نداشتن عیب یعنی حسن

مهتاب نصیرپور شاید تنها بازیگری باشد که بیش‌تر به لطف بازی‌های همیشه درخشانش در تله‌تئاترهای تلویزیونی شهرت و اعتبار به‌دست آورده است تا از حضورهای کم‌وبیش مستمرش در صحنهٔ تئاتر، و حضورهای گاه و بی‌گاهش روی پردهٔ سینما. همین قضیه شاید یکی از نمونه‌های مشخصی‌ست که شکاف عمیق میان دنیای تئاتر و سینما را در ایران نشان می‌دهد. بخشی از این قضیه هم حتماً برمی‌گردد به وسواس نصیرپور (که هر نقشی را نمی‌پذیرد) و بی‌ذوقی و تنبلی اهالی سینما که در انتخاب بازیگر همواره به کلیشه‌های ذهنی خود و آدم‌های دم‌دست رجوع می‌کنند. مهتاب نصیرپور با آن میمیک کنترل‌شدهٔ مثال‌زدنی در این سال‌ها بارها و بارها در نقش‌هایی به‌شدت متفاوت، امتحان خودش را پس داده است: از چراغ گاز تا همهٔ پسران من، از تهران یازده تا من ترانه... از نکراسوف تا نمایش فوق‌العادهٔ محمد رحمانیان، آواز قوی چخوف، که در دی‌ماه در تئاتر شهر روی صحنه بود (و بسیاری نقش‌های دیگر) ماه‌هاست که دل‌مان می‌خواست به بهانه‌ای با او گفت‌وگو بنشینیم. نکراسوف و آواز قو صرفاً بهانه این گفت‌وگوست. هر چند در مجالی چنین اندک صرفاً می‌توان فهرست‌وار به بازی و هنر او پرداخت. شک ندارم که در آینده‌ای نزدیک سینمای ایران نیز حضور پرقدرت او را کشف خواهد کرد.

از کی تئاتر توی بچگی برای‌تان جدی شد؟

من شهرستان زندگی می‌کردم، توی شهسوار. خانوادهٔ متوسطی داشتیم و می‌توانم بگویم وضع مالی خیلی خوبی نداشتیم. امکان مالی زیادی برای خرید کتاب و جود نداشت. ولی خوشبختانه مادرم خیلی علاقه داشت که ما وارد فعالیت‌های فرهنگی و هنری بشویم. با صرفه‌جویی‌های کوچولو، سعی می‌کرد برای ما تا حد امکان کتاب‌هایی بخرد و دست من برای تماشای برنامه‌های تلویزیونی خیلی باز بود. دوران بلوغم تقریباً خورد به انقلاب. چهارده سالم بود که انقلاب شد. متولد ۱۳۴۴م. یادم است وضعیت ما حتی برای خرید لباس هم چندان مناسب نبود، ولی مادرم سعی می‌کرد مثلاً کاست موسیقی‌های کلاسیک را فراهم کند. سعی می‌کردم برنامه‌های تلویزیون را خوب ببینم. یادم است آن سال‌ها دوشنبه‌ها یا چهارشنبه‌ها برنامه‌ای پخش می‌شد به‌نام سینمای نئورئالیسم ایتالیا. این برنامه را با علاقه نگاه می‌کردم. مثلاً **تف** را یادم است که پخش می‌شد خوب به‌خاطر دارم. مثلاً **تف** را یادم است که آقای مجلل در آن بازی می‌کرد. بیش‌تر از این که علاقه‌مند بشوم و بخواهم کار بکنم، دیدم، تماشا کردم. در شهرمان گهگاه گروه‌هایی فعالیت می‌کردند که البته شهرستانی بودند. سعی می‌کردم بروم ببینم. تفریحی وجود نداشت، جایی نمی‌شد رفت، چیزی نبود. تفریح ما محدود می‌شد به دو تا سالن سینما که خوشبختانه با خرید یک بلیت می‌شد چهار بار یک فیلم را دید. تأثیر خوبی داشت. زندگی توی آن شهرستان، تنهایی، و شاید پناه‌بردن به تفریحات خیلی کوچک مثل کتاب‌خواندن، و سینما رفتن...

... اولین فیلمی که توی سینما دیدید یادتان است؟

اولین فیلم یادم نمی‌آید. ولی یادم است یکی از اولین کتاب‌هایی که خواندم **خرمگس** بود که خیلی دوست داشتم. بعد که فیلمش هم آمد، آن موقع فکر می‌کردم کار فوق‌العاده‌ای‌ست، چند بار رفتم دیدم. بعدها متوجه شدم که خیلی فیلم ساده و پیش‌پاافتاده‌ای بوده. و فیلم **گوشه‌نشینان آلتونا** که از تلویزیون پخش شد. از همان یک‌بار دیدن آن فیلم هنوز تصاویر خیلی واضحی توی ذهنم هست. شاید یکی از اولین فیلم‌هایی که روی من تأثیر گذاشت آن فیلم بود. بعدها که آمدم دانشکده نمایش‌نامه‌اش را هم خواندم.

توی بچگی از آن بچه‌هایی بودید که ادای آدم‌ها را درمی‌آورند؟

نه، نه، به‌شدت خجالتی بودم.

تقلید صدا چی؟

نه، اصلاً نمی‌توانستم ارتباط برقرار کنم. سر کلاس هیچ‌وقت سؤال نمی‌کردم. حتی نمی‌توانستم مسئله‌ای را که در ذهنم هست مطرح کنم. از بچه‌ها می‌پرسیدم. مهمان می‌آمد، می‌رفتم زیر تخت قایم می‌شدم. به‌شدت مشکل ارتباط داشتم. واقعاً وقتی دل به دریا زدم و آمدم سمت تئاتر، به خود من خیلی کمک کرد و باعث شد کمی خودم را بگشایم.

توی بچگی بازیگری بود که خیلی دوستش داشته باشید؟

نه، ولی بعدها که کارهای آقای بیضایی را دیدم، کار خانم تسلیمی را دوست داشتم.

آن فیلم‌های ایرانی قبل از انقلاب را که تلویزیون شروع کرد به نشان‌دادن، یادتان هست؟

نه، ولی بعد از انقلاب **گاو** را دیدم و خیلی خوشم آمد. به‌خصوص بازی آقای انتظامی. البته خوب فیلم را نمی‌فهمیدم. بعدها بود که کار آقای ساعدی را خواندم و بیش‌تر فیلم را فهمیدم. **رگبار** را یادم است. مادرم خیلی علاقه داشت که ما را به دیدن فیلم‌های خارجی ببرد. و فیلم‌های ایرانی که سینماها می‌آوردند، شهر شلوغ می‌شد. مثلاً **ماه‌عسل** یا **همسفر**.

و تهران نمی‌توانستید بیایید؟

نه، ما هشت‌تا بچه بودیم. آمدن‌مان به تهران مستلزم هم خرج خیلی زیادی بود و هم زحمت خیلی زیادی، و میزبانی که بخواهد این همه آدم را بپذیرد پیدا نمی‌شد. خیلی کم سفر می‌کردیم.

و بعد اتفاقی که این آدم خجالتی را به فعالیت‌های تئاتری کشاند چی بود؟

سال ۶۲ آمدم تهران. چون پدرم فوت کرده بود و مادرم سعی می‌کرد من جایگزین پدرم در همان اداره بشوم. خیلی تلاش کردیم و الان خوشحالم که آن اتفاق نیفتاد. آن موقع شرایط نابسامانی بود و ادارات کسی را به این راحتی استخدام نمی‌کردند و ما هم از شهرستان آمده بودیم، کسی را نمی‌شناختیم. توی همان سال‌ها این فرصت را پیدا کردم که بروم کمی تئاتر ببینم. مجبور شده بودم بروم پانسیون. خیلی علاقه‌مند شدم. یکی از اولین کارهایی که دیدم، **پرومته در زنجیر** آقای مجید جعفری بود که هنوز هم فکر می‌کنم اجرای خیلی خوبی بود. **همیشه پروشگاه** را در تالار مولوی دیدم، **شب جمهوری**، **آدم‌برفی**، و همهٔ این‌ها خوب توی ذهنم مانده. فیلم‌های خیلی خوبی هم دیدم.

دوره‌ای بود که سینماهای تهران فیلم‌های خوبی پخش می‌کردند.

بله، مخصوصاً سینما عصر جدید که به پانسیون ما هم نزدیک بود. فیلم **گویا** را یادم است، **پیروسمانی**، و خیلی کارهای دیگر.

بعد، دانشکده؟

خیلی علاقه‌مند شده بودم به نوشتن. شروع کردم به نوشتن چیزهایی به

شکل خاطره یا داستان کوتاه. بعد شنیدم که در کانون پرورش کودکان کلاس‌های داستان‌نویسی هست با هزینهٔ پایین، که آقای ناصر ایرانی درس می‌دادند. در آن‌ها شرکت کردم، بعد شنیدم یک کلاس نمایش‌نامه‌نویسی هم گذاشته‌اند در تالار محراب. رفتم و آن‌جا به من گفتند این کلاس‌ها منحصر به نمایش‌نامه‌نویسی نمی‌شود، باید در کلاس بازیگری هم شرکت کنید. خیلی برایم سخت بود. ولی خب، مجبور بودم. بعدها متوجه شدیم که اصلاً تالار محراب، کانونی بوده برای این‌که کم‌کم تئاتر بانوان را از آقایان جدا کنند و با این هدف آمده بودند که تئاتری ایجاد کنند که در آن نویسنده و کارگردان و بازیگران و احتمالاً تماشاگران همگی خانم باشند! این‌ها را ما اول نمی‌دانستیم. و بعد که بچه‌ها فهمیدند خیلی‌هاشان رفتند. از استادان برجسته‌ای که بعداً دعوت شدند و بسیار بر من تأثیر گذاشتند، یکی خانم رویا تیموریان بود که وقتی از آن‌جا رفتند به مدرسهٔ هنر و ادبیات، من هم رفتم آن‌جا و با ایشان ادامه دادم. و می‌توانم بگویم که از مؤثرترین آدم‌هایی هستند که هم بر شخصیتم و هم بر کارم تأثیر خیلی زیادی گذاشتند و تا پایان عمرم مدیون‌شان خواهم بود. کم‌کم متوجه شدم که فعالیتم در بازیگری خیلی بیش‌تر است. ولی خودم را گول می‌زدم. می‌گفتم دارم بازی می‌کنم تا به نوشتن‌ام کمک کند. ولی کم‌کم علاقه‌مند شدم. فهمیدم که می‌توانم در کنکور شرکت کنم. سال ۶۴ دانشکدهٔ هنرهای زیبا تازه بعد از انقلاب فرهنگی شروع کرد به دانشجو گرفتن، و من ورودی سال ۶۵ هستم.

و آن ترس به‌تدریج ریخت.

بله، دیدم خیلی کمک می‌کند. به یک آدم بستهٔ خجالتیِ معذب کمک کرد که وارد اجتماع بشوم.

الان که این چیزها را می‌گویید، برای من مثل قصهٔ پریاست. با تصویری که از شما توی ذهنم دارم، کاملاً متفاوت است.

(با خنده) برای خودم هم عجیب است.

چون از همهٔ شخصیت‌هایی که بازی کردید، پرسونایی ساخته شده که ویژگی خیلی بارزش جسارت و اقتدار است. فکر می‌کردم با یکی از شخصیت‌های آن نمایش‌نامه‌ها مواجه می‌شوم. خودتان آگاه هستید که از کِی یک مدل بازی در شما شکل گرفت؟

نه، من هیچ‌وقت توجهی به‌اش نداشتم. در همان سال ۶۴ در همان کانون تئاتر بانوان در نمایشی بازی کردم به‌نام **کنیزک و بانو** که معمولاً آن را جزو تجربه‌های کاری خودم ذکر نمی‌کنم. چون شامل همان تجربه‌ها بود که صحبتش را کردیم. در سال ۶۵ از طرف خانم تیموریان معرفی شدم به آقای معارفی برای نمایش **حادثه در صبح پاییزی**. نمایشی بود که تولید مدرسهٔ هنر و ادبیات بود. یادم است تا روزهای آخر آقای معارفی مرا نصیحت می‌کردند که من چیزی در شما نمی‌بینم! (با خنده). آن کار بعداً اجرا شد ولی در آن من نقش یک دختر دهاتی خیلی خجالتی را بازی می‌کردم که بسیار شبیه خودم بود. بعداً متوجه شدم که خیلی دیده شده‌ام و به بازی‌ام توجه شده. به فعالیت‌هام ادامه دادم. خودم را به دانشکده محدود نمی‌کردم. سعی می‌کردم هر ترم حداقل یک کار خارج از دانشکده داشته باشم. بعد از **حادثه در صبح پاییزی**، **بازرس** را با مجید بهشتی کار کردم و بعد در **رویای یک شب تابستان** که متنش مال آقای چرم‌شیر بود ولی آقای نصرآبادی کارگردانی

عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کردند و بعد آقای فراهانی مرا دعوت کردند به نمایش **مریم و مرداویج**. بعد هم آقای رحمانیان کار مرا در **حادثه در صبح پاییزی** دیدند و گفتند کاری قرار است انجام دهند به‌نام **گلدان‌های شکستهٔ گلدانه‌خانم** که پنج نمایش‌نامهٔ آقای خلج را تبدیل کرده بودند به یک نمایش‌نامه، که کار فوق‌العاده‌ای بود و ما مدتی طولانی آن را تمرین کردیم و متأسفانه نشد که اجرا کنیم. آن کار که خوابید در دانشکده شنیدم که با گروه دیگری دارند **دایی‌وانیا** را کار می‌کنند و به من هم نقش مارینا را پیشنهاد کردند.

مارینا کدام نقش است؟

(با خنده) پیرزن!

الان یادم آمد. من همه‌اش فکرم رفته بود سراغ آن دو نقش زن اصلی. اجرای کلاسیک بود؟

نه، یک اجرای تجربی بود. تجربی نه البته در حد **آواز قو** یا **مرغ دریایی من**، ولی متن را کمی خلاصه‌تر کرده بودند و سعی کرده بود که کار معاصرتر باشد.

الان که از خانم تیموریان صحبت کردید، داشتم فکر می‌کردم که شاید او بوده که روی مدل بازی‌تان تأثیر مشخصی گذاشته. چون تا آن‌جا که یادم می‌آید، ایشان هم در بازی‌شان آن اغراق مخصوص تئاتری‌ها را ندارد. همیشه با میمیک کنترل‌شده و با صدا بازی می‌کند.

بله، خانم تیموریان تأکید خیلی زیادی داشتند بر متن‌های خارجی، و اصرار می‌کردند که ما تابلوهایی از نمایش‌نامه‌های خارجی را کار کنیم: مثلاً **مده‌آ**، **مرگ فروشنده**ی میلر، **خانهٔ برناردو آلبا**. و ما مدت‌ها این نمایش‌ها را کار می‌کردیم، و خیلی بحث می‌شد که یک کار فرنگی را به چه شکل باید بازی کرد. و من از ایشان یاد گرفتم که چه‌طور باید از اغراق دوری کرد. حتی یادم است برای بعضی از جملات متن که نحوهٔ بیانش می‌توانست غلط باشد، به ما تکلیف می‌دادند. این جمله را باید به‌نحوی ادا می‌کردیم که آهنگ پیدا نکند. گاهی آن جمله می‌شد سرتیتر یک جلسه.

نمونهٔ خیلی اغراق‌آمیز یک چنین تجربه‌ای پارسال توی نمایش اسم خودش را نشان داد. نمایشی که انگار قرار نیست بازیگر هیچ‌کدام از آن دیالوگ‌ها را تفسیر بکند. من این‌طور حس کردم.

البته آن‌موقع به این شکل نبود. کار **اسم** کمی فرق می‌کرد. خانم تیموریان تأکید داشتند که بیان ساده‌تر باشد و سعی کنیم با بیان یک جمله، بدون تأکید خاص، مفهوم را کامل ادا کنیم. بدون این‌که به‌اش آهنگ بدهیم و تأکیدی روی اجزای جمله بگذاریم. ولی توی نمایش **اسم** طوری بود که حس می‌کردیم کلام بی‌معنی‌ست. خودمان موقع روخوانی می‌خندیدیم. آن نمایش خیلی به نظرمان کمدی می‌آمد. البته خود فوسه بعدها گفته بود که این حس را نداشته، ولی به نظر من خیلی کمدی می‌آمد که این آدم‌ها این‌همه حرف‌های تکراری می‌زنند و انگار هیچ‌کس این جملات را نمی‌شنود.

چیزی که به نظر من این‌ها را به‌هم وصل می‌کند، یک نوع سنت بازی فرانسوی‌ست. مثلاً این نوع تکرار توی فیلم‌های گدار هست. بازیگر مثل مجسمه جملات را تکرار می‌کند و تماشاچی نمی‌داند چه‌کار باید بکند. صحنهٔ افتتاحیهٔ گذران زندگی دو تا آدم را نشان می‌دهد که پشت به ما نشسته‌اند و بدن‌شان هم اصلاً حرکت نمی‌کند. دیالوگ‌ها به‌شدت عاشقانه است، ولی هیچ ربطی به حرکات این‌ها ندارد. اصولاً توی فیلم‌های فرانسوی این سنت هست. من هر بار که بازی شما را می‌دیدم، دقیقاً شبیه این سنت بود. دربارهٔ تجربه‌های تله‌تئاترها بگویید.

فکر می‌کنم سال ۶۹ بود که آقای رحمانیان یک‌سری تله‌تئاتر ضبط کردند به‌نام **آلبوم خانوادگی**، که در دو قسمتش من بازی کردم. همان موقع نمایش **تهی‌دستان** را کار کردم. فکر می‌کنم اولین تله‌تئاتری که کمی مورد توجه قرار گرفت، نمایش **چراغ‌گاز** بود. آن‌موقع کسی تله‌تئاترها را نگاه نمی‌کرد. اما یادم هست که اعلام کردند به دلیل تقاضاهای فراوان تماشاگران، قسمت آخرش دوباره پخش می‌شود، که این کمی بی‌سابقه بود و نشان می‌داد که تئاتر تلویزیونی هم می‌تواند تماشاگر داشته باشد. خدا رحمت کند، خانم پروانه مژده کارگردان آن نمایش بودند. آن‌موقع انتخاب من برای آن نقش کمی ریسک بود. یادم است تعدادی بازیگر هم دعوت شدند و آمدند، ولی وقتی فهمیدند من قرار است نقش اول را بازی کنم، کار را رها می‌کردند و می‌رفتند. بعد خانم شیخی آمدند، و به‌شرطی آمدند که آن نقش مکمل کمی پررنگ‌تر بشود، که این کار انجام شد. بعد آقای فتحی آن کار را دیدند و مرا دعوت کردند برای

یادم است آقای شکیبایی سال‌ها پیش نقشی را در کنار خانم ژیلا سهرابی بازی کرده بود، سال‌ها بعد در یک‌بار برای همیشه با خانم معتمدآریا بازی کرد، بعد با نیکی کریمی، بعد با میترا حجار. یعنی او مدام دارد سن‌اش می‌رود بالا، و از آن‌ور زن‌هایی که نقش مقابل او را بازی می‌کنند، مدام سن‌شان دارد می‌آید پایین!

شاهدی برای بازپرسی.

نمایش‌های صحنه‌ای چی؟

از سال ۷۱ تئاتر وضعیت نابسامانی پیدا کرد. یک ریاست سلیقه‌ای در مرکز هنرهای نمایشی حاکم شده بود و گاهی با علائق شخصی تصمیم می‌گرفتند که کسی کار بکند و دیگری کار نکند. یادم است که حدود بیست تا متن بردم آن‌جا و رد شد. از اقتباس از آثار خارجی گرفته، تا متن‌های ایرانی. متن‌هایی که خیلی از آن‌ها بعدها اجرا شد، مثل **مصاحبه**، که به این دلیل رد شد که می‌گفتند پایانش مبهم است. یا **اطلسی‌های لگدمال‌شده**ی تنسی ویلیامز که آن هم رد شد. آن‌موقع تقریباً نمایشی توی تئاتر شهر اجرا نمی‌شد و من هم دیگر عملاً نتوانستم کار بکنم. در دورانی طولانی تئاتر رفت در حالت کما، و خیلی‌ها دور شدند از صحنه، و هنوز هم خیلی از آن‌ها دیگر فرصت برگشتن را پیدا نکرده‌اند. دیگر کاری نداشتم تا سال ۷۶ که توانستیم نمایش **مصاحبه** را اجرا کنیم.

توی این فاصله کار تلویزیونی دیگری هم بود؟

یک کاری هم بود از آقای نواب صفوی به‌نام **فراماسونری** که نقش کوچکی در آن بازی کردم. ولی همین تجربه‌ها کافی بود که بفهمم آدم نباید زیاد خودش را درگیر تلویزیون بکند. تلویزیون خیلی بی‌رحم است و بازیگر اگر بخواهد اکتفا بکند به آن، به‌شدت لطمه‌پذیر می‌شود.

قطعاً خیلی پیشنهادها را هم رد کرده‌اید.

بله.

خب، پروندهٔ کاری شما چیزی که درش خیلی خوب دیده می‌شود، انضباط انتخاب است.

خیلی مهمی هم نبود. خود خانم برومند را خیلی دوست داشتم و کارهاشان را هم دیده بودم و خوشم آمده بود.

آن دو قسمت تهران ۱۱ جزو بهترین قسمت‌های آن مجموعه بود. تعادلی که بین لحن جدی و لحن کمیک بود خیلی خوب بود. این ویژگی همهٔ بازی‌های شماست. نمی‌دانم چرا بقیه متوجه این نکته نمی‌شوند که در دل یک کار طنز هم می‌شود جدی بازی کرد، و اتفاقاً جدی‌بازی کردن باعث می‌شود موقعیت طنز تشدید بشود. کنتراست بین بازی خیلی جدی شما و بازی فانتزی جبلی توی آن قسمت خیلی جالب بود.

البته راهنمایی خانم برومند هم خیلی تأثیر داشت. و این را هم در نظر داشته باشیم که معمولاً در کارهای طنز، خانم‌ها کمی باید احتیاط بکنند و آقایان دست‌شان بازتر است.

می‌شود تشخیص داد که تأثیر کارگردان هم هست، ولی چون توی بازی شما تکرار شده، پیش‌تر جلب توجه می‌کند. البته این‌طور هم نیست که همه‌جا یکسان بازی کنید. مثلاً در نمایش اسم کاملاً اغراق‌آمیز بازی کردید، ولی باز هم متقاعدکننده بود. انگار همه‌جا هر انتخابی که کرده‌اید، به کار کمک کرده. واقعاً من نمی‌دانم چه‌جوری باید ازتان سؤال کنم! (با خنده) چه‌طوری این کارها را می‌کنید؟

(با خنده) من کار خاصی نمی‌کنم. خوشبختانه از سال‌ها پیش شروع کرده‌ام به تدریس، و واقعاً مقدار زیادی از چیزهایی که بلدم از بچه‌هایی یاد گرفته‌ام که به‌شان درس می‌دادم. بخش مهمی از آموزه‌های ما مصداق آن مثل معروف «ادب از که آموختی از بی‌ادبان» است. در طول دوران تحصیل فهمیدم که نداشتن عیب، یعنی حسن. این خیلی مهم است که اول عیب را بشناسیم و بدانیم عیب یک بازیگر چه می‌تواند باشد. ایست بد، اجرای بد، بیان بد، و غیره. و با حذف این‌ها خودبه‌خود کار تبدیل می‌شود به حسن. شاید لازم نباشد ما کار خیلی فوق‌العاده‌ای انجام سعی کردم این کار را بکنم. چون اگر بخواهیم فرمی از بازیگری را داشته باشیم و به‌اش وفادار بمانیم و آن را حفظ بکنیم، لازمه‌اش این است که گاهی بهای سنگینی بپردازیم. گاهی عده‌ای این بها را به شکل‌های دیگر می‌پردازند. مال من به این شکل بود که کم‌تر کار بکنم و خودم را درگیر بعضی کارها نکنم. اصلاً نمی‌خواهم بگویم دیگران اشتباه می‌کنند. بعضی از بازیگران در موقعیتی هستند که مجبورند. ولی به هر حال این‌ها عوارضی دارد که بعداً متوجه‌اش خواهند شد. من ترجیح دادم این عوارض را جلوتر متحمل بشوم تا بتوانم چیزی را حفظ کنم.

ولی حضورتان در سریال تهران ۱۱ خیلی تجربهٔ خوبی بود.

بله، من هم آن را دوست داشتم. حتی توی فیلم **الو الو**، **من جوجوام** و توی سریال **زی‌زی‌گولو** هم بازی کردم. نقش

عکس: عباس کوثری

بدهیم. بعضی‌ها فکر می‌کنند بازیگری فیل‌هوا کردن است. این‌طور نیست. کافی‌ست آدم این اشکالات را که ممکن است لطمهٔ بزرگ بزند به کار، حذف بکند.

یک نکتهٔ دیگر هم البته اعتماد به تماشاگر است. بخشی از تلاش بیش از حدی که بازیگرها نشان می‌دهند، برای این است که فکر می‌کنند تماشاگر نمی‌بیند. اغراق بازی‌شان را آن‌قدر می‌برند بالا تا تماشاگر بگیرد. حتی در اندازهٔ صدا. باز یکی از ویژگی‌های کار شما این است که نمی‌ترسید یواش حرف بزنید. بازیگر روی صحنهٔ تئاتر شاید فکر کند که اگر صداش را از یک حدی پایین‌تر بیاورد، تماشاگر نمی‌شنود. اما تماشاگر ساکت می‌شود که بشنود. بازیگر می‌تواند خودش را به او تحمیل کند.

بله درست است. اتفاقاً این بحثی‌ست که همیشه سر کلاس مطرح می‌کنم. خیلی نباید به این فکر بکنیم که تماشاگر چی می‌خواهد و دنبال آن‌ها حرکت بکنیم. تماشاچی باید به دنبال کار حرکت کند، و دنبال بازیگر. ما اگر مقیاسی داشته باشیم و ضوابطی داشته باشیم، او خودبه‌خود خودش را با این ضوابط هماهنگ می‌کند. البته اگر این ضوابط درست باشد. اما اگر بخواهیم زیادی بها بدهیم، بهای گزافی را می‌پردازیم که بعد هیچ‌وقت نمی‌شود آن را جبران کرد. و این خیلی پیش می‌آید. مثلاً توی کارهای کمدی. به محض این‌که بازیگران می‌فهمند که تماشاگر خوشش آمده، هی اغراق می‌کنند. زیاد بازی می‌کنند. متأسفانه بازیگرانی را می‌شناسم که بازیگران خیلی خوبی‌اند، ولی به این بخش کار زیاد اهمیت می‌دهند و این به بهای از دست‌رفتن بازی‌شان تمام می‌شود. این از صحبت‌هایی بود که آقای سمندریان مطرح می‌کرد. البته من هیچ‌وقت افتخار شاگردی ایشان را پیدا نکردم. ولی توی جلسات معدودی که با ایشان کلاس داشتم، می‌گفتند که باید تماشاگر را ترغیب کرد، مجذوب کرد، جذب کرد. به چه شکل؟ با ارائه‌دادن اطلاعات کم به تماشاگر، و کم‌کم سیرکردن او. نمایش‌نامه‌نویس این کار را در کار خودش انجام می‌دهد، کارگردان سعی می‌کند خط سیری توی کارش داشته باشد. اما بازیگر هم باید این کار را بکند. نباید عجله کند و همه‌چیز را همان اول ارائه بدهد.

بعد چیزی که از این بحث می‌آید بیرون، بحث دیده‌شدن است. یعنی تلاش برای دیده‌شدن، که از دلش بحث بازی‌دزدی هم مطرح می‌شود.

من زیاد راجع به این قضیه نمی‌توانم حرف بزنم. چون به‌نظرم خلاف بازیگری‌ست. همین چند وقت پیش توی مجلهٔ شما خواندم که کسی گفته بود در ایران بازیگران فکر می‌کنند وقتی دیگران بازی می‌کنند باید ساکت بنشینند و کاری انجام ندهند و این خیلی اشکال بزرگی‌ست. من این حرف را قبول دارم. ولی یادمان نرود که داریم یک کار قراردادی انجام می‌دهیم. حقیقت زندگی را روی صحنه اجرا نمی‌کنیم. تئاتر یک قرارداد است، همان‌طور که فیلم قرارداد است. منظورم این نیست که بازیگر روی صحنه حضور نداشته باشد. ولی نه این‌قدر که بخش مهمی از نمایش دیده نشود. شاید هم چون خودم بیش‌تر به نوشتن علاقه داشتم، وقتی بازی می‌کنم، در هر لحظه فکر می‌کنم که الان کدام بخش نمایش مهم است؟ الان کی باید دیده بشود و جملاتش شنیده بشود؟

یک سؤال پیش می‌آید. اگر احساس کنید که الان فوکوس روی بازیگر مقابل است، ولی او خوب بازی نمی‌کند، چی؟

کاریش نمی‌شود کرد. او حق خودش را دارد. اتفاقاً خوب است که این فرصت را به او بدهیم و باید داد، تا متوجه بشود که بازیش ضعیف است.

یعنی می‌گویید این مسئولیت کارگردان است، حتی اگر منجر بشود به این‌که نمایش سقوط کند.

ببینید، ما هر کدام‌مان سهمی داریم. من نمی‌توانم سهم دیگران را بر دوش بکشم. اگر دیالوگی توسط بازیگر دیگری گفته می‌شود، حتماً نویسنده منظوری داشته و حتماً کارگردان منظوری داشته از آن میزانسن.

درواقع باید یک‌جور اعتماد به‌وجود بیاید.

دقیقاً.

آخر می‌دانید، نه‌فقط در ایران، در تمام جهان، همیشه آن نوع بازی که دیده می‌شود، بیش‌تر تحسین می‌شود. مثلاً ببینید چه کسانی اسکار می‌گیرند. حتی معروف است که می‌گویند کسانی

که نقش عقب‌افتاده‌ها را بازی می‌کنند معمولاً اسکار می‌گیرند! ولی بازی زیرپوستی کم‌تر ستایش می‌شود.

اتفاقاً من زیاد با شما موافق نیستم. مثلاً بازی خانم گونینت پالترو توی **شکسپیر عاشق** بسیار بازی ساده و روان و صادقانه‌ای بود. حتی جولیا رابرتز توی **این براکوویچ**، یا چند شب پیش بازی هیلاری سوانک را در **پسرها گریه نمی‌کنند** می‌دیدم. بدون هیچ تأکیدی بازی می‌کرد. حتی روی تن صداش کار نکرده بود، فقط با کوتاه‌کردنِ مو داشت ارائهٔ نقش می‌کرد.

ولی خب برای من جالب است که شان پن برای رودخانهٔ وحشی اسکار می‌گیرد، و همان سال فیلم بیست‌ویک گرم هم هست. البته شان پن توی رودخانهٔ وحشی سقوط نمی‌کند، ولی بازی‌اش کلیشه‌ای‌ست. و حتی احساس می‌کنم آن‌قدر آدم فرهیخته‌ای‌ست که واکنشی که پس از گرفتن اسکار نشان می‌دهد، واکنش سردی‌ست. یعنی افتخار نمی‌کند که برای این فیلم اسکار گرفته. ولی او توی بیست‌ویک گرم دیده نمی‌شود، توی این فیلم، بنیچیو دل‌تورو نقش تهاجمی‌تری دارد و بیش‌تر دیده می‌شود.

اشاره‌تان کاملاً درست است. ولی من حس می‌کنم جایزه‌ای که مثلاً به رنه زل‌وگر داده‌اند، جایزه‌ای نیست که به‌طور ویژه برای یک فیلم خاص به بازیگر بدهند. برآیند مجموع بازی‌های آن بازیگر است در فیلم‌های مختلف. مثلاً جولیا رابرتز درواقع در پایان یک دورهٔ کاری این جایزه را می‌گیرد، شامل **عروسی بهترین دوستم** یا **خفتن با دشمن** و غیره. یعنی اعضای آکادمی متوجه شده‌اند که او در کارهای مختلف، متفاوت ظاهر شده. ممکن است در **این براکوویچ** کار شاقی نکرده باشد، ولی وقتی مجموع کارها را می‌گذارید کنار هم، متوجه می‌شوید که فوق‌العاده است.

برای انتخاب کار، ملاک‌تان متن است یا کارگردان؟

متن است.

یعنی حاضرید برای یک متن خوب، با کارگردان بی‌تجربه‌تر کار کنید؟

فکر می‌کنم می‌توانم با او کار کنم. هیچ‌وقت نمی‌شود پیش‌بینی کرد که کار اول چه‌طور می‌تواند از آب دربیاید. به هر حال متن برام خیلی مهم است.

از تجربهٔ من، ترانه... راضی بودید؟

خیلی زیاد. آن کار بسیار راحت بود. آقای صدرعاملی خیلی خوب با بازیگر کنار می‌آید. وقتی در مورد دیالوگ‌ها پیشنهادهایی دادم و ایشان پذیرفتند، خیلی خوشحال شدم.

توی آن کار جایزه گرفتید یا کاندیدا شدید؟

دیپلم افتخار گرفتم.

باعث شد که پیشنهادها بیش‌تر بشود؟

نه، هیچ تغییری در وضعیت من نداد. البته انتظارش را هم نداشتم.

خب، این از عجایب سینمای ایران است. یعنی هیچی هیچ معادله‌ای را تغییر نمی‌دهد.

من کاملاً شرایط سینمای ایران را می‌شناسم. الان بیش‌تر احساس می‌کنم به‌جای هنر، تبدیل شده به فن. بیش‌تر بحث تجارتی قضیه مهم است. البته به‌طور کلی صحبت نمی‌کنم. ما کارگردان‌های خیلی خوبی داریم که البته تعدادشان خیلی زیاد نیست. و تعدادی از آن‌ها هم علاقه دارند که با نابازیگر کار بکنند. که فکر می‌کنم حق دارند. سطح بازیگری سینمای ایران در حدی‌ست که من به هر کارگردانی حق می‌دهم با نابازیگر کار بکند، چون فرقی بین بازیگر و نابازیگر وجود ندارد.

از تجربهٔ نکراسوف راضی بودید؟

برای من تجربه‌ای بود مثل تجربه‌های دیگر. اوایل کمی تردید داشتم که نکند بازی در تله‌تئاترها آن‌قدر زیاد شده باشد که یک‌جور تکرار باشد. ولی در کل راضی بودم.

الان توی گفت‌وگو متوجه شدم که شما از یک‌نظر باید آدم خوشبختی باشید. چون کم‌تر تجربه‌ای کرده‌اید که ازش ناراضی باشید.

این خیلی من را خوشحال می‌کند.

با خیلی‌ها که صحبت می‌کنم، مدام می‌گوید این تجربه آن‌جوری که می‌خواستم نشد، آن یکی کار را اشتباه کردم بازی کردم و از این حرف‌ها.

نه، من واقعاً این شانس را داشته‌ام که از کاری که کرده‌ام پشیمان نشده‌ام. ممکن است کاری که کرده‌ام فقط یک‌بار بوده. ولی همان تجربه کمک کرده به کارهای بعدی.

یک ویژگی شاخص در کار شما این است که در مدیوم‌های مختلف خیلی خوب خودتان را تطبیق داده‌اید. مثلاً آن چیزی که به اسم بازی تئاتری معروف است از همین‌جا شکل می‌گیرد. بازیگر در صحنهٔ تئاتر در لانگ‌شات بازی می‌کند و وقتی می‌آید در سینما در کلوزآپ قرار می‌گیرد ولی او همان بازی را ارائه می‌دهد.

من هیچ‌وقت نفهمیدم. وقتی می‌پرسند فرق بازی سینمایی و بازی تئاتری چیست، به نظرم این سؤال بی‌معنی‌ست. همیشه گفته‌ام که همان‌طور که سالن‌های مختلفی در تئاتر داریم و ما باید اندازهٔ صدامان را با سالن تطبیق بدهیم، همین اتفاق در سینما هم می‌افتد. به همین راحتی. توی تلویزیون هم همین‌طور. شاید این برمی‌گردد به نگرش اشتباه به بازیگری. بازیگری این نیست که چیزی را به شکل مصنوعی با اغراق به تماشاگر ارائه بدهیم. به نظرم صداقت خیلی مهم است. هر چیزی را که حس می‌کنیم به همان اندازه باید نشان بدهیم. اگر ده درصد حس کردیم نباید چهل درصد نشان بدهیم. تماشاگر می‌فهمد داریم دروغ می‌گوییم.

وقتی صادقانه با نقش روبه‌رو بشوید، این باعث نمی‌شود نقش، وارد زندگی واقعی‌تان بشود؟

نه. فکر نمی‌کنم این‌طور باشد.

برخوردتان با بازیگری خیلی شگردی‌ست؟ وقتی نمایش تمام می‌شود، تمام شده؟

برای من بعضی اوقات این‌طوری‌ست. البته الان که داریم **آواز قو** را کار می‌کنیم، گاهی اوقات تا یکی‌دو ساعت بعد از نمایش با نقش درگیرم، تا کمی آرام بشوم. ولی به این معنی نیست که خودم را درگیر آن نقش کرده باشم. خود آن نمایش و قصه اگر روی من تأثیر بگذارد، طبیعتاً روی تماشاگر هم تأثیر می‌گذارد، چون من، هم دارم بازی می‌کنم و هم تماشا می‌کنم.

کارگردان‌های ما دو جورند. عده‌ای بازیگر را رها می‌کنند تا خودش کار بکند. درواقع آفرینش کار مال بازیگر است. اما رحمانیان جزءبه‌جزء به کار فکر کرده و آن را به بازیگر می‌دهد. و این‌جا دیگر وظیفهٔ بازیگر این است که آن را منطقی جلوه بدهد.

آیا بازیگر می‌تواند احساس‌ها را به شکل بسته‌بندی‌شده درون خودش نگه دارد، و آن وقتی که لازم است از آن‌ها استفاده کند؟

خب، ما دقیقاً همین کار را می‌کنیم.

این در تقابل قرار می‌گیرد با آن نوع بازیگری که می‌رود به درون نقش و دورانی را توی آن نقش می‌گذراند.

من تا حدی معتقدم که این حرف، حرف نابازیگرهاست و در ایران خیلی زیاد است. مثلاً می‌شنوم که کسی می‌خواسته نقش دیوانه بازی کند و رفته دیوانه‌خانه و آن‌ها را تماشا کرده. مگر می‌شود من بیست سال، سی سال زندگی کرده باشم و در اطرافم دیوانه ندیده باشم و به این‌ها نگاه نکرده باشم؟ حتماً الان باید نگاه کنم و در این فرصت کوتاه چیزی را از آن‌ها بگیرم و روی آن کار بکنم و تبدیلش کنم به یک کار اجرایی؟ فکر می‌کنم این غیرمنطقی‌ست. زندگی ما پر از این تجربه‌هاست. چه‌طور من این فرصت‌های عزیز را از دست بدهم و کار را به این شکل انجام بدهم.

شاید دلیل این‌که این نوع بازیگری در ایران رواج پیدا کرده، ناموفق‌بودنِ آن مدل در بعضی بازیگران دیگر است.

کدام مدل؟

همان مدلی که همه‌چیز را به شکل شگرد اجرا می‌کند. بازیگرانی داریم که خیلی شگردی بازی می‌کنند، ولی باورکردنی نیستند. تکنیکی یا غیرتکنیکی، مهم نتیجه است. وقتی بازی بازیگران تکنیکی را آدم باور نمی‌کند، شاید به این نتیجه برسد که بهتر است از روش غرق‌شدن در نقش استفاده کند.

کاملاً درست می‌گویید. خود تکنیک یعنی راه، روش. ما از این راه و روش باید استفاده کنیم که به حس برسیم، به یک نتیجه برسیم. اگر قرار باشد وسایلی را فراهم بکنیم ولی از آن استفاده نکنیم، خب کاری انجام نشده. متأسفانه الان این‌طور شده که عده‌ای می‌گویند ما تکنیکی بازی می‌کنیم و عدهٔ دیگری می‌گویند ما حسی بازی می‌کنیم. به نظرم این غلط است. تکنیک از حس جدا نیست. تکنیک روشی‌ست برای رسیدن به حس. البته همان‌طور که شما گفتید، راه‌های رسیدن به حس متفاوت است. این تکنیک‌ها می‌تواند متنوع باشد. یکی برای این‌که گریه‌اش بگیرد، پشت صحنه پیاز پوست می‌کند، یکی به خاطرهٔ مرگ پدرش فکر می‌کند، یکی به دعوا با همسرش فکر می‌کند...

ممکن است یکی صرفاً کاری با عضله‌های صورتش بکند که از چشمش اشک بیاید...

ولی این اشک‌آمدن باید منجر به این بشود که احساس ناراحتی بکند.

آن خاطرهٔ معروف لارنس الیویه و داستین هافمن سر دوندهٔ ماراتون هم هست دیگر، که الیویه گفته پسرم چرا این‌قدر به خودت زحمت می‌دهی!

البته تفاوت سنی این‌ها را هم درنظر بگیرید.

ولی جالب این است که وقتی فیلم را می‌بینیم، متوجه می‌شویم که نتیجه یکی‌ست. یعنی از دو راه مختلف هر دو به یک نتیجه رسیده‌اند.

و در مورد ویوین لی هم خیلی بحث شده که بعد از **اتوبوسی به‌نام هوس** کارش به بیمارستان روانی کشیده شده. ولی ویوین لی قبل از آن فیلم دچار این مشکلات بود. از همسرش جدا شده بود، دائم‌الخمر شده بود، افسرده بود، و این کار باعث شد بیماریش تشدید بشود. من فکر می‌کنم در کار بازیگری آن چیزی که اصل است، اول صداقت است. من نمی‌توانم ناراحت نباشم و بخواهم ناراحتی را بازی کنم. نمی‌شود خوشحالی را لااقل به شکل گذرا در خود به‌وجود نیاورم و آن را بازی کنم. ادایش را نمی‌شود درآورد. واضح خواهد بود که بازیگر دارد دروغ می‌گوید.

چه فیلم‌هایی بوده در سینمای معاصر که در زمینهٔ بازیگری شما را تحت تأثیر قرار داده.

خیلی چیزها بوده. همهٔ کارهای جولیا رابرتز. کارهای هالی هانتر، مثلاً در **پیانو**.

هالی هانتر هم از سد ملاک‌های زیبایی عبور کرد. این اتفاق در سینمای این دهه خیلی افتاد. مثلاً این‌که مریل استریپ هیچ دورهٔ فطرتی در بازیگریش به‌وجود نیامد خیلی جالب است. معمولاً بازیگران زن به مرز چهل سالگی که می‌رسیدند فید می‌شدند. همان‌طور که جین فاندا فید شد. خیلی سعی کرد خودش را جوان نشان بدهد ولی از یک جایی به بعد نشد.

این اشکالی‌ست که در بازیگری ما هم وجود دارد. یعنی همزمان با سن‌مان پیش نمی‌رویم. بازیگران ما هی سعی می‌کنند خودشان را جوان و شاداب و زیبا نگه دارند و بعد یک‌هو همه بازنشسته می‌شوند. نمونهٔ بارزش خانم افسانه بایگان است. اتفاق‌های بامزهٔ دیگری هم می‌افتد. مثلاً یادم است آقای شکیبایی سال‌ها پیش نقشی را در کنار خانم ژیلا سهرابی بازی کرده بود، سال‌ها بعد در **یک بار برای همیشه** با خانم معتمدآریا بازی کرد، بعد با نیکی کریمی، بعد با میترا حجار. یعنی او مدام دارد سن‌اش می‌رود بالا، و از آن‌ور زن‌هایی که نقش مقابل او را بازی می‌کنند، مدام سن‌شان دارد می‌آید پایین! مگر نمی‌شد به‌جای خانم حجار، خانم بایگان در مقابل ایشان بازی کند؟ هنوز هم با او همخوانی دارد.

جالب است که توی غرب حتی این مشکل را به‌طور منطقی حل می‌کنند. مثلاً کلارک گیبل فیلمی دارد به‌نام ناجورها **که در کنار مریلین مونرو بازی کرده. کلارک گیبل پیر است در کنار مریلین مونروی جوان. اسم فیلم هم از همین ناجوربودن می‌آید. نیامده‌اند کلارک گیبل را جوان کنند و شبیه بربادرفته بشود. این یک زوج ناجور است. ولی در ایران قضیه مثل «تصویر دوریان‌گری» است. مرد جوان مانده و زن‌ها مدام عوض می‌شوند.**

نمونهٔ دیگرش **زیبای آمریکایی**‌ست که این زوج ناجور نشان‌دهندهٔ پوچی آن رابطه است.

در مورد آواز قو صحبت کنید.

کارگردان‌های ما دو جورند. عده‌ای بازیگر را رها می‌کنند تا خودش کار بکند. در حد یک راهنمایی از دور بسنده می‌کنند. درواقع آفرینش کار مال بازیگر است. اما رحمانیان جزءبه‌جزء به کار فکر کرده و آن را به بازیگر می‌دهد. و این‌جا دیگر وظیفهٔ بازیگر این است که آن را منطقی جلوه بدهد. چیزی را که این‌قدر خط‌کشی شده است، تبدیلش بکند به روزمرگی. نقش من در کارهای رحمانیان این بوده.

شناختی که از شما دارد در این قضیه دخیل است؟

بله، الان وقتی به من حرکتی را می‌گوید، نمی‌پرسم چرا. فکر می‌کنم که برای چی دارد می‌گوید و حدس می‌زنم. وقتی می‌گوید این‌جا گریه نکن، به خودم می‌گویم حتماً منظوری دارد، و حتماً درست است. شک نمی‌کنم. فقط این سؤال می‌ماند که چرا. و چون دوست ندارند که توضیح بدهند، این وظیفهٔ من است که کشف کنم.

توضیح نمی‌دهند؟

نه، هیچ‌وقت توضیح نمی‌دهند.

چیزی که توی این کار مخاطره‌آمیز بود، کنتراست شدید میان بازی‌هاست. مثلاً اغراقی که سینا رازانی در بازی می‌کند، به‌نوعی اوایل کار پس‌زننده است. اما این سدی‌ست که تماشاگر باید ازش عبور کند. نکتهٔ دیگر این است که مردها در نمایش مضحک جلوه می‌کنند و زن بسیار عمیق است.

البته این چیزها توی خود نقش هست. **آواز قو** یک مونولوگ بلند است که توسط یک هنرپیشه بیان می‌شود، که البته در آن‌جا مرد است. تصور من این است که زن دوست دارد دنیای جدید بیافریند و عوامل بازدارنده‌ای وجود دارد که در این‌جا مردها هستند. و عملاً نمی‌تواند. ◀

فصلی از

آواز قوی آنتون چخوف

محمد رحمانیان

تماشاخانه‌ای در روسیهٔ شوروی در اواسط دههٔ ۱۹۳۰ المپیا، زن بازیگر الکلی و پریشانی‌ست که با نیکیتا، سوفلور سابق و مدیر فعلی سالن نمایش و آرکادی وردست جوان او از نمایش‌نامه‌های چخوف می‌گوید. بحثی دنباله‌دار و یکپارچه که به اغلب نمایش‌نامه‌های مهم چخوف سرک می‌کشد. این بخشی‌ست از میانه‌های این بحث دنباله‌دار.

نیکیتا: یک خط!

المپیا: چی؟

نیکیتا: فقط یک خط از نوشته‌های آقای چخوف نشونم بده که از روزهای بهتر گفته باشه...

المپیا: روزای بهتر...؟

نیکیتا: آره می‌دونم، اون سیزده سال قبل از این‌که بوی خوش انقلاب به مشامش برسه به دیار مرگ رفته، ولی... ولی... ولی مگه وظیفه‌ یه هنرمند این نیست که وقوع زلزله رو پیش‌بینی کنه؟

المپیا: هنرمند که اسب نیست رفیق... انقلابم که گزارش وضع هوا نیست... آدم آدمه و انقلابم انقلاب...

نیکیتا: شما یه نگاه به آثار پیش از انقلاب رفیق گورکی بندازین... پر از ایمان، پر از امید، پر از آرمان‌خواهی...

المپیا: سنگ گورکی رو به سینه نزن که تا بود روزنامه‌هاتون چپ و راست درازش می‌کردن... شرط می‌بندم حتی یه‌دونه از کاراشو جرأت ندارین درسته رو صحنه بیارین، همچین از سر و ته‌اش می‌زنین که...

نیکیتا: بده من!

المپیا: چی؟

نیکیتا: اون متنا رو بده من! خودم پیداش می‌کنم... (متن‌ها را از المپیا می‌گیرد و زیر و رو می‌کند.)

المپیا: ببینم... تو حالت خوبه؟

نیکیتا: (متن را ورق می‌زند.) سونیا خوشگل نیست، ولی برای یه پزشک شهرستانی به سن و سال اون... نه...

المپیا: یواش‌تر نیکیتوشکا، رنگ‌ات شده عینهو پرچم سرخ...

نیکیتا: (متنی دیگر را ورق می‌زند.) فردا این صنوبرا رو قطع می‌کنم، بعدم نوبتِ درخت افراس... اینم نه...

المپیا: هیچ معلوم هست دنبال چی می‌گردی پسر؟

نیکیتا: (متن دیگری را ورق می‌زند.) من بازم سقوط کردم. شیطان دوبار بر من چیره شد... (متن را به کناری می‌اندازد.) شیطان!

المپیا: محض رضای خدا نیکیتا... دست از این مسخره‌بازی...

نیکیتا: (ورق‌زدن متنی دیگر را آغاز کرده.) ایناهاش! پیداش کردم! نگفتم... نگفتم بالاخره... حالا تو هی بگو آدم اسب نیست... اگه اسب نیستَ پس این چیه؟

المپیا: (گیج) چی چیه؟

نیکیتا: آقای چخوف وقوع انقلابو پیش‌بینی کرده!

المپیا: نه‌بابا... کی؟

نیکیتا: این‌جاست! بخونم؟

المپیا: بخون...

نیکیتا: از زبان شخصی به‌نام تروفیموف نقل شده...

المپیا: تروفیموف باغ آلبالو...

نیکیتا: تروفیموف، دو نقطه. تمام روسیه باغ ماست. سرزمین روسیه وسیع است و زیبا، و هزاران‌جای قشنگ در آن است. حالا فکر کن آنیا، پدربزرگ، پدرپدربزرگ و همهٔ تبارت مالک باغ آلبالو، مالک دهقان‌ها و صاحب ارواح زندهٔ آن‌ها بودند... (به المپیا) این یعنی ردیه‌ای بر فئودالیسم!

المپیا: (مثل احمق‌ها تکرار می‌کند.) فئودالیسم!

نیکیتا: (می‌خواند.) درخت‌های آلبالو در خواب خود حوادث یکصد سال، دویست سال پیش را می‌بینند. ما عقب‌مانده‌ایم. ما حداقل دویست سال عقب افتاده‌ایم. ما هنوز چیزی به‌دست نیاورده‌ایم...

المپیا: لابد اینم یعنی پیش به‌سوی بورژوازی!

نیکیتا: حالا این‌جاشو گوش کن! (می‌خواند.) روح من همیشه و در هر لحظه‌ای شب و روز، از امید و آینده سرشار است. من روزهای خوشبختی و مسرّت را