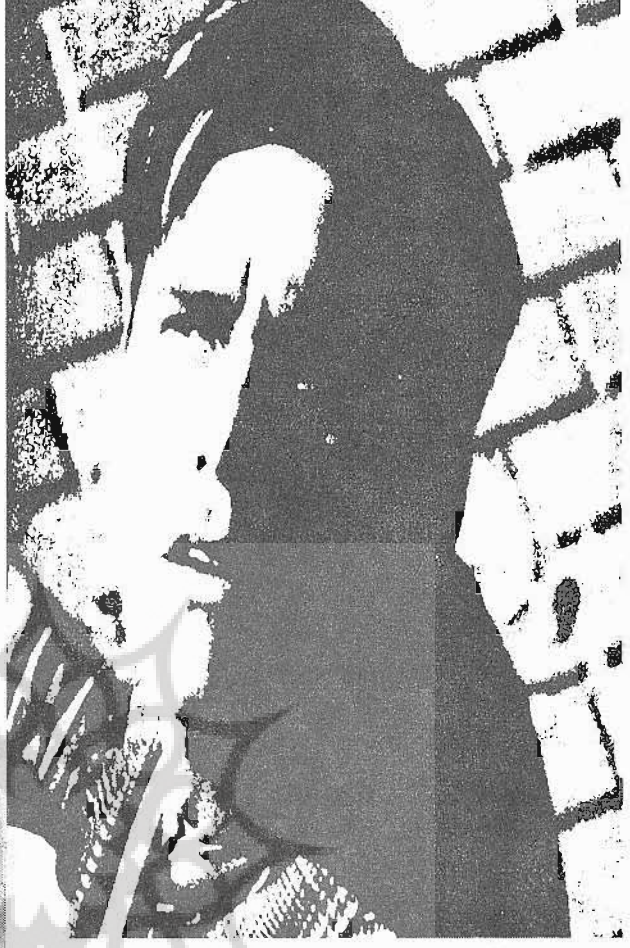
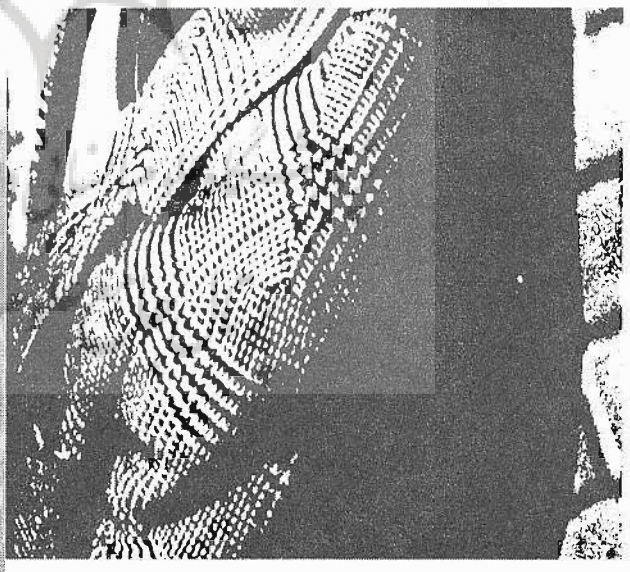


THE TRUMAN SHOW

یک نمایش واقعی

● مژگان فرح‌آور مقدم



خلاصه داستان

ترومن باربنک سی‌ساله، کارمند بیمه و متأهل، بدون آن‌که خود مطلع باشد ستارهٔ یک شوی تلویزیونی است. وی قبل از تولدش توسط یک کمپانی فیلمسازی ـ تبلیغاتی خریداری شده و به عنوان یک نابازیگرِ بیست و چهار ساعته، ستارهٔ نمایش تلویزیونی‌ای تحت عنوان «ترومن شو» است. این نمایش توسط کارگردانی به نام کریستف که حاکمیت مطلقی بر تمام شئون زندگی ترومن دارد، کنترل و هدایت می‌شود.

پدر، مادر، همسر، دوستان و سایر شهروندانی که با ترومن در استودیوی غول‌آسای تلویزیونی مجهز به پنج هزار دوربین مخفی زندگی می‌کنند، در حقیقت بازیگرانی هستند که در استخدام کمپانی می‌باشند. اندازهٔ استودیو و تعداد شهروندان با توجه به رشد ترومن و تنوع مسائل مرتبط با زندگی او، لحظه به لحظه در حال تکامل و گسترش است و هزینهٔ این برنامه نظیر هر برنامهٔ تلویزیونی دیگر، از طریق اسپانسرهای تبلیغاتی تأمین می‌شود.

کریستف برای جذابیت هرچه بیشتر این شوی تلویزیونی و جلب توجه بینندگان متنوع آن، لحظات دراماتیک و برنامه‌ریزی‌شده‌ای را برای ترومن ایجاد می‌کند تا عکس‌العمل‌های صادقانه و کودکانهٔ او باعث انبساط خاطر تماشاگران گردد.

کریستف به نحو هوشمندانه‌ای موفق می‌شود ترومن را از سیاهی‌لشگری به نام سیلویا، که به وی علاقمند شده و تلاش در آگاه ساختن او دارد، جدا کند و او را وادار سازد تا با هنرپیشهٔ مورد نظر استودیو (مریل) ازدواج نماید.

ترومن بر اساس قرائن و شواهد متعددی که ناشی از خطاهای سیستم کنترلی استودیو است، در می‌یابد که توطئه‌ای در کار است. ذهن کنجکاو و خلاق ترومن، حوادث گوناگون را با یکدیگر مرتبط ساخته و بالاخره کشف می‌کند که او در زندان بزرگی گرفتار آمده است. وی برای نخستین بار در طول عمل خویش، آگاهانه به نقش بازی کردن روی می‌آورد و با گریختن خود، سیستم کنترل‌کنندهٔ شهر را دچار بحران می‌سازد. پخش مستقیم برنامه به دستور کریستف قطع می‌شود و مردم شهر، یکپارچه برای حفظ بقاء خود، جست‌وجوی وسیعی را جهت یافتن ترومن آغاز می‌کنند.

با یافتن ترومن در دریا، برنامه مجدداً پخش می‌شود و طبیعتاً تماشاگران مشتاق، منتظر واکنش‌های بعدی ترومن و کریستف می‌مانند. با وجود تمهیدات قهرآلود و بعضاً سنگدلانهٔ کریستف، ترومن بر ترس خود از آب فائق آمده و موفق می‌شود تا افق ـ کرانهٔ استودیو ـ پیش رفته و در خروجی استودیو را بیابد.

گفت‌وگوی نهایی بی‌واسطه و جالبی بین ترومن و کریستف در می‌گیرد. ترومن با وجود هشدارهای کریستف مبنی بر دشواری‌های زندگی در خارج از استودیو، زندگی در دنیای واقعی را ترجیح داده و از در تنگ استودیو رو به تاریکیِ دنیای بیرون، خارج می‌شود.

نقد و تحلیل

در نظر اول بیننده در «ترومن شو» با یک «فیلم در فیلم» طرف می‌شود. ما بارها پیش از این در سینما و تلویزیون شاهد «فیلم در فیلم» بوده‌ایم، ولی معمولاً در تلویزیون این «فیلم در فیلم» هردو از جنس تلویزیون و در سینما هر دو از جنس سینما بوده‌اند. «ترومن شو» یکی از معدود آثاری است که «فیلم در فیلم» آن نیمی از جنس تلویزیون و نیمی از جنس سینما است، بدون آن‌که نیمهٔ سینمایی فیلم، از ابتدا آگاهانه در صدد آن باشد که نظیر فیلم «تبکه»[1]، نیمهٔ تلویزیونی اثر را تحت سلطهٔ بی‌چون و چرای خود قرار دهد. ما دقیقاً از ابتدای فیلم متوجه دوگانگی تصاویر می‌شویم؛ دوگانگی‌ای که نه فقط به نوع دوربین و لنزهای مورد استفاده، بلکه به تفاوت طراحی صحنه، طراحی نور، طراحی لباس، گریم، میزانسن و مکان فیلمبرداری در سینما و تلویزیون مربوط می‌شود. بنابراین جای تعجب نیست که ترومن باربنک، دو گروه تماشاگر داشته باشد: گروه اول؛ تماشاگران شوی تلویزیونی ترومن هستند که مانند همهٔ انسان‌ها از تماشای عکس‌العمل‌های بدیع و ارتجاعیِ آدمی که در مقابل دوربین مخفی قرار گرفته است، لذت برده و زندگی عروسک‌وار او را تعقیب می‌کنند. گروه دوم؛ تماشاگران فیلم سینمایی دوساعته‌ای هستند که ناظر چگونگی مراحل تکوین یک انسان و وقوف و اشرافِ آدمی نسبت به جبر حاکم بر سرنوشت او می‌باشند.

از منظر گروه اول، ترومن اندکی مضحک و در عین حال صادق و دوست‌داشتنی است. بنابراین از این گروه نمی‌توان انتظار داشت که آزادیِ ترومن را خواستار باشند. آنها مایلند ترومن سالیان سال به عنوان یک بازیگرِ ناآگاه شوی تلویزیونی و مبلغ ناآگاه کالاهای تبلیغاتی در ابر استودیوی شهر مانندی که با ارادهٔ کریستف (کارگردان برنامهٔ تلویزیونی ترومن) می‌چرخد، به زندگی بی‌دردوار خویش ادامه دهد.

گروه دوم ـ که ما میل داریم جزو این گروه محسوب شویم! ـ از زمانی که بر اسارت ترومن واقف می‌شوند، مایل هستند که وی بر علیه نظم نمادین[2] موجود قیام نموده و چاره‌ای برای رهایی خویش بیندیشند. گروه دوم در تعلیقی لذت‌بخش غرق می‌شوند که شامل دغدغه و دل‌نگرانیِ عمیق است مبنی بر این‌که آیا سادگی و صداقتِ کودکانه و بی‌سلاح ترومن در برابر این

دنیای جعلی مقتدر مأب، شانسی برای رهایی خواهد داشت؟

مخاطب در این فیلم، چنان‌که رسم دیگر فیلم‌های سینمایی است، مایل نیست به جای قهرمان فیلم باشد، بلکه بر عکس مایل است ترومن به جای او قرار گیرد. در همذات‌پنداری تماشاگر با ترومن، چنین به‌نظر می‌رسد که ناظر، خود را به نحوی در سرنوشت ستمکارانه‌ای که برای وی رقم خورده است، مقصر می‌داند. به عبارت دیگر در ترومن برتری جایگاه از آنِ مخاطب است نه قهرمان. زیرا ترومن در طول فیلم سعی دارد به یکی چون ما مبدل شود، همچون ما مختار و آزاد باشد و لذت گمنامی و ناشناس زیستن را درک نماید.

پیتر ویر (کارگردان فیلم) به نحوی غیرمنتظره، فیلم خود را با تیتراژ برنامهٔ تلویزیونی «نمایش ترومن» در روز ۱۰۹۰۹ آغاز می‌کند. ما به عنوان تماشاگرانِ گروه دوم، از همان ابتدای فیلم درمی‌یابیم که با یک نمایش تلویزیونی روبه‌رو هستیم، اما گویا این نکته را بارها و بارها از یاد می‌بریم و هر بار مجدداً از زوایای عجیب دوربین و وفور کالاهای تبلیغاتی و حتی شیوهٔ سخن گفتنِ مادر، همسر و دوست ترومن که در بحرانی‌ترین اوضاع، تبلیغ کالاهای مورد علاقهٔ خود را از یاد نمی‌برند، حیرت می‌کنیم. برای ما ـ به عنوان گروه دوم تماشاگر ـ که تنها لحظاتی است با ترومن آشنا شده‌ایم، غیرقابل باور است که زندگی یک انسان، تا این حد تدارک دیده شده و طراحی شده باشد. ما تصنع را به چشم خویش می‌بینیم. نورها و سایه‌های کنترل‌شده، پاکیزگیِ باور نکردنیِ همه چیز و همه جا، لباس‌های همیشه مرتب و حرکات کورنوگرافی شده ـ که گاهی به فیلم‌های موزیکال دههٔ پنجاه شبیه می‌شود ـ همه بیش از حد لزوم کامل می‌نمایند. ما حتی رفتار تصنعیِ مادر، عشق مصنوعی همسر و یا دوستی ناخالصانهٔ دوست ترومن را درمی‌یابیم، اما تا آخرین لحظاتِ فیلم (برخورد قایق با دیوارهٔ استودیو) که مصنوعی‌بودن آسمان و افق را نیز نمایان می‌کند، هنوز نمی‌توانیم بپذیریم که توطئه و تدارکات می‌تواند تا این حد گسترده و وسیع باشد.

در این میان باید قبول کرد که تماشاگرانِ گروه اول تا حدی حق دارند؛ چرا که آنان سال‌هاست نظم نمادین حاکم بر زندگی ترومن را باور کرده و همواره این موجودِ دوست داشتنی را در قفس دیده‌اند. اما این گروه نیز در انتهای فیلم با گروه اول همدل و همداستان شده و با سیلویا و ماکه طرفدار آزادی انسانی حقیقی (ترومن) هستیم، دلشاد می‌شوند. گویی با وجود جنگ دیرینه و تفاوت ماهوی سینما و تلویزیون بین تماشاگران آنها، یک آشتی موقت و یک آتش‌بس کوتاه‌مدت برقرار می‌گردد. شاید دلیل این تفاهم ناممکن در این نکته نهفته باشد که پیتر ویر، تلویزیون و سینما را به یک اندازه تجربه کرده و می‌شناسد.

تلویزیون سمبلی است از پدیده‌ای به نام «رسانه» که نقش خود را یکسره به تجارت واگذار نموده است و سینما اقتصاد ـ هنر ـ صنعتی است که با تلاش پیگیر، سعی می‌کند خود را از حیطهٔ سرگرمیِ صرف [Intertainment] خارج نماید.

در «ترومن شو» به‌طور مشخص آنتاگونیست[3] وجود ندارد. کریستف، شهروندان، تماشاگران و حتی تهیه کنندگان برنامهٔ تلویزیونی ازوما آدم‌های بدی نیستند، اما بدیهی است که هر اثر نمایشی بایستی آنتاگونیست داشته باشد. آنتاگونیست در فیلم «ترومن شو»، «رسانه» است. در این فیلم، رسانه نظمی نمادین را طرح‌ریزی می‌کند؛ نظمی که در آن همه‌چیز قابل خرید و فروش است و در این میان دوستی و عشق را همچون آبجو و کاکائو می‌توان خرید یا فروخت!

آیا به نظر نمی‌رسد هنگام آن فرا رسیده است که به مجموعهٔ انواع کشمکش‌های شش‌گانهٔ ساختار نمایش[4] کشمکش هفتمی را بیفزاییم؛ «کشمکش انسان و رسانه» که هنوز در آغاز راه در ادبیات نمونه‌های جالبی نظیر «۱۹۸۴» اثر جرج اورول و «آبروی از دست رفتهٔ کاترینا بلوم» اثر هاینریش بل و در سینما نمونه‌هایی شایستهٔ تحسین نظیر «شبکه» و «ماتریکس» دارد. «رسانه» مطرح‌ترین دغدغهٔ انسانِ معاصر و هنرمندان قرن جدید است. و دلیل آن‌که اکثراً از نظر هنرمند نقش منفی پیدا می‌کند، شاید این باشد که رسانه را به نحوی می‌توان ناقض هنر به شمار آورد، زیرا در نظام ارزش‌گذاریِ رسانه، مخاطب

همواره در جایگاه بالاتری از هنر و هنرمند قرار می‌گیرد.

در «ترومن شو» همه چیز «رسانه» است؛ مجله، پوستر، تلویزیون، بیل بورد، روزنامه و... و ترومن، اسیر این رسانه‌هاست. سئوال اساسی فیلم شاید در این جملهٔ نقش‌شده بر گل سیندهٔ سیلویا مهفته باشد: "How it is going to end"، یعنی «ما از پایان این اسارت بی‌خبریم.»

در بین تمامی ابزارهای رسانه‌ای ـ به استثنای کامپیوتر ـ تلویزیون از خصوصیات منحصر به‌فردی برخوردار است. تلویزیون به‌ظاهر رسانه‌ای رایگان است و مانند مطبوعات، پول بابت آن پرداخت نمی‌شود. اما همه می‌دانیم که این رسانه برای بقاء خود محتاج تبلیغات است و ما در اصل با مصرف دائمی خود از کالاهای تبلیغ شده، بهای تلویزیون را می‌پردازیم.

این جذابیت را کارکردانی زیرک به نام کریستف از طریق نمایش مستندگونهٔ زندگی انسانی که خبر از حضور تلویزیونی خود ندارد، ایجاد می‌کند. ترومن ناخواسته وسیله‌ای برای فروش هر چه بیشتر کالاهای تبلیغاتی می‌شود. آگهی‌های تجارتی سعی دارند بر اساس تئوری «میل به دنیای نگاره‌های لاکانی»[5] تدارک دیده شوند. آنها دنیای دست‌نیافتنی و زیبای میل انسان به حقیقت را به دنیایی کالایی، مادی و قابل خرید مبدل می‌سازند. ترومن قربانی می‌شود تا ما خرید کنیم.

در اصل ترومن ـ از منظر اسطوره‌ای نیز ـ یک قربانی است؛ قربانی‌ای نظیر قربانی‌های یونان باستان در عصر طلایی، در آن دوران که دیگر جسمی واقعاً قربانی نمی‌شد، بلکه قربانی‌شدن، نمایش داده می‌شد تا تراژدی شکل گیرد و تماشاگر متأثر گردد. حال در عصر رسانه، ترومن قربانی می‌شود تا تلویزیون بماند؛ یعنی رسانه بماند، یعنی اقتصاد بماند، یعنی جهان و نظم جهانی باقی بمانند. ترومن قربانی می‌شود تا شرایط مادی و رفاهی یک قوم پابرجا بماند.

جالب این‌جاست که با وجود ظاهر شکست‌ناپذیر رسانه و عظمت و گستردگی آن، نهایتاً به علت اختلالات همیشه ممکن در سیستم رسانه است که ترومن در می‌یابد توطئه‌ای در کار است. سقوط یک پروژکتور بزرگ استودیویی در ابتدای فیلم، اختلال در سیستم رادیویی و اختلال در امواج رادیویی اتومبیل ترومن و همچنین تبلیغ نابهنگام کاکائو که مردی در اوج دعوا موظف به انجام آن است، از مهم‌ترین عواملی هستند که ترومن را به مصنوعی‌بودن دنیای اطرافش واقف می‌کنند.

این‌گونه نقاط ضعف در سیستم کنترل کنندهٔ ترومن موجبات شک و تردید او را نسبت به موقعیت خویش فراهم می‌سازد، و این تردید یک دورهٔ گذار را در زندگی او به وجود می‌آورد؛ دورهٔ گذار از مرحلهٔ سادگی کودکانه به مرحلهٔ انسانی بالغ. همه در این استودیوی بزرگ، از زاویهٔ بالا و مانند بزرگسالی در مقابل یک کودک با ترومن برخورد می‌کنند. مادر، همسر، دوستان و همکاران، همه به نحوی مراقب او هستند و بر او اعمال قدرت می‌کنند. هوش ترومن توأم با عصیان و اعتراض بر علیه نظم موجود و ساختارشکنی است؛ همیشانی که نهایتاً برای ترومن به پذیرش مسئولیت خویش به عنوان یک انسان آزاد، منتهی می‌شود.

ترومن تا زمانی که حس می‌کند در زندگی خویش مختار است و دچار توهم آزادی و انتخاب است، مشکلی ندارد و به‌راحتی در آغوش این دنیای جعلی، پر زرق و برق و امن و راحت به سر می‌برد. اما به محض آن‌که در می‌یابد اختیار او برای زندگی و انتخاب سلب شده، بر علیه نظم و امنیت و آسایش خویش وارد عمل می‌شود تا جایی که حاضر است این امتیازات را در ازای بازیابی آزادی و اختیار خود فدا کرده و وارد دنیای بی‌رحم، تاریک، پرخطر و ناشناختهٔ بیرون شود که از قواعد بازی آن بی‌خبر است. آدمی تا زمانی که به جبر خود واقف نیست، احساس اختیار می‌کند. وقوف به جبر توأم با یک آگاهی از نوع گشتالتی است که موجب می‌شود به صورتی ناگهانی معنای هر شیء و حرکتی دگرگون شود.

بازی زیرکانهٔ بازیگران در جهان استودیو برای ترومن این توهم را ایجاد کرده که او انسانی آزاد، عادی و مساوا بر زندگی خویش است. در حالی که او همیشه راهی جز راه‌های پیشنهادی کارگردان ـ که اغلب مستقیم نیز هستند ـ در اختیار ندارد. از این رو هر بار که در مسیری با چرخش دایره‌وار قرار می‌گیرد به سطح جدیدی از آگاهی دست می‌یابد؛ چرا که خط مستقیم

برای او تنها توهم حرکت ایجاد می‌کند و مسیر منحنی، امکان سرپیچی از این مسیرهای مستقیم را فراهم می‌آورد ـ توجه شود به چرخش در دوار شرکت بیمه‌ای که ترومن در آن کار می‌کند و یا چرخش چندباره به دور میدان با اتومبیلی که مری نیز در آن نشسته است ـ.

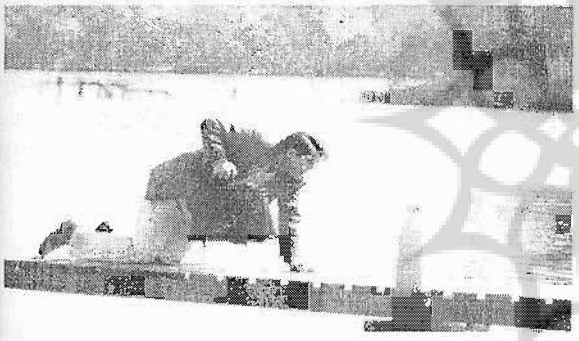
فرم‌ها نیز در «ترومن شو» نقش مهمی ایفاء می‌کنند. فرم‌های دایره، منحنی و کره در سراسر فیلم به چشم می‌خورد. دنیای رحم مادر [Real][۶] کروی است. دنیای کریستف [Symbol order - 1] نیز از داخل یک کرهٔ خیالی‌ست که از درون شهر ما به نظر می‌رسد، کنترل می‌شود و جهان بیرون [Symbol order - 2] نیز شکل کروی دارد. توپ گلفی که ترومن بر روی آن محل جزیرهٔ فیجی را برای دوستش مشخص می‌کند، میدانی که ترومن با اتومبیلش در آن می‌چرخد و می‌چرخد و در دوار اداره‌اش ـ همه و همه ـ ترومن را به چرخش از مسیر مستقیم زندگی خویش تشویق می‌کنند.

ترومن دیده نمی‌شود، جز آن‌جا که باید دیده شود و جز توسط کسانی که باید او را ببینند؛ همسایگانش، دو مرد دوقلوی میانسال، دوست، همسر، مادر، همکاران اداری و فروشندهٔ روزنامه و مجلات؛ اما به عنوان یک انسان معمولی دیده نمی‌شود. در خیابان هنگامی که به دنبال اتوبوسی می‌دود، پدرش را از او می‌دزدند. هنگامی که درون برنامهٔ قبلی از محل کار خود فرار کرده، در خیابان سرگردان شده و با اتوبوسی برخورد می‌کند که نزدیک است او را زیر بگیرد، یا هنگامی که در فروشگاه، دوستش عملی غیرعادی نظیر دست زدن انجام می‌دهد، همواره توسط دیگران نادیده گرفته می‌شود. او جز در لحظاتی که بدو نیازمندند، وجود ندارد. این نادیده گرفته‌شدن توسط جامعه است که او را وادار به سفر می‌کند تا بلکه تنها کسی که او را دیده ـ یعنی سیلویا ـ بازیابد. از این روست که در آخر این سفر، که از کودکی در آرزوی آن بوده، از کریستف سئوال می‌کند که من کیستم؟ و پاسخ کریستف مبنی بر این‌که او ستاره است، برایش اقناع‌کننده نیست؛ چون ترومن می‌خواهد نه یک ستاره، بلکه یک انسان باشد.

در ذهن ترومن دنیایی که تا قبل از آگاهی‌اش، حقیقی تصور می‌کرد، فرو ریخته است و بازگشت به این دنیای ظاهراً کامل، ناممکن می‌نماید. چنان‌که بازگشت جوجه به پوستهٔ تخم، کودک به دوران جنینی و یا بازگشت آدم به بهشت، ناممکن است. او مجبور به عبور از این در تنگ به سوی تاریکی جهان واقعی است. ما به عنوان تماشاگر از چگونگی سازگاری او با جهان بیرون بی‌خبر می‌مانیم، اما به صرف گزینش آزادی و اختیار ترومن را تحسین می‌کنیم.

انتخاب عنوان «ترومن» [مرد حقیقی] یک پارادوکس جذاب را به وجود می‌آورد؛ او تنها شخصیتی است که در آن شهر بزرگ، حقیقی به شمار می‌آید، چرا که بازیگر نیست و ایفای نقش نمی‌کند. حال آن‌که سایرین آگاهانه به ایفاء نقش خود مشغولند. اما در واقع هنگامی که ترومن بر علیه سیستم وارد عمل شده و آگاهانه برای فریب دوربین‌ها نقش بازی می‌کند و خود حقیقی خویش را آشکار می‌سازد، موجب می‌شود که تمام اهالی شهر از پوستهٔ خیرخواهانهٔ همیشگی خویش بدر آمده و جملگی با هراس ناشی از بیکار شدن، خشمگینانه به دنبال او بگردند.

فیلم را می‌توان از دیدگاه مسیحی نیز مورد بررسی قرار داد و «ترومن شو» را داستان آدم و حوا به شمار آورد. شهری که بهشت است و میوهٔ درخت ممنوعه‌ای که «آگاهی» است و از طریق حوا [سیلویا] به آدم چشانده می‌شود و باعث وقوف او نسبت به موقعیت خود می‌گردد. آدمی اختیار می‌یابد و از شهری روشن و امن توسط دری تاریک و کوچک، به دنیایی که مسلماً قواعد بی‌رحمانه‌تری دارند، هبوط می‌کند؛ هبوطی که ممکن است به جزیرهٔ فیجی (دورترین منطقه از شهر ترومن)، جزیرهٔ سیلویا، جزیرهٔ آرزوم



دنیای انگاره‌ها که برای ترومن حکم نوعی اتوپیا را دارد، منتهی گردد.

جالب این‌جاست که نظام استودیو توانسته است عقل ترومن را فریب دهد، اما احساس او و یکی از قوی‌ترین حس‌های او یعنی عشق را نمی‌تواند بفریبد؛ چرا که عشق جعلی، ناممکن است. به همین دلیل است که مری در مقابل سیلویا هرگز جلوه‌ای ندارد. تماشاگر نیز نظیر ترومن در طی فیلم درمی‌یابد که آن دو متقابلاً هرگز همدیگر را به عنوان همسر نپذیرفته‌اند و تنها به تحمل یکدیگر مشغولند. زناشویی مری قراردادی است که نه با ترومن بلکه با استودیو منعقد گردیده، پس هرگز به یک زناشویی واقعی نزدیک نمی‌شود. می‌توان گفت در حقیقت ترومن چهار پدر دارد:

الف) پدری که از نطفهٔ او ایجاد شده و در فیلم حضور ندارد.

ب) پدری که در حقیقت بازیگر نقش پدر است و در دوران کودکی ترومن در آب غرق شده و در بزرگسالی وی به شکلی احمقانه و تلویزیونی

به سوی او باز می‌گردد.

ج) کریستف که به عنوان مربی و فراهم‌کنندهٔ امکانات زندگی ترومن، سمت پدری بر او دارد.

د) خداوند که از دیدگاه مسیحی «پدر» لقب دارد.

جالب این‌جاست که ترومن در هر مرحله از زندگی‌اش از پدری به پدر دیگر سپرده می‌شود. در این میان کریستف پدر / خدایی است که می‌تواند زندگی رنگارنگ، امن و جعلی‌ای برای ترومن بیافریند؛ دنیایی که با ارادهٔ کریستف می‌تواند باران، خورشید، ماه، طوفان، صاعقه و حتی افق خلق کند. اما کریستف تا زمانی در این شهر نقش خدایی دارد که ترومن (انسان) در حیطهٔ او باشد. بدون ترومن، بهشت، خدای این بهشت، فرشتگان این بهشت و نیروهای این بهشت معطل هستند. اگر نگوییم عاطل هستند.

مقایسهٔ بین جایگاه کریستف، به عنوان نمایندهٔ نظم جهان واقعی و گروهش که در مکانی تنگ، بی‌نور و بدون تحرک به عنوان کنترل‌کنندگان زندگی ترومن در واقع محبوس هستند و جایگاه ترومن که دنیایی جعلی ولی سرشار از زیبایی، نور، دریا، جنگل، سرسبزی و نشاط است به تناقض ذهنی ما دامن می‌زند؛ ترومن در قفسی زیبا اسیر است و آنها در مکانی تنگ و دوار مختارند.

نقش آب نیز در فیلم حائز اهمیت است. ترومن در مواجهه با آب با خاطرات کودکی خود روبه‌رو می‌شود. او عاشق سفر دریایی است، اما طبق توطئهٔ کریستف، پدرش را در آب از دست می‌دهد تا از این فکر منصرف گردد. بارش ناگهانی و غیرعادی باران بر سر او، از نخستین بارقه‌های کشف وی محسوب می‌شود. ترومن در کودکی از صخره‌های کنار دریا بالا رفته و تا نزدیکی دوربین استودیو می‌رسد. ترومن در کنار دریا با سیلویا خلوت می‌کند. او باید از دریا بگذرد تا به حقیقت برسد و سرانجام قهر طبیعت در شکل امواج سهمگین به آزمایش میزان پایمردی و مصمم‌بودنش می‌پردازند. او از کشمکش انسان با طبیعت، با جامعه، با انسان و با ماشین سربلند از آب درآمده است.

اصولاً در آمریکا و بخصوص هالیوود که به سینما تنها به عنوان نوعی سرگرمی می‌نگرند، وجود فیلم‌هایی که تماشاگر را موجودی واجد درک و شعور تصور کرده و برای پیشبرد خط داستانی خود به معرفت او متوسل می‌شوند، همواره ایجاد نگرانی و تردید می‌کند.

فیلم «ترومن شو» به علت ترس تهیه‌کنندگان از عدم درک فیلم توسط تماشاگران، به مدت دو سال بایگانی می‌شود، ولی پس از اکران با استقبال عمومی مواجه می‌گردد و سردمدار و همداستان، موقعیت ترومن را درک کرده و بر رفتار او صحه می‌گذارند. این امر، سئوالی را در ذهن برمی‌انگیزد که آیا مردم در درون خود بر خطر سیطرهٔ بی‌چون و چرای رسانه واقف هستند؟ آیا به‌راستی بین انسانِ معاصر و رسانه، جنگی در پیش است؛ جنگی که هنر از هم‌اکنون آن را به انسانِ مسخ‌شده، خوش‌خیال و پاک‌باخته در برابر رسانه هشدار می‌دهد.■

یادداشت‌ها

۱. فیلم شبکه [۱۹۷۶] به کارگردانی سیدنی لومت.

۲. Symbol order : از تقسیم‌بندی‌های ژان لاکان روان‌شناس فرانسوی ـ نمودار دنیایی با نظم پدرانه و خشن.

۳. نقشی بر علیه شخص محوری نمایش.

۴. کشمکش‌های شش‌گانهٔ ساختار نمایشی عبارتند از: کشمکش انسان و سرنوشت، کشمکش انسان و طبیعت، کشمکش انسان و انسان، کشمکش انسان و جامعه، کشمکش انسان و ماشین و کشمکش انسان با خودش.

۵. از تقسیم‌بندی‌های ژان لاکان روان‌شناس فرانسوی ـ دنیایی مادرانه و سرشار از بازی و عاطفه.

۶. از تقسیم‌بندی‌های ژان لاکان روان‌شناس فرانسوی ـ نمودار دنیای وحدت.