خسته از بار بودن در کندو

کندو (فریدون گله، ۱۳۵۴)

□ آرش معیریان

فریدون گله، یکی دیگر از فیلمسازان صاحب سبک و اندیشه‌ای است که متأسفانه به‌دلیل سلطهٔ جریان فیلمفارسی بر سینمای قبل از انقلاب، بسیار نادیده گرفته شده است. این فیلمساز توانمند و آگاه با آنکه در کارنامهٔ سینمایی خود سابقهٔ ساخت شش فیلم را بیشتر ندارد، ولی به جرأت می‌توان ادعا کرد که بر جریان سینمایی بعد از خود بسیار تأثیرگذار بوده و بدعت و نوآوری‌های مضمونی ساختاری‌اش قابل ستایش است. در سال ۱۳۵۱ با دو فیلم **دشنه** و **کافر** ضمن اثبات مهارتهای بیانی‌اش در سینما ثابت می‌کند که می‌شود به فضاها و روابط گیشه‌پسند تماشاگر پرداخت و هم در کنار آن نقد و تحلیل واقع‌بینانه‌ای از مناسبات آدمهای اقشار زیر متوسط ارائه داد.

او در سال ۱۳۵۳، برای اولین‌بار در سینمای ایران به سراغ مضمونی می‌رود که نه تنها رگه‌های ناتورالیسم اجتماعی را در فضای کلیشه‌ای فیلمفارسی تزریق می‌کند، بلکه جسارت و جرأتی از طرح مناسبات تیره و تبعیض‌آمیز طبقات اجتماعی به‌تصویر می‌کشد که بسیار متفاوت و بکر است. فیلم **زیر پوست شب** با بازی متفاوت و بی‌نمونهٔ مرتضی عقیلی بدون شک برای علاقمندان سینمای روشنفکری و جسارت‌آمیز آن زمان، به یادماندنی و خاطره‌انگیز است.

سال ۵۴، دو فیلم مهر گیاه و کندو باز هم امضای سبک‌مندانهٔ کارگردانی را پای خود دارند که ضمن تقویت روابط ازهم‌گسیختهٔ انسانی، تأکید بر تضاد منشهای شخصیتی و تفاوت در آرمانهای درونی، همچون نگاه تلخ واقع‌بینانهٔ گله را دارند، امّا نوید ارضاء خواسته‌های درونی و نیازهای تحقق نیافتهٔ شخصی آدمهایی را در دنیای پیچیده و بی‌رحمانهٔ پیرامون به‌تصویر می‌کشد.

هر دو فیلم برش کوتاهی از مهم‌ترین و سرنوشت‌سازترین لحظهٔ زندگی قهرمان است. اگرچه واژهٔ «قهرمان» ممکن است چندان کلمهٔ مناسبی برای فیلمهای گله نباشد. در هر دو فیلم، به یمن دمخوری با آدم یا آدمها، چنان تحول و استحاله‌ای برای شخصیت اصلی فیلم بوجود می‌آید که اگرچه به فرجامی تلخ و ناامیدکننده منتهی می‌شود و کاراکتر به بن‌بست رسیدهٔ فیلم، نوعی آرامش‌خاطر و آسودگی خیالِ ناشی از کاتارسیس را تجربه می‌کند.

گله سال ۱۳۵۵، فیلم **ماه عسل** را ارائه می‌دهد که لایه‌رنت پیچیده‌ای از روابط خانوادگی است. در ظاهر مناسبات بیرونی آدمها، معقول و موجه جلوه می‌کند ولی در باطن، واهمه‌ای قابل اعتنا از نامطمئن بودن موجودی به نام انسان، روح تماشاگر را در خود می‌گیرد.

گله در ساختار فیلمهایش ـ نه جدی و نه عبوس بودن فیلمهای اروپایی را الگو قرار می‌دهد و نه مثل بسیاری از فیلمسازان هم‌عصر و هم‌دوره‌اش در سینمای فارسی، الگوبرداری سطحی و خام‌دستانه‌ای از فیلمهای درجه سه هالیوودی می‌کند. گله در هر شش فیلمش ضمن ارائه تزها و فرضیه‌های شخصی، ضمن انتقال جهان‌بینی خاص خود، تلفیق هنرمندانهٔ ساختاری از سینمای هنری و سینمای تجاری ارائه می‌دهد.

کندو که شاید «شاخص‌ترین» فیلم فریدون گله است بر عکس بسیاری از فیلمهای جریان‌ساز آن روزگار که اکنون «دمده» و کهنه به‌نظر می‌آیند، هنوز پویا، هنوز جذاب و هنوز بدون تاریخ مصرف است و گفتنی‌های بسیار برای مخاطب نسل جدید سینما دارد.

کندو با نماهایی از گفتگوی دو نفرهٔ «ابی» و «آقا حسینی» در خیابانهای شلوغ و پرتردد تهران آغاز می‌شود، آنچه که از همان لحظات آغازین به‌شدت جلب‌توجه می‌کند رعایت سبک‌مندانهٔ جای دوربین برای به‌تصویر کشیدن تنهایی و سرگردانی این دو زندانی آزاد شده از بند است؛ دو زندانی که هیچیک جایی برای رفتن ندارند و در دنیای آدمهای گوشه و کنار بیگانه و غریبند. در تمام این لحظات، مادام که از امید برای کاریابی، گره خوردن با آدمها، بازگشتن به اصل و ریشه خانه و کاشانه صحبت می‌کنند، دوربین با نماهای تله، آن‌دو را از بالا آنهم لایه‌لای ماشینهایی که با سرعت در تردد ند نشان می‌دهد. با یک ارزیابی نشانه شناختی به‌صراحت می‌توان تعمد فیلمساز را برای حفظ فاصله و تأکید بر انفصال و حقارت این دو زندانی آزادشده در جمعیت آزاد انسانی دریافت. این تنهایی، سرگردانی و بی‌هدفی منتشرشده از تصویر، همان عامل مشترکی است که با وجود خداحافظی آن‌دو از هم، آن‌ها را دوباره به هم پیوند می‌زند. آنچه که از ظاهر گفتار و کردار آن‌دو در همین لحظات آغازین استنباط می‌شود هدفمند بودن و برنامه داشتن برای زندگی جدید است؛ رضایت‌خاطر و خرسندی از آزادی، رهاشدن از بند و امید نیل به خواسته‌ها و نیازهای درونی ولی به محض آنکه از یکدیگر جدا می‌شوند تا هر یک به آنچه که در سر دارند نائل شوند، در لحظات مختلف آن‌دو را تنها و سرگردان می‌بینیم. «آقاحسینی» که قصد عزیمت به خرمشهر داشته، روی نیمکتهای چوب کنار خیابان، تنها و مستأصل می‌اندیشد. «ابی» که به امید کاریابی از طریق شماره تلفنی که در زندان گرفته آزاد شده، جواب نمی‌گیرد و سرخورده و مستأصل به دوستی قدیمی پناه می‌برد. حرفهایی که بین آنها در قهوه‌خانه ردوبدل می‌شود تأکید واقع‌بینانه و تلخی بر حضور ناموجه و ناخوشایند همه آزادشده‌هایی که وضعیتی مشابه «ابی» و «حسینی» در فضای بیرون زندان دارند می‌کند؛ سردی زمستان، بی‌کسی و تنهایی، بی‌پولی و بی‌کاری، عدم وجود مأمن و سرپناه و از همه مهمتر عدم درک آدمهای بیرون از شرائط و وضعیت آزاد شده‌ها همهٔ آن چیزی است که از طریق آشنای ابی گوشزد می‌شود. نکتهٔ قابل‌توجه در این صحنه، تأکید پیرمرد بر بازگشت اجباری ابی به زندان برای خلاصی از بی‌پناهی و سرمای زمستان است. این همان ذهنیتی است که بعدها بر «مصطفی» به‌هنگام شرطبندی با «آقا حسینی» حاکم می‌شود زمانی که «ابی» می‌پذیرد حکم «ترنا» را اجرا کند. در واقع مصطفی به این نیت وارد ماجرای ابی و آقاحسینی می‌شود و به‌عنوان یک مهرهٔ فرعی، سر کنش ابی را در هفت‌خوانی که بر عهده دارد پیچیده‌تر می‌کند تا بتواند شرط را از حسینی ببرد و ثابت کند که ابی به قصد زندان افتادن و از سرمای زمستان خلاص شدن حکم ترنا را پذیرفته، در حالیکه در همان گفتگوی دونفره با پیرمرد ابی خاطرنشان می‌کند که در زندان بدهی زیاد دارد و هرگز به‌آنجا بازنخواهد گشت.

این تمهیدات داستان‌پردازانه نه تنها مجال پخته‌تر شدن شخصیتها و عمیق‌تر شدن لایه‌های رفتاری و انگیزه‌های شخصی را برای آنها فراهم می‌آورد، بلکه تماشاگر را به گمانه‌زنی‌های گوناگون، چالشهای فکری و جرقه‌های ذهنی وادار کرده، زمینه‌ای مهیا می‌کند تا شخصیتهای داستان هر یک نماینده یک نوع نگرش و طرز تلقی برای سازندهٔ صاحب فکری چون گله باشند. اگر مجاز باشیم این نوع بده بستانها، ارجاعهای صوتی و تصویری، سئوال و جوابهای نمایشی را به تأثیر از ادبیات، تلمیح بخوانیم، از این نوع تلمیحات در **کندو** بسیار شاهدیم. بطور مثال در سکانس اول فیلم می‌بینیم که ابی امیدوارانه شماره‌ای را در باجهٔ تلفن عمومی می‌گیرد. صدای زنگ تلفن روی نمایی از یک تلفن قدیمی و سپس متوالیاً روی نماهایی از یک عمارت خالی از سکنه و قدیمی می‌آید. ابی پاسخی نمی‌گیرد و ناامیدانه از کیوسک بیرون می‌آید. کمی بعد از نیمه‌های فیلم، ابی قبل از رفتن به کافهٔ ششم، زخمی و نالان در تاکسی دَر حالیکه مست و لایعقل به‌نظر می‌رسد به راننده با حسرت گوشزد می‌کند که اگر تلفن جواب می‌داد پایش به این راه، ترنابازی، قهوه‌خانه و بالاخره سرگردانی و بی‌هدفی کشیده نمی‌شد.

در این لحظه، تازه بیننده متوجه دلیل تأکید تصویری صحنهٔ زنگ خوردن تلفن، و فضاهای عمارت قدیمی می‌شود. به‌عبارتی ارجاعات و اشاره‌های دیالوگی یا رفتاری ناخودآگاه ذهن تماشاگر را به بازخوانی مجدد لحظه‌ها و رویدادهای گذشته وادار می‌کند و تأکید می‌کند که کوچکترین المان، جزئی‌ترین نشانه و ضمنی‌ترین اشاره با قصد و نیتی دراماتیک عرضه شده و قرار است کارکردی نمایشی در خدمت فیلم و رویدادهای آن داشته باشد. همین اشارهٔ به قول نگارنده تلمیحی، در خوان هفتم به پایان سکانس کافهٔ آخر، زمانی که یک لحظه ابی به‌هنگام خروج و بالا رفتن از پله‌های مجلل کافه، خونین و مالین درنگ می‌کند، می‌ایستد و چرخیده نگاهی به پیرمرد شیک کافه می‌اندازد، تأکیدی که بر نگاه ابی به پیرمرد می‌شود و نماهایی از این دو که متقابلاً درهم برش می‌خورد. ناخودآگاه تماشاگر را حساس و متوقع می‌کند که ابی باز هم مثل سکانس قبل از کافهٔ ششم در تاکسی حسرتمندانه بگوید: اگه تلفن جواب می‌دادا» کار به اینجا نمی‌کشید ولی این بار، درست در همین لحظه که بیننده ناخودآگاه انتظار این اشاره را دارد، صدای زنگ تلفن؛ همان صدایی که در سکانس آغازین فیلم از تلفن قدیمی عمارت شنیده بودیم و به‌نوعی جواب ردی به درخواست عاجزانهٔ ابی داده بود، روی کلوزآپ دردمند ابی می‌آید و ابی با نگاه حسرتمند و پشیمان از پیرمرد روگردانده و سالن را ترک می‌کند.

کاربرد هدفمند و مکرر این نوع رویکردهای ارجاعی است که کندو را پس از گذشت هفده سال به فیلمی خوش ساخت، تزلزل‌ناپذیر و اسلوب‌گرایانه تبدیل می‌کند. نمونهٔ این تلمیحات در فیلم کم نیست. نمای پوتینهای کهنهٔ ابی در فاحشه‌خانه و ارجاع تصویری به‌آن، لحظه‌ای که ابی عین آن پوتین را از بقچهٔ خرت و پرتهای «آقا عبداله» در حمام بیرون می‌آورد و دوباره همین پوتین را به‌هنگامی که ابی در سالن آینهٔ کافهٔ هفتم، لحظه‌ای که کنترلش را از دست داده و ادرار می‌کند به پایش می‌بینیم؛ سر حضور متفاوت از پوتین به سه کارکرد متفاوت، پوتین را به‌عنوان یک شیء به چیزی که اصطلاحاً نئوفورمالیست‌ها در تحلیل فیلم به آن "ProP" می‌گویند تبدیل می‌کند.

«آینه» نیز یکی دیگر از المانهای تصویری است که استفادهٔ مکرر آن در لحظات گوناگون فیلم تبدیل به نوعی رسم و رسوم آیینی و نمادگرایی می‌شود. در یک نگاه کلی می‌توان به پنج حضور خاص برای آینه اشاره کرد، حضوری که هر بار، بار مفهومی ویژه به فضا و تصویری که از آن منعکس می‌شود می‌بخشد. اولین‌بار زمانی است که ابی را در گوشهٔ سالن سرد و تاریک یک خانهٔ خالی از سکنه، کنار آتش می‌بینیم. دوربین با کادربندی خاص خود محصور شدن او را در کنار آتش، در قاب آینهٔ دیواری خانه به‌تصویر می‌کشد و این در حالی است که ابی اولین شب آزادی‌اش را پس از پشت‌سرگذاشتن یک روز تماماً ناامیدکننده می‌گذراند. تلفنی که پاسخ داده نمی‌شود؛ هم سلولی‌ای که ترکش می‌کند؛ پیرمردی که هشدار می‌دهد بیرون از زندان نمی‌تواند سر کند و بالاخره بی‌کسی و تنهایی.

دومین حضور آینه در حمامی است که ابی پس از فوت رقیب قدیمی کُشتی‌اش، به جهت تطهیر و تصمیم‌گیری راجع به اجرای حکم ترنا بدانجا می‌آید. «عبدالله» که حریف قدیمی او بوده، شب قبل، در اوج بدبختی و فلاکت می‌میرد و قبل از مرگ به‌هنگامی که ابی برای گریز از دل‌گرفتگی و دلمردگی کنارش به نماز می‌ایستد، تنها دارایی‌اش را که بقچهٔ کوچکی است به او می‌بخشد. تا این لحظه تماشاگر به‌جز رابطه‌ای که دال بر آشنایی مسبوق ابی با عبدالله است چیز دیگری نمی‌داند اما وقتی فردا، پس از ترنابازی، ابی در حمام اسباب و اثاثیهٔ موجود در بقچه را بیرون می‌ریزد، میراث آشنای قدیمی‌اش او را غرق گذشته‌ای نه‌چندان دور می‌کند. ابی با دیدن مدال قهرمانی عبدالله، رجعت مجددی به گذشته می‌کند و این بار نه فقط درمی‌یابیم که عبدالله همچون، ابی کشتی‌گیر ماهری بوده بلکه این مدال، مدالِ پیروزی مسابقه‌ای است که در آن ابی مغلوب و عبدالله پیروز شده. بدین ترتیب ارثیه‌ای که از عبدالله به ابی می‌رسد چیزی است که او را در تصمیم‌گیری برای اجرای

حکم ترنا یاری می‌کند. عبدالله میراث قهرمانی، برنده بودن و جرأت را در ابی زنده می‌کند و همین عزم ابی را جزم می‌کند که در کسوت قهرمانی عبدالله آنچنان که شاهدیم کفش و لباس و پالتو پوست پشمی او را بر تن می‌کند ـ از حمام بیرون بزند. درست در همین لحظه، وقتی ابی برای مرتب کردن خود جلوی آینه قرار می‌گیرد، تصویر شکسته و کج و کوله‌ای از چهره و هیبت ابی در آینه نمایان می‌شود گویی قرار است آینه فرجام ناخوشایند این تصمیم‌گیری را به رخ او بکشد و حقیقتِ تلخ و متزلزلِ راهی که انتخاب کرده نمایان سازد. «آینه» سومین‌بار زمانی دیده می‌شود که در اولین کافه، ابی سربلند و موفق از نسیه‌خوری بیرون می‌زند. دوربین در یک نمای ثابت صاحب کافه را در چپ کادر و ابی را در آینهٔ مستطیل شکل کوچکی در سمت راست کادر روی دیوار به‌تصویر می‌کشد که از کافه بیرون می‌زند. ناخودآگاه آنچه که در ذهن متبادر می‌شود ماهیتِ دور از انصاف آینه در فیلم است؛ آنجا که عزمی جزم می‌شود و تا قهرمان، با میراثِ قهرمانی به امید پیروزی به پیش بتازد، آینه با بی‌رحمی تمام در اندازهٔ درشت تصویری شکسته و تلخ از قهرمان عزم جزم کرده ارائه می‌دهد. آنجا که قهرمان در اولین قدم، از اولین‌خوان سربلند بیرون می‌آید آینه در اندازه‌ای کوچک و حقیر، این پیروزی را به‌تصویر می‌کشد. شاید بتوان گفت آینه در این نوع از حضور، نمایندهٔ تقدیری است محتوم که چاره‌ای جز حقیقت‌نمائی ندارد. بنابراین اگرچه تصویر موفقیت مقطعی قهرمان را در اولین خوان نمایان می‌سازد اما به خاطرِ موقتی بودن این پیروزی و فرجام ناامیدکنندهٔ ابی، اندازهٔ فاخر و باشکوهی از تصویر ابی منعکس نمی‌سازد. حضور چهارم آینه در چهارمین کافه است. آنجا که در اولین نما، ابی را در آینه‌ای گرد پشت به دوربین، محصور در قاب بسته آینه، رودرروی زنی چاق می‌بینیم. مجدداً مفهوم گریز ناپذیری و گرفتار بودن در دایره بسته و محدود تقدیر به ذهن بیننده تلنگر می‌زند و حقارت و تک افتادگی قهرمان خصوصاً با آنچه که در فینال این صحنه بر سرش می‌آید تکمیل می‌شود (در پایان این صحنه پس از کتک‌کاری، دیالوگی از زبان یکی از گنده‌لاتها شنیده می‌شود که دلالت بر نجس کردن ابی از طریق دفع ادرار دسته جمعی دارد.)

پنجمین و مهمترین حضور آینه در خوان هفتم؛ کافه هفتم است. پس از یک نمای عمومی از بیرون کافه، چهار آینه قدی، تصویر ابی را که قدم در مسلخ نهایی گذارده، چهار بار تکثیر می‌کنند. این اولین باری است که آینه، ابی را در تمامیتش، کامل و بی عیب و نقص عرضه می‌کند. ابی در مواجهه با تصویر چهارگانه‌اش که او را محاصره کرده، دچار واهمه می‌شود و از چهره‌اش چنین بر می‌آید که گویی این آخرین خوان، خطرناک‌ترین و سرنوشت‌سازترین خوان است. آینه‌ها گویای این حقیقتند که سالی که نکوست از بهارش پیداست. چرا که آنگاه که ابی تصمیم می‌گیرد پس از مفت خواری برای فرار از چنگال بادی گاردها به زیر زمینی پناه برد و برای زنده ماندن در آنجا پنهان شود ناگهان در اوج ناباوری خود را محصور در آینه‌های قدی بی شماری می‌بیند که این بار از همه طرف او را محاصره کرده و تهدید می‌کنند. در این آخرین حضور خود متنفر و منزجر از خشونت و کراهت بی پرده و صریحی که در بیان آینه‌ها از چهره خود می‌بیند، ناباورانه و وحشتزده از حقیقت شمایل خود و تضادی که بین این هیبت و هیاتی که آخرین بار از خود دیده - در آینه شکسته حمام - کمر به نابودی آینه‌هایی که کراهت و استیصالش را تکثیر کرده‌اند بسته و دیوانه‌وار شروع به شکستن آینه‌ها و چراغهایی می‌کند که روشنایی آنها را تامین کرده‌اند. اگر چه نماینده تلخ زبان تقدیر در این آخرین کافه، به تمامی شکسته می‌شود ولی ابی از محتومیت فرجامی که از همان اولین حضور آینه گوشزد می‌شده راه گریزی ندارد و دست تقدیر او را دوباره به زندان و همان هم سلولی پیوند می‌زند وبدین ترتیب قابِ بستهٔ آینه‌ها با فرجامی که در انتهای فیلم برای ابی رقم می‌خورد، مصداقی عینی و تحقق‌پذیر می‌یابد.

یکی از نکات قابل توجه، فیلم چگونگی ملاقات مجدد «آقای حسینی» با «ابی» است. در لحظات آغازین فیلم، تا زمانی که مدتی را با یکدیگر در سطح شهر سپری می‌کنند هر دو نوعی رفتار می‌کنند که گویی برنامه ریزی دقیقی برای ادامهٔ زندگی دارند. همینکه از هم جدا می‌شوند، ابی سر خورده و بلاتکلیف از تلفنی که پاسخ داده نشده سرگردان و بی هدف روز را سپری می‌کند، آقا حسینی هم که قصد دارد عزیمت به خرمشهر داشته، بی‌آنکه قصد رفتن بکند در تنهایی و سکوت شب شهر را پشت سر می‌گذارد. آنچه که در تحلیل رفتار شناختی این دو فرد به عنوان آدمهایی که از جامعه انسان بیش از حد جلوه‌گری می‌کند، تن دادن عاجزانه به ارضاء نیازهای جنسی در اوج فقر، استیصال و آوارگی است.

ابی در اولین فرصتی که به مختصر پولی از راه جیب زنی می‌رسد، قبل از هر اقدامی برای رهایی از آوارگی تصمیم می‌گیرد در فاحشه‌خانه‌ای خود را ارضاء کند و اتفاقاً همینجاست که حسینی را می‌یابد و کمک به حالش می‌شود تا با نسیه خواری از او خواسته‌اش را تکمیل کند.

در اینجا، با دیدن حسینی، تحلیل مشابهی از کاراکتر او در ذهن متبادر می‌شود. گویی حسینی هم با همان انگیزه‌های رفتارشناختی، در کنار آن همه سرگردانی و بی‌هدفی، قصد این مکان کرده. از همهٔ اینها که بگذریم، اگر قصد داشته باشیم در تحلیل محتوایی فیلم با نگاهی اخلاقگرایانه به شخصیتها و فرجام آنها بنگریم، شاهد لایه‌های ظریفی از اعتقاد فیلمساز به اصل «عدالت شاعرانه» هستیم؛ رفاقتی که در زندان شکل بگیرد و در فاحشه‌خانه‌ای پایه‌های تداوم آن تقویت شود، آخر و عاقبتی بهتر از این پیدا نمی‌کند.

همینطور در منش فردی ابی، گهگاه به ویژگیهایی از شخصیت او برمی‌خوریم که با وجود ضد قهرمان بودن، او را واجد ارزشهای انسانی ویژه‌ای می‌کند. در صحنه‌ای که ابی در قهوه‌خانه، به‌دور از هیاهوی ورق‌بازی حسینی و اطرافیانش، از فرط استیصال نیت نماز خواندن می‌کند در پاسخ به عبدالله در حال احتضار می‌گوید که هرگاه دلش می‌گیرد نماز می‌خواند، درحالیکه درست و حسابی هم آن را بلد نیست و سپس اشاره به گفتهٔ رفیقی می‌کند که «مهم نیت آدمه». همینطور است لحظه‌ای که ابی پس از مرگ آقا عبدالله برای تصمیم‌گیری راجع به اجرای حکم ترنابازی از قهوه‌خانه بیرون زده و برای آنکه ترس و تدبیر می‌پردازد و جالب آنکه در همین فصل برای اولین‌بار، اولین تصویر از گذشتهٔ افتخارآمیزش در میدان کشتی و رقابت نمایان می‌شود. پس از این یادآوری و کسبِ کسوتِ قهرمانی عبدالله از طریق آنچه که به او به ارث رسیده، ابی قاطعانه تصمیم می‌گیرد مردانه مسیر پرمخاطرهٔ حکم ترنا را طی کند. حدیث نفس ابی و انگیزه و غرض شخصی او، قبل از ورود به آخرین کافه، با حسرت و استیصالی ریشه‌دار چنین بیان می‌شود آنجا که در اوج هستی و دردمندی، خسته و نالان می‌گوید: «همه اینجان، بستنی فروشه، بچه‌های کوچهٔ سرخپوستها، شش سرنون خورِ این بی‌نون (اشاره به راننده تاکسی)، اینجا فیناله (تداعی خاطر تشک کشتی و یادآوری شکست بیادماندنی‌اش)، همیشه تا درِ خوان هفتم رفته‌ام اما هیچوقت تو نرفته‌ام) همهٔ نکاتی که در این لحظه اشاره می‌کند تماماً جزء همان تلمیحاتی است که در طول فیلم از طریق خودش چه گفتاری و چه رفتاری کدگذاری شده است.

لحظاتی را که بعد از بیرون آمدن از کافهٔ چهارم، پس از تحمل خفت نجس شدن توسط لاتها، در کنار مراقب پیر روی نیمکت ایستگاه اتوبوس می‌گذراند ما را شاهد اعتراضی می‌کند که قرار است کمی بعد فرصتی برای ارجاع دراماتیک فیلمساز فراهم آورد. ابی می‌گوید: «خیلی‌ها منو زدن ؛ پاسبونا، شوفرها، پارچه‌فروشیهای کوچه مهران، سیاهی‌های کوچه سرخپوستها... همیشه بعد از کتک خوردن مفصل حالِ آدمی‌رو دارم که خارش داشته و حسابی خاروندنش» و وقتی بعد از ورود به کافه هفتم از همهٔ اینها مجدداً اسم می‌برد، به‌گونه‌ای آگاهانه به‌تماشاگر می‌فهماند که امید زنده ماندن و پیروز شدن در آخرین مرحلهٔ این رقابت مرگبار دارد.

مسیری را که ابی باید پشت سربگذارد از هفت محل یا هفت کافه یا به قول خودش هفت خوان تشکیل شده. نکته‌ای که به لحاظ ساختاری در تشریح و تحلیل فیلم قابل‌توجه جلوه می‌کند نحوهٔ معرفی هر یک از کافه‌هاست. چنین به‌نظر می‌رسد که فیلمساز برای به‌تصویر کشیدن هر یک از خوانها، خود را ملزم به رعایت نوعی مناسبات ساختاری کرده و همین التزام ساختاری ما را با نشانه‌های تصویری خاصی مواجه می‌سازد که با وجود تکراری بودن ماهیت فضایی هر هفت‌خوان، هفت اتمسفر خاص نمایشی برای کافه‌ها تعریف می‌شود.

کافهٔ اول با نمایی از یک پوستر دیواری که عاقبت نقد فروش و نسیه‌فروش را نشان می‌دهد معرفی می‌شود. در همین اولین کافه است که ابی به‌راحتی نسیه‌خوری کرده و می‌رود و فروشنده هیچ اعتراضی به ابی نمی‌کند. با رجوع به‌مفهوم پوستر دیواری می‌توان حدس زد که صاحب کافه قطعاً آخر و عاقبت درخشانی در کاسبی ندارد چرا که نسیه‌فروشی بی‌خیال است.

کافهٔ دوم با عکسی از شوهر مرحوم زن کافه‌دار آغاز می‌شود. در این کافه پس از آنکه ابی حسابی

می‌خورد و می‌نوشد وقتی می‌فهمد با زنی بیوه طرف است که عاجزانه با جملهٔ «از تو به من روا نیست که اینطور رفتار کنی» جلب ترحم می‌کند، منصرف شده و قوطی سیگاری را که با قلدری گرفته پس می‌دهد. کافهٔ سوم با نمایی از ورودی کافه که راه‌پله‌ای دخمه مانند منتهی به‌سالنی در طبقهٔ پایین است آغاز می‌شود. گرافیک تصویر و محصورکنندگی در و دیوار راه‌پله که ابی از آن می‌گذرد، انتقال‌دهندهٔ روح خشونتی است که در دو کافهٔ قبلی تجربه نشده. ابی در این کافه برای اولین‌بار با گردانندگان ترک آن درگیری فیزیکی پیدا می‌کند. به این ترتیب مرحله به‌مرحله، هرچه از جنوب شهر فاصله می‌گیرد و به بالای شهر نزدیکتر می‌شود، نوع برخوردها خشن‌تر، جنس آدمها خطرناک‌تر، تعداد ضاربین بیشتر و لحن برخوردها بی‌رحمانه‌تر می‌شود. کافهٔ چهارم با تصویر ابی در آینهٔ گردی که پشت به دوربین نشسته آغاز می‌شود. ناخودآگاه چنین استنباط می‌شود که ابی در دایرهٔ بسته و غیرقابل‌گریزی از خشونت و بی‌رحمی گرفتار خواهد شد. آخرین نمای این صحنه که ابی در حال کتک‌خوردن به پشت دری منتقل می‌شود تا با دفع ادرار ضاربان نجس شود، این استنباط را تصدیق می‌کند. کافهٔ پنجم؛ کافهٔ مکزیکی‌ها، با نمایی از آواز خواندن نوازنده‌های مکزیکی آغاز می‌شود. مکزیکی‌ها جوری می‌خوانند و می‌نوازند که گویی توصیف‌گر حال زار و ناتوان ابی‌اند. نگاه دردمندانه ابی به‌خواننده و متقابل آن خواننده به ابی گویای درک متقابل طرفین از حال و روز یکدیگر است. نکته‌ای که در دکوپاژ این صحنه بسیار تحسین‌آمیز جلوه‌گر می‌شود، بردن ابی از آنجا که به توالت کافه و همزمان تلاش نوازندگان برای کوک کردن سازهاست. گویی نوازنده‌ها، سازها را برای نواختنِ ترانهٔ خشونت‌آمیز و بی‌رحمانه‌ای که دستهٔ ضاربین برای ابی در توالت تدارک دیده‌اند کوک می‌کنند و جالب آنکه به‌هنگام شروع ضرب و شتم، نماهای کتک‌خوردن ابی و نوازندگان چنان متوالیاً در هم برش می‌خورد که گویی نوازندگان تحت تأثیر خشونتی که بر ابی حادث می‌شود، ترانه‌ای غمبار و سوگوارانه سرمی‌دهند.

کافهٔ ششم با نمای عمومی از فضای مجللِ داخل آغاز می‌شود چون قرار است تجمل‌پرستی و تجمل‌گرایی گردانندگان آن نقطه ضعفی برای مقابله و دفاع آنان باشد. وقتی یکی از کارکنان با ابی مواجه می‌شود نه تنها بی‌چون و چرا سفارشش را اجابت می‌کند بلکه در جواب کارمند دیگر که پیشنهاد می‌کند آجانها را صدا بزنند می‌گوید: «نه بابا، چشمش به آجانا بیفته تمامِ شیشه‌هارو می‌شکونه» و همین ترس و واهمهٔ ناشی از تجمل‌گرایی، واکنش دفاعی کارگزاران کافهٔ ششم را ضعیف و کمرنگ می‌کند.

و بالاخره اولین نمای معروف خوان هفتم پس از به‌تصویر کشیدن فضای بیرونی آن، چهار آینهٔ قدی است که برای اولین‌بار تمام هیبت ابی را چهار برابر به رخش می‌کشد. این کافه، کافهٔ آینه‌هاست؛ کافهٔ آخری است که تمام جراحت‌ها و سختی‌ها، تمام حقارتها و دردها، تمام تنهایی‌ها و پرسه‌زدنهای شش کافهٔ قبلی را با تمام تلخیها و مشقتهایش با درشتنمایی به رخ ابی می‌کشد و ابی برای ریشه کن کردن تمام این هنجاری‌ها، برای جبران همهٔ کتک‌هایی که خورده و دردهایی که کشیده، برای زدودن تمام انگاره‌هایی که در وجودش به بت تبدیل شده، طغیانگرانه و بی‌مهابا در صدد شکستن آینه‌ها برمی‌آید و در واقع با این اقدام خودشکنی کرده و در برابر عمارت پرتبختر هتل کنتیانتال، رو به آسمان، از خدای خود شکرگذاری می‌کند. سکانس مونتاژ متناوب لحظه‌ای که خوانده برای حضار با نهایت توان ترانه می‌خواند و ابی که در دخمهٔ آینه‌ها، کراراً تصاویر خودش را با انزجار می‌شکند درخشانترین صحنهٔ کندو محسوب می‌شود. مفهومی که از شعر خواننده استنباط می‌شود دقیقاً همان برداشتی است که تماشاگر از شخصیت ابی در طول فیلم حاصل کرده و به‌نوعی حدیث نفس ابی از کل زندگی است.

یکی دیگر از ویژگیهای ساختاری فیلم بسط و گسترش همزمان روابط و مناسبات آدمهاست. درست زمانی که ابی کافه به‌کافه را پشت‌سر می‌گذارد و هر خوان را با استقامت و طاقت مضاعفی طی می‌کند کشمکش‌های بیرونی دو گروهی که بر سر رسیدن و نرسیدن ابی به‌خوان هفتم شرطبندی کرده‌اند بیشتر شده تا جایی که وقتی ابی به خوان هفتم می‌رسد حسینی و مصطفی عملاً رودرروی هم قرار می‌گیرند.

حسینی در طول مدتی که ابی در کافه‌ها در حال اجرای حکم می‌بینیم، تدریجاً شخصیت خاص خود را برای تماشاگر جا می‌اندازد و تعریف ویژه‌ای از اندازه‌ها و ظرفیتهای رفتاری خود ارائه می‌دهد. در یکی از صحنه‌های آغازین کافه‌گردی، حسینی برای مصطفی تعریف می‌کند که یک نارفیق به او نارو زده و او را لو داده و او هم متعاقب آن کمر به قتل خبرچین بسته و همین باعث هفده سال محکومیتش گردیده. این اشاره پیشاپیش به تماشاگر هشدار می‌دهد که حسینی با هر خبرچینی که سر راهش قرار گیرد برخورد خواهد کرد.

از آنجا که در طول مدت حضور در قهوه‌خانه، شاهد خبرچینی قهوه‌چی بی‌مروت قهوه‌خوانه هستیم، زمینهٔ فرجام قهوه‌چی با این اشارهٔ حسینی فراهم می‌شود. در سکانس پایانی فیلم وقتی حسینی متوجهٔ خبرچینی مجدد قهوه‌چی می‌شود، با آنکه نمی‌داند محکومیتی هفده‌ساله خواهد داشت، عامدانه و آگاهانه قهوه‌چی را با ضرب چاقو از پا درمی‌آورد. این اقدام به قتل علاوه بر تأکیدی بر منش انتقام‌جویانهٔ حسینی، راه‌حلی برای گریز از تنهایی نیز محسوب می‌شود. وقتی ابی توسط مأمورین دستگیر می‌شود. حسینی که دیگر یار و یاوری برای رهایی از تنهایی و ملعبه‌ای برای ترنابازی ندارد از آنجا که می‌داند همانند لحظات پس از آزادی و جدایی از ابی، باید در خیابانها، روی نیمکتها پرسه بزند، تصمیم می‌گیرد با قتل قهوه‌چی دوباره به زندان بازگردد و تجربهٔ مشترکِ با ابی بودن را از سر گیرد. بنابراین قتل قهوه‌چی برای حسینی، کارکردی دوگانه دارد.

کندو، قصهٔ آدمهای تنهاست. آدمهایی که هر یک از گذشتهٔ خود کنده شده و در آرزوی دست‌یابی به مدینهٔ فاضلهٔ خود هستند. آدمهایی با آرزوهای کوچک، نگاههایی محدود اما توش و توانی باورنکردنی و بی‌انتها، اگرچه دغدغه‌ها و دلمشغولی‌هایشان کوچک و حقیرانه است ولی برای خودشان به اندازهٔ یک دنیا، بزرگ و قابل‌اعتنا جلوه می‌کند.

فریدون گله در به‌تصویر کشیدن این تضاد و تنش به یمن فیلمبرداری خوب حمید مجتهدی و فریدون ری‌پور و مونتاژ تأثیرگذار حسن مصیبی و بالاخره موسیقی بی‌عیب و نقص مرحوم واروژان بسیار هنرمندانه عمل می‌کند. فیلم مملو از استعاره‌ها و کنایه‌های صوتی و تصویری است خصوصاً در صحنهٔ پایانی فیلم که دستبند مشترکِ ابی و حسینی، دوباره سرنوشت محتومشان را به‌هم گره می‌زند و آنها را چون دوقلوهای به‌هم چسبیده در یک نمای دو نفره به‌تصویر می‌کشد. نگاه مستأصل آدمهای شریک ماجرا در بیرون قهوه‌خانه به‌یکدیگر، مغازه‌هایی با کرکره‌های بسته و بالاخره طلوع خورشید همگی در انتقام ناتورالیسم سرد و خشن زمستانی که در راه است نقش بسزایی دارند.□