درايزر ما يوحي أيضًا بتلك الرؤية المظلمة التي وجدناها من قبل، حتى وإن لم يقصد إليها الروائي قصداً، بل حتى وإن تناقضت مع رؤيته الظاهرة. ففي إحضار ألف ليلة وليلة إلى مشهد التهيؤ للموت ما يلقي بظلال كثيفة على ربط المدعي العام بين كلايد وتلك الحكايات، خاصة إذا تذكرنا أن الشاب يحاول إنقاذ نفسه من الموت في المحكمة باختلاق قصة يحاول من خلالها إقناع الجميع ببراءته: كأنما هو شهرزاد تحاول إنقاذ عنقها بالحكايات ثم تفشل. لكن هذه تظل قراءة ثانوية بل بعيدة الاحتمال في غياب القرائن النصية، وما نجده يؤكد القراءة الأولى والظاهرة وهي أن ألف ليلة ليست سوى عمل رومانسي مُسَلٍّ ليس من وجهة نظر كلايد جرفثس وحده وإنما من وجهة نظر مؤلفه أيضًا.

في مأساة أمريكية تستحضر قصص شهرزاد لا من أجل إشكالية في فن القص أو للدخول في سجال ثقافي مع الشرق، وإنما للوقوف على الجوانب التي اجتذبت عامة القراء إليها منذ ترجمة جالان، أي من أجل ما هو مألوف فيها كحكايات مسامرة وترويح عن النفس. وإذا لم يكن من المستغرب أن يتوقف روائي ثانوي نسبيًا مثل درايزر عند هذا المستوى من التوظيف، فإن من الضروري أن نتذكر الاحتمال الآخر وهو أن معطيات المرحلة لم تكن تسمح بأكثر من ذلك كما سبقت الإشارة. وسيتضح من المثال الرابع والأخير في هذه القراءة، أن عودة الاهتمام بـ ألف ليلة بشكل جاد ليس مرتبطًا بعبقرية الروائي وحدها، وإنما بنشوء الظروف التي استدعت تناولاً جاداً آخر.

-٤-

في عام (١٩٦٦) نشرت مجلة «نيوزويك» حديثًا مع الروائي الأمريكي جون بارث، وكان عندئذٍ في السادسة والثلاثين من عمره، قال فيه إن رؤيته تختلف تمام الاختلاف عن رؤية سابقيه من أمثال همنغواي وفوكنر وبورخيس. ثم أضاف:

إن مستقبل الرواية مشكوك به.. لذا فإني أبدأ