بلکه به‌عنوان جوهر شخصیت روی صحنه احضار کند.

در اینجا نظریه‌ی میخائیل چخوف، بازیگر و نظریه‌پرداز روس، اهمیتی بنیادین می‌یابد. چخوف با طرح مفهوم «ژست روانی» بر آن بود که هر شخصیت دارای حرکتی بنیادی و فشرده است که تمام کیفیت روانی او را در خود متبلور می‌کند. این ژست، نه‌صرفاً یک حرکت بدنی، بلکه کلید ورود به جهان درونی شخصیت است. به‌بیان‌دیگر برای چخوف بازیگری در سطح تقلید روان‌شناختی متوقف نمی‌شود؛ بلکه بازیگر باید از طریق بدن، انرژی و فرم، جوهر شخصیت را بیافریند. در مورد فیودور، می‌توان ژست روانی او را در همان دست‌های مدام قاپنده یا در خنده‌های ولنگار و لکنت‌های ناگهانی‌اش یافت. با اندکی اغماض می‌توان مدعی شد، بازیگری که به این ژست‌ها دست یابد، درواقع به هسته‌ی مرکزی ایفای نقش فیودور دست یافته است.

ارجاع به تحلیل رضا سرور؛ با در نظر گرفتن این نکته‌ی بسیار حائز اهمیت که اجرای «برادران کارامازوف» در زمره‌ی رویکرد دراماتورژی غیرخطی قرار می‌گیرد، نه بازنمایی خطی و وفادار به پیرنگ، بلکه نوعی «تمرین-اجرا» که خود بر فرم رمان و چندصدایی بودن آن تأکید دارد. تماشاگر در طول نمایش شاهد جست‌وجوی بازیگران برای یافتن میزانسن‌ها و لحن‌هاست؛ گویی که تمرین ادامه یافته و به صحنه کشیده شده است و اتودهای بی‌پایان بازیگران، همه یادآور فرآیندی‌اند که حقیقت نهایی را به‌تعویق می‌اندازد.

در چنین بستری، بازی سجاد حمیدیان در نقش فیودور، جایگاهی ویژه می‌یابد. او دقیقاً همان‌گونه ظاهر می‌شود که رضا سرور توصیف کرده است؛ بازیگری سربه‌هوا، بداهه‌پرداز، مزاحم و شرور، که مدام در صحنه اتود می‌زند و حتی گاهی به صحنه‌هایی وارد می‌شود که نقشی در آن ندارد. لکنت‌ها، تپق‌ها و بداهه‌های او، نه ضعف که نشانه‌هایی تئاتریکال از جوهر فیودورند. همان‌گونه که پدر در ژمان مدام مزاحمت ایجاد می‌کند و تعادل خانواده را به‌هم‌می‌زند، بازی حمیدیان نیز ساختار اجرا را مختل می‌کند و فضایی آشفته و غیرقابل‌پیش‌بینی پدید می‌آورد.

اینجا همان نقطه‌ای است که نظریه‌ی چخوف به‌طورعینی بر صحنه تحقق می‌یابد. حمیدیان ژست روانی فیودور را - دست‌های قاپنده، بدن همیشه در کمین و خنده‌های شرارت‌بار - کشف و بدل به شالوده‌ی بازی خود کرده است. اما او این ژست را در چارچوب یک بازیگری رئالیستی محدود نمی‌کند؛ بلکه آن را از خلال بداهه‌پردازی‌های تمرینی و سربه‌هوایی عامدانه (و زیست شده!) به اجرا می‌آورد. این‌جا تماشاگر نه با یک «شخصیت تمام‌شده»، بلکه با فرآیند شکل‌گیری شخصیت روبه‌روست؛ با فیودوری که در هر لحظه دوباره زاده می‌شود. این رویکرد دقیقاً همان چیزی است که چخوف بر آن تأکید داشت؛ شخصیت همچون یک انرژی زنده که در بدن بازیگر جاری است و مدام در حال‌شدن است.

نتیجه‌ی این فرآیند ترکیبی شگفت‌انگیز است. ازیک‌سو ژمان داستایوفسکی با بدن‌مندی مضحک و شرارت‌آمیز فیودور به صحنه منتقل می‌شود؛ ازسوی‌دیگر، فرم «تمرین-اجرا» و نظریه‌ی ژست روانی چخوف دست‌به‌دست هم می‌دهند تا بازی حمیدیان از سطح بازنمایی فراتر رود و بدل به نوعی استعاره‌ی زنده از ابتذال، آزادی و آشوب شود. او فیودور را نه‌تنها بازی می‌کند، بلکه «احضار» می‌کند؛ احضاری که تماشاگر را میان انزجار و شیفتگی، معلق نگه می‌دارد.

ازاین‌منظر اجرای حمیدیان نمونه‌ای نادر از هم‌نشینی سه قلمروست؛ ادبیات داستایوفسکی، نظریه‌ی چخوف و فرمی که بررسی جداگانه می‌طلبد، در تئاتر معاصر ایران بسیار موردتوجه قرار گرفته است. فیودورِ ژمان که در مرز کمیک و تراژیک ایستاده، در بدن حمیدیان دوباره جان می‌گیرد؛ نه به‌مثابه یک پدر فاسد، بلکه به‌عنوان نمادیک وضعیت وجودی. بدین‌سان می‌توان گفت، بازی حمیدیان تحقق همان پلی است که میان گذشته و حال، میان نظریه و اجرا و میان ادبیات و بدن بازیگر برقرار می‌شود. به‌همین‌واسطه، ارائه‌ی قابل‌توجه این اجراگر-نقاش! نمونه‌ی ارزشمندی از ساختن نقش فرآیندمحور روی صحنه است و شایسته‌ی تقدیر.

حالت محتمل رخ می‌داد و تخطی‌ناپذیر به‌نظر می‌رسید. تقلیل رمان‌های داستایوفسکی به رمان جنایی هم نوعی تفریط بود و هنوز زمان لازم بود تا کسی مانند «باختین» با نظریه «رمان چند صدایی» تعادلی را میان این افراط و تفریط پدید آورد.

پس از باختین، «تزوتان تودوروف»، یکی از دقیق‌ترین تفسیرها را از شیوه کار داستایوفسکی و فرم آثار او ارائه داد. تودوروف در مقاله‌ای درباره یادداشت‌های زیرزمینی و برادران کارامازوف، با برقراری تعادل میان دو رویکرد پیشین، به نکته‌ای اساسی اشاره کرده است. آن نکته این است که گرچه به‌لحاظ شکل می‌توان آثار داستایوفسکی را در دسته رمان‌های جنایی قرار داد، اما برخلاف آثار مشابه این ژانر، انجام قتل و جنایت صرفاً به‌دلیل انگیزه‌های پست شخصی (کسب پول، انتقام‌گیری، شهوت‌رانی و...) صورت نمی‌گیرد، بلکه در سطحی والاتر، این تضاد میان ایده‌ها و آرای فلسفی هستند که رانه اصلی انجام قتل و جنایت می‌شوند. مثلاً اگرچه راسکولنیکوف فقیر است و به پول نیاز دارد، اما قتل پیرزن رباخوار تنها برای کسب پول نیست. راسکولنیکوف برای انجام قتل، دلایل فلسفی خود را دارد؛ دلایلی که به‌شدت با ایده‌های جاری در جامعه در تعارض هستند، بنابراین چنانکه در رمان می‌بینیم ایده‌های پیچیده فلسفی راسکولنیکوف، رانه اصلی قتل است. در رمان «برادران کارامازوف» این تضادهای فلسفی شکل حادتری به خود می‌گیرند. چنانچه می‌بینیم نظریات فلسفی ایوان کارامازوف الهام‌بخش و عامل محرک اصلی است.

داستان غایب و حاضر نمایش

نقطه اتصال اجرای نمایش «برادران کارامازوف» و رمان داستایوفسکی از جایی آغاز می‌شود که ما دریابیم در هر رمان جنایی عملاً دو داستان وجود دارد؛ یکی داستان «غایب» که درواقع همان صحنه اصلی قتل است و زمان وقوع‌اش پیش از داستان دومی است که با ورود کارآگاه آغاز می‌شود و تودوروف آن را داستان «حاضر» می‌نامد، در داستان حاضر ما شاهد روندی هستیم که در آن کارآگاه می‌کوشد با جمع‌آوری سرنخ‌ها و شواهد، داستان غایب را بازسازی کند. به‌عبارت‌دیگر در داستان حاضر کارآگاه و خواننده، با آزمون و خطای مکرر، با تدقیق و بازآفرینی مداوم صحنه قتل، به کشف حقیقت جنایت می‌رسند. معمولاً چنین است که در فصل آخر هر رمان پلیسی، کارآگاه، عاقبت با دستیابی به میزانسن نهایی قتل، هویت قاتل را آشکار می‌سازد. از دید من، همین فرآیند در تمرین تئاتر وجود دارد؛ در ابتدا میزانسن غایبی کار «غایب» است و کارگردان و بازیگران نمایش می‌کوشند تا با اتودهای مداوم و مختلف خویش، با ایجاد تغییر در حرکات، ژست‌ها و لحن بیان خویش، میزانسن غایبی و قانع‌کننده‌ای را بیابند. در برخی صحنه‌ها میزانسن نهایی به‌راحتی پیدا می‌شود اما گاهی هم برای یافتن میزانسن غایبی هفته‌های متوالی بی‌هیچ دستاوردی سپری می‌شود، در چنین مواقعی بازیگران به استیصال محض می‌رسند و تمرین به کلافی سردرگم و لاینحل بدل می‌شود، اما هرکسی که تجربه حضور در تمرین‌های تئاتر را دارد به خوبی می‌داند که عاقبت لحظه‌ای فرا می‌رسد که بر اثر یک حرکت غیرمنتظره، با یک تغییر کوچک در لحن یا جای ایستادن، ناگهان معمای صحنه حل می‌شود، ناگهان بارقه نبوغ می‌درخشد و میزانسن غایبی صحنه به‌شکلی قانع‌کننده آشکار می‌شود و این درست مانند لحظه‌ای است که هولمز یا پوآرو بر اثر شنیدن یک جمله یا دیدن یک حرکت اتفاقی، به‌شکلی نبوغ‌آسا به حقیقت ماجرا، یا به کشف راز صحنه غایب قتل دست می‌یابند. در تئاتر این روال برای تک‌تک صحنه‌ها و بعد برای کلیت نمایش، رخ می‌دهد و میزانسن غایب و غایی صحنه به‌تدریج پدیدار می‌شود.

بود و نبود حقیقت / میزانسن غایی

این توازی میان فرم جنایی و تمرین تئاتر، سابقه‌ای دراز دارد، اما به‌گمان من «ژان ژنه» یکی از شاخص‌ترین نمایشنامه‌نویسانی است که به این توازی و همنشینی اشاره کرده است.

در نمایش «کلفت‌ها»، سولانژ و کلر مشغول تمرین نمایش قتل مادام هستند. آنها با دقت دیالوگ‌هایشان را تمرین می‌کنند، محل قرارگیری‌شان در صحنه را تعیین می‌کنند، اسباب و وسایل صحنه، لباس‌ها، فنجان‌های زهرآلود و... را آماده می‌سازند، اما در اجرای نهایی شکست می‌خورند، اکسسوار صحنه به آنها خیانت می‌کند و رازشان برملا می‌شود. ژنه در ایجاد استعاره مرگ‌آسای تمرین تئاتر بی‌بدیل است و در آثار او توازی تمرین تئاتر و فرم جنایی به اوج خود می‌رسد. او بعداً همین استعاره را به‌شکلی متعالی در نمایشنامه «سیاهان» به‌کار می‌برد. در آنجا با نوعی تمرین آیینی قتل و بازنمایی تئاتریکال آن روبه‌رو هستیم.

البته در اینجا رویکرد گروه‌های نمایشی هم مهم است. در تئاتر مرسوم و قراردادی، این انگاره وجود دارد که حقیقت/میزانسن غایی به‌شکلی مجزا وجود دارد و قابل دستیابی است و گروه بازیگران پس از طی دوره‌ای مشخص از تمرین، آماده اجرای نمایش می‌شوند. اما در تئاتر تجربی این انگاره مستولی است که حقیقت/میزانسن غایی وجود ندارد و تمرین یک فرآیند دائمی است، چنانکه میل به کشف حقیقت هم امری دائمی و پایان‌ناپذیر است، در این رویکرد نه حقیقت غایی، بلکه فرآیند کشف حقیقت و میل به آن مهم است، به‌همین‌خاطر برای برخی از کارگردانان تئاتر تجربی، تمرین مهم‌تر از اجراست؛ برای آنها اجرای غایی وجود ندارد یا در اصطلاح امروزی، همواره با «تمرین-اجرا» مواجه هستیم.

شکل‌گیری تدریجی شخصیت بر صحنه

نمایش «برادران کارامازوف» نوعی «تمرین-اجرا» است، که در آن همین تلاش برای بازسازی میزانسن غایب صورت می‌گیرد. از همان ابتدا که تماشاگران وارد سالن نمایش می‌شوند، نورهای جایگاه تماشاگران روشن است و تا انتهای نمایش هم روشن می‌ماند؛ گویی که واقعاً به سالن تمرین وارد شده‌ایم. بازیگران با لباس تمرین حضور دارند و مشغول تمرین بیان و بدن هستند، یک لباس‌آویز وجود دارد که بازیگران لباس‌هایشان را از آن برمی‌دارند. هنگام اجرای یک صحنه، سایر بازیگران در اطراف صحنه بر صندلی‌های‌شان نشسته‌اند. از همان اولین صحنه‌ها، بازیگران در تلاش برای یافتن بهترین لحن بیان و موقعیت صحنه‌ای خویش هستند، گاهی در یک صحنه آنها اتودهای متفاوتی را انجام می‌دهند، مثلاً در صحنه‌ای که ایوان مشغول توضیح‌دادن مقاله خویش برای پدر زوسیماست، او ژست‌های متفاوتی را به خود می‌گیرد. کدام ژست، کدام لحن برای بیان مطلب مناسب است؟ او در حالات گوناگونی فرو می‌رود و عاقبت یکی را در انتها می‌یابد.

درواقع ما همان‌گونه که در تمرین تئاتر مرسوم است فرآیند تدریجی شکل‌گیری شخصیت را بر صحنه می‌بینیم. میلاد شجره (در نقش ایوان) در تمام صحنه‌های خود میل برای یافتن میزانسن غایی را دارد. در صحنه‌ای دیگر، بازیگر نقش دیمیتری همزمان با بیان گفتارهای خویش دائماً ژست‌های متفاوتی به خود می‌گیرد. او با کلافگی مشهود و نارضایتی آشکار، از ژستی به ژست دیگر فرو می‌رود، آنها را یکایک می‌آزماید، اما هیچ‌یک را اقناع‌کننده نمی‌یابد. آیا این نزدیک‌ترین تفسیر فیزیکی از شخصیت دیمیتری در رمان نیست که در هیچ وضعیتی آرامش نمی‌یابد و در آشفتگی دائمی به‌سر می‌برد؟

رضا سرور:

در تئاتر تجربی این انگاره مستولی است که‌حقیقت/میزانسن غایی وجود ندارد و تمرین یک فرآیند دائمی است، چنانکه میل به کشف حقیقت هم امری دائمی و پایان‌ناپذیر است، در این رویکرد نه حقیقت غایی، بلکه فرآیند کشف حقیقت و میل به آن مهم است، به‌همین‌خاطر برای برخی از کارگردانان تئاتر تجربی، تمرین مهم‌تر از اجراست؛ برای آنها اجرای غایی وجود ندارد یا در اصطلاح امروزی، همواره با «تمرین-اجرا» مواجه هستیم

اتودهای تمرینی برای میزانسن غایی

حامد رسولی، بازیگر متبحری است که در پی بازنمایی واقع‌گرایانه نقش نیست، او آنچه در فحوای شخصیت دیمیتری است را به‌صورتی فرمال، در فشرده‌ترین شکل، بازنمایی می‌کند. بی‌سرانجامی اتودهای او برای تکوین شخصیت دیمیتری، در اصل، همان جوهره نقش اوست. سجاد حمیدیان نیز در بازنمایی نقش پدر دائما در حال اتود است، او از آن‌دست بازیگران سرکشی است که در هر تمرینی می‌توان سراغ گرفت. بازیگری که با بداهه‌پردازی به‌دنبال یافتن نقش خویش است و از شرارت نقش خویش متعجب شده است. او بازیگر سربه‌هوایی است که وارد صحنه‌هایی می‌شود که در آن نقشی ندارد و با تذکر منشی صحنه بیرون می‌رود. او همانقدر مزاحم تمرین است که پدر در رمان ایجاد مزاحمت می‌کند. لکنت‌ها و تپق‌های او در صحنه، نه نقطه‌ضعف، بلکه طبیعی‌ترین و رساترین نشانگان تئاتری آن پدر می‌خواره رمان است.

در تمرین تئاتر، امری معمول است که بازیگران برای دستیابی به یک میزانسن یا بیان صحیح یک قطعه، اتودهایی را به‌شکل آزادانه انجام دهد تا از میان آنها عاقبت به میزانسن غایی دست یابند. همچنین گاهی برای تمرین بیان قطعه‌ای کلاسیک، بازیگران آوازهای عامیانه یا ترانه‌های عامه‌پسند می‌خوانند. این آوازها ممکن است در بدو امر مبتذل یا بی‌ربط به‌نظر آیند، اما بازیگران حرفه‌ای می‌دانند بدون آن اتودها، بدون آن تمرین‌های آوازی، دستیابی به لحن قطعات والا امکان‌ناپذیر است. کارگردان نمایش «برادران کارامازوف» حداقل در دو صحنه این تمرین‌های آوازی را جایگزین قطعات اصلی می‌کند تا وجه تمرینی نمایش را برجسته‌تر سازد.

همچنین در طول تمرین گاهی دراماتورژ برای توضیح یک کنش، از نظریه‌ای فلسفی یا اجتماعی کمک می‌گیرد تا معنای کنش را به‌شکلی ملموس‌تر برای کارگردان یا بازیگران توضیح دهد. بنابراین در نمایشی که براساس یکی از فلسفی‌ترین رمان‌های تاریخ ادبیات است، طبیعی به‌نظر می‌رسد که در طول تمرین‌ها، نظریات فلسفی و هنری زیادی مطرح شده باشد. در انتهای قسمت اول نمایش «برادران کارامازوف»، ما یکی از این نظریات فلسفی معاصر را که جایگزین مباحث فلسفی قرن نوزدهمیِ رمان شده را می‌شنویم.

وجوه معطوف به آزادی

تمام موارد فوق نمونه‌هایی است از اینکه گروه نمایش آقای خیل‌نژاد، به اجرای خویش به‌عنوان یک تمرین-اجرا می‌نگرد و در لحظات مختلف اجرای خویش بر آن تأکید دارند. اگر به اجراهای غیررسمی چندسال اخیر بنگرید، می‌بینید که این شیوه از اجرا به فرمی محبوب بدل شده است. به‌گمانم امروزه دلیل اقبال گسترده به این شکل از اجرا، فقط به‌دلیل شکل‌های اجرایی و تئاتریکال آن نیست، بلکه به‌خاطر وجوه معطوف به آزادی در آن است. زیرا در تمرین همواره این آزادی وجود دارد که درصورت عدم‌دستیابی به نتایج دلخواه بتوانیم از نو شروع کنیم، مسیر دیگری را بپیماییم، به ایده‌های نو میدان بدهیم، در تمرین همواره امکان اصلاح، بازگشت و احتراز از نتایج ناگوار و جایگزینی آن با ایده‌های نوین میسر است، هیچ‌چیز صلب و از پیش تعیین‌شده نیست.

درواقع همواره امکان طغیان در برابر مواضع و کنش‌های صلب پیشین وجود دارد. این آزادی در ذات تمرین نهفته است. برگزیدن این رویکرد برای اجرا در جامعه امروز نشان از میل به آزادی دارد. این نوعی دراماتورژی معطوف به آزادی است که همواره امکان شروع مجدد را برای خود محفوظ می‌دارد. این فرم از دراماتورژی و رویکرد کارگردان نمایش به آن، برای من از مهم‌ترین وجوه این اجرا بود.

نمایش خانگی

جای خالی سیاست در پلتفرم‌ها

ابراهیم عمران
روزنامه‌نگار

بازار پلتفرم‌ها داغ است. هفته‌ای نیست که کار جدید بیرون ندهند یا اینکه خبر اثر تازه‌ای را اعلام نکنند. در همه آثاری که طی این چندسال تولد پلتفرم‌ها پخش شد که باعث پیشی‌گرفتن آنها از تلویزیون شد؛ همه موارد مبتلابه جامعه در آن بود. از فقر و نداری، ثروت و دارایی، خیانت، مواد، الکل و موردی نبود که جامعه آن را ببیند و در این مجموعه‌ها شاهد بصری آن نباشد. ولی نکته‌ای و موردی کم بود و به‌طریق‌اولی اصولاً وجود نداشت و آن هم نگره سیاسی در این آثار بود.

در جامعه‌ای که به اذعان بیشتر تحلیلگران و جامعه‌شناسان به‌شدت سیاسی است، نبود این آیینه در آثار پخش‌شده جای پرسش فراوان دارد. هرچه به ذهن فشار می‌آورم مجموعه‌هایی که دیده‌ام در کدامین یک از مضامین متقن سیاسی وجود داشت، ره به جایی نمی‌برم. البته گویا یکی، دو مجموعه که من ندیده‌ام مانند «آقازاده»، شاید گریزی زده باشند. ولی به‌حتم آن‌سان که در فیلم‌ها و مجموعه‌های خارجی شاهدش هستیم، چنین واگویه‌های عریانی به تصویر درنمی‌آید. جالب است در جامعه‌ای که همه مسائل به سیاست داخلی و خارجی ارتباط پیدا می‌کند، هیچ مابه‌ازایی از آن در این کارها نیست.

در سپهر سیاسی کشور، گروه‌های مرجعی وجود دارند و این دسته‌ها، دست‌کم برای طیفی از جامعه شناخته‌شده‌اند و این گروه‌ها هیچ نمود بیرونی‌ای در آثار پلتفرم‌ها ندارند. بحث فیلم سیاسی یا مجموعه سیاسی ساختن نیست، لزوماً این مقال. آنچه مهم می‌نماید، جایگاه انگاره سیاسی در این مجموعه‌هاست. هرچند شاید انتظار بی‌جایی باشد که چنین بیاندیشیم.

در سینما و تلویزیونی که از نام‌بردن و نشان‌دادن واقعی روزنامه‌های رسمی پرهیز می‌کند و به‌جای نشان‌دادن لوگوی اصلی روزنامه‌ها از عناوین جایگزین استفاده می‌کند؛ این توقع بجایی نیست! آن‌سان که روزنامه شرق می‌شود «غرب» و کیهان می‌شود «جهان»، نمی‌توان انتظاری در این حد داشت. ولی نشان‌دادن دلبستگی‌ها و سمپات‌بودن در امر سیاسی در این پلتفرم‌ها این نگره را تقویت می‌نماید که چنین بریز و بپاش‌هایی فقط تا جایی مجاز است که به وادی سیاست و عریانی آن نرسد.

به‌راستی ایرادش چیست در این مجموعه‌ها گریزی به سیاست به‌معنای واقعی آن زده شود. سازوکار شناخت امر سیاسی در قصه روایت شود. الزماً نه آنطور که دسته و گروه خاصی می‌پسندند. می‌توان امر سیاسی را با روایتی بی‌طرفانه در قصه‌ها جای داد. گروه‌های مرجع و نامدار سیاست را دست‌کم به‌شکلی به تصویر درآورد که لمس آن در جامعه مشهود باشد. چه پیش می‌آید مخاطب در قصه و روایتی، نامی از طیف‌های مختلف سیاسی با همه اختلاف‌نظرهایشان بشنود یا اینکه سمپات‌های آنان را بشناسد و اینکه نام بزرگان این عرصه را فارغ از هرگونه پیش‌داوری در آثار ببیند. اینجاست که به ابتدای نوشته می‌رسیم و نبود این نگره را بیشتر حس می‌کنیم. شاید نویسندگان و فیلمنامه‌نویسان هم کوتاهی کرده‌اند.

شاید آنطوری که باید، نخواسته‌اند وارد شوند و مهم‌تر از همه، تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذارانی که این دغدغه را ندارند و سری که درد نمی‌کند را دستمال نبسته‌اند! هرچه هست، جای نگاه سیاسی با اشاره مستقیم و نه خیالی در این آثار خالی است. ما انتظار ساخت سریالی چون «سرگذشت ندیمه» یا «وراثت» را نداریم از این دوستان، ولی کم‌کم‌اش تلنگری وارد شود که سیاست هم در این مملکت وجود دارد، بسان سایر موارد مطروحه بد نیست. امر سیاسی و نشان‌دادن ملزومات آن به اندازه فقر، دارایی، مواد مخدر، خیانت، افیون، الکل و کلاهبرداری مهم است؛ چه که شاید علت‌العلل همه این موارد سیاست و بماهو سیاست باشد...