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

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 the 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, 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 and profound philosophical and aesthetic significance.

Keyword: cinematic representation, Existentialism, friendship, Neoformalism, Where is the Friend's House?

Received: 30 Nov 2024
Received in revised form: 22 Dec 2024
Accepted: 22 Jan 2025

Mohsen Karami[1] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Media Arts, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Tehran, Iran.
E-mail: mohsenkarami@iribu.ac.ir

Farhad Nasiri Fard[2] iD
Master of Television Production, Department of Media Arts, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Tehran, Iran.
E-mail: farhadnasirifard2020@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386159.615977

Citation: Karami, Mohsen, & Nasiri Fard, Farhad. (2026). Filmic representation of the existential concept of friendship in the film *Where is the friend's house?*. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *31*(1), 57-69. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

* This article is derived from the second author's master 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.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

بازنماییِ فیلمیِ مفهوم اگزیستانسیالِ دوستی در فیلم *خانه دوست کجاست*؟*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۰۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۰۳

محسن کرمی[۱] (نویسنده مسئول)؛ استادیار گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. E-mail: mohsenkarami@iribu.ac.ir
فرهاد نصیری فرد[۲]؛ کارشناس ارشد تولید سیما، گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
E-mail: farhadnasirifard2020@gmail.com
https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386159.615977

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 اگزیستانسیال دوستی و مسائل مرتبط با آن از جمله مسئولیت، تعهد و جست‌وجوی اخلاقی پرداخته است. این مطالعه قصد داشته است که با بررسی دقیق فیلم مذکور شگردها و تکنیک‌های فیلمیِ کیارستمی را در بازنمایی مفاهیم اگزیستانسیال کشف و عرضه کند؛ و از روش تحلیلی–تفسیری با رویکرد نئوفرمالیسم برای این کار استفاده می‌کند. کیارستمی در فیلم *خانه دوست کجاست*؟ به‌طور خاص به مسئله دوستی و مسئولیت‌ها و تعهدات و جست‌وجوهای اخلاقیِ 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 به‌مثابه امری وجودی در زندگی انسانی می‌برد.

واژه‌های کلیدی: اگزیستانسیال (وجودی)، بازنمایی فیلمی، خانه دوست کجاست؟ (۱۳۶۵)، دوستی، نئوفرمالیسم

استناد: کرمی، محسن و نصیری‌فرد، فرهاد (۱۴۰۵). بازنماییِ فیلمیِ مفهوم اگزیستانسیالِ دوستی در فیلم *خانه دوست کجاست*؟ نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۱ (۱)، ۵۷–۶۹.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

* 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.

مقدمه

مسائلس بشر، از منظری، به دو دسته مسائل وجودی (اگزیستانسیال[۱]) و مسائل غیروجودی[۲] تقسیم می‌شوند. مسائل وجودی مسائلی هستند که آدمی پیش از مواجه‌شدن با آن‌ها و پس از مواجه‌شدن با آن‌ها وضع‌وحال وجودیِ متفاوتی پیدا می‌کند. از جمله مسائل اگزیستانسیال عبارت‌اند 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 غیروجودی مسائلی‌اند که مواجهه با آن‌ها چنین تغییرات وجودی‌ای 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 دوازده‌تا باشند و مربوط به عالم ذهن، دقیقاً به همین دست مسائل غیروجودی اشاره می‌کرد (ملکیان، ۱۳۷۷، ۱۵-۱۶). در مسائلی از این‌دست به هر نتیجه‌ای برسیم وضع‌وحال وجودی ما تغییری نمی‌کند، امّا اگر به این مسئله بیندیشیم که آیا زندگی ارزش زیستن دارد یا نه قضیه بسیار متفاوت خواهد بود. در مورد این مسئله اخیر، نفسِ مواجهه ذهنیِ فرد با آن، سبب‌ساز تغییری در حال وجودی او خواهد شد؛ یافتن پاسخ مثبت یا منفی هر کدام تبعات وجودیِ متفاوتی خواهد داشت؛ و مهم‌تر این که مسئله معناداری یا بی‌معنایی برای زندگیِ فرد انسانی حیاتی و فوری و فوتی است.

از سوی دیگر، متفکران اگزیستانسیالیست، به‌رغم تنوع دیدگاه‌هایی که دارند، افزون بر نکته پیش‌گفته، دست‌کم در دو نکته اساسیِ دیگر با یکدیگر اتفاق‌نظر دارند: نخست این‌که ایشان، در برابر بخش اعظم سنت فلسفی پیش از خود، کشف حقایق کلی[۳] را ممتنع و ناممکن می‌شمردند (کی‌یرکگور، ۱۴۰۳/۱۸۴۳، 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 اوضاع‌واحوال 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 به‌جای آن، در پی کشف حقایق جزئی و خاص[۴] باشد. وقتی سقراط گفت که «خودت را بشناس!»، مرادش این بود که هر فردِ انسانی باید خودش را بشناسد تا سعادتمند شود، نه این‌که انسان‌ها به دنبال شناخت *انسان* بروند (Marcel, 1951, p. 117). *انسان* مفهومی کلی است و حاکی از ویژگی‌های کمابیش مشترک افراد انسانی است، حال‌آنکه هر فرد انسانی ویژگی‌هایی دارد که او را از سایر انسان‌ها متمایز می‌کند؛ و با پیگیریِ ویژگی‌های انسان (که مفهومی کلی است) از شناخت ویژگی‌های فرد 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[۵] است. در نظر آنان، حقیقت نه در قالب نظریات انتزاعی[۶] و کلی، بلکه در بطن زندگی فردی و تجربه‌های انضمامی[۷] هر انسان نهفته است (مرلوپونتی، ۱۴۰۳/۱۹۴۵، ۴۵-۴۶). 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 به‌طورکلی برای تمام انسان‌ها و در تمام زمان‌ها و مکان‌ها قابل‌اعمال باشد (کی‌یرکگور، ۱۴۰۳/۱۸۴۳، ۴۴). در این مسیر، توجه به تجربه‌های زیسته نه‌فقط یک روش‌شناختی 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 به‌نوعی از خودآگاهی دست یابد که به‌هیچ‌وجه قابل‌انتقال یا تعمیم به دیگران نیست. از اینجا 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 منحصربه‌فرد 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 جست‌وجوی 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 درعین‌حال 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؟ نه‌تنها یکی از آثار برجسته سینمای ایران، بلکه نمونه‌ای موفق از تعامل هنر و فلسفه و زندگی است. این مقاله به بررسی نحوه بازنمایی فیلمیِ 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 مسئله وجودی را به درامی سینمایی تبدیل کند؛ به عبارت دیگر، این پژوهش در پی آن است که شیوه‌های بازنمایی مفهوم اگزیستانسیال دوستی در فیلم *خانه دوست کجاست؟* را تحلیل و تبیین کند. در این مسیر، سه پرسش محوری مطرح می‌شود: نخست، کیارستمی چگونه مفهوم وجودی دوستی را در این فیلم بازنمایی می‌کند؟ دوم، شگردهای فیلمی همچون روایت، تصویربرداری، تدوین، نورپردازی و صدا چه نقشی در برجسته‌سازی سه زیرمفهوم «مسئولیت»، «تعهد» و «جست‌وجوی اخلاقی» دارند؟ و سوم، چه نسبت معنایی و فلسفی میان ساختار فضایی و زمانی فیلم و تجربه اگزیستانسیال دوستی برقرار است؟ بر این اساس، اهداف فرعی پژوهش شامل شناسایی و دسته‌بندی شگردهای روایت دراماتیک کیارستمی، واکاوی نقش نورپردازی و تصویربرداری در انتقال حالات وجودی قهرمان، بررسی تأثیر تدوین و صدا/سکوت در عمق‌بخشی به تعهد اخلاقی شخصیت و در نهایت ارائه الگویی از هم‌نشینی ساختار فرمی و معنا در بازنمایی دوستی اگزیستانسیال است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از روش تحلیلی-تفسیری با رویکرد نئوفرمالیسم[۸] بهره می‌گیرد. نئوفرمالیسم، رویکردی در تحلیل آثار سینمایی، توسط دیوید بوردول و کریستین تامسون در دهه ۱۹۸۰ معرفی شد (تامسون، ۱۳۷۷/۱۹۸۸) و به‌عنوان 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[۹] 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, pp. 7-11). نئوفرمالیسم در تحلیل فیلم به‌جای 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 تجزیه‌وتحلیل 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، به‌عنوان 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، چراکه می‌تواند به کشف تعامل میان فرم‌های ساده اما تأثیرگذار و موضوعات پیچیده انسانی و فلسفی در فیلم *خانه دوست کجاست؟* کمک می‌کند.

بنا بر آنچه گذشت، پژوهش حاضر در سه مرحله به انجام می‌رسد؛

۱. تحلیل ساختاری[۱۰]: فیلم چندباره مشاهده و واحدهای تحلیلی (پلان‌ها، سکانس‌ها، قاب‌بندی، نور، صدا و تدوین) توصیف و کدگذاری می‌شوند تا شگردهای فرمی و روایی شناسایی گردند.
۲. تبیین سبکی-معنایی[۱۱]: داده‌های فرمی استخراج‌شده با مفاهیم فلسفی پژوهش ـ به‌ویژه سه زیرمفهوم مسئولیت، تعهد و جست‌وجوی اخلاقی ـ تطبیق یافته و نقش هر شگرد در انتقال تجربه‌های وجودی قهرمان تحلیل می‌گردد.
۳. تفسیر نهایی[۱۲]: نتایج دو مرحله پیشین در یک خوانش نظری یکپارچه تلفیق و الگویی از پیوند میان ساختار فرمی و معنای اگزیستانسیال دوستی در فیلم ارائه می‌شود.

پیشینه‌پژوهش

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 (۱۴۰۱) با استفاده از نظریات مرلوپونتی و ویوین نشان می‌دهند که فضا در سینمای کیارستمی عاملی پویا است: فضا نه‌تنها 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 منحصربه‌فرد اثر فراهم می‌کند.

در حوزه زیبایی‌شناسی، شیبانی (۲۰۰۶) به تأثیر عمیق زیبایی‌شناسی شعر مدرن فارسی، به‌ویژه 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 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 (۲۰۰۲) 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 کودکانه می‌پردازد و نشان می‌دهد که روایت‌های کودکی چگونه تجربه زیسته آنان را منعکس می‌کند.

از منظر فلسفی، دین‌پرست و شهبا (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 به‌عنوان عاملی کلیدی مورد بررسی قرار گرفته است: نصیری، شایگان‌فر و الستی (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 جست‌وجوی 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 نه‌تنها در سطح داستانی، بلکه در سطح سینمایی نیز نوعی بازنمایی اگزیستانسیالیستی از دوستی است که به‌واسطه انتخاب‌های فرمی کارگردان معنا پیدا می‌کند.

انگل (۲۰۱۴) 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 جست‌وجو 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 نه‌فقط 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 به‌عنوان یک رابطه احساسی، بلکه به‌عنوان نوعی کنش در برابر بیهودگی زمان و اجتماع بازنمایی شده است.

و در نهایت، لیم (۲۰۲۰)، در ارتباط با مطالعه پیشین، به تحلیل ارتباط میان رئالیسم، اخلاق و مراقبت در فیلم می‌پردازند، جایی که سفر کودک در مواجهه با اقتدار بزرگ‌سالان، به‌عنوان استعاره‌ای از جست‌وجوی اخلاقی، تلقی می‌شود. بااین‌حال، لیم مطلب را به اختصار برگزار می‌کند و به کندوکاو عمیق و مفصل نمی‌پردازد.

با شرحی که گذشت، روشن می‌شود که پژوهش حاضر نه‌فقط 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.

مبانی نظری پژوهش

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 ازخودبیگانگی 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 (۱۳۹۶/۱۹۴۳، 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 (۱۴۰۳/۱۹۲۷، ۱۵۹). اگزیستانسیالیسم بر آزادی فردی و البته مسئولیت ناشی از آن تأکید دارد و معتقد است که هر فرد باید به‌تنهایی 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 غیروجودی 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. به‌عنوان مثال، مرگ به‌عنوان 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 غیروجودی 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 به‌عنوان یک رابطه اجتماعی، بلکه به‌عنوان امری بنیادی و وجودی مطرح می‌شود. به گفته مارتین بوبر، دوستی حقیقی زمانی شکل می‌گیرد که افراد در یک رابطه اصیل، دیگری را به‌عنوان یک موجود یگانه و دارای ارزش درک کنند، نه ابزاری برای منافع خود (Buber, 1923/1970, p. 58). نیچه نیز در *چنین گفت زرتشت*، از دوستی به‌عنوان راهی برای تجربه تعالی و ارتباط وجودی سخن می‌گوید، جایی که انسان‌ها از طریق دوستی، مسئولیت‌ها و آزادی‌های متقابل را به رسمیت می‌شناسند (۱۸۸۳–۱۸۸۵/۱۴۰۳، 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 به‌عنوان 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, 1923/1970, p. 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، ۱۸۸۳–۱۸۸۵/۱۴۰۳، 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. همین‌طور، نمی‌توان این مسائل را به مباحث منطقی و فلسفی محض نیز محدود کرد، چراکه منطق در توضیح تجربه‌های زیسته انسانی و بحران‌های وجودی ناکام می‌ماند؛ اما هنر در این خصوص جایگاهی ویژه دارد: می‌تواند به آشکارسازی حقیقتِ وجود بپردازد 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، ۱۴۰۲/۱۹۵۰). 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 (جانُوی، ۱۳۹۵/۱۹۹۴، ۱۹۱–۱۹۴). 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 (۱۳۹۶/۱۹۴۳، ۳۵۹–۳۶۶).

در عالم فیلم نیز این سنت وجود داشته است، از جمله اینگمار برگمان و میکل آنجلو 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. همین‌طور آنتونیونی از جمله در فیلم‌های *مخاطره* (۱۹۶۶) و *بعدازظهر* (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 به‌کلی متفاوت از این دو بوده است. اجمالاً تفاوت‌های آشکاری در شیوه‌های روایی و فیلم‌سازی او هست که تحقیق حاضر می‌کوشد به آن بپردازد: کیارستمی از زبان ساده و روزمره استفاده می‌کند و درعین‌حال 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. درعین‌حال، تمرکز بر فیلم *خانه دوست کجاست؟* قرار گرفته که به‌ویژه مسئله پیش‌گفته را در کانون خود قرار داده است؛ بنابراین، جستار حاضر به بررسی این فیلم به‌مثابه یکی از آثار سینمای اگزیستانسیالیستی به معنای مشهور در تاریخ سینما نمی‌پردازد، بلکه رهیافتی متفاوت به این فیلم دارد که چه‌بسا خود آغازگر راهی در این زمینه باشد.

۱. 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[۱۳] 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. به‌عنوان مثال، روایت خطی اما چندلایه به مخاطب امکان می‌دهد که نه‌تنها سفر فیزیکی احمد را دنبال کند، بلکه به‌صورت 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 هرکدام نه‌تنها در پیشبرد داستان، بلکه در تعمیق مضامین اخلاقی فیلم نقش دارند. در فلسفه اگزیستانسیال، دوستی به‌عنوان یک تجربه بنیادیِ انسانی در نظر گرفته می‌شود که در جهانی که می‌تواند بی‌تفاوت یا منزوی به نظر برسد، معنا و ارتباط را فراهم می‌کند. در این فیلم کیارستمی این ایده را از طریق تعهد بی‌قیدوشرط احمد به دوستش به تصویر می‌کشد.

وزن اخلاقی دوستی

سفر احمد تنها یک مأموریت فیزیکی نیست، بلکه تعهدی اخلاقی است. زمانی که نعمت‌پور توسط معلمشان سرزنش و تهدید به اخراج می‌شود، حس وظیفه‌شناسی احمد بیدار می‌شود. تصمیم او برای بازگرداندن دفترچه، علیرغم موانع متعدد، مسئولیت‌های ذاتی ناشی از دوستی واقعی را برجسته می‌کند. این امر بازتاب‌دهنده ایده‌های اگزیستانسیال است که روابط انسانی نه‌تنها به‌عنوان امری جنبی بلکه به‌عنوان محور ایجاد زندگی معنادار مطرح می‌شوند. دوستی، در جهان سینمایی کیارستمی، به نمونه کوچکی از مبارزه بشریت برای ارتباط و زندگی اخلاقی تبدیل می‌شود. کاوش‌های اجتماعی کیارستمی اغلب پرسش‌های فرهنگی و فلسفی گسترده‌تری را منعکس می‌کنند (Nafisy, 2011, p. 137). این فیلم‌ها از طریق نشان دادن تنش میان سنت و مدرنیته، فشارهای اجتماعی و فردگرایی را به تصویر می‌کشند و تماشاگران را به چالش می‌کشند تا نقش خود را در این معادلات بازنگری کنند. استفاده کیارستمی از روایت‌های باز و به ظاهر ساده به مخاطبان امکان می‌دهد تا تجربه‌های شخصی خود را با مفاهیم فلسفی گسترده‌تر گره بزنند و این فرآیند، درک عمقی از وضعیت انسانی را فراهم می‌آورد. در جهان سینمایی کیارستمی، مخاطب به‌جای دریافت پاسخ‌های قطعی، با پرسش‌هایی روبرو می‌شود که او را به بازاندیشی درباره ارزش‌های انسانی و فلسفی وامی‌دارد. این خصوصیت در *خانه دوست*

کجاست؟ از طریق روایتِ باز فیلم و پایان آنکه بر ابهام و تفسیر شخصی مخاطب تکیه دارد به اوج می‌رسد. این پایان باز نشان‌دهنده تمایل کیارستمی به احترام به عاملیت فکری و اخلاقی مخاطبانش است.

پیوند مسئولیت و مراقبت

رفتار احمد، مفهوم *مراقبت*[۱۴] را به‌عنوان عنصری کلیدی از وجود به نمایش می‌گذارد. تلاش‌های او برای کاهش نگرانی دوستش نشان می‌دهد که دوستی نیازمند شناخت آسیب‌پذیری مشترک است. ترس‌های احمد (از مجازات دوستش، از عدم انجام وظیفه اخلاقی) با همدلی او پیوند خورده است؛ کیفیتی اگزیستانسیال که انسانیت او را پایه‌گذاری می‌کند. هسته احساسی سفر احمد در توانایی او برای اولویت‌بندی رفاه دیگران بر راحتی خود، بلوغی عمیق‌تر از سن او را نشان می‌دهد.

دوستی به‌مثابه مفهومی اگزیستانسیال

دوستی در فیلم کیارستمی نه صرفاً پیوندی اجتماعی، بلکه چارچوبی فلسفی است که جست‌وجوی معنا را برجسته می‌کند. همان‌طور که اگزیستانسیالیست‌هایی همچون مارتین بوبر (۱۹۷۰) مطرح کرده‌اند، دوستی واقعی فضایی است که در آن افراد به‌طور 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 به‌عنوان سنگ بنای معنای اگزیستانسیال، کیارستمی سفر احمد را با جست‌وجوی 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. صداقتِ تعهد احمد عامّ جهان‌شمول است و تأکید می‌کند که مهربانی و شجاعتِ اخلاقی از مرزهای جغرافیایی و تاریخیِ 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 بَزَن (Bazin, 1971a, 1971b) درباره واقع‌گرایی در سینما به‌عنوان ابزاری برای کاوش حقایق جهان‌شمول انسانی همخوانی دارد.

اخلاق در سادگی

کیارستمی فیلم‌سازی است که قادر است مفاهیم اخلاقی پیچیده را از دل روایت‌های به‌ظاهر 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 جست‌وجوی 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، پدربزرگ 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 کورکورانه نداشتن از جمع است. نیچه در نکوهش زندگی غیراصیل از بردگی و زندگی گوسفندوار برای توصیف آن نام می‌برد (نیچه، ۱۴۰۲/۱۸۸۷، ۳۷–۴۲). 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 آنچه جامعه به آن‌ها می‌گوید رفتار می‌کنند و بادبان‌های فکر را به باد می‌سپارند (نیچه، ۱۴۰۰/۱۸۸۶، ۴۸–۵۰). امّا زندگی اصیل دشواری به همراه دارد، چراکه باید در تمام مراحلِ 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, 1843/1992, pp. 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 بازبودن 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 به‌عنوان 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 منعکس‌شده، این اقتدار را به‌طور ظریف اما قدرتمند به چالش می‌کشد.

پدربزرگ: سنت به‌مثابه 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 پایبندی به هنجارهای منسوخ و نیاز به استقلال اخلاقی را برجسته می‌کند. همان‌طور که کیارستمی در مصاحبه‌های خود (۱۹۹۲، ۳۶–۳۹) اشاره کرده است، او *مراقبت* را در کنار *کنترل* به‌عنوان دو نیروی درهم‌تنیده 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 به‌عنوان 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 پدربزرگ، 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» (۱۹۹۲، ۳۷). 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 درحالی‌که 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.

۲. تصویربرداری و ساختار اگزیستانسیال فضا

فیلم با تصویربرداری خلاقانه و تأکید بر عناصر بصری، توانسته است مفهوم اگزیستانسیال دوستی و جست‌وجوی اخلاقی احمد را به شکلی ملموس و قابل‌درک بازنمایی کند. ساختار بصری فیلم، از ترکیب نماهای باز و نزدیک گرفته تا حرکت‌های 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، به‌عنوان 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، ۱۳۹۶/۱۹۴۳، ۷۰–۷۵، ۳۵۰–۳۶۰). 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 به‌وضوح 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 به‌خوبی به تصویر می‌کشند.

قاب‌بندی متقارن و نمایانگر تعادل و تنهایی

کیارستمی اغلب احمد را در مرکز قاب‌بندی‌های متقارن قرار می‌دهد، به‌طوری که این ترکیب‌بندی نه‌تنها 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 به‌مثابه امری جهان‌شمول و انسانی به تصویر می‌کشد.

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

در نماهای بیرونی، احمد غالباً در فضاهای وسیع و باز دیده می‌شود، درحالی‌که 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، درحالی‌که جاده‌های باز بیرون، فضایی برای تأمل و جست‌وجوی اخلاقی احمد فراهم می‌کنند.

حرکت دوربین به‌عنوان 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 به‌عنوان استعاره‌هایی از انتخاب، موانع و فرصت‌های پیش‌روی احمد عمل می‌کنند. این عناصر، پیوندی میان فضاهای 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 جست‌وجوی معنای اخلاقی است.

حرکت در جاده‌ها به‌عنوان مسیر اخلاقی

جاده‌های طولانی و پرپیچ‌وخم در فیلم، نمادی از مسیر اخلاقی احمد هستند. این مسیرها، نه‌تنها جغرافیایی بلکه استعاری از سفر درونی او هستند. هر قدمی که احمد برمی‌دارد، نشان‌دهنده نزدیک‌ترشدن 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 فضاهای باز و بسته و حرکت دوربین، همگی به‌عنوان عناصر سینمایی در خدمت روایت داستان احمد هستند. این تکنیک‌ها به مخاطب کمک می‌کنند تا به‌طور مستقیم درگیر مبارزه اخلاقی شخصیت اصلی شوند و پیام‌های فلسفی فیلم را تجربه کنند.

۳. 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، نه‌فقط 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، نه‌تنها 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. به‌عنوان 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 جست‌وجوی 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 جای‌جای فیلم، به‌صورت استعاری، سفر از یقین به تردید و باز از تردید به یقین و... و تلاش برای یافتن پاسخ را بازتاب می‌دهند.

سایه‌ها به‌عنوان استعاره‌ای از تردید اخلاقی

سایه‌ها در فیلم کیارستمی نه‌تنها به‌عنوان عنصری بصری، بلکه به‌عنوان 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, 1844/1980, pp. 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 داخلیِ 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 گستردگی جست‌وجوی اخلاقی احمد است. این تضاد، سفر او از فشارهای اجتماعی به‌سوی 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، نورپردازیِ روشن‌تر و گرم‌تر حسِ آرامش و رضایت او را بازتاب می‌دهد. این انتخابِ نوری احساسِ موفقیتِ اخلاقی احمد را به‌خوبی منتقل می‌کند.

به‌طور کلی، نورپردازی نه‌تنها به خلق اتمسفر بصری خاص فیلم کمک کرده، بلکه به‌عنوان 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 مشارکتِ عمیق‌تری داشته باشد.

۴. 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 به‌طور کلی و در رأس آن‌ها دوستی، تبدیل می‌شود. این تکنیک‌ها نه‌تنها 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:

صحنه جست‌وجوی نعمت‌پور: تدوین مقایسه‌ای[۱۵]

تدوین مقایسه‌ای یا موازی تکنیکی در تدوین فیلم است که در آن میان دو یا چند خرده‌روایت، مکان، یا خط داستانیِ مختلف که به‌صورت 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, pp. 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 جست‌وجوی 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 به‌وضوح احساس شود. این تدوین حساب‌شده به تماشاگر کمک می‌کند تا همراه با احمد، بارِ سنگینِ مسئولیت و معضل اخلاقیِ موجود در قصه را تجربه کند.

تدوین تأملی[۱۶] 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، به‌جای غرق‌شدن در قصه، ترغیب شود. این شیوه تدوین، برخلاف تدوین کلاسیک که به عمده بر پیشبرد روانِ روایت داستانی تمرکز دارد، اغلب باعث می‌شود تماشاگر به‌جای غرق‌شدن در روایت، از آن فاصله بگیرد و به معنای عمیق‌تر اثر فکر کند (Tarkovsky, 1989, pp. 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. به‌ویژه، برش‌های پی‌درپی میان او و جاده‌ای خالی، حس تنهایی و اضطرابِ او را تقویت می‌کنند.

گسست‌های روایی[۱۷] برای تأکید بر فشارهای متقابل

گسست روایی در روایت‌پردازی تکنیکی است که در طیِ آن جریان خطی، منطقی یا متداول روایت به عمد شکسته می‌شود تا تجربه‌ای متفاوت برای مخاطب ایجاد شود و او، به‌جای همراهیِ صرف با ماجراها، به درنگ و تأمل درباره ساختار، پیام یا حتی موضوعِ اثر واداشته شود (Wiel & Kiss, 2022, pp. 119-134). کیارستمی از گسست‌های روایی به‌صورت 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 جست‌وجوی خانه نعمت‌پور می‌پردازد، تدوین با مکث‌های طولانی و برش‌های ناگهانی، حس بلاتکلیفی و اضطراب او را تقویت می‌کند. این تعلیق نه‌تنها به نمایش بحران اخلاقی و درونی احمد کمک می‌کند، بلکه عمق تجربه اگزیستانسیال او را نیز برجسته‌می‌سازد.

تدوین ساده و تأکید بر آرامش اخلاقی

تدوین ساده و تأکید بر سکوت در سکانس پایانی، در جایی که احمد دفترچه را بازگردانده است، نه‌تنها 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، نه‌تنها 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 مسئله دوستی و تعهدات اخلاقی ناشی از آن، به شکلی عمیق و درعین‌حال قابل‌درک برای مخاطب بازنمایی شوند.

۵. صدا و تأثیر آن بر بازنمایی دوستی

در آثار کیارستمی، صدا نه‌تنها ابزار مکمل تصویر است بلکه خود به عنصری مستقل برای روایت داستان و عمق‌بخشی به شخصیت‌ها تبدیل می‌شود. به‌طور 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 گاه‌وبیگاه باد در کوچه‌های خاکی، محیطی زنده و ملموس خلق می‌کند که سفر احمد را در مسیر یافتن دوستش واقع‌گرایانه‌تر می‌سازد. این صداها نه‌تنها 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 به‌ندرت 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 انعطاف‌پذیریِ خود با حال و هوای فیلم هماهنگ است، به‌جای جلب توجهِ 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. درعین‌حال، سکوت به‌خودیِ خود تنهاییِ اگزیستانسیال شخصیت قهرمان را به‌وضوح 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 تکرارشونده نه‌تنها احساس تنهایی و استقامت او را تداعی می‌کند، بلکه نوعی ریتم طبیعی برای پیشبرد داستان ایجاد می‌کند. این ریتم به‌مثابه تپش قلب فیلم است؛ صدایی که نشان‌دهنده تمرکز احمد بر مسئولیتش است و مأموریت او را برای رساندن دفتر به دوستش تأکید می‌کند.

صداهای محیطی به‌عنوان عامل اضطراب و فشار روانی

صداهای محیطی مانند وزش باد، بسته‌شدن 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، آرامشِ ناشی از تلاش برای عمل به وظیفه اخلاقی و اضطراب از روبه‌روشدنَ با موانع و مهم‌تر از آن ناشی از احساس گناه. به‌طور مثال، صدای بسته‌شدن 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 به‌عنوان فقدان صدا، بلکه به‌عنوان 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 بدین‌سان 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 نه‌تنها 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 صداهای 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 نه‌تنها فضای داستان را عمیق‌تر می‌کنند، بلکه به بیننده امکان می‌دهند با شخصیت اصلی ارتباط احساسی برقرار کند.

در کل، صدا در این فیلم تنها ابزاری فنی نیست، بلکه به عنصری مفهومی و روایتگر تبدیل می‌شود که نقش کلیدی در نمایش رابطه دوستی، تعهد و تلاش اخلاقی شخصیت اصلی دارد. از صدای قدم‌ها و سکوت‌های معنادار گرفته تا اصوات محیطی و استفاده محدود از موسیقی، هر کدام در خدمت ایجاد تجربه‌ای ملموس و تأثیرگذار برای مخاطب قرار دارند. این عناصر صوتی روایت فیلم را از سطح یک داستان ساده به تجربه‌ای وجودی و شاعرانه ارتقا می‌دهند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش نشان داده شد که *خانه دوست کجاست؟* از منظر اگزیستانسیال، دوستی را نه صرفاً به‌مثابه پیوند احساسی میان دو فرد، بلکه چنان مجموعه‌ای از کنش‌های اخلاقی و موقعیت‌ساز بازنمایی می‌کند؛ یعنی دوستی در فیلم به‌مثابه فرایندی عملی تبیین می‌شود که در آن «مسئولیت»، «تعهد» و «جست‌وجوی اخلاقی» به‌مثابه سه زیرمفهوم بنیادین ظهور می‌یابند. شواهد فرمی (پلان‌ها و نماهای انتخاب‌شده، قاب‌بندی‌های متکثر، تداوم‌های زمانی، استفاده از نور طبیعی و بازی با صدا/سکوت) به‌صورت نظام‌مند این زیرمفاهیم را فعال می‌کنند: قاب‌های طولانی و تأکید بر عمل روزمره مسئولیت را محسوس می‌سازند، ترکیب تصویربرداری و نورپردازی حالات التزام‌آور قهرمان را برجسته می‌کنند و تدوین همراه با سکوت –به‌ویژه در لحظات کلیدی– نقش جست‌وجوی اخلاقی را عمیق‌تر به نمایش می‌گذارند. علاوه بر این، ساختار فضایی باز و توزیع زمان فیلم با تجربهٔ وجودی شخصیت پیوندی عمیق برقرار می‌کنند و این امر نشان می‌دهد که فرم فیلم خودش معنا را تولید می‌کند نه این‌که صرفاً آن را انتقال دهد.

دستاوردهای نظری و روش‌شناختی پژوهش را می‌توان در سه محور خلاصه کرد: نخست، ارائهٔ خوانشی که مفهوم «دوستی اگزیستانسیال» را بر مبنای شواهد فرمی تعریف و تفکیک می‌کند؛ دوم، پیوند نظام‌مند ابزارهای نئوفرمالیستی با مفاهیم فلسفی اگزیستانسیالیستی که نشان می‌دهد چگونه روش تحلیلی–تفسیری می‌تواند ادراک فلسفی مشخصی را از تحلیل فرم استخراج کند؛ سوم، تدوین الگوی مفهومی (الگوی هم‌نشینی ساختار فرمی و معنا) که رابطهٔ علّی میان شگردهای بصری/روایی/صوتی و ظهور سه زیرمفهوم اخلاقی را به‌صورت نظام‌مند عرضه می‌کند. این الگو، علاوه بر کاربرد در تحلیل اثر حاضر، به‌عنوان چارچوبی قابل‌تعمیم برای مطالعهٔ دیگر آثار مشابه قابل بهره‌برداری است.

از منظر کاربردی، یافته‌ها تأکید می‌کنند که پژوهش‌های فیلمی معطوف به اخلاق نباید فقط به متن گفتاری یا روایت خطی اکتفا کنند؛ تحلیل دقیق فرم – از جمله نور، فضا، تدوین و صدا– می‌تواند شواهد قوی و قابل‌اتکایی برای ادعاهای فلسفی فراهم آورد. این رویکرد می‌تواند در مطالعات تطبیقی، آموزش فیلم‌شناسی و نیز نقد فیلم‌های مشابه راهگشا باشد.

پژوهش حاضر محدودیت‌هایی نیز دارد که راهکارهای آینده را روشن می‌سازد: اول، تحلیل بر مبنای یک نمونهٔ موردی بوده و بازتولید یا تعمیم نتایج مقتضی بررسی نمونه‌های بیشتر و دوره‌های متفاوت است؛ دوم، سنجه‌های کیفی تحلیل می‌توانند با کمیت‌بخشی (مثلاً تحلیل محاسباتی نما/صدا) تکمیل شوند تا امکان اندازه‌گیری بیشتری فراهم آید؛ سوم، پژوهش‌های آینده می‌توانند بازخوردهای مخاطبان را برای ارزیابی نسبت ادراک فرم و معنا وارد تحلیل کنند.

در نهایت، این مقاله نشان می‌دهد که *خانه دوست کجاست؟* نمونه‌ای بارز از سینمایی است که معنا را در تعامل میان فرم و عمل اخلاقی تولید می‌کند؛ خوانش ارائه‌شده افزوده‌ای مفهومی و روش‌شناختی به مطالعات کیارستمی و به پژوهش‌های اخلاق در دنیای فیلم عرضه می‌کند و چارچوبی برای پژوهش‌های آتی پیشنهاد می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Existential.
2. Non-Existential.
3. Universal Truths.
4. Particular Truths.
5. Lived Experiences.
6. Abstract.
7. Concrete.
8. Neo-Formalism.
9. Defamiliarization.
10. Descriptive Analysis.
11. Explanatory Phase.
12. Interpretive Phase.
13. Moral Duties.
14. Care.
15. Comparative Editing.
16. Reflective Editing.
17. Narrative Disruption.

فهرست منابع

Antonioni, M. (Director). (1960). *L'avventura* [Film]. Cino Del Duca; Produzioni Cinematografiche Europee; Société Cinématographique Lyre.

Antonioni, M. (Director). (1966). *Blow-up* [Film]. Bridge Films; Carlo Ponti Production.

Bazin, A. (1971a). The ontology of the photographic image. In *What is Cinema?* (Hugh Gray, Ed. & Trans.). University of California Press.

Bazin, A. (1971b). The myth of total cinema. In: *What is Cinema?* (Hugh Gray, Ed. & Trans.). University of California Press.

Bergman, I. (Director). (1957). *Det sjunde inseglet* [The seventh seal]

[Film]. AB Svensk Filmindustri.

Bergman, I. (Director). (1963). *Tystnaden* [The silence] [Film]. AB Svensk Filmindustri.

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2024). Film *art: An introduction* (13th ed.). McGraw-Hill.

Buber, M. (1970). I and thou (W. Kaufmann, Trans.). Charles Scribner's Sons. (Original work published 1923)

Daryae Lal, B. Zare, L. Panahi, S. & Mokhtabad Amrei, M. (2023). A hierarchical exploration of concepts of change from popular (kitsch) art to meaningful architecture and cinema in Iran, with an identity-oriented approach [Vākāvī-ye selseleh-marāteb-e mafhūm-e taghyīr az honar-e ʿāmmeh-pasand tā sīnemā-ye maʿnāgarā dar Īrān bā rūkard-e hovīyat-maḥvar]. *Islamic Art Studies, 52*(20), 284–301. https://doi.org/10.22034/ias.2022.352341.2026 (in Persian)

Daryae Lal, B. Zare, L. Panahi, S. & Mokhtabad Amrei, M. (2023). Explaining the components of space in Kiarostami's cinema: A phenomenological approach [Tabyīn-e moʿallefeh-hā-ye fazā dar sīnemā-ye Kiarostamī bā rūkard-e padīdār-shenākhtī]. *Iranian Political Sociology Monthly, 7*(5), 2713–2728. https://doi.org/10.30510/psi.2022.356799.3852 (in Persian)

Dinparast, M. & Shahba, M. (2014). Philosophical interpretations of Kiarostami's cinema with emphasis on Jean-Luc Nancy's ideas [Taʾwīl-hā-ye falsafī az sīnemā-ye Kiarostamī bā taʾkīd bar āʾrā-ye Jean-Luc Nancy]. *Interdisciplinary Studies in Media and Culture, 7*(4), 46–63. https://mediastudy.ihcs.ac.ir/article_1304.html?lang=en (in Persian)

Engell, L. (2014). Where Is the Friend's House? In S. von Berswordt & O. Fahle (Eds.), *Abbas Kiarostami: Die Erzeugung von Sichtbarkeit*. Marburg: Schüren.

Eslami, M. (2019). *Concepts of film criticism* [Mafāhīm-e naqd-e film]. Ney Publishing. (in Persian)

Gohar-Bakhsh, M. Rostami, P. & Madani, M. (2020). Spirituality in Kiarostami's cinema: A case study of *Taste of Cherry* [Maʿnavīyat dar sīnemā-ye Kiarostamī bā motāleʿeh-ye moredī-ye film-e *Taʿm-e Gīlās]. Bi-monthly Journal of Art and Humanities Research*, 32, 59–67. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/ (in Persian)

Heidegger, M. (2023). *Der Ursprung des Kunstwerkes [Sar-āghāz-e kār-e honarī]* (P. Zia-Shahabi, Trans.). Hermes Publishing. (Original work published 1950) (in Persian)

Heidegger, M. (2024). Sein *und Zeit [Hastī va zaman]* (A. Rashidian, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 1927) (in Persian)

Janaway, C. (2016). *Schopenhauer: A very short introduction* [Rāhnamā-ye Schopenhauer] (R. Vali-Yari, Trans.). Markaz Publishing. (Original work published 1994) (in Persian)

Kaufmann, W. (1956). *Existentialism: From Dostoevsky to Sartre*. Meridian Books.

Khalouei, H. (2023). A comparative analysis of form and content between the film *Where Is the Friend's Home?* and Sohrab Sepehri's poem *The Address* [Tahlīl-e tatbīghī-ye sūrat va maẓmūn miyān-e film-e Khāneh-ye dust kojāst? va sheʿr-e Neshānī]. *Comparative Literature, 29*(15), 149–185. https://doi.org/10.22103/jcl.2023.20258.3534 (in Persian)

Kiarostami, A. (1992). Entretien avec Abbas Kiarostami. *Cahiers du Cinéma*, 462, 36–39.

Kierkegaard, S. (1980). *The concept of anxiety* (R. Thomte, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1844)

Kierkegaard, S. (1992). *Either/Or: A fragment of life* (A. Hannay, Trans.). Penguin Books. (Original work published 1843)

Kierkegaard, S. (2024). *Fear and trembling* [Tars va larz] (A. Rashidian, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 1843) (in Persian)

Lim, S. E. (2020). Realism, morality, and care in *Where Is the Friend's Home? Senses of Cinema*, 95. https://www.sensesofcinema.com/

Malekian, M. (1998). *History of philosophy* [Tārīkh-e falsafeh] (Vol. 1). Center for Cooperation between Hawzeh and University. (in Persian)

Marcel, G. (1951). *The Mystery of Being: Reflection and Mystery* (Vol. I). Harvill Press.

Merleau-Ponty, M. (2024). *Phénoménologie de la perception* [Padīdār-shenāsī-ye edrāk-e ḥessī] (M. Olia, Trans.). Tehran: Ney Publishing. (Original work published 1945) (in Persian)

Monaco, J. (2009). *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. Oxford University Press.

Mosayebi, Z. (20120). Childhood narratives in Iranian cinema: A case study of *Where Is the Friend's Home?* and *End of Dreams* [Revāyat-hā-ye kūdakī dar sīnemā-ye Īrān]. *Quarterly Journal of Society, Culture and Media, 33*(8), 101-120. https://www.jscm.ir/article_109298.html?lang=en (in Persian)

Nafisy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 3: The Islamicate Period, 1978–1984*. Duke University Press.

Nasiri Hanis, J. Shayeganfar, N. & Alasti, A. (2020). Metafilm and the relation between "self" and "other" in Abbas Kiarostami's cinema [Farāfilm va nesbat-e khod va dīgarī dar sīnemā-ye ʿAbbās Kiarostamī]. *Cultural and Communication Studies Quarterly, 49*(21), 227–254. https://doi.org/10.22083/jccs.2019.191830.2846 (in Persian)

Nietzsche, F. (2021). *Jenseits von Gut und Böse [Farāso-ye nīk va bad]* (D. Ashouri, Trans.). Kharazmi Publications. (Original work published 1886) (in Persian)

Nietzsche, F. (2023). *Zur Genealogie der Moral* [Tabār-shenāsī-ye akhlāq] (D. Ashouri, Trans.). Agah Publishing. (Original work published 1887) (in Persian)

Nietzsche, F. (2024). *Also sprach Zarathustra [Chonīn goft Zartosht]* (D. Ashouri, Trans.). Agah Publishing. (Original work published 1883–1885) (in Persian)

Sartre, J.P. (2017). *L'être et le néant [Hastī va nīstī]* (M. Bahraini, Trans.). Niloufar Publications. (Original work published 1943) (in Persian)

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 *L. T. Lemon & M. J. Reis* (Eds. & Trans.), Russian formalist criticism: Four essays (pp. 3–24). University of Nebraska Press. (Original work published 1917)

Tarkovsky, A. (1989). *Sculpting in Time*. Translated by (Kitty Hunter-Blair, Trans.). University of Texas Press. (Original work published 1986)

Thompson, K. (1998). The Neoformalist Method in Film Criticism [Roshe-ye Neoformalisti dar Naد-e Film] (M. Gozarabad, Trans). *Farabi Journal, 31*, 114–145. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/ (Original work published 1988) (in Persian)

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.

اسلامی، مجید (۱۳۹۸). مفاهیم نقد فیلم. نشر نی.

تامسون، کریستین (۱۳۷۷). روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم (محمد گذرآبادی، مترجم). مجله *فارابی*، ۳۱،۱۱۴ –۱۴۵. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/ (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)

جانُوی، کریستوفر (۱۳۹۵). *راهنمای شوپنهاور* (رضا ولی‌یاری، مترجم). نشر مرکز. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۴)

خالویی، حسام (۱۴۰۲). تحلیل تطبیقی اقتباس در فیلم *خانه دوست کجاست؟* و شعر «نشانی» سهراب سپهری. *ادبیات تطبیقی*، ۲۹(۱۵): ۱۴۹–۱۸۵. https://doi.org/10.22103/jcl.2023.20258.3534

دریای لعل، بهرنگ. زارع، لیلا، پناهی، سیامک و مختاباد امرئی، مصطفی (۱۴۰۱). تبیین مؤلفه‌های فضا در سینمای کیارستمی با رویکرد پدیدارشناسانه. ماهنامه *جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، ۷(۵)، ۲۷۱۳–۲۷۲۸. https://doi.org/10.30510/psi.2022.356799.3852

دریای لعل، بهرنگ، زارع، لیلا، پناهی، سیامک و مختاباد امرئی، مصطفی (۱۴۰۲). واکاوی سلسله‌مراتبی مفاهیم تغییر از هنر عامه‌پسند (کیچ) تا معماری و سینمای معناگرا در ایران با رویکرد هویت‌محور (نمونه موردی: فیلم *خانه دوست کجاست؟* عباس کیارستمی). *مطالعات هنر اسلامی*، ۵۲(۲۰)، ۳۰۱–۲۸۴. https://www.sys-islamicartjournal.ir/article_156188.html?lang=fa

دین‌پرست، منوچهر و شهبا، محمد (۱۳۹۳). تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی. *مطالعات میان‌رشته‌ای در رسانه و فرهنگ*، ۷(۴)، ۴۶–۶۳. https://mediastudy.ihcs.ac.ir/article_1304.html?lang=fa

سارتر، ژان پل (۱۳۹۶). *هستی و نیستی* (مهستی بحرینی، مترجم). انتشارات نیلوفر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۴۳)

کی‌یر کگور، سورن (۱۴۰۳). *ترس و لرز* (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۸۴۳)

گهربخش، محمدجواد، رستمی، پدرام و مدنی، مجتبی (۱۳۹۹). معنویت در سینمای کیارستمی با مطالعه موردی فیلم *طعم گیلاس*. دوماهنامه پژوهش در *هنر و علوم انسانی*، ۵۶، ۲۳۱–۲۴۰. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage

مرلوپونتی، موریس (۱۴۰۳). *پدیدارشناسی ادراک حسی* (مسعود علیا، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۴۵)

مسیبی، زینب (۱۳۹۸). تحلیل روایت کودکی در سینمای ایران: مطالعه موردی فیلم‌های *خانه دوست کجاست؟* و *پایان رؤیاها*. *فصلنامه جامعه، فرهنگ و رسانه*، ۳۳(۸): ۱۰۲–۱۲۰. https://www.jscm.ir/article_109298.html

ملکیان، مصطفی (۱۳۷۷). *تاریخ فلسفه* (ج. ۱). دفتر همکاری حوزه و دانشگاه.

نصیری هانیس، جلال، شایگان‌فر، نادر و الستی، احمد (۱۳۹۹). فرافیلم و نسبت «خود» و «دیگری» در سینمای عباس کیارستمی. فصلنامه *مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، ۴۹(۲۱)، ۲۲۷–۲۵۴. https://doi.org/10.22083/jccs.2019.191830.2846

نیچه، فردریش (۱۴۰۰). *فراسوی نیک و بد* (داریوش آشوری، مترجم). انتشارات خوارزمی. (چاپ اثر اصلی ۱۸۸۸)

نیچه، فردریش (۱۴۰۲). *تبارشناسی اخلاق* (داریوش آشوری، مترجم). نشر آگاه. (چاپ اثر اصلی ۱۸۸۷)

نیچه، فردریش (۱۴۰۳). *چنین گفت زرتشت* (داریوش آشوری، مترجم). نشر آگاه. (چاپ اثر اصلی ۱۸۸۵)

هیدگر، مارتین (۱۴۰۲). *سرآغاز کار هنری* (پرویز ضیاء شهابی، مترجم). نشر هرمس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۵۰)

هیدگر، مارتین (۱۴۰۳). *هستی و زمان* (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۲۷)