‌نامه‌ی واقعیِ ما آن است...»؟

چه می‌شود کرد؟ بازیگر همیشه بندبازی‌ست که طنابِ بازی‌اش را به دو قلّه‌ی کوه بسته و در نیمه‌ی راه حیران و گرفتار مانده است. امّا استاد بهرام بیضایی در تمام روزهای تمرین همچون معلمی صبور و هنرمندی آگاه دستم را گرفت و با تأکید بر فهمِ درستِ متن و بیانِ صریح و واضحِ کلمات و به‌کارگیریِ حسِّ درست و حرکاتی مناسبِ شخصیت مرا به روی طناب فرستاد و حالا در آخرین روزهای تمرین از آن‌بالا ترس‌های خودم را در او می‌بینم.

اینک که در آستانه‌ی نخستین شبِ اجرا در کنارِ او و در زیرِ آسمانِ پُرستاره و بر بلندای یکی از بلندترین قلّه‌های ادبیات نمایشی این سرزمین ایستاده‌ام، نمی‌توانم شادی و شعفم از بازی در این نقش و هیجانم از همکاری با بهرام بیضایی را پنهان کنم.

هدایت هاشمی

حالا که این مطلب را می‌نویسم، از شرایطِ موجود در تئاتر بسیار ناراضی و دلزده‌ام. شرایطِ نابسامانِ این روزهای تئاتر شهر و وضعیتِ بدی که برای بیش‌ترِ خانواده‌ی تئاتر به‌دلیلِ بیکارشدن پدید آمده است، همین‌طور بدقولی‌ها و تأخیرهایی که برای اجرای نمایشِ افرا پیش آمده ـ که به‌نظرِ من اگر هرکس دیگر جز بهرام بیضایی بود، اجرایش بی‌سرانجام می‌شد ـ دل‌ودماغِ نوشتن را در آدم از بین می‌برد. به‌نظرم این مطلعِ غزلِ خواجه‌ی شیراز برای این حال و روزگار خیلی مناسب است (هرچند من یک دلیلِ شخصی هم برای افسردگی دارم که بماند!):

کی شعرِ تَر انگیزد خاطر که حزین باشد؟
یک نکته از این معنی گفتیم و همین باشد

اما از طرفِ دیگر، دلم نمی‌آید فرصتِ خوبی را که نصیبم شده از کف بدهم و کمی از درونِ خودم و ارتباطِ خودم با شخصیتی که در نمایش افرا بازی می‌کنم واگویه نکنم. چراکه به‌نظرِ من بسیار بسیار اتفاق باید بیُفتد تا در این روز و روزگار به بهرام بیضایی فرصتِ کار و به‌صحنه‌بردنِ نمایشی داده شود. و باز بسیار بسیار حوادث باید روی دهد تا من بتوانم یکی از نقش‌های نمایش بیضایی را بازی کنم.

نقشِ من در این نمایش حدود سی‌سال از خودم بزرگ‌تر است (و البته، من در این سال‌ها در تئاتر معمولاً سنّ پدر و پدربزرگم را بیش‌تر بازی کرده‌ام تا سنّ خودم را. دلیلش را هم واقعاً نمی‌دانم). به‌هرحال، روزهای آخرِ خدمتِ سرگروهبانی را بازی می‌کنم که به‌روایتِ خودش در نمایش، سی‌سال هیچ‌کارِ مهمی نکرده، و در تنها روزِ باقی‌مانده حرکتی می‌کند که موجبِ رضایتِ خاطرش برای سپری‌کردنِ دورانِ بازنشستگی‌ست.

مادربزرگم، همسایه‌ای داشت که پاسبان بود. ما با بچه‌هایش در کوچه بازی می‌کردیم. هنوز انقلاب نشده بود و من عاشقِ این بودم که وقتی آقای پاسبان به خانه برمی‌گردد، گوشه‌ای بایستم و تماشایش کنم. او مردِ خوبی بود. بعد از بازنشستگی هم زود به رحمتِ خدا رفت و بنا به آن‌چه می‌دانم، در زندگی‌اش چندان کارِ مهمی نکرده بود جز چند ترکِ پُست در شب‌های زمستانیِ بهمن ۵۷، که به‌خاطر همان هم بعد از انقلاب اخراج نشد و اجازه یافت دو سالِ باقی‌مانده را بگذراند تا بازنشسته شود. اما مهم‌ترین چیزی که مرا برای بازی‌کردنِ نقشِ سرکار خادمی خیلی یادِ آن پاسبانِ شریف می‌اندازد، احساسِ بیهودگیِ مداومی بود که در رفتار و حرکات و حتی گفتارش وجود داشت. او همیشه خودش را معطّل می‌دانست و شغلش را وقت‌گیر. این است که من در این نمایش او را بازی می‌کنم؛ یا بهتر بگویم با هدایت و راهنمایی‌های آقای بیضایی، و گفتارِ سرکار خادمی، آن پاسبانِ شریف را بازآفرینی می‌کنم.

بهرام شاه‌محمدلو

فکر می‌کنم انتهای مسیرِ غیریکدستِ این شخصیّت که در محلّه‌ی موردِ نظر حضوری آگاهانه ولی بی‌داستان دارد، پاسخ سوآل‌هایی‌ست که در اوّل به‌صورتِ مبهم و غیرقابل‌درک در ذهنش داشته. نقشِ «ارزیاب» با نامِ دیگرِ «نوع‌بشری» چنان‌که در نام نیز پیداست، یک دوگانگی در بطنِ شخصیّت دارد: شغلی که با ابزارهای اندازه‌گیری و سنجش و نقشه‌ها و دقت در اعداد و ارقام روبه‌روست، و عواطف و احساساتی که با این ابزار قابلِ اندازه‌گیری نیست و با منطق‌مداریِ ذهنیِ این شخصیت ناهمخوان است؛ چنان‌که در لحظاتی با چیرگیِ بخشِ «نوع‌بشری»اش به «ارزیاب»، باعثِ نوعی دگرگونی در جریانِ زندگیِ محلّه می‌شود. او طیِ این ماجراها و دقّتش در بررسیِ آن‌ها، به تعادلِ تازه‌ای دست می‌یابد.

با آقای بیضایی برای این شخصیت خیلی بحث نداشتیم چون نقش به‌مرور جنبه‌های متعددِ خود را (با راهنمایی‌های غیرمستقیم و گاه مستقیمِ کارگردان) پیدا می‌کرد. ولی آقای بیضایی تأکیداتی مشخصاً بر رعایتِ آواهایی در گفت‌وگوها و نقش داشت که در آخر نفهمیدم رعایت شد یا از خیرش گذشت! چون چنین نقشی که در لابه‌لای زندگیِ یک محلّه، حضوری قابلِ لمس دارد، با تأکیدِ بی‌مورد بر آواها یا ریتمِ کلام، ممکن بود از فضای روزمرّه فاصله بگیرد. البته شاید چون در کارهای پیشین، در لحظه ساختن‌و‌پرداختن را تجربه کرده‌ام، فکر می‌کنم مواردِ پیشنهادیِ کارگردان بدونِ بحث‌وجدل و به‌طورِ طبیعی در لابه‌لای پرداختِ نقش جای خودرا بازکرده است.

به نظرم می‌رسد جنبه‌هایی از شخصیّتِ خود نویسنده ـ کارگردان در این نقش وجود دارد ـ ولی متأسفانه موقعیتِ پرداختن به آن‌ها فراهم نشد ـ چه این شخصیت همانندِ دو ریلِ راه‌آهن است که تا جایی از مسیر، فواصلش لاجرم ثابت است و دقیق، و هنگامی که در حرکتِ تندِ سال‌ها از بالا به آن‌ها می‌نگری خطوطش کم‌کم بر یکدیگر منطبق شده و یکی می‌شوند ولی در حرکت نمی‌داند چگونه می‌توان احساسات و لحظه‌های آگاهی و خلاقیّت و صداقت‌های ناب را با عدد و متر و نقشه و وسایلِ مساحی سنجید.

□

محمدرضا زادسرور

محمدرضا زادسرور هستم، سیزده‌ساله، که در نمایش افرا به‌نویسندگی و کارگردانیِ آقای بهرام بیضایی نقشِ بُرنا را ایفا می‌کنم. روزی برادرم که از تمرینِ نمایشی برمی‌گشت مطلّع شده بود که آقای بیضایی می‌خواهند نمایشی به صحنه ببرند و به من گفت که از قرار معلوم ایشان برای نقشِ پسرکی نوجوان در نمایشی درحال آزمایش‌گرفتن از چند پسربچّه هستند و برادرم با توجه به استعدادی که در من می‌دید گفت: «برو و انشاءا... که قبول می‌شوی»؛ فردای آن‌روز با اضطرابِ شدیدی که در دلِ من وجود داشت همراه مادرم به فرهنگسرای نیاوران، محلّ آزمایش و تمرین آقای بیضایی، رفتیم. و من برای اوّلین‌بار با ایشان رو به‌رو شدم و از من آزمونِ بازیگری گرفتند و سپس از آقای افشین هاشمی خواستند که از من فیلم بردارند. سه یا چهار روز بعد بود که با منزلِ ما تماس گرفتند و گفتند که من در نمایش افرا انتخاب شده‌ام. از آن‌جا به‌بعد بود که من برای اوّلین‌بار روی صحنه‌ی تئاتر رفتم و در جمعِ یک گروه تمام‌حرفه‌ای قرار گرفتم. برای این‌که صدایم قوی‌تر شود برای چند روز در فضای بازِ فرهنگسرای نیاوران با آقای افشین هاشمی تمریناتِ صدا و بیان انجام می‌دادم. از طرفی هم دلشوره‌ی درس‌های مدرسه‌ام را داشتم و برای این‌که به درس‌هایم لطمه‌ای وارد نشود مجبور بودم بلافاصله بعد از برگشتن از تمرینات با خستگی مشق‌هایم را بنویسم و صبح‌ها هم قبل از رفتن به مدرسه درس‌های شفاهی‌ام را بخوانم تا در درس‌هایم موفّق باشم. پس از آن برای مدتی به فرهنگستانِ هنر رفتیم و اکنون هم در تالار وحدت درحال تمرین هستیم. با توجه به توضیحاتی که آقای بیضایی در موردِ این نقش به من می‌دهند، من تا حدودی توانسته‌ام انتظاراتِ ایشان را برآورده کنم، به‌جز یک صحنه که من در درمانگاه حضور دارم و آقای بیضایی به من می‌گویند: «محمّدجان در موردِ این صحنه کمی بیش‌تر تلاش کن تا هر روز بهتر از روزِ قبل باشی.»

در پایان از خانواده‌ام که همیشه مرا در این راه تشویق کردند بسیار تشکّر می‌کنم، و هم‌چنین از مدیرِ مدرسه‌ام جناب آقای رهبریان هم تشکّرِ فراوان دارم. امیدوارم که با راهنمایی‌ها و هدایت‌های آقای بیضایی، نمایش افرا با قدرت هرچه تمام به روی صحنه برود و به‌لطف خدا بتوانم نظر آقای بیضایی و تماشاگرانِ محترم را جلب کنم.