شهر فرشتگان از یک سو قلمروی آگاهی وحقیقت را در گفت وگوی جغرافیای زمانی متفاوت دردو سطح از وجود دنبال می کند و از سوی دیگر ازدریچه عشق، گفت وگوی «خود» و «خود دیگر» را باعبور از محبس زمان نشان می دهد

اما اگر بن مایه ی زمان، عشق و مرگ در پیوندپرسوناژیک قهرمان زن و مرد مضمون اصلی روایت است، فرود فرشته ی مرگ یادآور داستان دیگری از«هبوط» است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

از «خود» (self) به «خود دیگر»(other self) و عبور از مرز کالبد فردمحور. عشق باتوجه به خصلت «دگرگرای خویش» (دگرپذیری:جنسیت، قومیت، طبقه و...) عبور از مرز «خود» (self)است. بدین ترتیب زمینی‌ترین خصلت «انسانی»رودرروی محتوم‌ترین مفهوم فرازمینی و فرا انسانی‌قرار می‌گیرد: دیوار زمان و تصادم چاره‌ناپذیر مرگ.در اینجاست که روایت در «شهر فرشتگان» معنای‌پنهان و نهان خویش را آشکار می‌سازد. چارچوب‌اندیشگی و فرهنگی (پارادایم) که آثار غربی در آن‌پدید می آیند، با جست‌وجوی «فردیت» در پی‌شکست هر مفهوم «متصلبی» است و از این روی دراین چشم‌انداز هیچ هماورد و نیرویی بایسته‌تر ازستیز با زمان و جغرافیای منسدد آن نیست.

در «شهر فرشتگان» آغاز اتفاق (event) وخویشکاری (function) عاشقانه برآمده از آن نه درزمین که در جغرافیای متافیزیکی فراسوی آن رخ‌می‌دهد. فرشته‌ی مرگ (سَدَ) دل به پزشک جوان(مگی) می‌بازد. عشق نه تنها نظم اجتماعی که نظم‌کیهانی را برهم می‌زند. در «شهر فرشتگان» عشق وپدیده‌ی متافیزیک توأمان مطرح می‌شوند. ویژگی‌دیونیزی عشق محدوده‌ها و مرزهای درون‌گرا وشکل‌گرایانه را پشت سر می‌نهد و حضور (و هویتی) کیهانی (و فرامرزگرایانه) را آشکار می‌سازد. درست‌در همین‌جاست که این واقعیت نه‌تنها منجر به‌هبوط و گذر از مرزهای جغرافیای منسدد و تداخل‌زمان‌های ناهمخوان مرگ و زندگی می‌شود که به‌دلیل وجهه‌ی دیونیزیک خویش عشق از مرحله‌ی‌روحانی به مرحله‌ی جسمانی تبدیل می‌شود. زیرا درعشق دیونیزیک برخلاف عشق گنوستیک که حرکت‌از زمین به آسمان و از قلت به سوی وحدت است،حرکت و چینش خویشکاری‌های روایی قهرمان از آسمان به سمت زمین است. در این چشم‌انداز عبوراز «خود» به سمت «دیگری »به معنی‌کفایت‌ناپذیری و خودنابسندگی در نفس (self) و تن(body) همزمان و توامان است. از این روی است که‌در سفر قهرمان به قول لیمینگ و کمبل سویه‌ی‌دیگر نیمه‌ی جدامانده‌ای برای درک کامل نفس‌است و اسکیزوفرنی سفر ـ به قول کمبل ـ درواروونه‌خوانی متن‌های سفر فرد شورش‌گری بر علیه‌نرم‌های منطق معمول جامعه است. منظرفردگرایانه‌ای

جغرافیای عشق و تابوی زمان

علیرضا حسن‌زاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در فیلم شهر فرشتگان دو مفهوم عشق، و دیگری[فضای دیگر] (تابوی گذر از جغرافیای منسدد) درسه فصل جدایی، وصل، و جدایی رخ برمی‌کند. این‌دو مفهوم در قالب گفت‌وگویی روی می‌دهد که به‌تداخل دو متن از جغرافیایی بعید می‌انجامد. آنچه دراین میان از تصلب جغرافیای منسدد می‌گذرد، و آن‌را حتی درهم می‌شکند، مفهوم میان متنی «عشق»است. پیشتر نیز انگاره و ایده‌ی ساختارزدا وشالوده‌شکن «عشق» مورد اشاره قرار گرفته است. **اوکتاویو پاز** در دیالکتیک تنهایی سه عنصر را درشکست تصلب پرتوان می‌یابد؛ عشق، شعر و آیین.این در حالی است که نیرومندترین عنصر متصلب‌یعنی زمان با پیوستن به مفهوم قاطع مرگ، نیرویی‌شکست‌ناپذیر را در جغرافیای دو قلمروی ناهمگون- هستی و نیستی - پدیدار می‌کند، در نقطه‌ی‌مقابل این نیروی سهمگین، «انسان» ایستاده است‌با سفری گیل‌گمش‌وار که در عبور از زمان، جاودانگی‌و جوانی را می‌جوید. شاید همان‌گونه که الیاده‌می‌پندارد چاره‌پذیری گذر زمان سپنجی که درحلقه‌های پیری و فرسودگی به مرگ می‌پیوندند، باخلق مفهوم زمان اسطوره‌ای از سوی انسان توأم شدو زمان اسطوره‌ای در آفرینش نوبه نوی جهان - به‌قول پاز: اکنون ابدی - انسان را از غم زوال رهانید.ظهور متن‌های تازه‌ای که در آن قهرمان به پذیره‌ی‌مرگ می‌شتابد، از سرشت همارگی مفهوم جاودانگی‌و کوشش در نامیرایی حکایت دارد. بن‌مایه‌ی گذر ازدیوار زمان و پشت سر نهادن مرگ، مضمونی‌فرادوره‌ای است. از این روی گریز از مرگ وجست‌وجوی «جاودانگی» یک وضعیت بشری به‌شمار می‌آید. «فراانسان» نیچه‌ای که از مرزهامی‌گذرد، و حصار «بایدها» را در جغرافیای‌ارزش‌های اجتماعی فرومی‌شکند، در بستر خصلت‌مرزناگرا و مرزکوب خویش می‌کوشد تا از دیوار زمان‌نیز بگذرد. **میلان کوندرا** در رفتار مردان و زنان‌روایت خویش داستان جاودانگی، در نامه‌هایی که به‌هم نوشته می‌آیند، و درآیند و روند هر کنش آنان،عطش جاودانه شدن را بازمی‌یابد.

اما «انسان» چگونه از مفهوم متصلب «زمان»می‌گذرد؟ **باختین** از کارناوال سخن می‌گوید و پاز ازشعر، عشق و آیین. شورش بر علیه ساختار مستبد ونامنعطف زمان در یک رخساره‌ی خویش با «عشق»ظاهر می‌شود. سفر

متافیزیک‌شنیده می‌شود، اما این دیالوگ چندان بر خط روایی ومضمونی دیگران اثر نمی‌نهد. در شهر فرشتگان‌برخلاف «دیگران» حرکت از «خود» به سمت «خوددیگر» با ظهور عشق، پس راندن ترس و پشت سرنهادن مرز عجین می‌گردد. سفر از «خود» تنها راه‌همزیستی با «دیگری» است. سفر مفهوم قلمروی‌تابو (جغرافیای دیگر) را پس می‌راند. شهر فرشتگان‌از سوی دیگر، با برلین زیر بال فرشتگان اثر **ویم‌وندرس** قابل مقایسه است که در آن فرشته‌ای که‌برای انجام وظیفه بر روی زمین فرود آمده است(خویشکاری آپولونیک) وظیفه را در برابر عشق(خویشکاری دیونیزیک) به دختر بندباز در سیرک‌وامی‌نهد.

اما اگر بن‌مایه‌ی زمان، عشق و مرگ در پیوندپرسوناژیک قهرمان زن و مرد مضمون اصلی روایت‌است، فرودفرشته‌ی مرگ یادآور داستان دیگری از«هبوط» است. بهشت (فضای قدسی مرگ و محل‌حضور فرشتگان، فرشته‌ی مرگ) جای خود را به‌فرشتگان می‌دهد و فرشته‌ی مرگ جانشین «آدم» می‌شود. شاید خوانش همزمان دو متن، باززایی‌بن‌مایه‌ی هبوط را در جلوه‌ی فردیت‌گرا و عشق‌پذیرخود نشان دهد. فرشته‌ی مرگ هبوطی خود خواسته‌به زمین دارد و جایگاه آسمانی خود را در گرایش به‌نسبیت زمینی عشق وامی‌نهد. در روایت دگرسان‌هبوط (شهر فرشتگان) زن محتاله نیست، و عشق‌است که مرد را به زمین فرود می‌آورد. در اینجا حتی‌برخلاف آخرین وسوسه مسیح شادکامگی وصال‌رهاورد فریب شیطان نیست، بلکه همایی و همراهی‌زندگی و مرگ در نقطه و حلقه‌گاه «عشق» است. اگر،در سفری که دو متن ناهمگون را به وحدت‌می‌رساند، زن «خود دیگرِ» مرد و مرد «خود دیگرِ»زن تلقی شود، دست‌نایابی به آگاهی کامل و وحدت‌تام «خود» و «خود دیگر» در مضمون «مرگ» وپیدایی فاصله جست‌وجو می‌شود. از این منظر سفردر لایه‌های زمان و نزدیکی متن‌های ناممکن که درپناه نیروی یگانه‌گرای عشق ممکن می‌شود، یک«مسأله» و «دغدغه» است. مساله‌ی یگانگی، عشق‌و زمان متصلب (مرگ). کریس وارکر در «فرودگاه» باسفر متداخل در لایه‌های زمان و بازگشت قهرمان‌خویش به گذشته سعی در دگرگون‌سازی تاریخ دارد.در این اثر نیز قهرمان با سفر خود به گذشته در عبوراز دیواره‌ی زمان به مقابله‌ی با مرگ می‌رود. قهرمان‌می‌کوشد تا از خودکشی زن جوانی که پیشتر درفرودگاه خودکشی کرده است، در آستانه‌ی جنگ‌جهانی دوم جلوگیری کند. مرگ قهرمان «فرودگاه»در گذشته ـ همراه با نجات زن ـ استعاره‌ای از مرگ‌او در زمان حال و در اردوگاه نازی‌هاست.بدین‌ترتیب مضمون «سفر» در جغرافیای زمان‌های‌متصلب، ستیز با ساختارهای منجمد و متافیزیک‌اهریمنی مرگ و هم‌خویشان آن چون جنگ راجست‌وجو می‌کند.

اما هبوط در بن‌مایه‌های دینی و اساطیری‌نشانگر یک حرکت قدسی نیست، درواقع در مکان‌مقدس وحدت با امر قدسی و دستیابی به آن ممکن‌می‌شود، در حالی که عشق به دگرجنس با هبوط به‌زمین ممکن می‌گردد. عشق زمینی شرایط‌فوق‌انسانی را به شرایط انسانی تغییر می‌دهد.حرکت از موقعیت نامقدس به موقعیت مقدس‌چرخه‌های خویشکاری قهرمان را در گرایش‌ماوراگرایانه و گنوستیکی نشان می‌دهد، اما قهرمان‌شهر فرشتگان ـ سد ـ از مرحله‌ی قدسی به‌مرحله‌ای ناقدسی حرکت می‌کند.

به نظر می‌رسد که اگرچه داستان عشق درپیچش دراماتیک خویش همواره با دوری وجداافتادگی شکل یافته و به اوج می‌رسد، اما در فصل‌سوم شهر فرشتگان با جدایی زن و فرشته‌ی مرگ،مضمون و بن‌مایه‌ی اقتدار زمان و مرگ محتوم پا به‌میان می‌نهد. در اینجا یک وضعیت پارادوکسیکال (متناقض‌نما) روی می‌دهد، فرشته‌ی مرگ با تحول‌به یک انسان عاشق نمی‌تواند مانع از مرگ معشوق‌شود. این وارونه‌باری، داستان فیلم در فصل سوم(جدایی) را نسبت به فصل دوم آن (وصل) چگونه‌می‌توان معنا کرد؟ آیا مرحله‌ی وصل به دلیل‌سرشت زمینی و مرگ‌پذیر عشق چندان نمی‌پاید ومرگ از راه می‌رسد؟ آیا بار دیگر زمان و مرگ برمفهوم عشق که از مرزها و جغرافیای ناممکن آنهاعبور کرده بود چیره آمده‌اند؟ به واقع مسأله یابغرنجی از مرحله‌ی اسطوره‌زدایی و کوشش درانسان‌ریختی جهان آغاز می‌گردد. در اینجاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که از عشق در روایت شهر فرشتگان وجود دارد، «هبوط» را حرکت دلبخواه از سطوح مرزهای بسته می‌داند.

در شهر فرشتگان هیچ مفهومی ملموس‌تر ازمرگ روی برنمی‌کند، در خیابان‌های پیچ در پیچی که مگی (قهرمان داستان) با دوچرخه‌ی خویش از آن می‌گذرد، در عبور سریع ماشین‌ها و... هستی توأمان زمان خطی و حادثه (مرگ) دیده می‌شود. به‌واقع شهر در زیر سایه‌ی نامریی مرگ نفس می‌کشدو قلمروی دیگری در آن سوی جغرافیای دیده‌وری‌های روزانه‌ی انسان‌ها وجود دارد:جغرافیای نامریی مرگ. فرشته‌ی مرگ که انسان‌هارا در دالان زمان به سوی دروازه‌ی عدم بدرقه‌می‌کند، تم زمان و مرگ را به صورت بن‌مایه‌ی مهم‌دیگری از شهر فرشتگان آشکار می‌نماید. این درحالی است که ریشخند مرگ در پرسوناژ مرد بیمار(که پیشتر او نیز یک فرشته بوده است) با تناول (که‌رمز زندگی است و هبوط نیز در روایت بنیادین ازخوراک ـ که برابر نهاد خرد و بیداری آن است ـ آغازید) و بی‌توجهی به پرهیزهای پزشکی پدیداراست. او از خط زمان (و مرگ) می‌گذرد. اما رشدروایی پرسوناژ فرشته‌ی مرگ اگرچه در نگاه نخست‌با وقوع امری محال یعنی عشق فرشته به انسان‌زمینی، تسری فردیت‌گرایی و انسان‌انگاری را به‌قلمرو مرگ نشان می‌دهد اما فرود فرشته‌ی مرگ‌استعاره‌ای از ریزش و تبخیر جغرافیای منجمد ومتصلب زمان در بازگشت از مرگ به سوی زندگی‌است. مفهوم «عشق» تنها مفهومی است که‌می‌تواند از دیوارهای نامریی عبور کند و تداخل دومتن ناممکن زندگی و مرگ را میسر سازد. وقوف«خود» به «خود دیگر» و آگاهی از وجود دو متن‌همعرض و برابر با ظهور بن‌مایه‌ی شالوده‌زدای«عشق» نتیجه‌ی محتومی جز «سفر» و «عبور» ازتابو ندارد. بدین ترتیب در فصل دوم سد (فرشته‌ی‌مرگ ـ عاشق) به قلمرو عشق (زندگی ـ مگی) سفرمی‌کند. او از این حیث ما را برخلاف مرد بیمار که برحسب اتفاق به زمین سقوط (هبوط) کرده است، باشخصیت و خویشکاری یک عاشق رو به رومی‌سازد، زیرا او خود خواسته از مرز زمان گذشته‌است. درواقع خویشکاری سد از یک خویشکاری آپولونیک (وظیفه‌مندانه) به سمت یک خویشکاری‌دیونیزیک (در اینجا عشق) تحول می‌پذیرد و این‌تحول با سفر از مرز زمان (شکستن تابو) و ورود به‌جغرافیای زندگی روی می‌دهد.

در فصل نخست شهر فرشتگان زن نماد زندگی‌و مرد نماد مرگ است و ما با دو فضای نامتداخل وقدرت سهمناک «مرز» رو به روییم. اما عشق طومارقانون‌مندی‌های زمان را به هم می‌پیچد و سقوط ازبلندترین بام شهر، کرنش مرگ و فضای آسمانی‌روح در برابر عشق و نماد زمینی آن است. آنچه باسفر «سد» و عبور از مرز جغرافیای منسدد دو زمان‌ناهمخوان رخ داده است، انسان، ریخت کردن مرگ‌و قلمرو آن است. به تعبیر اریک فروم مرگ که قلمروپایان پرسش و جنبش است، در چشم‌انداز شهرفرشتگان محل ظهور عشق می‌گردد و این خودتبدیل «فضای دیگر» به فضای «خود» و فضای‌مرگ به فضای زندگی است. شهر فرشتگان در طرح‌زیباشناختی فضاهای ناهمگون مرگ و زندگی‌درست در نقطه‌ی مقابل آثار دیگری چون **دیگران**قرار دارد. در **دیگران** بنا بر اسطوره‌های تمامیت‌گرا وماوراگروی که در آن مفهوم «دیگری» همواره‌ترسناک، تابو و نادلخواه است، مرز تابو و دو قلمروی‌نامتداخل وجود دارد. در این اثر و تصویر جغرافیایی‌دو زمان و فضای ناهمگون در کنار هم می‌نشینند. وحرکت از «خود» به سوی «دیگری» با پرهیز، گریز وانکار وناهمجنسی فضای مرگ و زندگی توأم است.در «دیگران» با چرخش زاویه‌ی نگاه و روایت، کشف‌ناگهانی «فضای دیگر» و «دیگران» با یکه‌ای‌ناباورانه و ترسی هشدارانه همراه می‌شود. ماندن‌مردگان در قلمرو که به آنان متعلق نیست، به دلیل«گناه» قهرمان زن (کشتن فرزندان) بوده است و این‌حضور نامقبول باعث ترس صاحبان اصلی خانه‌شده و کار به احضار ارواح می‌کشد، در حالی که روح‌خشمناک قهرمان زن با به هم ریختن جلسه احضارروح باعث ترس اهل خانه می‌گردد. «دیگران» باحرکت محتوم مردگان به قلمرو مرگ و تعیین دوفضای نامتداخل توأم است. این امر را باید به ژانر دیگران و به برخورد شکل‌گرایانه‌ی آن با مفهوم‌متافیزیک مرتبط دانست هرچند در دیالوگ‌های این‌اثر از زبان کودکان روایتی درون‌گرایانه از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یالکتیکی پی‌گیر میان مرگ و زندگی وجود دارد. به‌نظر می‌رسد که پرسوناژ فرشته‌ی مرگ در برابرحرکت قهرمان زن از متن زندگی به سمت نیستی‌قرار دارد. آیا به این ترتیب زندگی گفت‌وگوی مکرر بامرگ است و باید از «فاصله» سخن گفت، تقدیرچاره‌ناپذیر سفر از سویه‌ی زندگی به سویه‌ی مرگ. آیا در اینجا سفر خود به یک تقدیر متصلب تبدیل می‌شود؟ شاید مفهوم نمادین سفر سوم، بن‌مایه‌ی‌چاره‌ناپذیری ناهم‌بودگی را در مرزهای زمان نشان‌می‌دهد و در اینجا زمان به استعاره‌ای برای ناممکن‌بودن عشق و وصل کامل معنا می‌شود.

با این حال آنچه در شهر فرشتگان آشکاراتجسم می‌یابد، گفت‌وگوی قلمروی مرگ و زندگی، دریک سطح و گفت‌وگوی عشق در جدال با عبور ازمرزهای ناممکن است. عشق از دیوارهای نامریی‌زمان می‌گذرد اما دیالکتیک جدایی، وصل، جدایی‌در سه فصل این روایت نشان از مواجهه‌ی پی‌گیرعشق با موانع مختلف دارد. در شهر فرشتگان مسأله«مرگ» همچنان یک «مسأله» می‌ماند، با این‌تفاوت که این بار نه صرفاً در تضاد با هستی (چون‌روایت گیل‌گمش) که در تضاد با عشق نیز قرار دارد.«مرگ» دغدغه‌ای است که نمی‌توان از اندیشه‌ی به‌آن بازایستاد. فرشته‌ی مرگ بهشت آینده را ترک‌می‌گوید، اما هدف او نه چونان جاروت و ماروت که‌زمین را به خیانت خود نسبت به امر خداوندمی آلایند، بلکه عشق است. سد با نزول به وضعیت‌بشری در برابر حصارهای نامریی قرار می‌گیرد و خودبه دلیل وضعیت انسانی و قدرت آن در تعیین زمان وجغرافیای نامتداخل و کشیدن مرزی غیرقابل نفوذمواجه می‌شود. مرگ ما را با نظم گسست‌ناپذیری درجهان رو به رو می‌کند و عشق می‌کوشد این نظم رافروشکند، قدرت عشق در فصل دوم شهر فرشتگان‌بر مرگ ـ نظم ـ فائق می آید اما در فصل سوم این‌واقعیت صورتی وارونه می‌یابد. با این حال سدهمچنان در پی «سفر» است و این بار او می‌بایدمسیری وارونه را طی کند و از این روی به امواج‌خروشان دریا می‌پیوندد.

شهر فرشتگان از یک سو قلمروی آگاهی وحقیقت را در گفت‌وگوی جغرافیای زمانی متفاوت دردو سطح از وجود دنبال می‌کند و از سوی دیگر ازدریچه عشق، گفت‌وگوی «خود» و «خود دیگر» را باعبور از محبس زمان نشان می‌دهد. آنچه به مضمون‌گذر از «زمان» محتوایی دمکراتیک و اومانیستی‌می‌بخشد ـ همسان با آثاری چون «فرودگاه» ـعشق است وگرنه آثاری چون «ماموریت ویژه» باتسخیر ذهن آینده‌بین برای تسلط بر آینده، عمیقاً نیرویی متصلب را به تصویر می‌کشند، از سویه‌ی‌دیگر مضمون «عشق».

▪ مشت در نمای درشت
▪ سیدحسن حسینی
▪ انتشارات سروش

«سینما هم توانایی‌های خاص خودش را داردکه با تکیه بر آنها در عرصه چشمگیری و جلب نظر،ادبیات را پشت سر می‌گذارد. انسان با «دیدن»احساسِ مشارکت در هستی می‌کند. در او این حس‌زنده می‌شود که جزئی از محیط و عناصرتشکیل‌دهنده آن شده است. به همین دلیل است که‌سینما و تماشای فیلم، قوی‌ترین وسیله برای رجوع‌دادن انسان به حس زندگی و انسان بودن اوست. این‌حس در هنگام تماشای فیلم در سینما به شکل یک‌حزن یا شادمانی ناگهانی که از درون بیننده‌می‌جوشد و منشأ روشن و صریحی ندارد جلوه می‌کندو هنگام خروج از سینما به شکل شگفتی خارج شدن‌از دری که از آن وارد نشده و تاریک دیدن هوا نسبت‌به زمان ورود به سالن نمایش، تداوم می‌یابد.»

بنابراین ضروری است نقاط اشتراک و تمایزسینما و ادبیات را تحلیل و تشریح کرد تا سوادبصری در کنار سواد ادبی رشد کرده و این‌گونه نباشدکه سینماگری آوانگارد در هنگام گفت‌وگو از ادبیات‌کشور خود به ملودرام‌های ادبی که ویژه‌ی دوران‌نوبلوغان دبیرستانی است رأی دهد و شاعر نوآور مادر هنگام قضاوت در مورد سینما، جانب فیلم فارسی‌زمان خودش را بگیرد.

نویسنده در بخش‌های آغازین بر آن است تانمونه‌های متنوعی از حکایت‌های منظوم و منثورپارسی را که از خاصیت تصویری بیشتری‌برخوردارند جهت توجه دادن سیناورزان وفیلمنامه‌نویسان حداقل آن را تشریح کند. و بر آن‌است که با دامن زدن به بحث‌های علمی در حیطه‌ی‌ادبیات و سینما و پیوندهای این دو، درک و سواد وبینش سینمایی را جایگزین شهرت‌های کاذب ونگاه‌های آغشته به حسرت و اعجاب و ای کاش‌ها واگرها کند. وی معتقد است اگر اهل سینما به‌مثال‌های سینمایی این کتاب به لحاظ کمی و کیفی‌ایراد بگیرند، پر بیراه نیز نرفته‌اند. گاه در مقام وموقعیتی به دنبال شعری از حافظ در حافظه‌ی خودمی‌گردی تا جهت شاهد مثال، زبان خود و گوش خودرا متبرک کنی و نمی‌یابی و ناگزیر به شعری استنادمی‌کنی که در نوجوانی پشت وانت باری خوانده‌ای پایای منبر از عالم صاحب ذوقی شنیده‌ای. حکایت‌استناد به برخی از فیلم‌ها در این کتاب، عیناً حکایت‌نیافتن شعر حافظ در حافظه‌ی بی‌وفای آفت رسیده‌است.

نویسنده اشاره می‌کند که دشواری دسترسی‌نداشتن به بسیاری از فیلم‌های معتبر نباید این‌استنباط ناعادلانه را موجب شود که از دید نگارنده،شعر قصاب کاشانیِ سینما، بهتر از بیت الغزل‌حافظ‌ها و مولوی‌های هنر هفتم است. در واقع هدف‌نویسنده کتاب آن است که سینماورزان بتوانندادبیات را تماشا کنند و اهل ادب نیز قادر باشند تاسینما را با صدای بلند یا در دل بخوانند.

تمامی مفاهیم و مصداق‌هایی که در کتاب آمده‌مشتی است نمونه‌ی خروار، اما مشتی در نمای‌درشت.

کتاب شامل مباحث گوناگونی است از جمله:شوق بازگویی و نمایش، نوشتن فیلمنامه و کاربرد آن، چالش ادبیات و سینما، بیان در ادبیات و سینما،اقسام تشبیه در ادبیات و سینما، تمهید تصویری درسایه‌ی کنایه، نماد و نمادگرایی، مبحث معانی،سینما و صناعات بدایع و غیره.