

Filmic Representation of the Existential Concept of Friendship in the Film *Where is the Friend's House?* *

Mohsen Karami¹  (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Media Arts, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Iran

E-mail.: mohsenkarami@iribu.ac.ir

Farhad Nasiri Fard²

MSc. of Production, IRIB University 

E-mail.: Farhadnasirifard2020@gmail.com

Abstract

This study examines the cinematic representation of the existential concept of friendship in *Where Is the Friend's House?* by Abbas Kiarostami. Employing a neo-formalist approach, the research focuses on key cinematic elements to reveal how the film portrays friendship as an existential phenomenon. The film is analyzed through its dramatic narrative, cinematography, lighting, sound, and editing, each contributing to the depiction of responsibility, ethical choice, and an existential understanding of friendship.

In narrative, the film employs a simple yet multilayered structure to depict an existential journey. Ahmad, the child protagonist, faces a critical decision between conforming to social norms and pursuing a personal ethical commitment, symbolized by his quest to deliver his friend's notebook. Although this act appears mundane, it raises fundamental questions of individual responsibility. Throughout his journey, Ahmad encounters obstacles ranging from adult indifference to environmental constraints. This minimalist narrative emphasizes existential commitment and positions the young protagonist in stark contrast to established social and familial systems.

Regarding cinematography, the film utilizes restricted framing and specific camera angles to evoke tension and confinement reflective of social limitations. In contrast, wider shots capture moments of freedom and the potential for choice, highlighting the dual aspects of the protagonist's experience. The fluid movement of the camera along Ahmad's path reinforces the arduous nature of his journey and his relentless search for meaning, accentuating both external challenges and inner resolve.

Lighting, predominantly natural, plays a crucial role in establishing the film's neorealist aesthetic and dramatic atmosphere. The interplay between light and shadow,

* This article is extracted from the second author's master's thesis, entitled "An Explanation of the Filmic Way Existential Issues Are Represented in Abbas Kiarostami's Works (1403)," under the supervision of the first author at IRIB University.

especially evident in the contrast between interior and exterior scenes, serves as a metaphor for the protagonist's psychological state. Gradual shifts in illumination along Ahmad's journey not only signify the passage of time but also mirror his evolving emotional and mental landscape, underlining the transformative aspect of his quest.

Sound further enhances the film's existential quality. Through prolonged silences, ambient noises such as wind and the sound of Ahmad's footsteps, and sparse dialogue, the film creates an auditory environment that reinforces feelings of loneliness, introspection, and internal quest. In the absence of a musical score, these natural sound elements effectively regulate the film's rhythm while conveying a palpable sense of anxiety and disorientation.

Editing is executed in a minimalist style. By removing extraneous details and avoiding rapid cuts, the editing establishes a steady, contemplative rhythm that deepens the viewer's empathy with Ahmad. The continuity of time and deliberate pacing ensure that the audience remains focused on his quest, gradually building suspense and inviting reflection on the existential dimensions of his journey.

Overall, the findings indicate that *Where Is the Friend's House?* portrays friendship not merely as a social relationship but as an existential and responsible act that confronts the individual with fundamental choices. Kiarostami's use of formal techniques and his minimalist aesthetic encapsulate the inherent existential concerns of human life, revealing that friendship is a foundational experience of responsibility and a profound encounter with the Other. This comprehensive analysis ultimately underscores the film's remarkable, profound philosophical and aesthetic significance.

Keywords

Where is the Friend's House? (1987), Existential concepts, Friendship, Neoformalism, Kiarostami, Cinematic representation

بازنمایی فیلمی مفهوم اگزستانسیال دوستی در فیلم خانه دوست کجاست؟*

محسن کرمی^۱: (نویسنده مسئول) استادیار گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، ایران

E-mail.: mohsenkarami@iribu.ac.ir

فرهاد نصیری فرد^۲: کارشناس ارشد تولید سیمای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، ایران

E-mail.: Farhadnasirifard2020@gmail.com

چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل و تبیین شیوه بازنمایی فیلمی مسائل وجودی در آثار عباس کیارستمی، با تمرکز ویژه بر فیلم خانه دوست کجاست؟ انجام شده است. به نظر می‌رسد که کیارستمی در این فیلم به شیوه‌ای عمیق به بازتاب مفهوم اگزستانسیال دوستی و مسائل مرتبط با آن از جمله مسئولیت، تعهد و جستجوی اخلاقی پرداخته است. این مطالعه قصد داشته است که با بررسی دقیق فیلم مذکور شگردها و تکنیک‌های فیلمی کیارستمی را در بازنمایی مفاهیم اگزستانسیال کشف و عرضه کند. و از روش تحلیلی-تفسیری با رویکرد نئوفرمالیسم برای این کار استفاده می‌کند. کیارستمی در فیلم خانه دوست کجاست؟ به طور خاص به مسئله دوستی و مسئولیت‌ها و تعهدات و جست‌وجوهای اخلاقی ناشی از آن پرداخته است. این فیلم با تمرکز بر داستانی ساده و روزمره، اما عمیق، به تماشاگر نگرشی فلسفی و وجودی از آن مسائل انسانی می‌دهد. بازنمایی واقعیت‌های روزمره در این فیلم، به فیلمساز امکان داده تا مخاطب را با عمق و پیچیدگی‌های اخلاقی و فلسفی همراه کند. کیارستمی همه این‌ها را از طریق ابزارهای سینمایی از جمله روایت دراماتیک، تصویربرداری، نورپردازی، تدوین، و صدا انجام داده است و با سبک خاص خود مخاطب را به سفری همراه با احمد، قهرمان فیلم، برای کندوکاو در ژرفاهای دوستی به مثابه امری وجودی در زندگی انسانی می‌برد.

کلید واژه: خانه دوست کجاست؟ (۱۳۶۵)، مفاهیم اگزستانسیال/وجودی، دوستی، نئوفرمالیسم، کیارستمی، بازنمایی فیلمی

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «تبیین شیوه بازنمایی فیلمی مسائل وجودی در آثار عباس کیارستمی» است که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه صداوسیما ارائه شده است.

۱. مقدمه

مسائل بشر، از منظری، به دو دسته مسائل وجودی (اگزیستانسیال) و مسائل غیرووجودی تقسیم می‌شوند. مسائل وجودی مسائلی هستند که آدمی پیش از مواجه شدن با آن‌ها و پس از مواجه شدن با آن‌ها وضع و حال وجودی متفاوتی پیدا می‌کند. از جمله مسائل اگزیستانسیال عبارتند از عشق، دوستی، مرگ، تنهایی، اختیار، مسئولیت و معنای زندگی، که مواجهه نظری و عملی با آن‌ها حال وجودی آدمی را دگرگون می‌سازد. در مقابل، مسائل غیرووجودی مسائلی‌اند که مواجهه با آن‌ها چنین تغییرات وجودی ای در آدمی ایجاد نمی‌کنند. وقتی آلبر کامو می‌گفت چه فرقی می‌کند که مقولات بر طبق نظر ارسطو ده مورد و مربوط به عالم واقع باشند یا بر طبق نظر کانت دوازده تا باشند و مربوط به عالم ذهن، دقیقاً به همین دست مسائل غیرووجودی اشاره می‌کرد (ملکیان، ۱۳۷۷، ۱۶-۱۵). در مسائلی از این دست به هر نتیجه‌ای برسیم وضع و حال وجودی ما تغییری نمی‌کند، اما اگر به این مسأله بیندیشیم که آیا زندگی ارزش زیستن دارد یا نه قضیه بسیار متفاوت خواهد بود. در مورد این مسأله اخیر، نفیس مواجهه ذهنی فرد با آن، سبب‌ساز تغییری در حال وجودی او خواهد شد؛ یافتن پاسخ مثبت یا منفی هر کدام طبقات وجودی متفاوتی خواهد داشت؛ و مهم‌تر این که مسأله معناداری یا بی‌معنایی برای زندگی فرد انسانی حیاتی و فوری و فوری است.

از سوی دیگر، متفکران اگزیستانسیالیست، به رغم تنوع دیدگاه‌هایی که دارند، افزون بر نکته پیش‌گفته، دست‌کم در دو نکته اساسی دیگر با یکدیگر اتفاق نظر دارند: نخست این که ایشان، در برابر بخش اعظم سنت فلسفی پیش از خود، کشف حقایق کلی را ممتنع و ناممکن می‌شمردند (کیپرکگور، ۱۴۰۳، ۴۳). به باور آنان، انسان تنها زمانی می‌تواند به حقایق کلی و جهان‌شمول نائل شود که بر پشت‌بام عالم هستی بایستد و از آن منظر ورای زمان و مکان و اوضاع و احوال خاص و جزئی به کلیت هستی بنگرد. و روشن است که چنین چیزی در قدرت و توانایی آدمی نیست. بنابراین، باید از پی‌گیری حقایق کلی و جهان‌شمول دست بشوید و، به جای آن، در پی کشف حقایق جزئی و خاص باشد. وقتی سقراط گفت که «خودت را بشناس!»، مرادش این بود که هر فرد انسانی باید خودش را بشناسد تا سعادت‌مند شود، نه این که انسان‌ها به دنبال شناخت انسان بروند (Marcel, 1951, 117). انسان مفهومی کلی است و حاکی از ویژگی‌های کمابیش مشترک افراد انسانی است، حال آن که هر فرد انسانی ویژگی‌هایی دارد که او را از

سایر انسان‌ها متمایز می‌کند. و با پی‌گیری ویژگی‌های انسان (که مفهومی کلی است) از شناخت ویژگی‌های فردا فرد انسان‌ها بازمی‌مانیم. بنا بر این نکته اخیر، حتی اگر کشف حقایق کلی ممکن هم بود، برای بشر مطلوب نبود.

نکته دوم به روش کشف این حقایق جزئی مربوط است. پیشنهاد اگزیستانسیالیست‌ها برای کشف حقایق جزئی مراجعه به تجربه‌های زیسته است. در نظر آنان، حقیقت نه در قالب نظریات انتزاعی و کلی، بلکه در بطن زندگی فردی و تجربه‌های انضمامی هر انسان نهفته است (مُروپونت، ۱۴۰۳، ۶-۵۰). به عبارتی دیگر، انسان باید به دنبال حقیقتی باشد که از درون زندگی و شرایط خاص او برمی‌خیزد، نه آن حقیقتی که از بیرون و به طور کلی برای تمام انسان‌ها و در تمام زمان‌ها و مکان‌ها قابل‌اعمال باشد (کیرکگور، ۱۴۰۳، ۴۴). در این مسیر، توجه به تجربه‌های زیسته نه فقط یک روش شناختی بلکه یک اصل اخلاقی نیز به شمار می‌آید (Heidegger, 1927/2008, p. 114). اگزیستانسیالیست‌ها معتقدند که تنها زمانی انسان می‌تواند به شناخت واقعی از خود و جهان پیرامون دست یابد که خود را در مواجهه با شرایط و انتخاب‌های خاص زندگی بیابد. تجربه‌های زیسته، به‌ویژه در مواجهه با بحران‌ها و موقعیت‌های سرنوشت‌ساز، به فرد این امکان را می‌دهند که به نوعی از خودآگاهی دست یابد که به هیچ وجه قابل‌انتقال یا تعمیم به دیگران نیست. از این جا است اگزیستانسیالیسم بر فردیت، اصالت، اختیار، و مانند این‌ها در زندگی هر انسان تأکید ویژه‌ای دارد.

در این میان، عباس کیارستمی یکی از کارگردانان سینمای معاصر است که در آثار خود به سبکی منحصر به فرد توانسته است مسائل و مفاهیم اگزیستانسیال را در بستر روایت‌های سینمایی ساده و خاص خود بازنمایی کند. فیلم *خانه دوست کجاست؟* (۱۳۶۵) نمونه‌ای برجسته از این بازنمایی است. این اثر که به ظاهر داستانی ساده از تلاش یک کودک برای بازگرداندن دفترچه مشق دوستش است، در لایه‌های زیرین خود مفهوم اگزیستانسیال دوستی و مباحث ناظر به آن همچون مسئولیت، تعهد و جستجوی اخلاقی را مطرح می‌کند.

کیارستمی، با تمرکز بر مفاهیم جهانی و انسانی، توانسته است با استفاده از عناصر فیلمی همچون روایت دراماتیک، تدوین، تصویربرداری، نورپردازی و صدا فضایی خلق کند که در آن این مسائل اگزیستانسیال به نحوی ملموس، ساده و در عین حال عمیق بیان شوند. این فیلم، فراتر از یک داستان کودکانه، تلاشی برای به تصویر کشیدن چالش‌هایی است که هر فرد در مواجهه با وظایف اخلاقی و ارزش‌های انسانی ناظر به دوستی تجربه می‌کند.

خانه دوست کجاست؟ نه تنها یکی از آثار برجسته سینمای ایران، بلکه نمونه‌ای موفق از تعامل هنر و فلسفه و زندگی است. این مقاله به بررسی نحوه بازنمایی فیلمی مفهوم اگزیستانسیال دوستی در این اثر می‌پردازد و تلاش می‌کند تا از طریق تحلیل عناصر

فیلمی، به این پرسش پاسخ دهد که چگونه کیارستمی توانسته است یک مسأله وجودی را به درامی سینمایی تبدیل کند.

۱-۱. روش‌شناسی

این پژوهش از روش تحلیلی-تفسیری با رویکرد نئوفرمالیسم بهره می‌گیرد. نئوفرمالیسم، رویکردی در تحلیل آثار سینمایی، توسط دیوید بوردول و کریستین تامسون در دهه ۱۹۸۰ معرفی شد (تامسون، ۱۳۷۷) و به عنوان بازاندیشی در مبانی فرمالیسم سنتی شناخته می‌شود. این رویکرد را در دهه‌های اخیر باز هم پرورده‌تر و پخته‌تر کرده‌اند (Bordwell & Thompson, 2024). برخلاف فرمالیسم اولیه که تمرکز اصلی آن بر فرم و ساختار بود، نئوفرمالیسم تلاش می‌کند تا رابطه میان فرم، سبک و معنای اثر را بررسی کند. این رویکرد با ترکیب ایده‌های فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان پراگ، بر مفهوم آشنایی‌زدایی تأکید دارد؛ ایده‌ای که ابتدا توسط ویکتور شکلوفسکی مطرح شد و بر پیچیده‌سازی مفاهیم آشنا برای ایجاد تجربه‌ای جدید و غنی‌تر تأکید دارد (Shklovsky, 1965, 7-11). نئوفرمالیسم در تحلیل فیلم به جای تمرکز صرف بر محتوا یا پیام، به نحوه استفاده از عناصر روایی، بصری و صوتی در جهت ایجاد معنا توجه می‌کند. این رویکرد به‌ویژه برای آثاری مانند فیلم‌های کیارستمی مفید است که در آن‌ها فرم روایی و سبک بصری به‌شدت با مضامین فلسفی و وجودی درهم‌تنیده است. از سوی دیگر، یکی از ویژگی‌های کلیدی نئوفرمالیسم تجزیه و تحلیل دقیق ساختار روایی و الگوهای سبکی و تکنیکی است. این رویکرد ابزارهایی برای درک نحوه تعامل میان فرم‌های سینمایی و تجربه مخاطب ارائه می‌دهد. در این فرآیند، توجه به جزئیاتی نظیر تدوین، حرکت دوربین، استفاده از صدا و سکوت، و ساختارهای روایی، به عنوان عناصری کلیدی برای فهم معنای فیلم در نظر گرفته می‌شود. نئوفرمالیسم با تحلیل دقیق این عناصر، به بررسی چگونگی تأثیرگذاری آن‌ها بر مخاطب و تجربه حسی او از فیلم می‌پردازد. در نهایت، نئوفرمالیسم به تحلیل‌گر اجازه می‌دهد تا پیچیدگی‌های معنایی نهفته در فیلم را کشف کند و فراتر از پیام‌های آشکار به لایه‌های عمیق‌تر اثر هنری برسد. بنابراین، این رویکرد برای تحقیق حاضر رویکردی مناسب است، چرا که می‌تواند به کشف تعامل میان فرم‌های ساده اما تأثیرگذار و موضوعات پیچیده انسانی و فلسفی در فیلم *خانه دوست کجاست؟* کمک می‌کند.

۲-۱. پرسش‌ها و اهداف

پرسش‌های پژوهش

۱. چگونه عباس کیارستمی در فیلم *خانه دوست کجاست؟* مفهوم اگزیستانسیال دوستی را بازنمایی می‌کند؟

۲. شگردهای فیلمی (روایت، تصویربرداری، تدوین، نورپردازی و صدا) چگونه به برجسته‌سازی سه زیرمفهوم «مسئولیت»، «تعهد» و «جست‌وجوی اخلاقی» کمک می‌کنند؟

۳. چه نسبت معنایی و فلسفی میان ساختار فضایی و زمانی فیلم و تجربه اگزستانسیال دوستی برقرار است؟

اهداف پژوهش

هدف اصلی: تحلیل و تبیین شیوه‌های بازنمایی مفهوم اگزستانسیال دوستی در فیلم *خانه دوست کجاست؟*

اهداف فرعی:

۱. شناسایی و دسته‌بندی شگردهای روایت دراماتیک کیارستمی
۲. واکاوی نقش نورپردازی و تصویربرداری در انتقال حالات وجودی قهرمان
۳. بررسی تأثیر تدوین و سکوت/صدا در عمق‌بخشی به تعهد اخلاقی شخصیت
۴. ارائه مدلی از هم‌نشینی ساختار فرمی و معنا در بازنمایی دوستی اگزستانسیال

۳-۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های قابل‌توجهی به زبان فارسی و انگلیسی در باب آثار کیارستمی و به‌خصوص فیلم *خانه دوست کجاست؟* صورت گرفته است. مطالعات انجام‌شده حوزه‌های مختلفی از جمله پدیدارشناسی، مطالعه مقایسه‌ای، روایت‌شناسی، و اخلاق را در بر می‌گیرند و از منظرهای گوناگونی به بحث پرداخته‌اند. در ادامه به‌اختصار به بررسی مهم‌ترین این آثار پرداخته می‌شود و سپس جایگاه مقاله حاضر در ادامه مطالعات پیشین تبیین می‌گردد.

یکی از رویکردها در تحلیل این فیلم بررسی مؤلفه‌های فضایی از دیدگاه پدیدارشناسانه است. دریایی لعل و همکارانش (۱۴۰۲ الف) با استفاده از نظریات مرلوپونتی و ویوین نشان می‌دهند که فضا در سینمای کیارستمی عاملی پویا است: فضا نه تنها پس‌زمینه‌ای ثابت برای رویدادها است، بلکه در شکل‌دهی به معنا و روایت فیلم نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. این یافته زمینه‌ای برای بررسی دقیق‌تر چگونگی بازنمایی دوستی در بستر فضایی و زمان‌بندی منحصر به فرد اثر فراهم می‌کند.

در حوزه زیبایی‌شناسی، شیبانی (۲۰۰۶) به تأثیر عمیق زیبایی‌شناسی شعر مدرن فارسی، به ویژه اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری، بر ساختار بصری و زبانی فیلم‌های کیارستمی، از جمله *خانه دوست کجاست؟*، پرداخته است. این مقاله نشان می‌دهد که هماهنگی میان زبان شاعرانه و تصویرسازی سینمایی به خلق یک تجربه انسانی و عمیق از واقعیت کمک می‌کند. از سوی دیگر، خالویی (۱۴۰۲) با تحلیل تطبیقی صورت و مضمون این فیلم و شعر «نشانی» سپهری به بررسی مفاهیمی چون خانه، دوست،

درخت، و سفر می‌پردازد و ارتباط میان ادبیات و سینما را از منظر بین‌رشته‌ای برجسته می‌کند.

در همین راستا، رویکرد روایت‌شناختی نیز مورد توجه قرار گرفته است. وایت (2002) به بررسی جایگاه چهره کودک در سینمای ایران و سوریه می‌پردازد و نشان می‌دهد که روایت‌های کودکی در این آثار، علاوه بر ارائه نقدهای اجتماعی، فضایی مینیمالیستی و صوفیانه خلق می‌کنند. همچنین، مسیبی (۱۳۹۸) به تحلیل ساختار روایی فیلم‌های خانه دوست کجاست؟ و پایان رویاها از منظر تجربه‌های کودکان می‌پردازد و نشان می‌دهد که روایت‌های کودکی چگونه تجربه زیسته آنان را منعکس می‌کند.

از منظر فلسفی، دین‌پرست و شهباز (۱۳۹۳)، با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی، به بررسی تأویل‌های فلسفی در سینمای کیارستمی پرداخته‌اند. ایشان بر این نکته تأکید دارند که سادگی بصری و روایت‌های مینیمالیستی مفاهیمی همچون بداهت و واقعیت را به چالش می‌کشند و تجربه بیننده را از طریق یک رویکرد پدیدارشناسانه بازتعریف می‌کنند. در همین راستا، نسبت خود و دیگری در آثار کیارستمی نیز به عنوان عاملی کلیدی مورد بررسی قرار گرفته است: نصیری، شایگان‌فر و السی (۱۳۹۹) با تحلیل ساختاری و گفتاری نشان داده‌اند که دیالوگ‌های ساده و قاب‌بندی مینیمالیستی بازنمایی تجربه‌های زیبایی‌شناختی از مواجهه با دیگری را ممکن می‌سازند.

افزون بر این، دریایی لعل و همکارانش (۱۴۰۲) بر بازتعریف مفاهیم هویت و مکان در ساختار بصری و روایی این فیلم تأکید می‌کنند و می‌کوشند تا نشان دهند که کیارستمی از کلیشه‌های مرسوم فاصله می‌گیرد و به ارائه جهانی نو از هنر سینمایی می‌پردازد.

در حوزه معنویت، مطالعات انجام‌شده توسط گهربخش، رستمی و مدنی (۱۳۹۹) بر اهمیت عناصر بصری همچون نورپردازی، ریتم روایی، و سکوت‌های طولانی در ایجاد فضای معنوی در فیلم‌های کیارستمی تأکید می‌کنند و نشان می‌دهند که کیارستمی با به‌کارگیری تکنیک‌های فیلمی مذکور مخاطب را به تأمل در معنا و ارزش‌های زندگی دعوت می‌کند.

اسلامی (۱۳۹۸) در کتاب مفاهیم نقد فیلم به تحلیل فیلم خانه دوست کجاست؟ از منظر فرم و سبک می‌پردازد نحوه استفاده کیارستمی از پلان-سکانس‌های طولانی، قاب‌بندی‌های باز، و رویکرد مینیمالیستی به روایت را مورد بررسی قرار می‌دهد و در نهایت نتیجه می‌گیرد که این سبک تجربه زمانی خاصی را برای مخاطب ایجاد می‌کند. اسلامی معتقد است کیارستمی از زمان واقعی برای بازنمایی حرکت شخصیت اصلی استفاده می‌کند و، با حذف تدوین‌های متداول، تجربه مخاطب را به تجربه شخصیت اصلی فیلم نزدیک‌تر می‌سازد. این شیوه روایی، برخلاف سینمای متعارف، مخاطب را به تأمل در مسیر و جستجوی قهرمان دعوت می‌کند.

از منظر پژوهش حاضر، این یافته‌ها اهمیت دارند، زیرا نشان می‌دهند که بازنمایی دوستی در فیلم نه صرفاً از طریق دیالوگ یا کنش‌های شخصیت‌ها، بلکه از طریق ساختار فرمی و شیوه روایت شکل می‌گیرد. مسیر طی‌شده توسط قهرمان نه تنها در سطح داستانی، بلکه در سطح سینمایی نیز نوعی بازنمایی اگزیستانسیالیستی از دوستی است، که به واسطه انتخاب‌های فرمی کارگردان معنا پیدا می‌کند.

انگل (2014) به بررسی ساختار زمانی فیلم و ارتباط آن با قواعد ملودرام پرداخته است. او استدلال می‌کند که این فیلم، اگرچه در ظاهر ساده و واجد روایتی خطی به نظر می‌رسد، از نظر زمانی و ساختاری بسیار پیچیده است. این پیچیدگی ناشی از عناصری مانند تداوم و ایستایی، هم‌زمانی رویدادها، گسستگی و تأخیرها، تکرار و بازگشت‌ها هستند. انگل می‌گوید که مسیر قهرمان فیلم به سمت خانه دوستش، از نظر زمانی و مکانی، به گونه‌ای طراحی شده است که نوعی حس تعلیق و بیهودگی را ایجاد کند. با این همه، در پایان، این جستجو با عملی ساده اما معنادار (نوشتن مشق‌های دوست) به ثمر می‌رسد. روشن است که این تحلیل ارتباط مستقیمی با پژوهش حاضر دارد، زیرا نشان می‌دهد که مفهوم دوستی در فیلم نه فقط از طریق کنش‌های بیرونی، بلکه از طریق زمان‌بندی سینمایی، شکست‌های متوالی، و سرانجام یک لحظه نجات‌بخش ساخته می‌شود. مقاله حاضر از این دیدگاه بهره می‌گیرد تا نشان دهد که دوستی در این فیلم، یک تجربه اگزیستانسیالیستی است که در تقابل با ساختار روایی ملودرام قرار دارد؛ یعنی نه به عنوان یک رابطه احساسی، بلکه به عنوان نوعی کنش در برابر بیهودگی زمان و اجتماع بازنمایی شده است.

و در نهایت، لیم (2020)، در ارتباط با مطالعه پیشین، به تحلیل ارتباط میان رئالیسم، اخلاق و مراقبت در فیلم می‌پردازد، جایی که سفر کودک در مواجهه با اقتدار بزرگسالان، به عنوان استعاره‌ای از جستجوی اخلاقی، تلقی می‌شود. با این حال، لیم مطلب را به اختصار برگزار می‌کند و به کندوکاو عمیق و مفصل نمی‌پردازد.

با شرحی که گذشت، روشن می‌شود که پژوهش حاضر نه فقط در ادامه مطالعات پیشین قرار دارد، بلکه با ارائه یک چارچوب مفهومی متفاوت به تحلیل مفهوم اگزیستانسیال دوستی در سینمای کیارستمی با رویکردی نئوفرمالیستی و خاص خودش می‌پردازد و چشم‌اندازی نوین به این فیلم کلاسیک می‌گشاید.

۲. اگزیستانسیالیسم و مسائل وجودی بشر

اگزیستانسیالیسم یکی از جریان‌های فلسفی مهم قرن بیستم است که بر تجربه زیسته فرد، آزادی، و مسئولیت تأکید دارد. این جریان، در واکنش به بحران‌های مدرنیته و از خودبیگانگی انسان در جهان معاصر شکل گرفت و هدف اصلی آن بررسی معنای وجود انسانی در شرایطی است که باورهای سنتی و دینی دچار تزلزل شده‌اند. در اگزیستانسیالیسم، وجود مقدم بر ماهیت است؛ به این معنا که انسان ابتدا وجود دارد

و سپس از طریق انتخاب‌ها و اعمال خود، معنای زندگی‌اش را شکل می‌دهد. برای مثال، ژان پل سارتر در *هستی و نیستی* توضیح می‌دهد که چگونه آزادی و مسئولیت انسانی، انسان را ملزم به خلق معنای زندگی خود می‌کند (۱۳۹۶، ۲۲). مارتین هیدگر نیز در *هستی و زمان* به تأکید بر تقدم وجود و اصالت در برابر ماهیت می‌پردازد و این موضوع را در زمینه هستی‌شناسی انسان مورد بحث قرار می‌دهد (۱۴۰۳، ۱۵۹). اگزیستانسیالیسم بر آزادی فردی و البته مسئولیت ناشی از آن تأکید دارد و معتقد است که هر فرد باید به تنهایی معنای زندگی خود را بسازد یا پیدا کند.

مسائل وجودی موضوعاتی هستند که بنیاد هستی انسان را به چالش می‌کشند و معمولاً به مفاهیمی همچون مرگ، آزادی، تنهایی، عشق و دوستی، و معنای زندگی مرتبط هستند. این مسائل، جهان‌شمول و فراگیرند و در تمامی انسان‌ها، صرف‌نظر از زمان، مکان یا فرهنگ خاص، حضور دارند. برخلاف مسائل غیرووجودی که به شرایط خاص و متغیر زندگی افراد محدود می‌شوند - مانند مشکلات اقتصادی یا تغییرات شغلی - مسائل وجودی در سطح عمیق‌تری از تجربه انسانی ریشه دارند. به عنوان مثال، مرگ به عنوان یک مسئله وجودی، دغدغه‌ای است که همه انسان‌ها با آن مواجه می‌شوند و بر نگرش آن‌ها نسبت به زندگی تأثیر می‌گذارد. در مقابل، یک مسئله غیرووجودی مانند تغییر محل سکونت، بیشتر به شرایط فردی و اجتماعی وابسته است و اهمیت کمتری برای فهم کلی هستی دارد.

دوستی و وظایف اخلاقی ناشی از آن

دوستی در فلسفه اگزیستانسیال نه صرفاً به عنوان یک رابطه اجتماعی، بلکه به عنوان امری بنیادی و وجودی مطرح می‌شود. به گفته مارتین بوبر، دوستی حقیقی زمانی شکل می‌گیرد که افراد در یک رابطه اصیل، دیگری را به عنوان یک موجود یگانه و دارای ارزش درک کنند، نه ابزاری برای منافع خود (1970, 58). نیچه نیز در *چنین گفت زرتشت*، از دوستی به عنوان راهی برای تجربه تعالی و ارتباط وجودی سخن می‌گوید، جایی که انسان‌ها از طریق دوستی، مسئولیت‌ها و آزادی‌های متقابل را به رسمیت می‌شناسند (۱۴۰۳، ۱۲۲). این نوع دوستی فراتر از تبادل منافع یا احساسات سطحی است و به ارتباطی عمیق و معنادار میان دو انسان اشاره دارد که در آن هر فرد دیگری را به عنوان موجودی آزاد و مسئول به رسمیت می‌شناسد. مهم‌تر از همه این‌ها، دوستی حقیقی مقتضی مراقبت و حمایت از دیگری است. این مراقبت باید خالصانه و به دور از هرگونه انتظار متقابل باشد (Buber, 1970, 63). این حالت مراقبت نشانه‌ای صریح از اصالت رابطه است؛ و مراقبت طبعاً دیگرخواهی و ازخودگذشتگی را به همراه دارد که به معنای تمایل به چشم‌پوشی از نیازهای شخصی برای کمک به شکوفایی دوست است (نیچه، ۱۴۰۳، ۱۲۷). بنابراین، باید گفت که دوستی اگزیستانسیال با خود مجموعه‌ای از

وظایف اخلاقی به همراه دارد که تلاش در تحقق آن‌ها بالمآل به رشد و شکوفایی می‌انجامد.

هنر و مسائل وجودی

فیلسوفان اگزیستانسیالیست بر این باورند که هنر ابزار و وسیله‌ای کارآمد برای بررسی مسائل وجودی است. از دیدگاه آن‌ها، مسائل وجودی از جمله آزادی، معنای زندگی، تنهایی، عشق و دوستی، مسئولیت، و اضطراب نمی‌توانند به مانند مسائل دیگر به آزمایش‌های علمی تجربی سپرده شوند؛ زیرا این موضوعات در حیطه تجربه‌های فردی، شخصی و معنابخشی قرار دارند که فراتر از تحلیل‌های تجربی هستند. همین طور، نمی‌توان این مسائل را به مباحث منطقی و فلسفی محض نیز محدود کرد، چرا که منطق در توضیح تجربه‌های زیسته انسانی و بحران‌های وجودی ناکام می‌ماند. اما هنر در این خصوص جایگاهی ویژه دارد: می‌تواند به آشکارسازی حقیقت وجود پردازد و بینش‌های جدیدی درباره ماهیت هستی ارائه دهد؛ می‌تواند با خلق فضایی برای تأمل و تجربه، به انسان‌ها کمک می‌کند تا به مسائل عمیق‌تر وجودی خود بیندیشند (هیدگر، ۱۴۰۲). آرتور شوپنهاور نیز می‌گفت که هنر در ارتباط با فهم دردها و تجربیات وجودی می‌تواند معانی عمیقی را آشکار کند و به مخاطب تجربه خاصی از وجود ارائه دهد (جاووی، ۱۳۹۵، ۱۹۴-۱۹۱). همچنین، سارتر بر این نظر تأکید می‌کرد که هنر، به‌خصوص در قالب روایی یا درام، می‌تواند تجربه‌ها و دلمشغولی‌های وجودی انسان‌ها را بازنمایی کند و به مخاطب این امکان را بدهد که با این تجربه‌ها ارتباط عاطفی و معنابخش برقرار کند (۱۳۹۶، ۳۶۶-۳۵۹).

در عالم فیلم نیز این سنت وجود داشته است، از جمله اینگمار برگمان و میکلائیلو آنتونیونی دو فیلمساز بزرگی بودند که در آثارشان به مسائل اگزیستانسیال و وجودی پرداخته‌اند. برگمان در آثاری مانند *خدا کجاست؟* (۱۹۵۷) و *سکوت* (۱۹۶۳) به بررسی تنهایی، مرگ، معنابخشی و بحران‌های وجودی می‌پردازد. همین طور آنتونیونی از جمله در فیلم‌های *مخاطره* (۱۹۶۶) و *بعد از ظهر* (۱۹۶۰) به بررسی ارتباطات انسانی و تضادهای وجودی مدرن می‌پردازد و بحران هویت و معنا را به تصویر می‌کشد. حال، ادعای جستار حاضر این است که عباس کیارستمی در دل همین سنت فعالیت کرده است، اما سبک و رویکردش در سینما به کلی متفاوت از این دو بوده است. اجمالاً تفاوت‌های آشکاری در شیوه‌های روایی و فیلم‌سازی او هست که تحقیق حاضر می‌کوشد به آن پردازد: کیارستمی از زبان ساده و روزمره استفاده می‌کند و در عین حال مسائل عمیق و اگزیستانسیالیستی را از خلال روایت‌های به ظاهر ساده و غیر پیچیده بازنمایی می‌کند. فیلم *خانه دوست کجاست؟* نمونه‌ای از این رویکرد است که، در آن، فیلمساز با ساده‌ترین ابزارهای روایی به پرسش‌هایی درباره دوستی، مسئولیت‌های ناشی از آن، معنا و رابطه انسان با مکان و زمان می‌پردازد. افزون بر این، شرایط زمانی این فیلمساز ایرانی با

شرایط زمانی برگمان و آنتونیونی کاملاً متفاوت است. در زمانه کیارستمی زندگی، در پی تحولات تکنولوژیکی و تغییرات اجتماعی، با چالش‌ها و فرصت‌های جدیدی مواجه شده است. تکنولوژی و جهانی‌سازی زندگی مدرن را با چند دهه پیش متفاوت کرده است. این تفاوت به نوع رویکرد هنرمندان در بیان مسائل وجودی نیز تأثیر گذاشته است. کیارستمی از این بستر فرهنگی و تکنولوژیکی برای ایجاد نوعی سینمای تجربی و معنابخش استفاده کرد که به مسائل فردی و وجودی می‌پردازد، اما با زبانی بسیار متفاوت با فیلمسازانی همچون برگمان و آنتونیونی. از همین منظر بوده است که در این مقاله تلاش شده است تا به همین ویژه‌بودگی‌های فیلمسازی کیارستمی در ارتباط کامل با بیان مسائل وجودی، و در رأس آن‌ها دوستی و مسئولیت‌های ناشی از آن، پرداخته شود. در عین حال، تمرکز بر فیلم *خانه دوست کجاست؟* قرار گرفته، که به‌ویژه مسأله پیشگفته را در کانون خود قرار داده است. بنابراین، جستار حاضر به بررسی این فیلم به مثابه یکی از آثار سینمای اگزیستانسیالیستی به معنای مشهور در تاریخ سینما نمی‌پردازد، بلکه رهیافتی متفاوت به این فیلم دارد که چه بسا خود آغازگر راهی در این زمینه باشد.

۳. روایت دراماتیک و مسائل اگزیستانسیال

فیلم *خانه دوست کجاست؟* با روایت ساده خود، به عمق مسائل اگزیستانسیال پرداخته است. در مرکز این فیلم، موضوعاتی همچون دوستی، مسئولیت و تعهد اخلاقی برجسته می‌شوند. داستان احمد، پسری که مصمم است دفترچه دوستش نعمت‌پور را به او بازگرداند، به وسیله‌ای برای تأمل عمیق درباره ارتباط انسانی، وظیفه اخلاقی و چالش‌های مواجهه با انتظارات اجتماعی تبدیل می‌شود. کیارستمی با این داستان ساده، پرسش‌های اگزیستانسیال انسانی را با عمق احساسی و پیچیدگی ظریف مطرح می‌کند. به عنوان مثال، روایت خطی اما چندلایه به مخاطب امکان می‌دهد که نه تنها سفر فیزیکی احمد را دنبال کند، بلکه به صورت استعاری به عمق سفر اخلاقی و درونی او نفوذ کند. استفاده کیارستمی از روایت‌هایی با نقاط مبهم یا گشوده، مانند مواجهات احمد با شخصیت‌های مختلف، فضایی برای تأمل درباره پرسش‌های اساسی وجودی فراهم می‌کند و توانایی آن‌ها را در انتقال مفاهیم عمیق از طریق سادگی مورد توجه قرار داده‌اند. ساختار روایی فیلم کیارستمی، با بهره‌گیری از الگوهای روایی غیرمعمول و استفاده از گسست‌های کوچک در زمان و فضا، بازنمایی پیچیدگی‌های درونی شخصیت‌ها را امکان‌پذیر می‌سازد. این گسست‌ها به‌ویژه در تعامل احمد با شخصیت‌های فرعی برجسته می‌شوند؛ جایی که هر کدام نه تنها در پیشبرد داستان، بلکه در تعمیق مضامین اخلاقی فیلم نقش دارند. در فلسفه اگزیستانسیال، دوستی به عنوان یک تجربه بنیادی انسانی در نظر گرفته می‌شود که در جهانی که می‌تواند

بی تفاوت یا منزوی به نظر برسد، معنا و ارتباط را فراهم می کند. در این فیلم کیارستمی این ایده را از طریق تعهد بی قید و شرط احمد به دوستش به تصویر می کشد.

وزن اخلاقی دوستی

سفر احمد تنها یک مأموریت فیزیکی نیست، بلکه تعهدی اخلاقی است. زمانی که نعمت پور توسط معلمشان سرزنش و تهدید به اخراج می شود، حس وظیفه شناسی احمد بیدار می شود. تصمیم او برای بازگرداندن دفترچه، علیرغم موانع متعدد، مسئولیت های ذاتی ناشی از دوستی واقعی را برجسته می کند. این امر بازتاب دهنده ایده های اگزیستانسیال است که روابط انسانی نه تنها به عنوان امری جنبی بلکه به عنوان محور ایجاد زندگی معنا دار مطرح می شوند. دوستی، در جهان سینمایی کیارستمی، به نمونه کوچکی از مبارزه بشریت برای ارتباط و زندگی اخلاقی تبدیل می شود. کاوش های اجتماعی کیارستمی اغلب پرسش های فرهنگی و فلسفی گسترده تری را منعکس می کنند (Nafisy, 2011, 137). این فیلم ها از طریق نشان دادن تنش میان سنت و مدرنیته، فشارهای اجتماعی و فردگرایی را به تصویر می کشند و تماشاگران را به چالش می کشند تا نقش خود را در این معادلات بازنگری کنند. استفاده کیارستمی از روایت های باز و به ظاهر ساده به مخاطبان امکان می دهد تا تجربه های شخصی خود را با مفاهیم فلسفی گسترده تر گره بزنند، و این فرآیند، درک عمقی از وضعیت انسانی را فراهم می آورد. در جهان سینمایی کیارستمی، مخاطب به جای دریافت پاسخ های قطعی، با پرسش هایی روبرو می شود که او را به بازاندیشی درباره ارزش های انسانی و فلسفی وامی دارد. این خصوصیت در *خانه دوست کجاست؟* از طریق روایت باز فیلم و پایان آن که بر ابهام و تفسیر شخصی مخاطب تکیه دارد به اوج می رسد. این پایان باز نشان دهنده تمایل کیارستمی به احترام به عاملیت فکری و اخلاقی مخاطبان است.

پیوند مسئولیت و مراقبت

رفتار احمد، مفهوم *مراقبت* را به عنوان عنصری کلیدی از وجود به نمایش می گذارد. تلاش های او برای کاهش نگرانی دوستش نشان می دهد که دوستی نیازمند شناخت آسیب پذیری مشترک است. ترس های احمد (از مجازات دوستش، از عدم انجام وظیفه اخلاقی) با همدلی او پیوند خورده است؛ کیفیتی اگزیستانسیال که انسانیت او را پایه گذاری می کند. هسته احساسی سفر احمد در توانایی او برای اولویت بندی رفاه دیگران بر راحتی خود، بلوغی عمیق تر از سن او را نشان می دهد.

دوستی به مثابه مفهومی اگزیستانسیال

دوستی در فیلم کیارستمی نه صرفاً پیوندی اجتماعی، بلکه چارچوبی فلسفی است که جستجوی معنا را برجسته می کند. همان طور که اگزیستانسیالیست هایی همچون

مارتین بوبر (1970) مطرح کرده‌اند، دوستی واقعی فضایی است که در آن افراد به طور اصیل یکدیگر را ملاقات می‌کنند و لحظاتی از شناخت متقابل و تعالی ایجاد می‌شود. تلاش‌های پیگیرانه احمد برای حفاظت و حمایت از نعمت‌پور نشان می‌دهد که چگونه دوستی به طناب نجات اگزیستانسیال در جهانی پر از چالش تبدیل می‌شود. با نمایش دوستی به عنوان سنگ بنای معنای اگزیستانسیال، کیارستمی سفر احمد را با جستجوی بزرگ‌تر برای هدف و عاملیت اخلاقی همسو می‌کند.

جهان‌شمولی دوستی

با متمرکز کردن روایت بر دیدگاه یک کودک، کیارستمی موضوع دوستی را جهانی می‌کند. اعمال احمد در مرزهای فرهنگی و زمانی طنین‌انداز می‌شود و به مخاطبان یادآوری می‌کند که سادگی و خلوص روابط انسانی در ناب‌ترین شکل خود چقدر مهم است. صداقت تعهد احمد عام جهان‌شمول است و تأکید می‌کند که مهربانی و شجاعت اخلاقی از مرزهای جغرافیایی و تاریخی جوامع و فرهنگ‌های مختلف درمی‌گذرند و فراتر می‌روند. کیارستمی در عزم یک کودک حقیقتی جهان‌شمول را بیان می‌کند: دوستی اغلب پایه‌ای برای عمل اخلاقی و رشد اخلاقی شخص است. جالب این است که این دیدگاه با نظر آندره بژن (Bazin, 1971a, 1971b) درباره واقع‌گرایی در سینما به عنوان ابزاری برای کاوش حقایق جهان‌شمول انسانی همخوانی دارد.

اخلاق در سادگی

کیارستمی فیلمسازی است که قادر است مفاهیم اخلاقی پیچیده را از دل روایت‌های به ظاهر ساده استخراج کند. در *خانه دوست کجاست؟* هر عنصر، از دیالوگ‌ها گرفته تا قاب‌بندی‌های بصری، به گونه‌ای طراحی شده که مخاطب را به درگیری فکری و احساسی وادارد. کیارستمی با ارائه موقعیت‌هایی که در عین ساده بودن، از لحاظ اخلاقی پرتأمل هستند، مخاطب را به همدلی و بررسی مسئولیت‌های انسانی ناشی از دوستی دعوت می‌کند. این امر نشان می‌دهد که چگونه فیلم، از طریق بازنمایی جستجوی احمد برای کمک به دوستش، یک معمای اخلاقی را در قالب ساده‌ترین شکل خود مطرح می‌کند.

چالش‌های اگزیستانسیال در محیطی محدودکننده

کیارستمی شفافیت اخلاقی احمد را در تضاد با ساختارهای اجتماعی محدودکننده اطراف او قرار می‌دهد. معلم سخت‌گیر، پدر بزرگ مستبد و روال‌های سختگیرانه روستای احمد نشان‌دهنده محدودیت‌هایی است که افراد هنگام تلاش برای عمل اصیل با آن مواجه می‌شوند. اصالت زیستن، که در اگزیستانسیالیسم بر آن تأکید فراوان می‌شود، به معنای تبعیت کورکوانه نداشتن از جمع است. نیچه در نکوهش زندگی غیراصیل از بردگی و زندگی گوسفندوار برا توصیف آن نام می‌برد (نیچه، ۱۴۰۲، ۴۲-۳۷). این نوع

زندگی ساده است، چون برای چنین زندگی‌ای نیاز به تأمل، تصمیم‌گیری، تلاش برای عمل مطابق با تأملات و تصمیمات، و در نهایت مسئولیت‌پذیری در قبال تصمیم‌ها و اعمال نیست. در این زندگی افراد مطابق با آن چه جامعه به آن‌ها می‌گوید رفتار می‌کنند و بادبان‌های فکر را به باد می‌سپارند (نیچه، ۱۴۰۰، ۵۰-۴۸). اما زندگی اصیل دشواری به همراه دارد، چرا که باید در تمام مراحل تأمل اخلاقی، تصمیم‌گیری، عمل، و همه اقتضائات این‌ها خودش بار مسئولیت را به دوش بکشد. افزون بر این، گاهی مجبور است در برابر مخالفت‌ها هم بایستد و سر خم نکند و شانه از زیر بار مسئولیت خالی نکند (Kierkegaard, 1992, 175-185).

معلم: نمادی از کنترل

رفتار سختگیرانه و اقدامات تنبیهی معلم نمادی از فشارهای اجتماعی است که بر انطباق بیش از عاملیت اخلاقی فردی تأکید دارند. سرزنش‌ها و بستن پنجره و در کلاس، نمادی استعاری از حذف آزادی و باز بودن هستند، که از نگرانی‌های اصلی اگزیستانسیال محسوب می‌شوند. انعطاف‌ناپذیری معلم و رویکرد اقتدارگرایانه او بازتابی از هنجارهای اجتماعی گسترده‌تر است که اغلب فردیت و خلاقیت را سرکوب می‌کنند. کلاس درس به عنوان نمونه‌ای کوچک از جامعه، تنش میان انضباط نهادی و آزادی شخصی را تقویت می‌کند. مقاومت آرام احمد در برابر این هنجارها، که در تصمیم او برای اولویت‌بندی مسئولیت اخلاقی بر اطاعت منعکس شده، این اقتدار را به طور ظریف اما قدرتمند به چالش می‌کشد.

پدربزرگ: سنت به مثابه یک مانع

پدربزرگ احمد نمایانگر وزن سنت و انتظارات نسل‌ها است. اصرار او بر انضباط و کنترل، چالش‌هایی را که احمد در تلاش برای سازگاری ارزش‌های شخصی خود با خواسته‌های شخصیت‌های مقتدر با آن مواجه است، برجسته می‌کند. رفتار پدربزرگ همچنین نشان می‌دهد که چگونه سنت‌های سختگیرانه می‌توانند رشد اخلاقی و عاملیت فردی را محدود کنند؛ موضوعاتی که در نقد اگزیستانسیالیستی بر محدودیت‌های اجتماعی طنین‌انداز می‌شوند. اعمال پدربزرگ، مانند تقاضای بیهوده از احمد برای آوردن سیگار، ماهیت دلبخواهی برخی از انتظارات سنتی را بازتاب می‌دهد. این تعامل، شکاف نسلی بین پابندی به هنجارهای منسوخ و نیاز به استقلال اخلاقی را برجسته می‌کند. همان‌طور که کیارستمی در مصاحبه‌های خود (1992, 36-39) اشاره کرده است، او *مراقبت* را در کنار *کنترل* به عنوان دو نیروی در هم‌تنیده در زندگی روزمره جوامع سنتی به تصویر می‌کشد. او تأکید می‌کند که این تعامل غالباً در خانواده‌ها و روابط نزدیک دیده می‌شود، جایی که *محبت و نظارت* در تنشی دائمی قرار دارند. در آثار کیارستمی، این تعامل در قاب‌بندی‌های بصری نیز منعکس می‌شود که در آن فضای باز و بسته به

عنوان استعاره‌ای برای آزادی و محدودیت مورد استفاده قرار می‌گیرد. چنین شخصیت‌هایی اغلب تجسم تعامل پیچیده مراقبت و کنترل در جوامع سنتی هستند. کیارستمی در مصاحبه‌ای درباره تعامل احمد با شخصیت‌های بزرگ‌تر مانند معلم و پدر بزرگ، گفته است: «این شخصیت‌ها نمایندگان یک جامعه محدودکننده نیستند، بلکه بخشی از نظم طبیعی هستند که احمد باید در برابر آن‌ها مسیر خود را بیابد» (1992, 37). این دیدگاه، تضاد میان اقتدارگرایی و استقلال اخلاقی را بیشتر روشن می‌کند.

سفر: استعاره‌ای برای مبارزه اگزیستانسیال

سفر احمد در میان روستاهای کوکر و پشته به استعاره‌ای برای سفر اگزیستانسیال تبدیل می‌شود (تروفو، ۱۹۸۵). موانع فیزیکی که او با آن مواجه می‌شود، منعکس‌کننده موانع احساسی و اخلاقی است که در مواجهه با جهانی بی‌تفاوت در حالی که به ارزش‌های خود وفادار می‌مانید، باید بر آن‌ها غلبه کرد. هر تعاملی در طول مسیر، چه با روستاییان بی‌تفاوت و چه با غریبه‌های یاری‌رسان، برای آزمایش و تصفیه عزم احمد عمل می‌کند. این سفر تأکید می‌کند که معنای عمیق دوستی و تأثیرات ژرف و معنابخش آن به زندگی فرد از طریق پایداری بر مسئولیت‌های اخلاقی ناشی از دوستی، حتی در مواجهه با بی‌تفاوتی یا خصومت دیگران، حاصل می‌شود.

۴. تصویربرداری و ساختار اگزیستانسیال فضا

فیلم با تصویربرداری خلاقانه و تأکید بر عناصر بصری، توانسته است مفهوم اگزیستانسیال دوستی و جستجوی اخلاقی احمد را به شکلی ملموس و قابل‌درک بازنمایی کند. ساختار بصری فیلم، از ترکیب نماهای باز و نزدیک گرفته تا حرکات‌های دوربین و قاب‌بندی‌های دقیق، بستری را برای ایجاد ارتباط عمیق‌تر مخاطب با جهان درونی شخصیت‌ها فراهم می‌کند.

نماهای باز و تنهایی احمد

احمد در بسیاری از لحظات فیلم، به عنوان یک فیگور کوچک در برابر مناظر وسیع و بی‌تفاوت دیده می‌شود. این نماها تنهایی او را در برابر عظمت وظیفه‌اش برجسته کرده و مفهومی اگزیستانسیال از مبارزه فرد در برابر جهانی بزرگ‌تر و بی‌اعتنا را القا می‌کنند. و می‌دانیم که تنهایی اگزیستانسیال مفهومی مرتبط با دوستی و وظایف ناشی از آن در جهان انسانی است (سارتر، ۱۳۹۶، ۷۵-۷۰، ۳۶۰-۳۵۰). نمونه‌ای از این نماها صحنه‌ای است که احمد در میان جاده‌های روستایی قدم می‌زند، درحالی‌که فضای اطراف او با وسعت و خلأ همراه است. این ترکیب‌بندی بصری، حس مسئولیت شخصی احمد در مواجهه با چالش‌های زندگی را برجسته می‌سازد.

نماهای نزدیک و نمایش احساسات

برعکس نماهای باز، استفاده از نماهای نزدیک بر روی چهره احمد، فرصت همراهی عاطفی مخاطب با شخصیت او را فراهم می‌کند. این نماها، تلاطم احساسی، عزم و اضطراب همزمان احمد را به وضوح نشان می‌دهند و به مخاطب این امکان را می‌دهند که سفر درونی او را با همذات‌پنداری با او تجربه کند. مثلاً لحظاتی که احمد به در خانه نعمت‌پور نزدیک می‌شود و در تردید میان ادامه دادن یا بازگشت است، نماهای نزدیک بر روی چهره او تعلیق و تنش اخلاقی او را به خوبی به تصویر می‌کشند.

قاب‌بندی متقارن و نمایانگر تعادل و تنهایی

کیارستمی اغلب احمد را در مرکز قاب‌بندی‌های متقارن قرار می‌دهد، به طوری که این ترکیب‌بندی نه تنها حس تنهایی او را منتقل می‌کند بلکه بر جدیت مسئولیت اخلاقی‌اش نیز تأکید دارد. این تعادل بصری، با تأکید بر سفر فردی احمد، مبارزه اخلاقی او را به مثابه امری جهان‌شمول و انسانی به تصویر می‌کشد.

تقابل فضاهاى باز و بسته: نمایش تضاد میان آزادی و فشار اجتماعی

در نماهای بیرونی، احمد غالباً در فضاهاى وسیع و باز دیده می‌شود، درحالی که در صحنه‌های درونی (مانند خانه یا کلاس درس)، قاب‌بندی‌ها فشرده و محدود هستند. این تضاد بصری، تضاد میان آزادی و انتخاب در برابر محدودیت‌های اجتماعی را به تصویر می‌کشد. برای مثال، نمای داخل کلاس درس با خطوط راست و چارچوب‌های محدود، فشارهای نهادی و اجتماعی را نشان می‌دهد، درحالی که جاده‌های باز بیرون، فضایی برای تأمل و جستجوی اخلاقی احمد فراهم می‌کنند.

حرکت دوربین به عنوان همراهی اخلاقی

حرکت دوربین در فیلم اغلب هم‌زمان با مسیر احمد است، گویی دوربین او را در سفر اخلاقی‌اش همراهی می‌کند. یکی از صحنه‌های برجسته، لحظه‌ای است که احمد با عجله به سمت خانه نعمت‌پور می‌رود. در این لحظه، حرکت سریع دوربین حس فوریت و عزم او را تقویت می‌کند و هم‌زمان با سفر او، تنش ناشی از اضطراب اخلاقی را به اوج می‌رساند.

استعاره‌های تصویری: تصاویر تکرارشونده درب و پنجره

در طول فیلم، درب‌ها و پنجره‌ها به عنوان استعاره‌هایی از انتخاب، موانع و فرصت‌های پیش‌روی احمد عمل می‌کنند. این عناصر، پیوندی میان فضاهاى داخلی و خارجی ایجاد می‌کنند و نشان‌دهنده موقعیت برزخی احمد میان مسئولیت و آزادی

هستند. مثلاً صحنه‌ای که احمد از پشت یک پنجره به بیرون نگاه می‌کند، نمادی از تمایل او به رهایی از فشارهای اطراف و جستجوی معنای اخلاقی است.

حرکت در جاده‌ها به عنوان مسیر اخلاقی

جاده‌های طولانی و پرپیچ‌وخم در فیلم، نمادی از مسیر اخلاقی احمد هستند. این مسیرها، نه تنها جغرافیایی بلکه استعاری از سفر درونی او هستند. هر قدمی که احمد برمی‌دارد، نشان‌دهنده نزدیک‌تر شدن او به یافتن معنای دوستی و مسئولیت است. باری، در کل، تصویربرداری در *خانه دوست کجاست؟* فراتر از یک ابزار فنی عمل می‌کند. کیارستمی از تکنیک‌های بصری برای بیان مفاهیمی عمیق و اگزیستانسیال استفاده می‌کند. ترکیب‌بندی‌های بصری، تقابل فضاها و باز و بسته، و حرکت دوربین، همگی به عنوان عناصر سینمایی در خدمت روایت داستان احمد هستند. این تکنیک‌ها به مخاطب کمک می‌کنند تا به طور مستقیم درگیر مبارزه اخلاقی شخصیت اصلی شوند و پیام‌های فلسفی فیلم را تجربه کنند.

۵. نورپردازی و تجلی احساسات

فیلم *خانه دوست کجاست؟* با بهره‌گیری از نورپردازی هنرمندانه، توانسته است احساسات و مفاهیم فلسفی فیلم را به شکلی تأثیرگذار منتقل کند. نور در این فیلم، نه فقط عنصری فنی، بلکه زبانی بصری برای بازتاب حالات درونی شخصیت‌ها و وضعیت‌های مختلف است. با استفاده از تضادهای نوری و بهره‌گیری از نور طبیعی، احساساتی همچون اضطراب، آرامش، تردید و تعهد را به مخاطب القا می‌کند.

نور طبیعی برای اصالت و واقع‌گرایی

صحنه‌های خارجی فیلم عمدتاً با استفاده از نور طبیعی فیلم‌برداری شده‌اند. این انتخاب، نه تنها واقع‌گرایی و صداقتِ سبکی کیارستمی را به تصاویر می‌افزاید، بلکه با طبیعت روستایی داستان هماهنگ است. نور طبیعی، حس نزدیکی به واقعیت و صداقت در روایت را منتقل می‌کند و باعث می‌شود مخاطب خود را در دنیای احمد احساس کند. به عنوان مثال، نور طبیعی در صحنه‌هایی که احمد در جاده‌های خاکی و مناظر وسیع قدم می‌زند، حس بی‌پناهی و کوچکی فرد در برابر عظمت جهان را به تصویر می‌کشد. همچنین، این نورپردازی بر خلوص داستان و سادگی دغدغه‌های انسانی تأکید دارد. افزون بر این، هماهنگی نور طبیعی با روایت فیلم، مفاهیم اگزیستانسیال مانند جستجوی اخلاقی و ارتباط انسانی را به شکلی ملموس‌تر به تصویر می‌کشد.

تضاد نوری در لحظات بحران

تغییرات نورپردازی در صحنه‌های بحرانی، ابزار مهمی برای تقویت احساسات شخصیت‌ها و ایجاد تعلیق در روایت است. کیارستمی با استفاده از تضاد میان نور و تاریکی، به‌ویژه در فضاهای داخلی، لحظات تردید و نگرانی را به‌خوبی برجسته می‌کند. برای مثال، زمانی که احمد وارد خانه نعمت‌پور می‌شود، تغییر نور از فضای روشن بیرونی به تاریکی نسبی داخل خانه، به‌طور نمادین اضطراب و تردید او را نشان می‌دهد. این تضاد نوری، به مخاطب این حس را القا می‌کند که احمد وارد فضایی ناشناخته و پر از چالش شده است. این تغییرات نوری در جای جای فیلم، به‌صورت استعاری، سفر از یقین به تردید و باز از تردید به یقین و... و تلاش برای یافتن پاسخ را بازتاب می‌دهند.

سایه‌ها به عنوان استعاره‌ای از تردید اخلاقی

سایه‌ها در فیلم کیارستمی نه تنها به عنوان عنصری بصری، بلکه به عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم فلسفی و درونی شخصیت‌ها به کار می‌روند. سایه‌ها در لحظات بحرانی و تنش‌آمیز، بر محیط و چهره احمد غالب می‌شوند و تعارض درونی او و عدم قطعیت در تصمیم‌های اخلاقی‌اش را نمایان می‌سازند. می‌دانیم که همین عدم قطعیت سبب‌ساز اضطراب اگزیستانسیال برای فرد اخلاقی می‌شود و بار مسئولیت اخلاقی را بر دوش او سنگین‌تر می‌سازد (Kierkegaard, 1980, 61-70). این عنصر بصری، فضای دوگانه میان روشنایی (یقین) و تاریکی (تردید) را خلق می‌کند. برای نمونه، در صحنه‌ای که احمد به تصمیم‌گیری درباره ادامه مسیرش فکر می‌کند، سایه‌ها روی چهره او می‌افتند و این وضعیت ذهنی را به تصویر می‌کشند.

تضاد میان فضای داخلی و خارجی

کیارستمی از تفاوت نورپردازی در فضاهای داخلی و خارجی برای بازتاب فشارهای اجتماعی و آزادی فردی بهره می‌برد. فضاهای داخلی معمولاً با نور کم و سایه‌های بیشتر فیلم‌برداری شده‌اند، درحالی‌که فضاهای خارجی با نور طبیعی و گسترده همراه‌اند. از جمله، فضاهای داخلی خانه‌ها و کلاس درس، با نور محدود و گاه کم‌جان، حس تنگنا و محدودیت‌های اجتماعی را تداعی می‌کنند. این نورپردازی، تضاد میان جهان بیرون و فضای بسته را برجسته می‌سازد. همین‌طور، نور طبیعی در مناظر باز، نشان‌دهنده آزادی و گسترده‌گی جستجوی اخلاقی احمد است. این تضاد، سفر او از فشارهای اجتماعی به سوی تصمیم‌گیری مستقل را به‌خوبی نمایان می‌کند.

نورپردازی و لحظات اوج احساسی

صحنه‌های احساسی، با تغییر در شدت یا کیفیت نور، از سایر صحنه‌ها متمایز می‌شوند. این تغییرات نوری عمیق‌ترین احساسات شخصیت‌ها را برجسته می‌سازند.

برای مثال، در صحنه‌ای که احمد موفق به یافتن خانه نعمت‌پور می‌شود، نورپردازی روشن‌تر و گرم‌تر حس آرامش و رضایت او را بازتاب می‌دهد. این انتخاب نوری احساسی موفقیت اخلاقی احمد را به خوبی منتقل می‌کند.

به طور کلی، نورپردازی نه تنها به خلق اتمسفر بصری خاص فیلم کمک کرده، بلکه به عنوان زبانی برای بیان مفاهیم فلسفی و احساسات شخصیت‌ها عمل می‌کند. از نور طبیعی گرفته تا تضادهای نوری و بازی با سایه‌ها، همه و همه ابزارهایی هستند که کیارستمی برای برجسته‌سازی حالات درونی و پیام‌های اخلاقی فیلم به کار می‌گیرد. این تکنیک‌ها مخاطب را به دنیای احمد نزدیک‌تر می‌کنند و به او اجازه می‌دهند تا در سفر اخلاقی این شخصیت مشارکت عمیق‌تری داشته باشد.

۶. تدوین و نمایش پیچیدگی‌های اخلاقی

خانه دوست کجاست؟ با بهره‌گیری از تکنیک‌های تدوین توانسته است تجربه‌ای غنی و چندلایه از چالش‌های اخلاقی احمد ارائه دهد. تدوین در این فیلم فراتر از یک ابزار فنی عمل می‌کند و به عنصری کلیدی در برجسته کردن مفاهیم اگزیستانسیال به طور کلی، و در رأس آن‌ها دوستی، تبدیل می‌شود. این تکنیک‌ها نه تنها برای ایجاد تعلیق و روایت‌گری استفاده شده‌اند، بلکه به نمایش پیچیدگی‌های عاطفی و اخلاقی احمد نیز کمک می‌کنند. در ادامه، برخی از برجسته‌ترین نمونه‌های تدوین در این فیلم مورد بررسی قرار می‌گیرند:

۱

۲

صحنه جستجوی نعمت‌پور: تدوین مقایسه‌ای

تدوین مقایسه‌ای یا موازی تکنیکی در تدوین فیلم است که در آن میان دو یا چند خرده‌روایت، مکان، یا خط داستانی مختلف که به صورت موازی رخ می‌دهند، جابه‌جایی و رفت‌وبرگشت تصویری صورت می‌گیرد. این تکنیک غالباً برای ایجاد ارتباط معنایی یا دراماتیک بین این روایت‌ها به کار می‌رود و می‌تواند تنش یا همزمانی وقایع را تقویت کند (James, 2009, 207-212). تدوین مقایسه‌ای میان نماهای حرکت احمد در جاده‌ها و واکنش‌های شخصیت‌های مختلف در روستا، حس تعلیق و تنش اخلاقی احمد را تقویت می‌کند. این جابه‌جایی‌ها میان نماها سفر فیزیکی او را به سفری درونی و اخلاقی تبدیل می‌کنند که در آن بیننده نیز همراه احمد در جستجوی پاسخ‌هایی عمیق به پرسش‌های وجودی قرار می‌گیرد.

دیالوگ‌های کوتاه و برش‌های سریع

استفاده از برش‌های سریع در تعاملات احمد با دیگران، مانند معلم خشمگین یا والدین او، باعث می‌شود تا فشار روانی بر او به وضوح احساس شود. این تدوین

حساب شده به تماشاگر کمک می‌کند تا، همراه با احمد، بار سنگین مسئولیت و معضل اخلاقی موجود در قصه را تجربه کند.

۱

۳

تدوین تأملی در مسیر سفر احمد

تدوین تأملی نوعی سبک تدوین فیلم است که در آن ساختار، ریتم، و نحوه ترکیب نماها به گونه‌ای طراحی می‌شود که تماشاگر به تأمل و تفکر درباره موضوعات فیلم، به جای غرق شدن در قصه، ترغیب شود. این شیوه تدوین، برخلاف تدوین کلاسیک که به عمده بر پیشبرد روان روایت داستانی تمرکز دارد، اغلب باعث می‌شود تماشاگر به جای غرق شدن در روایت، از آن فاصله بگیرد و به معنای عمیق‌تر اثر فکر کند (Tarkovsky, 1989, 120-135). در لحظاتی که احمد از میان جاده‌های پرپیچ‌وخم عبور می‌کند، تدوین با تمرکز بر تصاویر طولانی از طبیعت و توقف‌های تأمل‌برانگیز فرصت می‌دهد تا تماشاگر همراه با احمد به جنبه‌های عمیق‌تر سفر بیندیشد. به ویژه، برش‌های پی‌درپی میان او و جاده‌ای خالی، حس تنهایی و اضطراب او را تقویت می‌کنند.

گسست‌های روایی برای تأکید بر فشارهای متقابل

گسست روایی در روایت‌پردازی تکنیکی است که در طی آن جریان خطی، منطقی یا متداول روایت به عمد شکسته می‌شود تا تجربه‌ای متفاوت برای مخاطب ایجاد شود و او، به جای همراهی صرف با ماجراها، به درنگ و تأمل درباره ساختار، پیام یا حتی موضوع اثر وا داشته شود (Wiel & Kiss, 2022, 119-134). کیارستمی از گسست‌های روایی به صورت تدوین مقایسه‌ای استفاده می‌کند تا تضاد میان تعهد اخلاقی احمد به دوستش و فشارهای اجتماعی را نشان دهد. برای مثال، قطع‌های ناگهانی از معلمی که از احمد پاسخ می‌خواهد به نمایی از چهره معصوم او، مخاطب را با عمق درگیری درونی احمد روبرو می‌کند.

استفاده از تدوین برای ایجاد تعلیق

در لحظاتی که احمد در روستا به جستجوی خانه نعمت‌پور می‌پردازد، تدوین با مکث‌های طولانی و برش‌های ناگهانی، حس بلاتکلیفی و اضطراب او را تقویت می‌کند. این تعلیق نه تنها به نمایش بحران اخلاقی و درونی احمد کمک می‌کند، بلکه عمق تجربه اگزستانسیال او را نیز برجسته می‌سازد.

تدوین ساده و تأکید بر آرامش اخلاقی

تدوین ساده و تأکید بر سکوت در سکانس پایانی، در جایی که احمد دفترچه را بازگردانده است، نه تنها حس آرامش و پیروزی اخلاقی را به نمایش می‌گذارد، بلکه این

پیام را منتقل می‌کند که تلاش برای مسئولیت‌پذیری در قبال دیگری، حتی در ساده‌ترین اشکال، ارزشمند است.

در مجموع، تدوین در *خانه دوست کجاست؟* فراتر از ابزاری برای پیشبرد روایت است. این تکنیک در خدمت اهداف فلسفی کیارستمی قرار می‌گیرد و به بازنمایی عمیق‌تر دوستی کمک می‌کند. تدوین‌هایی که تعامل میان احمد و محیط اطرافش را برجسته می‌کنند، نه تنها بر مسئولیت‌های او تأکید دارند، بلکه مخاطب را نیز به تفکر درباره اهمیت تعهد در روابط انسانی و معنای اخلاق دعوت می‌کنند. این فیلم با تدوین‌هایی که فضای بصری و عاطفی را در مسیر روایت تقویت می‌کنند، موفق به ایجاد پلی میان فلسفه اگزیستانسیال و سینما شده است، به نحوی که مسائل اخلاقی و انسانی، و در رأس همه آن‌ها مسأله دوستی و تعهدات اخلاقی ناشی از آن، به شکلی عمیق و در عین حال قابل‌درک برای مخاطب بازنمایی شوند.

۶. صدا و تأثیر آن بر بازنمایی دوستی

در آثار کیارستمی، صدا نه تنها ابزار مکمل تصویر است بلکه خود به عنصری مستقل برای روایت داستان و عمق‌بخشی به شخصیت‌ها تبدیل می‌شود. به طور مشخص، در فیلم *خانه دوست کجاست؟*، صدا به گونه‌ای طراحی شده که بازنمایی دوستی و تعهد اخلاقی شخصیت احمد به دوستش، نعمت‌پور، را تقویت کند. در ادامه، به بررسی جنبه‌های مختلف صدادهی و تأثیر آن در بازنمایی این مفاهیم می‌پردازیم:

صدای درون‌متنی: خلق فضای واقع‌گرایانه

صدای خش‌خش درختان، صداهای دوردست مانند بانگ حیوانات یا صدای گاه و بیگاه باد در کوچه‌های خاکی، محیطی زنده و ملموس خلق می‌کند که سفر احمد را در مسیر یافتن دوستش واقع‌گرایانه‌تر می‌سازد. این صداها نه تنها جهان روستایی فیلم را بازنمایی می‌کنند، بلکه تضاد میان سکون طبیعت و حرکت احمد را نیز برجسته می‌کنند. صدای قدم‌های احمد که با ریتمی خاص در این فضا می‌پیچد، حس استمرار و عزم او را به تصویر می‌کشد.

استفاده حداقلی از موسیقی: تعمیق حس تعهد و تنهایی

موسیقی در فیلم به ندرت استفاده می‌شود و تنها در لحظاتی خاص مانند زمان اوج اضطراب یا مواجهه احمد با موانع شنیده می‌شود. صدای تار، که با ریتم ملایم و انعطاف‌پذیری خود با حال و هوای فیلم هماهنگ است، به جای جلب توجه مستقیم، در خدمت تقویت احساسات درونی شخصیت قرار دارد. این انتخاب حداقلی در استفاده از موسیقی، تمرکز بیننده را بر صداهای طبیعی و اصوات محیطی بیشتر می‌کند. در عین

حال، سکوت به خودی خود تنهایی اگزستانسیال شخصیت قهرمان را به وضوح برجسته می‌سازد.

صدای پای احمد: ریتم سفر و تعهد اخلاقی

صدای پای احمد، که در بسیاری از صحنه‌ها بر فضای ساکت فیلم غالب است، به یک موتیف صوتی تبدیل می‌شود. این صدای تکرار شونده نه تنها احساس تنهایی و استقامت او را تداعی می‌کند، بلکه نوعی ریتم طبیعی برای پیشبرد داستان ایجاد می‌کند. این ریتم به مثابه تپش قلب فیلم است؛ صدایی که نشان‌دهنده تمرکز احمد بر مسئولیتش است و مأموریت او را برای رساندن دفتر به دوستش تأکید می‌کند.

صداهاى محیطی به عنوان عامل اضطراب و فشار روانی

صداهاى محیطی مانند وزش باد، بسته شدن در کلاس درس یا صدای مادر احمد که او را برای انجام وظایف روزمره سرزنش می‌کند همگی در ایجاد حس فشار روانی و اضطراب نقش دارند. این صداها، که اغلب در تضاد با سکوت‌های عمیق فیلم قرار می‌گیرند، فضایی دوگانه از آرامش و اضطراب خلق می‌کنند، آرامش ناشی از تلاش برای عمل به وظیفه اخلاقی، و اضطراب از روبه‌رو شدن با موانع و مهمتر از آن ناشی از احساس گناه. به‌طور مثال، صدای بسته شدن در کلاس درس در ابتدای فیلم، حس مسئولیت و گناه احمد را در قبال فراموشی دفتر نعمت‌پور تقویت می‌کند.

سکوت: زبان گویای احساسات

سکوت در همه فیلم‌های کیارستمی نه به عنوان فقدان صدا، بلکه به عنوان ابزاری برای تأکید بر عواطف و مفاهیم عمل می‌کند. در *خانه دوست کجاست؟* سکوت‌های معنادار، پس از تلاش‌های ناکام احمد برای یافتن خانه نعمت‌پور، بر شدت احساسات او می‌افزایند. این سکوت‌ها فرصت مناسب برای تأمل مخاطب را فراهم می‌آورد و بدین سان تجربه حسی او را عمیق‌تر می‌سازد. در پایان فیلم، سکوت جایگزین هر گونه صدای محیطی یا موسیقی می‌شود و بیننده را به تأمل درباره سرنوشت شخصیت‌ها و معنای نهایی داستان دعوت می‌کند. این سکوت نه تنها بازتابی از عدم قطعیت پایانی است، بلکه فرصتی برای بیننده فراهم می‌کند تا تجربه احمد را شخصاً در درون خود بازآفرینی کند.

صدای درونی: بازتاب عواطف پنهان

در فیلم از صداهاى محیطی به نحو غیرمستقیم نیز بهره برده می‌شود تا عواطف درونی شخصیت‌ها بدون دیالوگ آشکار شوند. مثلاً هنگامی که احمد در راه ناهموار کوهستان حرکت می‌کند، صدای باد و خش‌خش برگ‌ها بازتابی از تردیدها و دغدغه‌های

درونی او هستند. این صداها نه تنها فضای داستان را عمیق تر می کنند، بلکه به بیننده امکان می دهند با شخصیت اصلی ارتباط احساسی برقرار کند. در کل، صدا در این فیلم تنها ابزاری فنی نیست، بلکه به عنصری مفهومی و روایت گر تبدیل می شود که نقش کلیدی در نمایش رابطه دوستی، تعهد و تلاش اخلاقی شخصیت اصلی دارد. از صدای قدم ها و سکوت های معنادار گرفته تا اصوات محیطی و استفاده محدود از موسیقی، هر کدام در خدمت ایجاد تجربه ای ملموس و تأثیرگذار برای مخاطب قرار دارند. این عناصر صوتی روایت فیلم را از سطح یک داستان ساده به تجربه ای وجودی و شاعرانه ارتقا می دهند.

جدول شگردهای فیلمی و بازنمایی زیرمفاهیم اگزیستانسیال دوستی

روش بازنمایی	زیرمفهوم اگزیستانسیال	شگرد فیلمی
نقاط مبهم و مواجهات گشوده	جستجوی اخلاقی	روایت باز و چندلایه
تضاد فضای وسیع جاده با کلاس و خانه	تضاد آزادی و فشار اجتماعی	قاب بندی باز و بسته
حس مشارکت همزمان دوربین با احمد	تعهد اخلاقی	حرکت دوربین همراه
نور روزنی با سایه های گسسته در فضاهای داخلی	اضطراب و تردید اخلاقی	نور طبیعی و تضاد نوری
موازی سازی مسیر احمد و واکنش شخصیت ها	مسئولیت در برابر دوستی	تدوین مقایسه ای
موتیف صدای قدم ها و خش خش طبیعت تنهایی و همدلی	سکوت و صداها	محیطی

۷. نتیجه گیری

فیلم *خانه دوست کجاست؟* نه تنها اثری درخشان در سینمای ایران بلکه تجلی ای هنرمندانه از مفاهیم اگزیستانسیال در بستر روایت سینمایی است. عباس کیارستمی از طریق شخصیت احمد، سفری نمادین را به تصویر می کشد که در آن دوستی به مفهومی فراتر از یک رابطه عاطفی ساده تبدیل می شود. این دوستی، به مثابه لنگرگاهی اگزیستانسیال، افراد را با مسئولیت اخلاقی، مراقبت و جستجوی معنا پیوند می دهد. کیارستمی از ابزارهای سینمایی همچون تدوین، قاب بندی، صداپردازی و نورپردازی برای تقویت بازنمایی دراماتیک این مفاهیم بهره می برد. به عنوان نمونه، تدوین، تعلیق داستانی و درگیری اخلاقی احمد را با ریتم و ضرباهنگ روایت هماهنگ می کند. قاب بندی های متنوع تنش میان آزادی فردی و محدودیت های اجتماعی را

برجسته می‌کند. صداپرداری، با استفاده از سکوت و صداها، محیطی، عمق عواطف و تلاش‌های احمد را به تصویر می‌کشد.

دوستی در این فیلم مفهومی جهان‌شمول دارد و به یادآوری نیاز انسان به ارتباط و مسئولیت‌پذیری می‌پردازد. کیارستمی با تمرکز بر دیدگاه کودکانه احمد، پیامی درباره پاکی، اصالت و تعهد بی‌قید و شرط ارائه می‌دهد. این دیدگاه نه تنها مخاطبان را به تأمل درباره معنای دوستی دعوت می‌کند، بلکه نشان می‌دهد که چگونه این رابطه می‌تواند پایه‌ای برای کنش اخلاقی و رشد فردی باشد.

با مرور دستاوردهای تکنیکی فیلم، روشن می‌شود که کیارستمی از سینما به عنوان زبانی فلسفی استفاده کرده است. او از عناصر بصری و صوتی برای ایجاد فضایی بهره برده که در آن مفاهیم پیچیده اگزیستانسیال، در پس ظاهری ساده، جان می‌گیرند. کیارستمی در مقام فیلمساز جهانی، این امکان را فراهم کرده که تماشاگران با احمد همراه شوند و در مسیر او با پرسش‌های فلسفی همچون مسئولیت در قبال دیگری، ارزش تلاش برای دوستی و تقابل میان فردیت و فشارهای اجتماعی مواجه شوند. *خانه دوست کجاست؟* به ما یادآوری می‌کند که در جهان پر از ابهام و چالش، دوستی و تعهد اخلاقی می‌توانند نیرویی برای معنا و ارتباط انسانی باشند.

در نهایت، می‌توان گفت که این پژوهش با طرح سه پرسش کلیدی و تعیین اهدافی مشخص کوشید نشان دهد که فیلم *خانه دوست کجاست؟* با بهره‌گیری از یک روایت ساده و روزمره، چگونه مفهوم اگزیستانسیال دوستی را بازنمایی می‌کند. به اختصار هرچه تمام‌تر جستار حاضر به پرسش‌های مورد نظر این گونه پاسخ می‌دهد:

پرسش اول (بازنمایی اگزیستانسیال دوستی) با مشاهده هم‌نشینی نماهای باز و نزدیک پاسخ داده می‌شود: احمد در برابر جهان وسیع، تنهایی و مسئولیت خود را تجربه می‌کند.

پرسش دوم (شگردهای فیلمی) از طریق تحلیل روایت دراماتیک، تدوین مقایسه‌ای و تأملی، نورپردازی تضادگرا و صدادهی حداقلی روشن می‌شود که هر کدام چگونه زیرمفهوم‌های مسئولیت، تعهد و جست‌وجوی اخلاقی را برجسته می‌سازند.

پرسش سوم (نسبت ساختار فضایی-زمانی با تجربه اگزیستانسیال) با بررسی قاب‌بندی‌های متقارن و گسست‌های زمانی پاسخ داده می‌شود: مسیر پرپیچ‌وخم احمد استعاره‌ای از مبارزه درونی او است، و نماهای بسته کلاس و خانه سنتی فشارهای اجتماعی را نشان می‌دهند.

به نظر می‌رسد که یافته‌های این مقاله می‌تواند به عنوان مدلی مفهومی برای مطالعه سایر آثار کیارستمی و سایر آثار مشابه مورد بهره‌برداری قرار گیرد. علاوه بر این، تأکید بر طرح پرسش‌ها و اهداف پژوهش مسیر روشنی برای مطالعات آینده در زمینه سینمای فلسفی و نئوفرمالیسم فراهم می‌سازد.

منابع

- اسلامی، م. (۱۳۹۸). *مفاهیم نقد فیلم*. نشر نی.
- تامسون، ک. (۱۳۷۷). «روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم»، *مجله فارابی*، ترجمه محمد گذرآبادی، ۳۱: ۱۴۵-۱۱۴.
- جانوی، ک. (۱۳۹۵). *راهنمای شوپنهاور*. ترجمه رضا ولی‌پاری، نشر مرکز.
- خالویی، ح. (۱۴۰۲). تحلیل تطبیقی صورت و مضمون میان فیلم «خانه دوست کجاست؟» و شعر «نشانی» سهراب سپهری. *ادبیات تطبیقی*، ۲۹، ۱۴۹-۱۸۵.
- <https://doi.org/10.22103/JCL.2023.20258.3543>
- دریای لعل، ب.، زارع، ل.، پناهی، س. و مختاباد امرئی، م. (۱۴۰۲ الف). تبیین مؤلفه‌های فضا در سینمای کیارستمی با رویکرد پدیدارشناسانه. *ماهنامه جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، ۵۲، ۲۸۴-۳۰۱.
- <https://doi.org/https://doi.org/10.30510/psi.2022.356799.3852>
- دریای لعل، ب.، زارع، ل.، پناهی، س. و مختاباد امرئی، م. (۱۴۰۲ ب). واکاوی سلسله مراتبی مفاهیم تغییر از هنر عامه‌پسند (کیچ)، تا معماری و سینمای معناگرا در ایران با رویکرد هویت محور (نمونه موردی: فیلم خانه دوست کجاست؟ عباس کیارستمی). *مطالعات هنر اسلامی*، ۵۲، ۲۸۴-۳۰۱.
- <http://doi.org/10.22034/ias.2022.352341.2026>
- دین‌پرست، م. و شهباز، م. (۱۳۹۳). تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی. *مطالعات میان‌رشته‌ای در رسانه و فرهنگ*، ۷: ۶۳-۷۶.
- سارتر، ژ. پ. (۱۳۹۶). هستی و نیستی. برگردان مهستی بحرینی، انتشارات نیلوفر.
- کپرکگور، سورن. (۱۴۰۳). *ترس و لرز*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی.
- گهربخش، م.، رستمی، پ.، و مدنی، م. (۱۳۹۹). معنویت در سینمای کیارستمی با مطالعه موردی فیلم طعم گیلان. *دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی*، ۳۲: ۶۷-۵۹.
- مرلوپونتی، موریس. (۱۴۰۳). *پدیدارشناسی ادراک حسی*. ترجمه مسعود علیا، نشر نی.
- مسیبی، ز. (۱۳۹۸). روایت‌های کودکی در سینمای ایران: مطالعه موردی فیلم‌های «خانه دوست کجاست؟» و «پایان رؤیاها». *فصلنامه جامعه، فرهنگ و رسانه*، ۳۳، ۱۲۰-۱۰۲.
- <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.38552322.1398.8.33.7.2>
- ملکیان، مصطفی. (۱۳۷۷). *تاریخ فلسفه*، ج ۱. دفتر همکاری حوزه و دانشگاه.
- نصیری هانیس، ج.، شایگان‌فر، ن.، و الستی، ا. (۱۳۹۹). فرافیلیم و نسبت «خود» و «دیگری» در سینمای عباس کیارستمی. *فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، ۴۹: ۲۵۴-۲۲۷.
- نصیری، ج.، شایگان‌فر، ن. و الستی، ا. (۱۳۹۹). فرافیلیم و نسبت «خود» و «دیگری» در سینمای عباس کیارستمی. *فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، ۸۱، ۲۲۷-۲۵۴.
- نیچه، ف. (۱۴۰۰). *فراسوی نیک و بد*. ترجمه داریوش آشوری، انتشارات خوارزمی.
- نیچه، ف. (۱۴۰۲). *تبارشناسی اخلاق*. ترجمه داریوش آشوری، نشر آگاه.
- نیچه، ف. (۱۴۰۳). *چنین گفت زرتشت*. ترجمه داریوش آشوری، نشر آگاه.
- نیچه، ف. (۱۴۰۳). *هستی و زمان*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی.
- هیدگر، م. (۱۴۰۲). *سرآغاز کار هنری*. ترجمه پرویز ضیاءشهابی، نشر هرمس.

Bazin, A. (1971a). The Ontology of the Photographic Image. In *What is Cinema?*. edited and translated by Hugh Gray, University of California Press.

Bazin, A. (1971b). The Myth of Total Cinema. In: *What is Cinema?*. edited and translated by Hugh Gray, University of California Press.

- Bordwell, D., Thompson, K. & Smith, J. (2024). *Film Art: An Introduction* (13th Edition). McGraw-Hill Education.
- Buber, M. (1970). *I and Thou*. Translated by Walter Kaufman, Charles Scribner's Sons.
- Engell, L. (2014). Where Is the Friend's House? In S. von Berswordt & O. Fahle (Eds.), *Abbas Kiarostami: Die Erzeugung von Sichtbarkeit*. Marburg: Schüren. 31-44.
- Kaufmann, W. (1956). *Existentialism: From Dostoevsky to Sartre*. Meridian Books.
- Kiarostami, A. (1992). Entretien avec Abbas Kiarostami. *Cahiers du Cinéma*, 462, pp. 36–39.
- Kierkegaard, S. (1980). *The Concept of Anxiety*. translated by Reidar Thomte, Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1992). *Either/Or: A Fragment of Life*. Translated by Alastair Hannay, Penguin Books
- Lim, S. E. (2020). Realism, Ethics, and Care in Where Is the Friend's Home?. *Senses of Cinema*, 95. <https://www.sensesofcinema.com>
- Monaco, J. (2009). *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. Oxford University Press.
- Nafisy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 3: The Islamicate Period, 1978–1984*. Duke University Press.
- Sheibani K. (2006). Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry. *Iranian Studies*, 39(4):509-537. <http://doi.org/10.1080/00210860601005088>
- Shklovsky, V. (1965). Art as Technique. In: Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Eds. and Trans.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, University of Nebraska Press, pp. 3–24.
- Tarkovsky, A. (1989). *Sculpting in Time*. Translated by Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press.
- White, J. (2002). Children, Narrative and Third Cinema in Iran and Syria. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 11(1), 78-97. <http://dio.org/10.3138/cjfs.11.1.78>
- Wiel, R. & Kiss, M. (2022). Complex Film Narratives. *The Routledge Companion to Narrative Theory*. Routledge.
- Marcel, G. (1951). *The Mystery of Being: Reflection and Mystery*. In: H. P. Duffy (Ed.), *The Mystery of Being: Volume I*, Harvill Press, pp. 1-150.
- Heidegger, M. (2008). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1927).

فیلم‌شناسی

- Bergman, Ingmar. (1957). *The Seventh Seal*.
 _____. (1963). *The Silence*.
 Antonioni, Michelangelo. (1960). *L'Avventura*.
 _____. (1966). *Blow-Up*.

¹ existential

² non-existential
³ universal truths
⁴ particular truths
⁵ lived experiences
⁶ abstract
⁷ concrete
⁸ neo-formalism
⁹ defamiliarization

¹ moral duties	0
¹ care	1
¹ comparative editing	2
¹ reflective editing	3
¹ Narrative Disruption	4

آماده انتشار فرهنگی دنیا