خيوط الزمن في سيرة بروك الشخصية

د. محمد حسين حبيب

لا شيء بعد كل شيء.. سوى كتابة المذكرات . وانتظار الموت ..

لكن يبدو ان المخرج المسرحي البريطاني بيتر بروك (١٩٢٥ -) بعد كل هذه السنوات من الابداع المسرحي والسينمائي حيث بدأ في منجزه الفني منذ عام ١٩٤٦م . يحاول ان لا ينتظر سوى المزيد من الابداع المسرحي المتواصل برغم شيخوخته القدرية التي تحتضنه الآن ..

ومع هذا نراه يعمد الى كتابة سيرته الابداعية تلك مثلما يعمد العديد من المبدعين في أخريات ايامهم ..لكن مايميز سيرة بروك هذه عن سير الاخرين انها جاءت متجاورة و لصيقة بتنظيراته المسرحية المهمة التي عهدناها له في اكثر من كتاب .. فهو لم يلجأ هنا الى السيرة الشخصية حسب . بل طوعها الى الكشف عن آرائه التنظيرية وتحليلاته المسرحية ازاء كل هذه الخيوط الزمنية المتعاقبة والمتنقلة عبر محطات مكانية وزمانية عديدة .

في كتابه الجديد والموسوم (بيتر بروك خيوط الزمن - سيرة شخصية) الذي قام بترجمته وقدم له (فاروق عبد القادر) والصادر حديثا عن دار العلوم للنشر والتوزيع - القاهرة - في طبعته الاولى .. يسرد بيتر بروك سيرته الابداعية منذ اهم محطاتها الاولى .. كاشفا عن اهم انبهاراته التي قادته الى عالم الاخراج المسرحي والسينمائي على حد سواء .. فعبارة (ممنوع الدخول) الذي كان يراها مرفوعة على بعض الابواب والشوارع وغيرها تثيره جدا وتستفز فيه حب الفضول وهو لما يزل طفلا.. فلماذا مُنع الدخول .. فيقول : " وكنت اطور خيالات جامحة حول هذه المداخل مقتنعا بانها لابد تخفي متاهات غامضة تؤدي الى عالم تحت المدينة . وقد تمنيت طويلا ان ارفع مزاليج هذه الابواب الحديدية الممنوعة وانفذ من خلالها ... " كان يوقن ان ثمة عالما اخرا يربض خلف هذه الابواب .. عالم ثان مليء بالدهشة وغني بالاسطورة ويؤدي الى عوالم اخرى جديدة .

والانبهار ذاته حينما يذهب مع امه - التي يصفها بانها صاحبة ميول فنية - لمشاهدة مسرحية . فلم يكن لينبهر بالحكاية او بالممثلين بل بالابواب والاجنحة فيقول : " فهي التي تستولي على خيالي .الى اين تؤدي ؟ ماذا وراءها ؟ ويوما ما ارتفع الستار . ولم تكن الحوائط الثلاثة المعتادة لغرفة المعيشة . بل ظهرت سفينة عابرة محيطات حقيقية ولم يكن مفهوما اين تنتهي هذه السفينة الرائعة في جناحي المسرح . كان علي ان اعرف الى اين تؤدي هذه الممرات بعيدا عن تلك الابواب الحديدية الضخمة . وماذا كان فيما وراء هذه الكوى على جانبيها . اذا لم يكن البحر فهو المجهول . "

واحتلت الموسيقى ايضا مكانها لدى اهتمامات بروك في اوائل حياته .فراح يتعلم العزف على البيانو على يد معلمته الروسية الاصل (السيدة بيك) المؤلفة الموسيقية وعازفة بيانو كانت قد درست في كونسرفتوار موسكو . تعلم منها ان من المبادىء التي يتوجب على العازف مراعاتها قبل بدء عزفه هي الاستعداد و الاسترخاء و الغوص في عمق المعنى المراد ايصاله .. هذه المبادىء وجدها بروك لاحقا تنطبق ذاتها على المخرج المسرحي الذي ينوي اخراج مسرحية ما.

كان التفكير يراوده وبرغم تنوع اهتماماته الفنية ان يصبح مخرجا مسرحيا تارة وسينمائيا تارة اخرى وفعلا كانت بدايته مع الاخراج السينمائي ثم المسرحي واحيانا زاوج بين الاثنين في فترات محدودة من حياته .. يقول : " عند نقطة ما غرست في عقلي فكرة ان اكون مخرجا . ربما بدأت حين كنت في العاشرة حين أُرسلت -بسبب احوالي الصحية -ضيفا مدفوع الاجر عند سيدتين عانستين تقيمان على الشاطيء . وعلى اللسان الممتد داخل البحر كان ثمة ما يسمى قاعة الاحتفالات الموسيقية ويجلس فيها رجال يرتدون حلل البليزر وقد طلوا وجوههم بطلاء من السناج يغنون ويعزفون على قيثارة جزر الهنولولو المعروفة بأسم أوكوليل . ويقدمون نمرا خفيفة . مسلحا بآلة بانجو وشاربين اصهبين ملصقين . اندفعت الى القاعة اسب والعن واجامل الفتاتين اللتين ستبقيان اثناء تقديم عرض المنوعات .هذا وتذوقت للمرة الاولى النشوة المسكرة لان تكون رئيسا .. "

كانت لفظة انتاج مسرحي هي السائدة ابان تجارب بروك الاولى وليس اخراج مسرحي . حيث كان رؤساء الفرق المسرحية ومديروها يطلبون من المخرج انتاج نص مسرحي كانوا قد اختاروه سلفا ..لكن بعد سنوات راح بروك يؤكد على اهمية اختيار النص من قبل المخرج نفسه لانه المسؤول المباشر عن العمل برمته في النهاية لا مدير الفرقة حسب .. وراح بروك يفكر ومنذ بداياته المسرحية ايضا من حينها بالملل او الضجر الذي يمكن حدوثه اثناء العرض المسرحي :

" ذات يوم استوقفتني امرأة جميلة وقالت لي (انني استطيع ان امنحك شيئا لايستطيع اي شخص اخر ان يمنحه لك .) سألت وقد ثار فضولي وماهو ؟ . اجابتني : الملل .. ولم يكن هذا صحيحا لكنني اعجبت بالطريقة التي قدمت بها عرضها . فقد بدا لي الملل قوة من قوى العقل البناءة . واذا كان لي مرشد اعانني المرة بعد المرة في المسرح . خاصة في اخراج الكلاسيكيات والاوبرا . فقد كانت رغبتي العميقة في الا أوقع بالآخرين في تلك التعاسة التي تقبض عليك وتجعلك تتلوى ألما . في ذلك السأم القاتل للعقل . وهذا جوهر تجربتي في سنواتي الأولى من التردد على المسرح . " .. وفعلا بعد السنوات ولأهمية هذا الموضوع الذي شغل بروك سنوات طويلة قاده بعد ذلك الى ان يؤلف كتابا اسماه (الشيطان هو الضجر) وهو من مؤلفاته التنظيرية المهة ايضا الذي يستعرض فيه جزءا من تجاربه المسرحية ورحلاته .

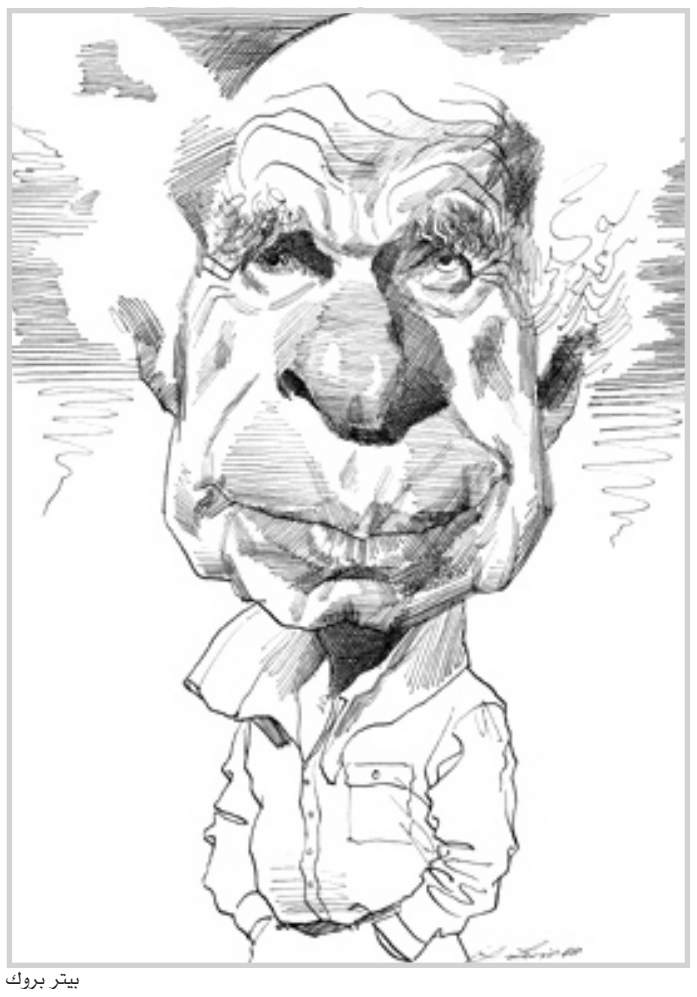
كانت -والى الآن -رحلات بروك وسفراته عبر بلدان عديدة وشعوب ذات تقاليد وموروث منوع الأثر الأكبر في اغناء تجاربه واثراءها فكريا وجماليا .فضلا عن تنوع خيارته لموضوعات شرقية منها وغربية .. وكان للمخزون الشرقي تميزه في نتاج بروك المسرحي التجريبي تحديدا على صعيد نص الاعداد واختيار المكان وبناء سينوغرافيا مناسبة للتجربة.. يقول : " هل كان صحيحاً انني لن اكون ابداً اقرب الى الحقيقة كما كنت في الرابعة عشر مستلقيا على الارض ، استطيع ان احس خفق الارض ؟ الان ، كانت حياتي تتارجح مثل بندول كبير بين البلاد والبشر ، بين السفر والمسرح ، بين طرائق شتى في الحياة . كنت دائما متشككا في اية عقيدة ، في اي اقتناع ، في اي برنامج يتجاهل التناقضات . معنى الفوضى ، الحاجة الى نظام ، الرغبة في الفعل ، قوة اللافعل ، الصمت الذي يهب ، وحده المعنى للصوت ، ضرورة التدخل وفضيلة اللاتدخل ، التوازن بين الحياة الداخلية والخارجية ، معضلة ماذا تمنح وماذا تقبض ، ماذا تاخذ وماذا تترك ، كنت يومها ، كما انا الان ، منجذباً نحو تلك الموضوعات المتحولة . ان تغيير الاساليب والاماكن والايقاعات يخلق طريقة حياة مليئة بالرغبة والفرح ، لكن الاحساس بانك كرة متارجحة يحمل بداخله رغبة عميقة عند هذه الكرة ان تكون مربوطة بخيط ، خيط يجب ان يكون موجوداً ، على اي نحو ، حتى يحول بين الكرة والتدوين ، دون عودة في الفضاء الخارجي."

الشعور بمتعة قرائية مع فضاءات بروك الراحلة دوما .. فمن لندن الى باريس .. ومن كابول وقندهار الى الهند ومنها الى المكسيك ثم الى افريقيا وقبلها الى ايران وافغانستان فضلا عن رحلات اخرى وتجارب اخرى ما بين برلين ونيويورك ثم الى الجنوب وغيرها من الامكنة والناس والحضارات الاخرى التي اخذت ايما ماخذ في تجاربه وابحاثه المسرحية . فمثلا نجد وصفه عن رحلته الى افغانستان يقول : " كابول تلك الايام كان فيها سحر . انه ليس السحر الذي يشبه الاحلام . بما فيه من ستائر بيض وعطور . الذي نسقطه على الف ليلة وليلة . ولكنه سحر بني خشن . بني بلون جدران الطين والطرق الموحلة سحر ينتمي بقوة لهذا العالم . خشن وقاس . حولته خاصية جلبها هؤلاء الناس انفسهم . ان سحر افغانستان الذي جعلني اعود اليها بعد سنوات لتصوير فلم (لقاءات مع رجال مرموقين) يكمن في الناس . في تلك الخاصية غير المرئية الكامنة في علاقاتهم . في احساس مفتوح معترف به بالحضور الديني . وهو امر تحدثنا عنه كثيرا وبحثنا عنه طويلا في بلادنا حتى حسبنا ان العالم قد فقد هذه الخاصية . هنا رايناها موجودة بالفعل . ورأينا كيف يمكنها ان تتخلل كل شيء في الحياة اليومية . " ويضيف في مكان اخر قوله : " وقادتنا رحلتنا اعمق واعمق في افغانستان المصانة ضد الغرباء بفعل الجبال والفقر حتى الهيبيز لم تتجول قوافلهم في ارضها بعد . كنا نبحث عن اديرة الرهبان . او اية تنظيمات او جماعات قامت تلبية للحاجة الى الرهبنة . هذه الاماكن . كما اكتشفنا . كانت تسمى (الخانكار) حرفيا تعني بيوت العمل . ومعنى العمل هنا الانشطة التعبدية التي يقوم بها اعضاء جماعة صوفية . في اماكن تتوفر لها حراسة دقيقة . ولهذا السبب فلا شيء من الخارج يشير بان هذه الابنية تختلف بشيء عن سواها ... " .

الى جانب خبرة السفر هذه نجد تنوعا في خبرة التعامل مع نجوم المسرح المشهورين ممن تعامل معهم بروك واسند لهم ادوارا تميزوا فيها عبر تاريخهم الشخصي التمثيلي نذكر منهم : لورانس اوليفيه . وجين مورا . ومارجريت دورا . و جون جليجوود . بول سكوفيلد . و ريتشارد بورتون . وغلينداجاكسون .. هذا الى جانب علاقات فنية اخرى جمعته مع جان جينيه و برتولد بريخت و سلفادور دالي وسواهم . الامر الذي اعطى لخبرته تراكما معرفيا في فن التعامل مع الممثل وتطوير قواعد هذا الفن والحال نفسه مع مفهوم التجريب والتواصل العلمي والتطبيقي مع مدياته الابداعية المتواصلة مع النص والممثل الى الجمهور وكيفية جعله الركيزة الاكثر قوة في فضاء العرض بوصفه القوة المستقبلة لدلالات وافكار العرض المسرحي .

كما يفيض الكتاب بمفاهيم ورؤى للكثير من المصطلحات المسرحية يقف في المقدمة منها الاخراج المسرحي وفي اكثر من مكان من الكتاب لانه شغل بروك وقلقه الدائم . فيذكر مثلا ما نصه : " وعلمتنا الخبرة ايضا ان للاخراج جانبين متميزين . يمكن اذا دعت الحاجة فصل احدهما عن الاخر . هناك اولا (الاخراج بمعنى اعداد المشهد) . أو الاخراج الخارجي الذي ينتمي بشكل خاص الى الشروط الفيزيقية التي يقدم فيها العرض . هذه الشروط تشمل قاعة العرض . وارتفاع الخشبة وعرضها . وعدد المشاهدين وما الى ذلك . ثم هناك الاخراج الخفي او الخبيء . وهو تلك الشبكة غير المرئية من العلاقات بين الشخصيات والثيمات التي تتطور خلال البروفات . وله وجوده الخاص المستقل عن الشكل الخارجي . " .

يضيء بيتر بروك وعبر خيوطه الزمنية هذه سيرته الشخصية بحسب ما اسماها هو .لكننا نراها سيرة ابداعية تجمع مابين الشخصي والعام . الذاتي والموضوعي . الثابت والمتحرك . وهي تضيء لنا الكواليس المسرحية المخفية في حياة بروك الابداعية .



بيتر بروك

شيء مبهم وقصائد اخرى

محمد درويش علي

الدوي

طفل يوقظ اخاه ويسأله :
هل سمعت الدوي ؟
يبكي الطفل لانه تذكر صديقه وقد قال له :
سأقف بباب المدرسة حتى يأتي المعلم

الام

الطفل يسأل
الاب يجيب
الطفل يبكي
الاب يدخن
الام تفتش في بنطاله عن كسرة خبز
الفتى .....
هذا وطن الشهداء
هكذا قيل
والفتى يدور باحثاً عن الوطن والشهادة

انشطار

في السبت التقى بصديقة محمرة العينين
في الاحد التقى بصديقة شارفت على الغضب
في الاثنين التقى بصديقة تجيب ولا تسأل
في الثلاثاء التقى بصديقة توارت حين استبد بها الحنين
في الاربعاء
في الخميس
في الجمعة التقى بإمرأة تشبه زوجته وراءها خمسة اطفال يبكون

مفارقة

حينما الرصاص يلعلع
اشعر ان الحرب ستنتهي
هي .....
كلما اواعدها يقطع الشارع
اخر مرة
رأيتها تقطع الشارع
والصفارات
تتعالى

المذيعة

الاخبار متشابهة
افتح المذياع
ازول الميل
اسمع المذيعة تسأل : متى يتوقف الوقت ؟
كنت اراها من المذياع تلوح بجائزة للفائز !

القتيل

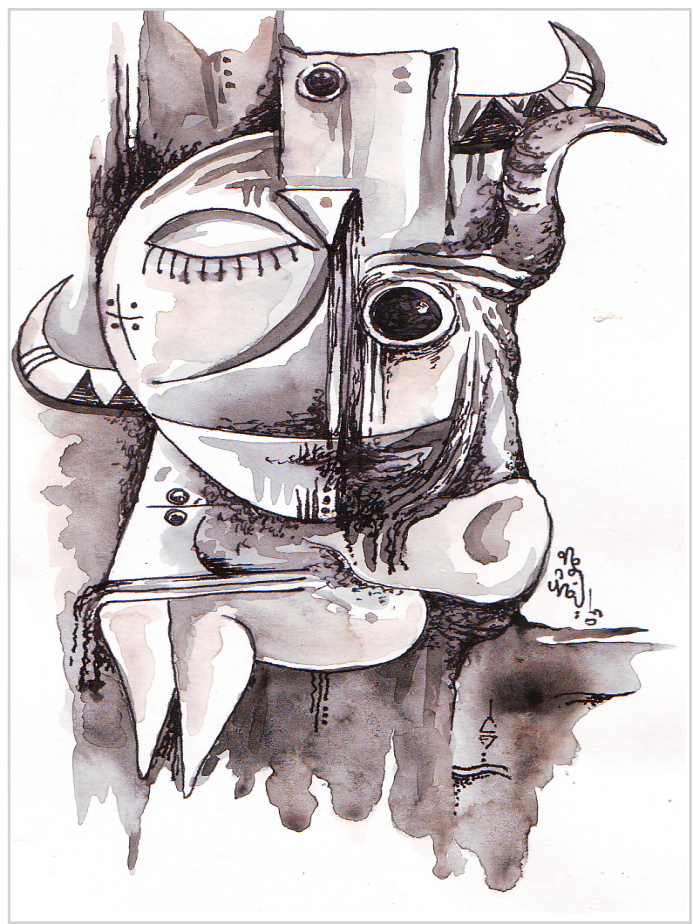
نزل من السيارة
ثلاثة رجال
ملثمين
مسلحين
اردوه قتيلاً
بقي على الرصيف
احتفى بجثته احد المجانين حسب !

طنبورة

فتح التلفاز
زول كل ارقام الستلايت
شاهد مقطعاً من فيلم
ليس هندياً
ليس عربياً
او اجتماعياً
وقبل ان تقترب الطائرة من سطح داره
اقفل كل شيء وهو يدمدم :
عرب وين وطنبورة وين !

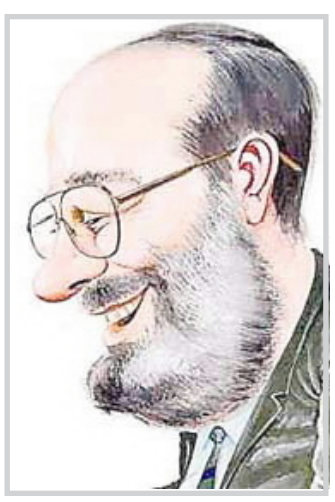
شيء مبهم

امرأة بزي اسود تسأل عن الطب العدلي
سائق التاكسي يقول : الطريق مزدحم
عابر سبيل يمضي الى حتفه
بائع الصحف يبكي حينما يسمع بالطب العدلي
والصحفي يدون ما لايقرأ
من هنا مرت امرأة
الشمس اكملت دورتها
والارض لم تتوقف
المرأة اصبحت نساء
والسيارة اصبحت حاجزاً
والعابر اصبح مومياء
وبائع الصحف تناسل مع الرصيف !



السرد وميثاق التخييل

سعد محمد رحيم



اميرتو ايكو

نعرف مع تودوروف أن القاعدة الأولى في توصيف الرواية أنها عمل تخييل، ويتحدث أمبرتو إيكو في كتابه (٦ نزهات في غابة السرد)❖ عن ميثاق تخييلي مع جمهور القراء، مع الأخذ بنظر الاعتبار ما يسميه كولريدج بـ (تعطيل الحس بالارتياب) "فعلى القارئ أن يعلم أن المحكي قصة خيالية دون أن يعني ذلك أنها مجرد كذب... إننا نقبل الميثاق التخييلي ونتظاهر بأننا نعتقد أن ما يروى لنا وقع فعلاً". وإيكو الذي كتب بضع روايات ترجمت إلى لغات عديدة وبيعت منها ملايين النسخ يدرك أسرار الفن الروائي من موقعين: موقع الناقد وموقع الروائي، وهذا ما يعزز سلطة القول عنده. فهو يجوب عوالم الواقع والخيال إلى جانب البحث في المجال النظري المجرد لاكتشاف الاحتمالات اللانهائية للعلاقة بينهما، واعياً أنه لا قوانين نهائية قادرة تحكم تلك العلاقة. وعدم وجود مثل تلك القوانين يمنح الفن السردي، ولاسيما الروائي، بنية غير مستقرة، ومن هنا كما يقول باختين ليس بوسعنا التكهن بجميع إمكانيات تشكل العالم الروائي.

كم من الواقع وكم من عناصر التخييل المقبولة ينبغي أن ينطوي عليه نص روائي ما بمستطاعه أن يعيننا في معرفة عالمنا الواقعي؟. يخبرنا إيكو أنه لا قوانين متفق عليها تُفرض علينا بهذا الصدد. وإذا كان ماركيز يقول أن الواقع سيثبت آجلاً أو عاجلاً أن المخيلة على حق فإن إيكو يستنتج أن "كل ما لا يسميه النص أو ما لا يصفه بشكل جلي باعتباره مختلفاً عن العالم الواقعي، يجب أن ينظر إليه ضمنياً باعتباره متطابقاً مع قوانين ووضعيات العالم الواقعي". وهو إذ ينبئنا منذ الصفحات الأولى أن ما يشغله حقاً هو وضعية القارئ في نص الحكاية. ومع أن القارئ يجوب عالماً متخيلاً يتوجب عليه أن يكون على دراية كافية بالعالم الواقعي وإلاّ تعذرت عليه عملية التواصل، ولغدا عالم النص بالنسبة إليه أرضاً غريبة. يؤكد إيكو؛ "يجب أن نكون على إطلاع واسع لكي نقرأ قصة".

نخضع لحقيقة أن لا قواعد، في أثناء قراءة عمل تخييلي، نهائية، لاشك فيها، ولا خلاف حولها. فهل هذا يعني أننا سنكون عندئذ إزاء متاهة، أو مجبرين على التعاطي مع معميات؟ ما وضعنا، قراء، إن لم تكن ثمة مثل تلك القواعد؟. ينصحنا إيكو بتقديم تخمينات استناداً إلى المعايير الاقتصادية المتحكمة في العالم التخييلي. أن "نفترض هذه القواعد في اللحظة التي نتهيأ لاستنتاجها من النص". فالقراءة مراهنة "نراهن على أننا سنكون أوفياء لاقتراحات الصوت الذي لا يقول لنا صراحة إنه يقترح علينا شيئاً ما".

بم تفيدنا المخيلة؟ أهي أداتنا الفعالة للمعرفة، معرفة أنفسنا والعالم؟ أم وسيلتنا للهرب منهما؟ أم تراها تقودنا في النهاية للتماهي مع عالم الروح؟. يعلن كالفينو أنه يلتمس في المخيلة أداة للمعرفة من النوع الذي يقع خارج ما هو ذاتي، أي أنه نصير لهذا وذاك في الوقت نفسه طالما أن القصة عنده أيضاً "اتحاد بين المنطق العفوي للصور، وبين خطة تنفذ على أساس قصد عقلاني". لنكون دوماً أمام أفق لا يحد. ذلك أن المخيلة "ذخيرة للكامن والافتراضي ولما لا يوجد ولم يوجد ولن يوجد (قط)، وربما لن يوجد أبداً، ولكنه قد يوجد". هنا نبحث في تحقيقنا لفعل القراءة عن ذلك الرابط الجدلي بين المؤلف والمؤلف النموذجي، كما لو أن القارئ النموذجي هو قرين المؤلف النموذجي، تجليه، مرآته، أو ربما نده الضروري.

هل في مرحلة ما من فعل القراءة يتحد القارئ النموذجي مع المؤلف النموذجي حيث تتحقق إستراتيجية النص، أو أنهما يتبادلان المواقع؟. إلى أي مدى علينا المضي مع هذه الافتراضات، بالاستناد، طبعاً، إلى إيحاءات وإشارات النص ذاته طالما أننا نتكلم عن قوى في النص لا يمكن تحديدها مباشرة، وقد نختلف على كيفية وجودها ووظيفتها؟. وها هو إيكو ينبئنا أن "بحثنا عن المؤلف النموذجي هو بحث عن بديل، عن صورة أخرى، عن أب ضائع وسط ضباب لا نهاية له، إلى درجة أننا لا نكل أبداً عن التساؤل لماذا هناك وجود وليس هناك عدم"!.

أخيراً يسعى إيكو لتعريفنا ببعض من البروتوكولات التخيلية، وهو إذ يرى أن العبرة في النصوص التخييلية هي مساعدتنا على تجاوز قصورنا الميتافيزيقي، وأن للقصص المتخيلة وظيفة استشفائية، فإنه يتساءل؛ "إذا كانت العوالم السردية تمنحنا راحة كبرى فلماذا لا نحاول قراءة العالم الواقعي بعده رواية؟ وهل لنا أن نؤول الواقع بعده تخييلاً سردياً؟".

يفرق إيكو، في هذا المقام، بين السردية الطبيعية المرتبطة "بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلاً، أو يعتقد المتحدث أنها وقعت أو يريد أن يقنعنا (وهو كاذب) أنها وقعت فعلاً" وبين السردية الاصطناعية المتشكلة من التخييل السردي "فهي تتصنع قول الحقيقة أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي". ويعود ليطرح، في استطراداته، سؤالاً آخر؛ "متى يكون ممكناً جعل شخصية تخييلية تعيش في الوجود الواقعي أمراً سهلاً؟". ويرى أن شخصيات من نمط دون كيشوت ومدام بوفاري ولونغ جون سيلفر لاتجد لها مثل هذه الحظوة كما هو الأمر مع شرلوك هولمز وسدهارتا حيث تبدو الشخصيتان الأخيرتان، بعد الفراغ من قراءة قصصهما، وكأنهما من عالمنا الواقعي أكثر من شخصيات شهيرة في الروايات نحس بعد القراءة أنها تخييلية محض.

يشتغل إيكو في الحقل الذي افتتحه نقاد ما بعد الحداثة، فهو لا يقر بوجود نص عاكس للواقع في كليته وحقيقته الصافية. فبينما ننغمس بتأويل الواقع ندرج بعض العناصر التخييلية في ضمن هذا الواقع.. إن مزيجاً من النوايا المسبقة والأهواء والتخيلات والمصالح والشطط والحيل يمكن أن ينتج نصوصاً ملفقة توهم جمهوراً عريضاً بأنها حقائق أو تعبير عنها. غير أننا نلتذ بقراءة الأعمال التخييلية الملفقة حتى وإن وعينا أنها كذلك.. لماذا؟. يقول إيكو؛ "إننا في جميع الحالات، نجاهد من خلال هذه الأعمال، للعثور على صيغة قد تمكننا من إعطاء معنى لحياتنا".

وإذا وافقنا إيكو على بعض تخريجاته فهل لنا أن نقول أن قراءة السرديات ستساعدنا، بهذا القدر أو ذاك، في حمايتنا من أنفسنا والعالم، وحماية العالم منا. أي، بعبارة أخرى، أنها تروضنا، تروض الوحش فينا؟. أم لأنها ببساطة تجد لذواتنا موقعاً افتراضياً، وهمياً ربما، لكن مطمئناً، في سياق قصة الكون؟.

من جهة ثانية، يعلمنا إيكو أن الأعمال ذات النسغ السردي تكسب حب الناس وتنجح كلما كانت قابلة للتفكك. ويأخذ أمثلة على ما يقول: فيلم الدار البيضاء لإنغريد برغمان، وهاملت شكسبير، والكوميديا الإلهية لدانتي وكذلك الإنجيل. إذ يظهر أي عمل من هذه الأعمال وكأنه خزان من الألغاز، ويسمح بكل الألعاب التفاعلية الممكنة، "فلكي تصبح الغابة مقدسة، يجب أن تكون أشجارها متداخلة وليست منظمة كحديقة فرنسية".

ولكن لماذا هذا البحث والتأمل "في العلاقة المركبة بين القارئ والقصة.. بين التخييل والواقع"؟. لماذا لا نكتفي بقراءة القصة وحسب؟ بم يفيدنا مثل هذا التأمل؟. يرى إيكو أن هذا التأمل يشكل "نوعاً من التداوي ضد كل تخدير للعقل الذي يولّد وحوشاً ضارية"، على الرغم من أنه يدرك سخف أن نكتفي بفسحات في غابة الرواية علاجاً للمآسي الكبيرة لزماننا.