یکدیگر تداخل نموده و یا یکدیگر را نادیده می‌گیرند، همه امکانات را در بردارند.[۳]

زمان در هزار و یک شب ناشناخته است. در هزار و یک شب زمان سیال، با قابلیت شکل‌یابی به انواع صُوَر و اشکال می‌باشد.

کتاب، نخست وانمود به زمان‌مند بودن می‌کند. ما با ترتیب و توالی: شب یکم، شب دوم، شب سوم و الی آخر... روبه‌روییم. با همین وانمودِ گول‌زننده پا به دنیای متن می‌گذاریم. زمان‌مند بودن، همواره با کلیت دارای رابطه‌ی مستقیم است. اثر زمان‌مند، اثری یکپارچه به نظر می‌آید. در گام نخست هزار و یک شب نیز چنین می‌نماید. به این نوع پردازش زمان (زمان ظاهری یا کمی گویند). اگر نیک بنگریم درخواهیم یافت این زمان‌مندی تنها ما را گمراه خواهد کرد. وارد داستان‌ها می‌شویم. عاملِ پیوند ظاهری و زمان‌مند بودن متن به نوعی حضور شهرزاد قصه‌گو، به عنوان راوی داستان‌هاست.

حضور شهرزاد که در قسمت‌های اولیه‌ی متن پررنگ است، در میانه‌ی متن کمرنگ شده – نهایتاً به شکلی از «غیاب» می‌رسیم. آنچه هست گفتارِ راویان متعدد داستان‌هاست که هرکدام به گونه‌ای سخن می‌گویند. بدین ترتیب هزار و یک‌شب محصول گفت چندصد (راوی – قهرمان) است که شهرزاد قصه‌گو، به گونه‌ای بازتاب و برآیندِ گفت همین راویان چندگانه می‌باشد. با این نگاه می‌توانیم این سؤال را از خود بپرسیم که هزار و یک شب چگونه متنی است؟ متنی باز بدونِ مرکزی مشخص، با قابلیت تکثیر و گسترش؟! و یا متنی با چارچوب‌های معلوم و مشخص؟

پاسخ این پرسش را از دریچه‌ی ذهن خود خواهیم داد: هزار و یک شب پدیده‌ای بسیط به معنای واقعی است. داستانی آغاز می‌شود و در نیمه – یا انتهای خود، شخصیت‌های همان داستان، شروع به واگویه‌ی قصه‌ای دیگر می‌کنند. در عین اینکه این داستان‌ها، از لحاظ شکلی کاملاً مجزا و مستقل هستند. (حکایت کنجور عابد.) متنی از دل متن دیگری زاید.

آن قصه (قصه پسین) آغاز می‌شود و در نیمه‌اش، قصه دیگری شکل می‌گیرد. شکل رخدادها به این‌گونه است که به صورت متوالی، حکایتی از دل حکایتی دیگر می‌آغازد، بدون آنکه داستان پیش‌تر به پایان رسیده باشد! شگفت آنکه این نقص ذاتی – ساختار هزار و یک شب را می‌سازد...، همان‌طور که هزار و یک شب (متنی) بی‌پایان است، قصه‌هایش نیز به بدایت خود نمی‌رسند. ما با شکلی از **پنهان‌کاری** و **استتار** روبه‌روییم. تعمدی برای نگفتن. در پس این شگرد ما به تمامیت‌گریزی دست می‌یابیم. هزار و یک شب متنی تمامیت‌گریز است!

برای ذهن‌هایی که به خواندن متون ساده و سرراست عادت نموده‌اند، برخورد با هزار و یک‌شب بسیار دشوار است. چراکه در هزار و یک شب مرکزی وجود ندارد. هسته‌ی مرکزی شکسته شده و هر قطعه‌ای خود می‌تواند هم مرکز باشد ـ هم مرکز نباشد. به قول اکتاویو پاز: (هر اتاقی مرکز جهان است!)

پیگیری داستان‌های هزار و یک شب تنها از خلال توجه دقیق به شکل وقوع رخدادها و چگونگی چینش آنها مقدور است و یا اینکه ما با هر قصه‌ای به عنوان متنی مجزا و مستقل برخورد نماییم! برای مثال نمونه‌های کوتاهی می‌آوریم: «حکایت حاتم طایی و خاتون چین» (نسخه‌ی گوتنبرگ ص ۲۰۳۴ تصحیح موسی فرهنگ، ۱۳۳۹ ش): در این حکایت چندین حکایت دیگر نیز می‌آید، حکایت نقاش، حکایت گازر، حکایت رمال کور. هنگامی‌که گازِر شروع به نقل قصه‌ی خود برای حاتم می‌نماید، داستان حاتم همان جا مقطوع شده و با سرفصل مشخص (حکایت گازر) قصه‌ی جدیدی آغاز می‌شود که شخصیت اصلی آن گازر است: «حاتم چون واقف قصه‌ی آن مرد شد، آهنگ مکان گازر کرده و سالک طریق سخنوری... در طی اِقلیم تحریر ـ چنین سریع می‌گردد که حاتم چون طی مسافت کرده نزد گازر آمد حقیقت احوال را کماهوحقّه بیان نمود و آن وقت از او خواست که او نیز حکایت خود را بازگوید: و گازر گفت: اِی بُرنای نیکو جمال...»

می‌بینیم که حکایت اعمی و گازر و نقاش و حاتم، در عین وابستگی موضوعی به حکایت‌های پیش از خود، متن‌هایی مستقل‌اند. همین خصلت، هزار و یک‌شب را جزء متون باز قلمداد می‌نماید، چراکه آن را از هرکجا می‌توان آغازید.

هزار و یک شب در طول تاریخ، همواره در حال تکثیر خویش بوده است. چیزهایی (قصه‌هایی) بدان اضافه شده، یا کسر گردیده است. به عنوان نمونه حکایت‌های معروف «چراغ جادو و علی بابا و چهل دزد بغداد». در نسخه‌های فارسی هزار و یک شب این دست حکایت‌ها وجود ندارد، از این رو بر ما روشن می‌شود که هزار و یک شب دارایِ ارگانیسمی پویا و زنده است! با ضربان، نبض و گردش خون در رگ‌هایش. قسمتی از این تکثیر و تکامل شگفت‌انگیز، باز می‌گردد به شکل این سلسله‌ی متون – که در اصل شکلی شفاهی – سینه به سینه بوده است. مجموعه‌ی حکایت‌های متنوعی که در اینجا و آنجا گفته و شنیده شده است، می‌تواند بخشی از این فرآیند تکثیر تلقی گردد.

ادبیات شفاهی که محقق معاصر محسن میهن‌دوست[۴] نیز بر کاربرد آن تأکید بسیار دارد:

۱– تکثیرپذیر است ۲– دارای شعور و آگاهی است ۳– سدها و مرزهایی مانند زمان و مکان و حتی تاریخ را درمی‌نوردد و مجال بروز می‌یابد ۴– تطورپذیر و قابل انعطاف است.

حال جای دارد برای تکمیل این بحث و گذر از آن، نقل قولی از رولان بارت[۵] را در اینجا بیاوریم:

از کار به متن:

«۱– متن شیئی محاسبه‌پذیر نیست. جداسازی عَمَلی کارها از متن‌ها کار عبثی است. به خصوص از گفتن اینکه کار، کلاسیک و متن پیشرو است، باید احتراز کرد. نمی‌بایست به – نام مدرنیته به بعضی کارها نشان افتخار داد و بعضی را مطابق رسم روز و بعضی دیگر را ـ به دلیل موقعیت زمانی‌شان از رسم افتاده خواند: در یک کار و اثر قدیمی هم (متن) یافت می‌شود. و در عوض بسیاری از محصولات جدید ادبی کاملاً عاری از هرگونه متن‌اند. تفاوت در اینجاست که **کار** بخشی از **ذات** و **جوهر** است و در کتابخانه‌ها مقداری از فضای کتاب‌ها را اشغال

کتاب شِن

سروش مظفر مقدم

هزار و یک شب را متنی هزارتو دانسته‌اند. هنگام خوانش هزار و یک‌شب تمثیل قدرتمند کتاب شن در ذهن تداعی می‌شود؛ کتابی که واپسین صفحه‌اش می‌تواند نخستین برگِ آن نیز باشد. مؤلفان و راویان هزار و یک شب، به گواهی نسخه‌های متعددی (خطی یا چاپی) که در دست است، ناشناخته‌اند. پیش‌ترها (ذیل نسخه‌ی محمدحسن علمی) نوشته شده: «هزار و یک‌شب مؤلف خاصی ندارد و این طور که به نظر می‌آید، در ادوار تاریخی مختلفی تکمیل گردیده است.» اگر این‌گونه بیندیشیم، متنی چندپاره، پس نظم هوشمندانه و در عین حال گیج‌کننده‌ی اجزاء و ارکان این متن را چگونه می‌توان توجیه کرد؟! هزار و یک‌شب نمونه‌ی بارز اصل «وحدت و کثرت» است. هر قصه‌ای در عین پیوستگی روایی با قصه‌ی پیشین – خود آنچنان کامل است که بی‌نیاز از خواندن قصه‌ی پیشین، می‌توان آن را خواند و بازخواند... این جادوی هزار و یک‌شب است.

هزار و یک‌شب زمان را به شکل تقویمی (کمّی) اش نفی می‌کند و این، پاسخ معمای ما است. اوکتاویو پاس (پاز)[1] می‌گوید: زمان کمّی آن است که مثلاً بگوییم: «درسال ۱۹۶۲ درشهر...، ولی چنان چه داستان این‌گونه آغاز شود که: یکی بود، یکی نبود یا: روزی، روزگاری...

– زمان از شکل کمّی و تقویمی‌اش خارج شده و به صورت «ازلی» و «ابدی»، همواره جاری خواهد بود.[2] با چنین رویکردی، امکاناتی بسیار وسیع و نامحدود، در مقابل ما قرار خواهد گرفت:

«سلسله‌ای بی‌پایان از زمان‌ها با رشدی گیج‌کننده – شبکه‌ای بُعد یابنده از زمانه‌ای متباعد متداخل و متوازی... این شبکه‌ی زمان‌ها که طی قرون کران‌های آن به یکدیگر می‌رسند، منشعب می‌شوند، در

انعکاس یافته‌اند و البته باید گفت انعکاس این روحیه‌ی متعالی و حق‌طلبانه‌ی مردم ایران به دو صورت ممکن گردیده است:

۱ــ شکل واضح و مستقیم

۲ــ شکل تمثیل‌وار و نامستقیم

هزار و یک‌شب نمودِ تمثیلی و نامستقیم این گرایش است:

حکایت: صیاد فقیری ناگاه گِرِه بخت‌اش گشوده گردیده، هنگامِ صید ماهی به خمره‌ای مهرشده برمی‌خورد. درون‌آن خمره دیوی است که از زمان حضرت سلیمان زندانی بوده است. این برخورد و هم‌انگیز و اعجاب‌آور باعث شکل‌یابی یکی از زیباترین حکایت‌های هزار و یک شب می‌گردد: حکایت ماهی‌گیر و دیو.

در حکایت «جواهرفروش و دختر یحیی برمکی» این مسأله فرازی دیگر دارد: خلیفه و وزیرش جعفر برمکی، شبانگاه و با لباس مبدل به قصد تفرج و سرکشی به اوضاع شهر از قصر خارج و به میان مردم می‌آیند. طی تفرج بر دجله (قایقرانی) موکبی را می‌بینند، که به گمان پیرمرد قایقران، موکب خلیفه است. چون کنجکاوی کرده به دنبال آن زورق عظیم می‌روند... در ساحل دجله و همراه با آن قایق‌نشینان به باغ و عمارتی بهشت‌آسا داخل شده و در حضور جوانی قرار می‌گیرند که خود را خلیفه می‌خواند. سرانجام بر آنها معلوم می‌شود که آن جوان، گوهرفروشی است عاشق، که به محبت سیده دنیا، خواهر جعفر وزیر (برمکی) دچار شده و در فراق او دست بدین جنون‌زده است... جوان شرح حال خود را برای خلیفه و همراهانش بازمی‌گوید. خلیفه پس از تحقیق در احوال او ـ وی را ـ صبح به قصرش فراخوانده، اسباب و مال سیده دنیا ـ و او را ـ فراهم می‌کند. «و هارون الرشید، محمد را از ندیمان خود برگزید و در عیش و نشاط و فرح و سرور برقرار بودند تا لشکر مرگ برایشان بتاخت و ایشان را پراکنده ساخت...» (ص ۳۴۳ نسخه کلاله خاور ـ ۱۳۱۵ طهران ــ جلد سوم)

در این حکایت، نیک می‌بینیم که تاجری جواهرفروش ــ چگونه می‌تواند پا از گلیم طبقه‌ی خود (پیشه‌ور، کاسب، بازرگان) فراتر گذارده و این چنین به قشنگ‌ترین حلقه‌ی مقربان خلیفه وارد شود. چنان‌که، خودِ خلیفه نیز رخت تاجران به تن پوشانده و شبانه، به شهر و به میان مردم عادی آمده است. چنین ساختار و چنین نگاهی ــ در ایران عهد ساسانی ــ به‌کل مکروه ــ بلکه ممنوع بوده است. ملوک و شاهان فره‌دار ـ همواره بر جایگاه ــ خود استوار بوده و هرگز با طبقات پایین‌تر رابطه‌ای پویا نداشتند، چه رسد به اینکه شخصی از طبقه‌ی پست، وارد حلقه‌ی مقربان و حکومتگران شود!!

حالا این سؤال مهم و اساسی پیش می‌آید که این وضعیت چگونه قابل توجیه است!؟ دلیل کدام است!؟ سخن از جبرباوری و اختیارباوری پیش می‌آید. مردمی‌که سال‌ها تحت حاکمیت مغان و موبدان جبرباور و یک‌سونگر قرار داشته است، بدین‌سان نفرت خود را از جبرباوری و سیاه‌بختی ازلی و سپیدبختی ابدی ــ تحمیلی نشان می‌دهد. آن کسی که حسرت چیزی را می‌کشد و در عالِم واقع قادر به کسب‌آن نیست، به مخدری پناه‌آورده و در سایه‌ی او به تسکین و تشفّی نفس خویش می‌پردازد. این مخدر، گاهی آنچنان تأثیری بر روان او می‌گذارد، که خود بدل به گریزگاه ــ و حتی نفسِ واقعیت می‌گردد. قصه و افسانه ــ خاصه‌که از حوزه‌ی شفاهی و نامکتوب برخاسته باشد ـ می‌تواند بهترین انعکاس‌دهنده‌ی این حالات روحی و آلام روانی راویان نسل به نسل و هزاره به هزاره‌ی خود باشد...

مبحث مهم دیگری که در اینجا قابل طرح است، بحث عقاید و انگاره‌هایی است که از پس مفهوم جبر و اختیار رؤیت می‌شوند. در دوره‌ی پیش از ظهور زرتشت ما به کیش **زروان** برمی‌خوریم و چنان‌که در کتب و پژوهش‌های گوناگون گفته شده، یکی از اساسی‌ترین اعتقادات زروانیسم باور به جبر و هرآیینگی تقدیر است. جبر زروانی، چنان پررنگ و یأس‌آلود است که هیچ چیز را یارای مقابله با او نیست... این اعتقادات زروانی به جبر، مرزهای زمان را درنوردیده و به آیین زرتشت نیز نفوذ می‌کند. ردّ این باورداشت‌ها را محققان و اسطوره‌پژوهان پی‌گرفته‌اند.

ــ «پرسید دانا از مینوی خرد که به چه سبب است که مرد کاهل و نادان و ناآگاه به احترام و نیکی و بزرگی می‌رسد و مرد شایسته و نیک، گاهی به رنج گران و سختی و نیازمندی می‌رسد؟ مینوی خرد پاسخ کرد که: مرد کاهل و نادان و بدهنگامی‌که بخت با او یار شود، کاهلی‌اش به کوشش همانند شود و نادانی‌اش به دانایی و بدی‌اش به نیکی، و مرد دانا و شایسته و نیک هنگامی‌که بخت با او مخالف است، دانایی‌اش به نادانی و ابلهی تغییر می‌یابد و شایستگی‌اش به ناآگاهی و دانش و هنرش بی‌تحرک جلوه می‌کند!» (نک، مینوی خرد).

***

بی‌شک رد چنین باورداشت تیره‌ای که سخت بخت باور می‌نماید، به دوره‌ای کهن‌تر از این متن که از مینوی خرد برگرفته شده می‌رسد.

... و نه تنها حریم باوربخت از پیش پرداخته است، بل ــ شکستن تابوی فرّه باور فره‌داران را، به وسیله‌ی هرکس که شده، سزاوار تباهی و مرگ می‌شناسد.[۷]

رد این پنداره را تاکنون هم می‌توان پی گرفت «ظالم ــ سالم!» این ترکیب تناقض‌نما ـ همان رسوب عقاید زروانی، در فرهنگ زرتشتی و پس از آن، در ایران زمین است. در هزار و یک‌شب و حکایت‌های (به خصوص) بغدادی‌اش ــ مبارزه‌ی با این پنداره (بخت‌باوری ــ تقدیرناگریزی) به خوبی هویداست. جالب اینجاست که این حکایت‌ها ـ پس از گشت‌های بسیار سینه به سینه، از سوی توده‌ها به سوی زمان ما می‌آیند، که خود قربانی همین باور بازدارنده بوده‌اند!

***

بغداد هزار و یک شب شهری است جادویی ــ زیبا و رویایی ــ فرورفته در هاله‌ای از مِه اثیری! چنین شهری تنها در هزار و یک شب یافت می‌شود، نه در واقع! چرا که هیچ مورخی به دقت داستان‌های هزار و یک شب آن را وصف نکرده است. بغداد هزار و یک شب شهری است ایرانی. خانه‌ها و باغ‌های آراسته، کاخ‌های باشکوه که پهلو به کاخ‌های شاهان ساسانی می‌زند، و زنان و دختران خورشید چهر و قَمَر منظر، که برخلافِ زنان بدوی عرب، متهور و زبان‌آور و ظریف و تردست‌اند. در چنین شهر آرمانی‌ای ــ عمده‌ی ماجراهای هزار و یک شب رخ می‌دهد. و نیک می‌دانیم که ایرانیان به خلفای عرب راه و رسم

می‌کند. اما متن یک حوزه‌ی روش‌شناختی است. این تقابل، تمایز پیشنهادی (لَکان) را به خاطر می‌آورد: واقعیت عیان است، اما امر واقعی را باید اثبات نمود.

به همین ترتیب – کار در کتابخانه‌ها ـ در بایگانی‌ها ـ و در برنامه‌های امتحانی دیده می‌شود، اما متن را باید به اثبات رساند و برحسب یا بر ضد برخی قواعد از آن صحبت کرد. کار را می‌توان در دست گرفت – ولی متن تنها در زبان یافت می‌شود. متن تنها هنگامی‌که درگیر باشد وجود دارد. متن تجزیه‌ی کار نیست. کار است که دنباله‌ی تخیلی متن است. یا به عبارتی متن فقط در یک کنش و یک تولید تجربه می‌شود، در نتیجه متن نمی‌تواند متوقف شود. (مثلاً در یک طبقه‌ی کتابخانه)... (ص۱۸۱) بدین سان متن به زبان بازمی‌گردد و همانند آن – ساختار دارد ـ اما فاقد مرکزیت است و بدون بند و بَستار! (ص ۱۸۳)

... متن چندگانه است. این نه بدین معناست که متن چند معنا دارد، بلکه متن چندگانگی معنا را محقق می‌کند. چندگانگی‌ای نه تنها قابل پذیرش که کاهش‌ناپذیر. متن همزیستی معناها نیست، بلکه عبور و گذر است. پس پشتوانه‌اش نه تفسیر (هرچندآزاد) بلکه گونه‌ای انفجار و انتشار است... (ص ۱۸۴)

طبق این تعاریف می‌توانیم هزار و یک‌شب را متن بیانگاریم. متنی که در فضای بی‌کران زبان (که به قول ویتگنشتاین مانند پیاز یا شهری با چندلایه‌ی مختلف است). حضور و وجود دارد و پیوسته در حال افزایش و تکثیر است. تغییرپذیر است، چراکه ذات زبان منعطف و قابل تغییر به اشکال مختلف است. سوالی که پیش می‌آید این است که: آیا می‌توان هزار و یک‌شب را موجودیتی لا یتغیر و لا یتجزا دانست؟

***

به هر تقدیر، عده‌ای از محققان ایرانی و غربی معتقدندکه هزار و یک شب ریشه در افسانه‌ها و باورهای ایرانی دارد و در اصل – متنی است ایرانی. اینان معتقدندکه یکی از منابع مهم درشکل‌یابی هزار و یک‌شب – همان هزار افسان پهلوی بوده است.

صرف‌نظر از قضاوت درباب این مطلب، نگاهی اجمالی داریم به شکل رخدادها و تطور شخصیت‌ها در هزار و یک‌شب:

در ایران باستان بحث فرّه باوری، و در نتیجه شکل‌گیری طبقات مختلف، نکته‌ای برجسته بوده و خارج شدن فردی، از طبقه‌ای که به‌آن تعلق داشته، تقریباً امری ناممکن به حساب می‌آمده است. فرزند یک رعیت – برای تمام عمر رعیت محسوب می‌شده – و فرزند یک مُغ و یا موبدی زرتشتی – به حرفه‌ی روحانی‌گری روی می‌آورده است. در چنین شرایطی (خاصه دوران ساسانیان) نارضایتی‌های شدیدی بروز کرده و بدین‌سان جنبش‌های مترقی و عدالت‌خواهانه‌ای چون جنبش «مانی» و «مزدک»[۶] به وقوع می‌پیوسته است...

این‌گونه‌اندیشه‌ها و جریان‌های اصلاح‌گرانه – اجتماعی – سیاسی و دینی، به‌شاخص‌ترین نحوی – در حکایت‌های به جای مانده

سیاستمداری و مملکت‌داری آموختند، و باز می‌دانیم که خلفای عباسی را مردی از خطه‌ی خراسان، و ایرانی‌ای اصیل به قدرت رساند. جعفر وزیر (برمکی)، پدر و برادرانش، تقریباً جزء اصلی حکایت‌های هزار و یک شب‌اند. جعفر برمکی همان است که پایه‌های حکومت هارون را استوار ساخت و درباری رویایی برایش تدارک دید...

***

سخن گفتن از سوی شهرزاد ـ نوعی به تأخیر افکندن تقدیر محتوم است. ملک شهرباز ـ قصد کشتن او را دارد. چنان که با دختران باکره‌ی دیگری نیز همین کرده است. سخن گفتن – در برابر تعیین مرگ، و قدرت عینی ملک، نوعی تقدیرستیزی – بر محور کلام و سخن را در هزار و یک شب رقم می‌زند. در ماجرای زیبای ملک و شهرزاد، کلام بر شمشیر و قدرت عینی ملک غلبه می‌یابد. کلام قدرتمندتر است. کلام وانموده‌ای است از قدرت ستیزه‌جویی توده‌ها در طول تاریخ، بر ضد قدرت‌های بخت‌باور! کلام استیلا می‌یابد و ملک مرعوب می‌شود. در پایان شب‌ها (که به زعم نگارنده ادامه دارد) ملک مجذوب و مفتون کلام (این قدرت جادویی تاریخی – این نیروی متراکم ویرانگر) گشته و جان شهرزاد ضدتقدیر ـ از تباهی نجات می‌یابد...

کلام در هزار و یک شب، وانموده‌ای است از قدرت، و نهایتاً وانموده‌ای است از خود، که شهرزاد، سراسر قصه‌گوی آن است!

پانوشت‌ها:

۱. داستانی از خورخه لوییس بورخس. کتابخانه‌ی بابل، ترجمه‌ی کاوه‌ی سیدحسینی، نشر نیلوفر

۲. کودکان آب و گل: ترجمه‌ی احمد میرعلایی

۳. ر. ک. ب: پژوهش عمومی فرهنگ عامه. محسن میهن دوست، تهران، نشر توس

۴. سرگشتگی نشانه‌ها. ترجمه و گردآوری مانی حقیقی، مقاله‌ای به همین نام.

۵. برای اطلاع بیشتر (ر. ک. ب: اوسنه‌های بخت – محسن میهن‌دوست، نشر مرکز)

۶. نک: اوسنه‌های بخت. محسن میهن‌دوست، ص ۹۶

بیست و یک گرم

گی‌یرموآریاگا

ترجمه‌ی مهدی مصطفوی

نشر نی، ۱۳۸۴

بیست و یک گرم، فیلم تازه‌ی انی‌ندرو اینا‌ریتو، کارگردان مستعد مکزیکی، همان اندازه درخشان است که فیلم پیشین او، عشق سگی. شاید کمتر کسی باور می‌کرد که اینا‌ریتو بتواند از آزمون مخاطره‌آمیز فیلمسازی در آمریکا جان سالم به در برد. بیست و یک گرم فیلمی است هیجان‌انگیز البته تنها برای تماشاگری که با صبر و حوصله آن را تماشا می‌کند. فیلمنامه‌ی بیست و یک گرم، جاه‌طلبانه است، و پیش از دیدن فیلم غیرممکن است تصوری از اندازه‌ی قطعه‌های خردشده‌ی روایت و حد به هم ریختگی آن به ذهن‌تان خطور کند. بیست و یک گرم از این نظر تجربه‌ای کم نظیر است. عشق سگی و بیست و یک گرم ساختار و مضامین کاملاً متفاوتی دارند و نمی‌توان آنها را تنها به دلیل حضور آشکار تصادف ماشین که نقطه تقاطع مرکزی طرح داستان است، بلکه به خاطر شیوه‌ی روایی که در زمان عقب و جلو می‌شود، دارای ساختار یکسانی دانست. در واقع این دو فیلم دومین و سومین بخش از یک تریلوژی مکزیکی با مضمون تصادف ماشین هستند. بیست و یک گرم استعاره‌ای از زندگی است. به نظر می‌رسد بیست و یک گرم فیلمی است درباره‌ی امید، چراکه می‌توان زندگی کرد و مراحل سختی را گذراند و از این طریق امیدواری کسب کرد.

در بیست و یک گرم ایده‌ی اصلی «به هم‌ریختگی زمانی» است. سه روایت کاملاً مرتبط به هم، تکه پاره شده و تکه‌های مختلف، هم چون تکه‌های یک پازل عرضه می‌شود و وظیفه‌ی ما جفت و جورکردن این پازل سینمایی است. بیست و یک گرم از بهترین فیلم‌های دو دهه‌ی اخیر سینمای جهان و شاید یک اتفاق در مقیاس تاریخ سینما است.

گی‌یرموآریاگا که عاشق تدریس و بیست و سه سال استاد دانشگاه بوده است، در عین حال از زندگی آکادمیک تنفر دارد. به نظر او تدریس به او فرصت می‌دهد که یاد بگیرد و بفهمد در اذهان و قلوب نسل‌های دیگر چه می‌گذرد. به نویسندگانی که قصه‌گویی را دوست دارند و از زبان برای کنکاش موقعیت‌های بشری استفاده می‌کنند، احترام می‌گذارد. از نویسندگانی که طوری از کلمات استفاده می‌کنند که انگار نقل و نبات رنگی هستند و نثرشان بی‌روح است، بدش می‌آید و به شدت از مصلحت‌اندیشی و نیاز جامعه‌ی معاصر که خوشایند بودن در همه حال است متنفر است.