



# شورش با و بی دلیل

محمد حسین میربابا

برتولوچی سینما را با دستیاری پیرپائولو پازولینی کارگردان و شاعر نامدار ایتالیایی آغاز کرد. همکاری با یکی از مهم‌ترین فیگورهای معترض سینمای زمان خودش سویه‌های سیاسی و انتقادی را در او ایجاد کرده به گونه‌ای که بعدها برتولوچی به یکی از مهم‌ترین فیلمسازانی تبدیل شد که آثار سینمایی‌اش با این سویه‌ها گره‌خورده است. برناردو برتولوچی که یکی از فیگورهای مهم سینمای ایتالیا از دهه‌ی ۷۰ تا آغاز قرن بیست و یکم بشمار می‌رود از جمله فیلمسازانی بود که در برخی از آثارش سینما را با سیاست پیوند زد. برخی از آثار او امکان خوانش‌های چپ را در خودشان

جای داده‌اند. با این وجود برتولوچی یکی از خوش سلیقه‌ترین فیلم‌سازان زمان خودش از حیث زیبایی‌شناسی فیلم‌هایش به شمار می‌رفت. برتولوچی صاحب میزانشن‌هایی پیچیده و قاب‌هایی طراحی‌شده بود. سینمای او از حیث اصول کارگردانی و زیبایی‌شناختی متعلق به فرم ماکسیمالیستی است. به‌گونه‌ای که با وجود ایده‌های چپ در برخی آثارش نوعی تفاخر سینمایی در قاب و تصویر و میزانشن در فیلم‌های او مشاهده می‌شد. که این تفاخر برگرفته از اهمیت فرم و پیچیدگی‌های روایی و سینمایی نزد او بوده است. برتولوچی از آن دسته کارگردانانی بود که با پیشرفت سینمای ایتالیا در دهه ۷۰ میلادی باید با تهیه‌کنندگان آمریکایی، سوئدی، فرانسوی و آلمانی کار می‌کردند تا صنعت فیلم‌سازی ایتالیا بر بحران اقتصادی جهانی اثر بگذارد. برتولوچی سینما را با نئورئالیست‌ها آغاز کرد و در ابتدا نیز تاحدی وامدار آن‌ها بود. اما با ورود سینمای ایتالیا به دوران مدرن و روی کار آمدن فیلم‌سازانی مانند آنتونیونی و ویسکونتی و فلینی، زیبایی‌شناسی مدرن بر فیلمساز جوان و جویای نام تأثیر گذاشت. اینجا نقطه‌ای است که برتولوچی زبانی فاخر و فرمی پرطمطراق را برای آثار خود برگزیده است. «آخرین تانگو در پاریس» یکی از نمونه‌های بارز میزانشن‌های پیچیده همراه با قاب‌های طراحی‌شده در سینمای دهه‌ی هفتاد اروپا بشمار می‌رود. با این وجود او تلاش کرده است تا ایده‌های نومارکسیستی همچون نگاه انتقادی به فرهنگ اروپای پس از جنگ و مصرف‌گرایی درکنار مسئله‌ی صنعت فرهنگ که توسط اندیشمندان مکتب فرانکفورت مطرح‌شده بود را در این فیلم نشان دهد. به‌نوعی سینما را به‌عنوان یک صنعت مهم در خدمت ایده‌های سیاسی و انتقادی قرار داده بود. و چون نگاه به صنعت سینما برای برتولوچی اهمیت زیادی داشت، فرم در آثار او اهمیت زیادی پیدا کرده است. با وجود این او

همیشه تلاش کرده خود را در جرگه‌ی فیلم‌سازان روشنفکر اروپایی قرار دهد. مضمون آثاری همچون «آخرین تانگو در پاریس» «دنباله‌رو» «رؤیابین‌ها» سیر تحول اجتماعی اروپای پس از جنگ است. برتولوچی در «رؤیابین‌ها» در آغاز قرن بیست و یکم به‌نوعی نقبی بر جریانات اجتماعی و روشنفکری اروپای دهه‌ی شصت زده است. او در این فیلم تلاش کرده آینه‌ای از هم‌نسلان خودش در مقابل دیدگان شهروند اروپایی ابتدای قرن بیستم قرار دهد و اشاره‌ای به خواستگاه خودش داشته باشد. اشاره‌ای که به‌نوعی آخرین واگویه‌های هنرمند مدرن گذشته به شمار می‌رود. چراکه بعد از این تنها با یک فیلم نه‌چندان مطرح کارنامه‌ی سینمایی برتولوچی بسته‌شده و سالهای آخر را هم به دلیل مشکلات جسمانی و هم احتمالاً عدم تطابق‌اش با زبان سینمایی روز در سکوت هنری بسر برده بود. برتولوچی یکی از مهم‌ترین چهره‌های نسل سوم سینمای ایتالیا بشمار می‌رود. نسلی که دقیقاً پس از نئورئالیست‌ها شکل گرفته و در دوره‌ای از کارنامه‌ی سینمایی‌شان وامدار آن‌ها بودند. جدای از نئورئالیست‌ها سینمای برتولوچی بسیار تحت تأثیر سینمای مدرن ایتالیا در دهه‌ی شصت به‌عنوان دروازه‌ی ورود سینمای اروپا به دوران مدرن بوده است. باوجوداین کل کارنامه‌ی سینمایی برتولوچی به سینمای مدرن تعلق ندارد. برتولوچی از تمام امکانات سخت‌افزاری و تولیدی سینما در جهت ساخت آثارش بهره می‌برد. درعین حال همیشه تلاش کرده بود وجهه‌ی فیلمساز اروپایی و خواستگاه اصلی‌اش را در دل آثارش حفظ کند. هرچند مرگ هنری او بیش از یک دهه قبل از مرگ جسمانی‌اش نشان از افول سینمای او داشت. افولی که در کنار ردپای او در رسوایی به وجود آمده بر سر صحنه‌ی «آخرین تانگو در پاریس» و ماجرای تعرض به ماریا اشنایدر توسط مارلون

براندو بدننامی برای وی به ارمغان آورد. با وجود این مرگ او خاموشی یکی از فیگورهای مهم سینمای اروپا در نیمه‌ی دوم قرن بیستم است.

## از نگاه یک آمریکایی

برتولوچی در دو فیلم «آخرین تانگو در پاریس» و «رؤیابین‌ها» به فاصله‌ی سه دهه از چشمان یک کاراکتر آمریکایی به اروپای نیمه‌ی دوم قرن بیستم نگاه انداخته است. در «آخرین تانگو در پاریس» (اوایل دهه‌ی هفتاد-همزمان با ساخت خود فیلم- و در «رؤیابین‌ها» مقطع می ۶۸ و جنبش اجتماعی آن دوران در فرانسه را شاهد هستیم. آن‌هم در فیلمی که بیش از سه دهه‌ی بعد از دوران روایتش در سال ۲۰۰۳ ساخته شد. هر دو فیلم از نگاه کاراکترهایی آمریکایی روایت شده‌اند. هم پائول با بازی مارلون براندو در «آخرین تانگو در پاریس» و هم متیو با بازی مایکل پیت در «رؤیابین‌ها» دو آمریکایی هستند که در فرانسه بسر می‌برند. پائول به‌عنوان مهاجر که همسری فرانسوی گرفته و سال‌هاست در فرانسه ساکن و شاغل است و متیو به‌عنوان توریست که میهمان خواهر و برادری فرانسوی است. حضور یک کاراکتر غریبه در قلب اروپا یعنی پاریس (به تعبیر دیوید هاروی «پایتخت مدرنیته») روایتگر دورانی است که اروپا هم از جنگ جهانی فاصله‌ی لازم را گرفته و هم‌اینکه برای ادغام در جامعه‌ی جهانی ناگزیر از پذیرش امریکا به‌عنوان الگوی اقتصادی و فرهنگی پسا جنگ جهانی در دنیا است. برتولوچی در «آخرین تانگو در پاریس» که در همان سال‌های ابتدای دهه‌ی هفتاد میلادی ساخته شد (۱۹۷۲) و در زمان ساخت آن جوان و تازه‌نفس بود، وامدار سینماگران

مدرن ایتالیایی بوده است. مضمون روانکاوانه-سیاسی فیلم در کنار میزانشن‌های پیچیده و شخصیت‌های چندلایه همراه با جهان سرد و تاریک فیلم، از آن اثری متعلق به سینمای مدرن اروپا ساخته است. پاریس به‌عنوان قلب مدرنیته‌ی اروپایی که به‌نوعی نماد مقاومت علیه فاشیسم هیتلری هم به شمار می‌رفت در نماهای خارجی شهری مدرن و تکنولوژیک نشان داده می‌شود. نمای ابتدای فیلم که دوربین از آسمان بروی زمین آمده و از روی ریل‌های ترن شهری تا سر کاراکتر اصلی (پائول) حرکت می‌کند و با توقف بروی سر او ما شاهد حمله‌ای ذهنی هستیم که هم درگیری روانی و ذهنی کاراکتر اصلی را نشان می‌دهد و هم اینکه به ما یادآوری می‌کند که با فیلمی سوپژکتیو مواجه هستیم، تا قدم زدن بافاصله و هم‌زمان پائول و ژان (با بازی ماریا اشنایدر) زیر پل‌های عریض و طویل خطوط راه‌آهن شهری که قابی مدرن را شکل داده، جامعه‌ی اروپایی معاصر را محور فیلم قرار داده است. هرچند ما به‌سرعت وارد آپارتمانی بدریخت و بهم ریخته و فرسوده می‌شویم که بخش عمده‌ای از روایت فیلم در آن اتفاق می‌افتد و با مظاهر مدرن شهری که این آپارتمان در آن واقع است تفاوت‌های اساسی دارد. به‌نوعی فیلمساز میان جهان بیرون که ظاهر و نمود است و جهان درون که واقعیت اجتماعی معاصر خودش است فاصله‌گذاری زیبایی‌شناختی کرده است. هرچه پاریس با دور شدن از موقعیت جنگ جهانی خود را مجهز به تکنولوژی و بازآفرینی به‌عنوان شهری روزآمد می‌کند، حقیقت اجتماعی که در پستوهای ذهنی مردم آن جامعه جاری است همچون آپارتمان اجاره‌ای فیلم فرسوده و تاریک و درحال فروپاشی نشان داده می‌شود. پائول به‌عنوان یک غریبه و باوجوداینکه سال‌هاست در پاریس ساکن است نتوانسته با آن جامعه پیوند برقرار کند و با طغیان علیه خودش به شورش علیه فرهنگ و

وضع موجود آن جامعه دست می‌زند. اوکه به‌تازگی همسرش را به دلیل خودکشی ازدست‌داده درحالی‌که از روابط پنهانی او با یکی از مستاجرین هتل همسرش خبر داشته با ژان که اتفاقی هم‌زمان در آپارتمان اجاره‌ای بهم برخورد کرده‌اند به‌سرعت وارد رابطه می‌شود. رابطه‌ای سادو مازوخیستی که در آن پائول دست به آزار دادن ژان زده و ژان به شکلی مازوخیستی این آزار از طرف پائول را می‌پذیرد و این‌گونه شاهد خودآزاریِ خودِ پائول هستیم. اما تمام روابط فردی در این فیلم قابل‌تعمیم به روابط اجتماعی است. فیلمساز با دستمایه قرار دادن رابطه‌ای پیچیده و دردل‌درامی روانکاوانه دست به روانکاوی اجتماعی اروپای پس از جنگ‌زده است. و برای اینکار به خاطرات کودکی پائول از یک طرف و همچنین جنبه‌های مجهول شخصیت پائول برای ژان از طرف دیگر روی آورده است.

پائول در همان اولین برخورد با ژان از او می‌خواهد که نام یکدیگر را نپرسند. حتی زمانی که ژان ناخودآگاه نام خود را بر زبان می‌آورد پائول او را مؤاخذه کرده و از او می‌خواهد بدون دانستن نام یکدیگر باهم در ارتباط باشند. به نوعی پائول تمام قراردادهای مرسوم را در این ارتباط جدید ملغی می‌کند. اینجاست که شمای آپارتمان و تفاوت آن با جامعه‌ی منظم و مدرن بیرون کارکرد پیدا می‌کند. هرچه در وجه بیرونی، جامعه با سامانه‌مندی و مدرنیزاسیون شهری و اجتماعی به سمت پیشرفت صوری حرکت می‌کند انسان‌ها از درون تنهاتر و منزوی‌تر می‌شوند. در نتیجه آپارتمان اجاره‌ای پائول و ژان به‌عنوان نمود وضعیت درونی افراد شکل و شمایل به‌هم‌ریخته و آشفته‌ای به خود گرفته است. حضور پائول به‌عنوان یک بیگانه‌ی جذاب در شهر که این جذابیت با تن دادن ژان به خواسته‌های او نمایش داده می‌شود و

تأکید نام فیلم بر پاریس، همان جاذبه‌ی فرهنگ آمریکایی در چند دهه بعد از جنگ جهانی نزد اروپایی‌ها است. تجربه‌ی جنگ جهانی که بخش مهمی از اروپا را به خاک سیاه نشانده و زمینه‌ساز رشد اقتصادی چشمگیر و گسترده‌ی آمریکا شد. به‌گونه‌ای که از آن زمان تاکنون آمریکا قطب اصلی اقتصاد و صنعت در جهان سرمایه‌داری بشمار می‌رود. محصولات آمریکایی اروپا را فراگرفت که در این میان توجه به هنر و سینمای آمریکا نیز در اروپا گسترده شد. برای نمونه تئوری مؤلف و پس‌از آن سینمای موج نو فرانسه هم تحت تأثیر سینمای آمریکا بود و هم به‌نوعی پاسخی به آن در دهه‌ی شصت بشمار می‌رفت. پائول همان بیگانه‌ی جذابی بشمار می‌رود که با ذهنیتی پیچیده و سادستیک ژان را تسخیر کرده است. یک مرد آمریکایی و یک زن اروپایی. همان‌گونه که عنوان شد پائول مهاجر است. او فراتر از یک توریست آمریکایی خود را به‌عنوان یک شهروند اروپایی جا انداخته است. و همان‌گونه که نفرت و عشق توأمان را بر جنازه‌ی همسرش نمایش می‌دهد، به همان نسبت ژان را آزار داده و به او وابسته شده است. این به‌نوعی دیالوگی تاریخی و همیشگی بین فرهنگ آمریکایی و اروپایی بوده است. فرهنگی که متأثر از اروپا بوده و حالا پس از فروپاشی اجتماعی اروپا پس از جنگ جهانی از همان پتانسیل‌هایی که از اروپا بدست آورده استفاده می‌کند تا بر آن اثر بگذارد. اثری که شبیه به تعرض به اروپا شده است. همان‌گونه که در فیلم پائول بارها ژان را مورد آزار و اذیت قرار می‌دهد. و درنهایت مسابقه‌ی رقص تانگو را بهم می‌زند. همین برهم زدن مسابقه‌ی رقص تانگو نشان از برهم زدن نظم تاریخی اروپا دارد. تانگو رقصی کلاسیک و باقاعده با حرکات و ریتم مشخص و منظم است. و حرکت پائول در میان رقص حضار توهین به بازیابی نظم مستقر در اروپای پس از جنگ به شمار می‌رود. در ادامه پائول

ژان را تا منزلش تعقیب می‌کند. و ژان چاره‌ای جز شلیک به پائول ندارد. در لحظه‌ی مرگ، پائول از روی ایوان منزل ژان نگاهی به پاریس می‌اندازد. پاریس در اینجا متفاوت از پاریسی است که در بیشتر صحنه‌های خارجی دیده‌ایم. این پاریس نشانی از شهری حومه‌ای با خانه‌هایی معمولی دارد و دیگر در آن خبری از متروپولیزی جدید با تکنولوژی روزآمد نیست. اما پس از شلیک به پائول مهم‌ترین نشانه‌ی این شهر آرامش و سکون آن است. گویی کارگردان اسلحه را برای شلیک به هجوم فرهنگ آمریکایی در دستان کاراکتر معترضش قرار داده است. کاراکتری که چاره‌ای جز شلیک به هجمه و استیلای آن ندارد.





هرچه در «آخرین تانگو در پاریس» برتولوچی شور و هیجان فیلمساز منتقد و جوان را در اثرش نمایش داد، در «رؤیابین‌ها» در قامت سینماگری پیر و محافظه‌کار ظاهر شد. گویا گرد پیری و گذر زمان نگاه او را به دوران جوانی‌اش عوض کرده بود. داستان «رؤیابین‌ها» دقیقاً در مقطع جنبش اجتماعی می ۶۸ در پاریس اتفاق می‌افتد. ایزابل و تئو (با بازی اوا گرین و لوئیس گرل) خواهر و برادری جوان میزبان متیو (با بازی مایکل پیت (دوست جوان و آمریکایی‌شان هستند. آن‌ها به‌دوراز هیاهوی اجتماعی بیرون خود را درون خانه پناه داده و بدور از واقعیتی که بیرون در خیابان اتاق می‌افتد به عالم سینما پناه برده‌اند و جهان رؤیایی درون خانه را فارغ از واقعیت بیرون ساخته‌اند. جهانی که پر از شور و هیجان ناشی از مواجهه با سینما است. برتولوچی در این فیلم حتی به‌اندازه‌ی «آخرین تانگو در پاریس» هم دوربینش را به خیابان و فضاهای شهری نبرده است و تنها ارتباط دوربین او با خیابان همان ابتدای فیلم و صحنه‌هایی از شورش جوانان عصبانی و انقلابی است که در همان ابتدا مثلث سه‌نفره‌ی تئو و ایزابل و متیو از جامعه جدا شده و به خانه پناه می‌برند. بعدازاین صدای انقلاب اجتماعی از بیرون به گوش می‌رسد ولی راهی به دنیای خیالی سه جوان فیلم نمی‌برد. پدر و مادر تئو و ایزابل در سفر هستند و این زمان مناسبی برای گریز جوانان از هژمونی و استیلای والدین است. سینما بهترین بستر برای این گریز و پناه بردن به آن از حجمی واقعیت بیرونی است. و برتولوچی که زمانی سینما را در اختیار بازنمایی واقعیت تاریخی-اجتماعی قرار می‌داد این‌بار آن را وسیله‌ای مقابل این واقعیت قرار داده و از این ایده دفاع می‌کند. گویی فیلمساز با پا گذاشتن در دوران پیری بازتاب روحیه‌ی محافظه‌کارانه‌ی اروپایی را در این فیلم به نمایش گذاشته است. اما محیط امن خانه به‌واسطه‌ی غیاب والدین و گریز از

نگاه سراسر بین پدر و همچنین امکان خرق عادت کردن به وسیله‌ی سینما بهترین بستر برای شکستن هر عرفی بشمار می‌رود. با وجود اینکه بیرون از این خانه و در کف خیابان شورش تاریخی توسط جوانان عصیانگر اروپای نیمه‌ی دوم قرن بیستم در جریان است، اما برتولوچی این روح عصیان را فارغ از صورت بیرونی‌اش به درون خانه و جمع سه نفره‌ی این جوانان آورده و در واقع سینما را واسطه‌ی این عصیان قرار داده است. هرچه شورش خیابانی موقت و گذرا باشد، شورش سینمایی در مقام یک رؤیایین مستمر و دائم است. و برتولوچی سعی در اثبات و نشان دادن این مسئله دارد. برتولوچی درصدد است که بگوید سینما در مقام مدیوم تصویری نباید دست‌اندرکار بازتاب بی‌کم‌وکاست واقعیت بیرونی باشد. به همین دلیل به سرعت دوربینش را از خیابان خارج کرده و در فضای تنگ خانه محبوس می‌کند. سینما برای برتولوچی واجد سویی‌ی عصیان‌ی درونی است. یک وجه بازتاب‌دهنده‌ی ساختاری که در خود سینما نهادینه‌شده و به‌کارگیری بدون واسطه‌ی آن توسط عاشقان سینما همچون سه جوان فیلم منجر به عصیان علیه هر عرف و سنت و ساختاری خواهد شد. همان‌گونه که تماشاگر شاهد صحنه‌های بسیار متهورانه‌ای توسط این سه جوان عصیانگر در این فیلم است. اما آیا این خودپسندگی مدنظر فیلمساز کفایت می‌کند؟ آیا سینما می‌تواند جایگزین واقعیت اجتماعی باشد؟ و عصیان را از بیرون به امری درونی تبدیل کند؟ هرچند موتیف فاصله‌گذاری نماد و نمود در هر دو فیلم مذکور باوجود فاصله‌ی بیش از سه دهه از ساختشان وجه مشترکشان است، به‌گونه‌ای که شهر و جامعه به‌عنوان نمود بیرونی بخش کمی از صحنه‌های فیلم را شامل شده و آپارتمان به‌عنوان صورت درونی شده‌ی جامعه کارکرد نماد را پیدا کرده است، اما احاله‌ی واقعیت به این فضای محصور و محدود و

اكتفا به بیان سینمایی، واقعیت را مخدوش کرده است. این وضعیت بخصوص در «رؤیابین‌ها» به‌وضوح قابل‌رؤیت است. هرچند که برداشت دیگری که از این مضمون شده دفاع از حوزه‌ی خصوصی در برابر حوزه‌ی عمومی است، همان امری که جوانان عصیانگر در می ۶۸ آن را فریاد زده و خواستار آن بودند (یکی از مطالبات مهم شورش‌های می ۶۸ دفاع از حوزه‌ی خصوصی در برابر دولت و قدرت بود) اما تفکیک و خط‌کشی پررنگ برتولوچی در «رؤیابین‌ها» تا حد زیادی واقعیت اجتماعی زمان خودش را پس‌زده است. «آخرین تانگو در پاریس» از این نظر ارتباط بیشتری با وضعیت اجتماعی معاصر خودش دارد. بخصوص که تاریخ ساخت فیلم و روایت آن هم‌زمان است. اما گویی در «رؤیابین‌ها» برتولوچی با یک فاصله‌ی ۳۵ ساله از اتفاقات می ۶۸ اهمیت زیادی به آن مقطع کوتاه و مهم اجتماعی در اروپا نشان نداده و تنها به اشاره‌ای گذرا اکتفا کرده است. مسئله‌ی دیگر تفاوت نگاه دو کاراکتر بیگانه در دو فیلم است. هر دو فیلم از چشمان یک آمریکایی روایت می‌شوند. اما پائول در «آخرین تانگو در پاریس» مهاجری است که می‌خواهد در اجتماع فرانسه حل شود و متیو در «رؤیابین‌ها» در نقش یک توریست ظاهر شده است. از این‌رو متیو به‌عنوان یک توریست که همواره به‌عنوان ناظر بیرونی جامعه‌ی جدید را ویتترین نگاه خودش تلقی می‌کند به رفتارهای غیرمعارف خواهر و برادر فیلم نگاه انداخته و عمدتاً با حیرت به آن‌ها می‌نگرد. همین موضوع قابل‌تعمیم به تحولات اجتماعی بیرونی و رخداد خیابانی که روایت ثانویه‌ی فیلم به‌شمار می‌رود نیز هست. هرچه برتولوچی در «آخرین تانگو در پاریس» فرهنگ اروپای زمان خودش را در معرض تهدید و تعرض استیلای آمریکایی می‌بیند، در رؤیابین‌ها بافاصله‌ی زیاد از آن دوران نگاه آمریکایی را به‌عنوان

یک نگاه توریستی قلمداد کرده و بیشتر از آن اثرگذار نمی‌داند. از اینرو اگر انتقادی محافظه‌کارانه هم به تحولات اواخر دهه‌ی شصت در اروپا دارد، این انتقاد به خود جوامع اروپای غربی و سازوکارهای درونی اجتماع آن‌ها بازمی‌گردد. از این نظر دیدگاه فیلمساز نسبت به یک مقطع زمانی ثابت در دو فیلم متفاوت فاصله‌ی زیادی از هم دارد.

## ما و تانگوی رؤیابین

در میان آثار سینمایی برتولوچی دو فیلم «آخرین تانگو در پاریس» و «رؤیابین‌ها» مورد توجه سینما دوستان ایرانی قرار گرفته است. با وجود اینکه از زمان ساخت «آخرین تانگو در پاریس» بیش از چهل و پنج سال می‌گذرد، اما این فیلم بیشتر میان جوانان دهه‌ی شصت و هفتاد شمسی در ایران مورد توجه قرار گرفته است. «رؤیابین‌ها» هم که در همان سال اکران (۲۰۰۳) و با دیدن نسخه‌های دی‌وی‌دی این فیلم میان علاقه‌مندان به سینما در ایران جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. اما دلیل این میزان اهمیت و توجه به این دو فیلم چیست؟ بیشترین پیوندی که این دو فیلم و بالأخص «رؤیابین‌ها» با مخاطب ایرانی برقرار کرده‌اند به واسطه‌ی وجه شورشی و طغیانگر نهفته در آن‌هاست. هر دو فیلم کاراکترهایی غیرعادی و اجتماع‌گریز دارند و این اجتماع‌گریزی به نوعی تبدیل به عصیان علیه نظم و ساختار موجود اعم از جامعه و دولت شده است. از طرف دیگر توجه ویژه به حوزه‌ی خصوصی و تفکیک آن از بستر جامعه به عنوان جایی که نگاه سراسربین حاکم تمام شئون آن را تحت نظر دارد برای جامعه‌ی مدنی ایران طی دهه‌های اخیر که فراز و فرودهای زیادی را پشت سر گذاشته است اهمیت زیادی داشته و دارد. این تفکیک تا حدی است که همانند «رؤیابین‌ها» گاه رفتارهای ما در حوزه‌ی خصوصی و در چهارچوب

خانه‌هایمان به شدت مقابل الگوهای اجتماعی قرار می‌گیرد. این الگوگریزی نوعی عصیان علیه نظم موجود است. هر دو فیلم واجد سویه‌های درونی در نسبت با مفهوم شورش هستند. یعنی شورش را از بستر بیرونی جدا کرده و به امری درونی و مستمر تبدیل می‌کنند. از این رو کاراکتری مانند پائول در «آخرین تانگو در پاریس» عمدتاً دست به شورش علیه خودش می‌زند. این شورش در «رؤیابین‌ها» درون خانه و در دل نهاد خانواده اتفاق می‌افتد. به نوعی امری مخفی و پنهان و پتانسیلی همیشه موجود برای طغیان علیه نظم پدرسالار بشمار می‌رود. همذات‌پنداری جوانان ما با کاراکترهای رؤیابین‌ها در حالی که داستان آن فیلم متعلق به چند دهه قبل بوده و سه نسل قبل در اروپا را روایت می‌کند، نشان از کارکرد مضمون شورش در این فیلم دارد. این شورش که کمتر در جامعه و به شکل مستقیم علیه ساختارهای آن امکان‌پذیر است، در حوزه‌ی خصوصی و به شکلی نمادین اتفاق افتاده است. همین وجه نمادگرایانه‌ی هر دو فیلم در بازنمایی مفهوم شورش علیه اجتماع و ساختار موجود امکان همذات‌پنداری عمیقی با نسل امروز جوانان ایران از دو دهه قبل تا به اکنون دارد.