

# گریه ای در پس قنوت

باغ های کندلوس / ایرج کریمی / ۱۳۸۴

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : خرداد ماه ۱۳۸۵

چه در فیلم های تلویزیونی و ویدئویی ایرج کریمی و چه در سه فیلم اکران شده اش، عناصر ساختاری مشخصی مثل ادغام زمان ها یا پیشبرد روایت از نقطه نظر چند نفر در کنار دغدغه های مضمونی مشخص مثل عشق، مسیر آن از پیش تا پس از ازدواج، مرگ و نوع رویارویی آدم ها با آن و همچنین اجزا و ابزاری مثل دیالوگ های کنایی و گاه طنزآمیز یا برخی کنش های کوچک سوررئال، همیشه حضور و اهمیت داشته اند. یک بار دیگر همین چند واژه را مرور کنید؛ آیا نمی شود حدس زد که سازنده ی این فیلم ها برگمان و کیشلوفسکی دوست دارد؟ و معلوم نیست که مثلاً ملودرام را به تریلر ترجیح می دهد یا این که شوخ و شنگی سینمای کلاسیک آمریکا را تحسین می کند؟ حتی اگر نوشته هایش را خوب نخوانده باشیم و به قدر کافی از او نیاموخته باشیم، فیلم ها این را نشان مان می دهند.

ولی نکته ی عجیب و البته قابل انتظار، این است که با وجود این هم جواری های ساختاری، تماتیک و تکنیکی، فیلم ها دنیایی شخصی و خاص خود می آفرینند که در ضمن، کاملاً هم معاصر است و اصرار به بازتاب گوشه هایی از خلق و خو و گله ها و حسرت های مردم امروز و این جا، از عوام ساده دل تا روشنفکران غرغرو، در جای جای هر کدام شان یافتنی است. به نظرم می رسد که تا این جا، این دنیای ویژه بهتر از همه در باغ های کندلوس پرداخته شده و شکلی قوام یافته به خود گرفته است. بقیه ی مطلب، طبعاً تلاشی برای شناختن و شناساندن مهم ترین خصوصیات و محتویات این دنیا خواهد بود.

یک شیوه ی روایت: «... و چه ساده است حساب دنیا»

ظاهر قضیه این است که فیلم به سادگی با دو مقطع زمانی و دو خط داستانی مشخص کار می کند: یکی زمان حال و سفر ناگهانی علی (مسعود کرامتی)، سعید (احسان امانی) و بیژن (اوزن سیروسی) به سمت جاده ی کندلوس که با آمدن بیژن از فرنگ (بعد از ده دوازده سال) شروع شده و قرار است با پیدا کردن قبر

دو دوست قدیمی و عاشق آنها کاوه (محمد رضا فروتن) و آبان (خزر معصومی) تمام شود (اما با تصادف منجر به جراحی علی و مرگ سعید و بیژن به پایان می رسد)؛ و دومی زمان گذشته و مسیر عشق سودایی کاوه و آبان که با سرطان پیش رفته ی آبان و مرگ غیرمنتظره (خودکشی؟) کاوه قبل از مرگ قابل پیش بینی آبان، عمر کوتاهی پیدا می کند.

ولی با نگاهی متوجه جزئیات می توان دید که این طرح کلی روایت، به دقت و به شیوه های متنوعی در لا به لای فیلم چیده شده و مهم تر آن که در روش تلفیقی هم اروپایی و هم آمریکایی پرداخت ایرج کریمی، این چندگونگی روایت و حتی تعدد راویان بخش های مختلف، بدون آن که پیچیدگی خود را به رخ بکشد، به شکلی سیال و با "بهانه" های روایی اغلب مشخص، فیلم را پیش می برد. در طول فیلم، گاهی به همراه یک راوی معین که دارد خاطراتش را از کاوه و آبان تعریف می کند، به گذشته می رویم که نمونه اش خاطره ی سعید از روزی است که در "آتلیه ی نیما" از کاوه کتک می خورد یا جایی که باز از دید سعید، شرح اولین حرف های عاشقانه ی کاوه درباره ی آبان را می بینیم که در بیمارستان و بعد از تصادف "تصادفی" آبان و کاوه می گذرد. گاهی فلاش بک ها عملاً از منظر دانای کل روایت می شود و شاید به همین جهت، اصلاً نشود نام فلاش بک را به آنها داد؛ مثل سکانس آخر فیلم که اولین بار رفتن آبان به خانه ی کاوه را نشان می دهد یا سکانسی که وخامت حال آبان هم زمان با ناهار خوردن کاوه و دریا، محور آن است. اما بیشترین تعداد حرکت های روایت از اکنون به گذشته، طوری اتفاق می افتد که نه از دید یکی از سه مرد زمان حال است و نه می توان به طور مطلق به دانای کل منسوب شان کرد؛ چون با "بهانه" ای بصری یا کلامی شکل می گیرد که به یکی از سه مرد مربوط می شود و حرف یا حرکت آنها باعث ورود به آن می شود؛ ولی در گذشته، صحنه هایی از آبان و کاوه را می بینیم که حتماً هیچ کدام از این سه دوست شان در آن حضور نداشته اند و بنابراین، نمی تواند فلاش بک آنها باشد. از همان اولین حضور زوج عاشق در فیلم که با نگاه علی به

شیب یک تپه آغاز می شود و بعد سرازیر شدن سیال آبان از شیب تپه ای دیگر را با حرکت آهسته می بینیم تا جایی که "طرح زدن" آبان از کاوه، وصل می شود به طرح زدن سعید از سیبی در پیشزمینه ی یک چشم انداز، این شیوه در همه جای فیلم به چشم می خورد. مثلاً جایی دیگر، به بهانه ی عکس آبان و دریا(بهناز جعفری) توی جیب بیژن، وارد فلاش بکی می شویم که با بیمارستان شروع و به نامه نوشتن دریا برای بیژن و گذاشتن همان عکس در پاکت نامه، ختم می شود. گاه حتی اشاره ی کلی و مبهم آدم های زمان حال به اتفاقی در گذشته ی دوستان از دنیا رفته شان که راست و درستش را نمی دانند، بهانه ای برای دیدن اصل آن اتفاق می سازد که نمونه ی عالی اش، صحبت از این است که «ظاهراً پای زن دیگری در میان بوده» و بعد، آمدن آن صحنه ای که آبان از دریا می خواهد که بعد از مرگ او، با کاوه ازدواج کند. یعنی فیلم به بهانه ی حرف ناتمام و بی پاسخ سعید و بیژن، به سراغ این می رود که این «زن دیگر» چگونه به درخواست خود آبان وارد شده و با دلخوری از این درخواست، مدتی دوستش را رها کرده است.

ارتباط بین این روش با آن نکته ای که در خصوص ترکیب شیوه های موسوم به اروپایی و آمریکایی روایت گفتم، این است که فیلم کریمی از طرفی به شیوه ی قاطعانه ی اروپایی های سینمای مدرن دهه ۱۹۶۰ و بعد از آن، برای جهش به زمان ها و مکان های مختلف در پاره های روایتی در هم تنیده اش، هیچ تردید و ملاحظه ای به خرج نمی دهد و از طرف دیگر، به شیوه های نرم تر آمریکایی های تحت تأثیر سینمای مدرن مثل سام پکین پا یا جان شله زینگر، با استفاده از عناصر "تداعی گر"، رفت و برگشت های روایتش را کمی ساده تر و روان تر می کند یا در واقع، با این عوامل پیوند دهنده، آنها را برای تماشاگر نقطه گذاری و از هم تفکیک می کند. به این اعتبار، باغ های کندلوس را برخلاف تصور خیلی ها، متعلق به سینمایی می دانم که اصرار دارد پیچیدگی هایش را پنهان و قابل هضم کند یا دست کم برای هر کدامش بهانه ای بگذارد و ذهن و حس بیننده را راحت تر به این سو و آن سو بکشاند. از بحث و جدل های قدیمی ام با خود کریمی،

یکی اش این است که چرا اورسن ولز را بابت جلوه گری های عمدی و افراطی تکنیک و میزانشن و ساختار پیچیده آثارش، دوست نمی دارد. آن دعوا را همچنان ادامه خواهم داد، ولی عجالتاً اقرار می کنم که تنظیمات ساختاری باغ های کندلوس تا اندازه ای دلیل آن دوست نداشتن او را نشان می دهد. فیلم می توانست خیلی بیشتر با پیچیدگی هایش لوندی کند؛ ولی سلیقه ی کریمی در پرهیز از این کار، با ظرافت هایی که چندی از آنها را برشمردم، روایت فیلم را متعادل کرده است.

### دو رومانس اندوه بار: «... چی عشق اینا این قدر استثنایی بود؟»

همیشه درباره ی فیلم هایی که حس می کنید دوست شان ندارید، ولی دست کم در مقابل یکی از ویژگی ها یا صحنه هایشان دست تان را به نشانه ی تسلیم بالا می برید و نمی توانید نادیده اش بگیرید، در نظر کلی تان تردید و تجدیدنظر کنید. این را به تجربه دربین آنهایی که کلیت باغ های کندلوس را موفق نمی دانستند، دیده ام که اغلب صحنه های عاشقانه اش را به شدت اثرگذار و ملموس توصیف می کنند که ضمناً «هیچ شبیه صحنه های عاشقانه ی فیلم های دیگر» این سال های سینمای ایران نیست. بخش عمده ای از این تأثیرگذاری طبعاً به بازی های باطراوت محمدرضا فروتن و خزر معصومی (این یکی در اولین و تنها فیلم به اکران درآمده اش) و درک عمیق شان از رومانس دریغ انگیز فیلم بر می گردد. این نکته ی جالبی است که کریمی درست هم سو با علایقی که در نوشته هایش درباره ی بازیگری، به متد و نوع بازی های فیلم های الیا کازان ابراز و آنها را تحلیل می کند، خودش هم در هدایت بازیگران صحنه های ملودراماتیک موفق تر است تا مثلاً صحنه های همراه با بحث های روشنفکرانه. گرمای فصول مربوط به گذشته در این فیلم، به میزان قابل توجهی از این آموزه ی کلی سرچشمه گرفته که در فصول عاشقانه، اگر بتوان حس جاری در

"نگاه" بازیگران را درست از کار درآورد، بقیه ی اجزا عملاً به دست خواهد آمد و میمیک، لبخند ها، اخم ها، تن صدا، لحن بیان و حتی حرکات دست و پا، همه بعد از حس برآمده از چشم ها اهمیت پیدا می کنند. جایی از فیلم متوسط دزیره، وقتی ناپلئون(مارلون براندو) در جوانی و کمی بعد از آشنایی با دزیره(جین سیمونز) سرزده به پارچه فروشی خانوادگی آنها می رود، می بیند که دزیره با آرامش و تبسم، سرش را به کاری گرم کرده. نزدیکش می رود و می پرسد: «توی چه فکری هستی؟». دزیره می گوید: «به این فکر می کنم که زندگی چه قدر ساده اس»؛ و ناپلئون جواب می دهد: «نه؛ اون قدر هم ساده نیس. ولی عاشق بودن مقداری از پیچیدگی شو کم می کنه». در باغ های کندلوس، فلاش بک هایی که تا پیش از زمان باخبر شدن کاوه از سرطان آبان را نشان می دهد(و بدون رعایت تقدم و تأخر، در روایت گنجانده شده)، همه جا با همین نوع نگاه در بازی فروتن و معصومی مواجه می شویم. نگاهی که انگار دنیا را سهل تر از آن چه هست می بیند؛ و دو بازیگر با در نظر گرفتن سطح خواننده ها و شناخته های دو شخصیت، این رهایی و سرزندگی در نوع نگاه به همدیگر و به طبیعت و خانه و زندگی زیر یک سقف را طوری اجرا می کنند که به رضایت ابلهانه ی یک زوج خام و خوش بین بدل نشود. فصل درخشان پایانی فیلم که طرح زدن یکی از روی دیگری و نشان دادن خانه توسط آن یکی را به مغازه ای دورادور مانند می کند، جلوه ی این کنترل بازیگرهاست؛ میدان مناسبی برای نگاه توأم با تحسین آبان به دیوانه بازی های کلامی و حرکتی کاوه و چشم های هم شیفته و هم شیطان کاوه که به ظاهر دارد گوشه و کنار اجزای بی اهمیت خانه را برای آبان توصیف می کند؛ ولی در اصل همه ی حواسش به اوست. هدایت بازیگران و حفظ ریتم میزانشن ها در نماهای متقابل دو طرف در اتاق ها که با ریتم دلپذیر موسیقی گروه Hall، به باله شبیه می شود، از چالش های دشوار کارگردانی فیلم بوده است: هم باید حس رقصان و تغزلی اش درست "در می آمده" و هم مشکل ممیزی پیدا

نمی کرده. معصومیت و نجابتی که موتیف مداوم بازی خزر معصومی است، در این "مشکل پیدا نکردن" نقش مؤثری داشته و مجوز همان حرکت های آرام را به آبان داده است.

اهمیت ساختاری و مضمونی این فصول رومانیک در نظام کلی فیلم، فراتر از این است که بخواهیم فقط کارکردی صرفاً عاطفی برایش قائل شویم. مسئله این است که سه مرد زمان حال فیلم، به ظاهر در جستجوی قبر دوستان عاشق شان هستند و گمشده ی اصلی شان، خود رومانس است. آنها یا مثل بیژن سال ها پیش عشقی ناکام را در خود سرکوب کرده اند یا مثل علی و سعید، یادشان نمی آید که چه وقت و چه طور عاشق زن فعلی شان بوده اند. دیدن زوج سودایی و سرخوش آذر(فریبا کامران) و بهروز(شاهرخ فروتیان) که عشق شان باوجود ازدواج تا میانسالی طراوت خود را حفظ کرده، در واقع پاسخی است به این سؤال ذهنی که اگر زندگی آبان و کاوه با مرگ زودرس جفت شان تمام نمی شد، حالا رنگی از آن شور و عشقش باقی می ماند یا نه؟ شاید شخصاً این را تصویری آرمانی و خیالی بدانم (بعید می دانم کریمی هم نگاهی جز این به مقوله ی زناشویی داشته باشد!)؛ ولی مهم این است که در بافت روایتی فیلم، حیات عشقی کاوه و آبان ورای حیات مادی شان موجودیت پیدا می کند و حضورش بیش از هر چیز، به این بر می گردد که مثلاً سعید حاضر نیست نامه ی قدیمی اش به بیژن درباره ی عشقی که به زنش سودابه داشته، جلوی علی لو برود؛ یا علی درباره ی این که درست یادش نمی آید چه طور همان قدر عاشق زنش مهناز بوده که کاوه عاشق آبان، می گوید: «خیلی بده که آدم هیچ خاطره ای از دلبستگی هاش نداشته باشه». آنها دارند جلوه ی آرزوهای خودشان را در آن زن و شوهر شهری روستانشین می بینند و به این که تداوم عشق کاوه و آبان هم مثل بهروز و آذر ممکن بوده، غبطه می خورند. نگاه فیلم در این حیطة، همچنان متوجه قدر و بهای رومانس است؛ نه زناشویی و پیامدهایش.

سه) قاصد مرگ و پیک زندگی: «... به من هیچ فرقی نمی کنه!»

از فیلم یک بوس کوچولو بهمن فرمان آرا تا تئاتر شب به خیر عالیجناب کنت نوشته ی اکبر رادی و کار میکائیل شهرستانی، این اواخر بارها به کارهایی برخوردیم ام که نماینده ای از سوی مرگ را در هیأت آدمی به سراغ شخصیت اصلی می فرستند. پیشینه ی این تجربه، به اندازه ی تاریخ طویل هنرهای نمایشی است؛ اما باور شخصی ام این است که در زمانه ی ما، نمایش این قاصدان مرگ به شیوه ای که از دل خود زندگی برآیند و با نشانه های مادی و عینی همراه باشند، تأثیر بیشتر و درونی تری بر مخاطب امروزی می گذارد. در فیلم فرمان آرا، وارد شدن فرشته ی مرگ (هدیه تهرانی) به محیط هایی از قبیل همسایگی اسماعیل شبلی (جمشید مشایخی) یا پاسگاه نیروی انتظامی، از جمله همین موارد است که با ایجاد پیوند بین عامل فیزیکی و متافیزیکی، همه ی حس ها و ترس ها و هشدارها و ملاحظت ها را ملموس تر می کند. شیوه ی به کار رفته در فیلم هنوز تکان دهنده ی نردبان جیکوب/ پل صراط آدریان لین هم البته قابل ذکر است که در صورت کنار آمدن با مرگ، آن را به هیأت فرزند محبوب و مرده ی جیکوب سینگر (تیم رابینز) بر او نازل می کند که دست پدر را می گیرد و از پلکانی رو به نور، به آن دنیا می برد.

در باغ های کندلوس، دو شخصیت این چینی داریم که تیتراژ پایانی فیلم با هوشمندی و برای پرهیز از تحمیل جنبه های متافیزیکی، آنها را مثل دو آدم عینی و معمولی معرفی می کند: یک "پستچی" با لهجه ی غلیظ آذری که ماشین آدم ها را بکسل می کند و به قبرخردن در دامنه های سرسبز و بکر تپه های کندلوس تشویق شان می کند و پیک مرگ شان می شود و تأکید هم دارد که برایش «هیچ فرقی نمی کنه» که طرف کی باشد و کجا باشد (با بازی رضا ناجی) و یک "آقا سید" مهربان و بی شیله پيله که برای همه خامه و شیر و عسل می برد و چون از زمان آبان و کاوه تا حالا، تغییری در رنگ و رخساره اش نمی بینیم، می توانیم او را مژده رسان زندگی بدانیم (با بازی سید ابراهیم عمادی). جالب این جاست که اولی بارها از نکات خیلی عینی



زندگی مردم در جامعه ی امروز ایران حرف می زند و عاداتی از قبیل نابغه دانستن همه ی بچه های سه چهار ساله از طرف پدر و مادرشان را به باد تمسخر می گیرد؛ ولی در میزانشن هایی مثل آن نماهای منتظرماندنش برای سه مرد که دارند قبرستان ها را می گردند، کاملاً مثل یک سفیر مرگ ظاهر می شود که سر خودش را گرم می کند و به آنها بی توجه است؛ تا زمان شان برسد. سید هم با وجود آن وجوه فرامادی، آن قدر زمینی است که وسط غذاخوردن آروغ می زند (کاری که همین بازیگر در از کنار هم می گذریم هم می کرد!) و بیش از همه ی آدم های دیگر، ناتورالیستی بازی می کند (در واقع اصلاً بازی نمی کند و کم و بیش خودش است).

این تلفیق، به شکلی که فیلم راه را برای برداشت های چندگانه ی سطوح مختلف تماشاگران باز می گذارد و به قاصدان آن جهانی اش هم حیات و نفس و خون جاری می دهد، باز از همان نکاتی است که هر دو وجه گرایش های کریمی به ذهن گرایی بی محابای سینمای مدرن اروپا و عینی کردن قابل فهم اوهم در سینمای دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ آمریکا را به خوبی در دل روایت کنار هم چیده. باغ های کندلوس در این زمینه هم پیچیدگی تم مهم مرگ و آمادگی آدم ها برای رویارویی با آن را مثل آن پیچیدگی های طرح روایی، پنهان می کند و از جلوه نمایی آن می پرهیزد. سفیر مرگ فیلم آن قدر عینیت و فردیت دارد که مثل آدمی مردم آزار، حتی وقتی به علی قول سکوت می دهد، یکهو می زند زیر آواز ترکی و جلوی چرت زدن او را می گیرد؛ و آن قدر از عادات ایرانی ها حرف می زند که وقتی ماشین راه می افتد و علی بالاخره پیش دوستانش می نشیند، درباره ی حرف های او می گوید: «توی عمرم این قدر مزخرف درست نشنیده بودم!»

## چهار) تصویرها: «... شمال یعنی نرسیدن»

هم به لحاظ اهمیت فضا سازی در فیلمی که درباره ی مرگ و عشق و گذر زمان و تأثیر آن بر عواطف و عقاید آدم هاست و هم از نظر توجهی که فیلم با نامش و با مرکزیت لوکیشن های جاده ی کندلوس، به جغرافیا نشان می دهد، باید تصاویر شکیل و سنجیده ای داشته باشد. تردیدی ندارم که اگر همین قاب بندی ها را به جای محمدرضا سکوت، فیلمبرداری که بیشتر ستاره شده، ارائه کرده بود، در جشنواره ی فجر سال ۸۳ کارش بهتر به چشم می آمد؛ همان طور که اگر فیلمی در دل جریان اصلی سینمای ما دیالوگ نویسی اش این قدر کنایه آمیز بود (دیالوگ «ما همه پیکانیم» علی را یاد بیاورید؛ یا آن دیالوگ روده برکننده ی مربوط به دلیل دعوای مهناز و سودابه را بر سر اصرار یکی به این که دیگری نباید "ژست" او را بدزدد!) حتماً به فیلمنامه اش عنایتی می شد. مهجور ماندن فیلمبرداری باغ های کندلوس همان قدر که به این جنبه ی اسم و رسمی ربط دارد، نتیجه ی درک نشدن اهمیت ساختاری اش در کلیت فیلم هم هست. در آن نمای اواخر فلاش بک اول فیلم که دست های کاوه را در انتظار آغوش گرفتن آبان از پشت درخت نشان می دهد تا سادگی کودکانه و دوست داشتنی اجرای آن صحنه ی reverse شدن راه رفتن آبان در راهروی بیمارستان، این ایده های بصری در فیلم نقش اساسی دارند و نمی شود تصور کرد که با اجرایی دیگر، چه حال و وضعی می یافتند. به عنوان نمونه ای گویاتر، آن جایی را در نظر بگیرید که شعر خوانی کاوه مثل نریشن شنیده می شود: «خیابانی بلند می برد او را؛ با رنگ ها و نورها. خیابانی که من نمی شناسمش»؛ و بی آن که تأکید و حقه ای در کار باشد، این صدا روی تصویری می آید که منظره ی دوری از پیچ و خم بلند و تمام نشدنی جاده را در دل کوه و دره نشان مان می دهد. ماشین پستیچی / فرشته ی مرگ دارد ماشین سعید را می کشد و تعبیر شاعرانه ی خیابان ناشناس که کاوه در وصف مرگ آبان به کار می برد، با تصویر حرکت آدم های زمان حال به سوی مرگ همراه می شود؛ و مهم تر این که قاب و اجزای این چشم انداز، غنا و خیال انگیزی لازم

برای این مجاورت شاعرانه را دارد. این از همان نماهایی است که نشان می دهد کریمی در تصویرسازی فیلم با پرسه زنی در فضای کندلوس، به چیزی که سعید آن را "شعار قشنگ کاوه" می داند، پای بند بوده: «عشق شمال به راهشه. شمال یعنی نرسیدن».

نور و اجرای سکانس "نماز" که به گمانم بهترین صحنه ی نیایش در تاریخ سینمای ایران است، از همین موارد است که نبودش فقط به یک کاستی تکنیکی منجر نمی شد؛ بلکه بنای فیلم که عشق آرمانی و "اعتقاد" کاوه و آبان به همدیگر است، فرو می ریخت. اول این صحنه، آبان برای فرار از این که بخواهد به کاوه درباره ی پنهان نگه داشتن سرطانش جواب بدهد، به نماز می ایستد و حرف زدن کاوه با او، اولش نتیجه ی بی طاقتی مرد عاشق و شتابش در سوگ سرایی برای معشوق است. ولی بعدتر به نیایشی همزمان و هم جهت با نماز خواندن آبان بدل می شود. نیایش کاوه البته شکوه آمیز است و به زبان فارسی؛ ولی خالص و عمیق به نظر می رسد و از درونش می جوشد. حتی پیشنهاد می کنم هر وقت از لحن بغض آلود و دیالوگ گفتن در حال تو دادن نفس و بیرون زدن رگ گردن و پیشانی فروتن در فیلم های جریان اصلی سینمای ایران حوصله تان سررفت، رنج عاشقانه ی او را در اجرای این نیایش ببینید تا یادتان بیاید که وقتی شخصیت شیفته درست پرداخت شده باشد (مثل این جا یا شب یلدا) چه طور می تواند شور درونی او را مرئی کند و بیرون بریزد.

دو تصویر خاص در این سکانس هست که می توانسته انگیزه ی اصلی کریمی از کار بر روی این ایده (چه در فیلمنامه و چه در اجرا) باشد: یکی نمای پایانی اش که با فلو و فوکوس شدن تصویر آبان و کاوه در حال بوسیدن مهر نماز همراه است و فکر ضمنی تماشاگر را در این باره که کاوه هم در حال نیایش بوده، تکمیل می کند؛ و دیگری آن نمایی که آبان بعد از تمام شدن قنوت، دستانش را از هم می گشاید تا به رکوع برود و ما و دوربین، صورت مشوش و چشمان اشک بار کاوه را از بین دو دستش می بینیم. این ملازمت میان

آیین نماز با نگرانی مرگ بار و عاشقانه ی کسی به محبوبش، از آن نقاطی است که باز ایده ای نامتعارف را ملموس و همه فهم می کند. شاید دلیل این که اغلب صحنه های نماز و نیایش در فیلم های دیگر سینمای ما، گذرا یا کم اثر به چشم می آیند و به این قوت نمی رسند، همین باشد که فرض را بر پذیرش کامل هر تماشاگری در قبال معادله ی معنوی جاری در صحنه می گذارند و نمی کوشند جلوه ای ساد تر و ملموس تر و خاکی تر به آن بدهند. آبان باغ های کندلوس، از فرط عاشقی به ایمان هم رسیده و این برای مخاطب دلزده از نصیحت گری های رسانه های رسمی، حتماً حس کردنی تر است. کاوه هم با وجود شکایت از این که چرا او «کار را به درگاه الهی» کشانده، خودش از استیصال و ترس از دست دادن معشوق، به همان نیایش روی می آورد و این هم باز برای هر آدمی با هر نوع ایدئولوژی و در هر سن و از هر قشر، قابل درک است. آشتی دادن معنویت با زندگی این جهانی است که مثل همه ی تلفیق های قبلی پدیده های ماورایی و عینی که در فیلم بر شمردم، تأثیر این صحنه را به شکلی تصاعدی افزایش می دهد؛ و با پراکندنش در جای جای فیلم، اثرات همه ی باغ های کندلوس را هم.