

## Filmic Representation of the Existential Concept of Friendship in 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

Received: 30 Nov 2024

Received in revised form: 22 Dec 2024

Accepted: 22 Jan 2025

**Mohsen Karami**<sup>1</sup> [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**<sup>2</sup> [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>

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?*

**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.

## بازنمایی فیلمی مفهوم آگزیستانسیال دوستی در فیلم خانه دوست کجاست؟\*

### 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 آگزیستانسیال 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 فیلمی کیارستمی را در بازنمایی مفاهیم آگزیستانسیال کشف و عرضه کند؛ و از روش تحلیلی-تفسیری بارویکرد نئوفرمالیسم برای این کار استفاده می‌کند. کیارستمی در فیلم خانه دوست کجاست؟ به‌طور 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 به‌مثابه امری وجودی در زندگی انسانی می‌برد.

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

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۰۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۰۳

محسن کرمی<sup>۱</sup> (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. E-mail: mohsenkarami@iribu.ac.ir  
فرهاد نصیری فرد<sup>۲</sup>: 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>

استناد: کرمی، محسن و نصیری فرد، فرهاد (۱۴۰۵). بازنمایی فیلمی مفهوم آگزیستانسیال دوستی در فیلم خانه دوست کجاست؟. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۱)، ۵۷-۶۹.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



\* 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 (آگزیستانسیالی) و مسائل غیروجودی<sup>۱</sup> 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 آگزیستانسیالی 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 وجودی 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 غیروجودی اشاره می‌کرد (ملکیان، ۱۳۷۷، ۱۵-۱۶). در مسائلی از این دست به هر نتیجه‌ای برسیم وضع و حال وجودی ما تغییری نمی‌کند، اما اگر به این مسئله بیندیشیم که آیا زندگی ارزش زیستن دارد یا نه قضیه بسیار متفاوت خواهد بود. در مورد این مسئله اخیر، نفس مواجهه ذهنی فرد با آن، سبب‌ساز تغییری در حال وجودی او خواهد شد؛ یافتن پاسخ مثبت یا منفی هر کدام تبعات وجودی متفاوتی خواهد داشت؛ و مهم‌تر این که مسئله معناداری یا بی‌معنایی برای زندگی فرد انسانی حیاتی و فوری و فوتی است. از سوی دیگر، متفکران آگزیستانسیالیست، به‌رغم تنوع دیدگاه‌هایی که دارند، افزون بر نکته پیش‌گفته، دست کم 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<sup>۲</sup> را ممتنع و ناممکن می‌شماردند (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 آن‌ها 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<sup>۳</sup> 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, p. 117). انسان مفهومی کلی است و حاکی از ویژگی‌های کمابیش مشترک افراد انسانی است، حال آنکه 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 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 آگزیستانسیالیست‌ها برای کشف حقایق جزئی مراجعه به تجربه‌های زیسته<sup>۴</sup> است. در نظر آنان، حقیقت نه در قالب نظریات انتزاعی<sup>۵</sup> و کلی، بلکه در بطن زندگی فردی و تجربه‌های انضمامی<sup>۶</sup> 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 به‌طور کلی برای تمام انسان‌ها و در تمام زمان‌ها و مکان‌ها قابل اعمال باشد (کی‌یرکگور، ۱۴۰۳/۱۸۴۳، 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). آگزیستانسیالیست‌ها 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 قابل انتقال یا تعمیم به دیگران نیست. از اینجا است آگزیستانسیالیسم 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 آگزیستانسیالی 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 آگزیستانسیالی 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 آگزیستانسیالی به‌نوعی 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 آگزیستانسیالی 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 آگزیستانسیالی 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 آگزیستانسیالی 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 آگزیستانسیالی است.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر از روش تحلیلی-تفسیری بارویکرد نئوفرمالیسم<sup>۷</sup> بهره می‌گیرد. نئوفرمالیسم، رویکردی در تحلیل آثار سینمایی، توسط دیوید پودرول و کریستین تامسون در دهه ۱۹۸۰ معرفی شد (تامسون، ۱۳۷۷/۱۹۸۸) و به‌عنوان بازانديشي در مباني فرماليسم سنتي شناخته مي‌شود. اين رویکرد

مرلوپونتی و ویوین نشان می‌دهند که فضا در سینمای کیارستمی عاملی پویا است. فضاهای تنها پس‌زمینه‌ای ثابت برای رویدادهاست، بلکه در شکل‌دهی به معنا و روایت فیلم نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. این یافته‌ها 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، 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 سوره 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، دین پرست و شهباز (۱۳۹۳)، با تأکید بر آراء ژان لوک نانس، به بررسی تأویل‌های فلسفی در سینمای کیارستمی پرداخته‌اند. ایشان بر این نکته تأکید دارند که سادگی بصری و روایت‌های مینیمالیستی مفاهیمی همچون پداهت 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 السنی (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 می‌گویند نشان‌دهنده‌ای که کیارستمی از کلیشه‌های مرسوم فاصله می‌گیرد و به ارائه جهانی نواز 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 به کارگیری 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

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<sup>۱</sup> 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 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 به شدت 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، به‌عنوان عناصری کلیدی برای فهم معنای فیلم در نظر گرفته می‌شود. نئوفرمالیسم با تحلیل دقیق این عناصر، به بررسی چگونگی تأثیر گذاری 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.

بنابر آنچه گذشت، پژوهش حاضر در سه مرحله به انجام می‌رسد؛  
۱. تحلیل ساختاری: 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: داده‌های فرمی استخراج‌شده با مفاهیم فلسفی پژوهش - به‌ویژه سه زیرمفهوم مسئولیت، تعهد و جست‌وجوی اخلاقی - تطبیق یافته و نقش هر شگرد در انتقال تجربه‌های وجودی قهرمان تحلیل می‌گردد.

۳. تفسیر نهایی: نتایج دو مرحله پیشین در یک خوانش نظری یکپارچه تلفیق و الگویی از پیوند میان ساختار فرمی و معنای آگزیستانسیال دوستی در فیلم ارائه می‌شود.

### 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 (۱۴۰۱) با استفاده از نظریات

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). آگزیستانسیالیسم 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 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 آگزیستانسیال 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 گفتمان 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 از خودگذشتگی 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 آگزیستانسیال 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 آگزیستانسیالیست 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 به‌مانند مسائل دیگر به آزمایش‌های علمی تجربی سپرده شوند؛ زیرا این موضوعات در حیطه تجربه‌های فردی، شخصی و معنابخشی قرار

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 نه تنها در سطح داستانی، بلکه در سطح سینمایی نیز نوعی بازنمایی آگزیستانسیالیستی 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 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 آگزیستانسیالیستی 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 می‌پردازد، جایی که سفر کودک در مواجهه با اقتدار بزرگ‌سالان، به‌عنوان استعاره‌ای از جست‌وجوی اخلاقی، تلقی می‌شود. باین حال، لیم مطلب را به اختصار بر گزار 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 آگزیستانسیالی دوستی در سینمای کیارستمی با رویکردی نئوفرمالیستی و خاص خودش می‌پردازد و چشم‌اندازی نوین به این فیلم کلاسیک می‌گشاید.

### مبانی نظری پژوهش

#### آگزیستانسیالیسم و مسائل وجودی بشر

آگزیستانسیالیسم 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 آگزیستانسیالیسم، 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

سینما نمی پردازد، بلکه رهیافتی متفاوت به این فیلم دارد که چه بسا 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 می شوند. داستان احمد، پسری که مصمم است دفترچه دوستش نعمت پور را به او بازگرداند، به وسیله‌ای برای تأمل عمیق درباره ارتباط انسانی، وظیفه اخلاقی<sup>۱</sup> و چالش‌های مواجهه با انتظارات اجتماعی تبدیل می شود. کیارستمی با این داستان ساده، پرسش‌های اگزیستانسیال انسانی را با عمق احساسی و پیچیدگی ظریف مطرح می کند. به عنوان مثال، روایت خطی اما چندلایه به مخاطب امکان می دهد 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 می کند و توانایی آن‌ها را در انتقال مفاهیم عمیق از طریق سادگی مورد توجه قرار داده‌اند. ساختار روایی فیلم کیارستمی، با بهره‌گیری از الگوهای روایی غیر معمول و استفاده از گسست‌های کوچک در زمان و فضا، بازنمایی پیچیدگی‌های درونی شخصیت‌ها را امکان پذیر می سازد. این گسست‌ها به ویژه در تعامل احمد با شخصیت‌های فرعی برجسته می شوند؛ 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 می شود که در جهانی که می تواند 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 و وظیفه‌شناسی احمد بیدار می شود. تصمیم او برای بازگرداندن دفترچه، علیرغم موانع متعدد، مسئولیت‌های ذاتی ناشی از دوستی واقعی را برجسته می کند. این امر بازتاب‌دهنده ایده‌های اگزیستانسیال است که روابط انسانی نه تنها به عنوان امری جنبی بلکه به عنوان محور ایجاد زندگی معنادار مطرح می شوند. دوستی، در جهان سینمایی کیارستمی، به نمونه کوچکی از مبارزه بشریت برای ارتباط و زندگی اخلاقی تبدیل می شود. کاوش‌های اجتماعی کیارستمی اغلب پرسش‌های فرهنگی و فلسفی گسترده تری را منعکس می کنند (Nafisy, 2011, p. 137). این فیلم‌ها 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 روایت‌های باز و به ظاهر ساده به مخاطبان امکان می دهد تا تجربه‌های شخصی خود را با مفاهیم فلسفی گسترده تر گره بزنند و این فرآیند، درک عمیقی از وضعیت انسانی را فراهم می آورد. در جهان سینمایی کیارستمی، مخاطب به جای دریافت پاسخ‌های قطعی، با پرسش‌هایی روبرو می شود که او را به بازاندیشی درباره ارزش‌های انسانی و فلسفی وامی دارد. این خصوصیت در *خانه دوست*

دارند که فراتر از تحلیل‌های تجربی هستند. همین طور، نمی توان این مسائل را به مباحث منطقی و فلسفی محض نیز محدود کرد، چرا که منطقی در توضیح تجربه‌های زیسته انسانی و بحران‌های وجودی ناکام می ماند؛ اما هنر در این خصوص جایگاهی ویژه دارد: می تواند به آشکارسازی حقیقت وجودی بپردازد و بینش‌های جدیدی درباره ماهیت هستی ارائه دهد؛ می تواند با خلق فضایی برای تأمل و تجربه، به انسان‌ها کمک می کند تا به مسائل عمیق تر وجودی خود بیندیشند (هیدگر، ۱۹۵۰/۱۴۰۲). آرتور شوپنهاور نیز می گفت که هنر در ارتباط با فهم دردها و تجربیات وجودی می تواند معانی عمیقی را آشکار کند و به مخاطب تجربه خاصی از وجود ارائه دهد (جانوی، ۱۹۹۴/۱۳۹۵، ۱۹۱-۱۹۴). همچنین، سارتر بر این نظر تأکید می کرد که هنر، به خصوص در قالب روایی یا درام، می تواند 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 (۱۹۴۳/۱۳۹۶، ۳۵۹-۳۶۶).

در عالم فیلم نیز این سنت وجود داشته است، از جمله اینگمار برگمان و میکال آنجلو آنتونونیو دو فیلم‌ساز بزرگی بودند که در آثارشان به مسائل اگزیستانسیال و وجودی پرداخته‌اند. برگمان در آثاری مانند *خانه کجاست؟* (۱۹۵۷) و *سکوت* (۱۹۶۳) به بررسی تنهایی، مرگ، معنابخشی و بحران‌های وجودی می پردازد. همین طور آنتونونیو از جمله در فیلم‌های *مخاطره* (۱۹۶۶) و *بعلاظهر* (۱۹۶۰) به بررسی ارتباطات انسانی و تضادهای وجودی مدرن می پردازد و بحران هویت و معنا را به تصویر می کشد. 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 می کوشد به آن بپردازد: کیارستمی از زبان ساده و روزمره استفاده می کند و در عین حال مسائل عمیق و اگزیستانسیالیستی را از خلال روایت‌های به ظاهر ساده و غیر پیچیده بازنمایی می کند. 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 می پردازد. افزون بر این، شرایط زمانی این فیلم‌ساز ایرانی با شرایط زمانی برگمان و آنتونونیو 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 می پردازد، اما با زبانی بسیار متفاوت با فیلم‌سازانی همچون برگمان و آنتونونیو. 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 به ویژه مسئله پیش گفته 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

### چالش‌های آگزیستانسیالی در محیطی محدود کننده

کیارستمی شفافیت اخلاقی احمد را در تضاد با ساختارهای اجتماعی محدود کننده 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 آگزیستانسیالیسم بر آن تأکید فراوان می‌شود، به معنای تبعیت کور کوانه نداشتن از جمع است. نیچه در نکوهش زندگی غیراصیل از بردگی و زندگی گوسفندوار برای توصیف آن نام می‌برد (نیچه، ۱۳۷۲/۱۸۸۷، 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، ۱۳۷۲/۱۸۸۶، ۴۸-۵۰). 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, 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 استعاره‌ای از حذف آزادی و بازبودن هستند که از نگرانی‌های اصلی آگزیستانسیالی 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 به‌طور ظریف اما قدرتمند به چالش می‌کشد.

### پدر بزرگ: سنت به‌مثابه یک مانع

پدر بزرگ 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 پدر بزرگ همچنین نشان می‌دهد که چگونه سنت‌های سخت‌گیرانه می‌توانند رشد اخلاقی و عاملیت فردی را محدود کنند؛ موضوعاتی که در نقد آگزیستانسیالیستی بر محدودیت‌های اجتماعی طنین‌انداز می‌شوند. اعمال پدر بزرگ، 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 (۱۹۹۲، ۳۶-۳۹) اشاره کرده است، او مراقبت را در کنار کنترل به‌عنوان دینوری 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 تشریح دائمی قرار دارند.

کجاست؟ از طریق روایت 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<sup>۱۴</sup> 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 آگزیستانسیالی 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 آگزیستانسیالی

دوستی در فیلم کیارستمی نه صرفاً پیوندی اجتماعی، بلکه چارچوبی فلسفی است که جست‌وجوی معنا را برجسته می‌کند. همان‌طور که آگزیستانسیالیست‌هایی 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 آگزیستانسیالی در جهانی پر از چالش تبدیل می‌شود. با نمایش دوستی به‌عنوان سنگ بنای معنای آگزیستانسیالی، 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. 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 بزین (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.

او تجربه کند. مثلاً لحظاتی که احمد به در خانه نعمت پور نزدیک می شود 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 می کشند.

### قاب بندی متقارن و نمایانگر تعادل و تنهایی

کیارستمی اغلب احمد را در مرکز قاب بندی های متقارن قرار می دهد، به طوری که این ترکیب بندی نه تنها حس تنهایی او را منتقل می کند بلکه بر جدیت مسئولیت اخلاقی اش نیز تأکید دارد. این تعادل بصری، با تأکید بر سفر فردی احمد، مبارزه اخلاقی او را به مثابه امری جهان شمول و انسانی به تصویر می کشد.

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

در نماهای بیرونی، احمد غالباً در فضاهای وسیع و باز دیده می شود، در حالی که در صحنه های درونی (مانند خانه یا کلاس درس)، قاب بندی ها فشرده و محدود هستند. این تضاد بصری، تضاد میان آزادی و انتخاب در برابر محدودیت های اجتماعی را به تصویر می کشد. برای مثال، نمای داخل کلاس درس با خطوط راست و چارچوب های محدود، فشارهای نهادی و اجتماعی را نشان می دهد، در حالی که جاده های باز بیرون، فضایی برای تأمل و جست و جوی اخلاقی احمد فراهم می کنند.

### حرکت دوربین به عنوان همراهی اخلاقی

حرکت دوربین در فیلم اغلب هم زمان با مسیر احمد است، گویی دوربین او را در سفر اخلاقی اش همراهی می کند. یکی از صحنه های برجسته، لحظه ای است که احمد با عجله به سمت خانه نعمت پور می رود. در این لحظه، حرکت سریع دوربین حس فوریت و عزم او را تقویت می کند و هم زمان با سفر او، تنش ناشی از اضطراب اخلاقی را به اوج می رساند.

### استعاره های تصویری: تصاویر تکرار شونده درب و پنجره

در طول فیلم، دربها و پنجره ها به عنوان استعاره هایی از انتخاب، موانع و فرصت های پیش روی احمد عمل می کنند. این عناصر، پیوندی میان فضاهای داخلی و خارجی ایجاد می کنند و نشان دهنده موقعیت برزخی احمد میان مسئولیت و آزادی هستند. مثلاً صحنه ای که احمد از پشت یک پنجره به بیرون نگاه می کند، نمادی از تمایل او به رهایی از فشارهای اطراف و جست و جوی معنای اخلاقی است.

### حرکت در جاده ها به عنوان مسیر اخلاقی

جاده های طولانی و پرپیچ و خم در فیلم، نمادی از مسیر اخلاقی احمد هستند. این مسیرها، نه تنها جغرافیایی بلکه استعاری از سفر درونی او هستند. هر قدمی که احمد برمی دارد، نشان دهنده نزدیک تر شدن او به یافتن معنای دوستی و مسئولیت است.

باری، در کل، تصویربرداری در خانه دوست کجاست؟ فراتر از یک ابزار فنی عمل می کند. کیارستمی از تکنیک های بصری برای بیان مفاهیمی عمیق و اگزستانسیالی استفاده می کند. ترکیب بندی های بصری، تقابل فضاهای باز و بسته و حرکت دوربین، همگی به عنوان عناصر سینمایی در خدمت روایت داستان احمد هستند. این تکنیک ها به مخاطب کمک می کنند تا به طور مستقیم درگیر مبارزه اخلاقی شخصیت اصلی شوند و پیام های فلسفی فیلم را تجربه کنند.

### ۳. نورپردازی و تجلی احساسات

در آثار کیارستمی، این تعامل در قاب بندی های بصری نیز منعکس می شود که در آن فضای باز و بسته به عنوان استعاره ای برای آزادی و محدودیت مورد استفاده قرار می گیرد. چنین شخصیت هایی اغلب تجسم تعامل پیچیده مراقبت و کنترل در جوامع سنتی هستند. کیارستمی در مصاحبه ای درباره تعامل احمد با شخصیت های بزرگ تر مانند معلم و پدر بزرگ، گفته است: «این شخصیت ها نمایندگان یک جامعه محدود کننده نیستند، بلکه بخشی از نظم طبیعی هستند که احمد باید در برابر آن ها مسیر خود را بیابد» (۳۷، ۱۹۹۲). این دیدگاه، تضاد میان اقتدار گرایی و استقلال اخلاقی را بیشتر روشن می کند.

### سفر: استعاره ای برای مبارزه اگزستانسیالی

سفر احمد در میان روستاهای کوکر و پشته به استعاره ای برای سفر اگزستانسیالی تبدیل می شود (تروفو، ۱۹۸۵). موانع فیزیکی که او با آن مواجه می شود، منعکس کننده موانع احساسی و اخلاقی است که در مواجهه با جهانی بی تفاوت در حالی که به ارزش های خود وفادار می ماند، باید بر آن ها غلبه کرد. هر تعاملی در طول مسیر، چه با روستاییان بی تفاوت و چه با غریبه های یاری رسان، برای آزمایش و تصفیه عزم احمد عمل می کند. این سفر تأکید می کند که معنای عمیق دوستی و تأثیرات ژرف و معنابخش آن به زندگی فرد از طریق پایداری بر مسئولیت های اخلاقی ناشی از دوستی، حتی در مواجهه با بی تفاوتی یا خصومت دیگران، حاصل می شود.

### ۲. تصویربرداری و ساختار اگزستانسیالی فضای

فیلم با تصویربرداری خلاقانه و تأکید بر عناصر بصری، توانسته است مفهوم اگزستانسیالی دوستی و جست و جوی اخلاقی احمد را به شکلی ملموس و قابل درک بازنمایی کند. ساختار بصری فیلم، از ترکیب نماهای باز و نزدیک گرفته تا حرکت های دوربین و قاب بندی های دقیق، بستری را برای ایجاد ارتباط عمیق تر مخاطب با جهان درونی شخصیت ها فراهم می کند.

### نماهای باز و تنهایی احمد

احمد در بسیاری از لحظات فیلم، به عنوان یک فیگور کوچک در برابر مناظر وسیع و بی تفاوت دیده می شود. این نماها تنهایی او را در برابر عظمت و وظیفه اش برجسته کرده و مفهومی اگزستانسیالی از مبارزه فرد در برابر جهانی بزرگ تر و بی اعتنا را القا می کنند؛ و می دانیم که تنهایی اگزستانسیالی مفهومی مرتبط با دوستی و وظایف ناشی از آن در جهان انسانی است (سارتر، ۱۳۹۶/۱۹۴۳، ۷۰-۷۵، ۳۵۰-۳۶۰). نمونه ای از این نماها صحنه ای است که احمد در میان جاده های روستایی قدم می زند، در حالی که فضای اطراف او با وسعت و خلأ همراه است. این ترکیب بندی بصری، حس مسئولیت شخصی احمد در مواجهه با چالش های زندگی را برجسته می سازد.

### 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 می کند. این نماها، تلاطم احساسی، عزم و اضطراب هم زمان احمد را به وضوح نشان می دهند و به مخاطب این امکان را می دهند که سفر درونی او را با هم ذات پنداری با

بازتاب فشارهای اجتماعی و آزادی فردی بهره می‌برد. فضاهای داخلی معمولاً بانور کم و سایه‌های بیشتر فیلم‌برداری شده‌اند، در حالی که فضاهای خارجی بانور طبیعی و گسترده همراه‌اند. از جمله، فضاهای داخلی خانه‌ها و کلاس درس، بانور 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 جست‌وجوی اخلاقی احمد است. این تضاد، سفر او از فشارهای اجتماعی به سوی تصمیم‌گیری مستقل را به خوبی 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 احساس موققت اخلاقی احمد را به خوبی منتقل می‌کند.

به‌طور 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.

#### 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 آگزیستانسیال به‌طور 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:

##### صحنه جست‌وجوی نعمت‌پور: تدوین مقایسه‌ای<sup>۱۵</sup>

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, 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

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 صداقت سبکی کیارستمی را به تصویر 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 آگزیستانسیال 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 به خوبی 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 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 آگزیستانسیال برای فرد اخلاقی می‌شود و بار مسئولیت اخلاقی را بر دوش او سنگین‌تر می‌سازد (Kierkegaard, 1844/1980, pp. 61-70). این عنصر بصری، فضای دو گانه 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

میان فلسفه آگزیستانسیالیسم 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 در عین حال قابل درک برای مخاطب باز نمای شوند.

### ۵. 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 عمق بخشی 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، نعمت پور را تقویت کند. در ادامه، به بررسی جنبه‌های مختلف صداهای 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 صداهای درون‌متنی 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، به‌جای 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 به‌خودی‌خود تنهایی آگزیستانسیالیسم 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 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.

#### صداهای محیطی به‌عنوان عامل اضطراب و فشار روانی

صداهای 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 نعمت پور تقویت می‌کند.

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، بار سنگین مسئولیت و معضل اخلاقی موجود در قصه را تجربه کند.

#### تدوین تأملی<sup>۱۴</sup> 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 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 به‌جای غرق شدن 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 پر پیچ‌وخم 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 بی‌درپی میان او و جاده‌ای خالی، حس تنهایی و اضطراب او را تقویت می‌کنند.

#### گسست‌های روایی<sup>۱۵</sup> 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، به‌جای همراهی صرف با ماجراها، به درنگ و تأمل درباره ساختار، پیام یا حتی موضوع 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 نعمت پور 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 آگزیستانسیالیسم 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

عمل روزمره مسئولیت را محسوس می‌سازند، ترکیب تصویربرداری و نورپردازی حالات التزام آور 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 تجربه وجودی شخصیت پیوندی عمیق برقرار می‌کنند و این امر نشان می‌دهد که فرم فیلم خودش معنا را تولید می‌کند نه این که صرفاً آن را انتقال دهد.

دستاوردهای نظری و روش‌شناختی پژوهش را می‌توان در سه محور خلاصه کرد: نخست، ارائه خوانشی که مفهوم «دوستی آگریستانسیال» را بر مبنای شواهد فرمی تعریف و تفکیک می‌کند؛ دوم، پیوند نظام‌مند ابزارهای ثئورمالیستی با مفاهیم فلسفی آگریستانسیالیستی 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 رابطه علی 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 مطالعه دیگر آثار مشابه قابل بهره‌برداری است.

از منظر کاربردی، یافته‌ها تا آگید 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 نمونه موردی بوده و باز تولید یا تعمیم نتایج مقتضی بررسی نمونه‌های بیشتر و دوره‌های متفاوت است؛ دوم، سنجش‌های 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.

## 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 مناسبی 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 نه تنها بازتابی از عدم قطعیت پایدانی 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 دریدها و دغدغه‌های درونی او هستند. این صداهای تنها فضای داستان را عمیق‌تر می‌کنند، بلکه به بیننده امکان می‌دهند با شخصیت اصلی ارتباط احساسی برقرار کنند.

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 آگریستانسیال، 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

## پینوشته‌ها

1. Existential.
2. Non-Existentia.
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 [Vākāvi-ye selseleh-marāteb-e mafhūm-e taghyr az honar-e āmmeh-pasand tā sinemā-ye ma'nāgarā dar Īrān bā rūkard-e hoviyat-mahvar]. *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 mo'allefeh-hā-ye fazā dar sinemā-ye Kiarostamī bā rūkard-e padidār-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 [Ta'wīl-hā-ye falsafī az sinemā-ye Kiarostamī bā ta'kid bar ārā-ye Jean-Luc Nancy]. *Interdisciplinary Studies in Media and Culture*, 7(4), 46–63. [https://mediastudy.ihcs.ac.ir/article\\_1304.html?lang=en](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. Fahlé (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* [Ma'nāviyāt dar sinemā-ye Kiarostamī bā motāle'eh-ye moredī-ye film-e *Tā'm-e Gilās*]. *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* [Hasti 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 Sepehrī's poem *The Address* [Tāhlīl-e tatbighī-ye sūrat va maẓmūn miyān-e film-e Khāneh-ye dust kojāst? va she'r-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* [Tārikh-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* [Padidār-shenāsi-ye edrāk-e hessi] (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 sinemā-ye Īrān]. *Quarterly Journal of Society, Culture and Media*, 33(8), 101-120. [https://www.jscm.ir/article\\_109298.html?lang=en](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 digarī dar sinemā-ye Ābbās 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 nik va bad] (D. Ashouri, Trans.). Kharazmi Publications. (Original work published 1886) (in Persian)
- Nietzsche, F. (2023). *Zur Genealogie der Moral* [Tabār-shenāsi-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* [Hasti va nisti] (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 Na'jd-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.

اثر اصلی (۱۸۴۳)  
 گهربخش، محمدجواد، رستمی، پدرام و مدنی، مجتبی (۱۳۹۹). معنویت در سینمای  
 کیارستمی با مطالعه موردی فیلم طعم گیلان. دومانهنامه پژوهش در هنر و علوم  
 انسانی، ۵۶، ۲۳۱-۲۴۰. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage>  
 مرلوپونتی، موريس (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، ۸(۳):  
 ۱۰۲-۱۲۰. [https://www.jscm.ir/article\\_109298.html](https://www.jscm.ir/article_109298.html)  
 ملکبان، مصطفی (۱۳۷۷). تاریخ فلسفه (ج ۱). دفتر همکاری حوزه و دانشگاه.  
 نصیری هائیس، 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 ضیا، شهابی، مترجم). نشر هرمس.  
 (چاپ اثر اصلی ۱۹۵۰)  
 هیدگر، مارتین (۱۴۰۳). هستی و زمان (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). نشر نی. (چاپ  
 اثر اصلی ۱۹۲۷)

تامسون، کریستین (۱۳۷۷). روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم (محمد گذرآبادی، مترجم).  
 مجله فارابی، ۳۱، ۱۱۴-۱۴۵. <https://www.noormags.ir/view/fa/arti-clepage>  
 (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)  
 جانوی، 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، ۵۷(۵)، ۲۷۱۳-۲۷۲۸. <https://doi.org/10.30510/jpsi.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](https://www.sys-islamicartjournal.ir/article_156188.html?lang=fa)  
 دین‌پرست، منوچهر و شهباء، محمد (۱۳۹۳). تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی با  
 تأکید بر آراء ژان لوک نانسی. مطالعات میان‌رشته‌ای در رسانه و فرهنگ، ۷(۴)،  
 ۴۳-۴۶. [https://mediastudy.ihcs.ac.ir/article\\_1304.html?lang=fa](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)  
 کی‌پر کگور، سورن (۱۴۰۳). ترس‌ولرز (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). نشر نی. (چاپ