اسم السندباد كعنوان ينقل القارئ إلى الزمن البعيد ويُبعده زمنياً بطريقة وهمية عن الواقع الحقيقي للقصيدة وهو الحاضر. وبهذا يوفّر السندبادُ غطاءً للشاعر مثلما وفّر طائرُ الرّخ غطاءً للسندباد.

وعودةً إلى صورة الآخر الغائب كمرتكز فني تقوم عليه القصيدة، فإنّ هذا الغائب هو واقع الحياة الاجتماعي، وهو الواقع الذي يشير إليه ريموند وليامز بعبارته الشهيرة «نمط الحياة الشامل لنواحيها المختلفة»، وقد أصبح هذا النمط حالة يرثى لها في الحاضر. ويمكننا أيضاً أن نفسر الآخر الغائب بعبارة «إليوت» المعروفة وهي «المعادل الموضوعي»، إذ إنّ الإثارة التي تولّدها الصورُ المختلفة لموتيف السندباد تعادِل في تأثيرها مشاعرَ الشاعر. أي أنّ مغزى القصيدة يتمثل في الشرخ الذي يصيب إيقاعَ الحياة الجماعية التي كان ينعم بها السندباد قديماً؛ فقد أصبح هذا الشرخ علامةً فاصلة بين المحاولات الثلاث التي سبق ذكرها والمحاولاتِ التي بدأت مع السيّاب.

فسندباد عفلق مثلاً يترك هذا العالم كمسيح مصلوب من أجل سعادة البشرية فيما بعد؛ ومدينة العذاب عند سرور تُهدم في النهاية وتنشأ مكانها مدينةٌ صامدة تتزاوج فيها الأجيالُ الشابة وتغني حتى مطلع الفجر؛ أما سندباد حاوي فيعود وفي فمه بشارةُ الحياة نتيجةَ نبوءة موسم الخصب والحياة. وعلى العكس من كل ذلك تبدأ مدينةُ السندباد عند السيّاب مصلوبةً وتظل كذلك تعوم في العويل:

«ويهلك المسيح قبل العازر،
دعوه يرقد،
دعوه فالمسيح ما دعاه!
ما تبتغون! لحمُهُ المقدّدُ
يباع في مدينة الخُطاه،
مدينة الحبال والدماء والخمور،
مدينة الرصاص والصخور!»(٢٩)

وأكثر ما يميز صوتَ السيّاب الشعري، مقارنةً بالأصوات التي سبقته، هو النبوءةُ التي أثبتت الظروفُ على مرّ العصور المتتالية أنها أقرب إلى الواقع الذي ما زلنا نعيشه من البشارة الجميلة التي تمثلت في صوت عفلق وصوت حاوي، وكانت لسوء الحظ من الناحية الواقعية بشارةً موسمية. وقد جاءت نبوءة السيّاب في أكثر من قصيدة، نذكر منها على سبيل المثال «المومس العمياء» و«أنشودةَ المطر» التي تذكّرنا بدايتُها المشهورة بنهاية «مدينة السندباد»، إذ يظل عويلُ النخيل في شط مدينة السندباد الأخرى يتردد في أسماعنا إلى ما لا نهاية. وإنّه لمن المحزن أن نتذكر أنّ حالة الصلب التي صورها السيّاب في مدينتي السندباد لم تفارقهما. وهكذا يظل السندباد مصلوباً فوق الأهوال دون أن يفكّ الخلاصُ صَلْبه.

*

وإنه لمن سوء الطالع أيضاً أن يستمر واقعُ الحال متدهوراً فتظل صورةُ السندباد مظلمة سواءً في الشعر أو في النثر. وفيما يلي نماذج نسوقها على سبيل المثال لا الحصر. يكتب خليل خوري قصيدة عنوانها «سندباد بلا انتصار»(١) إذ يقول:

«صديقتي، يأكل أيامي الضجر
تُرى يهل فوق وحشتي المطر
يغسلها، يغسلني المطر
ويقول مؤيد العبد:
من أين لي شراعُ سندباد حتى أعبر
المياه
خلجانه الكئيبة»

أما أحمد الماخذي فعنوان قصيدته «متى يعود السندباد»(٢) وتبدأ:

«في أي أرض يستقر السندباد
متى يعود؟»

تحوّل «السندباد» من موتيف للخلاص والبعث، إلى موتيف يعبّر عن الذّلّ والقمع العربي

*

أما نماذج الصورة القاتمة من القصة القصيرة فتفوق في حجمها النماذجَ الشعرية. ومن هذه النماذج «رحلات السندباد السبع: وما جرى له فيها من الحوادث العجيبة والمصادفات الغريبة»(٣) لعبد الرحمن فهمي، وهي قصة قصيرة مليئة بألوان البطش والتعذيب التي تنقلها إلينا رموزٌ جديدة مليئة بأشكال الرعب المختلفة، وجميعها تقف صورةً مغايرة لسعادة السندباد في حلّه وترحاله؛ يقول الراوي: «انا التراب، سأحكي لكم لهاثي على الدرب، سأقطر أمامكم عرقي قطرة فقطرة، سأسمعكم سُعالي الأجشّ خلف الجدار الرطب، ولن يخدش هذا آذانكم فكلكم مثلي تلهثون

١ ـ **الآداب**، العدد ٤، ١٩٦١.
٢ ـ **الآداب**، العدد ١٠، ١٩٦٩.
٣ ـ **الآداب**، العدد ٨، ١٩٦٤.

على درب قصيٍّ، بعضكم يلهث خلف لؤلؤة وضيئة، وبعضكم يلهث خلف درهم صدئ، منكم مَنْ يلهث نحو نهر من عسل ولبن، ومنكم مَنْ يلهث نحو بركة آسنة. ولكننا ـ كلنا ـ نلهث، وكلنا نغرق، وكلنا نسعُل، وكلنا ـ في أقصى الدرب ـ نموت وإلى التراب نعود» (١١).

وفي الحكاية الخامسة من قصة محمد المنسي قنديل وهي «الأحزان القديمة: خمس حكايات من **ألف ليلة وليلة**»، يصور لنا الراوي السندبادَ وهو يعود من رحلته السابعة وأجراسُ البصرة تدق كأنّها تكريم له، لكنّ الذي يدقها هو أشهرُ مزايدي السلطنة، وهو يقوم بعرض سفينة السندباد وما فيها، والسندبادُ يحاول جاهداً إيقافَ البيع ومقاطعةَ المزايد، ولكنه في النهاية يستسلم صاغراً ذليلاً وهو يرى أعزَّ ما يملك في هذه الحياة الدنيا يبدَّد أمامه في مزايدة رخيصة. وهكذا يختتم الراوي الموقف: «والسندباد يصرخ ثم يجهش في بكاء طويل متصل... ورغم ذلك لم تفرِ المزايدات إلا بنصف المتأخر من المرتبات» (١٧٨).

ويذكرنا هذا المشهد الدرامي في البداية بموت السندباد لميشيل عفلق، ولكن نهايته المرعبة تختلف عن نهاية سندباد عفلق الذي يحيينا موتُه. ولئن وُجد تشابهٌ ظاهري في موتيف الحالتين، فإنّ منظوريهما مختلفان تماماً.

أما قصة مصطفى المسناوي وعنوانها «عبد الله سامسا في جزيرة الواقواق»، فتصوِّر حالةً من الرعب صاغها المسناوي من حالة متّهم يقبع في غياهب السجن، ويَمْثل أمام التحقيق. أما الشكل الفني فقد صاغه بأسلوب كفكاوي يذكّرنا بقصة كافكا المعروفة بـ «التحوّلات»، عندما ينهض جريغور سامسا ذات صباح من كوابيسه ليجد نفسه حشرةً عملاقةً. ورغم كل أنواع التعذيب والتنكيل التي يلاقيها عبدالله سامسا من أجل الاعتراف إلا أنه يظل صامتاً مثل جريغور سامسا الذي هو أنموذجه أصلاً.

السندباد الصامت أو السندباد المغلوب على أمره أصبح إذن موتيفاً يعبِّر عن واقع القمع الذي يواجهه المواطن في وطنه بعد أن كان في بداية الأمر موتيفاً للخلاص والبعث من جديد.

*

وأيُّ حديث عن موتيف السندباد كتعبير عن الواقع الهالك لا بد أن يتضمن إنجاز نجيب محفوظ الذي شاد معماراً فنياً مميزاً أسماه **ليالي ألف ليلة وليلة**...(١). ولسنا هنا بصدد البحث في هذه الرواية التي تستحق دراسة مفصلة تفرد لها، بل ستقتصر الإشارةُ على السندباد الذي يقع في خاتمة الرواية كموتيف رئيسي فيها يلملم أجزاءَ الصورة الكلية المعقدة وحكاياته التي تغيِّر في شهريار. فشهريار يفضّل سماعَ هذه الحكايات من السندباد لا من شهرزاد؛ وهكذا أعطى محفوظ السندبادَ دوراً رئيسياً في السيطرة على السرد وفي خلق تأثير مباشر من هذا السرد على شهريار.

مَنْ يقرأ الرواية بتمعن يدركْ أنّ ثيماتها وموتيفاتها كانت تعتمر في نفس نجيب محفوظ منذ أمد طويل. ولو أردنا حصر خلفيتها السياسية لقلنا إنها تمتد بين حدثين كبيرين في تاريخ الأمة العربية: حدث ١٩٦٧ [الهزيمة] وحدث ١٩٧٩ [معاهدة كامب دايڤيد]. ويبدو أنّ نجيب محفوظ كان يعي أنّ الشفاء من هذين الحدثين لن يكون سهلاً، ولهذا كان لا بد من البحث عن شكل خيالي يناسب التعبير عن الواقع الذي أصبح ضرباً من الخيال. وفي الستينات والسبعينات شاعت تقنيةٌ تدعى بالواقعية السحرية من شأنها أن تقلّص أو تلغي الهوّة المعهودة بين الواقع والخيال، وتغني الكاتب عن الوساطة الفنية التي تنقلنا من جهة إلى أخرى. وفي لقطة فنية سريعة فيها بداهةُ الواقعية السحرية، يُدخلنا نجيب محفوظ إلى الواقع السياسي مدخَلَ صدقٍ، عندما يدَع السندبادَ يطلب من أهل الحيّ أن يرووا له أولاً ما حصل لهم أثناء غيابه بدلاً من أن يبدأ هو برواية حكاياته في رحلاته السبع:

تشدّنا قراءة «ليالي ألف ليلة» لمحفوظ إلى حادثين مشؤومين: هزيمة حزيران، ومعاهدة كامب دايفيد

ـ «لدي ما يسر ويفيد وكل شيء بأوانه.. صبركم حتى أستقر..

فقال عجر: نحدثك نحن عما وقع لنا!

ـ ماذا فعل الله بكم؟

فأجابه حسن العطار: مات كثيرون فشبعوا موتاً، وولد كثيرون لا يشبعون من الحياة. هبط من الأعالي قوم وارتفع من القعر قوم، أثرى أناسٌ بعد جوع وتسوّل آخرون بعد عزّ، وفد على مدينتنا عددٌ من أخيار الجن وأشرارهم، وآخر أخبارنا أن ولي حُكْمَ حيِّنا معروف الإسكافي..

فهتف السندباد: حسبتُ الأعاجيب قاصرةً على رحلاتي، الآن يحق لي العجب..» (٢٤٨).

---

١ ـ القاهرة، ١٩٨٨ (وقد تمّت كتابتُها في ١٩٧٩/١١/٢٧).

ما يقوله السندباد هنا هو أبلغ وصف لموتيف السندباد الذي شاع شعراً ونثراً عند الكتاب العرب قبل نجيب محفوظ. ويشكّل هذا الوصفُ المقتضب نافذةً على حكايات السندباد، وهو البعد الجديد الذي دخل في صورة السندباد. ومن هذا الموتيف تنبع جدليةُ الواقعية السحرية التي تقوم على تداخل الواقع والخيال، بل وتلاحمهما، ومن هذا التلاحم تولد صورةُ السندباد المأساوية للواقع الحاضر من رحم الملهاة لحكايات السندباد القديمة. وهكذا نجد أنّ حِكَمَ السندباد التي يستقيها من تجاربه هي التي تؤثّر على شهريار وتساعده على التحرر من الماضي وأوهامه. فشهريار على وعي أنّ حكايات شهرزاد وحكايات السندباد (وباعتراف شهرزاد نفسها) تنبع من مصدر واحد. ولكنّ الفرق كبير عندما يدرك شهريار أن حكايات شهرزاد حكاياتٌ من الماضي جعلته، وبطريقة غير مباشرة، يرضى عن ماضيه أو يسكت عنه على الأقل. أما حكايات السندباد فقد أيقظته وجعلته يثور على ماضيه وينقلب على شهرزاد التي كانت السبب في توقفه عند الماضي طيلةَ سردها، وفي ممارسة سلطان السرد القصصي عليه. وأرجو ألا يُفهم هنا أنّ محفوظ يقف موقفاً نقدياً من الماضي بل إنه يصور الحيرة والضياع والخسارة في جميع الأحوال؛ فصحوة شهريار لا تؤدي إلى نتيجة بل إنها صحوة تأتي بعد نكسة تتلوها نكسة أخرى. وفي اعتقادي أنّ «السندباد» ـ وهو الجزء الرئيسي من الخاتمة، ويتبعه «البكّاؤون» الذي هو أشبه بتعقيب على «السندباد» يمثل صورةً صادقةً جادةً معقدة لذلك الواقع السياسي الممتد بين عام ١٩٦٧ و ١٩٧٩. ومهما اختلطت الألوان في هذه الصورة يظل اللون الذي يوحد بين الخيال والحقيقة هو السائد على بقية الألوان.

وإنّ أيّ قراءة متأنية لجزئي الخاتمة الأول والثاني لتَشدنا على الفور إلى ذلك الواقع السياسي، إلى الحادثين المشؤومين: هزيمة حزيران والمعاهدة المذكورة. فعند قراءة الجزء الأول نتذكر على الفور جموعَ الأمة العربية وهي تتلقى النبأَ الفاجع بتنحّي الحاكم [الرئيس عبد الناصر] الذي كان أملَ الأمة العربية على مدى خمسة عشر عاماً ونيّفٍ. والصورة الفنيّة الموازية التي تعبِّر عن وضع الحاكم المقهور وشعبه الحزين هي صورة شهريار الذي تنتهي به المقادير إلى الهزيمة والقهر ويجد نفسه، مثل سندباد سرور، أمام اختيارين لا ثالث لهما: «عزل نفسه مقهوراً أمام ثورة قلبه في وقت تناسى فيه شعبُه آثامه القديمة الماضية.. اقتضت تربيته زمناً غير قصير . لم يُقْدم على الخطوة الحاسمة حتى استفحل في باطنه الخوفُ وهيمنتْ رغبتُه في الخلاص. غادر قصره بالليل، عليه عباءةٌ وبيده عصا، مستسلماً للمقادير.. أمامه سبيل للسياحة كما فعل السندباد، وسبيل إلى دار البلخي، وثمة مهلة للتدبر.. قادته قدماه إلى الخلاء قريباً من اللسان الأخضر، فترامى إلى أذنيه صوتٌ غريب أنصت تحت هلال في السماء الصافية فأيقن من أنه يسمع نحيباً جماعياً!.. قوم يبكون في هذا الخلاء؟ مضى نحو مصدر الصور في حذر حتى استقر وراء نخلة..» (٢٦٣). أما واقع الجموع الباكية فتعبِّر عنه صورةُ الجموع التي يشير عليها أحدُ أفرادها بالعودة إلى دار العذاب، (مثل عودة سندباد سرور إلى الجحيم، إلى مدينة العذاب) وهو يُعْرِض عن اختيار السياحة السندبادية رافضاً الهروب من الواقع مؤْثراً الصمودَ في وجه الواقع: «...وقبيل الفجر قام أحدهم وقال: 'أن لنا أن نرجع إلى دار العذاب'! فكفوا عن البكاء وقاموا وهم يتواعدون على اللقاء غداً ثم مضوا نحو المدينة كالأشباح..» (٢٦٣).

أما الطرف الآخر من الواقع المقيت الذي يحدث بعد حوالي اثني عشر عاماً فيصوِّره الجزءُ الثاني من الخاتمة. ولئن استقلّ الجزءُ الأول بصورة الحاكم المقهورِ الضحيةِ، فإنّ هذا الجزء يصوّر الحاكمَ المغرورَ الذي غرّه (أو غرر به) ما بدا له من انتصار حقيقي في حرب أكتوبر عام ١٩٧٣. يصوّر هذا الجزءُ الحاكمَ المغامرَ الذي استقلّ الطائرة التي حطّتْ به بعد حوالي الساعة في المدينة المقدسة، فصلّى في شرق المدينة وخطب في غربها، وكان ما كان من الخروج من التاريخ. وعندما نقرأ ما بين السطور تبرز لنا صورةٌ فنيةٌ، لغتها مكثفة، وحوارها هادئ، وأثرها عميق، ولا يمكن أن يقدر على مثل هذه الصياغة غيرُ كاتبٍ قدير على وعي جاد بحقيقة التاريخ وأبعاده التي ما زالت متفوقة على الحدث نفسه في اتساع تأثيرها:

«اقترب من الصخرة. دار حولها دورة كاملة. ما هي إلا صخرة في صورة قبة غير مستوية يمر بها العابر فلا تثير اهتمامه. دنا منها فتحسس سطحها فوجده خشناً. هوى عليه بقبضته مرات ثم همّ بالتحوّل عنها عندما صدر منها إليه صوتٌ قوي متحرك.. تكشّف أسفلُها عن مدخل مقوّس الهامة، فتراجع مرتعداً من الخوف. لكنّه رأى نوراً هادئاً عذباً ونسمت رائحةٌ زكية مخدِّرة. زايله الخوف بتلقائية، وقالَ له صوتٌ خفيٌّ إنّ هذا الباب هو ما تاق الرجال إلى فتحه وما أحرقوا الدموع من أجله. اقترب منه. أدخل رأسه متطلِّعاً، فجذبته فتنة طاغية. ما كاد يدخل حتى أُغلق البابُ وراءه، ولكنّ فتنةَ المكان استحوذتْ عليه كله: ...منير بلا ضوء، عذب المناخ بلا نافذة، متضوِّعٌ بشذا طيِّب بلا حديقة، أرضه بيضاء ناصعة قُدَّتْ من معدن مجهول، جدرانه زمردية، سقفه مزركش بمهرجان من الألوان المتناغمة، في نهايته بوابة متلألئة كأنما طُعِّمتْ بالماس. مضى بلا تردّد متناسياً ما وراءه، ظن أنّه سيبلغ البوابة في دقيقة أو دقيقتين، ولكنه مشى طويلاً والممر باقٍ على حاله لا يقصر، والفتنةُ من الجوانب تتدفق. أشفق من أن يكون طريقاً بلا نهاية، لكنه لم يفكر في الرجوع ولا في التوقف، وطاب له المشي العقيم إلى الأبد. ولما أوشك أن ينسى أنّ لمشيه غايةً وجد نفسه يقترب من بركة صافية تقوم فيما وراءها مرآةٌ مصقولة، وسمع صوتاً يقول: افعلْ ما بدا لك..

سرعان ما لبّى رغائبه الطارئة، فخلع ملابسه وغاص في الماء. دلكته نبضاتُ الماء بأنامل ملائكية وتسللتْ إلى باطنه أيضاً. خرج من الماء

فوقف أمام المرآة فرأى نفسه جديداً في إهاب فتى أمرد، قوي الجسم متناسقه، بوجهٍ مليح ينضح فتوّةً وشباباً، وشعرٍ أسود مفروق وقد طر بالكاد شاربه.. همس سبحان القادر على كل شيء..

والتفت إلى ملابسه فوجد بديلَها سروالاً من الحرير الدمشقي وعباءةً بغدادية وعمامةً خراسانية ونعلاً مصرياً، فارتداها فصار آيةً تسرّ الناظرين..

وواصل السير فوجد نفسه أمام البوابة، ووجد أمامها صبية ملائكية لم يرها من قبل، سألته باسمة: من أنت؟

فأجاب بحيرة: شهريار

ـ ما صناعتك؟

ـ هارب من ماضيه.

ـ متى تركت بلدتك؟

ـ منذ ساعة على الأكثر..

فما تمالكت أن ضحكت قائلة: ما أضعفك في الحساب!

وتبادلا نظرة طويلة ثم قالت الصبية: انتظرناك طويلاً، المدينة كلها تنتظرك..

فتساءل في دهشة: أنا؟!

ـ تنتظر العريس الموعود لملكتها المعظمة

وأشارت بيدها ففتحت البوابة مرسلة صوتاً كأنين الرباب..» (٢٦٦ ـ ٢٦٥)

يتكون موتيف السندباد في هذه الصورة الجديدة من السندباد الراوي بدلاً من السندباد المرويِّ عنه، ومن السندباد الحكيم الذي تنتقل حكمتُه إلى الحاكم دون وساطةٍ، الأمر الذي يؤدي إلى أن يقاضي الحاكمُ نفسَه أمام نفسه كما يفعل السندبادُ وهو يحاسب نفسه في ضوء تجاربه ويرضى أيضاً بحساب الآخرين.

وترفد هذه الصورةَ موتيفاتٌ عدةٌ، أبرزها موتيفُ طير الرخّ وبريقُ الماس. وهنا يصبح التماهي بين السندباد والحاكم بدلاً من شهريار والحاكم، كما سبق أعلاه. ويعبِّر الراوي عن هذا الموتيف في حوار بين المهيني والسندباد وهو يهمّ برحلة أخرى، إذ يحضر السندباد إلى الشيخ عبدالله البلخي، معلِّم صباه، لوداعه ويطلب المهيني من الشيخ أن يودع السندبادَ بكلمة طيبة فيقول الشيخ برقة للسندباد:

ـ إذا سَلِمَتْ منك نفسُك فقد أدّيْتَ حقها، وإذا سلم منك الخَلْقُ فقد أديتَ حقوقهم

فهوى السندباد على يده فقبّلها، ثم نظر إلى الطبيب ممتناً وهمَّ بالقيام، غير أن الطبيب وضع يده على منكبه وقال: اذهبْ مصحوباً بالسلامة، ثم عدْ محملاً بالماس والحكم ولكن لا تكرِّر الخطأ.

فتجلّتْ في عيني السندباد نظرةٌ حيرى فقال المهيني: لم يطر الرخّ بإنسان قبلك فماذا فعلت؟، وتركته عند أول فرصة منجذباً ببريق الماس

ـ بل لم أكد أصدّق بالنجاة.

فقال المهيني بحماس: الرخ يطير من عالم مجهول إلى عالم مجهول، ويثب من قمة الواق إلى قمة قاف، فلا تقنع بشيء فهي مشيئة ذي الجلال!

وكأنّ السندباد قد شرب عشرة أرطال من الخمر. .» (٢٦٢).

إنّ عبارة المهيني «لم يطر الرخُّ بإنسان قبلك»، التي يُتْبعها باستفهام استنكاري «فماذا فعلت؟» تُشخِّص المغامرة التي قام بها الحاكمُ الذي طار به الرخُّ في رحلة خارج المكان والزمن ليتوهم أنّ كل شيء سيكون على ما يرام بعد خطاب المصالحة. ولكنّ العملية برمّتها أشبهُ ببريق الماس. وإنَّ عبارة المهيني التي قالها بحماس لهي تصوير يعبِّر أبلغ تعبير عن واقع الطرف الآخر وتعامله معنا منذ تلك الرحلة؛ فهو ما زال ذلك «الرخ [الذي] يطير [بنا] من عالمٍ مجهول إلى عالم مجهول، ويثب من قمة الواق إلى قمة قاف...»، ويُدخلنا في متاهات ما زلنا ضائعين فيها، عكس مغامرات السندباد في حكاياته عندما كان ينجو من الضياع مهما اشتدت الأهوال.

وقبل ملاحظة المهيني على طائر الرخّ يقول شهريار عندما كان السندباد في حضرته ـ يروي مغامراته عليه مستخلصاً منها العبر والحكم التي كان شهريار يستمع إليها باستحسان ـ: «إنه الرخ الذي نسمع عنه ولا نراه، أنك أول إنسان يسخّره لأغراضه يا سندباد فاعلم ذلك أيضاً» (٢٥٢).

لا بد أن شهريار هنا كان يغبط السندباد على تجربته مع الرخ إلى أن وقع شهريار الحاكم في الشرك: شرك الرخ وشرك الماس وشرك الرحلة غير الميمونة. وهكذا يكتمل التماهي بين السندباد وشهريار والحاكم، وهو تمامٍ يشكل موتيف الصورة الجديدة.

ومن أبلغ التعليقات على واقع الحال ما يرد في الجزء الأول من «السندباد» وكأنّه لوحة مرسومة بالكلمات: «رفع معروف حاكم الحي ـ بكل خشوع ـ اقتراحاً للسلطان بنقل سامي شكري كاتمِ السر وخليل فارس كبير الشرطة إلى حيّ آخر، على أن يتفضل السلطان بتعيين نور الدين كاتماً للسر، والمجنون كبيراً للشرطة باسم جديد هو 'عبدالله العاقل'.. ومن عجب أن السلطان استجاب له، ولو أنه سأله: أتطمئن حقاً إلى المجنون كبيراً لشرطتك؟

فقال معروف بثقة: كل الاطمئنان يا مولاي.

فدعا له بالتوفيق، ثم سأله: ماذا عن سياستك يا معروف؟

فقال الرجل بتواضع: عشت عمري يا مولاي أُصلح النعال حتى استقر الإصلاح في دمي

وقد قلق الوزير دندان فقال للسلطان عقب انصراف معروف: ألا ترى يا مولاي أنّ حكم الحيّ أصبح بيدِ نفرٍ لا خبرة لهم؟

فقال السلطان بهدوء: دعنا نُقدم على تجربة جديدة.. » (٢٤٦).

هذه «التجربة الجديدة» هي الواقع الذي أثار حفيظة الكتاب العرب، وعلى رأسهم نجيب محفوظ، ودفعهم إلى البحث عن كل جديدٍ ألهمتهم به حكاياتُ السندباد.